اعداد مكتبة الروضة الحيدرية

المكتبة الرقمية

الرسائل الجامعية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الكوفة / كلية الآداب
قسم اللغة العربية

الموشّح النجفي في القرن العشرين

ـ دراسةٌ فنية ـ

رسالة قدّمها

عماد صباح عباس

إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الكوفة

وهي من متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إشراف

أ. م. د. حسن عبد عودة الخاقاني

شعبان ١٤٣٥هـ حزيران ٢٠١٤ م

بسم الله الرحمن الرحيم

{ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ }

صدق الله العلي العظيم

من سورة المجادلة : الآية (١١)

الإهـــداء

الى . . . الروحين المعلقتين في أهداب القلب أمي وأبي . . . عرفاناً وبراً .

الى . . . روحي أخويَ الشهيدين إياد وهشام . . . احتساباً عند بارئهما .

الى . . . زوجتي وأولادي . . . اعترافاً بالتقصير .

الى . . . أخي عباس . . . حباً وأخوةً .

الى . . . كل طالب علمٍ على سبيل التقرب الى الله " تعالى " وباحثٍ على سبيل إحياء التراث المندرس ورفع الحيف عن أصحاب الأقلام المبدعة .

الى . . . كل من وقف معي بصدق حتى إنجاز هذه الرسالة .

أضع هذا الجهد المتواضع أمام أنظارهم وبين أيديهم . . . وفاءً وجزاء

الباحث

شكرٌوعرفان

الشكرُ أولاً وآخراً إلى ذي الفضلِ والمنّ

على ما منحَني من حُسنِ توفيقٍ ودوامِ نِعَمٍ ظاهرةٍ وباطنة

ثم الشكر ثانياً مؤطراً بأجمل لوحات العرفان

لمن وضعَ خُطاي على أوّل الطريق

وهيّأَ لي أسباب الغور في عالم البحث العلمي

وأسهَم في إظهار هذا الجهد بالمظهر اللائق

حضرة أستاذي الفاضل

الدكتور حسن عبد عودة الخاقاني المحترم

متمنياً من الحق " تعالى "

أن يحفظَه من كلّ مكروه

وينفعَ به مسيرة البحث العلمي

خدمةً للحركة العلمية والأدبية في بلاد العلم والأدب

إنه سميعٌ مجيب

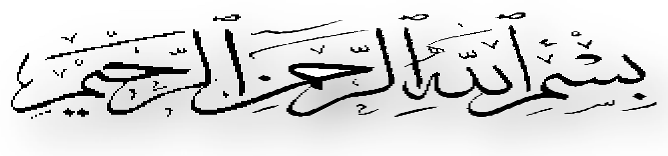
الباحث

المحتوى

الموضوعات	الصفحة
المقدمة	١ـ ٣
التمهيد : الموشّح: مفهومه ومكانته في البيئة النجفية	٤ـ ١٨
الموشّح في اللغة	٤
تعريف الموشّح	٥
نشأة الموشّح	٧
الموشّح في بيئة النجف الأشرف الشعرية	١٣
الفصل الأول: بناء الموشّح النجفي (أنماطه ـ أقسامه ـ أغراضه)	١٩ـ ٧٩
أولاً: الأنماط	٢٠
مدخل	٢١
أنماط بناء الموشّح النجفي:	٢٥
١ـ موشّحة المقطوعة الثنائية	٢٦
٢ـ موشّحة المقطوعة الرباعية	٢٨
٣ـ الموشّح المخمّس	٣٢
٤ـ الموشّح المعشّر	٣٤
٥ـ الموشّحة المقيدة باللازمة	٣٦
٦ـ الموشّحة ذات المقاطع المتنامية	٣٩
٧ـ الموشّحة المفتوحة	٤٠
ثانياً: الأقسام	٤٣
مدخل	٤٤
أقسام بناء الموشّح النجفي:	٤٦
١ـ المطلع	٤٦
٢ـ المقدمة	٤٨
٣ـ حسن التخلص	٤٩
٤ـ الغرض	٥٢
٥ـ التناسب بين المقدمة والغرض	٥٤
٦ـ الخاتمة	٥٧
ثالثاً: الأغراض	٦٠
مدخل	٦١
أغراض الموشح النجفي:	٦٣
١ـ الغزل	٦٤

٢ـ الوصف	٦٨
٣ـ الخمريات	٧٠
٤ـ المديح	٧٢
٥ـ الاخوانيات	٧٤
٦ـ الموضوع السياسي	٧٦
الفصل الثاني: عناصر البناء الفني للموشّح النجفي (اللغة ـ الموسيقى ـ الصورة)	٨٠ـ ١٤٢
أولاً: اللغة	٨١
مدخل	٨٢
لغة الموشّح النجفي	٨٤
الألفاظ:	٨٥
ألفاظ الطبيعة	٨٦
الألفاظ الدينية	٨٩
الألفاظ المستحدثة	٩١
التراكيب:	٩٣
التراكيب القرآنية	٩٤
التراكيب التقليدية	٩٧
الأساليب:	٩٨
الاستفهام	٩٨
النداء	١٠٠
الحذف	١٠١
التمني	١٠٢
ثانياً: الصورة	١٠٤
مدخل	١٠٥
الصورة في الموشّح النجفي	١٠٧
الصورة التشبيهية	١٠٨
الصورة الاستعارية	١١٠
الصورة المجازية	١١٣
الصورة الكنائية	١١٦
ثالثاً: الموسيقى	١١٩
مدخل	١٢٠
موسيقى الموشّح النجفي	١٢٣
١ـ الموسيقى الخارجية:	١٢٣
أ ـ الوزن	١٢٣
ب ـ القافية	١٢٨
٢ـ الموسيقى الداخلية:	١٣٢
أ ـ التنغيم	١٣٢
ب ـ التكرار	١٣٤

ج ـ التدوير	١٣٧
د ـ التقسيم	١٣٨
هـ ـ التجنيس	١٤٠
الفصل الثالث: مظاهر التقليد والتجديد في الموشّح النجفي	١٤٣ـ ٢٠٠
مظاهر التقليد	١٤٤
مدخل:	١٤٥
التقليد في البناء	١٤٦
التقليد في اللغة	١٥٠
التقليد في الأغراض	١٥٥
التقليد في الصور	١٦٠
مظاهر التجديد:	١٦٥
مظاهر تخص الشكل:	١٦٦
ابتكار الموشّح المطول	١٦٦
الخلو من الأقفال واستدعاء البدائل	١٧٠
أوزان الرباعيات	١٧٥
الخرجة	١٧٩
مظاهر تخص المعنى:	١٨٠
الاحتفاء بالرمز	١٨٠
التوظيف الجديد للمكان	١٨٧
معالجة موضوعات جديدة (الحس الوطني الساخر ـ الحزن والغربة ـ الحوار القصصي)	١٩٢
الخاتمة ونتائج البحث	٢٠١ـ ٢٠٢
التوصيات	٢٠٣
مصادر البحث ومراجعه	٢٠٤ـ ٢١٣
ملخص باللغة الانجليزية	



المقدّمة

الحمد لله الذي وشّح لنا سبل الرشاد بوشاح الرحمة والسداد، وسهّل علينا طرق أبوابه والوقوف بين يديه بلا وساطةٍ أو ميعاد، وأفضل الصلاة وأتم التسليم على محمد وآله خير العباد ... أما بعد

فإن الموشح فنٌ من فنون الشعر العربي نشأ في ربوع بلاد الأندلس إذ عنوا به عناية فائقة ونظموه بولع شديد، ثم استملحه المشارقة ونسجوا على منواله بعد وفوده إليهم من الأندلس الى مصر ثم الى بلاد الشام فالعراق، ثم استقر في الموصل وبرع فيه وشّاحون كُثر، وما إن حلّ القرن الثالث عشر الهجري حتى انتقل من الموصل الى النجف والحلة، فكان الاحتفاء به عارماً والنظم فيه واسعاً.

لكنه وعلى الرغم من تنوع وتعدد الدراسات الأدبية التي تناولت الأدب في النجف الأشرف في القرنين المنصرمين، فإننا نلحظ عزوفاً واضحاً عن دراسة الموشح النجفي الذي يعد ملمحاً بارزاً من الملامح التي تميز البيئة الشعرية النجفية عن غيرها من البيئات .

من هذا المنطلق ارتأينا أن ندرس هذا الموضوع دراسة فنية غائرة في خضم البحث الذي ينفض القتام عن كثير من هذا الإرث الأدبي ويكشف الخبايا عن أسراره.

ولعل من أهم الأسباب والبواعث التي دعتنا الى اختياره هي ميلنا الى الشعر العربي الذي يمثل الفن الأدبي الأسمى، وشغفنا بالشعر النجفي وبشعرائه منذ نعومة أظفارنا كونه يمثل بالنسبة لنا البوابة الحقيقية للشعر العراقي الذي ما كان له أن ينال التألق في المحافل الأدبية لولا تلك الزمرة النجفية التي ألحقته بركب الشعر العربي وطوقت جيده بالهيبة والخلود .

فلا يكاد يذكر الشعر العراقي في محفل من محافل الأدب العربية الا وكان للشعر النجفي ولشعرائه البارزين النصيب الأوفر من الذكر والتمجيد به وبأعلامه الذين رفعوا رايته خلال حقب متفاوتة .

من هنا فقد استدعت طبيعة هذه الدراسة (الموشّح النجفي في القرن العشرين ـ دراسة فنية ـ) أن تتألف من مقدمةٍ وتمهيدٍ تتبعهما فصول ثلاثة وتقفوها خاتمة وتفصيلها على النحو الآتـــي:ـ

أولاً: التمهيد:

وقد درسنا فيه الموشّحَ في المفهومين اللغوي والاصطلاحي، ونشأة الموشّح التي استعرضنا فيها الآراء التي قالت بنشأته المشرقية والأخرى التي قالت بالنشأة الأندلسية، ثم عرّجنا على الكيفية التي وفد فيها الى البيئة النجفية،وكيف اهتمت هذه البيئة به، وماهي الأسباب التي دعت الشعراء الى الاحتفاء به.

ثانياً: الفصل الأول:

جاء الفصل الأول مخصصا ً لأنماط بناء الموشح وأقسامه وأغراضه فقسمناه على مباحث ثلاثة:ـ كان الأول متعلقا بالأنماط التقليدية منها والجديدة، والمبحث الثاني دار حول أقسام الموشح النجفي في المقدمة وحسن التخلص والغرض والتناسب والتفاوت بين المقدمة والغرض والخاتمة،واهتمالمبحث الثالث بأغراض الموشح النجفي التقليدية كالغزل والوصف والمديح والخمريات والجديدةكالإخوانيات والغرض السياسي.

ثالثاً: الفصل الثاني:

كان لعناصر البناء الفني أهمية في دراستنا هذه فقد قمنا في هذا الفصل بتناولها في الموشح النجفي المنظوم في القرن العشرين، إذ قسمناه على مباحث ثلاثة كان أولها يدور حول لغة الموشح النجفي من ألفاظ وتراكيب وأساليب، وكان ثانيهايدور حول الموسيقى الخارجية المتعلقة بالأوزان والقوافي، والداخلية المتعلقة بالتنغيم والتكرار والتدوير وما شابه ذلك في الموشح النجفي، أما المبحث الثالث فقد استولت على صفحاته الصورة الشعرية بأشكالها المعروفة : (الاستعارية والتشبيهية والكنائية والمجازية).

رابعاً: الفصل الثالث:

تمت في هذا الفصلدراسة أهم المظاهر التقليدية البارزة في الموشح النجفي من قبيل حفاظ الشعراء النجفيين على هيكلية الموشحات القديمة وبنائهافضلاً عن التقليد الذي ألفناه في اللغة والموضوعات والصور، ودُرست أيضاً مظاهر التجديد التي حاول عبرها بعضهم إدخالها على بعض نماذج الموشحات النجفيةفكان منها ما يتعلق بالشكل مثل: ابتكار الموشّح المطوّل، وخلو الموشح من الأقفال أواستبدالها ببدائل جديدة،والأوزان، والخرجة، ومنها ما تعلق بالمعنى مثل: الاحتفاء بالرمز، وتوظيف المكان، ومعالجة بعض الموضوعات الجديدةالمتمثلة بالحس الوطني الساخر،والشعور بالحزن والغربة، والحوار القصصي، وهي موضوعات لا تصل الى درجة الظواهر لذا آثرنا أن ندرجها جميعاً تحت مسمى الموضوعات الجديدة.

خامساً: الخاتمة ونتائج البحث:

جاءت الخاتمة لتبين أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة .

أما روافد الدراسة فقد عوّلنا فيها على نخبةٍ من المصادر والمراجع منها: كتاب (دار الطراز في عمل الموشحات) لابن سناء الملك، وكتاب (الموشح في الأندلس وفي المشرق) للدكتور محمد مهدي البصير، وكتاب (فن التوشيح) للدكتور مصطفى عوض الكريم، وكتاب (الموشحات الأندلسية) للدكتور محمد زكريا عناني، وكتاب (الموشحات العراقية منذ نشأتها الى نهاية القرن التاسع عشر) للدكتور رضا القريشي، وغيرها.

ولعلّي لا أخفي ما واجهتني من عقباتٍ جمّة في سبيل إنجاز هذا البحث كانت أهمها قلة المصادر والمراجع التي تعين الباحث في الوصول الى الإحاطة الكاملة بموضوعه وذلك لعدم حصول هذا الموضوع على دراساتٍ وافية من قبل الباحثين والكتّاب لتكون رافداً يحفز الدارسين ويعينهم على الغوص في أعماقها واستخراج ما فيها من درر كامنة.

وفي الختام لابُدّ من قولة حق أطلقها بكل محبةٍ واحترام، وهي أن ثمرة هذه الدراسة المتواضعة ما كان لها أن تنضج وتثمر لولا عون الله وتوفيقه ومباركة الأيدي الكريمة التي التفت من حولي لتمدني بأسباب الدعم المعنوي الذي أخرج هذا الجهد إلى النور ولاسيما أستاذي الفاضل الدكتور حسن عبد عودة الخاقاني الذي لم يبخل عليَ بمشورةٍ أو مساعدةٍ أو رأيٍ أسهم في إغناء الدراسة وتقويمها ابتداءً من الاختيار ومروراً بخطتها وتقسيماتها والمباحث وتعديلاتها وصولاً الى مرحلة النضج والقطاف، فله منّي وافر الشكر وجزيل الامتنان وجزاه الله خير الجزاء، ولكلّ أساتذتي في قسم اللغة العربية،وأصدقائي، ومن وقف معي فعلاً أو قولاً أقدم شكري ومحبتي.

وأخيراً فإنني لا أدّعي الكمال في بحثي هذا، لأن ذلك ما لا سبيل لبشرٍ إليه، فالكمال لله " عز وجل" وحده، وحسبي إن أخطأت أو أصبت فإنّ لي أجر المحاولة، وثواب فتح الباب لدراساتٍ أوسع وأدق وأشمل، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين وصلّى اللهُ على سيدنا محمدٍوآله الطيبين الطاهرين.

الباحث

التمهيد

الموشّح: مفهومه ومكانته في البيئة النجفية

يقوم هذا التمهيد في القسم الأول منه على التعريف بالموشّح في اللغة، وفي القسم الثاني منه على التعريف به اصطلاحاً ومفهوماً عند نخبة من النقّاد الذين تعرّضوا له قديماً وحديثاً.

ويقوم القسم الثالث على نشأة الموشح والآراء التي قالت بنشأته المغربية والأخرى التي قالت بالنشأة المشرقية والنظريات التي ترتبت على القولين نتعرض لها بإيجاز، ويقوم القسم الرابع على الكيفية التي انتقل فيها الموشّح الى البيئة النجفية والاهتمام الذي وجده فيها وأوائل الشعراء النجفيين الذين احتفوا به ونظموه.

أ) الموشح في اللغة:

الموشح في اللغة: مصدر للفعل الثلاثي وشح يتشح وشاحاً وموشّحاً وموشّحةً، قال الجوهري (ت٣٩٣هـ): ((الوشاحُ: شيءٌ يُنسج من أديمٍ عريضاً يُرصّع بالجواهر وتشدّه المرأة بين عاتقيها، يقال وِشاح وإشاح ووُشاح وأُشاح، والجمع الوُشح والأوشحة ووشحتها توشيحاً هي، أي لبسته، وربما قالوا توشّحَ الرجل بثوبه وبسيفه، والوشحاء من العنز: الموشّحة ببياض ، وقول الراجز:

أحبُّ منك موضعَ الوشحن

وموضعَ اللبةِ والقُرطـــن

يعني الوشاح، وإنما يزيدون هذه النون المشدودة في ضرورة الشعر)). [١]

وفي أساس البلاغة: ((الموشّح أو الموشّحة من الإشاح والوشاح وهو حلي للنساء أو هو كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالفٌ بينهما معطوفٌ أحدهما على الآخر لتتزين به المرأة أو هو سيرٌ منسوجٌ من الجلد يُرصّع بالجواهر تشدّه المرأة بين عاتقها وكشحيها، والموشّح اسم مفعول يُدل على إن الناظم قد وضع منظومته على شكل الوشاح)). [٢]

وفي اللسان ((قال ابن الأثير: كان لقومٍ وشاحٌ ففقدوه فاتهموها به، وكانت الحِدَأة أخذته فألقته إليهم وفيه كان للنبي صلّى الله عليه وسلم درعٌ تسمّى ذات الوشاح ...وقال ابن سيده: والوشاح والوشاحة السيف مثل إزار وإزارة، قال أبو كبير الهذلي:

---

[١] الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حماد الجوهري (ت٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٤، بيروت ـ لبنان، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م، مادة (وشح)، ٤١٥/١.

[٢] أساس البلاغة: جار الله القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، (د.ط) ، بيروت، ١٩٦٥، مادة (وشح).

مستشعراً تحت الرداءِ وشاحةً عضباً غموض الحدِّ غير مفلّلِ[١]

والوشاح القوس ... والموشّحة من الظباء والشاء والطير التي لها طرّتان من جانبيها ... والوشحاء من المعز: السوداء الموشّحة ببياض)). [٢]

وفي التاج قال الزبيدي: ((وقد توشّحت المرأة واتّشحت وشّحتها توشيحاً، قال ابن سيده: التوشّح أن يتشّح بالثوب ثم يخرج طرفه الذي ألقاه على عاتقه الأيسر من تحت يده اليمنى ثم يعقد طرفيها على صدره، وقد وشّحه الثوب وأشّحه، قال معقل بن خويلد الهذلي:

أبا معقلٍ إن كنت أشّحتَ حلةً أبا معقلٍ فانظر بنبلك من ترمي[٣]

وقال أبو منصور: التوشّح بالرداء مثل التأبّط والإضطباع وهو أن يُدخل الثوب من تحت يده اليمنى فيلقيه على منكبه الأيسر كما يفعل المُحرِم، ومن المجاز هي غرثى الوشاح، إذا كانت هيفاء، [و] من المجاز توشّح الرجل بسيفه وثوبه ونجاده إذا تقلّد... ومما يُستدرك عليه خرج متوشّحاً بلجامه، قال لبيد:

ولقد حميت الحي تحمل شِكّتي فُرُط، وشاحي إذ غدوت لجامها[٤]

... والوشحة والأُشحة بالضم الحمّية والغضب والجد... وديكٌ موشّح إذ كان له خطّتان كالوشاح...)). [٥]

ب) تعريف الموشّح:

أجمعت نخبة من المصادر الأدبية التي تعرضت للموشّح في تعريفاتٍ عدة على أنه نوع من النظم وفنٌ من فنون الشعر العربي.

ولعلّ تعريف ابن بسّام (ت٥٤٢هـ) للموشّح هو أقدم التعريفات التي بين أيدينا، إذ يقول: ((أوزانٌ كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزلوالنسيب تشقّ على سماعِها مصوتات الجيوب بل القلوب)). [٦]

---

[١] ديوان الهذليين: طبعة دار الكتب المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٩٥، ٩٨/٢.

[٢] لسان العرب: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، ط٤، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٥م، مادة (وشح)، ٢١٦/١٥.

[٣] ديوان الهذليين: ٦٥/٣.

[٤] ديوان لبيد بن ربيعة: اعتنى به: حمدوطماس، دار المعرفة، ط١، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٤م/١٤٢٥هـ، ١١٤.

[٥] تاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضى الزبيدي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ـ لبنان، (د.ت)، مادة (وشح)، ٢٤٦/٢.

[٦] الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: أبو الحسن علي بن بسام الشنتيري(ت٥٤٢هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، مطبعة دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٥م، ١/٢-٢.

وعرّفه ابن سناء الملك (ت٦٠٨هـ) الذي يُعدّ من أوائل المشارقة الذين عنوا بالموشّح عنايةً فائقة، بقوله: ((الموشّح كلامٌ منظوم على وزنٍ مخصوص...)).[١]

ويتفق ابن خلدون (ت٨٠٨هـ) مع ابن بسّام في كثرة استعمال الموشح لدى أهل الأندلس بقوله: ((وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فناً سمّوه الموشح ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصانـــا، يكثرون من أعاريضها المختلفة، ويسمّون المتعدد منها بيتاً واحدا، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها فيما بعد الى آخر القطعة)). [٢]

بينما أخرج الأبشيهي (ت٨٥٠أو٨٥٢هـ) الموشّح من الشعر القريض جاعلاً إياه فناً قائماً بذاته بقوله: ((الفنون السبعة في الشعر هي:- الشعر القريض، والموشّح، والدوبيت، والزجل، والمواليا، والكان كان، والقوما)).[٣]

وهناك جملة من التعريفات لفن الموشّح لدى نقادنا المعاصرين الذين تعرضوا له بالدراسة، إذ ربط بعضهم ظهوره بالغناء، فالدكتور عبد العزيز الأهواني يقول: ((التوشيح فنٌ أندلسي ظهر منذ أواخر القرن الثالث الهجري على يد عددٍ من الشعراء في الأندلس، وكان ظهوره متصلاً بالغناء)).[٤]

وعرّف الدكتور محمد مهدي البصير الموشّح بأنه ((ضربٌ من الكلام المنظوم تتعدد أوزانه وتتنوع قوافيه تبعاً لرغبة قائله، وقدرته على التصرف في أفانين الكلام)).[٥]

ويعرّف الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي الموشّح بأنه ((فنٌ جديدٌ من فنون الشعر العربي يمتاز بجماله الفني وكثرة صوره الشعرية وتعقيدها في صناعة الشعر وكثرة قوافيه وأدواره وبأوزانه الكثيرة التي تلائم الذوق وتوائم الغناء وتتمشى مع الترف والموسيقى وجمال الفن والحياة)). [٦]

ويحاول الدكتور مصطفى عوض الكريم توضيح ماهية الموشّح بقوله: ((الموشّح لونٌ من ألوان النظم، ظهر أول ما ظهر بالأندلس في عهد الدولة المروانية في القرن التاسع الميلادي،

---

[١] دار الطراز في عمل الموشحات: للقاضي السعيد أبي القاسم هبة الله بن جعفر ابن سناء الملك (ت٦٠٨هـ)، تحقيق الدكتور جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثانية ، ١٩٧٧م، ٢٥.

[٢] المقدمة: ابن خلدون (ت٨٠٨هـ)، تحقيق: د.علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، الطبعة الثانية،١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م، ٥٨٣.

[٣] المستطرف في كل فن مستظرف: شهاب الدين الأبشيهي(ت٨٥٢هـ)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٣٧١هـ/١٩٥٢م، ٢٠٦/٢.

[٤] ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر: د. عبد العزيز الأهواني، دار الجيل، مصر، ١٩٦٢م، ١٧٦.

[٥] الموشح في الأندلس وفي المشرق: محمد مهدي البصير،مطبعة المعارف، الطبعة الأولى، بغداد، ١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م، ٨.

[٦] ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩٩م، ٢١١.

ويختلف عن غيره من ألوان النظم بالتزامه قواعد معينة من حيث التقفية، وخروجه أحياناً على الأعاريض الخليلية، وبخلوّه أحياناً من الوزن الشعري، وباستعماله اللغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائه، وباتصاله الوثيق بالغناء)). [١]

ويختلف الدكتور إبراهيم أنيس مع جملة التعريفات السابقة للموشّح فيقول: ((وليست الموشّحات قبل تلحينها إلا نوعاً من الشعر المسمّط ففيها تتكرر قوافي الأقفال حتى نهاية الموشّح))،[٢]وهذا ما أشار إليه الدكتور شوقي ضيف بقوله: ((إن المسمّطات قصائد تتألف من أدوار تقابل الأغصان في الموشّحة وكلُّ دورٍ ـ مثل الغصن ـ يتألف من أربعة شطور أو أكثر تتفق في قافيةٍ واحدة ما عدا الشطر الأخير فإنه يستقل بقافيةٍ مغايرة، وهو يتّحد فيها مع الشطور الأخيرة في كلِّ دورٍ من أدوار المسمّط، ويسمّى ـ من أجل ذلك ـ عمود المسمّط فهو القطب الذي يدور عليه، وهو يقابل بوضوح المركز أو القفل في الموشّحة، وكل ما بينهما من فروق أن الشطر في نهاية أدوار المسمّط واحدٌ بينما هو في مراكز الموشّحة متعدد)).[٣]

ويرى باحثٌ آخر أن الموشّحَ مرحلةٌ من مراحل تطور الشعر العربي مستنداً بذلك الى التعريفات التي أكدت صلته بالغناء فيقول: ((والملاحظ أن بعض التعريفات أشارت الى صلة الموشّح بالغناء وظروف الزينة والجمال داخل المجتمع الأندلسي، وهذا دليلٌ على خصوصية فن التوشيح الذي يُعدّ مرحلةً جديدة من مراحل التطور الشعري العربي)). [٤]

ج) نشأة الموشّح:

الموشّح فنٌ شعريٌ غامضُ النشأة شأنه في ذلك شأن كثير من الفنونالأخرى، إذ يتعذر على الباحث معرفة أول من اخترعه أو صنعه أو دلّ عليه، لكن المصادر الأدبية لا تخلو من بعض الإشارات التي تضيء بصيصاً من الأمل لمن أراد التتبع والوصول الى رأيٍيلحظه ذوو البصيرة، فقد ذكر ابن بسّام في ذخيرته ما نصّه: ((وأول من صنع أوزان هذه الموشّحات بأفقنا واخترع طريقتها ـ فيما بلغني ـ محمد بن محمد القبري الضرير)).[٥]

---

[١] فن التوشيح: د. مصطفى عوض الكريم، قدم له: د. شوقي ضيف، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٩م، ١٨ .

[٢] موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، نشر: مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م، ٢٨٨.

[٣] تاريخ الأدب العربي عصر الدول والأمارات الأندلس: د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط٤، القاهرة، ٢٠٠٧م، ١٤٩.

[٤] نظرية الموشح ملامحها في آثار الدارسين العرب والأجانب: زهيرة بو زيدي، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر، ٢٠٠٥ـ٢٠٠٦ ، ٦٠.

[٥] الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق١، م١، ٤٦٩.

وذكر ابن خلدون في هذا الشأن اسماً آخر فقال: ((وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافى الفريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله بن عبد ربه الأندلسي صاحب كتاب العقد ...)).[١]

والغريب في الأمر إن ابن بسّام لم يذكر في ذخيرته موشّحاً واحداً لمن صنع تلك الأوزان، ولعلّ ذلك يعود الى أنه كان لا يُعدّ الموشّحات من الشعر الرصين، كذلك فإن ابن خلدون لم يذكر شيئاً من محاولات ابن عبد ربه الأندلسي، على حين أورد لنفسه أشعاراً وفيرة.[٢]

أما عن أسباب نشأة الموشّح وظهوره على الرأي الذي يذكر ظهوره في الحقبة التي حكم فيها الأمير عبد الله المرواني، فيقول الدكتور أحمد هيكل: ((كانت نشأة الموشحات استجابةً لحاجةٍ فنية أولاً، ونتيجة لظاهرة اجتماعية ثانياً، أما كونها استجابة لحاجةٍ فنية فبيانه إن الأندلسيين كانوا قد أولعوا بالموسيقى والغناء منذ أن قدم عليهم زرياب[٣] وأشاع فيهم فنّه ... وأصبحت الحاجة ماسةً الى لونٍ من الشعر جديد، وأما كون نشأة الموشحات قد جاءت نتيجة لظاهرة اجتماعية فبيانه أن العرب امتزجوا بالأسبان وألّفوا شعباً جديداً فيه عروبة وفيه اسبانية، وكان من مظاهر هذا الامتزاج، أن عرف الشعب الأندلسي العامية اللاتينية كما عرف العامّية العربية، أي أنّه كان هناك ازدواجٌ لغوي نتيجةً للازدواج العنصري)).[٤]

ويذهب أصحاب النظرية الموسيقية في نشأة الموشّح الى أن ((لزرياب دوراً كبيراً في نقل الغناء العربي من المشرق الى الأندلس، فقد نقل كتب الموسيقى والغناء، وجاءت معه فرقةٌ من المغنين والمغنيات على عهد الحكم بن هشام (١٨٠- ٢٠٦هـ) فكانت لموهبته وفطرته الفنية عبقرية جمال الصورة والأداء ...))[٥]، وكانت ((طريقة زرياب في الغناء سبباً في اختراع الموشّحات مما دعا مقدم بن معافى القبري أو محمد بن حمود على ابتداع طريقة لنظم الشعر تضمنت المقطوعة منها

---

[١] المقدمة: ابن خلدون، ١٤٤٨/٤.

[٢] ينظر: البناء الفني في الموشح النشأة والتطور: كوثر هاتف كريم، (رسالة ماجستير)، جامعة الكوفة، كلية التربية للبنات، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، ٦.

[٣] واسمه علي بن نافع ولقب زرياباً لسواد لونه وفصاحة لسانه ولطافة شمائله، شُبّه بطائرٍ أسود غردٍ عندهم، وكان عبداً لإبراهيم الموصلي مطبوعاً على الغناء، وكان ربما حضر به مجلس الرشيد يغني فيه، ثم انتقل الى القيروان ومنها جاز البحر الى الأندلس فكان عند الأمير عبد الرحمن بن الحكم. ينظر: المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، محمد الإفراني، تحقيق وتقديم: محمد العمري، وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية، مطبعة فضالة، المملكة المغربية، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ١٢٦، وينظر: العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م، ٣٧/٧.

[٤] الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة: د. أحمد هيكل، مطبعة دار المعارف، الطبعة الرابعة، مصر، ١٩٦٨م، ١٤٥-١٤٦.

[٥] موشحات ابن بقي الطليطليوخصائصها الفنية: عدنان محمد آل طعمة، دار الحرية للطباعة، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩، ٥٢.

عدة ألوان من البحور والقوافي طريقة النوبة الغنائية إلا أن ناظمها شاعرٌ واحد))[١]، وهو رأيٌ افتراضي بحسب رد أحد الباحثين.[٢]

ويتوافق الأستاذ الرافعي مع الرأي الذي يذهب الى السبب الغنائي لنشأة الموشّح فيقول: ((إن الذي نبههم الى اختراع أوزان التوشيح إنما هو الغناء لا غيره، فإن تلحين البيت من الشعر قد يجيء على بعض الوجوه كالموشّح، إذ يخرج جملاً مقطّعة تتساوق في النغم ...)).[٣]

وأشارت بعض المصادر[٤]الى إن امرأً القيس كان قد نظم قطعةً عُدّت من لبنات فن الموشّح وهي قوله:[٥]

توهمت من هندٍ معالم أطلال عفاهنّ طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هندٍ خلت ومصايف يصيح بمغناهـــا صدى وعوازف
وغيّرها هوج الرياح العواصف وكل مسفٍ ثم آخـــــــــر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطّالِ

وبعد أن رجعنا الى ديوان امرئ القيس بتحقيق الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم الذي قام بنشر((شعر امرئ القيس كاملاً على ما وقع له من نسخ ديوانه وما جمعه من كتب الأدب واللغة والتاريخ))[٦] لم نعثر على القطعة المذكورة إلا في باب الشعر المنسوب الى امرئ القيس، على حين وردت في الديوان الذي جمعه الأستاذ حسن السندوبي معتمداً على ما سبق طبعه دون تمحيص، فضلاً عن ذلك فإن ابن رشيق في عمدته أشار الى إن هذه القطعة هي من المسمّطات وشكّك في نسبتها الى امرئ القيس بقوله: ((وقد رأيتُ جماعةً يركبون المخمّسات والمسمّطات ويكثرون منها ، ولم أرَ متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها... ما خلا امرأ القيس في القصيدة التي نُسبت إليه وما أصحّحها

---

[١] الموشحات الأندلسية من كنوزنا: د. فؤاد رجائي، حلب ، ١٩٤٩، ١٢٥.
[٢] ينظر: الموشحات والأزجال، د. مصطفى عوض الكريم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ٣٦ـ ٣٧.
[٣] تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، مراجعة وضبط: عبد الله المنشاوي ومهدي البحقيري، مكتبة الإيمان، ط١، المنصورة، مصر، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ٢/ ١٤٣، ١٤٤.
[٤] ينظر على سبيل المثال: الصحاح للجوهري: ١١٤٣/٢.ودائرة المعارف الإسلامية، طبعة هولندا، مادة (موشح)، ٣/ ٧٩٥ـ ٧٩٧، والموشح في الأندلس وفي المشرق: محمد مهدي البصير، ١٠،
[٥] ديوان امرئ القيس ، تحقيق: حسن السندوبي، مطبعة الاستقامة، الطبعة الثالثة، مصر، ١٣٧٣هـ/١٩٥٣، ١٩٥ـ١٩٦.
[٦] ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، القاهرة، ج. م. ع، ١٩٩٠م، (تصدير المحقق)، ١٩.

له))[1]، وما ذهب إليه أبو العلاء المعري حينما أجرى على لسان امرئ القيس حديثاً ينكر فيه نسبة هذه الأبيات المسمّطة إليه.[2]

كل ذلك يدعونا الى القول إن الأبيات السابقة هي من الشعر المنحول لامرئ القيس لوجود الأدلة المنطقية على ذلك، وإن وجدت فهي من المسمّطات لا من الموشّحات، والمسمّطات ـ بحسب رأي أحد الباحثين ـ تُعد تمهيداً للموشّحة حيث تتنوع القافية ويتكرر في المسمّط شطرٌ أو بيتٌ بقافيةٍ واحدة، وكل مجموعة أبيات فيها تشبه القفل في الموشّحة.[3]

أما الرأي الذي يقول بأن أصلَ الموشّحات فرنسيٌ لأن فرق (التروبادور) كانت تؤم البلاد الأسبانية من جنوب فرنسا لتغني للنبلاء طلباً لعطائهم، فقد ردّه الدكتور باقر سماكة بقوله: ((وهذه الأغاني لم تكن شعراً صحيح الأوزان والقوافي وإنما هي مقاطيع لا ضابط لها ولكن لها شبه بأوزان ومقاطع الموشّحات الأندلسية))[4]، وأبطل هذا الرأي أيضاً الباحث مقداد رحيم لعدم وجود تلك النصوص حتى يمكن مقارنتها بالموشّحات الأندلسية.[5]

وكان بعض المستشرقين قد عوّل لإثبات اسبانية الموشّح على العلاقة الوطيدة التي تربطه بالغناء، فذهب الى القول بأن هناك أوزاناً لا تجري على عادة العروض الخليلية شاعت ونظمت عليها الموشّحات، أي أنها أوزانٌ أعجمية عرفها الأسبان، ومن المستحيل أن يخلو تراثُ هؤلاء من أي إرثٍ فكري.[6]

ومن هذا التراث أغاني (الجونكلير) التي عرفها جنوب فرنسا في (بروفانس) في القرن الحادي عشر وكان ينظمها الطروبيون الذين يطوفون بلاد الغال رجالاً ونساء وينشدون الناس أشعارهم الحماسية والغرامية في الطرقات، وهذا ما جعل العرب يستنبطون أناشيد للغناء طليقة الأوزان والقوافي فتولّد بذلك فن الموشّحات.[7]

وهناك رأيٌ آخر يرجع أصل الموشّحات الى المشرق استناداً الى موشّحة (أيها الساقي) المنسوبة لابن المعتز(ت٢٩٦هـ) التي عدّوها أول موشّحة في الأدب العربي، وهذا الرأي أبطله أيضاً

---

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط٥، بيروت ـ لبنان، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ١٨٢/١.

[2] ينظر: رسالة الغفران لأبي العلاء المعري(٣٦٣ـ ٤٤٩هـ)، تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، ط٩، دار المعارف، ١٣٩٧ه/١٩٧٧م، ٣١٩.

[3] ينظر: موسيقى الشعر العربي، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ٣٢/٢.

[4] التجديد في الأدب الأندلسي: د. باقر سماكة، مطبعة الإيمان، ط١، بغداد، ١٩٧١م، ٧٢.

[5] ينظر: نظرية نشأة الموشحات الأندلسية بين العرب والمستشرقين، مقداد رحيم، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦م، ٣٤.

[6] ينظر: دراسات في الأدب الأندلسي، محمد سعيد محمد، منشورات سبها، ط١، ٢٠٠١، ٢٤٩.

[7] ينظر: فن التوشيح، ١٠٨.

الباحث طه الراوي[١](ت١٩٤٦م)وعدّه وهماً شائعاً وأثبت أن هذه الموشّحة هي لابن زهر الأشبيلي(ت٥٩٥هـ) وليست لابن المعتز، وأيّده في ذلك نخبة من الباحثين.[٢]

وتجدر الإشارة إلى ذهابعض الباحثين مذهباً أبعد في تبنيهم الرأي القائل بالنشأة المشرقية للموشّحات، فكان السيد أحمد الهاشمي(١٢٩٥-١٣٦٢هـ) يرى أن النصوص الشعرية التي تغنّى بها أولاد النجار في يثرب وهم يستقبلون الرسول محمداً (صلى الله عليه وآله وسلم) هي بداية لنشوء الموشّح ومنها:

أشرقت أنوارُ أحمد واختفت منه البدور

يا محمد يا محمــد أنت نورٌ فوق نور[٣]

وينقل الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي الرأي السابق في كتابه (البناء الفني للقصيدةالعربية)[٤]عن كتابٍ مخطوط لـ (علّام خليل) جاء فيه إن أول التواشيح غنّى به أولاد النجار عند هجرة الرسول الى المدينة.[٥]

ويأخذ الدكتور مصطفى الشكعة في معرض حديثه عن الخرجات هذا الرأي أخذ المتبنيات في قوله: ((ولازالت ترن في أسماعنا في مطلع كلّ عامٍ هجري الأنشودة الطريفة التي استقبل بها أهلُ المدينة محمداً ...)).[٦]

ويعجب الدكتور محمد زكريا عناني من هذا الرأي للدكتور الشكعة، ولكنه يعود فيبرئ ساحته من تبني هذا الرأي لأنه لم يشر الى أن النصوص المذكورة على لسان أولاد النجار كانت من الموشّحات.[٧]

وأرجع الدكتور عبد الله الجبوري الموشّحات الى الأصل المشرقي، وذلك في محاولات الحريري صاحب المقامات،[٨]وهو رأيٌ لا يستند سوى الى القول الذي يذهب الى تأثير المقامات على

---

[١] ينظر: وهم شائع موشّحة ابن زهر لا موشّحة ابن المعتز، (مقال)، طه الراوي، مجلة الرسالة: العدد ٤٥٩، السنة العاشرة، ١٩٤٢م، ٤٦٤.

[٢] ينظر على سبيل المثال: قصة الأدب في الأندلس: محمد عبد المنعم خفاجي،١٣٦/٢،و الموشحات العراقية منذ نشأتها الى نهاية القرن التاسع عشر: د. رضا محسن القريشي، ٥٩، وشعر ابن المعتز: يونس السامرائي، ١٣٢/٢.

[٣] ينظر: نظرية نشأة الموشحات الأندلسية: مقداد رحيم، ٦٢.

[٤]البناء الفني للقصيدة العربية: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، الطبعة الأولى، القاهرة، (د.ت).

[٥] ينظر: الموشحات الأندلسية، محمد زكريا عناني، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، مطبعة الأنباء، الكويت، ١٩٨٠م، ١٦.

[٦] الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: د. مصطفى الشكعة، مطبعة دار العلم للملايين، ط٣، بيروت، ١٩٧٥م، ٣٨٧.

[٧] ينظر: الموشحات الأندلسية، د. محمد زكريا عناني، ١٧.

[٨] ينظر: نظرية نشأة الموشحات الأندلسية، ٤٧.

القصص الأسباني عبر شخصية أحد أبطالهم المسمى (بيكارون) (picaroon) الذي يشبه من بعض الوجوه أبا زيد السروجي بطل مقامات الحريري وهو تأثيرٌ ضعيف،[١]وإلا فما الرابط بين الفنّين؟.

وقد رأى بعض الباحثين[٢]أن قصيدة ديك الجن(ت٢٣٥هـ) هي من الموشّحات ليؤكدوا القول بالأصل المشرقي، والقصيدة هي:

قولي لطيفك ينثنـــــي عن مضجعي عند المنام
عند الرقاد عند الهجوع عند الهجود عند الوســن
فعسى أنام فتنطفـــــي نارٌ تأجج في العظـــام
في الفؤاد في الضلوع في الكبود فـــــي البدن[٣]

ولكن هذه القصيدة ليست موشّحة بدليل إن الموشّح تتغير فيه قافية الأدوار من دورٍ الى آخر،على حين نجد أن منظومة ديك الجن ثابتة يتكرر فيها الدور في الأقسام جميعها.[٤]

أما عن علاقة الموشّح بالشعر العربي فقد تطرق كثير من الباحثين لهذه القضية وتوصلوا الى وجود علاقة وطيدة بينهما من خلال اللغة وعلم العروض وغيرهما، فقد أورد الصلاح الصفدي (ت٧٦٤هـ) في توشيع التوشيح نقلاً عن أبي الحسن علي بن سعد الخير ما نصه: ((ووجدنا بعض المتأخرين كمهيار الديلمي، وأبي محمد القاسم الحريري، وغيرهما قد استنبطوا من تلك الأعاريض أقساماً مؤلفة على فقرٍ مختلفة وقوافٍ مؤتلفة . قلت(أي الصفدي): يعني بذلك أشعار العرب في أبحر العروض، قال أي(أبي سعد الخير): وسمّوها ملاعب وهي قصيدة قائمة على قوافٍ رباعية أو غير رباعية واستنبط منها أيضاً أهل الأندلس ضرباً قسّموه على أوزان مؤتلفة وألحان مختلفة وسمّوها موشّحات وجعلوا ترصيع الكلام وتنميق الأقسام توشيحاً، وكانوا أول من سنّ هذا الطريق ونهجه وأوضح رسمه ومنهجه)).[٥]

---

[١] ينظر: المقامة، لجنة من أدباء الأقطار العربية، دار المعارف، ط٣، القاهرة، مصر، (د.ت)، ١١.

[٢] ينظر على سبيل المثال: تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول: د.شوقي ضيف، مطبعة دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٧م، ١٩٩، و الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: د. مصطفى الشكعة، ٣٩٤.

[٣] خزانة الأدب وغاية الإرب: ابن حجة الحموي (ت٨٣٧هـ)، مطبعة الخيرية، مصر، ١٣٠٤هـ، ٧٨. وديوان ديك الجن الحمصي عبد السلام بن رغبان (١٦١- ٢٣٦هـ)، جمع وتحقيق ودراسة: مظهر الحجي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ٢١٤.

[٤] ينظر: البناء الفني في الموشح النشأة والتطور: كوثر هاتف، ٩.

[٥] توشيح التوشيح: صلاح الدين خليل بن ايبك الصفدي (ت٧٦٤هـ)، تحقيق: البير حبيب مطلق، مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٦٦م، ٢٠.

أما المستشرق الأسباني " ايميليوجارثياجومث " فإنه يرى إن الموشحات تضمنت عناصر عربية أصيلة وفي بنائها الفني تشابه كبير مع بناء المسمّطات والمخمّسات ولكنه يعتقد إن في الموشّحات عناصر محلية اسبانية تتمثل في الجزء الأخير من الموشّحة أي في الخرجات.[١]

فالموشّح فنٌ وافدٌ الى المشرق وهو كما يقول الدكتور خفاجي: ((جارٍ على طريقة أهل الروم جاء من بلادهم خالياً من الكلام ليس فيه سوى النغمات المخصوصة ثم تأمل العرب أدواره ونظموا الموشّحات على مقتضاها))[٢]، وكما يقرر السيد أحمد الهاشمي بقوله: ((والموشّحات والأزجال من اختراع الأندلسيين وتبعهم فيها المشارقة)).[٣]

من هنا فإننا نميل الى الرأي الذي يرى بعدم وجود أثر للموشح في التراث الشعري العربي على مدى قرونه التي سبقت الفتح الإسلامي للأندلس، كما صرّح بذلك نخبة من الباحثين، فقد ذكر المقرّي في نفح الطيب أن الموشّح من اختراعات أهل الأندلس((التي استحسنها أهل المشرق وصاروا يترعون مترعهم))[٤]،ومن الباحثين المعاصرين من يرى أنه((لا أثر له في الجاهلية أو عصر النبوة والراشدين أو عصر بني أمية وإنما ظهر في الأعصر الأندلسية)).[٥] ويقول صاحبا المعجم المفصل في اللغة والأدب: إنه من ((الثابت أن الموشحات شكلٌ جديد للقصيدة العربية لا سابقة له من نسقه في تراث العرب الشعري كما إن التوشيح فن شعري مرتبط أساساً بالغناء وهي صفةٌ ما يزال يتميز بها على مر العصور حتى ليمكن رد نشوئه الى أصول فولكلورية عند عرب الأندلس)).[٦]

إلا أن الظاهر مما تقدم من تضاربٍ في الآراء وصراعٍ حول أصل الموشّح ونشأته يثبت بما لا يقبل الشك أهمية هذا الفن وعلوّ قيمته الفنية والأدبية.

د) الموشح في بيئة النجف الأشرف الشعرية :

انتقلت الموشّحات الأندلسية الى المشرق بطريقةٍ تكاد تكون غير واضحة المعالم، فالآراء في ذلك كثيرة، منها ما ذكره الدكتور مصطفى عوض الكريم بقوله: ((وأدنى القبول ما يظنه الدكتور شوقي

---

[١] ينظر: الموشحات الأندلسية، د. محمد زكريا عناني، ١٩ .

[٢] ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان: د. محمد عبد المنعم خفاجي، ٢١١ .

[٣] ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: أحمد الهاشمي(ت١٣٦٢هـ)، تحقيق وضبط: د. حسني عبد الجليل يوسف، نشر: مكتبة الآداب، ط١، القاهرة، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ١٢٥.

[٤] نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب: شهاب الدين المقري(ت١٠٤١هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، (د.ط)، بيروت، ١٩٦٨م، ١٢٣/٣.

[٥] التعريف في الأدب العربي: رئيف خوري، لجنة التأليف المدرسي، بيروت، (د.ت)،٨٠ .

[٦] المعجم المفصل في اللغة والأدب: د.أميل بديع ود. ميشال عاصي،نشر: ناب مصطفوي، مطبعة ستارة، الطبعة الأولى، ١٤٣٢هـ، ١٢١٧/٢ .

ضيف من أن أبا الصلت أمية بن عبد العزيز[1] الذي رحل الى مصر وأقام بها عشرين عاماً وصنف في الألحان هو الذي نقل الموشّحات الى المشارقة)).[2]

ومنها ما نقله الدكتور رضا القريشي عن كتاب دراسات في الأدب العربي لـ (غوستاف فون غرونيادم) من رأيٍهامٍ يشير الى أن الموشّحات الأندلسية كانت قد انتقلت الى المشرق عن طريق بعض الأدباء والشعراء الأندلسيين الذين كانوا يرحلون لأداء فريضة الحج أولاً، ولقاء العلماء المشارقة والدراسة عليهم ثانياً.[3]

كان انتقال الموشّحات في بادئالأمر الى مصر إذ برز فيها وشّاحون كالقاضي الفاضل(ت٥٩٦هـ)، وعثمان البلطي(ت٥٩٩هـ)، وغيرهما، إلا إن ابن سناء الملك(ت٦٠٦هـ) يعد أبرز وشّاح عرفته مصر في القرن السادس الهجري، فقد عنى بالموشّحات عنايةً فائقة ونظمها على غرار الموشّحات الأندلسية وأرسى قواعدها في كتاب(دار الطراز في عمل الموشّحات) الذي ضمنه مختارات من الموشّحات الأندلسية وأخرى من إنشائه.[4]

ثم انتقلت الموشّحات من مصر الى بلاد الشام بوسيلة من أربع وسائل رجّحها الدكتور القريشي في كتابه (الموشّحات العراقية منذ نشأتها الى نهاية القرن التاسع عشر) وهي: إما أن يكون فريقٌ من الوشّاحين المصريين قد سافر الى بلاد الشام بقصد الزيارة ومنهم من استقر فيها كابن النبيه الذي توفي في نصيبين سنة ٦١٩هـ، وإما أن يكون فريقٌ من الشعراء الشاميين قد سافر الى مصر ومنهم من اتخذها وطناً آخر كشهاب الدين العزازي(ت٧١٠هـ)، وإما أن يكون فريقٌ من الوشّاحين الأندلسيين قد قصد مصر وبعدها انتقل الى بلاد الشام كمحي الدين بن عربي(ت٦٣٨هـ)، وكان منهم من يؤم بيت الله الحرام للحج فيجوب الأقطار الإسلامية كمصر والشام والعراق، وأما أن تكون الموشّحات المصرية قد انتقلت الى بلاد الشام مع سائر الذخائر الأدبية والرسائل الشخصية بين الشعراء.[5]

ثم ألقى الموشّح عصا ترحاله الطويل في العراق، فنشأ وشّاحون عراقيون ممتازون بمرور السنين كابن الدهّان الموصلي (٥٢١ــ ٥٩٩هـ)، وعثمان البلطي(ت٥٩٩هـ)، والقاسم بن القاسم

---

[1] ولد بدانية سنة (٤٦٠هـ) ثم رحل الى الإسكندرية أيام الخليفة الفاطمي المستنصر بالله أبي تميم معد، وسجن بمصر مدة، ثم عاد الى المغرب فاتصل بيحيى بن تميم بن المعز الصنهاجي، وتوفي سنة (٥٢٩هـ). ينظر: نفح الطيب، ٤٩٦/١، (هامش المحقق)، والمغرب: ٢٥٦/١.

[2] الموشّحات والأزجال: د. مصطفى عوض الكريم، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥م، ٦١.

[3] ينظر: الموشّحات العراقية منذ نشأتها الى نهاية القرن التاسع عشر، د. رضا محسن القريشي، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١م،٩٦.

[4] ينظر: م. ن، ٩٧.

[5] ينظر: م. ن، ١١٤.

الواسطي(٥٥٠- ٦٢٦هـ)، ولكن هؤلاء الرواد قالوا موشّحاتهم في بلدان أخرى كونهم آثروا الرحيل على البقاء في الوطن.[١]

ولما كانت الموصل هي أول ما يواجه المسافر الى العراق من بلاد الشام فإن الوشّاحين الرواد ومن جاء بعدهم من وشّاحي القرن السابع الهجري كانوا جميعاً من أبناء شمال العراق.[٢]

ولما كان القرن الثامن الهجري أخذت الموشّحات تمتد في العراق الى ناحية الجنوب وكان من أبرز الشعراء الذين نظموا الموشّح وابتكروا ألواناً جديدة كالموشّح المضمن والموشّح المجنح[٣]الشاعر صفي الدين الحلي(ت٧٥٢هـ).[٤]

مرّت الموشّحات بحقبة سباتٍ طويلة استمرت حوالي أربعة قرون امتدت من وفاة صفي الدين الحلي في منتصف القرن الثامن الهجري وحتى منتصف القرن الثاني عشر الهجري، إلا إن الدكتور البصير يبعد حقبة السبات الى منتصف القرن الثالث عشر الهجري فيقول:((لم نسمع بوشّاحٍ معروفٍ في فن الموشّحات ... حتى النصف الثاني من القرن الثالث عشر الهجري حيث شهدت الموشّحات عناية كبيرة بلغت قمتها على يد الشاعر العراقي محمد سعيد الحبوبي ...)). [٥]

على إن رأي الدكتور البصير فيه نظر، لأن منتصف القرن الثاني عشر الهجري كان قد شهد ظهور نخبة من الوشّاحين وهم: ملا جرجس بن درويش(١١٤٠هـ)، ومصطفى الغلامي(١١٤٠هـ)، وحسن عبد الباقي(١١٥٧هـ) وعبد الباقي العمري (١٢٧٨هـ) وغيرهم.[٦]

ثم إن الموشّح انتقل الى النجف عن طريق الوشّاحين الموصليين، فإن قسماً منهم زار العتبات المقدسة في كربلاء والنجف، وكان أول من فعل ذلك حسن عبد الباقي الموصلي(١١٥٧هـ).[٧]

ثم عُيّن عبد الباقي العمري من قبل الحكومة التركية قائممقاماً لمدينة النجف على أثر خبرته في حل كثير من المشاكل والفتن ولا سيما الفتنة التي وقعت بين قبيلتي الزكرتوالشمرت في النجف.[٨]

ويُعدّ عبد الباقي العمري أستاذاً لوشاحي الجنوب الذين عاش بعضهم في النجف وبعض في الحلة، وكان أول من نظم في فن التوشيح في هذا العصر السيد صالح بن مهدي الحسيني القزويني(١٢٠٨-

---

[١] ينظر: الموشحات العراقية، ١٣٣.

[٢] ينظر: م. ن، ١٤٧.

[٣] الموشح المضمن:هو الذي يُضمِّن فيه الوشّاح بيتاً من التراث، أما الموشّح المجنّح: فهو الذي يلتزم اتفاق قافيتي الجزءين الثاني والرابع من أبيات الموشّح كله، فضلاً عن اتفاق القوافي والأقفال فيكون للموشّح قافيتان، واحدة للأقفال وأخرى للأسماط، ينظر: الموشحات العراقية، ١٥٠.

[٤] ينظر: م. ن، ١٤٧.

[٥] الموشح في الأندلس وفي المشرق: ٦٣ .

[٦] ينظر: الموشّحات العراقية، ١٥٧.

[٧] ينظر: م. ن، ١٥٨.

[٨] ينظر: تاريخ الموصل، سليمان الصائغ، مطبعة الكاثوليك، بيروت، ١٩٢٨م، ٣٢٤.

١٣٠٦هـ/١٧٩٤ـ ١٨٨٨م) الذي ولد في النجف[١]((وكان قد مدح الشيخ طالبا البلاغي بموشّح عند عودته من البصرة سنة ١٢٦٦هـ وذكر فيه جماعة من الشعراء والأدباء))[٢]، قال في مطلعه:

صبٌ سقاه الحب صرفَ الشغف فلم يزل من حبـــــه في سكر
صبا الى نشر الصبـــــا المبكر مستنشقـــــــاً به أريج العنبر
مبدداً بالنشـــــــر شملَ الكدر مجدداً عصر الشبـــاب النضر
مستأصلاً داء المعنـــــى الدنفِ مبشـــــراً عن الغزال الأهيفِ
بعوده الى الكثيب الأعفـــــــرِ[٣]

فهبّالشعراء المذكورون في هذا الموشّح الى قرظه، فكان سبباً في تكوين حلبة شعرية واسعة في النجف تعارض الموشّح المذكور.[٤]

وقد نال الموشّح من الحظوة نصيباً وافراًلدى شعراء النجف الاشرف بوصفه شكلاً جديدا من أشكال الشعر يتميز بتنويع القوافي،مما يؤدي الى منح الشعراء فسحة كبيرة من الحرية يستطيعون عبرها الانطلاق في عوالم الخيال الواسعة ولا سيما أولئك الذين يتمتعون بقرائح شعرية عالية وآذان موسيقية مرهفة تنسجم مع إيقاعات الموشحات وتمكنهم من الخوض في غماره،((فقد كثر الوشاحون في النجف[و]كان في طليعتهم السيد موسى الطالقاني(١٢٣٠ـ ١٢٩٨هـ/١٨١٥ـ ١٨٨١م) الذي ولد في النجف ونشأ فيها ... وفي ديوانه المطبوع فصلٌ خاصٌ بالموشّحات)).[٥]

وفي الحقبة نفسها برز الشاعر مهدي حجّي(١٢٢٩ـ ١٢٩٨هـ/١٨١٣ـ ١٨٨١م)الذي ((ولد في النجف وتلقّى علومه فيها، وضاع أكثر شعره إلا ما احتفظ به الشيخ محمد رضا الشبيبي(١٣٠٦ـ ١٣٨٥هـ/ ١٨٨٩ـ ١٩٦٥م)، وكان وشّاحاً من الطراز الأول)).[٦]

وكان الشيخ محسن الخضري(١٢٤٥ـ ١٣٠٢هـ/١٨٢٩ـ ١٨٨٤م) ((قد أبدع في فن الموشّحات وحاز على إعجاب معاصريه من الشعراء))[٧]، أما السيد محمد سعيد الحبوبي(١٢٦٦ـ١٣٣٤هـ/١٨٤٩ـ ١٩١٥م) فكان يُعدّ من أبرز الوشّاحين النجفيين وكانت له ((

---

[١] ينظر: الموشّحات العراقية، ١٧٠.
[٢]شعراء الغري: علي الخاقاني، النجف، ١٣٧٦هـ/١٩٥٦م، ٢١٦/٤.
[٣]ينظر: الندوة البلاغية في النجف الأشرف عام ١٢٦٦هـ القسم الثالث، تحقيق: د. علي خضير حجي، مجلة آفاق نجفية، العددان(٣ـ٤)، ١٤١٧هـ/٢٠٠٦م، ٢٠١ـ٢٠٢.
[٤]ينظر: شعراء الغري، ٢١٦/٤، والموشحات العراقية: ١٧٠.
[٥]الموشّحات العراقية: ١٧٤.
[٦] ينظر: م. ن، ١٧٥.
[٧]شعراء الغري: ٧/ ٢١١ .

موشّحات كثيرة هي في مجموعها من أفضل ما نتجت قرائح الوشّاحين)) [١]، وقال عنه الدكتور محمد مهدي البصير: ((إن موشّحات الحبوبي من الجودة والكثرة بحيث ينبغي أن نقف عندها وقفةً خاصة فليس من شكٍأن هذه الموشّحات جميعاً من أفضل ما أنتجه الوشّاحون القدماء ومن بينهم لسان الدين بن الخطيب وتلميذه ابن زمرك وابن سناء الملك وصفيّ الدين الحلي)).[٢]

وقد جدّد الشيخ علي الشرقي (١٣٠٩-١٣٨٤هـ/١٨٩٢- ١٩٦٤م) في فن الموشّحات وأوجد لنفسه طرائق جديدة تختلف عن الموشّحات التقليدية من حيث أوزان وأغراض المقطوعات الرباعية والثنائية، بينما راح السيد محمود الحبوبي(١٣٢٤-١٣٨٣هـ/ ١٩٠٦- ١٩٦٩م) الى ابتداع الموشّح المطوّل لإثبات الجدارة والتفرد في هذا المجال، وقد جنح الشاعر محمد مهدي الجواهري(١٣١٨- ١٤١٨هـ/ ١٩٠٠- ١٩٩٧م) الى التجديد في شكل الموشّح فظهرت بعض موشّحاته من الطول بحيث تصل أغصان بعض أدوارها الى أربعين غصناً بشكل يتفوق فيه على شعراء جيله كالذي نراه في موشّح (عالم الغد).[٣]

وفي معرض مقارنته بين موشّحات القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجريين يقول الدكتور محمد مهدي البصير: ((كان القرن الثالث عشر للهجرة عصر بعثٍ للموشّح راجت سوقه بعد كسادٍ طويل ورنّت أجراسه بعد سكوتٍ استغرق نحواً من عشرين جيلا .أما القرن الرابع عشر فإنه عصر رقيٍ وتقدمٍ لهذا الفن الظريف. فقد كانت الموشّحات في القرن الماضي جزءاً من شعر المناسبات تنظم لتنشد في حفلة قران أو ختان أو موسم فرح آخر من هذا القبيل .)).[٤]

ويضيف الدكتور البصير: ((وكانت موشّحات القرن الماضي - القرن التاسع عشر- شخصية محضة حتى وإن غلب عليها الصدق وشاع فيها الإخلاص وتمكنت منها الأصالة، أما موشّحات هذا العصر- القرن العشرين - فإنها تعنى بالشؤون الوطنية سياسية كانت أم اجتماعية بل إنها تعنى بالشؤون الإنسانية وتهتم بها أشد الاهتمام علاوة على عنايتها بالشؤون الخاصة التي تعالجها على أتم وجه وأفضله)). [٥]

والحق إننا نرى بأن الموشّحات هي دماءٌ جديدةٌ انتقلت الى الأدب النجفي عن طريق بعض المواهب الفذّة من الشعراء لتحريك روح الحياة في أدبهم الذي أحسّوا بعدم كفايته للتعبير عن رغباتهم

---

[١] ينظر: معجم الشعراء العراقيين المتوفين في العصر الحديث ولهم ديوان مطبوع: جعفر التميمي، شركة المعرفة للنشر والتوزيع المحدودة، ط١، ١٤٢١هـ/١٩٩١م، ٣٤٠ .

[٢] نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر: د. محمد مهدي البصير، مطبعة المعارف، بغداد، ١٣٦٥هـ/ ١٩٤٦م، ٢١.

[٣] ينظر: ديوان الجواهري، ٣٧١/٢.

[٤] الموشّح في الأندلس وفي المشرق: ٦٣.

[٥] م. ن: ٦٤.

وطموحاتهم وتغيرات الحياة، وفي هذا السياق يقول أحد أساتذة الأدب: ((إن من العوامل الأولى لعالمية الأدب وازدهار تأثيره في كثير من الآداب الأخرى شعور ذوي العقليات الناضجة بعدم كفاية أدبهم القومي في التعبير عن رغبات النفس ومبتكرات الحياة فيتجهون الى أدب آخر يجدون لديه دماً جديداً ينقلونه أو ينقلون منه الى أدبهم المحتاج، فتَجِدُّ به روحٌ أخرى ويغمره نشاطٌ يعيد إليه بعضاً من فناء النفس وشباب الروح، ولذلك يقول (جوته) الشاعر الألماني الطائر الصيت: " ينتهي كل أدبٍ الى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدّد الخَلِقَ من ديباجته "))،[1] وهكذا كان أمر الشعر النجفي إذ وجد في الموشّح مجالاً فسيحاً وباعثاً هاماً على النشاط والحركة.

[1] الأدب الأندلسي بين التأثير والتأثر: د. محمد رجب البيومي، المجلس العلمي (١٣)، إدارة الثقافة والنشر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ٣٩ .

الفصل الأول

بناء الموشّح النجفي

أنماطه، أقسامه، أغراضه

أولاً: الأنماط

ثانياً: الأقسام

ثالثاً: الأغراض

أولاً: الأنماط

مدخل:

أنماط بناء الموشّح النجفي :

١. موشّحة المقطوعة الثنائية

٢. موشّحة المقطوعة الرباعية

٣. الموشّح المخمّس

٤. الموشّح المعشّر

٥. الموشّحة المقيّدة باللازمة

٦. الموشّحة ذات المقاطع المتنامية

٧. الموشّحة المفتوحة

مدخل :

قبل الدخول في دراسة الموشّح النجفي وأنماط بنائه لابدّ من وقفةٍ نقف بها على أنماط البناء التي بنيت عليها الموشّحات القديمة منذ ان أصبحت واقعاً ملموساً في الشعر العربي ونتعرف أيضاً على أهم المصطلحات التي رافقت الموشّح ووردت على ألسنة الذين أرّخوا لهذا الفن الشعري وعرّفوه وذكروا أقسامه،فقد عرّف ابن سناء الملك (ت٦٠٨هـ) الموشّح بقوله: ((الموشّح كلامٌ منظومٌ على وزنٍ مخصوص وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع، فالتام ما ابتدأ بالأقفال والأقرع ما ابتُدِئ فيه بالأبيات فمثال التام موشّح الأعمى التطيلي(ت٥٢٥هـ) وهو:

ضاحكٌ عن جمان سافرٌ عن بدر
ضاق عنه الزمان وحواه صدري

فهذا الموشّح ابتدأ بقفله ،ومثال الأقرع :

سطـــوة الحبيب أحلى من جنى النحلِ
وعلـــى الكئيب ان يخضـــــع للذلِ
أنـــا في حروب مع الحدق النجـــلِ
ليس لـــي يدان يـــــا حور يا فتان
من رأى جفونـه فقد أفسد دينـــــه

فهذا الموشّح ابتدأ ببيته)). [١]

والبيت في الموشّحة يتألف من مجموعة أشطار أو أبيات فـ ((الأبيات أجزاء مؤلفة مفردة أو مركّبة يلزم في كل بيتٍ منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشّح في وزنها وعدد أجزائها لا فـــي قوافيها بل يُحسن أن تكون قوافي كل بيتٍ مخالفةً لقوافي البيت الآخر)). [٢]

أما القفل فإنه ((يتردد في الموشّح ست مرات في التام وفي الأقرع خمس مرات. وأقل ما يكون البيت ثلاثة أجزاء، وقد يكون في النادر من جزأين، وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف، وهذا لا يكون إلا فيما أجزاؤه مركبة، وأكثر ما يكون خمسة أجزاء، والجزء من القفل لا يكون إلا

---

[١] دار الطراز: ٣٢ .
[٢] م. ن: ٣٣ .

مفرداً،والجزء من البيت قد يكون مفرداً وقد يكون مركباً. والمركب لا يتركب من فقرتين أو ثلاث فقر، وقد يتركب في الأقل من أربع فقر)). [١]

وأما المطلع فهو القفل الأول وأما الخرجة فهي القفل الأخير [٢] والقفل هو ((أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها)). [٣]

أما الخرجة أو القفل الأخير فقد وضع لها ابن سناء الملك شروطا عدة بوصفها مصطلحاً مهماً من مصطلحات الموشّح فقال: ((والشرط فيها أن تكون حجّاجية [٤]من قبل السخف قزمانية[٥]من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة ولغات الداصة[٦]فان كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال من تقدّمها من الأبيات والأقفال خرج الموشّح من أن يكون موشّحا اللهم إلا إن كان موشّح مدح وذُكر الممدوح في الخرجة فإنه يحسن أن تكون الخرجة معربة)).[٧] كقول ابن بقي (٥٤٥ هـ ـ١١٤٥م):

إنما يحيى سليل الكرام واحد الدنيا ومعنى الأنام [٨]

وقد تكون الخرجة معربة وإن لم يكن فيها اسم الممدوح ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جداً هزّازة سحّارة، بينها وبين الصبابة قرابة، وهذا معجزٌ معوز وما يوجد منه في الموشّحات سوى موشّحتين أو ثلاثة كقول ابن بقي :

ليلٌ طويل ولا معين يا قلب بعض الناس أما تلين [٩]

ثم اشترط ابن سناء في الخرجة الوثوب والاستطراد والقول المستعار على لسان الناطق أو الصامت أو الصبيان أو النسوان أو السكران، واشترط أيضا أن يسبق الخرجة قول قال أو قلتُ أو

---

[١] الموشح في الأندلس وفي المشرق: محمد مهدي البصير، ١٢ـ ١٣ .
[٢] ينظر: موسيقى الشعر العربي، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م،٤٧/٢ .
[٣] دار الطراز: ٣٣ـ٣٤ .
[٤] إشارة الى شاعر بغدادي هو ابن الحجاج (ت٣٩١هـ) في شعره مجون. ينظر: الموشحات الأندلسية، محمد زكريا عناني، ٢٧.
[٥] إشارة الى ابن قزمان (ت٥٥٥هـ) الزجال الأندلسي المشهور. ينظر: م. ن،٢٧.
[٦] الداصّة: السفلة لكثرة حركتهم واحدهم دائص... ويقال للذي يتبع الولاة: دائص، معناه الذي يدور حول الشيء ويتبعه... والدائص: اللص، والجمع الداصة. ينظر: لسان العرب، مادة (دَيصَ)، ٣٣٧/٥.
[٧] دار الطراز: ٤٠ .
[٨] ينظر: م. ن، ٩١ .
[٩] ينظر: م. ن،٩١ .

قالت أو غنّى أو غنّيت أو غنّت. [١]

والموشّحات تنقسم من جهة أخرى على قسمين: قسمٌ أقفاله وزن أبياته كأن أجزاء الأبيات من أجزاء الأقفال، كقول الأعمى:

أحلى من الأمـــن يرتاع من قربي ويفـــرق
في وجهه سنـــة يشجى من العذل ويشـــرق
لله مـــــا أقرب على محبيـــــه وأبعـــدا
حلو اللمـــى أشنب آسى الضنى فيه وأسعـــدا
أحبب بـــه أحبب ويا تجنّيـــــه طال المدى
أما ترى حزنـــي ناراً على قلبـي تحـــرق
حسبي به جنـــة يا ماء يا ظـلّ يا رونـــق

وقسمٌ أقفاله مخالفة لأوزان أبياته تتبين لكلِّ سامعٍ ويظهر طعمها لكلِّ ذائق كقول بعضهم:

الحبّ يجنيك لـــذّة العذل واللوم فيه أحلـــى من القبل
لكلّ شيء في الهوى سبب جد الهوى به وأصله القلب
واه لو كان جد يغنـــــي كان الإحســاس من الحسن [٢]

وعليه فإن ((الموشّح في صورته التي انتهى إليها يتركب من أربعة أسماط الى عشرة، والسمط يتألف من أقفـــــالوأبيات يتفاوت عددها بين الأربعة و العشرة، ويتألف القفل في معظم الأحيـان من شطرتين مقفّاتيـن يتلوهـــا الدور وهو خمسة شطرات غالباً: ثلاثة منها ذات قافية مغايرة لقافية القفل والاثنتان الأخيرتان لهما نفس قافيته التي توشّح القطعـــة كلها)). [٣]

وفضلاً عن هذه المصطلحات التي ذكرها ابن سناء الملك في (دار الطراز) التي ينبغي التعويل عليها في دراسة الموشّح فإن هناك بعض المصطلحات الأخرى وردت في المصادر المهمة، فقد جاء في مقدّمة ابن خلدون إن الموشّح ((ينظمونه أسماطاً أسماطا وأغصاناً أغصانا ويكثرون من أعاريضها المختلفة ويسمّون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها

---

[١] ينظر: دار الطراز، ٩١ .
[٢] ينظر: م. ن، ٣٥ ـ ٣٦ .
[٣] الشعر العربي المعاصر: د. الطاهر مكي، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ٣٠١.

متتالياً فيما بعد الى آخر القطعة وأكثر ما تنتهي عندهم الى سبعة أبيات ويشتمل كلُّ بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب)). [١]

فالسمط والغصن والبيت مصطلحات وردت في كلام ابن خلدون بصورةٍ غامضة ولا يُعرف ما المقصود بها كما يلاحظ إنه قد سمّى الموشّح بـ (القطعة) ويُعدّه ضرباً من الشعر الراقي بلغة الأندلسيين بعد اكتمال الشعر في بلدهم. [٢]

ويورد الأبشيهي في كتابه (المستطرف في كلّ فنٍّ مستظرف) مصطلحاً آخر هو (الدور) ويأتي هذا المصطلح في مقابل (البيت) عند ابن سناء الملك، وقد انتشر استعمال لفظ (الأدوار) في العصور المتأخرة في كثير من الأغاني والأزجال أي إن الدور أصبح وحدةً فنيةً قائمةً بذاتها. [٣]

والدارسون يختلفون فيما بينهم حول تلك التسميات فقد أطلق كثيرٌ منهم على القفل الأول من الموشّحة اسم(المطلع) أو(المذهب) كالدكتور مصطفى عوض الكريم في كتابه(فن التوشيح) والدكتور إحسان عباس في كتابه(تاريخ الأدب الأندلسي) والدكتور بدير متولي حميد في كتابه (قضايا أندلسية)، وهم إنما فضّلوا هذه التسمية كون الأقفال تكون عادة للإغلاق لا للافتتاح. [٤]

أما مصطلحا السمط والغصن اللذان أطلقهما ابن خلدون فقد اختلف الباحثون حول مفهومهما فالدكتور عبد العزيز الأهواني أطلق اسم الغصن على الدور بقوله: ((ثم تجيء المقطوعة الأولى من الموشّحة وهي تتألف مما يسمى اصطلاحا بالغصن))[٥] في حين قال الدكتور محمد زكريا عناني بأن الأغصان تؤدي معنى أجزاء الأبيات. [٦]

وذهب الدكتور جودت الركابي حول مصطلح السمط الى رأيٍ جديد قال فيه: ((وكلّ قفلٍ مع البيت الذي يليه يسمّى السمط، وترى أن الموشّحة تتألف من عدة أسماط متشابهة في أقفالها مختلفة في أبياتها، وهذا ما يكون نوعاً من الترصيع يُقرّبه من وشاح المرأة الذي شُبهت به الموشّحات)). [٧]

---

[١] المقدمة: ٤/ ١٤٤٨ .
[٢] ينظر: فن التوشيح ، د. مصطفى عوض الكريم ، ٣١.
[٣] ينظر: الموشحات الأندلسية ، د. محمد زكريا عناني ، ٢٩.
[٤] ينظر: البناء الفني في الموشح النشأة والتطور، ٢٤.
[٥] حركات التجديد في الأدب العربي: مجموعة مؤلفين، للدكتور عبد العزيز الأهواني، بحث(فن التوشيح)، مطبعة دار النشر والثقافة، الفجالة، القاهرة، ١٩٧٥م، ٧٤ .
[٦] ينظر: الموشحات الأندلسية، د. محمد زكريا عناني، ٢٨ .
[٧] في الأدب الأندلسي: د. جودت الركابي ، ٢٩٨ .

أنماط بناء الموشّح النجفي:

بنيت الموشّحات النجفية على أنماط مغايرة في أغلبها لأنماط بناء الموشّحات الأندلسية وحتى المشرقية التي عاصرتها لأسباب بعضها بيئية تعود الى طبيعة تكوين البيئة النجفية الرافضة للغناء وللفنون الراقصة التي تُعد بالأساس من أهم مقوّمات الموشّح،فالأستاذ كامل كيلاني يشير إلى إن الموشح ثمرةٌ من ثمار الغناء وعنده إن الغناء مبعثُ الشعر عند العرب وهو كذلك مبعث الموشّح عندهم ومن رأيه أن عرب الأندلس ذوي الأذواق السليمة والمعارف الواسعة والأفكار الحرة اخترعوا الموشّح عندما سئموا الأعاريض الخمسة عشر التي ورثوها عن العرب الأوّلين ولم يَعد في إمكانهم ان يتذوقوا موسيقاها القديمة الناشفة.[١]

أما بعض تلك الأسباب التي جعلت من الموشّح النجفي يغاير في بنائه الموشّحات التقليدية فإنها فنّية تعود الى تركيبة الشاعر النجفي الطامحة للتجديد والتوّاقة الى التنوع، فكانوا مبادرين الى تغيير ذلك البناء بما يتلاءم ومتطلبات روح العصر وبما يتوافق مع متطلبات بيئتهم، إلا أن المتتبع والباحث المدقق يلحظ وجود التقليد في الموضوعات التي تناولها بعض الشعراء في موشّحاتهم وكذلك الأعاريض التي نسجوا فيها على منوال قدماء الوشّاحين وهذا ما تنبّه إليه الدكتور البصير بقوله: ((إن وشاحي ذلك العهد كانوا على العموم مقلّدين غير مخترعين فلم يفكروا بطرق موضوعات جديدة ولم يفكروا بخلق أعاريض جديدة ولم يفكروا كذلك بالتملص من قيد القافية الموحدة إلا أن بعض موشحاتهم تحتوي على شذرات أصيلة يشيع فيها الصدق ويغلب عليها الاخلاص ويجري في عروقها دم الحياة)).[٢]

ولكنّ هذا الحكم الذي أطلقه الدكتور البصير لا ينطبق على شعراء الموشح النجفي جميعهم، فقد كانوا في الغالب غير مقلّدين لشعراء الأندلس من حيث الهيكلية التي ابتنوا عليها موشحاتهم وكانوا يجنحون الى التبسيط والابتعاد عن التعقيد والخروج على الضوابط التي وضعها ابن سناء الملك فجاءت موشّحاتهم مسايرة لروح العصر ومتناغمة مع طبيعة البيئة التي كانوا يعيشون فيها فقد اقتصروا في تأليف الموشح على الأنواع الآتية: ـ

---

[١] ينظر: نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي، كامل كيلاني ، ٢٤٦، ٢٧٩، ٢٨٠ .
[٢] الموشّح في الأندلس وفي المشرق: ٤١ .

١ـ موشّحة المقطوعة الثنائية[١]:

وفي هذا النوع يقدّم الشاعر قصيدته مقسّمة على أبياتٍ ثنائية مع استمرار تقفية أشطر المقطوعة جميعها[٢] كالذي فعله الشاعر علي الشرقي في أغلب موشّحاته ومنها موشّحة (الأحلام في العراق)[٣]فيقول فيها :

صارخاً صاح بين جمٍّ غفير كيف ترجون خمرةً من فطير

وتندرج تحت هذا النمط من البناء قصيدة للشاعر محمد علي اليعقوبي (١٣١٣ـ١٣٨٥هـ/١٨٩٤ـ ١٩٦٥م) بعنوان (جيشنا الباسل) استهلها بمطلع مصرَّع ببيت واحد ثم قسمها على أبيات ثنائية تكون الأشطر الثلاثة الأولى في كل منها بقافيةٍ موحدة بينما يكون الشطر الرابع بقافيةٍ تتوحد مع قافية المطلع المصرَّع، يقول فيها:[٤]

رفعتَ يا جيشُ رؤوسَ العرب مذ عدت بالنصر لنا والغلب

****

قالوا أتى الجيشُ لدار السلام فقلت أهلاً بالحماة الكرام

أهلا بمن خلّد بين الأنام مجداً على الجوزاء مدّ الطنب

وقد آثرنا تسميتها (قصيدة) كونها تقترب في بنائها من بناء القصيدة، إلا أن التنوع في القوافي والابتداء بمطلع مؤلف من غصنين (شطرين) أدرجها ضمن نوع الموشّحات الثنائية.

وهناك نوع آخر من المقطّعات الثنائية يختلف عن هذا النمط من حيث التقفية فقد لجأ الشاعر إبراهيم الوائلي (١٣٣٢ـ ١٤٠٨هـ/ ١٩١٤ـ ١٩٨٨م) الى تقفية الشطرين الثاني والرابع بقافية موحدة تختلف عن قافية الشطرين الأول والثالث من المقطعة وهكذا فعل مع جميع الأدوار في موشّحته (هواجس) وفي موشّحته (بدر السماء) التي يقول في مطلعها: [٥]

---

[١]أطلق هذه التسمية الدكتور علي عباس علوان في كتابه (تطور الشعر العربي الحديث في العراق)،٥٠٦.

[٢]ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية، (د.مط)، بغداد، ١٩٧٥م، ٥٠٦ .

[٣]ديوان علي الشرقي :جمع وتحقيق: إبراهيم الوائلي وموسى الكرباسي،دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩م، ٢٨٦ .

[٤]ديوان اليعقوبي، حققه وقدم له: صادق محمد علي اليعقوبي، دار الصادقين، الطبعة الأولى، النجف الأشرف، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.: ٢/ ١٥٧ .

[٥]ديوان الوائلي، إبراهيم الوائلي: دار الرشيد للنشر، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث(١٤٥)، الجمهورية العراقية،وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١م، ١/ ٢٠.

أطلّ على الأفق بدرُ السمـاء فضاحكت الشهبُ أنـــــواره

وراح يبدّد جيشَ الظـــــلام ويفضحُ بالنور أســـــــراره

والحقّ إننا لا نتفق تماماً مع من يطلق تسمية (موشّحة) على هذا النوع من البناء لعدم اتصافهبالشروط والضوابط الموضوعة للموشّح جميعها، فهو الى القصيدة أقرب منه الى الموشّح، اللهم إلا إذا جاء مطلعاً لموشّح أوكان قفلاً لأدواره فحينئذ تنطبق هذه التسمية عليه، كما ذهب أحد الباحثين في إطلاق تسمية الموشّحة المثناة أو المزدوجة على هذا النوع مشترطاً أن يبنى صدر البيت على روي وعجزه على روي آخر كما في قول ابن سهل الأشبيلي في موشّحته الشهيرة:

هل درى ظبيُ الحِمى أن قد حمى قلبَ صبٍ حلّـــــــه عن مكنسِ

فهو في حرٍّ وخفقٍ مثلمـــــــــا لعبت ريح الصبـــــــا بالقبس[1]

وجديرٌ بالذكر أنّ الثنائيات قدذُكرت في جملة من المراجع تحت مسمّى (الدوبيت)، إذ قال عنه السيد أحمد الهاشمي (١٢٩٥-١٣٦٢هـ) بعد تعريفه: ((فلا يقال منه إلا بيتان بيتان))[2]، ثم ذكر أنواعه منتقلاً الى تسمية (الرباعي)، وذلك لاحتوائه على أربعة مصاريع (شطرات) فقال: ((وله خمسة أنواع: أولها الرباعي المعرج...))[3]، وأطلق الدكتور صفاء خلوصي على الثنائيات تسمية (المربعات) و(الدوبيت)، فقال: ((وفيها يقسم الشاعر منظومته الى مجاميع كل مجموعة مؤلفة من أربعة أشطر يقفيها بقافية واحدة...))[4]، إلى أن قال: ((والدوبيت في وزنه خارج على بحور الشعر الستة عشر فاسمه في الأصل " الدوبيت" ويعرف عند المحدثين بـ" بحر السلسلة" أو" الرباعي" وقد أخذ في الأصل عن الفرس والاسم مركب من لفظتين (دو) الفارسية ومعناها اثنان و(بيت) العربية، ذلك لأن الفرس لم يكونوا لينظموا عليه أكثر من بيتين)).[5]

---

[1] ينظر: تاريخ الأدب العربي: عمر فروخ، دار العلم للملايين، ط٤، بيروت، ١٩٩٧م، ٤٣٠/٤.

[2] ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: أحمد الهاشمي، تحقيق وضبط: د. حسني عبد الجليل يوسف، نشر: مكتبة الآداب، ط١، القاهرة، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م،١٤٠.

[3] م. ن: ١٤٠.

[4] فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي،منشورات مكتبة المثنى، ط٥، بغداد، ١٩٧٧م،١٣٩٧هـ/ ٢٩١.

[5] م. ن: ٢٩١.

وأطلق بعض الباحثين تسمية (المثنّاة) أو (المثنوي) على الدوبيت، فقد قال الدكتور مصطفى جواد: ((وكان الدوبيت العراقي القديم نظماً ولحناً معاً، وسمّته العرب المثناة))[١]، ووصف الأستاذ علي الخاقاني الدوبيت بالمثنوي.[٢]

وقد حاول الباحث الوقوف على الأساس الذي عوّل عليه بعض الباحثين في إطلاق تسمية الموشّح على الثنائيات، فلم يجد سوى أنها كانت تُعدّ مقدمةً أو تمهيداً تطورت عنه الموشّحات استناداً الى التنويع في القوافي الذي تمتعت به.

٢- موشّحة المقطوعة الرباعية :

وفيها يقوم الشاعر بتقسيم موشّحته الى أبيات رباعية مع الاستمرار بتقفية اشطر المقطوعة جميعها [٣] وقد برع في هذا النوع من شعراء النجف الشاعر علي الشرقي إذ تجد أن أغلب موشحاته قد نظمها على هذه الصورة كما في موشّحة (بين المعرفة والإنكار) وموشحة (الشمعة) وموشحة (صفير العسس) التي يقول فيها:[٤]

هزت (فروقٌ) عرشَ عبد الحميد فهزّت الزوراءُ أبطالـــــــــــها[٥]

وابتسم التركُ لعهـــــدٍ جديـــد فضاحكت بغدادُ آمالـــــــــــها

وحين راعَ القومَ هولُ الوعيـــد خضنا لردِّ الكيد أهوالـــــــــــها

فصار إذ تم لها ما تريـــــــد لنا المعزّى والمهنّا لـــــــــــها

ويُسجّل لهذا النوع بعض النجاح كون الشاعر فيه يحاول إيجاد رابط يجمع بين المقاطع المتعددة التي تتوالى في الموشّحة، ونجد ذلك واضحاً عند الشرقي في موشحته (رذاذ المطر) إذ قدّم للمقاطع ببيتين ممهداً لجو القصيدة وتحديد أبعادها ثم جاءت المقاطع على الشكل الآتي في بناء القوافي :

المقدمة أ ب أ ب

المقطع الأول ج د ج د ج د ج د

---

[١] في التراث العربي: د. مصطفى جواد، إخراج: محمد جميل شلش وعبد الحميد العلوجي، بغداد، ١٩٧٥، ٣٦٦/١.
[٢] ينظر: شعراء الغري، علي الخاقاني، ٤٠٩/٩.
[٣] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: د. علي عباس علوان ، ٥٠٦ .
[٤] ينظر: ديوان علي الشرقي: ٢٧٠ .
[٥] فروق - من أسماء اسطنبول، وعبد الحميد هو السلطان عبد الحميد الثاني المخلوع سنة ١٩٠٩م والمتوفى سنة ١٩١٨م، ينظر: ديوان علي الشرقي، ٢٧٠، (هامش التحقيق).

المقطع الثاني هـ و هـ و هـ و هـ و

وهكذا تستمر المقاطع رباعية مع تغيّر القوافي في كل مقطع، أما الرابط الذي[استعمله] فكان رابطاً شكلياً حيث كرّر جملة معينة في أول كل مقطع وهي (آه لو تمطر السماء ...)

جاءت في بداية المقطع الاول آه لو تمطر السماء شمائل

وفي بداية المقطع الثاني آه لو تمطر السماء مروة

وفي بداية المقطع الثالث آه لو تمطر السماء شعورا [١]

ونجد في بعض موشحات الشرقي تجديداً في البناء إذ يعمد في موشّحة (الجماجم) مثلاً الى إنهاء كل بيت من أبيات رباعياتها بروي واحد يختلف عن قافية الشطر الأول منه، فلم تأخذ هذه الرباعيات شكل رباعياته الأخرى التي كان يلتزم فيها تقفية الأشطر، كما قام بجعل مطلعها ثنائياً فيقول فيها: [٢]

حلماً زرت مجمعاً من جماجم بقديمٍ وحاضرٍ متزاحـــم

حاسرات وحولها قبعـــات وطرابيشُ بُعثرت وعمائم

****

إنني قمتُ بينهنّ خطيبـــاً ناشداً عن جماجم الخطبـاء

سرج الليل في العراق ظلامٌ فانفذي في عروقنا بالضيـاء

(يا بطارية) لسلكٍ من الوحي تنيرُ النفوسَ بالكهربـــاء

قد سئمنا جماجماً لقنوهـــا من وراء المرآة كالببغـــاء

وقد فعل الشاعر أحمد الوائلي(١٣٤٧-١٤٢٤هـ/١٩٢٨-٢٠٠٣م) في رباعياته الموسومة (الى طفلتي جمانة) الفعل ذاته الذي فعله الشرقي في ربط الرباعيات برابطٍ يتقدم كل مقطّعة منها،إذ جعل الرابط هنا اسم (جمانة) في بداية ثماني رباعيات من رباعياته العشر بينما بدأ الرباعيتين الأخريين بـ (أيا طفلتي) وهو نوعٌ من أنواع التجديد في شكل الموشّح النجفي، فهو يقول: [٣]

جمانة هوّم عندي الأصيل وشعشع عندك نورُ الصباح

---

[١] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ٥٠٧ .

[٢] ديوان علي الشرقي: ٢٨١.

[٣] ديوان الوائلي: ديوان شعر الدكتور الشيخ أحمد الوائلي، شرح وتدقيق: سمير شيخ الأرض، (د. مط)، الطبعة الأولى، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م، ٢٢١- ٢٢٢.

وعبّق فيك شذى الياسمين وفي أخواتك عطر الاقــاح
فلا ترقبوا شدوَ قيثارتــي فلم يبقَ شيءٌ يهيج الصـداح
لقد عاد قلبي نضوَ الهموم وقد عاد جسمي بقايــا جراح

ولعلّ الجواهري في موشّح (يا أيها الأرق) كان قد جاء برباعيات نسجها وفق نظامٍ خاص يختلف عن النظام الذي استعمله الشرقي أو ذاك الذي نظم فيه الوائلي فقد جعل الأبيات الثلاثة الأولى من كل مقطّعة مصرَعة بقافيةٍ واحدة هي نفسها لشطري البيت ثم صرّع البيت الرابع بقافيةٍ مغايرة فيقول:

مرحباً أيهـــــا الأرق فحمـــــة الديجور تحترق
والنجوم الزهـــر تفترق فيجر السابـــــــح الغرق
شف ثوب للدجـــى خلق وخلا من لؤلؤ طبـــــــق
ومشى صبح على خدر
كغريب آب مـــن سفـر [1]

ولعلّهذا النوع الذي استعمله الجواهري هو أقرب أنواع الرباعيات الى الموشّح لمطابقته بعض شروط وصفات الموشّح .

وهناك رباعيات نظمها الشعراء النجفيون لمحاكاة شعراء آخرين فقد حاكى الشاعر عبد الهادي الشرقي(١٣٥٢-١٤١٠هـ/ ١٩٣٣- ١٩٨٩م) قصيدة (الطلاسم) للشاعر إيليا أبي ماضي بقصيدته (الحياة) دون أن يقيّدها بلازمة فيقول فيها : [2]

سرتُ في درب حيـــــاتي لستُ أدري ماحيـــــاتي
أهـــــــي شيءٌ معنويٌ في عروق الكائنـــات ؟
أم هي الشيءُ الـــــــذي يغمر أفقَ الفلـــوات ؟
وبما في باطـــن الأرض من النفـــــــــع لغيري

---

[1] ديوان الجواهري: محمد مهدي الجواهري، جمعه وحققه وأشرف عليه: د. إبراهيم السامرائيود. علي جواد الطاهر ود. مهدي المخزومي ورشيد بكتاش، الجمهورية العراقية، وزارةالإعلام، مديرية الثقافة العامة، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٣- ١٩٧٤م،٤/ ٢٤١.

[2] ينظر: ذكرى الشاعر عبد الهادي الشرقي، طالب علي الشرقي، مطبعة الأدباء، النجف الأشرف، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ٥٠.

وللشاعر عبد الهادي الشرقي رباعيات حاكى بها رباعيات عميد أسرته الشاعر علي الشرقي أسماها (أعاصير القدر) ولكنه غيّرها الى (زفرات مبعثرة) تختلف عن سابقتها بأنها تخلو من اللازمة المقيّدة فجعل أشطار كل مقطّعة بقافية موحدة ومنها : [1]

تركنا الورد والأنسـ ـام والجدول للريـــح
ورحنا ندعو للإصلا ح في شكوى وتسبيح
وناديا على الساحل في آهات مجـــروح
ألا يا سفـــــن الله بما في لوحك بوحـي

وقد أطلق بعض الباحثين على هذا النوع ـ لا سيما المقطعة الواحدة منه ـ تسمية (رباعية الدوبيت)، كالذي فعله الدكتور كامل الشيبي[2]، الذي يراه وآخرون فناً قائماً بذاته لا صلة له بالموشّح، بينما يذهب غيرهم من الباحثين إلى أنه الأصل الذي تطور عنه الموشّح لما فيه من تنوع في القوافي، ولعل ذلك هو الرابط الوحيد الذي يربط بين الفنّين، فقد أوردنا في التمهيد نصاً للصلاح الصفدي نقله عن أبي الحسن علي بن سعد الخير يؤيد كون الرباعيات هي الأصل الذي تطور عنه فن الموشّح في قوله: ((ووجدنا بعض المتأخرين كمهيار الديلمي ... قد استنبطوا من تلك الأعاريض ... وسمّوها ملاعب وهي قصيدة قائمة على قوافٍ رباعية ... واستنبط منها أيضاً أهل الأندلس ضرباً قسّموه على أوزانٍ مؤتلفة وألحانٍ مختلفة وسمّوها موشّحات ...))[3]، ولم يفرق أحد الباحثين بين الثنائية والرباعية فأطلق عليهما (المربعات) وهي عنده: ((أن تأتي أربعة أشطار أو أبيات بقافيةٍ واحدة... [أو] ما تتحد فيه قافية الشطر الرابع في كل مربّعات القصيدة، في حين تتحد قافية ثلاثة الأشطر في كل مربّعة وتختلف عن غيرها من المربّعات الأخرى))[4]، وعنده أن هذا النمط يقترب اقتراباً واضحاً من الموشّحة بل إنه يكاد يكون منها[5]،وأشار باحثٌ آخر الى هذا المعنى في قوله: ((وأكبر الظن أن

---

[1] ينظر: ذكرى الشاعر عبد الهادي الشرقي، ٥٢ ـ ٥٣ .
[2] ينظر: ديوان الدوبيت، د. كامل مصطفى الشيبي، بيروت ـ لبنان، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م، ٢١، وتاريخ آداب العرب للرافعي: ١٥٠/٢.
[3] توشيع التوشيح: ٢٠.ولأبن سعد الخير هذا كتاب اسمه (مشاهير الموشّحين بالأندلس) أو (نزهة الأنفس وروضة التأنس في توشيح أهل الأندلس) هو الذي نقل عنه الصفدي، ينظر: الموشّحات الأندلسية، ٣١٩.
[4] موسيقى الشعر العربي: ٣٦/٢.
[5] ينظر: م، ن، ٣٦/٢.

الموشّح تطور عن فنونٍ أخرى أكثر بساطةٍ سبقته كالمزدوجات والمثلثات والرباعيات والمخمَّسات والمسمَّطات[١]))[٢]، وهو ما نميل إليه.

٣- الموشّح المخمس :

وهو ما يبدأ بقفلٍ مركب من شطرين متفقين في العروض مختلفين في القافية على أن يتكرر هذا القفل في جميع أدوار الموشح ،أما الأدوار فيتألف أحدها من بيتٍ مركب من ثلاثة أشطر متفقة في الوزن والقافية على أن تتغير هذه كلما تغير الدور ومن القفل [٣] ومن أمثلة هذا النوع موشح للشاعر مهدي الطالقاني(١٢٦٥- ١٣٤٣هـ/ ١٨٤٨- ١٩٢٤م) قال فيه: [٤]

(دور)

معهدٌ كان به العيش رغيـــد

وشتيت الشمل كالعقد نضيـــد

وزماني بوصال الغيد عيـــــد

حيث ورد الخدّ منه أقطفُ ورحيقاً من لماه أحتسي

وللسيد مهدي الطالقاني في ديوانه ثلاث موشحات تنتمي جميعها الى هذا النوع من الموشحات التي تدخل في شعر الاخوانيات ومنها موشحة قالها مهنئا السيد حيدر آل مرتضى العاملي في زواجه جاء في مطلعها :

باكرتك السحب يا رمل الحمى فشفت منك سقيـــــــــــم الزهر

****

فغدا يضحك فيه الأقحـــــــوان

لبكاء السحب ما دام الزمـــــــان

وغدت فيك بنشر العلجـــــــــان

---

[١]المسمَّط من الشعر: ما قُفِّي أرباع بيوته وسمِّطَ في قافيةٍ مخالفة ... وهو الذي يسمّى عند المولدين بالمخمّس، ينظر: الصحاح، مادة (سمط)، ١١٣٤/٣.

[٢]فن التقطيع الشعري والقافية: ٣٠٥.

[٣]ينظر: الموشح في الأندلس وفي المشرق : ٤٣ .

[٤]ديوان السيد مهدي الطالقاني، جمع وتحقيق: السيد محمد حسن الطالقاني، دار المواهب للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ـ لبنان، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م ، ١٣٦.

نسمات مثل أنفاس الدمـــــــــــيلهو فيها الصب عند السحـــــر [١]

ونظم الشاعر مير علي أبو طبيخ (١٣٠٨- ١٣٦١هـ/ ١٨٩٠- ١٩٤٢م) موشّحاً مخمّساً بعنوان (خذني سادناً) قال فيه: [٢]

لا تذعروه فطرفُـــــه آمـــــن وتجنّبوا التحريـــــكَ للساكـــــن

ساهٍ وعين الورد ترمقـــــــــه

وأوانس الحييّن تعشقـــــــــه

وبقلبي المضنـــــى تنطقـــــه

فجنى عليه بخصره الواهـــــن حتى قضى في قبضة الراهـــــن

ومن أمثلة الموشّح المخمّس أيضاً موشحٌ للشاعر محمد مهدي الجواهري بعنوان (يا فتى المغرب الجميل) الذي التزم فيه على خلاف ما فعله في بقية موشّحاته بقوانين الموشّح مخالفاً له في الغرض فهو بعيدٌ عن الذاتية، موضوعيّ التداول، رسميّ المقال، نظمه من دون همٍ بل لتأدية الشكر على كرم دعوةٍ وضيافةٍ حظيَ بهما في المغرب فالتزم فيه التقليد لانتفاء ما يدعوه الى الخروج عن المألوف بإبداع ما دام الغرض توصيل الشكر ليس غير [٣] يقول فيه :

يا فتى المغرب الجميل هو في سيره مثـــــــل

خائضاً غمرة الكفـــــــاح

ناشراً طيّة الجنـــــــــاح

في عصوفٍ من الريـــاح

كاشفـــــاً غبرة السبل يتحدى فلا يمـــــــــــل [٤]

---

[١] ديوان السيد مهدي الطالقاني، ، ١٣١ .

[٢] الأنواء: (ديوان شعر)، السيد مير علي أبو طبيخ، مطبعة الراعي، النجف الأشرف ـ العراق، ١٣٦٢هـ/ ١٩٤٣م، ٨٤.

[٣] ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: عبد نور داود، (أطروحة دكتوراه)، جامعة الكوفة، كلية الآداب، ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م، ١٥٣، ١٥٤.

[٤] ديوان الجواهري : ٥/ ١٤٧.

ومن الموشّحات النجفية المنظومة على هذا النوع موشّح (شاعر الحياة) للشاعر محمود الحبوبي(١٣٢٤- ١٣٨٣هـ/ ١٩٠٦- ١٩٦٣م) الذي نظمه بطريقة تعارض القوافي من دون الاهتمام بقوافي الأشطار، فيقول فيه :

ترنّم حالمــاً بالعيش إن العيش أحلاموصفّق بجناحيك إذا غنّتك ورقـــاء
وخلِ الناس تشقيهم تباريـــــح وآلامسكتنا حيرةً لماعلت للموت أصداء
وعدنا كغريـقٍ بين موج البحر إن عبّا [١]

وفي هذا النوع يكون المخطط ليس كما جاء في الديوان الذي توحي طريقة طباعته بأن نمط الموشح معشّر على حين هو من النوع المخمّس على النحو الآتي:

_____ أ _____ ب
_____ أ _____ ب
_____ ج

٤- الموشّح المعشّر :

وفي هذا النوع يبدأ الموشح بقفل ((بمثل القفل الذي يبدأ به الموشّح المسبّع ويتكرر هذا القفل في أدوار المعشّر الا أن البيت فيه يتألف من ستة أشطر يتفق الاول والثاني منها وزناً ويختلفان قافيةً وتصاغ الأشطر الباقية على غرارها)) [٢] ومن الأمثلة على هذا النوع موشّح للشاعر محمد مهدي الجواهري بعنوان(أيها الوحش أيها الاستعمار) يقول في أحد أدواره : [٣]

خلِّ هذا الكوخ في حرِّ الهجير يعصم العذراء أن تنزلقـــا
خلِّها والغيد تزهو بالحريـــــر ترتدي العفّة ثوباً خَلِقـــــا
خلِّها في لفحات الزمهريـــــر تتذرى من رمادٍ طبقـــــا
أو ليست حرةً في معصـــــمِ
من تقاليد النجـــــار المعرقِ

---

[١] شاعر الحياة (موشح): محمود الحبوبي، نشر: أسرة الشاعر، مطبعة النعمان، ط١، النجف الأشرف، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م، ٣٦.
[٢] الموشح في الأندلس وفي المشرق: ٤٤- ٤٥.
[٣] ديوان الجواهري: ٢٩٩/٣.

عصم الله كرام النعـــــــــمِ
وسمت بالطهر من منزلـــــــقِ

ومثل موشح الجواهري موشح للشاعر الدكتور إبراهيم الوائلي بعنوان (ذكرى النجف) قال في مطلعه :[1]

أيها الساجع في سفح الحمى هاك أنغام الهوى من مدنف
شاعر يعتصر الجفن دمـــا كلما غنـــى بذكرى النجف

****

ذكّرته الزمن الماضي البعيـد خطرات هجنَ من أشواقــه
فمضى في الليل يشكو ويعيد ما أثار البعد في أعماقـــــه
كلّمـــا غنّى بألحان النشيـــد طفح الدمع على آماقـــــه

****

هاتفاً والشجو فيه احتدمـــــا من لصبٍّ بات رهـن التلف
أشعل الشوق حشاه ضرمـــا قد أبت شعلتـــــه أن تنطفي

ومن أمثلة هذا النوع موشّح (يا أحباي) للشاعر محمد مهدي الجواهري الذي عارض فيه لسان الدين بن الخطيب(ت٧٧٦هـ) في موشّحه الشهير (جادك الغيث) جاء في مطلعـــه: [2]

يا ليالي السفح من جنب الحمى قابلي حـــرّ الجوى من نفسي
إن رعينا في هواكِ الذممـــــا فلكم عندك عهـــدٌ قد نُســـي

****

يا أحبّاي وإن حـــــال الوداد وذوى غصن الصبا وهو رطيب
فلكم ما بين أضلاعي فـــؤاد حظُّه منكـــــــم عذابٌ ووجيب
فسقى دمعي لا صوب العهاد زمنـــاً مرَّ ولـــم يـــدرِ الرقيـــب

****

تشهد الأرض بنا شهب السما فسوى الريبـــــــة لم نحترس

---

[1] ديوان الوائلي، إبراهيم الوائلي، ٣٢/١.
[2] ديوان الجواهري: ١٢٣/١.

عريت أشواقنـــــــا لكنمـــا حاكت العفـّـــة أبهـــــى ملبس

وللجواهري موشّح معشّر أيضاً جدّد في بنائه واختلف عن سابقه باقتطاع المطلع ومباشرة الغرض وقد((اقتطعه الشاعر عامداً ليباشر الغرض ولو أبقاه لأصاب الموشح برودٌ تحاشاه الشاعر))[1]وهو موشّح (وخزات) الذي قال فيه: [2]

طال السكوتُ لأمرٍ خيراً عسى أن يكونـــــا
قالوا ليومٍ وشهـــرٍ فكيف عاد سنينـــــــــا
مابين أمرٍ و خمـــرٍ ظنّ العراق الظنونـــا

****

لا تفهموا من كلامي يا نـــــاس أي اعتراض
أساخط ليت شعري مولاي أم هـــو راضي؟

وفي هذا النوع من الموشّحات نلحظ بوضوح مدى التقارب والتقليد في البناء من الموشحات الأندلسية، ليصل في بعض النماذج الى تقليد الأوزان والقوافي، ولا سيما ما نراه في المعارضات، وهو ما يدل على اهتمام الشعراء النجفيين بتراثهم واعتزازهم به.

٥- الموشّحة المقيّدة باللازمة:

وفي هذا الشكل تبدو الموشحة أكثر تماسكاً وأقرب الى الوحدة في موضوعها، إذ يعمد الشاعر الى بيتٍ ذي دلالةٍ خاصة بموضوع الموشّحة فيكرره بعد كل مقطع متخذاً شكل (الدور) أو (السلسلة) أو (القفلة) التي تربط بين المقاطع كالذي جاءت عليه موشّحة (هزّة) للشاعر علي الشرقي فقد كان البيت المكرّر فيها هو:

لطمت خدّي يدٌ مغلولةٌ آه لو ذات سوارٍ لطمتني

ثم يجيء المقطع التالي على هذا الشكل من القوافي :

أ ـــــــــــــــــــــب أ ـــــــــــــــــــــب
أ ـــــــــــــــــــــب أ ـــــــــــــــــــــب

---

[1] البنيةالإيقاعيةفي شعر الجواهري: (أطروحة دكتوراه)، ١٤٦.
[2] ديوان الجواهري: ١/ ١٦١.

ثم يعقبه البيت الرابط (لطمت خدي...) ليعقبه مقطعٌ جديد بقوافٍ جديدة. [1]

وهنالك رباعيات استعملها الشعراء النجفيون يمكن لها أن تندرج ضمن إطار هذا النوع كونها التزمت في جميع مقطعاتها بلازمةٍ قيّدتها دون الالتزام بقوانين الموشّح كما فعل الشاعر محمد عليالیعقوبي في قصيدته (أين العدل والسلام) [2] التي يقول فيها:

تمادى البغي واشتد الخصـــام فأين العدل أم أيـــن السلام
أعدلا والحقوق مضيعـــات وسلما والحدود مسلحـــات
وإن توقد لظى الحرب الطغاة ستصلى نارها الست الجهات
فأين العدل أم أين السلام؟

فقد عمد الشاعر هنا الى الإتيان بالشطر (فأين العدل أم أين السلام؟) في المطلع ثم قام بتكراره في نهاية كل مقطعة من مقطعاته، وهذا المطلع عبارة عن استفهامين متتابعين عنونَ بهما هذه القصيدة ثم قام بتكرارهما سبع عشرة مرة للتوكيد وللتوضيح على أن فكرة القصيدة إنما تدور حول هذين المحورين وهما العدل والسلام، فكان هذا الشطر بمثابة الدور أو السلسلة التي تربط جميع المقطّعات فيما بينها.

ويبدو أن انتماء هذا النوع الى الموشّحات أبعد منه الى المخمسّات التي ذكرها الدكتور خلوصي قائلاً: ((هي قطعٌ تتألف من خمسة أشطر، الأربعة الأولى ذات قافية موحّدة والخامس بمثابة اللازمة التي تكون لها قافية خاصة بها... وهذا بطبيعة الحال أشيع أنواع المخمّسات وأعذبها وهو الأصل الذي تطورت عنه الموشّحات))[3].

وكما نظم اليعقوبي مخمّساتهعلى وفق النسق المقيّد باللازمة فإن الشاعر عبد الهادي الشرقي نظم قصيدته (عمياء) بزيادة شطرٍ على سابقتها ولكن باقتطاع المطلع منها فقال:

باتت بجوف الليل فوق الرصيف
غرثـى تهاوت عند قصر منيـف
تطلب ممن مرَّ قرص الرغيـف

---

[1] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ٥٠٨ .
[2] ينظر: ديوان اليعقوبي ، ١٣٨/٢ .
[3] فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٩٦ـ ٢٩٧.

فلم يجبها صوت شهـــــمٍ رؤوف

والجوع في أحشائهـــا يسعر ما ذنبها عمياء لا تبصـــرُ [١]

ثم يقوم بتكرار الشطر(ما ذنبها عمياء لا تبصر) عند نهاية كلّ مقطّعة من مقطّعات قصيدته فكان هذا الشطر هو القيد الذي قيّد به الشاعر قصيدته واللازمة التي تُمثل الدور أو القفلة أو السلسلة لتربط جميع مقطعات القصيدة.

واللازمة في هذا النوع لازمتان: قبلية وبعدية، فالقبلية: هي التي تأتي في البداية ويستمر تكرارها في بدايات المقاطع بحيث تشكل مفتتحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة، والبعدية: هي التي تتكرر في نهايات المقاطع لتشكل استقراراً دلالياً وإيقاعيا للحصول على الارتكاز والتمحور والضبط بفواصل منتظمة.[٢]

وقد يبدو إن انتماء هذا النوع الى الموشح يكون ضعيفا إذ كانوا يسمّونه قديما بـ (المسمّط)، وفي هذا السياق قال الأستاذ الرافعي: إن ((أصل ذلك في الشعر العربي النوع الذي سمّوه قديما بالمسمّط وقالوا فيه هو أن يبتدئ الشاعر ببيتٍ مصرّع ـ ذي قافيتين ـ ثم يأتي بأربعة أقسام على غير قافيته ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به وهكذا الى آخر القصيدة،والقافية اللازمة في القصيدة التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة ويقال للقصيدة من هذا النوع مسمّطة وسمطية)). [٣]

ويبدو أيضاً أن الشاعر إبراهيم الوائلي وهو أحد جامعي ديوان الشاعر علي الشرقي قد تأثر به الى حدٍ بعيد فصنع مثل صنيعه في موشّحاته المنظومة على غرار موشّحات الشرقي المقيّدة باللازمة كما في موشّحة (تحت ظلّ القمر) التي يقول فيها: [٤]

في ثغور الربـــــى بين زهـــــو الشجر

لذّ كـــــأس الشراب طاب ليـــــل السمر

تـحت ظـــلّ القمـــر

في بســاط الزهـور قد تجلـّى الجمـــال

في غنـــــاء الطيور الهـوى والوصـــال

---

[١] ينظر: ذكرى الشاعر عبد الهادي الشرقي، ٤٦ .

[٢] ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ.د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ٢١١، ٢١٤.

[٣] تاريخ آداب العرب : مصطفى صادق الرافعي ، ٢/ ٣٤٥ .

[٤] ديوان الوائلي ، إبراهيم الوائلي ، ٢/ ٦٦ .

ما أرقّ الشعـــور حيث يُجلـــى الكدر
تحت ظـــلّ القمـــر

أما رباعيات الشاعر محمد جواد الجزائري(١٨٨١ ـ ١٩٥٩م) التي عارض بها الشاعر المهجري (إيليا أبا ماضي)(١٨٨٩ـ ١٩٥٧م) في طلاسمه والتي أسماها (حلّ الطلاسم) فإنها تندرج أيضاً ضمن هذا الشكل المقيّد باللازمة لأنه قيّد جميع مقطّعاتها البالغة (٢٣٨) مقطّعة بلازمة (أنا أدري) على غرار لازمة أبي ماضي (لست أدري) التي قيّد بها رباعياته فيقول في إحداها:[١]

لك يا دربُ نظـــــامٌ سنَهُ عـــــدلٌ حكيـــــمُ
فإذا سرنا عليـــــــه فصعـــــــودٌ ونعيـــــمُ
وإذا عنه انحرفنـــــا فهبـــــوطٌ وجحيـــــمُ
ولماذا كان في الـــــدر بِ نظـــامٌ أنـــــا أدري

وعمد الجواهري في بعض موشحاته الى تقييدها باللازمة للحفاظ على وحدة الموضوع سيراً على نهج القصيدة التقليدية القديمة كما فعل في موشّح (سلاماً الى أطياف الشهداء الخالدين)[٢] الذي قيد بدايات أدواره جميعها بمفردة (سلاماً)، ولكنه كان يأبى أن يلزم جميع أدوار موشحاته بهذا القيد فيسعى الى تغيير اللازمة بين الحين والآخر سعياً وراء التجديد، فكان موشح (يا أيها الأرق)[٣] مقيداً في معظم أدواره بلازمة (مرحباً يا أيها الأرق)، بينما قيد ثماني وثمانين دوراً من أصل مائة وستة أدوار اشتمل عليها موشح (يا نديمي)[٤] بلازمة العنوان .

وربما كانت هذه الظاهرة من سمات الإنشاد الجماعي لأنها ظاهرة مستحدثة في فن الموشّح كما يذهب الى ذلك أحد الباحثين فيقول: ((وهذا مما استحدثه المتأخرون، أما الموشّحات الأندلسية كما وصلت إلينا من مؤلفات مثل (دار الطراز) و(جيش التوشيح) و(توشيع التوشيح) و(عقود اللآل) ونحوها فلا تتضمن شيئاً من هذه الأجزاء المتكررة وربما كانت هذه الظاهرة من سمات الإنشاد

---

[١] حل الطلاسم: محمد الجواد الجزائري، نشر: مكتبة الاتحاد، مطبعة دار الكتب، ط٣، بيروت، ١٣٨٩هـ/ ١٩٧٠م، ٣٠-٣١.
[٢] ينظر: ديوان الجواهري، ٢٧٩/٤.
[٣] ينظر: م. ن، ٢٤١/٤.
[٤] ينظر: م. ن، ٢٤٩/٤.

الجماعي بمعنى أن المنشد يترنم بالمقاطع الأخرى حتى إذا ما وصل الى هذا الجزء صاحبته المجموعة)).[١]

٦- الموشّحة ذات المقاطع المتنامية :

وفي هذا النوع ((يعمد الشاعر الى تقديم موشّحته في مقاطع متعددة مع تغيير القوافي [من]دون أن يُلزم نفسه بقيود الموشّح الداخلية في مزاوجة القوافي أو عدد الأبيات اللازمة أو غيرها ،إلا إن الهام فيها أن الشاعر يقسّم الموشّحة الى أجزاء ذات أفكار متسلسلة تكمل كل مقطوعة ما قبلها ويتخذ المعنى شكلا من أشكال النمو المتصاعد حتى تكتمل في نهاية المقطع الأخير)). [٢]

وفي الشعر النجفي نماذج تنتمي الى هذا النوع من الموشّحات كالذي نراه عند الشاعر علي الشرقي في أنموذجين من موشحاته هما موشح (أوربا) وموشح (الزورق التائه) الذي يقول فيه على نحو متصاعد:

بلذعٍ داعب الزورق في دجلة إنشـــادي
فمن يســـأل بغداد عن الزورق والوادي

****

مسيآت على الزورق مرت ولييـــــلات
تحلي صدره المعمور بالنجوى فتيـــات
لها وشوشـــــة بين صبايـــاه وهمسات
فهل ترجع يا زورقنا تلك المسيـــــات[٣]

ونرى مثل هذا النمط من أنماط البناء موشح (حكم عادل) للشاعر صالح الجعفري(١٣٢٦-١٣٩٩هـ/١٩٠٨- ١٩٧٩م) الذي يبدأه منذ الدور الأول بحوارٍ يجريه بين الأرنب والطير تبعه خلاف بسبب احتلال الأرنب بيت الطير على إنه بيته، ثم ينمو الحوار ويتصاعد فيحتكمان عند السنور الذي

---

[١] الموشحات الأندلسية: د. محمد زكريا عناني، ٦١، ٦٢.
[٢] تطور الشعر العربي الحديث في العراق : د.علي عباس علوان ، ٥٠٨ .
[٣] ديوان علي الشرقي: ٣٣٣.

يستمع بدوره الى إدعاء كل منهما ويختم الموشح بحكم أصدره السنور، فيقول الشاعر في أحد أدوارالموشح: [1]

سألاه الحكم ما بينهمـــــا بعد أن قصّا عليه الواقعــه
قال: قد مضَ بي الشيب فلم يبقَ لي واعيةً أو سامعـــه
وهن العظم ورأسي اشتعلا بشعيرات المشيب الناصعه
فادنوا مني وقصا ما جـرا واسمعا حكمي بهذا المورِدِ

٧ـ الموشّحة المفتوحة [2]:

---

[2]ديوان الجعفري: صالح بن عبد الكريم، جمعه وحققه واشرف عليه: علي جواد الطاهر، ثائر حسن جاسم،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨٥م، ١٣٩.

[3] وأطلق الدكتور محمد حسين الأعرجي على هذا النوع من الموشحات تسمية التوشيح مستشهداً ببعض موشحات الجواهري وتبعه الدكتور عبد نور داود في ذلك،ينظر: الجواهري دراسات ووثائق، د. محمد حسين الأعرجي، دمشق، ٢٠٠٢م، ٢٠٤/١، وينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري (أطروحة دكتوراه)، ١٤٧، لكن التوشيح عند قدامة هو: ((أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناها متعلقاً به، حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته)) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١٤، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م، ٩٩، ١٩١، وهو: ((أن يكون مبدأ الكلام ينبئ عن مقطعه وأوله يخبر بآخره وصدره يشهد بعجزه))كتاب الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ٣٩٧، ٣٩٩، وسماه ابن رشيق التصدير ((وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدره فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراجه قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ومثاله:

سريعٌ الى ابن العم يشتم عرضه وليس الى داعي الندى بسريع

وهو كما نرى التوشيح بعينه تعريفاً وشاهداً)) العمدة: ٣/٢، ويرى عبد الله الطيب بوجود تداخل بين المصطلحات بقوله: ((ويلحظ تفاوت التسميات بين البلاغيين متداخل أصلاً فالتوشيح عماده رد العجز على الصدر ولكنهم يفردونالتوشيح ورد العجز على الصدر مصطلحين، والحقيقة أن التوشيح ورد الأعجاز على الصدور وحتى الضرب المسمى

بتجنيس الاشتقاق تدخل في حيز التكرار النغمي المراد به تقويةالجرس في ظاهر الكلام)) المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٥٠٨/٢، والتوشيح عند ابن الأثير هو: ((أن يبني الشاعر أبيات قصيدته على بحرين مختلفين فإذا وقف من البيت على القافية الأولى كان شعراً مستقيماً من بحر على عروض، وإذا أضاف الى ذلك ما بنى عليه شعره من القافية الأخرى كان أيضاً شعراً مستقيماً من بحرٍ آخر على عروض، وصار ما يضاف الى القافية الأولى للبيت كالوشاح... وقد استعمل ذلك الحريري في مقامته نحوً قوله:

يا خاطب الدنيا الدنية إنهـــــا شرك الردى وقرارة الأكدار
دار متى ما أضحكت في يومها أبكت غداً بعداً لهـــا من دارِ

ومن الممكن أن تقرأ هكذا:

يا خاطب الدنيا الدنيـــــــــــة إنها شرك الردى
دارٌ متى ما أضحكت من يومهـــــــــا أبكت غدا

...)) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدّمه وعلّق عليه: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ـ القاهرة، (د.ت)، ق١/ ٢١٦ـ ٢١٧، ولا يفرّق جملة من المؤلفين بين الموشح والتوشيح، إنما يُطلق الأخير على الفن الذي تنتظم فيه الموشحات، كالذي نلحظه في كتاب (جيش التوشيح) لابن الخطيب و(فن التوشيح) لمصطفى عوض الكريم وغيرهما استناداً الى ما شاع عن الموشح من دون القصد الى التوشيح البديعي.

وهو شكلٌ جديد من أشكال بناء الموشّح وأنماطه برز عند الجواهري أكثر من غيره كون هذا الشكل يحتاج الى الإسهاب والإطالة اللتين ميزتا شعر الجواهري عن شعر غيره، وهذا النمط لا يتقيد بالقيود العامة للموشّح لوجود الخلط بين الأغصان واختلاف الأسماط فلا يوجد نظام معين يربطها فتطول الأبيات في بعض أجزاء هذا النوع حتى تصل الى أكثر من أربعين شطراً، كما نراه في موشح (عالم الغد) للجواهري الذي جاء مطلعه بخمسة أشطر بقافية موحدة تبعتها أربعة أشطر بقافية مغايرة ثم عاد الى القافية الأولى بخمسة أشطر أخرى ثم بثمانية، فهو لم يلتزم بعدد الأشطر أو الأسماط، لذا يمكن أن نعد هذا نوعاً من أنواع التجديد في شكل الموشح ، يقول فيه :

عالم الغد يا رهين ضبـــاب
من دخان ونفثة وتـــــراب
وعجاج من المغاني الخراب
تحت أنقاضها وجوه كوابـي
من شيوخ وصبية وكعـــاب[1]

وقد لوحظ هذا النمط الجديد في بعض موشحات الشاعر إبراهيم الوائلي ولاسيما في موشحات: (الموج الساخر)[2] و(الحقيقة)[3]و(خيبة باريس)[4]، إذ تطول الأدوار فيها دون أن تلتزم بعدد الأسماط المكونة لها، فضلاً عن الانتقال من وزنٍ شعري الى آخر في الموشح الواحد كالذي لاحظناه في موشّح (نشوة الخمر)[5]للشاعر صالح الجعفري.

لقد أصبحت الموشّحات في القرن العشرين شكلاً مختلفاً عما كانت عليه الموشّحات الأندلسية، وحتى المشرقية التي نُظمت في القرن التاسع عشر عند شعراء المهجر وغيرهم، فقد نظم الشعراء موشّحات جميلة ألبسوها ثوب التطور والتجديد ... وقاموا بتحطيم الأغلال التي قيّدت الموشّح وأبرزوه شكلاً من الأشكال الحديثة[6] يستوعب موضوعات عامة وتأملات في الوجود والوطن

---

[1]ديوان الجواهري: ٣٧١/٢.
[2]ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٤١/٢.
[3] م. ن: ١٣١/٢.
[4]م. ن: ٢١٣/٢.
[1]ديوان الجعفري: ٩٦.
[2]ينظر: البناء الفني في الموشح، (رسالة ماجستير)، ٣٦-٣٧.

وقضايا الإنسان حتى إنهم استبعدوا بعض السمات التاريخية للموشّح القديم من سمط وغصن وقفل وخرجة وعمدوا الى خطوط الموشّح العامة [١]، لأن السمات القديمة لم تعد قادرةً على استيعاب تطور الحياة وسيرها الحثيث نحو التقدّم في المناحي كافة ولا سيما تلك المتعلقة بالإنسان وقضاياه المعاصرة.

[٣] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ٥٠٦.

ثانياً: الأقسام

مدخل:

أقسام بناء الموشح النجفي:.

١. المطلع.

٢. المقدمة.

٣. حسن التخلص.

٤. الغرض.

٥. التناسب بين المقدمة والغرض.

٦. الخاتمة.

مدخل :

لما كانت القصيدة ـ أي قصيدة ـ كلاً متماسكاً تكوّنه مجموعة من العناصر المتآزرة فيما بينها، فإن أي عنصرٍ لا يمكن له أن يؤلف بناءها الفني.[١]

فالقصيدةُ عملٌ مركبٌ تتفاعل أجزاؤه لتؤلف ملامح خاصة لهذا التركيب يجعلها تمتاز من العناصر المكونة لها.[٢]

من هنا اتفق كثيرٌ من النقّاد والباحثين على إن تجزئة العمل الفني الى عناصره والنظر الى هذه العناصر على إن بعضها منفصلٌ عن الآخر إفسادٌ للعمل الفني، إلا إذا ارتبط هذا النظر بالتحليل النقدي المنطلق من تفكيك القصيدة وإعادة تركيبها لأنها كلٌ شامل.[٣]

وفي تراثنا النقدي القديم محاولات كثيرة أشارت الى قضية البناء لعلّ أولها حديث ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في تقسيمه قصيدة المديح على أقسام هي: ذكر الديار والنسيب والرحلة والمديح، ومطالبته الشعراء بالتناسب في أجزاء القصيدة.[٤] وتبعت محاولات ابن قتيبة محاولات ابن طباطبا العلوي(٣٢٢هـ) والحاتمي (٣٨٨هـ)وغيرهما.

وقد سار الشعراء على القواعد التي سنها النقاد العرب، إذ عدوا الشاعر المجيد من سار على هذه الأساليب.[٥]

وخلاف ما تقدم فإن من النقاد القدماء من لم يولِ عنايةً تذكر للبناء الكلّي للقصيدة، بل جاء اهتمامه بوحدة البيت الشعري الواحد بوصفه وحدةً مستقلة، فابن رشيق القيرواني(٤٥٦هـ) كان يستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه، لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده، فضلاً عن إنه كان يرى إن للبيئة أثراً مهماً في بناء القصيدة فيقول: ((ومقاصد الناس تختلف: فطريق أهل البادية ذكر الرحيل، والانتقال، وتوقع البين، والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول ... وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزلهم في ذكر الصدود، والهجران، والواشين، والرقباء...)).[٦]

---

[١] ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ـ بغداد، ٦٤.

[٢] ينظر: م. ن، ٦٥.

[٣] ينظر: م. ن، ٦٦.

[٤] ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مطبعة دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م ٣٢.

[٥] ينظر: م. ن، ١/٧٤-٧٥.

[٦] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، ١/٢٢٥.

ولم يتحدث عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) عن القصيدة كلاً متكاملاً أو عن خصائص القصيدة العربية القديمة بل كان حديثه عن قيمة اللفظة ضمن السياق وترتيبها على طريقةٍ معلومة فـ ((في ثبوت هذا الأصل ... هو ترتيبها على طريقةٍ معلومةٍ وحصولها على صورةٍ من التأليف مخصوصة)).[١]

أما حازم القرطاجني(٦٨٤هـ) فكان ينظر الى المطالع بمثابة الغرّة فلابدّ من إظهارها بالشكل والجوهر اللائقين فـ ((تحسين الاستهلالات من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة)).[٢]

وقد قسّم حازم القصيدة الى فصول وطالب الشاعر بأن يجعلها عملاً منظماً متناسب الأجزاء إذ ((يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذ كان تأليفها منها على ما يجب)).[٣]

ورأى بعض الباحثين أن حدَّ الفصل عند حازم هو المقدمة الغزلية أو الطللية الى غاية موضع الانتقال لوصف الرحلة والظعن ـ على سبيل المثال ـ أي ما يُشكل كتلةً معنويةً واحدة، وقد تتعدد فصول القصيدة الواحدة حسب الأغراض الشعرية.[٤]

أما الموشّحات فلأنها حاولت الخروج على النظام التقليدي الصارم للقصيدة العربية، فإن خروجها ذاك لم يكن قطعياً منفصلاً عن التراث القديم، بل كان يمت إليه بصلاتٍ كان أبرزها: المطالع والأغراض وحسن التخلص والخواتيم، وذلك قبل أن تمتد يد التطور الى الموشح وتبعده شيئاً فشيئاً عن صلاته الوثيقة بالقصيدة العربية القديمة.

على إن هناك من يرى أن ثمة خصائص ومميزات مشتركة تجمع الموشّحات والشعر بصفة عامة على صعيدٍ واحد، وخصائص ومميزات تنفرد بها الموشّحات وحدها... فالضرورة تستدعي

---

(١) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، نشر: مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ط١، القاهرة، ١٩٩١م، ٥.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٢، بيروت، ١٩٨١م، ٣٠٩.

(٣) م. ن: ٢٨٧.

(٤) ينظر: الشاعر والنص والمتلقي عند حازم القرطاجني، نصيرة مخربش، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة العقيد الحاج بلخضر، الجزائر، ١٤٢٦ـ ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٥ـ ٢٠٠٦م، ١٥٥.

دراسة الموشّحات على أساس خصائصها المتميزة وإلا تلاشت ملامحها في غمار أساليب الشعر وفنونه وأوزانه المتعارف عليها.[١]

أقسام بناء الموشّح النجفي:

حاول شعراء الموشّح النجفي في بدايات القرن العشرين تقليد سابقيهم من الوشّاحين مع مراعاة عاملي الزمن والبيئة، فجاءت الموشّحات التي نظمت في الربع الأول من القرن العشرين مشابهةً ـ الى حدٍّ ما ـ من حيث البناء الفني للموشّحات الأندلسية، وسنتطرق الى هذه القضية في الفصل الثالث الذي خصصناه لدراسة مظاهر التقليد والتجديد في الموشّح النجفي، أما أقسام الموشّح النجفي من حيث البناء الفني فهي:-

١ـ المطلع:

يُعدّ المطلع مفتاح القصيدة، لأنه يمثل نواة العمل الأدبي وأساسه الأولي[٢] وحسن الافتتاح هو أن يجعل الكلام رقيقاً سهلاً واضح المعاني لأنه ((أول ما يقرع السمع و به يستدل على ما عنده من أول وهلة)).[٣]

وقدنهج بعض شعراء الموشّح النجفي في القرن العشرين نهج السابقين في بناء موشّحاتهم فألحّت عليهم ضرورة أن يكون للموشّح مطلع[٤] يشبه في بنائه ما كانت تبدأ به الموشّحات التقليدية والمسمّى عندهم بالقفل[٥]، فجاءت موشحات الشاعر مهدي الطالقاني جميعها بمطالع مؤلفة من غصنين[٦] (جزأين) بدت فيها روح الموشح الأندلسي واضحة، ففي مطلع إحداها يقول:

شعّ برق السعد والنحس انجلى وجلا الأفق هلال اليمـــــن[٧]

---

[١] ينظر: الموشحات العراقية، ٢٧٣.

[٢] ينظر: الاستهلال في بدايات النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٣م، ١٧.

[٣] العمدة: ابن رشيق، ٢١٨/١.

[٤] المطلع: وهي المجموعة الأولى من أجزاء الموشح فإن ابتدأ به يقال له(التام)، ولا يشترط وجوده في الموشح، وأقل ما يتركب من جزأين فصاعداً الى ثمانية أو عشرة أجزاء. ينظر: دار الطراز، ٣٣.

[٥] القفل: وهو يشبه المطلع في العدد والنظام، ويلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقية الأقفال في وزنه وقافيته ورويه وعدد أجزائه، وليس للأقفال عدد محدد والحد الأدنى خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع. ينظر: دار الطراز، ٣٣.

[٦] الغصن: وهو القسم الواحد من المطلع أو القفل أو الخرجة، وأقل عدد لأغصان المطلع إثنان. ينظر: الموشحات العراقية، ٣٤.

[٧] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٨.

وهو مطلعٌ لا يختلف كثيراً عن مطالع الموشّحات الأندلسية من حيث البناء، أما الشاعر رضا الهندي(١٨٧٣- ١٩٤٣م) فقد جاء مطلعان من مطالع موشّحاته الخمسة مؤلفين من أربعة أغصان، وهما: (قام يجلوها) و(أقبل نشوان)، وهو نهج تقليدي أيضاً تبعه فيه الشاعر علي الشرقي الذي جاءت أغلب موشّحاته بمطالع مؤلفة من أربعة أشطار خلا أربع منها جاءت دون مطالع وهي: الأحلام في العراق، نشيد الحق، مع البلبل السجين، الزورق التائه.

أما الشاعر صالح الجعفريفقد جاءت أغلب موشحاته دون مطالع خلا ثلاثة موشحات جاءت بمطالع مؤلفة من شطرين وهي: نشوة الخمر، حكم عادل، وردتي، وموشح واحد جاء مطلعه بأربعة أشطار وهو: عصفورتي الذي قال فيه:

أحيطت الأرض فلا تطمعـــــي في بقعةٍ تخلو من الصائـــــدِ
وامتلك الجو فلا تصفـــــــري لتسلمي من سَورة الراصـــد[١]

ونظمت موشحات الجواهري على الأشكال جميعها،فكان القسم الأكبر منها دون مطالع، وجاء بعضها مؤلفاً من شطرين، والآخر من أربعة، وواحد من ستة أشطار هو موشح (أيها الأرق)، وواحد من ثمانية أشطار موحدة القافية وهو موشح (يا نديمي) الذي قال في مطلعه:

يا نديمي نفسي جذاذات طرس عريت فوقهـــا بطهـرٍ ورجسِ
من مراقي نعمى وهوات بؤسِ من أثمٍ ومن أخسٍ أخـــــــسِ
كذب البحتري إذ قـــال أمسِ: " صنت نفسي عما يدنس نفسي"
دنس النفس حلـــةً من دمقسِ لن تغطي ولو بمليـــون عرسِ[٢]

وهكذا فإن مطالع الموشحات النجفية في بدايات القرن العشرين كانت تقليدية لم تغلب عليها صور التجديد والابتكار على خلاف ما جاءت عليه في النصف الثاني من القرن، إذ ظهرت تلك العلامات التجديدية من حيث البناء في عدد أشطار المطلع، أو في الدخول المباشر في الغرض من دون المرور بالمطالع.

---

[١] ديوان الجعفري: ١٤١.
[٢] ديوان الجواهري: ٢٤٩/٤.

٢ـ المقدّمة:

لم تقتصر مقدّمات الموشّحات النجفية في القرن العشرين ـ ولا سيما في النصف الثاني منه ـ على المقدمات الغزلية أو الخمرية أو الوصفية التي كانت شائعةً في العصور السابقة، بل بدأت هذه المقدمات ولدى أغلب شعراء الموشح النجفي تتناغم مع الأغراض الجديدة التي بنوا عليها موشحاتهم، فكانت المقدّمات السياسية هي العلامة الأبرز والمؤشّر الواضح على تلك الموشحات كدليلٍ حيٍّ على انغماسهم في عمق الواقع السياسي وتعبيرهم الفعّال عن معاناة الطبقات المعدمة من أبناء الشعب الذي ينتمون إليه، فالشاعر ابن بيئته يتأثر بما يصيب مجتمعه من ألم ومعاناة فضلاً عن كونه لسان حالهم المفوّض من قبلهم بنقل ما يحسون به، فنرى الشاعر علي الشرقي في مقدمة موشح (صفير العسس) يقول: [١]

شعبك عن غفلته ما ارعـوى يا سمكاً في كل يومٍ يصـــاد
لم يبقَ من تمرك غير النـوى واكتست الجمرة ثوب الرمـاد
فكم دمٍ طاح ومالٍ ثـــــوى وصيحةٍ قد صعقت في البلاد
وكم هتفنا وهززنا اللـــــوا ليوم هولٍ مثل يوم التنـــــاد

ويقول في موشّح (أين الحق) الذي بدأه بالمقدمة مباشرةً دون مطلع وبمجموعة من الأسئلة التي يظهر عليها طابع السخرية والتهكم: [٢]

الحقّ في المثل الأعلى أم الداني؟
في العالم الأول البادي أم الثاني؟
إثباتُه بدليلٍ أم بإيمـــــــــــان؟
في البرّ والبحر أم في الجوّ تلقاه؟

وفي موشّح (العالم نحو الهمجية) الذي يعبّر عن حالة من حالات المجتمع وهي السير نحو الفراغ المجهول والانخداع بالمظاهر الزائلة، يقول الشاعر صالح الجعفري: [٣]

خدعت فـي مزبـرجٍ جـذاب فاستشاطت تعدو وراء السراب

---

[١] ديوان علي الشرقي: ٢٦٠ـ ٢٦١.
[٢] م. ن: ٢٩٤.
[٣] ديوان الجعفري: ٧٨.

إن عقل الفتــاة عند الثيــاب يا ابنة اليوم خفّفــي بعض هذا
إنه الثلج في رؤوس الجبالِ

ويخاطب الشاعر إبراهيم الوائلي في موشّح (الراعي الجبان) الوصي على عرش العراق بكل جرأةٍ مثلت التوجه السياسي الحر المدافع عن حقوق الناس فيقول:[1]

أترى نمتَ وأغفت مقلتـــــاك؟
أم ترى شلت عن السير خطاك؟
أيها الراعي ومـــاذا قد عراك؟

ويوجه الجواهري خطابه الى الاستعمار بأسلوب التهكم والسخرية اللاذعة كما هو شأنه في أغلب شعره، فيقول في مقدمة موشح (أيها الوحش .. أيها الاستعمار):[2]

سمِّن الكلبَ على لحمِ الشعوب واكسهِ من عُريها أبهى حُلل
واخلع البؤسَ عليهـــا والشحوب وأسل ذوب الأسى بين المقل
وانشر الرعبَ على كل الدروب لا تنـــــــرها بشعاعٍ من أمل
ثم دعهـــا نهـــــزةً للألـــمِ
تتلظـــــى في جحيـم الحـــرقِ
هل سوى أن تغتدي بالضـــــرمِ
وتتلــوى فــي وســـــاد الأرقِ

وهكذا فإن مقدمات الموشحات النجفية جاءت لتعبر عن مدى التوافق الفني والانسجام المقصود أو العفوي بينها وبين الأغراض فضلاً عن المواءمة أو ردم الهوة بين القديم والجديد التي عوّل عليها أغلب شعراء الموشّح النجفي.

٣ـ حسن التخلص:

هو((أن يستطرد الشاعر المتمكن من المعنى الى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلصٍ سهلٍ يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع عليه

---

[1] ديوان الوائلي: إبراهيم الوائلي، ١٩/٢.
[2] ديوان الجواهري: ٢٩٧/٣.

الثاني لشدة الممازجة والالتئام بينهما حتى كأنهما أفرغا في قالبٍ واحد ولا يشترط أن يتعين المتخلص منه بل يجري ذلك في أي معنى كان)). [١]

ولأن بناء الأعمال الأدبية يمر بمراحل متداخلة ومتشابكة تحتاج الى قدرة ذكية في الانتقال بين هذه المراحل دون إحداث فجوات في الخطاب من جهة وكذلك دون إشعار المتلقي بتلك النقلات[٢]، فإن على الشاعر أن يستثمر قوته الشعرية في ((الالتفات من حيز الى حيز والخروج منه إليه والتوصل به إليه))[٣].

ولأن أغلب شعراء الموشّح النجفي يتمتعون بمواهب متوقدة تشهد لهم فيها ساحات الأدب وحلبات الشعر، فإنهم كانوا في موشحاتهم المدحية يمتازون بالقدرة على التخلص الحسن الذي لا يصدم المتلقي ولا يجعله يشعر بالانتقال من المعنى الأول الى المعنى الآخر، فالشاعر مهدي الطالقاني في موشحه الذي هنأ به السيد علي العلاق بمناسبة زواجه كان قد بدأه بمقدمة خمرية طويلة تألفت من أحد عشر دوراً تخلص بعدها الى الغرض الرئيس وهو المدح بثلاثة أدوار ثم تخلص منه الى التهنئة التي ختم بها الموشح فقال فيها:[٤]

فأهنّيـــــه جزاءً ووفـــــــــــــا
حيث قد أمحظني وداً صفـــــــــا
ثم أتلو من مديـــــحٍ صحفـــــــــا
إنهم بالمكرمات التحفـــــــــوافسموا بالمجـــــد فوق الأطلـــسِ

وفي موشّح (قام يجلوها) يتخلص الشاعر رضا الهندي من المقدمة الخمرية التي تألفت من ثلاثة أدوار الى غرض المدح مشبباً بممدوحه فيقول في الدور الرابع: [٥]

يا غزالاً ملأ الدنيا ألـــــــــم وأذاب القلب مني وصبـــــا
طال عهد بتلاقيك ألـــــــــم يأنِ أن ترحم صباً متعبـــــا
كم أقاسي حرق الوجد وكـــم أسهر الليل أعد الشهبـــــا
وعلى العشاق في حبك هـــان

---

[١] خزانة الأدب : ابن حجة الحموي، ٣٩٩/٢.
[٢] ينظر: الشاعر والنص والمتلقي عند حازم القرطاجني، (رسالة ماجستير)، نصيرة مخربش، ٦٠.
[٣] منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٠٠.
[٤] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٦.
[٥] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٦٠.

سهر الليل وعـــــدُ الشهبِ

ولأن موشحات النصف الأول من القرن العشرين كانت تدور أغلبها حول غرضي المديح والأخوانيات فإنها كانت تحتاج ـ بطبيعة الحال ـ الى حسن التخلص من المقدمة الغزلية أو الخمرية الى التعرض للممدوح الى التهنئة ثم الى الخاتمة، على حين لم تحتج الى ذلك الموشحات التي نظمت في النصف الثاني من القرن، كون أغلبها كانت تدور حول الغرض السياسي، فكان الشاعر يدخل مباشرةً في غرضه ويستمر به حتى نهاية الموشح، وهذا الأمر ينطبق حتى على الموشحات المطوّلة مثل موشح (شاعر الحياة) للشاعر محمود الحبوبي، وموشح (عالم الغد) للشاعر محمد مهدي الجواهري.

إلا إن بعض البلاغيين لم يشترط أن يتعين المتخلص منه في غرضٍ محدد بل يجري ذلك في أي معنى كان فالشاعر ربما يتخلص من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف روض ... أو معنى من المعاني يؤدي الى مدح أو هجو أو وصف حرب أو غير ذلك.[1]

ولكن براعة الجواهري في موشّحاته مكنته من الانتقال بتخلصٍ سلسٍ من غرضٍ الى آخر أو من معنى الى آخر حتى في الدور الواحد، فيقول في أحد أدوار موشّح (يا نديمي):[2]

يا نديمي وصُبَّ لي قدحـــــا وأعِرنـي حديثـــك المَرِحـــا
يا نديمي وأمس رأد ضحـــــى قلتَ لي قولَ مشفقٍ نَصَحـــــا
ما علينا أبارح سنحـــــــا أم سنيح بفقرة برحـــــــا

ثم يتخلص الى معنى آخر دون أن يشعر المتلقي بذلك فيقول:

أفنحن الحـــــداة للبشـــــر
أم رعاة الأغنـــام والبقـــــر[3]

وبذلك يكون المقياس الذي حدّده علماء البديع وهو إن أحسن التخلصات ما كان في بيتٍ واحد قد انطبق على هذا الدور من موشح الجواهري السابق لأنه يؤكد ويرسخ قاعدة التلاؤم والممازجة لأن

---

(1) ينظر: البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب ود. كامل البصير، مطابع بيروت الحديثة، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م، ٤٤٩.
(2) ديوان الجواهري: ٢٤٩/٤.
(3) م. ن: ٢٤٩/٤.

البيت الواحد هو وحدة البناء الأساسية في القصيدة العربية القديمة.[١]

ولا نغادر موشح (يا نديمي) للجواهري حتى تتبين لنا مدى براعة هذا الشاعر وقدرته على الانتقال من معنى الى معنى بالرغم من تعدد المعاني وكثرتها في هذا الموشح من دون أن يشعر السامع أو القارئ بوجود هوةٍ أو مطبٍّ يصطدم به، فهو ينتقل من المقدمة الخمرية الى التغزل بالحبيبة الى وصف الطبيعة الى الشكوى والألم الى نقد الواقع الى التمني الى النقمة على الحكام والطغاة ثم العودة الى أحد هذه المعاني بأسلوب سلس مشوق قل نظيره لدى شعراء جيله، إلا أن الخيط الذي يربط هذه الأدوار فيما بينها هو الغرض السياسي، وسنذكر هنا دورين انتقل فيهما من معنى الى آخر بتخلص حسن:

يا نديمي ورانت العقـــــدُ واشتكى ثقل روحه الجســـدُ
شاب صفو المطامح الحسدُ وهوى بالتجلد الجلـــــــدُ
وانطوت أنفسٌ بما تجـــدُ فعليها من نفسهـــا رصـــدُ
وتدنت علاقـــــة البشـــــرِ
لحضيض الشكوك والحـــــذرِ

****

وبكى الزهر أن يرى تيجانـــا لرؤوسٍ محشوةٍ بفســـــــــادِ
وشكـا الشعر ذله والهوانـــــا لـ " حبيب"و"أحمد" و"زيـــــاد"
وشجا الحرف أن هوجاً هجانا تهتك الستر عن بنات الضـــــادِ
كم دعيٍ دُعي فلم يحـــــرِ
مثل بغلٍ عاصٍ فلم يـــدُرِ[٢]

٤ـ الغرض:

نظم شعراء الموشح النجفي موشحاتهم في أغلب الأغراض الشعرية إلا أن الملاحظ على هذه الموشحات انقسام أغراضها على قسمين: الأول: أغراض تقليدية كالغزل والوصف والخمر والمديح وقد سايروا بها من سبقهم من الوشاحين، والثاني: أغراض جديدة غير مسبوقة في بيئتهم ولا في البيئة

[١] ينظر: البلاغة والتطبيق،٤٤٩ـ ٤٥٠.
[٢] ديوان الجواهري: ٢٥٤/٤.

التي نشأ بها فن الموشح وهي بيئة الأندلس، ومنها: الأخوانيات والغرض السياسي والرثاء، وسوف نتعرض للأغراض بشيء من التفصيل في مبحث قادم.

ولكن الملاحظ في الموشحات النجفية أن الغرض فيها لا يُحدّد بمجموعة من الأبيات أو الأدوار ولكنه يلحظ من البناء العام للموشح، فنرى بعض الشعراء يدخلون مباشرةً في الغرض المقصود دون مقدمة يستغنون بالابتعاد عنها عن اللجوء الى تخلصٍ حسن ودخولٍ عفوي سلس الى الغرض الرئيس، بينما يسير بعض الشعراء في موشّحاته سيراً تقليدياً فلا ينال الغرض الا بعد أبيات أو أدوار متعددة، فالشاعر صالح الجعفري في موشّح (تقريظ) يدخل مباشرةً في غرض المديح منذ العنوان[١] فيقول: [٢]

لست تدري لِمَ حييت أريج النسمات سَحَرية
إنها تحمل من شعرك بعض النفحات عنبرية

ويدخل الشاعر رضا الهندي في الغرض مباشرةً في موشحه (في رثاء الحسين"ع") دون الحاجة الى مقدمة توضّح الغرض، ذلك لأن موضوع الموشح وهو الرثاء يتطلب منه الدخول المباشر في الغرض، فضلاً عن إن مثل هذه الموشحات تخاطب الطبقات العامة من المجتمع وتلقى على المنابر الحسينية، لذا يستحسن الدخول الى الموضوع مباشرةً من دون مقدمات فيقول: [٣]

بأبي الظامي على نهر الفرات دمه روى حدود المرهفات

****

لست أنساه وحيداً يستجير وينادي هم ألا هل من مجير
ويرى أصحابه فوق الهجير صرعاً مثل النجوم الزاهرات

ويدخل الشاعر علي الشرقي في موشح (أوربا) بغرضه الوصفي مباشرةً فيقول:[٤]

أوربا ربة الشعر أتى يندبك الشعرُ

****

ألا يا جنة الدنيا عداك المس والجِنه

---

[١] التقريظ هو مدح الإنسان وهو حي، وقرظ الرجل تقريظاً مدحه وأثنى عليه، فالتقريظ (بالظاء) في المدح والخير خاصة، والتقريض (بالضاد) في الخير والشر. ينظر: لسان العرب: مادة (قرظ)، ٧٥/١٢.

[٢] ديوان الجعفري: ٤٠٢.

[٣] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٥١.

[٤] ديوان علي الشرقي: ٣٢٥.

فتنت الكـــون فامتدت إليك شعلـــــة الفتنــه

هنيئاً محنة العالـــــم ما لاقيت من محنـــــه

فكيف الخوف في الأمن وكيف النار في الجنـــه

٥ـ التناسب بين المقدمة والغرض:

بيَن قدماء النقاد العرب حدود التناسب بين المقدمة والغرض في القصيدة العربية القديمة وأكدوا على وجوبه لتأدية الغرض المطلوب، فاشترط الحاتمي(ت٣٨٨هـ) أن يكون كلام الشاعر في افتتاح النسيب ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم متصلاً به غير منفصل منه فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض.[١]وابن رشيق القيرواني(ت٤٥٦هـ) أكد في باب النسيب من عمدته على وجوب تناسب المقدمة مع الغرض الرئيس[٢].

وقد ذكر بعض الباحثين المعاصرين إن القصائد غالباً ما تأتي متضمنةً مواقف كثيرة ينتقل الشاعر فيما بينها انتقالاً سلساً على أن تكون هناك وشائج بين هذه المواقف تربطها فيما بينها لتؤدي الغرض من القصيدة.[٣]

إن استعمال الشعراء لأقسام البناء الفني الموروثة من مطلع ومقدمة ووصف وغرض وخاتمة ...((يجعل القصيدة وحدة بنائية متماسكة تقوم على أساس ترتيب المشاعر وتنظيم الانفعالاتوإخضاع التعدد للوحدة)).[٤]

وفي الموشّحات النجفية التي نظمت في القرن العشرين نجد ظاهرة التناسب في أغلب الموشّحات المنظومة في المديح والتهاني والاخوانيات، فالشاعر رضا الهندي في موشّح (زد وبارك

---

[١] ينظر: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي الحاتمي، تحقيق: جعفر الكتابي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م، ٢١٥/١.

[٢] ينظر: العمدة، ١١٧/٢.

[٣]ينظر: شعر السيد رضا الهندي دراسة في الموضوع والفن، ظاهر محسن جاسم، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م ١٥٨.

[٤]وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي: د. حياة جاسم، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٢م، ١٦١.

على محمد)[١]الذي يتألف من خمسة عشر دوراً كان قد بدأه بمقدمة خمرية مؤلفة من دورٍ واحد انتقل بعدها الى وصف الممدوح بخمسة أدوار جاء في أولها:

بديعٌ له معانـــــــي بها حـــــــارت العقولُ

إذا لاح للعيـــــــان ومالت بـــــــه الشمولُ
تلجلجت في بيانـــي فلم أدرِ مـــــــا أقولُ

إن قلت كالبدر قال: كلّا

أين له شعري المجعّـد[٢]

ثم ينتقل في دور الموشّح السابع من الوصف الى المديح المباشر بستة أدوار قال فيها: [٣]

له الحكـــم والسياســـة له الفضـــل والعـــلاء

له الحـــــزم والفراسة له العـــــز والإبـــــاء

له الأمـــــــر والرياسة له المجـــــد والبهـــاء

فكلمـــــا في النـــــدي حـــلا

عليـــــه تـــــاج البهـــاء يُعقـــد

ثم جاءت خاتمة الموشّح مؤلفة من ثلاثة أدوار هنأ فيها أخا الممدوح وعائلته من بني الخليل، وبهذا يُعد هذا الموشّح متناسباً من حيث التقارب في عدد الأبيات (الأدوار) بين معنى وآخر من المعاني التي صبت جميعها في غرضٍ واحد.

إن المعوّل عليه في التناسب بين الأجزاء هو عدم مجيئها للتمهيد أو للبسط بل لتلتحم مع الغرض في وحدةٍ بنائيةٍ واضحة، وهذه الظاهرة توحي بقدرة الشاعر على تكوين التناسق الفني معنىً وأسلوباً وبناءً حتى يستغرق الأبيات الطويلة يبسط فيها أفكاره ثم يعود الى الغرض الرئيس ليتم المعنى.[٤]

ويتجلى التناسب واضحاً في عدد الأدوار وفي الانتقال الرشيق من معنى الى آخر ثم العودة الى المعنى الأول في موشح (بين المعرفة والإنكار) للشاعر علي الشرقي الذي تألف من ستة أدوار

---

[١]قال السيد رضا الهندي هذا الموشح في عرس الشيخ محمد علي نجل حجة الإسلام الشيخ ميرزا حسين الميرزا خليل مهنئاً إياه وأخويه، ينظر: ديوان السيد رضا الموسوي الهندي، ٨٢ (الهامش).
[٢]ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٢.
[٣]م. ن: ٨٤.
[٤] ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٢م، ٦٦.

جاءت ثلاثة منها هي: الأول والثالث والخامس للمعرفة وجاءت الأدوار الثلاثة الأخرى وهي: الثاني والرابع والسادس للإنكار، تناسباً دقيقاً بين جزئي العنوان فيقول في أحد أدوار المعرفة: [١]

عندي وعند الكنـــــارِ روحٌ يعرفها الفجـــر والأصيـــلُ
يعرفها العود والنـــــــدامى يعرفها الكأس والخميـــــلُ
يعرفها المنعش ارتياحـــــاً يعرفـــها الرونـــق الجميلُ
يعرفها الورد وهو ضـــاحٍ يعرفها الروح والقبـــــولُ

ويقول في أحد أدوار الإنكار: [٢]

عندي وعند الضعيف روحٌ تنكـــرها النـار والدخـــانُ
ينكرها ساخـــــطٌ وراضٍ ينكرها الجـري والحـــرانُ
تنكرها نخـــــوة وحزمٌ ينكـــرها القلب واللســـانُ
تنكرها همتـــــي وهمي ينكـــرها الوقت والمكـــانُ

أما في موشح (الروضة البهية)[٣]للشاعر صالح الجعفري فنرى العناية بالتناسب أقل مما هي عند الشرقي، ومرد ذلك الى أن موضوع هذا الموشح يدعو الى التنوع في الأغراض وانتفاء وجود الغرض الواحد الذي يدور حوله، فالموشح مؤلف من ثمانية وعشرين دوراً بدأها بالشكوى ثم انتقل الى الغزل ووصف الخمر ثم عاد الى الشكوى والألم ثم الى الوصف والمديح ثم الاعتذار والخاتمة التي أهدى فيها روضته، فالتفاوت بين معنى وآخر ملحوظ عند الجعفري في هذا الموشح، فهو يشكو بستة أدوار بينما يتغزل بدورٍ واحد، ويمدح بسبعة أدوار ويعتذر بدورين ويختم بدورٍ واحد، مما يدل على عدم وجود ظاهرة التناسب في هذا الموشّح.

ويبدو إن اختلاف البناء الفني للموشّح عن بناء القصيدة ـ كما أشار الى ذلك أحد الباحثين ـ[٤] قد أصبح سبباً مباشراً في عزوف بعض شعراء الموشّح النجفي عن الاهتمام بالتناسب بين الأجزاء في موشّحاتهم، فضلاً عن إن أغلبها بني على الغرض السياسي ـ كما ألمحنا الى ذلك سابقاً ـ المستغني عن المقدمة والوصف وما شاكلهما من أقسام البناء الموروثة.

---

[١] ديوان علي الشرقي: ٢٧٦.
[٢] م. ن: ٢٧٦.
[٣] ينظر: ديوان الجعفري: ٣١.
[٤] ينظر: الموشحات العراقية، ٢٧٣.

٦ـ الخاتمة:

هي الجزء الأخير من أجزاء القصيدة، وقد حظيت بعناية النقاد كونها لا تقل أهمية عن المطلع، لذا أطلقوا عليها مصطلح المقطع ونظروا إليها من الزاوية نفسها التي نظروا من خلالها الى المقطع من حيث الاهتمام بالسامع والمخاطب.[١]

وأطلق عليها ابن رشيق القيرواني مصطلح الانتهاء فقال: ((وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه)).[٢]

ومن النقاد من اشترط في الخاتمة أن يكون اللفظ فيها تشبيهاً حسناً، أو يتضمن حكمةً أو مثلاً سائراً [٣] وأن يكون اللفظ فيها مستعذباً وتأليفها جزلاً متناسباً.[٤]

والخاتمة في الموشح بوصفها الجزء الأخير منه تسمى (الخرجة)[٥]، لكن الملاحظ على الموشّحات النجفية أنها لم تكن تعنى بالخرجات بما هي عليه من الشروط والضوابط التي وضعها ابن سناء الملك إرادةً للتجديد في شكل الموشح، فكانت الخاتمة عبارة عن قفل لا يختلف عن بقية أقفال الموشح إلا من حيث اختيار ألفاظه كونها آخر ما يبقى في الأسماع.

تميزت خواتيم الموشحات النجفية ببعض المزايا التي قد تقترب في بعضها من مزايا الخرجات الأندلسية من حيث اللغة لا البناء، ومنها:ـ

أ) ذكر اسم أو صفة الممدوح أو من يتعلق به:

قال الشاعر مهدي الطالقاني في خاتمة موشح هنّأ فيه السيد علي العلاق وقد ذكر فيه اسم شقيقه (حسين): [٦]

دمتمُ ما دامت السبع الطبــاق بعلاكم فيكمُ عيشـــــيَ راق
يا (حسين) مدحكم ما لا يطاق إنني مذ عدت فيكـــم أصفُ

---

[١] ينظر: البناء الفني في شعر كثير عزة، ميادة عبد القادر، (رسالة ماجستير)، كلية التربية ـ ابن رشد، جامعة بغداد، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، ١١٩.
[٢] العمدة: ٢٣٩/١.
[٣] ينظر: كتاب الصناعتين، ٥٠٣ـ٥٠٤.
[٤] ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٣٦٠.
[٥] مرت تفصيلاتها في مبحث سابق.
[٦] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٧.

ثقب المدح جديـــــد البرنسِ

وقال الشاعر رضا الهندي في خاتمة موشح (دمي ودمعي) الذي قاله في مدح صديقه الشاعر الشيخ رضا الأصفهاني وقد ذكر فيها إحدى صفاته: [١]

بل يا أبا المجد أنت عالـــي معناك عن وهمنـــا تعالى

ويختم الشاعر إبراهيم الوائلي موشح (تحية الى تموز) بذكر الممدوح الذي فجر الثورة بذكر صفة من صفاته تدل على اسمه وهي (الكريم)[٢] فيقول:

فيا تموز يا شهر النعيـــــم إليك تحية الشعب العظيـــم

لقد نسجت عليك يد (الكريـــم) بأخلد ثورة ألق النجـــــوم

فحقَ لنا بها و لك الخلـــود[٣]

ب) العود على البدء:

قال الشاعر مهدي الطالقاني في مطلع موشح هنأ فيه الشيخ حسين البلاغي:

شع برق السعد والنحس انجلى وجلا الأفق هلال اليمـــن [٤]

وختمه بالمطلع نفسه قائلاً:

لم يزل للدين مذ كان حمـــى

رافعاً فوق الثريا علمـــــا

وإذا ما لاح في أفق السمـــا

شعّ برقُ السعد والنحسُ انجلىوجلا الأفق هلال اليمـــــن [٥]

ويعود الشاعر علي الشرقي في خاتمة موشح (صفير العسس) على مثل ما بدأ به فيقول في كليهما:

عدنا وعادت حالنا الراكـــدة يسألنا التاريـــخ ما الفائـــدة ؟

خضنا شؤوناً جمـــةً فلنقـــم نفحصها واحـــدةً واحـــدة [١]

---

[١] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٧.
[٢] الإشارة الى الزعيم عبد الكريم قاسم مفجر ثورة ١٤تموز.
[٣] ديوان الوائلي: إبراهيم الوائلي، ٢٥٦.
[٤] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٨.
[٥] م. ن: ١٤٢.

ويعود كذلك في خاتمة موشح (الجماجم) على مثل ما بدأ به الموشح فيقول في كليهما:

حلماً زرت مجمعاً من جماجم بقديمٍ وحاضرٍ متزاحـــــــم

حاسراتٍ وحولها قبعـــــاتٌ وطرابيش بعثرت وعمائـــــم[٢]

ويفعل الفعل ذاته في موشّحين آخرين هما (نشيد العراق) و(نشيد الزوايا) الذي يقول في مطلعه وفي خاتمته:

يا ضارب العود مهـــلاً إسمع نشيـــد الزوايا

هل في السويدا رجـــالٌ ففي الزوايـــا خبايا [٣]

وقد تقترب هذه المزية في خواتيم الموشحاتمن نوع من أنواع المحسنات اللفظية اصطلح عليه البلاغيون بـ (رد الأعجاز على الصدور) مع الالتفات الى أن هذا يكون في البيت الواحد على حين يكون ذاك في كامل الموشح.

---

[١] ديوان علي الشرقي: ٢٦٩، ٢٧٥.

[٢] م. ن: ٢٨١، ٢٨٢.

[٣] م. ن: ٢٨٩، ٢٩١.

ثالثاً: الأغراض

مدخل:

أغراض الموشح النجفي:.

أولاً.الغزل

ثانياً.الوصف

ثالثاً.الخمريات

رابعاً.المديح

خامساً.الأخوانيات

سادساً.الغرض السياسي

مدخل :

للموشحات التقليدية أغراض معروفة ارتبطت بالغناء والموسيقى تبعاً لطبيعة الموشّح الغنائية وقد تداولها الوشّاحون ونسجوا عليها موشّحاتهم منذ النشأة الأولى للموشح ،فيقول الدكتور محمد زكريا عناني الذي يميل الى الرأي القائل بارتباط الأغراض بالطبيعة الغنائية: ((إن الآراء التي يمكن أن تقال عن أغراض الموشّحات في فترة النشأة لا تعدو أن تكون ترجيحية ومع ذلك فإن هناك شبه اتفاق على إن الموشّحات ارتبطت منذ أطوارها الأولى بالموسيقى والغناء ومن الطبيعي ـ والأمر كذلك ـ أن تكون الموضوعات الذائعة ذات صلة بالوصف والحنين والغزل والخمريات، ويبدأ الشعراء في طورٍ لاحق في معالجة الفنون الأخرى التقليدية من مديحٍ ورثاءٍ وشعرٍ ديني الخ ...)) .[١]

بينما ذهب ابن سناء الملك الى ذكر ستة أغراض للموشّحات مقرباً إياها من الشعر فيقول : ((والموشّحات يعمل فيها ما يعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجر والمجون والزهد)).[٢]

من هنا يظهر إن الباحثين في فن الموشح قد أجمعوا ـ أو كادوا ـ على تحديد أغراض الموشح المعروفة بزيادة غرض عند باحث أو نقصان آخر عند غيره، فيقول أحدهم: ((وأبرز أغراض الموشح هي: الغزل، والخمر، والمدح، والطبيعة، والرثاء، والهزل، والمجون، والزهد والتصوف ،وقد يجمع الموشح بين أكثر من غرض، كالغزل والمدح، على نحو ما يُفعل في القصيدة التقليديـــة)).[٣]

إن أقدم الموشحات الغزلية التي وصلت إلينا هي الموشحة المنسوبة لعبادة بن ماء السماء (المتوفى ٤١٩هـ) التي يقول في مطلعها :

من ولي في أمة أمراً ولم يَعدلِ يُعزلِإلا لحاظ الرشأ الأكحلِ

وموشحة الأعمى التطيلي التي يقول في مطلعها :

ضاحكٌ عن جمان سافرٌ عن بدر

وموشحة ابن زهر التي يقول فيها :

حيِّ الوجوهَ الملاحا وحيِّ نجلَ العيون

---

[١] الموشحات الأندلسية : د. محمد زكريا عناني ، ٤٠ .
[٢] دار الطراز : ابن سناء الملك ،
[٣]ينظر : نظرية الموشح : (رسالة ماجستير)، زهيرة بو زيدي ، ٨٩ .

وهي كثيرة منها ما كان الغزل غرضها الرئيس ومنها ما اختلط الغزل فيها بموضوعات وصفية أو خمرية أو مدحية .[١]

وعلى هذا فقد احتل الغزل وبجدارة محل الصدارة من أغراض الموشحات لا سيما الأندلسية منها فقد وصف الوشاحون الأندلسيون جمال المحبوبة وتغزلوا صراحةً بعينيها وشفتيها وقدها وما الى ذلك وشاع عندهم التغزل بصيغة التذكير التي لا تعني بالضرورة ان الشاعر يتغزل بالمذكر مثلما نرى في موشحة ابن سهل " هل درى ظبي الحمى ...

غالبٌ لي غالبٌ بالتؤده بأبي أفديه من جافٍ رقيق[٢]

ويرى بعض الباحثين إن ((الجانب الأعظم من هذه الموشحات الغزلية لا يعكس صدقا عاطفيا ولا نحس بلوعة المشاعر وعمق الأحاسيس ولكن الوشاحين استطاعوا في أحايين كثيرة التغلب على هذا الضعف عن طريق اصطناع الألفاظ الرقيقة والصور الشعرية الآسرة والموسيقى المدفقة الموحية)).[٣]

أما المعاني المستعملة في الموشّح فإنها في الغالب المعاني المستعملة في القصيدة التقليدية نفسها ذلك لأنه ((لما كان الوشّاحون في بادئ الأمر شعراء قصيدة غدت معانيهم الغزلية هي نفسها في الموشّح، ونفس الأمر بالنسبة الى الوشّاحين المختصين في فن التوشيح ،فعواطف الشوق، وإظهار اللوعة، ووصف أيام الفراق، وتصوير الجمال الحسّي مترددة في كلِّ زمانٍ ومكان، كلُّ ذلك مشاعٌ بينهم وليس الاختلاف الا في طريقة التناول)).[٤]

أما الخمريات فإنها كانت كثيرة الشيوع في الموشّحات لكنها لا تشغل الموشّحة كلَّها بل تأتي في الغالب عاملاً مساعداً باستثناء بعض الموشّحات التي كان الغرض الرئيس فيها هو الخمر ووصفه[٥]،وقد يمزج الوشّاح بين الخمر والغزل لينتهي بالمديح كما في موشحة الأعمى التطيلي التي يقول فيها:[٦]

رح للــراح وباكر

---

[١] ينظر: الموشحات الأندلسية، د. محمد زكريا عناني، ٢٤ ، ٤٣ .
[٢] م. ن: ٤٥ .
[٣] م. ن: ٤٣ .
[٤] الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين : فوزي سعد عيسى ، ٢٢ .
[٥] ينظر: الموشحات الأندلسية، د. محمد زكريا عناني، ٤٦ .
[٦] ديوان الأعمى التطيلي: ٢٦١ .

بالمعلــم المشوف

غبوقا وصبـــــوح

على الوتر الفصيح

ليس اسم الخمر عندي مأخوذا فاعلـــــــــــــم

الا من خاء الخـــــد وميم المبســـــــــــــم

وراء ريق الشهـــــد العاطر الفـــــــــــــم

وهنالك غرضٌ مهمٌ بنيت عليه كثير من الموشّحات وهو الوصف الذي كان يؤلف عنصرا أساسيا في الموشحة الأندلسية فكان يأتي عادة ممتزجاً بالغزل والحديث عن الخمر إلا ما ندر منها كموشّحة ابن بقي التي احتل الوصف فيها محل الصدارة :

ساعدونـــــــا مصبحينـــــا نرتشفها قد ظميـنـــــــــا

كنضارٍ في لجيـــــــــــن نعم أجر العامليـنـــــــــا [1]

وكان الوصف يأتي عادة وفي أحايين كثيرة للتمهيد لغرضٍ آخر غالباً ما يكون مدحاً أو غزلاً، أما المدح فقد كان غرضاً للتكسب عند كثير من الوشّاحين، فيقول الدكتور مصطفى عوض الكريم: ((كانت الموشّحات في بادئ الأمر وقفاً على الغناء فكانت تعالج موضوعات الغزل والخمريات ووصف الطبيعة وما لبثت أن صارت مطيةً ذلولاً للأمداح حين استغلها الوشّاحون للوصول الى عطايا الملوك وهباتهم)). [2]

أغراض الموشح النجفي :

تعددت أغراض الموشح النجفي في القرن العشرين واشتملت على: أغراض تقليدية كالغزل والوصف والمديح والخمريات، وأغراض جديدة كالإخوانيات والاتجاه السياسي، وسنحاول هنا أن ندرس هذه الأغراض على وفق معياري الكثرة والشيوع وعلى النحو الآتي:-

---

[1] ينظر: الموشحات الأندلسية، د. محمد زكريا عناني، ٥٠ .

[2] فن التوشيح : ٣٣ .

١. الغزل :

من أهم الأغراض التي شاعت في فن الموشح وأبرزها لتعلقه الشديد بالغناء والرقص والسحر والجمال، لكن الملفت للنظر إن البيئة النجفية هي بيئة صحراوية خالية من الطبيعة الغنّاء فضلاً عن خلوها من مظاهر الترف والفرح والغناء لطابعها الديني المتشدد، فكيف يمكن لفن الموشّح أن ينمو وينمو أبرز أغراضه وهو الغزل ضمن هذه الأجواء المحافظة ؟ .

وهنا لا بد من نظرة نستقرئ بها حياة الوشاحين النجفيين ونتعرف من خلالها على البيئة التي عاشوا فيها والتي دفعتهم الى نظم الموشحات الغزلية لأن البيئة عامل مهم تتوقف عليه جودة أو ضعف تلك الموشحات .

فإذا عرفنا إن الشاعر محمد سعيد الحبوبي الذي نهل أغلب شعراء الموشح النجفي من معينه الثّر كان قد هاجر الى حائل في أيام شبابه وقضى فيها حقبة من الزمن [١] وإن الشاعر كاظم حسن سبتي هاجر الى بغداد وبقي فيها سبع سنوات [٢] وإن الشاعر علي الشرقي سافر كثيرا الى إيران والى الخليج العربي والى الحجاز وسورية [٣] وإن الشاعر عبد الكريم الدجيلي سافر الى القاهرة ودرس خمس سنوات في كلية دار العلوم [٤] وإن الشاعر محمود الحبوبي غادر النجف واستوطن بغداد [٥] وإن الشاعر إبراهيم الوائلي سافر للدراسة في مصر في مرحلتي البكالوريوس والماجستير وإن الظروف السياسية حالت دون إكماله الدكتوراه فيها [٦] وإن الشاعر عبد الحسين القرملي تردد في حياته على الأحواز[٧] وإن الشاعر السيد رضا الهندي عاش ثلاثة عشر عاما صحبة والده في مدينة سامراء وعاش حقبة طويلة من عمره في محافظة الديوانية[٨]وإن الشاعر صالح الجعفري انتقل

---

[١]ينظر: معجم الشعراء العراقيين ، جعفر التميمي ، ٣٣٥.
[٢] ينظر: م. ن، ٢٨٨.
[٣]ينظر: م. ن، ٢٧٤.
[٤]ينظر: م. ن، ٢٤٧.
[٥] ينظر: م. ن، ٣٨٩.
[٦] ينظر: م. ن، ٢٦.
[٧]ينظر: شعراء النجف في معجم البابطين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م، ٢٥٩.
[٨] ينظر: م. ن، ١٥٩.

الى بغداد وأقام فيها حقبة من الزمن[1]وان الشاعر الدكتور أحمد الوائلي عاش أكثر من ربع قرن متنقلا في بلاد الغربة بين مصر وإيران وسوريا والخليج، ((وبمغادرته لبيئته المحافظة وانفتاحه على بيئة جديدة تختلط فيها أعراق وثقافات مختلفة وجد الجواهري نفسه أمام فرصة ثمينة للتعبير عن مشاعره الجنسية المكبوتة))[2]فإذا عرفنا كل ذلك صار من اليقين عندنا أنّ شعراء النجف الذين نظموا الموشحة الغزلية كانوا بعيدين عن البيئة النجفية، وأن البيئات الأخرى بما تتمتع به من انفتاح هي التي ألهمتهم وفتحت قرائحهم لنظم الموشحات الغزلية.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا بأنّ أغلب شعراء الموشح النجفي في القرن العشرين كانوا قد ساروا في موشّحاتهم الغزلية على طريقة الظاهرة الأبرز في فن الموشّح وهو السيد محمد سعيد الحبوبي الذي حمل لواء الموشح وصارع في حلبته حتى صار من أبرز أعلامه، فكانوا ينتهلون من معينه ويغترفون من ينبوعه الزاخر ويسيرون تحت ظلال مصباحه العالي الذي رفد الغزل العربي بأروع الموشحات، فهو يقول في إحداها:

يا معير الغصن قداً أهيفـــــا ومعيـــر الريم مرضى الحدق
هل الى وصلك من بعد الجفــا بلغة تنعش باقـــــــي رمقي

****

همت في حبك والحب هيـــام فلي اللوم ولا لوم عليـــــــك
وتعاصيت على داعـــي الغرام فوقعت اليوم طوعاً في يديـــك
كلما رمت أعاصيك الزمـــام جذبتني سورة الحب إليـــك

****

وإذا جال فؤادي وقفـــــا حول مغنـــــــاك فلم ينطلق
وعلى نادي هواك اعتكفـــا فغدا مأمنـــــه في فـــرقِ [3]

فالقدّ الأهيف والوصل والهيام واللوم والغرام والحب والهوى والصبابة والولع كلها مفردات مستوحاة من قاموس الغزل العربي استعملها الشاعر بذلك النفس التقليدي المحبب الذي يسبغ على

---

[1]ينظر: شعراء النجف في معجم البابطين، ٢٧٩.
[2] لغة شعر الجواهري ١٩٢٠- ١٩٦١ دراسة نقدية: صبا علي كريم، (رسالة ماجستير)، كلية التربية - جامعة بابل، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ١٢.
[3] ديوان السيد محمد سعيد الحبوبي:جمعه وأعده: محمود الحبوبي، شرح: عبد الغفار الحبوبي، دار الكوكب للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٥ ، بيروت - لبنان ، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ٢٠١.

النفس البهجة والمتعة في آن واحد، وهذا الشاعر مهدي الطالقاني الذي سار على هدي الحبوبي في موشحاته الثلاث ولكنه كان يمزج غزله بالوصف لا سيما وصف الخمرة، فيقول مهنئاً السيد علي العلاق في مطلع إحدى موشحاته:

جُلّنار يزدهـــــــي أم قرقف قد جلاهـــــا أهيفٌ ذو ميس[1]

وهذا الشاعرإبراهيم الوائلي الذي يسمي إحدى رباعياته بـ (أمالي الحب) يقول في مطلعها:

أذبت الحب في شعري وناجيت به الفنـــــــــا

وكان الحب مطويـــــاً بقلبي فاستوى لحنـــــــا[2]

ويذهب الجواهري في موشح (شهرزاد) الى سلوك الدروب التي تحت الثياب حينما يلتقي بما سماه السنابل المغفيات فيقول:[3]

للقاء السنابل المغفيـــــــات

في دثارٍ ضافٍ من الذكريات

ولإيقاظ تلكم المغريـــــــات!

من صبايا الحقول والفتيـات

سالكاً ذلك السبيل الجميـــــلا

في ثنايا الثياب والطيـــــات!!

وأشار أحد النقاد المعاصرين الى أنّ الغزل في الشعر الحديث استطاع أن يتخلص من أسار التقليدية ((حيث ارتبط الحب في الشعر العراقي الحديث بالتجربة النفسية للشاعر حيناً وبالناحية الفكرية والسياسية حيناً آخر))[4]فاتجه بعض شعراء الموشح النجفي الى التغزل بالوطن بوصفه جانباً من جوانب الموضوعات السياسية، فيقول الشاعر إبراهيم الوائلي في موشحة (ذكرى النجف) التي يتغزل فيها بمدينته المحبوبة عن بعد:

أيها الساجع في أعلى السدير هل تعي أنغام صبٍ مولع

بات يشكو البعد والبعدُ سعير وقده يزداد بين الأضلـــــع

---

(١) ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٤.

(٢) ديوان الوائلي: إبراهيم الوائلي، ١٦٢.

(٣)ديوان الجواهري: ٢٢٥/٣.

(٤)الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥-١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي: د. عباس ثابت حمود، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٠م، ٢٩٠.

غنِ باسم الحب للنائي الأسير وأعد لحنك في الذكرى معي

****

وأعن بالسجع صباً مغرمـــا لم يجد في حبـّه من مسعف

ظامئاً والحب سكرٌ وظمـــا أين منه زمنٌ لم ينصف؟[١]

ويقول الشاعر محمد صالح بحر العلوم (١٣٢٦- ١٤١١هـ/ ١٩٠٨- ١٩٩١م) متغزلاً بوطنه:

وطني أريج صباك طيبني ففاح صباي طيبـــــا

وعلقت فيك تعلق النفس التي اختبرت حبيبـــــا

فرأته يحوي من جميع محاسن الدنيا نصيبـــــا

هذا صباي وليد حبك وهو باق لن يشيبـــــــا[٢]

ويتغزل بعض شعراء الموشح النجفي بالمذكر ليس كذاك التغزل الفاحش الذي عرفناه في الموشحات الأندلسية بل بأسلوب مهذب ينبئ عن أخلاق محافظة وانتقاء للمفردات المعاتبة للصديق أو التي تصفه بالصفات الحسنة((وهذا الغزل يأخذ مكان المقدمة في مدائح))[٣] الشاعر السيد رضا الهندي، كما في موشحة (أقبل نشوان) التي يقول فيها:

يا سالبـــاً عيني طيب الهجود وملبساً جسمي ثوب الضنى

لا أنت بالوصل علينـــا تجـود ولا أنا أسلو لطول العنـــا

ولم يزل حظـــي منك الصدود أعلل النفس بطول المنـــى

إن شئت فارحم مستهام الجنان وباللقا فامنحه بعد القلـــى

أو لا ، فقد أرخى إليك العنان فافعل به ما شئت أن تفعلا[٤]

ويسعى أغلب شعراء الموشح النجفي الى استعمال مفردات الشكوى والألم والحزن في موشحاتهم الغزلية ليعبروا بذلك عن مدى اللهفة للقاء الحبيب ومدى المعاناة لفراقه فيقول الشاعر رضا الهندي في موشحة (قام يجلوها):

يا غزالاً ملأ الجســـم ألم وأذاب القلب منـــي وصبـــا

---

[١] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٣٢.

[٢] ديوان بحر العلوم: محمد صالح بحر العلوم، مطبعة دار التضامن، بغداد، ١٩٦٨م، ٢٥/١.

[٣] شعراء النجف في معجم البابطين: ١٥٩.

[٤] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي : ٨٩.

طال عهد بتلاقيـــك ألـــم يأنِ أن ترحم صباً متعبـــــا
كم أقاسي حرق الوجد وكم أسهر الليل أعـــد الشهبـــــا
وعلى العشاق في حبك هان
سهر الليل وعدُ الشـــهب[١]

ويتلمس الدكتور جلال الخياط وجود التقاءٍ بين الجنس والموت عند الجواهري فيقول:((وفي اقتران الجنس لديه بالموت معادلين أو نقيضين يقدم لنا صفحة من تأملات فكرية إنسانية ...))[٢]ويستشهد على ذلك بموشّحه (يا نديمي) الذي يقول فيه:

وأنيف مفضٍ الى شفتيـــن رحمةً صيغتا وسوطي عذابِ
ونهيدان رفرفا بين بيـــن في سفوحٍ منسابةٍ وهضـــابِ
يا نديمـــــي وحفنةٌ من ترابِ
كللت رأس مزمنٍ متصابـــي[٣]

لقد استطاع الغزل في الموشح النجفي وبفعل قدرة وموهبة شعرائه أن يتخلص فعلاً من إسار التقليدية ليركب أمواجاً معاصرة ربما لم تكن مألوفة في زمان هؤلاء الشعراء، لكنه عبّر عن تجاربهم النفسيةوانسجم مع ميولهم وتأملاتهم الذاتية.

٢. الوصف:

حدَّ قدامة بن جعفر الوصف بأنه ((ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات)) [٤]، وتابعه أبو هلال العسكري بقوله ((إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينك)).[٥]

---

[١] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٦٠.
[٢]الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور: د. جلال الخياط، ١٢٦.
[٣]ديوان الجواهري: ٢٥٢/٤.
[٤] نقد الشعر: ٦٢.
[٥] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، (د.م)، ط٢، (د.ت). ١٢٨- ١٢٩.

ويرى حازم القرطاجني إنه ((يجب محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر))[١]، ويقول: ((إن محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفات نفسه)). [٢]

لقدارتبط الموشح في العموم بغرض الوصف لأنه كان يشكل عنصراً أساسياً من عناصره [٣] وهذا مردُّه الى كون الوصف متعلقاً بالغرضين الآخرين التي بنيت الموشحات الأندلسية عليهما وهما الغزل والخمر، فالوشاح في موشحاته الغزلية لا يمكن له أن يستغني عن وصف الحبيب وقدّه وخصره ورمشه وخدّه، كما لا يستغني في موشّحاته الخمرية عن وصف الكأس والساقي ولون الخمر ومجالسها والندمان، فهو في كلا الحالين بحاجة ماسة الى هذا العنصر الهام، فلا يمكن ـ والحال هذه ـ تصور الموشح من دون وجود الوصف عنصراً هاماً يتشكل على أساسه هذا الفن.

ويعد الوصف محوراً لجميع الأغراض لامتزاجه بها واحتياجها إليه، فالطبيعة، والصداقة، والصفات الإنسانية، ورثاء الأحبة، والحياة، والتوجهات الدينية، والسياسية، والوطنية، كلها تحتاج لكي تصل الى المتلقي بالطرق الميسّرة الى سلوك طريق الوصف، وهذا ما تلمسناه في الموشحات النجفية أغلبها. فيقول السيد مهدي الطالقاني واصفاً الخمرة والنديم:

بزغت كالشمس تحت الظلم

فاحتساها ناظري قبل فمي

خمرة في سكبها سكب دمي

قد جلاهـــا لي نديم مترفهزأت ألحاظه بالنرجس[٤]

ويقول السيد رضا الهندي في وصف الخال والثغر والريق والجعد بوصفٍ دقيق في موشّح (زد وبارك على محمد):[٥]

فتفاح ورد خـــــدي من الخال فيه عنبر

وثغري كنظم عقدي وريقي كطعم سكر

---

[١] منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: حبيب بن الخواجة، مطبعة الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ١٠٤.

[٢] م. ن: ١٢٩.

[٣] ينظر: الموشحات الأندلسية، د. محمد زكريا عناني، ٤٨.

[٤] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٤.

[٥] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٢ ، ٨٣.

وإن تلتفت لجعــدي تجد منه حين ينشر

عنقود كرم وقد تدلــّى من وجنتي فوق وردتي خد

ويصف السيد مير علي أبو طبيخ الطرف الساحر فتمتزج أوصافه بالتغزل في موشح (العيد في شوال): [1]

ولربَّ طرفٍ ساحـــــر يوليك في النظرات ودّا

قد كان ملء شعاعـــه لو ترتأي حسداً وحقدا

إن قلتُ ذا السيف الصنيع فإن حدّ السيف يصدا

أو قلت سهم كنانـــــةٍ

فالسهم مقتصدٌ وجــائر

وعلى هذا فلا يمكن أن يأتي الوصف غرضاً مستقلاً من دون أن يختلط بالأغراض الأخرى ليشكّل معها خليطاً متجانساً يُشعر المتلقي بوجود الإنسجام والتماسك بين أجزاء الموشح.

٣. الخمريات:

وصفشعراء الموشّح النجفي الخمور كما وصفها من سبقهم من الشعراء تقليداً شعرياً قديماً، فكان ذكرهم لها ((بوصفهاموضوعاً فنياً وتقليداً له أصوله العربية القديمة، إذ جاء[ت] في المقدمات الذاتية للشعراء التي تقدمت الموضوعات الجادة)).[2]

وقد اتسع موضوع الخمر((اتساعاً غريباً وشائعاً شيوعاً ظاهراً حتى غدا تياراً معترفاً به من تيارات الشعر العراقي وصار ينشد أمام رجال الدين أو فيهم وفي قصائد التهنئة بالعودة من الحج ...)).[3]

ويرى أحد الباحثين أن وصف الخمر وذكرها في الشعر كان يأتي في الغالب مجازياً يبعد الدلالة الحقيقية ويصبح المعنى عرفانياً يوحي بشدة الشوق الذي يفقد المرء عقله فقداناً تصحبه نشوةً

---

[1] الأنواء: ٧٦.

[2] شعر السيد رضا الهندي: (رسالة ماجستير)، ١٢١.

[3] فن الوصف وتطوره في الشعر العراقي الحديث(١٨٠٠- ١٩٢٥)، محمد حسين علي مجيد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ـ بغداد، ١٩٨٨م، ١٧٨.

ولذة، وهناك فرقٌ كبير بين نشدان اللذة والحصول عليها بشرب الخمر، ونشدان اللذة بألم الشوق وحرقة الوجد المصحوب بشعورٍ باطني يولّد الغبطة النفسية والسرور الغامر الذي تهتزّ له النفس.[١]

ويرى باحثٌ آخر أن الخمور كانت تذكر كثيراً حتى في موشّحات التصوف على سبيل الإشارة والرمز كما هي الحال في القصائد الصوفية، إذ منبع هذه الخمور هو الحب الإلهي المتدفق، شربها حلالٌ لا إثم فيه، وتسكر الأرواح، وتصرف العقول عن كلّ ما هو دنيوي. [٢]

فقد دارت موشحات السيد مهدي الطالقاني على الغزل والخمر في مطالعها ثم تنتقل الى المديح والتهنئة، فيقول مهنئاً الشيخ البلاغي:

شعَّ برق السعد والنحس انجلى وجلا الأفق هلال اليمـــــن

فاملأ الأقداح فالقمـــريّ لاح

فوق أغصانٍ كأعطاف الملاح

واسقنيها صرف جدٍّ لا مــزاح

تملأ الآفاق طيباً وسنـــــــافبغير الكأس لم أفتتـــــــــنِ[٣]

أما الشاعر السيد رضا الهندي فإنه وجد في مناسبات الزواج فرصةً للترويح عن نفسه بذكر الألفاظ والرموز المشيرة الى الخمر مثل: الكؤوس والصرف المعتق والدن والأباريق وغيرها لـ ((يصبح للخمر دلالات رمزية نفسية وتصبح الألفاظ المتصلة بها ... دالةً على تجسيد الخيال لجمال المرأة))[٤]، فقال مهنئاً نجل الشيخ إسماعيل الخليلي في عرسه:

أقبل يسقي من كؤوس الرحيق صرفاً أطال الدن تعتيقـــه

ويصبغ الدر بلون العقيـــق إن صب في الكأس أباريقــه

لكنه جاد بمر عتيـــــــق على الندامى وأبى ريقـــــه

****

صرفان لو أنهما يمزجـــان لأنعشا الأموات بعد البلـــى

---

[١] ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٠م، ٣٤٥.

[٢] ينظر: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ٩٦.

[٣] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٨.

[٤] شعر السيد رضا الهندي: (رسالة ماجستير)، ١٢٤.

فخذ من المحبوب كأس الدنان واصبر فكم بالصبر مرٌ حـلا[1]

وتنساب الهموم من مخيلة الجواهري ليجعل من النديم رفيقاً يبثها له، فللكأس عنده ثقلٌ لا يحتمل، والتمني شيءٌ عقيم لا يزيح تلك الهموم، ولكنه يمارسه لدوام العيش مع علمه باستحالة ذلك، فالنديم والكأس هنا رمزان للدلالة على عمق المعاناة، فيقول في موشحة (شهرزاد):

يا حبيبي وللنديـــــم همومُ
يقعد الكأس ثقلها ويقيـــــمُ
يا جبيبي و"ليت" شيءٌ عقيمُ
ليت إن الحياة ظلٌ مغيـــــمُ
هكذا ليت إن عيشـــــاً يدومُ[2]

ويصل الشاعر صالح الجعفري الى حد الثمالة ولكن ليس من الخمر وإنما من الهم والدوار حتى سد باب الفرج في وجهه فيقول: [3]

عدِّ عنّي الكأس يا ساقي العُقار أنا أدري بالذي فـــــي قدحـــي
لم تزل فيَّ بقايا من خُمـــــار من همـــــومٍ رنّقت مصطبحـي
ثملٌ لكـــــــــن بهمٍّ ودوار قد تلاشى فرحي في ترحـــــي
سُدَّ في وجهي بـــــاب الفرجِ
وأمانيَّ كـــأن لم تكـــــــنِ

لقد كان استعمال أوصاف الخمر في الموشّحات النجفية المنظومة في القرن العشرين مجازياً يوحي بالنشوة الغامرة ويرمي الى نشدان الغايات الفنية المقصودة.

٤. المديح:

المديح ((فن أدبي رفيع المستوى من الفنون العربية العريقة التي عبر فيها الشاعر عن عاطفة الحب والاحترام والإعجاب))[1]، وهو من ((أبرز الفنون الشعرية عند العرب على الإطلاق رافق الشعر منذ نشأته الأولى كما يرافق الوتر العود)).[2]

---

[1] ديوان السيد رضا الهندي: ٨٩.
[2] ديوان الجواهري: ٢٢١/٣.
[3] ديوان الجعفري: ٣٧٠.

وقد ((بدأ المديح في الجاهلية شعراً يقال في مناسبات لا يستطيع المال أن يفيها حقها فكان إقرارا بفضل او إمعانا في شكر أو تقديرا لموقف ، وكان الشاعر يجد نفسه منساقاً الى التعبير عن مشاعره دون ان يبتغي جزاءً أو معروفا وكأنه شاهد حق، وكان الناس يأخذون شعره دليلاً يتناقلونه للتأكيد على قرب الممدوح من الفضيلة)).[٣]

أما في الموشحات فيميل كثير من الدارسين الى الاعتقاد بأنها لم تكن تعالج الموضوعات التقليدية من مديح ورثاء وهجاء لا سيما في ظهورها الأول.[٤]

لكن أحد الباحثين يرى أنه من الطبيعي أن يكون المدح من أغراض الموشحات إذ كان مخترع الموشح شاعر البلاط الملكي يصاحب الأمراء ويسعى الى التقرب منهم[٥]ويذهب باحث آخر الى أن الموشحات كانت وقفاً على الغناء، وما لبثت أن صارت مطيةً ذلولاً للأمداح حينما استغلها الوشاحون للوصول الى عطايا الملوك والأمراء وهباتهم.[٦]

وهنالك رأي آخر للدكتور الشكعة يفيد بأن أكثر الموشحات الأندلسية التي قيلت في المديح إن لم تكن جميعها كانت قد مزجت بين الطبيعة والغزل والخمر قبل أن تدلف الى صميم المديح.[٧]

وفي الموشح النجفي كان بعض شعرائه يميلون الى مزج المديح بأغراض أخرى كالإخوانيات مثلاً، فكانوا يجعلونه غرضاً ثانياً أو متمماً للغرض الرئيس، كما فعل الشاعر رضا الهندي في موشحة (زد وبارك على محمد) التي قالها في عرس الشيخ محمد علي نجل حجة الإسلام الشيخ ميرزا حسين الميرزا خليل مهنئاً إياه وأخويه وهي من الموشحات التي تندرج ضمن أدب الأخوانيات، فقد بدأها بوصف المهنّى وإسباغ الصفات الجميلة عليه ثم عرّج مادحاً إياه بما لا يخلو من المبالغة فقال:

فاق جميع الأنـــــــام فضلا فهو بكل الصفـــــات مفرد

---

(١)الأسلوب دراسة تحليلية لأصول الأدب العربي: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٧، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م، ٨٨.

(٢) أروع ما قيل في المديح: إعداد: إميل ناصيف، دار الجيل، بيروت ـ لبنان، (د.ت)، ١١.

(٣) م. ن: ١٣.

(٤)ينظر: الموشحات الأندلسية، ٥٢.

(٥)ينظر: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ٦٨ـ٦٩.

(٦) ينظر: فن التوشيح: ٣٣.

(٧) ينظر: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، د. مصطفى الشكعة، مطبعة دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٧٥م، ٤٢٨.

إمامٌ له الزعامـــــــــــة على حاضرٍ وبـــــادِ
له منصب الإمامـــــــــة له الأمر فـــــي البلادِ
به تمت الكرامـــــــــة من الله للعبـــــــــادِ[1]

أما الرثاء فإنه صورة من صور المديح لكونهما يؤسسان على ذكر الصفات والقيم الأصيلة، والفرق بينهما أن الرثاء مدحٌ للميت والمديح للحي وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في قوله: ((وليس بين الرثاء والمدح فرقٌ الا أن يخلط بالرثاء شيءٌ يدل على إن المقصود به ميت مثل "كان" أو "عدمنا به كيت وكيت" وما يشاكل هذا، ليعلم أنه ميت))[2].

ولم نعثر في الموشّحات النجفية المنظومة في القرن العشرين إلا على رثائيةٍ واحدة للشاعر رضا الهندي رثى فيها الإمام الحسين (عليه السلام) قال فيها: [3]

من لنا بعدك يا خير كفيـــل إن حدا الحادي ونادى بالرحيل
وابنك السجاد مطروحٌ عليل لم يطق حفظ النساء الضايعات

ولعلنا لا نكون من المنحازين إذا قلنا بأن شعراء الموشح النجفي لم يكونوا في موشحاتهم المدحية مستجدين لعطايا أحد من الملوك أو الرؤساء، فكان المدح عندهم مختصاً بإمامٍ أو عالمٍ أومن هو مستحقٌ له طلباً للمثوبة والأجر في الآخرة، لا سعياً وراء عطيةٍ دنيوية زائلة، وهذا ـ لعمري ـ من أرقى أنواع المديح.

٥. الإخوانيات:

وهو مصطلحٌتداوله النقاد ودارسو الأدب لتعيين لون من ألوان الكتابة الشعرية والنثرية التي تندرج في إطار العلاقات الاجتماعية والمراسلات المتداولة بين الأصدقاء والخلان، أو في نطاق استحضار طيب العيش معاً وتذكر أيام الود والهناء وتأكيد الوفاء لها والالتزام بها.[4]

ويُرجع أحد الباحثين أصل هذا الشعر الى الرسائل التي يتبادلها الأدباء فيما بينهم ثم تطور وضمّ تحته أنواعاً أخرى كالتهاني والمساجلات والمراسلات والمفاكهات.[5]

---

[1] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٣.
[2] العمدة: ١٤٧/٢.
[3] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٥١.
[4] ينظر: المعجم المفصل في اللغة والأدب: ٥٧/١.
[5] ينظر: الأدب العربي في العصر الوسيط، ناظم رشيد، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٩٢م، ٩١.

ولأنها كانت لازمة من لوازم الحياة الاجتماعية وضرورة من ضرورات أدب المجتمع وتقاليده[١] نظم شعراء الموشّح النجفي موشّحات بأكملها أو أجزاء من موشحات في هذا الغرض تلبيةًلمطالب المجتمع، فقد كان يصعب على الشاعر أن يخفي صوته في مثل هذه المناسبات التي كان يستغلها ليقوّم نتاجه بين يدي صاحب المناسبة وجمهوره المحتفل.[٢]

فقد ضمّ ديوان السيد مهدي الطالقاني ثلاث موشّحات كانت جميعها في التهاني، فالأولى هنأ فيها السيد حيدر آل مرتضى العاملي بمناسبة زواجه، والثانية قالها مهنئاً السيد علي العلاق، والثالثة قالها مهنئاً الشيخ البلاغي جاء في مطلعها:

شعّ برقُ السعد والنحس انجلوجلا الأفق هلال اليمـــــن
فاملأ الأقــداح فالقمريّ لاح
فوق أغصان كأعطاف الملاح
واسقنيها صرف جد لا مزاح
تملأ الآفاق طيباً وسنـــــــافبغير الكأس لـــــم أفتتنِ [٣]

ويقول الشاعر السيد رضا الهندي في تهنئة بعض أقرانه :

هي شمسٌ زفتَها بدر الحسان وبها شعّت لئالئ الحبب
سعد الطالعُ في هذا القِران فلك البشرى بنيل الأرب[٤]

وقد لجأ الشاعر بسبب تكرار المعاني الحسية العامة إلى استثمار الموسيقى فنظم الموشح ليعالج بتنوع موسيقاه مشكلة تكرار المعاني الحسية نفسها في وصف العريس والعروس التي لا تخرج عن المعاني التقليدية فالريق خمر والثغر حلو الشنب[٥] يقول الشاعر:

قام يجلوها وفي مقلتـــــــه فترة يحسبها الرائـــــي نعاس
كلما استمسك في مشيتـــــه عبث الدلُّ بعطفيـــه فمـــاس
ذقت غير الخمر من ريقتـــه ولي السكر على غير قيـــاس

---

[١] ينظر: الشعر العراقي أهدافه وخصائصه، يوسف عز الدين ، ١٧٨.
[٢]ينظر: هكذا عرفتهم ، جعفر الخليلي ، ٣٠١/١.
[٣]ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٨.
[٤] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٥٩.
[٥]ينظر: شعر السيد رضا الهندي(١٨٧٣-١٩٤٣م)، (رسالة ماجستير)، ٧٩.

من مجيري والهوى فيـــه الهوان
من شتيت الثغـــــــر حلو الشنب [١]

وقال أيضاً في عرس الشيخ سعيد الشيخ إسماعيل الخليلي موشحةً عثر جامع ديوانه على جزءٍ منها جاء فيها:

أقبـــل يثنـــي لـي من قـــدّه غصنـــاً لـــه الدلّ نسيـــم الصبـــا
والحســنُ قـد فتـّح فـي خـدّه ورداً عليـــه مـــاج مـــاءُ الصبـــا
فأرسـل المسـودّ مـن جعـده أفعـــى ولـــوّى صدغـــه عقربـــــا

****

كيف اجتناء الورد والحارسان بحفـظ ذاك الروض قـــد وكـــــّلا
مـــن لـــيَ لـو أنهمـا يغفلان وآفـــة الحـــارس أن يغفـــــــــــلا[٢]

فالشعراء عادةً يميلون الى نظم الموشح في المناسبات السعيدة لما فيه من تنوعٍ موسيقي من حيث القافية وخفّة في الأوزان تؤدي الى إشاعة البهجة وإدخال السرور في نفوس المحتفلين، لذا شاع نظمه في الإخوانيات.

٦ـ الموضوع السياسي:

يُعدّ الموضوع السياسي من أهم الموضوعات الشعرية التي عالجتها الموشحات النجفية في القرن العشرين مثلما عالجها الشعر العراقي عموماً، كون العراق في هذه الحقبة العصيبة من تاريخه شهد جملةً من الصراعات السياسية والحروب والفتن وتبدّل الحكومات وانعدام الاستقرار السياسي، فلو أجلنا النظر في أغلب الموشحات النجفية المنظومة في القرن العشرين باستثناء موشحات الشاعرين مهدي الطالقاني ورضا الهندي لوجدنا كثيراً منها قد نظم في الموضوع السياسي، فكانت موشّحات: (صفير العسس، والجماجم، ورذاذ المطر، والأحلام في العراق، ونشيد الزوايا، ونشيد العراق)[٣]للشاعر علي الشرقي تدور موضوعاتها حول هذا الإتجاه، وكان موشّحا الشاعر محمد علي اليعقوبي: (جيشنا الباسل، وأين العدل والسلام؟)[٤]سياسيين، وكانت موشّحات: (العالم نحو الهمجية،

---

[١] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٥٩.
[٢] م. ن: ٨٨.
[٣] ينظر: ديوان علي الشرقي، ٢٦٩، ٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٦، ٢٨٩، ٢٩٢.
[٤] ينظر: ديوان اليعقوبي، ١٥٧/٢، ١٣٨/٢.

وجدّوا تسودوا، وفي قلب بغداد، والهند في طريق الاستقلال) [١]للشاعر صالح الجعفري تدور كذلك حول موضوعات السياسة كالنقمة على الحكام والوقوف بجانب المظلومين وغيرها، وكانت موشّحات: (الراعي الجبان، الموج الساخر، الأندلس الثانية، نهاية الملحمة، أنين الجياع، عهود الظلام، وتحية الى تموز)[٢] للشاعر إبراهيم الوائلي تصب في هذا المصب، وكانت موشّحات: (وخزات، عالم الغد،ظلام، أيها الوحش أيها الاستعمار،وسلاماً عيد النضال)[٣] للشاعر محمد مهدي الجواهري هي موشّحات سياسية بامتياز لأنها كانت لسان حال الجماهير المغلوب على أمرها.

وفضلاً عن ذلك فإن معظم الموشّحات التي تدور حول أغراض أخرى كالغزل والوصف كانت قد تضمنت موضوعات السياسة التي هي موضوعات تصف الواقع ومرارته والظلم الذي لحق بالشعب جراء السياسات المستبدة، فتجد التهكم على الحكام والنقمة عليهم في موشح غزلي، وتسمع صوت أنين الجياع في موشّح يصف الطبيعة، وهكذا.

يصور الشاعر علي الشرقي في موشّح (رذاذ المطر) حظ الشعب العراقي العاثر الذي سلم أمره الى ضريرٍ حائر فيقول:

آه لو تمطر السماء بصـائر فعسى يدرك الرفاق اهتداءُ
غير مجدٍ لنا بناء المخـــافر والتصاميم غـــارة عشواءُ
يا ربوع العراق جدك عـــاثر حملته مطية عرجـــــاءُ
قادها في الدجى ضريرٌ حائر رام يحدو فغاب عنه الحداءُ[٤]

ويعبّر الشاعر صالح الجعفري عن سخطه من أعضاء البرلمان وهم يغطّون في سباتٍ عميق فيقول في موشّح (في قلب بغداد):

لو كنت صاحب طبـــــلٍ طبّلتُ في البرلمـــــانِ
وصحتُ في ملء صوتـــي على مرور الثوانـــــي
يا نائمـــــــــون أفيقوا وعوا منـــــادي الآذان

---

[١]ينظر: ديوان الجعفري، ٧٨، ١٩٧، ٢١١، ٣٧٦.
[٢]ينظر: ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي، ١٩/٢، ٤١/٢، ٥١/٢، ٩٥/٢، ١٠٧/٢، ١٢٥/٢، ٢٥٣/٢.
[٣]ينظر: ديوان الجواهري، ١٦١/١، ٣٧١/٢، ٣٦٧/٣، ٢٩٧/٣، ٢٧٩/٤.
[٤] ديوان علي الشرقي: ٢٨٥.

كأن قومي صيـــــــــام والدهر في رمضـــــان [١]

ويقارن الشاعر إبراهيم الوائلي بين ليل الحاكم وليل المتعبين الجياع من أبناء الشعب المحروم فيقول في موشح (أنين الجياع):

الليل عندك للأقداح والنغـــمِ
والليل عندهمُ للحزن والألـمِ
شتان ما بين ليل الناعم البشمِ
وبين ليل جياعٍ كلما صرخوا عادوا ليستقبلوا جوعاً وحرمانا[٢]

ويصور الشاعر محمد مهدي الجواهري ثورة المستضعفين ودماءهم التي تنير الدروب للأحرار، وذلك في موشح (سلاماً الى أطياف الشهداء الخالدين):

سلاماً وراحت شعوبٌ تثوب ويزحف غضبان حقٌ سليب
سلاماً وبالدم ضوت دروب
بها راح يتلو صليباً صليبُ
سلاماً وما انفك نوءٌ يصوبُ
من الدم يخصب فيه الجديبُ
سلاماً ولم تألُ تنمو زروعُ عليهن يتلو الصريع الصريعُ
سلاماً ونعم الحصاد الوثوبُ
ونعم المثابُ ونعـــم المثيبُ [٣]

والحق إن الشعر السياسي الذي احتلَّ مساحةً واسعةً من دواوين شعراء الموشّح النجفي كنا نلمس فيه درجةً عاليةً من الجِدّة ((لا بسبب الأساس الذي يقوم عليه، وإنما بسبب متغيرات العصر وما طرحته من أفكار وقيم ومسميات تدخل مضمون القصيدة العربية كالوطنية والحرية السياسية والعدالة الاجتماعية وما الى ذلك))،[٤]وهو ما لمسناه في عددٍ غير قليل من الموشحات النجفية التي نظمت في القرن العشرين.

---

[١] ديوان الجعفري: ٢١٢.
[٢] ديوان الوائلي : إبراهيم الوائلي، ١٠٨/٢.
[٣] ديوان الجواهري: ٢٨٠/٤.
[٤] تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ١١١.

الفصل الثاني

عناصر البناء الفني للموشّح النجفي

أولاً: اللغة

ثانياً: الصورة

ثالثاً: الموسيقى

أولاً: اللغة

مدخل :

لغة الموشح النجفي:

١. الألفاظ :.

أ . ألفاظ الطبيعة

ب . الألفاظ الدينية

ج . الألفاظ الحديثة

٢. التراكيب:.

أ . التراكيب القرآنية

ب . التراكيب التقليدية

٣. الأساليب:.

أ . الاستفهام

ب . النداء

ج . الحذف

د . التمني

مدخل :

قبل الدخول في دراسة لغة الموشّح النجفي لابدّ من وقفةٍ أولاً على لغة النص الشعري عموماً كون الموشّح نصاً شعرياً لا يختلف عن القصيدة إلا من حيث البناء الفني، فإن من أهم ما يميز النص الشعري عن غيره من النصوص الإبداعية هو لغته التي يواجه المتلقي بها، فالنص الشعري يحدّد بلغته، وفي ذلك يقول أدونيس: ((يُحدد الشعري بدئياً وموضوعياً بلغته لا بفكريته، إذ لو كان يحدّد بفكريته لما كانت هنالك حاجة إلى نشوء لغةٍ خاصةٍ شعرية، فممارسة الإنسان للشعر كتابةً وتذوقاً تعني أن هناك لغة توصفُ بأنها شعرية مقابل لغة توصفُ بأنها غير شعرية، أي أن هذه الممارسة تكشف عن تمايزٍ في مستويات الكلام)).[١]

ويذهب الدكتور زكريا إبراهيم الى أن اللغة الشعرية هي نتيجة ترتيب جديد للأشياء فيقول: ((وكما أن المعنى ليس مسبقاً أو كامناً في الأشياء، وإنما هو نتيجة ترتيبٍ جديد، كذلك اللغة الشعرية هي نتيجة لهذا الترتيب أيضاً)).[٢]

واللغة الشعرية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالرؤية الشعرية لأن((سؤالنا ماذا رأى؟ مترابط مع سؤالٍ آخر هو كيف رأى؟ وهذا السؤال هو الأكثر أهميةً على الصعيد الفني)).[٣]

ولغة النص الشعري هي مقياس التمييز بينه وبين غيره من النصوص ((فالشعر لغةٌ بالدرجة الأولى وإن ارتبطت اللغة بالرؤيا، ذلك أنها المقياس الأساسي في التمييز بين الشعر وغيره من الكتابات الأخرى)).[٤]

فالشاعرهو مؤسسٌ فعالٌ للّغة، ومكتشفٌ أصيلٌ لقيمها الإيحائية، أما عن المشكلة التي أثارها بعض النقاد حول خواص الشعر اللغوية وما يتعلق بوجود معجم شعري لكلّ شاعر فيقول الدكتور صلاح فضل: ((المشكلة الموهومة التي تتصل بالمعجم الشعري وتقضي بتفرد بعض الكلمات بخواص شعرية تمتاز بها عن غيرها مما يعد قصوراً شديداً في إدراك خواص الشعر اللغوية ...

---

[١] الثابت والمتحول: أدونيس، دار الساقي، (د.ت)، ٢٤٣/٤ .

[٢] فلسفة الفن في الفكر المعاصر: زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة والنشر، الفجالة، ١٩٨٨م، ١٥٧ .

[٣] الثابت والمتحول: أدونيس، دار العودة ، بيروت ،ط١، ١٩٧٨م، ٣/ ١٩٥.

[٤] مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر: د. فاتح علاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ١٢٨ .

وعرض المحور الاختياري على محور التركيب السياقي فيها، فليست هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية، وإنما هناك أساساً (تشعيرٌ) للكلمات المستحدثة)).[١]

ثم يستطرد قائلاً: ((فمهمة الشاعر هي تعرية اللغة واكتشاف القيمة التعبيرية في كلِّ أجزائها التي تغطيها عادات الاستعمال اليومي، وإبراز العناصر الجمالية حتى في تلك المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على تأثيم من يتعرض لها)).[٢]

إن تطور اللغة نابعٌ من حياة الشاعر وتجربته، وليس من الكلمات والمفردات، فالشاعرُ قادرٌ على إعطاء الكلمات والمفردات بعداً دلالياً مؤثراً عبر توظيفها في شعره .

من هنا فإن حياة الشاعر وتجربته هما الواقع المحكوم عليه بالتحول الى شعر عبر اللغة لأنها ((هي التي تحول الواقع الى شعر، لا الواقع هو الذي يحول اللغة الى شعر)).[٣]

فإذا ((كنا نعني باللغة الشعرية مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة أما لو كنا نعني باللغة الشعرية تراكيب مكونة من كلمات مصنوعة بأنساق معينة فلا شك من وجود لغة شعرية)).[٤]

أما عن جمال اللغة الشعرية التي اقترنت بالموشّح منذ نشأته فقد قاسها بعض الباحثين بقدرة الوشّاح على بعث الروح في مفرداته ومنحها ذلك النغم الرشيق، وفي هذا السياق يقول الدكتور شوقي ضيف: ((وهكذا أصبح جمال الموشّحة يقاس بقدرة الوشّاح على أن تكون كل كلمة في موشّحته نغمة حلوة رشيقة وكأنما أعطتهم اللغة من نفسها كل ما تملك من نغمات وإيقاعات ليؤلفوا هذه العقود من الألفاظ، بل هذه الدرر من الأصوات التي تنهمر على سامعها ألحاناً راقصة تشيع فيه نشوة من الفرح الموسيقي)).[٥]

إن اللغة في الموشح هي مجموعة من التراكيب المتكونة من ألفاظ مؤثرة تفعل الفعل ذاته الذي تفعله سائر المؤثرات في أي عمل إبداعي، وفي ذلك يقول ريتشاردز: ((إن تأثير اللفظ من حيث هو

---

[١] نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م ، ٢٦٧ .
[٢] م. ن: ٢٦٧.
[٣] كلام البدايات: أدونيس، دار الآداب، ط١، ١٩٨٩م، ١٠٤ .
[٤] نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٤٩.
[٥] في النقد الأدبي: د.شوقي ضيف، دار المعارف، ط٦، القاهرة، ١٩٦٢، ١٠٥ .

صوت لا يمكن فصله عن تأثيراته الأخرى التي تتم في نفس الوقت فجميع هذه التأثيرات ممتزجة معاً بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر)).[١]

لغة الموشح النجفي :

يمكن للباحث المدقق أن يشخّص الرقي الفني وجزالة الألفاظ في كثيرٍ من الموشّحات النجفية المنظومة في القرن العشرين، فضلاً عن الخفّة المتناهية على اللسان في الجمل والتراكيبتناغماً مع خفّة الموشّح وطبيعته، وهذا هو حال الشعر في قول الجاحظ (ت٢٥٥هـ) على لسان البيان والتبيين: ((وكذلك حروف الكلام، وأجزاء الشعر من البيت تراها متفقةً ملساء ولينة المعاطف سهلة ... ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفةً على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمةٌ واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرفٌ واحد)).[٢]

ومن خلال التتبع يمكن تحديد بعض الخصائص اللغوية للموشح النجفي في القرن العشرينفيما يتعلق باستعمال الألفاظ والتراكيب والأساليب نجملها بالآتي:-

١- الألفاظ:

وصفت اللفظة في النقد العربي القديم والحديث بأنها الجزء الهام الذي يتشكل منه الخطاب الشعري، فأفاض النقاد في دراستها وعلاقاتها مع بعضها وتناسقها داخل السياق، وأشاروا الى أن الألفاظ تكتسب في الشعر تميزاً وإيحاءً يرتفع بها عن عموميتها، ((وإذا فقدت اللغة أو المفردات عنصر الإيحاء في الشعر هبطت في دلالتها الفنية وأصبحت لغة ايصالية موضوعية أكثر منها تخيلية)).[٣]

من هنا فإن على الشاعر الحاذق والماهر أن ((يشحن اللفظة بدلالات جديدة تمحو عنها صفاتها المعهودة ويحملها صفات جديدة تجعل منها نقطة إشعاع دلالي داخل البناء الشعري بحيث تبدو كل لفظة في مكانها المناسب تماماً وتقوم بالدور الفني الذي أراده لها الشاعر))[٤]، لأن ((الكلمات في

---

[١] مبادئ النقد الأدبي: أ.أ. ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: د.لويس عوض، المؤسسة المصرية، القاهرة، (د.ت)،١٩١.

[٢] البيان والتبيين:أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر العربي، ط٤، بيروت، ١٩٦٨م، ١/ ٨٢ .

[٣] لغة الشعر العراقي المعاصر: عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، ط١، الكويت، ١٩٨٢م، ٦٢.

[٤] لغة شعر الجواهري ١٩٢٠- ١٩٦١م : صبا علي كريم، (رسالة ماجستير)، كلية التربية، جامعة بابل، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ٢٠.

داخل النص الشعري تقترن بدلالات أكثر شمولاً، وجمالاً، وتأثيراً، لأن لغة الشعر لا تتصل بقشرة الأشياء وإنما بعمقها...))([1])، لذا سندرس ألفاظ الموشح على النحو الآتي:-

أ ـ ألفاظ الطبيعة:

نما الشعر العربي منذ طفولته وازدهر في أحضان الطبيعة، وقد كان هذا الشعر ذا صدى عميق للبيئة العربية بخيرها وشرّها في أحسن أيامها خصوبة ونعيماً وأشقى أوقاتها بؤساً وضيقا.[2]

فإذا كان المتعارف عليه اصطلاحاً هو ((إن أدب الطبيعة يشمل الطبيعة الحيّة كالحيوان والطير، والطبيعة الصامتة كالنباتات والجبال والحدائق والغابات والبحار والسماوات أو بعبارةٍ أخرى يشمل ما سوى الإنسان مما يرتسم في صفحة الحياة))[3]، فإن أول ما يلفت النظر في الموشّحات النجفية هو كثرة تناولها لألفاظ الطبيعة على الرغم من عدم توفر البيئة النجفية على تلك الطبيعة الغَنّاء التي يمكن لها أن تُلهم الشعراء لينسجوا موشّحاتهم بهذه الروح التي تتدفق رقةً وعاطفةً وعذوبة، لكن أسفار الشعراء وتنقلاتهم وهجرتهم الطوعية أو القسرية ـ كما أسلفنا ـ كانت عاملاً مهماً في أن تُثمر موشّحاتهم عن كل ذلك السحر المستمد من نبض البيئات التي عاشوا فيها، فضلاً عن ذلك فإن الطبيعة ـ كما يقول أحد الباحثين ـ هي ((مرآة الإنسان فألغازها وأسرارها وخيرها وشرّها وجمالها ليست سوى انعكاسات ألغازه وأسراره وخيره وشرّه وجماله وقباحته، كما يكون الإنسان تكون الطبيعة من حوله)).[4]

فلو نظرنا الى موشّحة (بين النخيل) للشاعر إبراهيم الوائلي لأبهرتنا تلك الألفاظ المترنمة بالحياة والمستوحاة من بيئة ساحرة مثل (الحقل، الصباح، الروض، الغصن، النسيم، الربى) فنراه يقول فيها:

ترنيمة البلبل عند الصباح قد نعشت مني روح الأمل
وبهجة الحقل ونور الأقاح قد غمرا قلبي بنور الأمــل

****

(1) الكلمة في الشعر العراقي المعاصر، البنية الصرفية والدلالة: د. هادي نهر، مجلة الأقلام، بغداد، ١٩٩٧م، العدد ٧ـ٩، ٦.

(2) ينظر: تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية والإسلام ، احمد فلاق عروات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١م، ١١١ .

(3) الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: ٦١.

(4) أدب المهجر: د. صابر عبد الدايم، دار المعارف، ط١، القاهرة ـ ج. م. ع، ١٩٩٣م، ٤٢٠.

فها أنا والروض غصن جميل أنشد ما أحلى جمال الحيـــاة
مستوحياً فكري بين النخيـــل فأنظم الشعر بديع السمـــــات
لم يصبني غير النسيم العليـل يجرُّ ذيل التيه فوق النبـــــات
في كلِّ آنٍ ليَ درسٌ جليـــــل ما بين هاتيك الربى الزاهيات[١]

ونجد في موشّحةٍ أخرى للشاعر إبراهيم الوائلي بعنوان (في الصيف) جملةً من ألفاظ الطبيعة مثل(الربيع، الزهرة، الروض، الصيف، الزهور... وغيرها)، فيقول فيها :

مضى الربيعُ الطلق فاستسلمي يا زهرة الروض لعهد الشرور
ورافقي الحزن ولا تبسمـــي فالصيف قد وافى لحصد الزهور[٢]

أما الشاعر مهدي الطالقاني فإننا نراه غير قادر على الاستغناء عن ألفاظ الطبيعة التي تمد الموشّحة بفيض السحر المهيمن على مشاعر المتلقين وعواطفهم فيستعمل ألفاظ (السحب، الرمل، الزهر، الأقحوان، النسمات، النرجس، الشمس، الأغصان ... وغيرها) فيقول في إحدى موشّحاته:

باكرتك السحب يا رمل الحمى فشفت منك سقيم الزهـــــر
فغدا يضحك فيه الأقحـــــوان لبكاء السحب ما دام الزمــان
وسرت فيه بنشر العلجـــــان نسمات مثل أنفـــــاس الدمى
يلهو فيها الصب عند السحر[٣]

ويستعمل الشاعر علي الشرقي في بعض رباعياته ألفاظ الطبيعة ومفرداتها ويجِدُّ في أن تأتي متناغمةً مع قرائنها، فيقول في موشّحة(بين المعرفة والإنكار):

يا وردةً أمرعت بدمعٍ يعرفها القطف والذبـــولُ
أقول آه وكم حديـــث يقلع صدري ولا أقـــــولُ[٤]

وإذا كان للطبيعة وألفاظها استعمالان: ثابتٌ ومتغير، فإن الشاعر علي الشرقي كان يميل الى استعمال الثابت في هذه الطبيعة أكثر من استعماله المتغير فيها بدليل استعماله المصادر والأسماء أكثر من الأحوال لأن الأسماء والمصادر تعطي الجذور الحقيقية لصور الطبيعة القائمة التي يحرص

[١] ديوان الوائلي: ١٥.
[٢] م. ن: ٤١.
[٣] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٢.
[٤] ديوان علي الشرقي: ٢٧٦.

الشاعر على تحديدها وتسمية الأشياء بأسمائها، بينما تكشف الأحوال عن حالات الطبيعة المتغيرة [١] فيقول في إحدى رباعياته:

أيها البلبلُ المعلّقُ في السجن سلامٌ من روضك المهجورِ
لا رواءٌ ولا ابتهاجٌ لروضٍليس فيه انتفاضـــة للطيورِ
لي في صوتك المردّد توجيـــــــهٌ لوعي ومرشد لشعوري
لحنك الخالد الأصيل الى الفجـــــــر يهنّي الدنيا بمطلع نورِ[٢]

ويلحظ الدكتور علي عباس علوان على قاموس الشرقي ولا سيما رباعياته أن عالم الطبيعة عنده يجتمع بكامل تناقضاته، فهناك الورد كما إن هناك الشوك، وهناك البلبل كما إن هناك الصقر، ثم يذكر جملة من المتناقضات، (الأرض ـ السماء)، (النارـ الثلج)، (البكورـ الأصيل)، (الماس ـ الطين)، (البحرـ الساحل)، (الموت ـ الولادة)، (القفل ـ المفتاح)، (البستان ـ الرمال)... الخ، ومعنى ذلك أن هذه الطبيعة لا تأخذ خطاً واحداً منسجماً، إنما تتشكل من مجموعة المتناقضات التي يتمثلها الشاعر فيوحّد بينها في أعماقه ورؤيته، وبمعنى أن الشاعر لا يؤمن بانفصال الثنائيات في الطبيعة.[٣]

ويرى الدكتور البصير أن الشاعر علي الشرقيكان يعيشُ وسط الطبيعة ويفيد من مفرداتها لبثّ أفكاره فيقول: ((أما الشيخ علي الشرقي فإنه يحيا مع الزهر والطير ويعيش بين الأشجار والأنهار ويتخذ من العنادل والشحارير إخوان صدق يبثهم أحزانه ويشكو إليهم أشجانه وينحلهم عواطفه ويذيع على ألسنتهم آراءه وأفكاره ويدعوهم الى مشاركته في أغانيه وأناشيده في كل حين)).[٤]

إن استعمال ألفاظ الطبيعة عند شعراء الموشّح النجفي لم يكن عابراً مبتذلاً ليست له أية قيمة فنية وإنما كان استعمالها مؤثراً موحياً فيه قيمة شعرية وفنية أدت الى جعله ذا معنى عميق، فالشاعر النجفي كان يجد في هذه الألفاظ متنفساً للعبور أو الوصول الى الغرض الذي يبتغيه كالغزل والمدح والتهنئة والوصف باثاً فيها الروح المتدفقة بالحياة والذات الحقيقية المعبّرة عن صدق المشاعر، ففي رباعيات (سوانح) للشاعر الدكتور أحمد الوائلي نتلمس هذا الصدق الفني من خلال مفردات (الغيث، الربيع، الصحراء، الجدب، الوردة)، إذ يقول:

هطل الغيثُ بالربيـــــع فعاشت وردةٌ بالصحراء دون رفيـــقِ

---

[١] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ٤٦٦.
[٢] ديوان علي الشرقي: ٤٢٢.
[٣] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ٤٦٦.
[٤] الموشح في الأندلس وفي المشرق: ٦٩.

سكنت غير دارها فهي وسط الـــــجدب غرقى، يا للجديب الغريقِ
أيها الوردة الوحيـــدة بعض الـــــوجد أشبهت وحدتي في طريقي
فكلانا عبَّ الصبوح بصحـــرا ء ستنهيه مفرداً للغبـــــــــوقِ[1]

وفي موشّحة (العصفورة) يسرف الشاعر عبد الحميد السماوي(١٣١٥- ١٣٨٤هـ/١٨٩٧-١٩٦٤م) في استعمال مفردات الطبيعة دون أن يتسرب الملل الى نفس المتلقي لوجود الانسجام بينها وبين الموضوعة التي اختارها لموشّحته ، فيقول:[2]

فكم زقزق عصفـــــــورٌ لينقضّ علـــــــى الورده
ويجتث ابنـــــة الحقـــــل ويختص بهـــــــا وحده
ولكن يقظـــة الناطـــــور منه زاحمـــــت قصـــده
فلولا الريح مـــــــا مسّت بقاني خدّهـــــا خـــدّه

أما الجواهري فإن جل موشحاته تغص بألفاظ الطبيعة الساحرة فكان يطرب على مفردات (الغدير، المروج، الأقاح، العطر، الطير،الفراش، النجوم، وغيرها) التي تزخر بها أشعاره فيقول في موشّحة(شهرزاد):[3]

إن وجه الدجى أنيتا تجلى عن صباح من مقلتيك أطلا
وكأن النجوم ألفين ظلا
في غديرٍ مرقرقٍ ضحضاحِ بين عينيك نهبـــةً للرياح
وغياض المروج أهدتك طلا
إن هذا الطير البليل الجنـاح المدوّي على متون الريـــاح
والذي أزعج الدجى بالصباح عبّ في الليل من ثغور الأقاح

إن الإفادة من معجم الطبيعة في ألفاظها ومفرداتها المعبّرة عن الحياة والأمل لم يكن لغاية زج تلك الألفاظ وتلك المفردات في النصوص الشعرية من دون أن تكون لها قيمة شعرية ترفدها بطاقة التعبير الموحي بأعمق المعاني، وهو ما اشتملت عليه كثير من الموشحات النجفية.

---

[1] ديوان الوائلي: ٢٢٣- ٢٢٤.
[2] ديوان السماوي: الشيخ عبد الحميد السماوي، جمعه وحققه وقدم له: الشيخ أحمد عبد الرسول السماوي، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط١، بيروت - لبنان، ١٣٩١هـ/١٩٧١م، ١٧٨.
[3] ديوان الجواهري: ٢١٩/٣.

ب ـ الألفاظ الدينية:

قد يبدو للوهلة الأولى أن القضايا الدينية من موضوعات وألفاظ وتراكيب لا صلة لها بفن الموشّح كونه نشأ بين أحضان الطرب والغناء وتناول أصحابه الموضوعات اللاهية كالغزل وما إليه، ولكن وجود كثير من الموشحات المنظومة في أغراض دينية كالزهد والتصوف والمديح النبوي جعل المنظرين وفي طليعتهم ابن سناء الملك يذكرون أن للوشّاح أن يوظّف هذا الفن لخدمة الموضوعات الدينية.[١]

ويلحظ الباحث في الموشحات الأندلسية الى جانب المسلك الصوفي الذي سلكه الوشّاحون تعلقاً بحب الرسول(صلى الله عليه وآله)، والمدائح النبوية والإشادة بصفاته والتعبير عن الشوق الكبير لزيارة قبره[٢]، ثم أن ابن سناء الملك نفسه يذكر نوعاً من موشحات الزهد يقال له (المكفر)[٣]، وقد سُمّي كذلك لأن الوشّاح ينظمه سعياً الى تكفير ذنوبه فيكثر من ذكر الموت ويعظّم من ذكر الحياة الباقية [٤].

وثمة نظريات تصف الشعر بـ ((أنه ظاهرة اجتماعية تدين بنشوئها للطقوس الدينية وتجسّد عقائد المجتمع وحاجاته الروحية))[٥]، والدين الإسلامي في جوهره ((يدعو الى التأمل وإطالة التفكير والنظر في الكون وظواهر الوجود ... [فإذا عرفنا ذلك]أدركنا تماماً قيمة الأجواء الدينية وأهميتها بالنسبة للفنان الأصيل، وما تتيحه من فرص ممتازة للتعبير عن تأملاته وانفعالاته))[٦].

والموشّح النجفي يتميز عن سواه من الموشحات بكثرة تناوله للألفاظ الدينية، وهذا أمر بدهي إذا عرفنا إن البيئة النجفية هي بيئةٌ دينية بامتياز اكتسبت هذا الطابع من وجود المرقد المقدس للإمام علي ابن أبي طالب(عليه السلام) ووجود الحوزة الدينية، فضلاً عن كون أغلب الشعراء النجفيين هم رجال دين درسوا الفقه والأصول قبل أن يكونوا شعراء.

---

[١]ينظر: نظرية الموشّح ملامحها في آثار الدارسين العرب والأجانب، (رسالة ماجستير)، ٩٦.
[٢]ينظر: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ٩١.
[٣]ينظر: دار الطراز، ٥١.
[٤]ينظر: فن التوشيح،٣٥.
[٥]تمهيد في النقد الحديث: روز غريب، دار المكشوف، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٩٧١م، ١٣١.
[٦]تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٣٣.

فقد استعمل شعراء الموشح النجفي الألفاظ الدينية لقربهم من هذه الأجواء واتصالهم المباشر بها، فنرى في موشّحاتهم ورباعياتهم ألفاظاً مثل (عمائم، الخطباء، الوحي، الفضائل، الإيمان، النجاة، الصلاة، الملاك، وغيرها)، ففي موشّحة(الجماجم) يقول الشاعر علي الشرقي:

حلماً زرت مجمعاً من جماجم بقديمٍ وحاضرٍ متزاحـــــم

حاسرات وحولها قبعـــــات وطرابيش بعثرت وعمائــم [١]

ونراه في موشّحة (صفير العسس) يستعمل الأفعال والأسماء التي تشير الى الأجواء الدينية ذاتها مثل (ارعوى، ثوى، صعقت، الغفلة، الهول) التي تجعل أجواء الموشحة دينية خالصة رغم إن الجو العام لها هو جوٌ سياسيٌ ناقمٌ على الحكّام الظلمة فيقول:

شعبك من غفلته ما ارعوى يا سمكاً في كلِّ يومٍ يُصـــاد

لم يبق من تمركَ غير النوى واكتست الجمرة ثوب الرماد

فكم دمٍ طاح ومـــــالٍ ثوى وصيحةٍ قد صعقت في البلاد

وكم هتفنا وهززنـــــا اللوا ليوم هولٍ مثل يوم التنـــــاد[٢]

ويرد الاقتباس من القرآن الكريم كثيراً في موشّحات الجواهري متأثراً بنشأته الدينية،ففي موشّحة (ذكريات) يقتبس اللفظتين (دهاقا) و(وفاقا):

أمس كنّا هنا هنا نتساقـــى من كؤوس الهوى دهاقـا وفاقـــا[٣]

ويستعمل الشاعر إبراهيم الوائلي مفردات (الدين، الصدق، النجاة، النور، الصلاة، النبراس، الدأب) وهي ألفاظٌ تنتمي الى معجم الألفاظ الدينية، فيقول:

ديني الصدقُ وكم قد قيل في الصدق النجاة

فهو في عقلي نـورٌوهو في قلبـي صلاة

وهو نبراسُ طريقـي في الليالـــي الدامسات

هكذا أحيا ودأبـــــي الصدق في هذي الحياة[٤]

ونرى هذه الألفاظ كذلك عند الشاعر صالح الجعفري الذي أصبح في موشّح (حكم عادل) بمثابة القاضي والواعظ، فيقول:

---

[١] ديوان علي الشرقي:٢٨١.
[٢] م. ن: ٢٦٩.
[٣] ديوان الجواهري: ٢٢٩/٣.
[٤] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ١٣/١.

واخشيا الله إلـــــــه الخلق لا تعصياه وارعيـــا ما أوجبا
واطلبـــــا الحقّ فإن العقلا بسوى أنواره لا تهتـــــدي[1]

وتجلت الألفاظ الدينية في موشّحة للشاعر محمد جمال الهاشمي (١٣٣٢- ١٣٩٨هـ/ ١٩١٣-١٩٧٧م) التي خصّ بها ليلة القدر محلقاً في أجوائها بروحيةٍ سامية منقطعاً الى مناجاتها بصوفية صادقة تجلت فيها صور الفناء في ذات الخالق وطلب رضاه، قال في مطلعها: [2]

معي نعرج مع الـروح فهذي ليلـــــــة القدر
بها يحتفـل العشـــــّاق حتى مطلـــــع الفجـــر

وعلى هذا فإن الموشّح النجفي المنظوم في القرن العشرين كان قد أتاح لشعرائه وعبر بيئة النجف الدينية فرصاً كبيرة ومهمة للتعبير عن تأملاتهم وانفعالاتهم الدينية المنبثقة من عمق انتمائهم وصدق أصالتهم.

ج ـ الألفاظ المستحدثة:

بما إن الانفتاح البيئي والثقافة الموسوعية كانتا بمثابة الحصن الذي تحصّن بهما أغلب شعراء الموشّح النجفي في القرن العشرين، فقد حظيت الألفاظ المستحدثة بنصيبٍ وافرٍمن موشّحاتهم، فنلحظ استعمالهم مفردات لم ترد كثيراً في المعجم العربي القديم ولا سيما تلك المتعلقة منها بالشؤون السياسية والعسكرية التي طغى استعمالها في هذا القرن نتيجة للصراعات المتتالية بين المعسكرين الشرقي والغربي واشتعال لهيب حربين عالميتين، فالشاعر محمد علي اليعقوبي كان من أبرز الشعراء في هذا المجال وأكثرهم استعمالاً وولعاً بهذه الألفاظ، ففي موشّحته (أين العدل والسلام؟) وردت أكثر من عشرين مفردة مستحدثة مثل (الشعب، الجيش، النصر، الحقوق، الحدود، مسلحات، الصواريخ، الدمار، الساسة، الاضطهاد، السواحل، الخليج، الدسائس، المؤامرات، القواعد، الهجوم، الانتهاك، الخطر، الكوارث، السلام، ... وغيرها) .

وهذه المفردات فضلاً عن كونها مفردات غير شعرية فإنها لا تصلح إلا أن تكون للأخبار المتناقلة في الصحف وفي المذياع، ولكن الحسنة التي تسجل لمستعمليها أنهم حاولوا إغناء المعجم الشعري العربي بمفرداتٍ جديدة حية معروفة ومتداولة لدى المتلقي المعاصر غير تلك التي مجّتها الأسماع لكثرة ترددها عليها، يقول اليعقوبي:

---

[1] ديوان الجعفري: ١٤٠.
[2] ينظر: في الأدب النجفي قضايا ورجال، محمد صادق القاموسي، منشورات المكتبة العصرية، ط١، بغداد، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ٢٥.

وكم بالجوّ من خطرٍ مريب نذيـــرٍ بالكوارث والخطوب
وحربٍ لا تقارن بالحروب يراد بها القضاء على الشعوب
فأين العدل أم أين السلام ؟
وتزخر بالأساطيل البحار (ومن خلل الرماد تلوح نار)
فهل من بعدها إلا الدمـار وكسرٍ ليس يعقبه انكســـار
فأين العدل أم أين السلام ؟[1]

ويستعمل الشاعر علي الشرقي مفردات(البطارية، السلك، الكهرباء) في موشّحة(الجماجم) وهي ألفاظٌ علمية مستحدثة طوّعها الشاعر للاستعمال الشعري وأبعدها عن دلالتها التقليدية فيقول:

إنني قمت بينهنّ خطيبـــــا ناشداً عن جماجم الخطباء
سرج الليل في العراق ظلامٌ فانفذي في عروقنا بالضياء
(يا بطارية) لسلكٍ من الوحي تنير النفوس بالكهربـــــاء
قد سئمنا جماجما لقنوهـــا من وراء المرآة كالببغـاء[2]

الى أن يقول:

أفهذي جماجم الأدبـــــــاء بيننا أم مجامرٌ للبخـــور
ينصب الشاعر المصوّر فوق الرأس منها (ماكينة) التصويـر
معمل الكهرباء جمجمة الشـــــــاعر والصدرُ مخزنٌ للنور
أي وردٍ حول القبور وحول النهر يزهو لنا وحول الغديـــر[3]

أما المفردات المستحدثة المتعلقة بالجانب السياسي فقد كان الشيخ علي الشرقي مولعاً بها لانخراطه في العمل السياسي أولاً ولأن الظروف التي كانت تمرّ بها البلاد تتطلب من الشاعر أن يرفع صوته مدوياً بالنقد للواقع المعيش، يقول في موشّحة (رذاذ المطر):

آه لو تمطر السماء سياســـه ليدار العراق بالأقطـــــاب
أي سرٍ حول انتخاب الرياسه قد تجلى في مجلس النـــواب
ورأينا تأثـــــراً وحماســـه ورأيـــنا تهافـت الأحـــزاب
لم يغاير هذا البناء أساســـه هكذا كان مبدأ الانتخـــــاب[1]

---

[1] ديوان اليعقوبي: ٢/١٣٨-١٣٩.
[2] ديوان علي الشرقي: ٢٨١.
[3] م. ن: ٢٨١.

وكذلك فعل الشاعر محمد مهدي الجواهري في إدخال المفردات الحديثة في موشحة(وخزات) التي بنيت أساساً على أسلوب التهكم والسخرية، فقد استعمل فيها الألفاظ (اعتراض، شعب، طيارة، المشاكل، الهياكل، الحراس، بلاد، وضع، حراك، حاكم، دسيسة، مبيض، وزارة، امتعاض... وغيرها) فيقول:

طيـــــّارة فـــي بلادي تكفـــــي لحلّ المشاكـــل
وحفنـــــة من نضـــــار تهـــد كـــل الهياكـــل
أصاحب الأمـــر يهـــوى شيئـــاً ونحن نجـــادل
نريـــد وضعـــاً جديـــداً لكـــن بغيـــر مخـــاضِ
شعبـــي لهـــذا وهـــــذا غنيمـــة بالتراضـــي [٢]

واستعمل الشاعر مير علي أبو طبيخ مفردات(الصفارة، المدفع، الأساطيل، البراشوت، الشوارع، الطائرات، وغيرها) فيقول في موشّح (أروبا):[٣]

صفي لي وثبة الطيـــار يستوحـــي البراشوتا
فهل من شخص عزرائيل كان الشخص منحوتـا

من هنا ((فإن الشاعر حين يعتمد اللغة لا يستخدمها في موشّحته أو قصيدته بدلالتها التقليدية بل يمنحها حياة جديدة متطورة بما يحدثه فيها من تأثيرات مع عالمه الشعري الخاص، فاللغة في تجدد وتطور مستمر مع تجدد العصور))،[٤]واللغة ((مادة متطورة متجددة ما دامت الحياة التي نحياها متطورة متجددة)).[٥]

٢- التراكيب:

أ - التراكيب القرآنية:

ذكرنا فيما تقدم إن شعراء الموشح النجفي متأثرين ببيئتهم الدينية استعملوا الألفاظ الدينية القريبة من أجوائهم، ولأنهم قريبون من القرآن الكريم يرتلون آياته صباح مساء ويُعلمون أبناءهم على حفظه وتجويده فضلاً عن نشأتهم القرآنية في ظل مدارس النجف الدينية، فقد جاءت موشحاتهم كما هي

---

[١] ديوان علي الشرقي: ٢٨٢-٢٨٣.
[٢] ديوان الجواهري: ١٦١/١.
[٣] الأنواء: ٤٠.
[٤] البناء الفني في الموشح: (رسالة ماجستير)، كوثر هاتف، ٧٩.
[٥] لغة الشعر بين جيلين: د. إبراهيم السامرائي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٠، ١٤٠.

قصائدهم حافلة بتراكيب القرآن المجيد ومفرداته المعبرة والموحية عن كل ما في نفوسهم، فهذا الشاعر السيد مهدي الطالقاني يقتبس من القرآن الكريم تركيباً لأمة من الأمم السالفة وهي (إرم ذات العماد) التي تشير الى قوله تعالى: { أَلَم تَرَ كيفَ فَعَلَ رَبُكَ بعاد إرم ذاتالعماد } [١]فيقول في إحدى موشحاته:

غرست في إرم ذات العماد
التي فاقت على كل البلاد
فغدت تخبر عن أيام عـــاد
وثمود من همو قد سلفـواشغفاً منها لطيب المغرس[٢]

ويقتبس في الموشحة نفسها التركيب (إذا الليل سجى) إشارة الى قوله تعالى { وَاللَّيْلِإِذَاسَجَى } [٣]فيقول:

طاف فيها غنج تحت الدجـــى
فوهبنـــاه الحجـــى والمهجـــا
صدغه يتلو إذا الليل سجـــــى
والضحى يتلو علينـــــا المرشفوهي والشمس تلت بالأكـــؤسِ [٤]

ويستعمل الشاعر السيد رضا الهندي التركيب القرآني (خرّوا سُجّدا) ليشير الى قوله تعالى : { وَمِمَّنْهَدَيْنَاوَاجْتَبَيْنَاإِذَاتُتْلَىعَلَيْهِمْآيَاتُالرَّحْمَنخَرُّواسُجَّداًوَبُكِيّاً } [٥] فيقول في موشّحة(قام يجلوها):

لا ألوم الفرس فالقصد إليك حين للنيران خرّوا سُجّدا [٦]

أما الشاعر الشيخ علي الشرقي فإنه يستعمل التركيب (يوم التناد) في إحدى رباعياته إشارة الى قوله تعالى: { وَيَاقَوْمِإِنِّيأَخَافُعَلَيْكُمْيَوْمَالتَّنَادِ } [١]فيقول:

---

[١]سورة الفجر: الآيتان: ٦-٧.
[٢]ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٤.
[٣]سورة الضحى: الآية: ٢.
[٤]ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٥.
[٥]سورة مريم: الآية: ٥٨.
[٦] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٦٠.

وكم هتفنا وهززنـــــا اللوا ليوم هولٍ مثل يوم التنـــــاد[٢]

ويستعمل الشاعر محمد مهدي الجواهري التركيب (دنا فتدلى) وهو تركيب قرآني مؤلف من فعلين ماضيين متجاورين،إشارة الى قوله تعالى: { ثُمَّدَنَافَتَدَلَّى } [٣] فيقول في موشحة (ذكريات) :

أمس مد الصبـــــاح كفاً فحــلا
من نجوم السمـــاء عقداً تجلـــى
بسناه الدجـــــى وفرق شمـــلا
أمس إلا نجماً دنـــــا فتدلـــى

يرغم الشمس أن ترى منه ظلا[٤]

ويقتبس الشاعر محمد علي اليعقوبي تركيباً قرآنياً في موشحة وطنية وهو (جاسوا خلال الديار)إشارةً الى قوله تعالى: { فَإِذَا جَاء وَعْدُ أُولاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَاداً لَّنَا أُوْلِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُواْ خِلاَلَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْداً مَّفْعُولاً } [٥]ولكن بتغيير في الخطاب من الجماعة الى المؤنثة ليظهر لنا عمق تعلقه بالقرآن وثقافته الدينية فيقول:

صنتم حمى أوطانكم والذمار من عصبة جاست خلال الديار
لقد بدا ما كان خلف الستـــار منها وقد بان لنـــا ما احتجب[٦]

ويستعمل الجواهري هذه التراكيب كثيراً في موشّحاته ففي موشّحاته(يا أحبّاي)يقول:

لي فؤاد فيكم إن سُعـــــّرا بلظى الشوق يقل: هل من مزيد[٧]

---

[١]سورة غافر: الآية: ٣٢.
[٢] ديوان علي الشرقي: ٢٦٩.
[٣]سورة النجم: الآية:٨.
[٤]ديوان الجواهري: ٢٣١/٣.
[٥]سورة الإسراء: الآية :٥.
[٦]ديوان اليعقوبي: ١٥٨/٢.
[٧] ديوان الجواهري: ١٢٩/١.

مشيراً هنا الى قوله تعالى: { يَوْمَنَقُولُلِجَهَنَّمَهَلِامْتَلَأْتِوَتَقُولُهَلْمِنمَّزِيدٍ } [1]، ويعود في موشّحة(باريس) الى استعمال التركيب ذاته لإحساسه بما يمتلكه من تعبير مؤثر وطاقة لغوية عالية فيقول:

تعاليت باريس هل من مزيد على ما لديك وهل من جديد
وماذا تركت لهذا الوجـــود الى الموت يرجع أو للخلود[2]

ويستعمل في موشحة (فرصوفيا) تركيب (القطوف الدانية) إشارةً الى قوله تعالى: { قُطُوفُهَادَانِيَةٌ } [3] فيقول فيها:

فرصوفيا يا نجمة تلالا
تغازل السهوب والتلالا
وتسكب الرقــة والدلالا

فوق الشفاه الظامئات الحاميات الحانية
وبين أهداب الجفون الغافيات الوانيـــة
فرصوفيا الحلوة يا ذات القطوف الدانية[4]

ويستعمل في موشحة (ذكريات) التركيب القرآني (بكرةً وعشيا) المقتبس من قوله تعالى: { فَخَرَجَعَلَىقَوْمِهِمِنَالْمِحْرَابِفَأَوْحَىإِلَيْهِمْأَنسَبِّحُوابُكْرَةًوَعَشِيّاً } [5]فيقول:

أمس هذا النجم المنوّر كانا
يرتبي من ذرى السماء مكانا
أمس والآن لا يزال عيانا
وسيرتد بكرةً وعشيا مائلاً ظله الخفوق لديا
يملأ النفس لوعة وحنانا[1]

---

[1] سورة ق: الآية: ٣٠.
[2] ديوان الجواهري: ٢٠٧/٣.
[3] سورة الحاقة: الآية: ٢٣.
[4] ديوان الجواهري: ٢١٥/٥.
[5] سورة مريم: الآية: ١١.

ويستعمل في موشح (وخزات) التركيب (سبّحت سبحاً طويلا) والتركيب (وساء ورداً وبيلا) فيقول: [٢]

ظننت مـــاءً فلمـّـا سبّحت سبحاً طويـــــلا

لم ألف الا سرابـــا وســـــــاء ورداً وبيلا

إن شعراء الموشح النجفي كانوا يتخيرون التراكيب القرآنية بدقة وعناية لتسهم في دعم فكرة الموشحة من ناحيتي الدلالة والإيقاع، الأمر الذي يؤدي الى الإحساس بأن هذه التراكيب ملتحمة متماسكة مع بقية الألفاظ وأنها تشكل معها كلاً متكاملاً لا يمكن فصله.

ب ـ التراكيب التقليدية:

حفلت الموشحات النجفية في القرن العشرين بنخبة من التراكيب التقليدية الجاهزة التي جرى التقليد على استعمالها لدى الشعراء التقليديين لبيان ما تحتفظ به الذاكرة الشعرية من التراث الأدبي القديم، وهذا أمر طبيعي لدى شعراء تحصنوا بالثقافة التقليدية واعتزوا بها، فكانوا يستعملون تراكيب مثل: (يا قوم، ليت شعري، يمشي الهوينا، لعمري، يا لله، وغيرها).

ونرى ذلك واضحاً عند السيد رضا الهندي في موشحة (قام يجلوها) فيقول:

ليت شعري ما على عذب اللمى لو شفى برد لمـــــــاه ألمي [٣]

ويقول في الموشحة نفسها:

إن هاتين لعمري آيتـــــــان شهدا أنك في الحسن نبي [٤]

ويستعمل الشيخ علي الشرقي التركيب (يا قوم) و(مرعى وبيل) في (صفير العسس) فيقول:

يا قوم لا يكذبك الرائـــــد ضحضاحة حفت بمرعىً وبيل[٥]

أما الجواهري فإن هذه التراكيب ترد كثيراً في موشحاته لشدة تعلقه بالتراث فهو يقول في موشحة (وخزات):

أساخطٌ ليت شعري مولاي أم هو راضي[١]

---

[١] ديوان الجواهري: ٣/ ٢٢٩.
[٢] م. ن: ١/ ١٦١.
[٣] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٥٩.
[٤] م. ن: ٦٠.
[٥] ديوان علي الشرقي: ٢٧٤.

ويقول في موشحة (ذكريات):

برهةً ثم راح يمشي الهوينـا
والهوينا حتى اضمحل فغابا
وانطوى ثم عاد أمس فآبـا[٢]

وترد هذه التراكيب أيضاً عند الشاعر صالح الجعفري، فيستعمل (غُلب الرجال) في موشّح (كأس الجدال) إذ يقول:[٣]

كشفت بالعلمِ سرّاً طالمـا أحجمت عن حلِّه غُلب الرجال

ويستعمل الشاعر مير علي أبو طبيخ التركيب التقليدي (يا لله) في موشح (سوانح)، فيقول:[٤]

فيا لله ما للنـاس لا حشـرٌ ولا ربُّ
فذئبٌ حوله شـاةٌ وشـاةٌ حولـها ذئبُ

٣ـ الأساليب:

أ ـ الاستفهام:

عرفت كتب البلاغة العربية الاستفهام بأنه ((طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل ... وينقسم بحسب الطلب الى ثلاثة أقسام:

أـ ما يُطلب به التصور تارةً، والتصديق تارة أخرى، وهو الهمزة.

ب ـ وما يُطلب به التصديق فقط، وهو: هل.

ج ـ وما يُطلب به التصور فقط، وهو بقية ألفاظ الاستفهام.)) [٥]

والاستفهام هو من الأساليب الإنشائية الطلبية التي وردت كثيراً في الموشحات النجفية في القرن العشرين الى الدرجة التي يندر فيها أن تجد موشّحة نجفية تخلو من هذا الأسلوب، لأنه عنصر أساس

---

[١] ديوان الجواهري: ١٦١/١.
[٢] م. ن: ٢٣٣/٣.
[٣] ديوان الجعفري: ٣٤١.
[٤] الأنواء: ٦١.
[٥] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، مطبعة أمير، ط٢، (د.ت) ، ٧١وما بعدها.

من عناصر المجادلة والمحاججة، إذ لا يرد به السائل حقيقة ما لأنه في الغالب يكون عالماً بالجواب، فتأتي الاستفهامات معبرةً عن أغراض بلاغية كالتعجب والتحقير والتقرير والنفي والتمني وغيرها.[١]

ومن الأمثلة على هذا الأسلوب الشائع في الموشح النجفي قول الشاعر السيد رضا الهندي في موشحة(أقبل نشوان):

كيف اقتناء الورد والحارسان بحفظ هذا الروض قد وكّلا[٢]

وقول الشيخ علي الشرقي في موشّحة (الجماجم):

أفهذه جماجم الأدباء بيننا أم مجامر للبخور[٣]

وقوله في موشحة (رذاذ المطر):

أي سرٍ حول انتخاب الرياسة قد تجلى في مجلس النواب[٤]

وقوله في موشحة(نشيد الزوايا):

كم عقدةٍ لا تحـــــل في عقدة البرلمـــــان[٥]

وقول الشيخ محمد علي اليعقوبي في موشحة(أين العدل والسلام):

تمادى البغي واشتد الخصام فأين العدل أم أين السلام ؟[٦]

وقول الجواهري في موشّحة(وخزات):

أواجدون لشعبـــــي في كل يوم دسيسة[٧]

وقوله فيها أيضاً:

أساخطٌ ليت شعري مولاي أم هو راضي [٨]

وقوله في الموشحة نفسها متهكماً:

أصاحب الأمر يهوى شيئاً ونحن نجادل[٩]

---

[١] ينظر: البلاغة العربية علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين، د. طالب محمد إسماعيل الزوبعي، منشورات جامعة قان يونس، ليبيا، ط١، ١٩٩٧م، ١٠١.

[٢] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٨.

[٣] ديوان علي الشرقي: ٢٨١.

[٤] م. ن: ٢٨٢-٢٨٣.

[٥] م. ن: ٢٩١.

[٦] ديوان اليعقوبي: ١٣٨/٢.

[٧] ديوان الجواهري: ١٦١/١.

[٨] م. ن: ١٦٢/١.

[٩] م. ن: ١٦٣/١.

وقول الشاعر أحمد الوائلي في موشحة(سوانح):

هل دريت الإنسان والذئبجنس واحدٌ يجمعان بالأعراقِ[١]

ب ـ النداء:

عُرف النداء بتعريفات عدة كلها تفيد بأنه ((طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه))[٢]أو((طلب إقبال المدعو على الداعي))[٣].

والنداء سمة أسلوبية بارزة في الموشح النجفي، إذ استعمله أغلب شعرائه بمعانيه الأصلية أو بالخروج عنها الى معان أخرى كالإغراء والاستغاثة والتعجب وغيرها، ومن أمثلته قول السيد مهدي الطالقاني في مطلع احدى موشحاته منادياً رمل الحمى:

باكرتك السحب يا رمل الحمى وشفت منك سقيم الزهر[٤]

وقول السيد رضا الهندي في موشحة (دمي ودمعي) منادياً قاتله:

مالك يا قاتلي ومالي حملتني في جفاك مالا [٥]

وقوله فيها أيضاً:

فيا من سبى المعنّى بعينيه سحر بابل [٦]

وقوله فيها:

بل يا أبا المجد أنت عالي معناك عن وهمنا تعالى [٧]

وقول الشاعر محمد علي اليعقوبي في موشّحة (جيشنا الباسل) منادياً الجيش:

رفعت يا جيش رؤوس العرب مذ عدت بالنصر لنا والغلب [٨]

وقول الجواهري في موشّحة (وخزات) منادياً حاكمه وخصيمه:

يا حاكمي يا خصيمي اقض بما أنت قاضِ [٩]

---

[١]ديوان الوائلي: ٢٢٣.
[٢]جواهر البلاغة: ٨٨.
[٣]البلاغة والتطبيق: د.أحمد مطلوب ود. كامل البصير، مطابع بيروت الحديثة، ط١، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ١٤٠.
[٤]ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣١.
[٥]ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٥.
[٦] م. ن: ٨٥.
[٧] م. ن: ٨٧.
[٨]ديوان اليعقوبي: ١٥٧/٢.
[٩]ديوان الجواهري : ١٦١/١.

وقوله في موشّحة (يا أحبّاي) منادياً ليالي السفح:

يا ليالي السفح من جنب الحمى قابلي حر الجوى من نفسي [١]

وقوله في الموشّحة نفسها منادياً أحباءه:

يا أحباي وإن حال الوداد وذوى غصن الصبا وهو رطيب[٢]

وقوله في موشّحة (يا نديمي):

يا نديمي كم أكره الملِقــا والكذوب المنافق الخرِقا

يا نديمي وعزَ من صدقا إن بي من كليهما فرقــا [٣]

ج ـ الحذف:

أسلوب من أساليب البلاغة العربية غالباً ما يؤتى به لـ((الإيجاز، ومراعاة الجمال الفني في نسق الكلام، وإيثار اللفظ الأخف على اللسان)).[٤]

وقد أبدى الشيخ الجرجاني إعجابه الشديد بهذا الأسلوب فقال عنه: ((بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر،شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكرأفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن))[٥]،فالحذف يجمل كلما وجدنا أنفسنا بغنى عن الكلمات المحذوفة، وكلما كنّا أكثر استغناءً عن الكلمة كان الحذف أكثر جمالاً.[٦]

ورد أسلوب الحذف في الموشح النجفي بشكل مميز وذلك نتيجة لخزين شعرائه المعرفي بالتراث وبالأساليب البلاغية التي لا خلاف على إنها تنمق الكلام وتزيّن الشعر، فمن السياقات التي استعملوها حذف المفعول به عندما يأتي فعل المشيئة بعد حرف الشرط (إن)، ومن ذلك قول السيد رضا الهندي في موشّحة (أقبل نشوان):

---

[١] ديوان الجواهري: ١٢٩/١.
[٢] م. ن: ١٢٩/١.
[٣] م. ن: ١٣٦/٥.
[٤] البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها: عبد الرحمن الميداني، دار القلم، بيروت، (د.ت)، ٣٣١/١.
[٥] دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، صحح أصله: محمد عبده ومحمد محمود التركيزي الشنقيطي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ١٣٨١هـ/ ١٩٧٨م، ١١٢.
[٦] ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، إربد ـ الأردن، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م، ٢٦١.

إن شئت فارحم مستهام الجنان وباللقا فامنحـــــه بعد القلى[١]

والأصل (إن شئت أن ترحم فارحم...) ((إن الواجب في حكم البلاغة أن لا ينطبق بالمحذوف ولا يظهر الى اللفظ فليس يخفى إنك لو رجعت فيه الى ما هو أصله فقلت [إن شئت أن ترحم فارحم ...]صرت الى كلام غث والى شيء يمجه السمع وتعافه النفس، وذلك أن في البيان إذا ورد بعد الإبهام وبعد التحريك له أبداً لطفاً ونبلاً لا يكون إذا لم يتقدم ما يحرك)).[٢]

ومن ذلك حذف الشاعر السيد رضا الهندي فعل النهي بعد(لا) الناهية في موشحة (دمي ودمعي) فيقول:

مالك يا قاتلي ومالـــــي حملتني في جفاك ما لا [٣]

والأصل (حملتني في جفاك ما لا يحتمل) أو(حملتني في جفاك ما لا يطاق) ، فالحذف هنا جاء أبلغ من الذكر.

أما الجواهري فقد جاء الحذف في موشحاته كثيراً، ومنه حذف حرف النداء (يا) من المنادى في موشحة (باريس) فيكرر(تعاليت باريس) أحدى عشرة مرة أي (تعاليت يا باريس) فيقول:

تعاليت "باريس" أم النضال وأم الجمـــال وأم النغـــــم [٤]

د ـ التمني:

وهو طلب الشيء المحبوب الذي لا يرجى ولا يتوقع حصوله، إما لكونه مستحيلاً ... وإما لكونه ممكناً غير مطموعٍ في نيله.[٥]

والتمني أسلوب بلاغي آخر من الأساليب التي حفلت بها الموشحات النجفية، كما في قول السيد رضا الهندي في موشح(أقبل نشوان)الذي استعمل فيها الحرف(لو) وهو من حروف التمني غير الأصلية فقال:

صرفان لو أنهما يمزجان لأنعشا الأموات بعد البلى[٦]

---

[١]ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٩.
[٢]دلائل الإعجاز: ١٢٦.
[٣] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٩.
[٤]ديوان الجواهري: ٢٠٧/٣.
[٥]ينظر: جواهر البلاغة، ٨٦.
[٦]ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٦.

ويستعمل الشاعر مهدي الطالقاني هذا الأسلوب فيتمنى أن يضمه الدجى بعد أن زاره حبيبه ليلاً بغياب الرقيب، فيقول:

زارني وهناً وقد غاب الرقيب مائساً في دلـــهِ مثل القضيب
فوشى ما بيننـــا كف الخضيب لصبـــــاحٍ فإذا هو قد سعى
نحونـــا ليت الدجى قد ضمني[1]

ويستعمل الجواهري أسلوب التمني في موشح (شهرزاد) بتكرار (ليت) مرات عدة ليدلل على إن ما يتمناه لحبيبته ولحياته هو من المستحيلات التي لا تنال ولا يتوقع حصولها فيقول:

يا حبيبي وليت شيءٌ عقيم
ليت أن الحياة ظلٌ مغيـــمُ
هكذا ليت أن عيشاً يـــدومُ
مثل هذا ليت الشقـــاء سرابُ
يرتعي المرء ظله ويهـــــابُ
من بعيدٍ ليت النعيـــم شرابُ[2]

[1] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٩.
[2] ديوان الجواهري: ٢١٩/٣.

ثانياً: الصورة

مدخل:

الصورة في الموشح النجفي:

١. الصورة التشبيهية

٢. الصورة الاستعارية

٣. الصورة المجازية

٤. الصورة الكنائية

مدخل :

للصورة أهمية كبرى في إنجاح العمل الأدبي وتحقيق غايته الفنية والايصالية إذ بدونها لا يمكن أن يحقق ما يصبو إليه فهي التي تمنح النص الأدبي والإبداعي تلك الحيوية المؤثرة والعمق الفعال، ((فالعمل الأدبي كان وما زال وليد العقل والعاطفة ومنتقياتها اللغوية لذلك اتسع الحديث عن الصورة الأدبية قديماً وحديثاً وإن بدا الاختلاف واضحاً في بعض المواطن إلا إن الاتفاق حول أهمية الصورة الأدبية في تفعيل العمل الأدبي وتعميق أثره بإبعاده عن العبارات التقريرية المباشرة)). [١]

وقديماً رفع عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) من قدر الكلام باختلاف الصور وتعاقب الصناعات عليه فقال: ((إن الكلام كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور و تتعاقب عليه الصناعات، وجل المعول في شرفه على ذاته وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع قدره)). [٢]

وتكمن أهمية الصورة ـ بحسب رأي الدكتور جابر عصفور ـ في إنها تفرض على المتلقي نوعاً من الانتباه واليقظة، ذلك لأنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى وتنحرف به الى إشارات فرعية غير مباشرة لا يمكن الوصول الى المعنى دونها. [٣]

وفي محاولة الدكتور محمد حسن عبد الله توضيح ماهية الصورة عبر جملة من التعريفات توصل الى: أنها تكثيف هادف الى الانتشار، وبناء من عناصر قلقة تسعى الى التوحد، وتوتر في الإدراك الفكري يخلف الانسجام ... وإن أهم ما ينبغي تحقيقه في الصورة الشعرية وفي الصور داخل البناء الشعري هو مخاطبة الحواس، والتمرد على الدلالة الحرفية، واكتشاف علاقة، وتحرك الخيال بين قطبين، وإدماج الحسي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين.[٤]

---

[١] نظرية الموشح ملامحها في آثار الدارسين العرب والأجانب : زهيرة بو زيدي ، (رسالة ماجستير) ، جامعة أبي بكر بلقايد ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، ٢٠٠٥ـ ٢٠٠٦م ، ١١٦.

[٢] أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩.

[٣] ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، بيروت ـ لبنان ، ١٩٩٢م، ٣٢٨.

[٤] ينظر: الصورة والبناء الشعري، د.محمد حسن عبد الله، مطابع دار المعارف، القاهرة، ج.م.ع. ١٩٨١م، ١٦٦.

ويعرّف الدكتور صاحب خليل الصورة الشعرية بأنها: ((رسمُ لوحاتٍ حيوية تعبر عن انفعالات الإنسان ومشاعره سواء أكانت حسية أم متخيلة تكشف براعة الشاعر وقدرته وحسن ذوقه على التأثير في المتلقي وإثارة تخيله في الذهن والواقع بألفاظ جميلة ومعانٍ جديدة)).[١]

ويحيل الدكتور عناد غزوان الصورة الشعرية الى قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية، ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي، فالصورة ـ عنده ـ هي الوعاء الفني للغة الشعرية شكلاً ومضموناً.[٢]

فإذا كانت القصيدة بناءً ذاتياً محضاً لا يعبر إلا عن عالم صاحبه وكونه الشعري فـ ((الصورة هي روح ذلك البناء وكيانه الفني لأنها ـ أي الصورة ـ هي الشكل الراقي للغة الانفعالية والعاطفية التي تصوّر ذلك الكون الخالص)). [٣]

من هنا عزا بعض الباحثين جمال الشعر الى اكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة ولم يؤاخذ الشعراء في جنوحهم الى الخيال وابتعادهم عن الواقع ((فلا جُناح على الشاعر في أن تكون صوره التي تشكلها قوة التخيل والملاحظة عنده غير موجودة في عالم الواقع أو غير مدركة في مجملها للحس، المهم أن تتآلف عناصر هذه الصور في نسق يقبله العقل)). [٤]

وفي السياق ذاته يرى الباحث نفسه ((إن الخيال الشعري يتميز بالقدرة على خلق أثرٍ موحّد من الكثرة مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مسيطر في مرحلة واحدة متكاملة لا مراحل متعاقبة منفصلة)). [٥]

فالشاعر الفطن أو الحاذق هو الذي يسعى في صوره الى إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء غير مألوفة سابقاً فهو ((عندما يشكّل أو يصوغ تشبيهاً من التشبيهات يعني ذلك ـ بالضرورة ـ أنه فطن الى علاقةٍ بين شيئين أو أشياء قد تكون هذه العلاقة عاديةً مألوفة فيصبح التشبيه مألوفاً معتاداً وقد تكون هذه العلاقة خفية لم يكتشفها أحد أو نادراً ما يلتفت إليها أحد فيصبح التشبيه ـ عندئذ ـ مخترعاً مبتكراً)). [٦]

---

(١) الصورة السمعية في الشعر: د. صاحب خليل إبراهيم ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ١٩.
(٢) ينظر: الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، د.عناد غزوان، مجلة الأقلام، العددان ١١و١٢، تشرين الثاني، ١٩٨٧م، ٨٥.
(٣) م. ن: ٨٧.
(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٦١.
(٥) م. ن: ٦٣ـ٦٤.
(٦) م. ن: ١٠٧.

من هنا نجد أن اللغويين قد تنبهوا الى هذا المعنى المتعلق بالفطنة، فكان سيبويه قد ذكر بأن الشاعر ((سُمّي شاعراً لفطنته)) [١]، وذهب المبرّد الى أن ((أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبّه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره)) [٢]، وكان الآمدي يرى إن الشاعر الحاذق هو من ((يُصوّر لك الأشياء بصورها)). [٣]

وفي معرض موازنته بين الخيال والواقع في الصورة الشعرية يقول كولردج (١٧٧٢- ١٨٣٤م): ((إن الصورة لا تتميز عن الأصل إلا بزيادة النعومة والرونق كحقلٍ أخضر منعكسٍ على سطح بحيرةٍ هادئةٍ شفافةٍ كلّ الشفافية، والعبقرية لا تشوّه ولا تزيّف ألوان موضوعاتها ... ولكنها على العكس تبرز كثيراً من العروق والألوان التي تفلت من عين الناظر العادي رافعة بذلك الى رتبة الجواهر ما سبق أن كانت تركله القدم المسرعة للمسافر على جادة العادة المغطاة بالتراب)). [٤]

فالخيال الشعري هو الذي يمد الشاعر بفيض الصور الشعرية التي يستوحيها من واقعه المعيش، فيقول الدكتور عصفور:((إن خيال الشاعر هو الذي يمكنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات ويعيد تشكيلها سعياً وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه)). [٥]

وقد اختصر لنا (س. دي لويس) الصورة الشعرية في تعريف مكثف بأنها: ((رسمٌ قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس)). [٦]

الصورة في الموشح النجفي:

شغلت الصورة حيزاً كبيراً من الجهد الإبداعي لشعراء الموشّح النجفي، فكان أن عبروا عنها بوجوه البيان المختلفة من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية ليدللوا على براعتهم البلاغية وقدرتهم

---

[١] لسان العرب: مادة (شعر)، ٨٨/٨.

[٢] الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر: المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران(ت٣٨٤هـ)، تحقيق:علي محمد بالبجاوي، دار النهضة، مصر،١٩٦٥، ٢٤٣.

[٣] الموازنة بين أبي تمام والبحتري: الحسن بن بشر الآمدي(٣٧٠هـ)، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت ـ لبنان، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، ٢٩٩/٢.

[٤] النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكولردج، كولردج، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١م، ٣٩٥- ٣٩٦.

[٥] الصورة الفنية: ١٤.

[٦] الصورة الشعرية: س. دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مؤسسة الخليج للطباعة، الكويت، ١٩٨٢م، ٢١.

التصويرية التي زينوا بها موشحاتهم، مراعين بذلك عنصري الجِدة والدهشة في أغلبها، لأن من خصائص الشعرية العربية اتصافها بالبيان، فقد استعمله الشعراء لإيضاح مراميهم والإبانة عن مقاصدهم وإبراز معانيه بصور متعددة لا لأنه مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل إنما هو الفهم والإفهام[١]، وقد نظر مجدي وهبة الى الصورة على إنها ((التعبير عن المعنى المقصود بطريقة التشبيه أو المجاز أو الكناية أو تجسيد المعنى))[٢]، وسوف نتناول هذه الصور بوجوهها المختلفة مستشهدين بما ورد في الموشّحات النجفية من استعمالات لها:

١ ـ الصورة التشبيهية:

التشبيه هو أسلوب بارز من أساليب البلاغة العربية استعمله الشعراء لتبيين مواهبهم وإظهار براعتهم وتمكنهم حتى صار سمةً لكبارهم، وحد التشبيه عند ابن رشيق هو: ((صفة الشيء بما قاربه و شاكله من جهةٍ واحدة لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبةً كلية لكان إياه)).[٣]

وفائدة التشبيه عند ابن رشيق كفائدة الاستعارة فإنهما((يخرجان الأغمض الى الأوضح ويقربان البعيد))[٤]، ولكنه يشترط في التشبيه الحسن وجود المناسبة فيقول: ((وإنما حُسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك)).[٥]

ولو تأملنا الموشحات النجفية في القرن العشرين لألفينا كماً هائلاً من الصور التشبيهية الدالة على استدعاء خزين التراث العربي وتوظيفه في المجال الشعري للإفادة منه في نظم هذا الشكل الجديد، وكأن بعضهم ـ بل جُلهم ـ كان يرغب بتعويض ما فقده السامع أو القارئ من خصائص كان قد ألفها في القصيدة العربية القديمة.

ولكننا في الوقت عينه نلحظ تفاوتاً بين الشعراء في الكم والنوع ـ وهذا أمر بديهي ـ ففي بدايات القرن العشرين كانت الصور التشبيهية تقليدية ومستهلكة، وفي النصف الثاني منه كانت قليلة ولكنها نوعية تنم عن اختيار دقيق للصورة واستعمال جديد لها، فتجد في موشحات الشاعر مهدي الطالقاني سيلاً جارفاً من التشبيهات التي لم يأت فيها بجديد وإنما كانت مطروقة مستهلكة، فهو يستعمل مثلاً:

---

[١] ينظر: البيان والتبيين، ، ٧٦/١.
[٢] معجم مصطلحات الأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧١، ١٧١.
[٣] العمدة: ٢٨٦/١.
[٤] م. ن: ٢٨٧/١.
[٥] م. ن: ٢٨٩/١.

(بزغت كالشمس تحت الظلم)[١]و(بمحيا كمحيا القمر)[٢]و(فهو محمر كدمعي الهتن)[٣]و(لا تحصى كرمل الفلوات)[٤]و(مائساً في دله مثل القضيب)[٥] وغيرها كثير.

ونجد استعمال الصور التشبيهية المألوفة عند السيد رضا الهندي مثل: تشبيه الحاجبين بالقوسين في قوله:

أو مثل قوسين ولا يرميان إلا أصابا مني المقتلا[٦]

أو تشبيه الريق بالسكر في قوله: وريقي كطعم سكر[٧]، أو تشبيه الصرعى بالنجوم في قوله: صرعاً مثل النجوم الزاهرات[٨] وغيرها.

ونجد تشبيهات الشاعر محمود الحبوبي في موشح (شاعر الحياة) الذي نظمه في أربعينيات القرن العشرين فلا تشدنا تلك الصور ولا نتفاعل معها لاستهلاكها في الاستعمال الشعري من قبل، ففي إحدى صوره المألوفة التي جرت مجرى المثل السائر لشهرتها يقول:

كمن يلجأ مذعوراً من الرمضاء للنار[٩]

أو قوله في أخرى:

شعوب بأهاليها تلاشت فهي كالوهمِ [١٠]

وكذلك ينطبق هذا الحال على الشاعر محمد علي اليعقوبي الذي يقول:

و(قبرص) لم تزل رهن الشدائد كمزرعةٍ عليها ألف حاصد[١١]

ويقول الشاعر علي الشرقي في موشح (هزة) :

هـــي كالنحلة لسعٌ وعسل وهي كالفجر بياضٌ وسواد[١٢]

---

[١]ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٤.
[٢] م. ن: ١٣٢.
[٣]م. ن: ١٣٩.
[٤]م. ن: ١٤٠.
[٥] م. ن: ١٣٥.
[٦] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٨.
[٧] م. ن: ٨٣.
[٨] م. ن: ٥١.
[٩] شاعر الحياة: ١٦.
[١٠] م. ن: ٢٠.
[١١] ديوان اليعقوبي: ١٤٠/٢.
[١٢]ديوان علي الشرقي: ٣٢٩.

إن هذه الصور على ما فيها من إيقاع موسيقي متناسق مؤثر في السامع، إلا أن المتأمل فيها لا يحظى بجديد أو بما هو غير مسبوق من الصور الشعرية يضمن لها الخلود أو البقاء في حيز الذكر.

على إننا لا نعدم وجود الجدة بالرغم من ندرتها في صور الموشحات المنظومة بعد منتصف القرن العشرين فقد دبت فيها روح الحياة عند بعض الشعراء، فهاهو الجواهري في موشح (فرصوفيا) الذي نظمه عام ١٩٦٣ وقد أتحفنا فيه بجملةٍ من الصور التشبيهية الجديدة، إذ شبه الصِبا بالأفعوان المنساب في الرمل طلباً للبرد فيقول:

"فرصوفيا" إن الصِبا فيك ارتغى فعربدا
قفي به عند الحَفافين ـ فقد جاز المـــدى
كالأفعوان انساب في الرملة كيمـا يبردا[١]

وشبّه في موشح (باريس) كاذب العمر بالحَباب في مخادعته وبالعهر في انسلاله تحت الثياب، وهي صورةٌ قل استعمال نظيراتها لدى شعراء جيله:

ترى كاذب العمر مثل الحَباب
يخادع آونـــةً .. آونـــــــه
وينسلُ كالعهر تحت الثيــاب[٢]

٢ـ الصورة الإستعارية:

الاستعارة وسيلة من وسائل بناء الصورة حظيت باهتمام علماء النقد والبلاغة قديماً وحديثاً، فقد عرفها الحاتمي (٣٨٨هـ) بأنها((نقل كلمة من شيءٍ قد جعلت له الى شيءٍ لم تجعل له))[٣]، وعرفها أبو هلال العسكري بتعريف غير بعيد عن سابقه بأنها: ((نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة الى غيره لغرض)).[٤]

واستقر مصطلح الاستعارة على يد عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١أو٤٧٤هـ) مستعيناً بما سبقه من تعريفات فحدّد مفهومه: ((أن يكون للفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدل الشواهد على إنه

---

[١] ديوان الجواهري: ٢٩٧/٤.
[٢] م. ن: ٢١٠/٣.
[٣] الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره: أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي(٣٨٨هـ)، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٥م، ٢٩.
[٤] كتاب الصناعتين: ٢٧٤.

اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية)).[١]

وتتصدر الاستعارة بشكلٍ كبير بنية الكلام الإنساني إذ تُعدّ عاملاً رئيساً في الحفز والحث، وأداةً تعبيرية، ومصدراً من مصادر الترادف وتعدد المعنى، فضلاً عن كونها متنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة.[٢]

وفي الموشح النجفي تبرز الصور الاستعارية لدى الشعراء الذين تعرضت لهم الدراسة أسلوباً يعبرون به عن مدى تعلقهم بها وانبهارهم باستعمالاتها إغناءً لنصوصهم وتفعيلاً لهذه الوسيلة الهامة التي وجدوا فيها ميداناً فسيحاً للتسابق، ومجالاً واسعاً للإبداع، فهذا الشاعر مهدي الطالقاني وفي واحدة من استعاراته الكثيرة يقول في إحدى موشحاته:

طاول العيوق فخراً فبـــــدا

في سما المجد فقل: بدرٌ هدى

وغدت كفاه تهمـــــي عسجدا

ليس يحكي جوده صوب الحيالا ولا البحر إذا لم يأجـــــنِ[٣]

فقد تمثلت كفا الممدوح في صورة سحابةٍ تهمي ذهباً لشدة كرمه، وذلك بعد أن طاول كوكباً مضيئاً اسمه العيوق[٤]في الفخر وظهوره في سماء المجد كالبدر المنير، وهذا الشاعر رضا الهندي في موشح (أقبل نشوان) وقد رسم لنا صورةً استعار فيها حركة الأفعى وانسيابيتها لشعر ممدوحه وحركة العقرب في التوائها لصدغه فقال:

فأرسل المســـــودّ من جعده أفعى ولوّى صدغه عقربـــــا[٥]

واستعار للقلم صفتي الجري والصلاة في موشح (زد وبارك على محمد) إذ قال:

في قلمٍ إن جرى وصلـــــى خرت جميع الملوك سُجـّـــــد[٦]

---

[١] أسرار البلاغة: ٢٩.

[٢] ينظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية: د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، عمان ـ الأردن، ١٩٩٧م، ١١.

[٣] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٤٠.

[٤] العيوق: كوكب أحمر مضيء بحيال الثريا في ناحية الشمال ويطلع قبل الجوزاء، سمي بذلك لأنه يعوق الدبران عن لقاء الثريا. ينظر: لسان العرب: مادة (عوق)، ٣٣٨/١٠.

[٥] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٨.

[٦] م. ن: ٨٤.

وتمثلت عند الشاعر صالح الجعفري الليالي البيض في صورة زوجات اختبأ ذكرهن الصريح وظهرت مهورهن، فقال في موشح (الروضة البهية):

مناي في الدنيا الليالي البيض مهورهن الشعرُ والقريضُ[1]

إن السرّ المودع في بلاغة الاستعارة من ناحية اللفظ لا يتعدى كون ((تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملك عمداً على تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور))[2]، فالجواهري بما عرف بصوره الاستعارية المغرقة في الخيال يستعير صفات الإنسان للنسيم ويعود فيمنحه هيبة الرسول المبتعث من قبل الصباح للقاء السنابل، فيقول في موشح (شهرزاد):

وتهادى النسيم بين يديـــــــه
متعباً، ناعساً، بليلاً، كســـولا!
لم يجد مثله الصبـــاح رسولا
للقـــــــاء السنابل المغفيات[3]

ويستعير في موشح (ذكريات) كفاً للصباح تناوش نجوم السماء لحلّ العقد الذي تحلّى بسناه الدجى ليفرّق الشمل بينه وبين محبوبته فيقول:

أمس مدّ الصباح كفـــــاً فحلا
من نجوم السماء عقداً تحلـــى
بسناه الدجى وفرق شمـــــــلا[4]

ويعمد الشاعر إبراهيم الوائلي الى التشخيص كأسلوب استعاري من أساليب الصورة ((يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية...))[5]، وذلك في موشح (مواكب الصحراء) الذي منح فيه الجنون للبيد والسخرية لليل والقول للسحب:

جُنّت البيد فالسكون هبـــــــاء ذوبتـــــه الرياح بين يديـــا
كلما قلت: سوف يطلـــــع فجرٌ تخذ الليل قولتي سخريـــــا

---

[1] ديوان الجعفري: ٣٤.
[2] جواهر البلاغة: ٢٩٣.
[3] ديوان الجواهري: ٢٢٤/٣.
[4] م. ن: ٢٣٠/٣.
[5] التصوير الفني في القرآن الكريم: سيد قطب، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ٦٣.

كلما قلت: سوف ألمح نجمـــاً قالت السحب: لن ترى ثم شيا[١]

ونرى التشخيص متجسداً أيضاً عند الشاعر رضا الهندي في موشح (زد وبارك على محمد) الذي خلع فيه صفة الحسد وهي صفةٌ إنسانية على النجوم إذ قال:

بدر هدىً قد سمـــــا محلا له نجوم السمـــــاء حُسد[٢]

ونراه كذلك عند الجواهري في موشحة (شهرزاد) إذ خلع صفة البكاء على الفجر في قوله:

ليت دمع الفجر الحزين الباكي

لفراق الدجى بعين الـــــورود

وبذوب الندى يعود فيـــــرقى[٣]

٣ـ الصورة المجازية:

المجاز وسيلة من وسائل البيان يؤدي استعمالها الى إيضاح المعنى واتصافه بصفةٍ حسية تكاد تعرضه على عيان السامع[٤]، لأنه ((في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع))[٥]، ((والمجاز هو مفعل من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً))[٦]، فهو((اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي)).[٧]

والمجاز قسمان: لغوي وعقلي، فاللغوي هو((أن تكون الكلمة منقولة عن حكم لها أصلي الى غيره))[٨]، والعقلي: ((هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضربٍ من التأويل إفادةً للخلاف لا بوساطة وضع)).[٩]

---

[١] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٦٦.
[٢] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٤.
[٣] ديوان الجواهري: ٢١٩/٣.
[٤] ينظر: جواهر البلاغة، ٢٥٣.
[٥] العمدة: ٢٦٦/١.
[٦] نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين الرازي(ت٦٠٦هـ)، تحقيق: د. نصر الله حاجي، دار صادر، ط١، بيروت، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م، ٨٧.
[٧] جواهر البلاغة: ٢٥٣.
[٨] مفتاح العلوم: السكاكي، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٢٠هـ /٢٠٠٠م، ٥٠٢.
[٩] م. ن: ٥٠٣.

ولكل من القسمين علاقات سنحاول أن نقف على ما نحتاجه منها وفقاً لما نورده من شواهد مجازية في الموشح النجفي.

كثر المجاز في الموشح النجفي المنظوم في القرن العشرين الى الدرجة التي يصعب فيها أن ترى موشّحة تخلو من صورٍ مجازية عدة، مع وجود التباين في الاستعمال بين الشعراء تبعاً لمواهبهم وقدراتهم الشعرية، ومن ذلك قول الشاعر مهدي الطالقاني في إحدى موشحاته:

إذ " حسينٌ " سرنا في عرس نال فيه اليوم غايات المنـــى[١]

فالصورة المجازية في الشاهد السابق تتجلى في وجود علاقة من علاقات المجاز اللغوي وهي (اعتبار ما يكون)[٢]أي إن الممدوح سينال غايات المنى بهذا العرس.

وكذلك قوله في إحدى موشحاته:

وبقلبـــي أضرمت ذات الحريــق فمتى تطفؤها يـــــا مسعفُ

بثنايـــــــــاك العذاب اللعسِ[٣]

والعلاقة هنا هي (المحلية)[٤] لأن المراد في قوله (فمتى تطفؤها ... بثناياك) أي بماء ثناياك، فذكر الثنايا وهي المحل وأراد الماء وهو الحال.

ومن علاقات المجاز العقلي المستعملة في الموشح النجفي علاقة (المكانية)[٥]، إذ نسب الشاعر رضا الهندي الجري الى العين في حين أن أصل الجريان الى الماء إذ قال:

و به الشوق وفى والصبـر خـــان وجرت عيني كفيـــض السحبِ[٦]

---

[١]ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٤٠.

[٢]وهو النظر الى المستقبل، وذلك فيما إذا أطلق اسم الشيء على ما يؤول إليه، كقوله تعالى: {إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْراً} (يوسف: ٣٦)، أي عصيراً يؤول أمره إلى خمر، لأنه حال عصره لا يكون خمرا. ينظر: جواهر البلاغة، ٢٥٦.

[٣] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٦.

[٤] وهي كون الشيء يحل فيه غيره، وذلك فيما إذا ذكر لفظ المحل وأريد به الحال فيه، كقوله تعالى: {فَلْيَدْعُ نَادِيَه} (العلق: ١٧)، والمراد من يحل في النادي. ينظر: جواهر البلاغة، ٢٥٧.

[٥] وهي من علاقات المجاز العقلي، وتعني كل ما ينسب الى المكان مجازاً وليس حقيقةً من نسبةٍ إضافية نحو: جري الأنهار... فنسبة الجري الى الأنهار مجاز علاقته المكانية. ينظر: م. ن، ٢٥٩.

[٦]ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٦١.

وتتجلى في موشحات الجواهري علاقات كثيرة منها: علاقة (السببية)[١]في موشح (عالم الغد) الذي يقول فيه:

يحمل القلبَ نابضاً والهوانـــــا

والشعور الممض والحرمانـــــا[٢]

فالهوان والشعور المُمض والحرمان هي نتائج لأسباب أخفاها الشاعر عامداً إرادةً للمجاز، ومنها أيضاً علاقة (البدلية)[٣] في قوله في الموشح نفسه:

من أبٍ عاش عيشة السفهـــــاء

يقضم المال قضمة العجمـــــاء[٤]

فجاءت الجملة الفعلية (يقضم المال) ظاهرةً بدلاً عن جملة فعلية أخرى تقديرها (يحرص على المال) لتؤدي علاقةً من علاقات المجاز المرسل، ومنها كذلك علاقة (الجزئية)[٥] التي وردت في مطلع موشح (أيها الوحش.. أيها الاستعمار) إذ قال:

خل شدقيك[٦] يمصـــــــّـــان دمي

ويمجـــــّـان دماً كالعـــــــلق[٧]

فقد ذكر الشدقين وهي الجزء وأراد الكل أي: الفم، وذكر الدم وهو الجزء وأراد كل الجسم أي: خيرات البلاد ومواردها.

---

[١] وهي أن يطلق السبب ويراد به النتيجة ومسببه كقوله تعالى: {مَا كَانُواْ يَسْتَطِيعُونَ السَّمْعَ} (هود: الآية ٢٠)، فالمراد القبول والعمل بالقرآن الكريم إذ أن هذا العمل والقبول نتيجة لسمع القرآن ومسببة عن وعيه، وكقول الرصافي:

لقيتها ليتني ما كنت ألقاها تمشي وقد أثقل الإملاق ممشاها

فالشاعر هنا ذكر الإملاق وأراد المرض الذي هو نتيجة للإملاق ومسبب عن الفقر. ينظر: البلاغة والتطبيق، ٣٢٣.

[٢] ديوان الجواهري: ٣٨٣.

[٣] وهي كون الشيء بدلاً عن شيءٍ آخر كقوله تعالى: {فَإِذَا قَضَيْتُمُ الصَّلَاةَ} (النساء: ١٠٣)، والمراد: الأداء، ينظر: جواهر البلاغة، ٢٥٧.

[٤] ديوان الجواهري: ٣٨٢.

[٥] وهي أن يذكر جزء الشيء ويراد كله، كقوله تعالى: {فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ} (النساء: ١٠٢)، فقد ذكر الرقبة في الآية والمقصود بها العبد، ينظر: البلاغة والتطبيق، ٣٢٣.

[٦] الشدق: جانب الفم... والشدقان طفطفة الفم من باطن الخدين، وشدقا الفرس: مشق فمه الى منتهى حد اللجام... وشفةٌ شدقاء: واسعة مشق الشدقين، والأشدق: العريض الشدق الواسعه المائله، ينظر: لسان العرب، مادة (شدق)، ٤١/٨.

[٧] ديوان الجواهري: ٢٩٧/٣.

فالصور المجازية المستحقة للاستشهاد في هذا المقام هي القادرة على إيجاد علائق متناسبة بين طرفين بعيدين تدلل على أن الشاعر ((يظهر أنه مقتدرٌ على المناسبة بين المتباعدين وأن يغطي بحسن تأليفه ووضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية)).[١]

لقد كانت أكثر الصور المجازية المستعملة في الموشّح النجفي((تعبّر عن مدلولاتٍ ترتبط بحياة الشاعر القديم وبيئته ولا تمثل بالضرورة أية قيمة واقعية للشاعر الحديث))[٢]، ففي أغلب الحالات كانت الصور الشعرية خاليةً من الابتكار والتجديد لأن الشعراء ((كانوا حصيلة معطيات حضارة وثقافة عصورهم ومجتمعاتهم، ولم يخرجوا فيما نظموه عن الأطر القديمة))[٣]، فقد كان التركيز عندهم على نقل الصورة من واقع قديم كانت فيه الى واقع معاصر دون إجراء تغييرٍ ملموس وواضح عليها ودون الالتفات الى أن كثيراً من هذه الصور كانت قد فقدت سحرها وجاذبيتها نتيجة الاستعمال التقليدي للغة، فالمجاز إنما هو دلالة حية على إمكانية الشاعر في ((استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية ومن ثم يجسّد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي)).[٤]

٤ـ الصورة الكنائية:

الكناية: لون من ألوان البيان لا تقل عنها في القيمة الفنية وفي قوة التأثير في المتلقي، وهي ((أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء الى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه))[٥]، وهي عند الزمخشري(ت٥٣٨هـ) بما هو ليس ببعيد عن سابقه: ((أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له كقولك: طويل النجاد و الحمائل لطول القامة، وكثير الرماد للمضياف))[٦]، وهي عند السكاكي(ت٦٢٦هـ): ((ترك التصريح بذكر الشيء الى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور الى المتروك، كما تقول: فلان طويل النجاد لينتقل منه الى ما هو ملزومه وهو طول القامة)).[٧]

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٣١.
(٢) لغة شعر الجواهري: ٨٧.
(٣) الشعر والزمن: جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥، ٥٩.
(٤) مستقبل الشعر وقضايا نقدية: د.عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٤م، ١١٦.
(٥) دلائل الإعجاز: ٥٢.
(٦) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: الزمخشري(ت٥٣٨هـ)، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، (د.ت)، ٢٧٩/١.
(٧) مفتاح العلوم: ٥١٢.

وقد أكثر شعراء الموشّح النجفي من استعمال الكناية لأنها ((تفيد الألفاظ جمالاً وتكسب المعاني ديباجةً وكمالا وتحرّك النفوس الى عملها وتدعو القلوب الى فهمها))[١]، إذ ندر إعراضهم عنها في موشحاتهم لما لها من إفادةٍ للألفاظ والمعاني في آن واحد، فقد كنى السيد مهدي الطالقاني وهو يصف الخمرة عن شدة حرارتها بكوكب (الشعرى)[٢] الذي يطلع في شدة الحر وبنار المجوس الموصوفة باشتعالها الدائم، فقال في إحدى موشحاته:

فتجلى وهو بدرٌ في شمـــوس
فغدا الجوزاء والشعرى كؤوس
لو تراها خلتها نار المجـــوس
والثريا قرط ساق في الدجـــسمال من خمر الصبا كالفنـــنِ [٣]

وكنى الشاعر رضا الهندي في موشح (أقبل نشوان) عن فراق الحبيب وتمنعه عن الوصال باتهامه بإلباسه ثوب الضنى فيقول:

يا سالباً عيني طيب الهجـــود وملبساً جسمي ثوب الضنـــى[٤]

وقد تحمل الكناية في طياتها دلالات مكثفة تعبر عن قضايا فسيولوجية مخزونة في الذاكرة الجمعية، فالشاعر صالح الجعفري في موشح (الروضة البهية) يكني عن شيخوخته بالرماد وعن الكبر بالصياد الذي يصيد العمر بشباكه فقال:

أعزز عليَ اليوم أن أصـــــادا أو بشباك فتنتـــي أقـــــــادا
وتستحيل جمرتي رمـــــــادا وكنت بالأمس الفتى الصيـــادا
لكل نيران الهوى زنـــــــــادا[٥]

وتفيد الصورة الكنائية في كثير من الحالات المعبرة عن الأوضاع السياسية لقدرتها على التلميح عما يمنع التصريح به، فقد كنى الشاعر علي الشرقي عن قوة ومنعة الوطن بالجمرة، وعن خذلانه بالرماد، فقال في موشح (صفير العسس):

---

[١] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن حمزة العلوي(ت٧٠٥هـ)، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩١٤م، ٤٣٤/١.
[٢] كوكبٌ نيّر يقال له المرزم يطلع بعد الجوزاء وطلوعه في شدة الحر، تقول العرب: إذا طلعت الشعرى جعل صاحب النحل يرى. ينظر: لسان العرب، مادة (شعر)،٩٢/٨.
[٣] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٨.
[٤] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٩.
[٥] ديوان الجعفري: ٣٣.

لم يبقَ من تمرك غير النـــــوى واكتست الجمرة ثوب الرمـــــاد[١]

وقد تنسجم الكناية مع بعض الظواهر الطبيعية لتحيلها الى تعبيرات إنسانية مألوفة لإفادة المعنى وترسيخه في ذهن القارئ، فقد كنى الشاعر إبراهيم الوائلي في موشح (مواكب الصحراء) عن أصوات العواصف الهوج بالنَوح[٢] في الظلماء ليعبر عن مدى الحزن والعذاب الملقى عليه فقال:

تائـــــهٌ ضلَ والعواصفُ هـــــوجٌ يتناوحن في حشـــــا الصحراءِ [٣]

وكنى الجواهري في موشح (يا أحباي) عن شفاه أحبائه بالكأس وأشهد على ذلك المرشف[٤]، فقال:

أنا ما استبدلتُ عن كأس اللمى بدلاً يشهد لي مرشفـــــــــــــه[٥]

وكنى في موشح (أيها الوحش.. أيها الاستعمار) عن الوردة بالفكرة التي دعا الى خنقها لتفوح بأذكى العطور، فقال:

أخنُق الفكرة في صدرٍ يضـــــوع ترهـــا في آخرٍ أذكى تفـــــوح[٦]

لقد كان استعمال الصور الكنائية مفيداً للمعنى بالنظر الى قدرتها على التلميح في الأحوال التي يصعب فيها التصريح ويستعصي على الشاعر قول ما يريد في زمن تكميم الأفواه، فكانت الكناية هي الملجأ والملاذ الآمن له من بطش السلطات، فضلاً عما تفيده من قيمٍ فنية وجمالية، وهذا ما أفادت منه الموشحات النجفية المنظومة في القرن العشرين.

---

[١] ديوان علي الشرقي: ٢٦٩.

[٢] النوح: مصدر ناح ينوح نوحاً : نائحة ذات نياحة... و النوائح: اسم يقع على النساء يجتمعن في مناحة، ينظر: لسان العرب، مادة(نوَح)، ٣٧٨/١٤.

[٣] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٦٦.

[٤] الرشف: المص... والرشيف: تناول الماء بالشفتين، وقيل: الرشف والرشيف فوق المص. ينظر: لسان العرب، مادة(رشف)، ١٥٨/٦.

[٥] ديوان الجواهري: ١٢٩/١.

[٦] م. ن: ٢٩٧/٣.

ثالثاً: الموسيقى

مدخل:

موسيقى الموشح النجفي:

١. الموسيقى الخارجية:

أ . الوزن

ب . القافية

٢. الموسيقى الداخلية:

أ . التنغيم

ب . التكرار

ج . التدوير

د . التقسيم

هـ . التجنيس

مدخل:

للشعر كما لباقي فنون الإبداع ((نواحٍ عدة للجمال، أسرعها الى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر)).[١]

وشعرنا العربي ـ كما يرى الدكتور شوقي ضيف ـ نشأ نشأةً غنائية ((فمن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته... فقد كان الشعراء يغنون أشعارهم والأدلة على ذلك كثيرة فالمهلهل أقدم شعراء العرب وأول من قصد القصائد كان يغني شعره... وكان علقمة بن عبدة الفحل يغني ملوك الغساسنة أشعاره)).[٢]

ويخلص الدكتور ضيف الى نتيجة هي إن الشعر العربي نبع ((من منابع غنائية موسيقية، وقد بقيت فيه مظاهر الغناء الموسيقي واضحة، ولعل القافية أهم تلك المظاهر، فإنها واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين)).[٣]

والموسيقى في الشعر ((لديها قدرة في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبساً ببنائه الموسيقي)).[٤]

أما في الموشحات فكانت العلاقة بينها وبين الغناء والموسيقى أكثر متانةً فهي ((من ناحية النغم والتلحين أطوع وأيسر من القصائد لأنها لا تقيّد موسيقى الملحّن ونغماته بل ينتقل في أجزائها من نغم الى آخر، ولا يكاد المغنّي ينتهي من الموشّح حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقى متعددة النغمات بتعدد الأوزان والقوافي)).[٥]

ويرى باحث آخر إن في الموشحات ((استعاد الشعر بعض ملامحه القديمة فصار أقرب الى الفنون الشعبية التلقائية وأكثر ارتباطاً بالموسيقى والغناء)).[٦]

---

[١] موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، نشر: مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م، ٦-٧.

[٢] الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، مكتبة الدراسات الأدبية (٢٠)، مطابع دار المعارف، ط١١، القاهرة، ج. م. ع. (د.ت)، ٤١ وما بعدها.

[٣] م. ن: ٤٨ وما بعدها.

[٤] التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد: د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٧م، ٩.

[٥] موسيقى الشعر: ٢٢٠.

[٦] نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: د. علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ٢٠٧.

أما أوزان الموشحات فيُعد ابن بسام صاحب الذخيرة هو أول من أشار إليها وعدّها منظومةً غنائية وعبّر عن إعجابه بها فقال: إنها((أوزانٌ تشقُّ على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب))[١]، لكنه امتنع عن إثبات شيءٍ منها بقوله: إن ((أكثرها على غير أعاريض العرب))[٢]، وأرجع هذا الخروج على الأعاريض الى الوشّاح الأول فقال: ((إن أول من صنع أوزان الموشّحات واخترع طريقتها كان يضعها على الأعاريض المهملة غير المستعملة)).[٣]

ثم جاء ابن سناء الملك وبادر في تعريفه الموشّح الى جعل عنصر الوزن هو الحد الفاصل بين فنّي النظم المعهودين الشعر والتوشيح[٤]، وقسّم أوزان الموشّحات الى أربعة أقسام:

القسم الأول: ما جاء على أشعار العرب فينقسم الى قسمين:

الأول: هو ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري[٥]كقول بعضهم:

يا شقيق الروح من جسدي أهوى بي منك أم لمم [٦]

الثاني: ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة كسرة كانت أو ضمة أو فتحة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضا [٧] كقول الأعمى التطيلي:

صبرت والصبر شيمة العاني ولم أقل للمطيل هجراني معذبي كفاني [٨]

أما **القسم الثاني** من الموشّحات فينقسم على قسمين أيضاً:

الأول: تأتي أقفاله على وزن أبياته نفسها، فتظهر أجزاء الأبيات كأنها من أجزاء الأقفال.[٩]

الثاني: وزن أقفاله يختلف عن وزن أبياته كقول بعضهم:

الحب يجنيـــك لذة العذل واللوم فيه أحلى من القبل

لكل شيء في الهوى سبب حد الهوى بي وأصله التعب

---

[١] الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق١، م١، ٤٦٩.
[٢] م. ن: ٤٦٩.
[٣] م. ن: ٤٦٩.
[٤]ينظر: البناء الفني في الموشح، (رسالة ماجستير)، ٥١.
[٥] ينظر: دار الطراز، ٤٤
[٦] م. ن: ٩٩
[٧] م. ن: ٤٦.
[٨] ديوان الأعمى التطيلي: ٢٦٩.
[٩]ينظر: دار الطراز: ٤٧.

وأن لو كان جد يغنـــــي كان الإحســـان من الحسن [١]

والقسم الثالث من الموشّحات يقسّمه على قسمين كذلك:

الأول: ما كان لأبياته وزناً يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الأشعار ولا يحتاج فيها الى وزنها بميزان العروض وهو أكثرها.[٢]

الثاني: وهو مضطرب الوزن مهلهل النسج ومفكك النظم لا يحسن الذوق صحته من سقمه ولا دخوله من خروجه. [٣]

والقسم الرابع على قسمين أيضاً:

الأول: يستقل التلحين به ولا يفتقر الا ما يعينه عليه وهو أكثرها.

الثاني: هو قسم من الموشحات((لا يحتمله التلحين ولا يمشي به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامةً للتلحين وعكازاً للمغني)) [٤] كقول ابن بقي:

من طالب ثأر قتلي الظبيات الحدوج فاتنات الحجيج[٥]

ومهما يكن من أمر فإن الموشحات تُعد بكل المقاييس ثورة في الخروج على الأوزان الخليلية فـ ((التجديد في الأوزان والقوافي هو بغير شك أوضح ما يفرّق بين القصيدة والتوشيح بحيث يعتبر التوشيح ثورة عروضية قبل كل شيء تكلفت بالملاءمة بين تطوّر الموسيقى العربية وبين فنّ الكلام المنظوم)).[٦]

ولكن ذلك لا يسوّغ لنا أو يدعونا الى القول بأن الموشّحات في أوزانها خرجت عن موسيقى الشعر العربي وصياغته القديمة بل كانت ضمن إطار الروح العام للأوزان العربية، وفي ذلك يقول إبراهيم أنيس: ((وكل تلك الأوزان وإن بدت جديدة لا تخرج عن الروح العام الذي ساد الأوزان العربية ولهذا تستسيغها الأذن العربية وترتاح إليها ولا ترى فيها خروجاً عمّا ألفت من نغمٍ موسيقيٍّ في الأشعار القديمة)).[٧]

---

[١] ينظر: دار الطراز: ١١١.
[٢] ينظر: م. ن: ٤٩.
[٣] ينظر: م. ن: ١١٢.
[٤] م. ن: ٥١.
[٥] ينظر: م. ن: ١١٤.
[٦] حركات التجديد في الأدب العربي: ٧٧.
[٧] موسيقى الشعر: ٢٢٦.

موسيقى الموشح النجفي:

لمتختلف موسيقى الموشّحات النجفية عن موسيقى سابقاتها عند روادها الأوائل في أطوار نشأتها الأولى، فكانت موشّحات الشيخ مهدي حجي (ت١٢٩٨أو١٢٩٩هـ) والسيد موسى الطالقاني (ت١٢٩٨هـ) والسيد صالح القزويني (ت١٣٠٦هـ) والسيد محمد سعيد الحبوبي (ت١٣٣٤هـ) وغيرهم هي موشّحات تقليدية لم تعرف التجديد إذا وضعت في معياري البناء والموسيقى وحتى الموضوعات ـ وفقاً لرأي الدكتور محمد مهدي البصير ـ الذي رأى: ((أنّ وشاحي ذلك العهد كانوا على العموم مقلدين غير مخترعين فلم يفكروا بطرق موضوعات جديدة ولم يفكروا بخلق أعاريض جديدة ولم يفكروا كذلك بالتملص من قيد القافية الموحدة، إلا إن بعض موشحاتهم تحتوي على شذرات أصيلة يشيع فيها الصدق ويغلب عليها الإخلاص ويجري في عروقها دم الحياة)).[١]

لكن هذا الرأي لا ينطبق على شعراء الموشح النجفي في القرن العشرين جميعهم فقد كانجلّهم تواقاً الى التجديد ـ كما سيتضح ـ فمثلما عنوا بالألفاظ والتراكيب التي بنوا عليها موشّحاتهم فإنهم لم يغفلوا الجانب الموسيقي الذي ينظم تلك الألفاظ في إطار يأنس به السامع ويستمتع به، وقد جاءت عنايتهم تلك على ناحيتين هما: الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية، والموسيقى الداخلية المتمثلة بالتكرار والتنغيم والتقسيم والتجنيس وغير ذلك.

١ـ الموسيقى الخارجية:

أ ـ الوزن:

لا شك إن للوزن قابلية كبيرة على منح النص الشعري تلك الخصوصية التي تميزه عن النثر،فله من الأهمية التي مكنته أن يُعدّ ((من أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية)).[٢]

والوزن وفق قابليته ((مثل كل شيء منظم التركيب منسجم الأجزاء يدرك المرء بسهولة سر توالي أجزائه وتركيبها خيراً مما يمكن أن يدرك المضطرب الأجزاء الخالي من النظام والانسجام ... والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقعٍ لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى)).[٣]

---

[١] الموشح في الأندلس وفي المشرق: ٤٢.
[٢] العمدة: ١٣٤/١.
[٣] موسيقى الشعر: ١١.

ونظراً لهذه الأهمية ((كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمراً جديداً يميزه عن النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي))[1]، والوزن في أبسط تعريفاته: ((إطار ينتظم ألفاظاً وتراكيب من خلال إيقاع متميز يمكن التعرف عليه مجرداً من خلال رصد الحركات والسكنات مطلقة ...)).[2]

من هنا فإن دراستنا لأوزان الموشّحات النجفية في القرن العشرين سوف تكون على وفق حركة الوزن الشعري، أي البحور الشعرية، وذلك من أجل الإفادة منها في التعبير عن أحوال الشعراء وتجاربهم الحياتية والنفسية والتعرّف على مدى انسجامهذه التجارب والأحوال مع تلك الأوزان.

فقد دارت دراستناهذه حول موشّحات لأحد عشر شاعراً نجفياً، فكان مجموعها مائة وتسعة وعشرين موشّحاً شكلت جُلّ النتاج النجفي من الموشّح في القرن العشرين وكانت مقسمة على الآتي ذكره:-

ت	الشاعـــــــــر	عدد الموشحات
١	مهدي الطالقاني	٣
٢	رضا الموسوي الهندي	٥
٣	مير علي أبو طبيخ	٩
٤	محمود الحبوبي	١
٥	علي الشرقي	٣١
٦	محمد علي اليعقوبي	٢
٧	صالح الجعفري	٢٣
٨	إبراهيم الوائلي	٢٦
٩	عبد الهادي الشرقي	٧
١٠	محمد مهدي الجواهري	٢٠
١١	أحمد الوائلي	٢
	المجمـــــــوع	**١٢٩**

نظم هؤلاء الشعراء موشّحاتهم على وفق أغلب بحور الشعر العربي المعروفة، فقد نوّعوا في استعمالهم لها مع ميلهم الى اختيار البحور الرشيقة منها ذات الخفة الإيقاعية كبحري الرمل والخفيف

[1] موسيقى الشعر: ١٤.

[2] موسيقى الشعر العربي: د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ١/ ١٥.

انسجاماً مع التركيبة العامة للموشح وضماناً لاتساعها وشمولها على أغراض وموضوعات الموشّح جميعها.

والجدول الآتي يبين استعمال شعراء الموشّح النجفي في القرن العشرين لبحور الشعر العربي مع ملاحظة وجود التفاوت في الاستعمال:

ت	البحر	عدد الموشحات	النسبةالمئوية
١	الخفيف	٤١	%٣١.٧٨
٢	الرمل	٣٢	%٢٤.٨٠
٣	الهزج	١٣	%١٠.٠٧
٤	السريع	٩	%٦.٩٧
٥	المتقارب	٨	%٦.٢٠
٦	المجتث	٦	%٤.٦٥
٧	الرجز	٤	%٣.١٠
٨	الكامل	٤	%٣.١٠
٩	الوافر	٣	%٢.٣٢
١٠	المنسرح	٣	%٢.٣٢
١١	البسيط	٣	%٢.٣٢
١٢	المديد	٢	%١.٥٥
١٣	المتدارك	١	%٠.٧٧
	المجموع	**١٢٩**	**%١٠٠**

يلاحظ في الجدول السابق تفوق بحري الخفيف والرمل في الاستعمال على البحور جميعها بنسبة تجاوزت أكثر من نصف عدد الموشّحات ولا سيما البحر الخفيف الذي نظموا عليه ما يقارب ثلث موشّحاتهم لأسباب سنحاول التعرف عليها في تناولنا لهذين البحرين لاحتلالهما أعلى المراتب:

*** بحر الخفيف:** نظم شعراء الموشّح النجفي واحداً وأربعين موشحاً على البحر الخفيف كانت حصة الشاعر علي الشرقي منها سبعة عشر موشحاً والشاعر محمد مهدي الجواهري منها ثماني موشحات والشاعر إبراهيم الوائلي سبعة، ونظم الشاعر صالح الجعفري ستة موشحات وموشحين نظمهماالشاعر عبد الهادي الشرقي، وموشحاً واحداً للشاعر مير علي أبو طبيخ.

وبحر الخفيف هو من البحور التي كانت تستعمل في الأغراض القريبة من مواطن الأداء النفسي ... ولإبراز الحوار الداخلي ما بين الشاعر وأعماقه[١]، وهو فضلاً عن ذلك ((يجمع سمتين تبلغان حد التناقض: فيه سمة الامتداد والمواصلة كما أن فيه بطأً ظاهرا، ولعل سبب هذا الاختلاف هو أن الخفيف متكونٌ في أصله من اجتماع الرمل والرجز، أخذ من الرمل هدوءه ورزانته وبطئه (فاعلاتن) مرتين، كما أخذ من الرجز ترنمه وسرعته وخفته (مستفعلن) ، وكأن وقوع تفعيلة الرجز بين تفعيلتي الرمل يحدث نوعاً من التواصل والحركة والخفة...)).[٢]

ولما كان بحر الخفيف قد ((سمّيَ خفيفاً لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب، والأسباب أخفّ من الأوتاد))[٣]،فإن ذلك من أهم الدواعي التي دعت شعراء الموشح النجفي الى نظم أغلب موشّحاتهم على هذا البحر لتناغمه مع طبيعة الموشّح الغنائية، فضلاً عن تفاعله مع أغلب الأغراض التي بنوا عليها تلك الموشّحات، فالشاعر محمد مهدي الجواهري في موشّح (شهرزاد) كان يرغب في وصف الطبيعة وإشاعة جو الغزل فاستعان بالبحر الخفيف لتأدية هذا الغرض فيقول:

و" ظلالٌ" من الغيوم الرقـــاقِ
فوق خضر الربى وبين السواقي
تتلاقى بموعدٍ للتلاقـــــــــي
بظلالٍ كأنهـــــن خيـــــــــوطُ
يتشابكن جيئـــــــــةً وذهابـــــا
من طيور تجمعت أسرابـــــــــا
يتغازلـــن والصبا والضبابـــــــا
تتحدى قناعه وتميـــــــــــــطُ [٤]

إلا إن الملاحظ على موشّحات الشاعر إبراهيم الوائلي التي نظمها على البحر الخفيف هو أنها جاءت على غير المألوف كونه أفاد من غنائية هذا البحر وخفته ورشاقته لإشاعة جو الحزن والألم

---

[١] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ٢٣٧.
[٢] م. ن: ٢٣٦- ٢٣٧.
[٣] كتاب الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي(ت٥٠٢هـ)، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، نشر مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م ١٠٩.
[٤] ديوان الجواهري: ٣/ ٢٢٢.

على موشّحاته فقال في موشّح (مواكب الصحراء): [١]

تائهٌ ضلَ في مسارب لـــــيلٍ مكفهـــــرٍ مطلسم الأرجاءِ

فاعلاتـــــن/ متفعلـــن/ فعلاتـــن فاعلاتـــــن/متفعلن/فعلاتن

تترامى عن جانبيه رمـــــــالٌ بعثرتها الرمال في الصحراءِ

ويفيد الشاعر علي الشرقي من خفة البحر الخفيف في موضوعة الشكوى من الواقع السياسي في موشّح (الأحلام في العراق) فيقول:

كم لشعري في دجلة والفرات وخزاتٌ محفوفةٌ بنكـــــاتِ

قل لكوخ الفلاح كم من شكاةٍ في حناياك من زوايا القصورِ[٢]

*** بحر الرمل:**نظم شعراء الموشّح النجفي اثنين وثلاثين موشّحاً على بحر الرمل، كانت عشرة منها للشاعر إبراهيم الوائلي وتسعة موشحات للشاعر صالح الجعفري، وثلاثة لكل من الشاعرين مهدي الطالقاني ومحمد مهدي الجواهري وموشحان اثنان لكل من الشعراء رضا الهندي وعلي الشرقي ومير علي أبو طبيخ، وموشح واحد للشاعر عبد الهادي الشرقي.

ويُعدّ بحرُ الرمل من البحور الغنائية السريعة يدلنا على ذلك اسمه ((قال الزجّاج: الرمل هو سرعة السير، وقيل إن الرمل هو نوعٌ من الغناء يخرج على هذا الوزن))[٣]، وقيل ((سمّيَ رملاً لدخول الأوتاد فيه بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج، يقال: رمَلَ الحصير، إذا نسجه))،[٤]ونغمة الرمل نغمة خفيفة منسابة رشيقة وفيه رنة عاطفية حزينة من غير كآبة، ولذلك يرى بعض الباحثين أنه صالح للأغراض الترنيمية الرقيقة وللتأمل الحزين، وإنه لذلك لا يتلاءم مع الصلابة والجلد والحماسة.[٥]

من هنا وجدنا إن إقبال الوشاحين قديماً وحديثاً [٦]على نظم موشّحاتهم في بحر الرمل له ما يسوّغه، فالموشّح بطبيعته هو فنٌ غنائي يحتاج الى الأوزان الخفيفة الراقصة لتأدية الغرض الذي وجد

---

[١]ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٦٥.

[٢]ديوان علي الشرقي: ٢٨٨.

[٣] ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: ٦٩.

[٤]كتاب الكافي في العروض والقوافي:٨٣.

[٥]ينظر: المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، دار الفكر، ١٢٥/١.

[٦]ومن أبرز هؤلاء الوشاحين ابن زهر الحفيد(ت٥٩٥هـ) في موشحه الشهير(أيها الساقي)، وابن سهل الاشبيلي(ت٦٤٩هـ) في موشحه الشهير(هل درى ظبي الحمى) ولسان الدين بن الخطيب(ت ٧٧٦هـ) في موشحه الشهير(جادك الغيث) ومحمد سعيد الحبوبي(ت١٣٣٤هـ، ١٩١٥م) في موشحاته جميعها.

من أجله والرمل هو خير من يحقق تلك الخفة الموسيقية فترى ((إن أهل الموسيقى متهافتون على الرمل تهافت الذباب على العسل))[١]، فالشاعر مهدي الطالقاني نظم موشّحاته الثلاثة التي قالها في أجواء سعيدة هي مناسبات الزواج التي ينبغي أن يكون طابع النظم فيها على طريق المديح والتهنئة نظمها على بحر الرمل، قال في إحداها:

مربعٌ غصن شبابي قد وهـــى فيه ما بين غزالٍ ومهـــــا
فأنا ما دمتُ فيه مولهـــــا حيث لم أنفك فيه مغرمـــــا
بمحياً كمحيـــــا القمرِ[٢]

وفي موشّح (وردتي) للشاعر صالح الجعفري الذي نظمه في غرضي الغزل والوصف لم يجد بداً من استعمال بحر الرمل لإسباغ طابع الخفة التي يبتغيها إذ قال فيه: [٣]

وردتي حي/ن ازدهت في/ك الرياض وكساك ال/حسن أبهـــى/ ملبسِ
فاعلاتـــن / فاعلاتـــن / فاعلات فاعلاتـــن/ فاعلاتـــن/ فاعلن
حسد النرجس عينيك المـــراض ليتها تعمى عيـــون النرجسِ

من هنا فإننا يمكن أن نصل إلى نتيجةٍ مهمة مفادها أنّ شعراء الموشّح النجفي لم يخرجوا عن إطار بحور الشعر العربي، وإنما كانوا يدورون حول أعاريضه في موشّحاتهم ولكن بنسبٍ متباينة في الاستعمال سعياً وراء الخفة والرشاقة.

ب ـ القافية:

تكمن أهمية القافية في الشعر العربي في كونها تقوم مع الوزن بوضع إطارٍ معيّنٍ للشعر، فتسهم في تحديد بنية البيت من حيث التركيب والإيقاع معاً.[٤]

والقافية ((وقفة موسيقية لابد منها ليرتاح فيها القارئ ويجد متعةً في تأملاته المتتابعة للصور البيانية التي يعرضها الشاعر عليه متعاقبةً متسلسلة)).[٥]

---

[١] المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل: ١٣٢.
[٢] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٢.
[٣] ديوان الجعفري: ٢٠٨.
[٤] ينظر: البناء العروضي للقصيدة العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م، ١٦٥.
[٥] فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٢٠.

وقد عرف الموشح منذ نشأته بتنوع قوافيه وتعددها، إذ ترى في الموشّح الواحد مجموعة من القوافي المتنوعة، لكن هذا التنوع يشمل أدوار الموشح لا أقفاله، فتكون الأقفال في الغالب مرتبطة بقافية موحدة تربط الأدوار جميعها.

ولعل أهم ما يميز الموشحات النجفية في القرن العشرين ما يأتي:-

***قوافيها مطلقة**[١] **بروي مكسور**: وهذا ما لمسناه في الموشّحات النجفية التي نظمت وفق الطريقة التقليدية المنتظمة في أدوارها وأقفالها، فقد وجدنا هذا شائعاً لدى الشاعر مهدي الطالقاني في موشّحاته الثلاثة إذ جاء الروي في كل أقفالها مكسوراً فالموشّحة الأولى[٢] جاء رويها راءً مكسورة، والثانية[٣] جاء رويها سيناً مكسورة، والثالثة[٤] جاء رويها نوناً مكسورة، فقال فيها:

مذ رآني ناحـــــلاً مرتعشـــــا
خالنـــي صلَ كثيبٍ رعشـــــا
فانثنـــــى من خيفةٍ مندهشـــا
كقناةٍ هزهـــــا يوم الوغـــــبطلُ الحرب مريد الطعـــنِ[٥]

وجاءت القافيةُ مطلقة أيضاً بروي مكسور في موشحة (قام يجلوها) للشاعر رضا الهندي فقال في أحد أقفالها:

وسقاه بين منظـــوم الجمـــان برداً يمزجـــــــــه بالضربِ [٦]

وفي موشّحة (يا أحباي) للشاعر محمد مهدي الجواهري جاءت القافية مطلقة والروي مكسوراً اتفاقاً مع الموشّحة التي عارضها بها وهي موشّحة لسان الدين بن الخطيب (يا زمان الوصل)، فقال في أحد أقفالها:

كيفما شئتم فكونـــــوا إنمـــــا لكم انقادت ضعـــــاف الأنفسِ
لم يدع منها الجفا الا دمـــــــا كبقايـــــا غسقٍ فـــــي غلسِ [٧]

---

[١] القافية المطلقة هي القافية التي تكون موصولة على عكس القافية المقيدة التي تكون غير موصولة، ينظر: كتاب الكافي للتبريزي، ١٤٦. وهي التي يكون رويها متحركاً ، ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ٢١٧.
[٢] التي قالها مهنئاً السيد حيدر آل مرتضى العاملي في زواجه وقد ضاع أكثرها، ينظر: الديوان، ١٣١وما بعدها.
[٣] التي قالها مهنئا السيد علي العلاق في زواجه، ينظر: الديوان، ١٣٣وما بعدها.
[٤] التي قالها مهنئاً الشيخ حسين البلاغي في زواجه، ينظر: الديوان، ١٣٨وما بعدها.
[٥] ديوان السيد مهدي الطالقاني:١٣٩.
[٦] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٥٩.
[٧] ديوان الجواهري: ١٢٩/١.

وربما جاءت هذه الموشحات بروي مكسور لأن الكسرة ((تشعر بالرقة واللين))[١]، فكان الشعراء موفقين في اختيار الروي المكسور تلبيةً لما ابتغوه من رقة فيها.

*** تعارض القوافي:** ويقصد به ((تكرار القافية الأولى بعد استعمال قافية ثانية تتكرر في دورها بانتهاء شطر أو بيت))[٢]ويكون الترتيب فيها كالآتي:

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ ب

وقد برز هذا الشكل واضحاً في بعض موشّحات الشاعر علي الشرقي التي منها: موشح (الشمعة) وموشّح (الأحلام في العراق) وموشّح (نشيد الزوايا) وموشّح (نشيد العراق) وموشّح (رذاذ المطر) الذي يقول في مطلعه:

قيل لي نثت السمـــــــــاء رذاذا قلت طوبـــى للنبتِ والحيـــوان

ما أرى قط في العـــــراق التذاذا دون أن تمطـــــر السما بالأماني[٣]

فهذا المطلع جاء على وفق نظام المقطوعة الثنائية أما الأدوار فقد جاءت وفق نظام المقطوعة الرباعية بتعارض القوافي أيضاً فيقول بعده:

قبل أن تملأ العـــــراق خمائل تتناغـــــــــى بالورق والعندليب

آه لو تمطر السماء شمـــــــائل لبلادٍ قد آذنت بهبـــــــــــوبِ

وتريـــــــنا خمائلاً للفضائـــل قام فيهـــــــا الفلاح حول الأديب

فعسى تنبت الحقول سنـــــابل تتدلى زهوا بحب القـــــــــلوب[٤]

ونرى هذا الشكل في موشح (وردتي) للشاعر صالح الجعفري الذي يقول في أحد أدواره:

وردتي قد بلغت روحي التراق حينمـــــا صوّر لي أن تذبلي

إنني همتُ بأوراد العـــــراق وسوى أزهارها لم يحلُ لـــي

فإذا ما قـــــــدّر الله الفراق وجرى حكم القضا أن ترحلي

فاذكري إني على عهدك بـاق مثلمـــا أرعاه في مستقبلـــي[٥]

---

[١] المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٧١/١.
[٢] فن التقطيع الشعري والقافية: ٣٢٦.
[٣] ديوان علي الشرقي: ٢٨٣.
[٤] م. ن: ٢٨٣.
[٥] ديوان الجعفري: ٢١٠.

وهذا الشكل ـ بطبيعة الحال ـ ليس جديداً على شكل الموشّح، فقد كثر استعماله لدى وشاحي الأندلس ومن عارضهم أو قلدهم ولا سيما أولئك الذين شهرت موشّحاتهم ودارت على ألسنة العامة مثل: موشح ابن الخطيب (يا زمان الوصل) وموشح (أيها الساقي) لابن زهر الحفيد وموشح (يا غزال الكرخ) للسيد الحبوبي وغيرها، وذلك لأن أقفالها تأتي متعارضة القوافي مما يسهل حفظها وبالتالي شهرتها.

لكن الذي يميز شعراء الموشح النجفي عن غيرهم في استعمال هذا الشكل إنهم استعملوه على طول الموشح وليس في الأقفال حصراً مع تعدد القوافي وتنوعها من بيت لآخر لأن الموضوعات كانت تتطلب ذلك كونها ((تقوم على الأفكار المتقطعة والعواطف المضطربة...)).[١]

*** استعمال القوافي النادرة:** كثرلدى بعض شعراء الموشح النجفي استعمال بعض القوافي النادرة أي: حروف الروي التي لم ترد كثيراً في الشعر العربي.

فقد أفادوا من خاصية تنوع القوافي التي يتمتع بها الموشح، الأمر الذي أتاح لهم هذا الاستعمال ووفر لهم مساحة من الحرية يتنقلون بها ضمن أطر موشحاتهم، فهذا الشاعر علي الشرقي يستعمل في أحد أدوار موشح (نشيد الزوايا) حرف الروي (الصاد المكسورة) وهو نادرٌ في الشعر العربي فيقول:

لم يبقَ إلا الريـــــش في قبضـــــة القناصِ
رفقاً بشعبٍ يعيـــــش للضعف بالامتصـــاصِ
ففي الصدور نشيـــش وفورة للخـــــــلاصِ
والكوخ فيه كشيـــش عن قدحةٍ في الخصاصِ[٢]

ويستعمل الشاعر صالح الجعفري قافية الذال المطلقة الموصولة بالألف في موشح (الروضة البهية) الأمر الذي يضطر فيه الى قلب (بغداد) الى (بغداذ) فيقول:

أحـــــاط بي الفخ فلا ملاذا وهل ترى لمأزقـــــي نفـــاذا
ماذا يضيـــر الظبيات ماذا وقد فتحنَ عنوةً بغـــــــــداذا
لو كن قد أنقذننـــــي إنقاذا[٣]

---

[١] فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٩٣.
[٢] ديوان علي الشرقي: ٢٩٠.
[٣] ديوان الجعفري: ٣٣.

وبما إن القافية تُعد ((وسيلة الارتباط الدلالي بين الأبيات في جملتها أكثر مما هي وسيلة لمجرد كلمات الخواتيم))[١] فإن شعراء الموشح النجفي جددوا في استعمالات القافية سعياً وراء إغناء الدلالة وتعميق المعاني التي ينشدونها.

٢ـ الموسيقى الداخلية:

أ ـ التنغيم: ظاهرة صوتية في كلامنا العربي عالجها نخبة من علمائنا المعاصرين ((لأن الإنسان حين ينطق بجميع الأصوات فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد تختلف في درجة الصوت))[٢]، فالتنغيم هو((موسيقى الكلام[لأنّ]الكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن الموسيقى إلا في درجة التواؤم والتوافق بين النغمات الداخلية التي تصنع كلاً متناغم الوحدات والجنبات)).[٣]

وعبّر الدكتور شوقي ضيف عن التنغيم بأنه الموسيقى الخفية بقوله: ((فالشاعر لا ينطق شعره حسب وإنما يحاول أن ينغّمه وينغّم ألفاظه وعباراته حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة الاعتيادية ... الى لغةٍ موسيقيةٍ ترفعهم من عالمهم الحسّي الى عالمه الشعري، ولا نقصد الموسيقى الظاهرة وحدها: الأوزان والقوافي، وإنما نقصد أيضاً الموسيقى الخفية)).[٤]

وللتنغيم في الشعر دورٌ كبيرٌ يتأثر ارتفاعاً وانخفاضاً تبعاً للموقف الذي يمرُّ به الشاعر ولحالته النفسية، وهذا ((الارتفاع والانخفاض تحسّه الأذن المدرّبة، فعندما ترتفع درجة التلوين الموسيقي نحصل على تنغيمٍ مرتفع وعندما تنخفض هذه الدرجة نحصل على تنغيمٍ منخفض ... وهذا التلوين الموسيقي يعطي للكلام روحاً ويكسبه معنى... كما يُعدّ عاملاً مهماً في توضيح المعاني وتفسيرها)).[٥]

ويمكن لدرجات الصوت أن تؤدي دوراً مهماً في توجيه نوع الدلالة، إذ أن التنغيم أي المنحنى البياني الذي يسجله الصوت يختلف في الواقع اختلافاً ملحوظاً حسب المعنى والخطاب، فالتنغيم دال

---

[١] تحليل النص الشعري: محمد فتوح، النادي الإسلامي الثقافي، ط١، جدة، ١٩٩٩م، ١٩٤.
[٢] الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦١م، ١٢٤.
[٣] علم الأصوات: د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة ـ القاهرة، ٢٠٠٠م، ٥٣٣.
[٤] في النقد الأدبي: د.شوقي ضيف، دار المعارف، ط٧، مصر، (د.ت)، ١١٣.
[٥] م. ن: ٥٣٣ـ ٥٣٤.

أي أنه يقوي هذه الاختلافات لتبين بشكل أحسن اختلاف المدلولات، وهكذا سيتعارض الاستفهام، والإثبات ليس ببناء الجملة فحسب ولكن بالتنغيم أيضاً.[١]

ويعطي الدكتور كمال بشر أمثلة للنغمات الهابطة[٢] في كونها تظهر بوجه خاص في الجمل التقريرية ذات المعنى الكامل غير المعلق وفي الجمل الطلبية التي تحتوي على فعل أمر أو نحوه، أما أمثلة النغمة الصاعدة[٣]فتظهر في الجمل الاستفهامية التي تستوجب الإجابة بنعم أو لا، وفي الجمل المعلقة أي: الجزء الأول من الجمل الشرطية.[٤]

ومن أمثلة النغمة الهابطة في الموشح النجفي قول الشاعر علي الشرقي في موشح (صفير العسس): [٥]

غداً إذا هددنا جارنـــــــا كيف نلاقيـــــه بهذا الفلل

والأصل المقدر: (كيف نلاقيه أبهذا الفلل؟)، فقد أبدل الشاعر همزة الاستفهام بالتنغيم الاستفهامي الذي يتجلى قولاً بنغمة هابطة يحس بها السامع.

وترى النغمات الهابطة في الجمل الطلبية التي وردت كثيراً في الموشح النجفي ولا سيما عند الشاعر علي الشرقي، ففي مطلع موشح (نشيد الزوايا) يقول: [٦]

يا ضارب العود مهلاً إسمـــــع نشيد الزوايا

وفي موشّح (صفير العسس) يقول:[٧]

اطّرحوا الهمَّ ولا تركسوا في العتبِ بغدادُ تملُّ العتاب

إن أفعال الأمر والنهي غالباً ما تكون طريقة النطق بها ذات نغمات هابطة لضمان فعل التنفيذ في الكلام الاعتيادي، فيقول الشاعر علي الشرقي في موشح (الموكب): [٨]

بغداد نادتـــــك أماني العراق تقدمي نستقبل الموكبـــــا

---

[١] ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ٩٠.

[٢] سميت بالهابطة لاتصافها بالهبوط في نهايتها على الرغم مما قد تنتظمه من تلوينات جزئية داخلية، ينظر: علم الأصوات، د. كمال بشر، ٥٣٤.

[٣] سميت كذلك لصعودها في نهايتها بالرغم من تنوع أمثلتها الجزئية الداخلية، ينظر: علم الأصوات: د. كمال بشر، ٥٣٦.

[٤] ينظر: م. ن، ٥٣٧.

[٥] ديوان علي الشرقي: ٢٧٥.

[٦] م. ن: ٢٨٩.

[٧] م. ن: ٢٧٥.

[٨] م. ن: ٣١٤.

وفي موشح (أوربا) يقول:[١]

سلي الهدهد عن باريس لا عـــن قصر بلقيس

وفي موشح (عصفورتي) للشاعر صالح الجعفري تتوالى أفعال الأمر والنهي تباعاً لتشكل جملاً طلبية يحس السامع بمدى نغماتها الهابطة فيقول:[٢]

عصفورتي لا تجزعي واحتسي من خمرة الآلام صهبـــاءها
حرمت الدنيـــا على كل من لم يحتمـــل بالصبر أرزاءها
أمامك التاريـــخ فاستفسري هل شكر البائد نعماءهـــا
شدي على أذنك لا تسمعـــي ضجيجها العالي وضوضاءها

أما أمثلة النغمة الصاعدة في الموشح النجفي فكثيرة نذكر منها ما قاله الشاعر محمد مهدي الجواهري في موشح (عالم الغد): [٣]

عجباً! هل علمت؟ من ذا تكونُ ؟
أنت يا من تركّز التكويـــنُ
فوق متنيكَ والوجودُ الثميـــنُ

ونرى النغمة الصاعدة عند الشاعر محمود الحبوبي في موشّحه (شاعر الحياة) فيقول مستفهماً بما يستدعي الإجابة بنعم أو لا:[٤]

فهل هجمة عقبـــان وهل ثورة آســـــاد ؟
وهل أقطارنا تمضي الى استقلالها وثبـــا

ونراها أيضاً في الجملة الشرطية في قول السيد الطالقاني: [٥]

قد شأى المجد بآباء وجـــد
وبجودٍ يخجل الغيث وجـــد
وكذا المرء إذا جدَ وجـــد
فهو في الجود سحـــابٌ يكفُومنى العرب وفخر الفرس

---

[١] ديوان علي الشرقي: ٣٢٥.
[٢] ديوان الجعفري: ١٤١.
[٣] ديوان الجواهري: ٢/ ٣٧٨.
[٤] شاعر الحياة: ٣٤.
[٥] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٧.

ب ـ التكرار: ظاهرة أسلوبية شائعة في الشعر قديمه وحديثه وتعني: ((إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في مواضع أخرى غير الموضع الذي ذكرت فيه لأول مرة بما يمثل ظاهرة في نص أدبي واحد)).[١]

وتعرف نازك الملائكة التكرار بأنه: ((إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها)).[٢]

وقد عنى شعراء الموشح النجفي بظاهرة التكرار بأنواعها التي تشمل: تكرار اللفظة، وتكرار البنية، وتكرار العبارة، وغيرها.

فاللفظة المكررة تحمل في طياتها ((نوعاً من التداعي الذهني عند القارئ وتنبهه الى المحور الخفي الذي تدور حوله فكرة القصيدة)).[٣]

تأخذ الألفاظ والتراكيب المكررة في بعض الموشحات النجفية حيزاً أوسع من مقطعة أو مجموعة من المقطعات لتتجاوزها الى الموشح بأكمله، ولا سيما في الموشحات الطويلة مثل: موشح (شاعر الحياة) للشاعر محمود الحبوبي الذي تكرر فيه الفعل (ترنّم) خمساً وثمانين مرة، وموشّح (يا نديمي) للجواهري الذي تكرر فيه التركيب (يا نديمي) مائة وخمس عشرة مرة، فتكون الألفاظ والتراكيب المكررة بمثابة ((نقطة ارتكاز دلالي))[٤] تستند إليها فكرة الموشّح في محاولة من الشعراء للحفاظ على وحدته، وتجنيب السامع التشتيت الذي قد يسببه الطول، وإشاعة الجو النغمي المتوقع من التكرار، ففي موشّح (ذكريات) يقوم الجواهري بتكرار كلمة (أمس) على مداره ((للتذكير بأن كل ما يتعلق بـ (أنيتا) أصبح في عداد الماضي الذي يستعيده الشاعر بحزنٍ وألم، فقد [أسبغت] هذه الكلمة نغماً حزيناً هادئاً))[٥]فيقول فيها: [٦]

ههنـــا ، ههنـــا ، مكانـك أمس
ههنـــا ، مس أمس رأسك رأسي
ههنـــا، أمس، أمس ذوبتُ نفسي

---

[١] ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: علاء الدين السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ٦١.
[٢] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة المصرية، ط٣، القاهرة، ١٩٦٧م، ٢٤٢.
[٣] مقالات في النقد الأدبي: حسين مردان، بغداد، ١٩٥٥م، ٦١.
[٤] لغة شعر الجواهري ١٩٢٠ـ ١٩٦١ دراسة نقدية: (رسالة ماجستير)، صبا علي كريم، ١٢١.
[٥] م. ن: ١٢١.
[٦] ديوان الجواهري: ٢٢٩/٣.

في يبيس من الشفاه الظوامـــي
تتساقى من القلوب الدوامـــي

ومن أشكال التكرار البارزة في الموشّح النجفي ما يُسمّى بـ (تكرار اللازمة) وهو((عودةٌ لازمة على [أوقاتٍ]منتظمة ... مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتفَّ حول نفسها وتغلق القصيدة وهكذا تشدد على انطباع الحلقة والدائرة المغلقة))[١]، فيقوم هذا الشكل ((على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة))،[٢]وتأتي اللازمة أما قبلية أو بعدية، وقد سبقت الإشارة الى ذلك في مبحث الأنماط.

يعمل هذا الشكل من التكرار المنتظم على طول مساحة الموشح على تحقيق تجانسٍ إيقاعيٍ بين جميع المقطعات، كالذي نراه في موشّح (مع البلبل السجين) للشاعر علي الشرقي الذي تكررت فيه اللازمة (أيها البلبل المعلق في السجن سلام) مائة مرة، لتشكل استقراراً مؤثراً في بنية الموشح منحه التناسق الإيقاعي المطلوب، فضلاً عن منحه عنصر الارتكاز والتمحور المنضبط بفواصل إيقاعية منتظمة.[٣]يقول فيه: [٤]

أيها البلبل المعلق في السجـــن سلامٌ بدهشةٍ وارتيـــــــــاعِ
قفـصٌ ضيقٌ المجال كصدري ومراقٍ كأنهـــــا أضلاعـــي
أنت فيه والكـأس حولك ملأى راقصٌ في الهبوط والإرتفـــاعِ
تتغنـــــى والوضعُ مزرٍ ومغرٍ أطروبٌ في سائر الأوضـــــاعِ

وقد كرر الشاعر علي الشرقي في موشح (مع البلبل الطليق) عبارة (معي يا بلبل الروض) ولكن ليس بعنوان اللازمة، إذ كررها إثنتا عشرة مرة بينما قام الموشّح على أربع وعشرين رباعية، وهو نوع من أنواع التجديد.

إن ((لغة التكرار في الشعر تظل باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمةٍ تأخذ السامعين بموسيقاها))[٥]، فضلاً عن كون ((تعلق الشعراء بهذا الضرب من فنون الكلام كان لأمرٍ يحسّه الشاعر في ترجيع

---

[١]جمالية قصيدة النثر: سوزان بيرنار، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، (د.ت)، ٣١.
[٢] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية:٢١١.
[٣]ينظر: م. ن، ٢١٢.
[٤]ديوان علي الشرقي: ٤٠٥.
[٥]جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ٢٤٠.

ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته، يثير في ذاته تشوقاً واستعذاباً، أو ضرباً من الحنين والتأسي))[١]، وربما كان تكرار أسماء النساء والمواضع في موشحات الجواهري (شهرزاد، أنيتا، فرصوفيا... وغيرها) ((ضرباً من ضروب النغم يترنم بها الشاعر ليقوي به جرس الألفاظ وأثرها، لذلك حسن تكرار ذكر المواضع في الشعر الجاهلي كضرب من ضروب التشوق والحنين لكثرة الحل والترحال في حياتهم، ولاقتران هذه المواضع بهوى يصادفه الشاعر كان لتكرار المواضع في الشعر ما لتكرار أسماء النساء من السحر والإثارة)).[٢]

ج - التدوير: هو((اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني أي (الصدر والعجز) بكلمةٍ يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني، ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزءٍ من الكلمة))،[٣]وهو ((حاجةٌ تعبيرية وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة)).[٤]

ويقدم التدوير للشعراء إمكانيات إيقاعية مفتوحة تتماشى مع النمو النفسي لتجاربهم الشعرية، الأمر الذي أدى الى أن يشغل من فاعلياتهم الشعرية حيزاً واضحاً، وقد كان ذلك تعبيراً ربّما عن إحساسهم بمعضلة الوزن الشعري، وتلمساً لما يمكن أن يقدمه التدوير من عون في إثراء المنتج الشعري إيقاعيا ورؤيوياً.[٥]

لم نلحظ ظاهرة التدوير عند شعراء الموشح النجفي الذين عاشوا مرحلة نضجهم الشعري في النصف الأول من القرن العشرين باستثناء الشاعر علي الشرقي الذي نظم موشّح (الجماجم) عام ١٩٢٦وظهر التدوير على اثنتين من أدواره، ففي إحداها يقول:[٦]

أفهذي جماجم الأدبـــــــــاء بيننا أم مجامرٌ للبخـــــور
ينصب الشاعر المصور فوق الـ (م) رأس منها (ماكينة) التصوير
معملُ الكهرباءِ جمجمة الشـــا (م)عر والصدر مخـــــزنٌ للنور
أي وردٍ حول القبور وحول الــ (م)نهر يزهو لنـــا وحـول الغديرِ

---

[١] جرس الألفاظ: ٢٦٣.
[٢] م. ن: ٢٦٠.
[٣] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ١٦٧.
[٤] الغابة والفصول كتابات نقدية: طراد الكبيسي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩، ٩٩.
[٥] ينظر: حدود البيت.. فضاء التدوير: د. علي جعفر العلاق، مجلة الأقلام، العدد(١١-١٢)، ١٩٨٧، ١٠٤.
[٦] ديوان علي الشرقي: ٢٨١.

وربما منحت خفة البحر الخفيف وانسيابيته الرشيقة الثقةَ العالية للشاعر علي الشرقي ليسعى الى تدوير معظم مقطّعات موشّح (مع البلبل السجين)، فقد رصدنا أربعاً وسبعين تدويراً في هذا الموشح وهي نسبةٌ عالية من التدوير إذا قيست بباقي موشحات معاصريه، فمن تدويراته:[١]

أيها البلبل المعلق في السجـــ (م) ن سلامٌ هذا الصبـــــاح تنفس
نزع العالم السواد فمغنـــــــا (م) ك بزهوٍ ثوبـاً من اللطف يلبس
وأفاق الشقيق إذ ضاع في الليـ (م) لِ ومن وحشة الدجى كاد ينعس
بلبلي قد تحسس الورد والطيـ (م) رُ فما للرفاق لا تتحســـــــس

وأفاد الشاعر صالح الجعفري في موشح (ليلى) من خفة البحر الخفيف أيضاً فدورَ بعضاً من أبياته لخدمة غرض الموشّح الغزلي، فقال: [٢]

أطبقي فاكِ أو فقصي جناحـــي (م) يَ وإلا فرشفةٌ من لمـــــاكِ

وقال فيه: [٣]

ليَ من خصرك النحول كما ان (م) ن لقلبي من فيك ضيق النطاقِ

وكذلك فعل الشاعر إبراهيم الوائلي في تدوير بعض أبيات موشّحه (مواكب الصحراء) رغبةً في إثرائه بإيقاع داخلي مميز فجاءت تدويرا ته متتابعة:

ليس بدعاً إذا تحطم قيثـــــا (م) ري وأمسى محطـــــم الأشلاء
واتخذت الحنين في موكب الليـ (م) ل لحونـــــاً شجية الأصـــداء
فأنا الطائر الذي فقـــد العش (م) ش وولى يهيـــــم في بيداء [٤]

أما الجواهري فقد خلت موشحاته من هذه الظاهرة، لأنه كان يسعى فيها الى تصريع أغصان الأدوار، ربما لعشقه القديم وولعه بتقليده أو ربما لإحساسه بأن التقفية الداخلية(التصريع) تمنح الموشّح جرساً موسيقياً أقوى من الإيقاع المتحصل عليه من التدوير.

د ـ التقسيم: ظاهرة صوتية وظّفها الشعراء لإشاعة جوٍ من التنويع الموسيقي على نتاجهم الشعري، فهي وقفات إيقاعية تسهم بشكل أو بآخر في تكثيف المعنى وتأكيده ومنح الألفاظ الفرصة الى إظهار كل مكنوناتها الدلالية وما تختزنه من معان داخلية.[١]

---

[١] ديوان علي الشرقي: ٤١٤.
[٢] ديوان الجعفري: ٢٣٤.
[٣] م. ن: ٢٣٥.
[٤] ديوان الوائلي: إبراهيم الوائلي، ٦٥/٢.

ولعلّ الطبيعة الغنائية الراقصة للموشح وميول أوزانه القصيرة الى السرعة الإيقاعية كانت قد شكلت دافعاً مهماً لشعراء الموشح النجفي الى استعمال التقسيم بوصفه ظاهرةً تستدعي التلوين الموسيقي الذي يحاولون جاهدين الى تعدد منابعه لإثراء موشحاتهم، فنرى بروز هذه الظاهرة عند الشاعر علي الشرقي في موشّحاته، ففي موشّح (صفير العسس) يقول: [٢]

منهوكـــةً مهضومـــةً حائـــره ما أخذت أهبتهـــــا للكفـــاح

ويقول في موشح (بين المعرفة والإنكار): [٣]

عندي وعند الفلاح روح يعرفها النور والنسيـــمُ
يعرفها الوحلُ والسواقي يعرفها الثلجُ والسمـــومُ
يعرفهـــا منجلٌ وحبلٌ يعرفها الشوكُ والصريـمُ
يعرفها عاطشٌ ويسقـي يعرفها واجدٌ عديـــــمُ

إن هذه التقسيمات المترادفة توحي بقدرة الشاعر على توصيل فكرة الموشح القائمة على التناقض، فاستعان بأسلوب التقسيم ليقدم سيلاً من التناقضات المؤدية بالتالي الى خدمة الفكرة المراد توصيلها.

وقد تدفع طبيعة تشكيل الموشح أيضاً الشعراء للإفادة من ظاهرة التقسيم في تعددية الصور وتنوعها وتشعبها في أحايين عدة، ولا سيما عند ذوي المواهب المتوقدة، فالجواهري في موشح (وشاح من الورد) يستفيد من هذه الظاهرة ومن طبيعة الموشح، فيقول فيه: [٤]

والكلّ فرســـان والروض ميـــدان للقطف والعـضِّ
والصدغ بستـان واللحظ وسنـــــان كالنرجس الغضِّ
والشعر كالشـعر في اللف والنشـــر فيه افتضاحـــي
والخد كالبـــدر كالشمس في الظهرِ والأفقُ ضاحـي

وربما يجهل كثير من الشعراء هذا التناظر والتقسيم وهم ينظمون موشحاتهم ولكنهم يحسون بوجوده، فقد أشار الى ذلك الدكتور علي عباس علوان حين ذكر بأن الجواهري في طريقة كتابته لموشح (أيها الأرق) ـ الذي طبع على الصورة التي كتبها الشاعرـ كان يحس بنوع من الموسيقى الداخلية وحس الإيقاع يملي عليه أن يكتب بهذا الشكل:

---

[١] ينظر: لغة شعر الجواهري، (رسالة ماجستير)، ١٣١.
[٢] ديوان علي الشرقي: ٢٧٣.
[٣] م. ن: ٢٧٧.
[٤] ديوان الجواهري: ٢٢١/١.

مرحبا:

يا أيها الأرق

فرشت أنساً

لك الحدقُ

لك من عينيّ منطلقُ

إذ عيون الناس تنطبقُ[١]

هـ ـ التجنيس: فنٌ من فنون البديع له أهميته البالغة والمؤثرة في التلوين الموسيقي نظراً لما يحدثه من أثرٍ صوتيٍ لدى السامع، وهو: ((أن يورد المتكلم في الكلام القصير نحو البيت من الشعر... كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها))،[٢]((وإنما سمي هذا النوع من الكلام مجانساً لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنسٍ واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً)).[٣]

وقد ألفينا حضور التجنيس في الموشح النجفي بشكل ينبئ عن القوة التعبيرية لدى شعرائه في توليد المعاني التي تهيؤها لهم اللغة في اشتقاقاتها، فهذا الشاعر رضا الهندي يستعمل التجنيس الثلاثي في ثلاثة أدوار متتالية في موشح (دمي ودمعي): [٤]

بحبل الرضا تمســـــك وكن ماسكـــاً عراه

وفي ذكره تمســـــك فالمسك في شـــذاه

حمى الدهر إن تمسك عواديـــــه في حماه

لأنـــه للأمور والـــي له الزمان العنيد والـــــى

نمـــــــاه الى الجلال أبٌ مـــــاجدٌ وجدُ

وخصـــــــاه بالكمالِ له همـــــــةٌ وجدُ

مجاروه في المعالـــي وإن شمـــروا وجدوا

تسافلوا عن أشم عالـــي سمحٌ بكل الأنام عـــــالا

بما فيك من معانـــي بديع البيـــان كلّا

---

[١] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ٣١٠.

[٢] كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، ٣٣٠.

[٣] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، ق٢٦٢/١.

[٤] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٧.

وكلفتـها لسانـــــــي فكانت عليـــــه كلّا
وما العجز في لساني لفرط القصــور كلّا
بل يا أبا المجد أنت عالي معناك عن وهمنا تعالـــى

وهذا الضرب من التجنيس يسميه ابن رشيق تجنيس المماثلة وهو: ((أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى))[١]، فقد استعمل الشاعر في الشاهد السابق لفظة (تمسّك) ثلاث مرات بمعانٍ مختلفة، فالمعنى الأول: كان يعني به الإمساك، والثاني: التطيب بطيب المسك، والثالث: في حال المس، واستعمل لفظة (جد) ثلاث مرات بمعان مختلفة، كان الأول: يعني به والد الوالد، والثاني: يعني به النشاط والحيوية، والثالث: يعني به الاجتهاد، واستعمل كلمة (كلا) ثلاث مرات بمعان مختلفة أيضاً، كان الأول: يعني به الفعل (كلَّ) أي: تعب أو أنهكه التعب، والثاني: يعني به الوبال الثقيل، والثالث: بمعنى(ليس)، مما ينبئ عن إمكانية عالية في اللغة وتحكم يوحي بأن الشاعر قد أمسك بزمامها.

ويحيلنا التجنيس الثلاثي الى ضربٍ من ضروب الشعر الشعبي العراقي المسمى بـ (الأبوذيّة)، إذ نشأ في المنطقة الجنوبية من العراق وانطلق بعد منتصف القرن التاسع عشر تقريباً باتجاه مدن الفرات الأوسط ولا سيما النجف وكربلاء وبابل والديوانية[٢]، فربما كان شعراء الموشّح النجفي قد سمعوا هذا الفن الشعبي الجميل لانتشاره في بيئتهم وتأثيره في العامة من الناس فتأثروا به ونسجوا على منواله فيما يتعلق بالتجنيس الثلاثي ولا سيما في الموشحات المنظومة وفق نظام المقطعات الرباعية.[٣]

والتجنيس على ما فيه من تكلفٍ بديعيٍ مقصود إلا أنه يمايز بين الشعراء غثّهم من سمينهم، ويبين المقدرة اللغوية التي يمتلكونها في التعبير، فنرى التجنيس عند السيد مهدي الطالقاني بمفردة (زهر) التي جاء بها بمعنيين مختلفين فيقول: [٤]

كثب رملٍ أزهرت في زهرها في الدجى مثل السما في زُهرها
إذ سقتهـا مقلتـي من درهـــا فهي من بهجتها جو السمـــــا

---

[١] العمدة: ٣٢١/١.
[٢] ينظر: الشعر الشعبي العربي في دراسة معاصرة، محمد الخالدي، مؤسسة البلاغ، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م، ٣٠٩/٢، ٣١٤.
[٣] ذهب بعض الباحثين الى أن أصل تسمية الأبوذيّة مأخوذ من الدوبيت وحُرّف فصار (ذوبيت) ثم صُحّف فصار (بوذيت) ثم انقلب الى (أبوذيّة)، ينظر: في التراث العربي، د. مصطفى جواد، بغداد، ١٩٧٩، ٢١٧/٢، ومعرفة أوزان الشعر الشعبي العراقي: مجيد لطيف القيسي، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٨٥، ٣١، والشعر الشعبي العراقي في دراسة معاصرة: ٣١٠/٢.
[٤] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٢.

والسمـــا وجه ثراها الأزهـــرِ

ونرى الشاعر رضا الهندي يجانس بين مفردتي الصباح ومفردتي الصبا في دورٍ واحدٍ من أدوار موشّح (قام يجلوها) مع اختلاف المعاني فيقول: [١]

كيف يسلو القلب من بين الصِباح من جرى في خده ماء الصِبا
يرسل الشعر على مثل الصبـاح لو رآه قمر التم صَبـــــــا

ويجانس الشاعر علي الشرقي بين مفردتي(ورق) بمعنيين مختلفين في موشح(نشيد الزوايا) ليبين على مقدرته في استعمال المحسنات البديعية فيقول: [٢]

لا تأخذوا بخناقـــــــي كم في البساتين ورقُ
في صدر كل عراقـي أجراس شعري تـدقُ
وفي احتجاج رفاقـــي يشع نورٌ وحـــــقُ
ماءٌ جرى في السواقي أم ذاك فقـــرٌ ورقُ

فالتجنيس يرمي فيما يرمي إليه الى تحقيق ((تماثلٍ صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتيالخارجي الذي تكونه القافية))[٣]، و((إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمرٌ لم يتم إلا بنصرة المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحق)).[٤]

[١] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٦١.
[٢] ديوان علي الشرقي: ٢٨٩.
[٣] بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ٨٢.
[٤] أسرار البلاغة: ١٢.

الفصل الثالث

مظاهر التقليد والتجديد في الموشح النجفي

أولاً: مظاهر التقليد في الموشّح النجفي

ثانياً: مظاهر التجديد في الموشّح النجفي

مظاهر التقليد في الموشّح النجفي

.التقليد في البناء

.التقليد في اللغة

.التقليد في الأغراض

.التقليد في الصور

مدخل:

يُعدّ التقليد بمفهومه العام استمداد المادة الشعرية من خزين ذاكرة الشاعر وهيمنة الموروث على نظمه بوصفه مصدراً فعالاً من مصادره فـ ((ذاكرة الشاعر التقليدي أشبه بالمستودع الذي يختزن الشاعر فيه كل ما قرأه على وجه الخصوص، وكما يقوم المستودع بالحفظ فحسب دون أن يتدخل تدخلاً جذرياً في العلاقات المائزة بين المعطيات المحفوظة كذلك ذاكرة الشاعر التقليدي لا تتدخل فيما تحفظه وتظلُّ سلبيةً في حفاظها على محتوياتها، وعلاقة الشاعر التقليدي بهذه الذاكرة لها الأولوية المهيمنة في نظمه من حيث هي المبدأ الفاعل في هذا النظم ومصدره))[١].

وعلى هذا فلابدّ من أن يكون هنالك فارقٌ ((بين الشاعر الذي يستمد مادته من ذاكرته دون أن يقع أسيراً لها والشاعر الذي يُسلم قياده الى هذه الذاكرة أو ينظم شعره معتمداً على ما فيها من محفوظ لا غير... [و] هذا الفارق هو ما يميز بين الشاعر التقليدي والشاعر المبدع في النزعة الكلاسيكية أو في غيرها من النزعات))[٢]، ولكن في الوقت نفسه نجد بعض الشعراء يستعيدون ماضيهم إبداعياً، وهذه الاستعادة ((هي الوجه الآخر من التطلع الى المستقبل في العملية نفسها التي يتولى بها الوعي الفاعل في الحاضر تطوير الاحتمالات الموجبة التي يراها ومواجهة أوضاعه السالبة التي لا يغفل عنها، وإن كان التطلع الى المستقبل يعني القياس على احتمالاته الموجبة والفعل في الحاضر من منظور الأفق المفتوح لممكناته فان استعادة الماضي لا تعني التقليد الساذج ولا ترادف الإتباع الجامد أو قبول كل تغيير بسندٍ من الماضي أو قياس كل آتٍ على كل ذاهب فذلك إلغاء لاحتمالات التقدم في الحاضر وتوثين لبعض عصور الماضي بما يضفي معاني السلب على الماضي كله))[٣].

من هنا يمكن أن نصف جانباً كبيراً من الموشّحات النجفية المنظومة في القرن العشرين بالتقليدية من المنظور الذي يتطلع الى المستقبل باستعادة الماضيفقد حافظ شعراء الموشّح النجفي على بعض مظاهر الموشّحات التقليدية التي ورثوها عن أسلافهم لما تمتّعوا به من حصانةٍواستيعابٍ للتراث العربي تمكنوا عبرهما من التأهل لنظمٍ تقليدي يتعدى حدود التقليد الشكلي الى التقليد في المضمون، وسنحاول في هذا المبحث أن نقف على بعض تلك المظاهر:ـ

---

[١] استعادة الماضي: د. جابر عصفور، دار المدى للثقافة والنشر، ط٢، دمشق ـ سوريا، ٢٠٠٢م، ١٩٢، ١٩٣.
[٢] م. ن: ١٩٠.
[٣] م. ن: ١١، ١٢.

ـالتقليد في البناء:

لعلّ من أهم مظاهر التقليد في بناء الموشّح النجفي المنظوم في القرن العشرين كانت قد تمثلت فيالموشّحات المنظومة وفق نظام المقطوعات الثنائية و الرباعية التي يندر أن تجد شاعراً نجفياً ممن نظموا الموشّح قد أعرض عنهما لما لهما من خصائص فنية تشتمل على سرعة الإيقاع والتنويع في القوافي وتكثيف المعنى، فضلاً عن استيعابهما للأغراض والموضوعات الجديدة.

والرباعياتفنٌ((اشتجرت حوله الآراء، وتضاربت الأفكار، واختلف الدارسون عليه... بحيث لم يقتصر ذلك على جانبٍ واحدٍ فقط، بل تعدّاه الى: النشأة وأصلها وتاريخها، والتسمية، والوزن، والانتشار)).[1]

فمن جانب النشأة ذهب بعض الباحثين الى النشأة الفارسية للرباعيات، ومنهم محمد خليل المرادي (١١٧٣ـ١٢٠٦هـ) مصطلحاً عليها بـ (الدوبيت)[2]، إذ قال: ((والدوبيت أول من اخترعه الفرس ونظموه بلغتهم ...))[3]، ومنهم الأستاذ مصطفى صادق الرافعي(١٨٨١ـ١٩٣٧م) الذي ذكر بأن الرباعيات هي مما ((أخذه أدباء العرب عن الفرس، ويُعرف عندهم بالرباعي...))[4]، وكذلك السيد أحمد الهاشمي(١٢٩٥ـ١٣٦٢هـ) الذي قال: ((إن وزن هذا الفن نُقل من الفارسية الى اللغة العربية...))[5]،وغيرهم.

ومن الباحثين من ذهب الى نشأة الرباعيات العربيةفأرجع أصولها الى الوليد بن يزيد(٩٠ـ١٢٦هـ)، وبشار بن برد(٩٥ـ١٦٧هـ)، ومعاصره حماد عجرد(ت١٦١هـ)، وإلى أبي نواس(١٤٦ـ ١٩٨هـ) الذي وجدت عنده رباعيات كثيرة.[6]

وأما من جانب التسمية فإنه يبدو وعبر عرضالآراء السابقة أنها كانت تُطلق مصطلح (الرباعيات) وتقصد به(الثنائيات) التي تشتمل على أربعة مصاريع(شطرات) وتسمى بـ (الرباعي) أو(الدوبيت)

---

(١)الرباعيات فن عربي النشأة: أ.د. عباس مصطفى الصالحي، (بحث)، مجلة المورد، العددان الثالث والرابع، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ٤٩.

(٢)هي كلمة من كلمتين، معنى الأولى منهما اثنان، وثانيتهما هي بمعناها العربي، فلا يقال منه إلا بيتان بيتان في أي معنى يريده الناظم، ولا يجوز فيه اللحن مطلقاً، ينظر: ميزان الذهب للهاشمي، ١٤٠.

(٣)سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر: محمد خليل المرادي، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت)، ٢٥٠/٣.

(٤)تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، ١٥٠/٢.

(٥)ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: ١٤٠.

(٦)ينظر: الرباعيات فن عربي النشأة: ٥٦ وما بعدها.

أو(الدوبيتي)[1]، جرياً على عادة المستعربة من شعراء الفرس، وهذا يعني أن هنالك خلطاً بين المصطلحين بسبب التقارب في البناء،وقد صرّح بهذا الرأي أكثر من باحث، فنقل الدكتور كامل الشيبي عن شمس الدين قيس الرازي (ت بعد ٦٢٨هـ)صاحب كتاب (المعجم في معايير أشعار العجم) قوله: ((إن المستعربة من شعراء الفرس أطلقوا على الدوبيت لفظ الرباعي على مقولة أن بحر الهزج يأتي في أشعار العرب مربّع الأجزاء، وبذلك يقوم كلّ بيتٍ فارسي من هذا الوزن مقام بيتين من الشعر العربي))[2]، وذكر صاحبا المعجم المفصل في اللغة والأدب في تعريف الرباعية على أنها ((المقطوعة الشعرية المكونة من أربعة أبيات أو من أربعة أشطر، وتختلف الرباعيات في نظام التقفية من شاعرٍ الى آخر، فمنهم من يعتمد القافية الواحدة في الأبيات الأربعة، ومنهم من يعتمد في الأشطر الأربعة القافية الواحدة في الأشطر الثلاثة: الأول والثاني والرابع فقط، أو في الأشطر الثلاثة الأولى دون الرابع...)).[3]

أما من جانب أوزان الرباعيات فسوف يتم تناولها في مبحثٍ قادم لوجود مظهر من مظاهر التجديد فيها على مستوى الموشّحات النجفية التي نظمت وفق نظام المقطوعات الرباعية.

ومهما يكن من أمر الثنائيات والرباعيات فإن الذي يهمنا في هذا المقام هو نشأتهما القديمة، وإنهما لم يكونا من ابتكار النجفيين، فقد كانوا في استعمالهم لهذين الفنّين مقلّدين لمن سبقهم من حيث البناء، فالشاعر رضا الهندي نظم موشّحه الرثائي (في رثاء الحسين " ع ")[4] على نظام المقطوعة الثنائية خلا مطلعه الذي جاء بيتاً واحداً مصرّعاً:

بأبي الظامي على نهر الفرات دمه روّى حدود المرهفـــات

****

لست أنساه وحيداً يستجيـــر وينادیهم ألا هل من مجيـــر

ويرى أصحابه فوق الهجيـر صُرّعاً مثل النجوم الزاهـــرات

---

[1]قال الجوهري: ((والثنى مقصور: الأمر يعاد مرتين... وفي الحديث: (من أشراط الساعة أن توضع الأخيار وترفع الأشرار، وأن تقرأ المثناة على رؤوس الناس فلا تغير)، يقال هي التي تسمى بالفارسية دوبيتي، وهو الغناء...))، ينظر: الصحاح، مادة(ثنى)، ٢٢٩٤/٦، وقال الأصفهاني : ((الثنى ما يعاد مرتين))، ينظر: المفردات في غريب القرآن: مادة (ثنى)، ١٠٦.

[2]ديوان الدوبيت: ٢١.

[3]المعجم المفصل في اللغة والأدب: ٦٥٩/١.

[4]ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٥١.

وجاء مطلع موشّح (قام يجلوها)[١]ثنائياً والأدوار[٢] رباعية، ومثله جاء موشّح (أقبل نشوان)[٣]، والشاعرعلي الشرقي الذي برز في الثنائيات والرباعيات وأكثر من نظمهما كان قد نسج على منوال أسلافه، إذ اختارالنمط الثنائي لمجموعة من الموشّحات ضمّها ديوانه ومنها: (موسيقى الروح، نشيد الصباح، نشيد الغروب، نشيد العجوز، غناء الشوارع، كلمات وقطرات، تصوير البرلمان، نشيد الإيمان، الأزهار حول القبور، نشيد الأحلام، نشيد العيد، وغيرها)،[٤]فضلاً عن جعله مطالع أغلب موشّحاته ثنائيةً تقليداً للموشحات التامة[٥]، ونظمه للغالب من موشّحاته فيما يتعلق بالأدوار على وفق النظام الرباعي المؤلَف من ثماني شطرات مثل قوله في موشّح (نشيد العراق):[٦]

جوارحي منك بل جروحـي يا وطناً همتُ في شبـــابك
صببتُ من جفني القريـــحِ ماء حياتـــي على ترابـك
كم من سؤالٍ ترفّ روحـي عليه شوقاً الى جوابـــــك
هل كان عن مبدأٍ صحيــح قومٌ يغنون في ربابـــــك

ونظم الشاعر مير علي أبو طبيخ موشّح (أقول لنفسي) وفق نظام المقطوعات الرباعية التي تتوحد قوافيها في الأشطر الأوَل من كلّ بيت فضلاً عن توحّدها في الروي فيقول فيه:[٧]

سلينـــي أجبك عن الكائنات إذا لم تصيـــخي لتسآليـــه
عظاتٌ تصرّفها الحادثـــات فلم تعها أذنٌ واعيـــــــه
نروض السفاسف والترهـــات ونعبث بالنطف الصافيـــه
فنحن كمصفرّ هذا النبـــات نُداس على ضفة الهاويـــه

---

[١]ينظر: ديوان السيد رضا الموسوي الهندي، ٥٩.
[٢]يطلق عليها تسمية الأدوار تسامحاً أو جرياً على عادة تسميات أجزاء الموشح والأصح أن تسمى مقطعات لخلوها من الأقفال، والأدوار هي التي تشتمل على الأبيات والأقفال معاً.
[٣]ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٨.
[٤]ينظر: ديوان علي الشرقي: ٣٠١ ـ ٣١٣.
[٥]الموشح التام هو ما ابتدئ بالأقفال، ينظر: دار الطراز، ٣٢.والأقفال هي التي تأتي غالباً على نظام المقطوعة الثنائية.
[٦]ديوان علي الشرقي: ٢٩٣.
[٧]الأنواء: ٥٦، ٥٧.

ونظم أيضاً موشّح (جدّ بهزل)[١] وموشّح (خوالج)[٢]وفق النظام ذاته، ونظم موشّح (العيد في شوال)[٣] وفق النظام نفسه ولكن بمطلعٍ ثنائيٍ تقليدي.

وجعل الشاعر إبراهيم الوائلي مطالع موشّحاته: (الوتر المحطم، الراعي الجبان، الأندلس الثانية، دخان ولهب، نهاية الملحمة)[٤] وفق نظام الثنائيات.

ونظم الشاعر صالح الجعفري ثلاثة من موشّحاته هي: (نفثات، نبئيني، خلجات)[٥] وفق النظام الثنائي من المطلع وحتى الخاتمة، بينما اقتصر على المطلع الثنائي في موشّحات: (عصفورتي، جدّوا تسودوا، وردتي، كأس الجدال)[٦].

أما الجواهري فلم يأتِ بالمطلع الثنائي إلا في موشّح (يا أحبّاي)[٧] كونه موشّحاً تقليدياً عارض به موشّح ابن الخطيب الشهير(جادك الغيث)، فلا بد أن يأتي به وفق النمط الذي بني عليه الموشّح الأصلي المعارَض، بينما لم يلتزم في الموشّحات التي نظمها فيما بعد بالنظامين الثنائي والرباعي، بل تعداهما الى الموشّح المعشّر الأقرع في (وخزات)[٨]، والموشّح المطوّل في (عالم الغد)[٩]والمثمّن في (يا نديمي)[١٠] و(يا أيها الأرق).[١١]

ويرى باحثٌ معاصر أن الجواهري أخفق في موشّحه (يا أحبّاي) الذي عارض فيه موشّح لسان الدين بن الخطيب، فوجده ((مقصراً معارضته على ذاتيةٍ جانبها موشّح لسان الدين الى موضعيةٍ تنعى زمناً وحضارةً ضاعت في الأندلس))[١٢]، وهو رأيٌ لا يخلو من الصواب لمن يطّلع على الموشّحين ولمن يعرف أن الجواهري كان قد نظمه في مطلع شبابه.

---

[١] ينظر: الأنواء، ٨٧.
[٢] ينظر: م.ن، ٩٨.
[٣]ينظر: م.ن، ٧٣.
[٤] ينظر: ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي، ٢/ ٩، ١٩، ٥١، ٦١، ٩٥.
[٥] ينظر: ديوان الجعفري: ١٠٢، ٢٠٠، ٢٧٥.
[٦]ينظر: م. ن: ١٤١، ١٩٧، ٢٠٨، ٣٤١.
[٧]ينظر: ديوان الجواهري، ١٢٩/١.
[٨]م. ن: ١٦١/١.
[٩] م. ن: ٣٧١/٢.
[١٠] م. ن: ٢٤٩/٤.
[١١] م. ن: ٢٤١/٤.
[١٢] البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: عبد نور داود، ٢٤٢.

وبعيداً عن نمطي الثنائيات والرباعيات فإن ما تبقى من الموشّحات النجفية المنظومة في القرن العشرين لم تتجاوز الأنماط التقليدية المألوفة إذا استثنينا الموشّح المطوّل والموشّحات الخالية من الأقفال التي سيأتي الحديث عنها ضمن مظاهر التجديد لاحقاً، فقد نظموا الموشّح المخمس والموشّح المعشّر وغيرها من الأنماط التي سبقهم إليها أهل الأندلس ومن تبعهم في نظم هذا الفن من المشارقة تقليداً لا ابتكاراً .

من هنا وفي ضوء النظر الفاحص للموشّحات النجفية واكتشاف نسيجها الذي تشكلت منه تصبح عملية الإبداع الشعري من وجهة نظر نقدية ((تمثّلاً واستعادةً لمجموعة النصوص القديمة في شكلٍ خفيٍ أحياناً وجليٍ أحياناً أخرى، ذلك لأن المبدع لا يتّم له النضج الحق إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة)).[1]

ـ التقليد في اللغة:

يرى باحثٌ معاصر أنه ((غالباً ما ينتهي استغراق الشاعر التقليدي في الموروث الى الدرجة التي يفقد إحساسه الفردي الخلاق باللغة فلا تغدو اللغة ملكاً خاصاً له يحاول أن يكتشف إمكاناتها الداخلية أو يتأمل تجربته الوجدانية في ضوءٍ جديد من خلال إعادته تشكيل علاقاتها بل تصبح اللغة كائناً غريباً عنه يتأملها ويتناولها كما لو كانت قطعاً من الأحجار الملونة))[2]تميزت لغة الموشّحات النجفية بطابعها التقليدي المتناغم مع لغة الشعر العربي القديم، ولا سيما تلك التي نظمت في بدايات القرن العشرين عند الشاعر مهدي الطالقاني والشاعر مير علي أبو طبيخ والشاعر رضا الهندي وبعض موشّحات الجواهري التي نظمها في مراحل حياته الأولى.

والتقليد هنا يقصد به تقليد الألفاظ والتراكيب والأساليب المستعملة في شعرنا القديم، فقد بدا التأثر واضحاً على موشّحات القرن العشرين نتيجة لثقافة شعرائه واطلاعهم على الموروث الأدبي الغزير، فالشاعر مهدي الطالقاني في موشّحاته الثلاثة يستعمل الألفاظ القديمة المستهلكة، أو تلك التي لم تعد

---

[1] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م، ١٦٣.
[2] استعادة الماضي: د. جابر عصفور، ٢٦٠، ٢٦١.

متداولة، إذ تحتاج لفهم معناها الى الرجوع الى معجمات اللغة، مثل: (العلجان[١]، الصريم[٢]،اللعس[٣]،الغنج[٤]،العيس[٥]، المعطِس[٦]، وغيرها)، وهي من الألفاظ الغريبة التي يرتبط مفهومها بمفهوم الوحشية لعدم شيوعها في الزمن الذي قيلت فيه،والشاعر مير علي أبو طبيخ يستعمل كذلك الألفاظ النادرة وقليلة التداول في عصره مثل: (سجسج[٧]، مغتبق[٨]، الوهق[٩]، وغيرها)، ونجد الشاعر إبراهيم الوائلي وقد استهوته مثل هذه الألفاظ: (السدف[١٠]، مغدف[١١]، مدنف[١٢]، وغيرها)، وقد نعت ابن رشيق الكلام الغريب بقوله: ((وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناءً فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرةٌ على هذا وإن حسُن، والقدرة ظاهرةٌ على ذلك وإن خشُن))[١٣]،والغرابة عند الخطيب القزويني(ت٧٣٩هـ) هي: ((أن تكون الكلمة وحشية لا

---

[١] اعتلجت الأرض: طال نبتها، والمعتلجة: الأرض التي استأسد نبتها والتفّ وكثر... وتعالج الرمل اعتلج وعالج: رمالٌ معروفة بالبادية ... وعوالج الرمال... وهو ما تراكم من الرمل ودخل بعضه في بعض. ينظر: لسان العرب، مادة (علج)، ٢٤٩/١٠.

[٢] الصريم: الكدس المصروم من الزرع... والصريم والصريمة: القطعة المنقطعة من الرمل... والصريم: الصبح لانقطاعه عن الليل، والصريم: الليل لانقطاعه عن النهار، قال تعالى: {فَأَصْبَحَتْكَالصَّرِيمِ} (القلم٢٠)، أي: احترقت فصارت سوداء مثل الليل، ينظر: لسان العرب، مادة (صرم)، ٢٣٢/٨.

[٣] اللعس: سواد اللثة والشفة، ينظر: لسان العرب، مادة (لعس)، ٢٠٦/١٣.

[٤] غنج : امرأة غنجة: حسنة الدل، وغُنجها وغُناجها: شكلها، وقيل: الغنج ملاحة العينين، ينظر: لسان العرب، مادة (غنج)، ٩١/١١. والغنج: الدلال، ينظر: ديوان السيد مهدي الطالقاني، ١٣٥ هامش المحقق.

[٥] العِيس بالكسر: الإبل البيض يخالط بياضها شيء من الشقرة، الصحاح: مادة (عيس)، ٩٥٤/٣.

[٦] المعطِس مثال المجلس: الأنف، وربما جاءت بفتح الطاء، الصحاح: مادة (عطس)، ٩٥٠/٣.

[٧] الأرض السجسج ليست بصلبة ولا سهلة، قال الحارث بن حلزة اليشكري:

أنى اهتديت وكنت غير رجيلةٍ والقوم قد قطعوا متان السجسج

ويومٌ سجسج: لا حرٌ مؤذٍ ولا قر، وفي الحديث: " الجنة سجسج" ، ينظر: الصحاح، مادة(سجج)، ٣٢١/١.

[٨] الغبوق: الشرب بالعشي، تقول منه: غبقت الرجل أغبقُه بالضم، فاغتبق هو، ينظر: الصحاح، مادة(غبق)، ١٥٣٥/٤.

[٩] الوهق، بالتحريك: حبلٌ كالطِوَل، وقد يسكّن مثل نهر ونَهَر، قال أبو عمرو: المواهقة مثل المواغدة والمواضخة، ومواهقة الإبل: مد أعناقها في السير، ينظر: الصحاح، مادة(وهق)، ١٥٦٨/٤، ١٥٦٩.

[١٠] قال الأصمعي: السَدفة والسُدفة في لغة نجد: الظلمة، وفي لغة غيرهم الضوء، وهو من الأضداد ... وقد أسدف الليل، أي أظلم. ينظر: الصحاح: مادة (سدف)، ١٣٧٢/٤.

[١١] الغداف: غراب القيظ، والجمع غدفان، وربما سموا النسر الكثير الريش غدافاً ... وأغدفت المرأة قناعها، أي أرسلته على وجهها، وأغدف الليل، أي أرخى سدوله. الصحاح: مادة (غدف)، ١٤٠٩/٤.

[١٢] الدنف بالتحريك: المرض الملازم، ورجلٌ دنف أيضاً وأمرأة دنف وقوم دنف يستوي فيه المذكر والمؤنث والتثنية والجمع ... وقد دنف المريض بالكسر، أي ثقل، وأدنف بالألف مثله، وأدنفه المرض، يتعدى ولا يتعدى فهو مدنِف ومدنَف. الصحاح: مادة (دنف)، ٤/ ١٣٦٠- ١٣٦١.

[١٣] العمدة: ٩٢/١.

يظهر معناها، فيحتاج في معرفته الى أن ينقر عنها في كتب اللغة المبسوطة))[١]، ومن ذلك ما قاله الشاعر مهدي الطالقاني: [٢]

زارنـــــي مستتراً في الغلسِ فاحتسينـــا منه خمر اللعسِ

وقول أبو طبيخ: [٣]

سجسج الظلُّ في حواشي الوجود نشرت فيه للنسيم غدائـــــر

وقول إبراهيم الوائلي: [٤]

يا لأيـــامٍ تقضّت مثلمـــــــا يسرع الطيف بليـــــلٍ مغدفِ

ويذهب أحد الباحثين الى أن ((الشعراء في حالات غير قليلة يتجنبون الألفاظ التي ابتذلها الاستعمال ويتخيرون ألفاظاً أقل استعمالاً، ولكنهم مع ذلك يستمدون دائماً من حسٍّ لغويٍّ حيٍّ في نفوسهم قريب التجاوب من نفوس مستمعيهم بحيث لا يُسأل هؤلاء عن معنى اللفظ سؤالهم عن معنى لفظٍ من لغةٍ أخرى، ومقياس القضية هي نسبة مثل هذه الألفاظ الغريبة في الشعر بالقياس الى الألفاظ المتداولة الحية)).[٥]

أما تراكيب الإضافة التقليدية فقد استعملها شعراء الموشّح النجفي بإفراط حتى أحصينا في موشّح واحدٍ من موشّحات الشاعر مهدي الطالقاني أكثر من أربعين تركيباً إضافياً تقليدياً فيقول في أحد أدوار هذا الموشّح:[٦]

يا غزال الرمل من سفح الحمى

كم رمت عيناك قلبي أسهمـــا

فاسقني من فيك يا عذب اللمـــى

خمرةً كي تطفي نيران الجوى فلقـــد أُنحل فيهـــا بدنـــي

واستعمل الشاعر مير علي أبو طبيخ التراكيب التقليدية بإفراط في أغلب موشّحاته ليدلل على عمق

---

[١] الإيضاح: الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة دار الكتاب اللبناني، ط٢، بيروت، ١٣٧٢هـ/ ١٩٥٣م، ٧٣.

[٢] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٩.

[٣] الأنواء: ٩٨.

[٤] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٣٢/١.

[٥] ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر: د. عبد العزيز الأهواني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٨٦، ٢٩.

[٦] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٩.

احتذائهللنموذج العربي القديم ولا سيما في وصف الممدوح فيقول في موشّح (تتغنّى بعلاكم): [1]

ترك المبضعُ في الغصن أثر باقياً تحرسه عين الزمـــــان
يتهادى في دلالٍ وخفـــــــر مستعداً لزفـــــافٍ وقـــران
مرهف القامة موفور الشعـــر واضح الغرّة مخضوب البنان

فالتراكيب: (غزال الرمل، سفح الحمى، عذب اللمى، نيران الجوى) عند الطالقاني، والتراكيب: (عين الزمان، مرهف القامة، واضح الغرّة ...) عند أبي طبيخ تراكيب جاهزة موفورة في الشعر القديم لا يواجه الشاعر للحصول عليها كبير عناء لكثرة تداولها بين الشعراء.

وربَّ معترضٍيعترض ويؤاخذ علينا القول بجاهزية التراكيب السابقة ووفرتهاوانتشارها بين طيّات الموشّح النجفي، قائلاً:إن التجديدقد يكمنفي الصياغة وفي دور المفردة والتركيب ضمن السياق وليس باقتطاعها منه، فنقول مع الدكتور جابر عصفور: صحيح أن ((الكلمة المفردة لا قيمة لها، فالشاعر قادر على أن يمنحها ـ مهما كانت ـ حياة جديدة عندما يخلق علاقة كامنة تجمع بينهاوبين غيرها من الكلمات ...[و] الحياة الجديدة التي يمنحها الشاعر ـ أي شاعر ـ للكلمة تتوقف على أمرين: نوعية العلاقة التي ترتبط بها هذه الكلمة، ونوعية السياق الذي تندمج فيه هذه العلاقة، وكلا الأمرين يرتد الى رؤية جديدة للواقع ينبغي أن ينفرد بها الشاعر عن سابقيه بل عن معاصريه))[2]، لكننا نرى أن الاستعمال والعلاقاتكانتموروثةً أيضاً، فلطالما سمعت الآذان العربية هذه النغمة الغزلية التي تكون فيها العيون سهاماً، وتطفئ الخمرة المنسابة من فم الحبيب النيران المشتعلة من فراقه الذي سبّب نحول البدن، وما شابه ذلك.

وعلى الرغم من أن بعض النقاد والباحثين في الشعر العراقي الحديث كانوا قد تلمّسوا علائق الشاعر بالتراث الأدبي واللغوي ((منها الألفاظ ومنها التراكيب ثم استيحاء الجو اللغوي الشامل لنمطٍ موروثٍ من الأداء وأخيراً ما يحدث في حالة التضمين والاقتباس))[3]،فإننا لا يمكن أن نحصر التقليدية ضمن إطار الألفاظ والتراكيب القديمة، فهي ترتبط ـ عند مصطفى السحرتي الذي تتبّع شعر

---

[1] الأنواء: ١١٩.
[2] استعادة الماضي: ٢٦٢.
[3] دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٨٦م، ١٨٩.

الجواهري بالجزالة وإحكام النسيج، وهذا ما أطلقه على موشّح (عالم الغد)[١]، والجزالة في الأعراف التقليدية كانت تعني ((المختار من الكلام ... الذي تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها))[٢]، وهي سمةٌ تقليدية بارزةٌ عند الجواهري.

وتتجلى التقليدية عند باحثٍ آخر في كونها تعني حرص الشاعر كل الحرص على محاكاة نماذج الموروث اتكاءً وحفظاً وتقليدا، وتقديس هذا الموروث ووضعه في أعلى مراتب العظمة والجودة.[٣]

والمحاكاة تطلق بوجه عام على التقليد والمشابهة في القول أو الفعل أو غيرهما ومنه قول أرسطو " الفن محاكاةٌ للطبيعة " وتطلق بوجهٍ خاص على ما يتصف به الحيوان من التلوّن الدائم أو المؤقّت بألوان البيئة التي يعيش فيها ... [٤]

وقد ذكر ابن رشد (ت٥٩٥هـ) في معرض مقابلته بين المحاكاة بالأفعال والمحاكاة بالأقوال والألوان والأشكال ذكر تعريفاً للأقاويل الشعرية بأنها الأقاويل المخيّلة وأنها ((تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة ومن قبل الوزن ومن قبل التشبيه نفسه))[٥]، وقال بوجودها منفردة كما يمكن أن تجتمع ((هذه الثلاثة بأسرها مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يُسمّى الموشّحات والأزجال)).[٦]

ويمكن أن نفيد من النص السابق بوجود علاقة بين الأقاويل الشعرية التي ذكرها ابن رشد على أنها محاكاةٌ بالأقوال وبين نظم الموشّحات شرط أن تكون الأقاويل مجتمعةً، وهو ما أفاد منه شعراء الموشّح النجفي في محاكاتهم نماذج الموروث الأدبي وتقديسه.

والمحاكاة بوصفها مصطلحاً أدبياً معاصراً هي تقليدُ نمطٍ سابقٍ في الزمن أو الطبيعة، إذ تقوم نظريتها التي تطورت منذ أرسطو الى الآن على مبدأ محاكاة الطبيعة لا بوصفها كلاً بل لما فيها من

---

[١] ينظر: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مصطفى عبد اللطيف السحرتي، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩٤٨م، ٢٤٥.

[٢] صبح الأعشى في صناعة الإنشا: أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي(ت٨٢١هـ/١٤٠١م)، القاهرة، ١٩٦٣، ٣٣١/٢.

[٣] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ١٦٣.

[٤] ينظر: المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٤، ٣٥٠/٢. وينظر: نظرية المحاكاة بين الفلسفة والشعر، مديونة صليحة، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية ـ جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان ـ الجزائر، ١٤٢٦ـ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٥ـ٢٠٠٦م، ٥.

[٥] تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (الشرح الوسيط) ضمن فن الشعر لأرسطو: أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد (٥٢٠ـ ٥٩٥هـ)، ت: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٥٣، ٢٠٣.

[٦] م. ن: ٢٠٣.

مظاهر عامة ودائمة صالحة لكلّ فضاءٍ وزمان[١]، ولكنها بهذا التوصيف لا تعني بالضرورة ذلك التقليد الأعمى لنماذج الموروث الأدبي القديم أو تقليد الطبيعة بما هي عليه من موجوداتٍ وأشياء، لأن على الفنان ـ حسب ما كان يراه أرسطو ـ محاكاة الطبيعة لا بقصد تقليدها بل لإبرازها في صورةٍ هي أقرب الى الكمال العقلي المحسوس ليرتّب على هذه الرؤية للفن أن الجمال الفني موجودٌ على نحوٍ موضوعي في نسب الأشياء وأحجامها وتناسقها، وكذلك ليرتّب عليها الفصل بين الفن والأخلاق[٢]،وبذايكون ما صرّح به حازم القرطاجني بأن ((أفضل الشعر ما حسُنت محاكاته وهيأته ... وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيأة ...))[٣]هو الأقرب الى فهم المحاكاة بمعناها المرادف لجودة الشعر من عدمها.

إن الموروث الأدبي شعراً ونثراً هو أهم مصدر يتكئ عليه الشعراء في لغتهم الشعرية، إن لم يكن تقليداً فحفظاً، والجواهري يكشف عن ذلك بقوله: ((... إن أديباً لم يحفظ البحتري وأبا نواس وابن الرومي والمعري وأبا تمام والمتنبي، أو لم يدرس الجاحظ والأخطل وابن قتيبة وابن الأثير وأبا الفرج ودعبلا والقرآن ونهج البلاغة لا يمكن أن يكون شاعراً ولا كاتباً أبداً، وإن قرأ مليون رواية وكتاب أجنبي وإن درس خمسين عاماً أساليب الشعر والأدب الغربي، وإن استوعب كل النظريات وكل المبادئ والعقائد، وإن ألمَّ بثقافات العالم ...)).[٤]

ـ التقليد في الأغراض:

أشرنا سابقاً الى أن أغراض الموشّح كانت قد تعددت ((وعالج الشعراء في إطار هذا الفن الجديد مختلف الأغراض التي عولجت في إطار القصيدة التقليدية، لكن الشيء الثابت أن الموشّحات تبقى ـ أولاً وأخيراً ـ قالباً شديد الصلة بالموسيقى والإنشاد ومن ثم كانت أهم موضوعات الموشّح ما اتصلت بالغزل والخمريات والوصف)).[٥]

---

[١]ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، ٧٢.

[٢]ينظر: غاية الفن، دراسة فلسفية ونقدية، د. محسن محمد عطية، دار المعارف، ط١، مصر، ١٩٩١، ٥٣ وما بعدها.

[٣]منهاج البلغاء: ٧١، ٧٢.

[٤]المفردة حياة حافلة وليست حروفا: مهدي الجواهري، (مقال)، مجلة الأديب العراقي، العدد الأول لسنة ١٩٦١م، ١٦١

[٥] الموشحات الأندلسية: د. محمد زكريا عناني، ٦٢.

أما الموشّحات النجفية فقد كانت في بدايات القرن العشرين قد عالجت الأغراض الشعرية التقليدية فـ ((على الرغم من احتواء هذه الموشّحات على شذرات من صدق الشعور ورقة الطبع والحرص الشديد على إسعاف رغبات الخلصاء، فإنها لم تتحرر من أسلوب القريض التقليدي الذي يستهل بالغزل وينتهي بالمديح أو التهنئة))[١]، فالغزل والخمريات والمديح والتهنئة لمسناها عند السيد مهدي الطالقاني والسيد رضا الهندي والسيد مير علي أبو طبيخ، ووصف الطبيعة وجدناه عند الشاعر علي الشرقي والسيد محمود الحبوبي والشاعر صالح الجعفري، وامتزاج الغزل بأغراض أخرى كالغرض السياسي مثلاً ظاهرة تتوفر عليها موشّحات الجواهري.

وعلى غرار ما كانت في القصائد التقليدية و((في الموشّحات المدحية تتردد معاني الكرم والعلم والأخلاق السامية وذكر المقام العالي))[٢]، فإن في الموشّحات النجفية نرى هذه المعاني نفسها تتردد عند الطالقاني والهندي وأبي طبيخ، فيقول السيد الهندي مثلاً:[٣]

وما يبلـــــغ الثنـــــاءُ بمن أنجب التقيـــــًّا
كريماً لـــــه سخـــــاءُ طوى الأكرميـــن طيّا
فلا تبلـــــغ السمـــاءُ مقامـــاً لـــه عليّـــا

ومثلما كانت الموشّحات الأندلسية ((يختلط فيها الغزل بموضوعاتٍ أخرى وصفية أو خمرية أو مدحية))[٤] فإن أغلب الموشّحات النجفية كانت تسير على هذا النهج، فلو تأملنا موشّحات الشاعر مهدي الطالقاني لوجدنا أن مقدماتها خمرية وصف فيها الخمرة والساقي والكؤوس وما شابه ذلك، يعرّج بعدها الى المديح وذكر صفات الممدوح والتغزّل به، ثم يختم بالتهنئة، وقد يسعى الى الخلط بين الأغراض في دورٍ واحدٍفهو يقول مثلاً:[٥]

زارني والليلُ محلول الوشاح
وأريج المسك في خدّيه فـــاح
قائلاً يمزج جـــداً بمـــزاح
كاد قدّي فرحـــــــةً ينقصفُ إذ عليٌ ســـــــرّنا في عرسِ

---

[١] الموشّحات العراقية منذ نشأتها الى نهاية القرن التاسع عشر: ٢٧٤.
[٢] الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: ٤٣٦.
[٣] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٤.
[٤] الموشحات الأندلسية: ٤٣.
[٥] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٦.

فهو في هذا الدور من موشّحه يتغزّل ويصف ويمدح ويهنئ، ومثله كان يفعل السيد رضا الهندي الذي خلط بين الغزل والمديح والوصف في هذا الدور من موشّح (قام يجلوها):[1]

سحرُ عينيك أرى الناسَ العجاب من ضعيفين يصيدان الأســود
وبخدّيكَ جرى مــاءُ الشبــاب فذكت في موجه ذات الوقــود
وذروت المسك في التبر المذاب وهو الخــالُ على وردِ الخدود
وتثنيتَ فمــــاس الخيزران
فوق مرتــجٍ كدعص الكثبِ

ويخلط الجواهري في موشّح (يا أحباي) بين الغزل والوصف ـ وهما غرضان متلازمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر إلا في بعض النماذج الشعرية ـ فيقول:[2]

مستهامٌ بكمُ إن عنّفــــا عاذلٌ داجاه عن أشواقــِه
قلت لا ترجع لعهدٍ سلــفــا إن عمراً شبَّ عن أطواقــِه
قال غالطتُ خبيراً عرفــا كل ما في القلب من إخفاقــِه
قلتُ يا قلبُ نقضتَ المبرما أنا لولاك شديــــد الملمسِ
ظالمٌ خاصمته فاختصمــا آه لو أمهــــل دقّ الجرسِ

ومثلما لاحظنا ظاهرة الخلط بين الأغراض فإننا نلحظ ظاهرة التحول والانتقال من غرضٍ الى آخر وهي كثيرة في الشعر العربي عموماً وفي الموشّح النجفي على وجه الخصوص، وربما يكون مردّها الى نفسية العربي الميّالة الى التحول والتنقّل فـ ((حينما يقف العربي على الطلل لحظةً يقف وهو على ظهر جواده أو ناقته متأهباً للتحول والاستمرار في الرحلة، فتعلق به تلك الذكريات الخاطفة، ينقلها البصر في لحظات، فتستقر في أعماق الذات قلقةً مضطربة... ثم يصرف وجه راحلته الى مقصده كما يصرف وجه شعره الى غرضٍ ثان.. هما حركتان في آنٍ واحد تتجسدان في هندسة القصيدة))[3]، ففي موشّح (عصفورتي) للشاعر صالح الجعفري ـ وهو موشّحٌ قصيرٌ يتألف من مطلعٍ ثنائي وأربعةِ أدوارٍ رباعية ـ ينتقل فيه من ذكر الخمر في قوله:

---

[1] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٦٠.
[2] ديوان الجواهري: ١٢٩/١.
[3] فلسفة المكان في الشعر العربي: د.حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ٣٤.

عصفورتي لا تجزعي واحتسي من خمرة الآلام صهباءها[١]

الى غرض الحكمة في قوله:

عصفورتي حسبك من عالم الـ أحياء مثل الحلم الزائــر[٢]

الى الغرض السياسي في الخاتمة فيقول:

قالوا: استقلّت جلُّ أوطاننـــا قلت: احذروا من سطوة الأقوياء

قالوا: ومُتّعنا بحريـــــــةٍ قلت: استعدوا لنـــــزول البلاء[٣]

ولعل الاختلاط بين غرضي الغزل ووصف الطبيعة له ما يسوّغه لأننا ((نرى الآن في الآداب العالية الرفيعة أن النسيب العاطفي لا يكاد يذكر إلا من خلال الطبيعة لأنها الإطار البديع لصور اللقاء والسمر، فعلى ضفاف الأنهار وتحت مشتبك الأغصان وفي الليلة القمراء ومع النسيم الهادئ الوئيد يحلو تناجي الأرواح وتهامس الأفئدة وامتزاج النفوس))[٤]، وهذا ليس ببعيدٍ عن شعراء الموشح النجفي، فالجواهري بما عرف عنه من دقةٍ في التعبير والوصف ومن ذخيرةٍ لغوية غنية وحافظةٍ استوعبت التراث القديم ونهلت من منهله ليس على سبيل الاحتذاء فهو ((مما لا يحمد للمتأخر إذا صدر عن رغبةٍ في التقليد))[٥]، لأن تجربته كانت صادقةً فضلاً عن شاعريته المتوقدة ((وشعر التجربة الصادقة لا يخفى، ففيه من مرارة الانفعال وتوهّج العاطفة وكمون اللوعة ما لا يخفى على البصير))[٦] فهو ينقل لواعجه ومناجاته الى محبوبته عبر مظاهر الطبيعة الحية، فيقول في موشحة (شهرزاد):

يا حبيبي راح الظلام يـــداحُ

والأباريق ظلّهـــــا ينزاحُ

عن مغّذٍ في سيـــــره وطليـــحِ

ومباحٍ لحكمهـــــا ومبيـــــحِ

وظلالٌ من الدم المسفـــــــوحِ

---

[١] ديوان الجعفري: ١٤١.
[٢] م. ن: ١٤١.
[٣] م. ن: ١٤٢.
[٤] الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: ٧٢.
[٥] م. ن: ٦٦.
[٦] م. ن: ٦٦.

بيد الصبح في الفضاء الجريــحِ
راعشاتٍ على الثرى والحقولِ
وعلى الجدول الرتيب المسيلِ[١]

فالرغبة في التقليد لم تكن متوفرةً عند الجواهري لأنه ليس من أولئك الشعراء ذوي المواهب الضعيفة، بل هو شاعرٌ كبير امتلك زمام الشعر وصال وجال في ميادينه، لكنها الذخيرة والثقافة والنشأة ((فقد نشأ مطلع القرن العشرين نشأة علمٍ وسط عائلةٍ تقول الشعر القديم وتتصدر النوادي الأدبية في النجف، فيرتادها الشاعر، وفيها سمع أصوات أبي تمّام والمتنبي والبحتري والشريف الرضي))[٢]، وكان ديوانه الأول قد كشف لنا ((عن اعتماده على مخزونٍ ثقافي تجمّع عنده من قراءاته للشعر القديم واطّلاعه الواسع على كتب اللغة والنحو والبلاغة، وما حفظه من شعراء عصره المشهورين كشوقي وحافظ والزهاوي والرصافي)).[٣]

وينساق الشاعر محمود الحبوبي وراء ظاهرة الخلط بين الموضوعات معوّلاً على رصيده الهائل من ألفاظ الطبيعة الحيّة التي أتخم بها موشّحه (شاعر الحياة) رغم أن فكرته كانت تقوم على نصرة الحق والفضيلة والانحياز الى طبقة الفقراء في المجتمع، والنقمة على الحكام الجبابرة، وربما كانت طريقته في الطرح في مخاطبته للشاعر على أنه البلبل الشادي، وأسلوب التهكم في معالجة أفكار الموشّح فضلاً عن سهولة المأخذ والرقّة في استنطاق مظاهر الطبيعة كانت هي الأسباب التي أدت الى أن يلقى هذا الموشح ((بعد نشره في مجلة الغري النجفية صدى في نفوس القراء على اختلاف ثقافاتهم))[٤] ، ففيه يقول:

ترنّم لابتسام الورد حول الجدول الصافــي
وللأشذاء أهدتها الى الطير الرياحيـــــن
وللأغصان هزّتها الصبـــا هزّة أعطافِ
وللفجر تلقّته من الورد التلاحيـــــــنِ

---

[١] ديوان الجواهري: ٢٢١/٣.
[٢] تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٢٥٨.
[٣] م. ن: ٢٥٩.
[٤] ينظر: شاعر الحياة، ٦ (المقدمة)، وقد نشر الموشح في مجلة الغري النجفية العدد (١٢) الصادر في ٢٠/ شباط ١٩٤٧.

وللمزنِ إذا انهلت على زهر الربا سكبا[١]

فإذا استثنينا الموضوعات السياسية والوطنية وشيوع ظاهرة الحزن والغربة التي برزت لدى نخبةٍ من شعراء الموشّح النجفي غرضاً جديداً فإن الموضوعات الأخرى التي عولجت لم تكن تخرج عن الإطار العام الذي عولجت عبره موضوعات القصيدة التقليدية وموضوعات الموشحات القديمة.

ـ التقليد في الصور:

تُعدّ الصورة الشعرية في الموشّح النجفي الأساس الذي اتكأ عليه شعراؤه نظراً لما تتمتع به من قدرةٍ فائقةٍ على تنمية العمل الفني فضلاً عن وظائفها في ((تجسيم المنظر الحسي أو الخيالي ... وإغناء الشعر باللون والظل والإيحاء)).[٢]

والنقد العربي القديم عندما كان ((يتصور الشعر كمحاكاة للطبيعة كان يقول إن الصور الأدبية ليست شيئاً منظوراً مثلما يحدث في فن الرسم بل هي على العكس من ذلك تحتاج لمجهودٍ خياليٍ كبير حتى تصبح بصرية، ولعل هذا لا يزال يصدق على الصورة الشعرية في جوهرها الداخلي أكثر من اعتبار عنصر المحاكاة فيها مما يجعلها أقرب الى الموسيقى منها الى الرسم)).[٣]

لكن الملاحظ في صور الموشحات النجفية المنظومة في بدايات القرن العشرين أن أغلبها كان في جوهره الداخلي مستوحىً من التراث و((التراث بالنسبة للمبدع رموزٌ وحيوات مليئةٌ بالحياة والإيحاء، فليس مجدياً إعادة تسجيله بهيكله، ولكن باكتشاف القدرات الموحية والملهمة للإنسان المعاصر لإعادة بناء نفسه بوعيٍ جديد))[٤]، فـ ((ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه، التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك، التراث لا يُنقل بل يُخلق)).[٥]

من هنا فقد اشترط أحد الباحثين لاستيحاء التراث واستدعائه في النصوص المعاصرة شروطاً ثلاثة تتمثل بـ :ـ

١ـ رؤية ذاتية نقدية عميقة.

٢ـ تحقيق العلاقات الجدلية بين الموضوعة التاريخية والموضوعة المعاصرة.

---

[١] شاعر الحياة: ٣٨.
[٢] المذاهب النقدية: د. ماهر حسن فهمي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٢، ٢٠٤.
[٣] نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، ٣١١.
[٤] الغابة والفصول: طراد الكبيسي، ١٧٣.
[٥] الثابت والمتحول صدمة الحداثة: أدونيس، ٣١٣.

٣ـ تكافؤ العلاقة بين رؤيتنا الذاتية وتقديرنا الشخصي وبين الحقيقة الموضوعية في إطارها التاريخي.[١]

ولعلّ القسم الأكبر من هذه الشروط كان قد تحقّق لدى شعراء الموشّح النجفي في بعض النماذج التي ذكرنا بعضها في مبحث الصورة، لكنّقسماً ليس بالقليل من الصور الشعريةبدت وكأنها تصوير مقتبس لأحوال المحب الموروثة الفارغة من الابتكار، فالشاعر التقليدي قد يصنع من بعض صوره ((أشكالاً هندسية طريفة أو يبتكر صوراً بارعة التوليد، ولكنه في كل ما يصنع أو يبتكر لا يستطيع أن يبث الحياة في عمله التصويري))[٢] لأنه يبقى أسيراً لخزين ذاكرته الموروث، ففي موشّحة (أقبل نشوان) نستمع الى الشاعر رضا الهندي وهو يقول:[٣]

يا سالباً عيني طيب الهجـود وملبساً جسمي ثوب الضنـــى
لا أنت بالوصل علينا تجود ولا أنا أسلو لطول العنـــــا

فطيب الهجود وثوب الضنى والسلو وطول العنا هي صور مكرورة فقدت بريقها وكثافتها الشعورية لكثرة استعمالها بين معاشر الشعراء، لأن الهدف المرتجى من أية صورة فضلاً عن جدّتها هو((تكثيف الشعور والإحساس الذي تثيره أية فكرة تسعى التجربة الشعرية من خلال صورها الى تجسيده حسّاً وفكراً في آنٍ واحد)).[٤]

والتشبيه ((عن طريق تحسين المشبه أو تقبيحه يستطيع أن يحمل النفوس على ما يريد بتهييج مشاعرها وإلهاب عواطفها كي تنطلق الى الهدف المقصود كالسهم المرسل الذي لا يلوى على شيء))[٥]، لكننا نلحظ الشاعر مير علي أبو طبيخ في موشّح (تتغنى بعلاكم) الذي قاله في مناسبة ختان تراكماً لهذه الصور التقليديةالتي لا تستطيع إلهاب مشاعرنا، كتشبيه الفضل المقترن بممدوحه باقتران الحج والعمرة، أو منجم المعالي، أو المزايا الغر، وغيرهافيقول: [٦]

راح فيه جعفرٌ مرتهنـــــــا سابحاً يطفو على لجّتـــــه
وانبرى في فضله مقترنـــــا كاقتران الحج في عمرتـــــه

---

[١] ينظر: الغابة والفصول، ١٧٥.
[٢] استعادة الماضي: ٢٦١.
[٣] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٨٨.
[٤] الصورة في القصيدة العراقية الحديثة: د. عناد غزوان، مجلة الأقلام، العددان(١٢/١١)، تشرين الثاني ١٩٨٧، ٨٥ـ٨٦.
[٥] فن التشبيه: علي الجندي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٢، ٢٤٤/١.
[٦] الأنواء: ١٢٢.

منجمٌ يحوي المعالي معدنـــــا والمزايا الغرّ من سيرتـــــــه

****

إن رأى المنكر أغضى وأشاح أو رأى المعروف أسنى وأتلق

يتلقاك بأخلاقٍ سجـــــــــاح لم يدنسهـــــا غضون أو ملق

فالصور التقليدية المستهلكة لا تمنح العمل الشعري تلك الحيوية وذلك التدفق الشعوري الذي نراه في الصور الجديدة، ذلك لأن ((الجدّة تحرّك النفس في كل الأحوال لأن النفس أنست بالمعتاد والمألوف، فيقلّ تأثرها بهما))[١]، لكن ((غير المعتاد يفجؤها بما لم يكن لها به استئناس قط فيجرّها الى الانفعال بديهاً بالميل الى الشيء والانقياد له، أو النفرة عنه والاستعصاء عليه))[٢]، ولعلّالطبيعة الغنائية التي يتمتع بها الموشّح كانت هي المقود الذي يسيّر الشاعر الى ما هو مطروقٌ من الصور الشعرية، وإلا فما الجديد في صورة السيد الهندي وهو يقول؟:[٣]

فعلت عيناه في القلب كمـــا فعلت في الحرب أسياف الكمي

وما الجديد في صورة الجواهري الآتية ؟:

ظالمٌ خاصمته فاختصمـــا آه لو أمهـــــل دق الجرسِ[٤]

وما الجديد في صورة الشاعر صالح الجعفري التي يقول فيها في موشح (الروضة البهية)؟ :

عصفورة تسطو بقلب بـــــازي قد أعرقت وهي من الحجـــاز

ترعرعت في سوق ذي المجـــاز[٥]

أما في الحديث عن علاقات الصور التقليدية ما بين الحسي والمعنوي فيبرز في الاهتمام بها الشاعر علي الشرقي، وهو الأمر الذي ((قلّل من فاعلية الصور ذات الخيال البصري في كثير من شعره... ولعل صورة الشرقي في أحسن نماذجها تفتقد التراكم والشرح والتكديس، بحيث يمكننا القول أن الشاعر يقدم مكونات الصورة متناثرةً تاركاً عملية ربطها وتجميعها لذهن القارئ وحسن تخيله ومشاركته)).[٦]

---

[١] مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م، ٢٩١.

[٢] منهاج البلغاء: ٩٦.

[٣] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٥٩.

[٤] ديوان الجواهري: ١٢٩/١.

[٥] ديوان الجعفري: ٣٣.

[٦] تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٤٧٦، ٤٧٧.

وبالانتقال الى الصور التقريرية التي هي ضربٌ من التقليد ((وهي الصور التي تتقرر هيئاتها لدى المتلقي بوساطة مدلول كلمات التعابير التي نهضت برسمها من غير اللجوء الى أساليب البيان التي تقربها الى الآخرين وتجريها في أذهانهم مثيرةً ما استقر في هذه الأذهان من ذكريات خاصة وتجارب شخصية))[١]، نجد أن الموشّح النجفي يغصّ بها ويستعملها بكثرةٍ مفرطة ليقين شعرائه بأنها صورٌ قريبةٌ من المتلقين لا يستعصي عليهم فهمها والتفاعل معها، فهي حقائق علمية تقترب من القواعد والثوابت المقرّرة أكثر من اقترابها الى الشعر ففي موشّح (تتغنى بعلاكم) يقول الشاعر مير علي أبو طبيخ:[٢]

إنّ من حاول تركيب الغصون في الحقول ابتزّها بعض اللحاء
وكذا من يبتغـي قلع الحصون يشحذ المعول في نقض البنـاء
هكذا صرّح أرباب الفنـون وهمُ فيما رووه علمـاء

****

لم يكن ذلك بدعاً واقتـراح سنّـة الله جرت فيـما خلق
كلُّ نصـلٍ غير مبريّ القداح طائش المرمـى إذا زج زلق

فتركيب الغصون لا بدّ له من ابتزاز بعض اللحاء من الشجرة، وقلع الحصون أو الأبنية لا بدّ له من شحذ المعاول لانقضاض البناء، والنصل غير المبريّ لا يصيب الهدف، كلها حقائق وثوابت ليس فيها من الجدّة ما يستحق الذكر، وهي وإن كانت صوراًمرسومةً للمتلقي لتعزيز الفكرة المطروحة ونشدان الغاية المرجوّة إلا أنّها تقريريةٌ لا تمت الى الفنّية بصلة ولا تستحوذ على إعجاب المتلقي، فـ ((للصورة الشعرية في الشعر الكلاسيكي وظيفة لا تفارق دوائر الوصف والمحاكاة وربما ... المحاكاة فحسب ذلك لأن الدلالة الكلاسيكية للمحاكاة تنطوي على معنيين: أولهما محاكاة الطبيعة بما فيها الإنسان وتصويرها تصويراً صادقاً، وثانيهما: محاكاة المبدعين القدماء بوصفهم طبيعة ثانية مضافة الى الطبيعة الأولى))[٣]،ومن ذلك قول الشاعر صالح الجعفري في موشّح (احفظوا عنّي): [٤]

علت الأصوات حتـى صرتُ لا أعرف صوتـي

---

[١] بناء الصورة الفنية في البيان العربي: د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ٢٦٨، ٢٦٩.
[٢] الأنواء: ١١٧- ١١٨.
[٣] استعادة الماضي: ٢٦٧.
[٤] ديوان الجعفري: ١٩٢.

أجهش الكلُّ نفاقـــــــــاً غير أن " الميتَ ميتـــــي"

أيُّ بيتٍ قصـــــــــــدوه وقصدنـــــــــــا أيّ بيتِ

فالشاعر هنا يؤدي وظيفة نقل الصورة إلينا وقد تقررت أشكالها في أذهاننا بوساطة مدلولات متعارف عليها دون اللجوء الى أسلوب من أساليب البيان، فضلاً عن عدم الكشف عن التفصيلات التي تنقل التجربة الحسية الى المتلقي،وفي قوله أيضاً في موشّح (نفثات):[١]

من السهل تعديل أزيائِكـــــــم وتحسيـــــن أوضاعِكـــم أسهلُ

ولكنَّ إصلاحَ أخلاقكـــــــــــم وقـــــــــد نَتَنت مشكلٌ مشكلُ

استعمالٌ تقريريٌ للصورة فضلاً عن نثريتها لا يثير في الأذهان ذكرياتها ولا يعمّق الدور المؤثّر للصورة في بناء النصوص الأدبية، والتقليدية هنا تتجسد في محاكاة الواقع ونقله المباشر من لغة الخطاب اليومي المتداول الى لغة الشعر دون إجراء أي تعديلٍ فنّيٍ عليه، ويؤدي الشاعر إبراهيم الوائلي الدور نفسه في موشّح (عهود الظلام) فيقول:[٢]

من قوانين شُرّعت ومحاكـــــم وحدود تنوعت وعواصـــــــم

وزعامات مستبـــــدٍ وظـــــالم سابحٍ في قرارة الشّر عائـــــم

فإذا العدل أن تداس المحـــــارم بين مستضعفٍ على الذلّ نائـــم

ومقيمٍ على استلاب الغنائـــــــم من عراةٍ على الرمال سوائـــــم

فالقوانين المشرّعة والزعامات المستبدة والمحارم المسحوقة والنوم على الذل والغنائم المستلبة هي صورٌ تقريريةٌ مباشرة رسمتها ذاكرة الشاعر بما اكتنزته من مدلولاتٍ عرفية ومسلّماتٍ جاهزة لم يبذل الشاعر في العثور عليها أيّ مجهود يحيلها الى صورٍ فنيةٍ ناطقة تبعث في نفوس متلقيها الشعور بالحيوية لأن ((الكلمة العربية بطبيعة صياغتها ومسار تقلب معانيها وتطور مدلولاتها ليست رموزاً جامدة وأصواتاً صمّاء تقتصر على معناها المحدد من غير جذور تاريخية، وتنزوي في مدلولها المقرّر من غير إيماءاتٍ فكرية وشعورية، وإنما هي نبعٌ فائض وصدى شفاف، لذلك ترسم صورة فنية بطبيعتها وتستوي أداةً لتجسيد الأمور المعنوية وتشخيص الموات)).[٣]

---

[١] ديوان الجعفري: ١٠٣.

[٢] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ١٢٧/٢.

[٣] بناء الصورة الفنية في البيان العربي: ٢٧٢.

مظاهر التجديد في الموشح النجفي

أولاً: مظاهر تخص الشكل:-

١. ابتكار الموشّح المطوّل.

٢. الخلو من الأقفال واستدعاء البدائل.

٣. أوزان الرباعيات.

٤. الخرجة.

ثانياً: مظاهر تخص المعنى:-

١. الاحتفاء بالرمز.

٢. التوظيف الجديد للمكان.

٣. معالجة موضوعات جديدة:-

أ. الحس الوطني الساخر.

ب. الحزن والغربة.

ج. الحوار القصصي.

مظاهر التجديد

برزت في الموشحات النجفية المنظومة في القرن العشرين جملة من مظاهر التجديد التي خلع عبرها شعراؤه على الموشح ثوباً جديداً يتناغم مع روح العصر ومتطلباته لإحساسهم بأن هذا الفن يحتمل التجديد بما أوتي من خصائص فنية ميّزته عن غيره من فنون الشعر، فكان أن ظهرت عندهم مظاهر تخص الشكل وأخرى تخص المعنى:ـ

أولاً: مظاهر تخص الشكل:

١ـ ابتكار الموشّح المطوّل:

أشرنا في ما تقدم الى أن ابن سناء الملك كان قد حدد أقفال الموشّح وأبياته بنوعيه التام والأقرع بعددٍ محدود وهو ((في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع)).[١]

وقد وردت الإشارة الى عدد أبيات الموشّح في مقدمة ابن خلدون بقوله: ((وأكثر ما تنتهي عندهم الى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب)).[٢]

وذكر أحد الباحثين المعاصرين أن الخبراء بفن الموشّحات كانوا قد اشترطوا أن تتماثل الأدوار جميعها في الترتيب، وتتساوى في العدد[٣]، إلا أن الملاحظ على جملةٍ من الموشّحات النجفية هو عدم التزامها بتماثلٍ في الأدوار أو تساوٍ في أعدادها،فكان إن وُجد الموشّح المطوّلأو غير الملتزم بالضوابط أعلاه عند شعراء الموشّح النجفي إذ أبدعوه على الشكل الذي نكاد نجزم على أنه غير مسبوق[٤] رغبةً منهم في التجديد، فالشاعر علي الشرقي نظم موشّحه المطوّل (مع البلبل السجين)بمائة رباعية جاءت على وفق نظام المقطوعات المقيدة باللازمة القبلية (أيها البلبل المعلّق في السجن)، ولكنه كان منتظماً من حيث أشطار الأدوار، مفتوحاً من حيث عدد الأدوار،فقال في أوله:[٥]

أيها البلبل المعلّق في السجــن سلامٌ هاك الحديث وهـــاتِ

---

[١] دار الطراز: ٣٢.
[٢] المقدمة: ٤/ ١٤٤٨.
[٣] ينظر: فن التوشيح، ٢٩ـ ٣٠.
[٤] لم تسبق ظاهرة الموشح المطوّل إلا عند ابن زمرك(ت ٧٩٥هـ)، فموشحاته كانت ((تُعد مثالاً واضحاً للنماذج التي لم تلتزم بقواعد هذا الفن كما تمثلت عند مجموع موشحي الأندلس))، ينظر: الموشحات الأندلسية : محمد زكريا عناني. ١٥٧.
[٥] ديوان علي الشرقي: ٤٠١.

في طوايا نفوسنا مبهمـــــاتٌ لم تعبّر عنها سوى النغمـاتِ
من وراء المرآة صوتٌ يناغي ببغاءاً توحـــــي عن المرآةِ
لا تسلني كشفاً عن اللحن في القـــــول فإني حجبته عن ذاتـــــي

تبعه السيد محمود الحبوبي فنظم موشّحه (شاعر الحياة)على وفق نظام الموشّح المعشّر من دون الالتزام بعدد الأدوار لتبلغ أربعاً وثمانين دوراً قسّمها على خمسة محاور هيعلى النحو الآتي:-

- شاعر الحياة، أحد عشر دوراً.
- مآسي الحرب، اثنان وعشرون دوراً.
- مفاسد المجتمع، عشرون دوراً.
- لا حياة مع الاستعمار، تسعة عشر دوراً.
- دنيا الطيور، إثنا عشر دوراً.

خاطب الشاعر في هذا الموشح بلبله الغرّيد بلازمة قبلية هي اللفظة (ترنّم) التي قيّد بها أدوار موشّحه جميعها فضلاً عن المطلع الذي قال فيه: [1]

ترنّم أيها الشـــــــادي وردّد لحنك العـــــذبا
وغازل زهرة الـــــوادي وإن لـــــــم تفهم الحبّا

فإذا كان مطلع هذا الموشّح تقليدياً وبناء الأدوار فيه تقليدياً منتظماً فإن التجديد يبرز في موضعين مهمّين هما: طول الموشّح ومناجاة الطير، وهما موضعان يتعلق أولهما بالشكل ويتعلق الآخر بالمضمون، وقد عبّر عنهما أحد الباحثين بقوله: ((لم نقرأ لشاعرٍ عصري من شعراء الضاد شعراً مطوّلاً في مخاطبة البلبل إلا لشاعرٍ واحد كان قد سبق الأستاذ الحبوبي، هذا الشاعر هو الأستاذ الشيخ علي الشرقي ... وهذا الموشّح النفيس (موشّح الحبوبي) هو ثاني قصيدة مطوّلة ظهرت في الشعر العربي وفي دنيا الطيور، ومحلّها من شعر الشعراء الذين ناجوا الطيور محلّ معلّقة حامل اللواء بين المعلّقات السبع)).[2]

---

[1]شاعر الحياة: ٨.

[2]موشح الحبوبي في الأدب المقارن: كلمة الأستاذ توفيق الفكيكي المنشورة في " الغري" النجفية العدد (٢١) السنة الثامنة، ١٩٤٧. ينظر: شاعر الحياة، ٦٦، الآراء. وذكر أحد الباحثين: ((أن الفكيكي لم يكن موفقاً - هنا - في [استعمال]مصطلح الأدب المقارن، فالأدب المقارن - في واقعه - يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة وصلاتها الكثيرة المعقدة في حاضرها وماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثيرٍ وتأثر...والحدود الفاصلة بين = =تلك الآداب هي اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عددنا أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه، فلغات الآداب هي ما يعتد به الأدب المقارن في دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينهما))، ينظر: في الأدب

ثم أتحفنا الجواهري بموشّحين مطوّلين أثبت فيهما قدرة الشاعر النجفي على تجديد الأشكال الشعرية وعدم الالتزام بما تمليه الضوابط والشروط القديمة، فكان موشّح (يا نديمي) المؤلَف من مائة وستة أدوار هو أولهما، وموشّح (عالم الغد) المؤلف من واحدٍ وثمانين دوراً ثانيهما، وهو موشّح مفتوح لم يلتزم بعدد الأشطار وانتظامها في كل دور فضلاً عن طوله.

لكن الفرقَ بين الموشحين من حيث البناء الفني بيّنٌ واضح، فموشّح (يا نديمي) قدمّه الشاعر بمقدّمة مثمّنة سبقت المطلع قال فيها:[1]

يا نديمي أمس استمعتُ هتافا من بعيدٍ من سالفـــات القرونِ
أن كُنِ المرء لا يهاب مطافا لنجاءٍ مشى به أو كميـــــــنِ
إن "سقراط" ذاق سماً ذعافا ليرى الفكر فوق ريب المنـــونِ
يا نديمي ورغم كرّ السنيـــن ظلّ "سقراط" فوق ريب المنونِ

ثم جاء المطلع مثمناً هو أيضاً ولكن بقوافٍ موحدة، فأبياته جميعها مصرّعة قال فيه:[2]

يا نديمي نفسي جذاذات طرسِ عريت فوقها بطهـــرٍ ورجسِ
من مراقي نعمى وهُوّات بؤسِ من أشـــــمٍّ ومن أخسٍّ أخسِّ
كذب البحتريّ إذ قـــالَ أمسِ: " صنتُ نفسي عما يدنّسُ نفسي"
دنس النفسحلـــــةٌ من دمقسِ لن تغطّي ولو بمليـــون عُرسِ

ثمجاءت الأدوار جميعها منتظمة على وفق نظام الموشّح المثمّن، أي: (أبيات + أقفال) مثل قوله:[3]

يا نديمي وما تزالُ نجـــومُ لاقطاتٍ أنفاسهـــنّ احتضـــارا
طافياتٍ يعيا بهـــنَّ السديمُ يترقَّبـــــن بالطلوع النهـــارا
قلقاتٍ كأنـــهُّـــنَّ همـــومُ في فؤادٍ جمِ الهمـــــوم حيارى
أيواكبـــــــنَ ما ألِفـــــــنَ اضطِـــرارا؟
أم يوَلّـــــــين ما استطعـــن فِـــــرارا؟

النجفي قضايا ورجال: محمد رضا القاموسي، ٢٨٥، ٢٨٦، وينظر: الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، ط٣، القاهرة، ١٩٧٧م، ١٥.

[1] ديوان الجواهري: ٢٤٩/٤.

[2] م. ن: ٢٤٩/٤.

[3] م. ن: ٢٥٢/٤.

بينما الملاحظ على موشّح (عالم الغد)[١] عدم انتظام أدواره كلها لغاية التجديد المقصودة من قبل الشاعر، إذ بدأ الموشح بالدور مباشرةً دون المطلع، وذلك وفق طريقة الموشّح الأقرع وهو نظمٌ مألوف سبقه إليه آخرون، لكن الجديد يكمن في عدد أجزاء الأدوار التي تباينت أعدادها دون ضابط يحددها بعددٍ معيّن، فالدور الأول تألف من خمسة أجزاء (أشطار)، والثاني من أربعة، والثالث من خمسة، والرابع من ثمانية، والخامس من عشرة... وهكذا، وكأن الدور عند الجواهري تحدده الفكرة، أو ((لربما الإسهاب والإطالة أخرجاه الى هذا))[٢]التباين في أعداد الأدوار أو المقطوعات، مما حدا ببعض الباحثين أن يطلقوا عليه مصطلح التوشيح لا الموشّح.

ولا نريد الذهاب كلياً الى ما ذهب إليه باحثٌمعاصر في ((إن التوشيح عند الجواهري يبدأ بالموشّح أو الإيهام به ثم الإيغال في نظام توالي المقطوعات، وذلك لعجز الموشّح عن الإسهاب والإطالة اللتين تتطلبهما أغراض الجواهري))[٣]، لأن هذا الرأي قد ينطبق على موشّح (عالم الغد) لوجود نظام توالي المقطوعات فيه، لكنه يتنافى تماماً مع موشّح (يا نديمي) الذي توفرت فيه ضوابط الموشّح المعروفة مع توفر الإسهاب والإطالة كما ألمحنا سابقاً.

ولعلّ الطول الذي نعنيه هو الذي أفاد الموشّح النجفي فأغناه معنىً وأثراه لغةً، وتلك سمةٌ شخّصها أحد الباحثين في شعر الجواهري، إذ أشار الى أن الثراء اللغوي في مفردات وتراكيب واستعمالات الشاعر يتضح بوجود نصوص طويلة تملأ صفحاتٍ عدة من ديوانه دون أن يحس ((قارئه أن الشاعر قد أدركه الوهن أو قصر نفسه فتخلخل نسيجه وانحدرت مفرداته، أو انخفضت درجة الجزالة والعلو في لغته))[٤]، وذلك ما ألفيناه حاضراً في موشّحيه وموشّحي الشرقي والحبوبي التي امتازت جميعها بالوحدة والانسجام منذ المطلع وحتى الخاتمة دون الإحساس بشيءٍ من الوهن والترهل.

ولا بدَّ من أن نذكر صاحب السبق في الموشّح المطوّل غير المفتوح[٥]في النجف، وكان أول من نظم في فن التوشيحوهو السيد صالح بن مهدي الحسيني القزويني(١٢٠٨- ١٣٠٦هـ/١٧٩٤-

---

[١]ديوان الجواهري: ٢/ ٣٧١.
[٢]البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: (أطروحة دكتوراه)، عبد نور داود، ١٤٧.
[٣]م. ن: ١٤٩.
[٤]تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٣١٥.
[٥]ونعني بـ (غير المفتوح) أي: المنتظم بعدد الأشطار في أدواره جميعها.

١٨٨٨م)... إذ احتوى موشّحه على واحدٍ وستين دوراً في مدح الشيخ طالب البلاغي عند عودته من البصرة سنة ١٢٦٦هـقال في مطلعه:

صبٌ سقاه الحبُّ صرف الشغف فلم يزل من حبّه في سكـــر[١]

وعلى هذا فإن الموشّح المطوّلمع تعدد تسمياته من توشيح أو توالي مقطوعات أو غيرها هو ابتكارٌ يُسجّل بامتياز لشعراء الموشّح النجفي في القرن العشرين.

إن هذا الابتكار يجعلنا نتفق مع رأيٍ لأحد الباحثين يرى أنه: ((إذا هُجر الشكل فليس معنى هذا أنه عجز عن أن يمد التعبير الفني بالعطاء الجديد أو بوجوه متميزة لتأليف اللغة... [فـ]الموشح اتجاهٌ شعريٌ مهجور وليس معنى هذا أنه مات أو أنه عجز عن أن يمدّ التعبير بالعطاء وإنما عجز الناس عن أن تمده بالفعل، وإلا فهو قوة تنتظر المواهب)).[٢]

٢ـ الخلو من الأقفال واستدعاء البدائل:

ذكرنا فيما تقدم أن ابن سناء الملك كان قد عرّف الأقفال بأنّها: ((أجزاء مؤلفة، يلزم أن يكون كل قفلٍ منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها)).[٣]

ولو تأملنا الموشحات النجفية المنظومة في القرن العشرين لدى المكثرين في نظمها وهم الشعراء: علي الشرقي وصالح الجعفري وإبراهيم الوائلي ومحمد مهدي الجواهري للاحظنا أن أغلبها يخلو من الأقفال، سعياً وراء التجديد، ورغبةً منهم في كسر القواعد المألوفة في نظم الموشّح، فقد خلت نسبةً عاليةً من موشّحاتهم ـ تصل الى ثمانين موشحاً ـ من استعمال الأقفال، والتي استعملوا فيها الأقفال النظامية بلغت عشرة موشحات فقط، وما تبقّى منها استدعوا فيها بدائل الأقفال كاللازمة أو القفل المؤلّف من شطرٍ واحد أو التنوع في استعمال القافية أو غير ذلك، وكما موضح في الجدول الآتي الذي قصرناه على الشعراء الأربعة كونهم أكثر من نظم في فن الموشح في هذا القرن :

---

[١] ينظر: الموشحات العراقية، ١٧٠.

[٢] قراءة في موشحة معاصرة: د. علي كاظم أسد، الذكوات، إصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب/ فرع النجف، العددان الثالث والرابع، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، ١٢٢.

[٣] دار الطراز: ٣٣ـ ٣٤.

الشاعر	عدد الموشحات	الموشحات الخالية من الأقفال	الموشحات المنظومة بأقفال أو ببدائل	النسبة المئويةللخلو	الملاحظات
علي الشرقي	٣١	٣١	لا توجد	%١٠٠	
صالح الجعفري	٢٣	٢١	٢	%٩١.٣٠	أبدل القفل بلازمة في موشحتين هما: كأس الجدال وإحفظوا عني
إبراهيم الوائلي	٢٦	١٤	١٢	%٥٣.٨٤	أربعة منها بأقفال نظامية وما تبقى استدعى فيها البدائل .
محمد مهدي الجواهري	٢٠	١٤	٦	%٧٠	الأقفال منتظمة
المجموع	١٠٠	٨٠	٢٠	%٨٠	

فالشاعر علي الشرقي الذي وُصف بأنه ((أول من حاول زحزحة الموقف الكلاسي ومفارقته))[١]كانت موشحاته خاليةً من الأقفال بالرغم من كثرتها وميول شاعرها الى التنظيم[٢]، والشاعر صالح الجعفري في موشحاته كان بعيداً عن استعمال الأقفال باستثناء موشحي: (إحفظوا عنّي)[٣] و(كأس الجدال)[٤]، اللذين استدعى فيهما اللازمتين البعديتين لتكونا بمثابة البدائل عن الأقفال التقليدية، ففي موشّح (إحفظوا عنّي) قفل الشاعر الدور الأول منه قائلاً: [٥]

إحفظوا عنّـــــيَ هذا واكتبوه فوق قبـــــري

وقفل الدور الثاني بقوله: [٦]

إحفظوا عنّـــــيَ هذا واكتبوه فوق رمســـــي

وقفل الدور الثالث بقوله:[٧]

إحفظوا عنّـــــيَ هذا واكتبوه عند لحـــــدي

---

[١] تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٤٢١.
[٢]ونعني بـالتنظيم، أي: النظم وفق نظام المقطوعات الثنائية والرباعية التي تكون فيها أجزاء الأدوار متساوية.
[٣]ديوان الجعفري: ١٩٠.
[٤]م. ن: ٣٤١.
[٥]م. ن: ١٩٠.
[٦] م. ن: ١٩١.
[٧] م. ن: ١٩١.

وقفل الدور الرابع والأخير بقوله:[١]

احفظوا عنّـــــيَ هذا وانشدوه عند موتـــــي

ولعلّ الشاعر أراد في تغيير اللفظة الأخيرة من لازمة كلّ دور أن يدفع الملل الذي قد يدبُّ في نفس قارئه بسبب التكرار، ولكن ذلك التغيير لم يكن بالذهاب الى ما يبتعد عنها أو يناقضها بل باستدعاء ما يرادفها إرادة الإبقاء على المعنى المقصود، وفي موشّح (كأس الجدال) قام بتكرار القفل الذي بدأ به الموشّح في نهاية كل دور دون إجراء أي تغييرٍ عليه فصار لازمةً بعدية لزمت الأدوار جميعها، قال فيه: [٢]

ضلّة أرتـــــادها يا ليتنـــــي شِمتها يومـــاً ولو في الحُلمِ

حسراتٍ ذهبت نفســـــي بهـا فأنا وهـــي قريـــنا عدمِ

أما الشاعر إبراهيم الوائلي فقد كان أكثر الشعراء النجفيين احتفاءً بالأقفال وتنويعاً في استعمال بدائلها، فمن أصل ستة وعشرين موشحاً مثلت نتاجه التوشيحي استعمل الأقفال في اثني عشر موشحاً منها وهي نسبةٌ عالية إذا قيست بأقرانه، كانت الأقفال النظامية نصيب أربعة موشحات وهي: (أيها الليل)[٣]و(ذكرى النجف)[٤]و(عهود الظلام)[٥]و(أنين الجياع)[٦] الذي قال فيه:

يا سامر الليل يطوي الليل نشوانا طابت لياليك أقداحاً وألحـــــانا

عِش ما حييتَ غنيـــّـاًبالمسرّات

وانعم بما شئتَ من صفو الملذّات

وقارع الكأس ما بيـــن الخليلات

فما يضيرك والأقداحُ مترعـــةٌ إن بات غيرك يطوي الليلَ غرثانا

وكانت اللازمة البعدية قد شملت موشحين من موشحاته وهما: (تحت ظل القمر)[٧]و(الينبوع)[٨]الذي قال فيه:

---

[١]ديوان الجعفري: ١٩٢.
[٢]م. ن: ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣.
[٣]ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ١/ ٢١.
[٤]م. ن: ١/ ٣٢.
[٥]م. ن: ٢/ ١٢٥.
[٦]م. ن: ٢/ ١٠٧.
[٧]م. ن: ٦٦/١.
[٨]م. ن: ٢٦١/٢.

من نسمـــــــة الفجرِ فوق الربـــــى الخضرِ
ونغمة القمـــــــري في الغصُن النضـــــرِ
ونفحـــــــــة العطرِ في رفرف الزهـــــرِ
نبعتَ يـــا شعرُ

ثم تتكرر اللازمة (نبعت يا شعرُ) عند نهاية كل دور من أدوار الموشّح لتكون بديلاً عن القفل. أما في موشّح (في دنيا الحب) فقد جاء التجديد في الأقفال بشطرٍ واحد مقفى بقافية المطلعيقع عند نهايةكل دور قال فيه:[1]

الموجة ترقص في النهـــــرِ
والنسمة تعبث بالزهـــــــرِ
وجمالك يضحك للفجـــــــرِ
وأنا الهيمـــــــانُ فهل تدري
دنياك بدنيا الهيمـــــــــان؟
يشقى بعذاب الحرمـــــانِ
كالزورق بيـــــــن الأمواجِ
والطائر في الأفق الداجـــــي
يطوي الظلمـاء بلا وكـــرِ

فهو قلّد الأقفال في تقفيتها مع المطلع وخالفها في عدد الأشطار، وعاد ليكرر هذا الفعل في موشّح (في رمال التيه)[2]ولكن هذه المرة صار القفل شطراً سادساً من أشطار البيت بقافية مغايرة لقوافي البيت مطابقة لقوافي بقية الأشطار في الأدوار الأخرى، ليكون مخططه كالآتي:

_____ أ _____ أ
_____ أ _____ أ
_____ أ _____ ب

****

[1]ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ١١٧/٢.
[2]م. ن: ٨٧/٢.

ـــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــ ج

ـــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــ ج

ـــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــ ب

قال فيه:[1]

مشت النسمةُ بالأمس على الآفاق تمرح وسرى النور كطيفٍ ناعم المسرى مجنّح

فانتشى الأيكُ على الواحة والظلُّ ترنّح وأفاق الحجر الغافي ورمل البيد سبـــّح

ثم عادت فإذا الصحراء للذؤبان مسرح وإذا الواحة لا تندى ظلالاً وثمـــــــارا

ويسعى الى استعمال الأقفال التي لا تعود الى القفل الأول (المطلع) إلا من جانب الوزن، وذلك في موشّح (الراعي الجبان) الذي يقول في قفله الأول:[2]

أيها الراعي ـ وقد ضلّ القطيع في الصحاري النائية

ومحا الصيف ابتسامات الربيع والمروج الزاهيـــة

وفي قفل الدور الأول يقول: [3]

صلصلت أنيابها واشتدّ ظفـرٌ لاهثٌ كالأفعـــوان

وطغى في البيد للذؤبان شـــرٌ جامحٌ فـــي كلِّ آن

ولا يكتفي الشاعر إبراهيم الوائلي بهذا القدر من التجديد والتنويع في استعمال الأقفال، وإنما يحاول شدّ انتباه المتلقي وإبقاءه في حال اليقظة الدائمة في موشح (أحلام) فيقوم بردّأعجاز أقفال أدواره على صدر القفل الأول، فيكون مخططه كالآتي:

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــ ج

ـــــــــــــــــــــ ج

ـــــــــــــــــــــ ج

ـــــــــــــــــــــ ج

ـــــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــ أ

---

[1] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٨٨/٢.

[2] م.ن: ١٩/٢.

[3] م. ن: ١٩/٢، ٢٠.

وهكذا يتكرر الشطر (أ) في أعجاز الأقفال جميعها، فيما يشبه ما يسمى عند البلاغيين بـ (رد الأعجاز على الصدور)[١]، فيقول فيه:[٢]

ردّي إليَّ ترانيمي وأقداحي فقد ظمئت الى الأنغام والراحِ

هجرتني ورميت الكـأس والنغمـا

فعاد قلبي كالقيثار منحطمـــــــا

ماذا عليك ـ إذا ما الدهر قد أثمـا ـ

لو تطفئين من الأنفاس ما اضطرما

يا جنتي وخيالاتي وأفراحـــي ردّي إليّ ترانيمـــي وأقداحـــي

أما الجواهري فإن ستة من موشحاته العشرين كانت قد جاءت بأقفال منتظمة لم يستدعِ فيها اللازمة البعدية أو ينوّع في أشكالها، على حين كانت بقية الموشّحات خالية من الأقفال لتعزيز ظاهرة الخلو والانطلاق في عوالم الموشح دون قيود.

٣ـ أوزان الرباعيات:

يلحظالمدقق في الموشحات النجفية في القرن العشرين أن أكثر من نصفها نظمت وفق نظام المقطوعات الرباعيةولا سيما لدى الشاعر علي الشرقي الذي أبدع أيما إبداع وبرز بين معاصريه في هذا الشكل دون غيره.

ووزن الرباعيات ـ حسبما أخرجه الصفدي (٧٦٤هـ) في الغيث المسجم ـ من بحر الوافر دخل فيه العقص ـ وهو اجتماع الخرم بالراء ـ والنقص، فيخلفه مفعول بعد مفاعلتن: أساس الوافر ـ بتحريك اللام، وشاهده:

لولا ملك رؤوف رحيم تداركني برحمته هلكت[٣]

---

[١] وهو أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر يكون: إما في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره، كقول الشاعر:

ومن كان بالبيض الكواعب مغرما فما زلت بالبيض القواعب مغرما

وإما في صدر المصراع الثاني نحو قوله:

تمتع من شميم عرار نجدٍ فما بعد العشيةِ من عرارِ

ينظر: جواهر البلاغة، ٣٥٤.

[٢] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٢١/٢.

[٣] ينظر: الرباعيات فن عربي النشأة، د. عباس الصالحي، ٥٢.

وذكر الدكتور عباس الصالحي أن بدر الدين الدماميني(ت٨٢٧هـ) تابع الصفدي في ذلك وردّ على من قال أن هذا الوزن مهمل بأنه ليس من الأوزان المهملة، بل هو من بحر الوافر، غير أنه معقوص الأول (= مفعول)، والرابع (= مفعول) معقوص الثاني (= مفاعلن)، والخامس (= مفاعلن). [١]

وذكر صاحب ديوان الدوبيت أن للرباعيات عند الفرس وزناً ذكرته مصنفاتهم وهو من فروع بحر الهزج، وتفعيلاته:

مفعولُ مفاعيلُ مفاعيلن فاع " أربع مرات " [٢]

لكن ذلك مختلفٌ في كتب العروض العربية التي أوردته كالآتي:

فَعلُن متفاعلُن فعولن فَعَلُن " أربع مرات "[٣]

ومن الآراء التي ساقها الباحثون حول أوزان الرباعيات رأي للدكتور عز الدين إسماعيل يقول فيه: ((أننا لو تركنا الصورة الوزنية التجريدية التي وضعها العروضيون للدوبيت وتأملنا في الشعر ذاته، في النماذج التي بين أيدينا... لأحسسنا منذ البداية... بأن موسيقى هذا الشعر أشبه ما تكون ـ في صورتها المجردة ـ بموسيقى بحر الرجز المعروف... كل ما في الأمر أننا سنحس بشيء غريب في هذا الهيكل لم نألفه من قبل في وزن الرجز، شيء يتمثل في المقطع الأول المكوّن من حركة فساكن من كل شطرة، فلو أننا تجاوزنا المقطع الأول من كل شطرة لكانت البقية على زنة الرجز)).[٤]

إن الآراء السابقة لم تخرج أوزان الرباعيات من بحور: الهزج والرجز والوافر، لكن الملاحظ على الرباعيات النجفية ـ المنظومة ضمن قوالب الموشّحات لا الرباعيات المنفردة ـ أنها نظمت على بحور أخرى من بحور الخليل، فالشاعر مير علي أبو طبيخ نظم ثمانية موشّحات من موشحاته التسعة وفق نظام المقطوعات الرباعية لم يأت منها إلا اثنان على بحر الهزج هما (أوربا)[٥] و(سوانح)[٦]،

---

[١] ينظر: م. ن، ٥٢، والحاشية الكبرى في العروض للدمنهوري، مصر، ١٣٥٤هـ، ١٦، وديوان الدوبيت للدكتور كامل الشيبي، ٦٠ـ ٦١.

[٢] ينظر: ديوان الدوبيت: ١٨، ٥٨.

[٣] ينظر: م. ن، ١٨، ٥٨، وميزان الذهب في صناعة شعر العرب للهاشمي: ١٤٠، والأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه: معروف الرصافي، قدّم له وعلّق عليه: كمال إبراهيم ومصطفى جواد، بغداد، ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م، ١١٤.

[٤] الشعر القومي في السودان: د. عز الدين إسماعيل، بيروت ـ لبنان، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م، ١٦.

[٥] الأنواء: ٣٨.

[٦] م. ن: ٥٩.

وجاء اثنان على المتقارب هما (أقول لنفسي)[١] و(لولاك)[٢]، واثنان على الرمل هما(جد بهزل)[٣] و(تتغنى بعلاكم)[٤]، وواحد على البحر الكامل هو(العيد في شوال)[٥]، وآخر على البحر الخفيف هو(خوالج)[٦] الذي قال فيه:

تحسبين الحياةَ طلاً ومـــاء وعلى كلِّ روضةٍ لك قصرُ
وتزجين في الفضاء الغناء نغمات إن فُسرت هي شعرُ
ملك الجو ربـــّه فتراءى في ذرى كلّ فجوةٍ منه صقرُ
عش هواناً وذلةً وشقـــاء أيها الطير لا تقل أنـــا حرُّ

والشاعر علي الشرقي نظم خمسة عشر موشحاً من موشحاته على وفق نظام موشحة المقطوعة الرباعية وهي: (صفير العسس)[٧]، و(الموكب)[٨]، و(الموسم)[٩]، و(مع البلبل السجين)[١٠]، على السريع، و(الجماجم)[١١]، و(رذاذ المطر)[١٢]، و(احتفال الطيور)[١٣] على البحر الخفيف، و(هزة)[١٥]على بحر الرمل، وموشح(بين المعرفة والإنكار)[١٦] على بحر المديد، و(نشيد العراق)[١٧] مجزوء المنسرح، و(نشيد الزوايا)[١٨] على مجزوء الرجز إذ قال فيه:

في الصرحِ شر الصدوع من هذه الطبقـــــاتِ

---

[١] الأنواء: ٥٦.
[٢] م. ن: ١٣٨.
[٣] م. ن: ٨٧.
[٤] م. ن: ١١٧.
[٥] م. ن: ٧٣.
[٦] م. ن: ٩٨.
[٧] ديوان علي الشرقي: ٢٦٩.
[٨] م. ن: ٣١٤.
[٩] م. ن: ٣١٧.
[١٠] م. ن: ٤٠١.
[١١] م. ن: ٢٨١.
[١٢] م. ن: ٢٨٣.
[١٣] م. ن: ٣١٩.
[١٤] م. ن: ٢٧٨.
[١٥] م. ن: ٣٢٨.
[١٦] م. ن: ٢٧٦.
[١٧] م. ن: ٢٩٢.
[١٨] م. ن: ٢٨٩.

فليت قبل الشـــــــروع صحّت عقول البنـــاةِ
للفرد حقٌ طبيعـــــــي في دجلةٍ والفـــــراتِ
والأرض ملك الجميـــع لا ملك بعـــض الذواتِ

ونظم ثلاثة موشحات فقط على بحر الهزج وهي: (الزورق التائه)[١]و(أوربا)[٢] و(مع البلبل الطليق)[٣]، وهو عددٌ قليل إذا قيس بعدد موشّحاته المنظومة على البحور الأخرى.

والشاعر صالح الجعفري نظم ستة موشحات على وفق نظام المقطوعات الرباعية لم يأتِ أيّ منها على أوزان الرباعيات التقليدية وإنما جاءت أربعة منها على بحر الرمل هي:

(حكم عادل)[٤] و(وردتي)[٥]و(كأس الجدال)[٦] و(هم مقيم)[٧]، وواحد على البحر المجتث هو موشّح (في قلب بغداد)[٨]، وواحد على البحر السريع هو موشّح (عصفورتي)[٩]الذي قال فيه:

عصفورتي حسبك من عالم الـ أحياء مثل الحلم الزائـــــرِ
ردّي كما جئتِ ولا تمكثـــــي حرصاً على جوهركِ الطاهرِ
وكفكفي ذيلك فالأرض لـــــم تطهر الى الآن من الغابـــرِ
في كلّ شبرٍ معهدٌ حافـــلٌ يمثّلُ الأوّل للآخـــــــــرِ

والشاعر إبراهيم الوائلي نظم موشحاً واحداً فقط على وفق نظام المقطوعات الرباعية على بحر الهزج، على حين جاءت ثلاثة من موشّحاته هي: (الصمت الطويل)[١٠]على الرمل، و موشّح (أحلام)[١١]على البسيط، وموشّح (الى الشاطئ)[١٢]على البحر المديد، قال فيه:

إيه : يا ملّاح إنّـــــــي طال في البحر اغترابي

---

[١]ديوان علي الشرقي: ٣٣٣.
[٢]م. ن: ٣٢٥.
[٣] م. ن: ٣٩١.
[٤] ديوان الجعفري: ١٣٨.
[٥] م. ن: ٢٠٨.
[٦] م. ن: ٣٤١.
[٧] م. ن: ٣٧٠.
[٨]م. ن: ٢١١.
[٩]م. ن: ١٤١.
[١٠] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٢/ ٢٥.
[١١]م. ن: ٢/ ٢١.
[١٢]م. ن: ٢/٥٧.

فلكم أطوي حياتـــــــي بين موجٍ وضبـــــــاب؟
أنا في الزورق ظمـــآ ن فهل تعرف ما بـــــي؟
وعلى الشاطئ سمّـــا ري وأقداح شرابـــــي

والشاعر أحمد الوائلي نظم موشحتين هما: (الى طفلتي جمانة)[١] و(سوانح)[٢]على وفق نظام المقطوعات الرباعية فكانت الأولى على بحر المتقارب، والثانية على بحر السريع قال فيها:

صاحِ على كتفـــــيَّ ثقلٌ بما تسمع منه الأذن همس الأنين
ودبَّ في الأوصال فاغتالهـا واستامها في يبسٍ لا يليـــــن
فرحت أشكـو للطبيب الذي اعتاد بأن يفحصني كلَّ حيـن
فقال لي: لكـــــــلِّ داءٍ دوا يطبّه إلّا ركام السنيـــــــن

وعلى هذا فإن الموشحات النجفية المنظومة في القرن العشرين على وفق نظام المقطوعات الرباعية لم تأتِ أوزانها على البحور الثلاثة (الهزج والرجز والوافر) إلا ما ندر منها، وإنما تنوعت أوزانها وتعددت بحورها إرادةً للتجديد ورغبةً في إظهار هذا النتاج الأدبي متناغماً مع الرؤى الجديدة والتطلعات التي تحاول أن تنأى به عن التقليد وصولاً الى استقلاليته كنمطٍ من أنماط الموشّح، ولكن بأوزان جديدة ـ ضمن بحور الخليل ـ لم تألفها الأذن العربية في نظم الرباعيات.

٤ـ الخرجة:

جزءٌ هام من الأجزاء التقليدية للموشّح عنى بها الوشاحون الأوائل كونها تُعد عندهم حجر الزاوية الذي يقوم عليه الموشّح ((وهي القفل الأخير من الموشّحة))[٣]، وللوشاحين شروط في انتقالهم لهذه الخرجةوالتمهيد لها في غصن المقطوعة الأخيرة، ولهم أصولٌ تعارفوا [عليها]حول هذه الخرجة وقيمتها، وما يحسن فيها وما يقبح[٤]، واشترط ابن سناء الملك فيها شروطاً تكاد تكون تعجيزية، ففي قوله: ((أن تكون حجّاجية من قبل السخف قزمانية من قبل اللحن))[٥] إشارة الى وجوب إتيانها بلغةٍ ماجنةٍ ملحونة موافقة للغة الشاعر البغدادي الماجن ابن الحجّاج ولغة الزجال الأندلسي المعروف ابن

---

[١]ديوان الوائلي: ٢٢٠.
[٢] م. ن: ٢٢٣.
[٣]الموشحات الأندلسية: د. محمد زكريا عناني، ٢٤.
[٤] ينظر: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار: ١٧٧.
[٥] دار الطراز: ٤٠.

قزمان الذي عُرف باللحن[١]، وفي قوله: ((من ألفاظ العامة ولغات الداصّة))[٢]إشارة الى ابتذال الخرجة وخروجها عن اللغة المعربة الفصيحة.

إن هذه الشروط وغيرها من التي ذكرناها في فصل البناء كانت بعيدةً عن التوجه العام لشعراء الموشّح النجفي الذين ربما أرادوا السموّ بالموشّح عن لغة الفحش والمجون التي لا تتلاءم مع بيئتهم الدينية، فقد نأوا بأنفسهم وبموشّحاتهم عن استعمال الخرجات بمفهومها التقليدي، فضلاً عن إن شروط الخرجة كانت قد وضعت للتناغم مع أجواء الطرب واللهو والغناء التي لم تألفها البيئة النجفية.

فإذا ((كان الأندلسيون يهتمون بالخرجة الأندلسية اهتماماً بالغاً ويضعون الموشّحة على منوالها ومحاكاة لها في أوزانها ونظامها لأنها دليل المغني في تلحين الأغنية))[٣]، فإن شعراء الموشّح النجفي لم تكن بهم أية حاجة لاستعمال الخرجات لأنهم لم ينظموا موشحاتهم لغاية التلحين والغناء.

وعلى هذا فإن المتأمل في هياكل الموشحات النجفية المنظومة في القرن العشرين وفي خواتيمها يلحظ أقفالاً اعتيادية معربة الألفاظ لم تكن ملحونةً ولا أعجمية فضلاً عن خلوّها من اللغة الماجنة، فهي لم تُعر أية أهمية لشروط ابن سناء وضوابطه التي وضعها للخرجة ترفعاً عن الابتذال وتحقيقاً لمظهر من مظاهر التجديد في بناء الموشّحات، ولنا في ذكر الشواهد السابقة غنىً عن إعادتها وتكرارها في هذا المقام.

ثانياً: مظاهر تخص المعنى:ـ

١ـ الاحتفاء بالرمز:

الرمزُ وسيطٌ تجريدي للإشارة الى عالم الأشياء، وهو مصطلحٌ متعدد السمات غير مستقر، حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه، وهو علامة تحيل على موضوع وتسجله طبقاً لقانون ما.[٤]

والرمز بعد ذلك ((تعبيرٌ غير مباشر عن فكرة [بوساطة] استعارة أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة، وهكذا يكمن الرمز في التشبيهات والاستعارات والقصص الأسطوري والملحمي والغنائي...

---

[١]ينظر: الموشحات الأندلسية، عناني، ٢٧.
[٢] دار الطراز: ٤٠.
[٣]ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار: ٢٠١.
[٤]ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ١٠١ ، ١٠٢.

ومن غايته تزيين الفكرة وتجنب الاعتراف الشخصي ... فهو مظهرٌ يخفي حقيقةً جوهرية يكتشفها الشاعر فيه)).[١]

وبما أن المبدع ((به حاجة الى وسيلة تعبيرٍ تنقذه من الخضوع الى بؤس الواقع المحدود، فكان الرمز الأداة التي تستطيع احتمال الحاجات التي يجب وضعها في صياغة فنية تجسد مظاهر التجربة الشعورية وأعماقها))[٢]، فإن شعراء الموشّح النجفي بما أوتوا من أذهان متفتحة ومواهب متوقدة لم يستغنوا عن هذه التقنية الجديدة لرفد موشّحاتهم بالرموز الحية المتناغمة مع واقعهم المعاصر لا تلك المستوحاة من تراثهم القديم ((فالرمز الحيّ لن يولد في ذهنٍ خامل أو قليل النمو لأن صاحب مثل هذا الذهن سيلتقي بالرموز الموجودة سلفاً في التراث الثابت ولن يستطيع إيجاد رمزٍ جديد إلا من كان ذا ذهن شديد التوق والتحرق)).[٣]

والشاعران علي الشرقي ومحمود الحبوبي كانا أكثر شعراء الموشّح النجفي في القرن العشرين احتفاءً بالطير رمزاً ألبساه حلةً من حلل الطبيعة الناطقة ليخفيا خلفه كثيراً من المعاني التي أرادا عدم التصريح بها وليعبّرا بوساطته عما يدور في خلدهما من أفكار، فكانت ثنائية القيد والحرية هي المحور الذي يدور حوله موشح (مع البلبل السجين)، وكان البلبل هو الرمز الذي اختاره الشاعر علي الشرقي لأداء دور الآخر في المناجاة، وهو يطلب منه عدم سؤاله الكشف عن اللحن لأنه محجوبٌ حتى عن الذات، فيقول:[٤]

أيها البلبل المعلق في السجـــــن ســـــلامٌ هاك الحديث وهاتِ
في طوايا نفوســـنا مبهمـــاتٌ لم تعبّر عنها سوى النغمـــاتِ
من وراء المرآة صوتٌ يناغـــي ببغاءاً توحـــــي عن المــرآةِ
لا تسلني كشفاً عن اللحن في الـقـــــول فإنّي حجبته عن ذاتـــــي

إنها دعوةٌ الى عدم التصريح والبوح لأن دنياه هي الرمزُ بعينه وأن النجاح لن يحالف الصراحة فيقول في الرباعية الثانية من هذا الموشح: [٥]

---

[١] جمالية الرمز في الشعر الصوفي: هدى فاطمة الزهراء، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان ـ الجزائر، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، ٦٢، ٦٣.
[٢] الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي: حسن عبد عودة الخاقاني، (أطروحة دكتوراه)، جامعة الكوفة، كلية الآداب، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ١٩.
[٣] الرحلة الثامنة: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧م، ٥٩.
[٤] ديوان علي الشرقي: ٤٠١.
[٥] م. ن: ٤٠١.

كلُّ يــومٍ يلــوح فجرٌ لعينيك فهلّا يوماً لعينـــــــــي يلوحُ
أصريحٌ وكلُّ دنيـــاك رمزٌ ومتى صادف النجاحَ الصريــحُ

ويرجع أحد الباحثين لجوء الشاعر الحديث الى استعمال الرمز الى أسباب سياسية كالخوف من السلطة والضغط الذي يجثم على النفوس، وأسباب نفسية تتعلق بمزاج الشاعر والاضطرابات الناجمة عن الوهم والخيال، فضلاً عن الأسباب الفنية المقصودة[١]، وفي ذلك يقول الشاعر علي الشرقي عن سبب لجوئه الى الرمزية: ((لأنها أقرب تعبيرٍ عما في النفس من الكبت ولأنها الصورة الكاملة للحس الباطني الذي أتحسس به، فهي التأدية المستطاعة في عصرٍ لم يمارس حرية الكلام تماماً ولم يتعود الصراحة في الرأي ...)).[٢]

ويلجأ الشاعر إبراهيم الوائلي الى استعمال الرمز (الراعي) قاصداً الوصي على عرش العراق، فـ ((خوف الشاعر من بطش السلطة كان يدفعه للتخفي وراء الرموز))[٣]، فيقول في موشّح (الراعي الجبان): [٤]

أيها الراعـــــي وما أنت سوى
هائمٌ جنّ وأعمـــــــاه الهوى
غير أن الوعي في البيد استوى
وقوى البيـــــد ستلتفّ جميعـــا
وتدكّ الغاب والكهف المنيـــعـا
وتحيل الجدب في الأرض ربيعا

والشاعر محمود الحبوبي كان في موشّح (شاعر الحياة) مستفيداً أيضاً من تقنية الرمز لرسم الصور الحيّة المعبرة عن خلجاته وتصوير الواقع المحسوس بنزعة إصلاحية قلّ نظيرها عند معاصريه، فهو يقول:[٥]

ترنّـــم أيهـــا البلبل وأهزأ بالمجانيـــــن
بأملاك ترامت تحت أقـــدام رعايـــاها

---

[١]ينظر: الشعر العراقي الحديث في معايير النقد الأكاديمي العربي، د. عباس ثابت حمود، ١٦٧.
[٢] عواطف وعواصف: المقدمة، ٤.
[٣]الشعر العراقي الحديث في معايير النقد الأكاديمي العربي، ١٦٨.
[٤]ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي:٢٠/٢.
[٥]شاعر الحياة: ١٤.

وتيجان تهـاوت من سمـــــاء العزِّ للهون
وقواد مشت تيهـــاً على أشلاء قتلاهـــا
وغادات غرانيـــق الى أعدائها تسبـــى

وربما كانت الغاية من اختيار البلبل رمزاً ومحوراً لهذه المناجاة غبطةً له ((على ما بلغه في حياتهمن حريةٍ واستمتاعٍ وبُعدٍ عن اقتراف الذنوب، وعما يشقى به البشر من حسدٍ وطمعٍ وغرور...))[١]، أو تهنئةً له أن يعيش حراً طليقاً ... لا يعرف الاستعمار الذي تصطلي بناره الشعوب المغلوبة على أمرها[٢]، وهو واضحٌ من قوله:[٣]

ترنّـــــم حيث لا باغٍ ولا مستعمرٍ عاتـــــي
تحدُّ النصل يمنـــــاه وتعطي الكفــن اليسرى

وإذا كان استعمال الرمز في الشعر الحديث يحيل المتلقي الى أحداث تاريخية وشخصيات تراثية يوظفها الشاعر بأسلوب معين، فان استعمال الشاعر محمود الحبوبي للبلبل رمزاً كان قد جاء على نحو مغاير دائراً حول محورٍ واحد رغم تعدد الموضوعات وتباين الأهداف، على خلاف مذاهب الشعراء في الغابر ونزعاتهم المتباينة في مناجاة البلابل ومخاطبة الأطيار، فإن لهم أنواع الحنين الى الحمائم الشادية وأحرّ العبرات وأصدق العبارات عبّروا بها عن خلجات نفوسهم حين تكلفهم قسوة الليالي بالإفصاح عن همومهم[٤]، وهذا عند الحبوبي يُعدُّ مظهراً من مظاهر التجديد في الموشّح النجفي.

ويحاول الشاعر صالح الجعفري أن يستعمل الرمز (ليلى والمجنون) بشكلٍ مغايرٍ عن استعمالات الشعراء التقليدية له ليقينه بأن هذا الرمز كان قد استُهلك كثيراً قبله، فكانت أداة التجديد عنده تتعلق بصياغة فكرةٍ جديدة، فيقول في موشّح (ليلى): [٥]

لست إلّا " المجنون " إن بعتُ بخساً حبّ " ليلى " بالسبعـــــة الأفلاكِ

---

[١] م. ن: ٧٢، من كلمة العلامة السيد محمد سعيد الحكيم المنشورة في " الغري" العدد (٢٤) السنة الثامنة، وقد نشرت ضمن الآراء التي قيلت في الموشح.
[٢] م. ن: ٧٣.
[٣] م. ن: ٢٨.
[٤] ينظر: شاعر الحياة، ٦٥، من كلمة الأستاذ توفيق الفكيكي المنشورة في " الغري " العدد (٢١)، السنة الثامنة، والمنشورة ضمن الآراء التي قيلت في الموشح.
[٥] ديوان الجعفري: ٢٣٤.

فدلالة الرمز هنا على المعنى الظاهر للجنون وهو المقصود فضلاً عما وراء هذا الرمز من معنى آخر يوحي الى الشخصية التراثية المعروفة، لأن الرمز هو ((الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصوداً أيضاً))[١]، والشاعر الجيد ـ حسب رأي أحد النقاد المعاصرين ـ هو ذاك ((القادر على إعادة خلق الرمز التراثي من جديد، لا من وجهة نظر ذاتية عميقة وحسب، بل بالمحافظة على العلاقة الجدلية بين ماضي الرمز والحاضر الذي يراد أن يشغله، ثم بالمحافظة على التحالف المتكافئ بين الرؤية الذاتية والحقيقة الموضوعية)).[٢]

أما الجواهري فبسببٍ من الابتعاد عن بيئته المحافِظة والانفتاح الثقافي واللغوي الذي هيمن على شعره لم يعتنِ كثيراً بالرموز على وفق المفهوم الذي تقدم، وإنما كان يصرّح ويباشر المعنى من دون الالتفاف عليه، فلم تكن (شهرزاد) عنده هي تلك الشخصية التراثية المعروفة وإنما هي أسم لمرقصٍ جميل من مراقص باريس كان قد قصده في موشّح (شهرزاد)، فقال: [٣]

مـلك الذعـر نفسنـا والفؤادا
ونسينـا حتى المنـى والمـرادا
وأبحنـــا للعاطفـات القيـــادا
أتُرى أنَّ هذه " الشهـــرزادا "
ذكَّرتنـــا أحلامهـــا "بغدادا" ؟

وكان يصرّح باسم حبيبته (أنيتا) أكثر من عشر مرات في موشحات (شهرزاد)[٤] و(ذكريات)[٥]و(فراق)[٦] و(وداع)[٧]، ويذكر الشفاه والعينين والخصر وما شابه ذلك من مفاتن، فلم تعد هنالك حاجة الى استعمال الرمز الذي يحتاج الشاعر الى استعماله للدوافع الاجتماعية المانعة من التصريح، وفي موشحاته السياسية مثل موشح (أيها الوحش أيها الاستعمار)[٨]كان يخاطب الاستعمار باسمه الصريح وينعته بأبشع النعوت، وفي ذلك يختلف الدكتور جلال الخياط مع الذين يرجعون

---

(١) فن الشعر: د. إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٩م، ٢٣٨.
(٢)الغابة والفصول: د. طراد الكبيسي، ١٧٤.
(٣) ديوان الجواهري: ٣/ ٢١٩.
(٤) ديوان الجواهري: ٣/ ٢١٩.
(٥)م. ن: ٣/ ٢٢٩.
(٦) م. ن: ٣/ ٢٣٥.
(٧) م. ن: ٣/ ٢٣٩.
(٨) م. ن: ٣/ ٢٩٧.

استعمال الشعراء للرمز لأسباب سياسية ويرد عليهم بأن الشعراء كانوا يصولون ويجولون في القضايا السياسية وغيرها من دون أن يلجأوا الى أيٍّ نوع من الرمز.[١]

لكن استعمال الرموز ليس شرطاً أن يكون لدوافع سياسية أو نابعة من الخوف والضغط، فقد تكون لحاجة النص الفنية الى الرموز الشخصية التراثية، أو لأن تلك الرموز ـ كما يرى الدكتور عز الدين إسماعيل ـ تحمل ملامح الشخصي والعام، أي الفردي والجماعي، حيث تتداخل تجربة الشاعر الشخصية مع التجربة الانسانية عامة، ومن هنا يتأتى تأثيرها المنشود[٢]، فاستعمال الجواهري للسيد المسيح رمزاً لم يكن اعتباطاً من دون تأثيرٍ لشخصية هذا الرمز على التجربة الشخصية للشاعر، وإنما لتداخلها مع التجربة الانسانيةوارتسام شخصيته مع شخصية الرمز، فكان يقول في موشّح (سلاماً ... الى أطياف الشهداء الخالدين):[٣]

ودقت مسامير خجلى عطاشـــى بكفٍّ المسيح فطارت رشاشـــا
بقايـــا دمٍ للعصـــــور التّوالـــي
تخضّب بالمجـــد هـــامَ الرجـــال

واستعمال الشاعر مير علي أبو طبيخ للإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) رمزاً بطولياً لم يكن استعمالاً تقليدياً يشتمل على المديح ووصف بطولاته وتضحياتهأو على التمسك بالنهج الذي سار عليه، وإنما كان لحاجة فنية يتطلبها النص والفكرة التي يقوم عليها في تأجيج مشاعر المجتمع وتحفيزهم للإصلاح بعدما آلت الأوضاع الى خراب، فكان استعمال الرمز استعمالاً فنياً جديداً في جعله وسيلةً للوصول الى غايةٍ أعمق، فكأنه حين يعاتب رمزه إنما يعاتب الجماهير الموالية لهذا الرمز ويدعوها الى السير على خطاه ويستنهض هممها ولكن بأسلوب التلميح لا التصريح،فيقول في موشّح (لولاك): [٤]

فما بال سيفك أضحى كهـــام وزنـــــــــــذُك واهٍ فلا يقدحُ
ونورك يطغى عليـــه الظلام وشمسُك تعشو فلا تصبـــــحُ
كأنّـــــك لم تكُ فينا الإمـــام كأنّـــك في الأرض لا تصلحُ

---

[١] ينظر: الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، ط٢، ١٠٢.
[٢] ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٧٢م، ٢٠٤.
[٣] ديوان الجواهري: ٤/ ٢٧٩.
[٤] الأنواء: ١٣٩.

كأنّ يد الله بيـــــــن المـــــلا

تمـــــــدُّ إليهم يـــــد السائلِ

وهذا الاستعمال للرمز يكاد يقترب من تسمية أحد الباحثين له بـ (الرمزية الصاعدة) وهي ((التي تنبثق من فكر الفنان الخالق بكل جدّتها وطرافتها دون أن تتبع أي نموذجٍ سابق، فالفنان له مطلق الحرية في خلق صوره وتشكيلها في صيغ فريدة لا تلبث أن تعني شيئاً إنسانياً مشتركاً، وبهذا تصل الى مرحلة التمثيل الحقيقي)).[١]

ولا يخفى ما للنصوص الأدبية الثرية من تعددٍ في القراءات واختلافٍ في التأويل وتجددٍ في كل قراءةٍ لها، فهي كالذهب الذي لا يؤثر فيه أن يكون مطموراً تحت التراب[٢]، وقراءتنا لبعض الموشحات النجفية المنظومة في القرن العشرين وتأويلنا لها على أنها موشحات عولّت على الرمز بوصفه تقنية جديدة لا تعني بالضرورة أننا قبضنا بأيدينا على مفاتيحها لأن ((النص رسالة تستغوينا قبل التهيؤ لملامستها، وهي رسالة بين النّاص/ الباث، والمتلقي/ القارئ، وهذه الرسالة محصّنة بالدلالة السطحية التي تخفي تحتها الدلالة الضمنية، كما هي محصّنة بالرمز والعلامات، [ولا سيما] في النص الغنائي الوجداني [والموشحات أغلبها نصوص غنائية وجدانية]، فمن الصعوبة بمكان القبض على المفاتيح كافة...)).[٣]

على إننا لا نعدم استعمال الرمز وتوظيفه في الموشحات النجفية بالطريقة التقليدية المألوفة كالذي ألفيناه عند الشاعرين مهدي الطالقاني ومير علي أبو طبيخ بما عرفا به من ميول نحو القديم واحتذائه، فالطالقاني رمزَ الى سواد الخال في خد الحبيب بذكر (بلال) المعروف بسواده وهو ترميزٌ مألوف خالٍ من الجدّة، فقال: [٤]

آه لولا أرقـــــــمٌ من جعده

قد تدلّـــى رصداً فـــــي خدِّه

كنت أجنـــي بفمـي من ورده

إذ " بلالُ " الخال فيه قد غفـــا ورقيبي نجـــمُ ليلٍ أدكـــــنِ

---

[١] نظرية البنائية في النقد الأدبي، ٣٠٦.

[٢] ينظر: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م، ١٧.

[٣] قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: ١٨.

[٤] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٩.

بينما رمز أبو طبيخ في موشّح (جد بهزل) ـ المنظوم على نمط المقطوعات الرباعية المقيدة باللازمة ـ الى الطوفان بذكر الرمز المألوف والقرين التقليدي للطوفان وهو النبي (نوح) " عليه السلام" فقال: [١]

كنتُ والطوفـــــــان عاتٍ وأنا فيـــــــه السبـــوح
أنظر الفلك بطافـــــــــــي الموج يغدو ويـــــــروح
هل ترانـــــــي مدركـــــاً من قبل نوحٍ ألف نـــــوح
أم ترانـــــــي كاذبـــــاً في صوغ قولي أنـا أدري

فالرمز في الموشحات النجفية كان وسيلة من الوسائل الجديدة التي أثرت هذا الفن الجديد وأغنته لمواكبة تطورات الحياة فضلاً عن تطورات الفنون الشعرية.

٢ـ التوظيف الجديد للمكان:

لا يخفما للمكان من حضورٍ فاعلٍ ومؤثر في كثيرٍ من نصوص الشعر العربي قديمه وحديثه فـ ((لقد أدرك الشاعر العربي منذ العهود البائدة أنه لا يستطيع أن يبرح المكان، وأن المكان يحتويه في حياته ومماته، فهو جزءٌ منه لا يختلف عنه في شيء بل يحمل من سابقيه الذين رحلوا بقيةً يقف عليها في كلِّ طللٍ يخاطبها وتخاطبه، وليس عجيباً أن يكون الطلل ممثلاً لتجربة البراح والحنين والندم)).[٢]

والطلل عند الشاعر الحديث صار ((مكاناً هادئاً يقع خارج دورة الزمن، خارج الحركة الجنونية المتسارعة المتدافعة للحياة، خارج الصخب والضيق، وكأن الطلل عزلة الزمن في الزمن وعزلـــــة المكان في المكان)).[٣]

وظّف بعض شعراء الموشح النجفي المكان توظيفاً جديداً دون أن يخدشوا حضوره في الذاكرة العربية، فلم يقف الشاعر علي الشرقي على أطلال نينوى وبابل ليبكيها وإنما لاستنهاض الهمم الخاوية وتذكيرها بهذا التاريخ العريق، فيقول في موشّحة (الأحلام في العراق):[٤]

---

[١] الأنواء: ٨٨.
[٢] فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، ط٢، ١٩٨٠م، ٢١.
[٣] فلسفة المكان في الشعر العربي: ٣٦.
[٤] ديوان علي الشرقي: ٢٨٦.

ذهبت نينوى وأحـــــلام بابل وتوارت لكـــــاش ذات الخمائل

اسألوا أور وهي أمُّ الهيـــاكل عن مصيـــــر الكلدان والآشور

ويؤدي الشاعر إبراهيم الوائلي الدور نفسه مفتخراً بتاريخ أمته ومستفيداً من التوظيف الجديد للمكان فيقول في موشّح (الأندلس الثانية):[١]

قالوا: أطلَّ السيف من غمده وعاودت مكـــة قرآنهـــــــــا

وانطلق التاريـــخُ من مهـده يكتب للأمـــــة عنوانهـــــــا

وذابَ هزلُ النيلِ فـــي جدِّه وصافحت بغدادُ عمّانهـــــــا

فمكة والنيل وبغداد وعمّان أماكن سخّرها الشاعر لخدمة غرض الموشّح وفكرته، على حين راح الجواهري يتغزل بالمكان ويصفه لمن لم يره كأنه فتاة حسناء ضمّها الصباح تحت جناحيه لمّا ألفاها نائمة، فيقول في موشح (باريس): [٢]

تعاليت " باريسُ " إنّ الصباح

أطلَّ فألقى عليك الوشـــــاح

وضمّكِ تحت خضيب الجنـاح

وألفاكِ غافيـــــةً فاستـــراح

على صدرك العطـــرِ الناعـــمِ

وأنفـاس برعمك الحالـــــــــمِ

تعاليت " باريسُ " من نائـــــمِ

كأن الدُّنـــــى كلُّـــها نائمـة

بمقلتـــــه وبـــه حالـــمة

ومثلما أشاد (باشلار) بقيمة المكان الشعرية وقدرته على إحداث التغيير النفسي، فيقوله: ((مهما كان التأثير العاطفي الذي يلوّن مكاناً، سواء كان حزيناً أو مضجراً، فما دام قد تم التعبير عنه شعرياً فإن الحزن يتناقص ويخف الضجر))[٣]، فإن الجواهري يتحسر على ضياع عمره دون أن يرى هذه

---

[١] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٥٢، ٥٣.

[٢] ديوان الجواهري: ٣/ ٢٠٧.

[٣] جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت ـ لبنان، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ١٨٣.

المدينة الجميلة ولكن ذكره لها والتحسر على ما فاته يقللان من هول الفاجعة فيقول في موشّح (فرصوفيا):[١]

" فرصوفيا " والحسرة الحرّى تريح الكبِدا
وا حسرتا أنّـــي ولدتُ تحت أطلال الردى
جئتكِ في " الستين " ما أشقى وأدنـــى عددا
إذ مَيعتـــــــي تهرّت اللُحمةُ منها والسُّدى
" فرصوفيا " آهٍ على شرخِ صبـــــاً تبدّدا

ويتسامى الشوق الى المكان عند الشاعر إبراهيم الوائلي وهو على البعد، فيجد في ذكر مدينته المحبوبة (النجف) والتغني بها أملاً بالعودة الى أحضانها وسلوى على فراقها، فيقول في موشّح (ذكرى النجف):[٢]

يا أحبائي والحبُّ وفـــــــاء هاكـــمُ شعري شكوى وأنين
وضرام الوجد صبحاً ومساء قد تجلى صوراً فوق الجبيـن
فأنا ما بين يأسٍ ورجـــــاء لم أزل أتلو بشوقٍ وحنيـــن

****

أيها الساجع في سفح الحمـــى هاك أنغـــام الهوى من مدنفِ
شاعرٌ قد بات يذكي النغمـــا كلّمـــــا غنى بذكرى النجف

ولعلّ ذكر الوائلي لمدينته التي غادرها شبيهٌ بوقوف الشاعر القديم على الأطلال وبكاء الديار، إلا أن الفارق بين الوقوفين هو أن الوقوف الجديد لم يكن على الأطلال وإنما عن بعد لأن فراقها قد أصابه بالمرض الشديد، فلو أنه وقف عليها كما وقف الشاعر القديم لهان الأمر عليه ولزالت كل شكواه.

وللإحاطة أكثر بموضوعة المكان ومدى اهتمام شعراء الموشح النجفي به لأنه يمثل جزءاً كبيراً من ماضيهم وذكرياتهم فضلاً عن تطلعاتهم، أجرينا استقراءً سريعاً لعنوانات موشحاتهم، لأن العنوان يمدنا ((بزادٍ ثمينٍ لتفكيك النص وقراءته، فهو المفتاح الأهم بين مفاتيح الخطاب الشعري، وهو المحور الذي يحدد هوية النص وتدور حوله الدلالات وتتعالق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد))[٣]،

---

[١] ديوان الجواهري: ٤/ ٢٩٧.
[٢] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ١/ ٣٢.
[٣] قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: د. خليل الموسى، ٢٨.

فكانت ثمرة ذلك الاستقراء الجدول الآتي الذي يبين الذكر الصريح لبعض الأماكن أو الإشارة إليها في عنوانات الموشحات النجفية المنظومة في القرن العشرين:

الشاعر	عنوانات الموشحات
مير علي أبو طبيخ	أروبا [١].
علي الشرقي	الأحلام في العراق، نشيد العراق، أوربا، الأزهار حول القبور، نشيد الزوايا، طريق البادية، غناء الشوارع.[٢]
صالح الجعفري	في قلب بغداد، الروضة البهية، العالم نحو الهمجية، الهند في طريق الاستقلال، الوردة بين العوسج، هم مقيم.[٣]
إبراهيم الوائلي	ذكرى النجف، بين النخيل، الأندلس الثانية، ربيع النيل، تحت ظل القمر، في رمال التيه، بدر السماء، الى الشاطئ.[٤]
محمد مهدي الجواهري	باريس، كاليجولا، فرصوفيا، شهرزاد(مرقص في باريس).[٥]

والعنوان بحدّ ذاته مظهرٌ من مظاهر التجديد في الموشّح النجفي لأن الموشّحات قبل القرن العشرين كانت تدعى أما باسم الوشّاح نفسه فيقال مثلاً : موشحة ابن سهل أو موشحة لسان الدين أو موشحة الأعمى التطيلي أو موشحة أبن بقي ... أو أنها كانت تدعى بمطلعها فيقال: موشحة (جادك الغيث) أو موشحة (هل درى ظبي الحمى) أو موشحة (جرّر الذيل أيما جر) أو موشحة (أيها

[١] هكذا وردت في الديوان، وهي موشحة جارى فيها الشاعر علي الشرقي في موشحته (أوربا) فجاءت بالعنوان نفسه فضلاً عن الوزن نفسه انصياعاً لضوابط المجاراة. ينظر: الأنواء: ٣٨.
[٢] ينظر: ديوان علي الشرقي: ٢٨٦، ٢٩٢، ٢٩٤، ٣٠٤، ٣٠٧، ٣١١، ٣٢٥.
[٣] ينظر: ديوان الجعفري: ٣١، ٧٨، ٢١١، ٣٧٠، ٣٧٦.
[٤] ينظر: ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٣٢/١، ١٧/٢، ٥١/٢، ٥٧/٢، ٢٠/١، ٦٦/١.
[٥] ديوان الجواهري: ٢٠٧/٣، ٢٩٧/٤، ٢١٩/٣.

الساقي)[١]، وفضلاً عن ذلك فإن عنوانات الموشحات النجفية التي برز فيها المكان شاخصاً سواء باسمه الصريح مثل العراق والنجف وأوربا أو بما ينوب عن الإسم كالنخيل أو الروضة أو البادية، فإن ذلك يعني بطبيعة الحال أن تكون الموضوعات حافلةً بما يومئ الى المكان من قريب أو بعيد وليصل المتلقي الى ذلك التأثير العاطفي الذي ينشده وتلك الفخامة المتحصل عليها من شاعرية المكان التي أشار إليها(غاستون باشلار) في قوله:((هذه الفاعلية التي تتسم بها الشاعرية المكانية والتي تتوجه من الألفة العميقة الى المدى اللانهائي متحدةً في تمددٍ مماثل تشعرنا بالفخامة تنبعث في داخلنا))[٢].

ولعلّ أهم ما أفادت بهالعنوانات المكانية للموشّحات النجفيةهو سبرها لأغوار معانٍ ودلالات أغنت تقنية الرمز، فعنوان موشّحة الشاعر علي الشرقي(الأزهار حول القبور) أفادت ثنائية الحياة والموت بوصف الأزهار رمزاً للحياة ووصف القبور رمزاً للموت، فالتوظيف الجديد للمكان بني على أساس التناقض، وكذلك في موشّحة الشاعر إبراهيم الوائلي(تحت ظل القمر) التي أفادت ثنائية الظل والضوء فضلاً عن الثنائية المتمثلة بالأرض (تحت) والسماء (القمر).

والمكان من وجهة نظر الفن ليس المكان الواقعي الذي ((يمثل المسافة المادية الملموسة على أرض الواقع))[٣]، وإنما يمثل بعداً أعمق يتجسد في أن الشاعر ((لا يصور المكان كما هو في أرض الواقع لأنه بهذا لا يتعدى أن يكون مصوراً [وإنما يقوم بالتقاط]صور المكان ويمزجها بخياله ورؤيته الخاصة ويسقط عليها مشاعره وانفعالاته فيحيل تلك الصور وإن كانت متسمة بالقبح الى صور تنبض بالجمال والحيوية))[٤]، فالجواهري حينما تأخذ الغربة منه مأخذها يصف المكان الذي احتضنه شاكراً فضل احتضانه ويصوره لنا حتى نتخيله جنةً في الأرض فيقول في موشح (فرصوفيا):[٥]

من ذا يوفّـــــي سحرك الحلالا؟

---

[١] ينظر على سبيل المثال المصادر والمراجع الآتية: دار الطراز في عمل الموشحات لابن سناء الملك،وجيش التوشيح للسان الدين بن الخطيب، والمقتطف من أزاهر الطرف والمغرب في حلي المغرب لابن سعيد المغربي، وتوشيع التوشيح لصلاح الدين بن ايبك الصفدي،ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الديـن ابن الخطيب لشهاب الدين المقري، والموشّحات الأندلسية لمحمد زكريا عناني والموشّحات الأندلسية من كنوزنا لفؤاد رجائي وديوان الموشحات الأندلسية للسيد غازي وغيرها.

[٢] جماليات المكان: ١٨٤.

[٣] إشكالية المكان في النص الأدبي: ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦، ١٥٥.

[٤] المكان عند شعراء الغزل العذري في العصر الأموي: بشائر أمير الفتلاوي، (رسالة ماجستير)، كلية التربية - جامعة بابل، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ١٧.

[٥] ديوان الجواهري: ٤/ ٢٩٧.

وحُسنك المدمـــــرّ القتّـــــــالا
يجشّـــــم اللّـــــذة والأهـــــوالا
حـــــالان الأحلـــى أمرُّ حـــالا
إذا أجلـــــتُ فكـــري الجـــوّالا
في كيف صبغ حسنك ارتجـــالا
أتعست الأسطورة الخيـــــــالا

إن السمة الرئيسة لهذا التوظيف الجديد للمكان هو اتخاذه محوراً تدور عليه الموشحة بأكملها بما في ذلك الدوران من وصفٍ وغزلٍ وانفعالات إنسانية وشعورٍ بالغربة وانثيالات عاطفية، وتأثر بما يحيط المكان من أحداث ووقائع، فالشاعران علي الشرقي ومير علي أبو طبيخ في موشحتيهما الموسومتين بالعنوان نفسه (أوربا) يجعلان من المكان ـ متأثرين بالأحداث والمحيط ـ محوراً فاعلاً ومؤثراً فيهما[1]، فيقول الشرقي:[2]

بلاد الأريحيـــــــات وبستـــــــان الرياحيـــن
أتُزجيـــن الأخاصيـــم صفوفـــــاً للميادي ـــــن
إذا أرضـــى المجاذيب هتـــافٌ للمجانيـــــــن
فأهـــــلاً بالعفاريـــت ومرحـــى للشياطيـــــن

ويقول الشاعر مير علي أبو طبيخ على سبيل مجاراة الشرقي:[3]

أماناً جنــة الدنيـــــــا فقد حاطتك نيـــــــرانُ
لها الواقد أشيـــــــاخٌ وفي الموقد شبّـــــــانُ
ذوت من لهب المدفــع حرقاً وهي أغصـــــــانُ
فما صُنعـــــك بالحور إذا لم يـكُ ولـــــــدانُ

٣ـ معالجة موضوعات جديدة:

[1] الموشحتان نظمتا بعد اشتعال لهيب الحرب العالمية الثانية.
[2] ديوان علي الشرقي: ٣٢٥.
[3] الأنواء: ٤١.

عرفنا فيما تقدم ـ ولا سيما في مبحث الأغراض ـ أن الموشّح النجفي كان قد عالج الموضوعات التقليدية أغلبها كالغزل والوصف والخمريات والمدح والمناسبات وغيرها، وهي أغراض تناولها الوشّاحون من قبل وأفرطوا في تناولها موضوعات لموشحاتهم، إلا أننا وعبر الاستقراء الدقيق لجملة من الموشّحات النجفية وجدنا أنها عالجت موضوعات جديدة تتناغم مع ما أفرزه الواقع الجديد من متغيرات، فكان أن برز لنا ما يأتي:ـ

أ ـ الحس الوطني الساخر:

ألقت الأحداث الجسام التي مرت على العراق في القرن العشرين بظلالها على الشاعر العراقي الذي كان يئن من وقعها ويحس بثقلها وجسامتها، فبدأ يبحث عن أساليب جديدة تتوافق وتعبّر عن مجريات الحياة الجديدة.

وبما أن الأدب تعبيرٌ مباشرٌ عن الذات وانعكاسٌ لما تعانيه، والأديب جزءٌ حيٌّ من المجتمع يتأثر به ويؤثر فيه، فإن شعراء الموشّح النجفي لم يقفوا إزاء هذا الواقع مكتوفي الأيدي بل راحوا يعبرون عنه بالسخرية والتهكم، لاعتقادهم بأن الواقع المعيش لا يرقى الى مستوى الكلام الجاد، فهذا الشاعر علي الشرقي يقول في إحدى مقطوعاته الرباعية ساخراً من عدد القادة في بلاده: [1]

دع عنك مروان الحمـــــار وخلِّ واقعـــــة الجمل
للّسع نعمل دائمـــــــــــاً والنحل تعمل للعســـل
بلدي رؤوس كلّـــــــــــه أرأيت مزرعة البصـل
ثورٌ ودلـــــوٌ برج طـــــــــــالعهم وحوتٌ أو حمل

وذكر أحد الباحثين أنه ((حينما تأسس ما يسمى بالمجلس النيابي العراقي، وكان يمثل طبقة من الدمى المتحركة، وجمهرة من نواب التزكية، ورعيلاً من عملاء الإنكليز إلا قلة في المعارضة متمثلة بالحاج محمد جعفر أبي التمن، والسيد ياسين الهاشمي، والشيخ محمد رضا الشبيبي، وسواهم وقليل ما هم، قال الأستاذ علي الشرقي يصور هذه الحقيقة تصوير الشاعر الساخر والناقد اللاذع في إحدى موشحاته المنشورة عام ١٩٢٤في حزيران ...)): [2]

إطّرحوا الهـــــمّ ولا تركسوا في العتب بغداد تمــلُّ العتاب
إن رماة الحيّ ما قرطســـوا واندلق السيف وظــلَّ القراب

---

[1] ديوان علي الشرقي: ٣٤٢.

[2] الأدب الساخر في النجف الأشرف لا في لندن: أ. د. محمد حسين الصغير، الذكوات، إصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب، النجف الأشرف، العددان الثالث والرابع، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م، ١٤.

وفقتمُ للخير لا تعطســـــوا خوفاً على حرية الانتخـــاب
يا أيّها البيت الذي أسّســـوا بوركت من بيتٍ له ألف بـــاب[1]

ويصور الشاعر صالح الجعفري بسخريةٍ جريئة خيبة الأمل التي عمت البلاد من رجال السياسة ويأسها منهم في مداواة جرح بغداد فيقول:[2]

في قلب بغـــداد جـــرحٌ أعيـــــا الطبيب النطاسي
نصيبهـــا حيــن تشكـــو لخيبـــــــةٍ وليـــــــاسِ
لكـــــــــــــلِّ داءٍ دواء حتـــى اضطـــراب الكراسي
اســـتـــغـــفـــر اللـّه إلا ما كـــــان منهـا سيـاسي

ويقدم الشاعر إبراهيم الوائلي النصح الساخر للحاكم الراعي بعدم الاهتمام بالرعية أو الالتفات لأنين الجياع والبقاء في عالم الملذات فيقول في موشحة (أنين الجياع): [3]

تـــه بين نافحةٍ عطراً وذاكيةِ
ولا تُصغ لعليـــلٍ أو لشاكيـةِ
ولا لمعولةٍ في الليل باكيـــــةِ
فمن هم الناس حتى تستجيبَ لهم ألستَ أرفـــع من دنياهمُ شانـــا؟

وتبدو السخرية من الأوضاع التي عمّت البلاد بسبب الحكام وما جرّوه عليها من ويلات وسعي الشعوب المغلوبة على أمرها وراءهم لتلبية دعواتهم في موشّح (شاعر الحياة) للشاعر محمود الحبوبي الذي يقول فيه: [4]

ترنّم وأدّكـــر أنّـــا أسارى في مغانينـــا
ولو تصغي لما نشكـوه لم تسمـــع سوى الهمسِ
ومهما يدعُنـــا الفاتـــحُ أسرعنـــا ملبّينـــــا
ووافينـــا له سعيـــــاً على العينيـــن والرأس
ولِم لا وعلـى الأرؤس منّـــا جرد العضبـــا

[1] ديوان علي الشرقي: ٢٧٥.
[2] ديوان الجعفري: ٢١١.
[3] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ١٠٨.
[4] شاعر الحياة: ٣٠.

وفي موشح (وخزات) يوخز الجواهري حكام الشعب بمؤامراتهم ودسائسهم لنهب خيراته فيقول ساخراً:[١]

أواجـــــدون لشعبـــــي في كـــــلِّ يـــومٍ دسيسه
يهنيـــــكم قد أكلتـــــم حتـــى عظـــام الفريســه
حتى الدجـــاجـــة تأبـــى ترقّـــعاً أن تســـوســه

****

قالت بمـــا فـــي مبيضـــي من صفـــرةٍ وبيـــاضِ
وزارة أنـــا فيهـــا قبِلتهـــا بامتعـــاضِ

ويذهب الجواهري الى أبعد من الوخز في موشحّه المطوّل (عالم الغد) إذ تصل به حال التهكم اللاذع الى وصف الحاكم بوجه البومة وجسم البغل وتشبيه جبينهبالحذاء،فالسخرية هنا مرّة والدعابة محزنة والنقد حرٌ متميز حسب وصف أحد الباحثين[٢]فيقول الجواهري:[٣]

أرِهم: رأس " بومةٍ " نكـــــراءِ
صاعداً باستقامةٍ واستـــــــواءِ
فوق جسم " البغال " في الإمتلاءِ
لوحـــــــــةٌ ذات بهجةٍ ورواءِ
رسمتها كف النظام المرائـــــي

الى أن يقول: [٤]

بجبينٍ ضنكٍ كطـــيّ الحـــــذاءِ
أوسعتـــــهُ صقلاً أكفُّ الهنـــاءِ

ب ـ الحزن والغربة:

الشعور بالحزن والإحساس بالغربة سمتان عامتان اشترك فيهما معظم الشعر العراقي المعاصر، وقد رصد النقاد أسباب هذه النزعة وبواعثها، فرأى الدكتور عز الدين إسماعيل أن مردها الى تأثر

---

[١] ديوان الجواهري: ١٦١/١.
[٢] ينظر: الأدب الساخر في النجف الأشرف لا في لندن، ١٥.
[٣]ديوان الجواهري: ٢/ ٣٧٥.
[٤]م. ن: ٣٧٦/٢.

الشاعر العربي بأحزان الشاعر الأوربي الحديث وهو يعاني طغيان الحضارة المادية على الروح ولا سيما في القرن العشرين[١]، ورأى غيره من الباحثين أن من أسباب طغيان الحزن على الشعر العربي هو حال التخلف الذي يعيشه المجتمع العربي وفقدان الحرية والضغط على الشخصية[٢]، وربطها آخر بالحالة السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي وشعور الفرد بالضياع والقلق.[٣]

ولعل نشوب الحرب العالمية الثانية واستعار أوارها أدى بالشاعر النجفي الى التأثر بهذا المحيط المستعر عبر قصائد وموشحات لوّنها بلون الحزن، فالشاعر مير علي أبو طبيخ يستهل موشحة (العيد في شوال) التي نظمها عام ١٩٤١بتساؤل حزين: [٤]

أهلالُ عيـــدٍ مـــا أرى أم زورق في اللّج سائر
أم قوس محتوم القضـــاء يُزجّ مبريّ المقـــــادر

وبنغمة حزينة يرى الشاعر علي الشرقي أن الأتراك هم من سببّ دمار البلاد فيقول في موشحة (صفير العسس): [٥]

للترك في تقطيع أسبابنـــــا الى المعالـــي السببُ الأوّلُ
قد حرّشوا النار بأطنابنـــا وأوقدوا البيت لكي يصطلوا
كم لهوات ٍ أشعلوها بنـــــا في ساعة الضيق لكي ينجلوا
يستنجدونـــــا وبأحبابنـــا أسيافهـــــــم تفعلُ ما تفعلُ

ويرسم الشاعر إبراهيم الوائلي لوحة غربته في وطنه فتتجلى فيها أروع آيات الصدق الفني فيقول في موشح (من أنا ...؟): [٦]

غريبٌ ولستُ أرى موطنـــــا وهذي بلادي وأهلي هنـــــا !

****

ولكننـي فـي بلادي غريـب كأنشودة فـي الظلام الرهيـب
ترفُّ علـى شفتـي مستريـب شريـــدٌ كمـــا ذعر العندليب

---

[١]ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ٣٥٤.
[٢] ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م، ٢٦٩.
[٣] ينظر: مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، (بحث تاريخي وتحليلي مقارن)، د. محمود حامد شوكت، د. رجاء محمد عيد، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٧٥م، ٢٧٤، ٢٧٨.
[٤] الأنواء: ٧٣.
[٥]ديوان علي الشرقي: ٢٧١.
[٦]ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ٢/ ١٤٩.

فلم يرَ في حقلـــه مأمنـــــا

وليست ببعيدة عن الجواهري نبرة الحزن والألم وهو يرى في مجتمعه تساوي القبح والحسن والغباء والذكاء والأمانة والخيانة عند بني البشر فيضّج من هذا الواقع المؤلم ليقول في موشّح (يا نديمي): [1]

يا نديمي وشفّني حـــــزَنُ أن تساوى القبيح والحســَـنُ
والغبيُّ السفيـــــه والفطِنُ وطهورٌ وجيفـــــةٌ عفِـــــنُ

يا نديمـــي وضاع مؤتمـــنُ في خؤونٍ وأفـــوهٌ لسِـــنُ
في حصـــورٍ ومحكـــم السورِ
في خضّمٍ من تـــافـــــه الهـــذرِ

وترتفع نغمات الحزن لتصبح ((الغربة وكأنها هي القياس، وعدمها هو الاستثناء...))[2]، فيرحب الجواهري بالأرق نديماً جديداً يعاقره الهموم ويطارحه اللواعج ويقاسمه الأفراح والأتراح، فيقول في موشّح (يا أيها الأرقُ):[3]

مرحبـــاً: يا أيـــها الأرقُ فحمـــةُ الديجـــور تحتـــرقُ
والنجـــوم الزُّهـــر تفتـــرقُ فيـــجـرُّ الســـابـــحُ الغـــرقُ
شفَّ ثـــوبٌ للدجـــى خلـــقُ وخـــــلا من لـــؤلـــؤ طبـــقُ
ومشـــى صـــبـــحٌ علـــى خـــدرِ
كـغـــريـــبٍ آب مـــن ســـفـــرِ

ولم تمنع الطبيعة الغنائية للموشح الشاعر النجفي من بث أحزانه عبره تجاه القضية الحسينية، لأن ((البيئة النجفية غيمة شعرية حزينة عائمة في فضاء الإحساس الإنساني، ولعلاقتها الوطيدة بقضية الحسين (عليه السلام) فإنه كلما طرق الشاعر باب الرثاء كلما تلونت كلماته بألوان الوجدان الروحي المختلفة))[4] وتمثلت أمام مخيلته صور الواقعة المفجعة، فالشاعر رضا الهندي يصور لنا في موشح (

---

[1] ديوان الجواهري: ٤/ ٢٥٣.
[2] م. ن: ٢٤١/٤. من مقدمة الشاعر للموشح.
[3] م. ن: ٢٤٣/٤.
[4] دلالة الصورة الحسية في الشعر الحسيني: أ.د. صباح عباس عنوز، العتبة الحسينية المقدسة، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م، ٧٢.

في رثاء الحسين"ع") لوحات متفرقة من واقعة الطف فتجري لهولها دموعه وتذوب نفسه بنار زفراتها، فيقول:[١]

أبد الدهر لنا دمـــعٌ سكوب وعلى نار الجوى تطوى قلوب
لا نذوق الماء إلا وتـــذوب أنفسٌ منّـــا بنـــــار الزفرات

ج ـ الحوار القصصي:

نتيجة لما توفرت عليه البيئة الأندلسية من ترف حياة ونعومة عيش خلت الموشحات الأندلسية من الحوار القصصي، فقد ((عبّر الشعراء الأندلسيون عن ترفهم ونعومة حياتهم بشعرٍ وجداني لا يطيق حوارا، شأن مخمور ينطق بالكلمة الواحدة عوضاً عن جُملٍ طوال، ولذلك لا نكاد نجد فيه حواراً يتجاذب فيه الحديث طرفاه)).[٢]

والحوار القصصي في الشعر أو ما يسمى بالحوار الشعري لا يُعدّ مظهراً من مظاهر التجديد في الشعر العربي، فقد ((عُرف منذ أن طرقه امرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة، غير أنه في نطاق الموشحات يُعد الوشّاح العراقي رائداً في هذا المضمار))[٣]، إذ برز في هذا المجال الشاعر محمد سعيد الحبوبي وغيره من الوشّاحين العراقيين الذين كانوا ينتحلون ((غير واقعهم غالباً، فهم يحملون لأنفسهم حواراً وقصصاً يبدعون في صوره ولا يستطيعون أن يجعلوه مضطرم الأحاسيس إلا بمقدار)).[٤]

وفي الموشّحات النجفية في القرن العشرين برزت عند بعض الشعراء حوارات شعرية عبّرت عن جموح الرغبة في فرض الخصائص الجديدة على الموشّح وإلباسه ثوباً جديداً متلائماً مع روح العصر، فضلاً عن الأفكار الجديدة المراد نقلها بالأسلوب الحواري المشوّق، فالشاعر صالح الجعفري ينقل لنا في موشّح (حكمٌ عادل) حواراً هادفاً بين الأرنب والطير مفاده: أن الأرنب حلّت في بيت الطير عنوةً دون استئذان بسبب البرد فحاول الطير أن يُخرجها منه فأبت فاحتكما عند السِنّور، قال فيه:[٥]

ذهب الصيفُ بأبراد البهـــــا واكتســـى الوادي بُرود البَردِ

---

[١] ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: ٥٢.
[٢] الموشحات العراقية: ٣٠٧.
[٣] م. ن: ٣١١.
[٤] م. ن:٣٠٧.
[٥] ديوان الجعفري: ١٣٨، ١٣٩.

****

حلّت الأرنبُ بيت الطيـــر إذ راعها وقع الثلوج الجامـــده
جاءها الطير وقال: انتقلـــــي هي داري، إنها لي عائـــــده
قالت الأرنب: المسكنُ لـــــي ويدي هذي عليه شاهـــــده
فإذا كنتَ ببيتي تدّعـــــــي هاتِ ما يرفع بالشرع يـــدي

****

قال: عند البحر قاضٍ فلنقـم ولنحكّمه بهذي المسألـــــــه
قالت الأرنب: لا أعرفـــــه قال: قاضٍ عادلٌ ما أعدلـــه!
هو سنّور تقيٌّ زاهـــــــدٌ قوته ما يقتنيه البحرُ لـــــه
لا يريق الدم بل لا يظلم الـــ الخلقَ، لا يترك باب المسجدِ

وينقل السيد مهدي الطالقاني لنا حواراً خيالياً صاغه من بنات أفكاره بينه وبين الساقي قال فيه:[1]

قال لي لمـــــّا نأى الواشي: ارتشف
مبسمي والورد من خـــــدّي اقتطف
قلت : مِل يا غصن نحوي وانعطف
قال: عجّل فالصباح ابتسمـــــــاقلتُ: برقع وجههـــــا بالشعـــرِ

ونرى الأسلوب الحواري بين الشاعر وقلبه حاضراً عند الجواهري في موشح (يا أحباي) الذي يقول في آخر أدواره: [2]

مستهـــامٌ بكـــــمُ إن عَنّفـــــــــا عاذلٌ داجـــاه عن أشواقـــــــه
قلت: لا ترجع لعهدٍ سلفـــــــــا إنّ عمراً شبَّ عن أطواقـــــــه
قال: غالطتَ خبيراً عرفـــــــا كلّ ما في القلب من إخفاقـــــه

****

قلت: يا قلبُ نقضت المبرمـــــا أنا لـــولاك شديـــد الملمـــــس
ظالمٌ خاصمتـــه فاختصمـــــــا آه لـــو أمهـل دقّ الجـــــــرس

[1] ديوان السيد مهدي الطالقاني: ١٣٢، ١٣٣.
[2] ديوان الجواهري: ١٢٩/١.

وليس ببعيدٍ عن الشاعر إبراهيم الوائلي هذا الأسلوب ولكن ليس وفق طريقة تجاذب الحديث بين طرفين وإنما بأسلوب يكاد يشبه الأسلوب الحكائي من طرفٍ واحد والمتخم بكيل التساؤلات التي لا يُطلب الإجابة عنها، فيقول في موشّح (الوتر المحطم): [1]

لمن يا شعرُ تهتاج ومن يسمعك الآنـــا؟
ومن يصغي لنجواك إذا ما ذبت ألحانـــا؟
ومن توقظ إن ثرت أعاصير وبركانـــا؟
وما في الغاب من شيءٍ سوى أنياب غدّار

وعلى هذا فإن الموشّح النجفي على الرغم من حداثة سنّه استطاع أن يلجَ في خضّم جملةٍ من الموضوعات الفنية المتعلق منها بالشكل أو بالمعنى لمعالجتها وإشاعة أجواء جديدة وجد الشعراء النجفيون في الموشّح القدرة على احتمالها والتناغم معها رغبةً في إلباسه أثواب جديدة تنسجم مع روح العصر ومستجداته.

[1] ديوان الوائلي إبراهيم الوائلي: ١٠/٢.

الخاتمة ونتائج البحث

بعد هذا الطواف في عالم الموشّح النجفي، هذا الفنّ الممتع الذي امتاز بخصائص ومميزات ميّزته عن الشعر التقليدي، لا بدّ وإن أسفر بحثنا عن نتائج نلخصها بالآتي:-

١. الموشّح فنٌ أندلسيٌ خالصظهر في أواخر القرن الثالث الهجري على يد عدد من شعراء الأندلس استجابةً لترف العيش وموائمةً للذوق العام التواق الى الغناء والموسيقى،فاستملحه المشارقة ونسجوا على منواله، وهذا لا يمنع من كون جذوره الأولى تفتقت في المشرق عند أصحاب المسمطات والمزدوجات وغيرهما.

٢.كدليلٍ حي على القيمة الفنّية لفنّ الموشّح نلحظ تهافت كبار الشعراء النجفيين على نظمه، إذ نظمته نخبة من الشعراء البارزين أمثال الشاعر مهدي الطالقاني (ت١٩٢٣م)، والشاعر مير علي أبو طبيخ (ت١٩٤٢م) والشاعر رضا الهندي (ت١٩٤٣م)، والشاعر علي الشرقي(ت١٩٦٤م) والشاعر محمود الحبوبي(ت١٩٦٩م) والشاعر صالح الجعفري(ت١٩٧٩م) والشاعر محمد مهدي الجواهري (ت ١٩٩٧م) وغيرهم ممن تناولتهم هذه الدراسة.

٣. بنيت أغلب الموشّحات النجفية ـ إلا ما كان منها تقليدياً ـعلى وفق أنماط مغايرة للموشّحات الأندلسية تبعاً للبيئة وتكوين النفسية النجفية الرافضة لطبيعته الغنائية الراقصةولا سيما المقطوعات الثنائية والرباعية التي حاولوا التنويع في استعمالاتها من حيث الأوزان والقوافي، وقدموا لنا أنماطاً جديدة منه كالموشّحة المقيدة باللازمة في بناء جديد والموشّحة ذات المقاطع المتنامية والموشحّة المفتوحة.

٤. شابهت الموشّحات النجفية في بدايات القرن العشرين من حيث مطالعها الموشّحات التقليدية بينما غلبت عليها روح التجديد والابتكار بعد منتصف القرن.

٥. بدا التناسب بين المقدمات والأغراض وبين أجزاء الموشحات النجفية واضحاً على أغلبها، على حين ظهر بعضها من دون اهتمام بالتناسب بين أجزائه بسبب اختلاف البناء الفني للموشح عن بناء القصيدة.

٦. أثمرت الغربة والهجرة لشعراء الموشح النجفي عن موشحات تنبض فيها روح الطبيعة الحية فضلاً عن إن استعمال ألفاظ الطبيعة عندهم كان ذا قيمة فنية وشعرية مقبولة.

٧. تنوعت الموشحات النجفية في استعمال معظم بحور الشعر التقليدية مع تفوق واضح لبحري الخفيف والرمل نظراً لخفتهما الإيقاعية ورشاقتهما المنسجمة مع تركيبة الموشح.

٨. حضور الموسيقى الداخلية بتشكيلاتها الإيقاعية من تنغيم وتكرار وتدوير وتقسيم وتجنيس في الموشح النجفي لإفادة الدلالة مرة ولإشاعة التنوع الموسيقي مرة أخرى ولإظهار القدرات التعبيرية مرة ثالثة.

٩. تمثلت مظاهر التقليد في الموشّح النجفي من حيث البناء في المقطوعات الثنائية والرباعية فضلاً عن الموشحات المخمّسة والمعشّرة.

١٠. اختلفت لغة الموشح النجفي في النصف الأول من القرن العشرين إذ كان يغلب عليها طابع التقليدية عن لغته في النصف الثاني منه إذ سرت فيها روح التجديد.

١١. عالج الموشح النجفي أغراض الشعر التقليدية أغلبها ولم نلحظ الإبداع إلا في الغرض السياسي.

١٢. خلت نسبة كبيرة من الموشحات النجفية من الأقفال وأبدلت بعض أقفالها ببدائل أخرى كاللازمة البعدية أو التنوع في القافية أو استعمال القفل المؤلف من شطرٍ واحد.

١٣. اختلفت أوزان الرباعيات في الموشحات النجفية عن أوزانها التقليدية (الهزج والرجز والوافر)، وصارت تنظم على أغلب بحور الشعر الأخرى كالخفيف والرمل والمتقارب وغيرها.

١٤. عولجت في الموشحات النجفية في القرن العشرين موضوعات جديدة فضلاً عن الموضوعات التقليدية، إذ برز الحس الوطني الساخرالشعور بالحزن والغربة على الرغم من كون تركيبة الموشح ذات طبيعة غنائية، وبرز الحوار القصصي فيها.

التوصيات:

نوصي أنفسنا أولاً والباحثين ثانياً بضرورة جمع الموشحات النجفيةالمنظومة في القرنين التاسع عشر والعشرين في ديوان يلمّ شتاتها وينقذها من حالة التناثر بين طيات الدواوين الشعرية، لأن الأعم الأغلب منها لم يكن نزوةً عابرةً عند الشعراء بل كان يحمل هماً وطنياً واجتماعياً ويؤرخ لواقعٍ سياسي وثقافي يندر أن نحظى بنظيره،فضلاً عن ذلك فإن الجمع في ديوان يسهل المهمة على الباحثين لاستكشاف ما في تلك الموشحات من قيمة فنية وأدبية تستحق الالتفات إليها والعناية بها، ونوصي أيضاً بضرورة التوجه لتحقيق الموشحات النجفيةالمخطوطة لأنها كنزٌ من كنوز تراثناالأدبي الغزيرلا ينبغي إهمالهلأنّه يستحق التخليد.

مصادر البحث ومراجعه

v القرآن الكريم

أولاً: الكتب:-

- أ -

١. ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر: د. عبد العزيز الأهواني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٨٦.
٢. ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م .
٣. الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير: د. محمد رجب البيومي، المجلس العلمي (١٣)، إدارة الثقافة والنشر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م .
٤.الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: د. مصطفى الشكعة، مطبعة دار العلم للملايين، ط٣، بيروت، ١٩٧٥م.
٥.الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه: معروف الرصافي، قدم له وعلق عليه: كمال إبراهيم ومصطفى جواد، بغداد، ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م.
٦.الأدب العربي في العصر الوسيط:د. ناظم رشيد، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٩٢م.
٧.الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال، ط٣، القاهرة، ١٩٧٧م.
٨.أدب المهجر: د. صابر عبد الدايم، دار المعارف، ط١، القاهرة ـ ج. م. ع، ١٩٩٣م.
٩. أروع ما قيل في المديح: إعداد، إميل ناصيف، دار الجيل، بيروت ـ لبنان، (د.ت).
١٠. أساس البلاغة : جار الله القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت٥٣٨هـ) ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، ١٩٦٥م.
١١. استعادة الماضي: د. جابر عصفور، دار المدى للثقافة والنشر، ط٢، دمشق ـ سوريا، ٢٠٠٢م.
١٢.الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية: د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، عمان ـ الأردن، ١٩٩٧م.
١٣. الاستهلال في بدايات النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٣م.
١٤. أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، نشر: مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ط١، القاهرة، ١٩٩١م.
١٥.الأسلوب دراسة تحليلية لأصول الأدب العربي: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٧، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م.
١٦.إشكالية المكان في النص الأدبي: ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦.
١٧.الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦١م.
١٨. الأنواء: (ديوان شعر)، السيد مير علي أبو طبيخ، مطبعة الراعي، النجف الأشرف ـ العراق، ١٣٦٢هـ/ ١٩٤٣م.
١٩.الإيضاح: الخطيب القزويني(ت٧٣٩هـ)، شرح وتعليق وتنقيح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة دار الكتاب اللبناني، ط٢، بيروت، ١٣٧٢هـ/ ١٩٥٣م.

- ب -

٢٠. بلاغة العرب في الأندلس :أحمد ضيف، مطبعة الاعتماد، مصر، ط٢، ١٩٣٨م.
٢١. البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها: عبد الرحمن الميداني، دار القلم، بيروت، (د.ت).
٢٢.البلاغة العربية علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين: د. طالب محمد إسماعيل الزوبعي، منشورات جامعة قان يونس، ليبيا، ط١، ١٩٩٧م.

٢٣.البلاغة فنونها وأفنانها: د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، إربد ـ الأردن، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.
٢٤.البلاغة والتطبيق: د. أحمد مطلوب ود. كامل البصير، مطابع بيروت الحديثة، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م.
٢٥. بناء الصورة الفنية في البيان العربي: د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.
٢٦.البناء العروضي للقصيدة العربية: د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م.
٢٧.البناء الفني للقصيدة العربية: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ط١، القاهرة، (د.ت).
٢٨.بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ـ بغداد.
٢٩.بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
٣٠.البيان والتبيين:أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر العربي، ط٤، بيروت، ١٩٦٨م.

■ ت ■

٣١. تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي،راجعه وضبطه: عبد الله المنشاوي و مهدي البحقيري،مكتبة الإيمان،ط١،المنصورة ـ مصر،١٩٩٧م.
٣٢. تاريخ الأدب العربي الأدب في المغرب والأندلس الى آخر عصر ملوك الطوائف، أواخر القرن الخامس للهجرة، الحادي عشر للميلاد، عمر فروخ، دار العلم للملايين، ط٤، بيروت، ١٩٩٧.
٣٣. تاريخ الأدب العربي عصر الدول والأمارات الأندلس: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٤، ٢٠٠٧م.
٣٤.تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول: د.شوقي ضيف، مطبعة دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٧م.
٣٥.تاريخ الموصل، سليمان الصائغ، مطبعة الكاثوليك، بيروت، ١٩٢٨م.
٣٦. التجديد في الأدب الأندلسي: د. باقر سماكة، مطبعة الإيمان، ط١، بغداد، ١٩٧١م.
٣٧.التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد: د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٧م.
٣٨. تحليل النص الشعري: محمد فتوح، النادي الإسلامي الثقافي، ط١، جدة، ١٩٩٩م.
٣٩. التصوير الفني في القرآن الكريم: سيد قطب، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت).
٤٠. تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية والإسلام: أحمد فلاق عروات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١م.
٤١. تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج: د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، (د.مط) ، بغداد ، ١٩٧٥م .
٤٢.التعريف في الأدب العربي : رئيف خوري ،(د.ط)، بيروت، ١٩٦٢م.
٤٣.تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (الشرح الوسيط) ضمن فن الشعر لأرسطو: أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد (٥٢٠ـ ٥٩٥هـ)، ت: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٥٣.
٤٤. تمهيد في النقد الحديث: روز غريب، دار المكشوف، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٩٧١م.
٤٥. توشيع التوشيح: الصلاح الصفدي(ت٧٦٤هـ)، تحقيق: البير مطلق، (د.ط)، بيروت، ١٩٦٣م.

ـ ث ـ

٤٦. الثابت والمتحول: أدونيس، طبعة دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٨م، وطبعةدار الساقي، (د.ت).

ـ ج ـ

٤٧.جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠.

٤٨.جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت ـ لبنان، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

٤٩.جمالية قصيدة النثر: سوزان بيرنار، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، (د.ت).

٥٠.جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، مطبعة أمير، ط٢، (د.ت).

٥١.الجواهري دراسة ووثائق: د. محمد حسين الأعرجي، دمشق، ٢٠٠٢م.

ـ ح ـ

٥٢. حركات التجديد في الأدب العربي: مجموعة مؤلفين، للدكتور عبد العزيز الأهواني بحث (فن التوشيح)، مطبعة دار النشر والثقافة، الفجالة، القاهرة، ١٩٧٥م.

٥٣. حركة الشعر في النجف الأشرف وأطواره خلال القرن الرابع عشر الهجري : د.عبد الصاحب الموسوي ، دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ـ لبنان.

٥٤. حل الطلاسم: محمد الجواد الجزائري، نشر: مكتبة الاتحاد، مطبعة دار الكتب، ط٣، بيروت، ١٣٨٩هـ/ ١٩٧٠م.

٥٥. حلبة الأدب: محمد مهدي الجواهري، عنى بطبعه وشرح ألفاظه ضياء الدين سعيد، ط٢، المطبعة الحيدرية، النجف، ١٩٦٥م .

٥٦.حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي محمد بن الحسن المظفرالحاتمي(ت٣٨٨هـ)، تحقيق: جعفر الكتابي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م.

ـ خ ـ

٥٧. خزانة الأدب وغاية الإرب: ابن حجة الحموي(ت٨٣٧هـ)، مطبعة الخيرية، مصر، ١٣٠٤هـ.

ـ د ـ

٥٨.دار الطراز في عمل الموشحات: للقاضي السعيد أبي القاسم هبة الله بن جعفر ابن سناء الملك (ت٦٠٨هـ)، تحقيق الدكتور جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٧٧م .

٥٩.دراسات في الأدب الأندلسي، محمد سعيد محمد، منشورات سبها، ط١، ٢٠٠١.

٦٠.دراسات في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٢م.

٦١. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ)، صحح أصله: محمد عبده ومحمد محمود التركيزي الشنقيطي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ١٣٨١هـ/ ١٩٧٨م.

٦٢.دلالة الصورة الحسية في الشعر الحسيني: أ.د. صباح عباس عنوز، العتبة الحسينية المقدسة، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م.

٦٣.دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٨٦م.

٦٤.ديوان الأعمى التطيلي(ت٥٢٥هـ): تحقيق الدكتور إحسان عباس، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت، ١٩٦٣م.

٦٥.ديوان امرئ القيس، تحقيق: حسن السندوبي، مطبعة الاستقامة، ط٣، مصر، ١٣٧هـ/١٩٥٣.

٦٦.ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، القاهرة، ج. م. ع، ١٩٩٠م.
٦٧. ديوان بحر العلوم: محمد صالح بحر العلوم،مطبعة دار التضامن، بغداد، ١٩٦٨م.
٦٨.ديوان الجعفري: صالح بن عبد الكريم، جمعه وحققه واشرف عليه: علي جواد الطاهر، ثائر حسن جاسم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨٥م.
٦٩.ديوان الجواهري: محمد مهدي الجواهري، جمعه وحققه وأشرف عليه: د. إبراهيم السامرائي ود. علي جواد الطاهر ود. مهدي المخزومي ورشيد بكتاش، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٢ـ ١٩٧٤م.
٧٠. ديوان الدوبيت: د. كامل مصطفى الشيبي، بيروت ـ لبنان، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م.
٧١.ديوان ديك الجن الحمصي عبد السلام بن رغبان (١٦١ـ ٢٣٦هـ)، جمع وتحقيق ودراسة: مظهر الحجي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.
٧٢. ديوان السماوي: الشيخ عبد الحميد السماوي، جمعه وحققه وقدم له: الشيخ أحمد عبد الرسول السماوي، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٣٩١هـ/١٩٧١م.
٧٣.ديوان السيد رضا الموسوي الهندي: جمعه: السيد موسى الموسوي، راجعه وعلق عليه: السيد عبد الصاحب الموسوي، انتشارات الشريف الرضي، مطبعة شريعت ـ قم، ط١,١٣٧٩هـ.
٧٤. ديوان السيد محمد سعيد الحبوبي: جمعه وأعده: محمود الحبوبي، شرح: عبد الغفار الحبوبي، دار الكوكب للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٥ ، بيروت ـ لبنان ، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م .
٧٥.ديوان السيد مهدي الطالقاني: جمع وتحقيق: السيد محمد حسن الطالقاني، دار المواهب للطباعة والنشر، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م .
٧٦.ديوان علي الشرقي: جمع وتحقيق: إبراهيم الوائلي وموسى الكرباسي، دار الرشيد للنشر، ديوان الشعر العربي الحديث (١١٤)،وزارة الثقافة والمعارف، الجمهورية العراقية،دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩م .
٧٧. ديوان لبيد بن ربيعة: اعتنى به: حمدو طماس، دار المعرفة، ط١، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٤م/١٤٢٥هـ.
٧٨. ديوان الهذليين: طبعة دار الكتب المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٩٥.
٧٩.ديوان الوائلي: إبراهيم الوائلي، دارالرشيد للنشر، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث (١٤٥)، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨١م.
٨٠. ديوان الوائلي: ديوان شعر الدكتور الشيخ أحمد الوائلي، شرح وتدقيق: سمير شيخ الأرض، (د. مط)، الطبعة الأولى، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.
٨١. ديوان اليعقوبي:محمد علي اليعقوبي، الجزء الثاني، حققه وقدم له: صادق محمد علي اليعقوبي، دار الصادقين، ط١، النجف الأشرف، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.

ـ ذ ـ

٨٢. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: أبو الحسن علي بن بسام الشنتيري(ت٥٤٢هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، مطبعة دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٥م.
٨٣. ذكرى الشاعر عبد الهادي الشرقي: طالب علي الشرقي، مطبعة الأدباء ـ النجف الأشرف، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.

ـ ر ـ

٨٤.رسالة الغفران لأبي العلاء المعري(٣٦٣ـ ٤٤٩هـ)، تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، ط٩، دار المعارف، ١٣٩٧ه/١٩٧٧م.
٨٥.الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره: أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي(٣٨٨هـ)، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٥م.
٨٦. الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٠م.

٨٧.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م.

■ س ■

٨٨. سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر: محمد خليل المرادي، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت).

■ ش ■

٨٩.شاعر الحياة (موشح): محمود الحبوبي، نشر: أسرة الشاعر، مطبعة النعمان، ط١، النجف الأشرف، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م.
٩٠. الشعر الشعبي العراقي في دراسة معاصرة: محمد الخالدي، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، لبنان ـ بيروت، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م.
٩١. شعراء الغري: علي الخاقاني، المطبعة الحيدرية، النجف، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٤م.
٩٢. الشعر العراقي أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر: يوسف عز الدين، المجمع العلمي العراقي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.
٩٣.الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥ـ١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي: د. عباس ثابت حمود، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٠م.
٩٤.الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور، د. جلال الخياط، دار الرائد، ط٢، بيروت، ١٩٨٧.
٩٥.الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٧٢م.
٩٦. الشعر القومي في السودان: د. عز الدين إسماعيل، بيروت ـ لبنان، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.
٩٧.الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث: مصطفى عبد اللطيف السحرتي، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩٤٨م.
٩٨. شعراء النجف في معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.
٩٩. الشعر العربي المعاصر : د. الطاهر مكي ، دار المعارف ، مصر، (د.ت).
١٠٠.الشعر والشعراء، ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مطبعة دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م.
١٠١. الشعر والزمن: جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥.

■ ص ■

١٠٢. صبح الأعشى في صناعة الإنشا: أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي(ت٨٢١هـ/١٤٠١م)، القاهرة، ١٩٦٣.
١٠٣. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٤، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٠.
١٠٤. الصورة السمعية في الشعر: د. صاحب خليل إبراهيم، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
١٠٥.الصورة الشعرية: س. دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مؤسسة الخليج للطباعة، الكويت، ١٩٨٢م.
١٠٦.الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، بيروت ـ لبنان ، ١٩٩٢م.
١٠٧.الصورة والبناء الشعري: د.محمد حسن عبد الله، مطابع دار المعارف، القاهرة، ج.م.ع. ١٩٨١م.

■ ط ■

١٠٨.الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن حمزة العلوي(ت٧٠٥هـ)، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩١٤م.

ـ ظ ـ

١٠٩. ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: علاء الدين السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

ـ ع ـ

١١٠.العقد الفريد: أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي(ت٣٢٨هـ)، تحقيق: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م.

١١١.علم الأصوات: د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة ـ القاهرة، ٢٠٠٠م.

١١٢. عواطف وعواصف: (ديوان شعر)، علي الشرقي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٣م.

١١٣.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني(ت٤٥٦هـ)، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط٥، بيروت ـ لبنان، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

ـ غ ـ

١١٤. الغابة والفصول كتابات نقدية: طراد الكبيسي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩.

١١٥. غاية الفن، دراسة فلسفية ونقدية، د. محسن محمد عطية، دار المعارف، ط١، مصر، ١٩٩١.

ـ ف ـ

١١٦.فلسفة الفن في الفكر المعاصر: زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة والنشر، الفجالة، ١٩٨٨م.

١١٧. فلسفة المكان في الشعر العربي: د.حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

١١٨.فن التشبيه: علي الجندي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٢.

١١٩.فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، ط٥، بغداد، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م.

١٢٠. فن التوشيح: الدكتور مصطفى عوض الكريم، قدم له الدكتور شوقي ضيف، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٥٩م.

١٢١.فن الشعر: د. إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٩م.

١٢٢.فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، ط٢، ١٩٨٠م.

١٢٣.الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، مكتبة الدراسات الأدبية (٢٠)، مطابع دار المعارف، ط١١، القاهرة، ج. م. ع. (د.ت).

١٢٤. في الأدب الأندلسي: الدكتور جودت الركابي، مطبعة المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٠م.

١٢٥. في الأدب النجفي قضايا ورجال: محمد رضا القاموسي، منشورات المكتبة العصرية، ط١، بغداد، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.

١٢٦. في التراث العربي: د. مصطفى جواد(١٩٠٤ـ ١٩٦٩م)، إخراج: محمد جميل شلش وعبد الحميد العلوجي، بغداد، ١٩٧٥.

١٢٧. في النقد الأدبي: د.شوقي ضيف، دار المعارف، ط٦، القاهرة، ١٩٦٢.

ـ ق ـ

١٢٨. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م.
١٢٩. قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.
١٣٠. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: أ.د محمد صابر عبيد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
١٣١.قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة المصرية، ط٣، القاهرة، ١٩٦٧م.

ـ ك ـ

١٣٢.كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، (د.م)، ط٢، (د.ت).
١٣٣.كتاب الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي(ت٥٠٢هـ)، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، نشر مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.
١٣٤. الكتابة ضد الكتابة، د. عبد الله محمد الغذامي، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩١م.
١٣٥.الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: الزمخشري(ت٥٣٨هـ)، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، (د.ت).

ـ ل ـ

١٣٦.لسان العرب: جمال الدين بن منظور(ت٧١١هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م.
١٣٧. لغة الشعر بين جيلين: د. إبراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٠.
١٣٨.لغة الشعر العراقي المعاصر: عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، ط١، الكويت، ١٩٨٢م.

ـ م ـ

١٣٩. مبادئ النقد الأدبي: أ.أ. ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: د.لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).
١٤٠.المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ـ القاهرة، (د.ت).
١٤١. المذاهب النقدية: د. ماهر حسن فهمي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٢.
١٤٢.المرشد الى فهم إشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط١، مصر، ١٩٥٥.
١٤٣. المستطرف في كل فن مستظرف: شهاب الدين الأبشيهي(ت٨٥٢هـ)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٣٧١هـ/١٩٥٢م.
١٤٤. مستقبل الشعر وقضايا نقدية: د.عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٤م.
١٤٥.المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل: محمد الأفراني، تحقيق وتقديم: محمد العمري، وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية، مطبعة فضالة، المملكة المغربية، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.
١٤٦. معجم الشعراء العراقيين المتوفين في العصر الحديث ولهم ديوان مطبوع: جعفر صادق حمودي التميمي، المعرفة للنشر والتوزيع، ط١، بغداد، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م .
١٤٧.المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٤.
١٤٨. معجم مصطلحات الأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧١.

١٤٩.معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.
١٥٠.المعجم المفصل في اللغة والأدب: د.أميل بديع ود. ميشال عاصي، ناب مصطفوي، مطبعة ستاره، ط١، ١٤٣٢هـ.
١٥١. معرفة أوزان الشعر الشعبي العراقي: مجيد لطيف القيسي، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٨٥م.
١٥٢. المغرب في حلي المغرب: ابن سعيد علي بن موسى المغربي(ت٦٨٥هـ)، تحقيق: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٥٥م.
١٥٣. مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي(ت ٦٢٦هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية،ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٢٠هـ /٢٠٠٠م.
١٥٤.المفردات في غريب القرآن: الراغب الأصفهاني، تحقيق: مركز الدراسات والبحوث بمكتبة نزار مصطفى الباز، نشر: مكتبة نزار مصطفى الباز، (د.مط)،(د.ب)، (د.ت).
١٥٥.مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م.
١٥٦.مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر: د. فاتح علاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
١٥٧.مقالات في النقد الأدبي: حسين مردان، (د.ط)، بغداد، ١٩٥٥م.
١٥٨.المقامة: لجنة من أدباء الأقطار العربية، دار المعارف، ط٣، القاهرة، مصر، (د.ت).
١٥٩. المقدمة : ابن خلدون ، تحقيق: د.علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ط٢ ،١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.
١٦٠.مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، (بحث تاريخي وتحليلي مقارن)، د. محمود حامد شوكت، د. رجاء محمد عيد، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٧٥م.
١٦١. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني(ت٤٥٦هـ)، تحقيق: حبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٢، بيروت، ١٩٨١م.
١٦٢. الموازنة بين أبي تمام والبحتري: الحسن بن بشر الآمدي(٣٧٠هـ)، قدّم له ووضع حواشيه وفهارسه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ـ لبنان، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.
١٦٣. موسيقى الشعر العربي: د.حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
١٦٤.موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، نشر: مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م.
١٦٥. موشحات ابن بقي الطليطلي وخصائصها الفنية: عدنان محمد آل طعمة، دار الحرية للطباعة، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩.
١٦٦. الموشحات الأندلسية : د. محمد زكريا عناني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (٣١) ، ١٩٨٠م .
١٦٧.الموشحات الأندلسية من كنوزنا: د. فؤاد رجائي، (د.ط)، حلب ، ١٩٤٩.
١٦٨. الموشحات العراقية منذ نشأتها الى نهاية القرن التاسع عشر: د. رضا محسن القريشي، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١م.
١٦٩. الموشح في الأندلس وفي المشرق: محمد مهدي البصير، مطبعة المعارف، ط١، بغداد، ١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م .
١٧٠. الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين: فوزي سعد عيسى، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية ، (د.ط) ، ١٩٩٠م .
١٧١. الموشحات والأزجال، د. مصطفى عوض الكريم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥.
١٧٢. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر: المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران(ت٣٨٤هـ)، تحقيق:علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر،١٩٦٥م.

١٧٣.ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: أحمد الهاشمي(ت١٣٦٢هـ)، تحقيق وضبط: د. حسني عبد الجليل يوسف، نشر: مكتبة الآداب، ط١، القاهرة، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.

■ ن ■

١٧٤. نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي: كامل كيلاني، مطبعة الكتب التجارية، مصر، ١٣٤٢هـ/ ١٩٢٤م.
١٧٥.نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: د. علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
١٧٦.نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.
١٧٧.النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكولردج، كولردج، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١م.
١٧٨.نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب: شهاب الدين المقري(ت١٠٤١هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، (د.ط)، بيروت، ١٩٦٨م.
١٧٩.نقد الشعر: أبو الفرج قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١٤، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م.
١٨٠.نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين الرازي(ت٦٠٦هـ)، تحقيق: د. نصر الله حاجي، دار صادر، ط١، بيروت، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م.
١٨١.نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر: د. محمد مهدي البصير، مطبعة المعارف، بغداد، ١٣٦٥هـ/ ١٩٤٦م.

■ هـ ■

١٨٢.هكذا عرفتهم، خواطر عن أناس أفذاذ عاشوا بعض الأحيان لغيرهم أكثر مما عاشوا لأنفسهم: جعفر الخليلي،دار المعارف، بغداد، (١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٨م)الجزء الأول. مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٦٣م.

■ و ■

١٨٣.وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي: د. حياة جاسم، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٢م.

ثانياً: الرسائل والأطاريح الجامعية:-

١.البناء الفني في شعر كثير عزة: ميادة عبد القادر، (رسالة ماجستير)، كلية التربية- ابن رشد، جامعة بغداد، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.
٢. البناء الفني في الموشح النشأة والتطور: كوثر هاتف كريم، (رسالة ماجستير)، جامعة الكوفة، كلية التربية للبنات، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م.
٣. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: عبد نور داود، (أطروحة دكتوراه)، جامعة الكوفة، كلية الآداب، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.
٤. الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي: حسن عبد عودة الخاقاني، (أطروحة دكتوراه)، جامعة الكوفة، كلية الآداب، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.
٥.جمالية الرمز في الشعر الصوفي: هدى فاطمة الزهراء، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان ـ الجزائر، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.
٦. الشاعر والنص والمتلقي عند حازم القرطاجني: نصيرة مخربش، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة العقيد الحاج بلخضر، الجزائر، ١٤٢٦- ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٥- ٢٠٠٦م.

٧. شعر السيد رضا الهندي(١٨٧٣-١٩٤٣م) دراسة في الموضوع والفن: ظاهر محسن جاسم، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م.
٨.لغة شعر الجواهري ١٩٢٠- ١٩٦١ دراسة نقدية: صبا علي كريم، (رسالة ماجستير)، كلية التربية - جامعة بابل، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م.
٩. نظرية المحاكاة بين الفلسفة والشعر، مديونة صليحة، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية - جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان - الجزائر، ١٤٢٦-١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٥-٢٠٠٦م.
١٠. نظرية الموشح ملامحها في آثار الدارسين العرب والأجانب: زهيرة بو زيدي،(رسالة ماجستير)، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، الجزائر، ٢٠٠٥- ٢٠٠٦ م.
١١.المكان عند شعراء الغزل العذري في العصر الأموي: بشائر أمير الفتلاوي، (رسالة ماجستير)، كلية التربية - جامعة بابل، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.

ثالثاً: المجلات والدوريات:-

١. الأدب الساخر في النجف الأشرف لا في لندن: أ. د. محمد حسين الصغير، الذكوات، إصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب/ فرع النجف، العددان الثالث والرابع، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م.
٢. حدود البيت.. فضاء التدوير: د. علي جعفر العلاق، مجلة الأقلام، العددان(١١-١٢)، تشرين الثاني ١٩٨٧.
٣. الرباعيات فن عربي النشأة: أ.د. عباس مصطفى الصالحي، مجلة المورد، العددان الثالث والرابع، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.
٤.الصورة في القصيدة العراقية الحديثة: د. عناد غزوان، مجلة الأقلام، العددان(١٢/١١)، تشرين الثاني ١٩٨٧.
٥. قراءة في موشّحة معاصرة: د. علي كاظم أسد، الذكوات، إصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب/ فرع النجف، العددان الثالث والرابع، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.
٦. الكلمة في الشعر العراقي المعاصر، البنية الصرفية والدلالة: د. هادي نهر، مجلة الأقلام، بغداد، العددان ٧-٩، ١٩٩٧م.
٧. المفردة حياة حافلة وليست حروفا: مهدي الجواهري، مجلة الأديب العراقي، العدد الأول لسنة ١٩٦١م.
٨.الندوة البلاغية في النجف الأشرف عام ١٢٦٦هـ القسم الثالث: تحقيق: د. علي خضير حجي، مجلة آفاق نجفية، السنة الأولى، العددان الثالث والرابع، مطبعة النجف الأشرف، النجف، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.
٩.وهم شائع موشّحة ابن زهر لا موشّحة ابن المعتز: طه الراوي، مجلة الرسالة: العدد(٤٥٩)، السنة العاشرة، ١٩٤٢م.

Ministry of Higher Education & Scientific Research
University of Kufa
Faculty of Arts
Department of the Arabic Language

The Najafi Sonnets during the 20th Century
An Artistic Study

A Thesis Submitted

To the Council of the Faculty of Arts/University of Kufa

By
Emad Sabah Abbas

As Partial Fulfillment of the Requirements for the Master Degree in the Arabic Language & its Literature

Supervised by

Asst. Prof. Dr. Hasan Abd Oada Al-Khaqani

2014 A.D. *1435 A.H.*

summary

The Sonnets are a kind of art that was first initiated in Andalusia for its compatibility to the nature of that area. Then it reached the East after a long journey starting with Egypt, Al-Sham and then the north of Iraq, and after the second part of the third century of Al-Hijra, it reached Al-Najaf and flourished there for the its productive poetic nature. Therefore, the Najafi poets were interested in it and used it in their poems and in their political reality.

In the 20th century, many Najafi poets mastered this type and attempted to change its patterns and renew its structure, this led to the production of the quadrants and couplets that appeared in the poetry of Ali Al-Sharqi (1892-1946 A.D.) and some of the poets in his time like the poets Mahmood Al-Habbobi (1906-1963 A.D.) and Mohammed Mahdi Al-Jawahiri (1900-1997 A.D.) who used the lengthy sonnets. This created a new pattern different than the patterns of the traditional sonnets.

This is what justified the choice of the title "***The Najafi Sonnets During the 20th Century an Artistic Study".*** In the first chapter, the patterns of the artistic structure and its parts were tackled as well as the purposes of the Najafi sonnet, the traditional and the renewed ones. In the second chapter the artistic structure elements were discussed known in the language, music and image. While the third chapter concentrated on studying the significant features of the traditional and the renewed ones.

The study reached the following important results:

- The importance of the sonnets for the Najafi poets, especially the prominent ones, is a proof of its high status and value.
- The Najafi sonnets differ from the traditional ones producing new patterns to achieve creativity.

- In addition to the traditional purpose of love, praise and describing, new purposes were tackled in the sonnets like the political purpose.
- The quadrants and couplets are a feature that characterized the Najafi sonnets that were written in the 20th century by most of the poets.
- In serious attempt to approach the sonnets to the traditional poem, some poets used figures language and musical phenomenon.
- Producing the lengthy sonnet without the rhyme scheme and new rhythms in the quadrants all of that are attempts to achieve new styles in the Najafi sonnets without resorting to imitation.
- As for the moral issues, in the Najafi sonnets there was an interest in the symbol to give their sonnets a new touch with a contemporary spirit, as well as being interested in the place and employing it in a new way that participated in spreading the modern spirit and the idea of renewing the meanings. They tackled many subjects like confirming the irony of the reality in their patriotic poems and lavishing it with sad spirit. As well as the story conversation which was full of such sonnets written in the 20th century confirming that the new reality needs new patterns for expression.