جوانب موضوعية وفنية من شعر السيد مهدي الطالقاني (ت١٣٤٣هـ)

الدكتور
جعفر علي عاشور
جامعة كربلاء - كلية التربية

جوانب موضوعية وفنية من شعر السيد مهدي الطالقاني (ت١٣٤٣هـ)

الدكتور
جعفر علي عاشور
جامعة كربلاء - كلية التربية

المقدمة

إن الباعث لاختيار الشاعر السيد مهدي الطالقاني، فكرة تواردت إلى ذهني، ثم أخذت هذه الفكرة تترسخ وتتأصل وشعرت معها بدافع قوي ورغبة ملحة يشداني لتتبع أعماله الشعرية ودراستها والإفادة منها في معرفة قوة شخصية هذا الرجل ودوره في الحركة الثقافية، وتوجيه أنظار الباحثين للبحث عن هذا التراث ليفيدوا منه، خدمة للحركة الثقافية وتعزيزا للمكتبة العربية وتوثيقا لتاريخ النجف الأشرف؛ فكانت هذه الدراسة.

قسمت البحث على عدة محاور ابتدأتها بدراسة ملامح من حياة الشاعر ومنزلته الثقافية والأدبية. وتلوتها بدراسة الأغراض الشعرية التي تناولها في ديوانه متمثلة في الرثاء، والمديح، والغزل، والفخر. ثم انتقلت الى اللغة والتراكيب، وانتقلت منها لدراسة الموسيقى والإيقاع، ثم ختمت البحث بملخص وضحت فيه أبرز النتائج التي تمخض عنها هذا البحث فما الكمال إلا لله عليه توكلت واليه أنيب.

ملامح من حياة الشاعر ومنزلته الثقافية والأدبية

هو أبو نوري السيد مهدي بن السيد رضا بن السيد احمد الطالقاني النجفي[1]،وآل الطالقاني أسرة علمية عريقة ينحدر نسلها إلى الإمام السجاد

زين العابدين (عليه السلام) عربية المحتد والمغرس، هاجر جدها الأعلى إلى النجف الأشرف في فجر القرن الثالث عشر الهجري، وهو الأمير السيد عبد الحسين بن جلال الدين الحسيني من طالقان عام ١٢٠٥هـ[٢].

ولد الشاعر في النجف الأشرف عام (١٢٦٥هـ-١٨٤٨م)، ونشأ في بيت زعامة دينية وعلم وفقاهة وتقى ومجد، فترعرع تحت ظل أبيه الجليل، وأتقن مقدمات العلوم الإسلامية ببراعة فائقة على مشاهير عصره وبرز بين أخدانه.. شابا عُرف بحسن الفضل والسيرة[٣]، ثم اتجه إلى الدراسات العالية والبحوث الخارجية[٤]، وقد كانت النجف الأشرف يومذاك مثابة طلاب العلوم الإسلامية ومهوى أفئدة المتطلعين إلى الدراسات الفقهية والعقائدية والفلسفية وملتقى الفطاحل والنابغ والعباقرة والأساطين.

وقد تعرض لذكره عدد من العلماء والأدباء وأطروه بكل جميل وأثنوا عليه، فقال الشيخ علي كاشف الغطاء عنه: أنه "أديب ذو إلمام وشاعر حسن النظم، رجل ظريف ومنادم لطيف عالي الهمة.. ملازم للتقوى ماسك بحبل الله الأقوى.." [٥].

ووصفه الشيخ محمد حرز الدين بأنه "عالم فقيه أديب كامل وشاعر يحسن نظم الشعر فصيح بليغ حسن الخلق..." [٦].

وهو "شاعر رقيق وفاضل أديب من طراز أخدانه من الطبقة الوسطى الذين موجوا الأندية والمحافل الأدبية، وشارك بمناسبات شاركه فيها كثير من مشاهير الشعراء، وطبقته التي عرفت بالتجلي كانت تأنس بشعره لرقته وترسله وهو مرهف الحس رقيق الشعور يقظ القلب"[٧]، فهو "أديب مرموق وشاعر متفوق"[٨].

توفي الشاعر في مدينة النجف الأشرف سنة (١٣٤٣هـ-١٩٢٤م) وشيع باحترام كبير، ودفن في الصحن الشريف، قرب إيوان مقبرة الأسرة، وهي الحجرة الثالثة على يسار الداخل إلى الصحن الحيدري المطهر من باب السوق الكبير(٩).

الدراسة الموضوعية

مدخل

أثرت بيئة النجف الأشرف الدينية، والحياة العربية بمظاهرها المختلفة في توجيه الشعر، وفي نفسية الشاعر؛ فحركت وجدانه، وأثارت مشاعره؛ لذلك ظهر واقع الحياة في الشعر، فكان حافلا بمختلف العواطف الإنسانية.

فطبيعة حياة الشاعر هي التي حددت أغراض القصيدة عنده معبرة عن واقع هذه الحياة الدينية المحافظة، فبرز فن الرثاء، والمديح، والتهاني، والفخر، والغزل، وهي من إفرازات هذه الطبيعة. وسنقف في هذا المبحث عند أشهر هذه الفنون أو الأغراض التي ضمها ديوان الشاعر.

الرثـــاء

أحد الأغراض الشعرية البارزة في الشعر العربي، يعبّر فيه الشاعر عن خلجات قلب حزين، وفيه لوعة صادقة وحسرات حرّى، وشعور بالأسى والحزن العميق إثر موت المرثي، فضلا عن ذكر محاسنه، والإشادة بمآثره وخصاله الحميدة. وقد احتفظت أمتنا عبر تاريخها الطويل بتراث ضخم من المراثي، ومعظم هذه المراثي التي وصلت إلينا تميزت بصدق اللوعة وحرارة العاطفة(١٠)، وخاصة المراثي التي كانت بحق الحسين (عليه السلام)، وأهل بيته في واقعة الطف الخالدة؛ فقتله (عليه السلام) على هذه الصورة الغادرة لابد أن يلهب المشاعر، ويرهف الأحاسيس ويطلق اللسان، ويترك في النفس الإنسانية أثرا

حزينا داميا، وليس في الدنيا وقعة كوقعته (عليه السلام) هزت العالم هزا عنيفا وأثرت أثرها الكبير في النفوس وأهاجت اللوعة واستدرت الدمعة. فالكبت والألم يدفعان الإنسان للنظم وتصوير الحال بلسان المقال، وما دام المرء يؤرقه الثأر وحرارة الثكل لا ينام ثأره، فيندفع مصورا حاله معددا آلامه مسامرا في لياليه وأيامه وفي خلواته ومجتمعاته.

ومن خلال استقراء الديوان تتلقانا أساليب الرثاء المعروفة المتمثلة بندب الموتى والبكاء والنواح عليهم، وتأبين الميت وعد محاسنه والإشادة بخصاله الحميدة، ومرة أخرى يكون استنهاض وعزاء فيتجه الفكر في رحلة العمر ومصير الإنسان، لأن الحياة لا تدوم فالموت نهاية كل إنسان.

ومهما كان من أمر فقد استقرأت القصائد الرثائية في الديوان وبلغت ست قصائد في رثاء الحسين(عليه السلام) وأهل بيته الكرام، وامتازت هذه المراثي في الغالب بتكامل النسيج والبناء. وإذا تناولناها بالتحليل والدراسة، نجدها صورة حية لأدب الحزن والثورة المكبوتة، وتغلب عليها ظاهرة الاحتجاج والرفض؛ فمأساة الطف قد صبغت مراثي الشاعر بالحزن العميق والرثاء النائح، والمدح المبتهل، وأمدته بمعين زاخر من المعاني والأخيلة، والعواطف، والصور، فغزرت مادته واتسع مجال القول فيه، فبرزت عاطفتا الحزن والغضب لتصور الأولى شعرا حزينا باكيا، وتثير الثانية شعرا قويا ثائرا، إذا ما علمنا أن العاطفة إذا أثيرت وهاجت كانت اقوى عناصر الأدب ولا سيما إذا كان بجانبها لسان طلق وبيان ناصع، ونفس مؤمنة، وشاعرية متوثبة وذلك هو الأدب الحي والأدب الرفيع.

إن هذا البناء يكاد يكون منهجا عاما للقصيدة الرثائية عند الشاعر، وهذا يعني أن القصائد الست تكرر بعضها، وتكاد تكون صورها عباراتها

واحدة يكرر بعضها بعضا.

وتبدأ قصائد الرثاء عنده بالحزن والبكاء على الإمام الحسين (عليه السلام)، وأهل بيته وأصحابه[١١]، ومن ثم وصف معركة الطف، وبيان مآثر وشجاعة الإمام وأصحابه، ثم استنهاض الإمام المهدي (عليه السلام) واستغاثته على طلب الثأر من قتلة الحسين (عليه السلام).

ومن الشواهد على ذلك قوله في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) مستهلا مرثيته -كعادته- بمطالع بكائية يبكي فيها مآثر الإمام وخصاله الحميدة:

هلّ المحرمُ يا لِشجوٍ جُددا وجوًى بأحناء الضلوع توقدا
قد هل فانهل الدموعُ سوافحا والهم أتهم في القلوب وأنجدا
لله شهر ليس يجلى كربه عنا مدى عمر الليالي سرمدا
شهر ترى الثقلين فيه ثواكلا تبدي لواعج وجدها مهما بدا
شهر حماة الدين فيه ضُحيت والدين بعد حماته اضحى سُدى
شهر به هوت الشواهق إذ هوت رب المعالي حين أرداه الردى
سبط النبي ومن لرفعة شأنه جبريل ناغاه لدى ما أُولِدا
طود الحجى كهف الرجا غوث ليث الشرى بدر الدجى بحر

هكذا كلما عاد شهر محرم الحرام عادت معه ذكرى أبي الشهداء وشهيد الإباء. عادت محملة بالعِبرة والعَبرة وعادت الذكرى للحادثة الدامية.

فالشاعر استعمل أسلوب التوكيد بتكرار (الشهر) و(المحرم) للدلالة على عظمة هذا الشهر. وقد حرص حاله حال الشعراء على ذكر الخصال الحميدة في تأبينه لشهداء الطف فوصفهم بالشجاعة الحزم ورباطة الجأش والإباء والدفاع عن الحمى والشرف والنخوة وعلو الهمة والعفة وتأمين الخائف وإجابة المستغيث وما شابه ذلك، لذا فالشاعر لم يكتف بوصف حزنه بل لجأ

إلى الإشادة بفضائل شهداء الطف وهذا امر استحسنه المبرد في المراثي عندما قال: "فأحسن الشعر ما خلط مدحا بتفجع"[١٣]، وهكذا جاءت قصيدته تعبيرا عن حالته النفسية وما يعانيه من ألم وأرق وسهاد مستهلا قصيدته بوصف دمعه الذي قرح خده وجافى النوم عيونه لشدة وجده على شهداء الطف مصورا الإمام ببدر هوى من السماء تفجعا عليه مستنجدا ومستنهضا الإمام المهدي (عليه السلام) أن يمحو الضيم عنه طالبا الأخذ بالثأر من قتلة جده الحسين (عليه السلام)، خاتما قصيدته بـ:

أبت المدامع أن تجف غروبها ولهيب أشجاني أبى أن يخمدا
حتى يقوم القائم القمقام من بُهدي معاليه الخلائق تُهتدى
قم جرّد السيف اليمان وصُل به فالسيف يُخشى وقعه أن جردا
يرضيك يا مولى البرية أننا نقضي أسى ولهاً ليومك رُصدا
فاعطف بطلعتك التي نطفي بها غُلل الصدى غوثا فقد طال المدى

لقد اظهر لنا الشاعر في هذه الأبيات عاطفة جياشة صادقة كانت في صدره وفي الوقت نفسه نقرأ اللوعة ونحس بالاستنهاض والثورة، في نفس شاعرة، متوثبة، صارخة بوجه الظلم والطغيان والفساد والاستبداد منددة بالولاة الجائرين والظلمة والمستهترين بالمبادئ والقيم.

المـديـح

يمثل هذا الغرض الجانب الإيجابي من القول الشعري، وهو شعر الحمد والعرفان، وتقديم الشكر إلى صاحب الفضل.

فالمديح هو ذكر الإنسان بما يحب فيطيب خاطره بكلام يثني عليه ويمتدح به، وهو فن ارتبط بالقصيدة العربية منذ نشأتها واكتمال أصولها[١٤]، لذلك فهو من الأغراض الرئيسة والقديمة في الشعر العربي؛ لاتصاله بطبيعة الحياة

العربية[١٥]، وشعر المديح لا تعد ومكوناته الموضوعية على إبراز خصال الممدوح وفضائله النفسية من "عقل وشجاعة وعدل وعفة"[١٦]، وإيمان وتقوى وورع، فالقصائد كانت تقدم لأولئك الممدوحين الذي وجد الشعراء فيهم تميزا يستحق المديح وإنسانية تفرض على الشعراء الثناء والتقدير للممدوح. إذن فإعجاب الشاعر بالفضائل الإنسانية وتأثيرها هي دعوة إلى الاهتداء إليها ثم الاقتداء بها وتمثلها إذا كانت غائبة عن الممدوح ومن ثم يدفع المتلقي للتوجه إليها والالتزام بها ؛ لأنها الصورة المثلى التي يتمناها المجتمع.

وقد شاع هذا الغرض في شعر السيد الطالقاني، ويتمثل ذلك في اتجاهين:

الأول: مديح الرسول (ﷺ) وأهل بيته عليهم السلام، إذ بلغ سبع قصائد، ومقطعة واحدة، ونتفة واحدة أيضا.

ومن الشواهد على ذلك، ما مدح به أمير المؤمنين (عليه السلام)، ذاكرا دور الإمام في نصرة الإسلام، ودحره لقوى الشرك والضلالة، ثم يعرض أحقية الإمام بالخلافة من بعد الرسول (ﷺ):

هيهات أولع في الهوى والشيب في فوديّ كالعضب اليمانِ مجرد
حتى م ألهو في زماني ساهيا أأخال أني في الزمان مخلد[١٧]

وبعد رفضه للحب والهوى قال:

مالي غداة الحشر من أهوالها إلا ولاء أبي الأئمة منجد
مولى تفرد في فضائل جمة صيد الملوك لها خواضع سُجّد
ومناقب مثل النجوم الشهب لا تحصى ومن ذا للنجوم يُعدد
هو ماجد تسمو السماء بمجده والله يعلم والملائك تشهد
هو واحد الدنيا ومن بعلائه هذا الورى عرفوا الإله ووحدوا

تتجلى في هذه القصيدة أسمى معاني العاطفة النبيلة الصادقة، وأروع صور الحب المتأجج، وأقدس مظاهر الإيمان، ففي كل جملة مَكرمة، وفي كل عبارة فضيلة ومنقبة، وفي كل لفظة ببيان واضح، وفي كل كلمة ترجمان، وكفى بذلك حجة ودليلا على قوة رفض الشاعر للنسيب والغزل[١٨]، وهما من قيود وضوابط القصيدة المدحية التي لابد للشاعر المجيد أن يلتزم بها، ولهذا صارت المقدمات -المفتاح للحدث الشعري، في الغالب الأعم عرفا عاما تبتدأ به القصائد المدحية[١٩].

وقوله في مديح أهل البيت (عليهم السلام):

يا صاح قد دنا الرحيل فانتبه ... وتب إلى ربّ العلى تضرعا
وافزع من الذنب إلى أماجد ... ما برحوا للصارخين مفزعا
آل النبي المصطفى خير الورى ... وخير من ساس البرايا ورعى
موضع سر الله بل أكرم من ... كان لسره المصون موضعا
أطايب تفرّعت نبعتهم ... من هاشم يا طيب ما تفرعا
هم الألى باتوا لربهم على ... طول الليالي سجدا وركعا
هم الألى قاموا على نهج الهدى ... وقوموا الدين غداة ضعضعا[٢٠]

فالشاعر في هذه القصيدة يبين مكانة أهل البيت (عليهم السلام) في الورى، وبيان فضلهم وأرومة اصلهم الهاشمي، وعلو همتهم في الصبر والإقدام والشجاعة في الحروب وبذل النفس -وهي غاية الجود- وهو بعد كل هذا وذاك أبدى حججه الواضحة في فضلهم وعبادتهم وزهدهم ليقر بها القاصي والداني والعدو قبل الصديق، فنراه يكرر الجملة الاسمية (هم الأولى) في بيتين مؤكدا ثبوت تلك السجايا الحميدة فيهم، فضلا عن وجاهتهم وقلة نظرائهم، وكثرة

عطاياهم، واستغنائهم عن الناس. ثم يختم قصائده -كعادته- بدعوته للإمام والصلاة عليه فنراه يقول:

أرجـــوك يـــا ذخـــري لـــدى فصـــل القضـــاء لقضـــاء فصـــلي
صـــــلى الإلـــــه عليـــــك مـــــا زهــت الريــاض عقيــب وبــل[٢١]

أو قوله

تـــترى مـــن الله الصـــلاة علـــيهم ما أن همى صوبُ الغمام واسبلا[٢٢]

والثاني: مدائح معاصريه أو ما يطلق عليه أدب التهاني، إذ بلغ عشر قصائد، ويشير استقراؤنا لديوان الشاعر أن هذا اللون من الشعر في المديح يتخلص فيه الشاعر، غالبا، من بعده إلى تهنئة الممدوح بأمر ما. ومن الشواهد على ذلك قوله مهنئا الشيخ صالح كاشف الغطاء(٢٣)، التي افتتحها بمقدمة غزلية على عادة الشعراء القدامى:

ألا من مجيري من عيون الكواعب فقد فعلت في النفس فعل القواضب
وقد لسعت قلبي عقارب صدغها ومـــن دون لســـع الصـــدغ لســـع
وكـــم ليلـــة قـــد بـــت فيهـــا منعمـــا على غير واشٍ بين بيض الترائب
أُسقي كؤوسا في السماء عكوسها تلقـــب بـــين النـــاس: شـــهب

فالشاعر يعلم أن المقدمة تلائم التجربة الموضوعية وانعكاسات المجرى النفسي، فيصب همومه وانفعاله في لوحة النسيب، وهذا بدوره -النسيب- "يكون منفذا يهيئ الشاعر الأرضية النفسية التي نتفتح على أفاق القول ليصل إلى معالجة الموضوع الرئيس"[٢٥]، هذا وقد كونت لوحة النسيب في شعر التهاني حضورا وساعا، فالطالقاني يهيئ لوحة النسيب ومن ثم لوحة الخمرة، لتؤدي بتأليفها الفني غرضا نفسيا، "لتميل نحوه القلوب... لأن التشبيب قريب

من النفوس"[٢٦]، ولقد أحس النقاد القدامى أن صورة المرأة وتوظيفها فنيا محضا في لوحة النسيب يكشف عن انفصال كلي وجذري عن موضوعية المعالجة[٢٧]، فالنسيب والخمرة في قصائد التهنئة عند الطالقاني نعتقد برمزيتها أو لنقل أنها جسر يريد الشاعر أن يعبر من خلالها إلى الهدف الرئيس أي أن صورة المرأة واللوحة الخمرية تشير إلى دلالتها الرمزية لتسعد الممدوح وتطرب المتلقي، فنراه يقول:

طربت ولم أحس الكؤوس وإنما بعرس "أمين" الخلق نجل الأطايب
فتى أورثوه المجد والعز معشر عزائمهم يسبقن سير الكواكب
يصول على الأموال حتى يبيدها ولا زال هذا فعله بالكتائب
مزاياه لا أستطيع تعداد بعضها كرمل الفلا أو كالنجوم الثواقب[٢٨]

فالشاعر أبرز معاني المجد والجود والشجاعة والوفاء وشدة صرع الممدوح لأعدائه وبالغ فيها وهي عادة من المعاني القديمة في الشعر العربي التي كانت تدور حولها قصيدة المدح.

وهكذا كانت أكثر معاني هذه القصائد –المدحية- تدور في إبراز أهم القيم الاجتماعية التي يتحلى بها الممدوح، ولم ينبعث عن أي غاية سوى الاحترام والولاء والشكر والوفاء، فعبر هذا الشعر عن مضامين العرفان والولاء البعيد عن الغايات النفعية والمصالح التكسبية. فهو دعوة واقعية وصريحة للتمسك بالأخلاق الرفيعة والحق والنسب والمجد،كما تظهر على حقيقتها في شخصية الممدوح سواء أكان من أهل البيت (عليهم السلام) أو عزيزا، بعيدا عن المبالغة والغلو والكذب الأدبي الذي يمتاز به المدح التكسبي، أو المدح النفعي.

الغـــزل

غرض معروف من أغراض الشعر العربي، يتخذه الشاعر وسيلة للتعبير عن ذاته وعواطفه وعما يختلج في نفسه من صبابة ولوعة وحنين وحرمان حين يشتد به الجوى والشوق ؛ فكان من أكثر الموضوعات الشعرية اتصالا بفطرة الإنسان وطبيعته وحياته الاجتماعية[٢٩]، لذا عده ابن قتيبة من أقرب الفنون الشعرية إلى النفوس[٣٠]، وذلك لارتباطه بعاطفة الحب وهي من أسمى العواطف الإنسانية وإذا جاز لنا أن نشبه شعر السيد الطالقاني بصفحة ذات وجهين؛ فإننا سنلحظ بيسر أنه قد كتب على الوجه الأول منها عواطف حبه الجياشة متغزلا، في حين ترك الوجه الثاني ليضم فنون شعره وأغراضه الأخرى. وهذا ليس بجديد ولا مستغرب على الشعر العربي وشعرائه، وكيف نستغرب ذلك منه وقد رأينا من قبله ومن بعده كثيرا من الشعراء قد وقفوا أشعارهم على الغزل دون غيره من فنون الشعر وأغراضه، وتذبذبوا كما تذبذب الطالقاني بين التقليد والتجديد، ولذلك نراه في بعض الأحيان يفتتح قصائده بالنسيب جريا على عادة الشعراء القدماء في الافتتاح والتمهيد لأشعارهم- المفتاح للحدث الشعري- قبل الشروع بالغرض الرئيس من القصيدة فـ "العودة إلى القيم الفنية الشعرية الموروثة ليست انكفاءة أو رجعة، إنما هي إيحاء لكل إضاءة، وتعميق لرؤية الشاعر وإحساسه بالاستمرار والتواصل الفني فالشاعر عندما يتوجه إلى معطيات موروثه الأدبي فإنه لا يعمد إلى الإفادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار والتقليد، وإنما يهدف إلى إعادة صوغ تلك المعطيات بما يثري عمله الجديد ويجعله صالحا للتعبير عن قضاياه المعاصرة"[٣١].

انظر إلى مقدمة قوله في الفخر:

يـا سـعد عـرّج بـي علـى المُنجنـى فـثم قلـبي ضـاع في شعبـه
نناشـد الحـي ونبكـي علـى سـالف عـيش مـرّ في قربـه[٣٢]

وقوله في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام):

يـا مـن يـروم سُـلوّي في ملامتـه أقصر ملامـي إنـي عنـك في شـغل
لقـد مضـت لـي أيـام بقـربهم فيها حكيت غصون البانِ من جذلي[٣٣]

وقوله:

قـف بـي ونـح كيمـا نُطـا رحُ بالنيـاح حمائمـه
واسـتوقف الحـادي بـه ننعـى الطلـول الطاسمـه[٣٤]

وقوله مهنئا:

ألا من مجيري من عيون الكواعب فقد فعلت في النفس فعل القواضب
ولقد لسعت قلبي عقارب صدغها ومـن دون لسـع الصـدغ لسـع

وقوله مهنئا أيضا:

وافتـك بـين الخـرّد الكواعـب كالبـدر بـين الأنجـم الثواقـب
ترنـوا بلحـظ فـاتر لكنـه يرمـي بسـهم للقلـوب صـائب[٣٦]

وقوله:

طرقـت ونشـر عبيرهـا كـالعودِ هيفـاء تهـزأ بالقنـا الأُملـود[٣٧]

وكلما توغلنا في قصائد الشاعر وأمعنا النظر نرى أن المقدمات الغزلية "ليست سنة يتبعها الشاعر فحسب بل هي سنة فنية ونفسية يرمي من ورائها إلى معان شتى"[٣٨]، لذلك اتخذها الشاعر رمزا فنيا -وهذا الحكم يطلق على الافتتاحيات عموما- يسقط عليها جملة مشاعره وأحاسيسه، وليتخذ منها ستارا لموضوعه الأساس[٣٩]، في حين نراه من جانب آخر يكرس عددا من

قصائده ومقطعاته -التي تمتاز بغنائيتها- للحديث عن الحبيبة متألما مرة من فراقها وفرحا ثملا نشوان أخرى بلقائها. ومن الأمثلة على ذلك قوله:

لا وأيـــــــام الصـــــــبا وضُـــــــباعين الظِبـــــــا
مـــــا ذكـــــرت الوصـــــل إلا صـــــد عـــــني وأبـــــى(٤٠)

لقد انقسمت معاني الغزل عند السيد الطالقاني على اتجاهين، الأول: ما يلقاه الشاعر من وحشة وفجيعة يولدهما بعد المدى بينه وبين الحبيبة لا سيما إذا طالت أيام الفراق وتكدر صفو عيشه في إبانها، إلى حد يبدو فيه الشاعر غريبا وهو في أهله وبين عشيرته؛ لذلك يتمنى أن يفدي حبيبته بروحه لينعم بقربه منها، فنراه يقول:

لا تعـــذبني بأســـياف الجفـــا كـــف عـــني مـــا بجفنيـــك كفـــى
وارع صـــبا مـــا انثنـــى عـــن حـــبكم قـــط يومـــا لا ولا خـــان الوفـــا
وترفـــق في فـــؤاد لم يـــزل فيـــك عـــانٍ ولجســـم قـــد خفـــى(٤١)

والآخر يتمثل بحالة البهجة والسرور الذين يشعر بهما حينما تصله الحبيبة، فينعم عيشه، وتحسن حياته، ودنياه، ويفرح قلبه، وتصافح عيناه عينيها، فتقرا بلقائها ويشفى من أوجاعه وتتحقق أمنياته بعد يأس وطول انتظار، فنراه يقول:

يـــا حبيبـــا ومـــا ســـواه حبيـــب لمعنّـــى وكنـــت فيـــه المعنّـــى
ذي عيـــوني وادي العقيـــق وقلـــبي ذاك وادي الغضا إذا شئت مغنى
لم يكـــن بيننـــا ليجمـــع دهـــرٌ فكأنـــا كالشـــمس والبـــدر كنـــا
مـــا ذكرنـــاك يـــا منـــى الـــنفس إلا كـــان ذكـــراك خمرنـــا فسـكرنا(٤٢)

ولا بد من الإشارة هنا أن معاني الشاعر في الغزل لم تصل إلى مرحلة الابتذال أو ما يسمى بالأدب المكشوف الفاضح، الذي يتوخى وصف أعضاء

المرأة ومفاتنها وصفا موغلا في الحسية؛ لان أكثر أوصافه كانت تنصب على تشبيهات ليس فيها ما يخدش الذوق العام أو ما يسئ إلى العلاقة بين المحبوبين، ومن هذه الأوصاف أنه كان يشبه وجه حبيبته في إشراقه بالدرة أو بالبدر، ودموعها في نصاعته باللؤلؤ، وخدها في حمرته بالورد، وريقيها في مذاقه بالخمر، إلى غير ذلك من الأوصاف الشائعة المألوفة عند الشعراء المتدينين –أن لم نقل الشعراء العذريين- نلمس فيه نزعة الشاعر الدينية، كما إن للبيئة التي عاش فيها يدا في توجيه تلك الشاعرية المحافظة، فهو شاعر الجمال يترامى عليه من عل، فلا يبتذل ولا يغرق في الوصف والقصص، ولا يتمادى في التحليل والتعليل، وكأني بالحب عنده غير مأساوي، فلا ذهول، ولا تلوع، ولا تفجر عاطفي عنيف.

ومن التعابير الصادقة التي وظفها الشاعر في مقدمته الغزلية حديث عن الشيب والشباب، نراه يعلل أسباب فراق الحبيبة عنه، بما أصابه من حدثان الدهر، فالشيب قد علا رأسه، إذ يقول:

رأت المشـــيب بلمـــتي فتنفـــرت ومُهـــى الصـــريم يـــريعهن مشـــيب
وتنفســـت صـــعدا وأنّـــت حســـرة فبـــدا لهـــا فـــوق الخـــدود لهيـــب
وحبسـت أنفاسـي مخافـة أن تـذيب الخـــد منهـــا واللجـــين يـــذوب
لا تنكـــري شـــيبا أضـــاء بلمـــتي فظبـــاء وجـــرة ثغـــرهن شـــنيب(٤٣)

فهو ينكر تعجب محبوبته –مي- من الشيب المشتعل في راسه، فهو راض بما أتاه؛ لأن الشباب لا يعود يوما، فلهذا تراه يحاول أن يعلل ذلك تعليلا مقبولا في البيت الرابع "فظباء وجرة ثغرهن شنيب" لكسب ودها وثقتها به، وتأكيدا لقصد الشاعر وغرضه، وهذا من حسن التعليل الذي امتاز به الشاعر

لكون كثرة الشيب وذهاب الشباب سببا في صد الفتيات والغواني عن الشاعر وهجرهن له.

الفخـــر

لم يرتق الشاعر في هذا الغرض إلى منزلة الأغراض الأخرى التي تحدثنا عنها في الكم غالبا، فهو لا يشكل مقدارا كبيرا في نتاجه الشعري قياسا إلى ما لاحظناه في فنونه السابقة، كالمديح والرثاء والغزل.

فالفخر أو الافتخار هو المدح(٤٤)، وإنه "قدرة إنسانية واعية واستبطان ذاتي لقدرة الإنسان ومدى ما يستطيع أن يقدمه من توافق بين ما يقوله ويفعله"(٤٥)، وبتعبير آخر هو "وسيلة للدفاع عن النفس، ووسيلة من وسائل الدعاية التي تمجد فضائل الفروسية"(٤٦)، وبعد هذا فإنه "فن غنائي يشيد فيه الشاعر بمناقبه أو بمناقب قومه"(٤٧)، ويبدو لنا أن شعر الفخر عند الشاعر وقع ضمن مجريين رئيسين، هما: مجرى الفخر الذاتي –الأنا- في محاولة للشاعر لتأكيد ذاته، بادعائه أشياء للنفس ليست في متناول الجميع بسهولة ويسر، ومجرى الفخر القبلي الجماعي.

أن الفخر الذاتي عادة يقوم على التغني بالبطولة والقوة والبأس وإكرام الضيفان وقول الشعر وعراقة النسب والشرف الرفيع والسؤدد والحلم والعفة، وقيم الافتخار الأخرى، عندما ينسبها الشاعر إلى نفسه(٤٨).

ومن بواعث فخره الذاتي –الكرم-وهو القيمة الفخرية التي كانت انعكاسا للظروف البيئية العربية القاسية، وإحدى القيم الاجتماعية العليا التي افتخر بها العربي، ولنقل هو شعيرة من شعائر العربي المقدسة، وهو فعل إنساني قبل كل شيء، دعت إليه ظروف البيئة التي يعيشون فيها، فهو مظهر

من مظاهر الجود والسخاء وإن أفضله ما كان مع الشدة والحاجة[٤٩]، يقول الطالقاني في إحدى مقطعاته:

ومستنبح أخرجت كلبي له وقد حضأت له ناري لأحظى به وحدي
فجاء ولم أجشم مكاني وإنما عجلت على الكوماء بالصارم الهندي
فأقريته منها أطايب لحمها ولست أرى غيري يجود بها بعدي
كأن قدوري وهي تغلي حشاشتي إذا حن من جاري فؤاد إلى القد
وإني حر في المواطن كلها سوى إنني للضيف ما حلّ كالعبد[٥٠]

فالشاعر رسم لوحة معبرة لكرمه، مفيدا من الموروث الشعري العربي القديم، بعد أن نام أهل الحي، وأطفئت النيران، لتظل ناره موقدة لتجلب له طارق ليل ضلّ طريقه في أرض الله الواسعة، ليقوم بضيافته، مقدما له صورا من الترحيب المادي من طعام ومأوى ليحفظ له حياته ويجنبه مطر الشتاء وبرده القارص.

ويشير استقراء الديوان إلى أن الشاعر حاول في بعض قصائده ومقطعاته أن يفخر بقبيلته ناعتا إياها بالشجاعة، وعراقة النسب، ومكارم الأخلاق، وكل معاني الافتخار الأخرى، لكن هذه الأشعار تتأرجح بين الفخر الذاتي والقبلي، فمرة نرى الشاعر يفتخر بنفسه، وبحركة سريعة ينتقل فخره إلى الجماعي[٥١]، فيقول مثلا:

سلي يا مي بارقة السيوف فقد روّيتها بدم الصفوف
سلي، أن تجهلي الأبطال عني فكم جرعتها كأس الحتوف
فلا يمناي تقصر عن قناها ولا يسراي عن بيض السيوف
أنا ابن الصيد من عُليا نزار أباة الضيم شامخة الأنوف

شـــأونا هامـــة العُيـــوق حتـــى حللنـــا ذروة المجـــد المنيـــف[٥٢]

يبدو أن الشاعر استهل مقطعته بمقدمة غزلية –على عادة الشعراء القدامى – لينفذ من خلالها إلى غرضه الرئيس، فـ(مي) تعد مفتاحا للحدث الشعري، وبعد هذه المقدمة المفتعلة شرع الشاعر إلى الفخر بنفسه مطوقا إياها بهالة من الشجاعة والفروسية –المثال– ثم انتقل إلى الفخر الجماعي تاركا ضمير الـ(أنا) إلى الـ(نحن) ناعتا قومه بكل معاني الفخر فهم أهل الشجاعة والنجدة والذود عن المقدسات والكرم والجود ويأبون الذل والهوان.

فالشاعر يفصح عن شجاعة قومه –نزار– ومروءتهم ونجدتهم واقتدارهم يجسد مبدأ الاعتزاز بشرف انتمائه القبلي، واستعمال ذلك كله في تهديد أعدائه من خلال امتزاج ضمير المتكلم المفرد الـ(أنا) بضمير الجمع ليكون الشاعر هو المعبر عن حس وآمال القبيلة بأسرها، ويكون مجسدا لصورتها، وصوتا لحالها، فيذوب في بوتقة القبيلة كلها. وإن استعمال الشاعر لضمير المفرد الـ(أنا) أو الجماعة الـ(نحن).قد جاء متجانسا في دلالته مع واقع مشاعره النفسية، فهو يعمد إلى التحدث بضمير المفرد ليؤكد أثره القيادي البطولي والإنساني المتميز. إن تركيز الشاعر على هذه الصيغ، إنما يعبر عن رغبته القوية في إيصال صوته إلى خصومة وهو في اقصى حالات الفخر الممزوج بالغضب، بكل الرغبة التي تكشف عن إحساسه العميق بوحدة الانتماء، ونستشف من عدد من نصوصه الشعرية أن الشاعر يؤمن بالجماعة والفعال، وذلك لإحساسه بأنه فقد الأمان، وأنه في حالة ترقب دائم، ولا يسكت إحساسه هذا إلا بالجماعة.

وبهذا المنحى يسير فخر الطالقاني بفرعيه الذاتي والقبلي فخرا يستمد قوته من الواقع الذي يعيشه، فهو لا يشتط بفخره، ولا يصل كما وصل غيره من

الشعراء الفخورين بأنفسهم، المزهوين بفضائلهم، المعتزين بشمائلهم إلى حد الاستحالة وإنه كان تقليديا في هذا الفن الشعري من ناحية المضمون والشكل فمطالع قصائده ومقطعاته غزلية، وهي عادة درج عليها الشعراء العرب القدامى وسار عليها اللاحقون.

اللغة الشعرية

تعد اللغة الشعرية المعين الثر الذي ينهل منه الشعراء في التعبير عن قدراتهم الإبداعية، فهي ليست أصواتا مجردة، بل إنها تدل على معان يوظفها الشعراء في الكشف عن تجربتهم الشعرية، وما تثيره تلك المعاني من انفعالات داخلية وأفكار؛ فهي تتميز بين شاعر وآخر، ومن عصر لعصر، ذلك لأنها ترتبط بالتكوين الثقافي للشاعر وذوقه الفني وتأثير العصر فيه(٥٣).

أن ألفاظ السيد مهدي الطالقاني ألفاظ خفيفة على اللسان، غير ثقيلة على السمع، رقيقة، عذبة، بينة، ظاهرة، مأنوسة الاستعمال، تتبادر معانيها إلى الذهن من غير حاجة ماسة إلى استعمال المعجم لفهم مدلولاتها، وكان يختار اللفظ المناسب ويأتي بالعبارة المتأنية ويستعملها في معان تمتاز بالدقة والصدق والوضوح، فهو لا يختلف عن سواه من الشعراء العراقيين في الحقبة المظلمة، ولهذا أتي بالألفاظ التي تمكّنه من الوصول إلى هدفه. لهذا نقول أن اختيار الشاعر للمفردات اللغوية جاء موافقا لطبيعة الحدث الموضوعي ووثيق الصلة بخصوصية معاناته النفسية، وهكذا كان لكل موضوع من موضوعات شعره مجرى يميزه من غيره، ولا يمكن أن يختار ألفاظا لمعانيه لا تنهض موسيقاها لمحاكاة المعنى(٥٤)، التي ترمي إليها النفس، فالشاعر يختار لمعانيه ألفاظا حسنة تمكنه من الوصول إلى هدف(٥٥).

ففي المدح والتهاني أتانا بالألفاظ التي ترفع من شان الممدوح بين الناس مثل ألفاظ: أل النبي (ﷺ)، وخير الأنام، وصنو المصطفى، والأطهار، والإمامة، والشجاعة، والسماحة، والكرم، والشهامة، والحلم، والنجدة، والقيادة الحكيمة، وان أكثر هذا الشعر يقوم على مثل هذه الألفاظ والمصطلحات.

ويبدو انه كان يأنف مما يستدعيه المدح من خضوع بإزاء الممدوح، لذا لم نجد في شعره إلا مدائح أو تهاني بصورة خاصة، أوجدتها الضرورة، وبذلك حافظت القصيدة المدحية على وحدة الأسلوب والإحساس وتضافرت فيها الأساليب والصيغ المتمثلة بحسن التخلص، والعطف، وتحليل المعاني، مما يدلل على انه نهج الأسلوب القديم في بناء القصيدة. والملاحظ في هذا الشعر – المدحي- إكثار الشاعر من استعمال الجمل الاسمية قياسا إلى الجمل الفعلية، مع تأكيد ضمير الغائب (هم)، وضمير المخاطب (أنت) [٥٦]، وأن أكثر هذه القصائد ذات بناء فني متكامل، فهي ذات مقدمة، وجسر لفظي –حسن التخلص- وغرض رئيس، وخاتمة[٥٧].وفي غرض الرثاء الذي شاعت فيه ألفاظ الحزن واللوعة والفجيعة، وهي ألفاظ أومأت من غير شك للحالة النفسية القلقة التي يعيشها الشاعر جراء فاجعة الطف الأليمة التي ألمت بالأمة الإسلامية عند فقدان النخبة من سلالة العترة الطاهرة (عليهم السلام)، ومن هذه الألفاظ: البكاء، والنواح، والدموع، والاسى، والهموم، والحزن، والفقد، والفجيعة، والرزء، والحسرة، والشجى، والقذى، والموت، والأجل، والحوادث، ولهفي، وويلي، وهالك، وندب، والدهر، وريب الزمان، والحتوف، وغالبا ما كانت هذه الألفاظ رقيقة تشير إلى عاطفة الشاعر وأشجانه وتبعث على الحسرة والألم، والحزن وحرقة القلب، والتوجع، والاستنهاض،

والرفض، فضلا عن امتلاكها القدرة على تصوير حالة الضعف والعجز، وعظم المصيبة، وقدرتها أيضا على تصوير الحالة النفسية، والشعورية التي يعيش تحت وطأتها الشاعر معبرة عن الحالة التي يقع في حدودها وجدان إنساني معذب لتلك الحالة المأساوية.

بيد أن الشاعر لم يقتصر في مراثيه للإمام الحسين (عليه السلام) على وصف حالة الحزن والاسى وتأثير حالة الفقد على نفسيته وإنما عمل على الإشادة بصفات المرثي وخصاله الحميدة، فنسب إليه المجد والندى والحياء، والحلم، والصبر والبأس، والشجاعة والجود، والإمامة، وقيادة الأمة، فالمعاني هي معاني المدح نفسها.

وكثرت في الشعر الرثائي أيضا بعض صيغ المبالغة التي ينعت بها الشاعر مرثيه أو ينفيها عنه، ومنها: ضراب، وقافا، ظمآن، وقاعا، قوال، خواض، شهاد، طعان، من أجل تعظيم شان الإمام (عليه السلام)، وغالبا ما يلجأ الشاعر إلى استعمال هذه الصيغة من أجل وضع المرثي في الصورة المثالية أو الانتقال به إلى الصورة المثالية، وعندها يصبح فقدانه (عليه السلام) موضع حزن أشد ؛لأن المثال لا يعوض في حالة الخسران. فأحشاء الشاعر تغلي دوما بحرقة المصاب وهي حرقة لا يمكن أن تخمد في حال، فهو يتذكر دوما ما حلّ بالهاشميين والهاشميات –أسلافه الطاهرين- من هوان وقتل وتشريد وتنكيل وسبي ومن هنا حاول الشاعر أن يطوق بني هاشم من آل عدنان والخصوص الإمام المهدي المنتظر (عجل الله تعالى فرجه) بواجب الاستنهاض والتوثيب للاقتصاص من الجناة في حالة كون المرثي قد قتل ظلما وعدوانا(٥٨).

وإذا انتقلنا إلى غرض الغزل عند الشاعر، ألفينا لغته تميل نحو الرقة والعذوبة اللتين تتناسبان مع رقة الموضوع نفسه، ولما كان المذهب في النسيب

إنما هو الرقة واللطافة والشكل، والدماثة كان مما يحتاج إليه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة مقبولة، سهلة، غير مستكرهة. ومن هنا شاعت ألفاظ: الحب، والهوى، وأيام الصبا، والعشق، والشوق، والود، والأرق، والجوى، والسهد، والشقاء، والنأي، والهم، والهجر، واليأس، والكمد، والثغر، والخمرة، والرضاب، والوشاة.. الخ، وهي ألفاظ عمد الشاعر إلى توظيفها في غرض النسيب وفي مقدمات قصائده للتعبير عن مختلف العواطف التي تتوهج في دواخله وفي تصوير تجربته العاطفية وأحواله النفسية وعذابه حين يشتد به الشوق والجوى.ولننظر إلى قوله:

أخـدك أم بـرق اليمامـة أومضـا أم السـيف مـن جفنيـك قـد شـع
أم الكـاس في أيـدي الحسـان أم الثغـر في زهـر الريـاض بـذي
أجـل إنهـا النـار الـتي في جـوانحي تشب فيغدو كالنهار بها الفضا[٥٩]

وعلى العموم فإن لغة النسيب عنده اتسمت برقتها وعذوبتها، وسلاستها، وهذا ما يتلاءم مع طبيعة الموضوع، وإن كنا نجد احيانا بعض الالفاظ الخشنة كالجراح والسهام والسيوف والعقارب.

وفي الفخر والحماسة تدور على لسانه ألفاظ الوعيد والتهديد والوقائع وركوب المخاطر، وأدوات المعارك، والاعتزاز بالانتماء لآل محمد(ص)، وبما روثه منهم من المزايا العالية والسجايا الإسلامية الأصيلة. ويمكننا أن نشير على سبيل المثال إلى قوله:

أبـى الله والأنـف الحمـي وصـارمي بـأن أخفضـن للـدهر جنحـا وجانبـا
وكيـف وإنـي مـن أنـاس تسـنموا ذرى المجد حتى أوطؤني الكوكبا[٦٠]

فقد ركز الشاعر على عراقة الأصل، ونقاء النسب، وعلو المنزلة، فضلا عن إيراد المآثر المعروفة التي تحلى بها المفتخر وقومه كالشجاعة، والكرم، والعفة، وحماية الجار، وما شابه ذلك من عبارات وألفاظ ضخمة تتناسب مع طبيعة موضوع الفخر.

وتطالعنا في شعر الشاعر ظواهر لغوية وأسلوبية كثيرة يوظفها لتبرز أحاسيسه ومشاعره بصور شعرية مختلفة، بيد أني لا أزعم أن كل ما سياتي ذكره من الظواهر خاص بالشاعر، وإنما كثير من الظواهر تشترك فيه لغة الشعر عند الشعراء عامة.

وسأكتفي بإيراد بعض الأمثلة لكل ظاهرة من هذه الظواهر على سبيل المثال لا الحصر.

فأسلوب التوكيد من الظواهر اللغوية والأسلوبية التي وردت في شعر الشاعر ووظيفته التركيز على أمر يسعى الشاعر إلى استجلابه من خلال تأكيد المعنى وتقويته. والتوكيد في العربية على أنواع وما يرد منها في الديوان ؛ هو التوكيد بتكرار الألفاظ نفسها، وقد عرفته العرب قديما، قال ابن فارس: "ومن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"(٦١)، فضلا عن أنه يشكل قيمة موسيقية مهمة ووسيلة من وسائل التنويع النغمي في الشعر ويسهم في تأكيد المعنى أو الصورة وتقريرها فهو في حقيقته "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة"(٦٢)، ولهذا يرتبط بالحالة الشعورية للإنسان كما يكشف عما يشغل الشاعر من فكرة تأخذه وتتسلط عليه. ومن هنا أحس الشاعر بأن تكرار ألفاظ بعينها يؤدي الغاية التي يسعى لتحقيقيها: وغالبا ما

يكشف التكرار عن التصعيد النفسي من جراء شدة التأثر بالموضوع الذي يبغي إيصاله والذي دفعه لهذا التكرار.

ومن أمثلة استعمال التكرار في رثاء الإمام الحسين (ع)، وأهل بيته الميامين لتصوير الفجيعة وشدة الألم الذي كان يعانيه من جراء المصاب الجلل، ولتقوية روح الحسرة والندم والاسى، ولزيادة الإحساس من الحنين والشوق للفقيد، قوله:

هم مبدا الخلق والدنيا بأجمعها وباسطو العدل فينا آخر الدول
هم أوضحوا محكم الذكر الذي نسخت أحكامه سائر الأديان والملل
هم الألى بذلوا في الله أنفسهم وقوموا الدين من زيغ ومن ميل
هم الألى بهم نار الخليل خبت ونور موسى تجلى في ذرى الجبل[٦٣]

فالتكرار في هذه الأبيات لم يقتصر على توكيد الخصال الجيدة، ورسم الصورة المثالية لهؤلاء الشهداء وإنما برز أثره الإيقاعي واضحا من خلال تثبيت نغم خاص في الذهن قادر على استثارة حالة التوكيد.

ويبدو أن لغة التكرار تتناسب مع الرثاء، وذلك لمكان الفجيعة في النفس[٦٤]، وقلما نجد شاعرا لا يكرر في موقف الرثاء[٦٥]، ويستعين الشاعر بالأساليب الإنشائية في بناء قصيدته، والتي ساقها على وفق التموجات النفسية التي تنتابه، وللاستفهام قدرة على إدخال المتلقي في صميم القالب الشعري وتحريك خياله.

ونكتفي هنا بإيراد بعض الشواهد على سبيل المثال لا الحصر، ومن أمثلة استعمال الاستفهام بالهمزة قوله:

أشمس الضحى تبدو لعيني أم خمر؟ بها عشيتْ عيناي فاشتبه الأمر[٦٦]

وقوله أيضا:

أتلك خدود الخود قد شع نورها أم الشمس في الجوزاء بدر يديرها[٦٧]

فالشاعر عمد إلى هذا الأسلوب لإحساسه بأن الهمزة من بين صيغ الاستفهام أكثر قدرة على احتواء مواقف الغزل المصحوب بالاستنكار، متسائلا عن جمال الحبيبة موحيا بجهله، والمقصود به سؤال المتكلم عما يعلمه حقيقة، تجاهلا لنكتة كالتوبيخ والمبالغة في المدح أو المبالغة في الذنب أو التعجب ويحتمل أن يكون في البيتين مبالغة في المدح والتعجب معا.

ويقف النداء إلى جانب الاستفهام في عملية التأثير في المتلقي، وربما ذلك مما دفع الشاعر إلى أن تكون افتتاحيات عدد من قصائده بالنداء ولا ريب في ذلك فإن هذا النهج متعارف عليه وسار عليه معظم الشعراء، من أجل إقرار حقيقة ومحاولة إيصالها إلى السامعين، ومن أبرز أدوات النداء التي ابتدأ بها الشاعر (يا). ففي قوله:

يا من يروم سُلُوي في ملامته أقصر ملامي اني عنك في شُغُل[٦٨]

وقوله:

يـا صـاح قـد دنـا الرحيـل فانتبـه وتـب إلى رب العلـى تضـرعا[٦٩]

ويبدو أن اللجوء إلى استعمال أسلوب النداء بـ(يا) يشير إشارة واضحة إلى أن الشاعر أراد تنبيه الأمة والوقوف على بعض الأحداث الجليلة التي ستقع، تاركا مساحات زمنية واسعة للتأمل واتخاذ القرار. وللنداء تركيز انفعالي داخلي يعبر بلوحة خارجية فيصبح كل ما هو خارجي رمزا لما هو داخلي.

هذا وإن استعمال صيغة النداء في شعر السيد مهدي الطالقاني لم يقتصر على افتتاحيات نصوصه الشعرية وإنما ورد أيضا في ثنايا هذه النصوص[٧٠]، ويلجأ الشاعر في مواقف كثيرة إلى استعمال أسلوب التقديم والتأخير، وهذا

الأسلوب يتسع له صدر الشعر، ووجد له موضعا في ديوان الشاعر، وهو أحد أساليب البلاغة؛ فإن العرب أتوا به دلالة على تمكنهم من الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياده لهم، وله في القلوب احسن موقع، واعذب مذاق[٧١]، ويأتي هذا الأسلوب بعدة أوجه:

منها تقديم الجار والمجرور، ونحن نعلم أن تقديم ما حقه التأخير في العربية هو للعناية والاهتمام، انظر إلى قوله:

لله شـــهر لـــيس يجلـــى كربـــه عنا مدى عمر الليالي سرمدا[٧٢]

ففي البيت تقديم الخبر (لله) المبتدأ النكرة (شهر)

وقوله:

جعـــل الصـــلاة علـــيهم رب العلـــى شطر الصلاة بدونها لن تقبلا[٧٣]

فقدم المفعول (الصلاة) على الفاعل (رب) وهو للتخصيص.

واستعمل الشاعر ما استعمله الشعراء في سائر شعرهم من صور الاقتباس[٧٤]، الأمر الذي يدل على تأثر الشاعر بالقرآن الكريم ومعانيه تأثرا قويا، ظهر في كثرة اقتباسه، وفي براعته في مزج العناصر القرآنية بالمادة الشعرية، ومن الشواهد على ذلك قوله في مدح أمير المؤمنين (عليه السلام):

أنـــت الغيـــاث ونعـــم المســـتغاث لنـــا غـــداة تلتـــف منـــا الســـاق بالســـاق[٧٥]

ففي الشطر الثاني اقتباس من قوله تعالى "إذا التفت الساق بالساق إلى ربك يومئذ المساق"[٧٦].

وقوله في الغزل:

ويـــــدري الله قـــــتلكم بليـــــلٍ "ويعلـــم مـــا جـــرحتم بالنهـــار"[٧٧]

فاقتبس الشاعر في الشطر الثاني من الآية الكريمة "وهو الذي يتوفاكم بالليل ويعلم ما جرحتم بالنهار ثم يبعثكم فيه ليقضي أجل مسمى ثم إليه مرجعكم ثم ينبئكم بما كنتم تعملون"(٧٨).ومن خلال ما تقدم نلحظ أن الشاعر نهل من الاقتباس القرآني، كما توزع الاقتباس على موضوعات الشعر التقليدية من مدح وتهاني وغزل ورثاء.

الموسيقى والإيقاع

تكوّن الموسيقى مستوى خاصا بين المستويات الفنية للبناء الفني الشعري، وتعد من أهم الوسائل التي استعملها الشعراء للإبانة عن أفكارهم وانفعالاتهم(٧٩)، والشاعر يعتمد في شعره على الموسيقى، وقوامها:

أولا: الوزن والقافية، بوصفهما ظاهرة موسيقية –خارجية- من ألزم العناصر للغة الشعرية.

ثانيا: الإيقاع، ومحوره الموسيقى الداخلية المتمثلة بالتكرار اللفظي والحرفي والجناس والتصريع، والمقابلة، والتقسيم الصوتي، وغيرها من وسائل الزينة.

ويعد الوزن من أهم أركان القصيدة العربية، وأبرز عناصرها الأدائية(٨٠)، وعليه "فإن خلو الشعر من الوزن يحرمه خاصية من خواص جماله وتأثيره"(٨١). إن المتصفح لديوان الشاعر يجد انه قد سلك سبيل الشعراء ممن عاصرهم أو كان لهم فضل السبق عليه، الذين اعتادوا أن ينظموا أشعارهم في أوزان مألوفة في ذلك العصر، وأنه قد أحسن توظيف أوزانه

وقد جاءت أشعاره على الأوزان الآتية:

الأوزان	عدد القصائد والمقطعات والأبيات المفردة
الطويل	٢٢
الكامل ومجزؤه	١٦
البسيط	١٥
الرمل ومجزؤه	١٥
الوافر	١٤
الرجز	٩
الخفيف	٢
الهزج	١
المتقارب	١

ويتضح من الجدول المذكور آنفا أن أكثر البحور استعمالا في شعر السيد الطالقاني الطويل، وذلك يؤكد أهمية هذا البحر الذي قيل فيه "هو بحر طويل النفس ومجاله أوسع في التفصيل، علاوة على ما له من نغم لطيف يتخلص إليك وأنت لا تشعر به"(٨٢)، وهو أكثر البحور استعمالا عموما حتى قيل أن ثلثي الشعر العربي على هذا الوزن، فوجدنا الشاعر قد نظم في البحر الطويل النفس أكثر أغراضه التي وردت في الديوان، بل لا نبعد أن قلنا قد شمل جميع أغراضه، ثم يأتي وزن الكامل في المرتبة الثانية؛ لأنه يستوعب موضوعات عديدة وجادة، فقيل عنه أنه أقدر على أداء الجلبة والاندفاع(٨٣)، وان تفعيلاته "من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى

والعواطف"[٨٤]، وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة[٨٥]، وقد نظم على هذا الوزن في أغراض المدح، والرثاء، والغزل، والتهاني، والإخوانيات، كما مبين في الجدول الآتي:

الأوزان	مدح	رثاء	غزل	اخوانيات	تهنئة	فخر	أغراض أخرى
الطويل	٢	-	٢	٢	٥	٥	٦
الكامل ومجزوءه	٣	٣	٥	١	٢	-	٢
البسيط	١	٢	٧	١	١	-	٣
الرمل ومجزوءه	-	١	٩	١	٤	-	-
الوافر	١	-	٨	٢	-	٢	١
الرجز	٢	-	٥	-	١	-	١
الخفيف	-	-	١	-	١	-	-
السريع	-	-	١	-	-	-	-
المتقارب	-	-	١	-	-	-	-

ثم يأتي في المرتبة الثالثة البحر البسيط، وهو من الأبحر المهمة في الشعر العربي، فيأتي من حيث الأهمية بعد البحر الطويل، واليهما يعمد أهل الرصانة، وقد يفوق البحر الطويل أحيانا دقة وجزالة، وليس في الشعر اشرف منهما وزنا، وعليهما جمهور شعر العرب[٨٦]، وقد استوعب هذا البحر عاطفة الشعراء في الفخر والتهديد والوعيد والرثاء، والشكوى، والظاهر في الأمر انه ملائم لهذه الأغراض، كون تفعيلاته تمتلك الإيقاع المتأرجح بين الرنين السريع والامتداد الهادئ الحزين[٨٧].

وفي المرتبة نفسها يأتي الرمل، وهو من البحور السلسة الرقيقة الوقع على الأذن، وهو "أشبه بالتصفيقة الشعبية، انه عد مبتذلا من لدن العرب، ولم يرد في الشعر إلا قليلا"(٨٨).

ثم يأتي في المرتبة الرابعة البحر الوافر، ذو التفعيلات شبه الواحدة، ولما يمتاز به من تدفق المقاطع الصوتية الخارجة من قطف(٨٩)، نغمته في آخر كل شطر (مفاعلتن مفاعلتن مفاعل)، وبهذا القطف يوفر "رنة قوية تؤدي به إلى الاستخدام العاطفي، ولا سيما في الغضب المحتدم في النفس والحماسة"(٩٠)، وقيل إنه من ألين البحور يرق إذا رققته، ويشتد إذا شددته(٩١).

ثم يأتي وزن الرجز في المرتبة الخامسة، ويمتاز هذا الوزن "بقلة حروفه وتقارب أجزائه"(٩٢).

هذا ونظم الشاعر في الخفيف والهزج والمتقارب، ولكنه لم يكثر من النظم فيها، ونلحظ غياب أوزان المديد، والمنسرح، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك، والمجتث عن ديوان الشاعر، وقد عزف الشاعر عنها.

ومن ذلك نخلص إلى أن الشاعر نظم في بعض الأوزان الشعرية دون بعض، بيد أنه مال إلى استعمال البحور الطويلة، التي اكتسبت صفة الجلال وطول النفس، والمساحة الفسيحة، التي استطاعت أن تستوعب مشاعره، وهواجسه العميقة المتدفقة.

أما اختيار الشاعر لهذا الوزن أو ذاك يتبقى رهنا بالحالة النفسية التي أحس الشاعر بقدرة تفعيلات معينة على ترجمتها إلى إبداع شعري طمح إلى الوصول إليه.

وفي الوقت نفسه أن البحور الطويلة يمكن أن تصلح لأي غرض من الأغراض الشعرية كما لاحظنا، فلا يمكن الجزم بأن هناك بحورا تختص بهذا

الغرض، وأخرى لا تصلح له. فالشاعر استعمل البحور في الأغراض والموضوعات كلها. وهناك أمر لا بد من الإشارة اليه، هو أن الخصائص التي ينماز بها كل بحر لا يمكن أن نقول أنها أس من أسسه.

القافية/

هي عدة أصوات مكررة في أواخر الأبيات أو الأشطر من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمنزلة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في مُدد زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن(٩٣)، وقد حددها الخليل بـ"من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"(٩٤)، وتضيف القافية إلى الوزن قوة وتأثيرا لغرض اكتمال مقومات بناء النص الشعري، وهي بذلك تحتل منزلة الشريك لأوزان الشعر(٩٥)، وبينهما صلة وثيقة لا تنفصل، فهي الدعامة التي يقوم عليها الوزن(٩٦).

إن القافية على هذا الأساس جزء مكمل لموسيقى الشعر فتغدو القصيدة بنية موسيقية متكاملة، فالشاعر على وعي تام بالقافية ويعرف ما لها من تأثير في ربط البناء الموسيقي العام للأبيات فيعمد إلى أن "يتخير من القوافي أسهلها حفظا، وأوضحها معنى، وينفي الجافي عنها، ويميز القلق، ويسوق البيت إلى القافية سوقا لطيفا"(٩٧).

وقد أحسن الشاعر الطالقاني اختيار قوافيه مسايرا بذلك الذوق العام عند شعراء عصره، فاكثر من القوافي السلسة وتجنب حروف الروي النادرة في الموروث العربي، فاستعمل ثمانية عشر حرفا، واهمل حروف المعجم الأخرى. وبالنظر إلى جدول حروف الروي:

حروف الروي	عدد مرات تكراره	حروف الروي	عدد مرات تكراره
الباء	١٥	الضاد	٢
التاء	٢	العين	٥
الجيم	٢	الفاء	٣
الحاء	١	القاف	٢
الدال	٩	الكاف	٣
الراء	١٥	اللام	٤
السين	٦	الميم	٤
الشين	١	النون	١١
الصاد	١	الهاء	٨

يتبين أن الشاعر قد استعمل لقوافيه حروفا اشتهر استعمالها، وتقبلها الذوق العربي. وإذا اكتفينا بإحصائية إبراهيم أنيس لأكثر حروف الروي شيوعا في الشعر العربي نجده يقسمها على أقسام أربعة(٩٨)، منها حروف تجئ رويا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها وهي: الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال. وقد كشف لنا الجدول أن هذه الحروف هي الشائعة في ديوان الشاعر. وتأتي بعدها حروف الروي الأخرى، وهي: العين، والسين، والحاء، والقاف، والفاء، وفي الإحصاء السابق تعد هذي الحروف متوسطة الشيوع(٩٩).

وبالنظر إلى جدول حروف الروي، يتبين أن الشاعر قد استعمل القافية المطلقة في أكثر شعره، وتلك ظاهرة عامة التزمها الشعراء عامة؛ وهي تتناسب مع البواعث النفسية لشعرهم.

أما حركات القوافي فقد جاءت الضمة في المرتبة الأولى، فالكسرة، فالفتحة، ولعل إكثار الشاعر من الضمة والكسرة كان بسبب ضخامة الأولى وثقلها وتكورها[١٠٠]، وقوة الثانية إذ أن إحساس الشاعر -فيما أظن- بصفات كل من هذه الحركات هو الذي دفعه إلى اختيارها لتوفير موسيقاه الشعرية.

وفي كل ما تقدم نستدل على قدرة الشاعر على اختيار الأصوات الموسيقية المألوفة التي ترقى بفنه إلى درجات من الكمال الموسيقي، إذ أنه "على قدر عدد الأصوات المتكررة في أواخر الأبيات تتم موسيقى الشعر وتكمل"[١٠١].

الموسيقى الداخلية

يتخذ الأداء الموسيقي عند الشعراء مسلكا آخر يتمثل في الإيقاع الداخلي، ومحوره الموسيقى الداخلية؛ يهدف من خلالها الشاعر إلى إشاعة جو خاص ينسجم مع انفعالاته النفسية، والى التأثير في سامعيه، فضلا عن إبراز قدرته الفنية في رسم صورته[١٠٢]، بل أن الإيقاع يسهم في جعل الصورة أكثر قدرة على إحداث التخييل المناسب[١٠٣]، فيستعمل الشاعر مجموعة من الوسائل لإحداث التشكيلات الصوتية التي تنشأ من مواقع الكلمات في النص الشعري، وترابط الحروف بحيث تتلاءم وتتناغم "مثيرة في المتلقي نوعا من التأثير الخفي"[١٠٤]، ولإقامة بناء موسيقي متنوع. وتتمثل هذه الوسائل في التكرار بنوعيه -الصوتي، واللفظي- فهو من أبرز الوسائل الإيقاعية التي استعملها الشاعر في شعره، فضلا عن الإيقاع المنظم الذي يوفره التكرار، فإننا نشعر بأن الشاعر يريد توكيد فكرة ما تلح عليه.

إن تكرار الحروف في النص الشعري يمنحه موسيقي تألفها النفس، والشاعر يستغل إيحاءات التكرار الحرفي في صوره الفنية فتتناغم الحروف وتلقي بظلالها على الصورة، كما في مقدمة قصيدته المدحية:

شـــاب ولكـــن لم تشـــب آمالـــه أبعـد شـيب المـرء عـيش يرتضـى
يأمـــل بعـــد أربعـــين حجـــة هـل يرجـع العمـر إذا العمـر مضـى
أمـــا يـــرى بـــه الهمـــوم طنبّـــت والشـيب حـل والشـباب قرّضـا[١٠٥]

أن الشاعر كرر لفظة الشيب ومشتقاتها أربع مرات، وطابق بينها وهذا ينم عن قوة المعاناة، حتى أن المفردة شغلت ذهن الشاعر وكأنه وجد في "تناغم ألفاظه ورنين أجراسه وتعاطف حروفه"[١٠٦]، متنفسا لتلك الهموم التي كتمت أنفاسه. ولعل الارتباط بين الصوت والمعنى يأخذ بعدا آخر من خلال استعانة الشاعر بحروف المد التي تمنح المعنى بعدا أكبر، وربما أفرغ الشاعر من خلالها أحاسيسه المقرونة بالشجن الهادئ العميق، فالألف والياء تجسد امتداد آلام الشاعر وآهاته، بل مبلغ يأسه وكأنه يصور لنا امتداد صبره ولومه دون جدوى. وربما بدت الألف أكثر قدرة على إشباع يأس الشاعر عندما يخفي أحاسيسه الحقيقية ويسعى إلى إقناع ذاته، وأقرب الناس إليه. وإن مجرى هذا الصوت (الشين) المهموس المتكرر في النص، والذي يتصف بالتفشي، يحدث جرسا مميزا ونغما عريضا يعم أرجاء نفس الشاعر فتتحرك على أنغامه أحاسيسه المثقفة بالحزن، فلا مهرب من الشيب، ولا مهرب من الموت ولا خلود للإنسان. فالتكرار هنا فضلا عن تقوية النغم قام بتعميق الحس النفسي للشاعر.

ويستعمل الشاعر لإحداث النغمة الموسيقية في صورة ما يعرف برد الأعجاز على الصدور، وهو يدخل ضمن التكرار، وفيه ترتبط مفرده في صدر البيت وأخرى في عجزه بنوع من العلاقة كما في قوله:

حســـمت يـــداه يـــد العلـــى حســـمت يـــداه الحاسمـــة[١٠٧]

أن لفظة (الحاسمة) في عجز البيت ترتبط من حيث النغم والمعنى بلفظة (حسمت) في صدر البيت.

ومن ذلك أيضا قوله متغزلا:

مـــا ذكرنـــاك يـــا منـــى الـــنفس إلا وســـكرنا فكـــان ذكـــرك خمـــرا[١٠٨]

إنه يلتمس ما يوحيه التناسب الصوتي بين (ذكرناك وذكرك) من نغمة موسيقية مؤثرة، وقد أشار الدكتور إبراهيم سلامة إلى النغمة الإيقاعية التي يحدثها رد الأعجاز إلى الصدور بقوله: "فالكلام الذي تردد ألفاظه ويرجع بعضها إلى بعض، فيه تقرير وبيان وتدليل ونوع من زيادة المعنى ونوع من الإيحاء بالكلمة ونوع من الموسيقى يحدثها التكرار"[١٠٩]. على أن البناء الموسيقي -الداخلي- لا يتحكم إلى ما ذكرناه فـ"الجناس يطل علينا في أكثر من موقف مجسدا حرصا واضحا على تحقيق ضرب من المماثلة الصوتية[١١٠]، وهذه المماثلة الصوتية في الجرس تدفع الذهن إلى التماس معنى تنصرف إليه اللفظتان بما تثيره من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق ما[١١١].

وكان الشاعر حريصا على استخدام هذا الفن، وهو عنده ليس مجرد زخرفة لفظية أو حلية بل عامل قوي من عوامل الإيقاع يضفي على الصورة نغما داخليا خاصا كما في قوله:

أبنـــاء طاهـــا الطهـــر مـــن تكفـــيهم غـــداة لا يكفـــي شـــفيعٌ شُـــفعا[١١٢]

وقوله في رثاء الإمام الحسين (ع):

شـــهر حمـــاة الـــدين فيـــه ضـــحيت والدين بعد حماته اضحى سُدى[١١٣]

وقوله في الغزل:

يـــا ســـعيدا بـــه ســـعدت زمانـــا كـان عنـدي كليلـة القـدر قـدرا[١١٤]

فالجناس حاصل بين لفظتي (شفيع/شفعا)، و(ضحيت/اضحى)، و(سعيد/سعدت)، و(قدر/قدرا) اللتين أعطتا البيت تنغيما موسيقيا رائعا بتكرار حروفها المتشابهة، ومن ثم إثارة المتلقي وتوجيهه نحو المعنى الذي يتوخاه الشاعر.

ويستعمل الشاعر التصريع وسيلة من وسائل التنغيم، وهو " استواء آخر جزء من صدر البيت وآخر جزء من عجزه في الوزن والإعراب والتفقية"[١١٥]، وهو من باب الإحساس بجمال الفاصلة الموسيقية، يعرف من خلاله القافية قبل اكتمال البيت[١١٦]، ويقوم التصريع على التناسق النغمي في التفقية الداخلية ليحقق التعادل النووي بين الضرب والعروض[١١٧]، وعلى هذا نعت به الشعراء المجيدون[١١٨]، فالتصريع في مطالع القصائد صفة موسيقية شائعة في القصيدة العربية القديمة، فقد دأب الشاعر على التصريع[١١٩]، وجاءت بعض القصائد بلا تصريع، ويبدو أن هذه القصائد التي لم تصرع قد جاءت تشبيها بالمقطعات التي لا تحتاج إلى مقدمة، أو أن الشاعر عزف عن التقليد لسبب نجهله.

ومن اسعمالات هذا المظهر الإيقاعي قوله:

هـــلّ المحـــرم يـــا لشـــجو جُـــدِّدا وجـوى بأحنـاء الضـلوع توقـدا[١٢٠]

وقوله:

عـــج علـــى تلـــك الربـــوع ننشـــق بهـــا نشـــر الربيـــع[١٢١]

وقوله:

سـلي يـا مـيّ بارقـة السـيوف فقـد رويتهـا بـدم الصـفوف[١٢٢]

فالانسجام الإيقاعي بين (جددا/توقدا)، و(الربوع/الربيع)، (السيوف/الصفوف) جعل هذه الألفاظ بمثابة فواصل موسيقية تحدث ضربة إيقاعية تجلب الانتباه وتشد الاسماع ووسيلة من وسائل التنغيم.

ومن الظواهر الأخرى ظاهرة (الترصيع)، وهو "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو جنس من التصريف"[١٢٣].

وهو من قبيل الإحساس بالجمال في الفواصل الموسيقية، ومن أمثلته، قوله في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام):

سـبط الـنبي ومـن لرفعـة شـأنه جبريـل ناغـاه لـدى مـا أُولِـدا

طود الحجى كهف الرجا غوث الورى ليث الشرى بدر الدجى بحر الندى[١٢٤]

من الملاحظ هنا أن الحركة الإيقاعية استطاعت أن تستوعب الثورة الانفعالية القوية للشاعر، إذ أن الضربات الإيقاعية الحادة التي أحدثها الترصيع في قوله (طود الحجى كهف الرجا غوث الورى...) تتناسب مع الحس النفسي للشاعر الممتلئ حزنا واعتزازا بشخصية المرثي (ع).

قوله في قصيدة أخرى مهنئا:

كالبـدر طلعتـه والنهـر راحتـه والسيف عزمته والليث في الوثب[١٢٥]

أن هذا التقسيم خلق جوا من الموسيقى زاد من جمالية الصورة، فضلا عن أثر الصورة التشبيهية المتعددة، التي ساعدت في إحداث الصورة وتناميها وترسيخها في ذهن المتلقي.

نلخص من ذلك كله إلى اعتناء السيد مهدي الطالقاني على مستوى الموسيقى الخارجية لقصائده باختيار الأوزان المناسبة لمعانيه، وقوافيه التي

تحمل قدرا عاليا من الموسيقية، فضلا عما تمتعت به موسيقى أبياته الداخلية من وقع نغمي رائع ولائق.

الخاتمة

فقد أنهيت البحث، وأتوقف لأوجز ما توصلت إليه من نتائج:

- عني البحث بدراسة الموضوعات الشعرية، التي جاءت لتلائم طبيعة الشاعر وحياته، وأنه قد طرق معظم الأغراض الشعرية المعروفة ما عدا الهجاء.
- بينت في أثناء حديثي عن اللغة الشعرية، أن اختيارات الشاعر للمفردات والتراكيب اللغوية جاءت موافقة لطبيعة الحدث الموضوعي، ووثيقة الصلة بخصوصية معاناته النفسية، وهكذا كان لكل موضوع من موضوعات شعره مجرى يميزه من غيره، وتغلب على الفاظه السهولة والوضوح فضلاعن وجود بعض الألفاظ يصعب على المتلقي فهمها الا بالرجوع الى المعاجم اللغوية، وقد تاثرت لغته بالقران الكريم مقتبسا بعض الفاظه ومعانيه ليوظفها في شعره.
- أوضحت أن الشاعر كان على قدر كبير من التمكن الموسيقي؛ إذ تنوعت الوسائل التي من شأنها أن تنمي الإيقاع.

وختاما نحمد الله ونشكره على منه ونعمه، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

Abstract

The research was taken care of the objective aspects from the Poetry of saiyd Mahdi Al-Talaqany who daid in 1343 B.C.

The research was divided into three chapters preceded by an introduction. It contain a study to the feachers of the poet's life, his literary, and his educational appreciation.

The first chapter took care of the poetic purposes that talk about in his collection of poem.

The second chapter contained the language and it's vocabulary.

The third chapter talk about the music and the rhyme.

Finally I ended my research by a summary that I explained in it the most important results that I could get from this research

هوامش البحث

(١) ينظر: شعراء الغري أو النجفيات: ١٦٢/١٢، وأدب الطف: ٩٧/٩، وديوانه: ١٣.

(٢) ينظر: شعراء الغري أو النجفيات: ١٦٢/١٢.

(٣) ينظر: شعراء الغري أو النجفيات: ١٦٤/١٢، وديوانه: ١٦.

(٤) ينظر: ديوانه لأهم مشايخه في الدراسة: ١٦.

(٥) الحصون المنيعة في طبقات الشيعة: ٣٣٠/٩.

(٦) معارف الرجال: ٣/ ١٥٦.

(٧) شعراء الغري أو النجفيات: ١٦٥/١٢.

(٨) أدب الطف: ٧٩/٩.

(٩) ينظر: الذريعة إلى تصانيف الشيعة: ١٦٣/٢٣، وديوانه: ٤٤.

(١٠) قال الباهلي: قيل لأعرابي: "ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأننا نقول وأكبادنا تحترق". البيان والتبيين: ٢/ ٣٢٠، وقال الأصمعي: "أحسن أنماط الشعر المراثي والبكاء على الشباب". العقد الفريد: ١٧٥/٢. وقد نقل ابن رشيق عن ابن المعتز قوله: "قيل لمعتوه ما أحسن الشعر؟ قال ما لم يحجبه عن القلب شيء". العمدة: ١٢٣/١.

(١١) حتى قصائده التي افتتحها بمقدمة طللية كقوله:

عج بي على تلك الربوع تتشق بها نشر الربيع، ديوانه: ٨٤.

وقوله في افتتاحية أخرى:

يامن يروم سُلُوَتي في ملامته اقصر ملامي اني عنك في شغل.

فالملاحظ أن الشاعر حشّد مقدماته كل ما يجول في نفسه من أحاسيس فأبدع هذه الصورة التي رمز بها لفقد الإمام، لأنها لا تمت إلى الأطلال والغزل بسبب قريب أو بعيد إنما هي تعبير عن حالته الشعورية والنفسية في هذا الموقف.

(١٢) ديوانه: ٧٧-٧٨.
(١٣) التعازي والمراثي: ٢٧.
(١٤) ينظر: خصوبة القصيدة الجاهلية: ٤٦٠.
(١٥) ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف: ٢١٠.
(١٦) ينظر: نقد الشعر: ٥٩، وكفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب: ٥٩، والبديع في نقد الشعر: ٢٨٩، والموشح: ٢٢، ومنهاج البلغاء: ٣٥١.
(١٧) ديوانه: ٥٧-٥٨.
(١٨) ولعل الشاعر في رفضه هذا قد نظر وتأثر بهاشميات الكميت:
طربت وما شوقا إلى البيض اطرب ولا لعبا مني وذو الشيب يلعب
(١٩) ينظر: الشعر والشعراء: ٧٦/١.
(٢٠) ديوانه: ٦٨.
(٢١) ديوانه: ٧٦.
(٢٢) ديوانه: ٧٤.
(٢٣) هو الشيخ صالح بن الشيخ مهدي بن الشيخ علي بن الشيخ جعفر كاشف العظاء النجفي المتوفى ١٣١٧هـ، ينظر: معارف الرجال: ٣٨١/١.
(٢٤) ديوانه: ٩٦.
(٢٥) دراسات نقدية، الحديثي: ٤٢.
(٢٦) الشعر والشعراء: ٧٤/١-٧٥.
(٢٧) ينظر: العمدة: ١٢١/٢.
(٢٨) ديوانه: ٩٦.
(٢٩) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: ٥٠.
(٣٠) ينظر: الشعر والشعراء: ٧٤/١.
(٣١) دير الملاك: ١٦٣.
(٣٢) ديوانه: ١٣٠.
(٣٣) ديوانه: ٨٦، وينظر في الرثاء أيضا ص ٨٤ من ديوانه.
(٣٤) ديوانه: ٩١.

(٣٥) ديوانه: ٩٦.

(٣٦) ديوانه: ١٠٢.

(٣٧) ديوانه: ١٠٤، وينظر في المعنى نفسه ص ١١٣ من الديوان.

(٣٨) خصوبة القصيدة الجاهلية: ١٩٥.

(٣٩) لقد أحس النقاد القدامى أن صورة المرأة وتوظيفها فنيا ومحضا في لوحة النسيب يكشف عن انفصال كلي وجذري عن موضوعية المعالجة. ينظر: العمدة: ١٢١/٢، أما عند النقاد المحدثين فإن تفسيرات صور المرأة متباينة بين التفسير الموضوعي أو الرمزي، فعلى سبيل المثال لا الحصر ينظر: الغزل عند العرب ١٢-١٩، ودراسات نقدية في الأدب العربي، د. الجادر: ١٦ وما بعدها.

(٤٠) ديوانه: ١١٥.

(٤١) ديوانه: ١١٥.

(٤٢) ديوانه: ١١٦.

(٤٣) ديوانه: ١١٦-١١٧، الصريم: الليل أو القطعة منه، والأرض السوداء التي لا تنبت شيئا، اللجين: بالتصغير الفضة، اللمة: الشعر المجاوز شحمة الأذن، وجرة: منزل بين مكة والبصرة.

(٤٤) ينظر: العمدة: ١٤٣/٢، ومنهاج البلغاء: ٢٥٢.

(٤٥) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ٨١.

(٤٦) فن الفخر: ٧.

(٤٧) في الأدب وفنونه: علي أبو ملحم: ٦٠.

(٤٨) "وقيل ليس لاحد من الناس أن يطري نفسه ويمدحها في غير منافرة إلا أن يكون شاعرا فإن ذلك جائز له في الشعر، غير معيب". العمدة: ٢٥/١.

(٤٩) ينظر: ديوان المعاني: ١٠٧/١.

(٥٠) ديوانه: ١٤٣-١٤٤، مستنبح: أي ينبح نبح الكلاب، زعمت العرب أن ساري الليل إذا ادلهم فلم يستبن محجته ولم يدر إلى أين، وضع وجهه على الأرض وعوى عواء الكلب لتسمع ذلك الصوت الكلاب إن كان الحي قريبا فتجيبه فيقصد الأبيات. أمالي المرتضى: ٢/ ١١٤، وينظر: شرح ديوان الحماسة: ٤: ١٣٦-١٣٧.

حضأ: أوقد النار، الكوماء: البعير الضخم السنان، القد والقديد: اللحم المقطع المجفف.

(٥١) يقول بلاشير "العربي يتأرجح دوما بين قطبين فردية تدفعه إلى رفع كل ضغط وتثبيت الحقوق الدائمة للأنا تجاه الحقوق الجماعية، وتعلق من ناحية أخرى بجماعته بصورة عميقة وذاتية قد يصل إلى حد التضحية بالنفس". تاريخ الأدب العربي: ٣٥/١.

(٥٢) ديوانه: ١٤٤.

(٥٣) وقد تنبه القدامى إلى ذلك. ينظر الوساطة: ١٧-١٨.

(٥٤) ينظر: الخصائص: ٤٦/١، ٦٥.

(٥٥) ينظر: كتاب الصناعتين: ٢١.

(٥٦) ينظر: ديوانه: ٦٨ و٧٠.

(٥٧) ينظر: ديوانه: ٧٦،٧٢،٧٤،٦٠.

(٥٨) ينظر: مراثي الشاعر في الديوان: ٧٧-٩٣.

(٥٩) ديوانه: ١١٥.

(٦٠) ديوانه: ١٤٣.

(٦١) الصاحبي في فقه اللغة: ١٧٧.

(٦٢) قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٢.

(٦٣) ديوانه: ٨٨-٨٩، ومن أمثلة التكرار أيضا، ينظر ديوانه: ٥٨، ٦٢، ٦٦، ٦٨، ٧٢، ٧٣، ٧٧، ٧٩، ٨٠.

(٦٤) ينظر: العمدة: ٧٦/٢.

(٦٥) ينظر: دروس في البلاغة العربية وتطورها: ٢٦٨.

(٦٦) ديوانه: ١٠٧.

(٦٧) ديوانه: ١٠٨.

(٦٨) ديوانه: ٨٦.

(٦٩) ديوانه: ٦٨.

(٧٠) ينظر ديوانه: ٨١،٧٧.

(٧١) ينظر: البلاغة والتطبيق: ١٤٤، عن البرهان للزركشي: ٢٣٣/٣.

(٧٢) ديوانه: ٧٧.

(٧٣) ديوانه: ٧٣.

(٧٤) الاقتباس "تضيمن الكلام نظما كان أم نثرا شيئا من القرآن والحديث لا على أنه منه أي على طريقة أن ذلك الشيء من القرآن والحديث يعني على وجه لا يكون فيه إشعار بأنه منه، كما يقال في أثناء الكلام قال الله تعالى كذا. "مختصر المعاني:٤٥٠.

(٧٥) ديوانه: ٧١.

(٧٦) القيامة/٢٩.

(٧٧) ديوانه: ١٢١.

(٧٨) الأنعام/٦٠.

(٧٩) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ٦٩/١.

(٨٠) ينظر: طبقات فحول الشعراء: ٥٦/١، والعمدة: ١٣٤/١.

(٨١) الحياة العربية في الشعر الجاهلي: ١٩٧.

(٨٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١: ٣٦٢.

(٨٣) ينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٥٥٣.

(٨٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١: ٢٤٦.

(٨٥) ينظر: فن التقطيع الشعري: ٩٥.

(٨٦) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١: ٣٦٢.

(٨٧) ينظر: شعر أوس بن حجر: ٥١٦.

(٨٨) فن التقطيع الشعري: ١٣٧.

(٨٩) القطف: هو إسقاط السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله، أو هو عصب + حذف، وبه تصبح مُفَاْعَلَتُنْ (//o///o): مُفَاْعَلْ (//o/o) وهو خاص بالوافر. فن التقطيع الشعري: ٢٠٨.

(٩٠) المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١: ٣٣٢.

(٩١) أدب العرب في عصر الجاهلية: ١٩٨.

(٩٢) لسان العرب: مادة رجز.

(٩٣) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٧٣.

(٩٤) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٣.

(٩٥) ينظر: العمدة: ١٥١/١.
(٩٦) ينظر: موسيقى الشعر: ١٠٣.
(٩٧) حلية المحاضرة في صناعة الشعر: ٢٣٦/١-٢٣٨.
(٩٨) وقد اهتم اللغويون باثر بعض الحروف فأشاروا إلى المهموس والمجهور وأضافوا إلى هذه الخصائص الصوتية الشدة والرخاوة. ينظر: موسيقى الشعر العربي: ٨٩. (وهذه إحصائية أخرى لحروف الروي)
(٩٩) ينظر: موسيقى الشعر العربي: ١٤٨.
(١٠٠) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ٤٩/١.
(١٠١) موسيقى الشعر: ٢٦٨.
(١٠٢) إن الموسيقى الداخلية معيار دقيق يتفاضل به الشعراء. ينظر: في النقد الأدبي: ٩٧.
(١٠٣) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ١٧٤.
(١٠٤) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٤٨٣.
(١٠٥) ديوانه: ٦٠.
(١٠٦) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي: ٢٥٨.
(١٠٧) ديوانه: ٩١.
(١٠٨) ديوانه: ١٢١.
(١٠٩) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: ١٢٧.
(١١٠) ينظر: بنية اللغة الشعرية: ٨٢.
(١١١) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها: ٢٨٤.
(١١٢) ديوانه: ٦٩.
(١١٣) ديوانه: ٨١
(١١٤) ديوانه ١٢١.
(١١٥) تحرير التحبير: ٣٠٥/٢.
(١١٦) ينظر: المثل السائر: ٣٣٨/١.
(١١٧) ينظر: في البنية الإيقاعية: ٣٦٩.
(١١٨) ينظر: نقد الشعر: ٥١.

(١١٩) بلغ عدد القصائد والمقطعات والنتف المصرعة (٥٣).
(١٢٠) ديوانه: ٧٧.
(١٢١) ديوانه: ٨٤.
(١٢٢) ديوانه: ١٤٤.
(١٢٣) نقد الشعر: ٨٠.
(١٢٤) ديوانه: ٧٧.
(١٢٥) ديوانه: ٩٨.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
١. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣م.
٢. أدب الطف أو شعراء الحسين (ع)، من القرن الأول الهجري حتى القرن الرابع عشر: جواد شبر، ط١، مطبعة مؤسسة التاريخ ، بيروت ، لبنان، ٢٠٠١م.
٣. أدب العرب في عصر الجاهلية، د. حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.
٤. الأدب وفنونه، محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٤م.
٥. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.
٦. أمالي المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد، الشريف المرتضى ، علي بن الحسين الموسوي، (ت٤٣٦هـ)، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٤م.
٧. البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ (ت٥٨٤هـ)، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، ود. حامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠م.
٨. بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: د. إبراهيم سلامة، مطبعة مخيمر، القاهرة، ١٩٥٢م.

٩. البلاغة والتطبيق: د. احمد مطلوب، ود. كامل حسن البصير، دار الكتب بجامعة الموصل، ١٩٨٢م.
١٠. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد المولى محمد العمري، مطبقة فضالة المحمدية، الدار البيضاء ، ١٩٨٦م.
١١. البيان والتبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ت).
١٢. تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي: د. شوقي ضيف، ط٤، دار المعارف بمصر، ١٩٦٠م.
١٣. تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام: د. نوري حمودي القيسي وصاحباه، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٩م
١٤. تاريخ الأدب العربي منذ نشوئه حتى أواخر القرن الخامس للميلاد: د. ريجس بلاشير، تعريب: د. إبراهيم الكيلاني، الجامعة السورية، دمشق، ١٩٥٦م.
١٥. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الاصبع المصري، تقديم : د. حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث، القاهرة، ١٩٦٣م.
١٦. تطور الشعر العربي الحديث في العراق: د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٧٥.
١٧. التعازي والمراثي: المبرد(أبو العباس محمد بن يزيد ٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد الديباجي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ١٩٧٦م.
١٨. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
١٩. الحصون المنيعة (مخطوط): الشيخ علي كاشف الغطاء (ت١٣٥٠هـ)، مكتبة الشيخ شريف كاشف الغطاء، النجف الأشرف.
٢٠. حلية المحاضرة في صناعة الشعر: أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي (ت٣٨٨هـ)، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٩م.
٢١. الحياة العربية في الشعر الجاهلي: د. أحمد محمد الحوفي ، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، ١٩٦٢م.

٢٢. الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، (د.ت).
٢٣. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة: محمد صادق حسن عبد الله، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت).
٢٤. دراسات نقدية في الأدب العربي: د. محمود عبد الله الجادر، دار الحكمة للطباعة، بغداد، ١٩٩٠م.
٢٥. دراسات نقدية في الشعر العربي: د. بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢م.
٢٦. دروس في البلاغة العربية وتطورها: د. جميل سعيد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٤م.
٢٧. دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، (د.ت).
٢٨. ديوان السيد مهدي الطالقاني: جمع وتحقيق: السيد محمد حسن الطالقاني، ط١، مؤسسة المواهب للطباعة بيروت، لبنان، ١٩٩٩م.
٢٩. ديوان المعاني: أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري __(ت٣٩٥هـ)، تصحيح: د.كرنكو، القاهرة، ١٣٥٢هـ.
٣٠. الذريعة إلى تصانيف الشيعة: اغا بزرك الطهراني (ت١٣٨٩هـ)،ط٣، دار الأضواء، بيروت، ١٩٨٣م.
٣١. شرح ديوان الحماسة: التبريزي (أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب ٥٠٢هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٣٨م.
٣٢. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: د. محمود عبد الله الجادر، دار الرسالة للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م.
٣٣. الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م.
٣٤. الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ)، تحقيق: احمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهر٬ ١٩٥٨م.
٣٥. شعراء الغري أو النجفيات، علي الخاقاني، ط٢، مطبعة بهمن، قم، (د.ت)

٣٦. الصاحبي في فقه اللغة: ابن فارس (أبو الحسن احمد بن زكريا ٣٩٥هـ)، مطبقة المؤيد، ١٤١٠هـ.
٣٧. طبقات فحول الشعراء: أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي، (ت٢٣١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبقة المدني، القاهرة، ١٩٧٤م.
٣٨. العقد الفريد: شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبد ربه الأندلسي (ت٣٢٨هـ)، تقديم : خليل شرف الدين ، دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦م.
٣٩. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م.
٤٠. الغزل عند العرب: حسان أبو رحاب، مطبعة مصر، ١٩٤٧م.
٤١. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، بيروت، ١٩٦٦م.
٤٢. فن الفخر وتطوره في الأدب العربي: إيليا حاوي، دار الشرق الجديد، ١٩٦٠م.
٤٣. في الأدب وفنونه، علي ابو ملحم، المطبعة العصرية للطباعة النشر ، بيروت، ١٩٧٠م.
٤٤. في البنية الإيقاعية للشعر العربي- نحو بديل جذري لعلم العروض ومقدمة في علم الإيقاع المقارن: د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤م.
٤٥. في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢م.
٤٦. قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار التضامن، بغداد، ١٩٦٥م.
٤٧. كتاب الصناعتين-الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٩م.
٤٨. كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب: ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: د. نوري حمودي القيسي، ود. حاتم الضامن، والأستاذ هلال ناجي، جامعة الموصل،١٩٨٢م.
٤٩. لسان العرب: ابن منظور (ت٧١١هـ)، قدم له عبد الله العلايلي، إعداد: يوسف خياط، ونديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، (د.ت).
٥٠. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق، د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٣م.

٥١. مختصر المعاني: سعد الدين التفتازاني، مطبعة عبد الله افندي، القاهرة، ١٣٠٧هـ.
٥٢. المرشد إلى فهم أشعار العرب: عبد الله الطيب، دار الفكر ، بيروت، ١٩٧٠م.
٥٣. معارف الرجال في تراجم العلماء والأدباء : محمد حرز الدين ، تعليق: محمد حسين حرز الدين مطبقة الولاية، قم، ١٤٠٥هـ.
٥٤. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
٥٥. موسيقى الشعر : د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢م.
٥٦. الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر: أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (ت٣٨٤هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥م.
٥٧. نقد الشعر : أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٢٧هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، أنصار السنة المحمدية، مصر، ١٩٤٩م.
٥٨. وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: د. نوري حمودي القيسي، دار الكتاب بجامعة الموصل، ١٩٧٤م.
٥٩. الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٦م.