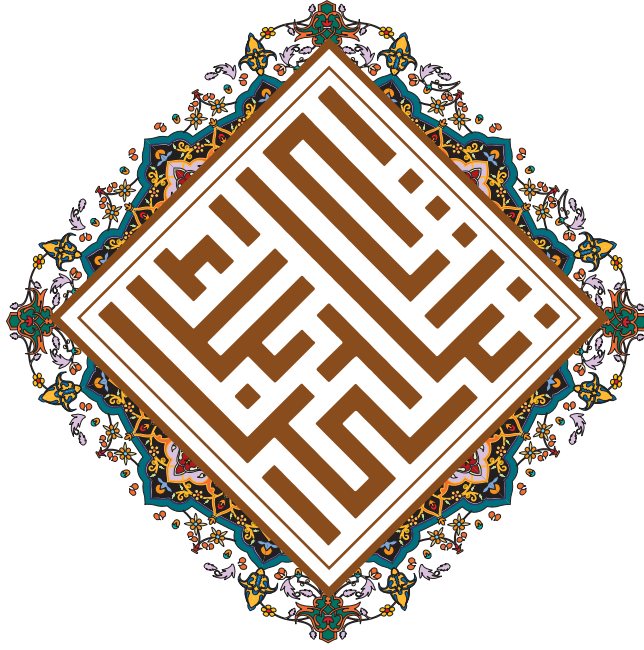




مَجَلَّةُ فَصْلِيَّةٍ مُحْكَمَةٍ

تُعْنَى بِالتُّرَاثِ الْكَرْبَلَائِيِّ

مُجَاوِزَةً مِنْ وَزَارَةِ التَّعْلِيمِ الْعَالِيِّ وَالْبَحْثِ الْعِلْمِيِّ

مُعْتَمَدَةً لِأَغْرَاضِ التَّرْقِيَةِ الْعَالِمِيَّةِ

تصدر عن:

العتبة العباسية المقدسة

قسم شؤون المعارف الإسلامية والإنسانية

مركز تراث كربلاء

ملف العدد: سيد الشهداء عليه السلام في تراث كربلاء

السنة السابعة / المجلد السابع / العددان الأول والثاني (٢٣، ٢٤)

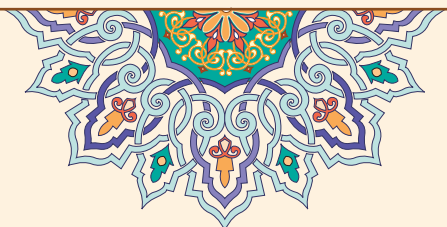
شهر شوال المعظم ١٤٤١ هـ / حزيران ٢٠٢٠ م

الإيقاع الداخلي في شعر الحاج جواد بدقت:
رائيته في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) أنموذجاً

**Inner Rhythm in Haj Jawad Badqat's Poetry:
His Ra'yya Rhyming-Poem in Elegizing
Imam Al-Hussein as a Case**

أ.م.د. شاكر أحمد طعمة العامري / م. محمد علي العامري
جامعة سمنان / كلية الأدب الفارسي واللغات الأجنبية/
قسم اللغة العربية وآدابها

Asst. Prof. Dr. Shakir Ahmed Tuma Al-Amiri
Lect. Mohammad Ali Al-Amiri
Department of Arabic Language and Literature
College of Persian Literature and Foreign Languages
University of Semnan



الملخص

إنّ الذي يفرّق بين الشعر والنثر هو الموسيقى التي تأتي في أطر متناسقة مع جوّ القصيدة وأهداف الشاعر التي أخرجها لنا على شكل كلمات مزوجة بمشاعره وذلك بواسطة انفعالاته الشعورية واللاشعورية.

تناول هذا البحث الموسيقى الداخلية لإحدى القصائد المعروفة للشاعر الحاج جواد بدقت التي رثى بها الإمام الحسين عليه السلام؛ فدرسنا التكرار في القصيدة بشقيه؛ تكرار الحروف وتكرار الألفاظ. وحسب علمنا، لم يقم أحد قبلنا بدراسة القصيدة التي درسناها، وهذه مزية البحث على غيره.

البحر العروضي الذي تقوم عليه القصيدة هو البحر الطويل المقبوض العروض والضرب والمكوّن من تفعيلتي فعولن ومفاعيلن، تتكرر كلّ منهما أربع مرات في كلّ بيت. والقبض أو الانقباض في طرفي البيت، أعني العروض والضرب، هو أنسب لحالة العُبوس الذي يرافق الحزن والألم والذي يناسب الرثاء.

يبدأ الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال والغزل. وقلما يخلو بيت من صنعة بديعية؛ فقد أكثر الشاعر من الطباق وردّ العجز على الصدر وندر الجناس لديه. وقد بيّنت الدراسة الصوتية للقصيدة أنّ تكرار بعض الحروف (الأصوات مع ميزاتها) كان في خدمة أهداف الشاعر والجو الشعوري للقصيدة.

الكلمات المفتاحية: رثاء الحسين عليه السلام، الموسيقى الداخلية، الإيقاع الداخلي،

جواد بدقت.

Abstract

Music discriminates between prose and poetry in symmetrical frames that suite the general atmosphere of the poem and the poet's aims dressed in words and colored with his emotions and his(un)consciousness. This research handles the inner music of a well-known poem that elegizes Imam Al-Hussein. Lexical and sound repetitions are both studied in this research. To the best knowledge of researchers, no one has studied this poem before.

The prosodic meter of this poem is <Al-Tawil>, i.e. <Dactyl> in Greek terms of poetry as in (Fa'ūlun Mafā'ilun Fa'ūlun Mafā'ilun) (فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ) (فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ | u - x | u - x - | u - x | u - u - |). This meter is highly suitable for gloominess, grief, and pain, seen in elegy. The poet starts his poem remembering ancient ruins and communicating the sense of flirtation. The whole poem is full with figures of speech, such as: antithesis and epanalepsis, with rare use of paronomasia. The study has concluded that such repetition of sounds has achieved the purpose of the poet and the general atmosphere of the poem.

Key Words: Elegizing Imam Al-Hussein, Inner Music, Inner Rhythm, Jawad Badqat.

المقدمة

لا أحد يغفل دور الموسيقى في الشعر أو ينكره، فهي العمود الذي يقوم عليه الشعر بأي شكل كان؛ عمودياً أو تفعيلية أو قصيدة نثر. وحتى قصيدة النثر التي تخلت عن الموسيقى الخارجية للشعر حافظت على موسيقاه الداخلية. كما لا يخفى على دارسي الشعر أن أول من قنّن موسيقى الشعر وضبطها هو الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري (١٠٠-١٧٥هـ)، إذ جعلها خمسة عشر بحراً، ولم يعدّ الخنب بحراً ليأتي بعده من يتداركه عليه.

هدف الدراسة هو دراسة الموسيقى الداخلية في رائية الحاج جواد بدقت في رثاء الإمام الحسين عليه السلام، والحاج جواد بدقت هو أحد شعراء كربلاء الأفاض الذين عاشوا في القرن الثالث عشر الهجري.

أمّا القصيدة التي نحن بصدد دراستها فهي قصيدة عمودية رائية من البحر الطويل المقبوض العروض والضرب رويها مضموم.

وقد اعتمدت هذه الدراسة المنهج الوصفي **Descriptive Approach** عبر ملامسة للظاهرة الموسيقية وكيفية تظاهراتها وآلياتها داخل القصيدة على أساس تحديد خصائصها تمهيداً لتحليلها إلى مؤشرات والأدوار التي من الممكن أن تلعبها في خلق الانسجام والتناسق بين أجزاء البيت ليصبّ كل ذلك في هدف الشاعر لإيجاد الجوّ الشعوري المطلوب، وذلك عن طريق المنهج التحليلي **Analytical Approach**^(١). قامت الدراسة على محورين رئيسين: الأول تكرار الحروف، والثاني تكرار الألفاظ. وتنبع أهمية الدراسة في تناولها لقصيدة توافرت على مواصفات عدة؛ أهمها موضوعها وهو رثاء السبط الشهيد عليه السلام، وكونها طافحة بالموسيقى المتساوقة مع موضوع القصيدة.

ستقوم هذه الدراسة بالبحث في القصيدة التي بين أيدينا عن مفردات الموسيقى الداخلية، ولن نبحت عن الإيقاع إلا بمعناه العام الذي يلتقي مع الموسيقى الداخلية. نعم سوف نعرّج على النغم الذي اختاره الشاعر للتعبير عن آلامه وتحسّره على فجائع كربلاء لندخل إلى نفسيته، وسوف يكون تركيزنا على خاصية تكرار الأصوات في الموسيقى الداخلية، وانسجامها مع أهداف الشاعر والجو الشعوري في القصيدة، غير غافلين عن الجوانب الأخرى كبعض مظاهر البديع التي أثّرت في النص الشعري متجنّبين الإطالة. ولن تستغني الدراسة عن بعض المباحث التمهيدية التي سوف تتناول التعريف بالشاعر الحاج جواد بدقت، والتعريف بالقصيدة، والإيقاع الداخلي، والتكرار للدخول بعد ذلك إلى المباحث الأصلية للبحث.

التمهيد

١. نبذة من حياة الشاعر الحاج جواد بدقت

ولد الشاعر الحاج جواد بدقت في كربلاء (على اختلاف في سنة ولادته بين ١٢١٠ و ١٢٢١ و ١٢٣٢هـ) ونشأ وتربى في أحضان أسرة ذات مركز اجتماعي مقبول. وهبه الله تعالى شاعرية فياضة منذ صغره فنشأ مع شعراء المدينة، أمثال الشيخ محسن أبو الحب والحاج محسن الحميري والشيخ موسى الأصفر والشيخ قاسم الهرّ وآخرين غيرهم. وقد أتقن فنون العربية والأدب إلى جانب الشعر الذي برع فيه، فحفظ أشعار العرب وأيامهم وسير أبطالهم وشعرائهم. وكان من بين أساتذته الذين نهل منهم الأدب الشيخ محمد علي كمونة والشيخ عمران عويد. كما كان من معاصري الشيخ صالح الكواز الحلي والشيخ صالح التميمي وعبد الباقي أفندي العمري. اتصل بالسيد كاظم الرشتي ومن بعده بولده السيد أحمد اللذين أكرماه وأجزلأ له العطاء وكانت له في مجلسيهما منزلة تليق به. توفي في كربلاء ودفن فيها، وكما وقع الاختلاف في سنة مولده وقع كذلك في سنة وفاته، فمن قائل بأنها كانت سنة ١٢٨١ إلى قائل بأنها كانت سنة ١٢٨٥. أمّا بدقت أو بدقت أو بدغت أو بدكت فهو لقب جدهم الحاج مهدي، أراد أن يقول عن الشمس: بزغت فقال (لتمتمة فيه): بدقت^(٢).

٢. قصيدة رثاء الإمام الحسين

القصيدة المدروسة هي قصيدة رائية قافيتها مطلقة ورويها مضموم، إذ إنّ الضمة تناسب العُبوس الذي يرافق الحزن والألم نظرًا لكون القصيدة رثائية، إذ إنّ شكل رسم الضمة ومعناها في العربية يوحيان بالضمّ والقبض أو الانقباض والقَطْب، وهي مترادفات تدلّ على الحزن والغمّ والهَمّ^(٣). والقصيدة متوسطة الطول يبلغ عدد

أبياتها خمسة وثلاثين بيتاً من البحر الطويل المقبوض العروض والضرب، موضوعها رثاء الحسين عليه السلام.

٣. الإيقاع الداخلي أو الموسيقي الداخلية

الموسيقى الداخلية أصعب من الموسيقى الخارجية، ففي الخارجية هناك بحرٌ يحكمك بتفعيلاته ووزنه، أي يكفي أن تكتب على هذه التفعيلات لتُحقّق الموسيقى الخارجية فحسب، أمّا الموسيقى الداخلية فتتسع لتشمل اختيار الشاعر لحروفه وألفاظه وإبداع صوره وأخيلته لإيجاد التناغم بين أجزاء الجملة الشعرية وتحقيق الثراء الموسيقي ^(٤).

إنّ الهدف من دراسة الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية هو بيان عوامل التناسق الموجودة بين مكونات النصّ الشعري، سواء أكان ذلك التناسق لفظياً أم معنوياً، واضحاً بيناً أم خافياً مستوراً. وتشمل الموسيقى الداخلية علم البديع، والتكرار بنوعيه: اللفظي: حرف، كلمة، عبارة، جملة، مقطع؛ والمعنوي: البدل، التوكيد، عطف البيان. لكننا في هذا البحث سنكتفي بدراسة جمالية التكرار في النصّ الشعري، حيث سنتناول ذلك ضمن مبحثين: تكرار الحروف وتكرار الألفاظ التي تقوم على الجناس وردّ العجز على الصدر. أما الطباق، الذي هو من العوامل المؤثرة في انسجام موسيقى القصيدة، فسندرسه تحت عنوان منفصل.

ولا يخفى ما للنظام الصوتي لكلمات الشعر من دور مهم في تحقيق الانسجام المطلوب في البيت الشعري والقصيدة أيضاً، إذ إنّ النظام الصوتي وتواليه في الكلمات وسياق الجملة يؤدي إلى خلق موسيقى وإيقاع يدعى نغم الحروف، حيث يُلقب مفهومًا وحالات عاطفية خاصة ^(٥).

وتلعب الكلمة دوراً أساسياً في البيت الشعري، فهي في الشعر مثل اللون في

الرسم، والنوتة في الموسيقى، والحجر في النحت، حيث يُخلق الشعر من المجاورة المنظمة للمفردات (في ظروف مختلفة عن النثر)، والاتساق الموسيقي، والصوتي، والمعنوي مع بعضها البعض، كما يتم رسم لوحة فنية من خلط الألوان وتجاورها معاً^(٦).

إنّ الكلمات هي أدوات عمل الشاعر، لذا فهو يختار أدوات عمله بدقة متناهية لتكون من النوعية الجيدة. وعندما تعبر الكلمة عن المعنى تكون خاصة بذلك المعنى، إذ يحدث ازدواج في عالم المفردات وعلى الشاعر أن يفهمه ويجب أن يكون بين الكلمات ألفة وتناسق لا أن يكون بينها نفرة وفرقة. وعليه فلا بد للشاعر من أن يستعمل ذوقه على أساس عقله ويتّجه نحو الكلمة بواسطة المعنى^(٧). ويعد الشاعر هو الناقل للإلهام، حيث تكون الكلمة في الشعر أداة للنقل، بينما هي في النثر أداة للتواصل. المقصود من النثر هو المخاطب، فالكاتب يهتم بمواهب المخاطب وقدرته على الفهم والتحليل^(٨).

٤. دور التكرار في بنية الموسيقى الداخلية:

التكرار أسلوب من الأساليب التعبيرية التي يستعين بها الشاعر لإيصال دلالات مهمة إلى المتلقي عبر التراكم الكمي الذي يُلفت نظر القارئ، ناهيك عن دوره في إيجاد موسيقى فريدة من نوعها ما كانت لتوجد خارج إطاره، إذ يلعب التكرار دوراً مهماً في إرساء الموسيقى الداخلية للنص الشعري.

و«يعدّ التكرار أحد المصادر التي تصدر منها الموسيقى الشعرية الداخلية، إذ لا يقوم التكرار فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنّما ما تركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنّه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه»^(٩).

والتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في الكلمة أو الجملة أراد الشاعر أن يلفت انتباه القارئ لها لما تتمتع به من شحنات نفسية وعاطفية أو دلالية^(١٠).

وهو «يفيد في تكثيف الشحنة العاطفية والشعرية، وتصعيد الموقف الدرامي، والسيطرة على مفاتيح النص في سيرورته المتنامية، إذ يضيفي التكرار على النص ضربات إيقاعية مميزة لا تحسّ بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله»^(١١).

ويقوم التكرار على محورين: الأول تكرار الحروف، ونقصد بها الأصوات وميزاتها، إذ إنّ اللغة كلام ملفوظ قبل أن تكون كلاماً مكتوباً، والثاني تكرار الألفاظ، ونقصد بها الكلمات، سواء أكان تكرار الكلمة بلفظها فقط أم بلفظها ومعناها أو بمعناها فقط.

المبحث الأول: تكرار الحروف:

يلعب تكرار الحرف دورًا مهمًا في إيصال رسالة الشاعر إلى المتلقي وإحداث التأثير المطلوب في نفسه وخلق جمالية متناغمة ومتناسقة ومتساوقة مع جو القصيدة والهدف الخفي النائم في النص الشعري والذي يتسلل للمتلقي عبر الحروف المكررة. ومن الواجب أن نُشير هنا إلى ملاحظة مهمة في هذا الصدد، وهي أنه لا يمكننا دراسة الحروف التي وردت مكررة في القصيدة بمعزل عن طبيعة الكلمات التي وردت فيها، وبالتالي السياق الذي وردت فيه، كيلا تكون دراستنا إحصائية سطحية جافة قد تبعد عن واقع النص الشعري. ومن المسلّم به أن أكثر الحروف المستخدمة في النص الشعري تنبع من الحالة اللاشعورية للشاعر، وسوف نركّز على تراكم الحروف في بعض الأبيات، كما أن الأبيات التي سنتناولها بالدراسة لا تعدو أن تكون نماذج لا أكثر.

حرف الراء:

حرف الراء هو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة^(١٢). أمّا صفات صوت الراء فتتلخّص بخاصية التحرك والترجيع والتكرار^(١٣). وصوت الراء هو صوت مفصلي بين الأصوات اللغوية، حيث يكون «أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد. فكما أن مفاصل الجسد تساعد أعضائه على التحرك بمرونة في كل الاتجاهات، وعلى تكرار الحركة المرّة بعد المرّة، فإنّ حرف الراء يتمفصل صوته (ر. ر. را)، وبرشاقة طرف اللسان في أدائه، قد قدّم للعربي الصور الصوتية الماثلة للصور المرئية التي فيها ترجيع وتكرار، وتأرجح ذات اليمين وذات الشمال، وذلك «حذوًا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث»^(١٤). ولا ننسى أن القصيدة المدروسة رويها

راء، وهو الحرف المفصلي الذي قامت عليه. وقد تدل معاني صوت الراء على الستر والاختفاء، مما يتناقض أصلاً مع خاصية الظهور والعيانية في التحرك^(١٥). وقد تدل معانيه على الثبات والاستقرار والربط وضم الأشياء بعضها إلى بعض والإقامة، مما يتناقض مع الخصائص الحركية في صوت الراء^(١٦).

تكرر حرف الراء في حشو القصيدة ٥٩ مرة، فإذا أضفنا إليها حروف الروي (٣٥ حرفاً) فستبلغ ٩٤ مرة، وهي أعلى نسبة تكرار للحروف المدروسة، ما يدل على الانتشار الواسع للمعاني التي يحملها حرف الراء في كل القصيدة. يتحدث الشاعر في البيت الخامس عشر حول أصحاب الإمام الحسين عليه السلام، مشيراً إلى الهدف الذي خرجوا من أجله، فيقول:

يقيمُ بهم رُكنَ الهدى وهو وائِدٌ ويُحيي بهم رُبْعَ العُلَى وهو دائِرٌ

فقد تكرر صوت الراء في هذا البيت ثلاث مرات في الكلمات التالية: (رُكن) (رُبْع) (دائِر)، حيث جاء في بداية كلمتين وفي نهاية الثالثة. ولو تأملنا الكلمات الثلاث لوجدناها تدل على الثبات والاستقرار والإقامة.

وقد نستطيع الجمع بين الحركة والخفاء اللذين يدلّ عليهما صوت الراء بالقول: إنّ الراء «تعطي دخيلة خاطر التي تضمها النفس قدرة على التحرك للتحقق خارج الذات في فعل أو قول. وخاصية الحركة في الضمير هي التي تضيفي عليه معناه الأخلاقي، مما هو ألصق بالمفهوم الفلسفي للضمير الإنساني، فالضمير الذي لا يتحرك إنما هو مجرد سرّ متحجر لا حياة فيه»^(١٧).

ولنفهم أكثر دور الراء في هذا البيت نعرّج على البيت الذي قبله لتتضح لنا الصورة أكثر:

أطلَّ على وجهِ العراقِ بفتيةٍ تباهتْ بهم للفرقدينِ الأواصرُ

فهؤلاء الفتية (جمع الفتى، وهو الرجل الكامل المروءة) المرافقون للحسين عليه السلام هم لإقامة رُكن الهدى الذي أماته يزيد بن معاوية وإحياء رُبْع العُلَى الذي اندثر ولم يعد له أثر. إذن يمكن القول إنّ صوت الراء يدلّ على الحركة الفعلية للحسين وأصحابه وعلى استقرارهم في كربلاء أو ثباتهم على عقائدهم.

وهكذا نرى أنّ صوت الراء قد قام بدوره في إيصال رسالة الشاعر للمتلقي، كما كان متناسقاً مع معنى البيت. وقد تكرر حرف الراء مع معانيه في البيت الخامس والعشرين أربع مرات. يقول:

وتلك الرفيعاتُ الحجابِ عواثرُ بأذيالها، بل إنّما الدهرُ عاثرُ

حرف الراء، كما مرّ بنا، يدلّ على التحرك؛ علنيّاً كان أو خفياً، والثبات أيضاً. ولو تأملنا الكلمات التي ورد فيها حرف الراء لشاهدنا أنّها تنقسم بين التحرك والثبات. فكلّمتا (الرفيعات - الدهر) تدلان على الثبات والاستقرار، وكلّمتا (عواثر - عاثر) تدلان على الحركة والاضطراب وعدم الاستقرار، سواء أكان مخفياً؛ نفسياً أو غير نفسي، أم كان علنيّاً. وهكذا نرى كيف أسهم صوت الراء، هنا أيضاً، في إيصال رسالة الشاعر للمتلقي.

كما تكرر حرف الراء في البيت الثالث والثلاثين أربع مرات، وتكررت دلالاته كذلك، خاصة دلالة الحركة العلنية المتمثلة بحركة الخيول^(١٨)، والتي أحدثت في المقابل، أثراً عميقاً ولوعة لا تزول في قلوب محبي آل البيت عليهم السلام، وأحدثت حركة باطنية في الضمير الإنساني ليدن ويلعن ما قام به بنو أمية وأشياعهم، خاصة الحقد الذي أظهروه في قيامهم بسحق صدر الحسين وظهره بسنابك الخيل. قال الشاعر يصف تلك الحادثة الأليمة موجّهاً خطابه للإمام الحسين عليه السلام:

وأنتك للجُردِ الضوامِرِ حَلَبَةٌ أَلَا عُقِرَتْ مِنْ دُونِ ذَاكَ الضَوَامِرُ

وهكذا نرى أنّ صوت الراء في هذا البيت قد قام، مرةً أخرى، بدوره في إيصال رسالة الشاعر للمتلقي؛ رسالة الحزن والأسى والتفجّع على مصرع السبط الشهيد. ويجب ألا ننسى أنّ الراء هي من الحروف المفصلية في هذا البيت وفي القصيدة واللغة بشكل عام، ولو استرجعنا تلك الحادثة الأليمة التي صوّرها هذا البيت لوجدنا أنّها شكّلت الفرقان والحد والفصل بين الإنساني واللاإنساني. كما تكرر حرف الراء في البيت الرابع والثلاثين أربع مرات في أربع كلمات، هي: (أوردتها، مورد، الردي، المصادر)، كما تكررت دلالاته كذلك. يقول:

أَلَسْتُ الَّذِي أُورَدْتُهَا مُورَدَ الرَدَى؟ فَيَا لَيْتَهَا ضَاقَتْ عَلَيْهَا الْمَصَادِرُ

لكننا نلاحظ أنّ دلالة الراء انقسمت بين الحركة الظاهرية الواضحة (أوردتها - المصادر) والخفية الباطنية (مورد الردي).

حرف النون:

إنّ النون هو «صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة»^(١٩). ويتمتع صوت النون بإيحاءات صوتية، «وهذه الإيحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلاً من كونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق (أنّ أنيناً). ولذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني (أي ذو المخرج النوني)، الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع»^(٢٠). وقد تكرر حرف النون ٨٠ مرة في القصيدة، ما يدلّ على كثرة الأنين المنبعث من صميم القلب.

إنّ تكرار (وإنّ) في بداية شطري البيت الحادي والعشرين يدلّ على تأكيد اضطراب الشاعر في المصراع الأول، وعلى الولاية التكوينية للإمام الحسين (عليه السلام) في المصراع الثاني. يقول:

وإنّ اضطرابي كيف يصرّعك القضا وإنّ القضا إنفاذُ ما أنتَ أمرُ

وبإضافة هاتين النونين إلى نونين آخرين يكون حرف النون قد تكرر أربع مرات في البيت. وبذلك يتّضح لنا أنّ تكرار حرف النون قد صوّر مشاعر الحزن والخشوع والألم العميق لدى الشاعر، وإن كانت بشكل فطري لاشعوري، وهو ما يتناسب مع جو القصيدة وغرضها (الرثاء).

حرف الميم:

حرف الميم هو «صوت مجهور لا هو بالشديد ولا الرخو؛ بل مما يسمى بالأصوات المتوسطة»^(٢١)، ويتمتع بخصائص إيجائية وإيائية^(٢٢). وقد تكرر حرف الميم في القصيدة أكثر من ٧٥ مرة، ما يدلّ على رغبة الشاعر في إيصال أحاسيسه الباطنة ومشاعره النفسية التي أحدثها مصرع الحسين عليه السلام في نفسه رغم محاولته التغطية عليها بمسائل تخصّ المحبوبة المزعومة.

وحرف الميم هو الحرف السائد في البيت الثامن، حيث تكرر خمس مرات؛ حرفان في وسط الكلمة التي جاء فيها وحرفان في البداية وحرف واحد في نهاية الكلمة. قال الشاعر يصف عدم قدرته على تحمّل بعده عن حبيبته ونفاد صبره عن الوصول إليها واللقاء بها:

تحمّلتُ حتى ضاق ذرعاً تحمّلي وملّ اصطباري عظمَ ما أنا صابرُ

فلو تأملنا الكلمات التي ورد فيها حرف الميم لوجدنا أنها توحى بمعانٍ باطنية نفسية؛ فالتحمّل المقصود هو تحمّل البعد عن الحبيبة، ومثله الملل أو الملال من كثرة الصبر والاصطبار، وهو تكلف الصبر، حيث يقول في البيت السابع: (وجيدٌ يُرىكَ الطيّبُ عندَ التفاتها) / هي الطيّبُ ما بينَ الكثيبينِ نافرًا). فإذا كانت محبوبة الشاعر بهذه المواصفات فكيف يستطيع تحمّل البعد عنها أو الصبر عن وصلها؟ إن إبراز هذه المعاني النفسية يعود الفضل فيه إلى حرف الميم، وبذلك يسهم حرف الميم بدور مهم

في تحقيق أهداف الشاعر.

حرف الهاء:

هو حرف «مهموس رخو... مخرجه الصوتي يقع فعلاً في أول الحلق»^(٢٣)، و«يُجهَر به في بعض الظروف اللغوية الخاصة»^(٢٤)، وبذلك نرى العمق الذي يتميز به مخرج الهاء. يتحدث الشاعر في البيت الخامس عشر حول أصحاب الإمام الحسين (عليه السلام)، مشيراً إلى الهدف الذي خرجوا من أجله، فيقول:

يقيمُ بهم رُكنَ الهدى وهو وائدٌ ويُحيي بهم رُبْعَ العُلَى وهو دائرٌ

ولو تأملنا الكلمات التي جاء فيها حرف الهاء، وهي خمس كلمات بعضها مكرر، لوجدنا أن الأولى (بهم) قد وردت مرتين، والثانية (الهدى) قد وردت مرة واحدة، والثالثة (وهو) قد وردت مرتين. ولا نرى فيها شدة أو قوة، بل انسيابية وسلاسة وارتعاشاً واهتزازاً؛ وكلها ناشئة من عمق النفس البشرية. ولصوت الهاء في الكلام وظيفة يضطلع بها ومعانٍ يؤدّيها نظراً لما يتمتع به من خصائص؛ فصوت «حرف الهاء باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحى أول ما يوحى بالاضطرابات النفسية»^(٢٥). وقد يتغيّر مخرجه ليوحى بمعانٍ أخرى «وإذا لُفَظ صوت الهاء باهتزازات رخوة مضطربة، أوحى بمشاعر إنسانية من حزن وبأس وضياح وبما يحاكيها من الأصوات الرقيقة، ومخرجه في هذه الحال يكون بعد العين والحاء. وإذا لُفَظ صوتها مخففاً مرققاً مطموس الاهتزازات، أوحى بأرق العواطف الإنسانية وأملكها للنفس، فيكون مخرجه أيضاً في أول الحلق، أقرب ما يكون من جوف الصدر»^(٢٦).

والملاحظ على الكلمات التي ورد فيها حرف الهاء أن أربعاً منها ضمائر؛ ضميران للجمع (هم) وضميران للمفرد (هو). ولا يخفى على أحد أن ضمير الإنسان هو باطنه. وحتى الكلمة الخامسة (الهدى) هي باطنية أيضاً، إذ لا بد للهدى أن ينبع من

باطن الإنسان، وما كان لحرف غير حرف الهاء أن يعبر عن ذلك. تكرر حرف الهاء ٦٦ مرة في القصيدة، ما يدل على كثرة تأوّه الشاعر وتحسّره على تلك الفاجعة الأليمة. وهكذا نرى كيف يتساقص صوت الهاء مع أهداف الشاعر والجو الشعوري للقصيدة، معبراً عن الحزن والآه والحسرة والتفجّع والأسف العميق، وكلّ تلك المعاني تنطلق من أعماق النفس وتناسب الرثاء.

حرف الدال:

صوت الدال هو «صوت شديد مجهور»^(٢٧). وقد تكرر حرف الدال في البيت الخامس والثلاثين أربع مرات:

فيا ليت صدري دون صدرك موطأً ويا ليت خديّ دون خدّك عافراً

ولو تأملنا الكلمات التي ورد فيها حرف الدال لوجدنا أنه جاء في كلمتين (صدر- خدّ) تكررت الأولى في الشطر الأول مرتين، وتكررت الثانية في الشطر الثاني مرتين أيضاً. أما خصائص حرف الدال فقد اعتُبر «أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة والفعالية الماديتين»^(٢٨). وقد تكرر حرف الدال ٦٠ مرة في القصيدة ليعبر عن معاني الشدة والفعالية الماديتين اللتين كانتا شائعتين في ملحمة الطف.

ولو عدنا للكلمتين (صدر- خدّ) لتطبيق خصائص حرف الدال عليهما لوجدناهما خاليتين من معاني «الشدة والقوة والفعالية»، فأبي شدة يمكن أن يحملها الخدّ أو الصدر؟ فأين يكمن الحلّ؟ الحل يكمن في السياق! فليس الصدر أو الخدّ هما مصدر «الشدة أو القوة»، بل إنّ «الشدة والقوة والفعالية» قد وقعت عليهما، حيث داست صدر الحسين الخيول وتعقر خدّه عليه السلام بالتراب. ألا لعنة الله على القوم الظالمين.

حرف القاف:

وهو صوت «شديد. يلفظه بعضهم مجهوراً، وبعضهم يلفظه مهموساً»^(٢٩). وقال

عنه إبراهيم أنيس: «صوت شديد مهموس، رغم أن جميع كتب القراءات قد وصفته بأنه أحد الأصوات المجهورة»^(٣٠). طبعاً صفتا الجهر والهمس تتفاوتان حسب موقعه من الكلمة، فكلما اقترب من بدايتها كان للقوة والجهر والشدة أقرب، والأمثلة كثيرة في المعاجم. يشهد لذلك اعتبار «القاف للقوة والمقاومة والانفجار الصوتي»^(٣١). ولكي تتضح صورة صوت القاف أكثر نعرّج على البيت التاسع عشر الذي يقول فيه الشاعر:

وينقضُّ أركانَ المقاديرِ بالقنا إمامٌ على نقضِ المقاديرِ قادراً

فقد تكرر حرف القاف ست مرات في بيت لا يزيد عدد كلماته على تسع كلمات. ومعنى الشطر الأول، كما يبدو، أنّ الإمام الحسين (عليه السلام) قاتل أعداءه بضراوة وشراسة بسلاحه فكانوا ينهزمون أمامه وهم بالألوف ولم يستسلم للقدر المحتوم، وهو القتل، بل حاول تغييره فكان بطل المسلمين بلا منازع. أما الشطر الثاني فيتحدث عن الولاية التكوينية للإمام الحسين (عليه السلام).

وهكذا نرى أنّ صوت القاف في الكلمات التي ورد فيها كان في بدايتها أو قريباً من بدايتها ليحمل لنا معه معاني القوة والمقاومة وليتساق مع ضراوة المعركة وشدة القتال في إطار موسيقي مناسب ليصب في هدف الشاعر ويسهم في إيصال رسالته للمتلقّي. وقد تكرر حرف القاف ٣٧ مرة في القصيدة، وهو أقل الحروف تكراراً في القصيدة، وقد يدلّ ذلك على قصر مدة المعركة التي بدأت قبل الظهر وانتهت بعد الزوال بساعة.

المبحث الثاني: تكرار الألفاظ

تتعدد أشكال تكرار الألفاظ وتتنوع أغراضها حسب حالة المتكلم والمخاطب وظروف الكلام. وسوف نقتصر في حديثنا على القصيدة على الكلمات التي أثرت في رسم إيقاعها والجو الشعوري وتحقيق أهداف الشاعر.

ردّ العجز على الصدر

يقع ردّ العجز على الصدر بين لفظين بينهما علاقة لفظية أو معنوية، أحدهما متقدم والآخر متأخر، سواء كان ذلك في فقرتين من النثر أو مصراعين من الشعر أو مصراع واحد فقط منه. واللفظان قد يتكرران فيتفقان لفظاً ومعنى، أو يكونان متجانسين، أي متفقين لفظاً فقط، أو ملحقين بالمتجانسين، أي يجمعهما الاشتقاق أو ما يوههم به^(٣٢). يقول الشاعر في البيت الثاني، حيث يوجد ردّ العجز على الصدر بين كلمتي (الجديدين):

يعاقبُ فيها للجديدينِ وارِدٌ إذا انفكَّ عنها للجديدينِ صادرٌ

فقد كرر لفظ الأولى لتثبيت المعنى الثاني الذي أراد إيصاله للمتلقي، وهو انسلاخ الذي دخل من (الجديدين) في الشطر الأول. وهذا أمر مسلّم به، إذ لا بدّ لكلّ وارد من صدور. وكذا نشاهد ردّ العجز على الصدر في البيت الثالث؛ في قوله:

ذكرتُ لها الشوقَ القديمَ بخاطرٍ به كلّ آنٍ طائرُ الشوقِ خاطِرٌ

فقد كرر كلمة الشوق في الشطر الثاني لتكون استذكّاراً للأولى ولتُضفي على البيت جمالاً موسيقياً رائعاً يوصل إلى المتلقي المعنى المقصود على أحسن وجه.

وفي البيت الرابع أيضاً ردّ العجز على الصدر بين كلمتي (الوداد)، حيث كرر الشاعر لفظ الأولى لتثبيت المعنى الثاني الذي أراد إيصاله للمتلقي، وهو المعنى الذي

ترتب على المعنى الأول، إذن من لا يراعي مستلزمات الوداد (الحب) ومقدماته، أي قصب السبق فيه، لن يحقّ له ادّعاء نصيب فيه أو انتظار وصال الحبيب. يقول:

وإن لم تُراعِ للودادِ أوائلًا فما لك في دعوى الودادِ أواخرُ

وفي البيت الخامس عشر كرر كلمة بهم في الشطرين لتثبيت المعنى الذي أراد إيصاله للمتلقي في إطار صنعة ردّ العجز على الصدر. والجدير بالذكر أن الضمير (هم) هو كلمة باطنية تنبع من عمق الضمير. ونرى تناسقاً موسيقياً بين الشطر الأول والشرط الثاني أحدثه التناسب في عدد الحروف والحركات والسكنات، أي الإيقاع: (رُكنَ/ رُبْعَ) (الهدى/ العلى) (وهو/ وهُو) (وائد/ دائر). يقول:

يقيمُ بهم رُكنَ الهدى وهو وائدٌ ويُحيي بهم رُبْعَ العلى وهو دائرُ

وفي البيت الحادي والعشرين، يستفيد الشاعر من صنعة ردّ العجز على الصدر ليربط بين مصراعي البيت من الناحيتين الموسيقية والدلالية أيضاً، حيث يقوم بتكرار (وإن). إن تكرار (وإن) في بداية شطري البيت يدلّ على تأكيد اضطراب الشاعر في المصراع الأول وعلى الولاية التكوينية للإمام الحسين (عليه السلام) في المصراع الثاني. يقول:

وإنّ اضطرابي كيف يصرعك القضا وإنّ القضا إنفاذُ ما أنتَ أمرُ

وفي البيت التاسع عشر تكررت كلمة المقادير في مصراعي البيت. ولقد أضفى التناسب الموسيقي الذي أحدثه ردّ العجز على الصدر على البيت انسجاماً، فلا تنتهي من التأثير الذي أحدثته كلمة المقادير في الشطر الأول حتى تُعيدك إليه كلمة المقادير في الشطر الثاني. يقول:

وينقضُّ أركانَ المقاديرِ بالقنا إمامٌ على نقضِ المقاديرِ قادرُ

وفي البيت الثالث والثلاثين، كرر الشاعر كلمة الضوامر على سبيل ردّ العجز على

الصدر ليربط بين مصراعي البيت من الناحيتين الموسيقية والدلالية. يقول:

وأَنْكَ لِلجُرْدِ الضَّوَامِرِ حَلْبَةً أَلَا عُقِرْتَ مِنْ دُونِ ذَاكَ الضَّوَامِرِ

أما في البيت الخامس والثلاثين فقد كرر الشاعر كلمتي صدر وخذ في الشطر الثاني على سبيل رد العجز على الصدر ليربط بين أجزاء البيت من الناحيتين الموسيقية والدلالية أيضًا. قال:

فيا ليت صدري دون صدرك موطأً ويا ليت خدي دون خدك عافرُ

الجناس

الجناس أو التجنيس هو تجانس، أي تشابه يحدث بين كلمتين في النطق ويكون معناهما مختلفاً^(٣٣). وينقسم الجناس إلى قسمين رئيسيين هما: الجناس التام، وهو أن تتفق حروف اللفظين في عددها وترتيبها ونوعها وضبطها، والجناس غير التام أو الناقص، وهو الذي يفقد بعض ما يشترط في الجناس التام^(٣٤). قال في البيت الثالث:

ذكرتُ لها الشوق القديم بخاطرٍ به كلٌّ آنٍ طائرُ الشوقِ خاطِرُ

فقد استفاد الشاعر في هذا البيت من الجناس التام، حيث نرى بين كلمتي (خاطر) في نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني تجانساً وتشابهاً تاماً في اللفظ واختلافاً في المعنى، إذ الأولى بمعنى القلب أو النفس والثانية اسم فاعل بمعنى المار أو الواقع في الخاطر. إنَّ اختلاف المعنى بين كلمتين متشابهتين في اللفظ احتلت كلٍّ منهما ركناً مهماً (العروض والضرب) يصدم القارئ.

وفي البيت الثامن جناساً اشتقاقاً بين أربع كلمات. يقول الشاعر:

تحمّلتُ حتى ضاق ذرعاً تحملي ومَلَّ اصطباري عظمَ ما أنا صابرُ

فبين كلمتي (اصطبار) و(صابر) جناس اشتقاق، فاصطبار مصدر مزيد من باب افتعال وصابر اسم فاعل ثلاثي مجرّد، وكذا بين كلمتي (تحمّلتُ) و(تحملي) فالأولى

فعل ماضٍ والثانية مصدر مزيد من باب تفعل، وكلاهما نفسيان وليسا ماديين. فائدة المصدرين المزيدين (تحملي، اضطباري) أمران: الأول تأكيد معنى الفعل أو الاسم، أو، بالأحرى، إيجاد هالة من المعنيين تسيطر على شطري البيت. والثاني إضافة معنى جديد للمعنى السابق؛ فالتحمّل حمل مفروض على النفس، والاضطبار حمل النفس على الصبر.

وفي البيت التاسع عشر جناس اشتقاق بين كلمتي (المقادير وقادر). يقول:

وينقضُّ أركانَ المقاديرِ بالقنا إمامً على نقضِ المقاديرِ قادرٌ

وفي البيت الخامس والعشرين جناس ناقص بين كلمتي (عواثر وعائر)، حيث زادت واو في الأولى. وعواثر جمع عائرة. وواضح أنّ البيت كله يقوم على الجناس الموجود فيه من النواحي الموسيقية والدلالية والسيمائية، حيث التعرّ بالأذيال دلالة على الاضطراب لأمر عظيم، وهل هناك أعظم من مصرع ولي الله الأعظم أبي عبد الله الحسين ﷺ لتضطرب عياله ونساؤه؟ يقول:

وتلك الرفيعاتُ الحجابِ عواثرٌ بأذيالها، بل إنما الدهرُ عائرٌ

نتائج البحث

ظهر الشاعر الحاج جواد بدقت من خلال القصيدة مهمومًا مغمومًا متفجعًا مولولًا ولها متحيرًا من عظم المصاب. ولقد لعبت الأصوات التي كررها الشاعر في القصيدة دورًا مهمًا في رسم الجو الشعوري للقصيدة وإيصال رسالة الشاعر للمتلقي وخلق أجواء حزينة تارة تناسب غرض القصيدة وحالة الشاعر النفسية، وتارة تناسب ضراوة المعركة وشدة القتال وإصرار الحسين عليه السلام وأصحابه على الصمود والخلود.

أعلى نسبة تكرار للحروف المدروسة كانت لحرف الراء، إذ كان الأوسع انتشارًا في القصيدة، خاصة أنّ حرف الروي في القصيدة المدروسة هو حرف الراء المضموم. وحرف الراء هو من الحروف المفصلية في القصيدة، إذ ساعد في إيصال رسالة كربلاء التي اضطلعت بحملها هذه القصيدة، وكافة قصائد رثاء الحسين عليه السلام، لترسم فاصلاً واضحاً بين الخير والشر والإنساني واللاإنساني. ويأتي حرف النون بعد حرف الراء ليعبر عفو الفطرة عن الألم العميق ومشاعر الحزن والخشوع، فيما جاء تكرار حرف الميم في القصيدة ثالثاً لإبراز المعاني النفسية والباطنية. وتكرار حرف الهاء جاء رابعاً ليدلّ على كثرة التأوّه والتحسّر، بينما كان تكرار حرف الدال خامساً ليعبر عن معاني الشدة والفعالية الماديتين، وجاء تكرار حرف القاف في نهاية القائمة ليدلّ على قصر زمان معركة الطفّ.

أما الغرض الذي أذاه ردّ العجز على الصدر في القصيدة فهو تثبيت المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي وتأكيدّه. وقد لعب الجناس دورًا مهمًا في المواضع التي جاء فيها، إذ إنّّه جاء متناسقًا مع ردّ العجز على الصدر، وإنّ اختلاف المعنى بين

كلمتين متشابهتين في اللفظ احتلت كل منهما ركناً مهماً يصدم القارئ. وهذا التشابه اللفظي الناشئ من الجناس وردّ العجز على الصدر يخلق جواً موسيقياً رائعاً ليوصل المعنى المقصود إلى المتلقي على أحسن وجه.

ملحق

القصيدة: قال من الطويل رائيًا الإمام الحسين (عليه السلام) (٣٥):

١. بواعثُ إني للغرامِ مؤازرُ رسومَ بأعلى الرقمتينِ دوائرُ (٣٦)
٢. يعاقبُ فيها للجديدينِ واردُ إذا انفكَّ عنها للجديدينِ صادرُ (٣٧)
٣. ذكرتُ لها الشوقَ القديمَ بخاطرٍ به كلَّ آنٍ طائرُ الشوقِ خاطرُ (٣٨)
٤. وإن لم تُراعِ للودادِ أوائلًا فما لك في دعوى الودادِ أواخرُ (٣٩)
٥. وتلك التي لو لم تهَمَّ بمهجتي لما أنبأت أن اللحاظَ سواجرُ (٤٠)
٦. لحاظٌ كالحاظِ المها إن أتيتها فواتكُ إلا أن تلكَ فواترُ (٤١)
٧. وجيدٌ يُريكَ الظبيَ عندَ التفاتها هي الظبيُّ ما بينَ الكئيبينِ نافرُ
٨. تحملتُ حتى ضاقَ ذرعًا تحملي ومَلَّ اصطباري عظمَ ما أنا صابرُ (٤٢)
٩. عَدْتُكَ فأقلِّعَ عن ملاءمة الهوى أَلَمْ يعتَبِرْ بالأولَينِ الأواخرُ (٤٣)
١٠. أهل جاء أن ذو صبوة نال طائلاً وإن جاء فاعلم أن تلك نوارِدُ (٤٤)
١١. فإن شئت أن توري بقلبك جذوةً يصاعدُ همَّابين جنبيك ساجرُ
١٢. فبادرْ على رغمِ المسرة فادحا عظيمًا لَهُ قلبُ الوجودينِ ذاعرُ (٤٥)
١٣. غداة أبو السجادِ والموتُ باسطُ موارد لا تُلفى لهنَّ مصادِرُ (٤٦)
١٤. أطلَّ على وجهِ العراقِ بفتيةً تباغت بهم للفرقدينِ الأواصرُ
١٥. يقيمُ بهم رُكنَ الهدى وهو وائدٌ ويُحيي بهم رُبْعَ العلى وهو دائِرُ
١٦. فطاف بهم والجيش تأكله القنا وتعبثُ فيه الماضياتُ البواتِرُ (٤٧)
١٧. على معركٍ قد زلزلَ الكونَ هوْلُهُ وأحجمنَ عنه الضارياتُ الخوادرُ

١٨. يزلزلُ أعلامَ المنايا بمثلها فتقضي بهول الأولينَ الأواخرُ
١٩. وينقضُ أركانَ المقاديرِ بالقنا إمامً على نقضِ المقاديرِ قادرُ
٢٠. أمُستَنزِلُ الأقدارِ من ملكوتها فكيفَ جرتُ في ما لقيتَ المقادرُ
٢١. وإنَّ اضطرابي كيفَ يصرعُك القضا وإنَّ القضا إنفاذُ ما أنتَ أمرُ
٢٢. أطلَّ على وجهِ المعالمِ موهنٌ وبادرَ أرجاءَ العوالمِ بادرُ
٢٣. بأنَّ ابنَ بنتِ الوحيِّ قد أجهزتُ به معاشرُ تُنميها الإمامُ العواهرُ
٢٤. فما كان يرسو الدهرُ في خُلدي بأنَّ تدورُ على قطبِ النظامِ الدوائرُ^(٤٨)
٢٥. وتلكَ الرفيعاتُ الحجابِ عوائرُ بأذيالها، بل إنما الدهرُ عائرُ
٢٦. تجلّ بها نورُ الجلالِ إلى الوري على هيئةٍ لا أنهنَّ حواسرُ
٢٧. يطوفُ على وجهِ البراقعِ نورُها فيحسبُ راءٍ أنهنَّ سوافرُ
٢٨. وهبَ أنها مزويّةٌ عن حجابها وقاهرُها عن لطمَةِ الخدِّ قاهرُ
٢٩. فماذا يهينُ البدرَ وهو بأفقهه بأنَّ الوري كلاً إلى البدرِ ناظرُ
٣٠. ولكنَّ عناها حينَ وافَتْ حِمَّها رأتُهُ صريعاً فوقَهُ النقعُ نائرُ
٣١. فطوراً تواريه العوادي وتارةً تشاكلُ فيه الماضياتُ البوائرُ
٣٢. فيا مُحْكَمَ الكونينِ أوهى احتكامها بأنك ما بينَ الفريقينِ عافرُ
٣٣. وأنكَ للجُرْدِ الضوامرِ حَلْبَةٌ ألا عُقِرَتْ من دونِ ذاكِ الضوامرُ
٣٤. ألسَتَ الذي أوردتها موردَ الردى؟ فيا ليتَها ضاقتُ عليها المصادرُ
٣٥. فيا ليتَ صدري دونَ صدركَ موطاً ويا ليتَ خدي دونَ خدِّكَ عافرُ

الهوامش

١. انظر: عبد القادر عبد الجليل، الدلالة الصوتية والصرفية في لهجة الإقليم الشمالي، ص ١٤.
٢. انظر: مقدمة ديوان الحاج جواد بدقت بقلم الأستاذ سلمان هادي آل طعمة جامع الديوان ومحققه.
٣. قولنا: ضَمَّ فلانُ الأشياءَ معناه: قبضها أو جمع بعضها إلى بعض (المعجم الوسيط، ص ٥٤٤). كما أنَّ قولنا: انقبض الشيءُ معناه: تجمَّع وانطوى، والانطواء أو الانطوائية حالة نفسية صاحبها يميل للعزلة، وانقبض الرجل على نفسه: ضاق بالحياة فاعتزل. والمنقبض هو الضيق الصدر لا يميل إلى التبسط. ومن كان ذا شخصية منقبضة يميل إلى الانزواء والأعمال الهادئة التي لا أثر فيها لنشاط ظاهري بارز (المصدر نفسه، ص ٧١١). ومن كان كذلك فهو كثير القطب. يُقال: قَطَبَ فلانٌ قُطُوبًا: ضمَّ حاجيه وعَبَس. ويقال: رأيتُه غضبان قاطبًا. وقَطَبَ فلانًا: أغضبه. وقَطَبَ الشيءَ قُطْبًا: جمعه (المصدر نفسه، ص ٧٤٣).
٤. الموسيقى الداخلية، موقع محمود قحطان.
٥. مصطفى علي پور، ساختار زبان شعر امروز، ص ٥٣.
٦. محمد حقوقي، شعر وشاعران، ص ٣٧.
٧. نينا يوشيج، حرفهای همسایه، ص ٧٤.
٨. مصطفى علي پور، ساختار زبان شعر امروز، ص ٦٩.
٩. بو قرط طيب، جمالية التكرار بين البعدين البنائي والإيقاعي في شعر أحمد مطر: قصيدة «لا نامت عين الجنباء» أنموذجًا، ص ١٢٣.
١٠. هاشم محمد هاشم ومريم جلائي، دور ظاهرة التكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر الفارسي والعربي في الربع الأخير من القرن العشرين، ص ١٠٠.
١١. بو قرط طيب، جمالية التكرار بين البعدين البنائي والإيقاعي في شعر أحمد مطر: قصيدة «لا نامت عين الجنباء» أنموذجًا، ص ١٣٠.
١٢. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٥٨.
١٣. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ٢٨.

١٤. المصدر نفسه، ص ٨٣.
١٥. المصدر نفسه، ص ٨٧.
١٦. المصدر نفسه، ص ٨٥.
١٧. المصدر نفسه، ص ٢٦٤.
١٨. التي عبّر عنها بالجرد والضوامر؛ والأولى جمع جرداء والثانية جمع ضامرة وكلتاها بمعنى الفرس السريعة.
١٩. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٥٨.
٢٠. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ١٥٨.
٢١. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٤٨.
٢٢. انظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ٧٣.
٢٣. المصدر نفسه، ص ١٨٩.
٢٤. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٧٦.
٢٥. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ١٨٩.
٢٦. المصدر نفسه، ص ١٩١.
٢٧. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٥١.
٢٨. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ٦٦.
٢٩. المصدر نفسه، ص ١٤١.
٣٠. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٧٢.
٣١. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ١٥١.
٣٢. محمود أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية: علم البديع، ص ١٢٠-١٢١.
٣٣. المصدر نفسه، ص ١٠٩.
٣٤. المصدر نفسه، ص ١١٠.
٣٥. ديوان الحاج جواد بدقت، ص ٤٥-٤٧.
٣٦. قوله: بواعث للغرام، خبر لمبتدأ محذوف. والرقمتان مثنى الرقمة، والرقمة الروضة وجانب الوادي أو مجتمع مائه (المعجم الوسيط، ص ٣٦٧).
٣٧. جاء في المعجم الوسيط، ص ٦١٣، (مادة: عقب): «عاقب بين الشيئين: أتى بأحدهما بعد الآخر. وعاقب فلاناً: جاء بعقبه. وعاقبه في الرحلة والعمل: أعقبه. وعاقب فلاناً بذنبه

معاقبةً وعقابًا: جزاءٌ سوءًا بما فعل، والأول هو المقصود. والجديدان الليل والنهار (المعجم الوسيط، ص ١١٠)، وسميًا بذلك لتكررها كل يوم بالشكل نفسه فهما لا ييليان ولا يخلقان. قال أبو الأسود الدؤلي:

أَفْنَى السَّابَابِ الَّذِي فَارَقْتُ بِهِجَتَهُ كَرُّ الْجَدِيدَيْنِ مِنْ آتٍ وَمُنْطَلِقٍ
لَمْ يَتَزَكَا لِي فِي طَوْلِ إِخْتِلَافِهِمَا شَيْئًا أَخَافُ عَلَيْهِ لَذَعَةَ الْحَدَقِ
قَدْ كُنْتُ أَرْتَاعُ لِلْبَيْضَاءِ أَنْظُرُهَا فِي شَعْرِ رَأْسِي وَقَدْ أَبْقَنْتُ بِالْبَلَقِ
وَالْآنَ حِينَ خَضَبْتُ الرَّأْسَ فَارَقَنِي مَا كُنْتُ أَلْتَدُّ مِنْ عَيْثِي وَمِنْ خُلُقِي
(الحسن السكري، ديوان أبي الأسود الدؤلي، ص ٣٩٩)

٣٨. جاء في المعجم الوسيط، ص ٢٤٣، (مادة: خطر): «(الخاطر): ما يخطر بالقلب من أمر، أو رأي، أو معنى. والقلب أو النفس (على المجاز)، (ج) خواطر. وخطر بباله، وفيه، وعليه خَطَرًا وَخُطُورًا: وقع فيه».

٣٩. ويُروى: (وإنك إن لم ترع للودّ أولًا // فما لك في دعوى المودّة آخر)، ولا ضرورة لاستبدال (لم) الجازمة بـ (لا) النافية كما قال محقق الديوان، السيّد سلمان هادي آل طعمة، وذلك أنّ الزحاف الذي يحدث هو من جوازات البحر الطويل.

٤٠. جاء في المعجم الوسيط، ص ٩٩٥: «هَمَّ بِالْأَمْرِ يَهْمُ هَمًّا: عزم على القيام به ولم يفعل... وهمّ الأمرُ فلانًا: أقلقه وأحزنه... أهمّ الأمرُ فلانًا: همّه وأثار اهتمامه». وواضح أنّ قوله: «تهمّ بمهجتي» لا يقصد به المعنى الأول (العزم دون الفعل)، بل يقصد به المعنى الثاني (القلق والحزن)، وهو لا يتعدّى بحرف الجرّ. وقوله (سواحر) جمع ساحرة.

٤١. المها جمع المهاة، وهي البقرة الوحشية (انظر: المعجم الوسيط، ص ٨٩٠)؛ شبه بها عيني تلك المرأة الجميلة لسعة عينيها وسوادهما.

٤٢. جاء في المعجم الوسيط، ص ٥٤٨: «ضَاقَتْ حِيلَتُهُ وَضَاقَ بِالْأَمْرِ، وَضَاقَ بِهِ ذَرْعًا، وَضَاقَ صدره به: تألم أو ضجر منه أو شقّ عليه».

٤٣. أي فاتتك تلك الفتاة الجميلة فلا تشغل نفسك بالهوى، ومن هنا يبدأ تخلّصه لينتقل إلى الرثاء.

٤٤. في بداية البيت جمع أداقي استفهام، فقال: أهل، وذلك اضطرارًا ليستوي الوزن، وليس هذا من جوازات الشاعر، ولو قال: فهل لكان أنسب.

٤٥. في كلمة (الوجودين) استعارة مكنية وتشخيص.
٤٦. في كلمة (الموت) استعارة مكنية وتشخيص.
٤٧. في كلمة (القنا) استعارة مكنية وتشخيص. وقوله (تأكله القنا) كناية عن شدة المعركة. وكذا الماضيات.
٤٨. في المصدر المؤول من أن وما بعدها استعارة مكنية، وفيه تشخيص أيضاً. وقوله (دارت عليه الدوائر) كناية عن خسارة المعركة.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب العربية

١. القرآن الكريم.

٢. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢ م.

٣. بدقت الأسدي، الحاج جواد، ديوان الحاج جواد بدقت الأسدي، تحقيق: سلمان هادي آل طعمة، بيروت: دار المواهب للطباعة والنشر.

٤. السكري، أبو سعيد الحسن، ديوان أبي الأسود الدؤلي، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، الطبعة الثانية، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٨ م - ١٤١٨ هـ. ق.

٥. عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨ م.

٦. عبد الجليل، عبد القادر، الدلالة الصوتية والصرفية في لهجة الإقليم الشمالي، الطبعة الأولى، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ١٩٩٧ م - ١٤١٧ هـ.

٧. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ١٤٢٥ هـ. ق - ٢٠٠٤ م.

٨. المراغي، محمود أحمد حسن، في البلاغة العربية: علم البديع، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلوم العربية، ١٤١١ هـ. ق - ١٩٩١ م.

ثانياً: الكتب الفارسية

١. حقوقى، محمد، شعر وشاعران، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه،

١٣٦٨ هـ. ش / ١٩٨٩ م.

٢. علي پور، مصطفى، ساختار زبان شعر امروز، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۸۰ هـ. ش / ۲۰۰۱ م.

٣. يوشيج، نيماء، حرفهای همسايه، چاپ پنجم، تهران: انتشارات دنيا، ۱۳۶۳ هـ. ش / ۱۹۸۴ م.

ثالثاً: البحوث

١. الصحناءوي، هدى، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: «بنية التكرار عند البياتي نموذجاً»، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠، العدد ١+٢، (٢٠١٤ م)، صص ٨٩-١٢٢.

٢. طيب، بوقرط، جمالية التكرار بين البعدين البنائي والإيقاعي في شعر أحمد مطر: قصيدة «لانا مت عين الجبناء» أنموذجاً، مجلة مقاليد، العدد ١١، ديسمبر ٢٠١٦.

٣. هاشم، هاشم محمد ومريم جلائي، دور ظاهرة التكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر الفارسي والعربي في الربع الأخير من القرن العشرين، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد العشرون، شتاء ١٣٩٣ هـ. ش / ٢٠١٥ م.

رابعاً: المصادر الإلكترونية

قحطان، محمود، الموسيقى الداخلية، موقع محمود قحطان، (٨/٨/٢٠١٣ م): <https://mahmoudqahtan.com/>، تاريخ النقل: (١٤/٧/٢٠١٩ م).