الخصائص الفنية في ديوان الحاج جواد بدقت الأسدي (ت1281هـ)

أ . م . د. منذر إبراهيم حسين الحلـي أ . م . د .محمد حسين عبد الله المهداوي

م . أحمد صبيح محيسن الكعبـي

جامعة كربلاء – كلية التربية- قسم اللغة العربية

المقدمة :

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين ؛ أبي القاسم محمَّدٍ ، وآله وصحبه أجمعين ، .... وبعد ؛ فقد أنجبت أمتنا العربيَّة – على مرِّ العصور – عدداً كبيراً من الشعراء ، والأدباء ، الذين أضافوا إلى تراثها الثر فنوناً من الأدب ، عكست طبيعة حياتها ، والتأثير المتبادل بين الشاعر وبيئته ، وكان القرن التاسع عشر قد شهد ظهور مجموعة كبيرة من الشعراء الذين لمعت أسماؤهم في ساحة الأدب والمعرفة، وكان لمدينة كربلاء نصيب وافر من هذه الأسماء . في هذا البحث نسلط الضوء على نتاج واحد من أولئك الشعراء الكربلائيين الذين برزت اسماؤهم في عالم الشعر في القرن التاسع عشر ، هو الشاعر (جواد بدقت الأسدي) ، وقد أخذنا على عاتقنا أن نعرِّف بنتاج الشاعر ، وفنه الأدبي ، متبعين منهجاً طالما استعملته الدراسات الأدبية في تحليل نصوص الشعراء والتعريف بفنهم الأدبي ونعني به المنهج الوصفي .وكان مدعاة هذه الدراسة التعريف بشعر الحاج جواد بدقت ، والوقوف عند خصائصه الفنية بوصف نتاج الشاعر يشكل إضافة إلى تراث أمتنا العربية المعطاء ، وكانت خطة الدراسة تقتضي تقسيمها على أربعة مباحث يسبقها تمهيد ، تناول التمهيد ملامح عامة من الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في العراق في القرن التاسع عشر ، وملامح عامة من حياة الشاعر ، وتناول المبحث الأول مطالع القصائد ، أما المبحث الثاني ؛ فقد تعرضنا فيه إلى دراسة الإيقاع ، متوخين الإيجاز – بحسب ما تقتضيه منا طبيعة البحث الأكاديمي – فكان أن تناولنا فيه الوزن والقافية فضلاً عن مظاهر الإيقاع الداخلي ، وتناول المبحث الثالث الألفاظ والتراكيب وطبيعة توظيف الشاعر لهما ، فيما جاء الفصل الرابع ليبين الصور الفنية وعناصر بنائها في ديوانه ... وقد أعقب ذلك كله خاتمة أوجزنا القول في أبرز النتائج التي توصل إليها هذا البحث . عملنا هذا لله ، فإن وفقنا فبفضل من الله جلَّ وعلا ، وإن قصَّرنا فحسبنا أنا اجتهدنا ، ولا يكلف الله نفساً إلى وسعها ، نعم المولى ونعم النصير ....

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ..

الباحثون

التمهيـد :

– ملامح عامة من الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في العراق أبّان القرن التاسع عشر :

مثَّلت حالة العراق في القرن التاسع عشر امتداداً للقرون المتخلفة التي أعقبت سقوط بغداد بيد المغول سنة (656 هـ – 1258 م) ، وذلك لأسباب من أبرزها وقوعه تحت التنافس التركي – الفارسي ، الذي أوهن البلاد ، وجعلها تعيش في ظلام الجهل والتخلف[1] ، ثمَّ إن سوء الإدارة العثمانية التي حكمت البلاد قد أدَّت دوراً فاعلاً في تأخر العراق ، وإبعاده عن حركة التطور[2] ، وقد رافق ذلك كله أحداثاً أثَّرت بشكل أو بآخر في حياة العراقيين ، وما صحبها من صراعات سياسية[3] ، وكوارث اقتصادية واجتماعية[4] ، كان لها تأثير في إسهامات الكتّاب والشعراء في ذلك الوقت ، وفي مجمل الحياة الأدبية بصورة عامة . وكان العراق من الناحية السياسية مقسَّماً على ثلاث ولايات : ولاية بغداد ، والموصل ، والبصرة ، وكان حكامها من الأتراك ، وعلى الرغم من سوء الإدارة العثمانية ، فقد ظهر في العراق ولاة تركوا آثاراً طيبة خلال مدَّة ولايتهم منهم سليمان باشا ، وداود باشا ، ومدحت باشا[5] ، وإذا ما استثنينا حقبة هؤلاء الولاة فإننا نجد أن الولايات العراقية التي حكمها العثمانيون قد كابدت صنوف المحن والآلام ، ولاسيما في عهد السلطان عبد الحميد الثاني الذي عمَّ إبّان حكمه الاضطراب والجور ، وقد صار الولاة يشترون وظائفهم بالمال من السلطان[6] . ولم تكن الحياة الاجتماعية بأحسن حال من الحياة السياسية ، إذ إنَّ مشكلات العراق الاجتماعية في هذا القرن لم تختلف عما كانت عليه في العصور السابقة من فقرٍ ، ومرضٍ ، وجهلٍ ، وإقطاعٍ ، وعاش في العراق أجناس مختلفة من الناس ، منهم العرب يشكلون النسبة الكبيرة ، وإلى جانبهم الأتراك ، والإيرانيون ، والهنود ، والتركمان ، والأكراد[7] ، كما تعددت الديانات ، فكان إلى جانب الديانة الإسلامية : المسيحية ، واليهودية ، والصابئة ، ومن الطوائف الإسلامية : السنية ، والشيعية ، والأيزيدية ، والبهائية[8] . وأدى الصراع السياسي ، وتدهور الأوضاع في العراق إلى انتشار الفقر ، والمرض ، والعوز الاجتماعي ، حتى كاد الحصول على لقمة العيش أمنِيَةً لكل مواطن يعيش في الولايات العراقية الخاضعة للسيطرة العثمانية ، وعاد النظام الاقطاعي نظاماً جائراً يحكم المزارعين ، ويكبِّلهم بقيود صار معها الوضع المعاشي لا يطاق ، على حين نعم الاقطاعيون ، وأتباع الحكام والولاة بترف ، ونعيم ، وعيش رغيد ... ولم تكن الحياة الثقافية بأحسن حالاً من السياسية ، والاجتماعية ، وظلَّ التخلف الثقافي سمة واضحة في العراق أبّان القرن التاسع عشر ؛ بسبب قمع العثمانيين للأنشطة الثقافية العربية التحررية في مرافق الحياة كافة ، فضعفت الحياة العلمية إلاّ من مجموعة من طالبي العلم والمعرفة في المساجد ، والمعاهد الدينيَّة ، وحلقات الدرس ضمن نطاق ضيِّق[9] . أما نظام التعليم فقد سار في اتجاهين ، الأول مثَّله الأتراك ، ومارسوه لتعليم من انقاد إليهم من العراقيين ، والآخر مثَّله العراقيون أنفسهم ، وكانت اللغة المتبعة في مدارس الحكومة اللغة التركيَّة ، ولم يسمح للطلبة بالدراسة فيها باللغة العربية ، أما لغة المدارس الدينية فقائمة في أساسها على اللغة العربية ، وهي تختلف من مدينة إلى أخرى بحسب إمكانية

الشيوخ ومعلمي الدرس ... ونتيجة لهذه الأوضاع المأساوية ، فقد لجأ معظم الشعراء في هذا القرن إلى الولاة ، ومن في فلكهم من العوائل الموسرة التي كانت تعنى بهم ، وتغدق عليهم بالهبات والعطايا ، وهم بالمقابل كانوا يمدحونهم بأحسن الصفات ، وأجلها ، ويرثون موتاهم ، ويندبونهم ، وكثير هم الشعراء الذين اختصوا بتلك الأسر ، فنالوا ما كانوا يتمنونه من الحصول على عيش رغيد[10] ... ولم تكن مدينة كربلاء بمعزل عن الأوضاع السياسية ، والاجتماعية ، والثقافية التي عمَّت المدن العراقية إبان القرن التاسع عشر ، وكان الشيوخ والوجهاء من أهل المدينة يسهمون في فض المنازعات ، والفصل بين الخصوم ، بسبب ضعف الدولة المركزية[11] ، وكان دور هؤلاء الوجهاء والعلماء كبيراً في الحياة الأدبية فيها ، إذ التفَّ حول كل منهم عدد من الأدباء ، ونظَّم الشعراء فيهم قصائد المديح ، وبكوا المتوفين منهم بعدد من قصائد الرثاء[12] ... وكان الشاعر جواد بدقت الأسدي جزءاً من المجتمع الكربلائي ، وتفاعل مع أحداثه ، واتصل بالأسر الموسرة – شأنه في ذلك شأن شعراء عصره – فنال حظوة عند بعضهم ، ولاسيما أسرة آل الرشتي التي قرَّبت الشاعر ، وأغدقت عليه بالأموال ، والهبات ما جعله قادراً على تجاوز محنة البؤس والشقاء ...

- **ملامح من حياة الشاعر :**

هو الحاج جواد بن محمد حسين بن عبد النبي بن مهدي بن صالح بن علي الأسدي الحائري ، المعروف ببدقت[13] ، وآل بدقت إحدى الأسر العربية المعروفة في كربلاء ، ويرجع نسبها إلى بني أسد ، إحدى القبائل العدنانية المشهورة ، ويعود تسمية آل بدقت بهذا الاسم إلى أنَّه كان في جدهم الحاج مهدي تمتمة فأراد أن يقول (بزغت الشمس) فقال : (بذقت) [14] ثمَّ صار تصحيف في اسمه من الذال إلى الدال فقالوا (بدقت) ، وكانت أسرة الشاعر تمتهن شرف الخدمة في الروضتين المقدستين الحسينية ، والعباسية[15] . ولد الشاعر في كربلاء ، واختلف في سنة ولادته ، فقيل إنَّ مولده كان سنة 1210 هـ ، وقيل إنه ولد سنة 1221 هـ ، كما قيل إنه ولد سنة 1232 هـ[16] .

نشأ الشاعر ، وتربى في أحضان أسرته ذات المركز الاجتماعي المقبول ، ومما لا شكَّ فيه أنَّ والده كان له الفضل الأكبر في تعليمه ، وتثقيفه ، وتوجيهه ، حتى صَلُبَ عوده ، وسمت منزلته ...

عاصر الشاعر عدداً من شعراء جيله أمثال : الشيخ محسن أبي الحب الكربلائي الكبير ، والحاج محسن الحميري ، والشيخ موسى الأصفر ، والشيخ قاسم الهر ، والشيخ فليح حسون رحيم ، والشيخ علي الناصر ، والشيخ محمد علي كمونة ، والشيخ عمران عويد ، وغيرهم ... ، ولم يلبث أن درس الأدب العربي ، ونبغت ملكته الشعريَّة ، حتى صار ينظم الشعر ، كما أتقن العربية وأسرارها[17]

وكان من معاصري الشاعر أيضاً الشيخ صالح الكواز الحلي ، الذي قال فيه الشاعر بأنه أشعر من رثى الإمام الحسين (عليه السلام) في عصره[18] ، والشيخ صالح التميمي ، وعبد الباقي العمري [19]... اتصل الشاعر بأسرة آل الرشتي ، ومدحهم ، ورثى موتاهم ، فنال حظوة عندهم ، وحظي بما كان يتمناه

عندهم ، وتشير أخباره إلى أن صلته بأسرة آل الرشتي كانت وطيدة ، وانَّ السيد أحمد كان معجباً بالرجل ، وبأدبه ، وبشخصيته[20] ... للشاعر أخوان اثنان هما الشيخ حسن ، والشيخ حمود ، وكان له من الأولاد : الشيخ محمد حسين ، وكان شاعراً ، وعلي [21] ...

وصف الشاعر بأنه قادر على إنشاء العلاقات الاجتماعية ، مثلما وصف بالتدين ، ولتدينه أثر في أسلوب معاملة الناس له ، وحسن إجابته ، وقضاء حوائجه[22] ...

توفي الحاج جواد بدقت سنة 1281 هـ[23] ، وقيل 1285 هـ[24] ، ودفن في الرواق الحسيني ، وترك من الآثار ديوان شعره[25] ، وقد ألحق المحقق بديوانه فنين أدبيين شعريين هما الملحمة[26] ، والروضة[27] ، فصار ديوانه مشتملاً عليهما أيضاً ، وقد رثاه جمع من الشعراء منهم : الشيخ موسى الأصفر ، ومحسن أبو الحب ، والسيد أحمد بن السيد كاظم الرشتي ، ويوسف بريطم ، واسحق المؤمن ، وفليح حسون الجشعمي[28] ..

المبحث الأول : مطالع القصائد :

منَ الأمورِ المهمَّة في القصيدةِ العربيَّةِ – على اختلاف أزمنتها – مطلعُها ، وسمَّاهُ البلاغيونَ (حسنَ الابتداءات)[29] ، وسمَّاهُ بعضهم (براعةَ الاستهلالِ) [30] وقالوا في تعريفه : « أنْ يأتيَ الناظمُ ، أو الناثِرُ في ابتداءِ كلامِهِ ببيّنة ، أو قرينةٍ تدلُّ على مرادِهِ في القصيدةِ ، أو الرسالَةِ .... »[31] ، ومقدمة القصيدة« أشبه بالشفرة الفنية التي تحمل رموز القصيدة ، وضعها الشاعر في مطلع قصيدته لتوحي بجوها ، وتومئ لموضوعها ، وتلمح لفكرتها ، ووظيفتها للقصيدة كوظيفة المقدمة الموسيقية للأغنية ، فمن المقدمة الموسيقية يتبين السامع إن كانت الأغنية راقصة ، أم مطربة ، أم حزينة ، أم دينية ، أم نشيداً ، أم غير ذلك ... »[32] . لقد عني الشاعر بمطالعِ قصائده ، وأكَّد عليها تأكيداً واضحًا ، ولعلَّ ذلك يعكس إيمانهُ بقضيَّةٍ مفادُها أنَّ للمطالِع والابتداءاتِ قيمةً فنيَّةً ، وأهميَّةً شعوريَّةً على اختلاف العصورِ ؛ بوصْفِها الجزءَ الأوَّل الذي يفاجئُ القارئ ، ويشنِّف مسامِعه ، فلا بدَّ أن يكونَ لها وقعُ حسنٌ[33] ، ومنْ هنا فقدْ ركَّزَ النقَّادُ القدامَى على هذه الظَّاهرة ، وأوْلوْها عنايةً كبيرةً ، وأشار فريق منهم إلى منْ برعَ في هذا الجانبِ ، مثلَما نبَّهوا على المطالع التي لمْ تلْقَ استحْسانَ النَّاسِ على اختلافِ أزْمنَتِهِم[34] . وتعد المقدمة الغزلية ظاهرة متميزة في مطالع قصائد شاعرنا ، فهو يمهِّد لغرض القصيدة الأساسي بمقدمات يفوح منها رائحة الغزل ، ذلك « انّ قيثارات القلوب أشدُّ اهتزازاً للحنه ، ولأنَّ نغمات لحنه متنوعة ، فمنها المشجيُّ ، ومنها المفرحُ ... »[35] ، قال في مطلع إحدى قصائده في رثاء الحسين (عليه السلام) :

بواعثُ أنّي للغرامِ مؤازر رسوم بأعلى الرقمتينِ دوائر
يعاقب فيها للجديدين وارد إذ انفكَّ عنها للجديدين صادر

ذكرت لها الشوق القديم بخاطر به كل آنٍ طارق الشوق خاطر
وإن لم تراعِ للوداد أوائـلاً فما لك في دعوى الوداد أواخر[36]

ثمَّ ينتقل بعد ثلاثة عشر بيتاً إلى الغرض الرئيس من القصيدة المتمثل في رثاء الحسين (عليه السلام) وأهل بيته ، وأصحابه ، فيقول :

غداة أبو السجاد والموت باسط موارد لا تلفى لهنَّ مصادرُ

ويلحظ على مقدمته هذه اختلاط الغزل بنغمة حزينة مع ذكر الأطلال التي عفا عليها الزمن ، وهو في هذا الاتجاه ينحو منحىً تقليدياً ، ذلك أنَّ الأدب العربي قد حفل بمثل هذه المقدمات في افتتاح القصائد ذات الطابع الديني ، ويلاحظ على ألفاظ النص استعمال الشاعر ألفاظ الغزل المعروفة مثل (بواعث الغرام ، والشوق ، وطارق الشوق ، والوداد ، ...) ..

وقد يتخذ الشاعر من الغزل في مقدمة القصيدة باعثاً للاشتياق ، واستعادة الذكريات المؤلمة ، حتى إنَّه يذرف الدمع في طلول وقف بها ، وتبوأ منزلاً فيها ، ويتمنى أن يعيد الزمانُ نفسه ، وانّى له ذلك !! يقول في مطلع قصيدة رثى بها السيد حسن الخرسان :

أهبَّت به للاشتياقِ نوازع بأيمن خفان الطلول البلاقـع
طلول بها قلبي تبوأ منزلاً كأنَّ روابيـها عليه أضالـع
وقفت بها واليعملات كنوئها ودوح الهوى من فيض دمعي يانع
أجدُّ له في أنني أستعيـده فيثني بتأنيبي كأنَّك راجـع[37]

ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى الرثاء ، ويعدد مناقب المرثي ، ويثني على خصاله ، وصفاته الحميدة . ويلاحظ على أبيات هذه المقدمة استعمال الشاعر ألفاظ الغزل : (الاشتياق ، قلبي تبوأ منزلاً ، دوح الهوى ..) ، وألفاظ الطلل (خفان ، الطلول ، البلاقع ، الروابي ، ...) ... .

وقد يتخذ الشاعر من الغزل مقدمة لقصائده المدحية ، كقوله :

جاءتك تسعى تحت أذيال الدجى توهمك الصبح إذ تبلَّجـا
جلَّلها بجنحه وأنَّهـا تخاله يسترها إذا سجـا
جلَّ الذي لو شاء أن يسترها لم يورِ في ديباجتيها سرجا
جاءت تثنى لا هوى بل مرحا وقد توارت لاحياً بل غنجا[38]

ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى المدح ، فيعدد صفات ممدوحه ، راجياً منه العطايا والنوال ، ويلاحظ على أبيات هذه المقدمة الطابع التقليدي ، ومحبوبته هذه ليست سوى رمز يدخل منه الشاعر إلى جو القصيدة ، ويلفت به انتباه ممدوحه ليحصل منه على ما كان يتمناه .. ونلحظ – أيضاً – في هذه المقدمة الغزلية خفَّة الألفاظ ، وطرافة المعنى ، وهي ما تميِّز مقدماته الغزلية في شعر المديح خاصة ، بينما نلحظ أنَّ

ألفاظ المقدمة الغزلية في شعر الرثاء عنده تختلط مع النوح ، والبكاء ، والاشتياق ، وتتداخل مع المقدمة الطللية ، مثلما وجدناه في الأمثلة السابقة ...

ونجد الشاعر – في أحايين كثيرة – يتخذ من الغزل مدخلاً رئيساً للقصيدة من خلال ذكر الممدوح من أول بيت فيها ، كقوله في قصيدة يمدح فيها الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) :

ذكر عليٍّ المرتضى تلذذي وبه ومما أختشيه منقذي[39]

فلا مقدمة غزلية رمزية ، ولا وقوف على الطلل ، وإنما تتخذ هذه المقدمة طابع الواقع الوجداني الذي أحسَّه الشاعر ، فعبَّر عنه مباشرة في مطلع القصيدة ...

وقد يفتتح الشاعر قصائده بالمقدمة الطللية ، ويذكر فيها العيس ، ويصف رحلتها ، كقوله في مطلع قصيدة رثائية :

ضعضع العيس في العراصِ العراضِ لست عن سعيهِنَّ بالمعتاضِ
ضابحاتٍ لا تتقي من كلال قد أفاضى في البيدِ كلَّ مفاضِ
ضارعات لحيث ترسَّلها الحادي سهاماً حدَّين بالأنباضِ
ضربت للغري طولاً وعرضاً بالمرامي الفيح الطوال العراضِ[40]

ثمَّ ينتقل إلى الغرض الرئيس للقصيدة ، فيقول :

ضمَّ جسماً فيه خزانة علمٍ فيه أنباء كلِّ آتٍ وماض

وقد يفتتح قصيدته بوصف الخمرة ، كقوله في تهنئة السيد أحمد الرشتي بعقد قرانه :

هي والراح أسفر إسفاراً فأعاد ليل النادمى نهارا
أشرقا حين لا حجاب فيحمى عن تعاطي اجتلاهما الأبصارا
بين صحبٍ إلى البطالة فيها قد دعت فيهم البدار البدارا
لم يكونوا بني الخلاعة بل لم يتعاطوا شرب المدام اختيارا[41]

وقد يتخذ الشاعر لقصيدته مقدمة حماسية يفوح منها لهيب النفس المضطرمة لفقد حبيبٍ له ، أو عالم كبير ، إذ يقول في مقدمة قصيدة له في رثاء الشيخ مرتضى الأنصاري :

قل للمنايا لالعاً فجعجعي قد بلغ السيل الزبى فاتلعي
ما للردى جرَّعه الله الردى لم لا رعى بني الهوي فلا رعي
دعاهم حيَّ على مواردي فليته إلى الذي دعا دعي
مهما رأى مهيمناً على الهوى ناداهما : أيتها النفس ارجعي[42]

ثمَّ ينتقل بعد ذلك إلى رثاء الشيخ الأنصاري ، فيقول :

أسمعنا داعية بالمرتضى تستك منه باب كل مسمع

ويلاحظ على هذه المقدمة صدق انفعال الشاعر مع هذا الحدث المروع ، فالمنايا تغتصب المحبين خلسة ، ولم يراعِ الحبيب وتعلقه بمحبوبه ، والشاعر يتمنى أن يصاب الموت بمثل ما أصابه من فقد الحبيب ، ويقول : ليت الموت يدعى إلى مثل الذي يدعو إليه ، وفي هذا الموضع نلمح عظم مصاب الشاعر بفقد الشيخ مرتضى الأنصاري ، وعمق وقعه على قلبه ، حتى نفَّس عما يجول في نفسه بهذه الأبيات التي تهتز لها المشاعر ، والأحاسيس .

المبحث الثاني : الإيقاع :

لا شكَّ أنَّ الشعر يحلو بموسيقاه ، لأنَّها قادرة على أن تكسب الشعر الخلودَ ، وإليها يعزى جمال الشعر[43] ، فالموسيقى في الشعر « لديها قدرة في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه ، مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبساً ببنائه الموسيقي ... »[44] .

وهناك نوعان من الإيقاع :

الأول : الإيقاع الخارجي ، وهو الأوزان والقوافي .

والآخر : الإيقاع الداخلي للبيت الشعري من خلال أنواع البديع من جناس وترصيع وتكرار .

ويتشكل الإيقاع الخارجي في المجال الإيقاعي الرحب في الهيكل العام للقصيدة العربية الحديثة لكونه يضطلع بوظيفة التنظيم الجمالي للقصيدة من خلال مجموعة من القضايا التي تمت بصلة إلى الإطار العروضي كالوزن والقافية ، فهو « إيقاع منتظم للظواهر المتراكبة ، وهو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للغته ... »[45] .

ويمثل الوزن الشعري أول تجليات الإيقاع الخارجي ، وهو ركن أساسي من أركان الشعر ، ولا يمكن الاستغناء عنه[46] ، ومن خلال دراسة شعر الحاج جواد بدقت الأسدي وجدناه قد أحسن توظيف أوزانه ، وجاءت أشعاره على الأوزان الآتية :

الأوزان	عـــــدد القصـــــائد والمقطعـات والأبيـات المفردة	النسبة المئوية
الكامل ومجزوءه	19	% 21.84
الرجز ومجزوءه	16	% 18.40
الطويل	15	% 17.25
المتقارب	8	% 9.20
الرمل ومجزوءه	7	% 8.04
الخفيف	6	% 6.90
البسيط	5	% 5.75
الوافر	4	% 4.60
السريع	4	% 4.60
المنسرح	1	% 1.14
المجتث	1	% 1.14
المديد	1	% 1.14
المجموع	87	% 100

نلحظ من الجدول في أعلاه : أنَّ الشاعر قد نظم شعره على أوزان الشعر العربي المشهورة ، فضلاً عن التنوع في استعماله البحور الشعرية ، وهو دليل على تمكن الشاعر من خلال تطويعه الإيقاعات الموسيقية بما يتلاءم وحالته النفسية ، فقد نظم على أوزان الشعر الأساسية ، وهي (الكامل ، والرجز ، والطويل ، والمتقارب ، والبسيط ، والوافر ، والخفيف) لاحتوائها على قدر أكبر من التفعيلات التي تساعده في التعبير عن تجربته الشعرية .

ومن خلال دراسة توزيع هذه الأوزان على الأغراض الشعرية التي طرقها في ديوانه ، يتبيَّن الآتي :

الأوزان الشعرية	المديح	الرثاء	الغزل	الوصف	الإخوانيات	الأغراض الأخرى
الكامل ومجزوءه	8	3	1	3	4	–
الرجز ومجزوءه	7	2	3	3	1	–
الطويل	7	3	–	3	1	1
المتقارب	3	2	2	1	–	–
الرمل ومجزوءه	4	–	3	–	–	–
الخفيف	4	–	–	–	1	1
البسيط	3	1	–	1	–	–
الوافر	1	–	1	1	1	–
السريع	2	–	1	1	–	–
المنسرح	–	–	–	–	1	–
المجتث	–	–	1	–	–	–
المديد	–	–	1	–	–	–

نلحظ من الجدول في أعلاه توزيع الأوزان الشعرية على أغراض الشعر المختلفة ، وعدم التزام الشاعر بالربط بين الغرض والوزن الشعري ..

وتعد القافية عنصراً مهماً من عناصر القصيدة بوصفها المحور الآخر لإيقاعها الخارجي ، وهي مكملة للوزن ، ولازمة من لوازمه[47] ، وتمثل « الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها »[48] في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة .

إنَّ القافية « تستطيع الاستحواذ على سياق الصورة ، وتحويره وفق ضروراتها ، كما تستطيع الاعتناء بالقافية ، أي إنَّ القافية توهن الصورة أو تغنيها وفقاً لمكنة الشاعر ... »[49] ، واقتران القافية بالوزن يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع المناسبة لوحدة المعنى ..

ومن خلال دراستنا لشعر الشاعر ؛ وجدنا أنَّه قد اختار أغلب حروف الروي التي عرفتها قوافي الشعر العربي ،واختياره لتلك القوافي تتوقف على ذوق الشاعر وأسلوبه ، فقد استطاع الشاعر أن يختار القافية التي تناسب الفكرة التي ينظمها ، فهناك بعض الحروف تنسجم مع بعض الموضوعات ، ويوضح الجدول الآتي استعمال الشاعر لحروف الروي ، ونسبة استعمال كل حرف بالنسبة إلى مجموع القصائد والمقطعات وكذلك الأبيات المفردة في ديوانه :

حروف الروي	عدد مرات تكرارها	النسبة المئوية
الهمزة	5	% 5.6

الباء	4	% 4.3
التاء	3	% 3.3
الجيم	3	% 3.3
الحاء	1	% 1.1
الخاء	1	% 1.1
الدال	12	% 13.7
الذال	1	% 1.1
الراء	12	% 13.7
الزاي	1	% 1.1
السين	2	% 2.2
الشين	2	% 2.2
الصاد	1	% 1.1
الضاد	1	% 1.1
الطاء	2	% 2.2
الظاء	1	% 1.1
العين	6	% 6.8
الغين	1	% 1.1
الفاء	3	% 3.3
القاف	1	% 1.1
الكاف	1	% 1.1
اللام	6	% 6.8
الميم	11	% 12.5
النون	6	% 6.8
الواو (حرف لين)	3	% 3.3
المجموع	87	% 100

ومن خلال الجدول السابق يتبيَّن لنا أن حرفي الراء والدال قد شكَّلا الحضور الأكبر بين باقي حروف الروي التي استعملها الشاعر ، وبلغت نسبة كل واحد منهما (13.7 %) ، وهذا يعود إلى طبيعتهما الصوتيَّة ، فالراء صوت ترددي تكراري ينتج عن « تكرار ضربات على اللثة تكراراً سريعاً ، فعند النطق بصوت الراء يكون اللسان مسترخياً في طريق الهواء الخارج من الرئتين ، بينما يتذبذب الوتران الصوتيان ويضرب طرف اللسان ضربات سريعة متلاحقة على اللثة »[50] ، وهو من الأصوات التي « تجيء روياً بكثرة ، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء ... »[51] ، وأما الدال فهو من أصوات القلقلة التي تمتاز بشدتها[52] . وتلا هذين الحرفين استعمال الشاعر لحروف الميم والعين ، واللام والنون ... الخ . ويلاحظ على شعره وجود ظاهرة شاعت في القرن التاسع عشر ، وهي فن (الروضة) ، وتعني الروضة : « أن ينظم الشاعر قصيدة كاملة على حرف واحد من حروف العربية بحيث تبدأ كل أبياتها بهذا الحرف وتنتهي به .. »[53] ، وهذا التشكيل الفني يعكس مقدرة الشاعر ، وتفننه في الصياغات الشكلية للقصيدة،

إذ يشكل حرف الروي تكراراً لحرف سبق وروده في أول البيت الشعري ، ويستمر تكراره على مدار القصيدة كاملة ، حتى يبدو حرف الروي للقصيدة من أول البيت ، وينتهي به ... لقد وفق الشاعر في اختيار القوافي لجميع الأغراض الشعرية التي تناولها في ديوانه ، وهذا الاختيار نابع من فهم الشاعر ، واستعماله لقوافيه على أساس الشيوع والانتشار ، والقافية مثَّلت لديه جانباً من جوانب الموسيقى الشعرية في النص المطلوب .

أما ما يخص الإيقاع الداخلي ، فقد وظَّف الشاعر مجموعة من المنبهات الصوتية التي لها دورٌ في تشكيل الإيقاع الصوتي بين أجزاء القصيدة ومفاصلها ، ولعلَّ من أبرزها الجناس بأنواعه ، فمن ذلك قوله :

لقد أشبهت في شرب الحميا يزيدَ فلا سقى غيثاً يزيدُ
وفيها صرتما فرسي رهانٍ فقل لي أنَّ أيكما يزيدُ[54]

وهو من الجناس التام ، فـ (يزيد) في البيت الأول عنى به الشاعر 0 يزيد بن معاوية بن أبي سفيان) أحد خلفاء بني أميَّة ، و (يزيد) في البيت الثاني جاءت من الزيادة التي هي ضد (النقصان) .

ومن الجناس الناقص قوله :

أنيط على الخط وشي النظام وأنت لذاك النظام منيط
لأنَّ الحظوظ صفات الكمال وأنت بكل كمال محيط[55]

فـ (منيط) ، و (محيط) من الجناس الناقص الذي أسهم وروده في تشكيل الموسيقى الداخلية للنص الشعري .. ويلاحظ على مواضع الجناس التام ، والناقص في هذين الموضعين – وفي غيرهما من المواضع – أنَّ الشاعر اجتهد في أن يلمَّ بأطراف هذا الفن ، مدركاً أهميَّته في إشاعة النغم الداخلي للألفاظ المتجانسة ، عن طريق تلاحق الحروف المتماثلة داخل اللفظة مع الأخرى ، ومن ثَمَّ إثارة المتلقي ، وتوجيهه نحو المعنى الذي يتوخاه الشاعر في شعره ...

ومن المنبهات الصوتية – أيضاً – التصريع ، وهو يكثر في مطالع القصائد ، لأنَّ « أول ما يقرع السمع به ، ويستدل على ما عند الشاعر من أول وهلة »[56] ، ويمثل هذا الفن مظهراً من مظاهر التقليد عند الشاعر ، فقد جرت عادة الشعراء استعمال هذا الفن ليدلوا من خلاله على قافية البيت[57] ، وتتأتى أهميته في خلق الإيقاع المتناغم مع المضمون في تركيبه الدلالي ، بوصفه تكراراً حرفياً ، فمن ذلك قوله :

لم يبلغ العذّال ما أمَّلوا يبقى الغرام هو الغرام الأوَّلُ[58]

فجاءت آخر كلمة في الشطر الأول (أمَّلوا) موافقة لآخر كلمة في عجزه (أوَّلُ) في الوزن العروضي(فَأعِلُنْ) ، وحرف الروي (اللام) المشبعة بحرف العلة (الواو) ن وهذا ما جعل البيت أكثر رواقاً للسامعين ، وأحسن استجلاباً لاهتمامهم ...

ومن المظاهر الإيقاعيَّة في شعره ، وحسن ملاءمة الصوت للمعنى ؛ التكرار بأنواعه ، ومنها تكرار الأصوات ، إذ إنَّ تكرار الصوت يوفر إيقاعاً داخلياً يسهم في تشكيل الإيقاع العام ، مثلما يعكس جانباً من دلالة المضمون بالنسبة إلى السياق الوارد فيه ، ففي قوله مثلاً :

سرينا إلى حيدَرٍ من حسينٍ فنلنا لديه عطاءً حسابا

ركبنا سفينة ألطافهِ فسارت بنا فأرتنا العجابا[59]

نجد أنَّ صوت السين قد تكرَّر خمسَ مرات ، في سياق وصف السفر من كربلاء إلى النجف الأشرف ، وتكرار السين قد منح هذين البيتين جوّاً من الانسياب دلَّ على الحركة والفعل ، إذ إنَّ صوت السين من الأصوات الصامتة ، الاحتكاكية ، اللثوية ، المهموسة[60] ، ويفسح للهواء – عند النطق به – أن يمرَّ بسهولة ويسرٍ ، فيتناغم الحرف مع دلالة البيتين في الحركة والفعل .

وشكَّل تكرار حرف العين في مطلع قصيدة له في الغزل :

عرِّج والحبيب وادعه مستخبراً عن مرابعه

عجَّ ينادي كان لي قمر وأنت قد كنت مطالعه

عوَّدني مذ كنت أقصده بكلِّ بشرى أن أطالعه

عدا عن النهجِ القويمِ هل صانعني لكي أصانعه[61]

تعبيراً عن الحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر ، بما يفصح عن رغبته في التعبير عن تلك الحالة ، لما في حرف العين من خصائص تجعل طبيعة هذا الصوت تتناغم مع طبيعة النفس التواقة للتعبير عن أحاسيسها ومشاعرها ، ذلك أنَّ صوت العين من الأصوات المجهورة ، الحلقيَّة ، الاحتكاكيَّة ، الصامتة[62] ، وهذا التوظيف الصوتي – لعله – نابعٌ من طبيعة الشعر الذي يستعمل تآلف الأصوات في خلق تأثيراتٍ موسيقيَّة تسهم في الكشف عن أبعاد النص ، ومناسبة شكله لمضمونه .

ومن أنواع التكرار أيضاً ؛ تكرار الألفاظ ، فقد سعى الشاعر – في مواضع كثيرة – إلى أن يكرر ألفاظاً بعينها من أجل « إشاعة الفكرة التي يريد أن يطرحها »[63] ، وكذلك من أجل إحداث التأثير في المتلقي، وتوجيه تركيزه نحو اللفظة المكرَّرة ، من ذلك تأكيد لفظة (سيدي) 27 مرَّة في قصيدة واحدة[64] ، في سياق تعظيم الممدوح ، وإظهار الاحترام له ، وكلمة (شكراً) 4 مرات في قصيدة أخرى[65] في سياق تعزيز الشكر والعرفان لشخص الممدوح ، ولفظة (صرحٌ) 30 مرة في قصيدة ثالثة[66] ، في سياق الوصف ، وغيرها كثير . وشكَّل تكرار التركيب ظاهرة متميزة في شعره ، وكان له دورٌ مهم في تأكيد المعنى ، وتقوية الدلالة ، والإلحاح عليها من جانب ، ولتشكيل الإيقاع الصوتي المنتظم من جانب آخر ، إذ إنَّ تكرار تركيب معيَّن على مسافات منتظمة يضفي على النص إيقاعات متساوقة هي أشبه ما تكون بوقع أجراس متتابعة تقرع الآذان ، وتوقظ الأذهان ، ففي قوله مثلاً في سياق مدح الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) :

كلفت بلطف اللطيـف الخبير بأنَّك لطف اللطيـف الخبير
وثقت بشأن العلــي الكبيـر بأنَّك شأن العلــي الكبيـر
حلفت بعين السميـع البصيـر بأنك عين السميـع البصيـر[67]

نجد أنَّ الأبيات الثلاثة انبنت على تشكيل تركيبي واحد هو :

المصراع الأول : **فعل + فاعل + حرف جر + اسم مجرور+ صفتـان .**

المصراع الثاني : **حرف جر + حرف مشبَّه بالفعل + ضمير النصب (الكاف) (اسم) + خبر كأنَّ + صفتان .**

وهذا النوع من التكرار أضفى على النص تشكيلاً إيقاعياً داخلياً يعزِّز جانب المعنى في تأكيد مضمون هذه الأبيات الثلاثة على نسق واحدٍ ، علاوة على التكرار اللفظي في كل بيت ...

المبحث الثالث : الألفاظ والتراكيب :

يتشكَّل اللفظ من ائتلاف مجموعة من الأصوات ، تشترك مع بعضها لإنتاج الدلالة ، وبائتلاف الألفاظ مع بعضها يتشكَّل التركيب ، وعن التركيب يتشكَّل المعنى السياقي ، إذ إنَّ كل تأليف صوتي تنتج عنه دلالة معيَّنة[68] .

ومن خلال دراستنا لألفاظ الشاعر في ديوانه ، وجدنا ألفاظه – بصفة عامة – تميل إلى السهولة ، والوضوح ، والابتعاد عن التعقيد ، ويبدو أنَّ طبيعة المجتمع العراقي بعامَّة ، والكربلائي على وجه الخصوص قد جعلت الشاعر يبتعد عن الألفاظ الغامضة ، والمعقَّدة ، إذ إنَّ المجتمع عانى من ضعف في الثقافة في ظلِّ تسلطٍ أجنبي فرضَ لغة جديدة بعيدة عن روح العربية وأصولها (سياسة التتريك) ، ويبدو أنَّ هذا كان من أشد الأسباب التي انعكست آثارها في تأخر البلد ، وعطَّل حياته عن التطور[69] . لقد استعمل الشاعر الألفاظ الواضحة ، المفهومة من طبقات المجتمع كافة ، مع الابتعاد عن الابتذال ، والركاكة اللغوية ، واللهجة العامية ، على أننا نلمح ورود ألفاظاً غير عربيَّة في شعره ، وهو أمرٌ طبيعي فرضته هيمنة الاحتلال في القرن التاسع عشر وخضوع العراق تحت سيطرة الدولة العثمانية ، وتوسع نفوذ الفرس في المجتمع الكربلائي على وجه الخصوص ، فوجدنا ألفاظاً لم نجد لها في قاموس العربية من وجود ، مثل (الدسوت) بمعنى الكراسي[70] ، و (نمد) وهو نوع من النسيج الصوفي الملبَّد ، يؤتى به من إيران[71]، و (الجرداغ) ، وهي لفظة تركية يراد بها المكان المضيء الذي ينصب في المزارع ، أو على ضفاف الأنهار[72] ، وغيرها ...

وربما لجأ الشاعر إلى ترجمة بيتٍ شعريٍّ من الفارسية أو التركية إلى العربي ، كقوله في ترجمة بيت من الفارسية :

إنْ مرَّ تابوتــي بدارِكِ [فـ][73] اخرجــي
إما لتشييعــي أو [لـ][74] لتفــرجِ[75]

قال محقق الديوان : « جاء في المجموع الخطي : وله أيضاً في ترجمة بيت فارسي :

دركربت وسد تابـوت من آرخانـــه برون آ

أكرهم نخـو هـي آمْدَه آن يـا تماشا كـن »[76]

مما يدلُّ على إتقانه اللغة الفارسية ، إذ استطاع أن يصل إلى مرحلة الترجمة ، وهي مرحلة تحتاج إلى إتقان ومعرفة بجميع أساليب اللغة المترجم عنها .

ومثل ذلك يقال في الترجمة التركية ، فقال :

قلت هل كان على وجنتك النوراء خالْ فأجابت مركز الروم من السودان خالْ[77]

قال المحقق : « أصل البيت بالتركية :

درم جانا رخك أزره بخون خال سياهل يخ دوي معمورة جشدن بادشاه المز»[78]

ولو حاولنا تصنيف ألفاظ الديوان على مجموعات ، فإننا سنخرج بالمحصلة الآتية :

1- ألفاظ الدين :

وهي الغالبة على الديوان ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر : (الأنبياء[79] – حضيرة القدس[80] – سندس الجنات[81] – العلي[82] – الصمد[83] – النبي[84] – المصطفى[85] – علم الهدى[86] – أم الكتاب[87] – نهج المهتدين[88] – يوم الحسين[89] – ركن الهدى[90] – ابن النبي[91] – شمل الدين[92] – سبط الهدى[93] – كتاب الله[94] – طلعة الهادي البشير[95] – الدين[96] – نور الوجود[97] – المرتضى[98] ...) ، وغيرها ، واتجاه الشاعر في ذلك اتجاه وصفي ، يضفي بعض هذه الصفات على شخص الممدوح ليزيد من منزلته بين الناس ، أو أنه استعملها في الرثاء سواء أكان في رثاء أهل البيت ، أم رثاء الأحبة والأصحاب ليزيد من هول المصاب الناتج عن فقد المرثي ...

2- ألفاظ الغزل :

وتكثر في مقدمات القصائد ، ومطالعها ، وكذلك في الأبيات المخصصة للغزل بوصفها غرضاً مستقلاً، ومنها على سبيل المثال لا الحصر (شوقي[99] – هواكَ [100]– رامية[101] – اشتياقك[102] – الغرام[103] – البشير[104] – الاشتياق[105] – قلبي[106] – مهجة[107] – ثغر[108] – حبيبي[109] – يا نسيم الكرخ[110] – الشوق[111] – سماء الحسن[112] – هواكِ[113] – داعي الغرام[114] – تلذذي[115] ..) وغيرها ، واتجاه الشاعر في هذه الألفاظ اتجاه رمزي ، ففي مقدمات القصائد حاول الشاعر أن ينحوَ منحى القدماء في افتتاح قصائده بالمقدمة الغزلية ، لذلك جاءت هذه الألفاظ في سياق التمهيد للقصيدة ، والمقدمة للولوج إلى الغرض الشعري ، وفي القصائد المخصصة للغزل استعملها الشاعر في الترويح عن النفس ، وتحلية الأجواء ، فلم يعرف عن الشاعر أنَّه أحبَّ فتاة ، أو تغزَّل بواحدة على سبيل التعيين .

3- أسماء الأعلام :

اشتمل ديوان الحاج جواد بدقت على حشدٍ كبير من أسماء الأعلام ، ويمكن تصنيفها على النحو الآتي:

أ- **أسماء الأنبياء :** ومنهم (أحمد[116] – عمران[117] – موسى[118] – المصطفى[119] – عيسى[120] – سليمان[121] – محمد[122] – نوح[123]– إبراهيم[124] – هارون[125] – يحيى[126]) ، واتجاهه فيها اتجاه وصفي ، وكثيراً ما يعقد موازنات بين ما أصاب الأنبياء ، وما حلَّ بأهل البيت (عليهم السلام) من مصائب ونكبات ..

ب-**أسماء الشخصيات الإسلامية من غير الأنبياء :** ومنهم (خديجة[127] – حيدرة[128] – حيدر[129] – علي [130]– الحسين[131] – زينب[132] – السجاد[133] – الزهراء[134] – أبو الفضل[135] – فاطمة[136] ...) وغيرها .

ج – **أسماء الشخصيات المعاصرة للشاعر** : ومنهم (السيد أحمد الرشتي[137] – موسى شريف[138] – السيد كاظم الرشتي[139] – حسن الرشتي[140] – مرتضى قلي[141] – السلطان عبد العزيز العثماني[142] – مدني[143] – محمد أمين أفندي[144] – إبراهيم الخرسان[145] – السيد جعفر[146] – الشيخ مرتضى الأنصاري[147]) ، وصلة الشاعر بهذه الشخصيات صلة الصاحب والمرافق ، وقد تناولها بالمديح أو الرثاء أو الشعر الإخواني .....

أما أسلوب الشاعر على صعيد التراكيب ، فقد وظَّف مجموعة من الأساليب لها أهميتها على صعيد الصياغة التركيبية ، وأول تلك الأساليب ؛ أسلوب التعبير بالجملة الفعلية ، وقد غطّى هذا الأسلوب مساحة كبيرة من ديوان الشاعر ، يقول في إحدى قصائده في وصف حال بنات الرسالة في واقعة الطف :

أتدري حداة مطيّاتها بمن أرقلوا وبمن جعجعوا
حريم يغار عليها الإله وأملاكه عندها تخضع
تَلاحَظَها في السبا أغلف ويحدو بها في السرى أكوع
يطارحن بالنوْحِ ورق الحمام فهذي تنوح وذي تسجع
يهمُّ الزفيرُ بأكبادها إلى أن تكاد به تنزع
تسير وتخفى لفرط الحيا جواها ويعربه المدمع
تنادي وقد كان غوث المنا دي حماها وهل يفزع المفزع[148]

فهذا النص يتشكَّل من مجموعة من الجمل الفعلية ، أسهمت مجتمعة في رسم صورة حال السبايا ، وهنَّ يُقَدْنَ إلى الشام ، ويعود سبب استعمال الأسلوب الفعلي في هكذا مواقف إلى دلالة الجملة الفعلية على التنقل والتغيير ، واستعمال هذا الأسلوب يضفي على المعنى الحركة والاستمرارية ، (تدري – أرقلوا

– جعجعوا – يغار – تخضع – تلاحظها – يحدو – يطارحن – تنوح – تسجع – يهمُّ – تكاد – تنزع – تسير – تخفى – يعرب – تنادي – يفزع ...) .

في حين نجد الشاعر يستعمل الجملة الاسمية في المواقف التي تحمل طابع الثبات والاستقرار ، وعدم التغيير ، ففي قوله مثلاً :

أنا الذي لما طوى علم الهدى وله بيوم النشرِ أصدق مقعدِ
عذري قصوري عن رثاه مسامحاً يا سيدي به ويا ابني سيدي
فالحمد في أم الكتابِ لكم جرى ولكم لواء الحمد ينشر في غدِ[149]

استعمل الشاعر الجملة الاسمية لدلالتها على الثبوت والدوام ، وهو ما يحقق الغرض المقصود من هذهِ الأبيات الثلاثة (أنا الذي – له بيوم النشرِ أصدقُ موعدِ – عذري قصوري – الحمد في أم الكتابِ لكم جرى – لكم لواء الحمد ينشر ..) .

ويلجأ الشاعر – في مواقف كثيرة – إلى استعمال الجملة الشرطية في التعبير عن المعنى ، من ذلك قوله :

إنْ ورت في قرارة القلبِ نارٌ فأوار من الهوى أوارها
لو يعاني شوقي غواشيه كالنفـ سِ لألوى وليته عاناها[150]

وأهميَّة الجملة الشرطية في هذا الموضع – وفي غيرها من المواضع – يتأتى من قدرة أداة الشرط على الربط بين جملتين ، ربطاً يجعل معنى الجملة الثانية متصلاً بمعنى الجملة الأولى ، وتكون الأداة بمنزلة الرابط الذي يقرب معنى الجملتين . أما نوع الجملة من حيث كونها خبريَّة ، أو إنشائيَّة ، فقد وجدنا أنَّ الشاعر يميل كثيراً إلى الجملة الخبريَّة في الأغراض التي تناولها ولاسيما في المدح والرثاء والوصف وكذا الشعر الإخواني ، ومردُّ ذلك إلى تنوع المعاني التي تنشأ عنها ، إذ إنَّ الجملة الخبريَّة كثيراً ما تخرج إلى أغراض مجازيَّة تفهم من السياق ، وقرائن الأحوال ، وهي كثيرة في ديوانه لا مجال لاستقصائها جميعاً ، بيد أنَّه يوظف مجموعة من أساليب الإنشاء التي لها دلالتها في النص الشعري مثل النداء في قوله :

يا ابن النبيّ المصطفى الممجَّد إن لم يكن منكم بلوغ أمدي
فدلَّني ممن أنال مقصدي ما خلق الله منيل المجتدي[151]

والاستفهام في قوله :

لقد قيل لي نهرٌ جرى حول قبَّة ابن كاظم هل عينٌ أسالته أم قطر؟[152]

وقد خرج الاستفهام في هذا الموضع إلى معنى المدح والمبالغة فيه .

كما وظَّف أساليب الأمر بصيغه المختلفة[153] ، والقسم[154] ، والدعاء[155] ، والتمني[156] .

ومن أساليب الصياغة التركيبية عند الشاعر التقديم والتأخير ، وهي ظاهرة متميزة في شعره ، والمتأمل لصيغ ورودها في ديوانه يجدها تدل على أمرين :

الأول : الاختصاص .

والآخر : مراعاة نظم الكلام ، وذلك « أن يكون نظمه لا يحسن إلا بالتقديم ، وإذا أخر ذهب ذلك الحسن ، وهذا الوجه أبلغ وأوكد من الاختصاص ... »[157] .

فمن التقديم والتأخير قوله في وصف قبَّة الحسين (عليه السلام) :

تجلَّت لعيني في حمى الطفِّ قبَّة ومیض سناها طبَّق الحَزْنَ والسهلا

فقلت لصحبي حين لاحت لناظري أيا صحبُ هذي قبَّة الفلك الأعلى[158]

فقد أخَّر الفاعل ، وقدَّم عليه الجار والمجرور ، والمضاف إليه ، فكأنَّ الشاعر يؤكد على موضع هذه القبَّة ومكانها (حمى الطف) ، وهو ما نستشفه من السياق الذي وردت فيه ...

ومثل ذلك قوله مادحاً :

بهداه يستسقى وذكـ راه بها الداعي يجابُ[159]

فقدَّم الجار والمجرور (بهداه) على الفعل المضارع المبني للمجهول ، وهو ما دلَّ على اختصاص الهدى بشخص الممدوح .

ومن ذلك أيضاً قوله في المدح أيضاً :

لك الإخلاص فرضٌ في فؤادي وإطراء المدائح في لساني[160]

وقد يعود التقديم والتأخير إلى المعنى السياقي ، ففي قوله مثلاً :

سرينا إلى حيدَرٍ من حسينٍ فنلنا لديه عطاءً حسابا [161]

نجده قدَّم انتهاء الغاية (حيدر) على ابتدائها (حسين) ، والمعنى السياقي هو الذي فرض عليه هذا التقديم، وذاك التأخير ، ويوضحه الشطر الثاني ، فبعد أن أكمل الشاعر زيارته هو والسيد أحمد الرشتي للحسين (عليه السلام) اتجها إلى زيارة النجف الأشرف فنالوا لديه (عطاءً حسابا) ، إذ إن الشطر الثاني مقترن بزيارتهما قبر الإمام علي (عليه السلام) ، وهو ما احتاج فيه الشاعر إلى تقديمه على (من حسين) ...

وخلاصة القول في كل ذلك : أنَّ الشاعر وظَّف الألفاظ السهلة ، الواضحة ، والتراكيب المستساغة التي تنم عن معنى واضح ، وجمال في الصياغة ، في شعره ، وهو في كل ذلك يجاري طبيعة الحياة الثقافية في القرن التاسع عشر ، والمحصلة الثقافية التي كان عليها الناس يومذاك ، ولذلك سهلت ألفاظه ، ووضحت معانيه ، حتى إنَّ القارئ لا يحتاج إلى جهدٍ كبيرٍ في فهم المراد من سياقات نصوصه الشعريّة .

المبحث الرابع : الصورة الفنية :

تعد الصورة الفنيَّة من أهم العناصر التي يتشكَّل بها النص الأدبي ، فمن خلالها تظهر قدرة الشاعر في استعمال اللغة في إظهار براعته ، ومهارته ، ومن ثمَّ مقدار تأثيره في المتلقي ، والصورة « تشكيل لغوي يكوِّنها خيال الفنان من معطيات متعددة ، يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، وأغلب الصور مستمدة من الحواس ، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية ، والعقلية »[162] ....

وتَشْتَمِلُ الصورَةُ على أرْبَعَةِ عناصِرَ رئيسَةٍ :

الأوَّل : عنْصُرٌ ظاهريٌّ ، يتشكَّلُ ممَّا تراهُ العيْنُ ، وتَسْمَعُهُ الأذُنُ ، وتحسُّهُ حواسُّ الإنْسانِ ، وكلَّما تمكَّنَ الأديبُ مِنْ تحويلِ المعاني المجرَّدةِ إلى أشْياءٍ يُمْكِنُ إدراكُها بالحواسِّ ؛ كانَ أقْدَرَ على التأثيرِ في مسْتَمعيهِ .

والثَّاني : عنْصُرٌ باطني ، يشْتَمِلُ على خَيالِ المُبْدِعِ ، ونَفسيَّتِهِ ، ومدى قرْبِ موضوعِ نصِّهِ الإبداعي مِنْ نَفْسِهِ .

والثالث : الانفعالُ الذي يجْعَلُ المُبْدِعَ يتأمَّلُ تجربتَهُ ، أو بِمَعْنىً ثانٍ العاطِفَةُ التي تدْفَعُ المُبْدِعَ لإنْتاجِ نصِّهِ الإبداعي ؛ شعريًّا كانَ أو نثريًّا .

والرَّابِع : قيمَةُ الصُّورَةِ ، وجديَّتِهَا [163].

ولو حاولنا أن نتلمَّس هذه العناصر في شعر الحاج جواد بدقت الأسدي ؛ لوجدنا نماذج كثيرة تشتمل على أساليب عدَّة ؛ استعملها الشاعر في رسم صورته ، فمنها قوله :

لولا سقوط جنين فاطمة لما أودى لها في كربلاء جنينُ
وبكسر ذاك الضلعِ رضَّت أضلع في طيِّها سرُّ الإله مصون
وكما (عليٌّ) قوده بنجاده فله (عليٌّ) بالوثاقِ قرين
وكما (لفاطمٍ) رنَّة من خلفه لبناتها خلف العليل رنين
ويزجرها بسياطٍ (قنفذ) وشّحت بالطف في زجر لهنَّ متون
وبقطعهم تلك الأراكة دونها قطعت يدٌ في كربلاء ووتين
لكنَّما حمل الرؤوس على القنا أدهى وإن سبقت به صفّين
كل كتاب الله هذا صامت خافٍ وهذا ناطقٌ ومبين[164]

إنَّها صورة جميلة ، تجسد فيها خيال الشاعر ، وعاطفته ، والانفعال الذي قاده إلى رسمها ، والملاحظ على ألفاظها أنها تنزع إلى الحقيقة ، بعيداً عن أساليب المجاز ، والشاعر تمكَّن من رسم صورة تقابليَّة ، تجمع بين موقفين ، الأول : موقف فاطمة الزهراء يوم كسر ضلعها خلف باب بيتها ، والآخر : موقف الحسين (عليه السلام) وما حلَّ به وأهله في واقعة الطف ، راصداً مواقف التشابه ، فكأنَّ التأريخ يعيد نفسه في سرد هذه الأحداث ، والشاعر يجمع بين المصيبتين على الرغم من الفارق الزماني بينهما الذي يمتد إلى أكثر من أربعين عاماً ، لكنَّ الشاعر يدرك أن مصيبة الحسين وما حلَّ به

وبأهله وبأصحابه من حمل الرؤوس على أطراف القنا أدهى وأمر من مصيبة الزهراء على الرغم من عظم المصيبتين ....إنَّ الشاعر استعان بأسلوب التقابل الدلالي في جمع مكونين أساسيين – على الرغم من الفارق الزماني بينهما – ويعقد موازنة بين هذين المكونين ، راصداً نقاط التشابه بينهما ، ومتوصلاً إلى عظم المصيبتين كلتيهما ، مع لحاظ فداحة المصيبة الثانية ، ومرارتها ، وتمكن من خلال هذه الصورة التركيز على انتباه المتلقي ، وجعله في استثارة تمهيداً لتحقيق التأثير المطلوب فيه .

وقد يلجأ الشاعر إلى رسم صورة تضادية ، بمعنى أنَّ الصورة ألأولى تعاكس الثانية في مضمونها ، من نحو قوله :

أجسمُ يزيدٍ في الحشايا منعَّم وجسم حسينٍ في الصعيد نواعمه

وهندٌ تواريها الخدور وزينب ينوء بها مشي المطيّ ورازمه[165]

فالشاعر في هذين البيتين يرسم صورة لمشهدين متناقضين ، الأول مشهد يزيد بن معاوية ، وهو منعَّم في قصره ، ومنتشٍ بقتل الحسين (عليه السلام) ، ونساؤه مصونات في الخدور ، والآخر : مشهد الحسين (عليه السلام) بعد استشهاده ، وهو معفَّر بصعيد كربلاء ، وقد سبيت نساؤه وعياله ، فالصورة هنا صورة تضادية جمعت بين موقفين لهما صلة ببعضهما ...

ويوظف الشاعر التشبيه في رسم صورته الفنيَّة ، ففي قوله مثلاً يمدح الحاج مهدي كمونة :

وأيدٍ كالسحائب هاطلاتٍ تجود على البريَّة بالأماني[166]

نجد أنَّ الشاعر استعمل أسلوب التشبيه بوجود أطرافه ، وحضور الأداة ، وهو يصف كرم الممدوح ، ويعظِّم هذا الكرم فوصف يد الممدوح بالسحائب التي تهطل الغيث ، فتحيى به الأرض ، وتجود عليها ببركات يعمُّ منها الخير والعطاء على أرجاء المعمورة ، وهذه الصورة صورة حسيَّة ، وهي على الرغم من ترددها كثيراً في الأدب العربي ؛ وظَّفها الشاعر في وصف الممدوح ، فأعطن ثمارها في جلب انتباهه ، وحسن إصغائه ...

وكثيراً ما يوظف الشاعر التشبيه في رسم صوره ، وقد تعددت أدوات التشبيه التي استعملها ، فمنها ما جاء حرفاً في مواضع كثيرة مثل (الكاف[167] ، كأنَّ[168]) ، وقد تجيء الأداة اسماً مثل (شبيهة[169] ، نظير[170] ، مثل[171]) ، وربما استعملها فعلاً مثل (حكى[172] ، أشبه[173]) وربَّما لجأ الشاعر إلى حذف الأداة في صيغة التشبيه المؤكد ، كقوله في مولودة ولدت للسيد أحمد الرشتي :

هي درَّة الصدف التي نيطت بعرش الاستواء[174]

والشاعر – أيضاً – يرسم صوره من خلال توظيف الاستعارة بأنواعها ، فمن توظيفه الاستعارة المكنيَّة قوله :

إنَّ السما تبكي لسبط الهدى وذا شآبيب دموع السما[175]

فالشاعر يسرح به الخيال ، فيتصوَّر أنَّ السماء التي تنزل الغيث على ربوع الأرض فتحييها ؛ تبكي حزناً على ما أصاب سبط الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) وأهله وأصحابه في واقعة الطف الخالدة ، ثمَّ يتصوَّر أنَّ هذا الغيث الذي ينهمر بغزارة إنما هو دموع تذرفه السماء مصداقاً لهذا الحزن ، فالشاعر – هنا – وظَّف الاستعارة المكنية في رسم هذه الصورة ، فالمشبَّه هو (السماء) ، والمشبه به هو (الإنسان) حذفه الشاعر ، وأبقى لازمة من لوازمه دليلاً عليه وهي (ذرف الدموع) ، ومن خلال هذه الاستعارة رسم لنا الشاعر صورة الحزن الذي عمَّ الأرض والسماء هولا لما أصاب الحسين (عليه السلام) وأهل بيته ، وأصحابه ..

وقد يوظِّف الشاعر الاستعارة التصريحية في رسم الصورة ، كقوله – مثلاً – في وصف فاطمة الزهراء (عليها السلام) :

قد لفَّعوها بالعفافِ وقمَّطوها بالحياءِ

قد توَّجوها بالوقارِ وأبرزوها بالبهاءِ[176]

فقد استعار الشاعر الأفعال (لفَّعَ – قمَّطَ – توَّجَ) لـ (العفاف – الحياء – الوقار) على التوالي في صورة إبراز حرمة هذه المرأة الطاهرة المولد ، والنشأة ، فكأنَّ العفاف صارَ غطاءً لها يصونها ، وكأنَّ الحياء صار قماطاً لها يسترها ، وكأنَّ الوقارَ صار تاجاً على رأسها يزينها ، فموارد الصورة في هذين البيتين واضحة ، وقد انبنت على أساس الاستعارة التصريحية التي لجأ إليها الشاعر في رسمها ، وتوضيح معالمها ، حتى أبرزها في هذه الهيأة التي أبرزت حال هذه الصدِّيقة الطاهرة ...

أما الكناية ، فقد وظفها الشاعر في رسم صوره ، ففي قوله مثلاً في مدح السيد أحمد الرشتي عند عودته إلى كربلاء من بعض أسفاره :

ترى العين في يمناه للناس مثلما يرى المعسرون اليسرَ في كفِّه اليسرى

صبرنا ولكنَّ جزع الصبر بعده وبعد مغيب البدر من يستطع صبرا[177]

ففي البيت الأول كناية وظَّفها الشاعر في التعبير عن كرم الممدوح ، وهي كناية عن صفة ، وفي البيت الثاني كناية عن موصوف يتمثل في شخص الممدوح ، ويلاحظ على هذه الكناية – وغيرها من الكنايات – أنَّها تتجاذب طرفي الحقيقة والمجاز ، وجاز حملها على الجانبين معاً ، وأصل المعنى في البيت الأول أنَّ الناسَ يرون الممدوح أهلاً لقضاء حوائجهم ، والإغداق عليهم ، وتحسين أحوالهم ، وفي البيت الثاني كنى الشاعر عن شخص الممدوح بـ (البدر) وهو ما يمكن أن يحمل على جانبي الحقيقة والمجاز[178] .

ويوظف الشاعر أساليب البديع في رسم صوره ، والمتأمل لديوانه يجد أنَّ الشاعر استعمل الطباق والمقابلة[179] ، والجناس[180] ، والتورية[181] ، ورد الصدر على العجز[182] ، وغيرها من الأساليب البديعية في رسم صور تفصح عن مكنونات الشاعر ، وتبرز حسن تعامله مع لغته ، واختياره المفردات ذات الصيغة الدلالية المؤثرة في المتلقي ..

ولجأ الشاعر – في أحايين كثيرة – إلى توظيف الآيات القرآنية ، وما تحمله من طاقة دلالية مؤثرة في رسم ملامح صورة لها مصاديقها في مخيلته ، ففي قوله – مثلاً – في رجوع السلطان العثماني عبد العزيز إلى الاستانة :

لمّا طوى الأرض لمصرَ أشرقت بنوره كأنَّه وادي طوى
كالقمر الأعلى بدا من أوجه للعالمين ثمَّ للأوج أوى
وحين عاد لسرير مجدهِ أرخته (فهو على العرشِ استوى)[183]

فقوله (على العرش استوى) أخذه من قوله تعالى (الرحمن على العرش استوى) [184]، وهذا التضمين حدث فيه نقل المعنى من حالة خاصة بالله جل وعلا إلى حالة أخرى خاصة بشخص الممدوح ، مع لحاظ أنَّ عرش الله غير عرش الممدوح ، وفي هذه الحالة يرسم الشاعر صورة دلالية متخيلة لعرش الممدوح ، وقد اعتلاه مرَّة أخرى بعد رجوعه إلى بلده ...

وخلاصة القول في موضوع الصورة الفنية أنَّ الشاعر قد رسم صوراً عدَّة ، وهي على بساطتها ووضوح أركانها عكست جانباً من خيال الشاعر ، وقدرته على التحكم في رسمها ، وهو خيال نابع من تأثير البيئة المحيطة به ، والناس الذين يتعامل معهم ، وقد استعان في رسم صوره بأساليب شتى منها : والتشبيه بأنواعه ، والاستعارة ، والكناية ، وقد وظف الشاعر – في أحيان كثيرة – ألفاظ الحقيقة في رسم صورة انتزع أركانها من الواقع المادي ، ورسم أجزاءها بالاعتماد على التقابل الدلالي تارة ، والتضاد الدلالي تارة أخرى ...

الخاتمة :

الحمد لله رب العالمين ، وأفضل الصلاة ، وأتم التسليم على محمد وآله أجمعين ... وبعد؛ فمما لا شك فيه أنَّ الشاعر يتأثر ببيئته التي عاش فيها ، ونشأ ، وترعرع بين أحضانها ، وكان الشاعر جواد بدقت الأسدي ثمرة لمدينة دينيَّة اكتسبت قدسيتها من مكانتها الروحية عند المسلمين عامة ، وكان لهذه المدينة ، وتلك الروحية أثر في شعر جعلته يتخذ طابع التحلي بالمعاني الإسلامية ، والقيم الأخلاقية الرفيعة في الأغراض التي طرقها في ديوانه .

واهتمَّ هذا البحث على دراسة أبرز الأغراض الشعريَّة التي تناولها الشاعر في ديوانه ، ثمَّ دراسة فنيَّة موجزة لهذا الشعر ، وكان من نتائج البحث :

1. شكَّلت المقدمة الغزلية مطلعاً متميزاً لكثير من أشعاره ، مثلما وجدناه يلجأ إلى الطلل في تشكيل مقدمته ، ولم نجد إلا قصيدة واحدة افتتحها في وصف الخمرة ، والشاعر في كل ذلك ينحو منحى تقليدياً ، ويسير في خط القدماء في تشكيل افتتاحيات قصائدهم .
2. طرق الشاعر أوزان الشعر العربي المعروفة مثل الكامل والرجز والطويل والمقتضب ، الخ ، مثلما استعمل حروف الروي الأكثر شهرة مثل الراء والدال في مواضع كثيرة من قصائده ومقطوعاته السبعة والثمانين .
3. وظَّف الشاعر خصائص الإيقاع الداخلي في تشكيل القصيدة ، وتحقيق التأثير المرجو من الشعر ، فوظف الجناس ، والتصريع ، والتكرار وغيرها من مقومات البديع وأركانه .
4. كانت ألفاظ الشاعر تميل إلى السهولة ، ووضوح المعنى ، مع أثر وجدناه للغتين الفارسية والتركية، وهو أمر طبيعي نتيجة اختلاط العرب مع الفرس والأتراك بحكم التبعية السياسية ، والعلاقات الاجتماعية التي كان عليها المجتمع العراقي بعامة والكربلائي على وجه الخصوص إبان القرن التاسع عشر .
5. كانت تراكيبه تنبني على أساليب الجمل العربية من حيث البناء ، فوجدناه يؤثر استعمال الجملة الفعلية ، مثلما يستعمل الجملة الاسمية ، والشرطية ، واستعمل الأسلوب الخبري ، والإنشائي في توصيل المعنى إلى متلقيه، كما وظف التقديم والتأخير في تعميق المعاني التي اشتملت عليها جمله وعباراته .
6. كانت الصور التي يرسمها الشاعر في شعره – في أغلبها – صوراً محسوسة ، وقد استمد أركانها من الواقع المادي المحيط بالشاعر ، وأدى الخيال دوراً بارزاً فيها ، وقد استعان الشاعر بألفاظ الحقيقة في رسم صوره ، مثلما وظف أساليب المجاز ، فاستعمل التشبيه ، والاستعارة ، والكناية في رسم صوره ، كما وظف أساليب البديع في رسم الصور ، فاستعمل الطباق والمقابلة ، والجناس ، والتورية ، والتضمين القرآني التي كان لها أثر في تعزيز صوره بالمعاني المؤثرة ... وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ...

هوامش البحث :

(1) ينظر / الأدب العربي الحديث ؛ دراسة في شعره ونثره : 23 .

(2) ينظر / المصدر نفسه : 23 .

(3) من الشواهد على تلك الصراعات ما فعله الوهابيون في المدن العراقية من قتل وحرق ونهب ، ومنها مدينة كربلاء، ينظر / أربعة قرون من تأريخ العراق الحديث : 260 ، وتأريخ العراق بين احتلالين : 6 / 141 –

145 ، وكذلك المعارك الدامية التي كانت تنشب بين العشائر والحكومة العثمانية ، وكذا التنافس والتنازع على الحكم بين الولاة الأتراك أنفسهم ، ينظر / أربعة قرون من تأريخ العراق الحديث : 289 ، وتأريخ العراق بين احتلالين : 6 / 222 – 223 .

(4) ومن الشواهد على ذلك المجاعة التي حصلت في العراق سنة 1867 م ،وقلة مياه الأمطار ، وشحَّة مياه الأنهار ، ينظر تفاصيل ذلك في : لمحات اجتماعية من تأريخ العراق الحديث : 1 / 172 ، وكذلك انتشار مرض الطاعون سنة 1831 م حتى وصل إلى الحلة ، وفتك بأهلها ، وذهب خلق كثير من سكان المدينة ، ينظر / أربعة قرون من تأريخ العراق الحديث : 326 ، وتأريخ العراق بين احتلالين : 7 / 19 ، و لمحات اجتماعية من تأريخ العراق الحديث : 1 / 69 .

(5)تنظر أبرز أعمالهم في : الأدب العربي الحديث ، دراسة في شعره ونثره : 24 ، وينظر أيضاً : نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر : 10 – 11 .

(6)ينظر / الشعر العراقي ، أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر : 10 .

(7)ينظر / الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر : 45 .

(8)ينظر / المصدر نفسه : 82 .

(9)ينظر / الشعر العراقي ، أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر : 15 – 21 .

(10)ينظر / الأدب العربي الحديث ، دراسة في شعره ونثره : 26 .

(11) ينظر / الأدب العربي في كربلاء من إعلان الدستور العثماني إلى ثورة تموز 1958 ؛ اتجاهاته ، وخصائصه الفنية : 14 .

(12) ينظر / المصدر نفسه : 15 .

(13) ينظر / معجم المؤلفين : 3 / 168 ، ومقدمة ديوانه : 8 .

(14) ينظر / أعيان الشيعة : 188/17 .

(15) ينظر / مقدمة ديوانه : 7 .

(16) ينظر / المصدر نفسه : 7 .

(17) ينظر / المصدر نفسه : 9 .

(18) ينظر / ديوان الشيخ صالح الكواز الحلي : 8 .

(19) ينظر / مقدمة ديوانه : 9 .

(20) ينظر / المصدر نفسه : 9 .

(21) ينظر / المصدر نفسه : 7 .

(22) ينظر / المصدر نفسه : 14 .

(23) ينظر / أعيان الشيعة : 17 / 188 ، ومعجم المؤلفين : 3 / 168 ، ومجلة تراثنا : 12 / 23

(24) ينظر / مجلة الغري : 460 .

(25) قام بجمعه وتحقيقه سلمان هادي آل طعمة ، وصدر عن مؤسسة المواهب للطباعة والنشر في بيروت سنة 1999 بطبعته الأولى ، في مائة وستة وسبعين صفحة ، بمعدل (87) قصيدة ومقطوعة ، وقد ذكر المحقق أن ابن الشاعر وهو الشاعر محمد حسين أول من تصدى لجمع شعر أبيه ، ولم يطبع آنذاك .

(26) الملحمة هي قصيدة طويلة على قافية الهاء نظمها الشاعر في مناقب أهل البيت (عليهم السلام) ، وعدد أبياتها (1265) بيتاً .

(27) الروضة هي مجموعة من القصائد وعددها (28) قصيدة قالها في مدح الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) ، وهي في الأصل فن أدبي نشأ في القرن التاسع عشر يقضي أن البيت الشعري على مدار القصيدة كاملة يبدأ بحرف وينتهي به .

(28) ينظر / مقدمة ديوانه : 17 – 23 .

(29) ينظر / البديع : 75 ، وحسن التوسل إلى صناعة الترسل : 250 .

(30) ينظر / ينظر / تحرير التحبير : 1 / 168 .

(31) حسن التوسل إلى صناعة الترسل : 250 .

(32) الرمزية في مقدمة القصيدة : 11 – 12 .

(33) ينظر / الشعر الجاهلي ، خصائصه وفنونه : 127 .

(34) ينظر / العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده : 1 / 218 – 220 .

(35) الرمزية في مقدمة القصيدة : 12 .

(36) ديوانه : 45 .

(37) المصدر نفسه : 54 .

(38) المصدر نفسه : 79 .

(39) المصدر نفسه : 85 .

(40) المصدر نفسه : 93 .

(41) المصدر نفسه : 48 .

(42) المصدر نفسه : 57 .

(43) ينظر / النقد الأدبي : 64 .

(44) التجديد الموسيقي في الشعر العربي : 9 .

(45) نظرية البنائية في النقد الأدبي : 71 .

(46) ينظر / الشعر العربي الحديث : 231 .

(47) القافية لازمة من لوازم شعر الشطرين ، أما الشعر الحر فقد تحرر من هذا القيد .

(48) موسيقى الشعر : 246 .

(49) الصورة الفنية معياراً نقدياً : 224 .

(50) في فقه اللغة وقضايا العربية : 16 .

(51) موسيقى الشعر / 248 .

(52) ينظر / علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية) : 128 .

(53) الأدب العربي الحديث ؛ دراسة في شعره ونثره : 46 .

(54) ديوانه : 36 ، وينظر / 37 على سبيل المثال .

(55) المصدر نفسه : 51 .

(56) العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده : 1 / 218 .

(57) ينظر / ميزان الذهب في صناعة شعر العرب : 113 .
(58) ديوانه : 103 .
(59) المصدر نفسه : 30 .
(60) ينظر / في فقه اللغة وقضايا العربية : 11 – 15 .
(61) ديوانه : 97 .
(62) في فقه اللغة وقضايا العربية : 11 – 15 .
(63) دراسات في الأدب العربي : 116 .
(64) ينظر / ديوانه : 89 – 90 .
(65) ينظر / المصدر نفسه : 91 .
(66) ينظر / المصدر نفسه : 39 – 40 .
(67) المصدر نفسه : 42 .
(68) ينظر / البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد : 80 .
(69) ينظر / الأدب العربي الحديث ، دراسة في شعره ونثره : 23 .
(70) ينظر / ديوانه : 31 .
(71) ينظر / المصدر نفسه : 32 .
(72) ينظر / المصدر نفسه : 70 .
(73) الفاء ساقطة في ديوانه ، ومن دونها لا يستقيم وزن البيت .
(74) اللام ساقطة في ديوانه ، ومن دونها لا يستقيم وزن البيت .
(75) ديوانه : 31 ، وينظر أيضاً / 30 .
(76) المصدر نفسه : 31 .
(77) المصدر نفسه : 61 .
(78) المصدر نفسه : 61 .
(79) المصدر نفسه : 28 .
(80) المصدر نفسه : 29 .
(81) المصدر نفسه : 29 .
(82) المصدر نفسه : 32 .
(83) المصدر نفسه : 32 .
(84) المصدر نفسه : 61 .
(85) المصدر نفسه : 33 .
(86) المصدر نفسه : 35 .
(87) المصدر نفسه : 35 .
(88) المصدر نفسه : 41 .
(89) المصدر نفسه : 43 .
(90) المصدر نفسه : 45 .

(91) المصدر نفسه : 52 .
(92) المصدر نفسه : 63 .
(93) المصدر نفسه : 65 .
(94) المصدر نفسه : 68 .
(95) المصدر نفسه : 69 .
(96) المصدر نفسه : 89 .
(97) المصدر نفسه : 94 .
(98) المصدر نفسه : 103 .
(99) المصدر نفسه : 39 .
(100) المصدر نفسه : 39 .
(101) المصدر نفسه : 41 .
(102) المصدر نفسه : 41 .
(103) المصدر نفسه : 45 .
(104) المصدر نفسه : 47 .
(105) المصدر نفسه : 54 .
(106) المصدر نفسه : 54 .
(107) المصدر نفسه : 59 .
(108) المصدر نفسه : 64 .
(109) المصدر نفسه : 64 .
(110) المصدر نفسه : 65 .
(111) المصدر نفسه : 71 .
(112) المصدر نفسه : 77 .
(113) المصدر نفسه : 78 .
(114) المصدر نفسه : 82 .
(115) المصدر نفسه : 85 .
(116) المصدر نفسه : 27 ، 28 ، 39 ، 49 .
(117) المصدر نفسه : 27 ، 28 .
(118) المصدر نفسه : 28 ، 50 ، 67 .
(119) المصدر نفسه : 33 ، 81 .
(120) المصدر نفسه : 49 ، 50 .
(121) المصدر نفسه : 49 .
(122) المصدر نفسه : 60 ، 67 .
(123) المصدر نفسه : 67 ، 81 .
(124) المصدر نفسه : 67 .

(125) المصدر نفسه : 67 .
(126) المصدر نفسه : 67 .
(127) المصدر نفسه : 27 .
(128) المصدر نفسه : 29 .
(129) المصدر نفسه : 29 ، 30 ، 59 .
(130) المصدر نفسه : 29 ، 68 .
(131) المصدر نفسه : 30 ، 67 .
(132) المصدر نفسه : 44 .
(133) المصدر نفسه : 45 .
(134) المصدر نفسه : 59 .
(135) المصدر نفسه : 62 .
(136) المصدر نفسه : 68 .
(137) المصدر نفسه : 27 ، 39 ، 41 ، 47 .
(138) المصدر نفسه : 28 ، 50 .
(139) المصدر نفسه : 34 ، 64 .
(140) المصدر نفسه : 34 .
(141) المصدر نفسه : 35 .
(142) المصدر نفسه : 36 .
(143) المصدر نفسه : 37 .
(144) المصدر نفسه : 37 .
(145) المصدر نفسه : 55 .
(146) المصدر نفسه : 55 .
(147) المصدر نفسه : 57 .
(148) المصدر نفسه : 53 .
(149) المصدر نفسه : 35 .
(150) المصدر نفسه : 110 .
(151) المصدر نفسه : 33 ، وينظر / 31 ، 37 ، 44 ، 55 ، 58 ، 62 ، 63 ، 65 ، 72 ، 87 ، على سبيل المثال .
(152) المصدر نفسه : 42 ، وينظر / 28 ، 41 ، 43 ، 62 ، 63 ، 64 ، 75 ، على سبيل المثال .
(153) ينظر / المصدر نفسه : 30 ، 34 ، 42 ، 46 ، 54 ، 55 ، 62 ، 80 ، 83 ، 84 ، 99 ، على سبيل المثال .
(154) ينظر / المصدر نفسه : 32 ، 59 على سبيل المثال .
(155) ينظر / المصدر نفسه : 33 ، 88 ، 91 على سبيل المثال .
(156) ينظر / المصدر نفسه : 52 ، 63 ، على سبيل المثال .

(157) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : 2 / 218 .
(158) ديوانه : 61 .
(159) المصدر نفسه : 76 .
(160) المصدر نفسه : 69 .
(161) المصدر نفسه : 30 .
(162) الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري : 31 .
(163) الصورة الفنية في النقد الشعري : 86 – 88 .
(164) ديوانه : 68 .
(165) المصدر نفسه : 64 .
(166) المصدر نفسه : 69 .
(167) ينظر / المصدر نفسه : 33 ، 40 ، 43 ، 66 على سبيل المثال .
(168) ينظر / المصدر نفسه : 33 / 39 ، 60 ، 72 ، 102 ، 117 على سبيل المثال .
(169) ينظر / المصدر نفسه : 27 على سبيل المثال .
(170) ينظر / المصدر نفسه : 37 ، 39 ، 42 ، 50 على سبيل المثال .
(171) ينظر / المصدر نفسه : 104 على سبيل المثال .
(172) ينظر / المصدر نفسه : 28 على سبيل المثال .
(173) ينظر / المصدر نفسه : 36 على سبيل المثال .
(174) المصدر نفسه : 27 ، وينظر / 28 ، 42 ، 114 على سبيل المثال .
(175) المصدر نفسه : 65 .
(176) المصدر نفسه : 27 .
(177) المصدر نفسه : 41 .
(178) ينظر / المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : 3 / 67 .
(179) ينظر / ديوانه : 28 ، 30 ، 41 ، 45 ، 50 ، 74 على سبيل المثال .
(180) ينظر / المصدر نفسه : 32 ، 35 ، 36 ، 37 ، 51 ، 65 على سبيل المثال .
(181) ينظر / المصدر نفسه : 36 ، 69 على سبيل المثال .
(182) ينظر / المصدر نفسه : 27 على سبيل المثال .
(183) ديوانه : 71 ، وينظر / : 37 ، 65 على سبيل المثال .
(184) طه : 5 .

المصادر والمراجع :

1. القرآن الكريم .
2. الأدب العربي الحديث ، دراسة في شعره ونثره ، د. سالم أحمد الحمداني ، ود. فائق مصطفى أحمد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، د . ت .

3. الأدب العربي في كربلاء من إعلان الدستور العثماني إلى ثورة تموز 1958 ؛ اتجاهاته ، وخصائصه الفنية ، د. عبود جودي الحلي ، مكتبة أهل البيت ، كربلاء ، 2005 م .
4. أربعة قرون من تأريخ العراق الحديث ، مستر ستيفن أونكريك ، ترجمة جعفر الخياط ، ط6 مكتبة اليقظة العربية ، بغداد ، 1985 م .
5. أعيان الشيعة ، محسن الأمين العاملي ، طبعة بيروت .
6. البديع ، عبد الله بن المعتز (ت 296 هـ) ، تحـ . أغناطيوس كراتشكوفسكي ، منشورات دار الحكمة ، دمشق .
7. البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 م .
8. تاريخ الأدب العربي ، أحمد حسن الزيات ، ط24 ، القاهرة .
9. تأريخ العراق بين احتلالين ، د. عباس العزاوي ، شركة الطبع والتجارة المحدودة ، مصر ، 1954 م .
10. التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد ، د. رجاء عيد ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 1977 .
11. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، أبو محمد زكي الدين المصري المعروف بابن أبي الاصبع (ت 654 هـ) ، تحـ . جنفي محمد شرف ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، 1383 هـ .
12. حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، شهاب الدين محمود الحلبي (ت 725 هـ) ، تحـ . أكرم عثمان يوسف ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 .
13. دراسات في الأدب العربي ، د. شاكر هادي التميمي ، ط2 ، مكتبة جهينة للطباعة والاستنساخ ، بغداد ، العراق ، 2002 م .
14. ديوان الحاج جواد بدقت الأسدي (ت 1281 هـ) ، تحقيق سلمان هادي آل طعمة ، ط1 ، مؤسسة المواهب للطباعة والنشر ، بيروت ، 1999 م .
15. الرمزية في مقدمة القصيدة ، د. أحمد الربيعي ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، 1973 م .
16. شعراء الغري أو (النجفيات) ، علي الخاقاني ، النجف ، 1958 م .
17. شعراء من كربلاء ، سلمان هادي الطعمة (ج1 ، ج2 ، ج3) ، النجف الأشرف ، 1966 – 1969 .
18. الشعر العربي الحديث ، س. موريه ، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1986 .
19. الصورة الفنية في النقد الشعري ، عبد القادر الرباعي ، دار العلوم ، الرياض ، 1984 م .
20. الصورة الفنية معياراً نقدياً ، عبد الإله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1978 م .
21. الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري ؛ دراسة في أصولها وتطورها ، علي البطل ، ط2 ، دار الأندلس ، 1981 م .
22. علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية) ، بسام بركة ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، د . ت .
23. في فقه اللغة وقضايا العربية ، د. سميح أبو مغلي ، ط1 ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 1987.
24. لمحات اجتماعية من تأريخ العراق الحديث ، د. علي الوردي ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، 1969 م .
25. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير (ت 637 هـ) ، تحـ . د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، 1960 م .

26. مجلة تراثنا ، نشرة فصلية تصدرها مؤسسة آل البيت (ع) ، قم المقدسة ، إيران ، ع 3 ، ج12 ، السنة 3 ، 1408 هـ
27. مجلة الغري ، السنة 1 ، ع 23 ، و 24 ، 1359 هـ – 1940 م .
28. معجم المؤلفين ، عمر رضا كحالة ، دار إحياء التراث العربي ، مكتبة المثنى ، بيروت ، د . ت .
29. موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ط5 ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1978 م .
30. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، السيد أحمد الهاشمي ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، د . ت .
31. نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، ط1 ، دار الشروق ، 1998 م .
32. النقد الأدبي ، أحمد أمين ، ط5 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1983 م .
33. نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر ، محمد مهدي البصير ، بغداد ، 1946 م .