Journal Of the Iraqia University (71-1) February (2025)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.iasj.net/iasj/issue/2776

دلالة الإيقاع في ديوان (مشعل النور) للشاعر أحمد صالح العسكري

أ.م.د. أحمد عبدالعزيز عواد

جامعة الأنبار كلية الآداب قسم اللغة العربية

The Significance of Rhythm in the Poetry Collection (Mishaal Al-Noor) by the Poet Ahmed Saleh Al-Askari

Assist.prof.Dr. Ahmed Abdulazeez Awad
Ah76az@uoanbar.edu.iq

ملخص البحث

تهدف الدراسة إلى رصد وبيان أهم الدلالات الإيقاعية التي تهيمن على قصائد الشاعر أحمد صالح العسكري، من إيقاع خارجي ممثل بالوزن والقافية وما يتعلق بهما مما ضمه البحث، وإيقاع داخلي راعى بعض العناصر الصوتية الأبرز كالتصريع بنوعيه، وردِّ الأعجاز على الصدور، فضلًا عن قصة الإنشاد وعلاقتها بكل ما ذُكر.. لأخرج بعدها بكتلة من الموسيقى التي شكَّلت بمجموعها ملمحًا بارزًا وظاهرة واضحة تميز الشاعر وديوانُه "مشعل النور" بهما. **الكلمات المفتاحية: الايقاع, دلالة, ديوان مشعل النور, العسكري**

Abstract

This study aims to identify and highlight the most significant rhythmic implications that dominate the poems of Ahmed Saleh Al-Askari. It examines the external rhythm represented by meter and rhyme, along with related elements discussed in the research. Additionally, it explores the internal rhythm, focusing on prominent phonetic elements such as both types of rhyme (initial and terminal) and the repetition of endings in the beginnings of lines. The study also delves into the story of chanting and its relationship to all these aspects. Ultimately, the research reveals a cohesive musical structure that collectively forms a distinctive feature and a clear phenomenon characterizing the poet and his poetry collection, "Mishaal Al-Noor"

Keywords: Rhythm, Significance, The Poetry Collection "Mishaal Al-Noor", Al-Askari

المقدمة:

الحمد لله الذي خلق فسوى والذي قدر فهدى والذي أخرج المرعى فجعله غثاء أحوى، والصلاة والسلام على النبي المجتبى والرسول المصطفى، وعلى آله وصحبه ومن اهتدى وبعدفرغم إعجابي الكبير بهذا الشاعر المثير وديوانه الجهير، فإن الذي أغراني أكثر لأكتب في شعره، قضية الإيقاع الذي يعدُّ ظاهرة واضحة وسمة بارزة فيه، لا يمكن جهلها أو إغفالها؛ لما لها من حضور طغى على جلِّ قصائد الديوان، حتى لكأنك لو أنعمت النظر فيه لذهب اعتقادك إلى أن الشاعر كان قد هيَّأ لكل قصيدة لحنَها المناسب قبل نظمها ثم إنضاجها؛ لما تلحظه من طبيعة الأوزان والقوافي وما يتعلق بهما من تداخل الأوزان وتنوع القوافي والخارطة الموسيقية اللافتة، التي ينصرف الذهن بموجبها وبمجرد التأمل في الإطار العام لها إلى حكاية الإنشاد التي تكاد تهيمن على تفكير الشاعر قبلًا وبعدًا؛ فهو هاجسه الذي لا يبرحه، وقد حصل له ذلك كما سيأتي من هنا وُجد الدافع الأظهر إلى اختيار مشعله الأنور؛ لأركز الحديث والبحث في جزئية تتمحور تحديدا حول الإيقاع ودلالاته الجلية والخفية، بما توافر لي من أدوات الكشف عنها مما يتعلق بعلمي الوزن والقافية وما يتفرع عنهما من مسائل وفروع صوتية بامتياز، فضلًا عن قصة الإنشاد التي حتمًا ستشغل مساحة في البحث لا يستهان بها، تُخبر عن صدق الشاعر وصواب الباحث. أمّا عن تقسيمات البحث فقد فرضت طبيعة القصائد أن يكون البحث مقسَّمًا على مباحث ثلاثة مسبوقة بتمهيد أعربتُ فيه عن سيرة الشاعر ومسيرته، وشيء من شاعريته وقيمة شعره، ثم الحديث عمّا عنوتُ له بـ (**قصة الإنشاد**) عُني **المبحثُ الأولُ بالإيقاع الخارجي**، الذي بدوره تفرَّع إلى ثلاثة مطالب:أولًا: **طبيعة الأوزان المختارة** ثانيًا: **تداخل الأوزان** ثالثًا: **علاقة الوزن بالغرض الشعري** أما **القافية** فكانت من نصيب **المبحث الثاني**، وفيها: أولًا: **أنواع القافية من جهة الإطلاق والتقييد** ثانيًا: **التنويع**

في القوافي ثالثًا: **علاقة الموضوع بالقافية وأما المبحث الثالث** فقد عالجت فيه بعضًا من عناصر **الإيقاع الداخلي** مما له تأثير واضح في دلالة الإيقاع، وفيه مطلبان:

أولًا: **التصريع**

ثانيًا: **رد الأعجاز على الصدور**

ثم خُتم البحث بأهمِّ ما توصلتُ إليه من نتائج راجيًا المولى عز وجل أن أكون قد أصبت الهدف ونلت الشرف.. وما كان من توفيق فمن الله المنان وما كان من تقصير فمني ومن الشيطان .. والله من وراء القصد.

التمهيد:

- **الشاعر في سطور**هو الشاعر أحمد بن صالح العسكري، أبو معاذ.. كانت إطلالته على الحياة في بغداد سنة ١٣٦٥هـ – ١٩٤٥م ، نزل إلى ساحتها منذ طفولته ليتلقَّى دروسَها في المدرسة والمصنع والشارع والسجن، واستمر يتلقى تلك الدروس الكاوية، خاض ملهاتها ومأساتها وفق المفهوم الإسلامي منذ شبابه، وكانت هذه المجموعة من القصائد هي ثمرة هذا المخاض، حتى توفاه الله عز وجل سنة ١٤٣١هـ – ١٠١٠م.وحين أراد الشاعر العسكري أن يعرِّف بنفسه قال(**لست شاعرًا؛ ولكني ثائرٌ كتب شعر ثورته لينبه الطريق إلى مصباحه ... وقد رسمت قصائدي وفق إشارة القول المأثور: خير الكلام ما قلَّ ودلَّ**)[١] وقد كتب عنه الدكتور محمد أمين بكري الكبيسي وهي يقدم لديوانه هذا، كلمات استوعبت الحديث عن الشاعر وعصره وعن طبيعة شعره، جاء في بعضها لكنني وأنا أكتب هذه السطور إنني أمام إنسان آخر عرفته في حياته الخاصة معرفة قد يعجز أقرب المقربين إليه أن يعرفه فيها وعرفته في فنه كما يعرفه كل من قرأ أو سيقرأ فنه وهو في الأمرين متميز عن من عرفت جميعا، وأهم ما يميزه الصدق الذي يبدو فينا أندر من الندرة نفسها سواء فهمت من كلامي هذا صدق المواقف والسلوك أو الصدق الفني ... إنني أتحدث عن إنسان يحس ما سبق أن أشرت إليه في هذه الأمة إحساسا أعمق كثيرا وأكثر استنارة فيحس بدرجة أكبر بواجبه في حتمية العمل من أجل إعادة صياغة الإنسان صياغة تتناسب وطبيع المهمة التي أراده الله لها، ولا أعرفه شاعرًا فصيحًا وإن كنت أعرفه شاعرًا باللهجة العامية متمكنًا جدًا ، ولا أريد أن أقدمه شاعرًا لا باللهجة العامية ولا بالفصحى؛ ولكنني أقدمه شاعرًا من الشعور ، شاعرًا بحجم النكبة التي ابتلينا بها .. شاعرًا بواجبه عاملًا على أداء هذا الواجب بكل ما أوتي من قوة ويكفي بهذا الشعور شعرًا بل فنًا راقيًا يزدري بشعر كل الذين شعروا وفن الذين تفننوا إذا كانوا – وهم كذلك في الغالب – بعيدين عن هذا المنطق ، فقد يقال إن موقف الصديق ، بل الأخ من أخيه يملي عليه مثل هذا التحيز فيكفي حينئذ إنني مقتنع بصحة هذا الذي عنيت حتى ولو لم يكن الرجل أخًا أو صديقًا ثم ازداد كفاية إذا ما تركت للقارئ الكريم أن يتملى باكورة هذا الشاعر ليرى أن القضية تفعل بالمؤمنين بها ما لا تفعله الشهادات العليا ولا المكانات الرفيعة، وحسب هؤلاء الصادقين مع أنفسهم أنهم في قلوب كل عشاق الصدق على تطاول الزمان...)[٢]أما **أنا** ففي تقديمي لمشعله الشعري ركزت الحديث ابتداءً حول لقائيَ الأول بالشاعر والذي شرفت به، ثم وصفت قصائده بموجز من القول بينت فيه السمات العامة لشعره، بما يعطي انطباعًا سريعًا عنه لمن يروم التعرَّفَ على الديوان وصاحبه، ومما جاء في مقدمتي: (... هناك في بيته البسيط المتواضع، وهناك في دكان كتبه المباركة حصل اللقاء بيننا، فحين رأيته رأيت الفكر الثاقب ، والسمت الناطق، والعقل الراجح، كما وجدت الأدب الراقي، والشعر المعبر والهادف، الذي نأى به صاحبه عن التوعر والتقعر، وابتعد فيه عن التكلف والتعمِّل والتصنع، وبرَّأه من الإغراب والتعقيد والتعمية ، فأتى به شعرا سهلا ممتنعا، وصافيا نقيا، سائغا للقارئين وتوج ذلك اللقاء وانتهت الحكاية بأن أهداني " أغاريد الرافعي " تعبيرا عن وفائه هو للراحل مصطفى صادق الرافعي ، وأهداني معه ديوان " **مشعل النور** " الذي شاء الله عزَّ وجل بعد ما يربو على عقد من الزمن، وبعد وفاته أن أتشرف بتقديمه؛ لأبقى أنا وفيًّا له بشيء مما يستحقه ذلكم الديوان الذي تسمعه يصيح في كل رائعة من روائعه : أيها الناس أفيقوا .. تيقظوا .. تنبهوا .. انهضوا فقد آن الأوان لأن تهجروا نومكم الطويل وسباتكم العميق .. تعالوا وتعرفوا معي على الحياة الحقة؛ فذلكم هو الطريق ودونكم الهدف والغاية.. ارفعوا رؤوسكم إلى السماء لتعلموا إلهكم، وانظروا في أنفسكم لتجدوا ربكم وخالقكم، وتلفتوا من حولكم لتبصروا طريقكم وسبيلكم .. تعالوا هاؤم اقرأوا مشعل النور شعر رقراق ينساب قوة وعذوبة.. بحور مجلجلة ذات إيقاع راقص يحرك النفوس فتتفاعل معه، ويؤثر فيها باللفظ قبل المعنى؛ ليأتي المعنى – من ثم – مكملا ومتمما صدق فني ينم عن تجربة شعرية ومعاناة حقيقية وقلب مكلوم ونائحة ثكلى.ما إن يقرأه القارئ حتى يجد كلماته تنفذ إلى قلبه قبل أذنيه؛ لأن السجية سمة بارزة فيه؛ إذ لا تكلف فيه ولا عناء. مشعل النور ديوانٌ خلَّفه صاحبُه العسكري ليبقى أثرا يدل عليه من بعده ويشهد له ويُعرف به، حريٌّ بشباب الجيل ممن يستبصرون الطريق، وينشدون الهدى والنور أن يحملوا مشعله بعد أن يعيدوا النظر في درره، ويديموا القراءة والتأمل في إشاراته ورموزه؛ ففي ذلك بعض من الوفاء، ولعل فيه بلسمًا ودواء)[٣].

- **قصة الإنشاد** وهذه الفقرة من التمهيد، آثرت أن أقفَ عندها في بداية البحث؛ لما لها من علاقة كبرى وأهمية عظمى في حياة الشاعر العسكري، وشعره الوقّاد المتفجّر وهجًا وألقًا وانفعالًا، ولعلمي السابق برغبة شاعرنا في تطويعِ شعره – ابتداءً – للنشيد لحنًا وأداءً وعرضًا، وقد حصل له ذلك كما علمت وعاينت. وما سيأتي من صفحات البحث ستكون كفيلة بإثبات هذه الحقيقة، ومُبرهنةً على صحة تمكُّن تلك الظاهرة التي طغت على مجمل شعره الذي تميَّز بهذه الصبغة الإيقاعية المتفردة، وحالة الإنشاد المهيمن على هذا المشعل ذي النور الصادح والصارخ. ولعل هذا الطابع العام لقصائد الديوان كان واحدًا من أهم الأسباب التي دعت للدراسة، وبهذا العنوان على وجه الخصوص، وكما سيأتي.

المبحث الأول الإيقاع الخارجي

أولًا/ **طبيعة الأوزان المختارة**بعد البحث والتأمل في أوزان القصائد التي ضمها ديوان الشاعر العسكري وجدتها تميل إلى القوة والشدة وشيء من الخطاب الذي يجمع بين الحزم والحكمة؛ إذ ينبعث منها صراخ لا يكاد يهدأ منذ القصيدة الأولى التي بناها على بحر الخبب، وهو يصيح في مطلعها :[٤]

انهضْ واخلعْ كفنَ الرمْسِ ... أَصلحْ ما فاتك بالأمسِ

إلى آخر قصيدة نسجها على مجزوء الكامل المذيَّل، يفاوض الآخر مخاطبا إيّاهُ بصيغة الأمر قائلا:[٥]

دع عنك أحزان المساءْ ... وارنو معي نحو السماءْ

أوزان تتوزع بين الرمل والخبب والكامل والسريع والوافر والرجز والمجتث والمنسرح والهزج.. ومعلوم أن هذه التي ذكرت تنسجم انسجامًا كبيرًا وواضحًا مع طبيعة الموضوعات والأفكار والمعاني التي حرص العسكري على بثها ونشرها في ربوع وطنه وبين أبناء جيله؛ لأنها بلا أدنى شك تصلح من حيث الإيقاع المضطرب أن تكون وسيلة للإقناع من خلال قوة التأثير الكامنة في هذه البحور الراقصة، ومن خلال كونها بحورا مطواعة قابلة للإنشاد تأتي من غير تكلف أو رهق، وآية ذلك بحر الرمل الذي استغرق أكثر قصائد الديوان، واكتسحها اكتساحًا يجعلنا نؤمن يقينا أن الشاعر العسكري له حسٌّ غنائي يميل بالفطرة إلى هذا النوع من االأوزان لما لهذا البحر وغيره من الصفات التي تؤكد انسياب الكلمات وتكشف عن ترانيم كلماته ومعانيها باللفظ قبل المعنى، هذا فضلا عن الهزج والوافر وسواهما من البحور التي وردت بنسب متفاوتة، وعلى النحو الآتي:

يقول الشاعر العسكري في إحدى قصائده التي نظمها على بحر الكامل:[٦]

يا من طوى دنياه بالأفراح هلا صحوت لأمرها يا صاح
ضحك الشباب بوجهها فتضاحكت تغويه بالأنغام والأقداح
سرُّ الأنام بوعدها ووعودها دنيا الأماني في فم الأتراح

وعلى بحر الهزج المجزوء له قصيدة بعنوان (الداء والدواء) يقول فيها:[٧]

شفاك الله يا هذا من الأسقام والبلوى
فصبرًا يا رعاك الله هل في اليأس من جدوى
سقاك الهم أوصابًا وكأس الصاب كم أروى

ومن الوافر قوله:[٨]

أقلب ناظري فيمن أراه لعله حاملا طوق النجاة
وتخبط في المسالك ويح روحي ولا غير الممات بذي الحياة
يعوم المرء في لجج المنايا ويشري حاضرا نقدا بآت

والمتأمل في الشطر الثاني من البيت الثالث يدرك جيدًا طبيعة اللغة اليومية وصفة الواقعية واختيار الأسلوب الأقرب إلى ذهن المتلقي، ما يجعله أدعى للقبول وأصلح للحن والإنشاد الذي يألف الوضوح والمباشرة.. وحسبنا أن ندير النظر في قوله: (ويشري حاضرًا نقْدًا بآتِ)..ومن السريع نظم يقول:[٩]

وسائلي: كيف جرى ما جرى وهل لهذا الليل من آخرْ
وكيف نسمو للعلى يا ترى والظلم والجور بنا دائرْ
أجبت مشفوعًا بما ناله شفيعنا من أمره الظافرْ
ما أصلح الأمة في أوّلٍ هو الذي يصلح في الآخرْ

ولعل هذا البيت الرابع فيه تناص واضح من قول الإمام مالك رحمه الله: (لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها).. وقد جاء هذا البيت جوابًا للسؤال الذي طرحه الشاعر في بيته الاول من القصيدة (وسائلي: كيف جرى ما جرى؟ ولْ لهذا الليل من آخرْ) ومن الهزج قوله أيضا:[١٠]

شكوت الناس للدهر وأشكو الدهر للناس
ولما لم أجد نهجا ولا عقلا لمقياس
سلوت الناس والدهر وقلت الخير للناس
وغنت أبحر السلوان بين الدن والكاس

أما البيت الأول ففيه نوع من التلاعب في الألفاظ؛ إذ يكرر الشاعر ما في الصدر من كلمات ليضعها في عجزه مع شيء من التقديم والتأخير، يغير فيه مراعاةً للمعنى المراد وإيثارًا للفت القارئ العارف بفن القول. وهذا التلاعب البلاغي يذكرنا ببيت لأبي الطيب المتنبي حين يقول:[١١]

أريد من زمني ذا أن يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن

ومن مجزوء الرمل يستهل العسكري قصيدته (كفكفي الدمع بلادي) بقوله:[١٢]

كل من جاء بلادي هكذا سار الزمن
يعزف الألحان شتى كل لحن بثمن

يتغنى بالوطن

ومن مجزوء الرمل كذلك قوله:[١٣]

أيها السادر مهلًا صافرًا لحن الطروب
ذهب العمر هباءً في متاهات الدروب
وقروح الروح تربو تحت أجفان الغروب
أصَحتْ روحك يومًا ورأت كنز العيوب
أم ستصحو صحوة المو ت طيوفًا في غيوب

ومن المجتث وهو قليل الاستعمال في الشعر عمومًا، وقد استعمله شاعرنا لذات السبب الغنائي الذي يحكي تناسب الأوزان مع مراد الناظم للشعر قصدًا أو سجيَّةً. يقول العسكري في إحدى قصائده على هذا الوزن واعظًا ومذكرًا:[١٤]

عاقبت نفسك لما خالفت ربك فاحذرْ
إن النفوس لتشقى وإن بدت تتبطرْ
فاحذر دليلك فاحذرْ
ما شين نسك ؟؟ دربًا وقلت أملك أمري
يا ويحها كيف تاهتْ ونافقت ما يجري ؟؟؟
جوزيت بالطيش وحلًا والدرب يغري ويبري
فهل تراك ستعذرْ

ومن **الرمل** أيضا له قصيدة بعنوان (إنما العاجز من لا يستبد) يقول في مطلعها:[١٥]حدثينا الشوق يا هند وصالًا ونغمْ ذكرينا عهد من أوفى ومن يرعى الذممْ ويستمر الشاعر الذي ينساب (رملًا) مولعًا بهذا البحر الذي أخذ ما يقرب من نصف أشعاره من مثل قصيدة (عاشق الانوار) و(الفدائي) و(آه من هواك) و (شاهد لله فوق الأرض يحيا) و (إننا أمة خير) و غيرها كثير أما **الطويل** فلم يكن له من نصيبٍ في ديوان شاعرنا سوى هذه القصيدة اليتيمة، وهي بعنوان (بروق المنى)، وهو ما يؤيد قضية الطرق على وتر الإيقاع والعمل على تحقق الغاية الموسيقية من البحر الذي يقع اختيار الشاعر علي، ومن ثم نوع الدلالة التي تفرزها طبيعة البحور بما فيها من تفعيلات يختلف إيقاع بعضها عن بعض، لذا تجد الخفوت الذي في بحر الطويل والذي جاء في بعض أبيات تلك القصيدة منه:[١٦]

تهيأ... فقد لاحت بروق المنى تترى ودع من حواه الليل يقتبس الفجرا
إذا كنت ممن يدعي الحب شرعةً وممن يلاقي الهول يلقمه الصبرا

فثب راشدًا وانظرْ فهذا أميرنا وهذي (بضاعتنا ردت إلينا) وقل شكرا

ثانيًا/ تداخل الأوزانوأعني بتداخل الأوزان هنا أن الشاعر قد يجمع في القصيدة الواحدة بين أكثر من وزن لغاية فنية يلجأ إليها الشاعر – غالبًا – حين يضع نصب عينيه أن هذه القصيدة ستؤول إلى نشيد يحتاج منشده إلى مثل هذه التنقلات الإيقاعية التي تعينه على جودة الإلقاء وحسن الأداء.وثمَّةَ غايةٌ أخرى قد تفرضها المعاني والأفكار التي تحملها القصيدة؛ فتضطر الشاعر المطبوع – تحديدًا – إلى أن يغير في طبيعة إيقاعه تبعًا لتغير الموضوع المختار وهذا الشيء لا يتأتَّى إلا لشاعرٍ حكيم يجيد تصريف البحور والأوزان، كما يجيد تصريف المعاني والأفكار.علمًا أن القسم الأول من الديوان لم يحفل بهذا الشكل الإيقاعي القائم على اجتماع أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، ولعل السبب في ذلك هو الروح المحافظة التي كان يحملها الشاعر والتي جعلته يتمسك بالقالب القديم الذي يرفض التجديد الذي طرأ على الشعر بعد جماعة الإحياء، والذي سمح فيه الشاعر لنفسه بالخروج على وحدة الوزن والقافية، في حين وجدنا الشاعر العسكري فيما بعد وكما يظهر لنا في القسم الثاني من ديوانه، بدأ ينزع إلى شيء من التجديد من خلال التطور الحاصل في نمط القصيدة من جهة التنوع في الوزن والقافية على صعيد القصيدة الواحدة .. وهذا التحول يعد دليلًا على التطور الملحوظ والنضوج الواضح الذي ظهر على شعر الشاعر في المرحلة الثانية – إن صح القول – من حياته الأدبية. وجدير بالذكر أن هذا النوع من الإيقاع المركب أو المزدوج يحتاج من القارئ أو السامع إلى دقة في التأمل تعينه على اكتشاف هذه الانتقالة التي تحصل في القصيدة الواحدة؛ لأن حنكة الشاعر وفنيته حملته على مراعاة ما يسمى بحسن التخلص[١٧] الذي يعد من البلاغة، ويقتضي التمهيد والسلاسة الموسيقية – فضلًا عن المعنوية – التي تهيئ للتحول الإيقاعي من غير أن يشعر بها المتلقي فلا ينبو ولا يتعثر؛ وإنما العكس.وأول ما يطالعنا من قصائد وردت في ديوان شاعرنا العسكري فيها تداخل في الوزن قصيدة (سليل العز).. وفيها يبدأ الشاعر ببيتين من بحر الرمل المجزوء:[١٨]

وأتى حين من الدهر خمولا وضياعا والتياع
ومن الألفاظ كنزٌ جله سقط المتاه

ثم ينتقل إلى مجزوء الهزج، ليستمر معه إلى نهاية القصيدة:

سليل العز ما للذل قد علق اردانك
طوى ماضيك – يا للبؤ س– إن جاريت جاريت وجدانك
أراك مبعثر الأفكار: هل ضيعت عنوانك
أمات الذعر إحسانك
ألا عزيت إحسانك
إلى آخر القصيدة.....

ولعل الشاعر قد خرج عن سيطرة الوزن الهزج فوقع في فخ الوافر المجزوء في أحد الأشطر من القصيدة: (**أراك مبعثر الأفكار**...)ويبدو أن هذا الإجراء الإيقاعي عند شاعرنا يعد ملمحًا بلاغيًا ظاهرًا ، حين يبدأ ببيتين من الشعر ينتميان إلى وزن معين، ثم يتحول بعدهما إلى وزن غيره، كما في قصيدة (طب نفسًا) إذ يبدأها بمجزوء الهزج:[١٩]

ألا يا رب لا أبغي سوى الرضوان مأمولا
وحسبي إن أكن حسبي شهيد العزم مسؤولا

وبعد هذين البيتين يقول على بحر الخبب:

طب نفسا أو لست مصيبا صن عهدا لله رقيبا
معك الرحمن ومنهجه قل خيرا تلقاه مجيبا
إن ضاق الصدر بما رحبت دنياك وضن بإسعافِ
فاهتف سبحانك مبصرنا ذا الداء وأنت له الشافي

ويستمر مع الخبب الذي تتغير في أبياته القافية أيضًا من الباء إلى الفاء ثم النون فالباء كذلك وبعده النون المقترنة بألف الإطلاق ليختمها بالباء المقترنة بالألف المطلقة:لله الأمر ولا عجبٌ أن ينصر حقًّا ويثيبًا مع الإشارة إلى مسألة كانت مدار جدل بين النقاد تتعلق بتفعيلة (**فَأعِلُ**) التي أجازت الشاعرة والناقدة **نازك الملائكة** استعمالها مع بحر الخبب، ولم ترَ فيها بأسًا؛ بل أوردتها في قصيدتها الأولى (**الكوليرا**) ثم قصيدة

(لعنة الزمن) إشارة إلى استساغتها ومشروعيتها.[٢٠] وقد يكون التداخل على مستوى البحر الواحد، كأن يتحول الشاعر من المجزوء في بحر معين إلى تام من البحر ذاته، كما في قصيدة (إنما العاجز من لا يستبد) فقد بدأها بمجزوء الرمل ثم تحول إلى التام.[٢١] وفي قصيدة (**طاوي الليالي**) يبدأها بالبسيط ثم يتحول إلى السريع المذيل ويبقى مع السريع إلى نهاية القصيدة.[٢٢]وفي قصيدة (**بروق المنى**) يبدأ بالبحر الطويل ثم يتحول إلى مجزوء الكامل أيضًا، يستمر معه إلى نهاية القصيدة.[٢٣] وهذا النمط من الشعر – كما ذكرت – صار ملمحًا بارزًا عند الشاعر، يستهل قصيدته ببيتين من الشعر – تزيد قليلًا أو تنقص – على وزن معين ثم يعود ليكتب على وزن آخرَ غيرِه يسير معه إلى نهاية القصيدة.**وأكرر ما قلته وسأقوله لاحقًا من قضية الإنشاد التي شغلت تفكير الشاعر وهو ينظم قصائده التي أرادها تبدو صالحةً أو لنقل جاهزة للإنشاد، فكان أن تنقل فيها بين الأوزان والقوافي بطريقة تناسب اللحن فضلًا عن الأداء** .وأنهي مبحث التداخل في الأوزان بقصيدة (أنوار الفجر) التي يستهلها بمجزوء الخفيف:[٢٤]

حامل الخير كله جاء يستمطر الندى
يملأ الصدر رحمة وسجودا ومسجدا
مذ بدا خيط نوره هلل الكون منشدا
لا إله إلا الله ... لا إله إلا الله

ثم يتحول إلى بحر الخبب ليستمر معه إلى نهاية القصيدة:

قف واسكب أنوار الفجر يا نبراس العام الهجري
أو تدري يا شهر اليسر كم أحمل شوقا في صدري
يا نهرا من حوض الكوثر يا ذكرى .. أو غيرك يذكر
انثر من فضلك ما ينثر واجري من أمرك ما يجري
إلى آخر القصيدة...

ثالثًا/ علاقة الوزن بالغرض الشعري

لعلي هنا أشير سريعًا إلى هذه القضية التي تعد مدار خلاف بين النقاد قديمًا وإلى يومنا هذا؛ فثمة من ينفي هذه العلاقة بالكامل زاعمًا أنه ما من بحر إلا ويصلح لجميع الأغراض مع شيء من التفاوت، وليس هناك ما يجعل بحرًا من البحور يختص بغرض دون آخر. وفي المقابل هناك من يثبت هذه النظرية متسلحًا بأدلته التي يحاول عن طريقها أن يبرهن على العلاقة الحاصلة بين بحر ما وغرض يناسبه..[٢٥]وبعيدًا عن كل ما قيل، ورغبةً مني في عدم الخوض في هذا الجدال الذي قد يكون عقيمًا أحاول في هذا المطلب الموجز أن أساير أصحاب الرأي الثاني لسبب واحد، وهو أني أتعامل مع شعر من طراز خاص.. شعر أعدَّه صاحبه للإنشاد قبل أن يولد، وهذه الصبغة التي طغت عليه كما هو واضح من جميع القصائد أو معظمها تبيح لي ولغيري أن نُقرَّ ونعترف بأن لهذا النوع من الشعر أوزانًا لا بد أن تكون قريبة في طبيعتها من هذا الضرب اللفظي والمعنوي، كل ذلك جعل من اللازم أن يُختار من البحور ما هو جدير بمثل هذا النوع من الإيقاع المدوي الذي يقرع الأسماع ويوقظ النيام وينبه الغافلين، فكانت هذه الأوزان التي توزعت على امتداد صفحات الديوان من مثل ما ذكرت في مبحث الوزن الشعري.. فالبسيط والوافر والخبب والهزج والرجز، وحتى الرمل.. هذه البحور جاءت لتستولي على السمع والبصر، وليصل صداها سكان البدو والحضر، قائلة لكل من مرَّ أو يمرُّ: قف وانتظر، هلمَّ فثَمَّ نشيدٌ يسقي عجافك بشعر المطر فمن البسيط مثلا قصيدة (**الوعاء**) التي يشير فيها إلى مراجعة النفس ومحاسبتها ثم إفراغها مما علق بها من القذارة والوضر، لتأتي مرحلة ملء الإناء بما يصلحه من ألوان الطيبات وأنواع العمل الصالح . واستهلها بقوله:[٢٦]

انظر وعاءك ما يحوي من الوضر هلا نظرت بعين الشك والحذر
جاورت ردحًا من التاريخ جعجعة كنفُ الأبوة في الأرياف والحضر
وأنت تلقط ما جادت قرائحهم من السفاسف من مستصغر الشرر

ويبدو لي أن البيت الثاني يوحي إلى أن المخاطب هو الشاعر نفسه، وأن الدعوة للمحاسبة ابتدأت به هو قبل غيره؛ ليكون الخطاب أبلغَ ثم أعمَّ وأشمل.أما تشخيص الداء فقد يبدأ عندهم من قوله: (من السفاسف من مستصغر الشرر) التي قد تكون هي الشرارة الأولى التي تشعل لهيب الجحيم المرتقب من غير أن ينتبه لها أهلها الغافلون.. ولعل شاعرنا العسكري قد استوحى هذا المعنى متأثرا بالبيت الشائع:[٢٧]

كل الحوادث مبداها من النظر ومعظم النار من مستصغر الشرر

وفي خضم تجواله في البحث عن الحلول اللازم توافرها في أمة يعتقد الشاعر أنها ضلت طريقها وأضاعت بوصلتها، يجد الشاعر مفتاحًا ناجعًا وبابًا واسعًا يعرّض بذوي العقول أن يرعووا تاركين التعلق بالمخلوق ليلجوا باب الخالق ويهجروا ليلى دنياهم وقيسَها عادلين عنهما إلى تقوى الله وحبه والتوكل عليه ودعائه، فهو وحده المعين؛ إذْ لا ملجأ ولا منجى منه إلا إليه. يقول رحمه الله من البسيط أيضًا مخاطبًا ذاك الذي تشبث بالمخلوق ونسي الخالق:[٢٨]

طرقتَ أبواب خلق الله إلا هو أجابك الصمت محمولًا بمعناه

وهذا البيت وحده كان يكفي لو أراد العسكري بديلًا عن مجموعة الأبيات التي تلته لما فيه من بلاغة الإيجاز وسحر الإيحاء وحذاقة الاختيار فضلًا عن الوزن الذي أعان على استيعاب المعنى وسهولة وصوله إلى المتلقي؛ ففي الشطر الأول إنكار على من يتعلق بالمخلوق أيًّا كان تاركًا الخالق، وربنا يقول: (***أَفَمَن يَخْلُقُ كَمَن لَّا يَخْلُقُ*** * أَفَلَا تَذَكَّرُونَ)النحل-١٧ وكأني به يعجب من هذا الفعل الذي يناقض الفطرة البشرية ويتعارض مع العقول السوية؛ لذلك يأتي الجواب كما في الشطر الثاني من البيت نفسه جواب الصمت الخاوي من الجواب، حيث المقارنة التي جمعت بين أبواب خلق الله الضعيفة الفارغة والعاجزة أمام باب الله المتين، فالهاء في كلمة (معناه) تعود على الأبواب ليصل معنى الصمت بمعناه السلبي لا الإيجابي... ثم لينهي القصيدة بما يتم بها المعنى وينضج المغزى حين قال:

هلا ارعويت وقد خوطبت منفردًا والعبد يذعن إنْ ناداه مولاه

ومرة ثالثة يطالعنا الشاعر الثائر ليهتك ستر مناوئيه ومن على شاكلتهم ممن يقفون بزعمه حجر عثرة في وجه أهل الحق ليعلنها صرخة مدوية في وجوههم وهو يختار من أنواع البسيط العروض المقطوعة التي تساعد على قوة الرد ونصاعة البرهان، مستعينًا أيضًا بهذا الجناس التام بين (الآثار) و (آثاري) ومعه التصريع الذي سآتي على ذكره في مبحث لاحق فضلًا عن الطباق بين (النور والنار) الذي ينزل كالصاعقة على مدَّعِي الحق؛ إذ لا حقَّ لديهم ولا صواب.. ولنسمعه يقول:[٢٩]

همُ على الدرب يستقصون أفكاري ويقلعون من الآثار آثاري
لم يبلغوا – ويحهم – يوما مآربهم وشأنهم بغيهم في صد تياري
قد قاربوا سفها بيني وبينهم هيهات هيهات ليس النور كالنار

ثم الخاتمة التي يعري أعداء الحق بها حين يصفهم بقوله:

المستجير بقوم لا خلاق لهم كالمستجير من الرمضاء بالنار

ولنا أن نتأمل الأثر المزدوج الذي أحدثه اختيار الشاعر حين اقتبس هذا الشطر الأخير من البيت الأخير من القصيدة؛ ليظل يتجدد ويتردد على ألسنة القراء جيلًا بعد جيل هذا المعنى العظيم الذي يحمله ذلك المثل الشائع (**كالمستجير من الرمضاء بالنار**) دليلا على حكمة الشاعر وبراعته الأدبية في توظيف المعاني الحسان لخدمة شعره. وإلى الشكوى يتحول البسيط ليلبي نداء المعاني والأفكار التي تحتاج منه إلى وزن مجلجل وإيقاع صارخ يوصل إلى أصحاب الشأن الآهات والأنين والحسرة التي تملأ القلب المترع بالأسى والحزن والهموم والروح المحتضرة التي تهفو إلى من ينفخ فيها؛ ليعيد لها الحياة من جديد كما كانت أيام المجد والتمكين.. لذا نجد الشاعر يسأل متحيرًا:[٣٠]

ماذا أقول وأي القول يشفيني مما أعالج والآلام تكويني
واها كأن الذي بالأمس هادنها عادت لتوقظه في حد سكين
فهب منذعرًا من حل يقظته مروع النفس يشكو اليأس للسين
يقلب الطرف في الأمصار يمطرها بأسًا من القول في شكوى المساكين

ولأن البحر البسيط فيه من الجلبة وقوة الإيقاع ما يبدو قريبًا من الخبب؛ لذلك وجدنا الشاعر يمزج بينهما في قصيدة تتكلم فيها الألفاظ قبل المعاني، حتى كأنها من شدتها سيل هادر أو مطر هائل أو رعد مدوٍّ ولعل البيت الأول منها يترجم ذلك الصوت العالي حين يبدأ شاعرنا قصيدته (الفجر الجديد) بقوله:[٣١]

الذل والعز والإغواء والورع القهر والصبر والأفكار تصطرع
السحب تركض والأنوار تلطمها والريح شتى فلا تقوى فتنقطع

ثم يتحول بعد البيت الرابع من القصيدة إلى المتدارك لتسمعه يقول:

من قلب الليل أتى النور ليمد إلى الفجر سبيلا

ليبث ذرورا من وهج ضاءت في الليل قناديلا

وستبقى للفجر دليلا وتبقى القصيدة تتكرر فيها مقاطع الخبب إلى نهاية القصيدة ليكون البسيط بمثابة مطلع يستفتح بها أبياتها يمهد لما بعدها من إيقاع مغاير كأنما جيء به على هذه الشاكلة من أجل النشيد الذي ينسجم مع هكذا انتقالات بين البحور المختلفة لطرد الملل وكسر الرتابة التي يُعد هجرُها شرطًا من شروط استساغة الألحان والتفاعل مع الأناشيد فضلًا عن الأغاني.أما بحر الرمل بنوعيه التام والمجزوء فقد أخذ المساحة الأوسع في ديوان العسكري حين استحوذ على أكثر قصائده التي يبدو أن الشاعر وجد فيه ما يتناغم مع نزعته التي ذكرت من جهة، ثم السهولة التي لا تجهد السامع فضلا عن الكاتب من جهة أخرى. يضاف لهما الإيقاع الذي ينساب من هذا البحر معربًا عن أفكاره وآرائه ودعوته التي يصرُّ الشاعر العسكري على وضعها في قالب من النشيد المقترح سلفًا – إن جاز التعبيرولعلي أطوف سريعا على بعض هذا القصائد، مترجمًا ما مرَّ ذكره من علاقة الوزن بالغرض الشعري ومدندنًا حوله.. ففي قصيدة (كل ما فيك سلاح) يقول:[٣٢]

أيها الحامل في صدرك عرس الفاتحين
كل ما فيك سلاح فوق كيد الظالمين
صمتك المحتج لا صمت الرعاء الخاملين
صوتك القارع آذان الطغاة المفسدين

فالصمت والصوت كلاهما سلاح يحمله الشاعر؛ إذ لا فرق بين صوت يعلو وآخر صامت لكن ينكر وهو يغلي، فإذا كان كلامه عبرة فإن صمته فكرة، وسيان عنده هذا وذاك باعتبار ما سيؤول إليه كل منهمثم يومئ الشاعر إلى مخبوء آخر ومكنون جديد وجدير بالقوة والنضال، ذاك هو البيان الذي يعبر عنه بقوله:

أيها الحامل في صدرك ينبوع البيان
هوَ ذا الصبح تنفس وجنى الجنة دان

وفي قصيدته الرائعة (عبد من أنت) التي أقامها على بحر الرمل أيضا يستصرخ فيها قائلا:[٣٣]

در على نفسك وانظر ضحك تلك المبكيات
كم حباك الدهر وعظا في الليالي الغابرات
وهداك البين نصحا في سؤال الواعظات
عبد من أنت؟.. وما دورك في هذي الحياة

وقريبا من هذه اللهجة الخطابية يناشد العسكري الآخر في قصيدته (بين يديك) ليبدد السحب ويلبي النداء بعد أن ينهض من فراشه فيبصر النور ثم ليعود إلى ربه سبحانه عودًا ميمونًا محققًا أمنيات قديمة كانت له:[٣٤]

بدِّدِ السحب التي في ناظريك ستراني واقفا بين يديك
أنا منذ انبثق النور هنا وسط ذاك الليل قد جئت إليك
إن تكن رجعت لليل الصدى وجرت أمواجه في شاطئيك
أو تكن عبدا زوى في ظله أو تكن بلواك هزت منكبيك
دع تهاويل الكرى رهن الكرى وانف أشباح الكرى من مقلتيك
قم تيقظ إنه الفجر أتى واكسر الأغلال تطلق معصميك
هل أتاك النور في ثوب الهدى وتهاليل المنى تحنو عليك
وقل الحمد لك اللهم يا... فالق الإصباح قد عدنا إليك

وهنا أترك للقارئ العليم لحظات يقف عند إيقاع هذه القصيدة: وزنِها والقافية، متأملًا الجو العام لها ومدقِّقا في بعض ألفاظها؛ ليلحظ بنفسه كم بين القصيدة هذه من شبه مع قصيدة (الأطلال) للشاعر إبراهيم ناجي، وكم هو حجم التأثر البادي على أبيات صاحبنا العسكري الذي أبت أبياته إلا أن تفضح وجهته المائلة نحو التجديد المتزن، وهو يحاكي أربابه محتفظًا بهويّته الإسلامية ونزعته التغييرية..

المبحث الثاني القافية

وهي الركن الثاني من أركان الإطار الخارجي للقصيدة، يأتي تاليًا للوزن الذي يبني الشاعر عليه قصيدته ابتداءً متخذًا من أحد البحور الشعرية الأرضيةَ التي يقف عليها وهو يملأ تفعيلاته بما يناسبها من المعاني والأفكار التي ترسمها الكلمات المختارة والجمل الموضوعة والتراكيب المنسوجة، ثم لتأتي القافية وهي تضع الديباجة الأخيرة التي تسهم في حصول التأثير الذي يبدأ بهما، وذلك حين نعلم أن الإيقاع أسرع وصولًا من غيره الى المتلقي؛ لذا فهما اللذان عليهما مدار استفزاز القارئ والعمل على استمالة شعوره قبل النظر في تفاصيل المعاني التي تحملها القصيدة، والنظر في محتواها والغرض الذي كتبت من أجله.من هنا جعلوا للتصريع مكانة كبرى في مطالع القصائد؛ إذ البيت يحمل بموجبه قافيتين اثنتين واحدة في صدره والأخرى في عجزه، ويحمل في طيَّاته ايقاعًا مدويًا يحمل المتلقي على ضرورة الإنصات الى ما بعد البيت الاول وقد تهيأ لمعرفة ما بعده من أبيات أخرى يفترض القارئ أن تكون بالمستوى الذي يليق بهذا الاستهلال الحسن، الذي أسهمت القافية في إيجاده بصورة كبيرة..

إذن فالقافية ركن أساسي في القصيدة لا يمكن إغفاله ولا الاستهانة به عند النظر إلى الشعر ومحاولة معرفة جيده من رديئه، وقد لا أبالغ إن قلت بأن للقافية مكانةً في الشعر قد تفوق مكانة الوزن أحيانًا، وآية ذلك ما شاع عند النقاد وأرباب الشعر من قولهم مثلًا: (بائية أبي تمام، أو همزية شوقي، أو تائية فلان، إلى آخره). يعني أنهم يعتمدون في نسبة القصيدة على نوع حرف الروي – الذي هو الجزء الأهم في بناء القافية – لا على الوزن؛ لذا أصبحت القافية تشكل موضوعًا مهمًّا في الدرس النقدي والعروضي قديمًا وحديثًا، وعلى هذا الأساس تفرعت قظاياها الى عناوين عدة، بدءًا بالتعريف ومرورًا بأنواع القافية وحروفها وحركاتها وعيوبها، وغير ذلك مما له علاقة بالقافية.ويتحدث الكاتب **طه عبدالفتاح صاحب كتاب فن الالقاء** عن القافية قائلًا: (القافية عدة أصوات متكررة تكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها يعد جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية ترددها يعد أساسًا في بناء القصيدة، ويتوقع السامع ترددها ممن يلقي الشعر، ويستمتع بترددها في آذانه في فترات زمنية منتظمة، وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل.والعناية بالقافية في الإلقاء أمر ضروري؛ لأن القافية هي قوام الشعر وملاكه وأظهر سماته وأشرف أجزائه، ولذا نرى العناية بها أمس عند إلقائها وخاصة كلما تطرف الحرف في القافية ازداد به عناية ومحافظة على حكمه، ولا شك أن العناية في الإلقاء بالقافية له أثره في المحافظة على تلك النغمة التي تتكرر في كل بيت.واختيار القوافي الخفيفة الظل العذبة الرنين المواتية للمعنى تعين على إظهار النغمة الملائمة الخالية من العيوب.وبعض الشعراء يختار القوافي التي فيها مدٌّ قبل الروي وبعده، فهذا المدُّ يعطي للمنشد فرصة في استخدام مواهبه الصوتية وتعينه على الإلقاء الجيد.)[٣٥]ولعلي في هذا الفصل أكتفي بما له مساسٌ بطبيعة شعر الشاعر العسكري، ولا سيما صفة الإنشاد التي هي المرتكز الأول – في رأيي – الذي استند عليه شاعرنا في تحديد مساره الشعري معتمدًا على تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي للقافية دون غيره ممن كانت لهم آراء أخرى في تعريفها, ومعرجًا على أنواع القافية من جهة الإطلاق والتقييد وكذلك علاقة القافية بالغرض الشعري فضلًا عن التنويع في القوافي.

أولا: حد القافية

يعرف الخليل بن احمد الفراهيدي القافية بقوله: (القافية عبارة عن الساكنين اللذين في اخر البيت مع ما بينهما من المتحرك حرفًا كان أو أكثر، ومع الحركة التي قبل الساكن الأول)[٣٦]. كقول الشاعر:[٣٧]

نعيب زماننا والعيب فينا وما لزماننا عبي سوانا

فالقافية عند الخليل في هذا البيت هي قول الشاعر (وَأنَأْ فالقافية إذن ليست محددة بكلمة واحدة ولا بعدد معين من الحروف وعلى ذلك فان القافية في قصيدة (الوعاء) لشاعرنا العسكري – مثلًا – وتحديدًا في البيت الآتي:[٣٨]

انظر وعاءك ما يحوي من الوضر هلا نظرت بعين الشك والحذر

القافية هنا على وفق ما حدده الخليل هي (وَلْحَذَرِيْ) وفي البيت بعده:

جاورت ردحا من التاريخ جعجعة كنف الأبوة في الارياف والحضر

القافية ستكون : (وَلْحَضَرِيْ) وفي قصيدة (العيد):[٣٩]

جاءنا العيد ولما لم يجد ما يبتغيه

صدّ عنا وتوارى بسحاب يرتديه

ففي البيت الاول تحدد القافية بالمقطع المؤلف من الحروف: (تَغِبْهِيْ) وفي البيت الثاني (تَدِبْهِيْ) أما في قصيدة (قد جاء الفتح) ومطلعها:[٤٠]

قد جاء الفتح من الهادي فتزود من خير الزادي

وتلقف ما جاد الخبر واغرف من كنز الأمجاد

في البيت الاول تكمن القافية في المقطع: (زَادِيْ) أما في البيت الثاني فالقافية فيه (جَادِيْ).

أنواع القافية من جهة التقييد والإطلاق

أولًا: **القافية المطلقة:** وتعرف بأنها (ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع كما في كلمات: الأمل والعمل، والبطل بالكسر أو الضم، ومثل الأملا، والعملا، والبطلا بالفتح).[٤١]وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت ساكنة، أي بلا خروج، أم كانت متحركة، أي ذات خروج. وأعني بحرف الروي : (هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال: قصيدة دالية، أو تائية).[٤٢] أمَّا شاعرنا العسكري ففي قوافيه المطلقة يحرص على جعلها – في الغالب – مقترنة بألف الاطلاق أو بهاء الصلة؛ لاعتبارات إيقاعية أيضًا تعمل – إجمالًا – لمصلحة المشروع الإنشادي سواء ما تحقق منه أداءً وعرضًا، أو ما ينوب عنه مما يُكتفى بقراءته المجردة عن طابع الإنشاد التقليدي، ومعتمدًا على أدوات الشاعر التنفيذية التي جعلت منه شعرًا يبدو ملحَّنًا بمجرد القراءة وعن طريق إحصائية أقمتها على قصائد الديوان وجدت أن الكسرة تتصدر هذا النوع من القافية، ولحظت أنها تتكدس في قصائده الأولى مع بدايات حياته الشعرية، ولحظت أيضًا أن الشاعر في هذه المدة التي قد تمثل المرحلة الأولى من كتاباته، لحظت احتفاظ الشاعر بحرف روي واحد لم يتغير على طول القصيدة؛ إذ لم ينوع في القافية كما فعل فيما بعد في الحقبة الثانية أو المرحلة الثانية – إن صح التعبير – من أشعاره ولعلي أرجع ذلك إلى اسباب عدة، منها:

١– حالة الانكسار التي كانت تنتاب الشاعر، والتي ما فتئت تلازمه وهو يحمل هم أمة ما عادت في نظره تلك الأمة الضاربة في عمق التأريخ عقيدة وعروبة وحضارة وصدارة ، فكانت القافية المكسورة أليقَ بهذه الحال التي آلت اليها الأمور.

٢– أما وحدة القافية في القصيدة الواحدة فمرده – عندي – الى التوتر الذي لم يسمح للشاعر ولم يمنحه الفرصة لكي يعدل الى قافية غير التي بدأ بها وبغيرها، فضلًا عن الحال التي ذكرتها من أمر الواقع المرير الذي يراه الشاعر، والذي لم يطرأ عليه ما يدعو إلى تحول يستدعي تحولًا يتبعه في القافية.

٣– وربما ضعف التجربة الشعرية التي كان عليها الشاعر في أول نظمه وقبل ان تنضج تجربته وتكتمل ثقافته الادبية، ما جعل شعره يبدو بهذا الشكل الذي يختلف عن المرحلة التي ستليه.

٤– ثم لعل فكرة الإنشاد التي ربما نشأت مع بزوغ فجر الديوان لم تكن بعد قد استوت، فكانت تحتاج الى وقت لكي يتيقن صاحبها أنها ستفرض عليه هذا التنوع من القافية فضلًا عن الوزن – أحيانا – لتكون منسجمة مع ما تواطأ عليه أهل الإيقاع والموسيقى من ضرورة هذا التغير والتنوع في القافية المفضي بطبيعة الحال الى جمال في الأداء وقوة في التأثير ورغبة في تكرار السماع، ثم التفاعل مع محتوى العمل الفني شكلًا ومضمونًا.ثم تأتي حركة الفتحة التي كثيرًا ما ترد مقترنة بألف الإطلاق الذي يشكل معها ملمحًا بارزًا في شعر العسكري يشي بالدلالات التي قد تتوزع بين آهات وزفرات وصرخات ونداءات وأصوات يتكئ الشاعر عليها في استخراج ما تكن به نفسه من رسائل يحاول العمل على إذاعتها ونشرها بين ربوع أهله وناسه ومجتمعه، يعبر من خلالها بالصوت المتولد من هذا الشكل من القافية عن معان أحاطت بها أوزانها وتفعيلاتها المنظمة، تحمل في طياتها مشاعل الفرح التي أعربت عنها حركة الفتحة المتفائلة، ووسعت مداها الألف الممتدة..أما حكاية النشيد فهو الآخر قد وجد له مكانًا في هذه البيئة الصاخبة التي تنسجم مع إرادة الإيقاع وجمال الأداء.

ثانيًا: **القافية المقيدة:**

وهي القافية التي (يكون حرف الروي فيه ساكنًا).[٤٣] ، ويمكن تقسيمها على نوعين:**الأول/** ما يكون حرف رويها ساكنًا وقبله متحرك.**الثاني/** ما يكون حرف رويّها ساكنًا وقبله حرف ساكن أيضًا. وعلى ذلك سيجتمع لدى الشاعر حرفان صامتان في قافية القصيدة، وهذا النوع من القوافي يعد مولَّدًا؛ إذ لم يرد في الشعر القديم مثله إلا شذوذًا أو نادرًا، بخلاف الأصل وخروجًا على السائد؛ لذلك سأحتاج إلى تأويل وتعليل يبرران استعماله، ولا سيما عند المحدَثين الذين شاع عندهم مثل هذا الاستعمال وانتشر على نطاق واسع وأصبح لديهم وعند جماهير القراء مستساغًا؛ بل ومرغوبًا به في كثير من الأحيان؛ إذ لم يَنْبُ عندهم ولم يرفضه الذوق العربي المعاصر، وخصوصًا في حيز القصائد التي كتبت للإنشاد أو خضعت له فيما بعد وشاعرنا العسكري واحدٌ من أولئك الشعراء الذين كتبوا على هذا النوع من القافية المقيدة التي توالى فيها ساكنان في آخرها، فضلًا عن النوع الأول المعتاد والمستعمل، وأعني به القافية المقيدة بجعل حرف الروي صامتًا وقبله متحرك.وجدير بالذكر أن هذا العمل الإبداعي من لدن الشاعر في اختياراته الواعية لنوع القافية حصلت ذات النزعة الإنشادية في هذا النوع الثاني من القافية وهي " **المقيدة** " إذ إن تكرار الحرف الساكن في نهاية كل بيت على امتداد القصيدة يُحدث – بلا ادنى شك – إيقاعًا مختلفًا يمتاز بطبيعة الحال عن الإطلاق الذي قد يبدو الأصل في القوافي؛

لذلك يشعر معه المتلقي بطرقات تتكرر وأجراس تتبختر وأنغام تتوالى وتتفجر، مع نهاية كل بيت شدة ورخاوة وطولًا وقصرًا أما من **النوع الأول** الذي لا خلاف عليه، فقوله في قصيدة (الحب لا يتكلم)[٤٤]

دع عنك جرح الحسان من جرح الحسن أعدمْ

ما قلته كان حقًا أغراك لما تبسمْ وقوله أيضًا في قصيدة (هيا نلتمس الطريق)[٤٥]

وسائلي كيف جرى ما جرى وهل لهذا الليل من آخرْ

وكيف نسموا للعلى يا ترى والظلم والجهر بنا دائرْ؟

ومن قصيدة (نداء الجهاد)[٤٦] له بيتان فيها تصدق مثالًا على هذا النوع أيضا:

يا جهادا قادما في أمتي للهدى معلمْ

تحت سلطان الهدى ينـ طق أن: أسلمْ فتسلمْ

وهذا النوع من التقييد في القافية لا نكاد نراه مستعملًا عند الشاعر العسكري إلا لمامًا؛ ولعلي أعزو ذلك الى نوع الخفوت والسكون الذي يرافق هذه القافية التي لا تتفق ولا تنسجم – بطبيعة الحال وكما أسلفنا – مع ما عُرف عن شعره من جلبة وإيقاع مدوٍ وأصوات صاخبة تليق بدعوة الشاعر، وطبعه الثائر ونشيده السائر، خلافًا لما سبق من القوافي المولَّدة بحكم خُلوِ الشعر العربي القديم منها ما خلا بعضَ الأبيات التي وردت شذوذًا ربما.وفي هذا النوع من القوافي التي يمكن تسميتها بالمقيدة (تجوُّزًا) كتب الباحث (سليمان أبو ستة) بحثًا ناقش فيه هذه المشكلة العروضية، أو قل الطارئ الإيقاعي – إن جاز التعبير – مناقشة مستفيضة بناها على أسس علمية، وأخرى عقلية، وفيها من الاستقراء الدقيق والعرض الوافي والبيان الشافي مستقصيًا آراء جمع من العلماء القدماء منهم والمحدثين، والذي ينم عن معرفة بعلم العروض والقافية .. ويُحسب له أنه تنبَّهَ لهذه القضية وأفرد لها بحثًا خاصًا بعنوان **(القافية التي يجتمع فيها صامتان – ملامح عروضية وصوتية في قصيدة للشاعرة مريم العموري)** أثبت فيه جواز استعمال هذا النواع من القوافي وأنه يحسن كثيرًا في مواضع شتَّى ولا تنفر منه الأسماع والأذواق ولا يبدو نشازًا؛ بل ربما العكس.[٤٧]

أما القافية الأكثر ورودًا في الديوان بالنسبة لما يندرج تحت نوع القوافي المقيدة – جدلًا– وهي القافية التي يجتمع في آخر البيت ساكنان يتلو أحدهُما الآخر، وهي كثيرة ومستساغة تبدو عند الشاعر في غالب قصائده؛ إذ لم تظهر نابية ولا ثقيلة – كما أسلفت – وليس واضحًا فيها شيءٌ من تكلف أو تصنع؛ بل أتت ملبية لحاجة القارئ ومطاوعة لذائقة المتلقي، ولا سيما عندما تكون مسموعة، وأكثر من ذلك عند جعلها في إطار النشيد الذي يغترُّ بمثل هذا الإيقاع المتولِّد بعضه من هذه القافية . ومن أمثلة هذا النوع في الديوان قصيدة (هل من معيد) [٤٨]

هو ذا حلمي كفردوس سرى حول عين لا ترى الا البليدْ

أمة سادت وبادت عندما نعق البوم فتاقت لجديدْ

نزعوا الحق قميصا ناصعا وارتدوا أسمال قرصان شريدْ

وقصيدة (كل ما فيك سلاح)[٤٩]

أيها الحامل في صدرك عرش الفاتحين

كل ما فيك سلاح فوق كيد الظالمين

صمتك المحتج لا صمت الرعاء الخاملين

صوتك القارع آذان الطغاة المفسدين

وقصيدة (ذكريات)[٥٠]

ذكرياتي طرقت عقلي وقلبي طفقت بعد الهجوعْ

ايها القلب المعنى في الهوى هل من رجوعْ

قال لا أبغي رجوعا في هوى فيه الهوانْ

تلك أيام تولت ومشى فيها الزمانْ

وقصيدة (عبدُ من أنت؟) [٥١]

درْ على نفسك وانظر ضحك تلك المبكياتْ

كم حباك الدهر وعظا في الليالي الغابراتْ

وهداك البين نصحا في سؤال الواعظاتْ
عبدُ من أنت؟ وما دورك في هذي الحياةْ
وقصيدة (بين يديك) [٥٢]

واللافت في هذه القصيدة حرف الياء، بعدِّه حرفَ لين ساكن تلاه حرف الكاف الصامت أيضًا.. ليشكلا معًا نسقًا من الإيقاع المتراكم على طول أبيات القصيدة، وهو مقطع لا يخلو من المغايرة التي تشكل ملمحًا صوتيًا مميزًا ..

بدِّدِ السحب التي في ناظريكْ ستراني واقفا بين يديكْ
أنا منذ انبثق النور هنا وسط ذاك الليل قد جئت إليكْ
إن تكن رجّعت لليل الصدى وجرت أمواجه في شاطئيكْ
أو تكن عبدًا زوى في ظله أو تكن بلواك هزّت منكبيكْ

وقصيدة (آه من هواك) [٥٣] يبدأ الشاعر قصيدته باجتماع الساكنين، وقد اختار لها حرف الكاف، ثم يتحول الشاعر كعادته في كثير من القصائد إلى مقطع جديد، وهذه المرة مقطع ذو قافية دالية ومعها ألف الإطلاق، ثم أخرى تنتهي بالهاء المطلقة ليعود بعدها إلى ما بدأ به من القافية ذات الصامتين؛ لكنْ هنا (ألف وهمزة ساكنة) [٥٤]

أيها العازف لحنًا بين أرضٍ وسماءْ
أوَ لا تبصر ذلًّا تحت ثوب الكبرياءْ
سرْ على رسلك وانظر يا أمير الندماءْ
أوَ يرقى من على الدنيا ترامى لعطاءْ

ثم اللازمة:

أم سترقاها ترى وفق رؤاك؟

وفي قصيدة (إننا أمة الخير)[٥٥]

نلمح أسلوبا تكتيكيا جديدًا يعنى بالإيقاع تحديدًا، وفي القافية من هذا النوع على وجه أخص، وذلك حين يعمد الشاعر إلى تصدير قصيدته هنا ببيتين ينتميان إلى القافية المطلقة والمنتهية بباء مكسورة :

حدث الراوي بلطف الأدب قصة الأمس وسير الحقب
وروى العجب وما من عجب للذي يعرف كنه السبب

ثم يتحول في أسلوب مفاجئ إلى القافية ذات الحرفين الصامتين، ينهي البيت بالألف المدّية والتاء الساكنة:

ذرَّ قرن الليل فحمًا ورمادْ من كوابيس القرون الخالياتْ
مرجعًا أطياف فرعون وعاد ثم هز السوط ريحًا سافياتْ

ثم إلى قافية ثالثة:

هجعت تحت كروب الليل طغمه بطرت في العيش فانزاح اليقينْ
قد غشاها النوم من جراء تخمه فأذيقت من وبال المفسدينْ

وهكذا.. ومعلوم أن هذه التنوعات والانتقالات لا شك أنها تأتي في إطار الإيقاع الصالح للإنشاد والعامل على التأثير..

وفي قصيدة (يا لِنفسٍ ... يا لها) [٥٦] وهذه المرة يظهر فيها الساكن الأول الواو المدّية تتلوها لامٌ ساكنةٌ.. ومطلعُها:

إنه الإسلام هيّا نقتفي خطو الرسولْ
وإذا نلنا نصيبا نسأل الله القبولْ
إن نكن نلنا الأماني وتقصينا السبيلْ
وخطونا كي نلاقي ذلك الدرب الطويلْ
وتزودنا التقى وتسلحنا النقا
وهتفنا الله أكبر فوق طغيان تجبر

وتعاهدنا الوصولْ ورغم تنوع المقاطع الذي يتبعه تنوع في القوافي، فإن اللازمة تبقى محتفظة بقافية حرف اللام الساكنة المسبوقة بالواو المدِّيَّة، وهذه القافية هي التي جاز لنا تسميتها مقيَّدةً مع الأخرى المعروفة، والمجمع على تعريفها وتقعيدها.وأخيرا قصيدة (يا شباب الحق) [٥٧]والحق أنني لو أردت استقصاء جميع ما في الديوان من هذا النمط الخاص بالقوافي فإن القائمة تطول؛ إذ سأجد أمثلة كثيرة بعد أن عمد شاعرنا إلى إيراد الكثير منها لغاية معينة لا شك أن الإيقاع هو المرشح الأول لها.

المبحث الثالث الإيقاع الداخلي

أولًا/ **التصريع** قال قدامة بن جعفر: التصريع هو أن يعمد الشاعر لجعل مقطع أوّل مصراع من البيت الشعريّ في القصيدة مثل قافيتها.[٥٨]

وقسَّم ابن أبي الأصبع التصريع إلى قسمين: عروضي وبديعي، فالعروضي هو اتفاق ضرب البيت وعروضه في الإعراب والتقفية والوزن، أمَّا البديعي: فهو اتفاق آخر جزء في الصدر مع آخر جزء في العجز إعرابًا ووزنًا وقافية.[٥٩]ولعلي في هذا البحث اعتمد ما ذكر من حد التصريع وما شاع عند الشعراء من كون التصريع أن يوافق صدر البيت عجزه في القافية والوزن, وسأبدأ بإيراد أمثلة على التصريع من القصائد المعلقة أو ما تسمى بالسبع الطوال أو العشر: وأبدأ بقصيدة امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ثم الأخرى لعنترة ابن شداد:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

ثم عمرو بن كلثوم:

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

والرابعة للأعشى:

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل

وقس على ذلك.. علمًا أن كلَّ أصحاب المعلقات حرصوا على جعل مطالع قصائدهم تأتي مصرَّعة، إشارة منهم إلى مكانة التصريع في الشعر، وأنهم أدركوا يقينا قيمة هذا الفن البلاغي الصوتي المحبب للشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء ولا سيما حين يستفتح به الشاعر قصيدته وهذا الإيقاع القائم على اجتماع قافيتين متماثلتين تضربان السمع فيهتز طربًا وتصيحان بالنائم فيصحو والغافل فينتبه والصاحي فيتهيأ والخامل فينشط والساهي فيعقل ..والتصريع – إجمالًا – أليق وأجدر أن يستفتح به وأجمل وأوقع؛ به تعرِّف القصيدة بهُويتها وتعرب عن حزمها وعزمها وشيء من وجهة قائلها وناسجها أما شاعرنا العسكري فلم تفته هذه الخصلة الصوتية التي تعد في النشيد أصلًا ومرتكزًا لا تنفك تلازمه؛ لما لها من أثر عميق ووقع كبير في النفوس قراءة واستماعًا.. ، لذا فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان عنده من هذا الفن المتولد من تكرار القافية نفسها على صعيد البيت الأول، وهو ما يسمى بالتصريع في المطالع.ولعلي أورد نماذج من الأبيات المصرَّعة مما تجمَّلتْ بها قصائدُ الديوان، فضاعفت دلالاتها الإيقاعية[٦٠]

انهض واخلع كفن الرمسِ أصلح ما فاتك بالأمسِ

وقوله: [٦١]

انظر وعاءك ما يحوي من الوضر هلا نظرت بعين الشك والحذر

وقوله:[٦٢]

همو على الدرب يستقصون أفكاري ويقلعون من الآثار آثاري

وقوله: [٦٣]

خطرت ترفل في ثوب الرياء فتنة الناظر كيد الكبرياء

وقوله:[٦٤]

أبشر هديت فقد أتى إسعافي يحدو السبيل قواصد الأهداف

وقوله:[٦٥]

ارفع لواءك بالإسلام للشمس وانفض غبار الأسى من دولة الأمس

وقوله:[٦٦]

من منى روحي سلام من ودادي لك أهدي حاملًا شوق الفؤاد

وقوله:[٦٧]

من يثرب هبت رياحي يا طيبها عطر الأقاحي

وقوله:[٦٨]

ليلي السعد والأرواح تترى فسبحان الذي بالعبد أسرى

وقوله:[٦٩]

عسعس الليل وولى ساعة إذ ليس إلا

ولأن الناس جُبلوا على التأثر بالمطلع أكثر من غيرهِ، رأينا كثيرًا ممن يحفظون من القصائد البيت الأول منها، ويبقى عالقًا في أذهانهم، وقد لا يحفظون غيرَه.وعناية الشاعر بالمطلع تبدو أكثر مما سواه؛ لذا فهو الصرخة الكبرى أو الصيحة العظمى، وهو الخطوة الأولى في إعلاء صرح النص الشعري، التي غالبًا ما يحرص الشاعر على تضمينها حكمة بالغة أو خبرًا لافتًا؛ بل قد يكون المطلع هو بيت القصيد الذي يبحث عنه النقاد فضلًا عن القراء.

التصريع في غير المطالع:وهذا النوع من التصريع يلجأ إليه الشاعر أحيانًا؛ إذ يجد فيه ما يعيد المتلقي إلى حيث البيت الأول والأجواء الأولى التي عاشها مع مطلعه المصرع أيضًا، فهو بمثابة طرقة تنبه السامع بعد طول يُمل أو خفوت حلَّ أو إخفاق حصل، هنا يعمد الشاعر إلى تفادي ذلك الحادث أو التحايل عليه أو التخلص منه بشيء من هذا التصريع المفاجئ، هذا فضلًا عن علّةٍ أخرى قد نجدها في هذا التصريع الثاني وهو إحساس القارئ بتحقق الوحدة العضوية والتماسك النصي من خلال هذا الترادف اللفظي الذي يتحقق مع التصريع الذي يتكرر ربما لأكثر من مرة في القصيدة الواحدة ...وجديرٌ بالذكر أن هذا التصريع من النوع الثاني قد يحصل من غير تصنع أو تعمد؛ بل يأتي عفو الخاطر، وفي هذا الحالة ومثلها يصدق على النص الشعري بأنه نصٌّ مطبوع، وهو بذلك وغيره يكون أقرب إلى التفوق والتميز والجمال. كما يوصف أيضًا بأنه (دليل على قدرة الشاعر). [٧٠]ولو تتبعنا قصائد الشاعر العسكري لا شك سنرى من هذا النوع أمثلة لا بأس بها، ولا سيما ونحن في مضمار البحث في الإيقاع وكذا الإنشاد. من ذلك قوله مثلًا في البيت السادس من قصيدة (الوعاء) التي مطلعها:[٧١]

انظر وعاءك ما يحوي من الوضر هلا نظرت بعين الشك والحذر

قال بعده بخمسة أبيات:

أفرغ إناءك مما في من قذر ثم ابتغ الماء كالياقوت والدرر

ولنا أن نتأمل صدق ما قلناه من علل تكرار التصريع، مع ما يظهر لنا من تشابه لافت في السياق والتركيب بين المطلع وهذا البيت، يحدث لدى القارئ نقلة حقيقية بلا شعور يُذكر يعيده فيها إلى البداية الأولى للقصيدة، حيث الأمر بالنظر إلى الوعاء وما فيه من الوضر، وهنا يأمره بإفراغ الإناء مما فيه من القذر ...ومن غريب ما استعمله الشاعر في ديوانه، نوعٌ من التصريع في غير المطلع؛ لكنه ورد في البيت الثاني من القصيدة، وكأن البيت الأول منها عمل على التمهيد لمجيئ تلك القافيتين المزدوجتين والإسهام في صناعة المطلع المؤلف من بيتين بدليل التصريع الحاصل في الثاني، وهو من لطائف الافتتاح في القصائد، أو لنقل هو من الاستهلال اللطيف. يقول في قصيدة (المنار): [٧٢]

تشابك الليل حتى لا فكاك له والناس تضرب أخماسًا لأسداس

أفصح بما جال من ألطاف إحساس واسكب لمن شاء لا تبخل على الناس

ثم يقول بعدهما:

إني أرى الصدر مملوء بما وسعت صدور أهل التقى من طيب أنفاس

ثانيًا/ **رد الأعجاز على الصدور** وهُو أنْ يَقعَ أحدُ اللَّفظَينِ في آخِرِ البيتِ، والآخَرُ في صدْرِ المِصراعِ الأوَّلِ، أو حشْوِه، أو عجُزِه، أو صدْرِ المِصراعِ الثَّاني،[٧٣] كقوله: من الطويل

سريع إلى ابن العمّ يلطم وجهه ... وليس إلى داعى النّدى بسريع [٧٤]

وقوله: من الوافر

تمتّع من شميم عرار نجد ... فما بعد العشيّة من عرار [٧٥]

وقوله: من الطويل

من كان بالبيض الكواعب مغرما ... فما زلت بالبيض القواضب مغرما[٧٦]

وقوله: من الطويل

وإن لم يكن إلّا معرّج ساعة ... قليلا فإنّى نافع لى قليلها [٧٧]

إذن يظهر من التعريف أن أحد اللفظين يجب أن يكون في آخر البيت، أما اللفظ الثاني فقد يرد في أول البيت أو في وسطه أو في آخره أو في بداية الشطر الثاني منه. وقد ورد عند شاعرنا العسكري من **النوع الأول** قوله من الكامل:

وتطوف بي الأيام مجد خلافة فأبث أشواقي لدى التطواف [٧٨]

وهنا حصل الردُّ بين كلمتي (تطوف و التطواف)، ولا يخفى على المتلقي ما في هذا النوع من التوكيد – ابتداءً – من هذا التقارب الصوتي والمعنوي، المفضي إلى التماسك النصي والترابط النسيجي بين مضمون البيت الواحد.وقوله من مجزوء الرمل:

وذنوب ليس تحصى آه من تلك الذنوب [٧٩]

أما في هذا الشاهد فلعل دلالة الإيقاع المتولد من رد العجز على الصدر في لفظ (الذنوب) فيها من البلاغة رغم عفويتها؛ إذ إن الضغط على فكرة الذنب الحاصل والشعور بالألم المترتب عليه مما لا يمكن إغفاله في هذا النوع من الأساليب الصوتية.وقوله من مجزوء الرمل أيضا:

فتزود أيها المف تون في الدنيا المزيدْ [٨٠]

وقوله من مجزوء الرمل كذلك:

حمدًا لوعدك ربي يا واهب العقل حمدًا [٨١]

أما من **النوع الثاني** فللشاعر العسكري نماذج أيضا.. من ذلك قوله:من بحر مجزوء الرمل:

ولنا سرٌّ وربي عالم ما في السرائر [٨٢]

وهذا البيت شاهد على ما بين العجز والصدر مما يقع في حشو الشطر الأول ليتصل إيقاعه باللفظ الأخير من البيت معيدًا هذا الإيقاع الخاص ومكرِّرًا إياه تنبيهًا وترغيبًا في مواصلة التالي من الأبيات ومن الرمل التام قوله:

ورأت للحب ماء وجنى أو ليس العيش من زاد وماء [٨٣]

وقوله من مجزوء الهزج:

شكوت الناس للدهر وأشكو الدهر للناس [٨٤]

أما هذا البيت ففيه من الدلالة الإيقاعية المتحصلة من رد العجز على الصدر ما يجعله بيتًا يليق بمثله أن يتحول مثلًا يسير بين الناس؛ ليعدَّ ربما من بين الأبيات الحكمية الشهيرة.وقوله من الرمل التام:

أيها الحادي بأحزان العباد منشد دنياك أنغام الحداد [٨٥]

ومن جملة ما ورد عند الشاعر العسكري من **النوع الثالث** قوله مثلا من بحر الرمل التام:

طرقَتْ بابين علما وهوى فرأت للعلم أدراج الهواء [٨٦]

وهذا النوع من رد الأعجاز على الصدور يطيب لي تشبيهه بالتصريع المعروف، الذي تكلمت عنه قبل هذا المطلب؛ إلا أن الفرق بينهما أن الأول توافق حصل في الوزن والقافية، أما هذا الثاني فقد حصل التوافق بين آخر الصدر مع آخر العجز بالمعنى الاشتقاقي القائم على التشابه في جذر الكلمة وقد يتشابهان في كليهما اتفاقًا، وهو قليل.ومن المجتث قوله:

فجاءك الحق عينا وللطريق عيون [٨٧]

ومن مجزوء الكامل قوله:

يا من دعاني لنصره ليثيبني نصرا بنصر [٨٨]

ومن الكامل التام قوله:

عجل أخي فالركب قد بدأ المسير فعلام تحزن ما دهاك الا تسير [٨٩]

ومن السريع قوله:

هيا أخي انظر لمن حولك فالكفر قد أظلم واحلولك [٩٠]

ومن المجتث أيضا قوله:

وإن عزمت توكل والله نعم الوكيل [٩١]

ومن **النوع الرابع** من رد الأعجاز على الصدور في ديوان العسكري قوله مثلا من بحر البسيط:

لطالما حفلت أيام محنتنا بؤسا من الذل أو ذلا من البؤس [٩٢]

وهو من جميل الردّ وغريبِه، وربما اختلف في جعله من أنواع هذا الفن ولعل السبب الذي حمل على الاختلاف هو أن اللفظين كلاهما يقعان في العجز؛ لكن المسوغ الذي جوز جعلَه واحدًا من أنواعه قول بعضهم أن اللفظ الأول من العجز يعدُّ مكمِّلًا للصدر، فيكون بذلك امتدادًا للشطر الأول، وبذلك يُحلُّ الإشكال.أمّا دلالته الإيقاعية فواضحة من الأمثلةومن الرمل التام قوله:

يا لشكوى وإليه المشتكى أسمعت كالصور شاكي المسمع [٩٣]

وقوله من المتدارك:

يا نهرا من حوض الكوثر يا ذكرى.. أوَ غيرك يذكرْ [٩٤]

ومن الوافر قوله:

ومن الفكر استنيروا واهتدوا فسلاح الفكر من أمضى السلاحْ [٩٥]

الخاتمة:

الحمد لله وبعد: فها هو البحث قد رمى بكل ما لديه من سهام الدلالات الإيقاعية التي رصدتها في ديوان الشاعر أحمد صالح العسكري؛ ليسفر عن جملة من النتائج التي خرج بها الباحث، ومنها:

١- السمة المهيمنة على ديوان (مشعل النور) هي صفة الإيقاع ممثلة في الأوزان الخاصة والقوافي الآسرة، والإطار الشعري المتحوِّل.

٢- حاول الشاعر العسكري أن يختار من البحور ما ينسجم مع ما عرف عنه من نزعته الإصلاحية وطبعه الغنائي وروحه الثائرة؛ فأكثر من البسيط ومجزوء الهزج والوافر والرمل بنوعيه التام والمجزوء الذي اكتسح البحور، فضلًا عن بحر الخبب الذي بدأ معه وظل به شغوفًا.

٣- أما القوافي فهي الأخرى، نحى شاعرنا المنحى نفسه فيها؛ حين جمع بين القوافي المطلقة والأخرى المقيدة.. فأما المطلقة فقد اتشحت غالبًا بألف الإطلاق، وأما المقيدة فقد غاير في كثير منها حين استعمل نوعًا غريبًا منها، ذاك الذي يحفل باجتماع ساكنين أو حرفين صامتين، وهو ما شاع أخيرًا عند بعض الشعراء المحدثين، وأقره كثير من النقاد والشعراء، بعد أن أذعنت له الذائقة الأدبية؛ لما له من إيقاع خاص ووقع في النفس لدى الشاعر والمتلقي.

٤- كان لعلاقة الغرض بالقافية والوزن حضور واضح وصريح، رغم ما دار حول هذه القضية من كلام يقضي بنفي وجود مثل هذا الشيء؛ إلا أن ديوان مشعل النور – تحديدًا – خضع لهذا التعالق؛ ربما بسبب الطبيعة الإنشادية التي عرفت بها قصائده فكان أن حصل هذا التناسب بين الغرض من جهة والوزن والقافية من جهة أخرى.

٥- تميزت قصائد الشاعر العسكري بالتنوع الجاري على مذهب المجددين حين وجدنا أكثر من قافية في القصيدة الواحدة، وكذلك بالنسبة للوزن مع تنقلات بين مجزوء وتام ورجوع إلى القافية الأولى والوزن الأساس وغير ذلك..

٦- يعد الإنشاد قصة طافت على أكثر قصائد الديوان، يمكن أن يرويها كل من يتصدى لقراءة شعره ويحس بها؛ لذا وجدنا كثيرًا ممن حرصوا على نيل شرف الإنشاد باختيارهم بعضًا من قصائد مشعل النور.

٧- تميز شعر الشاعر أحمد بن صالح العسكري بسمة الطبع والعفوية والسهولة في الألفاظ؛ بل وحتى في عناوين القصائد كانت له لمسة إيقاعية أدت بدورها إلى دلالات صوتية حكمت على شعره بالفرادة والتفوق، وأنه رائد في بابه وخصوصًا عندما لم يغفل الفكرة التي جعلت منه شاعرًا مجيدًا يكتب على مذهب الفن للمجتمع.

٨- أما على صعيد الإيقاع الداخلي فقد ظهر لي ان أبرز ما يمكن أن يكون له دلالة واضحة وحقيقية في هذا المضمار هو **(التصريع)** بكلا نوعيه: الذي في المطلع والآخر الذي في غيره، وكذلك **(ردُّ الأعجاز على الصدور)** على الصدور؛ لما لهما من أثر بالغ ووقع كبير لدى المتلقي .. قارئًا كان أو سامعًا؛ إذْ فيها يتجسد التماسك النصي والتأثير الإيقاعي، وبهما تحصل الوحدة العضوية ولا سيما إذا اجتمع إليهما التصريع في غير المطلع؛ الذي هو دليل على قدرة الشاعر كما قيل.

هوامش البحث

١ الديوان, تحت عنوان (تعريف), ص٤

٢ تقديم الدكتور محمد أمين بكري للديوان, ص ١٠-١١

٣ مقدمتي للديوان, ص ١٧-١٩

٤ الديوان, ص ٢٣

٥ المصدر نفسه, ص١٣٨

٦ المصدر نفسه, ص٣٥

٧ المصدر نفسه, ص٣٦

٨ المصدر نفسه, ص٣٤

٩ المصدر نفسه, ص٣٩

١٠ المصدر نفسه, ص٥٢

١١ ديوان المتنبي, ج١, ص١٣٤

١٢ الديوان, ص٦١

١٣ المصدر نفسه, ص٦٦

١٤ المصدر نفسه, ص٧٦

١٥ المصدر نفسه, ص٩٢

١٦ المصدر نفسه, ص٩٦

١٧ حسن التخلص: هو أن يستطرد الشاعر المتمكن، من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه، بتخلص سهل يختلس اختلاسًا رشيقًا دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني، لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد. ولا يشترط أن يتعين المتخلص منه، بل يجري ذلك في أي معنى كان، فإن الشاعر قد يتخلص من نسيب أو غزل، أو فخر أو وصف روض أو وصف طلل بال أو ربع خال، أو معنى من المعاني يؤدي إلى مدح أو هجو أو وصف في حرب، أو غير ذلك، ولكن الأحسن أن يتخلص الشاعر من الغزل إلى المدح. خزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجة الحموي (١/ ٣٢٩)

١٨ الديوان, ص٧٨

١٩ المصدر نفسه, ص٨٠-٨١

٢٠ ينظر قضايا الشعر المعاصر, نازك الملائكة, ص١٣٤-١٣٧

٢١ الديوان, ص٩٢

٢٢ المصدر نفسه, ص٩٤-٩٥

٢٣ المصدر نفسه, ص٩٦-٩٧

٢٤ المصدر نفسه ص١١٠

٢٥ للتعرف على الخلاف الدائر حول هذه القضية، ينظر: بلاغة التناسب بين الغرض والوزن في رأي الناقد عبدالله الطيب/ محمد حماني ، شبكة الألوكة

٢٦ الديوان, ص٢٤

٢٧ روضة المحبين ونزهة المشتاقين,ص٩٧

٢٨ الديوان, ص٢٨

٢٩ المصدر نفسه, ص٣٢

٣٠ المصدر نفسه, ص٢٣

٣١ المصدر نفسه, ص١١٤

٣٢ المصدر نفسه, ص٦٩

٣٣ المصدر نفسه, ص٧٤-٧٥

٣٤ المصدر نفسه, ص٧٤-٧٥

٣٥ فن الالقاء, ص٢١٣-٢١٤

٣٦ العمدة في محاسن الشعر آدابه, ص١٥١

٣٧ ديوان الامام الشافعي, ص٦٦

٣٨ الديوان, ص٢٤

٣٩ المصدر نفسه, ص٣٧

٤٠ المصدر نفسه, ص١٠٩

٤١ علم العروض والقافية , ص ١٦٥

٤٢ كتاب التعريفات للجرجاني, ص١١٣

٤٣المرشد إلى فهم أشعار العرب, ج١,ص ٥٣

٤٤ الديوان, ص٦٥

٤٥ المصدر نفسه, ص٣٩

٤٦ المصدر نفسه, ص٨٦

٤٧ ينظر: القافية التي يجتمع فيها صامتان – ملامح عروضية وصوتية في قصيدة للشاعرة مريم العموري ، سليمان ابو ستة, منتدى العروض

٤٨ الديوان, ص٤٢

٤٩ المصدر نفسه ,ص٧١

٥٠ المصدر نفسه, ص٧١

٥١ المصدر نفسه, ص٧٢

٥٢ المصدر نفسه, ص٧٤

٥٣ المصدر نفسه, ص٨٨

٥٤ المصدر نفسه, ص٨٩

٥٥ المصدر نفسه, ص٩٨

٥٦ المصدر نفسه, ص١٣٢

٥٧ المصدر نفسه, ص١٣٤

٥٨ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، صفحة ١٤. بتصرّف.

٥٩ ابن أبي الأصبع، كتاب تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، صفحة ٣٠٥. بتصرّف. ↑ مجموعة من المؤلفين، كتاب ملتقى أهل اللغة، صفحة ٣-٣. بتصرّف.

٦٠ الديوان, ص٢٣

٦١ المصدر نفسه, ص٢٤

٦٢ المصدر نفسه, ص٣٢

٦٣ المصدر نفسه, ص٤٩

٦٤ المصدر نفسه, ص٥٧

٦٥ المصدر نفسه, ص٦٣

٦٦ المصدر نفسه, ص٦٧

٦٧ المصدر نفسه, ص١٢٨

٦٨ المصدر نفسه, ص١٢١

٦٩ المصدر نفسه, ص١٠٢

٧٠ فن الالقاء, ص٢٠٨

٧١ الديوان, ص٢٤

٧٢ المصدر نفسه, ص٣٠

٧٣ الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم, ج١, ص ١١٦

٧٤ ديوان الأقيشر الأسدي, ص٩٢

٧٥ ديوان الصمة بن عبد الله القشيرى, ص٩٤

٧٦ ديوان أبي تمام, ص٢٩٥

٧٧ ديوان ذي الرمة, ص٢٤٤

٧٨ الديوان, ص٥٨

٧٩ المصدر نفسه, ص٦٦

٨٠ المصدر نفسه, ص٧٢

٨١ المصدر نفسه, ص٧٧

٨٢ المصدر نفسه, ص٣٨

٨٣ المصدر نفسه, ص٤٩

٨٤ المصدر نفسه, ص٥٢

٨٥ المصدر نفسه, ص٦٨

٨٦ المصدر نفسه, ص٤٩

٨٧ المصدر نفسه, ص٧٦

٨٨ المصدر نفسه, ص٩٦

٨٩ المصدر نفسه, ١٠٢

٩٠ المصدر نفسه, ١٠٢

٩١ المصدر نفسه, ص١٣٦

٩٢ المصدر نفسه, ص٦٣

٩٣ المصدر نفسه, ص١٠٦

٩٤ المصدر نفسه, ص١١٠

٩٥ المصدر نفسه, ص١٣٤

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

١. الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم, إبراهيم بن محمد بن عربشاه عصام الدين الحنفي (ت: ٩٤٣ هـ), تحقيق:عبد الحميد هنداوي, دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

٢. بلاغة التناسب بين الغرض والوزن في رأي الناقد: عبدالله الطيب ، محمد حماني , شبكة الالوكة, https://rb.gy/zmkot0

٣. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الإصبع العدواني، البغدادي ثم المصري (ت: ٦٥٤هـ)، الدكتور حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي.

٤. خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي الأزراري (المتوفى: ٨٣٧هـ)، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال–بيروت، دار البحار–بيروت، الطبعة الأخيرة ٢٠٠٤م

٥. دلائل الإعجاز, أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني ,دار الكتاب العربي – بيروت, ط١ ، ١٩٩٥,تحقيق : د.محمد التنجي

٦. ديوان ابي تمام ت٢٣١هـ , فسر الفاظه اللغوية ووقف على طبعه: محيي الدين الخياط, طبع مرخصا من نظارة المعارف العمومية

٧. ديوان الأقيشر الأسدي, صنعه: د.محمد علي دقه, دار صادر– بيروت, ط١, ١٩٩٧م.

٨. ديوان الإمام الشافعي، محمد بن إدريس الشفعي، (ت٢٠٤هـ)، الشركة الجزائرية اللبنانية ، ط١ – ٢٠٠٧

٩. ديوان الصمة بن عبد الله القشيرى, خالد عبدالرؤوف الجبر,عمان, دار المناهج, ٢٠٠٣م

١٠.ديوان المتنبي ، تحقيق: محمد خداش ، دار الغد الجديد، القاهرة – المنصورة ، ط١ ، ٢٠١٣

١١.ديوان ذي الرمة, قدم له وشرحه: أحمد حسن سبج, دار الكتب العلمية , بيروت–لبنان, ط١, ١٩٩٥م

١٢.ديوان مشعل النور ، أحمد صالح العسكري ، الطبعة الإلكترونية ، الناشر: Sufyan Ahmed Mahdi ، التدقيق اللغوي: د. خالد محمد آل ياسين ، ط٢ ٢٠١٧

١٣.روضة المحبين ونزهة المشتاقين، محمد بن أبي بكر بن أيوب بن سعد شمس الدين ابن قيم الجوزية (ت:٧٥١هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١٤٠٣هـ/١٩٨٣ م

١٤.علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق (ت ١٣٩٦هـ)، دار النهضة العربية بيروت

١٥.العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (المتوفى: ٤٦٣ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م

١٦.فن الإلقاء، طه عبد الفتاح مقلد، مكتبة الفيصلية

١٧.القافية التي يجتمع فيها صامتان – ملامح عروضية وصوتية في قصيدة للشاعرة مريم العموري، سليمان ابو ستة, منتدى العروض رقميًا https://arood.com/vb/showthread.php?t=763

١٨.قضايا الشعر المعاصر، نازك صادق الملائكة (ت ١٤٢٨هـ)، دار العلم للملايين، ص. ب: ١٠٨٥–بيروت تلكس: ٢٣١٦٦–لبنان، ط٥

١٩.كتاب التعريفات, علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني (المتوفى: ٨١٦هـ), تحقيق: ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر, دار الكتب العلمية بيروت –لبنان, ط١, ١٤٠٣هـ –١٩٨٣م

٢٠.المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله بن الطيب بن عبد الله بن الطيب بن محمد بن أحمد بن محمد المجذوب (المتوفى: ١٤٢٦ هـ)، دار الآثار الإسلامية– وزارة الإعلام الصفاة – الكويت, ط٢ سنة ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٩ م

٢١.نقد الشعر، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، أبو الفرج (المتوفى: ٣٣٧هـ)، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط١ – ١٣٠٢

Sources and References:

- **The Holy Quran**

1. .Al-Aṭwal Sharḥ Talkhīṣ Miftāḥ Al-ʿUlūm, by Ibrahim Ibn Muhammad Ibn Arabshah Isam Al-Din Al-Hanafi (d. 943 AH), edited by Abdul Hamid Hindawi, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut - Lebanon.

2. .The Eloquence of Harmony Between Purpose and Meter According to the Critic Abdullah Al-Tayyib, by Muhammad Hamani, Alukah Network, https://rb.gy/zmkot0.

3.Al-ʿUmda fi Maḥāsin Al-Shiʿr wa Ādābih, by Abu Ali Al-Hasan Ibn Rashiq Al-Qayrawani Al-Azdi (d. 463 AH), edited by Muhammad Muhyi Al-Din Abdul Hamid, Dar Al-Jeel, 5th edition, 1401 AH / 1981 CE.

4.Critique of Poetry, by Qudamah Ibn Jaafar Ibn Qudamah Ibn Ziyad Al-Baghdadi (d. 337 AH), Al-Jawa'ib Printing Press - Constantinople, 1st edition, 1302.

5.Dalāʾil Al-Iʿjāz, by Abu Bakr Abdul Qahir Ibn Abdul Rahman Al-Jurjani, Dar Al-Kitab Al-Arabi - Beirut, 1st edition, 1995, edited by Dr. Muhammad Al-Tunji.

6.Diwan of Abu Tammam (d. 231 AH), linguistic explanation and supervised printing by Muhyi Al-Din Al-Khayyat, authorized edition by the Ministry of Public Education.

7.Diwan of Al-Aqeeshir Al-Asadi, compiled by Dr. Muhammad Ali Diqqa, Dar Sader - Beirut, 1st edition, 1997.

8.Diwan of Al-Mutanabbi, edited by Muhammad Khaddash, Dar Al-Ghad Al-Jadeed, Cairo - Mansoura, 1st edition, 2013.
9.Diwan of Al-Summah Ibn Abdullah Al-Qushayri, edited by Khaled Abdul-Raouf Al-Jabr, Dar Al-Manahij, Amman, 2003.
10. Diwan of Dhu Al-Rumma, introduced and explained by Ahmad Hassan Sabj, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut - Lebanon, 1st edition, 1995.
11. Diwan of Imam Al-Shafi'i, by Muhammad Ibn Idris Al-Shafi'i (d. 204 AH), Algerian-Lebanese Company, 1st edition, 2007.
12. Diwan of Mish'al Al-Nour, by Ahmed Saleh Al-Askari, electronic edition, published by Sufyan Ahmed Mahdi, linguistic review by Dr. Khalid Muhammad Al-Yaseen, 2nd edition, 2017.
13. Issues of Contemporary Poetry, by Nazik Sadiq Al-Malaika (d. 1428 AH), Dar Al-Ilm Lilmalayin, P.O. Box: 1085 - Beirut, Telex: 23166 - Lebanon, 5th edition.
14. Khizanat Al-Adab wa Ghayat Al-Arab, by Ibn Hujjah Al-Hamawi, Taqi Al-Din Abu Bakr Ibn Ali Ibn Abdullah Al-Hamawi Al-Azrari (d. 837 AH), edited by Issam Shaqiu, Dar Al-Hilal Library - Beirut, Dar Al-Bihar - Beirut, last edition, 2004.
15. Kitab Al-Ta'rifat, by Ali Ibn Muhammad Al-Zain Al-Sharif Al-Jurjani (d. 816 AH), edited and verified by a group of scholars under the publisher's supervision, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut - Lebanon, 1st edition, 1403 AH / 1983 CE.
16. Rawdat Al-Muhibbeen wa Nuzhat Al-Mushtaqeen, by Muhammad Ibn Abi Bakr Ibn Ayyub Ibn Saad Ibn Al-Qayyim Al-Jawziyyah (d. 751 AH), Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut - Lebanon, 1403 AH / 1983 CE.
17. Tahrir Al-Tahbir fi Sina'at Al-Shi'r wal-Nathr wa Bayan I'jaz Al-Quran, by Abdul Azim Ibn Wahid Ibn Zafir Ibn Abi Al-Isba' Al-Adwani (d. 654 AH), edited by Dr. Hafni Muhammad Sharaf, Arab Republic of Egypt - Supreme Council for Islamic Affairs - Islamic Heritage Revival Committee.
18. The Art of Recitation, by Taha Abdul-Fattah Maqlid, Al-Faisaliah Library.
19. The Guide to Understanding Arabic Poetry, by Abdullah Ibn Al-Tayyib Ibn Abdullah Ibn Al-Tayyib (d. 1426 AH), Dar Al-Athar Al-Islamiyyah - Ministry of Information, Safat - Kuwait, 2nd edition, 1409 AH / 1989 CE.
20. The Rhyme That Combines Two Consonants - Prosodic and Phonetic Features in a Poem by the Poet Mariam Al-Amouri, by Suleiman Abu Sitta, Digital Prosody Forum, https://arood.com/vb/showthread.php?t=763.
21. The Science of Prosody and Rhyme, by Abdul Aziz Atiq (d. 1396 AH), Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Beirut.