الإيقـاع وجمـاليّـاتـه فـي شـعـر
فـهـــد الـعـسـكـر

بحث مشترك

إعداد

الدكتور محمد فؤاد نعناع
أستاذ الأدب العربي المساعد
كلية التربية الأساسية – دولة الكويت

الدكتورة أنفال محبوب جمعة
أستاذ الأدب العربي المساعد
كلية التربية الأساسية – دولة الكويت

إصدار أكتوبر لسنة 2022 م
شعبة النشر والخدمات المعلوماتية

الإيقاع وجمالياته في شعر

فهد العسكر

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى كشف جمالية الإيقاع في شعر أحد شعراء الكويت، وهو فهد العسكر، ويقوم على مدخل لبيان مفهوم الإيقاع، ومحورين يشملان قسميه الأساسيين: الخارجي والداخلي.

خُصِّص المدخل لبيان مفهوم الإيقاع بوصفه وسيلة من وسائل الأسلوب الفني في صنعة الشعر، وللكشف عن علاقته بالوزن، وتوضيح مكوناته الخارجية والداخلية.

تناول المحور الأول الإيقاع الخارجي في شعر العسكر، وهو الذي يقوم على الوزن والقافية بوصفهما ركنين أساسيين في صنعة الشعر.

أما المحور الثاني فتناول الإيقاع الداخلي في شعر العسكر، وهو الذي استند فيه على ثلاثة أنواع من التكرار: تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، وتكرار التراكيب النحوية والصيغ الصرفية القامة على التوازي أو شبه التوازي، وتكرار اللازمة البنائية وأشكال تكرارها في بنية القصيدة.

الإيقاع وجمالياته في شعر

فهد العسكر

مقدمة

يهدف هذا البحث إلى كشف جمالية الإيقاع في شعر أحد شعراء الكويت، وهو فهد العسكر[1]، ويقوم على مدخل لبيان مفهوم الإيقاع، ومحورين يتضمنان قسميه الأساسيين: الخارجي والداخلي. بيّن المدخل مفهوم الإيقاع بوصفه وسيلة من وسائل الأسلوب الفني في صنعة الشعر، وكشف عن علاقته بالوزن عند العرب القدماء والمحدثين، وأوضح مكوّناته الخارجية والداخلية.

تناول المحور الأول الإيقاع الخارجي الذي قام على الوزن والقافية، بوصفهما ركنين أساسيين في شعر العسكر. أما المحور الثاني فتناول الإيقاع الداخلي الذي استند في شعر العسكر على ثلاثة أنواع من التكرار، هي: تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، وتكرار التراكيب النحوية والصيغ الصرفية القائمة على التوازي أو شبه التوازي، وتكرار اللازمة البنائية وأشكال ورودها في بنية القصيدة. ولقد استند البحث على النصوص الشعرية الواردة في ديوان الشاعر، وعلى كتب العروض والبلاغة والنقد القديمة والحديثة التي عُنيت بجمالية الإيقاع الفنية.

---

[1] شاعر رومانسي يعد في طليعة الشعراء المجددين في الكويت. ولد في الفترة ما بين سنة 1913 إلى سنة 1917، وتُوفّي سنة 1951. مرّت حياته بأطوار مختلفة من تدين صارم في صغره إلى تحوّل معتدل في شبابه إلى تحرر عنيف منطلق من جمع أعراف بيئته وموروثاتها، مما جعله يعيش في عزلة عن أهله ومجتمعه. أصيب بعينيه فكُفّ بصره في سنواته الأخيرة. يتميّز العسكر برهافة الشعور ورقة الإحساس وحدة العاطفة وقلق النفس وتوترها. جمع الأديب عبد الله زكريا الأنصاري ما استطاع من شعر العسكر وقدم له في كتاب بعنوان: (فهد العسكر– حياته وشعره) وهو الذي طبع طبعات عدة، وقد اعتمدنا في بحثنا على الطبعة الرابعة، الكويت 1979، وسنشير إليه في إحالاتنا باسم الديوان. قام العسكر بدور كبير في "جعل الشعر الكويتي صادراً عن الشعور، وليس المحفوظ أو التقليد أو اللعب باللغة" (الشعر والشعراء في الكويت: محمد حسن عبد الله، ذات السلاسل بالكويت 1987، ص 114)، ومثَّل "نقلة جديدة في تاريخ الشعر في الكويت" (الشعر في الكويت: سليمان الشطي، مكتبة دار العروبة بالكويت 2007، ص 45). يُذكَر أننا سنعرّف المصادر والمراجع تعريفاً كاملاً عند الاقتباس للمرة الأولى فقط.

تمهيد: مدخل إلى مفهوم الإيقاع

أولت الدراسات النقدية الحديثة الإيقاع وعلاقته بالوزن في الشعر اهتماماً بالغاً[2]، وغالباً ما فرّقت بين المصطلحين، فقد ورد في تعريف مصطلح الإيقاع أنه "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[3]، وأن المقصود به "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة"[4]، وأنه "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشقّ بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه. تقول (عَيْن) وتقول مكانها (بئر)، وأنت في أمن من عثرة الوزن. أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة نفسها، فهو إذن يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع. هذا من الداخل، هذا من الخارج"[5]. وهنا يُذكَر أن "الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة، وإنما هي البيت كله، وليس للتفعيلات وجود مستقل، وهي لا توجد إلا حسب علاقتها بكامل القصيدة"[6]. ولعل هذا ما حدد مفهوم مصطلح الوزن أنه "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[7]، وأمكن القول: إن التفعيلة في البحر العروضي تلعب دوراً هاماً في إيقاع الشعر العربي، إضافة إلى مكونات إيقاعية أخرى، فمثلاً "فاعلاتن

---

[2] ينظر على سبيل المثال المدرسة الشكلية: واقع القصيدة العربية: محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، 1984، ص 27– 46.

[3] في الميزان الجديد: محمد مندور، مؤسسة هنداوي بالمملكة المتحدة 2000، ص 193.

[4] النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر 1997، ص 435.، وينظر: موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب، 1989، ص 164.

[5] الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقارنة: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي بالقاهرة، 1992، ص 315. وينظر في تعريف الإيقاع: معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986، ص 57، ومعجم النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، وزارة الثقافة والإعلام ببغداد، 1989، ص 25.

[6] نظرية الأدب: أوستن وارين، ورينيه ويليك: ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، 1972، ص 219، نقلاً عن: واقع القصيدة العربية: محمد فتوح أحمد، ص 31.

[7] النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، ص 436.

في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت –أي توالي متحرك فساكن، ثم متحركين فساكن، ثم متحرك فساكن – لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين، وحرف المدّ، والحرف الساكن الجامد"[8]. ويُضاف إلى ذلك أن الإيقاع قد يتوافر في النثر كما هو معلوم بالاعتماد على بعض المحسنات البديعية اللفظية _كما سنرى _ ومن هنا يمكن القول إن البنية الإيقاعية "نظام لغوي شديد التعقيد، ولا يمثل الوزن والقافية _ على أهميتها _ سوى عنصرين في هذا النظام"[9].

ويُذكَر أن مصطلح الإيقاع كان معروفاً عند العلماء العرب القدماء، وقد ربطوه بالوزن من جملة ما ربطوه[10]. يقول ابن طباطبا: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[11]. ويقول ابن فارس: "أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمن بالحروف المسموعة. فلما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع، والإيقاع ضرب من الملاهي لم يصلح ذلك لرسول الله (ص)"[12]. ويؤكد السجلماسي هذه الصلة بين الإيقاع والوزن مظهراً أهمية القافية في القصيدة العربية أيضاً، بقوله: "إذ كان الشعر هو الكلام المخيل المؤلَّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كلُّ قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاةً هو: أن تكون

---

[8] موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري، ص 165.

[9] واقع القصيدة العربية: محمد فتوح أحمد، ص 44.

[10] لعل ما يجدر ذكره أن الإشارة إلى الصلة بين الإيقاع والوزن قديمة فقد وردت عند اليونانيين القدماء الذين كانوا يرون أن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات. ينظر: فن الشعر لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، 1953، ص 13، وفن الشعر لأرسطو: ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1977، ص 79.

[11] عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، منشورات دار الكتب العلمية ببيروت، 2005، ص 21.

[12] الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها: ابن فارس علق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية ببيروت، 1997، ص 212.

الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة"[13]. ومن هنا قرر أغلب النقاد أن "مكوّن الوزن يقع في بؤرة سيمياء الإيقاع"[14]، فهو " نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع"[15]، وأن الإيقاع "اسم جنس والوزن نوع منه"[16]، فكل وزن إيقاع ولا عكس[17]. ولعل ما يُستخلص مما ذكرناه أن الإيقاع يقوم على تعاقب منظم لعناصر متنوعة تتفاعل فيما بينها، مثل أصوات الحروف والمقاطع، والحركات والمد والنبر والتنغيم والتوازي. وبهذا يكون التعاقب على مستويات عدة: صوتية وتركيبية ومعجمية ودلالية، وهذا ما تضمنه التعريف الجامع للإيقاع بالقول: "هو الطريقة التي يتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي، وخصوصاً منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبات التركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعوراً بوجود إيقاع..."[18]. ولعل هذا التعريف إضافة إلى ما سبق ذكره يحدد المكونات الخارجية للإيقاع من وزن وقافية، والمكونات الداخلية المتعلقة ببنية الكلمة الصوتية، وما يصدر عنها من إيقاع، وما تتميّز به من انسجام حروف وتقارب في المخارج، إضافة إلى تكرار الجرس الصوتي للألفاظ مما تحتويه بعض المحسنات البديعية اللفظية التي جعلها النقاد العرب القدماء "نوعاً من التقسيم الإيقاعي داخل البيت الشعري"[19]، وإلى ما تقدمه التراكيب النحوية والصيغ الصرفية التي يسودها التوازي من إيقاع ظاهر لا يخفى على أذن المستمع.

---

[13] المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي: تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف بالرباط، 1980، ص 218.

[14] حول علم الإيقاع الشعري – دراسة في مناهج البحث: الخليل الزياني، مجلة عالم الفكر، ع 3، مج 43، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، 2015، ص 189.

[15] زمن الشعر: أدونيس، دار الفكر ببيروت، 1986، ص 164.

[16] موسيقى الشعر العربي– مشروع دراسة علمية: مصطفى عيّاد، دار المعرفة بالقاهرة، 1978، هامش ص 63.

[17] المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي: سعد مصلوح، مجلة فصول، ع 4، مج 6، سبتمبر 1986، ص 180.

[18] الدلالة: كاترين كيربرات أوريكشيوني

Orecchioni. C. Kerbrat: La connotation, Lyon, 1977, P 64.

نقلاً عن: حول علم الإيقاع الشعري: الخليل الزياني، ص 185.

[19] النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، ص 437.

وعلى الرغم من اعتقادنا أن جميع هذه المكونات الخارجية منها والداخلية تسهم في تشكيل الإيقاع الشعري، وتطبعه بطابع فني جمالي، فإن بحثنا سيقتصر على ضروب منها كما تجسدت في شعر فهد العسكر، وسنوزّعها على الإيقاع الخارجي القائم على الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي الناتج عن تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، كما تجسده بعض المحسنات البديعية اللفظية التي عرفتها البلاغة العربية القديمة، وعن تكرار التراكيب النحوية والصيغ الصرفية القائمة على التوازي، إضافة إلى تكرار اللازمة البنائية. ومن ثَمّ سنستبعد منه تنوع الأصوات وما تفرزه حروف الكلمات وجرسها من تناسب من جهة، وما بينها وبين ما يجاورها من الألفاظ، حيث تتعانق الأصوات متلائمة، متوافقة منسجمة في إطار نسيج الكلمة، وتتوافق مع ما يحيط بها من تناغم وإيقاع داخلي دقيق، يشي بجريها، ويضفي على القصيدة وقعاً معيناً، قوة وسمواً، أو ليناً ودعة[20].

أولاً: الإيقاع الخارجي

هو "ذلك التوازي الصوتي المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية، إضافة إلى القوافي المطردة أو التي يخضع اطرادها لتنوع منتظم، فالإيقاع الخارجي يشمل الإيقاع الوزني الذي يقابل الإيقاع العددي الزمني في الموسيقى، كما يشمل بعض ظواهر الإيقاع الهارموني القائم على توافق الأصوات، ونقصد بذلك القوافي المطردة أو المتنوعة"[21]. ومن ثم فإن الإيقاع الخارجي يقوم على الوزن والقافية.

1 – الوزن

يُعَدّ "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية...شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[22]. لقد نظم فهد العسكر أربعاً وخمسين قصيدة ومقطوعة بما فيها القصائد التي

---

[20] يُنظر: الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد بدمشق، 1989، ص 72.

[21] الإيقاع في شعر أحمد شوقي – دراسة أسلوبية: حسام محمد إبراهيم أيوب، أطروحة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1998، ص 66.

[22] العمدة في صناعة الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 2000، ص 218، ص 243.

اعتمد فيها على المربعات أو التخميس أو التشطير، أو التي نظمها في المجزوءات[23]. وجاء نظمه في البحور الشعرية على النحو الآتي:

الكامل: 14 قصيدة (92، 25%).

الخفيف: 12 قصيدة (22، 22 %).

البسيط: 8 قصائد (81، 14%).

مجزوء الكامل: 7 قصائد (96، 12 %).

الرمل: 4 قصائد (40، 7 %).

مجزوء الرمل: 3 قصائد (55، 5 %).

مجزوء الوافر: 3 قصائد (55، 5 %).

الطويل: قصيدتان (70، 3 %).

السريع: قصيدة واحدة (85، 1 %).

وواضح أن هذه الإحصائية لاعتماد البحور الشعرية عند العسكر تشير إلى أنه كان يدور في فلك الشعراء العرب القدماء، فقد جاءت بحور: الكامل والخفيف والبسيط في المقدمة عنده، وهذا ما يتناسب مع إحصائيات بيّنت أن البحور الخمسة وهي: الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف "ظلّت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية"[24]. وهذا ما يتفق أيضاً مع البحور التي نظمت فيها المعلقات[25]. ويُضاف إلى ذلك أن ورود بحري الخفيف والرمل ومجزوئه عند الشاعر يتوافق مع شيوعهما عند الشعراء الرومانسيين في العصر الحديث[26]، فقد احتلا المرتبة الثانية عندهم. وبناء على ذلك يمكننا القول: إن الشاعر يتوافق مع معظم الشعراء في العصر الحديث الذين أخذوا "يسلكون مسلك شوقي من إيثار البحر الكامل،

---

[23] بما فيها قطعة من ستة أبيات جعلها الشاعر مقدمة لقصيدته (أُذكريني). الديوان، ص 77.

[24] موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، 1952، ص 189 – 190.

[25] ينظر: النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، ص 441. ويتفق هذا إلى حد بعيد مع نسب الأوزان التي اعتمد عليها شعرا المدرسة الإحيائية في بداية النهضة الشعرية الحديثة كما عند البارودي وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي. ينظر: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص 197 – 198.

[26] العروض وإيقاع الشعر العربي: سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، 1993، ص 42، 49.

والنهوض بنسبة البحر الخفيف مع الإقلال من النظم في البحر الطويل، وأخيراً وليس آخراً الميل إلى بحر الرمل، وكثرة النظم فيه، حتى أوشك أن ينافس بحور المرتبة الثانية كالوافر والبسيط"[27].

كما أن نظم الشاعر في المجزوءات التي تشكل ربع القصائد تقريباً (13 قصيدة، 07، 24 %) يتوافق أيضاً مع ميل الشعراء المحدثين نحو هذه البحور المجزوءة[28]، وكما أن قلة نظمه في الطويل تتناسب مع ابتعاد هؤلاء الشعراء عنه، ويظهر "أنه لم يعد يناسب العصر الحديث كوزن من أوزان الشعر، ولهذا هبطت نسبة شيوعه هبوطاً ملحوظاً في الشعر الحديث"[29].

إن إكثار الشاعر من النظم في وزن عروضي كالكامل مثلاً، وهو الذي يأتي في الصدارة لا يعني توافقاً دائماً في الإيقاع داخل البيت الشعري، أو بين هذه القصائد. ولنأخذ ثلاثة نماذج تمثل ثلاث قصائد، وننظر في الأبيات الثلاثة الأولى من كل قصيدة:

النموذج الأول[30]:

صَديـانُ يَغْلـي فـي حَشـاهُ المِرجَـلُ	تَرثـي الجَنـوبُ لـهُ وتَحْنـو الشَّمْـألُ
مستفعلـــن مســـتفعلن مســـتفعلن	مســـتفعلن متفـــاعلن مســـتفعلن
إضمـــار إضمـــار إضمـــار	إضمـار صحيحة إضمـار
هيهـــاتَ تُلْهيـــهِ الطّيـــور بشَدْوِهـــا	ويَبُـــلُّ غُـلَّتَـــهُ الرّحيـــقُ السَّلْسَـــلُ
مســـتفعلن مســـتفعلن متفـــاعلن	متفـاعلن متفـاعلن مستفعلن
إضمـــار إضمـــار سليمـــة	سليمـــة سليمـــة إضمـــار
كابْـــنِ الملـــوّح لا يَقَـــرُّ قَـــرارُهُ	أَبَـــداً إلى لَيْلـــى يَحِـــنُّ ويَســـألُ
مســـتفعلن متفـــاعلن متفـــاعلن	متفـــاعلن مســـتفعلن متفـــاعلن
إضمـار سليمـة سليمـة	سليمـة إضمـار سليمـة

النموذج الثاني[31]:

---

[27] موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص 203.

[28] المصدر السابق، ص 206.

[29] المصدر السابق، ص 206.

[30] الديوان، ص 222.

[31] الديوان، ص 172.

يا مَيُّ نابَ السَّمعُ عنْ بَصَري في اللّيلةِ السَّوداءِ مِنْ صَفَرِ
مستفعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن مستفعلن فعِلن
إضمار إضمار حَذَّاء إضمار إضمار حَذَّاء
ذهبَتْ فلا رجعَتْ مُخَلّفةً في غَور رُوحي أَسْوأ الأَثَرِ
متفاعلن متفاعلن فعِلن مستفعلن مستفعلن فعِلن
سليمة سليمة حذّاء إضمار إضمار أَحَذّ
ماذا أقولُ وإنْ شكوتُ فَمِنْ جَوْرِ القضاءِ وقَسْوةِ القَدَرِ
مستفعلن متفاعلن فعِلن مستفعلن متفاعلن فعِلن
إضمار سليمة حذَّاء إضمار سليمة حذَّاء

النموذج الثالث[32]:

قَبِّلْ فَديتُكَ مَبْسَمي دعْ جيدي وإلى اللّقاءِ صباحَ يَوم العيدِ
مستفعلن متفاعلن مفعولن متفاعلن متفاعلن مفعولن
إضمار سليمة إضمار (العروض المقطوعة) سليمة سليمة إضمار الضرب المقطوع
لِمْ لا وأَهْلي وَيْحَ أَهلي بالغوا باللّوم والتَّعْنيفِ والتَّهْديدِ
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفعولن
إضمار إضمار إضمار إضمار إضمار الضرب المقطوع
لا تَقْتَرِبْ من دارِنا هُمْ أقْسَموا أنْ يَقْطَعوا إنْ جِئْتَ حَبْلَ وَريدي
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلْ
إضمار إضمار إضمار إضمار إضمار ضرب مقطوع

ولعله من الواضح أن الزحاف، وهو "تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل، كأن يحذف مطلقاً، أو يسكن إذا كان متحركاً، وهو يقع في جميع تفعيلات البيت: عروضاً، وضرباً، وحشواً"[33] قد لحق بالكثير من تفعيلات النماذج السابقة، ولا شك في أن للزحاف كما يرى القرطاجني ميزة إحداث التنوع في الإيقاع وكسر رتابة الوزن، لأن النفس

[32] الديوان، ص 182.

[33] موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري، ص 121.

جديرة "أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوّع فيه"[34]. ويضاف إلى ذلك تنوّع العروض والضرب في مطلع كل نموذج، فقد لحق الإضمار تفعيلة النموذج الأول فأصبحت (مستفعلن)، ولحق تفعيلة النموذج الثاني الحَذَذ وهو حذف الوتد المجموع من آخر الجزء، فأصبحت (فَعِلن)، كما لحق الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك تفعيلة ضرب النموذج الثالث المقطوع، وهو (مُتَفاعِلْ) ليصبح (مفعولن).

ولا شك في أن النظم في مجزوءات بعض البحور الشعرية ساهم في تنوّع الإيقاع في شعر العسكر الذي نظم ثلاث عشرة قصيدة فيها، أي ما يقرب من ربع قصائده، وقد توزعت هذه القصائد كما بيّنا على مجزوء الكامل (7 قصائد)، و(3 قصائد) لكل من مجزوء الوافر والرمل. ويأتي نظم العسكر في مجزوء الكامل متوافقاً أيضاً مع شيوعه في الشعر العربي، فهو "أكثر البحور القصيرة شيوعاً في الشعر العربي، ولا سيما الحديث منه"[35]. كما أنه يجنح في بعض هذه القصائد المنظومة في بحر مجزوء الكامل لتكون مقطوعات رباعية، ليكون لكل مقطوعة ضرب وروي يختلفان عما في القطعة الأخرى، كما في قصيدة (نوحي)[36] التي احتوت على ست عشرة مقطوعة، واحتوت كل مقطوعة على أربعة أبيات، وجاء ضرب سبع مقطوعات منها على تفعيلة (متْفاعلاتن)، وسبع مقطوعات أخرى على تفعيلة (متَفاعلان)، ولكل من (متَفاعلن) و(متَفاعلْ) مقطوعة، وذلك إضافة إلى تنوّع الروي بين مقطوعة وأخرى.

2 – القافية

تعني القافية – لغةً – مؤخر العنق كالقفا[37]، وأما في الشعر فقد اختلف العلماء في تحديد مفهومها، فقال الأخفش: "القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام"[38]، وقال الخليل: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله، فالقافية على هذا المذهب– وهو – الصحيح تكون مرة بعض

---

[34] منهاج البلغاء وسراج الأدباء: صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي ببيروت، 1986، ص 245. وينظر: شكل القصيدة العربية في النقد الأدبي: جودت فخر الدين، دار الآداب ببيروت، 1984، ص 139.

[35] موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص 105.

[36] الديوان، ص 191.

[37] لسان العرب: ابن منظور، دار صادر ببيروت، ب. ت. (قفا).

[38] المصدر السابق، (قفا).

كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[39]. ويُذكر أن مذهب الخليل هو الذي عوّل عليه الدارسون إلى يومنا هذا. وبناء عليه فإن منطقة القافية تشمل "آخر ساكنين وما بينهما، والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول"[40].

وتُعَد القافية ذات أهمية كبرى فهي الركن الثاني بعد الوزن في الإيقاع الخارجي للشعر، وهي كما ذكرنا شريكة الوزن في الاختصاص به، كونها "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى بالوزن"[41]. ومن هنا تكتسب القافية "قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة. فكلماتها – في الشعر الجيد – ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها"[42].

لقد جاءت أربعون قصيدة من قصائد العسكر _التي بلغت كما ذكرنا أربعاً وخمسين قصيدة _ على نظام القافية ذات الروي الموحّد. والروي "هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، فيرد في كل بيت منها، ويشغل موضعاً معيناً لا يتزحزح عنه في أواخر الأبيات، ولذلك تُنسب إليه القصيدة، فيقال الهمزية للقصيدة التي رويها الهمزة، والبائية للتي يكون رويها الباء"[43]. وهذا الروي توزّع في قصائد العسكر الأربعين على النحو الآتي:

الهمزة: قصيدة واحدة (16 بيتاً).

الألف: قصيدة واحدة (85 بيتاً).

---

[39] العمدة: ابن رشيق، ص 243.

[40] نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، 1993، ص 82.

[41] القافية في العروض والأدب: حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، 2001، ص 34 – 35.

[42] النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، ص 442 – 443.

[43] القافية في العروض والأدب: حسين نصار، ص 40 – 41.

الباء: قصيدة واحدة (30 بيتاً).

الحاء: قصيدتان (68 بيتاً).

الدال: أربع قصائد (192 بيتاً).

الراء: سبع قصائد (243 بيتاً).

العين: قصيدة واحدة (50 بيتاً).

القاف: قصيدة واحدة (38 بيتاً).

الكاف قصيدة واحدة (16 بيتاً).

اللام: أربع قصائد (131 بيتاً).

الميم: أربع قصائد (189 بيتاً).

النون: تسع قصائد (414 بيتاً).

الهاء: ثلاث قصائد (68 بيتاً).

الياء: قصيدة واحدة (30 بيتاً).

فهذه الإحصائية لشيوع الروي في قصائد العسكر الأربعين تظهر اعتماده على حروف (ن، ر، د، ل، م) التي شكّلت 28 قصيدة، (70%) واحتوت على (1169 بيتاً)، وهي ذات الحروف كثيرة الشيوع في الشعر العربي حسب إبراهيم أنيس[44] الذي أقام أحكامه على الإحصاء، كما جاءت بقية قصائد العسكر وعددها اثنتا عشرة قصيدة، (30%)، واحتوت على (400 بيت) على حروف (ء، ا، ب، ح، ع، ق، ك، هـ، ي)، وهي من الحروف المتوسطة الشيوع، ما عدا حرف الهاء. وبناء على ذلك فإن العسكر يتوافق في استخدامه حرف الروي الشائع في الشعر العربي باستثناء نظمه قصيدة واحدة على حرف الباء الذي اعتمدت عليه القصائد كثيرة الشيوع.

---

[44] موسيقى الشعر، ص 246، حيث قسم الحروف في مجيئها روياً أربعة أقسام: كثيرة الشيوع، وهي: (ر، ل، م، ن، ب، د)، والمتوسطة، وهي: (ت، س، ق، ك، ء، ع، ح، ف، ي، ج)، والقليلة، وهي: (ض، ط، هـ)، والنادرة، وهي: (ذ، ث، غ، خ، ش، ص، ز، ط، و).

إن كثرة اعتماد العسكر على حرف روياً لا يعني توافقاً دائماً في صوت القافية، وهذا ما يظهره توقفنا عند حرف الراء مثلاً، وهو الحرف الذي جاءت سبع قصائد عليه، وهي التي يبدأ مطلع كل منها بقوله[45]:

قُومي اسْمعـي يا بنتَ جـاري شَكْـوى الهَـزارِ إلى الهَـــزارِ

البيت من بحر مجزوء الكامل، والقافية مطلقة[46] مردوفة[47] بالألف، وهي من المتواتر[48].

بكِ بالشّـوْق بالضّنى يا جارَهْ أَسْعِفيني بالكأْسِ والسّيجارَهْ

البيت من بحر الخفيف، والقافية مطلقة مردوفة بالألف، وهي من المتواتر.

يا مَيُّ نـابَ السَّمـعُ عـن بصري في اللّيلـةِ السَّوْداءِ مِنْ صَفَـرِ

البيت من بحر الكامل، والقافية مطلقة، وهي من المتراكب[49].

مـالي وللظَّـبْيِ الغَريـرِ الصّغيـرْ يَرْقُصُ نَشْـوانَ وكوبي كَسيْرْ

البيت من بحر السريع، والقافية مقيدة[50] مردوفة بالياء، وهي من المترادف[51].

طَـال النَّـوى يـا قبْلـةَ الأنظـارِ فَتَرَفّقـي بالـوامـقِ المتـواري

البيت من بحر الكامل، والقافية مطلقة مردوفة بالألف، وهي من المتواتر.

يا مَـنْ صَهَـرْتُ لهـمْ شُعـوري فَجْـراً على شَـدْوِ الـطّيـورِ

البيت من مجزوء الكامل، والقافية مطلقة مردوفة بالواو، وهي من المتواتر.

حالي كحـالِـكَ أيّهـا الشّحْـرورُ قَسَـتِ الحيـاةُ فكُلُّنـا مَأْسُورُ

---

[45] الديوان، على التوالي: ص 144، 165، 172، 206، 212، 255، 300. يُذْكّر أننا سنتبع هذه الطريقة في إحالة مجموعة من الأبيات إلى صفحات الديوان، وإن ورد بيتان متتاليان أو أكثر فسندون رقم الصفحة إضافة لرقم الأبيات فيها، وإن أحلنا إلى صفحات القصيدة فسنذكر أرقام الأبيات حسب تسلسلها فيها.

[46] القافية المطلقة هي ما كان رويّها متحركاً، والوصل لازم لها، مدّاً أو هاء.

[47] من الردف، وهو حرف مدٍّ (ألف، واو، ياء) أو لِيْن قبل الروي.

[48] من أقسام القافية حسب الحركات بين الساكنين. وهو أن يقع بين ساكني القافية حرف واحد متحرك.

[49] من أقسام القافية حسب الحركات بين الساكنين. وهو اجتماع ثلاث حركات بين ساكني القافية..

[50] القافية المقيدة هي ما كان رويها ساكناً، وتكون خالية من الوصل، والوصل هو حرف مدّ أو هاء يتلوان الروي المتحرك المطلق خاصة، والهاء قد تكون ساكنة، كما أن الوصل قد يكون ضميراً غير الهاء، كالكاف عند التزام الشاعر بحرف قبلها.

[51] من أقسام القافية حسب الحركات بين الساكنين. وهو أن يجتمع ساكنا القافية بلا فاصل بينهما.

البيت من بحر الكامل، والقافية مطلقة مردوفة بالواو، وهي من المتواتر.

ولئن اشتركت هذه القصائد السبع بروي واحد فإن القوافي احتوت على فوارق. فقد نظمت هذه القصائد في بحور: الكامل ومجزوء الكامل والخفيف والسريع، وأما قوافي النماذج المذكورة فقد اشتركت فيها حروف أخرى للقافية كالوصل بالحرفين الصائتين الياء والواو (الهزارِ، صفرِ، المتواري، الطيور، مأسورُ)، وحرف الهاء الذي جاء وصلاً (السيجارَهْ)، واعتمدت على الرِّدف ما عدا واحدة (صفَرِ)، وجات مطلقة ما عدا واحدة (كسير)، كما أن حدود القوافي حسب الحركات بين الساكنين ووفق تعريف الخليل للقافية منوعة، فالقوافي (الهزارِ، السيجارهْ، المتواري، الطيور، مأسور) من المتواتر، والقافية (صَفَرِ) من المتراكب، والقافية (كسيرْ) من المترادف. وهذا كله ساهم في رفع المستوى الصوتي للقافية، ودلل على أن الاشتراك بروي واحد لا يعني توافقاً في الإيقاع، وما ذلك إلا بسبب تنوع البحور الشعرية، والتنوع في حروف القوافي (الوصل والردف)، وحدودها (المترادف والمتواتر والمتراكب، وصورها بين مطلقة ومقيدة.

ويلجأ العسكر إلى تنوع الإيقاع الشعري في القافية من خلال تنويع حروف الروي في القصيدة الواحدة أيضاً، وذلك في أربع عشرة قصيدة توزعت على أشكال المربعات والمخمسات وغيرها في إطار من "القوافي الزخرفية التي بدأها الشعراء في القديم، ولجأ إليها الشعراء في العصر الحديث، وبخاصة شعراء المرحلة الرومانسية"[52]؛ وهو بـ"هذا المنحى من التحرر وإتاحة الفرصة لتنوع القافية يحقق انطلاقاً وحرية فلا يضطر الشاعر إلى انتزاع القوافي من حفريات الذاكرة، ولكنه يظفر بمرونة وتحرك يملك فيه حرية الاختيار والتغيير"[53]. فقد جاءت ست قصائد وفق التخميس، وهو "أن يضيف الشاعر إلى صدر بيت من شعر غيره ثلاثة أشطر من نظمه، ثم يأتي بالشطر الثاني للبيت الأصلي، فيصبح هذا البيت خمسة أشطر بدلاً من شطرين"[54]. وهنا يلتزم الشاعر في الأشطر الأربعة الأولى بروي موحد يفرضه الحرف الأخير من الشطر الأول من البيت الأصلي للشاعر الآخر، أما الشطر الخامس فيلتزم

---

[52] شعر يعقوب السبيعي – قراءة في الإيقاع (2): سالم خدادة، مجلة البيان، ع 617، الكويت 2021، ص 16.

[53] الشعر في الكويت: سليمان الشطي، ص 59 – 60.

[54] المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية ببيروت، 1999، ص 188، وينظر: معجم النقد الأدبي: أحمد مطلوب، 309.

الشاعر فيه روي القصيدة الأصلية، وذلك كما في تخميس العسكر لأبيات من قصيدة أبي الطيب المتنبي (عيد بأية حال عدت يا عيد)، فقد جاء مطلع المقطعين الأول والثاني على النحو الآتي[55]:

يا عيدُ عُدْتَ فأينَ الرّوْضُ والعُودُ؟ وَا لهْفَ نفسي وأيْنَ الرّاحُ والغِيدُ
بلْ أيْنَ أحْبابُ قلبي، والمواعيدُ "عيدٌ بأيَّةِ حالٍ عُدْتَ يا عيدُ
بما مضى أمْ لأمرٍ فيكَ تجديدُ

قَلْبي أسيرٌ وربِّ البيتِ عندَهُمُ قدْ حِيلَ – واحَسْرتا – بيني وبينهمُ
أينَ المواسونَ فاضَ الكأسُ أينَ هُمُ "أمَّا الأحِبَّةُ فالْبَيْداءُ دُونَهُمُ
فليتَ دُونَكَ بِيداً دُونها بِيدُ

ويعتمد العسكر على شكل المربعات[56] في تنويع إيقاع القافية في القصيدة الواحدة أيضاً، وهذه المربعات ترد عنده على أنواع:

النوع الأول: يكون المقطع الأول مؤلفاً من أربعة أشطر، ولها قافية واحدة وروي موحد، ثم يأتي المقطع الثاني بأربعة أشطر لثلاثة منها قافية وروي آخر، وأما قافية الشطر الرابع فهي قافية وروي المقطع الأول، وهكذا بقية المقاطع. ومن ذلك ما نظمه العسكر في قصيدة (بأبي هائمة زُفَت لهائم) التي تكونت من خمسة عشر مقطعاً، كقوله في المقطعين الأول والثاني[57]:

طَرَقَتْنِي فَجْرَ يَوْمِ المَوْلِدِ وأبُوها عَاكِفٌ في المسْجِدِ
فالْتَقى الثّغْرانِ رَغْمَ الحُسَّدِ وكلانا مُتْعَبُ القلْبِ صَدِي

****

غَادَةٌ لمْ تَخْشَ إنْذارَ أبيها لا وَلَمْ تحْفلْ بتهديدِ أخيها

---

[55] الديوان، ص 259– 260. وينظر: يا شراعاً، ص 262، يا جارة الوادي، ص 266، خدعوها، ص 268، علّموه كيف يجفو فجفا، ص 269، سلوا كؤوس الطلا، ص 271. وهي تقوم على تخميس العسكر لبعض أبيات أحمد شوقي من قصائده (ديوان شوقي: توثيق وتبويب وشرح وتعقيب أحمد محمد الحوفي، نهضة مصر بالقاهرة، 1977): يا شراعاً وراء دجلة 459/1، زحلة 121/1 – 125، خدعوها 91/2، علّموه كيف يجفو 136/2، إلى أم كلثوم 161/2.

[56] المعجم المفصل: إميل بديع يعقوب، ص 403، وموسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص 281 – 283.

[57] الديوان، ص 198.

حينَ قالتْ أمُّها قومي اغْنميهـا ساعـةً هيّـا مَعي لا تَـقْعُـــدي

النوع الثاني: يكون المقطع مؤلفاً من أربعة أشطر، للشطر الأول والثالث قافية، وللثاني والرابع قافية أخرى، ومن ذلك قصيدة (اذكريني) المؤلفة من تسع عشرة مقطوعة. وقد زاد الشاعر على ذلك أنه أضاف في نهاية المقاطع الشعرية بأشطرها الأربعة الكاملة تفعيلة جسّدتها كلمة (اذكريني)، وهي الكلمة التي افتتح بها صدر البيت الأول من كل مقطع من المقاطع الاثني عشر الأولى، وهي كلمة عنوان القصيدة أيضاً، مما جعلها أشبه بما تكون بلازمة بنائية يختتم بها المقاطع الشعرية كلها، وهذا ما كان عاملاً في زيادة وتيرة الإيقاع فيها، كما هو واضح في المقطعين الأول والثاني[58]:

أُذْكُريني كلّمـا هَبَّ النّدامى لِتَحَسَّيها غَبُـوقَـاً وصَبُـــوحْ
وإذا ما هـزَّتِ الذّكرى الحَماما فَغَـدا في الـدَّوحِ يَشْدو وينـــوحْ
أُذكريني
أُذكريني كلّمـا زَفَّ الشَّمُـولْ ذاتُ دلٍّ ودلالٍ أو غُـــلامْ
وإذا ما اسْتَرجَعَ الشَّرْبُ العُقُولْ فَغَفَوا تكـلأُهُـمْ عيـنُ السَّـلامْ
أُذكريني

النوع الثالث: يكون المقطع مؤلفاً من أربعة أبيات بقافية واحدة يتغير رويها في بعض المقاطع، وقد يتكرر الروي، ومن ذلك قصيدة (في دنيا الخيال) التي احتوت على ستة مقاطع تصدّرت بداياتها قول الشاعر[59]:

يالَيْتَني فوقَ الغُصون حمامـةٌ لأَنُـوحَ بالآصَـالِ والأسْحـارِ
يالَيْتَني بينَ الورودِ فَراشـــةٌ تَرْوي الصَّدى من أَكْؤُسِ الأَزْهـارِ
يالَيْتَني بينَ الرَّوابي رَبْـوةٌ خَضْراءُ مُشْرِقةٌ على الوِدْيـانِ
يالَيْتَني طَيْـرٌ لأسْبَحَ في الفَضا وأَؤُوبَ مُغْتَبِطـاً مع الأَطيـارِ
يالَيْتَني يالَيْتَني قُمْـرِيَّـــةٌ لأَئِـنَّ بالإصْبـاحِ والإمْسـاءِ
فَلَكَـمْ تـراءى لي الخيـالُ حقيقةً فَيَخالُـني الرائِي صَريْعَ عُقـــارِ

فقد بدأ الشاعر المقاطع ما عدا الأخير بعبارة (يا ليتني)، مما شكل لازمة بنائية، وكان سبباً في رفع وتيرة الإيقاع الشعري في القصيدة[60].

[58] الديوان، ص 178.
[59] الديوان، ص 257 – 258.

ومن تنويع القوافي في القصيدة الواحدة عند العسكر أن تتألف القصيدة من مقاطع يحتوي كل مقطع على بيتين لهما قافية وروي يتغيران من مقطع لآخر، دون أن يكون هناك تصريع في بيتي المقطع، وهو قريب مما أطلق عليه المزدوج الذي تتميز القافية فيه مع كل بيت، مع مراعاة أن تكون الأبيات مصرعة، فقافية الشطر الأول هي نفس قافية الشطر الثاني[61]، وهذا ما لم يلتزم به شاعرنا. وقد وردت إحدى قصائد العسكر على هذا المنوال، وهي قصيدة (التقيا سراً لكيلا) [62]، والتي يتصدرها المقطعان الأول والثاني بقوله:

أَتْرِعي الأقْـــداحَ يا حَـــوّا فإنَّ اللّيـلَ عَسْعَـسْ
ويـنـمُّ الـــورْدُ إنْ شـــــاءَ إذا الصُّبْـــحُ تَـنـفَّـــــسْ

***

وأديــري الكَأْسَ باللّـــــهِ فَمَـا أعْطَـشَ قَلْبـــي
فابْنَـــةُ العنْقُــودِ تُحْيـــــي كـــلَّ مَـيْـتٍ إي وَرَبِّـــــي

فقد جاء روي قافية المقطع الأول على حرف السين، والمقطع الثاني على حرف البا، وهكذا بقية المقاطع على حروف: (الهمزة، الراء، الباء، اللام، الراء، القاف، الصاد، الكاف، الحاء (مرتين)، النون، الدال، اللام). ولقد زاد في تنوع إيقاع القافية في هذه القصيدة أنها جاءت على صورتين: (مقيدة ست مرات: مجردة مرتين، مردوفة ثلاث مرات، مؤسسة مرة واحدة)، و(مطلقة تسع مرات: مجردة من الردف والتأسيس وموصولة بلين مرتين، مردوفة موصولة بهاء أربع مرات، مردوفة موصولة بلين ثلاث مرات). وقد جاء من حروف القوافي: الألف والياء من الصوائت: (قلبي، ربي/ يسرا، سكرى/أفيقي، شقيقي/ عليك، يديك/ ليلى،كيلا)، وكذلك هاء السكت التي جاءت وصلاً: (احوراره، احمراره/ رضابُهْ، حرابُهْ/ جمالُهْ، اعتدالُهْ/ الجنينَهْ، بثينَهْ)، وكان الردف حاضراً أيضاً في (الرقباءْ، الوفاء/ احوراره، احمراره/ رضابُهْ، حرابُهْ/ جمالُهْ، اعتدالُهْ/ أفيقي، شقيقي/ عليك، يديك/ الصباحْ، ناحْ،

---

[60] يجدر ذكره أن قصيدة (أوقديها): الديوان، ص **168 – 170** من هذا النوع من المربعات التي تنتهي كل مربعة منها بقافية وروي قد يتغير بين مقطع وآخر– وهي القصيدة التي شطّرها الشاعر عبد المنعم العجيل وجاءت في ثمانية مقاطع. والتشطير"أن يضيف الشاعر أشطراً على أشطار أبيات قالها غيره". ينظر: المعجم المفصل: إميل بديع يعقوب، ص **193**، ومعجم النقد الأدبي: أحمد مطلوب، ص **341**.

[61] موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص **27**.

[62] الديوان، ص **213**.

الصبوحْ، تنوحْ/ الجنيْنَهْ، بثينَهْ/ ليلى، لكيلا)، وأما التأسيس والدخيل فيردان في (خالدْ/ عابدْ). وكذلك جاءت القافية متنوعة حسب حدودها بالنظر إلى الحركات بين الساكنين حسب تعريف الخليل للقافية، فكانت بعض القوافي من المتواتر (/0/0) إحدى عشرة مرة، وبعضها من المترادف (/00) ثلاث مرات، وبعضها الآخر من المتدارك (/0//0) مرة واحدة.

ولعله أصبح من الواضح أن العسكر كان يهتم بتشكيل القافية اهتماماً بالغاً، لما لها من إيقاع ظاهر في نهاية كل بيت. ومن هنا كان حريصاً على أن يحتوي البيت الأول من القصيدة العمودية على التصريع أيضاً، وهو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[63]، ولم يغادره إلا في ثلاث قصائد من قصائده الأربعين التي نظمها وفق النظام العمودي، حتى إنه لجأ إليه في المقطع الأول من بعض قصائده التي نظمها وفق نظام المربعات، مثل قصيدة (أوقديها)[64]، و(نوحي)[65]، و(على الشاطئ)[66].

ثانياً: الإيقاع الداخلي

هو الإيقاع الذي تفرزه ظواهر إيقاعية ناتجة عن توازيات حرة لا تخضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن، أو التكرار المطرد للأصوات[67]. وتتولد هذه الظواهر الإيقاعية الداخلية نتيجة ثلاثة أنواع من التكرار:

النوع الأول: تكرار الجرس الصوتي للألفاظ

يعتمد إيقاع هذا النوع على تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، وتوافقها كما تجسّده بعض المحسنات البديعية اللفظية التي عرفتها البلاغة العربية القديمة، ذلك أن "فن البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة إلا تفنناً في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه. فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها. ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها جميعاً أمر واحد: وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع.

---

[63] العمدة: ابن رشيق، ص 277. وينظر في مفهوم التصريع: الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب ببيروت، 1989، ص 551.

[64] الديوان، ص 168.

[65] الديوان، ص 191.

[66] الديوان، ص 230.

[67] ينظر: الإيقاع في شعر أحمد شوقي: حسام محمد إبراهيم أيوب، ص 88.

ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية لهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية"[68]. ومن هذه المحسنات البديعية اللفظية: رد العجز على الصدر، والجناس، والمجاورة، والتقسيم، والترصيع، والترديد، والتكرار، والتذييل.

1 – ردّ العجز على الصدر: هو "أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين، أو المتجانستين، أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والآخر قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت، وهي: صدر المصراع الأول، وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه"[69]. لقد أكثر العسكر من هذا المحسن البديعي، فقد تكرر في أكثر من 110 من أبياته الشعرية، وتوزع على أنماطه الخمسة[70]:

النمط الأول: تصدير صدر المصراع الأول مقطع الشطر الثاني، كقوله[71]:

1 حَمَّـلاهَـا وَيْـلاهُ عِـبْـئـاً ثَقيـلاً رَزَحَتْ تَحْتَـهُ فَلِـمْ حَمَّلاهـا
أرْغماهـا علـى الزّواج بِشَـيْخٍ ذي ثَـراءٍ مـن أجْلِ ذا أرْغَماها
2 وقَـوَامٌ أيْـنَ الأمالـيـدُ مِنْـــه بالتَّثنّي أَجْمِلْ بـهِ مِـنْ قَـوامِ
3 نَعْصي أَوَامِـرَ كـلّ فَـرْدٍ مُصْلِحٍ والدّينُ يَنْهانـا عـنِ العِصْيـانِ

[68] موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، ص 42 – 43.

[69] مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ببيروت، 1987، ص 430– 431. وينظر: كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، 1952، ص 385 – 388. ويسمي أسامة بن منقذ هذا النوع: التصدير أو الترديد. ينظر: البديع في نقد الشعر: تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مكتبة مصطفى البابي بمصر ب. ت، ص 51. ولكن ابن معصوم المدني يرى أن مصطلح ردّ العجز على الصدر أولى، لأنه مطابق لمسماه، وخير الأسماء ما طابق المسمى. ينظر كتابه: أنوار الربيع في أنواع البديع، حققه وترجم لشعراه شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان بالنجف الأشرف، 1968، 94/3, ويُذكر أن من أضاف نمطاً خامساً وهو حشو عجز البيت قسّم الملحقين بالتجانس قسمين الأول يجمعهما الاشتقاق، والثاني شبه الاشتقاق.

[70] يُذكر أننا سنكتفي بذكر أربعة نماذج من كل نمط.

[71] الديوان: ص 7/251– 8، 289، 137.

النمط الثاني: تصدير لفظ في حشو المصراع الأول مع مقطع الشطر الثاني، كقوله[72]:

1 خُلِقَ الأثيمُ مُبَرْقَعاً فثوى بهِ وأنا خُلِقتُ وعِشْتُ غيرَ مُبَرْقَعِ

2 وأنا السّجينُ بعُقْرِ داري فاسْمَعي شَكْوى السَّجينِ

3 يا خَليلي كيفَ السّبيلُ إلى الصَّبْـ ـرِ أَجِبْني باللهِ هلْ مِن سَبيلِ

4 أنا مَثّلْتُها على مَسْرحِ الحِرْ مانِ والبُؤْسِ وانْتَهى تَمْثيلي

النمط الثالث: تصدير مقطع الشطر الأول مع مقطع الشطر الثاني، كقوله[73]:

1 فَحَياتي روايَةٌ ذاتُ فَصْلٍ واحدٍ فيكَ وهي ذاتُ فُصولِ

2 وطويْتُها صُحُفاً ضَنَنْـ ـتُ بها وما أنا بالضَّنينِ

فَلأنْتَ يا وطني المدينُ وما هَزارُكَ بالمدينِ

أنا لَمْ أجدْ فيهِمْ خَدينـاً آهِ مَنْ لي بالخَديـنِ

النمط الرابع: تصدير مطلع الشطر الثاني مع مقطعه، كقوله[74]:

1 ربِّ رُحْمَاكَ بالفتاةِ ورِفْقاً فَكَفَاها ما حَمَّلاها كَفاها

2 يا فتاتي رُحْماكِ قدْ يَمَّمَ الدارَ أسيرُ الأسى فخُلِّي إسارَهْ

وقَصيدي بقيَّةٌ مِنْ فُؤادٍ عَصَرَتْه الآلامُ فهوَ عُصارَه

3 ذِكرى أثَارتْ غافيَ الأحْزانِ أشجاكَ يومَ العيدِ ما أشْجاني

النمط الخامس: تصدير لفظ في حشو الشطر الثاني مع مقطعه، كقوله[75]:

1 وتَناغي الأحباب في روضةِ الوَصْـ ـلِ هَديلٌ يغري ولا كالهَديلِ

2 رفَعَتْ وجْهَها ونادَتْ إلهي قَدْ دَعَتْكَ العَذْراءُ فاقْبلْ دُعاها

3 شَطّ المزَارُ فلا طيفٌ ولا أمَلٌ أينَ الأخِلّاء لا عاشَ الأخِلّاء

4 وَيَبثُّ كلَّ نُسَيْمةٍ مَرَّتْ بهِ شَكْوى تَسيلُ لها النُّفوسُ مسيلا

فلا شك في أن جرس الحروف في حشو البيت الذي يتكرر في القافية بوصفها الفاصلة الموسيقية الختامية للبيت يسترعي انتباه المتلقين ويقع في آذانهم موقعاً حسناً مألوفاً، سواء أكان هذا التكرار تاماً كما في النمط الأول (حمّلاها، أرغماها، قوام)، والنمط الثاني (مبرقع،

---

[72] الديوان، ص 152، 140، 161، 163.

[73] الديوان، ص 162، 2/141، 4، 6.

[74] الديوان، ص 252، 167/ 3، 8، 295.

[75] الديوان، ص 164، 253، 298، 190.

السجين، سبيل)، والنمط الثالث (المدين، الخدين)، والنمط الرابع (كفاها)، والنمط الخامس (هديل، الأخلاء)، أو كان هذا التكرار شبه تام، كما في النمط الأول (نعصي/ العصيان)، والنمط الثاني (مثّلتها/ تمثيلي)، والنمط الثالث (ضنت/الضنين، فصل/فصول)، والنمط الرابع (أشجاك/ أشجاني، أسير/إساره، عصرته/ عصاره)، النمط الخامس (دعتك/ دعاها، تسيل/ مسيلا).

ولعلّ ما يدلل على عناية العسكر بهذا الفن البديعي _التصدير– نظراً لما له من دور في الإيقاع، أنه يلجأ إلى تصدير صدر المصراع الأول المؤلف من تركيب نحوي، مع مقطع الشطر الثاني المؤلف من التركيب نفسه، ومن ذلك قوله[76]:

1 ما كان بالحُسْبانِ أن يهبُوا اليهو دَ بلادَنا ما كان بالحُسْبانِ

2 يا بنْتَ جاري آهِ منْ جَوْرِ القَضا يا بنْتَ جاري

3 يا جيرةَ البانِ حيًّا الغيثُ روضَكُمُ وجادَ واديكُمُ يا جيرةَ البانِ

4 يا خليلي أينَ المواسون سائِلْ شاطئَ البحرِ عنهمُ يا خليلي

2 – الجناس: يقال له التجنيس والتجانس والمجانسة أيضاً، وهو أن يتشابه لفظان في النطق ويختلفا في المعنى. والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، وغير التام أن يختلف اللفظان المتجانسان في واحد من الأشياء الأربعة السابقة[77]. وقد ألحق بعض البلاغيين شيئين بالجناس، أحدهما أن يجمع اللفظين الاشتقاق، وثانيهما المشابهة، وهي ما يشبه الاشتقاق وليس به[78]. وهما ما يمكن تسميتهما بالجناس الاشتقاقي، "وهو ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى، أو هو ما جمع ركنيه أصل واحد في اللغة، ثم اختلفا في حركاتهما وسكناتهما"[79]. وهذا النوع من الجناس الاشتقاقي يكثر في شعر العسكر مقارنة مع الجناس التام وغير التام. ومن نماذج الجناس قول[80]:

1 والسَّعْدُ رافقَ سَعْدَ في غَزواتِهِ فقضى صلاةَ الفَتْحِ بالإيوانِ

---

[76] الديوان، ص 136، 147، 157، 161.

[77] ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، ص 535 – 541، والمفصل في علوم البلاغة العربية: عيسى علي العاكوب، منشورات جامعة حلب، 2018، ص 669 – 673.

[78] الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، ص 542 – 543.

[79] فن الجناس: علي الجندي، دار الفكر العربي بالقاهرة، 1954، ص 114.

[80] الديوان، ص 137، 173، 230، 261، 224، 297، 196.

2 ما لي أرى "ألبير" مُنْتفِخاً وقميصُهُ قَدْ قُدَّ من دُبُرِ
3 يا نديمي في صِبايا أنتَ يا مَلْهى الصَّبَايا
4 وعِشْتُ بين أُناسٍ لا وُعُودُهُمُ تَشْفي غَليلاً ولا تُغْني عُهودُهُمُ
5 واجْتَوى الذُّلَّ كيفَ لا وهْو حُرٌّ أَيطِيقُ الأحْرارُ عَيْشَ الهَوانِ
6 ويبُثُّني شَكْواهُ حينَ أبثُّهُ شَكْوايَ والكأسانِ يَسْتَمِعانِ
7 هو رَوْعةُ الخَلْقِ الجَميـ ـلِ ازْدَانَ بالخُلقِ القَويمِ

فقد ورد التجنيس الكامل بين (السَّعد، سَعد) والناقص بين (قَدْ/ قُدَّ، صِبايا/ الصَّبايا، وُعودهم/ عهودهم، الخَلق/ الخُلق)، والاشتقاقي بين (حرّ/الأحرار، يبثني/ أبثه، شكواه/ شكواي). ولا شك في أن هذا التجنيس يحقق التجانس الصوتي بين الكلمتين، إضافة إلى أمر "يتصل بالدلالة وهو الزيادة في المعنى، لأن التكرار الصوتي هنا – في التجنيس – مبني على الاختلاف في الدلالة، وهو اختلاف يعني عدم تكرار الدلالة على الرغم من التكرار الصوتي نفسه"[81]، وهذا ما يحدث الدهشة عند المتلقي، عندما يتناهى إلى سمعه لفظان متشابهان في الإيقاع، ولكنهما مختلفان في الدلالة.

3 – المجاورة: يقترب هذا الفن البديعي اللفظي من رد العجز على الصدر، وهو "تردد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجوار الأخرى، أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليه"[82]. ومن ذلك قول العسكر[83]:

1 الصّامدونَ إذا الصّفوفُ تلاحَمَتْ وتصادَمَ الفُرْسانُ بالفُرْسانِ
2 ربّاهُ جارَ الأقويا فانْظُرْ إلى ما يَفْعَلُ الإنْسانُ بالإنسانِ
3 واليَوْمَ قَدْ آليْتُ لا أَحْسو الطّلا رَغْمَ الصّدى إلّا وأنتِ مَعي مَعي
4 وانْطَوَتْ شُقّةُ النّوى والتَقَيْنا بَعْدَ لأيٍ وبعْدَ قَالٍ وقِيلِ
5 أخْرجيني منَ الظَّلامِ إلى النّو رِ وفَرْضٌ أنْ يُسْعِفَ الجَارُ جارَهْ
6 يا مشعلَ الرّوحِ كمْ قالَ العَوَاذِلُ لي لا أنْتِ أنْتِ ولا حَوّاءُ حَوّاءُ

[81] شعر يعقوب السبيعي – قراءة في الإيقاع: سالم خدادة، مجلة البيان، ع 618، ص 22.
[82] كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص 413. وينظر: القافية والأصوات اللغوية: محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، 1977، ص 109، والبلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العامة للنشر (لونجمان)، 1994، ص 301.
[83] الديوان، ص 135، 138، 151، 163، 165، 299.

وواضح أن هذا الفن يقوم على نوع من تكرار الكلمات نفسها، أو التي يجمعها الاشتقاق (الفرسانُ بالفُرسانِ، الإنسانُ بالإنسانِ، معي معي، قالٍ وقيلِ، الجارُ جارَهْ، حواءُ حواءُ)، وهو تكرار يقع بجانب القافية مباشرة، وهذا يدلل على عناية الشاعر بها، وسعيه إلى رفع إيقاعها وتنويعه أيضاً.

4 – الترصيع: هو "أن يُتَوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف"[84]. وللترصيع أهمية كبرى في رفد النص الشعري على مستوى البيت الشعري بإيقاع داخلي نتيجة التوازي بين التراكيب والجمل والعبارات، ومن ثم فهو "عامل إيقاع يعمل على تحلية القصيدة، فيضفي عليها شيئاً من الرونق يحبي ماءها الذي يمنحها نوعاً من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد"[85]. ومن ذلك قول العسكر[86]:

1 للـــــــهِ مـــا أوْدى ومَـــا أصْلـى ومـا أصْمـى وأسْقَمْ
2 ليـــلايَ، يـــا نَجْـــوايَ، يـــا دُنْيـــايَ، يـا أَمَلـي الوَحيـدْ
يـا للشّراسَـــةِ والـــرّعُـــو نَـــةِ والحَمَاقـةِ والجَهَـالـــهْ
يـا للـدّنـــاءَةِ والسَّـفـــا هَـــةِ والسَّـفـالـةِ والنّـــذالَه
3 يـا زينَـةَ الدّنْيـا ويا دُنْيـا المنى والشّعْـرِ والأحْلام والأَلْحـانِ
4 تَغَنَّيْتَ في الوَادي فأسْكَرْتَ نَشَأَهُ وأَطْـرَبْتَ دَانيـهِ وَرَقَّصْتَ قاصِيْـهِ

فهذه النماذج التي تحتوي على ترصيع: (مـــا أودى ومـــا أصلـى وما أصمى، يا نجواي يا دنياي، يا للشراسة...، يا للدناءة...، الدنيا والمنى، دانيه وقاصيه) تكشف هذه الصلة القوية بين الترصيع والإيقاع الناتج عن التناظر في البيت الشعري، وما يجمعها من

---

[84] نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ببيروت، ب. ت.، وينظر: البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، ص 116، وتحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالقاهرة، 1963، ص 302.

[85] البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزار: عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، ص 240.

[86] الديوان، 188، 1/192، 9 – 10، 297، 242. وينظر: 223/ 5.

سجع، إضافة إلى تماثل إيقاعها القائم على تكرار الصيغة الصرفية والناحية الدلالية في الكثير منها. وقد يمتد الترصيع ليشمل بيتين متتاليين[87]:

مَبْسِمٌ مُشْرِقٌ وَوَجْهٌ طليقٌ وخصالٌ غُرٌّ وَطَبْعٌ رَقِيقُ
وَجَبِينٌ زاهٍ وَخَدٌّ أَسيلٌ وَعُيُونٌ نَشْوى وَقَدٌّ رَشِيقُ

فالبيت الشعري الواحد يتوزع على أربعة أجزاء، وهذا ما يتكرر في البيت الشعري التالي، ليتم تشكيل مقطع يقوم على التوازي الأفقي والعمودي، ويرفع من وتيرة الإيقاع.

5 – الترديد: "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه"[88]. وهذا النوع البديعي يشبه التكرار، والفارق بينهما "أن اللفظة التي تُكرر في التكرار لا تفيد معنى زائداً، بل الأولى هي تبيين للثانية، وبالعكس، واللفظة التي تتردد تفيد معنى الأولى منهما"[89]. ومن ذلك قوله[90]:

1 خصَّه اللهُ بالهُدى فتَجَلَّتْ حِكْمةُ اللهِ حينَ خَصَّ نَبيَّهُ
2 يا عيدُ إنْ نَشْكو إليكَ فإنّما نَشْكو إلى مَنْ جاءنا فَهَدانا
3 يا ابنَ النّهار وكَمْ شكا ابْـ ـنُ اللّيلِ من قِصَرِ النَّهارِ
4 وَطَني ولي حقٌّ عليكَ أضعْتَهُ وحفِظتَ حَقَّ الدّاعر المُتَسَكّعِ
5 ما خرَّ قطّ لغيرِ ليلى ساجداً ولغيرِ سُلْطانِ الهوى لم يَخْضَعِ
6 حُبٌّ بَريءٌ نَما في خَافقي وَسَما وهَلْ يُعَمَّرُ حُبٌّ غيرُ رُوحاني
7 يا صاحِ لا كفكفَتْ كفّايَ بعدَهُمُ دَمْعي على أنَّ دَمْعَ العينِ فَضّاحُ
8 مِنْ دُرِّكِ الغالي وغا لي الدُّر يُهْدى للأماجِدْ
9 والنَّارُ في المِصباحِ غَيْـ ـرُ النَّارِ في جَوْفِ المواقِدْ
10 لا تَحْزني ليستْ بصَفْقةِ رابحٍ يا أُخْتُ بلْ هيَ صَفْقَةُ الخَسْرانِ

فالألفاظ (خصَّ، نشكو، ابن، حق، غير، حب، دمع، در، النار، صفقة) وردت مكررة، ولكن كل لفظة متعلقة بمعنى آخر .

---

[87] الديوان، ص 285/ 1 – 2.

[88] العمدة: ابن رشيق، ص 553.

[89] تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع ص 254 – 255. وينظر: أنوار الربيع: ابن معصوم، 3/ 359 – 361.

[90] الديوان، ص 126، 131، 146، 151، 153، 159، 279، 236، 238، 135.

ولعل هذا ما يقترب من التجنيس، فهو يجسد تجانساً صوتياً يسهم في تكرار الإيقاع، فيحدث دهشة عند المتلقي أيضاً.

6 – التكرار: "هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"[91]. وقد بيّن بعض البلاغيين أن التكرار هو الإعادة، وأنه من سنن العرب، ويهدف إلى "إظهار العناية بالأمر"[92]. لقد شاع التكرار في شعر العسكر، سواء أكان في الشطر الواحد من البيت الشعري أم في شطريه كقوله[93]:

1 هَـاكَ كأسي هَـاكَ يا سـا قـي وعُـــذْراً يـا نَـدامى
2 وَوَداعاً يا سُـؤْلَ قلبـي وَداعـاً مِنْ فَتاةٍ لمْ تَرْو منكَ ظماها
أرسلتْ نظرةً إلى البحْرِ لـم يَعْرِفْ سِوى البحْرِ وَيْحَـهُ مَغْزاها
3 إيَّاكِ والهجْرانَ فَاتِنـةَ الـوَرى أَخْشى من الهجرانِ أَلْتَحِفُ الثّرى
4 يـا فتاتي إنّي ضَلَلْتُ وضاعَ الـ ـقَلْبُ مِنّي فأيْـنَ أيْـنَ الطّريـقُ
يـا فتاتي إنّي غَرِقْتُ فَهَلْ مِنْ مُنقذٍ؟ كَمْ وكَمْ يُنادي الغَريـقُ
5 وأُقاسي من الضَّنا والسّقامِ ما أُقاسي وأنتَ تَلْهـو أمامي
6 بلْ بعصرٍ فيـه الضّعيف مُهانٌ فالنَّجـاةَ النّجـاةَ بالمشْـرفيّـه

فقد كرر العسكر (هاك، وداعاً، البحر، الهجران، أين، كم، أقاسي، النجاة). كما أن العسكر قد يكرر اللفظة أكثر من مرتين في البيت الواحد، مثل (كم) بقوله[94]:

كيفَ يَنْسى تلكَ الفتاةَ التي كَمْ وكَمْ بلْ كـمْ وَرَوَّى غـليـلَـه مِـنْ لَمـاهـا

وقد لا يكتفي العسكر بتكرار لفظة في البيت الشعري الواحد، وإنما يكرر لفظتين، كل واحدة في شطر، مثل (هات، عساها) في قوله[95]:

---

[91] تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع، ص 375. وينظر: العمدة: ابن رشيق، ص 69 – 705، حيث فصّل في أهداف التكرار، وبين أن "للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل".

[92] فقه اللغة: أبو منصور الثعالبي، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 2000، ص 421. وينظر: الصاحبي في فقه اللغة: ابن فارس، ص 158.

[93] الديوان، ص 232، 253/ 17، 20؛ 266، 285/ 5– 6؛ 287، 127.

[94] الديوان، ص 252.

[95] الديوان، ص 161.

هاتِ يا ساقِ هاتِ بنْتَ النَّخيلِ فعَساها تَشْفي عَساها غَليلي

وقد يكرر العسكر تركيباً نحوياً في البيت الشعري الواحد، كقوله[96]:

1 نَرْجُو السَّعادةَ في الحياةِ ولم نُنَفّ ـذْ في الحياة أوامرَ القُرْآنِ

2 أوْ كلّما نَعَبَ الغرابُ وغصَّ في تْنعابهِ نَعَبَ الغُرابُ الثّاني

3 يا ليْلُ أينَ الكَـــــرى بلْ أينَ طيفُهُمُ فَكَمْ بِوادي الكَـــــرى يا ليلُ واسانـي

فقد كرر في النموذج الأول تركيب الجار والمجرور (في الحياة)، وفي النموذج الثاني الفعل والفاعل (نعب الغراب)، وفي النموذج الثالث أسلوب النداء (يا ليل)، إضافة إلى لفظة (الكرى).

7 – التذييل: "هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه، حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتوكد من فهمه، وهو ضد الإشارة والتعريض، وينبغي أن يستعمل في المواطن الجامعة والمواقف الحافلة"[97]. ولا يخفى أن التذييل والتكرار يهدفان بالدرجة الأولى إلى التأكيد، إضافة إلى ما في تردد الألفاظ من تكرار النغم في البيت الواحد. ومن ذلك قوله[98]:

1 وَغَرَسْتُمو بحَدائق الأرْواحِ كلَّ – حَميدةٍ والرّوحُ كالبُسْتانِ

2 والمَجْدُ تَوَّجَه بتَاجٍ زاهِرٍ ما مثْله تَاجٌ منَ التّيجانِ

أمّا الفقيرُ فلا تَسَلْ عن حالهِ حَالٌ تُثيرُ لواعجَ الأشْجانِ

3 هـذا رمـانـــي بالشـــذو ذِ وذا رمَـانـــي بالجُنـــونِ

4 لي بَيْنَ غَزلانِكمْ ظَبْيٌ كَلِفْتُ به ظبيٌ تَرَعْرَعَ في جنّاتِ رضْوانِ

5 إغفاءةُ الدّهْرِ لو طالت لما عَبَثَتْ بنا الصّروف وصرْفُ الدّهْرِ يَجْتاحُ

فالتذييل واقع بين الألفاظ: (حدائق الأرواح/ الروح كالبستان، تاج زاهر/ تاج من التيجان، حاله/ حال، رماني بالشذوذ/ رماني بالجنون، ظبي كلفت به/ ظبي ترعرع، إغفاءة الدهر/ صرف الدهر).

---

[96] الديوان، ص 136، 138، 156.

[97] الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص 373. وينظر: البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، ص 125 فقد أجمل تعريف التذييل بأن "تأتي في الكلام جملة تحقق ما قبلها"، وفي تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع، ص 387، حيث بيّن "أن التذييل على قسمين قسم لا يزيد على المعنى الأول، وإنما يؤتى به للتوكيد والتحقيق، وقسم يخرجه المتكلم مخرج المثل السائر ليحقق به ما قبله".

[98] الديوان، ص 135، 5/137، 19؛ 141، 158، 281.

النوع الثاني: تكرار التراكيب النحوية والصيغ الصرفية القائمة على التوازي.

يعتمد هذا النوع من التكرار على تكرار التراكيب النحوية والصيغ الصرفية القائمة على التوازي أو شبه التوازي سواء أكان أفقياً أو عمودياً؛ ذلك أن "البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، ومن ثم تخلق وضعاً شديد التعقيد، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصاً كلامياً، وهذا النص ليس في الحقيقة نظاماً بل هو إحداث جزئي REALIZATION للنظام، ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعام يقدم نظاماً كلياً تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل، وهي موقعية يتمثل محورها الأساسي فيما يدعى بالتوازي PARALLELISM"[99]. وكما ذهبت هذه الدراسات إلى أن هذه البنية التكرارية أصبحت تشكّل في القصيدة الحديثة "نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفّر للبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف لتصبح أداة موسيقية– دلالية في آن معاً"[100]. ومن هنا يرى الناقد هوبكنز أن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر[101].

ويُسمّى هذا النوع من التكرار تكرار النمط النحوي[102]، ذلك أن "الألفاظ التي يجري تكرارها تكون مختلفة، ولكنها تسير على الوتيرة نفسها، وبناؤها النحوي يكون متطابقاً رغم اختلاف الألفاظ، وهنا يعمد الشاعر إلى تكرار التركيب النحوي نفسه، وإن دخلت عليه

---

[99] تحليل النص الشعري (بنية القصيدة): يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، 1995، ص 64.

[100] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2001، ص 193.

[101] قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر بالمغرب، 1988، ص 105 – 106؛ نقلاً عن: الإيقاع في الشعر العربي القديم – رؤية معاصرة: صبيرة قاسي، مجلة معارف، القسم 2، السنة السابعة، العدد 12، جوان 2012، ص 109.

[102] ينظر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية: سيد خضر، دار الهدى للكتاب، بيلا – كفر الشيخ بمصر، 1998، ص 61.

بعض التغييرات الطفيفة التي تثري القصيدة بين السطر والآخر"[103] بإيقاعات داخلية في الأشطر والأبيات الشعرية. وهذا التكرار يتوزع على أربعة أنماط، وهي:

النمط الأول: يقوم هذا النمط على تكرار نسق تركيب نحوي أو صيغة في شطر شعري واحد من البيت، سواء أكان في الصدر أم العجز محققاً توازياً أفقياً بين مباني التراكيب التي تكون متماثلة في الإيقاع ومتوازية في النغم. ولعل ما عرفته البلاغة العربية بمصطلح التفويف، وهو "أن يُؤتى في الكلام بمعان متلائمة في جمل مستوية المقادير أو متقاربتها"[104]. ومن نماذج هذا التكرار في صدر البيت قول العسكر[105]:

1 يا مَهبطَ الوَحْيِ يا ملهى طُفولَتنا أوّاهُ ليتَ الذي أَهواهُ يَهوانـي
2 يا غذاءَ الفُؤادِ يا فَرْحَةَ النَّفْـ ـسِ تعالي فإنّ عَهْدي وَثيقُ
3 يا عروسَ الإلهام يا مصدرَ الوَحْـ ـي هَلُمّي فإنّ عَهْدي وَثيقُ
4 شَجَنٌ صادِحٌ وشَوقٌ مُلِحٌّ وجِراحٌ لَمْ تَنْدَمِلْ وحُروقُ
5 هاكَ قلبي وهاكَ عَقْلي ورُوْحي يا مَلاكي وَخُذْ إلَيْكَ زِمامي
6 حامَ الفؤاد كما حام الفراشُ ولمْ يَزَلْ وطَلْعَتُكَ الغَرّاءُ مِصْباحُ

ولعله من الواضح أن صدر كل بيت من النماذج الثلاثة الأولى يتوزع على جزأين يعتمدان على تكرار نسق تركيب أسلوب النداء، وكذلك فإن النموذجين الرابع والخامس يعتمدان على نسق تركيب الجملة الاسمية، وأما النموذج السادس فيعتمد على تكرار نسق جملة فعلية.

وتكرار هذا النسق من التركيب النحوي في صدر البيت قد يمتد ليشمل بداية عجزه أيضاً، كقوله[106]:

1 لا الأُنْسُ أُنْسٌ ولا الأفْراحُ أفراحُ كلا ولا الرّاحُ راحٌ بعدما انْزاحوا

---

[103] تجليات الخطاب الشعري عند مظفر النواب: نجاح نصار البطي، دال للنشر والتوزيع بدمشق، 2011، ص 129 – 130.

[104] الإيضاح: القزويني، ص 491. وينظر: أنوار الربيع: ابن معصوم 2/ 30، وتحرير التحبير: ابن أبي الإصبع، ص 260 – 261. ومن ثم فإن هذا النوع لا يشترط أن تكون مقاطع أجزاء البيت قائمة على سجع أو شبيهه كظاهرة الترصيع البديعية.

[105] الديوان، ص 202، 284، 286، 283، 288، 282. وينظر: 218/ 5، 223/ 1، 7.

[106] الديوان، ص 279؛ 298.

2 لا الرّوْضُ رَوْضٌ ولا الصّهْباء صَهْباءُ ولا النّـدامى مَيامِيــنٌ أحِبّــاءُ

فالنسق يقوم على تركيب أداة النفي (لا) والجملة الاسمية، وقد تكرر في صدر البيت وامتد إلى مطلع عجزه. وقد يتكرر نسق صيغ صرفية في صدر البيت محدثاً توازياً أفقياً، كقوله[107]:

1 واهْتِفْ وصَفّقْ واحْسُ مِنْ راح اللّقا كأساً لكيما تطْرُد الأحْـزانـا
2 وارْقُصْ وَصَفِّقْ وطِرْ واهْتِفْ وغَنّ بـه وحَيِّـهِ واسْكُبِ الأشْـواقَ ألْحانـا
3 وَطني فَدَيتُكَ عِشْ ودُمْ واسْلَمْ وطِبْ فَحَمائِـمُ السِّلْمِ القَريبِ سَتَهْدِلُ
4 وتأَفّـفِـي وَتَـلَـهّـفـي وتَبَـرّمـي بهـمُ وهـذا دَيْـدَنُ المفْـؤودِ
فَتَـرَدَّدَتْ وتَمَلْمَلَتْ وتَنَـهَّـــدَتْ وبَكَتْ وطَوَّقَ ساعِداها جيــدي
فتأَوَّهَـتْ واستَسْلَمَـتْ واغْـرورقَـــتْ عَيْنـايَ رَغْمَ تَجَلّـدي وَصُمُـودي

فقد تكررت صيغة فعل الأمر في صدر النماذج الثلاثة الأولى، كما تكررت صيغة المصدر في النموذج الرابع، وصيغة الفعل الماضي أيضاً، إضافة إلى توافق الأفعال الماضية في الحرف الأخير (تاء التأنيث الساكنة) في البيت الثاني والثالث من النموذج الرابع، وهو ما يزيد الانسجام بين الأفعال بفضل وحدة الإسناد والعدد والجنس.

ومن نماذج هذا تكرار نسق التراكيب النحوية في عجز البيت الشعري[108] قوله:

1 وعَرائِسُ الإلهـامِ قدْ طَلَعَتْ فَقُمْ وابْنِ القوافي وارْسُمِ الأوزانـا
2 وأُنادي والقلْبُ ذابَ وجَفَّ الـ ـكأسُ أينَ الطّلا وأيْنَ غُـلامي
3 يا ليالي الصَّيْفِ الجميلةِ قدْ عُـدْ تِ فأينَ الصِّبا وأينَ التّصابي
4 وأَمَضَّنِـي الـــدّاءُ العَـيَـــا ءُ فَمَـنْ مُغِيثي مَـنْ مُعِينـي
5 ونـادَيْـــتُ بـرُوحـــي أَنْـــتِ يـا لَـيْـلـى ويـا نَـجْـــــدُ

فهو يكرر في هذه النماذج نسقاً نحوياً يشكّل مقطعاً لفظياً جزئياً، وهذا المقطع يتكون في النموذج الأول من فعل الأمر والمفعول به الذي جاء بصيغة الجمع، وفي النموذج الثاني والثالث يتكوّن من أسلوب الاستفهام بالأداة (أين)، وفي النموذج الرابع يتكون من أسلوب

[107] الديوان، ص 129، 204، 223، 182/ 5، 10، 13.

[108] الديوان، ص 129، 288، 294، 139، 245. وينظر: ص 223/ 3، 4، 13، حيث يأتي بجملة اسمية تتكون من اسم في محل الابتداء وفعل مضارع يكوّن جملة خبرية، وتركيب هذه الجملة يتكرر مرتين في عجز الأبيات المذكورة.

الاستفهام بالأداة (مَنْ)، وفي النموذج الخامس يتكون من أسلوب النداء بالأداة (يا). وقد يعتمد العسكر في تكرار نسق التراكيب النحوية في عجز الأبيات الشعرية على كلمات بعينها تلقي الضوء على دلالتها ومركزيتها في القصيدة، كما في قوله[109]:

1 يا أهْلَ لَيْلايَ مُذْ شَطّ المَزارُ بكُمْ لا الحيُّ حَيِّي ولا الجيرانُ جيراني
إنْ يَجْحَدِ القَوْمُ والأوطانُ فَضْلَكُمْ لا القَوْمُ قَوْمي ولا الأوْطانُ أوْطاني
2 يا مِشْعلَ الرّوحِ كمْ قالَ العَواذلُ لي لا أنْتِ أنْتِ ولا حَوّاءُ حَوّاءُ

فالشاعر يكرر نسق التركيب من أداة النفي (لا) والجملة الاسمية، كما يكرر ألفاظاً بعينها (الحي، الجيران؛ القوم، الأوطان؛ أنتِ، حواء). وهو بهذا يكرر إيقاعاً معيّناً في الوقت نفسه، ويحاول "كسر الرتابة ولإعطاء القصيدة روحاً من الحيوية وانطلاق واقتراب من اللغة الحية القريبة بمفرداتها وصياغاتها"[110]. وكما يكرر العسكر نسق صيغ صرفية كصيغة فعل الأمر في عجز الأبيات محدثاً توازياً أفقياً، على نحو أكثر كقوله[111]: (وافرحْ وهنّئْ، أنعمْ وأكرمْ،/ أَعْزِزْ وأَكْبِرْ/عِشْ ودُمْ واسْلَمْ وطبْ/ فاخْشَعْ وكَبِّرْ واسْجُدِ).

ولعل ما يلحق بهذا النوع من التكرار ورود كلمتين يفصل بينهما حرف العطف (الواو) في آخر عجز البيت، مما يشكل توازياً أفقياً ثانياً، وهو ما يتكرر في أبيات متتالية أو متفرقة في القصيدة ليشكل توازياً عمودياً. ومن ذلك قوله في قصيدة (نداء)[112]:

10 كمْ كاشفَتْها بما ضمَّتْ جوانِحُها فَتَذْرفُ الدّمْعَ إشفاقاً وتَحْنانا
13 لَيلى وكَمْ عَاذِلٍ بالأمسِ أَنَّبَنَا واليَوْمَ عادَ وعَزّانا وَوَاسانا
14 لَيلى تعالَيْ وَرُدّي بعضَ ما أخذَتْ منّا لَيالي النَّوى عَطْفاً وإحسانا
15 لَيلى تعالَيْ فصرْفُ الدّهرِ أعلَنَها حرباً وحطَّمنا ظُلماً وطُغيانا
20 إنا مُنادُوكِ يا لَيلى فلا عَجَبٌ فأنتِ واللهِ دُنْيانا وأُخْرانا

فهو يقيم توازناً أفقياً بين آخر كلمتين في عجز الأبيات (إشفاقاً وتحنانا، وعَزّانا وواسانا، عَطْفاً وإحسانا، ظُلماً وطُغيانا، دُنيانا وأُخْرانا).

---

[109] الديوان، ص 158/ 3، 8؛ 299.

[110] الشعر في الكويت: سليمان الشطي، ص 60.

[111] الديوان، ص 129/ 1، 13، 130/ 15، 223/ 12؛ 184/ 13.

[112] الديوان، ص 205– 206. وتنظر نماذج أخرى: ص 210 – 211، 212– 213، 236 – 237.

النمط الثاني: يقوم هذا النوع على تكرار نسق تركيب نحوي في شطري البيت الواحد محققاً توازياً أفقياً، وإيقاعاً مضافاً إلى إيقاع الوزن والقافية، وذلك لتساوي الفاصلتين وزناً لا تقفية. ولعل هذا ما عُرف في البلاغة العربية القديمة بمصطلح الموازنة، وهي "تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم، معتدلة الوزن، متوخّى في كل جزء منها أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطعاهما واحداً"[113]، ومن ذلك قوله[114]:

1 جارَ الزّمانُ فيا أساوِدَها الْدَغِي وطغى القَضَاءُ فيا ضَفادِعها اشْبَعي
2 ناجى رؤاهُ فيا بلابلُ رَدّدي وبكى مُناهُ فيا حَمائمُ رَجِّعي
3 فأيْنَ "داوودُ" من أنْغامِ مُطْربِهِ وأيْن "معبدُ" من ألْحانِ شاديهِ
4 داعبْتُها فاسْتَضْحَكَتْ وتَمايلَتْ وضمَمْتُها فتَرَنَّحَتْ وتباعَدَتْ
قسماً بحُسْنكِ وهْوَ حُسْنٌ مُفرَدٌ قَسَماً بشَعْرِكِ وهو فاحمُ أَسْودُ
5 فيا للَوْعَةِ قلبي مِنْ تَبَرّمِها ويا لحَرْقَةِ روحي مِنْ تَجَنُّبِها
6 يا ساقيَ الرّاحِ أحْشائي قد الْتَهَبَتْ يا ضاربَ العُودِ أفكاري قد اضْطَرَبَتْ
7 أنا صَدْيانُ يا لتَعْسِ نَصيبي أنا سَهْرانُ يا لطُولِ انتِحابي

ولعله من الواضح أن نسق التركيب في صدر النموذج الأول القائم على جملة فعلية (الفعل الماضي والفاعل)، وأسلوب النداء، وفعل الأمر، هذا النسق يتكرر في عجز البيت. وهذا النسق يتكرر في النموذج الثاني الذي ينتمي إلى القصيدة نفسها مع تغيير طفيف، حيث جاء بمفعول به، وأضمر الفاعل. وكذلك تكرار نسق النموذج الثالث القائم على أسلوب الاستفهام والجار والمجرور والمضاف إليه، وكذلك ما ورد في النموذج الرابع من تكرار نسق تركيب الفعل الماضي المتصل بتاء الفاعل والضمير في محل المفعول به، والفعلين الماضيين المتتالين المتصلين بتاء التأنيث الساكنة، وأسلوب القسم الذي يعقبه جار ومجرور وجملة اسمية في البيت الثاني منه، وتكرار أسلوب الندب في النموذج الخامس، وأسلوب النداء الذي يعقبه جملة اسمية من المبتدأ والخبر الذي يأتي جملة فعلية مسبوقة بحرف (قد) في النموذج السادس، وتكرار نسق تركيب من جملة اسمية تتكون من المبتدأ (ضمير المتكلم أنا) والخبر (الصفة

[113] المنزع البديع: السجلماسي، ص 264. ويشترط بعض البلاغيين التزام التسجيع في الموازنة، كما ورد في تحرير التحبير أن "الفرق بين الموازنة والمماثلة التزام التسجيع في الموازنة، وخلو المماثلة عنه". تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع، ص 386، ولا يخفى على القارئ أن الالتزام في مقاطع الأجزاء يدخل في مفهوم الترصيع.
[114] الديوان، ص 151، 153، 220، 267/ 7 – 8، 271، 273، 292.

المشبهة: صديان، سهران) وأسلوب الندبة في النموذج السابع. وقد يقتصر تكرار نسق التركيب النحوي على مطلع الشطرين في البيت الشعري الواحد محدثاً توازياً جزئياً أفقياً، كقوله[115]:

1 فلسَوْفُ أمكثُ فيهِ ما شاء القَضا ولسوفَ أرْحَلُ عنهُ غيرَ مودّعِ
2 وبحَقِّ "مريمَ" كَفْكِفي عَبَراتِهِ وبحَقِّ "عيسى" عَلِّليهِ وَزَوّدي
3 يا ثُرَيَّا قَضَوا عليكِ فَوَاهاً يا ثُرَيَّا على شبابِكِ وَاها
4 ولا النّديمُ طَروبٌ بَعْدما سَكَتَتْ ولا السَّميرُ رَعاكِ اللهُ مِمْراحُ

فقد تكرر نسق تركيب النموذج الأول المكون من لام الابتداء وحرف الاستقبال (لسوف) والفعل المضارع المسند إلى المتكلم، ونسق تركيب النموذج الثاني المكون من أسلوب القسم وفعل الأمر، ونسق تركيب النموذج الثالث المكون من أسلوب النداء، ونسق تركيب النموذج الرابع المكون من الجملة الاسمية المنفية. ولعل ما يلاحظ في تركيب كل نموذج تكرار اللفظة الأولى أيضاً، وهذا ما يزيد في الإيقاع. وقد يتكرر نسق تركيب نحوي في شطري بيتين متتاليين أو في أبيات متفرقة من القصيدة نفسها، بحيث تتشكل مقاطع متميزة بإيقاعات متنوعة تقوم على التوازي الأفقي كما العمودي أيضاً، كقوله في قصيدة (لك الله)[116]:

1 سَبَاكَ الجيدُ والقَدُّ وتلْكَ العَيْنُ والخَدُّ
2 وذاكَ الخَصْرُ والرّدْفُ وذاكَ الصَّدْرُ والنَّهْدُ
6 وأينَ الشَّمْسُ والبَدْرُ وأيْنَ الطَّيْرُ والرَّنْدُ
12 فَجِدٌّ قَبْلَهُ مَزْحٌ وَمَزْحٌ بَعْدَهُ الجِدُّ
13 وبُعْدٌ قَبْلَهُ قُرْبٌ وقُرْبٌ بَعْدَهُ البُعْدُ
19 فلا رِفْقٌ ولا عَطْفٌ ولا عَهْدٌ ولا وَعْدُ
31 فَأُفْقُ النَّفْسِ مُرْبَدٌّ وَوَجْهُ العَيْشِ مُسْوَدُّ
34 فلا المدْفَعُ بالمُجْدي إذا لمْ يَصْدُقِ الجُنْدُ
35 ولا الجَيْشُ بزَحَّافٍ إذا مَا أطرَقَ البَنْدُ

[115] الديوان، ص 152، 185، 254، 281.
[116] الديوان، ص 244 – 246.

فالتوازي الأفقي يتجسد بين نسق التركيب النحوي لشطري كل بيت من الأبيات السابقة، إضافة إلى التوازي العمودي بين البيتين (فجدٌّ/وبُعدٌ) والبيتين (فلا المدفع/ ولا الجيش). ومن ذلك قوله[117]:

فاشْهَقي يا روحُ، وازْفِرْ يا سَعيرْ واضْطَرِبْ يا عَقْلُ، واشْرُدْ يا أَمَلْ
واجْرِ يا دَمْعُ، وأَقْبِلْ يا نَذيرْ وابكِ يا قلبُ، وأسْرِعْ يا أَجَلْ أُذكريني
واصْرَخي يا ريحُ، وانْحَبْ يا وَتَرْ واعْبسي يا كأسُ، واغْرُبْ يا قَمَرْ
وتعاليْ وَدّعي قبلَ السَّفَرْ بُلْبُلاً قصَّ جَناحَيهِ القَدَرْ أُذكريني

فالأبيات الثلاثة الأولى تشكّل مقطعاً يقوم على التوازي الأفقي والعمودي، وهو التوازي القائم على نسق تركيب نحوي يتألف من (فعل الأمر وأسلوب النداء) ويتكرر أربع مرات في البيت، ولا شك في أن ما يزيد في الإيقاع في كل من المقطعين توافق الشطر الأول والثالث في القافية، وكذلك الثاني والرابع في قافية أخرى، ولا يخفى بالطبع عن أذن المتلقي إيقاع كلمة (أذكريني) التي وردت في نهاية كل من المقطعين.

وقد يقتصر مثل هذا التوازي على شطري البيت الشعري الواحد وصدر البيت التالي كقوله[118]:

2 مَنْ لِلْجَريْحِ وَقَدْ شُقَّتْ مَرارَتُهُ مَنْ لِلْحَزينِ وقَدْ مَسَّتْهُ ضَرّاءُ
3 مَنْ لِلكَئِيبِ وقدْ أوْدَتْ بِمهْجَتِهِ كآبةٌ في صميمِ النَّفْسِ خَرساءُ

وقد يقوم هذا التوازي على صيغة صرفية ترد في مطلع أشطر متتالية مما يحقق إيقاعاً مميزاً، كقوله في المقطع السادس من قصيدته (تخميس يا شراعاً)[119]:

عارِياتٌ يَسْبَحْنَ وَسْطَ الغَديرِ خارِجاتٌ منهُ لِقَطْفِ الزُّهُورِ
راكضاتٌ معاً وراءَ الطُّيُورِ "لابساتٌ جلاباباً مِنْ حَريرِ
بِهواهُنَّ قَدْ فَقَدْتُ رَشادي

[117] الديوان، ص 181.
[118] الديوان، ص 299.
[119] الديوان، ص 263. وهي القصيدة التي لجأ فيها إلى تخميس قصيدة أحمد شوقي (يا شراعاً).

ويدخل في هذا النوع الثاني من التكرار تكرار ألفاظ متماثلة في بنيتها تماثلاً تماماً أو قريباً منه في البيت الشعري الواحد، تلك التي ترد معطوفة على الترتيب، ولعل هذا ما وقف البلاغيون العرب القدماء عنده تحت اسم (التقسيم)، وهو "أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه"[120]، ومن ذلك قوله[121]:

1 أهـلاً وسهـلا بالمنـا رِ وبالمـآربِ والمقاصِـدْ
أهـلاً ويـا بُشـرى المـدا رِسِ، والمكاتبِ والمعاهـدْ
بعـدَ الشَّواكي والبـوا كـي والسَّـواري والقَواصِـدْ
يا فَرحـةَ الشعَـراءِ فـي ظُلْـمِ الفَوادحِ والشّـدائـدْ
2 كيفَ يَحْلـو لي المقـامُ بِـدا رِ الغَـدرِ والغِـشّ والفنا والسّقامِ
لَهْفَ نفسي على المروءةِ والإخْـ ـلاصِ والنّبْـلِ والشُّعُورِ السّامي
3 يـا للمَهـازِلِ والجـرا ئـمِ والمـآسـي والمساخـرْ
غَـدَتِ الـعَـذارى كـالـعـقـا ئِـدِ والمبـادئ والضَّمـائـرْ

فالتقسيم واضح في النموذج الأول بين كلمات أتت بصيغة الجمع (المـآربِ والمقاصـد/ المدارسِ والمكاتبِ والمعاهـد/ السَّواري والقَواصِـد/ الفَوادحِ والشّـدائـد)، ولا يخفى فيه أيضاً التسجيع بين (الشَّواكي والبواكي)، وكذلك التقسيم في النموذج الثاني بين (الغَدرِ والغِشّ والفنا والسّقامِ/ المروءة والإخلاص والنبل والشعور)، وفي النموذج الثالث بين (المهازل والجرائم والمآسي والمساخر/ العقائد والمبادئ والضمائر)، وهو ما ينتج عنه هذا الإيقاع الرتيب المتسلسل المتنامي.

النمط الثالث: يقوم هذا النمط على تكرار نسق تركيب نحوي أو تكرار صيغة في مطلع صدور أبيات متتالية، مما يشكل مقطعا يقوم على التوازي العمودي، ويجعله مميزاً في إيقاعه ضمن إيقاع القصيدة العام، ومن تكرار نسق التركيب النحوي ما ورد في قصيدة (نداء)[122]:

13 ليلى وكمْ عاذلٍ بالأمسِ أَنَّبَنَـا واليـومَ عـادَ وعزّانـا وَواسانـا

---

[120] كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص 341. وينظر: البديع: أسامة بن منقذ، ص 61.

[121] الديوان، ص 237، 247، 194.

[122] الديوان، ص 204 – 206. ومن ذلك ما ورد في قصيدة (يا فتاتي أوّاه فالصّيف ولّى)، ص 282 – 286، فقد كرر العسكر فيها تركيباً نحوياً يقوم على أسلوب النداء بقوله (يا فتاتي) في صدر ثمانية أبيات.

14 ليلى تعالَيْ وَرُدّي بعضَ ما أخذَتْ منّا لَيالي النَّوى عَطْفاً وإحسانا
15 ليلى تعالَيْ فَصَرْفُ الدَّهر أعْلَنها حَرْباً وحَطَّمَنا ظُلْماً وطُغْيانا
16 ليلى تعالَيْ لِنَشْكو مَا نُكابدُهُ في الحَيّ مُذْ أصبحَ الأحرارُ عُبْدانا
17 ليلى تعالَيْ فإنَّ الشَّكَّ خامَرنا وكَفْكِفي دَمْعَنا فالوضْعُ أبْكانا
18 ليلى تعالَيْ أديرها مُشَعْشعَةً لَعَلَّ بالرّاحِ يا لَيلايَ سَلْوانا
19 ليلى تعالَيْ وإلّا فالحَميمُ إذا لَمْ تأْتِ مَورِدُنا والنّارُ مَثْوانا
20 إنّا مُنادُوكِ يا ليلى فلا عَجَبٌ فأنتِ واللهِ دُنيانَا وأُخْرانا

فهو يبدأ المقطع بذكر اسم المنادى (ليلى) في البيت الأول ثم يكرره في أبيات متتالية مقترناً بفعل أمر (تعالي)، مقيماً بذلك تماثلاً معجمياً صرفيّاً، مما يحقق نغماً مميزاً في إطار موسيقا القصيدة. ومن نماذج تكرار الصيغة الصرفية التي تتصدر أبياتاً متتالية كقوله في قصيدة (شهيق وزفير)[123]:

21 وطني وأَدْتُ بكَ الشَّبا بَ وكلَّ ما ملَكَتْ يَمِيني
22 وقَبَرتُ فيكَ مواهِبي واستَنزَفَتْ غُلَلِي شُؤوني
23 ودَفَنْتُ شَتَّى الذِّكْريا تِ بِغَورِ خافِقي الطَّعينِ
24 وكَسَرْتُ كَأْسِي بَعْدما ذابَتْ بأحْشائي لُحُوني
25 وسَكَبْتُها شِعْراً رثَيتُ بِهِ مُنى الرّوحِ الحَزيْنِ
26 وطَوَيْتُها صُحُفاً ضَنَنْـ ـتُ بها وما أنا بالضَّنِيْنِ
27 ورجَعْتُ صفْرَ الكَفِّ مُنْـ ـطَوياً على سِرٍّ دَفِيْنِ

فالإيقاع ناتج عن هذه الصيغ المتماثلة في الموقع، فهو يكرر صيغة الفعل الماضي المتصل بتاء الفاعل الواردة في حشو البيت (وأدت) في بداية صدور الأبيات (وقَبَرتُ، ودَفَنْتُ، وكَسَرْتُ، ورجَعْتُ)، ولا شك في أن التناسق يزداد بين الأفعال لاعتمادها على وحدة الإسناد والعدد والجنس، إضافة إلى أن إجراء تعديل طفيف على هذه الصيغة بإضافة الضمير (ها) على صيغة الفعل الماضي، ومفعول به (وسَكَبْتُها شِعْراً، وطَوَيْتُها صُحُفاً) يخلق نسقاً إيقاعياً جديداً.

[123] الديوان، ص 139 – 143

وقد تحتوي القصيدة على مقطعين يحتوي كل منهما أبياتاً متتالية يتكرر في مطلعها نسق تركيب نحوي، مما يشكل مقطعين متوازيين بشكل عمودي، ويحمل كل منهما إيقاعاً مختلفاً عن الآخر، وبهذا تبتعد الرتابة ويكون سبباً في التشويق. ومن ذلك قول الشاعر في (هاتي الدواء وكحّلي بصري)[124]:

10 يا مَيُّ والأحْلامُ شَاردةٌ رُحْماكِ رُدّيها لمُفْتَقِرِ
11 يا مَيُّ والأيّامُ عابِسةٌ باللهِ غَنِّي وارْقُصِي وَذَري
12 يا مَيُّ والأقدارُ ساخِرةٌ منّا ولَمْ نَسْخَرْ ولمْ نَثُرِ
13 قُومي لِنَسْخَرَ مِثْلما سَخِرَتْ منْ كلِّ مُدَّخِرٍ ومُحْتَكِرِ

ولعله من الواضح تكرار نسق التركيب النحوي المؤلف من أسلوب النداء، والجملة الاسمية المكونة من المبتدأ الذي جاء بصيغة الجمع والخبر الذي جاء بصيغة صرفية واحدة وهي اسم الفاعل. وهذا النسق يتكرر في الأبيات التالية مما شكّل مقطعاً متوازياً عمودياً، ولا شك أن تكرار اسم المنادى (ميّ) رفع من وتيرة الإيقاع. ولا يكتفي العسكر بهذا المقطع، وإنما يأتي مباشرة بمقطع جديد، بقوله:

14 ما لي أُحَيّي الشَّمْسَ مُغْتَبِطاً عَنْدَ الغُرُوبِ بأرْوَعِ السُّوَرِ
15 ما لي أُوَدّعُها إذا طَلَعَتْ بِمَدامِعِي وأَعُودُ بالكَدَرِ
16 ما لي أرى الغِرْبانَ طائِرةً والصَّقْرَ دامي القَلْبِ لم يَطِرِ
17 ما لي أرى جاري يُكَفِّرُنِي وَيُقَدِّمُ القُرْبانَ للحَجَرِ
18 ما لي أرى العُريانَ يَسأَلُهُ عَنْ بيتِ ليلى كلُّ مُؤْتَزِرِ
19 ما لي أرى المسْكِينَ يَلْهَثُ في هُوجِ الرّياحِ وَهاطِلِ المَطَرِ
20 ما لي أرى (شَمْعُونَ) يظلمُهُ ويَبِيتُ مُرْتاحاً على السّررِ
21 ما لي أرى (ألبيرَ) مُنْتَفِخاً وقَمِيصُهُ قَدْ قُدَّ من دُبُرِ
22 ما لي أرى (ساسون) يَجْرَحُني ويَقولُ لابنةِ عَمِّهِ اعْتَذِري
23 ما لي أرى (حزْقيلَ) يَقْتُلُ مَنْ يَهْواهُ من أُنثَى ومنْ ذَكَرِ

فهو يبدأ بنسق يقوم على أسلوب استفهامي (ما لي) يكرره في صدر بيتين متتاليين، ومن ثم ينمّيه بفعل مضارع (أرى) ومفعول به.

[124] الديوان، ص 172 – 1173. وينظر قصيدة (اعزف على العود)، ص 201 – 203،

وقد تحتوي القصيدة الواحدة على أكثر من مقطعين، وكل مقطع يحتوي على أبيات متتالية يتكرر في صدرها نسق تركيب نحوي أو صيغة صرفية معينة، مما يجعلها ذات مقاطع متوازية عمودياً، ولكل مقطع منها إيقاعه المميز، ولا شك أن هذا يبعد الملل عن أذن المتلقي، ولا سيما في القصائد الطويلة، كقصيدة العسكر (مناجاة عيد المولد)[125] التي قالها بمناسبة عيد المولد النبوي الشريف، والتي تضمنت اثنين وتسعين بيتاً، فقد ورد فيها:

1 كَفْكِفْ بربّكَ دمْعَكَ الهتّانا وافْرَحْ وهنّئْ قَلْبَكَ الوَلْهانا
2 واهْتِفْ وصَفّقْ واحْسُ من راح اللّقا كأساً لكيما تطرُد الأحْزانا
3 واسْكُبْ أناشيدَ اللقاءِ بمَسمَع الـ ـدّهر المُصيخِ ورَدّدِ الألحانا
26 قُمْ يا رَسُولَ اللهِ كيْ نشْكو إليْ ـكَ فَمَنْ سِواكَ نَبثّهُ شَكْوانا
27 قُمْ يا رَسُولَ اللهِ وانْظرْ هلْ تَرى إلا شُعوباً تَعْبُد الأوْثانا
28 قُمْ وانظُرِ الدّينَ الحنيفَ وأهْلَهُ أعزِزْ وأكبِرْ أَنْ تَراه مُهانا
29 قُمْ واهْدِنا واعمرْ خرابَ قُلوبنا إنّا نَبَذْنا الدّيْنَ والقُرآنا
52 حدّثْ عن الفاروقِ عُنوانِ العَدا لـةِ كيفَ شادَ المُلكَ والسُّلْطانا
53 وعنِ الغَضَنْفَرِ سعدِ هلّا زَلْزَلَتْ بِزَئِيرِها أشبالُهُ الإيوانا
54 وعنِ الفتى المِقدامِ أعني خالداً أيّامَ مزَّقَ جيشُهُ الرّومانا
55 وعنِ الشآمِ وعنْ معاويةَ الذي أعلى البناءَ وشَيَّدَ الأركانا
85 يا نشْءُ أُمّةَ يَعْرُبٍ عقدتْ عليـ ـكَ رجاءها ... قُمْ قَدِّمِ القُرْبانا
86 يا نشْءُ يا أَمَلَ البلادِ وسُؤلَها أَقْسِمْ على أن لا تَطيقَ هَوانا
87 أَقْسِمْ لها أنْ لا تنامَ وأن تظَلّ على الولاءِ لها وأنْ تَتَفَانَى
88 أَقْسِمْ على أنْ لا يعيشَ بأرْضِها مَن باعَ مَبْدأَهُ وشَذّ وخانا
89 أَقْسِمْ إذا ما الخَصْمُ حاولَ أن يُها جمَها على أن لا تكونَ جبانا
90 أَقْسِمْ لها يا نشْءُ إنْ نادى المُنادِ ي للْوغَى أن تَلْبِسَ الأكفانا

فالقصيدة تحتوي على خمسة مقاطع متتالية، والمقطع الأول يبدأ بتكرار صيغة فعل الأمر (كفكف، اهتف، اسكب) والثاني بتكرار نسق تركيب يتجانس فيه بيتان يتصدرهما فعل الأمر وأسلوب النداء (قم يا رسول الله)، كما يتجانس بيتان آخران يتصدرهما فعل الأمر

[125] الديوان، ص 129 – 133، وينظر: قصيدة (بسمة ودمعة)، ص 134 – 138، وقصيدة (قاتل الله أمها وأباها)، ص 250 – 254، وقصيدة (في الأحمدي)، ص 183 – 186.

نفسه، إضافة إلى صيغة فعل أمر آخر (قم وانظر، قم واهدنا)، والثالث بتكرار نسق تركيب مؤلف من الجار والمجرور (عن الغضنفر، عن الفتى، عن الشآم)، وهو التركيب الذي ورد في بيت سابق (عن الفاروق)، والرابع بتكرار نسق تركيب من أسلوب النداء (يا نشء). أما المقطع الخامس فيتكرر في مطلع أبياته فعل الأمر (أَقسم)، متبوعاً بجار ومجرور في بيتين (لها)، ويتم التنويع في البيتين الآخرين (أَقسم على أن، أقسم لها يا نشء) منعاً للرتابة، والشاعر بهذا وكأنه أراد من قصيدته أن تكون مقاطع ذات إيقاعات متنوعة ليبعد الملل عن أذن المتلقي، وليشد انتباهه.

ولعل ما يلحق بهذا النمط من التكرار تكرار لفظة واحدة في صدر بيتين متتاليين مثل (فَدَيْتُـكَ) في قوله[126]:

فَدَيْتُـكَ أسْعِفْني بعَطْفِـكَ إنَّنِـي أغارَ عليَّ البُؤْسَ وَحْدي بجيشِهِ
فَدَيْتُـكَ فاطْلِـقْ أَسْرَ فَهْـدٍ فإنَّـــهُ مُقِـرٌّ بفَضْـلٍ منكَ يَعْنُـو بأسْـرِهِ

وكلمة (نَـمْ) في قوله[127]:

نَـمْ فَيُـومي الأخيـرُ ليسَ بِنَـــاءٍ فَمَتى يا تُرى يُصِيبُ الرّامِي
نَـمْ فإنَّ المقـامَ بالقَـبْـــرِ خَيْـــرٌ للكَـريـمِ الأبِـيِّ بيْـنَ اللّئـــامِ

أو تكرار لفظة في صدر أبيات متتالية مثل (وكم) في قوله[128]:

وكمْ نَبَّهَتْ شَكواكَ في الدَّوحِ بُلْبُلاً فَشاطَرَكَ الشَّكْوى ونارُكَ تَكْويْـهِ
وَكَـمْ لَـكَ مـنْ وجْـدانِـكَ الحَـيِّ صَرْخَـةٌ بَعَثْتَ بِها مَيْتاً وأَيْقَظْـتَ ما فِيـهِ
وَكَـمْ عَـبْـرةٍ أرسلْتَـهـا إثْـرَ عَبْـرَةٍ لَمَسْتَ بها جُرْحـاً تَنـاسـاهُ آسيهِ
وَكَـمْ لَـكَ مِـنْ أغنيـة شَفَـتِ الصَّـدى ومِثْلُكَ عبدَ الله تَشْفـي أَغانِيـهِ

---

[126] الديوان، 301.

[127] الديوان، ص 249.

[128] الديوان، ص 242. وينظر على سبيل المثال أيضاً تكرار ألفاظ في أبيات متتالية، مثل لفظة (ها هنا) في أربعة أبيات، ص 231، ولفظة (الشعر) في ثلاثة أبيات 237، ولفظة (لا) النافية في ثلاثة أبيات، ص 23، ولفظة (هل) الاستفهامية في ثلاثة أبيات، ص 157 – 158. وقد يكرر العسكر لفظة تتصدر نسقاً من تركيب نحوي في بداية أبيات متتالية. ينظر قصيدة (شكوى) ص 144 – 148، حيث كرر ألفاظ: (شكوى، أو أنني، أو شوق).

النمط الرابع: يستند هذا النوع على تكرار التراكيب النحوية التي يشملها البيت الشعري، في أبيات متتالية محققاً توازياً مقطعياً تاماً على المستوى الأفقي والعمودي، وغالبا ما تتكرر بعض الألفاظ، كما تتكرر أغلب الصيغ الصرفية، ومن ذلك ما ورد في قصيدة (أنا والليل)[129]:

5 يا ليْلُ والرّوحُ عَطْشَى وهيَ هائِمَـةٌ هلْ في المجَرّةِ مِنْ رِيٍّ لعَطْشانِ
6 يا ليْلُ والنّفْسُ غَرْثى وهي حائرةٌ فهلْ بنَجْمِكَ مِنْ زادٍ لغَرْثانِ
7 يا ليْلُ والعَينُ سَهْرى وهيَ دامعـةٌ فهلْ بجُنْحِكَ منْ راثٍ لسَهْـرانِ

فالبيت الشعري الواحد يتضمن أسلوب النداء، تعقبه جملتان اسميتان في الشطر الأول، ويقوم الشطر الثاني على جملة استفهامية وثلاثة تراكيب من الجار والمجرور، وهذه التراكيب التي يتضمنها البيت تتكرر في البيتين الثاني والثالث. ولعل ما زاد في وتيرة إيقاع هذا المقطع الكلمة الأخيرة من كل بيت فقد جاءت على وزن فعلان، وسبقت بحرف الجر (اللام). ومن ذلك قوله في قصيدة (التقيا سراً لكيلا) [130] التي تتألف من مقاطع ثنائية:

3 لأَرى الطَّرفَ الـذي كـــمْ صَـرَعَ الصَّبَّ احْــوِرارُهْ
وأرى الخَــدَّ الـذي كـــمْ أَخْجَلَ الـوَرْدَ احْمِــرارُهْ
4 وأرى الثَّغْر الـذي أحْـ ـلى منَ الخَـمْرِ رضابُــهْ
وأرى الجَفْنَ الـذي كـــمْ مَزَّقَتْ قلبي جِـرابُــهْ
5 وأرى الجيــدَ الـذي كـــمْ تَيَّــمَ الرّيــمَ جَمالُــهْ
وأرى القَــدَّ الـذي كـــــمْ أَدْهَشَ الغُصْنَ اعتــدالُــــهْ

ولعله من الواضح تكرار نسق التركيب في هذه المقاطع الثلاثة، وهو التركيب المؤلف من الفعل المضارع (أرى) والمفعول به والاسم الموصول (الذي) و(كم) الخبرية والفعل الماضي والمفعول به والفاعل المؤخر.

[129] الديوان، ص 155 – 159.
[130] الديوان، 213 – 214.

النوع الثالث: تكرار اللازمة البنائية[131]

يعتمد هذا النوع على تكرار عبارات أو تراكيب لغوية أو صيغ أو أبيات شعرية بصورة معينة في مواضع مختلفة من القصيدة مما يساهم في تلاحم النص الشعري شعورياً، ويؤمن له التماسك الموضوعي والإيقاعي على حد سواء، كونه يشكّل محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة[132]. وبهذا "تكون اللازمة البنائية هي البؤرة الخصبة الولود التي تفيض منها دلالة القصيدة، وتظل تسبح داخل ضفافها"[133]، كما أنها تمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء، أي لحظة الولادة، وتحمل الحركة عندما تثير بحكم تراكم الأفعال صاخبة عنيفة إلى نوع من السكون يرفدها بنبرة حالمة فيبرز جانبها الرؤياوي"[134]. وهذه اللازمة البنائية تتنوع، فإما أن تكون ثابتة تتكرر حرفياً، وتتألف من عبارة قصيرة، أو من بيت شعري لا يتغيّر؛ وإمّا أن تكون نامية يطرأ عليها تغيير بسيط في بنيتها.

وتنقسم اللازمة البنائية في شعر العسكر وفق ورودها في مواضع القصيدة إلى ثلاثة أشكال:

1 – تأتي اللازمة البنائية في مطلع الأبيات الشعرية في القصيدة العمودية، أو في مطلع مقاطع القصيدة وفق نظام المربعات. ويكشف هذا النوع من تكرار اللازمة عن اهتمام الشاعر بفكرته التي يعبر عنها، وعن سيطرته على مشاعره، مما يمنح القصيدة تماسكاً موضوعياً، وثباتاً إيقاعياً. ومن ذلك قصيدة (في دنيا الخيال) التي تكوّنت من ست مقطوعات

---

[131] تعني بالإنجليزية **REFREIN** وبالألمانية **KEHRREIM**، ومعناها بالفرنسية الصدى، وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة **REFREINDRE** ومن اللاتينية **REFINGERE** ومعناها يكرر ثانية، وتقوم على مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منتظمة. ينظر: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: موسى ربابعة، مكتبة الكتاني ودار الكندي بإربد، الأردن، 2001، ص 18.

[132] ينظر: القصيدة العربية الحديثة: محمد صابر عبيد، ص 214.

[133] الشعر والناقد: وهب رومية، سلسلة عالم المعرفة، العدد 331، الكويت 2006، ص 105.

[134] تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر: محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر بتونس، 1985، ص 129، نقلاً عن: جماليات التكرار وديناميات المعنى في الخطاب الشعري – نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار: عبد القادر علي زروقي، مجلة الأثر، ع 25، جوان 2016، ص 142.

رباعية، وابتدأت المقطوعات الخمس الأولى بتركيب (يا ليتني)، هذا ما يُعرف بتكرار الاستهلال. يقول العسكر في المقطع الأول[135]:

يا لَيْتَني فَوْقَ الغُصون حَمامةٌ لأَنُـوحَ بالآصَالِ والأسْحـارِ
عَلّي أرى في الـرّوْضِ مَنْ يُفْـ ـضِي إليَّ بِسِرّهِ وأَبُثُّهُ أَسْراري
أَوْ أَنَّني بينَ النَّسائِمِ نَسْمَةٌ لأُبَشِّرَ الأَطْيـارَ في آذارِ
وأطُوفَ بَعْدَ الأرضِ آفاقَ السَّما لأرى مكانَ حَبيبي المُتَواري

فهو يتمنّى أن يكون حمامة تنتقل من غصن لآخر نائحاً في الأصيل والسحر، لعله يجد صديقاً يتبادل معه الأسرار، أو أن يكون نسمة من هذه النسائم العليلة التي تهب ليبشّر عالم الطير بقدوم فصل الربيع، وليجوب آفاق الأرض والسماء باحثاً عن حبيبه المتواري. وعلى هذا النحو يبدي الشاعر أمانيه متوسلاً بعالم الطبيعة، فهو يكرر في مطلع المقطع الثاني (يا ليتني)، متمنياً أن يكون فراشة ترتوي من رحيق الأزهار، أو أن يكون قبّرة ترفرف بكل حرية، وهي تردد النغمات الجميلة، كما يكرر اللازمة (يا ليتني)، في المقطع الثالث متمنياً أن يكون ربوة تجتمع عليها الطيور الصادحة، وتجد فيها الغزلان مسرحاً، أو أن يكون جدولاً ينساب بين ورود الحديقة، فتأتي الأطيار لترجّع أعذب الألحان، وكما يكرر اللازمة (يا ليتني) في المقطع الرابع حالماً أن يكون طيراً أو بلبلاً أو ريشه تمر على أوتار العود. وأما في المقطع الخامس فيتمنّى بقوله (يا ليتني)، أن يكون قُمريّة تنوح علّه يجد مَن يعطف عليه، أو أن يكون خميلة تنشر الشّذى في الأجواء، أو وردة تملأ الصباح بالنّدى الطيب. ولعله من الواضح أن هذه اللازمة المكونة من التركيب (ياليتني) شكّلت المحور المركزي لما يريده الشاعر المحروم منن تعاطف محيطه، فأخذ يبث أمانيه ليكون عنصراً من عناصر الطبيعة المتنوعة، وهذا المحور كوّن نقطة انطلاق تنساب منه هذه الأماني، وجعل مقاطع القصيدة متلاحمة في دلالتها، متماسكة في إيقاعها الحزين الذي أراده الشاعر في المقطع الأول.

ولعل ما يلحق بهذا النوع من التكرار أن تكون اللازمة البنائية ذات صيغة صرفية واحدة تتكرر في مطلع مقاطع شعرية، كما ورد في قصيدة (الحنين إلى الوطن)[136]، فقد تمثّلت

---

[135] الديوان، ص 257. ومن هذا النوع ما ورد في قصيدة (أوقديها)، ص 169 – 170، فقد شكّلت عبارة "أوقديها"، وهي عنوان القصيدة، لازمة بنائية في مطلع المقطوعات الرباعية الثماني.

[136] الديوان، ص 222 – 223.

في الصفة المشبهة (فَعلان) في تعابير تصدرت مطلع خمسة أبيات متفرقة في القصيدة، مما جعلها وكأنها مؤلفة من مقاطع شعرية:

1 صَدْيانُ يَغْلي في حَشَاهُ المِرْجَلُ تَرْثي الجَنوبُ لهُ وتَحْنُو الشَّمأَلُ
5 هَيْمانُ كَمْ ذكَرَ الحِمى وأقامَهُ وَلَهٌ، وأَقْعَدَهُ الهَوى المتغَلْغِلُ
9 لَهْفانُ ها هو والظَّلامُ مُخَيِّمٌ مُتَلَهِّفٌ في جُنْحِهِ مُتَعلِّلُ
15 وَلْهانُ قَدْ طَبَعَ الحَنينُ بذهنِهِ صُوراً، فَدَعْهُ غارقاً يَتَخَيَّلُ
21 نَشْوانُ إذْ أَصْغى بأُذْنِ خَيالِهِ والوَهْمُ يُمْلي والوِدادُ يُسَجِّلُ

ولا شك في أن لتكرار هذه اللازمة: (صَديانُ، هَيْمانُ، لَهْفانُ، وَلهانُ، نَشْوانُ) دوراً كبيراً في تجسيد حالة الإنسان الذي يهتاجه الحنين إلى وطن اغترب عنه، وهو ما يضفي على القصيدة تماسكاً شعورياً ودلالياً، مقترناً بإيقاع مناسب، ولا سيما أن الكلمات تنتهي بحرف النون المسبوقة بحرف مدّ.

2 – قد تتكرر اللازمة البنائية في مطلع النص ومتنه وخاتمته، فتصبح كذلك بؤرة تجسد حالة الشاعر النفسية التي يصدر عنها، وتكون عاملاً أساسياً في تماسك القصيدة وتلاحمها من الجانب الشعوري والدلالي والإيقاعي أيضاً. وهذا النوع من تكرار اللازمة يندرج تحت مسمّى تشابه طرفي القصيدة أو المقطوعة. ومن ذلك ما ورد في قصيدة (يا حبيبي إليك وجهت وجهي)[137] التي احتوت على ثلاثين بيتاً، وقد قامت اللازمة فيها على تركيب نحوي من أسلوب النداء (يا حبيبي) الذي ورد في عجز البيت الأول وصدر الثاني، ومن ثم تكرّر في صدر أبيات متفرقة من القصيدة (الأبيات 5، 8، 9، 17، 30). وواضح أن اللازمة جاءت ثابتة، وقد طرأ عليها تغيير طفيف في البيت السادس والعشرين (يا حبيب الفؤاد). يقول العسكر في أول بيتين:

1 أيْ وعَيْنَيْكَ فاضَ كأسُ غَرامي يا حَبيبي وما بَلَغْتُ مَرامي
2 يا حَبيبي تِلْكَ الدّعاياتُ لم تَرْوِ ورَبّي صَدى فؤادي الظّامي

ويختتم القصيدة بقوله:

30 يا حَبيبي حَتَّامَ أَكْتُمُ حُبّي أيْ وعَيْنَيْكَ فاضَ كأسُ غَرامي

[137] الديون، ص 287 – 290.

والشاعر يناجي حبيبه في هذه القصيدة معبراً عن آلامه وأشجانه ومعاناته وظمأ فؤاده، متوسلاً عطفه ومبدياً خضوعه له، كيف لا وقد تجلّى الجمال فيه، ومتمنياً إصدار الحكم عليه مهما يكن، ذلك أنه سيكون راضياً به، ومن هنا كان من الضروري تكرار هذه الملزمة لأن خيال الحبيب كان ملازماً للشاعر لا يفارقه، كما كان البؤرة التي ينطلق الشاعر منها ويبني عليها مشاعره وأحاسيسه.

ومن هذا النوع من تكرار اللازمة البنائية ما ورد في قصيدة (أذكريني)[138] التي نُظمت وفق نوع من نظام المربعات، ووُزّعت على عشرين مقطوعة، وكل مقطوعة تتألف من أربعة أشطر، حيث يتفق الشطران الأول والثالث في روي، وكذلك يتفق الثاني والرابع في روي آخر. لقد افتتح العسكر اثنتي عشرة مقطوعة بلازمة ثابتة بقوله (أذكريني كلّما...) التي يرد بعدها فعل ماض أو اسم في محل الابتداء، كما يرد في البيت التالي من تسع مقطوعات لفظ (إذا) الشرطية، كما اختتم مقطوعات القصيدة كلها بجزء من هذه اللازمة بقوله: (أذكريني). يقول في المقطوعة الأولى والمقطوعة الثانية عشرة:

أُذْكُريني كلّما هَبَّ النّدامى لِتَحَسّيها غَبُوقَاً وصَبُـــوحْ
وإذا ما هَزَّتِ الذّكرى الحَماما فَغَدا في الـدَّوحِ يَشْدو وينــوحْ أُذْكُريني
أُذْكُريني كلَّمَا حَلَّقْتِ فَجْراً وانْتَشَتْ روحُكِ في دُنْيا الخَيالِ
أذكريني يا فَتاتـي (ربَّ ذِكرى قَرَّبتْ مَنْ نَزَحا) رَغْمَ اللّيالــي أُذْكُريني

ولا شك في أن هذه اللازمة تشكل نقطة البدء التي كان ينطلق العسكر منها في بداية كل مقطوعة كما كانت تشكل نقطة النهاية أيضاً ليعود من جديد من حيث بدأ، ومن ثم فهذه اللازمة تصور حالته النفسية في بداية كل موقف ونهايته؛ ذلك أنه يعبر عن حرمانه الشديد مثيراً كوامن أشجانه وأحزانه، متمنياً أن تمرّ ذكراه في خيال محبوبته: (أذكريني كلما: هبّ الندامى، زفّ الشمول، آذار وافى، هامَ الفراشُ، ناغى الهزارْ، الشمألُ هبّتْ، النأي ترنمْ، الصيف أتى، نام السكارى، لاح أخوكْ، جاء الخريفْ، حلَّقتِ فجراً). ومن ثم فالعسكر يعبر في بقية المقطوعات عن بؤسه وعيشه المرير، وسريان الصاب في عروقه، وانتظار فراقه الحياة؛

[138] الديوان، ص 178 – 181.

فهو بلبل قص جناحه القدر، ولذا لا غرابة في أنه كان يتمسك بهذه الدعوة التي عبر عنها بهذه اللازمة (أُذكريني) في نهاية كل مقطوعة، لتجسّد دائرة مغلقة يسودها تماسك شعوري إيقاعي، تتلوها دارة مغلقة أخرى؛ ذلك أن اللازمة تجعل القصيدة متنامية متلاحمة الأجزاء، مشحونة بدفقة إيقاعية متناسبة مع حالته النفسية، فهي "تحفظ القصيدة من التشتت والانفلات، وتمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء، أي لحظة الولادة، فكلما يمضي الشاعر في كتابة أسطر معدودة نراها تطفو مغلقة بذلك دائرة، وفاتحة دائرة جديدة"[139]

3 – تأتي اللازمة البنائية مكررة سواء أكانت عبارة تتصدر بيتاً من الشعر أو تركيباً نحوياً أو بيتاً شعرياً كاملاً في مواضع مختلفة من القصيدة، مما يجعلها فاتحة مقطع تمكن الشاعر من البدء بتجسيد رؤيته في هذا المقطع لينتقل إلى مقطع آخر، وبهذا فهي تسهم في تلاحم أجزاء القصيدة ومقاطعها، وتكشف محاورها التي تعود إلى بؤرة مركزية، إضافة إلى ما تؤديه من إيقاع منسجم مع الحالة النفسية للشاعر. ويُلاحظ أن هذا النوع يرد بكثرة في شعر العسكر مقارنة مع الشكلين الأول والثاني. ومن اللازمة التي قامت على عبارة واحدة ما ورد في قصيدة (شكوى وزفير)[140] التي بلغ عدد أبياتها ثمانية وستين بيتاً، وقد تصدر تعبير (وطني) ثلاثة مقاطع، بالقول:

14 وطني وما أَقْسى الحيـــا ةَ بـه على الحُرّ الأميـنِ
21 وطني وأَدْتُ بكَ الشّبا بَ وكلَّ ما مَلَكَتْ يَميني
29 وطني ومـا ساءَتْ بغَيْـ ـرِ بَنِيْـكَ يا وطنـي ظُنُـوني

والعسكر في هذه القصيدة يبث همومه ويكشف عن محنته وحالته النفسية في وطنه، وغربته وهو في دياره. ولذا جاءت هذه المقاطع لتجسّد حالته، فقد عبّر في المقطع الأول عن قسوة حياة الأحرار فيه، في الوقت الذي يجد فيه الدخلاء فردوسهم، ويعود في المقطع الثاني لمخاطبة وطنه معبراً عن أساه مشيراً إلى قبر أحلامه وذكرياته فيه، وأما المقطع الثالث فهو يناجي وطنه محدداً مأساته في أبنائه الذين لم يجد فيهم خديناً. ولا يكتفي العسكر بهذه اللازمة (وطني)، وإنما يأتي بلازمة أخرى يجري عليها تغييراً بسيطاً لتؤكد حالته ومعاناته، وهي عبارة (ليْلايَ/ ليلى) لتتصدر مطلع ثلاثة مقاطع أخرى في القصيدة نفسها، مناجياً فتاة أحلامه ليلى بقوله:

---

[139] جماليات التكرار: عبد القادر زروقي، ص **141 – 142**.
[140] الديوان، ص **139 – 143**.

46 ليْلايَ يا حُلْمَ الفــؤَا دِ الحلْوَ يأ دُنْيــا الفُنُــون
54 ليْلـى تَعَالَيْ زوّديْنِـي قَبْلَ المَماتِ وَوَدِّعِينِـي
55 لَيْـلايَ لا تَتَمَنَّعـي رُحْمـاكِ بي لا تَخْذُلِيْنِـي
56 ليْلـى تَعالَيْ واسْمَعِـي وَحْيَ الضَّمِيْرِ وَحَدِّثِيْنِي
64 ليْلـى إذا حُـمَّ الرَّحِيْــلُ وغَصَّ قَيْسُــكِ بالأنيـــــنِ

فهو يعبّر عن هواه العذري مطالباً إياها بصيانة العهد، والبقاء على الوعد، والوفاء لذكراه بوصفه (قيساً). ولعل ما يجدر ذكره أن هذه اللازمة البنائية تصدرت في المقطع الثاني أبياتاً متتالية، وهو ما يشكّل مقطعاً يقوم على التوازي العمودي، وقد جاءت نامية، وهذا ما يدلّ على "وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل، وأضمن سبيل لنجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المذكور"[141].

ومن هذا النوع الثالث أن لازمة بنائية مكونة من بيت شعري كامل تتردد في مواضع مختلفة من القصيدة، وهذا ما يزيد في ترابط أجزائها وتلاحم مقاطعها، ويضمن إيقاعاً يتناسب وحالة الشاعر النفسية، ومن ذلك ما ورد في قصيدة (شكوى)[142]، فقد كرر العسكر بيتاً جعله لازمة مرتين (البيت 8، 48)

يا ابنَ النَّهــارِ وكــمْ شــكا ابْـ ـنُ اللّيـلِ من طُول النَّهــارِ

وقد يأتي العسكر بلازمتين بنائيتين في قصيدة واحدة، وكل لازمة تتألف من بيت شعري كامل، كما في قصيدة (تحية واعتذار)[143]، فقد بدأها بقوله:

1 يا مَنْ صَهَـرْتُ لَهُـمْ شُعُـوري فَـجْـراً على شَـدْوِ الطُّيُــورِ

وهو البيت الذي كرره في مطلع مقطع آخر من القصيدة (البيت 9)، وكذلك يأتي الشاعر بلازمة أخرى في القصيدة نفسها وهي تستند أيضاً إلى بيت شعري كامل آخر، وهو قوله:

17 وارفَـعْ لِمُـعْـتَـمَـدِ الـحُـكُــو مَـةِ خَالِصَ الشُّكْرِ الوَفِيـر

وهو البيت الذي جاء مكرراً (البيت 21)، ليفتتح مقطعاً شعرياً آخر، وليجري فيه تغييراً طفيفاً بقوله (فارفع).

---

[141] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين ببيروت، ط. 7، 1983 ص 270.

[142] الديوان، ص 144 – 14.

[143] الديوان، ص 255 – 256.

ولعل ما يؤكد عناية العسكر بالإيقاع الداخلي للقصيدة أنه يحشد في بعض قصائده أنواعاً كثيرة من التكرار، مما أطلق عليه التكرار التراكمي العشوائي، ذلك أنه "وسيلة أساسية من وسائل الصنعة الشعرية"[144]، كما أنه "يُعَدّ وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية"[145]، ولذا يُنظَر إليه بوصفه من جماليات الأسلوب الفني في صنعة الشعر؛ ذلك أن "تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط كمال أو محسن أو لعب لغوي"[146]. ومن هذه القصائد التي تكثر فيها أنواع التكرار عند العسكر قصيدة (يا أخا الروح)[147] فهو يأتي ببيت شعري كامل ليكوّن لازمة بنائية، وهو قوله:

7 واصَديقاهُ واحنِيْنِي إليْـــــهِ واشْتِياقي وحَرْقَتي وَهُيامِي

وهذا البيت الشعري يتكرر في مطلع مقاطع من القصيدة (الأبيات 23، 28، 31، 39، 42). ومن أنواع التكرار التي وردت في هذه القصيدة تكرار بعض التراكيب النحوية في صدر أبيات متتالية، مثل تركيب النداء (يا أخا الروح) الذي تصدر البيت الأول من القصيدة، وتكرر في بيتين متتاليين (8، 9)، وتركيب فعل الأمر والجار والمجرور (أَسْعفيني به) الذي تصدر البيتين (5، 6)، وتركيب الاستفهام (كيف يحلو، كيف تَحْسو) الذي تصدر البيتين (12، 13)، وتركيب الندبة (لَهْفَ نفسي على) الذي تصدر البيتين (15، 16)، وتركيب النداء (يا صديقي) الذي تصدر البيتين (21، 43)، وصيغة الأمر (نَمْ) التي تصدرت البيتين (44، 45)، وتكرار صيغة الفعل الماضي المتصل بنا الدالة على الفاعلين التي تصدرت أبياتاً متتالية: (كم سبحنا 34، وسهرنا 35، وقتلْنا 36، ولهونا 37)، كما أن صيغة الفعل الماضي المسند للجماعة يكررها العسكر في البيت الشعري الواحد محققاً توازياً أفقياً أيضاً: (سهرنا، نمنا، قمنا، جلسنا) في قوله:

---

[144] المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي وعربي): محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، 2003، ص 91.

[145] سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور: محمد العبد، مجلة فصول مج 7، ع 1 – 2، القاهرة، 1987، ص 101.

[146] تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، 2005، ص 39.

[147] الديوان، ص 247 – 249. ومن هذه القصائد (ليلة في بيت الجارة)، 165 – 167.

35 وسهرنا معاً ونِمنا وقمنا وجَلَسْنا ألْعامَ بعدَ العام

ويُضاف إلى أنواع التكرار هذه في هذه القصيد أنواع من المحسنات البديعية اللفظية، كالمجاورة كما ورد في البيت السابق (ألْعامَ بعدَ العام)، وقوله:

13 وسقَتْهُ صابَ القُنُوطِ دهاقاً إي وَرَبّي ألْجامَ بعدَ الجامِ

والتذييل في قوله:

17 ذَبُلَ الغُصْنُ وهو غُصْنٌ رطيبٌ وذَوى الزَّهْرُ وَهْوَ بالأَكْمامِ

ومن هذه القصائد التي يحشد العسكر فيها أنواعاً كثيرة من التكرار قصيدة بعنوان (يا ضفاف الخليج)[148]، التي احتوت على واحد وسبعين بيتاً، وهو العنوان الذي أضحى لازمة بنائية تصدرت ثلاثة أبيات متفرقة، فكوّنت ثلاثة مقاطع، يبدأ كل منها بقوله:

15 يا ضِفافَ الخَلِيجِ أخْمدتَ إحْـ ـساسي وماذا تَجْني وراء خُمولي

28 يا ضِفافَ الخَلِيجِ حطّمْتَ آما لي وأثْقَلْتَ كاهل المسؤولِ

39 يا ضِفافَ الخَلِيجِ شرَّدْتَ أحلا مِي فَدَعْ لي عَواطفي ومُيُولي

ومن أنواع التكرار في هذه القصيدة تكرار لفظ في صدر أبيات متتالية، مثل (هات: 1 – 3، ليلة: 58 – 59)، وتكرار لفظ آخر في صدر أبيات متفرقة، مثل (آه: 12، 36، 52، 53)، وتكرار تركيب نحوي في صدر بيتين متتاليين يقوم على أسلوب النداء (يا خليلي: 7 – 8) كما يقوم تركيب آخر على جملة اسمية يتقدمها الجار والمجرور المقترن بياء المتكلم والاسم المؤخر: (وبقلبي داء 34، وبصدري سِرٌّ 35). وقد يكون التكرار في هذه القصيدة قائماً على صيغة صرفية واحدة تتصدر أبياتاً متتالية بقوله:

17 فاطْغَ يا بَحْرُ آنَ أنْ تطغى واغْمُرْ كلَّ ربعٍ منَ الرّبوعِ مَحيلِ

18 وانْعَقِي يا بُومُ انْعَقِي لا تَخافي وانْعَبِي يا غُرْبانُ فوْقَ الطّلُولِ

19 واصْرَخِي يا جَنُوبُ في كلِّ وَجْهٍ كالحٍ واعْصِفِي بجَفْنِ الدَّخِيلِ

20 وَقِفِي يا شَمْسَ الهَجِيرِ وَصُبّيهِ لعاباً يَغْلي ببطْنِ الأَكولِ

21 واخْرُجِي يا أشْباحُ في غَيْهَبِ الغَـ ـيّ وطُوفِي بطغْمَةِ التّدْجيلِ

22 وارْقُصِي وانْفُثِيهِ سُمّاً زُعافاً يا أفاعي الخَنا بكلِّ رذيلِ

23 وانْهَشي يا عَقاربَ الحِقْد مِنْ خَصْـ ـمي بقايا فُؤادهِ المأكولِ

[148] الديوان، ص 161 – 164.

24 وَالْفُظِ الرّوحَ يا فقيـرُ ولا لـوْ مَ علـى مَذْبـحِ المُرابي الكَسُـولِ
25 وانْثُرِ الشَّـوْكَ أيّها الأرقُ المُـرُّ علـى مضْجَـعِ الدَّعـيّ الملــولِ
26 واغْسُـلِ النَّفْسَ أيُّها الخائِنُ النَّـا دمُ بالدّمْـعِ فهوَ خَيْـرُ غسـولِ
30والطُمي الصَّدرَ يا ابنةَ الطّهرِ وابكيـ ــهِ فللّــهِ قلْـبُ كــلّ ثَكُــــولِ

ولعله من الواضح العناية بتكرار صيغة فعل الأمر في مطلع الأبيات السابقة المتتالية، وهي الصيغة التي كانت جزءاً من تركيب نحوي أيضاً مع أسلوب النداء (وانْعَقِي يا بُومُ، واصْرَخِي يا جَنُوبُ، وَقِفِي يا شَمْسَ، واخْرجِي يا أشباحُ، وانْهَشي يا عَقاربَ)، ومع المفعول به الذي يردفه بأسلوب النداء: (وَالْفُظِ الرّوحَ يا فقيرُ، وانْثُرِ الشَّـوكَ أيّها الأرقُ، واغْسُـلِ النَّفْسَ أيُّها الخائِنُ، والطُمي الصَّدرَ يا ابنةَ الطّهرِ). ومن ثم فإن هذا المقطع يقوم على التوازي العمودي، إضافة إلى أنه لا يخفى على أذن المتلقي تكرار صيغة الأمر في عجز بعض الأبيات أيضاً مما حقق توازياً أفقياً: (وانْعَقِي/ وانْعَبِي، واصْرَخِي، واعْصِفِي)، إضافة إلى التجنيس (آن/ أن، ربع/ ربوع). ولقد امتدّ التكرار في هذه القصيدة أيضاً، ليشمل تكرار تركيب بيت شعري كامل، مما يحقق توازياً عمودياً تاماً بين بيتين متتاليين، كقوله:

68 وصُراخُ الأشْجانِ في مُهجةِ النَّفْـ ـسِ وصمْتُ الأسى المُمِضّ الطّويلِ
69 ونــواحُ الآمــالِ في غَمْرةِ اليــأْ سِ وجَهْــشُ المُعَــذّبِ المخْــذُولِ

خاتمـة البحـث

خلص البحث إلى أن الإيقاع ظاهرة صوتية تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت الشعري، وهي لا تعتمد على التفاعيل العروضية؛ لأن الإيقاع صادر عن الألفاظ، ومن ثم فهو يصدر عن الموضوع، أما الوزن فيفرض على الموضوع، وأشار البحث إلى تفريق العلماء بين الإيقاع والوزن، وإلى أن الصلة بينهما قديمة عند اليونانيين والعرب القدماء. كما خلص البحث إلى أن الإيقاع اسم جنس فهو كالنبع، والوزن نوع منه كأنه مجرى من مجاري هذا النبع. ولقد وقف البحث عند المكونات الخارجية والداخلية التي تكوِّن الإيقاع في شعر فهد العسكر، وتطبعه بطابع جمالي، وذلك في محورين.

تناول المحور الأول الإيقاع الخارجي الذي استند إلى الوزن والقافية، وخلص إلى أن العسكر كان يدور في فلك الشعراء العرب القدماء لشيوع نظمه في البحور الشعرية التي كانت موفورة الحظ يطرقها هؤلاء الشعراء، وأنه كان يكثر من نظم المجزوءات التي شكّلت ربع قصائده تقريباً، وإلى أن إكثاره من النظم في بحر عروضي معين كالكامل مثلاً لا يعني توافقاً في الإيقاع داخل البيت الشعري، أو بين هذه القصائد التي نظمت فيه. أما القافية فقد بلغت قصائد العسكر أربعاً وخمسين قصيدة، وجاءت أربعون قصيدة منها وفق نظام القافية ذات الروي الموحد – أي التي لم تأت وفق نظام المقطوعات كالمربعات وغيرها – وهذا الروي توزع على حروف (ن، ر، د، ل، م)، وهي الحروف ذاتها التي كانت كثيرة الشيوع في الشعر العربي القديم. ولقد كشف البحث أن كثرة اعتماد العسكر على حرف بوصفه روياً لا يعني توافقاً دائماً في بنية القافية الصوتية، كما كشف أن العسكر نوّع في إيقاع القافية من خلال تنوّع حرف الرويّ في بقية القصائد التي جاءت وفق نظام المربعات والمخمسات وغيرها، وعددها أربع عشرة قصيدة، وهو بهذا يتوافق أيضاً مع ميل الشعراء المحدثين إلى الحرية والتغيير والانطلاق.

أما المحور الثاني فتناول الإيقاع الداخلي الذي استند في شعر العسكر على ثلاثة أنواع من التكرار:

النوع الأول: تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، وهو ما تفرزه بعض المحسنات البديعية اللفظية لاعتمادها على ترديد الأصوات في الكلام مما ينتج نغماً وإيقاعاً. وقد بيّن البحث أن

العسكر كان كثير الاعتماد على هذه المحسنات، وهي: ردّ العجز على الصدر، والجناس، والمجاورة، والترصيع، والترديد، والتكرار، والتذييل.

النوع الثاني: تكرار نسق تراكيب نحوية أو صيغ صرفية، وهو ما يُسمّى بتكرار النمط النحوي، والذي يشكّل توازياً أو شبه تواز، سواء أكان أفقياً أم عمودياً، وهذا ما يتوافق مع الآراء النقدية من أن بنية الشعر ذات صبغة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، وأن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر. لقد توزّع هذا التكرار على أربعة أنماط في شعر العسكر. النمط الأول قام على تكرار نسق التراكيب والصيغ في شطر شعري واحد من البيت سواء أكان في صدره أم عجزه محققاً توازياً أفقياً، وهو ما اصطلح عليه في البلاغة العربية القديمة بالتفويف. والنمط الثاني قام على تكرار نسق التراكيب والصيغ في شطري البيت الشعري الواحد محققاً توازياً أفقياً أيضاً، وهو ما اصطلح عليه أيضاً بالموازنة، وهذا التكرار قد يقتصر على مطلع الشطرين في البيت الواحد، أو يتكرر في شطري بيتين متتاليين أو أكثر، وقد يقوم على تكرار ألفاظ متماثلة في صيغتها تماثلاً تاماً أو قريباً منه في البيت الشعري الواحد، بحيث ترد معطوفة على الترتيب، وهو ما اصطلح عليه بالتقسيم أيضاً. والنمط الثالث قام على تكرار نسق التراكيب أو الصيغ في مطلع صدور أبيات متتالية مما شكّل مقطعاً يقوم على التوازي العمودي، وأدخل إيقاعاً مميزاً ضمن إيقاع القصيدة العام. ومثل هذا النمط الثالث لم يقتصر على تكرار مقطع واحد في القصيدة التي قد تحتوي على مقطعين مختلفين أو أكثر، أو أن تتصدر لفظة واحدة أو تركيب معين مطلع صدر بيتين متتاليين أو أكثر. أما النمط الرابع فهو يقوم على تكرار تركيب البيت الشعري اللغوي الكامل في أبيات متتالية محققاً توازياً أفقياً وعمودياً.

النوع الثالث: تكرار اللازمة البنائية، وذلك بتكرار عبارات أو تراكيب لغوية أو صيغ أو بيت شعري كامل بصور مختلفة في القصيدة، مما ساهم في تلاحمها شعورياً ودلاليا وإيقاعياً، وفي أن تكون هذه اللازمة محوراً مركزياً فيها. وخلص البحث إلى أن هذه اللازمة وردت في مواضع قصيدة العسكر وفق ثلاثة أشكال. الشكل الأول احتوى على لازمة تتكرر في مطلع أبيات في القصيدة العمودية أو مطلع مقاطع القصيدة وفق نظام المقطوعات الرباعية وغيرها. والشكل الثاني تضمن تكرار لازمة في مطلع النص ومتنه وخاتمته، مما أُطلق عليه مسمّى تشابه طرفي القصيدة. أما الشكل الثالث فتضمن تكرار لازمة سواء أكانت عبارة أو تركيباً في صدر البيت الشعري أو بيتاً شعرياً كاملاً في مواضع مختلفة من القصيدة، مما جعلها فاتحة مقطع

مكّنت الشاعر من البدء بتجسيد رؤيته فيه لينتقل إلى مقطع آخر. ولقد تبيّن البحث أن هذا الشكل من تكرار اللازمة أكثر شيوعاً من الشكلين السابقين، وأن العسكر كان يحشد أنواعاً أخرى من التكرار إلى جانبه في القصيدة الواحدة، مما شكل تكراراً تراكمياً عشوائياً.

المصادر والمراجع

1 – الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقارنة: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي بالقاهرة، 1992.

2 – أنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم المدني، حققه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان بالنجف الأشرف، 1968.

3 – الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب ببيروت، 1989.

4 – الإيقاع في شعر أحمد شوقي – دراسة أسلوبية: حسام محمد إبراهيم أيوب، أطروحة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1998.

5 – الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد بدمشق، 1989.

6 – الإيقاع في الشعر العربي القديم – رؤية معاصرة: صبيرة قاسي، مجلة معارف، القسم 2، السنة السابعة، العدد 12، جوان 2012، ص 109.

7 _ البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تح أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مكتبة مصطفى البابي بمصر، ب. ت.

8– البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العامة للنشر (لونجمان)، 1994.

9 _ البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر: عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط3، 2003.

10 _ تجليات الخطاب الشعري عند مظفر النواب: نجاح نصار البطي، دال للنشر والتوزيع بدمشق، ط. 1، 2011.

11 – تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر: محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر بتونس، 1985.

12 _ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالقاهرة، 1963.

13 – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، 2005.

14 – تحليل النص الشعري (بنية القصيدة): يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، 1995.

15 _ التكرار الإيقاعي في اللغة العربية: سيد خضر، دار الهدى للكتاب، بيلا– كفر الشيخ، 1998.

16 _ جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري – نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار: عبد القادر علي زروقي، مجلة الأثر، ع 25، جوان 2016.

17 – حول علم الإيقاع الشعري – دراسة في مناهج البحث: الخليل الزياني، مجلة عالم الفكر، ع 3، مج 43، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، 2015.

18 – الدلالة: كاترين كيربرات أوريكشيوني:

Orecchioni. C. Kerbrat: La connotation, Lyon, 1977, P 64.

19 – ديوان شوقي: توثيق وتبويب وشرح وتعقيب أحمد محمد الحوفي، نهضة مصر بالقاهرة، 1977.

20 – زمن الشعر: أدونيس، دار الفكر ببيروت، 1986.

21 _ سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور: محمد العبد، مجلة فصول مج 7، ع 1 – 2، القاهرة، 1987.

22 – الشعر في الكويت: سليمان الشطي، مكتبة دار العروبة بالكويت، 2007.

23 – الشعر والشعراء في الكويت: محمد حسن عبد الله، ذات السلاسل بالكويت، 1987.

24 _ الشعر والناقد: وهب رومية، سلسلة عالم المعرفة، العدد 331، الكويت، 2006.

25 – شعر يعقوب السبيعي – قراءة في الإيقاع (2): سالم خدادة، مجلة البيان، ع 617، الكويت، 2021.

26 – شكل القصيدة العربية في النقد الأدبي: جودت فخر الدين، دار الآداب ببيروت، 1984.

27 – الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها: ابن فارس، علق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية ببيروت، 1997.
28 – العروض وإيقاع الشعر العربي: سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، 1993.
29 – العمدة في صناعة الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 2000.
30 – عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، منشورات دار الكتب العلمية ببيروت، 2005.
31 – فقه اللغة: أبو منصور الثعالبي، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 2000.
32 – فهد العسكر– حياته وشعره: عبد الله زكريا الأنصاري، الكويت، 1979.
33 – فن الجناس: علي الجندي، دار الفكر العربي بالقاهرة، 1954.
34 – فن الشعر لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد: ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، 1953.
35 – فن الشعر لأرسطو: ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1977.
36 – في الميزان الجديد: محمد مندور، مؤسسة هنداوي بالمملكة المتحدة، 2000.
37 – القافية في العروض والأدب: حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، 2001.
38 _ القافية والأصوات اللغوية: محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، 1977.
39 _ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2001.
40 _ قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين ببيروت، ط. 7، 1983.
41 – قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر بالمغرب، 1988.
42 _ قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: موسى ربابعة، مكتبة الكتاني ودار الكندي بإربد، الأردن 2001.

43 _ كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر): أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، 1952.
44 _ لسان العرب: ابن منظور، دار صادر ببيروت، بلا تاريخ.
45 – المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي: سعد مصلوح، مجلة فصول، ع 4، مج 6، سبتمبر 1986.
46 – المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي وعربي): محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، 2003.
47 – معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
48 – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية ببيروت، 1999.
49 – معجم النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، وزارة الثقافة والإعلام ببغداد، 1989.
50 – مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ببيروت، 1987،
51 – المفصل في علوم البلاغة العربية: عيسى علي العاكوب، منشورات جامعة حلب، 2018.
52 – المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي: تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف بالرباط، 1980.
53 – منهاج البلغاء وسراج الأدباء: صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي ببيروت، 1986.
54 – موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، 1952.
55 – موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب، 1989.
56 – موسيقى الشعر العربي– مشروع دراسة علمية: مصطفى عيّاد، دار المعرفة بالقاهرة، 1978.
57 – نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، 1993.

58 – نظرية الأدب: أوستن وارين، ورينيه ويليك: ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، 1972.
النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، 1997.
59 _ نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ببيروت، ب. ت.
60 – واقع القصيدة العربية: محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، 1984.

Abstract

Rhythm & its aesthetics in

in the poetry of Fahd Al- Askar

This research aims to reveal the beauty of the rhythm in the poetry wrote by Kuwaiti poet, and his name is Fahd Al-askar, and it`s based on an opening to demonstrate the explanation of rhythm and two subjects that includes the inner and outer Asbasen syllabification.

The opening was made to demonstrate the concept of rhythm as one of the main arts in writing poetry, and to demonstrate its relationship with the balance, and explaining its inner and outer components.

The first subject explained the outer rhythm in the poetry of Al-askar, which based on syllabification and rhyme as two main pillars in writing poetry

And the second subject explained the inner rhythm in the poetry of Al-,askar

And it`s based on three types of repetition: repeating the vocal rhyme for the words, and repeating grammatical structures and morphological forms based on parallelism or semi- parallelism, and repeating the structural anaphora, and the forms of repeating it in the poetry`s structure.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة البحث	2
تمهيد: مدخل إلى مفهوم الإيقاع	3 – 6
أولاً – الإيقاع الخارجي	6 –18
1 – الوزن	6 – 10
2 – القافية	10 – 18
ثانياً – الإيقاع الداخلي	18 – 48
1 – تكرار الجرس الصوتي للألفاظ	18 – 26
2 – تكرار التراكيب النحوية والصيغ الصرفية	27 – 39
3 – تكرار اللازمة البنائية	40 – 48
خاتمة البحث	49– 51
المصادر والمراجع	52 – 56
ملخص بالإنكليزية	57
فهرس الموضوعات	58