البحث الثالث

القافية في شعر فهد العسكر

Abstract

Rhyme is a necessary component of any definition of Arabic poetry. No account of traditional Arabic poetry is complete without .it, which indicates its centrality and impact on poetic discourse

In this paper, we study the poetic rhyme in the poetry of Fahad al-Askar, showing how each of poetry and rhyme affects, related to and is integrated with the other. This study is concerned not only with the prosodic and rhythmical aspects of rhyme, but also with its morphological, syntactic, semantic and stylistic aspects as well, tracing its development in various fields of knowledge. The study uses descriptive, analytical methods as well as statistical tools. It finally argues that the poet is committed to rules of prosody and rhyme in order to achieve the most aesthetic effect.

ملخص :

القافية في الشعر العربي حاضرةٌ في كلّ تعريف له ، أو حدّ له ، أو بيان لعناصره وأركانه، فما من تعريف إلاَّ والقافية فيه ، ولا تقوم الشعرية القديمة دونها ، ولا تتحقق بغيابها ، والنصوص –على طول التاريخ الشعري القديم– متواترة بتأكيد أهميتها وخصوصيتها ، وبأثرها في الخطاب ، وفي شعريته .

والشعر الحديث أسهم في زيادة أهميتها، وقطع القول بخصوصيتها؛ فإنَّه إذ رغَّب بعض شعرائه عنها، ورأوا فيها وفي العروض حجراً على الإبداع ، وإن تجاوزت أشعارهم العروض، فبُنيت على أوزانٍ مستحدثة ، فإن القافية شائعة في نصوصهم الشعرية ، لا يستطيعون عنها فكاكاً، وكذا كان الشعر العربي الأول، فإن خلا من الوزن ، فلا يخلو من القافية ، فالشعر العربي القديم والحديث ، في كليهما غياب للوزن وحضور للقافية ، فكأنَّ الشعرية العربية القديمة والحديثة رهن بالقافية .

وفهد العسكر شاعرٌ اختلف فيه الناس وتخاصموا، فبين محرقٍ لأشعاره ومتلف لأدبه ، وبين مكبرٍ له ومعجب به ، وكذا الدارسون فنراهم يلوون النصوص لياً؛ لتأكيد آرائهم ، والتدليل على مذهبهم ، حتى أحالوا شعره إلى نصوص لاستنباط أحكام خلقية وفلسفية واجتماعية .

أما هذا الدراسة ، فتسعى فيما تسعى إليه ، إلى دراسة القافية في شعر فهد العسكر، دراسة تُعنى بالقافية والشعر وحدهما ؛ لبيان أثر كل في الآخر ، وتواشجه معه ، وعلاقته به ، ومستوياته ترابطه .

وهذه الدراسة لا تقصر القافية على مباحثها العروضية والإيقاعية ، وإنما تهتم بكل ما يتصل بها صوتاً وصرفاً ، ونحواً وتركيباً ودلالة ، وبلاغة وبياناً وأسلوباً ، وتتبع مباحثها وقضاياها وموضوعاتها في مجمل الحقول المعرفية ، وتأخذ بالنافع أنى وجدته ، فتضيف تراث الأوائل ، إلى جهود المحدثين، لإحكام دراستها في مدونتها الشعرية وتأصيلها ، بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، والمنهج الإحصائي في الموضوعات التي تتناسب معه.

والله العظيم نرجو ، وإياه نسأل أن يوفّقنا إلى حسن القول والعمل ، وبلوغ الغاية ، وتحقيق المقصد ، إنَّه ولي ذلك والقادر عليه.

فهد العسكر تعريف بالشاعر والمدونة :

فهد العسكر الكويتي الدار والمنشأ، السعوديّ الأصل والجذور، وُلد في مطلع القرن الماضي، دون تحديد لسنة ميلاده ، بل اختلفت أقوال المترجمين ، فأصحاب معاجم الترجمة ، تحدِّد تاريخ مولده بسنة (١٩١٠)[١]. ورجَّح جامع شعره عبد الله الأنصاري ، أن يكون مولده بين سنتي (١٩١٣ – ١٩١٧) ، واستند إلى روايات عائلة فهد ، فرجح أنَّ مولده الأقرب إلى الدقة (١٩١٦)[٢].

أما وفاته فقد حُددت تحديداً ، فثمة شبه إجماع[٣] في ترجمات فهد العسكر أنَّ وفاته كانت في (١٩٥١) وتحديد في الخامس عشر من أغسطس لذلك العام[٤].

أخبار نشأته تعتمد ، في أعمها الأغلب ، على ما في الترجمة ، التي صدَّر بها الأنصاري أشعاره ، فاعتمد عليها كلُّ مَن كتب عن فهد . والتي تدور في أخبار رئيسة حول نشأته الدينية المحافظة ، والتزامه التعاليم الدينية في بدايات حياته ، وظهور موهبته الشعرية ، التي كانت متوافقة مع القيم الدينية والأعراف والتقاليد الاجتماعية ، والتحول الذي طرأ في حياته ، فتخلى عن التزامه الديني ، وضمَّن أشعاره موضوعاتٍ يرفضها الدين والمجتمع . ثم ردة فعل عائلته ووسطه الاجتماعي ، ومحاولة إقناعه والتأثير فيه للرجوع إلى ما كان ، والتي انتهت إلى نبذه بعد اتهامه بالكفر والإلحاد الذي رأى المقربون منه أنه منه بريء .

على أي حال ، عاش فهد بعد رفضه اجتماعياً في غرفة ، معزولاً وحيداً ، إلاَّ من عدد من أصدقائه ، لا يتجاوزون أصابع اليد. وأُصيب في آخر سني حياته ففقد بصره ، فأظلمت عيناه بعد أن أظمت نفسه . أُصيب بعدها بتدرُّن رئويّ عجَّل بوفاته . فرحل واستمرَّ نبذه لِما بعد وفاته ، فلم يشهد جنازته ، ولم يمشِ فيها إلاَّ إمام مسجد وأربعة أشخاص ليس بينهم ذووه أو أقاربه ، أو أصدقاؤه ، أو أهله الذين أحرقوا بقية أشعاره[٥] .

فيما بعد وفاته قام بعض أصدقائه ، الذين اتصلوا به في حياته ، بجمع لأشعاره وتتبعها في الصحف والمجلات ، وفيما عنده وعند غيره مـــــن قصائد للراحل ، وضمَّها في كتاب بعنوان (فهد العسكر ، حياته وشعره) ضمَّ حوالي (٥٥) نصاً شعرياً تزيد أبياتها عن (١٧٠٠) .

موضوعات شعره ، في معظمها ، تتصل بالشكوى من الأهل والمجتمع ، وبكاء نفسه ، والتعبير عن آلامه وعذاباته ، ووصف ألوان معاناته ، والشوق إلى الحبيبة ، والتغزل بها والتودد إليها ، ووصف مجالس الخمر ، وفعلها فيه ، وتعلقه الشديد بها ، فضلاً عن قضايا اجتماعية وطنية وقومية ، تتصل بالفساد الاجتماعي ، ومحاباة المجتمع للغني ، ورفضه للفقير ، والفخر بالأمجاد العربية والإسلامية ، والحث إلى إحيائها ، ومحاربة الفساد ، وبناء الأوطان .

لقد شكلت أشعار فهد العسكر أبحاثاً لموضوعات عديدة : نفسية ، وفلسفية ، واجتماعية ، تبحث عن أثر المنظومة الثقافية والاجتماعية في النص ، أو تتعاطف مع الشاعر ، فتبحث في شعره عما تبرر به تعاطفها معه ، وتظهر قسوة الناس والمجتمع نحوه [٦] . وهناك أبحاث اهتمت بشعره بوصفه فناً لغوياً[٧] ، قبل أنْ يكون موضوعاً دينياً أو نفسياً أو فلسفياً أو اجتماعياً ... أو غير ذلك من الحقول المعرفية التي تتشارك مع الأدب ويتشارك معها ، في بعض موضوعاته وظواهره .

أما الدراسة الحالية ، فلا تنظر في إيمان فهد أو إلحاده ، فهذا لا يُنجي فهداً من العذاب ، أو يزيد رأينا فيه ونظرنا إليه . وكذا لا نبحث عن دلائل تؤكد ظلم المجتمع له . وإنما غايتنا وقصدنا دراسة نصوصه بوصفها نصوصاً شعرية ، لا وثائق فقهية ودساتير اجتماعية . وسوف نتخذ من الإحصاء والوصف والتحليل منهجاً لدراسة القافية وموضوعاتها وظواهرها في شعر فهد ، كما تلتزم هذه الدراسة بمدونتها وموضوعها ، وتتجنب الأحكام المعيارية .

القافية عروضياً :

يعجب الناظر في مؤلفات العروض والقافية التراثية ، من اختلاف أئمة العربية وشيوخها في حدِّ القافية ، وفي تحديد الحيز الذي تشغله من النصِّ الشعري ؛ فقد تباينت حدودها ضيقاً واتساعاً ، أفقياً وعمودياً ، فاتسعت دلالتها حتى أطلقها على بعضهم على القصائد[٨]، وضاقت حتى جُعلت في حرف الروي وحده[٩] ، وما بينهما من فضاءات ، لاسيما الشطر والبيت .

على أنَّها في أكثر تعريفاتها تداولاً ، وأبعدها عن المجاز ، وأدقّها ، تتحدَّد بتعريفي الأخفش والخليل ، فرأى الأول أنها "آخر كلمة في البيت أجمع"[١٠] ، وأما الثاني فنُقل عنه قولان : أحدهما : أنها الساكنان الأخيران في البيت وما بينهما ، مع حركة التي الساكن الأول ، وثانيهما

: أنها الساكنان الأخيران وما بينهما مع المتحرك[١١]. وقد عبَّر بعض المعاصرين عن هذا التعريف باستعمال المقاطع ، فقال : القافية بمفهوم الخليل : المقطع الطويل في آخر البيت ، أو المقطعان المتوسطان وما بينهما[١٢].

ولئن ضاق بنا مقامنا عن معالجة الإشكاليات التي تثيرها تعريفات القافية ، فلا بد من الإشارة إلى بعضها ، ولو بإيجاز ، فأولاً ما يُثار عن تعريف للأخفش ومخالفته لمفهوم القافية عند الخليل، فإن الأخفش وافق الخليل في دراسته لأبنية القوافي أو صورها . وأما بالنسبة لقولي الخليل ، فالراجح – كما ترى الدراسة – ثانيهما ؛ إذ لا يُتصور عند القدماء ، نطق الحركة مجردة من الحرف.

ومن القضايا الرئيسة في دراسة القافية عروضياً ، التي درجوا عليها جميعاً، دراسة حروفها وحركاتها وبنيتها، ومن أهم ما في القافية رويها ، حتى ترادفا معها ، نحو ما يلي .

الروي:

أهمّ حرف في النصوص الشعرية على الإطلاق، حتى عُرفت القصائد به ، فقيل : لامية ، وميمية ونونية وغيرها مما سُميت فيه القصائد بحروف رويها، والروي أخصّ حروف القافية، وأعظمها أهمية، حتى اختُصر مفهوم القافية فيه. وهو في علماء العَروص والقوافي: الحرف الذي تبنى النصوص الشعرية عليه، ويلزم في آخرها موضعاً واحداً[١٣].

وحروف العربية ليست سواءً في كونها تصلح أن تكون روياً، بل يشترط علماء القوافي في بعضها، لا سيما الألف والواو والياء، قيوداً، تتعلق بجملتها بموقع الحروف من الكلمة وأصالته فيها أو زيادته عليها. وأمَّا الهاء، فهي الصوت أو الحرف الأهمّ، بالنسبة للدراسة من بين الحروف التي قيَّد العلماء مجيئها روياً لسببين: أولهما أنها – أي الهاء – جاءت روياً في المدونة التي نحاول دراسة القافية فيها، وثانيهما: ما يلحظ الدارس في فهارس القوافي في الكتب والدراسات، من أغلاط في ترتيبها، فيجعل بعضها روياً، فيوردها بقوافي الهاء وهي روي.

وحروف العربية ليست سواءً أيضاً في شيوعها روياً، بل تتباين وتتفاضل في تواترها، وقد تعدَّدت محاولات العلماء والدارسين لها لإحصاء نسبة شيوعها في الشعر العربي، وتفسير غلبة بعضها بعضاً، ولعلَّ أقدمها كان للمعري، ومن أشهرها في العصر الحديث إحصاءات إبراهيم

أنيس، وعبد الله الطيب، ومن مقارنات هذه الإحصاءات ببعضها نلاحظ أنها تتفق على أنَّ: الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال أشيع حروف الروي[١٤].

فإذا نظرنا في شعر فهد، فإننا نجد أن الحروف تشغل ما تزيد نسبته عن (٧٧%)، في القصائد التقليدية التي التزم فيها الروي، وأما الأشكال الشعرية المستحدثة من مخمسات وتشطير وغيرها، فتنويع الروي أصل فيها.

وعلى الرغم مما فُقد من شعر فهد، وما حُرق، وما يمكن أن تصل إليه أيدي المنقبين عنه، على الرغم من ذلك كله، فإنَّ الدراسة يمكن أن تورد النسب التالية لحروف الروي في المنشور من شعره:

- النون: (٢٣%).
- الراء: (٢٠%).
- كل من الدال والميم (١٠.٢٥%).
- اللام (٧.٦٩%).
- الباء (٢.٥٦%).

فالحروف التي تشيع روياً في الشعر العربي، تشغل ما يزيد عن (٧٣%) من اشعار فهد. وأما الفئة الثانية، من الحروف، التي تلي الفئة الأكثر شيوعاً ، فهي : التاء ، والسين ، والقاف ، والكاف ، والهمزة ، والعين ، والحاء ، والفاء ، والياء ، والجيم . وأما الهاء ، فقد جعلها من حروف القليلة الشيوع[١٥].

غير أن الدراسة ترى أنَّ استعمال الهاء روياً، يجب التمييز فيه بين كونها أصلاً من أصول الكلمة، وبين كونها ضميراً، فلعلَّ مما قد يكون له أثر في نتائج الإحصاء، وهو ما لمسه فعلاً أحد أهم النقاد المحتكمين إلى ذوقهم؛ عبد الله الطيب، فنصَّ على أن قلتها ترتبط تحديداً بهاء البنية لا هاء الضمير[١٦].

على أيّ حال، وبالعودة إلى شعر فهد، فإننا نجد استعماله لهذه الحروف جاء على النحو التالي:

- الهاء: (١٠.٢٥%).
- الحاء: (٥%).
- كلّ من العين والقاف والباء والهمزة والياء: (٢.٥٦%).

ولعلَّ هذا الإحصاء يكشف لنا عن جانب من جوانب الخصوصية القافوية في شعر فهد، إنه لا يكرر النموذج ولا يعيد إنتاجه، وفي المقابل لا يتجاوزه ويخرج عنه، إنه إبداع داخل إبداع داخل القيود، وخصوصية ضمن العام، فأكثر الحروف تواتراً في شعر فهد، هي الحروف ذاتها التي تواطأ عليها الشعراء من قبل، ولكن ضمن هذا النسق، نجدد البحث عن الذات والخصوصية ، لتحقيق الفرادة والتميز ، وكان – حسب الدراسة – تغييب الباء ، وتكثيف توظيف الهاء لتقارب أصوات الفئة الأولى، ولتشكل مع النون والراء والميم والدال معظم أشعار فهد. ومن الطريف أنَّ هذه الأصوات –ما عدا الدال– تشترك في كونها وسطاً بين الشدة والرخاوة بتعبير القدماء، أو الانفجار والاحتكاك بتعبير المعاصرين.

الرِّدف والتأسيس:

الرِّدف في علم القافية الصَّوت الذي يسبق الرَّوي ويتقدَّمه، ولا يكون إلا ألفاً، أو واواً، أو ياءً، سواء كانت حروف مدّ بتعبير القدماء، أو صوائت طويلة بتعبير المحدثين، أو كانت حروف لين، أو أنصاف صوائت(١٧).

والسبب في مباينة الألف لأختيها، ومنع تبادل ما أجيز فيهما، كما رأى القدماء، وكما أثبتت الدراسات الصوتية الحديثة، مغايرة الألف في خصائصها الصوتية لكل من الألف والياء، لا سيما انفتاحها، وضيقهما، وإمكانية المدّ فيها، التي لا يبلغانها. وهي الأسباب نفسها، التي خصت التأسيس بالألف، دون الواو والياء.

وأما التأسيس، فحرف بينه وبين الروي حاجز أو فاصل، ولا يكون التأسيس إلا ألفاً، دون الياء أو الواو، والحرف الذي يفصله عن الروي، يُسمى الدخيل(١٨).

والغاية من هذين الحرفين –كما رأى ابن جنِّي– إيقاعية، لتمكين الشعر من الترنم ومدّ الصوت، فيكون الروي وسطاً بين مدَيْن: الردف أو التأسيس قبله، والوصل بعده، مما يرفع من موسيقية القافية، ويسهم في التطريب(١٩).

وإلى هذا ذهب عياد، وإن كان مصدره الموسيقا والدراسات الغربية، فإنه يسند للصوائت أو حروف المد في القافية وظيفة إيقاعية، سماها الهرمونية، التي تعني عنده العلاقة بين النغمات الثانوية والنغمة الأساسية[٢٠]؛ فقد أثبتت التجارب الصوتية أن عدد ذبذبات حروف المد في اللغة يوازي نغمات محددة في السلم الموسيقي، وتتابعها على نحو معين، يمكن أن يؤلف لحناً يتفق مع الديوان الصغير أو الكبير المعروفين عند الموسيقيين.

أما أشعار فهد، من حيث الردف، والتأسيس، والتجريد، فقد جاءت بالنسب التالية، بالاستناد إلى القوافي الموحدة:

- الرِّدف بالألف: (٤٤%).
- الردف بالواو والياء: (٢٣%).
- الردف بالياء وحدها: (٧.٦٩%).
- التأسيس: (٢.٥٦%).
- التجريد: (٢٠.٥٠%).

فلا غلو ولا مبالغة بعد هذا إذا وصفنا قوافي فهد بالموسيقية، ويكون وصف بعض محبيه الإنشائي: غنَّى فأطرب، أقرب إلى الوصف الدقيق، منه إلى المدح المفرط، وكذا لا شكَّ بمعرفة العسكر لأصول العَروض العربي، والقافية وأحكامهما، وما يجوز فيها من مبادلة الحروف وما يُمنع.

الوصل والخروج:

الوصل هو الحرف الذي يتلو الروي أو يتبعه. وينحصر الوصل في أربعة أحرف، فيجوز أن يكون ألفاً أو واواً أو ياءً، أو هاء، وأما الخروج فلا يكون هاءً، بل الصوائت المدية التي تتبع الهاء إذا كانت متحركة في وصلها[٢١].

ولعلَّ اختصاص حروف المدِّ بالوصل، لا غرابة فيه؛ لما لها من صفات موسيقية منتظمة، بخلاف الصوامت التي تقترن بالضوضاء ، وما تتيحه من إمكانية للمدِّ والتغنّي والترنُّم، أما الهاء، فإن ورودها يحتاج إلى بعض إيضاح.

يفسِّر أصحاب القوافي باختصاص الهاء دون غيرها من الحروف، واجتماعها مع حروف المد في تحقيق الوصلية في القافية في أنَّها –أي الهاء– خفية، وكذا نجد سيبويه يصفها بالخفاء[٢٢]، كما وصف بالصفة نفسها حروف المد، دون إيضاح لصفة الخفاء، أو تحديد له.

ولكن من حسن الحظّ أننا نعثر على هذا الوصف للهاء عند بعض علماء التجويد والقراءات، الذين يحددون أنَّ بين حروف المد وبين الهاء جامعاً هو الخفاء، والمراد به اتساع المخرج، فيجمعهنَّ اتساع المخرج، الذي رتَّبوه متدرجاً من الأوسع فما دونه على النحو التالي: الألف، فالهاء، فالياء، فالواو[٢٣].

وغير بعيد عنه رأي علماء الأصوات في العصر الحديث، فهم يصفون الهاء بأنها أقرب الحروف إلى المد، فلا تختلف عنها إلا في كونها مهموسة، وحروف المد مجهورة. أما حمل الخفاء على معنى ضعف التأثير السمعي، فيبدو غير وجيه، فإنه إذا صحَّ في الهاء، لا يصحّ أبداً في حروف المد، أوضح الأصوات، فلا تجتمع الهاء معها، والسياق الذي تريد فيه يدلَّ على أن الصفة بين الهاء والمد جامعة، أي لا بدّ منها في كل منهما، فيترجح أن المراد بخفاء الهاء اتساع المخرج.

فالهاء إذا شركت حروف المدِّ في خفائها واتساع مخرجها، فجُعلت وصلاً، الذي هو في أصل مدَّ للصائت القصير عقب الروي ، وإحالته طويلاً ، ذلك أنَّ الروي –في تصور القدماء– متبوعٌ بحركة الإعراب غالباً، وقد سموا هذه الحركة مجرى. وهو تصورٌ له أصوله وأسبابه، وإن كان يجانب الصواب في هذه المسألة، إذ إن لا صوت قصير وآخر طويل بعد الروي عند إعرابه، وإنما هو صوت واحد.

وعلى أي حال، إذا كانت مجاري الكلمات في العربية –كما حدَّد سيبويه– أربعة أضرب: الرفع والضم، والنصب والفتح، والجرّ والكسر، والجزم والسكون، فإنَّ العَروضين لم يعدوا الجزم والسكون من المجرى، بل وضعوا للقافية التي ترد مجزومة أو ساكنة اسماً خاصاً بها، فسموها مقيدة، وسموا الحرف الذي قبلها التوجيه.

فإذا ما انتقلنا بهذه المفهومات ؛ لنرصدها في شعر فهد العسكر ، فنصفها ونحلل ، فنشير بداية إلى أنَّ الوصل فيه جاء على النحو التالي:

- الوصل بالياء: ٥٦%.
- الوصل بالواو: ١٥%.
- كل من الوصل بالألف وبالهاء: ١٠.٥%.
- المقيدة: ٨%.

أما المجرى فإنَّ نسبه المجرى المكسور تصبح (٥٩%)، والمفتوح (١٨%)، وأما المضموم والمقيد، فيبقيان على حالهما؛ لأن الروي الموصول بالهاء يتوزع بين المجرى المفتوح والمجرى المكسور، وأما هاء الوصل، فقد جاءت في ثلاثة نصوص شعرية ساكنة، وفي واحد فقد أشُبعت بالياء.

وأما الروي المقيد، فلا تُعد النسبة التي جاء بها غريبة، أو مخالفة للسائد في الشعر العربي[٢٤]، ثمَّ إن توظيف العسكر لها، يكشف عن دراية بما في بين الروي المقيد والروي الموصول من مباينة في مردوديته الموسيقية والإيقاعية. وهو إذ تقود إليه التجربة الشعورية والإبداعية، فإنَّنا نلحظ في توظيف العسكر للروي المقيد، المشاغل التي عُني بها لتعويض ما فات من الوصل بإجراءات موسيقية تُكثف الموسيقا في القافية، مع ما فيه من مغايرة للسائد في شعر فهد وفي الشعر العربي، فضلاً عن استثمار في ما يوفره الجرس من إيحاء معنوي وظلال دلالية وشعورية.

تدلُّنا على هذه القراءة دلائل نصية، فمن القوافي، التي وردت مقيدة في شعر فهد القافية في قصيدته (جلالة الملك المعظم)، التي بدأها بقوله[٢٥]:

حـــــــيِّ الصَّـــــــباحَ إذا تبسَّـــــــمْ وَصُـــــــغِ العقـــــــودَ إذا تكلَّـــــــمْ

إنَّ النص بداية نُظم على مجزوء الكامل، الذي يمتاز عن التام بالإيجاز في جملته الإيقاعية، وتناوب القافية على مسافات زمنية أقرب. ثمَّ إن جرس الميم المقيدة يتماهى وصوت الغنة، ثمَّ إنَّ الحركة التي قبل الروي، تتنوع عند فهد وعند غيره من الشعراء، إذا كان الروي موصولاً.

وأما إذا كان الروي مقيداً فإن شيخي العروض والقوافي على رأيين؛ إذ أجاز الأخفش تنوع التوجيه، ومنعه الخليل إلاَّ فيما كان بين ضمّ وكسر[٢٦]. فإذا تتبعنا القصيدة، وأبياتها تزيد على

الأربعين، فإنَّ التوجيه فيها كلها لا يتحرَّك إلا بالفتح، تحقيقاً للمردودية الإيقاعية، وزيادة للتماثل، وإغناء للإيقاع، وتدليلاً على حسٍّ موسيقي، ومقدرة لغوية.

أما في النصين الآخرين، فيأتي أحدهما مردفاً بالياء، فيلزمها، على الرغم من ميله إلى مناوبتها مع الواو في القوافي الموصولة، فضلاً عن توظيف صوت الراء التكراري[٢٧]:

مـــــالي وللظَّبـــــي الغَريـــــرِ الصَّـــــغيرْ يـــــرقُصُ نشـــــوانَ وكُـــــوبي كســـــيرْ

وأما ثالث نصوص فهد، التي وردت فيها القافية مقيدة، قصيدته المعنونة بـ (أهلاً وسهلاً بالربيع)، التي استهلها بقوله[٢٨]:

جـــــاء الربيـــــع وأنـــــت راقـــــدْ قُـــــمْ واشـــــدُ يـــــا ربَّ القصـــــائدْ

فيتضافر في هذا النص، صوت الدال الانفجاري، مع إيقاع بحر الكامل المجزوء، والقافية المؤسسة، والتزام الإشباع أو حركة الدخيل المكسورة قبلها، مما أكسب القافية فيه غنىً إيقاعياً متميزاً.

بنية القافية:

إذا نظرنا إلى القافية، في تحديد الخليل لها، فإننا نجد أنها تنحصر في بنىً محددة؛ إذ يمكن حصر البنى التي يمكن ورودها في آخر البيت الشعري، لا سيما وأنَّ النظام العروضي العربي، يحدِّد البنى الوزنية في خواتيم الأشطر تحديداً دقيقاً.

وقد استقصى علماؤنا الأوائل بنى القافية، فوجدوها في نحوٍ من ثلاثين بنية، ثم جمعوها – على منهجهم في ردِّ المتعدد إلى واحد– في خمس بنى، تختلف كل بنية منها عن الأخرى، بعدد مقاطعها الصوتية، على النحو التالي[٢٩]:

- المترادف: التي يجتمع في آخرها ويتصل الحرفان الساكنان. أو هي المقطع الطَّويل في آخر البيت الشِّعريّ.

- المتواتر: التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد. أو القافية التي يتواتر أو يتصل مقطعاها المتوسطان.
- المتدارك: التي يفصل بين ساكنيها حرفان متحركان. أو التي يفصل بين مقطعيها المتوسطين المقطعُ القصير.
- المتراكب: التي يتصل فيها ثلاثة متحركات بين ساكني القافية. أو المقطعان المتوسطان في آخر البيت الذي يفصل بينهما المقطعان القصيران.
- المتكاوس: التي تبلغ فيها المتحركات مداها الأقصى، فتتصل أربعة منها في القافية. أو ثلاثة مقاطع قصيرة.

وأعدل هذه الأبنية عندهم، المتواتر، وأقبحها المتكاوس، وما بينهما يتفاوت في درجات حسنه، حسب عدد متحركاته إلى سواكنه(٣٠).

والدارس لأبنية القافية في شعر فهد ، تفجؤه غلبة بنية المتواتر على شعره، وهيمنتها عليه، على نحو ما تبينه النسب التالية:

- المتواتر: (٨٥%).
- المتدارك: (١٠%).
- لكل من المتراكب والمترادف: (٢.٥%).

القافية لغوياً:

يدلُّ المقطع على آخر لفظ في البيت الشعري، وقد وردت نصوص عدة في التراث النقدي والبلاغي، تدلّ على أنَّ معدن الشعر فيه، وأنَّ أولى ما يجدر بالشاعر العناية به، وتدقيق النظر والفكر فيه؛ لما له من أثر في شعرية الملفوظ، وفي بلوغ مراميه ومقاصده.

وهو المفهوم الإجرائي للقافية عند الأخفش، وهو المراد أيضاً من القافية، إذا ما تم تجاوز التحديد العروضي لها، الذي قد يجعلها لفظاً تاماً أو مبتوراً أو مزيداً عليه، لما قد تشغله القافية، وما قد يكون في مواقعها من كلمات وأفعال وحروف، تمتزج ببعضها، وتتداخل الحدود بينها، فيتعذر معها دراسة قضايا عدة صرفية ونحوية وبلاغية متنوعة. وأما المقطع أو قافية الأخفش، فإنه يعد مدخلاً متميزاً لمقاربة القافية على مستويات عدة، يمكن إيراد بعضها من خلال ما يلي:

الخصائص الصرفية : بدهي أن تغلب الاسمية على الفعلية في القوافي لأسباب عدة؛ منها صوتية تتصل بحركات الأفعال، ومنها تركيبة ترتبط تتصل ببنية الجملة العربية ، فضلاً عن قضايا المعجم والدلالة وغيرها.

ولذا فإن غلبة الأسماء على الأفعال في القافية هو الأصل، وكذا فعلية بعض القوافي. أما أن تشيع الفعلية في نصّ ما، وتظهر في قوافيه، فهذا الملمح الأسلوبي –كما ترى الدراسة– يدلّ على معانٍ ثوانٍ لا تتوافر في الأسماء، أو ميزة ومعنى في الفعل لا يحققه الاسم.

من ذلك قصيدة (شهيق وزفير) التي تتابعت فيها الأفعال، حتى شعرنا أن أنفاس الشاعر تتقطع، وغلبت على بعض مقاطع النصّ. ولا أدلّ من الفعل على الحركة، ولا أنسب منه لمحاكاة اضطراب النفس وثورانها على ظالمها. من قول الشاعر[٣١]:

ليلـــــــــى تعـــــــــالي زوِّدي ... نـــــي قبـــــل الممـــــات وودِّعينـــــي
لـــــــــيلاي لا تتمنَّعـــــــــي ... رحمـــــــاك بـــــــي لا تخـــــذليني
ليلـــــــى تعـــــــالي واســـــــمعي ... وحـــــــي الضـــــمير وحـــــدِّثيني
ودعـــــي العتـــــاب إذا التقينـــــا ... أو ففـــــــي رفـــــــق ولـــــــين
لله آلامـــــــــــي وأوصـــــــــا ... بـــــــي إذا لـــــــم تســـــــعفيني
هيمـــــــان كـــــالمجنون أخـــــب ... بـــــط فـــــي الظـــــلام فـــــأخرجيني
متعثـــــــراً نهْـــــب الوســـــــا ... وس والمخـــــــــاوف والظنـــــــون
حفَّـــــت بـــــيَ الأشـــــباح صـــــا ... رخـــــــة بربِّـــــــك أنقـــــذيني
واســـــــفي غليلـــــــي وابعثـــــي ... ميـــــــت اليقـــــين ودلِّلينـــــي
ورأيـــــــت أحـــــــلام الصِّـــــبا ... والحـــــبّ صـــــرعي فـــــي جفـــــوني
ولفظـــــــتُ روحـــــــي فـــــاطبعي ... قُبـــــل الـــــوداع علـــــى جبينـــــي
وإذا مشـــــــــوا بجنـــــــــازتي ... ببنـــــــات فكـــــــري شـــــيِّعيني
وإذا دُفنـــــــــــتُ فبلِّلـــــــــي ... بالـــــــدمع قبـــــــري واذكرينـــــــي

من العجيب الغريب، أن يكون عنوان النص (شهيق وزفير) [٣٢]، العملية الأشد ارتباط بالحياة، ومن العجيب أن هذا الفعل لا يكاد يُذكر في مجالسنا إلاَّ عند صعوبته أو فقداته، أو عند الاختناق، ثم انظر في هذه الأفعال، واقرأها، تراك تتقطَّع نفسك، كما تقطَّع نفس فهد من قبل!، فإذا كان هذا شعور التجريب، فكيف الحال إذا كان واقعاً. أرأيت الانفعال يزداد ويصل إلى ذروته في آخر القصيدة، فانظر في النص كله ترَ الأفعال تبدأ تغلب في القافية وتتصاعد، حتى تتوالى ولا تكاد تنقطع في نهايتها، التي جاء منها النص السابق الذي أوردناه.

الخصائص النحوية: والخصائص النحوية كالصرفية، بل أرحب؛ لِمَا يرتبط بها من ظواهر ومسائل، وما تكشفه عن خصائص، وما توحي به من دلالات. وقد أشارت الدراسة من قبل، إلى أن الوصل المجرور بالياء يغلب على شعر فهد. ومن الغريب أن يفسِّر غلبة الكسر أو الوصل بالياء بقصر النَّفس الشعري، والذي كان نتائجه منها توظيفه القافية المجرورة، التي توفر إمكانية إضافة تراكيب وأدوات للوصول إليها، مما أدى إلى تكرار بنى نحوية في جملة القافية.

وبما ألزمنا به أنفسنا؛ فإنا لا ندفع عن فهد، ولا نكيل له، ولكن أن يُدعى أنه قصير النفس الشعري، فقول يجانب الحقيقة، بل لا يقربها، على أن الباحث يصرف النفس إلى الأفق، وأولى به أن يصرفه إلى العمود، فإن فهداً كان طويل النفس، وطويل النفس جداً أيضاً[٣٣].

ثمّ لو سلمنا أنه قصير النفس، فما طويل النفس بخير منه، بل إنما هي أطبع، فترى شاعراً يحسن في المطولات، ويسيء بالقطع، وترى شاعراً بعكسه، وقد درسها القدماء حتى قتلوها، ومن طلبها وجدها عندهم. وكذا لو سلمنا جدلاً بغلبة استعماله للأوزان المجزوءة، فلا ميزة لتام على مجزوء، أو مجزوء على تام، وإنما الشأن للنظم والصياغة، وهذا من الأصول التي تُرد ولا تُدفع.

على أي حال، فإن القافية لا بدّ لها من ارتباط بما قبلها وبنائها عليه، فيهيئ لها الشاعر الموقع الإعرابي الذي يتناسب معها، وتوفر بعض المواقع ما توفره أخرى، فإحدى أدوات الشاعر للجر مثلاً الإضافة، التي تهيئ جرّ القافية، بخلاف النصب والرفع، اللذين تتوافر معهما أدوات وأساليب أخرى، ومنها طبعاً ما يشيع في القافية مهما كان إعرابها، لا سيما العطف والتوابع.

وكذا يمكن توظيف المقطع في دراسة الحقول الدلالية للقوافي، وما يشيع فيها. ومن ذلك مثلاً ألفاظ كأحزان، وأشجان، وحرمان، وغيرها، وألفاظ كسكران، وندمان، وعطشان، ونشوان، غيرها من الألفاظ التي تتقارب في دلالتها.

القافية بلاغياً:

لا تقتصر دراسة القافية على العَروض والقافية، بل نالت من عناية البلاغيين والنقاد نظير ما نالته من عناية علماء العروض والقافية، حتى تنازع مصطلحات العلمين مباحثهما، حتى صار التمييز بينها، والإشارة إليها من الضرورات الدرسية، فنرى الواحد من العلماء يصف مصطلحاته بالحقل الذي استمده منها، فيقول مثلاً: تصريع عروضيّ، وتصريع بلاغيّ.

ومباحث القافية عند البلاغيين وإشكالياتها، التي سعوا إلى مقاربتها، تلامس مستويات عدة من الفن الشعري، فعرض بعضهم لنظرية الإبداع، وتراتبية القافية فيها. وأكد آخرون أثرها في شعرية الملفوظ، مستشهداً بوصايا شعرية وأقوال بلاغية، تؤكد خصوصيتها في القول الشعري وعضويتها فيه، وتوجب الدقة في اختيارها، والبراعة في التمهيد لها، وإن ظلت مقاربتهم في المنجز الشعري أقرب إلى العمومية، وبيان العيوب والأغلاط، التي وقع فيها الشعراء في قوافيهم لتُتلافى، وأحكام جمالية تصف حسن القافية، ولا تكد تبين على مستوى الإجراء سببه.

وأوضح الدراسات البلاغية منهجاً، وأكثرها دقة ضبطاً –كما ترى الدراسة–، تلك التي اقترنت بدراسة الظواهر البلاغية، والاصطلاح على مفهوماتها؛ إذ نرى القافية فيها عاملاً حاسماً على مستوى التنظير، والقول، والإجراء، إذ نعثر على مصطلحات عدة، تُبنى على القافية وتتصل بها صوتياً ودلالياً، وأفقياً وصوتياً، وآثارها الجمالية والشعرية والإيحائية والتعبيرية، التي تتصل بالمبدع، والمتلقي، والنص أو الخطاب.

من ذلك مفهوم التصريع ، الذي ينهض بوظائف عدة، منها تحديد جنس الخطاب، وتمييزه عن غيرها من الخطاب الأخرى ، فضلاً عن الوظائف الموسيقية والدلالية.

والتصريع ذو تاريخٍ عريق من حيث شيوعه في الخطاب الشعريّ، جرى عليه الشعراء الجاهليون، فشاع به أشعارهم، وترسَّخ في عمود الشعر العربي، حتى صار من فنياتها القارة. أمن حيث المفهوم، فالتصريع يقوم على المماثلة بين العروض والقافية في البنية المقطعية والوزنية والروي، بعدول عن الأصل وتغيير له أو دون تغيير على قولين للعروضيين والبلاغيين"[٣٤].

وقد بلغ من التزام فهد بالتصريع، أنَّ القارئ لشعر والدارس له يعجب إذا يستهل به قصائده، وينظر في احتمالات هذا الغياب، وتأويل دلالاته، ولا غرابة في ذلك إذا علمنا أنَّ نصيَن شعريين فقط، عدل فيهما الشاعر عن استهلالهما بالتصريع، أو الأدق كذا وردا في المنشور من شعر فهد.

جاء إحدى النصين بعد حوار مع أديب، دار حول اتهام فهد بالكفر والإلحاد، ونفي الأخير لهذه التهم، وتأكيد إيمانه العميق، لينتهي الحوار بينهما إلى طلب الأديب: "وإني لأرجو أن تشنف مسمعي بآخر ما لديك عن بنت النخيل:

وهنا اعتدل فهد في جلسته، وقال: اكتب...

فكتبت...

عـــابوا علـــى بنـــت النخيـــل بيضـــاها ومـــــذاقها فلَـــوَوا بجيـــد نَفـــارِ[٣٥]

قد يخرجنا زمان كتابة البيت الأول من الخطاب، إلى إشكاليات، لا يتوافر بينها من الأدلة على القطع بزمانها، فيظلّ تحديده رجماً بالغيب في ظل الأدوات التي نملكها، على أنَّ يتأكد – بمقدمة النص– أنَّه نصّ للكتابة، وعلى جديته من التي يدلّ عليها اعتدال الجلسة. وبدلالة الخطاب المكتوب ننظر في النص الآخر، الذي جاء فيه: "نظم الشاعر (فهد) هذه القصيدة سنة ١٩٣٦م، يُحيي فيها أول بعثة تعليمية نظامية، تعاقد معها مجلس المعارف في الكويت بصورة رسمية، وكانت هذه البعثة من فلسطين، وقد نُشرت هذه القصيدة في العدد الأول من مجلة البيان أبريل ١٩٦٦"[٣٦].

حـــــيِّ الأســـــاتذة الكـــــرام تحيـــــة تُـــــزري بعُـــــرف المســـــكِ والريحـــــان

فثمة زمنان في هذه المقدمة، زمان النظم (١٩٣٦)[٣٧]، وزمان النشر (١٩٦٦)، على أن فعل النظم يظل غير مستقر الدلالة، في ظل الاحتمالات التي يثيرها، والتي يشركها عنوان النص في إمكانية أكثر من احتمال؛ فالنظم يرتبط بزمن الإبداع أكثر من ارتباطه بلحظة الأداء، لا سيما المسافة الزمنية التي تفصل عن زمان النشر. وعلى الرغم من المجلة ظلت مصدر هذه الوثيقة، بما يرجح احتمالات أنها ألقيت إلقاء، فإن العنوان (صرخة من أعماق السجون) الذي ذُيل به (بسمة ودمعة) قد يشي بأن النص في أصله وثيقة مكتوبة، لا سيما وأن العنوان (بسمة ودمعة) قد ورد في رأس نص سابق للنص الحالي مباشرة، أو لعله نصّ غير تامّ، خاصة إذا لاحظنا الابتذال في غير موضع من النص، والمسحة الإخبارية، التي طغت في هذا النص.

على أيّ حال، فإن التصريع يتحدد بالقافية ويُبنى عليها، وهو من متلازمات التي تطرد في الخطاب الشعري عند فهد، مثله مثل فنون أخرى، كردّ العجز على الصدر، الذي لا يكون بلا قافية، ومنه[٣٨]:

يـــا خليلـــي أيـــن المواســـون؟ ســـائلْ شـــاطئ البحـــر عـــنهم يـــا خليلـــي

والتسميط الذي يقوم على مخالفة القافية لفواصل القرائن قبله، كقوله[٣٩]:

ســـــلوى الحـــــزين وراحـــــة ال عـــــاني وتعزيـــــة اليتـــــيم

ولا يقتصر أثر القافية على امتدادها الأفقي، بل يمتد ليشمل المعنوي فتؤثر في ظواهر بيانية وفنون بلاغية، كلزوم ما لا يلزم، كما في قوله[٤٠]:

حســـــبُ الأغـــــاني أنَّهُنَّـــــهْ حطَّمـــــن قلبـــــي حســـــبُهُنَّهْ
وبـــــدا نحـــــوسُ فـــــي الهـــــوى لمَّـــــا تـــــألَّق ســـــعدُهنَّهْ

وكذا فنون الازداوج والتشطير، والتخميس التي تتحدد بموافقة قوافي الأشطر، أو مخالفتها لها، وفق النظام الإيقاعي الذي يتبعه الشاعر، فالازدواج مثلاً توافق فيه القافية ما قبلها أفقياً، أو عمودياً، كما في قول فهد[٤١]:

اذكريني كلما زفَّ الشمولْ ذات دلٍّ ودلالٍ غلامْ
وإذا ما استرجعَ الشرُ العقولْ فغفوا تكلأهم عين السلامْ
أذكريني

وتسير القصيدة كلها على هذا النمط الإيقاعي، الذي تتوافق القوافي عمودياً، وتتوافق أفقياً. ومنه أيضاً التسميط، والتخميس، وكلها تقوم في أساسها، على مخالفة القافية الأخيرة لما قبلها، ومنها قول فهد[٤٢]:

اغتال قلبي يا له من جائرِ وأراني دمه في ناظري
وعجيبٌ كلُّ ذا من هاجري وإذا مثَّلته في خاطري

صفَّق القلب إليه وهفَّا

فضلاً عن الأثر الدلالي، الذي تُعنى به ألوان بديعية عدة، مثل: الإيغال[٤٣]، الذي وظفه فهد في قوله[٤٤]:

وطويتها صُحُفاً ضننْ ت بها وما أنا بالضَّنين

الخاتمة:

وبعد فإنَّ القافية ليست ألفاظاً تتوافق في خواتيمها فقط، ليست صوتاً، ولا إيقاعاً، ولا صرفاً، ولا نحواً ولا بلاغة ولا دلالة، إنها مجموع ذلك كله وأكثر. ما إن يرى الباحث نفسه قد أحاط بها، حتى تنفتح على آفاق معرفية وعلوم عدة، تتشابك معها، سعى البحث إلى مقاربة أهم قضاياها، والبحث فيها وعنها في شعر فهد العسكر، الشاعر الذي تخاصم فيه أهله، كما تخاصم نقاده.

ولمَّا كانت آراء الدارسين بالموضوع بشقِّيه ، القافية والشاعر ، خلافية ، فإنَّ خلافهم اقتضى أنْ نؤصل لدراستنا التي نعرض لها، وألاَّ نخرج عن النصّ إلا لنعود إليه، وألاَّ نبني حكماً خلقياً على نصّ شعري، ولا نتعجّل في رأي قبل أنْ نلمَّ بقضاياه، لا خشية النقاد، أو نصرة رأي على آخر، وإنما بحثاً في العلم، وتحرياً للحقَ والأمانة والدقة.

وبعد هذا المساق الطويل، والمشاق المرهقة، وبعد النتائج الجزئية التي ذُكرت في موضعها من البحث، يمكن إجمال النتائج التالية:

- مفهوم القافية مفهوم لغوي موسيقي، مبني على أصول لغوية وإيقاعية.
- مفهوم الخليل للقافية يحدد المستوى الأدنى للتماثل الصوتي.
- مفهوم الأخفش للقافية مفهوم إجرائي، يتطابق مع المقطع، ويتيح دراسة القافية بمستويات متنوعة.
- جمالية القافية في تحقيق التماثل الصوتي والاختلاف الدلالي.
- أي خرق للماثلة الصوتية في القافية يقدح فيها، لا سيما في الصوائت.
- التزام فهد العسكر بقوانين العروض والقافية.
- وحرصه على تحقيق الجمالية الشعرية القديمة، وصدوره عنها.
- أهمية القافية في دراسة شعره، وأثرها في طبع شيوع ظواهر لغوية وفنية، وارتباطها بانفعالاته.
- اقتران المحاولات التجريبية في شعر فهد، والبحث عن التجديد والتطوير بالقافية.

أخيراً فإنّ العلم أتمّ وأدقّ بتضافر الجهود، وتعاون الباحثين، والنصح بينهم، وبناء كلّ على آخر، ولذا فإنا نرى من واجبنا أن نقترح مما يلي:

- تيسير المصطلحات القافوية، وإهمال الآراء الشاذة في تدريس علم القافية.
- دراسة أثر القافية في توليد الألفاظ، وأثرها في الدلالات المجازية.
- إعداد إحصاءات تامة ودقيقة لعيون الشعر العربي.
- دراسة شعر فهد العسكر، والتمييز بين الفنّ والواقع.
- دراسة الخصائص اللغوية والشعرية في شعر فهد العسكر والمعاصرين له، والكشف عن دورها في الشعر الحديث.

الهوامش :

[١] ينظر: الأعلام: خير الدين بن محمود الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط. ١٥، ٢٠٠٢، ٥/ ١٥٧، معجم الشعراء منذ عصر النهضة: إميل بديع يعقوب، دار صادر، بيروت، ط. ١، ٢٠٠٤، مج. ٢، ٩١٠ – ٩١١، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. ١، ٢٠٠٣، ٤/ ١٧١.

[٢] ينظر: فهد العسكر حياته وشعره: عبد الله زكريا الأنصاري، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ط. ٥، ١٩٩٧، ٤٦ – ٤٧.

[٣] ذهب كحالة في معجمه إلى أن سنة وفاته كانت حوالي سنة (١٩٥٣)، مخالفاً أصحاب المعاجم الأخرى، ينظر: معجم المؤلفين: عمر بن رضا كحالة، دار المثنى ودار إحياء التراث العربي بيروت، د. ط، د. ت، ٨/ ٧٨.

[٤] ينظر: المعاجم السابقة: الصفحات نفسها، وفهد العسكر حياته وشعره: ٨٣.

[٥] ينظر: المعاجم السابقة: الصفحات نفسها، وفهد العسكر حياته وشعره: ٧٥.

[٦] ينظر مثلاً: شعر فهد العسكر بين الفن والواقع: نورية صالح الرومي، مجل الحصاد في اللغة والأدب، جامعة الكويت، مج. ١، ع. ١، يوليو ١٩٨١، ٢٠٩، الشاعر فهد العسكر والمرأة: نورية صالح الرومي، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث، ج. ٢٢، ٢٠٠٣، ٥٠، شعر فهد العسكر بين حاضر الشعر ومستقبل دولته: شيماء عثمان محمد، مركز دراسات البصرة والخليج العربي، جامعة البصرة، مج. ٣٨، ع. ٣ – ٤، ٢٠١٠، ٤ فما بعد.

[٧] على الرغم من وجود بعض العناوين، التي قد توحي باهتمامات لغوية وأدبية، فإن أصحابها لم يلامسوا موضوع دراساتهم –على أهميته ووجاهته بالدراسة– وانصرفوا إلى قراءات نفسية لأشعار فهد، يُنظر: شعر فهد العسكر دراسة أسلوبية: مجلة القراءة والمعرفة، جامعة عين شمس، ع. ٢٣٧، يوليو ٢٠٢١، ٤٥٢ فما بعد.

[٨] ينظر: كتاب القوافي: أبو الحسن الأخفش، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، ط. ١، ١٩٧٤، ٦.

[٩] ينظر: كتاب القوافي وعللها: أبو عثمان المازني، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث، دبي، السنة: ١٧، ع. ٦٦، يوليو ٢٠٠٩، ١٥٨.

[١٠] القوافي للأخفش: ٣.

[١١] موسيقى الشعر العربي: شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط. ٢، ١٩٧٨، ٩٩.

[١٢] القوافي: أبو يعلى التنوخي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، الخانجي، القاهرة، ط. ٢، ١٩٧٨، ٦٧ – ٦٨، والفصول في القوافي: ابن الدهان، تحقيق: صالح العايد، دار إشبيليا، الرياض، ط. ١، ١٩٩٨، ٣٦ – ٣٧.

[١٣] ينظر: معجم العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة هلال، د. ط، د. ت، مادة (روي)، ٨/ ٣١٣، قوافي الأخفش: ١٥.

[١٤] ينظر: اللزوميات: أبو العلاء المعري، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال – مكتبة الخانجي، بيروت – القاهرة، د. ط، د. ت، ١/ ٣٠، موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط. ٢، ١٩٥٢، ٢٤٦، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط. ٣، ١٩٨٩، ١/ ٥٨.

[١٥] ينظر: موسيقى الشعر: ٢٤٦.

[١٦] ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٧٥، ١/ ٨٢.

[١٧] ينظر: قوافي الأخفش:٢١، وموسيقى الشعر لأنيس: ٢٦٤.

[١٨] ينظر: قوافي الأخفش: ٢٨، وموسيقى الشعر لأنيس: ٢٧٠.

[١٩] ينظر: الوافي في علمي العروض والقوافي: عبيد الله بن عبد الكافي بن عبد المجيد العبيدي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٢٠هـ، ٢/ ٦٠٥.

[٢٠] ينظر: موسيقى الشعر لعياد: ١٢٢ – ١٢٣.

[٢١] ينظر: القوافي: أبو الحسن هلي بن عثمان الإربلي، تحقيق: عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط. ١، ١٩٩٧، ١٣٠ – ١٣١.

[٢٢] ينظر: الكتاب: سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، ط. ٣، ١٩٨٨، ٣/ ٥٣٢.

[٢٣] ينظر: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد: غانم القدوري الحمد، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط. ٢، ٢٠٠٧، ٢٧٨ – ٢٧٩.

[٢٤] قلة الروي المقيد محلّ إجماع، وقد قدّرها بما لا يزيد عن (١٠%)، يُنظر: موسيقى الشعر لأنيس: ٢٥٨.

[٢٥] فهد العسكر حياته وشعره: ١٦٧.

[٢٦] القوافي للأخفش: ٣٧ – ٣٨، والقوافي وما اشتقت ألقابه منها: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: رمضان عبد التواب، حوليات كلية الآداب، جامع عين شمس، مج. ١٣، ١٩٧٣، ١١.

[٢٧] فهد العسكر حياته وشعره: ١٨٣.

[٢٨] فهد العسكر حياته وشعره: ٢٠٦.

[٢٩] القوافي للأخفش: ١١ – ١٢، والقوافي: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: سليمان أحمد أبو ستة، مجلة الدراسات اللغوية، مركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية، مج. ٨، ع. ٣، ديسمبر ٢٠٠٦، ١١٧ – ١١٨، القافية دراسة صوتية جديدة: حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ط، ١٩٩٨، ٣٦٠.

[٣٠] ينظر: البيان والتبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار ومكتبة هلال، بيروت، د. ط، ١٤٢٣هـ، ٢/ ٢٨، الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة، د. ط، ١٤٢٣هـ، ١/ ١٦٦، الصناعتين: الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، ١٤١٩هـ، ٤٣٨، العمدة في محاسن الشعر وآدابه: الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط. ٥، ١٩٨١، ١/ ٢١٥.

[٣١] فهد العسكر حياته وشعره: ١٣٠.

[٣٢] أشارت بعض الدراسات إلى أنَّ شخصاً ادعى أن هذه القصيدة له، وليست لفهد، وقد رد دعواه الدارسون، ينظر: فهد العسكر شاعر المعاناة: خليل محمد الشيخ خليل، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع. ٨٤، نيسان ١٩٧٨، هامش ٣٥.

[٣٣] فهد العسكر والجناح المستعار: جاسم سليمان حمد الفهيد، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ع. ٤٣، ٢٠٠٧، ١٦٥.

[٣٤] ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع العدواني، تحقيق: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، د. ط، د. ت، ٣٠٥.

[٣٥] فهد العسكر حياته وشعره: ٢١٨.

[٣٦] فهد العسكر حياته وشعره: ١٢٢.

[٣٧] تحفظ بعض الدارسين على هذا التاريخ، وأثار شكوكهم؛ إذ إنه شهد ثورة فلسطينية، قد تمنع من احتمالية إرسال بعثة تعليمية إلى الخارج، ينظر: الاغتراب في الشعر الكويتي: سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن، حوليات كلية الآداب، الكويت، الحولية: ١٤، الرسالة: ٩٤، ١٩٩٤، ٦١.

[٣٨] فهد العسكر حياته وشعره: ١٤٦.

[٣٩] فهد العسكر حياته وشعره: ١٧٦.

[٤٠] فهد العسكر حياته وشعره: ٢٦٧.

[٤١] فهد العسكر حياته وشعره: ١٥٩.

[٤٢] فهد العسكر حياته وشعره: ٢٤٦.

[٤٣] فهد العسكر حياته وشعره: ١٣٠.

[٤٤] ينظر في مفهومه: نقد الشعر: قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط. ١، ١٣٠٢هـ، ٦٣.

المصادر والمراجع:

١. الأعلام: خير الدين بن محمود الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط. ١٥، ٢٠٠٢.

٢. الاغتراب في الشعر الكويتي: سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن، حوليات كلية الآداب، الكويت، الحولية: ١٤، الرسالة: ٩٤، ١٩٩٤.

٣. البيان والتبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار ومكتبة هلال، بيروت، د. ط، ١٤٢٣هـ.

٤. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع العدواني، تحقيق: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، د. ط، د. ت.

٥. الدراسات الصوتية عند علماء التجويد: غانم القدوري الحمد، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط. ٢، ٢٠٠٧.

٦. الشاعر فهد العسكر والمرأة: نورية صالح الرومي، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث، ج. ٢٢، ٢٠٠٣.

٧. شعر فهد العسكر بين الفن والواقع: نورية صالح الرومي، مجل الحصاد في اللغة والأدب، جامعة الكويت، مج. ١، ع. ١، يوليو ١٩٨١.

٨. شعر فهد العسكر بين حاضر الشعر ومستقبل دولته: شيماء عثمان محمد، مركز دراسات البصرة والخليج العربي، جامعة البصرة، مج. ٣٨، ع. ٣ – ٤، ٢٠١٠.
٩. شعر فهد العسكر دراسة أسلوبية: مجلة القراءة والمرفة، جامعة عين شمس، ع. ٢٣٧، يوليو ٢٠٢١.
١٠. الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. ١، ٢٠٠٣.
١١. الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة، د. ط، ١٤٢٣هـ.
١٢. الصناعتين: الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، ١٤١٩هـ.
١٣. العمدة في محاسن الشعر وآدابه: الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط. ٥، ١٩٨١.
١٤. الفصول في القوافي: ابن الدهان، تحقيق: صالح العايد، دار إشبيليا، الرياض، ط. ١، ١٩٩٨.
١٥. فهد العسكر حياته وشعره: عبد الله زكريا الأنصاري، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ط. ٥، ١٩٩٧.
١٦. فهد العسكر شاعر المعاناة: خليل محمد الشيخ خليل، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع. ٨٤، نيسان ١٩٧٨.
١٧. فهد العسكر والجناح المستعار: جاسم سليمان حمد الفهيد، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ع. ٤٣، ٢٠٠٧.
١٨. القافية دراسة صوتية جديدة: حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ط، ١٩٩٨.
١٩. القوافي: أبو الحسن هلي بن عثمان الإربلي، تحقيق: عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط. ١، ١٩٩٧.
٢٠. القوافي: أبو يعلى التنوخي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، الخانجي، القاهرة، ط. ٢، ١٩٧٨.

٢١. القوافي: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: سليمان أحمد أبو ستة، مجلة الدراسات اللغوية، مركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية، مج. ٨، ع. ٣، ديسمبر ٢٠٠٦.
٢٢. القوافي وما اشتقت ألقابه منها: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: رمضان عبد التواب، حوليات كلية الآداب، جامع عين شمس، مج. ١٣، ١٩٧٣.
٢٣. الكتاب: سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، ط. ٣، ١٩٨٨.
٢٤. كتاب القوافي: أبو الحسن الأخفش، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، ط. ١، ١٩٧٤، ٦.
٢٥. كتاب القوافي وعللها: أبو عثمان المازني، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث، دبي، السنة: ١٧، ع. ٦٦، يوليو ٢٠٠٩.
٢٦. اللزوميات: أبو العلاء المعري، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال – مكتبة الخانجي، بيروت – القاهرة، د. ط، د. ت.
٢٧. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط. ٣، ١٩٨٩.
٢٨. معجم الشعراء منذ عصر النهضة: إميل بديع يعقوب، دار صادر، بيروت، ط. ١، ٢٠٠٤.
٢٩. معجم العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة هلال، د. ط، د. ت.
٣٠. معجم المؤلفين: عمر بن رضا كحالة، دار المثنى ودار إحياء التراث العربي بيروت، د. ط، د. ت.
٣١. موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط. ٢، ١٩٥٢.
٣٢. موسيقى الشعر العربي: شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط. ٢، ١٩٧٨.
٣٣. نقد الشعر: قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط. ١، ١٣٠٢هـ.
٣٤. الوافي في علمي العروض والقوافي: عبيد الله بن عبد الكافي بن عبد المجيد العبيدي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٢٠هـ.