حوليات آداب عين شمس المجلد 51 (عدد إبريل – يونيو2023)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

بلاغة القصد ومؤشرات القبول في شعر فهد العسكر

(دراسة لغوية تداولية)

د. نوره علي محمد كريمي*

مدرس مساعد بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكويت
coffee_mad84@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/1/17
تاريخ قبول البحث: 2022/2/20
تاريخ النشر: 2023/6/30

المستخلص:

هدفت هذه الدراسة إلى بيان القيمة التداولية من استثمارات الشاعر للغة قصدًا، والكشف عن مؤشرات قبول المتلقين لشعر فهد العسكر، وذلك على اعتبار الأهمية الكبرى للشاعر الكويتي فهد العسكر، وكذلك أهمية الدراسة التداولية وعلاقاتها بمعايير التماسك النصي (القصدية والمقبولية) في الشعر العربي، وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي، ومن أهم أدواته الاستقراء، وكان من أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة: القصدية والمقبولية مصطلحان حديثان يقابلهما مصطلحان قديمان في التراث العربي، وهما (مراعاة مرادِ المتكلم) و(مراعاة حال المخاطب)، وبَانَت بلاغة القصد في الأصوات والمفردات والتراكيب، واتضحت مؤشرات القبول في تذكير المتلقي بتراثه وطبيعته التي يحيى بها.

الكلمات المفتاحية:

التداولية، التماسك النصي، القصدية، المقبولية، فهد العسكر

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2023.

مقدمة الدراسة

لِلُّغَة وظائفُ متعدِّدَة، ووظيفةُ الاتصال أعظمُها تأثيرًا، والمقصود بالاتصال هنا التفاهم المتبادَل، لا مجرَّد استخدام اللغة نفسها[1]، وهو ما يُطلق عليه (التأثير في المخاطَب)، وهو عينُه ما تتحدَّث عنه التداوليَّة.

إنَّ **التداولية** (Pragmatics) أحَدُ أهمِّ المناهج وأصلحِها لـــ(تحليل الخطاب)؛ ذلك أنَّ التواصُل بين المتكلِّم والمخاطَب هو الغاية من الكلام، ومعناه أن المتكلِّم قد قام بإيصال المراد، ممَّا جعل المخاطَب يدرك ذلك المراد، فيتفاعل مع المتكلِّم بالاتفاق والاستجابة أو القيام بالمطلوب.

وقد تمكَّنَت التداولية –خاصَّة في العقود الأخيرة– من تبوُّء مكانة مرموقة في عالم الدراسات اللغوية؛ فقد انفتحت أمامها آفاق واسعة من البحث العلمي اللغوي في مجال تحليل النص ككلٍّ، حيث يجري تطوير وسائل التحليل اللغوي، ورفع كفاءتها، لتكون قادرة على معالجة العلاقات التركيبية فيما وراء الجملة، ويحقِّق هذا المنهج فائدة بالغة في تحليل النصوص وفهمها؛ ذلك أنه يتجاوز العناية بمكوِّنات النصِّ الشكلية إلى العناية بمحاور إنتاج النَّص أو الخطاب، فأوْلَى عناصر الموقف الخطابيِّ وكلَّ ما يؤثر فيه من سياق الحال أو المقام، وحالِ المتكلِّم والمخاطَب، وثقافةِ كلٍّ منهما، وعلاقةِ كلٍّ منهما بالآخر وبالخطاب، عنايةً كبيرة؛ فلا يتحقق التواصل بين المتكلِّم والمخاطب، أو بين القارئ والكاتب بنُطْق جُمَلٍ وعباراتٍ أو قراءتها مَعزولةً عن سياقها.

هذا المنهج التداوليُّ –وإنْ كان حديثًا– لا نعدم وجودَ بعض الإشارات إليه في كتب التراث العربيِّ؛ فقد «وُظِّف المنهجُ التداوليُّ بوَعْي في تحليل الظواهر والعلامات المتنوِّعة (الأيقونات والرموز التصويرية والمعمارية والتشكيلية واللغوية..)»[2]؛ فهو مبثوث في الدرس النحويِّ والبلاغيِّ والأصوليِّ، كما أنه موجود في تفسير القرآن الكريم، وعناية اللغويين القدماء والمحدَثين بذلك أدَّت إلى ظهور مصطلحات ومفاهيم جديدة يتعلَّق أغلبُها بالمتكلِّم والمخاطَب كالقصد والمقبوليَّة[3].

وإذا كانت «الجوانب المقصديَّة والمقبوليَّة لا غنى عنهما في تشكيل الخطاب وفهمه»[4]، فقد حظي طرفا الخطاب (المرسل والمرسل إليه) بـــ"اهتمام بالغ في التحليل اللغوي عند علماء اللغة قدامى ومحدثين، حتى أصبحا جزءًا من أحد العلوم اللسانية الحديثة المعروف باسم (التداولية)"[5]، والحقيقة أن المقبوليَّة لدى المتلقِّي (المرسَل إليه أو المخاطَب) هي الوجه الآخر للقصديَّة لدى منشئ النصِّ (المرسِل أو المتكلِّم)؛ لذلك يَصعُبُ الفصلُ بينهما، **من هنا** جاء اهتمام هذه الدراسة بتحقيق هذا التكامل بين المتكلِّم (من خلال إيضاح أوجُهِ بلاغة قصده) والمخاطَب (من خلال بيان مؤشرات قبوله).

و**فهد صالح العسكر** أحَدُ أوائل شعراء الكويت الذين كان لهم الريادة في الشعر الذاتيِّ، حيث يُعَد "مدرسةً تعمل عل تحرُّر الشعر من قيوده الضيقة المصطنعة"[6]؛ لذلك كان من المهمِّ أنْ يقف الباحثون عند شعره ودراسته بشكل متعمِّق لإبراز ذلك النضج الفني الذي أرسله الشاعر عبر ديوانه الذي جُمِعَ بعد حياته.

وعند الحديث عن الأدب العربي في الخليج والجزيرة العربية لا يمكن إغفال الأثر الكبير والدور العظيم للحركة الشعرية الكويتية؛ ذلك أنَّ شعراء الكويت كانوا يتمتَّعون بتلك القدرة الفنية العالية التي جعلتهم يقفزون من الشعر

الكلاسيكي إلى الاتجاه الوجداني الذاتي الذي نال الشعر العربي عامَّة، وكان من هؤلاء الشعراء الذين اتَّخَذوا من هذه النقلة الفنية في الشعر اتجاهًا لهم فهد صالح العسكر.

ومما جذبَ الباحثة للكتابة والتأليف عن الشاعر فهد العسكر عمومًا:

1) الحياة الدرامية التي عاشها الشاعر؛ فقد عاش حياةً مملوءَة بالحزن والمآسي، تتخلَّلُها العديد من المحطات التي أثَّرت على تجربته الشعرية، وكانت خاتمة هذه الحياة المؤلمة حرق شعره؛ مما دفع أحدَ أهمِّ أصدقائه (الأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري) إلى محاولة جمع شعره.

2) الأثر الكبير لفهد العسكر في حركة التنوير ومحاربة التمسُّك العنيف بالقديم، مؤمنًا بكل ما يتطلَّبُه التجديد الذي ينهض بالكويت، فنشأت –بعد اتخاذه هذا الاتجاه– فجوةٌ ثقافيَّة كبيرة بينه وبين مجتمعه، بل صراع؛ ممَّا أدَّى إلى تكفيره لدى البعض، ولكنَّه ظل يدعو إلى ما يؤمن به، ويرى الدكتور أحمد السيد عمر أن ما واجَهَه العسكر "انتقادات غير صحيحة من الناس بسبب دعوته للتحرُّر الفكري والابتعاد عن التقاليد الموروثة البالية"[7].

3) انعكاس هذا الصراع الذي عاشه العسكر في المجتمع على شعره، فبدأ يغذِّي عاطفة العسكر ويبعثه في البحث عن ذاته، منطلقًا في اغترابٍ روحي وعزلة اجتماعية زادت ألمه الذي شحن به شعره الرومانسيَّ الذي بني على اكتشاف الذات، وبالتالي أخذ يُلِحُّ بشدَّة في شعره على ما يؤمن به مِن سبُل التجديد والتنوير وعدم التمسُّك بالقديم؛ فازداد الصراع حدَّةً، تقول الدكتور نورية الرومي: "إذا جاز لنا أن نسمِّي مرحلة فهد العسكر، فإننا سنطلق عليها مرحلة التعبير الذاتي، وهي مساوية لمرحلة الرومانسية في الآداب الأخرى الراقية"[8].

4) التكوين الثقافي لفهد العسكر من خلال قراءاته المستمرَّة في مكتبة ابن رويح وسفره الدائم واتصاله بشعراء البحرين، والذي أثَّر لشكل كبير في نتاجه الشعري لغةً وتصويرًا.

من هنا، قرَّرْتُ أن تكون دراستي في (بلاغة القصد ومؤشرات القبول في شعر فهد العسكر: دراسة تداولية).

مشكلة الدراسة:

يتحدَّد موضوع الدراسة في السؤال الرئيس التالي:

ما القيمة التداولية لبلاغة القصد ومؤشرات القبول في شعر فهد العسكر؟

يتفرَّع عنه السؤالان التاليان:

1– ما القيمة التداولية لبلاغة المتكلِّم (فهد العسكر) في شعره؟

2– ما مؤشِّرات اهتمام العسكر بمراعاة حال المتلقِّي في شعره؟

أهمية الدراسة:

تتمثَّل أهميَّة الدراسة في:

أوَّلاً- الأهمية الموضوعية من خلال:

1) أهمية الدراسة التداولية التي لا تنتمي إلى أيٍّ من مستويات الدرس اللغوي، صوتيًّا كان أم صرفيًّا أم نحويًّا أم دلاليًّا؛ فهي لا تقتصر -كما يرى الدكتور محمود نحلة- على جانب محدَّد من جوانب اللغة، بل من الممكن أن تستوعبها جميعًا[9]، ورغم ذلك فهي -كما يوضح الدكتور عيد بلبع- ترتبط ارتباطًا وثيقًا بهذه المستويات جميعًا؛ فلا توجد ظاهرة لغوية على أيِّ مستوى من المستويات تستطيع النظرة التداولية تجاهلها؛ لأن التداولية تهتم بكيفية عمل الموارد اللغوية وليست مكونًا إضافيًّا للنظرية اللغوية تقدم نظرة جديدة أو مختلفة[10].

2) أهمية الشاعر فهد العسكر الذي ناضل من أجل التجديد والتنوير، وكافح من أجل وصول أفكاره، وناصَرَ أفكارَه بكل وجه يستطيعه، وصبر على أذى مجتمعه له، وحرْق شعره، وعمَى عينيه؛ فاعتزل الناس في أخريات حياته ولذلك سُمِّي (رهين المحبسَيْن)[11]، حتى وصَل إلى مكانة مرموقة في الأدب العربي الحديث عمومًا، وأدب الخليج والجزيرة العربية خصوصًا، وأدب الكويت على وجهٍ أخَصَّ.

3) أهمية الارتباط بين وظيفية القواعد النحوية وبين متطلبات النظرية التداولية من خلال شعر فهد العسكر، ويبيِّن الدكتور صابر الحباشة هذا الارتباط -بصورة أدقَّ- عن طريق كسر الحواجز بين النحو والبلاغة، ناقلاً رأيَ (فان ديك) ومضمونه أن صياغة القواعد التداولية من علم النحو تعني أن مثل هذا النحو ينبغي ألا يقف عند حدود القدرة على تركيب العبارات الصحيحة، بل يفسِّر أيضًا القدرة على استعمال هذه العبارات في المواقف التواصلية استعمالاً مطابقًا (الكفاءة التواصلية)[12].

ثانيًا- الأهمية المنهجية من خلال التأكيد على أهمية دراسة النصوص اللغوية المهمَّة دراسة لغوية تداولية، وتخطِّي الجانب التركيبي البنيوي إلى آفاقٍ أرحبَ من الدرس والبحث؛ فاللغة بالتأكيد رموز تعبِّر عن معانٍ كثيرةٍ وعميقةٍ ومتداخلةٍ ومترابطةٍ في آنٍ واحدٍ، والرمزية كانت أحد أهم أدوات الصورة الشعرية عند فهد العسكر بوصفه شاعرًا رومانسيًّا يتَّخذ من بعض مشاهد الطبيعة رموزًا لمشاعره[13].

ثالثًا- الأهمية البحثية من خلال اعتبار هذه الدراسة فاتحة لدراسات لغوية وتداولية حول الشعر الكويتي عمومًا، وشعر فهد العسكر خصوصًا، يمكنها أن تقدِّم نتائج مهمَّة.

مصطلحات الدراسة:

1) التداولية: التداولية ترجمة للمصطلح الأجنبي (pragmatics)، ولكن يعبَّر عنها بمقابلات اصطلاحية أخرى مثل: البراجماتية، والذرائعية، والنفعية، والتخاطبية، والوظيفية، والاستعمالية، والتبادلية، وغير ذلك[14]، ولكن الذائع والمشهور في الوسط اللغوي أو في علم اللسانيات هو (التداولية).

وهي أحد قسمي النظريات اللسانية المعاصرة؛ إذ يمكن تقسيم تلك النظريات انطلاقا من تحديدها لوظيفة اللغة الطبيعية إلى قسمين: نظريات لسانية صورية، وأخرى وظيفية تداولية؛ **فالاتجاه الأول** يضم جميع النظريات اللسانية التي

تعتبر اللغات أنساقا مجردة، وأبرزها البنيوية التي ترى أن موضوع اللسانيات الوحيد هو اللغة في ذاتها ولذاتها، فيعرف علم اللغة البنيوي بأنه أي دراسة لغوية لأية لغة على أنها نظام مستقل من الخصائص الصوتية والتركيبية تدرس من أجل ذاتها[15]، أما **الاتجاه الثاني** فهو الاتجاه التداولي، وهو التيار الذي يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه، حيث يعتمد على مبدأ أن اللغات الطبيعية بنيات تحدد خصائصها ظروف استعمالها[16].

وقد عبَّر الدكتور تمام حسان عن التداولية أو عن السياق الخارجي خاصَّة باسم (الماجريات)، يقول: "كل ما يقال يدل على ما سيقال، وهذا نوع من أنواع الماجريات، فهناك قوة إيجابية فيما تقوله في موقف معين، وقوة سلبية في استخراج الحوادث والظروف إلى الموقف الذي تستخدم فيه الكلمات، وسنجد في المحادثة مفتاح الفهم الحقيقي لطبيعة اللغة وكيف تؤدي وظيفتها"[17]، فهو –كما يبدو– يتحدث عن وظيفة اللغة وعن السياق أو الموقف وما فيه من دلائل أو مفاتيح تدل على المراد.

أما حدُّ التداولية فهو الدراسة التي تعني باستعمال اللغة، وتهتم بقضية التلاؤم بين التعابير الرمزية والسياقات المرجعية والمقامية والحدثية والبشرية[18]، أو أنها دراسة اللغة من وجهة نظر وظيفية[19].

ويعرفها الدكتور مسعود صحراوي بأسلوب آخر –أراه أوضح– بأنها دراسة استعمال اللغة في الطبقات المقامية المختلفة، أي باعتبارها كلاما محددا، صادرا من متكلم محدد، موجها إلى مخاطب محدد، بلفظ محدد في مقام تواصلي محدد، لتحقيق غرض تواصلي محدَّد[20].

ومعني هذا أنه من الممكن القول بأن التداولية تعتمد على توضيح جوانب التركيب اللغوي بالإحالة إلى أسباب غير لغوية[21]، وهذا ما يؤكده الدكتور محمود نحلة – من أن صناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة بين المتكلِّم والسامع في سياق مادي واجتماعي ولغوي[22]، ويؤكِّده أيضًا الدكتور صلاح فضل؛ إذ يرى أن معتقدات المتكلم ومقاصده وشخصيته وتكوينه الثقافي، ومن يشارك في الخطاب والمعرفية المشتركة بين المخاطبين والوقائع الخارجية، كالظروف المكانية والزمانية والعلاقات الاجتماعية، كل ذلك من أهم ما تركز عليه التداولية[23]، فهناك علاقات مختلفة بين المتكلم والمخاطب، يعتمد عليها الطرفان لإنجاز المراد؛ فالمتكلم قد يكون مماثلا أو مخالفا للمخاطب في المستوى والدرجة والثقافة أو غير ذلك، فيختلف تفسير الكلام في كل حال عن الأخرى.

2) علاقة التداولية بالنصِّيَّة[24]: إنَّ النص سلسلة من الوحدات اللغوية المنطوقة أو المكتوبة المكوِّنة لوحدة تواصلية[25]، والنص المتماسك هدفه تحقيق الهدف التواصلي بين المتكلم والمخاطب، وهو ما تسعى إليه اللسانيات التداولية؛ لأن التواصل معناه أن القائم استطاع نقل أو تبليغ ما أراده إلى السامع بنجاح، وقد كانت اللسانيات تتعامل مع الجملة دراسة وتحليلاً، سواء أكان ذلك من منظور البنية السويسرية أم من منظور البنية الوظيفية أم من منظور التوليدية التحويلية، أما المقاربة التداولية فإنها تتجاوز حدود الجملة لدراسة الخطاب والنص[26]، ومعنى هذا أن التداولية تهتم بالسياق، ولا تعتمد على الجملة الواحدة في تحقيق التواصل، فالاتفاق في الهدف بين علم النص والتداولية جليٌّ وواضح، وإن اختلفنا في الوقوف على وسائل الإفهام، مع انفراد التداولية بالتركيز على نقطة إنجاز المتلقي بالمطلوب.

لذلك يرى بعض الباحثين أنَّ الحديث عن الأبعاد التداولية لا يبعد عن معايير تماسك النص؛ فعند الوقوف على معياري المقصدية والمقبولية نجد أنهما "معياران لهما صلة وثيقة بمستعملي النص"[27]، وليس غريبًا أن يكون (السبك) و(الحبك) تابعَيْن للقصدية؛ إذ على المتكلّم أن يجيد بناء تراكيبه كي يصل الكلام إلى مخاطبه مفهومًا واضحًا، ومعلوم أن دور المستقبل أو المخاطب من أهم ما تراعيه التداولية؛ فتحقُّق التماسك النصي يؤدِّي إلى وصول المعنى واضحًا إلى المخاطب كي ينجز المطلوب، وأما (الإعلامية) وتختص بما يحتويه النص من معلومات أضافها إلينا المتكلّم، ونجد التداولية كذلك تعتمد كثيرًا على (متضمنة القول) في تحقيق المراد، والسامع يتلقى هذه المعلومات إذا كان محيطًا بالسياق التي وردت فيه بكل جوانبه، وبالتالي تحقق وجود معياري (الإعلامية) و(المقامية) أيضًا.

وفي إطار تماسك النص يرى الدكتور سعيد بحيري أن بنية النص معقدة، تحتاج إلى النحو والدلالة والتداولية؛ لأن النحو يعنى بتوضيح الشروط والقواعد التي تضمن صياغة الأقوال، وتعنى الدلالة بالشروط التي تجعل هذه الأقوال مفهومة، أما التداولية فتعنى بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة به بشكل منظم، وتعنى كذلك بالشروط والقواعد اللازمة للملاءمة بين أفعال القول وتقنيات المواقف الخاصة به، وكذلك تعني بالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وملائمة للموقف التواصلي، وبإيجاز يمكن القول بأنها تعنى بتحليل العلاقة بين النص ومن يستخدمه[28]؛ ولذا فلا غرو أن يجمع علم النص شتات هذه الجزئيات المبعثرة، وهي النحو والدلالة والتداولية.

3) علاقة التداولية بالشعر: إذا كانت التداولية قد اشتهرت باعتمادها على الحوار، فإن النص الشعري يعد خطابًا موجهًا إلى مخاطب هو السامع أو القارئ، فضلاً عن أن الشاعر ربما يتبع أسلوب الخطاب في بعض قصائده أو أبياته إلى شخص بعينه أو فئة محددة، ومعنى ذلك أن التداولية كائنة ومتحقّقة في إطارها الشكلي في النص الشعري من حيث وجود طرفيها الرئيسين، وهما: المتكلّم، والمخاطَب؛ فلا ينبغي أن تقتصر دراسة التداولية على لغة الاستعمال اليومي كما اشتهر عنها حديثًا، فينبغي أن تتعداها إلى النص الأدبي –ومنه الشعر– لاستبطان كوامنِهِ.

أما عن الإطار المعنوي أو المضمون فإن لغة النص الأدبي –ولا سيما النص الشعري– لا تكتفي بالبنَى الداخلية المغلقة كما رأى البنيويون، بل إن وظيفتها التداولية تحتمل في طياتها أبعادًا سياقية سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية وتاريخية ونفسية وجنسية وعقائدية وغير ذلك[29]، فالعلاقة بين الشعر والتداولية متحققة؛ وذلك أنَّ النص الأدبي يعد وحدة خطابية يحمل في طياته وظائف ومقاصد سياسية، فكل ما يوجد في النص يدل ويحيل إلى أدوار تداولية ومقاصد مباشرة وغير مباشرة[30]، أو بعبارة أخرى: يحمل الشعر قيما تداولية تدفع المخاطب إلى إنجاز فعل ما، كإشراكه في حبِّ شيء أو كرهه أو غير ذلك[31].

وكما نصَّ النقاد القدامى على أهمية تأثير الشعر في المتلقي، فإن هذا التأثير يعد عند كثير من النقاد المحدثين أهمَّ جانب في الشعر، أكثر من الشكل والموضوع واللغة، حتى إنَّ سلطان التأثير في السامع هذا جعل النقاد يقبلون كل التحولات الشكلية التي عرفتها الحركة الشعرية[32].

ورغم التحفُّظ على قبول كل هذه التحوُّلات الشكلية الجديدة في الشعر، فإن تأثير الشعر على المتلقي معلوم معهود؛ فتكون سرعة استجابته وإنجازه للمراد أدعى حينئذٍ، على هذا فإنَّ النص الشعري ليس لعبًا بالألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتية

فحسب، وإنما يهدف فوق ذلك إلى الحث والتحريض[33]، بل يهدف أحيانًا إلى الوعد أو الوعيد أو غير ذلك؛ ويكون المطلوب من المخاطب هو الإنجاز والتحقيق، فلا توظَّف لغة النص الأدبي بشكل عشوائي وفوضوي، بل تزخر بمجموعة من الدلالات السياقية والتداولية والحجاجية إقناعًا وتأثيرًا، فكل ما في النص يحمل وظائف سياقية متنوِّعة، نصيَّة داخلية أو مقامية خارجية[34].

الدراسات السابقة:

تعدَّدَت الدراسات الجامعية والبحوث الأكاديمية حول الشاعر فهد العسكر من الناحية الأدبية وبناء قصيدة وصورته وتجربته الشعرية[35]، ومن الناحية الفلسفية الفكرية التنويرية[36]، لكنَّ أحدًا من الباحثين لم يتناوله من الجانب اللغوي، فضلاً على أن يتم تناوُله تداوليًّا.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي الذي يعتمد على توصيف القصديَّة والمقبوليَّة، ومحاولة استقراء شعر فهد العسكر لبيان أصالتهما فيه، وكيف ظهر الفكر التداولي عنده من خلالهما؛ لذلك تمثَّلت الإجراءات البحثية في:

1) التقديم النظري للقصديَّة مع بيان بلاغتها، والمقبوليَّة مع بيان مؤشراتها وآلياتها.

2) إثبات التحليل الإحصائي (إن وُجِد).

3) إيراد ببعض الشواهد من شعر العسكر.

4) التعليق على هذه الشواهد تعليقًا يبيِّن الأثر التداوليَّ.

إن الدراسة بهذا تتخذ لنفسها جانبَيْن يُكمِل كلٌّ منهما الآخرَ: نظري تعريفي تأصيلي، وتطبيقي من خلال شعر فهد العسكر.

مادَّة الدراسة:

لا يمكن تجاوز كتاب الأستاذ (عبدالله زكريا الأنصاري)؛ فهو جامع ديوانه ومقدِّم له بمقدِّمة وافية عن حياته ونشأته ونفسيته، ثم أعقب ذلك بشعره، وكان لكل طبعة مقدِّمة خاصَّة بها، كما كان يضيف بعض القصائد التي عثر عليها في كل طبعة إلى أن استكمل شعره في الطبعة الخامسة، وعنوانه (فهد العسكر: حياته، وشعره)، وتضمَّن: نشأته وحياته، نفسيته، شعره، حرق شعره، فقد بصره، وفاته، مدرسته الشعرية، التجديد في شعره وتضارب الرواة حوله، ديوانه.. إلخ)، وهو النص الذي أعتمده في هذه الدراسة.

المحور الأول

القصديَّة (Reference) في شعر فهد العسكر

لكلِّ منشئ نصٍّ غايةٌ يسعى لتحقيقها من هذا النصِّ، فلا يوجد نصٌّ بدون مَقصِدٍ؛ فلا يتكلَّم المتكلِّم مع غيره مثلاً بدون قَصْدٍ[37]، فالقصديَّة تعني «جميع الطرق التي يتخذها منتجو النصوص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها»[38].

وهذا يعني أن القصديَّة وسيلة من وسائل أخرى عديدة يستعملها منشئ النص من أجل تحقيق مُرادِه، مما يؤكد أن عنصري السبك والحبك، يوجههما –باستمرار– قصدُ المرسل لهدف محدَّد، وهو التأثير في متلقٍّ بعينه في ظروف معينة[39]، حتى إنَّ دي بوجراند يرى أنَّ احتواء النص على خلل في سبكه أو حبكه لا يؤدي إلى فقدان النص للمقبوليَّة إذا كان الخلل الحادث يتجه إلى قصد معيَّن، ومعنى هذا أن للقصد تأثيرًا في بنية النص وأسلوبه؛ لذلك فإنَّ المنشئَ يبني نصه بناءً معينًا، ويختار لذلك وسائل لغوية ملائمة بما يضمن تحقيق مراده.

وكأنَّ دي بوجراند يرى أن القصديَّة في أيِّ نص تتحقق من المتكلم، سواء تحقَّقَت بشكل كامل أو ضعُفَت في بعض الأحيان، وسواء كان النص معها مسبوكًا محبوكًا أو لا يتوافر فيه عنصرَا السبكِ والحبك بشكل كامل؛ فهي معيار مستقل عن السبك والحبك، وكان ميخائيل باختين يرى أن النص يتحدَّد بعاملين يجعلان منه نصًّا: النية (العزم)، وتنفيذ هذه النية، وهما يتفاعلان بشكل ديناميكي[40]، من هنا يمثل القصد جزءًا أساسيًّا من تداولية الخطاب، سواء أكان هذا في الفكر التراثي العربي أم الفكر اللغوي الحديث[41].

القصدية في البلاغة العربية:

جاء (القصد) في البلاغة العربية على ألفاظٍ كثيرة، منها: الغرض، والفائدة، والمراد، والحاجة، والمقصد[42]، بل رأى بعض الباحثين أن لفظ (البلاغة) يعني (المقصد)، وبذلك يكون (علم البلاغة) عندهم هو (علم المقاصد)[43].

ويوضح عبدالقاهر أهمية القصد بقوله: «وكان مما يُعْلَم ببدائه المعقول أن الناس إنما يكلم بعضهم بعضًا؛ ليعرفَ السامع غرضَ المتكلم ومقصودة»[44]، وكذلك أكد أهمية القصد وعلاقته بالألفاظ والمعاني بقوله: «وأمر (النظم)، في أنه ليس شيئا غير توخِّي معاني النحو فيما بين الكَلِم، وأنك تُرتب المعاني، أولا في نفسك، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك»[45]، وهنا يرى عبدالقاهر من أنه لابد من معرفة غرض المتكلم وقصده؛ ومن ثم يتم تحديد وظيفة الألفاظ في النطق، من هنا تعني قصديَّة المتكلم كلَّ تلك الأمور النفسية والاجتماعية التي تؤثر في هندسة تعبير المتكلِّم وبناء نصِّه وتحقيق وظائفه.

ولعل جوهر البلاغة العربية يكمن في تلك العلاقة الحميمة بين النص وصاحبه، فالمتكلِّم قد تتوافر عنده قدرة على تأليف كلام خال من اللحن والعجمة، ويمتلك بضاعة معجمية غير مزجاة، لكن تخونه معرفة الأبعاد السياقية للكلمة؛ يقول ابن الأثير: «إذا كان حسن التأليف لا يؤاتيك، ولا تصل قدرتك إليه وتجد اللفظة لا تقع موقعها، ولا تصير إلى مركزها، ولا تتصل بسلكها، وكانت قلقة في مكانها نافرةً عن موضعها فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير

مواطنها، فإنك إن لم تتعاط صناعة التأليف من المنظوم والمنثور لم يعبك على ذلك أحد»[46]، كون المعطيات السابقة المتعلقة بترابط وحدات النص تركيبيا ودلاليا ومنطقيا تبقى في حاجة ماسَّة إلى السياق غير اللغوي.

تتحكم في القصديَّة مجموعة من المبادئ وقد قدم غرايس Grice المبادئ، وهي إستراتيجيات يدخل السبك والحبك ضمنها[47]:

أ- قاعدة الكم: يجعل منتج النص إسهامه إخباريًّا بقدر ما يطلب.

ب- قاعدة الكيف: يحاول منتج النص أن يجعل إسهامه صحيحًا.

ج- قاعدة المناسبة: يكون ترتيب النص مناسبًا ووثيق الصلة بالموضوع.

د- قاعدة الأسلوب: بأن يكون واضحًا سهلاً خاليًا من الغموض.

هـ- مبدأ الهيئة: ويشمل عدة طرق ومحدِّدات لترتيب النصوص وتقديمها.

الشاعر (المتكلِّم) في الدراسة:

هو الشاعر الكويتي فهد صالح العسكر (1917م – 1951م)، أحد أبرز شعراء الكويت، كانت له أهمية كبيرة في نقل المدرسة الرومانسية إلى الخليج؛ حيث كان شاعرًا يمزج في شعره بين عواطفه الثائرة والطبيعة بكل ما فيها، ومن ثم ما تحمله من دلالات نفسية ورموز، وتمكَّن من خلال بنائه لشعره أن يبني جسرًا يعبُر به من الشعر الكلاسيكي إلى الرومانسي في شكلٍ متقَن، وإن كان في بداية شعره يُلاحظ بعض محاكاته للشعر القديم.

تشكَّلت تجربته الرومانسية عبر سلسلة من المواقف والأحداث المؤلمة التي مرَّ بها الشاعر في حياته، التي ساهمَت في تأطير تجربته وتكوينها، والتأثير على نفسيته، وغزارة عاطفته؛ فقد أثَّرَت مرارة الأيام وقسوتها عليه، فكوَّنَت لنا شخصًا شديد العاطفة، رقيق المشاعر، تمتلئ كلماته أشجانًا، وتسيطر على صوره الشكوى، ويأخذ الحزن نصيبه الأوفر لما عاشه من مآسٍ، و"ثمة نمطان اثنان من القيم الجمالية في شعر فهد العسكر، وهما: النمط العذابي، والنمط اللذوي الجميل[48].. فإن شعر العسكر يولف بينهما توليفًا متماسكًا، بحيث يبدو الواحد منهما سببًا ونتيجة للآخر"[49]، ومن ثم تتكوَّن هذه التجربة العنيفة التي ينطلق من خلالها إلى مشاعر مختلفة نحو الطبيعة والإنسان.

حمل العسكر على عاتقه حملاً ثقيلاً يتمثل في حركة تنويرية أرسلها للمجتمع من خلال شعره، والتي خلقت فجوة بينه وبين مجتمعه، لما تحمله من معانٍ في رفض الموروث واتخاذ موقف منه في سبيل التقدم الثقافي، وربما تكون هذه الرسالة التي قتلت شاعرَنا همًّا وغمًّا لما لاقاه من تكفير وجحود من هذا المجتمع الذي راح يهدر دمَه وينبذه حتى أهله، فزاد ذلك من وَحدته، حيث واجه العسكر "انتقادات غير صحيحة من الناس بسبب دعوته للتحرُّر الفكري والابتعاد عن التقاليد الموروثة البالية"[50]، ورغم هذا كله كان مؤمنًا برسالته يدعو إليها، حتى وافته المنية، فكان لكل هذا أثرٌ في شعره؛ وهكذا يولد الإبداع من رحم المعاناة.

ولعل العسكر الرومانسي قد اتخذ موقفًا من التراث؛ وكان ذلك بالتمرُّد على كل من القصيدة، فبدءًا من شكل القصيدة وما طرأ عليها من تجديد في تعدد القوافي، والتشطير، والتخميس، وما طرأ من تغيُّر في صوره الشعرية، حيث إنَّها تعكس عاطفته على عكس الصورة البيانية والحسية القديمة.

كان العسكر كذلك متمرِّدًا على المجتمع والواقع والقيم الاجتماعية التي لا تتوافق مع القيم المثلى لديه؛ حيث كان يرى المجتمع بغير الذي يريد، وذلك كان سببًا في تصادمه مع المجتمع والطغيان الاجتماعي الذي لطالما تأذَّى منه الشاعر وعانى، ومن ثم انعكس ذلك في أغلب قصائده، ومن ثم "يبدو الاغتراب الاجتماعي والتمرد في شعر فهد العسكر لازمة تسيطر على عواطفه وأفكاره، حيث نغمة الحزن والشكوى"[51]، فلهذا كانت نبرة العتاب والشكوى مسيطرة على شعر العسكر؛ وذلك للخصام الدائم بينه وبين المجتمع الذي جعل الغربة تحاوطه وغرق في عالمها.

من الجدير بالذكر عن العسكر الشاعر، والذي سوف يكون له أثر كبير في دراستنا هو ما حدث له في سنواته الأخيرة حيث ابتلي بفقده لحاسة البصر؛ لما لها من دور في التأثير على نفسيته، كما أنها تساعد الشاعر كثيرًا في قوله للشعر ووصفه للأشياء وألوانها، والاستزادة من العلم والثقافة عن طريق القراءة، بل كيف يكون العسكر الأعمى مصورًا بصريًّا؟!

صحيح أننا لا نستطيع أن نتعامل من العسكر كالشعراء الذي وُلِدوا أكفَاء؛ لأنه عاش طويلاً مبصِرًا، ولكن هذا الجلل كان له أثر كبير في نفسية الشاعر، حيث زاد "من شدَّة حساسيته، وانطوائه على نفسه، وهروبه من الناس وإيثاره للعزلة"[52]، ولا عجب إذ كان لذلك أثرُه الجليُّ في شعره والعاطفة التي تسوده.

لقد حاول العسكر أن يبيِّن مقاصده ويظهرها في مواطن عديدة من شعره، وبوسائل متعدِّدَة، سواء بالأصوات أو بالمفردات أو بالتراكيب أو بالوزن أو بصوت الرويِّ أو بالقافية.

بلاغة القصد على مستوى الأصوات:

لقد استثمر الشعراء عمومًا الرمزية الصوتية أو دلالات أصوات اللغة في إحداث تأثيرات بالغة الأهمية في نفوس المتلقين[53]، ويهدف تكرار صوت معيَّن إلى تكوين رسالةٍ شعريَّةٍ ذات مميزاتٍ صوتيَّةٍ اختيارية مثيرة فنيًّا، ومن أمثلة ذلك في شعر فهد العسكر قصيدته (قاتل الله أمها وأباها) في البنت المغصوبة التي زُوِّجَت من عَجُوزٍ، والجدول التالي يوضح التكرار الصوتي في هذه القصيدة:

الصوت	بدون مدٍّ	مع المدود	مجموع حالات الصوت	الصوت	بدون مدٍّ	مع المدود	مجموع حالات الصوت
ل	221	49	270	ح	69	6	75
هـ	75	167	242	س	44	22	66
ن	187	26	213	ق	55	9	64
م	140	44	184	ش	37	7	44
ت	151	28	179	ج	34	8	42
الهمزة	141	5	146	ذ	16	19	35
ر	116	29	145	خ	23	11	34
و	121	24	145	ط	27	4	31
ي	102	26	128	ز	23	3	26
ب	101	23	124	ص	20	6	26
ف	90	19	109	ث	23	1	24

الصوت	بدون مدٍّ	مع المدود	مجموع حالات الصوت	الصوت	بدون مدٍّ	مع المدود	مجموع حالات الصوت
د	77	24	101	غ	18	3	21
ع	82	10	92	ظ	13	3	16
ك	69	9	78	ض	3	5	8
مجموع							2668

يتَّضح من الجدول أن إجماليَّ الأصوات في هذه القصيدة (2668) صوتًا، يقوم التشكيل الموسيقي لها على تكرار صوت (الهاء)؛ إذ إنَّ وجود هذا الصُّوت رويًّا للقافية دفع الشَّاعر إلى تكراره داخل نسيج القصيدة في (242) مرَّةً، وتكرار هذا الصوت يؤكد على قوة الرغبة في الشكوى والبثِّ[54] مما يحدث لهذه الفتاة ومثيلاتها من ضياع مستقبلهنَّ تحقيقا لرغبات أمَّهاتهنَّ وآبائهنَّ، كما أنَّ صوت المد قد لازم الهاء في (167) مرَّةً، مما يؤكد على عمق الأثر النفسي السيِّئ الذي تركته حالة هذه البنت المسكينة.

شغل صوت اللام المرتبة الأولى تكرارًا داخل القصيدة (270) مرَّةً، وهو من علامات التعريف إضافة إلى كونه منحرفًا لأنَّ اللسان ينحرف عند النطق به، وهذا يتطابق تمامًا مع انحراف شاعرنا عن القيود التي التزم بها الأقدمون، حتى إن هذه الحالة نفسها تعدُّ مؤشرًا خطيرًا لانحراف مجتمعي عمَّا ينبغي أن يكون[55]، وهذا ما يعانيه الشاعر داخليًّا ويحاول أن تكون قصيدته صرخةً تتحدَّى الصمتَ تجاه هذه الفتاة ومثيلاتها، يليه صوت النون (213) مرَّةً، وهو صوت يحمل دلالة المعاناة والحزن والبكاء والألم، أما صوت الميم (184) مرَّةً فهو صوت مجهور متوسِّط بين الشدة والرخاوة، ومن دلالاته الحِدَّة والقطع والاضطراب كما يدل على الخنوع والضعف، وكلها دلالات تنطبق على حالة الفتاة المسكينة.

إن التكرار الصوتي في هذه القصيدة قد أدَّى دوره في تشكيل صورة نغمية لتلك الفتاة المسكينة المغلوبة على أمرها من أقرب الناس إليها (أمها وأبيها)، ويوحي من طرف خفي بحال مثيلاتها وموقف المجتمع من هذه المشكلة التي يمكن أن تكون مؤشرًا مستقبليًّا خطيرًا يهدِّد الأمن الاجتماعي للأمَّة، كما يصور التكرار ذاته موقف الشاعر من هذه المشكلة، وهو موقف الحزن والألم والشكوى من ناحيةٍ والصمود والتحدِّي من ناحية أخرى.

بلاغة القصد على مستوى المفردات:

وظف الشاعر فهد العسكر تقنية تكرار المفردات نفسها مرَّاتٍ عديدة داخل القصيدة الواحدة، وحاول بها جاهدًا أن يفيد غرضه الشعريَّ؛ وقصيدة (قاتل الله أمها وأباها) خير مثال على ذلك.

ورود المفردات الدالة على جسد الفتاة أكثر من عشرين مرَّة، في حين أنَّ مفردة (روح) لم ترد أكثر من ثماني مرَّاتٍ، في إشارة إلى أن ذلك الزواج تم وفق معايير الجسد والشكل وليس الروح والصفات على الأقل من ناحية الطالب (ذلك العجوز)؛ ولذلك تأتي مفردة (النسيان) تسع مرَّات للتأكيد على تجاهل متعمَّد للمشاعر والأحاسيس التي تتمناها أي فتاةٍ، يتضح ذلك إذا وُضِعَتْ مفردة (فتاة) التي وردت تِسْعًا أيضًا إلى جانب ذلك النسيان؛ ليعطي إشارة إلى أن الرحمة قد انعدمت من قلب الطالب (العجوز) ومن سيوافقه، وهما الأبوان.

وقد ورد ذكر الأبوين معًا مرَّة واحدةً، والأب فقط ستَّ مرَّاتٍ، والأم خَمْسًا في القصيدة، والغريب أنَّ مفردة الرحمة –التي وردت لمرَّةٍ واحدةٍ في القصيدة– لم تأتِ منهما، وإنما جاءت من الموج في البحر!

من الغريب أيضًا أن يكون الإخلاص –الذي ورد مرَّتين فقط– قد حدث أيضًا من الفتاةِ في الحقيقة على مرَّتين: الأولى حينما أخلصت لأمها وأبيها ولم تخالفهما، مع أنهام أرادا زواجها لأجل المال، أو قل: بيعها، والثانية حينما أطاعت زوجها العجوز وسلَّمت له نفسها للحفاظ على الأعراف والتقاليد الموروثة!

إن في ورود البحر لأربع مرَّات في القصيدة ومعه البكاء لأربع مرَّاتٍ أيضًا لدلالة قاطعة على مزاوجة ماء البكاء لماء البحر، وكأن عينها لا تكفُّ.

وإذا كانت الفتاة قد باحت بحالها للشاعر مرَّةً وفي إلحاح منه على التعرف على مشكلتها، فإن تلك الفتاة نفسها قد لجأت ومعها الشاعر إلى الله تعالى في أكثر من تسع مرَّاتٍ ليدركَ تلك الفتاة بالخلاص من أيدي هذين الأبوين وذاك العجوز المتصابي.

بهذا يكون التكرار اللفظي قد ساعد في رسم صورةٍ يريد الشاعر أن يؤكد عليها بواسطة النغمة المكرَّرة داخل القصيدة.

بلاغة القصد على مستوى التراكيب:

إنَّ تكرار نمط تركيبي أو جملة كاملة بعينها داخل القصيدة الواحدة أمر يدعو إلى الاهتمام والعناية في شعر فهد العسكر، ومن ذلك قصيدته (يا بَني العُربِ إنّما الضعفُ عارٌ) التي أنشدها في ذكرى المولد النبوي الشريف، والتي كان الغرض الرئيس هو مدح النبيِّ ﷺ، ولكن المدح لم يكن إلا جزءًا واحدًا بوصفه دليلاً على مجدٍ أضاعه العرب، وأصبحوا في ضعف، ومدعاة للثورة على ذلك الضعف، ومن ذلك التكرار الذي وظفه الشاعر لخدمة أغراضه:

– تكرار تركيب النداء المضاف (يا أسعد الأيام..، يا أبرك الأعياد..)، ثم الأمر بفعل الأمر (كفكفْ، افرحْ، هنئْ، اهتفْ، صفّقْ..) في الجزء الأول من القصيدة، وهو الجزء المتعلق بإظهار فرحة استقبال هذا العيد ومدحه.

– في الجزء الثاني من هذه القصيدة تكرار الالتماس من الرسول ﷺ بهذه الصيغة (قم يا رسولَ الله)؛ وذلك طلبًا للتجاوُب معه لأنه في حال شكوى مما يحدث للأمة العربية في زمانه من نكبات تحلُّ بها اجتماعيًّا وسياسيًّا وأمنيًّا واقتصاديًّا وعسكريًّا.

– في الجزء الثالث من هذه القصيدة حينما كان يتحدث عن أمجاد الأمة العربية وحضارتها، استخدم أحد أهم عوارض تركيب الجملة العربية وهو الحذف فيما يجوز حذفُه؛ لذلك استخدم حذف الفعل (حدِّثْ) في أكثر من خمسة مواضع في هذا الجزء من القصيدة (عن الألى، عن مجدنا، عن الفاروق، عن الغضنفر، عن الفتى المقدام، عن الشام، عن معاوية، عن الرشيد..)، ولا يخفي ما في صوت العين من شعور بصوت البكاء على الماضي المشرقِ المشرِّفِ.

– في الجزء الأخير يعدد الشاعر أهم التهديدات الخارجية والداخلية التي تُحاكُ للأمة العربية؛ فيستخدم الشاعر البناء الأساسي للجملة دون أية عوارض، لا رأسية (حذف، زيادة) ولا أفقية (تقديم، فصل)، سواء كانت اسمية أو فعلية، خبرية أو إنشائية؛ لذلك كان التركيب مساعدًا قويًّا لتأكيد المعنى وتصديقه عند المتلقي.

بلاغة القصد بالبحر العروضي:

لقد نظم فهد العسكر شعرَه على ثمانية أبحُر فقط (الكامل في 22 قصيدةً، والخفيف في 13 قصيدةً، والرمل والبسيط في 8 قصائد، والوافر والطويل في قصيدتين، والسريع في قصيدة واحدة).

وَجَد العسكر في بحر الكامل (22 قصيدة، 938 بيتًا، 8 مخمَّسات، 8 مشطَّرات) ما يعينه على النَّظم في معظم أغراضه الشعرية (الشكوى، والغزل، والقومية، والوصف، والتخميسات، والتشطيرات، والمناسبات، وغيرها)؛ وذلك لما يتصفُ به هذا البحر من تكاملٍ في حركاته، فهو يشتمل على ثلاثين حركة في البيت التَّام، وليس في بحور الشِّعر ما هو كذلك[56].

ومن أطول قصائد فهد العسكر في الغزل (وهو أكثر الأغراض ورودًا على البحر الكامل) قصيدة (أهلا وسهلاً) التي منها[57]:

أهـــــــلاً وســـــــهلاً بـــــــالغرا (م) م البكـــــــر والأمـــــــلِ الوســـــــيم

كذلك صلح بحر الخفيف لمعظم الأغراض في شعر العسكر، وجاء في المرتبة الثانية (13 قصيدة، 472 بيتًا، 21 مخمَّسة)؛ لأنه ينفرد عن البحور الأخرى بصلاحيته للتصرُّف في كلّ المعاني والأغراض[58]، ومن الأغراض التي قصد الشاعر إلى استخدامه فيها: الشكوى، الغزل، والقومية، والوصف، والتخميسات، والمناسبات، وغيرها.

ومن أمثلة القصائد التي نظمها العسكر على هذا البحر قصيدة (قاتل الله أمها وأباها) التي نظمها في (المناسبات) حول فتاةٍ غصبها أبواها على الزواج من رجل مسنٍّ وهي لا تزال شابة، وهو هنا يعرض بصدق لظاهرة اجتماعية خطيرة تهدِّد المجتمع الكويتي بخاصة والعربي والإسلامي بعامةٍ، وهذه القصيدة ذاتها التي لا يستطيع قارئها أن يتمالك نفسه من البكاء وكأنه يشاهد فيلمًا دراميًّا مبكيًا استطاع شاعرنا أن يقدم صورته بأبرع ما يكون التصوير خصوصًا إذا صحب ذلك صوت تفعيلات الخفيف، ومن جرَّب عرَف، ومطلعها[59]:

غـــــادة حطّـــــم الفـــــؤادَ بكاهـــــا * ليت شـــعري مـــا بالهـــا مـــا دهاهـــا

قـــد حباهـــا اللّـــه الجمـــال، ولكـــن * لـــم يصـــنه يـــا ليتـــه مـــا حباهـــا

وقفـــــت حـــــول ذلـــــك الشـــــاطئ الـــرمـــلـــــــي لـــــيلا تبثّـــــه شـــــكواها

بلاغة القصد بصوت الرَّويِّ:

لم يقف فهد العسكر عند حروفٍ معينة ليجعلها رويًّا لقصائده، بل استطاع –بفضل فطرته اللغوية السليمة ومقدرته الشعرية– أن ينوِّع في حروف الروي، فنظم قصائده على أغلب حروف الهجاء، كان أكثرها حضورًا في قوافي العسكر

(النون، والراء، والدال، والميم، والهاء، واللام)، وهو يتفق في ذلك مع الكثير من الشعراء الذي آثرُوا السير على هذا الرويِّ[60].

ثم جاء بعدها حروف (الحاء والباء والعين)، وهي أيضًا من القوافي المشهورة[61]، كما نلاحظ انخفاض ورود حروف (الهمزة والياء والتاء والسين والفاء والكاف والواو والصاد)؛ والسبب أن من هذه الأحرف ما يُستكرَه في القوافي[62]، والكاف من الحروف العسيرة في القوافي[63]، وقد أقلَّ الشاعر منها (4 أبيات فقط) وأثبتَ شاعريته.

ولم ينظم على عشرة حروف من حروف الهجاء، هي: الثاء، والجيم، والخاء، والذال، والزاي، والشين، والضاد، والطاء، والظاء، والغين، واستثناءُ الشَّاعر لهذه الحروف له أسبابُه؛ فالخاء والدَّال –مثلاً– من القوافي التي سار عليها الشُّعراء فجاؤوا بغير ذات قيمةٍ غالبًا[64].

كذلك لم تكن هذه القوافي تأتي عفو الخاطر، بل كان فهد العسكر حريصًا على اختيار قوافيه بحيث تتفق مع الغرض الشِّعري لفظًا ومعنى، وليس أدلَّ على ذلك من قصيدته النونيَّة التي قالها في وصف موقف حدث بينه وبين عذارى الشاطئ[65]:

حسب الغواني أنهنّه حطَّمن قلبي حسبهنَّه

وبدا نحوس في الهوى لمّا تألّق سعدُهُنَّه

فملكن إحساسي عليَّ فطاف قلبي حولهنَّه

فالقصيدة تحكي قيامه بمغازلة بعض الفتيات اللائي غرَّه جمالهنَّ على الشاطئ، فنفرن منه، وقد علل الشاعر ذلك بأنهن لا يعرفنه ولا يعرفن قصده النبيل من التعبير عن إعجابه بهذا الجمال الفتَّان، مما ترك في نفسه حزنًا عميقًا، خصوصًا أنه لم يكن يحمل أي نوايا سيئة تجاههن، بل على العكس فإنه قد (سجد إجلالاً لهنَّ) ناسيًا ربَّه، ﷻ.

واختيار النون يصوِّر ذلك الحزن، وتشديد النون يدلُّ على عمق هذا الحزن في نفس الشاعر المرهفة، ولزوم الهاء –حينما يحكي عنهنَّ– دليل اللهفة والتركيز على هؤلاء الفتيات دون سواهنَّ، أما هاء الوصل بعد حرف الرويِّ فدلالة على حالة الصمت الرهيب والعجب مما حَدَث فورَ مغازلتهنَّ على الشاطئ.

بلاغة القصد بالقافية:

قسَّم العَروضيُّون القافية –وَفقًا لحركة الرويِّ– إلى قسمين رئيسين: القافية المُقيَّدة، والقافية المطلقة[66]، وقد أفاض الدكتور شعبان صلاح في بيان حروفها[67] وحركاتها[68].

وقد نظم فهد العسكر على هاتين القافيتين لينوِّع في موسيقاه الشعرية، وينأى بها عن الرتابة والملل عبرَ ما يُحدثه من تغيير في قوافي قصائده، وهذا بيان بقوافي شاعرنا: مقيَّدة مجرَّدة في 94 بيتًا، ومقيَّدة بردف في 126 بيتًا، ومقيَّدة بتأسيس في 78 بيتًا، ومطلقة مجرَّدة في 246 بيتًا، ومطلقة بخروج في 6 أبيات، ومطلقة بردف في 1322 بيتًا، ومطلقة بردف وخروج في 8 أبيات، ومطلقة بتأسيس في 6 أبيات.

من هنا يكون الشاعر قد نظم على القوافي المقيدة والقوافي المطلقة:

القافية المُقيَّدة: هي ما كان الرويُّ فيها ساكنًا[69]، وتأتي على ثلاثة أنواع وردت جميعًا في شعر فهد العسكر:

1- المُقيَّدة المجرَّدة: ما كان رَوِيُّها ساكنًا ومجردًا من الرِّدْف والتَّأسيس[70]، كقصيدة (حيِّ الصباحَ إذا تبسَّم)[71]:

حيِّ الصباحَ إذا تبسَّم وصُغ العقود إذا تكلَّمْ

واعبُدْ بمملكة الجمالِ جلالة الملكِ المعظَّمْ

فالحسنُ حين يصان يُعبَدُ فيه خالقهُ ويكرَمْ

فالقافية في هذين البيتين مقيدة بالرويِّ (الميم) الساكن المجرَّد من الرِّدْف والتَّأسيس.

2- المُقيّدة بردْفٍ: ما كان رويُّها ساكنًا ومردفًا[72]، كقصيدة (أهلاً وسهلاً)[73]:

حبٌّ تغلغل في الصميمِ فقضى على الحبِّ القديِمْ

لمهفْهَفِ الحسْنِ رَصَّع وجنتيه بالنجُومْ

فالقافية في هذين البيتين مقيدة بالرويِّ (الميم) السَّاكن، ومُرْدَفة بالواو والياء في (قديِمْ) و(نجُومْ).

3- المُقيّدة بتأسيسٍ: تكون إلى جانب سكون رويِّها مُؤسَّسة، ومثال ذلك قصيدة (أهلا وسهلاً بالربيع)[74]:

جاء الربيع وأنت راقدْ قم واشد، يا ربَّ القصائدْ

ما للبلابل حين يبتسم الصباح وللمراقدْ

القافية المطلقة: ما كان رويُّها مُتحرِّكًا[75]، ويأتي الروي في هذا النوع من القوافي على "ستة أنواع نظم فهد العسكر على خمسةٍ منها فقط، ولم ينظم على الأخير:

1- المطلقة المجرَّدة: ما كان رويُّها مُتحرِّكًا، ولم يُسبَق بردْفٍ ولا تأسيس[76]، كقصيدة (هاتي الدواءَ وكحِّلي بصري)[77]:

يا مَيُّ، نابَ السمعُ عن بَصَري في الليلَةِ السوداءِ من صَفَرِ

فقافية هذا البيت كلمة (صَفَرِ)، ورويُّها (الراء) المكسورة التي جاءت مُجرَّدةً من الرِّدْف والتَّأسيس.

2- المطلقة بخُرُوج: ما كان بعد رويِّها المُتحرِّك هاءٌ مُتحرِّكةٌ مع حرف إشباع، وذلك الحرف يُسمَّى الخُروج[78]، كقصيدة (إليك يا مطلق)[79]:

أخي مطلقٌ، والقلب منِّي مشبعٌ بهمٍّ تنوءُ الراسياتُ بحِمْلِهِ

فقافية هذا البيت كلمة (حِمْلِهِ)، وتُكتب عروضيًّا (حِمْلِهي)، واللام المكسورة رويٌّ، والهاء التي تليها وصلٌ، والياء النَّاتجة من إشباع حركة الوصل تُسمَّى الخُروج؛ لذا اصطلح العَروضيون على تسميتها القافية المطلقة بخُرُوج.

3- المطلقة بردف، كقصيدة (مخاطبة ابنة الجيران)[80]:

بكِ، بالشوق، بالضنى، يا جاره اسعِفيني بالكأس، والسيجارَهْ

يا ابنة الجار، أرمَضَ الصحوُ قلبي وشجا خاطري، وشَقَّ المرارَهْ

فقافية البيتين (سِيجَارَهْ، مَرَارَهْ)، أردف الشَّاعر فيهما بالألف.

4- المطلقة بردْفٍ وخُرُوج، كقوله في قصيدة (أوقديها)[81]:

أوقِديها، واصهري إحساسَ مَن جمَدَ الإحساسُ في أغوارهِ

وهْوَ يرجوكِ مُصِرًّا، ولقَد أشهدَ اللّهِ على إصرارهِ

لم يجد للحُبّ في فردَوسهِ لذّةً إن عَبَّ من أنهارهِ

لم يجد، وهو الذي يشكو الصدى نشوةً مثلَ التي في نارهِ

فالألف ردْفٌ في قافية هذه الأبيات، والراء الموصولة رويٌّ، والهاء وصلٌ، والياء النَّاتجة من إشباع الوصل خُروجٌ.

5- المطلقة بتأسيس، كقصيدة (اذكريني)[82]:

اذكريني كلما نام السَّكارَى بين أحضان الرمال الناعمَهْ

وإذا ما سامرَ الموجُ السَّهارَى حولَ هاتيكَ الصخور الجائمَهْ

فقافية هذين البيتين (ناعِمَة، جائِمَة)، والميم رويٌّ، والألف قبلها تأسيسٌ، وما بينَهما دخيلٌ.

6- المطلقة بتأسيسٍ وخُروج: ما سبق الرويَّ فيها ألفُ التَّأسيس، وتَبِعَ الرويَّ الموصول هاءٌ مُشبعةٌ بألفٍ أو واوٍ أو ياءٍ، ولم يرد من شعر فهد العسكر على ذلك النوع شيءٌ فيما ورد عنه في ديوانه.

يتَّضح مما سبق أنَّ فهد العسكر قد نجح في تنويع قوافيه بين التّقييد والإطلاق، وإن غلب الإطلاقُ عليها، ومردُّ اهتمام فهد العسكر بتنويع قوافيه يعود إلى إدراكه أهمية الطَّاقة الإيقاعيَّة التي تحملها القافية في تشكيل البناء الفني للقصيدة.

التعليق على المحور الأول:

تناول المحور الأول مفهوم القصديَّة، وبيان أوجه بلاغتها في شعر العسكر من خلال بعض التقنيات التي وظفها الشاعر لذلك، ومنها: الأصوات، والمفردات، والتراكيب، والوزن، وصوت الروي، والقافية، وقد وُفِّق فهد العسكر في استخدام تلك الأدوات؛ وذلك لأنَّ تكوينه اللغوي يتميَّز بالقوة والأصالة، كما أنَّه كان مؤمنًا إيمانًا شديدًا بأغراضه التي وردت في شعره؛ لأن هذا الشعر كله لم يكن إلا صدى لحياة الشاعر وتفاعلاته مع همومه الذاتية، ومسؤولياته القومية والوطنية.

المحور الثاني

المقبوليَّة (Acceptability) في شعر فهد العسكر

المقبوليَّة هي «موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك والتحام»[83].

ويرى كل من دي بوجراند ودريسلر أن المراد بالمقبوليَّة «تقبلية المستقبل للنص باعتباره متضامًّا متقارنًا ذا نفع للمستقبل أو ذا صلة به»[84]؛ فالنص متعلق بنظرة المستقبل أو المتلقي إليه وبموقفه مما تضمنه من صور اللغة التي ينبغي أن تتميز بموافقة القواعد النحوية عمومًا؛ حتى يتمكن هذا المتلقي من فهم هذا النص والانصهار في معانيه.

ويرى بعض الباحثين أن قبول المتلقي للنص يحدث بتَدَرُّج مِن مستوى النطق أو الكتابة، ثم إلى مستوى اختيار المفردة وتآلفها مع جيرانها من الكلمات وتآلفها مع المعرفة اللغوية لدى المتلقي، ثم إلى مستوى الجملة وطريقة

تركيبها أفقيًّا ورأسيًّا، ثم يتعدَّى ذلك إلى مستوى النص إجمالاً[85]، كما أنَّ المقبوليَّة تستجيب لعوامل متنوِّعة مثل: نوع النص، والمقام (الثقافي، والاجتماعي)، ومرغوبية أهداف هذا النص[86].

وقد حاول بعض الباحثين[87] جمع العوامل المؤثرة في المتلقي على النحو التالي:

- معرفته بنوع النص، ومعرفة من هو المنتج؟
- معرفته لقصد المنتج، أي: دلالة النص العامة (البنية الكبرى عند فان دايك).
- مدى أهمية النص بالنسبة إلى متلقيه.
- الخلفيات الفكرية والأيديولوجية التي يتمتع بها المتلقي.
- الخصائص النفسية التي يتمتع بها المتلقي؛ لأنها تؤثر في الحالة الذهنية.

المقبوليَّة في البلاغة العربية:

لقد اهتم البلاغيون القدماء بمعنى المقبوليَّة عناية كبيرة في وقت مبكر من نشاطهم البلاغي والنقدي، ويأتي اهتمام البلاغيين من اهتمام الشعراء والخطباء أنفسِهم منذ العصر الجاهليِّ بأن يقع كلامُهم موقع القبول من السامع.

وهناك إشارات كثيرة منثورة في مصنفات القدماء تركز على هذا الأمر لتدلَّ على درايتهم به وفطنتم إليه، بل عنايتهم به، ومنها: التنقيح والتهذيب[88]، والعناية بالابتداء والاحتراز من التطير[89]، والوقوف على الأطلال والنسيب[90].

إن مقبوليَّة المتلقي أو المخاطب تَعنِي كلَّ تلك الأمور النفسية والاجتماعية التي توجِّه أو تؤثِّر في قبوله أو رفضه لنصٍّ ما.

وفي البلاغة يستجيب القبول إلى خبرةِ المتلقي وثقافته وذوقه وتوجُّهه، بالإضافة إلى المقام الذي يقال فيه، وقد ركز النقاد والبلاغيون على ثلاثة مبادئ يجب أن تتوافر في البنى التركيبية المكونة لأيِّ نص، وهذه المبادئ هي التي تكسبه القبول أو المقبوليَّة عند المتلقي، وهي[91]:

1- الابتعاد عن ضعف التأليف، أي: الابتعاد عن مخالفة أحكام النحو التي تؤدي إلى إيهام المعنى وتعقيده، وهذا ما أكده عبدالقاهر بقوله: «فلست بواجد شيئًا يرجع صوابه إن كان صوابًا، وخطؤه إن كان خطأ، إلى (النظم)، ويدخل تحت هذا الاسم، إلاَّ وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه، ووضع في حقه أو عومل بخلاف هذه المعاملة، فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلامًا قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه»[92].

2- الابتعاد عن التعقيد؛ فأوضح الجاحظ أهمية الابتعاد عن التعقيد بقوله: «الخطاب (النص) الذي يتصف بالتعقد اللفظي والتواء العبارات وسوء التراكيب واستعمال الوحشي من الكلمات يقود إلى استبهام المعنى، وصعوبة فهمه من المتلقي، فيكون عرضة للرفض والإسقاط»[93].

3- الابتعاد عن التنافر؛ فوضَّح عبدالقاهر فساد القول بقوله: «لا يخفى على عاقل أنه لا يكون بسهولة الألفاظ وسلامتها مما يثقل على اللسان.. حتى يكون قد ألف منها كلام، ثم كان ذلك الكلام صحيحًا في نظمه والغرض الذي أريد به، وأنه لو عمد عامد إلى ألفاظ فجمعها من غير أن يراعي فيها معنى، ويؤلف منها كلامًا، لم ترَ عاقلا يعتدُّ السهولة فيها

فضيلة لأن الألفاظ لا تُراد لأنفسها، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني، فإذا عدمت الذي له تُراد أو اختلَّ أمرُها فيه، لم يُعتَدَّ بالأوصاف التي تكون في أنفسها عليها، وكانت السهولة وغيرُ السهولة فيها واحدًا»[94].

لقد حاول فهد العسكر –كما يتضح في شعره– الابتعاد عن أي مخالفة نحوية، وكذلك لم تكن عباراته غامضة، ولا كلماته قديمة غير مفهومة، فالمخاطب لا يجد صعوبة في قراءة شعره وفهمه والاستمتاع به دون عناء.

وَحْدة الأرض التي يقف عليها الشاعر (المتكلِّم) والمتلقي (المخاطَب):

مهما بلغ الشاعر من مكانة فنية وإبداع فهو ابنُ زمانه وبيئته[95] التي ترعرع فيها، ووليدُ تلك الحقبةِ الزمنية بكل تفاصيلها وثوابتها ومتغيراتها، فينشأ فيها طفلاً يتعلم من أبوية وأسرته، وعندما يستقبل الحياة يتفاعل مع المجتمع والطبيعة والحياة الفكرية والثقافية فلا يستطيع أن ينسلخ عنها حيث ساعدت في تشكيله منذ الطفولة.

والبيئة بعناصرها الطبيعية والثقافية تساعد في إطلاق مخيلته واتساع أفقه، وهي بذلك تكون كالنهر الغزير الذي يغترف منه تلك الفِكَر والمعاني التي تبرز لنا من خلال تشكيله للصوَر في شعره، ويتجلى لنا من خلال تلك الصور مخزونُه اللغوي وحصيلة تجاربه الحياتية.

وكان العسكر يمثِّل "في شعره وحياته المؤلمة وموته المبكر أحدَ النماذج العربية الرومانتيكية، من مثل أبي القاسم الشابي وعبدالباسط الصوفي؛ حيث لم تكن الرومانتيكية بالنسبة إليهم عباءة فنية بقدر ما كانت سيرة شخصية، ولم تكن نصًّا شعريًّا بقدر ما كانت نصًّا حياتيًّا[96]، ظل يعكس كل التفاصيل التي كانت تؤثر عليه ويتفاعل معها.

وكما كان الشاعر يعيش في هذه البيئة فإن المخاطب كذلك كان يحيا ذات الظروف البيئية والثقافية مع الشاعر؛ وتلك هي الأرض الموحدة بين المتكلم والمخاطب؛ يوظف فيها الشاعر معارفه اللغوية ومهاراته الفنية لخدمة أغراضه ومقاصده من ناحية (وهذا ما تمَّ في المحور الأول)، وزيادة معدلات قبول المخاطَب وتأثُّره بشعره من ناحية أخرى.

حاول فهد العسكر أن يراعيَ حال مخاطَبيه بشعره، ومن ثم ضمان التأثير فيهم، وذلك في مواطن عديدة من شعره، وستبيِّن السطور التالية بعض المؤشرات التي تؤكِّد على مقبولية شعر العسكر عند المخاطَب، وهذا المخاطب هو المواطن الكويتي بالدرجة الأولى، ثم المواطن الخليجي، ثم العرب عمومًا.

استثماره النص القرآني:

كان لصدى الآيات ومعانيها وتنوُّع ذلك في شعره أثرٌ كبيرٌ في التأثير في المخاطب ورقع معدل قبوله لشعر العسكر، وقد توزع توظيف القرآن الكريم لزيادة مقبولية المخاطب إلى ثلاثة أنواع في شعر العسكر: توظيف الآية بنصِّها، أو بمفرداتها، أو بمعناها.

وقد ورد توظيف الآية بنصِّها في قوله حينما تحدَّث إلى محبوبته وأراد أن يعانقها بعد فراق طويل وعسرٍ[97]:

عانقيني صدق الله فـ"بَعْدَ الْعُسْرِ يُسْرًا"

نرى هنا توظيف الشاعر لقوله تعالى: {سَيَجْعَلُ اللَّهُ بَعْدَ عُسْرٍ يُسْرًا}[98]، وهنا تكون نظرة الشاعر المتفائلة في إيمانه بأنَّ النهايات سوف تكون سعيدة بإذن الله، فلا عسر يطول على المرء، ولا شقاء يخلد إلى الأبد، ولكلِّ أجلٍ كتاب.

ويظهر توظيف بعض مفردات الآية حينما أراد الشاعر الذب عن نفسه أمام أولئك المتعصِّبين الذين راحوا ينادُون بكفر الشاعر واتهامه بالمجون والجنون، فرَدَّ العسكر عليهم قائلاً[99]:

يا قومُ كُفّوا دينُكُم لكمُ ولي يا قومُ ديني

في هذا البيت يوظّف الشاعر آية من (سورة الكافرون)، وهي عندما أمر الله ﷻ النبي أن يبرأ من عبادة المشركين للأصنام في قوله ﷻ: {لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ}[100]، وكأن الشاعر يبرأ من المتعصِّبين الذين أخرجوه من الدين بغير سلطان، وتوظيف الآية القرآنية المشهورة يقع في نفوس المستمعين لبراءة الشاعر مما ينسبون إليه.

كذلك يوظف الشاعر أحدَ المعاني القرآنية في حديثه إلى قومه بأن يكونوا صادقين، حيث يطالبهم بالتمسُّك بالحق والصدق، فيقول[101]:

واستَمسِكوا بالعروَةِ الوُثقى وكونوا صادقينَ عقيدةٌ ولِسانا

وهنا توظيف الآية القرآنية التي أمر الله ﷻ عباده المؤمنين بالرشد واتباع الحق فيقول ﷻ: {لاَ إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى}[102]، والمعنى المراد هو التمسك بالطريق الحق وتوحيد الله واتباع أوامره.

ومن ذلك مناشدته بنتَ الجيران في إخراجه من الظلام إلى النور، وهذا ما تكرر ذكره في آيات القرآن الكريم عندما أرسل الله رسله لإخراج الناس من طريق الضلالة إلى طريق الهدى والحق، فيقول الشاعر الذي عانى كثيرًا مناشدًا الفتاة التي يرى فيها العطف قائلاً[103]:

أخرجيني من الظلام إلى النور وفرضٌ أن يُسعِفُ الجارُ جارَه

فهو يناشدها بحق الجيرة الذي كان معهودًا على مرِّ السنين في الإسلام، وأن يساعد الجار جاره، ولكن في إخراجه من ظلام الحزن إلى نور السعادة، ونرى أن الشاعر استخلص هذا المعنى من قوله تعالى: {الر كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِ رَبِّهِمْ إِلَى صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ}[104].

ولا يزال صدى الآيات القرآنية حاضرًا في أبياته، وخاصَّة في القصائد التي يعرض فيها ما يحدث لواقع الأمة والمجتمعات الإسلامية من ذلٍّ وإهانة؛ والسبب يعود في ابتعادها عن أوامر القرآن الكريم، وهذا دليل على اطلاعه الواسع وإيمانه، وهو ما ينفي ما اتهم به من إلحاد، فيقول[105]:

نرجو السعادةَ في الحياة ولم نُنَفِّذ في الحياة أوامر القرآن

فاتباع أوامر الله ﷻ التي أمر بها في منزَّل كتابه هي سبيل السعادة الوحيد، وهذا البيت صدى للآية القرآنية: {وَمَنْ أَعْرَضَ عَن ذِكْرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنكًا وَنَحْشُرُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَعْمَى}[106].

يبيِّن هذا –من ناحيةٍ– مدى اطلاع الشاعر على القرآن الكريم، وإثراء النص الشعري بالمعاني الدينية القرآنية، والتي تحدَّى الله بها الناس إلى يوم الدين لفصاحتها، ومن ناحية أخرى فإنَّ لهذه الآيات والكلمات والمعاني طابعًا قدسيًّا يضفي على النصِّ بعضًا من القداسة التي تجعل المخاطَب يُنصِت إليها باهتمام.

استثماره للتاريخ:

استدعى الشاعر بعض الشخصيات والأحداث التاريخية التي كان لها دور عظيم في بناء دولة الإسلام، ففي قصيدته (بسمة ودمعة) قد تسلسل الشاعر في الحديث عن ذكر الشخصيات متتالية حسب الفترة الزمنية، فيبدأ أولاً بفترة الخلافة، وهي خلافة عمر بن الخطاب، والفتوحات الإسلامية، فيقول(107):

حدّث عن الفاروق عنوانِ العدالةِ: كيفَ شاد الملكَ والسلطانا؟!

وعن الغضنفرِ سعدِ: هلاَّ زَلزَلَت بزَئيرها أشباله الإيوانا!

وعن الفتى المقدام أعني خالدًا أيّامَ مَزَّقَ جيشُه الرومانا

يستثمر الشاعر شخصية عمر الفاروق الذي كان عنوانًا للعدالة في حكمه، ثم استدعاء شخصية بطولية من صحابة رسول الله ﷺ، وهو سعد بن أبي وقاص الذي قاد معارك في فتح بلاد فارس، وأشهرها معركة القادسية، وأخيرًا استدعاء شخصية الصحابي الجليل خالد بن الوليد سيف الله المسلول الذي كان مثالاً للشجاعة والحنكة في قيادة الجيوش الإسلامية، وكلها شخصيات محبوبة لدى المخاطَب عمومًا، وفي هذا المجتمع المتديِّن خصوصًا.

وبعد عصر الخلافة الراشدة جاء حكم بني أمية الذي بدأ بمعاوية بن أبي سفيان، فيضع العسكر خطوطًا عريضة على هذه الحقبة الزمنية التي كانت بها دولة الإسلام في أوْج شبابها، فيقول(108):

وعن الشآمِ، وعن معاويَةَ الذي أعلى البناءَ وشَيّدَ الأركانا

وأدِر على أسماعِنا ذكرَ الذي للصينِ قادَ الصيدَ والشجعانا

وهذه إشارة إلى أحد أبطال الأمة الإسلامية، وهو قتيبة بن مسلم الباهلي الذي قاد الجيوش الإسلامية شرقًا حتى وصل إلى الصين في العصر الأموي، فنرى اطلاع الشاعر الملم واستخدامه للتراث التاريخي الذي يعود بالمستمع إلى الوراء ليرسم صورة جميلة في ذهنه عن ذلك الواقع ويقارنه بعصره.

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى فتح بلاد الأندلس على يد طارق بن زياد في العصر الأموي أيضًا، فيقول واصفًا قيادته وذاكرًا كلمته الشهيرة التي ذكرت في خطبة له قبل المعركة أنَّ العدو أمامنا والبحر من ورائنا، فيقول(109):

والضيغمِ ابن زياد طارقَ كيف قادَ السُفن لمّا أن غزا الإسبانا

رجِّعْ بربك قوله: (إن العدو أمامنا أمّا الخِضَمُّ وَرانا)

ينتهي الشاعر في حديثه عن الدولة العباسية باستدعاء أبرز أعلامها، وهو أمير المؤمنين هارون الرشيد الذي كان له دور بارز في بناء أركان الدولة العباسية وتعزيزها، فيقول الشاعر واصفًا عصره وملكه العظيم(110):

وعن الرشيد، وكيفَ أشرقَ تاجُه شمسًا أنارَ سناؤُها البلدانا؟!

في عصرهِ الذهبي صفّقَ راقصًا طربًا على هامِ السماكِ لِوانا

وفي قصيدة أخرى أيضًا يستثمر السياق التاريخي في زيادة مقبولية المتلقي عابرًا به الزمان مستدعيًا هذه الشخصيات، وأيضًا هرقل وكسرى اللذان يمثلان ملوك أعظم الدول آنذاك، فيقول(111):

طرَدوا هِرقل فراح يندبُ ملكهُ، وقضوا على كسرى أنوشروان

وعَنَت إلى الخطَّابِ تخطبُ ودَّهُ رُسلُ الملوكِ لهيبَةِ السلطانِ

وغزا صميمَ الشرق جيشُ قُتَيبَةٍ، وتوَغّلَ ابنُ زيادِ في الأسبانِ

وبنى معاويةٌ بجلَّقَ عرشَهُ، فأضا سماءَ الشرق تاجُ الباني

وحنَت لهَيبَتِهِ الملوكُ رؤوسَها، ولمن تلاهُ من بني مروانِ

وأقامَ هرونُ الرشيدُ وإبنُهُ المأمونُ صرحَ العلم في بغدانِ

من هذه الأبيات يتضح –من ناحيةٍ– أهمية الموروث التاريخي ومكانته لدى الشاعر الذي يعتز بتاريخ أمته، ويتمنَّى أن تعود إلى سابق أمجادها، فهو يستدعي هذه الشخصيات التاريخية التي تعود إلى الوراء، وترسم ذلك الإحساس بالفخر واشتعال الهمة في صدور العرب والمسلين، حيث كانت هذه الشخصيات تمثل العصور التي عاشت بها، والتي كان للإسلام عزه وهيبته وازدهاره، ومن ناحية أخرى فإن هذا الاستدعاء هو أحد الآليات التي استخدمها الشاعر لجذب المخاطب وزيادة تفاعله مع شعره وقبوله له.

وكما كان الشاعر يستثمر شخصيات القادة العظام فإنه كذلك يوظّف شخصيات أهل الفنون في التراث العربي التي اشتهرت بالشعر والغناء والصوت العذب، كمخارق بين يحيى مولى هارون الرشيد وأستاذه إبراهيم الموصلي اللذَيْن كانا من أهل البلاط، فكانا جليسَي الرشيد، يقول الشاعر في قصيدته (جلالة الملك المعظم) داعيًا إلى الاستمتاع بالصوت العذب[112]:

فاسمَعْ لُحُون مخارقٍ والموصليِّ إذا ترنَّمْ

يستثمر الشاعر شخصيات من خارج التاريخ الإسلامي؛ وهي شخصيات تاريخية أخذت من التراث اليهودي أو اليوناني أو غيره، وخصوصًا الشخصيات الدينية اليهودية فنجدها متسلسلة في قصيدة (هاتي الدواء وكحلي بصري)، فيقول الشاعر متحدثًا عن التناقضات[113]:

ما لي أرى جاري يكَفّرني، ويُقَدِّمُ القُربانَ للحجَرِ

ما لي أرى المسكين يلهَثُ في هوج الرياح وهاطل المطرِ

ما لي أرى (شمعونَ) يظلمهُ، ويبيتُ مرتاحًا على السررِ

ما لي أرى (ألبير) منتفِخًا، وقميصهُ قد قُدَّ من دُبُرِ

ما لي أرى (ساسون) يجرَحُني، ويقول لابنةِ عمِّهِ اعتذري

ما لي أرى (حزقيل) يقتُلُ مَني هواهُ من أنثى ومن ذكَرِ

في الأبيات السابقة تعدَّدت الشخصيات اليهودية، ويذكر أيضًا أن شمعون وحزقيل كانا نبيَّين من أنبياء بني إسرائيل، والشاعر هنا يقدِّم لنا تساؤلات لذلك التناقض الذي يراه في العالم؛ فكيف ينام شمعون مرتاحًا وهو ظالم لذلك المسكين؟ ولماذا يغضب ألبير وقميصه قد قُدَ من دبر؟ وكيف يؤذيه ساسون ويطلب العذر عن طريق قريبته؟ وكيف يقتل حزقيل من يهوى بدون محاسبة؟ فيقدم الشاعر هنا النموذج عن الحقائق المقلوبة في العالم بدءًا من تكفيره، وانتهاءً بحال المجتمع المتناقض الذي يمثل الشاعر الفئة المظلومة فيه، وكل هذا مما يجذب المخاطَب وإن لم يكن يعرف هذه الشخصيات، ولكنَّ الكلام يوحي بأن لها دور في بناء صورة التناقض التي يريد الشاعر أن يرسمها.

ويكني الشاعر بـــ(أخت يوشع) عن الشمس، وأخذت من قصة يوشع بن نون ﷺ، ويذكر أنه كان نبيًّا من بني إسرائيل، واشتهرت الروايات عن قصته مع الشمس التي دعا الله ﷻ أن يحبسها حتى لا تغيب في إحدى غزواته، فيقول الشاعر متغزِّلاً بمحبوبته وجمالها[114]:

أو حين يسفرُ قد تبدّت (أختُ يوشع) فهو أعظم

ويكمل الشاعر استثماره للتاريخ بذِكْر أسطورة من أساطير اليونان في تغزُّله، تلك التي تعرف باسم (فينوس آلهة الحب)، فيصف جمال محبوبته مستخدمًا ذلك الرمز الأسطوري من التراث اليوناني، فيقول[115]:

ركعت له فينوس حين هوت وخرّت إذ تسنّم

يتضح من ذلك حضور التراث العربي والإسلامي في شعر فهد العسكر، فجعل منه جسرًا يعبُر منه إلى ذلك الماضي الجميل، كما يتضح اطلاع الشاعر على تاريخ الأمم الأخرى، والذي ينم عن ثقافته واطلاعه الواسع الذي يثري أسلوبه في شعره، ويضفي عليه نوعًا من التوسُّع والشمول وعدم الوقوف عن التراث العربي؛ مما يدعو إلى أعجاب المخاطب وقبوله لهذا الشعر بقبولٍ حسنٍ.

استثماره للأدب:

كان استعمال فهد العسكر للتراث الأدبي على شكلَيْن، هما: استدعاء الشخصيات أو بعض النصوص أحيانًا، ويتضح ذلك في العديد من الأمثلة، منها بدءًا بالصورة المشهورة التي وردت في معلقة امرئ القيس والتي يصف به ذلك الليل الذي يغزو صاحبه بجحافل الهموم التي تجعل الغلبة للحزن في صورة مشهورة، يقول فيها[116]:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقد استدعاه فهد العسكر وشحنه بمعنى يخدم ذلك السياق في قصيدته، فيقول[117]:

اسقنيها على وجيبِ فؤادَينا فقد أسدَلَ الدجى أستارَه

والشاهد في البيت هو إسدال الظلام تلك الأستارَ، وهي الصورة المشهورة التي ذُكِرَت عند امرئ القيس، وجاءت هاتان الصورتان بسياق نفسي يمثل الحالة النفسية التي يجسدها الليل في قدومه من الهموم والتفكير والوحدة، وتجلّي ذلك العنصر الزمني لدى الشاعر الرومانسي الذي يعكس ذات الشاعر الحزينة، فكأنما يعيش امرئ القيس في نصِّه داخل ذاكرة العسكر.

في موطن آخر تظهر الأطلال التي لطالما كانت إحدى الرموز التي أصبحت جزءًا من القصيدة العربية القديمة، وخصوصًا الجاهلية، فتبْرُز في المعلقات وغيرها من الشعر، فكانت تعكس واقع الحقبة الزمنية التي عاش بها أولئك الشعراء والتي تعبِّر عن التنقل الدائم الذي يخلف وراءه سِربًا من الذكريات التي حملها مكان في زمن ما، فيقول طرفة بن العبد مثلاً[118]:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

ففي هذا البيت تتجسَّد الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر العربي القديم، فالوقوف على الطلل وقوفٌ على النافذة الزمنية التي تعبِّر عن فلسفة الفناء في انتهاء مظاهر الحياة لا محالة.

ولكن فهد العسكر –وهو كما ذُكِر سلفًا– شاعر ينتمي إلى التيار الرومانسي في الخليج الذي تنطلق الرؤيا عنده من أعماق الذات، فيستعمل الشاعر هذه الصورة القديمة في إبداع معنى جديد، وهو الوقوف على أطلال الماضي أو الذاكرة في رمزية عن العرب، فيخلق الشاعر من هذا النص عالمًا يوازي الماضي مستذكرًا فيه أمجاد العرب، ومشركًا معه المخاطب في تلك الصورة، فيقول[119]:

قُم معي نَبكِ مجدَنا ونسحُّ الدمعَ حُزنًا ونندبُ القوميَّه

قُم معي نسألِ الطلولَ عساها تَشفِ بالردِّ غلّةً روحيَّه

فالشاعر هنا يبكي المجد الضائع في غمرات الماضي، ويسأل الطلل الذي يمثل الذاكرة العربية؛ لعله يشفي صدورنا بالردِّ علينا، فهو يخلق جسرًا زمنيًّا لإثراء النص الشعري، ولكن بشحن المعاني بمظهرٍ جديد يكسوه طابع الذاتية.

يستثمر الشاعر نصًّا لبشار بن برد أحد فحول الشعراء في العصر العباسي في بيته المشهور الذي يقول فيه متفاخرًا بقومه واصفًا المعركة[120]:

وكأن مثارَ النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُهْ

ويتجلّى النص الشعري السابق في صورة فخرية ينفض فيها الشاعر غبار الذلِّ الواقع بالأمة في رسم لوحة موازية للماضي في ذكره لنسل العرب الأبطال وشجاعتهم، فيقول[121]:

أبناءُ عدنانٍ وغسّانٍ، وما نادَيتُ غيرَ الصيدِ والشجعان

الصامدونَ إذا الصفوفُ تلاحَمَت وتصادمَ الفُرسانُ بالفُرسان

والضاحكونَ إذا الأسنّةُ والظبا هتَكَتْ ظلامَ النَقع باللمعان

أما استثمار فهد العسكر للشخصيات الأدبية التراثية فكان عظيمًا كذلك، خصوصًا ما في شعره عن قيس وليلى، أو جميل وبثينة، وذلك يتضح في العديد من الأمثلة، فمرَّة يكون الشاعر هو قيس المعذَّب الذي يبحث عن ليلاه، ولعل المخاطَب يترجم ذلك الرمز إلى الحرية الضائعة التي يفقدها في مجتمعه، فيقول[122]:

ليلى إذا حُمَّ الرحيلُ وغَصَّ قيسُكِ بالأنين

ورَأيتِ أحلامَ الصبَا والحُبّ صرعى في جُفوني

ولَفَظتُ روحي فاطبعي قبلَ الوداع على جَبيني

يقول في قصيدة أخرى:

أنا قيس في هواها وهي في حبي ليلى

عاشقان امتزجا والتقيا سرّا لكيلا[123]

يتضح فيما سبق المشاركة الوجدانية بين مجنون ليلى والشاعر، فكلاهما معذَّب في ذلك الحب الذي حكم عليه بالإعدام من قِبَل المجتمع الذي كانا يعيشان فيه، فنلمس الحالة النفسية لدى الشاعر، والتي تجسَّدت في حكاية قيس المعذَّب ومحبوبته ليلى التي لم تكن له في نهاية المطاف، فهو يحاكي ذلك الزمن بكل سياقاته، تلك الحالة النفسية التي سيرحمه المخاطَب ويعذره فيها.

وفي بيت آخر يجسِّد شخصيات تندرج تحت جماعة الغزل العذري، وهما جميل وبثينة، فيقول العسكر[124]:

فتخالنا فوق الرمال ونحن في سكر الغرام بثينة وجميلا

والمعادل الموضوعي هنا يبرز مدى محبَّة الشاعر لمحبوبته في استحضاره لقصة جميل وبثينة، ويصوِّر للمخاطب مدى ما وصل إليه العسكر مع تلك المحبوبة، وهو أيضًا معنى محافظ إلى حدٍّ بعيد؛ لأن جميلاً وبثينة كانا رمزين للحب العذري.

استثماره لعناصر الطبيعة:

عناصر الطبيعة نوعان: أحدهما ينتمي إلى الطبيعة الحية (ومنها: الحيوانات)، وثانيهما إلى الطبيعة الصامتة الجامدة (ومنها: الماء)، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد العسكر من عناصر الطبيعة الخليجية العامة أو الكويتية الخاصة، والتي تكشف عن ذات الشاعر وآلامه وحسِّه المترف، فهو –بحسب التفسير النفسي للأدب– "يندمج في الأشياء"[125].

وبعد استقراء شعر العسكر، كانت الطبيعة الصامتة أبرز من الطبيعة الحية، ومن مفردات هذه الطبيعة الصامتة (الماء).

لقد كان **(الماء)** مثالاً واضحًا لاستثمار العسكر لعناصر الطبيعة الصامتة عندما يروي واقع الأمة المؤلم، وحال الحرب، ويشحذ هِمَم الشباب العربي؛ فيصف البحر بقوله[126]:

والبحر يبدو عابسًا متجهِّمًا أين الأمان؟ لنسأل الرحمن

كأن الشاعر –حينما يصوِّر البحر الهائج بالإنسان العابس لوجه– يترك مساحة للمخاطب لكي يستشعر هذا الخوف السائد في ذلك الواقع الذي يعيشه العالم العربي.

وفي صورة أخرى يرسم لنا الشاعر شوقه من خلال التراث الكويتي لذلك الغواص الذي يغوص متلهفًا في بحثه عن اللؤلؤ الذي كان مصدرًا للاقتصاد الكويتي آنذاك[127]:

أو شوق من غاص البحار إلى اللآلئ في المحار

ونرى البحر أيضًا بمصطلح المحيط الخضم في لمحة سياسية يصف فيها الوطن وقائده، فمثَّلها بالسفينة والقبطان في عرض المحيط الهائل واصفًا تلك الحالة النفسية فيقول[128]:

تجري السفينة في محيط هائل وعيوننا ترنو إلى الربان

كيف السبيل إلى النجاة ولم تزل عرض الخضم سفائن القرصان

وفي دمعة من دمعات العسكر حيث يبكي وحيدًا ولا مواسون له، وهو يتأمل البحر وشاطئه وصوت أمواجه حيث يتمنى أن يسأله أحد عنهم في قصيدته ضفاف الخليج يقول[129]:

يا خليلي، أين المواسون؟ سائل شاطئ البحر عنهم، يا خليلي

لا نشيد الأمواج رفه عن نفسي ولم تشفها كؤوس الشمول

ويتجلَّى البحر مرَّة أخرى بصورة إنسان يستمع إلى حزن فتاة شابة؛ لإرغامها على الزواج من شيخ كبير فوقفت أمامه تبثه الشكوى، فيقول[130]:

أرسلت نظرة إلى البحر، لم يعرف سوى البحر ويحه مغزاها

ذلك بالنسبة للبحر، أما بالنسبة لأشكال الماء أخرى فنجدها متناثرة هنا وهناك في قصائد الشاعر، فنجد النهر مثلاً في شوقه لمن رحل في الغزل[131]:

متى على رملك الفضي تجمعنا على المحبة والإخلاص أفراح

مع إخوة في ضفاف النهر قد نزلوا فمن لروحي وقلبي بعد ما راحوا

وأيضًا عندما يتمنَّى الشاعر أن يكون جدولاً يسيل في تلك الحدائق الخضراء الجميلة بين أحضان الربيع، فيقول[132]:

أو أنني وسط الحدائق جدولٌ ينساب بين الورد والريحان

وتارة أخرى عندما يصف الحنين للوطن، وذلك العالم الجميل من الذكريات والأوهام وهو في الغربة، فيقول[133]:

نشوان، إذا أصغى بأذن خياله والوهم يملي، والوداد يسجل

فشدا له ناي، وغنى شاعر وترنمت ورق ورجَع جدول

ولا شك من ذكر أحد أشكال الماء التي لا طالما كانت أحد الملهمات الأولى من الطبيعة للشاعر على مرِّ العصر ألا وهو المطر، وهو يصف حال المسكين الذي ينام تحت المطر، وسياق القصيدة كان في حديثه عن الأوضاع المنقلبة في مجتمعه، حيث يقول[134]:

ما لي أرى المسكين يلهَثُ في هوج الرياح وهاطل المطر

ما لي أرى شمعونَ يظلمهُ ويبيتُ مرتاحًا على السرر

لقد جاءت مادة السحاب في بيتين فقط في ديوان فهد العسكر، ففي الأوَّل يتحدث عن روحه التائه والنظرة الضبابية التي تهيمن على نظرته للحياة شعره، فيقول[135]:

أنا روح تنوح طورًا على الأرض وطورًا على متون السحاب

وفي الآخر يصف حال الجندي وصبره على أرض المعركة، فيصف تلك السحب االدخانية التي حجبت السماء فأصبحت مظلمة كالليل، يقول[136]:

هاتف صارخ به وهو في ليلٍ من النقع بين سحب الدخان

لقد استثمر الشاعر **(الحيوانات)** بوصفها أحد أهم مكونات الطبيعة الحية في المجتمع الكويتي أوانَئِذٍ، وجاءت هذه الحيوانات لتخدُم وتدعم مقبولية المخاطب لشعر العسكر في العديد من الأغراض الشعرية كالمدح والهجاء والغزل والوصف وغيرها، ويروي الشاعر في أبيات عديدة حالَ المجتمع المقلوب؛ فنجد الأسد المهزوم أو المكبل مقابل الحمار أو الثعلب أو الكلاب التي تؤذيه، فكأنه يحدِّثنا –بوصفنا مخاطَبين– عن المجتمع المقلوب، أي: أنَّ الإنسان الشريف يلاقي الويل ويعذب من مجتمعه، على العكس من ذلك المخادع الكذاب الذي يجسد في الثعلب والكلب ويتم تمجيده، فيقول[137]:

يا صحابي ويلاه استأسد الثعلب واستَنْعَجَت أسود الغاب

والهزبر الهصور أصبح كبشا خاضعًا رغم أنفه للكلاب

وفي بيت آخر نجد ذلك الليث الذي يمثل صاحب المروءة في المجتمع يشكو من ذلك الحمار الذي يؤذيه، وهو وضيع ليس له قدر، فيقول[138]:

ما راعَ يا للغبن مثل الليثِ يشكو من حمار

ويمدح طارق بن زياد الذي فتح بلاد الأندلس في العصر الأموي فيقول[139]:

والضيغم ابن زياد طارقَ كيف قادَ السُفن لمّا أن غزا الإسبانا

والحقيقة أننا لو تصفحنا ديوان الشاعر لوجدنا شيئًا غريبًا عامًّا، هو أنه كان يستثمر هذه الحيوانات المفترسة وغيرها في تجسيد جزءٍ من الواقع المقلوب الذي عاشه العسكر والحرب المعلنة ضده في ذلك الوقت.

وكان للطيور الجارحة حضور كذلك، وذلك كالصقر والنسر اللذَيْن كانا رمزًا عن القوة والشجاعة، ورمزًا للتشاؤم كالغربان السوداء والبُوم، وتعدَّد استثمار الشاعر لهذه الطيور حينما يتكلَّم عن تلك الحقائق المقلوبة والقيم المشوَّهة قائلا[140]:

ما لي أرى الغربانَ طائرةً والصقرَ دامي القلبِ لم يطِرِ

ما لي أرى جاري يكَفّرني ويُقدِّمُ القُربانَ للحجَرِ

كذلك كان للزواحف حضور في شعر العسكر، وهي الحيوانات الزاحفة على الأرض، ومنها أليف، ومنها ما هو مفترس كالأفاعي والعقارب، وهي كائنات شديدة السمية، فهي تقتل فرائسها ببثِّ السُّم في داخلها، وهي قادرة على قتل البشر كذلك؛ ومن هنا كان لها حضور بارز كمصدر من الطبيعة في الشعر لما تحمله من قيمة رمزية بعداوتها للإنسان، فهي ترمز للعدوِّ وما يحمله من حقد وضغينة تجاه الآخرين، والأمثلة على ذلك كثيرة في شعر فهد العسكر، فنراه في شعر القومية الذي يشحذ فيه همم العرب ويتذكر أمجادهم يصف ذلك العدوَّ الذي يتربَّص بالمسلمين كتربص الثعبان لفريسته، فيقول[141]:

آنَ الأوانُ وُقِيتُمو كيدَ العِدا والخَصمُ بالمرصادِ كالثُعبانِ

وفي استثمار الشاعر للحيوانات المستأنسة أو الأليفة فقد وردت هذه الحيوانات كثيرًا في شعر فهد العسكر، وخاصة في غرض الغزل، فتعدَّد تشبيهه للمرأة بالغزال بوصفه حيوانًا أليفًا، وكان للبلبل –بوصفه طائرًا أليفًا– نصيب كبير من هذا الاستثمار؛ حيث كان رمزًا ذا قيمة كبيرة لدى الشاعر، وهو ذلك الطائر الحرُّ الذي يتجلَّى في صورتين: إحداهما المسلوب الحرية، والأخرى المتمتِّع بها، وقد توسَّع العسكر في استثمار مثل هذا الطائر الجميل، فوصَف حالته النفسية ومشاركته لذات الشاعر، فهو يمثل الحرية والسلام؛ فالشاعر حبيس في ذلك المجتمع وتقاليده.

وفي قصيدة (البلبل)، يصف حال البلبل بعد انتهاء الربيع بعد غزو الخريف له في تركيز عاطفي يعكس حالة الشاعر النفسية، فيقول[142]:

ولهان ذو خافق رقت حواشيه يصبو فتنشره الذكرى وتطويه

كأنّه وهو فوق الغصن مضطرب قلب المشوق وقد جدّ الهوى فيه

إلى أن تنتهي الحال في آخر القصيدة إلى انتهاء الشتاء وعودة حياة البلبل كما كانت، والحلم الذي يتمناه الشاعر في هذه التجربة العاطفية وهو الحرية المطلقة، في ظهور الشاعر الذي يستقبله الروض وتحيِّيه الطيور في الربيع، فيقول[143]:

ولّى الشتاء فوافى الدوح بلبله وجاء آذار بالبشرى يهنيه

وأقبلت سحرا نشوى نسائمه تهفو وتلثمه شوقا فتشفيه

واستقبل الروض بالأطياب شاعره وهبّت الطير أسرابًا تحييه

في صورة أخرى نرى الشاعر البلبل الذي يعيش في وطنه بين الأفاعي والضفادع التي تتسلط عليه وتؤذيه، فيقول(144):

وطني وكيفَ يعيشُ مثلي بُلبُلٌ ما بينَ ثُعبانٍ يفُجُّ وضِفدع

يتكرَّر المشهد السابق في سياق الحديث عن الوطن في بيت آخر يصف فيه سقوط البلبل من مكانه وغصنه الذي يصدح فيه بتغاريده الجميلة ليحل محله ذلك الغراب وهو نذير شؤم، فيقول(145):

والبلبل الغريدُ يهوي والغُرابُ على الغُصون

أيضًا ذلك البلبل الذي قص جناحيه ذلك القدر المؤلم الذي حرمه من الطيران، وهي أهم ما خلق لأجله، كما أنَّ الحرية هي أسمى وأنبل ما خلق لأجله الإنسان، وكان من الغريب أن يفقدها الشاعر في وطنه، فيقول(146):

وتعالى ودّعي قبلَ السفَر بُلبُلاً قصّ جناحَيهِ القدَر

وذلك البلبل الذي يشاطر الإنسان أحزانه وهمومه في صورة عذبة يقول فيها(147):

وكم نبّهت شكواك في الدوح بلبلا فشاطرك الشكوى ونارك تكويه

وهكذا كان استثمار الشاعر للطبيعة بعناصرها الصامتة والحية لافتًا للنظر، ومعينًا قويًّا على زيادة مقبولية المخاطَب لشعر العسكر، بل والتفاعل معه؛ فهو الذي استثمر الحيوانات المفترسة في سياق المعادلات المعكوسة، واستثمر الطيور الجارحة في التعبير عن الأفكار والتقاليد والاتجاهات البالية، واستثمر الزواحف في معاني الخبث والنميمة وما إليهما، واستثمر الطيور والحيوانات الأليفة للتعبير عن صوره الجميلة وغزله العفيف وما إلى ذلك.

التعليق على المحور الثاني:

تناول المحور الثاني مفهوم المقبولية، وبيان طرق التأثير في المتلقي التي وردت في التراث البلاغي العربي، وكذلك التقنيات والآليات التي استثمرها العسكر لزيادة معدلات مقبولية المخاطب الكويتي والخليجي والعربي لشعره، وقد وُفّق فهد العسكر في استثمار تلك الآليات؛ وذلك بفضل تكوينه الديني والتاريخي والأدبي الأصيل، وبفضل حياته في طبيعة غنية بعناصرها الصامتة (كالماء والنباتات والشواطئ وغيرها)، وعناصرها الحية (كالحيوانات المفترسة والأليفة والطيور الجارحة والأليفة والزواحف وغيرها).

نتائج الدراسة:

من خلال هذه الرحلة مع القصديَّة والمقبوليَّة في شعر فهد العسكر، يتضح:

أولاً: اكتسبت هذه الدراسة أهميتها من ربطها بين التداولية بوصفها أحد أهم المداخل اللغوية الحديثة لدراسة النصوص المهمة، وبين شاعر في حجم فهد العسكر.

ثانيًا: القصديَّة والمقبوليَّة مصطلحان حديثان لجزء من موضوعين عربيين خالصين، وهما (مراعاة مرادِ المتكلم)، و(مراعاة حال المخاطب).

ثالثًا: أظهرت الدراسة العلاقة الوثيقة بين القصدية والمقبولية بوصفهما معيارين مهمين من معايير التماسك النصي وعدم تحققهما بدون أغراض وظيفية سياقية تداولية.

رابعًا: ظهرت القيمة التداولية للقصدية في كون النصِّ المدروس ينتمي لأحد أهم رموز التنوير في المجتمع الخليجي عمومًا والكويتي خصوصًا، وقد أعد هذا الشاعر لهذه المَهمَّة إعدادًا ثقافيًّا دينيًّا تاريخيًّا أدبيًّا عاليًا.

خامسًا: ظهرت بلاغة القصد وقيمته جليَّة في عدم تنافر الأصوات، وتعبيرها عن الموضوع الذي يتكلم فيه الشاعر، وكذلك على مستوى المفردات المختارة والمتكرِّرة بعناية وقصد كبيرين، وقد كان للشاعر طريقته في بناء تراكيبه التي زاوج فيها بين استثمار التركيب الأساسي مرَّة وعوارضه أخرى بما يخدم قصده من ذلك، حتى إن البناء العروضي ببحوره وقوافيه قد كان بقصد من الشاعر.

سادسًا: كان استثمار التراث أحد الأدوات التي وظفها الشاعر لخدمة أغراضه وليزيد بها من مقبولية المتلقي، ويعد الموروث بأنواعه أرضًا صلبة يمكن أن يقف عليها الشاعر والمخاطب، وقد مثَّل هذا الموروث مصدرًا غزيرًا لدى شاعرنا؛ حيث تنوعَت مصادره بين الموروث الديني، والتاريخي بشخصياته وأحداثه، والأدبي بشخصياته ونصوصه، ويعكس التراث اطلاع الشاعر والأرض الثقافية التي يقف عليها في تكوينه، كما ظهر أنه مطلع على تراث الأمم الأخرى وتاريخها.

سابعًا: لقد استثمر الشاعر الطبيعة الحية أفضل استثمار لزيادة مقبولية المخاطَب، واستخلص العديدَ من المعاني في شعره وتصويره منها، وراح يمزجها بعواطفه وإحساساته؛ فكان يستثمر الأسد والصقر في مدحه وتصويره للإنسان الشريف، والغراب والثعلب والكلب والأفعى في هجائه وتصويره للإنسان المخادع والجبان في مجتمعه آنذاك، والغزال في الصور التي جاءت ممثلة لغزل الشاعر في محبوبته، والبلبل والحمام اللذان يمثلان الحرية المنشودة التي كرس الشاعر حياته في البحث عنها، ولكنها تكاد تكون ضائعة.

Abstract

Rhetoric of Intent and Indicators of Acceptance in Fahd Al-Askar's Poetry (a pragmatic linguistic study)

By Noura Ali Muhammad Karimi

This study aimed to show the trading value of the poet's investments in language (Intentionality) And clarifying the (Acceptability) for the recipients' acceptance of Fahd Al-Askar's poetry considering the great importance of the Kuwaiti poet Fahd Al-Askari as well as the importance of Pragmatic study and its relationship to textual cohesion standards (Intentionality and Acceptability) in the Arabic poetry. The study relied on the descriptive approach, and one of its most important tools is induction. The most important results; (Intentionality and Acceptability) are two modern terms corresponding to two ancient terms in the Arabic heritage (The Speaker) and (Recipient Conditions), the eloquence of intent is evident in sounds, vocabulary and structures and the indicators of acceptance are evident in reminding the recipient of his heritage and the nature with which he lives.

Keywords;

Pragmatic, Intentionality, Acceptability, Textual schematization

الهوامش والمراجع:

1) انظر: عبدالعزيز، محمد حسن: علم اللغة الحديث، القاهرة: مكتبة الآداب، 2011م، ص132.

2) سويرتي، محمد: اللغة ودلالاتها: تقريب تداولي للمصطلح البلاغي، **مجلة عالم الفكر الصادرة عن المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب**، الكويت، مج(38)، ع(3)، يناير/مارس 2000م، ص30.

3) انظر: الحسن، أحمد حسن: الضوابط التداولية في مقبولية التركيب النحوي، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية**، مج(11)، ع(2)، ديسمبر 2014م، ص246.

4) Hnstone, Barobara: **Discourse analysis**, Oxford: BlackWell, 2001, p.197.

5) عبدالحق: صلاح إسماعيل: **نظرية المعنى في فلسفة بول غريس**، القاهرة: الدار المصرية السعودية، 2005م، ص77–87، وانظر: فضل، عاطف: **الخطاب وعلم اللغة التداولي**، المحاضرة السابعة، الزرقاء: منشورات جامعة الزرقاء، 2013م، ص206.

6) الأنصاري، عبدالله زكريا: **فهد العسكر: حياته، وشعره**، ط5، الكويت: شركة ربيعان، 1997م، ص23، وسوف نرمز له بـــ(بالديوان) في الهوامش التالية.

7) عمر، أحمد السيد: **مع فهد العسكر**، الكويت: مجلة الكويت، ع(243)، يناير 2004م، ص50.

8) الرومي، نورية: الشاعران العسكر وعرار وجهان لعملة إبداعية واحدة، الكويت: **مجلة الكويت**، ع(405)، يوليو 2017م، ص38.

9) انظر: نحلة، محمود: **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، الإسكندرية: دار المعرفة الجديدة، 2002م، ص10.

10) انظر: بلبع، عيد: **المغالطة الحجاجية في سياق الاستشهاد**، عيد بلبع، القاهرة: مجلة سياقات، مج(2)، ع(5)، 2017م، ص21.

11) انظر: الديوان: 60–61.

12) انظر: الحباشة، صابر: **التداولية والحجاج**، سوريا: صفحات للدراسات والنشر، 2008م، ص31.
13) انظر: القط، عبدالقادر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: مكتبة الشباب، 1988م، ص279، والمهنا، عبدالله أحمد: الصورة الشعرية وآلياتها التعبيرية عند فهد العسكر، الكويت: **مجلة الكويت**، ع(243)، يناير 2004م، ص66.
14) انظر: حمداوي، جميل: **التداوليات وتحليل الخطاب**، مكتبة المثقف، د.ت، ص6.
15) علم اللغة الحديث: 214.
16) انظر: المتوكل، أحمد: **الوظائف التداولية في اللغة العربية**، المغرب: دار الثقافة، 1985م، ص7.
17) حسان، تمام: **مناهج البحث في اللغة**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1990م، ص268.
18) بلانشيه، فيليب: **التداولية من أوستين إلى غوفمان**، ترجمة: صابر الحباشة، سوريا: دار الحوار، 2007م، ص15.
19) انظر: أبو حسين، محمد السيد: **الدرس التداولي في ضوء علم اللغة الحديث**، القاهرة: دار الفكر العربي، 2010م، ص5.
20) انظر: صحراوي، مسعود: **التداولية عند العلماء العرب**، بيروت: دار الطليعة، 2005م، ص27.
21) انظر: الدرس التداولي في ضوء علم اللغة الحديث: 5.
22) انظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: 47.
23) انظر: فضل، صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكويت: عالم المعرفة، 1992م، ص99.
24) ذلك أنَّ القصدية والمقبولية معياران مهمَّان من معايير التماسك النصِّي، وهما متطلَّبَان من متطلَّبات التداولية.
25) الدرس التداولي في ضوء علم اللغة الحديث: 17.
26) انظر: التداوليات وتحليل الخطاب: 13.
27) نوفل، يسري: **المعايير النصية في السور القرآنية**، القاهرة: دار النابغة، 2014م، ص261.
28) انظر: بحيري، سعيد: **علم لغة النص**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997م، ص136.
29) انظر: التداوليات وتحليل الخطاب: 15.
30) السابق: 14.
31) بوجادي، محمد خليفة: **في اللسانيات التداولية**، الجزائر: بيت الحكمة، 2009م، ص231.
32) بوجادي، محمد خليفة: التداولية والشعر، **مجلة المنار الثقافية الإلكترونية**، بتاريخ: 2 مايو 2016م.
33) انظر: التداوليات وتحليل الخطاب: 18.
34) انظر: السابق: 15.
35) منها: الرومي، نورية صالح: **شعر فهد العسكر: دراسة نقدية وتحليلية**، بيروت: د.ن، ط2، 1999م، والقطان، دلال خليل: **ظاهرة التمرد في شعر فهد العسكر**، الكويت: رسالة ماجستير بجامعة الكويت، وكافود، محمد عبدالرحيم: الاغتراب الاجتماعي والتمرُّد في شعر فهد العسكر، الكويت: **مجلة الكويت**، ع(243)، يناير 2004م، وكليب، سعدالدين: تجليات المعذَّب في شعر فهد العسكر، الكويت: **مجلة الكويت**، ع(243)، يناير 2004م.
36) منها: عيدان، عقيل يوسف: **معصية فهد العسكر الوجودية في الوعي الكويتي**، الكويت: دار العين، 2013م.
37) انظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: 89.
38) شبل، عزة: **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، القاهرة: مكتبة الآداب، د.ت، ص28، وانظر: فرج، حسام أحمد: **نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري**، القاهرة: مكتبة الآداب، 2007م، ص231.
39) انظر: علم لغة النص النظرية والتطبيق: 28.
40) انظر: السابق: الصفحة نفسها.
41) انظر: قاسم، سيزا: القارئ والنص، الكويت: **مجلة عالم الفكر**، مج(23)، ع(3–4)، 1995م، ص277.
42) مبدر، عقيل عبدالزهرة: **أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، الكوفة: رسالة ماجستير بجامعة الكوفة، 2012م، ص132.
43) انظر: ناصف، مصطفى: **اللغة والتفسير والتواصل**، الكويت: عالم المعرفة، 1995م، ص11.

44) الجرجاني، عبدالقاهر: **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمود محمد شاكر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م، ص530.
45) السابق: 454.
46) انظر: ابن الأثير: **الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور**، تحقيق: مصطفى جواد، بغداد: المجمع العلمي العراقي، 1375هـ، ص23.
47) انظر: علم لغة النص النظرية والتطبيق: 31، ونظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري: 50.
48) المقصود بالنمط العذابي والنمط اللذوي: نمط العذاب، ونمط اللذة.
49) تجليات المعذب في شعر فهد العسكر: 46.
50) مع فهد العسكر: 50.
51) الاغتراب الاجتماعي والتمرُّد في شعر فهد العسكر: 77.
52) الديوان: 22.
53) انظر: بحري، نواري: **نظرية الانسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر**، باتنة الجزائرية: رسالة دكتوراه بجامعة الحاج لخضر، 2010م، ص46.
54) انظر: حسن، عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص191–192.
55) وهذا ما أكده الأستاذ عباس حسن حينما أشار إلى أن دلالة هذا الصوت تنتمي إلى (الشعور التذوُّقي)، وكأن شعر العسكر لم يكن داخليا فحسب بل كأنه يتذوَّقه، انظر: السابق: 79، 81.
56) انظر: الهاشمي، السيدأحمد: **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، ضبطه وعلَّق عليه: علاء الدين عطية، ط3، مرجة: المكتب الدولي، 2003م، ص63.
57) الديوان: 175.
58) انظر: فاخوري، محمود: **موسيقا الشعر العربي**، حلب: منشورات جامعة حلب، 1996م، ص46.
59) الديوان: 228.
60) انظر: المجذوب، عبدالله الطيب: **المُرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ط2، الخرطوم: الدار السودانية، 1970م، ص46–48.
61) انظر: السابق: 1/ 46–52.
62) انظر: السابق: 1/ 59–62.
63) انظر: السابق: 1/ 48.
64) انظر: المُرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 62.
65) الديوان: 267–268.
66) انظر: التبريزي: **الكافي في العَروض والقوافي**، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1994م، ص146، وصلاح، شعبان: **موسيقا الشعر بين الاتباع والابتداع**، ط3، القاهرة: دار الثقافة العربية، 1998م، ص253.
67) انظر: موسيقا الشعر بين الاتباع والابتداع: 253–267.
68) انظر: السابق: 268–291.
69) انظر: الكافي في العَروض والقوافي: 146، وميزان الذهب: 131.
70) انظر: السكاكي: **مفتاح العلوم**، ضبطه وكتب هوامشه وعلَّق عليه: نعيم زرزور، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م، ص573، والرِّدْف: ألف أو واو أو ياء مدِّيَّة أو غير مدِّيَّة تأتي قبل الرويِّ، والتأسيس: ألف قبل الروي يفصلها عنه حرف واحد (هذا الحرف هو الدخيل).
71) الديوان: 167.
72) انظر: مفتاح العلوم: 572.
73) الديوان: 174.

74) الديوان: 206.
75) انظر: الكافي في العَروض والقوافي: 146.
76) انظر: مفتاح العلوم: 573.
77) الديوان: 155.
78) انظر: السابق: الصفحة نفسها.
79) الديوان: 279.
80) الديوان: 149.
81) الديوان: 152–153.
82) الديوان: 160.
83) دي بورجراند، روبرت: **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: تمام حسان عمر، القاهرة: عالم الكتب، 1998م، ص104.
84) أبو غزالة، إلهام وحمد، علي خليل: **مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية دي بو جراند وولفجابج دريسلر)**، القاهرة: دار الكاتب، 1992م، ص12.
85) انظر: لخلف، نوال: **الانسجام في القرآن الكريم، سورة النور نموذجًا**، الجزائر: رسالة دكتوراه بكلية الآداب واللغات – جامعة الجزائر، 2007م، ص46.
86) مدخل إلى علم لغة النص: 31.
87) انظر: نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري: 55–56.
88) انظر مثلاً: الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبدالسلام هارون، ج2، ط2، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1960م، 13–14، وابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد عبدالقادر عطا، ج1، بيروت: دار الكتب العلمية، 2001م، ص136، وابن أبي الإصبع: **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق: حفني شرف، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1963م، ص402، وابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ج1، ط2، بيروت: دار الثقافة، بيروت، 1969م، ص93، وابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، 1956م، ص9.
89) انظر مثلاً: عيار الشعر: 122–123، والعمدة: 1/ 225.
90) انظر مثلاً: الشعر والشعراء: 1/ 20، والعمدة: 1/ 231.
91) انظر: القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، 2003م، ص15–17.
92) دلائل الإعجاز: 82–83.
93) البيان والتبيين: 378–379.
94) دلائل الإعجاز: 522.
95) على الرغم من اتساع مفهوم مصطلح البيئة إلى أن أول من قام بشرحه لدى الأدباء العرب كان ابن عبدربه في القرن الثالث في (العقد الفريد)، حيث يرى أن البيئة هي الوسط الطبيعي الجغرافي الذي يعيش فيه الكائن الحي بما في ذلك الإنسان، وأشار بذلك إلى المناخ الاجتماعي والسياسي والأخلاقي والفكري، أما عند الغربيين فتعريف أرنست هيكل هو أبرز التعريفات، فيسميه بعلم البيئة، أي: العلم الذي يدرس علاقة الكائنات الحية بالوسط، أو المسكن الذي تعيش فيه، كما أن البيئة تشمل كل العناصر الحية والجامدة من ماء وهواء وتربة وحيوان، وعلاقتها بالإنسان، انظر: دويدري، رجاء وحيد: **البيئة مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي**، دمشق: دار الفكر، 2004م، ص25–27، وعبداللطيف، رشاد أحمد: **البيئة والإنسان من منظور اجتماعي**، الإسكندرية: دار الوفاء، 2007م، ص84.
96) انظر: تجليات المعذَّب في شعر فهد العسكر: 46.
97) الديوان: 189.
98) سورة الطلاق: 7.

99) الديوان: 129.
100) سورة الكافرون: 6.
101) الديوان: 121.
102) سورة البقرة: 256.
103) الديوان: 149.
104) سورة إبراهيم: 1.
105) الديوان: 124.
106) سورة طه: 124.
107) الديوان: 120.
108) الديوان: الصفحة نفسها.
109) الديوان: 120.
110) الديوان: الصفحة نفسها.
111) الديوان: 124–125.
112) الديوان: 167.
113) الديوان: 155–156.
114) الديوان: 168.
115) الديوان: الصفحة نفسها.
116) امرئ القيس: **ديوان امرئ القيس**، عناية: مصطفى عبدالشافي، ط5، بيروت: دار الكتب العلمية، 2004م، ص117.
117) الديوان: 150.
118) طرفة بن العبد: **ديوان طرفة بن العبد**، شرح: محمد ناصر الدين، ط3، بيروت: دار الكتب العلمية، 2002م، ص19.
119) الديوان: 116.
120) السبكي: **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، تحقيق: خليل إبراهيم خليل، ج2، بيروت: دار الكتب العلمية، 2017م، ص209.
121) الديوان: 123.
122) الديوان: 130.
123) الديوان: 190.
124) الديوان: 170.
125) إسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**، ط4، القاهرة: مكتبة غريب، د.ت، ص57.
126) الديوان: 120.
127) الديوان: 134.
128) الديوان: 126.
129) الديوان: 146.
130) الديوان: 229.
131) الديوان: 259.
132) الديوان: 232.
133) الديوان: 196.
134) الديوان: 155.
135) الديوان: 269.

136) الديوان: 198.
137) الديوان: 271.
138) الديوان: 135.
139) الديوان: 120.
140) الديوان: 155.
141) الديوان: 123.
142) الديوان: 192.
143) الديوان: 193.
144) الديوان: 137.
145) الديوان: 128.
146) الديوان: 162.
147) الديوان: 212.