

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب العربي

التشكيل الأسلوبى فى الشعر المهجرى الحديث

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم فى الأدب العربى الحديث و نقده

إعداد الطالب:

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد الأمين شىخة

عبد الرحمان تبرماسين

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
صالح مفقودة	أستاذ	بسكرة	رئيساً
عبد الرحمان تبرماسين	أستاذ	بسكرة	مشرفاً ومقرراً
عبد الله العشى	أستاذ	باتنة	عضواً مناقشاً
عمار شلووي	أ. محاضر "أ"	بسكرة	عضواً مناقشاً
عمرو عيلان	أ. محاضر "أ"	خنشلة	عضواً مناقشاً
المكي العلمي	أ. محاضر. "أ"	أم البواقي	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1429 - 1430 هـ / 2008 - 2009 م

مقدمة

قُدر للأدب العربي في العصر الحديث أن يغترب، ليتجدد على غرار اغترابه في الأندلس من خلال تدافع قوافل من الأدباء والشعراء العرب من الشام على الأمريكتين حاملين هموم الأمة العربية بآمالها وآلامها، حالمين بغد مشرق وهّاج بالفقر الشديد واستبداد الحكام، والفتن الطائفية، والتعصب الذميم، كان شديد الوطأة على نفسية هؤلاء الأدباء ، فاضطروا إلى هجر الوطن، والمغامرة على أرض العالم الجديد.

وفي ربوع هذا العالم الجديد انفجرت مواهب في الأدب والفن، زادت المعاناة صقلًا والغربة اتقادًا، فتألق عدد من الشعراء ، وجاشت قرائحهم في مجتمعات أدبية عديدة كان لها نشاط فعّال في عالم النشر والنظم، مما أدى — فيما بعد — إلى ظهور ألوان شعرية طريفة وعذبة، استهويت الجيل الجديد في كافة الأقطار العربية، ومازالت تستهويه إلى يومنا هذا، رغم المعارضة الشديدة التي لاقاها الشعر المهجري الحديث من لدن النقاد المحدثين الكبار، وعلى رأسهم " طه حسين".

وحرصاً منا على إبراز خصائص ومضامين وخلفيات هذه الظاهرة في المهجر في المهجر الشمالي و الجنوبي ، ارتأينا أن نعرض لهذه الدراسة النقدية الأسلوبية تحت عنوان : التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث ، من أجل خوض غمار هذا الإبداع الشعري الفريد ، وهذه الظاهرة الفنية الجمالية الحافلة بتلك المعاني السامية، والروح الإنسانية الفذة، ومن هنا تشدنا الرغبة في تعرية أسرارها والكشف عن أبعاده الفنية والجمالية.

وبحكم إطلاعي المتواضع على نماذج من الشعر المهجري الحديث وأدبه لاحت في خاطري بعض الملاحظات، لتكون مبررات ملحة لمعالجة هذا الموضوع، وأهمها:

— الظروف التاريخية، والاجتماعية، والحضارية المساعدة على قيام هذا الشعر.

— المفاصل والفروق الجوهرية بين هذا الشعر، والشعر العربي عامة.

- الميزات الأسلوبية (الشكلية و المضمونية) التي ساهمت في بروزه.
- أسباب وخلفيات انتشار هذا الشعر في أوساط القراء والمتعلمين.
- علاقة هذا الشعر بحياة مبدعيه, و أهدافه في الوسط الجديد.
- ولا يتأتى لنا الكشف عن هذه الإشكالات وغيرها إلا من خلال منهج مُحكم, يجمع بين الشمولية والموضوعية في آن واحد, وبذلك كان لنا في **المنهج الأسلوبي** السبيل والغاية, لما يتميز به من موضوعية وأنية, وتفتحته على النصوص الأدبية بمختلف مستوياتها اللغوية, ولهذا سنعمد في ظل هذا المنهج إلى طرق مختلف الجوانب البارزة للتيارات الأسلوبية الفاعلة في السّاحة النقدية الغربية والعربية, وأهمها:
- الأسلوبية الفردية التي تتيح لنا الكشف عن التلاحم الداخلي بين النص والمبدع.
- الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية, التي تعتمد إلى اكتشاف المحتوى الوجداني العاطفي في البنى اللغوية الفردية الخاصة و الجماعية .
- الأسلوبية البنائية (الإحصائية), التي تعمل على وصف البنى اللغوية, وإبراز الخصائص الأسلوبية المهيمنة من خلال عملية الرصد والإحصاء.
- أسلوبية التلقي (جمالية التلقي), التي تتناول الجانب الجمالي في تلقي هذه البنى وكشف مصادره, وعوامله, وآثاره المختلفة.
- فبوساطة المزاوجة بين هذه التيارات في منهج مُتكامل مع الاعتماد على نماذج شعرية بارزة ذات مستويات لغوية مقبولة أسلوبيا, سنتمكن — لامحالة — من الإلمام بسياقات النص الشعري المهجري, وأنساقه المختلفة عند أبرز, و أشهر شعراء المهجر وهم:
- في المهجر الشمالي :** إيليا أبو ماضي, وجبران خليل جبران, ورشيد أيوب, وندرة حداد, ونسيب عريضة, ونعمة الله الحاج, وميخائيل نعيمة.
- في المهجر الجنوبي:** إلياس فرحات, وإلياس قنصل, وجورج صيدح, وشفيق المعلوف و شكر الله الجر, وفوزي المعلوف, والقروي, ونعمة قازان , وميشال المعلوف.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على مجموعة من **المصادر والمراجع** المتوفرة لدينا، والتي يمكننا تقسيمها إلى ثلاثة أصناف، وهي:

— مصادر ومراجع في الأسلوبية جمعنا فيها معظم ما كتبه أقطاب البحث الأسلوبي في العالم العربي، ومن بينهم الدكتور: صلاح فضل، وسعد عبد العزيز مصلوح وعدنان بن ذريل، وعبد السلام المسدي، ونور الدين السّد.

— دواوين ومختارات شعرية لأهم شعراء المهجر المدروسين : إيليا أبي ماضي وأمين الريحاني، وجبران خليل جبران، وجورج صيدح، ورشيد أيوب ، ونسيب عريضة، وفوزي المعلوف، والقروي، ونعمة قازان، وميخائيل نعيمة.

— دراسات نقدية مختلفة عن أشعار، وسيّر هؤلاء الشعراء، من قبل مجموعة من الدارسين المتخصصين في الأدب المهجري؛ وأبرزهم :عيسى الناعوري ، ومحمد عبد المنعم خفاجي، وعمر الدقاق ، وأنس داود ، وثريا ملحس ، بالإضافة إلى ذلك بعض المراجع النقدية في الفن ، وعلم الجمال ، والتاريخ الأدبي .

أمّا بخصوص **الدراسات الأدبية والنقدية السابقة**، والتي تناولت ظاهرة الشعر المهجري الحديث، فقد سجلنا عليها بعض الملاحظات، وأهمها :

— عدم تركيز بعض الدراسات على طبائع الصياغة اللغوية لهذا الشعر، وإن وُجدت فإنّها تقتصر على تناول شاعر واحد، أو مدرسة واحدة؛ مثل الدراسات التي تناولت الشاعر أبي ماضي أو الرابطة القلمية.

— التركيز على السياقات الخارجية وعدم الاكتراث بعالم النص الشعري في داخله .

— الفصل البيّن في أغلب الدراسات بين عالم الشكل والمضمون، أو بين عالم النص وحيثيّات الشاعر الإنسانية .

— ربط الظاهرة الشعرية المهجريّة بالحركة الأدبية العربية العامة ربطاً لا ينزع إلى المقابلة الموضوعية القائمة على كشف نقاط الخلاف الجوهرية، وخاصة عند الحديث عن الرومانسية العربية.

— عدم وضوح المقاصد، والأهداف الفنية، والجمالية من وراء هذه الدراسات .

ولتفادي هذه الهفوات كان لزاما علينا التسلح بإجراءات أسلوبية شاملة متكاملة لولوج هذه الظاهرة الفنية بكل هدوء وروية في وضع خطة محكمة أعتمد فيها على ما يلي:

توطئة تاريخية : لعرض الظروف التاريخية، والسياسية، والاجتماعية التي دفعت

إلى قيام هذا الشعر، ورصد أهم الأحكام الأسلوبية التي قيلت فيه.

الفصل الأول: بعنوان (الشعر المهجري والنسق التكويني)، وفيه نسلط دراسة تكوينية

لكشف التشكيل الأسلوبي من خلال التحام مكونين أساسيين (نفسى/تعبيري) في مبحثين:

المبحث الأول: رصد التشكيلات الأسلوبية ذات الأبعاد النفسية في ذات وعاطفة الشاعر

المبحث الثاني: رصد التشكيلات الأسلوبية ذات الأبعاد التعبيرية الجماعية في التعبير

التقليدي و التجديدي.

الفصل الثاني: بعنوان (الشعر المهجري والنسق الشكلي)، وفيه نسلط دراسة بنائية

شكلية (سطحية) لكشف التشكيل الأسلوبي من خلال البنية الصوتية والنظمية في مبحثين

المبحث الأول: رصد البنى الصوتية في النص التقليدي والتجديدي (عروضيا/إيقاعيا)

المبحث الثاني: رصد البنى النظمية في النص الشعري انطلاقا من الجملة للوصول

إلى البيت، ثم النص الشعري المهجري.

الفصل الثالث: بعنوان (الشعر المهجري والنسق المضموني)، وفيه نسلط دراسة بنائية

مضمونية، لكشف التشكيل الأسلوبي من خلال البنى الدلالية، والبنى التصويرية

والرمزية في مبحثين:

المبحث الأول: رصد البنى الدلالية وعلاقاتها، ومجالاتها المرجعية (عالم

المرجع المادي والمجرد) في الذات الشخصية والجماعية.

المبحث الثاني: رصد البنى التصويرية مع توضيح مصادرها، ووسائلها، وأبعادها وصولاً إلى البنية الرمزية في مظاهرها الكينائية والتمثيلية.

الفصل الرابع: بعنوان (**الشعر المهجري والنسق الجمالي**) وفيه نتناول الجانب الجمالي في الشعر المهجري بالتركيز على مصادر التفضيل الجمالي وآثاره في المتلقي بمبحثين:

المبحث الأول: رصد عوامل وأسس التفضيل في لغة ومضمون النص الشعري من خلال ذات المبدع المهجري، وتجاربه.

المبحث الثاني: رصد آثار التفضيل الجمالي على ذات المتلقي من خلال خبراته.

وبهذه الخطة يتضح لنا ذلك **المزج المقصود** بين الجانب **النظري**، و**التطبيقي** والمتمثل في تقديم الجانب الأول (النظري) في بداية كل فصل، وبداية كل مبحث ليعقبه الجانب الثاني (التطبيقي) مع الخروج بحصيلة موجزة في نهاية كل جزء داخل المبحث الواحد، أو حصيلة في نهاية المبحث لبيان خصائص التشكيل .

وبهذا نكون قد ربطنا بين النظرية والتطبيق في كل فصل، كما ربطنا بصورة أعم بين الجانب الفني في الفصول الثلاثة الأولى والجانب الجمالي في الفصل الأخير.

ولاشك أن لكل دراسة من مثل هذا الحجم **صعوبات** ومن جُملة الصعوبات التي واجهتنا

— صعوبة الحصول على بعض الدواوين الشعرية النادرة، وإن توافرت فكثيراً ما يشوبها الخطأ المطبعي، والكسور العروضية جرّاء سوء الطباعة أو قدمها.

— تضارب بعض الدراسات في نقل بعض الأحكام الخاصة بالشعراء و أشعارهم

مما حدا بنا إلى إجراء مقارنات لترجيح الروايات الأسلم أو الأقرب زمنياً (الحديثة).

— صعوبة اختيار النماذج الشعرية المدعمة للحكم الفني أو الجمالي، نظرا لكثرتها واختلاف مستوياتها، مما اضطرنا إلى إجراء فحص شامل لجميع الدواوين الشعرية المعتمدة، وانتقاء الأنسب والأجدر بالدراسة.

— تعدد التطبيقات الأسلوبية في المراجع النقدية بتعدد الدارسين، مما وجهنا لسلوك بعض الإجراءات النقدية الشائعة، أو محاولة الجمع و الاستفادة منها.

ورغم هذه العراقيل والصعوبات كلها إلا أننا عازمون على إتمام هذه الدراسة والخوض في غمار هذه الظاهرة الشعرية راجين من الله — عزّ وجلّ — أن يسدد خطانا، وأن نصل بالقارئ إلى كشف أسرار هذه الظاهرة، ورصد أبعادها المختلفة ولا ندعي في ذلك الفضل، بل نوّد أن نفسح المجال أمام الجيل القادم من الباحثين لترميم ما يمكن ترميمه في هذا الصدد.

ولا يفوتنا — في الأخير — تقديم أسمى عبارات الشكر، والتقدير، والامتنان أولاً: للأستاذ الدكتور **عبد الرحمان تبرماسين** على سعة صدره، ورعايته المتواصلة للبحث، وعلى مجهوداته الجبارة في دفع هذا العمل إلى النور، وثانياً: لكل من ساعدنا وصبر معنا في إمداد العون، ولو بكلمة تشجيع، إذّ نسأله — عزّ وجلّ — أن يجعل كلّ ذلك في ميزان حسناتهم.

— والله نسأل أن يلهمنا الصواب والسداد —.

الفصل الأول : الشعرُ المَهْجَرِي والنَّسَقُ التَّكْوِينِي

توطئة تاريخية

- تمهيد

المبحث الأول : التَّشْكِيلُ الأسْلُوبِي و المَكُونُ الذاتي والوُجْدَانِي (العاطفي)

I — التَّشْكِيلُ اللُّغَوِي للذَّات

II — التَّشْكِيلُ اللُّغَوِي للعَاطِفَة

المبحث الثاني: التَّشْكِيلُ الأسْلُوبِي و المَكُونُ التَّعْبِيرِي

I — التَّعْبِيرِيَّةُ التَّقْلِيدِيَّة

II — التَّعْبِيرِيَّةُ التَّجْدِيدِيَّة

توطئة تاريخية:

إنَّ الباحث في ظاهرة الشعر المهجري(*) يجدُ نفسهُ مشدودَ الوثاق إلى الحديث عن هجرة أصحابه إلى الأمريكيتين، والأسباب التي دعتهن إلى تركِ أوطانهم وعائلاتهم، و الظروف التاريخية، والاجتماعية، والسياسية التي وَاكبت تلك الهجرات و هذا كله يَعود إلى طبيعة هذا الشعر لما يَحْتويه من مشاعر الحنين إلى الوطن العربي، والقضايا السياسية والاجتماعية التي يُعالجها، وكذا احتفائه بنزعات كثيرة يَحْتَاج الكشف عن جذورها وأسبابها إلى العودة لثربة الوطن العربي، وهو ما جعل الكثير من دارسي الشعر المهجري يُفصلون في أحوال سورية ولبنان منذ القرن التاسع عشر، و ما كان يَسُود المجتمعات العربية — آنذاك — من انغلاق في حياتها العامة مما دفعَ بالكثير من الثُجار و الأدباء إلى الهجرة⁽¹⁾.

هاجرتُ جَماعاتٌ من العرب، و بخاصة من سوريا و لبنان إلى العالم الجديد و أقاموا في (كندا)، والولايات المتحدة، و في دول أمريكا الجنوبية في القرن التاسع عشر و القرن العشرين، ونقلوا اللغة العربية و آدابها إلى تلك المهاجر، فأنشأ هؤلاء المهاجرون أدبا رفيعاً يُعبرون به عن مشاعرهم، وعواطفهم،و يَصِفُون فيه العالم الجديد (أمريكا)، و مظاهر الحضارة السائدة، كما يصفون فيه حياتهم، وما تعرضوا له من عناء، و شقاء، و تجاربَ مريرة في أوطانهم الأصلية جرّاء طغيان الحُكّام، وانتشار الفتن الطائفية، و الأمراض الاجتماعية، فكان أدبهم هذا هو الأدب المهجري الذي أصبح مدرسة أدبية كبرى، بين مدارس الأدب العربي الحديث⁽²⁾، ولقد >>.. انقسم هؤلاء الأدباء إلى فئتين:فئة المهجر الشمالي(الولايات المتحدة الأمريكية)، وفئة المهجر الجنوبي، وعلى الأخص(البرازيل)، ولكلّ منهما خصائص ومميزات<<⁽³⁾.

(*) يوجد الأدب المهجري حتى الآن في الولايات المتحدة و في أمريكا اللاتينية، و لكن بالانجليزية و الإسبانية(الشعر المهجري المعاصر)

¹ ينظر: أنس داود، التجديد في شعر المهجر، دار الكتاب العربي(د ط)، القاهرة، 1967م، مصر، ص49

² ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، ط3، بيروت، 1980م، لبنان، ص 08.

³ عيسى الناعوري:أدب المهجر،دار المعارف، ط3، القاهرة، 1977م، مصر،ص17

تُشبّه هجرة الأدب العربي الحديث إلى أمريكا الشمالية و الجنوبية، هجرة الآداب العربية إلى بلاد الأندلس في أواخر القرن الأول الهجري، وأول القرن السابع الميلادي، فالأدب المهجري مثل الأندلسي، كلاهما عاشا في بيئات جديدة، وأحدث أثرا و أدبا ضخما في حياة الآداب العربية، و كان بمثابة ثورة تجديدية شملت شتى عناصر الأدب، و إن اختلف الأدبان في كيفيات الهجرة، و سلطة المهاجرين في الأرض الجديدة «إلا أن قيمة الأدب المهجري تكاد تعادل قيمة الأدب الأندلسي من ناحية الثراء و التجديد، والشمول» (1).

بدأت هجرة الأدباء أولاً إلى شمال أمريكا، ولم يتّجه هؤلاء المهاجرون إلى جنوبها إلا بعد وصولهم إلى الشمال بنحو عشرين عاما، فكانت لهم في أمريكا مراكز للتجمع يلتقون فيها، ثم ينتشرون بعد ذلك في المدن والضواحي، فكانوا يتكثفون في الأحياء المهملة يعرضون بأرصفتها عاداتهم، وتقاليدهم، وأطعمتهم الشرقية، فكانت (نيويورك) المركز الأول للهجرة، ثم تجمعوا في (البرازيل) بمدينة (سان باولو)، وفي (الأرجنتين) كان لهم مركز للتجمع بـ(بيونس إيرس)، (2)

يرى معظم مؤرخي الأدب المهجري أن أول من هاجر من سوريا كان مواطنا من لبنان أسمه (أنطوان البشعلاني) عام (1854م)، وقد أقام في مدينة (نيويورك) و مات فيها، ثم تتابعت الهجرة من لبنان و سوريا بعد مذبحة (1860 م) بالشام وأقدم أديب هاجر إلى أمريكا هو (ميخائيل رستم) والد الشاعر (أسعد رستم)، و بعده الشاعر (لويس صابونجي) سنة (1872 م)، وهو أول شاعر نظم قصيدة عربية في المهجر يصف فيها حيّ (السنترال بارك) بمدينة نيويورك عام (1901 م) (3).

¹ محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المهجري، ص 09

² ينظر: خالد محي الدين البرادعي المهاجرة و المهاجرون، مج 1، وزارة الثقافة، (دمشق)، 2006م، سوريا، ص 16.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 17، و ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 24.

تَكَثَّرَ عددُ المهاجرين بعد الثورة العُرابية بمصر، وواصلوا إلى (البرازيل) و(الشيلي)، و(الأرجنتين)، فعاشُوا حقبة من التاريخ الأمريكي الحديث كانت الأشد نكالا عليهم، والأعنف اضطهادا، فقد اجتمعت عليهم قوتان تعملان على انتهاكهم، وهما: الاستغلال الاقتصادي، والقمع السياسي، وكانت للثانية منها أسوأ الأثر في تراجع الحريات، و العدالة الاجتماعية، والمساواة المنشودة، وهي المبادئ التي كفلها الدستور الأمريكي آنذاك، إلا أنَّ هذه الحقبة المظلمة من تاريخ أمريكا هي الفترة التي لَمَعَ فيها نَجْمُ أعضاء الرابطة القلمية أدبيا⁽¹⁾، فراحوا يَطْلَعُونَ على الآداب الأجنبية واندمجوا في الحياة الجديدة بكل أبعادها الكونية والاجتماعية، وكل ذلك ساعدهم على الابتعاد عن الضَّجَّة اللفظية التي صاحبت الشعر العربي في عصرهم، مما أدى بهم إلى التزام التعبير الصادق عن تجاربهم، وآلامهم، وآمالهم بلغة أقرب إلى الهمس وبصور تجديدية، فأرادوا للأدب أن يكون صورة عميقة للإنسان الجديد، وبهذا الصدد يقول ميخائيل نعيمة « فقدْ كَفَانَا ما عِنْدنا من المُعْجَرات اللغوية، وأن لنا أن نَتَّعَظِف ولو بالنفاته على ذلك الحيوان المستحدث الذي كان، ولا يزال سِرَّ الأسرار »⁽²⁾.

أمَّا بخصوص الجماعات والمدارس بالمهجر، فقد بدأ المُهاجرون العرب في المهجر الشمالي والجنوبي — عادةً — بتأسيس مدرسة عربية لتعليم أولادهم، ثم بتكوين جمعيات دينية و خيرية تتولى رعاية المحتاجين وذوي الحاجات، كما أنشئوا جمعيات أدبية ذاع صيتها في أصقاع الأوطان العربية، ومن أشهر هذه المدارس والجمعيات الأدبية ما يأتي⁽³⁾:

الرابطة القلمية (المهجر الشمالي): أنشأت بنيويورك في (30 نيسان عام 1920 م) وتُنسب إلى القلم الذي شرفه الله تعالى في الذكر الحكيم، وقد أسسها الأديب المهجري عبد المسيح حداد (1890-1963م) صاحب جريدة السائح المشهورة، وانظم إليها جبران خليل جبران كعميد لأدباء المهجر و رئيس الرابطة، وميخائيل نعيمة مستشارا

¹ ينظر : فواز أحمد طوقان ، أسرار تأسيس الرابطة القلمية ، ، دار الطليعة ، ط1 ، بيروت-2005م، ، لبنان، ص 159

² شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط1، 1985م، الجزائر ،ص34

³ ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري ، ص89-107

كما انظم إليها أعلام من شعراء المهجر، ومنهم:نسيب عريضة، و أبو ماضي، و نعمة الحاج، وأسعد رستم، ورشيد أيوب، وندرة حداد، ونعمة أيوب، ووديع باحوط وأمين الريحاني، و إلياس عطاء الله ، و ويلم كانتسفيس .

يَرى ميخائيل نعيمة أنَّ الرابطة القلمية تَضُمُّ – في الأصل – عشرة أعضاء أساسيين ممن حضروا تأسيس الرابطة، و غاب عنهم نعمة الحاج، وأمين الريحاني الذي لم يكن على وفاق مع جبران خليل جبران ⁽¹⁾ , وقد كتب ميخائيل نعيمة مقدمة لدستور الرابطة ألقى بها الضوء على جوهر هذه الرابطة و غاياتها، و رسائلها الفنية و عَرَفَ بها رسالة الأدب و الأديب خير تعريف.

العُصبة الأندلسية(المهجر الجنوبي) : قامت هذه الجمعية بالمهجر الأمريكي الجنوبي في البرازيل بمدينة (سان باولو)، وكان مؤسسها الأول هو الشاعر ميشال معلوف تولى رئاستها، وخلفه بعد ذلك الشاعر رشيد سليم الخوري الملقب بالشاعر القروي ثم رأسها من بعده شفيق المعلوف(*)، ومن أسرته:الشاعر فوزي المعلوف و رياض المعلوف، و الشاعر جورج حَسُون المعلوف (آل المعلوف) .

كانَ قيام العُصبة الأندلسية عام (1932 م)، و يشير اسم (العصبة الأندلسية) إلى مدى تأثر المهجريين بالأدب الأندلسي، و خاصة بالروح الغنائية، والموسيقى في الموشحات، وضمّت هذه العصبة أدباء كثيرين، و شعراء، وكتّاب أشهرهم: ميشال المعلوف رئيسا، داود شكور نائبا للرئيس، ونظير زيتون أميناً للسر، ويوسف البعيني أميناً للصندوق، و شكر الله الجر، و شفيق المعلوف، والشاعر القروي، و نعمة قازان والياس فرحات ، وفوزي المعلوف. ولقد فَقَدَت العصبة بتوالي الأيام عددا من أعضائها، فبعضهم ارتحل عنها(ميشال المعلوف، ونعمة قازان، وإلياس فرحات) والآخر عاد إلى الشرق(رياض المعلوف، والشاعر القروي، وشكر الله الجر)(²).

¹ ينظر: عيسى الناعوري ، أدب المهجر، ص23

(*) شفيق المعلوف هو ابن أخت ميشال المعلوف

² ينظر :المرجع نفسه، ص30

أمّا من المدارس المهجرية الجنوبية، والتي لم يكن لها أثر بارز في الشعر المهجري الجنوبي:

رابطة منيرفا : و هي مدرسة أدبية لم تمكث كثيرا، و قد أسسها الشاعر والطبيب المهجري المصري أحمد زكي أبو شادي عام (1948م) في (نيويورك)، وكان هو من يرأسها، ونائبه الشاعر عبد المسيح حداد ، فقد كانت على غرار جمعية (أبولو) المصرية، ويبدو أنّها انتهت بوفاة أبي شادي، ومن أعضائها حرّم الدكتور أبي شادي، و هي الأدبية صفية أبي شادي، والشاعر نعمة الله الحاج .

الرابطة الأدبية : تأسست في عاصمة الأرجنتين (بيونس آيرس) عام (1949 م) ثم اختفت بعد عامين، وقد أنشأها الشاعر جورج صيدح على غرار الرابطة القلمية و العصبة الأندلسية، و كان من أعضائها : يوسف الصّارمي صاحب مجلة (المواهب) و عبد الطيف الخشن صاحب جريدة (العالم العربي)، والشاعران الأخوان الياس قنصل و زكي قنصل.

لقد كان أدباء المهجر بركة على الأدب العربي بعد عهد طويل من الجمود ، فقد دفعوا في شرايينه الدمّ الحار» فإذا هو اليوم مدين بكثير من عناصر جدته ونظارته إلى تلك الفئة النازحة التي شادت في تلك الربوع العسية، ولقد كان للشعر حيز كبير في الحياة الأدبية في المهجر الجنوبي، و فيه تجلت الطاقة الإبداعية الأولى عند أدباء العصبة الأندلسية على حين غلب النثر على أدب المهجر الشمالي، وكان هذا الاختلاف خيرا على الأدب العربي الحديث، إذ زاد في تلوينه و في اغنائه»⁽¹⁾.

لقد كان للأدب المهجري الأثر الكبير في ازدهار الأدب العربي لأنّه قدم مساهمة لا تقدر في توجيهه نحو تيارات جديدة ، فمن ناحية لقد أنكر أدباء المهجر بصورة حاسمة القيم الفنية الموروثة لشعر الاتباعية أو الكلاسيكية في الشرق العربي ومن ناحية أخرى انفتحوا كثيرا على التأثيرات الأدبية الأجنبية، و لا سيّما الإنجليزية

¹ عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري ، جامعة حلب ، حلب، 1985 م، سوريا ، ص 08.

الأمريكية، و الروسية، والإسبانيّة، وبالرغم من ذلك كله لم يكن ذلك الانفتاح على الآخر موجهًا ضد القيم الأدبية الذاتية و الأصلية في الموروث العربي ، بل ساهم في إدخال أنواع أدبية جديدة في الأدب العربي، وأصبح للأثر الأدبي العربي في العصر الحديث فُرديّة وشخصانيّة بفضل أدب المهجر⁽¹⁾.

¹ ينظر: أسعد دورا كوفيتش ، نظرية الإبداع المهجرية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1987 م، سوريا ، ص 7-8.

تمهيد :

الشعر ظاهرة ارتبطت بالإنسان منذ أن وُجد، و عبّرت عنه في مراحل حياته المختلفة و هو ما اجتذب اهتمام، وأنظار النقاد، و الدارسين على مر العصور و حاولوا أن يجدوا فيه ما يروي ظمأهم ابتداء من القرن التاسع عشر، ولا سيما النصف الثاني منه، و منذ ذلك عُدَّت المعرفة العلمية والموضوعية للدارس /النقاد الأدبي ضرورة لمعرفة طبيعة الشعر ومكانه، فاستفاد هذا الناقد /الدارس كثيرا من الفروض، والمعايير العلمية التي وضعتها العلوم، فمن علم الاجتماع استعار النقاد مقدمات عن طبيعة المجتمع والتغيير ، والصراع الاجتماعي ومن علم النفس استفاد النقاد من التحاليل النفسية والعلمية، وحاولوا تطبيقها على المبدعين لغرض كشف ما يمكن أن يُخفيه المبدع عن القراء من نوازع ودواخل نفسية ، و لعل علم النفس أكثر العلوم الحديثة احتواءً للأدب ، فقد أسهم النقاد أنفسهم في توجيه الأدب صوبَ علم النفس، و يُعد "سانت بييف" (Sainte beuve) من أوائل النقاد الذين ربطوا العمل الأدبي بحياة الأديب ، وأكدوا على العلاقة الوثيقة بينهما⁽¹⁾.

لقد اهتم النقاد النفسانيون بالشاعر اهتماما كبيرا، ويرون أنهم -الشعراء- هم المكتشفون الحقيقيون للاوعي عند الإنسان، فالشاعر عند أصحاب التحليل النفسي رجل تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه، وهذا الامتياز يجعل منه - حسب "فرويد" - صلة الوصل بين الغرائز المظلمة الخفية، و بين وضوح المعرفة العقلانية المنتظمة⁽²⁾، و الشعر قطعة حيّة من نفس الشاعر، وتسريحة موثقة من تهويماته و أخيلته، و تصوراته الحاملة يكشف باطنه، و يقرر حالته، و يُثوب عنه حيا أو ميتا دون حاجة إلى ظهور الشاعر على مسرح الحياة بشخصه حاضرا أو غائبا لاستنطاقه و مخاطبته⁽³⁾ ، و لا يمكن أن نتكلم عن الشعر دون استحضار الوسط الذي يسري فيه

¹ ينظر : أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995م، ص 10.

² ينظر: المرجع نفسه ، ص 14.

³ ينظر: محمد طه عصر ، سيكولوجية الشعر ، عالم الكتب ، ط 1 ، القاهرة، 2000م، مصر، ص 08.

فأي مُجتمع لغوي بلا مستمع، أو متذوق، أو ناقد لا يكون للشعر فيه غاية و متعة فالشعر شاعر، و مستمع، وكلاهما منبعه بيئة اجتماعية، وحضارية، و ثقافية ، فالشاعر إنسان اجتماعي يُعبر في مجتمعه بحساسية ، لكن بالرغم من حساسيته لا ينفصل عن هذا المجتمع، بل يلتصق به، و يواجهه، و يفتح عليه ليفرض عليه أفكاره ، و هو ما يخلق فيه بصيرة التشتت، والانتشار على ذوات الغير» فيعيش في عالم الاعتراض و التوهم، مُمعنا في إتباع ذاته بلذات الأنا، ومرادفاتنا الأسلوبية، كالقصر، والتفضيل و المبالغة ، و النفي ، و الإثبات نفي ذواتهم أو تصغيرها ، واثبات ذاته هو»⁽¹⁾.

إنَّ الوصول إلى كشف طبائع الشعر المهجري من زواياه النفسية، والتعبيرية والاجتماعية يُحتم علينا مقارنة موضوعية لهذا الشعر من الوجهة النفسية، ومن الوجهة الأسلوبية التعبيرية، لأننا نرى في الأسلوب المحك الأساس للكشف عن الجوانب الخفية للمبدع المهجري من وجهة نفسية و تعبيرية ، فالأسلوب — عند النقاد الأوائل من أمثال "دي بوفون" (Buffon) — (هو الرَّجُلُ نَفْسُهُ)، وهناك اتجاه في البحث الأسلوبي الحديث يربط ربطا وثيقا بين علم الأسلوب (الأسلوبية) وعلم النفس في وحدة عضوية ومن أكبر دعائه الباحث الفرنسي "جول ماروزو" الذي يرى أنَّ علم الأسلوب ينبغي أن يعتمد على تحليل الأوضاع و الظروف المختلفة للنفس البشرية بدواخلها الفكرية و العاطفية، و هناك من تلامذة "ماروزو" من جعل الدراسة الأسلوبية قاصرة على البحث في الأسباب النفسية البحتة دون أي إشارة أو اهتمام كبير للعوامل التعبيرية اللغوية الجمالية⁽²⁾، إلا أنَّنا نرى أنه من الضروري الربط بين القوى التعبيرية الكامنة في الممارسة اللغوية، و بين النزعات الفكرية و العاطفية، وهو ما يراه مؤسس علم الأسلوب " شارل بالي " 1865—1947م، (Charles Bally) في كتابه (اللغة والحياة) سنة (1959م)، الذي يقرُّ بأنَّ الأسلوبية تدرس وقائع التعبير

¹ المرجع السابق، ص 163.

² ينظر: صلاح فضل ، علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته) ، (منقحة ومزيدة) ، دار الشروق ، ط1 ، القاهرة 1998 م، مصر ، ص 138.

اللغوي من جهة مضامينها الوجدانية العاطفية؛ أي تدرس « تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية»⁽¹⁾.

¹ نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1، دار هومة 1997م، الجزائر، ص 16.

المبحث الأول : التشكيلُ الأسلوبِي و المكوّن الذاتي و الوجداني العاطفي

I- التشكيلُ اللغوي للذات

أ- الأنا في المهجر الشمالي (الرابطة القلمية)

ب- الأنا في المهجر الجنوبي (العصبة الأندلسية)

ج- تشكيلُ الذاتية (الأنا) المَهجَرِيّة

II- التشكيلُ اللغوي للعاطفة

أ- تشكيلُ العاطفة الشماليّة (القلمية)

ب- تشكيلُ العاطفة الجنوبيّة (الأندلسيّة)

ج- تشكيلُ العاطفة المَهجَرِيّة

المبحث الأول: التشكيلُ الأسلوبي و المكوّن الذاتي و الوُجداني العاطفي

تَمَازُ الدراساتُ الأسلوبية الحديثة "stylistiques" في القرن العشرين بسيادة النزعة العلمية الصَّارمة، و هي نزعة تجريبية موضوعية للدراسات النظرية التي تبتعد عن الأحكام المسبقة والمجملّة، و تنطلق من واقع تجربة مُحددة، وفروض عملية يمكن مراجعتها و إحصاؤها، و قد كان لعلم اللغة أو اللسان "linguistique" الفضل الكبير في ظهور علم الأسلوب، إذ نشأت الأسلوبية في حُضن الدراسات اللغوية الحديثة⁽¹⁾ بعدما استأثرت البلاغة القديمة على جُلِّ الدراسات النقدية الغربية والعربية فترة طويلة من الزمن، والتي تَمتد جذورها— أي البلاغة — إلى الحضارة اليونانية القديمة في أوائل القرن الخامس قبل الميلاد، أين ارتبطت بالفلسفة والحكمة، وحركة السفسطائيين اليونان قبل ظهور بلاغة أرسطو⁽²⁾، ورغم امتداد الزمن لم تستطع هذه البلاغة في العصر الحديث التحلّل من بعض ميزاتها القديمة، كطابع المعيارية والأحكام المسبقة، كما لم تستطع تحرير العمل الأدبي من سطوتها.

ولذلك انصب اهتمام الأسلوبيين على العمل الأدبي بوصفه ميدان البحث الأسلوبي بشتّى مدارسه وفق نظرية علمية موضوعية، تبحث في تلك الملامح أو الخصائص المتميزة في تكويناته الأسلوبية، والتي بواسطتها يكتسب تميّزه الفردي أو قيمته الفنية بحسبانه نتاجا إبداعيا لفرد بعينه، أو ما يتجاوزه إلى تحديد سمات معينة لجنس من الأجناس الأدبية، و من هنا فإن السّمة الأسلوبية تبتدئ دائما من النّص، أو العمل الأدبي نفسه في البحث عن أسسه، ومكوناته التشكيلية⁽³⁾.

والتشكيل الأسلوبي "stylistation" عند النقاد الأسلوبيين هو الغاية و الوسيلة معا فالتشكيل من المصطلحات النقدية الحديثة التي تداولها النقاد، وعُقدت لأجله ندوات فكرية عربية لما لهذا المصطلح من مفاهيم متعددة، إلا أنّها تجمع على أنّ التشكيل هو « الصيرورة التي تؤوّل إليها الأشياء والمكونات، لتحقيق وحدة متماسكة

¹ ينظر : أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب ، القاهرة ، 1998 م ، مصر ، ص 19.

² Naglaa farghali : la rhétorique argumentatives ;thèse de doctorat .faculté de caire 2004 Égypte p23/ 24

³ ينظر : رجاء عيد ، البحث الأسلوبي (معاصرة و تراث) ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1993 م ، مصر ، ص 25-26.

مترابطة، و وجودا جديدا تحقق فيه مبادئ المزج، و التوليف، و التنظيم، و التنوع و التوازن، و التناغم، و الإيقاع، و الانسجام، فعملها الفني يمثل نزوعا جماليا لتحقيق التشكل، و تمثل هذه المبادئ قيم السلوك الفني، و تقاليده الهادفة لتكوين التشكيل و تحقيق وجوده. «⁽¹⁾»، و من هنا فإنّ مبدأ الصيرورة يقوم على كافة العمليات و الأفكار، و الأفعال، و الكيفيات، و المواد، و التقنيات التي يسلكها المبدع للسيطرة على موضوع الرؤيا غير المرئي، و تشكيله للوصول إليه، و الإحاطة به، و التعرف عن قرب عليه، و جعله متاحا، و في متناول وعي وإدراك المتلقي، و لا تعد هذه المبادئ المنتهجة، و التي يعتمد عليها السلوك الفني الهادف للتشكيل مبادئ معيارية، و مقننة ذات مقاييس مضبوطة، بل هي مجرد أوصاف نسبية يقتضيها نظام التشكل الداخلي أو الخارجي، أو هما معا، لأنّ اللغة مهما كانت قيمتها لا تمثل في حقيقة أمرها إلا نظام أشكال تنبثق من المادة اللفظية الأولية إلى تشكيل مُعبر عن المعاني، و المفاهيم و الإحساسات التي يخاطب بها المتلقي أو المستمع.⁽²⁾

ولقد أشار "عبد العزيز المقالح" في ندوة عربية حول مفهوم التشكيل الأدبي إلى عناصر التشكيل الزمانية، و المكانية، و الموسيقية بقوله «إذا كان التشكيل الزماني في القصيدة ينشأ عن الوقت أو المدى الذي تستغرقه قراءتها في إطار الزمن، و التشكيل المكاني هو الحيز، أو الهندسة المعمارية البصرية، أو المرئية في إطار المكان، فإن التشكيل الموسيقي هو الناتج النغمي للقاء، و التضاد بين التشكيلين السالفين»⁽³⁾، و يخلص في الأخير إلى أنّ «العمل الأدبي ليس قطعة من النسيج يمكن للدارس أن يمزقها إلى خيوط لكي يتمكن من درس كل خيط على حدة، إنّ العمل الأدبي رغم تعدد عناصره - وحدة متلاحمة و متداخلة، إذا استدعيت منها جانبا حمل معه بالضرورة بقية الجوانب»⁽⁴⁾.

¹ نواف قوقزة : نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة و النقد، وزارة الثقافة الاردنية، ط1، عمان، 2000م، الأردن، ص 27.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

³ عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا و التشكيل، دار طلاس، ط1، دمشق، 1981 م، سوريا، ص 230-231.

⁴ المرجع السابق، ص 245-246.

إنَّ ما يهمنا في هذا المبحث هو الاطلاع على التشكيلات الأسلوبية المختلفة لنماذج شعرية معينة، تتم بالضرورة عن تشكيلات نفسية كامنة في نفوس و أرواح و ضمائر شعراء المهجر بمختلف تياراتهم، و مدارسهم ، و لما لا الوصول إلى الرؤيا في الشعر المهجري، و التي يعرضها "محمد بنيس" على أنَّها تجربة لا تضبطها مقاييس المنطق المتعارف عليها، وأنَّها المجهول بعد أن تحررت بفضلها الحواس من حدودها واختلطت ببعضها في وحدة سرية لا تدركها أعراف الرؤية البصرية.⁽¹⁾

والرؤيا عند النقاد مصدرها الفن الذي يقوم على أساس التشكيل، و الفن بدوره يكشف عن قدرة الإنسان على التشكيل، فهو لا يترك الواقع كما هو عليه، و إنما يعمد دائما إلى إعادة بناءه بكيفيات أخرى ، فيغدو كقوة مُشكلة قبل أن يكون جميلا لأن في الإنسان طبيعة مشكلة تظهر نفسها في فعالية، و العملية البنائية ضرورة لازمة لإنتاج هذا العمل الفني، و تأمله، وهذه القوة المُبتدعة والقدرة على بعث الحياة في الموجودات الحية لا تبتعد بنا عن مدخل الفن ، إذ ليس يكفي أن يحسَّ الشاعر بالأشياء المحيطة به، وبمكامنها الداخلية، وإنما عليه أن يكسب أحاسيسه ومشاعره وجودا خارجيا حيّا ⁽²⁾، أنَّ العمل الفني المشكل تشكيلا أسلوبيا ليس منشأة لغوية مادية نستطيع أن نفحص فيها أجزاء مختلفة، و بصورة منعزلة، و إنما هو كلفة أسلوبية يمكن الفصل بين طبقاتها فصلا مؤقتا للدراسة ، تنتمي في النهاية بعضها إلى بعض فنتكامل، وتحدث أثرها بصفاتها مجموعة واحدة ، فالمضمون يجلب الشكل، ولا يكون الشكل أبدا بلا مضمون⁽³⁾، إذ يقف الأسلوب ليجمع بينهما كطريقة من طرق وضع اللغة في حال من الوظيفية الغامرة بالعنفوان، و الحيوية، و النشاط ، والعطاء ، فليس الأسلوب من قبل التَّعلم - كما يراه البعض-، و إنما هو في الأخير من قبيل التمثل، و التمرس، و المحاكاة في مرحلة أولية، و التفنن ، والتميز في المرحلة الموالية من حياة الكاتب، ومنه لا نستطيع أن نطلق على أي كتابة أسلوبا ما لم يكن هناك المقدار

¹ ينظر: محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها ، دار توبقال ، ط3 ، الدار البيضاء 2001 م ، المغرب ، ص 45.

² ينظر : مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1 ، القاهرة 1986م ، مصر، ص 59.

³ ينظر : فولغاغ كابزر، العمل الفني اللغوي، (ت) أبو العبد دودو، ج2 ، دار الحكمة ، 2000 م ، الجزائر ، ص 372.

الأدنى من الجمال الفني لنظام الكلام « من حيث أن الأسلوب إن لم نصغهُ فأن صفة الجمال تظل ضمنا، أو صراحة مرتبطة به، جاثمة فيه »⁽¹⁾.

I-التشكيلُ اللغوي للذات :

يرى النفسانيون أن مصطلح الذاتية أو "subjectivité" يدل على صفة، أو ميزة خاصة في صاحبها تعكس خبرة خاصة بالمبدع في تعامله مع الواقع، و قد تعنى أيضا ما يُميز العمل الأدبي ، ويرتبط بجوانب النفس الشعورية و اللاشعورية عند المبدع ⁽²⁾، لهذا أقرّ الأسلوبيون العلاقة الوطيدة بين العمل الأدبي وصاحبه، و بما أنّ الشعر يتميز بما يحمله من قوة إحياء، ودلالة رمزية، فهو دوما يصلح لتأكيد أي فكرة يحاول فرضها عليه، فتصبح الوسائل اللغوية صوتية، أو تركيبية، أو دلالية أو تصويرية و في بعض الأحيان الوسائل البلاغية كالتشبيه، و المجاز، والاستعارة رموزا أحيانا وحقائق أحيانا أخرى، و هي في الحقيقة حقائق نفسية ذاتية ⁽³⁾، لأنّ الشعر ليس ترجمة حياتية تقوم على السرد والتقرير، أو البث المباشر لتفاصيل الواقع، و لكنه تنفيس تعويضي عن ذاتية الشاعر، وعن رغبات مكبوتة ومعوقة سياسيا، أو اجتماعيا أو عاطفيا، ونعنى بذلك أن اللغة الشعرية لا تترجم واقعا حقيقيا بل واقعا نفسيا يرسم تفاصيل الذات الشاعرة ⁽⁴⁾، و قد تكون هذه الذات الشاعرة ذات نرجسية متعالية فالشاعر في قرارة نفسه جائع أبدا إلى أن يطير به الآخرون، و يرفعوه مكانا عليا، لأنه يرى ذاته و نفسه في شعره، فحين يعرض شعره على قارئيه فإنما لكي يقرأ في عيونهم ذاته فيلقف إشارة مدح أو تقيظ⁽⁵⁾.

إنّ المتابع للشعر المهجري يلحظ فيه تلك الروح و الذات الشرقية العربية الأصيلة رغم تأثر هذا الشعر بالحركة الرومانتيكية التي شاعت في أوروبا في القرن التاسع عشر فالشاعر المهجري عندما يتناول الطبيعة، أو الحب، أو النفس الإنسانية، إنما يتناول ذلك

¹ عبد المالك مرتاض : الكتابة من موقع العدم، دار الغرب ، ط، وهران 2003 م ، الجزائر، ص 90.

² ينظر : سمير سعيد ، مشكلات الحداثة في النقد العربي ، الدار الثقافية للنشر ، ط1، القاهرة ، 2002 م ، مصر ، ص 265.

³ ينظر : أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 157-158.

⁴ ينظر : محمد طه ، عصر سيكولوجية الشعر ، ص 135.

⁵ ينظر : المرجع نفسه، ص 164-165.

برُوح شرقية خالصة، و بذاتية عربية أصيلة تحنُّ إلى الوطن الأم ، فالهجرة القصرية و المعاناة وسط المجتمع الجديد كان مدعاة لأن تحيا الرومانتيكية من جديد في أزياء عربية ⁽¹⁾، فنكتسب ذاتية الشاعر المهجري من خلالها ملامح الخبرة الشعرية و الذاتية، و من خلال الطبائع النفسية المكنونة بداخله، ففي الخبرة الأدبية يتأثر المبدع الشاعر بالمووروثات الأدبية، و ربما يحاكي نظراءه الشعراء في الصياغة الأدبية وفي الوقت نفسه تجده يبتكر لذاته من وسائل التناول الفني ما يكون خاصا به، فيبدع في المعاني و الأخيلة، و طريقة الصياغة، و التعبير، مما يجعل له — في النهاية — شخصية أسلوبية ذات السمات، و الملامح المتميزة ⁽²⁾، فالأسلوب بهذا المنطق — لا يقتصر على مجرد إظهار إحساسات المبدع، و انفعالاته، ولا يتوقف عند حدود بيان السمات للغوية، وإنما يتخطى كل ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه ، و بين صاحبه كي يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لذات المبدع الفنية، و طبيعته الإنسانية. ⁽³⁾

وفي هذا المجال يرى النفساني "سانفورد" (San ford) في مقال له نشر عام (1942م)، و عنوانه «الكلام و الشخصية»، أنَّ الأسلوب مرآة للشخصية، و أنَّ وصف أقوال الإنسان من نواح معينة يكشف لنا دوما عن الكثير من سماته الذاتية غير أنَّ بعض الدراسات تكشف أنَّ مثل هذه الآراء ليست صائبة كليةً، لأن حياة المبدع لا تنعكس بالضرورة على شعره، و لذلك فأن بعض الملامح من الشخصية ستظل دائما في طي المجهول، فالنقطة الأساسية بالنسبة إلى شعور الإنسان هي أنه منعكس على الذات، أنه الشعور بالأنأ؛ هذا يعني أنَّ الإنسان قادر على أن ينفصل عن أفكاره و أن يتخذها موضوعا للدرس و التحليل، فهو مفكرة يستطيع أن يوجه أفكاره كما يشاء على ضوء تجاربه في الماضي. ⁽⁴⁾

أمَّا ذاتية الشاعر من خلال طبائعه و نوازعه النفسية ، فلكل شاعر نظرة مغايرة للوجود الفعلي، والواقع المشاهد، وتعامل فريد بوساطة العواطف، والأحاسيس فيظهر

¹ ينظر : محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، مكتبة نانسي دمياط، القاهرة، 2004 م، مصر، ص 3-4.

² ينظر : فتح الله احمد سليمان ، الأسلوبية (مدخل نظري و تطبيقي) ، مكتبة الآداب بالقاهرة 2004 م، مصر، ص 14.

³ ينظر : المرجع نفسه، ص 12.

⁴ ينظر : حنفي بن عيسى ، محاضرات في علم النفس اللغوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بطر، 1993 م، الجزائر ، ص 257-260.

في عمله أثر ما يثيره هذا الوجود في نفسه من عواطف الكره، أو الحب ، أو الخوف أو الألفة، أو الغضب، أو الرضا، وهذه القيمة النفسية التي يظهرها الشاعر تتعكس بضرورة على إبداعه الفني، فتتبري الأشياء في إشكال فنية ذات سمات أسلوبية فريدة تمثل صورة العبقرية الذاتية في مواجهة الواقع، و قدرته الفذة على إخضاع هذا الواقع بكل حيثياته للقيمة الفنية التي تتأسس على قيمة نفسية.⁽¹⁾

وأما ذاتية الشاعر من خلال التجربة الشعورية، فالشاعر إنسان، أو شعور فريد وذو إحساس مرهف لما يحيط به، و مصدر هذا الشعور هو الوعي التام للأشياء، فعلى قدر ما يعي الإنسان الأشياء يكون أقدر على الإفصاح عنها، و بالإضافة إلى ذلك فإنّ الأفكار والمعاني الواردة على لسان هذا الإنسان لا ترجع كلها إلى عالم الشعور والوعي التام، بل إنّ بعضها قد وجد منفذا من عالم اللاشعور ليخرج إلى عالم التعبير من جملة تلك الإشارات، والأفكار، والمعاني الطارئة التي تخطر ببال هذا الإنسان المبدع، و في حالات ما تكون أشبه ما تكون بالوحي و الإلهام ⁽²⁾.

ونأتي هنا لنستعرض مظاهر الذاتية عند الشاعر المهجري، والتي تتجلى من خلال التشكيلات الأسلوبية التي تكشف بالضرورة عن تشكيلات أنا الشاعر المنفردة، وأنا الشاعر في علاقتها بالواقع، لنرصد مظاهر التجربة الواقعية، وموقفه منها، وفي الأخير تشكيل الأنا في مقابل الآخر لنرصد التجربة الشعورية، و هذا ضمن التنظيمات الأدبية المهجرية، لنخلص إلى التشكيل العام الذي يرسم لنا طبيعة الذاتية في الشعر المهجري الحديث .

لقد حاول الشعراء العرب القدامى التعبير عن ذواتهم في أغراض شعرية أبرزها الفخر، فقدموا صورا مختلفة عن تجاربهم و تصوراتهم، إلا أنّ هذه الصور لا ترقى إلى الحقيقة المنشودة، والتي يسعى إليها الناقد / الدارس، فلا نجد في صور "امرئ القيس"، ولا "عنتره العبيسي"، ولا حتى "المنتبّي" ما يُعري حقيقة النفس البشرية

¹ ينظر : علي خذري ، نقد الشعر (مقاربة الأوليات النقد الجزائري الحديث) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1998م ، الجزائر، ص 129.

² ينظر : المرجع السابق ، ص 223.

من خلال أشعارهم إلا ما يبدو من صور الشجاعة، والصبر، والكرم، ورباطة الجأش وهي معان مثالية لا نجزم بثباتها، أو صحتها عكس ما نجده في الشعر العربي الحديث – وبتأثير الحركة الرومانتيكية – من صور تكاد تكون واقعية تحكم الظروف والأحداث التي مرت على الشاعر الحديث، والشعر المهجري ميدان خصب في التعبير عن الشخصية المهجريّة، وما ينتابها من قلق، وكآبة، وحيرة، واضطراب بحكم ظروف الهجرة وأسبابها، و نتائجها ، أضف إلى ذلك تأثير الآداب الأجنبية في أمريكا ، التي أتاحت للشاعر الانفلات من قيود التعبير، وفسحت مجالا واسعا لتصوير آلام النفس البشرية بكل صدق، وموضوعية، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى بُروز نوع من الأنا الشعرية التي تطلق العنان للشعر لكي يصفها بشتى، و أدق تفاصيلها، و لنا في شعراء الرابطة القلمية نماذج و صور كثيرة .

أ-تشكيل الأنا في المهجر الشمالي (الرابطة القلمية) :

يُعدّ جبران خليل جبران(1883-1931م) من أبرز شعراء، وكتاب الرابطة القلمية (1920م)، ولقد فُطر هذا الشاعر على الطموح، والوله بالتأمل، والشغف بالجمال، ففي قصيدة (المواكب)، والتي نشرت لأول مرة عام (1919م)⁽¹⁾ حوار ينطلق فيه صوتان صوت المدينة و الغاب، و يميلُ الشاعر في الأخير إلى الغاب ⁽²⁾ إذ يقول منها⁽³⁾:

(مجزوء الرمل)

ليسَ في الغاباتِ حُزنٌ # لا ولا فيها الهمومُ
فإذا هَبَّ نسيمٌ # لم تجيء معه السُومُ

¹ ينظر: حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ب ط ، ب تا ، ص 1093

² ينظر: كاظم حطيط، دراسات في الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني/ الكتاب ط1، بيروت/ القاهرة ، 1977 م ، لبنان/ مصر، ص 320 .

³ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية) دار ميوزيك ، بيروت، 2001 م ، لبنان ، ص 199.

لَيْسَ حُزْنُ النَّفْسِ إِلَّا # ظِلٌّ وَ هُمْ لَا يَدُومُ
وَ غَيُومُ النَّفْسِ تَبْدُو # مِنْ ثَنَائِهَا لِلْجُومِ

اعتمد جبران في قصيدة المواكب على مجزوء الرمل بالتداخل مع البحر البسيط مُغْنِياً
بذلك المناخ الموسيقي الموحى، كما اعتمد على خاصية " تَراسل الحواس "
في معطيات الحس الواحدة للأخرى ، و يومئ بذلك في قوله : (مجزوء الرمل)

هَلْ تَحْمَمْتَ بِعِطْرِ # وَ تَنْشَقَّتْ بِبُورِ
وَ شَرَبْتَ الْفَجَرَ خَمْرًا # فِي كُؤُوسٍ مِنْ أَثِيرِ

و فيه انتقال الحس اللمسي (الاستحمام)، مكان الحس الشمي (العطر)، و الحس البصري (الثور) مكان الحس اللمسي (التنشيق)، و الحس الذوقي (الشرب) مكان الحس البصري
و هي ظاهرة توضّح التشكيل الحسي في شعر جبران مرده إلى الشغف بالحاسة
و جمالها .⁽¹⁾

إنّ نظرة عميقة نلقيها على قصيدة (المواكب) التي ناغى فيها جبران روحه
و حاول أن يصل إلى روح و صميم الحياة ليستخرج منها فلسفة مستوحاة من عالمه
الخاص، و من تجاربه، و من معاناته العميقة، تدلنا على ما كابده من عذابات كاد يختنق
تحت كوابيسها أدت به في الأخير إلى ثورة فلسفية أراد بها أن يُغَلِّب المفاهيم السائدة
ويؤكد أنّ هذه المفاهيم السائدة والمتناقضة (خير / شر، قوة / ضعف) مفاهيم زائفة
يتوق فيها جبران إلى التوحّد، أو بلوغ عالم موحد تزول فيه الصراعات ، فيغنى
المواكب ثائراً على القيم المتحجرة، ليصل في الأخير إلى الغاب، أين تتصاعد منه
النعيمات البريئة النائية عن التلوث و المفارقة ⁽²⁾، فيقول أيضاً⁽³⁾: (مجزوء الرمل)

لَمْ أَجِدْ فِي الْغَابِ قَرَقًا # بَيْنَ رُوحٍ وَ جَسَدٍ

قَالَهُوا مَاءً تَهَادَى # وَ التَّدَى مَاءً رَكَدَ

¹ ينظر: ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب، ج2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط1 ، بيروت ، 1982 م ، لبنان، ص 134.

² ينظر : سليمان كامل ، دراسة في شعر جبران خليل جبران ، دار المرساة اللاذقية ، ط1 ، 2003 م ، سوريا ، ص 17-19.

³ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص 204.

وَالشَّدَى زَهْرٌ تَمَادَى # وَالتَّرَى زَهْرٌ جَمَدٌ

وفي موقف آخر نرى للشاعر ذاتية قوية وعميقة، و إذا (الأنا) حَوْل الكثير من معطياته، وهي تظل صريحة حينا، و مموهة حينا آخر⁽¹⁾ بقصيدة (سكوتي إنشاد) إذ يقول⁽²⁾:

سُكُوتِي إنْشَادٌ وَ جُوعِي ثُخْمَةٌ # وَ فِي عَطْشِي مَاءٌ وَ فِي صَحَوْتِي سُكْرٌ
و فِي لَوْعَتِي عُرْسٌ وَ فِي غُرْبَتِي لِقَا # وَ فِي بَاطِنِي كَشْفٌ وَ فِي مَظْهَرِي سِرٌّ
كَمْ اشْتَكِي هَمًّا وَ قَلْبٌ مُفَاخِرٌ # هَمِّي ، كَمْ أَبْكِي وَ تَغْرِي يَقْتَرُ
وَ كَمْ ارْتَجِي خِلَا وَ خَلِي بِجَانِبِي # وَ كَمْ ابْتَغِي أَمْرًا وَ فِي حَوَزَتِي الْأَمْرُ
و هي قصيدة حافلة " بثنائيات ضدية " ترسم في حقيقة الأمر صراعا داخليا نفسيا أراد لها الشاعر إبراز جانب من ذاتيته العميقة، و إذا هو ينشد العظمة، يشناق إليها ويعطيها، و لا يرتوي منها أو يكل.

ظلَّ جبران يسمو في نقاوته، و يغوص في إنسانيته، و يكبر في محور الإنسان يعطى منه و له، ولم يكن جبران يرفض لمجرد الرفض و التمرد ، فهو يثور ليهدم ويعتزم البناء، ويسمو بروحه، وشخصه ليخاطب نفسه بضمير الجماعة، ويردّ مدافعا عن آرائه قائلا :⁽³⁾ (الرجز)

لُومُوا وَ سُبُّوا وَ الْعَنُّوا وَ اسْخَرُوا # وَ سَاوَرُوا أَيَّامَنَا بِالْخِصَامِ
وَ ابْغُوا وَ جُورُوا وَ ارْجُمُوا وَ اصْلَبُوا # فَالرُّوحُ فِينَا جَوْهَرٌ لَا يُضَامُ
فَنَحْنُ نَحْنُ كَوَكَبٌ لَا يَسِيرُ # إِلَى الْوَرَى فِي الثُّورِ أَوْ فِي الظَّلَامِ
ففي هذه المقاطع " نرجسية" مشروعة عنده ، وتضخم للأننا، فيعود لحالة من الهدوء و السكينة مصطبرا نفسه مواسيا لها، إذ يقول⁽⁴⁾: (الرجز)

¹ ينظر: كاظم حطيط، دراسات في الأدب العربي، ص 333.

² جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة ، ص 339.

³ المرجع نفسه ، ص 339.

⁴ المرجع نفسه، ص 347.

إذا غَزَلْتُمْ حَوْلَ يَوْمِي الظَّنُونُ # وَ أَنْ حَبَكْتُمْ حَوْلَ لَيْلِي الْمَلَامُ
فَلَنْ تَذْكُوا بُرْجَ صَبْرِي الْحَصِينُ # وَلَنْ تُزِيلُوا مِنْ كُؤُوسِي الْمُدَامُ
فَفِي حَيَاتِي مَنْزِلٌ لِلسُّكُونِ # وَ فِي قُؤَادِي مَعْبُدٌ لِلسَّلَامِ

>> لقد وضع جبران نموذجا للشعر و الشاعر، وطبقهما أمانة في نتاجه الشعري فالشاعر برأي جبران هو ذلك المتعبد الذي يدخل هيكلًا، فيجنو باكيا فرحا نادبا مهلا مناجيا مصغيا، ثم يخرج و بين شفثيه و لسانه أسماء، وحروف، واستدعاءات جديدة لأشكال عبادته التي تتجدد كل يوم، و أنواع انجذابه التي تتغير في كل ليلة، فيضيف بعمله وترا فضيا إلى قيثارة اللغة ، وعودا طيبا إلى موقدها < (1) ، بذلك استطاع جبران أن يتميز بأسلوبه كتميزه في فكره ، وإذا طريقته في ذلك تجنح في الخيال وتفتى بالتصوير، وتعذب بالنغم، فيستوي أصيلا رائدا فيها .(2)

أمّا القطب الثاني في الرابطة القلمية، فهو **ميخائيل نعيمة** (1889-1988م)، أو كما يسميه الكاتب "مارون عبود" بالأديب المَسْكُونِي الذي كتب ونظم على امتداد القرن شعرا، ونقدا، وقصصا، وفلسفة، و تعبدا ، ومتقلبا بين روسيا، و أوروبا، وأمريكا بعد ما أمضى عامين في فلسطين (3).

ترك نعيمة تراثا كبيرا و متميزا في قيمته الفكرية والأدبية، و يستطيع المتابع أن يقسّم هذا التراث إلى مرحلتين: مرحلة الهجرة الروسية و الأمريكية، و مرحلة الاستقرار في لبنان ، و خلال وجوده في روسيا كتب عددا من القصائد الشعرية أتمها في نيويورك لتظهر إلى العلن ديوانا شعريا وحيدا له هو(همس الجفون)، ومسرحية (الآباء و البنون)، و كتاب نقدي(الغربال)، و أنجز في لبنان بقية كتبه و هي : مرداد و زاد الميعاد، و البيادر، و الأوثان، و دروب، و كان يا مكان ،و في مهب الريح و كتاب عن صديقه جبران.(4)

¹ خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة و المهاجرون ، مج 2 ، ص 704.

² ينظر: كاظم حطيط، دراسات في الأدب العربي، ص 346.

³ ينظر: المرجع السابق ، ص 782.

⁴ ينظر: المرجع نفسه ، ص 784.

ما يُميز شعر نعيمة عند النقاد هو روحه الإنسانية العائمة فوق كافة الأمكنة فلا يشعر قارئه بأنه مهاجر، أو أنه رحل عن وطنه يوماً، و كل كتاباته الشعرية وتأملاته الروحية مصبوعة بالعتمة، و مُغمسة بالسَّواد ، فلجوءه إلى البحر و حوارهِ مع (الدودة) كلها حالات إنسانية نفسية تصلح لكل زمان و مكان وفي رثائه الذاتي أو تعذيب ذاته "السَّادية" يرسم صوراً للناس المُهانين المذلين الذين يبحثون عمن يطأ رقابهم⁽¹⁾، وهو في وصف ذاته و حيرته يعلن عزلته ووحدته في هذا الكون، إذ يقول بقصيدة (التائه):⁽²⁾ (مجزوء الرجز)

أَسِيرُ فِي طَرِيقِي # فِي مَهْمَةٍ سَحِيقِ
وَ وَحْدَتِي رَفِيقِي # وَ وَجْهَتِي الْفَضَا
مَطِيَّتِي الثَّرَابُ # وَ خُودَتِي السَّحَابُ

ففي هذه المقطوعة الشعرية تلتقي المتباعدات والمتنافرات من مثل (الوحدة / الرفقة) (التراب/ السحاب)، كما تلتقي صور الضياع والتهيه مكاناً وزماناً ، لتشكل في الأخير عالم الشاعر التائه، ليعود بعد فترة يستجمع فيها قواه، و يعلن فيها صموده، وشجاعته أمام نوائب الدهر في قصيدة (الطمأنينة)، فيقول⁽³⁾: (مجزوء الخفيف)

سَقْفُ بَيْتِي حَيْدُ # رُكْنُ بَيْتِي حَجَرُ
فَاعْصِفِي يَا رِيَا حُ # وَأَنْتَحِبْ يَا شَجَرُ
وَاسْبَحِي يَا غَيُومُ # وَ اهْطَلِي يَا مَطَرُ
وَاقْصِفِي يَا رُعُودُ # لَسْتُ أَخْشَى خَطَرُ
إلى أن يقول : مِنْ سِرَاجِي الضَّئِيلِ # اسْتَمِدُّ الْبَصَرُ
كُلُّمَا اللَّيْلُ طَالُ # وَ الظَّلَامُ انْتَشَرَ

¹ ينظر: المرجع السابق ، ص 786.

² ميخائيل نعيمة، همس الجفون (ديوان) ، دار نوفل ، ط6 ، بيروت ، 2004م ، لبنان ، ص 50.

³ المرجع نفسه ، ص 71.

بَابُ قَلْبِي حَصِينٌ # مِنْ صُنُوفِ الْكَدَرِ
فَاهْجُمِي يَا هُمُومُ # فِي الْمَسَا وَالسَّحَرِ
لَسْتُ أَخْشَى الْعَذَابَ # لَسْتُ أَخْشَى الضَّرَرَ
وَحَلِيفِي الْقَضَاءُ # وَرَفِيقِي الْقَدَرُ

ففي هذه الصور الشعرية لجأ نعيمة إلى الهموم و الأكدار، وسربلها بمظاهر الطبيعة القاسية (الرياح - الغيوم - المطر - الليل - الظلام)، فاتخذ منها رموزا للشقاء، والعذاب واستوقف نفسه جسورا صابرا على دفعها، ودليله في ذلك تكراره لعبارة (لست أخشى...) مُستجدا بالقضاء والقدر، وهما مظهران يدلان على الاستسلام للمصير .

وعن الصراع الداخلي النفسي الذي يعج في نفس نعيمة بين ملائكيته و بين نوازع الشيطان فيه، يقول (1):

دَخَلَ الشَّيْطَانُ قَلْبِي فَرَأَى فِيهِ مَلَاكَ
وَبَلَمَحَ الطَّرْفَ مَا بَيْنَهُمَا اشْتَدَّ الْعِرَاكَ
ذَا يَقُولُ: الْبَيْتُ بَيْتِي !فَيَعِيدُ الْقَوْلَ ذَاكَ
وَأَنَا أَشْهَدُ مَا يَجْرِي وَ لَا أَبْذِي حِرَاكَ
وَالِي الْيَوْمِ أَرَانِي فِي شُكُوكٍ وَ ارْتَبَاكَ
لَسْتُ أَنْزِي أَرْجِيمٌ فِي فُؤَادِي أَمْ مَلَاكَ ؟

في المقطوعة صورة من صور الاستسلام يقف عندها الشاعر مشدوها، وحائرا و خاضعا للمؤثرات الخارجية والداخلية ، فيقف في الأخير مولعا ومتسائلا عن نفسه يريد إدراكها، وما هي في الحقيقة إلا نفس بشرية متقلبة، ومضطربة في قصيدة (من أنت يا نفسي)، إذ يقول (2) :

إِيهِ نَفْسِي ؟ أَنْتِ لَحْنٌ فِيَّ قَدْ رَنَّ صَدَاهُ
وَقَعَتْكَ يَدُ فَنَانٍ خَفِيٍّ لَا أَرَاهُ

¹ المرجع السابق ، ص 94.

² المرجع نفسه، ص 19.

أَنْتِ بَرَقٌ، أَنْتِ رَعْدٌ ، أَنْتِ لَيْلٌ ، أَنْتِ قَجَرٌ
أَنْتِ فَيْضٌ مِنْ إِلَهٍ

و ما يطالعنا به نعيمة كذلك من صورته الذاتية ميله الفطري للعزلة و الانفراد، و كان منذ حادثته يميل إلى التوحد⁽¹⁾، وفي إحدى مقطوعاته النثرية التي تصور ذلك يقول⁽²⁾:

لَا عَيْنٌ تَسْتَأْنِسُ بِمَشْهَدٍ وَ تَتَفَرُّ مِنْ مَشْهَدٍ
لَا أَدُنُّ تَطْرَبُ بِصَوْتٍ وَ تَتَخَدَّشُ بِصَوْتٍ
لَا لِسَانٌ يَقْبَلُ عَلَى الشَّهْدِ وَ يُدِيرُ عَنِ الْعَلَمِ
لَا فَوْقَ وَ لَا تَحْتَ
لَا قَبْلُ وَ لَا بَعْدُ
لَا «أَنَا» وَ لَا «غَيْرَ أَنَا»
لَا أُنْدَادَ وَ لَا أَضْدَادَ
بَلْ هُنَاكَ وَحْدَةٌ سَرِيَّةٌ ، قُدْسِيَّةٌ، سَرْمَدِيَّةٌ
لَا تُدْرِكُ وَ لَا تُوصَفُ
تَتَلَاشَى فِيهَا الْبِدَايَاتُ وَ النِّهَايَاتُ

وهي معالم شاخصة من نفسية نعيمة الذي يقرّ مرارا أنّ الوسيلة الفنية للشاعر هي التعبير عن نفسه، ونقل تجربته و تجسيمها، و تصوير قطاع هام من عالمه الداخلي فالشعر « الحق يعرض التجربة بكل إبعادها في عالم النفس، ولكنه لا يحكي عنها، ولا يذكر نتائجها، فلو بقيت شهرا بل عاما أقول للناس: «يا ناس إني بكيت» لما بكى معي أحد غير أني لو أدخلتهم قلبي، و قد خيم الحزن فيه، و فتحت أمامهم أبواب نفسي لتبالت مع عيني عيون⁽³⁾، ويقول نعيمة في موقف آخر « إذن مهمة الأدب

¹ ينظر: ثريا ملحس : ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي ، دار صادر ، دار بيروت ، سنة 1964 م ، لبنان ، ص 14.

² ميخائيل نعيمة : نجوى الغروب (ديوان) ، دار نوفل ط3 ، بيروت ، 2000م ، لبنان ، ص 138.

³ أنس داود : التجديد في شعر المهجر، ص 101.

هي التعبير عن الإنسان، وكل حاجاته، وحالاته تعبيراً جميلاً، هادفاً من شأنه أن يساعد الإنسان على تفهم نفسه، و تفهم الغاية من وجوده»⁽¹⁾.

من أهم مظاهر (الأنا الصوفية) عند نعيمة قصيدة (أوراق الخريف)، والتي يقول فيها⁽²⁾ :

تَنَاطِرِي تَنَاطِرِي # يَا بَهْجَةَ النَّظَرِ
يَا مَرْقَصَ الشَّمْسِ وَيَا # أَرْجُوْحَةَ الْقَمَرِ
يَا رَمَزَ فِكْرٍ حَائِرٍ # وَرَسَمَ رُوحٍ ثَائِرٍ
يَا ذِكْرِي مَجْدٍ غَائِرٍ # قَدْ عَافَكَ الشَّجَرُ
تَعَانَقِي وَعَانِقِي # أَشْبَاحَ مَا مَضَى
وَ زَوْدِي أَنْظَارِكِ # مِنْ طَلْعَةِ الْفَضَا

إنَّ هذه الأبيات ليست إحساساً شاعرياً عادياً بأوراق الخريف التي تنتثر على الأرض و هي جميلة صفراء، وهي لا تثير في الشاعر القلق، أو الشعور بالغناء، إن المنظر الذي يصوره لنا الشاعر يعبر عن عدم اعتقاده بوجود الحياة و الموت، أي يُعبر عن إيمانه الراسخ بأنَّ الحياة و الموت واحد، و بأنَّ الموت مرحلة سرمدية للإنسان وفيها تجدد دائم.⁽³⁾

وبالانتقال إلى فيلسوف الرابطة القلمية إيليا أبي ماضي (1889-1957م)، وهو من بين أبرز شعراء الرابطة القلمية الأربعة والمتفرغين للشعر ، شارك في الرابطة القلمية بخمس قصائد متوسطة الحجم ، و متنوعة الموضوعات ⁽⁴⁾.

وإذا انطلقنا برفقة هذا الشاعر لنفحص ذاتيته ، فلا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نغفل عن مطولته «الطلاس»، وهي تتطوي على جملة من التساؤلات حول ماهية

¹ أسعد دورا كوفيتش : نظرية الإبداع المهجرية، ص 69.

² ميخائيل نعيمة : همس الجفون، ص 45-46.

³ ينظر : المرجع السابق، ص 70.

⁴ ينظر : فواز أحمد طوقان ، أسرار تأسيس الرابطة القلمية ، ص 211.

الكون، و كنه الحياة ، و طبائع الإنسان ، والمصير، والوجود، والعدم⁽¹⁾ ، إذ يقول منها⁽²⁾:

(مجزوء الرمل)

جِئْتُ لَا أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ وَ لَكِنِّي أَتَيْتُ
وَلَقَدْ أَبْصَرْتُ قُدَامِي طَرِيقًا فَمَشَيْتُ
أَجْدِيدٌ أَمْ قَدِيمٌ أَنَا فِي هَذَا الْوُجُودِ ؟
هَلْ أَنَا حُرٌّ طَلِيقٌ أَمْ أَسِيرٌ فِي قُبُودِ ؟
هَلْ أَنَا قَائِدٌ نَفْسِي فِي حَيَاتِي أَمْ مَقُودٌ ؟
أَتَمَنَّى أَنْنِي أَدْرِي وَلَكِنْ
لَسْتُ أَدْرِي.....

و تمضي المطولة على هذا الغرار في مقاطع متوالية دائبة على طرح الأسئلة المحيرة و لكن ما من جواب نافع مفيد، فيرتد الشاعر إلى حيث بدأ، و يصطدم بالجواب «لست أدري»⁽³⁾، ويطرح أبو ماضي نفس التساؤل موجهًا بالتحديد إلى ضمير «الأنا» في قصيدة « من أنا »، إذ يقول⁽⁴⁾:

(المتقارب)

أَنَا مَنْ أَنَا يَا ثَرَى فِي الْوُجُودِ # وَ مَا هُوَ شَأْنِي وَ مَا مَوْضِعِي
أَنَا قَطْرَةٌ لَمَعَتْ فِي الضُّحَى # قَلِيلًا عَلَى ضِيقَةِ الْمَشْرِعِ
أَنَا نَعْمَةٌ وَقَعَتْهَا الْحَيَاءُ # لِمَنْ قَدْ يَعِي وَ لِمَنْ لَا يَعِي
ليقول في الأخير: أَنَا مَوْجَةٌ دَفَعَتْهَا الْحَيَاءُ # إِلَى أَوْسَعِ فِإِلَى أَوْسَعِ
أَنَا أَنْتُمْ إِنْ ضَحِكْتُمْ لَأْمِرٍ # ضَحِكْتُ وَ أَدْمَعْتُكُمْ أَدْمَعِي
أَنَا وَاحِدٌ مِنْكُمْ يَا نُجُومَ # بِلَادِي مَتَى تَسْطَعُوا أَسْطَعُ
إِذَا لَمْ أَكُنْ مَعَكُمْ فِي غَدٍ # فَإِنِّي سَأَمُضِي وَأَنْتُمْ مَعِي

¹ ينظر : عمر الدقاق ، مواكب الأدب العربي عبر العصور ، دار طلاس ، ط1 ، دمشق 1988م، سوريا، ص 234.
² إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، تق ، جبران خليل جبران ، دار العودة ، بيروت ، 2004 م ، لبنان ، ص 156.
³ ينظر : المرجع السابق ، ص 234-235.
⁴ المرجع نفسه ، ص 399-400.

فضمير التكلم في بدايات الأبيات يوحي بمصدر الحيرة المنبعث من ضمير الشاعر ليقرن نفسه، و يبحث عنها في الماء، وفي النغمات، وفي الأشخاص، وحتى في عواطف الآخرين ليعود إليهم، ويمضي معهم من دون أن يتميز عنهم إلا بالحيرة والتساؤل، و كان الشاعر قد عاد من انفصام في ذاته إلى التحام مع غيره يحمل في ذاته حيرته، واعتداده بنفسه، وكأنه يستحضر الذات العربية في فخرها بنفسها بقصيدة «أنا» ، فيقول (1):

(الكامل)

حُرُّ و مَذْهَبُ كُلِّ حُرٍّ مَذْهَبِي # مَا كُنْتُ بِالْغَاوِي وَ لَا مُتَعَصِّبٍ
يَأْبَى فُؤَادِي أَنْ يَمِيلَ إِلَى الْآذَى # حُبُّ الْآذِيَةِ مِنْ طِبَاعِ الْعَقْرِ
إِنِّي إِذَا نَزَلَ الْبَلَاءُ بِصَاحِبِي # دَافَعْتُ عَنْهُ بِنَاجِدِي وَ بِمَخْلَبِي
وَشَدَّدْتُ سَاعِدَهُ الضَّعِيفَ بِسَاعِدِي # وَ سَتَرْتُ مَنَكِبَهُ الْعَرِيَّ بِمَنَكِبِي
ليصل بكبرياء ، في قصيدة «أنا إمام الذين هاموا» ، فيقول(2):

(مخلع البسيط)

أَنَا إِمَامُ الَّذِينَ هَامُوا # وَ أَيُّ قَوْمٍ بِلَا إِمَامٍ
فَلَيْسَ قَبْلِي وَ لَيْسَ بَعْدِي # وَ لَا وَرَائِي وَ لَا أَمَامِي
و يتكلم أبو ماضي عن شخصيته الشعرية، فيعرفها، أو يصفها بأنها كالكهرباء في خفائها وظهورها، و أنها تلك التي حباها الإله القدرة على ملاحظة خفايا الأشياء و أنها مثل ذلك الإنسان الذي احتار في كل شيء، بعدما قال كل شيء، و لم يقنع بحياته لشيء، و لم تصل معرفته إلى مرتبة اليقين ،لذا تراها معلقة الأنفاس تسأل نفسها، ولا من مجيب يجيبها، وخير ما نقدمه عن نظريته الثاقبة في ماهية الوجود وتشابك الحياة في أبيات، ليقول فيها(3):

(الخفيف)

وَ الَّذِي نَفْسُهُ بِغَيْرِ جَمَالٍ # لَا يَرَى فِي الْوُجُودِ شَيْئًا جَمِيلًا
الْيَأْسُ أَشَقَى مِمَّنْ يَرَى الْعَيْشَ مُرًّا # وَ يَظُنُّ اللَّذَاتِ فِيهِ فُضُولًا

¹ إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 120.

² المرجع نفسه، ص 528.

³ المرجع نفسه، ص 490.

أَحْكُمُ النَّاسَ فِي الْحَيَاةِ أَنَا # عَلَّوْهَا فَأَحْسِنُوا التَّعْلِيلَا
كما آمن أبو ماضي بنقاء جوهر النفس البشرية، وأنَّ الإنسان حين يتعمق ذاته يرى فيها كل نفس إنسانية، ليقول (1):
(الخفيف)

سَأَلْتَنِي وَ قَدْ رَجَعْتُ إِلَيْهَا # وَعَلَى مَقَرِّي غُبَارُ السَّيْنَا
أَيُّ شَيْءٍ وَجَدْتُ فِي الْأَرْضِ بَعْدِي # قُلْتُ : إِنِّي وَجَدْتُ مَاءً وَ طِينًا
كُلُّ مَنْ قَدْ لَقِيتُ مِثْلَكَ يَا نَفْسَ # سَيِّئٌ فِي مَا تُبْدِي أَوْ تُخْفِي
فَانْظُرِي مَرَّةً إِلَيْكَ مَلِيًّا # تُبْصِرِي الْأَوَّلِينَ وَالْآخِرِينَ
ومن القطر السوري يطالعنا نسيب عريضة (1887-1946م)، ومن النظرة الأولى إلى مجموعة أشعاره، أو حتى من قراءة إحدى قصائده القصيرة أو الطويلة ، يمكننا الحكم بأننا أمام روح ونفس معذبة، وحساسة، وإنسان غريب، و مُستوحِد، وديوانه المسمى (الأرواح الحائرة) يعكس صورة كاملة لحياته المضطربة.(2)

نظم عريضة جميع أبياته وقصائده منذ البداية حتى حلَّ به المرض سنة (1942م) وما علينا سوى أن نتخيل تلك الأمور المحزنة التي جعلته يتأوه لما لا يقل عن ثلاثين عاما حتى يتضح لدينا أن حياته أصبحت كئيبة، فظل ينتظر اليوم الذي ترتفع فيه روحه لبارئها الأعلى ، ثم حاول مرارا أن يعترف بهذه الروح الحائرة المتشائمة محاولا أن يُوصل إلى الغير هذه العواطف الشخصية المليئة بالشك، والحيرة (3) و هو بهذا اليأس والانهيار والاكتئاب يريدنا أن نعرف ما الذي يوحى له بالشعر، وما الذي جعله ينظر إلى الحياة، وكأنها شيء مفروض ، فيقول(4):
(مخلع البسيط)

شَرِبْتُ كَأْسِي أَمَامَ نَفْسِي # وَ قُلْتُ: يَا نَفْسُ مَا الْمَرَامُ؟
حَيَاةُ شَاكٍّ وَمَوْتُ شَاكٍّ # فَلَنَعْمَرَ الشَّاكَّ بِالْمُدَامِ
أَمَّا لَنَا شَعَشَعَتْ فَعَابَتْ # كَالَالِ أَبْقَى لَنَا الْأَوَامِ

¹ المرجع السابق : ، ص 611.

² ينظر : نادرة جميل السراج ، نسيب عريضة الشاعر الكاتب الصحفي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1970م، مصر ، ص 41.

³ ينظر : المرجع نفسه، ص 42-43.

⁴ نسيب عريضة: الأرواح الحائرة (ديوان) مطبعة جريدة الأخلاق ، 1946 م ، نيويورك ، ص 83.

لا بَأْسَ لَيْسَ الْحَيَاةُ إِلَّا # مَرَحَلَةٌ بِدَوُّهَا خِتَامٌ

و يزداد شاعرنا يأساً وقنوطاً في الحياة طالبا من غيره المعونة والنجاة من مرارتها
ليقول في مقطوعة «أنا في الحضيض» ⁽¹⁾:

أنا في الحَضِيضِ

و أنا مَرِيضٌ

أَفْلا يَدٌ تَمْتَدُّ نَحْوِي بِالذَّوَا

و تَبْتُ فِي حِسْمِي مَلَامِسَهَا الْقَوَى

أَفْلا فُؤَادٌ

بَيْنَ الْعِبَادِ

يَدْرِي بِأَوْجَاعِي، فَيُعْطِفُ مُنْعِمًا

و يَصُبُّ فَوْقَ جِرَاحِ قَلْبِي الْبَلَسَمَا

أنه رغم ذلك يسعى إلى أن يجد لهذه النفس علاجاً بذاته باحثاً عن شمعة أو شعلة أمل
تخرجه من دائرة العزلة و الغربة , فيقول ⁽²⁾:

أَنْفَسِي أَلَمْ تُبْصِرِي فِي الْحَيَاةِ # سِوَى اللَّيْلِ وَ الْيَأْسِ وَ الْمُتَكَرَّرَاتِ ؟

فَهَلَا نَظَرْتِ إِلَى الْمُفْرَحَاتِ # وَ طَارَتْ إِلَى الرُّوضِ وَ الْفَانِيَاتِ

و إذا كان بعض القلقين من شعراء المهجر هربوا إلى حضن المرأة، ليتطهروا من الهم
و الحزن، فإن عريضة هرب إلى ذاته يستلهمها، ويبحر في أعماق المغزى من وجود
الإنسان في داخلها، فيقول ⁽³⁾:
(مجزوء الكامل)

نَفْسِي عَلَى بَحْرِ الْأَسَى # يَنْتَابُهَا جَزْرٌ وَمَدٌ

قَالَ قَلْبُ يَدْفَعُهَا إِلَى # حَيْثُ الْهَلَاكُ لَهَا مَعْدٌ

فَتَطِيعُ ذَاهِلَةً وَ حَادِي # عَيْسُهَا لِلْيَأْسِ يَحْدُو

وَالْعَقْلُ يَقْدُفُهَا إِلَى # شَطِّ السُّلُوِّ وَ لَا تَوَدُّ

¹ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 72

² المرجع نفسه ، ص 54.

³ المرجع نفسه ، ص 117

ونسيب عريضة يحس بأنّ مجاله التأملّي هو ذلك العالم المتشعب المتضارب الذي يضمه بين جوانحه، وأنّ رسالته الشعرية هي متابعة ذلك العالم، وأنّ عالم النفس الداخلي بثرائه وعمقه هو الأجدر بالرصد والمتابعة، فنجدّه قد أعجب بقصيدة للشاعر الروسي "تيوتشف"، فترجمها عريضة إلى العربية، وتكاد تكون هذه القصيدة شعاراً نفسياً لعريضة، إذ يقول (1):

(البسيط)

عِشْ دَاخِلَ النَّفْسِ وَ أَلْزَمَهَا كَصَوْمَعَةٍ # وَاتَّقِنْ حَيَاتَكَ فِيهَا شَانَ مَنْ نَجَبَا
فَفِي فُؤَادِكَ كَوْنٌ لَسْتُ تَعْرِفُهُ # يَهُونُ إِدْرَاكُهُ لَوْ كُنْتَ مُطْلَبَا

كما تبدو لشاعرنا ملامح الصوفية في الإشراق بغية الوصول إلى الكمال في قصيدة (على طريق آرم)؛ وارم الأسطورية هي مدينة ضاعت في الصحراء، ولم يستطع أحد الوصول إليها، وقد بناها (شداد بن عاد) من حجارة الذهب لكن (آرم) في ملحمة الشاعر هي «الروح» التي يسير في طلبها لمراحل، ولكنه لا يصل إليها، فيقول في بعض منها (2):

(مخلع البسيط)

أَحِنُّ شَوْقًا إِلَى دِيَارِ # رَأَيْتُ فِيهَا سَنَى الْجَمَالِ
أُهَيْبْتُ مِنْهَا إِلَى قَرَارِ # أُمَسْتُ بِهِ الرُّوحُ فِي اعْتِقَالِ
أَهْيِمُ فِي اللَّيْلِ مِثْلَ أَعْمَى # جَاعَ وَ لَا يُحْسِنُ السُّؤَالَ
يَهْزُنِي فِي الدُّجَى حَنِينٌ # إِلَى الَّذِي مَرَّ مِنْ وَصَالِ

أمّا شاعر الدموع والأحزان رشيد أيوب (1871-1941م) صاحب الدواوين الشعرية الباكية (أغاني الدرويش، الأيوبيات، هي الدنيا) ، فيعدّ من أبرز الشعراء المهجريين إذا عد أدباء المهجر. طارت شهرته في الولايات المتحدة عند أعضاء الرابطة القلمية، وقد كتب ميخائيل نعيمة مقدمة ديوانه «أغاني درويش»، و زين جبران رسومه، إذ يرى الدارسون أنّ في شعر رشيد أيوب طابع الحيرة والألم الملازم، ولعل سبب ذلك أنه انتقل فجأة من هدوء القرية الشامل إلى ضجيج أوروبا وأمريكا، فأصيب بالانبهار

¹ ينظر: أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، ص 187. وينظر ، نسيب عريضة ، الأرواح الحائرة ، ص 24، 25.

² نسيب عريضة: الأرواح الحائرة (ديوان) ، ص 179-180.

والدهشة، وأصبح الشاعر موزعا بين الحنين إلى الماضي اللبناني ، وبين التطلع إلى المستقبل الأمريكي ، فاستغرقت النفوس في الأشجان وانطوت على حساسية شديدة تجاه كل ما يُذكر بلبنان، إذ يقول ⁽¹⁾ : (السريع)

يَا تَلْجُ قَدْ هَيَّجْتَ أَشْجَانِي # أَذْكَرْتَنِي أَهْلِي بَلْبَانِ

بِإِلَّهِ قُلْ عَنِّي لِجُبْرَانِي # مَا زَالَ يَرَعَى حُرْمَةَ الْعَهْدِ

رشيد أيوب شاعر موزع بين آماله الضائعة، و آلامه الجاثمة، هو برّم بالفقر، كافر هارب من واقع الحياة المفعم بالمادة و المساحيق، فضل يدور في دائرة العمر يبحث عن الفرج، ليقول ⁽²⁾ (الوافر)

قَضَيْتُ الْعُمَرَ أَبْحَثُ عَنْ أُمُورِ # وَ قَسْتُ غَذِي عَلَى مِقْيَاسِ أُمْسِي

قَلَمْ أَرِ غَيْرَ نَفْسِي مِنْ صَدِيقِ # وَلَمْ أَرِ مِنْ عَدُوٍّ غَيْرَ نَفْسِي

يضاف إلى كل ما تقدم، أنّ له نفسا شاعرة بالفطرة ، لا ترى الحياة إلا بمنظار الشعر و الشعر عند الغرب من الذين لا يعرفون لغة الشاعر بضاعة خاسرة ، فلا عجب أن تطول حسرة الشاعر، و يتمزق قلبه الحساس الذي لا يستطيع أن يواجه الحياة بصلابة⁽³⁾، إلا بدموع العين و حرقة والنيران. وفي التعبير عن هذا الموقف من الحياة يقول ⁽⁴⁾:

دُمُوعٌ بَعَيْنِي لَمْ تَجْمَدِ # وَ نَارٌ بَقَلْبِي لَمْ تَخْمَدِ

فِيَادِمُ هَلْ أَنْتَ مِنْ لُجَّةٍ # وَيَا نَارُ هَلْ أَنْتَ مِنْ مَوْقِدِ

أَصْلِي لِمُوسَى وَ اعْبُدْ عِيسَى # وَ أَتْلُو السَّلَامَ عَلَى أَحْمَدِ

إِذَا مَا تَمَشَّيْتُ بِفِكْرِي الْقَرِيضُ # قَرَضْتُ وَ صَدَّرِي عَلَيْهِ يَدِي

أَقْلَبُ طَرْفِي بِرَحْبِ الْفَضَاءِ # وَ أَمْضِي حَزِينًا إِلَى مَرْقَدِي

¹ ينظر: عمر الدقاق ، مواكب الأدب العربي عبر العصور ، ص 240.

² رشيد أيوب : الأيوبيات ، دار صادر ، ط2 ، بيروت ، 1959 م ، ص 04.

³ ينظر ، محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري، ص 645.

⁴ المرجع السابق ، ص 14.

لقد بلغ الشاعر منتهى المرارة النفسية >> فهو يشعر بأنه مهزوم على الدوام، و أنا الحياة قد لفظته، فهو يحسُّ بأنه فقد لذة الحياة ، ومرح الشباب، والأمل نفسه إلا بقايا من الأماني الحائرة <<⁽¹⁾، فظل الشاعر يتأسف على شبابه، و زمانه الضائع قبل المشيب، إذ يقول ⁽²⁾:

(السريع)

فِي ذِمَّةِ اللَّهِ زَمَانَ الصَّبَا # وَ عَيْشِي الذَّاهِبُ قَبْلَ الْمَشِيبِ
كَمْ كُنْتُ أَشْدُّ إِنْ دَعَانِي الْهَوَى # كَمَا شَدَا الْعُصْفُورُ فَوْقَ الْقَضِيبِ
أَمْسَيْتُ وَ أَشْوَاقِي إِلَى ذَاهِبٍ # وَ الْعَيْنُ تَرَعَى النَّجْمَ حَتَّى يَغِيبَ
و النَّفْسُ مَنْ ذَكَرَى زَمَانَ مَضَى # كَمْ زَقَرَةً مِنْهَا تَفُوقُ اللَّهَبَ

ويلجأ رشيد للتفيس عن كربه إلى عالم الأحلام ينسي فيه نفسه، وحياته، و حياة الناس جميعاً لأنَّ الخيال ينسج له عالماً حافلاً بالفتنة والجمال، فيقول بقصيدة «قصري» من ديوانه أغاني الدرويش ⁽³⁾:

(السريع)

مَا لَدَهُ الْحَيَاةُ تَرَعَى النُّجُومَ # بَيْنَ أَسَى الشَّاكِي وَ رَشَفِ الْمُدَامِ
إِذْ تَطْرُدُ الْأَحْلَامَ جَيْشَ الْهُمُومِ # إِذْ تَنْجَلِي الْأَمَالَ تَحْتَ الظَّلَامِ
دُبِّي..رَعَاكَ اللَّهُ بِنْتَ الْكُرومِ # وَ غَلْغَلِي فِي الْقَلْبِ حَتَّى يَنَامَ
عَلَى بَسَاطٍ مَدَّ فَوْقَ الْغُيُومِ # حَاكَّتُهُ أَيْدِي النَّفْسِ مِنْ وَجَدَهَا

إنَّ شخصية رشيد أيوب تظل شخصية أقل حماسة و شجاعة للبوح بكل ما تتتابها من تفاصيل وأخايد لأن همومه - كما يراه نعيمة - في الغالب هموم رجل في عنقه زوجة و ثلاث بنين، وهو يريد أن يكفل لهم أحسن أسباب العيش، فلا يستطيع رغم أنَّ مساهماته و آثاره الشعرية الكثيرة ضمن آثار جماعة الرابطة القلمية تعد الأوسع بين أعضائها، إذ تبلغ عدد أبيات المشاركة (261 بيتاً)⁽⁴⁾.

¹ محمد عبد المنعم خفاجي : قصة الأدب المهجري ، ص 646.

² رشيد أيوب: الأبيات ، ص 33.

³ رشيد أيوب : أغاني الدرويش (ديوان) ، دار صادر، دار بيروت ، بط ، بيروت ، 1959م ، لبنان ، ص 34.

⁴ ينظر : فواز أحمد طوقان ، أسرار تأسيس الرابطة القلمية ، ص 247.

أمّا أمين الريحاني(1876-1940م)، وهو صاحب (الريحانيات)، وديوان(هتاف الأودية) ، فيعدُّ من أشهر أدباء الرابطة القلمية الذين كتبوا الشعر المنثور، وكتاباتهِ رشيقة العبارة متينة التركيب، يُطرب بأسلوبه كما يُسحر بآرائه الفلسفية، و هو من الشعراء القوميين الفخورين بالقومية العربية و بالذات العربية الأصيلة ، فقد استمد منه الشعراء المهجرين غذاء للعقل والعاطفة معا، و كان يمدُّهم بنبرة الحماسة والخطابة في الشعر.⁽¹⁾

امتاز شعر الريحاني بتفننه في البحث عن أمراض الشرق، و سر تأخره الأدبي و الاجتماعي، و في فلسفة الحياة، و أسرار الوجود ، بخيال يسبح في عالم الخيالات الراقية، و نجده في ديوانه (هتاف الأودية) شاعرا مُعتدا بنفسه، فخورا بأصله، وبذاتيته العربية الأصيلة التي تتم عن أنفة و تحدي في وجه الغرب المتعجرف المجتث من أصوله المتبرئ من موروته، ففي قصيدة (أنا الشرق) يتكلم عن هذا الشرق مادحا بعض ما فيه، ومتأففا من بعضه الآخر ⁽²⁾، فيقول⁽³⁾.

أنا الشَّرْقُ

أنا حَجَرُ الزاويةِ لأولِ هَيْكَلٍ في هَيْكَلِ الله

وَأولِ عَرْشٍ مِنْ عُرُوشِ الإنسان

أنا الشَّرْقُ

قَدْ جِئْتُكَ يَا فَتَى الْغَرْبِ رَفِيقًا

في جُيُوبِي وَ في يَدَي أَشْيَاءٍ مِنْ حُقُولِ النَّفْسِ وَ مِنْ جِبَالِهَا

وَ اسْتِئَاءٍ مِنْ أَغْوَارِ الْحَيَاةِ

ومن شعراء مجموعة الرابطة القلمية الشاعر العاصي — نسبة إلى نهر العاصي بـ"حمص" — نذرة حداد(1880-1950م) ، فقد وصفه ميخائيل نعيمة بأنّه طيب القلب و طاهر السريرة، وفي لأصحابه مستقيم في معاملاته، ورقيق العاطفة والناظر

¹ ينظر: أنس داود ، التجديد في شعر المهجر، ص 339.

² ينظر: رياض العوايدة ، أمين الريحاني ، مكتبة ألفا ، ط2 ، دمشق ، 2000 م ، سوريا ، ص 84.

³ أمين الريحاني : هتاف الأودية ، دار الجبل ، ط6 ، بيروت ، 1989م ، لبنان ، ص 152.

إليه قد يحسبه تاجرا يصعب أن يرى فيه ذلك الشاعر المرهف ⁽¹⁾. وفي شعر ندره كثير من مراسيم التقليد، وفيه شعر المناسبات في المدح، والتهاني والتكريم، وفيه التقرير المباشر عن أفكار ومشاعر محددة، إذ تتضح فيه نزعة إنسانية، و ثراء في الأغراض، والصور، والأخيلة، وهي سمات بادية في ديوانه «أوراق الخريف» الذي نشره عبد المسيح حداد بعد وفاته.

يتناثر في شعر ندره الإحساس بالناس والتعاطف معهم، والدعوة إلى المحبة والعطاء والإيحاء والنصح، فبرغم تجاربه الحياتية القصيرة إلا أننا نجد في نفسه، وذاته من خلال شعره حبه لإسداء النصيحة لغيره قصد الإصلاح، فيضع نفسه موضع المحنك المجرب، والناصح الموثوق بنفسه، فيقول ⁽²⁾:

(مخلع البسيط)

كَمْ مِنْ غَنِيٍّ إِذَا فَقِيرًا # مِنْ كَثْرَةِ النَّذْلِ وَالْخُمُولِ
أُورَثُهُ الْوَالِدَانِ مَالًا # فَظَنَّ مَا حَازَ لَنْ يَزُولَ
بَدَدَ أَمْوَالِهِ جُزَافًا # فِي مَجْلَسِ الْعِيدِ وَالْكَحُولِ

ومع مشهد طبيعي خلاب يراه ماثلا أمام عينيه، فيسقط تلك التأملات عليه من مثل قوله ⁽³⁾:

(مجزوء المتقارب)

وَمَا شَاقَّنِي فِي الْحَيَاةِ # سِوَى مَنْظَرِ الْجَدُولِ
لَعِيشٍ بِقَلْبِ الْفَلَاةِ # سَعِيدًا بِلَا مَثَلِ
جَرَى بَيْنَ شَدْوٍ وَنَدْبٍ # إِلَى حَيْثُ لَا يَفْهَمُ
كَذَا نَحْنُ نَمْضِي كَرَكِبٍ # إِلَى أَيْنَ ؟ لَا أَعْلَمُ

و بنفس طيبة مع جهله بطبيعة هذه النفس يتجه إليها محاولا فهمها في قصيدة (النفس) إذ يقول ⁽⁴⁾:

(الرمل)

هِيَ سِرٌّ غَامِضٌ أَوْ مُبْتَدَأٌ # جَهْلَ الْإِنْسَانِ مِنْهُ خَبْرُهُ

¹ ينظر: فواز أحمد طوقان، أسرار تأسيس الرابطة القلمية، ص 252.

² ينظر: انس داود، التجديد في شعر المهجر، ص 149-152.

³ ينظر: خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون، مج 2، ص 677.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 683.

ظَلَّهَا بَعْضُهُمْ مَعْرِفَةً # أَخْطَأُوا لَمْ تَكْ إِلَّا نَكْرَةً
لَيْسَ يَذْرِي غَيْرَ مَنْ أَبَدَعَهَا # مَا مَصِيرُ النَّفْسِ بَعْدَ الْمَقْبَرَةِ
إِنَّ نَفْسًا حَارِبَتْ أَهْوَاءَهَا # هِيَ نَفْسٌ خُلِقَتْ مُنْتَصِرَةً

«و بذلك بدأ ندرة يشعر بأنه أصبح على الطريق المؤدية إلى ضالة نفسه، و بدأت نفسه تؤانسه، و تكبر أمله بالنجاح، وبشعوره أنه واجد نفسه بنفسه، وأنه عندئذ سيرتاح إلى ما وجدته، إلى ما خلق من أجله، وسيشرع في تأدية رسالته العلوية»⁽¹⁾.

ب - تشكيل الأنا في المهجر الجنوبي (العصبة الأندلسية) :

لقد أشرنا فيما سبق إلى الظروف التي أدت إلى تأسيس الرابطة الأندلسية أو العصبة الأندلسية بالبرازيل بمدينة (سان باولو)، ويبدو أن البرازيل تعدّ على رأس المهاجر الأمريكية التي اجتذبت إليها أكبر قدر من المهاجرين العرب، وهي الدولة الوحيدة التي تتطوق بالبرتغالية في أمريكا، ولا شك أن أي هجرة تتطوي على عاملي الطرد و الجذب، فالطرد كانت له عوامل سياسية، واجتماعية، وأمنية في بلاد الشام أمّا الجذب كان في البرازيل، ومن عوامله العلاقة الجيدة التي كانت تربط بين إمبراطور البرازيل "دون بيدرو الثاني" والشام، فقد قصد الأماكن المقدسة في فلسطين ومكث في لبنان إلى جانب قوافل السيّاح و الحجاج المسيحيين التي كانت تزور الشام كل عام مما تردد في الأذهان فكرة الهجرة عند الشاميين⁽²⁾، وحين ذاع صيت الرابطة القلمية في نيويورك، وانتشر إلى أمريكا اللاتينية عزم فريق من الأدباء والشعراء العرب في البرازيل على تأسيس العصبة الأندلسية سنة 1932م وعلى يد ميشال المعلوف، وهو خال الشعارين و الأديبين فوزي و شفيق المعلوف .

يمتاز شعر ميشال المعلوف (1889-1942م) عند قارئيه بالطابع الوجداني الرقيق وهو مشبع بالنزعة الروحانية الشفافة، وسماحته، وخلقه الرفيع، وأدبه الساعي

¹ محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المهجري، ص 695.

² ينظر: عمر الدقاق، عنادل مهجرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب مطبعة الإنشاء، دمشق، 1972م، سوريا، ص 11-17.

إلى إسعاد الآخرين، كما ظهرت في قصائده حالة الاغتراب الروحي الذي عاشه، وقد يكون ذلك بسبب إحساسه بمرضه وضعف قلبه، إذ يقول (1): (مجزوء المتقارب)

حَنِينٌ وَ شَوْقٌ وَ حُبٌّ دَفِينٌ
تُكَايِدُهُ كَبْدًا مِنْ تُرَابٍ
فَإِنْ يَكُ فِي الْأَرْضِ مَاءٌ وَ طِينٌ
يَحُولُ وَ يَفْصَلُ مَا بَيْنَنَا
فَيَأْرَبُ عَجَلُ بِيَوْمِ الدَّهَابِ

وهو في زحمة المرض و انتظار القدر المحتوم، يعود بالحنين إلى الجذور، و ذكريات الصبا ، وأرض لبنان الطيبة، يستجمع بها ذكراه، ليجد في الذكرى بصيص الأمل، إذ يقول (2): (الكامل)

أَوَاهُ مِنْ ذِكْرَى الْأَحْيَةِ وَ الْحَمَى # وَمَنَازِلُ الْأَبَاءِ وَ الْأَجْدَادِ

مَا كُنْتُ أَحْسِبُ أَنَّ بُعْدِي عَنْهُمْ # بُعْدٌ بَلَا أَمَلٍ وَ لَا مِيعَادِ

والغريب أَنَّ الدارسين لشعره لم يعثروا على ديوان مطبوع لهذا الشاعر المغترب و كل قصائده مبعثرة في كتب كثيرة أشهرها كتاب (في هيكل الذكرى) الذي أصدرته العصبة الأندلسية في البرازيل عام (1943م).

إنَّ آخر ما نظمه الشاعر أبيات شعرية مأسوية تنذر بقرب موته، يقول فيها متحسرا (3): (مجزوء الوافر)

جَنَيْتُ عَلَيْكَ يَا قَلْبِي # وَ لَمْ تَشْفَعْ بِكَ الشَّكْوَى
وَ كَمْ قَاسَيْتَ فِي جَنْبِي # وَ كَمْ حَاقَتْ بِكَ الْبَلَا
بَلَى قَدْ جَرَتْ يَا قَلْبِي # عَلَيْكَ فَلَمْ تَعُدْ تَقْوَى

¹ ينظر: خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون مج2 ، ص 418-419.

² ينظر: عمر الدقاق ، مواكب الأدب العربي عبر العصور ، ص 239.

³ ينظر: المرجع السابق ، مج1، ص430-431

و هي آخر السطور الشعرية التي أودعها الشاعر قلوب قرائه، مما يفضي إلى رهافة حسه، و يبقى هذا القليل من شعره يصطحبه إلى مقصورة الخلود.

أما شفيق المعلوف (1905-1976م) فقد ساهم في تأسيس العصبة الأندلسية مع أعضائها، و كان من الشعراء الذين لم تساهم الغربية في تثقيف شاعريتهم، لأنه وصل إلى البرازيل شاعرا، وكان ميسور الحال، ولد و في فمه ملعقة من ذهب — كما يعلق عليه جورج صيدح — ⁽¹⁾، و من صورته النفسية قبل رحيله إلى البرازيل قصيدة (في ذمة الزمان) من ديوانه (أحلام) نضمها الشاعر يوم رحيله، فيعكس فيها حالة نفس حزينة مفعمة بمشاعر الأسى، و الرغبة في المغامرة على أرض العالم الجديد، إذ يقول ⁽²⁾:

(الخفيف)

وَدَّعِي وَادِيَا لَنَا وَشَبَابًا # إِنَّ فِي ذِمَّةِ الزَّمانِ الْإِيَابَا
وَ انْفُضْ عَن جَنَاحِكَ اللَّهُو يَا # نَفْسُ وَ قَوْمِي نُغَامِرُ الْأَثْعَابَا
وَ طَنْ مَوَاطِئُ الْغَرِيبِ وَلَا أُمَ # لَكَ مِنْهُ حَتَّى الْحَصَى وَ الثَّرَابَا
أَنَا لَوْ لَمْ يَغْشَ عَيْنِي يَأْسِي # لَمْ أَفْضَلْ عَلَى الشُّرُوقِ الْغِيَابَا

هذا الشاعر المترف الذي لانت له الحياة تيقن أنَّ المال غرض في هذه الدنيا، و لهذا استقر في نفسه أنَّ السعادة المطلقة سراب، بل إنَّ عالم الأدب و الفن، وما ينطوي عليه من متاع هو الذي استهواه، إذ يقول في (القصيدة الخرساء)⁽³⁾:

(الطويل)

وَمَا أَنَا فِي شِعْرِي سِوَى قَلْبٍ مُؤْمِنٍ # أَطْلَ عَلَى الْأَحْبَاءِ مِنْ جَفَنٍ مُلْحِدٍ
سَلَكْتُ سَبِيلًا قَدْ أَكُونُ ضَلَلْتُهُ # وَ رَبُّهُ غَاوٍ بِالْغَوَايَةِ يَهْتَدِي
وَ حَجَبْتُ عَن أَصْلِ الْحَيَاةِ دُمُوعَهُمْ # وَ ثُرْتُ عَلَيْهِمْ بِالرَّحِيقِ الْمُبَرَّدِ
أَقُولُ لِنَفْسِي إِنَّ تَنَهَّدْتُ فَازْفُرِّي # رُوَيْدًا عَلَى جَمْرِ الْعَذَابِ الْمُرَمَّدِ

و شاعرنا من الذين لهم رؤية خاصة للحياة و الموت، فهو ممن لا يهتمهم الخلود في الحياة لا لأنه يعاني ويلاتها، و لكن لقناعته بأن الخلود فان إلى الموت، فرفضه

¹ ينظر: خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون، مج 1، ص 337-338

² ينظر: عمر الدقاق، عنادل مهاجرة، ص 62.

³ ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 700.

الحياة لم يكن له باعث لدى الشاعر إلا أنّ الموت يترصده ، فكلّ ما يصبه الشاعر من نقمة على الوجود إنّما هو في حقيقة الأمر نقمة على الموت، وفي ملحمة (الأحلام) يورد هذا المعنى عندما يتمنى الموت مكفنا بأنوار القمر، إذ يقول ⁽¹⁾: (المتقارب)

أَلَا لَيْتَ أَنْوَارُهُ كَفَنْتَ # بَقَايَايَ مِنْ شَبَحِي الْعَابِرِ

لَأُدْفِنَ بَيْنَ زُهُورِ الرِّيَاضِ # عَلَى شَفَةِ النَّهْرِ الزَّاحِرِ

يُجَدِّدُ رَبِّي فِي كُلِّ عَامٍ # نَضَارَةَ مَدْفَنِي الزَّاهِرِ

و في حادثة طريفة بين أمين الريحاني (الرابطه القلمية)، والشاعر شفيق المعلوف كتب أمين الريحاني إليه لائما عليه كبرياءه في عبارة يقول فيها « أشهد أنك شاعر، ولكنك في الأحلام بعيد عن كنه الحياة، والمقاصد الكبرى فيها، إنّ الشاعر هو من صميم الناس، وليس من ظن نفسه فوق الناس بقريب لأصغر الشعراء» ، فردّ عليه شفيق بروح الاعتداد صادرا في رده عن مفهومه الخاص للفن « إنّ لي رأيا آخر في الشعر إذ ليس الشاعر عندي من الجيل الواحد، حتى إذا تبدلت الأوضاع و اختلفت الأحوال تناسته من بعده الأجيال، و أنا من هواة الشعر الخالد الذي لا يرتبط بالزمنة»⁽²⁾.

ويأتي صاحب قصيدة «على بساط الريح» ليضيف إلى الشعر العربي الحديث إنتاجا جديدا، وإلى عائلة آل المعلوف شاعرا آخر نوّه به الكثير من المستشرقين وعدّوه من الأدباء العرب البارزين وهو فوزي المعلوف (1899-1930م).

ارتبط فوزي ارتباطا عميقا بتراثه الشرقي، و كانت اللغة العربية عنده — بعد أن أتقن البرتغالية و الاسبانية — لغة الضاد المعززة في المهجر فسمّاها «أم اللغات» ويوصف فوزي المعلوف عن دارسيه بأنّه شاعر التشاؤم و الألم، و تعود أسباب تشاؤمه إلى ظروف الهجرة التي ميزت عائلته مما أدى بهم إلى عدم الاستقرار بوطن بين لبنان و سوريا و البرازيل ، ثم التخلّف و الجهل في مجتمع عمل الشاعر على إصلاحه دون جدوى، أضف إلى ذلك تشاؤم هو أصل في طفولته، ورؤية

¹ ينظر: انس داود ، التجديد في شعر المهجر، ص 435.

² عمر الدقاق : عنادل مهجرة، ص 65.

الموت في الحياة و تلمس التعاسة الروحية عند الناس، إذ نتج من صدمات الواقع له انسحابه من الحياة ليستعيد ذاته، ومن المرجح أنّ العامل الأساسي الذي حدها إلى اليأس هو مرضه، وشعوره المبكر بحضور الموت بالإضافة إلى مثاليته المفرطة⁽¹⁾، فيغدو فوزي المعلوف (*) من أبرز الشعراء الحائرين، ومن الذين تساءلوا دوماً عن سرّ وماهية الوجود والممات، وحقيقة البعث، وهو من أشباه أبي ماضي في الحيرة، ففي قصيدة لغز الوجود يقول⁽²⁾:

(الخفيف)

كَيْفَ جِئْنَا الدُّنْيَا ؟ وَ مِنْ أَيْنَ جِئْنَا؟

وَ إِلَى أَيِّ عَالَمٍ سَوْفَ تُقْضِي؟

هَلْ حَيِينَا قَبْلَ الْوُجُودِ ؟ وَ هَلْ نُبْعَثُ

بَعْدَ الرَّدَى، وَ فِي أَيِّ أَرْضٍ ؟

هُوَ كُنْهُ الْحَيَاةِ ، مَا زَالَ سِرًّا

و كل هذه الحياة عنده وَهْمٌ في وَهْمٍ، وآلم في آلم، فيقول⁽³⁾:

(الخفيف)

كُلُّ هَذِي الْحَيَاةِ وَ هَمٌّ وَ هَذَا # رَسَمٌ وَ هَمٌّ وَمَا أَنَا غَيْرُ وَ هَمٍّ

غَيْرَ أَنَّ الرُّسُومَ تَبْقَى طَوِيلًا # وَ أَنَا أَمَحِّي بِرُوحِي وَ جِسْمِي

عاش الشاعر غربتين: غربة الهجرة، وغربة الذات إذ شعر بضيق في دنيا العذاب و الزفير كما سماها، وبانت غربة ثالثة، وهي غربة عن الله ، فاستعان الشاعر بالحلم لينتصر على الألم اليومي⁽⁴⁾.

و في ملحمة «على بساط الريح» يرنو المعلوف بروحه نحو الحرية، حرية الروح وتداخل الجسد بالعقل، والقلب، والشعور ، إذ يقول⁽⁵⁾:

(الخفيف)

إِنَّ جِسْمِي عَبْدٌ لِعَقْلِي وَعَقْلِي # عَبْدٌ قَلْبِي وَالْقَلْبُ عِنْدَ شُعُورِهِ

¹ ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 54-55.

(*) فوزي هو بكر إخوته: اسكندر و شفيق و رياض.....

² فوزي المعلوف: مختارات مكتبة صادر بيروت 1953م، ص 33.

³ ينظر: ربيعة أبي فضل فوزي المعلوف (شاعر الألم والحلم) دار المشرق ط1، بيروت 1993م، لبنان، ص 55.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 64.

⁵ ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 637.

وَشُعُورِي عَبْدُ لِحْسِي وَ حِسِّي # هُوَ عَبْدُ الْجَمَالِ يَحْيَا بِنُورِهِ
 كُلُّ مَا بِي تَحْتَ الْعُبُودِيَةِ الْعَمِّ # يَاءُ فَوْقَ الْوُجُودِ بَيْنَ شُرُورِهِ
 غَيْرَ رُوحِي فَأِنَّهَا حُرَّةٌ تَمَّ # شِي بِرَوْضِ الْخُلُودِ بَيْنَ زُهُورِهِ
 هذا الشاعر لا يمجّد انتصار القوة المادية، وإنّما يمجّد قوته الروحية، وانتصارها المفعم
 وهولا يبيغض الارتقاء، ولا يرمقه، ولكنه يهز كنفه ازدراء، لذا يقول بقصيدة
 «في هيكل الذكرى» ⁽¹⁾:

(الخفيف)

إِنِّي شَاعِرٌ بِرُوحِي فَوْقَ الْـ # مَوْتِ تَمْشِي بِكُلِّ حُبِّي وَ بُغْضِي!
 إِيهِ يَا مَوْتُ لَنْ تَمْسَ خُلُودِي # فَأَقْضِي مَا قَضَيْتَ لَسْتُ وَحْدَكَ تَقْضِي
 فَأَنَا خَالِدٌ بِشِعْرِي عَلَى رُغْـ # مَ زَمَانٍ عَنْ قِيَمَةِ الشَّعْرِ يُقْضِي
 و قبل أن يموت بقليل نظم يقول ⁽²⁾:

(الخفيف)

مَرْحَبًا بِالْعَذَابِ يَلْتَهُمُ الْعِيـ # نَ الْتِهَامَا وَيَنْهَشُ الْقَلْبَ نَهْشًا
 مُشْبَعًا نَهْمَةً إِلَى الدَّمِّ حَرَى # نَاقِعًا غَلَّةً إِلَى الدَّمْعِ عَطَشَى
 « وإنّ لمن الأهمية القصوى لعالم من علماء النفس درس نفسية هذا الشاعر البالغ
 التاسعة و العشرين من عمره، ففي روحه بساطة و تركيب بقدر ما فيها من جدّة و قدم
 وهو زهرة منتقاة من الطبقة النبيلة في أمته يمت بنسبة آل أسرة عريقة في القدم أنجبت
 الشعراء، والمؤرخين، والكتبة بكل ما في هذه الكلمات من معنى نبيل. » ⁽³⁾.

ولعلم آخر من شعراء المهجر الجنوبي، وهو رشيد سليم الخوري (1887-1984م)
 الذي لقب "القروي" نسبة إلى قرية (البربارة)، التي تقع بين قضائي "البترون" و "جبيل"
 بلبنان ، وتطل على البحر الأبيض المتوسط .رحل رشيد إلى البرازيل مع أخيه
 (قيصر) واشتغل بالتجارة، ولما كثرت على الشاعر العلل باع كل ما يملك، وطلب
 العلاج في الأرجنتين لكنه لم يفلح، ثم عاد إلى وطنه، وأقام في بلدته (البربارة) ثم
 وصل إلى دمشق عام (1958 م) بعد إعلان جبهة الصمود والتصدي بين مصر

¹ فوزي المعلوف : مختارات من مناهل الأدب العربي ، ص 34.

² : ينظر :خالد محي الدين البرادعي , المهجرة و المهاجرون , مج 1 , ص 336.

³ المرجع نفسه ، ص 320.

وسوريا بدعوة من الرئيس "جمال عبد الناصر" ، فتنقل في أقطار وطنه الذي بكاه و غناه ⁽¹⁾، و يبدو أن نفس الشاعر اهتزت ساعة الرحيل يُمني نفسه بإدراك المعاني وراء المحيط، و بالعودة سالما غانما، إذ يقول بقصيدة «الرحيل» ⁽²⁾: (المتقارب)

نَصَحْتُكَ يَا نَفْسُ لَا تَطْمَعِي # وَ قُلْتُ حَذَارَ قَلَمٍ تَسْمَعِي
فَإِنْ كُنْتَ تَسْتَهْلِينَ الْوَدَاعَ # كَمَا تَدَّعِينَ إِذَا وَدَّعِي
رَزَمْتُ الثِّيَابَ فَلَمْ تُجْمَحِينَ # وَ فِيمَ ارْتَعَاشُكَ فِي أَضْلَعِي
أَلَا تَسْمَعِينَ صِيَاحَ الرَّفَاقِ # وَ تَجْدِيفَ حَوْدُنَا ؟ أَسْرَعِي

و كان لابد لهذه النفس المخاطبة أن تجرف السد من طريقها، و تبادر إلى تحقيق حلمها و تأكيد ذاتها بالرحيل عن الأرض الأم باقتلاع جذورها من ترابها، وهذا الموقف لم يكن سهلا تحمله على نفس الشاعر لأنه مقبل على مغامرة مجهولة لا تحمد عقباها فلجأ الشاعر إلى فصل ذاته عن نفسه محملا إياها مسؤولية الرحيل لئلا يلومها إن فشلت التجربة، فيسدى لها النصيحة من جديد بالعدول عن الرحيل، وهو ما يوحى بالتردد و الاضطراب، و كان على الشاعر المغامر أن يسعى وراء رزقه مع الساعين و لكنه لم يفز من ذلك إلا بالشقاء والمرارة، وهو يسعى بين المدن البرازيلية وراء لقمة العيش دون أن يحضا بما يريد ⁽³⁾، فعاد يشكو السفر والارتحال، وها قد سعى حتى مله السعي و السفر، إذ بقصيدة(بين عبيد البر) يقول ⁽⁴⁾ : (مجزوء الكامل)

سَفَرٌ نِهَائِيَّةٌ سَفَرٌ # مِثْلَ النَّسِيمِ بِلا مَقَرٍ
ضَجَرُ السُّرَى وَالسُّرِّ مَنِّي # وَالْبَوَاخِرِ وَالْقَطَرِ
أَصْطَادُ أَطْيَارِ السَّعَادَةِ # وَ هِيَ مِنْ وَجْهِ تَقَرٍ
مَا غَادَرْتِي نَكْبَةٌ # إِلَّا يَعْقُبُهَا آخَرُ

¹ ينظر: إيليا الحاوي، الشاعر القروي ، دار الكتاب اللبناني ، ط1، بيروت، 1978م، لبنان، ص5-8
² الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر)، منشورات جروس بريس ، طرابلس، د تا ، لبنان ، ص 295.
³ ينظر : عمر الدقاق، القروي الشاعر الثائر ، دار الأنوار، ط1، بيروت ، 1971 م ، لبنان ، ص 10.
⁴ المرجع السابق، ص 242.

و رغم ذلك فالشاعر من الذين اضطربوا على مكاره الحياة، وشروورها، يقاوم الغربة و القلق غريبا الوجه، واليد، واللسان، ففي قصيدة (شكوى الغريب) يصف حاله بين الغرباء، فيقول⁽¹⁾ :

(الكامل)

حَوْلِي أَعَاجِمُ يَرْطِنُونَ فَمَا # لِلضَّادِ عِنْدَ لِسَانِهِمْ قَدْرٌ
نَّاسٌ وَ لَكِنْ لَا أَنْيَسَ بِهِمْ # وَ مَدِينَةٌ لِكِنَّهَا قَفَرٌ
ويقول مستحضرا قدر الله تعالى بقصيدة ((فرع إلى الله تعالى))⁽²⁾ : (الخفيف)

أنا في غربةٍ عن الأهل لكن # عَنكَ يَا رَبُّ يَسْتَحِيلُ اغْتِرَابُ
ليسَ (لبنان) و(البرازيل) إلا # طَرَفًا ذَرَّةً وَ أَنْتَ السَّحَابُ
أنا قَرْمٌ وَ أَنْتَ رَأْسُ لِرَاسِي # فَلْتُطَاوِلُ مَا شَاءَتِ الْأَرْيَابُ
و للشاعر نزعة قوية إزاء عروبه ولغته، وهو نموذج من ذلك السلف الأصيل
فالشاعر لا يأسف على ما فاتته من تعلم الإنكليزية، أو البرتغالية، أو الإسبانية كما
تعلمها أقرانه من الشعراء، وهو برغم إقباله الشديد على درس لغة قومه يقول بحسرة
«أما أم اللغات فأتمنى لو تجدد عمري لأشبع نهمي من دررها، واغترف من كنوز
حكمتها المخبوءة»⁽³⁾، و هو في ذلك من الذين يتطهرون من عقدة النقص إزاء
اللغات الأجنبية، وما يعزز ذلك قصيدته (عش للعروبة)، إذ يقول⁽⁴⁾ : (مجزوء الكامل)

عِشْ لِلْعُرُوبَةِ هَاتِفًا # بِحَيَاتِهَا وَ دَوَامِهَا
وَ اْمُدِّدْ يَمِينَ الْحُبِّ يَا # لِبَنَائِهَا لِشَامِهَا
انْظُرْ إِلَى آثَارِهَا # تُنَبِّئُكَ عَنْ أَيَّامِهَا
هَذَا الثَّرَاثُ يَمُتُّ مَعَ # ضَمِّهِ إِلَى إِسْلَامِهَا

¹ :الشاعر القروي: الأعمال الكاملة، ص 234.

² المرجع نفسه، ص 73.

³ عمر الدقاق : ملامح الشعر المهجري جامعة ، حلب 1985 ، سوريا ، ص 331.

⁴ المرجع السابق، ص 407.

والقروي يفتخر أيضا بأمجاد العروبة ، وأبطالها الأشاوس من الذين دافعوا
عن الأرض و الدين، فنلمس فيه روح العزة، إذ يقول (1):
(الكامل)

أَتَرِيدُ أَعْظَمَ مَنْ أَبِي بَكْرٍ وَ مَنْ # عُمَرَ إِذَا انْتَسَبَ الْكِرَامُ وَ مَنْ عَلِيٍّ
أَتَجِفُّ أَوْرَاقَ الْعُرُوبَةِ فِي رُبَى # لُبْنَانَ وَهَي نَضِرَةٌ فِي يَدْبُل؟
و العزة و الكرامة لا تبرح شعره، ولا فنه، فيتغنى بثورته في قصيدة (أنا إن ثرت)، إذ
يقول(2):
(الخفيف)

أَنَا إِنْ ثُرْتُ أُوشَكْتُ فَمَا # لِبُطْلٍ وَ لَا شَكْوَتٍ لِعَجْزٍ
وَ شَكَاتِي وَ ثَوْرَتِي فِي يَدِ الْفَنِّ # قَنَاتَانِ لَمْ تَلِينَا لِغَمَزٍ
لَا أَبَالِي شَبَعْتُ أَوْ جُعْتُ # وَالْفَنُّ شَرَابِي وَ عِزَّةُ النَّفْسِ خُبْرِي
وَالَّذِي صَيْدُهُ الضَّرَاغُمُ لَا يُعْ # جِزُهُ أَنْ يَكُونَ قَنَاصَ عَنَزٍ
و هَا هُوَ الشاعر من جديد يعود إلى وطنه (لبنان) تاركاً آلام الهجرة و الغربة، وهاهو
ذا الشاطئ يبسط ذراعيه الرحيبين لشيخ أوفى على السبعين من عمره، وقد انكب
على تراب وطنه يبلله بدموع الفرح، ويطريه بنفحات شعرية، إذ يقول(3): (البيسط)

سَيَّانَ بَعْدَ التَّلَاقِي يَا بِلَادِي لَوْ # خَلَدْتُ أَوْ حَكَمَ الطَّاعِي بِإِعْدَامِي
أَمَّا رَجَعْتُ؟ أَلَمْ أَنْشَقْ هَوَاكَ؟ أَلَمْ # أَلْتَمِ ثَرَاكَ؟ أَلَمْ أَسْمِعْكَ أَنْغَامِي
أَحْسُ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى كَأَنِّي قَدْ # طُرَحْتُ فِي الْبَحْرِ عَنِّي كُلَّ آثَامِي
لا يمكننا أن نبرح شعراء العصبة الأندلسية دون المرور إلى أحد أكبر دعاة
الضاد في المهجر العربي، وهو الياس فرحات(1893-1977م)، الذي لقب بمنتبي
المهجر، ولم تكن التسمية بعيدة عن طبعه، وشعره، فالمنتبي أستاذ، و بصمات المنتبي
واضحة جلية في شعره(4)، فيوصف الشاعر عند دارسيه بذي العزيمة و المضاء

¹الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 354

² المرجع نفسه، ص259

³ المرجع نفسه، ص380

⁴ ينظر: خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون، مج1، ص242-244

والكبرياء استطاع بها أن يواجه شظف العيش وآلامه دون أن يبطأ رأسه لعواصف الأيام، مذ كان شابا يصارع الحياة لكسب الرزق، وفي هذا يقول (1): (الطويل)

أَقُولُ لِنَفْسِي كُلَّمَا عَضَّهَا الْأَسَى # فَأَلَامَهَا صَبْرًا فَفِي الصَّبْرِ مَكْسَبُ
لَئِنْ كَانَ صَعْبًا حَمَلَكِ اللَّهُمَّ وَالْأَذَى # فَحَمَلِي مِنَ النَّاسِ لَاشْكُ أَصْعَبُ
أَنَا مَنْ يَرَى أَنَّ الرِّيَاءَ مَعْرَةٌ # وَأَنَّ خَبِيثَ الْقَوْلِ فِي الصَّدَقِ طَيِّبُ
وَمَا أَنَا إِلَّا كَالزَّمَانِ وَأَهْلِهِ # أَعَافُ وَاسْتَحْلِي وَأَرْضَى وَأَغْضَبُ
و هذا الظفر الذي حققه الشاعر على نفسه، وعلى الحياة أيقظ في نفسه ميزة التعود الكامنة، وزادها بروزا، فإذا هي تنعكس قوية في مزاجه، فتوافرت لديه خصال الآباء و الصراحة و الجرأة (2) لدرجة التضخم في الأنا، وهو كثيرا ما يفاخر بفنه و بلاغته و عبقريته، إذ يقول (3): (الطويل)

وَمَا أَنَا عَبْدُ الْمَالِ أَبْغِيهِ مَادِحًا # وَ لَكِنِّي عَبْدُ الْعُلَى وَ الْمَكَارِمِ
وَ خَيْرُ الْعُلَى فِي مَذْهَبِي دَفْعُ ظَالِمٍ # وَإِنصَافُ مَظْلُومٍ وَ إِنهَاضُ جَائِمٍ
وَ نُوْدُ عَنْ الْأَوْطَانِ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ # تَخَافُ بِهِ الْأَوْطَانُ حَمْلَ الْمَغَارِمِ
و هو في ذلك يفر بغربته عن الناس، وعن محيطه الجديد، فاشتدت ثورته على المحيط واشتد كرهه لتضرعات الناس من حوله، فراح يشدد لهم بلا هوادة، وكان يشعر تبعا لطبيعة نفسه المتفردة أنه بقيمة، ومثله كنقطة الزيت تطفو فوق الماء دون أن تمتزج به، وقد أفصح عن هذا النزوع المثالي في ذاته بقوله (4): (الرملي)

رَبَّةَ الْحِكْمَةِ أَنْشَى شَاعِرٌ # يَعْتَشِقُ الْحِكْمَةَ مَذَّكَانَ صَبِيًّا
لَا تَخَالِينِي لَصِيْقًا بِالثَّرَى # لَا تَمْسُ الْأَرْضَ إِلَّا قَدَمِيًّا
إِنَّ فِي الْإِنْسَانِ مِنْ فِطْرَتِهِ # لِلثَّرَى شَيْئًا وَ شَيْئًا لِلثَّرَى

¹ ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 221.

² ينظر: عمر الدقاق: عنادل مهاجرة، ص 47.

³ ينظر: سمير بدوان قطامي، الياس فرحات، شاعر العرب في المهجر، دار المعارف دط، القاهرة، 1971م، مصر، ص 198.

⁴ ينظر: المرجع السابق، ص 50.

بل إنَّ شاعرنا جعل من ذاته ميزانا يقيم بها سرائر الناس و دواخلهم، و نجده في كم من موضع يطرح فكرة الشرّ في الطبيعة الإنسانية، و إحساسا بانطوائها على الشر أكثر من الخير، فيقول في إحدى رباعياته ⁽¹⁾:

(البسيط)

قُولُوا عَنِ الذَّنْبِ مَا شِئْتُمْ فَسَامِعُكُمْ # يَمَثُلُ غَدْرُ ذُنَابِ النَّاسِ مَا سَمَعَا
إِنَّ ابْنَ آدَمَ لَا يُعْطِيكَ نَعَجَتَهُ # إِلَّا لِيَأْخُذَ مِنْكَ الثَّوْرَ وَالْجَمَلَا
إلى قوله:

(البسيط)

فَالْخَيْرُ فِي الْبَعْضِ بِالتَّهْذِيبِ مُكْتَسَبٌ # وَالشَّرُّ فِي الْكُلِّ طَبْعٌ غَيْرَ مُكْتَسَبٍ
و ربما يعود ذلك إلى الفاجعة التي أصابته في حبيبته التي تزوجت بعد سفره، و بعد أن تعاهدا على الزواج و الوفاء، و أعطته خصلة من شعرها رمزا لذلك مما سبب له الآلام، و برح لا يثق في الناس، ولا حتى أقرب الناس إليه بل يرد على الخديعة بأسباب تملأها الأنفة، إذ يقول ⁽²⁾:

(الكامل)

يَا مَنْ رَأَتْ أَنْ تَسْتَعِيدَ مَحَبَّتِي # لَمَّا رَأَتْ أَنْ لَا رَجَاءَ بِمُؤَسِّرِ
يَأْبَى الَّذِي مَا فَازَ مِنْكَ بِمُهْجَةٍ # طَوَعَ الْمَحَبَّةَ أَنْ يَفُوزَ بِخَنْصَرِ.
ومن الشعراء الذي طاب لهم التغريد خارج سرب الأندلسيين الجنوبيين (العصبة الأندلسية) رغم الظروف والمعاناة المشتركة نعمة قازان (1908-1979م) صاحب (معلقة الأرز) وديوان (المحراث)، وقصائده العشرة التي نشرها تحت عنوان (عَيْرُونَا)، وربما يعود ذلك إلى أن هذا الشاعر من المهجريين المحظوظين الذين طاب لهم العيش بالمهجر، إذ أصبح بعد أربع سنوات من هجرته صاحب معمل كبير للأحذية، فلم يرى في حياة المهجر صنوف العذاب وآلام الحياة من مثل ما رآه أقرانه من الشعراء، فظل مزاجه متلاطم النزعات لا يعرف في مذهبه الاعتدال، ولا يطمئن إلى طرف أو جهة في رؤيته الحياتية، ولا رؤياه الشعرية ⁽³⁾.

¹ ينظر: أنس داود، التجديد في شعر المهجر، ص 276.

² ينظر: محمود محمد عيسى، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، ص 53-54.

³ ينظر: خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة و المهاجرون مج 2، ص 561-562.

إنَّ التمرد والتحدي أبرز ما يسمُّ شخصية هذا الشاعر و شعره، فهو يفاجأ قارئه بغرابة أفكاره و تطرفها، ومن أبرز نماذجه الشعرية معلقته (معلقة الأرز)، وهي قصيدة تأثية الرّوي تقع في (241) بيتاً، بث فيها أفكاره بخصوص الإنسان الروح و الذات (1) إذ يقول في مطلعها (2):

(المتقارب)

هُمُ عَلَّقُوا النَّارَ فِي الْكَعْبَةِ # فَقَاضَتْ بُيُورٌ مِنَ الْكَعْبَةِ

وَ إِنِّي مَهَّدْتُ الْخُلُودَ بِهَا # فَعَلَّقْتُ فِي الْأَرْضِ تَأْيِيَّتِي

و هو إحياء من الشاعر بمكانة و قيمة هذه المعلقة في مقابل ما علقه شعراء الجاهلية قديماً على الكعبة المشرفة، إلا أن جلَّ أفكاره فيها عن الموت والحياة، والروح والذات والدين يشوبها التناقض والغموض، فلا تتضح عقيدة الشاعر، ولا تبرز فيها رؤيته الشعرية من مثل ما يقول (3):

(المتقارب)

أَنَا، أَيُّهَا النَّاسُ لَوْ لَا غَدَيِ # لَأَمَنْتُ بِالشَّرِّ وَ الْغِيَةِ

وَ إِنِّي تَرَأَى لِيَّ اللَّهُ كُفْرًا # أَكُنْتُمْ مَعَ اللَّهِ فِي خُلُوتِي

و يقول ليستمر في رصد معالم ذاته بذاته قائلاً :

(المتقارب)

وَ إِنِّي لَجَأْتُ إِلَى الضُّعْفِ عَجْزًا # فَهَلَا سَبَرْتُمْ مَدْحَ قُوَّتِي

وَ إِنِّي لَأَهْرَبُ مِنْ زَلَّتِي # أَأَنْتُمْ ضَمِيرِي فِي زَلَّتِي؟

وَ إِنِّي أَبْشُرُ بِالْمُسْتَحِيلِ # كَأَنَّ الْمَحَبَّةَ مِنْ بَدْعَتِي

وَ إِنِّي ، وَ إِنِّي ، وَ إِنِّي # وَ إِنِّي وَ إِنِّي قَوَا إِنَّنِي !!!

ليتحول إلى البحث عن النفس من دون أن يفضي بحقائق عنها قائلاً(4): (المتقارب)

وَ مَا دَامَ لِلنَّفْسِ هَذَا الْأَنِينُ # أَنْيْنُ الْغَرِيبِ مِنَ الْغُرْبَةِ

وَ مَا دَامَ اللَّهُ سُبْحَانَهُ # رَفِيقِي إِلَى اللَّهِ فِي غُرْبَتِي

سَاقِبَى وَ تَبَقَى اللَّيَالِي حُبَالَى # بِسَكْرِ يَزْفُ إِلَى بُكْرَةِ

¹ ينظر: عمر الدقاق، عنادل مهاجرة، ص 104.

² نعمة قازان : معلقة الأرز ، دار العرب للبستاني ط2، القاهرة 1988 م ، مصر ، ص 10

³ المرجع نفسه،، ص 29-32.

⁴ المرجع نفسه ، ص 35.

يرى بعض النقاد في مسيرة قازان الأدبية أنه من الشعراء المجددين، ومن الذين لم يسلكوا مسلك زملائهم من أعضاء (العصبة الأندلسية) في المحافظة على عمود الشعر وجزالته و صحته، بل سار الشاعر في طريق التجديد إلى أقصى غاياته متعصبا لجبران و مذهبه في التجديد، سائرا في تيار التجديد بروحه مع الرابطة القلمية، مما حدا بالدارسين إلى مهاجمة الشاعر، ومنهم الأديب المهجري "توفيق ضغون" الذي لم يوافق على منهجه في معلقته بسبب الاستهتار باللفظ، و بالحدود، والقيود العروضية⁽¹⁾، وفي مقابل ذلك نرى الشاعر المصري "محمود الشريف" مدافعا عنها في مقال بعنوان «ثورة قازان في معلقة الأرز»، فحاول أن يرفع من منزلته وشاعريته و روحه التجديدية في الشعر العربي الحديث⁽²⁾، وهو ما يؤكد "عمر الدقاق" في أثناء عرضه لصور التجديد وملاحمه في الشعر المهجري، إذ يرى أن نعمة قازان من الذين جددوا في الشكل الطباعي للشعر العربي الحديث، و أتى بنظام يشبه الموشحة في الشعر الأندلس القديم مستدلا بقصيدة (أنشودة الغريب) للشاعر نعمة قازان التي يعبر فيها الشاعر عن حنينه إلى وطنه قائلا :

(البسيط/الرمل)

الأرزُ وَ الوادي يا رَمَزَ أُمَجَادِي..... يا كَنَزَ أَحْقَادِي

يا ثَرَى لُبْنَانَ

يا مَسْبَحَ الأحلام يا مَهْبطَ الإلهام يا مَنهلَ الأقلام

يا سَمًا لُبْنَانَ

فنظم الأبيات الثلاثة مشتقة من بحر البسيط، بينما نرى القفلين قد اشتقا من بحر هو الرمل⁽³⁾.

وبالعودة إلى شعر القومية والحنين والشعور بالغربة، نقف مع آخر شعراء العصبة الأندلسية، وهو شكر الله الجر (1902-1975م) شاعر الأنثى والجسد، والذي

¹ ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 720.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 720

³ ينظر: عمر الدقاق، ملامح الشعر المهجري، ص 298.

وظف الأنثى وجسدها خطا شعريا للهروب من واقع الانحطاط والهزيمة العربية من جهة، وواقع الغربية الأمريكية من جهة أخرى.

في شعر شكر الله الجر روح جبران خليل جبران، وهو من أشد المعجبين بشعره و رؤيته في الحياة، فيرى شكر الله في نفسه الخير و الشر، البكاء و الغناء فروحه من روح البشرية حتى تكاد تختلط في ذاته عواطف كثيرة، فتتناقض وتتضارب تضارب الحياة، إذ يقول بديوانه (زنايق الفجر) ⁽¹⁾: (مجزوء الرمل)

أنا إن أرْقُص في النَّاسِ فَمِنْ حَزِّ الأَلَمِ
وَ إِذَا صَقَّقَ كَفَايَا فَمِنْ هَمِّ الأَلَمِ
فَأَنَا الصَّخْرَةُ وَ الزَّهْرَةُ فِي حَقْلِ القَضَاءِ
وَ أَنَا النُّجْمَةُ وَ النَّيْزَكُ فِي هَذَا الفَضَاءِ
وَ أَنَا النَّاحِبُ وَ النَّاعِبُ وَ الحُلُوُّ الصُّدَّاحُ
إِنَّ فِي رُوحِي صَيْقًا وَ خَرِيفًا وَ رَبِيعًا
وَ شِتَاءً مُدْلِهَمًا عَاصِفَ الرِّيحِ مُرِيعٌ
وَ ظِلَامًا وَ صَبَاحًا وَ صَفَاءً وَ ضَبَابٌ

ويعود بذكرى الوطن، وقد اسودت الدنيا في عينيه، فيلجأ إلى الشكوى ولامعين له ويا ليلته ما غادر جنة الوطن والحسرة تأكل كبده، إذ يقول ⁽²⁾: (الخفيف)

أَيُّ عُشٍ فَارَقْتُهُ لَيْتَ شِعْرِي # أَيُّ رَوْضٍ أَقْصَيْتُهُ عَنْ عُيُوبِي
لَيْتَنِي مَا عَلَقْتُ فِي شَرْكِ الأَطْمِ # مَا عَ لَوْ مَا جَنَنْتُ جُنُونِي
ضَاعَ عُمْرِي سُدًى وَ شَمْسُ شَبَابِي # لَوَحَتْ ° لِلْمَغِيبِ خَلْفَ السُّنَيْنِ

فيعود الشاعر إلى استقراء ذاته الحزينة ذات الروح السوداوية تستمرى الألم و تأنس بالعزلة من نحو قوله ⁽³⁾: (مجزوء الرمل)

¹ ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 710.

² ينظر: عمر الدقاق، مواكب الأدب العربي عبر العصور، ص 239.

³ ينظر: عمر الدقاق، عنادل مهاجرة، ص 93.

صَاحَ كَمْ أَشْعَلَتَ الْآلَامَ فِي لَيْلِي نُورًا
وَلَكُمْ حُزْتُ لِي الْأَحْزَانِ بِالْأَمْسِ سَرِيرًا
أَنَا لَا أَبَدِّلُ أَحْزَانِي بِأَفْرَاحٍ تَزُولُ
فَسُرُورُ النَّاسِ مِثْلَ الْبَدْرِ يَعْرُوهُ الْأَفُولُ

إنَّه شاعرُ الجمالِ الحسي ألْهَبَتْ محاسنُ المرأةِ جوانحه، فلم يَرِ فيها إلا جسدَها، إذ يقول (1):

(مجزوء الرمل)

أَسْكِرْتَنِي فَسَكِرْتُ مِنْ # خَمْرَيْنِ لَحْظُكَ وَالرُّضَابُ
قَبْلُ مُعْرَبِدَةٍ عَلَى # جَسَدٍ تَكْهَرَبُ مِنْ دُعَائِي
جَسَدٌ لَهُ عَبَقُ الْوُرُودِ # تَفْتَحَتْ لِنَدَى السَّحَابِ
جَسَدٌ تَشْرَبُ مِنْ دَمِ الْ # شَفَقِ الْمُضَرَّجِ بِالْعَنَابِ

و يزداد الشاعر في جرأته مُنفِسا عن كِبته ليتجاوز ما ساقه ابن أبي ربيعة في مجونه أشواطاً، وعلى لسان امرأة عاشقة يقول (2):

(الخفيف)

((دَاعِبِ النَّهْدَ يَا حَبِيبِي وَ قَبِّلْ # نِي طَوِيلًا فِي نَزْوَتِي وَاشْتِهَائِي
لَا طِفِ الْجِسْمَ فِي مَسَارِبِ إِحْسَا # سِي وَلَا تَلْتَفِتْ إِلَى إِغْمَائِي..
كَمْ اشْتَهَيْتُ مِنْ وَصْلِكَ تَقِيْبِ # لَا وَضَمًّا يَكُونُ فِيهِ فَنَائِي))

و لم تكن لغة الشاعر بعيدة في كل ذلك عن لغة الشعراء السابقين، وربما يكتب من نفس المداد الذي كتب فيه أصحاب النزعة القومية في عصر النهضة، ولكنه سرعان ما يتمرد عن هذه اللغة السائدة، وحتى عن القيم التي يجسدها هذا الشعر نتيجة للمآسي التي عرفها الوطن العربي، فيقع في هاوية التجديد الأنثوي، فهل عرف شاعرنا قبل رحيله إلى العالم الآخر أنه قد تحول ، و تقلب، وانتقل، وعن عدوه في اليسار

¹ ينظر: خالد محي الدين البرادعي ، المهجرة و المهاجرون مج 2 ، ص 220.

² ينظر : عمر الدقاق ، عنادل مهجرة ، ص 97.

إلى عدوه في اليمين، فاتعب فؤاده طويلاً، ثم عاد إلى حيث بدأ .لقد انشد الشاعر قبل مماته أبياتاً تعبر عن ذلك إذ يقول (1):
(مجزوء الكامل)

أَنْ الْأَوَانُ لَيْسَتْ رُحُ # فُؤَادُكَ الْعَانِي وَ يَهْمَدَا
فَاطْرَحَ سِلَاحَكَ لِلْسِّنِينَ # فَقَدْ لَبَسْتُ الشَّيْبَ غَمْدَا

ج - تشكيل الذاتية (الأنثى) المهجرية :

لقد كان للشعر حيز كبير في الحياة الأدبية في المهجر الأمريكي الشمالي والجنوبي وفيه تجلت الطاقة الإبداعية عند الشعراء المهجريين، فالشعر من أعرق ملامح الشخصية العربية، وأوثقها اتصالاً بوجدانها، وعواطفها، ونوازعها، إنّه ديوان العرب و سجل أحداثهم منذ القدم، ومنذ القديم امتاز العرب عن سائر الأمم بشغف لاحت له للشعر، وقد روي عن النبي (صلم) أنّه قال «لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين» فمن لم يمتلك موهبة نظم الشعر عند العرب لا بد أن تذوقه أو طرب إليه، و لقد ورث المهجريون المحدثون حبّ الشعر من أسلافهم الأندلسيين في شبه الجزيرة الليبيرية، والذين انتقلوا إلى أمريكا بعد سقوط غرناطة عام (1492 م) وامتزجوا بترائهم و تقاليدهم مع هذا المجتمع الجديد (2).و منذ القرن التاسع عشر برز الوجود العربي في أمريكا اللاتينية بمظهر جديد، و بارز يتجلى في انتشار هذا العدد الكبير من الجاليات العربية و ظهور الفنون الأدبية و التشكيلية ، مما يذكرنا بالآداب الأندلسية التي سادت في الأندلس منذ عهد قديم (3).

ظهرت في الشعر المهجري عدة نزعات ذاتية ترجع فيما ترجع إلى فنون هذا الشعر و أغراضه، وإلى خصائصه الموضوعية الأسلوبية التي تعكس نفسية وعقلية

¹ ينظر: خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة و المهاجرون مج 2، ص 217-221.

² ينظر: عمر الدقاق، ملامح الشعر المهجري، ص 8.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 6

مختلفة عن نظيرتها في الوطن العربي، وفي الشعر العربي الحديث، ومن أهم هذه النزعات الذاتية المرتبطة بخصائص أسلوبية ما يلي :

النزعة التأملية الفكرية العميقة : ظهرت هذه النزعة قديماً، و بلامح بسيطة عند شعراء الجاهلية، ومنهم الشاعر الأمير "امرؤ القيس"، كما برزت بشكل جلي عند "أبي العلاء المعري" و "المتنبي"، إلا أنها و في الشعر المهجري الحديث أخذت شكلاً مميزاً يختلف عن الأشكال السائدة في أشعار المحدثين العرب، وأشهرهم "خليل مطران" و "العقاد" .

إنّ المواضيع التي وظفت في الشعر التأملي المهجري تدور كلها في موضوع التساؤل حول الحياة والموت، وتفسير سر الوجود، وهو ما لمسناه في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران، فحاول الشاعر أن يصل إلى صميم الحياة من خلال مجموعة صور اعتمدت على لفظ الطبيعة كأداة في هذا الكون، وعلى نفس المنوال سار ميخائيل نعيمة في قصيدة «التائه»، وقصيدة أبي ماضي «الطلاس»، وندرة حداد في قصيدة «النفس»، وكلها نماذج حيّة تتم عن فرط الحساسية، والمعاناة المستمرة في البحث عن الحقيقة السرمدية دون الوصول إليها، وما يميز هذه الأشكال الشعرية في تناولها هذا الموضوع ما يلي :

-التنوع الموسيقي والإيقاعي في نصوصهم بين المحافظة على الوزن والقافية أو اللجوء إلى أشكال نثرية موزونة (شعر التفعيلة)، والموسيقى عند الشاعر المهجري قريبة من موسيقى الموشحات الأندلسية الخفيفة وموسيقى الإحساس⁽¹⁾ .

-اتخذت الطبيعة ومظاهرها أدوات فعالة في بيان مظاهر هذا الوجود المختلفة (الغابات/النجوم/الفجر/الماء/الفجر) .

-توظيف الثنائيات الضدية، ووقوف النفس و الذات بينهما حائرة إلى من تميل (روح/جسد، الثرى/الثريا، سكوت/إنشاد، النور/الظلام، الشيطان/الملاك) .

¹ ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 151.

-الاعتماد على الإيقاعات الخارجية الملموسة في الكلمات (التجنيس) :كالملام/المنام
السّموم/الهموم، الوجود/القيود ، و بين الأشطُر(الترصيع) ك قول جبران :

((هَلْ تَنَسَمْتَ بِعَطْرِ # وَ تَنَشَقَّتْ بِئُور))

-التنويع بين أدوات النفي : (ليس الغابات/ لم أجد/ لست أدر/ لا عين).

-التنويع بين أدوات الاستفهام (هل أنا قائد نفسي/ أفلا يدُ تمتد نحوي/ كيف جننا الدنيا/
من أين جننا)

-توظيف النداء (يا مرقص الشمس/ أ نفسي ألم تبصري/ يا ثلج قد هجت أشجاني).

و كلها مظاهر لغوية أسلوبية توحى بالحركة النفسية الدؤوبة إلى مناقشة أسرار الحياة
و البحث في تعابير اللغة الفنية عن حقيقتها، وموقف الذات منها.

النزعة الصوفية : ظهرت النزعة الصوفية في الذات المهجرية ظهورا محتشما عند
جلّ الشعراء المهجرين، إلا أنّ بعضهم ركز عليها، وأخذها ملاذا للفرار من هواجس
الحياة و آلامها، وقد عبر هؤلاء الشعراء عن هذه النزعة بأساليب مختلفة تختلف
 باختلاف الأمزجة و الطبائع، فميخائيل نعيمة ألبس نفسه ثوب الجلالة لأنها من صنع
الكمال الرباني، إذ قال :

((إِيهِ نَفْسِي !أَنْتِ لَحْنٌ فِيَّ قَدْ رَنَّ صَدَاهُ

وَقَعَتْكَ يَدُ فَنَانٍ خَفِيٍّ لَا أَرَاهُ))

كما يرى في النفس البشرية وحدة قدسية، وصنع رباني واحد، بل هناك وحدة سرية
قدسية، سرمدية، لا تدرك و لا توصف، تتلاشى فيها البدايات والنهايات و هو ما يراه
إيليا أبو ماضي في النفس من وحدة روحية، وجوهر نقي متعلق بالخالق إذ قال :

((كُلُّ مَنْ قَدْ لَقِيتُ مِثْلَكَ يَا نَفْـ# سٌ فِي مَا تُبْدِينَ وَ تُخْفِينَا

فَانْظُرِي مَرَّةً إِلَيْكَ مَلِيًّا # تَبْصُرِي الْأُولِينَ وَ الْآخِرِينَ))

وهو كذلك ما يراه نسيب عريضة عند قوله :

((لا بأسَ ليسَ الحَيَاةُ إلا # مَرَحَلَةٌ بدوْها خِتَامٌ))

وفي حقيقة الإيمان بالله و تفرد العبد في عبادته قال نعمة قازان :

((وَإِنِّي تَرَأَى لِيَّ اللَّهَ كَفْرًا # أَكُنْتُ مَعَ اللَّهِ فِي خُلُوتِي))

و يقول أيضا : ((وَ مَا دَامَ اللَّهُ سُبْحَانَهُ # رَفِيقِي إِلَى اللَّهِ فِي غُرْبَتِي

سَابِقِي وَ تَبَقَى اللَّيَالِي حُبَالِي # بِفِكْرِ يَزُفُ إِلَى بُكْرَةِ))

إنَّ ما يميز الذات الصوفية في شعر المهجرين اعتمادهم على بعض الحقائق الصوفية التي وظفت في أشكال فنية متميزة أهمها :

-الإيمان بفكرة التوحد بين الروح و الجسد في وحدة إنسانية تعود إلى قوى ربانية .

-الإيمان بفكرة النقاء في الروح الإنسانية، وسعي الإنسان إلى الحفاظ على هذا النقاء.

— الإكثار من الأوصاف، وتعددتها فيما يتعلق بالنفس البشرية .

-اللجوء إلى توظيف بعض الثنائيات الضدية التي تعبر عن الحدود القصوى لمظاهر الحياة (البدايات /النهايات، الأولين /الآخرين، البدء /الختام).

-اللجوء إلى توظيف المظاهر الكونية الطبيعية، ومحاولة الاندماج بها اندماجا تاما لتحقيق فكرة التطهر و النقاء.

وكلها أفكار ومظاهر ساعدت الذات المهجرية على خرق الخصائص الشعرية المتداولة إلى حقائق فلسفية تعتمد على اللغة المثلى التي ترقى بالخيال و الوجدان .

النزعة الإنسانية : و هي نَزْعَةٌ برزت بروزا شديدا من خلال التعبير عن موضوعات إنسانية ترتبط بمظاهر الحنين إلى الأصل والجذور والوطن، كما ترتبط بالكبرياء وكذا الكفاح في سبيل الحياة والبكاء والألم والعزاء، تتعداه إلى تقديس النفس البشرية،

واللجوء في بعض الأحيان للتعبير عن الذات من خلال المرأة، و الأمثلة في ذلك كثيرة عند سائر الشعراء المهجرين، وما يهمنا بهذا الصدد هو ذكر أهم الخصائص الأسلوبية التي ارتبطت بهذه الموضوعات و أهمها :

-التعبير عن الانفعالات النفسية الطارئة بانفعالات نفسية مضادة في شكل ثنائيات ضدية مصداقا للمثل القائل «بالضد تتضح الأشياء»، أو الحكمة القائل (إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده)، و من أمثلته:

عند جبران (سكوتي/ إنشادي، وفي عطشي /ماء، و في صحوتي/ سكر).

عند نعيمة (ووحدي/رفيقي...).

عند إيليا أبي ماضي (.أنا أنتم إن ضحكتم/ أو بكيتم).

عند القروي (..سفر /نهائيه سفر...)

عند شكر الله الحر (..إذا صفق كفاي/ فمن هم ألم...)

-التركيز على ضمير التكلم (أنا) أو (نحن) للتعبير الصريح عن ذات الشاعر، وبه تتضح نزعة الكبرياء، أو تتخذ هذه الضمائر لسان الشكوى والأنين، و من صوره :

عند إيليا أبي ماضي ((...هل أنا حُرٌّ طليقٌ أم أسيرٌ في قيود...))

عند أمين الريحاني ((...أنا حجرُ الزاوية لأول هيكَل من هياكل الله...))

عند شفيق معلوف : ((أنا لو لم يَغشَى عيني بَاسِي # لم أَفْضَلْ عَلَى الشُّرُوقِ غِيَابَا))

عند فوزي المعلوف: ((أنا في الثَّرَابِ وَ هي فَوْقَ الأَثِيرِ # أنا عَبْدٌ وَ هي حُرّة))

عند القروي (...أنا قَزَمٌ وَ أنتِ رَأْسٌ لرَأْسِي...)

عند الياس فرحات (...أنا مَنْ يَرى أَنَّ الرِّياءَ مَعَرّة...)

عند ندره حداد (....كذا نَحْنُ نَمْضِي كَرَكِبٍ ...)

-التعبير عن النزعة العقائدية التي تؤمن بوحدة الأديان، وتقدّس الرسل والأنبياء وتمجيد الصحابة، و من صوره :

عند رشيد أيوب : ((أصلي لمُوسَى وَ اعْبُدْ عِيسَى # وَ اتلُوا السَّلَامَ عَلَى أَحْمَد))
عند القروي : ((أثريدُ أعظمَ من أبي بكرٍ و من # عُمَرَ إذا أنسبَ الكرامُ ومنَ علي))
عند نعمة قازان ((يَا مَسِيحَ الأحلاميَا مَهْبُطَ الإلهام...يَا مَنهَلَ الأقلامِ يَا سَمَا لُبْنَانَ))
-التعبير عن نزعة الغربة والقلق والحنين من خلال مفردات (النفس، الدمع، الفؤاد
الطرف، الروح)، وهي جوارح إنسانية ثابتة في أشعار المهجريين بكثرة، فيلجأ الشاعر
أحيانا بها إلى التعبير عن هذه العواطف بصراحة ، فيستخدم مفردات (الحنين، الشوق
الغربة، الشكوى)، أو يلجأ في البعض الآخر إلى أدوات توحى بهذه العواطف(الناي
الخمر، العطر، المحراب،) ، أو قد يلجأ كذلك إلى استخدام الرموز الأدبية مستوحاة
من الطبيعة، والتي تدل على الغربة من خلال مفردات(الظلام، الردى القبور، السديم).
-في التعبير عن نزعة الكبرياء والرفعة وظفَّ جلُّ الشعراء ضمير التَّكلم(أنا)
في بدايات الأبيات، فوردت في جلّها جملا أسمية يتنوع خبرها بين الخبر المفرد
والخبر الجملة الفعلية .

ففي الخبر (جملة فعلية) لم يرد كثيرا إلا فيما نذر عند الشاعر ميخائيل نعيمة في قوله:
(و أنا أشهد ما جرى)

كما يلاحظ أنّ الأخبار في جلّها أخبار تحمل معاني الفخر، والرفعة ، والاعتزاز بالنفس
و من صورها: (أنا قطرة /أنا قائد/أنا إمام/أنا الشرق/أنا الصخرة/أنا النجمة/أنا الذي
نثر الأمانى/أنا الإنسان) عند معظم الشعراء، والقليل النادر جاء بمعاني الاستعطاف
(أنا التراب / أنا عبد القضاء /أنا قزم /أنا في غربة) .

-أمّا التصوير فقد أبدعت نفسية الشاعر المهجري صوراً، وحرّفت كل الأنماط
التصويرية القديمة، بل طارت إلى الغموض أحيانا، فتراسلت الحواس وتداخل المجرّد
بالمجسد و من أمثلته:

عند جبران خليل جبران : ((و شَرِبْتُ الفَجَرَ خَمْرًا # في كُؤُوسٍ مِنْ أَثِيرِ))

عند ميخائيل نعيمة : ((تَسُوْفُنِي التَّوَانِي # فِي مَوَكِبِ الزَّمَانِ))
عند رشيد أيوب : ((عَلَى بَسَاطٍ مَدُّ فَوْقَ الْغُيُومِ # حَاكَتْهُ أَيْدِي النَّفْسِ مِنْ وَجْدِهَا))
عند فوزي المعلوف : ((مَرَحَبًا بِالْعَذَابِ يَلْتَهُمُ الْعَيْبُ # نِ الْتَهَامَا وَ يَنْهَشُ الْقَلْبَ نَهْشًا))
عند القروي : ((أَصْطَادُ أَطْيَارِ السَّعَادَةِ # وَ هِيَ مِنْ وَجْهِ تَفَرُّ))
عند شكر الله الحر : ((إِنَّ فِي رُوحِي صَيْقًا وَ خَرِيْقًا وَ رَبِيعًا))

II - التشكيل اللغوي للعاطفة :

قيل أنّ >> الشعر عاطفة تتشوق إلى القصي غير المعروف، فتجعله قريباً
معروف، وفكرة تناجي الخفي غير المدرك، فتحوله إلى شيء ظاهر مفهوم <<⁽¹⁾
ويصف الدارسون بأنّ الشعر المهجري الحديث شعر عاطفة وشعور فياض، فلم يترك
هذا الشعر ميداناً من ميادين الحياة إلا أضفى من حوله هالة عاطفية جارفة تنوعت
عواطفها و تمازجت أحياناً، إلا أنّ طبيعة التصريح والتركيز هي ما يميز هذا الشعر
لأنّهُ شعر يقدر قيمة الوقت، ويتجنب الثثرة، والهرج، والقشور و التعلق باللباب
و هو في كل هذا يجاري الوسط الذي نشأ فيه التفكير الأمريكي وأسلوبه الواضح
الصريح في الطرح ⁽²⁾ .

من أهم العواطف التي برزت في الشعر المهجري الحديث عاطفة الحنان الأسري
وكذا عاطفة الحب أو العشق ، وعاطفة الشفقة أو السخط إزاء الآخرين، وكلها عواطف
تتعلق بالأنا المقابلة أي (الآخر) الذي يمثل (الأسرة)، و(المرأة)، و(الإنسان)، وفي هذا
الميدان تنوعت النماذج الشعرية، واختلفت أساليبها لتعكس مع كل أسلوب، أوكل اتجاه
(مدرسة) نفسية خاصة بها .

¹ ضحى عبد العزيز : إيليا أبو ماضي ، شاعر المجد الأكبر، دار الكرم، دمشق، د تا ، سوريا، ص 07.

² ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، ص 146 .

أ- تشكيل العاطفة في المهجر الشمالي (الرابطة القلمية):

اهتم شعراء الرابطة القلمية بعاطفة الحنان الأسري، وخاصة موضوع الأم وأسهموا في شعرهم بذكرها، ووصفها، ووصف نفسياتهم إزاءها، فهذا إيليا أبو ماضي يبكي مع أمه الحزينة أخاه (طانيوس طاهر أبي ماضي)، وقد مات شابا إذ يقول ⁽¹⁾:

(الوافر)

فَيَا لَهْفِي لِأُمِّكَ حِينَ يَدْوِي # نَعْيُكَ بَعْدَ مَا طَالَ السُّكُونُ
سَتَبْكِيكَ الْكَوَاكِبُ فِي الدِّيَاجِي # كَمَا تَبْكِيكَ فِي الرَّوْضِ الْغُصُونُ
وَيَبْكِي أَخُوهُ قَدْ غَبَتَ عَنْهُمْ # وَأُمُّ تَاكِلٍ وَ أَبٌ حَزِينُ
و يقول في رثاء أبيه باكيا ⁽²⁾:

(الطويل)

طَوَى بَعْضُ نَفْسِي إِذْ طَوَاكَ النَّرَى عَنِّي # وَذَا بَعْضُهَا الثَّانِي يَفِيضُ بِهِ جَفْنِي
أَبِي: خَانَنِي فِيكَ الرَّدَى فَتَقَوَّضَتْ # مَقَاصِيرُ أَحْلَامِي كَبَيْتٍ مِنَ النَّيْنِ
يَقُولُ الْمُعْزِي لَيْسَ يُجِدِي الْبُكَ الْفَتَى # وَقَوْلُ الْمُعْزِي لَا يُفِيدُ وَلَا يُغْنِي
و هذا عريضة يبث لواعج الحزن والأسى مفجوعا في أخيه واصفا ذاته الأليمة، إذ يقول ⁽³⁾:

(المتقارب)

بَكَيْتُ عَلَيْهِ وَقَدْ سَارَ عَنِّي # وَلَمْ يَلْتَفِتْ لِلْوَدَاعِ قَلِيلًا
وَ نَادَيْتُهُ رُوحِي: أَخِي لَوْ صَبِرْتَ # لَسِرْتَ وَ أَبَاكَ نَفَقُوا السَّبِيلَا
مَضَى كَالشَّهَابِ إِلَى أَوْجِهِ # فَهَيْهَاتَ يَسْمَعُ صَوْتِي الضَّئِيلَا
فَقَدْ حَيَّرَ النَّفْسَ صَمْتُ تَقِيلٍ # وَلَيْلٌ عَلَى الرُّوحِ أَلْقَى السُّدُولَا
و يقول في أخيه (سابا) بقصيدة أخرى ⁽⁴⁾:

(الرملي)

يَا غَرِيبَ الدَّارِ مُلْحَدًا فِي الْقَفْرِ # تَنْتَهِي الْأَسْفَارُ كُلُّهَا فِي الْقَبْرِ
حُفْرَةٌ كَمْ حَارَ فِي مَدَاهَا ذِكْرِي # شَقَّهَا الْحَقَّارُ وَ مَضَى لَا يَدْرِي

¹ إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 556.

² المرجع نفسه: ص 592.

³ نسيب عريضة: الأرواح الحائرة، ص 122.

⁴ المرجع نفسه: ص 119.

و يعود رشيد أيوب إلى آلامه وأحزانه يستعرض ذكرى الوطن والأهل والخلان، إذ يقول في قصيدة (بلادي) ⁽¹⁾:

(الطويل)

فَمَا أَنَا مِمَّنْ تَرَامَتْ بِهِ النَّوَى # تَرُوعُهُ الدُّنْيَا وَ لَوْ مُلَّتْ رُغْبَا
وَ لَكِنْ فِي سَفْحِ حُنَيْنِ مَوْطِنَا # يَعْزُّ عَلَيَّ أَنْ أَفَارِقَهُ غَصْبَا
إِذَا مَا ذَكَرْتُ الْأَهْلَ فِيهِ فَأَنْتِي # لَدَى ذِكْرِهِمْ اسْتَمَطَرُ الدَّمْعَ مُنْصَبَا
و في وفاة ابن أخت الشاعر أمين الريحاني نظم هذا الأخير قصيدة سماها «عند مهد الربيع»؛ وهي قصيدة نثرية وردت فيها عبارة هتاف الأودية، فاتخذها الناشرون عنوانا لهذا الديوان يقول ⁽²⁾:

عَرَفْتُكَ قَبْلَ أَنْ سَدَلُوا عَلَى وَجْهِكَ نِقَابًا مِنَ الْعَمَامِ
لِيَحْجُبُوا هُنَيْهَةً رَبَّ الْأَنَامِ
عَرَفْتُكَ قَبْلَ أَنْ عَرَفْتُ عَيْنَاكَ مَضَى الدُّمُوعِ وَ أَسْرَارَهَا
عَرَفْتُكَ قَبْلَ أَنْ سَمِعْتُ آذَانَكَ هَتَافَ الْأَوْدِيَةِ وَ عَوِيلَ الرِّيَّاحِ
وأنشد الشعراء المهجريون حب المرأة أو الحب الأنثوي، واتخذوا من موضوع المرأة سبيلا للتعبير عن آلامهم وآمالهم، عكسوا من خلالها نفسياتهم ومواقفهم إزاء الحياة، ومن شعراء الرابطة القلمية الذين أولوا اهتماما للمرأة جبران خليل جبران الذي يسوق رأيه في الحب بنظرة فلسفية، ومثالية، فالحب عنده ما تطهر المحب فيه من شوائبه الحيوانية إلى العذرية والروحانية، أنه حُبُّ أفلاطوني بدون نجاسة، فيقول في موضوع الحُب ⁽³⁾:

(البسيط)

وَالْحُبُّ فِي النَّاسِ أَشْكَالٌ وَ أَكْثَرُهَا # كَالْعُشْبِ فِي الْحَقْلِ لَا زَهْرٌ وَلَا ثَمَرٌ
وَ أَكْثَرُ الْحُبِّ مِثْلُ الرَّاحِ أَيْسَرُهُ # يُرْضِي وَ أَكْثَرُهُ لِلْمُدْمَنِ الْخَطِرُ
وَ الْحُبُّ إِنْ قَادَتْ الْأَجْسَامُ مَوَكِبَهُ # إِلَى فِرَاشٍ مِنَ الْإِعْرَاضِ يَنْتَحِرُ

¹ رشيد أيوب : الايوييات ،ص 39 .

² أمين الريحاني : هتاف الأودية ، ص 99.

³ ينظر سليمان كامل، دراسة في شعر جبران خليل جبران ، ص 65-67، وينظر، جبران خليل جبران ،المجموعة الكاملة، ص203

و نجد لميخائيل نعيمة حبًا من نوع آخر، إله الحب الصوفي الذي يؤثره على الحب الإنساني، ذلك الحب الذي يرفع الإنسان إلى أرقى درجات التسامي حيث تتحد جميع الكائنات. لقد أحبَّ نعيمة نفسه أولاً، أحبها فعرّفها وكرمها، ثم انطلق إلى الإنسان، ثم إلى الله، فالخلقة، ثم الوجود، ولعل حب الذات أولى درجات الحب عند نعيمة، وهي نرجسية دائبة، وكان الشاعر يدعو « .ذلك الإحساس بالحب تارة و بالمحبة تارة أخرى خوفاً من أن يحسبه الناس الحب الأناني المتملك المستعبد، حب الرجل للمرأة أو المرأة للرجل، إنّما حين توقدت في نفسه مظاهر الحب، وبانت معالمه راح يعتبر الحب كالمحبة، والمحبة حب سواء بين الإنسان و نفسه، أو بين إنسان و آخر، أو بين الإنسان و الله و الخلقة »⁽¹⁾، فيقول في الحب الحقيقي مخاطباً قلبه⁽²⁾: (الخفيف)

يَا رَفِيقِي حَسِّي وَ رُوحِي # وَ شَرِيكِي فِي نِعْمَتِي وَ شَقَائِي
قُلْ جَهَلْنَا الْحَرَامَ فِي كُلِّ أَمْرٍ # وَ سَلَكْنَا فِي كُلِّ يَوْمٍ سَبِيلًا
فَأُبْحِنَا لِلنَّفْسِ مَا النَّفْسُ تَهْوِي # وَ شَقِينَا مِنَ الْفُؤَادِ الْعَلِيلَا
إِذَا نَظَرْنَا إِلَى الْوُجُودِ بَعِينٍ # جَعَلَتْهَا لَنَا السَّمَاءُ دَلِيلَا

و ينتقد في الطرف الآخر الحب الإنساني الأناني بقصيدة (صرفت حبيبتي عني) قائلاً⁽³⁾:

صَرَفْتُ حَبِيبَتِي عَنِّي وَ نَاشَدْتُهَا اللَّهَ
أَلَا تَعُودَ إِلَيَّ ...
إِلَّا مِنْ بَعْدِ أَنْ تُثَقِّنَ الْحُبَّ
لَكِنَّهَا مَا عَنَّمَتْ أَنْ عَادَتْ
وَ اكْبَتَتْ بِشَفَقَتِهَا عَلَى شَقَّتِي
وَ عِنْدَمَا فَرَعْتَ مِنْ عِبَادَتِهَا هَمَسَتْ فِي أُذُنِهَا :
ادْهَبِي، ادْهَبِي بِسَلَامٍ يَا يَمَامَتِي

¹ ثريا ملحس : ميخائيل نعيمة ، الأديب الصوفي ، ص 91-92.

² ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 73-74.

³ المرجع نفسه: ص 114-116.

لَقَدْ أَتَقَنْتُ تَمَجِيدَ مَحَاسِنِكَ الْمَوْهُومَةِ

أَمَّا الْحُبُّ فَمَا تَعَلَّمْتُهُ بَعْدُ

أَمَّا الْحُبُّ عِنْدَ إِيْلِيَا أَبِي مَاضِي، فتعبير عن إحساس خاص إزاء المرأة، و قد اعتمد في التغزل بها على الأوصاف الشائعة في تصوير أشواق المحب، والتغني بمفاتيح الحبيبة، فهو يشبهق للجمال الأنثوي، ويتنهد حسرة بفقدانه، إذ يقول بقصيدة (الحسن لا يشتري و لا يستجلب)⁽¹⁾: (الكامل)

سَفَرْتُ فَقُلْتُ لَهَا أَهَذَا كَوَكَبٌ # قَالَتْ أَجَلْ أَيْنَ مَنِّي الْكَوَكَبُ

وَ تَمَايَلْتُ فَالْسَّمْهَرِيُّ مُصَمَّمٌ # وَرَنْتُ فَأَبْصَرْتُ السَّهَامَ نُصُوبَ

قَدْ كَلَمْتُ قَلْبِي وَلَمْ تَرْفُقْ بِهِ # وَ اللَّحْظُ لَوْ دَرَّتْ الْمَلِيحَةُ مَخْلَبُ

إِنَّ الْمَلَاخَةَ عِنْدَهَا عَرِيَّةٌ # وَ جَمَالُ هَاتِيكَ الدُّمَى مُسْتَعْرَبُ

قُلْ لِلْغَوَانِي إِنَّهَا خُلِقَتْ كَذَا # الْحُسْنُ لَا يُشْرَى وَلَا يُسْتَجْلَبُ

و في حُبِّ نَسِيبِ عَرِيضَةَ ذَكَرِيَاتِ الصَّبَا وَالْوَطَنِ، وفي قصيدة أسماها «غادة العاصي» يعود بذاكرته إلى أيام صباه في حمص، فتلوح له فتاة قد رآها على ضفة نهر العاصي، لقد أحبّها ولكنه أخفى حبه، لأنه أصبح لا يطيق إخفاء حبه⁽²⁾، فلما سأله أصدقاؤه عن الفتاة التي سحرته، فأجابهم⁽³⁾: (الكامل)

يَا غَادَةَ الْعَاصِي الرِّضِيَّةِ فِي النَّسَا # حَيَّاكَ رَبُّكَ فِي الصَّبَّاحِ وَالْمَسَا

لَسْتُ الْوَحِيدَ عَلَى هَوَاكَ تَنْقَسَا # لَكِنْ قَلْبِي كُلُّهُ لَكَ كُرْسَا

ثم يقول : قَلْبٌ يَعِيشُ عَلَى مَنَى لَقِيَاكِ # نَادَاكِ...لَوْ تَدْرِينَ كَمْ يَهْوَاكِ

نَاجَاكِ دَهْرًا قَبْلَهَا سَمَّاكِ # وَ دَعَا سِوَاكِ وَ مَا عَنَى إِلَّاكِ

ليعود في حاضره إلى موضوع المرأة، ويوظفها منفذا جميلا ليفك به أحزانه، وينفس به عن كربه ليقول لها⁽⁴⁾: (المتقارب)

¹ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص 111.

² ينظر: نادرة جميل السراج : نسيب عريضة الشاعر الكاتب الصحفي، ص 84.

³ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 257-259.

⁴ ينظر: المرجع نفسه ، ص 134، 135.

أَنَامُ، فَأَبْصِرُ فَوْقَ الْغَمَامِ # فَصُورًا خَيَالِيَّةً لَا تُرَامُ
فَأَجْتُو عَلَى بَايِهَا بِاحْتِرَامِ # فَيُذْخِلْنِي الْحُبُّ خَدَرَ الْغَرَامِ
هُنَاكَ تَرِينِي مَنَى لَا تُرَامُ # وَتَصْعَدُ بِي فِي مَرَاقِي الْهَيَامِ
وَ تَطْلُبُ مِنِّي بِحَقِّ الْوَنَامِ # بَقَاءً لِنَبْلُغَ أَوْجَ النَّمَامِ

و بنفس حائرة تنتحب وتهذي ولها أنشد أمين الريحاني قصيدة حرة في صديقتة
التي غرقت في نهر (الأمزون) ، فيقول⁽¹⁾:

هُوَ ذَاكَ وَجْهُكَ، فِي كُلِّ مَكَانٍ

فِي الظُّلْمَةِ وَ الثُّورِ

فِي لَيْلِ الْحُزْنِ، وَ فِي فَجْرِ الْحُبُورِ

عَلَى الْجُدُرَانِ وَعَلَى الْأَشْجَارِ

عَلَى وَجْهِ الْفَجْرِ، وَ عَلَى وَجْهِ الْأَمْوَاجِ الضَّاحِكَةِ

أَرَاكَ فِي الصَّقَافِ وَ أَذْكَرُ حَنُوكِ

لم يغفل الشعراء المهجريون من الرابطة القلمية عواطف أخرى متنوعة إزاء
فئات اجتماعية أخرى غير الأسرة و المرأة، فهذا جبران خليل جبران نراه ساخط مُدِينَا
للظلم و أشكاله في المجتمع، فليس عاطفة السخط رداء فكريا تأمليا يدعو إلى مفارقات
عجبية، فقد سخر وسخط من رجال الدين من المسيحيين الذين اتخذوا من الدين تجارة
إذ يقول فيهم⁽²⁾:

وَالدِّينُ فِي النَّاسِ حَقْلٌ لَيْسَ يَزْرَعُهُ # غَيْرُ الْآلَى لَهُمْ فِي زَرْعِهِ وَطَرُّ

مِنْ لَأْمِلِ بِنَعِيمِ الْخُلْدِ مُبْتَشِرٌ # وَ مِنْ جَهَوْلٍ يَخَافُ النَّارَ تَسْتَعِيرُ

فَالْقَوْمُ لَوْلَا عِقَابُ الْبَعَثِ مَا عَبَدُوا # رَبًّا وَ لَوْلَا الثَّوَابُ الْمُرْتَجَى كَفَرُوا

كَأَنَّمَا الدِّينُ ضَرْبٌ مِنْ مَتَاجِرِهِمْ # إِنْ وَاطَبُوا رَبِحُوا أَوْ أَهْمَلُوا خَسِرُوا

¹ ينظر: رياض العوايدة ، أمين الريحاني، ص83

² ينظر: سليمان كامل ، دراسة في شعر جبران خليل جبران ، ص 54، وينظر ، جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة ، ص200

و ها هو أبو ماضي يصيح بكل كبرياء في وجه منتقديه ومعارضيه من شعراء المهجر، وعلى رأسهم (أحمد زكي أبو شادي) عندما وصف شعره بالهزلة والانتحال مبدياً عاطفة الغضب والاستياء قائلاً⁽¹⁾:
(الكامل)

شُكْرًا لِأَعْدَائِي، فَلَوْلَا عَيْبُهُمْ # لَمْ أَدْرِ أَنَّهُمْ وَ مِنْ الْغَوَاةِ
ذَنْبِي إِلَى الْحُسَادِ أَنِّي فُفْتُهُمْ # وَ تَرَكْتُهُمْ يَنْعَثُرُونَ وَرَائِي
وَ حَطَّيْنَتِي الْكُبْرَى إِلَيْهِمْ لِأَنَّهُمْ # قَعِدُوا وَ لَمْ أَقْعُدْ عَنِ الْعِلَاءِ
عَفْوَ الْمَرْوَةِ وَالرُّجُولَةِ : أَنَّنِّي # أَخْطَأْتُ حِينَ حَسِبْتُهُمْ نُظْرَائِي

و بنفس الغضب والاستياء يتجه ميخائيل نعيمة إلى أصحاب الأموال الذين يلهثون ليلاً و نهاراً لتحصيله، ونسوا فقره ، وحاجته مع المحتاجين قائلاً⁽²⁾:
(السريع)

يَا حَاشِدَ الْأَمْوَالِ فَلِسًا إِلَى # فَلِسَ يَكْدُ اللَّيْلَ قَبْلَ النَّهَارِ
أَيَّامُهُ صِفْرٌ مِثْلَ أَعْوَامِهِ # لَا لَوْنَ فِيهَا غَيْرَ لَوْنِ النُّضَارِ
ليقول: لَا وَالَّذِي الْأَقْدَارُ خَدَّامُهُ # مَا فِي فُؤَادِي غَصَّةٌ مِنْ غِنَاكَ
إِذْ قَدْ حَبَانِي الْحَظُّ بَعْضَ الْغِنَى # يَا صَاحِبِي مِنْ غَيْرِ مَا قَدْ حَبَاكَ

و في مقابل عواطف السخط والاستياء والازدراء والغضب نجد عند شعراء الرابطة القلمية عواطف مضادة تحمل الإحساس الصادق بالشفقة والرحمة بالآخرين، وأشهر نماذجها قصائد لايليا أبي ماضي، ففي (الفقير) يقول⁽³⁾:
(الكامل)

هَمْ أَلَمَ بِهِ مَعَ الظُّلَمَاءِ # فَنَأَى بِمُقْلَتِهِ عَنِ الْإِغْقَاءِ
نَفْسٌ أَقَامَ الْحُزْنَ بَيْنَ ضُلُوعِهِ # وَالْحُزْنَ نَارٌ غَيْرَ ذَاتِ ضِيَاءِ
فِي قَلْبِهِ نَارٌ (الخليل) وَ إِنَّمَا # فِي وَجْنَتَيْهِ أَدْمُعُ (الخنساء)
و يقول مبيناً اثر ذلك في نفسه :

إِنِّي لِأَحْزَنُ أَنْ تَكُونَ نُفُوسُهُمْ # غَرَضَ الْخُطُوبِ وَ عُرْضَةَ الْأَرْزَاءِ

¹ ينظر: جميل جبر ،إيليا أبو ماضي، دار المشرق ط1بيروت 1992لبنان ،ص 66، وينظر ،إيليا أبو ماضي ،الأعمال الشعرية، ص 92

² ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 31.

³ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 88.

وَارْحَمْنَا لِلْبَائِسِينَ فَإِنَّهُمْ # مَوْتِي وَتَحَسَّبُهُمْ مِنَ الْأَحْيَاءِ
و نظم على لسان فتاة شابة أرغمها ذووها على الاقتران برجل طاعن في السن، إذ
يقول⁽¹⁾:

لِي بَعْلٌ ظَنُّهُ النَّاسُ أَبِي # صَدَّقُونِي أَنَّهُ غَيْرَ أَبِي
وَ اَعْدَلُوا عَنْ لَوْمٍ مَنْ لَوْ مَزَجَتْ # مَا يَهَا بِالْمَاءِ لَمْ يُسْتَعْدَبِ
يَسْتَكِي الْمَرْءُ لِمَنْ يَرْتِي لَهُ # رُبَّ شَكْوَى خَفَقَتْ مِنْ نَصَبِ
و بموت صديقه أمين الريحاني نظم إيليا أبو ماضي بكائية تأبينية يبث فيها لواعج
الحسرة والألم، إذ يقول⁽²⁾:
(الخفيف)

قَدْ سَمِعْنَا، يَا لَيْتَنَا لَمْ نَسْمَعْ # نَبَأَ زَعَزَعَ الْقُلُوبَ وَ ضَعَّضَعَ
فَجَزَعْنَا، وَ حَقَّنَا أَنْ نَجْزَعَ # لِفِرَاقِ الْفَتَى الْأَدِيبِ الْأَلَمِ
إِلَى قَوْلِهِ: فَأُبْسِمِي فَوْقَ قَبْرِهِ يَا نُجُومُ # وَ تَرْتَّمْ مِنْ حَوْلِهِ يَا نَسِيمُ
فَالدَّفِينُ الَّذِي هُنَاكَ يُقِيمُ # بَطْلٌ مُصْلِحٌ وَ رُوحٌ كَرِيمُ
ولنسيب عريضة قصيدة أو بكائية درامية مليئة بعواطف الشفقة والعطف يصور
ويصف فيها ألم الأم المنكوبة والمفجعة مع طفلها الصغير العاري والجائع إبان
المجاعة التي حلت ببلبنان و سوريا، إذ يقول⁽³⁾:
(الهزج)

ظِلَامُ الْوَيْلِ قَدْ جَنَا # وَ بُوقُ الْهَمِّ قَدْ رَنَا
فَنَمْ يَا طِفْلُ لَا يَهْنَأُ # غَلِيَّ بَاتَ شَبَعَانَا
قَتَامُ الْيَأْسِ غَطَّانَا # فَنَمْ لَا عَيْنٌ تَرْعَانَا
إِذَا مَا صُبْحُنَا جَانَا # حَسِينَا الثُّورَ أَكْفَانَا
بَكَى طِفْلِي وَمَا نَامَا # وَقَضَى الْعُمْرُ صَوَامَا
وعاد عريضة ليقف على قبر غانية من الغواني، وقلبه يفيض عطفًا و إشفاقًا

¹ المرجع السابق، ص 115.

² المرجع نفسه: ص 378-379.

³ نسيب عريضة: الأرواح الحائرة، ص 93.

على ماضيها اليأس و حاضرها الفاني، إذ يقول ⁽¹⁾: (الطويل)

هَنَا قَبْرُهَا هَلْ طَهَّرَ الْمَوْتُ عَارَهَا # وَهَلْ خَلَعَتْ عَنْ صَيِّتِهَا الظَّنَّ وَ الدَّمَ ؟
هَنَا قَبْرُهَا فَلْيَغْفِرَ اللَّهُ ذَنْبَهَا # إِذَا كَانَ عَدْلًا أَنْ نَعُدَّ الشَّقَا جُرْمًا
فَقَدْ مَارَسَتْ فِي الْعَيْشِ بُؤْسًا مُثَوِّعًا # وَ جَازَتْ جَحِيمًا لَا أَشَدُّ وَلَا أَحْمَى
أَفِي الْعَدْلِ تُجْزَى عَلَى الْإِثْمِ وَحَدَّهَا # وَ تَحْمِلُ دُونَ الْقَوْمِ مِنْ عَارِهِمْ وَسَمًا

ب – تشكيل العاطفة في المهجر الجنوبي (العُصبة الأندلسية) :

اهتم شعراء العُصبة الأندلسية بالفئات الاجتماعية التي تحيط بهم، وبيّنوا مواقفهم إزاء هذه الفئات في نماذج شعرية كثيرة مليئة بالعواطف والأحاسيس، ترجمت معالم نفسية، ورغبة لا تطهر إلا من خلال أشكال لغوية تتطوي على خصائص أسلوبية متنوعة، ومن أبرز العواطف التي برزت في أشعارهم عاطفة الحنان الأسري الدافئ من خلال قصائد حافلة بعواطف الأمومة، و الأبوة ، و البنوة، أمّا حديث الشعر المهجري عن الأولاد فطويل ومتصل كما حديثه عن الأمهات و مراتبها، وقديما قال الشاعر العربي في الأولاد ⁽²⁾:

(السريع)

((وإنَّما أولادُنَا بَيْنَنَا # أَكْبَادُنَا تَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ

لَوْ هَبَّتِ الرِّيحُ عَلَى بَعْضِهِمْ # لَامْتَنَعْتُ عَيْنِي عَنِ الْغَمْضِ))

أمّا شعر الأمهات عند الأندلسيين، فحافل بلواعج الشفقة والرحمة عليها، حتى أنّ شاعرا كـ (فوزي المعلوف) يتمنى أن لا تلده أمه لأنه سيعاني مثلما تعاني في هذه الحياة، إذ يقول ⁽³⁾:

(الخفيف)

كَمَلِ الطِّفْلُ فِي حَشَاهَا شُهُورًا

ثُمَّ تُلْقِيهِ لِلْعَذَابِ سِنِينًا

¹ المرجع السابق: ص 205.

² ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 355.

³ ينظر: ربيعة أبي فاضل، فوزي المعلوف، ص 57-65.

لا تَكُونِي أَهْلَ الْبَلَاءِ لَذَاكَ الطُّقْلَ

يا أم! وَ ارْحَمِيهِ حَيْنًا

أَنْتِ أَدْرَى بِحَسْرَةِ الْعَيْشِ إِذْ لَاقَيْتِ

مِنْ شَقْوَةِ الْعَيْشِ فُنُونًا

و هو القائل كذلك في نبذ الزواج و الولادة لأنّ الحياة شقاء ⁽¹⁾: (مُحَدَّث الخفيف)

بَسْمَةُ الْأَهْلِ يَوْمَ نُؤَلِّدُ حَوْلِي # عَبْرَاتٍ عَلَى الْمُهُودِ

دَمْعَةُ الْأَهْلِ يَوْمَ نُؤَلِّدُ سَيْلِي # بَسَمَاتٍ عَلَى اللُّحُودِ

وهذا شفيق المعلوف تحت وطأة الهجرة، وهو يترك أمه بوطنه وحيدةً كسيرةً، فيقول
متألماً ⁽²⁾:

وَعَادِرَ عِنْدَ صَخْرٍ الشَّطِّ أُمًّا # تَدُوبُ إِلَيْهِ تَحْنَانًا وَ شَوْقًا

فَمَا نَضَبَتْ لِمُقْلَتِهَا دُمُوعٌ # كَأَنَّ لِعَيْنِهَا فِي الْبَحْرِ عِرْقًا

لقد كثر ذكر الأم والأخوة والآباء وحالهم بعد الفراق عند الشعراء المهجريين الجنوبيين، ومنهم رشيد سليم الخوري (الشاعر القروي)، ففي إحدى قصائده الحميمة بعنوان «تحية مغترب» يقول ⁽³⁾:

سَلَامٌ إِلَى حَيْثُ غَادَرْتُ رُوحِي # بِلَبْنَانَ سَابِحَةً هَائِمَةً

إِلَى الْأَخُوَةِ كَفَرَاخِ الْقَطَا # وَأُمٌّ عَلَى أَمْرِهِمْ قَائِمَةً

إِذَا عَبَسَ الدَّهْرُ فِي وَجْهَهَا # تَنْظُلُ لَهُمْ أَبَدًا بِأَسِمَةٍ

فِيَا رَبُّ رَفَقًا بِتِلْكَ الْفِرَاخِ # وَ ابْقِ لَهُمْ أُمَّهُمْ سَالِمَةً

و يقول في حكمة صائبة ملخصاً حبّ الأم ⁽⁴⁾:

وَلَوْ كَانَ يُغْنِي الْحُبُّ أَوْ يَدْفَعُ الرَّدَى # لَمَّا نَامَ تَحْتَ الثُّرْبِ حَيٌّ لَهُ أُمٌّ

¹ فوزي المعلوف : مختارات من مناهل الأدب العربي ، ص 37 .

² ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، ص 350 .

³ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 410 .

⁴ ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، ص 352 .

كما يصف فؤاد الأم، ويقرن الأم في المسيحية بالله، إذ يقول (1): (الوافر)

فُؤَادُ الْأُمِّ مَالِكٌ مِنْ فُؤَادٍ # يَضُمُّ مِنَ الْعَوَاطِفِ مَا يَضُمُّ

غَلَطْنَا حَيْنَ صَلْبِنَا (أَبَانَا) # كَمَا قَالُوا لَنَا قَالَهُ أُمُّ

أُمَّا الياس فرحات، فقد نظم قصيدة من ديوانه (الربيع) يتذكر فيها أمه بنعمة ألم من البعد عن الأهل، والوطن تزخر بعاطفة الحب للأم، فيقول (2): (الكامل)

أُمَاهُ لَيْتَ مَعَ النَّسِيمِ رِسَالَةٌ # تَأْتِي فَتُرْجِعُنِي إِلَى أَفْرَاحِي

مَرَّتْ لِيَالِي الْعِيدِ بِي وَكَأَنَّمَا # وَجْهُ الْعَبُوسِ بَوَجْهَهَا الْوَضَّاحِ

أَنِّي التَفْتُ أَرَى الْخَلَائِقَ تَحْتَسِي # رَاحَ الصَّفَا وَأَنَا دُمُوعِي رَاحِي

حتى أنَّ نعمة قازان يرى في غربته، وكأنَّه مَفْصُولٌ عن أهله وحاضره وماضيه فيقول (3): (المتقارب)

لَقَدْ مَاتَ أَهْلِي وَ أَمْسَى وَ يَوْمِي # وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا غَدِي ثُرُوتِي

إِذَا صَارَ أَمْسِي وَ يَوْمِي غَدِي # فَتُرْتُ اضْرِبْ عَلَى مُقَلَّتِي

وها هو ذا شكر الله الجر تعاوده ذكريات أخيه الشاعر (عقل الله)، فينظم مرثية في ذكر مناقبه، و يصف تعلقه به، إذ يقول (4): (الخفيف)

أَنْتَ عِنْدِي أَعَزُّ كَنْزٍ نَفَضْتُ الـ # ثُرْبَ عَنْهُ فِي رَعَشَةِ الْمُشْتَقِ

إِنَّ فِي عَوْدِكَ الْمُرْجِي لِلْبِنَا # نَ لَنْصُرُ يَشْعُ فِي إِخْفَاقِي

حَسْبُ حَظِّي أَنِّي أَحَقُّ حُلْمًا # كَانَ يَا عَقْلُ غُصَّةً فِي الثَّرَاقِي

فَهَنَائِي بِأَنْ أَعُودَ لِلْأَرْضِ # زِلْ إِلَى ظِلِّ رُوحِهِ الْخَفَاقِ

¹ الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر)، ص 414.

² ينظر: سمير بدوان قطامي، الياس فرحات شاعر العرب في المهجر، ص 193-194.

³ نعمة قازان: معلقة الارز، ص 30.

⁴ ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 711-712.

أما بخصوص عاطفة الحب و الوله بالمرأة، فقد أفضى الشعراء الأندلسيون بالكثير وبطرق مختلفة أحيانا، فهذا فوزي المعلوف يصف علاقته بالحببية من خلال قصيدة «لغافة تبغ»، فالحببية غارت منها و لامت الشاعر، فيرد عليها قائلا⁽¹⁾: (الطويل)

تَرَانِي دَوْمًا وَ اللَّفِيفَةُ فِي فَمِي # تَذُوبُ كَمَا ذَابَ الْمُحِبُّ مِنَ الْوَجْدِ
وَ النُّمَّهَا لَا لُثْمَةَ الْوَجْدِ إِيَّامًا # لُمَامًا، كَتَقْبِيلِ الْفَرَّاشَةِ لِلْوَرْدِ
فَقَالَتْ: لِيُهْنِكَ الْهَوَى مِنْ لَفِيفَةٍ # تَعَشَّقْتُهَا قَبْلِي، وَ مَا زِلْتُ مِنْ بَعْدِي
عَلَى بُعْدِهَا مَا كُنْتُ تَصْبِرُ سَاعَةً # وَ تَصْبِرُ أَيَّامًا طَوَالًا عَلَى بُعْدِي
فَقُلْتُ لَهَا : مَهَلًا فَمَا كُنْتُ مُدْنِبًا # وَهَا أَنَا بَاقٍ فِي هَوَاكَ عَلَى عَهْدِي

والحُبُّ في قلب المعلوف مريض بالعذاب مريض بمرضه الذي صنع عليه سوداوية قاتمة، لقد أحب فتاة جميلة، ولكنه لم يتمكن من الزواج منها، فاضطرته حبيبته للهجرة إلى البرازيل حيث ظن أنه سيدفن آلامه، ولكنه اخفق في ذلك، فترجم هذا الإحساس في قصيدته (القفاز اللقيط) يرمز إلى قلبه قائلا⁽²⁾: (الطويل)

فَلَمْ يَبْقَ مِنْ رَيْبٍ بَأَنَّ التِّي رَمَتْ # بِهِ غَادَةٌ ، أَوْ ضَاعَ مِنْهَا وَ لَمْ تَذَرْ
فِيَا لَكَ قُفَّازًا طَرِيحًا عَلَى الثَّرَى # يُعَانِي عَذَابَ الْبَرْدِ وَ الدُّلِّ وَ الْهَجْرِ
و في عاطفة الحُبِّ يقول القروي عن نفسه >> أحببت، وبكيت كثيرا وأحببت
وأبكيت أكثر، لم أكن قط مستهترا، ولا منيت فتاة بوعده، بل كنت في كل حب مطلوبا
أكثر مني طالبا <<⁽³⁾، ويعلن بأنه أصيب بالمعاصي كسائر الشباب، ولكنه استهتر
ما وسعه الاستهتار، ولم يُخل بالآداب العامة، إذ يقول في إحداها،⁽⁴⁾: (الطويل)

أَتَاكَ الْهَوَى فَاصْبِرْ عَلَى الْوَجْدِ وَالْأَلَمِ # أَلَمْ يَأْتِكَ الْإِنْذَارُ مِنْ أَهْلِهِ أَلَمْ ؟
نَهَيْتَكَ يَا قَلْبِي فَلَمْ تَنْفَعِ النُّهَى # وَهَا أَنْتَ نَدَمَانُ وَ لَا يَنْفَعُ النَّدَمُ

¹ فوزي المعلوف : مختارات (مناهل الأدب العربي)، ص 20-21.

² ينظر :محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، 637 .

³ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 33.

⁴ المرجع ، ص 390.

و يقول أيضا مستحضرا بعض الذكريات : (1)

هَلْ تَذْكُرِينَ لِقَاءَنَا فِي رَوْضَةٍ # سِحْرِيَّةٍ وَ الطَّيْرُ تَهْتَفُ بِاسْمِكَ
وَالشَّمْسُ تَلْقِي فِي المَرْوَجِ ظِلَالَنَا # عَمَدًا لِتَحْتَفِظَ المَرْوَجُ بِرَسْمِكَ
ثُمَّ ارْتَمِينَا بَيْنَ أَحْضَانِ الرَّبِّي # ثَمَلِينَ فِي الفَضَا النَّدِيِّ كَجِسْمِكَ

أما الحبّ عند الياس فرحات، فقد انعكس على همومه، فأصبحت حرية بلاده شغله الشاغل، وهمه الأكبر حتى أننا لم نكن نتوقع أن نجد عنده شعرا غزليا في المرأة فالحبّ عنده عاطفي حنون بل يشبه شعر العذريين، فهو لا يتعالى على الحب و لا يسمو على الهوى بل يخضع لهما، و يبدو ذلك الخضوع في قوله (2): (السريع)

الحُبُّ صَبُوُ اللهِ مِنْ قَدَمٍ # وَ شَرَكُهُ فِي التَّهْيِ وَ الأَمْرِ
هَذَا الَّذِي لَوْلَاهُ مَا سَهَلَتْ # لِلأُولَيْنِ صُعُوبَةُ الوِزْرِ
وَهُوَ الَّذِي لَوْلَاهُ مَا ابْتَسَمَتْ # زَهْرُ الحَدَائِقِ لِلنَّدَى الدُّرِيِّ

فالمرأة سلطان الجمال، ولا بد للرجال من الخضوع، فيقول (3): (مجزوء الكامل)

قُلْ هُنَّ وَ التَّرَمُّ الأَدَبُ # أبعْدُ بِهِنَّ عَنِ الرِّيبِ
الحُسْنُ سُلْطَانُ فَإِنْ # قَادَ المُحِبُّ لِمَنْ أَحَبَّ
وَالْحُبُّ يَفْعَلُ فِي نَفْسِ # سِ الخَاضِعِينَ لَهُ العَجَبُ

أما بقية العواطف البارزة في شعر الأندلسيين غير عاطفة الحنان و الحبّ، فقد عثرنا على عواطف اشمئزاز، واستهتار يقابلها عواطف شفقة ورحمة وعطف عند أبرز شعراء المهجر الجنوبي، ومنهم فوزي المعلوف في قصيدة (غرناطة) أين يشفق و يتأسف على حالها قائلا (4): (السريع)

غَرْنَاطَةُ أَوَاهُ غَرْنَاطَةُ # لَمْ يَبْقَ شَيْءٌ لَكَ مِنْ صَوَلَتِكَ

¹ المرجع السابق، ص 405.

² ينظر: سمير بدوان قطامي، الياس فرحات، ص 180.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 182.

⁴ فوزي المعلوف: مختارات (مناهل الأدب العربي)، ص 45.

آه على أمجادك الضائعة # شيعتها بالنظرة الدامعة

ويعود القروي ليستهن فعل جامعي الأموال من الأغنياء الذين يبخلون عن غيرهم
بأموالهم ، فيقول ⁽¹⁾:

تَشْكُو خَزَائِنُكُمْ ضَيْقًا بِثَرَوَتِكُمْ # وَ النَّاسُ مِنْ فَقْرٍ وَ مِنْ ضَيْقٍ
وَدَّتْ مَلَابِيئُكُمْ لَوْ كُنْتُ سَيِّدَهَا # كَيْمَا تُحَرَّرُ مِنْ رِقِّ الصَّنَادِيقِ
ويلتفت للمرائي يتعجب من سلوكه قائلاً ⁽²⁾:

قَدْ عَجِبْنَا مِنْ مُرَاءٍ # لَأَنَّ النَّاسَ مَجَسَّهُ
هُوَ ذَنْبٌ فِي خُرُوفٍ # كَيْفَ لَا يَنْهَشُ نَفْسَهُ
أما الياس فرحات، فقد كثرت انتقاداته لفئات اجتماعية عديدة، وهو من الشعراء الذين
انكبوا على أمراض المجتمع والسياسة، فبرزت في ذلك عواطفه جياشة قوية، ومنها
عاطفة السخط والغضب على سلاطين وملوك العرب الذين ضيعوا البلاد والعباد
فيقول في إحدى قصائده غاضبا ⁽³⁾:

مُلُوكُ ظَنَّنَاهُمْ صُفُورًا وَ عِنْدَمَا # غُزَيْنَا رَأَيْنَا صَاحِبَ النَّاجِ هُذْهَذَا
و يقول في التهمك و الاستهزاء بسفور النساء و الفتيات ⁽⁴⁾:

أَرَأَيْتَ هَاتِيكَ الْوَا # نِسْ كَالدُّمَى بِيضًا نَوَاعِمُ؟
تِلْكَ الْمَحَاسِنُ كُلُّهَا # غِشٌّ تَحْلَلُهُ الْكَرَائِمُ
سَلْ جَارَكَ الْعِطَارَ كَمْ # يَبْتَغِي مِنْهُ مِنَ اللِّوَارِمِ
و يحول ناظريه إلى رجال الدين، فيسخط من أعمالهم وفتنهم، ومنهم الذين أضرموا
الحقد و الفرقة في بلاده، إذ يقول ⁽⁵⁾:

¹ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ، ص308.

² المرجع نفسه ، ص265.

³ ينظر : سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات ، ص149.

⁴ ينظر : المرجع نفسه ، ص171.

⁵ ينظر : المرجع نفسه ، ص173.

مِمَّنْ الْعَطْفُ وَ النَّسَاهُ مِمَّنْ # أَمِنْ الشَّيْخِ أَمْ مِنْ الْمُطْرَانِ ؟
نَحْنُ نَبْنِي مَعَايِدَ الْحُبِّ وَ الْإِخْ # لَأَصْ لِلنَّاسِ إِذْ هُمَا يَهْدِمَانِ
وَ إِذَا ظَلَّ لِلْجَهَالَةِ ظِلٌّ # فَهُمَا لَا مَحَالَةَ الْغَالِيَانِ
و في الاستعطاف يقول القروي : (1)

يَا مَنْ يَعُدُّ عَلَيَّ كُلَّ صَغِيرَةٍ # إِنْ لَمْ تَكُنْ مُتْسَاهِلًا كُنْ عَادِلًا
إِنْ كُنْتَ مِثْلِي نَاقِصًا فَاعْذُرْ وَإِنْ # تَكُ كَامِلًا فَاعْذُرْ لِنَبْقَى كَامِلًا
أَمَا فِي الْبُكَاءِ وَ الْإِشْفَاقِ فَلَهُ مَرْتَبَةٌ فِي مَعْلَمِهِ (جبر ضومط) (2): (مجزوء الكامل)

قِفْ نَبْكَ أَعْلَامَ الْهُدَى # وَ تُوفِّهِمْ حَقَّ الرِّثَاءِ
أُودِتْ بِهِمْ كَفُّ الرَّدَى # وَ اجْتَنَحَهُمْ عَرْمُ الْقَضَاءِ
لَا صَوْتَ يَعْذُو وَ لَا صَدَى # غَيْرَ النَّهْدِ وَ الْبُكَاءِ

ج- تشكيل العاطفة المهجرية : و من خلال عرضنا الموجز لأهم النماذج الشعرية الحافلة بالصور العاطفية المتنوعة (الحنين الأسري-حب المرأة-عواطف إزاء الآخرين) نكون قد حددنا العلاقة الشخصية العاطفية التي تربط الشاعر المهجري بشخصية (الآخر)، ومنه يمكننا رصد التشكيلات التعبيرية الفنية، وربطها بالجانب النفسي للشاعر المهجري كما يأتي :

-امتاز الحنين الأسري في الشعر المهجري القلمي ببكاء الأهل (الأخ، الأم، الأب .)
بكاءً يفضي بالشاعر إلى التصريح عن عواطف جياشة، و التركيز عليها من خلال مفردات (يا لهفي / طوى يعض نفسي /بكيت عليه /حير نفسي/عرفتك/الدمع منصبا)
مع دعوة ملحة إلى إشراك المظاهر الطبيعية (الدياجي/الروض/الغمام/عويل الرياح).
في بكاء المفقود و توجيه اللوم والعتاب للموت وللحفار والأقدار، وذلك لشدة

¹ الشاعر القروي:الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 351.

² المرجع نفسه ، ص 575.

الارتباط الأسري عند الشاعر بالأهل والوطن وبالذكرى الماضية، ونجد أن الشاعر قد يصاب في بعض الأحيان بحالات هُمودية إزاء هذا الفقد.

— امتاز حُبُّ المرأة في الشعر المهجري القلمي بالحب الفلسفي المثالي، فحُبُّ جبران خليل جبران حب أفلاطوني بعيد النجاسة، أما حُبُّ ميخائيل نعيمة فحب صوفي تتحد فيه الذات مع الذات الإلهية، وكلاهما حذرا من الحب الجسدي الطارئ الذي يدنس جوهر الإنسان النقي، وسَعَا إلى التطهر من هذا الحب، والارتقاء في حب عذري غايته المحبة الربانية، مما نلمس من خلال ذلك حضور الأنا المثالية، وهي (أنا) تخضع في حواسها وعواطفها للتصور العقلاني للأشياء.

لم يبتعد إيليا أبو ماضي عن هذا الحب المثالي إلا أنه يبحث عن هذا الحب في الجمال والحسن، إنه الجمال والحسن الفطري في المرأة العربية بدون تصنع، إذ قال:

((إِنَّ الْمَلَاَحَةَ عِنْدَهَا عَرَبِيَّةٌ # وَ جَمَالُ هَاتِيكَ الدُّمَى مُسْتَعْرَبٌ)) .

أما نسيب عريضة، فقد بدا متحفظا من الحب الجسدي، وركز على الأنا الراهنة في وصفه، وبكل ما تحمله هذه الأنا من خصائص سرية مضطربة، فعاد بذكرى الحب القديم ليستحضر خفاياه ((قَلْبٌ يَعِيشُ عَلَى مُنَى لُقْيَاكِ # نَادَاكِ ..لَوْ تَدْرِينَ كَمْ يَهْوَاكِ)) و يدعو إليه إلى أن وصل إليه بحب جديد تمرغ في وحله، وارتوى من نبعه حتى الثمالة، ليصل في الأخير إلى الاتحاد بالأنا الحقيقية التي تعايش حاضرها وتتغنى بلواعجه : ((هُنَاكَ تَرِيْنِي مُنَى لَا تُرَامُ # وَ تَصَعْدُ بِي فِي مَرَاقي الْهِيَامِ)).

و الحُبُّ عند أمين الريحاني حب نثري لا يضبطه نظام الشعر العمودي لئلا تَعَفِّده أو تحده القوافي، فهو حُبٌّ منثور بين صور الألم والحسرة على التي أغرقت نفسها بنهر الأمازون، فتركت شاعرنا مصابا بدائها يلزمه في كل مظاهر الطبيعة :

((هُوَ ذَا وَجْهْكَ فِي كُلِّ مَكَانٍ / فِي الظُّلُمَاتِ وَالتُّورِ / فِي لَيْلِ الْحُزْنِ وَفِي فَجْرِ ...)).

-امتازت بقية العواطف (السخط، والشفقة...) عند القلميين بانتقالها عبر فئات اجتماعية واسعة (رجال الدين/ رجال المال/ الشعراء/ الأيامي و الأيتام...), وهي نماذج بشرية جد مؤثرة في نفسية الشاعر المهجري, فسخط الشاعر من رجال الدين بادٍ من خلال سلوكياتهم التي تنتقي والدعوة إلى المحبة و الاتحاد, ونبذ الفرقة, وتنتقي كذلك مع رجال المال في دعوة الشاعر إلى القناعة, ونبذ المادة, والصراع الدنيوي من أجلها مما يؤدي إلى ظهور طبقات, أو فئات اجتماعية مقهورة (الأيامي و اليتامي), والتي لا يلتفت إليها هؤلاء .و الشفقة عند شعراء المهجر نتيجة طبيعية للظروف التي أحاطت بالأسر العربية أو الغربية التي داستها القرارات السياسية, والنزعات العرقية مما أدى إلى ثورة الشاعر ضد هذه الظروف بالتركيز على أدواتها, وصورها المادية(شكرًا لأعدائي/ يا حاشد الأموال), وأثارها السلبية (كفروا /نَهَمُوا من الغوغاء قَعَدُوا.../ أيامه صفر... /همَّ ألم به...).

أمَّا الشفقة فقد تعددت صورها بين الفئات الاجتماعية (الفقير/الفتاة المرغمة على الزواج من كاهل في السن/العاهرة المدفونة /الشاعر المغمور), وهي صور أدت بالشاعر في الأخير إلى لوم المجتمع لأثته هو المتسبب الوحيد في هذه المأساة .

-أمَّا الحنين الأسري في الرابطة الأندلسية, فقد كان أغنى وأغزر من الحنين الأسري في الرابطة القلمية بسبب تنوع عواطف الأمومة والأخوة والأبوة حتى قيلَ أنَّ الشعر الجنوبي في الرابطة الأندلسية أغزر منه في المهجر الشمالي وربما لأسباب اجتماعية وتاريخية تعود إلى نضوج الشعر المهجري بعد (1932 م).

لقد احتل شعر الأم في المهجر الجنوبي مكانة مرموقة عند شعرائه فـ(فوزي المعلوف، و شفيق المعلوف، و الشاعر القروي ، و الياس فرحات، ناجوا الأمَّ وركزوا على الحنين إليها، وفضلها في لم شمل الأسرة، والحفاظ عليها حتى أنَّ فوزي المعلوف تمنى أن لا يولد لكي لا يسبب لأمه التعاسة والألم، و نبذ فكرة الزواج والولادة إطلاقاً ((يا أمَّ ! ارحميه حيًّا...أنتِ أدري بحسرة العيش إذ لاقيتِ)), كما بالغ القروي في حب الأم إلى درجة أن قرننها بالله (حاشاه تعالى), فنلمح في ذلك عقدة

أوديب لشدة ارتباطه بالأُم و حنانها مما قد يؤدي إلى توقف نفسية الشاعر عن النمو و ارتداده إلى شخصية أُمّه بسبب عدم التأقلم مع الناس و البيئة عندما قال:

((غَلَطْنَا حِينَ صَلَّيْنَا أَبَانَا # كَمَا قَالُوا لَنَا فَأَلَّهْ أُمُّ))،

و يتعدى الحنان الأسري في المهجر إلى الأهل والخلان، ووصف حالتهم عند الفراق فشبهه(نعمة قازان) بالموت، كما تُرجم هذا الحب إلى بكاء الأخ عند (شكر الله الجر).

-أَمَّا حُبُّ الْمَرْأَةِ فَقَدْ ظَهَرَ جَلِيًّا عِنْدَ فُوزِي الْمَعْلُوفِ الَّذِي طَرَقَ مَوْضُوعَ الْغِيْرَةِ فِي الْمَرْأَةِ (قَصِيْدَةُ لَفِيْفَةُ تَبْعٍ)، و اتخذ من لفافته موضوعاً للحديث عن المرأة، و شدة غيرتها على الرجل، ووظف الرمز للحديث عن طباعه وآلامه في بحار الحب (قصيدة القفاز اللقيط)، وهي معالم تُوحي إلى اتخاذ مسافة أمان بينه و بين المرأة، هذه المسافة التي تسمح له بمجال المناورة في علاقته معها، في قوله:

((فَقُلْتُ لَهَا ! مَهْلًا فَمَا كَانَتْ مُدْنِيًّا # وَ هَا أَنَا بَاقٍ فِي هَوَاكِ عَلَى عَهْدِي))

كما يرى كلُّ من القروي و الياس فرحات في حب المرأة سلطان الجمال المسيطر على الرجل و قلبه، إذ نلمس تحذيراً ووعيداً منه عند القروي عندما يقول :

((أَتَاكَ الْهَوَى قَاصِبِرٌ عَلَى الْوَجْدِ وَ الْأَلَمِ # أَلَمْ يَأْتِيكَ بِالْإِنْذَارِ مِنْ أَهْلِهِ أَلَمْ؟))

و عند الياس فرحات قوله: ((الْحُبُّ يَفْعَلُ فِي نَفْسِ # سِ الْخَاضِعِينَ لَهُ الْعَجَبُ))

- وعاطفة الاشمنزاز إزاء الأغنياء عند القروي ومن المرأين، فيتعجب من صناديقهم المقفلة في وجه الضعفاء و الفقراء، لينظر إليهم نظرة سخرية وازدراء، و يستهزأ الياس فرحات من بعض الأوانس المترجلات موحياً إلى ما يعانين من احتجاج ذكوري مرده إلى الظروف الحياتية التي قلبت موازين الطبيعة، إلى جانب ذلك نرى للقروي عواطف الإشفاق والاستعطاف؛ فالإشفاق دليل وفاء من الشاعر لمعلمه عندما رثاه بقصيدة والاستعطاف دليل تواضع ، و ترفع إزاء منتقديه .

المبحث الثاني : التشكيلُ الأسلوبي و المكوّن التعبيري

I- التّعبيرية التقليدية

أ- في التّعبيرية الشّماليّة (الرابطة القلمية)

ب- في التّعبيرية الجنوبيّة (العُصبة الأندلسية)

ج- التشكيلُ التعبيري التقليدي

II- التّعبيرية التّجديدية

أ- التّعبيرية الرومانسية

ب- التّعبيرية الرمزية

ج- التّعبيرية الصوفية

د- التشكيلُ التعبيري التّجديدي

المبحث الثاني : التشكيل الأسلوبي و المكون التعبيري

بعَدمًا تناولنا في بداية المبحث الأول مَوْضُوع الدراسة الأسلوبية الحديثة، ومجالاتها المختلفة، وخاصة المجال الفردي أو النفسي المتعلق بالفرد المنتج للإبداع الأدبي الشعري، و بعدما فَصَّلنا في التعريف بمفهوم التشكيل في النقد الأدبي الحديث نتجه في هذا المبحث إلى التشكيل الأسلوبي الذي ينصب حول القيم التعبيرية للمنتج /المبدع (الشاعر) في نصه الشعري، ومدى مساهمة الطاقات الكامنة (الطاقات التعبيرية) في التمييز بين الأعمال الأدبية من وجهة أسلوبية لترجم في الأخير نماذج تشكيلية تعبيرية حيّة تمثل لوحات فنية متميزة للشعر المهجري الحديث.

لقد أسهمت الأسلوبية التعبيرية بشتى إجراءاتها في دراسة الشعر العربي الحديث و قد وصفها الدارسون بأنها تقوم على دراسة علاقات الشكل مع التفكير (عموم التفكير)، وتتنظر إلى البنى، ووظائفها داخل النظام اللغوي، فهي وضعية ينصب اهتمامها على العمل الأدبي، و تركز اهتمامها كذلك على دراسة، و وصف التعبير عن شخصية المبدع وعقليته وتوجهه، وهو مفهوم تعبيرى تكويني للأسلوب يشمل الفرد المنشئ، ويمتد إلى الأسلوب الذي يمثل الجنس الأدبي، أو الثقافة أو العصر السائد فيه ⁽¹⁾. و ثمة نقطة هامة في مجالات البحث الأسلوبي تتركز في اتجاه الوصول إلى أغوار النص الشعري للوقوف على عناصر التعبيرية، وشبكة علاقاتها بالعناصر الوجدانية التي يصنع تضافرها وحدة دلالية ⁽²⁾، و نقصد بالعناصر التعبيرية الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل الأدبي، ورصد القواعد التي تمسكت بها مجموعات ثقافية خاصة ⁽³⁾.

تؤمن الأسلوبية بأنّ لأي لغة فردية أو جماعية قيمة تعبيرية و عاطفية، ومنه فأنّه وفي مسائل التعبير الفردي أو الجماعي ليس ثمة داع لإعطاء الأفضلية لظاهرة على

¹ ينظر : فرحات بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، الجامعية للدراسات و النشر ط1 بيروت 2003 م لبنان ص 16-17.

² ينظر : عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، مؤسسة علوم القرآن (عجمان) و دار ابن كثير سوريا ط 1

1993 م، ص 126.

³ ينظر : المرجع نفسه ، ص 131.

أخرى لا للقاعدة، ولا للشواذ علاوة على أنّ أية لغة سواء أكانت يومية عفوية أو أدبية مبتكرة، هي أيضا ذات قيمة معرفية و عاطفية ⁽¹⁾.

لقد أولى الأسلوبى "شارل بالى" اهتماما قصديا للجانب التعبيري في اللغة الإنسانية وتكلم عن مصطلح القيمة الإبداعية في النص الأدبي، والمتمثلة في الطاقات التعبيرية الكامنة في ذات اللغة التي تتفجر من عالمها الكامن إلى الوجود الفعلي ⁽²⁾، و تأتي مهمة الناقد الأسلوبى الذي يقوم بالبحث عن هذه الطاقات التعبيرية في الأنماط اللغوية التي تترجم في فترة معينة حركات الفكر، وشعور المتحدثين باللغة ⁽³⁾، إلا أنّ هذا العلم لم يركز أبحاثه على الأدب أو اللغة الشعرية الراقية في بداية ظهوره ، لأنّ الأديب ينتج لغة واعية بعيدة عن الانفعال، والعاطفة، وقد تراجع (بالى) عن ذلك في أواخر أيامه، و أكدّ أنّ اللغة الأدبية الواعية قد تحتوي على عناصر وجدانية و عاطفية، ومنه فاللغة العاطفية قد ترد في الأدب كثيرا كما ترد في الكلام الشائع. ⁽⁴⁾

و يبقى أن نؤكد أنّ لكل أسلوبى طرائقه الخاصة التي تحدد كيفية اقتحام العمل الأدبي لاكتشاف أبعاده التعبيرية >> و أنه ليس ثمة طريق معبدة، أو مرسومة يسلكها الناقد فقد يستطيع ناقد الوصول إلى حقائق تغيب عن النقاد و الآخرين، فيدهشون للنتائج التي توصل إليها<<. ⁽⁵⁾

هذا ما يفسح لنا المجال واسعا لتناول الشعر المهجري من الناحية التعبيرية لرصد مظاهر الأصالة الأدبية "authenticité littéraire" التي تجمع بين التقاليد الفنية القديمة والجديدة، ومظاهر الانفصال المعرفى " coupure épistémologique " بين الجديد، والقديم فنيا، و مظاهر الهيمنة الثقافية " hégémonie culturelle " التي تؤدي إلى سيطرة نمط من الفكر، و الأنظمة اللغوية والمعرفية لطبقة أو جماعة اجتماعية معينة في مرحلة تاريخية معينة، وذلك كله من خلال تناول الأسلوب وعلاقته بالتعبير.

¹ ينظر : عدنان بن ذريل، النقد و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، 1989 م ،سوريا، ص 17.

² ينظر : عبد السلام المسدي ، في آليات النقد الأدبي ، دار الجنوب للنشر تونس 1994م ، ص 47.

³ ينظر: صلاح فضل ، علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته) ، ط1 ، 1998 م ، ص 21.

⁴ ينظر : غراهام هوف ، الأسلوب و الأسلوبية ، (ت) كاظم سعد الدين ، دار الآفاق ، بغداد ، 1985 م ، العراق، ص 39.

⁵ عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبى البنيوي في النقد الشعر العربى ، ص 122.

والتعبيرية في الشعر المهجري من مفاهيم الأسلوب القديمة والحديثة فقد ورد ذكر الأسلوب لغة في قول ابن منظور قديماً قائلاً >>..ويقال للسطر من النخيل : أسلوب، و كل طريق ممتد، فهو أسلوبٌ قال: والأسلوبُ : الطريق تأخذ فيه و الأسلوبُ بالضمّ: الفن يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه <<(1) أمّا اصطلاحاً فقد تعددت تعاريفه، ومن بين التعاريف الجامعة ما أورده الباحث " موسى سامح ربابعة "(2):

-الأسلوب إضافة : الأسلوب إضافة أو زيادة تدخل على اللغة نفسها، مما يستدعي التعامل مع هذه الإضافة، وهو تعريف يرتبط بالجانب الإنساني و الوجداني والعاطفي .

-الأسلوب اختيار : يمكن أن يولد نتيجة لاختيار المؤلف المبدع من بين الإمكانيات اللغوية المتوفرة التي تقوم على أساس التبادل أو التكافؤ، ومن الممكن ملاحظة الفوارق الأسلوبية في نصوص تنتمي إلى لغة واحدة، وتؤدي كلها محتوى إعلامي واحد.

-الأسلوب انحراف : فالأسلوب في جوهره انحراف عن قاعدة ما و له علاقة بالاختيار الذي يمكننا أن نبرره بالمقارنة مع حالة الحياد، أو الأسلوب المحايد عندما ينفتح الاختيار على الانحراف، و للانحراف قيمة جمالية قد تجعله عنصراً أساسياً في عملية الإدراك الجمالي .

و للأسلوب علاقة وطيدة بالتعبير، فالتعبير هو بيان ما يجول في خاطر الشاعر أو الكاتب من أفكار و مشاعر و مواضيع بلغة واضحة و ألفاظ متينة، و هو ملكة تنمو و تتجدد بالإطلاع و الممارسة، فتنتقل مواضع التعبير في شكل أحداث واقعية أو خيالية بواسطة أساليب مختلفة، هذه الأساليب التي تتخذ من اللغة مادة أساسية، وليست اللغة وسيلة تعبير و حسب ، و إنّما هي كذلك طريقة تفكير(3).

¹ ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، المجلد الأول (أ.ب) بيروت ، دت ، لبنان ، ص 473.

² ينظر : موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية (مفاهيمها و تحليلاتها) دار الكندي ط1 ، عمان 2003 م ، الأردن ، ص 24-38.

³ ينظر: محمد محمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العالمية للكتاب ط1 بيروت 1996م لبنان، ص 169.

إنّ التعبير ليس ألفاظاً وعباراتٍ فقط، ولكنّه العمل الأدبي الكامل باعتباره ما يصوره من التجارب الشعورية ⁽¹⁾، و إذا كانت القيم الشعورية تسبق القيم التعبيرية في العمل الأدبي، فإنّ المبدع أو الشاعر لا يثنى عبارة ما إلا إذا عاش ما تدل عليه هذه العبارة في شعوره و إحساسه، على هذا فإنّ جميع الأساليب المختلفة عبارة عن نظم تعبيرية تتعاش داخل اللغة و تعكس بعض العلاقات، والسياقات الخارجة عن نطاق هذه اللغة أحياناً ⁽²⁾ .

أمّا التعبيرية "l'expressivité" بمفهومها العام هي نزعة فنية و أدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصورها الانفعالات لا كما هي في الحقيقة والواقع ثم انتقلت إلى الأدب مثل النزعات الأخرى كالسيرالية و التأثرية ⁽³⁾ .و التعبيرية من مصطلحات الأسلوبية حوِّصل بها اللغوي "شارل بالي" فكرة طاقة الكلام في جملة عواطف المتكلم وأحاسيسه، ثم عُممت لغويا و لسانيا بعد(بالي)، فأصبح يشمل ظاهرة إبراز المتكلم أو المبدع بعض أجزاء خطابه بواسطة تكثيف الدوال حزمة للمدلولات التي يرمي إلى الإفصاح عنها ⁽⁴⁾ . وللغة علاقة وطيدة بالتعبيرية «فباللغة نظام عام من الرموز التعبيرية تؤدي محتوى الفكرة التي تُمزج فيها العناصر العقلية، والعناصر العاطفية، فتصبح اللغة حدثاً اجتماعياً محضاً» ⁽⁵⁾ .

إذا عُدنا إلى المدرسة اللغوية التعبيرية في علم الأسلوب وجدنا أن مهمة علم الأسلوب لديها هي التعرف على وسائل التعبير المختلفة وتحديدّها وتصنيفها من جانب، ثم إدراجها في أنماط مختلفة، ومتنوعة من جانب آخر، وهما مهمتان متكاملتان إذ أنّ التصنيف يؤدي إلى التمييز، ومعرفة وظائف الاستخدام المتنوعة و الملازمة

¹ ينظر: صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، شركة الشهاب ، 1988م ، الجزائر، ص 75.

² ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي و الأفاق الجديدة ط3 بيروت، 1985 م ، لبنان، ص 476.

³ ينظر: عليّة عزت عباد ، معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، 1994م ، مصر، ص 47.

⁴ ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ط2 ، 1982م، تونس، ص 178.

⁵ عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، دار الطليعة، ط1، بيروت ، 1983 م ، لبنان، ص 43.

ويمكننا بعد ذلك الوصول إلى أنماط وسائل التعبير المختلفة، والتي عادة ما تتجه إلى توجيهين أساسيين وهما⁽¹⁾..:

-وسائل التعبير اللغوية التي تصنف إلى صور صوتية و دلالية، و وسائل التعبير التي تتجاوز النطاق اللغوي مثل الوصف و القصّ .

-الجانب الفكري الذي يمكن الانطلاق منه لتحرير أنماط الأسلوب المؤدية له، ويمكن أن يشمل هذا الجانب النزعات الأدبية المختلفة(كالكلاسيكية - الرومانسية - الرمزية).

لذلك فالميزات الأسلوبية التعبيرية لا تكون فردية فقط بل كذلك اجتماعية، فنجد العصر الواحد من العصور الأدبية له طوابع عامة و شائعة بين أدباءه، و نجد الشعب الواحد له خواصه الأدبية التي تفرقه من آخر يوافقه في اللغة والجنس الأدبي «فالأدب العربي يعيش الآن في مصر و الشام و العراق و المغرب و بلاد العرب، و مهاجر أمريكية، و مع ذلك نجده في كل من هذه الأقطار يخضع لثقافة أهله و أحوالهم السياسية و الاجتماعية و درجتهم في الرقي، و يتأثر أسلوبه اللفظي بذلك إلى حد كبير»⁽²⁾.

سنركز دراستنا لهذا المبحث على المتغيرات الأسلوبية "stylistiques variables" وهي مجموعة السمات اللغوية (بالمفهوم الأوسع لهذا المصطلح)،والتي يعمل فيها المنشئ بالاختيار أو الاستبعاد، و بالتكثيف أو الخلطة، و بإتباع طرق مختلفة في التوزيع ليشكل بها النص في قوالب تعبيرية، وحينئذ تصبح التغيرات الأسلوبية سمات مميزة⁽³⁾، و هذا كله عبر قسمين أساسيين : القيم التعبيرية في شعر النزعة التقليدية، و القيم التعبيرية في شعر النزعة التجديدية، لنصل إلى تحديد المتغيرات التعبيرية اللغوية المشتركة وتضم الاستعمالات التي شاعت في شعر المهجرين

¹ ينظر: صلاح فضل ، علم الأسلوب (مادته و إجراءاته) دار الأفاق الجديدة، ط1، بيروت، 1985، لبنان، ص 173.

² أحمد الشايب :الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) مكتبة النهضة، ط3، القاهرة 1999، مصر، ص 123-125.

³ ينظر : سعد عبد العزيز مصلوح ، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية عالم الكتب ، ط3 القاهرة 2002 م ، مصر، ص 27.

و المتغيرات اللغوية التعبيرية الخاصة التي اختص بها بعض الشعراء المهجرين ولم يتواتر استعمالها عند البقية.⁽¹⁾

I- التعبيرية التقليدية :

لقد اتبع الشعراء المهجرين بثتى مهاجرهم شعر القدماء فيما نظموا من أشعار لغايات كثيرة، ومنها الحفاظ على التراث الفني والأدبي واللغوي العربي، ومحاولة تغيير و محاكاة هذا التراث، وربما لولوع بعض الشعراء بالأساليب التعبيرية القديمة التي حفلت بها المنظومات الشعرية القديمة، وخاصة في الفترات الأولى من ظهور هذا الشعر العربي في المهجر، و هي فترة تتسم بالانتقال من مرحلة تختلف كل الاختلاف عن المرحلة الموالية، وما تشهده من اضطراب في المبادئ الفنية و الجمالية و من أهم معالم هذه النزعة التقليدية المبادئ الفنية التي قلّد فيها شعراء المهجر الشعراء المحافظين في الوطن العربي و منها :⁽²⁾

-إتباع الشكل في الألفاظ و التعابير.

-إتباع مادي و مباشر في الموضوعات.

-إتباع أسلوب طرائقي في الاستعمال التعبيري.

إلا أننا سننطلق لدراسة هذا الشعر دراسة تعبيرية، ورصد قيمه التعبيرية العاطفية بالتركيز على بعض المعالم والخصائص اللغوية العامة، وفي ظل النزعة التقليدية ضمن المهاجر الشمالية و الجنوبية .

أ- في التعبيرية الشمالية (الرابعة القلمية) :

اهتم شعراء المهجر و منهم شعراء الرابطة القلمية بالشعر الخطابي الحماسي الذي يجيش بالحماس ، فاقتربت أشعارهم من أسلوب النثر المسترسل، وهذا لغايات متعددة، وربما أحيانا لغايات نفسية عند الشعراء؛ و منها خاصية "الإدهاش" "le

¹ ينظر : فرحات بدري العربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 102-103.

² ينظر : ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب (معالم و انعكاسات) ج 2 ، ص 40-41.

"merveille" التي تهدف ليس فقط إلى الإفادة أو المتعة بل إلى إثارة النفوس الكبيرة نحو الأشياء العظيمة ⁽¹⁾، و قد راعى فيها هؤلاء الشعراء المقام أو اللباقة الفنية "la bien séance"، وهي نوع من الانسجام "harmonie" بين العمل الأدبي وذوق الجمهور المتلقي ⁽²⁾، و رغم طابع الرهافة و السبك إلا أنها تحتوي على متغيرات أسلوبية تعبيرية متنوعة، ومن شواهد هذه النماذج الشعرية مطولة جبران خليل جبران المسماة (المواكب) والمؤلفة من حوالي مائتي بيت ، و قد بنيت وفق أجزاء أغلبها عشرة أبيات، وهذا التكوين شمل سبعة عشر موضوعا (تعدد المواضيع الشعرية في القصيدة الواحدة)، و إذا أخذنا موضوعا من المواضيع الهامة (العلم)، في المقطوعة التي خصصها لذلك يقول ⁽³⁾:

(البسيط)

- 1- وَ الْعِلْمُ فِي النَّاسِ سُئِلَ بَانَ أُولَهَا # أَمَّا أَوَاخِرُهَا فَالذَّهْرُ وَ الْقَدَرُ
- 2- وَ أَفْضَلُ الْعِلْمِ حِلْمٌ إِنْ ظَفِرَتْ بِهِ # وَ سِرَتْ مَا بَيْنَ أَبْنَاءِ الْكَرَى سَخِرُوا
- 3- فَإِنْ رَأَيْتَ أَخَا الْأَحْلَامِ مُفْرَدًا # عَنْ قَوْمِهِ وَ هُوَ مَنبُودٌ وَمَحْتَقَرُ
- 4- فَهُوَ النَّبِيُّ وَ بُرْدُ الْغَدِ يَحْيِيهِ # عَنْ أُمِّهِ بَرْدَاءِ الْأَمْسِ يَأْتِزُرُ
- 5- وَ هُوَ الْغَرِيبُ عَنِ الدُّنْيَا وَ سَاكِنُهَا # وَ هُوَ الْمَجَاهِرُ لَامَ النَّاسِ أَوْ عَذَلُوا
- 6- وَ هُوَ الشَّدِيدُ وَ إِنْ أَبْدَى مُلَانِيَةً # وَهُوَ الْبَعِيدُ تَدَانَى النَّاسِ أَمْ هَجَرُوا

و هنا نلاحظ روح الشعر المرهف طاغية على هذا المقطع رغم أنه لم يتحرر من القيود الشعرية (الوزن و القافية و الشطرين محدودي الطول)، وهو شعر في مستوى نثره الفني، فالفكر المجرد ذو الأفق البارد الذي يدخل الشعر لا يجوز أن يدخله إلا ملفقا بالتصورات والظلال مُصْهِراً في وهج الحر والانفعال لا أن يلججه باردا و لعل تلك القيود الشعرية البادية، وقيد تلك الرأاء المضمومة طوال القصيد كان لها الأثر الفعال في محاصرته، وتضييق آفاقه، وخيالاته، فمنعته من التحليق المنشود ⁽⁴⁾.

¹ ينظر : المرجع السابق ، ص 47.

² ينظر : المرجع نفسه ، ص 44.

³ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة العربية ص 201.

⁴ ينظر: سليمان كامل : دراسة في شعر جبران خليل جبران ص 99-100.

ورغم ذلك كله استطاع الشاعر أن يفصح عن ذاتية وعاطفة ما بوساطة بعض الأشكال التعبيرية الشكلية البادية في مقطوعته و منها :

-توظيف الحكم و الأمثال : لأنها تؤدي دور المنبه العام إلى الاتجاه الذي يتخيره الشاعر في ثنايا هذا القصيد، وتعنى أن الشاعر يركز على ما لها من معانٍ قد تضيع في بقية الأبيات ⁽¹⁾، وهو جليٌّ في البيت الأول و البيت الثاني .

- توظيف ضمائر الغياب في الأبيات (4-5-6) ، المسبوقة بالواو أو الفاء، فقد توالفت في بداية الصدور و الأعجاز لتشكل نوعاً من الإيقاع الموسيقي الخارجي لجأ إليها الشاعر لتفادي التكرار، وربما للتأكيد أحياناً .

-ظاهرة الاعتراض بين جملة فعل الشرط (البيت الثالث)، وجوابه (البيت الرابع) بجملة حالية (و هو منبوذ)، ثم الإتيان بجملة حالية أخرى بعد جملة جواب الشرط و كأنه اعتراض ثنائي لجملة فعل الشرط، وجملة جوابه أراد الشاعر بهما تصوير حال أخ الأحلام في صورتين تنطبق كلاهما على حال الشاعر بين قومه.

-أمّا قافية الأبيات فكلها تحمل معاني سلبية ترتبط بواقع الشاعر المرجو بين الناس و آخر ما يجنيه الشاعر من قوم لا يعرفون قيمته.

-توافر المقابلات المعنوية، أو التضادات داخل الأشرطة (الشديد/ملاينه، تدانى الناس/هجرُوا) و بين الشطرين (...أولها/ أواخرها، برد الغد/ برداء الأمس) أو بين بيتين (...منفردا/فهو النبي)، وقد وظف الشاعر هذه المتقابلات في أشكال مختلفة أفقية و عمودية، وهي دلالة لسيادة هذا الموقف الدرامي بشتى أوجهه .

أمّا إيليا أبو ماضي فقد قيل في أسلوبه الكثير، واتهمه البعض بالسرقة و الانتحال فظلاً عن الإسفاف والابتذال، إذ قال فيه أحمد زكي أبو شادي >> إنَّ إيليا أبا ماضي أقل الشعراء المهجر أصالة، لأنه كثير السرقات، و لا يتورع عن أي استيعاب

¹ ينظر: فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و تطبيقي ، ص 69.

في شعره... وأتته صانع أكثر منه فنانا < (1)، كما يرى الدارسون أن هناك تفاوتاً عظيماً في مجموعاته الشعرية من حيث الأسلوب والمعاني والفنون والألوان والأخيلة، فكانت هذه المجموعات من صنع أدبيين ينتميان إلى عصرين متباعدين (2) ومن شواهد شعره التقليدي ذي الروح الوصفية التقريرية المباشرة قصيدة إلى روح الشيخ (محمد عبده) مفتي الديار المصرية يقول فيها (3): (الكامل)

- 1- هَيْهَاتَ بَعْدَكَ مَا يَفِيدُ تَصَبُّرُ # وَ لَنْ أَفَادَ قَائِي قَلْبٍ يَصْبِرُ ؟
 - 2- إِنَّ الْبُكَاءَ مِنَ الرِّجَالِ مُذَمَّمٌ # إِلَّا عَلَيْكَ فَتَرْكُهُ لَا يَشْتَكُرُ
 - 3- لَوْ كَانَ لِي قَلْبٌ لَقُلْتُ لَهُ ارْعَوِي # إِنِّي بِلَا قَلْبٍ فَإِنِّي أَرْجُرُ
 - 4- لَازِمْتُ قَبْرَكَ وَ الْبُكَاءُ مُلَازِمِي # وَ اللَّيْلُ دَاجٍ وَالْكَوَاكِبُ سُهُرُ
- ليقول :

- 5- وَرَدَدْتُ مِنْ شَجْوِي عَلَيْكَ وَحَسَرْتِي # لَوْ أَنَّ لِحْدَكَ فِي فُؤَادِي يَحْفَرُ
 - 6- وَ الدَّاءُ يَقْوَى ثُمَّ يَضْعُفُ تَارَةً # فَكَأَنَّهُ يَبْلُو الْقُلُوبَ وَ يَسْبِرُ
 - 7- أَوْرَدْتَهُ عَذْبًا فَأَوْرَدَكَ الرَّدَى # تَبَّتْ يَدَاهُ فَذَنْبُهُ لَا يُغْفَرُ
 - 8- وَالْكُلُّ كَيْفَ يَكُونُ حَالُ بِلَادِهِمْ # مِنْ بَعْدِ مَا مَاتَ الْإِمَامُ يَفْكَرُ
- فالقصيدة مليئة بصور الرثاء القديمة التي تصف لواجع الحزن و الأسى على الفقيد، و قد بث فيها الشاعر حزنه وأساه لمصاب الجلل بصوت القدماء، إلا أن تعابيرها تنطوي على بعض المتغيرات الأسلوبية التعبيرية و منها:

- نلمس الطول النسبي للجمل كـ (البيت 1-البيت 2)، فقصر الجملة يقلل من استغراقها الزمني عند قراءة البيت، والعكس صحيح ، فالجملة الطويلة تؤدي إلى طول في الإيقاع، و هذا الطول يوحي بالحزن و الأسى. (4)

¹ جميل جبر : إيليا أبو ماضي ، ص 66.

² ينظر : المرجع نفسه ، ص 69.

³ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص 276- 277

⁴ ينظر : محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، دار غريب ، القاهرة ، 2002 م ، مصر ، ص 42.

-التدرج و التطور في الموقف الدرامي (البيت السادس)، و (البيت الرابع)، والانتقال المنظم من طور إلى طور بصورة حسنة و مريحة للعقل أساس كل تأليف و بناء فني

حيث تتدرج المؤثرات و الأصوات في الشعر و الخطابة ⁽¹⁾

-التكرار : وقد ظهر نوع من الترجيع، كترجيع البداية في النهاية (البيت الأول) والتكرار الوارد في البيت الثالث (إني...فإني)، وهو ما يقوي الوحدة، والتكرار فظلا عن الآلية النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق الخفة، والنغمية مما يطغى على العمل الأدبي قدرة أكبر في التأثير. ⁽²⁾

- نلمس في القصيدة تقوية، أو تمركز بعض الأجزاء على الأجزاء الأخرى من مثل وصف القلب أو الفؤاد (فأي قلب/ لو كان لي قلب/ في فؤادي/ يبلو القلوب)، وهذا التمرکز أو تقوية له أثر في المتلقي إذ به تتجمع القوى الإدراكية، ويلتفت إلى النظر والتمرکز أو التقوية وسيلة راحة للشاعر، وتتويع بشرط أن لا يفرط في إبراز شيء على حساب الأشياء الأخرى⁽³⁾.

-أمّا في معارضات أبي ماضي مما سبقوه ففي البيت السابع اقتباس من سورة (المسد) في القرآن الكريم (تبت يداه)، و لكنه في البيت الثالث يبيدي معارضة شعرية عجيبة عن الشاعر (جميل بثينة)(*) في غزله، فلقد وظف الشاعر كلام الغزل ووجهه لرتاء الشيخ محمد عبده، فلولا سياق القصيدة لقلنا أن الشعر في الغزل القديم، فمزج الشاعر هنا بين عاطفتي الحزن للفراق على المحبوب (الحبيبة) بعاطفة الحزن للفراق عن الفقيد.

أمّا ميخائيل نعيمة فيرى أنّ الأدب لصيق بالحياة، وهو تعبير شريف عن الحياة الإنسانية في جميع ظواهرها وضمائرها، و من مهمة الأدب كشف إنسانية الإنسان

¹ ينظر : روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ط1 بيروت، 1952 م لبنان ، ص 27.

² ينظر : عبد الحميد هيمة ، البنات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، مطبعة هومة ط1 الجزائر 1998 م، ص 56.

³ ينظر : المرجع نفسه ، ص 30-32

(*) قال جميل: لو كان في صدري كقدر قلامة *فضلا وصلتك أو أنتك رسائلي..

وتحريك الفضائل في قلبه و إثارة فكره، فإنّ لم يخدم الإنسان، ويحرك النفوس المتمرمة، و يحي الضمائر الميتة ، فلا يدعى أدبا، وقد عبّر نعيمة في مواقف كثيرة عن فرحه بالمذاهب الأدبية المختلفة، وعدّها دليلا على حيوية الإنسان، ورحابة صدره و كفى نعيمة خلودا بأن حملّ الأدب مهمة صالحة لكل زمان و مكان، و مقياسا من مقاييس الفكر و القلب و الخيال⁽¹⁾ .وللشاعر نعيمة قصائد تقليدية ذات نزعة تقريرية مباشرة و حافلة بطاقات التعبير، وإمكاناته العاطفية، ومنها قصيدة يخاطب فيها دودة الأرض ذلك الكائن البسيط والموحي، فيقول⁽²⁾ : (الطويل)

1-تَدْبِينُ دَبِّ الْوَهْنِ فِي جَسْمِي الْفَانِي # وَ أَجْرِي حَثِيثًا خَلْفَ نَعْشِي وَ أَكْفَانِي

2-فَأَجْتَازُ عُمْرِي رَاكِضًا مُتَعَثِّرًا # بِأَنْقَاضِ أَمَالِي وَ أَشْبَاحِ أَشْجَانِي

ليقول:

3-فَفِي كُلِّ يَوْمٍ لِي حَيَاةٌ جَدِيدَةٌ # وَ فِي كُلِّ يَوْمٍ سَكْرَةٌ الْمَوْتِ تَغْشَانِي

4-وَ لَوْلَا ضَبَابُ الشَّكِّ يَا دُودَةَ الثَّرَى # لَكُنْتُ أَلَاقِي فِي دَيْبِكَ إِيْمَانِي

5-هَلْ اسْتَبَدَلْتُ يَوْمًا غُرَابًا بِبِلْبَلٍ # وَ هَلْ أَهْمَلْتُ دُودًا لِتَلْهُوَ بِغُزْلَانٍ ؟

6-وَ هَلْ طَلَعْتَ شَمْسًا لِتَحْرِقَ عَوْسَجًا # وَ تَمْلَأَ سَطْحَ الْأَرْضِ بِالْأَسِّ وَ الْبَاسِ؟

7-لَعَمْرُكَ يَا أَخْتَاهُ مَا فِي حَيَاتِنَا # مَرَاتِبُ قَدَرٍ أَوْ تَقَاوُتُ أَثْمَانِ

8-مَظَاهِرُهَا فِي الْكَوْنِ تَبْدُو لِنَظَرٍ # كَثِيرَةٌ أَشْكَالٌ عَدِيدَةٌ أَلْوَانِ

فهذه القصيدة بوضوحها ووضوح غايتها لا تختلف عن القصائد العتيقة ذات الهدف النبيل والمباشر، تتلائم فيها المعاني و الألفاظ المتألقة الواضحة التي تستحضر بعضها البعض، وهي رغم ذلك تتم عن عواطف كامنة من خلال جملة من التعابير اللغوية الأسلوبية و منها :

¹ ينظر : ثريا ملحس ، ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي ، ص 44-45.

² ميخائيل نعيمة : همس الجفون، ص 81 - 88

-أساليب الإنشاء في الأبيات (4-5-6-7) من استفهام يبعث الحيوية والحركة في القصيدة ,إلى نداء تتحول فيه الدورة إلى مشخص يعقل, وكلها تنم عن حيرة و قلق, وتدعو المتلقي إلى التأمل, وهي أساليب تنشيط لطول نفس الشاعر⁽¹⁾.

-الترديد الوارد في الشطر الثاني من البيت الثامن(كثيرة/عديدة، أشكال/ألوان), ونقصد به إعادة اللفظ بعينه أو بمعناه, ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله الثاني⁽²⁾ والترديد وسيلة يقحمها الشاعر عادة للتفصيل في أحكامه، والوصول إلى عرض أحاسيسه بشتى الوسائل اللغوية المتاحة .

-وفرة الضمائر (ضمير المتكلم المفرد المذكر) على حساب ضمير الخطاب (الكاف) في مثل (دبيبك، لعمرك....)، وجاء ضمير التكلم مقرونا باسم في مثل (نعشي، أكفاني عمري، أشجاني، آمالي.)، وقد تتوالى هذه الضمائر، فتؤدي إلى أحداث نوع من الموسيقى، ولعل لجوء الشاعر إليها يفسره تجنب التكرار، وعودة الضمير على غير فاعل (الدودة) تساعد على تجسيم الدورة و تشخيصها⁽³⁾.

أما نسيب عريضة فهو من الشغوفين بلغة الضاد وبشعرها القديم, ففي ديوانه (الأرواح الحائرة) تلميحات كثيرة تتم على ذلك الإطلاع, والتبحر في الشعر القديم لكثرة تضميناته اللطيفة وإشاراته الخفية ⁽⁴⁾, ففي قصيدة بعنوان (دعني و شأني) يقول ⁽⁵⁾:

- 1-دَعْنِي وَ شَأْنِي وَهَلْ يَعْنِيكَ مِنْ شَأْنِي # حَدِيثُ هَمٍّ وَ آلامٍ وَ أَشْجَانِ
- 2-يَا صَحْبِي، يَا أَخِي مَا فَيْكَ لِي إِرْبٌ # إِلَّا مَقَالِكَ عِمَّ صَبَاحًا وَ تَنْسَانِي
- 3-فَخَلَّ عَنْكَ وَ دَعُ قَلْبِي أَعَاقَهُ # فَصَدَّقَهُ بَيْنَ كَذِبِ الْغَيْرِ أَشْقَانِي
- 4-يَا قَلْبُ، يَا قَلْبُ كَمْ تَشَقَّى عَلَى أَمَلٍ # تَسْعَى لِأَمْرٍ وَلَيْسَ الْأَمْرُ بِالْدَّانِي

¹ ينظر : فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية ،ص 69-70.

² ينظر: المرجع نفسه ،ص 69-70.

³ ينظر:المرجع نفسه ،ص 75.

⁴ ينظر : نسيب عريضة : الأرواح الحائرة , ص 15.

⁵ المرجع نفسه ، ص 49.

5- قَدْ عَادُوكَ وَ قَالُوا قَلْبُهُ حَجْرٌ # وَاهَا لَصَخْرُ يَسِيلُ الْأَحْمَرُ الْقَانِي

6- قُلْ لَهُمْ : أَعْجِبْتُمْ مِنْ تَجَلَدِنَا ؟ # فِيمَ الشَّكَايَةُ ؟ لَا سَمْعٌ بِأَذَانٍ

7- قُلْ : افْتَقَرْنَا فَلَمْ نَلْجَأْ إِلَى أَحَدٍ # وَ قُلْ : فَجَعْنَا فَلَمْ نَخْضَعْ لِأَحْزَانٍ

القصيدة حافلة بالألفاظ الجزلة القوية الموحية، والصور التقليدية النمطية، تتطوي على تعابير أسلوبية مكنزة بإيحاءات النفس و العاطفة، و منها:

-أساليب الإنشاء وخاصة الأمر الذي يوحي بالحركة و النشاط داخل القصيدة إلا أن الأمر موجه إلى القلب الذي جُسم و شُخص بهذا الحوار.

-التكرار في جملة النداء (يا صبحي/ يا أخي/ يا قلب..)، والتكرار هنا كالوصف و ذلك لأنّ الشاعر حين يطول حديثه عن شيء يضطر إلى تكرار بعض الجمل (1).

- بروز ظاهرة التتوين بين الجر(على أمل/ لأمر/ ...لصخر..../ إلى حد...)، والرفع (لي أرب/ قلبه حجر/.../ لا سمع....)، إذ يساهم تكرار التتوين بين الجر و الرفع أو النصب بوقع موسيقي يساعد على ترنم البيت و إنشاده (2).

ولرشيد أيوب قصائد عتيقة في البكاء والنحيب، ومنها قصيدة (نكبة لبنان) التي حاكى فيها قصيدة لشوقي في نكبة (دمشق)، إذ يقول (3):

(الطويل)

1- إلى أيّ حين أرسلُ الشّعْرَ شاكيا # وَحَتَّى مَتَى أَرَعَى النُّجُومَ الدَّرَارِيَا

2- وَ تَطْلُبُ نَفْسِي مِنْ زَمَانِي صَدَاقَةً # وَ هَيَّاهُ أَنْ تَلْقَاهُ إِلَّا مُعَادِيَا

3- أَذْكَ ذَنْبِي يَا زَمَانُ بِأَنْنِي # قَضَيْتُ مَشِيبي فِي الْوَفَا وَ شَبَابِيَا

ليقول :

4- وَلِي حَسَنَاتٌ يَا زَمَانُ كَثِيرَةٌ # فَمَالِكَ تَرْوِيهَا عَلَيَّ مُسَاوِيَا

5- عَلَى أَنَّهَا دُنْيَا لِكُلِّ زَمَانَةٍ # وَلَا بُدَّ فِي دُنْيَايَ أَلْقَى زَمَانِيَا

¹ ينظر : عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردى ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1989م ، الجزائر ، ص 268.

² ينظر : محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص 42.

³ رشيد أيوب : الأبيات ، ص 42.

6- فَلَا تَحْسَبُوا أَنِّي أُصِيبُ بِجُنَّةٍ # إِذَا جَنَى لَيْلِي وَ بَتُّ مُنَاجِيَا

7- فَذَلِكَ دَأْبِي مُنْذُ دَبَبْتُ وَ شِيمَةٌ # شَبَبْتُ عَلَيْهَا أَنْ ذَكَرْتُ بِلَادِيَا

ففي هذه الأبيات يقفز الشاعر من موقف و فكرة (نكبة لبنان) إلى موقف ذاتي يصف فيه حاله وحزنه بواسطة أساليب تعبيرية أهمها:

-مبدأ التقوية و التركيز على (الزمن) في البيت (2-3-4-5) كبؤرة ومصدر النكبة.

-توظيف ضمير التكلم المقرون بالاسم (نفسي/ مشي/ دنيائي/ زمانيا/ ليلي / بلادي) للحفاظ على الإيقاع الموسيقي الصادر من ذات الشاعر، و الطاعي على جو القصيدة .

-القافية بوصل الألف المطلقة بعد روى الياء، وهي قافية مطلقة إطلاقه عذابات الشاعر و آلامه .

ب- في التعبيرية الجنوبية(العُصبة الأندلسية) :

كما اهتم شعراء العُصبة الأندلسية بالتراث الشعري العربي القديم، وتأثروا به وقلدوه، ومنهم فوزي المعلوف الذي نظم في بدايات حياته الشعرية موزونات عديدة ذات طابع خطابي تقريرى، يطغى عليها طابع الحماسة، وغايته في ذلك النزعة الإنسانية و الإصلاح الاجتماعي⁽¹⁾.

برزت عند الشاعر بعض القصائد الوصفية التي حاكى فيها وصف الأقدمين ففي قصيدة (بعلبك) يقف الشاعر وقفة "البحثري" أمام ايوان كسرى، ليستحضر ذوقه وجماله الفني إذ يقول⁽²⁾:

1- وَفَقْتُ وَ قَدْ مَدَّ السُّكُونُ رَوَاقَهُ # عَلَيْهَا وَ غَطَّاهَا أُصِيلُ مِنَ الثَّبَرِ

2- خَشُّوعًا كَأَنِّي سَاجِدٌ ضِمْنَ هَيْكَلٍ # صَمُوتًا كَأَنِّي مُسْتَقَلٌّ عَلَى قَبْرِ

3- وَ كَلِّي عُيُونٌ مُعْجَبَاتٍ شَوَاحِصُ # مُنَعْنَ عَلَى قَلْبِي التَّنَفُّسَ فِي صَدْرِي

¹ ينظر: ربيعة أبي فضل ، فوزي المعلوف ، ص 35.

² ينظر: المرجع نفسه ، ص 49.

4- تَنْقَلَنَ فِيهَا، وَهِيَ لِلْمَجْدِ صَفْحَةٌ # ذَوَاهِبَ مِنْ سَطَرٍ مَجِيدٍ إِلَى سَطَرٍ

5- وَأَعْمَدُهُ مِلْءُ الْفَضَاءِ كَأَنَّهَا # بِأَعْنَاقِهَا تَبْغِي مُعَانِقَةَ الزَّهْرِ

6- جَبَابِرُهُ تَرْتُو بِكِبَرٍ إِلَى النَّدَى # وَتَرْمُقُ وَجْهَ الْأَفْقِ بِالنَّظَرِ الشَّرَرِ

أنَّ أولى القيم التعبيرية البارزة في هذه القصيدة مايلي :

-ظاهرة التتوين والتتويج فيه بين الضم، والجر، والرفع، وهي ظاهرة موسيقية تضيف

على الجو إيقاعاً ساعد على الإنشاد، ومن ثمة بهجته بالموقف كما في البيت (2 - 4)

-ظاهرة الاعتراض في البيت الرابع : و هو إيراد الكلام بين عنصرين متلازمين⁽¹⁾

حصر بها الشاعر جملة حالية (وهي للمجد صفحة) نطقت بها ذاته الخفية لتقف

صورة مثالية تبحث عن مكانها ضمن السياق الشعري.

-ظاهرة الحذف (حذف الفعل و الفاعل) في البيت الثاني (خشوعاً، صموتا)، والحذف

ظاهرة لغوية بارزة تؤدي البحث في أبنيته، وصوره، وتقنياته، إلى الكشف عن بعض

أسرار النظم⁽²⁾، والحذف هنا ضرورة شعرية عروضية، وضرورة نفسية قد يغني

السياق عن ذكر صاحبها، وفعل صاحبها (اخشع، أصمت).

-بروز ضمير الغياب (الهاء) في قوله (عليها وعظاها/ تنتقل فيها/ كأنها بأعناقها)

وكلها ضمائر تعود إلى مدينة بعلبك تفيد ملكية هذه المشاهد لها، وتوحي من جهة

إلى ولوع الشاعر بمظاهرها.

لقد تأثر الياس فرحات بالمعري، وشعره فقراً لزومايته، واقتبس منها في شعره

وقد نظم سنة (1944 م) بمناسبة مرور ألف عام على ميلاد المعري قصيدة بعنوان

(المعري) حيث يقول بروح معتزة و مفتخرة ⁽³⁾: (الطويل)

1-ألا أيُّها الأعمى البصيرُ الذي رأى # بِفِطْنَتِهِ قَلْبَ الْوَرَى الْمُتَقَلِّبَا

¹ ينظر : فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص 169.

² ينظر : سعيد حسن بحيري ، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية و الدلالة ، مكتبة الزهراء ، القاهرة 1999 م مصر، ص 226.

³ ينظر: سمير بدوان قطامي، الياس فرحات، ص 120.

- 2- وَلَمْ يَرَى فِي الْأَدْيَانِ إِلَّا حَبَائِلًا # يَصِيدُ بِهَا الدَّاعِي إِلَيْهَا التَّكْسِبَا
3- تَوَخَّيْتَ إِصْلَاحَ ابْنِ آدَمَ غَيْرَهُ # وَقَدْ كَانَ إِصْلَاحُ السَّرَاحِينَ أَقْرَبَا

ليقول :

- 4- فَيَا مَنْ رَأَى فِي الدِّينِ قَيْدًا لِعَقْلِهِ # فَأَعْمِلْ فِيهِ مِبْرَدَ النَّقْدِ مَغْضِبَا
5- فَلَمْ يَرَ فِي اللَّمَاعِ مِنْ حَلَقَاتِهِ # وَفِي قُفْلِهِ إِلَّا حديدًا مُذَهَّبَا

ففي هذه الأبيات يتجه الشاعر إلى المعري ساردا مآثره وأعماله وآلامه بين قومه يائسا بأفكاره السودوية من خلال ما يراه من شعره، وفي ذلك انتهج فرحات بعض الأساليب التعبيرية و أهمها:

-الاعتماد على أسلوب القصر أو الحصر في البيت الثاني والخامس، والقصر تخصيص شيء بشيء بطريق مخصوص وفي ذلك جعل الشيء خاصا بآخر ومن طرقه النفي والاستثناء⁽¹⁾، إذ نلمس يأس الشاعر، ومن ثمة يأس المعري من جهده في الحياة مادام الناس لا يقرّون آراءه و فلسفته في الحياة .

— استخدام صيغة النفي (لم) مع الفعل المضارع الدالة على الجزم، والجزم تأكيد دلالي منحها معنى أدق و قاطع⁽²⁾.

و بقصيدة أخرى في رثاء القائد "سعد زغلول" ينظم إلياس فرحات أبياتا قومية ينتقل فيها من بلد عربي إلى آخر معلنا ولاءه للوطن والعروبة في أفراحها وآلامها، إذ يقول⁽³⁾:

أَنَا وَ إِن تَكُن الشَّامُ دِيَارُنَا # فُقُوبُنَا لِلْعُرْبِ بِالْإِجْمَالِ
نَهْوَى الْعِرَاقَ وَرَأْفِدِيهِ وَ مَا عَلَى # أَرْضِ الْجَزِيرَةِ مِنْ حَصَى وَرَمَالِ
وَ إِذَا ذُكِرَتْ لَنَا الْكِنَانَةُ خِلْتَنَا # نَرَوَى بِسَائِغِ نِيلِهَا السَّلْسَالِ

¹ ينظر : سعيد حسن بحيري ، دراسات لغوية تطبيقية ، ص 246.

² ينظر : أماني سليمان داود ، الأسلوبية و الصوفية ، مطبعة المجدلاوي ط1 ، عمان 2002 م ، الأردن، ص 108.

³ ينظر: سمير بدوان قطامي: إلياس فرحات ، ص 191.

بِنَا وَمَازَلْنَا نُشَاطِرُ أَهْلَهَا # مُرَّ الْأَسَى وَ حَلَاوَةُ الْأَمَالِ

ففي هذه الأبيات يبيث الشاعر عاطفته القومية إزاء الوطن العربي غربه شرقه شماله و جنوبه بوساطة مفردات بارزة هي في الحقيقة مجموعة أسماء أعلام (الشام/ العراق/ الرافدين/ الكنانة/ أرض الجزيرة)، فهي أعلام أخبار تدل على الأماكن العربية، والتي و إن حشدت في سياق شعري ضيق في حدود ثلاثة، أو أربعة أبيات إلا أنَّ الشاعر أحسن التعبير بها ليصل في آخر بيت مفصحا عن سر هذا الحشد الهائل لأسماء الأماكن، وهو تساوي أهل الديار في مصاب الجلل .

— لم يلجأ الشاعر إلى ظاهرة التعريف باسم العلم فقط بل لجأ إلى التعريف عن طريق الإضافة بين الاسم و الضمير (ديارنا/ قلوبنا/ أهلها/ نيلها) لتجمع بين التكلم بصيغة الجمع — وفي الأصل تركيز على نفسه — و خصّ ضمير الغياب للديار التي ينشدها والتي هي في الحقيقة بعيدة عنه .

وفي ظل الظروف النفسية و الاجتماعية التي أحاطت بالشاعر القروي في غربته والتي لم يستطيع فيها أن يبتعد في شعره عن فلك قومه، بل أنّ الاغتراب زاده تشبثا بما حمله إلى مهجره من أرض أجداده من تراث وقيم، و ظل الشاعر مشدودا بقوة إلى كل ما يعيده شعوريا إلى أصوله الإنسانية والأدبية والفنية ⁽¹⁾. فنحن نجد روح القدماء و أساليبهم في العديد من قصائد القروي، ومنهم البحتري، وأبي تمام، و المتنبي والمعري، وراح القروي يقتبس ما راقه من معانيه، وعباراته حتى أننا نحس بتلك الروح الشعرية القديمة، فللشاعر قصيدة (مأسد) ومطلعها ⁽²⁾: (الوافر)

بَدَتْ وَلَهِيَ مُمَزَّقَةُ الْقِنَاعِ # فَقُلْتُ لَهَا قَدَيْتُكَ لَا تُرَاعِي

جعلها القروي على نسق قصيدة الشاعر "قطري بن الفجاءة" و مطلعها:

أَقُولُ لَهَا وَ قَدْ طَارَتْ شُعَاعًا * مِنَ الْإِبْطَالِ وَيَحْكُ لِاتِّرَاعِي

¹ ينظر : عمر الدقاق ، القروي الشاعر النثر ، ص 87-88.

² ينظر : المرجع نفسه ، ص 93-94 ، وينظر ، الشاعر القروي ، الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 299

وللشاعر قصيدة سماها (على ذراك) ألقاها سنة (1944 م) في حفلة بمناسبة وضع الحجر الأساسي للمسرح السوري في هضاب (جردون) بالبرازيل، إذ يبارك فيها الحدث، وفيها بعض المعنى من معاني أبي تمام المبتكرة، إذ يقول ⁽¹⁾: (البسيط)

1- تَجْهَمِي وَاكْفَهري يَا سَمَاءُ لَنَا # لَا يَسْتَقِي مِنْ سَحَابٍ أبيضَ مَطَرُ

2- هِضَابُ (جردون) يَا بَرَّاءَ العليلِ وَيَا # سَلَوَى الغريبِ وَيَا لِبْنَانَ مَنْ هَجَرُوا

3- فِيهَا وَفِيكَ أَرَى لِبْنَانَ مُرْتَسِمًا # إِنَّ الحَقَائِقَ عَنَّا تَوَخَّدُ الصُّورُ

4- عَلَى هِضَابِكَ مِنْ أطوَادِهِ شَبَحَ # وَفِي رِيَاضِكَ مِنْ جَنَاتِهِ أَثَرُ

5- لَوْ لَمْ يَكُنْ فِيكَ مِنْ أنفاسِهِ عَبَقٌ # لَمْ نَرُجْ مِنْكَ شِفَاءً لَأُولَى صَدُرُوا

6- بِالْحَزْمِ وَ الصَّبْرِ وَ الإِيمَانِ وَ حَدَّثْنَا # مَا فَازَ بِالْخُلْدِ مَنْ لَجُوا وَ مَنْ كَفَرُوا

إنَّ أول ما يتلقفه القارئ لهذه الأبيات بعض الميزات الشكلية التعبيرية التي تتخفي وراءها طاقات تعبيرية هامة و منها :

-وفرة حروف الجر (من، في، عن ، على ، ل-)، و حروف الجر كما قيل إن كثرت في السياق الشعري، فإنها تحدث الثقل في التركيب و البطء فيه⁽²⁾، و هذا يصدق على القصيدة، أو المقطوعة إذ صدقنا أن الشاعر يستوقف هذا الحدث (تدشين المصحح السوري بالهضبة)، ويستعرض تفاصيل هذا المكان مارا عبر كل جزئية فيه يصفها ويحس، ويجيد في وصفها.

- سيادة ظاهرة التتوين بالنصب، والجر، والرفع، والتتوين كما ذكرنا سالفًا عامل فعّال في تطعيم الإيقاع الموسيقي بإيقاع خارجي (سبح/ عبق/ شفاء/ مرتسما/ ابيض/ سحاب).

-وفرة المفردات الجزلة الفصيحة (تجهمي/ اكفهرى/ هيهات/ أطوار/ الأولى). وكلها رغم إيقاعها الثقيل إلا أنها تتاغمت وتناسبت مع الجو الرومانسي .

¹الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 192-193
² ينظر : فتح الله سليمان ، الأسلوبية ، ص 76.

-تكرار النداء في البيت الثاني (يا برء/ يا سلوى / يا لبنان.)؛ و النداء منبه يساعد على النشاط و الحيوية و إيقاظ ذهن المتلقي .

ومن شعراء العصابة الأندلسية الذين لم يلتزموا حدود الصحة النحوية، ولا مقتضيات الصياغة العربية سائرا في تيار التجديد بروحه، نعمة قازان الذي لم يوافقه الكاتب "توفيق ضعون" على منهجه من الاستهتار باللفظ وبالحدود والقيود اللغوية والعروضية إلا أن معلقته المسماة (معلقة الأرز) تتطوي على قيم تعبيرية هامة، وقد أشاد بشاعريتها بعض الدارسين العرب، ومنهم "محمود الشريف"⁽¹⁾، ففي مقطع منها يقول⁽²⁾:

(المقارب)

تَطاولَ قومٌ على شُهُرتي # فقلتُ خُدوها بلا مِئَّةِ
إذا كانَ ذلكَ ما تَنشِدُونَ # منَ الشعرِ وَ الفَنِّ وَ خِيبَتِي
وَ إنْ كانَ ذلكَ ما تَنشِفُونَ # فواضِيعَةَ العِطْرِ في الزَّهْرَةِ !
وَ إنْ كانَ ذلكَ ما تُبْصِرُونَ # فواضِيعَةَ النُّورِ في الظُّلْمَةِ!
وَ إنْ كانَ ذلكَ ما تَسْمَعُونَ # فواضِيعَةَ الصَّوتِ في أُمَّتِي !

و رغم ما قيل يبدو أن سمة التكرار بادية جلية للقارئ، وكأن الشاعر يستحضر غالبا تعبيرا جاهزا وهو (إن كان ذلك ما... فواضيعة...في)، ويفرغ فيه كل مرة الحاسة والمادة التي ترتبط بها مباشرة: (تبصرون...النور)، و(يستمعون...الصوت) و(تنشقون...العطر)، وهو و إن يبدو أنه شعر متصنع بسيط — بعض الشيء — إلا أنه ينم على عاطفة غضب تستدعي من صاحبها التعبير، والدفاع عن نفسه بما أوتي من أفكار، وهو — جماليا — تقابل أو تناظر تعبيرى ناجم من مصدر واحد ومنبع واحد و هو علة هذا التناظر، وهو في سياق القصيدة أو المقطوعة (تطاول الآخرين على شعره)، و في كل ذلك ظاهرة من ظواهر التكرار.

¹ ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، ص 720.

² نعمة قازان : معلقة الأرز ، ص 22.

ج - التشكيل التعبيري التقليدي :

لم يختلف شعر المهجرين اختلافا كبيرا عن الشعر العربي على بعد الأرض و امتداد العصور، ولعل مرد ذلك أنّ الشاعر العربي - تبعا لنزعتة المحافظة - كان يكثر الاعتماد على مخزون ذهنه، و ثقافته دون أن يعير بيئته و واقعه اهتماما كبيرا، ومن هنا قلّ التنوع في الأدب العربي، و ضاقت آفاق التجديد و التطوير فيه ⁽¹⁾، و يلاحظ الدارسون اتصال بعض الشعراء المهجرين اتصالا بارزا بالتراث و منهم :

نسيب عريضة، و ايليا أبو ماضي، و شفيق المعلوف في ملحمة العربية (عبر) ⁽²⁾ كما بدا هؤلاء الدارسين أنّ هناك فرقا شاسعا بين شعر الاتباعية ؛ وهو مجمل الآثار غير الأصلية و غير الذاتية و التي نشأت من مبدأ المحاكاة الكلاسيكية الشكلية البحتة كخبرة سالبة في الأدب، و بين (التراث/traditionnelle) بمعناه الإيجابي كآثار الأدبية الفنية السالفة، وهي جملة القيم الفنية الأصلية والذاتية التي تضمن الخبرة المشتركة العامة في الآداب، و لكن بالرغم من ذلك الفرق فإنّ أدباء المهجر يتحدثون بوضوح عن الشعر الاتباعي و التقليدي كقسم من التراث الأدبي السياسي ⁽³⁾، فراحوا بدوافع نفسية يثبتون مقدرتهم على الجري مع الفحول في فلهم و الرغبة في معاشرتهم و الحرص على تغلغل في روحهم العريقة و تراثهم التليد في حنايا هذا الشعر ، مما يفسر لنا اعتمادهم إلى تقليد القصيد، وإطالة النفس، ونظم الأراجيز وتشطير الأبيات، و لكن هؤلاء الشعراء في غمار تجربتهم الجديدة ومنازعتهم المتقلبة لم يكن بوسعهم أن يقفوا طويلا عند تلك الأوزان والأساليب النموذجية ⁽⁴⁾.

لقد امتاز الشعر التقليدي أو الكلاسيكي المهجري في بدايات ظهوره بالمهجر بهذه النزعة المحافظة شكلا ومضمونا في شكل أشكال المحاكاة الحقيقية لظروف و ملابسات الشاعر العربي القديم، فتأثروا بشعر المتنبي، وأبي العلاء المعري

¹ ينظر : عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري ، ص 282.

² ينظر : أنس داود ، التجديد في شعر المهجر، ص 63.

³ ينظر : أسعد دورا كوفيتش ، نظرية الإبداع المهجرية ، ص 130-131.

⁴ ينظر : عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري، ص 290.

والبحثري ، وقطري بن الفجاءة، وعبروا بها عن الشعر وعن ظروف وملابسات واقعية في عصورهم الحديثة، فانطوت هذه النماذج ومن خلال الأساليب المتبعة، والتي مزجت بين الروح القديمة و الروح الجديدة على طاقات تعبيرية هي في الحقيقة طاقات عاطفية ونفسية لا يمكن للدارس استنطاقها إلا بمعرفة الظروف، والملابسات التي أحاطت بهذه النماذج، ومنه نجد أنفسنا أمام أشكال ونماذج شعرية حافلة بالمتغيرات الشكلية، والتي و إن صيغت في قوالب وأساليب لغوية معيارية في الكثير منها، فإن بعضها قد حوى عناصر تعبيرية لافتة للانتباه ، نقدمها في شكل رصد مجمل لأهم هذه العناصر التعبيرية و منها :

-وضوح المعنى و دلالاته المباشرة : في جلّ النماذج الشعرية، والوضوح سمة بارزة في الشعر التقليدي أو الاتباعي ، عكس ظاهرة الغموض التي سادت في المرحلة الأخيرة من هذا الشعر لأسباب فنية؛ كاعتماد الرمزية، أو السريالية، فيصبح الغموض آنذاك مصدرا مهما للتأثير الأسلوبي⁽¹⁾ .

-ظاهرة الوصل : و هو عطف جملة فأكثر على جملة أخرى بالواو — خاصة — لصلة بينهما في المعنى و المبنى، أو دفعا للبس يمكن أن يحصل ⁽²⁾، و يلاحظ أن ظاهرة الوصل طاغية جدا في شعر المهجرين الشماليين (الرابطه القلمية)، وربما يعود ذلك إلى أن هذه الرابطه غلب عليها الطابع النثري في بدايتها الشعرية ، فتلجأ إلى الوصل بالواو، ولم نر الوصل بشكل بارز إلا في أشعار فوزي المفلوف .

-ظاهرة التكرار : و هي متغير أسلوبى عام وشائع عند جميع المدارس بلا استثناء والتكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في أحداث نتيجة جمالية ⁽³⁾، و قد كثر التكرار عند ايليا أبي ماضي وعريضة، و القروي، و نعمة قازان،.

¹ ينظر: ستيفن اولمان : الأسلوبية و علم الدلالة ، ت، محي الدين محسب ، دار الهدى للنشر القاهرة 2001 م ، مصر، ص 33-34.

² ينظر: يوسف أبو العدوس : البلاغة و الأسلوبية ، الأهلية للنشر ط1 عمان 1999 م ،الأردن، ص 85.

³ ينظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث منشأة المعارف القاهرة 1987 م ، مصر، ص 30.

-ظاهرة الحذف : و هي ظاهرة بارزة خاصة عند العصبويين (العصبة الأندلسية) و قد لجأ إليه هؤلاء الشعراء قصد الإيجاز و التخلص من التكرار أحيانا، وهو ملمح اتخذته الشعر الحديث بدعوى أن المتلقي في إطلاع كبير على الموقف⁽¹⁾ والحذف بارز بشكل كبير في شعر فوزي المعلوف.

-ظاهرة الإضمار :المنتشرة في شعر الرابطة القلمية و العصبة الأندلسية على حد سواء، فقد نوع الشعراء بين استخدام ضمائر الغياب (جبران، فوزي المعلوف) وضمائر المتكلم عند (نعيمة)، والإضمار أسلوب مفيد في إيجاز واختصار الكلام، وإذا كثر استخدامه في القصيد، فإنه يحدث إيقاعا موسيقيا خاصا.

- بروز ظاهرتي التقوية (التمرکز) والتدرج و التطور في المواقف، فجّل الشعراء المهجريين تناولوا مواضيعهم مركزين على قضية محورية في أشعارهم، ثم ينتقلون بهذه القضية متدرجين في تطورها في اتجاهات مختلفة ، فنجد التركيز أو التقوية عندما يكررون ذكر القضية أو الإشكال الذي يبحثونه، ويختلج في نفوسهم في أبيات عديدة ، ثم يستطرد بعضهم في تفصيل آثار هذه القضية في نظام تنازلي، أو تصاعدي عندما يقرون بالقضية بعد التفصيل في أواخر الأبيات، وهي ظاهرة بارزة في شعر إيليا أبي ماضي .

-ظاهرة الاعتراض : التي اتخذت أشكالا منوعة في نماذج المهجرين عامة، إلا أنّ الاعتراض لم يكن لدواعي عروضية بحثه (الحفاظ على الوزن)، بل تعداهم إلى مناحي تعبيرية، فقد أجاد المهجرون توظيفه ليتطابق - فعلا - مع رؤاهم و انفعالاتهم مع عدم إخلاله بوزن القصيدة، و هذا بارز في شعر جبران، و فوزي المعلوف .

-أساليب الإنشاء و النفي و القصر : و هي أساليب كثيرة و بارزة في شعر المهجرين و قد وظفت بكيفيات تعكس انفعالات الشاعر، وتساعد المتلقي على استحضار ذهنه و عقله وعاطفته ليشارك بدوره في الموقف الشعري المعروض، وأهم الأساليب

¹ ينظر : نوزاد حسن أحمد ، المنهج الوصفي في كتاب لسيبويه دار الكتب الوطنية ط، 1 بنغازي 1996م ، ليبيا ، ص 293.

الموظفة هي أسلوب الاستفهام، و النداء، والأمر بكثرة، أمّا النفي و القصر فقد وظفا بشكل يحاكي فيه شعر القدماء من دون أن يكون لهما أثر بارز في التعبير.

-المعارضة الشعرية: عند بعض الشعراء الذين عارضوا الأقدمين في نصوصهم فجاءت معارضتهم موافقة لتصوراتهم ونوازعهم دلت على عقائد دينية معينة أو مواقف فلسفية و فكرية، وأكثرها عند إيليا أبي ماضي من القرآن الكريم في قوله: (أُورِدَتْهُ عَذْبًا فَأُورِدَكَ الرَّدَى # تَبَّتْ يَدَاهُ فَدَنِبُهُ لَا يُغْفَرُ)، وعن جميل بثينة بقوله: (لَوْ كَانَ لِي قَلْبٌ لَقُلْتُ لَهُ أَرْعَوِي # إِنِّي بِلَا قَلْبٍ فَأَنِّي أَزْجُرُ)، وعند عريضة عن امرئ القيس (قَدْ حَيَّرَ النَّفْسَ صَمْتُ ثَقِيلٍ # وَلَيْلٌ عَلَى الرُّوحِ أَلْقَى السُّدُولَا)

إلى الجانب هذه الظواهر الأسلوبية التعبيرية العامة في شعر المهجري التقليدي ظهرت بعض المتغيرات الأسلوبية الخاصة، التي خُصّ بها بعض شعراء المهجر و أهمها:

-ظاهرة التتوين: والتنويع فيه بين الجر، ورفع، ونصب عند المعلوف و القروي .

-ظاهرة التعريف : و التنويع فيه بين تعريف الأعلام، وتعريف الإضافة عند فرحات.

-وفرة حروف الجر، و الطول النسبي للجمل عند أبي ماضي، والقروي، و هي وسائل تساعد الشاعر على الاسترسال في وصف المواقف الحياتية المختلفة مما يؤدي إلى توظيف بعد البحور الشعرية الطويلة نسبيا (البسيط، والطويل، .) وهي بحور تصلح لسرد الحقائق التاريخية ، ووصف الظروف ، والملابسات النفسية .

-التركيز على الجمل الإخبارية الفعلية على حساب الاسمية.

-الإكثار من الترددات و التضادات أحيانا، وهما سمتان بارزتان في شعر جبران خليل جبران، فمن خلالهما حاول الشاعر إبراز الصراع القائم بين المواقف الحياتية الإنسانية والقومية للوصول إلى حقائق كونية يسعى الشاعر إليها بشتى الوسائل.

II-التعبيرية التجديدية :

لقد قدمنا فيها فيما سبق ظاهرة التقليد في الشعر المهجري، وما نتج عنها من نماذج شعرية بارزة احتذى بها هؤلاء الشعراء بالقدامى شكلا و مضمونا ثم فاجأتهم حركة التجديد، و اتصلوا بما كتبه الرواد نقدا و شعرا، فوجدوا في أنفسهم هوى لها، و تبعوا المجددين⁽¹⁾، وقد أسهمت الظروف التاريخية والاجتماعية في بلورة هذا التجديد في شكل مؤثرات خارجية أسهمت في تسريعه ومنها :

-التيارات التجديدية في الوطن العربي، ومنها الطابع الرومانسي عند المنفلوطي، و طه حسين، والزيات، والكلاسيكية الجديدة عند البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم ثم مدرسة مطران التجديدية، وما تلاه من مدارس رومانسية (الديوان، أبولو)⁽²⁾.

-التأثر بالآداب الغربية و بالثقافات الأوروبية و الأمريكية .

-حركة البعث الأمريكي المتجاوبة مع الآداب الأوروبية في نموها وكثرة مدارسها.

-التأثر بالبيئة الأمريكية الحرة التي أتاحت للشاعر المهجري الاحتكاك بالتيارات الأدبية الجديدة ، وبالتعبير الحر في ظلها .

-الدوافع الذاتية و النفسية لدى الشاعر المهجري في التجديد من موهبة فطرية واجتهاد، وتأمل عميق، وروح مغامرة، وحب التطلع، والفضول، ومحاكاة الآخر والسير في مجراه، و كل هذه العوامل و غيرها كثير أسهم في بروز شعر مهجري ذي ميزات أسلوبية وفكرية وإنسانية، فاشتمل الأدب المهجري كله على خصائص هامة من تحرر في الصياغة، وتنوع في المواضيع، ومن الانطلاق الفكري، و ثراء الخيال، والتحرر، والتنويع في الأساليب⁽³⁾، فللرومانسية، والرمزية، والسريالية والصوفية نصيب في هذا الشعر، والرومانسية واضحة فيه بتأثر الرومانسية الفرنسية

¹ ينظر : أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، ص 142.

² ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري، ص 141.

³ ينظر : المرجع السابق: ص 147.

و رومانسية الأدب الأمريكي نفسه المستوعبة للحياة بكل مذهبها (1)، فأضحى للشعر المهجري مجددون في شتى المدارس الأدبية، وانعكس تجديدهم هذا على ما نظموه من أشعار في شتى المذاهب الأدبية الحديثة، فتحدث بذلك الرؤية الشعرية زادت حدتها بتجدد التجربة الشعرية التي كان لها الأثر في تشكيل القصيدة، وصنع معجمها الشعري، وتكوين صورها، وتحديد غاياتها التي تسعى إلى إشراك أحاسيس الشاعر وصوره النفسية ليعايشها في الألم و التطلع (2) .

أنَّ أخطر وأهم ما يميز الشعر المهجري هو التحرر التعبيري عند الشاعر المهجري ذلك التحرر الواعي و المتبصر بوظيفة الشعر في الحياة و برسالته، ومنه سنعمد في هذا القسم على دراسة طبيعة هذا التعبير وأساليبه الفنية و اللغوية من خلال شكل القصيدة ، والمعجم الشعري، والصور الشعرية في ظل التيارات الأدبية الحديثة و هي الرومانسية و الرمزية و الصوفية.

أ-التعبيرية الرومانسية (Romantisme)

اعتنى المهجريون بالتيارات الرومانسية لأنها تجسد الانفلات من الواقع المجحف، و من الإحساس الأليم بالغربة و بالفرار إلى الطبيعة، أو الانسحاب إلى داخل النفس، أو التفكير فيما وراء الطبيعة، أو الحديث عن أشجان غامضة واضطراب، وقلق غير مفهوم المعالم(3)، وتصوير عواطف الحنين، ومناغم الطفولة في ظل الطبيعة وفي ظل الحب، وكلها معالم ارتسمت في شعر المهجرين الرومانسي فأدت بهم إلى محاولة التعبير عند هذه الموضوعات في قوالب شعرية جديدة بأشكال جديدة، وألفاظ مبتكرة، وصور بديعة .

لقد وجدنا في بعض شعراء المهجر مصدرا لدراسة التعبير، وتحديد معالمه في ظل التجديد الرومانسي بما يمتازون به من سمات لغوية و فنية، و مساهمات جدية

¹ ينظر : المرجع السابق، ص 145.

² ينظر : أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، ص 138.

³ ينظر : المرجع نفسه، ص 181.

تضع للدارس ملامح مدرسة عامة، وتؤكد وجودها، ومن ضمن هذه السمات ما حدث لأشكال القصيدة الشعرية .

أ — 1 — في شكل القصيدة المهجرية : (structure et la forme poétique)

كان تجديد المهجريين للأوزان الشعرية كبيراً، فقد ألفوا النظم على طريقة الموشحات الأندلسية و الشعر المنثور، و النثر الشعري، ففي الموشحات الأندلسية نوع الشعراء في أشكالها الموسيقية بالتنوع في القافية، أو اللعب بعدد التفاعيل على أن يخضع كل ذلك لنظام موسيقي ثابت، والموشح فن من فنون الشعر العربي يختلف عن غيره من أنواع النظم بكثرة قوافيه تعدد أوزانه و عذوبة ألفاظه، كما أنه قد يخرج في كثير من الأحيان على محور الشعر العربي المعروفة، لكنه يتفق مع القصيدة التقليدية في أنها تكتب باللغة الفصحى ⁽¹⁾. ومن نماذج الموشحات قصيدة (يا نفس) لجبران خليل جبران، إذ يقول ⁽²⁾:

(مجزوء الرجز)

يَا نَفْسُ لَوْ لَا مَطْمَعِي # بِالْخُلْدِ مَا كُنْتُ أَعِي

لَحْنًا تُغْنِيهِ الدُّهُورُ

بَلْ كُنْتُ أَنْهِي حَاضِرِي # قَسْرًا فَيَغْدُو ظَاهِرِي

سِرًّا تُوَارِيهِ الْقُبُورُ

يَا نَفْسُ لَوْ لَمْ أَعْتَسِلْ # بِالدَّمْعِ أَوْ لَمْ يَكْتَحِلْ

جَفَنِي بِأَشْبَاحِ السَّقَامِ

لَعِشْتُ أَعْمَى وَ عَلَى # بِصِيرَتِي ظَفَرٌ فَلَا

أَرَى سِوَى وَجْهِ الظَّلَامِ

إلى أن يقول:

يَا نَفْسُ مَا الْعَيْشُ سِوَى # لَيْلٍ إِذَا جَنَّ انْتَهَى

بِالْفَجْرِ وَ الْفَجْرِ يَدُومُ

¹ ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية ، دار المناهل ط 2 ، بيروت ، 1990م، لبنان ، ص 138.

² جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية)، ص 340.

وَ فِي ظَمًا قَلْبِي دَلِيلٌ # عَلَى وُجُودِ السَّلْسَبِيلِ

فِي جُرَّةِ الْمَوْتِ الرَّحُومِ

يَا نَفْسُ إِنَّ قَالِ الْجَهُولِ # الرُّوحَ كَالْجِسْمِ تَزُولُ

وَمَا يَزُولُ لَا يَعُودُ

قُولِي لَهُ إِنَّ الزَّهْوَ # تَمْضِي وَ لَكِنَّ الْبُذُورَ

تَبْقَى وَ ذَا كُنْهُ الْخُلُودِ

فهذا النشيد من بحر مجزوء الرجز اعتمد فيه جبران على ثلاثة أسطر يشبه في ذلك الموشح الأقرع (الأقل من خمسة أبيات و خمسة أفعال) ⁽¹⁾، فكل وحدة فيه تتكون من بيتين مجزئين و قفل، و بين الوحدة الأولى و الثانية تنويع في القافية، و الرجز من البحور السريعة و المضطربة في نفس الوقت حاكي به الشاعر اضطرابه النفسي و لجوئه للبكاء تنفيساً عند كربهِ، و مظهر التشتت النفسي بادٍ من خلال تشطيره لهذه القصيدة، و عندما نقرأ قصيدة (القلوب على الدروب) لنسيب عريضة نرى شكلاً آخر من أشكال القصيدة الجديدة و نظام جديد، إذ يقول ⁽²⁾: (مجزوء الخفيف)

يَا حِدَاةَ الْقُلُوبِ رَفَقًا ! # طَالَ دَرْبُ الْهَوَى وَ شَقَا

فَالْأَمَ الْقُلُوبُ تَشْقَى ؟ # هَلْ لَهَا وَقْفَةٌ فَتَلْقَى

رَاحَةً فِي الدُّرُوبِ ؟

يَا حِدَاةَ الْقُلُوبِ !

اعتمد فيها عريضة على ترديد عبارة (يا حداة القلوب) في البيت الأول، و في آخر هذه الوحدة أي المطلع و القفل، وهي ظاهرة معروفة عند العروضيين برّد العجز على الصدر، إلا أنّ هذا التردد مرتبط بنفسية الشاعر المستعطفة التي تتردد في شكواه، و في كل محطة جديدة تستوقف عندها أو تنتهي منها... و نراه يستغني عن الشطر الثاني في القفل في قصيدة (نار إرم)، يقول ⁽³⁾: (مجزوء الخفيف)

¹ ينظر : يوسف بكار، العروض و القافية، ص 137.

² نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 182.

³ المرجع نفسه، ص 196

إِيهِ ضَوْنِي الْبَعِيدُ ! # لُحْ وَ لُحْ مَا تُرِيدُ!

لَيْسَ طَرْفِي يَحِيدُ # عَنْكَ حَتَّى يَعُودُ

لِثَرَابٍ وَدُودٍ

ونرى له شكلا آخر من أشكال القصيد حافل بالرنين الموسيقي المؤثر
و بصور أخاذه يخاطب نفسه الأليمة قائلا (1): (مجزوء الكامل)

يَا نَفْسُ مَالِكٍ وَ الْأَنْيَنَ # تَتَأَلَمِينَ وَ تُؤَلِّمِينَ

عَذَّبْتَ قَلْبِي بِالْحَنِينِ # وَ كَتَمْتَهُ ، مَا تَقْصِدِينَ ؟

قَدْ نَامَ أَرْبَابُ الْغَرَامِ # وَ تَذَنُّرُوا لِحَفِّ السَّلَامِ

وَ أُبَيِّتُ يَا نَفْسِي الْمَنَامَ # أَ فَأَنْتِ وَجَدْتِكِ تَشْعُرِينَ

وَ اللَّيْلُ مَرَّ عَلَى سِوَاكِ

أَفَمَا النَّمْرُذُ وَ الْعِرَّاكُ؟

مَأْسُورٌ جِسْمِي بِالْمَتَيْنِ

اعتمد عريضة على مجزوء الكامل، فحافظ على نظام البيت في القسم الأول، و نظام
الشرط في القسم الثاني مع التنوع في القافية و الروي، وكأن النفس واحدة في كمال
الوزن و وحدته، ومشتتة الآلام و الأحزان تشتت القافية و الروي.

و عندما نقرأ قصيدة (يا حمامة) لإلياس فرحات، إذ يقول (2): (الرملي)

يَا عَرُوسَ الرُّوضِ يَا ذَاتَ الْجَنَاحِ ... يَا حَمَامَةَ

سَافِرِي مَصْحُوبَةً عِنْدَ الصَّبَاحِ ... بِالسَّلَامَةِ

وَ أَحْمَلِي شَكْوَى فُؤَادِي جِرَاحِ ... وَ هَيْامَةَ

نجد على وزن الرمل ثلاثة أنواع من التغيير:

-التزام الأشرط الأولى بقافية واحدة.

-التزام الأشرط الثانية بقافية مغايرة للأولى.

¹ المرجع السابق ص 87.

² ينظر: أنس داود ، التجديد في شعر المهجر، ص 352.

-تكرار التفعيلة (فاعِلْأُنْ) ثلاث مرات في الأسطر الأولى و تركها منفردة في الأسطر الثانية .و حين نقرأ له قصيدة (إحدى الليالي) ، و منها قوله ⁽¹⁾: (الخفيف)

رَبَّةُ الْخَالِ هَلْ تَعُودُ

بِالسُّعُودِ

لَيْلَةَ خَلَّتْهَا تَدُومُ

إِذْ خَتَمْنَا بِهَا الْعُهُودَ

وَ الشُّهُودَ

ذَلِكَ الْبَدْرُ وَ النُّجُومُ

نجد أنّ الشطرة الثانية (بالسعود) والخامسة (و الشهود) ترد فيها تفعيلة واحدة بينما البقية تتكون من تفعيلتين، و نجد أنّ نظام التقفية واحد بعد ثلاث أطر (تدوم/نجوم) و هذا التنوع في الأسطر و التنظيم في القافية يكشف عن دفقة شعورية لدى الشاعر تهتز بتوتر منتظم ليكشف في كل دفقة عن مشهد عاطفي (السعادة..)، أو طبعي (ليلة تدوم..)

ومن صور التجديد في شكل القصيدة المهجرية تلك الأوزان القصيرة، والبحور المجزوءة، فتتوائم موسيقى الشعر مع موسيقى الإحساس، ويكثر الهمس، والأنين والمناجاة، و التعبير الصادق عن المواقف إزاء الحياة و الناس، فهذا القروي في قصيدة (أدبُ الشارب) يعلن صراحة كرهه للسياسة، إذ يقول ⁽²⁾: (مجزوء الرمل)

لَعَنَ اللهُ السِّيَاسَةَ # إِنَّهَا أَهْلُ النَّعَاسَةِ

خَلَقَ الْجَاهِلَ مَعْنً # يَا بِمَا يُوجَعُ رَأْسَهُ

مُقَعَّدٌ بَيْنَ الْبَسَاتِيهِ # نَ وَلَا دُسْتُ الرِّيَاسَةَ

¹ ينظر : المرجع السابق، ص 353.

² الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، منشورات جروس برس ، دتا ، بيروت ، لبنان ، ص 265-266.

فنلمس فيها روح القروي الناقمة على السياسة وإتباعها، إذ يكثر من حروف الهمس ليهمس بها في أذن المجتمع، و يفضل القبوع في الطبيعة على أن يخوض غمارها فوظف مجزوء الرمل ليحمل عاطفة تجزأت من روح السياسة والطبيعة .

أمّا في النثر الشعري، وهو نثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة العاطفة، وبُعد في الخيال، و إيقاع في التركيب، وتوافر على المجاز و الخيال، و قد عُرف بذلك النوع من النثر جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون "الطريقة الجبرانية"، إذ يبدو ذلك جليا في ديوانيه (العواصف)، و(البدايع و الطرائف)، فيقول في قصيدة (الأرض) من ديوان البدايع و الطرائف ⁽¹⁾:

تَنْبِثُ الْأَرْضُ مِنَ الْأَرْضِ كَرَهَا وَ قَسْرًا
ثُمَّ تَسِيرُ الْأَرْضُ فَوْقَ الْأَرْضِ تَيْهًا وَ كِبْرًا
وَتَقِيمُ الْأَرْضُ مِنَ الْأَرْضِ الْقُصُورَ وَ الْبُرُوجَ وَ الْهَيْكَلِ
وَ تُنْشِئُ الْأَرْضُ الْأَسَاطِيرَ وَ التَّعَالِيمَ وَ الشَّرَائِعَ...

فهذا النوع من النثر الشعري خال من إيقاعات الوزن العروضية، ومن القوافي إلا أنّه ذو صور شعرية بديعة، وألفاظ شاعرية عذبة، و إيقاع متوازن في التركيب ينم عن رؤية فلسفية جبرانية في تأمل أسرار الأرض، وهي مركز التقوية في هذا المقطع ومنه تتفرع الأشباح و الأوهام و الأحلام، وكل ما دب عليها، و فيها نرى وجهين للأرض، الأرض الترابية الجامدة الساكنة، و الأرض الحية التي تحيا بما فوقها من كائنات إلا أنّ أصلها تراب مثل الأرض الأولى.

وعلى أنّ الشعر المنثور(*) غير هذا النثر الخيالي، و إنّما هو محاولة جديدة قام بها بعض الشعراء المهجرين محاكاةً للشعر الإفرنجي، و ممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني ، فإنّ له الكثير من الريحانيات التي نلمس فيها النزعة إلى النظم الحر

¹ جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة (البدايع و الطرائف)، ص 308.
(*) يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية (vers libres) و بالإنجليزية (free verse) أي الشعر الحر

من قيود الأبحر العروضية إلا أنه يحتوي على القوافي المختلفة المنوعة، و كأنّ هذا الشعر المنثور بداية أو إرهاباً لنشوء قصيدة النثر ، كما أنّ هذا الاتجاه الجديد الذي بدأ في خمسينات القرن الماضي (نشوء قصيدة النثر) كان متأثراً بثورة الأدب في الغرب، هذه الثورة التي خرجت على الأوزان و القوافي، و تركت للشاعر و للمبدع حرية الاختيار، و كان أول من كتب الشعر المنثور بين العرب متأثراً بالشاعر الأمريكي "ولت و يتمان" هو أمين الريحاني ⁽¹⁾، و لأدب الطبيعة في شعر أمين الريحاني المنثور طابع جلي و بارز، إذ يقول في قصيدته (هتاف الأودية)⁽²⁾:

داويني ربّة الوادي داويني

ربّة الغاب اذكّرني

ربّة المروج اشفيني

ربّة الإنشاد أبصّرني

ليقول: أنا ناي الرعاة من عبّادك

أنا عود العشاق من روادك

أنا كنارهُ الرّاقصات يوم عيدك

أنا النّفسُ التي تتجلّى فيها عرائسُ جمالك

هي مقاطع شعرية نثرية ذات قافية منوعة و إيقاع خارجي بارز ناجم عن تكرار بعض المفردات، أودعها الشاعر نقل أحاسيسه التي تنتمي إلى ضمير (الأنا)، وأنهاها بصورة تدل وتوحي بالخضوع لربة الوادي بعد أن ناشدها بالذكر والشفاء والدواء وهو بهذه الصورة المتكاملة خالف الأقدمين في فخرهم، ومدحهم المباشر، وضحى بمآثرهم و سلوكياتهم ، و خالف الصور التي اعتمدها.

¹ ينظر: رياض العوايدة، أمين الريحاني، ص 68-69.

² أمين الريحاني : هتاف الأودية (ديوان) ، ص 105-107

لقد كانت للشاعر محاولات قليلة في الشعر الموزون إلا أنها بدت ركيكة بسيطة، فكأنه تحامل على نفسه نضمها، ومنها قصيدته في (في مهب الربيع) التي رثى فيها ابن أخته (فؤاد)، فيقول ⁽¹⁾:

(المتقارب)

بَهَاءُ جَمَالِكَ فِي ثُرْبَةٍ # عَجِبْتُ لثُرْبِ جَمَالٍ يُعَادُ
وَ ثُورُ عُيُونِكَ فِي ظِلْمَةٍ # عَجِبْتُ لثُورِ شَدِيدِ السَّوَادِ

أ — 2 — في معجم القصيدة المهجرية (la lexique)

اهتم شعراء المهجر بحرية التركيب، وحرية استعمال واختيار الألفاظ في معان جديدة، فحب الابتكار والتحرر اللفظي والبياني من الصفات التي اتسم بها الشعر المهجري الرومانسي مقتدياً بذلك بالشعر الأمريكي المعاصر، و رغم الضعف اللغوي عند بعض الشعراء المهجرين إلا أنهم أثروا استخدام اللفظة التي تتجسد صورة ملموسة للنفس البشرية، وليس اللفظة المنمقة البراقة، فراح الشاعر المهجري يضحى بالمبنى من أجل سلامة المعنى، وينحط إلى المستوى الرديء⁽²⁾، وفي الموضوع يقول أبو ماضي :

(مجزوء الرمل)

((لستَ مِنِّي إِنْ حَسِبْتَ الـ # شَعَرَ أَلْفَاظًا وَ وَرَنًا

خَالَفْتَ دَرْبُكَ دَرْبِي # وَ انْقَضَى مَا كَانَ مِثْلًا))

إلا أن هذا التحرر التعبيري في استعمال الألفاظ لم يجزهم إلى توظيف الألفاظ المموجة أو غيرها من ما لا يصلح للشعر رغم ما ظهر عندهم من ألفاظ دارجة أو مبهمة، فهي رغم ذلك تكاملت وانسجمت مع روح الشاعر و رؤيته الشعرية. إنَّ الغالب في شعر المهجرين الرومانسي توظيف الألفاظ ذات الطابع المستوحى من مظاهر الطبيعة و الكائنات التي تحيط بها، حتى أننا نجد عناوين بعض القصائد مستوحاة من الطبيعة، أو بعض عناوين الدواوين الشعرية، و لنا في ذلك أمثلة عديدة .

¹ ينظر: رياض العوايدة، أمين الريحاني، ص 89.

² ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الادب المهجري، ص 327.

إنَّ من أشهر النماذج الدالة على ولوع الشاعر بالطبيعة والغناء ما ورد عن جبران خليل جبران في قصيدة المواكب قوله (1):
(مجزوء الرمل)

ليسَ فِي العَابَاتِ حُزْنٌ # لا وَلا فِيهَا الهُمُومُ
فإِذَا هَبَّ نَسِيمٌ # لَمْ تَجِْ مَعَهُ السُّمُومُ
أَعْطَنِي النَّايَ وَ غَنٌّ # قَالِغْنَا يَمْحُو المَحَنُ

و بالطبيعة يوظف الشاعر مظاهرها للتعبير عن الحنين، فتأتي تلك المظاهر معالم شاخصة في ذكرياته مع الوطن ، فيقول القروي (2):
(الوافر)

صَبَتْ رُوحِي إِلَى وَطَنِي وَ قَوْمِي # وَ حَامَتْ فِي المَرَابِعِ أَيَّ حَوْمِ
يَظَلُّ خَيَالُ أَوْطَانِي أَمَامِي # وَ عِنْدَ النَّوْمِ أَبْصِرُهَا بِنُومِي
وَهَلْ أُنْسَى رُبُوعَ الشَّرْقِ يَوْمًا # وَ شَمْسُ الشَّرْقِ تَطْلُعُ كُلَّ يَوْمِ

و في حزن الطبيعة دائما يجد أبو ماضي المهرب و الملجأ، ليروح عن آلام النفس و لواعجها، فيرصد كل مظهر منها ليزيل معه هما من الهموم، إذ يقول في قصيدة (الطبيعة) (3):
(مخلع البسيط)

رَوْضٌ إِذَا زُرْتَهُ كَثِيْبًا # نَفْسَ عَن قَلْبِكَ الكُرُوبَا
يُعِيدُ قَلْبَ الخَلِيِّ مُغْرًا # وَ يُنْسِي العَاشِقَ الحَبِيْبَا
إِذَا بَكَاهُ الغُمَامُ شَقَّتْ # مَنَ الأَسَى زَهْرَةُ الجُيُوبَا

في مطولة فوزي المعلوف الموسومة بـ(على بساط الريح) توظيف ضخم للألفاظ الطبيعية حتى أنَّ بعض المقاطع التي تضمنتها المطولة بعناوين طبيعية (بين الطيور، قرب النجوم، حفنة التراب، .) ، ففي أول نشيد منها يقول (4):
(مجزوء الخفيف)

فِي عُبَابِ الفَضَاءِ ...فَوْقَ غُيُومِهِ
فَوْقَ نَسْرِهِ

¹ جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة (المراكب)، ص 199.

² الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 414.

³ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 148.

⁴ ينظر:ربيعة أبي فضل ، فوزي المعلوف، ص 101.

وَ نَجْمَتِهِ

حَيْثُ بَثَّ الْهَوَى يَثْغُرُ نَسِيمِهِ

كُلَّ عِطْرِهِ

وَ رَقَّتِهِ

لم يقتصر شعراء المهجر على توظيف الألفاظ الموحية بمظاهر الطبيعة فقط بل وظفوا بعض الألفاظ البسيطة ذات الدلالة المباشرة، والتي يكثر استعمالها في النثر ومنها ألفاظ تتعلق بالحرف، أو بعض الفئات الاجتماعية من الناس، و من هذه النماذج قصيدة للقروي في صديقه (شفيق عماد)، إذ يقول فيه ⁽¹⁾:

غُلْتُ (الشَّفِيقَ) عَلَى أَبِيهِ وَ أُمِّهِ # وَ هَدَمْتُ فِيهِ عِمَادَ بَيْتِ (عِمَادِ)
نَمْ فِي الضَّرِيحِ مُكْرَمًا يَا سَيِّدًا # سَحَّتْ عَلَيْهِ مَدَامُ الْأَسْيَادِ
و يقول في معلمه (قيصر) ⁽²⁾:

أُعَلِّمِي بِرَشَادِهِ # وَ مُؤَلِّمِي بِيَعَادِهِ
إِنَّ الَّذِي خَلَقْتَهُ # بَعْدَ النَّوَى لَشُهَادِهِ
وينتقد الياس فرحات زي المرأة في عصره بالألفاظ البسيطة، فيقول واصفا وساخطا على مظهرها ⁽³⁾:

فَتُوبِكِ يَوْمًا كَجِلْدِكَ لَوْلَا # بُرُوزُ الْهُودِ عَدَدْنَا الضُّلُوعَا
وَ يَوْمًا بِشَكْلِ قَمِيصِ يَسُوعَ # وَ سَيِّعَا وَ حَاشَا قَمِيصَ يَسُوعَا
وَيَوْمًا نَرَاهُ كَثِيرَ النَّيَا # وَ يَوْمًا بِيَعُضِ النَّيَا قُتُوعَا
كما يقول مخاطبا أحد رجال الدين، متهمًا على بعض التقاليد ⁽⁴⁾:

أَحِبُّكَ يَا مُحْتَرِّمُ # مَحَبَّةَ مَنْ يَفْتَدِيكَ (يَفْتَدِيكَ)
كُرِّمْتَ وَ لَيْسَ الْكَرَّمُ # سِوَى بَعْضِ إِرْثِ أَبِيكَ

¹ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 173.

² المرجع نفسه، ص 176.

³ ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 171.

⁴ ينظر: المرجع نفسه ، ص 175.

كما ترد عند الشعراء المهجرين بعض الألفاظ المبتدعة، أو الدارجة، أو الغامضة بسبب التحرر التعبيري، ومن شواهدا عند القروي في قوله⁽¹⁾: (الكامل)

مَا فِي حَيَاتِي لِلسَّوَى ضَرَرٌ وَلَا # ظَلَمٌ وَ يَكْفِي أَنْتِي عُصْفُورٌ

فقد عَرَفَ لفظة (سوى) بآل، وهو غير معروف في لغة الضاد، واستمد من العدد المركب أحد عشر، فعلا متصرفا نصب به المفعول به (الليل) في قوله⁽²⁾: (الطويل)

وَمَا زِلْتُ حَتَّى أَحَدَ عَشَرَ اللَّيْلَ اتَّقِي # بِأَفْيَاهَا رَبِّبَ الْعُيُونِ الْحَوَاجِ

و ورد عند قازان لفظة (التكة)، ويعني بها دقة القلب في قوله⁽³⁾: (المتقارب)

وَ إِنِّي جَعَلْتُ الْقَدِيمَ جَدِيدًا # وَ عُمُرِي أَقْلٌ مِنَ التَّكَةِ

أما في لومه للشعراء الآخرين يرد عليهم بقصيدة، و يورد صيغة (الضيعة) بمعنى الضياع في قوله :

وَ إِنْ كَانَ ذَلِكَ مَا تُبْصِرُونَ # فَوَاضِيعَةُ الثُّورِ فِي الظُّلْمَةِ

أ — 3 — في الصورة الشعرية المهجريّة: (L'image poétique)

إذا كانت الموسيقى الشعرية هي أهم فارق بين لغة الشعر و لغة النثر >> فإنّ أهم خاصية للغة الشعر هي التعبير بالصورة، لأنّ الشعر يتخذ طريقة إلى التأثير على قارئه بالإيحاء إليه، و قد تتأزر الموسيقى و الصورة في الشعر بل يحب أن تتأزر- على التعبير عن تجارب نفسية و خواطر وجدانية لا يفي للنثر بالتعبير عنها>>⁽⁴⁾، و لهذا فإننا نرى أنّ الشعراء المهجرين يعتمدون على التعبير

¹ الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 232.

² ينظر : عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري ،ص 311-312.

³ نعمة قازان : معلقة الأرز، ص 32.

⁴ انس داود : التجديد في شعر المهجر ،ص 355-356.

بالصورة عن وعي و بصيرة، وهم ينتقلون من الصورة الجزئية إلى الصورة الكلية التي تصوره مشهدا كليا (تشاكلا تصويريا) ⁽¹⁾.

ومن مميزات الصورة الرومانسية في شعر المهجر أنها في بعض وجوهها جدة و طرافة إلى جانب وجهها الآخر التقليدي، وأكثر ما كانت تبدو كذلك في الأغراض اللصيقة بالوجدان و العاطفة حيث تبدو شخصية الشاعر أكثر وضوحا و جلاء من خلالها ، فسعى المهجريون إلى خلق صورة ذاتية قادرة على نقل تجربتهم الجديدة متممة بشدة الحساسية، وقوة التأثير، وعمق الإيحاء ⁽²⁾.

من الصور الطريفة والنادرة التي نظمها شعراء المهجر، ما أورده القروي في قصيدة (بربك) إذ يقول ⁽³⁾:

(الوافر)

فَمَا فِي الْحُبِّ كَالْتَبَغِ احْتِكَارُ # وَ إِلَّا مِثْلَ الْجَمَارِكِ فِيهِ رَشْوَى
وَقَبْلَكَ فِي الْهَوَى كَمْ حَارَ عَقْلٌ # قَدَعُ عَنْكَ الْمَلَامَ بِدُونِ جَدْوَى
و يقول أيضا في وصف علاقته بالحببية ⁽⁴⁾:

(الكامل)

((لَمْ أُنْسَ حِينَ غَشَوْتُ خَدْرَ لَمِيَّة # وَ اللَّيْلُ يَغْمُرُنَا بِجِلْبَابَيْنِ
عَالَجَتْ زُرَّ الْكَهْرَبَاءِ بِصَدْرَهَا # فَأَنَارَتْ فِي الْعَيْنَيْنِ مِصْبَاحَيْنِ))
أمّا صدى العصر في الصور الشعرية فقد كان خافتا ومحدودا، وقلما يسمو بها إلى مستوى التعبير الفني الرفيع، ومن أمثلة هذه الصور الجديدة ما ورد عند الياس فرحات حين يشبه سويداء القلب بالمغناطيس، فيقول ⁽⁵⁾:

(الوافر)

أَيَا قَلْبِي سَوَاذُكَ مَغْنَاطِيْسُ # وَ يَا دُنْيَا سِيَهَامُكَ مِنْ حَدِيدٍ

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 357.

² ينظر : عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري، ص 283.

³ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 473.

⁴ المرجع نفسه ، ص 456.

⁵ ينظر: عمر الدقاق، ملامح الشعر المهجري، ص 284..

و ما ورد من صور جديدة مبتكرة عند نسيب عريضة عندما وصف نفسه بالطفل الذي لا يتوانى و يصر على حاجته قائلاً (1):
(مخلع البسيط)

قُلْ لِلْعَوَازِلِ فِي الْأَنَامِ # مَاذَا اسْتَفَدْتُمْ مِنَ الْمَلَامِ ؟
فَأَنَا أَنَا لَا الْعَدْلُ يُثْنِينِي # وَ لَا يَدْعُو اهْتِمَامِي
طِفْلٌ يُصِرُّ عَلَى الرَّضَاعِ # وَ قَدْ مَضَى زَمَنُ الْفِطَامِ
و بنفس الروح و الرؤية يأتي أبو ماضي بصورة يترجم فيها اعتداد الناس بالأغلبية في أحكامهم، إذ يقول (2):
(الكامل)

لَمَّا سَأَلْتُ عَنْ الْحَقِيقَةِ قِيلَ لِي # الْحَقُّ مَا اتَّفَقَ السَّوَادُ عَلَيْهِ
نَرَضِيَ بِحُكْمِ الْأَكْثَرِيَةِ مِثْلَمَا # يَرْضَى الْوَلِيدُ لِلظُّلْمِ مِنْ أَبَوَيْهِ
و يقول داعياً إلى العطاء و البذل في الحياة (3):
(البسيط)

خُذْ مَا اسْتَطَعْتَ مِنَ الدُّنْيَا وَ أَهْلِهَا # لَكِنْ تَعَلَّمْ قَلِيلاً كَيْفَ تُعْطِيهَا
كُنْ وَرَدَةً طَيِّبَةً حَتَّى لِسَارِقِهَا # لَا دِمْنَةَ حُبُّهَا حَتَّى لِسَاقِيهَا
رغم وجود مثل هذه الصور البسيطة و المتواضعة ضمن أشعارهم إلا أن هؤلاء الشعراء أرادوا أن ينزلوا بمستوى التعبير الفني بالصورة، ليلا مسوا بها حقائق الأشياء المادية، ويعكسوا صور الحياة الاجتماعية و تناقضاتها في أشعارهم .

و لا يمكننا في هذا الصدد إلا أن نرصد بعض الصور و النماذج التصويرية الرفيعة التي سمّت بالتعبير و الفن إلى مصافه العليا، وحسّنت التجربة الشعرية و الشعرية الفنية، كما ارتقت بالتصوير الحي المعجب الذي يعتمد على حلاوة الانسياب، وبساطة القص من مثل ما نجده عند شفيق المعلوف في قصيدة يصور فيها عمل البستاني، إذ يقول (4):
(الوافر)

¹ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 226.

² إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 631.

³ المرجع نفسه، ص 647.

⁴ ينظر: عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري ، ص 676.

مَرَرْتُ بِهِ يَكْبُ عَلَى غِرَاسٍ # لَوَيْنَ الْعُنُقَ لِلْعَصْفِ الشَّدِيدِ
فَيَرْفَعُهُنَّ فَوْقَ الْأَرْضِ كَيْمَا # يُنْجِيَهُنَّ مِنْ ذُلِّ السُّجُودِ
يَدَاهُ عَلَى الثُّرَابِ وَمُقْلَتَاهُ # مُعْلَقَتَانِ بِالْأَفْقِ الْبَعِيدِ
ويذهب القروي في تصوير حال الفقير بمجتمع قاس لا حسُّ به، فتأتي العدالة
الطبيعية لتسوي بين البشر، فيقول ⁽¹⁾:

(الكامل)

تَقْضِي حَيَاتَكَ بَاحِثًا عَنْ ضَائِعٍ # سَلْ عَنْ حَيَاتِكَ فَهِيَ أَثْمَنُ ضَائِعٍ
شَهْرُ الصِّيَامِ لَدَى الْفَقِيرِ وَلَيْمَةٌ # إِذْ لَا يُمِيزُ صَائِمٌ مِنْ جَائِعٍ
عَدْلُ الطَّبِيعَةِ رَحْمَةٌ وَالظُّلْمُ إِنْ # جَادَتْ عَلَى كَفٍّ بِسِتِ أَصَابِعٍ
و يصور أيضا حال أصحاب الأموال، وهم يسعون في جمعها من دون كلل، أو ملل
فتضيق صناديقهم بالذي جمعوه و تشتكي، فيقول ⁽²⁾:

(البسيط)

تَشْكُو خَزَائِنُهُمْ ضَيْقًا بِثَرَوَتِكُمْ # وَالنَّاسُ يَشْكُونَ مِنْ فَقْرٍ وَمِنْ ضَيْقٍ
وَدَّتْ مَلَابِيئُهُمْ لَوْ كُنْتُ سَيِّدَهَا # كَيْمَا تُحَرِّرَ مِنْ رِقِّ الصَّنَادِيقِ
لميخائيل نعيمة قصيدة مليئة بصور بديعة وعميقة، وهو يعانق الطبيعة ويداعب
مظاهرها حينما يغشاه الهم و الكرب، إذ يقول ⁽³⁾:

(المجثث)

دَفَنْتُ فِي الصُّبْحِ هَمِّي # وَقَوْسَهُ وَسِهَامَهُ
فَلَمْلَمَ الْحُزْنَ عَنِّي # ضَبَابَةً وَغَمَامَهُ
وَحَطَمَ الْقَلْبُ مَنِّي # قُيُودَهُ وَ لِحَامَهُ
وَرَا حَ يَعْدُو وَيَشْدُو # وَالْحُبُّ يَعْدُو أَمَامَهُ
مَضَى النَّهَارُ وَلَمَّا # مَدَّ الظَّلَامُ خِيَامَهُ
أَتَانِي الْقَلْبُ يَشْكُو # وَالْخَوْفُ يُمْلِي كَلَامَهُ

¹ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 292.

² المرجع نفسه ، ص 308.

³ ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 91.

ف نجد في مثل هذه الصور تجديدا بارزا إذ لم تعد الصورة منفصلة-كما هو في الصورة التقليدية - عن الموضوع أو الموقف العام في القصيدة، بل أصبحت تتوالى الصور بهدف محدد، فتتشاكل و تتراسل مع بعضها البعض، ليبرز فيها التجسيم والتشخيص، و التجريد من دون أن تتناقص، أو تتنافر لتشكل في الأخير الصورة الكبرى التي تكشف عن صورة ذاتية و عاطفية للشاعر .

ب-التعبيرية الرمزية:(symbolisme)

تأثر شعراء المهجر كغيرهم من شعراء الوطن العربي بتيارات الرمزية الوافدة من الغرب و « ليس اللجوء إلى الرمز ناشئا- في كل الحالات -عن الرهبة و الخوف من التصريح، بل هو أسلوب تشتت حاجة الشاعر إليه حين ينطوي على نفسه فينتزع منها أسرارها، فإذا هذه الأسرار قيم مطلقة تشمل الكون كله بما فيها الرمز الذي أثار الارتداد إلى النفس »⁽¹⁾.و لقد عُرف الرمز عند العرب، واعتمده وسيلة للتعبير، إذ يرى " **قدامة بن جعفر**" أنه يستعمل في الكلام فيما يريد الشاعر أو الكاتب طيّه أو إخفاءه عن كافة الناس، والإفضاء به لبعضهم ⁽²⁾.و الخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليست الغموض أو السرية، و لكنها الالتباس وتنوع، واختلاف التفسيرات الممكنة حتى نجد أنّ الرمز يتغير بتغير الزمن⁽³⁾.

أمّا الرمز عند المحدثين من الغربيين فهو وسيلة إدراك مالا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة - كما يقول "يونغ" - ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، و هو بديل من شيء يصعب، أو يستحيل تناوله في ذاته، و الصحيح أنّ الرمز لا يحقق شيئا بعينه، ولا علاقة له كذلك بكثرة المعاني، و إن كان يقبل التأويل عند محاولة تفسيره⁽⁴⁾، و بواسطة هذا الرمز يكشف و يبرهن الأديب على قوة جديدة

¹ محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، ص 15.

² ينظر : النعمان القاضي ، أبو فراس الحمداني (الموقف و التشكيل الجمالي)دار الثقافة للنشر ، 1982 م ، الجزائر ،ص 453.

³ ينظر :المرجع نفسه :ص453.

⁴ ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ط 3 ،بيروت ، 1983 لبنان، ص 135.

ألا و هي قوة بناء عالم خاص به، و هو عالم مثالي و نقي، و عالم مجرد من تعبيرات مصطنعة أو صور مشوهة⁽¹⁾.

لقد فرّق النقاد و الدارسون بين الرمز و الصورة في أكثر من مقال، فبالرغم من أن الرمز عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس، فإن الصورة حسية فيما تمثله لأن ما تمثله بطبيعته مرتبط بالحاسة، وهي لا تعطي — إذن — أبعد ما تمثّل، و كلاهما (الرمز و الصورة) يتعاونان في الأداء لكن يختلفان في درجة التجريد، فالرموز أكثر تجريدا من الصور التي تدرك بتداخل الحواس و تراسلها في حين أنّ للرمز لامحدودية في الدلالة و الإيحاء⁽²⁾.

بُرت آثار الرمزية في شعر المهجرين من خلال اعتمادهم الكبير على القصص الرمزي كوسيلة للتعبير، فعالجوا قضايا اجتماعية و إنسانية و عامة، ومن أبرز شعراء الرمزية إيليا أبو ماضي في قصائده الكثيرة و المتنوعة، ومنها قصيدة (التينة الحمقاء) التي رمز بها الشاعر إلى الأنانية المتفشية في المجتمع الأمريكي، فهو يعبر في هذا القالب القصصي الرمزي عن أنانية الفرد إزاء الجائعين و المظلومين، ومن ثمة لم يكن لهم عُرف في الإنسانية، واتخذ من الطبيعة وسيلة للتعبير في مظهر شجرة التين إذ يقول في مطلعها⁽³⁾:

(البسيط)

وَ تِينَةٍ غَضَّةِ الْأَفْنَانِ بَاسِقَةٍ # قَالَتْ لِأَثْرَابِهَا وَ الصَّيْفُ يَحْتَضِرُ
لِبَيْسِ الْقَضَاءِ الَّذِي فِي الْأَرْضِ أَوْجَدَنِي # عِنْدِي الْجَمَالُ وَغَيْرِي عِنْدَهُ النَّظَرُ
عاد أبو ماضي ليبين مصير تلك الأنانية في صورة التينة حاثا على العطاء، و رغبة في احترام الإنسان نفسه حتى لا يُستغنى عنه قائلا⁽⁴⁾:

(البسيط)

وَلَمْ يُطِقْ صَاحِبُ الْبُسْتَانِ رُؤْيَتَهَا # فَاجْتَنَّتْهَا فَهَوَتْ فِي النَّارِ تَسْتَعْرِ
مَنْ لَيْسَ يَسْخُو بِمَا تَسْخُو الْحَيَاةُ بِهِ # فَإِنَّهُ أَحْمَقُ بِالْحَرَصِ يَنْتَحِرُ

¹ ينظر : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، فلسفة الفن الجميل، ص 57.

² ينظر : مصطفى السعدني ، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، المعارف بالإسكندرية، دتا ، مصر، ص 130-133.

³ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص 279.

⁴ المرجع نفسه، ص 279.

و في قصيدته (الحجر الصغير) تعبير صادق عن مآل فقدان الثقة بالنفس، وازدراء الذات البشرية لنفسها، و فيها دعوة إلى الشخصانية ، وحب الذات مهما كانت، لقد كان للحجر قيمة لا يستهان بها، ولكنه لم يستطع إدراكها، فمضى و بمضيه أصيبت المدينة بكارثة، إذ يقول ⁽¹⁾:

(الخفيف)

وَ هَوَى مِنْ مَكَانِهِ وَ هُوَ يَشْكُو # الأرض وَالشَّهْبَ وَالْأَجَى وَالسَّمَاءَ
فَتَحَ الْقَجْرُ جَفَنَهُ فَإِذَا الطُّو # فَنَ يَعْشَى الْمَدِينَةَ الْبَيْضَاءَ
و عن الحُبِّ و آلامه نظم فوزي المعلوف قصيدة (القفاز اللقيط) الذي عثر عليه الشاعر على الثلج وحيدا، فبث فيه ارتعاشا، و سأله الشاعر عمن رماه فلم يجب لكن رائحة العطر تتبعث منه، إنه قفاز الحبيبة رمت به، أو قد ضاع منها ضياع الشاعر في غربته، فيقول ⁽²⁾:

(الطويل)

فِيَالِكَ قُفَاظًا طَرِيحًا عَلَى الثَّرَى # يُعَانِي عَذَابَ الْبَرْدِ وَ الْهَجَرِ
نَعِمْتَ بِيُمْنَاهَا وَ كَمْ لَكَ قُبْلَةً # عَلَى الثَّغْرِ مِنْهَا وَ الْغَدَائِرِ وَ الصَّدْرِ
وَ كَمْ مَرَّةً مَنَنْتَ عَلَيْكَ بِزَفْرَةٍ # وَ كَمْ مَسَحْتَ دَمْعًا عَلَى خَدَّهَا يَجْرِي
فالشاعر لم ير القفاز بل رأى نفسه مغدورا به، و هو يأسى للقفاز بعد الفراق ⁽³⁾.

و يطالعنا القروي بقصيدته (البلبل الساكت) التي تناول فيها قضية العذاب النفسي الذي يعانيه الأحرار في وطنه العربي من الذين لجم الاستعمار أفواههم، فعذب الصمت نفوسهم، وتحت كل حرف من حروف القصيدة - برمزيتها الشفافة - يختبئ ملمح من ملامح نفسية الشاعر المعذبة الجريحة بالصمت ⁽⁴⁾، فلم يعد للبلبل وسطها مأمّن فخفت صوته ليقول ⁽⁵⁾:

(الخفيف)

بُلْبُلُ الرُّوْضِ وَ الْجَنَاحُ مُبْلَلُ # خَافَتِ الصَّوْتِ سَاكِتًا فَتَأْمَلُ !

¹ المرجع السابق: ص 100

² فوزي المعلوف: مناهل الأدب العربي (مختارات)، ص 24.

³ ينظر: محمود محمد عيسى، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، ص 60.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 72.

⁵ الشاعر القروي: الأعمال الكاملة، ص 493.

نَبَذَتْهُ رِيَاضُهُ فَتَعَلَّلَ # بِحُمَانَا عَنِ الرِّيَاضِ وَ أَمَلْ

و يقول أيضا :

وَلَجَ الْبَيْتَ خَائِفًا مُتَرَدِّدٌ # يُنْشِدُ الْقَوْتَ بَعْدَ أَنْ كَانَ يُنْشِدُ

جَاءَ مُسْتَنْجِدًا فَكَنْتُ الْمُنْجِدُ # وَ مَسَكْتُ الْعُصْفُورَ لَا لِأَقِيدَ

و الشاعر يفسر هذه النهاية السعيدة في لجوء الحرِّ إلى الحرِّ إنّما يكشف عن رغبة أخرى إله يتمنى الهروب من هذا الجو السياسي، ولكنه يتمنى أكثر لو يعيش في وطنه و قد أصبح هذا الوطن حرا كما صور الشاعر في قصيدة (الشمس و الجمرة) عظمة الأمة الشرقية، فهي كالشمس تتربع على العليا، إذ يقول (1): (مجزوء الكامل)

طَلَعْتُ عَلَى الْأَكْوَانِ فِي # دَسْتُ الْعُلَى مُتْرَبِعَةً

عَكَسْتُ سَنَاها بَرْكَةً # نُبْدِي الْغَمَائِمَ مُثْرَعَةً

وَ إِذَا بِجَمْرَةٍ مَوْقِدٍ # تَدْنُو إِلَيْهَا مُسْرَعَةً

قَالَتْ وَ قَدْ بَاتَتْ كَأَحَدٍ # شَاءَ الْحَسُودِ مُقْطَعَةً

مَالِي أَرَاكَ إِلَى الْحُضِيِّ # ضَ سَقَطْتَ يَا مُتْرَقِعَةً

و في طلب الحرية و الانعتاق ينظم نسيب عريضة قصيدة «رؤيا طائر» و فيها يحكي قصة طائر ذكر الماضي فغنى و انتشله اللحن من الأسر و السجن، فإذا به يرى نفسه و قد هبت عليه نسمات الحرية حرا طليقا فيقول (2): (الخفيف)

ذَكَرَ الطَّائِرُ الرِّيَاضَ فَغَنَّى # وَ تَنَاسَى بِاللَّحْنِ أَسْرًا وَ سِجْنًا

فَتَدَاعَتْ حَوَاجِزُ السِّجْنِ وَالظُّلْمَةِ # وَالْيَأْسَ حَوْلَهُ وَ اِطْمَأْنَأًا

وَ جَنَاحَاهُ يَخْفِقَانِ ابْتِهَاجًا # لِخَيَالِ رَأْيٍ بِهِ مَا تَمَنَّى

إلى أن يصطدم الطائرُ حاجزا بجناحيه :

صَدَمًا حَاجِزَ الْحَدِيدِ فَعَادَا # مُقْشَعِرِينَ خَيبَةً وَ اسْتَكْنَا

فَتَوَارَى رَوْضُ الْخَيَالِ بَعِيدًا # وَ بَدَا لَوْنُهُ الَّذِي كَانَ أَدْنَى

¹ المرجع السابق : ،ص 293.

² نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 203-204.

ليقول : فانزوى الطائر الأسير حزيناً # ليتَّه ما رأى ولم يتغنَّ
و إذا به في قفصه حيث دفن أمله، وهي انعكاس لنفسية الشاعر، فإذا حنت إلى
الانطلاق و أطالت التفكير تداعت الحواجز، و اختنق اللحن، و أطبق الصمت .

ج-التعبيرية الصوفية (soufisme)

من المعروف لدى المفكرين أنه لا يمكن حصر ظاهرة التصوف بتعريف دقيق
لأنّ المتصوفين لم يعرفوا التصوف إلا من خلال أحوالهم و مجاهداتهم التي عايشوها
واختبروها، وقد بلغت هذه التعاريف من الكثرة حتى قال أحدهم أنّها بلغت الألفي
تعريف، ومرجع ذلك يعود في أنّ التصوف هو صدق التوجه إلى الله بما يرضاه
من حيث يرضى، و من التعاريف الشائعة عند المسلمين ما يلي (1):

- يرى العلامة الجريدي بأنّ التصوف هو دخول الإنسان أو العبد في كل خلق سنّي
و الخروج من كل خلق دني.

- أمّا الشيخ القصاب (محمد بن علي القصاب) فالتصوف عنده هو أخلاق كريمة
ظهرت في زمان كريم، من رجل كريم، مع قوم كريم .

-و يرى الشيخ الجنيد (أبو القاسم بن محمد بن الجنيد) : أن تكون مع الله بلا علاقة.

«أما جوهر الصوفية فيبقى واحدا يتجلى في أخلاقها السامية، حتى إذا وجدت تربة
مالحة ترعرعت، و نمت، و انخرست في قلب الإنسان، ليصبح حكيما أو أديبا أو عالما
وبقدر ما تتغلغل الصوفية في ذات الإنسان تعظم رسالته و تتسع و تخلد»(2).

وظهرت عند الباحثين نوعان من الصوفية و هما (3):

-الصوفية «الما فوق الطبيعة» تنطلق من الديانتين المسيحية و الإسلامية، وهي اتصال
حب من الله بالإنسان، يرفعه به إلى ما فوق طبيعته، ليغمره في الفيض الإلهي .

¹ ينظر:فؤاد صالح السيد،الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،1985م، الجزائر، ص114.

² ثريا ملحس : ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي ،ص 09.

³ ينظر:المرجع نفسه ،ص 08-09.

-الصوفية «الطبيعية» تنطلق من مذاهب، وهي لم تعد شوقا إلى الاتحاد الناشئ عن حب لإله ، و لكنه عطش و شوق إلى وحدة الطبيعة، فيخرج الإنسان من حدود التشخيص إلى أن يعثر على التوحد بالمبدأ الأعلى الذي لا صورة له و لا حد أو نهاية.

و للصوفية أخلاق كثيرة أهمها: العزلة و الانفراد، و تأمل الطبيعة، و الحنين و الإحساس بالغربة، و التوحد مع الوجود، و حب المعرفة، و حب الحرية و الاعتناق و الاطمئنان الروحي، ومجاهدة هذه الروح، و القلق و الحيرة و حب الإبداع وهي صفات ظهرت بجلاء في أخلاق الشعراء المهجريين من خلال شعرهم وكتاباتهم النثرية، فهناك من صرح جهرا بصوفيته الشعرية، وهناك من أخفاها عمدا أو جهلا بأنه يعبر في كنفها، ومن أهم هذه المظاهر التي تجلت في آثارهم ما يأتي :

ج — 1 — وحدة الوجود :

إنَّ النظر إلى الكائنات على أنها مظاهر للقدر الإلهية الكلية، يؤكد حتما (وحدة الوجود) أو (التوحد)، فمهما تنوعت الكائنات في هذا العالم، وتعددت أشكالها و وظائفها فهي بمثابة الأعضاء في الجسد الواحد ⁽¹⁾، و تتضح تلك الوحدة في الطبيعة، و لم تكن مشاهد الطبيعة لدى الشاعر المهجري إلا صورة و مرآي متعددة ومتنوعة لشيء واحد.. والإنسان ليس كالكائنات الحية الأخرى فحسب، بل أبا وقرينا و صورة حية للأشجار و الأنهار و البحار⁽²⁾، و تتضح وحدة الوجود عند ميخائيل نعيمة في إحدى قصائده و منها قصيدة نثرية يقول فيها ⁽³⁾:

عَجَائِبُكَ يَا رَبُّ تَكْتَفِينِي
مُنْذُ أَنْ خَرَجْتُ مِنْ بَطْنِ أُمِّي
وَحَتَّى شَارَقْتُ شَمْسِي عَلَى الْغُرُوبِ
وَأَصْغَرُهَا أَكْبَرُ مِنْ أَنْ يُحِيطَ لَهُ أَيُّ عَقْلٍ

¹ ينظر : المرجع السابق ،ص 31.

² ينظر : محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، ص 97.

³ ميخائيل نعيمة : نجوى الغروب (ديوان)، ص 12-05.

و يقول أيضا :إي : عَجِيبَةٌ هِيَ أَرْضُكَ يَا رَبِّي
وَ عَجِيبٌ كُلُّ مَا فِيهَا وَمَا عَلَيْهَا
مِنْ أَصْغَرَ جُرْثُومَةٍ وَ بَعُوضَةٍ
حَتَّى أَكْبَرَ فِيلٍ وَ حُوتٍ

و فيها نرى رهبة و حيرة نعيمة في وحدة هذا الوجود رغم تعدد مظاهره و أشكاله
فكلها توحى بوحدة عجيبة تعود إلى قوة واحدة و كاملة هي القدرة الربانية .

و للقروي قصيدة (الدوحة الساقطة) يبين فيها مفهوم التوحد بالطبيعة من خلال علاقة
الإنسان بالطبيعة، وعلاقة الطبيعة بالكائنات الأخرى، إذ يقول⁽¹⁾: (مجزوء الكامل)

نَحْنُ النَّبَاتُ جَمِيعُنَا # رَاضٍ بِمَا قَسَمَ الْقَدِيرُ

نَحْيَا سِوَاءَ لَيْسَ يَمُـ # تَازُ الْكَبِيرُ عَنِ الصَّغِيرِ

هَذَا التُّرَابُ طُعَامُنَا # وَشَرَابُنَا هَذِي الْبُحُورُ

ثم يبين وحدة الإنسان مع الطبيعة و التراب :

يَخْشَى الْأَنَامُ مِنَ النَّرَى # وَ نَعْدُهُ الْمَهْدَ الْوَتِيرَ

يَتَصَوَّرُونَ قُبُورَهُمْ فِيـ # هِ قِيْخْشُونَ الْقُبُورَ

و قد عبّر القروي عن هذه العلاقة بين الطبيعة و النبات من خلال هذه اللوحة التي
تسأل فيها عن سبب عبث الإنسان (القرد) بالطبيعة، و هو منها، و إليها يعود :

حَتَّى دَنَا مِنْ سَاحَتِي # قِرْدٌ بِلَا ذَنْبٍ حَقِيرِ

ظَلَلْتُهُ وَ حَضَنْتُهُ # فَكَأَنَّهُ غُصْنِي النَّصِيرِ

ليقول: (مجزوء الكامل)

وَأَتَى بِمَنْشَارٍ عَلَى جَدْعِي بِهِ # حَتَّى غَدَوْتُ عَلَى شَفِيرِ

و يتساءل عريضة بقصيدة (من نحن) عن علاقة الإنسان بالطبيعة⁽²⁾: (مجزوء الرجز)

¹ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 245-247.

² نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 151.

مَنْ نَحْنُ ؟ هَلْ نَحْنُ بَشَرٌ # نَحْيَا وَ نَمُضِي حَالَمِينَ
أَمْ نَحْنُ مِنْ طِينِ الضَّجَرِ # لَسْنَا كَبَاقِي الْعَالَمِينَ
هَلْ نَحْنُ ظِلٌّ قَدْ تَوَى # وَالِدَوْحُ وَلَى وَ غَيْرُ
أَوْ نَحْنُ فِي الْأَرْضِ نَوَى # قَدْ نُبْزِقُ بَعْدَ الثَّمَرِ ؟
أَمَّا نَا مِثْلَ الرَّمَالِ # عَطَشَى وَتَسْقِيهَا الْبَحَارُ

ليخلص في الأخير إلى أنّ نفسه القلقة الكئيبة هي طبيعة توحدت فيها مظاهرها فلا
فرق بين الليل و النهار، ولا فرق بين اليأس و الرجاء⁽¹⁾: (مجزوء الرجز)

سَيَّانَ صُبْحٌ وَ دُجَى # عِنْدَ الَّذِي عَافَ الْعَيَانَ
سَيَّانَ يَأْسٌ وَ رَجَا # عِنْدَ الَّذِي مَلَّ الزَّمَانَ

و لأبي ماضي مواقف كثيرة مع الطبيعة حتى أنّه يراها في نفسه تأسى لأساه، و تفرح
لفرحه، فهو في قصيدة (أنا و النجم) يشبه نفسه بالنجم، إذ يقول⁽²⁾: (السريع)

مِثْلِي هَذَا النَّجْمُ فِي سُهْدِهِ # وَ مِثْلُهُ الْمَحْبُوبُ فِي بُعْدِهِ
يَخْتَالُ فِي عَرْضِ السَّمَاءِ نَائِمًا # كَأَنَّمَا يَخْتَالُ فِي بُرْدِهِ

و يقول بنفس الروح في قصيدة (الطين)⁽³⁾: (الخفيف)

أَنْتَ مِثْلِي مِنَ الثَّرَى وَ إِلَيْهِ # فَلَمَّاذَا يَا صَاحِبِي النَّيْءُ وَ الصَّدِّ
كُنْتَ طِفْلاً إِذْ كُنْتُ طِفْلاً وَ تَغْدُو # حِينَ أَغْدُو شَيْخًا كَبِيرًا أُدْرُدُ
كما يقول في قصيدة (من أنا؟)⁽⁴⁾: (المتقارب)

أَنَا مَنْ أَنَا يَا ثَرَى فِي الْوُجُودِ ؟ # وَ مَا هُوَ شَأْنِي وَ مَا مَوْضِعِي ؟
أَنَا قَطْرَةٌ لَمَعَتْ فِي الضُّحَى # قَلِيلًا عَلَى ضِيقَةِ الْمَشْرِعِ

¹ المرجع السابق , ص 151.

² إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 232.

³ المرجع نفسه ، ص 261.

⁴ المرجع نفسه ، ص 399.

مال الشعراء المهجريون إلى العزلة و الانفرد كما مال الصوفيون إليها، و العزلة عندهم ميل فطري ودليل على عدم انسجامهم والناس مع أفكارهم و آراءهم، وربما هو دليل على النقاء و الصفاء عندهم، فقد جرّت هذه العزلة عليهم القلق والحيرة والضيق والتهرب من الخلان والأتراب، والانطلاق إلى مكان قصي ليبنونه عالما صغيرا خاصا بهم لوحدهم دون أن يدركوا أحيانا أسباب هذا التصرف، وقد ينفر منهم الخلان و ينعثونهم بالشرور فيمعنون بالتحديث إلى النفس والتأمل فيها من خلال الطبيعة و في الوحدة والانعزال يقول **ميخائيل نعيمة** بقصيدة «التائه»⁽¹⁾: (مجزوء الرجز)

أسيرُ في طريقي # في مَهْمَةٍ سَحِيقِ

وَ وَحْدَتِي رَفِيقِي # وَ وَجْهَتِي الْفَضَا

مَطِيَّتِي الثُّرَابُ # وَ خُودَتِي السَّحَابُ

ثم يرى في الإيمان المنفذ من هذه الوحدة الأسرة، ليقول : (مجزوء الرجز)

فَأَبْدُلْ لظِي نِيرَانِي # بِجَمْرَةِ الْإِيمَانِ

وَ اجْعَلْ مِنَ الْحَنَانِ # لِلْقَلْبِ مِرْهَمًا

إِذْ ذَاكَ بِالنَّهْلِيلِ # أَسِيرُ فِي سَبِيلِي

وَ خَالَقِي دَلِيلِي # وَ وَجْهَتِي لِلْسَّامَا !

إلا أنَّ أبا ماضي لم يجد في وحدته غير نفسه التي انفرد بها عن الأنام، فيبحث عنها في الطبيعة، ولم يجدها إلا بين أضلعه و أنفاسه، فيقول⁽²⁾: (المتدارك)

كَمْ أَبْحَثُ بَيْنَ الْأَجْرَامِ # عَنِّي وَ أَنْقَبُ فِي الْأَرْضِ

أَحْلَامِي تُطْمَرُ أَحْلَامِي # بَعْضِي مَدْفُونٌ فِي بَعْضِ

لَمْ أَبْصِرْ ذَاتِي بِالْأَمْسِ # فِي لَوْحِ زُجَاجٍ أَوْ مَاءِ

¹ ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 50-52.

² إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص390

بَلْ لَاحَتْ نَفْسِي فِي نَفْسِي # فَهِيَ الْمَرِيئَةُ وَالرَّائِي

كما يؤكد نسيب عريضة على مفهوم الوحدة و العزلة بين الناس، إلا من نفسه التي لا يراها تبكي و تدمي، فيقول (1):
(مجزوء الرجز)

النَّاسُ حَوْلِي فِي طَرْبٍ # وَ أَنَا وَهَمِّي فِي دَأْبٍ

أَصْغِي فَأَسْمَعْ عَنْ كَتَبٍ # نَفْسِي عَلَى أَمْرِ تَنُوحٍ

يَا نَفْسُ لَا تَبْكِي

إنّ وحدة و عزلة الشاعر المهجري مرغوبة في نفسه لا مذمومة، فهو يرى فيها سبيل الخلاص، والتأمل في ملكوت السماء ليتطلع إلى المعرفة والحقيقة، فهذا رشيد أيوب يدعو خلانه أن يتركوه لوحده سابحا في خيالاته و تأملاته، فيقول (2):
(الرملة)

عِنْدَمَا اجْلَسْتُ فِي اللَّيْلِ الْبَهِيمِ # وَ نُجُومُ الْأَفْقِ فَوْقِي سَابَحَاتٍ

فِي فُضَاءٍ عِنْدَهُ النَّفْسُ تَهِيمٌ خَلْيَانِي

فَأَنَا دُونَ الْمَلَأِ شَأْنِي عَجِيبٌ # لَيْسَ يَحُلُو لِي سِوَى اللَّيْلِ الطَّوِيلِ

وَ أَنَا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا غَرِيبٌ... خَلْيَانِي

يَا خَلِيلِي إِذَا قَاضَ الْقَرِيضُ # وَ يَرَاعِي سَالَ مِنْ فِيهِ الْمِدَادُ

وَ عَلَتْ شَكْوَايَ مِنْ قَلْبِي الْمَرِيضِ... خَلْيَانِي

ج- 3 — السُّمُو الرُّوحِي وَ الْمَعْرِفِي :

إنّ من أهم أخلاق الصوفيين ذلك السمو الروحي والخلقي والمعرفي التي تجسده أخلاقهم و سلوكياتهم مع غيرهم من الناس بعيدا عن التكبر و الرياء، ففي قلوبهم تنمو المحبة بأسمى مظاهرها، و في ذكرهم تتضج الرسالة التي يعبرون عنها، بكل أسلوب خالص، فيشعرون بالتفوق و النقاء، ثم يندفعون إلى معرفة الصوت في نفوسهم وإلى معرفة داعي الصوت، و يحسّون بروح الله (تعالى) في جميع الكائنات

¹ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 150.

² رشيد أيوب : الأيوبيات، ص 30.

أما في ساعات المفارقات فهم يحبون الناس متواضعين مترفعين عن الصغائر
مخلصين في أعمالهم، فهم صادقون هادئون صبورون حتى إذا صعدوا بعد المجاهدة
الروحية و الجسدية، و قتلوا في نفوسهم الشر مرة واحدة عادوا مطمئنين مغتبطين
بالنعمة الكبرى، وهي معرفة الخالق و معرفة المخلوقات، مساهمين في الإبداع
والخلق، ساعين إلى تحقيق سعادة الإنسان بمحو الفوارق بين الأجناس في وحدة
إنسانية رائعة⁽¹⁾. وفي معنى التواضع والصبر يقول ميخائيل نعيمة بقصيدة " لما
رأيت الناس " ⁽²⁾:

(السريع)

إِذْ رَأَيْتَ النَّاسَ قَدْ نَصَبُوا # لِلْكَذِبِ صُلْبَانًا لِكِي يَصْلُبُوهُ
وَتَوَجَّوْا الصِّدْقَ وَمِنْ حُبِّهِمْ # لِلصِّدْقِ فِي أَرْوَاحِهِمْ حَكْمُوهُ
قَدِمْتُ مَا بِي مِنْ ضَمِيرٍ لَهُمْ # وَقُلْتُ: هَا كَذِبِي أَلَا سَمَرُوهُ !
وَسَقَتْ قَلْبِي نَحْوَهُمْ هَازِجًا # وَقُلْتُ: هَا صِدْقِي أَلَا تَوَجُّوهُ !
فَسَمَرُوا قَلْبِي ، وَاحْسَرْتِي # أَمَّا ضَمِيرِي فَلَقَدْ أَلْهَوْهُ !
ويرى أبو ماضي في إحساسه بالتفوق و التبرز في الحب و الهيام، ذلك الحب النقي
الصافي البعيد عن الدنس، والذي لا يعرفه إلا القلائل، فيقول ⁽³⁾: (مخلع البسيط)

أَنَا إِمَامُ الَّذِينَ هَامُوا # وَ أَيُّ قَوْمٍ بَلَا إِمَامَ
فَلَيْسَ قَبْلِي وَلَيْسَ بَعْدِي # وَ لَا وَرَائِي وَ لَا أَمَامِي
و في موقف آخر يعدد مناقبه و محاسنه و أخلاقه التي لا تضاهيها أخلاق، و هو
أمام الليل الدامس يشهده على ذلك أن يقول ⁽⁴⁾: (الرجز)

خَلَعْتُ ثَوْبًا لَمْ تُفَصِّلْهُ يَدَيَّ # وَ هَمْتُ فِي الْوَادِي بَلَا سِرْبَالٍ
وَ خِلْتَنِي انْطَلَقْتُ مِنْ سَلْسِلِي # وَ خَلَصْتُ ذَاتِي مِنَ الْأَوْحَالِ
و يقول أيضا :

(الهزج)

¹ ينظر : ثريا ملحس ،ميخائيل نعيمة ، الأديب الصوفي، ص 11-12.

² ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 70.

³ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 528.

⁴ المرجع نفسه ، ص 472.

فَمَا أَبْكِي مِنَ الْغُرْبَةِ # عَنْ جَارٍ وَ عَنْ خَدْنٍ
فَقَدْ يَرْجِعُ حِيرَانِي # وَ تَبْقَى غُرْبَتِي عَنِّي

و يقول : (الرجز)

عَرَفْتُ فِي النَّهَارِ كُلِّ مُقْبِلٍ # وَ مُدْبِرٍ ، وَ مَا عَرَفْتُ حَالِي
وَ اسْتَنْتَرْتُ عَنِّي السُّهُولُ وَالرُّبَى # تَحْتَ الدُّجَى وَ الْبَحْرُ دُو الْأَهْوَالِ
كما يحاول نسيب عريضة أن يجمع في قصيدة (الشاعر) بعض الصفات
الصوفية التي يمتاز بها جبران، وذلك بمناسبة صدور كتابه (دمعة و ابتسامة)، إذ
يقول ⁽¹⁾:

(الخفيف)

هُوَ يَمْشِي وَ لَا يَرَى مَا أَمَامَهُ # رُوحُهُ فِي السَّمَاءِ فَوْقَ الْغَمَامَةِ
سَمِعُهُ مُنْصِتٍ لِهَمْسٍ خَفِيٍّ # تَتَجَلَّى مِنْهُ عَلَيْهِ ابْتِسَامَةٌ
حِينَ يَمْشِي فِي الرَّوْضِ يَعِشْهُ # الرَّوْضُ وَ يَجْلُو وَرْدَهُ وَ خُزَامَهُ
قَدْ رَأَى فِي الْحَيَاةِ شَيْئًا كَثِيرًا # فَأَنْبَرَى شَارِحًا لَنَا أَيَّامَهُ
وَ أَتَاهُ وَحْيُ السَّمَاءِ رُمُوزًا # فَأَتَى شَارِحًا لَنَا أَحْلَامَهُ

و يقول أيضا :

(الخفيف)

فَلَمَسْتُ الْوُجُودَ وَ هُوَ عَلِيلٌ # لِنُدَاوِي مِنَ الْوُجُودِ سِقَامَهُ
ثُمَّ أَطْرَقْتَ نَحْوَ قَيْتَارِكِ الْمُلْ # قَى وَأَخْرَجْتَ لِلْوَرَى أَنْعَامَهُ

و يقول أيضا :

فِي أَغَانِيكَ نَارُ رُوحٍ تَلْظَى # كُلُّ قَلْبٍ لَمْ تَصِلْ فِيهِ الصَّرَامَةُ
فِي أَغَانِيكَ مُعْجَزَاتُ اللَّيَالِي # تُسَكِّرُ السَّامِعِينَ دُونَ مَدَامَةِ

¹ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 39-43.

د- التشكيل التعبيري التجديدي :

لقد تأثر الشعراء المهجريون بالحياة الجديدة في أمريكا بما تحويه من مظاهر جديدة و تحمله من معان مبتكرة و مستحدثة، و من البديهي أنّ أي تجديد في المضمون أو المعنى يتبعه بالضرورة تغير في الشكل، و في ظل التيارات و المذاهب الأدبية الجديدة وجد هؤلاء الشعراء بغيتهم في التجديد، فراحوا في ظل الرومانسية الحاملة يتذكرون أساليب جديدة تتواءم مع المعاني التي تحملها هذه النزعة، فشمّل التجديد الشكل التعبيري للقصيدة، و معجمها، و صورتها، ليترجم التجربة الشعرية، و من ثمة الرؤيا الشعرية و من أهم مظاهرها :

-النظم على طريقة الموشحات الأندلسية، فتتوعدت الأوزان في داخل القصيدة الواحدة كما اختلفت التفاعيل في العدد، و انتظمت القوافي في أشكال متعددة، إلا أنّ اللغة العربية الفصحى هي الرابط الوحيد بين هذه الأشكال كلها، وهي أشكال مستوحاة من الموشحات الأندلسية القديمة في أشكالها، وأنماطها، و توزيعاتها (المسمط، المزدوج، المتباين...) ⁽¹⁾ ، و يسجل للشاعر نسيب عريضة البروز و التفرد في استعمال جميع الأشكال تقريبا.

- النظم بأسلوب النثر الشعري الخالي من العروض و القافية، و يبرز جليا عند جبران (الطريقة الجبرانية).

-النظم بأسلوب الشعر المنثور الذي مهد لظهور قصيدة الشر، و رائده في المهجر أمين الريحاني في قوافيه المنوعة، و إيقاعاته الشعرية الخارجية .

-ارتباط شكل القصيدة، ونغمتها بالعاطفة، و الوجدان و الانفعال الطارئ، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة و الهلع تطلب بحرا قصيرا يتلاءم و سرعة النفس و ازدياد

¹ ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية ، ص 175-195.

النبضات ، فقد جعل أبو ماضي الكامل معبرا عن صوت الشاعر، و الوافر معبرا عن صوت السلطان في قصيدة (الشاعر و السماء) لدواعي نفسية (1).

-أمّا في المعجم الشعري، فقد تحرر شعراء المهجر تعبيريا، و استخدموا الألفاظ التي تمثل صورا نفسية خاصة للنفس البشرية، و ابتعدوا عن اللفظية النمطية المنمقة و مسألة اختيار اللفظ لا يقصد إليها الشاعر المطبوع، و إنّما هي سليلته الأدبية و أذنه الموسيقية التي تعمل في هذا الاختيار الواعي منه، و إيقاع الألفاظ يحكم هذا التأثير النفسي البارز، لأنه يوحي بالحالة النفسية للشاعر، و لذا اختار الشاعر المهجري اللفظ الطبيعي لأنه يحمل بين جنباته إحياءات شعرية و نفسية عديدة، فألفاظ الغاب، و الحقل و الكوخ توحي بالطهارة و البراءة و الرضا، في الوقت الذي تثير فيه ألفاظ : الدب و الذئب، و الغراب، و الفخ أعرق مشاعر الأسى، و بألفاظ : الفراشة، و الشمس و الربى، و النجوم، و نغمات الوتر، و الغناء تعود النفس إلى مشاعر الراحة و الاطمئنان(2). و نجد - بهذا الصدد - أن جلّ الشعراء المهجرين نهلوا من ألفاظ الطبيعة، و غرّفوا من نبعها حتى أصبحت هذه الألفاظ عناوين بارزة في قصائدهم و دواوينهم، ولنا في أبي ماضي، و الشاعر القروي، و فوزي المعلوف أحسن الأمثلة.

-أمّا التصوير فقد كان مقياسا دقيقا لنبضات الشاعر يترجم أدق الأحاسيس عن طريق الإحياء الذي استبدل بالتفصيل الذي تعتمد عليه الكتابة النثرية، و من أهم مميزات الصورة الرومانسية:

توظيف الصورة الجزئية: و هي صورة أو عنصر مهم في تركيب الصورة الكلية تتفاعل مع بقية الصور لأحداث تأثير معين و متكامل، و تهدف الصورة الجزئية إلى عرض دقائق اللحظات النائمة في أعماق النفس، و دقائق اللحظات النشطة التي لا يجب على الشاعر القفز عليها لأنّ لها صدى في القصيدة و النفس معا (3).

¹ ينظر : محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر ، ص 135-136.

² ينظر : المرجع نفسه ، ص 138.

³ ينظر : محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية ، ص 141.

توظيف الصورة الطريفة: التي تترجم صدى العصر، والبيئة المادية، فصدى النفس و نوازعها الداخلية في توائم عجيب، ومن شواهد البارزة عند الشاعر القروي و إلياس فرحات، ونسيب عريضة .

توظيف الصورة الرفيعة الحية: التي تعتمد على حالة الانسياب، و بساطة الشكل وجدة الوصف، وروعته، فتعالج قضايا اجتماعية، وإنسانية، وأخلاقية في قالب فني رفيع مثما هو عند شفيق المعلوف، و ميخائيل نعيمة .

توظيف الصورة الكلية: التي تتكامل فيها الصور الشعرية الجزئية ، فتتناسب في تطور و تدرج عجيب لتصل في الأخير إلى المطابقة مع الصورة النفسية للشاعر ، فتشخص و تترجم المجردات، وتتجرد الموجودات لتجمع الصورة الكلية "Généralisation" أو المعممة بين ثنائيات الشكل و المضمون، العقل و النفس، الواقع والخيال، وهي مفردات الفن الجميل .

-أمّا التعبير الرمزي فهو أحد أهم مظاهر الرؤية الشعرية عند شعراء المهجر، فالرمز صورة مركزة للصورة الشعرية تتيح للشاعر اختصار صورته في قوالب لفظية مركزة يختصر بها عالمه الخارجي و الداخلي و قد خصّ الشاعر المهجري المشاعر الإنسانية برموز من الطبيعة الحية في مظاهرها المادية و المعنوية، حتى أنه اتخذ من بعض النماذج البشرية ، والمصنوعات المادية رموزاً شعرية (البستاني، البناء، رئيس العزف، القفاز اللقيط، التيتانيك، الوسام، الوسادة...)، واتخذ الشاعر للتعبير الرمزي القوالب القصصية بما تحويه من حوار و حبكة و عقدة ، و هو ما لاحظناه بقوة عند إيليا أبي ماضي في قصائده (الطين، الحجر الصغير، التينة الحمقاء)، أمّا بقية الشعراء فقد نوّعوا في استخدام الرمز الطبيعي و وضعوه عناوين لقصائدهم الكثيرة (الغراب الغازي، طائر البلب الساكت).

-أمّا التعبير الصوفي فقد خاض الشعراء في هذا الأسلوب بشتى الطرق و المخارج إلا أنّ الصوفية الطبيعية هي التي ميزت هذا التوجه، في مقابل الصوفية المافوق طبيعية

و نظموا في نزعة التوحد و العزلة و الحنين، وحب الطبيعة و التأمل في ملكوتها وحب الإنسانية و طلب السعادة الأدبية، كما وظفوا في مفرداتهم - إلى جانب مفردات الطبيعة - مفردات الصوفية من حُبّ و عشق وهيام و خمرة و خلود، و قد بدت هذه النزعة بارزة عند بعض الشعراء كجبران، و نعيمة، وبعض المعالم الصوفية المتألمة عند أبي ماضي، ورشيد أيوب، ممن كشفوا عن قدرة لغوية "compétence" هائلة .

إنّ أهم ملاحظة يمكننا أن نسجلها في التعبير الرمزي و الصوفي في الشعر المهجري هو غلبة هذين النوعين من التعبير على شكل القصيدة العمودية مما يتناسب والفن القصصي، أو الإنشاد الصوفي الهادئ ما عدا بعض القصائد النثرية القليلة .

الفصل الثاني: الشعر المَهْجَرِي وَالتَّسْقُ الشَّكْلِي

تمهيد:

المبحث الأول: التَّشْكِيلُ الأَسْلُوبِي وَالمُكَوَّنُ الصَّوْتِي

I – البُنْيَةُ الصَّوْتِيَّةُ (العروضية، والإيقاعية) في التقليديَّة المَهْجَرِيَّة

II – البُنْيَةُ الصَّوْتِيَّةُ (العروضية، والإيقاعية) في التَّجْدِيدِيَّة المَهْجَرِيَّة

المبحث الثاني : التَّشْكِيلُ الأَسْلُوبِي وَالمُكَوَّنُ النِّظْمِي

I – البُنْيَاتُ النِّظْمِيَّةُ لِلْجُمْلَةِ المَهْجَرِيَّة

II – البُنْيَاتُ النِّظْمِيَّةُ لِلْبَيْتِ المَهْجَرِي

تمهيد :

بعد تناولنا للشعر المهجري في إطاره التكويني(*) مع التفصيل في تشكيلاته الأسلوبية المختلفة، والمرتبطة بالمكونات النفسية الوجدانية والمكونات التعبيرية، ننقل في هذا الفصل لندرس، ونتفحص التشكيلات الأسلوبية المهجرية في إطارها التسقي الشكلي مركزين على العمل الأدبي باعتباره ظاهرة لغوية فريدة منفصلة عن طرفيها (المبدع والمتلقي)، ونرصد التشكيلات الأسلوبية الخارجية التي تتعلق بالبنى الصوتية والصرفية، والنظمية البارزة في الشكل الخارجي للعمل الأدبي، لذلك سنعمد إلى دراسة البنية الصوتية للوزن و القافية في إطار مبحث منفصل عن المبحث الموالي له، والذي سنخصصه للبنى الصرفية و النظمية (التركيبية).

إنّ دراسة العمل الأدبي وفق الأبعاد الفنية تتطلب مّا دراسة التشكيلات الأسلوبية اللغوية التي تتطوي على خصائص لغوية (صوتية، وصرفية، وتركيبية...) ثمكنا من رصد أهم الميزات الأسلوبية التي تفرّد بها الشعر المهجري عن بقية الظواهر الشعرية العربية السابقة له، ومن هنا يتوجب علينا إلقاء نظرة سريعة عن ماهية هذا البعد الفني، ومعالمه عند النقاد القدامى والمحدثين، وعلاقة الأسلوب الأدبي بالفن قبل أن يصير ظاهرة جمالية فريدة في العمل الفني، والعمل الفني لا يتحقق إلا بتحقيق القيم الفنية الخالدة، لأن كل فن من الفنون له خصائصه المعينة >يعيش معها الفنان في لحظة إنتاجه ليحققها، أو يحقق معظمها، والخصائص الفنية للعمل الفني يصل إليها الفنان بالممارسة الطويلة، والخبرة المستمرة، والموهبة قبل كل شيء⁽¹⁾، ليأتي بعد ذلك الناقد/الدارس الذي يتعامل مع العمل الأدبي الفني بسلاح الفهم الدقيق للغة في أصواتها ومفرداتها وتراكيبها ودلالاتها، وبجانب هذا الفهم الدقيق للغة >>ثقافته الواسعة و إلمامه بالتاريخ، وحركة المجتمع، وتأثير الأحداث الداخلية والخارجية فيه >>⁽²⁾، وهذه هي وسائل تبيان الفن الأدبي للوصول إلى الجمال وتذوقه فالأعمال الأدبية

¹ سيد صديق عبد الفتاح : الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء -دار الهدى ، ط1 ، القاهرة ، 1994 م ، مصر ، ص 347.

² عبد المنعم شلبي : تذوق الجمال في الأدب (دراسة تطبيقية) ، مكتبة الآداب ، ط1 ، القاهرة 2002 م ، مصر ، ص 156.
(*) شاع مصطلح التكوينية أو التركيبية في علم الاجتماع الأدبي ويعنى برصد البنية الثقافية والمعرفية و الإنسانية للمبدع الفنان

في النقد الأسلوبي ينظر إليها باعتبارها مستقلة، أو كُونت من خلال مادتها الخاصة أو لغتها وبنياتها وعلاقاتها الداخلية، وهي - هذه الأعمال - في رأي بعض النقاد مقطوعة الصلة بالحاجات التعبيرية لمؤلفيها أو متلقيها ⁽¹⁾، وهو رأي يخالف ما توصل إليه "ويلك/welik" عند حديثه عن مبادئ التحليل الأسلوبي، إذ هو ليس مجرد عرض للعناصر الشكلية البنائية كالوزن و اللفظ و الأسلوب، ولا يمكن أن يقتصر هذا التحليل البنائي على دراسة الخصائص الأسلوبية الشكلية بل يتعداه إلى عالم الشاعر، وبيئته لتكتمل العناصر الفنية للعمل الأدبي ⁽²⁾، وإذا اكتملت هذه العناصر الفنية في العمل الأدبي توافرت الصفة الجمالية فيه، فالإبداع الفني يخلق صورة جديدة تتوافر فيها الصفة الجمالية، وهو يقوم على أساس من عمليات الاختبار والتنظيم والتفسير، و هذا عكس النقل الحرفي لهذا الجمال خارج النص، فهو يخلو من أي رغبة في التجديد و الإبداع، ونحن عندما نجد متعة في تأمل العمل الفني، فهي المتعة التي توجد ليس في الشعور الذي أخذ صورة موضوعية في العمل الأدبي >بل في نجاح محاولة الشخص في أن يعطي جانبا من جوانب ذاته الشاعرة صورة موضوعية < ⁽³⁾. هذه الصورة لا تبرز إلا من خلال الأسلوب المتميز، أو الأسلوب الفني الذي يرتبط فيه الشكل بالمضمون ارتباطا شديدا، فجمال المعنى يقوم على جمال الأسلوب، وموطن هذا الجمال متعدد النواحي والشعاب، فلا هو في براعة الصور والأخيلة، ورهافة الإحساس والشعور، ولا هو في سلامة الذوق و دقة التعبير وحُسن الصناعة، إنّه في هذا كله، على أنّ هذا المعنى أو هذه المعاني سواء عثرنا عليها في زوايا نفوسنا و حواسنا أم ابتدعناها من أعمال الذهن لابد أن تجد لها اللفظ المناسب لها مادامت هي والألفاظ وحدة لا تتجزأ، وقصور اللفظ أحيانا عن استيعابها في اللغة مرده إلى قصور التأثير أو المشاعر ⁽⁴⁾، ولا يتأتى ذلك كله إلا بالتحليل الأسلوبي الذي يركز على الجوانب الفنية في الأسلوب شكلا و مضمونا، ليبرز الطابع الشخصي

¹ ينظر: شاكر عبد المجيد ، التفضيل الجمالي(دراسة) ، عالم المعرفة، ع 267 ، المجلس الوطني للثقافة ، 2001 م ، الكويت ، ص 323.

² ينظر : علي خذري ، نقد الشعر (مقاربة الأوليات النقد الجزائري الحديث) ، ص 133.

³ عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة ، 2000 م ، مصر، ص 24-30.

⁴ ينظر : سيد صادق عبد الفتاح ، الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ص 325-327.

للأساليب باعتبارها تمثيلاً للملامح المميزة للكتاب، وتتصل بذلك أيضاً بمجموعة التعريفات المختلفة، ومنها التي تنظر إلى الأسلوب باعتباره اختياراً لغوياً بين بدائل الاختيار المتعددة⁽¹⁾، فالأسلوبية بذلك تظل بحثاً من داخل النصوص الأدبية الإبداعية، تتفحص جماع الخصائص التي تحولت في سياقها المحدد إلى مميزات فنية وهي ملتزمة بمراجعة ضوابطها مراجعة مستمرة و دائمة دون اعتبار لأبدية أي مقياس أو سُلَم معياري جاهز، مع أنَّها تقرّ برجوح الموضوع في العمل الأدبي وتسلم بمشروعيتها عبر نسيجه اللغوي، فإنَّها ترتبط بالبنائية التي تنفي الموضوع كغرض ذي وجود في ذاته معتبرة أن لا موضوع في الأدب إلا أنَّها تقترن بهذا الموضوع كذلك من خلال البنية التي تحصلها الأشكال اللغوية، والصورية والعلاميّة العامة⁽²⁾.

نخلص إلى أنَّ مصدر المرجعية الفنية للعمل الأدبي هو الأسلوب باعتباره ظاهرة هامة في الشعر - خاصة -، وهذا الأسلوب لا ينفصل عن اللغة و طريقة التعبير بها فالأسلوب هو الوسائل الفنية للتعبير الأدبي، وهو نوعٌ من النشاط الإبداعي الذي يعكس الواقع من وجهة نظر المبدع، في أشكال متعددة (صوتية، وصرفية، وتركيبية)، وهو جُملة من الأدوات الإبداعية المتداخلة⁽³⁾، فتسعى الأسلوبية بشتى مناهجها إلى تحليله تحليلًا لغوياً يتطلب جانب الموضوعية، والدقة العلمية⁽⁴⁾، للوصول به إلى المتعة الجمالية، أو شعرية الأسلوب التي تمنح الخطاب الأدبي خصوصيته، وتبرز كلما بلغت صفة الكلام مستوىً يوحى بطاقات دلالية كثيفة، بل من نسيج البنى الصوتية وتوزيعها و بالألفاظ و تركيبها، بما يحقق له جملة من الوظائف التأثيرية و الانفعالية وسواها من الوظائف الأخرى⁽⁵⁾.

¹ ينظر : صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، دار الأفق العربية ، القاهرة ، 1996 م ، مصر ، ص 107.

² ينظر : عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص 68-72.

³ ينظر : شوقي علي زهرة ، الأسلوب بين عبد القادر و جون ميري ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 1996 م ، مصر ، ص 50.

⁴ ينظر : جوزيف شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية ، ط2 ، بيروت 1987 م ، لبنان ، ص 37.

⁵ ينظر : نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج2 ، ص 94.

المبحث الأول: التشكيلُ الأسلوبي والمُكوّن الصوتي الإيقاعي

I-البنية الصوتية(العروضيّة / الإيقاعية) في التقليديّة المهرجانية

أ-في الشّعْر الشّمالي (الرابطة القلمية)

ب-في الشّعْر الجنوبي (العُصبة الأندلسية)

II-البنية الصوتيّة(العروضيّة / الإيقاعية) في التجديدية المهرجانية

أ-قصائد ذات البحر الواحد و القافية المُنوعة

ب-قصائد ذات البحور و القوافي المتعددة

ج-قصائد ذات البحور مُختَرعة الصُورة

د-المُوشّحات و أنماط شعريّة أخرى.

المبحث الأول : التشكيل الأسلوبي و المكون الصوتي الإيقاعي

الصوت (son): من الظواهر الكونية التي انتبه لها الإنسان من القدم، وقد عالج النُّحاة واللغويون القدامى الصوت اللغوي لما له من أهمية في دراستهم النحوية والبلاغية، فـ " **الجاحظ** " ممن تناول الصَّوت، ووصفه بآلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبواسطته يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً، ولا كلاماً منثوراً ولا موزوناً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع و التأليف ⁽¹⁾ كما اهتم المحدثون بالصوت اللغوي، وتناولوه في علم الأصوات؛ الذي يدرس الأصوات في حدِّ ذاتها بوصف مخارجها، وصفاتها ، ووظائفها في الاستعمال اللغوي، فدراسة الأصوات قائمة على شقين: أحدهما يتعلق بالأصوات في نفسها و ثانيها يتعلق بوظيفة هذه الأصوات في عملية الكلام ⁽²⁾، فالتحليل الصَّوتي للشعر مرتبط بالنظرية الفونيمية، إذ أنَّ جوهر الفونيم هو اختلافه عن سلسلة الفونيمات في التأليف، و يأتي الشعر ليلغي هذا الجوهر ويعمل على إلغاء الاختلاف قصد إيجاد التجانسات الصوتية⁽³⁾، ولم يغفل النقاد الصوت لما له من رمزية في العمل الأدبي لذلك درس هؤلاء الإيحاء السَّمعي من خلال الصوت الشعري في الدراسات المتصلة بالأدب بوصفه وظيفة جمالية، تقوم بأدائها بعض الأصوات طبقاً لشروط سياقية خاصة، وقد تشابكت الإيحاءات السَّمعية مع الإيحاءات الدلالية المشتركة، ومنه يتفرع الرمز الصوتي إلى فرعين و هما ⁽⁴⁾:

ـ رمز صوتي مباشر : يُعبر فيه الصوت عن محاكاة طَّبِيعِيَّة و إيحاءات مباشرة .

ـ رمز صوتي غير مباشر: يتَّوسع فيه العنصر الصوتي ليتشابه مع دلالات أخرى.

¹ ينظر :الجاحظ ، البيان و التبیین، (ت) عبد السلام هارون ج1، دار الجيل بيروت ، دتا ، لبنان ،ص 79.

² ينظر: رجب عبد الجواد إبراهيم : دراسات في الدلالة و المعجم ، مكتبة الآداب ،ط1 ، القاهرة 2001 م ،مصر، ص 14.

³ ينظر:حسن ناظم :البنى الأسلوبية ،المركز الثقافي العربي، ط1 ، 2002 م ،المغرب /لبنان، ص97

⁴ ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 471.

أما الإيقاع (Rythme) فهو عامل بنائي يسيطر على الشعر والنثر، وهو أظهر في الشعر، إذ يمارس سلطته على المستويات الصوتية والصرفية والدلالية، فالإيقاع بوصفه ذلك التناوب الزمني المنتظم بين الحركة والسكون، هو خاصية مميزة للقول الشعري، والمبدأ المنظم للغته، ويرى "الشكلاونيون الروس" (les formalistes) أن الإيقاع موجود في النثر كذلك لكنه لا يقوم بالدور المسيطر كما يقوم في الشعر والوزن (métrique) عندهم حالة من حالات الإيقاع، وشاهدا على وجوده، كما يرون أن البحر عبارة عن روابط متينة متصلة في حركات الأصوات، مما لا يجب أن نخلطه بمفهوم الإيقاع العريض (1) .

والإيقاع في الدراسات اللغوية الحديثة تتأسق وانسجام بين حروف وصفاتها ومخارجها وحركاتها، وهو مرتبط بالمعنى (2)، والإيقاع في الدراسة اللغوية نوعان: إيقاع مركب، و إيقاع بسيط ، أما الإيقاع الأخير (البسيط)، فتتحقق فيه الذبذبات الزمانية على شكل متعاقب و سريع يضمن استجابة الإنسان أو المتذوق مهما كان بدائيا، وينفعل لها بسهولة، وهو السبب الذي من أجله كانت أوليات الشعر الإنساني مضبوطة في قالب إيقاعات بسيطة، أما الإيقاع المركب فإن الذبذبات الزمانية تتم بشكل لا يتذوقه إلا الإنسان الذي ألفها بحيث اعتادتها حاسته السمعية لأن الوعي بالإيقاع البسيط تلقائي، والوعي بالإيقاع المركب معرفي، وهذا هو السبب الذي من أجله لم تدخل الإيقاعات المركبة الشعر الإنساني إلا بعد مدة غير و جيزة من الزمن، وهكذا يكون — على سبيل المثال — كل من البحر الطويل و البسيط في الشعر أو العروض العربي من الإيقاعات المركبة (3)، فالإيقاع في الشعر الحديث عامل بنائي حاسم في البيت الشعري، وهو يعدل و يكيّف بقية العناصر، ويمارس بالتالي تأثيرا حاسما على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية و الصرفية و الدلالية (4).

¹ ينظر : المرجع السابق، ص 471.

² ينظر : عبد السلام أحمد الراغب، الدراسة الأدبية (النظرية و التطبيق) ط1، دار الراجعي، دار القلم، حلب ، ط1 ، 2005م ، سوريا ، ص80

³ ينظر : محمد الرغيني ، محاضرات في السيمولوجيا ، دار الثقافة ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1987 م ، المغرب ، ص 151-152.

⁴ ينظر : محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، إثراك للطباعة و النشر ، ط1 ، القاهرة ، 2001 م ، مصر ، ص 14.

يتظافر كل من الصّوت والإيقاع في الكشف عن الخصائص الأسلوبية وعن طبائع التعبير، والصياغة في العمل الأدبي، فتعبيرية الحروف إنّما هي ظاهرة مُرتبطة بالسياق الصوتي في لغة معينة، والإيقاع هو الذي يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء ⁽¹⁾، فحين تتم معاملة "التفعيلة" في الدراسة معاملة الكلمة، وتفتيحها إلى مكوناتها الصوتية الأولى (فونيماتها الإيقاعية) الأمر الذي يعمل كمعيار تصنيفي للأعمال الشعرية من حيث اعتمادها على نظام خاص لهذه الفونيمات ، وهو انتظام إيقاعي ⁽²⁾ .

أمّا الوزن (Métrique) :فهو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، وهي الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا منظوما، هذا الكلام الذي يتجزأ البيت فيه بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وُزن عليه هذا البيت، ويطلق عليه أيضا التقطيع ⁽³⁾، وهو عند العرب ذلك العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشكل للشعر فيختص بدراسة المكونات الخاصة بالشعر، والتي تفرق بينه وبين النثر، وتكمن هذه العناصر في المقاطع و التوازنات الصوتية و القافية ⁽⁴⁾.

أمّا القافية (Rhyme) : فلقد اختلف القدماء العرب في تعريفها، ولهم فيها عدة آراء لكنهم مالوا إلى تعريف "الخليل بن أحمد الفراهيدي" الذي وصفها « من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن » ⁽⁵⁾، فالقافية على هذا الرأي بعض الكلمة، أو كلمة تامة، أو بين كلمتين، ومنه سنتناول بالدراسة الصوتية الشعر المهجري مُعتمدين على البنية العروضية والإيقاعية معاً، ضمن الأشعار التقليدية والتجديدية، التي وردت عند أبرز شعراء المهجر الشمالي و الجنوبي من الذين تنوعت أوزانهم و قوافيهم كما و كيفاً، مع التركيز على الإيقاع الداخلي للقافية، وما يصاحبه من خصائص إيقاعية داخلية خاصة بالتجانسات والموازنات

¹ ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 472 .

² ينظر : المرجع نفسه، ص9.

³ ينظر :عبد الرحمن تيرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر و التوزيع ، ط1 ، الناصرة 2003 م ، مصر ص 05.

⁴ ينظر : المرجع نفسه ص 80.

⁵ يوسف بكار : في العروض و القافية، ص 29. نقلا عن ،الأخفش ،كتاب القوافي ،تح ، عزّة حسن ،وزارة الثقافة، 1970 ،سوريا ، ص 6

الصوتية في الشعر المهجري التجديدي، لنخلص إلى رصد التشكيلات الأسلوبية الصوتية الشكلية والداخلية التي تجسد البعد الفني الظاهري معتمدين على التحليل الأسلوبي البنائي والإحصائي، الذي يترصد البنى الصوتية و الإيقاعية للشعر المهجري ضمن هذا المبحث.

I-البنية الصوتية(العروض والإيقاع) في التقليدية المهرجية

نَقْصِدُ بالأشعار التقليدية المهرجية تلك الأشعار التي سار فيها الشعراء المهجريون الشماليون، والجنوبيون بشتى مدارسهم على قواعد العروض التقليدية بعيدا عن تجديدات العباسيين والأندلسيين و من تلاهم، فالأوزان أو البحور الشعرية ستة عشر وزنا ، ولكل وزن صورة المعروفة، وعلى الشاعر التزام إطار وزني واحد داخل القصيدة، كما وعلى الشاعر أيضا أن يلتزم نظام تقفية (قافية) موحدة داخل القصيدة، وهو ما يدخل في الموسيقى العروضية، إذ يرى " حسين بكار" أنَّ « موسيقى القصيدة في النقد الحديث قسمان:خارجية يحكمها العروض وحده، و تنحصر في الوزن و القافية، وداخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن »⁽¹⁾، و يعلق "نور الدين السد" على هذا الرأي و يقول : «الظاهرة الموسيقية كلٌّ متكامل في وحدة بنيوية وظيفية في النص الشعري، وهي تشكيل من الوزن و القافية، و الصيغ الصرفية، والأصوات، والتكرار، والجناس، وسوى ذلك، وجميع هذه العناصر تسهم في التشكيل الموسيقي للنص الشعري»⁽²⁾ . أمَّا " راجح بوحوش" فالإيقاع عنده >> هو الموسيقى ووحداته مركبة كالبحور عند العروضيين، ومفردة كالماتلة عند البلاغيين والإيقاع المفرد هو الذي يشكل نسيج الإيقاع المركب <<⁽³⁾، كما قد يقترن مصطلح الوزن بالإيقاع على الرغم من أنَّ الإيقاع ظاهرة أشمل وأعمّ من الوزن في الشعر فالإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أمّا الوزن

¹ يوسف حسين بكار :بناء القصيدة في النقد العربي القديم , دار الأندلس , ط2 ،بيروت و1983 ،لبنان ، ص 193

² نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب , ج 1 ،ص 103.

³ راجح بوحوش:اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري , دار العلوم دط عنابة2006 م ،الجزائر ص28

فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ⁽¹⁾ ، و ننبه إلى أن دراسة التشكيل الصوتي لا تتفصل عن الاهتمام بالمعنى، فهو إذن بنية (صوتية / دلالية)، ولذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى⁽²⁾، ولقد تظن اللغويون إلى أهمية هذه الدراسة الصوتية التي تهتم بالجوانب المعنوية، والتي تكشف عن نواحي تعبيرية، و إيحائية وتأثيرية مرتبطة باللغة مما أدى إلى اكتشاف ما يسمى بعلم الجمال الصوتي؛ الذي يدعو إلى ضرورة الاهتمام بالأسلوبية الصوتية أو بالدراسة الجمالية الصوتية في الكلام إنتاجا وسماعا⁽³⁾، ومنه فالوزن والإيقاع يحققان مماثلة وزنية، ومماثلة إيقاعية، وهما معا يشيران إلى مماثلة معنوية ⁽⁴⁾).

مرَّ الشعر المهجري الحديث في أمريكا بمرحلتين هامتين : مرحلة التقليد و مرحلة التجديد؛ أمّا مرحلة التقليد فقد التزم فيها شعراء المهجر الإطار العروضي في ظل وحدة الوزن والقافية، وهو ما غلب على جُلّ أشعار المهجرين، مما يدعونا إلى الاقتصار في دراسة الأشعار التقليدية على شاعر واحد لكل اتجاه تناول في أشعاره بحرين اثنين (مركب، وآخر أحادي)، مع التركيز على أبرز شعراء المهجر ممن تتوافر في شعرهم ميزات أسلوبية فارقة و بارزة .

أ-في الشعر الشمالي(الرابطه القلمية) :

يَبرز إيليا أبو ماضي الذي انفتحت قريحته على الشعر وهو في سن المراهقة في الإسكندرية، فقلّد في معانيه ومبانيه الشعراء الأصوليين العرب، ولا سيما "المتنبي" و "ابن الخطيب"⁽⁵⁾، يستهويه اللفظ الفخيم و المطلع اللافت، والتقيّد بالوزن الواحد و القافية الموحدة، وقد ضمت معظم قصائد هذه المرحلة في ديوانه الأول (تذكّار الماضي) الذي تناول فيه مواضيع حياتيه كثيرة.

¹ ينظر : أماني سليمان داود ، الأسلوبية و الصوفية ، ص 35-36.

² ينظر : المرجع نفسه ، ص 38.

³ ينظر : محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، مصر ص 16-17.

⁴ ينظر :حسن ناظم:البنى الأسلوبية، ، ص99

⁵ ينظر : جميل جبر ، إيليا أبو ماضي ، ص 41.

في دراسة "عبد الباسط محمود" لشعر أبي ماضي توصل إلى إقرار أصالته الشعرية في جميع مراحلها الشعرية، ولاحظ أنّ أبا ماضي قد صاغ شعره التقليدي على بحور : الكامل - الطويل - البسيط - الخفيف - الرمل - الوافر - السريع - المتقارب - المنسرح - المديد - المجتث - الهزج)، إذ أنّ الشاعر لم يتعد اثني عشر بحراً، ولم يستخدم في هذا الشعر كل الإمكانيات الوزنية المتاحة، كما لاحظ ابتعاده عن البحور الأربع المتبقية⁽¹⁾، و هي : المضارع - المقتضب - الرجز - المتدارك، وإن صاغ على وزن الرجز والمتدارك قصائد تجديدية لم يضع على البقية قصائد تقليدية، و لم يهمل أبو ماضي الأغراض الشعرية القديمة وأهمها: الحكمة - الشكوى - الغزل - التأمل الفلسفي - السياسة - الحنين - المداعبات.⁽²⁾ وقد قدر نسبة ما أنتجه الشاعر من الشعر التقليدي بـ (78.1 %) في مقابل (21.9 %) من شعره التجديدي وهو ما يعادل (6478 بيتاً في الشعر التقليدي مقابل (1820 بيتاً في الشعر التجديدي)⁽³⁾، إذ يبين بوضوح أصالة الشاعر العروضية رغم أن جلّ قصائده التقليدية تمتاز بالوحدة الموضوعية (وهي سمة في الشعر الحديث) .

إنّ أبرز البحور التي نظم فيها الشاعر قصائده التقليدية هي بحر الكامل، فاحتل المرتبة الأولى بنسبة شيوع تقدر بـ (39 %) ، ويحتل بحر الطويل بوصفه أهم البحور الشعرية المركبة نسبة (10 %) من شعره التقليدي . أمّا من شواهد شعره في القصائد التقليدية موحدة الوزن و القافية قصيدة (الفقير)؛ وهي من إحدى القصائد الطوال ، إذ تحتوي (51 بيتاً يقول فيها⁽⁴⁾ : (الكامل)

1- هَمَّ أَلَمَ بِهِ مَعَ الظَّلْمَاءِ # فَنَأَى بِمُقْلَتِهِ عَنِ الْإِغْقَاءِ

2- نَفْسٌ أَقَامَ الْحُزْنَ بَيْنَ ضُلُوعِهِ # وَ الْحُزْنَ نَارٌ غَيْرَ ذَاتِ ضِيَاءِ

3- يُرْعَى نُجُومَ اللَّيْلِ لَيْسَ بِهِ هَوَى # وَ يَخَالُهُ كَلِفًا يَهْنُ الرَّائِي

¹ ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة، القاهرة، 2005، م ، مصر ، ص 51.

² ينظر : المرجع نفسه، ص 57-58.

³ ينظر : المرجع نفسه، ص 39.

⁴ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص 88-90.

4- فِي قَلْبِهِ نَارُ (الْخَلِيل) وَ إِنَّمَا # فِي وَجَنَّتَيْهِ أَدْمَعُ (الْخَسَاء)

ليقول في آخر الأبيات :

49- إِنَّ الضَّعِيفَ بِحَاجَةٍ لِّضَارِكُمْ # لَا تَقْعَدُوا عَنْ نُصْرَةِ الضُّعَفَاءِ

50- أَنَا لَا أَذْكَرُ مِنْكُمْ أَهْلَ النَّدَى # لَيْسَ الصَّحِيحُ بِحَاجَةٍ لِدَوَاءِ

51- إِنْ كَانَتْ الْفُقَرَاءُ لَا تُجْزِيكُمْ # فَاللَّهُ يُجْزِيكُمْ عَنْ الْفُقَرَاءِ

وفي قصيدة (ذكرى) يورد بيتين فقط على وزن السابق ، إذ يقول ⁽¹⁾: (الكامل)

1- وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ بَعْدَ يَأْسٍ قَاتِلٍ # فِي صَحْوَةٍ كَثُرَتْ بِهَا الْأَنْوَاءُ

2- فَوَدِدْتُ أَنِّي غَرَسَةٌ أَوْ زَهْرَةٌ # وَوَدِدْتُ أَنَّكَ عَاصِفٌ أَوْ مَاءٌ

في قصيدة متوسطة الطول بعنوان (ليس السر في السنوات)، يقول ⁽²⁾: (الكامل)

1- قُلْ لِلَّذِي أَحْصَى السَّنِينَ مُقَاخَرًا # يَا صَاحِ لَيْسَ السَّرُّ فِي السَّنَوَاتِ

2- لَكِنَّهُ فِي الْمَرْءِ كَيْفَ يَعِيشُهَا # فِي يَقْظَةٍ أَمْ فِي عَمِيقِ سُبَاتِ

3- فَمُ عَدُّ آلَافِ السَّنِينَ عَلَى الْحَصَى # أُنْعَدُّ شَيْبَةً فَضِيلَةً لِحَصَاةٍ ؟

ليقول في البيت التاسع و البيت الأخير (العاشر) :

9- الْعُمُرُ إِلَّا بِالْمَآثِرِ فَارِعٌ # كَالْبَيْتِ مَهْجُورًا وَ كَالْمُؤْمِنَاتِ

10- جَعَلَ السَّنِينَ مَجِيدَةً وَ جَمِيلَةً # مَا فِي مَطَاوِيهَا مِنَ الْحَسَنَاتِ

فالنماذج الثلاثة من الوزن (الكامل) الذي عدّه "إبراهيم أنيس" ثانيا في نسبة الشيوخ ضمن أشعار العربية، ووحده دون غيره من البحور الأحادية يحتل المرتبة الأولى من حيث الشيوخ بشعر أبي ماضي، وهو لا يخالف في ذلك العرف العربي، لأن شيوخ البحر في الشعر ليس بقاعدة، إنّما القاعدة في نظم الشعر تعود لمدى تذوق المبدع لإيقاع البحور، و تفضيله لإيقاع بحر على إيقاع بحر آخر ⁽³⁾، و مما يلاحظ أنّ أهم

¹ المرجع السابق:ص 81.

² المرجع نفسه: ص 181.

³ ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، ص 54.

المواضيع التي تناولها الشاعر في قصائده الثلاثة هي أغراض : الاستعطاف، والغزل و غرض الحكمة، التي تفاوتت فيها القصائد طولاً وكماً، واختلفت بحراً أو وزناً .

أمّا ما يميز استخدام الشاعر لهذا الوزن الأحادي في النماذج الثلاثة مايلي :

— تنوع الأغراض من بداية القصيدة إلى نهايتها.

— قوافي النماذج الثلاثة مطلقة، والقافية المطلقة هي قافية متحركة الروي ⁽¹⁾.

— وحدة القافية في كل النموذج مع وحدة الروي (الهزمة في النموذج الأول و الثاني) و (التاء في النموذج الثالث)، و كلاهما حرف شديد ومرقق إلا أنّ الهزمة مجهورة والتاء مهموسة، وصفة الجهر ترتبط بثورة الشاعر ضد الأقوياء لنصرة الضعفاء والفقراء في القصيدة الأولى، و الهمس يرتبط بياس الشاعر وحنينه للذكرى.

— التزام ردف الألف، و << الرّدْفُ حرف مدّ قبل الروي >> ⁽²⁾، ويلاحظ شيوعه في جميع النماذج.

— في النموذج الأول ظهور الوصل، وهو <<حرف المد أو اللين الناشئ عن إشباع حركة الروي >> ⁽³⁾ في قوله:

(يَرَعَى نُجُومَ اللَّيْلِ لَيْسَ بِهِ هَوًى # وَ بِحَالِهِ كَلَفًا يَهْنُ الرَّائِي)

— جميع القوافي من نوع القوافي المتواترة التي تتكون من توالي سببين خفيفين (0/0/) أضف إلى ذلك التقارب الدلالي بين قوافي كل نموذج، وفي ذلك يرى أحد الباحثين <<أن رصد التجانس الصوتي بين القافيتين.. يبين أن القوافي تكون تارة ذات قرابة دلالية، وفي الحقيقة فإنّ هذه سمة أسلوبية جديرة بالاهتمام >> ⁽⁴⁾

¹ ينظر : يوسف بكار : في العروض و القافية، ص 31.

² عبد الرحمان تيرماسين : العروض وإيقاع الشعر، ص 40

³ المرجع نفسه ، ص 39

⁴ حسن ناظم:البنى الأسلوبية ، ص 100

— و من ظواهر التجنيس الصوتي نرصد ظاهرتي التصدير في النموذج الأول (الفقير)، والثالث (ليس السر في السنوات)، و ظاهرة التصدير هي رد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض⁽¹⁾ بين (الضعيف/الضعفاء ، الفقراء /الفقراء) و(السنين/ السنوات ، الحصى/الحصاة) ، أمّا التذيل فهو تردد صوتي في استعمال اللفظ الأول في صدر البيت، وتكراره في أي موضع من البيت الشعري⁽²⁾، كما في المثال الثالث بين(فوددت/ وودت)، وهي من النماذج التكرارية التي تدخل ضمن الموازنات الصوتية ؛ فتضم كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات⁽³⁾، فتكرار هذه الألفاظ يوحى بالإلحاح الشديد للشاعر على توجيه النصح للآخرين وعلى رسم معاناته المستمرة مع الذكرى.

هذا فيما يخص توظيف الشاعر للبحور الأحادية، أمّا البحور المركبة، فقد وظف الشاعر بحر الطويل في قصائده التقليدية، واحتل هذا الوزن المرتبة الثانية من حيث توظيفه بعد الكامل ، ومن نماذج هذا الوزن قصيدة (أبي) التي تتكون من (40) بيتا، يقول في مطلعها من القطعة الأولى⁽⁴⁾: (الطويل)

1-طَوَى بَعْضَ نَفْسِي إِذْ طَوَاكَ الثَّرَى عَنِّي # وَذَا بَعْضُهَا

الثَّانِي يَفِيضُ بِهِ جَفْنِي

2-أَبِي أَخَانَنِي فِيكَ الرَّدَى فَنَقَّوَصَتْ # مَقَاصِيرُ أَحْلَامِي كَبَيْتٍ مِنَ الثَّن

3-وَكَانَتْ دِنَانِي بِالسَّرُورِ مَلِيَّةً # فَطَاحَتْ يَدُ عَمِيَاءَ بِالْخَمْرِ وَالدِّن

و من القطعة الثانية يقول :

1-شَخِصْتُ بِرُوحِي حَائِرًا مُتَطَلِعًا # إِلَى مَا وَرَاءَ الْبَحْرِ أَدْنُو وَ أَسْتَدْنِي

2-كَذَاتِ جَنَاحِ أَدْرَاكَ السَّيْلِ عُشَّهَا # فَطَارَتْ عَلَى رَوْعِ تَحُومٍ عَلَى الْوَكْنِ

¹ ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات، ص 80

² ينظر: المرجع نفسه، ص 84

³ محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية)، الدار العالمية للكتاب، ط 1، الدار البيضاء، 1990، ص 12

⁴ إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 592-593.

و من القطعة الثالثة و الأخيرة يقول :

1- بِرَغْمِكَ فَارَقْتُ الرَّبُوعَ وَ إِنَّنَا # عَلَى الرَّغْمِ مَنَّا سَوْفَ نَلْحَقُ بِالظُّعُنِ

2- طَرِيقٌ مَشَى فِيهَا الْمَلَايِينُ قَبْلَنَا # مِنَ الْمَلِكِ السَّامِيِّ إِلَى عَبْدِ الْقَيْنِ

و من شواهد هذا بحر يقول في قصيدة متوسطة من (16) بيتا بعنوان (الشباب و الحب) قسمها الشاعر إلى ثلاث مقاطع، يقول (1):
(الطويل)

1- بَكَيْتُ الصَّبَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يَذْهَبَ الصَّبَا # فَيَا لَيْتَ شِعْرِي مَا تَقُولُ إِذَا وَلَّى ؟

2- تَوَهَّمْتُهُ يَبْقَى إِذَا أَنْتَ صُنْتَهُ # عَنْ الشَّقَةِ الْحَمْرَاءِ وَالْمُقَلَّةِ الْكَحْلَا

و من القطعة الثانية يقول :

1- فَمَا دَيْمَةً صَبَّتُ عَلَى الصَّخْرِ مَاءَهَا # فَمَا اثْبَتْتُ زَهْرًا وَ لَا أَطْلَعْتُ بَقْلَا

2- بِأَضْيَعٍ مِنْ بُرْدِ الشَّبَابِ عَلَى أَمْرِي # إِذَا اسْتَطَعْتُهُ النَّفْسُ أَطْعَمَهَا الْعَدْلَا

و من الأخيرة يقول :

1- فَلَا تَكُ مِثْلَ الْأَقْحُوَانَةِ رَاعِيَهَا # مِنَ الْحَقْلِ أَنْ تُجْنَى فَلَمْ تَسْكُنِ الْحَقْلَا

2- وَ أَعْجَبَهَا الْوَادِي فَلَاذَتْ بِقَاعِهِ # فَجَاءَ عَلَيْهَا السَّيْلُ فِي اللَّيْلِ وَ اسْتَتَلَى

3- فَمَا عَانَقَتْ نُورَ الْكَوَاكِبِ فِي الدُّجَى # وَ لَا لَثَمَتْ فُجْرًا وَ لَا رَشَقَتْ طَلًّا

من شواهد هذا البحر أيضا يقول في قصيدة (حكمة المتنبي) (2):
(الطويل)

1- جَلَسْتُ أَنَا فِي رُوحِ أَحْمَدَ فِي الدُّجَى # وَ لِلَّهِمْ حَوْلِي كَالظَّلَامِ سُدُولُ

2- أَذْكَرُ فِي الدُّنْيَا وَ أَبْحَثُ فِي الْوَرَى # وَ عَيْنِي مَا بَيْنَ النُّجُومِ تَجُولُ

ليقول في البيت السادس الأخير :

6- ((فَلَا تَطْمَعَنَّ مِنْ حَاسِدٍ فِي مَوَدَّةٍ # وَ إِنْ كُنْتَ تُبْذِيهَا لَهُ وَ تَتِيلُ))

¹ المرجع السابق ، ص 489.

² المرجع نفسه ، ص 439.

إنّ أهم الملاحظات التي يمكن أن نرصدها في هذه النماذج الثلاثة :

- تتّوَّع المواضيع والأغراض بهذا البحر، فمن الرثاء في قصيدة (أبي) إلى الشكوى في قصيدة (الشباب و الحب)، و من ثمة الحكمة في قصيدة (حكمة المتنبي)

-القافية في جميع النماذج قافية مطلقة متحركة بالكسر، والفتح، والضم، إذ يرى "إبراهيم أنيس" أنّ القافية العربية في أغلب حالاتها من النوع الذي يسمى بالقافية المطلقة، والتي يُحرك فيها الرّوى بحركة قد تستطيل في الإنشاء الشعري حتى تصبح حرف مد⁽¹⁾، وقد تبين لنا — كما يقول "إبراهيم أنيس" — في إحصاء أنّ نحو (90 %) من الشعر العربي قديمه، و حديثه وقعت فيه القافية المطلقة ⁽²⁾ .

-جميع قوافي النماذج الثلاثة من نوع القافية المتواترة من نوع (0/0).

-وحدة حرف الرّوى في جميع النماذج (النون، اللام، اللام) مع وجود الوصل بالألف اللينة في النموذج الثاني (ولى/ الكحلا/نقلا/ العذلا).

-في النموذج الثالث ظهر الرّدْف، ويلاحظ تبادل بين ردف الواو والياء (سدول/تتيل) ومنه فالقافية في النموذج الثالث هي قافية مقيدة مردوفة بالواو أو الياء .

— وجود بعض الموازنات الصوتية المتمثلة في تكرار أدوات النفي (ما /لا) على نسق واحد في قصيدة (الشباب والحب)، فوردت في البيت الأول من المقطع الثاني على نسق(ما.....# ما.....لا)، وعلى نسق(ما.....# لا.....لا) في البيت الثالث من المقطع الأخير، وكلّها صور طبيعية خلابة انتفتت من حياة الشاعر بانتقاء الشباب، والتكرار بنية أسلوبية على مستويات عدة، ومنها المستوى الفونيمي الذي يضيف بعدا نغميا يُعدّ مكونا أسلوبيا هاما⁽³⁾.

¹ ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط6 ، القاهرة ، 1988 ، مصر ص 280.

² ينظر : المرجع نفسه ، ص 281.

³ ينظر :حسن ناظم،البنى الأسلوبية،ص98

وبنفس الدراسة الإحصائية التي أجراها "عبد الباسط محمود" في شعر إيليا أبي ماضي توصل إلى أنّ بحر الطويل احتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوخ بين البحور الأخرى بعد الكامل، وتراوحت القصائد التي ضمت أغراض مثل الحكمة، والشكوى والغزل والتأمل الفلسفي، والمدح، والسياسة، والرياء، والفخر، والسخرية السخرية والوصف، والهجاء بين قصيدة وأربع قصائد⁽¹⁾. أمّا القوافي في شعره التقليدي فقد جاءت على حوالي سبعة عشر صامتا (17) من صوامت اللغة العربية، ولم ترد عنه قوافٍ على الصوامت (ث/ح/ز/ذ/ش/ص/ض/ط/ظ/غ/و)، وأنّ أطول قصائد إيليا كانت رائية، فلامية، فبائية، ثم نونية... بينما أقل القصائد على (07) أبيات كان على روى الكاف و النون⁽²⁾.

ب- في الشعر الجنوبي (العصبة الأندلسية):

نجد رشيد سليم الخوري الملقب بالشاعر القروي، وهو من أبرز شعراء العصبة الأندلسية، وأغزرهم شعرا، فلم يكن بوسعه في ظل تلك الظروف النفسية والاجتماعية التي أحاطت به في غربته أن يبتعد في أدبه عن فلك قومه، بل أنّ الاغتراب زاده حنينا إلى أرض الأجداد، وتراثهم وقيمهم الشعرية، و من هنا بات مشدودا بقوة إلى مضامين و إيقاعات كل ما يعيده شعوريا إلى أرومته⁽³⁾، وقد تأثر الشاعر رغم ديانته المسيحية بإيقاعات القرآن الكريم خاصة سورة (القمر)، فدهش لما لاحظ من مزايا شعرية ساحرة، فيقول فيها >> فهي مُطرّدة بسجع الفواصل منظومة

¹ ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ،ص 53-58.

² ينظر : المرجع نفسه ،ص 100-102.

³ ينظر : عمر الدقاق ، القروي الشاعر الثائر ،ص 88.

الآيات على بحر واحد، لا يعزوها في أكثرها إلا زيادة كلمة و أحيانا حرف ليستقيم وزنها <<(1).

لقد انجذب القروي إلى أساليب القدماء الصافية وإلى نظام العربية، فكثيرا ما بنى القصيدة على النهج التقليدي الذي قوامه الشطرين المتكافئين، والقافية الواحدة، وطول النفس >> بل إنَّ القروي كان يعمد أحيانا إلى تشطير قصيدة قديمة تتخلل قصيدته الجديدة، وتزواج بين أبياتها، أو يعمد إلى إنهاء مقطوعة في الرثاء، أو التهنة بتاريخ الوفاة أو الميلاد أو الزواج وفقا لحساب الجمل <<(2).

أمّا أشعار القروي التقليدية ذات الوزن الواحد و القافية الموحدة، فقد غلبت على شعره في مراحله الأولى و التالية إذ أحصينا في دواوينه الشعرية ما يقارب (572) قصيدة تقليدية في مقابل (71) قصيدة تجديدية، أي ما يعادل نسبة (88.9 %) مقابل (11.1%) من إجمالي قصائده الكلي المقدر بـ (643) قصيدة، إذ توزعت القصائد التقليدية على (12) بحرا — كما سجلنا ذلك عند إيليا أبي ماضي — جاءت على الترتيب التالي في نسبة شيوعها : الكامل- الطويل- البسيط- الوافر- الخفيف- المتقارب- الرمل- السريع- المجتث - المنسرح- الهزج-الرجز)، وأهمل الشاعر بقية الأبحر الشعرية، وهي (المتدارك-المضارع-المديد-المقتضب) إلا في بعض أشعاره التجديدية ، كما اتسمت قصائده بالتفاوت في الحجم فمنها الننتقة (بيتان)، والقطعة التي تطلق على الأبيات من ثلاث إلى سبعة (3)، و قد نظمها الشاعر على جميع أحرف الروى عدا (الطاء)، وأكثر قصائده بروى الراء (97 قصيدة)، و(الكاف-74) و(الياء-72)، و (الدال-68)، و أقلها (الجيم-11) ، و(التاء-10) ، و (الثاء-03).

1 المرجع نفسه، ص 90.

2 المرجع السابق ، ص 104.

3 ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية، ص 23.

و بالعودة إلى نسق البحور الخليلية عند القروي، لنركز على بحرین آخرين، نجد للشاعر من البحور الأحادية بحر المتقارب ذلك البحر الأحادي الذي نظم فيه الشاعر (28) قصيدة متفاوتة في الحجم وهو ثاني البحور الأحادية بعد الكامل الذي يحتل (120) قصيدة ، إذ يقول في قطعة شعرية بعنوان (بعض القلوب) ⁽¹⁾: (المتقارب)

1- تَعَجَّبْتُ مِنْ غَدَرَاتِ الصَّدِيقِ # وَأَعْجَبْتُ مِنْ ذَاكَ أَنْ أَتَعَجَّبُ

2- وَبَعْضُ الْقُلُوبِ كَطَقْسٍ (البرازيل # ل) فِي كُلِّ ثَانِيَةٍ يَتَقَلَّبُ

3- يَسِيئُ إِلَيْكَ وَ يَغْضِبُ مِنْكَ # وَكَمْ مِنْ صَدِيقٍ يُسِيئُ وَيَغْضَبُ

###

4- وَكَمْ مِنْ دَنِيٍّ كَأَنِّي نَجَمٌ # أَظَلَّ بِمِرْصَدِهِ الدَّهْرَ أَرْقُبُ

5- وَمَنْ تَعَلَّبَ ظِلَّ حَوْلِي يَدُورُ # فَقُلْتُ لَهُ اذْهَبْ إِنَّكَ تَعْلَبُ

6- إِذَا كُنْتَ خِلِّي فَخَلَّ الرِّيَاءَ # وَأَنْتَ قَرِيبٌ فَلِمَ تَتَقَرَّبُ

من أهم ملاحظات و خصائص الوزن ما يأتي :

-مَجِيء المتقارب متضمنا موضوع الشكوى والعتاب؛ وسمي مقاربا لتقارب أوتاده ببعضها البعض، إذ يفصل بين كل وتدين سبب واحد⁽²⁾.

-ظهور ضرورة شعرية في البيت الأخير، وهي تسكين ميم (لما) للحفاظ على الوزن.

— بروز ظاهرة التّصدير في المقطع الأول في البيت الأول (تعجبت/أعجب /أتعجب) وفي البيت الثالث (يسيء/ يسيء)، وهو تجانس صوتي تكراري تام يوحي بالحيرة المستمرة للبحث عن الخلاص والفكاك من دائرة اليأس والقنوط.

أما القافية :فهي مقيدة موحية بالحزن مسائرة للموقف، وبائية الرّوى؛ والباء شديد مجهور يوحي بالألم ، وهي من نوع القافية المتواترة بالشكل (0/0/) مجردة من التأسييس و الردف .

¹ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة شعر ،ص 96.

² ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية، ص 78

في قصيدة أخرى متوسطة ومتكونة من (11) بيتا على هذا الوزن عنونها الشاعر
بـ(أخمرأ ؟) يقول فيها ⁽¹⁾:

1-أَخْمَرَا أَرَى أَمْ قُلُوبًا مُذَابِه # نُهْلِنَ مِنْ كُلِّ جَفْنٍ سَحَابَه

2-جَلَّثُنَّ أَيْدِي الصَّبَا فِي الْكُؤُوسِ # وَ طَافَتْ بِهِنَّ جَوَارِي الصَّبَابَه

3-تَجَبَّبْتُ إِلَّا كُؤُوسَ الْغَرَامِ # وَ عَقْتُ مِنَ الْخَمْرِ إِلَّا شَرَابَه

ليقول في الأبيات الأخيرة :

9-رُويِدَا رُويِدَا نُسُورَ الْخِيَالِ # فَشَنَعْمُكُمْ بَاتَ خَلْفَ الْعِصَابَه

10-عَجِبْتُ لِإِقْدَامِكُمْ فِي الزَّوْاجِ # وَ مَنْ لَا يَهَابُ الْمَنِيَّةَ هَابَه

11-أَلَا تَتَّقُونَ غَدًا أَنْ يُقَالَ # نَبِيُّ الْهُوَى سَبَقْتُهُ الصَّحَابَه

تدخل هذه القصيدة في باب المداعبات، و قد أُلقيت ارتجالاً في حفل خطبة صديقه
الشاعر حسني غراب بتاريخ (1932 م) ، و ما نلاحظ على وزنها :

-القصيدة على وزن المتقارب ، وقد جاء المطلع مُصرّعا بهاء السكت، ويلاحظ أنّ
هذا التصريع من نوع(المتوازي) ،الذي تتفق فيه كلمتي (مذابه/ سحابه)
في الوزن والروي⁽²⁾، مع وجود ذلك التقارب الدلالي بين اللفظتين، أي التدرج
من التكتيف إلى الذوبان.

-قافية مطلقة متحركة بالفتح مرتبطة بالوصل، والوصل هاء، وهي هاء السكت المنقلبة
عن تاء التأنيث في (سحابه) مثلاً من النوع المتواتر بالشكل (0/0/).

-ألف التأسيس، وهي ألف بينها و بين الروى حرف واحد متحرك ⁽³⁾.

¹ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 99.

² ينظر: راجح بوحوش، اللسانيات ،ص 93

³ ينظر : عبد الرحمن تيرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص 41.

- ظهور تواتر صوتي (التطريز) في قوافي القصيد (سحابه/صبابه/ شرابه/ عصابه). وهي قوافٍ متوافقة رويًا ووزنًا تشكل ثوبا مطرز الحواشي في إيقاع موحد (مقاربة صوتية) ، ومختلفة أو متنوعة دلاليًا (مخالفة دلالية).

في قصيدة غزلية بسبعة أبيات (ساعتًا لقاء)، يورد الشاعر قافية مقيدة على الروي (النون)، إذ يقول في البيتين الأولين ⁽¹⁾:

(المتقارب)

1- رَضِيتُ مِنَ الْعُمُرِ بِالسَّاعَتَيْنِ # فَيَا دَهْرُ مَالِي عِنْدَكَ دَيْنٌ

2- وَ لَيْسَ الْحَيَاءُ بَعْدَ السَّنِينَ # فَأَطْوَلُهَا سَاعَتَانِ كَنِينٌ

ليقول في آخر بيت :

7 - زَرَعْنَا الْمَحَبَّةَ فِي الْحَبَّتَيْنِ # وَ كَمْ نَبَتَ الْحُبُّ مِنْ حَبَّتَيْنِ

ما يلاحظ هنا هو التّرصيع في الأبيات بالنون، وهو من نوع (المُطَرَّف) الذي تتفق فيه الكلمات رويًا لا وزنًا ⁽²⁾، إضافة إلى ذلك روي (النون) الخيشومي المتوسط ذي الإيحاء الهادئ الذي يشبه طنين النحلة في الطبيعة ⁽³⁾، أمّا القافية من النوع المترادف (/00)، وكان الشاعر قد تعمد تسكين الروي لحاجة شعورية (هوانٌ وقِصرُ الحياة).

ومن قصائده المطولة قصيدة (أحاسب ثغري) من (28) بيتًا يقول فيها ⁽⁴⁾: (المتقارب)

1- قُصُورٌ تُشِيدُ فَوْقَ الْقُصُورِ # كَأَنَّ الْخُورَنَقَ يَعْلُو السَّيْرُ

2- تَكَادُ تُزَحْزَحُ صَدْرَ السَّمَاءِ # وَ تَبْرُزُ مِنْ فَوْقِ سَطْحِ الْأَثِيرِ

3- أَرَى كُلَّ يَوْمٍ عُلُومًا جَدِيدًا # صُخُورٌ عَلَالِيكُمْ أَمْ نُسُورٌ

¹ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 460.

² ينظر : رابع بوحوش، اللسانيات ، ص 95

³ ينظر : المرجع نفسه ، ص 35

⁴ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 250-251.

4- كَفَاكُم صُعُودًا رَجَالَ الْيَسَارِ # وَ جُودُوا عَلَيْنَا بِمَالٍ يَسِيرُ

إلى أن يقول :

27-بَنِي وَطَنِي أَظْهَرُوا مَالَكُمْ # إِذَا كُنْتُمْ تَبْتَغُونَ الظُّهُورَ

28-لَكُمْ بَيْنَكُمْ مِنْ غَنِيٍّ عَظِيمٍ # فَهَلْ بَيْنَكُمْ مِنْ غَنِيٍّ شَهِيرٍ

فهذه القصيدة في غرض السخرية و الاستهجان أنشدها الشاعر في حفلة أقيمت سنة (1915 م) من أجل جياع سوريا و لبنان، ومما يلاحظ على وزنها و قافيتها :

-اشتغال هذا الوزن (المتقارب) على غرض السخرية مع تمام تفاعيله .

-ظهور التصريع في المطلع (البيت الأول)، والتطريز في أواخر بقية الأبيات بحرف (راء)، والراء في العربية حرف تكراري لذلك يحسب في الإمالة بحرفين وهو يشبه صوت كرة تدحرجت على لوح أو جسم صلب ⁽¹⁾، وفي القصيدة إحياء بتفاهم الموقف وتعدد صورته.

-أما القافية فهي مقيدة مسكونة الروى و رويها(الراء)، ومردوفة بين ياء المد، و واو المد من نوع القوافي المترادفة بالشكل (/00).

كما وظف الشاعر بحر البسيط ، الذي نظم عليه (86) قصيدة، و يحتل المرتبة الثالثة في نسبة شيوعه بعد الكامل و الطويل، و المرتبة الثانية في البحور المركبة بعد الطويل الذي يشغل (101) قصيدة، وللشاعر مع بحر البسيط قصائد متفاوتة الطول ومنها نتفة بعنوان (ما سرّني) يقول فيها ⁽²⁾:

(البسيط)

1- مَا سَرَّنِي مَوْضِعٌ إِلَّا وَ أَزْعَجَنِي # عَنْ عَدْنِهِ حَيَّةٌ مِنْهَا وَ حَوَاءُ

2- يُضْطَفِّي عَلَى الْمَرْءِ مِنْ أَسْبَابٍ نِعْمَتِهِ # شَرُّ كَمَا قَذِيتَ بِالْهُدْبِ وَ طَفَاءُ (*)

¹ ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات، ص36

² الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص52
(*)الوطفاء:هي التي كثر شعر حاجبيها.

يقول في نتفة أخرى بعنوان (متى).⁽¹⁾: (البسيط)

1 -مَتَى تَجُوزُ بِنَا الْغَبْرَاءُ مَنَظَّةَ # فَوْقَ الْمَجَرَّاتِ نُورَ الْخُلْدِ يَغْمُرُهَا

2 -عَلَّ الْجُسُومَ إِذَا رَشَّتْ بِهَا رَدَحًا # يَدْنُو مِنَ الْمَلِكِ الْأَعْلَى تَطَوُّرُهَا

و مما يلاحظ على وزنه و قافيته :

-استخدام البحر البسيط ليتضمن الشكوى و التأمل الفلسفي.

أما القافية فما يلاحظ عليها :

- قافية النتفة الأولى مطلقة متحركة بالضم مردوفة بالألف، ومتواترة بالشكل (0/0/).

- قافية النتفة الثانية مطلقة متحركة بالضم، ورويها (الراء) موصولة بالهاء الضمير ومرتبطة بالخروج؛ أي ألف متولدة من إشباع حركة الهاء الضمير⁽²⁾، وهي قافية من النوع الذي يسمى المترابك بالشكل (0///0/).

— افتقار هذه النماذج للتجانسات الصوتية، ومرد ذلك إلى التنوع الفونيمي القائم على أساس التأليف النثري المباشر الذي يعتمد على مبدأ المخالفة لا المقاربة الفونيمية، فكان الشاعر ركز على الفكرة المطروحة بإيجاز لا الشكل الذي يحتويها .

أما ما ورد عند القروي من قصائده المتوسطة قصيدة بعنوان (نعمت بالآ)، وهي قطعة شعرية تتكون من (06) أبيات يقول منها⁽³⁾: (البسيط)

1- مَنْ ذَا لَأَرْسِلَ طَيْفِي كَيْ يُؤَدِّبَهُ # طَيْفٌ أَلَمْ يَمَحْبُوبِي فَعَدَّبَهُ

2- قَدْ جَاءَهُ مُنْذَرًا أَنِّي قُتِلْتُ فَيَا # لَلَّهِ مِنْ مُنْذَرٍ مَا كَانَ أَكْذَبُهُ

3- كَمْ كُنْتُ أَدْعُوكَ رَبِّي لَا تُطْلُ أَجْلِي # وَالْآنَ يَا رَبِّ زِدْ عُمْرِي لِتُغْضِيَهُ

نظم الشاعر هذه الأبيات يطمئن بها أخاه الذي رأى في حلمه أنه قد قُتل، و مما يلاحظ في هذه القطعة على وزنها و قافيتها :

¹ المرجع نفسه: ص 194

² ينظر: عبد الرحمان تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 40

³ الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 62.

-التزام البسيط ليتضمن موضوع واحدا (وحدة الموضوع)، وهو العطف على أخيه المفجوع بالحلم .

-التصريع المتوازي الواضح بالضمير الهاء في مطلع القطعة .

— أمّا القافية فهي بروى الباء، وهو شديد مجهور و مرقق موصول بهاء الضمير الرخو المهموس والمرقق⁽¹⁾، فبين الرّوي والوصل مخالفة صوتية توازي دلالية حلم أخيه المزعج، وتفيده من قبل الشاعر (مخالفة دلالية).

-القافية من نوع المتركب (0///0/) لم يدخلها ردف و لا تأسيس .

— ظهور التذييل في البيت 1 (طيفي/طيف)، و 2(منذرا/من منذر)، و 3 (أجلي/عمري) بتكرار اللفظ في أي موضع من الشطر الثاني، إذ هي موازنة صوتية ترتكز على مخالفات دلالية (طيف الشاعر/طيف الأخ، إنذار الحلم/تكذيبه، قصر الأجل/طوله).

أمّا من قصائد القروي المطولة، والتي تدور في فلك القصائد التقليدية الموحدة الوزن والقافية قصيدة مطولة من (150) بيتا بعنوان (الربيع الأخير) يقول فيها⁽²⁾: (البسيط)

1-لمياء هـذا جبينُ الفجرِ قد سَفَرا # وَ مَوسِمُ الحُبِّ عَنَّا مُزْمِعٌ سَفَرا

2-وَ أَضِيعُ النَّاسَ مَنْ يَمْضِي الشَّبَابُ وَلَا # يَقْضِي مِنَ الحُبِّ فِي أَيَّامِهِ وَطَرا

و يقول في القطعة الثانية من نفس القصيدة :

1-هَيَّا إِلَى الغَابِ إِنِّي قَدْ بَنَيْتُ لَنَا # مِنَ الرِّيَّاحِينَ عِشًّا لَنَا عَطَرا

2-تَحْنُوا عَلَيْنَا طِلَالُ الأَيْكِ رَقْطَهَا # مِنَ الأشْجَعَةِ كَفُّ تَرْسِمِ النَّمِرا

و من الثالثة يقول :

1-يَا سَاكِنَ القَصْرِ لَا تَهْجِرْ مَشَارِقَهُ # أَنْتَ مِنْ أَجْلِ كُوخِ تَتْرُكُ القَصْرَا؟

2-وَ هَلْ لِسُكْنَى بَيْبِتٍ فَرَشُهُ حَجَرٌ # تُفَارِقُ العُرفَ القَوْرَاءَ وَ الحُجْرَا

¹ ينظر: محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص80.
² الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر)، ص185-190.

و من الرابعة يقول :

1- لا يُنبِتُ الدِّينُ بُغْضًا فِي مَزَارِعِنَا # مَهْمَا أَخُو الْجَهْلِ مِنْ أَشْوَاكِهِ بَذَرَا

2- الكُلُّ فِينَا جُنُودٌ لِلْإِخَاءِ قَمَا # فِي دَوْلَةِ الشُّعْرِ ثَوَابٌ وَلَا وَزَرَا

كما يقول في القطعة الخامسة :

1- وَهَلْ سَمِعْتَ (بِغَدِي) أَنَّهُ حَمَلَ # فِي الْهَنْدِ ثَارَا عَلَى الضَّرْغَامِ وَ انْتَصَرَا

2- إِنْ كَانَ عَابَ عَلَيْهِ الْعُرِيُّ مُسْتَتِرَ # فَإِنَّ آدَمَ لَوْ لَا الْإِثْمَ مَا اسْتَتَرَ

و يقول في آخر القصيدة :

1- قُلْ لِلَّذِي تَاهَ بِالْأَسْطُولِ مُقْتَحِرَا # الْبَغْيُ لَوْمْ فِيهِ بِـالْعَدْلِ مُقْتَحِرَا

2- لَا بُدَّ لِلضُّعْفِ مِنْ ظُلْمٍ يَتَوَرُّ بِهِ # وَ الْوَيْلُ لِلظُّلْمِ مِنْ ضُعْفٍ إِذَا تَارَا

3- يَا صَاحِبَ الْحَقِّ قَدْ حَالَفتَ مُقْتَدِرَا # فَلَا تَخَفْ مَا صَحِبْتَ الْحَقَّ، مُقْتَدِرَا

نظم القروي هذه المطولة في حفلة تكريمية لرفيقه الشاعر فرحات سنة (1932م) استعرض فيها مواضيع كثيرة منها: وصف الطبيعة، ودعوة للتواضع، والحكمة⁽¹⁾ ومما يرصد في أوزانها و قافيتها :

- جاءت المطولة على بحر البسيط و قافية موحدة بروي الراء.

- وورد التصريح في المطلع وليس على مستوى الحرف فقط بل على مستوى الكلمة بين كلمة (سَقْرًا/ سَقْرًا)، وهو نوع من التجنيس التام بين الضرب و العروض والتجنيس واقعة أسلوبية صوتية يقوم بوظائف متنوعة كتفجير الدلالات العميقة، فيحدث شعيرية عذبة على أساس المشابهة والمخالفة⁽²⁾، فبين (سَقْرًا) الأولى بمعنى الظهور و(سَقْرًا) الثانية بمعنى الرحيل مشابهة صوتية ومخالفة دلالية عذبة.

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 190.

² ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات، ص 80

-ورود التكرار في بعض القطع : (مفتخرا/مفتخرا) ، (مقتدرا/مقتدرا) ؛ والتكرار عند "محمد العمري" هو العنصر الأساسي و البنائي في الشعر سواء كان وزنا أو توازنا أو غير ذلك⁽¹⁾.

- أما القافية فهي مطلقة متحركة بالفتح، وموصولة بالألف التي هي حرف مد ومن نوع القافية المترابكة أيضا (0///0/) غير مؤسسة وغير مردفة، و القافية المترابكة هي نوع من القوافي التي تتكون من ثلاث متحركات بين ساكنين⁽²⁾.

نتائج و فوائد :

من خلال هذا المسح الوجيز لأهم ما نظم في الشعر التقليدي المهجري ذي الوزن والقافية الموحدين مقتصرأ على شاعر واحد لكل اتجاه مهجري مع معالجة بحرين مختلفين (أحادي، ومركب)، واستعراض مختلف الأحجام الشعرية، يمكننا أن نخلص إلى خريطة أسلوبية موسيقية تتضح من خلالها أهم المعالم الإيقاعية، والعروضية للشعر المهجري في نقاط و هي :

-الوزن الشعري عامة إيقاع متسلسل، ونبرات خاصة متحركة و ساكنة، وينشأ من هذا النظام الإيقاعي انسجام وتوافق و توقيع، و هي موسيقى الشعر و مصدر جماله⁽³⁾ ومن هنا ننظر إلى الوزن الشعري كإطار يعبر الشاعر من خلاله عن الحالة العامة و ليس عن جزئيات الحالة، و كثيرا ما يتحكم مزاج ، و ذوق الشاعر في اختيار وزن معين من الأوزان الشعرية⁽⁴⁾، و لذا نجد أنفسنا أمام حقيقة تتعلق بالوزن العروض القديم ترتسم فيها عدة خصائص و معالم و منها :

-التواتر المتشابه لظهور بعض الأبحر الشعرية عند شعراء المهجر، وأهمها (الكامل/الطويل/البسيط/المتقارب/الخفيف)، والتي تأتي في صدارة معدلات الكثرة والانتشار عند الشعراء المهجر، إذ تحتل المراتب الأولى في أشعارهم التقليدية

¹ ينظر :محمد العمري،تحليل الخطاب الشعري،ص 47

² ينظر :عبد الرحمن تيرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص 37.

³ ينظر : عبد العزيز عبد المجيد : اللغة العربية و أصولها النفسية ج 1 ، دار المعارف ، ط2 ، القاهرة ، د تا ، مصر ، ص 299.

⁴ ينظر : أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص 169.

ويفتقر ترتيب هذه البحور من شاعر لآخر، فهي بحور أحادية و مركبة إلا أن ثنائية بحر (الكامل/الطويل) تكاد تكون ظاهرة بارزة عند الشعراء في تصدر هذه القائمة وعن هذا الموضوع يرى " فتح الله أحمد سليمان " >أن ثمة معدلات تكاد تكون ثابتة لتواتر استخدام البحور الشعرية، والمحافظة على هذه المعدلات أو الاقتراب منها أو الابتعاد عنها قليلا يفسر على أنه ميل إلى الإطار القديم الموروث < (1) .

-إهمال بعض الإمكانيات الصوتية المتمثلة عادة في البحور الشعرية التالية (المضارع/المقتضب/المديد/المتدارك)، إذ لم تظهر عند أغلب الشعراء في شعرهم التقليدي، وهو تقليد واضح للعرف العروضي القديم .

-ارتفاع معدل ظهور الأشعار التقليدية ذات البحور الموحدة و القافية الواحدة إلى أكثر من (70 %)، ويصل — كما رأينا — عند بعض الشعراء المهجرين في بعض الدواوين إلى (90 %)، وهو ما يعبر عن أصالة هؤلاء الشعراء خاصة في مراحلهم الأولية .

-تميز الشعر المهجري التقليدي من حيث الموضوع بالوحدة الموضوعية، فجّل القصائد التقليدية التزمت بوحدة الموضوع عكس ما ورد إلينا في شعر القدماء، والذين عدّوا من المواضيع في القصيدة الواحدة مع وحدة الوزن و القافية .

-ظهور مواضيع و أغراض شعرية حديثة ضمن القصائد التقليدية، ومنها السياسة والمجتمع، و المداعبات، و التأمل الفلسفي، وهي مواضيع جديدة في الشعر الحديث أفرد لها شعراء محدثون آخرون قصائد تجديدية لتوائم التجربة الشعرية و الشعرية .

-اختلاف أحجام القصائد التقليدية من النثقة إلى القطعة، فالقصيدة، ثم المطولة التي تفوق المائة بيت أحيانا، وظاهرة اختلاف أحجام القصائد ظاهرة بارزة في شعر القروي كما رأينا، وهي ظاهرة ترتبط بنفسية الشاعر، و إحساسه بقيمة المواضيع وأهميتها، فحجم المادة الصوتية مرتبط بحجم التعبير عند الشاعر لذلك يربط علم الصوتيات

¹ فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية، ص 58.

التعبيري الموسيقي بين العواطف / المشاعر، و بين المؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها المختلفة (1).

-ظهور بعض الظواهر العروضية القديمة كالضرورات الشعرية عند القروي — مثلا، وهي دليل على سعي الشاعر للحفاظ على استقامة الوزن العروضي، ولو على حساب اللغة احتراما وتقديرا له .

— احتفظ شعراء المهجر بنظم القافية القديمة، والقافية كذلك ظاهرة شعرية >> تصور المقطع الذي تنتهي به أبيات القصيدة، ويبقى وزنه مُرددا آخر كل بيت ليحفظ لها وحدتها أو نغمتها الأخيرة << (2)، والقصيدة القديمة لا تعدو أن تكون — على حد تعبير "دي جروت" تناظر أفقي، و يقصد به الوزن، وآخر رأسي و يقصد به القافية (3).

و للقافية المهجرية خصائص أهمها :

-تنوع القوافي بين المطلقة و هي الغالبة، والمقيدة وهي قليلة الظهور، وفي ذلك يرى "إبراهيم أنيس" أن أغلب حالات القافية العربية من النوع الذي يسمى القافية المطلقة وهذا النوع من القوافي يشكل جزءا هاما من الموسيقى الشعرية (4)، والقافية المطلقة هي ظاهرة بارزة عند أبي ماضي الذي أثرها على نظيرتها المقيدة .

-إنَّ القافية المطلقة تتطلب مدّا في حركة الروي، وهو ما يجعل الضمة واوا، والفتحة الفاء، والكسرة ياء، و هو سائد بكثرة في الشعر التقليدي لحاجة شعورية و إيقاعية في نفس الوقت (5)، إذ يرى "إبراهيم أنيس" أن هناك فرقا شاسعا بين المد في آخر القافية الناتج عن مدّ الحركة في الروي، وقد سمّاه المقطع المفتوح و بين التسكين في آخر القافية، وسمّاه المقطع الساكن في المدة الزمنية للنطق رغم أن العروض

¹ ينظر : صلاح فضل ، علم الأسلوبية (مبادئه و إجراءاته) ط 1985م ، ص 25

² أحمد الشايب : الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية) ، ص 66.

³ ينظر : محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص 49

⁴ ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 246.

⁵ ينظر : مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص 56..

العربي لا يفرق بينهما، ففي الدراسات الصوتية الحديثة تكسب هذه الفروقات أبعاد إيحائية⁽¹⁾ .

-ظهرت القافية بألقابها وهي : (المتواترة 0/0) التي طغت على الساحة الشعرية المهجرية ، فالمتراكبة (0///0/) التي ظهرت بشكل واضح عند القروي ، ثم المترادفة (00/)، و المتداركة (0//0/) اللتان خفتتا قليلا في هذا الشعر، و لم نجد أثرا للقافية المتكاوسة (0////0/)، وهي ما توالى فيها أربعة متحركات بين ساكني القافية⁽²⁾ إقتداء بعروض الشعر العربي القديم .

-أمّا حروف الرّوى، فقد اتسعت خريطة روى القوافي عند المهجرين لنتناول جُلّ الحروف الصامتة ، واتسعت لتشمل جميع الحروف عدا (الظاء) عند القروي-كمثال - و شملت (17) صامتا عند أبي ماضي، ويلاحظ تفاوت في استخدام هذه الحروف بين الشعراء ، واقتصارها على بعض البحور الشعرية دون الأخرى، إلا أننا لاحظنا الإكثار من التزام بعض الحروف الصامتة في روي القوافي، ومنها حروف (الراء اللام، الباء، النون، الدال، الميم)، وكلّها حروف مجهورة في علم الصوتيات التزمها الشاعر المهجري ، و وظفها لإبراز صوت القافية من خلال حرفها الأخير و بيان أهميتها كخاتمة صوتية بارزة، و قلّ اعتمادهم على بعض الحروف من مثل (التاء الثاء، الكاف، السين، الفاء)، وهي حروف مهموسة لا تبرز قدرة صوتية في آخر القافية، أمّا حروف الإطباق (الصاد، الضاد، الطاء، الظاء)، فلم نعثر لها على أثر بارز في أشعارهم عدا القليل منها، وهو ما يدل على تقليد القدامى في تفضيلهم لبعض الأصوات الصامتة كخواتم لقوافيهم .

-و أمّا حروف القافية :من تأسيس، وردف، ودخيل، ووصل، وخروج وغيرها، فلم يبتعد شعراء المهجر عن سابقهم من شعراء العرب الكلاسيكيين في اختيارها بل تقيّدوا

¹ ينظر : المرجع السابق، ص 345.

² ينظر: زبير درافي / عبد اللطيف شريفي ، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1998م، الجزائر ص 109 .

بنظمها، وقد رأينا تقيد أبي ماضي في المزاوجة بين ردف الياء والواو أحـيانا في بعض نماذجه، و التزامه لألف التأسيس في بعض نماذج .

-أمّا في الإيقاعات اللفظية والفونيمية، فنرصد بعض موازنات صوتية، وأهمها (التجنيس، والتكرار، والتصدير، والتصريع، والتذييل، والتطريز) التي برزت على معظم القصائد المدروسة، والتي انطوت على مشابهات صوتية معنوية في أغلبها كما انطوت في بعضها على مخالافات دلالية متداخلة، ومنوعة لم تصل إلى درجة التضاد مع انعدام ظاهرتي (الترديد، التشطير) في النماذج المختارة على أساس تفضيل الشاعر المهجري لـ(التكرار) بدل (الترديد)، وتفضيله لـ(التصدير، والتذييل) بدل (التشطير)، لأنّه يعمل على فصل لُحمة البيت التعبيرية في أشطر منفصلة رغم حفاظه على اللحمة الصوتية.

II - البنية الصوتية (العروض والإيقاع) في التجديدية المهجريّة .

نقصد بالقصائد التجديدية تلك التي خرج فيها الشاعر المهجري عن قواعد العروض التقليدي محدثا تجديدا إيقاعيا له أنماط متعددة، فمنها ما اختصّ بالوزن و أكثرها يخصّ القافية، و سنتناول في هذا القسم من الأشعار الأنماط الرئيسة التجديدية التي اعتمدها الشعراء المجددون، وهذه الأنماط تنقسم إلى أربعة و هي : قصائد ذات البحر الواحد و القافية المتنوعة، و قصائد ذات البحور و القوافي المتعددة ، و القصائد ذات البحور مخترعة الصورة، وأخيرا أنماط شعرية مختلفة (الموشحات، المزدوجات، المربعات،...) , وسنحاول في كل نمط من هذه الأنماط تقديم نماذج حيّة و مختارة بعناية لأهم شعراء المهجر، وأبرزهم ممن خاضوا كثيرا في هذه الأنماط، و ممن تتوافر لديهم خصائص أسلوبية بارزة في الشعر التجديدي .

أ-قصائد ذات البحر الواحد و القافية المتنوعة :

من صور التجديد في الشعر المهجري لجوء الشعراء إلى التنويع في القافية بالقصائد ذات البحر الواحد، وقسموا هذه القصائد إلى مقاطع منفصلة، والجدير بالذكر

هنا أن تقسيم القصيدة إلى مقاطع يُمكن الشاعر من التنويع النغمي للقصيدة مما يؤدي إلى التنويع في القافية بين كل مقطع و آخر، وهذا لا يجهد الشاعر بإتباع قافية معينة قد تدفعه إن طالت القصيدة إلى ضرورة اختيار غير موفق مما يجعله ينوِّع في القافية حيثما يشاء، وسنعتد في رصد أنواع القافية على طريقتين أساسيتين وهما :

1-رصد أنماط القافية وفقا لألقابها الخمسة و هي: المترادفة ، المتواترة ، المتداركة المتراكبة، المتكوسة ، لنرصد إيقاعات القافية .

2-رصد حروف القافية (التأسيس، الردف، الدخيل، الروي، الوصل، الخروج) بشكل رموز تقابل بالترتيب الأحرف السالفة، وهذه الرموز هي (س، ف، د، ر، و، خ) لنرصد الأشكال الخارجة للقافية، مع وضع رمز(0) و (/) لأي حرف ساكن أو متحرك داخل القافية من غير الحروف السابقة، ويمكن اختصار ذلك في الجدول الآتي:

ر	الروي
و	الوصل
خ	الخروج
د	الدخيل
ف	الردف
س	التأسيس
/	حرف متحرك (داخل القافية)
0	حرف مسكون(داخل القافية)

— أمّا ما يخصّ البنية الإيقاعية، فسنركز على أهم التوازنات الصوتية الخاصة بفونيمات (الحروف) الحشو والقافية، وكذا بعض المونيمات (الكلمات) ذات الأثر الصوتي.

أ-1- في الشعر الشمالي (الرابعة القلمية) :

فقد نظم إيليا أبو ماضي قصائد عديدة ذات البحر الواحد والقافية المتنوعة، ويقدر دارسو شعر أبي ماضي أنَّ نسبة شيوخ هذا النوع في شعره بـ(32 %) من جملة شعره التجديدي⁽¹⁾، ومن شواهد ذلك قصيدته (المساء)، التي قسمها الشاعر إلى عشرة مقاطع، كل مقطع مكون من خمسة أبيات؛ العروض مدوِّرة في الأربعة أبيات الأولى ومنفصلة في البيت الخامس الذي نجده مُصرعا دائما، إذ يقول في المقطع الأول منها⁽²⁾:

(مجزوء الكامل)

1- السُّحْبُ تَرْكُضُ فِي الْفَضَاءِ الرَّحْبِ رَكَضَ الْخَائِفِينَ

2- وَالشَّمْسُ تَبْدُو خَلْفَهَا صَفْرَاءَ عَاصِيَةِ الْجَبِينِ

3- وَ الْبَحْرُ تَاجٌ هَامَتْ فِيهِ خُشُوعَ الزَّاهِدِينَ

4- لَكِنَّمَا عَيْنَاكَ بَاهِتَتَانِ فِي الْأَفْقِ الْبَعِيدِ

5 - سَلِمَى بِمَاذَا تُفَكِّرِينَ ؟

— سَلِمَى بِمَاذَا تَحْلُمِينَ ؟

و يقول في المقطع العاشر و الأخير منها :

1- مَاتَ النَّهَارُ ابْنُ الصَّبَاحِ فَلَا تَقُولِي كَيْفَ مَاتَ

2- إِنَّ النَّأْمُلَ فِي الْحَيَاةِ يَزِيدُ أَوْجَاعَ الْحَيَاةِ

3 - قَدَعِيَ الْكَأَبَةَ وَالْأَسَى وَ اسْتَرْجِعِي مَرَحَ الْفَتَاةِ

4- قَدْ كَانَ وَجْهُكَ فِي الضُّحَى مِثْلَ الضُّحَى مُتَهَلِّلًا

5- فِيهِ الْبَشَاشَةُ وَالْبَهَاءُ

لِيَكُنْ كَذَلِكَ فِي الْمَسَاءِ

ففي هذه القصيدة يبرز أبو ماضي تجربته من خلال مساء رومانسي امتزج بشعوره وإحساسه، وتجاوز فيه مع الطبيعة، والحياة لينطلق الشاعر بوجدانه مخاطبا الأنثى

¹ ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، ص 62.

² : إيليا أبو ماضي ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 620-622.

يبثها أحاسيسه ومشاعره، ويصور لها الارتباط الطبيعي بين المرأة (سلمى) وبين الطبيعة، ولقد اعتمد الشاعر على بحر مجزوء الكامل في جميع أبيات القصيدة، ومما يلاحظ على الوزن و القافية ما يأتي :

في الأبيات الأربعة الأولى من مقطع الأول دورّ الشاعر البيت، ثم فصله في البيت الخامس، و التدوير يوحي باستمرار الشاعر في وصف معالم الطبيعة (السحب الشمس، البحر..)، ليواصل التدوير في وصف الحنين لعلاقة الارتباط بينهما وبين مظاهر الطبيعة ، ثم فصل البيت عندما اتخذ من سلمى بؤرة الفكر و الشعور .

-أمّا في المقطع الأخير فقد دورّ الشاعر أبياته الثلاثة الأولى ليصف مظاهر أخرى وهي (النهار، التأمل، الكآبة و الأسى)، وعاد إلى وجه المرأة ليعقد علاقة بينه و بين الضحى ، ثم يعود ليفصل في مظهر هذا الوجه (البشاشة، البهاء) .

- في قافية المقطع الأول أبياتها الثلاثة الأولى لها قافية موحدة، والبيت الرابع له قافية أخرى ، أمّا البيت الخامس فقافيته موحدة مع الأبيات الثلاثة الأولى بالشكل :

-قافية الثلاثة الأبيات الأولى ثُنَوِيَّة مقيدة بالشكل (/ف ر)

-قافية البيت الرابع دَلِيَّة مقيدة بالشكل (/ف ر)

- قافية البيت الخامس ثُنَوِيَّة مقيدة بالشكل (/ف ر)

فنمط تقفيها شكل واحد و هو (/ف ر) في المقطع رغم اختلاف الروي المقيد.

-في قافية المقطع الأخير أبياتها الثلاثة الأولى لها قافية موحدة مقيدة تائيّة الرّوي بالشكل (/ف ر)، وقافية البيت الرابع لاميّة مطلقة بالشكل (/0/ ر و)، أمّا البيت الخامس فهَمْزِيَّة مقيدة بالشكل (/ف ر)، كما نلاحظ أنّ قافية المقطع الأول هي من نوع القوافي المترادفة، أمّا المقطع الثاني فنوعان المترادفة (/00) و المتداركة (/0//0).

— ظهرت بعض الترديدات الصوتية في المقطع الأول، ومنها ترديد فونيمات(الـ) بالكلمة الأولى والأخيرة في البيت (1,2,3) ، وهو نوع من التوازي الصوتي لمجموعة

مُعرِّقات طبيعية في الشطر الأول، وبشرية في الشطر الثاني إلى جانب خاصية الترديد الصوتي في الشطر الأخير بالبيت(5) بين سلمى المفكرة والحالمة يضيف نوعاً من التداخل الدلالي في نفسية الشاعر، أمّا في المقطع الأخير ، فالتذليل بارز للعيان من خلال ترديد(مات/الحياة/الضحى) في البيت(1,2,4)، وهي تشكل مفاتيح (إشكاليات) المقطع.

و إذا انتقلنا إلى شاعر آخر من شعراء الرابطة القلمية ، و هو جبران خليل جبران الذي كان حديثه عن النفس وطبيعتها، و نشدان الحقيقة عن طريق مجاهدتها للوصول إلى العالم الأمثل، وثورته على التقاليد البالية، كان إيمانه بأن اللغة قادرة على التعبير عن أعماق خوالج النفس، وطرق عالمها الخفي ⁽¹⁾، ففي قصيدة بعنوان (البلاد المحبوبة) يدور الحديث بين الشاعر والأنثى، فيدعوها لمشاكلة الطبيعة ، والتطلع معها و معه إلى بلاد أزلية .

تنقسم القصيدة إلى أربعة مقاطع مُنوّعة القافية، فكل مقطع منها يتكون من خمسة أبيات، وجعل لكل ثلاثة أبيات رويًا خاصًا يخالف روي البيتين الرابع والخامس وسنختار من القصيدة المقطع الأول والمقطع الرابع و الأخير، إذ يقول⁽²⁾: (الرمّل)

1- هُوَ ذَا الْفَجْرِ فُؤُومِي نَنْصَرِفُ # عَن دِيَارِ مَا لَنَا فِيهَا صَدِيقُ

2- مَا عَسَى يَرْجُو نَبَاتَا يَخْتَلِفُ # زَهْرُهُ عَن كُلِّ وَرْدٍ وَ شَقِيقُ

3- وَجَدِيدُ الْقَلْبِ أَنَّى يَأْتِلِفُ # مَعَ قَلْبِ كُلِّ مَا فِيهِ عَتِيقُ

4- هُوَ ذَا الصُّبْحِ يُنَادِي فَاسْمَعِي # وَ هَلْمِي نَقْتَفِي خَطَوَاتِهِ

5- قَدْ كَفَانَا مِنْ مَسَاءٍ يَدَّعِي # أَنْ نُورَ الصُّبْحِ مِنْ آيَاتِهِ

و في المقطع الأخير يقول :

1- يَا بِلَادَ الْفَكْرِ يَا مَهْدَ الْأَلَى # عَابِدُوا الْحَقَّ وَ صَلُّوا لِلْجَمَالِ

2- مَا طَلَبْنَاكَ بِرُكْبٍ أَوْ عَلَى # مَثْنٍ سُفْنٍ أَوْ بِخَيْلٍ وَ رَحَالٍ

¹ ينظر: محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في الشعر المهجري ، ص 5.

² جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية)، ص 1 34.

3-لَسْتُ فِي الشَّرْقِ وَلَا الْغَرْبِ وَلَا # فِي جُنُوبِ الْأَرْضِ أَوْ نَحْوِ الشَّامِ

4-لَسْتُ فِي الْجَوِّ وَلَا تَحْتَ الْبَحَارِ # لَسْتُ فِي السَّهْلِ وَلَا الْوُكْرِ الْحَرَجِ

5-أَنْتِ فِي الْأَرْوَاحِ أَنْوَارٌ وَنَارٌ # أَنْتِ فِي صَدْرِي فُؤَادٌ يَخْتَلِجُ

ففي المقطع الأول وظف الشاعر بحر الرمل ، وقد تخللت هذا البحر بعض الزحافات والعلل كالخبث والحذف والقصر .

-أما القافية فأبرز معالمها ما يلي :

-الثلاثة أبيات الأولى بروي القاف، وهي قافية مقيدة مردوفة بالياء مكونة مقطعيًا بالشكل التالي (/ف ر) أي(متحرك / ردف/ روي ساكن)، ومترادفة (/00).

-البيتان الأخيران بروي التاء، وهي قافية مطلقة (متحركة) مردوفة بالألف موصولة بوصل وخروج مكونة مقطعيًا بـ(/ف ر و خ)، ومن القوافي المتداركة (/0//0)

وفي المقطع الأخير التزم الشاعر بحر الرمل أيضا بزحافات، وعلل المقطع الأول إلا أن القافية كانت بالشكل :

-الثلاثة أبيات الأولى بروي اللام، و قافية مقيدة مردوفة بالألف على شاكلة (/ف ر) أي القوافي المترادفة .

-البيتان الأخيران بروي الجيم، وهي قافية مقيدة على شاكلة (/0// ر) من نوع القوافي المتداركة .

وخلاصة القافية أنها تنوعت إيقاعيا بين المترادف والمتدارك إلى جانب أشكالها الخارجية المتنوعة بين (/ف ر) و (/0// ر).

— أمّا من الناحية الإيقاعية، فنلمس في المقطع الأول بروز صوت (القاف) مع محاكاته الصوتية لبعض الكلمات(صديق /شقيق /عتيق /القلب)، وهو صوت شديد مهموس يوحي في هذه الكلمات بالترابط واللحمة، وفي(قومي/نقتفي) يوحي بالحركة

والنشاط لتنفيذ هذا الترابط، وفي ذلك فإنّ المحاكاة الصوتية للمعنى، إنّما هي طاقة خالصة، وإن كان الصوت المحاكي لا يصور الشيء الموصوف تماما، وإنما يحاكي نشاطه⁽¹⁾، أضف إلى ذلك الترددات الصوتية بالشكل (لست....ولا...#.....ولا...) في البيت(3,4) بالمقطع الأخير، والتي نفى بها الشاعر المكان والاتجاه ليحدد الموضع في الصدر والروح.

و لا نبرح جوّ الرابطة القلمية حتى نخرج على نسيب عريضة، والذي قال فيه ميخائيل نعيمة >> حسبك أن تقرأ قصيدة أو قصيدتين من نظم نسيب عريضة لتشعر أنك في حضرة شاعر فذ، ربح الخيال، مرهف الحس، رفيع الذوق، خفيف الظل، صافي النبع، صادق النبوة <<⁽²⁾، و يوصف شاعرنا بأنّه قطب من أقطاب التجديد في الشعر قلبا و قالبا، وحماسه للتجديد تركت فيه نوعا من الاعتداد غير المستحب فقد خُيل له أنه وحده سنده و عماده⁽³⁾، و إذا تصفحنا ديوانه الوحيد (الأرواح الحائرة)، الذي نشر سنة (1946م) بـ(نيويورك) ، وخصّ له (100) قصيدة تتخللها (41) قصيدة تجديدية تضم موشحات، وقصائد متنوعة القوافي، وأخرى متعددة الأبحر، ويصل عدد ما نظمته من أبيات في الشعر العربي إلى (1400) بيتا يتخللها ما يقارب (700) بيتا تجديديا، أو ما يعادل نسبة (51 %) من شعره كله تجديدي.

إنّ من أبرز شواهد الشعرية التجديدية التي تتنوعت فيها القوافي مع الحفاظ على وحدة الوزن قصيدة (صلاة)، التي تتكون من (12) بيتا تتوزع على مقطعين كل مقطع بستة أبيات، إذ يقول فيها⁽⁴⁾:

(مجزوء المتقارب)

1-وَقَفْتُ وَ قَدْ ضَاقَ بِي # سَبِيلُ الْمُنَى السَّاخِرَةِ

2-وَلَمْ يَبْقَ مِنْ مَذْهَبِي # سِوَى كَدَرِ الْآخِرَةِ

3-وَقَفْتُ وَحِيدًا ضَلُّوْا # ضَعِيفًا حَلِيفَ الشَّجَنِ

¹ ينظر: رابع بوحوش اللسانيات، ص38

² محمد عبد المنعم خفاجي : قصة الادب المهجري ص 661،

³ ينظر: المرجع نفسه، ص663.

⁴ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 264.

4-أَرِيدُ الصَّلَاةَ طَوِيلًا # لِمَنْ؟ كِدْتُ أَنْسَى لِمَنْ؟

5-إِلَى مَنْ يُصَلِّي فَنَّى # تَعَوَّدَ غَيْرَ الصَّلَاةِ؟

6-وَأَشْغَلَ قَلْبًا عَنَّا # وَظَلَّ بَغِيرَ الْإِلَهِ

و يقول في المقطع التالي :

1-أَيَا مَنْ سَنَاهُ اخْتَفَى # وَرَاءَ حُدُودِ الْبَشَرِ

2-نَسِيْتُكَ يَوْمَ الصَّافَا # فَلَا تَنْسَنِي فِي الْكَدَرِ

3-أَيَا غَافِرًا أَرْحُمَا # يَرَى ذُلَّ أَمْسِي وَ غَدَ

4-مَعَاذُكَ أَنْ تَنْقَمَا # وَ حِلْمُكَ مَارِدُ الْأَبَدِ

5-مَرَاعِيكَ خُضِرُ الْمُنَى # هِيَ الْمُشْتَهَى يَا سَيِّدِي

6-وَجِسْمِي دَهَاهُ الْعَنَا # حَنَانِيكَ خُذْ بِيَدِي

فهذه القصيدة على بحر مجزوء المتقارب الذي تحذف منه تفعيلة (فعولن) في الصدر

و العجز، أما القافية فقد تنوعت داخل المقطع الواحد بالشكل :

في المقطع الأول

-البيتان الأولان بقافية مطلقة وروي الراء مؤسسة بالألف موصولة بالهاء، و دَخِيلُهَا حرف الخاء بالشكل الخارجي التالي (/ س د ر و)، وهي قافية متداركة (0//0/).

-البيتان الثالث و الرابع بقافية مقيدة وروي النون (/0//ر/)، وهي قافية متداركة أيضا (0//0/)

- البيتان الخامس والسادس بقافية مطلقة بروي التاء والهاء الموصولتين بياء المد بالشكل الخارجي (/ ف ر و) ، وهما قافيتان متواترتان (0/0/).

أما المقطع الثاني فنظام القافية كان بالشكل :

-البيتان الأول و الثاني بقافية مقيدة، وبروي الراء غير مؤسسة و لا مردفة بالشكل الخارجي (/0//ر/) ، وهي قافية متداركة (0//0/).

-البيتان الثالث و الرابع بقافية مقيدة أيضا، و بروي غير مؤسسة و لا مردفة بالشكل الخارجي (//0/ ز)، وهي قافية متداركة (0//0/).

-البيت الخامس قافية مطلقة وروي الدال موصولة بياء المد، وشكلها (0//ر و)، وهي قافية متداركة (0//0/)، أمّا البيت السادس فهو بقافية مطلقة أيضا، وروي الدال موصولة بالياء بشكلها الخارجي (//0/ ر و)، وهي قافية متراكبة بالشكل (0///0/) ومن ذلك نصل إلى تشكيل الخريطة التقفوية لهذه القصيدة في البيان الآتي:

$$\left. \begin{array}{l}
 \text{م1} \left\{ \begin{array}{l}
 \text{ب1 + 2ب} \leftarrow \text{مطلقة (الراء)} \Leftarrow \text{الشكل الخارجي (س د ر و) متداركة} \\
 \text{ب3 + 4ب} \leftarrow \text{مطلقة (النون)} \Leftarrow \text{الشكل الخارجي (ر' //0 /) متداركة} \\
 \text{ب5 + 6ب} \leftarrow \text{مطلقة (التاء) / (الهاء)} \Leftarrow \text{الشكل الخارجي (ف ر و) متواترة}
 \end{array} \right. \\
 \\
 \text{م2} \left\{ \begin{array}{l}
 \text{ب1 + 2ب} \leftarrow \text{مقيدة (الراء)} \Leftarrow \text{الشكل الخارجي (ر' //0 /) متداركة} \\
 \text{ب3 + 4ب} \leftarrow \text{مقيدة (الدال)} \Leftarrow \text{الشكل الخارجي (ر' //0 /) متداركة} \\
 \text{ب5} \leftarrow \text{مطلقة (الدال)} \Leftarrow \text{الشكل الخارجي (ر و /0 /) متداركة} \\
 \text{ب6} \leftarrow \text{مطلقة (الدال)} \Leftarrow \text{الشكل الخارجي (ر //0 /) متراكبة}
 \end{array} \right.
 \end{array}$$

ملاحظة: م = المقطع / ب = البيت.

هذا التنوع الموسيقي في القافية جاء على شكل ثنائي — بين بيتين — في إيقاع منسجم الأصوات رغم صفاتها المتنوعة، فهو بشكل يكاد يكون قياسيا، فينتظره الفم والجسم لسهولة جريانه على اللسان، فالشعر يستمد قوته من صدى موسيقى القافية التي تتردد بصورة قياسية⁽¹⁾.

¹ ينظر: روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص95

أ- 2- في الشعر الجنوبي (الأندلسية) :

تطلع شعراء العصابة الأندلسية للتجديد الشعري على مستوى الشكل و المضمون واهتموا بإيقاعات الجديدة اهتماما كبيرا، ومن هؤلاء الشعراء فوزي المعلوف، ذلك الوجه المهجري المشع الذي أجمع متذوقو الشعر على سحره الخاص، ومناخه العذب وعدوه رائد اتجاه مميز في الشعر العربي، فيوم رأى " طه حسين " على (بساط الريح) هتف قلمه يقول >> هذا شعر جيد رائع جميل، فأني نفس حلوة، وأي روح، وأي فن وأي موسيقى خليفة البقاء << (1) .

يرى " أدونيس " (علي أحمد سعيد) أن فوزي المعلوف يمثل اتجاها خاصا في الشعر ورثه فيما بعد الشابي، وعلى محمود طه، وإبراهيم ناجي (2)، ولم تتح الأيام لفوزي المعلوف أن يكثر من نتاجه، والذي خلقه جدير بالبقاء، فمن أهم آثاره (على بساط الريح)، ومجموعة شعرية (شعلى العذاب)، و(أغاني الأندلس)، و(تأوهات الروح) (من قلب السماء)، وهي مجموعات قصيرة (3)، إذ يبلغ مجموع قصائد فوزي المعلوف (77) قصيدة تضم حوالي (821) بيتا، منها (20) قصيدة تجديدية أي ما يساوي نسبة (25.9 %) من مجموع القصائد تحتوي على (299) بيتا تجديديا أي ما يعادل نسبة (36.5 %) من مجموع أبياته الشعرية، ولقد اقتصر التجديد عند فوزي على بعض الأبحر، وهي على الترتيب (الخفيف / 11 قصيدة)، و(السريع / قصيدتان) (الموشح / موشحان) ، و(أخذ الكامل / قصيدتان)، و(المتدارك / 01)، و(مجزوء الكامل / 01) وهذا في مجموع دواوينه الشعرية المنشورة، ويلاحظ أن الشاعر جدّد كثيرا في بحر الخفيف ب (11) قصيدة، وهو ما يساوي (165) بيتا تجديديا؛ أي نصف مجموع أبياته التجديدية (4).

¹ ربيعة أبي فاضل : فوزي المعلوف ص 30 .

² ينظر : المرجع نفسه، ص 30

³ ينظر : فوزي المعلوف مناهل الأدب العربي (مختارات)، ص 08-09.

⁴ ينظر : فوزي المعلوف ، موسوعة الشعر العربي، (قرص) إشراف ،محمد أحمد السويدي ،الإصدار الثالث ،المجمع الثقافي ،أبو ظبي 2007 الإمارات المتحدة

ومن قصائده التجديدية موحدة الوزن ومنوعة القافية قصيدة من (31) بيتاً بعنوان (باقة زهر) يقول فيها ⁽¹⁾:

(السريع)

- 1 -سيرى إلى مَعْبُودَتِي الزَّاهِرَه # يا طاقة الزَّهَر.....
- 2 - عَاطِرَةٌ تُهْدِي إلى عَاطِرَه # عِطْرًا إلى عِطْرَ.....

-
- 1-سَوْفَ تَنَامِينَ عَلَى صَدْرَهَا # يُهَنِّيكِ هَذَا الحَظُّ لَوْ كَانَ لِي
- 2 -وَتَنُهِّلِينَ الشَّهَدَ مِنْ ثَغْرَهَا # يَانِعَمَ ذَلِكَ الثَّغْرُ مِنْ مَنَهِل
- ((-----#-----))

-
- 1 -لا المَوْتَ أَخْشَاهُ وَ لا الآخِرَةَ # وَ سَاعَةَ الحَشْرِ.....
- 2 - فَسَاعَةَ مَعَ ظَبِيبَتِي السَّاحِرَه # تُغْنِي عَنِ العُمُر.....

-
- 1- وَ حِينَ تُلْقِي فِي الدُّجَى رَأْسَهَا # فَوْقَ الْفِرَاشِ الْخَافِقِ الْحَالِم
- 2-فَدَغْدَغِي بِالْعِطْرِ إِحْسَاسَهَا # وَ لِيَنْتَشِرَ فِي جِسْمِهَا النَّاعِم
- ((-----#-----))

لقد قسمَ الشاعر هذه القصيدة المنتقاة من ديوانه (شعلة العذاب) إلى (10) مقاطع كل مقطع بيتين ثم الذي يليه (04 أو 06) أبيات، التزم فيها الشاعر بحر السريع، ومما يلاحظ على وزنه:

-المقطع الذي يضم بيتان جاء في كل القصيدة مجزوء العجز بالشكل (مُستفعلن، فعلن) أو (مُتفعلن، فعلن) .

¹ : فوزي المعلوم، مناهل الأدب العربي (مختارات) ، ص 15-16.

-المقطع الذي يضم (04 أو 06) أبيات جاء على وزن السريع.

أما القافية فقد تنوعت بالشكل التالي :

- قافية المقطع الأول (م 1): مطلقة بروي الراء (/ 0 ر و)، وهي قافية متواترة (0/0/)
 - قافية المقطع الثاني (م 2): مطلقة بروي اللام (/ 0 ر و)، وهي قافية متداركة (0//0/)
 - قافية المقطع الثالث (م 3): مطلقة بروي الراء (/ 0 ر و)، وهي قافية متواترة (0/0/)
 - قافية المقطع الرابع (م4): مطلقة بروي الميم (/ س د ر و) هي قافية متداركة (0//0/)
- فالفرق بين قافية المقطع الثاني، والرابع ليس إيقاعيا بل شكليا بين (/ 0 ر و) و المقطع (/ س د ر و) بوجود التأسيس و الدخيل.

— ظهور التصدير في المقطع الأول بين آخر كلمة في البيت وآخر كلمة من النصف الأول (الزاهرة / الزهر)، (عاطرة/ عطرا) مع بروز توازن صوتي في البيت الثاني بكل شطر (عاطرة/ عاطرة)، (عطرا/ عطر)، إلى جانب التكرار (البيت الثاني) في المقطع الثاني، مما يقوي الوحدة و التمرکز الناجم عن التكرار في القصيد (1).

و للشاعر أيضا قطعة بعنوان (الفنتة) يقول فيها (2):

1 -بِشِرَارَةٍ مَكْرٍ مِنْ فِكْرِي # أَوْقَدْتُ الْفَتْنَةَ فِي الْقَصْرِ

2 - فـ(عَلِيٍّ) انْهَضْ وَابْطِشْ بَطْشًا # أَتَتْ الْفُرْصَةَ فَأَنْهَشَ نَهْشًا

3- وَاقْتَنُ وَ اقْتَنُكَ وَ انْحَرْ وَ امْكِرْ # قَدِمُ الْأَعْدَا خَمْرًا أَحْمَرًا

4 وَ دَهَاكَ فَهْزَ بِهِ الْأَرْضَ # شَرْقًا غَرْبًا طُولًا عَرْضًا

هذه المقطع في غرض التحريض و الاستنفار جاء على وزن المتدارك منوع الروي

ونظامه كالآتي : في القافية

البيت 1- مطلقة بروي الراء على شاكلة (/ 0 ر و) و هي قافية متواترة.

البيت 2- مطلقة بروي الشين على شاكلة (/ 0 ر و) و هي قافية متواترة.

¹ ينظر: روز غريب، النقد الجمالي واثره في النقد العربي، ص28

² فوزي المعلوف : موسوعة الشعر العربي (قرص) إشراف محمد أحمد السويدي ، الإصدار 03

البيت 3- مقيدة بروي الرء على شاكلة (0/ ر) و هي قافية متواترة.

البيت 4- مطلقة بروي الضاد على شاكلة (0/ ر و) و هي قافية متواترة.

يلاحظ مما سبق أنّ جميع القوافي متواترة بإيقاع واحد إلا أنّ الشكل الخارجي لها منوع رويًا (تنوع الحروف الصامتة) مع وجود الوصل في القافية المطلقة.

— أمّا في التوازنات الصوتية، فيُرى ذلك التكرار الصوتي الصرفي بصيغة (افعل) للأمر في البيت الثاني، والثالث (انهض/ابطش/انهش/افتك/انحر....)، وهي تصرّيات صرفية⁽¹⁾، يرسم بها الشاعر صورة أو يساعد على تكوينها حيث يكون هذا التكرار في تتابع صوتي في البيت الواحد أو عبر كلمات⁽²⁾.

لا نبرح فضاء العصبية الأندلسية حتى نخرج إلى شاعر آخر، وهو رشيد سليم الخوري (القروي) الذي تجاوزت نسبة قصائده التجديدية (11.1 %) من المجموع العام لقصائده الشعرية؛ أي ما يعادل (71) قصيدة تجديدية في (12) بحراً كما رأينا في ما سبق، ومن أبرز شواهد ضمن القصائد صغيرة الحجم موحدة الوزن و متنوعة القافية قصيدة (سُبعلْ)(*)، إذ يقول فيها⁽³⁾:

(مجزوء الكامل)

1- وَهَبَ الْكَنِيسَةُ مَدَبَحًا # وَ رَفِيفُهُ وَهَبَ الْجَرَسَ

2- لَا لِلذِّدَاءِ إِلَى الْعِيَا # دَعِ وَالنَّطْهَرِ مِنَ الدَّنَسِ

3 — فَالذِّينُ عِنْدَ النَّاسِ مَعُ # نَاهُ التَّعَصُّبِ وَالْهُوسِ

1- وَ تَعَارَكََا فَقَدَاسَةَ الْ # هِبَتَيْنِ بَعْدَ الْعِزِّ فِي ذُلِّ

2- مَطْرُوحَتَيْنِ عَلَيْهِمَا # تَتَنَاقَبُ الرِّقَسَاتِ أَرْجُلُ

3- عُقْبَي الْجَمِيعِ وَ لَيْتَ كُ # لَ قَرَاكَ يَا لَبْنَانُ سُبْعَلُ

¹ يتظر: محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص 111

² ينظر: محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص 31

³ الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 579.

(*) سُبْعَلُ: قرية في شمالي لبنان.

القصيدة مكونة من قسمين أو مقطعين، كل مقطع بثلاثة أبيات تحمل غرض الهجاء والأسف على مجزوء الكامل، و قد لوحظ عليه ما يأتي :

— خاصية التدوير الشعري، التي لها دلالة لإيقاعية نفسية ترتبط بالشاعر في محاولة استمراره لنقل الموقف و الصورة من دون فصل مما قد يجعله لا يتكلف في البحث عن كلمات أو ألفاظ تلتزم حدود الشطر المنفصل .

أمّا في قافية المقطع الأول فما نسجله :

— بُروز قافية مقيدة بروي السين على شاكلة (//0/ر)، وهي قافية متداركة .

— قافية المقطع الثاني مقيدة أيضا بروي اللام على شاكلة (0/ر)، وهي قافية متواترة، فالاختلاف في القوافي كان على المستوى الإيقاعي ولم يختلف كثيرا على المستوى الشكلي .

ومن قصائده المتوسطة قصيدة (رحماك)، من (11) بيتا نظمها بطلب من أحد أصدقائه الملحنين، إذ يقول فيها ⁽¹⁾:

1-رُحْمَاكَ يَا لَمِيَاءُ عُوْدِي # وَ أَنْجِزِي حُرَّ الوُعُودِ

2-أَبْلَتْ يَدُ الْبَيْنِ رَبَّابِي # وَقَطَعْتَ أَوْتَارَ عُوْدِي

3-مُدَّ غَيْبَتِ يَا لَمِيَاءُ عَنِّي # فَرَّ هُزَارُ الْأَنْسِ مِنِّي

4-وَبَدَّلْتَ تِلْكَ الْأَغَانِي # وَ صَوَّحْتَ رَوْضَ الْأَمَانِي

إلى أن يقول:

9 -أَبَيْتُ لَا أَغْلِقُ بَابِي # أَخْدَعُ نَفْسِي بِالسَّرَابِ

10-أَقُولُ رَبُّمَا لَمِيَاهُ # تَدْخُلُ فَجَاءَهُ عَلَيْهِ

11-يَا مُقْلَتِي بِاللهِ نَامِي # عَلَيَّ أَرَاهَا فِي مَنَامِي

¹ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 519.

فالقصيدة من مجزوء الرجز، إلا أنّ الشاعر جدّد في التفعيلة بإدخال سبب خفيف بواسطة الترفيل فأصبحت (مُستَقْلَاثُن) في جميع الأبيات إلا البيت العاشر .

— أمّا القافية فكانت غنية بالتنوعات الإيقاعية و التشكيلية نرصدها كالآتي :

ب1: قافية مطلقة بروي الدال على شاكلة (/ ف ر و) متواترة .

ب2: قافية مطلقة بروي الدال على شاكلة (/ ف ر و) متواترة .

ب3: قافية مطلقة بروي النون على شاكلة (/ 0 ر و) متواترة .

ب4: قافية مطلقة بروي النون على شاكلة (/ ف ر و) متواترة .

ب9: قافية مطلقة بروي الباء على شاكلة (/ ف ر و) متواترة .

ب10: قافية مطلقة بروي الياء على شاكلة (/ 0 ر و) متواترة .

ب11: قافية مطلقة بروي الميم على شاكلة (/ ف ر و) متواترة .

فالقوافي كلها منوعة رويًا بين المجهورة (الدال ، الباء، الياء، الميم) و بعضها شديد في نفس الوقت (الدال، الباء، الميم)، والبعض الآخر رخوي أو احتكاكي ؛ النون الياء، كما نلاحظ ذلك التواتر الكلي في إيقاعات القافية بشكل منتظم رغم اختلاف الشكل الخارجي للقافية بين المردوف (/ ف ر و) الغالب، وغير المردوف (/ 0 ر و) وهو الشاذ في البيتين الثالث و العاشر.

— بروز إيقاع الترصيع المتوازي إذ تتفق الكلمتين الأخيرتين (الضرب/العروض) في كل بيت وزنا ورويًا بشكل قياسي، وهو ما يكسب القصيدة نغما مميزًا داخليًا يمثل ذلك الخيط النفسي الذي تتشابك فيه كل الخيوط (الأبيات) ليعبر عن حالة شعورية متكاملة.

في فضاء جنوبي آخر يطل علينا **جورج صيدح** مؤسس (الرابطة الأدبية) بالأرجنتين، ذلك الشاعر السوري (1893 — 1978م؟)، وصاحب دواوين شعرية

(النوافل /نبضات /شظايا حزيران)، وكتاب (أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية) والذي قدم فيه للمشرق الأدب المهجري الجديد بصدق وموضوعية⁽¹⁾.

آمن هذا الأخير بالتجديد الصوتي والإيقاعي على مستوى القصائد موحدة الوزن، ولجأ كنظرائه إلى تنويع القافية شكلا وإيقاعا، وفي أهم دواوينه الشعرية (شظايا حزيران) الذي لم تتعدى نسبة التجديد فيه نسبة (6 %) من مجموع القصائد الشعرية تناول فيه عدة أبحر بتجديد على مستوى القافية، ومنها بحر الرمل بقصيدة تقليدية بعنوان (رُدِّهم) من (12) بيتا، و قصيدة تجديدية من (27) بيتا على نفس الوزن بعنوان (دير ياسين) قسّمها الشاعر إلى ستة مقاطع نظمها في سنة (1946م)، يقول فيها⁽²⁾: (الرمل)

1- تَحْتَ سِثْرِ اللَّيْلِ سِثْرَ الْمَجْرَمِينَ # طَرَقَ الْفُجَّارُ بَيْتَ الْمُقَدَّسِ

2 – يَا فِلَسْطِينَ عَلَى مَنْ تَعْتَبِينَ # إِنْ تَكُنْ نَامَتْ عُيُونُ الْحَرَسِ

1- نَزَعَ الْغَرْبُ عَنِ الْوَجْهِ الْقَنَاعَ # وَرَمَى الشَّرْقَ بِمَا فِي قَابِهِ

2- رَوَّدَ الْأَفْعَى بِأُظْفَارِ السَّبَاعِ # وَسَقَى أَنْيَابَهَا مِنْ نَائِهِ

3- أَصْبَحَ إِسْرَائِيلُ يُخَشَى وَيُطَاعَ # وَغَدَا عَزْرَائِيلُ مِنْ حُجَابِهِ

4- ذَبَحُوا فِي (دِيرِ يَاسِينَ) الْقُطَيْنَ # مَا نَجَا طِفْلٌ وَلَا شَيْخٌ نُسِي

5- وَالصَّبَابَا فِي ذِمَارِ الْغَاصِيَيْنِ # كَالْمَهَا فِي مَخْلَبِ الْمُقْتَرَسِ

ليقول في المقطع الخامس :

1- دِيرَ يَاسِينَ عَلَى الدُّنْيَا الْعَفَاءَ # إِنْ تَكُنْ دُنْيَا الزَّئِيمِ الْأَجْنَبِيِّ

2- ثَأْرُكَ الصَّارِخُ فِي سَمْعِ السَّمَاءِ # جَمْرَةٌ تَكْوِي قُلُوبَ الْعَرَبِ

3- قَسَمًا مَا هُدِرَتْ تِلْكَ الدِّمَاءُ # وَهِيَ فِي ذِمَّةِ عَيْسَى وَالنَّبِيِّ

4- إِنَّهَا وَحَدَّتِ الْمُفْتَرِّقِينَ # فَتَنَادُوا لِلْجِهَادِ الْأَقْدَسِ

¹ ينظر: خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون، مج2، ص 851

² جورج صيدح : شظايا حزيران دار القلم بيروت ، د ت لبنان، ص 43-48.

5-أُخَذُوا الْعَهْدَ عَلَى الرَّوْحِ الْأَمِينِ # إِنَّ مَنْ آمَنَ لَمَّا يَيْئَسُ

و يقول في المقطع الأخير (السادس) :

1- يَا بَنِي أُمِّي مَتَى الْجَوَّ رَعْدُ # فَجَرُّوا الْبَرْقَ وَكُونُوا الصَّاعِقَةَ

2- وَاعْصِفُوا رِيحًا مَتَى الْغَيْمُ انْعَقَدُ # تَقْشَعُ الرِّيحُ الْغُيُومَ الْخَافِقَةَ

3- حَالِفُوا اللَّهَ وَلا تَخْشُوا أَحَدَ # وَاحْمِلُوهَا حَمَلَاتٍ صَادِقَةَ

4- قَدْ هَزَرْنَا عَرْشَ رَبِّ الْعَالَمِينَ # بِدُعَاءٍ مِنْ قَرَارِ الْأَنْفُسِ

5- رَبِّ هَدِيَّا مِنْكَ يَهْدِي الْحَاكِمِينَ # وَقَنَا ثَانِيَةَ الْأَنْدَلُسِ

إنَّ أهم ما نلاحظه هو الاعتماد على نظام خاص بالقصيدة في تقسيمها وتقفيتها

فقد قسّم الشاعر القصيدة إلى (06) مقاطع، والتزم نظام قافية معين بالشكل التالي :

المقطع 1 : البيت الأول (قافية داخلية تلحق الشطر الأول بروي النون)

(قافية خارجية تلحق الشطر الثاني بروي السين)

البيت الثاني (قافية داخلية تلحق الشطر الأول بروي النون)

(قافية خارجية تلحق الشطر الثاني بروي السين)

أما بقية المقاطع المتبقية: فقد التزم الشاعر خمسة أبيات بنظام قافية بالشكل:

البيت الأول :-----القافية س -----القافية ع

البيت الثاني :-----القافية س -----القافية ع

البيت الثالث:-----القافية س -----القافية ع

أما البيت الرابع و الخامس:-----القافية س -----القافية ع

ملاحظة: كل من (س،س،ع،ع) رموز لحروف الروي المختلفة.

— أمّا ما يخص الوزن فهي كلها على وزن الرمل .

— تتوعد القوافي بين الأشر— كما لاحظنا سالفاً— مع تتوع أحرف الروي داخليا و خارجيا في تشكيل هذه المقاطع بالبيان الآتي:

المقطع الأول :

بـحيث(ب= البيت، ش = الشطر)

- ب 1 : ش 1- قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف ر)، و هي مترادفة
ش 2- قافية مطلقة بروي السين على شاكلة (/ 0 ر و)، و هي متدركة
ب 2 : ش 1- قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف ر)، و هي مترادفة
ش 2- قافية مطلقة بروي السين على شاكلة (/ 0 // ر و)، و هي متراكبة

المقطع الثاني :

- ب 1 : ش 1- قافية مقيدة بروي العين على شاكلة (/ ف ر)، و هي مترادفة
ش 2- قافية مطلقة بروي الباء على شاكلة (/ ف ر و خ)، و هي متدركة

- ب 2 : ش 1- قافية مقيدة بروي العين على شاكلة (/ ف ر)، و هي مترادفة
ش 2- قافية مطلقة بروي الباء على شاكلة (/ ف ر و خ)، و هي متدركة
ب 3 : ش 1- قافية مقيدة بروي العين على شاكلة (/ ف ر)، و هي مترادفة
ش 2- قافية مطلقة بروي الباء على شاكلة (/ ف ر و خ)، و هي متدركة

- ب 4 : ش 1- قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف ر)، و هي مترادفة
ش 2- قافية مطلقة بروي السين على شاكلة (/ ر و)، و هي مترادفة
ب 5 : ش 1- قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف ر)، و هي مترادفة
ش 2- قافية مطلقة بروي السين على شاكلة (/ 0 // ر و)، و هي متراكبة

و منه نصل إلى أن قافية الأشر الداخلية (ش 1) في المقطعين كلها مترادفة داخليا ولها شكل خارجي واحد (/ ف ر)، أما قوافي الأشر الخارجية (ش 2)، فهي متنوعة بين المترادفة (/ ر و)، والمتدركة (/ 0 // ر و)، (/ ف ر و خ) التي لها

أشكال خارجية متنوعة، فهذا التنوع الإيقاعي بين الأَشْطَر يؤكد مبدأ الخصائص المميزة في قيم المخالفة الصوتية مما يساعد على تشكيل بنية الشعر⁽¹⁾.

من الصور الناذرة في تنوع القافية مع وحدة الوزن قصيدة لـ (الياس قنصل) من شعراء الرابطة الأدبية، وهي عبارة عن قطعة شعرية من أربعة أبيات أتمها الشاعر بكلمة (بأمي) بعنوان (الحب العميق) إذ يقول فيها ⁽²⁾: (المقارب)

1- رِيَّاحُ الْبَعَادِ تَهْزُ فُؤَادَ # كَ هَزَا عَنِّيكَ وَ دَمْعُكَ يَهْمِي

2- وَ قَدْ رَسَمَ الشَّوْقُ رَسْمًا جَلِيًّا # عَلَى وَجْهِكَ الْعَابِسِ الْمُدْلَهْمُ

3- فَأَنْتَ ضَاحِيَّةٌ دَهْرَ خَلُونِ # وَأَنْتَ فَرِيْسَةُ حُزْنٍ وَ غَمٍ

4- وَ فِي زَفْرَاتِكَ لَفْحَةٌ حُبٍّ # عَمِيقَ بَمَنْ يَا غَرِيبُ تُفَكِّرُ ؟

بأمي ...

فالقطة على وزن المقارب أتمها الشاعر بلفظة (بأمي)، وتقابل (فَعُولن) .

— روي الأبيات الثلاثة الأولى هو (الميم)، والميم صوت شفوي أنفي و متوسط ارتبط بالكلمات (يهمي / المدلهم / غم) الحزينة حزنه الهادئ على (أمه)، مما يوحي بنوع من المحاكاة الصوتية الدلالية بحيث أن السامع يفهم المعنى من الرنة والوقع⁽³⁾

— تنوع بين القوافي المقيدة و المطلقة بالشكل :

ب-1: قافية مطلقة بحرف الميم على شاكلة (/ 0 ر و) متواترة

ب-2: قافية مقيدة بحرف الميم على شاكلة (/ // 0 ر ر) متداركة

ب-3: قافية مقيدة بحرف الميم على شاكلة (/ // 0 ر) متداركة

ب-4: قافية مقيدة بحرف الراء على شاكلة (/ // 0 ر) متواترة.

أما قافية الخروج من المقطع، فهي مطلقة بحرف الميم متواترة (/ 0 ر و) .

¹ ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص66

² ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الادب المهجري، ص 734.

³ ينظر: روز غريب، النقد الجمالي، ص95

نتائج و فوائد :

من خلال هذا الوصف والرصد لأبرز النماذج الشعرية المهجرية التي تدخل في إطار القصائد ذات البحور الموحدة و القوافي المنوعة إيقاعيا وشكليا ، يمكننا أن نوجز في نقاط بعض الخصائص الإيقاعية الصوتية التي تمثل الصورة التشكيلية لأوزان و قوافي هذه القصائد كالآتي :

بخصوص الوزن :

-التنوع في استخدام البحور الشعرية من تامة و مجزوءة مع التركيز على البحور الصافية كـ(الكامل/ الرمل/ المتقارب/ المتدارك/ الرجز)، وتوظيفها مجزوءة وهذا راجع إلى سهولة التعامل مع الوزن المجزوء خاصة إذا كان البحر أحادي مما يساعد على الانتقال من قافية إلى أخرى بسهولة نسبية.

-ندرة هذا النوع من القصائد ذي الوزن الموحد و القافية المنوعة بالمقارنة مع نسب التجديد الشعري عند بعض الشعراء، وخاصة أبي ماضي (32 %)، ونسيب عريضة (51%)، و فوزي المعلوف (36.5 %)، وازدادت ندرة مع بعضهم ممن تراوحت نسب التجديد عندهم ب (11 %)عند القروي، و (6 %)عند جورج صيدح(9 %)

-خاصية التدوير في الأبيات الشعرية، وهي سمة عامة لجميع الشعراء لما لهذه الخاصية من دوافع إيقاعية و نفسية تساعد على استمرارية الدفقة الشعورية، كما لجأ بعض الشعراء إلى ظاهرة فصل الشطرين وإظهار التصريع في بداية بعض المقاطع كما رأينا عند أبي ماضي في قصيدة (المساء).

-تقسيم القصائد إلى مقاطع شعرية متفاوتة الحجم ، والتنوع داخل هذه المقاطع في القافية و الروي، مما يضيف على المقطع تنوعا إيقاعيا يكاد يكون مفصولا عن بقية المقاطع مع الحفاظ على الوزن الموحد.

-اعتماد تقنية موحدة في آخر الأشطُر الأولى (الصدر) في مقابل تقنية موحدة في آخر الأشطُر الثانية (الأعجاز)، مع التنويع في حروف الروي القصيدة بين المهموسة والمجهورة في شكل تناظري إيقاعي جديد ، كما رأينا عند جورج صيدح في قصيدة (دير ياسين)، و هي ظاهرة فريدة في هذا النوع من الشعر.

-اعتماد نظام ثابت في تغيير حروف الروي بين الأبيات سواء في القصيدة الواحدة أو في المقطع الواحد، فالنظام الأول يعمل على تتابع حرف روي واحد لبيتين، أو ثلاثة أبيات متتابعة، و أمثلته كما يأتي :

-تتابع ثلاثة أبيات بروي واحد قصيدة (البلاد المحجوبة) لجبران بالشكل:

ب1 ← روي القاف

ب2 ← روي القاف

ب3 ← روي القاف

ب4 ← روي التاء

ب5 ← روي التاء

أو تتابع بيتين بروي واحد قصيدة (صلاة) لنسيب عريضة بالشكل:

ب1 ← روي الراء

ب2 ← روي الراء

ب3 ← روي النون

ب4 ← روي النون

ب5 ← روي الألف

ب6 ← روي الألف

أمّا النظام الثاني فعمل على المخالفة في الروي بين البيت و بيت آخر بعده من أمثلته قصيدة (الفتنة) لفوزي المعلوف كما رأينا بالشكل :

ب1 ← روي الراء

ب 2 ← روي الشين

ب3 ← روي الرء

ب4 ← روي الضاد

أمّا من حيث الموضوع أو الغرض، فرصدنا الوحدة الموضوعية أو وحدة الموضوع في القصيدة المهجرية ذات الوزن الموحد والقافية المنوعة رغم تعدد مظاهر هذا الموضوع وأوجهه عند الشاعر وطابع التجديد في هذه المواضيع التي تتطرق لمسائل تأملية وأخرى فلسفية حديثة.

- بخصوص القافية:

للقافية في هذا النمط الشعري الحديث مظاهر عديدة ومتنوعة أبرزها :

- تنوع القوافي بين المطلقة والمقيدة حتى داخل المقطع الواحد.
- تنوع حروف الروي داخل القصيدة، وحتى داخل المقطع الواحد، وأحيانا بين البيت والبيت الآخر مما يوقع في عيب "الإجازة"، وهي الجمع بين رويين مختلفين متباعدين في المخرج⁽¹⁾، ومثاله قصيدة(الفتنة) لفوزي المعلوف.
- تنوع ظهور الأشكال الخارجية للقافية داخل المقطع أو القصيدة الواحدة فبعض حروف القافية بشكل جليّ (التأسيس / الدخيل / الوصل/ الخروج) وتختفي بعضها أحيانا، وأكثر صورها على شاكلة (./ ف ر و خ) كبيت صيدح :((روَدَ الأفعَى بأظفار السّباع # وسَقَى أنيابها من نَابه)).

وأقل صور ظهورها خارجيا على شاكلة (ر/0/ر) كبيت القروي :

((وَهَبَ الكنيسةَ مَدْبَحًا # وَرَفِيفُهُ وَهَبَ الجَرَ سَ))

¹ ينظر: زبير دراقي و عبد اللطيف شريقي , محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 113

— احتلت القوافي المتدركة بالشكل (0//0/) الصادرة في النماذج المدروسة بنسبة (27%) في مقابل القوافي المتواترة (0/0/) بنسبة (25%)، فالمتراذفة (00/) بنسبة (19%)، ثم القوافي المترابطة بنسبة (27%)، وهو ما يفسر ارتباط النسبة بالشكل الخارجي للقافية، فالقوافي المتدركة بالشكل (0//0/) تنوعت أشكال ظهورها في أربعة أنماط هي: (/ س د ر و)، و (/ 0 / / ر)، و (/ ف ر و خ)، و (/ 0 / ر و) أما القوافي المتواترة بالشكل (0/0/) تنوعت أشكال ظهورها إلى ثلاثة أنماط هي: (0//0/)، و (/ ف ر و)، و (/ 0 / ر و)، والمتراذفة بالشكل (00/) ظهرت بنوع واحد هو (/ ف ر و)، أما المترابطة بالشكل (0///0/) فظهرت بنوع واحد هو: (/ 0 // ر و) ومنه فكلما شاعت أو اتسعت دائرة القصائد الشعرية في نمط معين من القافية والتزام إيقاع معين تباعدت أشكال تركيبها كما هو واضح في القافية المتدركة.

- بروز بعض الموازنات الصوتية (التصدير/ الترصيع) ، وبعض التنويعات الفونيمية التي تقوم على مبدأ المخالفة، وكلها ظواهر عكست دلالات معينة (محاكاة) ترتبط بنفسية الشاعر وتعبيره.

ب- قصائد ذات البحور والقوافي المتعددة :

زادت رُقعة التجديد عند شعراء المهجر بمزج البحور الشعرية في القصيدة الواحدة بالإضافة إلى التنويع الصوتي في القوافي، وهذا النمط الجديد يحقق الهدف الذي حققه النمط الأول، وهو إبعاد الرتابة المعتمدة في الوزن الواحد والقافية الموحدة مما يتيح للشعراء تعدد الأصوات (المتكلمين) داخل القصائد ذات النمط القصصي، ويحقق ذلك التناغم الصوتي المتنوع من خلا تنوع البحور والقوافي، وسنعمد في هذا النمط إلى التركيز على نموذج واحد لشاعر أو شاعرين من كل مدرسة أو اتجاه طالبا للاختصار والتركيز، ومن ثمة استكشاف أبرز وأهم الخصائص التشكيلية الصوتية .

ب - 1 - في الشعر الشمالي (الرابعة القلمية): من أشهر النماذج الشعرية لمثل هذا النمط من الشعر قصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران، والمكونة من ثمانية عشر مقطعا (18)، والتي تضم (203) بيتا نظمها على وزني البسيط ومجزوء الرمل، وغنى فيها جوهر الحياة، وبث فيها عبق هذا التمرد الملهب على القيم المتحجرة التي تقيم على رواي الحياة انقسامات غريبة بين العدل والظلم، وبين الخير والشر، وهي قصيدة تهوم لتعرج على دنى (جمع دنيا) غريبة تسعى إلى تجسيد ذلك العالم المثالي الذي ينبغي له أن يفيض بالجمال والحسن، والإخاء، والعدل، والقيم السامية⁽¹⁾، فموضوعات القصيدة متعددة ومتشابكة في نفس الوقت ذات طابع تأملي فلسفي، إذ يقول في المقطع الأول منها⁽²⁾:

(البسيط/مجزوء الرمل)

1- الخَيْرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوعٌ إِذَا جُبِرُوا # وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لَا يَقْنَى وَإِنْ قُبِرُوا

2- وَأَكْثَرُ النَّاسِ آلَاتٌ تُحَرِّكُهَا # أَصَابِعُ الدَّهْرِ يَوْمًا تَمُّ تَنْكَسِرُ

3- فَلَا تَقُولَنَّ هَذَا عَالِمٌ عَلَّمَ # وَلَا تَقُولَنَّ ذَلِكَ السَّيِّدُ الْوَقْرُ

4- فَأَفْضَلُ النَّاسِ قُطْعَانٌ يَسِيرُ بِهَا # صَوْتُ الرُّعَاةِ وَمَنْ لَمْ يَمْشِ يَنْدَثِرُ

5-.....لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ رَاعٍ # لَا وَلَا فِيهَا الْقَطِيعُ.....

6-.....فَالشِّتَاءُ يَمْشِي وَلَكِنْ # لَا يُجَارِيهِ الرَّبِيعُ.....

7-.....خُلِقَ النَّاسُ عَبِيدًا # لِلَّذِي يَأْبَى الْخُضُوعَ.....

8-.....فَإِذَا مَا هَبَّ يَوْمًا # سَائِرًا سَارَ الْجَمِيعُ.....

9-.....أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِّ # فَالْغَنَاءُ يَرَعَى الْعُفُولَ.....

10-....وَأَنْيُنُ النَّايِ أَبْقَى # مِنْ مَجِيدٍ وَذَلِيلٍ.....

¹ ينظر: سليمان كامل: دراسة في شعر جبران خليل جبران، ص 19-20.

² جبران خليل جبران: المجموعة الكاملة (العربية)، ص 199

وفي القطعة اللاحقة يقول⁽¹⁾:

- 1- وَالْعِلْمُ فِي النَّاسِ سُبُلٌ بَانَ أُولُهَا # أَمَّا أَوَاخِرُهَا فَالذَّهْرُ وَالْقَدَرُ
- 2- أَفْضَلُ الْعِلْمِ حِلْمٌ إِنْ ظَفِرَتْ بِهِ # وَسِرَتَ مَا بَيْنَ أَبْنَاءِ الْكَرَى سَخِرُوا
- 3- فَإِنْ رَأَيْتَ أَخَا الْأَحْلَامِ مُتَقَرِّدًا # عَنْ قَوْمِهِ وَهُوَ مَتَّبُودٌ وَمُحْتَقَرُ
- 4- فَهُوَ النَّبِيُّ وَبُرْدُ الْغَدِ يَحْجُبُهُ # عَنْ أُمَّةٍ بِرَدَاءِ الْأَمْسِ تَأْتِرُ
- 5- وَهُوَ الْغَرِيبُ عَنِ الدُّنْيَا وَسَاكِنُهَا # وَهُوَ الْمُجَاهِرُ لَامَ النَّاسِ أَوْ عَذَرُوا
- 6- وَهُوَ الشَّدِيدُ وَإِنْ أَبَدَى مُلَايِنَةً # وَهُوَ الْبَعِيدُ تَدَانَى النَّاسِ أَوْ هَجَرُوا
- 7-لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ عِلْمٌ # لَا وَلَا فِيهَا الْجَهْلُ
- 8-فَإِذَا الْأَغْصَانُ مَالَتْ # لَمْ تَقُلْ هَذَا الْجَلِيلُ
- 9-إِنَّ عِلْمَ النَّاسِ طُرًّا # كَضَبَابٍ فِي الْحُقُولِ
- 10- .. فَإِذَا الشَّمْسُ أَطْلَتْ # مِنْ وَرَا الْأَفْقِ يَزُولُ
- 11- .. أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنَّ # فَالْغِنَاءُ خَيْرُ الْعُلُومِ
- 12- ..وَأُنَيْنُ النَّايِ يَبْقَى # بَعْدَ أَنْ تَطْفَأَ النُّجُومُ

لقد بُنيت مقاطع قصيدة المواكب على عشرة أبيات في أغلبها، وقد نجد ما فوق ذلك كما هو واضح في المقطعة اللاحقة (12 بيتا)، ومن الوهلة الأولى نلاحظ تقسيمها - أي القطعة - إلى مجموعتين مجموعة أبيات أولى من بحر البسيط، وكلها على روي "الراء" الذي اتبعه في كامل القصيدة، ثم مجموعة أبيات ثانية من بحر مجزوء الرمل برويين مختلفين، وقد اتبع هذا النظام في كامل قصيدة (المواكب).

أما المواضيع فكل مقطع أو قطعة تعالج موضوعا منفصلا يصور في (الكتلة الأولى) بصورة سلبية ترتبط بالبشر، وفي المجموعة الثانية (الكتلة الثانية) بصورة إيجابية ترتبط بالغاب والطبيعة، وهكذا كما هو واضح في المقطع الأول الذي يتكلم فيه عن عبودية البشر، فينفي هذه العبودية في الغاب، ويعود في المقطع اللاحق ليتكلم عن العلم السائد بين الناس ثم ينفي العلم والجهل في الغاب في نفس المقطع.

¹ المرجع نفسه ، ص 201

إنَّ أهم وأبرز معالم هذا النمط من حيث الوزن ما نلاحظه في المقطع الأول :

— الأربعة أبيات الأولى من بحر البسيط تتضمن نظرة حول العبودية
أما من البيت الخامس إلى البيت العاشر، فمنظومة على وزن مجزوء الرمل
(فاعلاتن، فاعلاتن) ضمَّنها موضوع العبودية في الغاب وقد نفى هذه
الصورة في أحضان الطبيعة.

أما القافية: فقد التزم جبران روي " الراء" في الأربعة أبيات الأولى، وهي قافية
مطلقة على شاكلة (/ 0 // رو)، تنتمي إلى فئة القوافي المترابكة إذ تشترك فيها
لفظتان في البيت الأول (إن قبروا)، أو لفظة واحدة تامة (يندثر)، وقافية الأبيات
المتبقية على وزن مجزوء الرمل، فهي بروي " العين" في الأبيات الأولى وبروي
"اللام" في البيتين الآخرين، وكلها قوافٍ مقيدة ومردوفة أحيانا بالياء أو واو
المدّ بالشكل: (/ ف ر) تنتمي للمترادفة التي تقتصر على جزء من كلمة

المقطع الثاني: خصص الستة أبيات الأولى للبسيط، والستة الأخرى لمجزوء الرمل

أما القافية : فقد التزم روي "الراء" في الأبيات الستة الأولى ، ثم روي "اللام"
في الأربعة أبيات التالية، ثم روي "الميم" المقيدة في البيتين الآخرين، فقافية الرّاء مطلقة
(/ 0 // رو)، وهي مترابكة، أمّا قافية اللام مقيدة على شاكلة (/ ف ر) ، وقافية الميم
كذلك (/ ف ر)، فالمقطع الثاني يماثل المقطع الأول صوتيا وإيقاعيا إلا بزيادة بيتين
في القسم الأول من المقطع الثاني مع تكرار البيتين الأخيرين كلازمة شعرية في جميع
المقاطع، مما يُقرَّب هذا المقطع مع غيره بمقاطع الإنشاد المعروفة في الشعر الأندلسي.
ويمكننا في الأخير أن نعطي مخططا بيانيا بسيطا نبين فيه تركيب وزن وقافية هذه
القصيدة بالشكل الآتي:

(ك.....)	_____	_____	البيسط	المقطع
(ك.....)	_____	_____		
(ك.....)	_____	_____		
(ع.....)	_____	_____	مجزوء الرمل	
(ع.....)	_____	_____		
(ع.....)	_____	_____		
(ع.....)	_____	_____		
(ص.....)	_____	(_____)		
(ص.....)	_____	(_____)		

ك: روي البسيط (.....) قافيته

ع: روي الرمل المجزوء (.....) قافيته

ص: روي الرمل المجزوء (.....) قافيته

(_____): اللازمة المتكررة

ـ وفيما يخص التوازنات الصوتية: نرصد ظاهرة التشطير في البيت (2,1) من المقطع الأول، والبيت (5, 6) من المقطع الثاني ؛ والتشطير هو نمط تعبيرى يعتمد التوازي الصوتي الذي يتلازم غالبا مع التوازي الدلالي ⁽¹⁾، مع تدعيم هذا التشطير بالتكرار في البيت 3 من المقطع الأول (فلا تقولن)، وهو من أبرز السمات التي تتناظر مع العناصر الأخرى في القصيدة لإحداث المماثلة الصوتية ⁽²⁾، أضف إلى ذلك التجنيس في نفس الأبيات السابقة بين (جُبروا/ قُبروا، عالم/ علم، عذروا/ هجرُوا) ، مما يدعم الرصيد الصوتي إيقاعيا.

ولـأبي ماضي سبغُ قصائد تعددت بها البحور والقوافي، فقد أحصى "عبد الباسط محمود" ما يقارب (331) بيتا تشكل سبع قصائد نوّع فيها الشاعر البحور الشعرية مع القوافي، ومنها قصيدة (الشاعر والملك الحائر) ذات الـ(75) بيتا، إذ جمع بين أربعة

¹ ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات، ص 100

² ينظر: عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبى النبوي، ص 212

بحور شعرية هي: (مجزوء الرمل 14 بيتا) + (الكامل التام 40 بيتا) + (السريع التام 20 بيتا) + (المتقارب التام 15 بيتا)⁽¹⁾، وله قصيدة بعنوان "هي" يروي فيها قصة عاطفية تداولها مع أصدقائه، وهي مكونة من (37) بيتا نضمها على بحري السريع التام (25) بيتا، ومجزوء الوافر (بيتان)، فيقول⁽²⁾:

(السريع/مجزوء الوافر)

1- أُرْوِي لَكُمْ عَنْ شَاعِرٍ سَاحِرٍ # حِكَايَةَ يُحْمَدُ رَاوِيَهَا

2- قَالَ: دَعَا أَصْحَابَهُ سَيِّدٌ # فِي لَيْلَةٍ رَقَّتْ حَوَاشِيهَا

3- فَأَنْتَظَمْتُ فِي قَصْرِهِ عُصْبَةً # كَرِيمَةً لَا وَاعِلٌ فِيهَا

4- مِنْ نُبْلَاءِ الشَّعْبِ سَادَاتُهَا # وَخَيْرُهُ الْغَيْدِ غَوَانِيهَا

ثم يصف طلب أحد أصدقائه له ليصف محبوبته قائلاً:

5- مَا أَنَا وَحَدِي الصَّبُّ فِيكُمْ # كُلُّ الْعَذَارَى مَنْ أَنَاجِيهَا

6- فَكُلُّ نَفْسٍ مِثْلَ نَفْسِي لَهَا # فِي هَذِهِ الدُّنْيَا أَمَانِيهَا

7- وَأَنْتَ؟ قَالَ الصَّحْبُ وَاسْتَضَحُّوا # هَلْ لَكَ حَسَنَاءُ تُحِيهَا

و يقف الشاعر مُعلنًا عن التي يحبها قائلاً:

8- قَالَ: أَجَلُ أَشْرَبُ سِرِّ الَّتِي # بِالرَّوْحِ تَقْدِينِي وَأَقْدِينِي

9- صُورَتُهَا فِي الْقَلْبِ مَطْبُوعَةٌ # لَا شَيْءَ حَتَّى الْمَوْتِ يَمْحُوهَا

ليصرح الشاعر بشخصيتها بعد إصرار أحد الأصدقاء:

10- فَصَاحَ رَبُّ الدَّارِ يَا سَيِّدِي # وَصَقَّتْهَا لَمْ لَا تُسَمِّيَهَا

11- أَتَخْجَلُ بِاسْمِ مَنْ تَهْوَى ؟

¹ ينظر: عبد الباسط محمود: دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، ص 43.

² إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 655-651

12- أَحْسَنَاءُ بـ_____غَيْرَ اسْمٍ؟

13- فَأَطْرَقَ غَيْرَ مُكْتَرَثٍ

14- وَتَمَّتْ خَاشِعًا ... أُمِّي!!

فالقصيدية في قالب قصصي درامي يتخللها حوار بين الشاعر وأقرانه وربُّ الدار والمجلس انتقل بها ليصف جو المجلس والحديث الدائر بين المتكلمين (الأصوات) إلى أن وُجِه له الحديث بالتصريح عن مَنْ يُحِب؟، فكانت جميع الأبيات الأولى على وزن السريع ، وبالانتقال إلى طلب الصديق وردَّ الشاعر كان بحر مجزوء الوافر في البيتين الأخيرين، ومما نلاحظه:

— قوافي بحر السريع كلها بروي "الهاء" مردوفة بالياء أو الواو، وهي قافية مطلقة على شاكلة (/ ف ر و) من نوع المتواتر، أمّا قوافي مجزوء الوافر فبروي "الميم" المطلقة على شاكلة (/ 0 ر و) ومتواترة.

ومنه يمكننا وضع مخطط بياني بسيط لشكل هذه القصيدة كالآتي:

(ك.....)	_____	} السريع
(ك.....)	_____	
(ك.....)	_____	
(ك.....)	_____	

(ع.....)	_____	} مجزوء الوافر
(ع.....)	_____	

ك: روي السريع (ك.....) قافية السريع

ع: روي مجزوء الوافر (ع.....) قافية الوافر

- إنَّ أهم ظاهرة إيقاعية مسيطرة على القصيدة هي التطريز في القوافي (راويها حواشيها، غوانيها، أمانيتها) الذي عوّض فقر الحشو من التوزنات الصوتية إلا من

الوقفات الداخلية (أنت؟ قال/ قال: أجل/ فصاح:.) داخل الشطر، وفي ذلك تؤدي دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقف والاستمرار معا، وهي عملية أدق وأرهف من الوقفات المألوفة في القافية⁽¹⁾.

ب -2- في الشعر الجنوبي(العصبة الأندلسية):

لقد أولع شعراء العصبة الأندلسية بالتنوع الوزني والتقفوي داخل القصيدة الواحدة وأبرز من خاض في هذا الميدان القروي الذي ظهرت في شعره خمس قصائد ذات البحور المتعددة والقوافي المتنوعة وهي: (أقصى التجلد - بكى الشعر - رشيد أيوب - جميل - نشيد سوريا)، ومجموع هذه الأبيات ضمن هذه القصائد هو (162) بيتا نوع فيها الشاعر بين (الطويل، والبسيط، والخفيف، والمتقارب، والمجتث)، ومن أجمل تنويعاته الجمع بين ثلاثة بحور شعرية وهي: (البسيط - الخفيف - الطويل) بقصيدة "أقصى التجلد" من (47) بيتا، وثانيها قصيدة "جميل" من (27) بيتا، نوع فيها بين (المجتث والبسيط)، ومنها يقول⁽²⁾:

(المجتث/البسيط)

1-(جَمِيلُ) نَمْ نَمْ هَنِيئًا # يَا لَيْتَ نَوْمَكَ نَوْمِي

2-وَأَيْنَ مَوْتَةٍ يَوْمَ # مِنْ مَوْتَةٍ كُلِّ يَوْمٍ؟

3-زَخَرَفْتُ أَجْنَحَةَ الْأَحْلَامِ فَاَنْطَلَقْتُ # مِنَ الْحَنَائِي كَأَسْرَابِ الْحَسَاسِينَ(*)

4-حَتَّى إِذَا بَلَغْتَ جَنَائِهَا وَقَعْتَ # عَلَى ظُهُورِ الْأَفَاعِي وَالتَّعَابِينِ

5-صَبْرًا فَتَى الشَّعْرَ صَبْرًا # سَيَطْلُعُ اللَّيْلُ فَجْرًا

6-إِنْ مَاتَ مِثْلَكَ يَأْسًا # فَمَنْ يُؤْمَلُ نَصْرًا؟

7-أَلَسْتَ مَنْ رَاعَتْ الدُّنْيَا حِمَاسُهُ # وَجَلَّلتْ فِي جَوَانِبِهَا قِصَائِدُهُ

¹ ينظر: عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى البنيوي، ص 183

²: الشاعر القروي الأعمال الكاملة (شعر)، ص 599 - 601

★ (الحساسين: جمع طائر الحسون، وهو طائر حسن الصوت

8- إنْ صَاحَ فِي مَحْفَلٍ هَبَّ الْجُلُوسُ بِهِ # عَنِ الْمَقَاعِدِ أَوْ هَبَّتْ مَقَاعِدُهُ

9- (جَمِيلٌ) رُحْمَاكَ دَعْنِي # مِنْ الْقَوَافِي الْعَقِيمَةِ

10- (جَمِيلٌ) هَلْ بَعْدَ فَقْدِ # الْأَوْطَانِ لِلشَّعْرِ قِيَمَةٌ

11- (جَمِيلٌ) إِنَّا هَدَرْنَا عُمْرَنَا عَبَثًا # هَلْ بَعْدُ مِنْ أَمَلٍ يُرْجَى فَنَكْتَرِثَا

12- هِيَهَاتَ مَا أَنَا مَنْ يَبْكِي عَلَى جُنْثٍ # كَسَالِفِ الْعَهْدِ أَوْ يَسْتَنْهَضَ الْجُنْثَا

13- (رَشِيدٌ) حَسْبُكَ وَارْجِعْ # إِلَى سِجْلِ الْمَنَآيَا

14- وَنَكْسُ الرَّأْسِ حُزْنًا # عَلَى رُقَاتِ الضَّحَايَا

15- هَلَّا ذَكَرْتَ الْأُولَى بِالْأَمْسِ قُلْتَ لَنَا # أَزَكَى الصَّلَاةِ عَلَى أَرْوَاحِهِمْ

أَبَدًا"

16- اللَّهُ أَكْبَرُ مِنْ أَنْ يُسْتَخَفَّ بِهِمْ # وَأَنْ يَضِيعَ الدَّمُ الْحُرُّ الْكَرِيمُ

سُدَى

القصيدة نظمت سنة (1950 م) في حفلة تأبينية لصديقه الأديب (جميل صفدي)⁽¹⁾ بث فيها الشاعر آلامه، فنوع في بحورها وقوافيها وفق نظام خاص تتضح معالمه في:

- تقسيم القصيدة إلى مقاطع ، في كل مقطع أربعة أبيات ؛ بيتان

على وزن المجثت، وبيتان على وزن البسيط ، إلا أنه في بعض

المقاطع التزم بحرا واحدا من المجثت أو البسيط وزاد أو أنقص

في عدد الأبيات من بيتين في المقطع إلى ثلاثة أبيات، فستة أبيات على

بحر البسيط في المقطع الأخير.

— في نظام القافية اعتمد الشاعر على رويين مختلفين في كل مقطع ، ونوع بين

الإطلاق والتقييد كما يلي:

¹ ينظر: المرجع السابق ، ص 544 .

- 1م } ب1+ب2 — قافية بروي الميم المطلق (/ 0 ر و) متواترة.
 ب3+ب4 — قافية بروي النون المطلق (/ ف ر و) متواترة.
- 2م } ب5+ب6 — قافية بروي الراء المطلق (/ 0 ر و) متواترة.
 ب7+ب8 — قافية بروي الدال المطلق (/ 0 ر و خ) متراكبة.
- 3م } ب9+ب10 — قافية بروي الميم المطلق (/ ف ر و) متواترة.
 ب11+ب12 — قافية بروي التاء المطلق (/ 0 // ر و) متراكبة.
- 4م } ب13+ب14 — قافية بروي الباء المطلق (/ ف ر و) متواترة.
 ب15+ب16 — قافية بروي الدال المطلق (/ 0 // ر و) متراكبة.

ومنه نرى ذلك التواتر بين إيقاع المتواتر والمتراكب في كل مقطع عدا المقطع الأول رغم اختلاف الشكل الخارجي للقافية مع اختلاف الروي والاتفاق على الإطلاق وفي الأخير نخلص إلى مخطط للتشكيل الصوتي والإيقاعي للقصيدة، كما يأتي:

قافية (1)	(ك...)	_____	_____	المجثت
	(ك...)	_____	_____	
قافية (1)	(ع...)	_____	_____	البسيط
	(ع...)	_____	_____	
.....				
قافية (2) مختلفة شكلا	(ص...)	_____	_____	المجثت
	(ص...)	_____	_____	
قافية (2) مختلفة شكلا	(ص...)	_____	_____	البسيط
	(ص...)	_____	_____	

— بروز التذييل في البيت 1,2 (نم/نومي، موته/موته)، والتطريز الداخلي في البيت 3,4 (انطلقت/وحقت)، والخارجي (الحساسين/ الثعابين)، والترصيع في البيت (7,8) (حماسته/قصائده، الجلوس به/ مقاعده)، وكذا التكرار في البيت 9,10,11 (جميل) وهي تنويعات إيقاعية تداخلت دلاليا في العناصر الأولى، وبقي عنصر التكرار الذي

وظفه الشاعر في اتجاه إبراز قيم شعورية معينة لها أهميتها التي تميزها عن بقية عناصر الموقف الشعري في ظل النظام الصوتي الكلي، وفي ذلك يرى "بيار شوسري" >> أن وجود نظام داخلي غير معلن من التواترات الصوتية و الدلالية الغالبة، يضاف إلى نظام القافية الخارجية والصارم والمقنن، هو مصدر انسجام أنغام بعض القصائد << (1)

نتائج وفوائد:

ومن خلال الرصد الاختياري الذي يعتمد على الذوق في اختيار بعض الأبيات من القصائد المطولة ومن المقاطع المتعددة ، وترقيمها لتسهيل الإشارة إلى الشواهد نخلص إلى بعض الملامح التشكيلية لصوت وإيقاع هذا النمط فيما يأتي:

— قلّة ونُدرة هذا النمط الشعري عند أغلب الشعراء، فلا تتجاوز القصائد المنظومة في هذا الباب عشر قصائد، وهذا راجع إلى طبيعة التكلف أو الجهد الذي يبذله الشاعر في اختيار بعض الأبحر الشعرية دون الأخرى عند الانتقال بينها.

— الاعتماد — دائما — على نظام التقطيع أو الفصل في جسد القصائد المطولة، مما يتيح للشاعر التنقل بهدوء إلى مجال أو فضاء شعري إيقاعي آخر دون اللجوء إلى عمليات التدوير المتكلفة.

— الجمع داخل المقطع الواحد بين بحرین، أو الاقتصار على بحر واحد مع فصل هذه الأبحر شكليا كفصل شطري البيت أو الاعتماد على تغيير الروي؛ مثلما فعل أبو ماضي في نهاية قصيدة "هي"

— عدم اللجوء إلى تنويع حرف الروي داخل البحر الواحد، مما يتيح بروز البحر الواحد من خلال النظر إلى رويه الخاص به.

— بروز بعض ظواهر كالتصريع، و التذييل، والتطريز بكيفيات متعددة أضف إلى ذلك ظاهرة الوقفات الداخلية (الفاصلة، النقطة ، النقطتان..) وظاهرة تكرار شطري البيتين الأخيرين في كل مقطع مما يضيف على نهاية

كل مقطع رنين أو إيقاع موسيقى يشبه إيقاع اللازمة في الإنشاد مع التكرار اللفظي في حشو البيت الذي يضيف إيقاعاً صوتياً ونفسياً، فالإيقاع ليس حلية خارجية في بنية النص، بل إنّ له وظيفة خطيرة وهي الإحياء بما يعجز الكلام العادي عن تحديد دلالاته⁽¹⁾.

— الوحدة الموضوعية في أغلب القصائد الشعرية من هذا النمط مع التحديث والجدة في تقليب هذا الموضوع على أوجهه لنفسية، وفلسفية والإنسانية مما يتيح للشاعر الاستمرار في نظم القصيدة بأحجام طويلة.

— الاعتماد على الطابع القصصي الدرامي في بعض القصائد مما يتيح ظهور الأصوات المتعددة داخل العمل الشعري، وهو ما يفسح المجال أمام الشاعر لإدخال أوزان شعرية إضافية كلما تعددت الأصوات.

— تعدد أشكال تواتر البحور الشعرية وفق أشكال هندسية واضحة داخل المقطع الواحد، أو بين المقاطع مما يتيح للعمل الشعري أشكالاً طباعية خاصة.

أمّا بخصوص القوافي: فقد اتّبع هؤلاء الشعراء الأنظمة التالية:

- الحفاظ على رّوي القافية مع شكلها الإيقاعي وشكلها الحرفي داخل المقطع الواحد، ومن ثمة التنويع في الروي، وفي الشكل الخارجي دون الإيقاع الداخلي لها في مقطع موالٍ له ومثال ذلك قصيدة القروي "جَمِيلٌ".
- الحفاظ على رّوي القافية مع شكلها الإيقاعي وشكلها الحرفي في ظل الوزن الواحد مع وزن آخر داخل القصيدة الواحدة غير المُقطّعة، ومثاله قصيدة أبي ماضي "هي".
- الحفاظ على روي القافية مع شكلها الإيقاعي، وشكلها الحرفي في ظل الوزن الواحد داخل المقطع مع الانتقال إلى وزن آخر داخل المقطع نفسه، ومن ثمة التنويع في الروي مع الحفاظ على الشكل الخارجي والإيقاع الداخلي للقافية ومثاله قصيدة "المواكب" لجبران .

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 182

ج- قصائد ذات البحور مُخترعة الصورة:

ونقصد بالبحور مخترعة الصورة هي تلك البحور التجديدية التي جاءت صورها بكيفيات لم يقل بها العروضيون القدامى، فعَمَد شعراء المهجر إلى خرق أو ابتداء تفعيلات جديدة داخل هذه الأوزان لم تقربها كتب العروضيين، أو استهجنوها وعدّوها من الشذوذ، أو مما استعمله المولدون، و هي نماذج وصور قليلة تداولها شعراء المهجر عن قصد، كما فعلوا مع وزن المخلع البسيط، وعن ضرورة لفظية أو تعبيرية كما فعلوا مع النماذج الأخرى، وسنقتصر في هذا القسم على بعض النماذج الموجزة عند بعض الشعراء من دون الخوض في تفاصيل قصائدهم الموضوعية والإنسانية، ومن دون تصنيف هذه الخروقات بين الاتجاهين المهجريين (الشمالي والجنوبي). ومن أهم صور هذا النمط :

ج - 1 - صورة مخلع البسيط:

مُخلَع البسيط وزن عروضي شبيهه بمجزوء البسيط وعدد تفعيلاته (03) تفعيلات وهو وزن عروضي مستحدث تأتي تفاعيله بالشكل (مُسْتَفْعِلُنْ، فاعِلُنْ، فَعُولُنْ) لكل شطر، ومن أمثلته في العصر الجاهلي قصيدة واحدة لإمريء القيس⁽¹⁾، أمّا في العصر العباسي فنجد لـ(ابن الرومي) شاهدا، إذ يقول⁽²⁾:

وَجْهَكَ يَا عَمْرُ فِيهِ طُولٌ # وَفِي وَجْهِهِ الْكِلَابِ طُولٌ

(متفعّلن/فاعِلن/فَعُولن متفعّلن/فاعِلن/فَعُولن)

ومن أمثلته بشعر المهجر عند "أبي ماضي" قصيدة "شاعر في السماء" تتكون من(37) بيتا، يقول في مطلعها⁽³⁾:

رَأَيْتُ اللَّهَ ذَاتَ يَوْمٍ # فِي الْأَرْضِ أَبْكَى مِنْ الشَّقَاءِ

فَرَقَّ وَاللَّهُ ذُو حَنَانٍ # عَلَى ذَوِي الضَّرِّ وَالْعَنَاءِ

¹ ينظر: مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، بط، 2005 م 'الجزائر'، ص 127

² ينظر: يوسف بكار: في العروض والقافية، ص 92

³ يلينا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 104

جاء البيت الأول بالشكل (مُتَعَلِن، فاعِلِن، فَعُولُن / مَسْتَفْعِلِن، فاعِلِن، فَعُولُن) فالضرب و العروض على تفعيلة "فَعُولُن"، وهي في الأصل "مُسْتَفْعِلِن" دخل عليها "الخبِن"، وهو حذف "السَّيْن" أي "حذف الثاني الساكن" فتصير (مُتَعَلِن) ثم دخلها "القطع" وهو حذف النون، وتسكين ما قبله نقلت إلى "مُتَعَلٍ" وحوّلت إلى "فَعُولُن" لختها، ونرى في بيت الشاعر دخول علّة "القصر" على الضرب فصارت "فَعُولٌ"، أمّا عند القروي، فلم نعثر على هذه الصورة إلا من خلال ثلاثة نماذج لا يتجاوز عدد أبياتها (18) بيتاً، ومنها قطعة بعنوان "قَلَّ رَوَاحِي" من ثلاثة أبيات يقول فيه⁽¹⁾:

قَلَّ رَوَاحِي إِلَى صَدِيقِي # مَدَّ شَادَ قَصْرًا وَزَادَ حُبِّي

تَسُومُنِي النَّفْسُ عَنْهُ بُعْدًا # وَيَسْتَهِي الْفَرْبَ مِنْهُ قَلْبِي

لصُحْبَتِي الْأَثْرِيَاءَ مِثِّي # كُلُّ وَفَائِي وَبَعْضُ قُرْبِي

فالتفعيلة في عروض و ضرب الأبيات كلها بصيغة "فَعُولُن" مع الزحافات التي تدخل على "مُسْتَفْعِلِن" في حشو الأقسام ، ومنها "مُسْتَعِلِن" البيت الأول، و "مُتَعَلِن" البيت الأخير. و لنسب عريضة قصيدتان من مطلع البسيط، يقول في إحداها ، وبالعنوان "أَوَّلُ الطَّرِيقِ" من (44) بيتاً⁽²⁾:

تَفْتَحْتُ أَعْيُنُ الدَّرَّارِي # وَاسْتَيْقِظْتُ أَنْفُسُ اللَّيَالِي

وَهَيَمْنَتْ فِي الدُّجَى الْأَمَانِي # وَرَفَرَقْتُ أَجْنَحُ الْخِيَالِ

ويقول في القصيدة الأخرى بعنوان "رباعيات"⁽³⁾:

شَرِبْتُ كَأْسِي أَمَامَ نَفْسِي # وَقُلْتُ يَا نَفْسُ مَا الْمَرَامُ

حَيَاةُ شَكٍّ وَمَوْتُ شَكٍّ # فَلَنَغْمُرُ الشَّكَّ بِالْمَلَامِ.

يلاحظ أنّ عريضة حافظ في العروض على التفعيلة "فَعُولُن"، وفي ضربها بالقصيدة الأولى، أمّا في القصيدة الثانية فقد زاد علّة القصر على تفعيلة "فَعُولُن"، فتصير "فَعُولٌ" في ضرب البيت الأول والثاني، أضف إلى ذلك التوازي الصوتي في البيت الأول

¹ الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر)، ص 69

² نسب عريضة: الأرواح الحائرة، ص 79.

³ المرجع نفسه، ص 83

من قصيدة (أول الطريق) بين (تفتحت/استيقظت، أعين/أنفس، الدراري/الليالي) في قالب التصريع، وفي البيت الثاني من القصيدة (الرباعيات) ذلك التكرار بكلمة (الشك) التي توازنت في الشطر الأول، وتوسّطت في الشطر الثاني لتشكل بؤرة الفكرة في البيت. كما أننا لم نسجّل لبقية الشعراء ، ومنهم جبران ، ورشيد أيوب، وفوزي المعلوف صوراً لهذا النمط في أشعارهم ودواوينهم.

ج - 2 - صورة أحدّ الكامل:

الحذف: هو حذف الوند المجموع كله فتصير تفعيلة "مُتفاعِلن" السباعية في الكامل إلى رباعية بالشكل "مُتفا"، وهو من علل النقص، ويدخل الحذف في وزن الكامل كعلة على العروض والضرب معاً⁽¹⁾. والحذف من العلل التي تدخل على البحر الكامل فقط دون غيره، ويعدّ "مصطفى حركات" هذا النمط من الكامل شاذاً جداً في الشعر العربي إذ وصفه بالنموذج الثالث من الكامل في تصنيف الخليل" ابن أحمد الفراهدي "⁽²⁾. أمّا شعراء المهجر فقد تداول بعضهم هذا النمط الشاذ ، ومنهم "أبو ماضي"، إذ يقول في قصيدة "العاشق المخدوع"⁽³⁾:

1- أَبْصَرْتُهَا فِي الْخَمْسِ وَالْعَشْرِ # قَرَأْتُ أُخْتَ الرَّثْمِ وَالْبَدْرِ (*)

2- عَدْرَاءَ لَيْسَ الْفَجْرُ وَالِدُهَا # وَكَأَنَّهَا مَوْلُودَةُ الْفَجْرِ

3- بَسَامَةً فِي ثَغْرِهَا دُرٌّ # يَهْفُو إِلَيْهَا الشَّاعِرُ الْعَصْرِي

وهي مطولة من (82) بيتاً مقطعة إلى ثمانية مقاطع موزونة على أحدّ الكامل بتفعيلات: (مُتفاعِلن مُتفاعِلن فَعِلْنُ # مُتفاعِلن مُتفاعِلن فَعِلْنُ)، وفي البيت الثالث نلاحظ عروضه (فَعِلْنُ) أي (مُتفا) محذوذة وضربها محذوذ، ودخله الإضمار "فَعِلْنُ" أمّا في البيت الأول فعروضه، وضربه محذوذ مضمر "فَعِلْنُ"، وقد اعتمد الشاعر ببيتها الثاني على تكرار المعنى بصيغة أخرى أي التردد الذي يقوم بدور إيقاعي ودلالي، فالإيقاع بالتكرار، والدلالة بتناول المعنى نفسه بتعبير آخر.

¹ ينظر: يوسف بكار: في العروض والقافية، ص 86.

² ينظر: مصطفى حركات: نظرية الوزن، ص 138.

³ إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 329.

(*) الرثم: نوع من الغزال

له قصيدة أخرى بعنوان "أنا هو" على روي واحد وقافية واحدة، يقول فيها⁽¹⁾:

كَانَتْ قُبَيْلَ الْعَصْرِ مَرْكَبَةٌ # تَجْرِي بِمَا فِيهَا مِنَ السَّفَرِ
مَا بَيْنَ مُنْخَفِضٍ وَمُرْتَفَعٍ # عَالٍ وَبَيْنَ السَّهْلِ وَالْوَعْرِ

وَتَحُطُّ بِالْعَجَلَاتِ سَائِرَةً # فِي الْأَرْضِ أَسْطَارًا وَلَا تَذْرِي

إلى أن يختتم هذه المطولة بمقطع ثانٍ وأخير مكون من بيتين، إذ يقول:

قُلْ لِّلَالِي يَشْكُونَ دَهْرَهُمْ # لَا بُدَّ مِنْ حُلُوٍّ وَمِنْ مُرٍّ
صَبْرًا إِذَا جَلَّ أَصَابُكُمْ # فَالْعُسْرُ آخِرُهُ إِلَى الْيُسْرِ

وهما بيتان خلص فيهما الشاعر إلى النصيح والإرشاد بعد سرد هذه القصيدة القصصية الدرامية، فجميع أعاريض هذه القصيدة محذوذة، وأضربها محذوذة مضمرة على صيغة "مثقا" أو "فعلن"، زاد الشاعر في تشكيلها الإيقاعي بتوظيف مجموعة من الكلمات المتضادة دلاليا والمختلفة صوامتا، لكثتها تتفق شكلا (صوائتا) وتجاورا وتناظرا، وهي (منخفض/مرتفع، السهل/الوعر، حلو/مر، العسر/اليسر).

من الشعراء الذين نظموا في هذا النمط الشعري بعد أبي ماضي "رشيد أيوب"

بخمسة قصائد، ومن قصيدة في ستة أبيات يقول فيها⁽²⁾:

1- اللَّهُ فِي نَفْسِي وَنَجَوَاهَا # عِنْدَ الدَّرَارِي صَارَ مَأْوَاهَا

2- يَا وَيْحَ قَلْبِي عِنْدَمَا هَجَرْتِ # تَرَكْتُ لَكَ الدُّنْيَا وَبَلَوَاهَا

3- يَا قَلْبُ إِنَّ النَّفْسَ فِي شُغْلٍ # رَاحَتْ تَبْتُ الْكَوْنَ شَكْوَاهَا

4- قُلْ لِي بِرَبِّكَ لَا تُكُنْ يَتْسًا # أَيُّ الْعَوَادِي مَا عَرَفْنَاهَا

5- وَاصْبِرْ قَلِيلًا نَحْنُ فِي سَفَرٍ # وَسَنَلْتَقِي يَوْمًا بِمَغْنَاهَا

6- لَا لَا تَلْمَهَا فَهِيَ قَدْ طَوَتْ السَّيَّ # بَعِ الطَّبَاقَ لِنَسْأَلِ اللَّهَ (1)

¹ المرجع السابق ، ص 335

² رشيد أيوب: موسوعة الشعر العربي، إشراف محمد أحمد السويدي، الإصدار 3 .

القصيدة كلها بأضرب محدودة مضمرة "فَعْلُن"، فتتوَعَت أعاريضها بين المحدوذ "فَعْلُن" والمحدوذ المضمر "فَعْلُن" في البيت الأول والثالث والسادس، وشكلت في أواخر أبياتها إيقاعاً عذباً بالتطريز ناجم عن توافق قوافيها وزناً وروياً. ويأتي من بعيد فوزي المعلوف بقصيدتين من هذا النمط التجديدي في قصيدة بسبعة أبيات، و أخرى بأربعة عشر (14) بيتاً، ففي الأولى يقول منها (1):

وَقَفْتَ وَ حَرُّ الشَّمْسِ مُضْطَرُّمٌ # تَلْقَى بِهِ الْأَجْسَامُ فِي جَمْرٍ
حُورِيَّةٍ فِي جَفْنِهَا حُورٌ # مَكْشُوفَةُ السَّاقَيْنِ وَالنَّحْرُ
فَقْخَالَهَا حَوَاءٌ عَارِيَّةٌ # لَوْلَا الَّذِي فِي الْوَسْطِ مِنْ سِرِّ

القصيدة كلها بروي الراء و قافية مطلقة متواترة أدخل على عروضها الحذف وفي ضربها الحذف والإضمار، مع الحضور الملفت لصوت (الحاء) في الكلمات (حر حورية، حور، حواء)، وهو مهموس مُجهد للنفس يحتاج إلى قدر معين من الهواء في نطقه إلا أنه من الأصوات التي تعكس الليونة والنعومة (2)

ج-3- صور من الخفيف :

من المعروف عند العروضيين أنَّ الخفيف يأتي مجزوءاً بحذف التفعيلة الأخيرة في العروض والضرب، وقد جدد بعض الشعراء في تفعيلة مجزوء الخفيف بإدخال بعض العلل الشاذة، و منها (التسبيغ)، و تبعهم في ذلك شعراء المهجر، و علة التسبيغ <<هي زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف >> (3)، و لا يكون هذا التسبيغ إلا في بحر الرمل على تفعيلة (فاعلاتن/ فاعلاتان) (4)، إلا أنه أدخل قصراً على تفعيلة (مُستفعلن)، كقول القروي بقصيدة (الوطن البعيد) (5):

1- مُهْجَةٌ كُلُّهَا جَوَى # كَبِدٌ كُلُّهَا حَنِينٌ

2- تَائَةٌ يَشْتَكِي النَّوَى # دَابَّةُ الثَّوْحِ وَالْأَنْبِي

¹ فوزي المعلوف: المرجع السابق، الإصدار 3.

² ينظر: رابع بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ص 32

³ عبد الرحمن تيرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 29.

⁴ ينظر: زبير دراقي و عبد اللطيف شريفي، محاضرات في موسيقى الشعر ص 24.

⁵ الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر) ص 512.

.....

3- قَلْتُ لَا يَدْفَعُ الْأَسَى # غَيْرَ أُمِّي وَ أَخَوَتِي

4- فَتَدَاوَيْتُ بِالْمُنَى # عَائِدًا نَحْوَ قَرِيَّتِي

..... #

القصيدة مكونة من ثلاثة مقاطع المقطع الأول منها بيتين، و الثاني من خمسة أبيات أمّا الأخير فمن (05) أبيات أيضا إلا أنّ الشاعر خالف بين المقطع الأول و المقطعين الأخيرين في الروي و القافية، و جدّد في تفعيله الضرب بالمقطع الأول فحوّل (مُتَفَعِّلِن) المخبونة إلى (مُتَفَع لان) بالتسبيغ، وأبقى الضرب على حاله (مُتَفَعِّلِن) في المقطع الثاني و الثالث بالشكل التالي:

م1- البيت 1 - فاعلاتن مُتَفَعِّلِن # فَعِلَاتِن مُتَفَع لان

م2- البيت 3 - فاعلاتن مُتَفَعِّلِن # فاعلاتن مُتَفَعِّلِن

وفي الصورة الثانية دخول الخبن على مجزوء الخفيف، فتأتى صورة (مُسْتَفَعِّلِن) على شكل (مُتَفَعِّلِن)، وهذه صورة جديدة كذلك لم ترد و لم يقل بها العروضيين (1) من أمثلة غير المقطع الثاني من قصيدة القروي قصيدة (الشاعر والكأس) من (30) بيتا يقول فيها أبو ماضي (2):

1 - باتَ وَ الكأسُ فِي الظَّلَامِ # فِي حَدِيثٍ وَ لَا كَلَامٍ

2- شَاعِرٌ أَنْفَقَ الصَّبَا # مِنْ غَرَامٍ إِلَى غَرَامٍ

نلاحظ في البيت الأول دخول التسبيغ على الضرب والعروض في التفعيلة المخبونة "مُتَفَعِّلِن" بالشكل: (فاعلاتن، مُتَفَع لاتنْ # فاعلاتن مُتَفَع لانْ) وظهرت التفعيلة المخبونة بوضوح في العروض بالبيت الثاني (فاعلاتن مُتَفَعِّلِن).

¹ ينظر: عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، ص 41.

² إيليا أبو ماضي : الاعمال الشعرية الكاملة، ص 541.

في الصورة الثالثة والأخيرة وردت عند فوزي المعلوف في قصيدة "في هيكل الذكرى"، والتي جمع فيها بيتين يكونان المقطع الأول بين شطر من الخفيف التام، وشرط آخر من مجزوء الخفيف بعلّة التسبيغ، إذ يقول⁽¹⁾:

أَرْجِعِي الْقَهْقَرَى أَيَا ذِكْرِيَاتِي # إِنَّ قَلْبِي دَوَّى وَمَاتَ

(فاعلاتن مُتفعِلن فاعلاتن # فاعلاتن مُتفع لان)

وَأَنَا عَائِشٌ بِمَاضِي حَيَاتِي # فَهُوَ حَسْبِي مِنَ الْحَيَاةِ

(فاعلاتن مُتفعِلن فاعلاتن # فاعلاتن مُتفع لان)

إنّ ما يلاحظ في هذه النماذج كلّها هو اتفاقها في التعبير عن الحزن والألم في ظل الخفيف الذي يرى فيه "رابح بوحوش" أنّ >> تفعيلاته متجانسة تناسب الإيقاع الحزين بكثرة دورانه و تواتره <<⁽²⁾، ونفس الحزن تجسد دلاليًا من خلال توازنات صوتية مثلها الجناس في قصيد (الوطن البعيد) بين (جوى/النوى، حنين/الأنين) والمضارعة التجنيسية في قصيد (الشاعر و الكأس) بين (الظلام/ كلام/ غرام) لوجود قرابة في المخرج بين حرفي اللام والراء.⁽³⁾

ج-4- صورة من الرمل المجزوء:

الرمل من البحور الصافية التي تأتي مجزوءة بحذف تفعيلة في الضرب والعروض إلا أنّ بعض المُجددين جاءوا بتفعيلة محذوفة فحوّلوا "فاعلاتن" إلى "فاعِلن"، وهي صورة جديدة لمجزوء الرمل⁽⁴⁾، مع أننا وجدنا تجديداً آخر على مستوى هذه التفعيلة بدخول "الخبين" كذلك على "فاعِلن"، فتتحول إلى "فَعِلن" في قصيدة أبي ماضي بعنوان "هاتها"، يقول في الأبيات الأولى⁽⁵⁾:

¹ فوزي المعلوف: مناهل الأدب العربي (مختارات)، ص 35

² رابح بوحوش: اللسانيات نص 46

³ ينظر: محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص 95

⁴ ينظر: عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي، ص 41.

⁵ إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 198

هَاتَهَا فِي الْقَدَحِ # نَسَمَةً فِي شَبَحٍ

هَاتَهَا فَالْنَفْسُ فِي # حَاجَةً لِلْفَرَحِ

وَاسْقِنِيهَا كَوَثْرًا # وَعَلَيَّ اقْتَرَحِ

فتفعيلات البيت الأول (فاعلاتن، فَعِلْنِ # فاعلاتن، فَعِلْنِ)

أما البيت الثاني: (فاعلاتن، فَاعِلْنِ # فاعلاتن، فَعِلْنِ)

نتائج و فوائد:

ومن خلال رصد صور وأنماط القصائد المهجرية **مخترة الصورة** نصل إلى:

- التجديد على مستوى تفعيلة الضرب والعروض في مجزوء البسيط، فيتحول إلى مُخلع البسيط بتفعيلة "فَعُولن"، وقرنه شعراء المهجر — ومنهم أبو ماضي والقروي — بعلّة "القصر"، فيتحول إلى "فَعُول" وهذا بفضل القوافي المقيدة.
- قصائد مخلع البسيط مفصولة وفق مقاطع ليتاح للشاعر التنويع في القوافي مع الحفاظ على وزن واحد أو وحدة البحر.
- تجديد تفعيلة الضرب والعروض في أخذ الكامل، فتتحول "مُتفاعِلن" إلى "مُتفا" وزاد عليه المهجريون علّة الإضمار "مُتفا" أو "فَعِلْن" مع الحفاظ على نظام المقاطع الشعرية، ووحدة الروي والقافية رغم تعدد الأصوات أو توظيف القصص الدرامي.
- تجديد تفعيلة الضرب أو الضرب والعروض معاً في بحر مجزوء الخفيف بإدخال علة "التسبيغ" الذي لا يدخل إلا على بحر الرمل، فتتحول "مُتفعِلن" المخبونة إلى "مُتَفَع لا ن" بزيادة الساكن في آخر السبب الخفيف على الضرب وعلى العروض أيضا كـ قصيدة (الشاعر و الكأس) لأبي ماضي.

- أمّا التجديد الثالث في الخفيف، فهو الجمع بين شطرين مختلفين بالبيت الواحد الشطر الأول تام الخفيف، والثاني مجزوء الخفيف ومُسْبَغ، كما هو عند فوزي المعلوف في قصيدة "في هيكل الذكرى"

- التجديد على مستوى بحر الرمل المجزوء المحذوف الضرب والعروض بصيغة "فاعِلن"، وأضاف شعراء المهجر علّة "الخبّن" على تفعيلة "فاعِلن" المحذوفة فتصير "فَعْلُن".

- عناية شعراء المهجر بالإيقاع النغمي للأصوات و الكلمات في هذا النمط التجديدي من خلال بعض التوازنات الصوتية ومنها: التكرار النسقي (المنظم) لبعض الكلمات (عند عريضة في بحر مخلع البسيط)، والتكرار غير النسقي لبعض الأصوات (الحاء عند فوزي المعلوف من أخذ الكامل) ، والتطريز بشكليه الداخلي (الحشو)، والخارجي (القافية) عند رشيد أيوب وعريضة في أخذ الكامل، فالتصريع بالصوامت وفق نسق معين عند عريضة في مخلع البسيط، والتصريع بالصوائت، والترديد عند أبي ماضي في أخذ الكامل، أمّا التجنيس فقد حُصر في بحر الخفيف .

د - الموشّحات وأنماط شعرية أخرى:

إنّ الأنماط الشعرية متنوعة القافية ظاهرة شعرية بارزة في شعرنا العربي الحديث وأهم مظاهر تفسيرها أنّها ظاهرة إيقاعية ترفض الركون إلى النغمة الموسيقية الخارجية الموحدة، وتجنح بذلك إلى التنويع الإيقاعي الذي يناسب المعاني والمضامين الحديثة ومن أهم هذه الأنماط:

د -1- الموشّح:

والموشح ظاهرة فريدة في شعر العربي وخاصة الأندلسي، و هو دليل على ترف راق، وحس مرهف، وقد لبسته الموسيقى في بنائه الزاخر بالتوشيات والزخارف والأعاريض، والأوزان المبتكرة⁽¹⁾، والموشح لغة >> حلية ذات خطين بسلك في أحدهما اللؤلؤ، وفي الآخر الجوهر، والثوب الموشح هو الثوب المزين <<⁽²⁾ أما اصطلاحاً، فالموشح عند العلامة: "ابن سناء الملك المصري" (550-608هـ) كلام موزون على وزن مخصوص من أوزان الفراهدي⁽³⁾.

يمتاز الموشح عن بقية فنون الشعر بكثرة قوافيه، وتعدد أوزانه، وتنظيم ألفاظه مع خروجه في كثير من الأحيان عن بحور الشعر العربي المعروفة، وخلوّه من الوزن أحياناً أو بجمعه غير بحر ومجزؤه أو مشطوره، لكنّه يتفق مع القصيدة التقليدية في أنها تكتب باللغة الفصحى إلا الجزء الأخير منه، وهو "الخرجة" الذي يقبل استعمال العامية. وللموشح شروط شكلية وإيقاعية ومنها⁽⁴⁾:

- يتألف الموشح النموذجي عند المنظرين القدامى، ومنهم "ابن سناء" وغيره في >> الأكثر من ستة أفعال، وخمسة أبيات ويقال له الموشح التام، وفي الأقل من خمسة أفعال، وخمسة أبيات ويسمى الموشح الأقرع، والتام كل موشح يبدأ بمطلع أو مذهب مصرع <<⁽⁵⁾.

- الدور أو البيت هو الأقسمة التي تأتي بعد المطلع في الموشح التام، وهو مكون من ثلاثة أقسام على قافية واحدة تسمى كل منها "سيمطاً"، ولكن القافية تتغير في كل دور وتبقى ثابتة في الأفعال، وأغلب الأدوار لا يزيد عددها على خمسة.

¹ ينظر: محمد بري العواني: (الموشح بين الأدب والموسيقى) الموقف الأدبي، ع 347، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1420هـ، سوريا

ص 107-108

² يوسف بكار: في العروض والقافية، ص 137

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 137

⁴ ينظر: المرجع السابق، ص 137-143

⁵ محمد بري العواني: (الموشح بين الأدب والموسيقى)، الموقف الأدبي، ع 347، ص 96.

- عدد الأسماء في كل دور لا تقل على ثلاثة عادة، ولكنها قد تزيد إلى حد يراه الوشاح مناسباً شرط أن تكون قوافي أسماء الدور الواحد غير مختلفة القوافي وتختلف في الغالب عن قوافي الأدوار الأخرى.
 - البيت أو الدور في الموشح يقع بين قفلين بشرط أن يتفق كل دور أو بيت من أبيات، أو أدوار الموشح الأخرى في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها.
 - البيت أو الدور البسيط هو ما تكون أنماطه مفردة أو جمل مفردة، أمّا البيت أو الدور المركب ماتتكون أنماطه من أكثر من جملة (جملتين أو ثلاثة).
 - القفل هو الجزء المتكرر في الموشح ، وتتساوى الأقفال مع المطلع في عدد الأغصان وترتيب قوافيها.
 - الخرجة تطلق على آخر قفل، ويفضل الوشاحون أن تكون عامية لإيجاد الهزل بالموشح إلا في غرض المديح، أو الغزل تأتي معربة فصيحة ولا بد في البيت الذي قبل الخرجة من لفظة: قال أو قلت أو غنيت ...
 - أمّا أوزان الموشح فنوعان – "المرذول" ما جاء على بحر من بحور الشعر المعروفة، ويسمى كذلك لأنه من نظم ضعفاء الوشاحين، والوزن الآخر ما خالف أوزان العرب وهو القسم أو النوع الشائع⁽¹⁾.
- ويمكن أن نمثل للموشح التام النموذجي بالشكل الآتي:

¹ ينظر: المرجع السابق ، ص 98.

المطلع أو المذهب _____ غصن _____ كـ (قافية س) غصن

البيت أو الدور { _____ ع (سمط) _____ ع (سمط) _____ ع (سمط) _____ ع (سمط) _____ ع (سمط) _____ ع (سمط) (قافية ع)

القفل أو الخرجة _____ غصن _____ كـ (قافية س) غصن

ملاحظة: ك، ع: مجاهيل حروف الروي/ س ع مجاهيل القافية.

ومن موشحات المهجريين موشحات لـ (أبي ماضي) التي بلغت (12) موشحا بدواوينه، و منها موشح "الخلود" الذي يقول في الدورين أو البيتين الأولين⁽¹⁾: (الرملة)

غَلَطَ القَائِلُ إِنَّا خَالِدُونَ # كُلُّنَا بَعْدَ الرَّدَى هَيُّ بَنُ بَي (*)..... (المطلع)

لَوْ عَرَفْنَا مَا الَّذِي قَبْلَ الوجودِ (السمط)

لَوْ عَرَفْنَا مَا الَّذِي بَعْدَ الفَنَاءِ..... (السمط)

نَحْنُ لَوْ كُنَّا "كَمَا قَالُوا" نَعُودُ..... (السمط)

لَمْ تَخَفْ أَنْفُسَنَا رَيْبَ القَضَاءِ..... (السمط)

إِنَّمَا القَوْلُ بِأَنَّا للخلود..... (السمط)

فِكْرَةٌ أَوْجَدَهَا حُبُّ البَقَاءِ..... (السمط)

البيت أو الدور 1

نَعَشَقُ البَقِيَا لَأَنَّا زَائِلُونَ # وَالْأَمَانِي حَيَّةٌ فِي كُلِّ حَيٍّ (القفل)

¹ إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 680
(*) هيُّ بن بَي :كناية عمَّن لا يُعرف أبوه

زَعَمُوا الْأَرْوَاحَ تَبَقَّى سَرْمَدًا..... (السمط)
 خَدَعُونَا ... نَحْنُ وَالشَّمْعُ سَوَاءً..... (السمط)
 يَنْبُتُ الثُّورُ بِهَا مُتَقِدًا..... (السمط)
 فَإِذَا مَا احْتَرَقَتْ بَادَ الضِّيَاءُ..... (السمط)
 أَيْنَ كَانَ الثُّورُ؟ أَنَّى وَجَدَا؟..... (السمط)
 كَيْفَ وَلَّى عِنْدَمَا زَالَ الْبِنَاءُ..... (السمط)

البيت أو الدور 2

شَمَعَتِي فَيَا بَطْلَابِ الْيَقِينِ # آيَةً تَدْفَعُ عَنْهُمْ كُلَّ غِيٍّ..... (القفل)

ليقول: وَيَحُلُّ اللَّهُ فِي مَاءٍ وَطِينٍ # فِيرَاهُ الشَّيْخُ وَالشَّابُّ الْأَحْيُ!..... (الخرجة)

هذا موشح من موشحات أبي ماضي الذي ضمَّنه غرض الحكمة، أو التأمل
 الفلسفي في الرُّوح البشرية يتكون من سبعة أبيات، وسبعة أدوار، فإذا كان البيت
 هو الدور عند "يوسف بكار" في كتابه (في العروض والقافية)، فإن "عبد الباسط
 محمود" يرى أنَّ البيت هو الوحدة الأساسية للموشح، وهو يتكون من جزئين هما:
 الدور، والقفل⁽¹⁾، وبذلك يكون عدد الأجزاء والأقسام في الأبيات (56) جزءاً

إنَّ ما يميز هذا الموشح عن بقية الموشحات الأندلسية القديمة هو الالتزام بـ:

- وحدة الوزن (الرمل)، وهو موشح تام بدأ بمطلع وهو البيت الأول في الموشح.
- ينتهي البيت الأول بقفل على وزن وقافية وروي المطلع (الياء) وقافية متداركة.
- يتكون من ستة أقفال في الأكثر، ومن مطلع، وخرجة كما عرفه القدماء.

¹ ينظر: عبد الباسط محمود: دراسة لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، ص 48.

أمّا التجديد الشكلي والإيقاعي في الموشحة فمن مظاهره ما يلي:

- عدد أسماط الدور زادت عن ثلاثة أسماط، وهو جائز للوشاح في هذا الموقف الذي أظهر فيه ثنائيات ضديه ومترادفات ومنها (الفناء = القضاء)، (الخلود = البقاء)، (الوجود/ الفناء)، (النور = الضياء) ...
 - نوّع الشاعر في روي الدور بين "الدال" و"الهمزة"، مما أوقعه في الإجازة وهي الجمع بين رويين مختلفين متباعدين في المخرج (شفوي/حنجري)⁽¹⁾، لكنهما متطابقين في الصفات (شديد + مجهور + مرقق) ويلاحظ توافق قوافي حرف الدال في الدلالة على الحضور (الوجود، نعود، الخلود، سرمد، وجدا)
 - جمّع في الدورين نوعيه (البسيط والمركب)، فاستعمل جملة في بعض الأحيان من مثل: ((زَعَمُوا الأرواحَ تَبْقَى سَرْمَدًا))، كما استعمل جملتين في السسط من مثل (أينَ كَانَ النَّدْوَرُ؟ أُنَى وَجدا)، وهي وقفات إيقاعية داخلية تساعد على رسم الصورة النفسية للشاعر.
 - أتت الخرجة معرّبة فصيحة لا عامية، ولم تسبق بأنماط القول في البيت الذي قبلها، وما يميزها ظهور صيغة مستحدثة وهي "الأحي" ويقصد بها الشاعر اسم التفضيل من مصدر الحياة.
 - ولنسيب عريضة نماذج شعرية لها شكل الموشح وهي: (على الطريق، المساء ابتهالات، هل تدهين)، ففي القصيدة الأولى (على الطريق) قسّمها إلى ثمانية مقاطع كل مقطع مكون من ثلاثة أشطر بقافيه واحدة، وقفله بكلمة واحدة هي صيغة الأمر مشتقة من الفعل (مشى/ يمشي)، ما عدا المقطع الثاني حيث استعمل الشاعر في بالقفل لفظة (عيشي)⁽²⁾ إذ يقول فيه⁽³⁾:
- (المتقارب)

¹ ينظر: عبد الرحمان تيرما سين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 45

² ينظر: فواز أحمد طوقان: أسرار تأسيس الرابطة القلمية، ص 235.

³ نسيب عريضة: الأرواح الحائرة، (شعر)، ص 60.

لَمَآذَا وَفَقَّتِي بِخَوْفٍ وَحَـيْرَه
 أَيَا نَفْسُ عِنْدَ الطَّرِيقِ الْعَسِيرَه
 أَلَا امْشِي، فَإِنَّ الطَّرِيقَ عَسِيرَه

الدور

(أَلَا امْشِي)

القفل

مَقَرُّ الْإِلَهِ بَعِيدٌ , فَسِيرِي
 لَكِي تُدْرِكِي اللَّهَ قَبْلَ النَّشُورِ

الدور

وَحَدِّي وَلَا تَسْأَلِي عَنْ مَصِيرِي

(بَعِثِي)

القفل

نُظِمَ هَذَا الْمَوْشِحُ عَلَى الْمُتَقَارِبِ عام (1916 م)، وموضوعه الخطاب الذاتي الدال على التردد والتوقف عن المسير، ومن مميزاته ما يأتي:

- الموشح لا يبدأ بالمطلع، فهو أقرع.
- الدَّور فيه من ثلاثة أشطار أو أسماط بأربعة تفعيلات (فعولن) على المتقارب بروي الراء المطلقة و وصل مد الكسر.
- القفل في الموشح لا يمثل غُصْنَا (أو سطرًا) بل عبارة عن كلمة (ألا امشي) على وزن (مفاعيلن)، وغيرَ فيه الشاعر في المقطع الثاني (لعيشي) على نفس التفعيلة (فعولن).
- بعض الأسماط عبارة عن فقرات أو جمل متعددة، فالبيت إذن من المركب.
- الخرجة فيه مميزة باقتصارها على (ألا امشي) وهي متطابقة مع بقية الأقفال.

و لرشيد أيوب موشحات عديدة ، ومختلفة الأشكال، منها موشحات استخدم فيها بحور مجزوءة مثل قصيدة "هل تذهبين"، وهي من نوع الأفرع، إذ يقول بالمقطع الأول منها⁽¹⁾:

(مجزوء الكامل)

يَا هِنْدُ قَدْ فَسَدَ الزَّيْمَا # نُ وَرَاجَ قَوْلُ الْمُرْجِفِ
فَهَلُمَّ نَذْهَبُ فِي الظَّلَا # م إِلَى الْجِبَالِ وَتَخْتَفِي

الدور

(هَلْ تَذْهَبِينَ ؟) القفل

فهذا الموشح الأفرع على وزن مجزوء الكامل تشكّى فيه الشاعر ويلات الزمان والناس وهو دعوة إلى الهروب لا المقاومة، دخل فيه إلى الدور من دون مطلع، وشكّل الدور على هيئة بيتين موزونين على مجزوء الكامل دون استخدام الأسماط مع الحفاظ على الروي "الفاء" والقافية المتداركة، وخرج بقفل لا يشكل فيه الأغصان بل عبارة (هَلْ تَذْهَبِينَ) التي تتكرر بعد كل مقطع، وهي على وزن تفعيلة واحدة من الكامل، كما ذهب في موشح آخر، إذ يقول ⁽²⁾:

(الرمل)

لَوْ تَرَانِي تَحْتَ أَسْتَارِ السُّكُونِ # فِي الدُّجَى وَحْدِي
شَاخِصًا نَحْوَ السَّمَاءِ كُلِّي عِيُونَ # فَاقْدِ الرُّشْدَ
كُنْتُ تَدْرِي كَيْفَ فِي الدُّنْيَا يَكُونُ # مُنْتَهَى الزُّهْدِ

الدور

فنظمه على وزن الرمل إلا أنّ الأقطار الثانية من هذه القصيدة مبتورة بالشكل (فاعلاتن فا) مع الحفاظ على روي القصيدة (الدال) وقافيتها المتواترة، أمّا الأقطار الداخلية فهي مطرّزة بإيقاع وروي موحد (سكون/ عيون/ يكون)، وهو موشح مرذول زواج فيه بين تمام البحر وتجزئته مع غياب معالم القفل و الخرجة.

¹ ينظر: فواز أحمد طوقان: أسرار تأسيس الرابطة القلمية، ص 250

² رشيد أيوب: موسوعة الشعر العربي، محمد أحمد السويدي، الإصدار 3. 2007م

وفي موشحه المعنون بـ"الدرويش" الذي يشكله (36) شطرا، ينقسم إلى ستة أقسام يقفل الشاعر كل قسم منها بقفلة ذات تفعيلتين (فُعُولَن فَعْلٌ)، فتكتسب القصيدة رنينا عاليا وإيقاعا متوسطا، ولكن متوترا سببه تفعيلة البحر فتوحي بخطط عصا السير التي يتخط بها الدرويش، إذ يقول في المقطع الأول⁽¹⁾:

(المقارب)

دَعَتْهُ الْأَمَانِي فَخَلَّى الرَّبُوعُ # وَسَارَ وَفِي النَّفْسِ شَيْءٌ كَثِيرُ
وَفِي الصَّدْرِ بَيْنَ حَنَائِي الضَّلُوعُ # لِنَيْلِ الْأَمَانِي فُؤَادٌ كَبِيرُ
وَحَتَّ الْمَطَايَا وَخَاضَ الْبِحَارُ # وَمَرَّتْ لَيَالٍ وَكَرَّتْ سِنُونُ

الدور

القفل (وَلَمْ يَرْجِعْ.....)

وهو في ذلك مجددٌ على مستوى الشكل، إذ نظم الأسماط على شكل أبيات تقليدية ونوع في روي هذه الأبيات، ولم يقتصر في القفل إلا على عبارة (لم يرجع). ومن القصائد النادرة التي شكلها القروي على هيئة موشح قصيدة "الغريب والشمس" والتي نظمها في البرازيل سنة (1914 م)، وكونها من أربعة مقاطع بأربعة أقفال في كل قفل كلمة "دور"، إذ يقول⁽²⁾:

(الرمل)

رَبَّةُ السُّورِ جَمَالٌ وَكَمَالٌ # مَا أَجَلَا
مُدَّ بَدَا وَجْهُكَ مِنْ خَلْفِ الْجِبَالِ # وَتَجَلَّى
مَالَ ظِلُّ اللَّيْلِ نَحْوَ الْغَرْبِ مَالٌ # ثُمَّ وَلَّى

الدور

القفل

¹ ينظر: فواز أحمد طوقان: أسرار تأسيس الرابطة القلمية، ص 248-249. وينظر: رشيد أيوب، موسوعة الشعر العربي، أحمد السويدي
² الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر)، ص 529.

(دَوْرٌ)

شَمْسُ لَبْنَانَ انْظُرِي حَالَ الْغَرِيبِ # وَارْحَمِيهِ
وَإِذْكَرِي كُلَّ شُرُوقٍ وَغُرُوبٍ # لِذَوِيهِ
إِنَّهُ صَبَّ وَتَذَكَرُ الْحَبِيبِ # مِلءٌ فِيهِ

الدور

(دَوْرٌ) القفل

وظفَ الرملَ تاماً في الأَشْطَرِ الأولى من تفعيلة (فاعِلان) في آخر الشطر، واقتصر على تفعيلة (فاعِلان) واحدة في الشطر الثاني مع الحفاظ على قفل الموشح بكلمة "دَوْرٌ" على وزن "فاعِلٌ"، وحاول التنويع في القافية في كل دور مع اختلاف الروي والتركيز على تطريز الأعاريض رويًا ووزنًا للحفاظ على قدر من الترديد الصوتي وهو كسابقيه لم يحافظ على نظام الخرجة و نظام الأسماط .

ولفوزي المعلوف موشحان صغيران بتفعيلات مختلفة شبيهة بالشعر الحر ، فالأول يقتصر فيه على الدور فقط، إذ يقول⁽¹⁾:

وَرَمَاحُنَا مِنْ خَيْرِ رَانَ / مِنْ خَيْرِ رَانَ رَمَاحُنَا
وَسَيُوفُنَا تَقْدُ الصُّحُورَ / تَقْدُ الصُّحُورَ سَيُوفُنَا
وَخَيْولُنَا تَجُوبُ السُّهُولَ / تَجُوبُ السُّهُولَ خَيْولُنَا
رَايَاتُنَا بِرَأْسِ الْجِبَالِ / بِرَأْسِ الْجِبَالِ رَايَاتُنَا

وظفَ المعلوف نظام التفاعيل واستعان بخاصية **العكس والتبديل**، وهي نمط تكراري لفظي يكون بأن يقدم الشاعر ما كان في جزءه الأول مقدماً مؤخراً وما كان مؤخراً مقدماً مما يكسب الدور إيقاعاً تكرارياً عذباً ونغماً موسيقياً خفيفاً يشبه في ذلك الترديد الذي يعتمد قلب الترتيب للحصول على وجه آخر للمعنى، فحافظ على وحدة الروي

¹ فوزي المعلوف: الموسوعة الشعرية، إشراف: محمد أحمد السويدي الإصدار 3 2007م.

(النون) مع وصلها (الألف)، والقافية المتداركة مع التخلي على القفل والمطلع والخرجة وتشطير الدور إلى أبيات لا أسماط.

أما في الموشح الثاني فيقول في الدور ثم القفل⁽¹⁾:

وَعَىَّ وَعَىَّ وَعَىَّ وَعَىَّ / حَرَّ الحَرَارُ وَالْتَّظَى
وَمَلَنْتُ مِنْهُ الرُّبَى / يَامَا أَحْيَلَى المُلْتَقَى
يَا قَوْمُ سَلُّوا المُرْهَقَاتِ / ثُمَّ اشْحَدُوا بِيضَ الطُّبَاةِ
وَيْلٌ لِقَلْبِ الأَمَّهَاتِ / يَصُبِّحْنَ يَوْمًا ثَاكِلاتِ
القفل (يَسْبُوفُنَا وَحَرَابِنَا)

فالموشح على غير وزن موحدٍ مُنَوَّعٍ في قوافيه وأحرف رويه في تناغم شامل مع علله وزحافاته، أضف إلى ذلك ظاهرة التصريع المطرّف في كل بيت منه (اتفاق في حرف الروي) ، وبذلك يكون الموشح المهجري قد فارق نظام البيت القديم وغير من طبيعة الرؤية البصرية الظاهرة على سطح الكتابة، وأضف إلى ذلك أيضا حرصه على ابتكار نظامه من حيث القافية وتنويعها، وهذا يعني أن الموشح يقوم على قدر مدهش من الحرية و الانعتاق⁽²⁾.

د-2- أشكال أخرى:

ومن الأشكال والأنماط الشعرية المتنوعة روبا وقافية بعض النماذج القليلة في شعر المهجر ومنها :

المُسَمَّط:

وهو أن يبدأ الشاعر قصيدته ببيت "مصرّع"، ويتبعه بأربعة أشطر من روي مختلف وينتهي المقطع بشطر على روي البيت الأول نفسه، والمسمط فن شعري ظهر قديما عند امرئ القيس عندما قال⁽³⁾:

¹ فوزي المعلوف: المرجع نفسه ، لإصدار 3، 2007م

² ينظر: محمد بري العواني: الموشح بين الأدب والموسيقى، الموقف الأدبي ، ع 347 ، ص 97.

³ ينظر: يوسف بكار: في العروض والقافية، ص 175.

تَوَهَّمْتُ مِنْ هِنْدٍ مَعَالِمَ أَطْلَالٍ # عَفَاهُنَّ طُولُ الدَّهْرِ فِي الزَّمَنِ الْخَالِي
مَرَابِعُ مِنْ هِنْدٍ خَلَّتْ وَمَصَايِفُ # يُصْبِحُ بِمَغْنَاهَا صَدَى وَ عَوَازِفُ
وَعِنْدَهَا هُوجُ الرِّيَّاحِ الْعَوَاصِفِ # وَكُلُّ مُسْقٍ ثُمَّ آخِرَ رَادِفُ
بِأَسْحَمَ مِنْ نُوءِ السَّمَائِينَ هَطَّالُ

ومن أمثلة المسمطات المهجرية المتنوعة الأشكال مسمطة للقروي، معنونة
بـ"المعجزات" في أربعة مقاطع يقول في المقطع الأول⁽¹⁾: (أخذ الكامل)

البيت المصروع: (يَا بَحْرُ كَمْ حَطَمْتَ مِنْ صَخَرٍ # وَلَكُمْ أَذْنَبَتْ عَلَى مَدَى الدَّهْرِ)
الشطر (2+1): (تَرُغِي عَلَى شَطْبِكَ مُضْطَرِبًا # مُتَوَعِّدًا مُتَبَدِّدًا غَضِبًا)
الشطر (5): (مَهْلًا فَذَلِكَ لَيْسَ بِالْأَمْرِ)

الشطر (4+3): (لَوْ كَانَ مَوْجُكَ يَصْنَعُ الْعَجَبَا # لِأَزَاحَ هَذَا الصَّخَرَ عَنْ صَدْرِي)

لقد صرَّع الشاعر البيت الأول في المقطع، واتبعه بأربعة أشطر من روي مختلف
"الباء والراء" في المقطع الأول، ثم أتى بشطر منفرد على روي البيت المصروع إلا أنه
جعله بين البيتين الأولين والبيت الأخير، وبدل في روي الشطر الرابع، والقصيدة كلها
على وزن الكامل.

كما يأتي المسمط أيضا مربعا أو خمسا⁽²⁾، ومن أمثلة الخمس قصيدة "يا بلادي"
لإيليا أبي ماض، إذ يقول في المقطع الأول منها⁽³⁾: (الخفيف)

الشطر (2+1): (مِثْلَمَا يَكْمُنُ اللَّظَى فِي الرَّمَادِ # هَكَذَا الْحُبُّ كَامِنٌ فِي فُؤَادِي)

الشطر (4+3): (لَسْتُ مُغْرَى بِشَادِنٍ أَوْ شَادٍ # أَنَا صَبٌّ مُنِيْمٌ لِبِلَادِي)

الشطر (5): (يَا بِلَادِي عَلَيْكَ أَلْفُ تَحِيَّهٍ)

¹ الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر)، ص 569.

² ينظر: يوسف بكار: في العرض والقافية، ص 176

³ إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 215.

القصيدة من بحر الخفيف جاءت بأربعة أشطر على روي الدال، ثم الشطر الأخير على روي الياء. و من المسمط الرباعي قصيدة (يا نفس) لنسيب عريضة كتبها سنة 1920 م تتكون من (30) مسمطاً قسّمها إلى مقطعين يقول في المقطع الأخير منها والمكون من مُسمطين (1):

(2+1) يَا نَفْسُ إِنَّ حَمَّ الْقَضَا # وَ رَجَعْتَ أَنْتِ إِلَى السَّمَا	}	المسمط 1
(4+3) وَعَلَى قَمِيصِكَ مِنْ دِمَا # قَلْبِي فَمَاذَا تَصْنَعِينَ؟		
(2+1) ضَحَّيْتُ قَلْبِي لِلْوُصُولِ # وَ هَرَعْتُ تَبْغِينَ الْمُثُولِ	}	المسمط 2
(4+3) فَإِذَا دُعِيتَ إِلَى الدُّخُولِ # فَبِأَيِّ عَيْنٍ تَدْخُلِينَ؟		

القصيدة على بحر مجزوء الكامل جمع فيها الشاعر كل بيتين في شكل ثلاث أشطر بروي يخالف روي الشطر الرابع.

المزدوج:

يتألف من أزواج من الأشطر، والقصيد فيه يبنى على أبيات مصرّعة مستقلة بحيث يختلف الرّوي في كل بيت عما قبله وبعده، ويقال له بالفارسية (مثنوي) (2).

من نماذجه القليلة عند القروي قصيدة (الإبريق و الجمل)، التي قسّمها إلى مقطعين يقول في المقطع الأول المكون من بيتين (3):

(الرجز)

¹ نسيب عريضة : الارواح الحائرة ص 91.

² ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية ، ص 176.

³ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 517-519.

المقطع = مزدوج } حكاية الإبريق و البعير # قديمة من سالف العصور
يحلّو بها الحديث والكلام # فاسمع و بعد ساعة ننام

ليقول في البيتين الآخرين من المقطع الثاني :

المقطع = مزدوج } في وسط ذا الإبريق يا مولاي # أوّاه من يسمع لي شكوايا
فاضطرب الحاكم غيظا والنظي # وخشن القول له وأغلظا

القصيدة من بحر الرجز نوع فيها الشاعر بين الروي في كل بيت مصرع، و قيد الحركة على بعض أحرف الروي، و أطلقها في أغلبها.

المثنيات و الثنائيات :

أما المثنيات فقصائد أو نتف تبني صدورها على روي واحد، و إعجازها على روي آخر يختلف عن روي الصدور ⁽¹⁾، وكأنها تعتمد شكل التطريز الداخلي والخارجي. من أمثلتها عند أبي ماضي قصيدة (الأشباح الثلاثة) ⁽²⁾: (المتدارك)

مقطع } يا نفسي ما هذا الفرق ؟ # لا رُمح معه ولا نبل (مثنية 1)
و لماذا الخشية والقلق ؟ # والخلق أحبهم الطفل (مثنية 2)

ومن الشعراء من نظم مثنيات دون أن تتساوى في تفعيلات أشطرها فجيران نظم (أغنية الليل) على مجزوء الرمل، وجعل الأشطر الأولى في ثلاث تفعيلات، والأعجاز الثانية في واحدة (فاعلاتن) إذ يقول ⁽³⁾: (مجزوء الرمل)

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 177.

² إيليا أبو ماضي: الأعمال الكاملة الشعرية، ص 376.

³ جبران خليل جبران: المجموعة الكاملة العربية، ص 344.

مقطع
 سَكَنَ اللَّيْلُ وَفِي ثَوْبِ السُّكُونِ # تَخْتَبِي الْأَحْلَامَ (مُثْنِيَة 1)
 وَسَعَى الْبَدْرُ وَ لِلْبَدْرِ عُيُونٌ # تَرَصَّدُ الْأَيَّامَ (مُثْنِيَة 2)

وفعل جورج صيدح هذا بكيفية أخرى في قصيدة (ساعة الغروب)، إذ وضع للصدور أربع تفعيلات و في الإعجاز تفعيلتين يقول (1):
 (مجزوء المتقارب)

مقطع
 هُنَاكَ عَلَى مَدَبَحِ الرَّايَّةِ # يَمُوتُ النَّهَارُ (مُثْنِيَة 1)
 وَفِي هَيْكَلِ الْغَابَةِ السَّاحِيَةِ # شُمُوعٌ تُنَارُ (مُثْنِيَة 2)

الثنائيات:

هي قصائد تتألف من مقاطع ثنائية الأبيات ينفرد كل مقطع بقافية مختلفة⁽²⁾، ومن أمثلتها عند نعيمة قصيدة (اغمض جفونك تبصر) إذ يقول⁽³⁾:
 (المجتث)

مقطع
 إِذَا سَمَاؤُكَ يَوْمًا # تَحَجَّبَتْ بِالْغُيُومِ (مُثْنِيَة 1)
 أَغْمِضْ جُفُونَكَ تُبْصِرْ # خَلْفَ الْغُيُومِ نُجُومٌ (مُثْنِيَة 1)

مقطع
 وَ الْأَرْضُ حَوْلَكَ إِمَّا # تَوَشَّحَتْ بِالتَّلُوجِ (مُثْنِيَة 2)
 أَغْمِضْ جُفُونَكَ تُبْصِرْ # تَحْتَ التَّلُوجِ مُرُوجٌ (مُثْنِيَة 2)

القصيدة على المجتث بروي الميم المقيد في المقطع(1)والجيم المقيد بالمقطع(2) وظفت التكرار النسقي للشطر الكامل بين مقطعين (مماثلة صوتية)، وتكرار تركيبى(مماثلة نظميه) بين (تحجبت بالغيوم/ توشحت بالتلوج) مع حضور التصريع الداخلي للصوامت.

¹ ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص547.

² ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية ، ص 179.

³ ميخائيل نعيمة : همس الجفوف ، ص 07.

المُثلثات و الثلاثيات :

أما المُثلثات فمن قوالب المشطر في القصيدة، وفيها تحتوي المثلثة على مقاطع من ثلاثة أشطر، تختلف قافية المقطع فيها من مقطع لآخر غير أنَّ النماذج الحديثة في هذا النمط تختلف في التشكيل بحيث يختلف الرّوي في الشطرين الأولين من كل مقطع، ويكون الشطر الأخير في جميع المقاطع موحدًا⁽¹⁾، وقد نظم القروي بالنمط التقليدي قصيدة (البربارة) الموحدة رويًا والمختلفة قافية يقول⁽²⁾: (الخفيف)

المقطع 1 { أَدْنَ الرَّعْدُ لِلصَّلَاةِ وَ كَبَّرَ # وَ هَمَّا الْغَيْثُ لِلْوُضُوءِ وَ طَهَّرَ }
و الْعَصَافِيرُ صِحْنَ : الله أكبر

المقطع 2 { وَ تَعَالَى التَّسْبِيحُ طَوْلَ النَّهَارِ # مِنْ هَزَارٍ وَ بُلْبُلٍ وَ كَنَارٍ }
هُوَ عِيدُ الرَّبِّيعِ فِي آذَارٍ

و على النمط الجديد للمثلثات في مقطع واحد بقصيدة (شاجبة)، التي نظمها في تأبين للمعلم جبرضومط سنة (1930م)، إذ يقول في مقطعها الأول⁽³⁾: (مجزوء الرمل)

المقطع 1 { حَطَّمَ الْمَوْتَ الدُّرُوعَا # وَ كَوَى الْحُزْنَ الضُّلُوعَا }
وَبَكَى جَفْنُ الْقَلَمِ

مثث 2 { فَأَخْفِضُ الرَّأْسَ خَشُوعَا # وَ اسْكُبِ النَّفْسَ دُمُوعَا }
نَكَّسَ الْعِلْمُ الْعِلْمَ

¹ ينظر : يوسف بكار ، في العروض والقوافي ، ص 180.

² الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 500.

³ المرجع السابق ، ص 530.

أما الثلاثيات فتتظم وفق نظام الأبيات في كل مقطع ثلاثة أبيات من وزن واحد وقافية واحدة⁽¹⁾، ومنها قصيدة القروي (المرفأ الأمين) يقول⁽²⁾: (الكامل)

لمياء لم أعشَقْ إهـابَكَ إنَّه # عِنْدِي لِبَاسٌ لَاحِقٌ بِلِبَاسِهِ	} المقطع 1 = ثلاثية
لكنْ عَشِقْتُ وَرَاءَهُ الصُّورَ الَّتِي # مِثْلِي يَحْسُ بِغَيْرِ حَوَاسِهِ	
كَمْ فِي الشَّوَارِعِ دُمُيَّةٌ مَعْرُوضَةٌ # نَعِمَ الْمَشِيبُ بِهَا عَلَى إِغْلَاسِهِ	
أَحْبَبْتُ فِيكَ بَسَاطَةً شَرْقِيَّةً # فِيهَا الْجَمَالُ الْأَنْثَوِيُّ مُجَسِّمٌ	} المقطع 2 = ثلاثية
لَيْسَ لِلْمَدُنِ يَا لَمِيهِ غَيْرَمًا # حُكَمَاءُ شَعْبِكَ مِنْ قَدِيمٍ عَلَّمُوا	
وَحَضَارَةُ الْعَرَبِيِّ بُرْجُ حِمَاقَةٍ # كَفَّ تُعْمَرُهُ وَكَفَّ تَهْدِيمُ	

وهكذا فقد نظموا في الأنماط الشعرية الأخرى، ومنها الرباعيات، والمربعات والمخمسات، و المسدسات، إلى حدٍّ أنهم نظموا في نوع آخر يجمع بين نمطين من هذه الأنماط، وهو المتباينات، و هي قصائد ذات مزيج نغمي خاص لا نسق له، فقد يمزج الشاعر بين قوالب تقفوية عديدة، و وزنية، و ربما فيهما معاً⁽³⁾. ومن شواهد فن المتباينات في شعر المهجريين قصيدة (حرقه الشيوخ) لجبران، إذ جعل في المقطع الواحد بنظام المثنيات وفق ترتيب ثلاثي لثلاث مثنيات، ثم ثنائي لمثنيتين، إذ يقول⁽⁴⁾: (الرمل)

مثنية 1: يَا زَمَانَ الْحُبِّ قَدْ وَلَّى الشَّبَابُ # وَ تَوَارَى الْعُمُرُ كَالظِّلِّ الضَّئِيلِ	} تشكيل 1
مثنية 2: وَآمَحَى الْمَاضِي كَسَطَرَ مِنْ كِتَابٍ # خَطَّةُ الْوَهْمِ عَلَى الضَّرْسِ الْبَلِيلِ	
مثنية 3: وَ غَدَتْ أَيَّامُنَا قَيْدَ الْعَذَابِ # فِي وُجُودٍ بِالمَسَرَّاتِ بِخَيْلِ	

¹ ينظر : يوسف بكار في العروض و القافية ، ص 180.

² الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 570.

³ ينظر : يوسف بكار ، في العروض والقافية ، ص 195.

⁴ جبران خليل جبران: الأعمال الكاملة (العربية) ، ص 342

مثنية 1: فَالَّذِي نَعَشَقُهُ يَأْسًا قَضَى # وَ الَّذِي نَطْلُبُهُ مَلًّا وَ رَاحَ

تشكيل 2

مثنية 2: وَ الَّذِي حُرْزْنَاهُ بِالْأَمْسِ مَضَى # مِثْلَ حُلْمٍ بَيْنَ لَيْلٍ وَ صَبَاحٍ

وهكذا في المقاطع الأخرى بتغير حروف الروي في الصدور و الأعجاز لتشكّل نظاماً منوعاً في التطريز (الداخلي و الخارجي) بين التشكيل الثلاثي و الثنائي في ظل الخماسية الواحدة.

نتائج و فوائد :

ومن خلال هذا الرصد الكمي و النوعي لأغلب و أهم الأنماط الشعرية التجديدية من موشحات و أشكال شعرية أخرى، نخلص إلى أبرز الخصائص التشكيلية التي تخص نظام الموسيقى و الإيقاع و منها :

- قِلَّة هذه الأنماط الشعرية بالمقارنة مع الأنماط الشعرية التجديدية الأخرى فلا تتجاوز العشرة نماذج عند أبرز الشعراء.

-الحفاظ على البناء الشكلي لهذه النماذج عند جلّ الشعراء من دون تجديد، و ذلك في المراحل الأولى للتجديد، وهو ما يوحي بأثر الأندلسيين و غيرهم من المولدين القدامى.

-تنوع و تحديث الأغراض الشعرية في هذه الأنماط، ولهذا كان للطبيعة ، و المجتمع و النفس غير حضور ينم عن تلك البلاد، و تلك الحياة الجديدة غير إنها لم تفارق في كل ذلك توأميها و هما: الموسيقى والغناء.

-التجديد على مستوى الموشح بالخروج عن بنائه الشكلي، و عن قواعده الموسيقية و هذا التجديد زاد من التنوع النغمي للموشح بإدخال بعض التعديلات على الأنماط و الأقفال، و الخرجات، و هو بارز عند أبي ماضي، ونسيب عريضة، و رشيد أيوب.

— الاهتمام ببعض الترددات الصوتية المساهمة في نمو الإيقاع وتجديده من حيث التركيز على التطريزات المختلفة، والتوزيع النسمي (المنظم) لبعض الأصوات في حشو

الأقسام وأطرافها(التصريع)، والترديد بال تكرار التام للوحدات الصوتية(مماثلات صوتية)، أو تكرار الأنساق الصرفية والنظمية مع الحفاظ على بعض الصوامت والصوائت، والترديد بإعادة ترتيب الصوامت و الصوائت مع الحفاظ على المعنى الأصلي، إلى جانب الوقفات الصوتية الداخلية (الفاصلة، النقطة ، النقطتان.) داخل السطر، أو السمط، أو الشطر، مما يساعد على بناء صور إيقاعية و نفسية وتعبيرية .

-التجديد على مستوى المسمط بتغيير ترتيب أشطره كـ(القروي في قصيدة المعجزات)، أو بتنويع في رويّه و قوافيه مع لجوء بعض الشعراء إلى الحفاظ و التقبيد بنظامه القديم.

-أمّا على مستوى الأشكال الثنائية، و الثلاثية، و غيرها فقد جدّد الشعراء المهجرون في بنائها بأن اختزلوا في بعض تفعيلاتها كـ(جبران في قصيدة أغنية البلبل) وإعادة تشكيل المقاطع الشعرية بضم نمط معين إلى نمط آخر مثله في مقطع واحد كـ (القروي في قصيدة شاجبة)، أو بمزج الأنماط الشعرية داخل المقطع الواحد في القصيدة الواحدة كـ(جبران في قصيدة حرقه الشيوخ)، وهو ما يسمى بالمتباينات الإيقاعية.

المبحث الثاني : التَّشكِيلُ الأسلوبِي و المَكُونُ النظمي

I - البِنَيَاتُ النَّظْمِيَّةُ لِلجُمْلَةِ المَهْجَرِيَّةِ

أ-بِنِيَّةُ النَّقَاضِ و النَّجَاورِ

ب-بِنِيَّةُ التَّحْوِلِ و العُدُولِ

II-البِنَيَاتُ النَّظْمِيَّةُ لِلبَيْتِ المَهْجَرِي

أ-بِنِيَّةُ التَّكَرَّارِ و التَّرْدِيدِ

ب-بِنِيَّةُ التَّمَاثُلِ و التَّقَابِلِ

المبحث الثاني: التشكيلُ الأسلوبي و المكوّن النّظمي

يُعدُّ النسق التركيبي أو النظمي من أهم المكونات اللسانية الشّكلية، أو الظاهرية التي تنطبع بها النصوص الأدبية، وتطفو بها على مستويات البنية السّطحية لتشكل فيما بعد صوراً أسلوبية يعمل المبدع على تنسيقها، وتتضيدّها بكيفيات عدّة لتكوين خطاب الجملة، ومن ثمة خطاب القصيدة، وعدّته في ذلك الوحدات اللسانية أو اللغوية المتوافرة لديه من كلمات، وحروف، وأدوات، وأسماء، وأفعال، والتي يستقيها المبدع من مخزونه اللغوي الذاتي والجماعي، ذلك المخزون النشط والحيوي الذي يتغذى من روافد الحياة و الواقع (الماضي/ الحاضر / المستقبل) بكل حيثياته. إذ يُجمع جُلّ النقاد و الأدباء على أنّ للشعر ميزة عن النثر في استفادته الدائمة من معين هذا المخزون اللغوي، وللشعر مجال فسيح يعرض فيه الشاعر بضاعته اللغوية في أساليب مختلفة .

إنَّ >> علماء اللسان و النقاد-على وجه الإجمال -يرون في الأسلوب واحداً من تجليات التنوع في السلوك القولي << ⁽¹⁾ الذي ينبني إمّا عن وعي و اختيار وإرادة من المبدع، أو عملية خاضعة لأحكام اللغة، و أعراف الناطقين بها، بما هي من معطيات تاريخية قاهرة أو مهيمنة على عملية الإبداع التي تنتج النصوص بوساطة التشكيلات الأسلوبية، وهي في حقيقة الأمر عمليات تركيبية يقوم بها المنشئ وفق تقنيات معينة للحصول على متغيرات أسلوبية تصبح سمات أسلوبية بهذه النصوص ومن هنا تبرز لنا أهمية المكونات التركيبية أو النظامية في إنتاج النص الأدبي الإبداعي من خلال المتغيرات التركيبية المختلفة، والتي تتضافر مع المتغيرات الطّباعيّة (الكتابية)، و الصوتية، والصرفية، والدلالية لإنتاج نص إبداعي متميز فـ"المتغير الأسلوبي" هو مجموعة السمات اللغوية التي يعمل فيها المبدع

¹ سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي (دراسات أسلوبية إحصائية)، ص 22.

بالاختيار أو الاستبعاد، و بالتكثيف أو الخلطة، و بإتباع طرق مختلفة في التوزيع لتحقيق مفارقة النص و تميزه (1).

سنحاول في هذا المبحث التركيز على المستوى التركيبي (النظمي) في الشعر المهجري، بوصفه أحد المكونات الأساسية في الصياغة الشعرية القديمة و الحديثة و لا يمكننا أن نفهم النظم على أنه النحو فقط كما فهم "تمام حسان" علاقة التركيب بالنحو في معرض شرحه لنظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجاني"، والتي أسسها على نظم المعاني النحوية في نفس المتكلم لبناء الكلمات في صورة جملة ثم صياغتها وفق ما يقتضيه المعيار النحوي(2)، و لا يمكن أن نفهم التركيب على أنه مصطلح ضيق لا يتجاوز حدود الجملة، أو أن التركيب هو نظم للمعاني في نفس الكاتب أو المتكلم، ثم يأتي التأليف اللفظي على مثاله(3)، بل سنتعامل مع هذا المستوى على أنه ظاهرة لغوية متكاملة تتضافر فيها أنواع من التراكيب لا تدخل في عداد الجملة مثل التراكيب الإضافية، و الإسنادية، و المزجية، و مباحث بلاغية تناولتها البلاغة القديمة في (التقديم و التأخير، الحذف، الوصل). بالإضافة إلى مباحث أسلوبية حديثة تظم تقنيات الاختيار، و التأليف، و التكرار، و أسلوب التقابل، و التماثل، و العدول تلك الوسائل التي تساعدنا على كشف السمات الأسلوبية التركيبية البارزة في الشعر المهجري، و لقد أشادت الباحثة "أماني سليمان" بأهمية الدراسة التركيبية في التحليل الأسلوبي الذي قصرته على المستوى الصوتي، و المستوى التركيبي و المستوى الدلالي(4)، و ركزت على الدراسة التركيبية باعتبارها وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين (5)، و لا يمكننا بهذا الصدد أن نتحدث عن التركيب دون إغفال مكانة الكلمة، أو الوحدة اللغوية التي تترتب، أو تتموقع داخل هذا التركيب فلا يقوم البناء التركيبي إلا بعد البناء المورفولوجي (الصرفي) الذي يخضع لاختيار واع من قبل المبدع، لأن مورفولوجيا الشعرية الحديثة هي إبداع و ليست قانونا

¹ ينظر: المرجع السابق ص 27.

² ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 القاهرة 1979م، مصر، ص 187.

³ ينظر: أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية)، ص 40.

⁴ ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية الصوفية، ص 28.

⁵ ينظر: المرجع نفسه ص 97.

أو سماعا ،ومن ثم فإنّ كل إمكانيات التركيب اللغوي قابلة لأن تشكل جماليات من خلال الممارسة الإبداعية التي تتعامل مع أنماط مرفولوجية عديدة تحقق في بعض منها تجاوزا شعريا سماها "جون كوهين" بالخطأ الشعري⁽¹⁾ .

في علاقة الكلمة بالنظم والتركيب يُروى أنّ الرسام "إدغار ديفي" (1834-1917م) جاء إلى "مالارملي" واشتكى إليه من شقائه في حبه للشعر، مع أنّه لا تعوزه الأفكار فأجابه الشاعر >> عزيزي ديفي: إننا لا ننظم الشعر بالأفكار، وإنّما ننظمه بالكلمات << ⁽²⁾، فالأسلوب في كل ذلك تكامل يُراعى فيه اختيار الكلمة، وصحة التركيب ومطابقة الكلمة، والتركيب لفكرة المطروحة⁽³⁾، فخصوصية التركيب اللغوي في النص الأدبي تتبع من خلال خصوصية الألفاظ، وعلاقتها ببعضها البعض، وكذلك علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تنزل فيه، وهذا مؤداه أن هاجس الأسلوبية هو استجلاء شعرية النص ، أو تفسير سمة الأدبية التي تحلّى بها النسيج اللغوي في تركيبه مع تحليل هذه السمة بوجود قرائن ، وعلائق أسلوبية ضمن هذا النسيج ⁽⁴⁾.

إنّ دراسة الشعر المهجري دراسة تركيبية مفيدة تقتضي منا انتهاج خطة محكمة لرصد أهم الخصائص الأسلوبية النظامية التي ينفرد بها هذا النسق الشعري مما يتوجب علينا دراسة البنى التركيبية في المستوى الأدنى، أو البنيات الصغرى التي تخص أهم تركيب تحدث عنده الإفادة المعنوية ألا و هو التركيب الإسنادي، وما يحيط به من تراكيب دنيا لا تشترط الإفادة المعنوية كالترتيب المكتفي، أو بعض الوحدات اللغوية (المُونيمات) التي تتعالق معه، لنحاول اكتشاف بعض الظواهر التركيبية: كالحذف أو التقديم و التأخير ، و هي مظاهر تخضع لخاصية الاختيار و التأليف كما سنحاول مناقشة سمات هذا الاختيار في طبيعة الألفاظ الموظفة ومزاياها الأسلوبية

¹ ينظر : محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، ص 9.

² فولفغانغ كايزر: العمل الفني اللغوي ترجمة (أبو العيد دودو)، ص 373.

³ ينظر : عبد العزيز عبد المجيد : اللغة العربية أصولها النفسية ، ص 120.

⁴ ينظر : عبد السلام المسدي ، في آليات النقد الأدبي ، ص 65.

والمرفولوجية، ولا نبرح مجال دراسة هذه المستويات الصغرى دون رصد مظاهر العدول والتحول اللغوي فيها لإبراز جماليات هذا النسق الشعري البسيط

أمّا دراسة البنى التركيبية في المستوى الأعلى، فسنخصصه لرصد وتحليل النظم التركيبية الكبرى، وهي مجموعة أساليب تعبيرية تظهر من خلال تعالق النظم التركيبية الصغرى داخل النص الشعري من خلال خاصية التكرار و التردد، واللذان يبرزان من خلال الشكل، وتواتره، وخاصية التقابل و التماثل اللذان يبرزان من خلال المضمون وبذلك نكون قد ربطنا الشكل بالمضمون لأنّ الأسلوب عندما يُنظر إليه من الخارج فهو وحدة التشكيل و فرديته، وهو عندما يُنظر إليه من الداخل يشكل وحدة الإدراك الحسي، والدراسة الأسلوبية تستهدف في تحليلها الربط بين النمط التشكيلي والموقف الحسي >> فلا نتعرض لخطر الفصل بين الشكل و المضمون، وهو ما لا يتناسب مع طبيعة الشعر << (1)، وكما أننا لا نريد الفصل بين النظم و التركيب و النحو لأنّ الأسلوب هو صورة >> .تتمثل فيها العلاقات النحوية من حيث تركيب الجملة ومن حيث أنّ لكل أسلوب طريقته الخاصة في استخدام هذا النحو في الشعر والنثر، وهكذا لا ينفصل مفهوم الأسلوب عن مفهوم النظم << (2).

¹ فولغانغ كايزر: العمل الفني اللغوي (ت) أبو العبد دودو، ص 448
² يوسف أبو العدوس: البلاغة و الأسلوبية، ص 163.

I.البنيات النّظمية للجملة المهجرية :

إنّ اكتشاف أسرار التركيب اللغوي والوقوف على دلالاته من خلال تحديد صلات وحداته اللغوية بعضهما ببعض من أعظم الوظائف التي يضطلع بها التحليل الأسلوبي و منه فإنّ النسيج اللغوي للتركيبات الشعرية بدءاً من الأنساق الصوتية، وأبنيتها اللفظية وصولاً إلى الجملة، ثم مجاوزتها إلى البنية الكلية للنص الشعري تحتاج إلى مقدرة و مهارة من قبل المبدع في إقامة هذه التشكيلات و تعدد محمولاتها ⁽¹⁾، إذ يمكننا أن نتناول في هذا الجزء أو العنصر تلك التشكيلات النظمية الصغرى التي تختص بها الجملة الشعرية المهجرية من خلال رصد بنيتين أساسيتين وهما : بنية التفاضل والتجاور، أو ما يطلق عليها بمحور الاستبدال و التآليف " / PERMUTATION COMPOSITION " لتحلل معطيات التفاضل بين الوحدات اللغوية المكونة لتركيب الجملة أو ما دونها، وكذا معطيات التجاور كبنى سطحية نهائية في هذه البنيات الصغرى، وسنتطرق إلى البنية الأساسية الأخرى، وهي التحول "CHANGEMENT" الذي يضم تلك المظاهر، أو المباحث التي تناولتها البلاغة العربية و منها التقديم و التأخير، الحذف و الذكر، والتضمين اللغوي ، والإضمار في هذه التراكيب الدنيا وما ينطوي عليها من إحياءات دلالية جديدة.

أ-بنية التفاضل و التجاور :

لعل نظرية التركيب اللغوي في الشعر (النظم) تبرز في أعظم صورها خاصة على المستويين الاستبدالي أو التفاضلي، و التوزيعي أو التجاوري، فإذا كان الشاعر قد وضع حجر الأساس (الكلمة الأولى)، وهو حرّ تماماً في صياغتها أو تفضيلها فإنّ حريته تتناقص في إتمام الجملة على نحو يحقق له فيها أغراضه الجمالية ⁽²⁾، مع الحفاظ على الحرية التامة في تفضيل أو اختيار تركيب معين من التراكيب المتاحة ليفرغ فيه مادته اللغوية التي سبق له و أن فضلها ليركب بها نمطا معيناً يدل عليه

¹ ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 171.

² ينظر : المرجع نفسه، ص 202.

و يتفرد به. ولرصد بنية التفاضل و التجاور معًا ضمن البنيات النظامية الصغرى سنعمد إلى اعتماد مقاييس تركيبية تدخل ضمن جهود المدرسة الوصفية التركيبية عند " اندري مارتيني " لتقسيم هذه البنى الصغرى إلى ثلاثة أقسام و هي : صنف الكلمات أو المونيمات "monèmes" نتناول فيها الكلمات المفاتيح " les mots clés " وصنف التراكيب "syntagmes" لنركز على التركيب الإنشائي " s. "prédicatif", و الملحقات أو الملحق "expansion", وهي مونيمات تلحق التراكيب أو الصنف الثاني و منها (المجرور / المضاف / الحال / النعت / التمييز...)⁽¹⁾, كما أننا سنعتمد على رصد أهم النماذج الشعرية المهجرية التي ترتسم فيها خصائص تركيبية بارزة من دون فصل شعراء الشمال عن الجنوب بحجة أنّ الملح التركيب في الشعر المهجري يخضع إلى مقاييس لغوية مشتركة بين شعراء المهجر وغيرهم من شعراء العربية, إلا ما أضافه شعراء المهجر من اختيارات لفظية أو نظامية .

أ-1- بنية الكلمات (المونيمات) : لقد اتخذ اللغويان "دوسيوسير" و"ريفاتير" فكرة الكلمات المفاتيح وسيلة من وسائل الوصول إلى مركز الإبداع و النواة الدلالية فيه و لقد تشبث بعض الأسلوبين بهذه الفكرة لأنها تكون بمثابة المصباح تهديهم إلى العوالم الداخلية للفنانين ⁽²⁾, و يشترط في هذه الكلمات >> أن تكون منتقاة، غير مبتذلة ، تدل بجرسها و بمعناها على ما تصور من أصوات، و ألوان، أو نزعات نفسية<< ⁽³⁾ ويرى "كراهام هوف" أنّ الكلمة السحرية في بيت سحري معين قد تكون خاملة تماما في جملة مختلفة، وأنّ التركيب غير البارع في سياق من السياقات الشعرية قد يكون له تأثير فعال في سياق آخر⁽⁴⁾.

من أبرز نماذج بدائل الكلمات في الشعر المهجري ما وظفه أبو ماضي في بعض قصائده، و منها قصيدة (السُّئون) عندما يقول :

(الكامل)

¹ ينظر : خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات ، دار القصبة للنشر ، 2000 م، الجزائر، ص 101-102.

² ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 207.

³ أحمد الشايب : الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية ، ص 67.

⁴ ينظر: المرجع السابق، ص 166، نقلا عن كراهام هوف ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 26.

يَا صَحْبُ لَنْ أُنْسَى جَمِيلَ صَنِيْعِكُمْ # حَتَّى تُفَارِقَ هَيْكَلِي حَوْبَائِي ⁽¹⁾

ففضل استخدام (حَوْبَاء) بدل كلمة (النَّفْس)، كما فضل تركيبها المتأخر عن المفعول به (هَيْكَلِي) ليضيفي على هذا التفضيل شيئاً من التشعير و التميز، واعتماده في القافية ليكون له الوقع الجمالي، و بقصيدة (العنقاء) يورد بيتاً فيها، يقول: ⁽²⁾ (الكامل)

و هَجَعْتُ أَحْسَبُ أَنَّهَا بِنْتُ الرُّؤْيِ # فَصَحَوْتُ أَسْخَرُ بِالنِّيَامِ الْهُجْعَ

فوظف أبو ماضي في مقام القافية جمع التكسير (هَجَع)، وهو جمع لـ (هاجِع)، الذي يجمع جمعا سالما هو (هاجِعُونَ)، ونظرا لفرض القافية الموحدة كان هذا البديل القوي مع ما يضيفه من قوة و تمكن في الدلالة أضف إلى ذلك اختيار هذا اللفظ الذي يتناظر مع لفظة (هَجَعْتُ) في صدر البيت مما يتيح للبيت تركيبا خاصا يعتمد على تجنيس الاشتقاق في طرفيه للفعل (هَجَع)، كما وظف الشاعر بعض الكلمات في غير جنسها الأصلي، إذ يقول في قصيدة (لم يبق غير الكأسي). ⁽³⁾ (الطويل)

أَنَا بَيْنَهُمْ أَسَدٌ وَجَدْتُ عَرِيَّتِي # أَنَا بَيْنَهُمْ ظَبْيٌ وَجَدْتُ كِنَاسِي

فقد أنثى (العرين) أو مأوى الأسد لتحمل تلك المفردة في هذا التركيب من خلال التكتيف الدلالي " **sémantique condensation** " لمعنيين معا : المأوى و الأنثى مع أنه حافظ على جنس المأوى في الشطر الثاني (الكناس)، وفي قصيدة (بنت سورية) يورد كلمة (جَهْلًا) في تركيب يحتمل وجهين، إذ يقول: ⁽⁴⁾ (الرملي)

أَيُّهَا الْقَلْبُ الَّذِي فِي أَضْلَعِي # إِنَّمَا اللَّذَةُ جَهْلًا فَاجْهَلْ

فـ (جَهْلًا) مفعول مطلق لـ ((فاجهل)) مقدم و خبر لذة محذوف ، أو أنّ (جَهْلًا) نصب على المصدرية (أن تجهل)، ففي هذه النماذج اللفظية حاول الشاعر تعرية اللغة بتشعير

¹ إيليا أبو ماضي الأعمال الشعرية الكاملة، ص 93.

² المرجع نفسه، ص 406.

³ المرجع نفسه، ص 395.

⁴ المرجع نفسه، ص 462.

بعض الكلمات ليكشف عن القيم التعبيرية في كل أجزاءها التي تغطيها عادات الاستعمال اليومي، كقوله في قصيدة (الأشباح الثلاثة) ⁽¹⁾. (المتدارك)

أَوْ نَجْبِلُ مَاءً وَ ثُرَابًا # وَ نُشِيدُ بُيُوتًا وَ قِبَابًا

أَوْ نَجْعَلُ مِنْهُ أَنْصَابًا # أَوْ نَصْنَعُ حَلَوَى وَ كَبَابًا

فحول كلمة (كَبَابًا) العامية، وهو نوع من الشواء في المشرق العربي إلى كلمة شعرية ذات بعد دلالي و جمالي، كما حاول استحضار بعض الكلمات التاريخية أو الفصيحة في (حوباء) و (عرين) ليلقي بها ظلالاً على واقعه المعيش، فتصبح هذه الكلمات شعرية، إذ ليس هناك كلمة شعرية و إنما هناك أساساً (تشعير) للكلمات المستحدثة أو القديمة ⁽²⁾.

أمّا عن جبران خليل جبران فقد اتسم شعره بالطابع الفلسفي المنطقي الذي لم يسعف شعره في الوصول إلى مستوى الجموح اللغوي و التركيبي، فاقترب هذا الشعر من مستوى النثر بالإضافة إلى أنّ الشعر محكوم بقيد الوزن و القافية، مما أدى به إلى عدم التوفيق في اختياراته اللفظية خاصة في قصيدته (المواكب)، إذ يقول منها ⁽³⁾:

لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ عَدْلٌ # لَا وَ لَا فِيهَا الْعِقَابُ

أَعْطَنِي النَّايَ وَ غَنٌّ # فَالْغِنَا خَيْرُ الصَّلَاةِ

فاختيار كلمتي (العقاب) و (الصَّلَاة) لا يناسب تركيب هذين البيتين، فنشعر أنّ هناك ضعف في المعنى عند المقابلة بين (عدل/ العقاب)، وعند المقابلة بين (دين/ الصلاة) بسبب القافية و قيودها، مما لم يتح استبدال العقاب بـ(الظلم)، و الصلاة بـ(دين أو أديان) .

¹ المرجع السابق، ص 387.

² ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 399.

³ جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة (العربية)، ص 200.

أما شعر القروي فقد حَقَلَ بالاختيارات اللفظية الخاصة، فنوَّع الشاعر في الصيغ الصرفية و جدد و استحدث في بعضهما، كما عمد إلى توظيفها ضمن أنساق تركيبية متنوعة، ومنها قوله: ⁽¹⁾ (البسيط)

لَوْ كُنْتَ تَدْرِي تُهُوِضَ الْمَرِيَمَاتِ بِهِ # أَيْقَنْتَ عَجَزَكَ عَمَّا يَحْمِلُ الْبَشْرُ

فلفظة المَريَمات جمع (مَريم) و يعني بها السيدات المسيحيات البيض، فجمع ما لا يجمع جمعا مؤنثا سالم ليشعر الكلمة كاختيار مفضل بدل (الناسكات) أو غيرها.

و في قوله يصف وحشية سمكة في البحر : ⁽²⁾ (الكامل)

لَمْ تُؤْذِ إِلَّا قَوْمَهَا فَكَأَنَّهَا # عَرَبِيَّةٌ رَضَعَتْ حَلِيبَ تَفَرُّقٍ

جاء بكلمة (تفرق) للحفاظ على روي القاف في القصيدة، فاختيار هذا المصدر بدل مصادر أخرى تدل على الفرقة و النزاع ليكتف الدلالة بصيغة (تفعل) التي تدل على الحركة و النشاط ، و في قوله يصف المرأة المسترجلة : ⁽³⁾ (الطويل)

عُيُونٌ وَقَاحٌ لَوْ طُعِنَتْ سَوَادَهَا # بِرُمَحٍ لِعَادَ الرُّمَحُ فِي الْكَفِّ مِنْجَلًا

فجاء بكلمة (منجلا) ليبدل الصفة (مُعَوَجًا) باسم الآلة (المنجل) فأسعفته القافية و الروي بهذا الاختيار مما أضفى على الدلالة عمقا و وضوحا ، و زاد إلى التركيب تفردا بالمقابلة بين الرُمح و المنجل ، أمّا من شواهد توظيفه لصيغة المثني مع الحفاظ على الوزن ، والقافية، و الروي في تراكيب نسقية خاصة قوله ⁽⁴⁾: (الكامل)

إِنْ ضَاعَ حَقُّكَ لَمْ يَضِعْ حَقَّانِ # لَكَ فِي نَجَادِ السَّيْفِ حَقٌّ ثَانِ

مَامَاتَ حَقُّ فِتَى لَهُ زُنْدٌ لَهُ # كَفَّ لَهَا سَيْفٌ لَهُ حَدَّانِ

¹ الشاعر القروي : الاعمال الكاملة (شعر)، ص 193.

² المرجع نفسه ، ص 316.

³ المرجع نفسه ، ص 347.

⁴ المرجع نفسه ، ص 450.

فكافية البيتين على صيغة المثنى (ق ثان/ حدّان) إلا أنّ القافية الأولى تكاد تكون بديلاً دلاليًا عن لفظة (حقان) لتجمع بين حق السيف، والحق الضائع و تقديره (لك في نجاد السيف حقان) لولا ضرورة الوزن و القافية .

و صيغة المثنى مفتاح القصيدة عند نسيب عريضة في قصيدة (سيّان) عند قوله :

سيّان : أنْ تُصْغِي لِلنُّصْحِ أَوْ تُفْضِي # يَا نَفْسُ فَالْآتِي مِثْلُ الَّذِي يَمْضِي ⁽¹⁾ (البسيط)

فكلمة (سيّان) اسم تثنية لمفردة (سي) بمعنى (مثل) جاءت في مستهل البيت و في مطلع القصيدة لتشكل الكلمة المفتاح على صيغة المثنى، ومنها ينبع التعبير أو التركيب اللاحق لتتماثل الدلالات الثنائية في (النصح = تفضي) و (الآتي = يمضي) كما شكلت صيغة المثنى عنده الشاعر قاعدة البناء الرئيسة في بعض أبياته كقوله : ⁽²⁾

يَا صَاحِبِي تَرَأْفَا # وَقَفَا عَلَى طَلَلِ الْعَبْرِ (مجزوء الكامل)

أو تتخذ عنده أطراف البيت كلمات بارزة و أساسية في قوله : ⁽³⁾ (البسيط)

لي عِشْتَانِ عَلَى دَرْبِ الْحَيَاةِ إِذَا # لَاحَ الْخِيَالُ وَلِي بِالْعُمَرِ عُمَرَانِ

ووردت عند عريضة بعض الصفات كبنى أساسية في القصيدة، فيتخذ منها مفاتيح لفظية تتفجر في جسد القصيدة، فتتوزع توزيعات مختلفة في الصدور أو في الأحشاء كقوله في قصيدة (الصديق) ⁽⁴⁾ :

أَعْطَنِي فِي الرَّخَاءِ خِلَا وَفِيَا # بَارِعًا قَدْحُهُ عَلَى كُلِّ زَنْدٍ

ليقول بتصدير : عَالِمًا أَنَّ فِي الْحَيَاةِ سُرُورًا # وَشَرُودًا كَالشَّوْكِ مَا بَيْنَ وَرَدٍ

و في الأشطر : صَادِقًا حَازِمًا لِبَيْبَا أَدْبِيَا # قَائِمًا بِالْوَفَاءِ فِي كُلِّ وَعْدٍ

¹ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 96.

² المرجع نفسه ، ص 75.

³ المرجع نفسه ، ص 51.

⁴ المرجع نفسه ، ص 26.

جاور الشاعر بين صيغة (فاعل و فعيل)، وهما من المشتقات اللغوية ليكتف الدلالة في المعنى، فتكون دائمة في الصفة المشبهة، وطارئة في اسم الفاعل في مواضع متعددة يختفي فيها الموصوف (خلا) بعد ذكره في البيت الأول .

و من الشعراء المهجريين الذين اعتنوا بتهذيب أنساقهم التعبيرية، والتركيبية الشعرية على مراحل فوزي المعلوف الذي كانت بدايات شعره مقطوعات نثرية ركيكة هي أبعد عن الشعر منها إلى النثر، ولقد تناول الباحثون هذه المرحلة بالدرس والتحليل، و أهم ما أوردوه من شعره قوله في إحدى المقطوعات : (محدث الخفيف)

بَعْدَ عَامٍ مَضَى مَضَى السَّنِينَا ... بِيَلَاةٍ

هُوَ يَشْقَى كَذَا، وَ تَبْكِي شَجُونًا... لِشَقَاةٍ

فبعض التراكيب ك(مَضَى /مُضَى)، و في (يشقى/ كذا)، وفي تكرار حرف (الشين) كيف أنه قيد الانسياب الشعري، وأساء إلى عملية النظم في ذاتها⁽¹⁾.

إلا أنه و في مراحل متأخرة ازداد بناؤه الشعري قوة، و قويت موسيقاه التعبيرية وانساب اللحن مع العاطفة، ونقت لغته الشعرية، واتسعت، و زادت ثراء، ومن صورها قوله في (باقة زهر)⁽²⁾:

(السريع)

وَنَنْهَلِينَ الشَّهْدَ مِنْ ثَغْرِهَا # يَا نِعَمَ ذَاكَ الثَّغْرِ مِنْ مَنَهْلٍ

وَتَحْمَلِينَ الْعِطْرَ مِنْ شَعْرِهَا # وَ غَيْرَ عَبءِ الهمِّ لَمْ أَحْمِلْ

قابل المعلوف في أطراف البيتين بين الأفعال (تنهلين/ وتحملين)، وبين القوافي (منهل/أحمل)، وهي من صيغة صرفية واحدة (نهل/حمل) ، إلا أنه أبدل التعبير في الشطر الثاني من البيت الثاني (و غير عبء الهم لم أحمل) من تعبير آخر يوافق نسق البيت الأول إذا قال (يا نعم ذاك الشعر من محمل)، فأراد الشاعر أن يدخل ذاته بين باقة الزهرة و معبودته أو حبيبته بالتعبير المؤول (لم أحمل أنا عبء الهم).

¹ ينظر : ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 76.

² فوزي المعلوف : مختارات (مناهل الأدب العربي)، ص 15.

و من صورته التشكيلية البديعة التعبير عن مفهوم الزمن (المفعول فيه) بأبعاده الثلاث
الماضي و الحاضر و المستقبل في قوله : (1)

كَيْفَ أَجْلُو غَدِي وَ أَدْرِكُ أَمْسِي # وَ أَنَا حَرْتُ كَيْفَ يَوْمِي سَيَمُضِي

كما عبّر عن دلالات متناقضة، أو متقابلة في فكره وذكرياته ضمن تراكيب نسقية
أحسن الشاعر اختيار ألفاظها في قوله : (2)

طَوَيْتَ بِسْمَةٍ لِيَنْشُرَ دَمْعٌ # وَ خَبْتُ بِهَجَةٍ لِيَلْمَعَ جُرْحٌ

فقد قرّن (البسمة/الدمع)، وتطرف في المقارنة الثانية ليجمع (البهجة/الجرح) بدل
(البهجة/الحزن)، والجرح أدل وأقوى من الحزن، لأنه في حكم ما سيكون، و في قوله
كذلك : (3)

إِنَّ جُودَ الْفَقِيرِ بِالنَّزْرِ جُودٌ # حَيْثُ جُودُ الْغَنِيِّ بِالْوَقْرِ شُحٌّ

قارن بين جود الفقير و جود الغني حيث يكون النزر خيرا من الوفر، فأبدل (الجود)
الثاني بالشح، وكان هذا الاختيار مفاجئاً أو مناقضاً لم هو منتظر.

لقد عمد شعراء المهجر كذلك إلى توظيف المرادفات المعنوية كبديل أو بدائل لفظية
ضرورية لوصف التجربة الشعورية، ومنهم رشيد أيوب إذ يقول : (4) (الطويل)

فَلَا النَّارُ فِي صَدْرِي تُجَفِّفُ أَدْمُعِي # وَ لَا عَبْرَاتِي تُطْفِئُ النَّارَ فِي صَدْرِي

أبدل أو فاضل رشيد أيوب في الشطر الثاني التعبير (بالعبرات) عوض (الأدمع) حتى
لا يقع في التكرار، وكلاهما (الأدمع / العبرات) يعبران عن موقف الحزن الطارئ
على هذا البيت ، ولجأ إلى اعتماد هذا التكرار لكن بفارق دلالي يفهم من خلال السياق

¹المرجع السابق ، ص 33.

² المرجع نفسه ، ص 36.

³ المرجع نفسه، ص 36.

⁴ رشيد أيوب : الأبيات ، ص 09.

الشعري للبيت بين كلمة (الدهر) بمعنى الزمن، وكلمة (الدهر) بمعنى المصائب
والمحن في قوله : (1)

رجالٌ لهم في كلِّ يومٍ عجائبُ # كأنَّهم في الدهرِ فازُوا على الدهرِ

أو باستحضار كلمات مستحدثة تجاور كلمات أصلية بسبب التقارب الدلالي بقوله : (2)

لهم هممٌ لو كان للأرض مثلاً # لفكتُ قيودَ الجاذبيةِ وَ الأسرِ (الطويل)

فكلمة (الجاذبية) من الألفاظ المموجة في الشعر، فحاول الشاعر إضفاء شاعريتها
من خلال عطف كلمة الأسر عليها .

أ-2- بنية التراكيب الدنيا "micro-syntagmes" يقصد بالتراكيب الدنيا تلك
التراكيب التي تنقيد بالفائدة الدنيا أو الصغرى، وهو ما يوافق الجملة "phrase" التامة
في نحو العربية، مع التركيز على بنية التركيب الاسنادي "s. prédictatif" الفعلي
و الاسمي باعتبارهما أهم التراكيب الوظيفية في التحليل الوظيفي التركيبي عند اللغوي
الفرنسي "اندري مارتيني"، ومحاولة رصد الخصائص الأسلوبية المميزة لهذا التركيب
ضمن الشعر المهجري الحديث، فقد رأى " أحمد الشايب" أنه و لما كان الشعر أدخل
في باب الفن و أشد تمثيلاً له كان بذلك أميل إلى الإيجاز والاختصار
والاقتصاد في تآليف العبارات >> فمن حقه الاكتفاء بالعناصر الرئيسية كالمسند
والمسند إليه دون التزام لفظة، و كثرة الروابط مثل حروف العطف و الجر مائلاً بذلك
إلى الرمز و الإشارة دون التصريح و التفسير << (3) .

وَيَرَى المحدثون العرب أن الاختيار خاصة غير مقصورة على الكلمات فقط >>
ولكن تتعداها إلى التركيب، فالشاعر يختار نسقا تركيبيا من بين أنواع الاحتمالات
النحوية الممكنة عقلا في خلق أنماط تركيبية ترتبط به و تدل عليه، وبهذا يتميز

¹ المرجع السابق، ص 11.

² المرجع نفسه، ص 11.

³ أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية، ص 71.

مبدع عن آخر << (1) ، فباختيار المتكلم أو المبدع لأدواته التعبيرية >> من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو؛ أي عرضه مبدأً التعادل في محور الاختيار على محور التركيب تتحدد أدبية النص << (2)، فالاختيار الأسلوبى للتركيب المعين هو اختيار أفضل السبل الكلامية أو التعبيرية التامة، و المفيدة عن الموضوع المقرر (3)، مع توافر الصفات الجمالية الشكلية و المضمونة بأقصر السبل و الوسائل اللغوية، وهي لا تتعدى كونها تراكيب اسنادية فعلية أو اسمية .

و لتحليل هاتين البنيتين سنعمد إلى ملاحظة و رصد سلوك التركيب الاسنادي (الفعلية و الاسمي) ضمن الشطر الشعري سواء أكان هذا في القصائد التقليدية أو التجديدية من خلال نوعين من الشطر: الشطر البسيط؛ وهو ما تضمن تركيباً اسنادياً واحداً و الشطر المركب ما تعدد فيه التراكيب الاسنادية .

في الشطر البسيط : نظم شعراء المهجر قصائد كثيرة تنوعت فيها انساق التعبير و التركيب بسبب تنوع اختياراتهم الاسنادية، ولم يخرجوا رغم ذلك عن الأطر اللغوية أو النحوية المعروفة، فإذا تناقست حريتهم في نسج هذا التراكيب على النظم النحوية الثانوية ، فقد زادت حريتهم في اختيار مكوناتها اللغوية الفعلية أو الاسمية كما زادت حريتهم في اختيار المواقع، وترتيب هذه المكونات (الأسانيد) في حدود الأَشْطَر و من أهم صورها ما ورد عن أبي ماضي يصف عجائز في فندق ، إذ يقول (4):

مِنْ حَوْلِهِنَّ الْأَقَاحِي # وَ الْوَرْدُ الْمَثْوُورُ (المجتث)

وَ هُنَّ مُكْتَنَبَاتٌ # كَأَنَّهُنَّ صُحُورٌ

حافظ أبو ماضي على أركان الجمل الاسمية (المبتدأ و الخبر) في حدود الشطر وخالف في ترتيب الوحدات اللغوية (المبتدأ و الخبر) بين البيت الأول (الشطر الأول) و البيت الثاني (الشطر الأول)، فجاءت هذه الأسطر في قالب الجملة الاسمية المجردة

¹ عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبى البنىوي ، ص 196.

² أماني سليمان داود : الأسلوبية الصوفية، ص 30.

³ ينظر : محمد كريم الكواز ، علم الأسلوب (مفاهيم و تطبيقات) ، جامعة السابع إبريل ، ط1 ، دت ، ليبيا ، ص 58.

⁴ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص 275.

من كل زيادة أو إضافة أو عطف، أو كما فعل القروي في قصيدة (تحية الأندلس)
بجمل فعلية تامة مجردة : (1)

خَبَرِينَا كَيْفَ # نُقْرِيكَ السَّلَامَا

فحافظ القروي على الجملة الاسنادية بمفعولين في وزن مشطور الرمل، وزاد
من الاقتصاد و الاختصار في نفس القصيدة ليخصص تركيبا واحدا في شكل بيت تام
إذ يقول : (2)

لَمَعَتْ فِيهَا # السُّيُوفُ الْمَشْرِفِيَّةُ

إلا أنّ هذه التشكيلات قليلة جدا في الشعر المهجري لأنها تخضع لبعض الأوزان
العروضية الخاصة .

أمّا الصورة الثانية ما أورده شعراء المهجر من أشطر بسيطة، و بتراكيب اسنادية
مركبة أي جملة فعلية أو اسمية مركبة من جُمْل دنيا في حدود الشطر، كما ورد عند
إيليا أبي ماضي يقول : (3)

وَلَدٌ يَتَهَادَى فِي الْعَشْرِ # وَ فَتَى فِي بُرْدِ الْعِشْرِينَ

فاختار أبو ماضي جملة أسمية في كل شطر، وجعل المبتدأ مفردا أمّا الخبر فجملة فعلية
واسمية، أو كما فعل القروي في الشطر الأول : (4)

شَحَارِيرُ تَبْكِي فِي الرِّيَاضِ رَفِيقَهَا # وَ تَنْدُبُ ذَا يُبْدِي وَ ذَاكَ يُعِيدُ

أو ما فعله نسيب عريضة في البيت بقوله : (5)

الْجَسْمُ عَنْ عَجْزٍ خَضَعَ # وَ الرُّوحُ مَا زَالَتْ تَتَوَرَّ

¹ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 536.

² المرجع نفسه ، ص 537.

³ إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 386.

⁴ المرجع السابق ، ص 586.

⁵ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 152.

و هي نماذج تشكيلية اعتنى بها شعراء المهجر رغم قلة ورودها ضمن
إشعارهم، أمّا الجمل الفعلية المركبة، فقد اقتصر على جُمْل (مقول القول) التي
هي في الأساس مفعولات بها ، فتأتي الجملة الفعلية مركبة من جملتين في حدود الشطر
الواحد كقول إيليا أبي ماضي : ⁽¹⁾
(مخلع البسيط)

فَقَالَ: مَا أَنْتَ دُو جُنُون # وَ إِنَّمَا أَنْتَ دُو وَقَاء

أو في حدود البيت كله عندما يقول : ⁽²⁾
(مجزوء الكامل)

قالَ العزيزُ لِنَفْسِهِ # يَا لَيْتَنِي نَهَرٌ كَبِيرٌ

أمّا الصورة الثالثة و هي ما يرد من متعلقات و فضلات مع التركيب الاسنادي
في حدود الشطر البسيط، ومن نماذجها إضافة التركيبات المكتفية "s /outonomes"
و هو ما يقابل أشباه الجمل في العربية من جار و مجرور، أو ظرف مع التركيب
الاسنادي، كقول القروي : ⁽³⁾
(الكامل)

الْعَيْشُ حُلُوٌّ فِي سَبِيلِ رُقْيِهِ # وَ الْمَوْتُ أَحْلَى فِي سَبِيلِ حَيَاتِهِ

فتركيب (في سبيل رقيه) و (في سبيل حياته) تركيب جار و مجرور و مكثف يمكن أن
يستقل عن الجملة ترتيباً في نظر المدرسة الوظيفية الفرنسية، وقول أبي ماضي
في قصيدة (الصديق) : ⁽⁴⁾
(مجزوء الكامل)

جَعَدَ الْبَنَانُ بَعْرُضَهُ # يُقْدِي اللَّجِينَ مِنَ الْوُفُودِ

أو قول نسيب عريضة في وصف بستان : ⁽⁵⁾
(مجزوء الرمل)

دَوْحَةٌ جَرْدَاءُ فِي الْقَفْرِ # عُرِّيَتْ مِنْ حُلٍّ خُضِرَ

¹ إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 105.

² المرجع نفسه ، ص 299.

³ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 118.

⁴ المرجع السابق ،ص 266.

⁵ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 89.

أما مزيدات الظروف، فقد وردت بأشكال عدّة، فمنها ما تجاورت مع التركيب الاسنادي في حدود الشطر كما في قول فوزي المعلوف : ⁽¹⁾ (الرمّل)

وَ سَنَحْيَا بَعْدَ الرَّدَى بَيْنَنَا # فِي كَيَانٍ نُعْطِيهِ بَعْضًا لِبَعْضٍ

فالشطر الأول بتركيب اسنادي مدعم بتركيبين مكتفين (بعد الردى) كظرف للزمان و (بيننا) جار و مجرور (ظرف مكان)، أو ورود الظرف مستقلا للشطر الواحد تابعا للإسناد في الشطر الثاني من نفس البيت كقول عريضة بظرف : ⁽²⁾ (محدث الرمل)

فَوْقَ هَاتِيكَ الصُّخُورِ الشَّاهِقَةِ # قَدْ تَطَلَّبْتُ الْعَوَاصِفَ

و وردت الظروف في شكل مونيمات مستقلة حسب تعبير الموظفين متجاوزة مع تراكيب اسنادية في أشطر بسيطة

كقول القروي مُهدداً : ⁽³⁾ (مجزوء الكامل)

الْيَوْمَ تَجْنِي مَا سَقَيْتَ # بُذُورَهُ الْعَلَقَ الثَّمِينَا

فلفظة (اليوم) مونيم مستقل يصحّ تغير موقعه في الشطر بل في البيت كله، ارتبط بتركيب إسنادي وحيد ، و هو (تجني) .

من نماذج الصورة الثالثة إضافة متجاورات أخرى للتركيب الاسنادي في الشطر البسيط، ومنها الأحوال أو النعوت أو المعطوفات، وهي وحدات لغوية تضاف إلى التركيب الاسنادي كذلك عن طريق الإلحاق "expansion"، ومن نماذجه وقول القروي في قصيدة إلى (شباب العروبة) بالإلحاق الحال يقول : ⁽⁴⁾ (مجزوء الكامل)

عِشْ لِلْعُرُوبَةِ هَاتِفَا # بِحَيَاتِهَا وَ دَوَامِهَا

¹ ينظر: ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف، ص 124.

² نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 38.

³ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 580.

⁴ المرجع نفسه ، ص 581.

و بالحاق الحال الجملة في قول عريضة : (1)

(الخفيف)

فَلَمَسْتُ الْوُجُودَ وَ هُوَ عَلِيلٌ # لَتَدَاوِي مِنَ الْوُجُودِ سَقَامُهُ

أو قوله أيضا بحال جامدة : (2)

(مجزوء المتقارب)

أَتَمَضَى الْحَيَاةُ سُدًى # وَ مَا طَالَ فِيهَا الْمَقَامُ

و من نماذج الإلحاق بالمعطوفات قول الياس فرحات : (3)

(الكامل)

مَنْ مُخْبِرٌ ذَاتَ الدَّلَالِ وَ تُرْبِيهَا # وَ الْآلَ مِنْ صَافٍ وَ مِنْ مُتَكَدِّرٍ

فتوالت المعطوفات "coordinations" بشكل متجاور و متسلل بعد التركيب الاسنادي ليتواصل الإلحاق بالعطف إلى نهاية البيت، كما جمع في شاهد آخر بين المعطوف و التمييز بشطرين بسيطين إذ يقول : (4)

(الخفيف)

إِنَّ فِي الْمَوْتِ وَ الْحَيَاةِ لَسِرًّا # أَعْجَزَ الْأَنْبِيَاءَ شَرْحًا وَ وَصْفًا

— في الشطر المركب : نظم الشعراء المهجريون قصائد عديدة تنوعت فيها أنساق التركيب، وتعددت بأشكال متنوعة إلى حد أن تراصفت التراكيب الاسنادية و خاصة الفعلية تراصفا عجيبا من مثل ما أورده جبران خليل جبران بأربعة تركيبات داخل الشطر عندما يقول :

(الرجز)

لُومُوا وَ سُبُّوا وَ الْعَنُوا وَ اسْخَرُوا # وَ سَاوَرُوا أَيَّامَنَا بِالْخِصَامِ (5)

و هو بيت من قصيدة (يا من يعاديننا) رصف فيه الشاعر تراكيب فعلية و كلها أوامر استعرض فيها معاني التحدي، و تدرج فيها من اللعان إلى السخرية في صورة جزئية

¹ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 43.

² المرجع نفسه ، ص 161.

³ ينظر : سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات (شاعر العرب) ، ص 198.

⁴ المرجع نفسه ، ص 204

⁵ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 339.

تتم عن حالة نفسية عارمة ، وعاد ليخفف من وطأة هذا التجاور بتراكيب اسمية متساوية بين الشطرين في قصيدة (سكوتي انشاد) إذ يقول : (1) (الطويل)

سُكُوتِيْ اَنْشَادٌ وَ جُوعِيْ نُخْمَةٌ # وَ فِي عَطَشِيْ مَاءٌ وَ فِي صَحَوْتِيْ سَكْرٌ

و هو بذلك قد جمع بين متناقضات، وجعلها في قوالب اسنادية تخبر عن ذواتها بنقائضها مما يجلي ميزات أسلوبية دلالية و تركيبية معا، وعلى نفس الوتيرة و بنفس التركيب جمع بين تراكيب اسمية منفية عندما يقول: (2) (الرمل)

لَسْتُ فِي الْجَوِّ وَ لَا تَحْتَ الْبَحَارِ # لَسْتُ فِي السَّهْلِ وَ لَا الْوَعْرِ الْحَرَجِ

لم يبتعد إيليا أبو ماضي عن هذا النسق بقصيدة (المجنون) إذ يقول (3): (الهزج)

أَنَا الشَّادِيْ أَنَا الْبَاكِيْ # أَنَا الْعَارِيْ أَنَا الْكَاسِيْ

أَنَا الْخَمْرَةَ وَالْدُّنْ # أَنَا السَّاقِيْ أَنَا الْحَاسِيْ

فجاءت الأبيات أو الأَشْطُر إِلَّا الشَّطْرَ الأول من البيت الثاني في شكل متواز متعدد التراكيب طغى عليها طابع التجنيس اللفظي بين الأخبار مع تكرار لفظ المبتدأ (أنا) وعلى نفس الوتيرة أيضا سَوَّى عَرِيضَةً بين موقفين متناقضين في تركيبين اسناديين و خالف في التركيب الاسنادي الثالث ببيت يقول فيه : (4) (البسيط)

سَيَّانَ : أَنْ تُصْغِيَ لِلنُّصْحِ أَوْ تُقْضِيْ # يَا نَفْسُ فَالْآتِيْ مِثْلُ الَّذِي يَمْضِيْ

فالتراكيب الأول إسنادي اسمي بمبتدأ محذوف تقديره (الأمر)، والتراكيب الأول من الشطر الثاني إسنادي فعلي تقديره (أنادي النفس)، ثم قابل التركيبين الأخيرين في كلا الشطرين (تصغى/تقضي)، و(الآتي: تقديره الذي يأتي) مع الذي (يمضي)

¹ المرجع السابق ، ص 339.

² المرجع نفسه ، ص 314.

³ إيليا أبو ماضي : الاعمال الشعرية ، ص 472.

⁴ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 96.

وهو في موقف آخر يعدل عن هذا النمط نسقي لينتقل إلى نمط آخر بأسانيد اسمية متوازية عندما يقول (1):
(مخلع البسيط)

يَا لَيْلُ قَدْ حَارَ فِيكَ عَقْلِي # فَبَيْكَ عِزِّي وَفِيكَ ذُلِّي !

وَفِيكَ عِلْمِي وَفِيكَ جَهْلِي # وَفِيكَ صَدِّي وَفِيكَ وَصَلِي

قابل عريضة بين المبتدآت المؤخرة، وحافظ على الخبر الواحد (فيك) . و من الصور الأخرى و النادرة في التركيب المتعدد التجاور بين التركيبين و الاشتراك في المادة اللغوية في قول القروي : (2)
(الكامل)

الْوَحْشُ أَنْسَهُ وَأَنْسَكَ نَافِرُ # حَتَّى مَتَى تَشْكُو وَغَيْرُكَ شَاكِرُ

فلقد اشترك الخبر (أنسه) مع المبتدأ (أنسك) في التركيب الثاني مادةً ، و اختلف الفعل (تشكو) في التركيب الثالث مع الخبر (شاكر) في الأخير دلالةً، واتفقا في صوت الشين و الكاف . و من صور تعدد التراكيب في الشطر الواحد مع التدرج الدلالي المصاحب للموقف الشعري المتطور قول رشيد أيوب في قصيدة (يا شبابي) : (3) (الرمل)

وَقَتْنَا الشَّيْبُ بِرَأْسِي فَمَحَا # صَبْعَةٌ كَانَتْ بِهِ كَالْعَسَقِ

و قوله : (4)
(الرمل)

نَخَرَ الْحُزْنَ عِظَامِي وَ مَشَى # فِي فُؤَادِي مُسْرِعًا فِي تَلْفِي

أما التدرج بتنويع نوعية التراكيب، فيقول ميخائيل نعيمة في قصيدة (حبل التمني):

نَتَمَنَّى وَ فِي التَّمَنَّى شَقَاء # وَ تُنَادِي يَا لَيْتَ كَانُوا وَ كُنَّا (5) (الخفيف)

فغَيَّرَ نعيمة بين التركيبين الإسنادين بتركيب فعلي وآخر اسمي في الشطر الأول و في بيتين خاطب نفسه باحثاً عن كنهها مخاطباً أيّاهما يقول (1): (مجزوء الرمل)

¹ المرجع السابق ، ص 102.

² الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 567.

³ رشيد أيوب : الأبيويات ص 31.

⁴ المرجع نفسه ، ص 32.

⁵ ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 20.

تَرْقِي المَوْجَ إِلَى أَنْ # يَحْبِسَ المَوْجُ هَدِيرَهُ

وَتَتَاجِي البَحْرَ حَتَّى # يَسْمَعُ البَحْرُ زَفِيرَهُ

نلاحظ أنَّ التركيب الثاني في البيتين حُوِّلَ من المصدرية المجرورة والمؤولة (انحباس) و(سَمَاع) إلى تركيب آخر اسنادي بفعل منصوب بأن ظاهرة ومضمرة (يحبس) و(يسمع) للحفاظ على التدرج الدلالي باختيار تركيب اسنادي بدل المصدر .

من صور التعدد البارزة في الشعر المهجري كذلك تعدد التراكيب داخل الشطر الذي يبدأ بأسلوب نداء, و هو شائع في الشعر العربي القديم أيضا, و منه قول القروي في قصيدة (تحية الحرية) : (2)

(الخفيف)

يَا حَيَاةَ الْأَنَامِ أَهْلًا وَ سَهْلًا # يَهْتَفِ التَّرْحِيبُ ضَحَّ الْأَنَامِ

فالشطر الأول يحوي ثلاث تراكيب اسنادية فعلية بالنداء و الأصل (أدعو) و تقدير الفعل المحذوف في (حللت) أهلا و (أنزلت) سهلا .

ب-بنية التَّحَوُّلِ وَ الْعَدُولِ :

سنحاول في هذا الجزء استعراض البنى التركيبية في حدود النسق الجملي الإسنادي، لنرصد مظاهر التَّحَوُّلِ وَ مِنْ سماتها>> التقديم و التأخير و الذكر والحذف، والتتكير، والتعريف ، و قد درسها علم المعاني ضمن البلاغة العربية على نحو واف <<(3)، كما سنتعرض إلى دراسة بنية العدول أو الانحراف في هذا النسق الاسنادي ضمن الشطر الشعري المهجري .

ب-1-التقديم و التأخير : تناول القدماء ظاهرة التقديم و التأخير و منهم " عبد القاهر الجرجاني" إذ يقول >> و اعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء أو تأخيره قسمين ، فنجعله مفيدا في بعض الكلام، وغير مفيد في بعض ...فمتى ثبت في تقديم المفعول مثلا على الفاعل في كثير من الكلام أنه قد اختص لفائدة لا تكون تلك الفائدة

¹ المرجع السابق ,ص14

² الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 383.

³ عدنان حسين قاسم : الاتجاه البنيوي في النقد الشعر العربي، ص 215.

مع التأخير < (1)، كما تناوله المحدثون العرب، وأطلقوا عليه التحويل الموضوعي ويأتي التقديم و التأخير عندهم في هذا الإطار التنظيمي ليحدث تغييرا في بنية التركيب وفق قواعد تحويلية لتحقيق أغراض جديدة، إذ أن أي تعديل في نظام ترتيب الكلمات أو الألفاظ يحدث تغييرا في المعنى (2). وقد ينطوي التقديم و التأخير على مفارقات دلالية وأخرى ثقافية أو اجتماعية أو نفسية، تتضح سلبا كما تتضح إيجابا على هذه المستويات (3) إلا أن الجانب الفني أو اللغوي قد يكشف فيه عن مناحي أسلوبية بارزة .

إنَّ من أهم صور التقديم و التأخير أو التحول الموضوعي في الشعر المهجري ما ورد عند جبران في قصيدة (حرقه الشيوخ) إذ يقول (4):

فَالَّذِي نَعَشَقُهُ يَأْسَا قَضَى # وَ الَّذِي نَطْلُبُهُ مَلَّ وَ رَاحَ

وَ الَّذِي حُزْنَاهُ بِالْأَمْسِ مَضَى # مِثْلَ حُلْمٍ بَيْنَ لَيْلٍ وَ صَبَاحٍ

فلاحظ التحول الموضوعي في الحال الجامدة (يأسا) كمونيم لاحق والجارو المجرور (بالأمس) كتركيب مكثف في الشطرين الأولين من البيتين بين تركيبين إسناديين (نعشقه / قضى) و (حزنه/مضى)، ولولا ضرورة الوزن لأمكن لنا أن نجزم بخاصة أسلوبية شكلية تنطوي على دلالة ترتبط بسياق البيتين، فالحال و الجار و المجرور أهم من التركيبين الموالين دلالة في سياق الشعر، فقدمنا لأهمية فيهما لأن دلالة الحالة وزمان الحالة أهم من الفعل، ومن صور تقديم التركيب المكثفي (الجار و المجرور) عند أبي ماضي قوله في قصيدة (أنفس العشاق) (5):

(مجزوء الكامل)

القلبُ إلا بالمُحِبِّ # ة مَنَزَلٌ مُتَرَدِّمٌ

هِيَ لِلْجَرَاحَةِ مَرَهُمْ # هِيَ لِلسَّعَادَةِ سُلْمٌ

هِيَ فِي النُّجُومِ تَأَلَّقَ # هِيَ فِي الْحَيَاةِ تَرْتَّمُ

¹ سعيد حسن بحيري : دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية و الدلالة ص 207. نقلا عن دلائل الاعجاز : الجرجاني ص 108.

² ينظر : نوزاد حسن أحمد ، المنهج الوصفي في كتاب سيوبه ،، ص 283.

³ ينظر : مصطفى السعدني : البنات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 207.

⁴ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 342.

⁵ إيليا أبو ماضي : الأعمال الكاملة، ص 504.

هِيَ أَنْفُسُ الْعُشَّاقِ فِي # غَسَقِ الدُّجَى تَتَبَسَّمُ

قدّم أبو ماضي التركيب المكتفي في (للجراحة / للسعادة/ في النجوم/ في الحياة) على أخبارها مع أنّه لم يقدم (في غسق الدجى) على الخبر (أنفس العشاق) في الشطر الأخير نظرا لبروز هذه التراكيب المكتفية في سياق الأَشْطَر كبروز تركيب (إلا المحبة) في الشطر الأول من البيت الأول، وهذا التركيب في الشطر الأول من البيت الأول بمثابة بؤرة المعنى، ومنه تتفرع الأنساق التركيبية الأخرى على نفس الشاكلة (التقديم و التأخير) إلى أن تصل إلى التركيب النهائي، وعلى النمط التركيبي (هي أنفس العشاق) و بنفس الغرض أي الاهتمام قدم القروي تركيب مكتفيا و آخر إضافيا (من نبض الوجوه) على ما حقه التقديم في قوله : (1) (الطويل)

وَ عَاشَرْتُ مِنْ نَبْضِ الْوُجُوهِ عَبْدًا # وَ عَانَيْتُ أَنْوَاعَ الشَّقَاءِ سَعِيدًا

ففي النماذج السابقة حاول الشعراء الحفاظ على نظام التوازي بين الأَشْطَر، مما أوقعهم في التزام التقديم و التأخير، وهو التوازي الذي ظهر بشكل أفقي ضمن كل تركيب اسنادي فعلى أو اسمي ، و لكن هؤلاء الشعراء — خارج نظام هذا التوازي — عمدوا إلى التقديم و التأثير أو التحول الموضعي لدلالات نفسية بغض النظر عن حكم و قيد القافية و الوزن، فقد قرأنا للقروي قوله : (2) (الكامل)

أَخْصَامُنَا حُكَّامُنَا فَلَمَنْ تُرَى # نَشْكُو وَأَيْنَ مِنَ الْقَضَاءِ الْمَهْرَبُ

فنراه قد قدم (أخصامنا) على (حكامنا) لدلالة نفسية ذاتية تتبع من موقف سياسي، و هذه التحولات لا تخضع لنظام التوازي كما سبق رصدّه في النماذج الأولى، و لنفس الدلالة و الأثر النفسي قدم الشاعر تراكيب اسنادية، و جعلها في صدور الأبيات رغم أنّ ما تأخر فيها حقّه التقديم في عُرف الشعراء و الأدباء، وذلك في قول نسيب عريضة في قصيدة تأبينية مهداة إلى روح الشيخ (عبد الله البستاني) : (3) (الخفيف)

¹ الشاعر القروي : الاعمال الكاملة، ص 557.

² المرجع نفسه ، ص 566.

³ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 233.

رَحْمَةُ اللَّهِ يَا أَخِي تَعْمُرُ الْمَيْتَ # تَقْصِرًا عَلَى الْقَضَا وَهَنَاتِهِ

(الخفيف)

و يقول أيضا : (1)

عَظُمَ الْأَجْرُ فِي فَيْدِكَ يَا صَا # حَفُّمٌ وَاتْرُكِ الْأَسَى لِيَنَاتِهِ

آخِرَ أسلوب النداء (يا أخي، يا صاح) عن بقية الوحدات اللغوية ، ليمرر التأثر و الحزن على مصاب الجلل، فهذا التحول غدا كانزياح عن العرف أو نوع من الاعتراض يخالف رغبة الشعراء ،و هنا يظهر الأثر و تضاف شحنة شعرية و شعورية (2). وقد يؤدي التحول الموضوعي أو الانزياح في شعر المهجرين إلى خلق نوع من الـركاكة أو صعوبة في الانسياب الشعري أو النظم الشعري، وهذا للحفاظ على ضرورة إيقاعية أو عروضية، ومن شواهد عند رشيد أيوب في قصيدة (سلطانة البحار) يصف فيها باخرة (تيتانيك) المشهورة ليقول (3):

(الرمل)

عِنْدَمَا سُلْطَانَةُ الْبَحْرِ سَرَتْ # لَيْلَةً تَزْهُو بِأَبْهَى الْحُلَلِ

كَعَرُوسٍ فِي الدُّجَى قَدْ خَطَرَتْ # وَ هِيَ يَكُرُّ بِالشَّقَا لَمْ تَبْتَلْ

نرى ذلك الاضطراب الشعري في نظم الشطر الأول عندما قدّم الظرف على التركيب الاسنادي، وهذا للحفاظ على الوزن و من ثمة التطريز الداخلي بتاء التأنيث الساكنة أو كما فعل الياس فرحات يصف بطش الأسبان في الأندلس (4):

(البسيط)

نَارُ الْمَحَارِقِ فِي (إِسْبَانِيَا) أَكَلَتْ # بِاسْمِ الصَّلِيبِ نَتَاجَ الْعِلْمِ وَالْعَمَلِ

كَأَنَّ مَا لَهَبُ النَّيِّرَانِ أَلْسِنَةً # تَشْكُو إِلَى اللَّهِ جُنْدَ الْغَيِّ وَالْخَطَلِ

فالبيت الأول منها مضطرب النظم لا ينساب انسيابا شعريا بسبب بعض المكونات اللغوية غير المناسبة (اسبانيا /المحارق)، و التي زاد في اضطرابها دخول أو تقديم

¹ المرجع نفسه ، ص 234.

² حسين خمري (شعرية الانزياح) مقال ، مجلة الآداب ، ع 05 ، قسم اللغة العربية ، قسنطينة ، 2000 م ، الجزائر ، ص 189.

³ رشيد أيوب : الأيوبيات ، ص 06.

⁴ ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 125-126.

المركب المكتفي (في اسبانيا) على (أكلت)، أو كما فعل فوزي المعلوف في قصيدة
(يوم مولدي)، ليقول ⁽¹⁾:
(الخفيف)

فَوْقَ حُضْنِ الرَّبِّيعِ فِي مِثْلِ هَذَا الـ# يَوْمَ بَعْدَ الْعِشْرِينَ مِنْ آيَارَ

خَلَعَتْ وَرْدَةً عَلَى الْأَرْضِ عَنْهَا # كَمَّهَا وَ الدُّجَى صَرِيحٌ اخْتِصَارُهُ
يلاحظ ذلك التكرار غير المناسب لتركيبتين مكتفين (على الأرض/عنها) في البيت
الثاني مع تقديم هذين التركيبين على المفعول به (كَمَّهَا)، والتقديم الغير المناسب
في تركيب (الدجى صريح اختصاره) باعتبار أنَّ تركيب القياسي يكون بالشكل (الدجى
اختصاره صريح).

ب-2-الحذف : يستند الحذف إلى ترك ما هو متوقع ذكره لدى القارئ أو السامع
و هو ظاهرة أسلوبية تقوم على تفجير شحنات فكرية لدى المستقبل⁽²⁾، ويرى
رائد البلاغيين القدامى في الحذف أنه أفصح من الذكر >> .و الصمت عند الإفادة أزيد
للإفادة وتجدر أنطق ما تكون إذا لم تتنطق، و أتم ما تكون بيانا إذا لم تبين << ⁽³⁾.

و لعل الحذف من القوانين أو التقنيات الشعرية الحديثة التي يلجأ إليها الشاعر الحديث
قصد الاختصار أو الإيجاز أو تركيز، و تكثيف الدلالة ⁽⁴⁾، لذلك نجد أنَّ مبدعي القرن
الحالي يكثر في استخدام علامات الحذف خصوصا في القصص و الروايات، و إن
كانت هذه العلامات تدل على حذف الكلمة أو عدة كلمات، أصبحت تشير الآن أنَّ
الفكرة لا تزال في حاجة إلى المزيد من الشرح و التأويل، و أنَّ المقام لا يتسع لذلك
⁽⁵⁾، و لقد اعتنى شعراء المهجر بظاهرة الحذف، و توسعوا فيها إلى درجة حذف

¹ فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي ، ص 39.

² ينظر : فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية ، ص 29.

³ مصطفى السعدني : البنات الأسلوبية ص 139 ، نقلا دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ، ص 112.

⁴ ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 172.

⁵ ينظر : حنفي بن عيسى ، محاضرات في علم النفس اللغوي ، ص 235.

أشطر بأكملها في قصائدهم الشعرية، ومن النماذج الدنيا في حذف بعض الوحدات اللغوية ما ورد عند نسيب عريضة قوله إلى نفسه : (1) (المتقارب)

سَمَاعًا ! أَلَا تُطَرِّبِينَ لِمَعْنَى ؟ # أَلَا تَعْشَقِينَ مِنْ الشَّعْرِ لَحْنًا

و فيه حذف التركيب (اسمعي)، وحافظ على المتعلق (المفعول المطلق) من مادته اللغوية، و بذلك عمَل الشاعر على اختصار هذا التركيب الاسنادي بوحدة لغوية واحدة و هي في الأصل لاحقة للمحذوف المقدر، و بنفس النسق فعل نظيره ميخائيل نعيمة بقصيدة (فتش لقلبك) إذ يقول : (2) (مجزوء الكامل)

عَجَبًا، يَرُوعُكَ الظَّلَامُ # فَتَبَيُّتُ مُرْتَجِفَ الْعِظَامِ

كما عمَدَ المهجريون كذلك إلى حذف بعض الأدوات و أشهرها أداة النداء في بداية البيت، وحذفها في البداية يدل عليها و منها لميخائيل نعيمة قوله (3): (الهجج)

أَخِي إِنْ ضَجَّ بَعْدَ الْحَرِّ # بِ غَرْبِيُّ بِأَعْمَالِهِ

أَخِي إِنْ عَادَ بَعْدَ الْحَرِّ # بِ جُنْدِيٍّ لَأَوْطَانِهِ

و كذلك فعل القروي في قصيدة مدح، إذ يقول :

(المتقارب)

عَمِيدَ الْبِلَادِ ! عَلَيْكَ السَّلَامُ # نِدَاءٌ يُوَازِي صَلَاةَ الْأَنَامِ (4)

إلا أنهم عمدوا إلى حذف الكثير من الوحدات اللغوية في أنساقهم الشعرية لأغراض ذاتية، و أخرى وزنية و عروضية خاصة في قصائدهم التقليدية، ومنها للقروي: (5)

قَالَتْ نَسَيْتَ اسْمِي فَقُلْتُ اعْذُرِي # ذَهَبَ الشَّبَابُ الْغَضُّ وَ انْقَطَعَ الرَّجَا (الكامل)

¹ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 106.

² ميخائيل نعيمة : همس الجفون ص 92.

³ المرجع نفسه ، ص 12.

⁴ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 408.

⁵ المرجع نفسه ، ص 124.

فحذف القروي نون الوقاية و ياء المفعول في (اعذريني) كما حذف همزة (الرجاء) في القافية، والسياق الشعري يدل على ذلك في الحذف الأول و يسمح بذلك في الحذف العروضي ، ولجأ أبو ماضي إلى حذف (اللام) عند قوله ⁽¹⁾: (الكامل)

لو أستطيعُ كَتَبْتُ بِالنيرانِ # فَلَقَدْ عَيَّتُ بِكُمْ وَعَيَّ بَيَانِي

وَ لَكِدْتُ أَسْتَحْيِ الْقَرِيضَ وَ اتَّقِي # أَنْ يَسْتَرِيبَ يِرَاعَتِي وَ جَنَانِي
فحذف لام (كتبت) و ذكرها في البيت الثاني (لكدت)، كما حذف المهجريون أركاناً في التركيب الاسنادي الاسمي، و لم يختلفوا في ذلك عن الحذف و التقدير في مقاييس اللغة العربية إلا أنهم وسعوا من ظاهرة الحذف ليحذفوا وحدات لغوية لا تخضع للتقدير اللغوي، بل للتقدير المبني على تأويل القراء و فهمهم للنصوص الشعرية، و من ذلك أننا لا نستطيع في بعض الحالات تقدير المحذوف المناسب بعينه، و من أمثلته قول فوزي المعلوف : ⁽²⁾ (الخفيف)

يَا لَأَمْسِي كَمْ فِيهِ مِنْ غُصَصٍ # وَ لَيُومِي (...) مِمَّا يَكُنْ غَدِي ؟

فلا يمكن تقدير المحذوف بعينه إلا إذا عدنا إلى سياق البيت أو القصيدة كلها

أو كذلك قول جبران خليل جبران من قصيدة (حرقه الشيوخ) ⁽³⁾: (الرمل)

(...) تِلْكَ الْأَيَّامُ تَوَلَّتْ كَالزُّهْرِ # بِهِبُوطِ التَّلْجِ مِنْ صَدْرِ الشَّتَاءِ

فَالَّذِي جَادَتْ بِهِ أَيْدِي الدُّهْرِ # سَلَبَتْهُ خِلْسَةً كَفُ الشَّقَاءِ (...)

و بالعودة إلى سياق القصيدة يمكننا أن نفر بأن البيتين في حكم جملة مقول القول يفسره البيت السابق لهما و هو : (الرمل)

وَ تَلَوْنَا الشُّعْرَ حَتَّى سَمِعَتْ # زُهْرُ الْأَفْلاكِ صَوْتَ الْأَنْفُسِ

¹ إيليا أبو ماضي الأعمال الشعرية، ص 578.

² ينظر: ربابعة ابي الفضل ، فوزي المعلوف ، ص 157.

³ جبران خليل : المجموعة الكاملة، ص 342.

و على نفس النسق يظهر أبو ماضي حذفاً في قوله من قصيدة (شكوى) ⁽¹⁾: (الرمْل)

يا شُهْودِي عِنْدَمَا كُنَّا مَعًا # ذَكِّرْهُمَا (...) أَيْنَ أَنْتُمْ يَا شُهْودُ ؟

وذلك بتقدير محذوف لا يحتكم إلى قاعدة لغوية بل إلى انطباع المتلقي، واستيعابه للبيان الشعري في النص أو القصيدة، أمّا في النماذج الشعرية الحديثة في الشعر المهجري و التي تتخذ أشكالاً، و أنماطاً، و أنساقاً شعرية متعددة و متنوعة، فقد أبدع المهجريون في صور الحذف إلى أن احتفظوا من البيت بوحدة لغوية واحدة تشكل القافية الموحدة و من نماذجهم قصيدة (لوثرين) للقروي، يقول منها ⁽²⁾: (مجزوء الخفيف)

أَيْنَ يَا هَذَا أَنْتِ أَيْنَ # لِتَرِي أَهٍ لَوْ تَرِينَ

شَبَحًا بَاسِطُ الْيَدَيْنِ # يَسْكُبُ الدَّمْعَ جَدُولِينَ

(...) أَحْمَرَيْنِ

فيمكن أن تكون هذه الوحدة (أحمرين) بقية من بيت آخر أو شطر منفرد، أو تكون مجرداً إضافة (زيادة) على أنها صفة (جدولين) انفصلت بسبب الضرورة الوزنية .

ب-3-الإضمار : يوصف الضمير بأنه وسيلة من وسائل الإبهام تعبيراً عن مكنون النفس مستهدفاً التركيز والتكثيف موازاة لصغر تكوينه و ضآلة حجمه، والمعنى الصرفي العام للضمير هو عموم الحاضر أو الغائب، وتنقسم الضمائر إلى ثلاثة أقسام ضمائر الشخص، و ضمائر الإشارة، وضمائر الموصول⁽³⁾، وسيختار هذا الجزء ضمائر الشخص ليجلي التشكيلات الأسلوبية لها من خلال القيم الخلافية بينها و مواضع ترتيبها في الأنساق التركيبية ضمن الشطر أو البيت الشعري، و قد لاحظ النقاد الأسلوبيون أن تفوق أو سيطرة نوع معين من الضمائر في التركيب قد يحوي دلالات كسيطرة ضمير التكلم — مثلاً — للمفرد على غيره من الضمائر يؤكد

¹ إيليا أبو ماضي الأعمال الشعرية، ص 264.

² الشاعر القروي : الاعمال الكاملة، ص 512.

³ ينظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية، ص 124.

الحضور القوى للذات المتكلمة ⁽¹⁾، ومنه فقد اهتم شعراء المهجر بظاهرة الإضمار و أوردوها في أنساقهم التركيبية بكيفيات متعددة و متنوعة، ومن أهم الضمائر التي وظفوها و أكثروا منها ضمائر الحضور في التكلم (أنا، ت، ي، نحن) والخطاب (كم، أنت ، أنتم)، و أبرز الشواهد عليها قصيدة (الطلاسّم) لأبي ماضي الذي اعتمد فيها الشاعر على نسق يكثر فيه من استخدام (تاء الفاعل المتكلمة) والتي يدل بها على حضور قوي للذات في القافية عندما يقول ⁽²⁾: (مجزوء الرمل)

جِئْتُ لَا أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ وَ لَكِنِّي أَتَيْتُ

وَ لَقَدْ أَبْصَرْتُ قُدَامِي طَرِيقًا فَمَشَيْتُ

إلى أن يلتزم بنسق تركيبى واحد في جميع المقاطع، وهو (لست أدري)، أو عندما يتقمص شخصية (الطين) في قوله ⁽³⁾: (الخفيف)

لَسْتُ أَدْرِي مِنْ أَيْنَ جِئْتُ وَ لَا مَا # كُنْتُ أَوْ مَا أَكُونُ يَا صَاحَ فِي غَدَ

أو عندما يتكلم بضمير الجماعة و بلسان حالها : ⁽⁴⁾ (الرمل)

نَحْنُ فِي الْجَهْلِ عَبِيدُ لِلْهَوَى # وَ مَعَ الْعِلْمِ عَبِيدُ الدَّوْلِ

أو يجمع ذاته مع ذات الآخرين، فيجاور بين الضميرين و كأنهما بيت واحد :

عندما يقول مُستجديًا : ⁽⁵⁾ (المقارب)

أَنَا أَنْتُمْ إِنْ ضَحَكْتُمْ لِأَمْرِ # ضَحَكْتُ وَ أَدْمَعُكُمْ أَدْمُعِي

فالجمع كان بين التكلم و الخطاب تارة، وبين الخطاب و التكلم تارة أخرى في نسق متحول ، أو يعدل إلى تحول آخر بفصل ذاته عن الآخرين في نسق متوازن عندما يقول ⁽¹⁾: (الهج)

¹ ينظر : فوزي عيسى ، النص الشعري و آليات القراءة منشأة المعارف الاسكندرية 1997م ، مصر، ص 20.

² إيليا ابو ماضي : الأعمال الشعرية ، ص 156.

³ المرجع نفسه ، ص 261.

⁴ المرجع نفسه ، ص 463.

⁵ المرجع نفسه ، ص 399.

أَنَا الشَّادِي أَنَا الْبَاكِي # أَنَا الْعَارِي أَنَا الْكَاسِي

ولقد نوَّع القروي في سياق شعري بين فصل الضمير، واتصاله للتعبير عن الذات
الكبرياء ، إذ يقول : (2)

أَنَا الْقَرَوِيُّ لِلْأَرْزِ انْتِسَابِي # وَ لِبَنَانِيَّتِي شَرَفٌ وَ مَجْدٌ

أو كما فعله نسيب عريضة عندما كرّر ضمير التكلم لتأكيد ذاته : (3) (مجزوء الكامل)

فَأَنَا أَنَا لَا الْعَدْلُ يُثْـ # نِينِي وَ لَا يَدْعُوا اهْتِمَامِي

ليستمر في التأكيد على ذاته بفصل نفسه على الآخرين، فيقول : (4) (مجزوء الكامل)

أَنَا لَسْتُ مِنْكُمْ فِي الْقَبْرِ # ل وَ إِنْ يَطْلُ فَيُكْمُ مَقَامِي

فالشاعر المهجري في هذا النماذج لم يدّخر جهداً في استعمال ضمير التكلم منفصلاً
أو متصلاً لإبرازه ومن ثمة إبراز ذاته، لينسب إلى نفسه ما يتمتع به، أو ما يمكن أن
يفعله بتاء الفاعل، وفي نماذج أخرى يتعالق ضمير التكلم بضمير الغياب (هو)
أو (الهاء) عند المهجرين في تحول دلالي و تركيبى كقول أبي ماضي: (5) (الطويل)

أَنَا آدَمِيٌّ كَانَ يَحْسَبُ أَنَّهُ # هُوَ الْكَائِنُ الْأَسْمَى وَ شَرَعَتْهُ الْفُضْلَى

فحول ضمير المتكلم (أنا) إلى ضمير غياب بصورتين في الحشو (أنّه) ثم فصل الغائب
(هو)، وحوله إلى اتصال (شرعته)، ومن ضمير التكلم في (أنا) إلى الغياب في الآخر
عند القروي قوله : (6)

أَنَا الَّذِي طَلَّقَ الدُّنْيَا وَ بَهَجَتْهَا # وَ عَاشَ أَرْهَدَ مِنْ قِسْيِهَا الْوَرَع

¹ المرجع نفسه , ص 472.

² الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 180.

³ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 226.

⁴ المرجع نفسه , ص 227.

⁵ إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية ، ص 487.

⁶ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة، ص 287.

فبعد التعبير بالتكلم لذات الشاعر حول الإظهار في الذات الأخرى إلى الغياب بضميرين (بهجتها) و (قسيستها)، ومنه نرى أن ضمير التكلم في الشعر المهجري يكتف الذات المهجريّة في شكل ضمير الأنأة (أنا) وضمير الفعل (ت) بشكل كبير جدا قد يطغى على جسد القصيد، كما قد يتحول في الكثير من السياقات الدنيا (البيت) إلى خطاب الآخر (أنت، انتم، كم) بتجاوز أو التناظر، أو يعمل على تحويل هذا التكلم إلى غياب متنوع (مفصول/ أو متصل)، أو يعالق هذا التكلم و ضمير الغياب بمظاهر مختلفة.

وظف المهجريون ضمير الخطاب بشتى أنواعه و أشكاله المختصرة في أنساق متعددة و من أهمها :

-خطاب الضمير في النسق المنظم :وهي ضمائر خطاب وردت في أنساق منظمة عند أغلب شعراء المهجر، و منهم عند القروي قوله : ⁽¹⁾ (المتقارب)

رَأَيْتُكَ فِي الْحُجْرَةِ الْبَارِدَةِ # تَسَاقُطُ عَيْنَاكَ دَمْعًا سَخِيًّا

أو قول فرحات : ⁽²⁾ (الكامل)

فاجْعَلْ ضَرِيحَكَ جَاهِزًا أَبَدًا # وَ اَعِدْ نَعَشَكَ وَ احْمِلِ الْكَفَنَ

كما قال أيضا : ⁽³⁾ (الكامل)

فَسَتَأْكُلُونَ أَكْفَكُمْ نَدَمًا # وَ سَتَشْرَبُونَ دُمُوعَكُمْ حُزْنًا

و هي أنساق تركيبية تموضع فيها الضمير تموضعا منظما يشبه ذلك التوازي في الإيقاع، وزاد ظهور هذا التوازي في ضمير الخطاب مع ضمير التكلم وذلك في قول أبي ماضي: ⁽⁴⁾ (الكامل)

أَنْتُمْ بَنُو وَطَنِي وَ أَنْتُمْ إِخْوَتِي # وَ أَنَا امْرُؤُ دَيْنٍ الْمَحَبَّةِ دَيْنِي

¹ المرجع السابق ، ص 592.

² ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 151.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 148.

⁴ ايليا أبو ماضي الأعمال الشعرية، ص 591.

فقابل أو ناظر الشاعر بين ضمير الخطاب أنتم داخل الشطر بالتكرار ثم حول إلى ضمير التكلم أنا بالشطر الثاني، وعلى نفس المنوال أورد رشيد أيوب قوله : (1)

أَتَمَّا أَنْتَ إِلَى الْبَحْرِ تَعُودُ # وَ أَنَا هَيْهَاتَ عَوْدِي لِلدِّيَارِ (الرميل)

فنسق الخطاب قابل نسق التكلم في الشطر الثاني في شبه توازي منظم .

— خطاب الضمير في النسق الموزع: و هي ضمائر خطاب متنوعة وزعت بالنسق التركيبي في أشكال غير نسقية، و منها عند القروي : (2)

أَلَمْ تَقْرَحُوا أَنْتُمْ بِنَقِي رَجَالِكُمْ # أَلَمْ تَشْتَقُوا اسْتِقْلَالَكُمْ بِحِبَالِكُمْ ؟

فالسباق حافل بضمير الخطاب بين (أنتم ، كم) في غير نسق منظم أو ثابت .

— خطاب الضمير في النسق المتعدد و الموزع: وهي أنساق بضمائر خطاب متصدرة و ضمائر تكلم أو غياب في نسق غير منظم، ومنه قول أبي ماضي: (3) (الوافر)

وَ كُنْتُمْ كُلَّمَا زِدْنَا لِيَانَا # لِنُسَبِرَ غُورَكُمْ زِدْتُمْ عَرَامَا

نوع أبو ماضي بين خطاب الضمير المتصدر و خطاب التكلم (زدنا) في الشطر الأول، ثم خصّ الشطر الثاني للخطاب فقط (غورك / زدتم) .

أمّا خطاب ضمير الخطاب مع ضمير الغائب، فقد تصدر ضمير الخطاب في بعض الأنساق الشعرية، وتلاه الغياب بأشكال متنوعة، و منها عند القروي (4): (الطويل)

كَفَاكُم كَلَامًا أَنْ تَلَوْتُمْ كَلَامَهُ # وَ مَا زَادَ عَنْهُ فَالَّذِي زَادَ أَحْمَقُ

فحوّل القروي التركيب من ضمير الخطاب (كم/تم) إلى ضمير الغائب (هـ) مرتين و هو تعدد و تنوع غير نسقي .

¹ رشيد أيوب : الأبيويات ،ص 23.

² الشاعر القروي : الاعمال الكاملة ،ص 558.

³ إيليا أبو ماضي الأعمال الشعرية ،ص 536.

⁴ المرجع السابق ، ص 564.

أما ضمير الغياب عند شعراء المهجر، فما يميزه هو انحصار بعض السياقات أو الأنساق التركيبية في حدود الشطر أو البيت أحيانا بتوظيف ضمير الغياب منفردا عن بقية الأنواع الأخرى (الخطاب و التكلم)، وقد ظهرت في ذلك أنساق منتظمة و أخرى غير منتظمة :

-ضمير الغياب النسقي: ظهر في شكل متواز عند قول القروي: ⁽¹⁾ (السريع)

طَاهِرُهُمْ مُنْغَمِسٌ فِي الْفُجُورِ # ظَاهِرُهُمْ يَحْكِي بَيَاضَ الْقُبُورِ

أو كما فعل نسيب عريضة: ⁽²⁾ (الخفيف)

سَارَ فِي دَرِيهِ الطَّوِيلِ سَنِينًا # يَتَنَاسَى أَشْوَاقَهُ وَ الْحَيْنَا

و قوله: ⁽³⁾ (مجزوء الرمل)

أُكْرِثِيَا الْعَيْنُ نَاطِرَةً # وَ ازْدَرَيْتِيَا الْبُهِمُ نَافِرَةً

-ضمير الغياب غير النسقي : ظهر في أشكال عديدة و توزيعات كثيرة مع مراعاة الفصل في جنس الضمير بين المذكر و المؤنث في بعض السياقات، فما خُصص لضمير الغائب المذكر قول عريضة: ⁽⁴⁾ (الخفيف)

هُوَ يَمْشِي وَ لَا يُرَى مَا أَمَامَهُ # رُوحُهُ فِي السَّمَاءِ فَوْقَ الْعَمَامَةِ

و عند فوزي المعلوف عندما يقول في الحكمة: ⁽⁵⁾ (الخفيف)

إِنَّ مَنْ جَاءَ مَهْدَهُ مُكْرَهَا يَمُـ # ضِي إِلَى لَحْدِهِ غَدًا وَ هُوَ مُكْرَهُ .

أما ما خُصص لضمير الغائب المؤنث قول رشيد أيوب: ⁽⁶⁾ (الطويل)

هِيَ النَّفْسُ أَنْ مَلَّتْ وَ زَادَ عَنَاؤُهَا # وَ فَازَ عَلَى طَيِّبِ الْحَيَاةِ شَقَاؤُهَا

¹ الشاعر القروي: الأعمال الكاملة ص 552.

² نسيب عريضة: الأرواح الحائرة، ص 99.

³ المرجع نفسه، ص 79.

⁴ المرجع نفسه، ص 39.

⁵ فوزي المعلوف: مختارات مناهل الأدب العربي، ص 38.

⁶ رشيد أيوب: الأبيات ص 18.

و في بعض الأنساق الأخرى تتويع بين غياب المؤنث وغياب المذكر في توزيعات مختلفة مع الاختصار على ضمير الغائب دون غيره، و منها عند إيليا أبي ماضي :⁽¹⁾

كُلُّهَا كُلُّهَا لَهُ # وَ عَلَى غَيْرِهِ حَرَامٌ (مجزوء الخفيف)

وفي قول عريضة مُحولا بين غياب الضمير للمذكر والمؤنث في شكل متواتر:⁽²⁾

وَدَعَتْهُ مَعَالَمٌ وَ رُسُومٌ # شَقَّهَا أَتُّهُ سِوَاهَا يَرُومٌ (الخفيف)

أما ما خصص لغياب الجمع أو الجماعة دون غيرها من الضمائر قول عريضة:⁽³⁾

مِنْ أَجْلِ مَنْ طَوَّيْتُهُمُ الْأَرْمَاسُ # ثُمَّ تَلَاهُمْ أَهْلُهُمْ وَ النَّاسُ (الرجز)

و هي أنساق تركيبية عمدت بطريقة ، أو أخرى إلى التزام الغياب من الضمائر دون غيره مع التتويع في تشكيل هذه الأنساق تركيبيا، أو تحويلا في الجنس و العدد مع أننا لا ننفي ورود ضمائر الغياب مع التكلم أو مع الخطاب أو الجمع بين هذه الأنواع كلها ضمن سياق واحد أو شطر واحد كما في قول عريضة :⁽⁴⁾ (البسيط)

فَقُلْ لَهُمْ : أَعَجِبْتُمْ مِنْ تَجَلُّدِنَا ؟ # فِيمَ الشَّكَايَةُ ؟ لا سَمْعٌ بِأَذَانٍ

ب-4-الاعتراض : وهو إيراد الكلام بين عنصرين متلازمين ومرتبطين في نسق لغوي وتركيبى معين، و للاعتراض أشكال أشهرها : اعتراض بين المسند و المسند إليه، أو بين النعت و المنعوت، أو بين القول و مقوله⁽⁵⁾، و للاعتراض مظاهر عديدة و متنوعة، و منها ذلك الاعتراض الذي تناولناه في باب التقديم و التأخير عند تقديم بعض التراكيب بين شيئين متلازمين في التركيب الاسنادي كقول القروي فيما سبق:

(وَ عَاشَرْتُ مِنْ بَيْضِ الْوُجُوهِ عِدا # وَ عَاشَرْتُ أَنْوَاعَ الشَّقَاءِ سَعِيدَا)

¹ إيليا أبو ماضي الأعمال الشعرية، ص 542.

² نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 97.

³ المرجع نفسه ، ص 158.

⁴ المرجع نفسه ، ص 49.

⁵ ينظر : فتح الله أحمد سلمان ، الأسلوبية، ص 169.

فهذا الاعتراض من الأنواع الشائعة في شعر المهجرين، و له أغراض نفسية و ذاتية لا ترقى في بعض الأحيان إلى الأغراض التي يقصد أو يعتمد الشاعر فيها إلى توظيف الاعتراض كظاهرة شكلية و تركيبية تتم عن حالات شعورية عارمة، ومن أهم النماذج التي اعتمدها المهجريون في الاعتراض ما يلي :

-اعتراض النداء : أكثر شعراء المهجر من توظيف النداء كتركيب إسنادي اعتراضى ينم عن وجدانية عارمة، ومن أمثله عند القروي قوله : ⁽¹⁾ (الكامل)

هَذَا حَبِيبُكَ يَا فُؤَادِي نَائِمٌ # نَغْشَاهُ بَعْدَكَ صُفْرَةٌ وَ تَحَوُّلٌ

فجملته (يا فؤادي) معترضة بين طرفي التركيب الاسنادي (هذا...نائم) كما اعترض التركيب الإضافي (بعدك) تركيب الإسناد (نغشاه...صفرة) أي بين المفعول المقدم والفاعل المؤخر، و مثله عند أبي ماضي في قوله : ⁽²⁾ (الرملة)

أَمْتَحِنِي يَا نُجُومُ الْأَلْقَا # وَ هَبِينِي يَا زُهُورُ الْعَبَقَا

إذ عمد أبو ماضي إلى الاعتراض المتوازي بين الشطرين، و في نسق منظم بين مفعولين أو بين الصفة و موصوفها في قول رشيد أيوب : ⁽³⁾ (الطويل)

وَ لِي حَسَنَاتٌ يَا زَمَانَ كَثِيرَةٌ # فَمَالِكَ تَرْوِيهَا عَلَيَّ مَسَاوِيَا

أو بين أركان الاسناد الاسمي مبتدأ و خبر كما فعل القروي : ⁽⁴⁾ (مجزوء الخفيف)

أَيْنَ يَا هِنْدُ أَنْتِ أَيْنَ # لِتَرِي أَهْلَ لَوْ تَرِينَ

¹ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة، ص 571.

² إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 425.

³ رشيد أيوب : الأبيات، ص 42.

⁴ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة، ص 512.

-اعتراض الحال : وظف الشعراء المهجريون الجملة الحالية كجملة اعتراضية في النسق التركيبي لدلالات شعورية، و بكيفيات عدة ، ومنها قول أبي ماضي: (1)

فَأَجَابَنِي وَ الدَّمْعُ مِلءٌ جُفُونِهِ # كَمْ ذَا تُسَلِّينِي وَ لَا تُسَلِّينِي (الكامل)

فتركيب الاعتراض بالجملة الحالية الاسمية اتخذ من الموقع ما فصل بين المفعول به الأول، وبين المفعول به الثاني (مقول القول)، أو بين القول و مقوله مباشرة عند رشيد أيوب: (2)

فَقَالَتْ: وَ دَمْعُ الْعَيْنِ يَجْرِي بِزَقَرَةٍ # أَيَا شَيْخٍ دَعْنِي الْآنَ أَقْضِي بِحَسْرَةٍ

-اعتراض الظروف : اعتنى الشعراء المهجريون بالظرف و اعترضوه في أنساقهم التركيبية مع التنوع بين المتصرف وغير المتصرف، ومن نماذجهم قول الياس فرحات(3):

وَ هَلْ صَارَ الْيَهُودُ الْيَوْمَ نَاسًا ؟ # إِذِنْ فَالنَّاسُ فِي وَضْعٍ مَعِيبٍ

فاعترض فرحات الظرف المتصرف (اليوم) بين اسم صار (اليهود) و خبرها (ناسا) أو كـالقروي الذي اعترض الظرف غير المتصرف للمكان بين المفعولين أيضا في قوله: (4)

اجْعَلِ الْأَرْضَ حَيْثُ كُنْتُ جَنَّاتًا # إِنْ تَكُنْ قَدْ هَجَرْتَ مِنْهَا حَنَاتًا

-اعتراض المفعولات : وظف شعراء المهجر المفعولات كوحدات لغوية معترضة بين وحدات متلازمة في التركيب، وظهرت هذه المفعولات في شكل ألفاظ منفردة تدل على جمل محذوفة أو تراكيب اسنادية محذوفة و مقدرة كقول فوزي المعلوف (5):

¹ ايليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 590.

² رشيد أيوب : الأيوبيات، ص 17.

³ ينظر: سمير بدران قطامي ، الياس فرحات ، ص 150.

⁴ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 421.

⁵ فوزي المعلوف: مختارات(مناهل الأدب العربي) ، ص29

قالَ أَيْضاً لَزَوْجَتِهِ حَوَّاءَ # .. بِابْتِسَامٍ (محدث الخفيف)

كَفَّفِي الدَّمْعَ أَبْشِرِي بِالصَّفَاءِ # وَالسَّلَامُ

فالاعتراض بـ (أيضاً) بين أطراف التركيب الاسنادي الفعلي (قال...لزوجته...) وأيضاً من المفعولات المطلقة المنقطعة التي تؤول بجمل محذوفة، أو ما أورده القروي في قصيدة (جميل) عندما يقول : ⁽¹⁾ (المجثث)

جَمِيلُ رُحْمَاكَ! دَعْنِي # مِنْ الْقَوَافِي الْعَقِيمَةِ

فـ(رحماك) لفظ معترض بين تركيبين اسناديين، وهما تركيب النداء (يا جميل) و تركيب الإسناد الفعلي (دعاني) ليقف كتركيب تقديره (ارحم رحماك) يتوسط بينهما

ب-5-التضمين اللغوي : و هو نوع من التفاعل النصي اللغوي بين وحدات لغوية سابقة، وأخرى لاحقة في نسق تركيبى واحد، و هو أسلوب بلاغي قديم وظفه الشعراء و الأدباء القدماء في نصوصهم الأدبية، وعدّه النقاد آنذاك كظاهرة فنية أطلقوا عليها مصطلحات عدّة أهمها :المعارضة أو الاقتباس أو السرقة ... ، كما أطلق عليها المحدثون اصطلاحات عديدة أهمها : التناص أو الحوارية، ولقد وظف الشاعر الحديث أسلوب التضمين ليتحول بالبنية اللغوية إلى اتجاه آخر لخلق معادلات لبعض الأبعاد الفكرية و الشعورية لرؤياه⁽²⁾، وسنعمد في هذا الجزء إلى رصد التضمين اللغوي الذي يتأسس على ظلال تطورية تاريخية سابقة من وحدات لغوية وافدة من نصوص أخرى ، كما سنرصد ظاهرة التضمين اللغوي في النسق التركيبي لوحدات لغوية :

¹ الشاعر القروي: الأعمال الكاملة ، ص 599.
² ينظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية ، ص 235.

-التضمين التقليدي : في هذا النمط حاول شعراء المهجر الحفاظ على انساق تركيبية قديمة بإعادة تعديلها في انساق جديدة مع الحفاظ على مبدأ المماثلة "homologie" بين الطرفين أو السياقين الماضي و الحاضر، و منها قول القروي : (1) (الوافر)

إِلَامَ إِلَامَ نَحْتَكِرُ السَّلَامَا # وَ أَهْلُ الْأَرْضِ قَدْ عَبَدُوا الْحُسَامَا

هذا التركيب لا يختلف كثيرا في الظرف و في المعنى عن ما قاله الشاعر المصري "أحمد شوقي" في قصيدة بمناسبة الخلاف بين مصر و السودان عندما قال: (الوافر)

(إِلَامَ الْخُلْفُ بَيْنَكُمْ إِلَامَا # وَ هَذِي الضَّجَّةُ الْكُبْرَى عَلَامَا)

و نرصد الخلاف بين التركيبين في الحفاظ على ثنائية بعض الوحدات اللغوية (الإلما) مع الجمع بينهما في البيت الأول، و الفصل بينهما في بيت شوقي .

و في بيت آخر يضمّن الشاعر بقايا تركيب قديم للشاعر الجاهلي(زهير بن أبي سلمى) عندما قال : (وَ هَلْ يُنْبِتُ الْخَطِيَّ إِلَّا وَشِجُّهُ # وَ تُغْرَسُ إِلَّا فِي مَنَابِتِهَا الْبَقْلُ) (الطويل)

فيقول القروي في قصيدة (الربيع الأخير: (2) (البسيط)

لَا يُنْبِتُ الدِّينُ بُغْضًا فِي مَزَارِعِنَا # مَهْمَا أَخُو الْجَهْلِ مِنْ أَشْوَاكِه بَدَرَا

فحافظ القروي على بعض الوحدات اللغوية المتماثلة كـ(ينبت) ليستحضر هذا الموقف القديم في موقف حاضر و جديد.

كما عمدَ المهجريون إلى تضمين بعض الوحدات اللغوية القديمة تضمينا تاما باستحضار بعض المقاطع اللغوية و إلحاقها في أنساقهم التركيبية الجديدة، و منها قول نسيب عريضة :

كَذَا مَاتَ فِي الْبَيْدَاءِ غَيْرَ مُؤَسَّدٍ # أَمِيرُ ((عَصَى الدَّمْعِ شَيْمُهُ الصَّبْرُ)) (3)

¹ الشاعر القروي: الأعمال الكاملة ،ص 603.

²المرجع نفسه ، ص 189.

³ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 219.

فالتركيب (عصي الدمع شيمته الصبر) مأخوذ من بيت (أبي فراس الحمداني) عند قوله : (أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شَيْمَتَكَ الصَّبْرُ # أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرٌ) (الطويل)

وعلى نفس المنوال و النسق ضمن فوزي المعلوف تركيبا قديما لـ(أبي العلاء المعري) في قصيدة (يوم مولدي) عندما قال : (1)

تَعَبُ كُلُّهَا الْحَيَاةُ وَ هَذَا # كُلُّ مَا قَالَ فَيَلْسُوفُ الْمَعْرَةَ

و من القرآن الكريم نهل شعراء المهجر من بعض أنساقه و ضمنوها في أنساق جديدة بكيفيات عديدة و منها قول الياس فرحات : (2)

تَبَّتْ يَدَاهُ فَاِنَّهُ لِأَحَقُّ مِنْ # لَهَبٍ وَ مِنْ أَبْوِيهِ بِالْخُدْلَانِ

و يعد القروي من أبرز الذين تأثروا تأثرا كبيرا بأسلوب القرآن الكريم فعمدوا إلى مطالعته، و تذوقه، و قاربوا أسلوبه من خلال الحفاظ على بعض الأنساق التركيبية ودمجها في أنساقهم ، و منها قوله (3):

وَ مَا الزَّهْرُ فِي السَّبْعِ الطَّبَاقِ تَنْضَدُ # سِوَى ثَمَرٍ مِنْ رَوْضِهِ قَدْ قَطَّقْتُهُ

من قوله تعالى: {الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَانِ مِنْ تَفَافُوتٍ} (*)

وَ قَوْلُهُ : إِنَّ الْآلِيَ بَاعُوا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى # لَا يُؤْمِنُونَ وَ لَوْ أَنَّهُمْ (بُؤْسُ)

من قوله تعالى : {أَوَلَيْكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبَحَتِ تِجَارَتُهُمْ وَ مَا كَانُوا مُهْتَدِينَ} (**)

¹ فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي، ص 38.

² ينظر: سمير بدوان قطامي : الياس فرحات ، ص 160.

³ ينظر : عمر الدقاق ، القروي الشاعر النثر، ص 91. وينظر ، الشاعر القروي ، الأعمال الكاملة ، ص 564

(*) سورة الملك : الآية: 03

(**) سورة البقرة: الآية: 16

-التضمين التجديدي :و هو نوع من التضمين الذي كثر في التشكيل التركيبي للشعر المهجري عندما يعمل الشاعر على إقحام بنية لغوية أجنبية في النسق الشعري الفصيح لدلالة على علمية الوحدة مع الحفاظ على وزن و قوافي القصيدة، و في ذلك نماذج شعرية كثيرة ، من أمها عند القروي بقوله : ⁽¹⁾ (البسيط)

أَمْوَالُ (رَطْشَلْدُ) فِي الصَّحَرَاءِ لَيْسَ لَهَا # قَدْرُ وَ يَفْضُلُهَا فِي السُّوقِ دِينَارُ(*)

فوحدة (رطشيلد) وحدة لغوية أعجمية وردت في السياق الشعري لتتناسب الوزن مع دلالتها على علمية الشخص المعبر عنه في التاريخ، و في قوله من بيت آخر و قصيدة أخرى : ⁽²⁾ (المقارب)

يُسَمَّوْنَهُ (الْأَوْطُومِيْلَ) جَهْلًا # وَلَوْ أَنْصَفُوهُ دَعَوْهُ الْوَبَا

فاتى القروي بالوحدة اللغوية من سياقها الاجتماعي الدارج (الحافلة)، و ضمها في النسق رغم إمكانية اللجوء إلى الخيارات معجمية أخرى من رصيد اللغة، ولجأ الشاعر إلى نفس السياق الاجتماعي ليورد لفظة في شكل صفة فقال : ⁽³⁾ (الطويل)

وَمَا رَدَّ عَنِّي عَارَ قَوْمِي (تَأْمُرُكِي) # فَهَلْ أَنَا حَقًّا سَيِّدٌ وَ أَخِي عَبْدٌ؟

فوحدة (تأمركي) مقحمة عمدا في النسق لأنها تحمل دلالات كثيرة موجهة في هذه الوحدة، ولم يختلف في ذلك غيره من الشعراء إلا أنهم كانوا أقل حدة منه، و اقتصر بعضهم على إيراد هذه الوحدات ضمن أنساقهم، لتختص ببعض الأسماء العلمية الأعجمية التي لا يمكن تغييرها، ومنها قول فرحات في قصيدة إنسانية : ⁽⁴⁾

(مجزوء الكامل)

قَذَفُوا (هَيْرُوشِيمَا) بَرَقْ — # ش مِنْ شَوَاطِ جَهْمْ

¹ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة، ص 194.

(*) هو أحد ملوك بريطانيا.

² المرجع نفسه ، ص 98.

³ المرجع نفسه ، ص 156.

⁴ ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 152

أو ما أورده أبو ماضي مقحما اسم علم يخص قصراً في بريطانيا قوله : (الطويل)

وَيَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمُقِيمُ (بيلدز) # أَرَى كُلَّ قَلْبٍ سُدَّةً لَكَ فَارْتَقِ (1)

فاضطر أبو ماضي بإقحام وحدة (ليدز) المجرور إلى ضرورة شعرية، وهي جر التتوين في اسم العلم الذي لا ينون أصلاً للحفاظ على وزن البيت.

ومثله رشيد أيوب عندما أقحم اسم العلم في قوله : (2) (الطويل)

سَلَامٌ لـ(نَابُولِيُون) وَهُوَ بِقَبْرِهِ # فَتَى الْحَرْبِ مَنْ قَدْ رَامَ يَفْتَتِحُ الشُّهُبَا

و كلها نماذج تضمين تجديدية تحاول أن تعطي الانساق التركيبية الحديثة صوراً أخرى مستمدة من روافد التاريخ، و السياسية، و الجغرافيا ، رغم أن هذه الوحدات لا تخضع لنظام الأنسياب الشعري المعروف، و قد تصطدم أحيانا بقيود القافية و الوزن

نتائج و فوائد :

و بعد رصد و تحليل البنى النظمية الصغرى للجملة المهجرية في حدود الشطر و البيت نخلص إلى بيان التشكيلات الأسلوبية التركيبية ضمن بنية التفاضل و التجاور كما يلي :

-في تشعير بنية الكلمات توصلنا إلى أن شعراء المهجر اعتمدوا بعض التقنيات الفنية و اللغوية قصد إكساب الكلمة الوقع ضمن التركيب من خلال أساليب و منها :

-استحضار الكلمات الأصلية و دمجها في السياقات الشعرية بدل بعض الكلمات الشائعة كما رأينا في الإبدال بين (حُبَاء/نفسى) ، (الهَجَع/نائمون).

-قلب مقاييس الموازين الصرفية المعروفة في بعض الكلمات كقلب الجنس، وإدماج كلمتين في صيغة المثنى، و جمع ما لا يجمع...

¹ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 416.

² رشيد أيوب : الأبيات ، ص 41.

-إبدال صيغ صرفية بصيغ أخرى من الرصيد اللغوي لإضفاء دلالات جديدة و مكتفة كإبدال المصادر بعضها ببعض.

-الاقتصار على بعض الصيغ الصرفية في سياق البيت أو عدة أبيات باعتبارها تحمل دلالات قوية مثل صيغة (فاعل و فَعِيل)، والعمل على توزيعها توزيعاً منظماً داخل الأَشْطَر.

-حشد المتضادات المعنوية أو المترادفات في حدود الشطر، أو بين شطري البيت و توزيعها توزيعاً منسقاً بالتجاور أو التطرف على جانبي الشطر أو البيت .

-تفريع دلالات الزمن باستعمال وحدات لغوية فرعية، وتوزيعها في نسق واحد مثل (أمس، يومي، غدي).

أمّا في اختيار التراكيب الدنيا و هي تراكيب الإفادة (الاسنادية) و ما دونها من لواحق في شكل مونيمات أو تراكيب إضافية و مكثفة، فقد ظهرت وفق الخصائص التالية :

-في التركيب الاسنادي المجرد من الإضافة أو الزيادة انحصر في حدود الشطر كما انتشر ركناه ليحوز البيت كله.

-احتواء التركيب الاسنادي الاسمي على تراكيب اسنادية أخرى (الجملة المركبة) في حدود الشطر , وبعض التراكيب الاسنادية الفعلية التي ركبت مفعولاتها لتشمل البيت كله.

-إصاق أو إضافة بعض التراكيب الدنيا بالتراكيب الاسنادية في حدود الشطر ومن أهمها تراكيب الإضافة، وتراكيب الجر (المُكثفة)، وبعض المونيمات المستقلة كالظروف، و النعوت، والأحوال، والتمييز، وبعض المونيمات اللاحقة أو التابع كالمعطوف

-رصف التراكيب الاسنادية داخل الشطر رصفا متوازنا متوازيا باستعمال العطف بالواو، أو التخيير ب(أو) مع انعدام اللواحق، أو أي زيادات على ركني الاسناد مما يكسب الشطر إيقاعا بارزا.

-خاصية التدرج الدلالي في التراكيب الاسنادية الفعلية ، التي يقوم فيها الفعل بالانتقال من معنى إلى آخر داخل الشطر الواحد.

أما في بنية التَّحْوِيل : فقد نوع شعراء المهجر في كفايات التحول أو العدول في البنى التركيبية باستعمال تقنيات عديدة و منها:

-التقديم و التأخير :اعتمد كأساس لإبراز أهمية المتقدم على المتأخر من جهة، ومن جهة أخرى للحفاظ على التوازن الشعري إيقاعا و معنا، وفي بعضه الآخر لأغراض نفسية و ذاتية بعيدة عن قيود البلاغة و الإيقاع .

-الحذف : لم يختلف حذف شعراء المهجر عن سابقه في بعض تقنيات الحذف كحذف حرف النداء، أو معمول المفعول المطلق، أو حذف بعض الأدوات، أو الحروف لضرورة شعرية، لكنهم عمدوا إلى إظهار مواضع الحذف التي لا تخضع لأي قيد بلاغي أو عروضي و في ذلك ارتباط قوي بالسياقات النفسية التي لا تظهر إلا من خلال استيعاب الموقف الشعري بكل حيثياته .

-الإضمار : لم يدّخر الشعراء المهجريون جهدا في توظيف الضمائر بشتى أنواعها إلا أنهم نسقوا في نظمها، و عَالَقُوا بينهما و بكفايات عديدة حفاظا على طبيعة التوازي في المعنى و الإيقاع من جهة، و من جهة أخرى وظفوه توظيفات كثيرة تدل على التحول المفاجئ في الموقف بتنويعها و كيفية تجاورها .

-الاعتراض : اهتم الشعراء لظاهرة الاعتراض، فنوّعوا في طول الجمل المعترضة في شكل ألفاظ أو تراكيب متنوعة بين النداء، والحال، والمفعول، ولم يخرج الاعتراض عندهم عن حدود الشطر إلا قليلا .

-التضمين اللغوي : اعتمد الشعر المهجري التضمين بمفهومه القديم و عدّد في أشكاله اللغوية بين تعديل بنية المُضمّن، أو الحفاظ عليها في النسق الجديد، كما تفرّد هذا الشعر في تضمين الوحدات اللغوية الأعجمية و تطويعها لنظام الوزن و القافية، إذ لم يجاوز هذا التضمين في أغلب حالاته بنية الشطر الواحد من البيت عكس التضمين التقليدي التي جاوز في بعض القصائد المهجريّة حدود البيت الشعري .

-اتسمت الجملة الشعرية المهجريّة بنظم و انتشار كمي و كيفي، فتراصفت في تجاور متعدد داخل الشطر الواحد كما اتسعت لتضم الشطر كله، وزادت اتساعاً لتحتوي البيت الشعري .

II-البنيات النظميّة للبيت المهجري :

سنهتم في هذا الجزء من البحث برصد البنيات النظمية النسقية البارزة في شكل أساليب فنية من خلال أسلوب التكرار و الترديد من جهة، وأسلوب التقابل و التماثل من جهة أخرى تلك الأساليب التي تبرز من خلال البنيات الجمالية الصغرى التي تعطي لبناء البيت مظهرًا أسلوبياً متفرداً عن بقية الأبيات في القصيدة الواحدة معتمدين في ذلك على إبراز أهم النماذج الشعرية المهجريّة، والتي تتخذ من هذه الأساليب بناءً أساسياً في البيت الشعري المهجري.

أ-بنية التكرار و الترديد :

يُعدُّ **التكرار** في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الصوت أو الكلمة، أو التركيب (الجملة) في أحداث نتيجة معينة في العمل الشعري⁽¹⁾ والتكرار يعني استعمال اللفظ أو الوحدة اللغوية مرتين، أو أكثر دون تمييز للاستعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار⁽²⁾ وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ التكرار بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون التفاضل

¹ ينظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص 30.

² ينظر : فتح الله احمد سليمان ، الأسلوبية ، ص 59.

و التجاور من >> حيث توزيع الكلمات على مواقعها، وترتيبها ينتج عنه تلك الأنساق المكررة، التي تقيم علاقتها مع عناصر النص الأخرى، فمنهم (الشعراء) من يميل إلى تكرار حروف الجر، أو الظروف، أو أشباه الجمل، أو الجمل الاسمية، أو الفعلية و يقدم و يؤخر في تلك الجمل، أو مكملاتها و لكل منهم أغراضه الجمالية من هذا البناء <<(1).

لقد حفل الشعر المهجري بأنواع و أنماط عديدة من التكرار، ولم يتوان الشعراء المهجريون عن توظيفه في أنساقهم التركيبية، والنظمية بتتويجات مختلفة، وأساليب متعددة من خلال العمل على خلخلة البنى اللغوية، وإعادة صياغتها بطرق جديدة ومن أهم ما ميز التكرار في الشعر المهجري اعتماده على بعدين أساسيين و هما :

أ-1- التكرار الأفقي : و هو نوع من التكرار البارز الذي يسري على شطري البيت سرياناً أفقياً و بكيفيات عديدة أهمها :

تكرار مستمر داخل البيت كله : وهو تكرار يضم البيت كله كقول **القروي :** (2)

أَنْتِ رَوْحُ الْوُجُودِ أَنْتِ وُجُودُ الْـ # رُوحٌ ، أَنْتِ السُّرُورُ، أَنْتِ السَّلَامُ (الخفيف)

ففي هذا التكرار اعتمد القروي على الجمل الاسمية التي يتكرر فيها المبتدأ (أنتِ) مع تغيير في بنية الخبر (تقديمًا و تأخيرًا)، أو في مادته اللغوية (السلام/السرور).

تكرار تناظري داخل البيت : و هو تكرار يقوم على مقابلة، أو مماثلة بين الشطرين في بعض وحداته اللغوية كقول **إيليا أبي ماضي :** (3) (الكامل)

أَنَا خَيْرُ مَنْ قَالَ الْقَوَافِي مَادَحًا # أَنَا خَيْرُ مَنْ قَالَ الْقَوَافِي هَاجِيًا

¹ عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأساوي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 212-213.

² الشاعر القروي : الأعمال الكاملة، ص 383.

³ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 191.

فعمد أبو ماضي إلى تكرار نفس النسق التركيبي المكون من تركيب اسنادي مع إضافة أو لواحق، و مقابلة الوحدة اللغوية (مادحا) بالوحدة اللغوية (هاجي) أو قوله في بيت آخر : (1)

وَمَنْ الرَّاكِبِينَ خَيْلَ المَعَالِي # وَمَنْ الرَّاكِبِينَ خَيْلَ النَّصَائِي

أما من صور المماثلة قول ميخائيل نعيمة : (2)

(مجزوء الخفيف)

لَسْتُ أَخْشَى العَذَابَ # لَسْتُ أَخْشَى الضَّرَرَ

حافظ نعيمة على التناظر بين الشطرين مع المماثلة بين وحدة العذاب و الضرر في المعنى السياقي.

كما ورد نوع آخر من التكرار التناظري لكن بين طرفي الشطرين داخل البيت الشعري و مثاله قول القروي : (3)

(مجزوء الخفيف)

أَيْنَ يَا هَذَا أَنْتَ أَيْنَ # لَتَرِي أَلَا تَرِينَ

فكرّر القروي وحدة (أين) و وحدة (لتري) بتغير الصيغة (ترين)، وبالتناظر داخل شطري البيت ، و في نوع آخر من هذا التكرار التناظري المبني على تكرار الوحدات اللغوية في أول الصدر، و أول العجز قول القروي : (4)

(الخفيف)

بُلْبُلُ الرُّوضِ هَاكَ دِفْئًا وَ قُوًّا # بُلْبُلُ الرُّوضِ لَا تَخَفْ أَنْ تَمُوتَا

و هنا حافظ الشاعر على التركيب الاسنادي للنداء ، و كرره في بداية الشطر الثاني و خالف بين التركيبين الاسناديين اللاحقين (هاك) و(لاتخف) .

¹ المرجع السابق , ص 123.

² ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 72.

³ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة، ص 512.

⁴ المرجع نفسه , ص 493.

كما ورد في نفس هذا النمط تناظر تكراري في البيت يعتمد على إظهار التكرار على طرفي البيت و ليس الشطر — كما رأينا سالفاً- و منه قول ايليا أبي ماضي: (1)

كُلُّ قَلْبٍ لَهُ السَّمَاءُ الَّذِي يَهْـ # وَيَ وَ إِن شِئْتَ كُلُّ قَلْبٍ سَمَاءُ (الخفيف)

أو تكرار تناظري يعتمد على إظهار التكرار في حشو الشطرين كقول أبي ماضي: (2)

فَقَالَ : مَا أَنتَ دُو جُنُون # وَ إِنَّمَا أَنتَ دُو وَقَاءِ (مخلع البسيط)

وورد نوع آخر من التكرار التناظري يعتمد فيه الشاعر المهجري على تكرار الوحدات اللغوية، أو التراكيب اللغوية بنظم خاص يُجاور فيه بين هذه الوحدات فيما بين شطري البيت، فيأتي باللفظ المكرر أولاً في نهاية الصدر ، و يعقبه مباشرة باللفظ نفسه في بداية العجز كما ورد عند ميخائيل نعيمة قوله : (3) (المتدارك)

وَ زُهُورُ الْغَابِ تُصَافِحُنَا # وَ تُصَافِحُهَا وَ تُهَيِّنُنَا

أو قوله أيضا : (4) (الخفيف)

وَ قَصِيحًا لَوْ كُنْتُ عَيًّا سُكُونًا # وَ سُكُونًا لَوْ كُنْتُ أَنْطِقُ دُرًّا

-تكرار منحصر داخل الشطر: و هو تكرار جزئي لا يتعدى البيت و له في الشعر المهجري صور كثيرة أهمها :

صورة التكرار البسيط : يحافظ فيه الشاعر على بنية التكرار القياسية كقول القروي (5): (المقارب)

حَنَانِيكَ رَبِّي حَنَانِيكَ رَبِّي # لَقَدْ قَصَمْتَ ظَهْرِي الْقَاصِمَةَ

¹ ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية ، ص 80.

² المرجع نفسه ، ص 105.

³ ميخائيل نعيمة : همس الجفون، ص 41.

⁴ المرجع نفسه ، ص 21.

⁵ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 410.

أو قوله كذلك في بيت آخر : (¹) (السريع)

سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ سُبْحَانَكَ اللَّهُ # هُمْ يَا رَبَّ اللَّهُا وَ النَّهَى

أو كما قال ميخائيل نعيمة : (²) (مجزوء الرجز)

تَنَاتَرِي تَنَاتَرِي # يَا بِهِجَةَ النَّظَرُ

أو قوله أيضا : (مجزوء الوافر)

فَلِمَ يَا قَلْبُ لِمَ يَا قَلْبُ # بُ فِيكَ النَّارُ فِي لَهَبٍ؟ (³)

صورة التكرار المنوع : و فيه ينوِّع الشاعر من صورة التكرار البسيط ليعتمد على بعض التقنيات الخاصة في التكرار، و منها تكرار القلب أو التبديل : كقول الشاعر القروي : (⁴) (الرمل)

يَا طَبِيبَ الْخَيْرِ يَا خَيْرَ طَبِيبٍ # يَتَدَاوَى عِنْدَهُ الْقَلْبُ الْحَزِينُ

و هنا كرَّر القروي التركيب الاسنادي مرتين بوحدياته اللغوية، إلا أنه عمل على قلب ترتيب هذه الوحدات بالتقديم و التأخير داخل الشطر الواحد مما أكسب الدلالة تنوعا و ثراء، أو يعمل الشاعر على قلب المعنى بتعبير الجنس في قول ايليا أبي ماضي : (⁵) (⁵)

شَقَى اللَّهُ نَفْسِي لَا شَقَى اللَّهُ نَفْسَهَا # وَ لَا غَابَ عَنْ أَجْفَانِهَا الدَّمْعُ وَ السُّهُدُ (الطويل)

فكرر أبو ماضي نفس النسق لكن بنفي المكرر و تغير جنس الوحدة (نفسها)، أو يلجأ إلى تقريع المعنى عند التكرار في قول الشاعر ذاته (⁶) : (السريع)

وَ رَاحَ يَشْكُو لِي وَ أَشْكُو لَهُ # بَطْشَ الْهَوَى وَ الْهَجْرَ وَ الْهَاجِرَ

¹ المرجع السابق ، ص 486.

² ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 45.

³ المرجع نفسه ، ص 53.

⁴ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 527.

⁵ ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 204.

⁶ المرجع نفسه ، ص 341.

كما يلجأ نعيمة في هذا النمط من التكرار المنوّع : إلى تكرار التجاور مع التصرف في صيغة هذا التكرار كقول ميخائيل نعيمة :⁽¹⁾ (الخفيف)

نَنَمَّيْ وَ فِي النَّمَّيْ شَقَاءُ # وَ نُنَادِي يَالَيْتَ كَانُوا وَ كُنَّا

فحافظ الشاعر على التكرار في الشطر الأول و الثاني مع تجاور الوحدات اللغوية و تنويع هذا المكرر صرفياً ، أو ما فعله جبران خليل جبران بضم التكرار داخل الشطر مع الحفاظ على البنية اللغوية عندما يقول في موشحه : (محدث الرمل)

وَ سَعَى الْبَدْرُ وَ لِلْبَدْرِ عِيُونٌ # تَرَصَّدُ الْأَيَّامُ⁽²⁾

كما يمكن أن يتناظر تكرار التجاور في الشطر الأول مع تكرار التجاور في الشطر الثاني و من صورته عند القروي قوله :⁽³⁾ (الخفيف)

أَنْ تَكُونِي كَالْبَدْرِ فَالْبَدْرُ يُخْصِفُ # أَوْ تَكُونِي كَالشَّمْسِ فَالشَّمْسُ تُكْسِفُ

و ما أورده إيليا أبو ماضي و على نفس النسق التركيبي عندما يقول :⁽⁴⁾ (الكامل)

إِنَّ الْجَوَاهِرَ بِالْجَوَاهِرِ أُنْسَهَا # أَمَّا الثَّرَابُ فَيَا لثَّرَابِ حُبُّورِهِ

أ-2- التكرار العمودي : و هو نوع من التكرار الذي يلتزمه الشاعر لا على نسق البيت الواحد ، بل يجاوزه إلى عدة أبيات، وعادة ما يلتزمه الشاعر المهجري في بداية الأبيات بالتصدير، و الذي ينوعه بمختلف الوحدات اللغوية البسيطة، أو التراكيب اللغوية المختلفة و من صورته :

¹ ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 20.

² جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص 344.

³ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 496.

⁴ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 305.

-تكرار الضمائر: كقوله الياس فرحات (1):

نَحْنُ مِنْ يَعْزُبُ وَيَعْزُبُ تَا جْ # صَاغَهُ اللهُ مِنْ ثَمِينِ الْجَوَاهِرِ

نَحْنُ مِنْ مُحَمَّدٍ وَعَلِيٍّ # نَحْنُ مِنْ شُكْرِي وَعَبْدَ النَّاصِرِ

كرّر فرحات ضمير المتكلم (نحن) بين البيتين، و أعاده في الشطر الثاني من البيت الثاني ليسرد بقية الوحدات اللغوية، و التي هي في الأصل معطوفة على الشطر الأول فاضطره الوزن إلى تكرار الضمير، و بنفس النسق كرر عريضة ضمير الغائب بين البيتين في قوله (2):

(مجزوء الكامل)

هُوَ أَنْ يَسُودَ الْحَقُّ فِي # دُنْيَا الْمَوَدَّةِ وَالسَّلَامِ

هُوَ أَنْ يَعِيشَ النَّاسُ إِخًا # وَأَنَا عَلَى شَرْعِ الْوَنَامِ

و في قول نعيمة (3): وَهِيَ الَّتِي لَهَا # أَرَانِي الْإِلَاحَا (مجزوء الرجز)

وَهِيَ الَّتِي لَوْلَاهَا # لَمْ أَعْرِفِ الشَّقَا

-تكرار الأدوات و الأسماء : عمد الشعراء إلى تكرار بعض الأدوات التي حقها التقديم في الإنشاء اللغوي، و منها همزة الاستفهام مع الإشارة في قول عريضة (4):

أَكْذَا تَغَيَّرَتِ الْعُصُوفُ # رَ وَفَاتْنَا الْعَصْرُ الْأَغْرَ؟

(مجزوء الكامل)

أَكْذَا عَلَى الْأَطْلَالِ نَبْ # حَتَّ عَنْ بَقَايَا مَا انْدَثَرَ؟

أَكْذَا عَفَا الصَّرْحُ الْقَدِيدُ # مُ أَمَا بَقِيَ مِنْهُ أَثَرُ؟

¹ ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 155.

² نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 276.

³ ميخائيل نعيمة : همس الجفون، ص 51.

⁴ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 75.

و من أسماء الظروف في قول الياس فرحات ⁽¹⁾: (المتقارب)

وَيَوْمًا بِشَكْلِ قَمِيصٍ يَسُوعَ # وَسَيَعًا وَحَاشَا قَمِيصَ يَسُوعَا

وَيَوْمًا نَرَاهُ كَثِيرَ النَّيَا # وَيَوْمًا بِيَعُضِ النَّيَا قُنُوعَا

و من أسماء الأفعال قول عريضة في قصيدة (هاك) ⁽²⁾: (مجزوء الخفيف)

هَآكَ لَاهَاتِ يَا أَخِي # هَآكَ مَا قَدْ مَلَكْتُهُ

هَآكَ حُبِّي وَإِنَّهُ # صَرَفُ حُبٍّ مَحَضْنُهُ

— تكرر الجمل : و هنا يعتمد الشاعر إلى تكرر الجملة كلها تكرارا عموديا مع تغيير

طفيف في دلالة بعض وحداتها، كما ورد عند جبران خليل جبران قوله ⁽³⁾: (الرملي)

لَوْ عَرَفْنَا مَا تَرَكْنَا لَيْلَةً # تَتَقَضِي بَيْنَ نَعَاسٍ وَ رُقَادٍ

لَوْ عَرَفْنَا مَا تَرَكْنَا لَحْظَةً # تَتَنَنِّي بَيْنَ خُلُوفٍ وَ سُهَادٍ

لَوْ عَرَفْنَا مَا تَرَكْنَا بُرْهَةً # مِنْ زَمَانِ الْحُبِّ تَمْضِي بِالْبَعَادِ

أو قول الياس فرحات في الحب مُصدرا كلامه بالضمير (هو) للغائب ⁽⁴⁾: (أخذ الكامل)

وَ هُوَ الَّذِي لَوْلَاهُ مَا ابْتَسَمْتُ # زَهْرُ الْحَدَائِقِ لِلدَّيِّ الدُّرِيِّ

وَ هُوَ الَّذِي لَوْلَاهُ مَا ثَلَيْتُ # فَوْقَ الْغُصُونِ قَصَائِدُ الْفَجْرِ .

كما قد يجتمع التكرار الأفقي مع التكرار العمودي بصورة بارزة في قول عريضة

من قصيدة مهداة إلى جبران خليل جبران ⁽⁵⁾: (الخفيف)

انْصَبُّوا، انْصَبُّوا فَقَدْ سَمِعْتُ أَذْ # نِي نَحِيًّا يَخْفِي عَلَى الْأَذَانِ

انْصَبُّوا، ارْهَبُوا الْمَسَامِعَ يَا قَوْمَ # مَ لَا تَسْمَعُونَ رَجْعَ أَغَانِي

¹ ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات ، ص 171.

² نسيب عريضة: الأرواح الحائرة ، ص 164.

³ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 342.

⁴ ينظر: سمير بدوان قطامي، الياس فرحات، ص 180.

⁵ نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 230.

-أمّا أسلوب **الترديد**: فهو نوع من التكرار الذي لا يرتبط بإعادة اللفظ أو التركيب بعينه مرات عديدة قدر ما يرتبط بالفارق الدلالي الجزئي في استعماله الثاني ليس موجودا في استعماله الأول ⁽¹⁾، ولقد ظهرت في الشعر المهجري الحديث صور عديدة للترديد أهمها .

-**ترديد التخصيص** : و هو أن يورد الشاعر تركيبا في الشطر الأول بمعنى يختلف عن المعنى في شطره الثاني بتركيب آخر مع الحفاظ على المعنى العام للبيت، و تخصيصه في الشطر الثاني عند **القروي** في قصيدة عن شاعرية **المتنبي** و **صدى شعره**، إذ يقول: ⁽²⁾
(الطويل)

رَأَيْتُ بِهِ مَا لَا يَرَى كُلُّ مُبْصِرٍ # كَانَ جَمِيعَ النَّاسِ إِلَّا كَ عُمَيَّانُ

عدّل القروي عن تركيب الاسناد الفعلي في الشطر الأول، بتركيب اسنادي اسمي منسوخ في الشطر الثاني مع تخصيص الرؤية في الشطر الثاني بالرؤية البصرية عوض القلبية و البصرية معا.

كما وردت ترديدات تخصيص عديدة مع الحفاظ على التناظر الشكلي بين تراكيب الاسناد بين شطرين البيت، و مثالها عند **الياس فرحات** قوله : ⁽³⁾ (الرمّل)

إِنَّ فِي الْإِسْلَامِ لِلْعَرَبِ عُلَى # إِنَّ فِي الْإِسْلَامِ لِلنَّاسِ أُخُوَّةٌ

فحافظ فرحات عن المعنى العام، وخصصه في (الأخوة) بالشطر الناس مع تناظر التركيبين، و مثله فعل شعراء آخرون، و منهم **القروي** يقول : ⁽⁴⁾ (الكامل)

فَالْعَرَبُ شَرَقُ مِنْ بَهْيِّ سَنَائِهَا # وَ الشَّرْقُ مِنْ اشْعَاعِهَا شَرَقَانِ

¹ ينظر : فتح الله أحمد سلمان ، الأسلوبية ، ص 59.

² الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 429.

³ ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 133.

⁴ المرجع السابق ، ص 450.

فالشرق و الغرب عند الشاعر متطابقان، إلا أنّ الشرق من الإشعاع شرقان، فخصّصَ بالوصف في الشطر الثاني مع الحفاظ على التركيب الاسنادي الموحد .

-ترديد التعميم : و هو أن يورد الشاعر معنى في الشطر الأول ثم يعمل على تعميمه في الشطر كقول جبران خليل جبران : (1)
(الطويل)

وَ كَمْ ابْتَغَى خِلاَ وَ خَلَّى بِجَانِبِي # وَ كَمْ ابْتَغَى أَمْرًا وَ بَحَوَزَتِي الأَمْرُ

و فيه عمّ المعنى في الشطر الثاني (أمرأ) بعد تخصيصه في الشطر الأول(خلا) .

و في قول أبي ماضي ترديد تعميم حافظ فيه على طبيعة التركيب في شطرين فيقول(2):
(الطويل)

لِكُلِّ مِنَ الدُّنْيَا حَيِّبٌ وَ ذَا الَّذِي # أَشَدُّ بِهِ أَزْرِي وَ يَعْثُو بِهِ قَدْرِي

وَ يَبْقَى بِهِ ذِكْرِي إِذَا غَالَنِي الرَّدَى # بِحَسَبِ الْفَتَى ذِكْرٌ يَدُومُ إِلَى الْحَشْرِ

و الشاهد في البيت الثاني إذ عمم أبو ماضي المعنى في الشطر الثاني، و حافظ على المعنى العام مع طبيعة التراكيب الاسنادية الفعلية .

-ترديد تمثيل : و فيه يلجأ الشاعر في الشطر الثاني إلى تقديم صورة، أو مثال للمعنى في الشطر الأول قصد التوضيح أو الإقناع مع الحفاظ على التركيب الأول أو تركه و مثاله قول ايليا أبي ماضي : (3)
(أخذ الكامل)

صَبْرًا إِذَا جَلَّ أَصَابَكُمْ # فَالْعُسْرُ آخِرُهُ إِلَى الْعُسْرِ

فخالف الشاعر بين التركيب الأول (الفعلي) و التركيب الثاني (الأسى) مع تدعيم المعنى العام بالتركيب الثاني، و مثاله أيضا قول القروي: (4)
(الطويل)

إِذَا أَحْجَمَ الْإِنْسَانُ عَنْ غَايَةٍ لَهُ # تَرَدَّدَ مَا بَيْنَ الشَّجَاعَةِ وَ الْجُبْنِ

¹ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 339.

² ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية ، ص 340.

³ المرجع نفسه: ص 338.

⁴ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 434.

فلجأ القروي في الشطر الثاني إلى إعطاء صورة للمعنى في الشطر الأول مع الحفاظ على طبيعة التركيب الاسنادي الفعلي في الشطرين .

أو قول فوزي المعلوف : (1)

(الخفيف)

وَإِذَا كُنْتُ مَالِكًا أَمَرَ رُوحِي # مِثْلَمَا أَنْتَ مَالِكٌ أَمَرَ نَبْضِي

فَأَنَا خَالِدٌ بِشِعْرِي عَلَى رُغْمِ # مَ زَمَانٍ عَنْ قِيَمَةِ الشَّعْرِ يُغْضِي

و الشاهد في ذلك البيت الأول عندما مثل الشاعر بالشطر الثاني معنى في الشطر الأول للبيان مع الحفاظ على طبيعة الإسناد الاسمي في كليهما.

كما أورد أبو ماضي صورة أخرى من التردد التمثيلي الذي يوضح المعنى الأول و يؤكد مع الحفاظ على طبيعة التركيب قوله : (2)

(الكامل)

لَنْ يَسْتَحِقَّ عَدَوَاتِي إِلَّا الَّذِي # عَادِيئُهُ أَنَا لَا الَّذِي عَادَانِي

ب-بنية التماثل و التقابل : التماثل هو تقارب أو تجانس أو تجاذب بين شيئين مرتبطين شكلا أو مضمونا (3)، إذ يرى "جون كوهين" >> أن التماثل في البناء يكون على صعيد الدال، كالتجانس، و على صعيد المدلول كالترادف << (4)، و التماثل أو المماثلة التركيبية في الشعر تسوق — غالبا — إلى مماثلة دلالية بارزة، و في المماثلة تلقي المفاهيم المتقابلة، أو المفاهيم المتنافرة لتشكل موقفا أو حالة واحدة في السياق الشعري، فتتحد الرؤى في السياق الشعري من اتحاد المفاهيم في القصيدة بين الأبيات، أو بين الأَشْطَر، و سنعتمد في هذا المجال إلى رصد التماثل أو التخالف التركيبي من خلال التماثل الدلالي بين طرفي البيت في الشعر المهجري، و من أهم صورته مايلي :

¹ فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي ،ص 34.

² إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 455.

³ ينظر : ريمون طحان ، الألسنة العربية ، دار الكتاب اللبناني ط1 بيروت 1972م ، لبنان ص 70.

⁴ عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبى البنيوي ،ص 211.

-تماثل الدلالة و التركيب: و فيه تتوافق التراكيب بين الأشطر مع التوافق الدلالي بينهما، و مثاله قول رشيد أيوب في قصيدة يصف فيها هزيمة القائد (فردينالد):⁽¹⁾

أَنْظُرْ إِلَى الدَّهْرِ كَيْفَ يَنْقَلِبُ # وَ قَاهِرُ الشَّرِّ كَيْفَ يَنْغَلِبُ (مجزوء البسيط)

فسياق البيت الدلالي واحد، و هو الهزيمة التي تشكلت من خلال صورتين متنافرتين اشتركتا في طريقة النظر و التركيب مع الاشتراك في بعض الوحدات اللغوية معجما وصيغة، و بنفس النمط أورد فوزي المعلوف بيتا في قصيدة (بين المهد و اللحد) يقول فيها : ⁽²⁾

بَيْنَ أَوْجَاعِ أُمِّهِ دَخَلَ الْمَهْـ # د وَ بَيْنَ الْأَوْجَاعِ يَدْخُلُ قَبْرَهُ

فجمع الشاعر بين الصورتين المختلفتين دون أن يقصد المقابلة لذاتها ليمائل بينهما في تركيبين متماثلين نظما و مشتركين في بعض الوحدات اللغوية (بين الأوجاع)

أو قول فرحات :

إِذَا الْعِلْمُ وَ التَّهْذِيبُ لَمْ يَكْبَحَا الْهَوَى # وَ لَا الْجَحْفَلُ الْجَرَّارُ يَمْنَعُ الْحَمَى ⁽³⁾

فصورتا (العلم و التهذيب) من جهة، و (الجحفل الجرار) من جهة أخرى عاجزتان عن قهر الهوى و منع الحمى تتماثلان في تركيبين اسنادين شرطيين تقدير الثاني منهما (إذا الجحفل الجرار لم يمنع الحمى) .

-تماثل الدلالة واختلاف التركيب: و فيه تتماثل الدلالة بين شطري البيت في معنى

أو سياق عام مع اختلاف التركيبين الموظفين، و من أمثله عند ميخائيل نعيمة :⁽⁴⁾

فَهَا أَنْتِ عَمِيَاءُ يَفُودُكَ مُبْصِرٌ # وَ أَمْشِي بَصِيرًا فِي مَسَالِكِ عُمَيَّانِ (الطويل)

¹ رشيد أيوب : الأيوبيات، ص 34.

² فوزي المعلوف : مختارات الأدب العربي، ص 37.

³ ينظر: سمير بدوان قطلي ، الياس فرحات ، ص 178.

⁴ ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 82.

و هو بيت من قصيدة يصف فيها دودة الأرض، فجمع الشاعر في موقف واحد بين سعي الدودة و سعي الشاعر رغم اختلاف الحالتين، بل هما حالتان متنافرتان خالف بين التركيبين إسنادا (جملة اسمية/جملة فعلية) و إلحاقا .

أما التقابل : فهو عكس التماثل تماما إذ يعمل على مخالفة البنى اللغوية شكلا أو مضمونا، و هو سمة أسلوبية، و بنية جوهريّة تبرر الفوارق المميزة بين العناصر المذكورة في البناء الفني شكله الشاعر بواسطة عناصره اللغوية على نحو خاص و واع⁽¹⁾ .و سنعمد في هذا الجزء على رصد المقابلات المعنوية في بنية البيت الشعري المهجري من خلال فحص سلوكيات البنى النظمية ضمن شطريه، وكيفية تموقع الوحدات اللغوية في ظل التقابل المعنوي، إذ نختار أهم النماذج الشعرية المهجرية التي اتخذت من التقابل انساقا عديدة، و منها :

-التقابل داخل البيت : و هو بين شطري البيت الواحد في معظم وحداته اللغوية فتتناظر الوحدات اللغوية مع التركيب المشكل تناظرا تاما، و من أمثله عند أبي ماضي قوله:

فَمَا وَجَدَ الْإِنْسَانُ إِلَّا لِيُفْقِدَا # وَ مَا فُقِدَ الْإِنْسَانُ إِلَّا لِيُوجَدَا⁽²⁾ (الطويل)

و فيه تقابل كلي بين وحداته اللغوية و بشكل منظم و مثاله عند القروي قوله: ⁽³⁾

بَيْنَا أَنَا فِي سُرَّةِ الْمُبْتَدَا # إِذَا أَنَا فِي سِدْرَةِ الْمُنتَهَى (السريع)

أو قول أبي ماضي مقابلا بعض وحداته و بين الشطرين : ⁽⁴⁾ (الرملي)

فَتَمَنَّى الصُّبْحَ تَغْدُو شَمْسُهُ # وَ تَمَنَّى اللَّيْلَ تَغْدُو قَمَرُهُ

¹ ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبى البنيوي، ص 210.

² إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص 247.

³ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة، ص 486.

⁴ المرجع السابق، ص 352.

-التقابل داخل الشطر : و هو نوع من التقابل الداخلي بين وحدات الشطر اللغوية و يتخذ لنفسه أشكالاً و منها : تقابل داخل الشطر بين (جُملة/كلمة) كقول القروي: (1)

سَأُبْكِيكَ فِي قَلْبِي إِذَا كُنْتُ ضَاحِكًا # وَ أَبْكِيكَ مِنْ قَلْبِي إِذَا كُنْتُ بَاكِيًا (الطويل)

التقابل داخل الشطرين : و هو نوع من التقابل الداخلي يتفرد به كل شطر عن الآخر و مثاله قول جبران خليل جبران : (2)

وَ هُوَ الشَّدِيدُ وَ أَنْ أَبْدَى مُلَايِنَةً # وَ هُوَ الْبَعِيدُ تَدَانِي النَّاسُ أَمْ هَجَرُوا

و فيه اختلاف في صيغ المتقابلات وفي ترتيبها بكل شطر، و مثاله عند القروي: (3)

لِكُلِّ مَقَامٍ فِي الْحَيَاةِ مَقَالٌ # وَ كُلُّ جَوَابٍ يَقْتَضِيهِ سُؤَالٌ (الطويل)

و هناك نوع آخر من التقابل الداخلي داخل الشطرين، و الذي يعتمد على تكرار التقابل بين الشطرين مع تبديل الترتيب، و منه قول ايليا أبي ماضي: (مجزوء الكامل)

لَيْتَ الْحُضُورَ غِيَابٌ # وَ الْغَائِبِينَ حُضُورٌ (4)

و من الصور النادرة التي تجمع بين المماثلة و المقابلة ما أورده القروي بقصيدة (الحمامة الشفيعة) قوله : (5)

وَ حَمَامَةٌ تُبْدِي الَّذِي أَبْدَيْتُهُ # فَكَأَنَّهَا (تُخْفِي الَّذِي أَخْفَيْهِ)

.. (مماثلة دلالية)...مقابلة دلالية..(مماثلة دلالية)

¹ الشاعر القروي الأعمال الكاملة، ص 480.

² جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية)، ص 201.

³ المرجع السابق، ص 558.

⁴ ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 273.

⁵ الشاعر القروي الأعمال الكاملة، ص 468.

نتائج وفوائد :

من خلال هذا الرصد الكمي و النوعي للبنية النظمية للبيت الشعري مع التركيز على بنية التكرار و التردد و بنية المماثلة و المقابلة نخلص إلى ما يأتي :

في التكرار : -للتكرار في البيت المهجري نسقان : نسق أفقي في البيت و الشطر و نسق آخر عمودي:

أما في الأفقي : فيتخذ عدة مظاهر أو تشكيلات أهمها :

- تكرار مستمر داخل البيت كله و علامته تدوير البيت لاستمرار التكرار.
- تكرار تناظر داخلي يتعادل فيه الشطران.
- تكرار تناظر داخلي في كل شطر على حدة.
- تكرار تناظر داخلي متصدر في أول كل شطر (الصدر و العجز)
- تكرار تناظر داخلي متطرف في أول الصدر و آخر العجز.
- تكرار تناظر داخلي بين حشوي الشطرين.
- تكرار تناظر داخلي يتضام فيه آخر الصدر وأول العجز بوجود اللفظ الأول واللفظ الثاني .

و في التكرار الأفقي داخل الشطر.

- تكرار بسيط على شطر واحد.
 - تكرار مُتّوع على شطر واحد بتغيير البنية اللغوية أو قلب الترتيب.
 - تكرار الضم في الشطر الأول و آخر في الشطر الثاني
- أما في العمودي :** فيتخذ المظاهر التالية :

- تكرار الضمائر بأنواعها، والأدوات، والأسماء على صدور الأبيات المتتالية.
- تكرار الجمل الطويلة مع الفروق البنائية اللغوية و الدلالية الطفيفة.
- تكرار الجمع بين النسق الأفقي و العمودي.

في التردد : هو نوع من التكرار الذي لا يحافظ على البنية التامة للتكرار مع تحول دلالي الملحوظ، و من أشهر صورته في الشعر المهجري:

-ترديد التخصيص : و فيه يُرَدّد الشاعر المعنى في الشطر الثاني بالحفاظ على التركيب الأول أو مخالفته بفارق دلالي يكشف تحديده و تجزيئه.

-ترديد التعميم : و فيه يردد الشاعر المعنى في الشطر الثاني بالحفاظ على التركيب الأول و بفارق دلالي يكشف عن تعميمه.

— ترديد تمثيل : وفيه يردد المعنى بالحفاظ على التركيب أو المخالفة مع التمثيل .

في التماثل : وهو نوع من التقارب الدلالي يعمل على جمع صورتين متخالفين في سياق واحد مع الحفاظ على التركيب بينهما-في الغالب-أو مخالفته.

أما التقابل : فهو عكس التماثل تماما إذ يعمل على جمع صورتين متضادتين دلاليا في سياق واحد بطرق متعددة أهمها :

-التقابل داخل البيت بين شطريه مع الحفاظ على طبيعة و نظم التركيب غالبا.

-التقابل داخل الشطر بالتناظر على أطرافه أو التضام بحشوه.

-التقابل داخل الشطر بالتناظر مع التقابل في الشطر الثاني.

-الجمع بين التقابل و التماثل بالمماثلة داخل الشطر و المقابلة بين الشطرين.

الفصل الثالث : الشعر المَهْجَرِي و التَّسْقُ المَضْمُونِي

تمهيد :

المبحث الأول : التشكيل الأسلوبي و المَكُون الدلالي

I - أبعاد الوَاقِع و عَلاقَاتِه

II - أبعاد المَوْقِف و عَلاقَاتِه

المبحث الثاني : التشكيل الأسلوبي و المَكُون التَّصَوِيرِي و الرَّمْزِي

I - أبعاد الصُّورَةِ المَهْجَرِيَةِ

II - أبعاد الرَّمْزِ المَهْجَرِي

تمهيد :

إنَّ أهم المستويات اللغوية التي تركز عليها الدراسة الأسلوبية الحديثة هما: مستوى الشكل (الصوت)، ومستوى المضمون (الدلالة)، إذ يُعدان القاعدة الأساسية لأيّ دراسة أسلوبية جادة، ولقد ارتأينا في الفصل السابق أن نفصل في مستوى الشكل بتناول الجانب الصوتي (الإيقاعي) و الجانب التركيبي (النظمي)؛ أمّا في هذا الفصل فسنتناول ضمن قاعدة المضمون جانب الدلالة و جانب التصوير والتميز، بوصفهما قاعدتي جانب المضمون في الشعر المهجري الحديث، وسنخصص المبحث الأول لجانب الدلالة و أبعادها المرجعية و الموقفية، أمّا المبحث الثاني، فسيخصص لتناول جانب التصوير مع التركيز على أهم طريقة في التصوير الحديث، و هي الاستعارة "métaphore"، لنرصد أبعادها و مظاهرها، ومن ثمة الرّمز عن طريق الكناية والاستعارة.

و قبل الخوض في غمار الجانب الدلالي نشير إلى أنّ علم الدلالة "Sémantique" هو أحد فروع اللسانيات العامة، يقع محور اهتمامه في بحث قضية المعنى المعرفي السائد بين جماعة لغوية ما، و في نماذج أخرى من اللسانيات يظهر علم الدلالة بوصفه فرعاً للدراسة المعجمية أو دراسة الدلالات المعجمية⁽¹⁾، و إذا كان الأسلوب — عند اللغوي "سيمور شاتمان" — ليس شيئاً آخر غير المعنى، و هو يُعرّف هذا المعنى بأنه قدرة الرسالة في التأثير على المتلقي أو المستقبل وفق ثلاث مستويات للمعنى و هي: المعنى المعرفي، والمعنى الشعوري، و المعنى العام⁽²⁾ فإنّ علم الأسلوب بوصفه علماً موازياً لعلم الدلالة، فهو يدرس و يعالج ما وراء المعنى المعرفي أو المعنى التعبيري الشعوري، و بذلك تتضح النظرية التعبيرية و تتجسد ضمن بحث علم لأسلوب⁽³⁾، ومنه كانت الدعوة من قبل الأسلوبيين المحدثين لأن ينهض علم الدلالة بتفسير الاستعمالات الشعرية الدلالية في اللغة، و معالجة

¹ — ينظر: ستيف أولمان، الأسلوبية و علم الدلالة، (ت) محي الدين محاسب، ص 23

² — ينظر: المرجع نفسه ص 63 — 64 .

³ — ينظر: المرجع نفسه ص 10 .

الانحرافات، و تحليل العملية الإبداعية المجازية لمختلف هذه الاستعمالات، و إذا كان علم الدلالة في أبسط صوره >> هو ذلك العلم الذي يدرس المعنى ، سواء على مستوى الكلمة المفردة أو على مستوى التركيب، و ما يتعلق بهذا المعنى من قضايا لغوية ، أي يدرس اللغة من حيث دلالتها ، أو من حيث أنها أداة لتعبير عما يجول بالخاطر >> (1) فإن اقتحام علم الدلالة لعالم أو مجال النصوص الشعرية يكون أكثر تعقيدا لأنّ المعاني تتعدد وتتوالد، فمن مصطلح " المعنى " الذي يعني المفهوم الظاهر من اللفظ إلى مصطلح " معنى المعنى "، و هو أن نعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بنا ذلك المعنى إلى معنى آخر (2) ، و لذلك تدعو الدراسات الأسلوبية الحديثة إلى الاهتمام بالنظرية الدلالية التي تسعى إلى إيجاد القوانين و المبادئ العامة التي تسمح ببناء المعاني في اللغة الشعرية، وأن تمدنا بقواعد تنتج المعنى و تلغي "اللامعنى"، و توضح كيفية إسناد قراءة دلالية (أو تأويل دلالي) إلى البنيات التي ينتجها التركيب (3) >>وتتيح التوسع في معاني الوحدات المعجمية، و ما إلى ذلك من القضايا المرتبطة بالمعنى ؛ كقضايا الالتباس ، و الغموض ، و الترادف ، و التباين ، >> (4) ، و ما الوحدات المعجمية في الدراسة الأسلوبية إلا مجرد نقطة انطلاق لسلسلة بحث لا نهائي عن المعنى >> الذي يتعدد و يختلف باختلاف السياقات و النصوص ولا يتوقف الأمر على هذا فقط ، بل إنّنا نجد أنّ المعنى يمكن أن يتعدد و يختلف من خلال القارئ والمحلل اللغوي الذي يقوم بتفكيك النص، حيث تنشقّ عن قائمة من المعاني أو المفاهيم التي تدل على فكر مبدعه وثقافته من خلال شبكات دلالية >> (5).

أمّا الجانب التصويري في الدراسة الأسلوبية الحديثة ، فيعد من أبرز المستويات التحليلية في علم الأسلوب التعبيري، وخاصة عند مؤسسه اللغوي السويسري "شارل

1 - رجب عبد الجواد إبراهيم ، دراسات في الدلالة و المعجم ، ص : 11 .

2 - ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 203 .

3 - ينظر : عبد المجيد جحفة : مدخل إلى الدلالة الحديثة : دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 2000 م ، المغرب ص

37

4 - المرجع نفسه : ص100 .

5 - كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي (إجراءاته و مناهجه) ج1 ، دار غريب ، القاهرة 2000 م مصر ص

بالي¹، و هو مبحث يتقاطع فيه المستوى التركيبي مع المستوى الدلالي باعتبار أن الصورة الفنية هي تركيب خاص (تركيب بلاغي) يختلف عن التركيب النحوي المعروف، وهي في نفس الوقت سياق دلالي خاص ناتج من اجتماع معان معينة في هذا التركيب، و تعدُّ الاستعارة أصدق تعبير عن هذا التواشج بين المستويين، فلقد عدّها اللغوي الفرنسي **"جان كوهين"** سمة دلالية تركيبية خاصة في معرض تفصيله للسمات الأسلوبية⁽¹⁾، كما عدّها أحد الباحثين من أهم المتغيرات الأسلوبية التركيبية ضمن ما يسمى بالتركيب البلاغي الذي يضم مباحث في علم البيان العربي⁽²⁾ وعرف صورة الاستعارة بأنّها : >> اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض - أو عدم انسجام منطقي - و يتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة <<⁽³⁾، وهو نفس الحكم الذي نالته الاستعارة قديما ، فلقد أعجب بها النقاد القدامى، و عدّوها برهانا جليا على نبوغ الشاعر اهتداء في ذلك بما ذهب إليه **"أرسطو"** من جعل الاستعارة علامة العبقرية الفردية التي لا تمنح للآخرين⁽⁴⁾.

من الطبيعي أن يستعمل الشاعر الصورة للتعبير عن الحالات الغامضة، والتي لا يمكنه التعبير عنها مباشرة ، فيلجأ للخيال لأنّه عماد العمل الشعري ، فهي لا تساعد فقط على جمع الشّتات لخلق عمل عضوي كامل بل إنّها تخلق من الجزئيات المتناثرة إطارا فنيا إبداعيا، فعثر من خلالها على تجربة فنية تتطوي على أخرى واقعية⁽⁵⁾ .

¹ - ينظر: جمال محمد مقابلة ، الرونق في النقد العربي القديم (مقال)، مجلة عالم الفكر ، مج 3 ، ع 2 ، م، و، ث، الكويت 2001 م، ص 65 .

² - ينظر : سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي ، ص 29-32 .

³ - المرجع نفسه : ص 194 .

⁴ - ينظر : عبد الله التطاوي "الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد" ، دار الثقافة للنشر، ج 1 ، القاهرة 1997 مصر ص 48 .

⁵ - ينظر : المرجع نفسه ص 22 .

و لا تهمل بعض الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تناولت الشعر المهجري جانب الرمز "Symbole"؛ لأنه أحد الوسائل الفعالة في إبراز دلالات النص وعلاقاته بالواقع و بمخيلة الشاعر، و الرمز تقنية تعتمد على أمرين هامين : (1)

1- الرمز باعتباره تركيب لفظي يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسية المادية التي تؤخذ غالبا للرمز، و مستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، و حين يندمج المستويان يحصل الترميز .

2- وجود علاقة شفافة بين المستويين تهب الرمز قوة التمثيل الباطنية، و عادة ما تكون قائمة على المشابهة المبنية على الانسجام و التناسب .

فالرمز يعتمد على التوازن النفسي بين الأشياء ليرتقي فوق الواقع المحسوس ، بحثا عن المثالية أو عن العالم الروحي الصافي ، ومن ثمة فهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات الخفية بين الماديات، و ما يكمن وراءها من كونيّات أو مجردات (2).

¹ - ينظر : عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، ص 450.

² - ينظر : المرجع السابق ، ص 451 .

المبحث الأول : التشكيلُ الأسلوبِي و المكوّن الدلالي

I - أبعاد الواقع و علاقاته

أ - مجال المَوْجُودات المَادِيَّة

ب - مجال المُجَرَّدات المعنَوِيَّة

II - أبعاد المَوْقف و علاقاته

أ - أبعادُ الحَدَث (الحركة)

ب - أبعادُ الوَصْف (الحالة)

المبحث الأول : التشكيل الأسلوبي و المكون الدلالي

حاولت الدراسات الأسلوبية الوقوف على طبيعة التحليل الدلالي، و غاياته الجمالية من خلال مختلف التطبيقات التي انصبت على النصوص الشعرية ، و ركزت هذه الدراسات على عنصر الكلمة و علاقتها بالمعنى ، و لهذا تفترض النظرية اللغوية أنّ المتكلم حين ينتج متواليات لغته ينطلق من تمثيلين : تمثيل صوتي؛ و أساسه الكلمة الدالة ، و تمثيل دلالي أساسه معنى هذه الكلمة ⁽¹⁾، و الكلمة تردّ مفردة كما ترد داخل السياق ، فعند سماع مفردة ما ، و فهمها ، فهو ناتج من اجتماع علاقتين معاً، و في آن واحد ضمن علاقة منطقية، و هما : ⁽²⁾

- **العلاقة الأولى :** عبارة عن علاقة صورية ذهنية ، و فيها تظهر المفردة متمثلة و متجسدة بالذهن في شكل شعور أو إحساس أو صورة مادية .

- **العلاقة الثانية :** تكمن في المعاني الجزئية المتعددة لهذه المفردة ، التي تتألف بطريقة متلاحقة و سريعة ، لتكوّن صورة متكاملة عن معنى هذه المفردة .

ثم يأتي >> دور السياق في إبعاد كثير من المعاني الجزئية ، أو أنّه يعطي الكلمة معانٍ مختلفة لا يمكن للمعجم أن يدركها بسبب القرائن الحالية و المقالية التي تعطى للكلمة من المعاني ما لا يرد على بال صاحب المعجم بفضل السياق << ⁽³⁾ ، فالمعنى — بناءً على هذا- و من الناحية الاصطلاحية عموماً أو في عُرْف النحاة >> هو الصورة الذهنية المقصودة بشيء معين ؛ أي بلفظ معين في إطار تتاول تركيب الكلام ، و هذه الصورة (أي المعنى) تكون مفردة إذا كانت خاصة بلفظ مفرد ، و تكون مركبة إذا كانت خاصة بلفظ مركب << ⁽⁴⁾.

¹ - ينظر : عبد المجيد جحفة : مدخل إل الدلالة الحديثة ، ص 09 .

² - ينظر: صائل رشدي شديد : عناصر تحقيق الدلالة في العربية ، الأهلية للنشر ، ط1 ، عمان 2004 م ، الأردن ص 13-14 .

³ - المرجع نفسه : ص 15 .

⁴ - عبد السلام السيد حامد : الشكل و الدلالة (دراسة نحوية للفظ و المعنى) ، دار غريب ، القاهرة 2002 مصر ،

لذلك اهتم الأسلوبيون بتحديد الملامح الدلالية للكلمة في مختلف سياقاتها اللغوية أو مختلف المجالات الدلالية التي تجتمع فيه كل كلمة مع زميلاتها من الكلمات المشابهة أو المتباينة ⁽¹⁾ ، و منه عمَد اللغويون إلى اعتماد إحدى النظريات الفعّالة في التحليل الدلالي الأسلوبي، ألا و هي نظرية المجال أو الحقل الدلالي " - Champs Sémantiques "، في مقابل عدّة نظريات دلالية، و أهمها : (النظرية المرجعية ونظرية الأفكار ، والنظرية السلوكية) ، و تشترك هذه النظريات الثلاثة في خاصية التعيين ، و معناها أنّ دلالة عبارة ما هو ما تحيل عليه العبارة (النظرية المرجعية) أو هو الفكرة المرتبطة بالعبارة في ذهن المتكلم (نظرية الأفكار) ، أو هو الحافز الذي يدعو إلى التلفظ بالعبارة أو الاستجابة السلوكية التي تحدثها العبارة (النظرية السلوكية). ⁽²⁾ .

أمّا نظرية المجال أو الحقل الدلالي في علم الدلالة الحديث ، هو اتجاه يستمد إجراءاته من أبحاث ذات صبغة تاريخية صرفة قام بها العالم اللغوي ج - تريي "Trier" في كتابه (علم الدلالة التاريخي) عام (1931 م) ⁽³⁾ ، إذ تعتمد هذه النظرية على الفكرة المنطقية التي تؤمن بأنّ المعاني لا توجد منفردة الواحدة تلو الأخرى في الذهن ، بل لا بد لإدراكها من ارتباط كل معنى منها بمعنى آخر، فيتكون بذلك >>.المجال الدلالي من مجموعة من المعاني، أو الكلمات المتقاربة التي تتميز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة ، و كما يقول أصحاب هذه النظرية : إن الكلمة لا معنى لها بمفردها، و لكنها تكتسب معناها في ضوء علاقاتها بالكلمات الأخرى ، و أنّ معنى هذه الكلمة لا يتحدد إلا ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة واحدة << ⁽⁴⁾ .

¹ - ينظر : كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي ، ص 09 .

² - ينظر: عبد المجيد جحفة ، مدخل إلى الدلالة الحديثة ، ص 21 .

³ - ينظر : سالم شاكّر ، مدخل إلى علم الدلالة (ت) محمد يحياتين ، ديوان المطبوعات الجامعية 1992م ، الجزائر ص 10 .

⁴ - ينظر: كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي ، ص 119- 120 .

سنعمد في هذا المبحث إلى اعتماد هذه النظرية كإجراء تحليلي بالتركيز على الكلمات المحورية ضمن إطار سياقي معين داخل البيت أو داخل القصيدة ، و التي تشترك أو تتقارب دلاليا لرصد طبيعة المعنى و علاقته بالسياق الوارد، و كذا علاقة هذه الكلمة بالكلمات المجاورة لها في التركيب ضمن مجالين هامين، و هما: مجال الدلالة المرجعية، ومجال الدلالة الموقفية :

أ- أبعاد الواقع (réalité) و علاقاته

نقصد بالواقع تلك العوالم المادية المحيطة بالشاعر، فمنها يستمد تجاربه الشعرية و الشعرية، وعالم الواقع حافل بشتى الصور الحياتية، و يمكننا في هذا الصدد أن نحصر عوالم الواقع في صنفين هامين و هما :

- الموجودات المادية : و تنفرع إلى موجودات حسية، و أخرى كونية طبيعية و ثلاثة حوادث تاريخية .

- المجردات المعنوية :و تنفرع إلى مجردات عقائدية ، و أخرى اجتماعية ، و ثلاثة فلسفية تأملية، و لكل مجال من هذه الموجودات و المجردات مفردات و وحدات لغوية دلالية خاصة به تتضافر فيما بينها لتكوين علاقات مختلفة تساعد على بناء البعد الدلالي العام و الموحد الذي يرمي الشاعر إلى بنائه من خلال مجموعة أبيات أو قصيدة ما .

أ - مجال الموجودات المادية

أ-1- مجال الموجودات الحسية :وهو أكثر المجالات الدلالية المعبر عنها في الشعر و النثر، تشمل مظاهر عدة ؛ كالإنسان ، النبات ، الجمارد ⁽¹⁾، و غالبا ما ترد مفرداته بمعانيها الأولى ، فتقدم مثالا واضحا وثابتا على المرجع ⁽²⁾، إذ يرى اللغويون ومنهم "ميخائيل ريفاتير" أنّ هذه المعاني الأولى قد تتغير بفعل ما يسبق هذه المفردات

¹ - ينظر :المرجع السابق، ص 140 .

² - ينظر : عبد المجيد جحفة ، مدخل إلى الدلالة الحديثة ، ص22-23 .

و ما يليها ⁽¹⁾، فالكلمة تتأثر بالسياق و به يتحدد معناها المقالي في إطار مجتمع معين ، و لذلك يرى اللغوي الفرنسي " انطوان مبيه " أنّ الكلمة الحقيقية هي الكلمة في سياقها الموظف لها، و يدعو آخر إلى أن لا نبحت عن الكلمة بل نبحت عن استعمالها. ⁽²⁾، و بذلك تنتقل المعاني من كونها معاني مرجعية اصطلاحية إلى معاني تأليفية بتأثير السياق الجملي، ثم إلى معنى آخر أتم و أشمل و خاص بالشاعر ذاته، هو المعنى الشعوري أو التعبيري .

لقد حفل الشعر المهجري بنماذج من كلمات محورية و مرجعية معاً، وقّق أصحابها في نقلها من عالم الواقع و المرجع إلى معانٍ فكرية خاصة، و من ثمة إلى معانٍ شعورية و ذاتية تقاطعت دلالاتها و تقاربت لتشكّل إطاراً أو مجالا خاصا عبّر فيه الشاعر عن حالة، أو وضعية، أو شعور ما، و من أمثلة ذلك ما نجده عند جبران خليل جبران بقصيدة البلاد المحجوبة : ⁽³⁾ (الرمّل)

يا بلاداً حُجِبَتْ مُنْذُ الْأَزَلِ # كَيْفَ نَرْجُوكَ وَ مِنْ أَيْنَ السَّبِيلُ ؟

أَيُّ قَفَرٍ دُونَهَا أَيُّ جَبَلٍ # سُورُهَا الْعَالِي وَ مَنْ مِثْلُ الدَّلِيلِ ؟

فقد أورد الشاعر معالم الواقع في صور (البلاد ، سُورُهَا الْعَالِي ، القفر ، الجبل) وهي موجودات جامدة نقلت من معانيها المعرفية إلى معانٍ شعورية للتعبير عن الحنين و الشوق إلى البلاد الأم، فالبعد الدلالي الكلي؛ هو الشوق و الحنين اتخذ من صور المرجع مطية و سبيلا لتصويره، و منه تبرز بعض العلاقات الدلالية بين هذه الصور، و منها التضاد بين (القفر / الجبل)، و علاقة التداخل بين (البلاد و سورها العالي) ، و في قصيدة أخرى يتطرق جبران إلى بعد دلالي آخر ، و هو الحرية بالاعتماد على صور مادية بقصيدة (الشحور)، إذ يقول: ⁽⁴⁾ (مجزوء الرمل)

أَيُّهَا الشُّحُورُ غَرَّدْ # فَالْغَنَاءُ سِرُّ الْوُجُودِ

1 - ينظر : ستيف أولمان ، الأسلوبية و علم الدلالة ، ص 13 .

2 - ينظر : كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي ، ص 95 .

3 - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية) ص 339 .

4 - المرجع نفسه : ص 346 .

ليتني مثلك حُرٌّ # من سجون وقيود

فالصور المادية في البيتين هي (الشاعر ، الشحرور ، سجون ، قيود) تتقاطع دلالاتها لتعبر عن الحرية في غناء الشحرور و قيد الشاعر في سجنه، و منها تبرز علاقات المشاكلة في المعنى بين الشاعر و الشحرور، و المشاكلة " **Isotopie** " هنا مبنية من علاقة سابقة بين الشاعر و الشحرور و هي علاقة **التناظر**، و بالتمني عقدت المشاكلة في المعنى ، أضف إلى ذلك علاقة **الترادف** بين سجون و قيود، و الترادف هنا هو نوع من التقارب >> يكون بأن يتقارب اللفظين تقاربا شديدا لدرجة يصعب معها بالنسبة لغير المتخصصين التفريق بينها، ولذا استعملها الكثيرون دون تحفظ " (1).

و إلى بعد آخر من دلالات التحدي يورد **إيليا أبو ماضي** قصيدة (كلوا و اشربوا) الحافلة بصور المرجع و علاقاته، إذ يقول : (2)

كلوا و اشربوا أيها الأغنياء # و إن ملاً السكك الجائعون

و لا تلبسوا الخز إلا حديداً # و إن لبس الخرق البائسون

و حوَّطوا قصوركم بالرجال # و حوَّطوا رجالكم بالحصون

فالأبيات تحفل بصور من الواقع، و هي صور مادية (الأغنياء /السكك/الجائعون /الخبز/الخرق / البائسون/ قصوركم/ الرجال) جمعها الشاعر من مجال الموجودات ليعبر بها عن بعد دلالي واحد و هو التحدي و السخرية ، فتقاطعت هذه الألفاظ بدلالاتها في علاقات أهمها : **التضاد** بين (الأغنياء/الجائعون)، و هو شبه تضاد يعتمد على تخصيص الدلالة في اللفظة المقابلة (الفقراء) بصفة الجوع (الجائعون)، و المراد هنا بالتخصيص >> تضيق مجال استخدام الدلالة بحيث تصبح مقصورة على مساحة دلالية أقل مما كانت عليه في الأصل << (3)، و علاقة **الترادف** بين (قصورك/الحصون). و في سياق المقابلة بين الشطر الأول من البيت الثالث، و الشطر الثاني

1 - عمر عبد المعطي أبو العينين ، الفروق الدلالية بين النظرية و التطبيق ، منشأة المعارف الإسكندرية 2003 م مصر ص42 .

2 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة : ص 617 .

3 - ضحى التميمي : دراسات لغوية في تراثنا القديم ، دار المجلد لاوي ، ط1 ، عمان 2003 م ، الأردن ص151 .

منه نلحظ علاقة هامة و هي علاقة التدرج في الحكم، فمن إحاطة القصور بالرجال إلى إحاطة الرجال بالحصون، كما نلمح علاقة الاحتواء بين (السكك/الجائعون/و بين الخرق/البائسون) .

من صور الواقع دائما يتخذ القروي بعض معالمه ليصور دلالة الفخر والاعتزاز في قصيدة " أمام العلم " يخاطب بها الأمة السورية، فيقول (1): (السريع)

أبناء سورِية نسلَ الكرامِ # بالعزّ سيرُوا رافعينَ الرؤوسَ
قد نلثمَ المجدَّ بحدِّ الحسامِ # لا بالندامى و الطلا و الكؤوسَ
فلنبهجَ في التّرب تلك العظامِ # و لتفتخرَ في الخلدِ تلك النفوسَ

فوظف الشاعر كلمات (أبناء/ سورية/الرؤوس /الحسام/الترب/العظام/الندامى/الكؤوس) وهى مراجع ذات صلة بالواقع، و قاطع بين دلالاتها في علاقات مختلفة ، فدلالة المجد بعلاقة تضاد بين (الحسام/الكؤوس) ، و دلالة البهجة بعلاقة احتواء بين (الترب/العظام)، و دلالة الكرامة بظاهرة التخصيص بين (أبناء سورية/رافعي الرؤوس) و هي علاقات تبرز الوحدة الدلالية العامة التي أوردها الشاعر، و في قصيدة أخرى يتحول إلى دلالة الاشمئزاز كبعد دلالي كلي يستمد معالمه من صور مرجعية و ذلك في وصف جو المدينة الصاخب، إذ يقول بقصيدة "تنديل" (2): (السريع)

شوارعُ سُدتْ لفرطِ الزحامِ # حُطَّ على جُدرانها "لا سلامٌ"
أنى تلقّت رأيتَ الحمامِ # تقفزُ منه الناسُ قفزَ النعامِ
وَ هُوَ على النَّاسِ يسُدُّ السَّبيلَ

فاتخذ من صور(الشوارع / الزحام/ جدرانها/ الحمام/ الناس /النعام /السبيل) معان لمراجع تتضافر في دلالة الاشمئزاز، و منه تبرز علاقة الاحتواء بين (شوارع/جدران) ،(شوارع / السبيل)، وعلاقة الترادف بين (الناس/ النعام)

1 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ص 542 .

2 - المرجع نفسه : ص 548 .

والمنافرة بين (الحمام/الناس) ، و الاحتواء بين (الشوارع/ الزحام) في سياق الشطر الأول من البيت الأول .

و ضمن بُعد آخر يُعبر عن الدهشة و الغرابة يورد عريضة قصيدة " لماذا " ؟ ليرصد لها بعض معالم المرجع المتنوعة إذ يقول لنا : ⁽¹⁾ (المقارب)

لماذا دُموعُ الفقير تَسِيلُ # وَ عنها عُيُونُ الوري غَافِلَة ؟

و يقول :لماذا السَّفِينَةُ تَطْلُبُ رِيحًا # وَ مِنْ تحتها أَبْحَرُ طَائِلَة ؟

لماذا غُلامٌ يَمُوتُ وَ تَبْقَى # شُيُوخٌ تَتَقَلُّ فِي العائِلَة ؟

لماذا يَفُوتُ الأديبُ الغَنَى # وَ تَحْظَى بِهِ فِئَة جَاهِلَة ؟

فالألفاظ التالية (دموع/ الفقير/عيون/ الوري/ السفينة /أبحر/ غلام/شيوخ /العائلة/الأديب)، و هي ألفاظ مستقاة من المرجع المادي الملموس تحمل معانٍ معرفية في ذاتها ، حاول الشاعر أن يضعها و يجمعها من المرجع لتدل على معنى الاندهاش و التعجب، و هي الدلالة أو البعد الدلالي الكلي، و منه تبرز علاقات التدرج بين (غلام/شيوخ) ،التضاد (الأديب/الفئة الجاهلة)، الاحتواء (الغلام/العائلة) (السفينة/أبحر) ، علاقة التلازم (دموع/عيون)، و هي علاقات أفقية يحكمها السياق المقال للبيت .

أ-2 - مجال الموجودات الكونية :

ونقصد هنا بالموجودات الكونية تلك المظاهر الطبيعية الكونية التي تتجلى في الظواهر الطبيعية : كالليل، و النهار، و الرياح، و الأمطار، و السحب، و النجوم، و الأيام والتي عادةً ما يكثر ذكرها في الشعر المهجري، فتزد غالباً في شكل رموز شعرية يعبر من خلالها الشعراء عن قضايا فلسفية، أو فكرية، أو اجتماعية، أو سياسية ، إلا أننا سنرصد توظيف هذه الألفاظ و معانيها للدلالة عن أبعاد معنوية كلية و موحدة

¹ - نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص44- 46 .

ومنه فمجال هذه الموجودات الكونية واسع و عريض، يتخذ منه الشاعر سبيلا للتعبير عن بعد دلالي واحد، و بذلك يُضيق من سعة هذا المجال بالجمع بين موجودات معينة تتقاطع دلالاتها للتعبير عن دلالة واحدة ، و من أهم نماذج هذا المجال موشح بعنوان "أغنية الليل" لجبران خليل جبران، فيقول منه : (¹) (محدث الرمل)

سَكَنَ اللَّيْلُ وَ فِي ثَوْبِ السَّكُونِ # تَخْتَبِي الْأَحْلامَ

وَ سَعَى الْبَدْرُ وَ لِلْبَدْرِ عُيُونٌ # تَرَصُّدُ الْأَيَّامِ

احتوى هذا المقطع على ألفاظ كونية تعود إلى المرجع و هي (الليل، البدر السكون، الأيام) نقل فيها الشاعر المعنى المرجعي لهذه الألفاظ إلى معانٍ حيّة بتأثير السياق ، و تعانقت فيها هذه المعاني لتعبر عن حالتين تعتمدان على علاقة الاحتواء (الليل/البدر) ، وعلى علاقة التضاد في سياق البيتين السكون(الظلام) ، و بين العيون (الإبصار)، و البيتان يسيران وفق علاقة أشمل وأعم هي علاقة التدرج الدلالي بين الألفاظ (البدر ← عيون ← ترصد الأيام) في البيت الثاني، و منه فالكلمات المحورية التي تجسد هذه المعاني هي كلمات تعود إلى المرجع، و تتقاطع في دلالة كلية موحدة (الخفاء و التجلي) كبعد دلالي شامل .

و في التعبير عن الثبات و الصبر كبعد دلالي شامل يعبر إيليا أبو ماضي عن ذاته بألفاظ ذات معانٍ كونية تلبس بها، و تمثل بها، ليجلو حقيقة نفسه في قصيدة المجنون إذ يقول: (²) (الرجز)

لَيْسَ جَلالُ اللَّيْلِ مَا أَدهَشَنِي # وَ إِنَّمَا أَدهَشَنِي جَلالِي

وَ لَا جَمالُ الشَّهَبِ مَا أَدهَشَنِي # وَ إِنَّمَا حَيَّرَنِي جَمالِي

ليقول : (الهزج)

¹ - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 344 .

² - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 473 .

تَوَشَّحْتُ الضَّحَى وَ اللَّيْلَ # لَ فِي أُنْسِي وَ فِي حُزْنِي
فَمَا زَادَ الدَّجَى خَوْفِي # وَ لَا زَادَ الضَّحَى أَمْنِي

فالكلمات المحورية في الأبيات هي (الليل/الشهب/الضحى/الدجى) من ذوات المعاني المعجمية الثابتة، ارتبطت ببعض الكلمات، فانقلبت إلى معانٍ مقالية بفضل (جلال/جمال/خوفي/أمني)، و ساهمت بها للوصول إلى المعنى الدلالي >> و هو أجزاء و أنواع مختلفة من الدلالات تتآزر لتكوين المعنى النهائي << (1)، و بالمعنى الدلالي النهائي يتضح البعد الدلالي الشامل، و هو الثبات و الصبر، و منه تدخل هذه المعاني الجزئية في علائق مختلفة و منها : الاشتغال بين (الليل / الشهب)، و الاشتغال >> تضمين من طرف واحد يكون فيه (أ) مشتملا على (ب) حيث يكون (أ) أعلى في التقسيم التصنيفي أي التفريعي << (2)، وعلاقة التضاد بين (الدجى/الضحى)، و التضاد غير الحاد بين (الضحى/الليل)، لأنه مبني على ظاهرة التخصيص الدلالي في لفظة (النهار) التي تتضاد تضادا حادا مع لفظة (الليل) وخصصت بلفظة أخرى هي (الضحى)، و من الظواهر البارزة دلاليًا في هذه الأبيات ظاهرة الاقتران اللفظي في عبارة (الدجى خوفي) و عبارة (...الضحى أمني) و التي تعني الميل الاعتيادي لكلمة ما على مصاحبة كلمات معينة دون غيرها في السياق (3)، فالدجى مرتبط بالخوف و الضحى مرتبط بالأمن. و في مجال الكونيات دائما يتخذ القروي من مظاهر الطبيعة سبيلا للتعبير عن دلالة الحيرة و الأسف كبعد دلالي فيورد قصيدة بعنوان "سائلي" ضمنها معالم الكون، إذ يقول : (4)

(مجزوء الخفيف)

سَائِلِي اللَّيْلَ عَنْ مَقَالِي # يَوْمَ أَعْيَا عَنِ الْكَلَامِ
طَوْلُ شَكْوَايَ لِلدَّجَى # وَ سُوَالِي عَنِ الرَّجَا
ضُمَّ صَوْتِي إِلَى اللَّيَالِي # فَانْطَوَى فِي قَمِ الظَّلَامِ

1 - عبد السلام السيد حامد : الشكل و الدلالة ، ص29 .

2 - رجب عبد الجواد إبراهيم ، دراسات في الدلالة و المعجم ، ص : 65 .

3 - ينظر : كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي ، ص35 .

4 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 511 .

و يقول : سَائِلِي الْبَدْرَ عَنْ عُيُونِي # عِنْدَمَا أَفْقَدُ الْبَصَرَ
 كَثْرَةُ السُّهْدِ فِي النَّوَائِبِ # وَ مُنَاجَاتِي الْكَوَاكِبِ
 نَفْتِ النَّوْرِ مِنْ جُفُونِي # فَهُوَ فِي مُقْلَةِ الْقَمَرِ
 و يقول : سَائِلِي الرِّيحَ عَنْ فُؤَادِي # إِنَّهُ طَارَ بِالزَّفِيرِ
 فَإِذَا هَاجَتِ الْعَوَاصِفُ # فَهِيَ مِنْ مُهْجَتِي عَوَاطِفُ

فالقصيد حافلة بمظاهر الكون الطبيعية (الليل/ الدجى/ الظلام/ البدر/ الكواكب/ النور/ القمر/ الرياح/ العواصف) اتخذ الشاعر من دلالاتها الجزئية دلالة عامة (الحيرة و الألم) و اعتمد الشاعر على تفريع هذه المعاني، فمن (الليل) فرّع (الدجى) و (الظلام) كما فرّع من (الرياح) (العواصف)، و من (الكواكب) (القمر)، و هي في الغالب علاقات اشتغال ، كما اعتمد بعض التماثلات من مثل (النور/ البدر) (الدجى/ الظلام)، و بوساطة تجسيد هذه الألفاظ منح الشاعر لهذه المظاهر الكونية نوعاً من الحياة، فإليها يوجه السؤال، و منها يأتي الجواب .

و من مظاهر الكون الطبيعية يورد نسيب عريضة قصيدة "نفس الشجاع" اتخذ فيها دلالات هذه المظاهر مطية ليضع و يرصد قواعد الشجاعة و أسسها، إذ يقول : ⁽¹⁾

بَيْنَ الْعَوَاصِفِ وَ الرِّيَّاحِ # نَفْسٌ تَطِيرُ بِلا جَنَاحٍ (مجزوء الكامل)
 نَفْسٌ تَعُجُّ مَعَ الرُّعُودِ # نَفْسٌ تُزْمَجِرُ كَالْأَسْوَدِ
 تَعْلُو الشَّوَاهِقَ وَ الْقَمَمَ # تَطُأُ الْكَوَاكِبَ بِالْقَدَمِ

ليقول أيضا :

تَلْجُ الظُّلَامَ وَ لَا تَهَابُ # وَ لَهَا مَعَ الْبَرْقِ التَّهَابُ
 تَجْنِي الشُّعَاعَ مِنَ الشَّمْسِ # بِالرَّغْمِ مِنْ قَدَرِ عَبُوسِ

فالنص أو مجموعة الأبيات حافلة بمظاهر كونية (العواصف/ الرياح/ الرعود/ الكواكب/ الظلام/ البرق/ الشمس) حاول الشاعر من خلالها بناء المعنى أو البعد الدلالي

¹ - نسيب عريضة : الأرواح الحائرة : ص 68- 69 .

العام، و هو (الإشادة بالشجاعة)، ومن خلال مجموعة معانٍ جزئية تحولت بفضل السياق إلى معانٍ تأليفية، و يلاحظ اعتماد الشاعر على معنى المصاحبة بين معنى النفس و معنى الظاهرة الكونية، فالنفس تصاحب (الرعود/ العواصف/ الرياح/ البرق). أو تؤثر بكيفية ما في (الظلام/الشموس/الكواكب) رغم أنّ علاقة هذه النفس مع هذه المظاهر هي (التنافر)، فإنّ هناك علاقات كثيرة تربط بين هذه المظاهر و أهمها الترادف (العواصف/الرياح)، والتلازم بين (الرعود/البرق)، وعلاقة الاحتواء (الكواكب/الشمس)، و من خلال هذه العلاقات و المفاهيم الفرعية تتحول هذه الأبيات إلى مجموعة من عناقيد دلالية ترتبط معا، و تهدف في الأخير إلى بناء هيكل دلالي واحد (1) يعرض لنا مجال خاص من مجالات الدلالة الكونية .

في قصيدة بعنوان "دموع" لفوزي المعلوف ينطلق الشاعر من مظاهر الفصول الطبيعية، لينقل حزنه و أساه في الحياة من خلال خطابه إلى وردة، و فيها يرى نفسه قائلاً : (2)

وَيْحَ نَفْسِي مِنَ الرَّبِيعِ فَفِيهِ # أَجْتَنِي بَيْنَ آسِهِ وَ بَهَارِهِ
وَمِنَ الصَّيْفِ فَهُوَ يَحْرِقُ أَكْمَا # مَيَّ عَلَى رُغْمِهَا بِلَفْحَةِ نَارِهِ
مَا رَأَيْتُ الْخَرِيفَ فِي صَدْرِكَ الْعَا # رَيَّ يُوشِي عَقِيقَهُ بِئُضَارِهِ
وَالشِّتَاءُ الْحَزِينُ يَغْسِلُ سَاقِيَهُ # كَ يَدْمَعُ يَنْهَلُ فِي أَمْطَارِهِ

فالبعد الدلالي الذي يرميه فوزي هو التعبير عن عبث الحياة بالشاعر من خلال الوردة التي تعاني مع فصول السنة، فرغم هذه المظاهر المتنوعة من (ربيع/ صيف/ خريف/ شتاء) إلا أنّ العلاقة الأساسية القائمة بينها هي التنافر الدلالي، و كل دلالة جزئية تتفرع منها دلالات أخرى ترتبط بفعل هذه الدلالات على هذه المظاهر، فالربيع بين آسه و بهاره، و الصيف يحرق بناره، و الخريف يزيل جماله، و الشتاء يغرق بأمطاره، فغدت هذه الكلمات بمثابة مفاتيح الدلالة الفرعية تساعد الشاعر

1 - ينظر : كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي ، ص 04 .

2 - فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 43 .

على بناء دلالاته العامة بفضل السياق ، فتتكامل معاني المفردات داخل السياق و يقوم السياق بتوجيه معنى المفردة أو معاني المفردات إلى البعد الدلالي المراد تحقيقه . (1)

أ-3 - مجال الحوادث / الموجودات التاريخية :

ففي هذا المجال تناول الشعراء المهجريون أحداثا تاريخية مختلفة شهدها العالم بأسره كما شهدتها الأمة العربية في قوالب تعبيرية ، و نظرا لأنّ هذا النوع من المواضيع يحتاج إلى حشد قدر كبير و هام من الألفاظ ذات الطابع التقريري المباشر و المتصل دائما بالواقع و المرجع ، إلا أنّ بعض الشعراء استطاعوا أن يُحمّلوا هذه الألفاظ المرجعية مُسحة شعرية خاصة بالاختصار على الألفاظ ذات الدلالات الموحية التي تنقل لنا الحدث التاريخي وفق تلك المسحة الجمالية الخاصة ومن المواضيع الهامة التي تطرق إليها هؤلاء الشعراء موضوع "فلسطين" و مأساة الشعب الفلسطيني مع اليهود و في ذلك يقول إيليا أبو ماضي : (2) (المتقارب)

ديارُ السَّلامِ وَ أرضُ الهَنَّا # يَشْقُ عَلَى كُلِّ أَنْ تَحْزَنَّا
فخطبُ فلسطينَ خطبُ العُلَى # وَ ما كانَ رِزْءُ العُلَى هَيْنَّا
و يقول : بلادُهُمْ عُرْضَةُ الضِّياعِ # وَ أمتُّهُمْ عُرْضَةُ اللَّفْنِ
يريدُ اليهودُ بأنَّ يَصْلُبُوها # وَ تَأبَى فلسطينُ أَنْ تَدْعَنَّا
أَرْضُ الخِيالِ وَ آياتِهِ # وَ ذاتُ الجَلالِ وَ ذاتُ السَّنَا
تَصيرُ لغوغيَّهم مَسْرَحًا # وَ تَعُدُّو لشدَّاذهم مَكَمَّنَا

اعتمد أبو ماضي على حشد الألفاظ ذات الإيحاء اللغوي و النبوة الهادفة، فنوع بين اللفظ المجرد (السَّلام/الخطب/الرزء/الفناء/الضياع/الخيال) و اللفظ الحسي (فلسطين/اليهود/بلاد/أمة) و شاكل بينها في المعاني بواسطة علاقات مختلفة أهمها: **الترادف** بين (الخطب/الرزء) ، (الضياع/الفناء)، و هو نوع من الترادف التام فيكون

¹ - ينظر : صائل رشدي شديد , عناصر تحقيق الدلالة في العربية ص15.

² - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة : ص 599 .

ثمة نوع من تمام المطابقة بين المعنيين، ولا يشعر أبناء اللغة بأي فرق بينهما ⁽¹⁾) ونوع من الترادف النسبي بين (غوءاء/ شذاذ) ، و كذا علاقة الاحتواء أو التضمن بين (بلادهم/أمتهم)، فلفظة (البلاد) تدل على جزء ما يتضمنه و هو (أمة) والتضمن علاقة أساسية في نظرية المجال الدلالي ⁽²⁾)، بالإضافة إلى ذلك بعض العلاقات الواردة من مثل التنافر بين (الخيال/الجالل) ، (فلسطين/اليهود)، و التضاد بين (يريد/تأبى)، و هي علاقات تسهم في التعبير على مأساة فلسطين بشتى صورها وبقصيدة أخرى يؤرخ الشاعر بطريقته لإحدى " الحروب العالمية " في قصيدة " الحرب العظمى "، فيورد مآسيها و صورها الدامية، إذ يقول⁽³⁾):

صَلَّ الْحَدِيدُ وَ شَمَرَتْ عَنْ سَاقِهَا # وَ تَتَكَرَّرُ الْإِخْوَانُ لِلْإِخْوَانِ (*)
فَالْخَيْلُ غَاضِيَةٌ عَنْ أَرْسَانِهَا # وَ الْبَيْضُ غَاضِيَةٌ عَلَى الْأَجْفَانِ
وَالْمَوْتُ مِنْ قُدَامِهِمْ وَ وَرَائِهِمْ # وَ الْهَوْلُ كُلُّ ثِيَةٍ وَ مَكَانٍ
بَسَطَتْ جَنَاحَيْهَا وَ مَدَّتْ ظِلَّهَا # فَإِذَا جَنَاحَا السَّلَامِ مَقْصُوصَانِ
و يقول : أُنَى التَّفَتِ رَأَيْتَ رَأْسًا طَائِرًا # أَوْ مُهْجَةً مَطْعُونَةً بِسِنَانٍ
يَمْشِي الرَّدَى فِي إِثْرِ كُلِّ قَذِيفَةٍ # فَكَأَنَّمَا تَقْتَاذُهُ بَعْنَانٍ
فَالْجَوُّ مِمَّا فَاضَ مِنْ أَرْوَاحِهِمْ # لَا تَسْتَبِينُ نُجُومُهُ عَيْنَانِ

حشد أبو ماضي لوصف هذه الحرب كما هائلا من الألفاظ الشائعة (الحديد/الخيال/الرأس/الجو/النجوم) و نوع بينها، فمنها ألفاظ ذات معانٍ كونية (الجو/ النجوم /الظل) وأخرى مادية (الحديد/الخيال/)، و بعضها من مجردات المعاني (الردى/ الموت/الهول/السلم/)، و حاول أن يكامل في معانيها للتعبير عن الحدث التاريخي المرجعي (الحرب العالمية)، و بذلك قاطع بينها في علاقات مختلفة و أهمها : الاحتواء (الببيض/الأجفان) ، التضاد الحاد (قدامهم/وراءهم) ، الترادف (بسطت/مدت)

¹ - ينظر: عمر عبد المعطي أبو العنين ، الفروق الدلالية بين النظرية و التطبيق ، ص 42 .

² - ينظر : كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي، ص 31 .

³ - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 579 .

(*) - صلَّ : أصدر صوتا قويا

الاحتواء(رأساً/مهجة) ، و هي علاقات متنوعة تنوع طبيعة اللفظ من حيث فصاحته (أرسانها/ البيض/الردى / ثنية)، أو من حيث شيوعه (الموت /المكان /الطائر)

و في موضوع فلسطين دائماً ينقل نسيب عريضة سخطه على الشعوب العربية، إذ يرها سبب ما تعانيه من ضياع، وفي قصيدة "إلى فلسطين" يقول (1): (المتقارب)

دَبَحْتُم فِلَسْطِينَ يَا وَيْحَنَا # أَبَحْتُم حِمَاهَا لِمُسْتَرْزَقِهِ
أَكَانَتْ مَوَاعِيدُهُمْ حِكْمَةً # وَكَانَتْ مَوَاعِيدُنَا زَنْدَقَهُ
أَلَا فَاجْمَعُوا مِنْ ثَرَاهَا حُطَامَ النَّ # صَالِ الْمُطْخَةِ الْمُخْلَقَهُ
و قُولُوا : بِهَا قَدْ غَلَبْنَا الضَّعِيفَ # وَدُسْنَا حَقِيقَتُهُ الْمُفْلَقَهُ

في هذه الأبيات تناول الشاعر مأساة فلسطين كبعد دلالي يجسد من خلاله أحداثاً تاريخية بمسحة شعرية (شكلية و معنوية) ، و حشد لذلك بعض الألفاظ الشائعة (فلسطين/ الضعيف/حكمة/) كما حشد بعض الألفاظ الرامزة من مثل: (المستزرقة /الضعيف ← اليهود)، (مواعيدهم ← وعد بلفور)، و نوع الشاعر بين المعاني المادية (الثرى/النصال/)، والمعاني المجردة (حكمة/ زندقة/المغلقة) في كل ذلك علاقات دلالية أهمها **التضاد** (حكمة/زندقة)، **الترادف** (غلبنا/ دسنا) **التدرج** (اجمعوا/قولوا)، وهي علاقات بارزة من خلال سياق المعنى المقالي للأبيات .

و في موقف تاريخي آخر يَصْبُ إلياس فرحات جام غضبه على فرنسا لما فعلته في دمشق من تشكيل بعد الثورات الوطنية قائلاً : (2) (الخفيف)

حَارَبِي الْحَقَّ وَ اقْتَلِي الْآدَابَا # إِنَّ فِي ذِمَّةِ الْحُسَامِ الْحِسَابَا
فَاسْمَعِي الزَّارَةَ الَّتِي تَمْلَأُ الشَّ # رَقَّ ابْتِهَاجَا وَ الظَّالِمِيهِ اكْتِثَابَا
إِنَّ مَرَعَى النَّعَاجِ أَمْسَى لَمَّا # أَجْرَيْتَ فِيهِ مِنَ الْمَظَالِمِ غَابَا
وَ النَّعَاجُ الَّتِي تَوَهَّمَتْ صَارَتْ # فِي ظِلَالِ الْوَشِيحِ أَسَدًا غَضَابَا

1 - نسيب عريضة : الأرواح الحائرة :ص 262 .

2 - ينظر:سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر ، ص142 .

و يقول مُهددا أبناء قومه (في لبنان) لموقفهم المُزري من ثورات سورية
على فرنسا (1)

الشَامُ تَبْكِي وَ أَنْتُمْ تَضْحَكُونَ أَمَا # تَخْشُونَ ذُلَّ الْبُكَاءِ إِنْ تَضْحَكِ الشَّامُ
لَا تَخْذَعُوا بِحَنَانِ الْأُمِّ أَنْفُسَكُمْ # أَنْتُمْ إِذَا عُدَّتِ الْأَيْتَامُ أَيْتَامُ
لَا بُدَّ تَهْجُرْكُمْ يَوْمًا فَيَغْمُرْكُمْ # بَحْرٌ مِنَ الْخَلْقِ بِالْأَحْقَادِ لَطَامُ

ففي القصيدة الأولى يوجه الشاعر هجاء لاذعا لفرنسا ينقل من خلاله استهجانه
و بغضه عليها كدلالة عامة تتقاطع فيها دلالات فرعية لألفاظ متنوعة تحيل بعضها
إلى عالم المرجع و منها (النعاج/الأسود/الوشيج/الشرق/الغاب) و بعضها الآخر
إلى المعاني العامة المجردة (الحق/الآداب/الحساب/المظالم) ، و حاول الشاعر أن يعقد
بينها بمجموعة علاقات أهمها: **التضاد** بين (ابتهاجا/اكتئابا) ، (النعاج/الأسود)
(المرعى/الغاب) ، و **التلازم** (الزارة/الأسود) ، و **الاحتواء** (الغاب/الوشيج) ، و نوع
من **التراصف** النسبي بين (حاربي/اقتلعي) ، إذ يجنح إلى ظاهرة التخصيص الدلالي
وكلها علاقات سياقية حافظ على وظائفها في النسق الدلالي للقصيدة ، و ساعدت
على بناء المعنى الدلالي الأشمل ، أما في القصيدة الثانية فقد حافظ الشاعر على هذا
النسق الدلالي الفرعي ليعبر عن نسق دلالي آخر أعم و أشمل؛ هو التهديد و الوعيد
لأبناء قومه من خلال ألفاظ بدلالات مرجعية و منها (الشام/الأم (بمعنى فرنسا))
و أخرى ذات معانٍ مجردة في (البكاء/ الحنان/تضحك / تخدعوا) ، و أخرى بمعانٍ
كونية (يوما/بحرا) ، و حاول أن يعقد من خلالها بعض العلاقات ، أهمها **التضاد**
(تبكي/تضحكون) ، (الأم/الأيتام) ، (تهجرركم/فيغمركم) ، و **التلازم** (حنان الأم)
المطابقة (الأيتام/أيتام) ، و المطابقة تدل على أن اللفظ الثاني يدل تمام ما وضع له اللفظ
الأول. (2)

1 - المرجع السابق: ص 136 .

2 - ينظر : كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي ، ص 31 .

ب - مجال المجردات المعنوية :

ب-1- مجال المجردات العقائدية :

و في هذا المجال يستقي الشاعر المهجري ألفاظه المتصلة بالعقيدة و الدين من واقع الحياة اليومية، و من عالم الفكر الديني السائد، و لذلك يستعين بالألفاظ ذات الطابع التجريدي المتصل بالعقيدة مثل (الكفر، الإيمان، الإلحاد، الصلاة، التسبيح)، و يحاول بوساطتها بناء بعد دلالي خاص به، و هذا ما نجده عند ميخائيل نعيمة في قصيدة "ابتهالات" التي يقول فيها : ⁽¹⁾ (الرملة)

وَ اجْعَلِ اللَّهُمَّ قَلْبِي

وَاحَةً تَسْقِي الْقَرِيبَ

وَ الْغَرِيبَ

مَاؤُهَا الْإِيمَانُ ، أَمَّا غَرْسُهَا # فَالرَّجَا وَ الْحُبَّ وَ الصَّبْرُ الطَّوِيلُ

جَوْهَا الْإِخْلَاصُ ، أَمَّا شَمْسُهَا # فَالْوَعَا وَ الصَّدْقُ وَ الْحِلْمُ الْجَمِيلُ

فَإِذَا مَا رَاحَ فِكْرِي عَبَثًا # فِي صَحَارِي الشَّكِّ يَسْتَجْلِي الْبَقَاءُ

مَرَّ مِنْهُوْكَ بِقَلْبِي فَجَثَا # تَائِبًا مِنْ قَلْبِي الرَّجَاءُ

فالبعد الدلالي العام هو الدعاء و الابتهال تضمن عدة ألفاظ مستقاة من المعجم اللغوي الإنساني، فتنوعت معانيها و تداخلت، فمن معاني الألفاظ المجردة (الإيمان، الرجاء، الحب، الصبر، الإخلاص، الوفاء) إلى ألفاظ ذات معانٍ مادية محسوسة (غرسها/صحاري/ قلبي) إلى معانٍ أخرى ذات بعد عقائدي (الإيمان /تائباً/ اللهم)، وكلها تتقاطع في علاقات أهمها: التضاد (القريب/البعيد) ، الاحتواء أو الاشتغال (جوها / شمسها) ، و الترادف (الإخلاص/الوفاء) ، و لأنّ الألفاظ ذات الطابع التجريدي التي تتقاطع فيها معاني الإيمان بمعاني الأخلاق هي الغالبة على هذه الأبيات فبها يبنى المعنى العام أو البعد الدلالي الشامل .

¹ - ميخائيل نعيمة : همس الجنون , ص 36 .

و في المجال ذاته يورد نسيب عريضة قصيدة " صلاة " يناجي فيها ربه طالبا
منه المغفرة إذ يقول : (1)

أَيَا مَنْ سَنَاهُ اخْتَقَى # وَرَاءَ حُدُودِ الْبَشَرِ
نَسِيْتُكَ يَوْمَ الصَّفَا # فَلَا تَنْسَنِي فِي الْكَدَرِ
أَيَا غَافِرًا أَرْحَمَا # يَرَى ذُلَّ أَمْسِي وَغَدِ
مَعَاذُكَ أَنْ تَنْقَمَا # وَحِلْمُكَ مِلءُ الْأَبَدِ
مَرَاعِيكَ خُضِرُ الْمَنَى # هِيَ الْمُشْتَهَى سَيِّدِي !
وَجِسْمِي دَهَاهُ الْعَنَا # حَنَانِيكَ خَذْ بِيَدِي !

الأبيات حافلة بصور اللفظ المجرد (سناه/الصفاء/الكدر/حلمك/المنى) ألبسها الشاعر
طابعا عقائديا في سياق الأبيات (غافرا/ذل/ معاذك/ حنانيك.) ، و حاول من خلالها
عقد بعض العلاقات الدلالية، وأهمها : التضاد (الصفاء/الكدر) ، و (أمسي/غد)
(تنقما/حلمك)، و الاحتواء (جسمي/بيدي)، و نوع بالتضاد السلبي (نسيبتك / لا تنسي)
كما لم يتوان الشاعر عن تدعيم هذه الدلالات العقدية بالألفاظ ذات دلالات مرجعية
من عالم الموجودات مثل (البشر/مراعيك)، و أخرى من عوالم الكونيات (أمسي/ غدي
/الأبد) .

و في قصيدة أخرى للقروي بعنوان " أين وجدت الله " يتخذ من فكرة الدين موقفا
سلبيا جراء ما رآه من تناقض في شريعة المسيحيين، ومنها يقول : (2) (الطويل)

تَرَعَزَ إِيْمَانِي وَ حَاقَ بِي الْأَسَى # وَ دَعَتُ عَهْدًا لِلصَّلَاةِ تَكَرَّسَا
لَأَنِّي لَمْ أَلِقَ إِلَهَ بَعَالَمٍ # يُشَابِهُ فِيهِ اللَّامِسُ الْمُتَلَمَّسَا
وَ صِرْتُ إِذَا لِلدِّينِ يُعْقَدُ مَجْلِسٌ # عَقَدْتُ وَ أَهْلَ الْكُفْرِ لِلْكَفْرِ مَجْلِسَا

1 - نسيب عريضة : الأرواح الحائرة , ص 264 .

2 - الشاعر القروي: الأعمال الكاملة , ص 561-563 .

إلى أن يقول :

أَلَا كُلَّ دِينٍ مَا خَلَا الْحُبَّ يَدْعُهُ # أَلَا كُلُّ عِلْمٍ مَا عَدَاهُ تَوَهُمٌ
وَلَا عَجَبَ أَنْ يُنْكِرَ اللَّهُ كَافِرٌ # فَمَاذَا تَرَى مَنْ يَجْهَلُ الْحُبَّ يَعْلَمُ
فالقصيدة مليئة و حافلة بألفاظ مجردة ذات طابع عقدي، و منها (إيماني/ للصلاة/
للدين/ الكفر)، و بعضها الآخر ذات معانٍ مجردة و عامة (الأسى/ بدعة/ توهم/
علم/الحب). ساهمت في إضفاء جو القصيدة العقائدي، و فيها ارتبطت بعض
الدلالات الفرعية بعلاقات دلالية أهمها :

الاشتغال (إيماني/الصلاة) ، (الكفر/الكافر)، و علاقة التضاد البارزة من خلال (ودعت
/تكرسا)، (اللمس/المتلمس) ، (الدين/الكفر) ، (يجهل/يعلم)، و نوع من الترادف النسبي
(بدعة/توهم) (ينكر/يجهل)، و هي علاقات دلالية ساهمت في بناء الدلالة الكلية أو البعد
الدلالي للقصيدة الذي يوحى بالكفر و العصيان .

في قصيدة لفوزي المعلوف بعنوان "لغز الوجود" يطرح الشاعر فكرة عقائدية ترتبط
بـ(البعث و النشور)، إذ يقول منها : ⁽¹⁾

كَيْفَ جِئْنَا الدُّنْيَا ؟ وَ مِنْ أَيْنَ جِئْنَا ؟ # وَ إِلَى أَيِّ عَالَمٍ سَوْفَ نُقْضِي ؟
هَلْ حَيِينَا قَبْلَ الْوُجُودِ ؟ وَ هَلْ نُبْعَثُ ؟ # بَعْدَ الرَّدَى وَ فِي أَيِّ أَرْضٍ !
هُوَ كُنْهُ الْحَيَاةِ مَازَالَ سِرًّا # كُلُّ حُكْمٍ فِيهِ يَوُولُ لِنَقْصِ !

ضمت الأبيات ألفاظا ذات أبعاد دلالية مجردة ليست في حقيقة أمرها ألفاظا عقديّة
أو مُستمدة من الدين، و مثلها (الدنيا/الوجود/الردى/الحياة). إلا أن سياق الأبيات
العقائدي يوحى بجو الاعتقاد و موقف الأديان من قضية البعث ، و هذا من خلال جملة
من العلاقات الدلالية البارزة و أهمها : التضاد(جئنا/نقضي) ، (قبل الوجود/بعد الردى)
(من أين /إلى أين)، وهو تضاد يعتمد على تقابل وحدتين لغويتين دلاليّات، و الترادف
(حيينا/نبعث) .

¹ - فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 33 .

و في الإشادة بالإسلام "يورد إلياس فرحات بعض الأبيات من قصيدة "يا رسول الله"
مشيدا بالقيم المعنوية السامية لهذا الدين، فيقول ،: (¹) (الرملة)

إِنَّ فِي الْإِسْلَامِ لِلْعَرَبِ عُلَى # إِنَّ فِي الْإِسْلَامِ لِلنَّاسِ أَخُوهُ
فادرس الإسلام يا جاهله # تلق بطش الله فيه و حنوه
فلقد اعتمد فرحات في التعبير عن هذا السياق العقائدي على بعض الألفاظ الصريحة
و منها (الإسلام/لفظ الجلالة) ، و بعض الألفاظ ذات الطابع التجريدي العام (على
/أخوة/ بطش/حنوه.)، و قرننها بالسياق الديني، و عالق فيما بينها بعلاقتين هما :
الاشتغال (على/أخوة) ، (الناس/العرب) ، و التضاد (بطش/حنوه) .

ب-2 - مجال المجردات الاجتماعية :

و في هذا المجال الحيوي يعمد الشاعر إلى طرق مواضيع اجتماعية بارزة؛ كموضوع
الفقر ، والغنى ، والعلم، والجهل ، والأخلاق ، والمرأة، و حشد طائفة من الألفاظ
المجردة ذات الاستعمال الاصطلاحي المتعارف عليه ، لتساهم بدلالاتها في بناء أبعاد
دلالية شاملة تفهم من خلال سياق القصائد أو بعض الأبيات فيها .

و من جملة النماذج التي تناولت هذه المواضيع ما ورد عند إيليا أبي ماضي في قصيدة
(المرأة و المرأة) قوله (²) :

إِذَا كَانَ حُسْنُ الْوَجْهِ يُدْعَى فَضِيلَةً # فَإِنَّ جَمَالَ النَّفْسِ أَسْمَى وَ أَفْضَلُ

و يقول : سَعَتْ لاحتكار الحُسْنِ فيها بأسره # وَ كَمْ حَاولَتْ حَسَنَاءُ مَا لَا يُؤْمَلُ

وَ تَجْهَلُ أَنَّ الْحُسْنَ لَيْسَ بِدَائِمٍ # وَ إِنَّهُ هُوَ إِلَّا زَهْرَةٌ لَسَوْفَ تَذْبُلُ

¹ - ينظر :سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر ، ص133 .

² - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 445 .

فالأبيات تعبر عن رأي الشاعر في "جمال المرأة" كبعد دلالي موحد من خلال تضافر دلالات فرعية لألفاظ مجردة من مثل (الحسن /فضيلة /جمال النفس/ يؤمل/ تذبل)

كما عالق الشاعر بين هذه الدلالات بروابط دلالية أهمها : **الترادف** (أسمى/ أفضل) **الاحتواء** (فضيلة/حسن الوجه) ، (حاولت/لا تؤمل) ، (ليس بدائم/تذبل)، و هي علاقات ساهمت في بناء الدلالة الكلية، و نقلت بعض الألفاظ من معانيها المادية (الوجه مثلا) إلى معانٍ مجردة (حُسن الوجه) .

وعن علاقة البخل بصفة الفقر و الغنى يورد **القروي** قصيدة بعنوان "غنى البخيل حُلْمٌ بالغنى " يقول فيها : ⁽¹⁾ (**المتقارب**)

بَدَالِي فِي الْحُلْمِ أَنِّي غَنِيٌّ # وَ لَكِنْ بَخِيلٌ فَكُنْتُ الْغَنِيَّا

وَ كَمْ مُعْدَمٌ لَيْسَ يَمْلِكُ شَيْئًا # حَكَى مُوسِرًا لَيْسَ يَنْفِقُ شَيْئًا

إِذَا كُنْتُ أَمْلَكُ دُونَ الْقَلِيلِ # وَ لَيْسَ عَلَيَّ فَمَازَا عَلِيًّا؟!

ففي الأبيات بُعد دلالي يعالج ظاهرة **البخل في الأغنياء**، و منه تبرز دلالات الألفاظ التالية (غني/بخل/معدم/موسر.)، و هي **مفاتيح** الدلالة تتصل بصفات مجردة وهي (الغنى /البخل/ العدم/اليسر) نقلها الشاعر من التجريد إلى التجسيد لتتصل بالشاعر و بالإنسان، و منه تبرز بعض العلاقات و أهمها : **التضاد** (موسر /معدم)، و **التضاد السلبي** (ليس يملك/أملك) ، و **الترادف** (بخل / ليس ينفق شيئاً) و ها هنا ترادف بين لفظ و جملة تفسره.

و في نفس الموضوع أو البعد الدلالي (البخل)، يورد **ميخائيل نعيمة** قصيدة " لو تدرك الأشياء " يقول في بعض أبياتها : ⁽²⁾ (**السريع**)

يَا حَاشِدَا الْأَمْوَالِ فَلَسًا إِلَى # فَلَسَ يَكْذُ اللَّيْلُ قَبْلَ النَّهَارِ

أَيَّامُهُ صِفْرٌ كَأَعْوَامِهِ # لَا لَوْنَ فِيهَا غَيْرَ لَوْنِ النَّضَارِ

¹ - الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 483 .

² - ميخائيل نعيمة: همس الجفون ، ص 30

فمزج نعيمة بين الألفاظ المجردة (يكد/صفر)، و بين ألفاظ مادية (الأموال/الفلس/لون) و أخرى كونية (أيامه/أعوامه/الليل/النهار) ليجسد معنى البخل ، فتكاملت الدلالات المادية مع الكونية و المجردة، وارتبطت بعلاقات أهمها: **التضاد** (الليل/النهار) **الاحتواء** (أعوام/أيام)، (الأموال/فلسا) ، و هو نوع من التدرج (من الكل إلى الجزء) .

أمّا نسيب عريضة فقد تناول في شعره مظاهر و دلالات اجتماعية كثيرة أهمها موضوع الفقر أو المجاعة، ففي قصيدة (الأم المنكوبة) يصف فيها جوع الأم، و ابنها بتناول موضوع الجوع كبعد دلالي عام ، إذ يقول في إحدى أبياتها ⁽¹⁾: (الهمزج)

قَتَامُ الْيَأْسِ غَطَّانَا # فَنَمُ لَا عَيْنُ تَرَعَانَا
إِذَا مَا صُبْحُنَا حَانَا # حَسِبْنَا النُّورَ أَكْفَانَا
أَلَا يَا هُمُ يَكْفِينَا # لَقَدْ جَفَتْ مَاقِينَا

ليقول في آخر القصيدة : ظِلَامُ اللَّيْلِ قَدْ أَطْبَقَ # فَنَمُ يَا طِفْلُ لَا تَقْلُقْ
يَعُودُ النُّورُ وَ الرَوْنَقُ # إِذَا مَا اللَّهُ أَبْقَانَا

فبعض الألفاظ المجردة في الأبيات تتقاطع دلالاتها مع دلالة الجوع و ألامه من مثل (اليأس/ الهم/الظلام/)، و أخرى توحى بالفرج (صُبْحُنَا/النور/لا تَقْلُقْ/الروْنَقُ/أبقانا) وبهذه المعاني المتضاربة عالق الشاعر بينها لبناء الموقف الدرامي ، و اتخذ من علاقة **التضاد** (ظلام/نور)، و **الترادف** (صُبْحُنَا/نور) ، (غَطَّانَا/ترعانا) ، (قَتَامُ/ظلام) و **التلازم** (يكفيننا/جفت مآقينا) علاقات أساسية في سياق الأبيات.

كما يعود الشاعر إلى موقف درامي آخر ليصور به معاناة المرأة العاهرة في مجتمع دفعها على الرذيلة في قصيدة "على قبر غاوية"، إذ يقول منها : ⁽²⁾ (الطويل)

هُنَا قَبْرُهَا هَلْ طَهَّرَ الْمَوْتُ عَارَهَا # وَ هَلْ خَلَعَتْ عَنْ صَيِّتِهَا الظَّنَّ وَ الذَّمَّ
نَعَمْ يَنْتَسَاوَى الْعَارُ وَ الْمَجْدُ فِي الثَّرَى # فَمَا ضَمَّ قَبْرٌ قَطُّ ذَمًّا وَ لَا إِثْمًا
لَقَدْ مَارَسَتْ فِي الْعَيْشِ بُؤْسًا مُنَوَّعًا # وَجَازَتْ جَحِيمًا لَا أَشَدَّ وَ لَا أَحْمَى

¹ - نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 63-64 .

² - المرجع نفسه : ص 205 .

فلقد حشد عريضة لهذا الموقف كما هائلا من ألفاظ التجريد الموحية، وأهمها : (الموت/ الصيت / الظن / الذم / العار/ العيش/ البؤس/ الجحيم)، و كلها ذات معانٍ درامية فنوّع في صور المعاناة، كما نوّع في علاقاتها، و أهمها : **الترادف** (أشد/أحمى) (البؤس/الجحيم) ، **والتضاد**(العار/المجد) ، **والتلازم** (قبرها/الموت)، **والاشتغال** (الثرى/ القبر) ، **والتدرج** (إثما/ذمّا).

في موضوع العلم والأخلاق يورد إلياس فرحات قصيدة " العرب واقفة " ليشيد فيها بأخلاق العرب في قصيدة اجتماعية يقول في بعض أبياتها : (¹) (البسيط)

وَ كَانَ أَجْهَلَ فَرْدٍ مِنْ رَعِيَّتِهِمْ # فِي الْفَهْمِ عِنْدَ سِوَاهُمْ مَضْرِبَ الْمَثَلِ
صَفُّوا الْعُلُومَ مِنَ الْأَوْهَامِ إِنْ رَجَعُوا # بِالْخَارِقَاتِ إِلَى الْأَسْبَابِ وَالْعِلَلِ
سَلَّ عَنْ مَعَارِفِهِمْ فِي كُلِّ مَسْأَلَةٍ # أَمَّا عَنِ الْأَدَبِ السَّامِيِّ فَلَا تَسَلْ

اعتمد فرحات في إبراز مفهوم العلم و الأخلاق على بعض الألفاظ المجردة باعتبارها مفاتيح الدلالة الكلية، ومنها (الفهم / مضرب المثل/العلوم/الخارقات/المعارف/الأدب) و هي الألفاظ المسيطرة في هذا المجال ، كما عمد إلى ربط علاقات بينها لبناء المعنى الدلالي العام و منها : **التضاد** (من رعيّتهم/سواهم) ، (الجهل/مضرب المثل) (الأوهام/الخارقات)، و **التضاد السلبي** (سل/لا تسل) ، كما عمد إلى علاقة **الترادف** (الأسباب/العلل) ، (العلوم/معارفهم) ، و **الاشتغال** (فرد/رعيّتهم) .

و في موقف آخر يعرض لفكرة الخلافات الاجتماعية بين أفراد الأمة ، فيعتمد على اللفظ المجرد الموحى عند قوله ببيتين : (²) (البسيط)

فِيمَ التَّقَاتِ وَالْأَوْطَانُ تَجْمَعُنَا # ثُمَّ نَغْسِلُ الْقَلْبَ مِمَّا فِيهِ مِنْ وَطَرٍ (*)
مَا دُمْتَ مُحْتَرَمًا حَقِّي فَأَنْتَ أَخِي # أَمَنْتَ بِاللَّهِ أَوْ أَمَنْتَ بِالْحَجَرِ

¹ - ينظر: سمير بدران قطامي ، إلياس فرحات ص 196 .

² - المرجع نفسه : ص 172 .

(*) - وطر : حاجة و بغية .

فالسباق الدلالي العام للبيتين يعبر عن النزاع و الخلاف بسبب العقيدة أو الحاجات الدنيوية، و فيها تتقاطع دلالات الألفاظ التالية (التقاطع /الوטר/ القلب/ الفكر /الحق/آمنت)، و بها تطفو علاقات أهمها **التضاد** (التقاطع/تجمعنا) ، (آمنت بالله/آمنت بالحجر) .

ب-3- مجال المجردات الفكرية الفلسفية :

في هذا المجال كذلك يعتمد الشاعر إلى طرق مواضيع فلسفية شائكة كموضوع الموت و الحياة، و الحكمة ، و البلاء ، و العزم ، و الإرادة من المواضيع ذات الطابع الفلسفي التجريدي، فيحشد الشاعر ألفاظا خاصة لها متخذا منها كلمات محورية و أساسية تتقاطع بدلالاتها مع كلمات أخرى، و من ميادين مختلفة لبناء الهيكل الدلالي والمعنوي العام .

من أهم الشعراء الذين خاضوا ميدان التأمل و الفلسفة في أنساق تجريدية أبو ماضي و هو يطرق باب الموت و الحياة، إذ يقول ⁽¹⁾:

(الخفيف)

لا حُدُودَ وَ لا مَقاييسَ في المَو # ت تَساوَى الجَميعُ في سَاحاتِهِ
مَنْ نَجَا مِنْهُ وَ هُوَ في رَوْحَاتِهِ # إِنَّمَا قَدْ نَجَا إلى عُذُواتِهِ

و يقول أيضا:

كُلُّ ذِي رَغْبَةٍ دَنَتْ أَوْ تَسَامَتْ # سَوَفَ يَمْضِي يَوْمًا بلا رَغْبائِهِ
ليسَ عُمُرُ الفَتَى وَ إِن طالَ إلا # ما حَوَّثُهُ الحِياةُ من مُكْرَماتِهِ

الأبيات من قصيدة رثائية في العلامة المرحوم "سليمان البستاني" خصّ الشاعر بعض أبياتها لسرد فلسفة الموت و الحياة ، و فيها عمد إلى حشد ألفاظ مجردة، و منها (الموت/ساحات/رغبة/عمر الفتى/الحياة/مكرماته.)، كما اعتنى ببعض الألفاظ التي تتضمن معنى الحدث و الحركة (الأفعال) في مثل (تساوى/نجا/دنت/تسامت/يمضي/طال/حوته)، و هي دلالات ترتبط بالألفاظ المجردة ارتباطا وثيقا، و من خلالها

¹ - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 179 .

عقد بعض العلاقات، و أهمها الترادف (حدود/مقاييس) (عمر الفتى/الحياة) ، والتضاد (روحاته/غدواته)، (دنت/تسامت) ، الاحتواء(الموت/ساحاته/روحاته/غدواته)

في قصيدته الأخرى " فلسفة الحياة " يعرض أبو ماضي نظرتة للجمال، فيقول فيها⁽¹⁾: هُوَ عِبَاءٌ عَلَى الْحَيَاةِ ثَقِيلٌ # مَن يَظُنُّ الْحَيَاةَ عِبْئًا ثَقِيلًا (الخفيف)

وَالَّذِي نَفْسُهُ يَغِيرُ جَمَالَ # لَا يَرَى فِي الْوُجُودِ شَيْئًا جَمِيلًا

فمفردات أو ألفاظ (الحياة /عبئاً/ نفسه/جمال/ الوجود) كلها ذات معانٍ مجردة تكاملت لتصور مفهوم الحياة و الوجود عند الشاعر، ومن خلال بعض العلاقات ومنها: الترادف (عبء/ثقیل)، (الحياة/الوجود) ، وعلاقة الاحتواء (شيئاً/عبئاً) .

و في موضوع الإرادة و العزم يتناول القروي رؤيته حول هذا الموضوع بثلاثة أبيات إذ يقول ⁽²⁾ :

إِذَا أَحْجَمَ الْإِنْسَانُ عَنْ غَايَةٍ لَهُ # تَرَدَّدَ مَا بَيْنَ الشَّجَاعَةِ وَالْجُبْنِ

فَإِنْ كَانَ حُرًّا زَادَهُ الضَّعْفُ قُوَّةً # وَ إِنْ كَانَ نَذْلًا زَادَ وَهْنًا عَلَى وَهْنِ

وَ النَّاسُ أَغْرَاضٌ عَلَى قَدَرِ أَهْلَهَا # وَ أَعْظَمُهَا مَا لَيْسَ يُدْرَكُ بِالْأَمْنِ

الأبيات تصدع بصور التجريد اللفظي في مثل: (غاية /الشجاعة /الجبن /الضعف/ القوة/ الوهن/أغراض/قدر/الأمن) ، و فيما تتشابك المعاني المعرفية الأولى مع المعاني المقالية للأبيات ، فتطفو على السطح بعض العلاقات، و أهمها :التضاد (الشجاعة/الجبن) ، (حرا/نذلا) ، (الضعف/القوة)، و الترادف (الضعف/وهن) (أحجم/تردد)، و الاحتواء (الناس/أهلها) ، و ينتقل بعد ذلك إلى موضوع " المن " وعواقبه على الإنسان في نتفة بعنوان "نزّه جميلك" إذ يقول : ⁽³⁾ (الكامل)

نَزَّهَ جَمِيلَكَ عَنْ قَبِيحِ الْمَنِّ إِنَّ # حَاوَلْتَ فِي رُتَبِ الْكِرَامِ سُمُوًّا

¹ - المرجع السابق : ص 490

² - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 434 .

³ - المرجع نفسه : ص 472 .

كَمْ حَوْلَ الْمَنُ الْجَمِيلِ إِهَانَةٌ # وَ الْحَمْدُ ذِمًّا وَ الصَّدِيقُ عَدُوًّا

فعمد إلى التعبير عن هذا المفهوم (المن) بنظرة فلسفية عميقة، فأتخذ من ألفاظ التجريد (جميل / قبيح/ المن/ سمو/ إهانة/ الحمد/الذم) مفاتيح دلالية و أساسية تتعالق فيما بينها و بين بعض الألفاظ الأخرى في روابط دلالية أهمها : **التضاد** (جميلا/ قبيح)، (الحمد/ ذما) ، (الصديق/ عدوا) ، و **الترادف** (الجميل/ الكرام) .

في موضوع آخر ألا و هو "البلاء" يطرق **ميخائيل نعيمة** هذا الباب حاشدا له بعض المفردات المجردة محاولا من خلالها الاعتماد على دلالاتها لبناء مفهوم دلالي موحد و هو الصبر عليه و الثبات، إذ يقول : (¹)

وَ إِنِّ بُلِيتَ بِدَاءٍ # وَ قِيلَ دَاءٌ عِيَاءُ

أَغْمَضُ جُفُونَكَ تُبْصِرُ # فِي الدَّاءِ كُلِّ الدَّوَاءِ

وَ عِنْدَمَا الْمَوْتُ يَدْنُو # وَ اللَّحْدُ يَفْغُرُ فَاهُ

أَغْمَضُ جُفُونَكَ تُبْصِرُ # فِي اللَّحْدِ مَهْدُ الْحَيَاةِ

فيطرق نعيمة مفردات (البلاء/ الداء/ العياء/ الدواء/ الموت/ اللحد) التي تتكامل دلالاتها الأولى مع دلالات السياق أو النسق الدلالي العام وفق بعض العلاقات المنجزة وأهمها: **التضاد** (الداء/دواء)، (أغمض/تبصر)، (الموت/الحياة) ، و علاقة التلازم (الموت/اللحد) ، **الاشتغال** (اللحد/فاه) . و دائما في موضوع الموت و اللحد يطرق فوزي المعلوف أيضا هذا الباب بنظرة تشاؤمية قائمة يعادل فيما بين الحياة و الموت في قصيدة "يوم مولدي" ، إذ يقول : (²)

إِنَّ مَنْ جَاءَ مَهْدَهُ مُكْرَهَا يَمُوتُ # ضِيٌّ إِلَى لَحْدِهِ غَدًا وَ هُوَ مُكْرَهُ

وَ هُوَ إِنْ مَاتَ لَيْسَ يَخْسِرُ إِلَّا # عَيْشٌ بُؤْسٌ فَكَيْفَ يَرْهَبُ خَسْرَهُ !

مَنْ يَمُتُ أَلْفَ مَرَّةٍ كُلَّ يَوْمٍ # وَ هُوَ حَيٌّ يَسْتَهَيِّنُ الْمَوْتَ مَرَّةً !

¹ - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص7 .

² - فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 37 .

إذ اعتمد على مفردات التجريد أيضا كمفاتيح دلالية لسرد مفهومه العام، و منها (مكرها/الموت/عيش بؤس/خسره/ يستهين)، و هي ألفاظ تتعالق م غيرا من الموجودات (مهده/لحده) ، و بعض الكونيات (غدا/ يوم). لتبرز بعض العلاقات، و منها **التضاد** (مهده/لحده)، (جاء/ يمضي) ، (من يمت/ و هو حي) **الاحتواء** (ألف مرة/مرة) .

لم يبتعد نسيب عريضة عن فلك الشعراء الآخرين متخذا نظرة خاصة عن موضوع الحياة والموت، ففي قصيدة "أمام الغروب" يتساءل⁽¹⁾: (مجزوء المتقارب)

أَتَمْضِي الحِياهُ سُودَى # وَ مَا طَالَ فِيهَا الْمَقَامُ
وَ لَمْ نَجْتَزِ الْمُبْتَدَأَ # فَسُرْعَانَ يَأْتِي الْخِتَامُ !
أَتَمْضِي وَ لَمَّا نَنَلْ # رَغَائِبَ نَفْسِ طُمُوحِ
أَنْقُضِي وَ يَقْضِي الْأَمَلُ # وَ تَنَدَكُ تِلْكَ الصُّرُوحُ

و هذه كذلك تنتقي – أي الأبيات – من ألفاظ التجريد ما يساعد على بناء رؤيا الشاعر حول الحياة من مثل (الحياة/المقام/ المبتدأ/ الختام/ طموح/ الأمل/ الصروح) و تدخل هذه الألفاظ كمثيلاتها في علاقات أهمها **التضاد** (المبتدأ/الختام)، و **الترادف** (أنقضي/أنمضي)، (الحياة/المقام) .

نتائج و فوائد :

و من خلال رصد مجالات الواقع و تحديد أبعاده، و تشكيل علاقاته نخلص إلى تأكيد تصنيف هذا المرجع صنفين أساسيين و هما :

أ- الموجودات : بوصفها مظاهر مادية و كونية و تاريخية عمد الشعراء المهجريون إلى اختيار مفردات ذات الدلالة المباشرة "Sens Dénotatif" توحى ببعض المعارف الثابتة في أذهان المجتمع اللغوي العام و الخاص (الأدباء)، فمنها ما حافظ على هذه الإحياءات، و منها ما تعددت معانيه "Polysémie" بفضل السياقات الجديدة فحدث نوع

¹ – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 161 .

من التأثير "Influence" الدلالي لبعض المفردات المرجعية في تعالقها مع مفردات أخرى لبناء البعد أو المعنى الموحد الذي يرمي له كل شاعر، و من أبرز التشكيلات الأسلوبية الدلالية في كل صنف ما يلي :

- في الموجودات الحسيّة : عبر الشعراء عن أبعاد دلالية أهمها: (الشوق/التحدي/الدهشة) بوساطة مفردات مرجعية (أسماء البلدان/السجون/الجبّال/بعض الفئات الاجتماعية)، واحتلت هذه المفردات مكانة المفاتيح الدلالية، فتعالقت في النسق الجديد، وبرزت بذلك بعض المظاهر الدلالية كظاهرة التخصيص الدلالي، وظواهر المشكلة الدلالية "Isotopie" بين المواقف المتنافرة أو المتضادة ، كما استحوذت بعض العلاقات الدلالية، و منها التداخل و الاحتواء، و الاشتمال، لسعي الشاعر إلى إيجاد روابط دلالية بين مظاهر المرجع في أنساق جديدة ، كما كان لعلاقة التضاد أو التقابل مساحة واسعة و خفت في مقابل ذلك علاقات الترادف، و التدرج، ثم التلازم .

- في الموجودات الكونية : عبّر الشعراء عن أبعاد (الكتمان ،الثبات ، الحيرة العبت) بألفاظ كونية شائعة التداول، ومنها (الليل/ النهار/ البدر/ البحار/ الكواكب) و تعالقت دلالاتها المرجعية في أنساق دلالية جديدة لتبرز علاقات أخرى كعلاقات: التدرج ، و التلازم، و الاشتمال، و التنافر، و قد سجلت في هذا المجال الفرعي نسبا متساوية، و هذا يعود إلى انحصارها النسبي في عالم المرجع، فاتخذ منها الشاعر أدوات و وسائل تعبيرية، فعالة في نسج أنساقه الدلالية أضف إلى ذلك بروز بعض المظاهر الدلالية كالتخصيص الدلالي و ظاهرة تفريع الدلالة الكلية إلى دلالات فرعية (الشتاء /الأمطار/ الثلوج.) و ظاهرة الاقتران اللفظي ؛ أي اقتران المعاني لتداول اقتران ألفاظها ببعض البعض كاقتران الخوف بالظلام و الأمن بالنهار و النور .

- في الموجودات التاريخية : لجأ الشاعر المهجري إلى مفردات المرجع التاريخية التي تحيل إلى أحداث ماضية و بارزة ؛كالحروب العالمية ، و مأساة فلسطين و الحركة الاستعمارية ، و النزاعات العربية، و أضفى على هذه المفردات مسحة شعرية و هذا بطرق عديدة أهمها :

- إبدالها في النسق الدلالي بألفاظ أخرى (فلسطين /ديار السلام) ، (اليهود/الضعفاء الأقزام) .

- دخولها في تعالق مع مفردات ذات معان مادية أو كونية (الحرب/جناحها) (الحرب/ظلامها) .

و بذلك برزت بعض العلاقات و سيطرت على النسق الدلالي، و منها التضاد و الترادف، و الاحتواء على بقية العلاقات الأخرى ، و منها التنافر، و التدرج و التلازم، و يبدو من خلال ذلك أنّ العلاقات الأولى (التضاد ، الترادف ، الاحتواء) علاقات أساسية في جميع الحقول الفرعية الخاصة بالموجودات .

ب - في المجردات : بوصفها مظاهر معنوية تتصل بالعقيدة، و المجتمع، و الفلسفة عمد الشعراء المهجريون للتعبير عنها بحشد مفرداتها الخاصة و المتداولة في سبيل بناء مجالات فرعية و هي :

- المجردات العقائدية : و هو مجال فرعي مطروق في الشعر المهجري من خلال مفردات (الإيمان/ الصلاة/ الدين/البعث) للتعبير عن أبعاد دلالية خاصة أهمها: (الدعاء / المغفرة/ التوبة)، و قد حشد لها الشاعر المهجري ألفاظ بدلالات ترتبط بالعقيدة أو السلوك الفردي (الصدق/الحلم/الوفاء)، كما لجأ الشاعر إلى تدعيم هذه الأبعاد الدلالية الفرعية بألفاظ مادية (الماء /التراب/ الفرس/ القلب) وأخرى كونية (الأبد/غدي/ يومي) من خلال بعض العلاقات المسيطرة، و أهمها التضاد، و الاحتواء في مقابل :الترادف، و التدرج ، و قد وظف التضاد لحل إشكالية الكفر و الإيمان، و اعتمد التداخل لإبراز فكرة تعدد المظاهر العقائدية و تداخلها .

- في المجردات الاجتماعية : و هو مجال فرعي كذلك طرقه الشعراء بمواضيع (الفقر/العلم/الجهل/الأخلاق/المرأة)، و حشدوا له ألفاظ شائعة (بخيل/غنى/فقير /العار/ الرذيلة)، و من أهم الأبعاد الدلالية الخاصة به (الجمال الأنثوي/اليتيم والضياع/ظلم المجتمع)، و لذلك اعتمد الشاعر على بعض الألفاظ ذات الطابع المادي (الأموال/الذهب)، و بعض مفردات الكون (أيام/ أعوام/ الليل/ النهار) لبناء هذه الأبعاد الخاصة، و لقد سيطر في هذا المجال: التضاد، و الاحتواء، و الترادف و برز الترادف، و التضاد كعلاقنتين أساسيتين تبرزان تعدد المظاهر الاجتماعية وتضاربها في نفس الوقت ، كما انحصر التدرج، و التلازم لعدم الحاجة لهما .
- في المجردات الفلسفية (التأملية): و يتناول مواضيع (الموت/الحياة/البلاء) حشدت لها ألفاظ ذات معانٍ مرجعية للتعبير عن أبعاد خاصة أهمها (الصبر/الكبر/القلق) وفق علاقات كثيرة سيطر عليها التضاد، و الاحتواء و الترادف باعتبارها علاقات أساسية في حقل المجردات .

II - أبعاد الموقف (POSITION) و علاقاته :

الموقف هو السلوك المادي أو المعنوي الذي يتخذه الشاعر إزاء قضية أو حالة أو مضمون معين كطرف يمثل (الأنا) ، في مقابل موقف الأطراف الأخرى التي تمثل (الآخر)، و التي تتخذ من القضية أو الحالة أو المضمون موقفاً آخر مُسانداً أو مُعارضاً و عادة ما يتمظهر هذا الموقف عند جميع الأطراف الفعالة بالعمل الشعري في شكل حدث أو حركة(فعل)، أو في شكل صفة أو حالة تترجم هذا الموقف، و غالباً ما تسير هذه المواقف أو الصفات أو الأحداث في مجالات معينة تترجم بُعداً دلالياً واحداً في تلاحق و تكامل و تواشج دلالات الفعل أو الصفة فيها رغم الفروقات الدلالية بين هذه الأحداث أو الصفات ، و بهذا الصدد سنتناول أبعاد الموقف في الشعر المهجري وفق مجالين هامين هما : **مجال الحدث** ، والذي يتفرع إلى حدث الأنا و حدث الآخر و **مجال الصفة / الحالة** و الذي يتفرع كذلك إلى حالة الأنا و حالة الآخر.

أ- أبعاد الحدث (الحركة) : (MOUVEMENT)

أ-1- مجال حدث الأنا : توصلت اللغوية الأمريكية يوجين نيدا "Y.nida" إلى وضع تصنيف آخر في بناء الحقول الدلالية، ويوصف هذا التصنيف بأنه عالمي إذ يحتوي على حقل الموجودات، والمجردات، والعلاقات، والحوادث، ويعد هذا الأخير من أهم الحقول الدلالية، إذ يشمل الكلمات التي تعبر عن الحوادث المختلفة و يتلخص فيما يطلق عليه بالفعل "Verbe" ⁽¹⁾ وتحديد دوره في تركيب الجمل إذ تعدّ التمثيلات الدلالية للجمل التي تؤلف عناصر التركيب و تعيين العلاقات النحوية داخل هذه الجمل الفعلية هامة وضرورية، إذ تساهم في اغتناء البحث الدلالي وخاصة إذا صاحب هذا التحليل الاهتمام بالأنساق الصرفية للعناصر التركيبية داخل الجمل ⁽²⁾، و ليس غريبا أن يصف رائد المدرسة الطبيعية أميل زولا "E-Zola" (1840-1902م) الإنسان أو الكائن البشري بالحيوان الذي خلقته الوراثة والبيئة يتلقى منها أفعالا و يصدر هو بسببها أفعالا أخرى ⁽³⁾.

من المسلم به كذلك أنّ الفعل النحوي رغم بساطته و بروزه في التراكييب اللغوية النثرية أو الشعرية إلا أنّه قد يكشف عن مخالقات و فوارق دلالية جوهرية فهناك أفعال مُدركة ماديا (ينكسر/خرج/قف)، و هناك أفعال مُدركة معنويا مثل (أراد-فكر-فهم)، و إدراك كيفية توظيف هذا الفعل و علاقاته بالنسق الدلالي الشامل يساعد على بناء فهم موضوعي ⁽⁴⁾.

لقد اهتم الشعراء المهجريون بدلالة الفعل البشري في العمل الشعري و عملوا على تشكيله وفق تصورات و ميول شعرية خاصة، و اتخذوه مطية لتصوير مواقف

¹ - ينظر : كريم زكي حسام الدين , التحليل الدلالي , ص 140-141 .

² - ينظر : ستيفن أولمان , الأسلوبية و علم الدلالة , ص 16-17 .

³ - ينظر : شكري عزيز الماضي , محاضرات في نظرية الأدب , دار البعث , ط1 , 1984 م , الجزائر, ص 63-

64

⁴ - ينظر: بدر الدين بن تريدي , الفعل زمنه و إعرابه و تصريفه , المؤسسة الوطنية للكتاب , 1992, الجزائر, ص

إنسانية تتم عن أبعاد إنسانية معينة، و من هؤلاء جبران خليل جبران في قصيدة بعنوان "الشهرة" إذ يقول : (1)

(مجتث فن المواليا)

كُتِبْتُ فِي الْجَزْرِ سَطْرًا # عَلَى الرَّمْلِ
أَوْدَعْتُهُ كُلَّ رُوحِي # مَعَ الْعَقْلِ
وَعُدْتُ فِي الْمَدِّ أَقْرَأُ # وَ أُسْتَجْلِي
قَلَمُ أَحَدٍ فِي الشَّوْاطِي # سِوَى جَهْلِي

فالقصيدية من فن " المواليا "، و هوفن شعري مُحدث ركز فيه الشاعر على مكانة الفعل أو الحدث، و دوره في بناء النسق الدلالي (الضياع و الشرود) من خلال مجال القراءة و الكتابة و التعليم ضمنه مفردات الحدث : (كُتِبْتُ/أودعته/عدت/أقرأ/لم أجد/أستجلي) وهي ذات معانٍ تصور مواقف معينة، فتتم عن دلالة البحث و الاستسقاء بينها و من خلال السياق تبرز بعض العلاقات أهمها : الترادف (كُتِبْتُ/أودعته) ، (أقرأ/أستجلي) ، و التضاد (أستجلي/لم أجد) ، و نوع من التدرج الدلالي في السياق بين (كُتِبْتُ/أودعته) . و في موقف آخر يتخذ الشاعر من حدث الأنا و حدث الآخرين موقفاً واحداً ، فيبرز بذلك علاقة الاحتواء بين الحدثين في قصيدة "حرقه الشيوخ"، إذ يقول في أبيات منها : (2)

كَمْ شَرَبْنَا مِنْ كُؤُوسٍ سَطَعَتْ # فِي يَدِ السَّاقِي كُنُورَ الْقَبَسِ !
وَرَشَقْنَا مِنْ شِفَاهٍ جَمَعَتْ # نَعْمَةَ اللَّطْفِ بِثَغْرِ الْعَسِ ! (*)
وَوَلَوْنَا الشَّعْرَ حَتَّى سَمِعَتْ # زُهْرُ الْأَفْلَاكِ صَوْتَ الْأَنْفُسِ !

في الأبيات نسق من الأفعال و الأحداث الصادرة من ذات الأنا مع الآخر في (شربنا/رشقنا/تلونا). و هي ذات معانٍ توحى بالنشوة و البهجة ارتبطت بمفردات من عالم الحس (كؤوس/شفاه/الشعر)، وهي بدورها مرتبطة بأوصاف في شكل أحداث غير تابعة لأحداث الأنا و الآخر (سطعت/جمعت/سمعت) لكنها تتناظرت مع الأحداث الأولى

¹ - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 348 .

² - المرجع نفسه ، ص 342
(*)- العس : جمعه عسّاس ، وهو القدح أو الإناء الكبير.

بوساطة هذه العوالم ، مما يوحي بنوع من الرقى الدلالي في (شربنا/رشفنا/تلونا)جراء إسناد هذه الأحداث إلى عوالم حسية، فانتقلت دلالة الحدث في الآنأ و الآخر من دلالة سلبية إلى دلالة أخرى إيجابية ، و منه تبرز بعض العلاقات الدلالية و أهمها : **التدرج** (شربنا/رشفنا)، و **التنافر** (شربنا/تلونا)، و هما علاقتان أساسيتان في السياق الشعري .

و في معنى أو بعد التحرر و الانعتاق من عالم المادة يورد **إيليا أبو ماضي** في قصيدة "المجنون" أبياتا تتوالى فيها أحداث الآنأ و تتضافر بمعانيها لتجسيد المعنى أو السياق الدلالي العام إذ يقول : ⁽¹⁾

(الرجز)

خَلَعْتُ ثَوْبًا لَمْ تُفَصِّلْهُ يَدَي # وَ هِمْتُ فِي الْوَادِي بِلا سِرْبَال

وَ خَلَّيْتُ انْطَلَقْتُ مِنْ سَلْسَلِي # وَ خَلَصْتُ ذَاتِي مِنَ الْأَوْحَال

ليقول : فَمَا أَبْكِي مِنَ الْغُرْبَةِ # عَنْ جَارٍ وَ عَنْ خَدْنِ (مجزوء الوافر)

فتتوارد الأحداث (خلعت/ همت/خلتني/انطلقت/خلصت/ما أبكي) لتجسيد دلالة الانعتاق و التطهر، و تشكيل معالم هذا المجال في التخلص من عوالم السيطرة (الثوب/السربال/السلاسل/الأحوال/الغربة)، و هي أحداث متلاحقة تتعالق فيما بينها بعلاقات أهمها : **الترادف** (خلعت/خلصت) ، (همت/انطلقت) ، و **التنافر** (لم تفصله / ما أبكي) . وإذا انتقلنا إلى **القروي** لوجدناه من أولئك الذين اعتنوا عناية شديدة بحدث الآنأ الشاعرة و موقفها الحاسم من مواضيع الحياة المختلفة، ففي قصيدة "تسبيحة الحب" يورد بعض الأبيات التي تعج بالحدث الذاتي الذي يوحي بروح التحدي و الإقدام وفي ذلك يقول ⁽²⁾:

(الوافر)

سَاجِرْفُ بِغَضِّكُمْ بِالْحُبِّ جَرَفًا # وَ أَنْسَفُ غَيْظَكُمْ بِالْحِلْمِ نَسَفًا

وَ أَنْهَلَكُمْ رَحِيقَ الصَّقْحِ صَرَفًا # وَ أَطْفِئُ فِيكُمْ مَا لَيْسَ يُطْفِئُ

وَ أَشْفِي مِنْكُمْ مَا لَيْسَ يُشْفَى

¹ - إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 472

² - الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 607 .

فمفردات (أجرف/أنسف / أنهلكم/ أطفئ/ أشفى) توحى بروح التغيير الجذري القائم على أساس القوة المادية و القوة المعنوية (الحب)، وهي مفردات تسير معانيها في مجال واحد، و تتكاثر في علاقات مختلفة لتبرز علاقة **الترادف**: (أجرف/أنسف) (أنهل/أطفئ)، و **التدرج** (أطفئ/أشفى). و في قصيدة أخرى بعنوان "قطع الحديث" يتخذ القروي من أفعاله و أفعال أحد أصدقائه مجالا واحدا ضمنه دلالة من دلالات الصداقة و الوفاء فيقول : ⁽¹⁾ (الكامل)

أَلْفَيْتُ فِي سَمْعِ الْحَبِيبِ كَلِمَةً # جَرَحْتُ عَوَاطِفَهُ فَمَا أَقْسَانِي
 قَطَعَ الْحَدِيثَ وَرَاحَ يَمَسِّحُ جَفْنَهُ # فَوَدِدْتُ لَوْ أَجْزَى يَقْطَعُ لِسَانِي
 فَطَفَقْتُ مِنَ الْمَيِّ أَكْفَكْفُ أَدْمُعِي # وَ رَجَعْتُ مِنْ نَدَمِي أَعْضُ بَنَانِي
 وَأَقُولُ وَاخْجَلِي إِذَا لَاقِيَهُ # فَبَإَيِّ وَجْهِ عَابَسَ يَلْقَانِي
 حَتَّى ظَفَرْتُ بِهِ قَمَدًا يَمِينَهُ # وَ رَنَّا إِلَيَّ بِرَقَّةٍ وَ حَنَانِ

فالأبيات مبنية على أحداث الأنا و أحداث الآخر، و كلاهما متعلق بالآخر تعالق الأسباب بالنتائج . فأحداث الأنا (ألقيت/ وددت/أجزى/ طفقت/أكفكف/ رجعت/أعض/ أقول/ لاقيته /ظفرت) تتعالق في سياقاتها مع أحداث الآخر في صورة نتائج (جرحت قطع/ راح يمسح/يلقاني/قمد/دنا) ، و تتكامل مع بعضها لتجسيد معنى الوفاء ، ضمن علاقات كثيرة و منها : التلازم (ألقيت/جرحت) التدرج (قطع/راح) ، (وددت/أجزى) (طفقت/أكفكف) الترادف (ظفرت/مدّ يمينه) .

و في تشكيل دلالي من نوع آخر يفرّغ نسيب عريضة الحدث الصادر من الذات إلى فعلين أو حدثين (حدث الذات و حدث جزء من الذات) ليشكل بذلك معنى من معاني (التيه) ففي قصيدة "رباعيات" يقول : ⁽²⁾ (مخلع البسيط)

وَسِرْتُ وَ الْقَلْبُ فِي اصْطِحَابِ # نَقْفُو هَوَى مَرٍّ فِي الْعُجَاكِ
 أَنَا وَعَيْنِي نَطِيرُ شَوْقًا # نَسِيرُ رَكْضًا بِلَا انْزِعَاجِ

¹ - المرجع السابق : ص 455 .

² - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 83 .

فمفردات (سرت/ نقفو /نطير/نسير) هي مفردات الحدث الذي يجمع ذات الشاعر بقلبه و عينيه في موقف درامي واحد، و بها تتجسد علاقة التدرج (سرت/نقفو)، والتماثل (نطير/نسير) في سياق البيت . و في معنى العشق ينتقل إلياس فرحات إلى طريقة أخرى في سرد الحدث معتمدا على الحدث الصادر من الأنا في صيغة الجموع فيُعَلِّي ذلك من قدره و يترفع على ذات الآخر من خلال دلالة الحدث في فعل الجماعة إذ يقول : ⁽¹⁾ (الكامل)

تَهْفُو إِلَيْكَ نَفْسُنَا مُشْتَاقَةً # وَلَهِيَ تَزِيدُ عَلَى الْبَعَادِ وَلَاءَ
تَهْوَى سُهُولِكَ وَ الْجِبَالِ وَتَشْتَهِي # خَلْفَ الرَّمَالِ الْوَاحَةِ الْخَضْرَاءَ
فمفردات (تهفو/تزيد /تهوى /تشتهي) ذات دلالات حميمية صادرة من الذات الشاعرة المجسدة في جزء من أجزائها، و هي النفس التي جاءت بصيغة الجموع لتضفي على الدلالة نوعا من الرقي و الفخار، و بذلك تتجسد بعض العلاقات و أهمها: الترادف (تهوى/تشتهي ، التدرج (تهفو/تزيد) .

أ- 2 - مجال حدث الآخر :

يضطر الشاعر في مجالات أخرى ليعبر عن سلوك الذات الأخرى المقابلة ليصف الحدث الصادر منها سواء أكان ماديا أو معنويا، ومنه يتضح موقف هذا الشاعر من الحالة أو المضمون عبر تشكيل أنساق الحدث الدلالية المجسدة لموقف الآخر من خلال أفعال تصدر عن الذات مباشرة، أو عن أشياء تتعلق بها (النفس /القلب/ الجوارح)، و عادة ما يخاطب الشاعر ذات الآخر في صيغ مفردة أو جماعية و من صور هذا المجال مخاطبة جبران خليل جبران للذات الأخرى في صيغ الجماعة مُبْدِيًا بُعْدًا دلاليا يصور تحدي الشاعر لهما بقصيدة "إذا غزلتم"، إذ يقول : ⁽²⁾ (الرجز)

إِذَا غَزَلْتُمْ حَوْلَ يَوْمِي لِلظُّنُونِ # وَإِنْ حَبَكْتُمْ حَوْلَ لَيْلِي الْمَلَامِ
فَلَنْ تَذْكُرُوا بُرْجَ صَبْرِي الْحَصِينِ # وَلَنْ تَزِيلُوا مِنْ كُتُوسِي الْمُدَامِ

¹ - ينظر: سمر بدران قطامي ، إلياس فرحات ، شاعر العرب ص 191 .

² - جبران خليل جبران المجموعة الكاملة ، ص 347 .

ناظر الشاعر في البيتين بين أفعال الماضي (غزلتم/حبكتم) و بين أفعال المضارع (تدكوا/تزيلوا) المنفية، وهي تتكامل دلاليا في الدلالة على الفعل السلبي، و منه يبرز التحدي القائم على علاقة الترادف كعلاقة أساسية (غزلتم/حبكتم) ، و التنافر (تدكوا/تزيلوا) ، و التنافر هنا يصور و يعدد معنى التحدي . و في حالة أخرى و بنفس صيغ الجموع في الذات الأخرى يقوي جبران مبدأ التحدي ليورد مجموعة أحداث متسلسلة في قصيدة "سكوتي إنشاد" إذ يقول : ⁽¹⁾ (الرجز)

لَوْمُوا وَ سُبُّوا وَ الْعُنُوا وَ اسْخَرُوا # وَ سَاورُوا أَيَامَنَا بِالْخِصَامِ
وَ ابْغُوا وَ جُورُوا وَ ارجمُوا وَ اصْلَبُوا # فَالرُّوحُ فِينَا جَوْهَرٌ لَا يُضَامُ
فأفعال الأمر المتسلسلة تدخل فيما بينها في علاقات الترادف، و التنافر في آن واحد في تشكيل دلالي مضطرب يعتمد على تداخل هذه المترادفات (سُبُّوا/العنوا) و المتنافرات (ارجموا/اصلبوا)، ليمر في الأخير النتيجة و الغاية من هذه الأفعال (فالروح فينا...)، و منه يبرز التحدي و الرقي الدلالي المتصل بذات الأنا عندما صاغها الشاعر في صوت الجماعة (أيامنا/فينا) .

في معنى دلالي آخر يبرز أبو ماضي سخطه للذات الأخرى (الآخر) من خلال الحدث الذي يصدر عن إحدى متعلقاتها بقصيدة "عُباد الذهب"، إذ يقول: ⁽²⁾ (البسيط)

مَاتَتْ ضَمَائِرُهُمْ فِيهِمْ أَنَانِيَةٌ # فَلَيْسَ تَنْشُرُ حَتَّى تَنْشُرَ الرِّمَمُ
سَاءَتْ خَلَائِفُهُمْ أَوْ لَا خَلَقَ لَهُمْ # إِلَّا الشَّرَاهَةُ وَ الْإِيثَارُ وَ النَّهَمُ
إِذَا رَأَوْا صُورَةَ الدِّينَارِ بَارِزَةً # خَرُّوا سُجُودًا إِلَى الْأَذْقَانِ كُلِّهِمْ
قَدْ أَقْسَمُوا أَنَّهُمْ لَا يُشْرِكُونَ بِهِ # بَنَسَ الْإِلَهَ وَ بَنَسَ الْقَوْمَ وَ الْقَسَمُ
اعتمد أبو ماضي على الحدث في إطاره الزمني الماضي ليجسد و يقرر وقوع الحدث في (ماتت /سأئت /رأوا/ خروا/ أقسموا)، كما اعتمد على المضارع المنفي في سياق الماضي (ليس تنشر/لا يشركون)، و تتقاطع دلالات هذه الأحداث في صور تتعلق

¹ - المرجع السابق: ص 339 .

² - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 505 .

بذوات الآخر و بعض متعلقاتها (ضمايرهم /خلائقهم.) بالاعتماد على علاقات الترادف (ماتت/ليس تنتشر)، والتدرج (رأوا/خرؤوا) ، الاحتواء (أقسموا /لا يشركون) و هي علاقات رغم تنوعها إلا أنها تتجه نحو بناء المعنى أو البعد الدلالي السلبي في الموقف المصور .

كما قد يعتمد الشاعر على تنويع أزمنة الحدث بين الماضي و المضارعة في سياق دلالي مشترك يبرز موقفا إيجابيا متصلا بذات الآخر مع الحفاظ على صيغة الجموع كقصيدة (نخب الجنود) لنسيب عريضة، إذ يقول (1): (مجزوء الكامل)

رَغِبُوا الْغِنَا كَرَهُوا الْبَقَا # لَمَّا غَدَا وَزَرَا
فَمَشُوا عَلَى جَمَرِ الْفَضَا # نَحْوَ الْعِدَى خَطَرَا
يَبْغُونَ مِنْ حَرَزِ النِّهَا # يَةِ وَ الْمَدَى أَمْرَا
يَشْرُونَ فِي سُوقِ الْبَسَا # لَةِ وَ الْهُدَى نَصْرَا
فَتَعَمَدُوا بِالنَّارِ فِي # يَوْمِ الْفِدَى جَهْرَا

فحشد عريضة لهذا الموقف أحداثا تختلف زمنا بين الماضي (رغبوا /كرهوا/ مشوا/ تعمدوا) ، و بين المضارع (يبغون/ يشرون)، و قاطع بينها في الدلالة ليبرز التضاد (رغبوا/كرهوا) في صورة المقابلة ، والتدرج بين ثلاثة أفعال (مشوا/يبغون/يشرون) وفيه اعتمد التناظر بين (يبغون/ يشرون) ليعدد في المعنى المتدرج، و خلص إلى حدث (تعمدوا) في صفة الماضي لدلالة على النتيجة الحاسمة و المؤكدة سلفا، و هي الشهرة في قوله (يوم الفدى جهرا) . و في مخاطبة الذات الأخرى بصيغة المفرد لبناء بعد دلالي ينم عن الإكبار و الإجلال يورد القروي قصيدة "إيليا أبو ماضي" راثيا إياه و ذاكرها بعض خصاله، و من السياقات الدلالية التي عبرت عن هذا المعنى قوله : (2)

إِنْ تَكَرَّهَ الشُّكْوَى أزلْ أسبابَهَا # لَا يَسْكُتُ الْجَوْعَانُ حَتَّى يُطْعَمَا (الكامل)
أَوْ شَبِثَتْ أَنْ يَتَرَنَّمَ الْبَاكِي فَصِلْ # حَبْلًا عَلَى شَفَةِ الْحَفِيرِ تَصَرَّمَا

1 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ،ص82

2 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص397 .

أَعِدِ الْبَشَاشَةَ لِلَّذِينَ تَرَكْتَهُمْ # رَهْنِ الْكَابَةَ فِي ظِلَامٍ كَالْعَمَى
وَ أَغِثْ "جَدَاوْلَكَ" الَّتِي تَرَوِي الظَّمَا # وَ يَكَادُ يَقْتُلُهَا لِرُؤُوتِكَ الضَّمَا

إنَّ ما يميز هذه الأبيات هو اعتماد القروي أحداثاً أو أفعالا صادرةً عن ذات الآخر (إيليا أبو ماضي) عن طريق الأمر الذي اتخذ منه وسيلة من وسائل إبراز حدث الآخر (أزل/ فصل/ أعد/ أغث)، و هي أفعال قد صدرت بالفعل في حياة (إيليا أبو ماضي) ومازالت تصدر في مَنْ يقرأ شعره و بذلك تتعالق هذه الأوامر في علاقات و منها: التلازم (شئت/فصل)، (تكره/أزل)، و الترادف (أعد/أغث)، و التضاد (أزل/ فصل) و بين فعلين (تكره/شئت) مضارع و ماضٍ .

و في ظرف آخر يزواج القروي بين حدث الآخر كذات مفردة و بين حدث الأنا كذات مفردة كذلك، ليبرز من خلالها موقف الأنا من الآخر في تعالق الأحداث ببعضها البعض، و منها يبرز موقف الآخر السلبي بفعل أحداثه الصادرة كما في قصيدة "الصفح"، إذ يقول في بعض أبياتها ⁽¹⁾:

(الوافر)

تَحْيِرَ بِي عَدُوِّي أذْ تَجَنَّى # عَلَيَّ فَمَا سَأَلْتُ عَنْ التَّجَنَّى
وَ قَابِلَ بَيْنَ مَا أَلْقَاهُ مِنْهُ # وَ مَا يَلْقَى مِنَ الْإِحْسَانِ مِثِّي
يُبَالِغُ فِي الْخِصَامِ وَفِي التَّجَافِي # فَأَغْرَقُ فِي الْأُنَاةِ وَ فِي النَّانِي
أَوْدُ حَيَاتُهُ وَ يَوْدُ مَوْتِي # وَكَمْ بَيْنَ التَّمْنَى وَ التَّمْنَى

قابل القروي بين أحداث الذات الآخر (تحيّر/ تجنّى/ قابل/ يلقى/ يباليغ/ يود) و بين أحداث الأنا (سألت/ ألقاه/ أغرق/ أود)، و هي في غالبيتها أفعال مضارع تجري في استمرارية دائمة ، و تتعالق في الأبيات لبناء معنى الصفحة الصادر من ذات الأنا كنتيجة لأحداث الآخر، و منه تتحدد سياقات الدلالة للأنا مع سياقات الآخر في علاقة التضاد (تحيّر/ ما سألت) ، (ألقاه/ يلقى) ، (يباليغ/ أغرق) ، (أود/ يود) إلى جانب بعض

العلاقات الخاصة بكل سياق على حدة ، ومنها التدرج (تحيير/تجنّي) في حدث آخر و التنافر (أغرق/أود) في حدث الأنا .

و في حالة أخرى يجسد إلياس فرحات حدث الآخر و يقابله لا بذاته بل بذات كائن آخر لا يتعلق بالبشر بل بالحيوان (الذئب) للوصول إلى دلالة السخط و الاستهجان إزاء طبائع بعض البشر، إذ يقول (¹):

الذئبُ لا يَسْطُو إذا لم يَجْع # وَ أَنْتَ تَسْطُو جَائِعًا وَ مُتَخَمًا
بَلْ أَنْتَ يَا إِنْسَانُ عِنْدَ الشَّيْبِ # وَ الرِّيِّ مَا تَزْدَادُ إِلَّا نَهَمًا
ليقول :

الذئبُ يَتْرُكُ شَيْئًا مِنْ فَرِيسَتِهِ # لِلجَائِعِينَ مِنَ الذُّبَابِ إِنْ شَبَعَا
وَالْمَرْءُ وَهُوَ يُدَاوِي الْبَطْنَ مِنْ بَشَمٍ # يَسْعَى لِيَسْلُبَ طَاوِي الْبَطْنَ مَا جَمَعَا
فأحداث الذات في الحيوان تتقابل دلاليا مع أحداث الذات الأخرى بالشكل (لا يسطو/ تسطو) (يترك/ يسلب)، و تفرق في ذات الآخر (تزداد/ يداوي/ يسعى)، و ذات الذئب (لم يجع/شبع)، و ذات الجائع (ما جمعا)، لتبرز بعض العلاقات الجانبية من مثل الترادف (تزداد/يسعى)، (لم يجع/شبع)، و هي علاقة تجسد طبيعة الإنسان الطامعة و طبيعة الذئب القنوعة ، و علاقة التضاد (سلب/ما جمعا) بين الإنسان و الجائع .

ب- أبعاد الوصف (الحالة) (Situation)

ب-1- مجال وصف الأنا : لا يختلف مجال الوصف أو الحالة عن مجال الحدث أو الفعل لأنّ الحدث قد يتصل بالذات، فتوصف به مباشرة بوسائل كثيرة تفسرها المعارف النحوية و الصرفية في مباحث كثيرة منها (الخبر الدال على الصفة/النعته/الحال المفردة أو الجملة/اسم الفاعل/اسم المفعول)، وهي معارف تساعد في ضبط بعض السياقات الدلالية التي تسعى إلى بناء مفهوم أو نسق دلالي خاص يعتمد على إبراز موقف ما بواسطة هذه التقنيات ، و لذلك اعتمد شعراء المهجر هذا

¹ - ينظر: سمير بدران قطامي ، إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر، ص 163-164 .

الأسلوب للوصول إلى تصوير الموقف الخاص بالذات الشاعرة أو الذات الأخرى
لأنه أقصر و أوجز طريقة تعتمد على اختصار الحدث (الفعل) في الذات مباشرة
دون اللجوء إلى تركيب هذا الموقف بالاعتماد على الحدث الصادر منها .

ومن أبرز الصور في توضيح الأنا، و منه إظهار ذلك التيه و الضياع في ذات الأنا
بالاعتماد على الوصف بالإخبار قصيدة "مجنون" لأبي ماضي، إذ يقول فيها :⁽¹⁾

أنا الشادي ، أنا الباكي # أنا العاري ، أنا الكاسي (الهزج)
أنا الخمرة ، و الدن # أنا الساقى ، أنا الحاسي

فمفردات الوصف (الشادي /الباكي /العاري /الكاسي /الخمرة /الدف /الساقى /الحاسي)
تتشكل من موجودات مادية أساسها الشاعر كإنسان والصفات التي تليه، ثم من مجموعة
أدوات (الخمرة /الدف) التي وظفت في سياق الوصف ، و بها تتشكل مجموعة علاقات
أهمها :التضاد (الشادي/الباكي) ، (العاري/الكاسي) ، ثم علاقة الاحتواء
(الخمرة/الدن)، و بالاعتماد على علاقة التضاد يورد أبو ماضي شيئاً آخر في الوصف
الذاتي بنفس القصيدة إذ يقول :⁽²⁾ (الهزج)

و لا ضُعفي ، و لا عزمي # و لا قُبحي ، و لا حُسني
فكم أهرُبُ مِنْ نَفْسِي # و مَالِي مَهْرَبٌ مِنِّي

فالبيت الأول يعتمد على تضاد (ضعفي/عزمي) ، (قبحي/حسني)، و هي مفردات ذات
معانٍ متقابلة تجسد معنى التيه و الجنون . وفي نفس النسق بقصيدة " الطين " يعتمد
أبو ماضي على علاقة التضاد أو التقابل ليبرز وصف الأنا من خلال وصف الأنا
الأخرى (الآخر) بالتركيز لا على ذات الأنا بل على متعلقاتها، فيقول في بعضها (⁽³⁾):

أدْمُوعِي خَلٌّ وَ دَمْعَكَ شَهْدٌ # وَ بُكَائِي ذُلٌّ وَ نُوحُكَ سُودٌ ؟ (الخفيف)
وَ ابْتِسَامِي السَّرَابُ لَارِيَّ فِيهِ # وَ ابْتِسَامَاتُكَ اللَّالِي الْخُلْدُ

1 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص472 .

2 - المرجع نفسه : ص 472 .

3 - المرجع نفسه ، ص260 - 261 .

ليقول : كنتَ طفلاً إذا كنتَ طفلاً وتَغْدُو # حينَ أَعْدُو شَيْخًا كبيرًا أَدْرُرُ (*)
فمفردات الموجودات (خل/شهد /طفلا /شيخا)، والمجردات (ذل /سؤدد /بكاء /نوح)
و غيرها تقف بمثابة أوصاف للشاعر و صديقه الإنسان، وهي صفات تخص بعض
متعلقات الشاعر و الأنا المقابلة (الآخر)، دخلت في علاقات أبرزها: **التضاد**(خل
/شهد)، (ذل /سؤدد)، (بكاء/نوح)، (طفلا/شيخا)، (السراب/الآلي)، وبها يتضح
مجال الشاعر الذي يضم أوصاف (خل /ذل/ السراب /طفلا)، ومجال الأنا المقابلة
(شهد/سؤدد/ الآلي/ شيخا). وفي تشكيل دلالي آخر يجمع نسيب عريضة بين صفات
الذات في الأنا مع صفات الذات في الأنا المقابلة (الآخر) في سياق واحد بقصيدة "ادن
مني"، إذ يقول : (1)

ادنُ مني ! إِنَّا شَبِيهَان نَرْعَى # دِمْنَةُ الْعَيْشِ جَاهِلِينَ الْحَبَالَةَ
ادنُ مني ! إِنَّا طَرِيدَان فِي قَفْ # رَوَّكْلٌ مِّنَّا يُخَافُ خِيَالَهُ
وكلانَا ضَلَّ الطَّرِيقَ وَ لَا يَد # ري وَ كُلُّ مَنَّا يُرَاقِبُ آلَهُ
ليقول : أَنْتَ خَلِيٌّ وَأَنْتَ صَاحِبُ سِرِّي # وَ فُؤَادِي يَتَلَوُ عَلَيْكَ جَمَالَهُ
فَعَمَدُ إِلَى وَصْفِ ذَاتِ الْأَنَا مِنْ خِلَالِ الْمِطَابَقَةِ بَيْنَ صِفَاتِهَا وَ صِفَاتِ الذَّاتِ الْمَقَابِلَةِ
(الآخر) في مفردات (شبيهان/طريدان)، أو من خلال الإتيان بالصفة عن طريق
التركيب الوظيفي الفعلي بالحدث (ظل الطريق / يراقب آله) ، أو اختصار الصفة
في مفردة واحدة بصفة المفرد (خلي/صاحب سري) ، و منه تتضح علاقات ومنها:
الاشتغال (شبيهان/طريدان) ، **الترادف** (خلي/صاحب سري) ، **التدرج** (ظل الطريق/
يراقب آله) ، و بالاعتماد على تجسيد بعض الصفات عن طريق الأحوال يورد
عريضة في قصيدة "في القفر العظيم" أبياتا يدمج فيها بين حالة الذات و حالة الذات
المقابلة (الآخر)، ليقول : (2)

1- نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ص 146-147

2 - المرجع نفسه: ص 190 .

(*) - أدرر : فعل من مصدر (الدرر) بمعنى جواهر الكلام .

فَسِرْتُ وَالرَّكْبَ نَطْوِي # حَزُونَهَا وَالسُّهُولَا

نَرَى السَّرَابَ فَتَرَوِي # وَ نَطْلُبُ الْمُسْتَحِيلَا

سِرْنَا حَثِيثًا وَ كُنَّا # نَهِيمٌ فِي كُلِّ وَادٍ

الْقَلْبُ يَفْقُو هَوَاهُ # وَ نَحْنُ إِثْرَ الْفُؤَادِ

وَ هُنَا وَحَدَّ الشاعِر بين حالة الأنا و حالة الذات المقابلة (الآخر) في مجموعة أحوال (نطوي حزوننا/ حثيثا/ كنا نهيم في كل واد/ نحن إثر الفؤاد)، و هي دلالات تنطوي على دلالة الاشتراك في الهموم و الظنون، كما تنطوي على دلالة الهموم و الكروب وفيها تتجسد علاقة الترادف (نطوي /نهيم) ، (نرى السراب/ نطلب المستحيل) و التناظر (سرنا حثيثا/ نحن إثر الفؤاد) ، و هو ما فعله ميخائيل نعيمة في قصيدة "الطريق" عندما أورد أبياتا يقول فيها : (1)

فَانْتَشَرْنَا فِي جِهَاتِ الْقَا # فَرَنَسْتَجْلِي الْأَثَرَ

وَ سَنَبْقَى نَفْحَصُ الْآثَارِ # ثَارَ مِنْ هَذَا وَ ذَاكَ

وَ سَنَبْقَى فِي انْتِقَالٍ # وَ شَقَاءٍ وَ عَذَابٍ

وَ صُعُودٍ وَ هُبُوطٍ # وَ ذَهَابٍ وَ إِيَابٍ

فَعَدَّدَ نعيمة بين أحوال الذات و الذات المقابلة بمفردات (في انتقال/ شقاء/ عذاب) أو بعبارات (نستجلي الأثر/ نفحص الآثار)، وبها تتجسد علاقة الترادف (انتقال / شقاء / عذاب)، و التضاد (صعود/ هبوط) ، (ذهاب/ إياب) .

ب-2- مجال وصف الآخر : في هذا المجال يتعرض الشاعر المهجري إلى وصف حالة الذات المقابلة (الآخر) بعرض سلوكها من خلال نسق دلالي معين في هيئة صفات، أو أحوال، أو أخبار، و يتخذ من هذه الذات مواقف معينة تعارض أو تساند مواقفه التي تتكشف من خلال السياق أو البعد الدلالي العام و الموحد ، و قد يتعرض الشاعر في هذا المجال إلى الصفة المباشرة في الأنا المقابلة ، كما قد يتعرض

¹ - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 44 .

إلى بعض متعلقاتها ، و من أهم نماذج هذا المجال عند القروي و صفه للحداد بالثور
في قصيدة "الثور"، إذ يقول : (1)

حَامِلَ النَّيْرِ مُنْذُ بَدَأَ الْوُجُودِ # خَاضِعًا صَابِرًا وَدِيعًا كَرِيمًا

تَقْبِلُ الْوَخْزَ وَ الْعَذَابَ الْأَلِيمَا # غَيْرَ شَاكٍ ظَالِمًا وَغَيْرَ حَقُودِ

فمفردات (حَامِلَ النَّيْرِ / خَاضِعًا/صَابِرًا/وديعًا/كريمًا/تقبل الوخز/غير شاك/غير حقود)
كلها أوصاف موجهة للذات المقابلة (الآخر) تتم عن دلالات مختلفة و متنوعة تصب
كلها في معنى الإجلال و الإكبار، و قد صيغت بكيفيات مختلفة (مفردات/تراكيب
إضافية /جمل)، و تداخلت بعلاقات مختلفة، و منها: الترادف (تقبل الوخز/خاضعًا)
(صابرا/غير شاك) (كريما/وديعا)، و التنافر (حامل النير/غير حقود) ، و علاقة التنافر
في حد ذاتها ساهمت بطريقتها في إبراز خصلتين أساسيتين في هذا الموقف الدلالي
و في موقف آخر يخاطب القروي الذات المقابلة (الآخر) في صيغة الجماعة بقصيدة
"أبطال لبنان"، و في معنى الإجلال و الإكبار يقول : (2)

(الرمل)

أَنْتُمْ الْأُمَّةُ إِنْ عُدَّ الْأُمَمُ # يَا أَبَاةَ الضَّيِّمِ يَا نَسْلَ الْكَرَمِ

يَا لِيُوثَا بَيِّضُوا وَجَهَ الْعُلَى # بَدَمٍ فَأَعْجَبُ لَتَبْيِضُ يَدَمُ

خَيَّمُوا فِي ظِلِّ أَعْطَافِ الْقَنَا # فَحَكُّوا مِنْهَا أَسْوَدًا فِي أَجَمِ

حشد القروي للذات المقابلة (الآخر) أوصاف (الأمة/أبابة الضيم/نسل الكرم/ليوثا/أسودا)
وهي أوصاف صريحة مباشرة تنوعت معانيها بين وصف الأحوال، و وصف الأفعال
و فيها تقاطعت علاقات : الترادف (ليوثا/أسودا)، والاحتواء(الأمم/الأمة) ، والتنافر(أبابة
الضيم/نسل الكرم)، والتنافر هنا مزيّة وصف تساعد على إبراز الموصوف في صفتين
متباعدتين .

1 - الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص 504 .

2 - المرجع نفسه : ص 388 .

و في حالة أخرى يتجه إيليا أبو ماضي إلى نساء الجزيرة العربية في قصيدة "مسرّح العشاق" ليورد نسقا عموديا في وصف الذات المقابلة (الأخر) بصفة الجموع، إذ فيقول: ⁽¹⁾

أهّا عليكِ وَ آه كي # تأتيك ربّاتُ الخُدُور
ليقول : القاسياتِ على القُلُو # بِ الجانياتِ على الخُصُور
المالكاتِ على الـلّا # لى في القلائدِ والنُّغُور
الضاحكاتِ من الدّلا # ل اللاعباتِ من الحُبُور
الأخِذاتِ قلوبنّا # في زيّ طاقاتِ الزّهُور

فرّع أبو ماضي في مفردات الوصف و دلالتها في (ربّات الخدود/ القاسيات /الجانيات/ المالكات/ الضاحكات/ اللاعبات/ الأخذات)، و حافظ على هذا النسق في بداية كل بيت ليبيدي من خلالها الإعجاب و الافتتان بهنّ في القسوة و الدلال، و منه تبرز بعض العلاقات، و منها : الترادف (القاسيات/الجانيات)، و (المالكات/الأخذات)، و التنافر (اللاعبات /الضاحكات) .

و قد يلجأ الشاعر في مواقف وصف الذات المقابلة (الأخر) إلى البحث عن نماذج خاصة في ذات الآخر دون النماذج الأخرى، ليتخذ منها موقفا دلاليا معينا ، فهذا جبران خليل جبران يتعرض في قصيدة "المواكب" إلى وصف طائفة من الناس دون غيرها، إذ يقول : ⁽²⁾

وأكثرُ النَّاسِ آلاتٌ تُحرَكُها # أصابعُ الدَّهرِ يَوْمًا ثم تَنكسِرُ
فلا تقولنَّ هذا عالَمٌ علَمٌ # ولا تقولنَّ ذلكَ السيّدُ الوقِرُ
فأفضلُ النَّاسِ قُطعانٌ يَسيرُ بها # صَوْتُ الرُّعاةِ وَ من لم يمشِ يَندثرُ
و منه يورد بعض الأوصاف الخاصة ببعض الفئات و منها (أكثر الناس/ آلات/ عالم /علم/ السيد /الوقر /أفضل الناس /قطعان)، اعتمد في ذلك على علاقات تبرز من خلال السياق العام و هي: التنافر (السيد/الوقر)، و الاحتواء (أكثر الناس/آلات)

¹ - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص314 .
² - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة العربية ، ص199

والتضاد (أفضل الناس/قطعان) . و بنفس السلوك اتخذ نسيب عريضة بعض فئات الذات المقابلة (الآخر) مسرحا للوصف في قصيدة " أقلب الصفحة في سفر الدهور", إذ يقول في بعض أبياتها : ⁽¹⁾ (مجزوء الرمل)

يَا نَدِيمِي ، إِنَّ بَعْضَ النَّاسِ # سَ إِذَا جُسْتَ الْأُمُورُ
عَالَمٌ يَبْحَثُ طَوْلَ الْـ # عُمَرُ مَا بَيْنَ السَّطُورِ
جَامِعٌ فِي صَدْرِهِ مَا # لَيْسَ تَحْوِيهِ الصُّدُورُ

فركز عريضة في هذا الموقف على وصف ذات الآخر من خلال علاقة الإحتواء بين (عالم/جامع), ثم أعقب كل وصف منها بما يخص دلالة الوصف فيه؛ فالعالم في سياق الأبيات ما يختص بالكتابة و القراءة, أمّا الجامع ما يجمع في صدره مما يحفظه و لا يختص به غيره.

كما يلجأ الشاعر كذلك إلى وصف ذات الآخر من خلال متعلقاته ، و منها قصيدة لإياس فرحات يتعرض فيها إلى وصف المرأة الحديثة من خلال ثيابها، إذ يقول : ⁽²⁾

قَتُوبُكَ يَوْمًا كَجِلْدِكَ لَوْلَا # بُرُوزُ النَّهْودِ عَدَدْنَا الضُّلُوعَا (المتقارب)
وَيَوْمًا بِشَكْلِ قَمِيصٍ يَسُوعَ # وَ سَيِّعًا وَحَاشَا قَمِيصَ يَسُوعَا
وَيَوْمًا نَرَاهُ كَثِيرَ الثَّنَايَا # وَ يَوْمًا بِيَعُضِ الثَّنَايَا قَتُوعَا

فاتخذ من مفردات الوصف (كجلدك/ضيقة/وسيعا/كثير الثنايا/ببعض الثنايا/قنوعا) مفاتيح الدلالة لبناء معنى السخرية و الاستهجان ، و منه تبرز علاقة **التضاد** (كجلدك/وسيعا), (كثير الثنايا/ببعض الثنايا) .

¹ - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص222 .

² - ينظر:سمير بدران قطامي ,إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر, ص 171 .

نتائج و فوائد

- في الأبعاد الدلالية لحدث الأنا نرصد تعدد هذه الأبعاد بتعدد المواقف، فمن الإحساس بالضيق إلى النشوة و الابتهاج ، و التطهر ، و التحدي ، و الوفاء و الحب، و الإخلاص ،. و فيها نوع الشاعر المهجري في تقنيات التعبير عن حدث الأنا بصفة مباشرة، أو بالتركيز على أحد متعلقاتها ؛كالقلب أو اليد، أو النفس ، أو لجوء الشاعر إلى حدث الأنا المقابلة، و بيان علاقتها بأحداث الأنا، كما قد يلجأ الشاعر إلى معاملة الذات بصيغة الجموع (الأنوات) لغايات ذاتية .

- أمّا علاقات هذا المجال الفرعي، فقد سيطر الترادف و التدرج على بقية العلاقات الأخرى ؛كالتنافر، و التضاد، و الاحتواء، و التلازم ، لأنّ الشاعر المهجري ولوع بالبحث عن صور مختلفة نفسية و مادية لأفعاله ، كما يسعى جاهدا عبر التدرج للوقوف على أبعاد و درجات هذا الفعل أو الحدث ، و نلاحظ كذلك تفضيل الشاعر لاستعمال الأزمنة الماضية و المضارعة، و سيطرة أفعال الماضي تتم عن اقتناع الشاعر بما فعل، بل يسعى إلى ترديد أفعاله في مواقف كثيرة و إذا التفت إلى المضارع فيوظفه للتعبير عن أفعاله المقبلة، و ييشر بها في قوالب التهديد أو الوعيد أو للدلالة على استمرارية أفعالها و أثرها في المحيط و الواقع .

- أمّا في الأبعاد الدلالية لحدث آخر، فقد عدّد الشاعر في وصف المواقف، فمن التحدي ، إلى السخط ، و الإكبار ، و فيها نوع الشاعر كذلك في تقنيات التعبير عن حدث الآخر، فمن إتخاذ صيغة الأفراد إلى صيغ الجموع، إلى تقنية المقابلة بين حدث الأنا، و حدث الآخر مع الاعتماد على حدث الآخر كمنطق لتصوير الموقف، و يلجأ الشاعر المهجري إلى اتخاذ نوع من المقارنة بين حدث الآخر و حدث بعض المخلوقات الحيوانية (كالدّب) للتعبير عن موقف السخط .

— أمّا عن العلاقات فقد سيطر الترادف، و التنافر، و التضاد بنسب متساوية على بقية العلاقات و منها : الاحتواء، و التلازم، و التدرج ، و بالعلاقات السابقة يُبرز الشاعر فعل أو حدث الآخر بالترادف، و يعدد من دلالاته بالتنافر، كما يعود إلى إبراز جوانبه السلبية بالتضاد، و لم يفت الشاعر المهجري العناية بأزمة هذا الحدث، فوظف، و نوع في أفعال الماضي و المضارع بشكل واسع و اقتصر على أفعال الأمر في مواقف قليلة، و أهمها موقف التحدي .

— أمّا في الأبعاد الدلالية الخاصة بوصف الأنا فقد اعتمد الوصف على مواضع مختلفة في التركيب الوظيفي، أو في البنية الصرفية ، فمن الأخبار (خبر المبتدأ/ خبر النواسخ) ، إلى الأحوال (مفردات/ جُمْل/أشباه جُمْل) ، إلى اعتماد صيغ أسماء الفاعل والمصادر و المثنى ، للتعبير عن مواقف دلالية خاصة أهمها الضياع ، والوفاء ، واللوم ، والاستعطاف ، ولجأ إلى تقنيات أفراد الأنا بالوصف أو المقابلة بينها و بين وصف الذات المقابلة (الآخر)، أو دمج هذه الأنا مع غيرها في صيغ الجموع ، إذ برزت بذلك علاقات كثيرة سيطر عليها التضاد ثم الاحتواء، والترادف، و في الأخير التدرج، و التنافر ، كما وظف الشاعر المهجري التضاد بصورة بارزة للتعبير عن موقف التيه و الضياع أو الشك والحيرة في ذاته أو بينه و بين الذات المقابلة .

— و في الأبعاد الدلالية الخاصة بوصف الآخر خَصَّ الشاعر المهجري هذا المجال الفرعي للتعبير عن موقفين هامين و هما : الإعجاب و الإكبار، أو السخط و التحقير، و لجأ في ذلك إلى خطاب الذات الأخرى في صيغ الجموع أو التركيز على بعض متعلقاتها المادية و المعنوية ، أو تخصيص الوصف في طائفة أو جماعة معينة من الذوات المقابلة دون غيرها، و بذلك كان اعتماده على علاقة التنافر، ثم الترادف ، و خصَّ التنافر لإبراز خصال الذات الأخرى (المقابلة)، و تفريع دلالات الوصف فيها ، أمّا علاقات الاحتواء و التضاد فلم يول لها الشاعر أهمية خاصة .

المبحث الثاني : التشكيلُ الأسلوبِي وَ المكونُ التصويرِي وَ الرَّمْزِي

I - أبعاد الصورة المَهْجَرِيَّة

أ - مَصادرِ الصُّورةِ المَهْجَرِيَّةِ

ب - وسائلِ الصُّورةِ المَهْجَرِيَّةِ

II - أبعاد الرَّمْزِ المَهْجَرِي

أ - الرَّمْزِيَّةُ الكِنَائِيَّةُ

ب - الرَّمْزِيَّةُ التَّمثِيلِيَّةُ

المبحث الثاني : التشكيل الأسلوبي و المكون التصويري و الرمزي

اهتمت الدراسات النقدية الأسلوبية المنصبة على الأدب المهجري و شعره بمجال الصورة و الرمز ، و حاولت الوصول من خلال هذا المجال إلى الكشف عن طبائع و خصائص الصورة المهجريّة وعلاقتها بالرمز، و دور كل منهما في صياغة التجربة الشعرية المهجريّة ، ففيهما تتجسد الأحاسيس و تتشخص الخواطر و الأفكار و تنكشف رؤية الشاعر الخاصة للعلاقات الخفية و الحقيقية في عالمه .

و لا يمكننا بهذا الصدد القول بأنّ الرمز و الصورة شيء واحد ، بل هما مختلفان من حيث البناء على الرغم من تعاونهما في الأداء و اختلافهما في درجة التجريد >> فالرموز أكثر تجريدا من الصورة التي تدرك -عادة- بتداخل الحواس و تراسلها في حين أنّ الرمز يكمن في لا محدودية الإيحاء << (1).

لم يغفل النقاد القدامى جانب التصوير في الشعر العربي ، و حاول بعضهم ضبط معاني الصورة و طرق التصوير الفني في الأدب ، إذ تجمع أغلب الآراء على استعمال الصورة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي ، تطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات >> فكان العرب في السابق يستعملون لفظ (الاستعارة) للدلالة على بعض ما تدل عليه كلمة (الصورة) الآن مدلولها يتسع حيث يشمل مدلول بعض الألفاظ مثل (التشبيه) و(الكناية) و (المجاز) << (2)، لهذا وقف كل من الشاعر و الناقد العربي القديم على الشكل الخارجي للصورة وقوفا تحدده الحواس فقط (كتشبيه الخد بالفتحاح - مثلا -) دون الوقوف على أبعاد هذا التصوير واتصاله برغبات النفس و الشعور، و من هنا كان للنقد الحديث الدور الهام في إبراز مكانة الصورة و ربطها بالتجربة، و الشعور، و الفكرة ، فلم تعد الصورة تقوم على توضيح المعنى أو زيادة المعرفة فقط، بل تعدت إلى كشف مستويات أخرى نفسية وثقافية، و اجتماعية، فالصورة الفنية الحديثة تقع في مستويين هامين هما:

1 - مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، ص : 133 .

2 - صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، ص 75 .

>> مستوى الدلالة، و مستوى النفس، فالوظيفة الدلالية واحدة في البلاغة القديمة
أما الوظيفة النفسية فمغايرة و قد يكون ما تتضمنه الصورة من هذه الناحية << (1).

والرمز كذلك من المباحث التي طرقها النقاد القدامى لكن على سبيل الإشارة أو
التوضيح من دون إبراز هذا الجانب من جوانب التعبير في العمل الشعري، فهذا "قدامة
بن جعفر" في كتابه "نقد الشعر" يعرف الرمز بـ>> إنما يستعمل الرمز في
كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس و الإفضاء به لبعضهم << (2) ، و لم يلق الرمز
مكانته كبعد فني و جمالي خاص إلا من خلال الدراسات اللغوية النقدية الحديثة
في الغرب، وعلى رأسهم المفكر الألماني "يونيغ" الذي يرى في الرمز تلك الوسيلة
لإدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره ، و هو من أفضل الطرق الممكنة للتعبير
عن شيء لا يوجد له أي مماثل أو معادل موضوعي، وهو بديل من شيء يصعب
أو يستحيل تناوله في ذاته (3) وفي نفس المعنى – تقريبا – يرى "مصطفى ناصف"
أن الرمز الحديث >> لا يُجسم فكرة و لا يُشخص فضيلة، و لا يصور جزئيا فالرمز
ابن السياق وأبوه، والرمز حقًا سمّة القصيدة كلها، وليس سمّة عبارة فقط << (4).

من خلال هذه المعطيات و المنطلقات الحديثة لمفاهيم ووظائف كل من الصورة
"Image"، و الرمز "Symbole" في العمل الشعري الحديث، نتناول بالتحليل والرصد
لهذين الجانبين في الشعر المهجري لاستكمال ذلك البناء المضموني، لأنّ العمل
الشعري عبارة عن >> مركب إبداعى يبدأ من نواة دلالية ذات طبيعة إعلامية مباشرة
، بها تتحد هوية الموضوع، و نوعية المعلومة التي يقدمها إلى المتلقي ، و لكن هذه
الدلالة المباشرة تظل بعيدة عن إحداث الأثر الفني المنشود ما لم تكتمل بدلالة أخرى
إضافية ، دلالة ذات طابع وجداني ، و تلك هي الدلالة التصويرية << (5).

1 – محمد محمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 108 .

2 – النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني (الموقف و التشكيل الجمالي) ، ص-453 ، نقلا عن قدامة بن جعفر ، نقد
الشعر (تح) كمال مصطفى ، ص 62 .

3 – ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 153 .

4 – المرجع نفسه : ص 158 .

5 – عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، ص 368 .

١ - أبعاد الصورة المهجريّة

تعددت مصادر التصوير في الشعر المهجري من شاعر لآخر بتعدد مظاهر الحياة والبيئة المحيطة بالشعراء المهجريين، ولقد تفاوت الشعراء في استلهم صور مختلفة من هذه المصادر كما وكيفا وتركيزا على مصدر دون الآخر، وأعمال الخيال فيه بدرجة معينة، ويتفق أغلب الشعراء المهجريون حول ثلاثة مصادر أساسية في التصوير الشعري وهي : الطبيعة ، و المجتمع ، الثقافة .

أ - مصادر الصورة المهجريّة :

من أهم المصادر التي استلهم منها الشعراء المهجريون المواقف و الأفكار و التجارب الحياتية مصدر الطبيعة .

أ - 1 - الطبيعة : افتنن شعراء المهجر بالطبيعة و عوالمها من البلدان التي وفدوا منها (الشام) ، و ظلت طبيعة الشام الخلابة تراود أفكارهم و مشاعرهم إلى أن اصطدموا بجو المدن الصاخب في بلدان المهجر (أمريكا)، فلجئوا إلى العزلة و الانفراد و هرعوا إلى الطبيعة مستذكّرين ماضيهم في الشام ، ففروا إلى أنهار و شلالات أمريكا مستلهمين مواقف نفسية و اتجاهات فلسفية ، ومن ثمة فلا عجب أن تغدو الطبيعة مصدرا شعريا ثريا و متفردا في أشعارهم ، فهذا **ميخائيل نعيمة** يصور موقفا فلسفيا و نفسيا في ذات الوقت إذ يتساءل عن ماهية النفس حائرا أو متوجسا، و موردا بعض الصور الإستعارية في قصيدة "من أنت يا نفسي"، إذ يقول : ^(١) (مجزوء الرمل)

إِنْ رَأَيْتِ الْبَحْرَ يَطْغَى الْـ # مَوْجٌ فِيهِ وَيَثُورُ

أَوْ سَمِعْتَ الْبَحْرَ يَبْكِي # عِنْدَ أَقْدَامِ الصُّخُورِ

تَرْقُبِي الْمَوْجَ إِلَى أَنْ # يَحْيِسَ الْمَوْجُ هَدِيرَهُ

وَتَنَاجِي الْبَحْرَ حَتَّى # يَسْمَعَ الْبَحْرُ زَفِيرَهُ

فنراه يشخص الجمادات الطبيعية (البحر/الموج)، و يُعطي للنفس وهي جزء منه صورة البشر الحية، وهي تتطلع بجوارحها المختلفة لعوالم الطبيعة بواسطة (البصر /السمع) .

¹ - ميخائيل نعيمة :همس الجفون ، ص 14 .

و في قصيدة لإيليا أبي ماضي يهيم فيها بالطبيعة، و يقارن بينها و بين سلوك الذات
الأنثوية، إذ يقول : (1)

أبسمي كالوردِ في فجر الصَّبَاحِ # و ابسمي كالنَّجمِ إنْ جُنَّ المَسَاءُ
و إذا مَا كَفَنَ التَّلْجُ الثَّرَى # و إذا مَا سَتَرَ الغَيْمُ السَّمَاءَ
و تعرَّى الروضُ من أزهاره # و توارى الثورُ في كهفِ الشتاءِ
فأحلمي بالصَّيفِ ثم ابتسمي # تَخْلُقِي حَوْلَكَ زَهْرًا و شذاءً

في هذا الموقف العاطفي يدعو أبو ماضي هذه الذات إلى الابتسامة كالورد و النجم
في صور تشبيهية تتم عن ذلك السرور و الابتهاج الذي تبديه كانفتاح الورد في الصباح
أو انكشاف النجم في الليل ، كما أورد بعض الصور الاستعارية متوالية (كفن الثلج
ستر الغيم، تعرّى الروض، توارى النور)، التي توحى بجو الشتاء وانقلاب مظاهره
الطبيعية، وهي كلها صور مستقاة من الطبيعة الخلابة وظفها للتعبير عن هذا الموقف
، و بطريقة التصوير الاستعاري يخاطب القروي زهرة من أزهار الطبيعة ليعرف سرا
من أسرارها، و بهذا الموقف التصويري يكشف عن هذه الزهرة في صورة المعادل
الموضوعي (الطبيعي) للمرأة التائبة من ذنوبها، إذ يقول : (2)

قلتُ يوماً لزهرةٍ تفضحُ الورَّ # دَقِوَامَا مَبْسِمًا و مُحِيًّا
مَا لِكُلِّ الأزهارِ دُونَكَ يَمَلَأُ # ن الرُّبَى و الوهَادَ عَرَفَا ذَكِيًّا
فأجابتُ :فقدتُ عطري لأتِي # كنتُ في سالفِ الحَيَاةِ بَغِيًّا

في قصيدة مطولة يرثي فيها "فوزي المعلوف" أسهب القروي في التصوير
و بشتى أنواعه ليشيد بفوزي و شاعريته متخذاً من الطبيعة الوسيلة و الغاية قائلاً: (3)

في نواة الطبيعة الخرساء # جَوهرٌ "كامنٌ" يُسمَى شُعُورًا
إنْ نُثرَهُ بِلَاغَةِ الشُّعراءِ # فَمِنَ الشعرِ مَا يَهْزُ الصُّخُورَا

1 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 103 .

2 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر)، ص 476 .

3 - المرجع السابق : ص 501

ففي الشطر الأخير من البيت الثاني كناية عن مكانة و صدى و قيمة الشعر عند فوزي إذ يقرنه الشاعر بهز الصخور ، و عند قوله أيضا: ⁽¹⁾ (الخفيف)

الجماداتُ نحنُ كالأحياءِ # وَتَناعَيْنَ يَوْمَ وَقَعِ الرَّزِيَّةُ

إِنَّ بَيْنَ الْأَكْوَانِ وَالشُّعْرَاءِ # رَحِمًا سَرْمَدِيَّةَ عُلوِيَّةُ

فعمد إلى توظيف الاستعارة التصريحية و التشبيه معاً في البيت الأول (الجمادات نحن كالأحياء) ليتخذ من الطبيعة الجامدة وسيلة لتصوير الموقف الدرامي الذي حلّ بالشاعر فوزي ، إلى إن يقول :

مَنْ رَأَى الصَّخْرَةَ الْعَظِيمَةَ تَهْوِي # تَحْتَ هَوْلِ الْمَنفَى هُوِيَّ الْجِبَالِ

حَمَلْتُ مُنْذُ أَزِيحَ عَنْ مَنكَبَيْهَا # فَارَسُ الشَّعْرُ أَبْهَظَ الْأَحْمَالَ

و هنا عمد إلى الطبيعة بتوظيف (الصخرة العظيمة) التي شبه بها الشعر العظيم لفوزي المملوف، فاستخدم الاستعارة التصريحية ليعبر بها عما فقد الشعر بموت الشاعر .

في التعبير عن موقف فلسفي يتناول الحياة و الموت و البعث، يورد نسيب عريضة قصيدة "أمام الغروب"، إذ يتناول فيها بعض الأبيات التي اعتمدت على بعض مظاهر الطبيعة للتعبير عن هذه المواقف قائلا : ⁽²⁾ (مجزوء المتقارب)

سَنَتْرُكُ هَـذِي الرُّبُوعَ # كَشَمْسٍ دَهَاها الْغِيَابُ

وَ لِلشَّمْسِ صُبْحًا رُجُوعَ # أَلَيْسَ لَنَا مِنْ إِيَابِ

اعتمد فيها عريضة على التصوير بالكناية عن الموت (سنترك هذي الربوع) والتشبيه (كشمس دهاها الغياب) ثم يعود إلى الكناية (للشمس صباحا رجوع) ليوحي إلى البعث بعد الموت . و بقصيدة "من نحن" يعتمد عريضة على الطبيعة كذلك ليعبر عن القنوط في حياة بعض الناس متخذا من صورة المجاز وسيلة ، إذ يقول : ⁽³⁾

سَيَّانَ صُبْحٌ وَ دُجَى # عِنْدَ الَّذِي عَافَ الْعَيَّانُ

¹ - المرجع نفسه: ص 502

² - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص162 .

³ - الرجوع السابق : ص 152 .

سَيَّانَ يَأْسٌ وَ رَجَا # عِنْدَ الَّذِي مَلَّ الزَّمَانُ

فاتخذ من الصبح مظهرا طبيعيا يدل على النهار و و الدجى كمظهر آخر يدل على الليل و الصبح و الدجى من متعلقات الليل و النهار ، بعلاقة الجزء من الكل ليعبر عن هذا الموقف الإنساني من الحياة . لم يكتفِ الشاعر المهجري في التصوير الشعري بالاعتماد على الطبيعة الجامدة فقط بل انتقل إلى اتخاذ الطبيعة الحية و ما تحويه من حيوانات مَطيّة للتعبير عن بعض المواقف الإنسانية، و ممّا ورد عند إيليا أبي ماضي في قصائد كثيرة يتخذ فيها من الطيور— مثلا — معادلا للتخليق و الحرية و الانعتاق ، ففي قصيدة "شبح" يقول عن نفسه (1):
(الكامل): أَنَا فِي حِمَاكُم طَائِرٌ مُتَرَنِّمٌ # بَيْنَ الْأَقَاحِ الْغَضِّ وَالنَّسْرِينِ

أَنْتُمْ بَنُو وَطَنِي وَ أَنْتُمْ إِخْوَتِي # وَ أَنَا أَمْرُؤُ دِينُ الْمَحَبَّةِ دِينِي

في هذا الموقف يُعبر عن فخره بأبناء لبنان، و يتصور نفسه طائرا يهيمُ في صورة تشبيه يوحى بالفخر و الاعتزاز، و في ظرف آخر ينتقل إلى وصف إحدى السنوات و هي مع صديقها في قصيدة "العاشق المخدوع" إذ يقول : (2) (الكامل)

أَبْصَرْتُهَا فِي الْخَمْسِ وَ الْعَشْرِ # فَرَأَيْتُ أُخْتَ الرَّئِمِ وَ الْبَدْرَ (*) .

عَذَاءٌ لَيْسَ لِلْفَجْرِ وَالدَّهَا # وَ كَأَنَّهَا مَوْلُودَةُ الْفَجْرِ

ليقول : مِثْلُ الْحَمَامَةِ فِي وَدَاعَتِهَا # وَ كَزَهْرَةِ النَّسْرِينِ فِي الطَّهْرِ

مِثْلُ الْحَمَامَةِ غَيْرَ أَنَّ لَهَا # صَوْتَ الْهَزَارِ وَ لَفْتَةَ الصَّقَرِ

فعمد هنا إلى توظيف و حشد أنواع من الطيور (الحمامة/الهزار/الصقر) وبعض الحيوانات (الرئِم) لتوصيف هذه الشابة الحسنة ، و اتخذ من صورة التشبيه (أخت الرئِم/مثل الحمامة) ، (صوت الهزار/لفتة الصقر) وسيلة للتعبير عن هذا الموقف

1 - إيليا أبي ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 591 .

2 - المرجع نفسه : ص 329 .

(*) : الرئِم : الغزال .

ألا و هو الإعجاب بها . و في موقف آخر مشابه يلجأ نسيب عريضة إلى تشبيه القلب بالطائر في قصيدة "أول الطريق"، إذ يقول : (1)
(مخلص البسيط)

يَا قَلْبُ يَا طَائِرًا صَغِيرًا # مُضْطَرَبًا فِي يَدِ الْحَيَاةِ

يَا ظَامِنًا وَ الدِّمَاءُ تَجْرِي # مِنْهُ لِيُرَوِي بِهَا سِوَاهُ

و بالانتقال إلى مظهر طبيعي آخر من المظاهر الحية ينتقل القروي لحيوان (البقر) يجسد من خلاله الراحة و النعمة التي ينعم بها هذا الحيوان في مقابل تعاسة و وحشة الشاعر في قصيدة " بين البشر و البقر"، إذ يقول : (2)
(البسيط)

تَشْكِينَ فَصَلِ الشَّتَاءِ الْبَارِدِ الْقَاسِي # مَاذَا أَقُولُ أَنَا فِي عَشْرَةِ النَّاسِ ؟

نَامِي عَلَى التَّلْجِ نَامِي لَيْسَ مِنْ بَاسٍ # فَالتَّلْجُ غَيْرُ فُؤَادِ دُونَ إِحْسَاسِ

إِنْ تَكُنْ هَاطَلَاتُ الْغَيْثِ تَغْشَاكِ # طُوبَاكِ فَالْقَطَرُ غَيْرُ الدَّمْعِ طُوبَاكِ !

لجأ القروي إلى صورة الكناية عن الراحة و الهناء في (نامي على الثلج نامي ليس من باس)، كما لجأ إلى الاستعارة المكنية في (هاطلات الغيث تغشاك) ليقارن بين حالته و حالة هذه الأبقار في الحياة و بين الناس ، كما عبّر في موقف آخر بواسطة حيوانات (الأفاعي) و طيور (النسور) عن رأيه في شباب هذا العصر إذ يقول : (3)

و لَا تَحْفَلُوا بِفَحِيحِ أَفَاعِي الْـ # جُحُورُ وَأَنْتُمْ نُسُورُ السُّمُورِ (المتقارب)

فَإِنَّ الْعِدَى دَرَجَاتُ الْعُلَى # صَعِدَتْ عَلَيْهَا عَدَاوَا عَدُوٍّ

و فيه استخدم المظاهر الطبيعية الحية في قالب استعارة تصريحية (لا تحفلوا بفحیح أفاعي الجحور) ، كما وظف التشبيه في (أنتم نسور السمو) ، و هذه المعالم الطبيعية الحية تدل على معاني العداوة و الهلاك في (الأفاعي)، و معاني الشجاعة (النسور) .

1 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص181 .

2 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) , ص 488 .

3 - المرجع نفسه : ص 472 .

و لإلياس فرحات وقفات كثيرة مع عالم الطبيعة و الحيوان، و من خلالهما يبرز بعض المواقف السياسية، إذ يقول في مقت زعماء العرب : (1)

يتزاعرون كأنهم أسدٌ فإن # لمحوا العدى انقلب الزئيرُ مواء
كبرت فريستهم على أقدارهم # فتقاسموها بينهم أشلاء
و يقول في موقف آخر مصورا هؤلاء الفاسدين: (2)

قالوا ألا تخشى الكلاب # فقلت لا أخشى أحداً

و في موقف آخر يصور أعداء الشرق من الغربيين "بالذئاب" أمّا أصدقاء الشرق من الروس بـ(الدّب)، فيقول : (3)

خوفنا من ذئابكم # يجعل (الدّب) مُحسناً
ما كنتم بكوريّا # عندنا كان معلّناً

في موقف سياسي آخر يهزأ فيه الشاعر من مشروع أمريكي استعماري في الشام سنة (1957 م) ، فينظم أبياتاً يتهم فيها من هذا المشروع إذ يقول : (4) (الوافر)

أبت مشروع (زنهور) و قالت # له بلسان شاعرُها اللبيب
عليك بمن وراءك من حمير # فما خلق الضراغم للركوب
و ما لذئابكم مهمّا ادعيّهم # لها غير الهزيمة من نصيب

فاتخذ من صور بعض الحيوانات (الحمير/الضراغم/الذئاب) معدلات طبيعية لنماذج بشرية إثارة سلوكياتها في نفسيته السخرية و التهكم .

أ- 2 - المجتمع : تأثر شعراء المهجر بالحياة الاجتماعية المحيطة بهم، و اتخذوا المجتمع كمصدر آخر من مصادر التصوير الشعري ، و ذلك فيما يخص الإنسان و ما ترتبط به من علاقات، و عادات، و تقاليد ، و هيئات، و أحوال، و أغراض ، و وظائف

1 - ينظر: سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر ، ص 149 .

2 - المرجع نفسه : ص 124 .

3 - المرجع نفسه : ص 152 .

4 - المرجع نفسه : ص 156 .

و تصنف هذه المظاهر الاجتماعية كلها في ثلاثة مواقف و هي : الإنسان و نوازعه
الإنسان و علاقته بالآخرين ، ثم الإنسان و الواقع الاجتماعي .

ففي صنف الإنسان و نوازعه : اتخذ الشاعر من القلب موضوعا يطرح من خلاله مشاكل نفسية جراء ضغوط المجتمع و آثاره ، فيغدو هذا القلب في صور استعارية بمثابة الكائن الذي يحاور الشاعر و يشغله بالحياة، ففي قصيدة "الهَمِّ لميخائيل نعيمة" يورد هذا الموقف التصويري، إذ يقول :⁽¹⁾
(المجتث)

أَتَانِي الْقَلْبُ يَشْكُو # وَ الْخَوْفُ يُمْلِي كَلَامَهُ
يَشْكُو وَ فِي نَاطِرِيهِ # لِلْهَمِّ أَلْفَ عَلامِهِ
فَقُلْتُ : " وَ يَحْكُ قَلْبِي # هَلْ عَاوَدَتْكَ السَّامَةُ

و في موقف آخر يصور العراك بين شيطان وقلبه بقصيدة "العراك" إذ يقول : ⁽²⁾

دَخَلَ الشَّيْطَانُ قَلْبِي # فَرَأَى فِيهِ مَلاكًا
وَ بَلَمَحَ الطَّرْفَ مَا بِيَدِ # نَهْمَا اشْتَدَّ الْعِرَاكُ
ذَا يَقُولُ الْبَيْتَ بَيْتِي # فَيَعِيدُ الْقَوْلَ ذَاكَ

و فيه تصوير استعاري استعار فيه الشاعر الشيطان للدلالة على الشر، و القلب للدلالة على الخير، و ما بينهما وقع النزاع و الخلاف للاستيلاء على سلوكه و على حياته .

أما صنف الشاعر و علاقته بالإنسان فقد أسهب المهجريون في هذا المجال و تناولوا مواضيع كثيرة تتصل بحياة الإنسان اليومية، و علاقته بالآخرين في التطرق إلى مواضيع مثل (الكرم والجود، والبخل، و الجهل، و الأمية) قدموها في قوالب تصويرية و من أبرز ما نظموه قصيدة "الكريم" لإيليا أبي ماضي، إذ يقول : ⁽³⁾

قَالُوا : أَلَا تَصِفُ الْكَرِيمَ— # مَ لَنَا فَقُلْتُ عَلَى الْبِدِيَةِ
إِنَّ الْكَرِيمَ كَالرَّبِّ— # عَ نَحْبُهُ لِلْحُسْنِ فِيهِ

¹ - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 91 .

² - المرجع نفسه : ص 94 .

³ - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 683 .

وَتَهَشَّ عِنْدَ لِقَائِهِ # وَ يَغِيبُ عَنْكَ فَتَشْتَهِيهِ

فالشاهد البيت الثاني عندما قرن الشاعر الكريم بفصل الربيع، و الربيع في عرف الشاعر يدل على الجمال و العطاء و الخضرة التي يتمنى كل إنسان العيش بين أحضانه، و في موقف آخر يورد علاقته بفئة أخرى من فئات المجتمع والتي ينفر منها الكثير من الناس، و هي فئة المتطفلين و ثقال الظل ، ففي قصيدة "ثقل" يورد أبو ماضي وصفاً تصويرياً لهذا النموذج الاجتماعي إذ يقول : ⁽¹⁾ (الخفيف)

و ثَقِيلٌ كَأَنَّهُ بُرْدٌ كَانُوا # نَ قَلِيلُ الْحَيَاءِ جَمَّ الْكَلَامِ

لَيْسَ يَدْرِي بِأَنَّهُ لَيْسَ يَدْرِي # إِنَّ بَعْضَ الْأَنْعَامِ كَالْأَنْعَامِ

فشبه هذا النموذج ببرد كانون ثم زاد من توصيفه بالأنعام الضالة، و في آخر القصيدة يورد حكمة تزيد من النفور منه، إذ يقارنه بالبؤم في قوله :

مَنْعَ الْبُؤْمِ أَنْ يُصَادَ وَ يُرْمَى # كَوْنَهُ غَيْرُ صَالِحٍ لِلطَّعَامِ

أما في علاقة الجهلاء بالعلماء فقد أسهب المهجريون في بيان الفرق بين الفئتين المتضادين، و تفضيل فئة العلماء عن غيرها من فئات الجهل و الأمية، فهذا ميخائيل نعيمة يورد في قصيدة "لما رأيت الناس" صورا استعارية كثيرة تتم عن سخطه من الجهال، إذ يقول: ⁽²⁾ (السريع)

لَمَّا رَأَيْتُ النَّاسَ قَدْ أَضْرَمُوا # لِلْجَهْلِ نِيرَانًا لِكَيْ يَحْرِقُوهُ

وَ شَيَّدُوا عَرْشًا رَفِيعَ الدَّرَى # وَ هَيْكَلًا لِلْعِلْمِ كَيْ يَعْْبُدُوهُ

ليقول : وَ قُدْتُ نَحْوَ النَّارِ عَقْلِي الْغَبِي # وَ قُلْتُ هَا جَهْلِي أَلَا فَاتْلَفُوهُ!

فَأَجْلَسُوا عَقْلِي عَلَى عَرْشِهِمْ # وَ حَرَّقُوا الْإِيمَانَ لَمْ يَرْحَمُوهُ

و هو في مواقف كثيرة ضمن القصيدة يلجأ إلى تصورات استعارية تخص (الجهل العلم،العقل،الإيمان)،و يتخذ منها جمادات أو كائنات حيّة ألبسها بعض الصفات البشرية.

¹ - المرجع نفسه : ص 525 .

² - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 69 - 70 .

إنّ موقف إيليا أبي ماضي يتقاطع مع مواقف غيره من الشعراء في تفضيل العلم على الجهل و منهم نسيب عريضة في قصيدة "موت العالم" التي نظمها في رثاء الشيخ (عبد الله البستاني)، إذ يورد أعماله و جهوده الجليّة في التعليم ضمن بعض الأبيات بصور استعارية و منها قوله : (1):

إنّه عالمٌ - نقولُ - قضَى الأيّـ # لَمَ بَيْنَ طَرْسِهِ وَ دَوَاتِهِ
كَانَ يُقْرِى الْجِياعَ عِلْمًا وَ فَهْمًا # وَسِوَاهُ يُقْرِيهُم مِّن فَتَاتِهِ
ليقول : رَفَعَ النُّورَ للضِياعِ وَ قد أَقْبَسَ # صَا هُمُ الجَهْلُ فِي دُجَى فُلُواتِهِ
فحوّل بالتصوير الاستعاري بعض المجردات على مواد و موجودات (العلم/طعام)
أو إلى مجردات (العلم/نور) ، (الجهل/ظلام)، و بها تتضح مواقفه الحاسمة إزاء العلم و الجهل، كما بيّن إيليا أبو ماضي فضل العلم على الأمم في قصيدة "الشباب أبو المعجزات"، و يلخص موضوع العلم في وسيّتين بسيطتين هما "القلم" و "المحبرة"، إذ يقول : (2)

و يَا حَبَّذَا الأَمَهاْتُ اللّواتِي # يَلْدَنَ النَّوابعُ وَ النَّابِغاتِ
فَكَمْ خَلَدَتْ أُمَّةٌ بِيراعٍ # وَ كَمْ نَشَأَتْ أُمَّةٌ فِي دَواةٍ
فوظف في هذا الموقف المجاز اللغوي ليعبر عن العلم بواسطة اليراع و الدواة، و هي صورة مختصرة و صادقة توحى بالهدف دون وسائط أخرى مفضلة ، و بفضل العلم و العلماء - عند بعض الشعراء - تتحرر الأمم من قيودها المادية و المعنوية و في هذا المعنى يورد القروي بيتا في قصيدة "شهيد العلم"، إذ يقول : (3) (الوافر)

إذا التعلّم لم يجعلك حُرًّا # فأعمل في حدائقه الفؤوسا !

و هنا حاول تصوير العلم في شكل حقل كبير يضم بساطتين زاهرة عن طريق الاستعارة، ليبين فضل العلم على الإنسان .

1 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 235 .

2 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 189 .

3 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ص 276 .

و في الصنف الثالث الخاص بالإنسان وواقعه الاجتماعي العسير، تناول شعراء المهجر قضايا عديدة، وأهمها غلاء المعيشة و أثره على حياة الإنسان ، حتى أصبح العيش كالبحر الجارف الذي تطفو عليه بعض الناس، و يغرق آخرون دونه، و هي صورة عند نسيب عريضة في قصيدة "كم" إذ قال : ⁽¹⁾ (مجزوء الكامل)

و العِيشُ مِثْلُ الْبَحْرِ يَرُ # فَعُ مَا طَفَا فِي طَفْحِهِ

كُنْ لَوْلَا فِي قَاعِهِ # لَا حَيْفَةَ فِي سَطْحِهِ !

و فيه يدعو الإنسان إلى أن يركن في قاعه مثل اللؤلؤ أو المرجان كي لا يكون جيفة أو غطاء كغطاء السيل ، و بهذا يجمع الإنسان و العيش في صورتين متفاعلتين ومندمجتين، كما جمع في موقف آخر بين الجمال و القبح من جهة، و بين الشقاء والصفو في الحياة من جهة أخرى، بصور استعارية متداخلة بقصيدة "الشاعر"، إذ يقول في بعض أبياتها: ⁽²⁾ (الخفيف)

قَدْ رَأَيْتُ الشَّقَاءَ يَكْمُنُ لِلصَّفِّ # وَ رَامِي الْقَضَاءِ رَاشٍ سِهَامَهُ

وَ رَأَيْتُ الْجَمَالَ يُطْرَحُ فِي الْأَسْرِ # فَيَجْثُو الْوَرَى أَمَامَ الدَّمَامَةِ

و يعود كذلك القروي ليتكلم عن العيش و مظاهره، و يتجه إلى بعض الفئات الاجتماعية ميسورة الحال، و التي تشكو ضيق العيش فيقول : ⁽³⁾ (مجزوء الكامل)

حَنَامَ تَشْكُو الْعِيشَ يَا # هَذَا وَ عَيْشُكَ وَاسِعٌ

كَالْكَلْبِ يَلْهَثُ وَ هُوَ فِي # ظِلِّ الْخَمِيلَةِ رَاتِعٌ

و هنا يشبه الشاعر هذه الفئة بالكلاب التي تلهث وراء رزقها، و هي في غنى عن ذلك و في هذا الموقف اقتباس من القرآن الكريم، و من تصويره البديع الوارد في صورة الأعراف في قوله تعالى : { وَ لَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَ لَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَ اتَّبَعَ هَوَاهُ ، فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمَلَ عَلَيْهِ يَلْهَثُ أَوْ تَتْرَكَهُ يَلْهَثُ مِثْلَ الْقَوْمِ الَّذِينَ

¹ - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 163 .

² - المرجع نفسه : ص 42 .

³ - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 294 .

(*) سورة الأعراف : الآية، 176

كذبوا بآيتنا فأقصص القصص لعلهم يتفكرون }(*)، و من القضايا الأخرى التي يفرزها ضيق العيش ظاهرة البخل في المجتمع ، التي تناولها الشعراء بشتى الصور و منها صورة للقروي في قصيدة "تشكو خزائنكم" إذ يقول : ⁽¹⁾ (البسيط)

تَشْكُو خَزَائِنُكُمْ ضَيْقًا يَثْرُو تَكُم # وَ النَّاسُ يَشْكُونَ مِنْ عَفْرِ وَ مِنْ ضَيْقٍ
وَدَّتْ مَلَابِينُكُمْ لَوْ كُنْتُ سَيِّدَهَا # كَيْمَا تُحَرِّرُ مِنْ رَقِّ الصَّنَادِيْقِ
و لهذا يُلبس الخزائن و الأموال صوراً استعارية تُكتشف من خلالها آفة البخل عند بعض الأغنياء الذين ساهموا في تفشي الفقر و الضيق في مجتمعاتهم ، و إلى ظاهرة اجتماعية و خُلقية خطيرة تعاني منها بعض المجتمعات المتطورة بسبب ضيق المعيشة و عسرها، ألا و هي ظاهرة الدعارة، و فيها يصور إلياس فرحات الظاهرة بالسيول الجارفة لكثرة انتشارها في المجتمع الأمريكي ، إذ يقول في بيت : ⁽²⁾ (المتقارب)

لَوْ أَنَّ الدَّعَارَةَ تَجْرِي سَيْوَلًا # لَكُنَّا نَمُرُّ عَلَى بَآخِرِهِ

أ - 3 - الثقافة : تأثر الشعراء المهجريون كذلك بالحياة الثقافية السائدة في الأوطان الجديدة ، كما تأثر البعض منهم بالمورثات الثقافية التي اكتسبوها من أوطانهم الأصلية ، و بذلك اتخذ جلّ الشعراء من هذه الحياة مصدراً من مصادر التصوير الشعري في أعمالهم و نصوصهم، إذ تتخلص الحياة الثقافية التي أمدت الشعر المهجري بمصادر تصويرية مختلفة في ثلاثة روافد أساسية و هي : الرافد الديني و الرافد الأدبي، و الرافد التاريخي .

في الرافد الديني : تناول شعراء المهجر الأمور العقائدية و التقاليد والأعراف الدينية من المجتمع و الثقافة السائدة في المحيط الجديد، فتناولوا بعض المواضيع الخاصة بالأديان و سلوكات رجال الدين بالنقد اللاذع، كما تناولوا موضوع الإيمان و خصصوا لذلك موضوع القلب للحديث عن العقيدة و السلوك ، كما تكلموا عن بعض المظاهر الدينية، و بعض الطقوس، و صورّها في قوالب استعارية، و تشبيهية، و رمزية عديدة

¹ - المرجع نفسه : ص 308 .

² - ينظر: سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ، شاعر العرب في المهجر، ص 177 .

و من أبرز شواهدا قصيدة "عَمَّ صباحا" لنسيب عريضة ، يرثي فيها جبران خليل جبران، و يأتي في بعض أبياتها ليصف موقفا تعبديا إذ يقول : (1) (الخفيف)

هُوَ ذَا الْمَذْبُحُ الْمُقَدَّسُ ، فَارْكُعْ # وَ عَلَيْهِ ذَبِيحَةُ الْحُزْنِ فَارْقِعْ

يَا فُؤَادِي وَ اجْعَلْ أَسَاكَ بَخُورًا # وَ خُذِ النَّارَ مِنْ ضُلُوعِكَ وَ اخْشَعْ

ففي هذا الموقف يتناول الشاعر بعض المعطيات الإنسانية (القلب)، و يجعل منه راکعا و حزينا، و يجعل من أساه بخورا ، و هي مواقف و طقوس عقائدية في قوالب تصويرية استعارية ، و في موقف مشابه له يتخذ ميخائيل نعيمة من خدود الحسناء هيكلًا للعبادة في قصيدة "بين الجماجم" إذ يقول : (2) (الخفيف)

حَدَّثَنِي عَنِ الْخُدُودِ الَّتِي يَا لَـ # أَمْسَ كَانَتْ مَذَابِحًا لِلْجَمَالِ

ليقول : كَمْ سَجِدْنَا أَمَامَهَا وَ ابْتَهَلْنَا # وَ قَرَعْنَا صُدُورَنَا فِي اللَّيَالِي

وَ حَرَقْنَا الْقُلُوبَ مِنْهَا بَخُورًا # وَ نَظَمْنَا الْعُيُونَ عَقْدَ لَالِي

فَنَوَّعَ الشاعر بين صور التشبيه و الاستعارة، لينقل لنا هذا الموقف التعبدى إزاء الخدود و الخدود هنا توحى بالجمال الساحر الذي تخشع له القلوب و الجوارح الإنسانية .

في الدعوة إلى التسامح الديني، و نبذ الشقاق بين المسلمين و المسيحيين، يورد إيليا أبو ماضي في قصيدة "الحرب العظمى" موقفا يصور فيه الفرقة بين الإخوان في الدين إذ يقول : (3) (الكامل)

مَا بَالُ قَوْمِي نَائِمِينَ عَنِ الْعُلَى # وَ لَقَدْ تَنَبَّهَ لِلْعُلَى الثَّقَلَانِ

تُبَّاعَ أَحْمَدَ وَ الْمَسِيحَ هَوَادَةً # مَا الْعَهْدُ أَنْ يَتَنَكَّرَ الْأَخْوَانُ

اللَّهُ رَبُّ الشَّرْعَتَيْنِ وَ رَبُّكُمْ # فَإِلَى مَتَى فِي الدِّينِ تَخْتَصِمَانِ

ففي هذه الأبيات حشد كنايات عديدة، و منها عن التخاذل في (ما بال قومي نائمين عن العلى)، و عن الجن و الإنس (الثقلان) ، و عن المسلمين و المسيحيين (تُبَّاع عن العلى)،

1 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 237 .

2 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 97 .

3 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 580 .

أحمد وتبّاع المسيح)، و عن الإسلام و المسيحية في (رب الشرعتين) ، وكلها صور حيّة تعبر عن سلوكيات أو حقائق دينية ثابتة ، وأمّا في معنى الطهر والابتعاد عن الرذيلة، يورد القروي أبياتا من قصيدة "الدعارة و الهوى العذري" موقفا سلوكيا ينم عن الالتزام بالدين في الزواج و الابتعاد عن الفحش إذ يقول : ⁽¹⁾ (البسيط)

قَامَنْحُ فُؤَادَكَ ذَاتَ الْخَيْرِ طَاهِرَةً # مَا فِي الْغَرَامِ لَذَاتِ الْخَيْرِ مِنْ بَاسٍ
ليقول : كَانَ مَجْلِسَهَا مِنْ قَرطِ هَيْبَتِهِ # كَنِيسَتِي وَ الْحَدِيثَ الْعَذْبَ قُدَاسِي
فِيهِ الْأَنَاجِيلُ تُوجِّهُهَا الْعُيُونُ إِلَيَّ # نَبِيَّ شِعْرٍ رَقِيقَ الْقَلْبِ حَسَّاسٍ
ففي الأبيات كنايات عن المرأة الطاهرة في (ذات الخدر)، و تشبيهه (كأن مجلسها ..كنيسة) ، و كنايات أخرى للشاعر (نبي شعر رقيق القلب)، و هي مواقف تصويرية توحى برسوخ عقيدة الشاعر و حبه للطهر ، و في حالات أخرى يعود بعض الشعراء إلى انتقاد السلوكيات الدينية السلبية في بعض الفئات الاجتماعية، و منها رجال الدين المسيحيين، و في ذلك يورد إلياس فرحات بعض الأبيات، إذ يقول : ⁽²⁾ (الخفيف)

مِمَّنْ الْعَطْفُ وَ التَّسَاهُلُ مِمَّنْ # أَمَنْ الشَّيْخُ أَمْ مِنَ الْمُطْرَانِ ؟
نَحْنُ نَبْنِي مَعَابِدَ الْحُبِّ وَ الْإِخْ # لَا صَ لِلنَّاسِ إِذْ هُمَا يَهْدِمَانِ
وَ إِذَا ظَلَّ لِلْجَهَالَةِ ظِلٌّ # فَهُمَا لَا مَحَالَةَ الْغَالِبَانِ
و بها صورّ مواقف هؤلاء المدّعين في قوالب استعارية (ظل للجهالة ظل)، وأخرى كنايات عن المساجد و الكنائس في (معابد الحب و الإخلاص)، و هي صور توحى بتعلق الشاعر بمعاني الأديان السامية، و نفوره من أدعياء الدين، و مفسديه .

وفي موقف آخر لإلياس فرحات يتناول بالنقد اللاذع للفرنسيين والانجليز ممن زرّعوا بذور الشقاق باسم الدين والبعثات العلمية، إذ يقول : ⁽³⁾ (الوافر)

إِذَا فِئَةٌ بِثُوبِ الدِّينِ وَافَتْ # ثَوَافِيهَا بِثُوبِ الْعِلْمِ أُخْرِى

¹ - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) : ص262 .

² - ينظر: سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ، ص 173 .

³ - ينظر: المرجع السابق، ص 141 .

ثيابُ البرِّ و الإرشادِ صارتْ # لجِسمِ الشرِّ و الأحقادِ سِثراً
وفيها تصويرات استعارية تتناول التدين، و التعليم، و النصيح، و الإرشاد، و الشر في قوالب
استعارية تعتمد على إضافة المشبه (الدين، العلم) للمشبّهات بها (ثوب، جسم)

أما الرافد الأدبي: فقد اتخذ الشعراء المهجريون من المعارف الأدبية في الشعر
و النثر، و في أعلام الأدب عموماً مصادر تصويرية عديدة و متنوعة عبّروا بواسطتها
عن بعض المواقف النفسية، و الفلسفية، و الإنسانية عامة ، ففي التعبير عن معنى الحياة
في قالب تصويري يرتبط بالشعر و الأدب يورد إيليا أبو ماضي قصيدة "إنّ الحياة
قصيدة" قوله : (1)

إنّ الحَيَاةَ قصيدةٌ أعمّارُنا # أبيائُها ، وَ المَوْتُ فيها القافية °
مَتَّعَ لحاظك في التَّجُومِ وَ حُسْنِها # فَلَسَوْفَ تَمُضِي وَ الكواكبُ باقية °
فاعتمد هنا على صورة التشبيه، إذ شبه الحياة بالقصيدة، و العمر بالأبيات، و الموت
بالقافية، كما اعتمد على الكناية عن التأمل في (مَتَّعَ لحاظك)، و عن الموت في (فلسوف
تمضي)، و هي صور مستقاة من عالم الشعر، و من عالم الحياة و الموت في البيت الثاني
و في الإشادة بالشعر الجيد و الشعراء البارزين أفاض شعراء المهجر بصور بديعة
تبرز ماهية الشعر الجيد، و تمجد رواده ، ففي قصيدة "الشاعر" لنسيب عريضة التي
أشاد فيها بشعر جبران خليل جبران بمناسبة صدور كتابه "دمعة و ابتسامة" أورد بعض
الأبيات في وصف و تصوير شعره قائلاً : (2)

شِعْرُهُ إنْ شَدَا تَنَاطَرَ لُطْفًا # كَدُمُوعَ رَقِيقَةٍ بِسَامِهِ °
فَاسْمَعُوهُ فَإِنَّهُ صَاحِبُ الْحَا # قٌ وَ مِن أَجْلِهِ يُعَانِي سَقَامَهُ °
لقد اعتمد في وصف الشعر على الاستعارة و التشبيه، كما اعتمد في وصف
وتصوير الشاعر على الكناية (صاحب الحق)، و بها يوحي إلى مكانة الشاعر و شعره

1 -إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 667 .

2 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 40 - 41 .

بين الناس، لينتقل إلى موقف سُلط فيه جام غضبه على بعض المُتَشاعرين في قصيدة "القلب الصفحة في سفر الدهور" تعرض بـلتجريح لهذه الفئة إذ يقول : (1)

يَا نَدِيمِي إِنَّ بَعْضَ الْـ # نَاسٍ إِنَّ جُسْتِ الْأُمُورِ
شَاعِرٌ مِهْنَتُهُ صَوْعٌ # الْقَوَافِي مِنْ شُعُورِ
يَمْتَطِي الشَّمْسَ وَيَسْعَى # فَوْقَ هَامَاتِ الْبُذُورِ
يَأْمُرُ الدَّهْرَ وَيَنْهَاهَا # هُبُّهُتَانِ وَزُورِ
دَعَاكَ مِنْهُ وَاقْلِبِ الصَّفَّ # حَاةٍ فِي سِفْرِ الدَّهْورِ

و فيه يحشد صوراً استعارية في (الشمس ، البصر، هامات البذور، سفر الدهور) تتم كلها عن سخط الشاعر من هؤلاء المُتَشاعرين و سلوكياتهم . و بنفس لغة السخط و التحدي يتناول إيليا أبو ماضي بعض منتقديه ممن شككوا في شاعريته ، فيرد عليهم قائلا : (2)

وَ ظَنَنْتَ أَنَّكَ بَالِغٌ شَاوِي إِذَا # رُمْتَ الْقَرِيضَ فَمَا ظَفَرْتَ بِحَاجٍ
ليقول : وَ الشَّعْرُ تَاجٌ لَوْ عَلِمْتَ وَلَمْ تَكُنْ # مِمَّنْ يَلِيقُ بِحَمَلِ هَذَا التَّاجِ
و الشعر عند إيليا أبي ماضي فيما سبق تاج يصعب حمله على رؤوس ، كما هو سحر و أصحابه من السحرة المُبدعين ، إذ يورد هذا المعنى في قصيدة "موت العبقري" في رثاء العلامة سليمان البستاني إذ يقول : (3)

شَاعِرٌ كَانَ يَرْقِصُ الدَّهْرَ أَحْيَا # نَا وَ يَبْكِي حَيًّا عَلَى نَعْمَاتِهِ
ذَهَبَ السَّاحِرُونَ وَ السَّحَرُ بَاقٍ # فِي عُيُونِ الْمَهَى وَ فِي كَلِمَاتِهِ
و يورد القروي أبياتا في مدح شعر بعض أصدقائه (فرحات) مُقارنا بينه و بين شعر المتنبّي في قصيدة "يا لك شعرا" إذ يقول : (4)

1- المرجع نفسه : ص 224 .

2- إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص191 .

3 - المرجع السابق ، ص 179 - 180 .

4 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص100- 101 .

يَالِكَ شِعْرًا فِي الْحُسْنِ مُنْفَرِدًا # (فَرَحَاتُ) فَوْقَ السَّهَى بِهِ وَثَبَا

ليقول : وَلَوْ رَأَى (أَحْمَدُ) بَلَغَتْهُ # لِأَطْعَمَ النَّارَ جُلًّا مَا كَتَبَا

لَا تَطْلُبُوا بَعْدُ سِحْرَهُ عَجَبًا # أَبْصَرَ (فَرَحَاتُ) بَعْدَهُ الْعَجَبَا

الرافد التاريخي : نَهَلَ الشعراء المهجريون من مصادر تصويرية عديدة من خلال بعض الحوادث التاريخية البارزة في العالم و الوطن العربي ، فغدت هذه الروافد التاريخية بمثابة الرواسب الثقافية تقاسمها معظم الشعراء المهجريين ، و منها قصيدة للشاعر **إلياس فرحات** يسخط فيها من ظلم حكومة لبنان زمن الانتداب الفرنسي سنة 1934م، و تعسف رجالاتها إذ يصفهم بما قوله: ⁽¹⁾ (الكامل)

لِلشَّرِّ فَوْقَ سَطُوحِهِنَّ مَرَاقِصُ # رَحِيتُ وَ تَحْتَ سُقُوفِهِنَّ مَقَاعِدُ

هُنَّ الْقُدُورُ لَطَبَخَ كُلُّ دَسِيسَةٍ # وَالْحَقْدُ نَارُ وَ الرُّؤُوسُ مَوَاقِدُ

فخاطب فرحات هؤلاء الرجال بصيغة التأنيث و عدّد من صور فسادهم بتعدد الصور التشبيهية في ذواتهم، و في أخلاقهم، ليتخذ منهم مواقف السخط والاستهجان ، و ينقل هذا الشعور ذاته إلى فرنسا، و ما فعلته في دمشق من تكتيل و تعذيب في شعبها الأعزل و الآمن يقول : ⁽²⁾ (الخفيف)

حَارِبِي الْحَقَّ وَ اقْتُلِي الْآدَابَا # إِنَّ فِي ذِمَّةِ الْحُسَامِ حِسَابَا

فَاسْمَعِي الزَّارَةَ الَّتِي تَمْلَأُ الشَّ - رَقَ ابْتِهَاجًا وَ لظَالِمِيهِ اكْتِنَابَا

إِنَّ مَرَعَى النَّعَاجِ أَمْسَى لَمَّا أَجَدَ # رَيْتَ فِيهِ مِنَ الْمَظَالِمِ غَابَا

وَ النَّعَاجُ الَّتِي تَوَهَّمَتْ صَارَتْ # فِي ضِلَالِ الْوَشِيحِ أَسَدًا غَضَابَا

فلجأ في وصف ظلم فرنسا إلى الاستعارة في تصوير (الحق ، الآداب)، كما لجأ إلى التصريح بالمشبه به في الاستعارة عند وصف الثورة و الثوار (الزارّة ، النعاج) ووظف التشبيه في البيت الأخير عند قوله (صارَتْ...أسدا غضابا) .

¹ - ينظر: سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ص 139 .

² - ينظر: المرجع السابق، ص 141 - 142 .

و في نكبة و مأساة فلسطين المستمرة استلهم إيليا أبو ماضي من أحداثها صوراً شعرية استعارية متوالية يبين من خلالها صبر و ثبات فلسطين أمام ظلم اليهود إذ يقول : (1)

يُرِيدُ الْيَهُودُ بِأَنْ يَصْلُبُوها # وَ تَأْبَى فِلَسْطِينُ أَنْ تَدْعَنَا (المتقارب)
وَ تَأْبَى الْمُرُوءَةُ فِي أَهْلِها # وَ تَأْبَى السُّيُوفُ ، وَ تَأْبَى الْقَنَا

و يعود القروي إلى نكبة دمشق و نكبة فلسطين بوعد بلفور ليصور ظلم المعتدين ومكرهم، ففي نكبة الشام يصور الشاعر الخراب الذي حل بدمشق بعد و أثناء الاعتداء الفرنسي، إذ يقول : (2)

فَجُنْحُ اللَّيْلِ مُبِيضٌ لَهِيئاً # وَ وَجْهُ الصَّبْحِ مُسَوِّدٌ عُجَاباً

ليقول في وصف و تصوير المُعتدي و المُعتدى عليه ووصف النصر المحقق :

تَعِيَتْ بِهَا ذُنَابٌ كَمْ تَرَأَتْ # نِعَاجًا قَبْلَمَا رَعَتْ النِّعَاجَا
وَلَكِنَّ الْقَشَاعِمَ أَعْجَزَ بِهَا # فَرَوَعَتْ الْحَمَائِمَ وَ الدَّجَاجَا
نُجُومٌ أَصْبَحَتْ بِالْكَفِّ تُجْتَى # وَ قَبْلَ الْيَوْمِ عَزَّتْ أَنْ تُنَاجَى
أما في تصوير ووصف وعد بلفور و أثره على فلسطين يقول الشاعر مصورا خداع هذا الوعد : (3)

أَمَّا وَ قَدْ خَلَعَ الْمُرَائِي ثَوْبَهُ # فَلِيَخْلَعَنَّ الْغَمْدَ هَذَا الْمُبْتَرُ (*)
وَ لِيَلْبَسَنَّ الْأَرْجَوَانَ غِلَالَةً # تُطْوِي عَلَى هَامِ الرِّجَالِ وَ تُنْشَرُ
فعمد إلى تصوير هذا الوعد بالكذب عن طريق التصوير الكنائي (خلع المرائي ثوبه) كما عبّر عن القتل في (ليخلعن الغمد هذا المبتَرُ)، و في (تطوي على هام الرجال) و عن الدم في (الأرجوان) في تركيب استعاري (ليلبسهن الأرجوان) .

1 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 599 .

2 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 125- 126 .

3 - المرجع السابق: ص 227 .

(*) المبتَر : السيف أو ما ينتزعه

ب - وسائل الصورة المهجريّة

اعتمد شعراء المهجر في تصوير المواقف الانفعالية، و التي تعكس بعض التوجهات الإنسانية، و الثقافية، و السياسية، و العقائدية على وسائل كثيرة أهمها: التشبيه والتشخيص، و التجسيد، و التراسل الحسي ، و في كل هذه الوسائل شكلوا أنماطا تصويرية خاصة و ذاتية ضمن القصيدة ، و بهذه الأنماط التصويرية استطاعوا أن يوقعوا بصمات أسلوبية بارزة في الشعر العربي الحديث ، و للوصول إلى هذه البصمات الأسلوبية، سنتطرق لكل وسيلة من تلك الوسائل بالتحليل و الرصد مع التركيز على أهم النماذج الشعرية عند طائفة بارزة من هؤلاء الشعراء .

ب 1- التشبيه : (Simile) يُعدّ التشبيه من أبرز أنواع التصوير اطرادا في الشعر المهجري ، فهو >> يوسع المعارف من حيث هو يسهل على الذاكرة عملها ، فيعينها على اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة ، بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير>> (1) ، فالتشبيه يوحى بموقف شعوري خاص يعتمد على خبرات الحواس، و الذاكرة، و بالربط بين طرفي التشبيه يتم الكشف عن جوهر الأشياء ، و عن مزاج الشعراء، وفي ذلك يرى " مصطفى ناصف" أنّ التشبيه يكاد يكون تعبيراً عن مزاج القدماء، و كثير من المحدثين معاً ثم إنّ التشبيه عند "ابن قتيبة" في كتابه (الشعر و الشعراء) يعد سبباً من أسباب اختيار الشعر، و حفظه متميزاً من جودة اللفظ و المعنى (2)

و يرتبط التشبيه عند بعض الباحثين بالصدق التصويري ، فالصدق التصويري في التشبيه يتمثل عندما يكون المشبه و المشبه به مكتملين في الصورة و المعنى من خلال جوانب فنية عديدة في التشبيه، و منها الهيئّة، و الحركة، و اللون

1 - عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي ، ص 430 - 431 .

2 - ينظر : مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص 46- 47 .

والصوت و العلاقة ⁽¹⁾ و هي جوانب تؤدي لا محالة إلى بروز وظائف و غايات عديدة أهمها التوكيد ، و المبالغة ، و التوضيح، و الإيجاز ⁽²⁾.

أما الأصل في التشبيه أن يكون له أربعة أركان و هي: المشبه، و المشبه به، و أداة التشبيه، و وجه التشبيه، حيث يقوم وجه الشبه بدور الرابط المعنوي ، أما أداة التشبيه فتقوم بدور الرابط اللفظي ⁽³⁾، و للتشبيه أنواع بحسب توافر أركانه :تام الأركان (تشبيه مرسل)، و ما حذف وجه الشبه (مُجمل) ، و ما حذفت الأدلة (مؤكد)، و ما حذفت الأداة ووجه الشبه (البليغ)، و ما كان تركيب المشبه و المشبه به من أكثر من عنصر (تمثيل)، و ما يكون وجه الشبه أقوى في المشبه (مقلوب) . ⁽⁴⁾

لقد تناول الشعر المهجري أنواع تشبيهية كثيرة ، و لم يترك صنفاً أو نوعاً من هذه التشبيهات إلا وصاغها في أنماط تصويرية متنوعة ، و لكثرة و انتشار هذه التشبيهات في جُلّ القصائد المهجريّة سنعمد إلى اختيار التشكيلات التشبيهية البارزة في هذا الشعر من خلال التركيز على صياغة هذه الصور ضمن القصيدة المهجريّة، و من ثمة ضمن البيت المهجري، و شطريه، مع رصد نوع التشبيه و العلاقة بين طرفيه، و بين وجهه و أدواته، وبذلك نتوصل إلى عدّة مظاهر تشكيلية أسلوبية في التصوير التشبيهي أهمها :

- **ترديد التشبيه** : يلجأ الشاعر المهجري إلى وسيلة ترديد التشبيه بالحفاظ على المشبه، وتكرار المشبه به في صور متعددة أهمها: **الصورة في شكل ترديد أفقي، و الصورة في شكل ترديد عمودي** ، فمن الصور الأفقية داخل البيت ما أورد إيليا أبو ماضي في قصيدة (لم يبق غير الكأس) قوله في بيت منها : ⁽⁵⁾ (الكامل)

أَنَا بَيْنَهُمْ أَسَدٌ وَجَدْتُ عَرِينَتِي # أَنَا بَيْنَهُمْ ظَبْيٌ وَجَدْتُ كُنَاسِي

¹ - ينظر : محمد سعد فشقوان ،الصدق و الكذب في الشعر (مقال) ، الفيصل ، ع 204 ، دار الفيصل الثقافية الرياض - 1985 م السعودية ص 27.

² - ينظر : المرجع السابق : ص 60 .

³ - ينظر : ابن عبد الله شعيب : علم البيان ، دار الهدى ، ط1، عين مليلة ، 1992م، الجزائر، ص 10 .

⁴ - ينظر : المرجع نفسه ، 19 - 38 .

⁵ - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 395 .

فاعتمد أبو ماضي على التشبيه المؤكد في حذف أداة التشبيه مع الحفاظ على المشبه (أنا)، والتتويج في المشبه به (أسد/ظبي) ، كما فعل جبران خليل جبران في قصيدة "البلاد المحجوبة" قوله في بيت منها : ⁽¹⁾ (الرملة)

أنت في الأرواح أنوارٌ وَ نَارٌ # أنت في صدري فؤادٌ يَخْتَلِجُ

فاعتمد في الشطر الأول و الثاني على التشبيه المؤكد كذلك مع الحفاظ على المشبه والتتويج في المشبه به ، و لجأ القروي في قصيدة "أصبح عيشي" إلى نفس الوسيلة غير أنه عمم المعنى التصويري في الشطر الثاني عند قوله : ⁽²⁾ (السريع) أَصْبَحَ عَيْشِي بُدْقًا فَارِغًا # وَ الْعَيْشُ حَبٌّ لِّبِّهِ الْحُبُّ

و في ذلك اختار الشاعر التشبيه البليغ، و المشبه الأول (عيشه) ، و عمم المعنى في الشطر الثاني (العيش) كمشبه ثانٍ ، و من ثمة غير في المشبه به بين التركيبين .

أما من أهم الصور العمودية بين الأبيات في صورة التشبيه فقد أورد إيليا أبو ماضي في قصيدة (أنت) أبيات متوالية، و على نسق واحد إذ يقول ⁽³⁾ : (الخفيف)

أنتِ كالحرّة التي انقلبَ الدهرُ # رُ عَلَيْهَا فَأَصْبَحَتْ فِي الْإِمَاءِ

أنتِ كالبردة الموشاة أبلَى الطَّيُّ # يُّ وَ النَّشْرُ مَا بَهَا مِنْ رُوءَاءِ

أنتِ كالليث قَلَمَ الدهرُ ظَفِيرُ # هِ وَ أَحْنَى عَلَيْهِ طُولُ الثَّوَاءِ

و في هذا النسق التصويري العمودي عمد أبو ماضي إلى اختيار التشبيه المرسل فحافظ على المشبه (أنت)، و نوع من المشبهات بها، و من ثمة في أوجه الشبه المختلفة ، وبذلك تقيّد أيضا نسيب عريضة في قصيدة (كن) قائلا: ⁽⁴⁾ (السريع)

كُنْ مِثْلَ كَأْسٍ قَدْ صَفَا لَوْنُهَا # تَمْلَأُهَا خَمْرًا وَ لَا تُسْكِرُ

كُنْ مِثْلَ بَحْرٍ زَاخِرٍ مُرْجِعٍ # لِّلشُّحِبِ مَا تُسْكِبُهُ الْأَنْهَارُ

1 - جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة ص 341 .

2 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 79 .

3 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 85 .

4 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 173 .

كُنْ كَالضَّحَى يَذْهَبُ فِي دَوْرِهِ # تَذَكُّرُهُ الْأَمْسَاءُ وَ الْأَعْصُرُ

كُنْ مِثْلَ مِرَاةٍ إِذَا اسْتَقْبَلَتْ # أَظْهَرْتَ الشَّيْءَ كَمَا يَظْهَرُ

- تقابل التشبيه (Opposition) : قد يلجأ الشاعر إلى وسيلة المقابلة بين تركيبين تشبيهيين في المعنى بين شطري البيت الواحد كما فعل القروي في قصيدة العنديلين قوله : ⁽¹⁾ (مجزوء الكامل)

أَكُونُ رَوْضًا لِلطَّيْرِ # وَ لَا أَكُونُ الْعَنْدَلِيًّا

و فيه قابل بين المشبه الأول بالتأكيد، و المشبه الثاني بالنفي في قالب تشبيه بليغ عمم فيه معنى المشبه به الأول، و خصصه في المشبه به الثاني (العنديلين). كما يكون التقابل داخل الشطر الواحد وفق ما أورده نسيب عريضة في قصيدة "سيان" قوله ⁽²⁾ : (البسيط): سَيَّانُ أَنْ تُصْغِيَ لِلنَّصْحِ أَوْ تُفْضِي # يَا نَفْسُ فَلَا تَيِّمِثِي مِثْلَ الَّذِي يَمْضِي

الْعَيْشُ إِذْ يُشْفَى كَالْعَيْشِ إِذْ يُضْنِي # إِنَّ الَّذِي يُحْيِي بَعْضُ الَّذِي يُفْنِي
الطَّهْرُ لَا يُدْنِي وَ الْعُهْرُ لَا يُقْصِي # فَالكَاسُ إِنْ تَطْفَحَ كَالكَاسِ فِي النُّقْصِ
و هنا قابل الشاعر بين أطراف التشبيه الأول (الآتي/ الذي يمضي) و التشبيه الثاني (العيش يشفى/ العيش يُضني)، و التشبيه الثالث (الذي يُحيي/ بعض الذي يُفني) و الرابع (فالكأس أن تطفح/ كالكأس). .

- تناظر التشبيه (Corrélation) : يعتمد بعض الشعراء المهجريين إلى وسيلة المناظرة بين التشبيهات في المعاني، فيحافظون على المشبه في جميع التركيبات التشبيهية، أو يناظرون بين مشبهين في هذه التركيبات، و من أمثلة ذلك في قصيدة "نشيد سوريا" للقروي، إذ يقول : ⁽³⁾ (مجزوء الرجز)

الْعِلْمُ عُنْوَانُ الرِّشَادِ # الْعَدْلُ عُمُرَانُ الْبِلَادِ
إِنَّمَا الْعِلْمُ سِرَاجٌ إِنَّمَا الـ # عَدْلٌ عِلَاجٌ وَ حَيَاةٌ لِلْعِبَادِ

¹ - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 95 .

² - المرجع السابق : ص 96 .

³ - الشاعر القروي كالأعمال الكاملة ، ص 612.

و هنا اعتمد التشبيه البليغ مع الحفاظ في الأشطر الأولى على المشبه (العلم) وفي الثانية على المشبه (العدل) في شكل تناظر، كما اعتمد على توحيد المشبه في جميع التركيبات مع تنويع المشبهات بها في شكل تناظر بقصيدة "زهرة ليوني" عندما يقول : ⁽¹⁾ (الخفيف)

إِنْ تَكُونِي كَالْبَدْرِ فَالْبَدْرُ يَخْصِفُ # أَوْ تَكُونِي كَالشَّمْسِ فَالشَّمْسُ تُكْسِفُ
أَوْ تَكُونِي كَالْوَرْدِ فَالْوَرْدُ يَذْوِي # أَوْ تَكُونِي كَالطَّلِّ فَالطَّلُّ يَنْشَفُ
و بها حافظ على وحدة المشبه، وعلى أداة التشبيه مع التنويع في المشبهات بها و أوجه الشبه فيها، و ذلك كله في قوالب تشبيهية مُرسلة .

- تجنيس التشبيه (Homologie) : و فيه يركز الشاعر المهجري على طرفي التشبيه، فيجعلهما من مادة لغوية واحدة في صورة من صور الاشتقاق، و من أمثله عند نسيب عريضة في قصيدة "ذكرى الغروب" يرثي فيها أخاه إذ يقول : ⁽²⁾ (المتقارب)

فَهَا أَنْذَا صَاغِرٌ عَاجِزٌ # عَنِ الْفَهْمِ لَا أَبْتَغِي الْمُسْتَحِيلَا
خَضَعْتُ خُضُوعَ الْأَسِيرِ الضَّعِيفِ # وَ قَدْ كَبَّلْتَنِي قَيْدُ الْهُبُولَى
والشاهد البلاغي التصويري هو تركيب (خضعت/ خضوع الأسير)، و هو تركيب تشبيهي مؤكد حافظ فيه على المادة اللغوية بين المشبه (خضوع الشاعر) والمشبه به (خضوع الأسير) . وعلى نفس النسق و بتركيب تشبيهي مؤكد أورد القروي كذلك في قصيدة "أطمعت ذات اللطف"، إذ يقول : ⁽³⁾ (مجزوء الكامل)

أَطْمَعْتُ ذَاتَ اللَّطْفِ حَيًّا # نَ جَعَلْتَ أَمْرَكَ فِي يَدَيْهَا
وَ شَكُوتَ شَكْوَى النَّارِ مِنْ # قَدْرٍ تَقُورُ بِمَا عَلَيْهَا
و الشاهد البلاغي في تركيب (شكوت شكوى النار)، و هي تركيب مؤكد كذلك عمد فيه الشاعر إلى صياغة طرفي التشبيه من مادة واحدة ، و لم يبتعد نسيب عريضة على هذا

¹ - المرجع نفسه : ص 495 .

² - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 128 .

³ - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 469 .

النسق بموقف آخر في قصيدة "حديث صغير"، و هو يخاطب نجما في السماء، إذ يقول لهذا النجم (1):

فقلت: ألسنت المحبِّ الوحيدِ # يُضحي بآلائه و البقا

فشأنك شأن الفراشة فينا # تؤمُّ السراج لكي تُحرقا

و هنا حافظ على المصدرية في المشبه و المشبه به ضمن تشبيه مؤكد بعدما اظهر الفعل و المصدر في النموذج الأول له (شكوت شكوى) .

كما نوّع إيليا أبو ماضي في صياغة المشبه و المشبه به بقصيدة "مسرّح العشاق" يصف فيها إحدى حسنواته، و يقرنها بالفرس الجموح، إذ يقول : (2) (مجزوء الكامل)

مشدودة لكثّها # أجرى من الفرس المغير

زفافة زف الرّثا # ل تسف إسفاف النّسور

فعمد في التركيب الأول إلى المبالغة في التشبيه (زفافة زف الرّثال) بصيغة المبالغة في (المشبه)، ثم صيغة الفعل المضارع في المبالغة الثانية (تسف إسفاف النّسور) .

تعدد التشبيه (Variation) في هذه الوسيلة يلجأ الشاعر إلى تصوير الموقف عن طريق تعداد و تنويع المشبه به في التركيب التشبيهي مع الحفاظ على المشبه الموحد، و هي وسيلة اعتمدها شعراء المهجر و بصورة واسعة ، و من أمثلتها عند نسيب عريضة في قصيدة "سلة فواكه"، إذ يقول في بيت منها : (3) (البسيط)

الطرقُ مكتظة سالت بها البشرُ # كالسيل ، كالرمل لا يحصيهم بصرُ

فحافظ على المشبه (البشر)، و عدّد ونوّع في المشبه به (كالسيل/ كالرمل) في قالب تشبيه مُرسل تام الأركان ، أو ما أورده القروي في قصيدة "بربك" قوله : (4) (الوافر)

1 - نسيب عريضة: الأرواح الحائرة ، ص 59 .

2 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 316 .

3 - نسيب عريضة: الأرواح الحائرة ، ص 91 .

4 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 473 .

فَمَا فِي الْحُبِّ كَالْتَبَغِ احْتِكَارُ # وَ لَا مِثْلَ الْجَمَارِكِ فِيهِ رَشْوَى

أو قول إيليا أبي ماضي في قصيدة "مَسْرَحُ العشاق" يصف إحدى حسناته قائلاً : (1)

جِسْمٌ كَخَصْرِكَ فِي الثُّحُو # لَ وَ مِثْلُ جَفْنِكَ فِي الْفُتُورِ (مجزوء الكامل)

و قد يلجأ الشاعر المهجري إلى تفريع أو تفصيل المشبه عند تعديته، و في ذلك يقول
إيليا أبو ماضي أيضا : (2)

أَنْتِ جُزْءٌ مِنَ الْكِيَانِ وَ فِيهِ # كَثْرَاهُ ، كُنْبَتِهِ، كَحَصَاهُ

كالوردِ التّي تُحِبُّ شَذَاهَا # وَ الْبَعُوضُ الَّذِي تَخَافُ أَذَاهُ

ففي البيت الأول فرّع المشبه به، و فصلّه في جزئياته (ثراه، نبته، حصاه) بعد أن أجمله في التركيب الأول (أنتِ جزء من الكيان) بتركيب بليغ، و عاد في البيت الثاني إلى تعداد هذا التشبيه من دون تفصيل في التركيب الأول (كالورد)، و التركيب الثاني البعوض) ، و لجأ الشاعر أيضا إلى تفصيل المشبه به ، لا بالاعتماد على جزئياته المادية بل على ألوانه في قصيدة "كرنفال" إذ يقول : (3)

أَمْسَتْ ثِيَابِي وَ كُلُّهَا خِرَقٌ # نُشِبُهُ رَوْضًا أَلْوَانُهُ فِرَقٌ

مِنْ أَزْرَقٍ كَالسَّمَاءِ جَاوِرُهُ # أَحْمَرٌ قَانَ كَأَنَّهُ الشَّفَقُ

فَفَصَّلَ الشاعر المشبه به (رَوْضًا) في تراكيب تشبيهية فرعية تختص بالألوان و هي (أزرق كالسماء)، و (أحمر كأنه الشفق) ، و هي تركيبات تشبيهية مُجَمَّلة .

و في أبرز صور تعدد التشبيه (المشبه به) في الشعر المهجري أورد ميخائيل نعيمة في قصيدة "من أنت يا نفسي" نسقا تصويريا بتركيبات تشبيهية بليغة عدد فيها من صور المشبه به قائلا : (4)

أَنْتِ رِيحٌ، وَ نَسِيمٌ # أَنْتِ مَوْجٌ، أَنْتِ بَحْرٌ

1 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 312 .

2 - المرجع نفسه : ص 630 .

3 - المرجع السابق : ص 412 .

4 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 19 .

أَنْتِ بَرْقٌ ، أَنْتِ رَعْدٌ # أَنْتِ لَيْلٌ ، أَنْتِ قَجْرٌ

ظواهر أخرى : كما لم يتوان شعراء المهجر في اتخاذ وسائل تصويرية أخرى ضمن التصوير التشبيهي ومنها :

- التخصيص : إذ يعتمد الشاعر إلى تخصيص المعنى في المشبه به كقول **القروي** في بيت من الشعر: ⁽¹⁾

وَمَا زِلْنَا كَمَا كُنَّا قَدِيمًا # تَفَاجَيْ كَالنُّسُورِ وَلَا تُفَاجَا

وهنا خصص القروي المشبه به (كنا قديما) بتشبيه آخر مجمل (تفاجى كالنسور) أو قوله في موقف آخر يخصص المشبه : ⁽²⁾ (الخفيف)

و إِذَا زَهْرَةٌ كَوَجَنَةٍ طَقْلٍ # جَنَّبُهَا شَوْكَةً كَنَابِ هَاصُورٍ

فخصص المشبه (زهرة) بمشبه به آخر من مادته الطبيعية (جنبها) في تركيب تشبيهي

- التقديم و التأخير : وفيه يلجأ الشاعر إلى تقديم أو تأخير المشبه و المشبه به في سياق واحد، و مثاله عند **فوزي المعلوف** في قصيدة "القفاز اللقيط" قوله : ⁽³⁾

أَنْتَ مَهْدُ الْمُنَى وَهَذِي بَقَايَا # هَا أَكَبْتُ عَلَيْكَ تَغْفُو وَ تَصْحُو (الخفيف)

خِلْعَةَ الْحُبِّ أَنْتَ كُلُّ خُفُوقٍ # فَيْكَ حُبٌّ وَ كُلُّ بُغْضِكَ صُفْحٌ

و الشاهد تقديم المشبه (أنت) على المشبه به (مهد المنى) في البيت الأول ، ثم تأخير المشبه (أنت) على المشبه به (خلعة الحب) في تركيبين بليغين .

- القلب : و هو تشكيل تصويري شائع عند القدماء، و فيه يكون وجه الشبه أظهر و أقوى في المشبه لا المشبه به، و مثاله عند **إيليا أبي ماضي** قوله: ⁽⁴⁾ (الرملة)

أَنَا دُنْيَا مِنْ شَبَابٍ وَهَوَى # وَ هِيَ كَالرَّوْضَةِ قَدْ تَمَتْ حَلَاهَا

1 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 126 .

2 - المرجع نفسه : ص 200 .

3 - فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 36 .

4 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 634 .

فَوَجْهُ الشَّبه (شباب و هوى) أظهر و أقوى في الشاعر لا في الدنيا ، و منه قلب التشبيه ليتحول من المشبه إلى المشبه به لا العكس ، و ما يفسر و يقوى هذا التفسير هو التركيب التشبيهي الثاني الخاص بالدنيا (هي كالروضة) .

ب - 2 - التشخيص (Personnification) :

و هو لون من ألوان التصوير يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة، و الظواهر الطبيعية، و الانفعالات الوجدانية ، هذه الحياة التي ترتقي لتتحول إلى حياة بشرية تشمل المواد، و الظواهر، و الانفعالات، و تهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية و مشاعر إنسانية ⁽¹⁾ ، و يتجلى جوهر التشخيص في إضفاء بعض السمات البشرية المادية منها و المعنوية على موجودات الحياة غير العاقلة، و بقدر تفنن الشاعر في بث الحياة الإنسانية >> و إلحاق الأعضاء، و الأفكار، و الأفعال، و الصفات بالجمادات أو الكائنات الحية تكمن فنية التشخيص، و نجاحه، و حركيته << ⁽²⁾، و تبرز جمالية و شاعرية التشخيص حين ترتبط الموضوعات المجردة أو المعنوية ، و قد يعتمد الشاعر في سبيل ذلك على مباحث علم البيان و منها: التشبيه و الاستعارة ⁽³⁾، إلا أن التشخيص الاستعاري بوساطة الصور الإستعارية المكنية و التصريحية يُعد من أبرز وسائل التصوير الفني و الأسلوبي بالشعر العربي الحديث، وهذا ما حاول أن يشير إليه النقاد في إثارة أهمية الاستعارة، و منهم الباحث الغربي "مارتن جراي" الذي يرى أن الكتاب والشعراء >> يستخدمون الاستعارة لكي يخلقوا أو ينتجوا التركيبات المبتكرة في الأفكار والموضوعات و الشعور، وفي بعض الأحيان تكون هذه التركيبات صعبة ونشعر أن هذه الأجزاء لن تجمع بنجاح. << ⁽⁴⁾

¹ - ينظر : سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن الكريم ، دار الشروق، بيروت (دتا) لبنان ، ص 61 .

² - وجدان الصايغ : الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للنشر ط1 بيروت 2003 لبنان ص 37 .

³ - ينظر : عبد الله التطاوي ، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ، ص 27 .

⁴ - MARTin Gray .adictionary of literay terms .long man .uk 1992 london.p175

و يجعل أكثر من باحث التجسيد أو التجسيم مرادفاً للتشخيص من منطلق أنّ الجسد مختص بالإنسان، و يبدو مصطلح التشخيص (الأنسنة) أكثر استخداماً، و أوضح دلالة من خلال ارتباطه بالشخصية الإنسانية الحية⁽¹⁾، و بوسيلة التشخيص تبرز الأشياء المشخصة كمعادلات موضوعية لما يحسّ و يشعر به المبدع الشاعر، كما أنّه -التشخيص- يمنح اللفظة معانٍ جديدة مستمدة من الاقتران اللفظي بين لفظين مختلفين يُعدّ التشخيص من الوسائل الفعالة التي اعتمدها الشاعر المهجري في نقل أحاسيسه و همومه الحياتية، ولذلك استطاع أن يفضي إلى الذوات المقابلة بمكوناتها، مشاعرها و مواقفها من الحياة، و في ذلك حاول هذا الشاعر تفعيل هذه الوسيلة من خلال عالمين مختلفين، وهما عالم المجردات المعنوية، و عالم المحسوسات المادية و الكونية ليتناول مظاهر عدة تتقاطع في هذين العالمين .

- عالم المجردات : تناول المهجريون في هذا المجال عدّة مواضيع و مظاهر متنوعة أهمها : الوطن، و المشاعر، و الحياة بالكيفيات الآتية :

في معنى الوطن : يتوجه القروي إلى الوطن (لبنان) ناحاً و مُعاتباً له في قصيدة " لبنان ملّ " بصور تشخيصية عديدة إذ يقول :⁽²⁾ (الكامل)

لُبْنَانُ يَا وَطَنَ الْجَمَالِ وَ مُنْجِبَ الْـ # أَبْطَالِ وَ الصِّيَابَةِ الْأَعْلَامِ
كَمْ قَدْ نَصَحْتُكَ فَاتَهَمْتَ نَصِيحَتِي # أَفَأَقْنَعُكَ حَوَادِثُ الْأَيَّامِ ؟
كما يتجه إلياس قنصل إلى مدينة دمشق بالتحية و الإكبار ، مصوراً إياها في هيئة الأمم الحنون إذ يقول :⁽³⁾ (البسيط)

هَذَا دِمَشْقُ مَنْارُ الْفَضْلِ بِاسْمَةٍ # تَلْقَى الْبَنِينَ بِنَفْسٍ مِلْؤُهَا كَرَمٌ

¹ - ينظر : وجدان الصايغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث : ص 41 .

² - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) : ص 404 .

³ - ينظر: فريد جحا ، إلياس قنصل ، الشاعر و الكاتب ، مطابع الإدارة السياسية ، حلب ، 1983 م ، سوريا ، ص 41 .

و لم ينس جورج صيدح أرض فلسطين المغتصبة، فيتوجه إليها بالأسف والاعتذار عمّا أصابها، ويحاول من خلال تصويرها و تشخيصها أن يرفع اللوم عن نفسه، وعن كل من ضحّى من أجلها بقوله في قصيدة "دير ياسين" ⁽¹⁾:

(الرمّل)

يَا فِلَسْطِينُ عَلَى مَنْ تَعْتَبِينَ # إِنْ تَكُنْ نَامَتْ عُيُونُ الْحَرَسِ.

كما يقول في موقف آخر من قصيدة "الفدائيون" ⁽²⁾

(الخفيف)

سَلْ فِلَسْطِينُ عَنْ جِهَادِ بَنِيهَا # يَأْتَاكَ (الْفَتْحُ) بِالْعَزَاءِ جَوَابَا

و إذ ذكر إلياس قنصل مدينة دمشق، فهو لم ينس البلد و الوطن سوريا ، ففي قصيدة "صِيحَة أَلَمْ" يتوجه الشاعر إلى سورية مُعددا أمجادها، و بطولاتها، و مصورا إياها بطلا أسطوريا لا يهزم، إذ يقول ⁽³⁾:

(الطويل)

فَمَا طَاطَأَتْ لِلْفَاتِحِينَ جَبِينَهَا # وَ لَا خَفَضَتْ هَامَ الْخُنُوعِ لِنِسَانِ

وَ لَا عَرَفَتْ غَيْرَ الْإِبَاءِ سَجِيَّةً # وَ لَا سَكَتَتْ يَوْمًا لَظْلَمٍ وَ عُذْوَانِ

في معنى المشاعر الإنسانية : يتجه الشاعر في هذا المضمار إلى تشخيص بعض المشاعر الإنسانية في تصاوير بشرية حيّة ، و مثلها ما أورد نسيب عريضة بقصيدة "إلى فلسطين"، و فيها شخّص الوطن (فلسطين)، ثم عمد في أحد أبياتها إلى تشخيص معنى "المروءة"، و معنى "الأمانى"، إذ يقول : ⁽⁴⁾

(المتقارب)

فِلَسْطِينُ مِنْ غُرْبَةٍ مُؤَثَّقَةٍ # نُرَاعِيكَ فِي الْكُرْبَةِ الْمُطْبَقَةِ

ليقول : وَ تَبْكِي الْمُرُوءَةَ مُجْرُوحَةً # وَ تَأْسَى الْأَمَانِي مُخْلُوقَةً

¹ - جورج صيدح : شطايا حزينان ، ص 43 .

² - المرجع نفسه : ص 15 .

³ - ينظر: فريد جحا ، إلياس قنصل ، الشاعر و الكاتب ، ص 119 .

⁴ - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 260-261 .

في موقف آخر يتجه عريضة إلى مفهوم و معنى "النسيان"، ليجعل له بعض الأعضاء البشرية، كما يتجه لمعنى "الحزن"، و يجعل له أخرى بقصيدة "أنامل النسيان"، إذ يقول : (1)

أَنَامِلُ النِّسْيَانِ مُرِّي عَلَى # قَلْبِي مُرُورَ الْوَحْيِ فِي الْخَافِيَاتِ
وَأَغْمُضِي فِيهِ جُفُونِ الْأَسَى # وَ أَوْصِدِي فِيهِ كَوَى الذِّكْرِيَّاتِ
و في صورة تصويرية تشخيصية لمعنى العذاب و سطوته ، يشكل فوزي المعلوف لهذا المعنى صورة نشطة و حيّة و مليئة بالحركة في آخر مقطع من قصيدته "دُموع" إذ يقول : (2)

مَرَحَبًا بِالْعَذَابِ يَلْتَهُمُ الْعِيَاءَ # نِ الْتَهَامًا وَ يَنْهَشُ الْقَلْبَ نَهْشًا
مُشْبَعًا نَهْمَةً إِلَى الدَّمِ حَرَى # نَاقِعًا غَلَةً إِلَى الدَّمْعِ عَطَشَى
و شعر إيليا أبي ماضي حافل بصور التشخيص للمعاني الإنسانية ، و في صور بديعة و متنوعة، و هو إذ يتناول معنى كمعنى الحُلم أو الحُب أو الأمانة، فلا يتوانى عن بث الحركة و النشاط فيها من خلال مخاطبتهم أو التوحد بهما، ففي قصيدة "لم أجد أحدا" يورد صوراً تشخيصية كثيرة لعدة معاني، و منها الصبا، و الهوى، و الأحلام وغيرها، إذ يقول : (3)

ذَهَبَ الصَّبَى ذَهَبَ الْهَوَى مَعَهُ # أَصَابَةُ وَ الشَّيْبُ قَدْ وَقَدَا ؟
ليقول : كَفَنْتُ أَحْلَامِي وَ قَلْتُ لَهَا # نَامِي فَإِنَّ الْحُبَّ قَدْ رَقَدَا
و يقول في موقف آخر بقصيدة "أخو الورقاء" ليشخص معنى "الأمانى"، و يصورها في جسد الوليدة الصغيرة التي لم تر النور بعد موتها (4): (الكامل)

مَاتَتْ أَمَانِيْنَا الْحِسَانُ أَجْنَةً # لَمْ تَكْتَحِلْ أَجْفَانُهَا بِضِيَاءِ

1 - المرجع نفسه : ص 242 .

2 - ينظر: ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 128 .

3 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 252 .

4 - المرجع السابق : ص 98 .

أَمَّا فِي مَعْنَى الْحَيَاةِ وَ مَا تَحْوِيهِ مِنْ مَظَاهِرِ أَهْمِهَا : الْعُمْرُ ، وَالْمَوْتُ ، وَ الْقَدَرُ ، فَقَدْ
أَسْهَبَ جُلَّ الشُّعْرَاءِ فِي تَشْخِصِ هَذِهِ الْمَعَانِي بِصُورٍ كَثِيرَةٍ ، وَ مِنْهَا شَعْرُ إِيْلِيَا أَبِي
مَاضِي بِقَصِيدَةِ "أَمْنِ الطَّيْرِ" إِذْ يَقُولُ ⁽¹⁾ :

(الخفيف)

فَتَقَاعُلُ بِالسَّقَمِ خَيْرًا وَ إِنْ هَذَا # دَكَ الْمَوْتُ فَاضْحَكَ اسْتَبْشَارًا
وَ يَقُولُ فِي مَوْقِفٍ آخَرَ مِنْ قَصِيدَةِ "الْخَطْبِ الْفَادِحِ" : ⁽²⁾ (الكامل)

وَ تَظُنُّ ضِحْكَ الدَّهْرِ فَاتِحَةَ الرِّضَى # وَ الدَّهْرُ يَهْزَأُ بِالْأَنَامِ وَ يَسْخَرُ
عَالَمِ الْمَحْسُوسَاتِ : تَتَاوَلُ الْمَهْجَرِيُّونَ فِي هَذَا الْمَجَالِ مَظَاهِرَ حَسِيَّةٍ عَدِيدَةٍ وَ مُتَنَوِّعَةٍ
أَهْمُهَا الْإِنْسَانُ وَ مُتَعَلِقَاتُهُ ، ثُمَّ الطَّبِيعَةُ وَ مَظَاهِرُهَا .

فِي مَضْمُونِ الْإِنْسَانِ وَ مُتَعَلِقَاتِهِ : تَتَاوَلُ الْمَهْجَرِيُّونَ الْقَلْبَ ، وَ النَّفْسَ ، وَ الْعَقْلَ
وَ أَلْبَسُوا هَذِهِ الْمَظَاهِرَ الْحَسِيَّةَ أَثَوَابًا مِنْ صُورِ التَّشْخِصِ الْبَشَرِيَّةِ ، وَ مِنْ أَبْرَزِ نَمَازِجِ
هَذَا التَّصْوِيرِ تَشْخِصُ فَوْزِيِّ الْمَعْلُوفِ لِقَلْبِهِ فِي قَصِيدَةِ "فَوَادِي" إِذْ يَقُولُ : ⁽³⁾

تَحَمَّلْتُ وَقَعَ النَّوَى وَالصُّدُودِ # لَوْ أَنَّ فَوَادِي بَاقٍ مَعِيَ (المتقارب)
وَ لَكِنَّهُ نَامَ فِي مَقْلَتِيكَ # عَلَى مَضْجَعٍ بُلٍّ بِالْأَدْمَعِ
كَمَا تَوَجَّهَ نَسِيبُ عَرِيضَةٍ إِلَى الْقَلْبِ مُتَوَسِّلًا مِنْ مَحْبُوبَتِهِ أَنْ تَرْحَمَهُ ، وَ قَدْ جَعَلَ مِنْهُ
شَخْصِيَّةَ حَيَّةٍ تَتَوَسَّلُ وَ تَتَضَرَّعُ لَهَا فِي قَصِيدَةِ "غَادَةِ الْعَاصِي" ، إِذْ يَقُولُ : ⁽⁴⁾ (الكامل)

قَلْبٌ يَعِيشُ عَلَى مُنَى لِقِيَاكَ # نَادَاكَ ... لَوْ تَدْرِيْنَ كَمْ يَهْوَاكَ
نَاجَاكَ دَهْرًا قَبْلَمَا سَمَّاكَ # وَ دَعَا سِوَاكَ وَ مَا عَنَى إِلَّاكَ
وَ فِي قَصِيدَةِ "اجْعَلِ الْأَرْضَ" لَلْقُرْوِيِّ يَتَنَاوَلُ مَعْنَى "الْقَلْبِ" ، وَ "الْعَقْلَ" مَعًا فِي
بَيْتٍ مِنْهَا جَاعِلًا لِكُلِّ مِنْهُمَا صِفَةً مِنْ صِفَاتِ الْبَشَرِ ، إِذْ يَقُولُ : ⁽⁵⁾ (الخفيف)

أَشْبَعَ الْعَقْلَ حِكْمَةً وَ اخْتَبَارًا # وَ أَمَلَا الْقَلْبَ رَحْمَةً وَ حَنَانًا

¹ - المرجع نفسه: ص 197 .

² - المرجع نفسه : ص 277 .

³ - ينظر: ربعة أبي فاضل , فوزي المعلوف ، ص 138 .

⁴ - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ص 257 .

⁵ - الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 421 .

أما في قصيدة "عند الرحيل"، فيتناول معنى "النفس" بشتى الأوصاف البشرية ليوجه لها اللوم و العتاب، إذ يقول : (1)

(المقارب)

نَصَحْتُكَ يَا نَفْسُ لَا تَطْمَعِي # وَ قُلْتُ حَذَارَ قَلَمٍ تَسْمَعِي

فَإِنْ كُنْتَ تَسْتَسْهَلِينَ الْوَدَاعَ # كَمَا تَدَّعِينَ إِذَا وَدَّعِي !؟

في مضمون الطبيعة : تناول الشعراء في هذا المجال مظاهر الطبيعة الجامدة و المتحركة، و أسبلوا عليها معانٍ، وصفات بشرية حيّة، و بذلك فعّلوا الحركة النفسية و النشاط المادي في السّحب، و الشّمس، و الغاب، و النجوم، و الطيور فهذا القروي يداعب الشمس و السماء بقصيدة "الولادة الجديدة" إذ يقول : (2)

(المقارب)

إِذَا الشَّمْسُ يَا أُمُّ لَاحَتْ هَتَفَتْ # هُتَافَ الْغَرِيبِ رَأَى الْمَوْطِنَا

وَ قَبَّلَتْ غُرَّتَهَا بِالْبَنَانِ # وَ طَوَّقَتْ بِالسَّاعِدِينَ السَّنَا

ليقول : وَ إِذْ يَكْفَهُرُ جَبِينُ السَّمَاءِ # وَ تَسْكُبُ أَجْفَانُهَا الدَّمَاعَ طَلًا

وَ تَتَشَرُّ فَوْقَ الرُّؤُوسِ الْمِظَلَا # تُلَمُّ أَرْضَ غَيْرِ السَّحَابَةِ ظِلًّا

كما يصف الفجر و فصل الربيع ببعض الأوصاف و السلوكيات البشرية في قصيدة "الربيع الأخير"، إذ يقول : (3)

(البسيط)

لَمِيَاءُ هَذَا جَبِينُ الْفَجْرِ قَدْ سَفَرَا # وَ مَوْسِمٌ لِلْحَبِّ عَنَا مُزْمِعٌ سَفَرَا

و لإيليا أبي ماضي مواقف تصويرية كثيرة في تشخيص الطبيعة، و أبرزها قصيدة "المساء" التي حفل المقطع الأول منها بتشخيصات المظاهر الطبيعية المختلفة (السحب الشمس ، البحر)، إذ يقول فيها : (4)

(مجزوء الكامل)

السَّحْبُ تَرْكُضُ فِي الْفَضَا # ءِ الرَّحْبِ رَكُضَ الْخَائِفِينَ

وَ الشَّمْسُ تَبْدُو خَلْفَهَا # صَفَرَاءَ عَاصِيَةِ الْجَبِينِ

1 - المرجع نفسه : ص 295 .

2 - المرجع نفسه : ص 591 .

3 - المرجع نفسه : ص 185 .

4 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 620 .

و الْبَحْرُ سَاجَ صَامِتٌ # فِيهِ خُشُوعُ الزَّاهِدِينَ
ليتوقف في المقطع الأخير على وصف و تشخيص النهار و الصباح قائلاً : (1)
مَاتَ النَّهَارُ ابْنُ الصَّبَا # حَ قَلَا تَقُولِي كَيْفَ مَاتَ (مجزوء الكامل)
إِنَّ التَّأْمَلَ فِي الْحَيَا # ةَ يَزِيدُ أَوْجَاعَ الْحَيَاةِ
أما الأنهار، و البحار، واللحود التي هي على الأرض، فقد تناولها ميخائيل نعيمة
في صور تشخيصية مختلفة ، ومنها تجسيده للقبر بميزة الفم البشرية في قصيدة
"أغمض جفونك تبصر"، إذ قال : (2)
(المجتث)

وَ عِنْدَمَا الْمَوْتُ يَدْنُو # وَ اللَّحْدُ يَفْغُرُ قَاه
أغمض جُفُونَكَ تُبْصِرْ # فِي اللَّحْدِ مَهْدَ الْحَيَاةِ
كما شخص النهر في قصيدة "النهر المتجمد"، إذ قال أيضا (3): (مجزوء الكامل)

يَا نَهْرُ ، هَلْ نَضَبْتَ مِيَا # هُكَ فَاَنْقَطَعْتَ عَنِ الْخَرِيرِ
أَمْ قَدْ هَرَمْتَ وَ خَارَ عَزْ # مُكَ فَاَنْتَثَيْتَ عَنِ الْمَسِيرِ
و في قصيدة "أنت يا نفسي" تناول النفس و البحر و الصخور بصور تشخيصية
مترابطة و حيّة، إذ يقول : (4)
(مجزوء الرمل)

إِنْ رَأَيْتِ الْبَحْرَ يَطْغِي الْـ # مَوْجُ فِيهِ وَ يَثُورُ
أَوْ سَمِعْتِ الْبَحْرَ يَبْكِي # عِنْدَ أَقْدَامِ الصَّخُورِ
تَرْقُبِي الْمَوْجَ إِلَى أَنْ # يَحْبَسَ الْمَوْجُ هَدِيرَهُ
و من مظاهر الطبيعة الحية التي تناولها الشاعر أيضا مظاهر (الأشجار
و الطيور)، وقد جمعها في قصيدة "صدى الأجراس"، إذ يقول : (5)
(المتدارك)

1 - المرجع نفسه : ص 622 .

2 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون: ص 07 .

3 - المرجع نفسه : ص 08 .

4 - المرجع نفسه : ص 14 .

5 - المرجع السابق : ص 40 - 41 .

أشجارُ الغَابِ تُحييُنَا # وَ طيورُ الغَابِ تُناجِينَا

وَ زُهُورُ الغَابِ نُصَا فُحْنًا # وَ نُصَافِحُهَا وَ تُهْنِيُنَا

كما لم يغفل القروي كذلك مظاهر الطبيعة المختلفة ، فآلهمها صوراً تشخيصية متنوعة و هو يتناول الحيوان، و الرياح، و الأعشاب في قصيدة "تسبيحة الحب"، إذ يقول : ⁽¹⁾

رَأَيْتُ الْوَحْشَ يَأْنِسُ لِلْأَغَانِي # وَ صَدْرُ الرِّيحِ يَخْفِقُ بِالْحَنَانِ (الوافر)

وَ عُشْبُ الْحَقْلِ يَبْسِمُ عَنْ جُمَانِ # وَ لَمْ أَرْ عَابِسًا غَيْرَ الدُّخَانِ

ب - 3 - التجسيد (corporisation)

و هو قسم التشخيص ونظيره في تحقيق فاعلية الاستعارة عند نقل الأفكار و المفاهيم و المعنويات من عالمها المتسم بالتجريد إلى عالم المحسوسات المادية >> فتتجلى في كيان حسي يقربها إلى الأذهان، و يضيف إليها ما يوضحها بل لا يمكن الحديث عن المعنويات و الأفكار بدقة ما لم تقترن بالمحسوسات << ⁽²⁾، و بالتجسيد يعمل المبدع على تثبيت المجردات أو المعنويات في صور تجسيمية ذات أحجام وأوزان، وأشكال نحسها، و نلمسها، و نراها ⁽³⁾، و يبدو أنّ مصطلح التجسيد لم يلق العناية ذاتها التي لاقاها التشخيص ، و ربما كذلك عبر بعض الباحثين عن مصطلح التجسيد بمصطلح آخر هو التجسيم، و في ذلك يرى "عبد القادر الرباعي" أنّ التجسيد هو الارتقاء المجرد إلى مرتبة الجسد المادي المحسوس ⁽⁴⁾.

إنّ من أبرز فضائل التجسيد /التجسيم في التصوير الأسلوبي هو خلق الاستجابة بين المادة و الروح، فتهب المادة للروح أثواباً مادية ، كما تساعد الشاعر على تجسيم الإحساس ، و في كل ذلك فالتجسيد / التجسيم يُعبر عن شوق الشاعر إلى ما هو غائب، و محاولة القبض على عوالم و رؤى تجيش في خيالاته ⁽⁵⁾ .

¹ - الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر)، ص 608

² - وجدان الصايغ : الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث ص 79 .

³ - ينظر : عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي ص 438 .

⁴ - ينظر : المرجع السابق ص 79 ، نقلاً عن عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر زهير سلمى ص 177 .

⁵ - ينظر : المرجع السابق ، 80 .

احتل التجسيد /التجسيم مساحة واسعة في الشعر المهجري الحديث من حيث اتساع ميادينه الإنسانية و تنوع أساليبه و أغراضه ، و قد شمل التجسيد / التجسيم في الشعر المهجري عالمين أساسيين و هما عالم المجردات وعالم المحسوسات :

عالم المجردات : تناول المهجريون في هذا المجال عدة مواضيع أهمها ثلاثة مواضيع و هي: عقائدية ، و أخلاقية، و عامة، و لكل موضوع مظاهر تختلف حسب الرؤى الشعرية و العقائدية لكل شاعر، و بذلك تختلف طرق التجسيد / التجسيم بالكيفية التالية

في المعاني العقائدية : طرق الشعراء مظاهر عديدة كالطهر، و الخطيئة والحرام، و غيرها، و في ذلك يرى فوزي المعلوف أنّ العذاب عامل مطهر للنفس من خلال اكتساب الصبر و المحبة و التّعلي ، و هو في إحدى أبياته يجسد الآلام كما يجسد الشهوة في قوله : (¹) (الخفيف)

غَسَلْتُ عَيْنُهُ بِمَا سَكَبَتْهُ # مِنْ نَدَى الدَّمْعِ كُلِّ أَدْرَانِ نَفْسُهُ
و التّظَى قَلْبُهُ فَطَهَّرَ بِإِلَا # لَامَ مَا دَنَسَتْهُ شَهْوَةٌ حَسَّةٌ
فهو في هذا الموقف يُجسد الأحران، و الآلام، و الشهوة، و اتخذ منها وسائل مادية تدخل فيما بينها في ارتباط لتدل على معنى الطهارة المادية و التكفير المعنوي .

و في موضوع الوطن كمعنى مُجرد اتخذهُ إلياس قنصل ليجسده في صورة صَنَم يُعبد ليعبر من خلاله شدة تعلقه له بقصيدة "سراب"، إذ يقول : (²) (الكامل)

وَطَنِي وَلَوْ نَحْنُوا بِهَاكَ وَ أَنْصَفُوا # مَا كَانَ يُعْذِلُ عَابِدُ الْأَصْنَامِ

و في مناسبة عيد ميلاد المسيح -عليه السلام - أورد جورج صيدح قصيدة "ليلة الميلاد"، و تأمل بها حال فلسطين، و شعبها المظلوم و المسلوب، وفيها تعرض لظلم اليهود و تخطى العرب عنها، إذ يقول : (³) (البسيط)

¹ - ينظر: ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 58 .

² - ينظر: فريد جحا ، إلياس قنصل ، الشاعر و الكاتب ، ص 127 .

³ - جورج صيدح : شظايا حزينان ص 28 .

عَارُ الهَزِيمَةِ تَمَحُّوهُ العُرُوبَةُ إِنَّ # جَدَّتْ وَ لَكِنَّ عَارَ الصِّلَحِ مَاحِيهَا
خَطِيئَةُ العَرَبِ لَا (الأردن) يَغْسِلُهَا # وَ لَا رُقَى (بردى) تَمَحُّو مَخَازِيهَا
ففي هذا الموقف استخدم الشاعر مُصطلحا دينيا (الخطيئة) لمعنى الاستهانة بحقوق
فلسطين من قبل العرب ، ثم جسدها صورةً ماديةً في شكل دنس لا يَغسلها الأردن
و لا غناء نهر (بردى) بسوريا. و يعود الشاعر إلى معنى ديني آخر، و هو
"الحرام" ليعبر به عن "الخمرة" و في ذلك تصوير استعاري تصريحي، وبه يُجسد
هذا المعنى في قصيدة "لهيب الرؤى" إذ يقول : ⁽¹⁾
(الخفيف): هَاتِيهَا يَا نَدِيمُ وَ اسْتَنْزِلِ الْجَدَّ # نَّ عَلَيْهَا وَ نَاشِدِ العَبْقَرِيَّةَ

إِنِّي أَشْرَبُ الحَرَامَ حَلَالًا # حِينَ أُسْتَنْطِقُ الطُّيُوفَ العَيَّيَّةَ
أَمَّا فِي المعاني الخلقية : فقد طرق الشعراء في هذا الموضوع مظاهر أخلاقية
وإنسانية كثيرة ألبسوها أثوبا مادية متنوعة، و من أهم نماذج هذا الموضوع ما أورده
القروي في البغض و الغيظ بقصيدة "تسيحة الحب" إذ يقول : ⁽²⁾ (الوافر)

سَأَجْرِفُ بُغْضَكُمْ بِالْحُبِّ جَرَفًا # وَ أَنْسِفُ غَيْظَكُمْ بِالْحَلْمِ نَسْفًا
وَ أَنهَلِكُمْ رَحِيقَ الصَّفْحِ صَرْفًا # وَ أَطْفِئُ فِيكُمْ مَا لَيْسَ يُطْفِئُ
ففي هذين البيتين عمد إلى استعارات تصويرية تجسدية ، جسّم فيها معاني (البغض
الغيظ، الصفح)، و بتعالقها مع معانٍ أخرى مُجردة (الحب، الحلم) فقد جسّدت هي
كذلك في إطار هذا السياق الدلالي (فالحب جسّد بالماء)، (و الحلم جسّد بالنار) .

وفي ظرف آخر يتعرض الشاعر لمعنى "الحماسة" ، فيجسدها بقصيدة "وثباتُ
العقول" إذ يقول : ⁽³⁾ (الخفيف)

تَنَاطَلَى حَمَاسَةٌ تَتَنَزَّى # أَلَمَّا تَقْزِفُ الشَّرَارَ الذَّائِبُ

¹ - المرجع نفسه ، ص 67 .

² - ينظر: الشاعر القروي، الأعمال الكاملة، ص 607 .

³ - المرجع السابق ، ص 70 .

كما يتناول معنى "الحب" في شكل وحش أو صائد يلف حباله حول ضحيته لئلا تجد خلاصا منه، في قصيدة غزلية بعنوان "هائمة" إذ يقول : (1) (المقارب)

هُوَ الْحُبُّ فَالْتَمَسِي قَبْلَمَا # يَلْفٌ عَلَيْكَ الْحِبَالُ مَنَاصَا

فَقَدْ تَتَمَتَّيْنِ مِنْهُ غَدًا # خَلَاصًا فَلَا تَجْدِينَ خَلَاصًا

و هو في قصيدة أخرى يتناول هذا المعنى (الحب) في صورة تجسدية تقرنه بالنبات كما يقرن "السلام" بالماء في صورة تشبيهية تجسدية، إذ يقول : (2) (الوافر)

غَرَسْتُ الْحُبَّ فِي قَلْبِي صَغِيرًا # وَ أَطْلَقْتُ السَّلَامَ بِهِ غَدِيرًا

في معنى الوجد أو الحزن تناول إلياس قنصل هذا المظهر الإنساني في قالب صورة تجسدية حديثة (الكهرباء)، إذ هو بمثابة الحبل أو الخيط الذي يربطه بحسنائه المقابلة وسط الظلام، إذ يقول : (3) (المقارب)

لِيَالِي حَيَاتِي فِدَى لَيْلَةٍ # حَيْتَنِي بِأَفْضَلِ مَا فِي الْحَيَاةِ

سَرَى كَهْرَبُ الْوَجْدِ مِنْ مُهْجَةٍ # إِلَى مُهْجَةٍ يَحْمِلُ الْخَفَقَاتِ

أما نسيب عريضة فقد تناول في شعره صورا تجسيمية كثيرة بمعان مجردة ترتبط بالأخلاق و العواطف الإنسانية، ففي قصيدة "هاك" والتي يخاطب فيها أحد أصدقائه الأوفياء يتعرض لمعاني الشوق، و الغرام، و الجمال ، فيجسدها بقولب مادية قابلة للتداول، إذ يقول : (4) (مجزوء الخفيف)

هَآكَ لَا هَاتِيَا أَخِي # هَآكَ مَا قَدْ مَلَكْتُهُ

هَآكَ حُلْمِي إِذَا أَرَدَ # تَ فَإِنِّي سَمْتُهُ

و يقول أيضا : وَخُذِ الشَّوْقَ مِنْ ضُلُو # عِي فَإِنِّي ادَّخَرْتُهُ

وَخُذِ الدَّمْعَ فَالْجُفُو # نُ أَبَتْ حِينَ رَمْتُهُ

1 - المرجع نفسه: ص 590.

2 - المرجع نفسه : ص 608 .

3 - ينظر: فريد جحا ، إلياس قنصل ، ص 124 .

4 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 164 .

خُذْ غَرَامِي وَ خُذْ جَمَا # لَا بِقَابِي رَسْمُهُ

في معنى البخل يتعرض إيليا أبو ماضي لهذه الصفة مُبدِئاً استيلاءه منها، و داعياً إلى السخاء و البذل في الحياة، فيورد بقصيدة "التينة الحمقاء" هذا المعنى مُجسداً البخل إذ يقول : ⁽¹⁾ (البسيط)

مَنْ لَيْسَ يَسْخُو بِمَا تَسْخُو الْحَيَاءُ بِهِ # فَإِنَّهُ أَحْمَقُّ بِالْحِرْصِ يَنْتَحِرُ

فجسد أو جسم معنى البخل في صورة أداة مادية ينتحر بها البخليل الأحمق.
في المعاني و المظاهر العامة : تناول فيها الشعراء بعض المظاهر المجردة كالعيش و الأحلام، و القدر، و السعادة، و السلام ، في قوالب تجسدية كثيرة و منوعة و من هؤلاء الشعراء نسيب عريضة : الذي لجأ إلى تجسيد معان كثيرة في قصيدة "حديث الشاعر" في صورة استعارية مكنية ليقرن بالإضافة بين المعنوي و المادي، إذ يقول : ⁽²⁾ (الرمل)

حَدَّثَ الشَّاعِرُ عَنْ نُورِ الْقَمَرِ # وَ افْتَرَّارَ اللَّيْلِ عَنْ ثَغْرِ السَّحَرِ

ليقول : مُجسداً بعض المعاني :

عَنْ ظِلَامِ الْعَيْشِ عَنْ سِجْنِ الْبَقَا # عَنْ فَيَافِي النَّيْهِ عَنْ ظِلْمِ الْقَدَرِ

جسد فوزي المعلوف في قصيدة "على بساط الريح" بعض المعاني المجردة من مثل الشعر و الشعور و الخلود عند قوله ⁽³⁾ : (الخفيف)

نَسْمَةُ الشَّعْرِ أَنْتِ فِيهِ تَبْثِيحَ # نَ أَرِيحُ الشَّعْرَ فِي بُرْدَتِيهِ

وَ فَتَى الشَّعْرِ يَسْتَنْزِلُ الْوَحْـ # يَ بَيَانًا يَجْتُو الْخُلُودَ لَدَيْهِ

و تناول ميخائيل نعيمة بعض المعاني المجردة في قوالب تجسدية، كما فعل بالألحان و الأيام، والأحلام، ففي قصيدة "من أنت يا نفسي" تناول الألحان واصفاً بلُبلًا ⁽⁴⁾ :

يَسْكُبُ الْأَلْحَانَ نَارًا # فِي قُلُوبِ الْعَاشِقِينَ (مجزوء الرمل)

¹ - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة : ص 279 .

² - المرجع السابق : ص 17 - 19 .

³ - ينظر: ربعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 83 .

⁴ - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 19 .

كما تناول الأيام و الأحلام مُجسدة في قصيدة "صدى الأجراس" قائلاً : (1)
وَ اصْطَفَتْ حَوْلِي أَيَّامِي # نَسْتَعْرِضُ عَسْكَرَ أَحْلَامِي (المتدارك)
إذ لجأ في البيت الموالي إلى التشخيص بل التجسيد قائلاً :

فَمَشَتْ أَحْلَامِي تَخْفَرُهَا # وَ تَقُودُ خُطَاهَا أَوْهَامِي
أما معنى السعادة فقد جسدها القروي في صورة حيوان أو الطريدة التي يسعى لها
في هذا العالم المليء بالتعاسة في قصيدة "بين عيد البر"، إذ يقول (2) : (مجزوء الكامل)

حَتَّامَ أَبْقَى دَائِرًا # حَوْلَ الْبَسِيطَةِ كَالْقَمَرِ

اصْطَادَ أَطْيَارَ السَّعَا # دَةً وَ هِيَ مِنْ وَجْهِي تَقَرُّ

عالم المحسوسات: تناول الشعراء المهجريون في هذا المجال عدة مواضيع أهمها
موضوعا :الإنسان، و الطبيعة ، فطرق هؤلاء بعض المكونات البشرية ؛ كالقلب
و الروح، كما طرّقوا بعض المظاهر المادية المتعلقة به ، أما في الطبيعة فقد تناولوا
مواضيع الطبيعة الحيّة الجامدة، وكل هذه المظاهر في قوالب تجسدية /تجسيمية ناطقة .

في الإنسان : طرق الشعراء ذات الإنسان نفسه، فجسدوها في صور مادية أخرى
و منها صورة الزهرة عن طريق الاستعارة التصريحية في بيت فوزي المعلوف
بقصيدة "باقة زهر"، إذ يقول في الباقة المهداة إلى حسناؤه : (3) (السريع)

وَ تَتَهَلَّلْنَ الشَّهْدَ مِنْ ثَغْرَهَا # يَا نِعَمَ ذَاكَ الثَّغْرِ مِنْ مَنَهِلٍ

فعمدَ إلى تصوير الإنسان (الحسنة) في صورة الزهرة و ذكر صفة (الشهد) المشبه به
ليشبهه به ريق الحسناء . كما طرق الشعراء بعض متعلقات و أعضاء الإنسان و منها
القلب ، من مثل ما أورده ميخائيل نعيمة في قصيدة "الطمأنينة" إذ يقول : (4)
(مجزوء الخفيف) بَابُ قَلْبِي حَصِينٌ # مِنْ صُوفِ الْكَدَرِ

1 - المرجع نفسه : ص 38 .

2 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 242 .

3 - فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 15 .

4 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون : ص 72 .

فَاهْجُمِي يَا هُمُومُ # فِي الْمَسَا وَالسَّحَرِ
و في قصيدة "يا ليت" لإلياس قنصل معنى تجسدي للقلب إذ يصوره في هيئة مادة
قابلة للذوبان، إذ يقول : (1)

يَا لَيْتَ عَزِيَّ يَلْبِ # يَفِيضُ عَطْفًا وَ حُبًّا
ليقول : يَا لَيْتَ كُلِّ فُؤَادٍ # يَذُوبُ عَطْفًا وَ وَجْدًا
أما نسيب عريضة فيصور القلب البشري في هيئة نبات ذي أغصان تتراقص
في حزن الربيع بقصيدة "نشيد المهاجر"، إذ يقول : (2)

هَزَزْتَ أَغْصَانَ قَلْبِي بَعْدَمَا خَلَعْتُ # ثَوْبَ الرَّبِيعِ فَأَمْسَتْ رَقْصَ نَشْوَانٍ
تعرض شعراء المهجر كذلك إلى تجسيد بعض المظاهر المتعلقة بنشاط الإنسان
في الحياة، فغدت هذه المظاهر أشياء أخرى غير طبيعتها الأولى، و منها بيت بقصيدة
"معاذ الله" لإلياس قنصل، إذ يقول : (3)

أَنْرِضِي بِالْهَوَانِ وَ نَحْنُ قَوْمٌ # مَلَأْنَا صَفْحَةَ التَّارِيخِ فَخْرًا
ليقول مجسدا الحديد و حد السيف :
أَيْرَهْبْنَا الْحَدِيدُ وَ قَدْ بُنِينَا # بَحْدَ السَّيْفِ مَجْدًا مُشْمَخَرًا
و فيه تحول (الحديد) إلى وحش يُرهب، و غدا حدّ السيف أداة بناء .

في الطبيعة : حشد الشعراء المهجريون مظاهر طبيعية كثيرة و متنوعة و منها: الرياح
عند نسيب عريضة في هيئة سيول، إذ يقول : (4)

تَدْفِقِي يَا رِيَّاحَ الشَّرْقِ هَائِجَةً # فَأَنْتِ لَا شَكَّ مِنْ أَهْلِي وَ أَخَوَانِي

1 - ينظر: فريد جا ، إلياس قنصل ص125 .

2 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة : ص 246 .

3 - المرجع السابق، ص122 .

4 - نسيب عريضة :الأرواح الحائرة ، ص 246 .

و جسد القروي الغمام أو السحب في شكل حيوان ذي ذيول بقصيدة "الربيع الأخير" إذ يقول : (1)
(البسيط)

و للغمامة أذيال معطرة # مثل البخور علا في السفح و انتشرا

أما الشهب و النجوم فقد تناولها إيليا أبو ماضي في قصيدة (الطين) بصور تجسدية بارزة، و منها المقطع الذي يقول في بعض أبياته : (2)
(الخفيف)

ألك النهر ؟ إنه للنسيم الرّ # طبّ درب و للعصافير مَورد

و هو للشهب تستحم به في الصّ # صيف ليلا كأنها تتبرد

و فيها حشد الشاعر صورة الشهب في هيئة حيوان بريّ يستحم في النهر و يتبرد من شدة الحر، و في قصيدة "ليفة التبغ" يتعرض فوزي المعلوف إلى مظهر طبيعي و هو "الدخان" المنبعث من سيجارته ليجسده في صورة خيط أو سلك يربطه بحسنائه و التي تبدي غيرة من تعلقه بهذه الليفة ، إذ يقول : (3)
(الطويل)

و كان دُخانٌ مُوصلٌ قبلاتنا # على رُغم بُعدِ الخدِّ مِمَّا عَن الخدِّ

ب - 4 - تراسل الحواس :

ترتبط الاستعارة بالمحسوسات، وهي كل ما يدرك بواسطة الحواس الخمس من بصر و سمع، و ذوق، و لمس، و شم >> فقد يتجه الشاعر صوب الصورة الإستعارية المنتمية إلى أكثر من حاسة واحدة، و يبدو هذا الانتماء من خلال التداخل بين الحاستين <<(4)، والتراسل هو نوع من التداخل أو التبادل بين الحواس فيه اشتراك أكثر من حاسة في التعبير الواحد >> و هو يعني فيما يعنيه تسليط أكثر من ضوء على الصورة الإستعارية، وخلق أكثر من علاقة بين الأشياء وإضافة أكثر

1 - الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ،ص187

2 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة :ص 262 .

3 - فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ص 23 .

4 - وجدان الصايغ : الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث ص 151 .

من لون، و ظل على اللوحة الإستعارية، فضلا عن أنّ الانتقال من حاسة إلى أخرى يَشِي بأن يُستثار أكثر من إحساس، و يمس أكثر من ذكرى << (1) .

و التراسل الحسي ظاهرة شائعة في الشعر المهجري الحديث، و من خلاله يبرز وعي الشاعر بالتجربة الشعرية، و استجابة المتلقي لها في صور مركبة، فتحدث فيه ذلك الأثر الحسي المرافق للأثر الجمالي و الأسلوبي في نسق التركيب التصويري .

و عند تصفحنا لأبرز النماذج الشعرية الحافلة بصور التراسل الحسي رصدنا طغيان حاسة الذوق و البصر على أغلب النماذج الشعرية المدروسة في مقابل حواس السمع و الشم، و اللمس ، كما لمسنا ذلك التبادل بين الحواس في مواضع التصوير المختلفة و ما عدّمناه في هذا المجال — و من خلال النماذج المدروسة — ذلك الترابط المفقود بين بعض الحواس كحاسة (الذوق مع اللمس)، و حاسة (السمع مع الشم)، و ربما يعود ذلك إلى قلة و ندرة هذه العلاقات في الشعر المهجري الحديث، و منه سنحاول رصد هذه الحواس، و تراسلها من خلال أبرز التعالقات الحسية في هذا الشعر .

- الذوق/البصر : راسلَ بعض الشعراء بين حاستي الذوق و البصر بطرق و كيفيات مختلفة و متعددة ، ومن هؤلاء **إلياس قنصل** في قصيدة "صِيحة ألم"، إذ يقول : (2)

أَبْعَدُ رُبوعًا رَصَّعَ المَجْدُ أَرْضَهَا # تَرَى لَذَّةَ العَيْشِ فِي مَوْطِنِ ثَانٍ (الطويل)

فعمدَ إلى ربط علاقة بين حاسة البصر (تري)، و حاسة الذوق (لذة) المتعلقة بالعيش هو معنى مجرد في قالب استعارة مكنية، و بها جمع الشاعر بين حاستين للتعبير عن موقف نفسي؛ وهو الإعجاب و الإكبار بهذا الموطن ، و بنفس الوسيلة (التراسل) عمدَ نسيب عريضة كذلك إلى الجمع بين حاستي البصر و الذوق في سياق بيت واحد بقصيدة "صلاة" متوجها إلى ربه بالدعاء، والتضرع، إذ يقول : (3) (مجزوء المتقارب)

1 - المرجع نفسه : ص 154 .

2 - ينظر: فريد جحا ، إلياس قنصل، ص 119 .

3 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 284 .

مَرَايِكَ خُضِرَ الْمُنَى # هِيَ الْمُشْتَهَى سَيِّدِي !

وَجِسْمِي دَهَاهُ الْعَنَا # حَنَائِكَ خُذْ بِيَدِي !

ففي البيت الأول أوحى الشاعر إلى حاسة البصر في عبارة (خضر المنى)، و هي صورة استعارية ثم أتى بصورة تشبيهية (هي المشتهى) ليوحي بحاسة أخرى هي الذوق، والصورة الثانية متعلقة بالصورة الأولى و مرتبطة بها، و بذلك تراسلت الحاستان و أبدلت الثانية مع الأولى في سياق البيت، وكأنّ الشاعر أضرب عن البصر بواسطة الذوق في معنى (المنى) ، و به يقع التراسل الحسي بين حاستي الذوق و البصر، وكذلك أورد **إلياس قنصل** هاتين الحاستين مُقدما الذوق على البصر في قصيدة "في كنف الظلام" قائلا : ⁽¹⁾ (المتقارب)

لَيْنَ لَدَ الْعَاشِقِينَ اللَّقَاءُ # فَأَحْلَاهُ مَا كَانَ تَحْتَ الظَّلَامِ

وبهذا جمع بين الذوق (فأحلاه)، والبصر (تحت الظلام) مقدما الذوق على البصر .

- **البصر / الشم** : تناول الشعراء هاتين الحاستين، و جمعوا بينهما في سياقات شعرية كثيرة و بارزة أهمها: عند نسيب عريضة في قصيدة "نشيد المهاجر" عندما وصف أغصان القلب في صورة تجسدية انتقل فيها إلى وصف هذه الأغصان و ما فعلته الحبيبة بها، إذ يقول : ⁽²⁾ (البسيط)

هَزَزْتُ أَغْصَانَ قَلْبِي بَعْدَمَا خَلَعْتُ # ثَوْبَ الرِّبِيعِ فَأَمْسَتْ رَقْصَ نَشْوَانِ

كَسَيْتُهَا وَرَقَ الْأَشْوَاقِ فَازْدَهَرَتْ # خَضِرَاءَ يَعْبِقُ مِنْهَا رُوحُ نَيْسَانَ

و هنا جمع بين حاسة البصر (خضراء) في لون الأغصان، و حاسة الشم (يعبق) في رائحة هذه الأغصان في صورة استعارية مركبة .

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص 124 .

² - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 246 .

أما ما بين الشم ثم البصر، فقد تناول ميخائيل نعيمة هاتين الحاستين في بيت من قصيدة رمزية رمز لها بـ " إلى MDB"، وربما هي الحروف الأولى لاسم بعض حسناواته، ليقول فيها: ⁽¹⁾ (مجزوء الوافر)

أنا المَهْدُ الذي ضَمًّا # كَيَانُكَ قَبْلَمَا تَمًّا
وَ قَدْ فَرَشْتَ لَكَ الْأَقْدَا # رُفِيهِ الْوَرْدَ وَ الْحَسْكَ (*)
و شاهد الحاستين في الشطر الثاني من البيت الثاني، إذ أوحى بلفظ (الورد) إلى حاسة "الشم"، و أوحى بلفظ (الحسكا) إلى حاسة البصر .

- الذوق / الشم : كما تناول الشعراء الذوق و الشم في صور استعارية كثيرة، و منها صورة لإيليا في قصيدة "لبنان"، إذ يدعو صاحبه للتعيم بالوطن قائلاً: ⁽²⁾

و تَلْدُ بِالْأَرْوَاحِ تَعْبُقُ بِالشَّدَى # وَ تَهْزَكُ الْأَنْعَامُ مِنْ شَادِيهِ

و فيه جمع بين الذوق في (تلذ)، وحاسة الشم في (تعبق) الخاصتين بالأرواح في قالب صورة استعارية .

- اللمس / الشم : و في هاتين الحاستين جمع الشعراء بينها في صور استعارية ومنها صورة لفوزي المعلوف في قصيدة "بين المهد و اللحد" قائلاً: ⁽³⁾ (الخفيف)

مَلَأَ الشَّوْكَ أَرْضَ عَيْشِكَ فَأَنْزَعُ # كُلُّ أَشْوَاكِهِ لَتَبْلَغَ زَهْرَهُ

و في البيت جمع بين حاسة اللمس التي أوحى بها في لفظة (أشواكه)، و حاسة الشم التي أوحى بها في لفظة (زهرة)، و يُرجح في هذا الموقف اعتماد حاسة الشم على حاسة اللمس في الزهرة (النُومة) لغلبة صفة الشم على اللمس في هذه النبتة وذلك كله في سياق تصور استعاري مركب، و في موقف آخر أكثر وضوحاً يصرح

¹ - ميخائيل نعيمة : همس الجفون : ص 103 .

(*) : الحسيكة : هي نوع من الورود الطيبة والنضرة .

² - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 642 .

³ - فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 38 .

الشاعر بالحاسة الثانية (الشم) في اعتماد لفظة (العطر)، و يخصص لحاسة اللمس لفظة (دغدغي) في بيت من قصيدة "باقة زهر" إذ قال : (1)

(السريع)

فَدَغْدَغِي بِالْعِطْرِ إِحْسَاسَهَا # وَ لِيَنْتَشِرَ فِي جِسْمِهَا النَّاعِم

- السمع / اللمس : أمّا في هاتين الحاستين، فقد أورد جورج صيدح نماذج مختلفة في الجمع بين السمع و اللمس من جهة، و اللمس و السمع من جهة أخرى ففي قصيدة "دير ياسين" يقول : (2)

(الرمل)

دِيرَ يَاسِينَ عَلَى الدُّنْيَا الْعَفَاءَ # إِنْ تَكُنْ دُنْيَا الزَّيْنِمِ الْأَجْنَبِيِّ

ثَارَكَ الصَّارِخُ فِي سَمْعِ السَّمَاءِ # جَمْرَةٌ تَكْوِي قُلُوبَ الْعَرَبِ

ففي البيت الثاني أورد لفظة "الصارخ"، و يُوحى بها إلى السمع، ثم أبدلها مع لفظة "جَمْرَةٌ"، و يُوحى بها إلى اللمس، و الحاستين تصوران موقفا استعاريا مُركبا من صورتين للتأثر و القلوب، و في ظرف آخر يجمع و يقدم فيه حاسة اللمس على السمع بقصيدة "الحجيج"، إذ يصف فيها حالة المحتقلين بعيد الأضحي ممن يعيشون تحت ظلم اليهود في فلسطين، إذ يقول : (3)

(الكامل)

وَالرُّكْنَ يُلْمَسُ فِي شَعَائِرِهِمْ # شَكْوَى تَضِيقُ بَيْتَهَا الْكَلِمُ

مَا كَانَ يَوْمُ النَّحْرِ يَشْهَدُهُمْ # عَرَبًا يُطَوَّقُ، نَحْرَهُمْ عَجَمُ

و فيه صرّح بحاسة "اللمس" المجازية في معالم هذا الركن أو الشعيرة وأردف هذا اللمس بحاسة السمع المستوحاة من لفظة (شكوى) .

- البصر / السمع : و في هذا التراسل جمع الشعراء هاتين الحاستين في صور استعارية بارزة، و منها صورة لقروي في أبيات يصف فيها جو العيد البهيج و نفسيته المحطمة، و إحساسه بالألم الكبير إذ يقول : (4)

(الوافر)

1 - المرجع نفسه : ص 18 .

2 - جورج صيدح : شطايا حزيران ص 46 .

3 - المرجع نفسه، ص 52 .

4 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 464 .

وَ يُطْرَفُ نَاطِرِي حُسْنُ الْغَوَانِي # وَ يَجْرُحُ مَسْمَعِي شَدْوُ الْمُغْنِي

وفيه يجمع الشاعر بين حاسة البصر (ناظري) في الشطر الأول بصورة استعارية مكنية، ثم يوظف على هذه الحاسة حاسة أخرى هي السمع في (مسمعي) بصورة أخرى

- البصر / اللمس : في هذا التراسل أيضا اعتمد الشعراء على التصوير الاستعاري كما اعتمدوا على التصوير التشبيهي في مثل قول القروي ⁽¹⁾: (الوافر)

أَرَى تُفَاحَ هَذَا الْعِيدِ جَمْرًا # وَلَوْ قَطَّقُوهُ مِنْ جَنَاتِ عَدْنِ

فجمع بين البصر (أرى)، و اللمس (جمرا) ، أي (تفاحا يكوي) في هذا السياق .

نتائج و فوائد :

و من خلال تحليل أبعاد الصورة المهجرية نرصد التشكيلات التصويرية الآتية :

- تتوَّع الصورة المهجرية، وتعددها كمَّا بتنوع المصادر و الوسائل فاتخذت من الطبيعة، و المجتمع، و الثقافة "معادلات موضوعية" لنزعات، و رؤى شعرية، و بذلك اتخذت من القوالب التصويرية (علم البيان) وسائل لخلق أساليب تصويرية جذابة .

- نهلت الصورة من الطبيعة و مظاهرها صورا و تشكيلات فنية بالاعتماد على مباحث التصوير في علم البيان، فكشفت عن دور الطبيعة و مكانتها في التصوير المهجري من خلال مظاهرها الحيّة و الجامدة .

- نهلت الصورة من قضايا المجتمع و من الإنسان، و تقاليده، و صفاته، و عاداته و واقعه المحيط صورا فنية كشفت عن صعوبة تأقلم الشاعر مع الوسط الجديد، و شدة تعلقه بالمجتمعات العربية التي وفد منها .

- نهلت الصورة من مظاهر الثقافة و روافدها الدينية الأدبية و التاريخية صورا و قوالب تصويرية ، فعبر الشعراء عن معنى الإيمان، و الطهر، و تسامح الأديان كما انتقد فيها الرذيلة، و النفاق الديني السائد في المجتمع العربي، و لم يغفل الشاعر

¹ - المرجع نفسه : ص 464 .

الرافد الأدبي، فتكلم في موضوع الشعر، و الأدب، و أعلامهما، فمجد أعلام الشعر و نقد أدعياءه ، كما اهتم بالرافد التاريخي في أحداث الأمة العربية و الإسلامية فأفاض في الحديث عن أحداث و مآسي لبنان، و سوريا، و فلسطين في قوالب تصويرية جزئية تمتد لتصل الصورة الجزئية بالصورة الكلية في جسد القصيدة .

- أما في وسائل التصوير المهجري فقد نوّع الشعراء في الوسائل الفنية التي أتاحتها البلاغة العربية من كناية، و تشبيه، و مجاز، و استعارة ، إلا أنّ ما يميز هذه الصورة عن الصورة القديمة هو الابتعاد التدريجي عن ذلك التوظيف التقريبي النمطي المفصول في التصوير إلى توظيف حديث من خلال خرق العلاقة بين مكونات و أركان الصورة بعقد علاقات جديدة بدلالات أخرى عميقة تتم عن الصدق الشعوري و عن خبرات الذاكرة، و الحاسة، و الذوق في صور حيّة، و بذلك ركز الشعراء على أربع وسائل تصويرية و هامة و هي :

— التشبيه : عمّد الشعراء إلى تشبيهات حيّة تكشف جوهر الأشياء، فتكتمل فيها الصورة بالمعنى في وحدة تصويرية عميقة من خلال التلاعب في أركانه بالاختيار، و التركيب، و الحذف(الأداة و وجه الشبه)، و جددوا في غاياته و أهدافه فلم يعد التشبيه عندهم لمجرد التوضيح أو الإفهام بل تعداه إلى كشف حقائق ما ورائية تخص الموقف و الرؤيا بطرق و تقنيات عديدة أهمها :

— ترديد التشبيه : في معنى المشبه به بصور متقاربة و متداخلة أفقياً(داخل البيت) و عمودياً (بين الأبيات) .

- تقابل التشبيه : لجوء الشاعر إلى المقابلة في معاني التراكيب التشبيهية بين طرفي البيت .

- تناظر التشبيه : و فيه يناظر الشاعر بين التراكيب التشبيهية أو المشبهات بها فقط بين طرفي البيت .

- تجنيس التشبيه : الحفاظ على المادة اللغوية بين المشبه و المشبه به مع حذف الأداة (في البليغ و المؤكد) .
- تعدد التشبيه : بتعدد المشبهات بها المتنافرة في المعنى لمشبه واحد (داخل البيت) أو بين الأبيات، إلى جانب ذلك بعض الظواهر الشكلية في تركيب التشبيه كالتقديم و التأخير بين طرفيه، أو الظواهر المعنوية كالتخصيص، أو التعميم في المشبه به أو قلب التشبيه معنىً (التشبيه المقلوب) .
- التشخيص : عمد الشعراء بالصورة الإستعارية المكنية إلى إضفاء الصفات البشرية للمحسوسات والمجردات، ليرتقي إلى أشكال بشرية متحركة فتناولوا عالم المجردات (الوطن ، والمشاعر، ومظاهر الحياة)، كما تناولوا المحسوسات (الإنسان، والطبيعة)، ونقلوا هذه المظاهر بالحركة النفسية والنشاط المادي .
- التجسيد / التجسيم : عمد الشعراء بالصورة الإستعارية المكنية و التصريحية إلى نقل عالم المجردات (العقائدية، و الأخلاقية، و العامة) من التجريد المعنوي إلى التجسيد المادي، كما تناولوا المحسوسات (الإنسان ، والطبيعة الحية الجامدة) ونقلوها من معانيها المحسوسة إلى معانٍ أخرى مُجسمة بأشكال أخرى.
- تراسل الحواس : اعتنى الشعراء المهجريون بالحواس الخمس، ووصفوها في صورهم الفنية، و أبدلوا بينها و عالقوها في ثنائية حسية ضمن الصورة الجزئية أو المركبة، و بذلك سلطوا أكثر من ضوء على الصورة الواحدة مما يكشف الوعي الشعري بدور الصورة الحسية في إثارة المتلقي، و تنشيط حواسه في إدراك الغايات، و الأبعاد الجمالية، و الإنسانية من وراء هذه الصورة، ففهم الشعراء دور الحاسة في التصوير، و ركزوا في تصوير اتهم على الذوق و البصر على حساب الحواس الأخرى ، فالبصر عندهم مقابلة بين صورة القبح و الجمال في الحياة من خلال الشعر، و كذا يمثل الذوق المقابلة بين الحلاوة و المرارة في نفس الحياة ، أمّا بقية الحواس الأخرى (الشم ، اللمس

السمع) فهي حواس تستدعي عدة دلالات متقابلة، و متداخلة، و متنافرة يصعب تصنيفها في دلالات عامة و متقابلة .

II - أبعاد الرمز المجهري (Symbole)

يرى الفلاسفة الأوربيين أنّ الإنسان حيوان رمزي في لغاته، و أساطيره و دياناته، و علومه، و فنونه، و لقد مجّد "شارل بودلير" الرمز و كان يرى أنّ كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس البشرية رمزٌ يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات هذه الحواس ، إذ تقوم هذه الملاحظة -عادة- على مبدأ اكتشاف ذلك التشابه الجوهرى بين شيئين اكتشافا ذاتيا ومخصوصا من غير تقيد بعرف أو عادة و بالتالي فدلالته و قيمته تنبثق من داخله و لا تضاف إليه من الخارج .⁽¹⁾

و يقرّ جلّ الباحثين أنّ الرمز و الصورة يشتركان في الإيحاء الدلالي للخطاب الأدبي غير أنّ الرمز أكثر إيحاء، فإذا كانت الصورة تعتمد على التشخيص و التجسيد فإنّ الرمز يعتمد على التجريد " **Abstraction** "، فيقع هذا التجريد على الواقع المحسوس لتنتزع الصفات المألوفة منه، و بذلك يتكون ذلك البناء المنفصل في الرمز ليحقق ذاتيته التكوينية ، و هذا لا يعني انفصال التشخيص و التجسيد عن التجريد رغم وجود حدود فاصلة، بل أنّها أمور متداخلة ، فقد يرتقي التشخيص إذا تخلص من جزء في كثافته الحسية إلى مستوى الرمز⁽²⁾ ، فالاختلاف القائم إذا بين مستوى الصورة ومستوى الرمز ليس في نوعية كل منها بقدر ما هو في درجته تركيبا و تجريدا⁽³⁾.

و لقد تأثر شعراء المهجر كغيرهم من الشعراء المحدثين بالتيارات الغربية و آدابها فدعوا إلى التجريد، و النزوع إلى الرومانتيكية، و الرمزية من أجل الإفصاح عن الحقائق النفسية و الشعورية في أنماط تعبيرية حرّة ، و يعد جبران خليل جبران أوّل من تكلم بالرمزية و خاض فيها مما حدا بالشعراء الآخرين من المهاجرين

¹ - ينظر : إبراهيم الرماني ، الرمز في الشعر العربي الحديث (مقال) ، مجلة اللغة و الأدب ع 2 (د.ت) ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ص 74 - 76 .

² - ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ص 454 .

³ - ينظر : عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 72 .

إلى الاقتداء به واعتماد رمزيته الشفافة البعيدة عن الغموض و التغريب (1)، و يصف دارسو الشعر المهجري أنّ الرمز المهجري أخف من الرمزية التي عرفتھا الآداب الغربية كمذهب ذي قواعد وأصول ومناهج >> فلسنا نجده على جهة العموم في شعر المهجر، وإنّ كنّا نجد كثيرا منه في شعر إيليا أبي ماضي، وأعني بالرمز ذلك اللون الموضوعي الذي يرمز بالقصيدة كلها.< (2)، وبذلك لم يعتمد الرمز على التجريد الكلي المحسوس، بل على الإسراف في اعتماد المجاز مما يكون هيكلا قصصيا رمزيا يحمل فيه شخوصا و أحداثا كرموز لأفكار المبدع و مشاعره (3)، ولدراسة أبعاد و طبائع الرمز في الشعر المهجري الحديث، سنعمد في هذا الجزء إلى التركيز على طريقتين هامتين في سلوك الرمز المهجري و هما :طريقة الرمز بالكناية (الرمزية الكنائية)، و طريقة الرمز بالاستعارة التمثيلية (الرمزية التمثيلية) .

أ - الرمزية الكنائية

طرق العرب القدامى مفهوم الكناية، و يبدو أنّ مفهومها بدأ يتبلور و يتضح بصورة جلية و يستقر علي يد "عبد القاهر الجرجاني" الذي ذهب إلى أنّها تعني أنّ يريد المتكلم إثبات المعنى فلا يذكره باللفظ الموضوع في اللغة أو المتعارف به >> و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود فيومئ به إليه و يجعله دليلا عليه << (4) و يلجأ الشعراء على الكناية إذا أعوزتهم الحيلة إلى التعبير عن معنى خفي أو مستقبح >> وتأتي أهميتها المحدودة من كونها فضلا عن قصر عبارتها وسيلة تشكيلية رمزية إلى حدٍ بمعنى أنّها لا تتناول الأمور كما هي في حقيقتها، و لكنها تلجأ إلى تناولها تناولاً غير مباشر و في هذا تكمن قيمتها << (5).

و قد تترد الكناية إلى نوع من الترميز، فنتحول إلى الرمز بالكناية أو الرمزية الكنائية و هي درجة من الكناية القصوى ، ليست ببعيدة عن اللغز أحيانا ، تقوم على العبارة

1 - ينظر : المرجع السابق، ص 455 .

2 - محمد عبد الغني حسن :الشعر العربي في المهجر ، لجنة الترجمة والنشر، ط3 ، القاهرة، 1962 م، مصر، ص110

3 - عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، ص 457 .

4 - ابن عبد الله شعيب : علم البيان ، ص 193 ، نقلا عن دلائل الإعجاز - الجرجاني ، ص 52 .

5 - النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني (الموقف و التشكيل الجمالي) ، ص 444 .

مثالما تقوم على اللفظ ، و هي وسيلة تعبيرية تحتفظ بقدر من الخصوصية اعتمادا على ما تحمله من باطنية المحتوى الدلالي المستتر خلف إطار اللفظ المعلن ، لكن الدلالة المستترة لا تعني غموض إدراكها ، فالرموز الكنايات غالبا ما تحتفظ بوشائج مشتركة معروفة تجعل من السهل فهم الرمز دون تعقيد و لا غموض (¹) ، ولقد ظهرت في الشعر المهجري الحديث طريقتان في الرمز الكنائي و هما :

أ - 1 - رمزية اللفظ المفرد :

و في هذه الوسيلة يورد شعراء المهجر بعض الألفاظ الرمزية في شكل مجازات لغوية، وهي ألفاظ ذات إحياءات رمزية قوية توحى إلى دلالات اجتماعية، أو سياسية، أو طبيعية، أو دينية خاصة عند الشاعر أو عند طائفة من الشعراء المبدعين، و أمثله كثيرة في شعر إيليا أبي ماضي، ففي قصيدة "معركة بورغاس" يعبر الشاعر عن معنى الحكم و الحُكام بلفظ يُعد من لوازم السلطة (التاج) في بيت منها إذ يقول : (²)
(الكامل)

لَوْ تَعَقَّلُ الْأَجْنَادُ أَنَّ مُلُوكَهَا # أَعْدَاؤُهَا انْقَلَبَتْ عَلَى التَّيْجَانِ

فلفظة (التيجان) رمز للسلطة و الحكم في عُرف العامة و الخاصة شحنه الشاعر بدلالة رمزية في حدوده ليعبر بها عن هذا المعنى عوض التصريح به ، كما يُستعمل في بيت آخر لفظ (الخميس) للدلالة على الجيش، و تشكيلاته الخمسة في صورة كنائية عند قوله : (³)
(الكامل)

لَمَنْ الْخَمِيسُ خَوَافُ رَايَاثُهُ # مُتَمَاسِكُ الْأَجْزَاءِ كَالْبَنِيَانِ

¹ - ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ص 459 .

² - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 563 .

³ - المرجع نفسه : ص 563 .

كما رمز باللفظ الموحى عن معنى الأمن و السكينة بلفظ (البلابل)، و عن معنى الخراب و الدمار في لفظ (البوم) و (الغربان) بقصيدة "الحرب العظمى" إذ يقول : (1)
ومدينة زهراء آمنة الحمى # هُدمت منازلها على السكان (الكامل)
خرست بلايلها الشوادي في الضحى # و علا صياح البوم و الغربان
و لفوزي المعلوف ألفاظ رمزية توحى بدلالات شائعة أخرى خاصة، ففي قصيدة "المأسدة الخالية" التي يصف فيها شوقه لموطنه الأصلي، فيورد بعض الرومز الكنائية في قوالب لفظية، و منها قوله : (2)
(الكامل)

و يراعتي ما إن تمرّ بأبيض # إلا و تلبسُهُ بثوب حداد
فعبر عن معنى (الصفحة البيضاء) بلفظة (أبيض) في صورة كنائية كما عبر عن معنى (الخط و الكتابة) بلفظتي (بثياب حداد)، و يرمز به لسواد الخط ، كما عبر أيضا عن معنى الأمن من جهة، ومعنى الخراب و الدمار من جهة أخرى في قصيدة "اللبنانية"، بموقف يصف فيه حالة لبنان بين الأمس و الغد يقول : (3) (الخفيف)

إيه لبنان ! كم بكيت و تبكي # بين عهد مضى و عهد جديد
ليقول : و إلى الأفق صافيا فيك لولا # ما به اليوم من غمائم سود
عبر الشاعر عن معنى الأمس برمزية (صافيا) الخاصة بالأفق، و عن معنى التهديد و الخراب برمزية "سود" في الغمائم، و هي نوع من المقابلة التصويرية الرمزية بين الموقفين .

1 - المرجع نفسه : ص 579 - 580 .

2 - ينظر: ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 141.

3 - المرجع نفسه : ص 142 .

و في شعر جورج صيدح الكثير من الرموز الكنائية التي توحى بدلالات مختلفة ، فإذا عَرَجْنَا على شعره الوطني و القومي نجد توظيفه لبعض الرموز الخاصة به، و منها قوله : ⁽¹⁾ (الطويل)

يَحْقِرْنَا نَسْلُ الْحَقَّارَةِ وَالْخَنَى # وَ يَمْرَحُ فِي أَعْرَاضِنَا حِينَ يَسْتَشْرِي
كما يقول : ولو أَصْلَحَ الْأَعْرَابُ مَا فِي نُفُوسِهِمْ # لَمَا رَوَعَتْ فِئْرَانُهُمْ غَارَةَ الْهَرِّ
و يقول أيضا في لبنان:

أَسَايَ عَلَى لِبْنَانَ يَنْتِفُ أَرْزُهُ # أَيْنَسِفُ مَا أَبْقَى الزَّمَانُ مِنَ الْكِبَرِ؟

ففي البيت الأول عبّر الشاعر عن اليهود الغاصبين بـ(نسل الحقارة) ليذكرهم بأصولهم الحيوانية (القردة) ، كما عبّر عن الحكام العرب الخاضعين الخائفين بلفظ (فئرانكم) للدلالة على الفرار و الخضوع، و عبّر عن الغاصبين من اليهود و الغرب بـ(الهر) وهو حيوان ذي غريزة قوية في الاصطياد و مطاردة الفئران ، أمّا في البيت الثالث فقد أتى الشاعر بلفظ (الأرز)، و هو شعار قومي و رمزي يعبر به الشّاميون عموما عن الأمن و البهجة و السرور، أمّا بقصيدة "دير ياسين"، فقد بالغ الشاعر من استعمال الرموز الكنائية ليعبر بها عن مأساة فلسطين ومنها قوله : ⁽²⁾ (الرملي)

نَزَعَ الْغَرْبُ عَنِ الْوَجْهِ الْقِنَاعَ # وَ رَمَى الشَّرْقَ بِمَا فِي قَابِهِ

زَوَّدَ الْأَفْعَى بِأُظْفَارِ السَّبَّاحِ # وَ سَقَى أَبْنَاءَهَا مِنْ نَابِهِ

فعبّر عن الغاصبين الوافدين بلفظ (الغرب)، و هو رمز شائع يتصل بالموقع الجغرافي كما عبّر عن العرب بلفظ (الشرق)، و زاد من تقوية وتعميق الرمز في اليهود بلفظ (الأفعى) .

¹ - جورج صيدح : شطايا حزينان ، ص 5 - 7 .

² - المرجع نفسه ، ص 43 .

في شعر القروي نماذج حيّة للرمز الكنائي ، و منها رموز تدور في قضايا الوطن و القومية و الغربية ، ففي قصيدة "بين عبيد البر" يورد رموزا كثيرة و منها : (1)

أيوبُ سَلَّمَ صَوْلَجًا # نك لستَ أعظمَ مَنْ صَبَرَ (مجزوء الكامل)

و في هذا الموقف يُورد لفظ "أيوب" ليعبر به عن الصبر الذي اتصف به هذا النبي الكريم ، و يقرن صبره على الغربية بهذا الصبر المثالي.

أ - 2 - رمزية العبارة : أمّا في هذه الوسيلة فيلجأ الشاعر إلى ترميز المعنى المراد إيصاله بتركيب عبارة تامة توحى في معانيها بالمعنى المراد ، و في ذلك وظف المهجريون بعض العبارات الرمزية الكنائية الشائعة، كما اختصوا ببعض التراكيب الرمزية الخاصة، و في ذلك نماذج عديدة ، إلا أنّ توظيف هذه الوسيلة ليس شائعاً في مقابل توظيف اللفظ الرمزي الذي يرد أكثر في أشعارهم ، و من أبرز الأمثلة ما أورده نسيب عريضة في قصيدة "أقلب الصفحة في سفر الدهور" عندما عبّر عن معنى "الحيرة" بعبارة شائعة في الثقافة العربية، إذ يقول (2): (مجزوء الرمل)

يَا نَدِيمِي إِنَّ بَعْضَ النَّـ # لَسَ إِنَّ جُسْتَ الْأُمُورَ

تَاجِرٌ يَطْلُبُ رِبْحًا # مِنْ بِضَاعَاتٍ وَ دُورَ

يَضْرِبُ الْخَمْسَ يَسُدْسَ # وَ صَحِيحًا يَكْسُورَ

فعبّر عن معنى الحيرة و الأسف بعبارة كنائية شائعة و هي "يضرب الخمس بسدس" ، إذ هي تركيب يوحي به الشاعر عن موقف نفسي يذم فيه هذا التصرف .

و في شعر ميخائيل نعيمة الكثير من العبارات الترميزية الكنائية، و منها قوله : (3)

يَا حَامِلَ الْإِنْجِيلِ يَدْعُو إِلَى # نَبْذِ الْمَعَاصِي مُنْذَرًا بِالْعِقَابِ (السريع)

بَشَرٌ وَ خَلَصَ يَا أَخِي أَنْفُسًا # ضَلَّتْ لِكِي تَلْقَى جَمِيلَ الثَّوَابِ

1 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 243 .

2 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 223 .

3 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون، ص 31 .

اعتمد الشاعر على أسلوب النداء (حامل الإنجيل)، و هي عبارة ترميزية كنائية توحى على ارتباط الشاعر بالمسيحية من خلال دعوته على حاملي كتاب هذا الدين .

و لم يختلف جورج صيدح عن فلك الآخرين في توظيف الرموز الكنائية، ففي قصيدة "الفدائيون" يورد بعض التعابير الكنائية الرمزية من مثل قوله : ⁽¹⁾ (الخفيف)

أَوْ يَدْرِي الْعُلُوجُ أَنَّ شِيوْخَا # فِي الْمَلَا حِي قَدْ اسْتَرْدُوا الشَّبَابَ

فاستخدم الشاعر في الشطر الأول "العلوج" للدلالة عن الغاصب اليهودي بوسيلة الرمز اللفظي ، و في الشطر الثاني عمَدَ إلى العبارة الرمزية (استردوا الشباب) يوحي بها إلى الثورة و الإقدام و الاستنفار .

و وظف شعراء المهجر أيضا بعض العبارات الترميزية توظيفا مخصوصا يعود إلى رؤية الشاعر ونفسيته إزاء الموقف، و من هؤلاء فوزي المعلوف الذي عبّر عن البكاء و الحزن في أنفاس النازحين من لبنان بسبب الحرب في تصاوير جذابة ومنها قوله : ⁽²⁾ (الخفيف)

وَ دَعَّوْهَا وَ الْمَاءُ مِلْءُ الْمَاقِي # لَنَوَاهَا وَ النَّارُ مِلْءُ الْكُبُودِ

فعبّر عن البكاء بعبارة (الماء ملء المآقي) ، كما عبّر عن الحرق في القلب (النار ملء الكبود) ، وبذلك اعتمد في الصورة الأولى على الكناية، و في الصورة الثانية على (الاستعارة المكنية) ليعبر و يرمز عن حالة واحدة ، و في الموقف نفسه عبّر عن خروج و هروب النازحين من لبنان بتركيبين كنائيين يضمنان رموزا لفظية أسقطها على الواقع في لبنان بقوله: ⁽³⁾ (الخفيف)

أَوْ كَمَا تَنْفُزُ الطَّبَا مِنْ غَدِيرِ # أَمَّهُ الذَّنْبُ طَالِبًا لِلْوُرُودِ

¹ - جورج صيدح : شطايا حزيران , ص 17 .

² - ينظر: رببعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 143 .

³ - المرجع نفسه : ص 143 .

فعبّر عن شعبه بـ (الظبا)، و عن الغاصب بـ "الذئب" في تركيبين رمزيين يوحيان بنزوح شعبه بسبب الدمار، و هذا التركيب الرمزي الكلي يدخل في سياق أكبر هو المشبه به من خلال سياق البيت بالقرينة (كما) .

ب - الرمزية التمثيلية :

فالرمز هنا ممثل في كلّ القصيدة يدور حوله موضوعها ، ومن ثمة فهو رمز يضمّ كل القصيدة بعكس الرمز بالكناية التي يربط فيها الرمز بتعبير جزئي ، من خلال مفردة أو مفردتين لهما دلالة باطنة، و يعتمد الرمز هنا كذلك على الاستعارة التمثيلية أو على التمثيل الاستعاري في قالب رمزي قصصي أو حكائي يعتمد على عنصر القص و الحوار داخل القصيدة ⁽¹⁾، و من أهم مميزات هذا الرمز : ⁽²⁾

- يعتمد على تجسيد الأفكار و المعاني في صور محسوسة دون اللجوء إلى تجريدها من صفاتها بصورة كاملة عكس الرمز الكنائي الذي ينطلق من المحسوس ليصل إلى المعنى المجرد .

- الرمز هنا موضوعي؛ أي أنّ الغموض فيه غموض الموضوع لا الصورة، إذ يزول هذا الغموض بمجرد قراءة القصيدة و فهمها .

- الرمز هنا ومّا يُستعار له من صفات وعلاقات في المعاني المحسوسة من أشخاص و جمادات داخل الحدث القصصي يأتي لمجرد البرهنة على أفكار مسبقة لدى الشاعر يريد تقريرها .

و بالرجوع إلى الشعر المهجري، فإننا نجده من أزخر الآداب العربية التي حفلت بصور التمثيل الرمزي، بل يُعد التمثيل الرمزي عند الشاعر المهجري من الركائز الأساسية التي يعتمد عليها في صوغ أفكاره، و مشاعره، و قضايا مجتمعه الماضية و الحاضرة ، و بذلك استطاع هذا الشاعر أن يوائم بين جنس القصص و جنس النظم

¹ - ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ص 467 .

² - ينظر : المرجع نفسه ، ص 468 .

في جنس واحد هو القصص الشعري، و بالرمز ينفرد هذا الجنس و يكتسب خصائص أسلوبية مميزة في ثلاث مجالات أساسية هي :

ب - 1 - مجال الأخلاقيات : في هذا المجال عالج الشاعر المهجري دلالات رمزية مجردة بصورة حسية متحركة، و غالبا من يطرق هذا الشاعر معان أخلاقية مجردة أهمها معنى "البخل" عند أبي ماضي في قصيدة "التينة الحمقاء"، إذ يقول : ⁽¹⁾ (البسيط)

و تينة غَضَّةِ الأفنانِ بَاسِقَةٍ # قالتْ لأقرانها وَ الصيفُ يَحْتَضِرُ

بئسَ القضاءُ الذي في الأرضِ أوجدني # عندي الجمالُ وَ غيري عندهُ النظرُ

ليبين الشاعر في هذه البداية حمق التينة و استصغارها لنفسها.

ليقول أيضا : عادَ الربيعُ إلى الدنيا بموكبه # فازينتُ وَ اكتستُ بالسُّندسِ الشَّجرُ

وَ ظلتُ التينةُ الحمقاءُ عاريةً # كأنها وتدُّ في الأرضِ أو حَجَرُ

و هنا بينَ الشاعر سلوك هذه الشجرة و بخلها على بقية الكائنات الأخرى عند حلول موسم السخاء ليقول :

و لم يُطقْ صاحبُ البستانِ رؤيتها # فأجنتها فهُوتْ في النارِ تَسْتَعِرُ

و هنا بين الشاعر مآل و عاقبة هذا البخل من قبل الشجرة، و ليصرح في الأخير بمدلول هذه القصة الرمزية في البيت الأخير قائلا :

مَنْ ليسَ يَسْخُو بما تَسْخُو الحياةُ بهِ # فإِنَّه أحمقٌ بالحرصِ يَنْتَحِرُ

و منه نلمس دور التمثيل الاستعاري الذي أخذ بالرمز كوسيلة للتعبير عن الموقف دون الاهتمام بالرموز الكنائية الجزئية التي تسربت إلى القصة ، و منها التينة الحمقاء التي تمثل في الرمز الكنائي ذلك الغني، و الثري البخيل ، و صاحب البستان الذي تمثل القدر والقضاء المحتوم ، و إلى موقف أخلاقي آخر عند القروي يتناول فيه الغيرة و الحسد بقصيدة رمزية يتناول فيها قصة حقيقية بينه و بين أحد أساتذته الذين

¹ - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 279 .

تتلمذ على يدهم ، إلا أن هذا الأستاذ حاول يائسا محاكاة الشاعر في نظمه، و لم يستطع
فمال إلى الدعوة للمسيحية و السلام، لتعويض فشله في مجال الشعر ، فنظم شاعرنا
هذه القصيدة بعنوان "الدب المترهب" قائلا : ⁽¹⁾
(الخفيف)

حَلَمَ الدَّبُّ بِالسِّيَادَةِ يَوْمًا # وَ اشْتَهَى أَنْ يَكُونَ لَيْثًا أَغْلَبُ
غَيْرَ أَنْ الزَّئِيرَ أَعْيَاهُ قَارَتْدٌ # مُغْضِظًا يَبْرِدُ الْغَيْظُ بِالسَّبِّ
و فيه بين يأس معلمه في محاكاة شهرته، فرمز إليه بـ : "الدب"، و رمز إلى نفسه
بـ : "الليث" ليقول أيضا :

وَتُنَادِي فِي النَّاسِ آمَنْتُ بِاللَّهِ # وَ تَدْعُو إِلَى الطَّهَارَةِ وَ الْحُبِّ
وَمَضَى دُبْنَا التَّقَى مُذِيعًا # نَبَأُ كَاذِبًا يَبُوقُ أَكْذَبُ
و هنا يصور كذب و بهتان هذا الرجل في دعوته .

ليقول : لم يُطَقْ صُحْبَةَ اللَّيْثِ فَأَمْسَى # ذَاهِبًا فِي نِفَاقِهِ أَلْفَ مَذْهَبٍ
فَهُوَ حِينَا ذَنْبٌ وَ حِينًا خَرُوفٌ # وَ هُوَ فِي أَغْلَبِ الْأَحَايِينِ تَعْلَبُ
و في الأخير خلصَ إلى فشل هذا الرجل في بلوغ شهرة الشاعر و عاد لغيرته و حقه
كالثعلب الغادر الذي لا يؤمن شره ، و من خلال ذلك تتضح رمزية القصة الكلية
في عدة نقاط أهمها :

- إنَّ الطبع يغلب التطبع في الإنسان .
- الغيرة و الحقد طريقان لا يوصلان إلى الشهرة و السؤدد .
- الدعوة إلى المسيحية و السلام من الدعاوي التي اختفى وراءها الكثير من الناس
ذوي الأخلاق السيئة، و في ذلك كله تضافت الرموز الكنائية لا للتعبير عن هذا
الرجل و لا عن الشاعر بل التعبير عن فكرة المقابلة بين معنى الطبع و معنى التطبع .

¹ - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 69-70 .

ب - 2 - مجال الوطنيات و القوميات : في هذا المجال عبّر الشعراء عن دلالات رمزية تتصل بقضايا وطنية و تحريرية حقيقة، ألهمت مشاعر المهجريين فصاغوها في قوالب قصصية رمزية، و من أهم نماذجها قصيدة "الغراب الغازي" لجورج صيدح التي تناول فيها قصة اغتصاب فلسطين من قبل اليهود قائلًا : ⁽¹⁾ (المتقارب)

تَطِيرْتُ مِنْ نَاعِبٍ فِي الصَّبَاحِ # دَخِلِ عَلَى مَهْرَجَانِ السَّنَا

مُغِيرٍ يُمَزَّقُ شَمْلَ الرِّيحِ # إِذَا دَافَعْتُهُ عَنِ الْمُجْتَنَى

تَسَرَّبَ فِي عُرْقَتِي وَ اسْتَرَاخَ # فَسَرَّبَ مِنْهُ إِلَيَّ الْعَنَا

و بها يسقط زيارة الغراب إلى بيته و هو يشدو في مجلسه بحال الفلسطينيين الذين عاشوا آمنين إلى أن حلّ عليهم ظلم الصهاينة .

ليقول : كَرِهْتَكَ ضَيْقًا دَجِيَّ الْوَشَاخِ # دَجِيَّ الْحوَاشِي دَجِيَّ الْمُنَى

تُسِيءُ وَ أَنْتَ طَلِيقُ السَّرَاخِ # وَ يَرِزَحُ بِالْقَيْدِ مَنْ أَحْسَنَا

و في هذا الموقف بين كرهه لهذا الزائر الأسود بما أساء به، وهنا يرمز إلى المآسي التي سببها الصهاينة للفلسطينيين من اضطهاد و أسر .

ليقول : أَحَلْتُ عَلَيْكَ التُّسُورَ الْغَضَابُ # وَ لَكِنْ حَسَدَتْكَ يَا ابْنَ التُّرَابِ

تَرُودُ الْأَعَالِي وَ أَبْقَى هُنَا # فَعِنْدَكَ مَا لَيْسَ عِنْدِي ... جَنَاحُ

و في الأخير يُعبر من خلال سلوكه إزاء هذا الغراب عن ثورة الشعب الفلسطيني الأبوي و رمز إليه بالنسور الغضاب ، و يعود في الأخير إلى ذاته ليحسد الغراب على جناحيه، وهو يرمز بذلك إلى توقه لزيارة موطنه و التحليق في أجوائه و في ذلك تعبير عن الحرية و الانعتاق كمعنى رمزي كلي و شامل يتوق إليه كل كائن حي أكانوا أفرادا أو شعوبا .

¹ - جورج صيدح : شطايا حزيران ، ص 80 - 84 .

و في موقف قومي آخر عبر نسيب عريضة بقصة رمزية عن حال سورية الوطن و ما حلت بها من نكبات الاستعمار التركي و الفرنسي عبر العصور, فأضحت مثل الشجرة اليابسة التي تكالبت عليها الكائنات بقصيدة "الشجرة اليابسة" قائلا: ⁽¹⁾ (مجزوء الرمل)

دَوْحَةٌ جَرْدَاءٌ فِي الْقَقَرِ # عُرِيَتْ مِنْ حُلِّ خُضَرٍ

وَرِيَاخُ اللَّيْلِ وَالْفَجْرِ # نَخَرَتْهَا أَيْمَانُ نَخَرٍ

و هنا يصف نسيب عريضة الموطن سوريا, و هي في مكان قفر تهب عليها رياح الظلم و الاستبداد بعدما كانت في أمن و استقرار ليقول :

أُنْكَرَتْهَا الْعَيْنُ نَاطِرَةً # وَازْدَرَتْهَا الْبُهِمُ نَافِرَةً

وَجَفَّتْهَا الطَّيْرُ هَاجِرَةً # لَيْسَ إِلَّا الشَّمْسُ هَاجِرَةً

و هنا يوضح و يرمز إلى غفلة البلدان العربية المجاورة لسوريا و عدم الاكتراث لحالها و التهديدات التي تحوم حولها, ليقول :

عَظْمَةٌ بَيَضَاءَ نَظْفِهَا # ذَنْبٌ وَيْلٌ وَتَلَقَّفَهَا

وَأَغْرَابُ الْبَيْنِ أَشْرَقَهَا # ظَنُّهَا إِذْ شَامَ مَوْقِفَهَا

جُبَّةٌ قَامَتْ مِنَ الْقَبْرِ

و في هذا الموقف يعبر و يرمز إلى الظلم الذي سلط على سوريا من قبل الأعداء و يرمز إلى هذا الظلم بسيطرة المستعمرين من الذئاب و الغربان المتوالية ليخلص في الأخير إلى الإفصاح عن تلك الشجرة البائسة و اليابسة في قوله :

تِلْكَ سُورِيَا مَدَى الدَّهْرِ # مَرَصِدٌ لِلْبُومِ وَالنَّسْرِ

¹ - نسيب عريضة:الأرواح الحائرة،ص 79 - 80

و من خلال ذلك عبر عن معنى (سوريا) و ما قاسته من ظنون في صورة رمزية كلية تتقاطع فيها بعض الرموز الجزئية من خلال (البُهم ، والغربان ، والذئاب، والطيور) .

ب - 3- مجال التأملات : و في هذا المجال الفلسفي تناول الشعراء المهجريون مواضيع كثيرة و متنوعة، و من أهمها موضوع الحرية في معانيها السامية ، فقد فهم الشاعر المهجري معنى الحرية على أنها شعور ذاتي ينبع من نفسية الإنسان و ليست سلوكا ماديا يمارسه في الحياة، و في ذلك أورد نسيب عريضة معنى الحرية بمفهوم عدم الشعور باليأس في قصيدة "رؤيا الطائر" و شعاره في ذلك "لا يأس مع الحرية" إذ يقول : ⁽¹⁾

ذكر الطائرُ الرياضَ فغنى # و تناسى باللحن أسرا و سجنًا

و تراءتْ له الرياضُ عليها # يرفلُ النور... ما أحلي و أسنى !

فتداعتْ حواجزُ السجنِ و الظلِ # مةٍ و اليأس حوله و أطمأنًا

و فيها يعبر نسيب عريضة عن نفسه برمز الطائر الذي يعاني الغربة و الحرمان في موطنه الثاني، فيخلق بخياله إلى الرياض الفسيحة، و ينسى بذلك غربته و حرمانه

ليقول أيضا : و انتفى يرمقُ الخيالَ و يشدُو # من فنون الإنشاد لحنا فلهنا

و جناحاهُ يخفقان ابتهاجا # لخيالٍ رأى به ما تمنى

و فيها صور عزم الطائر على التحليق في سجنه بخيالاته الوردية، و ما يتمنى

ليقول أيضا: صمما حاجزَ الحديدِ فعادا # مُقشعين خيبةً و استكنا

فتوارى روضُ الخيالِ بعيدًا # و بدا دونه الذي كان أدنى

و فيها بين اصطدام جناحي الطائر بالحاجز ما يعكس اصطدام الخيال الوردي بالواقع المادي و هو السجن و به توارى هذا الخيال و حل اليأس و القنوط ليقول :

¹ - المرجع السابق : ص 203- 204 .

قفصٌ مُخلَقٌ به أشبعَ اليأسُ # سٌ ولیدَ الرجاءِ ضربًا و طعنًا

فانزوى الطائرُ الأسيرُ حزینًا # لیتهُ ما رأى و لم یَتَغَنَّ

و بذلك بین دلالاته الرمزية الكلية التي تؤكد بأن اليأس أمرٌ من السجن ، وباليأس تنقطع الآمال و الخيالات الوردية التي يخلق بها البشر في أجواء الدنيا ، ومنه يرفع شعاره القائل "لا يأس مع الحرية و لا حرية مع اليأس" .

و في قصيدة أخرى لميخائيل نعيمة بعنوان "إلى دودة" يوحى الشاعر بدلالات رمزية في معنى الحرية الحقيقية و المتمثلة في شعور الإنسان بالقناعة الذاتية و الرضا النفسي و في ذلك يسرد هذه القصة الرمزية قائلاً : (1)

و لو لا ضبابُ الشكِّ يا دودةَ الثرى # لكنتُ ألقى في ديبك إيمانِي

و أزحفُ في عيشي نظيرك جاهلاً # دواعي و جدي أو بواعث و جداني

و مُستسلمًا في كلِّ أمرٍ و حالةٍ # كحكمةِ ربِّي لا أحكامَ إنسان

ففي هذه الأبيات يقارن نعيمة حاله بحال الدودة الصغيرة، ويحاول أن يحاكيها في تجاهلها الأخطار و الهموم ، مستسلمة لقدرها ، لا خاضعة لغيرها ، ليقول :

و أنتِ التي يَسْتَصْغِرُ الكلُّ قَدْرَها # و يحسبُها بعضُ زيادةٍ نُقصان

تدبِّينَ في حُسنِ الحياةِ طليقةً # و لا همَّ يُضنيكِ بأسرارِ أكوَان

و هنا يصور نعيمة حال الدودة و هي الكائن الحقيق الذي يمشي في الأرض بلا هم و لا نكد يقول :

و ما أنتِ في عينِ الحياةِ دَمِيمَةٌ # و أصغرَ قَدْرًا من نُسُورٍ و عُقَبَان

فلا التبرُّ أغلى عندهما من ثرايها # و لا المأسُ أسنى من حجارةٍ و صَوَان

1 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 81 - 84 .

و هاهنا يبين نعيمة معنى الحرية و الانعتاق في رضا الدودة بقدرها و عدم شعورها بالنقص و الدونية أمام الكائنات القوية و أمام الجمادات النفيسة ، و بذلك يرمز الشاعر إلى دلالة كلية و شاملة من خلال الرموز الجزئية المتسربة إلى القصيدة،و التي فحواها أن "لا حرية بدون قناعة ولا قناعة بدون حرية "

نتائج و فوائد

و من خلال هذا الفحص الموجز لطبائع و أبعاد الرمز في الشعر المهجري الحديث نخلص إلى رصد الخصائص التشكيلية للرمز المهجري و أهمها :

- الرمز المهجري رمز شفاف بعيد عن السريالية و عن الغموض السائد في الرمز الغربي الحديث، وقد اتكأ على عنصر المجاز من كناية و استعارة و به استطاع الشاعر أن يترجم أفكاره و مشاعره في تشكيلات أسلوبية بارزة .

- اعتمد الرمز المهجري على صورة الكناية في أوجز صورها، ليقترب من اللغز أحيانا، و بالكناية وظف اللفظ المفرد أو التركيب الإضافي،و سعى إلى المحتوى الدلالي من ورائهما مما يجعل من السهل فهم هذا الرمز بدون تعقيد، إذ لم تبتعد هذه الألفاظ أو التراكيب عن المعاني الشائعة قديما مثل توظيف (التاج) للتعبير عن السلطة أو (الخميس) للتعبير عن الجيش، أو (أيوب) للتعبير عن الصبر ، كما خَصَّ بعض الألفاظ بكنائيات خاصة من مثل (بثوب حداد) للتعبير عن الكتابة، و (الفئران) للتعبير عن الحكام العرب .

- اعتمد الرمز المهجري على صورة الكناية في شكل عبارة أو جملة تامة، فردد الشعراء بعض الكنائيات الشائعة من مثل (ضرب أخماسه في أسداسه) للتعبير عن الحسرة و الخيبة، و(استرد شبابه) للتعبير عن النشاط و الحيوية ، كما خَصَّ بعض الكنائيات بمعان خاصة من مثل (النار ملء الكُبود) للتعبير عن الشوق ، و أو عبارة (تنفر الظبا من غدير الذئاب) للتعبير عن الفرار و الهروب .

- اتكأ الرمز المهجري على الاستعارة التمثيلية ليتعرض إلى الرمز الموضوعي وهو رمز يتناول موضوعا عاما في شكل قصص رمزي أو حكائي رمزي، و غالبا من ينطلق الشاعر في هذا الرمز من الفكرة المجردة ليجسدها محسوسة في شكل قصة بشخصيات، و حوادث، و حوارات، وليصل فيها أخيرا إلى الشعار أو المعنى الدلالي و الرمزي الشامل ، و هذا بالاعتماد الواضح على بعض الرموز الكنائية و التشبيهية الجزئية التي تتسرب - حتما - إلى جسد القصص الرمزي .

- تناول الرمزي المهجري التمثيلي مجالات عديدة أهمها ثلاث مجالات و هي :مجال الأخلاقيات، و مجال الوطنيات، و مجال التأملات الفلسفية ، و في كل مجال يطرق الشاعر موضوعا معينا ليحلله وسط القصص الرمزي، و من خلاله يكشف عن مواقف و رؤى إنسانية متنوعة، و مما يلاحظ على مثل هذا الرمز هو الاعتماد على محسوسات من الطبيعة الحية (حيوانات ، طيور)، أو الجامدة (أشجار ، الطين أحجار)، و عادة من تكون هذه المحسوسات عناوين لقصائد كاملة .

الفصل الرابع : الشعرُ المهجري و النِّسقُ الجمالي

تمهيد :

المبحث الأول : مصادِر التَّفْضِيلِ الجَمَالِي فِي الشَّعْرِ المَهْجَرِي

١ - مَصَادِرُ التَّفْضِيلِ اللُّغَوِيَّةِ .

٢ - مَصَادِرُ التَّفْضِيلِ الشَّخْصِيَّةِ .

المبحث الثاني : آثارُ التَّفْضِيلِ الجَمَالِيِّ للشعر المهجري

١ - آثارُ التَّلْقِي الشَّخْصِيَّةِ .

٢ - آثارُ التَّلْقِي البيئية .

تمهيد :

من صميم ما سلف من تحليل و تركيب للأنساق الفنية بأبعادها التكوينية (العاطفية و التعبيرية)، و الشكلية (الصوتية و النظمية)، و المضمونية (الدلالية و التصويرية و الرمزية) نكون قد أثرنا — و لو بقدر ما — الجانب الفنيّ في الشعر المهجري و الذي يرتبط — لا محالة — بالجانب الجمالي، أو المكون و النسق الجمالي؛ و هو ذلك الشعور الخاص الذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرض لأيّ عمل فني أو نتلقاه ، فيحدث فينا ذلك التأثير الخاص و المتميز في شكل تأثير جمالي نفسي أو بيئي ، و لقد أشار مؤرخ الفن الأمريكي "إروين بانوفسكي" إلى العلاقة بين القطب الفني و القطب

الجمالي ؛ فإذا كان القطب الفني - حسب رأيه - هو >> النص الفعلي أو الموضوعي الذي أبدعه الكاتب أو الفنان ، فالقطب الجمالي هو القطب المُدرك أو هو عملية التحقق ، أو الخبرة التي تتحقق للقارئ أو المشاهد أو المستمع من خلاله << .⁽¹⁾

ولا يبتعد الجمال في النص الأدبي عن جمال الأسلوب و طريقة التعبير ، فالفن الجميل هو أيضا شكل من أشكال التعبير عن وجهة نظر الفنان المعرفية، و الانفعالية و الاجتماعية، و السياسية حول الذات و العالم و علاقة هذه الذات بهذا العالم و لتحليل و رصد الأنساق الجمالية في الشعر المهجري الحديث سنعمد في هذا الفصل إلى مبحثين ، نتطرق في المبحث الأول إلى رصد مصادر الجمال أو التفضيل الجمالي من خلال اللغة الشعرية المهجريّة بتتبع المصادر الجمالية القوية و البارزة فيها، كما نتعرض أيضا إلى مصادر من نوع آخر ترتبط بالذات الشاعرة لرصدها، و بيان مدى فعاليتها في إمداد المتلقي بالخبرات الجمالية من خلال الأنساق الشعرية الموظفة ، أمّا المبحث الثاني فسنتناقش فيه آثار هذا التفضيل الجمالي على المتلقي مباشرة في شكل مظاهر جمالية ذاتية و أخرى مظاهر بيئية، تساعد المتلقي على ترسيخ بعض الخبرات الاجتماعية، و العقائدية، و السياسية في حياته اليومية ، و من هنا نصل إلى كشف جماليات الشعر المهجري الحديث، و من خلاله أسس و آثار تفضيل المتلقي العربي لهذه الظاهرة الشعرية الحديثة .

ولا يتأتى لنا ذلك إلا بالتركيز على أهم و أبرز النماذج الشعرية المهجريّة التي تزخر بها و تشعّ فيها هذه السمّات الجمالية من مختلف الاتجاهات الشعرية المهجريّة من دون الفصل أو التمييز بين هذه المدارس على اعتبار أنّ الظاهرة الجمالية المهجريّة هي ظاهرة و طفرة عامة سادت في فترة زمنية معينة، فهي كلّ متكامل في نسق فني و جمالي موحدّ بشماله و جنوبه ، كما لا يمكننا بهذا الصدد أنّ نفصل السّمة الأسلوبية عن السّمة الجمالية ، لأنّه و مهما كانت الأسلوبية من العلوم التي تسعى إلى علّمة الظاهرة الأدبية و النزوع بالأحكام النقدية ما أمكن

¹ - شاكر عبد الحميد : (التفضيل الجمالي) عالم المعرفة ، ع 267 ، ص 323 .

عن الانطباع و اكتشاف السر في ضروب الانفعال التي يخلفها الأثر أو النص الشعري في متقبله⁽¹⁾، فإنّ هذا المتقبل / المتلقي - و مع مرور الزمن - لم يعد ذلك المتذوق الانطباعي الذاتي الذي يعتمد على الإحساس الفطري، بل أصبح طرقاً مشاركاً في العملية الإبداعية، باعتماده أيضاً على الإدراك العقلي و الحسّ الجمالي الموضوعي للظاهرة الأسلوبية (2) ، هذه الظاهرة التي تعتمد في الكثير من الأحيان على الشحن العاطفي و الوجداني في اللغة الشعرية الحديثة مما يشكل مظهراً بارزاً في انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثري الذي لا يمكن الاستغناء عنه، و بخاصة إذا فهم الأدب على أنّه تعميق و تجذير للجانب الإنساني الذي يوصف بأثمه مركز العمل الأدبي⁽³⁾، فالجمال اللغوي الأسلوبي - كما قيل - موجود في كل أنشطة اللغة و جوانبها و أنواعها، و لكن تبرز هذه الظاهرة في اللغة الشعرية المكثفة بالنص الشعري أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى >> ففي القصيدة ينصهر الشكل (اللغة) و المضمون (المعنى / الفكرة) و يصيران شيئاً واحداً أو كلا شاملاً حيث تتحول فيه اللغة إلى هدف بذاته <<⁽⁴⁾ . لذلك كله يقف التحليل الأسلوبي بمثابة العمل النقدي الذي يركز على الصياغة اللغوية للنص الإبداعي، و مهمته في ذلك فحص هذه الصياغة للكشف عن القيمة الجمالية لكي لا يُقال في الأخير >> هذا جيد ، و هذا رديء ، و إنّما يُقال: هكذا أجد صلة اللغة بالنص ، و هكذا أجد تنظيمها ، و سياقاتها و بنياتها، و أساليبها <<⁽⁵⁾، و هو ما يتقاطع ضمناً مع رأي أحد الباحثين في المجال الأسلوبي الجمالي، إذ يوجه نصيحة إلى النقاد الأسلوبيين فيقول >> من أراد أن يدرس أسلوب عمل فني فإنّ عليه أولاً أن يدع العمل يؤثر فيه بعمق من غير أن يكون له أفكار جانبية تتصل بالسّمات الأسلوبية، أو يتركها هي بنفسها تبادره بذلك و سيكون هناك الكثير منها ... ذلك أنّ الدراسة الأسلوبية لا تعني فقط ملاحظة ما يتم

1 - ينظر: نور الدين السد ، الموسم الأدبي ، ع 04 ، معهد اللغة و الآداب العربية ، تيزي وزو 1991 م الجزائر ص 02 .

2 - ينظر: بوجمعة بوبعوي، النص الشعري بين الإبداع و التلقي (مقال) ، الموسم الأدبي ، ص 66 .

3 - ينظر: موسى سامح ربابعة : الأسلوبية (مفاهيمها و تحليلاتها) ، ص 10 .

4 - محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، ص 09 .

5 - يوسف أبو العدوس : البلاغة والأسلوبية ، ص 171 .

التعبير عنه، و إنما يعني أيضا كيف يتم التعبير عنه << (1) للوصول إلى تحقيق الشعرية من خلال رصد جوانب النص المختلفة، و ما يعلق بكل جانب من مقاييس أسلوبية ، تحقق فردانية الأسلوب القائم على ذلك النسيج وذلك التوافق >> في اختيار المواد اللفظية والمعنوية و توليفها منزعا يبين عن منحى مخصوص في القول الشعري يتميز به هذا الشاعر أو ذاك << (2).

المبحث الأول : مصادر التّفضيل الجمالي في الشعر المهجري

أ - مصادر التّفضيل اللغويّة

أ - بين الجِدّة / الألفيّة

ب- بين العُمق / العُموض

¹ - فولفغانغ كايزر : العمل الفني اللغوي (مدخل إلى علم الأدب) ت أبو العيد دودو، ص 498 .
² - الأخضر جمعي : قراءات في التنظير الأدبي و التفكير الأسلوبي عند العرب ، دار البشائر للنشر و الاتصال
الرغاية، 2002 م الجزائر، ص 83 .

ج - بين الجزالة / البساطة

II - مصادر التفضيل الشخصية

أ - بين الإدراك / الإحساس

ب - بين الشخصانية / التقمص

ج - بين التواصل / الانقطاع

المبحث الأول : مصادر التفضيل الجمالي في الشعر المهجري

إنّ موضوع الجمال هو موضوع بحجم الكون ، و إنّ الكون من بدايته إلى نهايته خلق من الجمال المجرد، و كل شيء فيه جميل، جمال في الصفة و الدقة ، جمال في الشكل والمضمون، وهذا الفهم لمعنى الجمال ينكشف بمقدار الإدراك و الوعي لدى المتقبل ⁽¹⁾، وفي هذا الصدد يرى الفيلسوف "كانط/ Kant"، و هو يحدد الجمال في كتابه "نقد الحكم" Critique of judgement >> الجميل هو الذي يرضي الجميع بدون سابق فكرة أو صورة ذهنية << ⁽²⁾، ويعود في موقف آخر ليري أنّ آثار العبقرية عند الأقدمين في الجمال >> هي شبه منائر تهدي طلاب الفن و ذوي الموهبة

¹ - ينظر : جعفر إصلاح , رحلة اكتشاف من عالم الشكل إلى عالم الباطن, (مقال) العربي ، ع 543

وزارة الإعلام الكويتية ، 2004 م, الكويت ص 123 .

² - روز غريب : النقد الجمالي في النقد العربي ص 07 .

الناشئة، و مُثل عليا يتطلعون إليها، لتوقظ مواهبهم، فينظر إليها الطلاب كمصادر وحي، و النقاد كمقاييس للحكم، و يحاولون أن يستخرجوا منها أسرار الجمال < (1).

من المقرر أن أوّل من استخدم اصطلاح "الجمال" (*Esthétique*) بمعناه الحديث هو الفيلسوف "ألكسندر باومجارتن" (1914 – 1962م) حيث حدد فلسفة الجمال بمعرفة الشيء الجميل سواء في الطبيعة أو في الفن من ناحية خصائصه، و حالاته وأنواع الجمال في إطار نظرية الجمال و قوانينها ، و الجمال من الوجهة النفسية هو اكتساب التجربة الجمالية و الإمتاع فيها ، ورصد عملية الإبداع الفني بذاتها مما جعلت من ميدان الجمال علما دقيقا يولي أهمية خاصة للإدراك الجمالي (2).

ومن الثابت أيضا أنّ الشعر فن جميل ينشأ عن الناحية الوجدانية للنفس البشرية فيعبر بلغته و أساليبه التعبيرية عن أنواع الانفعال و العواطف (3)، و على هذا فإنّ كلّ قصيدة في الشعر تقدم لنا عالما تمت صياغته بشكل موحد في أشكال تعبيرية وفنية تمثل أسلوب ما في هذا العمل الفني ، و فهم هذا الأسلوب يعني فهم عناصر تشكيل هذا العالم و بنائه الحسي الموحد ، و يمكننا آنذاك أن نقول عن ذلك الأسلوب أنّه أنماط و أشكال مختلفة من الإدراك الحسي الجمالي (4)، و لا يتم هذا الإدراك إلا من خلال الدراسة الجمالية المشروطة بمنهجية تقوم على أساس الاهتمام بعملية التلقي و التقبل الجمالي ، و هذا يعني دخول طرف أو قطب المتلقي كعنصر فعّال في إنتاج الجمالية مع وجود دور مكافئ له يقوم به العمل الفني الشعري (5) .

و يبرز هنا دور المتقبل/ المتلقي في إدراك القيمة الجمالية خاصة إذا تم التوافق بين الجمال في العمل الشعري و روح المتلقي ، و من ثم نستطيع القول إنّ حياة العمل الفني يكيفها الإدراك المباشر المزدوج بين المؤلف المبدع و المتلقي لهذا الإبداع (6)

1 – المرجع نفسه : ص 07 .

2 – ينظر : محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص 18 .

3 – ينظر : أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ص 73 .

4 – ينظر : فولفغانغ كايزر ، العمل الفني اللغوي (مدخل لعلم الأدب) ت ، أبو العيد دودو ، ص 444 .

5 – ينظر : محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص ، ص 2 - 3 .

6 – ينظر : عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 38 .

و لا يتم هذا الإدراك الموضوعي إلا بالتركيز على مصادر الاستجابة أو التفضيل الجمالي المختلفة و من هنا وجدنا انقسام المفكرين حول هذه المصادر, فمنهم من يتكلم عن الجمال الذي في الأشياء, أو في التعبير, أو في الصورة , و آخرون يتكلمون عن الجمال في الشعور, أو في المعنى, أو في الموضوع, ومنه كان من السهل علينا أن ندرك أنّه لا تعارض بين الفريقين لأنّ كلا منهما يُقوّم الجمال في جانب واحد من جانبي العمل الفني (1).

و من خلال ذلك كله سنعمد إلى رصد مصادر الاستجابة الجمالية أو التفضيل الجمالي في مستويين أولهما مستوى المصادر اللغوية (الشكلية و المضمونية) في اللغة الشعرية المهجرية بالتركيز على ثنائيات جمالية أبرزها : الجدة / الألفة , العمق / الغموض , الجزالة / البساطة, و ثانيهما مستوى المصادر الشخصية أو البشرية الخاصة بالمبدع بالتركيز على ثنائيات موضوعية و ذاتية أهمها الإدراك / الإحساس , روح التفرد (الشخصانية) / التقمص , التواصل / الانقطاع .

أ - مصادر التفضيل اللغوية :

تُوصف اللغة في الشعر بأنّها من أكبر مصادر الجمال و لذلك قال أحد النقاد الجماليين <> إنّ الشعر يرفع الحجاب عن الجمال المخبأ في العالم << (2) , فاللغة الشعرية بمفرداتها, و جملها, و تركيباتها الإبداعية, و صورها, و موسيقاها , هي في حقيقة أمرها عناصر الجمال التي تهيمن على قلوبنا, و عواطفنا, و مشاعرنا (3) وحسب القارئ / المتذوق بعد ذلك أن يضع نفسه في مواجهة هذه اللغة الشعرية و تتبع مصادر الجمال فيها ؛ برصد أساليبها, و دلالاتها, و صلتها بالمجتمع و الحياة, و ما فيها من جدّة و طرافة, و من قدرة على البقاء في الزمان و المكان مهما اختلفا

1 - ينظر : المرجع نفسه , ص 55 .

2 - علي خدري : نقد الشعر (مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث) , ص 61 .

3 - ينظر : عبد المنعم شلبي : تذوق الجمال في الأدب, ص 41 .

أو تباعدا ، و من حيث ما تشتمل عليه من جذب، و تأثير، و مخاطبة لشعور الإنسان حتى تتشبع حواسه الجمالية بهذا المصدر الذي لا ينضب .

لا تختلف اللغة الشعرية في الشعر المهجري عن اللغة الشعرية الحديثة في الوطن العربي ، إذ يرى الدارسون المحدثون أنّ هذه اللغة تمازجت فيها أصداء اللغة الشعرية القديمة بثتى مستوياتها مع أصداء اللغة الشعرية الحديثة إبان الحركة الرومانتيكية في الوطن العربي بتأثير الآداب الأوروبية الوافدة أضف إلى ذلك التأثير المباشر للصياغة اللغوية الغربية على اللغة الشعرية المهجرية في أمريكا، و هي عوامل ساعدت على تكامل اللغة الشعرية المهجرية و ثرائها بمصادر و قيم جمالية مختلفة على مستوى الشكل و المضمون، و الميزة التي تقررت بها اللغة الشعرية المهجرية هو تحقيق ذلك الترابط العجيب بينها و بين ناظمها و متلقيها، و كأنّ الشعر المهجري- حسب بعض النقاد >> جماله في لفظه و معناه مثلما هو في شخص ناظمه و متذوقه << (1).

إنّ من أسرار جمال اللغة الشعرية المهجرية و تفضيلها هو اعتمادها على بعض المصادر اللغوية البارزة التي ساهمت في تلقي هذا الشعر و تداوله في الأوساط التربوية و الأكاديمية، و من أهم هذه المصادر :

أ - الجدة / الألفة :

الجدة في الشعر تخص الصياغة اللغوية >> فتتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدبي ، مما لا يتقيد بأنماط سائدة ، و لا معايير مُطرّدة ، فيخترق سلم المقاييس بما يهتك حواجز التقليد، و عندئذ يصبح للأديب سلطان على المتلقي << (2) أمّا الجدة التي تخص المضمون فهي تعني سعي الشاعر إلى معالجة الأغراض الفنية

1 - محمد طه عصر : سيكولوجية الشعر ، ص 4 .

2 - علي خدري : نقد الشعر (مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث) ، ص111.

التي تحرره من التواتر المألوف ، ليلفت بها أنظار المتلقي (1)، و كثيرا ما تتوافق
الجدة في الصياغة مع الجدة في المضمون و خاصة في الشعر المهجري الحديث .

أما الألفة فتأتي بعد الجدة >> فعندما يكون المثير الجمالي غير مألوف أو جديدا تسود
الرغبة في التعود عليه، و من ثم يؤدي التعرض أو الألفة إلى تزايد التفضيل له ، أما
عندما يصبح هذا المثير مألوفاً، فإنّ التشبع به يتصاعد ، و من ثم يؤدي التعرض
الإضافي له إلى تناقص التفضيل الخاص به << (2)، و كثيرا ما تحدث الجدة حالة
خاصة من حب الاستطلاع أو الفضول ، و إنّ التعرض المتكرر للمثيرات الجديدة
تتولد عنه - بالضرورة - حالة من الألفة به، و من ثمة حالة من الارتقاء في عملية
التواصل بالموضوع الجديد، و بالتالي فإنّ الأعمال الفنية التي تُرى أو تُسمع في فترات
زمنية متباعدة قد تكون مُريحة جماليا بدرجة أكبر من التي تُرى أو تُسمع على نحو
متكرر. (3)

إنّ من أهم نماذج الجدة و الألفة في الصياغة و المضمون الشعري بالشعر
المهجري القصائد النثف أو الومضات (جمع النثفة أو الومضة) عند القروي ، فهو
يتناول قضايا إنسانية، و حياتية جديدة، ومعاصرة في أشكال و صيغ لغوية مبتكرة
يلخص بها التجربة الشعرية الخاصة به ، مع احتواء هذه النماذج على دلالات
شخصية و فكرية مكثفة تكشف عن رؤية، و موقف إزاء الحياة و الناس
و من أهمها نثفة بعنوان "يا شاري الصيّت"، إذ يقول : (4) (البسيط)

يا شاري الصيّت إن لم تُعط موهبة # من السماء فلن يُعطيكها النَّاسُ

قصرُ الذكاء على التذّيع آخره # عَقَمَ و عَاقَبَهُ التَّبْذِيرُ إِفْلَاسُ

فالقروي يتناول في هذه النثفة موضوع الشهرة بمرادفات الصيّت و التذيع و يربطها
بالموهبة الربانية، و بيّن موقف الناس و موقف الشاعر منها في صياغة شعرية اعتمد

1 - ينظر : المرجع نفسه , ص 111.

2 - شاكر عبد الحميد : (التفضيل الجمالي) عالم المعرفة ، ص 53 .

3 - ينظر : المرجع نفسه , ص 50-51 .

4 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة : ص 261 .

فيها على تركيبات لغوية نادرة من مثل (فلن يعطيكمها الناس) أي تأخير الفاعل على المفعولين، مع الاعتماد على بعض الصيغ الصرفية من مثل صيغة تفعيل (تذيع / تذيب)، و المجاورة الصوتية بين وحدتين صوتيتين متشابهتين في (عقم و عاقبة) وهي مظاهر لغوية بارزة ، فمثل هذه الصياغة مع المعاني المتكاملة يثير في المتلقي شيئاً فشيئاً نوعاً من الألفة تكاد تصل إلى درجة الحكمة في البيت الأول ، فعلى الرغم من تطلع الشاعر إلى تراث العرب و حرصه على البقاء في فلكه، فإنه سعى في الوقت نفسه لخلق صورة ذاتية قادرة على نقل تجربته الجديدة الحافلة بالأسى، فنجد في بعض أشعاره يلجأ إلى ابتداء صور مُعجمية جديدة، و منها: ⁽¹⁾ (البسيط)

لَا أَنشُدُ الشَّعْرَ إِلَّا حِينَ يَجْرَحُنِي # رَيْبُ الزَّمَانِ وَ يُشْقِي قَلْبِي التَّرْحُ

مِثْلُ الْفُوتُوغَرَفِ يَبْقَى سَاكِنًا أَبَدًا # وَ لَيْسَ يُنْشَدُ إِلَّا حِينَ يَنْجَرَحُ

ففي البيت الأول نلمس أصالة القروي اللغوية و افتتانه بالأساليب العربية القديمة ، أما في البيت الثاني فقد أورد بعض الصور المعجمية المألوفة في التعامل البشري اليومي و الغربية عن الصياغة اللغوية الشعرية، و هي لفظة (الفوتوغراف) التي توحى بالسكون و الثبات ، و ذلك كله ليعبر عن حالة نفسية تنتاب الشعراء من قديم الزمان فاستطاع القروي بها أن يوظف صورة شعرية جديدة تعتمد على تشخيص الزمان والتراح، ومن الصورة الجديدة و ألفاظها المتداولة في الاستعمال اليومي مقطوعة أخرى يعبر فيها عن مفهوم الحياة عنده، فيقول : ⁽²⁾ (الخفيف)

إِنَّمَا الْحَيُّ نَسَمَةٌ تَتَغَدَّى # بِالنَّسِيمَاتِ مِنْ فَمٍ أَوْ مَعَطَسٍ

لَوْ حَجَبْنَا الْهَوَاءَ عَنْ أَنْفِ لَيْثٍ # لَهَوَى فِي دَقِيقَةٍ فَأَقْدَحَ الْحِسَّ

فمن اختيارات القروي المُعجمية توظيفه لوحدات (النسيمات / معطس / أنف لَيْثٍ / دقيقة)، و هي اختيارات قليلة الورد في الشعر العربي استطاع أن يؤلف بينها ليعبر عن معنى جديد للحياة ينطبق على نسمة من نسوماتها ، و اتخذ القروي من البيت الثاني

¹ - ينظر : عمر الدقاق : القروي الشاعر الثائر ، ص 103 - 104 .

² - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 263 .

حجة ودليلا على هذا المفهوم رغم أن هذا الدليل لا يتبادر إلى ذهن المتلقي و لا يعد فكرة متداولة بين متلقي الشعر الحديث, إلا إذا تكرر ورود هذا المفهوم مما يزيد في التعود عليه و من ثمة حدوث الألفة في تلقيه .

أما عند إيليا أبي ماضي فهو من الشعراء المُجددين الذين ضمّنوا قصائدهم صورا تجديدية شكلية ومعنوية، و أبو ماضي من الشعراء ذوي الرؤية الثاقبة للوجود و من الذين أولعوا بالكون و الطبيعة، و بحثوا فيهما عن الحقيقة الأزلية، وعن سر الوجود و عن قيمة هذه الحياة و هذا الإنسان، ففي قصيدة "لم أجد أحدا" يورد الشاعر همومه من خلال مجموعة من المواضيع الشائكة، والتي استمدّها من تجربته الحياتية، إذ يقول (1):

(السريع)

مَا قِيَمَةُ الْإِنْسَانِ مُعْتَقِدًا # إِنَّ لَمْ يَقُلْ لِلنَّاسِ مَا اعْتَقَدَا ؟

وَالْجَيْشُ تَحْتَ الْبَنْدِ مُحْتَشِدًا # إِنَّ لَمْ يَكُنْ لِلْحَرْبِ مُحْتَشِدًا

ليقول أيضا : مَاذَا يُفِيدُ الصَّوْتُ مُرْتَفَعًا # إِنَّ لَمْ يَكُنْ لِلصَّوْتِ ثَمَّ صَدَى ؟

وَالنُّورُ مُنْبَثِقًا وَ مُنْتَشِرًا # إِنَّ لَمْ يَكُنْ لِلنَّاسِ فِيهِ هُدَى !

فالأبيات الأربعة تتضمن تساؤلات هي من طبيعة و نفسية الشاعر المضطربة، و فيها ينتقل من موضوع إلى آخر عن طريق العطف والحذف، فعطف الجيش على الإنسان مع حذف (ما قيمة)، كما عطف النور على الصوت مع حذف (ماذا يفيد)، و هي صياغة لغوية شائعة في شعر أبي ماضي مما يؤدي إلى تعود المتلقي على هذا النسق في شعره، و هو ظاهرة جمالية بارزة اعتمد فيها على تجنيس الضرب و العروض في البيتين الأول و الثاني، كما يُكثر إيليا أبو ماضي في اعتماد التضادات و المتقابلات المعنوية، و هي ظاهرة بارزة في شعره استطاع بها أن ينقل بعض المعاني المستحدثة ذات التأثير الجمالي الفعّال صياغة ومضمونا، ففي التعبير عن معطيات الوجود التي لا قيمة لها عنده يقول (2): (الكامل)

1 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 251 .

2 - المرجع السابق ، ص 208 .

مَنْ لَيْسَ يَضْحَكُ وَ الصَّبَّاحُ مُورِّدٌ # لَمْ يَكْتَتِبْ وَ الصَّبْحُ غَيْرَ مُورِدٍ
سَيَّانَ أَحْلَامٍ أَرَاهَا فِي الْكَرَى # عِنْدِي وَ أَشْيَاءُ بِهَا اشْتَمَلْتُ يَدِي
ليقول أيضا: قَبْلُ كَبَعْدِ حَالَةٍ وَهَمِيَّةٍ # أَمْسِي أَنَا يَوْمِي أَنَا وَ أَنَا غَدِي

فاعتمد أبو ماضي في البيت الأول على تضادات معنوية (يضحك/ يكتتب)، (مورد/ غير مورد) إيجابية و سلبية، كما اعتمد على التكرار (الصباح/الصبح)، وعبر عن معنى الحلم و اليقظة في البيت الثاني بوساطة معان تخصها (أراها في الكثرى /اشتملت يدي)، وعمد في البيت الأخير إلى التماثل بين الحالات المتناقضة أو المتافرة و أسقطها على ذاته في الشطر الأخير، ومن هنا تبرز القيمة الجمالية جرّاء الصياغة اللغوية الشرطية في البيت الأول و الصياغة التقريرية المفصلة في البيت الثاني الثالث ، وهي أنساق تركيبية تتضمن ثنائيات ضدية متنوعة تحدث استجابات جمالية متكررة تساعد المتلقي على التعود عليها و التآلف معها، و في كل ذلك ترسم نفسية الشاعر وذوقه >> فهو الذي يطبع العبارة بطابع القوة أو الجمال و يكسبه روح الشاعر وشخصيته الفنية الممتازة ، و فيها يحتارُ النقاد و يسمونها مرّة عبقرية الشاعر و مرة أخرى شيئا يدرك و لا يمكن تفسيره << (1).

وإلى **ميخائيل نعيمة** صاحب النزعة الصوفية التأملية الذي خاض غمار النفس البشرية بكل تناقضاتها و مفاجأتها ، كما خاض غمار الوجود و الكون، و أبحر في أدق تفاصيله نجده في بعض قصائده الشاعر المحنك ذا التجارب و الخبرات الإنسانية ، ففي قصيدة "يا رَفِيقِي" يتخذ من أخيه الإنسان شاهدا حيا على عريضة هذه الحياة و على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان على مرّ الزمان، فيقول : (2) (الخفيف)

قَدْ هَبَطْنَا عَلَى الْحَيَاةِ ضُيُوقًا # لَا وُلَاةَ تُدِيرُ مِنْهَا خُطَاهَا
أَوْ قُضَاءَ نَقْضِي لَهَا وَ عَلَيْهَا # أَوْ غُرَاةَ نَبْتَزُّ مِنْهَا حَلَاهَا
ليقول: فَجَنَيْنَا مِنَ الْحَيَاةِ وَ لَكِنْ # قَدْ أَعَدْنَا إِلَى الْحَيَاةِ جَنَانًا

1 - أحمد الشايب : الأسلوب (دراسة بلاغية...)، ص 72 .

2 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 75- 78 .

أَكَلْنَا مِنْهَا وَلَكِنْ أَكَلْنَا # وَ شَرَبْنَا لِحُومَنَا وَ دِمَانَا

وَمَضِينَا وَ لَا نَدَامَةَ فِينَا # وَ تَرَكْنَا كُؤُوسَنَا لِسِوَانَا

في هذه الأبيات يُورد نعيمة قصّة الإنسان في الحياة باعتماده على معطيات إنسانية دقيقة تشمل دورة الحياة عند الإنسان من مولده إلى مماته، و تستمر هذه الدورة مع أناس آخرين في رؤية فلسفية جديدة تقرر بأنّ الإنسان هو من الحياة و إليها، فالعطاء و الأخذ متبادل بين الإنسان و الحياة إلى الأبد ، بالاعتماد على صياغة لغوية حافلة بأصوات المدّ، و صُور العطف، و التكرار في تناسق جمالي شكلي تسترسله الأذن و يقتفيه الذهن و العقل، مما يحدث ألفة خاصة بهذا النسق الوارد يتصاعد كلما استمر المتلقي في تفحص القصيدة و تلقيها .كما أنّ لإيَّاس فرحات بعض المحطات و المواقف الإنسانية الجديدة عبّر عنها في قوالب جمالية جذابة صياغة و مضموناً و منها موقفه من الجمال ذاته ، إذ هو يتكلم عن جمال المرأة في أسلوب ينم عن موقف معين إزاءها، فيقول (1): (الخفيف)

وَ جَمَالُ النَّسَاءِ رَبٌّ لَهُ الْمَجْدُ # دُ وَ فِي كُلِّ هَيْكَلٍ مَعْبُودُ

لَوْ خَلَّتْ جَنَّةُ الْإِلَهِ مِنَ الْحُورِ # ر لَمَّا مَاتَ فِي الْجِهَادِ شَهِيدُ

فموقفُ الشاعر من الجمال واضح و جليّ من خلال البيت الأول إلا أنّ هذا الموقف يكاد يكون مُتطرفاً من وجهة نظر المتقبل الذي يرى أنّ الجمال سرٌّ من أسرار الكون يدل على قدرة إلهية خاصة ، و هو ما أدى بالشاعر إلى توقع هذا الحكم، فأردف ما يشبه الدليل على هذا الحكم في البيت الثاني بواسطة الصياغة الشرطية الإمتناعية التي تركز على أهم نصيحة يقدمها الإنسان في سبيل الجمال لا في سبيل الجنة، و هي الشهادة أو الموت، و غاية الشاعر في ذلك استمالة المتلقي بهذا الأسلوب و هذا المعنى و إثارة حاسته الجمالية لتحقيق الألفة و الجدة في ذات الوقت .

¹ - ينظر: أنس داود ، التجديد في الشعر المهجري ، ص 289 .

و في معنى آخر أكثر تطرفاً وَجدة يَعْمُدُ فرحات إلى تقييم طبيعة الإنسان و الحكم عليه بانطوائه على الشر لا الخير، و في ذلك تشاؤمية كبيرة قد تضاهي تشاؤمية المعري في العصور القديمة ، فنجد في إحدى رباعياته يقول : ⁽¹⁾ (البسيط)

مَعْنَى الْعَدَالَةِ رُوحٌ طَارَ مُبْتَعِدًا # وَاللَّفْظُ جِسْمٌ طَوَاهُ النَّاسِ فِي الْكُتُبِ
يَشْكُو الضَّعِيفُ الْقَوِيَّ الْمُسْتَبَدَّ وَ إِنَّ # يَقَوَّ اسْتَبَدَّ وَ مَا فِي الْأَمْرِ مِنْ عَجَبٍ
فَالْخَيْرُ فِي الْبَعْضِ بِالتَّهْذِيبِ مُكْتَسَبٌ # وَ الشَّرُّ فِي الْكُلِّ طَبْعٌ غَيْرٌ مُكْتَسَبٌ
فالقيمة الجمالية في هذه الأبيات تتضح من خلال تناول معنى الشر و الخير في مفهوم العدالة الإنسانية المفقودة كواقع، و المحفوظة كشكل مجرد من أية ممارسة في الحياة ليتدرج الشاعر إلى تلخيص هذا المعنى المفقود في صورة الصراع بين الضعيف و القوي، و يصل إلى الطبيعة الشريرة في البشر، و بهذا الموقف يحاول استدراج المتلقي إلى نفس الحكم باتخاذ الوسيلة ذاتها التي اتخذها في موقفه مع الجمال الأنثوي

ب - العمق / الغموض

العمق و الغموض أساسان جماليان و ضروريان للتعبير عن التجربة الشعرية الحاصلة من تراكم تجارب إنسانية، و عاطفية، و فنية عند الشعراء ، و يُعَدُّ **العمق** ملمحاً شعرياً بارزاً ضمن أسس الشعرية الحديثة و المعاصرة، إذ ينطوي - في العادة - على تأويل جمالي أو تفهم جمالي واع و عميق من قبل المتلقي في التعامل الدقيق و المستمر مع مضمون الأثر الفني ⁽²⁾، و العمق سمة تدل على ذكاء الفنان أو الشاعر، و هو ذكاء تأملي إلهامي و إبداعي يكسب الأثر الفني نفحة شعرية و روعة فنية خاصة بعيدة عن المنفعة الموضوعية الحاصلة أو المستهلكة و عن الضبابية و الغموض السلبي و هو ما يؤدي بالضرورة إلى نوع من الصعوبة في تلقي المضامين و الأفكار المُعالَجة جرّاء ما يلجأ إليه الفنان / الشاعر من تعريض، أو تلميح، أو تغريب للمعنى قصد إثارة الفكر، و إعمال عقل و ذهن المتلقي ، و قد قال النقاد قديماً "المعنى في قلب الشاعر"

¹ - ينظر: سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ، ص 170 .

² - ينظر: روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ص 45 .

و قالوا أيضا "السهل يستتبع فكرة حقيرة" ⁽¹⁾، و هي مواقف تكشف عن أهمية و ضرورة هذا الأساس في الممارسة الشعرية الإبداعية .

و يُفسر العمق عند المحدثين بأنه إجراء و تقنية فنية من قبل الفنان الذي لا يحاول نقل الأشياء كما هي في العالم و الطبيعة، و إنما بمحاولة الغوص في حقائقها بنظرة الثاقب ليكمل ما بها من نقص ، فيضفي عليها من نفسه الأشياء الكثيرة، مما يجعلها جميلة أو أكثر جمالا ⁽²⁾، فالتجربة الفنية >> التي تتمتع بدرجة كبيرة من العمق هي التجربة التي يَبْزَغُ منها الشعر، والشاعر في حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل، وكلما قلتَ تفصيلات الصورة و الحالة الشعورية زاد تأثيرها المباشر << ⁽³⁾

أما الغموض فيفسر على أنه يشتمل على استنتاج بأن المرء يمكنه أن يتعلم إذا أمكنه أن يتحرك بعمق تجارب كثيرة، و اكتساب معلومات جديدة عما يمكن أن يكون مخبوءا خلف السطح الظاهري ⁽⁴⁾، و الغموض بالضرورة عكس الوضوح، و هو الذي يبدو أكثر سهولة في استخلاص المعنى منه، و اكتشاف المتلقي للفكرة ببسر . ⁽⁵⁾

في الشعر المهجري الحديث مستويات عديدة في العمق و الغموض عكست في جلّها ابتعاد الشاعر المهجري عن التصريح و البوح المباشر بخلجاته النفسية، و نزعاته الفكرية، و مواقفه الإنسانية، و هي في بعض الأحيان بديل إيجابي عن الصمت أو الكتمان جراء ما يعاينه هذا الشاعر مع الذات والحياة ، و لنا في ذلك نماذج شعرية بارزة أهمها ما ورد عند **ميخائيل نعيمة** و الذي كان >> يتحرق شوقا إلى المجهول و يَحْنُ إلى عالم مثالي ، و يَبْحَثُ عن جوهر الحياة الإنسانية ، و عن المثل العليا

¹ - ينظر : المرجع نفسه ص 100 .

² - ينظر : عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 37 .

³ - المرجع نفسه ، ص 289 .

⁴ - ينظر : شاكر عبد الحميد ، التفصيل الجمالي ، عالم المعرفة ، ص 395 .

⁵ - ينظر : المرجع نفسه ص 396 .

المطلقة < (1)، ففي قصيدة "الآن" يطلق الشاعر صرخة في وجه الآخر ليعزم على الرحيل و العزلة، إذ يقول : (2)
(البسيط)

غداً أَرُدُّ هَبَاتَ النَّاسِ لِلنَّاسِ # وَ عَنْ غِنَاهُمْ سَأَسْتَغْنِي بِإِفْلَاسِي

ليتدرج بعد ذلك في تكثيف المعاني و تركيزها، إذ يقول بنفس القصيدة :

غداً أَعِيدُ بَقَايَا الطِّينِ لِلطِّينِ # وَ أَطْلُقُ الرُّوحَ مِنْ سِجْنِ التَّخَامِينِ

وَأَتْرِكُ الْمَوْتَ لِلْمَوْتَى وَمَنْ وَلَدُوا # وَ الْخَيْرَ وَ الشَّرَّ لِلدُّنْيَا وَ لِلدِّينِ

وَأَلْبَسُ الْعُرَى دَرْعًا لَا تُحْطِمُهُ # أَيْدِي الْمَلَائِكَةِ أَوْ أَيْدِي الشَّيَاطِينِ

ففي الموقف الأخير بالببيت السابق يتحرر نعيمة من الذات الأخرى لا بهجرانها فقط و لا بمعاداتها، بل يترك إحدى خصوصياته الضرورية، ألا و هي العري من اللباس ليتخذه درعا لا عارا أو سلوكا مقبى، و في موقف آخر يطرق الشاعر فكرة الحياة والموت بأسلوب سهل ومعنى عميق قائم على الثنائية نفسها فيقول: (3) (مجزوء الرجز)

إِنْ شِئْتَ مُتْ لِنَحْيَا # أَوْ عِشْ لِكَيْ تَمُوتَ

و في ذلك كشف الشاعر عن إيمان راسخ بأنّ الإنسان لم يخلق لكي يتلاشى في الموت ، و لم يمت ما دام من الله و فيه، و لكنّه يحيا ليعرف نفسه و يعرف الله .

في نفس الموضوع و المعنى يتناول إيليا أبو ماضي قضية الإنسان و علاقته بالحياة و الموت إذ يرى أنّ ذات الإنسان هي في آن واحد لحدّ و مهد، فيقول : (4) (المتدارك)

كَمْ أَبْحَثُ بَيْنَ الْأَجْرَامِ # عَنِّي وَ أَنْقَبُ فِي الْأَرْضِ

أَحْلَامِي تُظْمَرُ أَحْلَامِي # بَعْضِي مَدْفُونٌ فِي بَعْضِي

لَمْ أَبْصُرْ ذَاتِي بِالْأَمْسِ # فِي لَوْحِ زُجَاجٍ أَوْ مَاءِ

بَلْ لَاحَتَ نَفْسِي فِي نَفْسِي # فَهِيَ الْمَرِيئَةُ وَ الرَّائِي

1 - محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، ص 07 .

2 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 106 - 107 .

3 - ينظر: ثريا ملحس ، ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي ص 129- 130 .

4 - إيليا أبو ماضي : أعمال الشعرية الكاملة ، ص 390

و إيليا أبو ماضي كميخائيل نعيمة و جبران خليل جبران يرى أنّ جوهر النفس البشرية واحد ، وأنّ الإنسان عندما يصل إلى أعماق ذاته، فإنّما يُبصر فيها أعماق كل نفس بشرية، إذ يقول ⁽¹⁾:

(الخفيف)

كَلَّ مَنْ قَدْ لَقِيتُ مِثْلَكَ يَا نَفْـ # سَيَ فِيمَا تُبْدِينَ أَوْ تُخْفِينَا

فَانْظُرِي مَرَّةً إِلَيْكَ مَلِيًّا # تُبْصِرِي الْأَوَّلِينَ وَالْآخِرِينَ

أمّا نسيب عريضة فهو من الشعراء المهتمين بعوالمهم الداخلية، و المولعين بالمعرفة الخاصة للوجود والنفس البشريّة، فقد كان يعاني الشعور بالحيرة في أعماق روحه >«و ظل يعتقد أنّ النفس تظل في جوهرها - برغم المآسي - عذرية بريئة لا تعلقُ بها شائبة من أدران هذا الوجود، وهو ينشدها في غيبوبة الشعر الروحية ، كما ينشدها في عالم الأحلام << ⁽²⁾، ففي قصيدة "صرخة من الوادي" يتعرض إلى هذا المعنى بتفاصيل غامضة و بصور حاملة تتم عن ضياع، إذ يقول : ⁽³⁾ (مجزوء الكامل)

نَفْسِي عَلَى بَحْرِ الْأَسَى # يَنْتَابُهَا جَزْرٌ وَمَدُّ

فَتَطِيعُ ذَاهِلَةً وَحَا # دِي عَيْسُهَا لِلْيَاسِ يَحْدُو

تُصْغِي إِلَى الْأَمْوَاجِ تَلْـ # طُمُ طَوْفُهَا لَطْمًا يَهْدُ

و شِرَاعُهَا أَمْلٌ ثُمَّ # زَقُ وَ الرِّيحُ عَلَيْهِ تَعْدُو

تَأْبَى سِوَى الذِّكْرِ وَفِي الذِّ # كَرَى لَهَا أَلَمٌ وَ سَهْدُ

و في نسق آخر يتناول إلياس قنصل رغباته النفسية من دون تحديدها، فراح يخوض في وصف مشاعره و عواطفه إزاءها بالتركيز على مصدرها الأول و الأخير، و هو النفس ذاتها بقصيدة "مناهل الجمر" يقول : ⁽⁴⁾ (الطويل)

قَضَيْتُ حَيَاتِي هَائِمًا بِرَغَائِبِ # تَحِيرَ فِي تَحْدِيدِ أَوْصَافِهَا فِكْرِي

تَلَوُّحُ لِعَيْنِي كَالسَّرَابِ لِتَأْتِيهِ # تَغْلَغَلُ فِي أَوْصَالِهِ ظَمًا الْفَقْرُ

¹ - المرجع نفسه ، ص 611 .

² - محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، ص 08 .

³ - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 118 .

⁴ - ينظر: خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة و المهاجرون مج 2 ، ص 949 - 950 .

أُمْدُ يَدِي أَبْغَى جَنَاهَا فَتَخَنَّفِي # كَمَا تَخَنَّفِي الْأَسْرَارُ فِي مَكْمَنِ الصَّدْرِ
ليقول : شَقِيتُ نَفْسَ عَنْ تَرَاهَا غَرِيبَةً # تُكَابِدُ مِنْ جِسْمِي ضَرْوبًا مِنَ الْأَسْرِ
طَلَسِمُ آمَالِي تَجْرَعُنِي الْأَسَى # وَ شَوْقِي إِلَى الْمَجْهُولِ يُمَعِنُ فِي قَهْرِي
و العمق لا يتصل فقط بفكر الشاعر في الحياة بل يتصل كذلك بالتجربة الذاتية ،
فالتَّرحال من مكان إلى آخر تجربة إنسانية انعكست على نفسيته المضطربة و
المتقلبة، و من الشعراء الذين ناولوا هذه التجربة **جورج صيدح** صاحب الحسّ المرفه،
إذ يعكس ما عاناه من ذلك في قصيدة "المُهَاجِر" قائلا : (¹) (الرمل)

مَلَّ عَيْشَ السَّلَامِ فِي ظِلِّ السَّلَامَةِ # فَمَشَى لِلْبَحْرِ يَسْتَوْحِي عِرَامَهُ
رَكِبَ الْأَخْطَارَ فَاسْتَسْهَلَهَا # مَرَكِبًا وَ اجْتَرَفَ الْمَوْتَ أَمَامَهُ
ليأتي بصورة مركزة و شديدة التأثير قائلا بنفس القصيد :

مِنْ جِهَامِ السَّحَابِ يَسْتَسْقِي الْحَيَا # عَاصِرًا بِالْكَفِّ أَثْدَاءَ الْجَهَامِ

ثم يطرح قضية المال التي هي غاية كل مهاجر قائلا أيضا:

يَبْعَثُ الْمَالَ سَلَامًا لِلْحِمَى # فَالْحِمَى يَأْبَى بِلَا مَالٍ سَلَامَهُ

و من التجارب الإنسانية التي عاشها الشاعر المهجري فقدانه لأقربائه و أحبائه، فيعود
بالذكرى الأليمة ليسترجع أيامهم واصفا حالته بصور يلفها العمق و الغموض، و منها
ما ورد عن **القروي** في رثاء أبيه قائلا : (²) (الطويل)

تُرَى كَيْفَ مِنْكَ الْجِسْمُ يَا أَبْتِي أُمْسَى # وَ قَدْ جَازَ فِي مَثْوَاهُ تَحْتَ الثَّرَى خَمْسًا

لَعْمُرُكَ حَتَّى الشَّمْسُ يُطْفِئُهَا الرَّدَى # وَ تُسَكِّنُهَا الْأَقْدَارُ مِنْ جَوْهَا رَمَسًا

أما تجربة الحب و الصباية، فقد ألهمت الكثير من شعراء المهجر، و منهم **رشيد أيوب**
الذي تأثر بشعر جبران خليل جبران، و مال إلى نزعة التأملية و الفلسفية
و الرومانتيكية حتى في شعره العاطفي، فابتعد عن الأوصاف الحسية للمرأة، و اكتفى
بترتيل أحزانه وموقفه من المرأة على أساس التأمل في أعماق النفس و ردود أفعالها

¹ - ينظر: المرجع نفسه ، ص 862 .

² - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة : ص 266 .

إزاء هذا الموضوع، ففي قصيدة "عَصِير الرُّوح" يخاطب بها "سُلَيْمى" ليصف لها
لواعجه من مسافات معنوية لا مادية، و بمعاني قدسية قداسة المثل العليا التي شغلته، إذ
يقول : ⁽¹⁾ (الوافر)

سَأَجْمَعُ مَا تَكْسَرُ مِنْ فُؤَادِي # وَ أَحْمِلُ مَا بِصَدْرِي مِنْ مَعَانٍ
وَ أَرْحِلُ عَنْ رُبُوعِكَ يَا سُلَيْمَى # إِلَى دُنْيَا تَصْبَحُ بِهَا الْأَمَانِي
فَأَنْفَخُ فِي سَمَاءِ الْحُبِّ نَائِي # وَ أَنْشُدُ مَا بِنَفْسِي مِنْ أَعَانِي

و في ذلك نلمس دعوة جبران القائمة على اتجاه مثالي رومانتيكي تاقت إليها نفس رشيد
أيوب >> فزاد إعجابه به حينما دعا إلى دين يجعل التأمل في أعماق النفس أساس
كل علاقة بين الإنسان و أخيه << ⁽²⁾ ، و لكن شاعرا آخر **كشكر الله الجر** لم يتوان
في التعبير عن هذه التجربة العاطفية بأساليب القدامى في شعر الأمويين و العباسيين
الحسي، فكثر حديثه عن المرأة و أوصافها الظاهرية إلا ما ندر من شعره في تجديد
الصورة الشعرية، و ابتكار المعاني العميقة، فعاد هذا الشاعر في آخر أيامه ليقرّ بتعب
فؤاده قائلا : ⁽³⁾ (مجزوء الكامل)

لَا تُتْهِكِ الْعَيْنَيْنِ سُهْدَا # فَلَقَدْ كَفَاكَ ضَنْئِي وَ وَجْدَا
قَاطَرَحَ سِلَاحِكَ لِلْسِّنِينَ # فَلَقَدْ لَبِسْتَ الشَّيْبَ غِمْدَا
وَ اخْلُذْ إِلَى الْوَطَنِ الَّذِي # أَحْبَبْتُهُ قُرْبَا وَ بُعْدَا

و بذلك كان شعراء المهجر يشتركون في أنّ الميزة الكبرى لأدبهم و من ثمة شعرهم
>> أنه مستمد من صميم الحياة، و النفس البشرية، فطول تأملهم في خفايا الحياة
وفي منازع النفس البشرية جعلهم ينتجون إنتاجهم الأدبي السخي << ⁽⁴⁾.

ج - الجزالة / البساطة

¹ - ينظر : خالد محي الدين البرادعي، المهجرة والمهاجرون، مج 2 ، ص 662.

² - محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، ص 8 .

³ - ينظر : خالد محي الدين البرادعي ، المهجرة و المهاجرون مج 1 ، ص 221 .

⁴ - المرجع السابق: ص 07 .

يَرتبط مقوم **الجزالة** أو الرصانة بضرورة تفيد الشاعر بالتقاليد الفنية القديمة مما يوحي بنوع من الأصالة الأدبية "**Authenticité littéraire**" في تصوير العالم الداخلي و الخارجي للشاعر أو الفنان ⁽¹⁾، و لا نعني بالجزالة أو الرصانة القوية اللجوء إلى ما نذر أو شدّ من صيغ مُعجمية تراثية متحجرة أو تراكييب لفظية شائعة فقدت مع مرور الزمن ذلك البريق الجمالي لشدة تواترها ، فالجمال الفني بطبيعته سمة غير متحجرة، و لكّنه في الوقت نفسه غير مستعص على الحصر تماما .⁽²⁾ و هذا المبدأ يشير إلى أنّ الشكل "**Forme**" في الشعر و تشكيل مادته من أهم ما يُعنى به الفنان أو الشاعر >> أمّا غير الشاعر فيستخدم اللغة باعتبارها وسيلة ، أمّا عند الشاعر فهي غاية؛ هي عند غيره نافعة، و عنده جميلة، و اهتمام الشاعر بالحياة لا يقل عن اهتمامه بالفن << ⁽³⁾ ، كما قد ترتبط الجزالة بالتركيب و التنظيم اللغوي بشرط السهولة و البساطة التي تتم بها عملية التنظيم بوساطة وحدات قليلة متماسكة قابلة للتحديد مما يحقق جانب مهم من جوانب التماسك "**Cohérence**" الجمالي ، و هو ما يتيح للمتلقي سهولة إدراك ذلك ثراء اللغوي المعجمي، و التركيبي، و التنوع في تفاصيل الموضوع، و تكوين خريطة معرفية تشغل هذا المتلقي و تمتعه ⁽⁴⁾ و بذلك كله يتحقق الوضوح و البساطة من خلال الثروة اللغوية، و قدرة الشاعر أو الفنان على التصرف في التراكييب ، اختيار العبارات اختيارا نابعا من أصلته اللغوية و الأدبية الخاصة .

إنّ تحقيق الرصانة اللغوية مع البساطة والوضوح عاملان مهمان في بروز أسلوب التعبير، و بها يتكامل الجانب الشكلي الأصيل مع الجانب المضموني الواقعي أو الجديد و هي صفة بارزة في نماذج كثيرة بالشعر المهجري الحديث، مما يرقى بالنص الشعري إلى تحقيق استجابة جمالية لدى المتلقي و تمكنه من الاستفادة و استذكار المعجم اللغوي القديم مع تناول الموضوع أو الإشكال الواقع دفعة واحدة ، و هي غاية

¹ - ينظر: سمير سعيد ، مشكلات الحداثة في النقد العربي ، ص 235 .

² - ينظر : راجح بوحوش ، الخطاب الأدبي دراسة أسلوبية (مقال) الموسم الأدبي ، ع 4 ، ص 47 .

³ - عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 306 .

⁴ - ينظر : شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ، ع 267 ، ص 395 .

منشودة منذ القدم ، فقد سعى متذوقوا الأدب إلى البحث الدعوب عن قيمتين هامتين
في تفحص الأعمال الأدبية الفنية، و اكتشاف ما يسمى بالمتعة و التثقيف . (1)

لقد وظف جلّ شعراء المهجر اللغة الرصينة و الجزيلة في أشعارهم مع البساطة
و الوضوح في مواضيعهم المطروقة، و بذلك تناولوا أغراض شعرية كثيرة و متنوعة
من أهمها غرض الوصف الذي قصروه -غالبا- على وصف الطبيعة الخلابة
و انعكاس هذا الوصف على نفسية الشاعر و من ثمة المتلقي ، و من أبرز نماذج هذا
المصدر الجمالي قصائد كثيرة لإيليا أبي ماضي في وصف الطبيعة، و منها وصفه
لشلال، إذ يقول : (2)

فِيهِ مِنَ السِّيفِ الصَّغِيلِ بَرِيقُهُ # وَلَهُ ضَجِيجُ الْجَحْفَلِ الْجَرَّارِ
أَبَدًا يَرِشُ صُخُورَهُ بِدُمُوعِهِ # أَتَرَاهُ يَغْسِلُهَا مِنَ الْأَوْزَارِ
فالبيتان حافلان بالفظ الجزل الرّصين، و معانيهما واضحة تبرز حالة هذا السيل العظيم
في أدق تفاصيله مع بريق هذه الألفاظ و عراققتها، و نجده في قصيدة أخرى "قصيدة
الطبيعة" واصفا و مؤلعا بمعالمها الخلابة موظفا كما هائلا من الألفاظ القديمة ذات
الإحياء القوي، إذ يقول : (3)

رَوْضٌ إِذَا زُرْتَهُ كُنْبِيًّا # نَقَسَ عَنْ قَلْبِكَ الْكُرُوبَا
يُعِيدُ قَلْبَ الْخَلِيِّ مُغْرًا # وَيُنْسِي الْعَاشِقَ الْحَبِيبَا
ليقول واصفا الجدول : وَ جَدُولٍ لَا يَزَالُ يَجْرِي # كَأَنَّهُ يَقْتَفِي مُرِيًّا
تَسْمَعُ طَوْرًا لَهُ خَرِيرًا # وَ تَارَةً فِي الثَّرَى دَبِيًّا

1 - ينظر: المرجع السابق ، ص 56 .
2 - إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 322 .
3 - المرجع نفسه ، ص 148 .

و مع ذلك ينتقل إيليا أبو ماضي إلى التخفيف من وطأة هذه الرصانة و الجزالة في بعض قصائده ذات الطابع التأملي من مثل قصيدة "السماء"، إذ يقول : (1) (الخفيف)

: لا تَسْلَنِي عَنِ السَّمَاءِ فَمَا عِنْدَ # دِي إِلَّا النُّعُوتُ وَالْأَسْمَاءُ

هِيَ شَيْءٌ وَ بَعْضُ شَيْءٍ وَ حَيًّا # كُلُّ شَيْءٍ وَ عِنْدَ قَوْمٍ هَبَاءٌ

و لا نبرح هذا المجال لننتقل إلى شكر اله الجبر الذي حاكى القدماء و جارا هم في ألفاظهم و صورهم، مع بساطة المعنى و وضوحه، إذ يصف في موقف آخر الطبيعة بقصيدة "الأرز المتوج"، فيقول : (2) (المقارب)

و رَوْضٌ نُجُومُ الدَّجَى رَصَعَتْهُ # بِمَدَمَعٍ أَعْيَبَهَا الْمُسَهَّدُ

فَأَمَّا حَصَاهُ فَمَنْ عَنَبَرِ # وَ أَمَّا ثَرَاهُ فَمَنْ عَسَجَدِ

وَ مَاءُ الْغَدِيرِ كَذُوبِ اللَّجِينِ # تَسْلَسَلُ فِي الْمَرْجِ لَمْ يَجْمَدِ

ففي هذه الأبيات لم يخرج الشاعر عن أساليب القدماء، و صورهم، و ألفاظهم، و عمد إلى حصر معاني الجمال الطبيعي في جمال بعض المواد (العنبر / العسجد / اللجين) و هي معان شائعة و واردة في أشعار القدامى .

أمّا في غرض الشكوى ؛ وهو من أهم أغراض الشعر المهجرية، فقد عمد شعراء المهجر إلى التعبير عن آلامهم و أحزانهم في قوالب شكلية قديمة، تتم عن أرومة هؤلاء الناظمين، و عن تشبثهم بالموروث اللغوي و أساليبه ، و حاولوا بهذه القوالب توضيح ما يعانون، و تقريب معاني حالاتهم النفسية قدر الإمكان إلى المتلقي ، و بذلك جاوزوا بين الشكل القديم و المضمون الحديث الذي ينزع إلى الرومانسية، و من أشهر و أبرز النماذج قصيدة "قتل نفسه" لإيليا أبي ماضي، إذ يقول فيها : (3) (المقارب)

سَمْتُ الْحَيَاةَ فَلَيْتَ الْحِمَامَ # يُعِيدُ إِلَى أَصْلِهِ سَائِرِي

فَتَنْطَلِقُ النَّفْسُ مِنْ سِجْنِهَا # وَ يُسْجَنُ تَحْتَ الثَّرَى ظَاهِرِي

1 - المرجع نفسه ، ص 79 .

2 - ينظر : عمر الدقاق ، عنادل مهجرة ، ص 92 .

3 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 309 .

أما عند رشيد أيوب فقد ظل هذا الشاعر يعزف على وتر و أنغام القدماء رغم التجديدات الجوهرية التي أضفاه على شعره شكلا و مضمونا، و في موضوع الشكوى يستعرض في بعض قصائده عناء التفكير في الأماني العريضة التي لم يجد في أمريكا إلا رفاتها، فيطلق نفسه على سجيته تحت قبة السماء و كأسه الرقاقة تعكس أضواء النجوم، فيقول : (1)

عند الضحى أشتاقُ يا مُهجّتي # وَ في الدُّجى بَيْنَ البرّاري أجوبُ

أُوحُ بالأشعار بعد النّوى # وَ أرقُبُ الأيامَ حتّى تؤوبُ

و ينتقل بعد ذلك إلى التخفيف أيضا من وقع اللغة الرصينة مع الحفاظ على الموضوع ذاته بقصيدة "العراك" السينية المليئة بالهمس و المثقلة بمعاني الأسف و الحسرة، إذ يقول : (2)

أيمرُ كلَّ العمر بالهمس # أفما كفى نفسي صدَى الأُمس ؟

فتبيتُ أحلامها شبحًا # ينسلُّ من رَمسٍ إلى رَمسٍ

فاعتماد الشاعر على اللفظ القديم لم يكن بارزا ، بل استعاض عنه بالإيقاع الصوتي الموحي بحرف الشين و السين، مع وضوح المعنى و بساطته و دلالاته الحزينة .

في غرض الغزل وظّف الشعراء المهجريين القوالب اللفظية و التركيبية القديمة مع الحفاظ على وضوح المعنى و قربه من المتلقي من خلال المزاجية بين اللفظ القديم و الحديث في تركيبات أسلوبية محكمة، و من نماذجها قصيدة "إليك عني" لإيليا أبي ماضي، إذ يقول : (3)

كمُ نَسْتَشِيرُ بي الصَّبَابَةَ وَ الهَوَى # عَنِّي إِلَيْكَ فَإِنَّ قَلْبِي مِنْ حَجَرٍ

مَالِي وَ للحِسنَاءُ أغري مُهجّتي # يوصالها وَ الشيبُ قد وَ خطَّ الشعَرُ ؟

كمُ "بالجزيرة" لو يُتَاحُ لي الهَوَى # مِنْ غَادَةٍ تَحكي بَطْلَعَتِهَا القَمَرُ

1 - ينظر : أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، ص 148 .

2 - ينظر : خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة و المهاجرون ، مج 2 ، ص 658.

3 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 375 .

ليقول أيضا : فِيهَا اللواتي إن رَمَتْ أَلْحَظَهَا # شُلَّتْ يَدُ الرَّامِي وَ قَطَعَتْ الْوَتْرُ
قَدْ كَانَ لِي فِي كُلِّ خَدْرٍ مَطْمَعٌ # وَ لِكُلِّ رَائِعَةِ الْمَحَاسِنِ بِي وَتَرٌ

فالغالب على هذه الأبيات القوالب اللفظية القديمة التي نقلت المعاني نقلا واضحا و مباشرا، و بنفس الروح العاطفية و نفس الأسلوب أو القالب ينتقل إلياس فرحات شيئا فشيئا بقصيدة "السكر الخالدة" من اللغة البسيطة المحدثثة إلى اللغة الشعرية الرصينة متدرجا بالمتلقي عبر مراحل إلى جذب انتباهه واستجابته لشكل و مضمون الموضوع الذي يطرقه، إذ يقول في المقطع الأول : ⁽¹⁾ (المتقارب)

سَكِرْتُ بِعَيْنَيْكَ مُنْذُ الْأَزَلِ # وَ هَا أَنَا فِي سَكْرَتِي لَمْ أَزَلْ !
أَلَا تَذْكُرِينَ الزَّمَانَ الْقَدِيمَ # أَلَا تَذْكُرِينَ الْعُصُورَ الْأُولَى
أَلَا تَذْكُرِينَ بَأْتًا وَجَدْنَا # مُحِبِّينَ قَبْلَ وَجُودِ الْغَزْلِ
ثم ينتقل بلغة أخرى في إحدى المقاطع ليقول :

فَتَشْتُ عَنْكَ مَأْوَى الْحَمَامِ # زَمَانًا فَكَانَ نَصِيْبِي الْفَشَلُ
فَعَدْتُ وَ فِي مُهْجَتِي لَوْعَةٌ # أَفْتَشُ عَنْكَ الْفَرَى وَ الْجَبَلَ

أما في الرثاء و المدح فلن تختلف لغة الشعر الرصينة التي اعتمدها الشعراء المهجريون عن اللغة الأولى و تراكيبيها و قوالبها ، فحاكى شعراء المهجر شعر الرثاء عند القدامى شكلا و مضمونا، فهذا إيليا أبو ماضي يرثي جبران : ⁽²⁾ (الطويل)

سَرَى نَعْيُهُ قَالِدْمَعُ فِي كُلِّ مَحَجَرٍ # كَأَنَّ قُلُوبَ النَّاسِ خَلْفَ الْمَحَاجِرِ
وَ لِلطَّيْرِ فِي الْجَنَاتِ إِرْنَانُ تَاكُلِ # وَ لِلْمَاءِ أَتَاتُ الْغَرِيبِ الْمُسَافِرِ

أما في المدح فلم يختلف كثيرا مدح شعراء المهجر عن سابقتهم من القدماء في أساليبهم ومواضيعهم المختلفة، فالعرب - كما يقال - قوم مولعون بالمدح و المديح، و شعرهم حافل بصوره و مستوياته ، و بذلك حاول شعراء المهجر الاقتداء بهم و محاكاتهم و ربما تطلب المدح من قائله الركون إلى اللفظ المُجلجل الرّصين، و لنا في ذلك نماذج

¹ - ينظر : المرجع السابق ، مج 2 ، ص 251 - 252 .

² - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 639

شعرية كثيرة أبرزها ما ورد عند القروي الذي حفل شعره بصور المديح، و منها قصيدة في مدح (سلطان الأطرش)، وهو ثائرا من ثوار سوريا ضد الاحتلال الفرنسي إذ يقول : ⁽¹⁾ (الوافر)

خَفَّتْ لِنَجْدَةِ الْعَانِي سَرِيْعًا # غَضُوبًا لَوْ رَأَى الْلَيْثُ رِيْعًا (*)
أَلَمْ يَلْبَسْ عِدَاكَ (التَّنَكَّ) دَرْعًا # فَسَلَهُمْ هَلْ وَقَى لَهُمْ ضُلُوعًا؟ (***)
أَغْرَتَ عَلَيْهِ تَلَقَّى النَّارَ بَرْدًا # وَ يَرْمِيهَا الَّذِي يَرْمِي هَلُوعًا
ليقول أيضا: وَلَمَّا صِرْتَ مِنْ مُهْجِ الْأَعَادِي # بَحِيثٌ تُذِيْقُهَا السَّمَّ النَّقِيْعَا
وَتُبَّتْ إِلَى سَنَامٍ (التَّنَكَّ) وَثْبًا # عَجِيْبًا عَلَّمَ النَّسْرَ الْوُقُوعَا
و من خلال هذه الأبيات نلمس حماسة أبي تمام في وصف موقعة عمورية، كما نلمس حماسة القروي إزاء هذا السلطان في قهره للاستعمار الفرنسي، و بذلك حاول الشاعر أن يضيف على هذا الجو ثوبا جديدا بتوظيف بعض الوحدات اللغوية الجديدة من مثل (التنك/ النجدة /سريعا) في خضم الوحدات اللغوية الرصينة التي حفلت بها أشعار الأقدمين، و هو في موقف آخر يخصص قصيدة مدح في شخص (الحسين بن علي) أحد الثوار العرب ضد الاحتلال التركي في الحرب العالمية الأولى سنة (1916م)، إذ يقول : ⁽²⁾ (الكامل)

عَادَ الرَّشِيدُ وَ عَادَ بَاهِرُ عَصْرِهِ # سُبْحَانَ مَنْ بَعَثَ الْحُسَيْنَ لِنَشْرِهِ
ثم يقول أيضا : مَشَتْ الْبَشَاشَةُ فِي طَلِيْعَةِ جُودِهِ # كَالْعِطْرِ يَنْشَقُّ قَبْلَ رُؤْيَا زَهْرِهِ
سَبَقَتْ جَلَالَتُهُ جَلَالََةَ مُلْكِهِ # فَالْمُلْكُ فَرَعٌ مِنْ جَلَالَةِ قُدْرِهِ

نتائج و فوائد :

¹ - ينظر : عمر الدقاق , القروي الشاعر الثائر ، ص 100 .، وينظر الشاعر القروي ،الأعمال الكاملة ،ص297

(★) - العاني: هو نهر بسوريا
(★ ★) - التنك :آلة حديدية تشبه الدبابة

² - الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ،(شعر)، ص240

و من خلال تناولنا لمصادر التفضيل الجمالي في الشعر المهجري، و بالتركيز على المصادر اللغوية يمكننا أن نخلص إلى رصد أهم النتائج و منها :

- اللغة الشعرية بمفرداتها، و تراكيبيها، و أساليبيها، و موسيقاها هي عناصر جمالية تستدعي بخصوصياتها استجابات لدى المتلقي/ المتقبل، فتهيمن على العقل و العاطفة لتعمل على إشباع حاسته الجمالية ، كما تعمل على تزويده بمعارف و تجارب عدة

- ما يميز اللغة الشعرية المهجريّة هو مزاجتها بين اللغة القديمة و اللغة الحديثة بتأثير قطب الموروث العربي القديم، و قطب الآداب الغربية و روافدها .

- اللغة الشعرية المهجريّة مرآة صادقة لذوق الشاعر و إحساسه، و هي بذلك تعمل على نقل هذه الصورة إلى المتلقي المتقبل بصدق و عفوية .

- من أهم مصادر التفضيل الجمالي في هذه اللغة عامل الجدة / الألفة ، و الجدة المهجريّة تستوي على الصياغة اللغوية، و على المضمون أو المحتوى، و باستمرار ورود هذه الجدة تتحدد الألفة الجمالية بهذا النمط عن طريق سعي المتلقي / المتقبل إلى التعود على هذا النمط، و من ثمة حُب الاستطلاع أو الفضول لكل ما هو جديد فيرتقي التواصل التعبيري و الفكري بين المبدع و المتلقي ، و من أهم شواهد و فضائل هذا العامل ما يلي :

- السعي إلى التجديد على مستوى الصياغة التركيبية، و المعجمية، و التصويرية في بعض الأشعار لتكون بمثابة بصمات أسلوبية شخصية لأصحابها .

- توظيف بعض الصور المعجمية الشائعة في الاستعمال اليومي و إقحامها ضمن النسق الشعري .

- ابتداع بعض المفاهيم في صور تشبه الموعظة أو الحكمة الصالحة لكل ظرف.

- التوصل إلى تفجير معاني القيم الشائعة كالموت، و الحياة، و الجمال، و الوقوف على أدق تفاصيلها .

- قلب بعض المفاهيم و الأفكار الشائعة عند المتلقي / المتقبل، و توجيهه إلى تبني أفكار المبدع بعرض هذا المفاهيم و تقديم الأدلة الموضوعية البعيدة عن ذهنه و فكره .

و من أهم مصادر التفضيل الجمالي كذلك عامل العمق/الغموض ، و العمق ملمح شعري هام و بارز في التجربة الشعرية المهجرية ، و به يتحقق الإخفاء أو الغموض الإيجابي الذي يعمل - بلا شك - على تنشيط ذهن المتلقي / المتقبل لاكتساب هذا المصدر الجمالي ، و من أهم شواهد و فوائده :

- يعمل العمق على تكثيف الدلالة ، و تركيزها في حدود العبارة أو اللفظ، مما يتيح بالضرورة إلى ظهور بعض الرموز و الكنايات الخاصة بكل تجربة شعرية .

- بالعمق يتمكن المبدع من أن يقول كل شيء و لا يقول شيئاً مُحدداً ، و على المتلقي/ المتقبل تفكيك و تحليل هذه التجربة اللغوية، و من ثمة اكتشاف كيفية ما قيل و ليس ما قيل فعلاً .

- بالعمق يحدد المبدع العلاقة الشفافة بين المواضيع الكونية ، ليختصر بذلك معالم الذات و العالم في مواقف خفية قد تكون أقل شأنًا من الموضوع ذاته .

- بالعمق تنتقل الصورة الأدبية الجاثمة إلى صورة حسيّة حركية تتضافر فيها الحواس و المواد، و بذلك تنشط أحاسيس المتلقي / المتقبل .

- بالعمق تبرز المعاني الحافة و تتضافر لتنافس المعاني الرئيسية التي كثيرا ما تختفي من وراءها جراء عمل المبدع و تجاهله لها .

- بالعمق يحقق النص الشعري الممانعة و التّحصن الذاتي، كما يحقق نوعا من الأمن و الأمان للمبدع من كل خطر قد يلاحقه جراء هذا العمل الإبداعي .

- أمّا بخصوص عامل الجزالة / البساطة ، فالجزالة تعبر عن أصالة الشاعر المهجري و أرومته ، و البساطة دليل على قدرة الشاعر في تطويع الشكل الأصيل للمعنى الجديد و تحديثه و تقريبه للمتلقي / المقبل، و من شواهد هذا العامل و فوائده :

- الكشف عن قدرة المبدع على تقريب اللغة الرصينة للمتلقي / المتقبل في زمانه و اتخاذها وسيلة شكلية للتعبير عن المحتوى و المضمون المعاش مما يحقق نوع من التماسك الجمالي .

- اعتماد الشاعر على أغراض شعرية كثيرة أهمها : الوصف, و الشكوى, و الغزل و هي من الأغراض التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالذات و النفسية الشاعرة التي تتطلب قوالب لفظية مرنة و سهلة لا تتوافر إلا في إطار الاتجاه الرومانتيكي, ورغم ذلك استطاع هذا المبدع تقديمها و عرضها في أساليب لغوية أصيلة .

- أمّا في غرض المدح و الرثاء, فلم يوفق المبدع المهجري في التخلص من ثقل و ضغط الموروث الفكري, و الأدبي, و اللغوي القديم, و اكتفى بترديد أساليب القدامى و صورهم, و مواضيعهم المتصلة بالمعلم و الآثار الخارجية للحدث المطروق .

II - مصادر التفضيل الشخصية (المبدع)

إنّ من أهم خصائص الشعر المهجري هو بروز الجانب الذاتي الوجداني للشاعر المهجري في جُلّ ما نظم من أشعار و مقطوعات نثرية ، و هذا ما تناولناه بالتفصيل في الفصل الأول عندما تعرضنا إلى التشكيل في الذات و العاطفة المهجرية ، و هي عوامل فنية تكوينية ساهمت في بروز طرائق و أساليب البناء الفني و علاقته بالمبدع و تعبيره ، و لا يكتمل في نظرنا هذا البناء الفني التكويني في الشعر المهجري الحديث إلا إذا طرّقنا البناء الجمالي و تحليل عوامل التفضيل الجمالية المرتبطة بهذا الشعر و التي تتبع — لا محالة — من الذات الشاعرة أو المبدع ذاته لأنّ الاستجابة الجمالية لا تحدث بصورة كاملة عند المتلقي إلا إذا استقى هذه المتعة من مصادر لغوية و مصادر أخرى بشرية أو ذاتية خاصة بالمبدع ذاته من خلال ما يسوقه من تعابير و أساليب, و صور تخنقي من ورائها قدرات شخصية خاصة, يكتشفها المتلقي اكتشافا عفويا أو مفاجئا في شكل أحكام تقييمية لاحقة أو بعيدة ، لذلك يرى الباحثون المحدثون

أنّ العمل الفني مهما كان مستواه الجمالي فهو ينقل إلينا دائما قيما جمالية لغوية اجتماعية ، كما ينقل إلينا كذلك قيما فردية خاصة بالفنان ذاته (1) ، فكما تشترط بعض الدراسات النقدية وجود ما يسمى بالقارئ العمدة أو إبداعية التلقي ، فإنّ الكتابة أو النظم الإبداعي يحتاج هو الآخر لقدرة و عبقرية خاصة في المبدع حتى يحصل ذلك التواصل الجمالي بين طرفي أو قطبي النص الإبداعي (2) ، فالشاعر الحقيقي هو ذلك المبدع الذي يكون لنفسه >> صورة صادقة و لا ينقاد في إبداعه إلا لصوت ضميره، و ليس معنى هذا أن يكون شاعرا أنانيا يتغنى باهتماماته الشخصية وحدها ، بل بالعكس من ذلك إنّ الشاعر من هذا المنظور هو الذي يتحمل دور الريادة في الحياة و المجتمع << (3) ، و لا تكون هذه الريادة إلا بتحقيق بعض القيم الشخصية الخاصة التي تختفي من وراء القيم التعبيرية في شكل أساليب و طرق في الكتابة، و لا تكون هذه الأساليب قيم جمالية إلا إذا كان المبدع متحكما في لغته ، متمكنا من النسج بارعا في اللعب بألفاظه ؛ أي مُتمكنا من صناعة الكلام وتجويده في درجاته العليا و مستوياته الرفيعة . (4)

و لذلك نرى أنّ من أسرار التفضيل الجمالي للشعر المهجري عند المتلقي هو بروز بعض المصادر الذاتية الجمالية الكامنة في المبدع ذاته، و التي تختفي من وراء تلك المصادر اللغوية في الجزء الأول من المبحث، ومن أهم هذه المصادر الذاتية ما يأتي :

أ - الإدراك / الإحساس :

إنّ الشاعر الجيد هو ذلك الشاعر الحساس صاحب الترقب و الانتباه الهائم الذي يتسمع ما لا يُسمع، و يرى ما لا يُرى، و يظل على هذا النحو مرتقبا منتبها إلى كل ما حوله فيجعل من نفسه أدنا واعية ، وعينا فاحصة لكل حركة تدب حوله (5) ، و بذلك يتجسد

1 - ينظر: عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 257 .
2 - ينظر : بوجمعة بوبعوي : النص الشعري بين الإبداع و التلقي (مقال) الموسم الأدبي ، ص 69 .
3 - علي خذري : نقد الشعر (مقاربة الأوليات النقد الجزائري الحديث) ، ص 103 .
4 - ينظر : عبد الملك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم ، ص 88 .
5 - ينظر : محمد طه عصر ، سيكولوجية الشعر ، ص 65 .

في شعره و مزاجه طبعه، و خلقه ، و مذهبه في الحياة ، و مستوى ثقافته، و ظل روحه، و نظرته إلى الحياة، و تفسيره لأشياء تفسيراً أدبياً أو فلسفياً (1) و على هذا الأساس فإنّ كلّ عمل شعري من قبل هذه الطائفة من الشعراء هو بمثابة العالم الذي تمت صياغته بشكل موحد نابع من قوة الإدراك عند المبدع و اتساع تجاربه، مما يُعِينه على خلق تجارب فنية جديدة >> فكلما ازدادت تجاربنا في الحياة اتساعاً و عمقا ازدادنا قدرة على تشكيل تجارب جديدة تتطوي على فائدة لنا ، و لمن حولنا<< (2).

لقد عدّ العالم و الفيلسوف "ياوس" الإدراك الحسي نمط من أنماط الممتعة الجمالية و ثالث نمط بجانب نمط الخلق والإبداع و نمط التطهر ، و هو في الأخير نمط يتم فيه إدراك المبدع للواقع الخارجي و الداخلي للعمل الفني (3) ، و الإدراك الحسي مقوم أساسي مطلوب عند المتلقي كذلك كما هو عند المبدع ، فالإحساس الدقيق و حرية الذهن، و عادة التأمل و التفكير عند المتلقي نفسه عامل أساسي في بروز الاستجابة الجمالية و تحقيق التفعيل الجمالي . (4)

يتجلى الإدراك في الشعر المهجري من خلال قوة الإحساس بالماديات والمحسوسات و المعنويات المحيطة بالشاعر المهجري، و لا نقصد هنا بالإدراك ذلك الإحساس البصري البسيط و المجرد عن أبعاده و خفاياه البصرية ، بل بذلك الإحساس النابع من البصيرة الشعرية، و في هذا المعنى يورد نسيب عريضة بعض الأبيات من قصيدة "رباعيات" إذ يقول : (5)

(مخلع البسيط)

لَوْ حَدَّقَ الْمَرْءُ فِي الْبَرَايَا # لَشَامَ مَا لَا تَرَى الْعُيُونُ
مَا حَوْلَنَا عَالَمٌ خَفِيّ # تُدْرِكُهُ الرُّوحُ فِي السُّكُونِ

1 - ينظر : أحمد الشايب ، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية) ، ص 127 .

2 - علي خذري : نقد الشعر (مقاربة الأوليات النقد الجزائري الحديث) ص 112 .

3 - ينظر : شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ، ص 350 .

4 - ينظر : روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ص 42 .

5 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 86 .

كَمْ مُبْصِرٍ لَا يَرَى وَ أَعْمَى # يَرَى وَ يَدْرِى الَّذِي يَكُونُ

يَا وَيْحَ مِنْ لَا يَرُونَ شَيْئًا # إِلَّا إِذَا فَتَحُوا الْجُفُونَ !

من مظاهر الإدراك الحسي في ماديّات الكون هو تبصر الشاعر المهجري بالمادة

و اختراقها ، و تفجيرها للتعبير عن خفاياها، و أبعادها الإنسانية ، فهذا إيليا أبو ماضي يطلق — من خلال القلم — صرخة مُدوية في وجه مُحكّري الحرية و التعبير عن الرأي، فيرى في هذا العمل احتقارا و سجنا و تكييلا للقلم و كبت للحرية، إذ يقول :⁽¹⁾ (البسيط)

مَاذَا جَنَيْتَ عَلَيْهِمْ أَيُّهَا الْقَلَمُ # وَ اللَّهُ مَا فِيكَ إِلَّا النُّصْحُ وَالْحَكْمُ
إِنِّي لِيَحْزَنُنِي أَنْ يَسْجُنُوكَ وَ هُمْ # لَوْلَاكَ فِي الْأَرْضِ لَمْ تَنْبِتْ لَهُمْ قَدَمُ
خُلِقْتُ حُرًّا كَمَوْجِ الْبَحْرِ مُنْدَفِعًا # فَمَا الْقِيُودُ وَ مَا الْأَصْفَادُ وَ اللَّجْمُ ؟
إِنْ يَحْبِسُوا الطَّائِرَ الْمَحْكَى فِي قَفْصٍ # فَلَيْسَ يَحْبِسُ مِنْهُ الصَّوْتُ وَالنَّعْمُ

و من خلال ذلك تتضح للمتلقى رمزية القلم ، فهو بمثابة الصوت و النغم الذي لا يستطيع أحد أن يسجنه و إن استطاع أن يسجن صاحبه، و من هنا تتضح جمالية التعبير؛ و مصدرها قوة الإدراك عند الشاعر و نفاذه المتبصر في أبعاد هذه المادة .

ومن الشواهد الأخرى المعبرة عن قدرة التبصر و النفاذ في أبسط ماديّات الحياة مقطوعة للقروي بعنوان "من حبة القمح" ألقاها في حفلة تكريمية سنة (1931 م)، إذ يقول :⁽²⁾ (الكامل)

مِنْ حَبَّةِ الْقَمْحِ اتَّخَذَ مَثَلَ النَّدى # يَا مَنْ قَبِضْتَ عَنِ النَّدى يُمْنَاكَ
هِيَ حَبَّةٌ أَعْطَتْكَ عَشْرَ سَنَابِلَ # لَتَجُودَ أَنْتَ بِحَبَّةٍ لِسَوَاكَ

ليقول :

وَ كَأَنَّمَا الشَّقُّ الَّذِي فِي وَسْطِهَا # لَكَ قَائِلٌ نِصْفِي يَخُصُّ أَخَاكَ

¹ - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 503 .

² - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 331 .

إنَّ إحساسا كالذي انطوتْ عليه قريحة القروي يرق و يَسمو حتى يرى في حبة القمح الصغيرة ما لا يراه الناس، فبلغَ فيها قرارة النفس البشرية ، و عكس فيها قدرة على التبصر و الوعي العميق ،و هذا التبصر و التوقد الذهني لم تسلم منه حتى بعض الفئات الاجتماعية من الأغنياء البخلاء، إذ يقول إلياس فرحات ⁽¹⁾: (البسيط)

وَمَنْ يَعْشُ حَاصِرًا مَاءَ الْفُرَاتِ وَلَا # يَسْقِي الْعِطَاشَ تَمَنَّتْ مَوْتُهُ الْبَشَرُ
تَرْتُو إِلَى مَالِهِ الْوَرَاثَ قَائِلَةً # لَا يُؤْكَلُ الْجُوزُ إِلَّا حِينَ يَنْكَسِرُ
أو قوله واصفا طباع الناس :

أَرْقُبْ مِنَ النَّاسِ شَرًّا كَلِمًا فَعَلُوا # خَيْرًا فَإِنَّ وَرَاءَ الرِّيحِ خُسْرَانًا
وَالْمَرْءُ يَصْنَعُ خَيْرًا ثُمَّ يَعْكِسُهُ # كَالنَّوْلِ يَنْسُجُ أَفْطَا وَأَكْفَانًا (*)
في هذه الأبيات التقط الشاعر الأشباه و النظائر ببراعة و حذق، و هذه الصور بطبيعتها أشبه بالبرق الخاطف الذي يتخذ طابع البرهان العقلي و اللحم الذكي .

أما من عالم المحسوسات فقد حفل الشعر المهجري بصور نافذة وقوية توحى بقوة الإحساس و الإدراك و التبصر بالأشياء لدى المبدع / الشاعر ، و منها صور عند عريضة_عندما يرى الكون كله في جارحة القلب ، إذ يقول : ⁽²⁾ (البسيط)

عَشْ دَاخِلَ النَّفْسِ وَ الزَّمَهَا كَصَوْمَعَةٍ # وَ اتَّقِنِ حَيَاتَكَ فِيهَا شَأْنَ مَنْ نَجَبَا
فَفِي فُؤَادِكَ كَوْنٌ لَسْتَ تَعْرِفُهُ # يَهْوُنُ إِدْرَاكُهُ لَوْ كُنْتَ مُطْلَبَا
أو عندما يشخص النفس البشرية قائلا : ⁽³⁾ (مجزوء الكامل)

يَا نَفْسُ إِنَّ حُمَّ الْقَضَا # وَ رَجَعْتَ أَنْتِ إِلَى السَّمَاءِ
وَ عَلَى قَمِيصِكَ مِنْ دِمَا # قَلْبِي فَمَاذَا تَصْنَعِينَ

¹ - ينظر : عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة ، ص 57 .
(*) : ج أنوال و هو خشبة الحائك أو آله ينسج عليها الأثواب .

² - نسيب عريضة:الأرواح الحائرة ، ص 24 .

³ - المرجع نفسه ، ص 90 .

و هي مظاهر محسوسة أضفى عليها الشاعر ملامح مغايرة توحى لدى المتلقي بعبقريّة المبدع و شدة إدراكه. ولقد سرى و امتد هذا الإدراك و الإحساس عند الشاعر المهجري إلى لغة الصمت و الكتمان ، وفي ذلك يقول إلياس قنصل : ⁽¹⁾
(مجزوء الرمل)

إِنَّ لِلصَّمْتِ بَيَانًا # لَا يُضَاهِيهِ بَيَانُ
لَيْسَ إِلَّا الْعَرَضُ التَّأ # فَهُ مَا يُبْدِي اللِّسَانَ
وَ اللَّبَابُ الصَّرْفُ يَبْقَى # خَافِيَا طَيِّ الْجِنَانِ

كما امتد إلى الإحساس بمعنى الوطنية و الشوق للوطن الأم، و في ذلك يبرز الحنين لكل ما هو جميل في الوطن ، إذ يقول جورج صيدح : ⁽²⁾
(الرمل)

وَ طَنِي طَيْفُكَ طَيْفِي فِي الْكَرَى # كَلِمًا أَطْبَقْتُ جَفْنِي رَقْدًا
يَتَجَنَّى فَإِذَا مِلْتُ إِلَى # ضَمَّهُ أَعْرَضَ عَنِّي وَ ابْتَعَدَ

ثم يعقد جورج صيدح بين حب الوطن و الحنين إليه و حبه للحبيبة مستعرضا لذكرى فلسطين التي تعلق بها، ليقول أيضا :

أَتَرَى طَيْفَ بِلَادِي مِثْلَهَا # كَلِمًا رَقَّ لَهُ الْقَلْبُ اسْتَبَدَّ ؟
عَبَثًا يَا طَيْفُ تَبْلُو جِلْدِي # لَيْسَ لِي بَعْدَ فِلَسْطِينَ جِلْدٌ

في عالم المعنويات تناول شعراء المهجر الكثير من المعاني و الأبعاد الخفية من وراءها مما يكشف و يعرض للمتلقي نزعة الشاعر الفلسفية و قدرته التأملية حتى في الأشياء التي تتجاوزها المفاهيم و تكثر من حولها الأقاويل ، ففي معنى الحب الواسع يرى القروي في الحب دليلا على فضائل النفس و تجملها بالمثل العليا ، و تفهمها للجمال الأسمى إذ يقول : ⁽³⁾
(الوافر)

إِذَا فَيْضُ الْمَحَاسِنِ رَاعَ قَلْبًا # تَدْفِقُ مِنْهُ إِحْسَاسًا وَ حُبًّا

¹ - ينظر : فريد جحا , إلياس قنصل ، الشاعر الكاتب ن ص 45 .

² - ينظر: خالد محي الدين البرادعي ، الهاجرة و المهاجرون مج 2 ، ص 849 - 850 .

³ - الشاعر القروي :الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 609 .

وَ أَصْبَحَ هَائِمًا بِالْكَوْنِ صَبًّا # فَلَيْسَ يُطِيقُ إِلَّا أَنْ يُحِبًّا
يقول إيليا أبو ماضي في نفس المعنى : (1)
(الخفيف)

إِنَّ نَفْسًا لَمْ يَشْرِقِ الْحُبُّ عَلَيْهَا # هِيَ نَفْسٌ لَمْ تَدْرِ مَا مَعْنَاهَا
أَنَا بِالْحُبِّ قَدْ وَصَلْتُ إِلَى نَفْسِي # وَ بِالْحُبِّ قَدْ عَرَفْتُ اللَّهَ
و يقول في موقف آخر : (2)
(مجزوء الكامل)

دَعِ أَيَّهَا الْآسِي يَدِي # الْحُبُّ يُدْرِكُ بِالشَّعُورِ
يَدْرِي الصَّبَابَةَ وَ الْهَوَى # مَنْ كَانَ فِي الْبُلُوَى نَظِيرِي
ليقول أيضا :

يَا مَسْرَحَ الْعُشَاقِ كَمْ # لِي فِيكَ مِنْ يَوْمٍ مَطِيرِ
تَنْسَى الْبَرِّيَّةَ عَنْدَهُ # يَوْمَ الْخَوَرَنَقِ وَ السَّيْرِ (*)

و في معنى العذاب و الألم يورد فوزي المغلوف بعض الأبيات من قصيدة "يوم مولدي"
نافذا في هذه الحقيقة المعنوية ، مصورا إياها وحشا يلتهم أعضائه قائلا : (3)
(الخفيف)

مَرَحَبًا بِالْعَذَابِ يَلْتَهُمُ الْعِيَّ # نَ الْتَهَامًا وَ يَنْهَشُ الْقَلْبَ نَهْشًا
مُشْبِعًا نَهْمَةً إِلَى الدَّمِ حَرَّى # نَاقِعًا غَلَةً إِلَى الدَّمْعِ عَطَشَى
و العذاب يلاحق القروي حتى في أيام العيد، فيطرق واصفا و مفصلا هذا الألم
و الحزن في يوم تفرح فيه الناس و يهنئ بعضهم بعضا ، فحين يقبل هذا اليوم يشتد
إحساسه بالألم الكبير فلا يرى للمسرة طعما، إذ يقول : (4)
(الوافر)

يُهْنِئُ بَعْضُكُمْ بَعْضًا وَ إِيَّيْ # أَهْنِئُ النَّفْسَ أَتَّى لَا أَهْنِئُ
أَرَى تُفَاحَ هَذَا الْعِيدِ جَمْرًا # وَ لَوْ قَطَّفُوهُ مِنْ جَنَاتِ عَدَنَ

1 - إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 633.

2 - المرجع نفسه : ص 312 - 314

(*) - السدير : هو كل ما يركب أثناء الحرب . .

3 - ينظر:خالد محي الدين البرادعي ، الهاجرة و المهاجرون مج 1 ، ص 336 .

4 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 464 .

وَأَلْسُنُ نَاعِمٍ الْأَزْهَارِ شَوْكًا # وَ أَنْشَقُ عِطْرَهَا نَتْنًا يَنْتِنُ

ب - الشخصية / التقمص

يَتَطَلَّب عامل الشخصية أو الفردانية في شخصية الشاعر أن يقدم للمتلقّي صورة مغايرة عن العالم و الذات، و أن يقف موقفًا حاسمًا ضد جميع المظالم و الشرور من أي مصدر كانت ، إنَّ وظيفته (الشاعر) ليست إيهاج الجمهور أو مجاراته ، بل الإمساك به من خناقه، و إعادة تنظيم محيطه تنظيمًا خاصًا قائمًا على مبدأ الحرية في التعبير و التعبير ⁽¹⁾ من جهة ، ومن جهة أخرى على مبدأ التمرد على ما في هذا العالم من عبث بإعادة تشكيل معطياته تشكيلاً فنياً خاصاً ⁽²⁾ ، إنَّ شخصية الفنان / المبدع مطبوعة على الحرية و التمرد، و كره القيود، و هذا كله نتيجة ممارسة الفن الذي يحتم عليه التجديد و إبراز ذاته وفردانيته ⁽³⁾، وغالبًا ما يورد النقاد >> إنَّ العمل الفنيّ يجب أن يعبر عن شخصية مؤلفه، وأنّه بقدر ما يكون شخصياً يكون جميلاً، أمّا فقدان الطابع الشخصي أو فقدان الصدق في التعبير، فيكونان لدى القوم دليلاً من دلائل القبح << ⁽⁴⁾، و لا مانع بعد ذلك أن ينصهر الفنان وسط محيطه، فيعبر عن آلامه و آماله، و لهذا يقولون >> أنّ كل أديب يبدأ ذاتياً؛ أي يعرض نفسه و حياته الشخصية، و ينتهي موضوعياً، فتتسع نظرتة و تصبح وطنية شعبية أو أممية إنسانية << ⁽⁵⁾ ، ويرى علماء النفس و السيكلوجيين المهتمين بالأدب أن سر شخصية الشاعر هو خوفه من بيئة داخلية كانت أو خارجية تولد لديه قلقاً يبدأ بسيطاً ثم يتضخم و يتمظهر في شكل شاعرية خاصة بمثابة قناع لذاته و تفرغاً لباطنه و آلية دفاعية تحصنه من اكتتابه أو انطوائه وسط محيطه ⁽⁶⁾.

¹ - ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، فلسفة الفن الجميل ، ص 131 .

² - ينظر : المرجع نفسه ص 120 .

³ - ينظر : روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ، ص 76 .

⁴ شارل لالو : مبادئ علم الجمال ، (ت) خليل عزيز شطا ، دار الهلال ، دمشق 1951 م ، سوريا ص 48

⁵ - المرجع السابق : ص 57 - 58 .

⁶ - ينظر : محمد طه عصر ، سيكلوجية الشعر ، ص 193 .

قد يلجأ الشاعر في مواقف أخرى إلى الارتداد نحو **التقصص** أو المحاكاة، وهو شعور داخلي يشعر من خلاله الشاعر بأنه جزء من شخص أو موضوع آخر لأنّ المشاعر أو الانفعالات مثل الأسى و الحنين و الفخر >> تتميز عادة بأنها تكون موجودة داخل الفرد لكن المشاعر نفسها خلال التقصص تتم معاشتها على نحو تلقائي على أنّها تتعلق بالشخص أو الشيء المدرك ، و يترتب على ذلك أن تتم المعاشة مع هذا الشخص (أو الشيء) و يتم الشعور به كما لو كان توجد لديه "نفس" أو "روح" خاصة أيضا << (1) .

لذلك يبرز عاملا الشخصية و التقصص كمصدرين هامين من مصادر التفضيل الجمالية الشخصية الذاتية الخاصة بالمبدع و التي يتلقاها المتقبل من خلال أساليب وتعبير الشخصية المبدعة، و في الشعر المهجري الحديث مواقف بارزة في الفردانية و التقصص، فيكفي التدليل على ذلك ما أوردها في الفصل الأول من صور التعبير على الذات الشاعرة "الأنا" الذاتية ، إلا أننا و في هذا الجزء سنركز على إبراز الفردانية من خلال التصريح بالخبرة الأخلاقية، و الإنسانية، و الاجتماعية للشاعر في نصوصه، و نزوعه إلى إظهار إمكاناته الخلقية، و الفنية، و الاجتماعية التي يتفرد بها من دون الآخرين . ففي الخبرة أو التفرد النفسي يطالعنا **ميخائيل نعيمة** بقصيدة "الطمأنينة" قائلا : (2)

(مجزوء الخفيف)

فَأَقْدَحِي يَا شُرُورُ # حَوْلَ قَلْبِي الشَّرَرُ
وَ احْفَرِي يَا مُنُونُ # حَوْلَ بَيْتِي الحُفَرُ
لَسْتُ أَخْشَى الْعَذَابَ # لَسْتُ أَخْشَى الضَّرَرَ
وَ حَلِيفِي الْقَضَاءَ # وَ رَفِيقِي الْقَدَرَ

1 - شاعر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ، ع 267 ، ص 35 .

2 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 72 .

و من خلال هذه الأبيات البسيطة و المعاني الواضحة ساق لنا الشاعر مظاهر
شخصانية نفسية تفرد بها و سَمَا بها عن غيره من الناس ، كما تفرد رشيد أيوب
في حب موطنه الأول و صبره و ثباته أمام أهوال الغربة قائلاً : (¹) (الطويل)

خُلِّقْتُ وَ لَكِنْ كَيْ أَمُوتَ بِهَا حُبًّا # لَذَاكَ تَرَانِي مُسْتَهَامًا بِهَا صَبًّا
وَ مَا أَنَا مِمَّنْ تَرَامَتْ بِهِ النَّوَى # تَرَوَّعُهُ الدُّنْيَا وَ لَوْ مُلِّئْتُ رُعبًا
و لم يختلف أبو ماضي عن غيره في تأكيد هذا التفرد النفسي و الإحساس بذاته
الخاصة بقصيدة "في القفر" ، إذ يقول منها (²) (الخفيف)

إِنَّمَا نَفْسِي الَّتِي مَلَّتِ الْعُمُرَان # مَلَّتْ فِي الْغَابِ صَمَتَ الْغَابِ
فَأَنَا فِيهِ مُسْتَقِلٌّ طَلِيقٌ # وَ كَأَنِّي أَدْبُ فِي سِرْدَابِ
عَلِمْتَنِي الْحَيَاةُ فِي الْقَفْرِ أَتَّى # أَيْنَمَا كُنْتُ سَاكِنٌ فِي التُّرَابِ
وَ سَابَقُنِي مَا دَمْتُ فِي قَفْصِ الصَّلِّ # صَالِ عَبْدَ الْمُتَى أَسِيرَ الرِّغَابِ
في موقف آخر أشد تركيباً و تعقيداً يقدم و يعرض جبران طبيعته و نفسيته المركبة
الممزوجة بالوجود على نحو غامض يصور فيه علاقة الجسد بالروح، و يمزج فيه
الوجود كله بنفسه المتفردة قائلاً : (³) (الطويل)

نَظَرْتُ إِلَى جِسْمِي بِمِرَاةٍ خَاطِرِي # فَالْفَيْتُهُ رُوحًا يُقْلَصُهُ الْفَكْرُ
فَبِي مَنْ يَرَانِي وَ الَّذِي مَدَّ فُسْحَتِي # وَ بِي الْمَوْتُ وَ الْمَوْتُ وَ بِي الْبَعْثُ وَ النَّشْرُ
فَلَوْ لَمْ يَكُنْ حَيًّا لَمَّا كُنْتُ مَائِتًا # وَ لَوْ لَا مُرَامُ النَّفْسِ مَا رَامَنِي الْقَبْرُ
أما في تأكيد التفرد الاجتماعي أو الفردانية الاجتماعية ، فقد أكد بعض الشعراء
المهجريين اختلاف طبائعهم عن طباع بقية الناس، و حتى لو كانوا من الأصدقاء

¹ - ينظر : خالد محي الدين البرادعي ، الهاجرة و المهاجرون مج 1 ، ص 336 .

² - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 123 .

³ - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 339

المقربين جداً، و قد ساق لنا نسيب عريضة موقفا من هذه المواقف في قصيدة "جلسة طرب" قائلا :⁽¹⁾
(السريع)

غَنَى الْمُغْنَى فِي سُكُونِ الدُّجَى # فَقَالَ لِي صَحْبِي : أَمَا تَسْمَعُ ؟
قُلْتُ : دَعُونِي مُطَرِّقًا حَائِرًا # فَلَيْسَ لِي فِي لَهْوِكُمْ مَطْمَعُ
مَنْ لِي بَأَنْ أَطْرَبَ وَالنَّفْسُ قَدْ # أُمِسْتُ عَلَى أَسْمَاعِهَا بُرْقَعُ
إِذَا سَمِعْتُمْ فَأَنَا سَامِعُ # مَا لَيْسَ يُصِيبُكُمْ وَلَا يُمْتَعُ
أَبْعَدَ مِنْ ضَجَّةِ الْحَانِكُمْ # عَاصِفُ أَنْعَامٍ بِهِ أَرْتَعُ

و في موقف آخر للقروي يعرض بعض ملامحه النفسية و الاجتماعية بين أقرانه المرحين المتغزلين بالجماليات، وهو بينهم يصارع أحزانه قائلا : ⁽²⁾ (المجتث)

لَمَّا رَأَيْتُ رِفَاقِي # يُغَازِلُونَ الصَّبَا
جَلَسْتُ وَحْدِي حَزِينًا # أَبْكِي زَمَانَ صَبَا
أَيَّامَ كُنْتُ مَلِكًا # وَكُنَّ هُنَّ الرَّعَايَا
وَمَا كَبُرْتُ وَلَكِنْ # أَبْلَتْ شَبَابِي الْبَلَايَا
فَضَاعَ بِالسَّعَى عُمْرِي # وَ مَا بَلَغْتُ مُنَايَا

و أما من الشعراء الذين أسهبوا في تأكيد ذواتهم و اختلافها عن بقية الذوات مهما كان مستواها الاجتماعي إلياس فرحات، إذ بلغ كبرياؤه بنفسه و اعتداده بها إلى حد أن يرفض مئة الخالق عليه، ففي تأكيد خبرته بالهموم و تغلبه يقوله : ⁽³⁾ (الطويل)

تَحَمَّلْتُ وَحْدِي مَذْ تَرَامْتُ بِي النَّوَى # مَصَائِبَ يُودِي بَعْضُهَا بِفَرِيقِ
و يقول في موقف آخر :

أَمَّا أَنَا فَرَجَائِي يَسْتَحِيلُ إِلَى # سِحْرِ يَحُولُ أَقْسَى نَبْرَةٍ نَعْمَا
إِنِّي لِأَحْمَلُ ثِقَلَ الْفَقْرِ مُنْتَصِبًا # عَالِي الْجَبِينِ وَالْقَى الدَّهْرِ مُبْتَسِمًا

¹ - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 47 .

² - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ص 484 .

³ - ينظر: عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة ، ص 46 - 50 .

و يقول في تأكيد تفرد الخلق بمثل عليا هيهات أن يأبه الناس لها : (البسيط)

خُلِقِي يُخَالِفُ أَخْلَاقًا يُوزَعُهَا # عَلَى خَلِيقَتِهِ الْمَكُودَةِ اللَّهَ

فَالنَّاسُ تَبْغِي الَّذِي أَخْشَاهُ مُنْقَصًا # مِنْ ذَكَرِهِ وَ الَّذِي أَرْجُوهُ تَخْشَاهُ

كما يقول في تأكيد طبعه :

لَا تَنْتَظِرُ أَنْ تَرَانِي رَاضِيًا فَأَنَا # أَرْضِي ضَمِيرِي وَ لَوْ أَغْضَبْتُ أَصْحَابِيَّ

ثم يستعرض ليبرز شاعريته تبعا لنفسيته المتفردة قائلا : (الرمل)

رَبَّهُ الْحِكْمَةُ أَنِّي شَاعِرٌ # يَعِشُ الْحِكْمَةَ مَذْكَانَ صَبِيًّا

لَا تَخَالِينِي لَصِيقًا بِالنَّرَى # لَا تَمَسُّ الْأَرْضُ إِلَّا قَدَمِيَا

إِنَّ فِي الْإِنْسَانِ مِنْ فِطْرَتِهِ # لِلنَّرَى شَيْئًا وَ شَيْئًا لِلثَّرِيَا

حتى بالغ من مزاياه و تفرد المزعوم أن يقول عن مئة الخالق (حشاه تعالى) :

((لَوْ مِنْ رَبِّكَ بِالْحَيَاةِ عَلَى الْوَرَى # لَبَصَقْتَ حَوْبَائِي وَ قُلْتُ لَهُ خُذْ))

و برغم روح الشخصية و التفرد الطاغية في نفسية الشاعر المهجري ، و نزوعه بطبيعته إلى العزلة و الانفراد عن وسطه الجديد فكرا و تأملا و سلوكا ، إلا أنه لم ينزع إلى فصل ذاته عن بعض الذوات التي أثرت فيه أيما تأثير ، و من الذوات التي عمد الشاعر المهجري إلى ترديد أصواتها و تقمص مواقفها الشهيرة الذوات الشاعرة القديمة التي نهل المهجريون من أشعارها و تأثروا بمواقفها الاجتماعية و النفسية، و الفكرية، كما تأثروا بأرواحها الفنية و الأدبية، و أذوقها العالية و من شواهد هذه المواقف تأثر القروي بشخصية الشاعر أبي الطيب المتنبي في موقف المقارنة بين الجاهل و العالم عندما قال المتنبي :

((ذو العلم يشقى في النعيم بعقله # و أخو الجهالة في الشقاوة ينعم))

ردد شاعرنا القروي في قصيدة "ذو الجهل" أبياتا تتقاطع مع هذا المعنى في صورة شبه محاكية قائلاً : (¹)
(الكامل)

ذُو الْجَهْلِ لَا يَنْفَكُ مُضْطَرِّبًا # لِأَقْلَ شَيْءٍ يُفْقِدُ الصَّبْرَا

كُلُّ الْمَصَائِبِ عِنْدَهُ كُبُرَتْ # إِلَّا مُصِيبَةُ جَهْلِهِ الْكُبْرَى

و فيها نلمس ولوع القروي بهذا المعنى السامي و بقائله الذي يعدّ من قمم الشعراء في عصره ، كما لم يخف فوزي المعلوف تأثره بالفيلسوف الشاعر أبي العلاء المعري ففوزي لم يخرج عن جوّ المعري في الكثير من أشعاره التأملية الحزينة، و من الأبيات التي أثرت في فوزي المعلوف قول المعري :

(الخفيف)

((تعبٌ كلّها الحياءُ فما أَعـ # جَبُّ إلا من رَاغِبٍ في ازدياد))

نظم على منوالها فوزي بيتا يقول فيه : (²)
(الخفيف)

أَلَمْ كُلِّهَا الْحَيَاءُ فَلَا تُضـ # حَكْ ثَغْرًا إِلَّا لَتَبْكِي عُيُونًا

و من قول أبي العلاء المعري أيضا:

(الخفيف)

((إِنْ حُزْنَا فِي سَاعَةِ الْمَوْتِ أَضْعَا # فَ سُرُورٍ فِي سَاعَةِ الْمِيلَادِ

ضَجَعَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَرِيحُ الـ # جِسْمُ فِيهَا وَ الْعِيشُ مِثْلُ السُّهَادِ))

فيقول و يردد فوزي هذا المعنى بقوله : (³)
(الخفيف)

يُولَدُ الطِّفْلُ لِلْعَذَابِ وَ هَذِي # سُنَّةُ الدَّهْرِ وَ قَى الطِّفْلِ شَرَهُ

بَيْنَ أَوْجَاعِ أُمِّهِ دَخَلَ الْمَهْـ # د وَ بَيْنَ أَوْجَاعِهِ يَدْخُلُ قَبْرَهُ

كما تأثر إيليا أبو ماضي بفضائل الشعر العربي القديم و حاكمهم في أساليبهم و معانيهم و تقمص شخصياتهم، و عبّر بلسانهم عن مواضيع كثيرة أشهرها تأثره

¹ - الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ، ص 226 .

² - فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 38 .

³ -المرجع نفسه : ص 37 .

بمعنى ترقب الشاعر لليل و استرجاع ذكرياته في ظل نجومه و ظلامه ، فلما قال " امرؤ القيس" قديما يستحضر همومه :

(الطويل)

((و ليل كموج البحر أرخى سُدُوله # عليَّ بأنواع الهموم ليبتلى))

استعار أبو ماضي هذا المعنى لا ليعبر عن همومه و آلامه بل ليتقمص الموقف، فيورد افتتانه بالجمال والأسرار قائلا : ⁽¹⁾

(الكامل)

وَ إِذَا الدُّجَى أَرْخَى عَلَيَّ سُدُولَهُ # أدركتُ مَا فِي اللَّيْلِ مِنْ أَسْرَارِ

فلكم نظرتُ إِلَى الْجَمَالِ فَخِلْتُهُ # أدنى إِلَى بَصَرِي مِنَ الْأَشْفَارِ

كما تقمص شخصية النابغة الذبياني عند قوله :

(الطويل)

((كأنَّكَ شمسٌ و الملوك كواكبٌ # فإن برزت لم تبد منهم كوكب))

فيورد بيتا من قصيدة "فنون الوصف" قائلا : ⁽²⁾

(الطويل)

كَأَنِّي بَدْرٌ وَ الزُّهُورُ كَوَاكِبُ # وَ ذَا الرُّوضُ أَفَقٌ ضَاءَ بِالْبَدْرِ وَ الزَّهَرِ

و من أبيات للشاعر الجاهلي عنتره العبسي ، إذ قال قديما :

(الكامل)

((و لقد ذكرْتُكَ وَ الرِّمَاحُ نَوَاهِلُ # مَنِّي وَ بِيضُ الْهِنْدِ تَقَطَّرُ مِنْ دَمِي

فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ السِّیُوفِ لِأَنَّهُمَا # لمعت كِبَارِقُ تُغْرِكُ الْمُتَبَسِّمَ))

يورد الشاعر في نفس الغرض نثقة شعرية على منوال و نسق بيتي عنتره بعنوان "ذكرى" إذ يقول : ⁽³⁾

(الكامل)

وَ لَقَدْ ذَكَرْتُكَ بَعْدَ يَأْسٍ قَاتِلٍ # فِي ضَحْوَةٍ كَثُرَتْ بِهَا الْأَنْوَاءُ

فَوَدِدْتُ أَنِّي غَرَسَةٌ أَوْ زَهْرَةٌ # وَوَدِدْتُ أَنَّكَ عَاصِفٌ أَوْ مَاءٌ

كما نظم أبو ماضي شعرا من وحي المناسبات فانتقل من الخاص إلى العام، و جعل من المناسبة العابرة ذريعة أو منطلقا ، و قد عاب النقاد على إيليا أبي ماضي لجوءه

¹ - إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 318 .

² - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 339 .

³ - المرجع نفسه : ص 81 .

إلى مثل هذا النظم الركيك و اللغة البسيطة في بعض مقطوعاته الشعرية، و قد رأى
طه حسين أنّ بعض المقطوعات الشعرية كان الأجدر بأبي ماضي أن لا ينشرها
في دواوينه ، و مثلها قوله : ⁽¹⁾ (المتدارك)

و الديكُ الأبيضُ في القنِّ # يَخْتالُ كيوسفَ في الحُسنِ
أصْطادُ الديكِ وَ لكّي # لا أَقْدِرُ إِذْ إِنِّي عَبْدُ

و هي مقطوعة تقمص فيها الشاعرَ بشار بن برد الذي عاب عليه النقاد نضم بعض
الأبيات الشعرية البسيطة من مثل أبياته في شخصية (رباب) إذ قال : (مجزوء الوافر)

((رِبَابَةُ رَبَّةِ الْبَيْتِ # تَصُبُّ الْخَلَّ فِي الزَّيْتِ

لَهَا سَبْعُ دَجَاجَاتٍ # وَ دِيكَ يُحْسِنُ الصَّوْتَا))

و من شواهد تقمص شعراء المهجر لشخصيات شعرية من العصر الحديث ما ساقه
شكر الله الجر في معرض وصفه لطيران منطاد قال فيه : ⁽²⁾ (الرمل)

أرأيتَ الحُوتَ فِي عَرْضِ الْفَضَاءِ # هَاوِيًّا مِنْ بَيْنِ أَبْرَاجِ السَّمَاءِ

كان ينسج قوله هذا على منوال قصيدة مماثلة لأحمد شوقي بمناسبة تحليق الطيارين
الفرنسيين (فدرين و بوتيه) و مطلعها :

يَا فَرَنْسَا نَلْتِ أَسْبَابَ السَّمَاءِ # وَ تَمَلَّكَتِ مَقَالِيدَ الْأَجَوَاءِ

ثم عرض لوصف هذا المنطاد يصفه قائلاً :

أَوْ كَحُوتٍ يَرْتَمِي الْمَوْجَ بِهِ # سَابِحٌ بَيْنَ ظُهُورٍ وَ خَفَاءِ

ج - التواصل / الانقطاع

التواصل و الانقطاع عاملان رئيسان يجسدان ارتباط الشاعر بالواقع و المجتمع
أو انفصاله عنهما انفصالاً تاماً، و يتجسد التواصل في تعبير الشاعر من خلال إحساسه

¹ - ينظر : جميل جبر ، إيليا أبو ماضي ، ص 59 - 60 .

² - عمر الدقاق : عنادل مهاجرة ، ص 91- 92 .

بالانتماء الفعلي للوسط الذي يوجد به اجتماعيا، أو تاريخيا، أو دينيا، أو فنيا، وفق علاقة الاحتواء، كما يتمثل الانقطاع عنده في انفصاله عن هذا الوسط و المحيط به اجتماعيا أو ثقافيا، أو فنيا، وفق علاقة التضاد، و لا نعني هنا بالتواصل عامل التقمص كما لا نعني هنا بالانقطاع عامل الشخصانية لأنّ التقمص في حقيقة أمره نابع عن علاقة الإضافة و ليس الاحتواء في التواصل، أمّا الشخصانية فهي عامل قائم على التنافر و ليس التضاد في عامل الانقطاع، و كلا من التواصل و الانقطاع إذا برزا كسمتين معنويتين في أيّ نص شعري فهما لا محالة يعدان من مصادر التفضيل الجمالي الذاتية في المبدع أو الشاعر يحققان في المتلقي استجابات جمالية بارزة فظهور التواصل بشكل واضح في النص الشعري يعكس لا محالة الوعي الجمعي عند الشاعر، كما يعكس في مضمونه و شكله شهادة صادقة عن الواقع، و هو في هذه الصورة لا ينفك عن وظيفة توثيقية تصاحب وظيفته الفنية المحض ⁽¹⁾، و بالتواصل أيضا تصبح التجربة الفنية مرآة للتجربة الشمولية، و العالم الذي يبعثه النص الشعري من جديد عالما يخلقه الإنسان للإنسان ⁽²⁾، حتى يتبين فيه إنسانية، و بهذا يكون هذا الفن قهرا للاغتراب و العزلة و انتصارا للإنسان على الأشياء ⁽³⁾، و مع هذا لا يمكننا أن ننفي دور الذات الشاعرة في تشكيل هذا التواصل، فبمقدار ما ينبغي أن يأخذ الشاعر من مجتمعه، فإنّه يكون قادرا على أن يعطى هو أيضا مجتمعه و ينفخ فيه من ذاته ⁽⁴⁾.

أمّا الانقطاع الذي يُبرزه بعض الشعراء في نصوصهم، فهو حالة طارئة تتم عن موقف طارئ أو مُتجذر في نفسية المبدع يسعى من خلاله إلى فصل الثقافة أو الفكر السائد في محيطه عن ثقافته و فكره، و ربما توجيهه الفني و الأدبي، و بذلك يحصل ما يسمى بالتمرد أو الخروج عن الأطر الفكرية، أو الاجتماعية أو الأدبية السائدة في فترة من فترات الزمن، و قد عودنا شعراء المهجر على مثل

1 - ينظر: عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي: ص 25.

2 - ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد: فلسفة الفن الجميل: ص 76.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 37.

4 - ينظر: عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 98.

هذه المواقف المختلفة نتيجة عوامل اجتماعية ؛ كالفروق الطبقيّة في المجتمع الأمريكي أو دينية كتعدد الأديان أو فنية أدبية كاختلاف الآداب و اللغات و الاتجاهات الفكرية .

سعى الشاعر المهجري إلى التواصل مع محيطه الجديد بشتى الطرق و الوسائل المتاحة ، فعلى الصعيد الاجتماعي حاول الشاعر المهجري تفهم المجتمع الذي يعيش فيه من جهة، و طالب من جهة أخرى هذا المجتمع أن يتفهمه، إلا أن هذا التواصل الاجتماعي لم يحقق أهدافه، و باءت محاولات الشاعر الكثيرة بالفشل و هي ميزة بارزة في الشعر المهجري، و من شواهد ما أورده القروي في مقطوعته بعنوان "بذلت" إذ يقول :⁽¹⁾

(الطويل)

بَذَلْتُ لأَصْحَابِي كُتُوزَ صَرَاحَتِي # فَمَا سَرَّهَمْ شَيْءٌ كَفَلَسَ التَّمَلُّقُ
فَأَسْدَيْتُ مِنْ قَلْبِي إِلَيْهِمْ نَصِيحَتِي # فَرَدَّتْ وَ عَادَانِي بِهَا كُلُّ أَحْمَقٍ
فَجَامَلْتُهُمْ حِينًا وَ نَفْسِي حَزِينَةً # تُؤَنِّبُنِي وَ الْخُلُقُ غَيْرَ التَّخَلُّقِ
أَبَى لِي إِخْلَاصِي لَهُمْ أَنْ أَعْشَّهَمْ # وَ مَنْ لَكَ فِي صَدَقِ الْهَوَى بِالْمُصَدِّقِ

و هذا إلياس قنصل يعاني ما عاناه القروي مع المجتمع رغم إخلاصه و تفانيه في خدمة غيره، إذ يقول :⁽²⁾

(الكامل)

مَاذَا اسْتَفَدْتَ مِنَ الْيَرَاعِ وَ قَدْ ذَوَى # فِي ظِلِّهِ عُمْرِي وَ كَانَ رَطِيبًا
قَضَيْتُ أَعْوَامِي عَلَى جَمْرِ الْقَضَا # أَتَكْبَدُ الْحَرَمَانَ وَ التَّعْذِيبَا
ليقول أيضا :

(الكامل)

زَلَالَتُهُمْ مَهْمًا جَنُّوا مَغْفُورَةً # لَا تَسْتَحِقُّ اللَّوْمَ وَ التَّأْنِيْبَا
أَمَّا أَنَا فَمَزَالَتِي مَرُودَةً # حَتَّى وَ إِنْ هَانَتْ تُعَدُّ دُثُوبَا
إِنِّي مَنَحْتُ النَّاسَ خَيْرَ مَوَاهِي # وَ تَرَكْتُ ذَاتِي مُعْدَمًا مَكُوبَا

¹ - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 314 .

² - ينظر : فريد جحا ، إلياس قنصل ، الشاعر الكاتب ، ص 129 .

و لم يسلم كذلك **رشيد أيوب** من المصير نفسه عندما نعرف أنه مرّ بتجربة مريرة مع المجتمع، و أن محبته ضاعت سدى و عطاءه ذهب هباء، إذ يقول : (1) (المتقارب)

زَرَعْتُ الْمَحَبَّةَ وَسَطَ الْقُلُوبِ # وَ لَمْ أَدْرَأْنِي زَرَعْتُ الْخِيَالَ

فَهَبَتْ عَلَيْهَا رِيَّاحُ الْجَنُوبِ # وَ هَبَتْ عَلَيْهَا رِيَّاحُ الشَّمَالِ

فَلَمْ يَبْقَ مِمَّا زَرَعْتُ أَثَرُ # لَيْشْهَدَ مِثْلِي مُرُورَ الزَّمَانِ

كما أقرّ شعراء المهجر تواصلًا وطنيًا و تاريخيًا، فدعوا من خلاله إلى اللحمة القومية، و الاعتداد بمآثر الأجداد و الأمجاد، و حذروا المجتمع و الأمة من الأخطار المحدقة بهما، و في ذلك يورد **القروي** نشيدا حماسيا يفتخر فيه بأمتة و أمجاد سوريا الوطن ليقول : (2)

أَمَّنَّا أُمَّ الْجَمَّالِ أُمَّ # الْجَلالِ أُمَّ الْكَمالِ

تَحْتَ جَنْحَيْكَ اجْمَعِينَا وَالْحُبَّ # فِينَا اجْعَلِيهِ دِينَنَا

سَلَحِينَا بِالرَّشَادِ # وَ الْاتِّحَادِ يَوْمَ الْجِهَادِ

عَلِمِينَا بِالثَّبَاتِ حَتَّى # الْمَمَاتِ مَعْنَى الْحَيَاةِ

كما يتجه **إيليا أبو ماضي** إلى قومه ليحقق ذلك التواصل الوطني المليء بالغيرة و الحيرة على أمتة المتخاذلة اللاهية، إذ يقول : (3) (الكامل)

عَجَبًا لِقَوْمِي وَ الْعَدُوَّ بِيَابِهِمْ # كَيْفَ اسْتَطَاعُوا اللَّهْوَ وَ الْأَلْعَابَا ؟

وَ تَخَاذَلَتْ أَسْيَافُهُمْ عَن سَحْقِهِ # فِي حِينِ كَانَ النَّصْرُ مِنْهُمْ قَابَا

تَرَكُوا الْحُسَامَ إِلَى الْكَلَامِ تَعْلَا # يَا سَيْفُ لَيْتَكَ مَا وَجَدْتَ قَرَابَا

و لم يغفل شعراء المهجر تحقيق التواصل الديني و التسامح مع كل الأديان خاصة مع الإسلام و المسيحية، إذ لم يجد هؤلاء الشعراء فرقا شاسعا بين الأديان ما دامت تدعو كلها إلى التسامح و المثل العليا، و في هذا المعنى يورد **القروي** قصيدة بعنوان

1 - ينظر : أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، ص 267 .

2 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 612 .

3 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 134 .

"عيد الأضحى" ليوضح فيها تواصله مع هذه المناسبة و مع المحتفلين بها برغم اعتناقه المسيحية، إذ يقول فيها ⁽¹⁾ (الرمل)

ليسَ للإِسْلامِ أوْ للعِيسَوِيَّةِ # مَا بِهِذا العِيد للدين مَزيَّة
نَحْنُ وَ الإِسْلامُ فِي الأَضْحَى سَوَاءُ # قَدْ تَقاسَمْنَا الضَحَايَا بالسَّوِيَّةِ
أَمَّا فِي التَّوَاصلِ مَعَ المَجْتَمَعِ الأدَبِيِّ مِنَ الشُّعراءِ وَ الكُتَّابِ ، فَقَدْ أَسهَبَ المَهْجُرِيُّونَ
فِي إحياءِ المَناسِبَاتِ التَّكْرِيمِيَّةِ للشُّعراءِ وَ الكُتَّابِ وَ سَاهَمُوا فِي تَنشِيطِهَا تَحْقِيقًا لِلحِمَّةِ
وَ التَّوَاصلِ بَيْنَهُمْ، وَ مِنْ شَوَاهِدِهِ قَصِيدَةُ لِإِيلِيَا أَبِي مَاضِي بِعنوان "شاعر الدير" نظمها
تكريما لزميله الشاعر مسعود سماحة سنة (1939 م) متأسفا لعدم حضوره هذا
الحفل، و منها قوله : ⁽²⁾ (البسيط)

يَحْزَنُ نَفْسِي أَتِي اليَوْمَ مُبْتَعِدٌ # وَأَنْتَ مِنْ حَوْلِكَ الْأَنْصَارُ وَ الصُّحُبُ
الْبَيْدُ وَ النَّاسُ مَا بَيْنِي وَ بَيْنَكُمْ # لَيْتَ الْمَهَامَةَ نُطَوِّي لِي فَأَقْتَرِبُ
مَا كَانَ أَسْعَدَنِي لَوْ كُنْتُ بَيْنَكُمْ # كَيْمَا يُؤَدِّي لِسَانِي بَعْضَ مَا يَجِبُ
وَ فِي مَوْقفٍ آخَرَ يَسْتَعْرِضُ نَسِيبَ عَرِيضَةِ حَيَاةِ الشُّعراءِ وَ لِيَالِيهِمْ بِقَصِيدَةِ "ليل
الشُّعراءِ" واصفا نهارهم وَ ليلهم محققا بذلك تواصله مع هذا المَجْتَمَعِ وَ هذه الفئَةِ، إذ
يقول : ⁽³⁾ (الطويل)

فَنَحْنُ شَرِبْنَا وَ الْأَنَامَ تَرْتَحُوا # وَ مَا غَنِمُوا مِنْ رَاحِنَا غَيْرَ نَشْقَةٍ
وَ هِمًّا فَهَامَ الْخَلْقُ مِنْ ذِكْرِ حُبِّنا # وَ لَمْ يَنْظُرُوا لَيْلَى وَ لَا وَجَهَ عَزَّةٍ
ليقول :

فَقُمْنَا وَ نَفَضْنَا غُبَارَ عُرُوشِنَا # لَنَنْظُرَ مِنْ كَدِّ الْحَيَاةِ بِلَقْمَةٍ
فَنَحْنُ حَيَارَى فِي النَّهَارِ صَعَالِيكَ # وَ نَحْنُ مُلُوكُ فِي الدُّجَى أَهْلُ سَطْوَةٍ

¹ - الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ، ص 478 .

² - المرجع السابق ، ص 114 .

³ - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 36 - 37 .

أما مظاهر الانقطاع التي قررها الشاعر المهجري في شعره، فقد استوت على مظاهر اجتماعية، و ثقافية، و فنية، و كلها ملامح تدل على مواقف طارئة أو مستجدة في نفسية الشاعر ، لم يستطع التأقلم معها و لا مجاراتها، و من أولى هذه المظاهر نزوع الشاعر المهجري بطبيعته المتمردة إلى التجديد الفني في قوالب الشعر و معانيه محققا بذلك انقطاعا مع الموروث الأدبي الفني القديم، و في ذلك يقول إيليا أبو ماضي (1) :

لست مني إن حَسِيتَ الشَّعْرَ أَلْفَاظًا وَ وَزَنًا
فَارَقْتُ دَرْبُكَ دَرْبِي وَ انْقَضَى مَا كَانَ بَيْنَنَا
و في موقف آخر يثور الشاعر على الأغراض القديمة في قصيدته "الفقير" قائلا : (2)

أنا مَا وَقَفْتُ لَكَ أَشْيَبَ بِالطَّلَا # مَالِي وَ لِلتَّشْيِيبِ بِالصَّهْبَاءِ (الطويل)
لَا تَسْأَلُونِي الْمَدْحَ أَوْ وَصَفَ الدُّمَى # إِنِّي نَبَذْتُ سَفَاسِفَ الشُّعْرَاءِ
بَاعُوا لِأَجْلِ الْمَالِ مَاءَ حَيَاتِهِمْ # مَدَحًا وَبِتُ أَصُونُ مَاءَ حَيَاتِي

و هو نفس الموقف الذي اتخذه فوزي المعلوف الذي ثار على التقاليد القديمة قائلا (3) :

خَلَّ الْبِدَاوَةَ رُمَحَهَا وَ حُسَامَهَا # وَ الْجَاهِلِيَّةَ نُوقَهَا وَ خِيَامَهَا
مَضَتْ الْعُصُورُ الْخَالِيَاتِ فَمَالْنَا # نَحْيًا بِهَا مُتَلَمِّسِينَ ظِلَامَهَا
أَيُّكُونُ عَصْرُ الثُّورِ طَوْعَ بِنَانِنَا # وَ نَلْمُ مِنْ تِلْكَ الْعُصُورِ حُطَامَهَا
و في سابقة فريدة من نوعها توحى بانقلاب مزاج الشاعر المهجري من فترة إلى أخرى عاد إلياس قنصل إلى سوريا بعد اغتراب دام ثلاثين سنة، وشن حملات

1 - إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 603 ، 604 .

2 - المرجع نفسه : ص 89.

3 - ينظر : خالد محي الدين البرادعي ، الهاجرة و المهاجرون ، مج 1 ، ص 325 - 326 .

قاسية على الآخرين من أصدقائه في المهجر ممن رأهم أصنام الأدب و أشهر شواهد ربايعات حقق فيها ثورته على أدباء المهجر و منظوماتهم، و منها قوله : (1) (الكامل)

خَابَ الرَّجَا فِيكُمْ وَ كَانَ شَبَابُكُمْ # أَمَلِ الْبِلَادِ تَحُوطُهُ الدَّعَاوَاتُ
يَا ذَائِبِينَ مِنَ الْمَيُوعَةِ إِيَّكُمْ # فِي دَرِينَا نَحْوَ الْعُلَا عَثَرَاتُ
أَيَامُكُمْ تَحْتَ الْفُجُورِ يَسُوفُهَا # سَوَطُ الْبَلَى وَ عَتَادُكُمْ مِرْأَةً
يَنْبَخْتَرُ الطَاوُوسُ فِي أَثْوَابِكُمْ # وَ نُفُوسُكُمْ فِي ذُلِّهَا حَشَرَاتُ

أما من صور الانقطاع الاجتماعي التي توحى بغربة الشاعر المهجري عن الحياة و الناس و سلوكياتهم قصيدة لإيليا أبي ماضي بعنوان "في القفر" يقول : (2) (الخفيف)

سَيِّمَتْ نَفْسِي الْحَيَاةَ مَعَ النَّاسِ # سَ وَ مَلَّتْ حَتَّى مِنَ الْأَحْبَابِ
وَ تَمَشَّتْ فِيهَا الْمَلَالَةُ حَتَّى # ضَجَرَتْ مِنْ طَعَامِهِمْ وَ الشَّرَابِ
ليقول : صَغُرَتْ حِكْمَةُ الشُّيُوخِ لَدَيْهَا # وَ اسْتَحَقَّتْ يَكُلَ مَا لِلشَّبَابِ

و إذا كانت تقاليد العرب تقضي بأن يبتث الرجل أو الشاعر هواه في شعره دون أن تجاريه المرأة في ذلك فإنَّ شكر الله الجر قد تجاوز ما انفرد به بن أبي ربيعة أشواطاً إنه يقول بلسان امرأة عاشقة (3):

((دَاعِبِ النَّهْدَ يَا حَبِيبِي وَ قَبْلِ # نِي طَوِيلًا فِي نَزْوَتِي وَ اسْتَهَائِي
لَا طِفِ الْجِسْمَ فِي مَسَارِبِ إِحْسَا # سِي وَ لَا تَلْتَفِتْ إِلَى إِغْمَائِي))
و بذلك فارق الشاعر الطبع الاجتماعي السائد حتى في الشعر العربي الحديث و أتى بما يؤكد عزمه، و قراره في الانقطاع، و التمرد على هذا النسق الاجتماعي .

أما من صور الانقطاع الاجتماعي التي توضح بجلاء إحساس الشاعر بذاته وبنبله قصيدة للقروي نظمها بمناسبة احتفال الجموع البرازيلية بعيدها القومي، إذ يرى

1 - ينظر : نفس المرجع، مج 2 ، ص 946- 947.

2 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 123 .

3 - عمر الدقاق : عنادل مهاجرة ، ص 97 .

الشاعر المواكب تسير الناس فرحين يهزجون، و كان جرح النكبة السورية لم يزل داميا، فطفق يقول : (1)

دَعْنِي فَقْرُعُ طَبُولِهِمْ ضَرْبٌ عَلَى # أَضْلَاعِ هَذَا الْبَائِسِ الْمَكْوَدِ
دَعْنِي فَهَذَا يَوْمُهُمْ لَا شَأْنَ لِي # فِيهِ ، وَ عَيْدِي غَيْرَ هَذَا الْعِيدِ
أَنَا لَا أَشَارِكُ سَادَةَ فِي عِيدِهِمْ # مَا دُمْتُ عَبْدًا يَنْتَمِي لِعِيدِ

نتائج و فوائد :

من خلال تناولنا لمصادر التفضيل الجمالي و بالتركيز على المصادر الذاتية أو الشخصية للمبدع أو الشاعر المهجري يمكننا أن نخلص إلى أهم النتائج و منها :

- لا تكتمل الاستجابة الجمالية عند المتلقي / المتقبل إلا باجتماع المصدر اللغوي و المصدر الشخصي عند المبدع، وهما وجهها و مصدرا التفضيل الجمالي .

- لا يكتمل التواصل الجمالي بين المبدع/ الشاعر و المتلقي / المتقبل إلا بوجود عبقرية و قدرة في القراءة الإبداعية .

- تتكئ المصادر اللغوية المرشحة للتفضيل الجمالي على عوامل بشرية و ذاتية كامنة في المبدع ذاته ، و بدون هذه العوامل لا تتجلى المصادر اللغوية للمتلقي / المتقبل .

- من أهم عوامل التفضيل الجمالي الشخصية قوة الإدراك و الإحساس في الشاعر المبدع، فالإحساس المرهف العميق بكل ما يحيط بعالم الشاعر و عبقرية التأمل و النفاذ إلى كنه الأشياء هي مرتكزات رئيسة في أي خلق أو إبداع جديد يكون مصدرا للمتعة الجمالية

- لا يتجلى الإدراك في الشعر المهجري إلا من خلال قوة الإحساس بأبسط الماديات و المحسوسات و المعنويات المحيطة بالشاعر عن طريق بصيرة شعرية خاصة ، مما يتيح للشاعر التحليق في عوالم الخيال، و الرمز، و الصورة ، و بذلك تبرز القيم

¹ - الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ص 174 .

الإنسانية النبيلة ؛ كالوطنية، و المحبة، و الأخوة ، كما تبرز القدرات و المهارات النفسية، و العقلية، و الفنية .

- و من أهم عوامل التفضيل الجمالي كذلك بروز الشخصية أو الفردية و التقمص و الشخصية مبدأ من مبادئ الحضارة المعاصرة تقوم على أساس اعتزاز الفرد بذاتيته أمام الذوات الأخرى، و حرية التعبير عن معتقداته الفكرية، و العقيدة، و لقد اتخذ الشاعر المهجري من هذا العامل وسيلة للتعبير عن الحرية و التمرد و النزوع إلى التجديد، كما اتخذ مطية للهروب من عالم الكتمان، و العزلة، و الاكتئاب و بالشخصانية تبرز علاقة التنافر مع الذوات الأخرى مما يحقق ذلك التنوع الفكري و الثقافي و الحضاري المنشود، فحاول شعراء المهجر إبراز التفرد و التميز في مستوى التجربة النفسية (التأمل ، التوحد ، الصبر)، أو التجربة الاجتماعية (التواضع ، العزلة ، الترفع) .

أمّا التقمص فهو شعور داخلي يشعر من خلاله الشاعر بأنه جزء من شخص ما و به يظهر افتتانه بشخصيات أو ذوات شعرية قديمة، و بمواقفها في الحياة لا من قبل الاحتواء التام لهذه الشخصيات ، بل لمجرد الإضافة لها و لمواقفها ، و أشهر القمم الشعرية التي تعرض لها الشاعر المهجري - المتنبّي - المعري - امرؤ القيس - عنتره - النابغة - بشار بن برد - أحمد شوقي .

- أمّا التواصل و الانقطاع، فالتواصل في الشعر المهجري هو محاولة احتواء من الشاعر للواقع المعاش، و الذوات المحيطة به ، و التصريح بلسانها و تعبير عن آمالها و آلامها ، مما يعكس الوعي الجمعي و الحرص على الإحساس بالأمان و الدفء الاجتماعي ، و بذلك حقق الشاعر المهجري تواصلا على المستوى الاجتماعي و السلوكي، و كشف من خلاله عن صدمته إزاء هذا المحيط، كما حاول أن يحقق تواصلا على المستوى القومي و التاريخي و بين من خلاله خيبة أمله، و آخر دينيا بين فيه دعوته إلى روح التسامح و الإخاء ، كما حقق تواصلا فنيا أدبيا من خلاله مكانته و إسهامه فيه .

أمّا الانقطاع فهو ضد التواصل ، و يمثل الانقطاع روح التمرد عند الشاعر المهجري و نزوعه إلى حالات نفسية طارئة تعد إلى الكشف عن الهوية الاجتماعية السلوكية و الهوية الفنية (شكلا و مضمونا) بينه و بين الواقع و الذات المقابلة .

المبحث الثاني : آثار التفضيل الجمالي في الشعر المهجري

أ- آثار التلقي الشخصية :

أ - بين المتعة / المنفعة

ب - بين المثالية / الشعورية

ج - بين الواقعية / الموضوعية

II - آثار التلقي البيئية :

أ - المُعاشَّة الطَّبِيعِيَّة

ب - المُقارَبَة الاجتماعيَّة

ج - المُسايَرة الحضاريَّة

المبحث الثاني : آثار التفضيل الجمالي في الشعر المهجري

إذا كان من الضروري توافر مصادر ملموسة للجمال في النص الأدبي الإبداعي فإنَّه من الواجب كذلك وجود مصدر يتلقى هذا الجمال و يستوعبه بمقدار ما يمدّه النص الإبداعي من قيم جمالية ذات مصادر مختلفة قد تكون لغوية فنية، أو شخصية ذاتية تكشف عن إمكانات خاصة في المبدع، و قد اشترط بعض النقاد الجماليين سلامة و قدرة المتلقي في استيعاب هذه المصادر بالوجهة المطلوبة عند المبدع ، لأنّ الكتابة الإبداعية هي في حدّ ذاتها قراءة إبداعية أولية لنصوص فنية سابقة ، مما يوحي بأنّ المبدع المتمكن هو في حقيقة أمره قارئ جيد للفن و الواقع ، و على هذا الأساس حاول النقاد الجماليون البحث في أسس التلقي الجمالي و شروطه، و وجدوا أنّ من أهم عناصر التلقي الجمالي صحة و سلامة ذوق المتلقي و خبراته الجمالية ، و لذلك يرى " أحمد لطفي السيد "؛ و هو أحد فلاسفة علم الجمال في العصر الحديث أنّ الجمال

الطبيعي يشترط فئة خاصة من الناس، فيصرح قائلاً: >> يجد الإنسان آثار الجمال في الطبيعة، فإنّه إذا صفت نفسه، و اتسع أفق بصره، و علت مرتبة إدراكه يرى الجمال في الطبيعة حيثما أدار عينيه يرى في الرياض جمّالاً، و في البحر الفسيح جمّالاً، يرى الجمال في بعض الإنسان، و بعض الحيوان << (1)، هذا إذا تعلق الأمر بالجمال الطبيعي، أمّا الجمال الفني - و خاصة في الشعر - فهو أصعب و أعقد مظهر جمالي لأنّه لا يشترط نقلاً حرفياً للواقع .

و بذلك فإنّ الجمال الفني - كما يراه أفلاطون - رسالة أخرى لا ترتبط بالواقع المادي بل هي بث الوعي، و تغيير أفق المتلقي و تبديل عواطفه و انفعالاته الفجّة (2) و هو ما توصل إليه الناقد الجمالي الشهير "جورج لوكاتس" الذي ينفي أنّ الفن تسجيلاً للواقع، لأنّ الفن نفاذ لما وراء الواقع، و هو خلق جميل للحياة الشاملة، و إبداع للذات الجمالية الأوسع نطاقاً من الذات الطبيعية أو الذات الأخلاقية (3)، و حسب المتلقي بعد ذلك أن يضع نفسه مباشرة في مواجهة هذا المصدر ليجتهد في موضوعه، و لغته و أسلوبه، وعلاقته بكتابه، ودلالته عليه، و صلته بمجتمعه و بالحياة و بالإنسان و ما فيه من جِدّة و طرافة، و من قدرة على البقاء في الزمان و المكان حتى ينهل من روافده و يُشبع حاسته الجمالية (4) .

يُعدّ الشعر المهجري الحديث من أهم المصادر الفنية للجمال الأدبي / اللغوي، بما يتميز به من سمات فنية وعلى جميع مستوياته اللغوية، و هو الظاهرة الفنية التي لم تتكرر و لن تتكرر، لأنّها مثلت فترة زمنية و مكانية معينة، و لهذا سنحاول في هذا المبحث التركيز على مظاهر و آثار التشكيل الفني الجمالي على المتلقي العُمدة، و الذي تتوافر فيه شروط و أسس مثالية لتلقي جماليات هذا الشعر من خلال بيان آثار هذا التلقي الجمالي على شخصية و فكر المتقبل في شكل ثنائيات تمثل أشكال التـمـظـهـر

1 - سيد صديق عبد الفتاح : الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء، ص 09 .

2 - ينظر : مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، ص 19 .

3 - ينظر : المرجع نفسه، ص 75 .

4 - ينظر : عبد المنعم شلبي، تذوق الجمال الأدبي، ص 155 - 156 .

الجمالي فيه، و أهمها : المنفعة / المتعة ، والمثالية / الشعورية ، والواقعية / الموضوعية ، كما نعمل على توضيح آثار التلقي الجمالي المستمدة من بيئات طبيعية و اجتماعية، و حضارية تساعد على ترسيخ بعض المفاهيم ذات الطابع البيئي في شخصية المتلقي، و بذلك نكون قد ترجمنا مصادر التفضيل الجمالي في مجموعة مظاهر و آثار مرشحة للبروز في ذهن المتلقي و شخصه .

١ - آثار التلقي الشخصية :

إنّ تركيز المتلقي على النص الإبداعي، و مع توافر الشروط المثلى و المتمثلة في القدرات النفسية، و العقلية، و الفنية، و بالتركيز على مصادر التفضيل الجمالي سواء أكانت مصادر لغوية خاصة بالنص الإبداعي شكلا و مضمونا أو المصادر الشخصية الخاصة بالمبدع تمكن هذا المتقبل /المتلقي من تحقيق ذلك التواصل الجمالي بينه و بين المبدع ، فإذا كان المبدع ينتقي من الواقع و الحياة والعالم مظاهر جمالية خامة يحولها بكيفيات خاصة إلى مظاهر فنية لغوية و مضمونية، ثم ينقلها إلى المتلقي في شكل تشكيلات فنية مكثفة، فإنّ من وظيفة المتلقي العمدة تحويل هذه التشكيلات العلامية و ترجمتها في شكل مظاهر جمالية تتعلق بذاته في شكل خبرات فنية، و عاطفية، و بيئية، تساهم في تعديل خبراته السابقة، أو تصحيحها، أو الاستزادة من خبرات أخرى جديدة ؛ و من أهم هذه الخبرات الحاصلة : خبرة المنفعة / المتعة و الاستجابة المثالية / الشعورية، و النزوع إلى الواقعية / الموضوعية .

أ - بين المتعة / المنفعة

إنّ من آثار الجمال في نفس المتلقي هو إثارة الإعجاب، و تحريك المشاعر ، واكتساب الخبرات الجمالية المختلفة ⁽¹⁾، و من أهم هذه الخبرات عاملي المتعة و المنفعة و هما شرطان أساسيان في كل عمل فني إبداعي ينزع إلى الكمال، و الكمال في الجمال هو قدرة ثابتة على خلق الحالة الكاملة باتحاد النشاط الذهني و الراحة

¹ - ينظر: سيد صديق عبد الفتاح ، الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء، ص 327 .

النفسية في المتلقي و المبدع، و بذلك يتحقق الفن و الجمال، و كلاهما تعبير حُرّ و مصدر راحة، و نشاط، و وحدة ، و اكتمال في قوى النفس (1).

إنّ المتعة الجمالية في الأدب والفنون هي عملية إشباع حسي من خلال تقمص الأعمال الفنية، و بها يكون المتلقي و العمل الفني شيئاً واحداً دون أي شعور بالانفصال بين الذات و الموضوع، و لذلك فإنّ المتعة الجمالية متعة لا موضوع لها سوى العمل الفني ذاته (2)، كما يرى " عز الدين إسماعيل" أنّ من أسس الجمالية الفنية البحتة هو عنصر أو أساس المتعة الجمالية الخالصة التي لا تستهدف غاية خارجية ، و إنّما غايتها كامنة فيها (3)، و تتمثل عناصر هذه المتعة عنده في وجود بعض الصور أو القيم الجمالية اللغوية البحتة ، كقيمة الإيقاع في الشعر و هي صورة ندركها إدراكاً حسياً تقوم على أساس بعض القوانين ؛ كالتساوي و التوازي و التوازن ، و قيمة أخرى هي العلاقات؛ و هي روابط شكلية و معنوية التي لا تدرك إدراكاً منفصلاً و إنّما يتم جملة، و التعرف على مختلف عناصر هذه الروابط يعد بحثاً في صميم المتعة الجمالية (4) .

لا يمكننا بهذا الصدد أن نفصل المتعة الجمالية الخالصة عن دولة الأسلوب فالأسلوب إذن شأن لا ينكر في دولة الجمال، و علاقته بالمعنى أوثق من علاقة الثوب بالجسم، و في ذلك سعى الأسلوبيون إلى ترسيم اتجاه جمالي في علم الأسلوب أطلقوا عليه "الأسلوبية الجمالية" ، و هي اتجاه يتعامل مع النص تعاملًا مُحايثًا، فلا يعنى بالسياقات الأخرى من مثل حياة المؤلف، أو سيرته، أو سياقه التاريخي الاجتماعي و إنّما أخذ على عاتقه التعامل المباشر مع النص ساعياً إلى الكشف عن أبعاده الأسلوبية الجمالية (5) ، و بذلك أيضاً تصبح اللذة أو المتعة الجمالية الأسلوبية حُرّة متجردة من أي غرض ذاتي أو رغبة في احتواء سياقات هذا الجمال لتكون اللذة

1 - روز غريب : النقد الجمالي و أثره في النقد العربي، ص 37 - 38 .

2 - ينظر: شاكر عبد الحميد، (التفضيل الجمالي)، عالم المعرفة، ع 267 ، ص 40 .

3 - ينظر : عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 98 .

4 - ينظر : المرجع السابق ، ص 99 - 104 .

5 - ينظر : موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية (مفاهيمها و تحليلاتها)، ص 08 .

رفيعة خالصة ينتقي معها كل شعور محايث، قد يحدث قلقاً أو اضطراباً عاطفياً⁽¹⁾ وبذلك تتحقق الفعالية الفنيّة أو الوظيفة الفنيّة الأسلوبية ، وهي >> عند الشاعر حياة الإيقاعات الخاصة، وعند الرسام العالم التجسدي حيث لا حقيقة سوى الأشكال والألوان << (2).

أمّا المنفعة ، فهي أساس جمالي في الحكم و التذوق ، و بها لا يُقيم المتلقي وزناً للغاية الحقيقية في العمل الفني، و لكن ليس ذلك أنّه يرفضها ، بل يحاول التركيز على المعطيات و الخبرات الموضوعية التي يتلقاها المتذوق للحصول على متعة موضوعية ترتبط بقواعد و أسس كثيرة أهمها : الأساس المعرفي ، و الأخلاقي و التاريخي ، و الاجتماعي ، و الديني (3) .

لقد حفل الشعر المهجري الحديث بصور مختلفة و متنوعة ترتسم فيها أسس المتعة الجمالية، و الخبرة الموضوعية الشاملة ، و قد دقق الشاعر المهجري في نظم بعض الدّرر الشعرية التي تكاملت فيها المتعة و المنفعة ، في شكل قوالب نظمية و بأحجام مختلفة تصلح كقواعد معرفيّة ، و من أبرز صورها و نماذجها ما جاد به القروي الذي تناول مجالات إنسانية مختلفة في أشكال تعبيرية تمازجت فيها العلاقات و نُضدت فيها الإيقاعات المختلفة، و منها ما أورده في بعض النثف أو المقطوعات الشعرية كقوله في تعليم الأشرار : (4)

(الوافر)

إذا علّمت شريراً علوماً # فقد علّمت إبليس اللعينا

كمن يُعطي الطعام إلى دفين # فيأكله الذي أكل الدفين

فالأساس الجمالي البحث ينبع هنا من اعتماد الشاعر على أصوات المدّ اللينة (الألف و الياء)، و على صور التكرار اللفظي، و بعض العلاقات المعنوية، و الصور التعبيرية التي تشبع حاسة المتلقي الجمالية ، إلى جانب المعنى و الموضوع الذي

1 - ينظر: روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي، ص 41 .

2 - شارل لالو : مبادئ علم الجمال (ت) خليل عزيز شطا، ص 51

3 - ينظر : عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 75 – 89 .

4 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 463 .

يطرحه الشاعر (تعليم السّقاء)، والغرض منه (التحذير)، و هي خبرات جمالية تنفذ إلى ذهن المتلقي مباشرة ، و خاصة أنّ الشاعر أعطى الدليل والحجة على ما ساقه للمتلقي في موضوعه، ومن هنا تبرز وترسخ المعرفة الاجتماعية التي يلقاها المتلقي .

و في نتفة أخرى يتعرض القروي إلى موضوع سلوكي و اجتماعي آخر ينصح فيه الذات الأخرى إلى عدم سب الأكارم، إذ يقول : ⁽¹⁾ (المتقارب)

أَيَا مَنْ تَعُودَ سَبَّ الْأَكَارِ # مَنَزَهُ لِسَانَكَ عَنْ طَعْنِهِ
فَبَصَقُ الْفَتَى فِي مَهَبِ الرِّيحِ # يُعِيدُ الْبِصَاقَ عَلَى ذِقْنِهِ

و من هنا يتضح ولوع الشاعر إلى اعتماد نسق الحكمة في نظم شعره بتلخيص التجربة الإنسانية الموضوعية في قالب جمالي فني يعتمد على صور التجنيس اللفظي و التنوع الصوتي الفونيمي، إلى جانب القالب المعنوي النفعي الذي ينقل للمتلقي غرضا اجتماعيا محددا.

و أساس المتعة و المنفعة بارزان في شعر إيليا أبي ماضي الذي خَبَرَ الحياة و الفن ببصيرة نافذة و تجربة صادقة ، فقد أسهب الشاعر في وصف الحياة و المجتمع و الإنسان، و حاول جاهدا أن يلخص هذه التجارب في أسطر مُحكمة، إلا أنه لم يستطع إلا أن يَستَرسِلَ بالمتلقي لتزويده بالمتعة و المنفعة على أن يمرّ معه عبر صور كثيرة و متعددة، و لهذا لا تحصل المتعة والمنفعة معا عند إيليا أبي ماضي إلا إذا تتبّع المتلقي، وتفحص جسد القصيدة، و مرّ على محطاتها لتكتمل الصورة في ذهنه و يحصل بذلك المراد ، و من أشهر صوره و شواهد قصيدة "فلسفة الحياة" تلك المعلقة التي حاولت تلخيص الحياة وطرح أسرارها أمام المتلقي و تقديمها له في صورة جديدة موحية و مفيدة ، إذ يقول في الأبيات الأولى : ⁽²⁾ (الخفيف)

أَيْهَذَا الشَّاكِي وَمَا بِكَ دَاءٌ # كَيْفَ تَغْدُو إِذَا غَدَوْتَ عَلِيلاً؟
إِنَّ شَرَّ الْجُنَاةِ فِي الْأَرْضِ نَفْسٌ # نَتَوَقَّى قَبْلَ الرَّحِيلِ الرَّحِيلاً

¹ - المرجع نفسه، ص 461 .

² - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 490 - 491 .

ليقول في المقطوعة الثانية :

أَنْتَ لِلْأَرْضِ أَوَّلًا وَآخِرًا # كُنْتَ مَلَكًا أَوْ كُنْتَ عَبْدًا ذَلِيلًا

لَا خُلُودٌ تَحْتَ السَّمَاءِ لِحَيٍّ # فَلَمَّاذَا تُرَاوَدُّ الْمُسْتَحِيلًا

ليقول في المقطع الأخير :

كُنْ مَعَ الْفَجْرِ نَسْمَةً تَوْسِعُ الْأَزْ # هَارَ شَمًّا وَتَارَةً تَقْيِيلًا

وَمَعَ اللَّيْلِ كَوَكَبًا يُؤْنِسُ الْغَا # بَاتِ وَالنَّهْرَ وَالرُّبَى وَالسُّهُولَا

أَيْهَذَا الشَّاكِي وَمَا بِكَ دَاءٌ # كُنْ جَمِيلًا تَرَى الْوُجُودَ جَمِيلًا

فالمُطولة تعبير صادق عن خبرة إنسانية عميقة و عن خبرة فنية فريدة جمعت بين جزالة اللفظ، والتنويع بين الإيقاعات الطويلة و القصيرة، و الانتقال، و التخلص و جودة الوصف و التصوير، و هي سمات جمالية تضاف إليها سمات معنوية رفيعة .

و مع ذلك حاول أبو ماضي في نماذج أخرى النزوع إلى اختصار التجربة و المجاوزة بين المتعة و المنفعة في مقطوعات شعرية قصيرة، إلا أن الطابع التأملي و الفلسفي يكاد يسيطر على شاعريته، و منها مقطوعة بعنوان "إنَّ الحياة قصيدة" من ستة أبيات يقول في مطلعها ⁽¹⁾ :

مَا لِلْقُبُورِ كَأَنَّمَا لَا سَاكِنٌ # فِيهَا وَقَدْ حَوَتْ الْعُصُورَ الْمَاضِيَةَ

ليقول في البيتين الأخيرين :

إِنَّ الْحَيَاةَ قَصِيدَةٌ أَعْمَارُنَا # أَبْيَانُهَا ، وَ الْمَوْتُ فِيهَا الْقَافِيَةُ

مَنْعٌ لِحَاضِكَ فِي النُّجُومِ وَ حُسْنُهَا # فَلَسَوْفَ تَمْضِي وَ الْكَوَاكِبُ بَاقِيَةُ

و من خلالها يلمس المتلقي نزوع الشاعر إلى تلخيص المضمون (الحياة) في أنساق تعبيرية موجزة بعيدة عن الوصف و الاسترسال الذي تعمده في القصيدة الأولى و بذلك تحصل المتعة و المنفعة في أقصر صورها .

¹ - المرجع السابق ، ص 667 .

إلى صور و نماذج أخرى للمتعة و المنفعة الحاصلتين لا من خلال نتف أو مقطوعات شعرية قصيرة، ولا من خلال قصيدة مطولة ، بل من خلال بعض الأبيات المتضمنة داخل قصائد مختلفة الأحجام، فتكون هذه الأبيات بمثابة المحطات الرئيسية في جسد القصيدة لتتشع من خلالها المتعة و المنفعة المنشودتان .

و من أهم شواهدا قصيدة "فلسطين" لنسيب عريضة ؛ تلك القصيدة المطولة المكونة من سبعة مقاطع متفاوتة حجما ، و التي نظمها في حفلة تكريمية بمناسبة ذكرى وعد بلفور، فيقول في مطلعها : (1)

فلسطينُ مِنْ غُرْبَةٍ مُوثَقَةٍ # ذِرَاعِيكَ فِي الْكَرْبَةِ الْمُطْبَقَةِ
فَنَعْلُو وَ تَهْطِ مِمَّا الصُّدُورُ # وَ نَهْفُو وَ أَبْصَارُنَا مُطْرَقَةُ
ليورد في آخر المقطع الثالث بيتين يُلخص بهما الغاية و الوسيلة من إحياء هذه الذكرى ويعرض فيها الغرض من نظمها في نسق تعبيرى جميل ، إذ يقول :

حَذَارِ مِنَ الدَّمْعِ يَا أَوْصِيَاءَ # فَفِي لُجْهِ عَطَشٍ الْمَحْرَقَةِ
و لو صَادَفَ الدَّمْعُ أَسْطُولَكُمْ # لَخِفْنَا مِنَ الدَّمْعِ أَنْ يُغْرِقَهُ
و بذلك نلمس المنفعة من خلال محطة رئيسية في جسد القصيدة استطاع بها الشاعر أن يوحى بالنصح و الإرشاد إلى المتلقي مع إمداده ببعض القيم الجمالية التعبيرية كالتركيب في البيت الأول و التصوير في البيت الثاني .

و من شواهد حصول المتعة و المنفعة في محطات رئيسية بجسد القصيدة المطولة ما أورده رشيد أيوب في قصيدة "حرب الأمم" المكونة من واحد و أربعين بيتا يتعرض فيها الشاعر إلى صراع الحضارات و الأمم و الملوك و القادة من أجل ريادة هذا العالم بالقوة التي أتاحها العلم و التكنولوجيا، فتشعب بذلك الحروب و الصراعات الدامية بين الأمم، إذ يقول في بعض محطاتها : (2)

1 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 260 - 263 .

2 - رشيد أيوب : الأيوبيات ، ص 64- 66 .

لَا حَتَّ بَيَارِقُهُمْ فِي كُلِّ مُعْتَرَكٍ # فِي الْبَرِّ فِي الْبَحْرِ فِي الْأَوْدَاءِ فِي الْقَمَمِ (*)
مُسْتَشْقِينَ مِنَ الْبَارُودِ رَائِحَةً # كَأَنَّهَا مِنْ أَرِيحِ الرَّنْدِ وَالْخَزَمِ
ليقول في البيت الأخير وما قبله :

إِنْ كَانَ مَا قَدْ جَنَّاهُ الْعِلْمُ مَهْلَكَةً # لِلنَّاسِ يَا لَيْتَ دَامَ الْجَهْلُ لِلْأَمَمِ
أَوْ كَانَ لَا بُدَّ فِي الْحَالَتَيْنِ مِنْ كَدَرٍ # لِلنَّاسِ يَا لَيْتَ هَذَا الْعَيْشَ لَمْ يَدُمِ
و من هنا يتوصل إلى تلخيص مضمون القصيدة و تكثيفه في آخرها مقدما للمتلقي
زبدة الموضوع و غايته ، في قالب ينزع إلى أسلوب الحكمة بخصائصه التعبيرية التي
تعتمد على التضاد، و الترادف، و التكرار، و غيرها .

ب - بين المثالية / الشعورية

يرى بعض الباحثين أنَّ المثالية هي مجموعة من الأسس و القيم الرفيعة ذات رموز
متماسكة محددة، يستخدمها المبدع للتعبير عن حالة نفسية، و عاطفية خالصة، و متأملة
كما يستخدمها المتلقي الناقد لفهم أو تفسير دلالات و رموز النص الإبداعي المرتبطة
بعناصر ثقافية و اجتماعية ⁽¹⁾، و تتصل المثالية عادة بالشعور و الإحساس المرهف
الذي يسلط على المواد و المعنويات الكونية و المثالية، إذ يرى بعض المهتمين بالشعر
المهجري الحديث أنه كتاب مفتوح على مصراعيه أمدَّ القراء و المتلقين بصور
و نماذج عديدة عن طريق وسيلتين هامتين و هما : التأمل و الشك ، و يرى " عيسى
الناعوري " ، وهو يتعرض إلى المثالية عن طريق التأمل أنَّ شعراء المهجر وأدبائه
>> كانوا في تأملاتهم يتجردون من طبيعة الطين، ويسمون فوق الحياة و فوق البشر
و يحلقون بأخيلتهم في عوامل مجهولة ، يحللون النفس الإنسانية ، و يصورونها بدقة
و يحاولون إمطة اللثام عن أسرار الحياة، و أسرار ما وراء الطبيعة << ⁽²⁾.

(*) الأوداء : بمعنى الأودية و مفرده الوادي .

¹ - ينظر : سمير سعيد حجازي ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية ، ط1 ، القاهرة (د تا)
مصر ، ص 142

² - عيسى الناعوري : أدب المهجر، ص 89 .

أمّا المثالية المنشودة عن طريق الشك فقد اتخذ الشعراء المتهجريون من الشك و التساؤل مطية للتعبير عن الانفعالات و الأحاسيس العميقة بغية الوصول و تحقيق القيم الإنسانية العليا و الخالصة، و بذلك كثرت عند الشاعر المهجري تلك التأمّلات العميقة يحدوه في ذلك الشك >> و لكنّه الشاعر الباحث عن الحقيقة المتطلع إلى تحقيق مثل إنسانية عليا خالدة لا تتطرق إليها الشكوك و لا تلفتها الأوهام << (1).

من أهم النماذج التي تشع بالتأمل و تنزع إلى المثالية الخالصة التي تؤثر في نفس المتلقي و تجعله يهيم بخياله و فكره نحو العوالم العليا صور إيليا أبي ماضي ، و منها نثقة بعنوان "فردوسي" يقول فيها : (2)

بَنَيْتُ فِرْدَوْسِي وَ زَخْرَفْتُهُ # حَتَّى إِذَا مَا تَمَّ ضِيَعُهُ
أَجَرَيْتُ فِي أَثَرِهِ كَوَثَرًا # فَذَاقَهُ النَّاسُ وَ مَا ذُقْتُهُ

ففي البيتين يتأمل أبو ماضي في مجده الضائع، و الذي بناه ليكون جنة و فردوسا له ولغيره إلا أنّه لم يحافظ عليه، و لم يتمتع به بعد ماعات فيه الناس و عَرَبَدُوا ، و هذا الفردوس لا بد أنّه شعره و قيّمه العليا التي سعى إليها فيه ، و التأمل عنده لم يكن شخصيا ذاتيا بل كان جماعيا يخص أمته كلها، ففي قصيدة "الغد لنا" يستعرض الشاعر ماضي أمته المجيد الذي ضاع بين لعب الملوك و أذنانهم، إذ يقول : (3) (الطويل)

تَأْمَلْتُ مَاضِيَنَا الْمَجِيدَ الَّذِي انْقَضَى # فَزَلَزَلْ نَفْسِي أَنَّهُ انْهَارَ وَ انْهَدَا
وَ كَيْفَ إِمَحَتْ تِلْكَ الْحَضَارَاتُ كُلَّهَا # وَ صَارَتْ بِلَادٌ أَنْبَتَتْهَا لَهَا لَحْدَا
وَ صِرْنَا عَلَى الدُّنْيَا عِيَالًا وَ طَالَمَا # تَعْلَمُ مِنَّا أَهْلَهَا الْبَذَلُ وَ الرِّقْدَا (*)

ثم يقول متأملا غدا مشرقا كله أمل ونشاط :

إِذَا الْأَمْسُ لَمْ يَرْجَعْ فَإِنَّ لَنَا غَدًا # نُضِيءُ بِهِ الدُّنْيَا وَ نَمْلَأُهَا حَمْدًا
وَ ثُلْبُسَنَا فِي اللَّيْلِ آفَاقُهُ سَنَا # وَ تَنْشُرُنَا فِي الْفَجْرِ أَنْسَامُهُ نَدَا

1 - المرجع نفسه : ص 89 .

2 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 155 .

3 - المرجع السابق ، ص 256 - 257 .

(*) - الرقدا : أي العطاء و السخاء .

ففي هذه الصور نزعة تأملية مثالية متفائلة لمستقبل الأمة و مصيرها تحدث في نفس المتلقي أملاً و رجاءً في تحقيق هذه الغاية ، كما تشعره بالاطمئنان و الراحة على مستقبلها .

و للقروي صور تأملية عديدة في مظاهر كونية مختلفة ك : الموت، و العمر و الفضيلة و غيرها ، ضمنها في مقطوعات شعرية مختلفة الأوزان و الأحجام، و هو في حقيقة الموت و بعدها المثالي يقول : ⁽¹⁾ (البسيط)

دَغْ مَنْ قُضِيَ وَ ادْخِرْ دَمْعًا لِمُرْتَهَنٍ # فَإِنَّهُ ذَاهِبٌ فِي إِثْرِ مَنْ ذَهَبَا
وَ لَا تَقُلْ : ذَاكَ مَمْلُوكٌ وَ ذَا مَلِكٌ # فَالرَّجُلُ وَ الرَّأْسُ فِي حُكْمِ الثَّرَابِ هَبَا
وَ الْمَوْتُ مَا عَفَّ عَنْ عَبْدٍ وَ لَا مَلِكٍ # كَالنَّهْرِ يَجْتَرِفُ الْأَقْدَارَ وَ الذَّهَبَا

و يقول في تأمل معنى العمر بنتفة من بيتين : ⁽²⁾ (الكامل)

العُمْرُ مَرَحَلَةُ التَّنَقُّلِ وَ الْفَتَى # أَبَدًا يَدُورُ كَمَا يَدُورُ الْكَوْكَبُ
تَصِلُ الْحَيَاةُ بِدَايَةِ بِنَهَايَةٍ # كَالشَّمْسِ تَشْرُقُ حَيْثُمَا هِيَ تَغْرُبُ

كما يسلط على معنى الفضل و الكرم و انعدامه في حياة الإنسان الحاضرة صوراً تأملية مادية توحى بقناعة الشاعر في عبثية الحياة و ظلمها، إذ يقول : ⁽³⁾ (البسيط)

إِنْ قَلَّ دُو الْفَضْلِ فِي الدُّنْيَا فَلَا عَجَبٌ # فَلَيْسَ كُلُّ ثَرَابِ الْأَرْضِ مِنْ ذَهَبٍ
وَ قَدْ يُذَمُّ الْفَتَى يَوْمًا لِمَنْقَصَةٍ # مَهْمَا تَفَرَّدَ فِي فَضْلٍ وَ فِي أدَبٍ
فَطَالَمَا كَانَ كَعْبُ الرُّمَحِ مِنْ قَصَبٍ # وَ قَبْضَةُ الصَّارِمِ الْهَنْدِيِّ مِنْ خَشَبٍ

و في المعنى نفسه يتعرض نسيب عريضة إلى الفوارق الطبقيّة بين الناس و حقيقة هذا التمييز بين الناس في الفضل أو اللؤم لا في امتلاك الشهرة و المال، إذ يتأمل هذا الموقف ببصيرة فاحصة، فيقول : ⁽¹⁾ (مجزوء الكامل)

1 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 62 .

2 - المرجع السابق، ص 89 .

3 - المرجع نفسه : ص 69 .

كَمْ مِنْ ضَيْلٍ الْقَدْرُ يَطُـ # لَبُّ رَفْعَةٍ مِنْ نَجْحِهِ
وَيَوْدُ لَوْ نَطَقَ الْوَرَى # بِمَدِيحِهِ وَ بِتَسْبِيحِهِ
وَالْعَيْشُ مِثْلُ الْبَحْرِ يَرُ # فَعُ مَا طَفَا فِي طَفْحِهِ
كَنْ لَوْلَا فِي قَاعِهِ # لَا حَيْفَةٌ فِي سَطْحِهِ

أما المثالية التي نزع إليها الشاعر المهجري عن طريق الشك، فنماذجها كثيرة و متعددة
تجتمع كلها في لجوء الشاعر إلى طرح مجموعة من التساؤلات المخرجة، و التي
كثيرا ما لا تجد أجوبة مباشرة إلا عن طريق التأمل و الترقب الطويلين ، و من أهم
نماذج هذا النسق ما أورده إيليا أبو ماضي في قصيدته الشهيرة "الطلاسـم" التي تناول
فيها حقائق كونية مختلفة ترتبط بالحياة و الموت و الإنسان، فناقش فيها الشاعر هذه
المواضيع نازعا إلى مثاليات منطقية تحاور بها مع العقل و العاطفة، فيقول
في مطلعها : (2)

(الرمل)

جِئْتُ لَا أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ وَ لَكِنِّي أَتَيْتُ
وَ لَقَدْ أَبْصَرْتُ قُدَامِي طَرِيقًا فَمَشَيْتُ
وَ سَابِقِي مَاشِيًا إِنْ شِئْتَ هُنَا أَمْ أَبَيْتُ
كَيْفَ جِئْتُ ؟ كَيْفَ أَبْصَرْتُ طَرِيقِي ؟
لَسْتُ أَدْرِي

و على نفس النسق طرح نسيب عريضة الفكرة ذاتها متسائلا عن كنه الحياة و سر
و غاية الإنسان في هذا الوجود قائلا : (3)

(مجزوء الرجز)

مَنْ نَحْنُ ؟ هَلْ نَحْنُ بَشَرٌ # نَحْيَا وَ نَمُضِي حَالَمِينَ
أَمْ نَحْنُ مِنْ طِينِ الضَّجَرِ # لَسْنَا كَبَاقِي الْعَالَمِينَ

ليقول أيضا :

هَلْ نَحْنُ ظِلٌّ قَدْ ثَوَى # وَ الدَّوْحُ وَلَّى وَ غَبَرَ

1 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 163 .

2 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ' ص 156 .

3 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 151 .

أَوْ نَحْنُ فِي الْأَرْضِ نَوَى # قَدْ نُبْذَتْ بَعْدَ الثَّمَرِ ؟

و لم يكتف القروي بالسؤال عن معنى الوجود و كنه الحياة بل سعى إلى ضمّه بين يديه ليتلذذ به قائلاً : ⁽¹⁾ (الخفيف)

مَنْ لِنَفْسٍ تَوَدُّ لَوْ تَغْمُرُ # الْكَوْنُ هَيَامًا يَحْسِنُهُ الْمَعْبُودُ

مَثَلُوا لِي هَذَا الْوُجُودَ بِشَيْءٍ # أَنَا لَا أَسْتَطِيعُ ضَمَّ الْوُجُودِ

ليقول أيضا :

غَيْرَ أَتَى عُمْرِي قَصِيرٌ وَ فِي # الْكَوْنِ فُنُونٌ مِنْ كُلِّ حُسْنٍ جَدِيدٍ

مَثَلُوا لِي هَذَا الْوُجُودَ بِشَيْءٍ # إِنِّي أَشْتَهِي عِنَاقَ الْوُجُودِ

و يعود في الأخير بدون إجابة عن سؤاله، وعن مطلبه في ضم الوجود، و هو في ذلك يردد مع الآخرين عائداً من حيث بدأ قائلاً : ⁽²⁾ (الرمل)

أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ هَذَا وَ هَذَا # لَمْ تُصَبْ مِنْ وَابِلِ الْعِلْمِ رَدَاذَا

كُلُّ عِلْمِ النَّاسِ "مَاذَا" فَإِذَا # أَدْرَكُوْهَا وَقَفُوا عِنْدَ "لِمَاذَا"

يلخص نعيمة ثورة الشك هذه بالتأمل في مسيرة الإنسان بالحياة، و بقصيد "الطريق" ليرى أنّ سر الوجود الكامن في الذات البشرية لا في الحياة قائلاً: ⁽³⁾ (مجزوء الرمل)

نَحْنُ يَا ابْنِي عَسْكَرُ # قَدْ تَاهَ فِي قَفَرٍ سَحِيقٍ

نَرْغَبُ الْعَوْدَ وَ لَا نَدَّ # كَرُّ مِنْ أَيْنَ الطَّرِيقِ

فَانْتَشَرْنَا فِي جِهَاتٍ # قَفَرٍ نَسْتَجْلِي الْأَثَرَ

وَ سَنَبْقَى نَفَحَصُ الْآ # ثَارَ مِنْ هَذَا وَ ذَاكَ

رَيْثَمَا تُدْرِكُ أَنَّ الدَّ # رَبَّ فِينَا لَا هُنَاكَ

هذا فيما يخص المثالية المهجرية التي تتخذ من التأمل و الشك وسيلتان للوصول إلى طرق المثاليات النفسية و الاجتماعية و الكونية .

¹ - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 498 – 499 .

² - المرجع السابق ، ص 184 .

³ - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 44 .

أما **الشعورية** في الشعر المهجري فهي الأحاسيس المتجلية في القصائد المهرجية من خلال الأساليب التعبيرية، و هي أحاسيس تنبض بمشاعر مختلفة يسوقها الشاعر المهجري إلى المتلقي، فيتعايش بدوره مع هذا الإحساس و يتيه في معالمة ، و في ذلك يرى بعض النقاد الجماليين أنّ التعبير الجميل في الشعر >> إن لم يحقق بنابض الشعور كان قطعة جميلة من الرخام لا حياة فيها << ⁽¹⁾، و بذلك يكتسب التعبير الجمال الشعوري من خلال المخاطبة العاطفية بين المبدع و المتلقي >> فالمبدع الذي يخاطب شعورنا بإبداعه، و يضيء علينا من نشوة اللذة ما يجعلنا نحرص على حياد إبداعه و تملكه، و تذوق جماله بصفة عامة << ⁽²⁾، إذ يرى "محمد عبد المنعم خفاجي" في الشعور بالأدب المهجري أنّه دلالة قاطعة أولا : على شعور الإنسان الحرّ في الشاعر المهجري، وثانيا: شعور الغيور المصلح ، ثم ثالثا و أخيرا: شعور الإنسان المتمدن ⁽³⁾.

و الشعور في الأدب المهجري و شعره متصل اتصالا كبيرا بالهمس ، لأنّ الأدب المهجري أدب همس >> أي أدب مناجاة و الحديث القريب إلى أذنك و قلبك ... إنّ الهمس ليس معناه الارتجال ، و إنّما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة ، و استخدام تلك العناصر في تحريك النفس ، فالأديب يُحدثك عن أي شيء يهمس به ، فيثير فؤادك و لو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك سببا << ⁽⁴⁾.

و بالشعر المهجري نماذج شعرية كثيرة حافلة بالمشاعر الإنسانية التي تستدعي من المتلقي المشاركة الوجدانية و العاطفية ، فإذا تأملنا بمشاعرنا أبياتا لجبران خليل جبران في قصيدة "الأمس" و ركزنا على موضوع الحب و كيف وصف الشاعر هذه العاطفة وصفا يعلو إلى درجات عليا قائلا : ⁽⁵⁾ (الرملة)

إِنَّمَا الْحُبُّ كَنَجْمٍ فِي الْفَضَا # ثُورُهُ يَمَحِي بِأَنْوَارِ الصَّبَّاحِ

¹ - سيد صديق عبد الفتاح : الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء : ص 328 .

² - عبد المنعم شلبي : تذوق الجمال في الأدب ، ص 19 .

³ - ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، ص 154 .

⁴ - المرجع نفسه : ص 154 .

⁵ - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 348 .

وَسُرُورُ الْحُبِّ وَهُمْ لَا يَطُولُ # وَ جَمَالُ الْحُبِّ ظِلٌّ لَا يُقِيمُ
وَعُهُودُ الْحُبِّ أَحْلَامٌ تَزُولُ # عِنْدَمَا يَسْتَيْقِظُ الْعَقْلُ السَّلِيمُ

و نلمس من خلالها قدسية الحب و كبريائه، و تشبثه بالأوهام و الأطياف ، و كآته حالة
من حالات النشوة الإنسانية العابرة التي تتمرد على العقل، و تأبى الخضوع له.
في موقف للحب يتناول القروي هذه العاطفة في شكلها العام و الواسع نازعا إلى
احتكار هذه العاطفة في قلبه دون سواه قائلا : ⁽¹⁾ (الرمل)

لِي قَلْبٌ يَسْعُ الْكَوْنَ فَلَا # تَسْأَلُونِي مَا الَّذِي تَهْوَى وَ مَنْ

كُلَّ شَيْءٍ فِيهِ شَيْءٌ حَسَنٌ # وَ أَنَا أَهْوَى مِنْ الشَّيْءِ الْحَسَنَ

فرغم محاولة احتكار الشاعر لهذه العاطفة إلا أن تأثير هذا المعنى يتعدى إلى المتلقي
ما دام الحب عند الشاعر مقرون بالحسن و الجمال .

وفي معنى الشعور بالغبطة و الفرح و الأمل في الحياة يورد إيليا أبو ماضي بقصيدة
"الغبطة فكرة" بعض الأبيات التي يحلل فيها معنى الفرح، إذ يقول : ⁽²⁾ (مجزوء الرمل)

أَقْبَلَ الْعَيْدُ وَ لَكِنْ # لَيْسَ فِي النَّاسِ الْمَسَرَّةَ

لَا أَرَى إِلَّا وَجُوهًا # كَالْحَاتِ مُكْفَهَرَةً

ليقول :

أَيُّهَا الشَّاكِي اللَّيَالِي # إِيْمَا الْغِبْطَةُ فِكْرَةٌ

رُبَّمَا اسْتَوْطَنْتَ الْكَوْ # خَ وَمَا فِي الْكَوْخِ كِسْرَةٌ

ثم يتجه ليبيدي حكمه على هذه العاطفة قائلا :

إِنَّ مَنْ يَبْكِي لَهُ حَوْلٌ # عَلَى الضَّحْكِ وَ قُدْرَةٌ

فَتَهْلُلْ وَ تَرْتَّمْ # فَالْفَتَى الْعَابِسُ صَخْرَةٌ

¹ - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 423 .

² - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 371 - 372 .

أما في عاطفة اليأس و القنوط في الحياة يورد القروي في قصيدة "اليأس" بعض الأبيات التي يحل فيها لجوء بعض الناس إلى الانتحار، فيغوص الشاعر في الأسباب و النتائج موردا حكمه العقلي و العاطفي عليها قائلا : ⁽¹⁾ (السريع)

مَا حِيلَةُ الْبَآئِسِ لَا يَنْتَهِي # مِنْ عَاجِلٍ إِلَّا إِلَى آجِلٍ
أَقْسَى مِنَ الْمَوْتِ عَلَى النَّفْسِ أَنْ # تَسْعَى إِلَى الْمَوْتِ بِلَا طَائِلٍ
لينتقل بعد ذلك إلى المتلقي ناصحا واعضا إياه :

إِنْ فَاتَكَ الْخُبْرُ فَلَكَ آيَةٌ # وَ أَنْعَمْ بِمَوْتِ الْمُؤْمِنِ الْآمِلِ (*)

غَدًا لَكَ الْخُلْدُ فَمَا ضَرَّ إِنْ # لَمْ تَأْكُلِ الْيَوْمَ الْآكِلَ

و لنسيب عريضة قصيدة "على قبر غاوية" يستعرض فيها حياة هذه الغاوية قبل مماتها و بعده، موردا أسفه و حزنه على ماضيها وحاضرها، و مبديا غضبه من أولئك الذين أذلوا في حياتها، و لاموها بعد مماتها، داعيا المتلقي إلى مشاركته هذا الشعور الفياض قائلا في المطلع : ⁽²⁾ (الطويل)

هُنَا قَبْرُهَا هَلْ طَهَّرَ الْمَوْتَ عَارَهَا # وَ هَلْ خَلَعَتْ عَنْ صَيِّتِهَا الظَّنَّ وَالذَّمَّ ؟
نَعَمْ يَتَسَاوَى الْعَارُ وَ الْمَجْدُ فِي الثَّرَى # فَمَا ضَمَّ قَبْرٌ قَطْ ذَمًّا وَ لَا إِثْمًا
ليقول متأسفا :

أَفِي الْعَدْلِ أَنْ تُجْزَى عَلَى الْإِثْمِ وَحْدَهَا # وَ تَحْمِلُ دُونَ الْقَوْمِ مِنْ عَارِهِمْ وَسَمًا؟

ج (بين الواقعية / الموضوعية

الواقعية " **Réalisme** " اتجاه و نزعة إنسانية وفنية تدل على إدراك المبدع للموقف أو الحالة و استجابته لها بصفة محايدة، فينقل بالواقعية هذه الحالة من العالم

¹ - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) 'ص 344 - 345 .

(*) - لك : الأمر من لأك بمعنى مضغ الشيء .

² - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 205 .

الخارجي إلى عالم النص من دون تحريف أو تزييف⁽¹⁾، و بذلك يتلقى المتقبل هذه الحالة في صورتها الخامة بأمانة و موضوعية، مع ما يضيف عليها المبدع من سمات شكلية تعبيرية قد تزيد غالبا من توضيح هذه الحالة و تكشف جوانبها الخفية .

أما الموضوعية " **Objectivité** " فهي اتجاه و نزعة فنية تقوم على وصف الحالات المدركة من قبل المبدع بشكل يتفق مع خصائص وجودها في العالم الواقعي و المثالي⁽²⁾، و بهذا الوصف الواقعي المثالي يُؤثر المبدع استخدام العقل و الذهن في نقل هذه الحالات في صورها المكتملة البعيدة عن كل تأثير أو تحويل من العالم الخارجي ، و بذلك يكون المبدع بالواقعية قد نقل إلى المتلقي ما هو كائن بأمانة و صدق ، و بالموضوعية ما يجب أن يكون بالاستناد إلى القيم و المثل الإنسانية التي ناشدها في المثاليات الكونية و الواقعية .

و للواقعية و الموضوعية ميادين و مساحات خصبة في الشعر المهجري الحديث ، بل هي دليل على أن الشاعر المهجري و رغم إسرافه في استعمال الأخيلة و النزوع إلى الحديث عن الماورائيات الطبيعية و الحياتية إلا أنه لم ينفصل عن محيطه الواقعي و لم يبتعد عن الموضوعية التي تتطلبها بعض المواضيع المطروحة ، فلا المثالية المنشودة في حلمه و يقضته ، و لا الشعورية العميقة المتجذرة في نفسه و عاطفته استطاعت أن تنزع بالشاعر إلى عوالم غير العوالم التي يعيش فيها و يتأثر بها ويؤثر فيها، و بذلك يصف "عيسى الناعوري" أدب المهجر و شعره بأنه أدب رسالة ، و إن أدباء المهجر هم أدباء رسالة أو رسل أدباء ، و بهذا الأدب >> تعرّف الناس كيف يهتدون إلى منابع السعادة و المعرفة فيها ، و كيف ينهلون من ذلك المنبع الأزلي الأبدي ، الذي لا يحده الزمان و المكان، لأنه أصل الزمان و المكان ، و أصل الحياة و الوجود ، بكل ما فيهما من شمول و أبدية <<⁽³⁾.

1 - ينظر : سمير سعيد حجازي ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، ص 18 .

2 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 99 .

3 - عيسى الناعوري : أدب المهجر ، ص 185 .

و الواقعية في الشعر المهجري ليست بثورة ضد الرومنطيقية أو المثالية التي نظموا فيها قصائد عديدة ، و هي كذلك لا تشبه الواقعية الاشتراكية التي ظهرت في روسيا أعوام الثلاثينات؛ والتي يمثل فيها أصحابها أدبا تحريزيا جماهيريا لم يكن أصحابه يبدعونه لإرضاء عليّة القوم و تسليتهم، و إتخافهم، بل هي واقعية مستمدة من واقع المجتمع و آلامه، رغم أنّ بعض الشعراء و الكتاب المهجريين كانوا من ذوي النزعة السياسية اليسارية من أمثال ميخائيل نعيمة ⁽¹⁾، وبذلك تقوم الواقعية بوظيفة التقوية أو تثبيت >> الحياة الواقعية أو تقويتها كما هي في الحقيقة لكي تنعم باحتفاظ صورتها ثم تقويتها عند الضرورة من غير أن تشوهها مهما استطاعت إليها سبيلا << ⁽²⁾ .

إنّ من أبرز نماذج و صور الواقعية في الشعر المهجري ما أورده بعض الشعراء من مظاهر و حالات تصف الواقع المعيشي المحيط بهم وصفا دقيقا مفعما بالأحاسيس و المشاعر المتضاربة ، وهم بذلك يحاولون نقل الحالة الاجتماعية و الإنسانية و الحضارية التي عاشوها في فترة زمنية و مكانية معينة، و منهم القروي الذي يصف المجتمع الأمريكي من حوله قائلا : ⁽³⁾ (الخفيف)

و كأنّ الورى وُحُوشٌ بآجَا # م وَ تِلْكَ الشَّوَارِعُ الْآجَامُ

فلقد ضاق الشاعر بما حوله و من حوله حتى قال :

حَوْلِي أَعَاجِمُ يَرِطُنُونَ فَمَا # لِلضَّادِ عِنْدَ لِسَانِهِمْ قَدَرُ

نَاسٌ وَ لَكِنْ لَا أُنِيسَ بِهِمْ # وَ مَدِينَةٌ لَكِنَّهَا قَفَرُ

ثم يتوجه إلى وصف المجتمع الأمريكي و سلوكياته البعيدة عن المثل العليا و القيم الأخلاقية السامية في مواضع كثيرة، و منها نتفة بعنوان "رياح البغي" إذ يقول فيها : ⁽⁴⁾ (الكامل)

هَزَّتْ رِيَا حُ البَّغْيِ شُمَّ جِبَالِكُمْ # وَ نُفُوسُكُمْ وَ هِيَ الهَبَاءُ سَوَاكِنُ

1 - ينظر : فواز أحمد طوقان ، أسرار تأسيس الرابطة القلمية ، ص 105 .

2 - شارل لالو : مبادئ علم الجمال (ت) ، خليل عزيز شطا، ص 52

3 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة، ص 383

4 - المرجع نفسه، ص 438 .

سَقَطَ الْحَمِي مُعَفَّرًا دُونَ الْحَمَى # وَ ابْتَاعَ بِالْعَرَضِ الْآمَانَ الْخَائِنُ
ليقول في قصيدة أخرى عن هذا المجتمع دائما : (1)

ظَفَرُوا بِحَاجَاتِ الْجُسُومِ وَ حَاجَةً # الْأَرْوَاحِ عَاصِيَةً عَلَى الْإِفْهَامِ
فَالْجِسْمُ فِي الْمِنْطَادِ فَوْقَ كَوَاكِبِ # وَ النَّفْسُ فِي الْأَحْقَادِ تَحْتَ رُغَامِ
رَبَّاهُ خَذَ مِنْهَا الْمَعَارِفَ كُلَّهَا # وَ أَبْدَلَ بِهَذَا الْكُلَّ بَعْضَ سَلَامِ

و لم يختلف إيليا أبو ماضي عن القروي في رصد بعض الصور الإنسانية الواقعية
التي حفل بها المجتمع الجديد، فأبدى منه عواطف و مشاعر خاصة و متنوعة تتوع
المواقف التي طرقها بأسلوب جيد وتعبير صادق، و هو يتفحص هذا المجتمع رصد لنا
ظاهرة شرب الخمر في قصيدة "الخمر و الدنيا"، إذ يقول : (2)

يَشْرَبُ بِنْتَ الْكُرْمِ بَعْضُ النَّاسِ # لِكَرْبَةٍ فِي النَّفْسِ أَوْ وَسْوَاسِ
وَ بَعْضُهُمْ لِأَنَّهُ قَدْ ظَفَرَ # وَ بَعْضُهُمْ لِأَنَّهُ قَدْ خَسَرَ
وَ بَعْضُهُمْ لِأَنَّهُ فِي فَرْحِ # وَ بَعْضُهُمْ لِأَنَّهُ فِي تَرْحِ
وَ بَعْضُهُمْ كَيَّ يَسْتَرِدُّ الْأَمْسَا # وَ بَعْضُهُمْ يَجْرَعُهَا كَيَّ يَنْسَى

ليقول في بيت آخر :

وَسِرُّ هَذَا أَنَّهَا كَالدُّنْيَا # تُؤْذِي وَ لَكِنْ مَعَ آذَاهَا تُهَوِّى

و في موقف آخر يتعرض إيليا أبو ماضي إلى وصف بعض النماذج البشرية الوقحة
التي خالطها و تألم من مخالطتها ، فأبدى إزاءها اشمئزازا و نفورا نقلها بقصيدة "تقيل"
إذ يقول : (3)

وَ تَقِيلُ كَأَنَّهُ بُرْدٌ كَأَنَّهُ # نَ قَلِيلِ الْحَيَاءِ جَمَّ الْكَلَامِ

لَيْسَ يَذْرِي بِأَنَّهُ لَيْسَ يَذْرِي # إِنَّ بَعْضَ الْأَنْعَامِ كَالْأَنْعَامِ

يَتَمَنَّى يَا بَعْدَ مَا يَتَمَنَّى # لَوْ جَرَى ذِكْرُهُ عَلَى الْأَقْلَامِ

1 - المرجع نفسه : ص 403 .

2 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية ص 396.

3 - المرجع السابق، ص 525 .

ليقول في بيت آخر : مُنِعَ الْبُومُ أَنْ يُصَادَ وَيُرْمَى # كَوْنُهُ غَيْرَ صَالِحٍ لِلطَّعَامِ

و من ذلك كله تتضح براعة الشاعر المهجري في نقل صور حيّة عن الوسط الذي يعيش فيه وعن السلوكيات التي يصادفها في الحياة من فئات اجتماعية مختلفة و بذلك يكون هذا الشاعر قد نقل لنا صور حيّة عن هذا الواقع بكل تناقضه و مرارته .

أمّا نزوع الشاعر المهجري إلى الموضوعية في طرح أفكاره و آرائه، فتتضح من خلال ما أورده من مواضيع و أغراض إنسانية مختلفة بميزان عقلي منطقي، فبعد أن نقل لنا الصور الاجتماعية بحيثياتها يحاول الشاعر المهجري أن يقدم لنا و للمتلقي بعض المظاهر الإنسانية بتشخيصها و وصف الحلول المناسبة لها في قوالب تعبيرية منمقة تطرق العقل و الوجدان ، و في ذلك يورد لنا القروي صوراً موضوعية كثيرة ومنها في طلب العلم و التحلي بالشجاعة، إذ يقول : (1)

تَلْقُطُ شُذُورَ الْعِلْمِ حَيْثُ وَجَدَتْهَا # وَ سَلَهَا وَ لَا يُخْجِلُكَ أَتُكَ تَسْأَلُ

إِذَا كُنْتَ فِي إِعْطَائِكَ الْمَالَ فَاضِلاً # فَإِنَّكَ فِي اسْتِعْطَائِكَ الْعِلْمِ أَفْضَلُ

أمّا في تربية الأبناء يتوجه إلى الآباء و اعضاء و قائلاً : (2)

يَا أَبُ إِن كُنْتَ أَخَا حِكْمَةٍ # هُزَّ عَصَا التَّأْدِيبِ لِابْنِ

فَإِنَّمَا أَنْتَ بِتَقْوِيمِهِ # أُولَى مِنَ الشَّرْطِيِّ وَ السَّجْنِ

و يقول في الاعتراف بالذنب : (3)

إِذَا فَرَطْتَ مِنْكَ الْإِسَاءَةَ فَاعْتَرَفْ # بِهَا وَ اعْتَذِرْ إِنْ كُنْتَ حُرّاً مُهْدَباً

فَإِنَّ قَبْلَ الْمُسْتَاءِ عُذْرًا شَكَرْتَهُ # وَإِنْ هُوَ لَمْ يَقْبَلْ بُرْتُتَ وَ أَدْنَبَا

كما يقول في فضل الأم و العطف عليها : (4)

تَذَكَّرْ حِينَ كُنْتَ عَلَى يَدَيْهَا # تَقَطَّرُ فِيكَ مُهْجَتُهَا لِبَانَا

1 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 347 .

2 - المرجع السابق : ص 427 .

3 - المرجع نفسه : ص 80 .

4 - المرجع نفسه : ص 462 .

فَأَوْفِ جَزَاءَهَا وَاعْطِفْ عَلَيْهَا # وَلَقَمَهَا مَعَ الْخُبْزِ الْحَنَانَا
كما اتجه أبو ماضي في شعره إلى طرق المواضيع الحساسة والموضوعية بطرق
منطقية و مثالية تنزع إلى الموضوعية الاجتماعية التي تهدف إلى الإصلاح، و من ثمة
تحقيق السعادة، ففي قصيدة "الشباب أبو المعجزات" يتوجه إلى هذه الفئة بأبيات
يقول : (1)

إِذَا أَنَا أَكْبَرْتُ شَأْنَ الشَّبَابِ # فَإِنَّ الشَّبَابَ أَبُو الْمُعْجَزَاتِ
حُصُونُ الْبِلَادِ وَ أَسْوَارُهَا # إِذَا نَامَ حُرَّاسُهَا وَ الْحُمَاهُ
ليقول في آخر : أَمَّاكُمْ الْعَيْشُ حُرٌّ رَغِيدٌ # أَلَا فَاعْتَمُوا الْعَيْشَ قَبْلَ الْفَوَاتِ
و لم يختلف نسيب عريضة في تناول هذه المواضيع الجادة، و التي حاول من خلالها
إيقاض الأذهان والدعوة إلى الحكمة و العقلانية في التعامل مع الغير، و من المواضيع
التي طرقها موضوع الصداقة الحقيقية بقصيدة "الصديق"، إذ يقول فيها : (2) (الخفيف)

أَعْطَنِي فِي الرَّخَاءِ خِلًا وَفِيَا # بَارِعًا قَدْحُهُ عَلَى كُلِّ زَنْدٍ
صَادِقًا حَازِمًا لِبَيْبَا أَدِيبًا # قَائِمًا بِالْوَقَاءِ فِي كُلِّ وَعْدٍ
سَابِقًا فِي الْمَسِيرِ سَقْلًا وَ عَلُوًا # خَابِطًا فِي الْحُزُونِ طَلَاعَ نَجْدٍ
يُحَسِّنُ السَّيْرَ يُبْرِغُ الْغَيْرَ فَهَمًا # يَسْبِقُ الطَّيْرَ يَطْلُبُ الْخَيْرَ يُجْدِي
و في وصف بعض الفئات أو النماذج الإنسانية السلبية التي تثير في الشاعر السخط
و الاشمئزاز، و رغم ذلك يتعرض لها بنظرة موضوعية فاحصة ليقوم هذه الحالات
و يقدم للمتلقي الدليل، فيصف إلياس فرحات الأديباء، إذ يقول : (3) (الوافر)

و لَيْسَ لِأَدْنِيَاءِ النَّفْسِ مَجْدٌ # وَ لَوْ رَصَّفُوا الْمَنَازِلَ بِالْأَلِي
وَ لَوْ صَاغُوا التُّضَارَ لَهُمْ نَعَالًا # تَطْلُ نُفُوسُهُمْ تَحْتَ النَّعَالِ
كما يقول في المُحَابِبِينَ مِنَ النَّاسِ :

(البسيط)

1 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 189 .

2 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة، ص 26 .

3 - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ، ص 170 .

(*) : المحول : من محل أي أجذب ، و الرجل محل و محول أي لا يُنتفع به .

كُلُّ يُحَابِي كَمَا يَهْوَى فَلَسْتُ أَرَى # فِي الشَّيْخِ عَدْلًا وَ لَا فِي المَحْوَلِ الحَابِي (*)
كَأَنَّمَا أُمُّ هَذَا الخَلْقِ مَدُّ وَضَعَتْ # فَوْقَ الثَّرَى يَكْرَهَا قَالَتْ لَهُ حَابِي

و من خلال هذه النماذج و غيرها كثير نستشف نزوع الشاعر المهجري إلى الاحتكام للعقل، و المنطق، و الأحكام الموضوعية البعيدة عن أي تأويل في تحليل بعض المظاهر الإنسانية و الاجتماعية في قوالب فنية تشبه قوالب الحكمة و الأمثال السائرة و بذلك يسعى هذا المبدع المهجري إلى إثارة استجابة المتلقي و استمالاته إلى تبني هذه الأحكام و ترسيخها بذهنه، ليحقق في الأخير ذلك التواصل الجمالي المبني على أساس من الواقعية الصادقة الأمينة، و من الموضوعية الجذابة المؤثرة .

نتائج و فوائد

بعد هذا الرصد التحليلي لآثار التلقي الجمالية و التي ترتبط مباشرة بتفضيلات المتلقي / المتقبل نخلص إلى ما يأتي :

- تشترط عملية التلقي الجمالية في المتلقي / المتقبل سلامة عقلية، و صحة نفسية و ذوق رفيع، و حضور بديهة جمالية في تقبل عناصر الجمال اللغوي و الذاتي في المبدع - يُعدُّ الجمال الفني الجائز في النص الإبداعي الحديث من أصعب الميادين التي تُستعصى على المتلقي / المتقبل لأنه جمال لا يرتبط بالجمال الطبيعي الواقعي، بل يتعامل معه بكيفيات و آليات خاصة لا يدركها إلا المتلقي / المتقبل العُمدة .

- من آثار التلقي الشخصية الخاصة بالمتلقي / المتقبل حصول خبرة امتاعية و نفعية و بوساطتهما يحدث الإعجاب و الافتتان ، و تتحرك المشاعر و الانفعالات المختلفة و بذلك يحدث أيضا ما يسمى بالكمال الجمالي في خلق حالة تتحد فيها النشاطات الذهنية بالمنفعة و النشاطات العاطفة بالمتعة ، فينصهر العمل الفني مع المتلقي / المتقبل في بوتقة واحدة ، و بعد ذلك الأسلوب الجميل المرتكز على أساس الخبرة الامتاعية ، و تعد المضامين الفكرية الجديدة المرتكزة الأساس لحدوث الخبرة النفعية .

- استطاع الشعر المهجري الحديث أن يجمع بين الخبرتين (النفعية / الامتاعية) في نماذج كثيرة ، و في شكل أنساق تعبيرية تنزع إلى قوالب الحكمة و المثل ، لما يتميزان به من خصائص شكلية (إيقاعية / تركيبية)، و مضمونية (تركيز الدلالة / وضوحها) .

- إنَّ ما يميز الجمع بين الخبرتين (المتعة / المنفعة) في الشعر المهجري هو ظهورها في أشكال ثلاثة رئيسة :

الشكل الأول: في قوالب نظم قسيرة (نتف و مقطوعات قصيرة)، وهو شائع في شعر القروي .

الشكل الثاني: توزعها و انتشارها في جسد القصيدة الطويلة مع تركزها في بعض المحطات (الأبيات) بشكل بارز، كما هو عند إيليا أبي ماضي .

الشكل الثالث : اعتمادهما بشكل واضح في أواخر القصائد المطولة في شكل خواتم كما هو عند رشيد أيوب .

- من آثار التلقي الشخصية الحاصلة في المتلقي /المتقبل الاستجابة المثالية الشعورية عن طريق الاتصال المباشر بالنص الإبداعي ، و تتصل المثالية -عادة - بالشعور و الإحساس المرهف عن طريق وسيلتين هامتين هما : التأمل و الشك و بهما استطاع الشاعر المهجري أن يهيم بالتأمل في العوالم الخفية للمثل العليا ، كما استطاع بالشك أن يناقش و يداعب هذه المثل وفق نظرة فلسفية نابغة من الذات المطلقة عليها و على الوجود ، و بالتأمل طرق الشاعر أحوال النفس ، و الموت و العمر، و الحياة، و الأخلاق، كما تناول مستقبل هذه الشعوب و الأمم ، و بالشك داعب الشاعر أيضا الوجود و غاية الإنسان فيه، كما داعب المظاهر الكونية وأشهر رواد هذا المجال : إيليا أبو ماضي، و ميخائيل نعيمة، و جبران .

- أمَّا الشعورية فتتعلق بالانفعالات و المشاعر التي طفت على سطوح القصائد وبرزت من خلال طريقة الهمس التي طرق بها الشاعر أذن، و عقل، و قلب

المتلقي/المتقبل، و الهمس ليس معناه الارتجال، و إنما استخدام عناصر لغوية مؤثرة في المتلقي / المتقبل، فتشعره بأنه أقرب إلى النص من غيره ، مما يستدعي المشاركة الوجدانية بين المبدع و المتلقي، و بذلك تناول الشعراء المهجريون بالهمس مواضيع عن مفاهيم الحب السامي، و الفرحة العارمة، و اليأس المقنط ، و الأسف الجارح و غيرها ، و في ذلك برزت طائفة من الشعراء أشهرهم: نسيب عريضة، و إيليا أبو ماضي ، وجبران خليل جبران .

- من آثار التلقي الشخصية النزوع إلى الواقعية و الموضوعية، و هما استجابتان قويتان تجذبان المتلقي لما لهما من تأثير مباشر عليه ، و الواقعية تتطلب الوصف المباشر و النقل الأمين لحيثيات العالم الخارجي إلى النص في قوالب تعبيرية جذابة تضي عليها مسحة و بصمة فنية و نفسية خاصة بكل مبدع ، كما تتطلب الموضوعية طرق المواضيع و القيم الإنسانية الخالصة التي بواسطتها استطاع الشاعر المهجري أن يوجه المتلقي / المتقبل إلى العزم على اتخاذ سلوكيات معيارية مستقبلية في حياته تهدف إلى إبعاده و إفادته في إطار زمني و مكاني معين .

- نقل الشاعر المهجري بالواقعية إلى المتلقي/المتقبل صوراً حية عن المحيط و الوسط الاجتماعي الذي عاشه الشاعر ، كما وصف سلوكيات الناس في هذا الوسط مع التركيز على بعض الفئات الاجتماعية السلبية ، و بالموضوعية يسعى هذا الشاعر إلى تلقين و تدريب المتلقي / المتقبل على اتخاذ بعض المواقف السلوكية و التربوية مع تحليل بعض الأمراض الاجتماعية و النفسية بصفة موضوعية ، و أشهر رواد هذا المجال: إيليا أبو ماضي ، وإلياس فرحات ، و القروي .

II - آثار التلقي البيئية

لا شك في أن للبيئة أثر كبير على المبدع ، فالمبدع الجيد هو ذلك الذي يتعامل مع البيئة بكيفيات خاصة، فيحول العالم الخارجي إلى عالم آخر تحكمه سنن و مفردات تنتمي إلى عالم الفن، و بذلك تتحول السنن و القوانين الطبيعية إلى سنن و قوانين لغوية

تتضافر لبناء العالم الخاص بالمبدع ، و لا يكون لهذا العالم الجديد معنى دون أن يكون له موطأ قدم في دولة الجمال ، هذا الجمال الممتد في جذوره البيئية هو أقصى ما يمكن أن يتطلع إليه المتلقي من أجل تغيير معطياته الفكرية حوله ، و لذلك ظهر في أوروبا فرع جديد من الجماليات التي تهتم >> بمحاولة فهم التأثير الخاص للبيئة في التفكير، و الانفعال، و السلوك ، ثم محاولة فهم هذا التأثير من خلال معرفة تفضيلات الأفراد للبيئات المختلفة ، تلك البيئات التي يتم الحكم عليها بأنها مفضلة (تثير خبرة جمالية إيجابية) ، أو غير مفضلة << ⁽¹⁾، هذا فيما يخص البيئات الخارجية المتمثلة في العمران أو الطبيعة أو غيرها، والتي يبدي من خلالها المتلقي تفضيلات خاصة في الأشكال و الألوان و الأحجام ، أمّا ما يخص ترجمة هذه العوالم المادية في النص الإبداعي، فقد اهتم النقاد الغربيون و منذ القرن الثامن عشر بتأثير البيئة الاجتماعية، و الطبيعية، و الحضارية الفكرية في أسلوب النص الإبداعي و في ذلك يرى "تين هيولايت" (1828- 1893 م) أنّ الأسلوب ينطلق من الجماعة و ثقافتها و من تأثير البيئة الزمانية (التاريخ)، و المكانية (الطبيعة) و العرقية، و غيرها من المؤثرات الخارجية ⁽²⁾، و مع مرور الزمن اتضح للدارسين النفسانيين أهمية البعد الجمالي في الاستجابة للبيئة الخارجية للمبدع التي يعكسها بطرق ما في إبداعاته الفنية المختلفة و منها الإبداع الأدبي .

لقد وجد العالم كانتر "Canter" أنّه و بالنسبة للفنانين من المعماريين و غير المعماريين كان العامل الأساس في الاستجابة للبيئات المثيرة للانتباه هو العامل الجمالي المرتبط بالشعور بالمتعة و الجمال ⁽³⁾، و منه يمكننا أن نجزم بوجود تفضيلات جمالية بيئية تظهر بالنصوص الإبداعية و خاصة الشعرية، فتحدث استجابات نفسية و عاطفية في المتلقي بطريقة غير مباشرة ، هذه البيئات الجمالية التي ينقلها المبدع و يعرضها للمتلقي تظهر في شكل ردود إيجابية من مصادر طبيعية و اجتماعية

¹ - شاكر عبد الحميد : (التفضيل الجمالي) عالم المعرفة ، ع 267 ، ص 59 .

² - ينظر: عبد المالك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم ، ص 94 .

³ - ينظر :المرجع السابق ، ص 382 .

و حضارية، و هي أهم البيئات التي استقى منها الشاعر المهجري قيما جمالية، و بذلك تتشكل هذه البيئات في صور استجابات و آثار جمالية نلاحظها في ثلاثة مظاهر و هي : المعاشة الطبيعية، و المقاربة الاجتماعية، ثم المسيرة الحضارية .

أ - المعاشة الطبيعية :

كان للطبيعة تأثير كبير في نفسية الشاعر المهجري ، و الطبيعة الحيّة هي مصدر هام استلهم منه شعراء المهجر مواضيع الحياة، فعبروا من خلالها عن أفكارهم و آلامهم و نزعاتهم ، و في ذلك يقول "عيسى الناعوري" >> أدباء المهجر جميعهم من أخلص أبناء الطبيعة و عشاقها، فهم عميقو الإحساس بها عميقو الحب لها ، و الاتصال بها ، يرون في كل ما فيها أشياء حيّة ، تحب و تكره تسعد و تشقى، تفرح و تحزن ، و ترجو و تخيب ، و هم لذلك يـنـاجونها ويستلهمونها ، و يتمثلون بها ، و يبتونها آمال قلوبهم و آلامها ، و أشواق نفوسهم و حيرتها << ⁽¹⁾، و تعد الطبيعة من المواضيع أو الميادين الهامة التي حفلت بها الاتجاهات الرومانسية الحديثة ، والتي انحصرت تأثيرها في توجيه الشعراء و خاصة المهجريين إلى التجديد في طريقة التعبير و الثورة على القيود، و التشوق إلى الحرية و المساواة و الإخاء، و الانجذاب التام إلى الطبيعة، و وصف ذواتهم من خلالها و الافتتان بها، و التعبير عنها في صور و أساليب مختلفة ⁽²⁾، و بذلك استطاع المهجريون أن يستمدوا من عناصر الجمال الطبيعي عناصر جمالية فنية بديعة عن طريق التصوير والرميز و التكيف الدلالي ، فنقلوا هذا الجمال الفني إلى المتلقي بطرق و تقنيات مختلفة لإثارة و استفزاز حاسته الجمالية الذواقة ، مما يؤدي بالضرورة إلى ظهور ردود فعل و استجابات جمالية طارئة لدى المتلقي ستظهر

¹ - عيسى الناعوري : أدب المهجر : ص 98 .

² - ينظر : محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر : ص 03 .

في شكل معيشة طبيعية حقيقية للموقف بأبعاده النفسية و العاطفية ، فتتغير بها الأجواء و تتبدل بها الظروف عن الأجواء السابقة للموقف .

إنّ من أهم هذه المواقف و هذه الأجواء الجديدة التي ينتقل إليها متلقي الشعر المهجري هو جَوُّ الطبيعة الصاخب و الحافل بمظاهر كونية مادية ؛ من جبال و سهول، و أنهار، و بحار، و طيور، و نبات، ومظاهر مناخية ؛ من رياح و عواصف، و أمطار و غيرها ، و لقد اتخذ الشاعر المهجري من هذه المظاهر الطبيعية ثلاثة مواقف أساسية تمكن المتلقي من معيشة هذه الطبيعة وفق ثلاثة صور وهي :

1 - الطبيعة جزء لا يتجزأ من المتلقي :

فحديث الشاعر عن الطبيعة و عن مظاهرها بوصفها جزء لا يتجزأ من كيانه و نفسه يُمكن المتلقي من معيشة نفس الموقف و اعتبار الطبيعة جزء من ذاته في جو تختلط فيه الانفعالات، و منها أبيات لإيليا أبي ماضي بقصيدة "في القفر" ليقول مع الطبيعة⁽¹⁾ :

(الخفيف)

سَمِمتْ نَفْسي الحَيَاةَ مَعَ النَّاسِ وَ مَلتُ حَتَّى مِنَ الْأَحْبَابِ

(الخفيف)

ليقول مع الطبيعة :

وَلَيْكَ اللَّيْلُ رَاهِبِي وَ شُمُوعي الشَّـ # هُبْ وَ الْأَرْضُ كُلُّهَا مِخْرَابِي

وَ كِتَابِي الْفَضَاءُ أَقْرَأُ فِيهِ # سُورًا مَا قَرَأْتُهَا فِي كِتَابِ

وَ صَلَاتِي الَّذِي تَقُولُ السَّوَاقِي # وَ غِنَائِي صَوْتُ الصَّبَا فِي الْغَابِ

وَ كَوُوسِي الْأَوْرَاقُ أَلْقَتْ عَلَيْهَا الشَّـ # مَسُّ دُوبِ النَّضَارِ عِنْدَ الْغِيَابِ

و منه فإيليا أبو ماضي من أبرز الشعراء الذين أولعوا بالطبيعة و محاسنها و في ذلك يرى " عيسى الناعوري" أنّ في شعر أبي ماضي ميزة إذ >> يشعر قارئ دواوينه

¹ - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 123 .

بأنه يعيش في دنيا من الشمس و الزهر و بعطر الألمان < (1) ، و في موقف آخر
يتجه الشاعر مباشرة إلى المتلقي ليؤكد له هذا المعنى بقصيدة "الإله الثرثار" و التي
مطلعها : (2)

زَعَمَ المرءُ إِنَّمَا هُوَ رَبٌّ # كَمْ يَلُوكُ الكلامَ هَذَا الإلهُ

ليقول في الأخير :

أَنْتَ جُزْءٌ مِنَ الكَيَانِ وَ فِيهِ # كَثْرَاهُ ، كَنْبَتِهِ ، كَحَصَاهُ
كَالْوَرُودِ الَّتِي تَحُبُّ شَذَاهَا # وَ الْبَعُوضِ الَّتِي تَخَافُ أَذَاهُ
و هذا ميخائيل نعيمة يخاطب البحر و يستفسره متخذاً منه مرآة لنفسه و ذاته، إذ يقول
في مطلع قصيدة "يا بحر" : (3)

أَمَّا تَعِبْتَ ؟ عَجِجْ # كَرُّ فَرُّ فَكَّرُ ؟

ليقول أيضا :

فَكَأَنَّ مَا فِيكَ مِثْلِي # قَلْبَانِ : عَبْدٌ وَ حُرٌّ
وَقَفْتُ وَ اللَّيْلُ دَاجٍ # وَ الْبَحْرُ كَرٌّ وَ قَرٌّ
وَ عِنْدَمَا شَابَ لَيْلِي # وَ كَحَلِّ الْأَفَقِ فَجَرٌّ
سَمِعْتُ نَهْرًا يُغْنِي الْـ # كَوْنُ طِيٍّ وَ نَشْرٌ
فِي النَّاسِ خَيْرٌ وَ شَرٌّ # فِي الْبَحْرِ مَدٌّ وَ جَزْرٌ

2 - الطبيعة ملاذ و رفيق للمتلقي :

أمّا في هذا الموقف و هو الشائع و السائد في أغلب أشعار المهجريين ، فيتخذ
الشاعر من الطبيعة و من مظاهرها ملاذاً آمناً للتنفيس عن كربته و آلامه، و بذلك
يجذب المتلقي إلى التأمل في مظاهر هذا الملاذ و الافتتان به و تفضيله

1- عيسى الناعوري : أدب المهجر: ص 99 .

2 - المرجع السابق : ص 630 .

3 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 95 - 96 .

من أبرز هذه النماذج ما أورده نسيب عريضة في قصيدة "دعني و شأني" يقول
بمطلعها : (1)

دَعْنِي وَ شَأْنِي وَ هَلْ يَعْنِيكَ مِنْ شَأْنِي # حَدِيثُ هَمٍّ وَ آلامٍ وَ أَشْجَانٍ
ليقول محتفلاً بالطبيعة :

يَا قَلْبُ إِنْ تَكُ فِي عُسرٍ وَ مَضِيعَةٍ # فَنَحْنُ نَحْنُ عَلَى عَجْزٍ وَ إِمْكَانٍ
لَنَا غِنًى وَ عُروشٌ نُحْنُ نَمْلِكُهَا # وَ جَنَّةٌ وَ جَمَالٌ لَيْسَ بِالْفَانِي
وَ مَجْلِسٌ حَوْلَهُ تَزْهُو النُّجُومُ وَ لَا # نَحْتَاجُ فِيهِ إِلَى صَحْبٍ وَ نُدْمَانٍ
هُنَالِكَ الْكَوْنُ مُلْكِي وَ الزَّمَانُ يَدِي # وَ الْحُسْنُ وَ الْحُبُّ بِأَمْرِي وَ سُلْطَانِي
كما يهيم الشاعر بالغاب فيقول : (2)

أَصِيتَ يَا نَفْسُ ، فَاتَّبَعِينِي # فَلَيْسَ كَالْغَابِ مِنْ مَقَامٍ
يَا غَابُ ! جِئْنَاكَ لِلتَّعْرِي # أَنَا وَ رُوحِي ، وَ لَا حَرَامٍ
و لم يختلف القروي عن البقية في اتخاذ الطبيعة ملاذا لذاته و لامراته المفضلة، ففي
قصيدة "الربيع الأخير" يدعو "لمياء" إلى الفرار معه في أحضان الطبيعة قائلاً
في المطلع: (3)

لمياءُ هَذَا جَبِينُ الْفَجْرِ قَدْ سَفَرَا # وَ مَوْسِمُ الْحُبِّ عَنَّا مُزْمِعٌ سَفَرَا
ليطلب منها مرافقته إلى حياة الغاب :
هَيَّا إِلَى الْغَابِ إِنِّي قَدْ بَنَيْتُ لَنَا # مِنَ الرِّيحِ عِشًّا لِيَا عَطِرَا
إِذَا سَمِمْنَا ذُرَى أَفْنَانِهَا سُرَرَا # مُدَّتْ لَنَا الْأَرْضُ مِنْ أَعْشَائِهَا حُصْرَا
كما يؤكد جبران خليل جبران أثر الطبيعة على جسده و نفسيته الحزينة بقصيدة "الأمس"
مورداً هذا المعنى في بعض الأبيات، إذ يقول : (4)

(الرملة)

1 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 49- 50 .
2 - ينظر : عيسى الناعوري ، أدب المهجر، ص 100 .
3 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ' ص 185- 187 .
4 - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 348 .

كُنْتُ إِنْ هَبْتُ نُسَيْمَاتُ السَّحَرِ # أَتْلُو رَاقِصًا مِنْ مَرَحِي
و إِذَا مَا سَكَبَ الْغَيْمُ الْمَطَرُ # خَلَّاهُ الرَّاحَ فَأَمْلَأَ قَدَحِي
وَ إِذَا الْبَدْرُ عَلَى الْأَفْقِ طَهَرَ # وَ هِيَ قُرْبِي صَحْتُ "هَلَا يَسْتَحْي"
و يلخص إيليا أبو ماضي أثر الطبيعة في الإنسان و في نفسيته و اتخاذها الملجأ
الحصين و الصديق الأمين بقصيدة عنوانها "قصيدة الطبيعة" قائلا : (1) (مخلع البسيط)

رَوْضٌ إِذَا زُرْتَهُ كُنْبِيًّا # نَقَّسَ عَنْ قَلْبِكَ الْكُرُوبَا
يُعِيدُ قَلْبَ الْخَلِيِّ مُغْرًا # وَ يُنْسَى الْعَاشِقُ الْحَبِيْبَا

ليقول في الأخير :

أَرْضٌ إِذَا زَارَهَا غَرِيبٌ # أَصْبَحَ عَنْ أَرْضِهِ غَرِيبَا

3 - الطبيعة كيان مستقل عن المتلقي :

في هذا الموقف يقف الشاعر المهجري أمام كيان الطبيعة حائرا متأملا في خفاياه
و أسرارهِ تارة، و مبجلا و معجبا به تارة أخرى، وداعيا المتلقي إلى مشاركته هذه
الحيرة و هذه الدهشة و الافتتان ، و من أبرز نماذج هذه الصورة ما أورده نسيب
عريضة في إحدى رباعياته ، إذ يقول في الرباعية الأخيرة : (2) (مخلع البسيط)

لَوْ حَقَّقَ الْمَرءُ فِي الْبَرِيَا # لَشَامَ مَا لَا تَرَى الْعُيُونُ
مَا حَوْلَنَا عَالَمٌ خَفِيٌّ # تُدْرِكُهُ الرُّوحُ فِي السُّكُونِ
كَمْ مُبْصِرٍ لَا يَرَى وَأَعْمَى # يَرَى وَ يَدْرِي الَّذِي يَكُونُ
يَا وَيْحَ مَنْ لَا يَرَوْنَ شَيْئًا # إِلَّا إِذَا فَتَحُوا الْجُفُونُ

ويورد في قصيدة "البحر الحزين" صورا تجسدية للبحر في عنفوانه و حيويته ثائرا
على صخور الشواطئ، إذ يقول : (3) (البسيط)

مَرَرْتُ بِالْبَحْرِ وَ الْأَمْوَاجُ هَائِجَةٌ # تَعْلُو وَ تَزِيدُ فِي جَاشٍ مِنَ الْغَضَبِ

1 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 148 .

2 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 86 .

3 - المرجع نفسه : ص 174 .

تَلَاظِمَ الصَّخْرُ أَجْبَالًا فَيَقَابِلُهَا # مَكْسُورَةٌ فِي رَشَاشٍ شَرٌّ مُنْقَلَبٍ
فَقُلْتُ : يَا بَحْرُ : يَا صَخَابُ مَا فَعَلْتَ # هَذِي الصُّخُورُ تُعَادِيهَا بِلَا تَعَبٍ
في موقف آخر يقف **ميخائيل نعيمة** متحديا جبروت الطبيعة و سطوتها على البشر
بقصيدة "الطمأنينة" إذ يقول : ⁽¹⁾
(مجزوء الخفيف)

سَقَفُ بَيْتِي حَدِيدٌ # رُكْنُ بَيْتِي حَجَرٌ
فَاعْصِفِي يَا رِيَا حُ # وَ انْتَحِبْ يَا شَجَرُ
وَ اسْبَحِي يَا غُيُومُ # وَ اهْطَلِي بِالْمَطَرِ

ب - المقاربة الاجتماعية

لابد للفنان أن يكون على صلة دائمة بمجتمعه يقدم إليه ما يتساق مع حاجته
و أغراضه و غاياته سواء رضي عنه المجتمع، أو واجهه بصرامة >> و خضوع
الشاعر لمجتمعه حقيقة لمسها أكبر الشعراء بأنفسهم ، فعرفوا أنهم لا شيء بدون
مجتمع << ⁽²⁾، و هكذا تتعدد مواقف المجتمع من الأعمال الفنية، فيقبل منها ما
يتفاعل و رغباته، و يرفض أو يقصي منها ما يفصل بينه و بين الحياة اليومية ، و هذه
الرغبات في العادة مردها إلى المسائل الاقتصادية، و الأخلاقية، و كل السلوكيات
و المعاملات الاجتماعية المشتركة، و في هذه الحالة يأخذ العمل الفني قيمته
"من الخارج"، فتتحدد هذه القيمة بمدى مسابقتها لظروف الحياة ⁽³⁾ ، لهذا يرى معظم
دارسي الأدب المهجري أن شعراءه يشتركون كلهم في أن أدبهم و شعرهم يهدف
إلى >> خلق مجتمع إنساني أفضل، و أكثر إنسانية و تآلفا و محبة ، إلى خلق مجتمع
أقوى و أكثر حرية و رقيا ، وإذا كانوا قد اختلفوا في اتجاهاتهم << ⁽⁴⁾.

و مما لا ريب فيه أن الشاعر المهجري شاعر متمرد بطبعه على المجتمع و المحيط
رغم أن هذا الشاعر هو ثمرة هذا المجتمع ذاته ، و كان هذا المجتمع هو الذي أنضج

1 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 71 .

2 - عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 257 .

3 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 88 .

4 - عيسى الناعوري : أدب المهجر ، ص 204 .

هذه الثمرة >> و احتضن بذرتها طويلا في أعماقه ، فلا انفصام بين المجتمع و بين الفكر المتمرد عليه لأئته - أولا و أخيرا - ابن بيئته<< (1) ، و لذلك سعى المهجريون إلى إعطاء صورة تقريبية واضحة عن خلفيات و سلوكيات المجتمعات الأمريكية، برسم أو إقامة مقاربات حيّة تهدف إلى كشف هذه المجتمعات من الداخل و إليه قصد إصلاحه و تقويم اعوجاجه .

إننا نلمس و نحن نرصد هذه النماذج أو المقاربات الاجتماعية حرص الشاعر المهجري على تشخيص مواطن الزلل و النقص من داخل هذه المجتمعات، و عرضها أمام المتلقي المدرك / المنتمي لهذه المجتمعات أو الخارج عنها ، مما قد يحدث - لا محالة - استجابات نفسية و عاطفية تدعوه إلى اتخاذ موقف إزاء هذه السلوكيات أو الاكتفاء بالانفعالات الذاتية، و هي قيم جمالية ذات تأثير بارز على شخصية المتلقي .

إنّ أهم المواضيع التي طرقها المهجريون في المجال الاجتماعي عرض بعض السلوكيات و التصرفات الاجتماعية السلبية في هذا الوسط الجديد و بين أفرادها و منها ظاهرة الصراع الطبقي و الظلم الاجتماعي بين فئات هذا الوسط، و أبرز نماذجها ما أورده القروي في قصيدة "العمال" قائلا : (2)

مَضَى عَصْرُ النَّخَاسَةِ مِنْ زَمَانٍ # وَ لَاحَ عَلَى الْبَرِيَّةِ غَيْرُ شَمْسِهِ

زَمَانٌ كَانَ فِيهِ الْعَبْدُ يَشْقَى # لِيُسَعِدَ قَلْبَ سَيِّدِهِ بِنَحْسِهِ

ليقول أيضا : فَمَا بَالُ الْغَنِيِّ يُعِيدُ عَهْدًا # طَوَاهُ الْمُصْلِحُونَ بِقَاعِ رَمْسِهِ

إِذَا مَا الْجَائِعُ اسْتَعْصَاهُ فَلِسًا # يُحَوِّلُهُ عَلَى الْمَوْلَى بِفَلْسِهِ

و منه نلاحظ سعي الشاعر إلى مقت هذا الصراع الطبقي بين الأغنياء و الفقراء و تفشي ظلم العبودية و الإهانة في هذا المجتمع رغم أنّ العبودية قد ولت و مضت . في الظلم و العبودية و الاستبداد الاجتماعي يتناول إيليا أبو ماضي حال الفقير المعدم

1 - أنس داود : التجديد في شعر المهجر ، ص 254 .

2 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 277 .

في وسط أغنياء متجبرين، و يخصص لذلك قصيدة كاملة بعنوان "الفقير"، إذ يقول
في مطلعها : (1)

هَمُّ أَلَمٍ بِهِ مَعَ الظُّلَمَاءِ # فَنَأَى بِمَقَاتِلِهِ عَنِ الْإِغْفَاءِ
نَفْسٌ أَقَامَ الْحُزْنَ بَيْنَ ضُلُوعِهِ # وَ الْحُزْنَ نَارٌ غَيْرَ ذَاتِ ضِيَاءِ

ليقول داعيا إلى ترك هذا الظلم من قبل الأغنياء:

قُلْ لِلْغَنِيِّ الْمُسْتَعِزِّ بِمَالِهِ # مَهْلًا لَقَدْ أَسْرَفْتَ فِي الْخِيَلِ
جُبِلَ الْفَقِيرُ أَخُوكَ مِنْ طِينٍ وَ مِنْ # مَاءٍ ، وَ مِنْ طِينٍ جُبِلَتْ وَ مَاءِ
فَمِنْ الْقِسَاوَةِ أَنْ تَكُونَ مُنْعَمًا # وَ يَكُونَ رَهْنًا مَصَائِبٍ وَ بَلَاءِ

كما يورد قصيدة مماثلة يقابل فيها بين بذخ و جاه الأغنياء، و ذل و بؤس الفقراء، إذ
يقول منها : (2)

كُلُوا وَ اشْرَبُوا أَيُّهَا الْأَغْنِيَاءُ # وَ إِنْ مَلَأَ السُّكَّكَ الْجَائِعُونَ
وَ لَا تَلْبَسُوا الْخَزَّ إِلَّا جَدِيدًا # وَ إِنْ لَبَسَ الْخَرَقَ الْبَائِسُونَ

و لخص إلياس فرحات هذا الظلم الاجتماعي بانعدام مبدأ العدالة الاجتماعية الذي
تتشدد به هذه المجتمعات، و لا تطبقه، فيقول : (3)

مَعْنَى الْعَدَالَةِ رُوحٌ طَارَ مُبْتَعِدًا # وَ اللَّفْظُ جِسْمٌ طَوَاهُ النَّاسِ فِي الْكُتُبِ
يَشْكُو الضَّعِيفُ الْقَوِيَّ الْمُسْتَبَدَّ وَ إِنْ # يَقْوَا اسْتَبَدَّ وَ مَا فِي الْأَمْرِ مِنْ عَجَبٍ

و كأنّ الظلم طبيعة متجذرة في الإنسان الحاضر متى ظهر المال، و الجاه، و السلطة.
التفت شعراء المهجر إلى ظواهر اجتماعية وسلوكيات إنسانية أخرى، و منها الغدر
و الخيانة السائدين في المحيط الجديد، و كأنّها شيمة من شيم النباهة و الفطنة
و في ذلك يحذر القروي قائلاً : (4)

(الطويل)

¹ - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 88 - 89 .

² - المرجع السابق ، ص 617 .

³ - ينظر: أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، ص 272 .

⁴ - الشاعر القروي ، الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 153 .

لَأْمُرُ يُلَاقِيكَ الْفَرَنْجِي بِأَسْمًا # فَرْدٌ حَذَرًا مَا زَادَ ذَنْبٌ تَوَدَّدَا

تَرَاهُ صَاحِبَ الْوُدِّ وَهُوَ سَقِيمُهُ # كَمَا تَكْسِبُ الْحُمَى الْخُدُودَ تَوَرَّدَا

لم يغفل بعض الشعراء عن الظواهر الاجتماعية السلبية التي اكتسبها المهاجر الشرقي وخاصة من الشباب بتأثير الحضارة الغربية الأمريكية ، وفي ذلك يورد إلياس فرحات أبياتاً في النعمة على الشباب المقلد للغرب ، فيقول : (1) (الرمل)

يَنْشَأُ الْفَتَيَانُ مِثْلَ الْهَوَى # أَعْبَدَا ، وَ الْغَيْدُ لِلزِّيِّ إِمَاءُ (*)

قُلْ لَهُمْ مَاتَ دُؤُوكُمْ كُلُّهُمْ # وَ ادْعُهُمْ لِلرَّقْصِ تَدْعُ السَّمْعَاءُ

ليقول أيضا : مَا يَرْجِي عَاقِلٌ مُقْتَكِرٌ # مِنْ رَجَالٍ ذُلُّهُمْ ذُلُّ نِسَاءِ

كما يقول في ظاهرة انتشار المراقص الليلية : (2) (البسيط)

لِلْغَرْبِ فِي الشَّرْقِ عَادَاتٌ مُقَدِّمَةٌ # كَانَتْ وَ مَا بَرَحَتْ أَوْلَى بِتَأْخِيرِ

قُولُوا لِكُلِّ أَبٍ فِي الشَّرْقِ مُحْتَرِمٌ # إِنَّ الْمَرَاقِصَ أَبْوَابُ الْمَوَآخِيرِ (*)

أمّا في التعبير عن التكبر و الجشع المادي المسيطر على المجتمعات الغربية، فقد أورد إيليا أبو ماضي في قصيدة "الطين" الرمزية أبيات يطرح فيها بهذا المعنى الذي انتشر كثيرا بخاصة التكبر، إذ يقول : (3) (الخفيف)

يَا أَخِي لَا تَمِلْ بِوَجْهِكَ عَنِّي # مَا أَنَا فَحْمَةٌ وَ لَا أَنْتَ فَرْقَدٌ

ليقول : أَنْتَ مِثْلِي ، مِنْ الثَّرَى وَ إِلَيْهِ # فَلَمَّاذَا يَا صَاحِبِي التَّيَهُ وَالصَّدْ

كُنْتَ طِفْلاً إِذْ كُنْتُ طِفْلاً وَتَغْدُو # حِينَ أَغْدُو شَيْخًا كَبِيرًا أَدْرُرُ

و في معنى الجشع يورد فرحات قوله : (4) (البسيط)

الذُّبُ يَتْرُكُ شَيْئًا مِنْ فَرِيسَتِهِ # لِلجَائِعِينَ مِنَ الدُّؤْبَانِ إِنَّ شَبَعَا

1 - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ص 171 .

(*) : أعبدا : بمعنى عبيدا : و قد جدد في الصيغة لقيد الوزن .

2 - المرجع السابق : ص 177 .

(*) : المواخير : بيوت الدعارة .

3 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 260 - 261 .

4 - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ، ص 169 .

وَالْمَرْءُ وَهُوَ يُدَاوِي الْبَطْنَ مِنْ بَشَمٍ # يَسْعَى لِيَسْلَبَ طَاوِي الْبَطْنَ مَا جَمَعَا
فهذه النماذج و الصور الحيّة من الشعر المهجري هي ومضات اجتماعية درامية
للمجتمع الغربي، و حياة هذا الشاعر في برائتها ، و من خلالها يتضح نضج الشاعر
المهجري، و سعيه إلى مقاومتها، و من ثمة إشراك المتلقي في احتضان هذه المواقف
و تبني هذه الرؤى الاجتماعية الفاحصة .

ج - المسيرة الحضارية :

برغم النظرة السوداوية القاتمة التي نقلها المهجريون عن سلوكيات، و أعراف
المجتمع الغربي من ظلم و صراعات، و نزوع إلى الميول الذاتية إلا أنهم لم يغفلوا
الجانب الإيجابي في هذه المجتمعات ، وهو جانب تتجسد فيه المعاني الحضارية
و الإنسانية الراقية من حرية، و مساواة، و اجتهاد، و ترفع، و وعي، و تضامن رغم
الفروقات الدينية، و الاجتماعية، و العرقية ، و التنافس الحر و الشريف ، و هي مبادئ
قامت عليها ثورات عديدة في أوروبا و أمريكا ، و من خلالها سعى هؤلاء
الغربيون إلى تكريسها في حياتهم اليومية قدر المستطاع ، و هي أجواء لم يجدها، و لم
يألفها المهجريون في بلدانهم الأصلية، تلك الأجواء التي ميزها الضغط
الاقتصادي، و الصراع الاجتماعي، و تسلط الملوك و السلاطين على الرعية، و كذا
الفتن الطائفية التي تشتعل بين الفنية و الأخرى، و هذا ما أوقع المهجريين في أزمة
و حيرة من أنفسهم >> فمن ناحية كان يعجبهم عددا كبيرا من القيم الروحية
في الغرب، و كانوا يرفضون قيمه الأخرى، أو كانت تلك القيم الثانية تؤدي بهم
إلى الحيرة الشديدة بسبب هويتهم المختلفة إلى حد ما << ⁽¹⁾، و مع ذلك كله لم يُخفِ
المهجريون تأثرهم بالحضارة الأمريكية، و منجزاتها العلمية، و الأدبية، و الفنية رغم

¹ - أسعد دورا كوفيتش : نظرية الإبداع المهرجية , ص 38 .

سيطرة الروح الشرقية، و ملامحها النفسية على شخصياتهم >> و كأنّ الغرب و ما أفاد أصحابه منه ، ليس إلا ظلالاً حقيقية بحيث إذا نحينا هذه الظلال فيه برزت لنا منه الملامح الشرقية بروزا بيّنا << (1).

لقد سائر شعر المهجريين المبادئ الاجتماعية، و السياسية، و الدينية، و التي دعت إليها و قامت عليها الحضارة الغربية، و بذلك أثبت هؤلاء الشعراء تعلقهم بالآخر وبمثله السامية، و من أهمها مبدأ المساواة بين الرجل و المرأة ، و هي ميزة مفتقدة في المجتمعات الشرقية ، و في ذلك يورد إيليا أبو ماضي قصيدة "الرجل و المرأة" لينتقد فيها عقلية الرجل الشرقي إزاء المرأة موحياً بالحقوق التي تتمتع بها المرأة الغربية، إذ يقول : (2)

(البسيط)

إلى مَ تُحَقِّقْ الغَادَاتُ بَيْنَكُمْ # وَ هُنَّ فِي الكونِ أَرْقى مِنْكُمْ رُتَبًا
كُنَّ لَكُمْ سَبَبًا فِي كُلِّ مَكْرَمَةٍ # وَ كُنْتُمْ فِي شَقَاءِ الْمَرَأَةِ السَّبَبَا
زَعَمْتُمْ أَنَّهُنَّ خَامِلَاتُ نُهَى # وَ لَوْ أَرَدْنَ لَصَيَّرْنَ الثَّرَى ذَهَبَا
و فيه نلمس غيرة أبي ماضي على المرأة الشرقية و رثاءه لحالها المتردي داعياً المتلقي إلى المشاركة الوجدانية، و تبني فكرة المساواة بينها و بين الرجل ، كما هو سائد في المجتمعات الغربية .

أمّا في مبدأ الإخاء و المساواة بين الناس، فقد أولع شعراء المهجر بالمساواة في الحقوق و الواجبات عند الغربيين رغم اختلاف العقائد و الأعراف، و في ذلك يورد فرحات بعض الأبيات قائلاً : (3)

(البسيط)

فِيمَ التَّقَاطُعِ وَ الْأَوْطَانِ تَجْمَعُنَا # فَمُ نَغْسِلِ الْقَلْبَ مِمَّا فِيهِ مِنْ وَضَرٍ
مَا دُمْتَ مُحْتَرَمًا حَقِّي فَأَنْتَ أَخِي # أَمَنْتُ بِاللَّهِ أَوْ أَمَنْتَ بِالْحَجَرِ

1 - محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر ، ص 04 .

2 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 140 .

3 - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ص 172 .

و بهذا الصدد يؤكد نسيب عريضة بقصيدة "يا أخي يا أخي" مبدأ المساواة و الإخاء بين الناس للتصدي أمام المصاعب و الأهوال قائلاً :⁽¹⁾ (الخفيف)

يَا أَخِي يَا رَفِيقَ عَزَمِي وَ ضُعْفِي # سِرٌّ وَ كَابِدٌ إِنَّ الشُّجَاعَ الْمُكَابِدُ
فَإِذَا مَا عَيِيَتْ تُسْنَدُ ضُعْفِي # وَ أَنَا بَعْدَ ذَا لَضُعْفِكَ سَانِدُ
أَمَّا في ذم الحروب و الصراعات، و الدعوة إلى السلم و السلام و الأمان، فقد أورد
إيليا أبو ماضي قصيدة "متى يذكر الوطن..." رباعية يستذكر بها آلام الحروب
و آثارها على الشعوب قائلاً :⁽²⁾ (المتقارب)

ذَكَرْتُ الْحُرُوبَ وَ وَيْلَاتِهَا # وَ مَا صَنَعَ السَّيْفُ وَ الْمِدْفَعُ
وَ كَيْفَ تَجُورُ عَلَى ذَاتِهَا # شُعُوبٌ لَهَا الرُّتْبَةُ الْأَرْفَعُ
وَ تَخْضِبُ بِالدَّمِ رَايَاتِهَا # وَ كَانَتْ تُدْمُ الَّذِي تَصْنَعُ
و من المواضيع الهامة التي طرقها المهجريون وسعوا إلى ترسيخها في أذهان الناس
و خاصة من الشرقيين موضوع طلب العلم و مساهمة الحضارة في بناء منابره
و أروقته، و في ذلك يورد القروي في نتفة "خذ العلم"، إذ يقول :⁽³⁾ (الطويل)

خُذِ الْعِلْمَ يَا ابْنِي مِنْ حَكِيمٍ وَ جَاهِلٍ # فَقَدْ يَسْتَفِيدُ الْفَيْلُسُوفُ مِنَ الْغُرِّ
وَ إِنَّ نَفِيسَ الدُّرِّ مَا ضَاعَ قَدَرُهُ # إِذَا كَانَ فِي كَفْيٍّ وَضِيعٌ بِلَا قَدَرٍ
بذلك يدعو القروي إلى الجمع بين صفة التواضع و طلب العلم، و ضرورة الاستفادة
منه، و المحافظة عليه ، و في موقف آخر يدعو العرب و المسلمين إلى الإقتداء
بالغرب في بناء الجامعات العلمية كما يبنون الجوامع للصلاة، إذ يقول :⁽⁴⁾ (الكامل)

يَا مُسْلِمُونَ نَصِيحَةٌ مِنْ مُخْلِصٍ # يَتْلُو مَحَامِدَكُمْ بِكُلِّ حَدِيثٍ
رَأَيْي بِجَامِعِكُمْ كَرَأْيِي نَبِيِّكُمْ # كَمْ آيَةٍ مِنْهُ لَكُمْ وَ حَدِيثٍ

1 - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 111 .

2 - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 227 .

3 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 221 .

4 - المرجع نفسه : ص 119 .

(*) : أي : إذا بنيتم معه جامعة علمية

لَا خَيْرَ فِيهِ لِمُسْلِمٍ إِلَّا إِذَا # أَلْحَقْنَاهُ عَلَامَةَ التَّائِيثِ (*)

و العلم وحده لا يكفي لإحقاق الحق و العدالة ما لم تسانده القوة المادية و في هذا المعنى يورد إلياس قنصل هذا الأساس الذي تقوم عليه حضارة الغرب، فيقول : (1)

كَنْ قَوِيًّا لِتَجْعَلَ الْحَقَّ فَرَضًا # يَتَوَلَّى يَقْسُطُهُ الْأَحْكَامَا (الخفيف)

ظَالِمٌ يَفْتَحُ النَّوَاطِرَ خَيْرٌ # مِنْ رَحِيمٍ يُغَيِّثُ مَنْ يَتَعَامَى

إلى أن يقول : أَسْخَفُ النَّاسِ نَاعِمٌ بِخُمُولٍ # يَتَمَنَّى مِنَ الْقَوِيِّ احْتِرَامًا

أما في مجال المعتقدات الدينية الراسخة في المجتمعات الغربية ، فقد آمن المهجريون بحرية الأديان، و هو مبدأ حضاري غربي ، و لعل المهجريين هم أهم فئة من رجال الفكر الغربي الحديث الذين آمنوا بمعاني التسامح الديني، و التسامي عن الفروقات الدينية و نبذ روح التعصب، و احترام الأديان >> و لعلها الميزة التي جعلت الأدب المهجري يظفر بما ناله إلى اليوم من التقدير و الإعجاب ، ويحتل مكانته البارزة في تاريخ الأدب العربي الحديث << (2)، و في هذا المعنى العقائدي يقول جبران : (3)

(البسيط)

و الدينُ في النَّاسِ حَقْلٌ لَيْسَ يَزْرَعُهُ # غَيْرُ الْأَلَى لَهُمُوا فِي زَرْعِهِ وَطَرُ

مِنْ أَمَلٍ بِنَعِيمِ الْخُلْدِ مُبْتَشِّرَ # وَ مِنْ جَهْلٍ يَخَافُ النَّارَ تَسْتَعِرُّ

قَالِقَوْمٌ لَوْ لَا عِقَابُ الْبَعَثِ مَا عَبَدُوا # رَبًّا وَلَوْ لَا الثَّوَابُ الْمُرْتَجَى كَفَرُوا

كما دعا إلياس فرحات إلى حرية ممارسة الشعائر الدينية؛ لأنها تمنع الناس من الوقوع في الظلم، ليقول : (4)

(الكامل)

دَعِ آلَ عِيسَى يَسْجُدُونَ لِرَبِّهِمْ # عِيسَى وَ آلُ مُحَمَّدٍ لِمُحَمَّدٍ

1 - عيسى الناعوري : أدب المهجر ، ص 214 .

2 - المرجع السابق : ص 115 .

3 - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 200 .

4 - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ، ص 172 .

فَيُوحِدُونَ وَ يُشْرِكُونَ جَهَالَةً # وَ الْمَوْتُ يَخْلُطُ مُشْرِكًا بِمُوحِدٍ

أَنَا لَا أَصَدِّقُ أَنَّ لِصَا مُؤْمِنًا # أَذْنَى لِرَيْكَ مِنْ شَرِيفٍ مُلْحِدٍ

في المجال السياسي ركز شعراء المهجر على الوعي السياسي الحضاري، و ضرورة تقليد الغرب في سلوكياتهم مع الساسة والقادة، وترك عادات الشعوب الشرقية و العربية في تقديس ملوكها و قادتها ، و في هذا الصدد يورد القروي نكتة بعنوان "تقبلون" يسخط فيها على تصرف بعض الوُصوليين إلى السلطة، إذ يقول : (1) (البسيط)

تُقْبَلُونَ يَدَ الطَّاغِي مُقَاخَرَةً # كَأَنَّكُمْ قَدْ بَلَغْتُمْ ذُرْوَةَ الشَّرَفِ

إِنَّ الذَّلِيلَ يَعُدُّ الصَّفْعَ تَجَشُّمَةً # وَ الضَّرْبَ بِالتَّلْعَلِ تَرْبِيئًا عَلَى الْكَتِفِ

أما رشيد أيوب ، فيورد بقصيدة "مرور الزمان" سلوكا حضاريا يعبر به عن وعيه السياسي الراقي إزاء القادة و الأمراء في مقابل طائفة من الفضوليين الذين لا يجدون إلا التهليل و التمجيد، إذ يقول : (2) (المتقارب)

لَمَآذَا الضَّجِيجُ ؟ وَ مَا الْخَبْرُ ؟ # فَقَالُوا : قَرِيبًا يَمُرُّ الْأَمِيرُ

فَلَمَّا رَأَيْتُ جَمِيعَ الْبَشَرِ # يَضْجُونَ جَهْلًا لِأَمْرٍ حَقِيرٍ

وَقَفْتُ بَعِيدًا بَعَيْنِ الْفِكْرِ # أَرَأَيْتُ وَحْدِي مُرُورَ الزَّمَانِ

و بذلك لم يترك الشعراء المهجريون مجالا حضاريا إلا وطرقوه أملين في مجتمعاتهم الإصغاء و الاقتداء بغيرهم من مجتمعات الغرب الحضارية، وبذلك أيضا يكونون قد أسهموا بأشعارهم و أفكارهم في إصلاح هذه المجتمعات، و تربيتها على الذوق السليم و السلوك السوي، و إمتاعهم بالخبرات الجمالية الشخصية و البيئية قصد بناء ذهنية متميزة في المتلقي يكتمل فيها الجمال الطبيعي بالجمال الفني في وحدة و تناسق، كما أسهموا في تحقيق ثورة تجديدية فنية >> في الشعر العربي بجميع البلاد العربي بجميع البلاد العربيّة، قادت جيلا، بل أجيالا كاملة من أبناء الشرق العربي، فمضوا

1 - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 301 .

2 - ينظر : أنس داود، التجديد في شعر المهجر ، ص 197 .

وراءها بخطى ثابتة، لا يلوون على شيء حتى استقرت أوضاع هذا التجديد ومظاهره في شعرنا الحديث، وأصبح ما عداها تقليداً سخيلاً < (1).

نتائج وفوائد

و من خلال تحليل و مناقشة آثار التفضيل الجمالي البيئية على المتلقي نخلص إلى بعض النتائج، و أهمها :

- يُعدُّ المبدع / الفنان عامل أساس في ترجمة جمال البيئة الطبيعية إلى جماليات فنية، فيحول السنن الطبيعية والاجتماعية، و الحضارية إلى سنن فنية و علاقات جدلية نصية تحكم عالم النص الداخلي لذلك اهتم الأوروبيون بالجماليات البيئية في الفن و الإبداع .

- إنَّ شعور المتلقي بالمتعة والجمال في تقبل البيئة في النصوص الإبداعية لهو دليل على تمكن المبدع من ترجمة جماليات العالم الطبيعي إلى قيم جمالية فعّالة تحدث في المتلقي هذا التأثير النفسي والمهاري، فتمكنه من تغيير بعض مفاهيمه و بعض سلوكياته .

- إنَّ من أهم مظاهر و آثار الاستجابات الجمالية البيئية في شخص المتلقي حصول ما يسمى بالمعيشة الطبيعية، و هي حالة من المتعة الجمالية يحتضن فيها المتلقي المشهد

¹ - محمد مصطفى هواره: التجديد في شعر المهجر 'دار الفكر العربي'، ط 1، دمشق، 1957 م، سوريا'ص 194

الطبيعي بكل حيثياته و معالمة بفعل النص المطروح أمامه، فانتقال المتلقي/المتقبل إلى أجواء غير الأجواء الحقيقية التي تحتضنه وفق ثلاثة مواقف أو صور يحيا في كنفها : و منها أن تكون الطبيعة جزء لا يتجزأ من المتلقي/المتقبل، و هو حالة اندماج كلي بالمشهد البيئي الطبيعي، فتتشابك الأحاسيس و المشاعر مع المعالم الطبيعية وتعمل هذه المعالم الأخرى على إزاحة المعالم العضوية و النفسية للمتلقي/المتقبل وأشهر المبدعين البارزين في هذا المجال : إيليا أبو ماضي ، وجبران خليل جبران وثانيها أن تكون الطبيعة ملاذاً أميناً للمتلقي/المتقبل، وهو الموقف الشائع والسائد في معظم أشعار الطبيعة بالشعر المهجري، وأبرز رواد هذا المشهد من المبدعين نسيب عريضة، وإيليا أبو ماضي، وجبران خليل جبران .

أمّا الموقف الثالث والأخير، فهو وقوف الطبيعة ككيان مستقل عن المتلقي/المتقبل و فيه تُجسد الطبيعة في شكل صور مادية مؤثرة في المتلقي الأول(المبدع) والمتلقي الثاني (المتلقي/المتقبل) ومن أبرز رواد المشهد طائفة من الشعراء : عريضة، و نعيمة - من أبرز الاستجابات الجمالية البيئية كذلك حدوث مقاربات اجتماعية متفحصة للواقع الاجتماعي و الإنساني في محيط المبدع ، فينتقل بصورة واضحة و مباشرة على المتلقي/المتقبل الذي يضطلع بمعالم و خبرات اجتماعية وافية عن مجتمع المبدع، و ربما عن مجتمعه، و ما يميز هذه المقاربات هو غلبة الطابع النقدي اللاذع لمظاهر اجتماعية سائدة في المجتمع العربي قصد إصلاحه من الداخل عن طريق كشف و تشخيص مختلف أمراضه، و وصف الحلول الناجعة، و بذلك يكون هذا المبدع قد نقل صوراً حيّة عن خفايا البيئة الاجتماعية، و أمراضها إلى المتلقي/المتقبل للمشاركة في إيجاد الحلول أو اتخاذ المواقف المختلفة ، و بذلك تحدث الاستجابة إلى تبني هذه المهمة الجليّة ، و من أبرز هذه المظالم أو الأمراض الاجتماعية: الظلم

و التسلط الاجتماعي ، و صراع الطبقات ، وضياع العدالة الاجتماعية، وانتشار السلوكيات الاجتماعية السلبية ، أمّا أبرز رواد هذا المجال : الشاعر القروي، و إيليا أبو ماضي ، وإلياس فرحات .

-و في الأخير تأتي تجربة المسيرة الحضارية التي تترجم بإبراز المبدع لبعض المبادئ السامية في المجتمع الغربي،و سعيه لنقلها في صورة رسالة حضارية إلى المتلقي/المتقبل،و العمل على تكريمها في مجتمعه، أو في مجتمعات أخرى و يعزى تأثير المبدع بهذه المبادئ إلى فقدانها تماما في مجتمعاته الأصلية (الشرقية) مما ساهم في تأخرها الحضاري في أشكاله الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية والدينية،والعلمية ومن أهم المبادئ التي أشاد بها المبدع في نصوصه: فكرة المساواة بين المرأة والرجل والتضامن الإنساني والسلم وطلب العلم، و الاجتهاد في العمل،وامتلاك القوة المادية العلمية، ونبذ التعصب الديني والفرقة العرقية، والوعي السياسي والحضاري بفكرة السلطة بين التشريف والتكليف، ومن أهم رواد هذا المجال طائفة كبيرة من شعراء المهجر و أبرزهم: إيليا أبو ماضي، وإلياس فرحات، ونسيب عريضة ، والقروي.

خاتمة

لقد سعينا و من خلال هذا المنهج الأسلوبى إلى إجراء مقارنة موضوعية للشعر المهجرى الحديث من خلال أبرز التيارات الأسلوبية , وإجراءاتها النافذة فى الساحة النقدية ، وهذا قصد رصد وتحليل مختلف التشكيلات فى لغة هذا الشعر وبذلك نكون قد كشفنا عن الجانب الفنى الإبداعى الكامن فيه، ثم التطرق فى آخر فصل إلى التأثيرات الجمالية الحاصلة على مستوى المتلقى ، ولقد ساهمت الفصول الثلاثة الأولى فى تتبع البناء الفنى للظاهرة المهجرية من خلال عرض مختلف الأنساق اللغوية ذات الأبعاد النفسية الفردية، والتعبيرية الجماعية، والأنساق الصوتية الإيقاعية، و الدلالية ، والتصويرية، ثم الرمزية، كما ساهم الفصل الأخير فى تناول البناء الجمالى الحاصل من خلال ثلاثة أقطاب هي: قطب المبدع، وقطب النص ثم قطب المتلقى لتحقيق التواصل الجمالى القائم على وصف ظاهرة التفضيل الجمالى بتحديد مصادره، وآثاره فى المتلقى .

هكذا وبعد معاشتنا للشعر المهجري الحديث، وحياة مبدعيه الشخصية والفنية ترسخت في أذهاننا بعض القناعات حول طبيعته وأبعاده المختلفة في شكل نتائج وأهمها:

— ارتباط الشعر المهجري — عموماً — بنفسية الشاعر ارتباطاً وثيقاً، ومن خلاله عبّر ذلك المهاجر عن مواقف إنسانية، واجتماعية، وفكرية، وحضارية في صور أنيقة بعيدة عن التطرف الفكري، أو العرقي، أو الديني، بل أبدى هذا المهاجر الليونة في أحكامه، وحسن التكيف مع الأجواء الجديدة، مما جعله رجلاً عالمياً بامتياز.

— أضفى جُلّ الشعراء المهجريين على أشعارهم معانٍ روحية سامية، تؤمن بوحدة الوجود والمصير المشترك، فدعوا إلى المثل العليا، ونبذ الصراعات والفروق الإنسانية، والنزاعات بمختلف أشكالها.

— نزع شعراء المهجر في منظوماتهم إلى التجديد والإبداع في جميع مستويات اللغة الشعرية، ولم ينفوا تشبثهم بالموروث الأدبي الشرقي، وافتتانهم بلغة الضاد.

— تجسدت في الشعر المهجري تأثيرات فكرية، وأدبية، وفلسفية قديمة وحديثة ولم يخل من النزعات الصوفية الشرقية، ولا من التأملات الفلسفية القديمة، ولا حتى من تأثير الحركات الأدبية الحديثة في أوروبا وأمريكا، وخاصة الرومانسية والواقعية.

— تأثر جُلّ الشعراء المسيحيين بالدين الإسلامي، وشخصية الرسول الكريم (ص) ومنهم: إلياس فرحات، و إلياس قنصل، والقروي، وجورج صيدح، كما تأثروا بلغة القرآن الكريم وأساليبه، إلى حدّ أنّ بعضهم اعتنق للدين الإسلامي، ومنهم: إلياس طعمه؛ وهو شاعر مهجري من البرازيل.

أمّا أهم القناعات التي ترسخت لنا من خلال ولوج المنهج الأسلوبي فهي:

— لاشك في موضوعية المنهج الأسلوبي، و براعته في كشف، ورصد البناءات

الفنية و الجمالية في النص الشعري الإبداعي، لما يمتاز به من رحابة ومرونة

وقدرة على مقارنة النص الأدبي في أي ظرف، و أي مستوٍ كان عليه.

— في المقاربة الأسلوبية تتجسد معالم الشعرية المنشودة من خلال مبدأ الشمولية

والدقة العلمية، وهي قناعة لم يخفها بعض النقاد الغربيين أمثال : تودورف, كوهين.

— لا جدوى من التشكيك في شرعية الأسلوبية، وانبعاثها كعلم حديث، وفَعَال

في تناول النصوص الأدبية من جميع مستوياتها اللغوية ، وفي سياقاتها الخارجية

الذاتية، والتاريخية، والاجتماعية، والفكرية.

— تستمد الأسلوبية إجراءاتها، وآلياتها النقدية لا من خلال التتظير أو التقييد المسبق،

بل من خلال التطبيقات العملية في ميادين النص المختلفة .

— إنّ تفكير بعض النقاد العرب في تأسيس أسلوبية عربية هو هدف نبيل ومرغوب

فبرغم الجذور الغربية للمنهج الأسلوبي، فإنّ طائفة واسعة من الباحثين العرب

استطاعت أن تثبت جدوى المنهج في احتواء النصوص العربية بهذا نضم صوتنا إلى

صوت الدكتور " صلاح فضل " في محاولة ترسيم أسلوبية عربية حديثة .

وبعد هذه الملاحظات العامة حول الشعر المهجري، وطبيعة المنهج الأسلوبي، نخلص

إلى أهم النتائج المتوصل إليها من خلال التشكيل الأسلوبي بالمدونة في نقاط، وهي:

— في التشكيلات الأسلوبية ذات الأبعاد الذاتية والوجدانية (التكوينية)، نسجل بروز

بعض السمات اللغوية، التي تعبر عن نزعات إنسانية فردية (صوفية، تأملية، ذاتية)

في الأنا المهجرية، أو عن عواطف وجدانية مختلفة (الحنين، الحبّ، السخط، الشفقة)

وهي سمات شكلية و مضمونية .

— في التشكيلات الأسلوبية التعبيرية، نسجل نزوع الشاعر المهجري إلى القوالب التعبيرية القديمة بالمحافظة على الشكل، والقالب القديم ، وترديد الأغراض الشعرية كما نسجل اقتحامه للقوالب التعبيرية التجديدية التي أبدعها الأندلسيون شكلاً ومضموناً.

— في التشكيلات الأسلوبية الإيقاعية، نسجل تنويع الشاعر المهجري بين الإيقاعات والضوابط الصوتية القديمة (العروض والقوافي)، واتجاهه إلى التجديد في هذه الضوابط، بالتنويع في الأبحر والقوافي داخل القصيدة الواحدة، وإكثارهم من الجوازات الشعرية، وكذا ترديد بعض الأوزان المستحدثة عند الأندلسيين.

— أما في التشكيلات الأسلوبية النظامية، فلم يخترق الشاعر المهجري نظام التركيب اللغوي للعربية، إلا في بعض المواقف البلاغية ؛ كالإكثار من الحذف والتكرار، أو بعض المواقف التجديدية ؛ كالجوء إلى صيغ صرفية مُستحدثة أو المزج بين اللغة الفصيحة وبعض اللغات العامية، أو الخاصة في تركيب واحد، وما يميز التركيب المهجري الشعري هو النزوع إلى توظيف التراكيب المتداولة والمستحدثة، وتنظيمها في القصيدة بالاعتماد على أساليب التكرار، والترديد والتماثل، والتقابل بين الأبيات في مختلف الاتجاهات.

— وفي التشكيلات الأسلوبية المضمونية، لجأ الشاعر إلى توظيف وحدات لغوية ذات أبعاد مرجعية واقعية، وأخرى ذاتية شخصية قاطع فيها بين دلالاتها الجزئية والكلية فحوّل القصيدة إلى مجموعة مجالات دلالية مختلفة، كشفت بدورها عن علاقات دلالية بارزة أهمها: التضاد، الترادف، التدرج، التداخل، التناظر.

— وفي التشكيلات الأسلوبية التصويرية والرمزية، أغنى المهجريون أشعارهم مختلف وسائل التصوير التقريرية (التشبيه، الكناية) والحسي (الاستعارة)، وهي عوامل ساعدت على بروز بعض الأغراض التصويرية الحديثة (التغريب، الغموض التكثيف)، أما في التشكيلات الرمزية، فقد اتكأ المهجريون على الكناية والاستعارة التمثيلية، فانقلوا من الرمز الجزئي في حدود العبارة إلى الرمز الكلي الذي يشمل لقصيدة كلها.

— في التشكيل الجمالي أظهرت الدراسة الأبعاد الجمالية للبناءات الفنية بالتركيز على أثر هذا البناء الفني على المتلقي من خلال رصد مصادر التفضيل الجمالي (اللغوية، الذاتية) للوصول إلى آثار هذا التفضيل على المتلقي شخصيا وبيئيا.

وَبَعْدُ : فهل تراني وقفت من التجربة الشعرية المهجرية موقف المعجب الذي قد يزوغ به الهوى عن قصد؟، أو أنني رصدت هذه الظاهرة بصدق أسلوبى وموضوعية نقدية، وحسبُ هذه الدراسة أنها حاولت الإلمام بحيثيات هذا الشعر الظاهرة، ولا ندعي السبق في اكتشافه، ولا الكمال في درسه، بل نأمل أن نكون قد ساهمنا بهذا العمل في دفع البحث الأسلوبى خطوة إلى الأمام، وإنارة جوانب خفية في الشعر المهجري الحديث، قد تاه عنها غيرنا من الباحثين.

ملحق تراجم الشعراء المعتمدين

أ- من المهجر الشمالى :

— أ —

1 - إيليا أبو ماضي : (1889م - 1957م) ولد في المُحيدثة، ونشأ في عائلة رقيقة الحال، فما تمكن أن يتلقى الدروس الابتدائية إلا خلسة، غادر إلى مصر في سنه الحادي عشر تحصيلًا لِعيشه و فيها لقيه (أنطوان الجميل)، و كان قد أنشأ في القاهرة مجلة (الزهور)، مما جعل أبو ماضي ينظم بواكيره و يعرضها على جميل لنشرها. عاد إلى لبنان من مصر بعد إحدى عشر عاما ، ولكنه لم يجد الحرية و لا الاستقرار المنشود في لبنان (الحكم العثماني)، فعاد ليهاجر إلى مدينة (سنستاني) بولاية (أوهايو) في الولايات المتحدة الأمريكية حيث كان أخوه البكر (مُراد) يعمل في حقل التجارة فانصرف إلى الأعمال الحرة زمانا طويلا ثم عاود الاهتمام بالأدب و الشعر، فراح ينشر أشعاره بجريدة "الفتاة" و جريدة "مرآة الغرب" بنيويورك، و أعلن انضمامه إلى الرابطة القلمية سنة 1920 م .

و من أشهر دواوينه : الجداول، و الخمائل، و بئر و تراب، والذي طبع بعد موته⁽¹⁾ .

¹ - ينظر : جميل جبر ، إيليا أبو ماضي ، دار الشروق ، ط1 ، بيروت ، 1992 ، لبنان، ص 17 - 29

2 - جبران خليل جبران : (1883م - 1931م) : هو جبران خليل بن جبران بن ميخائيل بن سعد من أحفاد يوسف جبران الماروني البشعلاني اللبناني ، ولد في بلدة بشرى بلبنان ، تعلم ببيروت وأقام أشهراً بباريس، ثم رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1895 م، مع بعض أقاربه و منها إلى بيروت ليتتقّف باللغة العربية ، فباريس سنة 1908 م ، أين حصل على إجازة الفنون في التصوير . عاود الهجرة إلى أمريكا، فأقام في نيويورك أين أسس الرابطة القلمية لتي نشر في أحضانها أشعاره و دراساته ⁽¹⁾ . مات و دفن في مسقط رأسه، و من أشهر آثاره النثرية : الموسيقى ، وعرائس المروج، و الأرواح المتمردة، و دمة و ابتسامة، و الأجنحة المتكسرة ، و من أشهر آثاره الشعرية : المواكب، و النّبي ويسوع ابن الإنسان .⁽²⁾

3 - رشيد أيوب : (1871م - 1941م) : ولد في بسكنتا (من قرى لبنان) أين تلقى دراسته الأولية ثم سافر إلى باريس عام 1889 م ، فأقام بها مدة وجيزة (ثلاث سنوات) ، و منها إلى مانشستر (بريطانيا) ليتعاطى التجارة ، ثم هاجر إلى نيويورك ، فكان من الشعراء المهجريين المحليين و المرموقين، واستمر في قرض الشعر إلى أن توفي و دفن في (بروكلن)، و من أشهر دواوينه الشعرية : الأبيات ، و أغاني الدرويش ، وهي الدنيا ⁽³⁾ .

4 - نيرة حداد : (1880م - 1950م) : ولد بحمص في سوريا، و هو أخ الشاعر و الأديب عبد المسيح حداد ، و قد هاجر إلى أمريكا عام 1847 م عن عمر يناهز تسع عشرة عاماً ، و عند وصوله على العالم الجديد أخذ ينشد عملاً ، و قد بلغ ما تاقت إليه نفسه من الأعمال ، و شرع يتعلم لغة البلاد و حياة أصحابها ، و في بلد العجائب راح ينظم الشعر في نزعة صوفية حتى توفي بنيويورك و من أشهر دواوينه : أوراق الخريف ⁽⁴⁾ .

¹ - ينظر : خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة والمهاجرون ، مج 2 ، وزارة الثقافة ، ط1 ، دمشق 2006 م سوريا ، ص 701 - 702 .

² - ينظر : حنا الفاخوري ، تاريخ الأدب العربي ، ب ط ، ب تا ، ص 1093 .

³ - ينظر : خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون، مج 2 ، ص 651 - 652

⁴ - ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، ط3 ، بيروت، لبنان، ص 689 - 695

5 - نسيب عريضة : (1887 م - 1942 م) : هو نسيب بن أسعد عريضة من حمص بسوريا بها ولد، و فيها تلقى علومه، حتى التحق سنة 1900 م بدار المعلمين الروسية في "ناصره الخليل" فشارك عبد المسيح حداد و ميخائيل نعيمة في الدراسة. هاجر إلى نيويورك عام 1905 م، و أنشأ مجلة "الفنون"، ثم تولى تحرير "مرآة الغرب"، و جريدة "الهدى"، و من أشهر آثاره ديوانه "الأرواح الجائرة"، و قصتين نثريتين: حديث الصمصامة، و ديك الجنة الحمصي⁽¹⁾.

6 - نعمة الله الحاج : (1889 م - 1978 م) : ولد بقرية عزروز في لبنان، و تلقى علومه بمدرسة القرية، ثم هجر المدرسة، ليرحل إلى أمريكا عام 1904 م، فاشتغل بالتجارة كما استطاع أن يكسب ثقافة بفضل اتصاله ببعض المغتربين العرب. بدأ يكتب مقالات، و قصائد و ينشرها في جريدة السائح التي أسسها عبد المسيح حداد، و فاجأ المهجريين بإصدار أول مجموعة شعرية له تحمل عنوان : ديوان نعمة الحاج، ثم تلاه ديوانان حافلان بالشعر التقليدي البسيط⁽²⁾.

- م -

7 - ميخائيل نعيمة : (1889 م - 1988 م) : ولد في بسكنتا بلبنان، تلقى علومه الابتدائية فيها وانتسب إلى المدرسة الروسية عام 1899 م، فدار المعلمين الروسية في الناصرة بفلسطين عام 1902 م ثم تابع دراسته في (بولتافا) بروسيا بين عام 1906 - 1911 م أين نظم قصائد بالروسية، و منها قصيدته (النهر المتجمد) المترجمة إلى العربية⁽³⁾.

هاجر مع أخيه (أديب) إلى أمريكا عام 1911 م، فانكب على تعلم اللغة الانجليزية، ثم انضم إلى الرابطة القلمية سنة 1920 م، و عين مستشارا لها. عزم على العودة إلى لبنان عام 1932، و قضى أوقاته في كهف سماه "الفلك" منعزلا متأملا.

له تراث أدبي كبير و متميز في النثر و الشعر جسّد فيه مراحل الهجرة المختلفة، و من أشهر نماذجه ديوان "همس الجفون"، و "تجوى الغروب"، و مسرحية "الآباء و البنون"، و كتاب "الغريال"، و أنجز في لبنان بقية كتبه و مها : مرداد، و زاد الميعاد⁽⁴⁾.

ب - من المهجر الجنوبي :

¹ - ينظر المرجع نفسه، ص 658

² - ينظر : خالد محي الدين البرادعي، المهجرة والمهاجرون، مج 2، ص 772-773

³ - ينظر : ثريا ملحس، ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي، دار صادر، لبنان، 1964م، ص 185-191

⁴ - ينظر : فواز أحمد طوقان، أسرار تأسيس الرابطة القلمية، دار الطليعة، ط 1، بيروت، 2005، لبنان، ص 192

- أ -

1 - الibas فرحات : (1893 م - 1977 م): من مواليد قرية كفر شيما بلبنان، تلقى الشاعر فيها تعليمه الأولي، ثم هبط إلى بيروت ليعمل في مصنع للكراسي، و منها إلى دمشق في سن مبكرة، ليعمل في مطبعة خاصة. هاجر إلى البرازيل، و لحق بإخوته في السابعة عشرة من عمره 1915 م، ليُعين أخويه، و يشتغل بالتجارة ، ثم عاد إلى وطنه بعد رحلة طويلة مع الشعر و العذاب ، فزار سورية ومصر، ثم عاد مرة أخرى إلى البرازيل، و توفي فيها . انضم في البرازيل إلى العصبة الأندلسية و لقب بمتنبي العرب ليخلف ديوانه الشعري الكبير . (1)

2 - الibas قنصل : (1912م - 1981 م) : ولد في بلدة بيروت بسوريا، و تلقى مبادئ القراءة و الكتابة في بلدته ، ثم هاجر ليلتحق بأخيه في البرازيل أولاً، و هو ابن اثني عشر عاماً 1914م، ثم إلى الأرجنتين عام 1930 م، و استقر بها، فعمل في التجارة ، و فيها أصدر مجموعته الشعرية الأولى عام 1931 م بعنوان "على مذبح الوطنية" أتبعها بديوان آخر اسمه "العبرات الملتهية" ، و مجموعة منشورات قصصية، والروايات، و الدراسات عاد إلى سوريا عام 1954 م بعد اغتراب دام ثلاثين سنة، و اشتغل في الصحافة، و نشر الكتب الصغيرة بدمشق إلى أن توفي فيها . (2)

- ج -

3 - جورج صيدح : (1893 م - 1978 م): ولد بدمشق، و نشأ بحواريه ، تلقى تعليمه الأولي فيها ثم سافر إلى لبنان عام 1908 م للدراسة ، و منها إلى القاهرة ليمارس التجارة سنة 1911 م لمدة أربع عشرة سنة كاملة . هاجر إلى باريس عام 1925 م خوفاً من الاضطهاد و الفتن، و ما جرت به الحرب العالمية الأولى على الشام ، و مكث بها عامين، ثم رحل مع زوجته الفرنسية عام 1927 م إلى فنزويلا، و مكث فيها عشرين عاماً ، ثم نزع إلى الأرجنتين عام 1947 م ، و فيها أصدر مجلة شهرية باللغة الإسبانية . عاد الشاعر إلى الشام سنة 1951 م، و استقر ببيروت ، و في إحدى سفراته العلاجية إلى باريس وافته المنية (3) ، و من أشهر دواوينه "حكاية مغترب"، و "النوافل"، و "شطايا حيران"، و "النبضات" أما كتبه : كتابه الشهير "أدبنا و أدباؤنا في المهجر" (4).

- ر -

¹ - ينظر : خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون ، مج 1 ، ص 242-243

² - ينظر : المرجع السابق، مج 2 ، ص 945-946

³ - ينظر المرجع نفسه، مج 2 ، ص 847-848

⁴ - ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري، ص 546

4 - رشيد سليم الخوري (القروي) 1887 م - 1984 م: ولد في قرية البربارة ببلبنان ، و لقب بالشاعر القروي نسبة إلى هذه القرية التي تقع بين قضائي البترون و جبيل، درس المرحلة الابتدائية في قريته ، ثم انتقل إلى (صيدا) ليتابع دراسته في مدرسة الفنون الأمريكية ، و منها اتجه إلى بيروت لينهي تعليمه في الكلية السورية الإنجيلية، ثم اشتغل في التدريس لمدة سبع سنوات . رحل إلى البرازيل سنة 1913 م مع أخيه "قيصر"، و عمل بالتجارة، و في سنة 1916 م طبع ديوانه "الرشديات" ثم ديوانه "القرويات" سنة 1922 م ، و أعاد ضم الديوانين في ديوان "البواكير"، وظهر له ديوان أسماه "الأعاصير" سنة 1933 م، و هو مختار من شعره الوطني .عاد الشاعر إلى وطنه، و أقام في قرية (البربارة) حتى وافته المنية بها⁽¹⁾.

- ش -

5 - شفيق المعلوف (1905م - 1976م): ولد في زحلة، وتلقى علومه الأولى في مدرسة اليسوعيين ثم تابع دراسته العليا في الكلية الشرقية. رحل إلى دمشق وأسس جريدة (ألفا)، وعاد إلى لبنان ليستعد إلى رحلة غربته ، ونزح إلى البرازيل عام 1972 م بعد أن نشر أول نتاجه الشعري بعنوان (أحلام)، وفي البرازيل أسس مع الشعراء المهاجرين العصبة الأندلسية، استمرت غربته نصف قرن، وكان يزور وطنه عدة مرات .عاش عيشة موفورة لم يعاني فيها الفقر، وتوفي في البرازيل بعد أن أغنى الشعر بمؤلفات شعرية أهمها: عبقر، ونداء المجاديف، وعيناك مهرجان .⁽²⁾

6 - شكر الله الجر : (1902 م - 1975 م) :ولد في كسروان و تلقى علومه بها، ثم انكب على عالم الكتب ، ليقصد مدرسة (الحكمة) في بيروت، ثم يتلقى رسالة من شقيقه الأكبر "الشاعر عقل الجر" من البرازيل، فرحل إليه عام 1923 م . عاد إلى لبنان بعد 5 سنوات، و توفي فيها، بعد أن ساهم بتأسيس العصبة الأندلسية، و في مجلتها ومن أشهر آثاره دواوين : الروافد 1931 م، و زنايق الفجر 1945 م، و أغاني الليل، و قرطاجة ، كما خلف كتب نقدية كثيرة .⁽³⁾

- ف -

¹ ينظر :إيليا الحلوي ،الشاعر القروي ،ج 1 ،البواكير ،دار الكتاب اللبناني، ط1 ، بيروت ، 1978 ،لبنان ،ص5-8

² ينظر :خالد محي الدين البرادعي،المهاجرة والمهاجرون ،مج1 ،ص337-338

³ - ينظر :المرجع نفسه ،مج 2 ، ص 215-216

7 - فوزي المعلوف: (1899 م - 1930 م): ولد بقرية زحلة ببلبنان، و ورث من أخيه حب الشعر و الأدب ، فنظم الشعر، و ألف بعض الروايات التمثيلية . أقام مع والده في دمشق، ثم هاجر إلى (سان باولو) بالبرازيل مع بعض أقاربه أين أنشأ مصنعا للحريير و عاش في رفاهية (1) ، و من أشهر آثاره الشعرية ملحمتان : على بساط الريح، و شعلة العذاب ، و قيل أنه ترك مجموعة شعرية هي : "أغاني الأندلس"، و "تأوهات الروح"، و "من قلب السماء". (2)

- م -

8 - ميشال المعلوف (1889م - 1942م): نولد في زحلة ببلبنان، وتلقى علومه الأولى فيها حتى الدراسة العليا في الكلية الشرقية ونال شهادتها، وفي سن التاسعة عشرة من عمره هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية أولا عام 1910 م، فمكث فيها قرابة السنة ثم حوّل هجرته إلى البرازيل، ليلتحق بأخوته هناك، ويمارس التجارة معهم، وهناك تحسنت ظروفه المادية بتأسيسه لمصنع في نسيج الحرير، مما ساعده على التفرغ للإبداع والتأليف، فنشر شعره بالعربية في صحف (سان باولو). ساهم بماله الخاص في تأسيس العصبة الأندلسية سنة 1932 م، وفي إنشاء مجلتها ، وفي توفير وسائل الطباعة والنشر بل كان يتفقد جميع الأدباء المعوزين ويساعدهم. قامت الحرب العالمية الأولى وهو في لبنان، وفيها تقطعت سبل العودة إلى المهجر، فمات فيها ودفن في زحلة . امتاز شعره القليل بطابع الروحانية وسماحته وخلقه الرفيع ، وخلف فيه عدة قصائد روحانية وإنسانية.(3)

- ن -

9- نعمة قازان : (1908م - 1979م): ولد بقرية جديتا ببلبنان ، و فيها تلقى دروسه الأولية انتسب إلى الكلية الوطنية، و هو في الخامسة عشرة من عمره، و بعد ثلاث سنوات تخرج ليرحل عام 1926 م إلى البرازيل ، و فيها حصل على مصنع كبير للأحذية ، و لكنّه كان ينفق على الأدب و الشعر أكثر من إنفاقه على هذا المصنع ، و هو في غناه يضع الأدب فوق المادّة، فعرف

¹ ينظر : محمد عبد المنعم خلفي، قصة الأدب المهجري، ص 634

² - ينظر : ربيعة أبي فضل، فوزي المعلوف شاعر الألم و الحلم ، دار الشرق ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، ص 37- 41

³ ينظر: خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون، مج 1، ص 415- 418

بكرمه وسخائه (1). مات الشاعر بالبرازيل، و دفن بترابها، و أشهر مؤلفاته : ديوانه الضخم
"المحراث" . (2)

مكتبة البحث

* - القرآن الكريم : رواية حفص عن عاصم

أ - المراجع بالعربية

- 1 - إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 6 - القاهرة ، 1988 م، مصر .
- 2 - ابن عبد الله شعيب : علم البيان ، دار الهدى ، عين مليلة ، 1992 م ، الجزائر .
- 3- ابن منظور :لسان العرب ، مج (أ ، ب) دار صادر ، بيروت ، د تا ، لبنان .
- 4- أبو عثمان بن عمر (الجاحظ) : البيان و التبيين : (ت) عبد السلام هارون ج 1، دار الجيل
بيروت ، د تا ، لبنان .
- 5- أحمد حيدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ديوان المطبوعات ،
الجامعية 1990 م ، الجزائر .
- 6- أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب ، القاهرة 1988
- 7- أحمد الشايب : الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية)، مكتبة النهضة المصرية، ط 13 ، القاهرة

¹ - ينظر : عمر الدقاق، غنابل مهاجرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،1972 ،سوريا ،ص 103

² - ينظر : المرجع السابق ،ص 557

1999 م، مصر .

8- الأخضر جمعي : قراءات في التنظير الأدبي و التفكير الأسلوبي عند العرب ، دار البشائر ، الرغبة ، 2002 م ، الجزائر .

9- أسعد دورا كوفيتش : نظرية الإبداع المهجرية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1987 م، سوريا

10- أماني سليمان داود : الأسلوبية و الصوفية، مطبعة المجلدلاوي ، ط 1 ، عمان ، 2002م

11- أنس داود : التجديد في شعر المهجر ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1967 م، مصر.

12 - إيليا الحاوي : الشاعر القروي ، دار الكتاب اللبناني ، ط 2 ، بيروت، 1981 م، لبنان

13- بدر الدين بن تريدي : الفعل زمنه و إعرابه و تصريفه ، المؤسسة الوطنية للكتاب 1992 م، الجزائر.

14- تمام حسّان : اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية ، ط2 ، القاهرة، 1979 م

15- ثريا ملحس : ميخائيل نعيمة (الأديب الصوفي)، دار صادر ، بيروت، 1964 م، لبنان .

16- جميل جبر : إيليا أبو ماضي : دار المشرق، ط 1، بيروت ، 1992 م ، لبنان .

17- جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2

بيروت ، 1987 م ، لبنان .

18- حسن ناظم : البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 2002 م ، المغرب/لبنان.

19- حنا الفاخوري : تاريخ الأدب العربي : ب ط ، ب ت .

20- حنفي بن عيسى : محاضرات في علم النفس اللغوي ، ديوان المطبوعات

الجامعية ، ط4 ، 1993 م ، الجزائر .

21- خالد محي الدين البرادعي : المهاجرة و المهاجرون ، مج 1+ مج 2 ، وزارة الثقافة

ط1 دمشق ، 2006 م ، سوريا.

22- خولة طالب الإبراهيمي : مبادئ في اللسانيات ، دار القصة للنشر ، 2000 م،الجزائر.

23- رابح بوحوش : اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم

عنابة ، 2006 م ، الجزائر .

24- ربعة أبي فاضل : فوزي المعلوف ، دار المشرق ، ط1، بيروت ، 1993 م ، لبنان .

- 25- رجاء عيد : البحث الأسلوبى (معاصرة وتراث) , منشأة المعارف الإسكندرية 1993 م
- 26 - رجب عبد الجواد إبراهيم : دراسات في الدلالة و المعجم ، مكتبة الآداب ، ط1
القاهرة ، 2001 م ، مصر .
- 27- روز غريب : النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ، ط1
بيروت ، 1952 م ، لبنان .
- 28- رياض العوادة : أمين الريحاني ، مكتبة آفا، دمشق ، 2000 م ، سوريا .
- 29- ريمون طحان : الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني ، ط1، بيروت 1972 م لبنان .
- 30- زبير دراقى/ عبد اللطيف شريفى : محاضرات في موسيقى الشعر العربى
ديوان المطبوعات الجامعية ، 1998 م ، الجزائر .
- 31- سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبى (دراسات إحصائية)، عالم الكتاب ، ط3
القاهرة ، 2002 م، مصر .
- 32 - سعيد حسن بحيرى : دراسات لغوية في العلاقة بين البنية و الدلالة ، مكتبة الزهراء
القاهرة، 1999 م ، مصر .
- 33- سليمان كامل : دراسة في شعر جبران خليل جبران ، دار المرساة ، ط1 ، اللاذقية
2003 م ، سوريا .
- 34 - سمير بدوان قطامي : إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر ، دار المعارف
القاهرة ، 1971 م ، مصر .
- 35 - سمير سعيد : مشكلات الحداثة في النقد العربى ، الدار الثقافية للنشر، ط1 ، القاهرة
2002م ، مصر .
- 36 - سمير سعيد حجازى : قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر، دار الآفاق العربية
ط 1 ، د تا ، ، القاهرة ، مصر .
- 37 - سيد قطب : التصوير الفنى فى القرآن الكريم ، دار الشروق ، القاهرة ، (د تا) مصر .
- 38- سيد صديق عبد الفتاح : الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ، دار الهدى ، ط1
القاهرة، 1994 م ، مصر .
- 39- شكرى عزيز الماضى : محاضرات فى نظرية الأدب ، دار البعث ، ط1، قسنطينة

1984 م ، الجزائر .

40- شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب

الرغاية ، 1995 م ، الجزائر .

41- شوقي علي زهرة : الأسلوب بين عبد القاهر و جون ميري ، (دراسة مقارنة)

مكتبة الآداب ، القاهرة ، 1996 م ، مصر .

42- صائل رشدي شديد : عناصر تحقيق الدلالة في العربية ، الأهلية للنشر ، ط1 ، عمان

2004 م ، الأردن.

43 - صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، شركة

الشهاب ، 1988 م ، الجزائر.

44 - صلاح فضل : علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته) ، ط1 ، بيروت ، 1985 م ، لبنان

: علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته) طبعة (منقحة و مزيّدة) ، دار الشروق

ط1 ، القاهرة ، 1998 م ، مصر .

: مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 1996 م ، مصر .

: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الآفاق العربية ، ط3 ، 1985 م

45- ضحى التميمي : دراسات لغوية في تراثنا القديم ، دار المجدلوي ، ط1، عمان ، 2003 م

46- ضحى عبد العزيز : إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر ، دار كرم ، دمشق (د تا) سوريا

47- عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، دار طيبة ، القاهرة

2005 م ، مصر .

48- عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الجزائري المعاصر ، دار هومة

ط1 ، 1998 م ، الجزائر .

49- عبد الرحمان تبرماسين : العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار الفجر ، ط1 ، القاهرة

2003 م ، مصر .

50 - عبد السلام أحمد الراغب : الدراسة الأدبية، دار الرافعي ، ط1 ، دار القلم ، حلب 2005 م

51- عبد السلام السيد حامد : الشكل و الدلالة (دراسة نحوية) ، دار غريب، القاهرة، 2002 م

52- عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ط2، 1982 م ، تونس

- : في آليات النقد الأدبي : دار الجنوب للنشر ، 1994 م ، تونس .
- : النقد و الحداثة : دار الطليعة ط1 ، بيروت ، 1983 م ، لبنان .
- 53 - عبد العزيز عبد المجيد : اللغة العربية أصولها النفسية و طرق تدريسها ، دار المعارف ط 2 ، القاهرة ، (ب تا)، مصر .
- 54 - عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار طلاس ، ط 2 ، دمشق ، 1985 م
- 55 - عبد الله التطاوي : الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ، ج 1 ، دار الثقافة القاهرة ، 1997 م ، مصر .
- 56 - عبد المجيد جحفة : مدخل على الدلالة الحديثة ، دار توبقال ، ط1 ، الدار البيضاء ، 2000 م المغرب .
- 57 - عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1989 م : الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة) ، دار الغرب وهران ، 2003 م ، الجزائر .
- 58 - عبد المنعم شلبي : تذوق الجمال في الأدب (دراسة تطبيقية) ، مكتبة الآداب ، ط1 ، القاهرة 2002 م ، مصر .
- 59 - عدنان بن ذريل : النقد و الأسلوبية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1989 م
- 60 - عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، دار بن الكثير / مؤسسة علوم القرآن ، ط1 (عجمان - دمشق) 1993 م ، الإمارات ، سوريا
- 61 - عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2000 م
- 62 - عليّة عزت عياد : معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة 1994 م ، مصر .
- 63 - علي خدري : نقد الشعر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط 1 ، 1998 م ، الجزائر .
- 64 - عمر الدقاق : عنادل مهاجرة ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1972 م ، سوريا
- : القروي الشاعر الثائر ، دار الأنوار ، ط1 ، بيروت ، 1971 م ، لبنان .
- : ملامح الشعر المهجري ، جامعة حلب ، 1985 م سوريا .
- : مواكب الأدب العربي عبر العصور ، دار طلاس ، ط1 ، دمشق ، 1988 م سوريا

- 65- عمر عبد المعطي أبو العنين : الفروق الدلالية بين النظرية و التطبيق ، منشأة المعارف . الإسكندرية ، 2003 م، مصر .
- 66- عيسى الناعوري : أدب المهجر ، دار المعارف، ط 3 ، القاهرة، 1977 م، مصر . بغداد 1985 م ، العراق .
- 67- فؤاد صلاح السيد : الأمير عبد القادر شاعرا و متصوفا ، المؤسسة الوطنية للكتاب 1985 م ، الجزائر .
- 68- فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية (مدخل نظري و دراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب ، القاهرة 2004 م ، مصر .
- 69- فرحات بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، ط 1، بيروت ، 2003 م، لبنان .
- 70- فريد جحا : إلياس قنصل ، مطابع الإدارة السياسية، حلب ، 1983 م ، سوريا .
- 71 - فواز أحمد طوقان : أسرار تأسيس الرابطة القلمية ، دار الطليعة ، ط 1 ، بيروت 2005 م
- 72- فوزي عيسى : النص الشعري و آليات القراءة ، منشأة المعارف ، الإسكندرية 1997 م ، مصر .
- 73- كاظم حطيط : دراسات في الأدب العربي ، دار الكتاب اللبناني / دار الكتاب المصري ط 1 ، 1977 م ، لبنان و مصر .
- 74- كريم زكي حُسام الدين : التحليل الدلالي (إجراءاته و مناهجه) ، ج1 ، دار غريب القاهرة ، 2000 م ، مصر .
- 75- مجاهد عبد المنعم مجاهد : فلسفة الفن الجميل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1986 م ، مصر .
- 76- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث (بنياته و إبدالاته)، دار توبقال ، ط 3 ، الدار البيضاء 2001 م، المغرب .
- 77- محمد محمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العالمية للكتاب ، ط1 بيروت 1996 م، لبنان .
- 78- محمد الرغيني : محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة ، ط 1 ، الدار البيضاء، 1987 م

- 79- محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، دار غريب ، القاهرة، 2002 م ،مصر
- 80 - محمد طه عصر : سيكولوجية الشعر (العُصاب و الصحة النفسية) ،عالم الكتب، ط1
القاهرة، 2000 م ، مصر .
- 81- محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر، مطبعة لجنة التأليف والنشر، ط3
القاهرة، 1962م ، مصر
- 82 - محمد عبد المنعم خفاجي : قصة الأدب المهجري ، دار الكتاب اللبناني ،ط 3
بيروت ، 1980 م، لبنان .
- 83 - محمد العمري : تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية)، الدار العالمية للكتاب، ط1
الدار البيضاء ، 1990 م ، المغرب .
- 84- محمد فكري الجزار : لسانيات الاختلاف، إيتراك للطباعة، ط 1 ، القاهرة، 2001 م، مصر
- 85- محمد كريم الكوّاز : علم الأسلوب (مفاهيم و تطبيقات)، جامعة السابغ من أبريل
ط1، 1426 هـ ، ليبيا .
- 86- محمد مصطفى هوّارة: التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي، ط1 ،دمشق، 1957
م،سوريا
- 87- محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر ، مكتبة نانسي دميّاط
القاهرة، 2004 م ، مصر .
- 88- مصطفى حركات : نظرية الوزن (الشعر العربي و عروضه) ، دار الآفاق، 2005 م .
- 89- مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف
1987 م، مصر.
- : التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، منشأة المعارف، مصر
- 90- مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، ط 3 ، بيروت ، 1983 م ،لبنان .
- 91 - موسى سامح ربايعه : الأسلوبية (مفاهيمها و تجلياتها) ، دار الكندي ، ط1 ، 2003م
الكويت.
- 92 - نادرة جميل السّراج : نسيب عريضة (الشاعر، الكاتب، الصحفي) ، دار المعارف
القاهرة ، 1970 م ،مصر .

- 93- النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني (الموقف و التشكيل الجمالي) ، دار الثقافة للنشر، 1982 م ،الجزائر .
- 94- نوّاف قوقرة : نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة و النقد ، وزارة الثقافة ط1 عمان , 2000 م ،الأردن .
- 95- نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1+ج2 ،دار هومة، 1997 م ، الجزائر .
- 96- نوزاد حسن أحمد : المنهج الوصفي في كتاب سيبويه ، دار الكتاب الوطنية ، ط1 بنغازي، 1996 م ، ليبيا .
- 97- وجدان الصايغ : الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث ،المؤسسة العربية للنشر ، ط1 ، بيروت ، 2003 م ، لبنان .
- 98- ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب ، ج2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، ط1 بيروت ، 1982 م ، لبنان .
- 99- يوسف أبو العدوس : البلاغة والأسلوبية ، الأهلية للنشر، ط1 ، عمان، 1999 م الأردن
- 100 - يوسف حسين بكار: في العروض و القافية ، دار المناهل ، ط1 ، بيروت ، 1990 م، لبنان
- : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ،دار الأندلس،بيروت، 1983 م،لبنان
- ب -المراجع المترجمة:**
- 1 - سالم شاكرك: مدخل إلى علم الدلالة ،(ت) محمد يحياتين، ديوان المطبوعات الجامعية 1992م ، الجزائر.
- 2- ستيفن أولمان: الأسلوبية وعلم الدلالة،(ت) محي الدين محسب،دار الهدى ، القاهرة 2001 م، مصر.
- 3 - شارل لالو: مبادئ علم الجمال ،(ت) خليل عزيز شطّا ، دار الهلال ، دمشق، 1951م، سوريا.
- 4 - غراهام هوف : الأسلوب و الأسلوبية ، (ت) كاظم سعد الدين ، دار الأفاق ، بغداد 1985 م ، العراق.
- 5 - فولفغانغ كايزر : العمل الفني اللغوي(مدخل إلى علم الأدب) ،(ت) أبو العيد دودو ، ج2 دار الحكمة ، 2000 م ،الجزائر.

ج - الدواوين الشعرية المعتمدة:

- 1- أمين الريحاني : هتاف الأودية ، دار الجيل، ط2 ، بيروت ، 1989 م، لبنان.
- 2- إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، (تقديم) جبران خليل جبران ، دار العودة بيروت، 2001 م ، لبنان .
- 3- جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية) ، دار ميوزيك ، بيروت ، 2001 م، لبنان .
- 4- جورج صيدح : شطايا حزيان ، دار القلم ، بيروت، 1971 م، لبنان .
- 5- رشيد أيوب : الأيوبيات ، دار صادر ، ط2 ، بيروت ، 1959 م ،لبنان .
- : أغاني درويش : دار صادر /دار بيروت ، بيروت، 1959 م، لبنان .
- 6- رشيد سليم الخوري (القروي) : الأعمال الكاملة (الشعر) ، منشورات (جروس بريس) د تا ،لبنان .
- 7- فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي ، مكتبة صادر، بيروت، 1953 م، لبنان .
- 8- ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، دار نوفل ، ط6 ، بيروت، 2004 م ، لبنان .
- : نجوى الغروب ، دار نوفل ، ط3 ، بيروت، 2000 م، لبنان .
- 9- نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، مطبعة جريدة الأخلاق ، 1946 م، بنيويورك .
- 10- نعمة قازان : معلقة الأرز : دار العرب للبستاني ، ط2، القاهرة، 1988 م، مصر .

د - المجلات و الدوريات و الأقراس :

- 1- الآداب - ع 05 ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة قسنطينة ، 2000 م، الجزائر .
- 2- عالم الفكر ، مج 03 ، ع02 ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون، 2001 م، الكويت .
- 3- عالم المعرفة ، ع 267 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، 2001 م ،الكويت .
- 4- العربي ، ع 543 ، وزارة الإعلام ، 2004 م ،الكويت .
- 5- الفيصل ، ع 204 ، دار الفيصل الثقافية، 1985 م ،السعودية .
- 6- مجلة اللغة و الآداب ، ع02 ،معهد الآداب واللغات ، د تا ،(العاصمة) الجزائر .
- 7 - الموسم الأدبي ، ع 04، قسم اللغة و الآداب ، تيزي وزو ، 1991 م ،الجزائر .
- 8- الموقف الأدبي ، ع 347 ، إتحاد الكتاب العرب ، 1420 هـ ، سوريا .

9- موسوعة الشعر العربي (قرص)، الإصدار 03 ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، 2007 م
الإمارات العربية .

هـ - المراجع الأجنبية:

1- Martin Gray : A Dictionary of literary Terms , long man , London , 1992
U K

2- Naglaa Mohamed Farghali : La Rhétorique argumentative, Thèse de
doctorat, Faculté de Caire, 2004, Egypte .

فهرس الموضوعات

المقدمة:.....ص(أ - و)

الفصل الأول: الشعر المهجري والنسق التكويني:.....ص(7 - 134)

توطئة تاريخية:.....ص(8 - 13)

تمهيد الفصل :.....ص(14 - 16)

المبحث الأول: الشعر المهجري والمكون الذاتي والوجداني:.....ص(17 - 79)

أ - التشكيل اللغوي للذات:.....ص(21 - 62)

أ - تشكيل الأنا في المهجر الشمالي (الرابطه القلمية):.....ص(24 - 41)

ب - تشكيل الأنا في المهجر الجنوبي (العُصبة الأندلسية):.....ص(41 - 56)

ج - تشكيل الذاتية (الأنا المهجريّة) :.....ص(56 - 62)

II - التشكيل اللغوي للعاطفة:.....ص(62 - 79)

أ - تشكيل العاطفة في المهجر الشمالي (الرابطه القلمية):.....ص(63 - 70)

ب - تشكيل العاطفة في المهجر الجنوبي (العُصبة الأندلسية):.....ص(70 - 76)

ج - تشكيل العاطفة المهجريّة :.....ص(76 - 79)

المبحث الثاني: التشكيل الأسلوبي و المكون التعبيري:ص(80 – 134)

أ – التعبيرية التقليدية :.....ص(86 – 103)

أ – في التعبيرية الشمالية (الرابطه القلمية):.....ص(86 – 94)

ب – في التعبيرية الجنوبية (العُصبة الأندلسية):.....ص(94 – 99)

ج – التشكيل التعبيري التقليدي:ص(100 – 103)

II – التعبيرية التجديدية :.....ص(104 – 134)

أ – التعبيرية الرومانسية :.....ص(105 – 119)

ب – التعبيرية الرمزية :.....ص(119 – 123)

ج – التعبيرية الصوفية :.....ص(123 – 130)

د – التشكيل التعبيري التجديدي :.....ص(131 – 134)

الفصل الثاني : الشعر المهجري والنسق الشكلي:ص(135 – 284)

تمهيد الفصل :.....ص(136 – 138)

المبحث الأول: التشكيل الأسلوبي والمكون الصوتي:ص(139 – 224)

أ – البنية الصوتية(العروضية/الإيقاعية) في التقليدية المجرية :ص(143 – 164)

أ – في الشعر الشمالي (الرابطه القلمية) :.....ص(144 – 151)

ب – في الشعر الجنوبي(العُصبة الأندلسية):.....ص(151 – 164)

II – البنية الصوتية(العروضية/الإيقاعية) في التجديدية المجرية:ص(164 – 224)

أ – قصائد (البحر الواحد والقافية المنوعة):.....ص(164 – 186)

ب – قصائد (البحر والقوافي المتعددة):.....ص(186 – 197)

- ج — قصائد البحور مُختَرعة الصُّورة :.....ص(198 — 206)
- د — الموشحات وأنماط شعريّة أخرى :.....ص(206 — 224)

المبحث الثاني: التشكيل الأسلوبي والمكوّن النظمي:.....ص(225 — 284)

- I — البنيات النظميّة للجملة المهجريّة:ص(230 — 269)
- أ — بنية التفاضل والتّجاور:.....ص(230 — 246)
- ب — بنية التّحول والعدول:ص(246 — 269)
- II — البنيات النظميّة للبيت المهجري:.....ص(269 — 284)
- أ — بنية التّكرار و التّرديد :.....ص(269 — 279)
- ب — بنية التّماتل والتّقابل:ص(279 — 284)

الفصل الثالث: الشعر المهجري والتّسق المضموني:.....ص(285 — 402)

- تمهيد الفصل:ص(286 — 289)
- المبحث الأول: التشكيل الأسلوبي والمكوّن الدلالي :.....ص(290 — 336)**
- I — أبعاد المرجع وعلاقاته:.....ص(293 — 319)
- أ — مجال الموجودات الماديّة:.....ص(293 — 305)
- ب — مجال المُجردات المعنويّة:.....ص(306 — 319)
- II — أبعاد الموقف وعلاقاته:.....ص(319 — 336)

- أ — أبعاد الحدث (الحركة):.....ص(320 — 328)
- ب — أبعاد الوصف (الحالة):.....ص(328 — 336)

المبحث الثاني: التشكيل الأسلوبي و المكوّن التصوري والرمزي:ص(337 — 402)

- أ — أبعاد الصورة المهجريّة :.....ص(340 — 387)
- أ — مصادر الصورة المهجريّة :.....ص(340 — 357)
- ب — وسائل الصورة المهجريّة :.....ص(357 — 387)
- II — أبعاد الرمز المهجري:ص(387 — 402)
- أ — الرمزيّة الكِنائيّة :.....ص(389 — 394)
- ب — الرمزيّة التمثيليّة :.....ص(394 — 402)

الفصل الرابع: الشعر المهجري والنسق الجمالي:.....ص(403 — 496)

تمهيد الفصل :.....ص(404 — 406)

المبحث الأول:مصادر التفضيل الجمالي في الشعر المهجري:.....ص(407 — 453)

أ — مصادر التفضيل اللغويّةص(410 — 431)

أ — بين الجِدّة/الألفة:.....ص(411 — 417)

ب — بين العمق/الغموض:.....ص(417 — 422)

ج — بين الجزالة /البساطة:.....ص(422 — 431)

II — مصادر التفضيل الشخصية(المبدع):.....ص(431 — 453)

- أ — بين الإدراك / الإحساس:ص (437 — 432)
ب — بين الشخصية / التقمص:ص (445 — 438)
ج — بين التواصل / الانقطاع:ص (453 — 445)

المبحث الثاني: آثار التفضيل الجمالي في الشعر المهجري :.....ص (496 — 454)

- I — آثار التلقي الشخصية:ص (478 — 456)
أ — بين المتعة / المنفعة:ص (462 — 457)
ب — بين المثالية / الشعورية:ص (470 — 463)
ج — بين الواقعية / الموضوعية:ص (478 — 470)
II — آثار التلقي البيئية:ص (496 — 478)
أ — المعاشية الطبيعية:ص (484 — 480)
ب — المقاربة الاجتماعية:ص (488 — 485)
ج — المسائرة الحضارية:ص (496 — 489)

الخاتمة:.....ص (500 — 497)

- ملحق تراجم الشعراء المعتمدين:ص (506 — 501)
مكتبة البحث:ص (515 — 507)
فهرس الموضوعات:ص (520 — 516)