الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة

كلية الآداب واللغات **قسم الأدب العربي**

التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث و نقده

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

محمد الأمين شيخة **عبد الرحمان تبرماسين**

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
صالح مفقودة	أستاذ	بسكرة	رئيساً
عبد الرحمان تبرماسين	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
عبد الله العشي	أستاذ	باتنة	عضوا مناقشا
عمار شلواي	أ . محاضر "أ"	بسكرة	عضوا مناقشا
عمرو عيلان	أ. محاضر "أ"	خنشلة	عضوا مناقشا
المكي العلمي	أ . محاضر."أ"	أم البواقي	عضوا مناقشا

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

مقدمة

قُدر للأدب العربي في العصر الحديث أنْ 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 فالفقر الشديد واستبداد الحكام، والفتن الطائفية, والتعصب الذميم، كان شديد الوطأة على نفسية هؤلاء الأدباء ، فاضطروا إلى هَجر الوطن, والمغامرة على أرض العالم الجديد.

وفي رُبوع هذا العالم الجديد انفجرت مواهب في الأدب والفن، زادتها المعاناة صقلاً والغربة اتّقادا, فتألق عدد من الشعراء , وجاشت قرائحهم في مجتمعات أدبية عديدة كان لها نشاط فعّال في عالم النثر والنظم، مما أدى ـ فيما بعد ـ 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".

وحرصا منّا 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 أسراره والكشف عن أبعاده الفنية والجمالية.

وبحكم إطّلاعي المتواضع على نماذج من الشعر المهجري الحديث وأدبه لاحت في خاطري بعض الملاحظات، لتكون **مبررات ملّحة** لمعالجة هذا الموضوع, وأهمها:

ـ الظروف التاريخية, والاجتماعية, والحضارية المساعدة على قيام هذا الشعر.

ـ المفاصل والفروق الجوهرية بين هذا الشعر, والشعر العربي عامة.

ـ الميزات الأسلوبيّة (الشكلية و المضمونية) التي ساهمت في بروزه.
ـ أسباب وخلفيات انتشار هذا الشعر في أوساط القراء والمتعلمين.
ـ علاقة هذا الشعر بحياة مبدعيه, و أهدافه في الوسط الجديد.

ولا يتأتى لنا الكشف عن هذه الإشكالات وغيرها إلاّ من خلال منهج مُحكم, يجمع بين الشمولية والموضوعية في آن واحد، وبذلك كان لنا في ***المنهج الأسلوبي*** السبيل والغاية, لما يتميز به من موضوعية وآنية، وتفتحه 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:

ـ الأسلوبية الفردية التي تتيح لنا الكشف عن التلاحم الداخلي بين النص والمبدع.

ـ الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية, التي تعمد إلى اكتشاف المحتوى الوجداني العاطفي في البنى اللغويّة الفرديّة الخاصة و الجماعية .

ـ الأسلوبية البنائية (الإحصائية), التي تعمل على وصف البنى اللغوية, وإبراز الخصائص الأسلوبية المهيمنة من خلال عملية الرصد والإحصاء.

ـ 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 ـ لامحالة ـ 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:

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

ـ 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.

ـ دراسات نقدية مختلفة عن أشعار, وسِيَر هؤلاء الشعراء، من قِبل 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 :

ـ 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.

ـ التركيز على السياقات الخارجيّة وعدم الاكتراث بعالم النص الشعري في داخله .

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

ـ ربط الظاهرة الشعرية المهجرية بالحركة الأدبية العربية العامة ربطا لا ينزع

إلى المقابلة الموضوعية القائمة على كشف نقاط الخلاف الجوهرية, وخاصة عند الحديث عن الرومانسية العربية.

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

ولتفادي هذه الهفوات كان لزاما علينا التسلح بإجراءات أسلوبية شاملة متكاملة لولوج هذه الظاهرة الفنيّة بكل هدوء ورويّة في وضع **خطّة محكمة** أعتمد فيها على ما يلي:

توطئة تاريخية : لعرض الظروف التـاريخية, والسياسية, والاجتماعية التي دفعت إلى قيام هذا الشعر, ورصد أهم الأحكام الأسلوبية التي قِيلت فيه.

الفصل الأول: بعنوان(**الشعر المهجري والنسق التكويني**), وفيه نسلط دراسة تـكوينية لكشف التشكيل الأسلوبي من خلال التحام مكونين أساسين(نفسي/تعبيري) في مبحثين:

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

المبحث الثاني:رصد التشكيلات الأسلوبية ذات الأبعاد التعبيرية الجماعية في الـتعبير 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 الـشعري 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، والـبنى التصورية والرمزية في مبحثين:

المبحث الأول:رصد البنى الـدلالية وعلاقـاتها، ومـجالاتها المـرجعية (عـالم المرجع المادي والمجرد) في الذات الشخصية والجماعية.

المبحث الثاني:رصد البنى التصويرية مع توضيح مصادرها، ووسائلها، وأبعادها وصولا إلى البنية الرمزية في مظاهرها الكِنائيّة 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 أعمّ بين الجانب الفني في الفصول الثلاثة الأولى والجانب الجمالي في الفصل الأخير.

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

ـ صعوبة الحصول على بعض الدواوين الشعرية النادرة, وإن توافرت فكثيرا ما يشوبها الخطأ المطبعي, والكسور العَروضية جرّاء سوء الطباعة أو قدمها.

ـ تضارب بعض الدراسات في نقل بعض الأحكام الخاصة بالشعراء و أشعارهم مما حدا بنا إلى إجراء مقارنات لترجيح الروايات الأسلم أو الأقرب زمنيا (الحديثة).

ـ 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.

ـ 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 كلّها إلاّ أننا عازمون على إتمام هذه الدراسة والخوض في غمار هذه الظاهرة الشعرية راجين من الله ـ عزّ وجل ـ أنْ يسدد خطانا, وأنْ نصل بالقارئ إلى كشف أسرار هذه الظاهرة، ورصد أبعادها المختلفة

ولا ندعي في ذلك الفضل, بل نوّد أنْ نفسح المجال أمام الجيل القادم من الباحثين لترميم ما يمكن ترميمه في هذا الصدد.

ولا يفوتنا ـ في الأخير ـ تقديم أسمى عبارات الشكر, والتقدير، والامتنانأولاً : للأستاذ الدكتور **عبد الرحمان تبرماسين** على سعة صدره، ورعايته المتواصلة للبحث, وعلى مجهوداته الجبارة في دفع هذا العمل إلى النور, وثانيا: لكل من ساعدنا

وصبر معنا في إمداد العون، ولو بكلمة تشجيع، إذ نسأله ـ عزّ و جل ـ أن يجعل كلَّ ذلك في ميزان حسناتهم.

ـ والله نسأل أن يلهمنا الصواب والسداد ـ.

الفصل الأول : الشِّعرُ المَهْجَرِي والنَّسَق التَّكويني

توطئة تاريخية

- تمهيد

المبحث الأول :**الـتَّشكيل الأسلوبِـي و المُكوِّن الذاتي والوُجداني(العاطفي)**

I ـ التَـشكِيلُ اللغوي للـذَات

II ـ التَـشكِيلُ اللغوي للعَاطِفِة

المبحث الثاني: الـتَّشكيل الأسـلوبي و المُـكوِّن التَّـعبيري

I ـالتَّعبِـيريَّة التَّـقليدِيَّة

II ـالتَّـعبِـيريَّة التَّجديدية

توطئة تاريخية:

إنَّ الباحث في ظاهـرة الشعر المهجـري(*) يجـدُ نفسَهُ مشدودَ الوثاق إلى الحديث عن هِجرة أصحابِـه إلى الأمريكيتين, والأسباب التي دعـتهم إلى تَركِ أوطانهم وعَـائلاتهم, و الظرُوف التَّاريخيَّة, والاجتِماعيَّة, والسِّياسيَّة التي وَاكبت تلك الهَجرات و هذا كله يَـعود

إلى طبيعة هذا الشعر لما يَحتويه من مشاعر الحنين إلى الوطن العربي, والقضايا السِّياسيّة والاجتماعيَّة التي يُعالجها, وكذا احتفائِه بنزعات كثيرة يَحتاج الكشف عن جذورها وأسبابها إلى العودة لتُربة الوطن العربي, وهو ما جعل الكثير من دارسي الشعر المهجري يُفصِّلون في أحوال سورية ولبنان منذ القرن التاسع عشر, و ما كان يَسُود المجتمعات العربية ـ آنذاك ـ من انغلاق في حياتها العامة مما دفعَ بالكثير من التُجار و الأدباء إلى الهجرة([1]).

هاجرتْ 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 رفيعًا يُعبرون به عن مشاعرهم، وعواطفهم،و يَصفُون فيه العالم الجديد (أمريكا), و مظاهر الحضارة السائدة، كما يصفون فيه حياتهم, وما تعرضوا له من عَناءٍ, و شَقاءٍ, و تَجاربَ مريرة في أوطانهم الأصلية جرّاء طغيان الحكام, وانتشار الفتن الطائفية، و الأمراض الاجتماعيَّة، 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), ولكلٍّ منهما خصائص ومميزات>>([3]).

تُشبهُ هِجرة 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 شَملتْ شتَّى عناصر الأدب, و إنْ اختلف الأدبان في كيفيات الهجرة، و سلطة المهاجرين في الأرض الجديدة «إلا أنَّ

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

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

قيمة الأدب المهجري تكاد تعادل قيمة الأدب الأندلسي من ناحية الثراء و التجديد, والشمول» ([1]).

بدأت هجرةالأدباء أولاً إلى شمال أمريكا، ولم يَّتجه 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 يتكتلون في الأحياء المُهمَلة يَعرضُون 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])

يَرَى مُعظم مُؤرخي الأدب المهجري أنَّ أوَّل 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 وأقدمُ أديبٍ هاجر إلى أمريكا هو (ميخائيل رُستم) والد الشاعر (أسعد رستم)، و بعده الشاعر (لويس صابونجي) سنة(1872 م), وهو أوَّل شاعر نظم قصيدة عَربية في المهجر يَصف فِيها حَيَّ (السنترال بارك) بمدينة نيويورك عام(1901 م)([3]).

تَكاثرَ عددُ المهاجرين بعد الثورة العُرابية بمصر، وواصلوا إلى (البرازيل) و(الشيلي)، و(الأرجنتين)، فَعاشُوا حقبة من التاريخ الأمريكي الحديث كانت الأشد نِكالا 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

[1] محمد عبد المنعم خفاجي:قصة الأدب المهجري، ص 09
[2] ينظر : خالد محي الدين البرادعي المهاجرة و المها جرون ، مج 1, وزارة الثقافة ,(دمشق) , 2006م,, سوريا, ص 16.
[3] ـ ينظر :المرجع نفسه، ص 17، و ينظر ، محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري، ص 24.

الأمريكي آنذاك, إلا أنَّ هذه الحقبة المُظلمة من تاريخ أمريكا هي الفترة التي لمَعَ فيها نَجمُ أعضاء الرابطة القلمية أدبيا([1]) ، فراحوا يَطَّلعُون على الآداب الأجنبيـة واندمجوا في الحياة الجديدة بكل أبـعادها الكونية والاجتماعيَّة، وكـل ذلك ساعدهم على الابتعاد عن الضَّجة اللفظية التي صاحبت الشعر العربي في عصرهم, مما أدى بهم إلى التزام التعبير الصادق عن تجاربهم, وآلامهم, وآمالهم بلغة أقرب إلى الهَمس وبصور تجديدية، فأرادوا للأدب أنْ يكون صورة عميقة للإنسان الجديد، وبهذا الصدد يقول ميخائيل نعيمة« فقدْ كفانا ما عِندنا من المُعجزات اللغوية، وآن لنا أن نَتَعطف ولو بالتفاتة على ذلك الحيوان المستحدث الذي كان, ولا يزال سِرَ الأسرار» ([2]).

أمَّا بخصوص الجماعات والمدارس بالمهجر، فقد بدأ المُهاجرون العرب في المهجر الشمالي والجنوبي ـ عادةً ـ 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 هـذه المدارس والجمعيات الأدبية ما يـأتي([3]):

<u>الرابطة القلمية(المهجر الشمالي):</u> أنشأتْ بنيويورك في (30 نيسان عام 1920م) 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 كما انظم إليها أعلام من شعراء المهجر، ومنهم:نسيب عريضة، و أبو ماضي, و نعمة الحاج، وأسعد رستم، ورشيد أيـوب، وندرة حداد، ونعمة أيوب، ووديـع باحوط وأمين الريحاني، و إلياس عطاء الله ، و ويلم كاتسفيس .

يَرى ميخائيل نعيمة أنَّ الرابطة القلمية تَضُمُّ ـ في الأصل ـ عشرة أعضاء أساسيين ممن حضروا تأسيس الرابطة, و غاب عـنهم نعمة الحاج, وأمين الريحاني الذي لم يكن

---

[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

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 عَرَّفَ 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 حَسُّون المعلوف (آل المعلوف) .

كانَ قِيام العُصبة الأندلسية عام(1932 م)، و يشير اسم (العصبة الأندلسية) إلى مدى تأثر المهجريين بالأدب الأندلسي, و خاصة بالروح الغنائية, والموسيقى في الموشحات, وضمَّت هذه العصبة أدباء كثيرين, و شعراء, وكُتَّاب أشهرهم: ميشال المعلوف رئيسا، داود شكور نائبا للرئيس، ونظير زيتون أمينا للسر، ويوسف البعيني أمينا للصندوق، و شكر الله الجر، و شفيق المعلوف، والشاعر القروي، و نعمة قازان والياس فرحات ، وفوزي المعلوف. ولقد فَقَدْت 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]).

أمَّا من المدارس المهجرية الجنوبية, والتي لم يكن لها أثر بارز في الشعر المهجري الجنوبي:

رابطة مِنيرْفا : و هي مدرسة أدبية لم تمكث كثيرا، و قد أسسها الشاعر والطبيب المهجري المصري أحمد زكي أبو شادي عام (1948م) في (نيويورك), وكان هو منْ يرأسها, ونائبه الشاعر عبد المسيح حداد , فقد كانت على غرار جمعية (أبولو)

---

[1] ينظر: عيسى الناعوري ، أدب المهجر، ص23

(*) شفيق المعلوف هو ابن أخت ميشال المعلوف

[2] ينظر :المرجع نفسه ،ص30

المصرية، ويبدو أنّها انتهت بوفاة أبي شـادي، ومن أعضائها حَرَمُ الدكتور أبـي شادي, و هي الأديبة صَفيَّة أبي شادي، والشاعر نعمة الله الحاج .

الرابطة الأدبية : تأسسـتْ في عاصمة الأرجنتين (بيونس آيرس) عـام(1949 م) ثم اختفت بعد عامين، وقد أنشأها الشاعر جورج صيدح على غـرار الرابطة القـلمية و العصبة الأندلسية، و كان من أعضائها : يُوسف الصَّارمي صاحب مجلة (المَواهب) و عبد الطيف الخِشْن صاحب جريدة (العالم العربي), والشاعران الأخوان الياس قنصل و زكي قنصل.

لقد كان أدباء المهجر بَرَكة على الأدب العربي بعد عهد طويل من الجمود ، فقد دفعوا في شراييـنه الدمَّ الحار« فإذا هو اليوم مَدين بكثير من عناصر جدته ونظارته إلى تلك الفئة النازحة التي شادت في تلك الربوع العصية, ولقد كان للشعر حـيز 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 الأمريكية, و الـروسية, والإسبانيّة، وبالـرغم من ذلك كله لـم يكن ذلك الانـفتاح على الآخر موجها ضد الـقيم الأدبية الـذاتية و الأصلية في الموروث العربي ، بل ساهم في إدخـال أنواع أدبية جديـدة في الأدب العربي، وأصـبح للأثر الأدبـي العربي في العصر الحديث فَردية وشخصانيّة بفضل أدب المهجر([2]).

---

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

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

تمهيد :

الشعر ظاهرة ارتبطت بالإنسان منذ أنْ وُجد, و عبَّرت عنه في مراحل حياته المختلفة و هو ما اجتذب اهتمام, وأنظار النقاد, و الدارسين على مر العصور و حاولوا أنْ يجدوا فيه ما يَروي ظمأهم ابتداء من القرن التاسع عشر، ولا سيما النصف الثاني منه، و منذ ذلك عُدَّت المعرفة العلمية والموضوعية للدارس /الناقد الأدبي ضرورية لمعرفة طبيعة الشعر ومكامنه، 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 النَّفس استفاد النقاد من التحاليل النفسية والعلمية, وحاولوا تطبيقها على المبدعين لغرض كشف ما يمكن أنْ يُخفيه المبدع عن القراء من نوازع ودواخل نفسية , و لعل علم النفس أكثر العلوم الحديثة احتواءً للأدب ، فقد أسهم النقاد أنفسهم في توجيه الأدب صَوْبَ علم النفس، و يُعد "سانت بيف" **(Sainte beuve)** من أوائل النقاد الذين ربطوا العمل الأدبي بحياة الأديب , وأكدوا على العلاقة الوطيدة 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 ـ حسب **"فرويد "**ـ صِلة الوَصل بين الغرائز المظلمة الخفية, و بين وضوح المعرفة العقلانية المنتظمة([2]), و الشعر قطعة حيَّة من نفس الشاعر, وتسريحة موثقة من تهويماته و أخيلته, و تصوراته الحالمة يكشف باطنه، و يقرر حالته، و يُنوب عنه حيًا أو مَيْتا 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 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 ينفتح عليه ليفرض عليه أفكاره ، و هو ما يخلق فيه بَصِيرة التشتت، والانتشار على ذوات الغير« فيعيش في عالم الاعتراض و التوهم، مُمْعنا في إتباع ذاته بلذات الأنا، ومرادفاتها الأسلوبية، كالقصر، والتفضيل و المبالغة ، و النفي , و الإثبات نفي ذواتهم أو تصغيرها ، واثبات ذاته هو»([4]).

---

[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 ، ط1 , القاهرة، 2000م، مصر, ص 08.
[4] المرجع السابق ،ص 163.

إنَّ الوصول إلى كشف طبائع الشعر المهجري من زواياه النفسية, والتعبيرية والاجتماعية يُحتم علينا مقاربة موضوعية لهذا الشعر من الوجهة النفسية، ومن الوجهة الأسلوبية التعبيرية، لأننا نرى في الأسلوب المِحك الأساس للكشف عن الجوانب الخفية للمبدع المهجري من وجهة نفسية و تعبيرية , فالأسلوب ـ عند النقاد الأوائل من أمثال "دي بوفون" (**Buffon**) ـ (هو الرَّجلُ نَفسُهُ)، وهناك اتجاه في البحث الأسلوبي الحديث يربط ربطا وثيقا بين علم الأسلوب (الأسلوبية) وعلم النفس في وحدة عضوية ومن أكبر دعاته 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([1]), إلا أنّنا 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 يقرّ بأنَّ الأسلوبية تدرس وقائع التعبير اللغوي من جهة مضامينها الوجدانية العاطفية؛ أي تدرس « تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية»([2]).

---

[1] ينظر: صلاح فضل ، علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته) , (منقحة ومزيدة), , دار الشروق ، ط1 ,القاهرة 1998 م,مصر ,ص 138.
[2] نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1، دار هومة 1997م, الجزائر, ص 16.

المبحث الأول : التَّشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن الذاتي و الوُجداني العاطفي

I-التَشكيلُ اللغوي للذات

أ-الأنا في المَهجَر الشَّمَالِي(الرابطة القلمية)

ب-الأنا في المَهجَرِ الجَنُوبِ ي(العصبة الأندلسية)

ج-تَشكيلُ الذاتيّة (الأنا) المَـهجَريّة

II-التَشكيلُ اللغوي للعَاطفة

أ-تَشكيلُ العَاطفة الشَّمالية(القلمية)

ب-تَشكيلُ العَاطفة الجَنُوبية(الأنْدلسِيّة)

ج-تَشكيلُ العَاطفة المَهجَريّة

المبحث الأول: التَّشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن الذاتي و الوُجداني العاطفي

تَمتازُ الدراسات الأسلوبية الحديثة **"stylistiques"** في القرن العشرين بسيادة النزعة العلمية الصَّارمة، و هي نزعة تجريبية موضوعية للدراسات النظرية التي تبتعد عن الأحكام المسبقة والمجملة، 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 حضن الدراسات اللغوية الحديثة([1]) بعدما استأثرت البلاغة القديمة على جلِّ الدراسات النقدية الغربية والعربية فترة طويلة من الزمن، والتي تـمتد جذورها- أي البـلاغة ـ إلى الحضارة اليونانية الـقديمة في أوائل

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

القرن الخامس قبل الميلاد، أين ارتبطت بالفلسفة والحكمة، وحركة السفسطائيين اليونان قبل ظهور بلاغة أرسطو([1]) ، ورغم امتداد الزمن لم تستطع هذه البلاغة في العصر الحديث التحلل 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 بشتى مدارسه وفق نظرية علمية موضوعية، تبحث في تلك الملامح أو الخصائص المتميزة في تكويناته الأسلوبية, والتي بوساطتها 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 السِّمة الأسلوبية تبتدئ دائما من النَّص, أو العمل الأدبي نفسه في البحث عن أسسه، ومكوناته التشكيلية ([2]).

والتشكيل الأسلوبي **"stylisation"** 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 أنَّ التشكيل هو« الصيرورة التي تؤول إليها الأشياء والمكونات, لتحقق وحدة متماسكة مترابطة, و وجودا جديدا تحقق فيه مبادئ المزج, و التوليف, و التنظيم, و التنوع و التوازن, والتناغم, والإيقاع, والانسجام، فِعلها الفني يمثل نزوعا جماليا لتحقيق التشَّكل, وتمثل هذه المبادئ قيم السلوك الفني, وتقاليده الهادفة لتكوين التشكيل و تحقيق وجوده. »([3]) ، ومن هنا فإنّ مبدأ الصيرورة يقوم على كافة العمليات والأفكار, و الأفعال، و الكيفيات, والمواد, والتقنيات التي يسلكها المبدع للسيطرة على موضوع الرؤيا غير المرئي, و تشكيله للوصول إليه, و الإحاطة به, و التعرف عن قرب عليه, و جَعلِه مُتاحا, وفي متناول وعي وإدراك المتلقي, ولا تعد هذه المبادئ المنتهجة, و التي يعتمدها السلوك الفني الهادف للتشكيل مبادئ معيارية, و مقننة ذات مقاييس مضبوطة , بل هي مجرد أوصاف نسبية يقتضيها نظام التشَّكل الداخلي أو الخارجي, أو هما معا، لأنّ اللغة

---

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

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

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

مهما كانت قيمتها لا تمثل في حقيقة أمرها إلا نظام أشكال تنبثق من المادة اللفظية الأولـية إلى تشكيل مُعبر عن المعاني, و المفاهيم و الإحساسات التي يخاطب بها المتلقي أو المستمع .([1])

ولقد أشار **"عبد العزيز المقالح "** في نـدوة عربية حول مفـهوم التشكيل الأدبي إلى عناصر التشكيل الزمانية، والمكانية ، والموسيقية بقوله « إذا كان التشكيل الزماني في القصيدة ينشأ عن الوقت أو المدى الذي تـستغرقه قراءتها في إطـار الزمـن ، والتشكيل المكاني هو الحيّز، أو الهندسة المعمارية البصرية , أو المرئية في إطار الـمكان، فإن التشكيل الموسيقي هو الناتج النغمي للـقاء، والتضاد بين التشكيلين السالفين» ([2]) ، ويـخلص في الأخـير إلى أنَّ «العمل الأدبي ليس قـطعة من النسيج يمكن للدارس أن يمزقها إلى خيوط لكي يتـمكن من درس كـل خـيط على حِدة، إنَّ العمل الأدبي –رغم تعدد عناصره- وحدة متلاحمة و متداخلة ، إذا استدعيت منها جانبا حمل معه بالضرورة بقية الجوانب»([3]) .

إنَّ ما يهمنا في هذا المبحث هو الاطلاع على التشكيلات الأسلوبية المختلفة لنماذج شعرية معينة، تنم 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 يَعرضُها **"محمد بنيس "** على أنّها تجربة لا تضبطها مقاييس المنطق المتعارف عليها، وأنّها المجهول بعد أن تحررت بفضلها الحواس من حدودها واختلطت ببعضها في وحدة سرية لا تدركها أعراف الرؤية البصرية.([4])

والرؤيا عند النقاد مصدرها الفن الذي يقوم على أساس التّشكيل، و الفن بدوره يكشف عن قدرة الإنسان على التشكيل، فهو لا يترك الواقع كما هو عليه، و إنّما يعمد دائما إلى إعادة بناءه بكيفيات أخرى ، فيغدو كـقوة مُشكلة قبل أن يـكون جميلا لأن في الإنسان طبيعة مشكلة تظهر نفسها في فعالية، و العملية البنائية ضرورة لازمة لإنتاج هذا العمل

---

[1] ينظر: المرجع نفسه ،ص 29.
[2] عبد العزيز المقالح ، الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار طلاس ,ط1 , دمشق , 1981 م ،سوريا ,ص 230-231.
[3] المرجع السابق ،ص 245-246.
[4] ينظر: محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها ، دار توبقال ، ط3 , الدار البيضاء 2001 م ،المغرب ,ص 45.

الفـني، و تأمله، وهذه القـوة المُبتدعة والقدرة على بـعث الحـياة في الموجودات الحية لا تبتعد بنا عن مدخل الفن , إذ ليس يكفي أن يَحُسَّ الشاعر بالأشياء المحيطة به، وبمكامنها الداخلية,وإنما عليه أن يكسب أحاسيسه ومشاعره وجودا خارجيا حيًّا ([1]) ،أنَّ العمل الفني المشكل تشكيلا أسلوبيا ليس منشأة لغوية مادية نستطيع أن نفحص فيها أجزاء مختلفة, و بصورة منعزلة، و إنّما هو كليّة أسلوبية يمكن الفصل بين طبقاتها فصلا مؤقتا للدراسة ، تنتمي في النهاية بعضها إلى بعض فتتكامل, وتحدث أثرها بصفتها مجموعة واحدة ، فالمضمون يجلب الشكل، ولا يكون الشكل أبدا بلا مضمون([2]), 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 – كمـا يراه البعض-, و إنّما هو في الأخيـر من قبيل التمثل, و التمّرس, و المحاكاة في مرحلة أولية، و التفنن , والتميز في المرحلة الموالية من حياة الكـاتب, ومنه لا نستطيع أن نطلق على أي كتابة أسلوبا ما لم يكن هناك المقدار الأدنى من الجمال الفني لنظام الكلام « من حيث أن الأسلوب إنْ لم نصغهُ فأن صفة الجمال تظل ضمنا, أو صراحة مرتبطة به، جاثمة فيه »([3]).

I-التَشكيلُ 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 تَعنى أيضا ما يُميز العمل الأدبي ، ويرتبط بجوانب النفس الشعورية و اللاشعورية عند المبدع ([4])، لهذا أقرّ الأسلوبيون العلاقة الوطيدة بين العمل الأدبي وصاحبه, و بما أنَّ الشعر يتميز بما يحمله من قوة إيحاء, ودلالة رمزية، فهو دوما يصلح لتأكيد أي فكرة يحاول فرضها عليه، فتصبح الـوسائل اللغوية صوتية, أو تـركيبية, أو دلالية أو تصويرية و في بعض الأحيان الوسائل البلاغية كالتشبيه, و المجاز, والاستعارة رموزا أحيانا وحقائق أحيانا أخرى, و

[1] ينظر : مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1 , القاهرة 1986م، , مصر, ص 59.
[2] ينظر : فولفغاغ كايزر، العمل الفني اللغوي، (ت) أبو العيد دودو، ج2 , دار الحكمة , 2000 م , الجزائر ، ص 372.
[3] عبد المالك مرتاض : الكتابة من موقع العدم، ، دار الغرب ، دط ,وهران 2003 م ، الجزائر ,ص 90.
[4] ينظر : سمير سعيد ، مشكلات الحداثة في النقد العربي ، الدار الثقافية للنشر , ط1 ,القاهرة , 2002 م ,مصر ,ص 265.

هي في الحقيقة حقائق نفسية ذاتية ([1]) ,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 ([2]), و قد تكون هذه الذات الشاعرة ذات نَرجسيَّة مُتعالية فالشاعر في قرارة نفسه جائع أبدا إلى أن يطير به الآخرون، و يرفعوه مكانا عِليًا، لأنه يرى ذاته و نفسه في شعره، فحين يعرض شعره على قارئيه فإنما لكي يقرأ في عيونهم ذاته فيلقف إشارة مدح أو تقريظ([3]).

إنَّ المتابع للشعر المهجري يلحظ فيه تلك الروح و الذات الشرقية العربية الأصيلة رغم تأثر هذا الشعر بالحركة الرومانتيكية التي شاعت في أوربا في القرن التاسع عشر فالشاعر المهجري عندما يتناول الطبيعة، أو الحب، أو النفس الإنسانية ،إنما يتناول ذلك برُوح شرقية خالصة, و بذاتية عربية أصيلة تحنُّ إلى الوطن الأم ، فالهجرة القَصرية و المعاناة وسط المجتمع الجديد كان مَدعاة لأن تحيا الرومانتيكية من جديد في أزياء عربية ([4])، فتُكتسب ذاتية الشاعر المهجري من خلالها ملامح الخبرة الشعورية و الذاتية, و من خلال الطبائع النفسية المكنونة بداخله، ففي الخبرة الأدبية يتأثر المبدع الشاعر بالموروثات 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 ـ في النهاية ـ شخصية أسلوبية ذات السمات، و الملامح المتميزة ([5]), فالأسلوب بهذا المنطق –لا يقتصر على مُجرد إظهار إحساسات المبدع, و انفعالاته, ولا يتوقف عند حدود بيان السمات للغوية، وإنّما يتخطى

---

[1] ينظر : أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ،ص 157-158.
[2] ينظر : محمد طه ،عصر سيكولوجية الشعر ،ص 135.
[3] ينظر : المرجع نفسه ،ص 164-165.
[4] ينظر : محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، مكتبة نانسي دمياط،القاهرة, 2004 م, مصر، ص 3-4.
[5] ينظر : فتح الله احمد سليمان ، الأسلوبية (مدخل نظري و تطبيقي) ، مكتبة الآداب بالقاهرة 2004 م ,مصر ,ص 14.

كل ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه , و بين صاحبه كي يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لذات المبدع الفنية, و طبيعته الإنسانية .([1])

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 كليّةً ،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 بالأنا؛ هذا يعني أنَّ الإنسان قادر على أن ينفصل عن أفكاره وأنْ يتخذها موضوعا للدرس و التحليل، فهو مفكرة يستطيع أن يوجه أفكاره كما يشاء على ضوء تجاربه في الماضي .([2])

أمَّا ذاتية الشاعر من خلال طبائعه و نوازعه النفسية ، فلكل شاعر نظرة مغايرة للوجود الفعلي, والواقع المشاهد, وتعامل فريد بوساطة العواطف, والأحاسيس فيظهر 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 تنعكس بضرورة على إبداعه الفني, فتنبري 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.([3])

وأمَّا 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 فانّ الأفكار والمعاني الواردة على لسان هذا الإنسان لا ترجع كلها إلى عالم الشعور والوعي التام،

---

[1] ينظر : المرجع نفسه ،ص 12.
[2] ينظر : حنفي بن عيسى ، محاضرات في علم النفس اللغوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ,دط, 1993م , الجزائر ، ص 257-260.
[3] ينظر : علي خذري ، نقد الشعر (مقاربة الأوليات النقد الجزائري الحديث) ، ديوان المطبوعات الجامعية , 1998م ، الجزائر, ص 129.

بل إنَّ 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 ([1]).

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، إلاّ أنّ هذه الصور لا ترقى إلى الحقيقة المنشودة, والتي يسعى إليها الناقد / الدارس، فلا نجد في صور "امرئ القيس", ولا "عنترة العبسي", ولا حتى "المتنبي" ما يُعري حقيقة النفس البشرية 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 ـ وبتأثير الحركة الرومانتيكية – من صور تكاد تكون واقعية تحكم الظروف والأحداث التي مرت على الشاعر الحديث, والشعر المهجري ميدان خصب في التعبير عن الشخصية المهجرية, 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 الشاعرية التي تطلق العنان للشعر لكي يصفها بشتى، و أدق تفاصيلها، و لنا في شعراء الرابطة القلمية نماذج و صور كثيرة .

---

[1] ينظر : المرجع السابق ، ص 223.

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

يُعدّ **جبران خليل جبران**(1883-1931م) من أبـرز شعراء، وكـتاب الرابطة القلمية (1920م)،ولـقد فُـطر هـذا 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 فِي الغاباتِ حُزن # لا ولا فِيها الـهُمومْ
فـإذا هَـبَّ نَسيمٌ # لَمْ تَجيء معه السُمومْ
لـيسَ حـُزنُ النفس إلاّ # ظِلُّ وَ هْمٍ لا يَدُومْ
وَغُـيومُ النّفس تـَـبدُو # مِنْ ثَناياها لـلُّنجومْ

اعتمد جبران في قصيدة المواكب على مجزوء الرمل بالتداخل مع البحر البسيط مُغنِيا بذلك المناخ الموسيقى المـوحي، كـما اعتمـد على خاصية **" تَـراسل الحـواس"** في معطيات الحس الواحدة للأخرى , و يومئ بذلك في قوله : (مجزوء الرمل)

هَلْ تَحمّمَتَ بِـعِطْرٍ # وَ تَـنشّقتَ بِـنُورْ
وَ شَربْتَ الفَجْرَ خَمْرا # فِي كُؤوس مِن أَثيرْ

و فيه انتقال الحس اللمسي (الاستحمَام)، مكان الحس الشَّمي(العِطر)، و الحس البصري (النّور) مكان الحس اللمسي (التنشق)، و الحس الذوقي (الشرب) مكان الحس البصري و هي ظاهرة تـوضّح التشكيل الحسي في شعر جـبران مرده إلى الشغف بالحـاسة و جمالها ([4]).

إنَّ نظـرة عميقة نلقيها على قصيـدة (المواكب) التي نـاغى فيها جبران روحـه و حاول أن يصل إلى روح و صميم الحياة ليستخرج منها فلسفة مستوحاة من عالمه

---

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

الخاص, ومن تجاربه, ومن معاناته العميقة، تدلنا على ما كابده من عذابات كاد يختنق تحت كوابيسها أدت به في الأخير إلى ثورة فلسفية أراد بها أن يُغلّب المفاهيم السائدة ويؤكد أنَّ هذه المفهومات السائدة والمتناقضة (خير / شر، قوة / ضعف) مفاهيم زائفة يتوق فيها جبران إلى التوحُّد، أو بلوغ عالم موحد تزول فيه الصراعات , فيغنى المواكب ثائرا على القيم المتحجرة، ليصل في الأخير إلى الغاب, أين تتصاعد منه النغمات البريئة النائية عن التلوث و المفارقة ([1]), فيقول أيضا([2]): (مجزوء الرمل)

لَمْ أجدْ فِي الغابِ فَرقًا # بَينَ رُوحٍ وَ جَسَدْ

فَالهَوا مَاءٌ تهادَى #و النَّدى مَاءٌ رَكَدْ

والشّذى زَهْرٌ تمادَى # وَ النَّثْرى زَهْرٌ جَمَدْ

وفي موقف آخر نرى للشاعر ذاتية قوية وعميقة، و إذا (الأنا) حَوّل الكثير من معطياته، وهي تظل صريحةً حينا، و مموهة حينا آخرَ ([3]) بقصيدة (سكوتي إنشاد) إذ يقول([4]): (الطويل)

سُكوتِي إنشادٌ وَ جُوعِي تُخمَةٌ # وَ فِي عَطَشِي مَاءٌ وَ فِي صَحْوَتِي سُكرٌ

وفِي لَوعَتِي عُرْسٌ وَ فِي غُربتِي لِقا # وَفِي باطِني كشفٌ وَ فِي مَظهَرِي سِتْرُ

كَمْ اشْتكِي هَمًا وَ قَلبٌ مُفاخرٌ # هَمِّي ، كَمْ أبكِي وَتَغْرِي يَفْترُ

وَكمْ ارْتَجِي خِلا وَ خِلِّي بِجانبي # وَكَمْ ابتَغِي أَمْرًا وَ فِي حَوزَتِي الأَمْرُ

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، يشتاق إليها ويعطيها، و لا يرتوي منها أو يكلُّ.

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

---

[1] ينظر : سليمان كامل ، دراسة في شعر جبران خليل جبران , دار المرساة اللاذقية ,ط1 , 2003م ، سوريا , ص 17-19.
[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ,ص 204.
[3] ينظر: كاظم حطيط، دراسات في الأدب العربي ،ص 333.
[4] جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة ، ص 339.

ويعتزم البناء، ويسمو بروحه، وشخصه ليخاطب نفسه بضمير الجماعة, ويردّ مدافعا عن آرائه قائلا : ([1]) (الرجز)

لُومُوا وَ سُبُّوا وَ العَنُوا وَاسخَرُوا # وَ سَلورُوا أَيامَنا بالخِصَامْ

وابْغُوا وَجُورُوا وارجِمُوا وَاصْلبُوا # فالرُّوحُ فينا جَوْهرٌ لا يُضامْ

فَنَحنُ نَحنُ كوكبٌ لا يَسيرُ # إلى الوَرَى في النُّور أو فِي الظَّلامْ

ففي هذه المقاطع " نَرجسية" مشروعة عنده , وتضخم للأنا، فيعود لحالة من الهدوء و السكينة مصطبرا نفسه مواسيا لها, إذ يقول([2]): (الرجز)

إذا غَزْتُم حَولَ يَومِيَ الظُنونْ # وَ أَنْ حَبكْتم حَولَ لَيلِيَ المَلامْ

فَلنْ تَذُكوا بُرجَ صَبْري الحَصَينْ # وَ لنْ تُزيلُوا مِن كُؤوسِي المُدامْ

فَفي حَياتِي مَنزلٌ للسُّكونْ # وَ فِي فُؤادِي مَعْبدٌ للسَّلامْ

<< لقد وضع جبران نموذجا للشعر و الشاعر, وطبقهما أمانة في نتاجه الشعري فالشاعر برأي جبران هو ذلك المتعبد الذي يدخل هيكلا، فيجثو باكيا فرحا نادبا مهللا مناجيا مصغيا, ثم يخرج و بين شفتيه 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 >> ([3])، بذلك استطاع جبران أن يتميز بأسلوبه كتميزه في فكره , وإذا طريقته في ذلك تجنح في الخيال وتفتى بالتصوير, وتعذب بالنغم, فيستوي أصيلا رائدا فيها .([4])

أمَّا القطب الثاني في الرابطة القلمية، فهو **ميخائيل نعيمة** (1889-1988م)، أو كما يسميه الكاتب **"مارون عبود"** بالأديب المَسْكونِي الذي كتب ونظم على امتداد القرن شعرا, ونقدا, وقصصا, وفلسفة, و تعبدا , ومتنقلا بين روسيا، و أوربا, وأمريكا بعد ما أمضى عامين في فلسطين ([5]).

---

[1] المرجع نفسه ،ص 339.
[2] المرجع نفسه ،ص 347.
[3] خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة و المهاجرون ,مج 2 ،ص 704.
[4] ينظر: كاظم حطيط، دراسات في الأدب العربي ،ص 346.
[5] ينظر: المرجع السابق ،ص 782.

ترك نعيمة تراثا كبيرا و متميزا في قيمته الفكرية والأدبية، و يستطيع المتابع أن يقسِّم 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 الأوثـان، و دروب, و كـان يا مكان ,و في مهب الريح و كتاب عن صديقه جبران.([1])

ما يُميز شعر نعيمة عند النقاد هو روحه الإنسانية العائمة فوق كافة الأمكنة فلا يشعر قارئه بأنه مهاجر, أو أنّه رحل عن وطنه يوما، و كل كـتاباته الشعرية وتأملاته الروحية مصبوغة بالعتمة، و مُغمسة بالسَّواد ، فلجوءه إلى البحر و حواره مع (الدودة) كلها حالات إنسانية نفسية تصلح لكل زمان و مكان وفـي رثائه الـذاتي أو تعذيب ذاته "السَّـادية" يرسم صورا للناس المُهانين المذلين الذين يبحثون عمن يطأ رقابهم([2]), وهو في وصف ذاته و حيرته يعلن عزلته ووحدته في هذا الكون، إذ يقول بقصيدة (التائه) ([3]): (مجزوء الرجز)

أَسيرُ فِي طَريقِي # فِي مَهْـمَهٍ سَحَيق
وَ وحْدتِي رَفِيقِي # وَوُجْهَتِي الفَـضَا
مَطِيَّتِي الُتـرابُ # وَ خُوتَتِي السَّحَابُ

ففي هذه المقطوعة الشعرية تلتقي المتباعدات والمتنافرات من مثل (الوحدة / الرفقة) (التراب/ السحاب)، كما تلتقي صور الضياع والتيه مكانا وزمانا , لتشكل في الأخير عالم الشاعر التائه, ليعود بعد فترة يستجمع فيها قواه، و يعلن فيها صموده, وشجاعته أمام نوائب الدهر في قصيدة (الطمأنينة), فيقول([4]): (مجزوء الخفيف)

---

[1] ينظر: المرجع نفسه , ص 784.
[2] ينظر:المرجع السابق ، ص 786.
[3] ميخائيل نعيمة، همس الجفون (ديوان) , دار نوفل , ط6 , بيروت , 2004م ، لبنان ,ص 50.
[4] المرجع نفسه ،ص 71.

سَقْفُ بَيتِي حَدِيـدْ # رُكـنُ بَيتِي حَجَرْ

فاعْصِفِي يَـا رياحْ # وَانتحبْ يا شَجَـرْ

واسْبَحِي يَـا غُيومُ # وَ اهْطِلِي يَا مَطَرْ

وَاقْصِفي يَـا رُعوُدْ # لَستُ أخشى خَطَرْ

إلى أن يقول : مِنْ سِراجِي الضَئيلْ # اسْـتمِدُ البَصَـرْ

كـُلَّما اللَّيلُ طـَالْ # وَ الظـّلامُ انتشَرْ

بَابُ قَلبِـي حَصِينْ # مِنْ صُنوفِ الكَدَرْ

فَاهجُمِي يَـا هُمومْ # فِي المَـَسا وَالسَّحَرْ

لسْتُ أخْشَى العَذابْ # لستُ أخشَى الضَّرَرْ

وَحـلَيفِي القَضَـاءْ # وَ رَفِيقِي القَـدَرْ

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

وعن الصراع الداخلي النفسي الذي يعج في نـفس نعيمة بين ملائكيته و بين نوازع الشيطان فيه, يقول ([1]): (مجزوء الرمل)

دخَـلَ الشَيطانُ قَلبِـي فَرَأى فِيهِ مَلاكْ

وَ بلمْحِ الطَّرفِ مَا بَينهما اشتدَّ العَراكْ

ذا يَقولُ :البيتُ بَيتِي ! فَيعيدُ القَولَ ذَاكْ

وَأنَا اشهدُ مَا يَجْري وَ لا اُبدِي حِرَاكْ

وَإلى اليَوم أَرَانِي فِي شُكوكٍ وَ ارْتبَاكْ

لَسْتُ اَدْرِيَ رَجيمٌ في فُؤادِي أَمْ مَلاكْ ؟

[1] المرجع السابق ، ص 94.

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 ([1]) : (مجزوء الرمل)

إيهٍ نَفسِي ؟ أنتِ لحْنٌ فِيّ قَد ْرَنَّ صَدَاه
وَقَعتْكِ يَدُ فَنانٍ خَفِيٍّ لا أَ رَاه
أنتِ بَرقٌ،أنتِ رَعدٌ ،أنتِ ليلٌ ، أنتِ فَجر
أنتِ فَيضٌ مِنْ إلَه

و ما يطالعنا به نعيمة كذلك من صوره الذاتية ميله الفطري للعزلة و الانفراد، و كان منذ حداثته يميل إلى **التوّحد** ([2])، وفي إحدى **مقطوعاته النثرية** التي تصور ذلك يقول([3]):

لا عَينٌ تستأنسُ بِمشْهدٍ وَ تَنفرُ مِنْ مَشهدٍ
لا أُذنٌ تَطْربُ بِصوْتٍ وَ تَتَخَشْ بِصوتٍ
لا لِسانٌ يُقبلُ على الشَّهدِ وَ يُديرُ عَن العَلقِم
لا فوْقَ وَ لا تَحتَ
لا قبلٌ و لا بَعدُ
لا «أَنا» وَ لا «غَيرَأَ نا»
لا أَندادَ وَ لا أَ ضْدادَ
َبلْ هُناكَ وحدةٌ سريَّة ، قُدُسيَّة، سَرْمَديَّة
لا تُدركُ وَ لا تُوصفُ
َتتلاشَى فِيها البِدايَاتُ 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

---

[1] المرجع نفسه،ص 19.
[2] ينظر: ثريا ملحس : ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي ، دار صادر ، دار بيروت ،سنة 1964 م ،لبنان ,ص 14.
[3] ميخائيل نعيمة : نجوى الغروب (ديوان) , دار نوفل ط3 ،بيروت, 2000م، لبنان ,ص 138.

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 لتبللت مع عيني عيون » ([1]), ويقول نعيمة في موقف آخر« إذن مهمة الأدب هي التعبير عن الإنسان, وكل حاجاته, وحالاته تعبيرا جميلا، هادفا من شأنه أن يساعد الإنسان على تفهم نفسه, و تفهم الغاية من وجوده »([2]).

من أهم مظاهر (الأنـا الصوفية)عند نعيمة قصيدة (أوراق الخريف)، والتي يقول فيها([3]) : (مجزوء الرجز)

تَتاَثري تَـناثـَري # يَا بَـهْجَةَ النَّظر
يَا مَرْقصَ الشَّمس وَيَا # أُرجُـوحَةَ القَمَر
يَا رَمْزَ فِـكرٍ حَائِرٍ # وَرَسَمَ رُوحٍ تَـائِرٍ
يَا ذِكرَى مَجْدٍ غابـِرٍ # قَـدْ عَافَكِ الشَّجَرْ
تَعَانـقِي وَعَـانِـقي # أَشْباحَ مَا مَضَى
وَزَوِّدِي أَنْـظـارِكِ # مِنْ طَلـعَةِ الفـضَا

إنَّ هذه الأبيات ليست إحساسا شاعريا عاديا بأوراق الخريف التي تتناثر 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 بأنّ الحياة و الموت واحد، و بأنّ الموت مرحلة سرمدية للإنسان وفيها تجدد دائم.([4])

[1] أنس داود : التجديد في شعر المهجر,ص 101.
[2] أسعد دورا كوفيتش : نظرية الإبداع المهجرية، ص 69.
[3] ميخائيل نعيمة : همس الجفون، ص 45-46.
[4]ينظر :المرجع السابق،ص 70.

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 ([1]).

وإذا انطلقنا برفقة هذا الشاعر لنفحص ذاتيته , فلا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نغفل عن مطولته«الطلاسم», وهي تنطوي على جملة من التساؤلات حول ماهية الكون, و كنه الحياة , و طبائع الإنسان , والمصير, والوجود, والعَدمْ ([2]) , إذ يقول منها([3]): (مجزوء الرمل)

جِئْتُ لا اعْلمُ مِنْ أينَ وَ لكِنِّي أَتيتُ
وَ لقدْ أَبصَرتُ قُدامِي طَريقًا فَمَشيتُ
أَجديدٌ أَمْ قَديمٌ أنا فِي هذا الوُجودِ ؟
هَلْ أنا حُرٌّ طليقٌ أمْ أسيرٌ فِي قُيودِ ؟
هَلْ أنا قائدُ نَفسِي فِي حَياتِي أَمْ مَقُودٌ ؟
أتمـنَّى أنَنِيِّ أَدْري ولـَكنْ
لَسْتُ ادْري.....

و تمضي المطولة على هذا الغِرار 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»([4]), ويطرح أبو ماضي نفس التساؤل موجها بالتحديد إلى ضمير «الأنا» في قصيدة « من أنا» ,إذ يقول([5]): (المتقارب)

أَنَا مَنْ أَنا يَا تُرَى فِي الوُجودِ # وَ مَاهُوَ شَأنِي وَ مَامَوْضِعِي

[1] ينظر : فواز أحمد طوقان ، أسرار تأسيس الرابطة القلمية ،ص 211.
[2] ينظر : عمر الدقاق ، مواكب الأدب العربي عبر العصور ، دار طلاس , ط1 ,دمشق 1988م, سوريا، ص 234.
[3] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، تق ، جبران خليل جبران , دار العودة , بيروت , 2004 م ،لبنان ، ص 156.
[4] ينظر : المرجع السابق ، ص 234-235.
[5] المرجع نفسه ،ص 399-400.

أَنا قَطرةٌ لَمعتْ فِي الضُّحَى # قَلِيْلاً عَلى ضِفَّةِ المَشْرَعِ

أَنا نَـغْمَةٌ وَقَّـعَتْهَا الحَياةُ # لِمَنْ قَدْ يَعِي وَ لِمنْ لا يَعِي

ليقول في الأخير: أَنَا مَوجَةٌ دَفَعتْها الحَياةُ # إلى أَوْسَعَ فَإلى أَوسَع

أَنا اَنْتُمْ إِنْ ضَحِكْتُم لأمرٍ # ضَحِكتُ وَ أَدمُـعُكمْ اَدْمُعِي

أَنَا وَاحدٌ مِنكمْ يَا نُجومَ #بِـلادِي مَتَى تَسْطعُوا أَسْطعْ

إِذَا لَمْ أَكُنْ مَعَكمْ فِي غَدٍ # فإِنَّني سَأَمْضِي وَاَنتمْ مَعِي

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)

حُرٌّ و مَذهَبُ كُلُّ حُرٍّ مَذْهَبِي # مَا كنتُ بِالغَاوي وَ لا مُتَعَصِّبِ

يَأبَى فُؤادِي أَنْ يَمِيلَ إلى الأذى # حُبُّ الأذِيةِ مِنْ طِباعِ العَقْرَبِ

إِنّي إذا نَزَلَ البَلاءُ بِصَاحِبِي #دَافعتُ عَنهُ بِناحِدِي وَ بَمَخلَبِي

وَشَدَّدتُ ساعِدَه الضَّعيفَ بِساعِدِي #وَسَتَرْتُ مَنْكِبهُ العَريَّ بِمَنكِبِي

ليصل بكبرياء , في قصيدة «أنا إمام الذين هاموا» ، فيقول([2]): (مخلع البسيط)

أَنا إِمَامُ الذين هَامُـوا #وَ أَيُّ قَومٍ بِـلا إِمَامِ

فَلَيْسَ قَبلِي وَ لَيسَ بَعْدِي #وَ لا وَرائِي وَ لا أَمَامِي

و يتكلم أبو ماضي عن شخصيته الشاعرية، 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

[1] إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة،ص 120.
[2] المرجع نفسه ،ص 528.

من مجيب يجيبها، وخير ما نقدمه عن نظرته الثاقبة في ماهية الـوجود وتشابك الحـياة في أبيات، ليقول فيها([1]): (الخفيف)

وَ الـذِي نـَفسُهُ بِـغَير جَمالٍ # لا يَرى فِي الوُجُودِ شَيئًا جَمِيلا

اليَأسُ أَشقَى مِمَنْ يَرَى العَيشَ مُرًّا # وَ يَظنُّ اللَذاتِ فِيهِ فُضُوْلا

أَحْكَمُ النَّـاس فِي الحَيـاةِ أُنَاسٌ # عَلّلُوها فـَأَحْسَنُوا التَعلِيلا

كما آمن أبو ماضي بنقاء جوهر النفس البشرية, وأنَّ الإنسان حين يتعمق ذاته يرى فيها كل نفس إنسانية, ليقول ([2]): (الخفيف)

سَألـْتِنِي وَ قَدْ رَجَعـتُ إلَيْها # وَعَلى مَفْرِقِي غُبارُ السِّنينَا

أَيُّ شَيءٍ وَجدْتُ فِي الأرْضِ بَعْدِي # قُلتُ : إنِّي وَجَدتُ مَاءً وَ طِينَا

كُلُّ مَنْ قَدْ لَـقيتُ مِثلكَ يَا نَفْ # سي فِي مَا تُبدينَ أَوْ تُخْفينَا

فـَانظُري مَـرَّة إليكِ مَـليًا # تُبصُري الأوَلينَ وَ الآخِرينَ

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 مُستوحد, وديوانه المسمى (الأرواح الحائرة) يعكس صورة كاملة لحياته المضطربة.([3])

نظم **عريضة** جميع أبياته وقصائده منذ البداية حتى حلّ 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 أنْ يعترف بهذه الروح الحائرة المتشائمة محاولا أن يُوصل إلى الغير هـذه العواطف الشخصية المليئة بالشـك, والحيـرة ([4]) و هو بهذا اليأس

---

[1] المرجع نفسه ,ص490.
[2] المرجع السابق : ، ص 611.
[3] ينظر : نادرة جميل السراج ، نسيب عريضة الشاعر الكاتب الصحفي , دار المعارف , القاهرة , 1970م, مصر ,ص 41.
[4] ينظر : المرجع نفسه،ص42-43.

والانهيار والاكتئاب يريدنا أن نعرف ما الذي يوحي له بالشعر, وما الذي جعله ينظر إلى الحياة, وكأنّها شيء مفروض ، فيقول([1]): (مخلع البسيط)

شَربتُ كأسِي أَمَامَ نَفسِي # وَ قُلتُ: يا نَفسُ مَا المَرَامْ؟
حَياةُ شَكٍّ وَموتُ شَكٍّ # فَلنَعْمر الشَكَّ بالمُدَامْ
آمَالُنَا شَعْشَعَتْ فَغابَتْ # كالآلَ أَبْقَى لَنا الأوَامْ
لا بَأسَ لَيسَ الحَياةُ إِلا # مَرحَلَةٌ بِردُهَا خِتَامْ

و يزداد شاعرنا يأسًا وقنوطا في الحياة طالبا من غيره المعونة والنجاة من مرارتها ليقول في مقطوعة «أنا في الحضيض» ([2]): (الكامل)

أنَا فِي الحَضِيضِ
وَ أَنَا مَريضٌ
أفَلا يَدٌ تَمتدُ نَحْوِيهِ الدَّوا
وَ تَبُثُّ فِي جِسْمِي مَلامِسَها القُوَى
أفَلا فُؤادٌ
بَينَ العِبادِ
يَدري بِأوْجَاعي ،فَيعْطِفُ مُنْعِمَا
وَ يَصبُّ فَوقَ جِراحِ قَلبِي البَلْسَمَا

أنه رغم ذلك يسعى إلى أن يجد لهذه النفس علاجا بذاته باحثا عن شمعة أو شعلة أمل تخرجه من دائرة العزلة و الغربة , فيقول ([3]): (المتقارب)

أَتَقْسِي أَلَمْ تُبصِري فِي الحَياةِ #سِوَى اللّيل وَ اليأسَ وَ المُنْكرَاتِ ؟
فَهَلا نَظَرتِ إلى المُفْرحاتِ # وَ طارَتْ إلى الرَّوضِ وَ الفَانِيَاتِ

[1] نسيب عريضة: الأرواح الحائرة (ديوان) مطبعة جريدة الأخلاق , 1946 م، , نيويورك , ص 83.
[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 72
[3] المرجع نفسه ،ص 54.

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 ([1]): (مجزوء الكامل)

نَفسِي عَلى بَحر الأَسَى # يَنتَابُـها جَزرٌ وَمـدُّ
فَالـقلبُ يَدفَعُها إلى # حَيثُ الهَلاكُ لَـهَا مُعَدُّ
فَتطيعُ ذَاهِلَةً وَ حَادِي # عيسُهَا لليـَأس يَحْدُو
وَالعَقْلُ يـَقْذفُـهَا إلى # شَطِّ السُّلُو وَلا نَـوَدُّ

ونسيب عريضة يحس بأنّ مجاله التأملي هو ذلك العالم المتشعب المتضارب الذي يضمه بين جوانحه، وأنَّ رسالته الشعرية هي متابعة ذلك العالم، و أنّ عالم النفس الداخلي بثرائه وعمقه هو الأجدر بالرصد والمتابعة، فنجده قد أعجب بقصيدة للشاعر الروسي **"تيوتشف"**، فترجمها عريضة إلى العربية، وتكاد تكون هذه القصيدة شعارا نفسيا لعريضة, إذ يقول ([2]): (البسيط)

عِشْ دَاخلَ النَّفس وَ أَلزمْهَا كَصَوْمَعةٍ # وَأتقنْ حَياتكَ فِيهَا شَانَ مَنْ نَجَبَا
فـَفِي فُـؤادِكَ كَونٌ لَسْتَ تَعْرفُهُ # يَـهُونُ إدْراكُهُ لَوْ كُنتَ مُطلِبَا

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، فـيقول في بعض منها ([3]): (مخلع البسيط)

أَحِـنُّ شَوقًا إلى دِيَـار # رَأيتُ فِيهَا سَنَى الجَمَالْ
أُهْبِطتُ مِنها إلى قَـرَارٍ #أَمسَتْ بِـهِ الرُّوحُ فِي اعْتقَال

---

[1] المرجع نفسه ,ص117
[2] ينظر:أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ،ص 187.وينظر ،نسيب عريضة ،الأرواح الحائرة ،ص24 ،25
[3] نسيب عريضة: الأرواح الحائرة (ديوان) ،ص 179-180.

أَ هِمُ فِي اللَّيل مِثلَ أَ عْمَى # جَـاعَ وَ لا يُحسِنُ السُّؤالْ

يَـهُزُّنِي فِي الدُّجَى حَنينٌ # إلى الَّذي مَرَّ مِنْ وصَالْ

أمَّا 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 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 ثَلْجُ قَدْ هَيّجْتَ أشْجَانِي #أَ نْكرْتَنِي أَ هْلي بِلبنانَ

بِاللهِ قُلْ عَنِّي لِجُيْرَانِي # مَازالَ يَرْعَى حُرَمَةَ العَهْدِ

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

قَضَيتُ العُمرَ بُلْحَثُ عَنْ أُمورٍ # وَ قِسْتُ غَذِي عَلى مِقياس أَمْسِي

فَلمْ أَرَ غَيرَ نَفسِي مِنْ صَديقٍ #وَ لَـمْ أَرَ مِنْ عَدُوٍّ غَيرَ نَفسِي

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

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

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

بصلابة([1]), إلا بدموع العين و حرقة والنيران. وفي التعبير عن هذا الموقف من الحياة يقول ([2]): (المتقارب)

دُموعٌ بِـعيْنِي لَـم تَجْمدِ # نَـارٌ بِـقَلبِـي لَـمْ تَخمدِ
فَيادَمعُ هَلْ أَنتَ مِنْ لُـجَّةٍ # وَيادَنارُ هَلْ أَنتِ مِنْ مَـوْقِدِ
أصَلِي لِمُوسَى وَ اعْبدُ عِيسَى # وَ أتلُو السَّلامَ عَلى أَحَمْد
إذا مَا تَمَشَّى بِـفِكري الفَريضُ # فَرضْتُ وَ صَدْري عَليهِ يَدِيْ
اَقلبُ طَرفِيَّ بِـرحْبِ الفَضَاءِ # وَ أَمْضِى حَزينًا إلى مَرْقَدِي

لقد بلغ الشاعر منتهى المرارة النفسية << فهو يشعر بأنه مهزوم على الدوام، و أنا الحياة قد لفظته، فهو يَحسُّ بأنه فقد لذة الحياة , ومرح الشباب, والأمل نفسه إلا بقايا من الأماني الحائرة >>([3]), فظل الشاعر يتأسف على شبابه, و زمانه الضائع قبل المشيب, إذ يقول ([4]): (السريع)

فِي ذِمـَّةِ اللهِ زَمَانَ الصِّبَـا # و عَيشِي الذاهبُ قَبلَ المَـشِيبْ
كَمْ كُنتُ أشْدُو إنْ دَعانِي الهَوَى # كَمَا شَدا العُصفُورُ فَوقَ القَضيْبْ
أَمسَيتُ وَ أشْواقِي إلى ذَاهبٍ # وَ العَينُ تَرعَى النَّجمَ حَتّى يَغِيبْ
وا لَهْفَ نَفْسُ مَنْ ذِكرَى زَمانٍ مَضَى # كَمْ زَفْرةٍ مِنهَا تَـفوقُ اللَّـهَبْ

ويلجأ رشيد للتنفيس عن كربه إلى عالم الأحلام ينسي فيه نفسه, وحياته, وحياة الناس جميعا لأنّ الخيال ينسج له عالما حافلا بالفتنة والجمال، فيقول بقصيدة «قصري» من ديوانه أغاني الدرويش ([5]): (السريع)

مَا لـَذَّةُ الحياةَ تَرْعَى النَّجومَ # بينَ أسَى الشَّاكِي وَ رَشْفِ المُدَامْ
إذ تَطردُ الأحْلامَ جيَشَ الهُمُوم # إذ تَنجَلي الآمَالُ تَحتَ الظَّلامْ
دُبِّي رِعَاكِ اللهُ بِـرنتَ الكُروم # وَ غَلغِلي فِي الـقَلبَ حَتَّى يَنامْ

---

[1] ينظر ، محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري، ص 645.
[2] المرجع السابق , ص14.
[3] محمد عبد المنعم خفاجي : قصة الأدب المهجري ،ص 646.
[4] رشيد أيوب:الأيوبيات , ص 33.
[5] رشيد أيوب : أغاني الدرويش (ديوان) ، دار صادر،دار بيروت ,دط ، بيروت ,1959م، , لبنان , ص 34.

عَلَى بِسَاطِ مُدَّ فَوقَ الغُيوم # حَاكَتْهُ أَيدَي النَّفس مِنْ وَجَدْهَا

إنَّ شخصية رشيد أيوب تظل شخصية أقل حماسة و شجاعة للبوح بكل ما تنتابها من تفاصيل وأخاديد لأن همومه – كما يراه نعيمة - في الغالب هموم رجل في عنقه زوجة و ثلاث بنين، وهو يريد أن يَكفل 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) بيتا([1]).

أمَّا **أمين الريحاني**(1876-1940م)، وهو صاحب (الريحانيات), وديوان(هتاف الأودية) , فيعدُّ من أشهر أدباء الرابطة القلمية الذين كتبوا الشعر المنثور, وكتاباته رشيقة العبارة متينة التركيب, يُطرب بأسلوبه كما يُسكر 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.([2])

امتاز شعر الريحاني بتفننه في البحث عن أمراض الشرق, و سر تأخره الأدبي و الاجتماعي، و في فلسفة الحياة، و أسرار الوجود ، بخيال يَسبح في عالم الخيالات الراقية، و نجده في ديوانه (هتاف الأودية) شاعرا مُعتدا بنفسه، فخورا بأصله, وبذاتيته العربية الأصيلة التي تنم عن أنفة و تحدي في وجه الغرب المتعجرف المجتث من أصوله المتبرئ من موروثه, ففي قصيدة (أنا الشرق) يتكلم عن هذا الشرق مادحا بعض ما فيه, ومتأففا من بعضه الآخر ([3]), فيقول([4]).

أَنا الشَّرقُ

أَنا حَجرُ الزاويةِ لأول هَيكلٍ فِي هَياكل اللهِ

وَ لأوَل عَرشٍ مِنْ عُروش الإنسان

---

[1] ينظر : فواز أحمد طوقان ، أسرار تأسيس الرابطة القلمية , ص 247.

[2] ينظر :أنس داود ، التجديد في شعر المهجر, ص 339.

[3] ينظر :رياض العوايدة ، أمين الريحاني , مكتبة ألفا ، ط2 ,دمشق , 2000 م ،سوريا ,ص 84.

[4] أمين الريحاني : هتاف الأودية , دار الجيل , ط6 ، بيروت , 1989م ، لبنان ,ص 152.

أنا الشّرقُ

قَدْ جِئتكَ يَا فَتَى الغَربِ رَفيقًا

فِي جُيوبِـي وَ فِي يَدي أَشيَاءٌ مِنْ حُقول النَّفس وَ مِنْ جِبالَهَا

وَ استِياءٍ مِنْ أَغوارِ الحَياةِ

ومن شعراء مجموعة الرابطة القلمية الشاعر العاصي ـ نسبة إلى نهر العاصي بـ"حمص" ـ **ندرة حداد**(1880-1950م), فقد وصفه ميخائيل نعيمة بأنه طيب القلب وطـاهر السريرة، وفيٌّ لأصحابه مستقيم في معاملاته، ورقـيق العـاطفة والناظر إليه قد يحسبه تاجرا يصعب أن يرى فيه ذلك الشاعر المرهف ([1]). وفي شعر نـدرة كثير من مراسيم التـقليد، و فيه شعر المناسبات في المدح , والتهاني والتكريم, وفيه التقرير المباشر عن أفكار ومشاعر محددة , إذ تتضح فيه نـزعة إنسانية، و ثـراء في الأغراض, والـصور, والأخيلة, وهي سمات بادية في ديوانه «أوراق الخريف» الذي نشره عبد المسيح حداد بعد و فاته .

يتناثر في شعر ندرة الإحساس بالناس والتعاطف معهم، والدعوة إلى المحبة والعطاء و الإيحاء والنصح, فبرغم تجاربه الحياتية القـصيرة إلا أننا نجد في نفسـه، وذاته من خلال شعره حبّه لإسداء النصيحة لغيره قصد الإصلاح, فيضع نفسه موضع المحنك المجرب، والناصح الموثوق بنفسه، فيقول ([2]): (مخلع البسيط)

كَمْ مِنْ غَنِّي إذا فَقِيراً # مِنْ كَثرةِ التَّذلِ وَ الخُمُول

أَورَثَهُ الوَالدانِ مـَالا # فَظَنَّ مَا حَازَ لَنْ يَزُولَ

بَدّدَ أَمْوالهُ جـُزَافا # فِي مَجْلس العِيدِ وَ الكُحُول

ومع مشهد طبيعي خلابٍ يـراه ماثلا أمام عينيه, فيسقط تلك التأملات عليه من مثل قوله ([3]): (مجزوء المتقارب)

وَما شَاقَنِي فِي الحـياةِ # سِوَى مَنْظرُ الجَدْول

---

[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 و المهاجرون, مج 2 ,ص 677.

لَعيشٌ بِـقَلبِ الـفَلاةِ # سَعيدًا بِـلا مُنزل

جَرَى بَينَ شَدْو وَ نَدْبٍ # إلى حَيثُ لا يَـفْهَمُ

كذا نَحنُ نَمْضِي كركبٍ # إلى أَينَ ؟ لا أعْلـمُ

و بنفس طيِّبة مع جهله بطبيعة هذه النفس يتجه إليها مُحاولا فهمها في قصيدة (النفس) إذ يقول([1]): (الرمل)

هِيَ سِرٌّ غامِضٌ أَو مُبتَدْأ # جـَهِلَ الإنسانُ مِنهُ خَبَرهْ

ظَنّها بَعضُهمْ مَـعْرفَةً # أَخْطَئوا لَمْ تَكُ إلا نَكِرَهْ

لَيسَ يَدْري غَيرَ مَنْ أَبدَعَها # مَا مَصيرٌ النَّفسِ بَعدَ المَقبرَة

إنَّ نَفسًا حَاربتْ أَهَواءهَا # هِيَ نَفسٌ خُـلِقَتْ مُنتَصِرة

«و بذلك بدأ ندرة يشعر بأنه أصبح على الطريق المؤدية إلى ضالة نفسه، و بدأت نفسه تؤانسه، و تُكبر أمله بالنجاح, وبشعوره أنـه واجد نفسه بنفسه, وأنه عندئذ سيرتاح إلى ما وجده, إلى ما خلق من أجله, وسيشرع في تأدية رسالته العُلوية»([2]).

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

لـقد أشـرنا فـيما سـبق إلى الظـروف التي أدت إلى تـأسيس الرابطة الأندلسية أو العصبة الأندلسية بالبرازيل بمدينة (سان باولو), ويبدو أنَّ البرازيل تعدّ على رأس المهاجر الأمريكية التي اجتذبت إليها أكبر قدر من المهاجرين العرب، وهي الدولة الوحيدة التي تنطق بالبرتغالية في أمريكا, ولا شك أن أي هجرة تنطوي على عاملي الطرد و الجذب، فالطرد كانت له عوامل سياسية, واجتماعية, وأمنية في بلاد الشام أمّـا الجذب كـان في البرازيل, ومن عوامله العلاقة الجيدة التي كانت تربط بين إمبراطور البرازيل **"دون بِدْرُو الثاني"** والشام، فقد قصد الأماكن المقدسة في فلسطين ومكث في لبنان إلى جانب قوافل السِّياح و الحجاج المسيحيين التي كانت تزور الشام كل عام مما تردد في الأذهان فكرة الهجرة عند الشاميين([3]), وحين ذاع صيت الرابطة القلمية في

---

[1] ينظر: المرجع نفسه ،ص 683.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي :قصة الأدب المهجري ، ص 695.

[3] ينظر : عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة ,منشورات اتحاد الكتاب العرب مطبعة الإنشاء ،دمشق ,1972م ، سوريا ,ص 11-17.

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 الشاعرين 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 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)

حَنينٌ و شَوقٌ وَ حُبٌّ دَفــينْ
تُكابِدهُ كَبِداً مِنْ تُــرابْ
فإنْ يَكُ فِي الأرضِ مَاءٌ وَ طِينْ
يَحُــولُ وَ يَفصلُ مَا بَينَــا
فَيَاربِّ عَجِّل بِيومِ التَّنَاب

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)

أَوّاهُ مِنْ ذِكرَى الأحِبّةِ وَ الحِمَى # وَمَنَازل الآبـاءِ وَ الأجْـدَادِ

مَـا كُنتُ أحْسبُ أَنَّ بُعدِي عَنْهمُ # بُـعْدٌ بـلا أَمَـلٍ وَ لا مِيعَادِ

والغريب أنَّ 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).

[1] ينظر:خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون مج2 ، ص 418-419.
[2] ينظر:عمر الدقاق ، مواكب الأدب العربي عبر العصور , ص 239.

إنّ آخـر ما نظمه الشاعر أبيات شعرية مأسوية تنذر بقرب موته, يقول فيها متحسرا ([1]): (مجزوء الوافر)

جَنيتُ عَليكَ يا قَلبِـي #وَ لَـمْ تَشفعْ بِـكَ الشَّكوَى
وَكمْ قاسَيتَ فِي جَنبِـي # وَ كَمْ حَاقتْ بِـكَ البَلوَى
بَلى قَدْ جَرَتْ يَا قَلبِـي # عَليكَ فَلَـمْ تَعدْ تَقوَى

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

أمّا **شفيق المعلوف** (1905-1976م) فقد ساهـم في تأسيس العـصبة الأنـدلسية مع أعضائها, و كان من الشعراء الذين لم تساهم الغربة في تثقيف شاعريتهم, لأنه وصل إلى البرازيل شاعرا, وكان ميسور الحال، ولد و في فمه ملعقة من ذهب ـ كما يعلق عليه جورج صيدح ـ ([2]), و من صوره 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 ([3]): (الخفيف)

وَدِّعِي وَاديًا لَـنَا وَ شَبابًا # إنَّ فِي ذِمَّة الزَمان الإيَابَا
وَ انفُضِ عَن جَناحِكِ اللّـهو يَا # نفسُ وَ قُومِي نُغَامر الأتعَابَا
وَطنٌ مَوطنُ الغَريبِ وَلا أمـ # لكُ مِنهُ حَتَّى الحَصَى وَالتُّرَابَا
أنَا لَوْ لَـمْغَيْنَ عَينِي يَأْسيِ # لَـمْ أفضَل عَلى الشُّروق الغَيَابَا

هذا الشاعر المترف الذي لانت له الحياة تيقن أنّ المال غرض في هذه الدنيا، و لهذا استقر في نفسه أنّ السعادة المطلقة سراب, بل إنّ عالم الأدب و الفن, وما ينطوي عليه من متاع هو الذي استهواه, إذ يقول في (القصيدة الخرساء)([4]): (الطويل)

---

[1] ينظر: المرجع السابق , مج1، ص430-431
[2] ينظر:خالد محي الدين البرادعي , المهاجرة والمهاجرون , مج 1 ,ص 337-338
[3] ينظر:عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة ,ص 62.
[4] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ،ص 700.

وَمَا أَنا فِي شِعري سَوَى قَلبٌ مُؤمِنٌ # أطَلَ عَلى الأحبَّاءِ مِنْ جَفن مُلحِدِ

سَلَكتُ سَبيلا قَدْ أَكـونُ ضَلَلْتُهُ # وَ ربُّهُ غَـاوٍ بِـالغوَايةِ يَـهْتدِي

وَحَجَّبتُ عَنْ أصْل الحَياةِ دُموعَهُمْ # وَ دُرْتُ عَليهِمْ بِـالرحِيقِ المُبَرَّدِ

أَقـُولُ لَنفسِي إنْ تَنهْدتْ فَـارْفُري # رُوَيْداً عَلى جَمْر العَذابِ المُرَمّدِ

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

ألا لَيتَ أَنوَارَهُ كَفَنَتْ # بَقايَايِ مِنْ شَبَحِي العَابِرْ

لأدفِنَ بَينَ زُهور الرِّياضِ # عَلى شَفَةِ النَّهر الزَاخِرْ

يُجَدِّدُ رَبِّي فِي كُلِّ عام # نَضَارَة مَدفَنِي الزَّاهِرْ

و في حادثة طريفة بين أمين الريحاني(الرابطة القلمية), والشاعر شفيق المعلوف كتب أمين الريحاني إليه لائما عليه كبرياءه في عبارة يقول فيها « أشهد أنك شاعر, ولكنك في الأحلام بعيد عن كُنهِ 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 بالأزمنة»([2]).

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

---

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

[2] عمر الدقاق : عناصر مهاجرة ,ص 65.

ارتبط فوزي ارتباطا عميقا بتراثه الشرقي، و كانت اللغة العربية عنده ـ بعد أن أتقن البرتغالية و الاسبانية ـ لغة الضاد المعززة في المهجر فسماها «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 التخلف و الجهل في مجتمع عمل الشاعر على إصلاحه دون جدوى، أضف إلى ذلك تشاؤمٌ هو أصل في طفولته, ورؤية 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 حداه إلى اليأس هو مرضه, وشعوره المبكر بحضور الموت بالإضافة إلى مثاليته المفرطة ([1])، فيغدو فوزي المعلوف (*)من أبرز الشعراء الحائرين, ومن الذين تساءلوا دوما عن سرِّ وماهية الوجود والممات, وحقيقة البعث, وهو من أشباه أبي ماضي في الحيرة, ففي قصيدة لغز الوجود يقول([2]): (الخفيف)

كيفَ حِئنَا الدُّنيا ؟ وَ مِنْ أَينَ حِئنَا؟
وَ إلى أَيِّ عَالِمٍ سَوفَ نُفضِي؟
هَلْ حَيينَا قَبلَ الوُجودِ ؟ وَ هَلْ نُبعَثُ
بعَدَ الرَّدى،وَ فِي أَيِّ أرضٍ ؟
هُوَ كُنْهُ الحَياةِ ، مَازَالَ سِرًّا

و كل هذه الحياة عنده وَهْمٌ في وَهْمٍ, وآلم في آلم, فيقول([3]): (الخفيف)

كُلُّ هَذي الحَياةِ وَ هْمٌ وَ هَذا # رَسْمٌ وَهْمٍ وَما أنَا غَيرُ وَهمٍ
غَيرَ أَنَّ الرُّسومَ تَبقَى طَويلا #وَ أَنَا أمَّحِي بِرُوحِي وَ جِسْمِي

[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 ،ص55

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([1]).

و في ملحمته «على بساط الريح» يرنو المعلوف بروحه نحو الحرية، حرية الروح وتداخل الجسد بالعقل, والقلب, والشعور ، إذ يقول ([2]): (الخفيف)

إنَّ جِسمِي عَبدٌ لِعقْلِي وَعَقْلي # عبدٌ قلبِي والقَلبُ عندَ شُعُوره
وَشُعوري عَبدُ لِحِسِّي وَ حِسِّي # هُوَ عَبدُ الجَمال يَحيَا بِنُوره
كُلُ مَا بِي تَحتَ العُبودِيةِ العَمْـ # ـيـ ـاءِ فَوقَ الوُجودِ بَينَ شُرُوره
غَـيرَ رُوحِي فَإنَّها حُرَّة تَمْـ # ـشِي بِرَوضِ الخُلودِ بينَ زُهُوره

هذا الشاعر لا يمجد انتصار القوة المادية, وإنّما يمجد قوته الروحية, وانتصارها المفعم وهولا يبغض الارتقاء, ولا يرمقه, ولكنه يهز كتفيه ازدراء, لذا يقول بقصيدة «في هيكل الذكرى» ([3]): (الخفيف)

إنَّني شَاعرٌ بِرُوحِي فَوقَ الـ # ـمَوتِ تَمْشِي بِكُلِّ حُبِّي وَ بُغْضِي!
إيهٍ يَا مَوتُ لَن تَمسَّ خُلودِي # فَاقضِي مَا قضيْتَ لستَ وَحْدكَ تَقْضِي
فَأنَا خَالدٌ بِشِعْرِي عَلَى رُغْـ # ـمِ زَمـان عَنْ قِيمةِ الشِّعْر يُقْضِي

و قبل أن يموت بقليل نظم يقول([4]): (الخفيف)

مَرْحَبًا بِالعذابِ يَلْتَهِمُ العَيـ # ـنَ التِهامَا وَيَنْهشُ القَلبَ نَهْشَا
مُشْبعًا نَهْمَةً إلى الدَّمِ حَرَّى # نَاقِعًا غِلَّهُ إلى الدَّمِ عَطْشَى

« 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

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 64.
[2] ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري ،ص 637.
[3] فوزي المعلوف : مختارات من مناهل الأدب العربي ، ص 34.
[4]: ينظر :خالد محي الدين البرادعي , المهاجرة و المهاجرون ,مج 1 ,ص 336.

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 .» ([1]).

ولعَلم 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 بـاع كل ما يملك, وطلب العـلاج في الأرجنتين لكنه لم يفلح، ثم عاد إلى وطنه, وأقام في بلدته (البربارة) ثم وصل إلى دمشق عام(1958 م) بعد إعلان جبهة الصمود والتصدّي بين مصر وسوريا بدعوة من الرئيس "جمال عبد الناصر" , فـتنقل في أقطار وطنـه الذي بكاه و غناه ([2]), و يبدو أن نفس الشاعر اهتزت ساعة الرحيل يُمنّي نفسه بإدراك المعاني وراء المحيط, و بالعودة سالما غانما، إذ يقول بقصيدة «الرحيل» ([3]): (المتقارب)

نَصَحتُكِ يَا نَفسُ لا تَطْمَعِي # وَ قُـلتُ حَذار فَلَمْ تَسْمَـعِي

فَإنْ كُـنتِ تَستَهلينَ الوَداعَ # كَمَا تـَدَّعينَ ِإنَا وَدِّعِي

رَزَمتُ الثيابَ فـَلَمْ تُجْمِحينَ # وَ فِيمَ ارْتعَاشُكِ فِي أَضْلُعِي

أَلا تَسْمَعِينَ صـِياحَ الرِّفاق # وَ تَجديفَ حوِّنينا ؟ أسْرِعِي

و كان لابد لهذه النفس المخاطبة أن تجرف السد من طريقها, و تبادر إلى تحقيق حلمها و توكيد 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 يوحي 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

---

[1] المرجع نفسه ، ص 320.

[2] ينظر: ايليا الحاوي ,الشاعر القروي ، دار الكتاب اللبناني , ط1، بيروت ،1978م, لبنان ,ص5-8

[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر)، منشورات جروس بربس , طرابلس, د تا , لبنان , ص 295.

دون أن يحضا بما يريد ([1])، فعاد يشكو السفر والارتحال, وها قد سعى حتى ملّه السعي و السفر، إذ بقصيدة(بين عبيد البر) يقول ([2]) : (مجزوء الكامل)

سـَفَرٌ نـِهايَتُهُ سـَفرٌ # مِثلَ التَّسيم بـِـلا مَقَرْ

ضَجَرُ السُّرى وَالسِّرُ مِنِّي # وَالـبَواخِر وَ القَطْر

أصْطادُ أَطيارَ السَّعادَةِ # وَ هْيَ مِنْ وَجْهي تَفِرْ

مَــا غـَادَرتْنِي نَكبـَةٌ #إلا يَعْقُبهَــا آُخـَرْ

و رغم ذلك فالشاعر من الذين اصطبروا على مَكاره الحياة, وشرورها، يقاوم الغربة و القلق غريبا الوجه, واليد, واللسان, ففي قصيدة (شكوى الغريب) يصف حاله بين الغرباء، فيقول([3]) : (الكامل)

حَوْلِي أَعَاجِمٌ يَرْطِنونَ فَمَا # للضّادِ عِندَ لِسَانهم قَدَرٌ

ًنَاسٌ وَ لكنْ لا أَنيسَ بـِهِمْ # وَ مَـدينَةٌ لَكِـنَّهَا قَفَرْ

ويقول مستحضرا قدرَ الله تعالى بقصيدة ((فزع إلى الله تعالى)) ([4]): (الخفيف)

أَنا فِي غُربةٍ عَنْ الأهْل لَكِنْ # عَنْكَ يا رَبُّ يَستحيلُ اغْترابُْ

ليسَ (لبنانُ)و(البرازيلُ َ) إلا # طَرفَا ذَرَّةٍ وَأَنْـَت السَّحَابُ

ًأَنا قَزمٌ وَ أَنتَ رَأسُ لِرَاسِي # فَلْتطاولْ مَا شَاءَتِ الأَرْبَـِابُ

و للشاعر نزعة قوية إزاء عروبته ولـغته, وهو نموذج من ذلك السلف الأصيل فالشاعر لا يأسف على ما فاته من تعلم الإنكليزية, أو البرتغالية, أو الإسبانية كما تعلمها اقرأنه من الشعراء، وهو برغم إقباله الشديد على درس لغة قومه يقول بحسرة «أمّـا أمُّ اللغات فأتمنى لو تجدد عمري لأشبع نهمي من دررها, واغترف من كنوز حكمتها المخبوءة»

---

[1] ينظر : عمر الدقاق، القروي الشاعر الثائر ، دار الأنوار, ط1, بيروت , 1971 م ، لبنان ,ص 10.

[2] المرجع السابق, ص 242.

[3] :الشاعر القروي:الأعمال الكاملة ,ص 234.

[4] المرجع نفسه ،،ص 73.

([1])، و هو في ذلك من الذين يتطهرون من عقدة النقص إزاء اللغات الأجنبية، وما يعزز ذلك قصيدته(عِشْ للعروبة), إذ يقول([2]): (مجزوء الكامل)

عِشْ للعُروبَةِ هَاتِفًا # بِـحَياتِـهَا وَ دَوامِها
وَ امْدُدْ يَمينَ الحُّبِ يَا # لِـبنائها لِـشامِهَا
انظُـرْ إلى آثارها # تُنبئكَ عَنْ أَيامِهَا
هَذا التراثُ يَمُتُّ مَع # ضمِّه إلى إسلامِهَا

والـقروي يفتخر أيضا بأمجاد العـروبة ، وأبطالها الأشاوس مـن الذين دافعوا عن الأرض و الدين, فنلمس فيه روح العزة, إذ يقول ([3]): (الكامل)

أَتريدُ أعْظَمَ مِنْ أبي بكرٍ وَ مِنْ # عُمرَ إذا انتَسبَ الكِرامُ وَ مِنْ عَلِيّ
أَتخِفُّ أوراقُ العُروبةِ فِي رُبَى #لِبنانَ وَهْـيَ نَضِرةٌ فِي يَـنْبُل؟

و العزة و الكرامة لا تبرح شعره, ولا فنه, فيتغنى بثورته في قصيدة (أنا إن ثُرتُ), إذ يقول([4]): (الخفيف)

أَنا إنْ ثُرتُ أَوْشكـتُ فَمَا # لِبُطْلٍ وَ لا شـَكوتُ لِـعَجْزِ
وَ شَكاتِي وَ ثَورَتِي فِي يَدِ الفَنِّ # قَنانَـان لـَمْ تَليـنَا لِـغَمْز
لاَ أُبالِي شـَبِعتُ أوْ جُـعْتُ # وَالفَنُّ شَرابِـي وَعِزَّةُ النَّفس خُبْزي
والَّذي صَيدُهُ الضَّراغمُ لا يُعْـ # ـجِزُهُ أنْ يَكونَ قـَنَاصَ عَنْز

و هَا هُوَ الشاعر من جديد يعود إلى وطنه (لبنان) تاركا آلام الهجرة و الغربة، وهاهو ذا الشاطئ يبسط ذراعيه الرحيبين لـشيخ أوفى على السبعين من عمره, وقد انكب على تراب وطنه يبلله بدموع الفرح, ويطريه بنفحات شعرية, إذ يقول([5]): (البسيط)

سِيَّانَ بَعدَ التَّلاقِي يَا بلادِي لَوْ # خَلدتُ أوْ حَكَمَ الطَّاغِي بإعْدَامِي
أَمَا رَجعْتُ ؟ ألَمْ انشقْ هَواكِ ؟ألَمْ #ألثمْ ثَراكِ؟ ألمْ أُسمِعْكِ أَنغَامِي

---

[1] عمر الدقاق : ملامح الشعر المهجري جامعة ، حلب 1985 , سوريا ،ص 331.
[2] المرجع السابق, ص 407.
[3] الشاعر القروي :الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 354
[4] المرجع نفسه ,ص259
[5] ا لمرجع نفسه ,ص380

ـَأحسُّ بـالراحةِ الكُبرَى كأنّي قدْ # طُرحتُ فِي البَحر عَنّي 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 بمتنبي المهجر، ولم تكن التسمية بعيدة عن طبعه, وشعره، فالمتنبي أستاذه, و بصمات المتنبي واضحة جلية في شعره([1])، فيوصف الشاعر عند دارسيه بذي العزيمة و المضاء والكبرياء استطاع بها أن يواجه شظف العيش وآلامه دون أن يطأطأ رأسه لعواصف الأيام, مذ كان شابا يصارع الحياة لكسب الرزق، وفي هذا يقول ([2]): (الطويل)

أقولُ لَنفسِي كُلَّما عَضَّـ َهَا الأسَى # فآلامُها صـ َبرًا فَفِي الصَّبر مَكسَبُ

لَـئِنْ كانَ صَعبًا حَملُكِ الهَّم والأذى # َفـحَمْلي مِنَ الـنّاس لاشكأ َصْعَبُ

ـَأنا مـ َنْ يَرى أنَّ الرِّياءَ مَـعرَّةٌ # وَأنَّ خَبيثَ الَقول فِي الصِّدق طَيِّبُ

ـَومَا أنَـا إلا كـالزَمان وَ أ َهْلهِ #أ َعَـافُ وَاستَحِلي وَ أ َرْضَى وَأعْضَبُ

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 ([3]) لدرجة التضخم في الأنا، وهو كثيرا ما يفاخر بفنه و بلاغته و عبقريته, إذ يقول ([4]): (الطويل)

وَ مَا أنَا عَبدُ المَال أ َبغيهِ مَادِحًا # وَ لَكنّي عَبدُ العُلى وَ المَكارِم

ـَو خَيرُ العُلى فِي مَذهَبِي دَفعُ ظالِمٍ # وَإنصافُ مَظلُومٍ وَ إنهاضُ جَاثِم

وَ نَودُ ُ ُعن الأوْطان فِي كُلِّ مَوقِفٍ # نَخافُ بِهِ الأوْطانُ حَمْلَ المَغَارِم

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

---

[1] ينظر:خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون، مج1 ,ص242-244

[2] ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري، ,ص 221.

[3]ينظر: عمر الدقاق : عنادل مهاجرة ,ص 47.

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

لطبيعة نفسه المتفردة أنّه بقيمة, ومثله كنقطة الزيت تطفو فوق الماء دون أن تمتزج به، وقد أفصح عن هذا النزوع المثالي في ذاته بقوله ([1]): (الرمل)

رَبَّة الحِكمَةِ أنشي شَاعرٌ # يَعْشَقُ الحِكمَةَ مُذ كَانَ صَبِـيَّا

لا تَخَاليني لَـصِيقا بـِالثَرَى # لا تـَـمُسُّ الأرضَ إلا قَدَميَّا

إنَّ فِي الإنسانِ مِنْ فِطرَتِهِ # للـثَّرَى شَيئا وَ شَيئا لِلثُرَيَّا

بل إنَّ شاعرنا جعل من ذاته ميزانا يقيم بها سرائر الناس و دواخلهم، و نجده في كم من موضع يطرح فكرة الشّر في الطبيعة الإنسانية، و إحساسا بانطوائها على الشر أكثر من الخير, فيقول في إحدى رباعياته ([2]): (البسيط)

قُولُوا عَن الذِئبِ مَا شِئْتُم فَسَامِعُكم # بـِمثِل غَدْر ذِئابِ النَّاس مَـا سَمَعَا

إنَّ ابنَ آدَمَ لا يُعطِيكَ نَعْجَتَـهُ # إلا لِيـأخُذَ مِنكَ الثَّور َوَ الجَمَلا

إلى قوله: (البسيط)

فَالخَيرُ فِي البَعضِ بالتَهذيبِ مُكتَسبُ # وَالشّرُ في الكُلِّ طَبعٌ غَيرَ مُكتَسَبِ

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 ([3]): (الكامل)

يَا مَنْ رَأَتْ أَنْ تَستَعيدَ مَحَبَّتِي #لَمّا رَأتْ أنْ لا رَجَاءَ بـِمُوْسِر

يَأبَى الَّذي مَا فَازَ مِنْكِ بـِمُهْجَةٍ #طَوعَ المَحَبّةِ أَنْ يَفُوزَ بـِخَنْصَر.

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 (عَيرُونا)، وربما

---

[1]ينظر: المرجع السابق ،ص 50.

[2]ينظر: أنس داود، التجديد في شعر المهجر، ص 276.

[3]ينظر: محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر, ص 53-54.

يعود ذلك إلى أنّ 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([1]).

إنَّ التمرد والتحدي أبرز ما يسِمُ شخصية هذا الشاعر و شعره، فهو يفاجأ قارئه بغرابة أفكاره و تطرفها، ومن أبرز نماذجه الشعرية معلقته (معلقة الأرز), وهي قصيدة تائية الرّوي تقع في (241) بيتا, بث فيها أفكاره بخصوص الإنسان الروح و الذات ([2]) إذ يقول في مطلعها ([3]): (المتقارب)

هُمُ عَلَّقُوا النَّارَ فِي الكَعْبَة # فَفَاضَتْ بِـنُور مِنَ الكَعْبَةِ

وَ إِنّي مَهَّدْتُ الخُلودَ بِـهَا # فَعَقْتُ فِي الأُرز نَـائِيتِي

و هو إيحاء من الشاعر بمكانة و قيمة هذه المعلقة في مقابل ما علقه شعراء الجاهلية قديما على الكعبة المشرفة، إلا أن جلّ أفكاره فيها عن الموت والحياة, والروح والذات والدين يشوبها التناقض والغموض، فلا تتضح عقيدة الشاعر, ولا تبرز فيها رؤيته الشعرية من مثل ما يقول ([4]): (المتقارب)

أَنا، أَيُّها النّاسُ لَوْلا غـَدِي # لآمَنْتُ بِـالشّر و الغَيّةِ

وَ إِنّي تَرَاءَى لِيَّ اللهُ كُفرًا # أَكُنْتم مَعَ الله فِي خَلوَتِي

و يقول ليستمر في رصد معالم ذاته بذاته قائلا : (المتقارب)

و إِنّي لجَأتُ إلى الضُّعفِ عَجْزًا # فَـهَلا سَبَرْتُم مَدْحَ قُوَّتِي

وَ إِنّـي لأهْـرَبُ مِـنْ زَلّتَي # أَ أَنْتُمْ ضَمِيري فِي زَلَـتِي؟

وَ إِنّـي لَبَشّرُ بِـ ـالمُـسْتَحِيل # كأَنَّ المَحَبَّة منْ بِـدْعَتِي

---

[1] ينظر: خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة و المهاجرون مج 2 ,ص 561-562.

[2] ينظر: عمر الدقاق، عنادل مهاجرة ،ص 104.

[3] نعمة قازان : معلقة الأرز ، دار العرب للبستاني ط2، القاهرة 1988 م ,مصر ,ص 10

[4] المرجع نفسه،،ص 29-32.

ـَ و إنّـي ، وَ إنّـي ، وَ إنّـي # وَ إنّـي وَ إنّي فَوَا إنّني !!!

ليتحول إلى البحث عن النفس من دون أن يفضي بحقائق عنها قائلا([1]): (المتقارب)

وَ مادامَ للنّفس هَذا الأنـينُ # أَنينُ الغَريبِ مِنَ الغُربَةِ

وَ مـادامَ أللـه سُبْحَانَهُ # رَفِيقي إلى الله فِي غُـرْبَتِي

سَأبقَى وَ تَبْقَى الليالي حُبَالى # بِسكرٍ يـَزُفُ إلى بُكرةِ

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 و جزالته 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 يوافقه على منهجه في معلقته بسبب الاستهتار باللفظ، و بالحدود, والقيود العروضية ([2]), 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 ([3])، وهو ما يؤكده **"عمر الدقاق"** في أثناء عرضه لصور التجديد وملامحه في الشعر المهجري, إذ يرى أنّ نعمة قـازان من الذين جددوا في الشكل الطِباعي للشعر العربي الحديث ، و آتـى بنظام يـشبه الموشحـة في الشعر الأندلس القديم مستدلا بقصيدة (أنشودة الغريب) للشاعر نعمة قازان التي يعبر فيها الشاعر عن حنينه إلى وطنه قائلا : (البسيط/الرمل)

الأُرزُ وَ الوَادِي .....يَا رَمزَ أَمْجَادِي..... يَا كَنزَ أَحْفَادِي

يَا ثَرَى لُبنانَ

يا مَسْبَحَ الأحْلاِم ..... يَا مَهْبطَ الإلهَامِ..... يَا مَنْهلَ الأقْلاِم

يَا سَمَا لُبنَانَ

---

[1] المرجع نفسه ،ص 35.

[2] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي،قصة الأدب المهجري، ص 720.

[3] ينظر:المرجع نفسه،ص720

فنظم الأبيات الثلاثة مشتقة من بحر البسيط، بينما نرى القفلين قد اشتقا من بحر هو الرمل ([1]).

وبالعودة إلى شعر القومية والحنين والشعور بالغربة، نقف مع آخر شعراء العصبة الأندلسية, وهو **شكر الله الجر**(1902-1975م) شاعر الأنثى والجسد, والذي وظف الأنثى وجسدها خطا شعريا للهروب من واقع الانحطاط والهزيمة العربية من جهة، وواقع الغربة 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 (زنابق الفجر) ([2]): (مجزوء الرمل)

أَنا إنْ أرْقُص فِي النَّاس فَمِنْ حَزِّ الألَمْ
وَ إذا صَفَّقَ كفايَا فَمِنْ هَمِّ ألَمْ
فأنَا الصَّخْرةُ وَ الزَّهرةُ فِي حَقل القَضَاءْ
وَ أَنا النَّجْمَةُ وَ النَّيزَكُ فِي هَذا الفَضَاءْ
وَ أَنَا النَّاحِبُ وَ النَّاعِبُ وَالحُلوُ الصُّدَاحْ
إنَّ فِي رُوحِي صَيفًا وَ خَريفًا وَ رَبيعًا
وَشِتَاءً مُدلَهِمًا عَاصِفَ الرِّيحِ مُريعْ
وَ ظَلامًا وَ صَبَاحًا وَ صَفَاءً وَ ضَبابْ

ويعود بذكرى الوطن، وقد اسودت الدنيا في عينيه, فيلجأ إلى الشكوى ولامعين له ويا ليته ما غادر جنة الوطن والحسرة تأكل كبده, إذ يقول ([3]): (الخفيف)

أيُّ عُشٍ فَارقْتُهُ لَيتَ شِعري # أَيُّ رَوضٍ أقصَيْتُهُ عَنْ عُيُونِي
لَيتَنِي مَا عَلقْتُ فِي شَرَكِ الأطـ # ماعِ لَو مَا جَنَتْ جُنونِي

[1] ينظر:عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري, ص 298.
[2] ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري ،ص 710.
[3] ينظر :عمر الدقاق ، مواكب الأدب العربي عبر العصور، ص 239.

ضَاعَ عُمْري سُدًى وَ شَمسُ شَبَابِـي # لَوَّحتْ للمَغِيبِ خَلْفَ السِّنينَ

فيعود الشاعر إلى استقراء ذاته الحزينة ذات الروح السّوداوية تستمري الألم و تأنس بالعزلة من نحو قوله ([1]): (مجزوء الرمل)

صَاحِ كَمْ أَشْعلتَ الآلامَ فِي لَيْلِيَّ نُـورًا
وَ لَكَمْ حُزْتَ لِي الأحزانَ بِـالأمس سَرِيرًا
أنَـا لا أُبَـدِّلُ أَحزَانِي بِـأفراحٍ تَـزُولُ
فَسُرورُ النَّـاس مِثلَ البَدر يَعْروهُ الأُفولُ

إنّه شاعر الجمال الحسي ألهبت محاسن المرأة جوانحه, فلم يرى فيها إلا جسدها, إذ يقول ([2]): (مجزوء الرمل)

أَسْكرتْنِي فَسَكِرتُ مِنْ # خَمْرَين لَحْظُكِ وَ الرُّضَابُ
قُـبَلٌ مُعَرْبِـدَةٌ عَلَى # جَسَدٍ تَكَهْرَبَ مِنْ دُعَابِـي
جَسَدٌ لَـهُ عَبقُ الـوُرُودِ # تَفَتحَتْ لِنَدَى السَّحَابِ
جَسَدٌ تشَّربَ مِنْ دَمِ الـ # شَّفَقِ المُضَرّجِ بِـالعَنَابِ

و يزداد الشاعر في جرأته مُنفسا عن كبته ليتجاوز ما ساقه ابن أبي ربيعة في مجونه أشواطا، وعلى لسان امرأة عاشقة يقول ([3]): (الخفيف)

((دَاعِبِ النَّهدَ يا حَبِـيبِـي وَ قَبِّلْـ# نِي طَويلا فِي نَزْوتِي وَاشتِهَائِي
لاطِفِ الجِسمَ فِي مَسَاربِ إحسا # سِي ولا تَلتِفتْ إلى إعْمَائِي..
كَـمْ اشتَهيتُ مِنْ وَصلِكَ تَقبِـيـ # لا وَضَمًّا يَكُونُ فِيهِ فَنَائِـي))

و لم تكن لغة الشاعر بـعيدة 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

[1] ينظر: عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة , ص 93.
[2] ينظر: خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة و المهاجرون مج 2 ،ص 220.
[3] ينظر : عمر الدقاق ،عنادل مهاجرة , ص 97.

إلى العالم الآخر أنه قد تحول ، و تقلب, وانتقل, وعن عدوه في اليسار إلى عدوه في اليمين, فاتعب فؤاده طويلا, ثم عاد إلى حيث بدأ .لقد انشد الشاعر قبل مماته أبياتا تعبر عن ذلك إذ يقول ([1]): (مجزوء الكامل)

آنَ الأَوانُ لِيستَرِحْ # فُؤادُكَ العَانِي وَ يَهْمدَا
فَاطرَحْ سِلاحَكَ للسِّنينَ # فَقَدْ لَبسْتُ الشَّيبَ غِمْدَا

ج ـ تشكيل الذاتية (الأنا) 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 اتصالا بوجدانها, وعواطفها, ونوازعها، إنّه ديوان العرب و سجل أحداثهم منذ القدم, ومنذ القديم امتاز العرب عن سائر الأمم بشغف لاحد له للشعر, وقد رُوي عن النبي (صلعم) 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 حُبَّ الشعر من أسلافهم الأندلسيين في شبه الجزيرة الليبيرية، والذين انتقلوا إلى أمريكا بعد سقوط غرناطة عام (1492 م) وامتزجوا بتراثهم 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 قديما، و بملامح 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 شكلا مميزا يختلف عن الأشكال السائدة في أشعار المحدثين العرب, وأشهرهم "خليل مطران" و "العقاد" .

إنَّ 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 «الطلاسم», وندرة حداد في قصيدة «النفس», وكلها نماذج حيَّة تنم 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 الأشطر(الترصيع) كـ قول جبران :

((هَلْ تَتسمتَ بـِعِطرِ # وَ تَتَشَقتَ بـِنُور))

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

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

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

و كلها مظاهر لغوية أسلوبية توحي 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 جلُّ الشعراء المهجرين، إلا أنَّ بعضهم ركز عليها, وأتخذها 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 :

((إيهٍ نَفسِي **أ**نتِ لَحنٌ فِيَّ قدْ رَنَّ صَداهُ

وَقعتكِ يدُ فَنانِ خَفِيٍّ لا أرَاه))

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:

((كلُّ منْ قدْ لقيتُ مِثلكِ يَا نَفـ# سُ فِي مَا تُبدينَ وَ تُخفينَا

فانظُري مَـرَةً إليكِ مَـليًا # تبَصري الأولينَ و الآخرينَ))

وهو كذلك ما يراه نسيب عريضة عند قوله :

((لا بأسَ ليسَ الحَياةُ إلا #مَرحَلَةٌ بِـدؤها خِتامُ))

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

((وَ إنّي تَراءى لِيَّ اللهُ كفرًا #أَكنُتْمْ مَعَ الله فِي خُلوَتِي))

و يقول أيضا : ((وَ مادامَ أله سُبحَانَهُ #رَفيقِي إلى الله فِي غُربَتِي

سَأبقَى وَ تبقَى الليالي حُبَالى # بفِكرٍ يَزُفُ إلى بُكرَة))

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

-الإيمان بفكرة التوحّد 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, وتعددها 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 الطبيعة, ومحاولة الاندماج بها اندماجا تاما لتحقيق فكرة التطهر و النقاء.

وكلّها 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 نَزْعَة 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 المرآة, 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 (ووحدتي/رفيقي...).

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

عند القروي (..سفر /نهايته 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 حجَرُ الزاوية لأول هيكل من هياكل الله...))

عند شفيق معلوف : ((أنا لَو لمْ يَغشَى عَيني بَأسِي # لَمْ أفضِّل عَلى الشُّروق غيابا))

عند فوزي المعلوف: ((أنَا فِي التُّرابِ وَ هي فَوقَ الأثير #أَنَا عَبدٌ وَ هي حُرّة))

عند القروي(..أنا قَزَمٌ وَ أَنتِ رَأسٌ لرأسِي...)

عند الياس فرحات (...أنَا مَنْ يَرى أنَّ الرِّياءَ مَعَرّة...)

عند ندرة حداد (....كذا نَحنُ نَمْضِي كرْكبٍ ...)

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

عند رشيد أيوب : ((أُصَلِي لمُوسَى وَ اعْبُد عِيسَى #وَ اتلُوا السَّلامَ عَلى أَحمَد))

عند القروي : ((أتزيدُ أعظمَ مِن أبي بَكرٍ و مِن # عُمَرَ إذا أنتَسبَ الكرامُ ومِنْ علي))
عند نعمة قازان ((يَا مَسيحَ الأحلاِم ....يَا مَهْبطَ الإلهاِم...يا مَنْهلَ الأقلاِم يَا سَما لُبنانَ))
-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 توحي بهذه العواطف(الناي الخمر، العطر، المحراب،) , أوقد يلجأ كذلك إلى استخدام الرموز الأدبية مستوحاة من الطبيعة, والتي تدل على الغربة من خلال مفردات(الظلام، الردى القبور، السّديم).

-في التعبير عن نزعة الكبرياء والرفعة وظّف جلُّ الشعراء ضمير التّكلم(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 الأماني/أنا الإنسان) عند معظم الشعراء، والقليل الناذر جاء بمعاني الاستعطاف (أنا التراب / أنا عبد القضاء /أنا قزم /أنا في غربة) .

-أمَّا التصوير فقد أبدعت نفسية الشاعر المهجري صورا, وحرّفت كل الأنماط التصويرية القديمة, بل طارت إلى الغموض أحيانا, فتراسلت الحواس وتداخل المجرد بالمجسد و من أمثلته:

عند جبران خليل جبران : ((وَ شَربتُ الفَجرَ خَمْرًا # فِي كُؤوسٍ مِنْ أثير))

عند ميخائيل نعيمة : ((نَسُوقُنِي الثّوانِي # فِي مَوكبِ الزّمان))
عند رشيد أيوب : ((عَلى بِساطِ مُدَّ فَوقَ الغُيوم# حَاكَتهُ أَيدِي النّفس مِنْ وَجْدِها))

عند فوزي المعلوف : ((مَرْحَبا بِـالعَذابِ يَلْتَهِمُ العَيـ# ن التِهامَا وَ يَنْهَشُ القَلْبَ نَهْشَا))

عند القـروي : ((أصْطَادُ أطيَارَ السَّعادةِ #وَ هْيَ مِنْ وَجْهي ِ تَفِرّ ُ))

عند شكر الله الحر : ((إنَّ في رُوحِي صَيفًا وَ خَرِيفًا وَ رَبِـيع..))

II- التشكيل اللغوي للعاطفة :

قِيل أنّ << الشعـر عاطفة تتشوق إلى القصي غيـر المعـروف, فتجعله قريبا معروف, وفكرة تناجي الخفي غير المدر ك,فتحوله إلى شيء ظاهـر مفهوم >>([1])
ويصف الدارسون بأنّ الشعر المهجري الحديث شعر عاطفة وشعور فياض، فلم يترك هذا الشعر ميدانا من ميادين الحياة إلا أضفى من حوله هالة عاطفية جارفة تنـوعت عواطفها و تمازجت أحيانا, إلا أنّ طبيعة التصريح والتركيز هي مـا يميز هذا الشعر لأنه شعر يقدر قيمة الوقت, ويتجنب الثرثرة, والهـرج, والقشور و التعلـق باللباب و هـو في كل هذا يجاري الوسط الذي نشأ فيه التفكير الأمريكي وأسلـوبه 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 .

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

اهـتم شعراء الرابطة القلمية بعاطفة الحنان الأسري, وخاصة موضوع الأم وأسهموا في شعرهم بذكرها, ووصفها, ووصف نفسياتهم إزاءها, فهذا **إيليا أبو**

[1] ضحى عبد العزيز : ايليا أبو ماضي ، شاعر المجد الأكبر, دار الكرم، , دمشق، د تا ،سوريا، ص 07.
[2] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري ,ص 146 .

ماضي يبكي مع أمه الحزينة أخاه (طانيوس طاهر أبي ماضي) , وقد مات شابا إذ يقول ([1]): (الوافر)

فَيَا لَـهفِي لأمـِّكَ حينَ يَدْوي # نَعِيُّكَ بَعدَ مَا طالَ السُّكـونْ
سَتبكِيكَ الكواكبُ فِي الدَّياجِي # كمَا تَبكيكَ فِي الرَّوضِ العُصُونْ
وَيَبكِي أخُوةٌ قَدْ غِبتَ عَنْهُم #وَ أُمٌّ ثَاكِلٌ وَ أَبٌ حـَزِيـنْ

و يقول في رثاء أبيه باكيا([2]): (الطويل)

طَوَى بَعضُ نَفسِي إذ طوَاكَ الثَّرى عَنِي # وَ ذَا بَـعضُها الثَانِي يَفِيضُ بَهَ جَفْنِي
أَبِـي: خَانَني فِيكَ الـرَّدى فَتَقَوضتْ # مَقَاصِيرُ أَحْلامِي كَبيتٍ مِنْ التِّبن
يَـقُولُ المُعزِّي ليسَ يُـجدِي البُكا الفَتَى # وَ قَولُ المُعزَّي لَا يُفيدُ وَلا يُـغْنِي

و هذا **عريضة** يبث لواعج الحزن والأسى مفجوعا في أخيه واصفا ذاته الأليمة, إذ يقول ([3]): (المتقارب)

بَكيتُ عَـليهِ و قدْ سَـار عَنِّي # وَ لمْ يَـلتفتْ للوَداَع قَلِيلا
وَ نادْتُه رُوحِيأَخِي لَوْ صَبرتَ # لَسِرتَ وَ أَبَاكَ قَفُوا السَّبِيَلا
مَضَى كَالشِّهـَابِ إلى أَوْجـهِ # فَهيهَاتَ يَسْمعُ صَوتِي الضَّئيلا
فَـقدْ حَيَّرَ النَّفسَ صَمتُ ثَقِيلٌ # وَليلٌ عَلى الرُّوح أَلقَى السُّدولا

و يقول في أخيه (سابا) بقصيدة أخرى ([4]): (الرمل)

يَا غَريبَ الدَّار مُلحدًا فِي القَفَر # تَتنَهي الأسْفَارُ كُلُّها فِي القَبْر
حُفْرةٌ كَمْ حَارَ فِي مَدَاها ذِكري # شَقَّها الحَفَّارُ وَ مَضَى لا يَدْري

و يعود **رشيد أيوب** إلى آلامه وأحزانه يستعرض ذكرى الوطن والأهل والخلان، إذ يقول في قصيدة (بلادي) ([5]): (الطويل)

---

[1] ايليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 556.
[2] المرجع نفسه :ص 592.
[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 122.
[4] المرجع نفسه :ص 119.
[5] رشيد أيوب : الايوبيات ،ص 39 .

فمَا أنا مِمَنْ تَرامَتْ بـِهِ النَّوى # تَرُوعهُ الدُّنيا وَ لوْ مُلِئَتْ رُعْـَبا

وَ لكنْ فِي سَـفْحِ حُنيـنَ مَوْطِـنَا # يَعِزُّ عَلـيَّ أنْ أُفـارقُهُ غَـصْبَا

إذامَا تَكرتُ الأَ هـلَ فِـيهِ فَإنّني # لَدَى ذِكرهمْ اسْتمْطِر ُالدَّمعَ مُنْصَبَّا

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 ([1]):

عَرَفتكَ قَبلَ أنْ سَدَلُوا عَلى وَجْهِكَ نِقَابَا مِنَ العَمَامِ

لِيَحْجِبُوا هُنَيْهَةً رَبَّ الأنامِ

عَرفْتُكَ قَبلَ أَنْ عَرفَتْ عَيناكَ مَضَى الدُّموعِ وَ أَسْرَارَهَا

عَرَفتكَ قَبلَ أنْ سَمِعتْ آذانكَ هَتافَ الأودِيةِ وَ عَويلَ الرِّياحِ

وأنشد الشعراء المهجريون حب المرأة أو الحب الأنثوي, واتـخذوا 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, ومـثالية, فالـحب عنده ما تطهر المحب فيه من شوائبه الحيوانية إلى العذرية والروحية, أنّه حُبُّ أفلاطوني بدون نجاسة، فيقول في موضوع الحُب ([2]): (البسيط)

وَالحُبُّ فِي النَّاس أَشْكالٌ وَ أكْثرُها # كالعُشبِ فِي الحَقلَ لاَزهْرٌ وَلا ثَمرُ

وَ أكثرُ الحُبِّ مِثلُ الرَّاحِ أَيسَرَهُ # يُرضِي وَ أكثرُهُ للمُدْمِنِ الخَطِر

وَ الحُبُّ إنْ قَادتْ الأجْسامُ مَوكبَهُ # إلى فِراش مِنَ الإعراض يَنْتَحِرُ

و نجد **لميخائيل نعيمة** حبًّا من نوع آخر، إنّه الحب الصوفي الذي يؤثره على الحب الإنساني, ذلك الحب الذي يرفع الإنسان إلى أرقى درجات التسامي حيث تتحد جميع الكائنات. لقد أحبَّ نعيمة نفسه أولا، أحبها فعرفها و كرمها,ثم انطلق إلى الإنسان، ثم إلى الله , فالخليقة, ثم الوجود، ولعل حب الذات أولى درجات الحبِّ عند نعيمة, وهي

[1] أمين الريحاني : هتاف الأودية ، ص 99.

[2] ينظر:سليمان كامل، دراسة في شعرجبران خليل جبران ، ص 65-67.، وينظر، جبران خليل جبران ،المجموعة الكاملة ،ص203

نرجسية دائبة، وكان الشاعر يدعو « .ذلك الإحساس بالحبِّ تارة و بالمحبة تارة أخرى خوفا 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 الخليقة » ([1])، فيقول في الحب الحقيقي مخاطبا قلبه ([2]): (الخفيف)

يـَا رَفِيقِي حَسِّي وَ رُوحِي # وَ شَرِيكِي فِي نِعْمتِي وَ شَقَائِي

قُلْ جَهلَنَا الحَرَامَ فِي كُلِّ أَمْرٍ #وَسَلَكَنَا فِي كُلِّ يَومٍ سَبِيلا

فَأَبَحْنَا للنَّفسِ مَا النَّفسُ تَهْوَي # وَ شَفَينَا مِنَ الفُؤادِ العَلَيْلا

إذَا نَظَرْنَا إلى الوُجُودِ بِعين #جَعَلَتَهَا لَنَا السَّماءُ دَلِيْلا

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

صَرَفْتُ حَبِيبتِي عَنِّي وَ نَاشَدْتُها الله

ألا تَعُودَ إلي ...

إلا مِنْ بَعدِ أنْ تُتْقِنَ الحُبَّ

لَكَنَّها مَا عَتِمتْ أنْ عَادتْ

وَ اكَبَتْ بِشَفَتيهَا عَلى شَفَتِي

وَ عِنْدَمَا فَرَغتْ مِنْ عِبادَتِها هَمَسْتُ فِي أُذُنِها :

أذهَبِي، أذهَبِي بِسَلامٍ يَا يَمَامَتِي

لَقَدْ أَتْقنتُ تَمجِيَد مَحَاسِنِكِ المَوْهُومَةِ

أمَا الحُبُّ فمَا تَعَلمْتُهُ بَعدُ

أمَّا الحُبُّ عند **إيليا أبي ماضي**, فتعبير عن إحساس خاص إزاء المرأة، و قد اعتمد في التغزل بها على الأوصاف الشائعة في تصوير أشواق المحب, والتغني بمفاتن

[1] ثريا ملحس : ميخائيل نعيمة ، الأديب الصوفي ، ص 91-92.
[2] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 73-74.
[3] المرجع نفسه: ص 114-116.

الحبيبة، فهو يشهق للجمال الأنثوي, ويتنهد حسرة بفقدانه, إذ يقول بـقصيدة (الحسن لا يشترى و لا يستجلب) ([1]): (الكامل)

سَفَرتْ فَقلتُ لَـها أَ هذا كوكبٌ #فَالتْ أَجَلْ أَ يـنَ مِنِّي الكوكبُ

وَ تَمايَلتْ فالسَّمْهَريُّ مُصَمِمُ # وَرَنَتْ فأبْصَرتُ السِّهامَ تُصَوَّبُ

قَدْ كلَمَتْ قَلبِـي وَلَمْ تَرْفُقْ بِـهِ # وَ اللَّحظُ لَوْ دَرَتْ المَلِيحَةُ مَخْلَبُ

إنَّ المَلاحَةَ عِندَهَا عَـرَبِـيَّة # وَ جَمالُ هَاتِيكَ الدُّمَى مُسِتَعْرَبُ

قُلْ للغَوانِي إِنَّـها خُلقتْ كَذا # الحُسْن لا يُشرَى وَلا يُسْتَجْلَبُ

و في حُبِّ **نسيب عريضة** ذكريات الصبا والوطن, وفي قصيدة أسماها «غادة العاصي» يعود بذاكرته إلى أيام صباه في حمص، فتلوح له فتاة قد رآها على ضفة نهر العاصي، لقد أحبَّها ولكنه أخفى حبه، لأنه أصبح لا يطيق إخفاء حبه ([2]), فلما سأله أصدقاؤه عن الفتاة التي سحرته, فأجابهم ([3]): (الكامل)

يَا غَادةَ العَاصِي الرَّضيةِ فِي النّسا # حَيَّاكِ رَبُّكِ فِي الصَّبَاحِ وَ المَسَا

لَـسْتُ الوَحِيدَ عَلى هَـواكِ تَقَوَّسَا # لَكِنْ بِقَلبِي كُلُّـهُ لَـكِ كُرِّسَا

ثم يقول : قَلبٌ يَعيشُ عَلى مُنَى لقيَاكِ # نَادَاكِ ...لَوْ تَدْرينَ كَمْ يَهْواكِ

نَاجاكِ دَهْرًا قَبْلَهَا سَمَّاكِ # وَ دَعَا سِوَاكِ وَ مَا عَنَى إلاكِ

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

أَنَـامُ، فَأبصِرُ فَـوقَ الغَمَامِ #قُصُورًا خَـيَالِيَّةً لا تُـرَامْ

فَأجْثُو عَلى بَـابِـهَا بِـاحتِرَامِ # فَيُدْخِلنِي الحُبُّ خَدَرَ الغَرَامْ

هُناكَ تَرينِي مُنًى لا تُـرَامُ # وَ تَصْعدُ بِـي فِي مَرَاقِي الهُيامْ

وَ تَطلبُ مِنِّي بِـحَق الـوئَام # بَقَـاءً لَنبلُغَ أَوْجَ التَّمَـامْ

---

[1] ايليا 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

و بنفس حائرة تنتحب وتهذي ولـًها أنشد **أمين الريحاني** قصيدة حـرة في صديقته التي غرقت في نهر (الأمازون) , فيقول([1]):

هُوَ ذاكَ وَجهُكِ، فِي كُلِّ مَكان

فِي الظُلمةِ وَ النُّور

فِي ليل الحُزْن، وَ فِي فَجْر الحُبُور

عَلى الجُدْرَانِ وَعَلى الأشْجَار

عَلى وَجْهِ الفَجْر، وَ عَلى وَجْهِ الأمْوَاجِ الضَّاحِكَةِ

أرَاكِ فِي الصَّفْصَافِ وَ أذكرُ حَنْوَكِ

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

والدِّينُ فِي النَّاس حَقلٌ ليسَ يَزْرَعُهُ # غـَيرُ الآلى لَـهُم فِي زَرْعِهِ وَطَرُ

مِنْ لآمِلٍ بـِنعيم الخُـلْدِ مُبْتَشِرٌ # وَ مِنْ جَهولٍ يَخَافُ النَّارَ تَسْتَعِرُ

فَالقَومُ لَـولا عِقَابُ البَعْثِ مَا عـَبـِدُوا # رَبّاً وَ لولا الثوابُ المُرْتَجَى كَفَرُوا

كـأنَمَا الدِّينُ ضَرْبٌ مِنْ مَنَاحِرهم #إنْ وَاظبُوا رَبـِحُوا أوْ أهْمَلُوا خَسِرُوا

و ها هو **أبو ماضي** يصيح بكل كبرياء في وجه منتقديه ومعارضيه من شعراء المهجر, وعلى رأسهم (أحمد زكي أبو شادي) عندما وصف شعره بالهزالة والانتحال مبديا عاطفة الغضب و الاستياء قائلا ([3]): (الكامل)

شُكرًا لأعْدائِي، فَلولا عِيُنْهم # لَمْ أَدر أَنَّهُم وَ مِنَ الغَوغَاءِ

نَنْبـِي إلى الحُسَادِ أَنّي فـُقْتُهُم # وَ تَركْتُهم يَتعَثْرُون وَرَائِي

وَخَطيَئَتِي الـكُبْرَى إلَيْهُم لأنَّهم # قَعِدُوا وَ لَمْ أقعُدْ عَن العَلياءِ

---

[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

[3] ينظر :جميل جبر ،ايليا أبو ماضي ،دار المشرق ط1بيروت 1992لبنان ،ص 66.، وينظر ،إيليا أبو ماضي ،الأعمال الشعريّة ،ص 92

عَفْوَ المُروءَةِ وَالرُّجُولةِ :أنّني # أَخْطأتُ حينَ حَسِبْتُهُم نُظرَائِي

و بنفس الغضب والاستياء يتجه **ميخائيل نعيمة** إلى أصحاب الأموال الذين يلهثون ليلا و نهارا لتحصيله, ونسوا فقره , وحاجته مع المحتاجين قائلا ([1]): (السريع)

يَا حَـاشِدَ الأمْوال فِلسًا إلى # فـلِس يَكِدُّ اللَّيلَ قَبلَ النَّهار

أيَامُهُ صـوْمٌ مَثلَ أعْـوَامِهُ # لا لَونَ فِيها غَيرَ لَونَ النُّضَار

ليقول: لا وَالـذي الأقدارُ خـدَّامُهُ # مَا فِي فُؤادِي غَصَّةٌ مِنْ غِنَاكَ

إذ قَدْ حَبَانِي الحَظُّ بَعضَ الغِنَى# يَا صاحِبِـي مِنْ غَيرِمَا قَدْ حَبَاكَ

و في مقابل عواطف السخط والاستياء والازدراء والغضب نجد عند شعراء الرابطة القلمية عواطف مضادة تحمل الإحساس الصادق بالشفقة والـرحمة بالآخرين, وأشهر نماذجها قصائد **لايليا أبي ماضي،** ففي(الفقير) يقول([2]): (الكامل)

همٌ ألَـمَ بِـهِ مَـعَ الظَّلماءِ # فَنَأى بِـمُقْلتِهِ عَن الإغْفَاءِ

نَـفْسٌ أقامَ الحُزنُ بَينَ ضُلوعُهِ # وَالحُزنُ نَارٌ غَيرَ ذاتِ ضِياءِ

فِي قَلبِـهِ نَارٌ (الخليل) وَ إنّما # في وَجْنَتَيهِ أَدْمُـعُ (الخنساء)

و يقول مبينا اثر ذلك في نفسه :

إنّي لأحْزَنُ أنْ تَكونَ نُفوسُهم # غَرَضَ الخُطُوبِ وَ عُرْضَةَ الأرْزَاءِ

وارَحْمَـتَا للـبَائسينَ فَإنَّـهُم # مَـوْتَى وَ تَحْسَبَـهُم مِـنَ الأحْيَـاءِ

و نظم على لسان فـتاة شابة أرغمها ذووها على الاقتران برجل طاعن في السن, إذ يقول([3]): (الرمل)

لِي بـَعْلٌ ظَنَّهُ النَّاسُ أَبِـي #صَـدِّقُونِي أَنَّهُ غَيرَ أَبِـي

وَ اعدلُوا عَنْ لَومِ مَنْ لَوْ مَزجَتْ # مَا بِـهَا بـالمَاءِ لَـمْ يُسْتَعْذَبِ

يَشْتَكِي الـمَرءُ لِمَنْ يَرْثَى لَـهُ # رُبَّ شَكْـوَى خَفَّفَتْ مِنْ نَصَبِ

---

[1] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ,ص 31.

[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ,ص 88.

[3] المرجع السابق ،ص 115.

و بموت صديقه أمين الريحاني نظم **إيليا أبو ماضي** بكائية تأبينية يبث فيها لواعج الحسرة والألم, إذ يقول ([1]): (الخفيف)

قَدْ سَمِعْنَا، يَا لَيْتَنا لَمْ نَسْمَعْ # نَبَأ زَعْزَعَ القُلوبَ وَ ضَعْضَعْ

فَجَزَعْنَا، وَ حَقُّنَا أنْ نَجْزَعَ # لِفِرَاقِ الفَتَى الأَدِيبِ الأَلْمَعْ

إلى قوله: فَابْسِمِي فَوقَ قَبرِهِ يَا نُجُومُ # وَ تَـرَنَّمْ مِنْ حَولِهِ يَا نَسيمْ

فَالدَفينُ الَّـذي هُنَاكَ يُقيمُ # بَطَلٌ مُصْلِحٌ وَ رُوحٌ كَريمْ

ولنسيب عريضة قصيدة أو بكائية درامية مليئة بعواطف الشفقة والعطف يصور ويصف فيها ألم الأم المنكوبة والمفجعة مع طفلها الصغير العاري والجـائع إبَّان المجاعة التي حلت بلبنان و سوريا, إذ يقول ([2]): (الهزج)

ظَـلاَّمُ الوَّيل قَدْ جَنَا # وَ بُـوقُ الهَّم قَدْ رَنَا

قَمْ يَـا طفلُ لا يَهْنَا # غَـثُّي بَـاتَ شَبْعانَـا

قـَنَامُ اليَأس غَطَّانَا # فَـنَمْ لا عَيْنٌ تَرْعَانَا

إذا مَا صُبْحُنَا جَانَا # حَسِبْـنَا الثُّورَ أَكْفَانَا

بَكَى طِفْلِي وَمَا نَامَا # وَقَضَى العُمْرُ صَوامَا

وعاد عريضة ليقف على قبر غانية من الغواني, وقلبـه يفض عطفا و إشـفاقا على ماضيها اليائس و حاضرها الفاني, إذ يقول ([3]): (الطويل)

هُنَا قَبْرُها هَلْ طَهَّرَ المَوتُ عَارَها # وَهَلْ خَلَعَتْ عَنْ صَيتِها الظَّنَ وَ التَّنَمَا ؟

هُنَا قَبْرُهَا فَلْيَغْفِرِ الله تَنْبُـها # إذَا كَانَ عَدْلا أَنْ نَعُدَّ الشَّقا جُرْمَا

فَقَدْ مَارسَتْ فِي العَيش بُؤْسَا مُنَوَّعَا # وَ جَازَتْ جَحِيمًا لا أَشَدُّ وَلا أَحْمَى

أفِي العَدْل تُجْزَى عَلى الإثْمِ وَحْدَها # وَ نَحْمِلُ دُونَ القَوْمِ مِنْ عَارهُم وَسَمَا

---

[1] المرجع نفسه :ص 378-379.

[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة,, ص 93.

[3] المرجع السابق :ص205.

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

اهتم شعراء العُصبة الأندلسية بالفئات الاجتماعية التي تحيط بهم, وبينوا مواقفهم إزاء هذه الفئات في نماذج شعرية كثيرة مليئة بالعواطف والأحاسيس, ترجمت معالم نفسية, ورغبة لا تظهر إلا من خلال أشكال لغوية تنطوي على خصائص أسلوبية منوعة, 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 مراثيها, وقديما قال الشاعر العربي في الأولاد ([1]): (السريع)

((فإنَّما أوْلادُنـَا بَينَنا # أكبَادُنا تَمْشِي عَلى الأرْضِ

لوْ هَبَّت الرِّيحُ عَلى بَعضِهِم # لامَتَنعتْ عَينِي عَنْ الغَمْضِ))

أمَّا 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 ([2]): (الخفيف)

كَمُلَ الطِّفلُ فِي حَشَاهَا شُهُورًا

ثُمَّ تُلقيهِ للعَذابِ سِنِينَا

لا تَكُونِي أَهْلَ البَّلاءِ لذاكَ الطِّفْل

يا أُمُّ ! وَ ارحَميْهِ حَنَينَا

أنتِ أدْرَى بِحَسْرةِ العَيش إذ لاقيتِ

مِنْ شَقْوَةِ العَيش فُنُونَا

و هو القائل كذلك في نبذ الزواج و الولادة لأنّ الحياة شقاء ([3]): (مُحْدَث الخفيف)

بَسْمَةُ الأهْل يَومَ تُوْلَدُ حَوْلِي # عَبَراتٍ عَلى المُهُودِ

دَمْعَةُ الأهْل يَومَ تُولدُ سِيلِي # بَسَماتٍ عَلى اللُّحودِ

---

[1] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، ص 355.

[2] ينظر:ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ،ص 65-57.

[3] فوزي المعلوف : مختارات من مناهل الأدب العربي ،ص 37 .

وهذا **شفيق المعلوف** تحت وطأة الهجرة، وهو يترك أمه بوطنه وحيدةً كسيرةً، فيقول متألما ([1]): (الوافر)

وَغَادرَ عِندَ صَخْرِ الشَّطِّ أُمًّا # تُنوبُ إليهِ تِحْنَانًا وَ شَـوْقًا

فَـمَا نَضَبَتْ لِمُقْلتِهَا دُمُوعٌ # كَأَنَّ لِعَينِـها فِي البَحْرِ 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([2]): (المتقارب)

سَلامٌ إلى حَيثُ غادَرتُ رُوحِي # لِـلبنانَ سَابحَةً هَـائِمهْ

إلى الاخوة كَـفِراخِ القَطَا # وَأُمٍّ عَلى أَمْرهِم قَـائِمهْ

إذا عَبَسَ الدَّهرُ فِـي وَجْهِهَا # تَظَلُّ لَـهُمْ أبدابًـا بَاسِـمَهْ

فيـا رَبُّ رِفْقًا بِـتلكَ الـفِراخِ # وَ ابْـقِ لهُمْ أُمَّهمْ سَالِمَهْ

و يقول في حكمة صائبة ملخصا حُبّ الأم ([3]): (الطويل)

وَ لَوْ كَانَ يُغْنِي الحُبُّ أَوْ يَدْفَعُ الرَّدَى # لَمَا نَامَتْ التُّرْبِ حَيٌّ لَهُ أُمٌّ

كما يصف فؤاد الأم, ويقرن الأم في المسيحية بالله ،إذ يقول ([4]): (الوافر)

فُؤَادُ الأُمِّ مَالكَ مِنْ فُـؤادٍ # يَضُمُّ مِنَ العَواطِفِ مَا يَضُمُّ

غَلَـطنَا حَيْنَ صَلَّيْنَا(أَبَانَا) # كَمَا قالُــوا لَنَا فَالله أُمٌّ

أمَّا **الياس فرحات**, فقد نظم قصيدة من ديوانه (الربيع) يتذكر فيها أمه بنغمة ألم من البعد عن الأهل, والوطن تزخر بعاطفة الحب للأم ، فيقول([5]): (الكامل)

أمَّــاهُ ليتَ مَعَ النَّسيمِ رسَالَةً # تَأتِي فَترجِعُنِي إلى أَفْوَاحِي

مَرَتْ لَيَالِي العِيدِ بِـي وَ كَأَنَّما # وَجْهُ العَبُوس بِـوَجهِهَا الوَضَّاحِ

---

[1] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري، ص 350.
[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ،ص 410.
[3] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ،ص 352.
[4] الشاعر القروي :الأعمال الكاملة (شعر) , ص 414.
[5] ينظر : سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات شاعر العرب في المهجر ،ص 193-194.

أَنّي التفتُ أَرَى الخَلائِقِ تَحْتَسِي # رَاحَ الصّفَا وَأنا دُمُوعِي رَاحِي

حتى أنَّ **نعمة قازان** يرى في غربته, وكأنّه مَفصُول عن أهله وحاضره وماضيه فيقول ([1]): (المتقارب)

لَقَدْ مَاتَ أَهْلِيوَ أَمْسِي وَ يَوْمِي # وَ لَمْ يَبْقَ إلا غَدِي تَرْوَتِي

إِذَا صَارَ أَمْسِي وَ يَوْمِي غَدِي # قُتْتُ اضْرِبُ عَلى مُقْلَتِي

وها هو ذا **شكر الله الجر** تعاوده ذكريات أخيه الشاعر (عقل الله), فينظم مرثيّة في ذكر مناقبه, و يصف تعلقه به , إذ يقول([2]): (الخفيف)

أنتَ عِندِي أَعَزُّ كَنزٍ نَفَضْتُ الـ# تُربَ عَنْهُ فِي رَعْشَةِ المُشْتَاق

إنَّ فِي عَوْدِكَ المُرْجَي للبَنَا # نَ لَنَصْرٌ يَشِعُّ فِي إخْفَاقِي

حَسْبُ حَظِّي أَنّي أُحَقِّقُ حُلْمًا # كَانَ يا عِقْلُ غُصَّةً فِي التَّرَاقِي

فَهَنَائِي بِأَنْ أُعُودَ لَلأرْ # ز إلى ظِّل رُوحِهِ الخَفَاق

أمَّا بخصوص عاطفة الحب و الوله بالمرأة، فقد أفضى الشعراء الأندلسيون بالكثير وبطرق مختلفة أحيانا، فهذا **فوزي المعلوف** يصف علاقته بالحبيبة من خلال قصيدة «لفافة تبغ», فالحبيبة غارت منها و لامت الشاعر, فيرد عليها قائلا([3]): (الطويل)

تَرَانِي دَوْمًا وَ اللفيفةُ فِي فَمِي # تُنوبُ كَمَا نَابَ المُحِبُّ مِنَ الوَجْدِ

وَ أَلْثُمُهَا لا لَثْمَةَ الوَجْدِ إِنَّمَا # لُمَامًا، كَتَقْبيل الفَرَاشَةِ للوَرْدِ

فَقَالتْ:لُيُهنِئْكَ الهَوَى مِنْ لَفِيفَةٍ # تَعَشَقْتَهَا قَبلِي، وَ مَازلتَ مِنْ بَعْدِي

عَلَى بُعْدِهَا مَا كُنتَ تَصْبِرُ سَاعَةً # وَ تَصْبِرُ أَيَّامًا طِوالا عَلَى بُعْدِي

فَقُلتُ لَهَا : مَهْلا فَمَا كُنتُ مُنْنِبَا # وَهَا أَنَا بَاقٍ فِي هَوَاكَ عَلى 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

---

[1] نعمة قازان : معلقة الارز، ص 30.

[2] :ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ،ص 711-712.

[3] فوزي المعلوف : مختارات (مناهل الأدب العربي), ص 20-21.

إلى البرازيل حيث ظن أنه سيدفن آلامه, ولكنه اخفق في ذلك, فترجم هذا الإحساس في قصيدته (القفاز اللقيط) يرمز إلى قلبه قائلا ([1]): (الطويل)

فَلَمْ يَبقَ مِنْ رَيْبٍ بِـأَنَّ التي رَمَتْ #بِـهِ غادَةٌ ، أوْ ضَاعَ مِنْهَا وَ لَمْ تَدْر

فَيَا لك قُفَازًا طريحًا عَلى الثَّرَى # يُعَانِي عَذَابَ البَرْدِ وَ الثُّل وَ الهَجْرِ

و في عاطفة الحُبِّ يقول **القروي** عن نفسه << أحببت، وبكيت كثيرا وأحببت وأبكيت أكثر، لم أكن قط مستهترا، ولا متّيت فتاة بوعد، بل كنت في كل حب مطلوبا أكثر مني طالبا >> ([2])، ويعلنِ بأنه أصيب بالمعاصي كسائر الشباب, ولكنه استهتر ما وسعه الاستهتار, ولم يُخِل بالآداب العامة, إذ يقول في إحداها, ([3]): (الطويل)

أتاكَ الهَوَى فَاصْبِرْ عَلى الوَجْدِ وَالألَمِ # أَلَمْ يَأتكَ الإنذارُ مِنْ أهْلِهِ ألَـمْ ؟

نَـهَيتُكَ يَا قَلبِـي فَـلَمْ تَنْفَعِ الـنُّهَى # وَ هَا أنتَ نَدْمَانُ وَ لا يَنفَعُ النَّدَمْ

و يقول أيضا مستحضرا بعض الذكريات : ([4]) (الكامل)

هَلْ تَذكُرينَ لِقاءَنَا فِي رَوضَةٍ # سِحْرِيَّةٍ و الطَّيرُ تَهْتِفُ باسْمِكِ

وَالشَّمسُ تَلقِي فِي المُرُوجِ ظِلالَنَا # عَـمَدا لِتَحتَفظَ المُرُوجُ بِـرَسْمِكِ

ثُـمَ ارتَمينَا بـَينَ أحْضَانِ الرُّبَى # تَمِلين فِي الفَضَا النَّدِيِّ كَجِسْمِكِ

أمَّا الحُبّ 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 فالحُبُّ 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 ([5]): (السريع)

الحُبُّ صِنْوُ اللـه مِنْ قِدَمِ # وَ شَرِكُهُ فِي النَّهي وَ الأمْر

هَذا الَّذي لَوْلاهُ مَا سَهَلتْ # للأوَلينَ صُعُوبَةُ الوزْر

وَهُوَ الَّذي لَولاهُ مَا ابتسمتْ # زَهرُ الحَدائِقِ للنَّدى الدُّري

---

[1] ينظر :محمد عبد المنعم خفاجي , قصة الأدب المهجري , 637.

[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 33.

[3] المرجع ، ص 390.

[4] المرجع السابق ،ص 405.

[5] ينظر:سمير بدوان قطامى ، الياس فرحات ،ص 180.

فالمرأة سلطان الجمال، ولابد للرجال من الخضوع, فيقول ([1]): (مجزوء الكامل)

قُلْ هُنَّ وَ التزمْ الأدَبْ #أَبعدْ بِهِنَّ عَن الرِّيبْ

الحُسْنُ سُلْطانٌ فَإنْ # قَادَ المُحِبُّ لِمَنْ أَحَبْ

وَالحُبُّ يَفْعلُ فِي نُفُو #س الخَاضِعينَ لَهُ العَجَبْ

أمَّا بقية العواطف البارزة في شعر الأندلسين غير عاطفة الحنان و الحُبِّ، 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 ([2]): (السريع)

غَرنَاطُة أوّاهُ غـَرناطُة # لَمْ يَبقَ شيءٌ لَكِ مِنْ صَوْلتِك

آهٍ عَلى أَمْجادِكِ الضَّائِعَةِ # شَيعْتُها بِالنّظرَةِ الدَّامِعَةِ

ويعود **القروي** ليستهجن فعل جامعي الأموال من الأغنياء الذين يبخلون عن غيرهم بأموالهم , فيقول ([3]): (البسيط)

تَشْكُو خَزائِنُكم ضَيقًا بِثروَتِكُم # وَ النَّاسُ مِنْ فَقرٍ وَ مِنْ ضَيق

وَدَّتْ مَلايِينُكُمْ لَوْ كُنتُ سَيِّدَها # كَيْمَا تُحَرَّرُ مِنْ رقِّ الصَنَادِيق

ويلتفت للمُرائي يتعجب من سلوكه قائلا ([4]): (مجزوء الرمل)

قَدْ عَجِبنَا مِنْ مُراءٍ # لاَن للنَّاس مَجَسُّهُ

هُوَ ذِئبٌ فِي خَرُوفٍ # كيفَ لا يَنْهَشُ نَفْسَهُ

أمَّا **الياس فرحات**, فقد كثرت انتقاداته لفئات اجتماعية عديدة، وهو من الشعراء الذين انكبوا على أمراض المجتمع والسياسة، فبرزت في ذلك عواطفه جياشة قوية، ومنها

---

[1] ينظر : المرجع نفسه ،ص 182.

[2] فوزي المعلوف:مختارات(مناهل الأدب العربي)،ص45

[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ،ص308.

[4] المرجع نفسه ،ص265.

عاطفة السخط والغضب على سلاطين وملوك العرب الذين ضيعوا البلاد والعباد فيقول في إحدى قصائده غاضبا ([1]): (الطويل)

مُلُوْكٌ ظَنَنْناهُم صُقُورًا وَ عِنْدَمَا # غُزَينَا رَأينَا صَاحِبَ التَّاجِ هُدْهُدَا

و يقول في التهكم و الاستهزاء بسفور النساء و الفتيات ([2]): (مجزوء الكامل)

أَ رَأيتَ هـَاتَيكَ الأوا # نِس كَالدُّمَى بـِيضًا نَواعِمَ؟

تـِلكَ المَحاسِنُ كُلُّها #غِشٌّ تـُحَلِّلهُ الكَرَائِمُ

سَلْ جَارَكَ العَطّارَ كَمْ # يَبْتَعْـَن مِنْهُ مِنَ اللوَازِم

و يحوّل ناظريه إلى رجال الدين، فيسخط من أعمالهم وفِتنهم, ومنهم الذين أضرموا الحقد و الفرقة في بلاده, إذ يقول ([3]): (الخفيف)

مِمَنْ الـعَطْفُ وَ التَّساهُلُ مِمَنْ #أَمِنْ الشَّيخِ أَمْ مِنَ المُطْرَان ؟

نَحْنُ نَبْنِي مَعَابِـدَ الحُبِّ وَ الإخْـ # لا صِ للنَّاس إذ هُمَا يَهْدِمَان

وَ إذا ظَـلَّ للـجَهَالةِ ظِـلٌّ # فَـهُمَا لا مَحَالــةَ الغَالبِـان

و في الاستعطاف يقول **القروي** : ([4]) (الكامل)

يَا مَـنْ يَعُدُّ عَليَّ كُـلَّ صَغِيرةً # إنْ لَـمْ تَكُنْ مُتسَاهِلا كُنْ عَادِلا

إنْ كُنتَ مِنْلِي نَاقِصًا فَاعْذُرْ وَإنْ # تَكُ كَامِلا فاعْذِرْ لِتبْقَى كَامِلا

أمّا في البكاء و الإشفاق فله مرثية في معلمه (جبر ضومط) ([5]): (مجزوء الكامل)

قِفْ نَبكِ أَعْلامَ الهُـدَى # وَ نُوفِهِمْ حَقَّ الرِّثاءِ

ْأَدَتْ بـِهِمْ كَفُّ الـرَّدَى # وَ ا جْتَاحَهُم عَرَمُ القَضَاءِ

لا صَوْتَ يَعْدُو وَ لا صَدَى #غـَيرَ التَّنَهُّدِ وَ البُكاءِ

---

[1] ينظر : سمير بدوان قطامى ، الياس فرحات ،ص 149.
[2] ينظر :المرجع نفسه ،ص 171.
[3] :ينظر:المرجع نفسه ،ص 173.
[4] الشاعر القروي:الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 351.
[5] المرجع نفسه ، ص 575.

ج-**تشكيل العاطفة المهجرية** : و من خلال عرضنا الموجز لأهم النماذج الشعرية الحافلة بالصور العاطفية المنوعة (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 /حيّر 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 الارتباط الأسري عند الشاعر بالأهل والوطن وبالذكرى الماضية، ونجد أنّ الشاعر قد يصاب في بعض الأحيان بحالات هُمودية إزاء هذا الفقد.

ـ امتاز حُبُّ المرأة في الشعر المهجري القلمي بالحب الفلسفي المثالي، فحُبُّ جبران خليل جبران حب أفلاطوني بعيد النجاسة، أما حبُّ ميخائيل نعيمة فحب صوفي تتحد فيه الذات مع الذات الإلهية, وكلاهما حذرا من الحب الجسدي الطارئ الذي يدّنس جوهر الإنسان النقي, وسَعَا إلى التطهر من هذا الحب, والارتماء 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 أنّه يبحث عن هذا الحب في الجمال و الحسن, إنّه الجمال والحسن الفطري في المرأة العربيّة بدون تصنع ,إذ قال:

((إنَّ المَلاحَةَ عِندهَا عَرَبيَّة# وَ جَمَالُ هَاتيكَ الدُّمى مُسْتَعْرَبُ)) .

أمَّا 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 ((قَلبٌ يَعيشُ عَلى مُنَىلُقيَاكِ # نَادَاكِ ..لَوْ تَدْرينَ كَمْ يَهْواكِ)) 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 : ((هُناكَ تَريّنِي مُنَى لا تُرَامُ # وَ تَصَعدُ بِي فِي مَرَاقِي الهُيِام)).

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

((هُوَ ذا وَجْهُكِ فِي كُلِّ مَكان / فِي الظُّلمَاتِ وَالنُّور/ فِي ليل الحُزْن وَفِي فَجْر ...)) .

-امتازت بقية العواطف (السخط، والشفقة...) عند القلميين بانتقالها عبر فئات اجتماعية واسعة (رجال الدين/ رجال المال/ الشعراء/ الأيامى و الأيتام...), وهي نماذج بشرية جد مؤثرة في نفسية الشاعر المهجري, فسخط الشاعر من رجال الدين بادٍ من خلال سلوكياتهم التي تنتفي والدعوة إلى المحبة و الاتحاد, ونبذ الفرقة, وتنتفي كذلك مع رجال المال في دعوة الشاعر إلى القناعة, ونبذ المادة, والصراع الدنيوي من أجلها مما يؤدي إلى ظهور طبقات, أو فئات اجتماعية مقهورة (الأيامى و اليتامى), 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), وآثارها السلبية (كَفِرُوا /.نَهَمُوا من الغَوغاءِ قَعَدُوا../ أيامُه صفرٌ. .../هَمٌّ 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 لأنه 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 قِيلَ أنّ 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 أنّ فوزي المعلوف تمنى أن لا يولد لكي لا يسبب لأمه التعاسة والألم, و نبذ فكرة الزواج والولادة إطلاقا ((يا أمُّ ! ارحميهِ حَيّا...أنتِ أدْرَى بِحَسْرةِ العيش إذ لاقيتِ)), كما بالغ القروي في حب الأم إلى درجة أن قرنها بالله (حاشاه تعالى), فنلمح في ذلك **عقدة أوديب** لشدة ارتباطه بالأم و حنانها مما قد يؤدى إلى توقف نفسية الشاعر عن النمو و ارتداده إلى شخصية أمّه بسبب عدم التأقلم مع الناس و البيئة عندما قال:

((غـَلطْنَا حِينَ صَليَنَا أبَانا #كـَمَا قَالُوا لَنَا فَالله أمٌّ)),

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

-أمَّا حُبُّ المرأة فقد ظهر جليا عند فوزي المعلوف الذي طرق موضوع الغيرة في المرأة (قصيدة لفيفةُ تبغ)، و اتخذ من لفافته موضوعا للحديث عن المرأة، و شدة غيرتها على الرجل، ووظف الرمز للحديث عن طباعه وآلامه في بحار الحب (قصيدة القفاز اللقيط)، وهي معالم توحي إلى اتخاذ مسافة آمان بينه و بين المرأة, هذه المسافة التي تسمح له بمجال المناورة في علاقته معها، في قوله:

((فقلتُ لها ! مَهْلا فما كانتْ مُنْنِبَا # وَ هَا أنا بَاقٍ فِي هَواكِ عَلى عَـهْدِي))

كما يرى كلٌّ من القروي و الياس فرحات في حب المرأة سلطان الجمال المسيطر على الرجل و قلبه, إذ نلمس تحذيرا ووعيدا منه عند القروي عندما يقول :

((أتاكَ الهَوى فَاصْبِرْ عَلى الوَجدِ وَ الألِم #ألمْ يأتيكَ بالإنذار مِنْ أهْلِهِ أ َلم؟))

و عند الياس فرحات قوله: ((الحُبُّ يَفعلُ فِي نُفُو # س الخاضعينَ لَهُ العَجَبْ))

- وعاطفة الاشمئزاز إزاء الأغنياء عند القروي ومن المرائين, فيتعجب من صناديقهم المقفلة في وجه الضعفاء و الفقراء, لينظر إليهم نظرة سخرية وازدراء، و يستهزأ الياس فرحات من بعض الأوانس المترجلات موحيا 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 : التَشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن التَّعبيري

I- التَّعبيرية التقليدية

أ ـ في التَّعبيرية الشَمَاليّة(الرابطة القلمية)

ب ـ في التَّعبيرية الجَنُوبيّة (العُصبة الأندلسية)

ج ـ التَّشكيلُ التَعبيري التَقليدي

II-التَّعبيرية التَّجديدية

أ- التَّعبيرية الرومانسية

ب ـ التَّعبيرية الرمزية

ج ـ التَّعبيرية الصوفية

د-التشكيلُ التَّعبيري التَّجديدي

المبحث الثاني : التشكيل الأسلوبي و المكون التعبيري

بَعدمَا تناولنا في بداية المبحث الأول مَوضُوع الدراسة الأسلوبية الحديثة, ومجالاتها المختلفة, وخاصة المجال الفردي أو النفسي المتعلق بالفرد المنتج للإبداع الأدبي الشعري, و بعدما فَصّلنا في التعريف بمفهوم التشكيل في النقد الأدبي الحديث نتجه في هذا المبحث إلى التشكيل الأسلوبي الذي ينصب حول القيم التعبيرية للمنتِج /المبدع (الشاعر) في نصه الشعري, ومدى مساهمة الطاقات الكامنة (الطاقات التعبيرية) في التمييز بين الأعمال الأدبية من وجهة أسلوبية لتترجم 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), وتنظر 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 تعبيري 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

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

الشعري للوقوف على عناصر التعبيرية, وشبكة علاقاتها بالعناصر الوجدانية التي يصنع تضافرها وحدة دلالية ([1])، و نقصد بالعناصر التعبيرية الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل الأدبي، ورصد القواعد التي تمسكت بها مجموعات ثقافية خاصة .([2])

تُؤمن الأسلوبية بأنّ لأي لغة فردية أو جماعية قيمة تعبيرية و عاطفية, ومنه فأنه وفي مسائل التعبير الفردي أو الجماعي ليس ثمة داع لإعطاء الأفضلية لظاهرة على أخرى لا للقاعدة، ولا للشواذ علاوة على أنّ أية لغة سواء أكانت يومية عفوية أو أدبية مبتكرة, هي أيضا ذات قيمة معرفية و عاطفية ([3]).

لقد أولى الأسلوبي **"شارل بالي"** 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 ([4]), و تأتي مهمة الناقد الأسلوبي الذي يقوم بالبحث عن هذه الطاقات التعبيرية في الأنماط اللغوية التي تترجم في فترة معينة حركات الفكر, وشعور المتحدثين باللغة ([5])، إلا أنَّ 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 (بالي)عن ذلك في أواخر أيامه, و أكدَّ أنَّ اللغة الأدبية الواعية قد تحتوي على عناصر وجدانية و عاطفية, ومنه فاللغة العاطفية قد ترد في الأدب كثيرا كما ترد في الكلام الشائع.([6])

و يبقى أن نؤكد أنّ لكل أسلوبي طرائقه الخاصة التي تحدد كيفية اقتحام العمل الأدبي لاكتشاف أبعاده التعبيرية << و أنه ليس ثمة طريق معبدة, أو مرسومة يسلكها الناقد فقد

---

[1] 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.

[2] ينظر :المرجع نفسه ، ص 131.

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

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

[5] ينظر: صلاح فضل ، علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته) , ط1 , 1998 م ،ص 21.

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

يستطيع ناقد الوصول إلى حقائق تغيب عن النقاد و الآخرين، فيدهشون للنتائج التي توصل إليها>>.([1])

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 المعرفي **" 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. والتعبيرية في الشعر المهجري من مفاهيم الأسلوب القديمة والحديثة فقد ورد ذكر الأسلوب لغة في قول ابن منظور قديما قائلا <<..ويقال للسطر من النخيل : أسلوبٌ، و كل طريقٍ ممتدٍ، فهو أسلوبٌ قال: والأسلوبُ : الطريق تأخذ فيه و الأسلوبُ بالضَّم: الفن يقال أخذ فلان في أساليبَ من القول أي أفانين منه >>([2]) أمّا اصطلاحا فقد تعددت تعاريفه, ومن بين التعاريف الجامعة ما أورده الباحث" موسى سامح ربايعة "([3]):

-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 الإمكانات 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 عنصرا أساسيا في عملية الإدراك الجمالي .

---

[1] عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد الشعر العربي , ص 122.
[2] ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، المجلد الأول (-أ.ب) بيروت ،دت ،لبنان ،ص 473.
[3] ينظر : موسى سامح ربايعة ، الأسلوبية (مفاهيمها و تحليلاتها) دار الكندي ط1 ،عمان 2003 م ،الأردن ،ص 24-38.

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 إنما هي كذلك طريقة تفكير([1]).

إنّ التعبير ليس ألفاظا وعباراتٍ فقط, ولكنّه العمل الأدبي الكامل باعتباره ما يصوره من التجارب الشعورية ([2])، 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 تتعايش داخل اللغة و تعكس بعض العلاقات, والسياقات الخارجة عن نطاق هذه اللغة أحيانا([3]) .

أمَّا 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 كالسيريالية و التأثرية ([4]).و التعبيرية من مصطلحات الأسلوبية حَوْصَل 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 ([5]). وللغة علاقة وطيدة بالتعبيرية «فاللغة نظام عام من الرموز التعبيرية تؤدي محتوى الفكرة التي تُمزج فيها العناصر العقلية, والعناصر العاطفية, فتصبح اللغة حدثا اجتماعيا محضا»([6]).

---

[1] ينظر: محمد محمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العالمية للكتاب ط1 بيروت 1996م لبنان، ص 169.
[2] ينظر: صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، شركة الشهاب , 1988م ،الجزائر, ص 75.
[3] ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي و الآفاق الجديدة ط3 بيروت, 1985 م , لبنان، ص 476.
[4] ينظر: علية عزت عياد ، معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة , 1994م ،مصر، ص 47.
[5] ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ,ط2 , 1982م،تونس، ص 178.
[6] عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، دار الطليعة, ط1, بيروت , 1983 م , لبنان ,ص 43.

إذا عُدنا إلى المدرسة اللغوية التعبيرية في علم الأسلوب وجدنا أن مَهمة علم الأسلوب لديها هي التعرف على وسائل التعبير المختلفة وتحديدها وتصنيفها من جانب, ثم إدراجها في أنماط مختلفة, ومتنوعة من جانب آخر, وهما مهمتان متكاملتان إذ أنّ التصنيف يؤدي إلى التنميط, ومعرفة وظائف الاستخدام المتنوعة و الملازمة ويمكننا بعد ذلك الوصول إلى أنماط وسائل التعبير المختلفة, والتي عادة ما تتجه إلى توجهين أساسيين و هما([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 الاستعباد, و بالتكثيف أو الخلخلة، 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

[1] ينظر: صلاح فضل ، علم الأسلوب (مادته و إجراءاته) دار الآفاق الجديدة, ط1, بيروت, 1985, لبنان، ص 173.
[2] أحمد الشايب :الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) ,مكتبة النهضة, ط13, 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.

المشتركة وتـضم الاستعمالات الـتي شاعت في شـعر المـهجرين و الـمتغيرات اللغوية التعبيرية الخاصة التي اختص بها بعض الشعراء المـهجرين ولم يتواتر استعمالها عند البقية .([1])

I-التعبيرية التقليدية :

لقد اتبع الشعراء المهجرين بشتى مَهاجرهم شعر القدماء فيما نظموه من أشعار لغايات كثيرة, ومنها الـحفاظ على التراث الـفني والأدبي واللغوي العربي, ومحاولة تـغيير 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 المـرحلة المـوالية، وما تـشهده من اضطراب في المبادئ الفنيـة و الـجمالية 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 أسلوبي طرائقي في الاستعمال التعبيري.

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

أ-في التعبيرية الشمالية(الرابطة القلمية) :

اهـتم شعراء المهجر و منهم شعراء الرابطة القلمية بالشعر الخطابي الحماسي الذي يجيش بالحماس ، فاقتربت أشعارهم من أسلوب النثر المسترسل, وهذا لغايات متعددة، وربما أحيانا لغـايات نفسيـة عند الشعراء؛ و منها خاصيـة "الإدهاش" " le

[1] ينظر : فرحات بدري العربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 102-103.
[2] ينظر : ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب (معالم و انعكاسات) ج2 ،ص 40-41.

merveille" الـتي تهدف ليس فقط إلى الإفـادة أو المتعة بل إلى إثارة النفوس الكبيرة نـحو الأشياء العظيمة ([1])، و قد راعى فيها هؤلاء الشعراء المقام أو اللـباقة الفنية **" la bien séance"**، وهي نـوع من الانسجام**" harmonie"** بين الـعمل الأدبي وذوق الـجمهور المتلقي ([2])، و رغم طابـع الرهـافة و السّبك إلا أنـها 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 مـوضوعا (تعدد المواضيع الشعرية في القصيدة الواحدة), و إذا أخـذنا موضوعا من المواضيع الهامة (العِلم)، في المقطوعة التي خصصها لذلك يقول ([3]): (البسيط)

1- وَ العلمُ فِي النَّاس سُبلٌ بانَ أَوَلُها # أمَّا أواخِـرُها فَـالدَّهرُ وَ القَدَرُ

2- وَ أفضَلُ العلِم حِلمٌإنْ ظَفِرتَ بـِهِ # وَ سِرتَ ما بَينَ أبنَاءِ الكرَى سَخِرُوا

3- فَإنْ رأيتَ أخَا الأحْلاِم مُنْفردا # عَنْ قَومِهِ وَ هْوَ مَنبُوٌذ وَمُحْتَقرُ

4- فَهُوَ النَّبيُّ وَ بُردُ الغَدِ يَحْجِبُهُ #عَنْ أُمِّهِ بِرِدَاءِ الأمْس يأْتزرُ

5- وَ هُوَ الغَريبُ عَن الدُّنيَا و سَاكِنِها # وَ هوَ المُجَاهِرُ لاَم النَّاسُ أوْ عَذِلُوا

6- وَ هُوَ الشَّديدُ وَ إنْ أبْدَى مُـلانيَةً # وَهُوَ البَـعِيدُ تَدانَى النَّاسُ أمْ هَجَرُوا

و هنا تُلاحظ روح الشعر المرهف طاغية على هذا المقطع رغـم أنه لم يـتحرر من القيود الشعرية (الوزن و القافية و الشطرين محدودي الطـول)، وهـو شـعر في مستوى نثره الفني، فالفكر المجرد ذو الأفق البارد الذي يدخل الشعر لا يجوز أن يدخله إلا ملفقا بالتصورات والظلال مُصْهَرًا في وهج الحر والانفعال لا أن يلجه باردا و لعل تلك القيود الشعرية البادية, وقيد تلك الراء المضمومة طوال القصيد كان لها الأثر الفعال في محاصرته, وتضييق آفاقه، وخيالاته, فمنعته من التحليق المنشود .([4]) ورغم ذلك كلّه

---

[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.

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 أنّ 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 توالت في بداية الصدور و الأعجاز لتشكل نوعا من الإيقاع الموسيقي الخارجي لجأ إليها الشاعر لتفادي التكرار, وربما للتأكيد أحيانا .

-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.

-أمَّا قافية الأبيات فكلّها 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 الأشطر (الشديد/ملاينه، تدانى الناس/هجروا) 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 .

أمَّا **إيليا أبو ماضي** فقد قيل في أسلوبه الكثير, واتهمه البعض بالسرقة و الانتحال فظلا عن الإسفاف والابتذال, إذ قال فيه أحمد زكي أبو شادي <<إنّ ايليا أبا ماضي أقل الشعراء المهجر أصالة، لأنه كثير السرقات، و لا يتورع عن أي استيعاب في

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

شعره ...وأنّه صانع أكثر منه فنانا >> ([1])، كما يرى الدارسون أن هناك تفاوتا عظيما في مجموعاته الشعرية من حيث الأسلوب والمعاني والفنون والألوان والأخيلة، فكانت هذه المجموعات من صنع أديبين 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- هَيْهاتَ بَعدك مَا يَفيدُ تَصَبُّرُ #وَ لَئِنْ أفادَ فَأيُّ قَلبٍ يَصْبِرُ ؟

2- إنَّ البُكاءَ مِنْ الرِّجال مُذَمَّمٌ # إلاّ عَليكَ فَتَرُكهُ لا يَشْكُرُ

3-لَوْ كانَ لِي قَلبٌ لقُلتُ لهُ ارْعَوي # إنّي بِلا قَلبٍ فإنّي أزْجُرُ

4- لازَمْتُ قَبرَكَ و البُكاءُ مُلازِمِي # وَ الليلُ دَاجٍ وَالكواكِبُ سُهَّرُ

ليقول :

5- وَرَدَّدتُ مِن شَجْوي عَليكَ وَحَسْرَتِي #لَوْ أنَّ لَحْدكَ فِي فُؤادِي يَحْفُرُ

6- و الدَّاءُ يَقْوَى ثُمَّ يَضعُفُ تَارةً # فَكأنَّهُ يَبْلُو القُلوبَ و يَسْبُرُ

7- أوْرَدْتَهُ عَنْبًا فَأوْرَدَكَ الرَّدَى # تَبًّتْ يَداهُ فَتَبُّهُ لا يُغْفَرُ

8-والكُلُّ كيفَ يَكونُ حَالُ بِلادِهِم # مِنْ بَعدِ ما مَاتَ الإمَامُ يَفْكُرُ

فالقصيدة مليئة بصور الرثاء القديمة التي تصف لواعج الحزن و الأسى على الفقيد, و قد بث فيها الشاعر حزنه وأساه لمصاب الجلل بصوت القدماء، إلا أنّ تعابيرها تنطوي على بعض المتغيرات الأسلوبية التعبيرية و منها:

- نلمس الطول النّسبي للجمل كـ(البيت1-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 : ايليا أبو ماضي ، ص 66.

[2] ينظر : المرجع نفسه , ،ص 69.

[3] ايليا 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 الخفّة, 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 التمركز أو تقوية له أثر في المتلقي إذ به تتجمع القوى الإدراكية, ويلتفت إلى النظر والتمركز أو التقوية وسيلة راحة للشاعر, وتنويع بشرط أن لا يفرط في إبراز شيء على حساب الأشياء الأخرى([3]).

-أمَّا في معارضات أبي ماضي مما سبقوه ففي البيت السابع اقتباس من سورة (المَسَد) في القرآن الكريم (تبت يداه), و لكنه في البيت الثالث يبدي معارضة شعرية عجيبة عن الشاعر (جميل بثينة)**(*)** في غزله, فلقد وظف الشاعر كلام الغزل ووجهه لرثاء 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.

أمَّا **ميخائيل نعيمة** فيرى أنّ الأدب لصيق بالحياة, وهو تعبير شريف عن الحياة الإنسانية في جميع ظواهرها وضمائرها، و من مهمة الأدب كشف إنسانية الإنسان وتحريك الفضائل في قلبه و إثارة فكره، فإنّ لم يخدم الإنسان, ويحرك النفوس المتزمتة،

---

[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 ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ،مطبعة هومة ط1 الجزائر 1998 م، ص 56.
[3] ينظر : المرجع نفسه , ،ص 30-32
(*)قال جميل:لوكان في صدري كقدر قلامة *فضلا وصلتك أو أتتك رسائلي..

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 حمّل 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-تَدبينَ دَبَّ الوَهَن فِي جسمِيَ الفانِي # وَ أَجرَي حَثِيثًا خَلفَ نَعْشِي وَأكفَانِي

2- فَأجْتَازُ عُمْري رَاكضًا مُتَعَثِرًا # بِأنقاضِ آمَالي وَ أشْباحِ أشْجَانِي

ليقول:

3-فَفِي كُلِّ يَومٍ لِي حَياةٌ جَديدةٌ # وَ فِي كلِّ يَومٍ سَكْرَةُ المَوْتِ تَغْشانِي

4- وَ لَولا ضَبابُ الشَّكِ يَا دُودةَ الثَرَى # لَكنتُ ألاقِي فِي دَبِيبِكِ إيْمَانِي

5-هَلْ اسْتبدَلتِ يَومًا غُرابا بِبُلبل # وَ هَلْ أهْمَلتِ دُودًا لِتَلهُو بِغُزلان ؟

6- وَهَلْ طَلعتِ شَمسًا لِتحْرقَ عَوسَجًا # وَ تَملأسَطحَ الأرْضِ بِالآس وَالبَاس؟

7-لَعَمْرُكِ يَا أخْتاهُ مَا فِي حَياتِنا # مَراتِبُ قَدْرٍ أوْ تَفاوُتُ أشْان

8- مظاهِرُها فِي الكونِ تَبدُو لنَاظرٍ # كَثيرةٌ أشْكال عَدِيدةُ ألوَان

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 تنم 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]).

أمَّا **نسيب عريضة** فهو من الشغوفين بلغة الضاد وبشعرها القديم, ففي ديوانه (الأرواح الحائرة) تلميحات كثيرة تنم على ذلك الإطلاع, والتبحّر في الشعر القديم لكثرة تضميناته اللطيفة وإشاراته الخفية ([4])، ففي قصيدة بعنوان (دعني و شأني) يقول ([5]): (البسيط)

1-دَعْنِي وَ شَأنِي وهَلْ يَعْينكَ مِنْ شَأنِي#حـَديثُ هـَمٍّ وَ آلامٍ وَ أشْـجَانِ

2-لا صَحْبِي، يا أخِي مَا فيكَ لِي إرْبٌ # إلاّمَقالُكَ عِمْ صَباحًا وَ تَنْسَانِي

3-فَخَلِّ عَنكَ وَ دَعْ قَلبِي أُعَنَّفَه # فـَصِدْقُهُ بَينَ كَذِبِ الغَير أشْقَانِي

4-يَا قَلبُ، يَا قَلبُ كَمْ تَشْقَى عَلى أَمَلٍ # تَسْعَى لأمْرٍ وَلـيسَ الأمْرُ بالدَّانِي

5-قَدْ عـَادُوكَ وَ قالُوا قَلبُهُ حـَجَرٌ # وَ اها لِصَخْرٍ يَسيلُ الأحْمَرُ القَانِي

---

[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.

6-قُلْ لَهم : أَ عجبُتْمْ مِنْ نَجَلِدِنا ؟ # فِيمَ الشّكايُة ؟لا سَمَعٌ بِـ أَذِن

7-قُلْ إفتقرنَا فَلمْ نَلجأْ إلى أحـَدٍ #وَ قُـلْ : فَجَعنَا فَلمْ نَخْضَعْ لأحَزان

القصيدة حافلة بالألفاظ الجزلة القوية الموحية, والصور التقليدية النمطية، تنطوي على تعابير أسلوبية مكتنزة 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 صحبي/ يا أخي/ يا قلب..), والتكرار هنا كالوصف و ذلك لأنّ الشاعر حين يطول حديثه عن شيء يضطر إلى تكرار بعض الجمل ([1]).

- بروز ظاهرة التنوين بين الجر(على أملٍ/ لأمرٍ/ ...لصخرٍ..../إلى حد...), والرفع (لي أربٌ/ قلبه حجرٌ/.../ لا سمعٌ ....), إذ يساهم تكرار التنوين بين الجر و الرفع أو النصب بوقع موسيقي يساعد على ترنم البيت و إنشاده ([2]).

ولـ**رشيد أيوب** قصائد عتيقة في البكاء والنحيب, ومنها قصيدة (نكبة لبنان) التي حاكى فيها قصيدة لشوقي في نكبة (دمشق)، إذ يقول ([3]): (الطويل)

1-إلى أيِّ حِينٍ أ ُرسِلُ الشّعرَ شَاكيا # وَحَتّى مَتىَ أ َرعَى النّجوم الدَرَاريا

2- وَ تَطلبُ نَفسِي منْ زَمانِي صَداقَةً # وَ هَيهاتَ أنْ تَلقاهُ إلا مُعَادِيا

3- أذلكَ تَنبِي يَا زَمَانُ بأَنّنِي # قَضيتُ مَشيبِيفِي الوَفا وَ شَبَابِيَا

ليقول :

4-وَ لِي حَسَناتٌ يَا زمانٌ كثيرةٌ # فَمَالكَ تَرْوِيها عَليَّ مُسَاوِيَا

5- على أنّها دُنيا لِكُلِّ زَمانَهُ # وَلابُدَ فِي دُنيَايَ ألقَى زَمانِيا

6- فَلا تَحْسَبُوا أنّي أصِبتُ بِـجُنةٍ # إذا جَنّى لَيلِي وَ بِتُّ مُناجِيَا

7- فَذلكَ دَأبِي مُنْذ دَبَبتُ وَ شِيمَةٌ # شَبَبْتُ عَليهَا أنْ تَكرتُ بِلادِيا

---

[1] ينظر : عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، ديوان المطبوعات الجامعية ،1989م ، الجزائر , ص 268.
[2] ينظر : محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ،ص 42.
[3] رشيد أيوب : الأيوبيات , ص 42.

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/ دنياي/ زمانيا/ ليلي / بلادي) للحفاظ على الإيقاع الموسيقي الصادر من ذات الشاعر, و الطاغي 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 العصبة الأندلسية بالتراث الشعري العربي القديم، وتأثروا به وقلدوه، ومنهم **فوزي المعلوف** الذي نظم في بدايات حياته الشعرية موزونات عديدة ذات طابع خطابي تقريري, 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 "البحتري"أمام ايوان كسرى، ليستحضر ذوقه وجماله الفني إذ يقول ([2]): (الطويل)

1-وَقفْتُ وَ قدْ مَدَّ السُّكونُ رواقَـهُ # عَليهَا وَ غَطَّاها أَصيلُ مِنَ التّبر

2-خَشْدُوعًا كأنّي سَاجدٌ ضِمنَ هَيكلٍ # صَمُوتًا كأنّـي مُستَقلٌ عَلى قَبْـر

3-وَ كُلِّي عُيونٌ مُعجبَاتٍ شَواخِصُ # مُنِعنَ عَلى قَلبِـي التّنفسَ فِي صَدْري

4- تَتقلنَ فيها، وَهْيَ للمَجدِ صَفحَةٌ # نَواهِبَ منْ سَـطر مَجيدٍ إلى سَطْر

5وَ أَعْمدةٌ مِلءُ الـفَضَاءِ كأنّها # بِـأعَناقِها تَبْغِي مُعَانقَةَ الزَّهْر

6-جَبَابِـرةٌ تَـرنُو بِـكبرٍ إلى النَّدَى # وَ تَرْمُقُ وَجْهَ الأفُقِ بالنَّظر الشَّـزَر

---

[1] ينظر :ربيعة أبي فضل ، فوزي المعلوف ،ص 35.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 49.

أنّأ ُولى القيم التعبيرية البارزة في هذه القصيدة مايلي :

-ظاهرة التنوين والتنويع فيه بين الضم, والجر, والرفع, وهي ظاهرة موسيقية تضفي على الجو إيقاعا 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 بـها ذاته الخفية لـتقف صورة مثالية تـبحث عن مكانها ضمن السياق الشعري.

-ظاهرة الحذف (حذف الفعل و الفاعل) في البيت الثاني (خشوعا، 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 تـفيد ملـكية هذه المشاهد لها، وتوحي من جهة إلى ولوع الشاعر بمظاهرها.

لقد تأثر **الياس فرحات** بالمعري، وشعره فقرأ 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 الأعمَى البَصيرُ الذي رَأ َى # فِطنَتِهِ قـَلبَ الوَرَى المُتَقلبَا

2-وَ لـَمْ يَرَى فِي الأذْيان إلا حَبَائِلا #يَصيدُ بـِها الدَّاعِي إليهَا التَكسُبَا

3-تَوَخَيتَ إصْلاحَ ابـنَ آدم غَـيرةً # وَقَد كانَ إصْلاحُ السَّراحَين أقرَبَا

ليقول :

4- فَيَا مَنْ رَأ َى فِي الدِّين قَيدا لعَقْلِه # فأعْمِلْ فِيهِ مِبردَ النَّقدِ مَعْضَبا

---

[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.

5-فَلَمْ يَرَ فِي اللُّماعِ مِنْ حَلَقَاتِهِ #وَ فِي قُفلِهِ إلا حَديدَا 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 و الاستثناء ([1])، إذ نلمس يأس الشاعر, ومن ثمة يأس المعري من جهده في الحياة مادام الناس لا يقرّون آراءه و فلسفته في الحياة .

ـ استخدام صيغة النفي (لم) مع الفعل المضارع الدالة على الجزم، والجزم توكيد دلالي منحها معنى أدق و قاطع ([2]).

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

أنا وَ إنْ تَكُن الشَّامُ دِيارُنَا # فَقُلوبنا للعُربِ بالإجْمَال
نَهْوَى العِراقَ وَرَافِديهِ و مَا عَلى # أرْضِ الجزيرةِ مِن حَصىَ وَرمَال
وَ إذا ذُكرتْ لنا الكِنانةُ خِلْتنا # نَرْوَى بِسائِغ نِيلِها السَّلسَال
بِنَا وَمَا زلنَا نُشاطِرُ أهْلَهَا # مُرَّ الأَسى وَ حَلاوةَ الآمَال

ففي هذه الأبيات يبث 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

[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: الياس فرحات ،ص 191.

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 ـ وفي الأصل تركيز على نفسه ـ 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 (مآسد) ومطلعها ([2]): (الوافر)

بَدَتْ وَلَهِي مُمَزّقَةَ القِنَاعِ # فَقُلتُ لَها فَدَيتكِ لا تُرَاعِي

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

أُقولُ لهَا وَ قَدْ طارَتْ شُعاعًا * مِن الإبطال وَيْحكِ لاتُراعِي

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 ([3]): (البسيط)

1- نَجَـــهْمِي وَاكفَهري يَا سَماءُ لَنَا # لا يَسْتَقِي مِـن سَحابٍ أبيضَ مَطَرُ

2-هِضَابُ (جِردونَ)يا بَرْءَ العَليل وَ يَا# سَلوَى الغَريبِ وَ يا لبنانَ مَنْ هَجَرُوا

[1] ينظر : عمر الدقاق ، القروي الشاعر الثائر ،ص 87-88.,
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 93-94 ، وينظر ،الشاعر القروي ،الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 299
[3] الشاعر القروي:الأعمال الكاملة)الشعر)،ص192-193

3فِيهَا وَ فِيكِ أَرَى لـبْنَانَ مُرْتَسَما # إنَّ الحَقائِقَ عَنْـهَا تؤخَذ الصـُّوَرُ

4- عَلى هضابكِ من أطوادِهِ شَبَحٌ # وَ فِي رياضِكِ مِنْ جَنانتِهِ أَثَـرُ

5-لَوْ لَمْ يَـكُنْ فيكِ مِن أنفاسِهِ عَبَقٌ # لَمْ نَرُج منكِ شَفاءٌ لأولى صـدُّرَوا

6- بالحَزْمِ وَ الصَّبر وَ الإيْمانِ وَحْدَتنا # مَا فازَ بالخُلدِ مَنْ لَجُّوا وَ مَنْ كَفَرُوا

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

-وفرة حـروف الجر (من، في، عن ، على ، لـ)،و حروف الجر كما قيل إن كثرت في السياق الشعري, فإنها تحدث الثقل في التركيب و البطء فيه([1])، و هذا يصـدق على القصيدة، أو المقطوعة إذ صدقنا أن الشاعر يستوقف هذا الحدث (تدشين المصح السوري بالهضبة)، ويستعرض تفاصيل هذا المكان مارا عبر كل جزئية فيه يـصفها ويحس، ويجيد في وصفها.

- سيادة ظاهرة التنوين بالنصب، والجر، والرفع، والتنوين كما ذكرنا سالفا عامل فعّال في تطعيم الإيقاع الموسيقي بإيقاع خارجي (سبحٌ/ عبقٌ/ شفاءٌ/ مرتسما/ ابيض/ سحابٌ).

-وفـرة المفردات الجزلة الفصيحة (تجهمي/ اكفهري/ هيهات/أطوار/ الأولى.) وكلها رغم إيقاعها الثقيل إلا أنها تناغمت وتناسبت مع الجو الرومانسي .

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

ومن شعراء العصبة 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 أنّ معلقته المسماة (معلقة الأرز) تنطوي على قيم تعبيرية هامة, وقد أشاد بشاعريتها

[1] ينظر : فتح الله سليمان ، الأسلوبية ،ص 76.

بعض الدارسين العرب، ومنهم "محمود الشريف"([1])، ففي مقطع منها يقول([2]): (المتقارب)

تَطاولَ قَومٌ عَلى شـُهْرتِي # فقُلتُ خُذوها بـِلا مِـنَّةٍ
إذا كـَانَ ذلكَ مَـا تَشتِهُونَ # مِنَ الشّعر وَ الـفَنِّ وَا خَيبَتِي
وَ إنْ كـانَ تَلكَ مَا تَشتِهُونَ # فَواضَيعَةَ العِطْر فِي الزَّهرةِ !
وَ إنْ كانَ ذلكَ مَا تُبْصِرُونَ # فَواضَيعَةَ الـنُّور فِي الظُّلمةِ!
و إنْ كانَ ذلكَ مَا تَسْمعُونَ #فَواضَيعَةَ الصَّوتِ فِي أ ُمَّتِي !

و رغم ما قيل يبدو أنَّ سمة التكرار بادية جلية للقارئ، وكأن الشاعر يستحضر غالبا تعبيرا جاهزا وهو (إنْ كانَ ذلكَ مَا ....فواضيعة...فِي), ويفرغ فيه كل مرة الحاسَّة والمادة التي ترتبط بها مباشرة :(تبصرون...النور), و(يستمعون...الصوت) و(تنشقون...العطر)، وهو و إن يبدو أنه شعر متصنع بسيط ـ بعض الشيء ـإلا أنّه ينم على عاطفة غضب تستدعي من صاحبها التعبير, والدفاع عن نفسه بما أوتي من أفكار، وهو ـ جماليا ـ تقابل أو تناظر تعبيري 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.

ج ـ التشكيل التعبيري التقليدي :

لم يختلفْ شعر المهجرين اختلافا كبيرا عن الشعر العربي على بعد الأرض و امتداد العصور, ولعل مرد ذلك أنّ الشاعر العربي – تبعا لنزعته المحافظة -كان يكثر الاعتماد على مخزون ذهنه، و ثقافته دون أن يعير بيئته و واقعه اهتماما كبيرا، ومن هنا قلّ

[1] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ،ص 720.
[2] نعمة قازان : معلقة الأرز ،ص 22.

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، وشفيق المعلوف في ملحمته العربية (عبقر)([2]) كما بدا هؤلاء الدارسين أنّ هناك فرقا شاسعا بين شعر الاتباعية ؛ وهو مجمل الآثار غير الأصيلة و غير الذاتية و التي نشأت من مبدأ المحاكاة الكلاسيكية الشكلية البحتة كخبرة سالبة في الأدب، وبين (التراث/traditionnelle) بمعناه الإيجابي كالآثار الأدبية الفنية السالفة، وهي جملة القيم الفنية الأصيلة 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 فلكهم و الرغبة في معاشرتهم والحرص على تغلغل في روحهم العريقة وتراثهم 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 ومنازعهم 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 والبحتري ، وقطري بن الفجاءة, وعبّروا 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

---

[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.

إن صيغت في قوالب وأساليب لغوية معيارية في الكثير منها، فإنّ بعضها قد حوى عناصر تعبيرية لافتة للانتباه ، نقدمها في شكل رصد مجمل لأهم هذه العناصر التعبيرية و منها :

-وضوح المعنى و دلالته المباشرة : في جلِّ 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 ـ خاصة ـ لصلة بينهما في المعنى و المبنى, أو دفعا للبس يمكن أن يحصل ([2])، و يلاحظ أن ظاهرة الوصل طاغية جدا في شعر المهجرين الشماليين (الرابطة القلمية)، وربما يعود ذلك إلى أن هذه الرابطة غلب عليها الطابع النثري في بدايتها الشعرية ، فتلجأ إلى الوصل بالواو، ولم نر الوصل بشكل بارز إلا في أشعار فوزي المعلوف .

-ظاهرة التكرار : و هي متغير أسلوبي 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،.

-ظاهرة الحذف : و هي ظاهرة بارزة خاصة عند العصبويين (العصبة الأندلسية) و قد لجا إليه هؤلاء الشعراء قصد الإيجاز و التخلص من التكرار أحيانا, وهو ملمح اتخذه الشعر الحديث بدعوى أن المتلقي في إطلاع كبير على الموقف([4]) والحذف بارز بشكل كبير في شعر فوزي المعلوف.

---

[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.
[4] ينظر : نوزاد حسن أحمد ، المنهج الوصفي في كتاب لسيبويه دار الكتب الوطنية ط1 بنغازي 1996م ، ليبيا ،ص 293.

-ظاهرة الإضمار :المنتشرة في شعر الرابطة القلمية و العصبة الأندلسية على حد السواء، فقد نـوّع 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 (التمركز) والتدرج و التطور في المواقف, فجلّ 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 منوّعة 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 ـ فعلا ـ مع رؤاهم و انفعالاتـهم 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 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 فـجاءت معارضتهم موافقة لـتصوراتهم ونوازعهم دلّت على عقائد دينية معينة أو مواقف فلسفية و فكرية, وأكثرها عند إيليا أبي ماضي من القـرآن الكريم في قوله: (أوْرَدتُه عَنْبًا فَأَوْرَدَكَ الرَّدَى # تَبَتْ يَدَاهُ فَنَنبُهُ لا يُغْفَرُ), وعن جـميل بثينة بـقـوله:

(لَـوْ كانَ لِي قَلبٌ لقلتُ لهُ أرْعَوي # إنّي بـِلا قَلبٍ فَأنّي أزْجُرُ), وعند عريضة عن امرئ القيس(فَقدْ حيَّرَ النّفسَ صَمْتٌ ثقيلٌ# وَليلٌ عَلى الرُّوحِ ألقَى السُّدُولا)

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

-ظاهرة التنوين: 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 الترديدات 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 الرّواد 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, والـزيات، 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 الأوربية 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 .

-الـدوافع الذاتية و الـنفسية لدى الشاعر المهجري في الـتجديد من موهبة فـطرية 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 أسلـوبية وفـكرية وإنـسانية، فاشتمل الأدب المهجري كله على خصائص هامة من تحرر في الصياغة, وتنوع في المواضيع, ومن الانطلاق الفكري, وثراء الخيال، والتحرر, والتنويع في الأساليب ([3]), فللرومانسية, والرمزية, والسريالية والصوفية نصيب في هذا الشعر، والرومانسية واضحة فيه بتأثر الرومانسية الفرنسية و رومانسية الأدب الأمريكي نفسه المستوعبة للحياة بكل مذاهبها ([4]), 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

[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.
[4] ينظر : المرجع السابق ،ص 145.

صورها, وتحديد غاياتها التي تسعى إلى إشراك أحاسيس الشاعر وصوره النفسية ليعايشها في الألم و التطلع ([1]) .

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-<u>التعبيرية الرومانسية</u> (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([2])، وتصوير عواطف الحنين, ومناعم 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 تضع للدارس ملامح مدرسة عامة, وتؤكد وجودها, ومن ضمن هذه السمات ما حدث لأشكال القصيدة الشعرية .

أ - <u>1 - في شكل القصيدة المهجرية</u> : (structure et la forme poétique)

كان تجديد المهجريين للأوزان الشعرية كبيرا، فقد ألفوا النظم على طريقة الموشحات الأندلسية و الشعر المنثور، و النثر الشعري, ففي الموشحات الأندلسية نوّع الشعراء في

[1] ينظر : أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ،ص 138.
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 181.

أشكالها الموسيقية بالتنويع 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 بحور 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 نفسُ لوْلا مَطْمَعِي # بِالخُلدِ مَا كنتُ أعِي

لَحنًا تُغَنيهِ الدُّهور

بَل كنتُ أُنْهِي حَاضِرِي # قَسْرًا فَيغْدو ظَاهِرِي

سِرًا تُواريهِ القُبُورُ

يَا نفسُ لوْ لَمْ أغْتسِلْ # بالدَّمعِ أوْ لَمْ يَكْتحل

جَفْنِي بأشْبَاحِ السِّقامِ

لَعِشتُ أعْمَى وَ عَلى # بَصِيرَتِي ظَفَرٌ فَلا

أرَى سِوَى وَجْهَ الظَّلامِ

إلى أن يقول:

يا نَفسُ مَا العَيشُ سِوَى # لَيلٌ إذا جَنَّ انْتَهَى

بالفَجْر وَ الفَجرُ يَدُومُ

وَ فِي ظمَا قَلبِي دَليلٌ # عَلى وُجُودِ السَّلسَبيل

في جُرَّةِ الموتِ الرَّحُوم

يا نَفسُ إنْ قالَ الجَهُول# الرُّوحِ كالجِسْمِ تَزُولُ

وَمَا يَزُولُ لا يَعُودَ

قُوْلي لَهُ إنَّ الزّهورَ # تَمضِي وَ لكنَّ البُذورَ

تَبقَى وَ ذا كُنهُ الخُلودِ

[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.

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

يا حَداةَ القُلوبِ رِفْقًا ! # طَالَ دَرْبُ الهَوَى وَ شَقّاَ

فإلامَ القُلوبُ تَشْقَى؟ # هَـلْ لهَا قـفْةٌ فـتَلْقَى

راحَةٌ فِي الدُّروبِ ؟

يا حَداةَ القُلوبِ!

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 العروضين بِـ ردِّ العجز على الصدر، إلا أنّ هذا الترديد 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)

إيهٍ ضَوئِي البَعيدُ ! # لُحْ وَ لُحْ مَا تُرِيدُ!

لـيسَ طَرْفِي يَحِيدُ # عَنكَ حَتَّى يَعُودُ

لِتُرابٍ وَدُودِ

ونرى له شكلا آخر من أشكال القصيد حافل بالرنين الموسيقي المؤثر و بصور أخاذة يخاطب نفسه الأليمة قائلا ([4]): (مجزوء الكامل)

يَـا نفسُ مَالكِ وَ الأنِينَ # تَـتَألمينَ وَ تُؤْلِمينَ

---

[1] ينظر : يوسف بكار، العروض و القافية ،ص 137.
[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 182.
[3] المرجع نفسه ،ص 196
[4] المرجع السابق ص 87.

عـَنبتِ قلبَـِي بالحَنين # وَ كَتمتِهِ ، مَا تَقصِدينَ ؟

قَد نَـامَ أرْبابُ الغَرامِ # وَ تَذَّرُوا لِحَفَ السَّلامِ

وَ أَ بيتُ يا نَفسِي المَنَامَ # أ فَأنتِ وَجدُكِ تَشْعرينَ

وَ اللَّيلُ مَرَّ عَلى سِواكِ

أ فَمَا التَّمردُ وَ العِرَاكُ؟

مَأسُورٌ جِسْمِي بالمَتِين

اعتمد عريضة على مجزوء الكامل, فحافظ على نظام البيت في القسم الأول, و نظام الشطر 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 ([1]): (الرمل)

يَا عَرُوسَ الرَّوض يَا ذاتَ الجَنَاح ...يَا حَمَامَة

سَافِري مَصْحُوبَةً عِندَ الصَّباح... بالسَّلامَة

وَ ا حْمِلي شَكوَى فُؤادٍ ذِي جِراحٍ... وَ هُيامَهْ

نجد على وزن الرمل ثلاثة أنواع من التغيير:

-التزام الأشطر الأولى بقافية واحدة.

-التزام الأشطر الثانية بقافية مغايرة للأولى.

-تكرار التفعيلة (فاعِلاتن) ثلاث مرات في الأسطر الأولى و تركها منفردة في الأسطر الثانية .و حين نقرأ له قصيدة (إحدى الليالي) ، و منها قوله ([2]): (الخفيف)

رَبَّةُ الخال هَلْ تَعُود

بالسُّعُود

ليلَةً خِلْتُها تَدُوم

إذ خَتَمْنَا بِها العُهُود

[1] ينظر:أنس داود ، التجديد في شعر المهجر، ص 352.
[2] ينظر : المرجع السابق،ص 353.

وَ الشُّهُود

ذلكَ البَّدْرُ وَ النُّجُوم

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 أشطر(تدوم/نجوم) و هذا التنوع في الأشطر و التنظيم في القافية يكشف عن دفقة شعورية لدى الشاعر تهتز بتوتر منتظم ليكشف في كل دفقة عن مشهد عاطفي (السعادة..), أو طبيعي (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 (أدَبُ الشارب) يعلن صراحة كرهه للسياسة, إذ يقول ([1]): (مجزوء الرمل)

لَعَنَ الله السِّياسَة # إنَّها أَهلُ التَّعاسَة

خَلَقَ الجَاهلَ مَعْنـ # يا بِمَا يُوجعُ رَأسَه

مُقْعَدٌ بينَ البَساتِيـ # ن وَلا دُسْتُ الرِّياسَة

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(البدائع و الطرائف), فيقول في قصيدة (الأرض) من ديوان البدائع و الطرائف ([2]):

---

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

[2] جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة (البدائع و الطرائف)، ص 308.

(*) يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية(vers.libres) و بالأنجليزية(free verse) أي الشعر الحر

تَتبثِقُ الأرضُ مِنَ الأرضِ كَرْهًا وَ قَسْرًا
ثمَّ تسيرُ الأرضُ فَوقَ الأرضِ تِيْهًا وَ كِبْرَا
وَتقيمُ الأرضُ مِنَ الأرْضِ القُصورَ وَ البُروجَ وَ الهَياكِلَ
وَ تُنشئُ الأرضُ الأسَاطيرَ وَ التَّعاليمَ وَ الشَّرائعَ...

فهذا النوع من النثر الشعري خال من إيقاعات الوزن العروضية، ومن القوافي إلا أنه 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 من قيود الأبحر العروضية إلا أنه يحتوي على القوافي المختلفة المنوعة، و كأنّ هذا الشعر المنثور بداية أو إرهاصا لنشوء قصيدة النثر ، كما أنّ هذا الاتجاه الجديد الذي بدأ في خمسينات القرن الماضي (نشوء قصيدة النثر) كان متأثرا 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 متأثرا بالشاعر الأمريكي "وولت ويتمان" هو أمين الريحاني ([1])، و لأدب الطبيعة في شعر **أمين الريحاني** المنثور طابع جلي و بارز، إذ يقول في قصيدته (هتاف الأودية)([2]):

دَاوِينِي رَبّةَ الوَادِي دَاوِينِي
رَبّةَ الغَابِ اذكُرِينَي
رَبَّةَ المُرُوجِ اشفِينِي

[1] ينظر: رياض العوايدة ،أمين الريحاني ،ص 68-69.
[2] أمين الريحاني : هتاف الأودية (ديوان) ،ص 105- 107

رَبَّةَ الإنشادِ أبْصِرينِي

ليقول: أنا نَايُ الرُعاةِ مِنْ عُبَّادُكِ

أنا عُودُ العُشاق مِنْ رُوَّادِكِ

أنا كَنَارُةُ الرَّاقصاتِ يَومَ عِيدِكِ

أنا النَّفسُ الَّتي تَتَجلَى فِيهَا عَرائِسُ جَمَالُكِ

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 وتـوحي 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 اعتمدوها.

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

بـَهاءُ جَمَالكَ فِي تُربَةٍ # عَجِبتُ لُتُربٍ جَمالا يُعَادُ

وَ نُورُ عُيونِكَ فِي ظُلمةٍ # عَجبتُ لُنورِ شَديدِ السَّوادِ

أ ـ 2 ـ 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 مقتديا بذلك بالشعر الأمريكي المعاصر، و رغم الضعف اللغوي عند بعض الشعراء المهجرين إلا أنهم آثروا استخدام اللفظة التي تتجسد صورة ملموسة للنفس البشرية, وليس اللفظة المنمقة البراقة، فراح الشاعر المهجري يضحي بالمبنى من

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

أجل سلامة المعنى، وينحط إلى المستوى الرديء([1])، وفي الموضوع يقول **أبو ماضي** : (مجزوء الرمل)

((لستَ مِنّي إنْ حَسبتَ الـ # شِّعرَ ألفاظا وَ وَزْنَا

خَالـفتْ دَرْبُكَ دَرْبي # وَ انْقضَى مَا كانَ مِنّا))

إلا أنَّ هذا التحرر التعبيري في استعمال الألفاظ لم يجرهم إلى توظيف الألفاظ الممجوجة 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 المستوحي 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 .

إنَّ من أشهر النماذج الدالة على ولوع الشاعر بالطبيعة والغناء ما ورد عن **جبران خليل جبران** في قصيدة المواكب قوله ([2]): (مجزوء الرمل)

ليسَ فِي الغَاباتِ حُزنٌ # لا وَلا فِيهَا الهُمُومْ

فإذَا هَـبَّ نَسيمٌ # لَمْ تَجئْ مَعَهُ السُّمومْ

أعْطنِي الّنايَ وَ غَنِّ # فَالـغِنا يَمْحُو الِمحَنْ

و بالطبيعة يوظف الشاعر مظاهرها للتعبير عن الحنين, فتأتي تلك المظاهر معالم شاخصة في ذكرياته مع الوطن ، فيقول **القروي** ([3]): (الوافر)

صَبَتْ رُوحِي إلى وَطنِي وَ قَومِي#وَ حامَتْ فِي المَرَابِعِ أَيَّ حَومِ

يَظلُّ خَيالُ أَوْطانِي أَمَامِي #وَ عِندَ النَّومِ أَبْصِرُها بِنومِي

وَهَلْ أنسَى رُبُوعَ الشَّرقِ يَومًا # وَشمسُ الشَّرقِ تَطلعُ كُلَّ يَومِ

---

[1] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الادب المهجري , ص 327.

[2] جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة (المراكب)، ص 199.

[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 414.

و في حضن الطبيعة دائما يجد **أبو ماضي** المهرب و الملجأ، ليروِّح عن آلام النفس و لواعجها, فيرصد كل مظهر منها ليزيل معه هما من الهموم, إذ يقول في قصيدة (الطبيعة) ([1]): (مخلع البسيط)

رَوضٌ إذا زُرتَهُ كَئيبًا # نَفَّسَ عَن قَلبكَ الكُرُوبَا

يُعيدُ قَلبَ الخَليِّ مُغرًا # وَ يُنسِي العَاشِقَ الحَبيبَا

إذا بَكاهُ الغُمَامُ شـَقَّتْ # مِنَ الأسَى زَهرةٌ الجُيوبَا

في مطولة **فوزي المعلوف** الموسومة بـ(على بساط الريح) توظيف ضخم للألفاظ الطبيعية حتى أنّ بعض المقاطع التي تضمنتها المطولة بعناوين طبيعية (بين الطيور، قرب النجوم، حفنة التراب، .) ، ففي أول نشيد منها يقول ([2]): (مجزوء الخفيف)

فِي عُبابِ الفَضَاءِ ...فَوقَ غُيُومِهِ

فَوقَ نَسْرِهِ

وَ نَجمَتِهِ

حَيثُ بَثَّ الهَوَى بِـثَغْرٍ نَسِيمِهِ

كُلَّ عِطرِهِ

وَ رِقَّتِهِ

لم يقتصر شعراء المهجر على توظيف الألفاظ الموحية بمظاهر الطبيعة فقط بل وظفوا بعض الألفاظ البسيطة ذات الدلالة المباشر, والتي يكثر استعمالها في النثر ومنها ألفاظ تتعلق بالحِرف, أو بعض الفئات الاجتماعية من الناس، و من هذه النماذج قصيدة **للقروي** في صديقه (شفيق عماد) ،إذ يقول فيه ([3]): (الكامل)

عُلْتُ (الشَّفيقَ)عَلى أبِـيهِ وَ أُمِّهِ # وَ هَدَمْتُ فِيهِ عِمَادَ بَيتِ (عِمَادِ)

نَمْ فِي الضَّريحِ مُكرّمًا يا سَيِّدًا # سَحَّتْ عَليهِ مَدامعُ الأسْيادِ

[1] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 148.
[2] ينظر:ربيعة أبي فضل ، فوزي المعلوف, ص 101.
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 173.

و يقول في معلمه (قيصر) ([1]): (مجزوء الكامل)

أمُعَلمِي بـرَشادهِ # وَ مُؤلِّمِي بـبعَادِه

إنَّ الَّذي خَلَقَتهُ # بَعدَ النَّوَى لشُهَّادِهِ

وينتقد **الياس فرحات** زي المرأة في عصره بالألفاظ البسيطة، فيقول واصفا وساخطا على مظهرها ([2]): (المتقارب)

قَفوبـكِ يومًا كجِلدكِ لـوْلا # بُروزُ النُّهودِ عَدَدنَا الضُّلوعَا

وَ يَومًا بـشَكل قَمِيصِ يَسُوعَ # وَ سِيعًا وَ حَاشَا قَميصَ يَسوُعَا

وَيَومًـا نَرَاهُ كـَثيرَ الَّشايَا # وَ يَومًـا بـبَعضِ الَّشايَا قُنوعَا

كما يقول مخاطبا أحد رجال الدين، متهكما على بعض التقاليد ([3]): (مجزوء المتقارب)

أُحِبُّكَ يـَا مُحـتَرمُ # مَحَبَّةَ مَنْ يَفتَديكَ (يَفتَديكَ)

كُرِّمتَ وَ ليسَ الكرَمُ # سِوَى بَعضُ إرْثِ أَبـِيكَ

كما ترد عند الشعراء المهجرين بعض الألفاظ المبتدعة، أو الدارجة, أو الغامضة بسبب التحرر التعبيري , ومن شواهدها عند **القروي** في قوله([4]): (الكامل)

مَا فِي حَياتِي للسِّوَى ضَرَرُ وَ لا # ظُلمٌ وَ يَكفِي أنَّني عُصْفُورُ

فقد عَرَّفَ لفظة (سوى) بأل , وهو غير معروف في لغة الضاد، واستمد من العدد المركب أحد عشر، فعلا متصرفا نصب به المفعول به (الليل) في قوله ([5]): (الطويل)

وَمازالتَ حَتَّى أحَدَ عَشَر الليلَّ انَقِي # أَفيائِهَا رَيبَ العُيون الحَوَادِج

و ورد عند **قازان** لفظة (التكة)، ويعني بها دقة القلب في قوله ([6]): (المتقارب)

وَ إنِّي جَعَلتُ القَديمَ جَدَيدَا # وَ عُمْري أَقَلُّ مِنَ التَّكةِ

---

[1] المرجع نفسه ،ص 176.
[2] ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 171.
[3] ينظر:المرجع نفسه , ،ص175.
[4] الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 232.
[5] ينظر : عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري ،ص 311-312.
[6] نعمة قازان : معلقة الأرز، ص 32.

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

وَ إنْ كانَ ذلكَ مَا تُبْصِرُونَ # فَوَاضَيعَةَ النُّور فِي الظُّلمةِ

أ - 3 - في الصورة الشعرية المهجرية: **(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 تتآزر الموسيقى و الصورة في الشعر –بل يحب أن تتآزر- على التعبير عن تجارب نفسية و خواطر وجدانية لا يفي للنثر بالتعبير عنها>>([1])، و لهذا فإننا نرى أنّ الشعراء المهجرين يعتمدون على التعبير بالصورة عن وعي و بصيرة, وهم ينتقلون من الصورة الجزئية إلى الصورة الكلية التي تصوره مشهدا كليا (تشاكلا تصويريا) ([2]).

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 متسمة بشدة الحساسية، وقوة التأثير، وعمق الإيحاء ([3]).

من الصور الطريفة والنادرة التي نظمها شعراء المهجر، ما أورده **القروي** في قصيدة (بربك) إذ يقول ([4]): (الوافر)

فَمَا فِي الحُبِّ كالتبغِ احْتكارُ # وَ إلا مِثْلَ الجَمارِكِ فِيهِ رَشْوَى

وَقَبْلكَ فِي الهَوَى كَمْ حَارَ عَقْلٌ # فَدَعْ عَنكَ المَلامَ بِدُون جَدْوَى

و يقول أيضا في وصف علاقته بالحبيبة ([1]): (الكامل)

---

[1] انس داود : التجديد في شعر المهجر ،ص 355-356.
[2] ينظر:المرجع السابق ،ص 357.
[3] ينظر : عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري، ص283.
[4] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)،ص 473.

((لَمْ أَنَسَ حِينَ غَشَوتُ خِدْرَ لَمية # وَ اللَّيلُ يَعْمُنا بِـجِلبَابِـين

عَالجَتْ زرَّ الكهربَاءِ بِـصَدْرهَا # فَأَنارتْ فِي العَينين مِصْباحِين))

أمَّا 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 ([2]): (الوافر)

أيَا قَلبِي سَوادُكَ مَغنَاطِيسُ # وَ يَا دُنيَا سِهامُكِ مِنْ حَديدِ

و ما ورد من صور جديدة مبتكرة عند **نسيب عريضة** عندما وصف نفسه بالطفل الذي لا يتوانى و يصر على حاجته قائلا ([3]): (مخلع البسيط)

قُلْ للعَواذِل فِي الأنـامِ # مَاذا اسْتَفَدتَ مِن المَلامِ ؟

فأنا أنَا لا العَذلُ يُثنيني # و لا يـَدْعُو اهتِمامِي

طِفلٌ يُصِرُّ عَلى الرَّضاعِ # وَ قَد مَضَى زَمنُ الفِطَامِ

و بنفس الروح و الرؤية يأتي **أبو ماضي** بصورة يترجم فيها اعتداد الناس بالأغلبية في أحكامهم, إذ يقول ([4]): (الكامل)

لَمَا سَألتُ عَن الحقيقةِ قِيلَ لِي# الـحَقُّ مَـا اتفقَ السَّوادُ عَليهِ

نَرْضَي بِـحُكِم الأكثريةِ مِثلمَا # يَرْضَى الوَليدُ للظُّلِم مِن أَبَويهِ

و يقول داعيا إلى العطاء و البذل في الحياة ([5]): (البسيط)

خُذ مَا استَطعتَ مِنَ الدُّنيا وَ أهْلهَا # لَكنْ تَعلَّمْ قَليلا كيفَ تُعْطِيهَا

كـُنْ وَرْدَةً طِيبُها حَتَّى لِسَارقِها # لا دِمْنَةً خُبْثها حَتَّى لِسَاقِيهَا

---

[1] المرجع نفسه ، ص456.

[2] ينظر: عمر الدقاق، ملامح الشعر المهجري، ص 284..

[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 226.

[4] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 631.

[5] المرجع نفسه،ص647.

رغم وجود مثل هذه الصور البسيطة و المتواضعة ضمن أشعارهم إلا أنّ هؤلاء الشعراء أرادوا أن ينزلوا بمستوى التعبير الفني بالصورة، ليلامسوا 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 سَمَت بالتعبير و الفن إلى مصافه العليا, وحسَّنت التجربة الشعورية 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 ([1]): (الوافر)

مَرَرْتُ بِهِ يَكُبُّ عَلى غِراسٍ # لَوَينَ العُنْقَ للعَصْفِ الشَّديدِ

فَيَرفَعُهنَّ فَوقَ الأرضِ كَيْمَا # يُنَحِيهُنَّ مِنْ كُلِّ السُّجُودِ

يَداهُ عَلى التُّرابِ وَ مُقلَتاهُ # مُعلقتان بِالأفقِ البَعِيدِ

ويذهب **القروي** في تصوير حال الفقير بمجتمع قاسٍ لا حِسَّ به, فتأتي العدالة الطبيعية لتسوي بين البشر, فيقول ([2]): (الكامل)

تَقْضِي حَياتكَ باحِثًا عَنْ ضَائِعٍ # سَلْ عَنْ حَياتِكَ فَهِي أَثْمَنُ ضَائِعِ

شَهْرُ الصِّيامِ لَدَى الفقيرِ وَلِيمَةٌ # إذ لا يُميزُ صَائِمٌ مِنْ جَائِعِ

عَدْلُ الطبيعةِ رَحمَةٌ وَالظُّلمُ إنْ #جَادَتْ عَلى كفٍّ بِسِتِ أصَابِعِ

و يصور أيضا حال أصحاب الأموال، وهم يسعون في جمعها من دون كلل، أو ملل فتضيق صناديقهم بالذي جمعوه و تشتكي, فيقول ([3]): (البسيط)

تَشكُو خَزائِنُهم ضَيقًا بِثروتِكُم # والنَّاسُ يَشْكُونَ مِنْ فَقرٍ وَمِنْ ضِيقِ

وَدَّتْ مَلاييُنهم لَوْ كُنتُ سَيِّدَها # كَيمَا تُحَرَّرُ مِنْ رقِّ الصَّنَادِيقِ

---

[1] ينظر: عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري ،ص 676.

[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 292.

[3] المرجع نفسه ،ص 308.

لـ**ميخائيل نعيمة** قصيدة مليئة بصور بديعة وعميقة، وهو يعانق الطبيعة ويداعب مظاهرها حينما يغشاه الهم و الكرب, إذ يقول ([1]): (المجتث)

دَقْتُ فِي الصُّبحِ هَمِّي # وَ كَـوسَهُ وَ سِـهَامَـهْ
فَلَمْلَمَ الحُزنُ عَنِّي # ضَبَابَـةَ وَ غَـمَامَـهْ
وَ حَطَّم القَلبُ مِنِّي # قُـيُودَهُ وَ لِـجَامَـهْ
وَ رَاحَ يَعْدُو وَ يَـشُّدو # وَ الحُبُّ يَعْدُو أَمَامَـهْ
مَـضَى النَّهارُ وَ لَمَّا # مَـدَّ الظَّلامُ خِيَامَهُ
ًأَتَانِي القَلبُ يـَشكُو # وَالخَوفُ يُمْلِي كَلامـهْ

فنجد 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-<u>التعبيرية الرمزية :</u>(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 تشتد 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 »([2]).و لقد عُرف الرمز عند العرب, واعتمدوه وسيلة للتعبير, إذ يـرى " **قـدامة بن جعفر"** أنّه يستعمل في الكلام فيما يريد الشاعر أو الكاتب طيّـهُ أو إخفاءه عن كافة الناس, والإفضاء به لبعضهم ([3]).و الخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليست

[1] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 91.
[2] محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر, ص 15.
[3] ينظر : النعمان القاضي ، أبو فراس الحمداني (الموقف و التشكيل الجمالي)دار الثقافة للنشر ، 1982 م ، الجزائر ،ص 453.

الغموض أو السرية، و لكنها الالتباس وتنوع, واختلاف التفسيرات الممكنة حتى نجد أنّ الرمز يتغير بتغير الزمن([1]).

أمَّا 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([2])، و بواسطة هذا الرمز يكشف و يبرهن الأديب على قوة جديدة ألا و هي قوة بناء عالم خاص به، و هو عالم مثالي و نقي, وعالم مجرد من تعبيرات مصطنعة أو صور مشوهة([3]).

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 ـ إذن ـ أبعد ما تمثل، 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 ([4]).

بُررتْ 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

---

[1] ينظر :المرجع نفسه :ص453.
[2] ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ط 3 ،بيروت , 1983 لبنان، ص 135.
[3] ينظر : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، فلسفة الفن الجميل، ص 57.
[4] ينظر : مصطفى السعدني ، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، المعارف بالإسكندرية،دتا ، مصر، ص 130-133.

لهم عُرف في الإنسانية، واتخذ من الطبيعة وسيلة للتعبير في مظهر شجرة التين إذ يقول في مطلعها ([1]): (البسيط)

وَ تـينةٍ غَضَّـةِ الأفنـان بَـاسِقـةِ # قَالتْ لأتـرابِـها وَ الصَّيفُ يَحتَضِرُ

لَبئس القضاءُ الذي فِي الأرضِ أَوجَدنِي # عِندِي الجَمالُ وَغيَري ِ عندهُ النَّظرُ

عاد أبو ماضي ليبين مصير تـلك الأنانية في صورة التينة حاثا على العطاء, ورغبة في احترام الإنسان نفسه حتى لا يُستغني عنه قائلا([2]): (البسيط)

وَلَمْ يُطِـقْ صَاحِبُ البُستان رُؤيـتَها # فَاجتَثَها فَهَوتْ فِي النَّار تَسْتَعِرُ

مَنْ ليسَ يَسخُو بـِمَا تَسْخُو الحَياة بـِهِ # فَإنَّـهُ أحْمَقٌ بالحِرصِ يَنتَحِرُ

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 ([3]): (الخفيف)

وَ هَوَى مِنْ مَكانِهِ وَ هـو يَشْكُو # الأرض وَالشُّهبَ وَالدُّجى والسَّماء

فَتَحَ الفَجْرُ جَفْنَـهُ فـإذَا الطُّـو # فـان يَعْشَى المَدينـة البَيضـَاءَ

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 تنبعث منه، إنه قفاز الحبيبة رمت به، أو قد ضاع منها ضياع الشاعر في غربته, فيقول ([4]): (الطويل)

فَيالكَ ُقفازًا طَريحًا عَلى الثَّرَى # يُعانِي عَذابَ البَردِ وَ الهَجْر

نَعِمتَ بـِيُمناهَا وَ كَمْ لكَ قـُبلَةً # عَلى الثَّغر مِنهَا وَ الغَدائِر وَ الصَّدر

وَ كَمْ مَرَّةً مَتَّتْ عليكَ بـِزَفرةٍ # وَ كَمْ مَسَحَتْ دَمْعًا عَلى خَدّها يَجْري

---

[1] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 279.
[2] المرجع نفسه ،ص 279.
[3] المرجع السابق :ص 100
[4] فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي (مختارات)، ص 24.

فالشاعر لم ير القفاز بل رأى نفسه مغدورا به، و هو يأسى للقفاز بعد الفراق([1]).

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 ([2])، فلم يعد للبلبل وسطها مأمن فخفت صوته ليقول ([3]): (الخفيف)

بُلبلُ الرَّوضِ وَ الجَناحُ مُبللُ # خَافِتَ الصَّوتِ سَاكتًا فَتأملْ !

نَبَذتْهُ رياضُهُ فـَتعللْ #بِحُمانَا عَن الرِّياضِ وَ أَمَّلْ

و يقول أيضا : (الخفيف)

وَ لجَ البيتَ خَـائِفًا مُتَردِدْ # يُنشِدُ القُوتَ بَعدَ أنْ كانَ يُنشِدْ

جَـاءَ مُستنجدًا فكنتُ المُنجدْ # وَ مَسكتُ العُصفورَ لا لأقيدْ

و الشاعر يفسر هذه النهاية السعيدة في لجوء الحُرِّ إلى الحُرِّ إنّما يكشف عن رغبة أخرى إنّه 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 العلياء, إذ يقول ([4]): (مجزوء الكامل)

طَلعتْ عَلى الأكوان فِي # دَسْتِ العُلى مُتربِعَهْ

عَكستْ سَنَاهَا بَرْكَةً # تُبْدِى الغَمائِمَ مُتْرعَه

وَ إذا بِجَمرةِ مَوْقِدٍ # تَدنُو إليهَا مُسْرعَه

قَالتْ و قَدْ بَاتتْ كأحـ # شَاءِ الحَسُودِ مُقَطّعَهْ

مَالي أَرَاك إلى الحضيـ # ض سَقَطتِ يا مُتَرَفّعَهْ

---

[1] ينظر : محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، ص 60.

[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 72.

[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 493.

[4] المرجع السابق : ،ص 293.

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 ([1]): (الخفيف)

تَذكَرَ الطائرُ الرِّياضَ فَغَنَّى #وَ تَناسَى بِاللحنِ أَسْرًا وَ سِجْنَا
فَتَداعتْ حَواجِزُ السِّجنِ والظّلمةِ # وَاليأس حَولَهُ وَ اطْمأنّا
وَ جَناحَاهُ يَخفِقانِ ابْتِهاجًا #لِخَيالٍ رَأَى بِهِ مَا تَمَنَّى

إلى أن يَصطدم الطائرُ حاجزا بجناحيه :

صَدَمَا حَاجزَ الحَديدِ فَعَادَا # مُثْقَلَ عِرينِ خَيبَةً وَ اسْتَكَّا
فَتَوارَى رَوضُ الخَيال بَعيدًا #وَ بَدَا لَونُهُ الَّذي كَانَ أَدْنَى

ليقول : فَانزوَى الطائرُ الأسيرُ حَزينًا # لَيْتَهُ مَا رَأَى وَ لَمْ يَتَغَنَّ

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 أنّه لا يمكن حصر ظاهرة التّصوف 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 ([2]):

- يرى العلامة الجريدي بأنّ التصوف هو دخول الإنسان أو العبد في كل خلق سَنِيٍّ و الخروج من كل خلق دني.

---

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 203-204.
[2] ينظر:فؤاد صالح السيد،الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا , المؤسسة الوطنية للكتاب ،1985م، , الجزائر, ص114.

- أمَّا 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 انغرست في قلب الإنسان, ليصبح حكيما أو أديبا أو عالما وبقدر ما تتغلغل الصوفية في ذات الإنسان تعظم رسالته و تتسع و تخلد»([1]).

وظهرت عند الباحثين نوعان من الصوفية و هما ([2]):

-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 .

-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 الانعتاق 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 للقدرة الإلهية الكلية، يؤكد حتما (وحدة الوجود) أو(التوّحد)، فمهما تنوعت الكائنات في هذا العالم، وتعددت أشكالها و وظائفها فهي

[1] ثريا ملحس : ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي ،ص 09.
[2] ينظر:المرجع نفسه ،ص 08-09.

بمثابة الأعضاء في الجسد الواحد ([1])، و تتضح تلك الوحدة في الطبيعة، و لم تكن مشاهد الطبيعة لدى الشاعر المهجري إلا صوراً و مرائي متعددة ومتنوعة لشيء واحد., والإنسان ليس كالكائنات الحية الأخرى فحسب، بل أخا 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]):

عَجَائِبكَ يا رَبُّ تَكتنِفُنِي
مُنُذ أنْ خَرجتُ مِنْ بَطن أُمِّــي
وَحتَّى شَــارَفتْ شَمسِي عَلى الغُروب
وَأصْغَرُها أكبرُ مِنْ أنْ يُــحيطَ لَهُ أيُّ عَقْلِ

و يقول أيضا **:**إيْ : عَجيبٌة هيَ أرضُكَ يا رَبِّي
وَ عَجيبٌ كُــلُّ مَا فيها وَ مَا عَلَيهَا
مِنْ أَصْــغَر جُرثومةٍ وَ بَعُوضَـة
حتَّى أَكبرَ فِيلٍ وَحُوتِ .....

و فيها نرى رهبة و حيرة نعيمة في وحدة هذا الوجود رغم تعدد مظاهره و أشكاله فكلها توحي بوحدة عجيبة تعود إلى قوة واحدة و كاملة هي القدرة الربانية .

و **للقروي** قصيدة (الدوحة الساقطة) يبين فيها مفهوم التوّحد بالطبيعة من خلال علاقة الإنسان بالطبيعة, وعلاقة الطبيعة بالكائنات الأخرى, إذ يقول([4]): (مجزوء الكامل)

نَحنُ الـنَّباتُ جَميعُنا # رَاضٍ بَمَا قَسَم الـقَديرُ
نَحيَا سَواءً ليسَ يَـمْـ# تازُ الكَبيرُ عَن الصَّغير
هـذَا الثُّراب ُطعامُنا # وَشـَرابُنا هَذي البُّحورُ

ثم بّين وحدة الإنسان مع الطبيعة و الثُّراب :

---

[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 05-12.
[4] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 245-247.

يَخشَى الأنامُ مِن الثَّرَى # وَ نَعُدُّه المَهْدَ الوَثيرَ

يَتَصورُونَ قُبورَهُم فيـ # ـهِ فَيخْشَونَ القُـبورَ

و قد عبّر القروي عن هذه العلاقة بين الطبيعة و النبات من خلال هذه اللوحة التي تساءل فيها عن سبب عبث الإنسان (القرد) بالطبيعة، و هو منها، و إليها يعود :

حَتَّى دَنا مِن سَـاحَتِي # قِـرْدٌ بِـلا نَسَـبٍ حَقِيرِ

ظَلَلْتُـهُ وَ حَضَنْتُـهُ # فَـكأنهُ غُصْنِي النَّضيرُ

ليقول: (مجزوء الكامل)

وَأتَى بِـمنشارٍ عَلى جَذْعِي بِـهِ # حَـتَّى غَدَوتُ عَلى شَفِيرِ

و يتساءل **عريضة** بقصيدة (منْ نَحنُ)عن علاقة الإنسان بالطبيعة([1]): (مجزوء الرجز)

مَنْ نَحنُ ؟ هَلْ نَحنُ بَشَرٌ # نَحْيَا وَ نَمْضِي حَيْ المينْ

أمْ نَحنُ مِنْ طِينِ الضَّجَر # لَسْنا كبَـاقِي العَالمينْ

هَلْ نَحـنُ ظِلٌ قَدْ ثَوَى # وَالرُّوحُ وَلَّى وَ غَيَّرْ

أوْ نَحنُ فِي الأرضِ نَوَى # قدْ بُرْزَقُ بَعْدَ الثَّمَرْ ؟

آمَـالُنَـا مِثلَ الرِّمال # عطشَى وتَسْقِيها البحَارْ

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([2]): (مجزوء الرجز)

سِيَّانَ صُبحٌ وَ دُجًى #عِندَ الَّذي عَافَ العَيَان

سِيَّانَ يأسٌ وَ رَجـا #عِندَ الَّذي مَلَّ الزَّمان

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 ([3]): (السريع)

مِـثْلِي هذا الـنَّجمُ فِي سُهدِهِ # وَ مِثلُهُ المَحبُوبُ فِي بُعدِهِ

يَختالُ فِي عَرضِ السَّما نَائِما # كـأنَّمَا يَختالُ فِي بُـرْدِهِ

---

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 151.

[2] المرجع السابق , ص 151.

[3] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 232.

و يقول بنفس الروح في قصيدة (الطين) ([1]): (الخفيف)

أنـتَ مِثْلِي مِنَ الـثَّرَى وَ إليه # فَلماذَا يَا صَاحبِي التِّيهُ وَ الصَّدْ

كُنتَ طِفلا إذ كُنتُ طِفلا وَ تَغذُو # حِينَ أغْـدُو شَيخًا كَبيرًا أَ تَدْرُدْ

كما يقول في قصيدة (من أنا؟) ([2]): (المتقارب)

أَنَا مَنْ أنا يَا تُرى فِي الوُجودِ ؟ # وَ مَا هُو شَأنِي وَ مَا مَوضِعِي؟

أَنَا قَطْرَةٌ لَمَعتْ فِـي الضُّحَى # قَلَيلا عَلى ضِفَّة الـمَشْرَعِ

ج - 2 - العزلة و الإنفراد :

مال الشعراء المهجريون إلى العزلة و الانفراد كما مال الصوفيين 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 ينعتونهم بالشرور فيمعنون بالـتحدث إلى النفس والتأمل فيها من خلال الطبيعة و في الوحدة والانعزال يقول **ميخائيل نعيمة** بقصيدة «التائه» ([3]): (مجزوء الرجز)

أسيرُ فِي طريقِي # فِي مَهْمَهٍ سَـحِيق

وَ وحْدَتِي رَفِيقِي # وَ وُجْـهَتِي الفَضَا

مَطيَتِي الـتُّرابُ # وَ خُوتَتِي السَّحابُ

ثم يرى في الإيمان المنفذ من هذه الوحدة الآسرة, ليقول : (مجزوء الرجز)

فَأبْدِلُ لظَى نِيرانِي # بِـجَمْرَةِ الإيمَان

وَ اجْعَلُ مِن الحَنان # للقَلبِ مِـرْهَمًا

[1] المرجع نفسه ,ص 261.
[2] المرجع نفسه ،ص 399.
[3] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 50-52.

إذ ذاك بـِ ـالتَّهليل # أسيرُ فِي سَبيلَي

وَ خـَ ـالقِي دَليلِي # وَوجْهتِي للسَّما !

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 ([1]): (المتدارك)

كَمْ أبْحثُ بـينَ الأجْرامِ # عَنِّي وَ أنقبُ فـِي الأرضِ

أَحْلامِي تُطمُرُ أحْلامِي # بَعْضِي مَـدْفونٌ فِي بَعْضِ

لَم أُبصِرْ ذَاتِي بـالأمْس # فِي لَـ ـوحِ زُجَاجٍ أوْ مَـاءِ

بلْ لاحَتْ نَفسِي فِي نَفسِي # فَهِيَ الـمَرئِيَّةُ وَ الـرَّائِي

كما يؤكد **نسيب عريضة** على مفهوم الوحدة و العزلة بين الناس، إلا من نفسه التي لا يراها تبكي و تدمي, فيقول ([2]): (مجزوء الرجز)

النَّاسُ حَولِي فِي طَرب # وَ انَا وَهَمِّي فِي دَأْب

أُصْغِي فأسْمعُ عَنْ كَثَب # نَفْسِي عَلى أمرٍ تُنوحُ

يا نَفسُ لا 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 ([3]): (الرمل)

عِندمَا اجلسُ فِي اللّيل البَهيم # وَ نُجومُ الأفقِ فَوقِي سَابحاتٍ

فِي فَضَاءٍ عندَهُ النَّفسُ تَهيمُ ....خَلِّيانِي

فَأنَا دُونَ المَلا شَأنِي عَجيب #ليسَ يَحلُو لِي سِوَى اللَّيل الطويلُ

وَ أنَا فِي هذهِ الدُّنيا غَريبُ...خَلِّيانِي

يَا خَليلِي إذَا فَاضَ الفَريضُ # وَ يَراعِي سَالَ من فِيهِ المِدَادُ

وَ عَنَتْ شَكوَايَ مِن قَلبِي المَريضِ...خَلِّيانِي

---

[1] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص390

[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 150.

[3] رشيد أيوب : الأيوبيات، ص 30.

ج- 3 ـ السُّمو الرُّوحي و المَعْرفي :

إنَّ من أهم أخلاق الصوفيين ذلك السمو الروحي والخلقي والمعرفي التي تجسده أخلاقهم و سلوكياتهم مع غيرهم من الناس بعيدا عن التكبر و الريّاء، ففي قلوبهم تنمو المحبة بأسمى مظاهرها، و في ذكرهم تنضج 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 أمّا في ساعات المفارقات فهم يحبون الناس متواضعين مترفعين عن الصغائر مخلصين في أعمالهم، فهم صادقون هادئون صبُورون 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)

إذ رَأيتَ النَّاسَ قَدْ نَصَبُوا # للكِذْبِ صُلبانًا لَكِي يَصْلبُوه

وَ تَوَّجُوا الصِّدقَ وَمِن حُبِّهم # للصِّدقِ فِي أرْواحِهم حَكَّمُوه

قَدمْتُ ما بِي مِن ضَميرٍ لَهُم # وَ قُلتُ بَهَا كَذِبِي ألا سَمِّرُوه !

وسِقْتُ قَلبِي نَحْوهُم هَازجًا # وَ قلتُ:هَا صِدْقِي ألا تَوِّجُوه !

فَسَمَّرُوا قَلبِي ، وَاحَسْرَتِي # أمَّا ضَمِيري فَلقَدْ ألَّهَوْه !

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)

أنَا إمَامُ الذِينَ هَامُوا # وَ أَيُّ قَومٍ بلا إمَامِ

---

[1] ينظر : ثريا ملحس ،ميخائيل نعيمة ، الأديب الصوفي، ص 11-12.

[2] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 70.

[3] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 528.

فَليسَ قَبْلِي وَليسَ بَعدِي # وَ لا وَرَائِي وَ لا أمَامِي

و في موقف آخر يعدد مناقبه و محاسنه و أخلاقه التي لا تضاهيها أخـلاق, و هو أمام الليل الدامس يشهده على ذلك أن يقول ([1]): (الرجز)

خَلعْتُ ثَوبًا لـمْ تُفصِّلهُ يَدِي # وَ همْتُ فِي الوَادِي بلا سِرْبَال

وَ خِلْتِي انْطلقتُ مِنْ سَلاسِلِي # وَ خَلَّصتُ ذَاتِي مِنَ الأوْحَال

و يقول أيضا : (الهزج)

فَمَا أبكي مِنَ الغُربةِ # عَنْ جَارٍ وَ عَنْ خِدْنِ

فَقَدْ يَرْجِعُ حِيرانِي # وَ تَبْقَى غُربَتِي عـنِّي

و يقول : (الرجز)

عَرَفتُ فِي النَّـهار كُـلَّ مُـقبلٍ # وَ مُدْبِـرٍ ، وَ مَـا عَرَفْتُ حَالِي

وَاستَتَرتُ عَنِّي السُّهولُ وَالرُّبَى # تَحتَ الدُّجَى وَالبَحرُ نُو الأهْوال

كما يحاول **نسيب عريضة** أن يجمع في قصيدة (الشاعر) بعض الصفات الصـوفية التي يمتاز بها **جبران،** وذلك بمناسبة صدور كتابه (دمعة و ابتسامة), إذ يقول ([2]): (الخفيف)

هُـوَ يَمشِي وَ لا يَرَى مَا أمَامَهُ # رُوحُهُ فِي السَّماءِ فَوقَ الغَمَامة

سـَمْعُهُ مُنْصِتٌ لِهَمس خَفِيٍّ # تـَتَجلَى مِنْهُ عَليهِ ابْتِسامَة

حِينَ يَمشِي فِي الرَّوضِ يعشَقُه # الرَّوضُ وَ يَجْلُو وَرْدَهُ وخُزامَه

قـَدْ رَأى فِي الحَياةِ شَيئًا كثيرًا # فَانْبرَى شَـارحَا لَنَا أيَّامَه

وَ أتَـاهُ وَحْيُ السَّماءِ رُمُوزًا # فَـأتَى شَارحَا لَنَا أحْلامَه

و يقول أيضا : (الخفيف)

فَلَمستُ الوُجودَ وَ هُوَ عَليلٌ # لِتداوي مِنَ الوُجودِ سِقامَه

ثَم أطرَقتَ نَحوَ قِيتارِكِ المُلـ # ـقى وأخـرجتَ للوَرَى أنغَامه

و يقول أيضا :

---

[1] المرجع نفسه ، ص 472.

[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 39-43.

فِي أغانيكَ نـَارُ رُوحٍ تَلظَّى # كُلُّ قَلبٍ لَمْ تَصلْ فِيهِ الصَّرامَة
فِي أغَانيكَ مُعْجزاتُ اللَّيالِي # تُسْكرُ السَّامعينَ دُونَ مَـدَامَة

د-<u>التشكيل التعبيري التجديدي</u> :

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 الحالمة يتذكرون أساليب جديدة تتواءم مع المعاني التي تحملها هذه النزعة، فشمل 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، فتنوعت 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).

[1] ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية ،ص 175-195.

-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 النبضات ، فقد جعل أبو ماضي الكامل معبرا عن صوت الشاعر، و الوافر معبرا عن صوت السلطان في قصيدة (الشاعر و السماء) لدواعي نفسية ([1]).

-أمَّا 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 سليقته الأدبية و أذنه الموسيقية التي تعمل في هذا الاختيار الواعي منه، وإيقاع الألفاظ يحكم هذا التأثير النفسي البارز، لأنه يوحي بالحالة النفسية للشاعر، و لذا اختار الشاعر المهجري اللفظ الطبيعي لأنه يحمل بين جنباته إيحاءات 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 أعمق مشاعر الأسى، و بألفاظ :الفراشة, والشمس والربى, والنجوم, ونغمات الوتر, والغناء تعود النفس إلى مشاعر الراحة و الاطمئنان([2]).و نجد ـ بهذا الصدد ـ أن جلَّ الشعراء المهجرين نهلوا من ألفاظ الطبيعة, وغرفوا من نبعها حتى أصبحت هذه الألفاظ عناوين بارزة في قصائدهم و دواوينهم, ولنا في أبي ماضي، والشاعر القروي، وفوزي المعلوف أحسن الأمثلة.

-أمَّا التصوير فقد كان مقياسا دقيقا لنبضات الشاعر يترجم أدق الأحاسيس عن طريق الإيحاء الذي استبدل بالتفصيل الذي تعتمد عليه الكتابة النثرية، ومن أهم مميزات الصورة الرومانسية:

---

[1] ينظر : محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر ،ص 135-136.
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص138.

توظيف الصورة الجزئية: و هي صورة أو عنصر مهم في تركيب الصورة الكلية تتفاعل مع بقية الصور لأحداث تأثير معين و متكامل, وتهدف 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 ([1]).

توظيف الصورة الطريفة :التي تترجم صدى العصر, والبيئة المادية، فصدى النفس و نوازعها الداخلية في تواؤم عجيب، ومن شواهده 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 مثلما هو عند شفيق المعلوف، و ميخائيل نعيمة .

توظيف الصورة الكلية: **التي** تتكامل فيها الصور الشعرية الجزئية , فتنساب 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 .

-أمَّا التعبير الرمزي فهو أحد أهم مظاهر الرؤية الشعرية عند شعراء المهجر، فالرمز صورة مركزة للصورة الشعرية تتيح للشاعر اختصار صوره في قوالب لفظية مركزة يختصر بها عالمه الخارجي و الداخلي و قد خصَّ الشاعر المهجري المشاعر الإنسانية برموز من الطبيعة الحية في مظاهرها المادية و المعنوية, حتى أنه اتخذ من بعض النماذج البشرية , والمصنوعات المادية رموزا 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

[1] ينظر :محمود محمد عيسى، الأقصوصة الرمزية ،ص 141.

نوّعوا في استخدام الرمز الطبيعي و وضعوه عناوين لقصائدهم الكثيرة (الغراب الغازي، طائر البلبل الساكت.).

-أمَّا 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 طـبيعية و نظموا في نزعة التوحّد 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 حُبٍّ و عشق وهيام و خمرة و خلود, و قد بدت هذه النزعة بارزة عند بعض الشعراء كجبران, و نعيمة، وبعض المعالم الصوفية المتأملة عند أبي ماضي، ورشيد أيوب, ممن كشفوا عن قدرة لغوية **"compétence"** هائلة .

إنَّ أهم ملاحظة يمكننا أن نسجلها في التعبير الرمزي و الصوفي في الشـعر 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 المهجري وَالنّسقُ الشّكلِي

تمهيد:

المبحث الأول: التّشكِيلُ الأسْلوبِي وَالمُكَوّن الصَّوتِي

I - البُنيّة الصّوتية(العَروضية, والإيقاعِية) في التقليدية المَهجَرية

II - البُنية الصّوتية(العَروضية, والإيقاعِية) في التّجدِيدِية المَهجَرية

المبحث الثاني :التّشكيلُ الأسْلوبِي وَالمُكوّنُ النّظمِي

I -البِنيَاتُ النّظمِيّة للجُملة المَهجَرية

II -البِنياتُ النّظمِية للبَيتِ المَهجَري

تمهيد :

بعد تَناولِنا للشعر المهجري في إطاره التكويني(*) مع التفصيل في تشكيلاته الأسلوبية المختلفة، والمرتبطة بالمكونات النفسية الوجدانية والمكونات التعبيرية، ننتقل في هذا الفصل لندرس، ونتفحص التشكيلات الأسلوبية المهجرية في إطارها التّسقي 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 سَنخصصه للبنى الصرفية و النظمية (التركيبيّة).

إنَّ دراسة العمل الأدبي وفق الأبعاد الفنية تتطلب منّا دراسة التشكيلات الأسلوبية اللـغوية التي تنطوي على خصائص لغوية (صوتية, وصرفية, وتركيبية...) تُمكننا من رصد أهم الميزات الأسلوبية التي تفرَّد بها الشعر المهجري عن بـقية الـظواهـر الشعرية العربية السابقة له، ومن هنا يتوجب علينا إلـقاء نظرة سَريعة 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 الـناقد/الدارس الذي يتعامل مع العمل الأدبي الفني بسلاح الفهم الدقيق للغة في أصواتها

[1] سيد صديق عبد الفتاح : الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء -دار الهدى ، ط1 ,القاهرة , 1994 م، مصر، ص 347.

ومفرداتها وتراكيبها ودلالاتها، وبجانب هذا الفهم الدقيق للغة <<.ثقافته الواسعة و إلمامه بالتاريخ، وحركة المجتمع، وتأثير الأحداث الداخلية والخارجية فيه »([1]), وهذه هي وسائل تبيان الفن الأدبي للوصول إلى الجمال وتذوقه فالأعمال الأدبية 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 الصِّلة بالحاجات التعبيرية لمؤلفيها أو متلقيها ([2]), وهو رأي يخالف ما توصل إليه"ويلك/**welik**" عند حديثه عن مبادئ التحليل الأسلوبي، إذ هو ليس مُجرد 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 ([3]), وإذا اكتملت هذه العناصر الفنية في العمل الأدبي توافرت الصِّفة 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 >> ([4]). 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، إنَّه 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,

---

[1] 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

[2] ينظر: شاكر عبد المجيد ، التفضيل الجمالي(دراسة) ، عالم المعرفة، ع 267 ، المجلس الوطني للثقافة ،2001 م ,الكويت , ص 323.

[3] ينظر : علي خذري ، نقد الشعر (مقاربة الأوليات النقد الجزائري الحديث) ،ص 133.

[4] عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة , 2000 م ،مصر، ص 24-30.

وقصور اللفظ أحيانا عن استيعابها في اللغة مَرده إلى قصور التأثير أو المشاعر ([1]), ولا يتأتى ذلك كلّه إلا بالتحليل الأسلوبي الذي يركز على الجوانب الفنية في الأسلوب شكلا و مضمونا، ليبرز الطابع الشخصي للأساليب باعتبارها تَمثيلا للملامح المميزة للكتاب، وتتصل بذلك أيضا بمجموعة التعريفات المختلفة, ومنها التي تنظر إلى الأسلوب باعتباره اختيارا لغويا بين بدائل الاختيار المتعددة ([2])، فالأسلوبية بذلك تظل بحثا من داخل النصوص الأدبية الإبداعية، تتفحص جِماع الخصائص التي تحولت في سياقها المحدد إلى مميزات فنية وهي ملتزمة بمراجعة ضوابطها مراجعة مستمرة و دائمة دون اعتبار لأبدية أي مقياس أو سُلم معياري جاهز، مع أنّها تقرّ برجوح الموضوع في العمل الأدبي وتسلم بمشروعيته عبر نسيجه اللغوي, فإنّها ترتبط بالبنائية التي تنفي الموضوع كغرض ذي وجود في ذاته معتبرة أن لا موضوع في الأدب إلا أنّها تقترن بهذا الموضوع كذلك من خلال البنية التي تحصلها الأشكال اللغوية، والصورية والعَلاميَّة العامة([3]).

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 ([4]), فتسعى الأسلوبية بشتى مناهجها إلى تحليله تحليلا لغويا يتطلب جانب الموضوعية, والدقة العلمية ([5])، للوصول به إلى المتعة الجمالية، أو شعرية الأسلوب التي تمنح الخطاب الأدبي خصوصيته، وتبرز كلما بلغت صفة الكلام مستوىً يوحي بطاقات دلالية كثيفة, بل من نسيج البنى الصوتية وتوزيعها و

---

[1] ينظر : سيد صادق عبد الفتاح ، الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ص 325-327.
[2] ينظر : صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية , القاهرة , 1996 م، , مصر, ص 107.
[3] ينظر : عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي ،ص 68-72.
[4] ينظر : شوقي علي زهرة ، الأسلوب بين عبد القادر و جون ميري ، مكتبة الآداب ، القاهرة , 1996 م ، مصر، ص 50.
[5] ينظر : جوزيف شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية , ط2 , بيروت 1987 م، لبنان ،ص 37.

بالألفاظ و تركيبها، بما يحقق له جملة من الوظائف التأثرية و الانفعالية وسواها من الوظائف الأخرى ([1]).

المبحث الأول:التَّشكيلُ الأسلوبي والمُكوِّن الصَّوتِي الإيقاعي

Iالبِنيَّة الصَّوتية(العَروضيَّة / الإيقاعية) في التقليدية المهجرية

أ-في الشِّعر الشَّمالي(الرابطة القلمية)

ب-في الشِّعر الجَنُوبي (العُصبة الأندلسية)

IIالبِنيَّة الصَّوتيَّة(العَروضيَّة / الإيقاعية) في التجديدية المهجرية

أ-قصائِدٌ ذات البحر الواحد و القافية المُنوَّعة

ب-قصائدٌ ذات البحور و القوافي المُتعددة

ج- قصائدٌ ذات البُحور مُخْتَرعَة الصُّورة

د- المُوشَّحاتُ و أنماطٌ شعرية أخرى.

[1] ينظر : نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج2 ، ص 94.

المبحث الأول : التَّشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن الصَّوتِي الإيقاعي

الصوت (son): من الظواهر الكونية التي انتبه لها الإنسان من القِدم, 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 لفظا، ولا كلاما منثورا ولا موزونا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع و التأليف ([1]) كما اهتم المحدثون بالصوت اللغوي, وتناولوه في علم الأصوات؛الذي يدرس الأصوات في حدّ 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 أنّ 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 طبقا لشروط سياقية خاصة، وقد تشابكت الإيحاءات السّمعية مع الإيحاءات الدلالية المشتركة, ومنه يتفرع الرمز الصوتي إلى فرعين و هما ([4]):

-رمز صوتي مباشر : يُعبر فيه الصوت عن محاكاة طبيعية و إيحاءات مباشرة .

-رمز صوتي غير مباشر: يَتوسع فيه العنصر الصوتي ليتشابك مع دلالات أخرى.

---

[1] ينظر :الجاحظ ، البيان و التبيين، (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.

أمّا 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" الشكلانيون الروس"**(les formalistes)**أنّ الإيقاع موجود في النثر كذلك لكنه لا يقوم بالدور المسيطر كما يقوم في الشعر والـوزن **(métrique)** عندهم حالة من حالات الإيقاع, وشاهدا على وجوده، كما يرون أنَّ البحر عبارة عن روابط متينة متصلبة في حركات الأصوات، مما لا يجب أن نخلطه بمفهوم الإيقاع العريض ([1]) .

والإيقاع في الدراسات اللغوية الحديثة تناسق وانسجام بين حروف وصفاتها ومخارجها وحركاتها, وهو مرتبط بالمعنى ([2])، والإيقاع في الدراسة اللغوية نوعان: **إيقاع مركب، و إيقاع بسيط** ، أمَّا 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، أمَّا الإيقاع المركب فإنّ الذبذبات الزمانية تتم بشكل لا يتذوقه إلا الإنسان الذي ألفها بحيث اعتادتها حاسته السمعية لأنّ 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 ـ على سبيل المثال ـ كل من البحر الطويل و البسيط في الشعر أو العَروض العربي من الإيقاعات المركبة ([3])، فالإيقاع في الشعر الحديث عامل بنائي حاسم في البيت الشعري, وهو يعّدل و يكيّف بقية العناصر، ويمارس بالتالي تأثرا 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 الرافعي, 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 ، ايثراك للطباعة و النشر ,ط1 , ، القاهرة ,2001 م، , مصر، ص 14.

يتظافر كل من الصَّوت 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، وتفكيكها 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 معًا، ضمن الأشعار التقليدية والتجديدية، التي وردت عند أبرز شعراء المهجر الشمالي و الجنوبي من الذين تنوعت أوزانهم و قوافيهم كماً و كيفاً، مع التركيز على الإيقاع الداخلي للقافية، وما يصاحبه من خصائص إيقاعية داخلية خاصة بالتجانسات والموازنات الصوتية في الشعر المهجري التجديدي، لنخلص إلى رصد التشكيلات الأسلوبية الصوتية الشكلية والداخلية التي تجسد

---

[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

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 المهجرية

نَقصدُ بالأشعار التقليدية المهجرية 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) موحّدة داخل القصيدة، وهو ما يدخل في الموسيقي 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 **"رابح بوحوش"** فالإيقاع عنده << هو الموسيقى ووحداته مركبة كالبحور عند العروضيين، ومفردة كالمماثلة 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 فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ([4]) ، و ننبه إلى أنّ دراسة التشكيل الصوتي لا تنفصل عن الاهتمام بالمعنى، فهو إذن بنية (صوتية / دلالية)، ولذلك يتميز عن المقومات الشعرية

---

[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] رابح بوحوش:اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ,دار العلوم دط عنابة2006 م ،الجزائر ص28

[4] ينظر : أماني سليمان داود ، الأسلوبية و الصوفية ، ص 35-36.

الأخرى([1])، ولقد تفطن اللغويون إلى أهمية هذه الدراسة الصوتية التي تهتم بالجوانب المعنوية، والتي تكشف عن نواحي تـعبيرية، 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([2]), ومنه فالوزن والإيقاع يحققان مماثلة وزنية, ومماثلة إيقاعية, وهما معا يشيران إلى مماثلة معنوية ([3]).

مرَّ الشعر المهجري الحديث في أمريكا بمرحلتين هـامتين : مـرحلة التقليـد و مرحلة التجديد؛ أمَّا مرحلة التقليد فقد التزم فيها شعراء المهجر الإطار العروضي في ظل وحدة الوزن والقافية، وهو ما غلب على جُلّ أشعار المهجرين، مما يـدعونا إلى الاقتصار في دراسة الأشعار الـتقليدية على شـاعر واحد لـكل اتـجاه تـناول 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(الرابطة القلمية) :

يَـبرز **إيليا أبو ماضي** الـذي انـفتحت قريحته على الشعر وهو في سن المراهقة في الإسكندرية، فقلَّد في معانيه ومبانيه الشعراء الأصولـيين العرب، ولا سيما "المتنبي" و" ابـن الخطيب" ([4]) يـَستهويه اللفظ الـفخيم و المطلع اللافت, والتقيد بالوزن الواحد و القافية الموحدة، وقد ضمت معظم قصائد هذه المرحلة في ديوانه الأول (تذكار الماضي) الذي تناول فيه مواضيع حياتيه كثيرة.

في دراسة **"عبد الباسط محمود "** لـشعر **أبي ماضي** توصل إلى إقـرار أصالته الـشعرية في جميع مراحله الشعرية، ولاحظ أنّ أبا ماضي قد صاغ شـعره التقليدي على بحور : الكامل - الطويل- البسيط - الخفيف - الرمل - الوافر - السريع - المتقارب -

---

[1] ينظر : المرجع نفسه ، ص 38.
[2] ينظر : محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، مصر ص 16-17.
[3] ينظر :حسن ناظم:البنى الأسلوبية، ، ص99
[4] ينظر : جميل جبر ، إيليا أبو ماضي ,ص 41.

المنسرح – المديد - المجتث – الهزج)، إذ أنّ الشاعر لم يتعد اثني عشر بحرا، ولم يستخدم في هذا الشعر كل الإمكانات 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) بيتا في الشعر التقليدي مقابل (1820) بيتا في الشعر التجديدي([3])، إذ يبين بوضوح أصالة الشاعر العروضية رغم أن جُل قصائده التقليدية تمتاز بالوحدة الموضوعية (وهي سمة في الشعر الحديث) .

إنَّ 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) بيتا يقول فيها ([4]) : (الكامل)

1- هَمٌّ أَلَـمَ بِهِ مَعَ الظَّلماءِ #فـَنَأى بِمُقْلَتِهِ عَن الإِغْفَاءِ
2- نَفْسٌ أقـَامَ الحُزْنُ بَيْنَ ضُلُوعِهِ # وَ الحُزْنُ نَارٌ غَيْرَ ذَاتِ ضِيَاءِ
3-يُرْعَى نُجُومَاللَّيل ليسَ بِهِ هَوَى # وَ يَخَالُهُ كُلَّفا بِهِنَّ الرَائِي
4- فِي قَلبِهِ نَارُ(الخَلِيل) وَ إِنَّمَا # فِي وَجْنَتَيْهِ أَدْمُعُ (الخَنْسَاءِ)

ليقول في آخر الأبيات :

49- إنَّ الضَّعيفَ بِحَاجَةٍ لِنُصَارِكُم # لا تَقْعَدُوا عَنْ نُصْرَةِ الضُّعَفَاءِ
50- أنَا لا أُنكِرُ مِنْكُمْ أهْلَ النَّدَى # ليسَ الصَّحيحُ بِحَاجَةٍ لِدَوَاءِ

[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] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص88 -90.

51- إنْ كانتِ الفُقَراءُ لا تُجْزيكُم # فالله يُجْزيكُم عَــن الفُقَرَاءِ

وفي قصيدة (ذكرى) يورد بيتين فقط على وزن السابق , إذ يقول ([1]): (الكامل)

1- وَ لَقَد تَكَرْتُكِ بَعدَ يأسٍ قَاتِلٍ # فِي صَحْوَةٍ كَثرتْ بِـها الأنواءُ

2- فَوَدِدْتُ أَنِّي غَرْسَةٌ أوْ زَهْرَةٌ # وَوَدِدْتُ أَنَّكَ عَاصِفٌ أوْ مَاءُ

في قصيدة متوسطة الطول بعنوان (ليس السّر في السنوات)، يقول ([2]): (الكامل)

1-قُلْ للَّذي أحْصَى السِّنينَ مُفَاخرًا # يَا صَاحِ ليسَ السِّرُ فِي السَّنواتِ

2- لَكنَّه فِي المَـرْءِ كيفَ يَعِيْشُهَا # فِي يَقْظَةٍ أمْ فِي عَمِيقِ سُبَاتِ

3-قُمْ عُدَّ آلافَ السِّنينَ عَلى الحَصَى # أَتَعُدُّ شِبْهَ فَضِيلَةٍ لِحَصَاةِ ؟

ليقول في البيت التاسع و البيت الأخير (العاشر) :

9-العُمْـرُ إلا بالمَآثِرِ فـَارِغٌ # كالبيتِ مَهْجُورًا وَ كالمُومْيَاتِ

10- جَعَلَ السِّنينَ مَجِيدَةً وَ جَمِيلَةً # مَا فِي مَطَاويهَا مِنَ الحَسَنَاتِ

فالنماذج الثلاثة من الوزن (الكامل) الذي عدَّه "إبراهيم أنيس" ثانيا في نسبة الشيوع ضمن أشعار العربية, ووحده دون غيره من البحور الأحادية يحتل المرتبة الأولى من حيث الشيوع بشعر أبي ماضي، وهو لا يخالف في ذلك العرف العربي، لأن شيوع 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 أنَّ أهم المواضيع التي تناولها الشاعر في قصائده الثلاثة هي أغراض : الاستعطاف، والغزل وغرض الحكمة, التي تفاوتت فيها القصائد طولا وكما, واختلفت بحرا أو وزنا .

أمَّا ما يميز استخدام الشاعر لهذا الوزن الأحادي في النماذج الثلاثة مايلي :

ـ تنوع الأغراض من بداية القصيدة إلى نهايتها.

---

[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.

- قوافي النماذج الثلاثة مطلقة، والقافية المطلقة هي قافية متحركة الروي ([1]).

-وحدة القافية في كل النموذج مع وحدة الروي (الهمزة في النموذج الأول و الثاني) و(التاء في النموذج الثالث), و كلاهما حرف شديد ومرقق إلا أنّ الـهمزة مجهورة والـتاء مهموسة, وصفة الجهر ترتبط بثورة الشاعر ضد الأقوياء لنصرة الضعفاء والفقراء في القصيدة الأولى, و الهمس يرتبط بيأس الشاعر وحنينه للذكرى.

-التزام ردف الألف، و<< الـرِّدفُ حرف مدٍ قبل الروي>>([2]), ويلاحظ شيوعه في جميع النماذج.

- في النموذج الأول ظهور الوَصْل, وهو<<حرف المد أو اللين الناشئ عن إشباع حركة الروي >> ([3]) في قوله:

(يَرْعَى نُجُومَ اللّيل ليسَ بِـهِ هَوًى #وَ بِـحَالِهِ كلَفًا بِـهِنَّ 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 فأنّ هذه سمة أسلوبية جديرة بالاهتمام >>([4])

ـ و من ظواهر التجنيس الصوتي نرصد ظاهرتي التّصدير في الـنموذج الأول (الفقير)، والثالث (ليس السر في السنوات), و ظاهرة التصدير هي رد أعجاز الكلام على صدوره, فيدل بعضه على بعض([5]) بين (الضعيف/الضعفاء ، الفقراء /الـفقراء) و(الـسنين/ السنوات ، الحصى/الحصاة) , أمَّـا التذييل فهو تردد صوتي في استعمال اللفظ الأول في صدر الـبيت, وتـكراره في أي موضع من البيت الشعري([6]), كـما في المثال الثالث بين(فوددت/ وودت), وهي من الـنماذج التكرارية التي تدخل ضمن

---

[1] ينظر : يوسف بكار : في العروض و القافية، ص 31.
[2] عبد الرحمان تبرماسين :العروض وإيقاع الشعر،ص40
[3] المرجع نفسه ، ص39
[4] حسن ناظم:البنى الأسلوبية ،ص100
[5] ينظر :رابح بوحوش, اللسانيات .... ،ص 80
[6] ينظر : المرجع نفسه , ص84

الموازنات الصوتية ؛ فتضم كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات([1]), فتكرار هذه الألفاظ يوحى بالإلحاح الشديد للشاعر على توجيه النصح للآخرين وعلى رسم معاناته المستمرة مع الذكرى.

هذا فيما يخص توظيف الشاعر للبحور الأحادية، أمَّا 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([2]): (الطويل)

1- طَوَى بَعضَ نَفْسي إذْ طوَاكَ النَّوَى عَنِّي # وَذا بَعْضُها الثانِي يَفِيضُ بِهِ جَفْنِي

2-أَبِي أَخَانِي فِيكَ الرَّدى فَتَقَوضَتْ # مَقاصِيرُ أحْلامِي كبيتٍ مِنَ التِّبن

3- وَ كانتْ دِنَانِي بالسُّرور مَلِيئَةً # فَطاحَتْ يَدُوْوْوْوْوْ عَمْياءُ بِالخَمْر وَ الدِّن

و من القطعة الثانية يقول :

1-شَخِصْتُ بِرُوحِي حَائِرًا مُتَطلعًا # إلى مَا وَرَاءَ البَحْر أدْنُو وَ أسْتَدْنِي

2- كذاتِ جَنَاحِ أدْرَكَ السَّيلُ عُشَّهَا # فَطارَتْ عَلى رَوْعٍ تَحُومُ عَلى الوَكن

و من القطعة الثالثة و الأخيرة يقول :

1-بِرَغْمِكَ فارَقْتُ الرُّبوعَ وَ إنَّنا # عَلى الرُّغْمِ مِنَّا سَوْفَ نَلْحَقُ بِالظَعْن

2- طَريقٌ مَشَى فِيهَا المَلايينُ قَبْلَنَا # مِنَ المَلَكِ السَّامِي إلى عَبَدَةِ القِنِّ

و من شواهد هذا بحر يقول في قصيدة متوسطة من (16) بيتا بعنوان (الشباب و الحب) قسمها الشاعر إلى ثلاث مقاطع، يقول ([3]): (الطويل)

---

[1] محمد العمري:تحليل الخطاب الشعري(البنية الصوتية)،الدار العالمية للكتاب , ط1, الدار البيضاء , 1990م ، المغرب , ص12

[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 592-593.

[3] المرجع السابق ،ص 489.

1- بَكيتُ الصِّبا مِنْ قَبل أنْ يَنْهَبَ الصِّبَا # فَيَا ليتَ شِعْري مَا تَقُولُ إذَا وَلَّى ؟

2- نَـوَهَّمْتُهُ يَـبْقَى إذا أنتَ صُـنْتَهُ # عَن الشَّفَةِ الحَمْرَاءَ وَالمُقْلَـةِ الكَحْلا

و من الُقطعة الثانية يقول :

1- فَمَا دَيْمَةٌ صَبَّتْ عَلى الصَّحْرِ مَاءَها # فَمَا انْبَتَتْ زَهْرًا وَ لا أطْلَعَتْ بَقْلا

2بِـأَضْيَعَ مِنْ بُرْدِ الشَّبابِ عَلى امْرِئٍ # إذا اسْتَطْعَمَتْهُ النَّفسُ أطْعَمَهَا العَذلا

و من الأخيرة يقول :

1- فَلا تَكُ مِـثْلَ الأقْحُوانَةِ رَاعِـهَا # مِنَ الحَقْلِ أنْ تُجْنَى فَلَمْ تَسْكُنِ الحَقْلا

2- وَ أعْجَبَهَا الـوَادِي فَلاَنَتْ بِـقَاعِهِ # فَجَاءَ عَليها السَّيلُ فِي اللَّيلِ وَ اسْتَلَى

3- فَمَا عَانَقَتْ نُورَ الكَوَاكِبِ فِي الدُّجَى # وَلا لَثَمَتْ فَجْرًا وَ لا رَشَفَتْ طَـلَّا

من شواهد هذا البحر أيضا يقول في قصيدة (حكمة المتنبي) ([1]): (الطويل)

1- جَلسْتُ أُنَاجِي رُوحَ أحمدَ فِي الدُّجَى # وَ للهَمِّ حَوْلِي كالظَّلامِ سُدُولُ

2- أُنكِرُ فِي الدُّنيا وَ أبْحَثُ فِي الـوَرَى # وَعَينِي مَا بَيْنَ النُّجومِ تَـجُولُ

ليقول في البيت السادس الأخير :

6 -((فَلا تَطْمَعَنَّ مِنْ حَاسِدٍ فِي مَوَدَّةٍ # وَ إنْ كُنتَ تُبْدِيهَا لَـهُ وَ تَنِيْلُ))

إنّ أهم الملاحظات التي يمكن أن نرصدها في هذه النماذج الثلاثة :

- تَتوُّع المواضيع والأغراض بهذا البحر، فمن الرثاء في قصيدة (أبي) إلى الـشكوى 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 الرَّوى بحركة قد تستطيل في الإنشاء الشعري حتى تصبح حرف مد([2])، وقد

---

[1] المرجع نفسه ، ص 439.

[2] ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية , ط6 ، القاهرة ,1988 م ،مصر ص 280.

تبين لنا ـ كما يقول "إبراهيم أنيس" ـ في إحصاء أنّ نحو(90 %) من الشعر العربي قديمه، و حديثه وقعت فيه القافية المطلقة ([1]) .

-جميع قوافي النماذج الثلاثة من نوع القافية المتواترة من نوع (/0/0).

-وحدة حرف الرَّوى في جميع النماذج (النون، اللام، اللام) مع وجود الوصل بالألف اللينة في النموذج الثاني (ولى/ الكحلا/نقلا/ العذلا).

-في النموذج الثالث ظهرالرِّدف, ويلاحظ تبادل بين ردف الواو والياء (سدول/تنيل) ومنه فالقافية في النموذج الثالث هي قافية مقيدة مردوفة بالواو أو الياء .

ـ 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 نَسق(ما..... # ما.....لا), وعلى نَسق(ما.....# لا.....لا) في البيت الثالث من المقطع الأخير، وكلّها صور طبيعية خلابة انتفت من حياة الشاعر بانتفاء الشباب, والتكرار بنية أسلوبية على مستويات عدة، ومنها المستوى الفونيمي الذي يضفي بعدا نغميا يُعدّ مكونا أسلوبيا هاما([2]).

وبنفس الدراسة الإحصائيّة التي أجراها **"عبد الباسط محمود"** في شعر إيليا أبي ماضي توصل إلى أنّ بحر الطويل احتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع بين البحور الأخرى بعد الكامل، وتراوحت القصائد التي ضمت أغراض مثل الحكمة, والشكوى والغزل والتأمل الفلسفي, والمدح , والسياسة, والرثاء, والفخر، و السخرية

[1] ينظر : المرجع نفسه ،ص 281.
[2] ينظر :حسن ناظم,البنى الأسلوبية ،ص98

السخرية والوصف, والهجاء بين قصيدة و أربع 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- **<u>في الشِّعر الجنُوبي(العصبة الأندلسية)</u>**:

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 أنَّ الاغتراب زاده حنينا إلى أرض الأجداد، وتراثهم و قيمهم 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 مُطردة بسجع الفواصل منظومة الآيات على بحر واحد, لا يعزوها في أكثرها إلا زيادة كلمة و أحيانا حرف ليستقيم وزنها >>([4]).

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, وتزاوج بين أبياتها, أو يعمد إلى إنهاء مقطوعة في الرثاء, أو التهنئة بتاريخ الوفاة أو الميلاد أو الزواج وفقا لحساب الجمل >> ([5]).

---

[1] ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند ايليا أبو ماضي ،ص 53-58.
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 100-102.
[3] ينظر : عمر الدقاق ، القروي الشاعر الثائر ،ص 88.
[4] المرجع نفسه،ص 90.
[5] المرجع السابق ،ص 104.

أمَّا 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 ـ كما سجلنا ذلك عند إيليا أبي ماضي ـ 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 النتفة (بيتان)، والقطعة التي تطلق على الأبيات من ثلاث إلى سبعة ([1])، و قد نظمها الشاعر على جميع أحرف الرَّوى عدا (الظاء)، 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).

و بالعودة إلى نسق البحور الخليلية عند **القروي**، لنركز على بحرين 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) ([2]): (المتقارب)

1أَتَعَجَّبتُ مِنْ غـَـدَرَاتِ الصـَّديق # وَأعْـجَبُ مِنْ ذاكَ أنْ أتَعَجَبْ

2-وَ بَعضُ القُلوبِ كَطَقس (البرازيـ # لَ)فِـيكُـلِّ ثـَانية يَتَقلبْ

3-يسيئُ إلـيكَوَ يـَعْضِـبُ مِنْكَ # وَكم مِنْ صَديقٍ يُسِيئُ وَيَعْضَبْ

###

4-وَ كَمْ مِنْ دَنِئ كأنّي نَجْمٌ # أَظـلَ بِـمْرصَدِهِالدَّهرَ أُرْقُبْ

5-وَمِنْ ثَعْلَبٍ ظَلَّ حَوْلِي يَدُورُ # فَقُلتُلـَـهُ اذهبْ إنَّكَ ثَعْلبْ

6-إذا كُنْتَ خِـلّي فَخَل الرَّياءَ # وَأنتَ قـَرَيبٌ فَـلِمْ تَتَقَرَبْ

---

[1] ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية، ص 23.
[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة شعر ،ص 96.

من أهم ملاحظات و خصائص الوزن مايأتي :

-مَجيء المتقارب متضمنا موضوع الشكوى والعتاب؛ وسمي متقاربا لتقارب أوتاده ببعضها البعض، إذ يفصل بين كل وتدين سبب واحد([1]).

-ظهور ضرورة شعرية في البيت الأخير, وهي تسكين ميم (لَمَا) للحفاظ على الوزن.

- بروز ظاهرة التصدير 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.

أمَّا القافية :فهي مقيدة موحية بالحزن مسايرة للموقف، وبائية الرَّوى؛ والباء شديد مجهور يوحي بالألم , وهي من نـوع القافية المتواترة بالشكل (/0/0) مجردة من التأسيس و الردف .

في قصيدة أخرى متوسطة ومتكونة من (11) بيتا على هذا الوزن عنونها الشاعر بـ(أخمرا ؟) يقول فيها ([2]): (المتقارب)

1-أَخَمْرًا أرَى أمْ قُلوبًـا مُذابَه # تُهَلِّـلْنَ مِنْ كُلِّ جَـفْنٍ سَحَابَهْ

2-جَلَتْهُنَّ أيْدِي الصَّبَا فِي الكُؤوس # وَ طافَتْ بِـهِنَّ جَواري الصَّبَابَهْ

3-تَجَنَّبْتُإلا كـُؤوسَ الـغَرامِ # وَ عِفْتُ مِنَ الخَمْر إلا شَرَابَهْ

ليقول في الأبيات الأخيرة :

9-رُويدًا رُويدًا نُسُورَ الخَـيال # فَقَشْعَمُكم بَاتَ خَلفَ العِصَابَهْ

10- عَجِبتُ لإقدامِكم فِي الزَّواجِ # وَ مَـنْ لا يـَهَابُ المَنيَّةَ هَابَهْ

11-ألا تَتَّقونَ غَـدًا أنْ يُـقَال #نَبِـيٌّ الهـَوَى سَبَقَتْهُ الصَّحابَهْ

تدخل هذه القصيدة في باب المداعبات, و قد ألقيت ارتجالا في حفل خِطبةِ صديقه الشاعر حسني غراب بتاريخ (1932 م) ، و ما نلاحظ على وزنها :

---

[1] ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية, ص 78

[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 99.

-القصيدة على وزن المتقارب ، وقد جاء المطلع مُصرّعا بهاء السكت, ويلاحظ أنَّ هذا التصريع من نوع(المتوازي) ،الذي تتفق فيه كلمتي (مذابه/ سحابه) في الوزن والروي([1]), مع وجود ذلك التقارب الدلالي بين اللفظتين, أي التدرج من التكثيف إلى الذوبان.

-قافية مطلقة متحركة بالفتح مرتبطة بالوصل, والوصل هاء, وهي هاء السكت المنقلبة عن تاء التأنيث في (سحابه) مثلا من النوع المتواتر بالشكل (/0/0).

-ألف التأسيس، وهي ألف بينها و بين الرَّوى حرف واحد متحرك ([2]).

- ظهور تواتر صوتي(التطريز) في قوافي القصيد (سحابه/صبابه/ شرابه/ عصابه.) وهي قوافٍ متوافقة رويا ووزنا تشكل ثوبا مطرز الحواشي في إيقاع موحد(مقاربة صوتية) ، ومختلفة أو متنوعة دلاليا(مخالفة دلالية).

في قصيدة غزلية بسبعة أبيات (ساعتا لقاء), يورد الشاعر قافية مقيدة على الرّوى (النون), إذ يقول في البيتين الأولين ([3]): (المتقارب)

1- رَضِيتُ مِنَ العُمْر بالسَّاعتينْ # فيَا دَهْرُ مَالِي عِنْدَكَ دَيْنْ

2-وَ ليسَ الحَياةُ بَعدِّ السِّنينْ # فَأطوَلُـها سَاعَتان كَئَيْنْ

ليقول في آخر بيت :

7 - زَرَعْنَا المَحَبَّةَ فِي الحَبَّتَينْ # وَ كَمْ نَبتَ الحُبُّ مِنْ حَبَتَيْنْ

ما يلاحظ هنا هو التَرصيع في الأبيات بالنون, وهو من نوع (المُطرَّف) الذي تتفق فيه الكلمات رويا لا وزنا ([4])، إضافة إلى ذلك روي (النون) الخيشومي المتوسط ذي

[1] ينظر:رابح بوحوش,اللسانيات ،ص93
[2] ينظر : عبد الرحمن تيرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص 41.
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 460.
[4] ينظر :رابح بوحوش,اللسانيات ,ص95

الإيحاء الـهادئ الذي يـشبه طنين النحلة في الطبيعة([1]), أمّا الـقافية من النوع المترادف (/00), وكان الشاعر قد تعمد تسكين الروى لحاجة شعورية(هوانُ وقِصَرُ الحياة).

ومن قصائده المطولة قصيدة (أحاسب ثغري)من(28) بيتا يقول فيها ([2]): (المتقارب)

1- قُصُورٌ تُشَيِّدُ فَوقَ القُصُور # كَـأنَّ الخَوْرَنقَ يَعْلُو السَّدِيرْ
2- تَكَادُ تُزَحْزِحُ صَدْرَ السَّماءِ # وَ تَبْرزُ مِنْ فَوقِ سَطْحِ الأثِيْرْ
3-أَرى كُلَّ يَومٍ عُلُوًّا جَديدَا # صُخُورٌ عـَلالِيْكُم أمْ سُورْ
4- كَفاكُم صُعُودًا رجَالَ اليَّسَار # وَ جُودُوا عَلَيْنَا بِـمَالٍ يَسِيْرْ

إلى أن يقول :

27-بَنِي وَطَنِي أَظْهِرُوا مَالَكُم # إذا كُنْتُم تَبْتَغُونَ الظُّهُورْ
28-لَكُمْ بَينكمْ مِنْ غَنِيٍّ عَظيمٍ # فَهَلْ بَينَكُم مِنْ غَنِيٍّ شَهِيْرْ

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 :

-اشتمال هذا الوزن (المتقارب)على غرض السخرية مع تمام تفاعيله .

-ظهور التّصريع في المطلع (البيت الأول), والـتطريز في أواخر بـقية الأبيات بحرف (الراء), والـراء في العربية حرف تكراري لذلك يحسب في الإمالة بحرفين وهو يشبه صوت كرة تدحرجت على لوح أو جسم صلب ([3]), وفي القصيدة إيحاء بتفاقم الموقف وتعدد صوره.

-أمَّا 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

[1] ينظر : المرجع نفسه ،ص 35
[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة(الشعر)،ص 250-251.
[3] ينظر :رابح بوحوش, اللسانيات ،ص36

الذي يشغل (101) قصيدة، وللشاعر مع بحر البسيط قصائد متفاوتة الطول ومنها نتفة بعنوان (ما سرّنِي)يقول فيها ([1]): (البسيط)

1-مَا سَرَّنِي مَوضِعٌ إلا وَ أَرْعَجَنِي # عَنْ عَدْنِهِ حَيَّةٌ مِنْهَا وَحَوّاءُ

2-يُضْفِي عَلى المَرْءِ مِنْ أَسْبَابِ نِعْمَتِهِ # شَرٌّ كما قَذِيتْ بِالهُدْبِ وَطْفَاءُ (*)

يقول في نتفة أخرى بعنوان(متى). ([2]): (البسيط)

1 - مَتَى تَجُوزُ بنَا الغَبْراءُ مَنْطَقَةً # فَوقَ المَجَرَّاتِ نُورَ الخُلْدِ يَعْمُرُهَا

2 - عَلَّ الجُسُومَ إذا رَشَّتْ بها رَدَحًا # يَدْنُو مِنَ المُلْكِ الأَعْلَى تَطَوُّرُهَا

و مما يلاحظ على وزنه و قافيته :

-استخدام البحر البسيط ليتضمن الشكوى و التأمل الفلسفي.

أمّا القافية فما يلاحظ عليها :

- قافية النتفة الأولى مطلقة متحركة بالضم مردوفة بالألف، ومتواترة بالشكل (/0/0).

- قافية النتفة الثانية مطلقة متحركة بالضم, ورويها (الرّاء) موصولة بالهاء الضمير ومرتبطة بالخروج؛ أي ألف متولدة من إشباع حركة الهاء الضمير([3]), وهي قافية من النوع الذي يسمى المتراكب بالشكل (/0///0) .

ـ افتقار هذه النماذج للتجانسات الصوتية، ومرّد ذلك إلى التنوع الفونيمي القائم على أساس التأليف النثري المباشر الذي يعتمد على مبدأ المخالفة لا المقاربة الفونيمية، فكأنّ الشاعر ركزّ على الفكرة المطروحة بإيجاز لا الشكل الذي يحتويها .

أمَّا ما ورد عند **القروي** من قصائده المتوسطة قصيدة بعنوان (نَعمْتَ بالا), وهي قطعة شعرية تتكون من (06) أبيات يقول منها ([4]): (البسيط)

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص52

(*)الوطفاء:هي التي كثر شعر حاجبيها.

[2] المرجع نفسه :ص 194

[3] ينظر :عبد الرحمان تبرماسين،العروض وإيقاع الشعر العربي، ص40

[4] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 62.

1-مَنْ ذا لأرْسِلَ طـَيفِي كـي يُؤَدِّبَهُ # طـَيفٌ ألـَمَّ بـِمَحبُوبـِي فَـعَّنَبَـهُ

2- قـدْ جَـاءهُ مُنذرًا أنّي قُـتِلتُ فيَا # لـَيـْـه مِنْ مُنذرٍ مـَـا كانَ أكـذبَـهُ

3-كـمْ كُنتُ أدعُوكَ رَبِّي لا تُطلْ أجَلِي # والآنَ يا رَبِّ زِدْ عُمْري لِتُعْضِبَهُ

نظم الشاعر هذه الأبيات يطمئن بها أخاه الذي رأى في حلمه أنّه قد قُتل، و مما يلاحظ في هذه القطعة على وزنها و قافيتها :

-التزام الـَبسيط ليتضمن موضوع واحدا (وحدة الموضوع), وهو العطف على أخيه المفجوع بالحلم .

-التصريع المتوازي الواضح بالضمير الهاء في مطلع القطعة .

- أمَّا القافية فهي بروى الباء، وهو شديد مجهور و مرقق موصول بهاء الضمير الرخو المهموس والمرقق([1]), فبين الرَّوي والوصل مخالفة صوتية توازي دلاليا حلم أخيه المزعج, وتفنيده من قبل الشاعر (مخالفة دلالية).

-القافية من نوع المتراكب (/0///0) لم يدخلها ردف و لا تأسيس .

- ظهور <u>التذييل</u> في البيت 1 (طيفي/طيف), و 2(منذرا/من منذر), و3 (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).

أمَّا 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-لـَمياءُ هــذا جَبينُ الفَجْر قدْ سَفَرا # وَ مَوسِمُ الحُبِّ عَنَّا مُرْمِعٌ سَفَرا

2- وَ أضْيعُ النَّاس مَنْ يَمضِي الشَّبابُ وَلا # يَقْضِي مِنَ الحُبِّ فِي أيَامِهِ وَطرَا

و يقول في القطعة الثانية من نفس القصيدة :

1- هَيّا إلى الغَــابِ إنّي قدْ بَنيتُ لَنا # مِــنَ الرَّياحِينِ عُشًّا لَنا عَطِرَا

---

[1] ينظر :محمد العمري ,تحليل الخطاب الشعري , ص80

[2] الشاعر القروي: الأعمال الكاملة(الشعر) ،ص 185-190.

2-نَحْنُوا عـَـلينَا طِـلالُ الأيْكِ رَقْطُهَا # مِــنَ الأشِعَّةِ كفٌّ تَرْسِمُ النَّمِرَا

و من الثالثة يقول :

1- يَا سَاكنَ القَصْر لا تَهْجَرْ مَشَارفَهُ # أ َأنتَ مِنْ أجْل كُوخٍ تَتْرُكُ القَصْرا؟

2-وَ هَل لِسُكنَى بِـبيتٍ فَرْشُـه حَجَرٌ # تُفَارقُ العُـرَفَ القَوْرَاءَ وَ الحُجَرَا

و من الرابعة يقول :

1- لا يُنبتُ الدِّينُ بُغضًا فِي مَزَارعنَا # مَهْمَا أخُـو الجَهْل مِنْ أشْواكِهِ بَذَرَا

2-الكُلُّ فِينَا جُنُودٌ للإخَاءِ فَـمَا # فِـي دَولةِ الشِّعر تُوَّابٌ وَ لا وُزَرَا

كما يقول في القطعة الخامسة :

1-وَهلْ سَمِعْتَ(بِغَنْدِي) أنَّهُ حَمَلَ # فِي الهندِ ثأرا عَلى الضِّرْغَامِ وَ انْتَصَرَا

2- إنْ كانَ عَابَ عَليهِ العُرْيُ مُسْتَتِرَ # فـإنَّ آدمَ لوْلا الإثْـم مَــا اسْتَتَرَا

و يقول في آخر القصيدة :

1-قُـلْ للَّذِي تَاهَ بالأسطول مُفْتخِرًا # البَغْيُ لَوْمٌ فِيهِ بِــالعَدْل مُفْتَخِرَا

2- لا بُـدَ للضُّعْفِ مِنْ ظُلْمٍ يُثورُ بِـهِ # وَ الوَيْلُ للظُّلْمِ مِنْ ضُعْفٍ إذا ثَارا

3- يَا صَاحِبَ الحَقِّ قَدْ حَالفتَ مُقْتَدِرًا # فَلا تَخَفْ مَا صَحِبْتَ الحَقَّ، 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 قافيها :

-جاءت المطولة على بحر البسيط و قافية موحدة بروي الراء.

-ووَرَد التصريع في المطلع وليس على مستوى الحرف فقط بل على مستوى الكلمة بين كلمة (سَفرا/ سَفرا), وهو نوع من التجنيس التام بين الضرب و العروض والتجنيس واقعة أسلوبية صوتية يقوم بوظائف متنوعة كتفجير الدلالات العميقة، فيحدث شعرية

[1] ينظر:المرجع السابق ,ص 190.

عذبة على أساس المشابهة والمخالفة([1]), فبين (سَفَرا) الأولى بمعنى الظهور و(سَفَرا) الثانية بمعنى الرحيل مشابهة صوتية ومخالفة دلالية عذبة.

-ورود التكرار في بعض القطع :(مفتخرا/مفتخرا) ،(مقتدرا/مقتدرا) ؛ والتكرار عند **"محمد العمري"** هو العنصر الأساسي و البنائي في الشعر سواء كـان وزنا أو توازنا أو غير ذلك([2]).

- أمّا القافية فـهي مـطلقة متحركة بالفتح, وموصولة بالألف التي هي حـرف مد ومن نوع القافية المتراكبة أيضا (/0///0) غير مؤسسة وغير مردفة، و القافية المتراكبة هي نوع من القوافي التي تتكون من ثلاث متحركات بين ساكنين ([3]).

<u>نتائج و فوائد :</u>

من خلال هذا المسح الوجيز لأهم ما نظم في الشعر التقليدي المهجري ذي الوزن والقافية الموحدين مقتصراً 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 ([4]) ومن هنا ننظر إلى الوزن الشعري كإطار يـعبر الشاعر من خـلاله عن الحالة العامة و ليس عن جزئيات الحالة، و كثيرا ما يتحكم مزاج , و ذوق الشاعر في اختيار وزن معين من الأوزان الشعرية([5])، و لذا نجد أنفسنا أمام حقيقة تتعلق بالوزن العروض القديم ترتسم فيها عدة خصائص و معالم و منها :

---

[1] ينظر :رابح بوحوش,اللسانيات، ص80
[2] ينظر :محمد العمري,تحليل الخطاب الشعري ،ص 47
[3] ينظر :عبد الرحمن تيرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص 37.
[4] ينظر : عبد العزيز عبد المجيد : اللغة العربية و أصولها النفسية ج1 , دار المعارف ، ط2 ,القاهرة ،د تا ،مصر ,ص 299.
[5] ينظر : أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص 169.

-التواتر المُتشابه 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 ويتفاوت ترتيب هذه البحور من شاعر لآخر، فهي بحور أحادية و مركبة إلا أنّ ثنائية بحر (الكامل/الطويل) تكاد تكون ظاهرة بارزة عند الشعراء في تصدر هذه القائمة وعن هذا الموضوع يرى **" فتح الله أحمد سليمان "** <<أنَّ 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 الإمكانات 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 ـ كما رأينا ـ 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, فجلّ القصائد التقليدية التزمت بوحدة الموضوع عكس ما ورد إلينا في شعر القدماء, والذين عددوا 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 الشعورية و الشعرية .

-اختلاف أحجام القصائد التقليدية من النتفة إلى القطعة, فالقصيدة, ثم المطولة التي تفوق المائة بيت أحيانا, وظاهرة اختلاف أحجام القصائد ظاهرة بارزة في شعر القروي كما

[1] فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية ،ص 58.

رأينا، وهي ظاهرة ترتبط بنفسية الشاعر, و إحساسه بقيمة المواضيع وأهميتها, فحجم المادة الصوتية مرتبط بحجم التعبير عند الشاعر لذلك يربط علم الصوتيات التعبيري الموسيقي بين العواطف / المشاعر، و بين المؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها المختلفة ([1]).

-ظهور بعض الظواهر العروضية القديمة كالضرورات الشعرية عند القروي ـ مثلا ـ، وهي دليل على سعي الشاعر للحفاظ على استقامة الوزن العروضي، ولو على حساب اللغة احتراما وتقديرا له .

ـ 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 ـ 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** "أنّ 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 آثرها على نظيرتها المقيدة .

-إنَّ القافية المطلقة تتطلب مدًا في حركة الرّوى, 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"** أنّ هناك فرقا شاسعا بين المد في آخر القافية الناتج عن مدّ الحركة في الرّوى، وقد سّماه المقطع المفتوح و بين التسكين في آخر

---

[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..

القافية، وسماه المقطع الساكن في المدة الزمنية للنطق رغم أنّ العروض 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 توالت فيها أربعة متحركات بين ساكني القافية ([2])إقتداء بعروض الشعر العربي القديم .

-أمَّا حروف الرَّوى، فقد اتسعت خريطة روى القوافي عند المهجرين لتتناول 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 لإبـراز 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 القـدامى في تفضيلهم لبعض الأصوات الصامتة كخواتم لقوافيهم .

-و أمَّا حروف القافية :من تأسيس، وردف، ودخيل، ووصل، وخروج وغيرها، فلم يبتعد شعراء المهجر عن سابقيهم من شعراء العرب الكلاسيكيين في اختيارها بل تقيدوا

---

[1] ينظر : المرجع السابق ،ص 345.

[2] ينظر: زبير دراقي / عبد اللطيف شريفي ، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعيّة ،1998م ،الجزائر ص 109 .

بنظمها، وقد رأينا تقيد أبي ماضي في المزاوجة بين ردف الياء والواو أحـــيانا في بعض نماذجه، و التزامه لألف التأسيس في بعض نماذج .

-أمَّا 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 مخالفات 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)، لأنه يعمل على فصل لُحْمَة البيت التعبيرية في أشطر منفصلة رغم حفاظه على اللحمة الصوتية.

II -البِنيةُ الصَّوتية(العَروض والإيقاع) في التجديدية المهجرية .

نَقصد 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 المنوعة**، 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-قصائدٌ ذات البحر الواحد و القافيَّة المُنوَّعة :

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 أنّ

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 إنْ طالت القصيدة إلى ضرورة اختيار غير موفّق مما يجعله ينوّع في القافية حيثما يشاء، وسنعتمد في رصد أنواع القافية على طريقتين أساسيتين وهما :

1-رصد أنماط القافية وفقا لألقابها الخمسة و هي: المُترادفة ، المُتواترة , المُتداركة المُتراكبة، المُتكاوسة ، لنرصد إيقاعات القافية .

2-رصد حروف القافية (التأسيس، الردف، الدخيل، الرّوي, 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 حرفٍ ساكن أو متحركٍ داخل القافية من غير الحروف السابقة، ويمكن اختصار ذلك في الجدول الآتي:

ر	الروى
و	الوصل
خ	الخروج
د	الدخيل
ف	الردف
س	التأسيس
/	حرف متحرك (داخل القافية)
0	حرف مسكون(داخل القافية)

ـ أمَّا 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(الرابطة القلمية)** :

فقد نظم **ايليا أبو ماضي** قصائد عديدة ذات البحر الواحد والقافية المنوعة، ويقدر دارسو شعر أبي ماضي أنَّ نسبة شيوع هذا النوع في شعره بـ(32 %) من جملة شعره التجديدي ([1]), ومن شواهد ذلك قصيدته (المساء)، التي قسّمها الشاعر إلى عشرة مقاطع، كل مقطع مكون من خمسة أبيات؛ العروض مدوّرة في الأربعة أبيات الأولى ومنفصلة في البيت الخامس الذي نجده مُصرعا دائما, إذ يقول في المقطع الأول منها ([2]): (مجزوء الكامل)

1- السُّحبُ تَرْكُضُ فِي الفَضَاءِ الرَّحْبِ رَكْض الخَائِفِينْ

2-وَالشَّمسُ تَبْدُو خَلْفَهَا صَفْرَاءَ عَاصِبَةَ الجَبِينْ

3-وَ البَحْرُ تَاجٌ هَامَتْ فِيهِ خُشُوعَ الزَّاهِدِينْ

4- لَكَأَنَّمَا عَيْنَاكِ بَاهِتَتَان فِي الأُفقِ البَعِيدْ

5 سَلمَى بِمَاذا تُفْكِّرِينْ ؟

ـ سَلْمَى بِمَاذا تَحْلُمِينْ ؟

و يقول في المقطع العاشر و الأخير منها :

1- مَاتَ النَّهارُ ابنُ الصَّبَاحِ فَلا تَقُولِي كَيْفَ مَاتْ

2- إنَّ التَّأمُّلَ فِي الحَياةِ يَزِيدُ أوْجَاعَ الحَيَاةْ

3 - فَدَعِي الكآبَةَ وَ الأسَى وَ اسْتَرْجِعِي مَرَحَ الفَتَاةْ

4-قَدْ كانَ وَجْهُكِ فِي الضُّحَى مِثْلَ الضُّحَى مُتَهَلِّلا

5- فِيْهِ البَشَاشَةُ وَ البَهَاءْ

لِيكنْ كَذلكَ فِي المَسَاءْ

ففي هذه القصيدة يبرز أبوماضي تجربته من خلال مساء رومانسي امتزج بشعوره وإحساسه، وتحاور فيه مع الطبيعة، والحياة لينطلق الشاعر بوجدانه مخاطبا الأنثى يبثها أحاسيسه ومشاعره, ويصور لها الارتباط الطبيعي بين المرأة (سلمى) وبين

[1] ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند ايليا أبو ماضي ،ص 62.
[2]: ايليا أبو ماضي ،الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 620-622.

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 دوّر الشاعر البيت، ثم فصله في البيت الخامس, و التدوير يوحي باستمرار الشاعر في وصف معالم الطبيعة (السُّحب الشمس، البحر..), ليواصل التدوير في وصف الحنين لعلاقة الارتباط بينهما وبين مظاهر الطبيعة , ثم فَصَل البيت عندما اتخذ من سلمى بؤرة الفكر و الشعور .

-أمَّا في المقطع الأخير فقد دوّر 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 نُونيَّة مقيدة بالشكل (/ف رْ)
-قافية البيت الرابع دَاليَّة مقيدة بالشكل (/ف رْ)
- قافية البيت الخامس نُونية مقيدة بالشكل (/ف رْ)
فنمط تقفيها شكل واحد و هو (/ف رْ) في المقطع رغم اختلاف الروي المقيّد.

-في قافية المقطع الأخير أبياتها الثلاثة الأولى لها قافية موحدة مقيدة تائية الرَّوي بالشكل (/ف رْ), وقافية البيت الرابع لاميَّة مطلقة بالشكل (/0/ ر و), أمّا البيت الخامس فهمزيَّة مقيدة بالشكل (/ف رْ), كما نلاحظ أنّ قافية المقطع الأول هي من نوع القوافي المترادفة, أمّا المقطع الثاني فنوعان المترادفة (/00) والمتداركة (/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 مُعرَّفات طبيعية في الشطر الأول، وبشرية في الشطر الثاني إلى جانب خاصية الترديد الصوتي في الشطر الأخير بالبيت(5) بين سلمى المفكرة والحالمة يضفي نوعا من التداخل

الدلالي في نفسية الشاعر,أ ّمّا في المقطع الأخير , فالتذييل بارز للعيان من خلال ترديد(مات/الحياة/الضحى) في البيت(4,2,1), 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 أعمق خوالج النفس، وطرق عالمها الخفي ([1])، ففي قصيدة بعنوان (البلاد المحجوبة) يدُور 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 رويا خاصا يخالف روي البيتين الرابع والخامس وسنختار من القصيدة المقطع الأول والمقطع الرابع و الأخير، إذ يقول([2]): (الرمل)

1- هُوَ ذا الفَجْرُ فَقُومِي نَنْصَرِفْ # عَن دِيارٍ مَا لَنَا فِيهَا صَدِيقْ
2- مَا عَسَى يَرْجُو نَبَاتا يَخْتَلِفْ # زَهْرُهُ عَن كُلِّ وَرْدٍ وَ شَقِيقْ
3- وَجَدِيـدُ القَلبِ أ َنَّى يَأتَلِفْ # مَـعَ قُلبٍ كُلُّ مَا فِيهَ عَتِيقْ
4- هُوَ ذَا الصُّبحُ يُنَادِي فَاسْمَعِي # وَ هَلُـمِي نَـقْتَفِي خَطوَاتهِ
5- قَدْ كَفَانا مِنْ مَسَاءٍ يَدَّعِي # أ َنَّ نُور َالصُّبحِ منْ آيَاتهِ

و في المقطع الأخير يقول :

1يَا بِـلادَ الفِّـكر يَا مَهْدَ الأُلَى #عـَبَدُوا الحَـقَّ وَ صَلُّوا للجَمَالْ
2مـَا طلبْنَاكَ بِـرَكْبٍ أوْ عَـلى # مَـتْنِ سُـفُنٍ أوْ بِـخَيلٍ وَ رِحَالْ
3- لسْتِ فِي الشَّرقِ وَلا الغَربِ وَلا # فِي جَُنوبِ الأرضِ أوْ نَحْوَ الشَّمالْ
4-لسْتِ فِي الجَوِّ وَلا تَحتَ البِحار # لسْتِ فِي السَّهل وَلا الوَكِرالحَرجْ
5- أنْتِ فِي الأرْواح أنْوَارٌ وَنَارٌ # أنـتِ فِي صَـدْري فُؤَادٌ يَخْتَلِجْ

[1] ينظر: محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في الشعر المهجري ،ص 5.
[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية)، ص 1 34.

ففي المقطع الأول وظّف الشاعر بحر الرمل ، وقد تخللت هذا البحر بعض الزحافات والـعلل كالخبن والحذف والقصر.

-أمّا القافية فأبرز معالمها ما يلي :

-الثلاثة أبيات الأولى بروي القاف، وهي قافية مقيدة مردوفة بالياء مكونة مقطعيا بالشكل التالي (/ف رْ) أي(متحرك / ردف/ روي ساكن)، ومترادفة (/00).

-البيتان الأخيران بروي التاء، وهي قافية مطلقة (متحركة) مردوفة بالألف مَوصولة بوصل وخروج مكونة مقطعيا بـ(/ ف ر و خ), ومن القوافي المتداركة (/0//0)

وفي المقطع الأخير التزم الشاعر بحر الرمل أيضا بزحافات, وعلل المقطع الأول إلا أنّ القافية كانت بالشكل :

-الثلاثة أبيات الأولى بروي اللام، و قافية مقيدة مردوفة بالألف على شاكلة (/ف رْ) أي القوافي المترادفة .

-البيتان الأخيران بروي الجيم، وهي قافية مقيدة على شاكلة (/0// رْ) من نوع القوافي المتداركة .

وخلاصة القافية أنها تنوعت إيقاعيا بين المترادف والمتدارك إلى جانب أشكالها الخارجية المتنوعة بين (/ف رْ) و (/ 0// رْ).

ـ أمَّا من الـناحية الإيـقاعية, فـنلمس في المقطع الأول بـروز 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 خالـصة, وإن كان الصوت المحاكي لا يصور الشيء الموصوف تماما, وإنما يحاكي نشاطه([1]), أضف إلى

[1] ينظر:رابح بوحوش اللسانيات, ص38

ذلك الترديدات 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 جوَّ الرابطة القلمية حتى نعرج على **نسيب عريضة**, والذي قال فيه ميخائيل نعيمة << حسبك أن تقرأ قصيدة أو قصيدتين من نظم نسيب عريضة لتشعر أنك في حضرة شاعر فذ، رحب الخيال، مرهف الحس، رفيع الذوق, خفيف الظل, صافي النبع, صادق النبرة >> ([1])، و يوصف شاعرنا بأنه قطب من أقطاب التجديد في الشعر قلبا و قالبا, وحماسه للتجديد تركت فيه نوعا من الاعتداد غير المستحب فقد خُيل له أنه وحده سَنده و عِماده ([2])، و إذا تصفحنا ديوانه الوحيد (الأرواح الحائرة)، الذي نشر سنة (1946م) بـ(نيويورك) ، وخصّ له(100) قصيدة تتخللها(41) قصيدة تجديدية تضم موشحات، وقصائد منوعة القوافي, وأخرى متعددة الأبحر، ويصل عدد ما نظمه من أبيات في الشعر العربي إلى (1400) بيتا يتخللها ما يقارب(700)بيتا تجديديا، أو ما يعادل نسبة (51 %) من شعره كله تجديدي.

إنَّ من أبرز شواهده 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 ([3]): (مجزوء المتقارب)

1- وَقَفْتُ وَ قَد ضَاقَ بِي # سَبيلُ المُنَى السَّاخرَهْ
2وَ لَمْ يبقَ مِنْ مَذْهَبِي # سِوَى كَدَرُ الآخرَهْ
3- وَقَفْتُ وَحِيدًا ضَلُولا # ضَعِيفًا حَليفَ الشَّجَنْ
4- أريدُ الصَّلاةِ طَويلا # لِمَنْ؟ كِدْتُ أنسَى لِمَنْ ؟
5- إلى مَنْ يُصَلِي فَتًى # تَعَوَّدَ غَيْرَ الصَّلاةِ؟
6- وَ أشْغَلَ قَلبًا عَنَا # وَ ظلَّ بِغَير الإلــهِ

و يقول في المقطع التالي :

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي : قصة الادب المهجري ص 661,
[2] ينظر:المرجع نفسه ،ص663.
[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 264.

1-أيَا مَنْ سَنَاهُ احْـَتفَى # وَرَاءَ حُـدُودِ الـبَشَرْ

2- نَسَيْتُكَ يَـومَ الصَّـفَا # فَلا تَنسَنِي فِي الكَـدرْ

3أيَا غَافِـرًا أرْحُـمًا # يَرَى كُلَّ أمْسِي وَ غَدْ

4- مَـعَاذَكَ أنْ تَـنْقَمَا # وَ حِلمُكَ مَارِدُ الأبَـدْ

5-مَرَاعِيكَ خُضْرُ المُنَى # هِيَ المُشْتَهَى يَا سَيِّدِي

6- وَ جِسْمِي دَهَاهُ العَنَا # حَنَانَيكَ خُـذْ بِـيَدِي

فهذه القصيدة على بحر مجزوء المتقارب الذي تحذف منه تفعيلة (فعُولن) في الصـدر و العجز, أمّا القافية فقد تنوعت داخل المقطع الواحد بالـشكل :

في المقطع الأول

-البيتان الأولان بقافية مطلقة وروي الراء مؤسسة بالألف موصولة بالهاء، و دَخِيلُها حرف الخاء بالشكل الخارجي التالي (/ س د ر و), وهي قافية متداركة (/0//0) .

-البيتان الثالث و الرابع بقافية مقيدة وروي النون (/0//رْ), وهي قافية متداركة أيضا (0//0/)

- البيتان الخامس والسادس بقافية مطلقة بروي التاء والهاء الموصولتين بياء المّد بالشكل الخارجي (/ ف رو) ، وهما قافيتان متواترتان (/0/0) .

أمَّا المقطع الثاني فنظام القافية كان بالشكل :

-البيتان الأول و الثاني بقافية مقيدة، وبروي الراء غير مؤسسة و لا مردفة بالشكل الخارجي (/0// رْ) , 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), أمَّا 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:

م1
- ب1 + ب2 ⟵ مطلقة (الراء) ⇐ الشكل الخارجي (/ س د ر و) متداركة
- ب3 + ب4 ⟵ مطلقة (النون) ⇐ الشكل الخارجي (/ 0//نْ) مـــتداركة
- ب5 + ب6 ⟵ مطلقة (التاء) /(الهاء) ⇐ الشكل الخارجي (/ ف ر و) مـتواترة

م2
- ب1 + ب2 ⟵ مقيدة (الراء) ⇐ الشكل الخارجي (/ 0// رْ) متداركة
- ب3 + ب4 ⟵ مقيدة (الدال) ⇐ الشكل الخارجي (/ 0// رْ) متداركة
- ب5 ⟵ مطلقة (الدال) ⇐ الشكل الخارجي (/ 0/ ر و) متداركة
- ب6 ⟵ مطلقة (الدال) ⇐ الشكل الخارجي (/ 0// ر و) متراكبة

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]).

أ- 2- في الشِّعر الجنُوبي (الأندلسية) :

تطلّع شعراء العصبة 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

[1] ينظر :روز غريب،النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص95

وعدوه رائد اتجاه مميز في الشعر العربي، فيوم رأى" **طه حسين** "على (بساط الريح) هتف قلمه يقول << هذا شعر جيد رائع جميل, فأي نفس حلوة, وأي روح, وأي فن وأي موسيقى خليقة البقاء >> ([1]) .

يرى" **أدونيس"** (علي أحمد سعيد) أنَّ 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 خلّفه جدير بالبقاء, فمن أهم أثاره (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/ 11قصيدة)، و(السريع/ قصيدتان) (الموشح/ موشحان) ، و(أحذ الكامل/قصيدتان), و(المتدارك/01), و(مجزوء الكامل/01) وهذا في مجموع دواوينه الشعرية المنشورة، ويلاحظ أنَّ الشاعر جدّد كثيرا في بحر الخفيف ب (11)قصيدة، وهو ما يساوي (165)بيتا تجديديا؛ أي نصف مجموع أبياته التجديدية ([4]).

ومن قصائده التجديدية موحدة الوزن ومنوعة القافية قصيدة من(31) بيتا بعنوان (باقة زهر) يقول فيها ([5]): (السريع)

1 -سِيري إلى مَعْبُودَتِي الزَّاهِره # يا طاقة الزَّهر.....

2 ـ عَاطِرَةٌ تُـهْدِي إلى عَاطِرَه # عِطْرًا إلى عِطْرَ.....

---

[1] ربيعة أبي فاضل : فوزي المعلوف ص 30. .

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص30

[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

[5] : فوزي المعلوف ،مناهل الأدب العربي (مختارات) ،ص 15-16.

———

1- سَوفَ تَتَامِينَ عَلى صَدْرِهَا # يُهْنَيكِ هَذا الحَظُّ لَوْكانَ لِي

2 -وَتَنْهلينَ الشَّهدَ مِنْ ثَغْرِهَا # يَانِعْمَ ذلكَ الثغر ُمِنْ مَنْهَل

((---------- # ----------))

———————

1 - لا المَوتُ أخْشَاهُ وَ لا الآخِرَة # وَ سَاعَة الحَشْر.....

2 - فَسَاعَةٌ مَعَ ظَبيتِي السَّاحِرَه # تُغْنِي عَن العُمْر.....

———

1- وَ حِينَ تُلقِي فِي الدُّجَى رَأ ْسَهَا # فَوقَ الفِراش الخَافِقِ الحَالِمِ

2- فَدَعُدِغِي بِـالعِطْرِ إحْسَاسَها # وَ لِيَنْتَشِرْ فِي جِسْمِهَا النَّاعِمِ

((- - - - - - - - - -#- - - - - - - -))

لقد قسَّم 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 (مُستفعِلن, فَعْلن) أو (مُتفعِلن، فِعْلن) .

-المقطع الذي يضم (04 أو 06) أبيات جاء على وزن السريع.

أمَّا 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.

ـ 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 التمركز الناجم عن التكرار في القصيد ([1]).

و للشاعر أيضا قطعة بعنوان(الفتنة) يقول فيها ([2]): (المتدارك)

1 –بِـ شَرارةِ مَـكْرٍ مِنْ فِكْري # أوْقَدْتُ الفِتْنَةَ فِـي القَصْر

2 ـ فَـ(عَليٌّ) انْهَضْ وَابْطِشْ بَطْشًا # أنْتِ الفُرْصَةُ فَانْهَشْ نَهْشَا

3 ـ وَافْتِنْ وَ افتكْ وَ انْحَرْ وَ امْكِرْ # فَدَمُ الأعْدَا خَمْرٌ أَحْمَرْ

4 ـوَ دَهَاكَ فَهُزَّ بِـهِ الأرضَ # شَرْقًا غَرْبًا طُولا عَرْضَا

هذه المقطع في غرض التحريض و الاستنفار جاء على وزن المتدارك منوع الروي ونظامه كالآتي : في القافيّة

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.
البيت 3- مقيدة بروي الراء على شاكلة (/0 / رْ) 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 أن الشكل الخارجي لها منوع رويا (تنوع الحروف الصامتة) مع وجود الوصل في القافية المطلقة.

ـ أمَّا في التوازنات الصوتية، فيُرصد ذلك التكرار الصوتي الصرفي بصيغة(افْعِل) للأمر في البيت الثاني, والثالث (انهض/ابطش/انهش/افتك/انحر....), وهي تصريعات

[1] ينظر :روز غريب ,النقد الجمالي واثره في النقد العربي، ص28
[2] فوزي المعلوف : موسوعة الشعر العربي (قرص) إشراف محمد أحمد السويدي ، الإصدار03

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 العصبة الأندلسية حتى نعرج 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)بحرا كما رأينا في ما سبق، ومن أبرز شواهده ضمن القصائد صغيرة الحجم موحدة الوزن و منوعة القافية قصيدة (سُبعلْ)(*)، إذ يقول فيها ([3]): (مجزوء الكامل)

1-وَهَبَ الكَنيسةَ مـَنْبَحَا # وَ رَفِيقُهُ وَهَبَ الجَرَسْ

2- لا للـنِّداءِ إلى الـعِبَا # دَةِ وَ التَّطهر مِن الدَنَسْ

3 ـ فالدِّينُ عِندَ النَّاس مَعْـ # ـنَاهُ التَّعَصُّبُ وَ الهَوَسْ

1- وَ تَعَارَكَـا فَقَداسَة الـ # ـهِبَتَين بَعدَ العِزِّ فِي ذُلْ

2- مَطْرُوحَتين عَـلَـيهِمَا # تَتَناوَبُ الرَّفَسَاتِ أرْجُلْ

3- عُقْبَي الجَمِيعِ وَ ليتَ كُـ # ـلَّ قُـرَاكِ يا لبنانُ سُبعلْ

القصيدة مكونة من قسمين أو مقطعين, كل مقطع بثلاثة أبيات تحمل غرض الهجاء والأسف على مجزوء الكامل ، و قد لوحظ عليه ما يأتي :

ـ خاصية التدوير الشعري، التيّ 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 .

أمَّا في قافية المقطع الأول فما نسجله :

ـ بُروز قافية مقيدة بروي السين على شاكلة (/0// رْ), وهي قافية متداركة .

---

[1] يتظر:محمد العمري،تحليل الخطاب الشعري،ص111

[2] ينظر:محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية ،ص31

[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 579.

(*) سُبعل : قرية في شمالي لبنان.

- قافية المقطع الثاني مقيدة أيضا بروي اللام على شاكلة (/0/ رْ), 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]): (مجزوء الرجز)

1-رُحْمَاكِ يَا لمياءُ عُودِي # وَ أنجِزِي حُـرَّ الوُعُودِ

2-بُلْتْ يـَدُ البَين رَبَابِـي # وَ قَطَّعَتْ أَوْتـَارَ عُودِي

3- مُذ غِبتِ يَا لمياءُ عَنّي # فَـرَّ هُزَارُ الأنس مِنّي

4-وَبُدِّلتْ تلكَ الأغَـانِي # وَ صُوَّحَتْ رَوضُ الأمَانِي

إلى أن يقول:

9 -لِبيتُ لا أغـلِقُ بَابِـي #أَخْـَدعُ نَفْسِي بـِالسَّرابِ

10-أقُـولُ رُبّمَا لَمْيَـه # تَدْخُلُ فـَجأةً عَلِيـهِ

11يَا مُقلتِي بـِالله نَـامِي # عَليّ أرَاهَـا فِـي مَنَامِي

فالقصيدة من مجزوء الرجز، إلا أنّ الشاعر جدّد في التفعيلة بإدخال سبب خفيف بوساطة الترفيل فأصبحت (مُستفعِلاتن) في جميع الأبيات إلا البيت العاشر .

- أمّا القافية فكانت غنية بالتنوعات الإيقاعية و التشكيلية نرصدها كالآتلي :

-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 .

-ب:10 قافية مطلقة بروي الياء على شاكلة (/ 0 ر و) متواترة .

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ,ص 519.

-ب11 قافية مطلقة بروي الميم على شاكلة (/ ف ر و) متواترة .

فالقوافي كلها منوّعة رويا بين المجهورة (الـدال ، الباء، الياء، الميم) و بعضها شديد في نفس الوقت(الدال، الباء، الميم)، والبعض الآخر رخـوي 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 <u>الترصيع</u> المتوازي إذ تتفق الكلمتين الأخيرتين (الـضرب/العروض) في كل بيت وزنا ورويا بشكل قياسي، وهو ما يكسب القصيدة نغما مميزا داخليا يمثل ذلك الخيط النفسي الذي تتشابك فيه كل الخيوط(الأبيات) ليعبر عن حالة شعورية متكاملة.

فـي فضاء جنوبي آخر يطل علينا **جورج صيدح** مؤسس (الرابطة الأدبية) بالأرجـنتين, ذلك الشاعر السوري (1893- 1978م؟), وصـاحب 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 عدّة أبحر بتجديد على مستوى القافية، ومنها بحر الرمل بقصيدة تقليدية بعنوان (رُدّهم) 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- تَحتَ سِتْرِ اللَّيل سِتْرِ المِجْرمينْ # طَرَقَ الفُجّارُ بيتَ المقدس

<u>2 - يَا فلسطينُ عَلى مَنْ تَعْتَبِينْ # إنْ تَكنْ نَامتْ عُيُونُ الحَرَس</u>

---

[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.

1-نَزَعَ الغَـربُ عَن الوَجْهِ القِنَاعْ # وَ رَمى الشَّرقَ بمَا فِي قَابِـهِ

2-رَوَّدَ الأفعَى بِـأظفَارَ السِّبَاعْ #وَ سَقَى أَنيَابَها مِنْ نَابِـهِ

3- أصْبَحَ إسرائيلُ يُخْشَى وَ يُطاعْ # وَغَدَا عَزْرائِيلُ منْ حُجّابِـهِ

4-نَبَحُوا فِي(دَير ياسين)الفَطِينْ # مَا نَجَا طِفْلٌ وَ لا شَيخٌ نَسِي

5- وَ الصَّبايَا فِي نَمَار الغَاصِبينْ # كالمَها فِي مَخْلبِ المُفْتَرِس

ليقول في المقطع الخامس :

1-دَيـرَ ياسينَ عَلى الدُّنيا العَفَاءْ # إنْ تَكنْ دُنيا الزَّنيم الأجْنَبِـي

2-ثأرُكَ الصَّارخُ فِي سَمْعِ السَّماءْ # جَمْرَةٌ تَكوي قُلوبَ العربِ

3-فَسَمًا مَا هُدَرَت تلكَ الدِّمـَاءْ # وَهِيَ فِي ذِمَّةِ عِيَسَى وَالنَّبِـي

4-إنَّـَها وَحَّـدتِ المُفـتَرقينْ # فَتَنَادُوا للـجِهادِ الأقدَسِ

5-أَخَذُوا العَهْدَ عَلى الرُّوحِ الأمِينْ # إنَّ مَـنْ آمـَنَ لَـمّا يَيْأسِ

و يقول في المقطع الأخير(السادس) :

1- يَـا بَنِي أمِّي مَنَى الجَوّ رَعْـدْ # فَجْرُوا البَرَقَ وَكُونُوا الصَّاعِقَهْ

2-وَاعْصِفُوا ريحًا مَنَى الغَيْمُ انعَقدْ # تَقْشَعُ الـرِّيحُ الغُيومَ الخَافِقَهْ

3-حَـالِفُوا الله وَ لاتَـخْشُوا أحَدْ #وَاحْمِلـوهَا حـَمَلاتٍ صـَادِقَهْ

4- قَدْ هَزَزْنَا عَرْشَ رَبِّ العَالمينْ # بِـدُعاءٍ مِـنْ قَرَار الأنفُسِ

5- رَبِّ هَدْيًا مِنكَ يَهْدِي الحَاكِمينْ # وَقِنَا ثَـانِيَة الأنْكَسِ

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)

أمَّا 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 **سَ** ------القافية **عَ**

ملاحظة: كل من (س،سَ،ع،عَ) رموز لحروف الروي المختلفة.

ـ أمَّا ما يخص الوزن فهي كلها على وزن الرمل .

ـ تنوعت القوافي بين الأشطر ـ كما لاحظنا سالفاـ مع تنوع أحرف الروي داخليا و خارجيا في تشكيل هذه المقاطع بالبيان الآتي:

المقطع الأول :

بحيث(ب= البيت، ش = الشطر)

ب 1 : ش 1- قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف رْ)، و هي مـترادفة

ش 2- قافية مطلقة بروي السين على شاكلة (/ 0/ ر و)، و هي متداركة

ب 2 : ش 1- قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف رْ), و هي مـترادفة

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 رْ), و هي مــترادفة

ش 2-قافية مطلقة بروي الباء على شاكلة (/ ف ر و خ)، و هي متداركة

ب 2 : ش 1-قافية مقيدة بروي العين على شاكلة (/ ف رْ) ،و هي مــترادفة

ش 2-قافية مطلقة بروي الباء على شاكلة (/ ف ر و خ)، و هي متداركة

ب 3 : ش 1-قافية مقيدة بروي العين على شاكلة (/ ف رْ) ،و هي مــترادفة

ش 2-قافية مطلقة بروي الباء على شاكلة (/ ف ر و خ)، و هي متداركة

ب 4 : ش 1-قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف رْ)، و هي مــترادفة

ش 2-قافية مطلقة بروي السين على شاكلة (/ ر و)، و هي مــترادفة

ب 5 : ش 1-قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف رْ)، و هي مــترادفة

ش 2-قافية مطلقة بروي السين على شاكلة (/ 0// ر و)، و هي متراكبة

و منه نصل إلى أن قافية الأشطر الداخلية (ش1)في المقطعين كلّها مترادفة داخليا ولها شكل خارجي واحد(/ ف رْ)، أمّا قوافي الأشطر الخارجية (ش2)، فهي منوعة بين المترادفة (/ ر و)، والمتداركة (/0/ ر و)، (/0// ر و)، (/ ف ر و خ) التي لها أشكال خارجية منوعة, فهذا التنوع الإيقاعي بين الأشطر 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 أتمّها الشاعر بكلمة (بأمي) بعنوان (الحب العميق) إذ يقول فيها ([2]): (المتقارب)

1-وِيـَـاحُ البِـعَادِ تَهُزُّ فُؤَادَ # كَ هَـزّا عَنَيْفَا وَ دَمْعُكَ يَهْمِي

2- وَ قَدْ رَسَمَ الشّوقُ رَسْمًا جَلِياً #عَلى وَجْـهِكَ العَابِـس المُدْلَـهِمْ

3- فأنتَ ضَـحِيَّةُ دَهْرٍ خَـئُونٍ # وَ أنتَ فَريسةُ حُزْنٍ وَ غَمْ

4-وَ فِي زَفَرَاتِكَ لَفْحَةُ حُبٍّ # عَمِيقٍ بِـمَنْ يَا غَريبُ تُفَكِرْ ؟

بِـأُمِّي ...

فالقطعة على وزن المتقارب أتمها الشاعر بلفظة (بأمِّي)، وتقابل(فَعُولن) .

ـ روي الأبيات الثلاثة الأولى هو (الميم)، والميم صوت شفوي أنفي و متوسط ارتبط بالكلمات(يهمي /المدلهم/ غم) الحزينة حزنه الهادئ على (أمِّه), مما يوحي بنوع من المحاكاة الصوتية الدلالية بحيث أنّ السامع يفهم المعنى من الرنة والوقع([1])

---

[1] ينظر :صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص66

[2] ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الادب المهجري، ص 734.

- تنوع بين القوافي المقيدة و المطلقة بالشكل :

-ب1 :قافية مطلقة بحرف الميم على شاكلة (/ 0 ر و) متواترة

-ب2 :قافية مقيدة بحرف الميم على شاكلة (/ 0// ر رْ) متداركة

-ب3: قافية مقيدة بحرف الميم على شاكلة (/ 0// رْ) متداركة

-ب4 :قافية مقيدة بحرف الراء على شاكلة (/ 0// رْ) متواترة.

أمَّا قافية الخروج من المقطع, فهي مطلقة بحرف الميم متواترة (/ 0 ر و) .

<u>نتائج و فوائد :</u>

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 :

<u>بخصوص الوزن</u> :

-التنويع 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 ندرةً مع بعضهم ممن تراوحت نسب التجديد عندهم ب (11 %)عند القروي، و(6 %)عند جورج صيدح(9 %)

-خاصية التدوير في الأبيات الشعرية، وهي سِمة عامة لجميع الشعراء لما لهذه الخاصية من دوافع إيقاعية و نفسية تساعد على استمرارية الدفقة الشعورية، كما لجأ بعض

---

[1] ينظر :روز غريب،النقد الجمالي ,ص95

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 يضفي على المقطع تنوعا إيقاعيا يكاد يكون مفصولا عن بقية المقاطع مع الحفاظ على الوزن الموحد.

-اعتماد تقنية موحدة في آخر الأشطر الأولى (الصدور) في مقابل تقفية موحدة في آخر الأشطر الثانية (الأعجاز), مع التنويع في حروف الروي القصيدة بين المهموسة والمجهورة في شكل تناظري إيقاعي جديد ، كما رأينا عند جورج صيدح في قصيدة (ديرَ ياسينَ), 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

أمَّا النظام الثاني فعمل على المخالفة في الـروي بين الـبيت و بـيت آخـر بعده من أمثلته قصيدة (الفتنة) لفوزي المعلوف كما رأينا بالشكل :

ب1 ← روي الراء

ب 2 ← روي الشين

ب3 ← روي الراء

ب4 ← روي الضاد

أمَّا من حيث الموضوع أو الغرض، فرصدنا الوحدة الموضوعية أو وحدة الموضوع في القصيدة المهجرية ذات الوزن الموحد والقافية المنوعة رغم تعدد مظاهر هـذا الموضوع وأوجهه عند الشاعر وطابع التجديد في هذه المواضيع التي تتطرق لمسائل تأملية وأخرى فلسفية حديثة.

<u>- بخصوص القافية:</u>

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 الـواحد، وأحيـانا بين البيت والبيت الآخر مما يوقع في عيب "الإجازة"،و هي الجمع بين رويين مختلفين متباعدين في المخرج([1])، ومثاله قصيدة(الفتنة) لفوزي المعلوف.
- تنوع ظهـور الأشكال الخارجية للقافية داخـل المقطع أو الـقصيدة الواحدة فبعض حروف القافية بـشكل جَليّ (التأسيس / الـدخيل / الوصل/ الخروج) وتختفي بعضها أحيانا، وأكـثر صورها على شاكلة (../ ف ر و خ) كبيت صيدح :((روّدَ الأقعَى بأظفار السّباع #وَسَقَى أنيابها مِنْ نَابِـهِ)).

[1] ينظر: زبير دراقي و عبد اللطيف شريفي , محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 113

وأقل صور ظهورها خارجيا على شاكلة (/0/رْ) كبيت القروي :

((وَهبَ الكنيسة مَنْبَحَا # وَرَفِيقُهُ وَهَبَ الجَرَسْ))

- احتلت القوافي المتداركة بالشكل (/0//0) الصادرة في النماذج المدروسة بنسبة (27%) في مقابل القوافي المتواترة (/0/0) بنسبة (25%)، فالمترادفة (/00) بنسبة (19%)، ثم القوافي المتراكبة بنسبة (27%)، وهو ما يفسر ارتباط النسبة بالشكل الخارجي للقافية، فالقوافي المتداركة بالشكل (/0//0) تنوعت أشكال ظهورها في أربعة أنماط هي: (/ س د ر و)، و (/ 0 / / رْ)، و(/ ف ر و خ)، و (/ 0 / رو) أمَّا القوافي المتواترة بالشكل (/0/0) تنوعت أشكال ظهورها إلى ثلاثة أنماط هي: (/0/ رْ)، و (/ف ر و)، و (/0رو)، والمترادفة بالشكل (/00) ظهرت بنوع واحد هو (/ ف رْ)، أمّا المتراكبة بالشكل (/0///0) فظهرت بنوع واحد هو: (/ 0 // رو) ومنه فكلما شاعت أو اتسعت دائرة القصائد الشعرية في نمط معين من القافية والتزام إيقاع معين تباعدت أشكال تركيبها كما هو واضح في القافية المتداركة.

- بروز بعض الموازنات الصوتية (التصدير/ الترصيع) ، وبعض التنويعات الفونيمية التي تقوم على مبدأ المخالفة، وكلّها 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 المعتقدة في الوازن 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 طلبا للاختصار والتركيز، ومن ثمة استكشاف أبرز وأهم الخصائص التشكيلية الصوتية .

ب - 1 - في الشعرالشمالي(الرابطة القلمية): من أشهر النماذج الشعرية لمثل هذا النمط من الشعر قصيدة "المواكب" لـ**جبران 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 الملتهب على القيم المتحجرة التي تقيم على روابي الحياة انقسامات غريبة بين العدل والظلم, وبين الخير والشر، وهي قصيدة تهوم لتعرج على دنىً (جمع دُنيا) 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- الخَيرُ فِي النّاس مَصْنُوعٌ إذا جُبِرُوا # وَالشَّرُ فِي النَّاس لا يَفْنَى وَإنْ قُبِرُوا

2- وَأكثرُ النَّاس آلاتٌ تُحَرِّكهَا # أَصَابِعُ الدَّهر يَومًا ثُمَّ تَنكسِرُ

3- فَنَقْولَنَّ هَذا عَالِمٌ عَلَمٌ # وَلا نَقُولَنَّ ذَاكَ السَيِّدُ الوَقِرُ

4-فَأفضلُ النَّاس قُطعانٌ يَسِيرُ بِهَا # صَوتُ الرُّعاةِ وَمَنْ لَم يَمْشِ يَنْدَثِرُ

5- .....ليسَ فِي الغَاباتِ راعٍ # لا وَلا فِيهَا القَطِيعْ.....

6- .....فَالشِتاءُ يَمْشِي وَلكنْ # لا يُجَارِيهِ الرَّبيعْ.....

7- .....خُلِقَ النَّاسُ عَبِيدا #للَّذي يَأْبَى الخُضُوعْ.....

8- .....فإذا مَا هبَّ يَومًا # سَائِرًا سَارَ الجَمِيعْ.....

9- .....أعْطِنِي النَّايَ وَغَنّ # فَالغنا يَرْعَى العُقُولْ.....

10- ...وأنينُ النَّايَ أبْقَى # مِنْ مَجيدٍ وَتَلِيلْ.....

وفي القطعة اللاحقة يقول([3]):

1- وَا لعلمُ فِي النَّاس سُبلٌ بانَ أوْلهَا # أمَّا أوَاخِرَها فالدَّهرُ وَالقدرُ

---

[1] ينظر: سليمان كامل: دراسة في شعر جبران خليل جبران، ص 19-20.
[2] جبران خليل جبران: المجموعة الكاملة (العربية) ،ص 199
[3] المرجع نفسه ، ص 201

2- أفضَلُ العِلمِ حِلْمٌ إنْ ظفِرتَ بـِهِ # وَسِرتَ مَا بَينَ أبناءِ الكرَى سَخِرُوا

3- فإنْ رَأيتَ أخَا الأحْلامِ مُنْفَرِدًا # عَنْ قَوْمِهِ وَهوَ مَنْبُوذٌ وَمُحْتَقرُ

4- فَهُوَ النَّبيّ وَبُرْدُ الغَدِ يَحْجُبُه # عَنْ أمَّةٍ بِـرِدَاءِ الأمْس تَأتزرُ

5- وَهُوَ الغَريبُ عَن الدُّنيا وَسَاكِنِها # وَهُوَ المُجَاهِرُ لامَ النَّاسُ أوْ عَنَرُوا

6- وَهُوَ الشَّديدُ وَإنْ أبْـدى مُلايَنَةً # وَهُوَ البَعيدُ نَدَانَى النَّاسُ أوْ هَجَرُوا

7- .....ليسَ فِي الغاباتِ عِلْمٌ # لا وَلا فِيها الجَهُولْ .....

8- .....فإذا الأعْصَانُ مَالتْ # لَـمْ تَقُل هَذا الجَليلْ.....

9- ..... إنَّ عِلْمَ النَّاس طُرّا # كَضَبابٍ فِي الـحُقُولْ.....

10- .. فـإذا الشَّمسُ أطلتْ # منْ وَرَا الأفُقِ يـزُولْ.....ْ

11- .. أعْطنِي النَّايَ وَغَنّ # فَـالغِنَاءُ خَيْرُ العُلومْ.....

12- وأَنـينُ النَّايِ يَبْقَى # بَعْدَ أنْ تَطفَا النُّـجومْ.....

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 بحرمجزوء الرمل برويين مختلفين، وقد اتبع هذا النظام في كامل قصيدة (المواكب).

أمَّا المواضيع فكل مقطع أو قطعة تعالج موضوعا منفصلا يصور في (الكتلة الأولى) بصورة سلبية ترتبط بالبشر، وفي المجموعة الثانية (الكتلة الثانية) بصور 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.

إنَّ أهم وأبرز معالم هذا النمط من حيث الوزن ما نلاحظه في المقطع الأول :

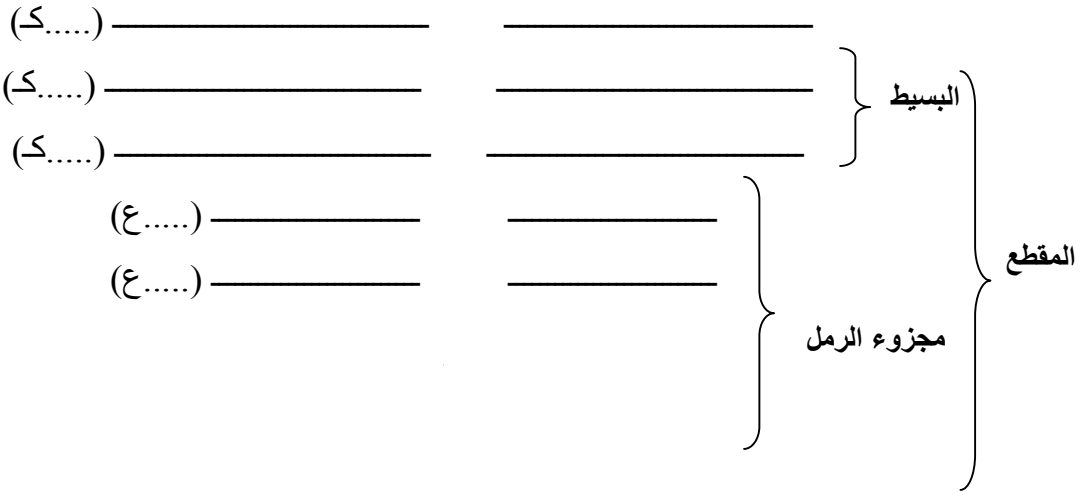
- الأربعة أبيات الأولى من بحر البسيط تتضمن نظرة حول العبودية أما من البيت الخامس إلى البيت العاشر, فمنظومة على وزن مجزوء الرمل

(فاعِلاتن، فاعِلاتن) ضمَّنها موضوع العبودية في الغاب وقد نفى هذه الصورة في أحضان الطبيعة.

أمَّا القافية: فقد التزم جبران روّي " الراء" في الأربعة أبيات الأولى، وهي قافية مطلقة على شاكلة (/ 0// رو)، تنتمي إلى فئة القوافي المتراكبة إذ تشترك فيها لفظتان في البيت الأول (إن قبروا), أو لفضة 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 رْ) تنتمي للمترادفة التي تقتصر على جزء من كلمة

المقطع الثاني :خصص الستة أبيات الأولى للبسيط، والستة الأخرى لمجزوء الرمل

أمّا القافية : فقد التزم روي "الراء" في الأبيات الستة الأولى ، ثم روي "اللام" في الأربعة أبيات التالية، ثم روي "الميم" المقيدة في البيتين الأخرين, فقافية الرَّاء مطلقة (/ 0 / / رو)، وهي متراكبة, أمَّا قافية اللام مقيدة على شاكلة(/ ف رْ) ، وقافية الميم كذلك (/ ف رْ), 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 يُقرِّب 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:



(ع.....) ———————— ————————

(ع.....) ———————— - ————————

(ص.....) ———————— (————————)

(ص.....) ———————— (————————)

كـ: روي البسيط (.....) قافيته

ع: روي الرمل المجزوء (.....) قافيته

ص: روي الرمل المجزوء (.....) قافيته

(————————) : اللازمة المتكررة

ـو فيما يخص التوازنات الصوتية:نرصد ظاهرة التشطير في البيت(2,1)من المقطع الأول، والبيت(6, 5)من المقطع الثاني ؛ والتشطير هو نمط تعبيري يعتمد التوازي الصوتي الذي يتلازم غالبا مع التوازي الدلالي ([1]), مـع تدعيم هذا التشطير بالتكرار في البيت3 من المقطع الأول(فلا تقولنّ), وهو من أبـرز السمات التي تـتناظر مع العناصر الأخرى في القصيدة لإحداث المماثلة الصوتية([2]), أضف إلى ذلك التجنيس

في نفس الأبيات السابقة بين (جُبروا/قُبروا, عَالم/عَلم, عذرُوا/ هجرُوا) ، مما يدعِّم الرصيد الصوتي إيقاعيا.

ولـ**أبي ماضي** سَبعُ قـصائد 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 بحور شعرية هي:(مجزوء الرمل 14 بيتا) + (الكـامل التام 40بيتا) + (السريع التام 20 بيتا) + (المتقارب التام 15 بيتا)([3])، وله قـصيدة بعنوان "هي" يروي فيها قصّة عاطفية تداولها مع أصدقائه، وهي مكونة من (37) بيتا نضمها على بحري السريع التام (25) بيتا، ومجزوء الوافر (بيتان), فيقول ([4]): (السريع/مجزوء الوافر)

[1] ينظر: رابح بوحوش،اللسانيات ،ص100

[2] ينظر :عدنان حسين قاسم،الإتجاه الأسلوبي البنيوي، ص 212

[3] ينظر: عبد الباسط محمود: دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، ص 43.

[4] إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 655-651

1- أرْوي لَكمْ عَنْ شاعِرٍ سَاحرٍ # حِكـَايَةً يُحْمَدُ رَاوِيْها

2- قَالَ: دَعَا أصْحَابَـهُ سَيّدٌ # فِي ليلةٍ رَقَّتْ حَوَاشِيها

3- فَانْتَظمتْ فِي قَصْرِهِ عُصْبَةٌ # كَريمةٌ لا وَاغِـلٌ فِيهَا

4- مِنْ نُبلاءِ الشَّعبِ سَـادَاتها # وَخِيرةُ الغِيدِغـَوانِيهَا

ثم يصف طلب أحد أصدقائه له ليصف محبوبته قائلا:

5- مَـا أنَا وَحْـدِي الصَّبُّ فِيكُم # كُلُّ العَذارَى مَنْ أنَاجَيها

6- فَكُلُّ نَـفْسٍ مِثْلَ نـَفْسِي لها # فِي هَذِه الدُّنيا أمَـانِيها

7- وأنتَ؟ قالَ الصَّحبُ وَاسْتَضْحَكُوا # هَلْ لَـكَ حَسْنَاءُ تُحَيِّيهَا

و يقف الشاعر مُعلنًا عن التي يحبها قائلا:

8- قـــالَ:أجَلْ أَشْرُبُ سِرَّ التِي # بِـالـرِّوحِ تَفْدِينِي وَأَفْدِيْهَا

9- صُورَتُها فِي القَلبِ مَطْبُوعةٌ # لا شَيءَ حَتَّى المَوْتَ يَمْحُوهَا

ليصرح الشاعر بشخصيتها بعد إصرار أحد الأصدقاء:

10- فَصَاحَ رَبُّ الدَّار يَا سَيّدِي # وَصَفْتَهَا لَـمَ لا تُسَمِّيـها

11- أتَخْجَلُ بِـاسْـمِ مَنْ تَهْوَى ؟

12- أحَسْناءٌ بِـــغَيْر اسْمِ؟

13- فَـــأطْرَقَ غَيرَ مُكْتَرِثٍ

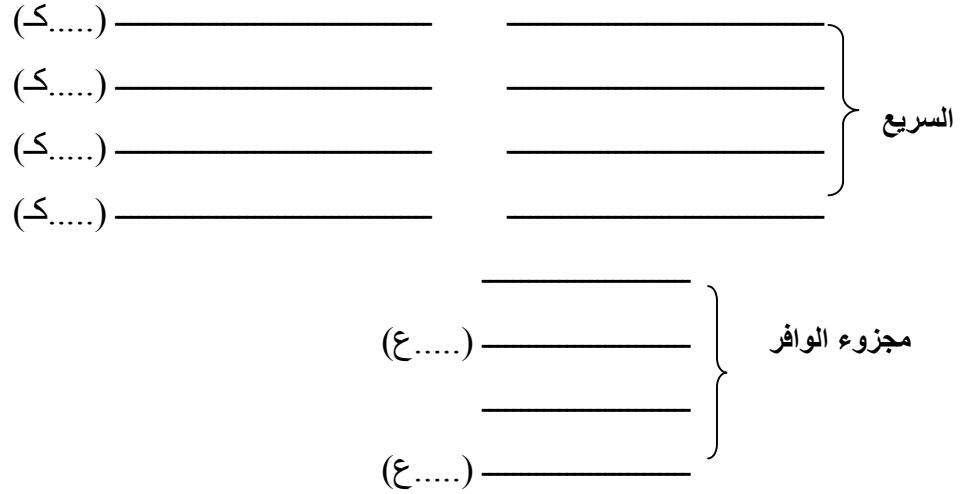
14- وَثَمَتَم خَاشِعًا ...أُمِّي!!

فالقصيدة في قالب قصصي درامي يتخللها حوار بين الشاعر وأقرانه وربُّ الدار والمجلس انتقل بها ليصف جو المجلس والحديث الدائر بين المتكلمين (الأصوات) إلى أنْ وُجه له الحديث بالتصريح عن مَن يُحب؟، فكانت جميع الأبيات الأولى على وزن

السريع ، وبالانتقال إلى طلب الصديق وردّ الشاعر كان بحر مجزوء الوافر في البيتين الأخيرين, ومما نلاحظه:

ـ 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 فبرَّوي "الميم" المطلقة على شاكلة (/ 0 ر و) ومتواترة.

ومنه يمكننا وضع مخطط بياني بسيط لشكل هذه القصيدة كالآتي:



كـ: روي السريع (.....ك) قافية السريع

ع: روي مجزوء الوافر (.....ع) قافية الوافر

ـ إنَّ أهم ظاهرة إيقاعية مسيطرة على القصيدة هي <u>التطريز</u> في القوافي(راويها حواشيها، غوانيها، أمانيها) 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 و الاستمرار معا, وهي عملية أدق وأرهف من الوقفات المألوفة في القافية([1]).

<u>ب -2- في الشعر الجنوبي(العصبة الأندلسية):</u>

[1] ينظر :عدنان حسين قاسم , الأتجاه الأسلوبي البنيوي، ص183

لقد أُولع شعراء العصبة الأندلسية بـالتنوع الوزني والتقفوي داخل القصيدة الواحدة وأبرز من خاض في هذا الميدان **القروي** الذي ظهرت في شعره خمس قصائد ذات البحور المتعددة والقوافي المنوّعة وهي: (أقصى التجلد – بكى الشعر – رشيد أيوب – جميل – نشيد سوريا)، ومجموع هذه الأبيات ضمن هذه القصائد هو (162) بيتا نوّع 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 "جَميلُ" من (27) بيتا، نوّع فيها بين (المجتث والبسيط), و منها يقول([1]): (المجتث/البسيط)

1- (جَميلُ) نَمْ نَمْ هَنِيئًا # يَا ليتَ نَومَكَ نَوْمِي

2- وَأينَ مَوتٌة يَوْم # مِنْ مَوتَةِ كُلِّ يَوم؟

3- زَخْرَفْتُ أجْ نِحَةُ الأحلامِ فَانطلَقَتْ # مِنَ الحَنَايا كَأسْرابِ الحَسَاسِين(*)

4- حَتّى إذا بَلَغَتْ جَنَّاتها وَقَعَت # عَلى ظَهُور الأفَاعِي وَالثَّعابِين

———

5- صَبْرًا فَتَى الشِّعر صَبْرًا # سَيَطلَعُ الدَّليلُ فَجْرَا

6- إنْ مَاتَ مِثْلَكَ يَأسًا # فَمَنْ يُؤَمِّلُ نَصْرَا؟

7- ألسْتَ مَنْ رَاعَتِ الدُّنيا حَمَاسَتُه # وَجَلجَلتْ فِي جَوانِبِهَا قَصَائِدَهُ

8- إنْ صَاحَ فِي مَحْفَلٍ هَبَّ الجُلوسُ بِهِ # عَن المَقَاعِدِ أوْ هَبَّتْ مَقاعِدُهُ

———

9- (جَمِيلُ) رُحْمَاكَ دَعْنِي # مِنَ القَوافِي العَقِيمَهْ

10- (جَميلُ) هَلْ بَعدَ فَقد # الأوْطَان للشِّعْر قِيمَهْ

11- (جَمِيلُ) إنّا هَدَرْنَا عُمْرَنَا عَبَثًا # هَلْ بَعْدُ مِنْ أَمَلٍ يُرْجَى فَنَكترَثَا

12- هَيهاتَ مَا أنا مَنْ يَبْكِي عَلى جُثَثٍ # كَسَالِفِ العَهْدِ أوْ يَسْتَنهِضَ الجُثَثَا

---

[1]: الشاعر القروي الأعمال الكاملة (شعر) ،ص 599 - 601

*) الحساسين : جمع طائر الحسّون ، وهو طائر حسن الصوت

13- (رَشيدُ) حَسْبُكَ وَارْجِعْ # إلى سِجلِّ المَنَايا

14- وَنَكـِّسْ الرَّأسَ حُزْنًا # عَلى رُفَاتِ الضَّحَايَا

15- هَلاَّ نَكرْتَ الأُلى بِـالأمْس قُلتَ لَنَا # أزكى الصَّلاةِ عَلى أرْواحِهِم أبَدَا"

16- الله أكـبرُ مِنْ أنْ يُـسْتَخَفَّ بِـهِم # وَأنْ يَضِيعَ الدَّمُ الحُرُّ الكريمُ سُدىً

القصيدة نظمت سنة (1950 م) في حفلة تـأبينيّة لـصديقه الأديب (جميل صفدي)([1]) بث فيها الشاعر آلامه, فنوَّع في بحورها وقوافيها وفق نظام خاص تتضح معالمه في:

- تقسيم القصيدة إلى مقاطع ، في كلِّ مقطع أربعة أبـيات ؛ بيتان عـلى وزن المجثث, وبيتان على وزن البسيط ، إلا أنّـه في بعض المقاطع الـتزم بحرا واحـدا من الـمجثث أو الـبسيط وزاد أو أنقص في عـدد الأبيات من بيتين في المقطع إلى ثلاثة أبيات، فستة أبيات على بحر البسيط في المقطع الأخير.

ـ في نظام القافية اعتمد الشاعر على رويين مختلفين في كل مقطع ، ونوّع بين الإطلاق والتقييد كما يلي:

م1
- ب1+ب2 ـــ قافية بروي الميم المطلق (/ 0 ر و) متواترة.
- ب3+ب4 ـــ قافية بروي النون المطلق (/ ف ر و) متواترة.

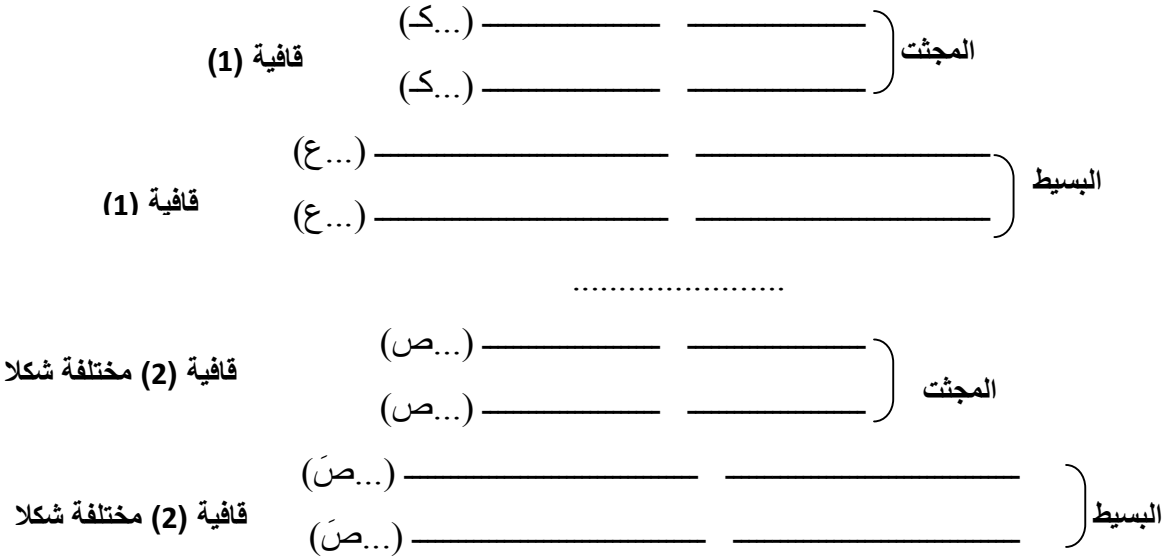
م2
- ب5+ب6 ـــ قافية بروي الراء المطلق (/ 0 ر و) مـتواترة.
- ب7+ب8 ـــ قافية بروي الدال المطلق (/ 0/ ر و خ) متراكبة.

م3
- ب9+ب10 ـــ قافية بروي الميم المطلق (/ ف ر و) متواترة.
- ب11+ب12 ـــ قافية بروي التاء المطلق (/ 0 / / ر و) متراكبة.

م4
- ب13+ب14 ـــ قافية بروي الباء المطلق (/ ف ر و) متواترة.
- ب15+ب16 ـــ قافية بروي الدال المطلق(/ 0 / / ر و) متراكبة.

[1] ينظر: المرجع السابق ،ص 544 .

ومنه نرى ذلك التواتر بين إيقاع المتواتر والمتراكب في كل مقطع عدا المقطع الأول رغم اخـتلاف الشكل الخارجي للقافية مع اختلاف الروي والاتفاق على الإطـلاق وفي الأخير نخلص إلى مخطط للتشكيل الصوتي والإيقاعي للقصيدة، كما يأتي:



ـ بروز التذييل في البيت2,1 (نم/نومي, موته/موته)، والتطريز الداخلي في البيت 4,3 (انطلقت/وحقت), والخارجي(الحساسين/ الثعابين), والترصيع في البيت(8,7) (حماسته/قصائده, الجلوس به/ مقاعده), وكذا التكرار في البيت 11,10,9 (جميل) وهي تنويعات إيقاعية تداخلت دلاليا في العناصر الأولى، وبقي عنصر التكرار الذي وظفه الشاعر في اتجاه إبراز قيم شعورية معينة لها أهميتها التي تـميزها عن بقية عناصر الـموقف الشعري في ظل النظام الصـوتي الكلي, وفي ذلك يرى **" بـيار 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 الرصـد الاختياري الـذي يعتمد على الـذوق 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:

[1] ـ عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي ، ص181

ـ قلّة وندرة 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.

ـ الاعتماد ـ دائما ـ 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.

ـ الجمع داخل المقطع الواحد بين بحرين، أو الاقتصار على بحر واحد مع فصل هذه الأبحر شكليا كفصل شطري البيت أو الاعتماد على تغيير الروي؛ مثلما فعَلَ أبو ماضي في نهاية قصيدة "هي"

ـ عدم اللجوء إلى تنويع حرف الرّوي داخل البحر الواحد، مما يتيح بروز البحر الواحد من خلال النظر إلى رويه الخاص به.

ـ 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 يضفي على نهاية كل مقطع رنين أو إيقاع موسيقى يشبه إيقاع اللازمة في الإنشاد مع التكرار اللفظي في حشو البيت الذي يضفي إيقاعا صوتيا ونفسيا، فالإيقاع ليس حلية خارجية في بنية النص, بل إنّ له وظيفة خطيرة وهي الإيحاء بما يعجز الكلام العادي عن تحديد دلالته([1]).

ـ الوحدة الموضوعية في أغلب القصائد الشعرية من هذا النمط مع التحديث والجدّة في تقليب هذا الموضوع على أوجهه لنفسية, والفلسفية والإنسانية مما يتيح للشاعر الاستمرار في نظم القصيدة بأحجام طويلة.

ـ 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.

---

[1] ينظر :المرجع السابق ,ص 182

ـ تعدد أشكال تواتر البحور الشعرية وفق أشكال هندسية واضحة داخل المقطع الواحد، أو بين المقاطع مما يتيح للعمل الشعري أشكال طِبَاعيَّة خاصة.

أمَّا بخصوص القوافي: فقد اتبع هؤلاء الشعراء الأنظمة التالية:

- الحفاظ على رَّوي 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 "جَميلُ".
- الحفاظ على رَّوي القافية مع شكلها الإيقاعي و شكلها الحرفي في ظل الوزن الواحد مع وزن أخر 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 .

ج- قصائدٌ ذات البحور مُخترعَة الصُّورة:

ونقصد بالبحور مخترعة الصورة هي تلك البحور التجديدية التي جاءت صورها بكيفيات لم يقل بها العروضيون القدامى، فعَمَد شعراء المهجر إلى خرق أو ابتداع تفعيلات جديدة داخل هذه الأوزان لم تقرّبها 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 مخلّع البسيط:

مُخلعُ البسيط وزن عروضي شبيه بمجزوء البسيط وعدد تفعيلاته (03) تفعيلات وهو وزن عروضي مستحدث تأتي تفاعيله بالشكل (مُسْتفعِلن، فاعِلن، فَعُولن) لكل شطر، ومن أمثلته في العصر الجاهلي قصيدة واحدة لإمرىء القيس ([1])، أمّا في العصر العباسي فنجد لـ(ابن الرومي) شاهدا, إذ يقول([2]):

وَجْهُكَ يَا عَمْرُ فِيهِ طُولٌ # وَفِي وُجُوهِ الكِلابِ طُولُ

(مُتفعلن/فاعلن/فعولن متفعلن/فاعلن/فعولن)

ومن أمثلته بشعر المهجر عند**"أبي ماضي"** قصيدة "شاعر في السماء" تتكون من(37)بيتا, يقول في مطلعها([3]):

رَآنِي الله ذَاتَ يَومِ # فِي الأرضِ أبْكِي مِنَ الشّقاءْ

فَرَقّ وَالله نُو حَنَانِ # عَلى نَوي الضَّرِّ وَالعَنَاءْ

جاء البيت الأول بالشكل (مُتفعلن، فاعِلن، فَعُولُن / مَسْتفعِلن، فاعِلن، فَعُولْ) فالضرب و العروض على تفعيلة "فَعُولن"، وهي في الأصل"مُسْتفعِلن" دخل عليها "الخبن"، وهو حذف "السِّين" أي "حذف الثاني الساكن" فتصير (مـُتفعِلن) ثم دخلها "القطع" وهو حذف النون، وتسكين ما قبله نقلت إلى "مُتْفعِلْ" وحوّلت إلى "فعُولن" لخفّتها، ونرى في بيت الشاعر دخول علّة "القصر" على الضرب فصارت "فعُولْ"، أمّا عند **القروي**، فلم نعثر على هذه الصورة إلا من خلال ثلاثة نماذج لا يتجاوز عدد أبياتها(18) بيتا، ومنها قطعة بعنوان "قُلَّ رَوَاحِي" من ثلاثة أبيات يقول فيه([4]):

قُلَّ رَواحِي إلى صَدِيقِي # مُذ شَادَ قَصْرًا وَزَادَ حُبِّي

تَسُومُنِي النَّفسُ عَنْهُ بُعْدًا # وَيَشْتَهِي القُرْبَ مِنْهُ قَلبِي

[1] ينظر: مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق ،بط ،2005 م ’الجزائر ، ص 127
[2] ينظر: يوسف بكار: في العروض والقافية، ص 92
[3] يليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 104
[4] الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر)، ص 69

لصُحْبَتِي الأثرياءَ مِنّي # كُلُّ وَفائِي وَبَـعضُ قُرْبِـي

فالتفعيلة في عروض و ضرب الأبيات كلها بـصيغة "فعُولن" مع الزحافات التي تدخل عـلى "مُستفعِلن" في حشو الأقسام ، ومنها "مُسْتعِلن" الـبيت الأول، و "مُتْفعلن" الـبيت الأخير.و لـ**نسيب عريضة** قـصيدتان من مخلع البسيط, يقول في إحداها ، وبـعنوان "أوَّل الطريق" من (44)بيتا ([1]):

تَـفتّحتْ أعينُ الـدَّرَاري # وَاستيقظتْ أنفُسُ الليالِي

وَهَيمنتْ فِي الدُّجى الأمَاني # وَرَفْرَفَتْ أجْـنُحُ الخَيَال

ويقول في القصيدة الأخرى بعنوان "رباعيات"([2]):

شَربت كأسي أمَامَ نَفْسِي # وَقُلتُ يَا نَفسُ مَا المَرَامْ

حَياةُ شكٍّ وَمَـوتُ شَـكٍّ # فَلنعْمُر الشَّكَ بِـالمَلامْ.

يلاحظ أنّ عريضة حافظ في العروض على التفعيلة "فَعُولن"، وفي ضربها بـالقصيدة الأولى، أمّا في القصيدة الثانية فقد زاد علّة القصر على تفعيلة "فعُولن", فتصير "فَعُولْ" في ضرب البيت الأول والثاني, أضف إلى ذلك الـتوازي الصوتي في البـيت الأول من قصيدة (أول الطريق) بين (تفتحت/استيقظت, أعين/أنفس,الدراري/الليالي) في قالب التصريع، وفي البيت الثاني من القصيدة (الرباعيات) ذلك التكرار بكلمة (الشّك) التي توازنت في الشطر الأول, وتوسطت في الشطر الثاني لتشكل بؤرة الفكرة في البيت.

كما أننا لم نسجِّل لـبقية الشعراء ، ومنهم جبران ، ورشيد أيوب، وفوزي المعلوف صورا لهذا النمط في أشعارهم ودواوينهم.

ج - 2 - صورة أحذّ الكامل:

الحذذ: هو حذف الوتد المجموع كلّه فتصير تفعيلة "مُتفاعِلن" السـباعية في الكامل إلى رباعية بالشكل "مُتفا"، وهو من علل النقص، ويدخل الحذذ في وزن الكامل كعلة على العروض والضرب معا([3]). والحذذ من العلل التي تدخل على البحر الكامل فقط دون

---

[1] نسيب عريضة: الأرواح الحائرة، ص 79.

[2] المرجع نفسه، ص 83

[3] ينظر: يوسف بكار: في العروض والقافية، ص 86.

غيره، ويعدّ **"مصطفى حركات"** هذا النمط من الكامل شاذا جدا في الشعر العربي إذ وصفه بالنموذج الثالث من الكامل في تصنيف الخليل" ابن أحمد الفراهدي "([1]).

أمّا شعراء المهجر فقد تداول بعضهم هذا النمط الشاذ ،ومنهم" **أبو ماضي"** ,إذ يقول في قصيدة "العاشق المخدوع"([2]):

1- أ بْصَرْتُهَا فِي الخَمْس وَالعَشْر # فَرَأيتُ أحْتَ الرَّئِم والبدر(*)

2- عَذْرَاءَ ليسَ الفَجْرُ وَالـدِهَا # وَكأنـها مَـوْلُـودَة الفَـجْر

3-بَسَّامَة فِي ثَـ ـغرِهَا دُرَرٌ # يَهْفُو إليها الشَّاعرُ العَصْري

وهي مطولة من (82) بيتا مقطعة إلى ثمانية مقاطع موزونة على أحذ الكامل بتفعيلات :(مُتفاعِلن متَفاعلن فَعِلنْ # مُتفاعلن مُتفاعِلن فِعْلُن)، وفي البيت الثالث نلاحظ عروضه (فَعِلُنْ) أي (مُتَفا) محذوذة وضربها محذوذ، ودخله الإضمار"فِعْلُن" أمّا في البيت الأول فعروضه، وضربه محذوذ مضمر "فِعْلُن" , وقد اعتمد الشاعر ببيتها الثاني على تكرار المعنى بصيغة أخرى أي الترديد الذي يقوم بدور إيقاعي ودلالي, فالإيقاع بالتكرار, والدلالة بتناول المعنى نفسه بتعبير آخر.

له قصيدة أخرى بعنوان "أنا هُوَ" على روي واحد وقافية واحدة, يقول فيها([3]):

كأنَتْ قُبيلَ العَصْر مَرْكَبَةٌ # تَجْري بِـمَا فِيهَا مِنَ السَّفَر

مَا بَينَ مُنخفضٍ وَمُرتفِعٍ # عَـالٍ وَبَينَ السَّهل والوعْر

وَتخُطُّ بالعَجلاتِ سـَائِرَةً # فِي الأرضِ أسْطارًا وَلا تَدْري

إلى أن يختم هذه المطولة بمقطع ثان وأخير مكون من بيتين, إذ يقول:

قُلْ لِلألى يَشْكُونَ دَهْرَهُمْ # لا بُدَّ مِنْ حُلوٍّ وَمِنْ مُرِّ

صَبْرًا إذا جَلَلُ أصَابَكُم # فَالعُسرُ آخِرُهُ إلى اليُسْرِ

---

[1] ينظر: مصطفى حركات: نظرية الوزن ، ص 138.

[2] إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 329.

(*) الرئم :نوع من الغزال

[3] المرجع السابق ، ص 335

وهما بيتان خلُص فيهما الشاعر إلى النصح والإرشاد بعد سرد هذه القصيدة القصصية الدرامية، فجميع أعاريض هذه القصيدة محذوذة، وأضربها محذوذة مضمرة على صيغة "مْتفا" أو "فِعْلُن", زاد الشاعر في تشكيلها الإيقاعي بتوظيف مجموعة من الكلمات المتضادة دلاليا والمختلفة صوامتا, لكنّها 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"** بخمس قصائد، ومن قصيدة في ستة أبيات يقول فيها ([1]):

1- الله فِي نَفْسِي وَنَجْوَاهَا # عِندَ الدَّرَارِي صَارَ مَأْوَاها

2- يَا وَيحَ قَلبِي عِندَما هَجَرَتْ # نَرَكَتْ لَهُ الدُّنيا وَبَلْوَاهَا

3- يَا قَلبُ إنَّ النَفْسَ فِي شُغلٍ # رَاحَتْ تَبُثُّ الكونَ شَكْواهَا

4- قُلْ لِي بِربِكَ لا تُكُنْ يَئِسًا # أيُّ العَوادِي مَا عَرفنَاها

5- وَاصْبِرْ قَليلا نَحْنُ فِي سَفَرٍ # وَسَنلْتَقِي يَومًا بِمَغنَاها

6- لالا تَلمْهَا فَهِي قَدْ طوَتْ السّ# ـبع الطَّباق لتَسْألَ اللهَ (ا)

القصيدة كلّها بأضرب محذوذة مضمرة "فِعْلُن", فتنوعت أعاريضها بين المحذوذ "فَعِلُن" والمحذوذ المضمر "فِعْلُن" في البيت الأول والثالث والسادس, وشكلت في أواخر أبياتها إيقاعا عذبا بالتطريز ناجم عن توافق قوافيها وزنا و رويّا.

ويأتي من بعيد **فوزي المعلوف** بقصيدتين من هذا النمط التجديدي في قصيدة بسبعة أبيات، و أخرى بأربعة عشر (14) بيتا, ففي الأولى يقول منها ([2]):

وَقفْتَ وَ حَرُّ الشَّمسُ مُضْطرِمُ # تَلْقَى بِـهِ الأجْسَامَ فِي جَمْر

حُوريَّة فِي جَفْنِهَا حُـورٌ # مَكْشُوفَـةُ السَّاقين وَالنَّحْر

فَتخَالهَا حَوَّاءٌ عَـارِيَّة # لوْلا الَّذي فِي الوَسْطِ مِنْ سَتْر

القصيدة كلّها بروي الراء و قافية مطلقة متواترة أُدخل على عروضها الحذذ وفي أضربها الحذذ والإضمار, مع الحضور الملفت لصوت (الحاء) في الكلمات (حر حورية،

[1] رشيد أيوب: موسوعة الشعر العربي، إشراف محمد أحمد السويدي، الإصدار 3 .
[2] فوزي المعلوف :المرجع السابق ، الإصدار 3 .

حور، حواء), وهو مهموس مُجهد للنفس يحتاج إلى قدر معين من الهواء في نطقه إلا أنّه من الأصوات التي تعكس الليونة والنعومة([1])

ج -3 - -صور من الخفيف :

من المعروف عند العروضيين أنَّ الخفيف يأتي مجزوءا بحذف التفعيلة الأخيرة في العروض والضرب، وقد جدَّد 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 >> ([2]) ، و لا يكون هذا التسبيغ إلا في بحر الرمل على تفعيلة (فاعِلاتن/ فاعِلاتَانْ) ([3]) إلا أنّه أُدخل قصرا على تفعيلة (مُستفعِلن)، كقول **القروي** بقصيدة (الوطن البعيد)([4]):

1مُهْجَة كلُّــهَا جَوىً # كـبِدٌ كلُّهَا حَنِينْ

2 ـ َتائهٌ يَشْتَكِي النـَّوَى # دَأبُهُ النُّوحُ وَ الأنينْ

.....

3- قلتُ لا يَدفعُ الأسَى # غَيرَ أمَّي وَ اخوتي

4- فَـتَدَاويتُ بالمُنَى # عـَائِدًا نَحْوَ قَرْيتِي

..... # .....

القصيدة مكونة من ثلاثة مقاطع المقطع الأول منها بيتين,و الثاني من خمسة أبيات أمـَّا الأخير فمن(05) أبيات أيضا إلا أنَّ الشاعر خالف بين المقطع الأول و المقطعين الأخيرين في الروي و القافية، و جدَّد في تفعيلة الضرب بالمقطع الأول فحوَّل(مُتفعِلن) المخبونة إلى (مُتفِع لان) بالتسبيغ، وأبقى الضرب على حاله (مُتفعِلن) في المقطع الثاني و الثالث بالشكل التالي:

م1- البيت1 – فاعِلاتن مُتفعِلن # فَعِلاتن مُتفِع لان

[1] ينظر : رابح بوحوش, اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ص 32

[2] عبد الرحمن تيرماسين : العروض و إيقاع الشعر العربي ،ص 29.

[3] ينظر : زبير دراقي و عبد اللطيف شريفي ، محاظرات في موسيقى الشعر ص 24.

[4]الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ص 512.

م2- البيت3 – فاعِلاتن مُتَفعِلن # فاعِلاتن مُتفعِلن

وفي الصورة الثانية دخول الخبن على مجزوء الخفيف, فتأتى صورة (مُسْتفعِلُن) على شكل (مُتفعِلن)، 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 الظّلامْ # فِي حَديثٍ وَ لا كلامْ

2- شَاعِرٌ أنفَقَ الصِّبَا # مِنْ غَرامٍ إلى غَرَامْ

نلاحظ في البيت الأول دخول التّسبيغ على الضر ب والعروض في التفعيلة المخبونة "مُتفعِلن" بالشكل: (فاعِلاتن، مُتفع لاتنْ # فاعِلاتن مُتفع لانْ) وظـهرت التفعيلة المخبونة بوضوح في العروض بالبيت الثاني (فاعِلاتن مُتفعِلن).

في الصـورة الثالثة والأخيرة وردت عند **فوزي المعلوف** في قصـــيدة "في هيكل الذكرى", والتي جمع فيها بيتين يكونان المقطع الأول بين شطر من الخفيف التام، وشطر آخر من مجزوء الخفيف بعلة التسبيغ، إذ يقول([3]):

أرْجِعي القَهْقَرى أيَا ذِكرَياتِي # إنَّ قَلبَي تَوَّى وَمَاتْ

(فاعِلاتن مُتفعلن فاعِلاتن # فاعِلاتن مُتفع لانْ)

وأنَا عَائشٌ بِـمَاضِي حَيَاتِي # فَهْوَ حَسْبِـي مِنَ الحَيَاه

(فاعِلاتن مُتفعلن فاعِلاتن # فاعِلاتن مُتفع لانْ)

إنّ ما يلاحظ في هذه النماذج كلّها هو اتفاقها في التعبير عن الحزن والألم في ظـل الخفيف الذي يرى فيه **"رابح بوحوش "** أنّ << تفعيلاته متجانسة تناسب الإيـقاع الحزين بكثرة دورانه و تواتره >> ([4]), ونفس الحزن تجسد دلاليا من خلال توازنات صوتية مثلها الجناس في قصيد (الوطن البعيد) بين(جـوى/النوى , حنين/الأنين)

---

[1] ينظر: عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند ايليا أبو ماضي، ص 41.

[2] ايليا أبو ماضي : الاعمال الشعرية الكاملة ،ص 541.

[3] فوزي المعلوف: مناهل الأدب العربي (مختارات) ، ص 35

[4] رابح بوحوش:اللسانيات نص46

والمضارعة التجنيسية في قصيد (الشاعر و الكأس) بين (الظلام/ كلام/غرام) لوجود قرابة في المخرج بين حرفي اللام والراء.([1])

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 فحوَّلوا "فاعِلاتن" إلى "فاعِلن" ، وهي صورة جديدة لمجزوء الرمل([2])، مع أننا وجدنا تجديدا آخر على مستوى هذه التفعيلة بدخول "الخبن" كذلك على "فاعِلن", فتتحول إلى "فَعِلُن" في قصيدة **أبي ماضي** بعنوان "هاتها"، يقول في الأبيات الأولى([3]):

هَاتِهَا فِي الـقَدَحِ # نَسْمَةً فِي شَبَحِ
هَاتِهَا فَالنَّفسُ فِي # حَاجَةٍ للفَرَحِ
وَاسْقِيهَا كـَوْثَرًا # وَعَـلـيَّ افْتَرِحِ

فتفعيلات البيت الأول (فاعِلاتن، فَعِلُن # فاعِلاتن، فَعِلُن)

أمّا البيت الثاني: (فاعِلاتن، فَاعِلُن # فاعِلاتن، فَعِلُن)

نتائج و فوائد:

ومن خلال رصد صور وأنماط القصائد المهجرية **مخترعة الصورة** نصل إلى:

- التجديد على مستوى تفعيلة الضرب والعروض في مجزوء البسيط، فيتحول إلى مُخلع البسيط بتفعيلة "فعُولن", وقرَنه شعراء المهجر ـ ومنهم أبو ماضي والقروي ـ بعلَّة "القصر", فيتحول إلى "فعُوْلْ" وهذا بفضل القوافي المقيدة.
- قصائد مخلع البسيط مفصولة وفق مقاطع ليتاح للشاعر التنويع في القوافي مع الحفاظ على وزن واحد أو وحدة البحر.

---

[1] ينظر:محمد العمري،تحليل الخطاب الشعري، ص95
[2] ينظر: عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي، ص 41.
[3] ايليا أبو ماضي:الأعمال الشعرية الكاملة ،ص198

- تجديد تفعيلة الضرب والعروض في أحذ الكامل, فتتحول "مُتفاعلن" إلى "مُتفا" وزاد عليه المهجريون علّة الإضمار"مُتْفا" أو "فِعْلن" مع الحفاظ على نظام المقاطع الشعرية، ووحدة الروي والقافية رغم تعدد الأصوات أو توظيف القصص الدرامي.

- تجديد تفعيلة الضرب أو الضرب والعروض معًا في بحر مجزوء الخفيف بإدخال علة "التسبيغ" الذي لا يدخل إلا على بحر الرمل، فتتحول "مُتفعِلن" المخبونة إلى " مُتَفْعِ لا نْ" بزيادة الساكن في آخر السبب الخفيف على الضرب وعلى العروض أيضا كـ قصيدة (الشاعر و الكأس) لأبي ماضي.

- أمَّا التجديد الثالث في الخفيف، فهو الجمع بين شطرين مختلفين بالبيت الواحد الشطر الأول تام الخفيف، والثاني مجزوء الخفيف ومُسْبغ، 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 "الخبن" على تفعيلة "فاعِلن" المحذوفة فتصير "فعِلُن".

- 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 أحذ الكامل) , والتطريز بشكليه الداخلي (الحشو), والخارجي (القافية) عند رشيد أيوب وعريضة في أحذ الكامل، فالتصريع بالصوامت وفق نسق معين عند عريضة في مخلع البسيط, والتصريع بالصوائت، والترديد عند أبي ماضي في أحذ الكامل, أمَّا التجنيس فقد حُصر في بحر الخفيف .

د- الموشَّحات وأنماط شعرية أخرى:

إنّ الأنماط الشعرية متنوعة القافية ظاهرة شعرية بارزة في شعرنا العربي الحديث وأهم مظاهر تفسيرها أنها 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- الموشَّح:

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 << حِلية ذات خطين بسلك في أحدهما اللؤلؤ ، وفي الآخر الجوهر، والثوب الموشح هو الثوب المزين >>([2]) أمّا اصطلاحا, 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, وخلوِّه من الوزن أحيانا أو بجمعه غير بحر ومجزوئه 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 أقفال، وخمسة أبيات ويقال له **الموشح التام,** وفي الأقل من

---

[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

خمسة أقفال، وخمسة أبيات ويسمى **الموشح الأقرع**، والتام كل موشح يبدأ بمطلع أو مذهب مصرع >> ([1]).

- **الدَّور** أو البيت هو الأقسمة التي تأتي بعد المطلع في الموشح التام, وهو مكون من ثلاثة أقسام على قافية واحدة تسمى كل منها **"سِمْطًا"**، ولكن القافية تتغير في كل دور وتبقى ثابتة في الأقفال، وأغلب الأدوار لا يزيد عددها على خمسة.

- عدد الأسماط في كل دور لا تقل على ثلاثة عادة، ولكنها قد تزيد إلى حد يراه الوشاح مناسبا شرط أن تكون قوافي أسماط الدور الواحد غير مختلفة القوافي وتختلف في الغالب عن قوافي الأدوار الأخرى.

- البيت أو الدور في الموشحة 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, أمَّا البيت أو الدور **المركب** ماتتكون أسماطه من أكثر من جملة (جملتين أو ثلاثة).

- **القفل** هو الجزء المتكرر في الموشح , وتتساوى الأقفال مع المطلع في عدد الأغصان وترتيب قوافيها.

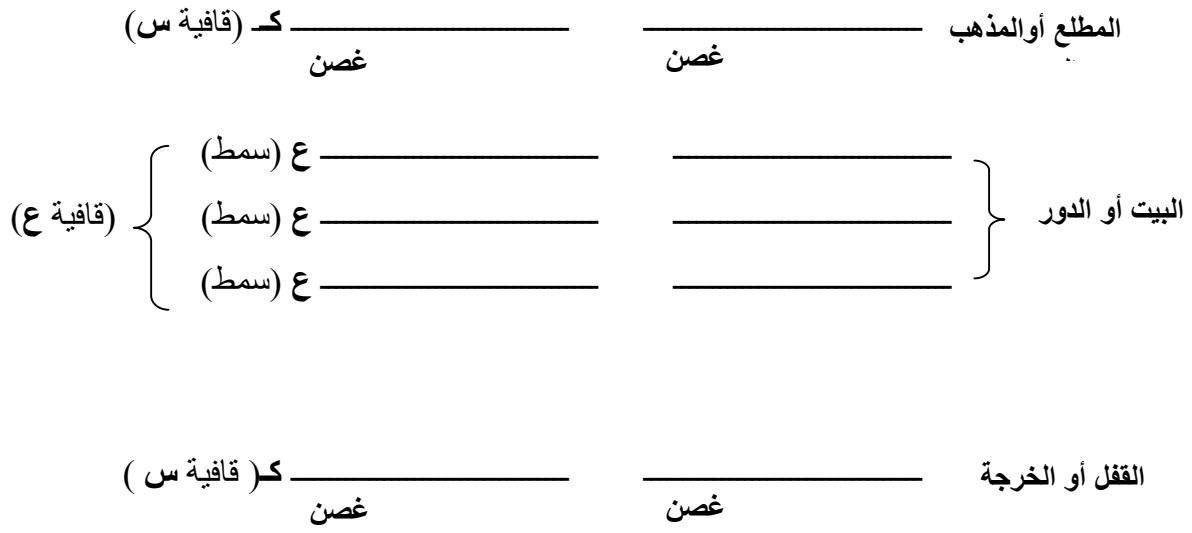
- **الخرجة** تطلق على آخر قفل، ويفضل الوشاحون أن تكون عاميَّه لإيجاد الهزل بالموشح إلا في غرض المديح، أو الغزل تأتي معرَّبة فصيحة ولابد في البيت الذي قبل الخرجة من لفظة: قال أو قلتُ أو غنَّيت ...

- أمَّا 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([2]).

ويمكن أن نمثل للموشح التام النموذجي بالشكل الآتي:

---

[1] محمد بري العواني: (الموشح بين الأدب والموسيقى)، الموقف الأدبي , ع 347 , ص 96.
[2] ينظر: المرجع السابق ، ص 98.



ملاحظة: كـ، 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]): (الرمل)

غَلَطَ القائِل إنّا خَالدونْ # كلُّنا بَعْدَ الرَّدى هَيٌّ بنُ بَيْ(*)..... **(المطلع)**

البيت أو الدور 1

لوْ عَرِفْنَا مَا الَّذي قَبلَ الوجودْ ..... (السمط)

لوْ عَرِفْنَا مَا الذِي بَعدَ الفَنَاءْ.....(السمط)

نَحنُ لَوْ كُنَّا "كمَاقَالُوا" نَعُودْ..... (السمط)

لَمْ نَخَفْ أنفُسُنَا رَيْبَ القَضَاءْ..... (السمط)

[1] إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة،ص 680
(*) هيٌّ بن بي :كناية عمّن لا يُعرف أبوه

إنّما القَولُ بِـأنّا للـخُلودْ.....(السمط)

فِكرَةٌ أوْجَدَها حُبُّ الـبَقاءْ.....(السمط)

نَعشَقُ البَقَيَا لأنّا زَائلونْ # وَالأمَانِي حَيَّة فِي كُلِّ حَيْ **.....(القفل)**

البيت أو الدور 2

زَعَمُوا الأرْوَاحَ تَبْقَى سَـرْمَدَا..... (السمط)

خَدَعُونَا ... نَحنُ وَالشَّمعُ سَوَاءْ..... (السمط)

يـَنْبُتُ الـنُّورُ بِـها مُتَّقِدَا .....(السمط)

فإذا مَـا احْتَرَقَتْ بَادَ الضِّياءْ..... (السمط)

أينَ كـانَ النُّورُ؟ أنّى وُجِدَا؟ .....(السمط)

كيفَ وَلّى عِنْدَمَا زَالَ البِنَاءْ..... (السمط)

شَمْعَتِي فَيَا بِـطُلا بِـ اليَقِينْ # آيَــةٌ تَدْفَعُ عَنْهُمْ كُلَّ غَيٍّ..... **(القفل)**

ليقول: وَيحُلُّ الله فِي مَـاءٍ وَطِينْ # فَيرَاهُ الشَّيخُ وَالشَّابُ الأحَيُّ!..... **(الخرجة)**

هذا موشح من موشحات أبي ماضي الـذي ضَّمنه غـرض الحكمة, أو التـأمل الفلـسفي في الرُّوح البشرية يتكون من سبعة أبيات، وسبعة أدوار، فإذا كـان البيت هوالـدور عند " **يوسف بكار** "في كتابه (في العروض والقافية), فإن " **عبد الباسط محمود** " يرى أنّ البيت هو الوحدة الأساسية للـموشح، وهـو يتكون من جزئين هما: الدور، والقفل([1])، وبذلك يكون عدد الأجزاء والأقسام في الأبيات (56)جزءا

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.

[1] ينظر: عبد الباسط محمود: دراسة لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، ص 48.

- ينتهي البيت الأول بقفل على وزن وقافية وروي المطلع (الياء) وقافية متداركة.
- يتكون من ستة أقفال في الأكثر, ومن مطلع, وخرجة كما عرَّفه القدماء.

أمَّا 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) ،(الثُّور= الضّياء) ...
- نوَّع 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, سرمدا, وجدا)
- جَمَع في الدورين نوعيه(البسيط والمركب)، فاستعمل جملة في بعض الأحيان من مثل: ((زَعَمُوا الأرْواحَ تَبْقَى سَرْمَدَا)) , كما استعمل جملتين في السمط من مثل (أينَ كانَ النُّورُ؟ أنّى وجدا), وهي وقفات إيقاعية داخلية تساعد على رسم الصورة النفسية للشاعر.
- أتتِ الخرجة معرَّبة فصيحة لا عامية ، ولم تسبق بأنماط القول في البيت الذي قبلها، وما يميزها ظهور صيغة مستحدثة وهي"الأحَيّ" ويقصد بها الشاعر اسم التفضيل من مصدر الحياة.

ولـ**نسيب عريضة** نماذج شعرية لها شكل الموشح وهي: (على الطريق، المساء ابتهالات، هل تدهين)، ففي القصيدة الأولى (على الطريق) قسَّمها إلى ثمانية مقاطع كل

[1] ينظر: عبد الرحمان تبرما سين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 45

مقطع مكون من ثلاثة أشطر بـقافيه واحدة، وقفله بكلمة واحة هي صيغة الأمر مشتقة من الفعل (مشى/ يمشي)، ما عدا المقطع الـثاني حـيث استعمل الشاعر في بالـقفل لفظة (عـيشي)([1]) إذ يقول فيه([2]): (المتقارب)

لمَاذا وَقْفَتِي بـِخَوْفٍ وَحَـيْرَه
أيَا نَفسُ عِنْدَ الطَّريقِ العَسِيْرَه
ألا امْشِي، فَإنَّ الطَّريقَ عَسِيْره

الدور

القفل (ألا امْشِي)

مَقرُّ الإله بَـعِيدٌ , فَـسِيْري
لَـكَيْ تُدْركِي الله قَبْلَ النُّشُور

الدور

وَحْدِي وَلا تَسْألِي عَنْ مَصِيري

القفل (بَعَيشِي)

ُنظم هذا الموشح على المتقارب عام (1916 م)، وموضوعه الخطاب الذاتي الدال على الـتردد والتوقف عن المسير, ومن مميزاته ما يأتي:

- الموشح لا يبدأ بالمطلع , فهو أقرعٌ.
- الدَّور فيه من ثلاثة أشطار أو أسماط بأربعة تفعيلات (فعُولن) على المتقارب بروي الراء المطلقة و وصل مد الكسر.

[1] ينظر: فواز أحمد طوقان: أسرار تأسيس الرابطة القلمية، ص 235.
[2] نسيب عريضة: الأرواح الحائرة، (شعر)، ص 60.

- القفل في الموشح لا يمثل غُصنا (أو سطرًا) بل عبارة عن كلمة (ألا امشي) على وزن (مفاعيلن), وغيَّر 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 لـ**رشيد أيوب** موشحات عديدة ، ومـختلفة الأشكال, منها موشحات استخدم فيها بحور مجزوءة مثل قصيدة "هل تذهبين", وهي من نوع الأقرع, إذ يقول بالمقطع الأول منها([1]): (مجزوء الكامل)

الدور

يَـا هِنْدُ قَدْ فَسَدَ الزَّما # نُ وَرَاجَ قَوْلُ المُرْجِفِ

فَـهَلمّ نَذهَبُ فِي الظِّلا # ـمِ إلى الجِبَال وَنَخْتَفِـي

القفل (هَلْ نَذهَبين ؟)

فهذا الموشح الأقرع على وزن **مجزوء الكامل** نَشكَى فيه الشاعر ويلات الزمان والناس وهو دعوة إلى الهروب لا المقاومة، دخل فيه إلى الدور من دون مطلع، وشكَّل الدَّور على هيئـة بيتين موزونين على مجزوء الكامـل دون استخدام الأسماط مع الحفاظ على الرَّوي "الفاء " والقافية المتداركة، وخـرج بـقفل لا يـشكل فيه الأغصـان بل عـبارة (هَلْ نَذهَبين) الـتي تتكرر بعد كـل مقطع, وهي على وزن تفـعيلة واحدة من الكامل، كما ذهب في موشح آخر, إذ يقول ([2]): (الرمل)

الدور

لَوْ تَرَانِي تَحتَ أَسْتَار السُّكونْ # فِي الدُّجَى وَحْدِي

شَاخِصًا نَحْوَ السَّمَا كُلِي عُيُونْ # فَـاقِدَ الرُّشْـدِ

كُنْـتَ تَدْري كَيفَ فِي الدُّنيا يَكونْ # مُـنْتَهى الزُّهْدِ

---

[1] ينظر: فواز أحمد طوقان: أسرار تأسيس الرابطة القلمية ،ص 250

[2] رشيد أيوب: موسوعة الشعر العربي , محمد أحمد السويدي، الإصدار3 .2007م

فنظمه على وزن الرمل إلا أنّ الأشطار الثانية من هذه القصيدة مبتورة بالشكل (فاعِلاتن فا) مع الحفاظ على روي القصيدة (الدال) وقافيتها المتواترة، أمّا الأشطر الداخلية فهي مطرّزة بإيقاع وروي موحد(سكون/ عيون/ يكون), وهو موشح مرذول زاوج فيه بين تمام البحر وتجزيئه مع غياب معالم القفل و الخرجة.

وفي موشحه المعنون بـ"الدرويش" الذي يشكله (36) شطرا، ينقسم إلى ستة أقسام يقفل الشاعر كل قسم منها بقفلة ذات تفعيلتين(فعُولن فَعَلْ), فتكتسب القصيدة رنينا عاليا وإيقاعا متوسطا, ولكن متوترا سببه تفعيلة البحر فتوحي بخبط عصا السير التي يتخبط بها الدرويش, إذ يقول في المقطع الأول([1]): (المتقارب)

الدور

دَعَتْهُ الأمَانِي فَخَلّى الرُّبوعْ # وَسَارَ وَفِي النَّفس شَيءٌ كَثيرُ

وَفِي الصَّدر بَينَ حَنَايَا الضُّلوعْ # لِنَيل الأمَانِي فُؤَادٌ كبيرُ

وَحَثَّ المَطايَا وَ خَاضَ البِحَارْ # وَمَرَتْ لَيالٍ وَكَرَّتْ سِنُونْ

القفل

(وَلَمْ يَرْجِعْ.....)

وهو في ذلك مجدِّدٌ على مستوى الشكل, إذ نظم الأسماط على شكل أبيات تقليدية ونوَّع 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)، وكوَّنها من أربعة مقاطع بأربعة أقفال في كل قفل كلمة "دوِّرْ" ، إذ يقول([2]): (الرمل)

رَبَّةُ الـــثُّور جَمَالٌ وَكَمَالْ # مَا أجَّلا

الدور

[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.

مُذ بَدَا وَجْهُكِ مِنْ خَلفِ الحِبَالْ # وَتَجَلَّى

مَالَ ظِلُّ الليل نَحوَ الغَرْبِ مَالْ # ثُمَّ وَلَّى

القفل

(دَوِّرْ)

شَمْسُ لبنانَ انظري حَالَ الغَريبْ # وَارْحَميهِ

الدور وَاذكُـري كُلَّ شُرُوقٍ وَغُروبْ # لِـنَويهِ

إنَّهُ صَبٌّ وَتِنْكارُ الـــحَبِـيبِ # مِلءُ فِيهِ

القفل **(دَوِّرْ)**

وَظفَ الرمل تاما في الأشطر الأولى من تفعيلة (فاعِلانْ) في آخر الشطر, واقتصر على تفعيلة (فاعِلاتن) واحدة في الشطر الثاني مع الحفاظ على قفل الموشح بكلمـة "دوِّرْ" على وزن "فاعِلْ"، وحاول التنويع في القافية في كل دور مع اختلاف الروي والتركيز على تطريز الأعاريض رويا وَوزنا للحفاظ على قدر من الترديد الصوتي وهو كسابقيه لم يحافظ على نظام الخرجة و نظام الأسماط .

ولـ**فوزي المعلوف** موشحان صغيران بتفعيلات مختلفة شبيهة بالشعر الحر , فالأول يقتصر فيه على الدور فقط، إذ يقول([1]):

وَرمَاحُنا مِنْ خـَيزُرَان / مِنْ خَيزُرَانرمـَاحُنَا

وَسُيُوفُنا نَقِدُّ الصُّـخُور/نَقِدُّ الصُّخُورَ سُيُوفُنا

وَخُيولُنَا تَجُوبُ السُّهُول/ تَجُوبُ السُّهُولُ خُيُولنَا

رَايأتَنا بِـرأس الحِبَال / بِـرَّأس الحِبَال رَايَأتَنا

وظَّف المعلوف نظام التفاعيل واستعان بخاصية **العكس والتبديل**, وهي نمط تكراري لفظي يكون بأن يقدم الشاعر ما كان في جزءه الأول مقدما مؤخرا وما كـان مؤخرا

[1] فوزي المعلوف: الموسوعة الشعرية، إشراف: محمد أحمد السويدي الإصدار 3 2007.م

مقدما مما يكسب الدور إيقاعا تكراريا عذبا ونغما موسيقيا خفيفا يشبه في ذلك الترديد الذي يعتمد قلب الترتيب للحصول على وجه آخر للمعنى، فحافظ على وحدة الروي (النون)مع وصلها (الألف), والقافية المتداركة مع التخلي على القفل والمطلع والخرجة وتشطير الدور إلى أبيات لا أسماط.

أمَّا في الموشح الثاني فيقول في الدور ثُمَّ القفل([1]):

وَغَىً وَغَـىً وَغَىً وَغَىً / حـَـرَّ الحَرَارُ وَألنَّطْى
وَمُـلِئَتْ مِـنـهُ الـرُّبَى / يَامَـا أُحَيْلى الـمُلْتَقَى
يَـا قَومُ سَلُوا المُرْهَفَاتْ / ثُمَّ اسْحَنُوا بِـيضَ الطُّبَاة
وَيْـلٌ لِقَلبِ الأمَّــهاتْ / يــُصْبِـحِنَ يَومًا ثَاكِلاتٍ
القفل بـ(سُيُوفِنا وَحِرابِـنَا)

فالموشح على غير وزن موحدٍ مُنوَّعٌ 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 وغيَّر من طبيعة **الرؤية البـصرية** الظـاهرة على سطح الكتابة, وأضف إلى ذلك أيضا حرصه على ابـتكار نظامه من حيث القافية وتنويعها,وهذا يعني أنّ الموشح يقُوم على قدر مدهش من الحرية و الانعتاق([2]).

د -2- أشكال أخرى:

ومن الأشكال والأنماط الشعرية المتنوعة رويا وقافيةً بعض النماذج القليلة في شعر المهجر ومنها :

المُسَمَّط:

[1] فوزي المعلوف :المرجع نفسه ، لإصدار 3 ،2007م
[2] ينظر: محمد بري العواني: الموشح بين الأدب والموسيقى، الموقف الأدبي ،ع 347 , ص 97.

وهو أن يبدأ الشاعر قصيدته ببيت "مصرَّع"، ويتبعه بأربعة أشطر من روي مختلف وينهي المقطع بشطر على روي البيت الأول نفسه, والمسمط فن شعري ظهر قديما عند امرئ القيس عندما قال([1]): (الطويل)

تَـوَهَّمْتُ مِنْ هِـندٍ مَعَالِمَ أطلالٍ # عَفَاهُنَّ طُولُ الدَّهر فِي الزَّمَن الخَالِي

مَرابِـعُ مِنْ هِنْدٍ خَلَتْ وَمَصَايفُ # يُـصْبِـحُ بِـمَعْناهَا صَـدَىً وَ عَوَازِفُ

وَعِـنْدَهَا هُوجُ الرِّياحِ العَواصِفِ # وَكُـــلَّ مُـسْقِ ثُمَّ آخَرَ رَادِفُ

بِـأَسْحَمَ مِنْ نُوءِ السِّمَاكَين هَطَّالُ

ومن أمثلة المسمطات المهجرية المتنوعة الأشكال مسمطة **لـلقروي,** معنونة بـ"المعجزات" في أربعة مقاطع يقول في المقطع الأول([2]): (أحذ الكامل)

البيت المصرع: (يَا بَحْرُ كَمْ حَطَّمتَ مِنْ صَخْرٍ # وَلكَمْ أَتَبْتَ عَلى مَدَى الدَّهْرِ)

الشطر (1+2): (تَرْغَي عَلى شَطَّيكَ مُضْطرِبَا # مُتَوَعِدَا مـُتَبَدِدَا غَضِـبَا)

الشطر (5): (مَهْلا فَذلكَ ليسَ بِـالأمْرِ)

الشطر (3+4): (لَوْ كانَ مَوجُكَ يَصْنَعُ العَجَبَا # لأزَاحَ هَذا الصَّخْرَ عَنْ صَدْرِي)

لقد صَرَّع الشاعر البيت الأول في المقطع, واتبعه بـأربعة أشـطر من روي مختلف "الباء والراء" في المقطع الأول، ثم أتى بشطر منفرد على روي البيت المصرع إلا أنه جعله بين البيتين الأولين والبيت الأخير, وبدَّل في روي الشطر الرابع, والقصيدة كلها على وزن الكامل.

كما يأتي المسمط أيضا مربعا أو مخمسا([3]), ومن أمـثلة المخمس قصيدة "يا بلادي" **لإيليا أبي ماض**, إذ يقول في المقطع الأول منها ([4]): (الخفيف)

الشطر (1+2): (مِثلمَا يَكمُنُ اللظَّى فِي الرَّمَادِ # هَكَذا الحُبُّ كامِنٌ فِي فُؤادِي)

---

[1] ينظر: يوسف بكار: في العروض والقافية، ص 175.
[2] الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر)، ص 569.
[3] ينظر: يوسف بكار: في العرض والقافية، ص 176
[4] إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 215.

الشطر (3+4): (لَسْتُ مُعْرِىً بِـشَادِنٍ أوْ شَـادِ # أنَـا صَبٌّ مُتَيَّمٌ لِـبلادِي)

الشطر (5): (يَا بِـلادِي عَليكِ ألفُ تَحِيَّه)

القصيدة من بحر الخفيف جاءت بأربعة أشطر على روي الدال, ثم الشطر الأخير على روي الياء. و من المسمط الرباعي قصيدة(يا نفسُ) لـ**نسيب عريضة** كتبها سنة 1920 م تتكون من(30)مسمطا قسَّمها إلى مقطعين يقول في المقطع الأخير منها والمكون من مُسمطين ([1]): (مجزوء الكامل)

المسمط 1

(2+1) يَا نَفْسُ إنْ حَمَّ القَضَا # وَ رَجَعْتِ أنتِ إلى السَّمَا

(4+3) وَعَلى قَمِيصِكِ مِنْ دِمَا # قَلبِي فَمَاذا تَصْنَعِينْ ؟

المسمط 2

(2+1)ضَحَّيْتُ قَلبِي للوُصُولْ # وَ هَرَعْتِ تَبغِينَ المُثُولْ

(4+3) فَإذا دُعَيتِ إلى الدُّخول #فَبِأَيِّ عَينٍ تَدْخُلينْ؟

القصيدة على بحر مجزوء الكامل جمع فيها الشاعر كل بيتين في شكل ثلاث أشطر بروي يخالف روي الشطر الرابع.

المُزْدَوج:

يتألف من أزواج من الأشطر، والقصيد فيه يبنى على أبيات مصرَّعة مستقلة بحيث يختلف الرّوي في كل بيت عما قبله وبعده, ويقال له بالفارسية(مَثنوي) ([2]).

من نماذجه القليلة عند **القروي** قصيدة(الإبريق و الجمل), التي قسَّمها 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

حِكايـَـةُ الإبْريقِ وَ البَعِير # قَدِيمَةٌ مِنْ سَالفِ العُصُورْ

يَحْلُو بـِهَا الحَديثُ وَالكلامُ # فَاسْمَعِ وَ بَعدَ سَاعَةٍ نَنَامْ

ليقول في البيتين الآخرين من المقطع الثاني :

المقطع = مزدوج

فِي وَسْطِ ذَا الإبْريقِ يَا مَوْلايَا #أَوَّاهُ مِنْ يـَسْمَعُ لِي شَكْوَايَا

فَاضْطَرَبَ الحَاكمُ غَيظًا وَالتَظَى# وَخَشَّنَ الـقَولَ لَـهُ وَأغْلظَا

القصيدة من بحر الرجز نوع فيها الشاعر بين الرّوي في كل بيت مصرع, و قيّد الحركة على بعض أحرف الروي, و أطلقها في اغلبها.

<u>المُثنيات و الثنائيات</u> :

أمّا المُثنيات فقصائد أو نتف تبنى صدورها على روي واحد, و إعجازها على روي آخر يختلف عن روي الصدور ([1])، وكأنّها تعتمد شكل التطريز الداخلي والخارجي. من أمثلتها عند **أبي ماضي** قصيدة (الأشباح الثلاثة) ([2]): (المتدارك)

مقطع

يَا نَفسِي مَا هذا الفَرْقُ ؟ # لا رُمْحٌ مَعَهُ وَ لا نَبْلُ **(مثنية 1)**

وَ لماذَا ا لخِشْيَةُ وَ القَلقُ ؟ #وَ الخَلقُ أَحَبُهُم الطِّفلُ **(مثنية 2)**

ومن الشعراء من نظم مثنيات دون أن تتساوى في تفعيلات أشطرها فـ**جبران** نظم (أغنية الليل) على مجزوء الرمل، وجعل الأشطر الأولى في ثلاث تفعيلات، والأعجاز الثانية في واحدة(فاعِلاتن) إذ يقول ([1]): (مجزوء الرمل)

---

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص 177.

[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الكاملة الشعرية ،ص 376.

مقطع سَكَنَ الليلُ وَفِي ثَوبِ السُّكونْ # تَحْتَبِي الأحْلام (**مُثنية 1**)

وسعَى البَدْرُ وَ للبَدْر عُيُونْ # تَرْصُدُ الأيَّـام (**مُثنية 2**)

وفعل **جورج صيدح** هذا بكيفية أخرى في قصيدة (ساعة الغروب)، إذ وضع للصدور أربع تفعيلات و في الإعجاز تفعيلتين يقول ([2]): (مجزوء المتقارب)

مقطع هُنَاكَ عَلى مَنْبَجِ الرَّابِيَة # يَمُوتُ النَّهارُ **(مُثنية 1)**

وَ فِي هَيكل الغَابَةِ السَّاجِيةِ # شُمُوعٌ تُنَارُ **(مُثنية2)**

الثنائيات:

هي قصائد تتألف من مقاطع ثنائية الأبيات ينفرد كل مقطع بقافية مختلفة([3]), ومن أمثلتها عند **نعيمة** قصيدة (اغمض جفونك تبصر) إذ يقول([4]): (المجتث)

مقطع إذا سَمَاؤُكَ يَومًا # تَحَجَّبَتْ بِالغيومْ **(مثنية 1)**

أغْمِضْ جُفُونكَ تُبْصِرْ # خَلفَ الغُيومِ نُجُومْ **(مثنية 1)**

مقطع وَ الأرضُ حَولك إمَّا # تَوَشَّحَتْ بِالثلُوجْ **(مثنية 2)**

أغْمِضْ جُفُونَكَ تُبْصِرْ # تَحتَ الثلوجِ مُرُوجْ **(مثنية 2)**

القصيدة على المجتث بروي الميم المقيد في المقطع(1)والجيم المقيد بالمقطع(2) وظفت التكرار النسقي للشطر الكامل بين مقطعين (مماثلة صوتية)، وتكرار تركيبي(مماثلة نظمية) بين(تحجبت بالغيوم/ توشحت بالثلوج) مع حضور التصريع الداخلي للصوامت.

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة العربية ،ص 344.

[2] ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري، ص547.

[3] ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية ،ص 179.

[4] ميخائيل نعيمة : همس الجفوف ،ص 07.

المُثلثات و الثلاثيات :

أمّا 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 الرَّوي في الشطرين الأولين من كل مقطع, ويكون الشطر الأخير في جميع المقاطع موحدا ([1])، وقد نظم **القروي** بالنمط التقليدي قصيدة (البَربـارة) الموحدة رويًا والمختلفة قافيةً يقول ([2]): (الخفيف)

المقطع 1 أَذَنَ الرَّعْدُ للصَّلاةِ وَ كبَّرْ # وَ هَمَّا الغَيثُ للوُضُوءِ وَ طَهَّرْ — **مثلثة 1**
وَ العَصَافِيرُ صِحْنَ : الله أكبرْ

المقطع 2 وَ تَعَالى التَّسبيحُ طولَ النَّهار # مِنْ هَزارٍ وَ بُلبلٍ وَ كَنَارْ — **مثلثة 2**
هَوَ عِيدُ الرَّبيعِ فِي آذَارْ

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 المَوتُ الذُّرُوعَا # وَ كَوَى الحُزْنَ الضُّلوعَا — **مثلث 1**
وَ بَكَى جَفْنُ القَلَمِ

فَاخْفِضْ الرَأسَ خَشُوعَا # وَ اسْكُبِ النَّفسَ دُمُوعَا — **مثلث 2**
نَكّسَ العِلمُ العَلَمْ

أمَّا الثلاثيات فتنظم وفق نظام الأبيات في كل مقطع ثلاثة أبيات من وزن واحد وقافية واحدة([1])، ومنها قصيدة **القروي** (المرفأ الأمين) يقول ([2]): (الكامل)

---

[1] ينظر : يوسف بكار ، في العروض والقوافي ،ص 180.
[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 500.
[3] المرجع السابق ،ص 530.

لَمياءُ لَمْ اعْشَقْ إهَــابَكَ إنَّهُ # عـنِدِي لباسٌ لاحِقٌ بـِلبَاسِهِ

المقطع1=ثلاثية لكنْ عَشِقْتُ وَرَاءَهُ الصُّورَ التِي # مِنْلِي يَــحُسُّ بـِغير حَوَاسِهِ

كَمْ فِي الشَّوارِع دُمْيَةٌ مَعْرُوضَةٌ # نَعِمَ المَشِيبُ بـِها عَلى إعْلاسِهِ

المقطع 2 =ثلاثية أحْبَبتُ فيكِ بَسَاطَةً شَرقيَّةً # فِيها الجَمَالُ الأنَثوِيُّ مُجَسَمُ

لـيسَ للتَمدُّن يَا لمْيه غَيرَمَا # حُكَمَاءُ شَعْبكِ مِنْ قَديمٍ عَلَّمُوا

وَلحَضَارَةُ الغَرْبـِيِّ بُرْجُ حَمَاقَةٍ # كـَفٌّ تُعمِّرُه وَ كـفٌّ تَهْدِمُ

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 تَقفوية عديدة، و وزنية, و ربما فيهما معًا ([3]). ومن شواهد فن المتباينات في شعر المهجريين قصيدة (حرقة الشيوخ) **لجبران**، إذ جعل في المقطع الواحد بنظام المثنيات وفق ترتيب ثلاثي لثلاث مثنيات، ثم ثنائي لمثنيين، إذ يقول ([4]): (الرمل)

تشكيل1

مثنية 1: يَا زَمانَ الحُبِّ قَدْ وَلَّى الشبابُ # وَ تَوارَى العُمْرُ كالظـلِّ الضَّئيلْ

مثنية2: وَامْحَي المَاضِي كسَطرٍ منْ كِتابِ # خَطَّهُ الـوَهْمُ عَلى الضِّرْس البَليلْ

مثنية 3: وَ غَـدَتْ أيـامُنا قَيْدَ العَذابِ # فِي وُجودٍ بـِالمَسَّراتِ بـَخيلْ

تشكيل2

مثنية 1فـَـالذِي نَعْشَقُهُ يأسًا قـَضَى # وَ الذِي نَطلبُهُ مَــلَّ وَ رَاحْ

مثنية 2: وَ الذِي حــُزْناهُ بالأمْس مَضَى #مِثلَ حُلْمٍ بينَ لـَيل وَ صَبَاحْ

---

[1] ينظر : يوسف بكار في العروض و القافية ،ص 180.

[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 570.

[3] ينظر : يوسف بكار ، في العروض والقافيّة ،ص 195.

[4] جبران خليل جبران:الأعمال الكاملة (العربية) ، ص342

وهكذا في المقاطع الأخرى بتغير حروف الرَّوي في الصدور و الأعجاز لتشكل نظاما منوعا في التطريز(الداخلي و الخارجي) بين التشكيل الثلاثي و الثنائي في ظل الخماسية الواحدة.

<u>نتائج و فوائد</u> :

ومن خلال هذا الرصد الكمي و النَّوعي 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 تتجاور العشرة نماذج عند أبرز الشعراء.

-الحفاظ على البناء الشكلي لهذه النماذج عند جلِّ 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: الموسيقا والغناء.

-التجديد على مستوى الموشح بالخروج عن بنائه الشكلي، و عن قواعده الموسيقية و هذا التجديد زاد من التنويع النغمي للموشح بإدخال بعض التعديلات على الأنماط و الأقفال، و الخرجات، و هو بارز عند أبي ماضي، ونسيب عريضة، و رشيد أيوب.

- الاهتمام ببعض الترديدات الصوتية المساهمة في نمو الإيقاع وتجديده من حيث التركيز على التطريزات المختلفة، والتوزيع النسقي (المنظم)لبعض الأصوات في حشو الأقسام وأطرافها(التصريع)، والترديد بالتكرار 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 بتنويعٍ في رويَّه و قوافيه مع لجوء بعض الشعراء إلى الحفاظ و التقييد بنظامه القديم.

-أمَّا على مستوى الأشكال الثنائية, و الثلاثية, و غيرها فقد جدَّد الشعراء المهجرون في بنائها بأن اختزلوا في بعض تفعيلاتها كـ(جبران في قصيدة أغنية البـلبل) وإعادة تشكيل المقاطع الشعرية بضم نمط معين إلى نمط آخر مثله في مقطع واحد كـ (القروي في قصيدة شاجبة), أو بمـزج الأنماط الشعرية داخل المقطع الواحـد في القصيدة الواحدة كـ(جبران في قصيدة حرقة الشيوخ)، وهو ما يسمى بالمتباينات الإيقاعية.

المبحث الثاني : التَّشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن النظمي

I – البِنيات النَّظميَّة للجُملة المهجرية

أ-بِنية التَّفاضل و التَّجاور

ب-بِنيُة التَّحول و العُدُول

IIالبِنياتُ النَّظميَّة للبيت المهجري

أ-بِنية التَّكرار و التَّرديد

ب- بنيُة التَّماثل و التَّقابل

المبحث الثاني :التشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن النَّظمِي

يُعدُ 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 صورا أسلوبية يعمل المبدع على تنسيقها, وتنضيدها 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 واحدا من تجليات التنوع في السلوك القولي >> ([1]) الذي ينبني إمَّا 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 المنشىء وفق تقنيات معينة للحصول على متغيرات أسلوبية تصبح سمات أسلوبية بهذه النصوص ومن هنا تبرز لنا أهمية المكونات التركيبة أو النظمية في إنتاج النص الأدبي الإبداعي من خلال المتغيرات التركيبية المختلفة, والتي تتضافر مع المتغيرات الطِبَاعيَّة (الكتابية)، و الصوتية, والصرفية, والدلالية لإنتاج نص إبداعي متميز فـ**"المتغير الأسلوبي"** هو مجموعة السمات اللغوية التي يعمل فيها المبدع بالاختيار أو الاستعباد، و بالتكثيف أو الخلخلة، وبإتباع طرق مختلفة في التوزيع لتحقيق مفارقة النص و تميزه ([2]).

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 أنّه 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

[1] سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي (دراسات أسلوبية إحصائية)، ،ص 22.
[2] ينظر :المرجع السابق ص 27.

يقتضيه المعيار النحوي([1])، ولا يمكن أن نفهم التركيب على أنه مصطلح ضيق لا يتجاوز حدود الجملة، أو أنَّ التركيب هو نظم للمعاني في نفس الكاتب أو المتكلم، ثم يأتي التأليف اللفظي على مثاله([2]), بل سنتعامل مع هذا المستوى على أنه ظاهرة لغوية متكاملة تتضافر فيها أنواع من التراكيب لا تدخل في عداد الجملة مثل التركيبات 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, والتأليف, و التكرار, وأسلوب التقابل, والتماثل, 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, والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي([3]), وركزت على الدراسة التركيبية باعتبارها وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين ([4]), 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 (الصَّرفي)** الذي يخضع لاختيار واع من قبل المبدع، لأن مُرفولوجيا الشعرية الحديثة هي إبداع و ليست قانونا أو سماعا ,ومن ثم فإنّ كل إمكانات 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([5]) .

في علاقة الكلمة بالنظم والتركيب يُروى أنَّ الرسام **"إدغار ديفا "**(1834-1917م) جاء إلى **"مالارملي"** واشتكى إليه من شقائه في حبه للشعر، مع أنه لا تعوزه الأفكار فأجابه الشاعر <<عزيزي ديفا: إننا لا ننظم الشعر بالأفكار، وإنّما ننظمه بالكلمات >>

---

[1] ينظر : تمام حسان , اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 القاهرة 1979م، مصر ،ص 187 .
[2] ينظر : أحمد الشايب ، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية)، ص 40.
[3] ينظر : أماني سليمان داود ، الأسلوبية الصوفية ، ص 28.
[4] ينظر: المرجع نفسه ص 97.
[5] ينظر : محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، ص 9.

([1])، فالأسلوب في كل ذلك تكامل يُراعى فيه اختيار الكلمة، وصحة التركيب ومطابقة الكلمة، والتركيب للفكرة المطروحة([2]), فخصوصية التركيب اللغوي في النص الأدبي تنبع 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 تحلى بها النسيج اللغوي في تركيبه مع تعليل هذه السِّمة بوجود قرائن , وعلائق أسلوبية ضمن هذا النسيج ([3]).

إنَّ دراسة الشعر المهجري دراسة تركيبية مفيدة تقتضي منا انتهاج خطة محكمة لرصد أهم الخصائص الأسلوبية النظمية 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 والمرفولوجية, ولا نبرح مجال دراسة هذه المستويات الصغرى دون رصد مظاهر العدول والتحول اللغوي فيها لإبراز جماليات هذا النسق الشعري البسيط

أمَّا 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 الترديد, 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 <<

[1] فولفغانغ كايزر: العمل الفني اللغوي ترجمة (أبو العيد دودو)، ص 373.
[2] ينظر : عبد العزيز عبد المجيد : اللغة العربية اصولها النفسية ، ص 120.
[3] ينظر : عبد السلام المسدي ، في آليات النقد الأدبي ،ص 65.

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 لأن 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]).

I<u>البِنيات النَّظمية للجملة المهجرية :</u>

إنَّ اكتشاف أسرار التركيب اللغوي والوقوف على دلالته من خلال تحديد صلات وحداته اللغوية بعضهما ببعض من أعظم الوظائف التي يضطلع بها التحليل الأسلوبي و منه فإنّ النسيج اللغوي للتركيبات الشعرية بدءا من الأنساق الصوتية, وأبنيتها اللفظية وصولا إلى الجملة، ثم مجاوزتها إلى البنية الكليّة للنص الشعري تحتاج إلى مقدرة و مهارة من قبل المبدع في إقامة هذه التشكيلات و تعدد محمولاتها ([3]), 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** و**التجاور**، أو ما يطلق عليها بمحور الاستبدال و التأليف **"PERMUTATION/ COMPOSITION "** لتحلل

[1] فولفغانغ كايزر: العمل الفني اللغوي (ت) أبو العيد دودو ،ص 448
[2] يوسف أبو العدوس : البلاغة و الأسلوبية ، ص 163.
[3] ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 171.

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 إيحاءات دلالية جديدة.

أبِنية 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 حـُر تماما في صياغتها أو تفضيلها فإنّ حريته تتناقص في إتمام الجملة على نحو يحقق له فيها أغراضه الجمالية ([1]), 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 معينا يدل عليه و يتفرد به. ولرصد بنية التفاضل و التجاور معًا ضمن البنيات النظمية 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 الإسنادي **"s. prédicatif"**, و الملحقات أو الملحق" **expansion"**, وهي مونيمات تلحق التراكيب أو الصنف الثاني و منها(المجرور/ المضاف / الحال / النعت /التمييز...)([2]), كما أنّنا سنعتمد على رصد أهم النماذج الشعرية المهجرية التي ترتسم فيها خصائص تركيبية بارزة من دون فَصْل شعراء الشمال عن الجنوب بحجة أنّ الملمح التركيبي في الشعر المهجري يخضع إلى

[1] ينظر : المرجع نفسه ,ص 202.
[2] ينظر : خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات ، دار القصبة للنشر , 2000 م،الجزائر, ص 101-102.

مقاييس لغوية مشتركة بين شعراء المهجر وغيرهم من شعراء العربية, إلا ما أضافه شعراء المهجر من اختيارات لفظية أو نظمية .

أ-1-بنية الكلمات (المونيمات) : لقد اتخذ اللغويان **"دوسيوسير"** و**"ريفاتير"** فكرة الكلمات المفاتيح وسيلة من وسائل الوصول إلى مركز الإبداع و النواة الدلالية فيــه و لقد تشبث بعض الأسلوبين بهذه الفكرة لأنها تكون بمثابة المصابيح تهديهم إلى العوالم الداخلية للفنانين ([1]), و يشترط في هذه الكلمات << أن تكون منتقاة، غير مبتذلة ، تدل بجرسها و بمعناها على ما تصور من أصوات، و ألوان، أو نـزعات نفسية>> ([2]) 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([3]).

من أبرز نماذج بدائل الكلمات في الشعر المهجري ما وظفه **أبو ماضي** في بعض قصائده, و منها قصيدة (السِّـنُون) عندما يقول : (الكامل)

يَا صَحْبُ لنْ أنسَى جَميلَ صَنِيعكم # حَتَّى تُفارقَ هَيكلِي حَوبائِي ([4])

ففضل استخدام (حَوْباء) بدل كلمة (النَّفس), كما فضل تركيبها المتأخر عن المفعول به (هَيكلي) ليضفي على هذا التفضيل شيئا من التشعير و التميز, واعتماده في القافية ليكون له الوقع الجمالي, و بقصيدة (العنقاء) يورد بيتا فيها, يقول :([5]) (الكامل)

و هَجَعتُ أحْسَبُ أنّها بِرِنتَ الرُؤى # فَصَحَوْت أسْخرُ بِـالّنيامِ الهُجَّع

فوظف أبو ماضي في مقام القافية جمع التكسير (هُجَّع), وهو جمع لـ (هاجِع)، الذي يجمع جمعا سالما هو (هاجِعُون), ونظرا لفرض القافية الموحدة كان هذا البديل القوي مع ما يضفيه من قوة و تمكن في الدلالة أضف إلى ذلك اختيار هذا اللفظ الذي يتناظر مع

---

[1] ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 207.
[2] أحمد الشايب : الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية ، ص 67.
[3] ينظر: المرجع السابق, ص 166، نقلا عن كراهام هوف ، الأسلوب و الأسلوبية ,ص 26.
[4] ايليا أبو ماضي الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 93.
[5] ا المرجع نفسه ,ص 406.

لفظة (هَجَعْتُ) في صدر البيت مما يتيح للبيت تركيبا خاصا يعتمد على تجنيس الاشتقاق في طرفيه للفعل (هَجَعَ), كما وظف الشاعر بعض الكلمات في غير جنسها الأصلي, إذ يقول في قصيدة (لم يبق غير الكأسى). ([1]) (الطويل)

أَنَا بَينَهمْ أَسْدٌ وَجَدتُ عَرِينَتِي # أَنَا بَينَهم ظَبْيٌ وَجَدتُ كِنَاسِي

فقد أنثى (العرين) أو مأوى الأسد لتحمل تلك المفردة في هذا التركيب من خلال التكثيف الدلالي **" sémantique condensation"** لمعنيين معا : المأوى و الأنثى مع أنّه حافظ على جنس المأوى في الشطر الثاني (الكناس), وفي قصيدة (بنت سورية) يورد كلمة (جَهلا) في تركيب يحتمل وجهين, إذ يقول : ([2]) (الرمل)

أَيُّها القَلبُ الَّذي فِي أَضْلُعِي # إِنَّما اللَّذةُ جَهْلاً فاجْهَل

فـ (جَهلا) مفعول مطلق لـ((فاجهل)) مقدم و خبر لذة محذوف ، أو أنّ (جَهْلا) نصب على المصدرية (أن تجهلَ), ففي هذه النماذج اللفظية حاول الشاعر تعرية اللغة بتشعير بعض الكلمات ليكشف عن القيم التعبيرية في كل أجزاءها التي تغطيها عادات الاستعمال اليومي, كقوله في قصيدة (الأشباح الثلاثة) ([3]). (المتدارك)

أَوْ نَجْبُلُ مَاءً وَ تُرَابا # وَ نُشِيدُ بُيُوتا وَ قِبَابَا

أَوْ نَجْعَلَ مِنهُ أَنصَابَا # أَوْ نَصْنَعَ حَلْوَى وَكَبَابَا

فحول كلمة (كَبَابَا) 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 ظلالا على واقعه المعيش ، فتصبح هذه الكلمات شعرية ، إذ ليس هناك كلمة شعرية و إنّما هناك أساسا (تشعير) للكلمات المستحدثة أو القديمة ([4]).

---

[1] المرجع نفسه ,ص 395.
[2] المرجع نفسه ، ص 462.
[3] المرجع السابق ،ص 387.
[4] ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 399.

أمَّا 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 ([1]): (مجزوء الرمل)

لَيْسَ فِي الغَاباتِ عَدْلٌ # لا وَ لا فِيها العِقَابْ

أعْطنِي النَّايَ وَ غَنِّ # فَالـغِنَا خَيرُ الصَّلاهْ

فاختيار كلمتي (العِقاب) و (الصَّلاة) 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) .

أمّا شعر **القروي** فقد حَفُلَ بالاختيارات اللفظية الخاصة, فنوّع الشاعر في الصيغ الصرفية و جدد و استحدث في بعضهما, كما عمد إلى توظيفها ضمن أنساق تركيبة متنوعة, ومنها قوله: ([2]) (البسيط)

لوْ كنتَ تَدري نُهُوضَ المَريمَاتِبِهِ # أَيقْنتَ عَجْزَكَ عَمَّا يَحْمِلُ البَشَرُ

فلفظة المَريمات جمع (مَرْيَم) 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 : ([3]) (الكامل)

لَمْ تُؤذِ إلا قَوْمَها فَكأنَّها # عَرَبيَّةٌ رَضَعتْ حَليبَ تَقرُق

---

[1] جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة (العربية) ، ص 200.
[2] الشاعر القروي : الاعمال الكاملة (شعر)، ص 193.
[3] المرجع نفسه , ص 316.

جاء بكلمة (تفرق) للحفاظ على روي القاف في القصيدة, فاختيار هذا المصدر بدل مصادر أخرى تدل على الفرقة و النزاع ليكثف الدلالة بصيغة (تفعُلْ) التي تدل على الحركة و النشاط , و في قوله يصف المرأة المسترجلة : ([1]) (الطويل)

عُيونٌ وقاحٌ لوْ طَعنتَ سَوَادَهَا # بِرُمحٍ لَعَادَ الرُّمحُ فِي الكَفِ مِنْجَلا

فجاء بكلمة (مِنجلا) ليبدل الصفة (مُعوَجا) باسم الآلة (المنجل) فأسعفته القافية و الروي بهذا الاختيار مما أضفى على الدلالة عمقا و وضوحا ، و زاد إلى التركيب تفردا بالمقابلة بين الرُّمح و المنجل ، أمَّا من شواهد توظيفه لصيغة المثنى مع الحفاظ على الوزن , والقافية, و الروي في تراكيب نسقية خاصة قوله ([2]): (الكامل)

إنْ ضَاعَ حَقُّكَ لمْ يَضِعْ حَقَّانِ # لَكَ فِي نِجادِ السَّيفِ حَقٌّ ثَانِ

مَامَاتَ حَقُ فَتىً لَهُ زَنْدٌ لَهُ # كَفٌ لَهَا سَيْفٌ لَهُ حَدَّانِ

فقافية البيتين على صيغة المثنى (ق ثان/ حدَّان) إلا أنّ القافية الأولى تكاد تكون بديلا دلاليا 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 (سِيَّان) عند قوله :

سِيَّانِ : أنْ تُصْغِي لِلنُصْحِ أوْ تُفْضِي # يَا نَفْسُ فالآتي مِثْلُ الذي يَمْضِي ([3]) (البسيط)

فكلمة (سِيَّان) اسم تثنية لمفردة (سِي) 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 = تفضى) و (الآتي = يمضي) كما شكلت صيغة المثنى عنده الشاعر قاعدة البناء الرئيسة في بعض أبياته كقوله :([4])

يَا صَاحِبيَّ تَرَأفا # وَقِفَا عَلى طَلَلِ العِبَرْ (مجزوء الكامل)

---

[1] المرجع نفسه ,ص 347.
[2] المرجع نفسه , ص 450.
[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 96.
[4] المرجع نفسه , ص 75.

أو تتخذ عنده أطراف البيت ككلمات بارزة و أساسية في قوله :([1]) (البسيط)

لِي عِيشَتَانِ عَلى دَرْبِ الحَياة إذا # لاحَ الخَيالُ وَ لِي بالعُمر عُمْرانِ

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)([2]): (الخفيف)

أعْطِنِي فِي الرَّخاءِ خِلا وَفِيًا # بَارِعاً قَدْحُهُ عَلى كلِّ زَنْدِ

ليقول بتصدير : عَالمًا أنَّ فِي الحَياةِ سُرُورًا # وَ شُرُودًا كالشَّوكِ مَا بَينَ وَرْدِ

و في الأشطر : صَادِقا حَازِما لَبِيبا أَدِيبا # قَائِما بالوَفاءِ فِي كلِّ وَعْدِ

جاور الشاعر بين صيغة (فاعِل و فَعِيل), وهما من المشتقات اللغوية ليكثف الدلالة في المعنى، فتكون دائمة في الصفة المشبهة, وطارئة في اسم الفاعل في مواضع متعددة يختفي فيها الموصوف (خِلا) 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 و التحليل, و أهم ما أوردوه من شعره قوله في إحدى المقطوعات : (محدث الخفيف)

بَعدَ عَامٍ مَضَى مَضِيَّ السِّنينا ..بِ بَلاهْ

هُوَ يَشْقَى كذا، وَ تَبكِي شُجُونا...لِشَقاهْ

فبعض التراكيب ك(مَضَى /مُضيَّ), و في (يشقى/ كذا), وفي تكرار حرف (الشين) كيف أنّه قيد الانسياب الشعري، وأساء إلى عملية النظم في ذاتها([3]).

---

[1] المرجع نفسه , ص 51.

[2] المرجع نفسه , ص 26.

[3] ينظر : ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 76.

إلا أنّه 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)([1]): (السريع)

وَ تَنْهلينَ الشَّهدَ مِنْ ثَغْرها # يَا نِعْمَ ذاكَ الثَّغرُ مِن مَنْهَل
وَ تَحْملينَ العِطْرَ مِن شَعْرها # وَ غَيرَ عِبْءِ الهَّم لَمْ أَحْمِل

قابل المعلوف في أطراف البيتين بين الأفعال(تنهلين/ وتحملين), وبين القوافي (منهل/أحمل), وهي من صيغة صرفيّة واحدة (نهل/حمل) ، إلا أنّه أبدل التعبير في الشطر الثاني من البيت الثاني (و غير عبء الهم لم أحْمِل) 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).

و من صوره التشكيلية البديعة التعبير عن مفهوم الزمن (المفعول فيه) بأبعاده الثلاث الماضي و الحاضر و المستقبل في قوله : ([2]) (الخفيف)

كيفَ أَجْلُو غَدِي وَ أدْركُأَمْسِي # وَ أنا حِرتُ كيفَ يَومِي سَيَمْضِي

كما عبّر عن دلالات متناقضة, أو متقابلة في فكره وذكرياته ضمن تراكيب نسقية أحسن الشاعر اختيار ألفاظها في قوله : ([3]) (الخفيف)

طَوَيتْ بسمةٌ ليْنشرَ دَمْعٌ # وَ خَبتْ بَهْجَةٌ لِيَلمعَ جُرْحُ

فقارن (البسمة/الدمع)، وتطرف في المقارنة الثانية ليجمع (البهجة/الجرح) بدل (البهجة/الحزن)، والجرح أدل وأقوى من الحزن, لأنّه في حكم ما سيكون, و في قوله كذلك : ([4]) (الخفيف)

---

[1] فوزي المعلوف : مختارات (مناهل الأدب العربي)، ص 15.
[2] المرجع السابق , ص 33.
[3] المرجع نفسه ، ص 36.
[4] المرجع نفسه, ص 36.

إنَّ جُودَ الفقير بالنَّزر جُودٌ # حَيثُ جُودُ الغَنِّي بالوَفْرِ شُحُ

قارن بين جود الفقير و جود الغني حيث يكون النزر خيرا من الوفر، فأبدل (الجود) الثاني بالشح, وكان هذا الاختيار مفاجأ أو مناقضا 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 : ([1]) (الطويل)

فلا النَّارُ فِي صَدْري تُجفِّفُ أدْمُعي # وَ لا عَبرَاتِي تُطفئُ النَّار فِي صَدْري

أبدل أو فاضل رشيد أيوب في الشطر الثاني التعبير(بالعبرات) عوض (الأدمع) حتَّى 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 الشعري للبيت بين كلمة (الدهر) بمعنى الزمن, وكلمة (الدهر) بمعنى المصائب والمحن في قوله : ([2]) (الطويل)

رِجالٌ لَهُم فِي كُلِّ يَومٍ عَجائِبُ # كأنَّهُم فِي الدَّهرِ فارُّوا عَلى الدَّهرِ

أو باستحضار كلمات مستحدثة تجاور كلمات أصلية بسبب التقارب الدلالي بقوله : ([3])

لَهُم هِمَمٌ لَوْ كانَ للأرضِ مِثْلُها # لَفَكتْ قُيودَ الجَاذبيةِ وَ الأسْرِ (الطويل)

فكلمة (الجاذبية) من الألفاظ الممجوجة في الشعر، فحاول الشاعر إضفاء شاعريتها من خلال عطف كلمة الأسر عليها .

أ-2بِنية التراكيب الدُنيا "micro-symtagmes" يقصد بالتراكيب الدنيا تلك التراكيب التي تتقيد بالفائدة الدنيا أو الصغرى، وهو ما يوافق الجملة **"phrase"** التامة في نحو العربية، مع التركيز على بنية التركيب الاسنادي **"s. prédicatif"** الفعلي و الاسمي باعتبارهما أهم التراكيب الوظيفية في التحليل الوظيفي التركيبي عند اللغوي الفرنسي"

---

[1] رشيد أيوب : الأيوبيات ، ص 09.
[2] المرجع السابق ،ص 11.
[3] المرجع نفسه , ص 11.

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 تمثيلا له كان بذلك أميل إلى الإيجاز والاختصار والاقتصاد في تأليف العبارات << فمن حقه الاكتفاء بالعناصر الرئيسية كالمسند والمسند إليه دون التزام لفظة، و كثرة الروابط مثل حروف العطف و الجر مائلا بذلك إلى الرمز و الإشارة دون التصريح و التفسير>> ([1]) .

ويَرَى المحدثون العرب أنّ الاختيار خاصية غير مقصورة على الكلمات فقط << ولكنّ تتعداها إلى التركيب, فالشاعر يختار نسقا تركيبا من بين أنواع الاحتمالات النحوية الممكنة عقلا في خلق أنماط تركيبية ترتبط به و تدل عليه، وبهذا يتميز مبدع عن آخر >> ([2]) , فباختيار المتكلم أو المبدع لأدواته التعبيرية << من الرصيد المعجمي للغة, ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو؛ أي عرضه مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب تتحدد أدبية النص >> ([3]), فالاختيار الأسلوبي للتركيب المعين هو اختيار أفضل السُّبل الكلامية أو التعبيرية التامة, و المفيدة عن الموضوع المقرر ([4]), مع توافر الصفات الجمالية الشكلية و المضمونة بأقصر السُّبل و الوسائل اللغوية، وهي لا تتعدى كونها تراكيب اسنادية فعلية أو اسمية .

و لتحليل هاتين البنيتين سنعمد إلى ملاحظة و رصد سلوك التركيب الاسنادي (الفعلي و الاسمي) ضمن الشطر الشعري سواء أكان هذا في القصائد التقليدية أو التجديدية من خلال نوعين من الشطر: الشطر البسيط ؛وهو ما تضمن تركيبا اسناديا واحدا 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 تناقصت حريتهم في نسج هذا التراكيب على النظم النحوية

---

[1] أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية ,ص 71.
[2] عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي ،ص 196.
[3] أماني سليمان داود : الأسلوبية الصوفية، ص 30.
[4] ينظر : محمد كريم الكواز ، علم الأسلوب (مفاهيم و تطبيقات) , جامعة السابع ابريل ,ط1 ،دت ، ليبيا ,ص 58.

الثانوية ، فقد زادت حريتهم في اختيار مكوناتها اللغوية الفعلية أو الاسمية كما زادت حريتهم في اختيار المواقع, وترتيب هذه المكونات (الأسانيد) في حدود الأشطر و من أهم صورها ما ورد عن **أبي ماضي** يصف عجائز في فندق ,إذ يقول ([1]):

مِنْ حَولِهِنَّ الأقاحِي # وَ الوَردُ المَثْورُ (المجتث)

وَ هُنَّ مُكتَئِباتٌ # كأَنَّهُنَّ صُخُورُ

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 من كل زيادة أو إضافة أو عطف, أو كما فعل **القروي** في قصيدة (تحية الأندلس) بجمل فعلية تامة مجردة :([2]) (مشطور الرمل)

خَبْرِينَا كيفَ # تُقْرِيكِ السَّلامَا

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 : ([3]) (مشطور الرمل)

لمَعَتْ فِيها # السُّيوفُ المَشْرَفِيَّهْ

إلاّ أنّ هذه التشكيلات قليلة جدا في الشعر المهجري لأنها تخضع لبعض الأوزان العروضية الخاصة .

أمَّا الصورة الثانية ما أورده شعراء المهجر من أشطر بسيطة, و بتراكيب اسنادية مركبة أي جملة فعلية أو اسمية مركبة من جُمل دنيا في حدود الشطر, كما ورد عند **ايليا ابي ماضي** يقول :([4]) (المتدارك)

---

[1] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص 275.
[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 536.
[3] المرجع نفسه , ص 537.
[4] ايليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 386.

وَلدٌ يَتهادَى فِي العَشْر # وَ فَتًى فِي بُرْدِ العِشْرِينَا

فاختار أبو ماضي جملة أسمية في كل شطر, وجعل المبتدأ مفردا أمَّا الخبر فجملة فعلية واسمية، أو كما فعل **القروي** في الشطر الأول : ([1]) (الطويل)

شَحارِيرُ تَبْكِي فِي الرِّياضِ رَفِيقَها # وَ تَنْدُبُ ذا يُبْدِي وَ ذاكَ يُعِيدُ

أو ما فعله **نسيب عريضة** في البيت بقوله: ([2]) (مجزوء الرجز)

الجَسْمُ عَنْ عَجْزٍ خَضَعْ # وَ الرُّوحُ مَازالتْ تُثورْ

و هي نمـاذج تشكيلية اعـتنى بـها شعراء المهجر رغـم قـلة ورودها ضمن إشعارهم, أمَّا الجمل الفعلية المركبة، فقد اقتصرت على جُمل (مقـول القول) التي هي في الأساس مفعولات بها , فتأتي الجملة الفعلية مركبة من جملتين في حدود الشطر الواحد كقول **إيليا أبي ماضي** : ([3]) (مخلع البسيط)

فَقَالَ: مَا أنتَ ُذُو جُنونٍ # وَ إنَّمَا أنتَ ُنو وَفَاءْ

أو في حدود البيت كله عندما يقول : ([4]) (مجزوء الكامل)

قالَ العزيزُ لِنَفْسِهِ # يَا لَيْتَنِي نَهْرٌ كَبِـيرْ

أمَّا الصورة الثالثة و هي مـا يرد من متعلقات و فـضلات مـع التركيب الاسنادي في حدود الشطر البسيط, ومن نماذجها إضافة التـركيبات المكتفية **"s /outonomes"** و هو ما يقابل أشباه الجمل في العربية من جار و مجرور, أو ظرف مع التركيب الاسنادي، كـقول **القروي** : ([5]) (الكامل)

العَيشُ حُلوٌ فِي سَبيل رُقيِّهِ # وَ المَوتُ أحْلَى فِي سَبيل حَياتِهِ

---

[1] المرجع السابق ,ص 586.
[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 152.
[3] ايليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 105.
[4] المرجع نفسه , ص 299.
[5] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 118.

فتركيب (في سبيل رقيه) و(في سبيل حياته) تركيب جار و مجرور و مكتفٍ يمكن أن يستقل عن الجملة ترتيبا في نـظر المدرسة الوظيفية الفرنسية،وقـول **أبي مـاضي** في قصيدة (الصديق): ([1]) (مجزوء الكامل)

جَعَدَ البنانُ بـعَرْضـهِ # يُقْدِي اللُّجينَ مِنْ الوُفُودْ

أو قول **نسيب عريضة** في وصف بستان: ([2]) (مجزوء الرمل)

دَوْحَةٌ جَرداءُ فِي القَفْرِ # عُرِّيتْ مِن حُلل خُضْر

أمَّا مزيدات الظروف, فقد وردت بأشكال عدّة, فمنها ما تجاورت مع التركيب الاسنادي في حدود الشطر كما في قول **فوزي المعلوف :** ([3]) (الرمل)

وَ سَنَحْيا بَعدَ الرَّدى بَينَنَا # فِي گيانٍ نُعْطِهِ بَعْضًا لبَعْضِ

فالـشطر الأول بتركيب اسنادي مدعم بتركيبين مكتفين (بعد الردى) كظرف للـزمان و (بيننا) جار و مجرور(ظرف مكان), أو ورود الظرف مستقلا للشطر الواحد تابعا للإسناد في الشطر الثاني من نفس البيت كقول **عريضة** بظرف :([4]) (محدث الرمل)

فَوْقَ هاتيكَ الصُّخور الشَّاهِقَة # قَدْ تَطْلبتُ العَواصِفْ

و وردت الظروف في شكل مونيمات مـستقلة حسب تـعبير الوظفيين مـتجاورة مع تراكيب اسنادية في أشطر بسيطة

كقول **القروي** مُهددًا :([5]) (مجزوء الكامل)

اليومَ تَجْنِي مَا سَقَيتَ # بُذورَهُ العَلقَ الثَمِينَا

فلفظة (اليوم) مونيم مستقل يصحُّ تغير موقعه في الشطر بل في البيت كله, ارتبط بتركيب إسنادي وحيد ، و هو (تجني) .

---

[1] المرجع السابق ،ص 266.
[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ,ص 89.
[3] ينظر:ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف، ص 124.
[4] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 38.
[5] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 580.

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)بإلحاق الحال يقول : ([1]) (مجزوء الكامل)

عِشْ للعُرُوبَةِ هَاتفا # بِـحَياتِها وَ دَوامِهَا

و بإلحاق الحال الجملة في قول **عريضة** : ([2]) (الخفيف)

فلَمَسْتُ الوُجودَ وَ هُوَ عَليلٌ # لتَداوي مِن الوُجودِ سَقَامَهُ

أو قوله أيضا بحال جامدة : ([3]) (مجزوء المتقارب)

أتَمْضِى الحَياةُ سُدًى # وَ مَا طالَ فِيهَا المُقَامْ

و من نماذج الإلحاق بالمعطوفات قول **الياس فرحات** : ([4]) (الكامل)

مَنْ مُخبرٌ ذاتَ الدَلالوَ تُرْبِهَا # وَ الآلَ مِنْ صَافٍ وَ مِنْ مُتَكَدِّر

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 : ([5]) (الخفيف)

إنَّ فِي المَوتِ وَ الحَياةِ لسِرًا # أَعْجَز الأنبياءَ شَرْحًا وَ وَصْفَا

ـ 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)

---

[1] المرجع نفسه , ص 581.
[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ,ص 43.
[3] المرجع نفسه , ص 161.
[4] ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات (شاعر العرب) ، ص 198.
[5] المرجع نفسه ,ص204

لُومُوا وَ سُبُّوا وَ العَنُوا وَ اسْخَرُوا # وَ سَاورُوا أيَامَنَا بالخِصَامْ ([1])

و هو بيت من قصيدة (يا من يعادينا) رصف فيه الشاعر تراكيب فعلية و كلّها أوامر استعرض فيها معاني التحدي, و تدرج فيها من اللعان إلى السخرية في صورة جزئية تنم عن حالة نفسية عارمة ، وعاد ليخفف من وطأة هذا التجاور بتراكيب اسمية متساوية بين الشطرين في قصيدة (سكوتي انشاد) إذ يقول : ([2]) (الطويل)

سُكُوتِيَ ٱنشَادٌ و جُوْعِي تُخْمَةٌ #وَ فِي عَطَشِي مَاءٌ وَ فِي صَحْوَتي ِ سُكْرُ

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 أسمية منفية عندما يقول: ([3]) (الرمل)

لسْتِ فِي الجَوِّ وَ لا تَحْتَ البِحَار # لَسْتِ فِي السَّهْل وَ لا الوَعِر الحَرَجْ

لم يبتعد **ايليا أبو ماضي** عن هذا النسق بقصيدة (المجنون) إذ يقول ([4]): (الهزج)

أنَا الشَّادِي أنَا البَاكِي # أنَا العَارِي أنَا الكَاسِي

أنَا الخَمْرَة وَالدُّنُ # أنَا السَّاقِي أنَا الحَاسِي

فجاءت الأبيات أو الأشطر إلا الشطر 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 **عريضة** بين موقفين متناقضين في تركيبين اسناديين و خالف في التركيب الاسنادي الثالث ببيت يقول فيه : ([5]) (البسيط)

سِيَّانَ : أنْ تُصْغِى للنُصْحِ أوْ تُقْضِي # يَا نَفْسُ فالآتي مِثْلُ الَّذي يَمْضِي

فالتركيب الأول إسنادي اسمي بمبتدأ محذوف تقديره (الأمر), والتركيب الأول من الشطر الثاني إسنادي فعلى تقديره (أنادي النفس), ثم قابل التركيبين الأخيرين في كلا

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ،ص 339.
[2] المرجع السابق , ص 339.
[3] المرجع نفسه ، ص 314.
[4] ايليا أبو ماضي : الاعمال الشعرية ،ص 472.
[5] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 96.

الشطرين (تصغى/تفضي), و(الآتي: تقديره الذي يأتي) مع الـذي (يـمضي) وهـو في موقف آخر يعدل عن هذا النمط نسقي لينتقل إلى نمط آخر بأسانيد اسمية متوازية عندما يقول ([1]): (مخلع البسيط)

يَا لِيلُ قدْ حَارَ فِيكَ عَقْلِي # فَفِيكَ عِزِّي وَ فِـيكَ ذُلِّـي !

وَ فِيكَ عِلْمِي وَفِيكَ جَهْلِي # وَ فِيكَ صَدِّي وَ فِيكَ وَصْلِي

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)

الوَحْشُ آنِسَةٌ وَ أُنْسُكَ نَافِرُ # حَتَّى مَتَى تَشْكُو وَ غَيْرُكَ شَاكِرُ

فلقد اشترك الخبر (آنسه) مع المبتدأ (أنسك) في التركيب الثاني مادةً , و اختلف الفعل (تشكو)في التركيب الثالث مع الخبر (شاكر) في الأخير دلالة، 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)

وَ فَشَا الشَّيبُ بِرَأْسِي فَمَحَا # صَبْغَةً كانَتْ بِهِ كالغَسَق

و قوله :([4]) (الرمل)

نَخَرَ الحُزْنُ عِظَامِي وَ مَشَى # فِي فُؤَادِي مُسْرِعًا فِي تَلَفِي

أمَّا التدرج بتنويع نوعية التراكيب, فيقول **ميخائيل نعيمة** في قصيدة (حبل التمني):

نَتَمَنَّى وَ فِي التَّمَنِّي شَفَاء # وَ نُنادِي يَا ليتَ كانُوا وَ كُنَّا ([5]) (الخفيف)

فغيَّرَ نعيمة بين التركيبين الإسنادين بـتركيب فعلي وآخر اسمي في الشطر الأول

---

[1] المرجع السابق ، ص 102.
[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة , ص 567.
[3] رشيد أيوب : الأيوبيات ص 31.
[4] المرجع نفسه , ص 32.
[5] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 20.

و في بيتين خاطب نفسه باحثا عن كنهها مخاطبا أيَّاها يقول ([1]): (مجزوء الرمل)

نَرْقَ ْبِي المَوْجَ إلى أنْ # يَحْبِسَ المَوْجُ هَدِيرَهُ

وَ تَتَاجِي البَحْرَ حَتَّى # يَسْمَعَ البَحْرُ زَفِيرَهُ

نلاحظ أنّ التركيب الثاني في البيتين حُوِّل 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 الأنامِ أهْلا وَ سَهْلا # بِهُتَافِ التَّرحيبِ ضَجَّ الأنامُ

فالشطر الأول يحوي ثلاث تراكيب اسنادية فعلية بالنداء و الأصل (أدعو) و تقدير الفعل المحذوف في (حللت) أهلا و (أنزلت) سهلا .

ب-بنية التَّحول و العدول :

سنحاول في هذا الجزء استعراض البنى التركيبية في حدود النسق الجُمَلي الإسنادي، لنرصد مظاهر التَّحَول و من سماتها<< التقديم و التأخير و الذكر والحذف, والتنكير, 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 مع

[1] المرجع السابق ,ص14

[2] الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 383.

[3] عدنان حسين قاسم : الاتجاه البنيوي في النقد الشعر العربي، ص 215.

التأخير >> ([1]), كما تناوله المحدثون العرب, وأطلقوا عليه **التحويل الموضعي** 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 الموضعي في الشعر المهجري ما ورد عند **جبران** في قصيدة (حرقة الشيوخ) إذ يقول ([4]): (الرمل)

فَالَّذي نَعْشَقُه يَأسا قَضَى # وَ الَّذي نَطلُبُهُ مَلَّ وَ رَاحْ

وَ الَّذي حُزْنَاهُ بالأمْس مَضَى # مِثْلَ حُلْمٍ بَينَ ليلٍ وَ صَبَاحْ

فنلاحظ التحول الموضعي في الحال الجامدة (يأسا) كمونيم لاحق والجارو المجرور (بالأمس) كتركيب مكتفٍ في الشطرين الأولين من البيتين بين تركيبين إسنادين (نعشقه /قضى) و (حزناه/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 دلالّة في سياق الشعر, فقُدما لأهمية فيهما لأنّ دلالة الحالة وزمان الحالة أهم من الفعل, ومن صور تقديم التركيب المكتفي(الجار و المجرور) عند **أبي ماضي** قوله في قصيدة (أنفس العشاق) ([5]): (مجزوء الكامل)

القلبُ إلا بِالمُحِبَّـ # ـةِ مَنْزِلٌ مُتَرَدِّمُ

هِيَ للجِرَاحَةِ مِرْهَمُ # هِيَ للسَّعادةِ سُلَّمُ

هِيَ فِي الُّنجومِ تَألقٌ # هِيَ فِي الحَيَاةِ تَرَنُّمُ

هِيَ أنفُسُ العُشَّاقِ فِي # غَسَقِ الدُّجَى تَتَبَسَّمُ

---

[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 سيبويه ،، ص 283.
[3] ينظر : مصطفى السعدني : البنات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،ص 207.
[4] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ,ص 342.
[5] ايليا أبو ماضي : الأعمال الكاملة، ص 504.

قدَّم أبو ماضي الـتركيب 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 الأشطر 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 الوُجُوهِ عَبْـدًا # وَ عَانيتُ أنواعِ الشَّقاءِ سَعِيدَا

ففي النماذج السابقة حاول الشعراء الحفاظ على نظام التوازي بين الأشطر, مما أوقعهم في التزام التقديم و التأخير, وهو التوازي الذي ظهر بشكل أفقي ضمن كل تركيب اسنادي فعلى أو اسمي , و لكن هـؤلاء الـشعراء ـ خارج نظام هذا التوازي ـ 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)

أَخْصَامُنا حُكَامُنا فَلمَنْ تُرَى # نَشْكُو وأين مِنَ القَضَاءِ المَهْرَبُ

فنراه قد قدم (أخصامنا) على (حكامنا) لدلالة نفسية ذاتية تنبع من موقف سياسي, و هذه التحولات لا تخضع لنظام التوازي كما سبق رصده في النماذج الأولى, و لنفس الدلالة و الأثر النفسي قدم الشاعر تراكيب اسنادية, و جعلها في صدور الأبيات رغم أنّ ما تأخر فيها حقُّه التقديم في عُرفِ الشعراء و الأدبـاء, وذلك في قـول **نسيب عريضة** في قصيدة تأبينية مهداة إلى روح الشيخ (عبد الله البستاني) : ([3]) (الخفيف)

رَحْمَةُ اللهِيَا أخِي تَعْمُرُ المَيْـ # ـتَ فَصَبْرَا عَلى القَضَا وَ هَنَاتِهِ

---

[1] الشاعر القروي : الاعمال الكاملة، ص 557.
[2] المرجع نفسه , ص 566.
[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 233.

و يقول أيضا : ([1]) (الخفيف)

عَظُمَ الأجْرُ فِي فَقِيدكَ يَا صَبِا # ح فَقُمْ وَ اترُكِ الأسَى لِبَنَاتِهْ

آخّرَ أسلوب النداء (يا أخي, يا صاح) عن بقية الوحدات اللغوية ، ليبرز 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 الموضعي 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 شواهده عند **رشيد أيوب** في قصيدة (سلطانة البحار) يصف فيها باخرة (تيتانيك) المشهورة ليقول ([3]): (الرمل)

عِنْدَما سُلطَانَةُ الـبَحْرُ سرَتْ #لَيلَة تَزْهُو بِـأَبهَى الحُلَل

<u>كَعَرُوسٍ فِي الدُّجَى قِدْ خَطَرَتْ #وَ هِي بِـكْرٌ بِـالشّقا لَـمْ تَبْتَل</u>

نرى ذلك الاضطراب الشعري في نظم الشطر الأول عندما قدَّم الظرف على التركيب الاسنادي, وهذا للحفاظ على الوزن و من ثمة التطريز الداخلي بتاء التـأنيث الساكنة أو كما فعل **الياس فرحات** يصف بطش الأسبان في الأندلس ([4]): (البسيط)

نـارُ المَحـارَق فِي (إسبانيا) أكَلتْ # بِـاسمِ الصَليبِ نَتَاجَ العِلمِ وَ العَمَل

كَأنَّمَا لَـهَبُ الـنِّيران أَلسِنَة # تَشْكُو إلى الله جُنْدَ الغَـيِّ وَ الخَطَلِ

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 المركب المكتفي (في اسبانيا) على (أكلتْ)، أو كما فعل **فوزي المعلوف** في قصيدة (يوم مولدي),ليقول ([5]): (الخفيف)

---

[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.

[5] فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي ، ص 39.

فَوقَ حُضْنِ الرَّبيعِ فِي مِثْلِ هَذا الـ# يَومِ بَعْدَ العِشْرِينَ مِنْ آيارهْ

خَلَعَتْ وَرْدَةٌ عَلى الأرْضِ عَنْهَا # كمّها وَ الدُّجَى صَريعٌ احتِضَارُهْ

يلاحظ ذلك التكرار غير المناسب لتركيبين مكتفين (على الأرض/عنّها) في البيت الثاني مع تقديم هذين التركيبين على المفعول به (كمَّها), والتقديم الغير المناسب في تركيب (الدجى صريع اختصاره) باعتبار أنَّ تركيب القياسي يكون بالشكل (الدجى اختصاره صريع).

ب-2-الحَذف : يستند الحذف إلى ترك ما هو متوقع ذكره لدي القارئ أو السامع و هو ظاهرة أسلوبية تقوم على تفجير شحنات فكرية لدي المستقبل([1]), ويرى رائد البلاغيين القدامى في الحذف أنّه أفصح من الذكر << .و الصمت عند الإفادة أزيد للإفادة وتجدك انطق ما تكون إذا لم تنطق، و أتم ما تكون بيانا إذا لم تبن >> ([2]).

و لعل الحذف من القوانين أو التقنيات الشعرية الحديثة التي يلجأ إليها الشاعر الحديث قصد الاختصار أو الإيجاز أو تركيز, و تكثيف الدلالة ([3]), لذلك نجد أنَّ مبدعي القرن الحالي يكثرون 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 ([4]), و لقد اعتنى شعراء المهجر بظاهرة الحذف, و توسعوا فيها إلى درجة حذف أشطر بأكملها في قصائدهم الشعرية, ومن النماذج الدنيا في حذف بعض الوحدات اللغوية ما ورد عند **نسيب عريضة** قوله إلى نفسه : ([5]) (المتقارب)

سَماعًا ! ألا تُطرَبينَ لمَعْنَى ؟ # ألا تَعْشقينَ مِنَ الشِّعْر لَحْنَا

و فيه حذف التركيب (اسمعي), وحافظ على المتعلق (المفعول المطلق) من مادته اللغوية، و بذلك عَمَل الشاعر على اختصار هذا التركيب الاسنادي بوحدة لغوية واحدة و

[1] ينظر : فتح الله أحمد سليمان , الأسلوبية ، ص 29.
[2] مصطفى السعدني : البنات الأسلوبية ص 139 ,.نقلا دلائل الإعجاز, عبد القاهر الجرجاني ، ص 112.
[3] ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 172.
[4] ينظر : حنفي بن عيسى ، محاضرات في علم النفس اللغوي ، ص 235.
[5] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 106.

هي في الأصل لاحقة للمحذوف المقدر, و بنفس النسق فعل نظيره **ميخائيل نعيمة** بقصيدة (فتش لقلبك) إذ يقول : ([1]) (مجزوء الكامل)

عَجَبًا، يَرُوعُكَ الظَّلامْ # فَتَبيُتُ مُرْتَجِفَ العِظَامْ

كما عَمَدَ المهجريون كذلك إلى حذف بعض الأدوات و أشهرها أداة النداء في بداية البيت, وحذفها في البداية يدل عليها و منها **لميخائيل نعيمة** قوله ([2]): (الهزج)

أَخِي إنْ ضَجَّ بَعْدَ الحَرْ #بِ عَرْبِيٌّ بِأعْمَالهْ

أخِي إنْ عَادَ بَعْدَ الحَرْ # بِ جُنْدِيٌّ لأوْطَانِهْ

و كذلك فعل **القروي** في قصيدة مدح, إذ يقول : (المتقارب)

عَميدَ البِلادِ ! عَليكَ السَّلامْ # نِدَاءً يُوازي صَلاةَ الأنامْ ([3])

إلا أنهم عمَدوا إلى حذف الكثير من الوحدات اللغوية في أنساقهم الشعرية لأغراض ذاتية, و أخرى وزنية و عروضية خاصة في قصائدهم التقليدية، ومنها **للقروي:**([4])

قَالتْ نَسَيتَ اسْمِي فَقُلتُ اعْذُري # ذَ هَبَ الشَّبابُ الغَضُّ وَ انْقَطَعَ الرَّجَا (الكامل)

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 ([5]): (الكامل)

لـوْ أستطيعُ كَتَبتُ بِـالنِيرانِ # فَـلقَدْ عَيَيْتُ بِـكُم وَعَيَّ بَيَانِي

وَ لَكِدتُ أَسْتَحِي القَريضَ وَ اتقِي # أنْ يَسْتريبَ يراعتي وَ جِنَانِي

---

[1] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ص 92.
[2] المرجع نفسه ، ص 12.
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 408.
[4] المرجع نفسه , ص 124.
[5] إيليا أبو ماضي الأعمال الشعرية،ص 578.

فحذف لام (كتبت) و ذكرها في البيت الثاني(لكدت), كما حذف المهجريون أركانا 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** : ([1]) (الخفيف)

يَا لأمْسِي كَمْ فِيهِ مِنْ غُصَصٍ # وَ لَيُومِي (...) مِمَّا يَكنُّ غَدِي ؟

فلا يمكن تقدير المحذوف بعينه إلا إذا عدنا إلى سياق البيت أو القصيدة كلها

أو كذلك قول **جبران خليل جبران** من قصيدة (حرقة الشيوخ) ([2]): (الرمل)

(...) تلكَ الأيامُ تَوَلَّتْ كالزُهور # بِهُبُوطِ الثَّلج مِنْ صَدْرِ الشَّتاءِ

فالَّذِي جَادتْ بِهِ أَيدِي الدُّهور # سَلَبَتْهُ خِلْسَةٍ كَفُّ الشَّقاءِ(...)

و بالعودة إلى سياق القصيدة يمكننا أن نقر بأن البيتين في حكم جملة مقول القول يفسره البيت السابق لهما و هو : (الرمل)

وَ نَلْوْنَا الشِّعرَ حَتّى سَمِعَتْ # زُهْرُ الأفلاكِ صَوْتَ الأنفُس

و على نفس النسق يظهر **أبو ماضي** حذفا في قوله من قصيدة (شكوى) ([3]): (الرمل)

يا شُهُودِي عِنْدمِا كُنَّا مَعًا # تَكَّرُوهَا (...) أَينَ أنتُم يَا شُهُودُ ؟

وذلك بتقدير محذوف لا يحتكم إلى قاعدة لغوية بل إلى انطباع المتلقي, واستيعابه للبيان الشعري في النص أو القصيدة, أمَّا في النماذج الشعرية الحديثة في الشعر المهجري و التي تتخذ أشكالا, و أنماطا, و أنساقا شعرية متعددة و متنوعة, فقد أبدع المهجريون في

[1] ينظر:ربيعة ابي الفضل ، فوزي المعلوف ،ص 157.
[2] جبران خليل : المجموعة الكاملة، ص 342.
[3] ايليا أبو ماضي الأعمال الشعرية ،ص 264.

صور الحذف إلى أن احتفظوا من البيت بوحدة لغوية واحدة تشكل القافية الموحدة و من نماذجهم قصيدة (لوْئرينَ) **للقروي**، يقول منها ([1]): (مجزوء الخفيف)

أيْـنَ يَا هندُ أنتِ أَينْ # لِتَرَيْ آهٍ لَوْ تَرَينْ

شَبَحًا بَاسِطٌ اليَدَيْنْ # يَسْكُبُ الدَّمْعَ جَدْوَلينْ

(...) أَحْمَرَيْنْ

فيمكن أن تكون هذه الوحدة (أحمرين) بقية من بيت آخر أو شطر منفرد، أو تكون مجردا إضافة (زيادة) على أنها صفة (جدولين) انفصلت بسبب الضرورة الوزنية .

ب-3-الإضمار : يوصف الضمير بأنه وسيلة من وسائل الإبهام تعبيرا عن مكنون النفس مستهدفا 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([2])، 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 ـ مثلا ـ للمفرد على غيره من الضمائر يؤكد الحضور القوى للذات المتكلمة ([3]), 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 (الطلاسم)**لأبي ماضي** الذي اعتمد فيها الشاعر على نسق يكثر فيه من استخدم (تاء الفاعل المتكلمة) والتي يدل بها على حضور قوي للذات في القافية عندما يقول ([4]): (مجزوء الرمل)

---

[1] الشاعر القروي : الاعمال الكاملة ،ص 512.
[2] ينظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية ،ص 124.
[3] ينظر : فوزي عيسى ، النص الشعري و آليات القراءة منشأة المعارف الاسكندرية 1997م ، مصر، ص 20.
[4] ايليا ابو ماضي : الأعمال الشعرية ،ص 156.

جِئتُ لا أَعْلمُ مِنْ أَيْنَ وَ لـَكِنِّي أَتَيْتُ

وَ لقِدْ أبْصَرتُ قُدَامِي طَرِيقًا فَمَشَيتُ

إلى أن يلتزم بنسق تركيبي واحد في جميع المقاطع، وهو(لست أدري)، أو عندما يتقمص شخصية (الطين) في قوله ([1]): (الخفيف)

لسْتُ أدْري مِنْ أينَ جِئْتُ وَ لامَا # كُنتُ أَوْ مَا أكُونُ يا صَاحِ فِي غَد

أو عندما يتكلم بضمير الجماعة و بلسان حالها : ([2]) (الرمل)

نَحْنُ فِي الجَهْل عَبيدٌ للهَوَى # وَ مَعَ العِلْم عَبيدُ الدَّوْل

أو يجمع ذاته مع ذات الآخرين, فيجاور بين الضميرين و كأنهما بيت واحدٌ :

عندما يقول مُستجديَا : ([3]) (المتقارب)

أنَا أنتم إنْ ضَحِكْتم لأمْرٍ # ضَحِكْتُ وَ أدْمُعُكُمْ أدْمُعِي

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([4]): (الهزج)

أنَا الشَّادِي أنَا البَاكِي # أنَا العَارِي أنَا الكَاسِي

ولقد نوّع **القروي** في سياق شعري بين فصل الضمير، واتصاله للتعبير عن الذات الكبرياء ، إذ يقول : ([5]) (الوافر)

أنَا القَرَويُّ للأرْز انتِسابِي # وَ لِبْنَانِيَتِي شَرَفٌ وَ مَجْدُ

أو كما فعله **نسيب عريضة** عندما كرّر ضمير التكلم لتأكيد ذاته :([1]) (مجزوء الكامل)

---

[1] المرجع نفسه , ص 261.
[2] المرجع نفسه , ص 463.
[3] المرجع نفسه , ص 399.
[4] المرجع نفسه , ص 472.
[5] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 180.

فأنا أنا لا العَدْلُ يُثـ # نيني وَ لا يَدْعُوا اهْتِمَامِي

ليستمر في التأكيد على ذاته بفصل نفسه على الآخرين، فيقول : ([2]) (مجزوء الكامل)

أنا لَسْتُ مِنْكُمْ فِي القَبـرِيْـ # ـل وَ إنْ يَطُلْ فِيْكُمْ مُقَامِي

فالشاعر المهجري في هذا النماذج لم يدّخر جهدا في استعمال ضمير التكلم منفصلا أو متصلا لإبرازه ومن ثمّة 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 تركيبي كقول **أبي ماضي**:([3]) (الطويل)

أنا آدَمِيٌّ كَانَ يَحْسَبُ أَنَّهُ # هُوَ الكَائِنُ الأسمى وَ شِرْعَتُهُ الفُضْلَى

فحوّل 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 : ([4]) (البسيط)

أنا الَّذِي طَلَّقَ الدُّنيا وَ بَهْجَتَها # وَ عَاشَ أَزْهَدَ مِنْ قِسِّيسِهَا الوَرِع

فبعد التعبير بالتكلم لذات الشاعر حول الإظهار في الذات الأخرى إلى الغياب بضميرين (بهجتها) و (قسيسها)، ومنه نرى أن ضمير التكلم في الشعر المهجري يكثف الذات المهجرية في شكل ضمير الأناة (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) بتجاور أو التناظر, أو يعمل على تحويل هذا التكلم إلى غياب منّوع (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 :

---

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 226.
[2] المرجع نفسه , ص 227.
[3] ايليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية ،ص 487.
[4] الشاعر القروي : الاعمال الكاملة، ص 287.

-خطاب الضمير في النسق المنظم :وهي ضمائر خطاب وردت في أنساق منظمة عند أغلب شعراء المهجر, و منهم عند **القروي** قوله : ([1]) (المتقارب)

رَأيْتُكَ فِي الحُجْرَةِ البَارِدَة # تَسَاقَطُ عَيْنَاكَ دَمْعًا سَخِيًّا

أو قول **فرحات** : ([2]) (الكامل)

فاجْعَلْ ضَرِيْحَكَ جَاهِزًا أبَدًا # وَ أعِدْ نَعْشَكَ وَ احْمِلِ الكَفَنَا

كما قال أيضا : ([3]) (الكامل)

فَستأكلُونَ أكُفَّكُمْ نَدَمَا # وَ سَتَشْرَبُونَ دُمُوعَكُمْ حُزْنَا

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)

أنْتم بَنُو وَطَنِي وَ أنْتمإِخْوَتِي # وَأنَامْرُؤ دِيْنُ المَحَبَّة دِيْنِي

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 : ([5])

أنَمَا أنتَ إلى البَحْر تَعُودُ # وَ أنَا هَيْهَاتَ عَوْدِي للدِّيارْ (الرمل)

فنسق الخطاب قابل نسق التكلم في الشطر الثاني في شبه توازي منظم .

ـ خطاب الضمير في النسق المُوزع: و هي ضمائر خطاب متنوعة وزعت بالنسق التركيبي في أشكال غير نسقية، و منها عند **القروي** : ([6]) (الطويل)

ألمْ تَفْرَحُوا أنْتمِ نَفْيِ رجَالِكُمْ # ألمْ تَشْنِقُوا اسْتِقْلالَ كُمبِ حِبَالِكُمْ ؟

---

[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.
[5] رشيد أيوب : الأيوبيات ،ص 23.
[6] الشاعر القروي : الاعمال الكاملة ،ص 558.

فالسياق 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:** ([1]) (الوافر)

وَ كُنْتُم كُلمَّا زِدْنا لِيَانا # لِنَسْبِرَ غَوْرَكُم زِدْتُمْ عَرَامَا

نوَّع أبو ماضي بين خطاب الضمير المتصدر و خطاب التكلم(زدنا) في الشطر الأول، ثم خصّ الشطر الثاني للخطاب فقط (غوركم / زدتم) .

أمَّا خطاب ضميرالخطاب مع ضمير الغائب، فقد تصدر ضمير الخطاب في بعض الأنساق الشعرية, وتلاه الغياب بأشكال متنوعة، و منها عند **القروي** ([2]): (الطويل)

كَفَاكُم كَلامًا أنْ تَلَوْتُم كَلامهُ # وَ مَا زَادَ عَنْهُفالَّذي زَادَ أحْمَقُ

فحوّل القروي التركيب من ضمير الخطاب (كم/تم) إلى ضمير الغائب (ـه) مرتين و هو تعدد و تنوع غير نسقي .

أمّا 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 انساق منظمة و أخرى غير منتظمة :

-ضمير الغياب النسقي: ظهر في شكل متوازٍ عند قول **القروي:** ([3]) (السريع)

طاهِرُهُم مُنْغَمِسٌ فِي الفُجُور # ظاهِرُهُمِيَحْكِي بَيَاضَ القُبُورْ

أو كما فعل **نسيب عريضة** : **([4])** (الخفيف)

سَارَ فِي دَرْبِهِ الطويْل سَنِيْنَا # يَتَنَاسَى أشْوَاقَهُ وَ الحَنِيْنَا

---

[1] ايليا أبو ماضي الأعمال الشعرية ،ص 536.
[2] المرجع السابق ، ص 564.
[3] الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ص 552.
[4] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 99.

و قوله : ([1]) (مجزوء الرمل)

أَنكَرَتْهَا العَينُ نَاظِرَةٌ # وَ ارْدَرَتْهَا البُهْمُ نَافِرَةُ

-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** : ([2]) (الخفيف)

هُوَ يَمْشِي وَ لا يُرَى مَا أمَامهْ # رُوحُهُ فِي السَّماءِ فَوقَ الغَمَامَهْ

و عند **فوزي المعلوف** عندما يقول في الحكمة : ([3]) (الخفيف)

إنَّ مَنْ جَاءَ مَهْدَهُ مُكرَهًا يَمْـ #ضي إلى لَحْدِهِ غَدًا وَ هُوَ مُكرَهْ .

أمَّا ما خُصص لضمير الغائب المؤنث قول **رشيد أيوب** : ([4]) (الطويل)

هِيَ النَّفْسُ أنْ مَلَّتْ وَ زَادَ عَنَاؤُهَا # وَ فَاز عَلى طَبِـيْبِ الحَيَاةِ شَقَاؤُهَا

و في بعض الأنساق الأخرى تنويع بين غياب المؤنث وغياب المذكر في توزيعات مختلفة مع الاقتصار على ضمير الغائب دون غيره، و منها عند **إيليا أبي ماضي** :([5])

كُلُّهَا كُلُّهَالَهُ # وَ عَلى غَيْرِهِ حَرامُ (مجزوء الخفيف)

وفي قول **عريضة** مُحولا بينَ غياب الضمير للمذكر والمؤنث في شكل متواتر:([6])

وَدَّعَتْهُ مَعَالمٌ وَ رُسُومٌ # شَقَّهَا أنَّهُ سِواهَا يَرُومُ (الخفيف)

أمَّا ما خصص لغياب الجمع أو الجماعة دون غيرها من الضمائر قول **عريضة**: ([7])

مِنْ أجْل مَنْ طَوَتْهُم الأرْمَاسُ # ثُمَّ تَلاهُم أهْلُهُم وَ النَّاسُ (الرجز)

---

[1] المرجع نفسه , ص 79.
[2] المرجع نفسه , ص 39.
[3] فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي، ص 38.
[4] رشيد أيوب : الأيوبيات ص 18.
[5] ايليا أبو ماضي الأعمال الشعرية ،ص 542.
[6] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 97.
[7] المرجع نفسه , ص 158.

و هي أنساق تركيبية عمدت بطريقة ، أو أخرى إلى التزام الغياب من الضمائر دون غيره مع التنويع في تشكيل هذه الأنساق تركيبا, 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** : ([1]) (البسيط)

فَقُلْ لَهُم : أَ عَجِبْتُم مِنْ تَجَلُّدِنَا ؟ # فِيمَ الشِّكايَةُ ؟ لا سَمْعٌ بِـ أَذان

ب-4-الاعتراض : وهو إيراد الكلام بين عنصرين متلازمين ومرتبطين في نسق لغوي وتركيبي معين، و للاعتراض أشكال أشهرها : اعتراض بين المسند و المسند إليه، أو بين النعت و المنعوت، أو بين القول و مقوله ([2])، 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 عَاشَرتُمِنْ بِـيضِ الوُجُوهِ عبدا # وَ عَاشَرتُ أنواعَ الشَّقاءِ سَعِيدَا)

فهذا الاعتراض من الأنواع الشائعة في شعر المهجرين, و له أغراض نفسية و ذاتية لا ترقي في بعض الأحيان إلى الأغراض التي يقصد أو يعمد الشاعر فيها إلى توظيف الاعتراض كظاهرة شكلية و تركيبية تنم عن حالات شعورية عارمة, ومن أهم النماذج التي اعتمدها المهجريون في الاعتراض ما يلي :

-اعتراض النداء : أكثر شعراء المهجر من توظيف النداء كتركيب إسنادي اعتراضي ينمُّ عن وجدانية عارمة, ومن أمثلته عند **القروي** قوله : ([3]) (الكامل)

هَذا حَبِـيبُكَ يَا فُؤادِي نَائِمٌ # نَعْشاهُ بَعْدَكَ صُفرةٌ وَ تَحَوُّلُ

فجملة (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 : ([1]) (الرمل)

---

[1] المرجع نفسه , ص 49.
[2] ينظر : فتح الله أحمد سلمان ، الأسلوبية، ص 169.
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 571.

أمْنَحِينِي يا نُجُومُ الأَلَقَا #وَ هِبِ ينِي يَا زُهُورُ العَبَقَا

إذ عمد أبو ماضي إلى الاعتراض المتوازي بين الشطرين, و في نسق منظم بين مفعولين أو بين الصفة و موصوفها في قول **رشيد أيوب** : ([2]) (الطويل)

وَ لِي حَسَناتٌ يَا زمانَ كَثِيرةٌ # فَمَالكَ تَرْوِيهَا عَليَّ مَسَاوِيَا

أو بينَ أرْكان الاسنادِ الاسمي مبتدأ و خبر كما فعل **القروي**: ([3]) (مجزوء الخفيف)

أيْنَ يَا هندُ أنتِ أينْ # لِتَريْ آهٍ لوْ تَرينْ

-اعتراض الحال : وظف الشعراء المهجريون الجملة الحالية كجملة اعتراضيه في النسق التركيبي لدلالات شعورية, و بكيفيات عدة , ومنها قول **أبي ماضي**: ([4])

فأجَابَنِي وَ الدَّمعُ مِلءُ جُفُونِه # كَمْ ذا تُسَلِينِي وَ لا تُسَلينِي (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** : ([5]) (الطويل)

فقالتْ: وَ دَمْعُ العَيْنِ يَجْرِي بِزَفْرَةٍ # أيَا شَيْخُ دَعْنِي الآنَ أقْضِي بِحَسْرَةِ

-اعتراض الظروف : اعتنى الشعراء المهجريون بالظرف و اعترضوه في أنساقهم التركيبية مع التنوع بين المتصرف وغير المتصرف, ومن نماذجهم قول **الياس فرحات**([1]): (الوافر)

---

[1] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية ،ص 425.
[2] رشيد أيوب : الأيوبيات ،ص 42.
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 512.
[4] ايليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 590.
[5] رشيد أيوب : الأيوبيات، ص 17.

وَ هَلْ صَارَ اليَهُودُ اليومَ نَاسًا ؟ # إِذنْ فالنَّاسُ فِي وَضْعٍ مَعِيْبِ

فاعترض فرحات الظرف المتصرف(اليوم) بين اسم صار (اليهود) و خبرها(ناسا)

أو كـ**القروي** الذي اعترض الظرف غير المتصرف للمكان بين المفعولين أيضا في قوله : ([2]) (الخفيف)

اجْعَل الأرضَ حَيْثُ كُنتَ جِنَانًا # إنْ تَكُنْ قَدْ هَجَرْتَ مِنها حَنَانًا

-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** ([3]):

قالَ أَيْضا لِزَوْجَتِهِ حَوَّاء # .. بِـابْتِسَامْ (محدث الخفيف)

كُفْكِفِي الدَّمعَ أَبْشِرِي بِـالصَّفَاء # ....وَ السَّلامْ

فالاعتراض بـ (أيضا) بين أطراف التركيب الاسنادي الفعلي (قال...لزوجته...) وأيضا من المفعولات المطلقة المنقطعة التي تؤول بجمل محذوفة, أوما أورده **القروي** في قصيدة (جميل) عندما يقول : ([4]) (المجتث)

جَميلُ رُحْمَاكَ! دَعْنِي # مِنَ القَوَافِي العَقِيْمَهْ

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 تركيبي واحد, و هو أسلوب بلاغي قديم وظفه الشعراء و الأدباء القدماء في نصوصهم الأدبية, وعدَّه النقاد آنذاك كظاهرة فنية أطلقوا عليها

---

[1]ينظر: سمير بدران قطامي ، الياس فرحات ، ص 150.
[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 421.
[3]فوزي المعلوف: مختارات(مناهل الأدب العربي) ، ص29
[4] الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ، ص 599.

مصطلحات عدَّة 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 لبـعض الأبعاد الفكرية و الشعورية لرؤياه([1])، وسنعمد في هذا الجزء إلى رصد التضمين اللغوي الذي يتأسس على ظلال تطورية تاريخية سـابقة من وحدات لغـوية وافـدة من نصوص أخرى , كما سنرصد ظاهرة الـتضمين اللغوي في النسق التركيبي لوحدات لغوية :

-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** : ([2]) (الوافر)

إلاَم إلام َ نَحْنَكِرُ السَّلامَا # وَ أ َهْلُ الأرضِ قَدْ عَبَدُوا الحُسَامَا

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)

(إلاَم الـخُلْفُ بَيْنَكُمْ إلامَا # وَ هَذِي الضَّجّة الكُبرَى عَلامَا)

و نرصد الخلاف بين التركيبين في الحفاظ على ثنائية بعض الوحدات اللغوية (إلاما) مع الجمع بينهما في البيت الأول، و الفصل بينهما في بيت شوقي .

و في بيت آخر يضمِّن الشاعر بقايا تركيب قديم للشاعر الجاهلي(زهير بن أبي سلمى) عندما قال :(وَ هَل يُنبِـتُ الخَطِـيَّ إلا وَشِيُجُه #وَ تُغْرَسُ إلا فِي مَنَابِـتِهَا النَّخْلُ) (الطويل)

فيقول **القروي** في قصيدة (الربيع الأخير: ([3]) (البسيط)

لا يُنبِـتُ الدِّينُ بُغْضًا فِي مَزَارِعِنَا # مَهْمَا أخُو الجَهْل مِنْ أشْوَاكِهِ بَذَرَا

---

[1] ينظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية ،ص 235.
[2] الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ،ص 603.
[3]المرجع نفسه , ص 189.

فحافظ القروي على بعض الوحدات اللغوية المتماثلة كـ(ينبت) ليستحضر هذا الموقف القديم في موقف حاضر و جديد.

كما عمَدَ المهجريون إلى تضمين بعض الوحدات اللغوية القديمة تضمينا تاما باستحضار بعض المقاطع اللـغوية و إلحاقها في أنساقهم التركيبية الجديدة, و منها قول **نسيب عريضة** : (الطويل)

كذا مَاتَ فِي البَيْدَاءِ غَيْرَ مُوَّسَدِ # أَمِيرُ ((عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيْمَتُهُ الصَّبْرُ)) ([1])

فالتركيب (عصي الدمع شيمته الصبر) مأخوذ من بيت (أبي فراس الحمداني) عند قوله :(أَرَاكَ عَصِيَّ الدَمْعِ شِيمَتكَ الصَبْرُ # أمَا للهَوَى نَهْيٌ عَليكَ وَلا أمْرُ) (الطويل)

وعلى نفس المنوال و النسق ضمن **فوزي المعلوف** تركيبا قديما لـ(أبي العلاء المعري) في قصيدة (يوم مولدي) عندما قال : ([2]) (الخفيف)

تَعَبٌ كُلُّهَا الحَياةُ وَ هَذَا # كُلُّ مَا قَالَ فَيلسُوفُ المَعَرَّة

و من ***القرآن الكريم*** نَهَلَ شعراء المهجرمن بعض أنساقه و ضمنوها في أنساق جديدة بكيفيات عديدة و منها قول **الياس فرحات** : ([3]) (الكامل)

تَبَّتْ يَدَاهُ فإنَّهُ لأحَقُّ مِنْ #لَهَبٍ وَ مِنْ أَبَويْهِ بِالخُذْلان

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 ([4]): (الطويل)

وَ مَا الزَّهرُ فِي السَّبْعِ الطِّباقِ تَنضدتْ # سِوَى ثَمَرٌ مِنْ رَوْضِهِ قَدْ قَطَفْتُهُ

---

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 219.
[2] فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي، ص 38.
[3] ينظر:سمير بدوان قطامي : الياس فرحات ،ص 160.
[4] ينظر : عمر الدقاق ، القروي الشاعر الثائر، ص 91.وينظر ،الشاعر القروي ،الأعمال الكاملة ،ص564
(*)سورة الملك : الأية:03
(**) سورة البقرة: الأية:16

من قوله تعالى:{ **الَّذي خَلَقَ سَبْعَ سَمَواتٍ طِبَاقًا مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَانِ مِنْ تَفَاوُتٍ** }(*)

وَ قَوْلهُ : إنَّ الآلى بَاعُوا الضَّلالَة بالهُدَى # لا يُؤمِنُونَ وَ لوْ أتَاهُمْ (بُوْلسُ)

من قوله تعالى :{**أوْلئِكَ الَّذينَ اشْتَرَوا الضَّلالَةَ بِالهُدَى فَمَا رَبِحَتْ تِجَارَتُهُمْ وَ مَاكانُوا مُهْتَدِينْ**}(**)

-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 عَلميَّة الوحدة مع الحفاظ على وزن و قوافي القصيدة, و في ذلك نماذج شعرية كثيرة ، من أمها عند **القروي** بقوله : ([1]) (البسيط)

أمَوالُ (رطْشَلْد) فِي الصَّحراءِ ليسَ لهَا # قَدْرُ وَ يَقْضُ لهَا فِي السُّوق دِيْنَارُ(*)

فوحدة (رطشيلد) وحدة لغوية أعجمية وردت في السياق الشعري لتناسب الوزن مع دلالتها على عَلَمية الشخص المعبر عنه في التاريخ، و في قوله من بيت آخر و قصيدة أخرى : ([2]) (المتقارب)

يُسَمَّوْنَهُ (الأوْطُومْبِيْلَ) جَهْلا # وَ لَوْ أنْصَفُوهُ دَعَوْهُ الوَبَا

فـأتى القروي بالوحدة اللغوية من سيـاقها الاجتماعي الـدارج (الحَافلة), 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)

وَ مَا رَدَّ عَنِّي عَارَ قَوْمِي (تأمْرُكِي) # فَهَلْ أنَا حَقًا سَيِّدٌ وَ أخِي عَبْدُ؟

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة،ص 194.
(*) هو أحد ملوك بريطانيا.
[2] المرجع نفسه , ص 98.
[3] المرجع نفسه , ص 156.

فوحدة (تأمركي) مقحمة عمدا في النسق لأنّها تحمل دلالات كثيرة موجهة في هذه الوحدة, ولم يختلف في ذلك غيره من الشعراء إلا أنّهم كانوا أقل حدة منه, و اقتصر بعضهم على إيراد هذه الوحدات ضمن أنساقهم، لتختص ببعض الأسماء العَلَمِية الأعجمية التي لا يمكن تغييرها, ومنها قول **فرحات** في قصيدة إنسانية : ([1])

(مجزوء الكامل)

قَنفُوا (هِيرُوشِيْمَا)بِـرَصْـ # ـشٍ مِنْ شُوَاظِ جَهَنَّ ـمِ

أو ما أورده **أبـو ماضي** مقحما اسم علم يخص قصرًا في بريطانيا قوله : (الطويل)

وَ يَا أيُّها المَلِكُ المُقِيْمُ (بيلِدْز) # أَ رَى كُلَّ قَلبِ سُدَّةً لَكَ فَارْتَق ([2])

فاضطر أبو ماضي بإقحام وحدة (ليدز) المجرور إلى ضرورة شعرية، وهي جر التنوين في اسم العلم الذي لا ينون أصلا للحفاظ على وزن البيت.

ومثله **رشيد أيوب** عندما أقحم اسم العلم في قوله : ([3]) (الطويل)

سَلامٌ لـ(نَابُوْلْيُونَ)وَ هُوَ بِـقَبْرِهِ # فَتَى الحَرْبِ مَنْ قَدْ رَامَ يَقْتَحِمُ الشُّهُبا

و كلّها نماذج تضمين تجديدية تحاول أن تعطي الانساق التركيبية الحديثة صورا أخرى مستمدة من روافد التاريخ, و السياسية, و الجغرافيا , رغم أنّ هذه الوحدات لا تخضع لنظام الأنسياب الشعري المعروف، و قد تصطدم أحيانا بقيود القافية و الوزن

<u>نتائج و فوائد</u> :

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 :

---

[1] ينظر:سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 152

[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية،ص 416.

[3] رشيد أيوب : الأيوبيات ،ص 41.

-في تَشعير بنية الكلمات توصلنا إلى أنّ شعراء المهجر اعتمدوا بعض التقنيات الفنية و اللغوية قصد إكساب الكلمة الوَقْعَ ضمن التركيب من خلال أساليب و منها :

-استحضار الكلمات الأصيلة و دمجها في السياقات الشعرية بدل بعض الكلمات الشائعة كما رأينا في الإبدال بين (حُوبَاء/نفسي) ، (الهُجَّع/نائمون).

-قلب مقاييس الموازين الصرفية المعروفة في بعض الكلمات كقلب الجنس، وإدماج كلمتين في صيغة المثنى، و جمع ما لا يجمع...

-إبدال صيغ صرفية بصيغ أخرى من الرصيد اللغوي لإضفاء دلالات جديدة و مكثفة كإبدال المصادر بعضها ببعض.

-الاقتصار على بعض الصيغ الصرفية في سياق البيت أو عدة أبيات باعتبارها تحمل دلالات قوية مثل صيغة (فاعِل و فَعَيْل)، والعمل على توزيعها توزيعا منظما داخل الأشطر.

-حشد المتضادات المعنوية أو المترادفات في حدود الشطر, أو بين شطري البيت و توزيعها توزيعا منسقا بالتجاور أو التطرف على جانبي الشطر أو البيت .

-تفريع دلالات الزمن باستعمال وحدات لغوية فرعية, وتوزيعها في نسق واحد مثل (أمس، يومي، غدي).

أمَّا في اختيار التراكيب الدنيا و هي تراكيب الإفادة (الاسنادية) و ما دونها من لواحق في شكل مونيمات أو تراكيب إضافية و مكتفية، 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 (الجمل المركبة) في حدود الشطر , وبعض التراكيب الاسنادية الفعلية التي ركبت مفعولاتها لتشمل البيت كله.

-إلصاق أو إضافة بعض التراكيب الدنيا بالتراكيب الاسنادية في حدود الشطر ومن أهمها تراكيب الإضافة, وتراكيب الجر (المُكتفية), 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.

أَمَّا في بِنية التَّحول : فقد نوع شعراء المهجر في كيفيات 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 سابقيه في بعض تقنيات الحذف كحذف حرف النداء, أو معمول المفعول المطلق, أو حذف بعض الأدوات, أو الحروف لضرورة شعرية, لكنّهم 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 عَالقوا بينهما و بكيفيات 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 منوعة بين النداء, والحال, والمفعول, ولم يخرج الاعتراض عندهم عن حدود الشطر إلا قليلا .

-التضمين اللغوي : اعتمد الشعر المهجري التضمين بمفهومه القديم و عدَّد في أشكاله اللغوية بين تعديل بنية المُضمن, أو الحفاظ عليها في النسق الجديد, كما تفرَّد هذا الشعر في تضمين الوحدات اللغوية الأعجمية و تطويعها لنظام الوزن و القافية, إذ لم يجاوز هذا التضمين في أغلب حالته بنية الشطر الواحد من البيت عكس التضمين التقليدي التي جاوز في بعض القصائد المهجرية حدود البيت الشعري .

-اتسمت الجملة الشعرية المهجرية بنظم و انتشار كمي و كيفي, فتراصفت في تجاور متعدد داخل الشطر الواحد كما اتسعت لتضم الشطر كله, وزادت اتساعا لتحتوي البيت الشعري .

II- البنيات النَّظميَّة 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 الجملية الصغرى التي تعطي لبناء البيت مظهرا أسلوبيا متفردا عن بقية الأبيات في القصيدة الواحدة معتمدين في ذلك على إبراز أهم النماذج الشعرية المهجرية, 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

[1] ينظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ،ص 30.

الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار ([1]) وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ التكرار بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون التفاضل 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 لكلٍّ منهم أغراضه الجمالية من هذا البناء >>([2]).

لقد حفل الشعر المهجري بأنواع و أنماط عديدة من التكرار, ولم يتوان الشعراء المهجريون عن توظيفه في أنساقهم التركيبية, والنظمية بتنويعات 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 أفقيا و بكيفيات عديدة أهمها :

-تكرار مستمر داخل البيت كله : وهو تكرار يضم البيت كله كقول **القروي** : ([3])

أنتِ رُوْحُ الوُجُود أنتِ وُجُودُ الـ # رُّوحِ ، أنتِ السُّرورُ، أنتِ السَّلامُ (الخفيف)

ففي هذا التكرار اعتمد القروي على الجمل الاسمية التي يتكرر فيها المبتدأ (أنتِ) مع تغيير في بنية الخبر (تقديما و تأخيرا), 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 **ايليا أبي ماضي** : ([4]) (الكامل)

أَنَا خَيرُ مَنْ قَالَ الْقَوَافِي مَادَحًا # أَنَا خَيْرُ مَنْ قَالَ الْقَوَافِي هَاجِيا

---

[1] ينظر : فتح الله احمد سليمان ، الأسلوبية ,ص 59.
[2] عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأساوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،ص 212-213.
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة، ص 383.
[4] ايليا 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]) (الخفيف)

وَمِنَ الرَاكبينَ خَيْلَ المَعَالِي # وَ مِن الرَاكبينَ خَيْلَ التَصَابِي

أمَّا من صور المماثلة قول **ميخائيل نعيمة :**([2]) (مجزوء الخفيف)

لسْتُ أخْشَى العَذاب # لَسْتُ أخْشَى الضَّرَرْ

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)

أيْنَ يَا هِنْدُ أنتِ أيْنْ # لِتَرَى ألا تَرَيْنْ

فكرَّر القروي وحدة (أيْن) و وحدة (لتريْ) بتغير الصيغة (تَرَيْنَ), وبالتناظر داخل شطري البيت ، و في نوع آخر من هذا التكرار التناظري المبني على تكرار الوحدات اللغوية في أول الصَّدر، و أول العجز قول **القروي** : ([4]) (الخفيف)

بُلبُلُ الرَّوضِ هَاكَ دِفْئًا وَ قُوتًا # بُلبُلُ الرَّوضِ لا تَخَفْ أنْ تَمُوتًا

و هنا حافظ الشاعر على التركيب الاسنادي للنداء , و كرره في بداية الشطر الثاني و خالف بين التركيبين الاسنادين 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 ـ كما رأينا سالفا- و منه قول **ايليا أبي ماضي**: ([1])

كُلُّ قَلْبٍ لَهُ السَّماءُ الَّذِي يَهْـ # وى وَ إنْ شِئْتَ كُلُّ قَلْبٍ سَمَاءُ (الخفيف)

أو تكرار تناظري يعتمد على إظهار التكرار في حشو الشطرين كقول **أبي ماضي**: ([2])

فَقَالَ : مَا أَنتَ دُنُوٍ جُنُونِ # وَ إنَّمَا أَنتَ دُنُوٍ وَفَاءِ (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 أولا في نهاية الصدر ، و يعقبه مباشرة باللفظ نفسه في بداية العجز كما ورد عند **ميخائيل نعيمة** قوله : ([3]) (المتدارك)

وَ زُهُورُ الغَابِ تُصَافِحُنَا # وَ نُصَافِحُهَا وَ نُهَنِّيَنَا

أو قوله أيضا : ([4]) (الخفيف)

وَ فَصِيْحًا لَوْ كُنتُ عَيّا سُكُوتًا # وَ سُكُوتًا لَوْ كُنتُ أنطِقُ دُرًا

-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]) (المتقارب)

حَنانِيْكَ رَبِّي حَنَانِيْكَ رَبِّي # لَقَدْ قَصَمَتْ ظَهْرِيَ القَاصِمَهْ

أو قوله كذلك في بيت آخر : ([1]) (السريع)

[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.

سُبحَانَكَ اللهُم سُبحَانكَ الـلّـ_ـهُم يَا رَبَّ اللاُها و النُّهَى #

أو كما قال **ميخائيل نعيمة :** ([2]) (مجزوء الرجز)

تَـنَاثرِي تَـنَاثرِي # يَـا بَهْجَةَ النَّظْرْ

أو قوله أيضا : (مجزوء الوافر)

فَـلِمْ يَا قلبُ لِمْ يَا قَلْـ #ـبُ فِيْكَ النَّارُ فِي لَـهَبٍ؟ ([3])

صورة التكرار المنوع : و فيه ينـوِّع الشاعر من صورة التكـرار البسيط لـيعتمد على بعض التقنيات الخاصة في التكرار، و منها تكرار القلب أو التبديل : كقول الشاعر **القروي** : ([4]) (الرمل)

يَا طَبيبَ الخَيْرِ يَا خَيْرَ طَبيبٍ # يَتَدَاوَى عِنْدَهُ القَلبُ الحَزِيْنْ

و هنا كرَّر القروي التركيب الاسنادي مرتين بوحداته اللغوية، إلا أنه عمل على قلب ترتيب هذه الوحدات بالتقديم و التأخير داخل الشطر الواحد مما أكسب الدلالة تـنوعا و ثراء, أو يعمل الشاعر على قلب المعنى بتعبير الجنس في قول **ايليا أبي ماضي**: ([5])

شَفَى اللهُ نَفْسِي لا شَفَى اللهُ نَفْسَهَا # وَ لا غَابَ عَنْ أجْفَانِهَا الدَّمْعُ وَ السُّهْدُ (الطويل)

فكرر أبو ماضي نفس النسق لكن بنفي المكرر و تغير جنس الوحدة (نفسها)، أو يـلجأ إلى تفريع المعنى عند التكرار في قول الشاعر ذاته ([6]): (السريع)

وَ رَاحَ يَشْكُو لِي وَ أشْكُو لَهُ # بَطْشَ الهَوَى وَ الهَجْر وَ الهَاجِر

كما يلجأ نعيمة في هذا النمط من التكرار المنوّع : إلى تكرار الـتجاور مع التصرف في صيغة هذا التكرار كقول **ميخائيل نعيمة** : ([1]) (الخفيف)

---

[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.

نَتَمَنَّى وَ فِي التَّمَنِّي شَفَاءُ # وَ نُنَادِي يَالَيتَ كَانُوا وَ كُنَّا

فحافظ الشاعر على التكرار في الشطر الأول و الثاني مع تـجاور الوحدات اللـغوية و تنويع هذا المكرر صرفيا ، أو ما فعله **جبران خليل جبران** بضم التكرار داخل الشطر مع الحفاظ على البنية اللغوية عندما يقول في مُوشحه : (محدث الرمل)

وَ سَعَى البَدْرُ وَ لِلبَدْرِ عُيُونٌ #تَـرْصُدُ الأَ ّيــامْ ([2])

كما يمكن أن يتناظر تكرار التجاور في الشطر الأول مع تكرار التجاور في الشطر الثـاني و من صوره عند **القروي** قوله : ([3]) (الخفيف)

أنْ تَكُونِي كالبَدْرِ فَالبَدْرُ يُخْسِفْ # أوْ تَكُونِي كَالشَّمْسِ فَالشَّمْسُ تُكْسِفْ

و ما أورده **إيليا أبو ماضي** و على نفس النسق التركيبي عندما يقول : ([4]) (الكامل)

إنَّالجَواهِرَ بِالجَواهِرِأُنْسُهَا # أمَّا التُّرابُ فبِالتُّرابِ حُبُوَره

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 صوره :

-تكرار الضمائر: كقوله **الياس فرحات** ([5]): (الخفيف)

---

[1] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 20.
[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة،ص 344.
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 496.
[4] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 305.
[5] ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 155.

نَحْنُ مِنْ يَعْرُبَ وَ يَعْرُبُ تَاجٌ # صَاغَهُ الله مِنْ ثَمِين الجَوَاهِر

نَحْنُ مِنَّا مُحَمدٌ وَ عَلِيٌ # نَحْنُ مِنَّا شُكْرِي وَعَبْدَ النَّاصِر

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 ([1]): (مجزوء الكامل)

هُوَ أنْ يَسُودَ الحَقُّ فِي # دُنْيَا المَوَدَّةِ وَ السَّلاِم

هُوَ أنْ يَعِيْشَ النَّاسُ إخْـ # وا نًا عَلى شَرْعِ الوئَام

و في قول **نعيمة** ([2]): وَ هْيَ الَّتِي لَظاهَا # أرَانِيَ الإلاهَا (مجزوء الرجز)

وَ هْيَ الَّتِي لَوْلاهَا # لَمْ أعْرِفِ الشَّفَا

-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** ([3]):

أكَذا تَغَيرَتِ العُصُوُ # ر وَ فَاتَنا العَصْرُ الأغَرّ؟ (مجزوء الكامل)

أكذا عَلى الأطْلال نَبْـُ # حث عَنْ بَقَايَا مَا اندَثَرْ ؟

أكَذاعَفَا الصَّرْحُ القَـديـُ # مُ أمَـا بَقِى مِـنْهُ أثَرْ ؟

و من أسماء الظروف في قول **الياس فرحات ([4]):** (المتقارب)

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، , ص 276.
[2] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 51.
[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 75.
[4] ينظر:سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات ،ص 171.

وَ يَومًا بِشَكِل قَمِيصِ يَسُوعَ # وَسِيْعًا و َحَاشَا قَمِيْصَ يَسُوْعَا

وَ يَوْمًا نَراهُ كَـثِيرَ الْثَايَا # وَ يْومًا بِـبَعْضِ الْثَايَا قُوْعَا

و من أسماء الأفعال قول **عريضة** في قصيدة (هاك) ([1]): (مجزوء الخفيف)

هَاكَ لاهَاتِ يَا أخِي # هَاكَ مَـا قَدْ مَلكْتُهُ

هَاكَ حُـبِّي وَ إنَّهُ # صَرفْ ُ حُبٍّ مَحَّضْتُهُ

ـ تكرار الجمل : و هنا يعمد الشاعر إلى تكرار الجملة كلّها تكرارا عموديا مع تغيير طفيف في دلالة بعض وحداتها، كما ورد عند **جبران خليل جبران** قوله ([2]): (الرمل)

لوْ عَرَفْنَا مَا نَرَكنَا لَيْلَةً # تَنْقَضِي بَـينَ نُـعَاسٍ وَ رُقادْ

لوْ عَرَفْنا مَا نَرَكْنا لَحْظَةً # تَنْثَنِي بَـينَ خُـلْوٍ وَ سُهَادْ

لوْعَرَفْنَا مَا نَرَكنَا بُرْهَةً #مِنْ زَمان الحُبِّ نَمْضِي بِـالبِـعَادْ

أو قول **الياس فرحات** في الحب مُصدرا كلامه بالضمير(هو) للغائب ([3]): (أحذ الكامل)

وَ هُوَ الَّذي لوْلاهُ مَا ابتَسَمَتْ # زَهْرُ الحَدائق للنَّدَى الدُّري

وَهُـوَ الَّـذِي لوْلاهُ مَا ثُليتْ # فَوْقَ الغُصُون قَصَائِدُ الفَجْر .

كما قد يجتمع التكرار الأفقي مع التكرار العمودي بصورة بارزة في قول **عريضة** من قصيدة مهداة إلى جبران خليل جبران ([4]): (الخفيف)

أنصِتُوا , أنصِتُوا قَدْ سَمِعَتْ أُذ # ني نَجِيًّا يَخْفَي عَلى الآذَان

أنصِتُوا،ارْهِفُوا المَسَامِعَ يَا قَوْ ُ # م ألا تَسْمَعُونَ رَجْعَ أغَانِي

-أمَّا 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

[1] نسيب عريضة :الأرواح الحائرة ،ص 164.
[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ،ص 342.
[3] ينظر: سمير بدوان قطامي، الياس فرحات، ص 180.
[4] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 230.

استعماله الأول ([1]), ولقد ظهرت في الشعر المهجري الحديث صور عديدة للترديد أهمها .

-ترديد التخصيص : و هو أن يورد الشاعر تـركيبا في الشطر الأول بمعنى يختلف عن الـمعنى في شطره الـثاني بـتركيب آخر مـع الحفاظ على الـمعنى العـام للـبيت، و تخصيصه في الشطر الثاني عند **القـروي** في قصيدة عن شـاعرية المـتنبي و صدى شعره، إذ يقول :([2]) (الطويل)

رَأيْتُ بـِهِ مَا لا يَرَى كلُّ مُبْصِرٍ # كأنَّ جَميعَ النَّاسَ إلا كَ عُمْيَانُ

عَدَل 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]) (الرمل)

إنَّ فِي الإسلاِم للعُرْبِ عُلىً # إنَّ فِي الإسلاِم للنَّاسِ أُخُوَّةُ

فحافظ فرحات عن المعنى العام, وخصصه في (الأخوة) بالشطر الناس مع تناظر التركيبين, و مثله فعل شعراء آخرون، و منهم **القروي** يقول : ([4]) (الكامل)

فالغَرْبُ شَرْقٌ مِنْ بَهيِّ سَنَائِها # وَ الشَّرقُ مِنْ اشعَاعِها شَرْقَان

فالشرق و الغرب عند الشاعر متطابقان، إلا أنّ الشرق من الإشعاع شرقان, فخصَّصَ 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)

---

[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.

وَ كَمْ ابْتَغِى خِلًا خِلِّي بِـجَانِبِـي # وَ كَمْ ابْتَغِى أَمْرًا وَ بِـحَوْزَتِي الأَمْرُ

و فيه عَمم المعنى في الشطر الثاني (أمرا) بعد تخصيصه في الشطر الأول(خِلا) .

و في قول **أبي ماضي** ترديد تعميم حافظ فيه على طبيعة التركيب في شطرين فيقول([2]): (الطويل)

لِـكُلِّ مِنَ الدُّنيا حَبِـيْبٌ وَ ذا الَّذي # أَشُدُّبِـهِ أَزْرِي وَ يَعْلُو بِـهِ قَدْرِي

وَ يَبْقَى بِـهِ ذِكْرِي إِذَا غَالَنِي الرَّدَى # بِـحَسْبُ الفَتَى ذِكْرٌ يَدُومُ إلى الحَشْر

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]) (أحذ الكامل)

صَبْرًا إذا جَلَلٌ أصَابَكُم # فَالعُسْرُ آخِرُه إلى العُسْر

فخالف الشاعر بين التركيب الأول (الفعلي) و التركيب الثاني (الأسى) مع تدعيم المعنى العام بالتركيب الثاني، و مثاله أيضا قول **القروي**: ([4]) (الطويل)

إذا أَحْجَمَ الإنسانُ عَنْ غَايةٍ لَهُ # تَرَدَّدَ مَا بينَ الشَّجَاعَةِ وَ الجُبْنِ

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** : ([5]) (الخفيف)

---

[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.
[5] فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي ،ص 34.

وَإذا كُنْتَ مـَـالِكًا أَمْرَ رُوحِي # مِثْلَمَا أَنتَ مَالِكٌ أَمْـرَ نَبْضِي

فَأنَا خَـالِدٌ بِـشِعْـرِي عَلى رُغْـ # م زَمانٍ عِنْ قِيمةِ الشِّعرِ يُعْضِـيْ

و الشاهد في ذلك البيت الأول عندما مـثل الشاعر بالشطر الثاني معنى في الشطر الأول للبيان مع الحفاظ على طبيعة الإسناد الاسمي في كليهما.

كما أورد **أبو ماضي** صورة أخرى من الـترديد الـتمثيلي الـذي يـوضح المعنى الأول و يؤكده مع الحفاظ على طبيعة التركيب قوله : ([1]) (الكامل)

لَنْ يَسْتَحِقَ عَدَواتِي إلا الَّذِي # عَادَيْتُهُ أنا لا الَّذي عَادَانِي

ب-بنية التماثل و التقابل : التماثل هـو تـقارب أو تـجانس أو تجاذب بين شيئين مرتبطين شكلا أو مضمونا ([2]) ,إذ يرى "جون كوهين" << أن التماثل في البناء يكون على صعيد الدال، كالتجانس، و على صعيد المدلول كالترادف >> ([3])، و التماثل أوالمماثلة التركيبية في الشعر تسوق ـ غالبا ـ إلى مماثلة دلالية بارزة, و في المماثلة تلتقي المفاهيم المتقابلة، أو المفاهيم المتنافرة لتشكل موقفا أو حالة واحدة في السياق الشعري, فتتحد الرؤى في السياق الشـعري من اتحاد المفاهيم في القصيدة بين الأبيات, أو بين الأشطر، و سنعمد في هذا المجال إلى رصد التماثل أو التخالف التركيبي من خلال التماثل الدلالي بين طرفي الـبيت في الشعر المهجري، و من أهم صوره مايلي :

-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):([4])

أنظُرُ إلى الدَّهْر كيفَ يَنْقَلِبُ # وَ قَاهِرُ الشِّرْكِ 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

---

[1] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 455.
[2] ينظر : ريمون طحان ، الألسنة العربية ، دار الكتاب اللبناني ط1 بيروت 1972م ، لبنان ص 70.
[3] عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي ،ص 211.
[4] رشيد أيوب : الأيوبيات،ص 34.

وصيغة, و بنفس النمط أورد **فوزي المعلوف** بيتا في قصيدة (بين المهد و اللحد) يقول فيها : ([1]) (الخفيف)

بَينَ أوْجاعِ أمِّهِ دَخَلَ المَهْـ # د وَ بينَ الأوْجاعِ يَدْخُلُ قَبْرَه

فجمع الشاعر بين الصورتين المختلفتين دون أن يقصد المقابلة لذاتها ليماثل بينهما في تركيبين متماثلين نظما و مشتركين في بعض الوحدات اللغوية (بين الأوجاع)

أو قول **فرحات :** (الطويل)

إذَا العِلمُ وَ التَّهذيبُ لَمْ يَكبحَا الهَوَى # وَ لا الجَحْفَلُ الجَرَّارُ يَمْنَعُ الحِمَى ([2])

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) .

-<u>تماثل الدلالة واختلاف التركيب</u> :و فيه تتماثل الدلالة بين شطري البيت في معنى أو سياق عام مع اختلاف التركيبين الموظفين، و من أمثله عند **ميخائيل نعيمة** :([3])

فَهَا أنتِ عَمْيَاءُ يَقُودُكِ مُبْصِرٌ # وَ أمْشِي بَصِيرًا فِي مَسَالِكِ عُمْيَان (الطويل)

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 .

<u>أمَّا التقابل</u> : فهو عكس التماثل تماما إذ يعمل على مخالفة البنى اللغوية شكلا أو مضمونا، و هو سمة أسلوبية, و بنية جوهرية تبرر الفوارق المميزة بين العناصر المذكورة في البناء الفني شكله الشاعر بواسطة عناصره اللغوية على نحو خاص و

---

[1] فوزي المعلوف : مختارات الأدب العربي، ص 37.
[2] ينظر: سمير بدوان قطلي ، الياس فرحات ،ص 178.
[3] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 82.

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 فتناظر الوحدات اللغوية مع التركيب المشكل تناظرا تاما, و من أمثله عند **أبي ماضي** قوله:

فَمَا وُجِدَ الإنسانُ إلا لِيُفْقَدا # وَ مَا فُقِدَ الإنسانُ إلا لِيُوجَدَا ([2]) (الطويل)

و فيه تقابل كلي بين وحداته اللغوية و بشكل منظم و مثاله عند **القروي** قوله: **([3])**

بَيْنَا أنَا فِي سُرَّةِ المُبتدا # إذا أنَا فِي سِدْرَةِ المُنْتَهَى (السريع)

أو قول **أبي ماضي** مقابلا بعض وحداته و بين الشطرين : ([4]) (الرمل)

فَتَمَنَّى الصُّبحَ تَغْدُو شَمْسُهُ # وَ تَمَنَّى الليلَ تَغْدُو قَمَرُهْ

-التقابل داخل الشطر : و هو نوع من التقابل الداخلي بين وحدات الشطر اللغوية و يتخذ لنفسه أشكالا و منها : تقابل داخل الشطر بين(جُملة/كلمة) كقول **القروي**: ([5])

سَأَبْكِيكَ فِي قَلْبِي إذا كُنتُ ضَاحِكًا # وَ أَبْكِيْكَ مِنْ قَلبِي إذا كُنتُ بَاكيَا (الطويل)

التقابل داخل الشطرين : و هو نوع من التقابل الداخلي يتفرد به كل شطر عن الآخر و مثاله قول **جبران خليل جبران** : ([6]) (البسيط)

وَ هُوَ الشَّديدُ وَ أنْ أبْدَى مُلايَنَةً # وَ هُوَ البَعِيدُ نَدانَي النَّاسُ أمْ هَجَرُوا

---

[1] ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي،ص 210.
[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 247.
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 486.
[4] المرجع السابق ،ص 352.
[5] الشاعر القروي الأعمال الكاملة ،ص480.
[6] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية)، ص 201.

و فيه اختلاف في صيغ المتقابلات وفي ترتيبها بكل شطر، ومثاله عند **القروي:**([1])

لِكُلِّ مَقَامٍ فِي الحَياةِ مَقَالُ # وَ كُلُّ جَوابٍ يَقْتَضِيهِ سُؤَالُ (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 الحُضُورَ غِيَابٌ # وَ الغَائِبِينَ حُضُورُ ([2])

و من الصور النادرة التي تجمع بين المماثلة و المقابلة ما أورده **القروي** بقصيدة (الحمامة الشفيعة) قوله : **(**[3]**)** (الكامل)

وَ حَمَامَةٍ(تُبْدِي الذِي أَبْدَيْتُهُ) # فَكأنَّ ًها (تُخْفِي الَّذِي أُخْفِيهِ)

.. (مماثلة دلاليّة)...مقابلة دلاليّة..(مماثلة دلاليّة)

نتائج وفوائد :

من خلال هذا الرصد الكمي و النوعي للبنية النظمية للبيت الشعري مع التركيز على بنية التكرار و الترديد و بنية المماثلة و المقابلة نخلص إلى ما يأتي :

في التكرار : -للتكرار في البيت المهجري نسقان : نــسق أفقي في البيت و الشطر و نسق آخر عمودي:

أمَّا 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.

---

[1] المرجع السابق ,ص 558.

[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 273.

[3] الشاعر القروي الأعمال الكاملة ،ص 468.

-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.

ـ 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 مُنّوع على شطر واحد بتغيير البنية اللغوية أو قلب الترتيب.

-تكرار الضم في الشطر الأول و آخر في الشطر الثاني

أمّا 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.

<u>في الترديد</u> : هو نوع من التكرار الذي لا يحافظ على البنية التامة للتكرار مع تحول دلالي الملحوظ, و من أشهر صوره في الشعر المهجري:

-تـرديد التخصيص **:** و فيه يُردد الشاعر المعنى في الشطر الثاني بالـحفاظ 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.

ـ 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.

أَمَّا 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 المَهجَرِي و النّسقُ المَضْمُونِي

تمهيد :

المبحث الأول : التشكيل الأسلوبي و المُكَوّن الدِلالي

I - أبعاد الـوَاقِـع و عَـلاقـاتـه

II – أبعاد المَوْقِـف و عَـلاقـاتـه

المبحث الثاني : التشكيل الأسلوبي و المكوّن التَصويري و الرَمزي

I - أبعاد الصُّورةِ المَهجريـة

II – أبعاد الرَّمـزِ المَهجـري

تمهيد :

إنَّ أهم المستويات اللغوية التي ترتكز عليها الدراسة الأسلوبية الحديثة هما: مستوى الشكل (الصوت), ومستوى المضمون (الدلالة), إذ يُعدان القاعدة الأساسية لأيّ دراسة أسلوبيـة جادة, ولقد ارتأينا في الفصل السابق أن نفصّل في مستوى الشكل بتناول الجانب الصوتي(الإيقاعي) و الجانب التركيبي(النظمي) ؛ أمّا في هذا الفصل فسنتناول ضمن قاعدة المضمون جانب الـدلالة و جانب الـتصوير والترميز، بوصفهما قاعدتي جانب المضمون في الشعر المهجري الحديث ، وسنخصص المبحث الأول لجانب الدلالة و أبعادها المرجعية و المَوقفية ، أمّا المبحث الثاني, فسيخصص لتناول جانب التصوير مع

التركيز على أهم طريقة في التصوير الحديث، و هي الاستعارة **"métaphore"** ، لنرصد أبعادها و مظاهرها، ومن ثمّة 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 السَّائد بين جماعة لغوية ما، و في نماذج أخرى من اللسانيات يظهر علم الدلالة بوصفه فرعا للدراسة المعجمية أو دراسة الدلاليات المعجمية ([1]) ، و إذا كان الأسلوب ـ عند اللغوي **" سيمور شاتمان"** ـ ليس شيئا آخر غير المعنى, و هو يُعرّف هذا المعنى بأنّه 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 علما موازيا 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 الأسلوبين المحدثين لأن ينهض علم الدلالة بتفسير الاستعمالات الشعرية الدلالية في اللغة, و معالجة 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 ، أومن حيث أنّها أداة لتعبير عمّا يجول بالخاطر >>([4]) فإنّ 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 ([5]) , 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

---

[1] – ينظر : ستيف أولمان ، الأسلوبية و علم الدلالة ، (ت) محي الدين محسب ، ص23

[2] – ينظر : المرجع نفسه ص63 – 64 .

[3] - ينظر : المرجع نفسه ص10 .

[4] – رجب عبد الجواد إبراهيم ، دراسات في الدلالة و المعجم ، ص : 11 .

[5] – ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 203 .

المعنى و تلغي "اللامعنى", و توضح كيفية إسناد قراءة دلالية (أو تأويل دلالي) إلى البنيات التي ينتجها التركيب ([1]) <<وتتيح التوسع في معاني الوحدات المعجمية, و ما إلى ذلك من القضايا المرتبطة بالمعنى ؛ كقضايا الالتباس ، و الغموض ، و الترادف ، و التباين ، >> ([2]) ، 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 >> ([3]).

أمّا الجانب التصويري في الدراسة الأسلوبية الحديثة ، فيعد من أبرز المستويات التحليلية في علم الأسلوب التعبيري, وخاصة عند مؤسسه اللغوي السويسري **"شارل بالي""**، و هو مبحث يتقاطع فيه المستوى التركيبي مع المستوى الدلالي باعتبار أنّ الصورة الفنيّة هي تركيب خاص (تركيب بلاغي) يختلف عن التركيب النحوي المعروف, وهي في نفس الوقت سياق دلالي خاص ناتج من اجتماع معانٍ معينة في هذا التركيب، و تعدُّ الاستعارة أصدق تعبير عن هذا التو اشج بين المستويين, فلقد عدّها اللغوي الفرنسي **""جان كوهين""** سمة دلالية تركيبية خاصة في معرض تفصيله للسِّمات الأسلوبية ([4]), كما عدّها أحد الباحثين من أهم المتغيرات الأسلوبية التركيبية ضمن ما يسمى بالتركيب البلاغي الذي يضم مباحث في علم البيان العربي ([5]) وعَرّف صورة الاستعارة بأنّها : << اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام منطقي – و يتولد عنه بالضرورة

---

[1] – ينظر : عبد المجيد جحفة : مدخل إلى الدلالة الحديثة : دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 2000 م ، المغرب ص 37

[2] – المرجع نفسه : ص100 .

[3] – كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي(إجراءاته و مناهجه) ج1 ، دار غريب ، القاهرة 2000 م مصر ص 04 .

[4] – ينظر:جمال محمد مقابلة ، الرونق في النقد العربي القديم (مقال)، مجلة عالم الفكر ، مج 3 ،ع2 ،م،و،ث،الكويت 2001 م,ص 65 .

[5] – ينظر : سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي ، ص 29-32 .

مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة >> ([1]), وهو نفس الحكم الذي نالته الاستعارة قديما ، فلقد أعجب بها النقاد القدامى, و عدّوها برهانا جَليا على نبوغ الشاعر اهتداء في ذلك بما ذهب إليه" **أرسطو**" من جعل الاستعارة علامة العبقرية الفردية التي لا تمنح للآخرين ([2]).

من الطبيعي أن يستعمل الشاعر الصورة للتعبير عن الحالات الغامضة, والتي لا يمكنه التعبير عنها مباشرة ، فيلجأ للخيال لأنّه عِمَاد العمل الشعري ، فهي لا تساعد فقط على جمع الشتات لخلق عمل عضوي كامل بل إنّها تخلق من الجزئيات المتنافرة إطارا فنيا إبداعيا, فنعثر من خلالها على تجربة فنية تنطوي على أخرى واقعية ([3]) .

و لا تهمل بعض الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تناولت الشعر المهجري جانب الرمز **"Symbole"**؛ لأنّه أحد الوسائل الفعالة في إبراز دلالات النص وعلاقاته بالواقع و بمخيلة الشاعر، و الرمز تقنية تعتمد على أمرين هامين : ([4])

1- الرمز باعتباره تركيب لفظي يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسيّة 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 الرّوحي الصافي ، ومن ثمة فهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال

---

[1] – المرجع نفسه : ص 194 .

[2] – ينظر : عبد الله التطاوي "الصورة الفنيّة في شعر مسلم بن الوليد " ، دار الثقافة للنشر, ج1 ، القاهرة 1997 مصر ص 48 .

[3] – ينظر : المرجع نفسه ص 22 .

[4] – ينظر : عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، ص 450.

إدراكـه الحدسـي للعلاقـات الخفيـة بـين الماديـات, و مـا يكمـن وراءهـا مـن كونيـات أو مجردات ([1]).

المبحث الأول :التَشكيلُ الأسْلُوبِي و المُكوّن الدلالي

ا – أبعـاد الواقـعِ و عَلاقاتِـه

أ –مجال المَوجُـودات الدَمادّيّة

ب – مجال المُجَـردات المعنويّة

[1] –ينظر : المرجع السابق , ص 451 .

II – أبعاد المَوقِف و علاقاته

أ –أبعادُ الحـَدَث (الحَركة)

ب – أبعادُ الوَصْف (الحَالة)

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 ترِدُ مفردة كما ترد داخل السياق ، فعند سماع مفردة ما ، و فهمها ، فهو ناتج من اجتماع علاقتين معا, 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 .

---

[1] – ينظر : عبد المجيد جحفة : مدخل إل الدلالة الحديثة ، ص09 .

[2] – ينظر: صائل رشدي شديد : عناصر تحقيق الدلالة في العربية ، الأهلية للنشر ، ط1 ، عمان 2004 م ، الأردن ص 13-14 .

- **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 >> ([1]) ، فالمعنى - بناءا على هذا- و من الناحية الاصطلاحية عموما أو في عُرف النحاة << هو الصورة الذهنية المقصودة بشيء معين ؛ أي بلفظ معين في إطار تناول تركيب الكلام ، و هذه الصورة (أي المعنى) تكون مفردة إذا كانت خاصة بلفظ مفرد ، و تكون مركبة إذا كانت خاصة بلفظ مركب >> ([2]).

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 ([3]) ، و منه عَمَدَ 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) ([4]).

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

---

[1] – المرجع نفسه : ص15 .

[2] – عبد السلام السيد حامد : الشكل و الدلالة (دراسة نحوية للفظ و المعنى) ,دار غريب ، القاهرة 2002 مصر, ص27

[3] – ينظر : كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي ، ص 09 .

[4] – ينظر: عبد المجيد جحفة ، مدخل إلى الدلالة الحديثة ،ص 21 .

كتابـه (علم الـدلالة التاريخي) عـام(1931 م) ([1]) ، إذ تعتمد هذه النظريـة علـى الفكرة المنطقية التي تؤمن بأنّ المعاني لا تـوجد منفردة الواحدة تلـو الأخرى في الـذهن ، بـل لا بد لإدراكها من ارتباط كل معنى منها بمعنى آخر, فيتكون بـذلك <<.المجـال الـدلالي من مجموعة من المعاني, أو الكلمات المتقاربة التي تتميز بوجود عناصـر أو ملامـح دلاليـة مشتركة ، و كما يقول أصحاب هذه النظرية : إن الـكلمة لا معنـى لهـا بمفردهـا, و لكنهـا تكتسب معناها في ضوء علاقاتها بالكلمات الأخرى ، و أنّ معنى هذه الكلمة لا يتحدد إلا ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة واحدة >> ([2]).

سنعمد في هذا المبحث إلى اعتماد هذه النظرية كإجراء تحليلـي بـالتركيز علـى الكلمـات المحورية ضـمن إطـار سياقي معين داخـل البيت أو داخـل القصـيدة , و التـي تشترك أو تتقارب دلاليـا لرصـد طبيعـة المعنـى و علاقتـه بالسياق الـوارد, و كـذا علاقـة هذه الكلمـة بالكلمات المجاورة لها في التركيب ضمن مجالين هامين, و هما: مجال الدلالة المرجعية, ومجال الدلالة المَوقفية :

I– أبعاد الواقع (réalité) و علاقاته

نقصد بالواقـع تلك العوالم المادية المحيطة بالشاعر, فمنها يستمد تجاربه الشعورية و الشعـرية, وعالـم الـواقع حافـل بشتى الصور الحياتية, و يمكننا في هذا الصدد أن نحصر عوالم الواقـع في صنفين هامين و هما :

- **الموجودات المادية** : و تـتفرع إلـى مـوجودات حسيّة، و أخـرى كونيـة طبيعيـة و ثالثة حوادث تاريخية .
- **المجردات المعنوية** :و تتفرع إلى مجردات عقائدية ، و أخرى اجتماعيـة ، و ثالثـة فلسفية تأمليـة, و لكل مجـال من هذه الموجودات و المجردات مفردات و وحـدات لغوية دلالية خاصة به تتضافر فيما بينهـا لتكوين علاقـات مختلفـة تسـاعد علـى بنـاء

[1] – ينظر : سالم شاكر ، مدخل إلى علم الدلالة (ت) محمد يحياتين ، ديـوان المـطبوعات الـجامعية 1992م , الـجزائر ص 10 .

[2] – ينظر: كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي , ص 119- 120 .

البعد الدلالي العام و الموّحد الذي يرمي الشاعر إلى بنائه من خلال مجموعة أبيات أو قصيدة ما .

أ – مجال الموجودات المادية

أ-1- مجال الموجودات الحسيّة :وهو أكثر المجالات الدلالية المعبر عنها في الشعر و النثر, تشمل مظاهر عدّة ؛ كالإنسان ، النبات ، الجماد ([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 و ما يليها ([3]), فالكلمة تتأثر بالسياق و به يتحدد معناها المقالي في إطار مجتمع معين ، و لذلك يرى اللغوي الفرنسي **" انطوان مييه"** أنّ الكلمة الحقيقية هي الكلمة في سياقها الموظف لها، و يدعو آخر إلى أن لا نبحث عن الكلمة بل نبحث عن استعمالها. ([4]), 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 معًا, وفّق أصحابها في نقلها من عالم الواقع و المرجع إلى معانٍ فكرية خاصة، و من ثمة إلى معانٍ شعورية و ذاتية تقاطعت دلالاتها و تقاربت لتشكل إطارا أو مجالا خاصا عبَّر فيه الشاعر عن حالة, أو وضعية, أو شعور ما، ومن أمثلة ذلك ما نجده عند **جبران خليل جبران** بقصيدة البلاد المحجوبة : ([5]) (الرمل)

يا بلادا حُجبَتْ مُنذُ الأزَلْ # كيفَ نَرجُوكِ وَ مِن أينَ السُّبيلُ ؟
أيُّ قَفْرٍ دونها أَيُّ جَبَلْ # سُورها العَالي و مَنْ مِنَّا الدَليلُ ؟

---

[1] – ينظر :المرجع السابق, ص 140 .
[2] – ينظر : عبد المجيد جحفة ، مدخل إلى الدلالة الحديثة , ص22-23 .
[3] – ينظر : ستيف أولمان , الأسلوبية و علم الدلالة ، ص13 .
[4] – ينظر : كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي ، ص 95 .
[5] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية) ص339 .

فقد أورد الشاعر معالم الواقع في صور (البلاد ، سُورها العالي ، 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 مَطية و سبيلا لتصويره, و منه تبرز بعض العلاقات الدلالية بين هذه الصور, و منها **التضاد** بين (القفر / الجبل)، و علاقة **التداخل** بين (البلاد وسورها العالي) ، و في قصيدة أخرى يتطرق جبران إلى بعد دلالي آخر , و هو الحرية بالاعتماد على صور مادية بقصيدة (الشحرور)، إذ يقول:([1]) (مجزوء الرمل)

أيُّها لشُحرورُ غَرِّدْ # فالغنا سِرُّ الوُجودْ

ليتني مثلكَ حُرٌ # من سجونٍ وَ قُيودْ

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 **التنافر**, 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 " ([2]).

و إلى بعد آخر من دلالات التحدي يورد **إيليا أبو ماضي** قصيدة (كُلوا و اشربوا) الحافلة بصور المرجع و علاقاته، إذ يقول : ([3]) (المتقارب)

كُلُوا و اشربوا أيّها الأغنياءُ # و إنْ مَلأ السِككَ الجَائعونْ

و لا تلبَسُوا الخَزَ إلا حَديدًا # و إنْ لبسَ الخَرقَ البَائسُونْ

و حَوّطوا قُصُورَكم بالرّجَال # وَحَوّطُوا رجالكُم بالحُصُونْ

---

[1] – المرجع نفسه : ص 346 .

[2] – عمر عبد المعطي أبو العينين ، الفروق الدلالية بين النظرية و التطبيق ، منشأة المعارف الإسكندرية 2003 م مصر ص42 .

[3] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة : ص 617 .

فالأبيات تحفل بصور من الواقع, و هي صور مادية (الأغنياء /السكك/الجائعون /الخز/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 << تضييق مجال استخدام الدلالة بحيث تصبح مقصورة على مساحة دلالية أقل مما كانت عليه في الأصل >> ([1])، و علاقة **الترادف** بين(قصوركم /الحصون). و في سياق المقابلة بين الشطر الأول من البيت الثالث, و الشطر الثاني 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 " أمامَ العَلِم " يخاطب بها الأمة السّورية, فيقول ([2]): (السريع)

أبناءَ سُورية نَسلَ الكِرامْ # بالعزّ سِيرُوا رافعينَ الرُّؤوسْ

قدْ نِلْتم المَجْدَ بحدِّ الحُسامْ # لا بالنّدامى و الطّلا و الكُؤوسْ

فَلتبتَهجْ في التّرب تلك العِظامْ # وَ لتفتخرْ في الخُلدِ تلك النّفُوسْ

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

---

[1] – ضحى التميمي : دراسات لغوية في تراثنا القديم ، دار المجدلاوي ، ط1 ،عمان 2003 م ,الأردن ص151 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ص 542 .

دلالـة الاشمئزاز كـبعد دلالي كلـي يستمـد معالمه من صـور مرجعيـة و ذلك فـي وصـف جو المدينة الصاخب, إذ يقول بقصيدة "تـنديل" ([1]): (السريع)

شَوارِعٌ سُدتْ لَفرطِ الزحامْ # خُطّ على جُدرانها " لا سَلامْ"

أَنـى تلفّتَ رَأيتَ الحَمَـامْ # تَقفزُ مِنهُ الناسُ قَفـزَ النَعـَامْ

وَ هْـَو على النَّـاس يَسُـدُّ السَّبيـلْ

فاتخـذ مـن صـور(الشـوارع / الزحـام/ جـدرانها/ الحمـام/ النـاس /النعـام /السـبيل) معـانٍ لمراجـع تتضـافر فـي دلالـة الاشـمئزاز, و منـه تبـرز علاقـة **الاحتـواء** بيـن (شـوارع /جـدران) ،(شـوارع / السبيـل), وعلاقة **الترادف** بين (النـاس/ النعـام) و**المنـافرة** بين (الحمام/الناس) , و **الاحتواء** بين (الشوارع/ الزحام) في سياق الشطر الأول من البيت الأول .

و ضـمن بُعد آخـر يُعبـر عـن الدهشـة و الغرابـة يـورد **عريضـة** قصـيدة " لمـاذا " ؟ ليرصد لها بعض معالم المرجع المتنوعة إذ يقول لنا : ([2]) (المتقارب)

لِماذا دُموعُ الفَقيرِ تَسيلُ # وَ عنها عُيونُ الوَرَى غَافِلـة ؟

و يقول :لماذا السَّفينةُ تَطلبُ ريحًـا # و مِـنْ تحتها أبْحرٌ طائِلـة ؟

لماذا غُلامٌ يَموتُ وَ تَبقـى # شُيـوخٌ تثقلُ في العَائلـة ؟

لماذا يَفُوتُ الأديبَ الغِنَـى # وَ تَحظـى به فِئـَةٌ جَاهِلـة ؟

فالألفـاظ التاليـة (دمـوع/ الفقيـر/عيـون/ الـورى/ السـفينة /أبحـر/ غـلام/شـيوخ /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 معنـى الاندهاش و التعجـب, و هـي الدلالـة أو البعـد الـدلالي الكلـي، و منـه تبـرز علاقـات **التـدرج** بـين (غلام/شيوخ) ،**التضاد** (الأديب/الفئة الجاهلة)، **الاحتواء** (الغلام/العائلة) (السفينة/أبحر) ، علاقة **التلازم** (دموع/عيون)، و هي علاقات أفقية يحكمها السياق المقالي للبيت .

---

[1] – المرجع نفسه : ص548 .

[2] – نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص44 -46 .

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, فترد غالبا 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 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)

سَكنَ اللّيلُ و فِي ثَوبِ السّكُون # تَـــحْتبِي الأحـْــلامْ

وَ سَعَى البَدرُ و للبدر عُيونٌ # تَرْصـُـدُ الأيـــــامْ

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)، والبيتان 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 موحّدة (الخفاء و التجلي) كبعد دلالي شامل .

[1] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 344 .

و في التعبير عن الثبات و الصبر كبعد دلالي شامل يعبر **إيليا أبو ماضي** عن ذاته بألفاظ ذات معانٍ كونية تلَّبس بها، و تمثل بها، ليجلو حقيقة نفسه في قصيدة المجنون إذ يقول: ([1]) (الرجز)

ليسَ جَلالُ اللّيلِ مَا أدْهشَنِي # وَ إنّمَا أدْهشنِي جَلالِي

وَ لا جَمَالُ الشّهبِ مَا أدْهشنِي # وَ إنَّمَا حَيّرنِي جَمَالِي

ليقول : (الهزج)

تَوشّحْتُ الضّحَى وَ اللّيـَ # لَ فِي أنسِي وَ فِي حُزنِي

فمَا زَادَ الدّجَى خَوفِي # وَ لا زادَ الضّحَى أمْنِي

فالكلمات المحورية في الأبيات هي (الليل/الشهب/الضحى/الدجى) من ذوات المعاني المعجمية الثابتة, ارتبطت ببعض الكلمات, فانتقلت إلى معانٍ مَقالية بفضل (جلال/جمال/خوفي/أمني), و ساهمت بها للوصول إلى المعنى الدلالي << و هو أجزاء و أنواع مختلفة من الدلالات تتآزر لتكوين المعنى النهائي>> ([2]), و بالمعنى الدلالي النهائي يتضح البعد الدلالي الشامل, و هو الثبات و الصبر، و منه تدخل هذه المعاني الجزئية في علائق مختلفة و منها : **الاشتمال** بين (الليل / الشهب), و الاشتمال << تضمين من طرف واحد يكون فيه (أ) مشتملا على (ب) حيث يكون (أ) أعلى في التقسيم التصنيفي أي التفريعي >> ([3])، 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 دلاليا 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 ([4]), فالدجى مرتبط بالخوف و

---

[1] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 473 .

[2] – عبد السلام السيد حامد : الشكل و الدلالة ، ص29 .

[3] - رجب عبد الجواد إبراهيم ، دراسات في الدلالة و المعجم ، ص : 65 .

[4] – ينظر : كريم زكي حسام الدين , التحليل الدلالي ، ص35 .

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 : ([1]) (مجزوء الخفيف)

سَائلِي الليلَ عنْ مَقالِي # يـَومَ أعيَا عَن الكَلامْ
طولُ شَكوايَ للدُّجَى # وَ سُؤالِي عَن الرّجَا
ضُمَّ صَوتِي إلى الليالِي # فانطوَى فِي فَمِ الظلامْ

و يقول : سَائلِي البدرَ عَن عُيونِي # عِندمَا أفْقدُ البَصَرْ
كَثرةُ السُّهدِ في النَوائب # وَ مُناجَاتِي الكواكِبْ
نَفتِ النّورَ منْ جُفُونِي # فَهْوَ فِي مُقلةِ القمرْ

و يقول : سَائلي الريحَ عَن فُؤادِي # إنّهُ طارَ بالزَفِيرْ
فإذا هَاجتِ العَواصفُ # فَهيَ منْ مُهجتِي عَواطفْ

فالقصيدة حافلة بمظاهر الكون الطبيعية (الليل/ الدجى/ الظلام/ البدر/ الكواكب/ النور/ القمر/ الريح/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 (الريح) (العواصف), و من (الكواكب) (القمر)، و هي في الغالب علاقات **اشتمال** ، كما اعتمد بعض التماثلات من مثل (النور/البدر) (الدجى/الظلام), و بوساطة تجسيد هذه الألفاظ منح الشاعر لهذه المظاهر الكونية نوعا 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 : ([2])

بَينَ العَواصِفِ و الرّياحْ # نَفسٌ تَطيرُ بِلا جَنَاحْ (مجزوء الكامل)

---

[1] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 511 .
[2] – نسيب عريضة : الأرواح الحائرة : ص68 -69 .

نَفسٌ تَعجُّ مَعَ الرُعـودْ # نَفسٌ تُرمجـرُ كالأسُـودْ

تَعْلو الشَواهـقَ و القِمَـمْ # تَطـأُ الكواكِـبَ بالـقَدَمْ

ليقول أيضا :

تَلجُ الظـلامَ وَ لا تَهـابْ # وَ لهَا مَـعَ البَـرْقِالتِهـَابْ

تَجْنِي الشُعاعَ مِنَ الشُموس # بالرَغِمِن قَـدرٍ عَبُـوسْ

فالنص أو مجموعة الأبيات حافلة بمظاهر كونية (العواصف/ الرياح/ الرعود/ الكواكب/ الظلام/البرق/الشموس) حاول الشاعر من خلالها بناء المعنى أو البعد الدلالي 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 أنَّ علاقة هذه النفس مع هذه المظاهر هي(**التنافر)** ، فإنّ هناك علاقات كثيرة تربط بين هذه المظاهر و أهمها **الترادف** (العواصف/الرياح), و**التلازم** 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 قائلا : ([2]) (الخفيف)

وَيحَ نَفْسِي مِـَن الربيـع فَفِيـه # أجْتنـي بَيـنَ آسـه وَ بَهـَاره

وَ من الصّيفِ فَهوَ يَحـرقُ أكمَا # ميعَلى رُغمِهـا بـِلفحَـة نَـاره

ما رأيتُ الخريفَ فِي صَدرك العَا # ريَ يُوشِـي عَقيقَـهُ بـِنُضَـاره

و الشِتاءُ الحـزيـنُ يَغسِـلُ سَاقيـ # ك بـِدمْـعٍ يَنهَـلُ فـِي أمْطاره

---

[1] – ينظر : كريم زكي حسام الدين , التحليل الدلالي , ص 04 .

[2] – فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 43 .

فالبعد الدلالي الذي يرميه فوزي هو التعبير عن عبث الحياة بالشاعر من خلال الوردة التي تعاني مع فصول السنة , فرغم هذه المظاهر المنوعة 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 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 يُحمِّلوا هذه الألفاظ المَرجعية مُسحَة شعريَّة خاصَّة بالاقتصار على الألفاظ ذات الدلالات الموحيّة 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 الهَنَا # َ يشقُّ عَلى كُلِّ أنْ تَحزَنَا
فخطبُ فلسطينَ خَطبُ العُلى # وَ ما كانَ رَزءُ العُلى هَيِّنا

و يقول : بلادهُمُ عُرضَةٌللضّياع # و أمّتهُم عُرْضَة للفَنَا
يريدُ اليهُودُ بأنْ يَصلبُوهَ ا # وَ تأبَى فلسطينُ أن تَذعَنَا
أأرضُ الخَيال وَ آياتِهِ # وَ ذاتُ الجَلال وذاتُ السّنَا

[1] – ينظر : صائل رشدي شديد , عناصر تحقيق الدلالة في العربية ص15.
[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة : ص 599 .

نَصيرُ لغوغائِهم مَسرَحَا # وَ تعُـدو لشَّذّاذهم مَكمَنـا

اعتمد أبوماضي على حشد الألفاظ ذات الإيحاء اللغوي و النبرة الهادفة, فنوع بين اللفظ المجـرد (السّـلام/الخطـب/الـرزء/الفنـاء/الضـياع/الخيـال) و اللفـظ الحسـي (فلسطين/اليهود/بـلاد/أمـة) و شاكل بينها في المعاني بواسطة علاقات مختلفة أهمها: **الترادف** بين (الخطب/الرزء) ، (الضياع/الفناء)، و هو نوع من الترادف التام فيكون ثمّة نوع من تمام المطابقة بين المعنيين، ولا يشعر أبناء اللغة بأي فرق بينهما ([1]) ونوع من **الترادف** النسبي بين (غوغاء/ شُذاذ) ، و كذا علاقة **الاحتواء أو التضمين** بين (بلادهم/أمتهم), فلفظة (البلاد) تدل على جزء ما يتضمنه و هو (أمّة) والتضمين علاقة أساسية في نظرية المجال الدلالي ([2]), بالإضافة إلى ذلك بعض العلاقات الواردة من مثل **التنافر** بين (الخيال/الجلال) ، (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]): (الكامل)

صَلَّ الحَديدُ وَ شَمّرتْ عَن سَاقِها # وَ تَتكرَ الإخوانُ للإخوان(*)

فَالخَيلُ غاضِبـةٌ عَنْ أرسانِها # وَ البيضُ غاضِبَةٌ على الأجْفَانِ

والمَوتُ مِنْ قُدامِهِمْ وَ ورَائِهم # وَ الهَولُ كُلّ ثَنيةٍ وِ مَكان

بَسَطتْ جَناحَيها وَ مَدَّتْ ظِلّهَا # فإذا جَنَاحَا السِّلمِ مَقصُوصَان

و يقول : أتى التفتَ رَأيت رَأسًا طائرًا # أو مُهجَةً مَطعُونَةً بِسِنَان

يَمشِي الرّدَى فِي إثر كُلّ قَذيفَةٍ # فَكأنَمَا تَقتَادُهُ بِعنَان

فالجَوّ مِمَا فاضَ مِنْ أروَاحِهم # لا تستبينُ نُجومُه عَينَان

حشد أبو ماضي لوصف هذه الحرب كمّا هائلا من الألفاظ الشائعة (الحديد /الخيل/ الرأس/ الجو/النجوم) و نوَّع بينها, فمنها ألفاظ ذات معانٍ كونية (الجو/ النجوم /الظل)

---

[1] - ينظر:عمر عبد المعطي أبو العينين ، الفروق الدلالية بين النظرية و التطبيق ، ص42 .

[2] - ينظر : كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي ،ص 31 .

[3] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 579 .

(*) - صلَّ : أصدر صوتا قويا

وأخــرى ماديــة (الحديــد/الخيــل/)، و بعضــها مــن مجــردات المعــاني (الــردى/ المـوت/الهـول/السـلم/), و حـاول أن يُكامـل فـي معانيهـا للتعبيـر عـن الحـدث التـاريخي المرجعي (الحرب العالمية)، و بذلك قاطع بينها في علاقات مختلفة و أهمها : **الاحتواء** (البـيض/الأجفـان) ، **التضـاد الحـاد** (قـدامهم/وراءهـم) ، **التـرادف**(بسـطتْ/مـدّت) **الاحتواء**(رأسا/مهجة) ، و هي علاقات منوعة تنوع طبيعة اللفظ من حيث فصاحته (أرسانها/ البيض/الردى / ثنية), أو من حيث شيوعه (الموت /المكان /الطائر)

و في موضوع فلسطين دائما ينقل **نسيب عريضة** سخطه على الشعوب العربية, إذ يرها سبب ما تعانيه من ضياع, وفي قصيدة "إلى فلسطين" يقول ([1]): (المتقارب)

تَبحثُم فِلسطينَ يَا وَيحَنَا # أبَحتُم حِمَاهَا لمُستَرزَقه

أكانَتْ مَواعِيدُهمْ حِكمَةً # وَ كانَتْ مَواعِيدُنَا زَندقه

ألا فَاجْمَعُوا مِن ثُراها حُطامَ النَّـ # ـصَال المُلطخَةِ المُخَلقه

و قُولوا :بِها قَدْ غَلبنا الضَعيفَ # وَ دُسنَا حَقيقَتَهُ المُقلقه

في هذه الأبيات تناول الشاعر مأساة فلسطين كبعد دلالي يجسد من خلاله أحداثا تاريخية بمسحة شعرية (شكلية و معنوية) ، و حشد لذلك بعض الألفاظ الشائعة (فلسطين/ الضعيف/حكمة/) كما حشد بعض الألفاظ الرامزة من مثل: (المسترزقة /الضعيف اليهود) ,(مواعيدهم وعد بلفور)، ونوّع 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 يَصبُ **إلياس فرحات** جام غضبه على فرنسا لما فعلته في دمشق من تنكيل بعد الثورات الوطنية قائلا : ([2]) (الخفيف)

حَاربِي الحقَ و اقتلي الآدَابا # إنَّ في ذِمةِ الحُسـَامِ الحِسَابَا

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الحائرة :ص 262 .

[2] – ينظر:سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر ، ص142 .

فاسمَعِي الـزأرةَ التي تَملأ الـشَّـ # ـرقَ ابتِهاجَا وَ الظالمِيهِ اكتِئابَا

إنَّ مَرْعَى النّعـَاجِ أمْسَى لَمّـا # أجْرَيتِ فيه مِنَ المَظالِمِ غابَـا

و النّعاجُ التي تَوهْمَتْ صَـارتْ # فِي ظِلال الوَشِيجِ أُسدًا غِضَابَـا

و يقول مُهددا أبناء قومه (في لبنان) لـموقفهم المُزري مـن ثورات سورية على فرنسا ([1]) (البسيط)

الشامُ تَبكِي وَ أنْتم تَضْحَكُون أمَـا # تَخشُونَ ثُلَ البُكاءِ إنْ تَضحَكِ الشَامُ

لا تَخْدعُوا بـِحنَـان الأمِّ أنفسَكُـم # أنْتمْ إذا عُـدّتِ الأيتـامُ أيتـــامُ

لا بُدَ تَهجُرُكُم يومًـا فَيعْمُركُم # بَحْرٌ مِـنَ الخَلـق بالأحقَـادِ لَـطـامُ

ففي القصيدة الأولى يوجه الشاعر هجاء لاذعا لفرنسا يـنقل من خلالـه استهجانه و بغضه عليها كدلالـة عامة تتقاطع فيها دلالات فرعيـة لألـفاظ منوعـة تحيل بعضـها إلـى عـالم المـرجع و مـنها (النعـاج/الأسـود/الوشـيج/الشـرق/الغـاب) و بعضـها الآخـر إلـى المعاني العامة المجردة (الحق/الآداب/الحساب/المظالم) , و حاول الشاعر أن يعقد بينها بمجموعـــة علاقـــات أهمهـــا: **التضـــاد** بـــين (ابتهاجـــا/اكتئابـــا) ,(النعـــاج/الأســـود) (المرعى/الغاب) ، **و التلازم** (الزأرة/الأسود) ، و**الاحتـواء** (الغاب/الوشيج), و نـوّع من **الترادف** النسبي بين (حـاربي/اقتلعـي), إذ يجنح إلـى ظـاهرة التـخصيص الـدلالي وكلها علاقات سياقية حافظ على وظائفها فـي النسق الـدلالي للقـصيدة , و سـاعدت علـى بنـاء المعنى الدلالي الأشمل ، أمّا في القصيدة الثانية فقد حافظ الشاعر على هذا النسق الدلالي الفرعي ليعبر عن نسق دلالي آخر أعم و أشمل؛ هو التهديد و الوعيد لأبنـاء قومـه من خـلال ألفـاظ بـدلالات مرجعيـة و منهـا (الشـام/الأم (بمعنـى فرنسـا)) وأخـرى ذات معـانٍ مجردة فـي(البكـاء/ الحنـان/تضـحك / تخـدعوا), و أخـرى بمعـانٍ كونيـة (يومـا/بحـرا), و حــاول أن يعقــد مــن خلالهــا بعــض العلاقــات، أهمهــا **التضــاد** (تبكــي/تضــحكون) ،

[1] – المرجع السابق :ص 136 .

(الأم/الأيتام) ، (تهجركم/فيغمركم), و **التلازم** (حنان الأم) **المطابقة** (الأيتام/أيتام), و المطابقة تدل على أنّ اللفظ الثاني يدل تمام ما وضع له اللفظ الأول .([1])

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 : ([2]) (الرمل)

وَ اجْعَل اللهُمَ قَلبِـي

واحَـةً تَسقِـي القَريـبْ

و الـغَـريــبْ

مَاؤُها الإيمانُ ، أمّا غَرسُها # فَالرَجَاوَ الحُبّ وَ الصبرُ الطويـلْ

جَوّها الإخْلاصُ ، أمّا شَمسُها # فَالوَغَا وَ الصّدقُ وَ الحِلمُ الجَمِيلْ

فـَإذا مَا رَاحَ فِكري عَبّثا # فِي صَحَاري الشّكِ يَستَجلِي البَقَاءْ

مَـرّ مَنهُوكـًا بـِقَلبِـي فَجَثا # تَـائبًـا مِـنْقَلبِـي الرّجَـاءْ

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 الحُب، الصبر، الإخلاص، الوفاء) إلى ألفاظ ذات معانٍ مادية محسوسة (غرسها/صحاري/ قلبي) إلى معان أخرى ذات بعد عقائدي (الإيمان /تائبا/ اللهم)),

[1] – ينظر : كريم زكي حسام الدين , التحليل الدلالي ,ص 31 .
[2] – ميخائيل نعيمة : همس الجنون ,ص 36 .

وكـلها تتقاطـع فـي علاقـات أهمـها: **التضـاد** (القريـب/البعيـد) ، **الاحتـواء أو الاشـتمال** (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 .

و في المجال ذاته يورد **نسيب عريضة** قصيدة "صلاة" يناجي فيها ربه طالبا منه المغفرة إذ يقول : ([1]) (مجزوء المتقارب)

أيَا مَنْ سَنَاهُ اخْتَفَى # وَرَاءَ حُـدُودِ البَشَرْ

نَسَيْتُكَ يَومَ الصّفَا # فَلا تَنسـنِي فِي الكَدَرْ

أيَا غافِـرًا أَرْحُمَـا # يَرَى كُلّ أمْسِى وَغَـدْ

مَعَاذَكَ أنْ تَنْقمَـا # وَ حِلمُـك مِلءُ الأَبَـدْ

مَراعِيك خُضْرُ المُنَى # هِي المُشْتَهَـى سَيّـدِي !

وَجِسمِي دَهَـاهُ العَنَـا # حَنانيكَ خُذْ بِـيَـدِي !

الأبيات حافلة بصور اللفظ المجرد (سناه/الصفا/الكدر/حلمك/المنى) ألبسها الشاعر طابعا عقائديا في سياق الأبيات (غافرا/ذل/ معاذك/ حنانيك.), و حاول من خلالها عقد بعض العلاقات الدلالية, وأهمها : **التضاد** (الصـفا/الكـدر) ، و(أمـسي/غـد) (تنقما/حلمك)، و**الاحتواء** (جسمي/بيدي), و نوّع بـ**التضاد السلبي** (نسيتك / لا تنسي) كما لم يتوان الشاعر عن تدعيم هذه الدلالات العَقدية 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)

تَزعْزَعَ إيمَانِي وَ حَاق بِـيَ الأسَى # وَ وَدّعتُ عَهْدَا للصَلاة تَكرّسـا

لأنّـيَ لمْ أَلـقَ الإلـهَ بِـعالـَمٍ # يُشابِـهُ فيهِ اللامِـسُ المُتلمّسَـا

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ,ص 264 .

[2] – الشاعر القروي: الأعمال الكاملة , ص 561-563 .

وَ صِرتُ إذَا للدِينِ يُعقدُ مَجْلِسٌ # عَقدْتُ وَ أهلَ الكُفر للكُفر مَجْلسَا

إلى أن يقول :

ألا كُلّ دِينٍ مَا خَلا الحُبَ بِدْعَةٌ # ألا كُلُ عِلمٍ مَا عـَدَاه تَوَهمُ

وَ لا عَجَبَ أنْ يُنكِرَ اللهَ كافرٌ # فَمَاذا تَرَى مَنْ يَجْهَلُ الحُبَ يَعْلَـمُ

فالقصيدة مليئة و حافلة بألفاظ مجردة ذات طابع عَقدي, 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 :

الاشتمال (إيماني/الصلاة) ، (الكفر/الكافر)، و علاقة **التضاد** البارزة من خلال (ودَعت /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 يوحي بالكفر و العصيان .

في قصيدة **لفوزي المعلوف** بعنوان "لغز الوجود" يطرح الشاعر فكرة عقائدية ترتبط بـ(البعث و النشور)، إذ يقول منها : ([1]) (الخفيف)

كيفَ جِئنا الدُنيا ؟ وَ مِن أينَ جِئنَا ؟ # وَ إلى أيّ عَالم سَوفَ نُقضِي ؟

هَلْ حَيينا قَبلَ الوُجودِ ؟ وَ هَلْ نُبعثُ؟ # بَعدَ الرَّدَى وَ في أيّ أرْضٍ !

هُوَ كُنهُ الحَياةِ مـَازالَ سِرّا # كُل حُكمٍ فِيهِ يَؤولُ لنَقصِ !

ضمت الأبيات ألفاظا ذات أبعاد دلالية مجردة ليست في حقيقة أمرها ألفاظا عَقدية أو مُستمدة من الدين, و مثلها (الدنيا/الوجود/الردى/الحياة.) إلا أنّ سياق الأبيات العقائدي يوحي بجو الاعتقاد و موقف الأديان من قضية البعث ، و هذا من خلال جملة من العلاقات الدلالية البارزة و أهمها : **التضاد**(جئنا/نفضي) ، (قبل الوجود/بعد الردى) (من

[1] - فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 33 .

أيـن /إلـى أيـن), وهـو تضـاد يعتمـد علـى تقابـل وحـدتين لغـويتين دلاليـا، و **التـرادف** (حيينا/نبعث) .

و في الإشادة بالإسلام "يورد **إلياس فرحات** بعض الأبيات من قصيدة "يـا رسـول الله"" مشيدا بالقيم المعنوية السامية لهذا الدين، فيقول ،: ([1]) (الرمل)

إنَّ فِي الإسْلاِم للعُربِ عُلىً # إنّ في الإسْلام للنّاس أخُـوَّه

فادْرس الإسلاَم يا جَاهِلـهُ # تَلـقَ بَطش اللهِ فِيه وَ حُنُوّه

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 (علىً /أخوة/ بطـش/حنـوه.)، و قرنهـا بالسـياق الـديني، و عـالق فيمـا بينهـا بعلاقتـين همـا : **الاشـتمال** (علىً/أخوة) ، (الناس/العرب) ، و **التضاد** (بطش/حنوه) .

ب-2 – مجال المجردات الاجتماعية :

و في هذا المجال الحيوي يعمد الشاعر إلى طرق مواضيع اجتماعية بـارزة؛ كموضـوع الفقـر ، والغنـى ، والعلـم، والجهـل ، والأخـلاق ، والمـرأة, و حشـد طائفـة مـن الألفـاظ المجردة ذات الاستعمال الاصطلاحي المتعارف عليه ، لتساهم بدلالاتها في بناء أبعاد دلالية شاملة تُفهم 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]) : (الطويل)

إذَا كانَ حُسنُ الوَجه يُدعَى فَضِيلَةً # فإنّ جَمَالَ النفْس أسْمَى وَ أفضلُ

و يقول : سَعَتْ لاحْتكار الحُسن فِيها بِـأسْرِهِ # وَ كم حَاولتْ حَسناءُ ما لا يُؤمَـلُ

---

[1]– ينظر :سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر ، ص133 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 445 .

وَ تَجهلُ أنّ الحُسنَ لَيْـَس بِـدائِـمٍ # وَ إنْ هوَ إلا زَهْرةً لسَوفَ تَذبُـلُ

فالأبيات تعبر عن رأي الشاعر في "جمال المرأة" كبعد دلالـي موحد من خـلال تضـافر دلالات فرعية لألفاظ مجردة من مثل (الحسن /فضيلة /جمال النفس/ يؤمل/ تذبل)

كمـا عـالق الشـاعر بـين هذه الـدلالات بـروابط دلاليـة أهمهـا : **التـرادف** (أسمى/ أفضـل) **الاحتواء** (فضيلة/حسن الوجه) ، (حاولت/لا تؤمل) ، (ليس بدائم/تذبل), و هـي علاقـات 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** قصـيدة بعنـوان "غنـى البخيل حُلمٌ بالغنى " يقول فيها : ([1]) (المتقارب)

بَدَالِيَ فِي الحُلِم أنّي غَنِـيٌّ # وَ لكـنْ بَخِيـلٌ فَكنـتُ الغَنيَّـا

وَ كَمْ مُعْدَمٍ ليسَ يَملكُ شَيّـا # حَكـَى مُوسِرًا ليسَ يُنفـقُ شَيّـًا

إذَا كنتُ أمْلكُ دُونَ القَليـل # وَ لَـيسَ عَلـيَّ فـَمَـاذَا عَليّـَا ؟!

ففـي الأبيـات بُعد دلالـي يعـالج ظـاهرة <u>البخـل فـي الأغنيـاء</u>، و منـه تبـرز دلالات الألفـاظ التالية (غني/بخيل/معدم/موسر.), و هـي **مـفاتيح** الـدلالة تتصـل بصفات مجردة وهـي (الغنى /البخل/ العدم/اليسر) نقلها الشاعر من التجريد إلـى التجسيـد لتتصـل بالشاعـر و بالإنسان، و منه تبـرز بعـض العلاقـات و أهمهـا : **التضـاد** (موسر /معدم)، **و التضـاد السلبـي** (ليس يملك/أملك) ، و **الترادف** (بخيل / ليس ينفق شيئا) و هـا هنـا تـرادف بين لفظ و جملة تفسره.

و في نفس الموضوع أو البعد الدلالي (البخل)، يورد **ميخائيل نعيمـة** قصـيدة " لـو تـدرك الأشواك " يقول في بعض أبياتها :([2]) (السريع)

يَا حَاشدا الأموالَ فِلسًـا إلى # فِلس يكدُ الليل قَبـلَ النهـارْ

---

[1] - الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 483 .

[2] - ميخائيل نعيمة :همس الجفون ،ص 3 0

أيامُـه صِفْرٌ كـأعْوامِـهِ # لا لونَ فيها غَيرَ لون النضارْ

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]): (الهزج)

قَنَامُ اليـأس غَطَّانَـا # فَنَمْ لا عَيـنٌ نَزْعَانَـا

إذا مَا صُـبحُنا حَانَـا # حَسِبنَا الـنّورَ أكفَانَـا

ألا يَـا هَـمُّ يَكفينَـا # لَقَدْ جَفـتْ مَآقينَـا

ليقول في آخر القصيدة : ظلامُ الليل قَدْ أطبَـقْ # فَنمْ يا طِفلُ لا تقلـقْ

يَعودُ النّورُ وَ الرَونَقْ # إذا مَا اللّـهُ أبْقانَـا

فبعض الألفاظ المجردة في الأبيات تتقاطع دلالاتها مع دلالة الجوع و ألامه من مثل (اليأس/ الهم/الظلام/), و أخرى توحي بالفرج (صُبحنا/النور/لا تقلق/الرونق/أبقانا) وبهذه المعاني المتضاربة عالق الشاعر بينها لبناء الموقف الدرامي ، و اتخذ من علاقة **التضاد** (ظلام/نور), و **الترادف** (صُبحنا/نور) ، (غطّانا /ترعانا) ، (قتام/ظلام) **والتلازم** (يكفينا/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 غَاويةٍ", إذ يقول منها : ([2]) (الطويل)

هُنَا قَبرُها هَلْ طهّرَ المَوتُ عَارَهَا # وَ هل خَلعَتْ عَنْ صَيتِها الظنَّ وَ الذمَّا

نَعَمْ يَتسَاوَى العَارُ وَالمَجدُ فِي الثرَى # فَمَا ضَمّ قَبـرٌ قَطُّ نَمَّـا وَ لا إثمَـا

---

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 63-64 .

[2] – المرجع نفسه : ص 205 .

لَقَدْ مَارسَتْ فِي العَيش بُؤسًا مُنوّعَا # وَجَازتْ جَحِيمًا لا أشَدَّ وَ لا أحْمَى

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) ، و**التلازم**(قبرها/الموت)، و**الاشتمال** (الثرى/ القبر) ، و**التدرج** (إثما/ذمًّا).

في موضوع العلم والأخلاق يورد **إلياس فرحات** قصيدة " العرب واقفة " ليشيد فيها بأخلاق العرب في قصيدة اجتماعية يقول في بعض أبياتها : ([1]) (البسيط)

وَ كانَ أجْهلَ فَردٍ مِنْ رَعِيتهم # فِي الفَهم عِندَ سِواهُم مَضْربَ المَثَل

صَفُّوا العلومَ مِن الأوهَامِ إنْ رَجَعُوا # بالخَارقاتِ إلى الأسْبَابِ وَ العِلَـ ـل

سَلْ عَنْ مَعَارفهم فِي كُلّ مَسألـةٍ # أمّا عَن الأدَبِ السّامِـي فَلا 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 رعيتهم/سواهم) ، (الجهل/مضرب المثل) (الأوهام/الخارقات), و **التضاد السلبي** (سل/لا تسل) ، كما عمد إلى علاقة **الترادف** (الأسباب/العلل) ، (العلوم/معارفهم) ، و **الاشتمال** (فرد/رعيتهم) .

و في موقف آخر يعرض لفكرة الخلافات الاجتماعية بين أفراد الأمة ، فيعتمد على اللفظ المجرد الموحي عند قوله ببيتين : ([2]) (البسيط)

فِيمَ التقاطعُ وَ الأوطـانُ تَجْمعُنـا # قُمْ نَغسلُ القلبَ مِمَا فيه مِنْ وَطرِ (*)

مَا دُمتَ مُحتَرمًا حَقي فَأنتَ أخِـي # آمنـتَ بالـلّـهِ أو آمنـتَ بالحَجَر

---

[1] – ينظر: سمير بدران قطامي , إلياس فرحات ص 196 .

[2] – المرجع نفسه : ص 172 .

(*) – وطر : حاجة و بغية .

فالسياق الدلالي العام للبيتين يعبر عن النزاع و الخلاف بسبب العقيدة أو الحاجات الدنيوية، و فيها تتقاطع دلالات الألفاظ التالية (التقاطع /الوطر/ 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 يعمد 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 خُدُودَ وَ لا مَقاييسَ فِي المَو # ت تَساوَى الجَميعُ في سَاحَاتِهْ
مَنْ نَجَا مِنهُ وَ هُوَ فِي رَوحَاتِهِ # إنّمَا قدْ نَجَا إلى غُدُواتِهْ

و يقول أيضا:

كُلُ ذِي رَغْبةٍ دَنَتْ أوْ تَسَامتْ # سَوفَ يَمضِي يَومًا بلا رَغباتِهْ
ليسَ عُمُرُ الفتَى وَ إنْ طَالَ إلا # مَا حَوتْهُ الحَياةُ مِن مُكرمَاتِهْ

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 نظرته للجمال، فيقول فيها([1]): هُوَ عِبءٌ عَلى الحَياةِ ثَقيلٌ # مَنْ يَظنُ الحَياةَ عِبئا ثقيلا (الخفيف)

وَالذي نَفسُهُ بِغير جَمَال # لا يَرَى في الوُجُودِ شَيئا جَمِيلا

فمفردات أو ألفاظ (الحياة /عبئا/ نفسه/جمال/ الوجود) كلها ذات معانٍ مجردة تكاملت لتصور مفهوم الحياة و الوجود عند الشاعر, ومن خلال بعض العلاقات ومنها: **الترادف** (عبء/ثقيل), (الحياة/الوجود) ، وعلاقة **الاحتواء** (شيئا/عبئا) .

و في موضوع <u>الإرادة و العزم</u> يتناول **القروي** رؤيته حول هذا الموضوع بثلاثة أبيات إذ يقول ([2]): (الطويل)

إذا أحْجَمَ الإنسانُ عَنْ غَايةٍ لهُ # تَرَدَّدَ مَا بَينَ الشَجاعَةِ وَ الجُبْنِ

فإنْ كانَ حُرّا زَادَهُ الضُعفُ قُوةً # و إنْ كانَ نَذلا زادَ وَهْنًا عَلى وَهْنِ

و َالناسُ أغراضٌ عَلى قَدْر أهْلهَا # وَ أعْظمُهَا مَا ليسَ يُدركُ بالأمْنِ

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 " المنّ " وعواقبه على الإنسان في نتفة بعنوان "نزّه جَميلك" إذ يقول : ([3]) (الكامل)

نَزِّهْ جَميلكَ عَنْ قَبيح المَنِّ إنْ # حَاوَلتَ فِي رُتبِ الكِرامِ سُمُوّا

---

[1] ـ المرجع السابق : ص 490

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 434 .

[3] – المرجع نفسه : ص 472 .

كَمْ حَوّلَ المَنُ الجَميلَ إهَانَةً # وَ الحَمْدَ نَمّاً وَ الصَديقَ عَدّوّا

فعمد إلى التعبير عن هذا المفهوم(المنِّ) بنظرة فلسفية عميقة, فاتخذ من ألفاظ التجريد (جميل /قبيح/ المن/ سموا/ 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]) (المجتث)

و إنْ بُليتَ بِـداءٍ # وَ قِيلَ دَاءٌ عَياءْ
أغْمضْ جُفونَكَ تُبصِرْ # فِي الدَاءِ كُلّ الدَواءْ
و َعندمَا المَوتُ يَدنُو # وَاللّحدُ يفغرُ فَاهْ
أغْمِضْ جُفونَكَ تُبصِرْ # فِي اللّحدِ مَهْدَ الحَياهْ

فيطرق نعيمة مفردات (البلاد/ الداء/ العياء/ الدواء/الموت/اللحد) التي تتكامل دلالتها 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) ، **الاشتمال** (اللحد/فاه) . و دائما في موضوع الموت و اللحد يطرق **فوزي المعلوف** أيضا هذا الباب بنظرة تشاؤمية قاتمة يعادل فيما بين الحياة و الموت في قصيدة "يوم مولدي" , إذ يقول : ([2]) (الخفيف)

إنّ مَنْ جَاءَ مَهدَهُ مُكرَها يَمْـ # ضي إلى لَحْدِهِ غَدًا وَ هُوَ مُكرَه
وَ هُوَ إنْ ماتَ ليسَ يَخْسرُ إلا # عَيشَ بُؤسٍ فَكيفَ يَرهَبُ خَسْرَه !
منْ يَمتْ ألفَ مَرّةٍ كُلّ يَـومٍ # وَ هُوَ حيّ يَستَهَينُ الموتَ مَرّه !

---

[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)

أَنَمْضِي الحياةُ سُدًى # وَ مَا طالَ فِيهَا المَقَامْ
وَ لَمْ نَجْتَز المُبتَدَا # فَسُرعَانَ يَأتِي الخِتَامْ !
أَنَمْضِي وَ لمّا نَنَلْ # رَغائِبَ نَفْسٍ طَمُوحْ
أنَقْضِي وَ يقضِي الأمَلُ # وَ تَدكُّ تلكَ الصُرُوحْ

و هذه كذلك تنتقي ـ أي الأبيات ـ 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"** توحي ببعض المعارف الثابتة في أذهان المجتمع اللغوي العام و الخاص (الأدباء)، فمنها ما حافظ على هذه الإيحاءات, و منها ما تعددت معانيه **"Polysémie"** بفضل السياقات الجديدة فحدث نوع من التأثر **"Influence"** الدلالي لبعض المفردات المرجعية في تعالقها مع مفردات

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 161 .

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/الجبال/بعض الفئات الاجتماعية)، واحتلت هذه المفردات مكانة المفاتيح الدلالية, فتعالقت في النسق الجديد, وبرزت بذلك بعض المظاهر الدلالية كظاهرة التخصيص الدلالي, وظواهر المشاكلة 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 العبث) 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 أدواتا و وسائل تعبيرية، فعّالة في نسج أنساقه الدلالية أضف إلى ذلك بروز بعض المظاهر الدلالية كالتخصيص الدلالي و ظاهرة تفريع الدلالة الكلية إلى دلالات فرعية (الشتاء /الأمطار/ الثلوج.) وظاهرة 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 النِزاعات 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 معانٍ 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 ـ 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/اليتم 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 كعلاقتين 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 والترادف 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 موقفا آخر مُساندا أو مُعارضا و عادة ما يتمظهر هذا الموقف عند جميع الأطراف الفعّالة بالعمل الشعري في شكل حدث أو حركة(فعل), أو في شكل صفة أو حالة تترجم هذا الموقف, و غالبا ما تسير هذه المواقف أو الصفات أو الأحداث في مجالات معينة تترجم بُعدًا دلاليا واحدا 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 ، و العلاقات ، و الحوادث، و يعد 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 وضروريّة ,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 التراكيب اللغوية النثرية أو الشعرية إلا أنه قد يكشف عن مخالفات و فوارق دلالية جوهرية فهناك أفعال مُدركة ماديا (ينكسر/خرج/ قف), و هناك أفعال مُدركة معنويا مثل (أراد-فكّر- فَهِمَ), 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 إنسانية

---

[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 05 .

تـنم عـن أبعـاد إنسـانية معينـة, و مـن هـؤلاء **جبـران خليـل جبـران** فـي قصـيدة بعنـوان "الشهرة" إذ يقول : ([1]) (مجتث فن المواليا)

كتبتُ فِي الجَزر سَطـرًا # عَـلـى الـرّمْـل
أوْدَعتُه كُلَّ رُوحِـي # مَـعَ الـعَـقْـل
وَ عُدتُ فِي المّدّ أقـرأ # و أسْتجْلـِـي
فَلَمْ أجِدْ في الشواطـئ # سِـوَى جَهْلِـي

فالقصيدة من فن **" المَواليا "**, و هوفن شعري مُحدث ركز فيه الشاعر على مكانـة الفعل أو الحدث, و دوره في بناء النسق الدلالي (الضياع و الشرود) من خلال مجال القراءة و الكتابة و التعليم ضمنه مفردات الحدث :(كتبت/أودعته/عدت/أقرأ/لم أجد/أستجلي) وهي ذات مـعانٍ تـصور مـواقف معينة, فـتنم عن دلالة البحث و الاستسقاء بينها و من خـلال السياق تبـرز بعـض العلاقـات أهمهـا : **التـرادف** (كتبـت/أودعتـه) ، (اقـرأ/ أسـتجلي) ، و **التضاد** (أستجلي/لم أجد) ، و نوّع من التدرج الدلالي في السياق بين (كتبت/أودعتـه) . و في موقف آخر يتخذ الشاعر من حدث الأنا و حدث الآخرين موقفا واحدا ، فيبـرز بـذلك علاقة **الاحتواء** بين الحَدثين في قصـيدة "حرقـة الشيوخ"، إذ يقول فـي أبيـات منهـا : ([2]) (الرمل)

كَمْ شَربنَا مِن كُؤوسٍ سَطعَتْ # فِي يَدِ السّاقِي كُنور القَبـس !
وَ رَشْقَنـا مِنْ شِفـاهٍ جَمعَتْ # نَغمَة اللطفِ بِـثَغـر العَـس ! (*)
وَ تلونَا الشِعرَ حتّى سَمِعـتْ # زُهرُ الأفلاكِ صَوتَ الأنفُـس !

في الأبيات نسق من الأفعال و الأحداث الصـادرة من ذات الأنـا مـع الآخـر فـي (شربنا /رشفنا/تلونـا.) و هـي ذات معـانٍ تـوحي بالنشـوة و البهجـة ارتبطـت بمفـردات مـن عـالم الحس (كئوس/شفاه/الشعر), وهي بدورها مرتبطة بأوصاف في شكل أحداث غير تابعـة لأحـداث الأنـا و الآخـر (سطعت/ جمعت/ سمعت) لكنهـا تنـاظرت مـع الأحـداث الأولـى

---

[1] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة , ص 348 .
[2] - المرجع نفسه , ص 342
(*)- العسُّ : جمعه عِسَاس ,وهو القدح أو الإناء الكبير.

بوساطة هذه العوالم ، مما يوحي بنوع من الرقي الدلالي في (شربنا/رشفنا/تلونا)جراء إسناد هذه الأحداث إلى عوالم حسية, فانتقلت دلالة الحدث في الأنا 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 الأنا و تتضافر بمعانيها لتجسيد المعنى أو السياق الدلالي العام إذ يقول : ([1]) (الرجز)

خَلعْتُ ثَوبًا لم تُفصلهُ يَدي # وَ هِمتُ في الوادِي بِلا سِربَال

وَخِلْتِي انطلقتُ مِنْ سَلاسلي # وَ خَلصتُ ذاتي مِنَ الأوْحَال

ليقول : فَمَا أبكِي مِنَ الغُربَةِ # عَنْ جَار و عَن خِدن (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/الأوحال/الغربة), و هي أحداث متلاحقة تتعالق فيما بينها بعلاقات أهمها :**الترادف** (خلعت/خلصت) ، (همت/انطلقت) ، و**التنافر**(لم تفصّله / ما أبكي) . وإذا انتقلنا إلى **القروي** لوجدناه من أولئك الذين اعتنوا عناية شديدة بحدث الأنا الشاعرة و موقفها الحاسم من مواضيع الحياة المختلفة، ففي قصيدة " تسبيحة الحبّ " يورد بعض الأبيات التي تعج بالحدث الذاتي الذي يوحي بروح التحدي و الإقدام وفي ذلك يقول ([2]): (الوافر)

سَأجْرفُ بغضَكُم بالحُب جَرفًا # وَ أَنسفُ غَيظكُم بالحِلم نَسفَا

وَ أنهلُكم رَحيقَ الصّفحِ صَرفا # و أطفئُ فِيكم مَا ليسَ يُطفئ

وَ أشفِي مِنكُم مَا ليسَ يُشفَى

[1] - إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ,ص 472

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكامة ، ص 607 .

فمفردات (أجرف/انسف / أنهلكم/ أطفئ/ أشفي) توحي بروح التغيير الجذري القائم على أساس القوة المادية و القوة المعنوية (الحبّ), وهي مفردات تسير معانيها في مجال واحد, و تتكاثف في علاقات مختلفة لتبرز علاقة **الترادف** :(أجرف/أنسف) (أنهل/أطفئ), و **التدرج** (أطفئ/أشفي). 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)

ألفيتُ في سَمْعِ الحَبيبِ كَليمَة # جَرحَتْ عَواطِفَهُ فما أقسَانِي

قَطعَ الحَديثَ وراحَ يَمسَحُ جفنَهُ # فَوددتُ لوْ أُجْزى بِقَطعِ لسَانِي

فَطفِقتُ مِن ألمِي أكفكفُ أدمُعي # وَ رَجعتُ مِن نَدَمِي أعُضُ بَنانِي

وأقُولُ واخجَلي إذا لاقيتُهُ # فَبأي وَجهٍ عَابسٍ يلقَانِي

حَتّى ظَفرتُ بِه فَمدَّ يَمينَهُ # وَ رَنَا إليّ بِرقّةٍ وَ حَنَانِ

فالأبيات مبنية على أحداث الأنا و أحداث الآخر, و كلاهما متعالق بالآخر تعالق الأسباب بالنتائج . فأحداث الأنا (ألقيت/ وددت/أجزى/ طففت/أكفكف/ رجعت/أعض/ أقول/ لاقيته /ظفرت) تتعالق في سياقاتها مع أحداث الآخر في صورة نتائج (جرحت قطع/ راح يمسح/يلقاني/فمد/دنا) ، و تتكامل مع بعضها لتجسيد معنى الوفاء ، ضمن علاقات كثيرة و منها : **التلازم** (ألقيت/جرحت) **التدرج** (قطع/راح) ، (وددت/أجزى) (طففت/أكفكف) الترادف (ظفرت/مدّ يمينه) .

و في تشكيل دلالي من نوع آخر يفرّع **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)

وَ سِرتُ وَ القلبُ فِي اصطحابِ # نَقفُو هَوًى مَرَّ في العُجَاجْ

أنَا وَعينِي نَطيرُ شَوقًا # نَسيرُ رَكضًا بِلا انزعَاجْ

---

[1] – المرجع السابق : ص 455 .

[2] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ،ص83 .

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), و**التماثل** (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 فيُعلي ذلك من قدره و يترفع على ذات الآخر من خلال دلالة الحدث في فعل الجماعة إذ يقول : ([1]) (الكامل)

نَهفُو إليكِ نُفوسُنا مُشتاقَةً # وَلهِي تَزيدُ عَلى البِعَادِ وَلاءَ

نَهْوَى سُهُولكِ و الجبالَ وتَشتَهي # خَلفَ الرّمال الوَاحَة الخضراءَ

فمفردات (تهفو/تزيد /تهوى /تشتهي) ذات دلالات حَميمية 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 مُبديًا بُعدا دلاليا يصور تحدي الشاعر لهما بقصيدة "إذا غزلتم", إذ يقول : ([2]) (الرجز)

إذا غَزلْتم حَولَ يَومَي للظُنونْ # وَ إنْ حَبَكتُم حَولَ لَيليَ المَلامْ

فلنْ تَذُكوّا بُرجَ صَبري الحَصينْ # وَ لنْ تزيلُوا من كُئوسي المُدامْ

---

[1] – ينظر: سمر بدران قطامي ، إلياس فرحات ، شاعر العرب ص 191 .

[2] - جبران خليل جبران المجموعة الكاملة , ص347 .

نـاظر الشـاعر فـي البيتـين بـين أفعـال الماضـي (غـزلتم/حبكـتم) و بـين أفعـال المضـارع (تدكوا/تزيلوا) المنفية, وهـي تتكامل دلاليا فـي الدلالـة علـى الفعل السلبي, و منـه يبـرز التحــدي القــائم علــى علاقــة **التــرادف** كعلاقــة أساســية(غــزلتم/حبكــتم) ، و **التنــافر** (تدكوا/تزيلوا) ، و التنافر هنا يصور و يعدد معنى التحدي . و فـي حالـة آخـرى و بـنفس صـيغ الجمـوع فـي الـذات الأخـرى يقـوي جبـران مبـدأ التحـدي ليـورد مجموعـة أحـداث متسلسلة في قصيدة "سكوتي إنشاد" إذ يقول : ([1]) (الرجز)

لوُمُوا وَ سُبُوا وَ العُنوا و اسْخـرُوا # وَ سَـاورُوا أيامَنَـا بالخِصَــامْ

وَ ابغُوا وَجُوروا وارحِمُوا واصْلبُوا # فَالرُّوحُ فينَا جَوهَـرُ لا يُضـَامْ

فأفعال الأمر المتسلسلة تدخل فيما بينها في علاقات التـرادف, و التنافر في آن واحـد فـي تشكيل دلالي مضطرد يعتمد علـى تداخل هذه المترادفـات (سُبوا/العنـوا) والمتنـافرات (ارجموا/اصلبوا)، ليبرز في الأخير النتيجة و الغاية من هذه الأفعال (فالروح فينا...)، و منه يبرز التحدي و الرقي الدلالي المتصل بذات الأنا عندما صـاغها الشـاعر فـي صـوت الجماعة (أيامنا/فينا) .

فـي معنـى دلالـي آخـر يبـرز **أبـو ماضـي** سـخطه للـذات الأخـرى (الآخـر) مـن خـلال الحدث الذي يصدر عن أحدى متعلقاتها بقصيدة "عُباد الذهب"، إذ يقول:([2]) (البسيط)

مَاتتْ ضَمائرُهم فِيهُـم أنانيـة # فليسَ تُنشرُ حَتـَى تُنشرُ الرِّمَمُ

ساءتْ خَلائِقُهم أولا خَلاقَ لهُم # إلا الشَرَاهةُو الإيثارُ و النَّهَـمُ

إذا رَأوا صُورَة الدينار بَـارزة # خَرُّوا سُجودًا إلى الأذقان كلِّهمُ

قَد أقسَمُوا أنهم لا يُشركونَ بـِه # بئْسَ الإلهُ وبئسَ القومُ و القَسَمُ

اعتمد أبو ماضي على الحدث في إطاره الزمني الماضي ليجسد و يقرر وقوع الحدث في (ماتت /ساءت /رأوا/ خروا/ أقسموا), كمـا اعتمـد علـى المضـارع المنفـي فـي سياق الماضي (ليس تنشر/لا يشركون), و تتقاطع دلالات هذه الأحداث في صور تتعلق بذوات

---

[1] – المرجع السابق: ص 339 .

[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 505 .

الآخـر و بعـض متعلقاتهـا (ضـمائرهم /خلائقــهم.) بالاعتمـاد علـى علاقـات **التـرادف** (ماتـت/لـيس تنشـر), و**التـدرج** (رأوا/خـرُّوا) ، **الاحــتواء** (أقسـموا /لا يشـركون) و هـي علاقات رغم تنوعها إلا أنّها تتجه نحو بناء المعنى أو البعد الدلالي السلبي في الموقف المصور .

كما قد يعتمد الشاعر على تنويع أزمنة الحدث بين المضي و المضارعة في سياق دلالـي مشترك يبرز موقفا إيجابيا متصلا بذات الآخر مع الحفاظ على صيغة الجموع كقصيدة (نخب الجنود) **لنسيب عريضة،** إذ يقول ([1]): (مجزوء الكامل)

رَغِبُوا الغِنا كرهُوا البقَا # لمَّـا غَـدَا وزرَا
فَمشَوا عَلى جَمْر الـَفضَا # نَحْو الـعِدى خَطرَا
يَبغُونَ مِنْ حَرَز النِهـا # يَةِ وَ المَدَى أمْـرَا
يَشرُون في سُوق البَسَا # لةِ وَ الـهُدَى نَصْرَا
فَتَعَمَـدُوا بالنَـار فِي # يَوم الـفِدَى جَهْـرَا

فحشد عريضـة لهذا الموقف أحداثا تختلف زمنـا بين الماضـي (رغبوا /كرهوا/ مشوا/ تعمدوا) , و بين المضـارع (يبغون/ يشرون), و قاطع بينها في الدلالـة ليبرز **التضـاد** (رغبوا/كرهوا) في صورة المقابلـة ، و**التدرج** بين ثلاثـة أفعـال (مشوا/يبغون/يشرون) وفيه اعتمد **التنافر** 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 الآخرى بصيغة المفرد لبناء بعد دلالي ينم عن الإكبار و الإجلال يورد **القروي** قـصيدة "إيليا أبو مـاضي" راثيا إياه و ذاكرا بعض خصاله, و من السياقات الدلالية التي عبرت عن هذا المعنى قوله : ([2])

إنْ تَكرهِ الشكوَى أزلْ أسْبابَهَا # لا يَسكتُ الجَوعانُ حَتى يُطعَمَا (الكامل)
أو شِئتَ أنْ يَترنَـمَ البَاكِي فصِـلْ # حَبلاً ً على شَفَة الحَفير تَصَرَّمـا

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ،ص82
[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ,ص397 .

أعِدِ البشَاشـةَ للذيـنَ تَركتَهُـم # رَهنَ الكآبةِ فِي ظلامٍ كالعَمَـى

وَ أغِثْ "جَدَاولك" التي تَروي الظمَا # وَ يَكادُ يَقتلهَا لرُؤيتـك الضَمَـا

إنّ ما يميز هذه الأبيات هو اعتماد القروي أحداثا 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 يزاوج 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 "الصَفح"، إذ يقول في بعض أبياتها ([1]): (الوافر)

تَحيَّـرَ بِـي عَدُوِّي أذ تَجَنـَّى # عَليَّ فَما سألـتُ عَـن التَجنِّـي

وَ قَابَـل بَيـنَ مَا ألقـاهُ مِنــهُ # وَ مَا يَلقَـى مِن الإحسَـان مِنّـي

يُبالغُ في الخِصَامِ وفِي التَجَافِـي # فأُغرقُ في الأنـاةِ و فِي التّأنِـي

أودُ حَيـاتَـهُ و يَـوَدُ مَوتـي # وكَمْ بَيـنَ التَمنـِّي و التَمنـِّي

قابل القروي بين أحداث الذات الآخر (تحيَّر /تجنَّى /قابل /يلقى /يبالغ/يود) و بين أحداث الأنا (سألت/ألقاه/أغرق/أودّ), و هي في غالبيتها أفعال مضارع تجري في استمرارية دائمة ، و تتعالق في الأبيات لبناء معنى الصفح الصادر من ذات الأنا كنتيجة لأحداث الآخر, و منه تتحدد سياقات الدلالية للأنا مع سياقات الآخر في علاقة **التضاد** (تحير/ ما سألت) ، (ألقاه/ يلقي) ،(يُبالغ/ أغرق) ، (أودُّ/ يودُّ) إلى جانب بعض العلاقات الخاصة بكل سياق على حدة , ومنها **التدرج** (تحير/تجنى) في حدث آخر و**التنافر** (أغرق/أود) في حدث الأنا .

---

[1] – المرجع السابق : ص 463 .

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]): (السريع)

الذئبُ لا يَسطُو إذا لمْ يَجُع # وَ أنتَ تَسطُو جَائعًا وَ مُتخَمَا
بَلْ أنتَ يا إنسانُ عِندَ الشبَع # وَ الرَيِّ ما تَزدَادُ إلا نَهَمَا

ليقول : (البسيط)

الذئبُ يَتركُ شيئًا مِن فريسَتِه # للجَائعينَ مِنَ الْنؤبان إن شَبَعَا
وَالمرْءُ وَهوَ يُداوي البَطنَ مِنْ بَشَمٍ # يَسعَى ليَسلبَ طاوي البَطنَ مَا جَمَعَا

فأحداث الذات في الحيوان تتقابل دلاليا مع أحداث الذات الآخرى بالشكل (لا يسطو/ تسطو) (يترك/ يسلبُ), و تفترق في ذات الآخر (تزداد/ يداوي/ يسعى), و ذات الذئب (لم يجع/شبعا), و ذات الجائع (ما جمعا), لتبرز بعض العلاقات الجانبية من مثل **الترادف** (تزداد/يسعى)، (لم يجع/ شبعا)، و هي علاقة تجسد طبيعة الإنسان الطامعة و طبيعة الذئب القنوعة ، و علاقة **التضاد** (سلب/ما جمعا)بين الإنسان و الجائع .

ب- أبعاد الوصف (الحَالة) (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/النعت /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 بوساطة هذه التقنيات ، و لذلك اعتمد شعراء المهجر هذا الأسلوب للوصول إلى تصوير الموقف الخاص بالذات الشاعرة أو الذات الأخرى لأنه أقصر و أوجز طريقة تعتمد على اختصار الحدث (الفعل) في الذات مباشرةً دون اللجوء إلى تركيب هذا الموقف بالاعتماد على الحدث الصادر منها .

[1] - ينظر:سمير بدران قطامي , إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر, ص 163-164 .

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])

أنَا الشَادِي ، أنا البَاكِـي # أنا العَاري ، أنَا الكَاسِـي (الهزج)
أنَا الخَمْـرَة ، و الـدنُّ # أنَا السَاقي ، أنَا الحَاسِـي

فمفردات الوصف (الشادي /الباكي /العاري/ الكاسي/ الخمرة/ الدف/ الساقي/ 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/الدَنّ)، و بالاعتماد على علاقة التضاد يورد أبو ماضي شيئا آخر في الوصف الذاتي بنفس القصيدة إذ يقول: ([2]) (الهزج)

و لا ضُعفِي ، وَ لا عَزمِي # وَ لا قُبحِي ، وَ لا حُسنِـي
فَكم أهـرُبُ مِـنْ نَفسِـي # وَ مَا لِـي مَهـرَبٌ مِنّـِي

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]):

أدُمُوعِي خَلٌ وَ دمْعكَ شَهْـدٌ # وَ بُكائِي ثُلٌ وَ نُوحُك سُؤدْ ؟ (الخفيف)
وَ ابتسَامِي السّرابُ لارَيَّ فيهِ # وَ ابـتسامأتُكَ اللآلِيْ الخُلّـدْ

ليقول : كنتَ طفلا إذا كنتُ طفلا وتَغذُو # حِينَ أغذُو شَيخًا كبيرًا أدْرُرْ (*)

فمفردات الموجودات (خل/شهد /طفلا /شيخا), والمجردات (ذل /سؤدد /بكاء /نوح) و غيرها تقف بمثابة أوصاف للشاعر و صديقه الإنسان، وهي صفات تخص بعض

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص472 .
[2] – المرجع نفسه : ص 472 .
[3] - المرجع نفسه ، ص260 - 261 .

متعلقـات الشـاعر و الأنـا المقابلـة (الآخـر), دخلـت فـي علاقـات أبرزهـا:**التضـاد(**خـل /شهد), (ذل/ سؤدد), (بكاء/نوح), (طـفلا/شـيخا), (السراب/اللآلـي), وبهـا يتضـح مجـال الشـاعر الـذي يضـم أوصـاف (خـل /ذل/ السـراب /طفـلا), ومجـال الأنـا المقابلـة (شهد/سؤدد/ اللآلي/ شيخا). وفـي تشكيل دلالـي آخـر يجمـع **نسيب عريضة** بين صـفات الذات في الأنا مع صفات الذات في الأنا المقابلـة (الآخـر) فـي سياق واحـد بقصـيدة "ادن منـي", إذ يقول : ([1]) (الخفيف)

ادنُ منـي ! إنَّا شَبيهَان نَرْعَى # دِمنَةَ العَيش جَاهلين الحَبَالـهْ

ادنُ منـي ! إنَّا طريدان فِي قَـْفـ # روَ كُلّ مِنّـا يُخَافُ خَيَالَـهْ

وكلانَا ضَلَّ الطريقَ وَ لا يَـد # ري وَ كلُ منَّا يُراقـب آلـهْ

ليقول : أنتَ خِلّـي وَ أنتَ صاحبُ سِرّي # وَ فُؤادِي يـتلو عَليكَ جَمَالـهْ

فَعَمد إلـى وصـف ذات الأنـا من خـلال المطابقـة بين صـفاتها و صـفات الـذات المقابلـة (الآخـر) فـي مفـردات (شـبيهان/طريـدان), أومـن خـلال الإتيـان بالصـفة عـن طريـق التركيب الوظيفي الفعلي بالـحدث (ظل الطريق / يراقب آله) ، أو اختصـار الصـفة فـي مفـردة واحـدة بصـفة المفـرد (خلـي/صـاحب سـريّ) ، و منـه تتضـح علاقـات ومنهـا: **الاشتمال** (شبيهان/طريدان) ، **الترادف** (خلّـي/صاحب سـريّ) ، **التدرج** (ظـل الطريـق/ يراقـب آلــه) , و بــالاعتماد علـى تجسـيد بعـض الصـفات عـن طريـق الأحـوال يـورد عريضة في قصيدة "في القفر العظيم" أبياتـا يدمج فيهـا بين حالـة الـذات و حالـة الـذات المقابلة (الآخر), ليقول : ([2]) (المجتث)

فَسِرتُ وَالرَكبَ نَطوي # حُزُونَـها والسُّهُولا

نَرَى السّرابَ فَنَروي # وَ نَطلبَ المُستَحِيلا

سِرنَا حَثيثـًا وَ كنَـا # نَهيـمُ فِي كُل وَادٍ

---

[1]- نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ص 146-147

[2] - المرجع نفسه: ص 190 .

(*) – أدرر : فعل من مصدر (الدرر) بمعنى جواهر الكلام .

القَلبُ يَقفُو هَواهُ # وَ نَحنُ إثرَ الفُؤادِ

وَ هنا وَحَّدَ الشاعر بين حالة الأنا و حالة الذات المقابلة (الآخر) في مجموعة أحوال (نطوي حزونا/ 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**التنافر** (سرنا حثيثا/نحن إثر الفؤاد) , و هو ما فعله **ميخائيل نعيمة** في قصيدة "الطريق" عندما أورد أبياتا يقول فيها : ([1]) (مجزوء الرمل)

فَانتشَرنَا فِي جِهَات القَـ # ـفر نَستَجلي الأثـرْ

وَ سَـنبقَي نَفحَصُ الآ # ثـارَ مِن هَذا وَذاكْ

وَسـنبقَى فِـي انتقالٍ # وَ شَقَـاءٍ وعـَذابٍ

وَصُعُودٍ و هُبـوطٍ # وَ ذَهـابٍ وَ إيـابْ

فعدَّدَ نـعيمة بين أحوال الـذات و الذات المقابلة بـمفردات (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-<u>مجال وصف الآخر</u> : 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 تنكشف 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 إلى بعض متعلقاتها ، و من أهم نماذج هذا المجال عند **القروي** و صفه للحداد بالثور في قصيدة "الثور", إذ يقول : ([2]) (الخفيف)

حَاملَ النِّير مُنْذ بَدْءِ الوُجودِ # خَاضِعًا صَابِرًا وَديعًا كَريمَا

---

[1] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص44 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكاملة ,ص 504 .

نَقبلُ الوَخزَ وَ العَذابَ الأليمَا # غَيرَ شَاكٍ ظالمًا وَغَيرَ حَقُـودِ

فمفردات (حَاملَ النير/ خاضعا/صابرا/وديعا/كريما/تقبل الوخز/غير شاك/غير حقود) كلّها أوصاف موجهة للذات المقابلة (الآخر)تنم عن دلالات مختلفة و متنوعة تصب كلّها في معنى الإجلال و الإكبار, و قد صيغت بكيفيات مختلفة (مفردات/تراكيب إضافية /جمل), و تداخلت بعلاقات مختلفة، و منها: **الترادف** (تقبل الوخز/خاضعا) (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 :([1]) (الرمل)

أنتم الأمةُ إنْ عُـدَّ الأمـمْ # يا أُباةَ الضّيم يا نَسلَ الكرمْ

يا ليُوثـا بَيِّضوا وَجهَ العُلى # بـدَمٍ فأعْجبْلتبييضِ بـدَمْ

خَيِّموا في ظل أعْطافِ القَنَا # فَحَكُوا منها أسُودًا فِي أجَمْ

حشد القروي للذات المقابلة (الآخر) أوصاف (الأمة/أباة الضيم/نسل الكرم/ليوثا/أسودا) وهي أوصاف صريحة مباشرة تنوعت معانيها بين وصف الأحوال, و وصف الأفعال و فيها تقاطعت علاقات : **الترادف** (ليوثا/أسودا), و**الاحتواء**(الأمم/الأمة) ، و**التنافر**(أباة الضيم/نسل الكرم), والتنافر هنا مَزيّة وصف تساعد على إبراز الموصوف في صفتين متباعدتين .

و في حالة أخرى يتجه **إيليا أبو ماضي** إلى نساء الجزيرة العربية في قصيدة "مسرح العشاق" ليورد نسقا عموديا في وصف الذات المقابلة (الآخر) بصفة الجموع, إذ فيقول :([2]) (مجزوء الكامل)

آهاً عليكِ وَ آهِ كي # تَأتِيك رَبَّاتُ الخُدُور

ليقول : القَاسِياتِ عَلى القُلو # بِ الجَانياتُ عَلى الخُصُور

المَالكاتُ عَلى اللآ # لى فِي القَلائِدِ وَالثُغور

---

[1] – المرجع نفسه : ص388 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص314 .

الضَاحكـاتُ مِنَ الـدَلا # ل اللاعِبـاتُ مِـنَ الحُبُـور

الآخِـذاتُ قُلوبَنَـا # فـِي زَيّ طاقـَاتِ الزّهُـور

فَرّعَ أبو ماضي في مفردات الوصف و دلالتها في (ربـات الخـدود/ القاسيات /الجانيـات/ المالكات/ الضاحكات/ اللاعبات/ الآخذات), و حافظ على هذا النسق في بداية كل بيت ليبدي من خلالها الإعجاب و الافتتان بهنّ في القسوة و الدلال, و منه تبرز بعض العلاقات, و منها : **التـرادف** (القاسيات/الجانيات), و (المالكات/الآخذات)، و **التنـافر** (اللاعبات /الضاحكات) .

و قد يلجأ الشاعر في مواقف وصف الذات المقابلة (الآخر) 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 : ([1]) (البسيط)

وَأكثـرُ النّـاس آلاتٌ تُحَركهَـا # أصَابِـعُ الدّهـر يَومًـا ثمّ تَتكسِـرُ

فـَلا تَقُولـنَّ هَـذا عَالـمٌ عَلـمٌ # وَ لا تَقولـنَّ ذلـكَ السّيـدُ الوَقِـرُ

فَـأفضَلُ الـنّاس قُـطعانٌ يَسيرُ بها # صَوتُ الرُعاةِ وَ من لمْ يمش يَندثِـرُ

و منه يورد بعض الأوصـاف الخاصـة ببعض الفئـات و منها (أكثـر النـاس/ آلات/ عـالم /علم /السيد /الوقر /أفضل النـاس / قطعـان), اعـتمد في ذلك علـى عـلاقات تبـرز من خـلال السـياق العـام و هـي: **التنــافر** (السـيد/الـوقر)، و **الاحتــواء** (أكثـر النـاس/آلات) و**التضاد** (أفضل الناس/قطعان) . و بنفس السلوك اتخذ **نسيب عريضة** بعض فئات الذات المقابلة (الآخر) مسرحا للوصف في قصيدة " أقلب الصفحة في سِفر الدهور", إذ يقول في بعض أبياتها : ([2]) (مجزوء الرمل)

يَا نَديمِي ، إنّ بَعضَ النّـا # س إنْ جُسْـتَ الأمُـورْ

عَالـمٌ يَبحَـثُ طـولَ الـ # عُمر مَا بَيـنَ السّطـورْ

---

[1] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة العربية ، ص199

[2] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص222 .

جَـامعٌ فـِي صَـدرهِ مَا # ليـسَ تَحويـهِ الصُّـدُورْ

فركز عريضة في هذا الموقف علـى وصـف ذات الآخـر مـن خـلال علاقـة **الإحتـواء** بين (عالم/جامع), ثم أعـقب كل وصـف منهـا بمـا يخصـص دلالـة الـوصـف فيـه؛ فالعـالم فـي سياق الأبيات ما يختص بالكتابة و القراءة, أمّا الجامع ما يجمع في صدره ممـا يحفظـه و لا يختص به غيره .

كما يلجأ الشاعر كذلك إلى وصف ذات الآخر من خلال متعلقاته ، و منها قصيدة **لإيـاس فرحات** يتعرض فيها إلى وصف المرأة الحديثة من خلال ثيابها، إذ يقول : ([1])

قَثوبكِ يَومًا كجِلـدِكِ لَـولا # بُرُوزُ النّهودِ عَدَدْنا الضُلوعا (المتقارب)

وَيومًا بـِشكل قَميصِ يَسُوعَ # وَ سِيعًا وَحَاشَا قَميصَ يَسُوعا

وَيَومًا نَراهُ كَثيـرَ الثنايَـا # وَ يَوما بـِبَعضِ الثنايَـا قُنوعَا

فاتخـذ مـن مفـردات الوصـف (كجلـدك/ضـيقا/ وَسـيعا/كثيـر الثنايـا/ببعض الثنايـا/ قنوعـا) مفاتيح الدلالة لبناء معنـى السـخرية و الاستهجان ، و منـه تبـرز علاقـة **التضـاد** (كجلـدك/ وسيعا), (كثير الثنايا/ببعض الثنايا) .

نتائـج و فوائـد

- فـي الأبعـاد الدلاليـة لحـدث الأنـا نرصـد تعـدد هـذه الأبعـاد بتعـدد المواقـف، فمـن الإحسـاس بالضـياع إلـى النشـوة و الابتهـاج ، و التطهـر ، و الـتحدي ، و الـوفاء و الحب, و الإخلاص ،. و فـيها نـوّع الشاعر المهجـري في تقنيات التعبير عن حـدث الأنا بصفة مباشـرة, أو بالتـركيز على أحـد متعلقاتها ؛كالـقلب أو الـيد، أوالـنفس ،

[1] - ينظر:سمير بدران قطامي ,إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر, ص 171 .

أو لجوء الشاعر إلى حدث الأنا المقابلة, و بيان علاقتها بأحداث الأنا, كما قد يلجأ الشاعر إلى معاملة الذات بصيغة الجموع (الأنوات) لغايات ذاتية .

- أمَّا 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 المضي تنم عن اقتناع الشاعر بما فعل, بل يسعى إلى ترديد أفعاله في مواقف كثيرة و إذا التفت إلى المضارع فيوظفه للتعبير عن أفعاله المقبلة, و يبشر 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 نوّع الشاعر كذلك في تقنيات التعبير عن حدث الآخر، فمن إتخاد 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 (كالذئب) للتعبير عن موقف السخط .

ـ 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 بأزمنة هذا الحدث، فوظف, و نوّع 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/ جُمل/أشباه جُمل) ، إلى اعتماد صيغ

أسماء الفاعل والمصادر و المثنى ، للتعبير عن مواقف دلالية خاصة أهمها الضياع ، والوفاء ، واللوم ، والاستعطاف ، ولجأ إلى تقنيات إفراد 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 الـتيه و الضيـاع أو الشك والحيرة في ذاته أو بينه و بين الذات المقابلة .

- و في الأبعاد الدلالية الخاصة بوصف الآخر خَصّ الشاعر المهجري هذا المجال الفرعي للتعبير عن موقفين هامـين و هما : الإعـجاب و الإكبار، أو السخط و التحقير, و لجأ في ذلك إلى خطاب الذات الأخرى في صيغ الـجموع أو التركيز على بعض متعلقاتها الـمادية و الـمعنوية ، أو تخصيص الوصف في طائفة أو جماعة معينة من الذوات المقابلة دون غيرها, و بذلك كان اعتماده على علاقة التنافر, ثم الترادف ، و خصّ التنافر لإبراز خصال الذات الأخرى (المقابلة)، و تفريع دلالات الوصف فيها , أمّا علاقات الاحتواء والتضاد فلم يول لها الشاعر أهمية خاصة .

المبحث الثاني : التشكيلُ الأسْلوبي وَ المُكون التَصويري وَ الرَمزي

I- أبعاد الصُّورة المَهجْريّة

أ – مَصادِر الصُّورة المهجرية

ب – وسائـل الصُّورة المهجرية

II- أبعـاد الرَّمـز المَهجَـري

أ – الرَّمزيــة الـكِـنَـائـيّــة

ب – الرَّمزيــة التَمثيلـيّــة

المبحث الثاني : التشكيل الأسلوبي و المكون التصويري و الرمزي

اهتمـت الدراسـات النقديـة الأسـلوبية المنصـبة علـى الأدب المهجـري و شـعره بمجـال الصورة و الرمز ، و حاولت الوصول من خلال هذا المجال إلـى الـكشف عن طبـائع و خصـائص الصـورة المهجريـة وعلاقتهـا بـالرمز، و دور كل منهمـا فـي صـياغة التجربـة الــشعرية الــمهجرية ، فـفيهما تتجسـد الأحاسـيس و تتشـخص الخـواطر و الأفـكار و تنكشف رؤية الشاعر الخاصة للعلاقات الخفية و الحقيقية في عالمه .

و لا يمكننا بهذا الصدد القـول بأنّ الـرمز و الصورة شيء واحد ، بل هما مختلفان من حيـث البنـاء علـى الـرغم مـن تعاونهمـا فـي الأداء و اختلافهمـا فـي درجـة التجريـد <<

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 بالتفاح ـ مثلا ـ) 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:

<< مستوى الدلالة، و مستوى النفس, فالوظيفة الدلالية واحدة في البلاغة القديمة أمّا الوظيفة النفسية فمغايرة و قد يكون ما تتضمنه الصورة من هذه الناحية >> ([3]).

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" يعرّف الرمز بـ<< إنما يستعمل الرمز في كلامه فيما يريد طيّه عن كافة الناس و الإفضاء به لبعضهم >> ([4]) ، و لم يلق الرمز مكانته كبعد فني و جمالي خاص إلا من خلال الدراسات اللغوية النقدية الحديثة في الغرب, وعلى رأسهم

---

[1] – مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل , ص : 133 .
[2] – صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب , ص75 .
[3] – محمد محمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 108 .
[4] – النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني (الموقف و التشكيل الجمالي) ، ص-453 , نقلا عن قدامة بن جعفر , نقد الشعر(تح) كمال مصطفى ، ص 62 .

المفكر الألماني"" **يونج** "" الذي يرى في الرمز تلك الوسيلة لإدراك ما لا يستطاع 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 ([1])وفي نفس المعنى - تقريبا - يرى **"مصطفى ناصف"** أنّ الرمز الحديث << لا يُجسم فكرة و لا يُشخص فضيلة, و لا يصور جزئيا فالرمز ابن السياق وأبوه،والرمز حقّا سمّة القصيدة كلها،وليس سمة عبارة فقط >> ([2]).

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 إبداعي 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 >> ([3]).

I – أبعاد الصورة المهجرية

تعددت مصادر التصوير في الشعر المهجري من شاعر لآخر بتعدد مظاهر الحياة والبيئة المحيطة بالشعراء المهجريين،و لقد تفاوت الشعراء في استلهام صور مختلفة من هذه المصادر كما و كيفا و تركيزا على مصدر دون الآخر،وأعمال الخيال فيه بدرجة معينة،و يتفق أغلب الشعراء المهجريون حول ثلاثة مصادر أساسية في التصوير الشعري و هي : الطبيعة ، و المجتمع ، الثقافة .

أ – مصادر الصورة المهجرية :

من أهم المصادر التي استلهم منها الشعراء المهجريون المواقف و الأفكار و التجارب الحياتية مصدر الطبيعة .

---

[1] – ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 153 .

[2] – المرجع نفسه : ص 158 .

[3] – عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، ص 368 .

أ – 1 **– الطبيعة :** افتتن 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 مستذكرين 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 ماهيه النفس حائرا أو متوجسا, و موردا بعض الصور الإستعارية في قصيدة "من أنت يا نفسي", إذ يقول : ([1]) (مجزوء الرمل)

إنْ رَأيتِ البَحرَ يطغى الـ # موجُ فيه ويَثورْ
أو سَمعتِ البَحرَ يَبكي # عِندَ أقدامِ الصُخُورْ
تَرقَبِي المَوجَ إلى أنْ # يَحبِسَ المَوجُ هَديرَه
وَ تَناجِي البحر حَتَى # يَسمعَ البّحرُ زَفيرَه

فنراه يشخص الجمادات الطبيعية (البحر/الموج)،و يُعطي للنفس وهي جزء منه صورة البشر الحية،وهي تتطلع بجوارحها المختلفة لعوالم الطبيعة بواسطة (البصر /السمع) .

و في قصيدة **لإيليا أبي ماضي** يهيم فيها بالطبيعة, و يقارن بينها و بين سلوك الذات الأنثوية, إذ يقول : ([2]) (الرمل)

أبسمي كالوَردِ فِي فَجر الصّباحْ # و ابسِمي كالنّجمِ إنْ جُنّ المَسَاءْ
و إذَا مَا كفنَ الثلجُ الثرَى # وَ إذا مَا سَتَرَ الغَيمُ السّمَاءْ
وَ تعَرّى الرّوضُ من أزهارِهِ # وَتَوارَى النّورُ فِي كهفِ الشّتَاءْ
فَاحلمِي بِالصّيفِ ثم ابتسِمِي # تَخْلُقِي حَولكِ زَهْرًا و شذاءْ

في هذا الموقف العاطفي يدعو أبو ماضي هذه الذات إلى الابتسامة كالورد و النجم في صور تشبيهية تنم عن ذلك السرور و الابتهاج الذي تبديه كانفتاح الورد في الصباح

---

[1] – ميخائيل نعيمة :همس الجفون ، ص 14 .
[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص 103 .

أو انكشاف النجم في الليل ، كما أورد بعض الصور الاستعارية متواليةً (كفّن الثلج ستر الغيم، تعرّى الروض، توارى النور), التي توحي 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 : ([1]) (الخفيف)

قلتُ يومًا لزَهرةٍ تَفضحُ الوَرَ # دَ قِوَاما مَبسِمًا وَ مُحَيّا

مَا لِكلِّ الأزهار دُونكِ يَملأ # ن الرُّبى و الوهادَ عَرفًا ذكيًا

فأجابتْ :فَقدتُ عِطري لأنّي # كنتُ فِي سالفِ الحَياةِ بَغيًّا

في قصيدة مطولة يرثي فيها "فوزي المعلوف" أسهب **القروي** في التصوير و بشتى أنواعه ليشيد بفوزي و شاعريته متخذا من الطبيعة الوسيلة و الغاية قائلا: ([2])

فِي نواةِ الطبيعةِ الخَرساءِ # جَوهَرٌ "كامنْ" يُسَمى شُعُورًا (الخفيف)

إنْ تُثرهُ بَلاغةُ الشُعراءِ # فَمِنَ الشعر مَا يَهُزُّ الصُّخورَا

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: ([3]) (الخفيف)

الجَمادَاتُ نحنُ كالأحيـَاءِ # وَ نَتاعَينَ يَومَ وَقعِ الرّزيَّهْ

إنَّ بَينَ الأكوانِ وَ الشُعراءِ # رَحِمًا سَرمديّة عُلويَّهْ

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 إنْ يقول : (الخفيف)

مَنْ رَأى الصَّخرةَ العَظيمةَ تَهْوى # تَحتَ هَول المَنفى هُويّ الجِبالِ

---

[1] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر), ص 476 .

[2] – المرجع السابق : ص 501

[3] - المرجع نفسه: ص 502

حَمَلتُ مُنُذ أرُيـحَ عَن مَنكبَيهَـا # فارسُ الشعر أبـهظَ الأحْمَـالِ

و هنا عمد إلى الطبيعة بتوظيف (الصخرة العظيمة) التي شبه بها الشعر العظيم لفوزي المعلوف, فاستخدم الاستعارة التصريحية ليعبر بها عمّا فقد الشعر بموت الشاعر .

في التعبير عن موقف فلسفي بتناول 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 : ([1]) (مجزوء المتقارب)

سَنَتْرُكُ هَـذي الرُبـوعْ # كشَمسٍ دَهاهَا الغِيابْ

وَ للشّمس صُبحًا رُجوعْ # أليسَ لَنَا مِنْ إيـَابْ

اعتمد فيها عريضة على التصوير بالكناية عن الموت (سَنَترك هذي الربوع) و**التشبيه** (كشمس دهاها الغياب) ثم يعود إلى الكناية (للشمس صبحا 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 : ([2])

سِيَّان صُبحٌ وَ دُجى # عِندَ الذي عَافَ العَيانْ

سِيَّانَ يَأسٌ وَ رَجَا # عِندَ الذي مَلَّ الزَمَانْ

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 الحيّة و ما تحويه من حيوانات مَطية للتعبير عن بعض المواقف الإنسانية، و ممّا ورد عند **إيليا أبي ماضي** في قصائد كثيرة يتخذ فيها من الطيور- مثلا - معادلا للتحليق و الحرية و الانعتاق ،

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص162 .

[2] – الرجع السابق : ص 152 .

ففـــــــي قصـــــــيدة "شـــــــبح" يقـــــــول عـــــــن نفســـــــه ([1]):

(الكامل): أنا فِي حِمِاكُم طائِرٌ مُتَرنِـّم # بَينَ الأقاحِ الغَضّ وَالنَسرِيْـن

أنتُم بَنُو وَطنِي وَ أنتُم إخوَتِي # وَ أنا أمرُؤٌ دِينُ المَحبةِ دِينِـي

في هذا الموقف يُعبر عن فخره بـأبناء لبنان, و يتصور نفسه طائـرا يهيمُ في صورة تشبيه يوحي بالفخر و الاعتزاز، و في ظرف آخر ينتقل إلى وصف إحدى الحسناوات و هي مع صديقها في قصيدة "العاشق المخدوع" إذ يقول : ([2]) (الكامل)

أبصرتُها فِي الخَمس وَ العَشر # فرأيتُ أختَ الرئم والبدر(*)ِ

عَذراءُ ليسَ للفَجرُ وَالدهَا # وَ كأنّها مَولودةُ الفَجْر

ليقول : مِثلُ الحَمامةِ فِي وَداعَتِها # وَ كزَهرةِ النَسرينَ فْي الطهْر

مِثلُ الحَمامةِ غَيرَ أنّ لَهـَا # صَوتَ الهَزار وَ لُقنَة الصَقر

فعمد هنا إلى توظيف و حشد أنواع من الطيور (الحمامة/الهَزار/الصقر) وبعض الحيوانات (الرئم) لتوصيف هذه الشابة الحسناء ، و اتخذ من صورة التشبيه (أخت الريم/مثل الحمامة) ، (صوت الهزار/لفتة الصقر) وسيلة للتعبير عن هذا الموقف ألا و هو الإعجاب بها . و في موقف آخر مشابه يلجأ **نسيب عريضة** إلى تشبيه القلب بالطائر في قصيدة "أول الطريق"، إذ يقول : ([3]) (مخلع البسيط)

يَا قلبُ يَا طائرًا صغيرًا # مُضطربًا فِي يدِ الحياةْ

يا ظامِئًا وَ الدِماءُ تَجري # منهُ لِيَروي بِهَا سِواهْ

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 : ([4]) (البسيط)

---

[1] - إيليا أبي ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 591 .

[2] – المرجع نفسه : ص 329 .

(*) : الرئم : الغزال .

[3] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص181 .

[4] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) , ص 488 .

تشكينَ فَصلَ الشتاءِ البَاردِ القَاسِـي # مَاذَا أقولُ أنا فِي عِشـرةِ النَـاس ؟

نـامِي عَلى الثلج نامِي ليسَ من بَاس # فالثلجُ غيـرُ فُـؤادِ دُونَ إحْسـاس

إنْ تكـنْ هَاطلاتُ الغَيـثِ تَغشـاكِ # طُوباكِ فَالقطرُ غَيرُ الدَمعِ طوبَـاكِ !

لجأ القروي إلى صورة الكناية عن الراحة و الهناء في (نـامي علـى الثلج نـامي ليس من باس), كما لجأ إلى الاستعارة المكنية في (هاطلات الغيث تغشـاك) ليقـارن بين حـالته و حالة هذه الأبقار في الحـياة و بين الناس ، كما عبّر في موقف آخر بواسطة حيوانـات (الأفاعي) و طيور (النسور) عن رأيه في شباب هذا العصر إذ يقول : ([1])

و لا تَحفِلُوا بَفحيحِ أفاعِي الـ # جُحُور وأنتمْ نُسُورُ السُّموّ (المتقارب)

فإنَّ العِدى دَرجاتُ العُلى # صَعِدتُ عليها عَدُّوا عَـدُوّ

و فيه استخدم المظاهر الطبيعيـة الحيّـة في قالـب استعارة تصـريحية (لا تحفلُـوا بفحيح أفاعي الجحور) ، كمـا وظـف التشبيه فـي (أنتم نسور السمو) ، و هذه المعـالم الطبيعيـة الحيّة تدل على معاني العداوة و الهلاك في (الأفاعي), و معاني الشجاعة (النسور) .

و **لإلياس فرحات** وقفات كثيرة مع عالم الطبيعـة و الحيوان, و من خلالهمـا يبـرز بعض المواقف السياسية, إذ يقول في مقت زعماء العرب : ([2]) (الكامل)

يتزاءرون كأنهم أسُـدٌ فـإن # لمَحُوا العِدى انقلبَ الزَئيرُ مُوَاءْ

كُبُرتْ قَريسَتهُم عَلى أقدَارهم # فَتقَـاسَمُوهـا بَينَ ُهـم أشْـلاءْ

و يقول في موقف آخر مصورا هؤلاء الفاسدين: ([3]) (مجزوء الرجز)

قالـوا ألا تَخشَـى الكِـلابْ # فَقلـتُ لا أخشَـى أَحـَـدْ

و في موقف آخر يصور أعداء الشرق من الغربيين "بالذئاب" أمّـا أصدقـاء الشـرق من الـروس بـ(الدّب), فيقول : ([4]) (مجزوء الخفيف)

---

[1] – المرجع نفسه : ص 472 .

[2] – ينظر: سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر ، ص 149 .

[3] – المرجع نفسه : ص 124 .

[4] – المرجع نفسه : ص 152 .

خَوفُنـا مِـنْ ذئابِـكُـم # يَجعَلُ (الـدّبَ) مُحْسِنَـا

مـَـا كُنّمُتمْ بِـكـوريَـا # عِندَنَـا كَـانَ مُعلّنَـا

في موقف سياسي آخر يهزأ فيه الشاعر من مشروع أمريكي استعماري في الشام سنة(1957 م) , فينظم أبياتا يتهكم فيها من هذا المشروع إذ يقول :([1]) (الوافر)

أبتْ مَشروعَ (زنهور) و قالتْ # لهُ بلسَانِ شَاعرُها اللبيبُ

عَليك بِـمنْ وَرَاءكَ مِنْ حَميرٍ # فَمَا خُلقَ الضَراغِمُ للركوبِ

وَ مَا لذئابِـكـم مَهمَـا ادعَيْتم # لهَا غَيرَ الهزيمَةِ مِن نَصيبِ

فاتخذ من صور بعض الحيوانات (الحمير/الضراغم/الذئاب)معدلات طبيعية لنماذج بشرية إثارة سلوكياتها في نفسيته السخرية و التهكم .

أ- 2 – <u>المجتمع</u> : 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 ، وهيئات, و أحوال, وأغراض ، و وظائف و تصنف هذه المظاهر الاجتماعية كلها في ثلاثة مواقف و هي : <u>الإنسان و نوازعه</u> <u>الإنسان و علاقته بالآخرين</u> ، ثم <u>الإنسان و الواقع الاجتماعي</u> .

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 **"الهّم" لميخائيل نعيمة** يورد هذا الموقف التصويري, إذ يقول :([2]) (المجتث)

أتانِـيَ القلبُ يَشكـو # وَ الخَوفُ يُملِي كلامَـه

يَشكو وَ فِـي نَاظرَيـه # للهَمِّ ألفَ عَلامــه

فَقلتُ : "وَيحَك قلبِـي # هَلْ عَاودَتكَ السآمـه

---

[1] – المرجع نفسه : ص 156 .

[2] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 91 .

و في موقف آخر يصور العراك بين شيطان وقلبه بقصيدة "العراك" إذ يقول : ([1])

دخَـلَ الشّيطـانُ قَلبِـي # فَـرَأى فِيـه مَـلاكْ

وَ بـِلمْـحِ الطرفِ مَا بيـ # نهمـا اشتـدّ العِـراكْ

ذا يقـُولُ البيـتَ بَيتِـي # فَيعيـدُ القَـولَ ذاكْ

و فيه تصوير استعاري استعار فيه الشاعر الشيطان للدلالـة علـى الشر, و القلـب للدلالـة على الخير, و ما بينهما وقع النزاع و الخلاف للاستيلاء على سلوكه و على حياته .

أمّا صنف **الشاعر و علاقته بالإنسان** فقد أسـهب المهجريون فـي هذا المجـال و تنـاولوا مـواضيع كثيـرة تتصـل بـحياة الإنسـان اليوميـة, و علاقتــه بـالآخرين فـي التطـرق إلـى 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 : ([2])

قالـُوا : ألا تَصفُ الكريــ# مَ لـنَا فَقلـتُ عَلى البِـديـهْ

إنَّ الـكـريـمَ كالرَبـيــ# ع نـحّبُـهُ للحُســنِ فِيـهْ

وتَـهشّ عِنـدَ لـقَـائِــهِ # وَ يـغيبُ عَنـكَ فَتشتَهيـهْ

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 أحضـانه، و فـي موقف آخر يورد علاقته بفئة أخرى من فئات المجتمع والتي ينفر منها الكثير من النـاس, و هي فئة المتطفلين و ثقـال الظل ، ففي قصيدة "ثقيل" يورد أبو ماضي وصفا تَصويريًا لهذا النموذج الاجتماعي إذ يقول : ([3]) (الخفيف)

و ثقيلٍ كأنّهُ بُـردُ كانُـو # ن قليل الحَياءِ جَـمَّ الكـلاِم

ليسَ يَدري بأنّهُ ليسَ يَدري # إنَّ بعضَ الأنَـامِ كالأنعـِام

---

[1] – المرجع نفسه : ص 94 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص 683 .

[3] - المرجع نفسه : ص 525 .

فشبه هذا النموذج ببرد كانون ثم زاد من توصيفه بالأنعام الضالة, و في آ خر القصيدة يورد حكمة تزيد من النفور منه, إذ يقارنه بالبُوم في قوله :

مُنِعَ البومُ أن يُصاد و يُرمي # كونه غيرُ صالح للطعام ◌

أمّا 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 "لمَّا رأيت الناس" صورا استعارية كثيرة تنم عن سخطه من الجُهّال, إذ يقول: ([1]) (السريع)

لمَّا رأيتُ النّاسَ قَدْ أضْرَمُوا # للجَهل نِيرانًا لِكَي يَحرقُوهْ

وَ شَيّدُوا عَرشًا رَفيعَ الثَّرى # وَ هيكلا للعِلمِ كَي يَعْبدُوه

ليقول : وقُدْتُ نَحو النار عَقلي الغَبي # وَ قلت ها جَهلِي ألا فَأتلفوه!

فَأجلسُوا عَقلِي عَلى عَرشِهمْ #وَ حَرّقُوا الإيمَانَ لم يرحموه

و هو في مواقف كثيرة ضمن القصيدة يلجأ إلى تصويرات استعارية تخص (الجهل العلم،العقل،الإيمان),و يتخذ منها جمادات أو كائنات حيّة ألبسها بعض الصفات البشرية.

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 الجليلة في التعليم ضمن بعض الأبيات بصور استعارية و منها قوله : ([2]): (الخفيف)

إنّه عَالمٌ – تَقولُ- قَضَى الأ يّـ # ـا مَ بينَ طرسِهِ و دواته

كَانَ يُقري الحِياعَ علمًا وَ فَهمـًا # وَسِواهُ يُقريهُم مِن فُتاتِهِ

ليقول : رَفعَ النّورَ للضياعِ وَ قد أقـ # صا هُمْ الجهلُ فِي دُجى فَلواتِهِ

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

[1] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 69 – 70 .

[2] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 235 .

الجهل, كما بيّن **إيليا أبو ماضي** فضل العلم على الأمم في قصيدة "الشباب أبو المعجزات", و يلخص موضوع العلم في وسيلتين بسيطتين هما "القلم" و"المحبرة", إذ يقول : ([1]) (المتقارب)

و يَا حَبَّذا الأمَهاتُ اللواتِي # يَلدنَ النَوابغَ وَ النابغَاتِ

فَكمْ خَلدت أمَّةٌ بِيراعٍ # وَ كم نَشأتْ أمَّةٌ فِي دَواةٍ

فوظف في هذا الموقف المجاز اللغوي ليعبر عن العلم بواسطة اليراع و الدواة, و هي صورة مختصرة و صادقة توحي بالهدف دون وسائط أخرى مفضلة ، و بفضل العلم و العلماء – عند بعض الشعراء - تتحرر الأمم من قيودها المادية و المعنوية وفي هذا المعنى يورد **القروي** بيتا في قصيدة "شهيد العلم", إذ يقول : ([2]) (الوافر)

إذا التعليمُ لم يَجعَلك حُرًا # فأعملْ فِي حَدائِقِه الفُؤوسا !

و هنا حاول تصوير العلم في شكل حقل كبير يضم بساتين زاهرة عن طريق الاستعارة, ليبين فضل العلم على الإنسان .

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 "كمْ" إذ قال : ([3]) (مجزوء الكامل)

و العَيشُ مِثلُ البَحر يَرْ # فَعُ مَا طفَا فِي طَفْحِهِ

كُنْ لؤلؤا فِي قَاعِه # لا جِيفَةً فِي سَطحِهِ !

و فيه يدعو الإنسان إلى أن يركن في قاعه مثل اللؤلؤ أو المرجان كي لا يكون جيفة أو غثاء كغثاء 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

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص 189 .

[2] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ص 276 .

[3] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 163 .

من جهة أخرى، بصور استعارية متداخلة بقصيدة "الشاعر", إذ يقول في بعض أبياتها: ([1]) (الخفيف)

قدْ رأيتُ الشقاءَ يَكمنُ للصّقْرِ # و وَ رَامِي القضاءِ راشٍ سِهامَه

و رأيتُ الجمالَ يُطرحُ فِي الأسر # فَيجثُو الوَرَى أمَامَ الدَمَامه

و يعود كذلك **القروي** ليتكلم عن العيش و مظاهره, و يتجه إلى بعض الفئات الاجتماعية ميسورة الحال, و التي تشكو ضيق العيش فيقول : ([2]) (مجزوء الكامل)

حتّامَ تَشكُو العَيشَ يَا # هذا وَ عَيشُك وَاسِعُ

كالكلبِ يَلهثُ وَ هُوَ فِي # ظِلِّ الخَميلةِ رَاتِعُ

و هنا يشبه الشاعر هذه الفئة بالكلاب التي تلهث وراء رزقها, و هي في غِنًى عن ذلك و في هذا الموقف اقتباس **من القرآن الكريم**, و من تصويره البديع الوارد في صورة الأعراف في قوله تعالى : { ***و لوشئنا لرَفعناه بها و لكنه أخلد إلى الأرض و اتبع هواه ، فمثله كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث ذلك مثل القوم الذين كذبوا بآيتنا فاقصص 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 : ([3]) (البسيط)

تَشكُو خَزائِنكُم ضَيقًا بِكَثروتِكم # وَ النَاسُ يَشكونَ مِنء فَقرٍ وَ مِن ضَيْقِ

وَدّتْ مَلايِينكم لوْ كُنتُ سَيّدَهَا # كيمَا تُحَررُ مِن رقِّ الصَنادِيقِ

و لهذا يُلبس الخزائن و الأموال صدورا استعاريةً تُكتشفُ 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,

---

[1] – المرجع نفسه : ص 42 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 294 .

(*) سورة الأعراف :الآية،176

[3] – المرجع نفسه : ص308 .

ألا و هي ظاهرة الدعارة، و فيها يصور **إلياس فرحات** الظاهرة بالسيول الجارفة لكثرة انتشارها في المجتمع الأمريكي , إذ يقول في بيتٍ :([1]) (المتقارب)

لَوَ أنّ الدَعارة تَجري سُيولا # لَكنّا نَمُرّ عَلى بَاخِرَه

أ – 3 – <u>الثقافــة</u> : تـأثر الشـعراء المهجريـون كـذلك بالحيـاة الثقافيـة السـائدة فـي الأوطان الـجديدة ، كـما تأثر البعض منهم بـالمورثات الثقافية التي اكتسبوهـا من أوطانهم الأصـلية ، و بـذلك اتخـذ جـلّ الشـعراء مـن هـذه الحيـاة مصـدرا مـن مصـادر التصـوير الشعري في أعمالهم و نصوصهم, إذ تتخلص الحياة الثقافية التي أمدت الشعر المهجري بمصادر تصويرية مختلفة في ثلاثة روافد أساسية و هي :<u>الرافد الديني</u> <u>والرافد الأدبي</u>، و <u>الرافد التاريخي</u> .

<u>في الرافد الديني</u> :تناول شعراء المهجر الأمور العقائدية و التقاليد والأعـراف الدينية من المجتمع و الثقافة السائدة في المحيط الجديد, فتناولوا بعض المواضيع الخاصة بالأديان و سـلوكات رجـال الـدين بالنقـد الـلاذع, كمـا تنـاولوا موضـوع الإيمـان و خصصـوا لـذلك موضوع القلب للحديث عن العقيدة و السلوك ، كما تكلموا عن بعض المظاهر الدينيـة, و بعض الطقوس, و صوّرها في قوالب استعارية, و تشبيهية, و رمزية عديدة

و من أبـرز شواهدها قصـيدة "عِمْ صباحا" **لنسيب عريضـة** ، يرثـي فيهـا جبـران خليل جبران، و يأتي في بعض أبياتها ليصف موقفا تَعبديا إذ يقول : ([2]) (الخفيف)

هـُوَ ذَا المَذبحُ المُقـدسُ ، فارْكـعْ # وَ عَليـهِ ذَبيحـةُ الحُزنِ فَارفَـعْ

يَا فُؤَادِي وَ اجعل أسَـاكَ بَخُـورًا # وَخذِ النارَ مِن ضُلوعِكَ وَ احْشَعْ

ففي هذا الموقف يتناول الشاعر بعض المعطيات الإنسانية (القلب), و يجعل منه راكعا و حزينا, و يجعل من أساه بخورا ، و هي مواقف و طقـوس عقائديـة في قوالـب تصويرية

---

[1] – ينظر:سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات , شاعر العرب في المهجر, ص 177 .

[2] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 237 .

استعاريـة ، و في موقف مشابه له يتخذ **ميخائيل نعيمة** من خدود الحسناء هيكلا للعبـادة في قصيدة "بين الجماجم" إذ يقول : ([1]) (الخفيف)

حَدثِيني عَن الخُدودِ التي بـِا لـ # أمس كانَتْ مَذابحًـا للجَمَــال

ليقول : كَمْ سَـجِدنا أمَـامَها وَ ابتَهلنا # وَ قَرعْنَا صُدُورنَا فـِي الليالِي

وَحَـرقنا القُلوبَ مِنهَـا بَخُورًا # وَ نَظمنَا الـعُيـونَ عِقدَ لآلي

فَنوّع الشاعر بين صور التشبيه و الاستعارة, لينقل لنا هذا الموقف التعبدي إزاء الخدود و الخدود هنا توحي 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 : ([2]) (الكامل)

مَا بَالُ قَومِي نَائمينَ عَن العُلى # وَ لقدْ تَنَبَـّه للعُلـى الثقـلانِ

تُبَّاع أحمدَ و المَسيحَ هَـوادَةً # مـَا العَهدُ أنْ يَتنكرَ الأخُـوانُ

اللهِ رَبُّ الشّرعَتيـن وَ ربُّكـمُ # فإلى مَتَى فِي الدِّين تَختَصِمَانِ

ففي هذه الأبيات حشد كنايات عديدة, و منها عن التخاذل في (ما بـال قومي نـائمين عن العُلـى), و عـن الجـن و الإنـس (الثقـلان) ، وعـن المسلمين و المسيحيين (تبَّـاع أحمـد وتبَّـاع المسيـح), و عن الإسلام و المسيحية فـي (رب الشرعتيـن) ، وكلها صور حيّة تعبر عن سلوكيات أو حقائق دينية ثابتة ، وأمّا فـي معنـى 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 : ([3]) (البسيط)

فَامنحْ فُؤادكَ ذاتَ الخَيـر طاهِـرةً # مَا فِي الغَرامِ لذاتِ الخَير مِن بَاس

ليقول : كأنّ مَجلسَها مِـن فَـرطِ هَيبتِـهِ # كنِيسَتي وَ الحَديثَ العذبَ قُداسِـي

---

[1] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص97 .

[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص580 .

[3] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) : ص262 .

فِيهِ الأناجيلُ تُوحِيها العُيونُ إلـيَّ # نَبـِيّ شِعرٍ رَقيقَ القلـبِ حَسَـاس

ففـي الأبيـات كنايـات عـن المـرأة الطـاهرة فـي (ذات الخـدر)، و تشـبيه (كـأن مجلسـها ..كنيستي)، و كنايات أخرى للشاعر (نبي شعر رقيق القلب), و هـي مواقف تصـويرية توحي برسوخ عقيدة الشاعر و حبه للطهر ، و فـي حـالات أخـرى يعود بعض الشعراء إلى انتقاد السلوكيات الدينيـة السلبية فـي بعض الفئـات الاجتماعيـة, و منهـا رجـال الـدين المسيحيين, و في ذلك يورد **إلياس فرحا**ت بعض الأبيات, إذ يقول : ([1]) (الخفيف)

مِمَّنْ العَطفُ وَ التساهُـلُ مِمَّنْ # أمنَ الشيـخِ أمْ مِـنَ المُطـرَان ؟

نَحنُ نَبنِي مَعابـِدَ الحُبِّ وَ الإخـ # لا صِ للنّـاس إذ هـما يَهدِمـان

و إذا ظـلَّ للجَهـالـةِ ظِـلٌّ # فَهُمَـا لا مَحَالـةَ الغَالـبَــان

و بهـا صـوّر مواقف هؤلاء المدّعين فـي قوالـب استعارية (ظل للجهالـة ظـل), وأخـرى كنايات عن المساجد و الكنائس في (معابد الحب و الإخلاص), و هي صور توحي بتعلق الشاعر بمعاني الأديان السامية, و نفوره من أدعياء الدين, و مفسديه .

وفي موقف آخر **لإلياس فرحات** يتناول بالنقد اللاذع للفرنسيين والانجليز ممن زرعوا بذور الشقاق باسم الدين والبعثات العلمية، إذ يقول: ([2]) (الوافر)

إذا فِئَـةٌ بـِثـوبِ الدِيـن وَافـتْ # تُوافيهَا بـِثـوبِ العِلـمِ أُخْـرَى

ثِيابُ البّـر وَ الإرشَـادِ صَـارتْ # لِجِسمِ الشّر وَ الأحقَـادِ سِتْـرَا

وفيها تصويرات استعارية تتناول التدين,و التعليم,و النصح,والإرشاد,والشـر فـي قوالـب استعارية تعتمد على إضافة المشبه(الدين، العلم) للمشبهات بها (ثـوب، جـسم)

<u>أمّـا الرافد الأدبـي:</u> فقد اتخذ الشعراء المهجريون من المعارف الأدبيـة فـي الشـعر والنثر, و في أعلام الأدب عموما مصـادر تصـويرية عديدة و متنوعـة عبّروا بوسـاطتها عن بعض المواقف النفسية, و الفلسفية, و الإنسانية عامة ، ففي التعبير عن معنـى الحيـاة

---

[1] – ينظر: سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات , ص 173 .

[2] - ينظر: المرجع السابق ,ص 141 .

في قالب تصويري يرتبط بالشعر و الأدب يورد **إيليا أبو ماضي** قصيدة "إنّ الحياة قصيدة" قوله : ([1]) (الكامل)

إنّ الحَياةَ قَصيدةٌ أعْمَارُنَا # أبياتُها ، وَ المَوتُ فِيهَا القافيةْ

مَتّع لحَاظكَ فِي النّجومِ وَ حُسنِها # فَلسَوفَ تَمضِي وَ الكواكِبُ بَاقيةْ

فاعتمد هنا على صورة التشبيه, إذ شبه الحياة بالقصيدة, و العمر بالأبيات، و الموت بالقافية، كما اعتمد على الكناية عن التأمل في (متّع لحاظك), و عن الموت في(فلسوف تمضي),وهي صور مستقاة من عالم الشعر,ومن 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 قائلا : ([2]) (الخفيف)

شِعرُه إنْ شَدَا تَتاثَرَ لُطفًا # كَدُموعٍ رَقِيقةٍ بَسَّامهْ

فَاسْمَعُوه فإنّهُ صَاحِبُ الحَـ # ـقِّ وَ مِن أجْلِهِ يُعانِي سَقامَهْ

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 بين الناس, لينتقل إلى موقف سُلّطَ فيه جام غضبه على بعض المُتشاعرين في قصيدة "اقلب الصفحة في سِفر الدهور" تعرض بلتجريح لهده الفئةإذ يقول : ([3])

يَا نَدِيمِي إنّ بَعضَ الـ # ـنَاس إنْ جُسْتَ الأمورْ

شَاعِرٌ مِهنتهُ صَوغُ # القَوافِي مِنْ شُعُورْ

يَمتَطِي الشّمسَ وَ يَسْعَى # فَوقَ هَامَاتِ البُدُورْ

يَأمرُ الدّهرَ وَ يَنهَا # هُ بِبُهتَانٍ وَ زُورْ

---

[1] -إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص667 .

[2] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 40 -41 .

[3]- المرجع نفسه : ص 224 .

دَعْـكَ مِنـهُ وَ اقْلِبِ الصَّفـ # حَـةَ فِي سِفـر الدّهُـورْ

و فيه يحشد صورًا استعارية في (الشمس ، البصر، هـامات البدور،.سفر الدهور) تنم كلها عن سخط الشاعر من هؤلاء المُتشاعرين و سلوكياتهم . و بنفس لغة السخط و التحدي يتناول **إيليا أبو ماضي** بعض منتقديه ممن شككوا في شاعريته ، فيرد عليهم قائلا : ([1]) (الكامل)

وَ ظَننتَ أنّكَ بَالـغٌ شَأوي إذا # رُمتَ القَريضَ فَمَا ظفِرتَ بِـحَـاجٍ

ليقول : وَ الشِعرُ تَاجٌ لوْ عَلمْتَ وَلمْ تَكُنْ # مِمَنْ يَليـقُ بِـحَمـل هَذا التـّاجِ

و الشعر عند إيليا أبي ماضي فيما سبق تاج يصعب حمله على رؤوس ، كما هو سحر و أصحابه من السحرة المُبدعين ، إذ يـورد هذا الـمعنى في قصيدة "موت العبقري" في رثاء العلامة سليمان البستاني إذ يقول : ([2]) (الخفيف)

شَاعِرٌ كانَ يَرقصُ الـدّهرَ أحْيـا # نا وَ يَبكِي حِينًـا عَلى نَغَمَاتِــهْ

نَذهـبَ السّاحِرُونَ وَ السّحرُ بَـاقٍ # فِي عُيون المَهَى وَ فِـي كلمَاتِـهْ

و يورد **القروي** أبياتا في مدح شعر بعض أصدقائه (فرحات) مُقارنا بينه و بين شعر المتنبي في قصيدة "يالك شعرا" إذ يقول : ([3]) (المنسرح)

يَالك شِعرًا فِي الحُسن مُنفردًا # (فَرحَاتُ)فَوقَ السّهى بِـه وَثَبَـا

ليقول : وَ لـوْ رَأى (أحمدُ) بَلاغَتَـهُ # لأطعَمَ النّارَ جُـلَّ مَـا كَتَبَـا

لا تَطلبُوا بَعدُ سِحـرَهُ عَجَبًـا # أبصَرَ (فَرحـاتُ) بَعـدَهُ العَجَبَـا

<u>الرافد التاريخي</u> : نَهلَ 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

---

[1]– إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص191 .

[2] - المرجع السابق ، ص 179 – 180 .

[3] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص100- 101 .

إلياس فرحات يسخط فيها من ظلم حكومة لبنان زمن الانتداب الفرنسي سنة 1934م, و تعسف رجالاتها إذ يصفهم بما قوله: ([1]) (الكامل)

للشّر فَوقَ سُطوحِهنّ مَرَاقِصُ # رَحِبتْ وَ تَحتَ سُقوفِهنّ مَقَاعِدُ

هُنَّ القُدورُ لطبْخِ كُلِّ دَسِيسَةٍ # وَالحِقدُ نَارٌ وَ الرُّؤوسُ مَواقِدُ

فخاطب فرحات هؤلاء الرجال بصيغة التأنيث و عدَّدَ من صور فسادهم بتعدد الصور التشبيهية في ذواتهم, و في أخلاقهم, ليتخذ منهم مواقف السخط والاستهجان ، و بنقل هذا الشعور ذاته إلى فرنسا، و ما فعلته في دمشق من تنكيل و تعذيب في شعبها الأعزل و الآمن يقول : ([2]) (الخفيف)

حَاربِي الحَقّ وَ اقتلي الآدابا # إنّ فِي ذِمةِ الحُسامِ حِسَابَا

فاسمَعِي الزَأرةَ التي تَملأ الشَّـ # ـرقَ ابتهاجًا وَ لظالميهِ اكتئابَا

إنّ مَرعَى النّعَاجِ أمْسَى لمّا أجـ # رَيتَ فِيهِ مِنَ المَظالمَ غَابَا

و النـّعاجُ التِي تَوهَمتْ صَارتْ # فِي ضِلال الوَشيجِ أسْدًا غِضَابَا

فلجأ في وصف ظلم فرنسا إلى الاستعارة في تصوير (الحق ، الآداب)، كما لجأ إلى التصريح بالمشبه به في الاستعارة عند وصف الثورة و الثوار (الزأرة ، النعاج) ووظف التشبيه في البيت الأخير عند قوله (صارت...أسدا غضابا) .

و في نكبة و مأساة فلسطين المستمرة استلهم **إيليا أبو ماضي** من أحداثها صورا شعرية استعارية متوالية يبين من خلالها صبر و ثبات فلسطين أمام ظلم اليهود إذ يقول : ([3])

يُريدُ اليهودُ بِأنْ يَصلبُوهَا # وَ تأبَى فَلسطينُ أنْ تُذعَنَا (المتقارب)

وَ تأبَى المُرُوءةُ فِي أهلهَا # وَ تأبَى السُّيوفُ ، وَ تأبَى القَنَا

---

[1] - ينظر:سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات ص 139 .

[2] -ينظر: المرجع السابق، ص 141 – 142 .

[3] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 599 .

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 : ([1]) (الوافر)

فَجُنحُ الليل مُبيضٌ لهيبـًا # وَ وَجْهُ الصّبح مُسْوَدٌّ عُجَاجـًا

ليقول في وصف و تصوير المُعتدي و المُعتدَى عليه ووصف النصر المحقق :

تَعيثُ بها ذئابٌ كـَمْ تـَراءَتْ # نِعاجًا قَبلمَا رَعَتْ النعاجاَ
وَ لكنّ القَشاعمَ أعْجِزْ بها # فَرَوّعتِ الحَمائِمَ وَ الدّجَاجَا
نُجُومُ أصْبحتْ بالكفِ تُجْنَى # وَقبلَ اليَوم عَزَّت أنْ تُناجَى

أمّا في تصوير ووصف وعد بلفور و أثره على فلسطين يقول الشاعر مصورا خداع هذا الوعد : ([2]) (الكامل)

أمّا وَ قَدْ خَلعَ المُرائِي ثَوبَهُ # فَليخَلعَنّ الغِمدَ هَذا المُبتِرُ (*)
وَ لَيَلبَسَنَّ الأرْجـُوانَ غِلالـَةً # تُطوَي عَلى هَامِ الرّجَال وَ تُنشَرُ

فعمد إلى تصوير هذا الوعد بالكذب عن طريق التصوير الكنائي (خلع المرائي ثوبه) كما عبّر عن القتل في (ليخلعن الغمد هذا المبترُ), و في (تطوي على هام الرجال) و عن الدم في (الأرجوان) في تركيب استعاري (ليلبسهن الأرجوان) .

ب – وسائل الصورة المهجرية

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

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص125- 126 .
[2] - المرجع السابق: ص 227 .
(*) المبتر : السيف أو ما يبتربه

تصويرية خاصة و ذاتية ضمن القصيدة ، و بهذه الأنماط التصويرية استطاعوا أنْ يوقّعوا 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 يوحي 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 تعبيرا عن مزاج القدماء, و كثير من المحدثين معًا ثم إنّ التشبيه عند **"ابن قتيبة "**في كتابه (الشعر و الشعراء) يعد سَببًا من أسباب اختيار الشعر, و حفظه متميزا 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 الهيئة, و الحركة, و اللون والصوت و العلاقة ([3]) و هي جوانب تؤدي لا محالة إلى بروز وظائف و غايات عديدة أهمها التوكيد ، و المبالغة ، و التوضيح، و الإيجاز ([4]).

أمّا 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 ، أمّا أداة التشبيه

---

[1] – عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي ، ص 430 – 431 .

[2] – ينظر : مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص 46 -47 .

[3] – ينظر : محمد سعد فشوان ،الصدق و الكذب في الشعر (مقال) ، الفيصل ، ع 204 ، دار الفيصل الثقافية الرياض – 1985 م السعودية ص 27.

[4] – ينظر : المرجع السابق : ص 60 .

فتقوم بدور الرابط اللفظي ([1]), و للتشبيه أنـواع بحسب توافر أركانه :تام الأركان (تشبيه مرسل)، و ما حذف وجه الشبه (مُجمل) ، وما حذفت الأدلـة (مُؤكد), ومـا حـذفت الأداة ووجه الشبه (البليغ)، ومـا كان تركيب المشبـه و المشبه به من أكثر من عنصر (تمثيل)، وما يكون وجه الشبه أقوى في المشبه (مقلوب) . ([2])

لقد تناول الشعر المهجري أنواع تشبيهية كثيرة ، و لم يترك صنفا أو نوعا من هذه التشبيهات إلا وصاغها في أنماط تصويرية متنوعة ، و لكثرة و انتشار هذه التشبيهات في جُلّ القصائد المهجرية سنعمد إلى اختيار التشكيلات التشبيهية البارزة في هذا الشعر من خلال التركيز على صياغة هذه الصور ضمن القصيدة المهجرية، و من ثمة ضمن البيت المهجري، و شطريه, مع رصد نوع التشبيه و العلاقة بين طرفيه، و بين وجهه و أداته، وبذلك نتوصل إلى عدّة مظاهر تشكيلية أسلوبية في التصوير التشبيهي أهمها :

- ترديد التشبيه : يلجأ الشاعر المهجـري إلـى وسيلة تـرديد التشبيـه بـالحفاظ علـى المشبه, وتكـرار المشبه بـه في صور متعددة أهمـها: **الصورة في شكل ترديد** أفـقي، 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 : ([3]) (الكامل)

أنَا بَينهُم أسدٌ وَجدتُ عَرينـتِي # أنَا بَينهُم ظبيٌّ وجدتُ كُناسِي

فاعتمد أبو ماضي على التشبيه المؤكد في حذف أداة التشبيه مع الحفاظ على المشبه (أنـا)، والتنويع في المشبه بـه (أسد/ظبـي) ، كمـا فعل **جبران خليل جبران** في قصيدة "البلاد المحجوبة" قوله في بيت منها : ([4]) (الرمل)

أنتِ في الأرواحِ أنـوارٌ وَ نَـارٌ # أنتِ فِي صَدري فُـؤادٌ يَختَلِـجُ

---

[1] – ينظر : ابن عبد الله شعيب : علم البيان ,دار الهدى ،ط1, عين مليلة ،1992م، الجزائر, ص 10 .
[2] – ينظر : المرجع نفسه , 19 – 38 .
[3] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 395 .
[4] - جبران خليل جبران : الأعمال لكاملة ص 341 .

فاعتمد في الشطر الأول و الثاني على التشبيه المؤكد كذلك مع الحفاظ على المشبه والتنويع في المشبه به ، و لجأ **القروي** في قصيدة "أصبح عيشي" إلى نفس الوسيلة غير أنه عمّمَ المعنى التصويري في الشطر الثاني عند قوله : ([1]) (السريع)

أصْبحَ عَيشِي بُندقـَا فارغًا # وَ العيشُ حَبٌّ لبِّه الحُبُّ

و في ذلك اختار الشاعر التشبيه البليغ, و المشبه الأول (عيشه) ، و عمَّم المعنى في الشطر الثاني (العيش) كمشبه ثانٍ ، و من ثمة غيّر في المشبه به بين التركيبين .

أمّا من أهم الصور العمودية بين الأبيات في صورة التشبيه فقد أورد **إيليا أبو ماضي** في قصيدة (أنتِ) أبيات متوالية، و على نسق واحد إذ يقول ([2]): (الخفيف)

أنتِ كالحُرّة التي انقلبَ الدّهـ # ـرُ عَليهَا فَأصبَحتْ فِي الإمَاءِ

أنتِ كالبُردةِ المُوشاة أبلى الطَّ # ـيُّ وَ النشْرُ مَا بها مِن رُوَاءِ

أنتِ كالليث قلَّم الدّهرُ ظُفُرِيـ # ـهِ و أحْنَى عَليهِ طُولُ الثـُواءِ

و في هذا النسق التصويري العمودي عَمدَ أبو ماضي إلى اختيار التشبيه المُرسل فحافظ على المشبه (أنتِ), و نوّع من المشبهات بها, و من ثمة في أوجه الشبه المختلفة , وبذلك تقيّد أيضا **نسيب عريضة** في قصيدة (كن) قائلا: ([3]) (السريع)

كُنْ مِثل كأسٍ قدْ صَفَا لونُها # تَملأهَا خَمْرًا وَ لا تُسْكِرُ

كُنْ مِثلَ بَحرٍ زَاخرٍ مُرجِعٍ # للسُّحبِ مَا تُسكبُهُ الأنهُرُ

كُنْ كالضّحَى يَذهبُ فِي دَورهِ # تَذكُرُهُ الأمسَاءُ وَ الأعْصُرُ

كُنْ مِثل مرآةٍ إذا اسْتقبلتْ # أظهرتِ الشَيءَ كمَا يَظهَرُ

- <u>تقابل التشبيه (Opposition)</u> : قد يلجأ الشاعر إلى وسيلة المقابلة بين تركيبين تشبيهيين في المعنى بين شطري البيت الواحد كما فعل **القروي** في قصيدة العندليب قوله : ([1]) (مجزوء الكامل)

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 79 .
[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 85 .
[3] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 173 .

أنَكـُونُ رَوضـًا للطيـو # ر وَ لا أكـونُ العَندليبـــا

و فيه قابل بين المشبه الأول بالتأكيد, و المشبه الثاني بالنفي في قالب تشبيه بليغ عَمّم فيه معنى المشبه به الأول, و خصصه في المشبه به الثاني (العندليب) .كما يكون التقابل داخل الشطر الواحد وفق ما أورده **نسيب عريضة** في قصيدة "سيَّان" قوله ([2]):

(البسيط): سِيَّان أنْ تُصغِي للنّصْح أوْ تُقضِي # يَا نَفسُ فَالآتي مِثل الذي يَمْضِي

العَيشُ إذ يُشفِى كالعَيش إذ يُضنِي # إنَّ الذي يُحيي بَعضُ الذي يُفنِي

الطُّهرُ لا يُدنِي وَ العُهرُ لا يُقصِى # فالكأسُ إنْ تَطفحْ كالكأس فِي النّقصِ

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.) .

<u>- تناظر التشبيه (Corrélation)</u> : يَعمد 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)

العِلـمُ عُنـوانُ الـرَشـادْ # الـعَـدلُ عُـمْرانُ البِـــلادْ

إنّمَـا العِلـمُ سِـراجٌ إنّمَـا الـ #عـَـدلُ عِـلاجٌ وَ حَيـاةٌ للعِبَـادْ

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 : ([4]) (الخفيف)

إنْ تَكونِي كالبَدر فَالبَدرُ يَخسِفْ # أوْ تَكوني كالشَّمس فَالشمسُ تُكسَفْ

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 95 .

[2] - المرجع السابق : ص 96 .

[3] - الشاعر القروي كالأعمال الكاملة , ص612.

[4] -المرجع نفسه : ص 495 .

أوْ تَكونِي كالوَردِ فَالـوَردُ يَـذوي # أو تَكونِـي كالطلّ فَالطـلُ يَنشَفْ

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 .

- **تجنـيس التشـبيه (Homologie) :** و فيـه يركـز الشـاعر المهجـري علـى طرفـي التشبيه, فيجعلهما من مادة لغوية واحدة في صورة من صور الاشتقاق، و من أمثلته عند **نسيب عريضة** في قصيدة "ذكرى الغروب" يرثي فيها أخاه إذ يقول :([1])(المتقارب)

فَهـَـا أنـذا صَاغِـرٌ عَـاجِزٌ # عَن الفَهم لا أبتَغِي المُستَحِيـلا

خَضعتُ خُضوعَ الأسِير الضَعيفِ # وَ قـَدْ كبَلتنِي قُيـودُ الهُيولِى

والشـاهد البلاغـي التصـويري هـو تركيـب (خضـعت/ خضـوع الأسـير)،و هـو تركيـب تشبيهي مؤكد حـافظ فيـه علـى المـادة اللغويـة بين المشبه (خضـوع الشـاعر) والمشبه بـه (خضوع الأسير) .وعلى نفس النسق و بتركيب تشبيهي مؤكد أورد **القروي** كذلك في قصيدة "أطمعتَ ذاتَ اللطفِ", إذ يقول : ([2]) (مجزوء الكامل)

أطْمَعْتَ ذات اللطـفِ حِيـ # ـن جَعَلـتَ أمْرَكَ فِـي يَدَيْهَـا

وَ شَكوتَ شَكوَى النّـار مِـن # قَدْرٍ تَفُـورُ بِـمـَا عَلَيْهـا

و الشاهد البلاغي في تركيب (شكوت شكوى النار), و هي تركيب مؤكد كذلك عَمدَ فيه الشاعر إلى صياغة طرفي التشبيه من مادة واحدة ، و لم يبتعد **نسيب عريضة** على هذا النسق بموقف آخر في قصيدة "حَديثٌ صَغيرُ", و هو يخاطب نَجما في السماء, إذ يقول لهذا النجم ([3]): (المتقارب)

فقلت:أَلسْـتَ المُحِبَّ الوَحيـدَ # يُضَحِي بـآلائه وَ البَقَـا

فـَشأنـك شَـأن الفَراشـةِ فِينَـا # تَـؤُمُّ السِّراجَ لكي تُـُحْرَقـا

---

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 128 .

[2] - الشاعر القروي :الأعمال الكاملة , ص 469 .

[3] – نسيب عريضة :الأرواح الحائرة , ص 59 .

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 "مَسرحُ العشاق" يصف فيها إحدى حَسنواته، و يقرنها بالفرس الجموح، إذ يقول : ([1]) (مجزوء الكامل)

مَشـدُودةٌ لكنّهَـا # أجْـرَ ى مِنَ الفَرس المُغير

زَفافَـةٍ زَفَّ الرِّئـا # ل نَسِـفُّ إسفَـافَ النُّسور

فَعمدَ في التركيب الأول إلى المبالغة في التشبيه (زفافةٍ زف الرّئال) بصيغة المبالغة في (المشبه)،ثم صيغة الفعل المضارع في المُبالغة الثانية (تسف إسفاف النسور) .

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 "سَلة فواكه", إذ يقول في بيت منها : ([2]) (البسيط)

الطُرْقُ مُكتظّةٌ سَالتْ بِـها البَشرُ # كالسّيل ، كالرَمل لا يَحصِهم بصرُ

فحافظ على المشبه (البشر), و عدّدَ ونوّع في المشبه به (كالسيل/ كالرمل) في قالب تشبيه مُرسل تام الأركان ، أو ما أورده **القروي** في قصيدة بِ" ربّك" قوله : ([3]) (الوافر)

فمَا فِي الحُـبِ كالتبغِ احتكـارُ # وَ لا مِثلَ الجَمارك فيهِ رشوىَ

أو قول **إيليا أبي ماضي** في قصيدة "مَسرح العشاق" يصف إحدى حسنواته قائلا : ([4])

جِسـْمٌ كَخِصـرك فِي النُّحُو # ل وَ مِثلُ جَفنِكِ فِي الفُتُور (مجزوء الكامل)

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص316 .
[2] - نسيب عريضة:الأرواح الحائرة ، ص 91 .
[3] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 473 .
[4] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 312 .

و قد يلجأ الشاعر المهجري إلى تفريع أو تفصيل المشبه عند تعديته, و في ذلك يقول **إيليا أبو ماضي** أيضا : ([1]) (الخفيف)

أنتِ جُزءٌ مِن الكيـَان وَ فِيـهِ # كثـُراهُ ، كنَبتِـهِ, كحَصَـاهُ

كالوردِ التـّي تُحِبّ شَذاهَـا # و الـبَعُوضِ الذي تَخـافُ أذاهُ

ففي البيت الأول فرّع المشبه به, و فصّله في جزئياته (ثراه، نبته،حصاه) بعد أن أجمله في التركيب الأول (أنتِ جـزء من الكيان) بتركيب بليـغ، و عـاد 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 جزيئاته المادية بل على ألوانه في قصيدة "گرنفال" إذ يقول : ([2]) (المنسرح)

أمْستْ ثيابِي وَ كلّهَا خِرَقٌ # تُشبهُ رَوضًا ألوانُهُ فِرَقُ

مِنْ أزرقَ كالسّماءِ جـَاورَهُ # أحْمَرٌ قَانٍ كأنّهُ الشَفَقُ

فَفصّل الشاعر المشبه به (رَوضا) في تراكيب تشبيهية فَرعية تختص بالألوان و هي (أزرق كالسماء)، و (أحمر كأنه الشفق) ، و هي تركيبات تشبيهية مُجملة .

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 :([3]) (مجزوء الرمل)

أنـتِ ريـحٌ، وَ نَسيـمٌ # أنـتِ مَـوجٌ، أنـتِ بَحْـرٌ

أنتِ بَـرقٌ ،أنتِ رَعْـدٌ # أنـتِ ليـلٌ، أنتِ فَجْـرُ

<u>ظواهر أخرى</u> : كما لم يتوان شعراء المهجر في اتخاذ وسائل تصويرية أخرى ضمن التصوير التشبيهي و منها :

---

[1] - المرجع نفسه : ص 630 .

[2] - المرجع السابق : ص 412 .

[3] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون , ص 19 .

ـ **التخصيص :** إذ يعمد الشاعر إلى تخصيص المعنى في المشبه بـه كقول **القروي** فـي بيت من الشعر: ([1]) (الوافر)

وَ مَا زلنَـا كمَـا كُنّـا قَديمـًا # تُفاجِـئ كالنُسُـور وَلا تُفاجَـاَ

وهنا خصص القروي المـشبه به (كـنا قديما) بتشبيه آخـر مجمل (تفـاجئ كالنسور) أو قوله في موقف آخر يخصص المشبه : ([2]) (الخفيف)

و إذا زَهْـرَةٌ كوَجْنَـةِ طِفْـلٍ # جَنْبُها شَوكَـةٌ كَنَـابِ هَصُـور

فخصص المشبه (زهرة) بمشبه به آخر من مادته الطبيعية (جنبها) في تركيب تشبيهي

ـ **التقديم و التأخير :** و فـيه يلجأ الشـاعر إلـى تـقديم أو تـأخير المشبه و المشبه بـه فـي سياق واحد, و مثاله عند **فوزي المعلوف** في قصيدة **"**القفاز اللقيط**"** قوله : ([3])

أنتَ مَهـدُ المُنَى وَهَذِي بَقايا # ها أكَبّتْ عَليك تَغفُو وَ تَصْحُو (الخفيف)

خِلعَةَ الحُبِّ أنتَ كلُّ خُفُوقٍ # فِيكَ حُبٌ و كلّ بُغضِكَ صُفْحُ

و الشاهد تقديم المشبه (أنتَ) علـى المشبه بـه (مَهد المنـى) فـي البيت الأول ، ثـم تـأخير المشبه (أنتَ) على المشبه به (خلعة الحب) في تركيبين بليغين .

ـ **الـقـلـب** : و هو تشكيل تصويري شائع عند القدماء, و فيه يكون وجـه الشبه أظهر و أقوى في المشبه لا المشبه به، و مثاله عند **إيليا أبي ماضي** قوله: ([4]) (الرمل)

أنَـا دُنيـا مِـنْ شَبَـابٍ وَهَـوىً # وَ هْي كالروضـةِ قَدْ نَمـتْ حَلاهَـا

فوَجهُ الشبه (شباب و هوى) أظهر و أقوى في الشاعر لا في الدنيا ، و منـه 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):

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 126 .
[2] - المرجع نفسه : ص200 .
[3]- فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 36 .
[4] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 634 .

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 أنّ 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، ومنهم الباحث الغربي **"مارتن جراي"** الذي يرى أنّ الكتاب والشعراء << .يستخدمون الاستعارة لكي يخلقوا أو ينتجوا التركيبات المبتكرة في الأفكار والموضوعات و الشعور, وفي بعض الأحيان تكون هذه التركيبات صعبة ونشعر أنّ هذه الأجزاء لن تجمع بنجاح.>> ([4])

و يجعل أكثر من باحث التجسيد أو التجسيم مرادفا للتشخيص من منطلق أنّ الجسد مختص بالإنسان, و يبدو مصطلح التشخيص (**الأنسَنَة)** أكثر استخداما، و أوضح دلالة من خلال ارتباطه بالشخصية الإنسانية الحية ([5]) ، و بوسيلة التشخيص تبرز الأشياء المشخصة كمعادلات موضوعية لما يَحُسّ و يشعر به المبدع الشاعر ، كما أنّه - التشخيص- يمنح اللفظة معانٍ جديدة مستمدة من الاقتران اللفظي بين لفظين مختلفين

---

[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

[5] – ينظر : وجدان الصايغ ،الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث : ص 41 .

يُعدّ التشخيص من الوسائل الفعالة التي اعتمدها الشاعر المهجري في نقل أحاسيسه و همومه الحياتية, ولذلك استطاع أن يفضي إلى الذوات المقابلة بمكنوناتها , 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) ناحا و مُعاتبا له في قصيدة " لبنان مَلَّ " بصور تشخيصية عديدة إذ يقول : ([1]) (الكامل)

لُبنانُ يَا وَطنَ الجَمال وَ مُنْجِبَ الـ # أبْطال و الصُيَابَةِ الأعْلامِ

كَمْ قدْ نَصحتُكَ فَاتهمتَ نَصيحَتِي # أفَأقْنَعتْك حَوادثُ الأيَام ؟

كما يتجهُ **إلياس قنصل** إلى مدينة دمشق بالتحية و الإكبار ، مصورا إياها في هيئة الأمم الحنون إذ يقول : ([2]) (البسيط)

هذِي دمشقُ مَنارُ الفَضل بَاسمَةٌ #تَلْقَى البنينَ بِنفسٍ مِلؤها كَرَمُ

و لم ينس **جورج صيدح** أرض فلسطين المغتصبة, فيتوجه إليها بالأسف والاعتذار عمّا أصابها, ويحاول من خلال تصويرها و تشخيصها أنْ يرفع اللوم عن نفسه، وعن كل من ضحّى من أجلها بقوله في قصيدة "دير ياسين ([3]): (الرمل)

يَا فلسطينُ عَلى مَنْ تَعْتَبينَ # إنْ تَكنْ نامَتْ عُيونُ الحَرسِ

كما يقول في موقف آخر من قصيدة "الفدائيون" ([4]) (الخفيف)

سَلْ فلسطينَ عنْ جِهادِ بَنيهَا # يَأتكَ (الفَتحُ) بالعَزاءِ جَوابَا

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) : ص404 .

[2] – ينظر:فريد جحا ، إلياس قنصل ، الشاعر و الكاتب ,مطابع الإدارة السياسية ،حلب ،1983 م ،سوريا ,ص 41 .

[3] – جورج صدح : شظايا حزيران , ص 43 .

[4] – المرجع نفسه : ص 15 .

و إذ ذكر **إلياس قنصل** مدينة دمشق, فهو لم ينس البلد و الوطن سوريا ، ففي قصيدة "صَيحة ألم" يتوجه الشاعر إلى سورية مُعددا أمجادها، و بطولاتها، و مصورا إياها بطلا أسطوريا لا يهزم، إذ يقول ([1]): (الطويل)

فَمَا طأطأتْ للفاتحينَ جَبينَهَا # وَ لا خَفَضَتْ هَامَ الخُنوعِ لإنسَان

وَ لا عَرَفتْ غَيرَ الإبَاءِ سَجيّةً # وَ لا سَكتتْ يومًا لظلمٍ وَ عُدْوان

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 "الأماني" ,إذ يقول : ([2]) (المتقارب)

فلسطينُ مِن غُربَةٍ مُوَثّقَةٍ # تُراعِيكِ فِي الكُربَةِ المُطبَقه

ليقول : وَ تَبكِي المُرُوءَةُ مَجرُوحَةٌ # وَ تَأسَى الأمانيُّ مُخلوْلَقه

في موقف آخر يتجه عريضة إلى مفهوم و معنى "النّسيان", ليجعل له بعض الأعضاء البشرية, كما يتجه لمعنى "الحزن", و يجعل له أخرى بقصيدة "أنامل النسيان"، إذ يقول : ([3]) (السريع)

أنامِلُ النِسيانِ مُرِّي عَلى # قَلبِي مُرورَ الوَحْيِ فِي الخَافِيات

وأغمُضِي فيهِ جُفونَ الأسَى # وَ أوصِدِي فيهِ كوَى الذِكريات

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 : ([4]) (الخفيف)

مَرحبًا بِالعذابِ يَلتهمُ العَيـ # ـن التهامًا وَ يَنهشُ القلبَ نَهشَا

مُشبعًا نهمةً إلى الدم حَرىّ # ناقعًا غَلة إلى الدَمع عَطشَى

---

[1] - ينظر:فريد جحا , إلياس قنصل , الشاعر و الكاتب ، ص 119 .

[2] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 260-261 .

[3] – المرجع نفسه : ص 242 .

[4] – ينظر:ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 128 .

و شعر **إيليا أبي ماضي** حافل بصور التشخيص للمعاني الإنسانية ، و في صور بديعة و منوعة, و هو إذ يتناول معنى كمعنى الحُلم أو الحُب أو الأمنية, فلا يتوانى عن بث الحركة و النشاط فيها من خلال مخاطبتهما أو التوحّد بهما, ففي قصيدة "لم أجد أحدا" يورد صورا تشخيصية كثيرة لعدة معاني, و منها الصبا, و الهوى, و الأحلام وغيرها, إذ يقول : ([1]) (الكامل)

ذهبَ الصّبَى َ ذهبَ الهَوى مَعَهُ # أَصَبابـةٌ وَ الشَيـبُ قَدْ وَفَدَا ؟

ليقول : كفنـتُ أحْلامِـي وَ قلـتُ لهَـا # نَامِـي فإنّ الحُـبَّ قَدْ رَقَدَا

و يقول في موقف آخر بقصيدة "أخو الورقاء" ليشخّص معنى "الأماني", و يصورها في جَسدِ الوليدة الصغيرة التي لم تر النور بعد موتها ([2]): (الكامل)

مَاتـتْ أمانيَنَا الحِسـانُ أجنّـةً # لـمْ تَكتَحـلْ أجْفانُهَـا بِـضِيَـاءِ

أمّا في معنى الحياة و ما تحويه من مظاهر أهمها : العمر ، والموت ، و القدر, فقد أسهب جُلّ الشعراء في تشخيص هذه المعاني بصور كثيرة، و منها شعر **إيليا أبي ماضي** بقصيدة "أمنَ الطيرُ" إذ يقول ([3]): (الخفيف)

فَتفاءلْ بالسّقِم خَيرًا وَ إنْ هَدْ # دَكَ المَوتُ فَاضحَكْ اسْتبشَارَا

و يقول في موقف آخر من قصيدة "الخطب الفادح" : ([4]) (الكامل)

وَ تظنُ ضِحْكَ الدَهر فَاتحة الرِّضَى # الدّهرُ يَهزأُ بِالأنامِ وَ يسْخَرْ

<u>عالم المحسوسات</u> : تناول المهجريون في هذا المجال مظاهر حسيّة عديدة و متنوعة أهمها الإنسان و متعلقاته ، ثم الطبيعة و مظاهرها .

في مضمون الإنسان و متعلقاته : تناول المهجريون القلب, و النفس، و العقل وألبسوا هذه المظاهر الحسية أثوابا من صور التشخيص البشرية ، و من أبرز نماذج هذا التصوير تشخيص **فوزي المعلوف** لقلبه في قصيدة "فؤادي" إذ يقول : ([1])

---

[1] -إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 252 .
[2] - المرجع السابق : ص 98 .
[3] – المرجع نفسه: ص 197 .
[4] – المرجع نفسه : ص 277 .

تحمَّلتُ وَقعَ النّوَى وَالصُّدُودِ # لـو أنَّ فُـؤادِي بـَاقٍ مَعِـي (المتقارب)

وَ لكنّـهُ نَـامَ فِـي مُـقلتيْـكِ # عَلـى مَضْجَـعٍ بُـلَّ بـِالأدمـعِ

كما توجه **نسيب عريضة** إلى القلب مُتوسلا من مَحبوبته أنْ ترحمه, و قد جعل منه شخصية حيّة تتوسل و تتضرع لها في قصيدة "غادة العاصي", إذ يقول : ([2]) (الكامل)

قَلبٌ يَعيـشُ عَلى مُنـى لقيَـاك # نَاداكِ ... لوْ تَدريـنَ كمْ يَهْـوَاكِ

نَاجَـاكِ دَهـرًا قَبلمـَا سَمَّـاكِ # وَ دَعَا سِوِاك وَ مَـا عَنَـى إلاكِ

و في قصيدة "اجعل الأرض" **للقروي** يتناول معنى " القلب ", و "العقل" معًا في بيتٍ منها جَاعلا لكل منهما صفة من صفات البشر, إذ يقول : ([3]) (الخفيف)

أشبـِع العقلَ حِكمَةً وَ اختبـارًا # وَ املأ القلـبَ رَحْمـَةً وَ حَنَانًـا

أمّا في قصيدة "عند الرحيل", فيتناول معنى "النفس" بشتى الأوصاف البشرية ليوجه لها اللوم و العتاب, إذ يقول : ([4]) (المتقارب)

نَـصَحتُكِ يَا نفسُ لا تَطمعِـي # وَ قلتُ حَـذار فَلـم تَسمَعِـي

فإنْ كنتِ تَستسهلِيـنَ الـوَداعَ # كمَـا تدَّعين إنّا وَدِّعِـي !؟

في مضمون الطبيعة : تناول الشعراء في هذا المجال مظاهر الطبيعية الجامدة و المتحركة، و أسبلوا عليها معانٍ, وصفات بشرية حيّة, و بذلك فعَّلوا الحركة النفسية و النشاط المادي في السُّحب، والشموس، والغاب، والنجوم، و الطيور فهذا **القروي** يداعب الشمس و السماء بقصيدة "الـولادة الجديدة " إذ يقول : ([5]) (المتقارب)

إذا الشمسُ يا أمُّ لاحَتْ هَتفتُ # هُتـافَ الغَريبِ رَأى المَوْطِنا

وَ قبَّلـتُ غُرَّتهـا بـِالبنَـانِ # و طوّقتُ بالسّاعِدينِ السّنَـا

ليقول : وَ إذ يَكفَهـرُ جَبينُ السّمـاءِ # وَ تسكبُ أجْفانُهَا الدَمـعَ طـلاَّ

---

[1] – ينظر:ربيعة أبي فاضل , فوزي المعلوف ، ص 138 .

[2] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ص 257 .

[3] – الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر) ,ص 421 .

[4] – المرجع نفسه : ص 295 .

[5] - المرجع نفسه : ص 591 .

وَ تنشَرُ فَوقَ الـرُؤوس المِـظلا # ثُ لمْ أرضَ غَيرَ السّحابَةِ ظلاَّ

كما يصف الفجر و فصل الربيع ببعض الأوصاف و السلوكيات البشرية في قصيدة "الربيع الأخير" ,إذ يقول : ([1]) (البسيط)

لمياءُ هذا جَبينُ الفَجر قدْ سَفَرَا # وَ مَوسِم للحبِّ عَنا مُزمِعٌ سَفَرَا

و لإيليـا أبـي ماضـي مواقـف تصـويرية كثيـرة فـي تشـخيص الطبيعـة, و أبرزهـا قصـيدة "المساء" التي حفل المقطع الأول منها بتشخيصـات المظـاهر الطبيعيـة المختلفـة (السـحب الشمس ، البحر), إذ يقول فيها : ([2]) (مجزوء الكامل)

السّحُبُ تَركضُ فِي الفَضَـا # ءِ الرَّحْـِب رَكْضَ الخائفيـنْ

وَ الشمـسُ تَبـدُو خَلْفَهَـا # صَفـراءَ عَاصِبَـةَ الجَبيـنْ

و البَحـرُ سَـاجٍ صَامِـتٌ # فيْــهِ خُشُوعُ الزَاهديــنَ

ليتوقف في المقطع الأخير على وصف و تشخيص النهار و الصباح قائلا : ([3])

مَاتَ النّهارُ ابـنُ الصّبـاِ # ح فَلا تَقُولِـي كيفَ مَـاتْ (مجزوء الكامل)

إنَّ التَـأمُـلَ فِـي الحَيَـا # ةِ يَزيـدُ أوجَـاعَ الحَيـاهْ

أمّا 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 : ([4]) (المجتث)

وَ عِندمـَا المَـوتُ يَدنُو # وَ اللحْـدُ يَفغُرُ فَـاه

أغمض جُفونَـك تُبصـر ْ # فِي اللّحـدِ مَهـدَ الحَيَـاه

كما شخص النهر في قصيدة "النهر المتجمد", إذ قال أيضا ([5]): (مجزوء الكامل)

---

[1] – المرجع نفسه : ص 185 .
[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 620 .
[3] – المرجع نفسه : ص 622 .
[4] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون: ص 07 .
[5] – المرجع نفسه : ص 08 .

يَا نهرُ ، هَلْ نَضبَتْ مِيا # هُكَ فانقطعتَ عَن الخَريرْ

أمْ قدْ هَرمتَ وَ خَارَ عَزْ # مُكَ فَانثنيتَ عَن المَسِيرْ

و في قصيدة "أنت يا نفسي" تناول النفس و البحر و الصخور بصور تشخيصية مترابطة و حيّة، إذ يقول :([1]) (مجزوء الرمل)

إنْ رَأيتِ البَحرَ يَطغي الـ # مَوجُ فيهِ وَ يُثورْ

أو سَمعتِ البَحرَ يَبكِي # عِندَ أقدَامِ الصّخُورْ

تَرقَبِي المَوجَ إلى أنْ # يَحْبسَ المَوجُ هَديرَه

و من مظاهر الطبيعة الحية التي تناولها الشاعر أيضا مظاهر (الأشجار و الطيور)، وقد جمعها في قصيدة "صدى الأجراس", إذ يقول : ([2]) (المتدارك)

أشْجارُ الغَابِ تُحييَنا # وَ طيورُ الغَابِ تُناجِينا

وَ زُهُورُ الغَابِ تُصَا فحُنَا # وَ تُصافِحُهَا وَ تُهنِيَنا

كما لم يغفل **القروي** كذلك مظاهر الطبيعة المختلفة ، فألهمها صورا تشخيصية متنوعة و هو يتناول الحيوان, و الرياح, و الأعشاب في قصيدة "تسبيحة الحب"، إذ يقول : ([3])

رَأيتُ الوَحشَ يأنسُ للأغانِي # وَ صَدرُ الرّيحِ يَخفقُ بِالحَنان (الوافر)

وَ عُشبُ الحَقل يَبسِمُ عَنْ جُمَان # وَ لَمْ أرَ عَابسًا غَيرَ الدُخَان

ب – 3 – <u>التجسيد</u>(corporisation)

و هو قسيم 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 >> ([4]), و بالتجسيد يعمل المبدع على تثبيت المجردات أو المعنويات في صور تجسيمية ذات أحجام وأوزان، وأشكال

---

[1] – المرجع نفسه : ص14 .

[2] – المرجع السابق : ص 40 – 41 .

[3] – الشاعر القروي:الأعمال الكاملة (شعر), ص 608

[4] – وجدان الصايغ : الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث ص 79 .

نحسها, و نلمسها, و نراها ([1])، ويبدو أنّ مصطلح التجسيد لم يلق العناية ذاتها التي لاقاها التشخيص ، و ربما كذلك عبّر 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 .([2])

إنّ من أبرز فضائل التجسيد /التجسيم في التصوير الأسلوبي هو خلق الاستجابة بين المادة و الروح, فتهب المادة للروح أثوابا 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 ([3]) .

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 :

<u>عالم المجردات</u> : 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 : ([4]) (الخفيف)

غَسَلَتْ عَيْنُهُ بِـ مَا سَكبتهُ # مِن نَدَى الدَمعِ كلَّ أدرَانِ نَفسهْ

و التظى قَلبُه فَطهّر بِالآ # لامِ مَا دَنَّستهُ شَهوَةُ حِسِّهْ

---

[1] – ينظر : عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي ص 438 .

[2] – ينظر : المرجع السابق ص 79 ، نقلا عن عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر زهير سلمى ص 177 .

[3] – ينظر : المرجع السابق ، 80 .

[4] – ينظر: ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف , ص 58 .

فهو في هذا الموقف يُجسد الأحزان, 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 اتخذه **إلياس قنصل** ليجسده في صورة صَنَم يُعبد ليبرز من خلاله شدة تعلقه له بقصيدة "سرابْ", إذ يقول : ([1]) (الكامل)

وَطنِي وَ لوْ نَحتُوا بَهاكَ وَ أنصفُوا # مَا كانَ يُعذل عَابدُ الأصْنَامِ

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 تخلى العرب عنها, إذ يقول : ([2]) (البسيط)

عَارُ الهَزيمَةِ تَمحُوهُ العُرُوبة إنْ # جَدّتْ و لكنَّ عَارَ الصُّلحِ مَاحِيها

خَطيئَةُ العُربِ لا(الأردنُ)يَغْسِلهَا # وَ لا رُقى (بَردَى) تَمحُو مَخَازيهَا

ففي هذا الموقف استخدم الشاعر مُصطلحا دينيا (الخطيئة) لمعنى الاستهانة بحقوق فلسطين من قبل العرب ، ثم جَسدها صورةً ماديةً في شكل دنسٍ لا يَغسلها الأردن و لا غثاء نهر (بردى) بسوريا. و يعود الشاعر إلى معنى ديني آخر، و هو "الحَرام" ليعبر به عن "الخَمرة" و في ذلك تصوير استعاري تصريحي, وبه يُجسد هذا المعنى في قصيدة "لهيب الرؤى" إذ يقول : ([3]) (الخفيف):

هَاتِها يَا نَديمُ وَ استنزل الحِـ # نّ عَليهَا وَ ناشِدِ العَبقريّهْ

إنّنِي أشرُبُ الحَرامَ حَلالاً # حِينَ أستنطق الطيُوفَ العَبيَهْ

أمّا في المعاني الخلقية : فقد طرقَ الشعراء في هذا الموضوع مظاهر أخلاقية وإنسانية كثيرة ألبسوها أثوبا مادية متنوعة، و من أهم نماذج هذا الموضوع ما أورده **القروي** في البغض و الغيض بقصيدة "تسبيحة الحُب" إذ يقول :([4]) (الوافر)

---

[1] – ينظر: فريد جحا ، إلياس قنصل ، الشاعر و الكاتب ,ص127 .

[2] – جورج صيدح : شظايا حزيران ص 28 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 67 .

[4] – ينظر: الشاعر القروي ,الأعمال الكاملة ,ص 607 .

سَأجرفُ بُغضَكُم بـِالحُبِّ جَرفًا # وَ أنسفُ غَيظكمْ بـِالحلِمِ نَسفًا

وَ أنهَلكُم رَحيقَ الصّفحِ صَرفًا # وَ أطفئ فِيكمْ مَا ليسَ يُطفَئ

ففي هذين البيتين عمد إلى استعارات تصويرية تجسيدية ، جسّم فيها معاني (البغض الغيض، الصفح), و بتعالقها مع معانٍ أخرى مُجردة (الحب،الحلم) فقد جُسّدت هي كذلك في إطار هذا السياق الدلالي (فالحب جُسِدَ بالماء)، (و الحُلم جُسّدِ بالنار) .

وفي ظرف آخر يتعرض الشاعر لمعنى "الحَماسة "، فيجسدها بقصيدة "وثباتُ العقول" إذ يقول : ([1]) (الخفيف)

تَتلظى حَماسَةٌ تَتنزَّى # ألمًا تَقذِفُ الشَّرارَ الذَائبْ

كما يتناول معنى "الحب" في شكل وحش أو صائد يلف حباله حول ضحيته لئلا تجد خلاصا منه, في قصيدة غزلية بعنوان "هائمة" إذ يقول : ([2]) (المتقارب)

هُوَ الحُبُّ فَالتَمسِي قَبلمَا # يَلفّ عَليكِ الحِبالَ مَنَاصا

فقد تَتمَّينَ مِنه غَدًا # خَلاصَـًا فَلا تَجدِينَ خَلاصًا

و هو في قصيدة أخرى يتناول هذا المعنى (الحب) في صورة تجسيدية تقرنه بالنبات كما يقرن "السّلام" بالماء في صورة تشبيهية تجسيدية، إذ يقول : ([3]) (الوافر)

غَرسْتُ الحُبَّ في قلبِي صَغيرًا #وَ أطلقتُ السَّلامَ بِه غَديرَا

في معنى الوجد أو الحزن تناول **إلياس قنصل** هذا المظهر الإنساني في قالب صورة تجسيدية حديثة (الكهرباء), إذ هو بمثابة الحَبل أو الخيط الذي يربطه بحسنائه المقابلة وسط الظلام، إذ يقول : ([4]) (المتقارب)

لَيَالِي حَياتِي فِدَى ليلةٍ # حَيتنِي بأفضلَ مَا فِي الحَياةِ

سَرَى كَهربُ الوَجْدِ مِن مُهجة # إلى مُهجَةٍ يَحملُ الخَفقَاتِ

---

[1] – المرجع السابق , ص 70 .

[2] - المرجع نفسه: ص 590.

[3] – المرجع نفسه : ص 608 .

[4] – ينظر:فريد جحا ، إلياس قنصل , ص124 .

أمَّا **نسيب عريضة** فقد تناول في شعره صورا تجسيمية كثيرة بمعانٍ مجردة ترتبط بالأخلاق و العواطف الإنسانية، ففي قصيدة "هاك" والتي يخاطب فيها أحد أصدقائه الأوفياء يتعرض لمعاني الشوق, و الغرام, و الجمال ، فيجَسِدها بقوالب مادية قابلة للتداول، إذ يقول : ([1]) (مجزوء الخفيف)

هاكَ لا هَاتِ يَا أخِي # هَاكَ مَا قَدْ مَلكْتَهُ

هَاك حُلمِي إذا أرَد # تَ فإنّي سَئمْتُهُ

و يقول أيضا : وخُذِ الشَوقَ مِن ضُلو # عِي فإنّي ادّخَرْتُهُ

وَخُذِ الدّمعَ فَالجُفو # نُ أبَتْ حِينَ رَمتهُ

خُذْ غَرامِي وَ خُذ جَمَا # لا بِقَلبِي رَسمْتهُ

في معنى البخل يتعرض **إيليا أبو ماضي** لهذه الصفة مُبديا استياءه منها، و داعيا إلى السخاء و البذل في الحياة، فيورد بقصيدة "التينة الحمقاء" هذا المعنى مُجسدا البخل إذ يقول : ([2]) (البسيط)

مَن لَيسَ يَسْخُو بِما تَسخُو الحَياةُ بِهِ # فَإنّه أحْمَقٌ بِالحِرصِ يَنتحِرُ

فجسد أو جسم معنى البخل في صورة أداة مادية ينتحر بها البخيل الأحمق.

في المعاني و المظاهر العامة : تناول فيها الشعراء بعض المظاهر المجردة كالعيش و الأحلام، و القدر، و السعادة، و السلام ، في قوالب تجسيدية كثيرة و منوّعة و من هؤلاء الشعراء **نسيب عريضة** : الذي لجأ إلى تجسيد معانٍ كثيرة في قصيدة "حَديث الشاعر" في صورة استعارية مكنية ليقرن بالإضافة بين المعنوي و المادي، إذ يقول : ([3]) (الرمل)

حَدَّث الشاعرُ عَن نُور القَمر # وَ افترَار الليل عَن ثَغر السَحَرْ

ليقول : مُجسدا بعض المعاني :

عَن ظلامِ العَيش عَن سِجن البَقا # عَن فيافِ ي التّيهِ عَن ظُلِم القَدَرْ

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 164 .

[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة :ص 279 .

[3] – المرجع السابق : ص 17 – 19 .

جسّدَ **فوزي المعلوف** في قصيدة "على بساط الريح" بعض المعاني المجردة من مثل الشعر و الشعور و الخلود عند قوله ([1]): (الخفيف)

نسمةُ الشِعر أنتِ فيهِ تَبثِيـَ # نَ أريْجُ الشِعر فِي بُردتيْهِ

وَ فَتى الشِعر يِستنزلُ الوّحـ # يَ بَيانًا يَجُثو الخُلودُ لدَيهِ

و تناول **ميخائيل نعيمة** بعض المعاني المجردة في قوالب تجسيدية, كما فعل بالألحان و الأيام, والأحلام، ففي قصيدة "من أنتِ يا نفسي" تناول الألحان واصفا بُلبُلا ([2]) :

يَسكُبُ الألحَانَ نَارًا # فِي قُلوبِ العَاشقينَ (مجزوء الرمل)

كما تناول الأيام و الأحلام مُجسدة في قصيدة "صَدى الأجراس" قائلا : ([3])

وَ اصْطَفَتْ حَولّـي أيَّامِي # تَستَعرضُ عَسكَرَ أحْلامِي (المتدارك)

إذ لجأ في البيت الموالي إلى التشخيص بل التجسيد قائلا :

فَمشتْ أحلامِي تَخفُرهـَا # وَ تَقودُ خُطاهَا أوهَامِي

أمّا معنى السعادة فقد جسَّدها **القروي** في صورة حيوان أو الطريدة التي يسعى لها في هذا العالم المليء بالتعاسة في قصيدة "بين عيد البر", إذ يقول([4]): (مجزوء الكامل)

حَتّامَ أبقَى دَائِرًا # حَولَ البَسِيطَة كالقَمَرْ

اصطاد أطيارَ السّعَا # دَةَ وَ هِي مِن وَجهِي تَفِرْ

<u>عالم المحسوسات</u>: تُناول الشعراء المهجريون في هذا المجال عدة مواضيع أهمها موضوعا :الإنسان, و الطبيعة ، فطرق هؤلاء بعض المكونات البشرية ؛ كالقلب و الروح, كما طرقوا بعض المظاهر المادية المتعلقة به ، أمّا في الطبيعة فقد تناولوا مواضيع الطبيعة الحيّة الجامدة،وكل هذه المظاهر في قوالب تجسيدية /تجسيمية ناطقة .

---

[1] – ينظر:ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ,ص 83 .

[2] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 19 .

[3] – المرجع نفسه : ص 38 .

[4] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 242 .

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 حسنائه : ([1]) (السريع)

وَ تنهلينَ الشَهدَ مِنْ ثَغرهَا # يَا نِعمَ ذَاك الثغرُ مِن مَنْهَلِ

فعمَدَ إلى تصوير الإنسان (الحسناء) في صورة الزهرة و ذكر صفة (الشهد) المشبه به ليشبه 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 : ([2]) (مجزوء الخفيف) بَابُ قلبِي حَصينْ # مِنْ صُوفِ الكَدَرْ

فَاهجُمِي يَا هُمومُ # فِي المَسَا وَ السَحَرْ

و في قصيدة "يا ليت" **لإلياس قنصل** معنى تجسيدي للقلب إذ يصوره في هيئة مادة قابلة للذوبان، إذ يقول : ([3]) (المجتث)

يا ليتَ عِزي بِقلبٍ # يَفيضُ عَطفًا وَ حُبًّا

ليقول : يَا ليتَ كُلّ فُؤادٍ # يَذُوبُ عَطفًا وَ وَجْدًا

أمّا **نسيب عريضة** فيصور القلب البشري في هيئة نبات ذي أغصان تتراقص في حضن الربيع بقصيدة "نشيد المهاجر"، إذ يقول : ([4]) (البسيط)

هززتِ أغصَانَ قَلبِي بَعدمَا خَلعتْ # ثوبَ الربيع فَأمستْ رَقصَ نَشوان

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" **لإياس قنصل**, إذ يقول : ([5]) (الوافر)

---

[1] – فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 15 .
[2] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون : ص 72 .
[3] – ينظر: فريد جحا ، إلياس قنصل ص125 .
[4] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة : ص 246 .
[5] – المرجع السابق ،ص122 .

أنرضَى بالهَوانِ وَ نَحنُ قَومٌ # مَلأنَا صَفحَةَ التاريخِ فَخْرًا

ليقول مُجسدا الحديد و حد السيف :

أيرهبنا الحديدُ وَ قد بُنينـَا # بِحدّ السّيفِ مَجدًا مُشمخَرَا

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 : ([1]) (البسيط)

تَدفقِي يا ريَاحَ الشَرقِ هَائجَةً # فأنتِ لا شكَّ مِن أهلِي وَ أخوَانِي

و جسّد **القروي** الغمام أو السحب في شكل حيوان ذي ذيول بقصيدة "الربيع الأخير " إذ يقول : ([2]) (البسيط)

و للغَمامَـةِ أذيـالٌ مُعَطـرةٌ # مِثلَ البُخور عَلا فِي السّفحِ وَ انتَشَرا

أمّا الشهب و النجوم فقد تناولها **إيليا أبو ماضي** في قصيدة (الطين) بصور تجسيدية بارزة, و منها المقطع الذي يقول في بعض أبياته : ([3]) (الخفيف)

ألكَ النهرُ ؟ إنّهُ للنّسيمِ الرَّ # طبِ دربٌ وَ للعَصافِيرِ مَوردْ

وَ هْوَ للشُهبِ تَستَحمُ به فِي الصَّـ # صَّيفِ ليلا كأنّهَا تَتبردْ

و فيها حشد الشاعر صورة الشهب في هيئة حيوان بريّ يستحم في النهر و يتبرد من شدّة الحر, و في قصيدة "لفيفة التبغ" يتعرض **فوزي المعلوف** إلى مظهر طبيعي و هو "الدخان" المنبعث من سِيجارته ليجسده في صورة خيط أو سلك يربطه بحسنائه و التي تبدي غيرة من تعلقه بهذه اللفيفة , إذ يقول : ([4]) (الطويل)

و كان دُخانٌ مُوصلٌ قُبلاتنا # على رُغمِ بُعدِ الخَدِّ مِنَّا عَن الخَدِّ

ب – 4 – تراسل الحواس :

---

[1] - نسيب عريضة :الأرواح الحائرة , ص 246 .
[2] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ،ص187
[3] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة :ص 262 .
[4] – فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ص 23 .

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 >>([1]), والتّراسل 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 من لون,و ظل على اللوحة الإستعارية، فضلا عن أنّ الانتقال من حاسة إلى أخرى يَشي بأن يُستثار أكثر من إحساس،و يمس أكثر من ذكرى >> ([2]) .

و التراسل الحسّي 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 عَدمناه في هذا المجال ـ و من خلال النماذج المدروسة ـ 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 .

- <u>الذوق/البصر</u> : راسَلَ بعض الشعراء بين حاستي الذوق و البصر بطرق و كيفيات مختلفة و متعددة , ومن هؤلاء **إلياس قنصل** في قصيدة **"**صَيحة ألم**"**، إذ يقول : ([3])

أبَعْدَ رُبوعَا رصّعَ المَجدُ أرْضَها # تَرَى لّذة العَيش فِي مَوطِنٍ ثـَانٍ (الطويل)

---

[1] – وجدان الصايغ : الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث ص 151 .
[2] - المرجع نفسه : ص 154 .
[3] – ينظر: فريد جحا ، إلياس قنصل ،ص 119 .

فعمَدَ إلى ربط علاقة بين حاسة البصر (ترى), 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) عَمدَ **نسيب عريضة** كذلك إلى الجمع بين حاستي البصر و الذوق في سياق بيت واحد بقصيدة "صلاة" متوجها إلى ربه بالدعاء, والتضرع, إذ يقول : ([1]) (مجزوء المتقارب)

مَراعِيكَ خُضْـرُ المُنَـى # هِـيّ المُشْتَهَـى سَيـّـدِي !

وَ جِسمِـي دَهـاهُ العَنَـا #حَنانَيكَ خـُـذْ بِـيِـدِي !

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 : ([2]) (المتقارب)

لئِنْ لـّذ للعَاشقينَ اللقاءُ # فأحْلاه مَا كانَ تَحتَ الظلامِ

وبهذا جمع بين الذوق (فأحلاه),والبصر (تحت الظلام) مقدما الذوق على البصر .

- **<u>البصر / الشم</u>** : 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 تجسيدية انتقل فيها إلى وصف هذه الأغصان و ما فعلته الحبيبة بها, إذ يقول : ([3]) (البسيط)

هَززتِ أغْصانَ قَلبي بعدما خلعت # ثوبَ الربيع فأمْستْ رقْصَ نَشوَان

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 284 .

[2] – ينظر: المرجع السابق ,ص 124 .

[3] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 246 .

كسَيتِها وَرقَ الأشواق فَازدَهرتْ # خَضْراءَ يَعبقُ مِنهَا رُوحُ نِيسَان

و هنا جمع بين حاسة البّصر (خضراء) في لـون الأغصـان، و حاسـة الشم (يعبق) في رائحة هذه الأغصان في صورة استعارية مركبة .

أمّـا ما بين الشم ثم البصر, فقد تناول **ميخائيل نعيمـة** هاتين الحاستين في بيت من قصيدة رمزيـة رمـز لهـا بـ" إلـى MDB "، وربمـا هـي الحـروف الأولـى لاسم بعض حسناواته، ليقول فيها : ([1]) (مجزوء الوافر)

أنا المَـهَدِ الذي ضَمَّا # كيَـانَـكِ قَبلمـا تَمـَّـا

وَ قَدْ فَرشَـتْ لـكِ الأقـداُ # رُ فِيـهِ الـوَردَ وَ الحَسَكـا (*)

و شاهد الحاستين في الشطر الثاني من البيت الثاني, إذ أوحى بلفظ (الورد) إلى حاسة "الشم", و أوحى بلفظ (الحسكا) إلى حاسة البصر .

- **<u>الذوق / الشم :</u>** كما تناول الشعراء الذوق و الشم في صور استعارية كثيرة, و منها صورة **لإيليا** في قصيدة "لبنان", إذ يدعو صاحبه للتنعم بالـوطن قائلا : ([2])

و تَلـُّذ بالأرواحِ تَعبقُ بالشـَذى # و تَهزّكَ الأنعَـامُ مِن شادِيـهِ

و فيه جمع بين الذوق في (تلذ), وحاسة الشم في (تعبق) الخاصتين بـالأرواح في قالب صورة استعارية .

- **<u>اللمس / الشم :</u>** و في هاتين الحاستين جمع الشعراء بينها في صور استعارية ومنها صورة **لفوزي المعلوف** في قصيدة "بين المهد و اللحد" قائلا : ([3]) (الخفيف)

مَلأَ الشَّوكَ أرضَ عَيشِكَ فأنزعْ # كُلَّ أشوَاكِه لتَبلغَ زَهـرَه

و في البيت جمع بين حاسة اللمس التي أوحى بها في لفظة (أشواكه), و حاسة الشم التي أوحى بها في لفظة (زهره)، و يُـرجح في هـذا الموقف اعتمـاد حاسـة الشم علـى حاسة

---

[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 .

اللمس في الزهرة (النّعومة)لغلبة صفة الشم على اللمس في هذه النبتة وذلك كلّه في سياق تصور استعاري مركب، و في موقف آخر أكثر وضوحا يصرّح الشاعر بالحاسة الثانية (الشم) في اعتماد لفظة (العطر)، و يخصص لحاسة اللمس لفظة (دغدغي) في بيت من قصيدة "باقة زهر" إذ قال : ([1]) (السريع)

فَدعُدِغِي بِـالعِطر إحسَاسَهـا # وَ لينتشرْ فِي جِسمِهَـا النَاعِمِ

- <u>السمع / اللمس</u> :أمـّا 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)

ديرَ ياسينَ عَلى الدُنيا العَفاءْ # إنْ تَكنْ دُنيا الزَنيمِ الأجنَبِـي

ثأرك الصَّارخُ فِي سَمعِ السّمَاءْ # جَمرَةٌ تَكوي قُلوبَ العَربِ

ففي البيت الثاني أورد لفظة "الصّارخ", و يُوحِي بها إلى السمع, ثم أبدلها مع لفظة "جَمرة ", و يُوحي بها إلى اللمس, و الحاستين تصوران مَوقفا استعاريا مُركبا من صورتين للتأثر و القلوب, و في ظرف آخر يجمع و يقدم فيه حاسة اللمس على السمع بقصيدة "الحَجيج", إذ يصف فيها حالة المحتفلين بعيد الأضحى ممن يعيشون تحت ظلم اليهود في فلسطين, إذ يقول : ([3]) (الكامل)

والـرُكنُ يُلمسُ فِي شَعَائِرِهُم #شَكوَى تَضيقُ بِـبثهـَا الكلِمُ

مَا كانَ يَومُ النّحْر يَشهدُهُم # عَربًا يُطوّق، نَحرَهُم عَجَمُ

و فيه صَرّحَ بحاسة "اللمس" المجازية في معالم هذا الركن أو الشعيرة وأردف هذا اللمس بحاسة السمع المستوحاة من لفظة (شكوى) .

---

[1] – المرجع نفسه : ص 18 .
[2] – جورج صيدح : شطايا حزيران ص 46 .
[3] – المرجع نفسه ،ص 52 .

- **البصر / السمع** : و في هذا التراسل جمع الشعراء هاتين الحاستين في صور استعارية بارزة، و منها صورة **للقروي** في أبيات يصف فيها جوّ العيد البهيج و نفسيته المحطمة, و إحساسه بالألم الكبير إذ يقول : ([1]) (الوافر)

وَ يُطرفُ ناظري حُسنُ الغَوانِي # وَ يَجْرحُ مَسمَعِي شَدُو المُغنِي

وفيه يجمع الشاعر بين حاسة البصر(ناظري) في الشطر الأول بصورة استعارية مكنية،ثم يوظف على هذه الحاسة حاسة أخرى هي السمع في (مَسمعي) بصورة أخرى

- **البصر / اللمس** : في هذا التراسل أيضا اعتمد الشعراء على التصوير الاستعاري كما اعتمدوا على التصوير التشبيهي في مثل قول **القروي** ([2]): (الوافر)

أرَى تُفَاحَ هَذا العِيدِ جَمْرًا # وَ لوْ قَطفُوهُ مِنْ جَنّاتِ عَدْن

فجمع بين البصر (أرى), و اللمس (جمرا) ، أي (تفاحا يَكوي) في هذا السياق .

نتائج و فوائد :

و من خلال تحليل أبعاد الصورة المهجرية نرصد التشكيلات التصويرية الآتية :

- تنوّع الصورة المهجرية، وتعددها كمًا بتنوع المصادرو 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 .

---

[1] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة (شعر) , ص464.

[2] – المرجع نفسه : ص 464 .

- 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 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 .

- أمّا في وسائل التصوير المهجري فقد نوّع الشعراء في الوسائل الفنية التي أتاحتها البلاغة العربية من كناية, و تشبيه, و مجاز، واستعارة ، إلا أنّ ما يميز هذه الصورة عن الصورة القديمة هو الابتعاد التدريجي عن ذلك التوظيف التقريري النمطي المفصول في التصوير إلى توظيف حديث من خلال خرق العلاقة بين مكونات و أركان الصورة بعقد علاقات جديدة بدلالات أخرى عميقة تنم 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 :

ـ التشبيه : عَمدَ 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 :

ـ ترديد التشبيه : في معنى المشبه به بصور متقاربة و متداخلة أفقيا(داخل البيت) و عموديا (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 : عَمدَ 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 حسيّة ضمن الصورة الجزئية أو المركبة, و بذلك سلطوا أكثر من ضوء على الصورة الواحدة مما يكشف الوعي الشعري بدور الصورة الحسيّة 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 متقابلــة, و متداخلــة، و متنافـرة يصـعب تصـنيفها فـي دلالات عامـة و متقابلة .

II - أبعاد الرمز المهجري (Symbole)

يـرى الفلاسـفة الأوربييـن أنّ الإنســان حيــوان رمــزي فـي لغاتـه, و أسـاطيره و دياناته, و علومه، و فنونه، و لقد مجَّد **"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 الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا ومَخصوصا من غير تقيد بعرف أو عادة و بالتالي فدلالته و قيمته تنبثق من داخله و لا تضاف إليه من الخارج . ([1])

و يقرُّ جلّ الباحثين أنّ الرمز و الصورة يشتركان في الإيحاء الدلالي للخطاب الأدبي غير أنّ الرمز أكثر إيحاءا, فإذا كانت الصورة تعتمد على التشخيص و التجسيد فإنّ الرمز يعتمد على التجريد" **Abstraction** "، فيقع هذا التجريد على الواقع المحسوس لتُنتزَع 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 أنها أمور متداخلة ، فقد يرتقي التشخيص إذا تخلص من جزء في كثافته الحسيّة 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 إلى الاقتداء به

---

[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 .

واعتماد رمزيته الشفافة البعيدة عن الغموض و التغريب ([1])، و يصف دارسو الشعر المهجري أنّ الرمز المهجري أخف من الرمزيّة التي عرفتها الآداب الغربية كمذهب ذي قواعد وأصول ومناهج << فلسنا نجده على جهة العموم في شعر المهجر, وإنْ 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 يكوّن 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 الكِنائية), 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 أنها تعني أنْ يريد المتكلم إثبات المعنى فلا يذكره باللفظ الموضوع في اللغة أو المتعارف به << و لكن يجيء إلى معنى هُو 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 قِصَر عبارتها وسيلة تشكيلية رمزية إلى حدٍ بمعنى أنها لا تتناول الأمور كما هي في حقيقتها, و لكنها تلجأ إلى تناولها تناولا غير مباشر و في هذا تكمن قيمتها >> ([5]).

و قد ترتد الكناية إلى نوع من الترميز، فتتحول إلى الرمز بالكناية أو الرمزية الكنائية و هي درجة من الكناية القصوى ، ليست ببعيدة عن اللغز أحيانا ، تقوم على العبارة مثلما

---

[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 , ص457 .

[4] – ابن عبد الله شعيب : علم البيان , ص 193 ، نقلا عن دلائل الإعجاز – الجرجاني ، ص52 .

[5] - النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني (الموقف و التشكيل الجمالي) , ص 444 .

تقوم على اللفظ , و هي وسيلة تعبيرية تحتفظ بقدر من الخصوصية اعتمادا على ما تحمله من باطنية المحتوى الدلالي المستتر خلف إطار اللفظ المُعلن ، 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 إيحاءات رمزية قوية توحي إلى دلالات اجتماعية, أو سياسية, أو طبيعية, أو دينية خاصة عند الشاعر أو عند طائفة من الشعراء المبدعين، و أمثلته كثيرة في شعر **إيليا أبي ماضي**، ففي قصيدة "معركة بورغاس" يعبّر الشاعر عن معنى الحُكم و الحُكام بلفظ يُعد من لوازم السلطة (التاج) في بيت منها إذ يقول : ([2]) (الكامل)

لـوْ تَعقلُ الأجنَادُ أنّ مُلوكها # أعْداؤها انقَلبتُ عَلى التِيجَان

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)

لمَن الخَميس خَوافِقٌ رَايأتهُ # مُتماسِك الأجْزَاء كالبنيان

كما رمز باللفظ الموحي عن معنى الأمن و السكينة بلفظ (البلابل), و عن معنى الخراب و الدمار في لفظ (البوم) و (الغربان) بقصيدة "الحرب العظمى" إذ يقول : ([4])

---

[1] – ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ص 459 .
[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص563 .
[3] – المرجع نفسه : ص 563 .
[4] – المرجع نفسه : ص 579 – 580 .

ومـدينةٍ زَهـرَاءَ آمنـةٍ الحِمَـى # هُدِمـتْ مَنَازلهَـا عَلى السُّكـانِ (الكامل)

خَرسَتْ بَلابِـلُها الشّوادي فِي الضُّحى # وَ علا صِياحُ البُـومِ وَ الغِربَـان

و **لفوزي المعلوف** ألفاظ رمزيـة تـوحي بـدلالات شـائعة أخـرى خاصـة, ففـي قصـيدة "المأسدة الخالية " التي يصف فيها شوقه لموطنه الأصلي, فيورد بعض الرومز الكنائيـة في قوالب لفظية, و منها قوله : ([1]) (الكامل)

وَ يَراعتِي مَا إنْ تمرّ بأ بيضٍ # إلا وَ تُلبسُـهُ بثوبِ حِدَادِ

فعبّر عن معنى (الصفحة البيضاء) بلفظة (أبيض) في صورة كنائية كما عبّر عن معنـى (الخط و الكتابة) بلفظتي (بـثياب حداد), و يرمز بـه لسواد الخـط ، كـما عبّر أيضـا عن معنى الأمن من جهة, ومعنى الـغراب و الـدمار من جهـة أخرى فـي قصـيدة "اللبنانيـة", بموقف يصف فيه حالة لبنان بين الأمس و الغد يقول : ([2]) (الخفيف)

إيـه لبنـانُ ! كَـمْ بَكيـتَ وَ تَبكِـي # بَيـنَ عَهـدٍ مَضَى وَ عَهدٍ جَديـدِ

ليقول : و إلى الأفق صَافيًا فِيـكَ لـوْلا # مَا بهِ اليـومَ مِـنْ غَمائِـمِ سُـودِ

عبّر الشاعر عن معنى الأمس برمزية (صافيا) الخاصـة بـالأفق، و عن معـنى التهديد و الغـراب برمزيـة "سُود" فـي الغمـائم، و هـي نـوع من المقابلـة التصـويرية الرمزيـة بـين الموقفين .

و في شعر **جورج صيدح** الكثير من الرموز الكنائيـة التـي تـوحي بـدلالات مختلفـة ، فـإذا عَرجنا على شعره الوطني و القومي نجد توظيفه لبعض الرموز الخاصة به، و منها قوله : ([3]) (الطويل)

يَحقِرنَـا نَسـلُ الحَقَارَةِ وَ الخَنَـى # وَ يَمرَحُ فِي أعراضنَا حينَ يَستَشري

كما يقول : ولو أصْلحَ الأعْرابُ مَا فِي نُفوسِهم # لمَا رَوعَتْ فِئرانُهـُم غَارَة الهِّر

---

[1] – ينظر:ربيعة أبي فاضل , فوزي المعلوف , ص 141.

[2] – المرجع نفسه : ص 142 .

[3] – جورج صيدح : شطايا حزيران ، ص 5 – 7 .

و يقول أيضا في لبنان: (الطويل)

أساَي عَلى لبنانَ ينتِـفُ أ ُرزَهُ # أ يَنسِفُ مَا أبقَى الزَمانُ مِنَ الكِبَر؟

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 : ([1]) (الرمل)

نَزعَ الغربُ عَن الوَجهِ القِنـاعُ # وَ رَمَى الشرقَ بما فِي قَابـهِ

زَوّدَ الأفعَى بِـأظفـار السّبَـاعُ # وَ سَقَـى أبناءَهـا مِن نَابـهِ

فَعبّر عن الغاصبين الوافدين بلفظ (الغرب)، و هو رمز شائع يتصل بالموقع الجغرافي كما عبّر عن العرب بلفظ (الشرق)، و زاد من تـقوية وتعميق الرمز في اليهود بلفظ (الأفعى) .

في شعر **القروي** نماذج حيّة للرمز الكنائي ، و منها رموز تدور في قضايا الوطن و القويمة و الغربة ، ففي قصيدة "بين عبيد البر" يورد رموزا كثيرة و منها : ([2])

أيـوبُ سَلِّـمْ صَولجَا # نك لسْتَ أعْظَمَ مَنْ صَبَرْ (مجزوء الكامل)

و في هذا الموقف يُورد لفظ "أيوب" ليعبر بهِ عن الصبر الذي اتصف به هذا النبي الكريم ، و يقرن صبره على الغربة بهذا الصبر المثالي.

<u>أ – 2 – رمزية العبارة</u> : أمّا في هذه الوسيلة فيلجأ الشاعر إلى ترميز المعنى المراد إيصاله بتركيب عبارة تامة توحي في معانيها بالمعنى المراد ، و في ذلك وظف

---

[1] – المرجع نفسه , ص43 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 243 .

المهجريون بعض العبارات الرمزية الكنائية الشائعة, كما اختصوا ببعض التراكيب الرمزية الخاصة، و في ذلك نماذج عديدة ، إلا أنّ توظيف هذه الوسيلة ليس شائعا في مقابل توظيف اللفظ الرمزي الذي يرد أكثر في أشعارهم ، و من أبرز الأمثلة ما أورده **نسيب عريضة** في قصيدة "اقلب الصفحة في سفر الدهور" عندما عبّر عن معنى "الحيرة " بعبارة شائعة في الثقافة العربية, إذ يقول ([1]): (مجزوء الرمل)

يَا نَديمِي إنّ بَعضَ النّـ # ـا س إنْ جُستَ الأمُورْ

تَاجرٌ يَطلبُ ربحـًا # مِنْ بِضاعَاتِ وَ دُورْ

يَضربُ الخَمسَ بِسُدسٍ # وَ صَحِيحَا بِكُسُورْ

فَعبّر 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 شِعر **ميخائيل نعيمة** الكثير من العبارات الترميزية الكنائية, و منها قوله : ([2])

يَا حَاملَ الإنجيل يَدعُو إلى # نَبذِ المَعاصِي مُنذرًا بِالعقابْ (السريع)

بَشرْ وَ خَلصْ يا أخِي أنفُسًا # ضلتْ لِكي تَلقي جَميلَ الثوابْ

اعتمد الشاعر على أسلوب النداء (حامل الإنجيل)، و هي عبارة ترميزية كنائية توحي 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 : ([3]) (الخفيف)

أو يَدْري العُلوجُ أنّ شيوخًا # في المَلاحِي قَدْ استردُّوا الشبابَ

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 223 .

[2] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون، ص 31 .

[3] – جورج صيدح : شطايا حزيران ,ص 17 .

فاستخدم الشاعر في الشطر الأول "العُلوج" للدلالة عن الغاصب اليهودي بوسيلة الرمز اللفظي ، و في الشطر الثاني عَمدَ 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 أنفس النازحين من لبنان بسبب الحرب في تصاوير جذابة ومنها قوله : ([1]) (الخفيف)

وَ دّعُوها وَ المَاءُ مِلءُ المآقي # لَنواهَا وَ النارُ مِلءُ الكبُودِ

فعبّر عن البكاء بعبارة (الماءُ ملء المآقي) ، كما عبّر عن الحرقة في القلب (النار ملء الكبودِ) ، 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 يضمان رموزا لفظية أسقطها على الواقع في لبنان بقوله: ([2]) (الخفيف)

أوْ كمَا تَتفُـرُ الظبا مِن غَديرٍ # أمَّـهُ الذئبُ طالبًا للوُرُودِ

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 كُلّ القصيدة يدور حوله موضوعها ، ومن ثمة فهو رمز يَضّمُ 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

[1] – ينظر: ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 143 .
[2] – المرجع نفسه : ص 143 .

التمثيل الاستعاري في قالب رمزي قصصي أو حِكائي يعتمد على عنصري 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 ومَـا 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 أنّ يوائم بين جنس القصص و جنس النظم في جنس واحد هو القصص الشعري, و بالرمز ينفرد هذا الجنس و يكتسب خصائص أسلوبية مميزة في ثلاث مجالات أساسية هي :

ب – 1 – <u>مجال الأخلاقيات</u> : في هذا المجال عالج الشاعر المهجري دلالات رمزية مجردة بصورة حسيّة متحركة, و غالبا من يطرق هذا الشاعر معان أخلاقية مجردة أهمها معنى "البخل" عند **أبي ماضي** في قصيدة "التينة الحمقاء",إذ يقول : ([3]) (البسيط)

و تِينـةٍ غَضّــةِ الأفنـان بَاسـقـةٍ # قَالتْ لأقرَانِها وَ الصيفُ يَحتضـرُ

بئسَ القضاءُ الذي فِي الأرضِ أوْجدَنِي # عِندِي الجَمالُ وَ غَيري عِندَهُ النظرُ"

ليبين الشاعر في هذه البداية حمق التينة و استصغارها لنفسها.

---

[1] – ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ص 467 .

[2] – ينظر : المرجع نفسه , ص 468 .

[3] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص279 .

ليقول أيضا عادَ الربيعُ إلى الدنيـَا بِـمَوكبـهِ # فازينتْ وَ اكتستْ بالسُندس الشّجرُ

وَ ظلـتْ التينـةُ الحَمقـاءُ عَاريَـةً # كأنّها وَتدٌ فِي الأرضِ أو حَجَـرُ

و هنا بَينَ الشاعر سُلوك هذه الشجرة و بخلها على بقية الكائنات الأخرى عند حلول موسم السخاء ليقول :

و لم يُطقْ صَاحبُ البستان رؤيتها # فَاجتثها فَهَوتْ فِي النَار تَستَعرُ

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 يَسخُو بِـمَا تَسخُو الحَياة بِـهِ # فإنّه أحْمـقٌ بالحِرصِ يَنتَحِرُ

و منه نلمس دور التمثيل الاستعاري الذي أخذ بالرمز كوسيلة للتعبير عن الموقف دون الاهتمام بالرموز الكنائية الجزئية التي تسربت إلى القصة ، و منها التنينة 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 تتلمذ على يدهم ، إلا أنّ 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)

حَلُـمَ الدّبُ بِـالسيادةِ يَومـًا # وَ اشتهَى أنْ يَكونَ لَيْثا أغلَبْ

غَيرَ أنّ الزئيرَ أعياهُ فَارتَدّ # مُغْيظـا يبِّرد الغَيظَ بالسَّبْ

و فيه بيّن يأس معلمه في محاكاة شهرته، فرمز إليه بـ : "الدب "، و رمز إلى نفسه بـ : "الليث" ليقول أيضا :

وُتنادَي فِي الناس آمنتُ بالله # وَ تَدعُو إلى الطهارَة و الحُبْ

وَمضَى دُبنا التقـيُّ مُذيعـًا # نَبَـأ كاذبًـا بِـبوقٍ أكـذبْ

[1] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ,ص 69-70 .

و هنا يصور كذب و بهتان هذا الرجل في دعوته .

ليقول : لم يُطقْ صُحبَـةَ اللّيوثِ فَأمـسَى # ذاهبًـا فِي نِفاقِهِ ألـفَ مَذهبْ

فَهوَ حِينا ذِئبٌ وَ حِينًـا خَـروفٌ # وَ هُو فِي أغلبِ الأحَايين ثَعلبْ

و في الأخير خلصَ إلى فشل هذا الرجل في بلوغ شهرة الشاعر و عاد لغيرته و حقده كالثعلب الغادر الذي لا يُؤمن شره ، و من خلال ذلك تتضح رمزية القصة الكلية في عدة نقاط أهمها :

- إنّ 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 تضافرت الرموز الكنائية لا للتعبير عن هذا الرجل و لا عن الشاعر بل التعبير عن فكرة المقابلة بين معنى الطبع و معنى التطبع .

ب – 2 – <u>مجال الوطنيات و القوميات</u> : في هذا المجال عبّر الشعراء عن دلالات رمزية تتصل بقضايا وطنية و تحريرية حقيقة، ألهبت 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 قائلا : ([1]) (المتقارب)

تَطيّرتُ مِن ناعِبٍ فِي الصّباحْ # دَخيلٍ عَلى مَهرَجان السّنَا

مُغيرٍ يُمزِّقُ شَملَ الرّياحْ # إذا دَافَعتْهُ عَن المُجتَنَى

تَسَرّبَ فِي غُرفَتِي وَ استَرَاحْ # فَسرَّبَ مِنهُ إليّ العَنَا

[1] – جورج صيدح : شطايا حزيران ,ص 80 – 84 .

و بها يسقط زيارة الغراب إلى بيته و هو يشدو في مجلسه بحال الفلسطينيين الذين عاشوا آمنين إلى أن حَلّ عليهم ظلم الصهاينة .

ليقول : كرهْتكَ ضَيفًا دَجـيَّ الوشَـاحْ # دَجِيُّ الحَوَاشي دَجيُّ المُنَـى

ُ تسِيءُ وَ أنتَ طليقُ السَّراحِْ # وَ يَرزَحُ بِـالقَيد مَنْ أحْسَنَـا

و فـي هذا الـموقف بيّن كـرهه لهـذا الزائـر الأسـود بمـا أسـاء بـه، وهنـا يرمـز إلـى المآسي التي سببها الصهاينة للفلسطينيين من اضطهاد و أسر .

ليقول : أحَلتُ عَـليكَ النُّسورَ الغِضابْ # وَ لكنْ حَسَدتكَ يَا ابـنَ التّرابْ

تَرُودُ الأعَالِـي وَ أبقَـى هُنـا # فَعندَك مَا ليسَ عِندِي ... جنَاحْ

و في الأخير يُعبر من خلال سلوكه إزاء هذا الغراب عن ثورة الشعب الفلسطيني الأبـي و رمـز إليـه بالنسـور الغضـاب ، و يعـود فـي الأخيـر إلـى ذاتـه ليحسـد الغـراب علـى جناحيه, وهو يـرمز بـذلك إلـى تـوقه لزيـارة موطنـه و الـتحليق في أجـوائه و فـي ذلك تعبيـر عن الحرية و الانعتاق كمعنى رمزي كلي و شامل يتوق إليه كل كـائن حـي أكـانوا أفرادا أو شعوبا .

و في موقف قومي آخر عبر **نسيب عريضة** بقصة رمزية عن حال سورية الوطن و ما حلّت بها من نكبات الاستعمار التركي و الفرنسي عبر العصور, فأضحت مثل الشجرة اليابسة التي تكالبت عليها الكائنات بقصيدة "الشجرة اليابسة" قائلا :([1]) (مجزوء الرمل)

دَوحَةٌ جَرداءُ فِي القَفرْ # عُريّتْ مِنْ حُللٍ خُضْـرْ

وَ رياحُ الليـل وَ الفَجـرْ # نَخَرتْـهَا أيّمَـا نَخْـرْ

و هنـا يصـف نسيب عريضـة الموطن سوريا, و هـي فـي مكـان قـفر تهـب عـليها ريـاح الـظلم و الاستبداد بعدما كانت في أمن و استقرار ليقول :

[1] ـ نسيب عريضة:الأرواح الحائرة،ص 79 - 80

أنكرَتها العَينُ ناظـرة # وَ ازدَرتهَـا البُهُـم نَافـرة

وَ جَفتها الطيرُ هَاجِرة # ليـسَ إلاّ الشمـسُ هَاجِرة

و هنا يوضح و يرمز إلى غفلة البلدان العربية المجاورة لسوريا و عدم الاكتراث لحالها و التهديدات التي تحوم حولها, ليقول :

عَظمُهُ بَيضَـاءَ نَظَّفهـا # ذِئـبُ وَيـلٍ وَ تَلقَّفَهَـا

وَ غُـرابُ البَين أشْرَفَهـا # ظَنَّها إذ شَـامَ مَوقِفَهَـا

جُثَّـةً قَامتْ مِنَ القبْـر

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 :

تلكَ سُوريَا مَدَى الدَّهر # مَرصِدُ للبُومِ وَ النّسْر

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- <u>مجال التأملات</u> : 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 أنّها 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]) (الخفيف)

ذكر الطائـرُ الريـاضَ فغـنَّى # و تناسَى بـِاللحن أسْرَا وَ سِجْنـَا

[1] – المرجع السابق : ص 203 -204 .

وَ تَراءتْ لَـهُ الرّيـاضُ عَليهـا # يَرفلُ النورَ...مَا أحَيلي وَ أسْنَى !

فَتداعَتْ حَواجزُ السّجن وَ الظلِ #مَةِ وَ اليـَأس حَولـهُ وَاطمأنَّـا

و فيها يعبّر نسيب عريضة عن نفسه بـرمز الطـائر الذي يعـاني الغربـة و الحرمـان فـي موطنه الثاني, فيحلق بخياله إلى الرياض الفسيحة, و ينسى بذلك غربته و حرمانه

ليقول أيضا : و انثنى يَرمقُ الخيالَ وَ يَشـدُو # مِن فُنون الإنشَادِ لحْنا فَلحْـنَا

وَ جَناحَـاهُ يَخفقـَان ابتهاجَـا # لخيالٍ رَأى بـِه مَـا تَمَنـَّى

و فيها صور عزم الطائر على التحليق في سجنه بخيالاته الـوردية، و مـا يتمنى

ليقول أيضا: صَدمَـا حَاجزَ الحَديـدِ فَعَـادَا # مُقشعِرين خِيبَـةً وَ اسْتكَّـا

فَتوارَى رَوضُ الخيال بَعيـدًا # وبَدَا دُونه الذي كانَ أدنـَى

و فيها بَيّنَ اصطدام جناحي الطائر بالحاجز ما يعكس اصطدام الخيـال الـوردي بـالواقع المادي و هو السجن و به توارى هذا الخيال و حل اليأس و القنوط ليقول :

قَفصٌ مُغلـقٌ بـِه أشبـعَ اليـأ # سُ وَليدَ الرَجاءِ ضَربًا وَ طعنًا

فانزَوَى الطائرُ الأسِيرُ حَزيـنًا # ليئَـهُ مَا رَأى وَ لَـمْ يَتَغَـنَّ

و بذلك بيّن دلالاته الرمزية الكلية التي تؤكد بـأنّ الـيأس أمَرّ من السجن ، وباليأس تنقطع الآمال و الخيالات الوردية التي يحلق بهـا الـبشر فـي أجـواء الدنيا , ومنـه يرفع شعاره القائل "لا يأس مع الحرية و لا حرية مع اليأس" .

و في قصيدة أخرى **لميخائيل نعيمـة** بعنوان "إلـى دُودة" يوحي الشاعر بدلالات رمزيـة في معنى الحرية الحقيقية و المتمثلة في شعور الإنسان بالقناعـة الذاتيـة و الرضـا النفسـي و في ذلك يسرد هذه القصة الرمزية قائلا : ([1]) (الطويل)

[1] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون , ص 81 – 84 .

وَ لوْ لا ضَبابُ الشّكِ يَا دُودةَ الثـرَى #لكنتُ أُلاقِي فِي دَبيبِـكِ إيمَانِـي

وَ أزحَفُ فِي عَيشي نَظيرَكِ جَاهِلاً # دَواعِي وَجدِي أوْ بَواعِثَ وُجدَانِي

وُ مُستسلمًـا فِي كُلّ أمْـرٍ وَ حَالـةٍ # كحِكمَةِ ربّي لا أحكـامَ إنسَـان

فـفي هذه الأبيات يقارن نعيمة حاله بحال الـدودة الـصغيرة, ويـحاول أن يحاكيها في تجاهلها الأخطار و الهموم ، مستسلمة لقدرها ، لا خاضعة لغيرها ، ليقول :

و أنـتِ التي يَستَصغِرُ الكل قَدْرَها # وَ يَحسَبُها بَعضٌ زيادَة نُقصَـان

تَدُبينَ فِي حُضن الحَيـاةِ طليقَـةً # وَ لا هَمّ يُضنِيكِ بِـأسرَار أكـوَان

و هنا يصور نعيمة حال الدودة و هي الكائن الحقير الذي يمشي في الأرض بلا هم و لا نكد يقول :

و مَا أنتِ فِي عَيـن الحَيـاةِ دَميمَـةً # وَ أصغرَ قَدرًا مِن نُسـوُرٍ وَ عُقبَان

فَلا التّبرُ أغلَى عِندَهَـا مِن تُرابِـهـَا # وَ لا المَاسُ أسنَى مِن حِجَارَةٍ وَ صَوَّان

و هاهنـا يبين نعيمـة معنـى الحريـة و الانعتـاق فـي رضـا الـدودة بقدرها و عـدم شـعورها بالنقص و الدونية أمام الكائنات القوية و أمـام الجمـادات النفيسـة ، و بـذلك يرمـز الشـاعر إلى دلالة كلية و شاملة من خلال الرموز الجزئية المتسربة إلـى القصـيدة,و التـي فحواها أنّ "لا حرية بدون قناعة ولا قناعة بدون حرية "

<u>نتائج و فوائد</u>

و من خلال هذا الفحص الموجز لطبائع و أبعاد الرمز فـي الشعر المهجري الحديث نخلص إلى رصد الخصائص التشكيلية للرمز المهجري و أهمها :

- الرمـز المهجري رمـز شـفاف بعيد عن السـريالية و عـن الغمـوض السـائد فـي الرمـز الغربي الحديث، وقد اتكأ على عنصر المجاز من كناية و استعارة و به استطاع الشاعـر 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 خَصّ بعض الألفاظ بكنايات 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 الكنايات الشائعة من مثل (ضرب أخماسه في أسداسه) للتعبير عن الحسرة و الخيبة، و(استرد شبابه) للتعبير عن النشاط و الحيوية ، كما خصّ بعض الكنايات بمعان خاصة من مثل (النار ملءُ الكبُود) 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 محسوسةً 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 : الشِّعرُ المَهجَري و النَّسقُ الجَمَالِي

تمهيـــد :

المبحث الأول : مَصَادِر التّفضِيل الجَمَالي في الشعر المَهجري

I - مَصَادر التّفضِيل اللغويّة .

II – مَصَادر التّفضِيل الشّخصِيّة .

المبحث الثاني : آثارُ التّفضِيل الجَمَالي للشعر المهجري

I – آثار التّلقِي الشّخصيّة .

II –آثارُ التّلقِي البِيئيّة .

تمهيـــد :

من صميم ما سَلف 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 ـ و لو بقدر ما ـ الجانب الفنيّ في الشعر المهجري و الذي يرتبط – لا محالة – بالجانب الجمالي, أو المُكون 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 النّص 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 المهجرية 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 فسنناقش 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

[1] – شاكر عبد الحميد : (التفضيل الجمالي) عالم المعرفة ,ع 267 ، ص 323 .

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 المهجرية التي تزخر بها و تشعّ فيها هذه السّمات الجمالية من مختلف الاتجاهات الشعرية المهجرية من دون الفصل أو التمييز بين هذه المدارس على اعتبار أنّ الظاهرة الجمالية المهجرية هي ظاهرة و طَفرة عامة سادت في فترة زمنية معينة, فهي كُلٌّ متكامل في نسق فني و جمالي موحّد بشماله و جنوبه ، كما لا يمكننا بهذا الصدد أنّ نفصل السّمة الأسلوبية عن السّمة الجمالية ، لأنه و مهما كانت الأسلوبية من العلوم التي تسعى إلى عَلمَنَة الظاهرة الأدبية و النزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع و اكتشاف السر في ضروب الانفعال التي يخلفها الأثر أو النص الشعري في متقبلِهِ ([1]), فأنّ هذا المُتقبل / المُتلقي – و مع مرور الزمن – لم يعد ذلك المتذوق الانطباعي الذاتي الذي يعتمد على الإحساس الفطري، بل أصبح طرفًا مُشاركا في العملية الإبداعية, باعتماده أيضا على الإدراك العقلي و الحِسّ الجمالي الموضوعي للظاهرة الأسلوبية ([2]) ,هذه الظاهرة التي تعتمد في الكثير من الأحيان على الشحن العاطفي و الوجداني في اللغة الشعرية الحديثة مما يشكل مظهرا بارزا في انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري الذي لا يمكن الاستغناء عنه, و بخاصة إذا فُهم الأدب على أنّه تعميق و تجذير للجانب الإنساني الذي يوصف بأنّه 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 شيئا واحدا أو كلا شاملا حيث تتحول

---

[1] – ينظر:نور الدين السد ، الموسم الأدبي ،ع 04 ،معهد اللغة و الآداب العربية ،تيزي وزو 1991 م الجزائر ص02 .

[2] – ينظر: بوجمعة بوبعيو، النص الشعري بين الإبداع و التلقي(مقال) ، الموسم الأدبي ، ص 66 .

[3] – ينظر:موسى سامح ربايعة : الأسلوبية (مفاهيمها و تحليلاتها) ، ص 10 .

فيه اللغة إلى هدف بذاته >> ([1]). لذلك كلّه 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 يُقالَ 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 >> ([2])، و هو ما يتقاطع ضمنيا مع رأي أحد الباحثين في المجال الأسلوبي الجمالي، إذ يوجه نصيحة إلى النقاد الأسلوبيين فيقول << من أراد أن يدرسَ أسلوب عمل فني فإنّ عليه أولا أن يدعَ 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 التعبير عنه، و إنّما يعني أيضا كيف يتم التعبير عنه >> ([3]) للوصول إلى تحقيق الشعرية من خلال رصد جوانب النّص 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 مَنزعًا يَبينُ عن منحى مخصوص في القول الشعري يتميز به هذا الشاعر أو ذاك >> ([4]).

---

[1] – محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، ص09 .

[2] – يوسف أبو العدوس : البلاغة والأسلوبية ، ص 171 .

[3] – فولفغانغ كايزر : العمل الفني اللغوي (مدخل إلى علم الأدب) ت أبو العيد دودو، ص 498 .

[4] – الأخضر جمعي : قراءات في التنظير الأدبي و التفكير الأسلوبي عند العرب ، دار البشائر للنشر و الاتصال الرغاية ,2002 م الجزائر, ص 83 .

المبحث الأول : مَصادِر التّفضيل الجَمَالي في الشعر المهجري

I – مَصـادِر التفضيـل اللغويّـة

أ – بين الجـدّة / الألفــة

ب– بين العُمــق / الغُمـوض

ج – بين الجَزالــة / البَساطــة

II – مصـادر التفضيـل الشخصيـة

أ – بين الإدرَاك / الإحسَــاس

ب- بين الشَخصانيّـة / التَقمـص

ج- بين التَواصــل / الانقِطــاع

المبحث الأول : مصادر التفضيل الجمالي في الشعر المهجري

إنّ موضوع الجمال هو موضوع بحجم الكون ، و إنّ الكون من بدايته إلى نهايته خُلق من الجمال المجرد, و كل شيء فيه جميل، جمال في الصفة و الدقّة ، 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 jugement** "<< 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 الناشئة،و مُثل عليا يتطلعون إليها, لتوقظ مواهبهم, فينظر إليها الطلاب كمصادر وحي, و النقاد كمقاييس للحكم, و يحاولون أن يستخرجوا منها أسرار الجمال >> ([3]).

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 ([4]).

ومن الثابت أيضا أنّ الشعر فن جميل ينشأ عن الناحية الوجدانية للنفس البشرية فيعبر بلغته و أساليبه التعبيرية عن أنواع الانفعال و العواطف ([5])، و على هذا فإنّ كلّ قصيدة في الشعر تقدم لنا عالما تمت صياغته بشكل موحّد في أشكال تعبيرية وفنية تمثل أسلوب ما في هذا العمل الفني ، و فهم هذا الأسلوب يعني فهم عناصر تشكيل هذا العالم

---

[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 .

[3] – المرجع نفسه : ص 07 .

[4] – ينظر : محمد صالح الضالع , الأسلوبية الصوتية ,ص 18 .

[5] – ينظر : أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ص 73 .

و بنائه الحسي الموحد ، و يمكننا آنذاك أن نقول عن ذلك الأسلوب أنه أنماط و أشكال مختلفة من الإدراك الحسي الجمالي ([1]), 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 ([2]) .

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 ([3]) 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 يُقوِّم الجمال في جانب واحد من جانبي العمل الفني ([4]).

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 جَمالية 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 (الشخصانيّة) / التقمص ، التواصل / الانقطاع .

I – مصادر التفضيل اللغوية :

[1] –ينظر : فولفغانغ كايزر , العمل الفني اللغوي (مدخل لعلم الأدب) ت , أبو العيد دودو ، ص 444 .
[2] – ينظر :محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف , الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص ، ص - 2 - 3.
[3] – ينظر : عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 38 .
[4] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 55 .

تُوصف اللغة في الشعر بأنها من أكبر مصادر الجمال و لذلك قال أحد النقاد الجَمَاليين << إنّ الشعر يرفع الحجاب عن الجمال المخبأ في العالم >> ([1]) ، 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 ([2]) 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 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 بشتى 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 >> ([3]).

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 :

---

[1] – علي خدري : نقد الشعر (مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث) ,ص 61 .
[2] – ينظر : عبد المنعم شلبي : تذوق الجمال في الأدب, ص 41 .
[3] – محمد طه عصر : سيكولوجية الشعر ، ص 4 .

الجدَّة في الشعر تخص الصياغة اللغوية << فتتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدبي ، مما لا يتقيد بأنماط سائدة ، و لا معايير مُطردة ، فَيخترق سلم المقاييس بما يهتك حواجز التقليد، و عندئذ يصبح للأديب سلطان على المتلقي >> ([1]) أمّا الجِدّة التي تخص المضمون فهي تعني سعي الشاعر إلى معالجة الأغراض الفنية التي تحرره من التواتر المألوف ، ليلفت بها أنظار المتلقي ([2])، و كثيرا ما تتوافق الجدة في الصياغة مع الجدة في المضمون و خاصة في الشعر المهجري الحديث .

أمّا **الألفة** فتأتي بعد الجِدّة << فعندما يكون المثير الجمالي غير مألوف أو جديدا تسود الرغبة في التعود عليه, و من ثم يؤدي التعرض أو الألفة إلى تزايد التفضيل له ، أمّا عندما يصبح هذا المثير مألوفا, فإنّ التشبع به يتصاعد ، و من ثم يؤدي التعرض الإضافي له إلى تناقص التفضيل الخاص به >> ([3]) ، و كثيرا ما تُحدث الجِدة 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 .([4])

إنّ من أهم نماذج الجدة و الألفة في الصياغة و المضمون الشعري بالشعر المهجري القصائد النتف أو الومضات (جمع النتفة أو الوَمضة) 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 نتفة بعنوان "يا شاري الصّيت", إذ يقول : ([5]) (البسيط)

يا شاري الصّيت إن لمْ تُعط مَوهبَة # من السّماءِ فلنْ يُعطيكها النّاسُ

---

[1] – علي خدري : نقد الشعر (مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث) ,ص111.
[2] – ينظر : المرجع نفسه , ص 111.
[3] - شاكر عبد الحميد : (التفضيل الجمالي) عالم المعرفة ، ص53 .
[4] - ينظر : المرجع نفسه ,ص50-51 .
[5] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة : ص 261 .

قَصرُ الذكاءِ عَلى التَذبيـع آخـره # عَقمٌ و عَاقبـةُ التَبذيـر إفْلاسُ

فالقروي يتناول في هذه النتفة موضوع الشهرة بمرادفات الصّيت و التذييع و يربطها بالموهبة الربانية, و بيّن موقف الناس و موقف الشاعر منها في صياغة شعرية اعتمد فيـها على تركيبات لغـوية نادرة من مـثل (فلن يعطيكها الناسُ) أي تأخير الفاعل على المفعولين، مع الاعتماد على بعض الصيغ الصرفية من مثل صيغة تفعيل (تذييع / تبذير)، و المجاورة الصوتية بين وحدتين صوتيتين متشابهتين فـي (عـقم و عاقبة) وهي مظاهر لغوية بارزة ، فـمثل هذه الصياغة مع المعاني المتكاملة يثير في المتلقي شيئا فشيئا نوعا من الألفة تكاد تصل إلى درجة الحِكمة في البيت الأول ، فعلى الرغم من تطلع الشاعر إلى تراث العرب و حرصه على البقاء في فلكه، فإنّه سعى في الوقت نفسـه لـخلق صورة ذاتية قادرة على نقل تجربته الجديدة الحافلة بالأسى، فـنجده في بعض أشعاره يلجأ إلى ابتداع صور مُعجمية جديدة، و منها: ([1]) (البسيط)

لا أنشدُ الشعرَ إلا حِينَ يَجرَحُنِـي # رَيبُ الزمانِ وَ يُشقى قَلبِـي التَرَحُ

مِثل الفُوتوغراف يبقى سَاكِنًا أبـدَا # وَ ليسَ يُنشدُ إلا حِينَ يَنجَـرحُ

ففي البيت الأول نلمس أصالة القروي اللغوية و افتتانه بالأساليب العربية القديمة ، أمّا في البيت الثاني فقد أورد بعض الصور المعجمية المألوفة في التعامل البشري اليومي و الغريبة عن الصياغة اللـغوية الشعرية، و هي لفظة (الفوتوغراف) التي توحي بالسكون و الثبات ، و ذلك كله ليعبّر عن حالة نفسية تنتاب الشعراء من قديم الزمان فاستطاع القروي بها أنْ يوظف صورة شعرية جديدة تعتمد على تشخيص الزمان والترح، ومن الصورة الجديدة و ألفاظها المتداولة في الاستعمال اليومي مقطوعة أخرى يعبّر فيها عن مفهوم الحياة عنده، فيقول : ([2]) (الخفيف)

إنّمـا الحَـيُّ نَسمَـةٌ تَتَغـنَّى # بـِالتَسيمَـات مِنْ فَمٍ أوْ مَعطَسْ

لوْ حَجَبنَا الهَواءَ عَنْ أنفِ ليـثٍ # لـهَوَى فِي دَقيقةٍ فَاقدَ الحِسْ

---

[1] – ينظر : عمر الدقاق : القروي الشاعر الثائر , ص103 – 104 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 263 .

فَمِن اختيارات القروي المُعجمية توظيفه لوحدات (النسيمات / معطس / أنف ليث/ دقيقة)، و هي اختيارات قليلة الورود في الشعر العربي استطاع أن يؤلف بينها ليعبر عن معنى جديد للحياة ينطبق على نسمة من نسماتها ، و اتخذ القروي من البيت الثاني حجّة ودليلا على هذا المفهوم رغم أنّ 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 .

أمّا 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 استمدها من تجربته الحياتية, إذ يقول ([1]): (السريع)

مَا قِيمةُ الإنسانِ مُعتقدًا # إنْ لمْ يَقلْ للنّاس مَا اعتَقَدا ؟

وَ الجَيشُ تَحتَ البَندِ مُحتَشِدًا # إنْ لمْ يَكنْ للحَربِ مُحتَشِدَا

ليقول أيضا : مَاذَا يُفيدُ الصَّوتَ مُرتفعًا # إنْ لمْ يَكنْ للصّوتِ ثَمَّ صَدَى ؟

و النُّورُ مُنبثقًا وَ مُنتشِرًا # إنْ لمْ يَكنْ للنّاس 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 النّور على الصوت مع حذف (ماذا يفيد)، و هي صياغة لغوية شائعة في شعر أبي ماضي مما يؤدى 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

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص 251 .

ذات التأثير الجمالي الفعّال صياغة ومضمونا, ففي التعبير عن معطيات الوجود التي لا قيمة لها عنده يقول ([1]):(الكامل)

مَنْ ليسَ يَضحكُ وَ الصّباحُ مُورِّدٌ # لمْ يَكتئبْ وَ الصّبحُ غَيرَ مُوردِ

سَّيانَ أحْلامٌ أرَاهَا فِي الكرَى # عِندِي وَ أشياءٌ بِها اشتَملتْ يَدِي

ليقول أيضا: قَبلٌ كَبَعدٍ حَالَـتٌ وَهمِيـّـتٌ # أمْسِي أنا يَومِي أنا وَ أنا غَدِي

فاعتمد أبو ماضي في البيت الأول على تضادات معنوية (يضحك/ يكتئب), (مورد/ غير مورد) إيجابية و سلبية، كما اعتمد على التكرار (الصّباح/الصّبح), وعبّر

عن معنى الحلم و اليقظة في البيت الثاني بوساطة معانٍ تخصها (أراها في الكترى /اشتملت يدي), وعمدَ في البيت الأخير إلى التماثل بين الحالات المتناقضة أوالمتنافرة 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 جَمالية متكررة تساعد المتلقي على التعود عليها و التآلف معها، و في كل ذلك ترتسم نفسية الشاعر وذوقه << فهو الذي يطبع العبارة بطابع القوة أو الجمال و يكسبه روح الشاعر وشخصيته الفنية الممتازة ، و فيها يحتارُ النقاد و يسمونها مرّةً عبقرية الشاعر و مرة أخرى شيئا يدرك و لا يمكن تفسيره >> ([2]).

وإلى **ميخائيل نعيمة** صاحب النّزعة الصوفية التأملية الذي خاض غمار النفس البشرية بكل تناقضاتها و مفاجآتها ، 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 رَفيقي" يتخذ من أخيه الإنسان شاهدا حيًا على عربدة هذه الحياة و على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان على مَرّ الزمان، فيقول : ([3]) (الخفيف)

---

[1] – المرجع السابق ، ص 208 .

[2] – أحمد الشايب : الأسلوب (دراسة بلاغية...) ،ص 72 .

[3] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 75- 78 .

قَدْ هَبطنا عَلى الحَياةِ ضُيوفًا # لا وُلاةً نُديرُ مِنها خُطاهَا

أوْ قُضاةً نَقضِي لهَا وَ عَليهَا # أوغُزاةً نَبتزُّ مِنها حَلاهَا

ليقول: فَجَنينَا مِنَ الحَياةِ وَ لكنْ # قَدْ أعَدنَا إلى الحَياةِ جِنانَا

أَكلنَا مِنهَا وَ لكنْ أُكلنَا # وَ شَربنَا لحُومَنا وَ دِمانَا

وَمَضينَا وَ لا نَدامةَ فِينَا # وَ تَرَكنَا كؤُوسَنَا لسِوانَا

في هذه الأبيات يُورد نعيمة قِصّة 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 تقر 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 **لإياس فرحات** بعض المحطات و المواقف الإنسانية الجديدة عبّر عنها في قوالب جمالية جذابة صياغةً و مضمونًا و منها موقفه من الجمال ذاته ، إذ هو يتكلم عن جمال المرأة في أسلوب يَنمُ عن موقف معين إزاءها، فيقول ([1]): (الخفيف)

وَ جَمالُ النّساءِ رَبٌ له المَجْـ# ـدُ وَ فِي كُلّ هَيكَلٍ مَعبُودُ

لوْ خَلتْ جَنّة الإلهِ مِنَ الحُو # ـرِ لمَا مَاتَ فِي الجِهادِ شَهِيدُ

فَموقفُ الشاعر من الجمال واضح و جَليٌّ من خلال البيت الأول إلا أنّ هذا الموقف يكاد يكون مُتطرفا من وجهة نظر المتقبل الذي يرى أنّ الجمال سِرٌ 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 تطرفا وَ حِدة يَعْمدُ **فرحات** إلى تقييم طبيعة الإنسان و الحكم عليه بانطوائه على الشّر لا الخير، و في ذلك تشاؤمية كبيرة قد تضاهي تشاؤمية المعري في العصور القديمة ، فنجده في إحدى رباعياته يقول : ([1]) (البسيط)

مَعنَى العَدالةِ رُوحٌ طارَ مُبتَعِدَا # وَاللفظُ جِسمٌ طواهُ النّاسُ فِي الكُتبِ

يَشكو الضَعيفُ القَويَّ المُستبدَ و إنْ # يَقوَ استبدَ و مَا فِي الأمْر مِنْ عَجَبِ

فَالخير فِي البَعضِ بِالتهذيبِ مُكتسبٌ # وَ الشّرُ فِي الكلِّ طبعٌ غَيرَ مُكتسَبِ

فالقيمة الجمالية في هذه الأبيات تتضح من خلال تناول معنى الشر و الخير في مفهوم العدالة الإنسانية المفقودة كواقع، و المحفوظة كشكل مجرد من أيّة 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 يُعدّ **العمق** مَلمحا شعريا بارزا ضمن أسُس الشعرية الحديثة و المعاصرة، إذ ينطوي – في العادة - على تأويل جمالي أو تفهم جمالي واعٍ و عميق من قبل المتلقي في التعامل الدقيق و المستمر مع مضمون الأثر الفني ([2])، و العمق سِمة 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 المُعالجة 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 قديما "المعنى في قلب الشاعر" و قالوا

---

[1] – ينظر:سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ، ص 170 .

[2] – ينظر:روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ص 45 .

أيضا "السهل يستتبع فكرة حقيرة" ([1]), و هي مواقف تكشف عن أهمية و ضرورة هذا الأساس في الممارسة الشعرية الإبداعية .

و يُفسر العُمق عند المحدثين بأنّه إجراء و تقنية فنية من قبل الفنان الذي لا يحاول نقل الأشياء كما هي في العالم و الطبيعة, و إنّما 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 يَبزُغ منها الشعر, والشاعر في حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل، وكلّما قلتْ تفصيلات الصورة و الحالة الشعورية زاد تأثيرها المباشر >> ([3])

أمّا **الغموض** فيفسر على أنّه يشتمل على استنتاج بأنّ المرء يمكنه أن يتعلم إذا أمكنه أنْ يتحرك بعمق تجارب كثيرة, و اكتساب معلومات جديدة عمّا 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 بيسر . ([5])

في الشعر المهجري الحديث مستويات عديدة في العمق و الغموض عكست في جُلّها 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 يعانيه 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 يَحنّ إلى عالم مثالي ، و يَبحث عن جوهر الحياة الإنسانية ، و عن المثل العليا المطلقة >>

---

[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 .

([1])، ففي قصيدة "الآن" يطلق الشاعر صرخةً في وجه الآخر ليعزم على الرحيل و العزلة, إذ يقول : ([2]) (البسيط)

غدًا أردُ هباتَ الناس للناس # وَ عَنْ غِناهُم سَأسْتغنِي بِـإفلاسِي

ليتدرج بعد ذلك في تكثيف المعاني و تركيزها، إذ يقول بنفس القصيدة :

غدًا أعيـدُ بَقايَا الطيـن للطيـن # وَ أطلقُ الرُوحَ مِن سِجنِ التَخامِين

وأتركُ المَوتَ للموتَى وَمَنْ وَلـدُوا # وَ الخيرَ و الشرَ للدُنيَـا وَ للدِيـن

وألبسُ العُريَ دَرعًا لا تُحَطِمُهُ # أيْدِي المَلائكَ أو أيدِي الشَياطين

ففي الموقف الأخير بالبيت 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 مقيتا، و في موقف آخر يطرق الشاعر فكرة الحياة والموت بأسلوب سهل ومعنى عميق قائم على الثنائية نفسها فيقول:([3]) (مجزوء الرجز)

إنْ شِئتَ مُتْ لتَحيَا # أوْ عِشْ لِكَيْ تَموت

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 لحْدٌ و مهد, فيقول : ([4]) (المتدارك)

كَمْ أبحثُ بَينَ الأجْرامِ # عَنّي وَ أنقبُ فِي الأرْضِ

أحلامِي تُطمرُ أحْلامِي # بَعضِي مَدفُونٌ فِي بَعضِي

لمْ أبصرْ ذاتِي بِالأمْس # فِي لوحِ زُجَاجٍ أو مَاءِ

بَل لاحَتْ نَفسِي فِي نَفسِي # فَهيَ المَرئِيّةُ و الرَائِي

---

[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)

كلّ مَنْ قد لقيتُ مِثلك يَا نَفـ # سي فِيمَا تُبدينَ أوْ تُخفينَا
فَانظري مَرّةً إليكِ مَليـّا # تُبصِري الأولينَ والآخِرينَا

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 - عذريةً بريئةً لا تَعلقُ بها شائبة من أدران هذا الوجود, وهو ينشدها في غيبوبة الشعر الرّوحية ، كما ينشدها في عالم الأحلام >> ([2])، ففي قصيدة "صرخة من الوادي" يتعرض إلى هذا المعنى بتفاصيل غامضة و بصور حالمة تنم عن ضياع, إذ يقول : ([3]) (مجزوء الكامل)

نَفسِي عَلى بَحر الأسَى # يَنتابُهَا جَزرٌ ومَدٌّ
فَتطِيعُ ذَاهِلَةً وَحَا # دي عِيسُهَ ا لليأس يَحْدُو
تُصغِي إلى الأمواجِ تَلـ # طمُ طوفَها لطمَاً يَهُدُّ
و شِراعُهَا أملٌ تُمـ # زقُ وَ الرّياحُ عَليهِ تَعْدُو
تَأبَى سِوَى الذِكرى وَفِي الذ # كرَى لهَا ألمٌ وَ سُهْدٌ

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)

قَضيتُ حَياتِي هَائمًا بِرغائبٍ # تَحيّرَ فِي تَحديدِ أوصَافِهَا فِكري
تَلوحُ لِعَينِي كالسّرابِ لِتائِهٍ # تَغلغلَ فِي أوصَالِهِ ظمَأ الفَقر

---

[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 .

أمُـدُّ يَـدِي أبْغِي جَناهَـا فَتخْتَفِـي # كمَا تَختفِي الأسرارُ فِي مَكمَنِ الصَّدْر

ليقول : شَقيتُ بـِنفسٍ عَنْ ثَراهَا غَريبَةً # تُكابدُ مِنْ جِسمِي ضُرُوبًا مِنَ الأسْـر

طلاسِمُ آمَالِي تَجرعُنِي الأسَى # وَ شَوقِي إلى المَجهُول يُمعِنُ فِي قَهري

و العمـق لا يتصـل فقـط بفكـر الشـاعر فـي الحيـاة بـل يتصـل كـذلك بالتجربـة الذاتيـة ، فالتّرحال من مكان إلى آخر تـجربة إنسانية انعكست علـى نفسيته المضـطربة و المتقلبـة, و من الشعراء الذين ناولوا هذه التجربة **جورج صيدح** صاحب الحِسّ المرهف, إذ يعكس ما عاناه من ذلك في قصيدة "المُهاجر" قائلا : ([1]) (الرمل)

مَلَّ عَيشَ السّلِم فِي ظل السّلامة # فَمَشَى للبَحر يَستوحِي عرَامَـه

رَكـبَ الأخطـارَ فَاسْتسهَلَهَـا # مَركبـًا و اجترَفَ المَوتَ أمَامَه

ليأتي بصورة مركزة و شديدة التأثير قائلا بنفس القصيد :

مِنْ جِهامِ السّحَابِ يَستسقِي الحَيَا # عَاصِرًا بـِالكفِّ أثداءَ الجَهَامه

ثم يطرح قضية المال التي هي غاية كل مهاجر قائلا أيضا:

يَبعـثُ المَـالَ سَلامًـا للحِمَى # فَالحِمَى يَأبَى بـِلا مَالٍ سَلامَه

و من التجارب الإنسانية التي عاشـها الشـاعر المهجري فقدانـه لأقربائـه و أحبائـه، فيعود بالذكرى الأليمة ليسترجع أيامهم واصفا حالته بصور يلفها العمق و الغموض، و منها مـا ورد عن **القروي** في رثاء أبيه قائلا : ([2]) (الطويل)

تُرَى كيفَ مِنكَ الجِسمُ يَا أبتِي أمْسَى # وَ قدْ جازَ فِي مَثواهُ تَحتَ الثّرَى خَمْسَا

لعُمرُك حَتَى الشمسُ يُطفِئهَا الرّدَى # وَ تُسكِنُها الأقْدَارُ مِنْ جَوّهَـا رَمسَـا

أمّا تجربة الحب و الصبابة, فقد ألهمت الكثير من شعراء المهجر, و منهم **رشيد أيوب** الـذي تـأثر بـشعر جبـران خـليل جـبران, و مـال إلـى نزعتـه الـتأملية و الـفلسفية و الرومانتيكيـة حتـى فـي شـعره العـاطفي, فابتعد عـن الأوصـاف الحسيّة للمـرأة, و اكتفـى بترتيل أحزانـه وموقفـه من المـرأة علـى أسـاس التأمل فـي أعمـاق النفس و ردود أفعالها إزاء هذا الموضـوع، ففـي قصـيدة "عَصير الرُّوح" يخاطـب بهـا " سُليمى " ليصـف لهـا

[1] – ينظر:المرجع نفسه ، ص 862 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة : ص 266 .

لواعجه من مسافات معنوية لا مادية, و بمعاني قدسيّة قداسة المثل العليا التي شغلته ,إذ يقول : ([1]) (الوافر)

سَأجْمَعُ مَا تَكسـَّر مِـن فُـؤادِي # وَ أحملُ مَا بِـصدري مِنْ مَعَانِ

وَ أرحلُ عَنْ رُبوعِـكِ يا سُليمَى # إلى دُنيَاتَصبَحُ بِـهـا الأمَانِـي

فَأنفَـخُ فِي سَماءِ الحُـبِّ نَايِـ ـي # وَ أنشـدُ مَا بِـنَفسِي مِنْ أغَانِي

و في ذلك نلمس دعوة جبران القائمة على اتجاه مثالي رومانتيكي تاقت إليها نفس رشيد أيوب << فـزاد إعجابه به حينما دَعا إلى دينٍ يجعل التأمل في أعماق النفس أساس كل علاقة بين الإنسان و أخيه >> ([2]) ، و لكن شاعرا آخر **كشكر الله الجر** لم يـتوان في التعبير عن هذه التجربة العاطفية بأساليب القدامى في شعر الأمويين و العباسيين الحسّي, 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)

لا تُتهكِ العينيـن سُهْـدَا # فَلقدْ كفاكَ ضَنًى و وَجْـدَا

فَاطـرَح سِلاحَـكَ للسنيـنْ # فَقد لبِـستَ الشَيبَ غِمـدَا

واخلـدْ إلى الوَطـنِ الـذِي # أَحببْتَـهُ قُربـًـا وَ بُعْـدَا

و بذلك كان شعراء المهجر يشتركون في أنّ الميزة الكبرى لأدبهم و من ثمة شعرهم << أ ّنه مستمد من صميم الحياة، والنفس البشرية، فطول تأملهم في خفايا الحياة وفي منازع النفس البشرية جعلهم ينتجون إنتاجهم الأدبي السّخي >> ([4]).

ج – <u>الجزالة / البساطة</u>

يَرتبط مقوم **الجزالة** أو الرصانة بضرورة تقيد الشاعر بالتقاليد الفنية القديمة مما يوحي بنوع من الأصالة الأدبية **"Authenticité littéraire "** في تصوير العالم الداخلي و

---

[1] – ينظر : خالد محي الدين البرادعي ،المهاجرة والمهاجرون ،مج 2 ، ص 662.

[2] – محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر, ص 8 .

[3] - ينظر : خالد محي الدين البرادعي , المهاجرة و المهاجرون مج 1 ، ص 221 .

[4] – المرجع السابق: ص 07 .

الخارجي للشاعر أو الفنان ([1]), و لا نعني بالجزالة أو الرصانة القوية اللجوء إلى ما نذر أو شذّ من صيغ مُعجمية تراثية متحجرة أو تراكيب لفظية شائعة فقدتْ مع مرور الزمن ذلك البريق الجمالي لشدة تواترها ، فالجمال الفني بطبيعته سمة غير متحجرة, و لكنّه في الوقت نفسه غير مستعصٍ 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 مَعرفية 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 التراكيب , اختيار العبارات اختيارا نابعا من أصالته 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 منشودة منذ القدم ، فقد سعى متذوقوا الأدب إلى البحث الدءوب عن قيمتين هامتين في تفحص الأعمال الأدبية الفنية, و اكتشاف ما يسمى بالمتعة و التثقيف . ([5])

---

[1] – ينظر: سمير سعيد ، مشكلات الحداثة في النقد العربي ،ص 235 .
[2] – ينظر : رابح 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 .
[5] – ينظر:المرجع السابق ، ص 56 .

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 : ([1]) (الكامل)

فِيهِ مِن السَيفِ الصّقيل بَريقُهُ # وَ لهُ ضَجيجُ الجَحفل الجَرَارِ

أبدًا يَرشُ صُخُورهُ بِدُمُوعِهِ # أترَاهُ يَغسلهَا مِنَ الأوزَار

فالبيتان حافلان بالفظ الجَزل الرَّصين, و معانيهما واضحة تبرز حالة هذا السيل العظيم في أدق تفاصيله مع بريق هذه الألفاظ و عراقتها, و نجده في قصيدة أخرى "قصيدة الطبيعة" واصفا و مُولعا بمعالمها الخلابة موظفا كمًا هائلا من الألفاظ القديمة ذات الإيحاء القوي، إذ يقول : ([2]) (مخلع البسيط)

رَوضٌ إذا زُرتَهُ كئيبًا # نَفّسَ عَن قَلبِكَ الكرُوبَا

يُعيدُ قَلبَ الخَليَّ مُغِرًا # وَ يُنسِي العَاشقَ الحَبيبَا

ليقول واصفا الجدول : وَ جَدولٍ لا يَزالُ يَجري # كأنهُ يَقتَفِي مُريبَا

تَسمعُ طورًا لهُ خَريرًا # وَ تَارَةً فِي الثرَى دَبيبَا

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 : ([3]) (الخفيف) :

لا تَسَلنِي عَن السَماءِ فَمَا عِندي # إلا النُعوتُ و الأسْمَاءُ

هِي شَيءٌ و بَعضُ شَيءٍ وَ حِينًا # كُل شَيءٍ وَ عِندَ قَومٍ هَباءُ

---

[1] – إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 322 .

[2] – المرجع نفسه ، ص148 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 79 .

و لا نبرح هذا المجال لننتقل إلى **شكر الله الجر** الذي حاكى القدماء و جاراهم في ألفاظهم و صورهم, مع بساطة المعنى و وضوحه، إذ يصف في موقف آخر الطبيعة بقصيدة ""الأرز المتوج" , فيقول : ([1]) (المتقارب)

و رَوضٌ نُجومُ الدّجَى رَصّعتهُ # بِمَدمَعِ أعْيُنِهَا المُسهِّدِ

فَأمّا حَصَاهُ فَمِنْ عَنْبَرٍ # وَ أمّا ثَرَاهُ فَمِنْ عَسْجَدِ

وَ مَاءُ الغَدير كَثوبِ اللجَين # تَسلسَلَ فِي المَرجِ لمْ يَجمَدِ

ففي هذه الأبيات لم يخرج الشاعر عن أساليب القدماء, و صورهم, و ألفاظهم، و عَمدَ إلى حصر معاني الجمال الطبيعي في جمال بعض المواد (العنبر / العسجد / اللجين) و هي معانٍ 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, تنم 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 : ([2]) (المتقارب)

سَئمتُ الحَياةَ فليتَ الحِمَامَ # يُعيدُ إلى أصلِهِ سَائري

فتنطلقُ النفسُ مِن سِجنِهَا # وَ يُسجنُ تَحتَ الثرَى ظاهِري

أمّا 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

---

[1] – ينظر : عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة ، ص 92 .

[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص309 .

رفاتها، فيطلق نفسه على سَجيتها تحت قبّة السماء و كأسه الرقراقة تعكس أضواء النجوم، فيقول : ([1]) (السريع)

عندَ الضُحَى أشتاقُ يا مُهْجتِي # وَ فِي الدُّجَى بَينَ البَرَاري أجُوبْ

أنوحُ بِالأشعَار بَعدَ النّوَى # وَ أرقُبُ الأيَّامَ حَتَى تَؤُوبْ

و يتنقل بعد ذلك إلى التخفيف أيضا من وقع اللغة الرصينة مع الحفاظ على الموضوع ذاته بقصيدة "العِراك" السينية المليئة بالهمس و المثقلة بمعاني الأسف و الحسرة، إذ يقول : ([2]) (الكامل)

أيَمرُّ كُلُّ العُمر بِالهَمس # أفمَا كَفَى نَفسِي صَدَى الأمْس ؟

فَتبيتُ أحْلامُهَا شَبحًا # يَنسَلُّ مِن رَمْس إلى رَمْس

فاعتماد الشاعر على اللفظ القديم لم يكن بارزا ، بل استعاض عنه بالإيقاع الصوتي الموحي بحرف الشين و السين, مع وضوح المعنى و بساطته و دلالته الحزينة .

في غرض **الغزل** وظّف الشعراء المهجريين القوالب اللفظية و التركيبية القديمة مع الحفاظ على وضوح المعنى و قربه من المتلقي من خلال المزاوجة بين اللفظ القديم و الحديث في تركيبات أسلوبية محكمة، و من نماذجها قصيدة "إليك عني" لإيليا **أبي ماضي**، إذ يقول :([3]) (الكامل)

كمْ تَستثيرُ بِيَ الصّبابةُ وَ الهَوَى # عَنّي إليكِ فإنّ قَلبِي مِنْ حَجَرْ

مَالِي وَ للحسناءُ أعْري مُهجَتِي # بِوصَالهَا وَ الشيبُ قدْ وخَطَ الشَعَرْ ؟

كمْ بِالجزيرة" لوْ يُتاحُ لِي الهَوَى # مِنْ غَادَةٍ تَحكِي بِطُلعَتِهَا القَمَرْ

ليقول أيضا : فِيهَا اللواتِي إنْ رَمتْ ألحَاظهَا # شُلَّتْ يَدُ الرَّامِي وَ قُطعَتِ الوَتَرْ

قَدْ كانَ لي فِي كُلّ خدرٍ مَطمَعٌ # وَ لكلِّ رَائعةِ المَحاسن بِي وَتَرْ

---

[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 , ص375 .

فـالغالب علـى هـذه الأبـيات القوالـب اللفظيـة القديمـة التـي نقلـت المعـاني نقـلا واضـحا و مباشرا, و بـنفس الـروح العاطفيـة و نفس الأسلوب أو القالـب ينتقل **إليـاس فرحـات** شيئا فشيئا بقصيدة "السَكرة الخالدة" من اللغـة البسيطة المحدثـة إلـى اللغـة الشـعرية الرصـينة متدرجا بالمتلقي عبر مراحل إلـى جذب انتباهـه واستجابته لشكل و مضـمون الموضـوع الذي يطرقه، إذ يقول في المقطع الأول : ([1]) (المتقارب)

سَكرتُ بـِعينيـكِ مُنـذُ الأزلْ # وَ ها أنا فِي سَكرتِي لمْ أزلْ !

ألا تَذكرينَ الزَمـانَ القديـمَ # ألا تَذكريـنَاالعُصـورَ الأولْ

ألا تذكريـنَ بأنـا وُجدنَـا # مُحبيـنَ قَبلَ وُجـودِ الغَـزَلْ

ثم ينتقل بلغة أخرى في إحدى المقاطع ليقول :

فَتشـتُ عَنكِ مَـأوَى الحَمَامِ # زَمـانًا فَكانَ نَصيبِـي الفَشَـلْ

فَعدتُ وَ فِي مُهجتِـي لوْعَـةٌ # أفتشُ عَنكِ القُـرَى وَ الجَبَـلْ

أمّـا فـي **الرثـاء و المـدح** فلـن تختلـف لغـة الشـعر الرصـينة التـي اعتمـدها الشـعراء المهجريون عن اللغة الأولى و تراكيبها و قوالبها ، فحـاكى شـعراء المهجـر شـعر الرثـاء عند القدامى شكلا ومضمونا, فهذا **إيليا أبو ماضي** يرثي جبران : ([2]) (الطويل)

سَرَى نَعْيهُ فَالدمعُ فِي كُل مَحْجَرِ # كأنّ قلوبَ الناس خَلفَ المَحاجِرِ

وَ للطير فِي الجَنـاتِ إرنَانُ ثاكِل # وَ للمَاءِ أنَـاتُ الغَريبِ المُسافِرِ

أمّا في **المدح** فلم يختلف كثيرا مدح شعراء المهجر عن سابقتهم من القدماء فـي أسـاليبهم ومواضيعهم المختلفة، فـالعرب – كمـا يقـال - قـوم مولعون بالمدح و المـديح، و شـعرهم حافل بصوره و مستوياته ، و بـذلك حـاول شـعراء الـمهجر الإقتداء بهم و محاكـاتهم و ربما تطلب المدح من قائلـه الركـون إلـى اللفظ المُجلجل الرّصين, و لنـا فـي ذلـك نمـاذج شعرية كثيرة أبرزها ما ورد عند **القروي** الذي حفل شعره بصور المديح, و منها قصيدة

[1] – ينظر : المرجع السابق ، مج 2 ، ص 251 – 252 .

[2] – إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 639

في مدح (سلطان الأطرش)، وهو ثائرا من ثوار سوريا ضد الاحتلال الفرنسي إذ يقول : ([1]) (الوافر)

خَفَفتَ لِنجدةِ العَانِـي سَريعًا # غَضُوبَا لوْ رَآكَ الليـثُ ريعَا(*)

ألمْ يَلبسْ عِداكَ (التِنْـَكَ) دَرعًـا # فَسَلهُم هَل وَقَى لهُـمو ضُلوعَا؟ (**)

أغَرْتَ عَليهِ لَّقَى النـَارَ بَـرْدًا # وَ يرْمِيهَـا الـذِي يَرمِي هَلوعَا

ليقول أيضا: و لمَّا صِرتَ مِنْ مُهَجِ الأعَادِي # بَحيثُ تُذيقهَـا السّـمَ النَقيعَـا

وَثُبتَ إلى سَنَامِ (التِنـكِ) وَثبًـا # عَجيبًا علَّم النَسْـرَ الوُقُوعَـا

و من خلال هذه الأبيات نلمس حماسة أبـي تمـام فـي وصـف موقعـة عموريـة, كمـا نلمس حماسة القروي إزاء هذا السلطان في قهره للاستعمار الفرنسي، و بذلك حاول الشاعر أن يضفي على هذا الجو ثوبا جديدا بتوظيف بعض الوحدات اللغوية الجديدة من مثل (التنك/ النجدة /سريعا) في خضم الوحدات اللغوية الرصينة التـي حفلت بهـا أشعار الأقدمين، و هو فـي موقـف آخـر يخصـص قصـيدة مَدح فـي شـخص (الحسين بـن علـي) أحد الثـوار العرب ضد الاحتلال التركي في الحـرب العالميـة الأولـى سنة(1916م), إذ يقول : ([2]) (الكامل)

عَادَ الرَشيدُ وَ عَادَ باهرُ عَصرهِ # سُبحانَ مَن بَعثَ الحُسينَ لنشرهِ

ثم يقول أيضا : مَشتِ البَشاشَةُ فِي طليعَةِ جُودِه # كالعِطر يَنشقُ قَبل رُؤيةِ زَهرهِ

سَبقتْ جَلالَتـهُ جَلالـةَ مُلكِـهِ # فَالمُلك فَرعٌ مِن جَلالةِ قَـدْرهِ

<u>نتائـج و فوائـد :</u>

و مـن خلال تـناولنا لمصـادر الـتفضيل الجمـالي فـي الشـعر المهجـري، و بـالتركيز علـى المصادر اللغوية يمكننا أن نخلص إلى رصد أهم النتائج و منها :

---

[1] – ينظر : عمر الدقاق , القروي الشاعر الثائر ، ص 100 .، وينظر الشاعر القروي ،الأعمال الكاملة ،ص297
(★) ـ العاني: هو نهر بسوريا
(★★) ـ التنك :آلة حديدية تشبه الدبابة

[2] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ،(شعر), ص240

- اللغة الشعرية بمفرداتها، و تراكيبها، و أساليبها، 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 المهجرية هو مزاوجتها بين اللغة القديمة و اللغة الحديثة بتأثير قطب الموروث العربي القديم, و قطب الآداب الغربية و روافدها .

- اللغة الشعرية المهجرية 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 الجدّة / الألفة ، و الجدّة المهجرية 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 التعوّد 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 شواهده 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 شيئا مُحددا ، و على المتلقي/ المتقبل تفكيك و تحليل هذه التجربة اللغوية, و من ثمة اكتشاف كيفية ما قيل و ليس ما قيل فعلا .

- بالعمق يحدد المبدع العلاقة الشفافة بين المواضيع الكونية ، ليختصر بذلك معالم الذات و العالم في مواقف خفية قد تكون أقل شأنا 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 إلاّ 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 مقطوفات 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 طرقنا البناء الجمالي و تحليل عوامل التفضيل الجمالية المرتبطة بهذا الشعر و التي تنبع ـ لا محالة ـ 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 تختفي من ورائها قدرات شخصية خاصة, يكتشفها المتلقي اكتشافا عفويا أو مفاجئا في شكل أحكام تقييميّة لاحقة أو بعدية ، 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 يكوّن 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 إلاّ 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 إلاّ إذا كان المبدع متحكما في لغته ، متمكنا من النسيج 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 أذنا واعية , وعينا فاحصة لكل حركة تدب حوله ([5]), و بذلك يتجسد في شعره و مزاجه طبعه، و خلقه ، و مذاهبه في الحياة ، و مستوى ثقافته, و ظل روحه, و

---

[1] – ينظر:عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 257 .
[2] - ينظر : بوجمعة بوبعيو : 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 .

نـظرته إلى الحياة, و تفسيره لـلأشياء تفسيرا أدبـيا أو فلسفيا ([1]) وعلى هذا الأساس فإنّ كلّ عَمل شعري من قبل هذه الطائفة من الشعراء هو بمثابة العـالم الذي تمت صياغته بشكل موحّد نابع من قوة **الإدراك** عند المبدع و اتـساع تجاربه, مما يُعينه على خلق تجارب فنية جديدة << فكلما ازدادت تجاربنا في الحياة اتساعا و عمقا ازددنا قدرة على تشكيل تجارب جديدة تنطوي على فائدة لنا ، و لمن حولنا>> ([2]).

لقد عَدّ العالم و الفيلسوف **"يـاوس"** الإدراك الـحسي نمط من أنماط الـمتعة الجمالية و ثالث نمط بجانب نمط الخلق والإبداع و نمط التطهر ، و هو في الأخير نمط يتم فيه إدراك المبـدع للواقـع الخـارجي و الـداخلي للعمـل الفنـي ([3])، و الإدراك الحسـي مقـوم أساسي مطلوب عند المتلقي كذلك كما هو عند المبدع ، فالإحساس الدقيق و حرية الذهن, و عادة التأمل و التفكير عند المتلقي نفسه عامل أساسـي فـي بـروز الاستجابة الجماليـة و تحقيق التفعيل الجمالي . ([4])

يتجلــى الإدراك فــي الشــعر المهجــري مــن خــلال قــوة **الإحســاس** بالــماديات والمحسوسات و المعنويـات المحيطـة بالشـاعر المهجري، و لا نقصـد هنـا بـالإدراك ذلك الإحساس البصري البسيط و المجرد عن أبعاده و خفاياه البصـرية ، بل بـذلك الإحسـاس النابع من البصيرة الشعرية، و في هـذا المعنى يورد **نسـيب عريضـة** بعض الأبيـات من قصيدة "رباعيات" إذ يقول : ([5]) (مخلع البسيط)

لوْ حَدّقَ المَرءُ فِي البَرايَـا # لشَامَ مَا لا تَرَى العُيـونْ
مَا حَولَنَا عَالـمٌ خَفِـيّ # تُدركهُ الرّوحُ فِي السُّكونْ
كمْ مُبصرٍ لا يَرَى وَ أعمَى # يَرَى وَ يَـدريالذي يَكُونْ
يَا ويحَ مِن لا يَـرَونَ شَيئـًا # إلا إذا فَتَحُـوا الجُفـُونْ !

من مظاهر الإدراك الحسي في ماديات الكون هو تبـصر الشاعر المهجري بالمادة

---

[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 .

و اختراقها ، و تفجيرها للتعبير عن خفاياها، و أبعادها الإنسانية ، فهذا **إيليا أبو ماضي** يطلق ـ من خلال القلم ـ صرخة مُدوية في وجه مُحتكري الحرية و التعبير عن الرأي، فيرى في هذا العمل احتقارا و سجنا و تكبيلا للقلم وكبت للحرية, إذ يقول : ([1]) (البسيط)

مَاذا جَنيتَ عَليهُم أيّهَا القلمُ # وَ الله مَا فِيكَ إلا النُصحُ والحَكَمُ
إنّي ليحزُنُنِي أنْ يَسجُنوكَ وَ هُم # لوْلاكَ فِي الأرضِ لمْ تَثبتْ لهُم قَدمُ
خُلقْتُ حُرًا كمَوجِ البَحر مُندفِعًا # فَمَا القيودُ وَ مَا الأصفَادُ وَ اللجُمُ ؟
إنْ يَحْبِسُوا الطائر المَحكيَّ فِي قَفصٍ # فَليس يَحبَسُ مِنهُ الصّوتُ وَالنغَمُ

و من خلال ذلك تتضح للمتلقي 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 ماديات الحياة مقطوعة **للقروي** بعنوان "من حبة القمح" ألقاها في حفلة تكريمية سنة (1931 م)، إذ يقول : ([2]) (الكامل)

مِنْ حَبّةِ القَمحِ اتخذْ مَثلَ النّدى # يَا مَن قَبضتَ عَن النّدى يُمنَاكا
هِيَ حَبُّة أعطتكَ عَشرَ سَنابِلَ # لتجودَ أنتَ بِحَبّةٍ لسِواكا

ليقول :

وَ كأنّمَا الشقُّ الذِي فِي وَسْطِهَا # لكَ قائِلٌ نِصفِي يَخُصُّ أخَاكا

إنّ إحساسا كالذِي انطوتْ عليه قريحة القروي يَرق و يَسمو حتى يرى في حبّة القمح الصغيرة ما لا يراه الناس، فبلغَ فيها قرارة النفس البشرية ، و عكس فيها قدرة على

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 503 .
[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 331 .

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)

وَ مَنْ يَعشْ حَاصِرًا ماءَ الفُراتِ وَلا # يَسقِي العِطاشَ تَمنَتْ مَوتَهُ البَشَرُ

تَرنُو إلى مَالِهِ الوَراثِ قَائلَةً # لا يُؤكلُ الجُوزُ إلا حَينَ يَنكسرُ

أو قوله واصفا طِباع الناسَ : (البسيط)

أرقبْ مِنَ النـاس شَرًا كلمَـا فَعلـُوا # خَيرًا فإنّ وَراءَ الربحِ خُسرَانَـا

والمرءُ يَصنـعُ خَيـرًا ثُمَ يَعكِسُـهُ # كالنَول يَنسجُ أقمَاطا وَأكفانَـا(*)

في هذه الأبيات التقط الشاعر الأشباه و النظائر ببراعة و حذق، و هذه الصور بطبيعتها أشبه بالبرق الخاطف الذي يتخذ طابع البرهان العقلي و اللمح الذكي .

أمّـا من عـالم المحسوسـات فقد حفل الشعر المهجري بصـور نافذة وقويـة تـوحي بقوة الإحسـاس و الإدراك و التبصـر بالأشـياء لـدى المبـدع / الشـاعر ، و منهـا صـور عنـد **عريضة** عندما يرى الكون كله في جارحة القلب , إذ يقول : ([2]) (البسيط)

عِشْ داخلَ النفس و الزمهَا كصَومعَةٍ # وَ اتقن حَياتكَ فِيهَا شَأنَ مَنْ نَجَبَـا

فَفِي فُـؤادِك كـونٌ لستَ تَعرفُـه # يَهونُ إدرَاكـهُ لوْ كنـتَ مُطلبَـا

أو عندما يشخص النفس البشرية قائلا : ([3]) (مجزوء الكامل)

يَا نفسُ إنْ حُـمَّ القضَـا # وَ رجعتِ أنتِ إلى السَمَا

وَ عَلى قَميصِكِ من دِمَـا # قَلبِـي فَمَـاذا تَصنَعيـنَ

و هي مظاهر محسوسة أضفى عليها الشاعر ملامح مغايرة توحي لدى المتلقي بعبقرية المبـدع و شـدة إدراكـه. ولـقد سـرى و امـتد هـذا الإدراك و الإحسـاس عنـد الشـاعر

---

[1] – ينظر : عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة ، ص 57 .

(*) : ج أنوال و هو خشبة الحائك أو آلته ينسج عليها الأثواب .

[2] – نسيب عريضة:الأرواح الحائرة ، ص 24 .

[3] – المرجع نفسه , ص 90 .

المهجـري إلــى لغــة الصــمت و الكتمــان ، وفــي ذلــك يقــول **إليــاس قنصــل** : ([1]) (مجزوء الرمل)

إنّ للصَمتِ بَيانـًـا # لا يُضـاهِيـهِ بَيـانُ

ليسَ إلا العَرضُ الثَنا # فهُ مَا يُبـدِي اللسَـانُ

وَ اللبابُ الصَـرفُ يَبقَى # خَافِيـا طَـيّ الجِنـَان

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 طنِي طيفُك طَيفِي فِي الكرَى # كلمَا أطبقْتُ جَفْنِـيَّ رَقَدا

يَتجَّـى فَـإذا مِلـتُ إلـى # ضَمّهِ أعرَضَ عنِّي و ابتعدْ

ثم يعقد جورج صيدح بين حب الوطن و الحنين إليه وحبه للحبيبة مستعرضا لذكرى فلسطين التي تعلق بها, ليقول أيضا :

أتـرَى طيـفَ بـِلادِي مِثلهَـَا # كلمَا رَقَّ لَـهُ القلـبُ اسْتبـدْ ؟

عَبَّثا يَـا طيـفُ تَبلـو جَلـدِي # ليسَ لي بَعـدَ فلسطيـنَ جَلَـدْ

في عالـم المعنويات تناول شعراء المهجر الكثير من المعاني و الأبعاد الـخفية من وراءها مما يكشف و يعرض للمتلقي نزعة الشاعر الفلسفية و قدرتـه التأملية حتـى في الأشياء التي تتجاذبها 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)

إذا فَيضُ المَحاسِـن رَاعَ قلبًـا # تَدفَقَ مِنـهُ إحسَاسًـا وَ حُبـًّا

وَ أصبـحَ هَائمَا بـِالكـون صَبًّـا # فليـسَ يُطيـقُ إلا أنْ يُـُحِبـًّا

---

[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 .

يقول **إيليا أبو ماضي** في نفس المعنى : ([1]) (الخفيف)

إنّ نَفسًا لمْ يَشرق الحُـبّ عَليهـا # هِي نَفسٌ لم تَدر مَا مَعناهَـا
أنَا بـِالحُبِّ قد وَصلتُ إلِى نَفسِـي #وَ بـِالحُبّ قَد عَرَفـتُ اللّـهَ

و يقول في موقف آخر : ([2]) (مجزوء الكامل)

دَعْ أيّهَـا الآسِـي يَـدِي # الحُـبُّ يُـدرَكُ بـِالشُعُـور
يَـدري الصَّبابَـةَ وَ الهَـوَى # مَن كانَ فِي البَلوَى نَظيـري

ليقول أيضا :

يَـا مَسرَحَ العُشـاقِ كَـمْ # لِي فِيـكَ مِنْ يَومٍ مَطِيـر
تَتسـَى البَريَّــةَ عِنــدَهُ # يَومَ الخَورَنقِ وَ السَّديـر (*)

و في معنى العذاب و الألم يورد **فوزي المعلوف** بعض الأبيات من قصيدة "يوم مولدي" نافذا في هذه الحقيقة المعنوية ، مصورا إياها وحشا يلتهم أعضاءه قائلا : ([3]) (الخفيف)

مَرحبًا بـِالعَذابِ يَلتهمُ العَيـَ # نَ التِهامَا وَ يَنهشُ القَلبَ نَهشَا
مُشبـِعًا نَهمَةً إلِى الدَّمِ حَرَّى # نَاقعًا غلّـَةً إلِى الدَّمعِ عَطشَى

و العذاب يلاحق **القروي** حتى في أيـام الـعيد, فـيطرق واصفا و مـفصلا هذا الألم و الحزن فـي يـوم تفـرح فيـه النـاس و يهنـئ بعضـهم بعضـا ، فحين يقبل هـذا اليـوم يشـتد إحساسه بالألم الكبير فلا يرى للمسرة طعما, إذ يقول : ([4]) (الوافر)

يُهنِئ بَعضُكم بَعضَـا وَ إنّـي # أهَنِئ النفسَ أنّـي لا أهَنِـئ
أرَى تُفاحَ هَذا العِيـدِ جَمْـرًا # وَ لو قَطفُوه مِنْ جَنّاتِ عَـدنِ
وَألمسُ نـاعِمِ الأزهَـار شَوكـًا # وَ أنشقُ عِطرَهَـا نَتنًا بـِنَتـن

ب – <u>الشخصانية / التقمص</u>

---

[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 .

يَتطلب عامل **الشخصانية** أو الفردانية في شخصية الشاعر أنْ يقدم للمتلقي صورة مغايرة عن العالم و الذات, و أنْ يقف موقفا حاسما ضد جميع المظالم و الشرور من أي مصدر كانت ، إنّ وظيفته (الشاعر) ليست إبهاج الجمهور أو مجاراته ، بل الإمساك به من خناقه، و إعادة تنظيم محيطه تنظيما خاصا قائما على مبدأ الحرية في التعبير و التغيير ([1]) من جهة ، ومن جهة أخرى على مبدأ التمرد على ما في هذا العالم من عبث بإعادة تشكيل معطياته تشكيلا فنيا خاصا ([2])، إنّ شخصانية 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]), وغالبا ما يورد النقاد << إنّ العمل الفنيّ يجب أن يعبر عن شخصية مؤلفه، وأنّه بقدر ما يكون شخصيا يكون جميلا، أمّا فقدان الطابع الشخصي أو فقدان الصدق في التعبير, فيكونان لدى القوم دليلا 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 ذاتيا؛ أي يعرض نفسه و حياته الشخصية، و ينتهي موضوعيا، فتتسع نظرته و تصبح وطنية شعبية أو أممية إنسانية >> ([5]) ، ويرى علماء النفس و السيكولوجيين المهتمين بالأدب أنّ سر شخصانية الشاعر هو خوفه من بيئة داخلية كانت أو خارجية تولد لديه قلقا يبدأ بسيطا ثم يتضخم و يتمظهر في شكل شاعرية خاصة بمثابة قناع لذاته و تفريغًا لباطنه و آلية دفاعية تحصنه من اكتئابه أو انطوائه وسط محيطه ([6]).

قد يلجأ الشاعر في مواقف أخرى إلى الارتداد نحو **التقمص** أو المحاكاة, وهو شعور داخلي يشعر من خلاله الشاعر بأنّه 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 التقمص تتم معايشتها على نحو تلقائي

---

[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 , سيكولوجية الشعر ,ص 193 .

على أنّها تتعلق بالشخص أو الشيء المُدرك ، و يترتب على ذلك أن تتم المعايشة مع هذا الشخص (أو الشيء) و يتم الشعور به كما لو كان توجد لديه "نفس"أو "روح" خاصة أيضا >> ([1]) .

لذلك يَبرز عاملا الشخصانية و التقمص كمصدرين هامين من مصادر التفضيل الجمالية الشخصية الذاتية الخاصة بالمبدع و التي يتلقاها المتقبل من خلال أساليب وتعابير الشخصية المُبدَعة، و في الشعر المهجري الحديث مواقف بارزة في الفردانية و التقمص، فيكفي التدليل على ذلك ما أوردناه 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 التفرّد النفسي يطالعنا **ميخائيل نعيمة** بقصيدة "الطمأنينة" قائلا : ([2]) (مجزوء الخفيف)

فَاقدَحِي يَا شُرُورْ #حَولَ قَلبِي الشَّرَرْ
و َاحفري يَا مُنُونْ # حَولَ بَيتِي الحُفَرْ
لستُ أخشَى العَذابْ # لستُ أخْشَى الضَّرَرْ
وَ حَليفِي القَضَاءْ # وَ رَفيقِي القَدَرْ

و من خلال هذه الأبيات البسيطة و المعاني الواضحة سَاق لنا الشاعر مظاهر شخصانية نفسية تفرد بها وَ سَمَا بها عن غيره من الناس ، كما تفرد **رشيد أيوب** في حب موطنه الأول و صبره و ثباته أمام أهوال الغربة قائلا : ([3]) (الطويل)

خُلِقْتُ وَ لكنْ كي أموتَ بِهَا حُبَّا # لذاك تَرانِي مُستَهامًا بِها صَبَّا
وَ مَا أنا مِمَن تَرامتْ به النّوَى # تَرَوّعهُ الدُنيا وَ لو مُلئتْ رُعبَا

---

[1] – شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ,ع 267 ,ص 35 .
[2] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 72 .
[3] –ينظر : خالد محي الدين البرادعي ، الهاجرة و المهاجرون مج 1 ، ص 336 .

و لم يختلف **أبو ماضي** عن غيره في تأكيد هذا التفرد النفسي و الإحساس بذاته الخاصة بقصيدة "في القفر", إذ يقول منها ([1]) (الخفيف)

إنّمَا نَفسِي التِي ملّـتِ العُمْـران # مَلّـثْ فِي الغَابِ صَمْتَ الغابِ

فَـأنَـا فِيـهِ مُستقلٌ طليـقٌ # وَ كأنّـي أذُبُّ فِـي سِـرْدَابِ

عَلمتنِي الحَياة فِـي القَفـر أنّـي # أينمَا كُنت سَاكنٌ فِي التـُرابِ

وَ سأبقَى مَا دمتُ فِي قَفَصِ الصّل # صال عَبدَ المُنّى أسيرَ الرَغابِ

في موقف آخر أشد تركيبا و تعقيدا 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 قائلا : ([2]) (الطويل)

نَظـرتُ إلى جِسمِي بِـمرآة خاطِـري # فَـألفيتــهُ روحًـا يُقلصــهُ الفكــرُ

فَبِـي مَن يَرانِي و الذي مَـدّ فُسحتِـي #و بِـي المَوتُ والمَثوَى وبِـي البَعثُ والنشرُ

فَلـو لم يَكـنْ حيـًا لمَا كنتُ مَائتـا # وَ لو لا مُـرامُ النّفس مَا رَامنِي القَبْـرُ

أمّـا فـي تأكيـد التفـرد الاجتمـاعي أو الفردانيـة الاجتماعيـة ، فقـد أكـد بعـض الشـعراء المهجـريين اخـتلاف طبـائعهم عـن طبـاع بقيـة النـاس, و حتـى لـو كـانوا مـن الأصـدقاء المقربين جدًا، و قد ساق لنا **نسيب عريضة** موقفا من هذه المواقف في قصيدة "جلسة طرب" قائلا :([3]) (السريع)

غَـنّى المُغَنّي في سُكون الدُّجَـى # قَالَ لِي صَحبِـي : أمَا تَسمعُ؟

قُلتُ : دَعُونِي مُطرقًا حَائِـرًا # فَليسَ لِي فِي لهوكـُم مَطمَـعُ

مَنْ لِي بأنْ أطربَ وَ النفسُ قـدْ # أمْستْ عَلى أسْمَاعِهَـا بُرقُـعُ

إذَا سَمعتُمْ فـَأنـا سَـامِـعٌ # مَا ليسَ يُصيبكم وَ لا يُمتِـعُ

أ بْعَدَ مِـنْ ضَجّـةِ ألحَانِـكـمْ # عَاصِـفُ أنغَـامٍ بـهِ أرْتَـعُ

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 123 .

[2] – جبران خليل جبران :المجموعة الكاملة ، ص339

[3] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 47 .

و في موقف آخر **للقروي** يعرض بعض ملامحه النفسية و الاجتماعية بين أقرانه المَرحين المتغزلين بالجميلات، وهو بينهم يصارع أحزانه قائلا : ([1]) (المجتث)

لمَّا رأيتُ رِفاقِي # يُغازلونَ الصَّبايَا

جَلستُ وَحدِي حَزينًا # أبكِي زَمانَ صِبايَا

أيامَ كنتُ مَليكًا # وَ كُنَّ هنَّ الرَّعايَا

وَ ما كبرتُ وَ لكنْ # أبلتْ شَبابِيَ البَلايَا

فَضَاعَ بالسَّعِى عُمري # وَ مَا بلغتُ مُنايَا

و أمّا 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 مِنّة الخالق عليه، ففي تأكيد خبرته بالهموم و تغلبه يقوله : ([2]) (الطويل)

تَحمَّلتُ وَحدِي مُذ تَرامتْ بِ ي النّوَى #مَصائِبَ يُودِي بَعضُهَا بِفرِيقِ

و يقول في موقف آخر : (البسيط)

أمَّا أنَا فَرجَائِي يَستَحيلُ إلِى # سِحرٍ يَحَوّلُ أقسَى تَبرةٍ نَغَمَا

إنّي لأحْملُ ثِقلَ الفَقر مُنتَصبًا # عَالِي الجَبينِ وَألقَى الدّهرَ مُبتَسِمَا

و يقول في تأكيد تفرده الخلقي بمثل عليا هيهات أن يأبه الناس لها : (البسيط)

خُلْقِي يُخالفُ أخلاقًا يُوزعُهَا # عَلى خَليقَتِه المَنكودَةِ اللّهُ

فَالناسُ تَبغِي الذي أخشَاهُ مُنتقصًا # مِنْ ذكرهِ وَ الذِي أرجُوهُ تَخشَاهُ

كما يقول في تأكيد طبعه :

لا تنتظرْ أنْ تَرانِي رَاضيًا فَأنَا # أرْضِي ضَمِيري وَ لوْ أغضبتُ أصْحَابِيَّ

ثم يستعرض ليبرز شاعريته تبعا لنفسيته المتفردة قائلا : (الرمل)

---

[1] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ص 484 .

[2] – ينظر:عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة , ص 46 – 50 .

رَبّـةُ الحِكمـةِ أنّـي شاعِـرٌ # يَعشقُ الحِكمةَ مُذ كانَ صَبيًا

لا تَخالينِي لصِيقًا بـِالثرَى # لا تَمـسُ الأرضُ إلا قَدَميَا

إنّ فِي الإنسـانِ مِنْ فِطرتِـه # للثرَى شيئا وَ شيئًا للثريـا

حتى بالغ من مزاياه و تفرده المزعوم أن يقول عن مِنّة الخالق (حشاه تعالى) :

((لوْ مَنَّ رَبُك بالحيـاةِ عَلى الـوَرَى # لبَصقَتْ حَوبَائِي وَ قلتُ لهُ خُذْ))

و برغم روح الشخصانية 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 أثـرت فيه أيّـما تـأثير ، و من الذوات التـي عمَدَ الشاعر المهجري إلى ترديد أصواتها و تقمص مواقفها الشهيرة الذوات الشاعرة القديمة التي نهل المهجريون من أشعارها و تـأثروا بـمواقفها الاجتماعية و النفسية، و الفكرية، كمـا تـأثـروا بأروحها الـفنية و الأدبـية، و أذوقـها العالية و من شواهد هذه المواقف تأثر **القروي** بشخصية الشاعر **أبـي الطيب المتنبـي** في موقف المقارنـة بين الجاهل و العالم عندما قال المتنبي :

((ذو العلم يشقى في النعيم بعقلـه # و أخو الجهالة في الشقاوة ينعـم))

ردد شاعرنا القروي في قصيدة "ذو الجهل" أبياتا تتقاطع مع هذا المعنى في صورة شبه محاكية قائلا : ([1]) (الكامل)

ذُو الجَهل لا يَنفكُ مُضطربًـا # لأقل شَيءٍ يُفقِدُ الصّبـرا

كُلُّ المَصائِبِ عِنـدَهُ كبُـرتْ # إلا مُصِيبةَ جَهلِه الكُبـرَى

و فيها نلمس وُلوع **القروي** بهذا المعنى السامي و بقائله الذي يعدّ من قـمم الشعراء في عصره ، كمـا لم يخـفِ **فوزي المعلـوف** تـأثره بالفيلسوف الشـاعر **أبـي العلاء المعري** ففوزي لم يخرج عن جوَّ المعري في الكثير من أشعاره التأملية الحزينـة, و من الأبيات التي أثرت في فوزي المعلوف قول المعري : (الخفيف)

[1] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ، ص 226 .

((لعبٌ كلّها الحياةُ فمَا أعـ # جَبُ إلا مِن رَاغبِ فِي ازديـاد))

نظم على منوالها فوزي بيتا يقول فيه : ([1]) (الخفيف)

ألـمٌ كلّهَا الحَيـاةُ فلا تَضـ # حـك تَغرًا إلا لتَبكِـي عُيـونًـا

و من قول أبي العلاء المعري أيضا: (الخفيف)

((إنّ حُزنَـا فِي سَاعَـةِ الموتِ أضعـا # فَ سُـرورٍ فِي سَاعَـةِ المِيـلادِ
ضَجْعَةُ المَـوتِ رَقـدةٌ يَستَريـحُ الـ # ـجِسمُ فِيها وَ العيشُ مِثلُ السُّهَـادِ))

فيقول و يردد **فوزي** هذا المعنى بقوله : ([2]) (الخفيف)

يُولدُ الطفلُ للعَـذابِ وَ هَـذي # سُنّة الدَهر وَقى الطِفـلَ شَرَه
بَينَ أوجَاعِ أمِّـهِ دَخـلَ المَهـْ # ـد وَ بينَ أوجَاعِهِ يَدخـلُ قَبـرَه

كـما تـأثر **إيليـا أبـو ماضـي** بفطاحـل الشـعر الـعربي الـقديم و حـاكهم فـي أساليـبهم و معانيهم و تقمص شخصياتهم، و عبّر بلسـانهم عن مواضـيع كثيـرة أشـهرها تـأثره بمعنـى ترقب الشاعر لليل و استرجاع ذكرياته في ظل نجومه و ظلامه ، فلما قال" امرؤ القيس" قديما يستحضر همومه : (الطويل)

'((و ليل كموج البحر أرخَى سُدولـه # عَلـيَّ بأنـواع الهُمـومِ ليبتلـى))

استعار أبو ماضي هذا المعنى لا ليعبر عن همومه و آلامـه بل ليتقمص الموقف، فيورد افتتانه بالجمال والأسرار قائلا : ([3]) (الكامل)

وَ إذَا الدُّجَى أرْخَى عَليَ سُدُولـهُ # أدرَكتُ مَا فِي الليل مِنْ أسْرار
فَلكم نَظرتُ إلِى الجَمَال فَخِلْتـهُ # أدنَى إلى بَصَري من الأشفار

كما تقمص شخصية النابغة الذبياني عند قوله : (الطويل)

((كأنّك شمسٌ و المُلوك كواكـبُ # فإن بَرزت لم تبد منهنَّ كوكب))

---

[1] – فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 38 .
[2] –المرجع نفسه : ص 37 .
[3] – إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 318 .

فيورد بيتا من قصيدة "فنون الوَصف" قائلا : ([1]) (الطويل)

كأنّيَ بَـدرٌ وَ الزُّهـورُ كواكـبُ #وَ ذا الرَوضُ أفقٌ ضَاءَ بـِالبدر وَ الزَهر

و من أبيات للشاعر الجاهلي عنترة العبسي ,إذ قال قديما : (الكامل)

((و لقـد ذَكرتُك و الرمـاحُ نَواهـلٌ # منّي و بـِيض الهند تَقطر من دَمِي

فَوَدِدتُ تَقبيـلَ السيـوفِ لأنّهـَـا # لمعت كبَـارق ثَغـرك المتبسِّـم))

يـورد الشـاعر فـي نفس الغـرض نتفـة شـعرية علـى منـوال و نسـق بيتـي عنتـرة بعنـوان "ذكرى" إذ يقول : ([2]) (الكامل)

و لقَد ذَكرتُكِ بَعدَ يَـأسِ قَاتِـلٍ #فِي ضَحْوَةٍ كثُـرتْ بـِهَا الأنـواءُ

فَودِدْتُ أنّـي غَرسَـةٌ أو زَهـرةٌ # ووَددتُ أنّك عَاصِـفُ أو مـاءُ

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 إلى مثل هذا النظم الركيك و اللغة البسيطة في بعض مقطوعاته الشعرية، و قد رأى **طـه حسين** أنّ بعض المقطوعات الشعرية كان الأجدر بأبي ماضي أن لا ينشـرها في دواوينـه ، و مثلها قوله : ([3]) (المتدارك)

و الديكُ الأبيضُ فِي القِنِّ # يَختالُ كيُوسفَ فِي الحُسن

أصْطـادُ الدِيـكَ وَ لكنّـي # لا أقدِرُ إذ إنّـي عَبْـدُ

و هي مقطوعة تقمص فيها الشاعرَ **بشـار بن بـرد** الذي عـاب عليـه النقـاد نضـم بعض الأبيات الشعرية البسيطة من مثل أبياته في شخصية (رَباب) إذ قال : (مجزوء الوافر)

((رَبَابـَـةُ رَبـَّة البيـتِ # تصُبُّ الخَـلَّ فِي الزيـتِ

لهَـا سَبْـعُ دَجاجـاتٍ # وَ دِيـكٌ يُحْسـنُ الصَّـوتا))

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 339 .

[2] – المرجع نفسه : ص 81 .

[3] – ينظر : جميل جبر ، إيليا أبو ماضي ، ص 59 – 60 .

و من شواهد تقمص شعراء المهجر لشخصيات شعرية من العصر الحديث ما ساقه **شكر الله الجر** في معرض وصفه لطيران منطاد قال فيه : ([1]) (الرمل)

أرأيتَ الحُوتَ فِي عَرضِ الفَضَـاءِ # هَاويًا مِن بَين أبـرَاجِ السَّمـاء

كان ينسج قوله هذا على منوال قصيدة مماثلة **لأحمد شوقي** بمناسبة تحليق الطيارين الفرنسيين (فدرين و بوتيه) و مطلعها : (الرمل)

يَا فَرنسَا نلتِ أسبابَ السّماءِ # وَ تمَلكتِ مَقاليدَ الأجَوَاءْ

ثم عرض لوصف هذا المنطاد يصفه قائلا :

أوْ كحُوتٍ يَرتَمِي المَوجُ بِـهِ # سَابِحٌ بَينَ ظهورِ وَ خَفَاءِ

ج – التواصل / الانقطاع

التواصل و الانـقطاع عـاملان رئيسان يجسدان ارتباط الشاعر بالـواقع و الـمجتمع أو انفصاله عنهما انفصالا تاما, و يتجسد **التواصل** في تعبير الشاعر من خلال إحساسه 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 الجَمعي عند الشاعر ، كما يعكس في مضمونه و شكله شهادة صادقة عن الواقع، و هو في هذه الصورة لا ينفك عن وظيفة توثيقية

[1] – عمر الدقاق : عنادل مهاجرة ، ص 91- 92 .

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 يمكنا أن ننفي دور الذات الشاعرة في تشكيل هذا التواصل، فبمقدار ما ينبغي أن يأخذ الشاعر من مجتمعه ، فإنّه يكون قادرا على أنْ يعطى هو أيضا مجتمعه و ينفخ فيه من ذاته .([4])

أمّا **الانقطاع** الذي يُبرزه بعض الشعراء في نصوصهم، فهو حالة طارئة تنم 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 بالتّمرد أو الخروج عن الأطر الفكرية، أو الاجتماعية أو الأدبية السائدة في فترة من فترات الزمن, و قد عوّدنا شعراء المهجر على مثل هذه المواقف المختلفة نتيجة عوامل اجتماعية ؛ كالفروق الطبقية 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 أنّ هذا التواصل الاجتماعي لم يحقق أهدافه, و باءت محاولات الشاعر الكثيرة بالفشل و هي ميزة بارزة في الشعر المهجري، و من شواهدها ما أورده **القروي** في مقطوعته بعنوان "بذلت" إذ يقول :([5]) (الطويل)

بَذلتُ لأصحَابِي كُنوزَ صَراحَتِي # فمَا سَرَّهم شَيءٌ كفِلس التَملُّق

فَأسدَيتُ مِن قَلبِي إليهُم نَصِيحتِي # فَردّتْ وَ عَادَانِي بِهَا كل أحْمَق

---

[1] - ينظر : عبد السلام المسدى : 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 .

[5] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 314 .

فَجامَلتهُم حِينًا وَ نَفسِي حَزينَـةٌ # تُؤَنِّبنِـي وَ الخُلـقُ غَيـرَ النَخلُّـق

أَبَى لِـي إخلاصِـي لهُمْ أنْ أعُشَّهم # وَ مَن لك فِي صدِقِالهَوَى بِـالمُصدِّق

و هذا **إلياس قنصل** يعاني ما عاناه القروي مع المجتمع رغم إخلاصه و تفانيه في خدمة غيره, إذ يقول : ([1]) (الكامل)

مَاذَا استفدتَ مِنَ اليَراعِ وَ قدْ نَوَى # فِي ظِله عُمري وَكانَ رَطيبَا

قَضيتُ أعوَامِي عَلى جمْر القَضَا # أتكبّدُ الحِرمـَانَ وَ التعذيبَا

ليقول أيضا : (الكامل)

زَلاتهم مَهمَا جَنُوا مَغفُورَةٌ # لا تَستَحقُّ اللـوْمَ وَ التأنيبَا

أمّا أنَا فَمَزالقِي مَرصُودَةٌ # حَتَّى وَ إنْ هَانتْ تُعَدُّ ذُنُوبَا

إنّي مَنحتُ الناسَ خَيرَ مَواهِبِي # وَ تَركتُ ذَاتِي مُعدَمَا مَنكوبَا

و لم يسلم كذلك **رشيد أيوب** من المصير نفسه عندما نعرف أنه مرَّ بتجربة مريرة مع المجتمع، و أنّ محبته ضاعت سدى و عَطاءه ذهب هباء, إذ يقول : ([2]) (المتقارب)

زَرعتُ المَحبَّة وَسْطَ القُلوبِ # وَ لمْ أدرأنّي زَرَعتُ الخَيالَ

فَهبَتْ عَليهَا ريَاحُ الجَنُوب # وَ هبتْ عَليها ريَاحُ الشَمَال

فَلمْ يَبقَ مِمَا زَرعْتُ أثرْ # ليشْهَدَ مِثلي مُرُورَ الزَمان

كما أقرَّ شعراء المهجر <u>تواصلا وطنيا و تاريخيا</u>، فدعوا من خلاله إلى اللحمة القومية, و الاعتداد بمآثر الأجداد و الأمجاد، و حذروا المجتمع و الأمّة من الأخطار المحدقة بهما، و في ذلك يورد **القروي** نشيدا حماسيا يفتخر فيه بأمته و أمجاد سوريا الوطن ليقول : ([3]) (منظومة على وزن النشيد البرازيلي)

أَمَّنَا أمّ الجَمَال أمُّ # الجَلال أمّ الكمَال

تَحتَ جَنحَيكِ اجمَعينَا وَالحُبَّ # فِينَا اجْعَليهِ دِينَا

---

[1] – ينظر : فريد جحا ، إلياس قنصل ، الشاعر الكاتب ، ص 129 .

[2] – ينظر : أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، ص 267 .

[3] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 612 .

سَلحِينَـا بـِالـرَّشـَـادِ # وَ الاتحـَادِ يومَ الجِهَـادِ

عَلمِينَـا بـِالثَبَـاتِ حتَّـى # المَمَـاتِ مَعنَى الحَيَـاةِ

كما يتجه **إيليا أبو ماضي** إلى قومه ليحقق ذلك التواصل الوطني المليء بالغيرة و الحيرة على أمته المتخاذلة اللاهية, إذ يقول : ([1]) (الكامل)

عَجبًا لقَومِي وَ العَدُوّ بـِبَابـِهم # كيفَ استَطاعُوا اللهْوَ وَ الألعابا ؟

وَ تخاذلتْ أسيَافُهُم عَن سَحقِـهِ # فِي حِينِ كانَ النَّصرُ مِنهُم قَابَـا

تَرَكوا الحُسّامَ إلِى الكلاِم تَعَلـلاً # يَا سيفُ لَيْتكَ مَا وَجَدتَ قِرابَـا

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 "عيد الأضحى" ليوضح فيها تواصله مع هذه المناسبة و مع المحتفلين بها برغم اعتناقه المسيحية, إذ يقول فيها ([2]) (الرمل)

ليسَ للإسْلاِم أوْ للعَيسَويّة # مَا بـِهذا العيد للدين مَزيـهْ

نَحنُ وَ الإسلامُ فِي الأضحَى سَواءُ # قَد تقاسَمنَا الضَحَايَا بـِالسّويّـهْ

أمّا في التواصل مع المجتمع الأدبي من الشعراء و الكتاب ، فقد أسهب المهجريون في إحياء المناسبات التكريمية للشعراء و الكتاب و ساهموا في تنشيطها تحقيقا للحمة و التواصل بينهم، و من شواهده قصيدة **لإيليا أبي ماضي** بعنوان "شاعر الدير" نظمها تكريما لزميله الشاعر مسعود سماحة سنة(1939 م) متأسفا لعدم حضوره هذا الحفل، و منها قوله : ([3]) (البسيط)

يَحُـزُّ نَفسِـي أنـي اليَـومَ مُبتعِـدٌ # وَأنتَ مِن حَولِك الأنصَارُ وَ الصُّحُبُ

البـِيـدُ وَ الناسُ مَـا بَينِـي وَ بينكـُمْ # ليتَ المَهامِهَ تُطـوَي لِـي فَأقتـربُ

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ,ص 134 .

[2] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ،ص 478 .

[3] - المرجع السابق ، ص 114 .

مَا كـانَ أسعدَنـِي لوْ كنـتُ بَيْنَكـمْ # كيمَا يُؤدِّي لسَانِـي بَعضَ مَا يَجِبُ

و فـي موقـف آخـر يسـتعرض **نسـيب عريضـة** حيـاة الشـعراء و ليـاليهم بقصـيدة "ليـل الشعراء" واصفا نهارهم و ليلهم محققا بذلك تواصله مع هذا المجتمع و هذه الفئة, إذ يقول: ([1]) (الطويل)

فَنحنُ شَربنَا وَ الأنَـامَ تَرتَّحـوا # وَ مَا غنِمُوا مِنْ رَ احِنَا غَيرَ نَشقَةٍ

وَ هِمْنَا فَهَامَ الخَلقُ مِنْ ذِكر حُبِّنا # وَ لمْ يَنظرُوا ليلىَ وَ لا وَجْهَ عَزّةِ

ليقول :

فَقُمنَـا وَ نَفَضنَـا غُبَـارَ عُروشِنَـا #لنظفَـرَ مِنْ كدِّ الحَيَـاةِ بـِلقمَـةٍ

فَنحنُ حَيارَى فِي النَهار صَعَاليك # وَ نَحنُ مُلوك فِي الدُّجَى أهل سَطوةٍ

أمّا مظاهر الانقطاع التي قررها الشاعر المهجري في شعره, فقد استوت على مظاهر اجتماعية, و ثقافية, و فنية,و كلّها ملامح تدل على مواقف طارئة أو متجذرة 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 ([2])** : (الرمل)

لستَ مِنـِي إنْ حَسِبتَ الشِعرَ ألفاظًا وَ وَزنَا

فَارَقتْ دَربُك دَربِـي وَ انقَضَى مَا كـانَ بَينَنَا

و في موقف آخر يثور الشاعر على الأغراض القديمة في قصيدته "الفقير" قائلا : ([3])

أنا مَـا وَقفتُ لكي أشُبـِبَ بـِالطَلا # مَـالِي وَ للتشبـِيبـِالـصَّهبَاءِ (الطويل)

لا تَسألونِي المَدحَ أو وَصفَ الدُمَى # إنِـي نَبْتتُ سَفاسِفَ الشُعَرَاءِ

بَاعُـوا لأجْل المَـال مَاءَ حَيائِهم # مَدحًا وَبـِتُّ أصُونُ مَاءَ حَيَائِي

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 36 – 37 .

[2] – إيليا أبو ماضي:الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 603 ، 604 .

[3] - المرجع نفسه : ص 89.

و هو نفس الموقف الذي اتخذه **فوزي المعلوف** الذي ثار على التقاليد القديمة قائلا (الكامل) :([1])

خَلِّ البَداوَةَ رُمْحَهَا وَ حُسَامَهَا # وَ الجَاهِلِيَةَ نُوقَهَا وَ خِيَامَهَا

مَضتْ العُصورُ الخَالياتِ فَمَالَنَا # نَحيَا بِهَا مُتلمِسينَ ظلامَهَا

أيَكونُ عَصرُ النُّور طوْعَ بِنانِنَا # وَ نلمُّ مِنْ تِلكَ العُصُور حُطامَهَا

و في سابقة فريدة من نوعِها توحي بانقلاب مزاج الشاعر المهجري من فترة إلى أخرى عاد **إلياس قنصل** إلى سوريا بعد اغتراب دام ثلاثين سنة, وشن حملات قاسية على الآخرين من أصدقائه في المهجر ممن رآهم أصنام الأدب و أشهر شواهده رباعيات حقق فيها ثورته على أدباء المهجر و منظوماتهم، و منها قوله : ([2]) (الكامل)

خَابَ الرَجَا فِيكُم وَ كانَ شَبابُكم # أمَلَ البِلادِ تَحُوطهُ الدَعَواتُ

يَا ذَائبينَ مِن المُيُوعَةِ إنّكم #فِي دَربِنَا نَحوَ العُلا عَثَرَاتُ

أيَامُكم تَحتَ الفُجُور يَسُوقُهَا # سَوطُ البَلى وَ عَتادُكم مِرْآةُ

يَنبُخَنَرُ الطاووسُ فِي أثوابِكمْ # وَ نُفُوسُكم فِي ذُلهَا حَشَراتُ

أمّا من صور الانقطاع الاجتماعي التي توحي بغربة الشاعر المهجري عن الحياة و الناس و سلوكياتهم قصيدة **لإيليا أبي ماضي** بعنوان "في القفر" يقول : ([3]) (الخفيف)

سَئِمَتْ نَفسِي الحَياةَ مَعَ النّا # س وَ مَلَّتْ حَتَى مِنَ الأحْبَابِ

وَ تمَشتْ فِيهَا المَلالَةُ حَتَى # ضَجَرَتْ مِنْ طعَامِهم وَ الشَّرَابِ

ليقول : صَغُرتْ حِكمَةُ الشُيُوخِ لدَيهَا #وَ اسْتحَقَتْ بِكل مَا للشَّبَابِ

---

[1] – ينظر : خالد محي الدين البرادعي ، الهاجرة و المهاجرون ،مج 1 ، ص 325 – 326 .

[2] – ينظر : نفس المرجع، مج 2 ، ص946 -947.

[3] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 123 .

و إذا كانت تقاليد العرب تقضي بأنْ يبثّ الرجل أو الشاعر هواه في شعره دون أن تجاريه المرأة في ذلك فإنّ **شكر الله الجر** قد تجاوز ما انفرد به بن أبي ربيعة أشواطا إنه يقول بلسان امرأة عاشقة ([1]): (الخفيف)

((اِعبِ النَّهدَ يا حَبِيبِي وَ قَبِّلْ # نِي طويلا فِي نَزوَتِي وَ اشتهائِي

لاطِفِ الجِسْمَ فِي مَسارِبِ إحْسَا # سِي وَ لا تَلْتَفِتْ إلى إعْمَائِي))

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 .

أمّا من صور الانقطاع الاجتماعي التي توضح بجلاء إحساس الشاعر بذاته وبنبله قصيدة **للقروي** نظمها بمناسبة احتفال الجموع البرازيلية بعيدها القومي، إذ يرى الشاعر المواكب تسير الناس فرحين يهزجون، و كان جرح النكبة السورية لم يزل داميا، فطفق يقول : ([2]) (الكامل)

دَعنِي فَقَرْعُ طبُولِهُم ضَربٌ عَلى # أضْلاعِ هَذا البَائِسِ المَنْكوُدِ

دَعنِي فَهَذا يَوُمهُم لا شَأنَ لِي # فِيهِ ، وَ عَيدِي غَيرَ هَذا العِيدِ

أنَا لا أشارك سَادَةَ فِي عِيدِهِم # مَادُمتُ عَبْدًا يَنتَمِي لعَبِيدِ

<u>نتائج و فوائد :</u>

من خلال تناولنا لمصادر التفضيل الجمالي و بالتركيز على المصادر الذاتية أو الشخصانية 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 وجها و مصدرا التفضيل الجمالي .

- لا يكتمل التواصل الجمالي بين المبدع/ الشاعر و المتلقي / المتقبل إلا بوجود عبقرية و قدرة في القراءة الإبداعية .

---

[1] – عمر الدقاق : عنادل مهاجرة , ص 97 .

[2] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ص 174 .

- 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 إلاّ 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 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 الشخصانية أو الفردية و التقمص و الشخصانية مبدأ من مبادئ الحضارة المعاصرة تقوم على أساس اعتزاز الفرد بذاتيته أمام الذوات الأخرى، و حرية التعبير عن معتقداته الفكرية، و العَقدية, و لقد اتخذ الشاعر المهجري من هذا العامل وسيلة للتعبير عن الحرية و التمرد و النزوع إلى التجديد، كما اتخذه 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 ، التوحّد ، الصبر)، أو التجربة الاجتماعية (التواضع ، العزلة ، الترفع) .

أمَّا التقمص فهو شعور داخلي يشعر من خلاله الشاعر بأنّه 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 – المتنبي- المعري-امرؤ القيس - عنترة- 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 الجَمعي 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 بيّن من خلاله خيبة أمله، و آخر دينيا بَيّنَ 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 تعمد إلى الكشف عن الهوة الاجتماعية السلوكية و الهوة الفنية (شكلا و مضمونا) بينه و بين الواقع و الذات المقابلة .

المبحث الثاني : آثارُ التفضيل الجَمالِي في الشعر المهجري

I– آثار التلقـي الشخصيـة :

أ – بيـن المَتْعَـة / المَنفَعَـة

ب – بين المِثاليّـة / الشُعُوريـة

ج – بين الواقِعِية / المَوضُوعيـة

II - آثــار التلقـــي البيئيـــة :

أ – المُعايشَــة الطبيعيـــة

ب – المُقاربــة الاجتماعيــة

ج- المُسَايــرة الحَضاريــة

المبحث الثاني : آثار التفضيل الجمالي في الشعر المهجري

إذا كان من الضروري توافر مصادر ملمُوسة للجمال في النص الأدبي الإبداعي فإنّه 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 يشرط فئة خاصة من الناس, فيصرح قائلا: << يجد الإنسان آثار الجمال في الطبيعة ، فإنــّه إذا صَفتْ نفسه ، و اتسع أفق بصره, و عَلت مرتبة إدراكه يرى الجمال في الطبيعة حيثما أدار عينيه يرى في الرياض جَمالا، و في البحر الفسيح جَمالا, 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 نقلا حرفيا 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 تسجيلا للواقع, لأنّ الفن نفاذ لما وراء الواقع، و هو خَلق جميل للحياة الشاملة، و إبداع للذات الجمالية الأوسع نطاقا من الذات الطبيعية أو الذات الأخلاقية ([3])، و حَسْبُ المتلقي بعد ذلك أنْ يضع نفسه مباشرة في مواجهة هذا المصدر ليبحث في موضوعه, و لغته و أسلوبه, وعلاقته بكاتبه, ودلالته عليه، و صلته بمجتمعه و بالحياة و بالإنسان و ما فيه

---

[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 .

من حِدّة و طرافة ، و من قدرة على البقاء في الزمان و المكان حتى ينهل من روافده و يُشبع حاسته الجمالية ([1]) .

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 لتي لم تتكرر و لن تتكرر، لأنها 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 التمظهر 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 .

ا – 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 العَلامية و ترجمتها في شكل مظاهر جَمالية تتعلق بذاته في شكل خبرات فنية، و عاطفية، و بيئية، تساهم في تعديل خبراته السابقة، أو تصحيحها، أو الاستزادة من خبرات أخرى جديدة ؛

[1] – ينظر : عبد المنعم شلبي ، تذوق الجمال الأدبي ,ص 155 -156 .

و من أهم هذه الخبرات الحاصلة : خبرة المنفعة / المتعة و الاستجابة المثالية / الشعورية، و النزوع إلى الواقعية / الموضوعية .

أ – بين المُتعة / المَنفَعَة

إنّ من آثار الجَمال في نفس المتلقي هو إثارة الإعجاب، و تحريك المشاعر , واكتساب الخبرات الجمالية المختلفة ([1])، و من أهم هذه الخبرات عَاملي 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 النفسية في المتلقي و المبدع، و بذلك يتحقق الفن و الجمال, و كلاهما تعبير حُرٌ و مصدر راحة, و نشاط، و وحدة ، و اكتمال في قوى النفس ([2]).

إنّ **المتعة الجمالية** في الأدب والفنون هي عملية إشباع حسي من خلال تقمص الأعمال الفنية، و بها يكون المتلقي و العمل الفني شيئا واحدا دون أي شعور بالانفصال بين الذات و الموضوع، و لذلك فإنّ المتعة الجمالية متعة لا موضوع لها سوى العمل الفني ذاته ([3])، 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 ([4])، و تتمثل عناصر هذه المتعة عنده في وجود بعض الصور أو القيم الجمالية اللغوية البحتة ، كقيمة الإيقاع في الشعر و هي صورة ندركها إدراكا حسيا تقوم على أساس بعض القوانين ؛ كالتساوي و التوازي و التوازن ، و قيمة أخرى هي العلاقات؛ و هي روابط شكلية و معنوية التي لا تدرك إدراكا منفصلا و إنّما يتم جملةً و التعرف على مختلف عناصر هذه الروابط يعد بحثا في صميم المتعة الجمالية ([5]) .

---

[1]– ينظر: سيد صديق عبد الفتاح ، الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء، ص 327 .
[2] – روز غريب : النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ,ص 37 – 38 .
[3]– ينظر:شاكر عبد الحميد ،(التفضيل الجمالي) ،عالم المعرفة ،ع 267 ، ص 40 .
[4] - ينظر : عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 98 .
[5] - ينظر : المرجع السابق ، ص 99 -104 .

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 تعاملا مُحايثًا، فلا يعنى بالسياقات الأخرى من مثل حياة المؤلف، أو سيرته، أو سياقه التاريخي الاجتماعي و إنّما أخذ على عاتقه التعامل المباشر مع النص ساعيا إلى الكشف عن أبعاده الأسلوبية الجمالية ([1]) ، و بذلك أيضا تصبح اللذة أو المتعة الجمالية الأسلوبية حُرّة متجردة من أي غرض ذاتي أو رغبة في احتواء سياقات هذا الجمال لتكون اللذة رفيعة خالصة ينتفي معها كل شعور محايث، قد يحدث قلقا أو اضطرابا عاطفيا ([2]) وبذلك تتحقق الفعالية الفنيّة أو الوظيفة الفنيّة الأسلوبية , وهي << عند الشاعر حياة الإيقاعات الخاصة، وعند الرسام العالم التجسيدي حيث لا حقيقة سوى الأشكال والألوان >> ([3]).

أمّا **المَنفَعَة** ، فهي أساس جمالي في الحكم و التذوق ، و بها لا يُقيم المتلقي وزنا للغاية الحقيقية في العمل الفني، و لكن ليس ذلك أنه يرفضها ، بل يحاول التركيز على المعطيات و الخبرات الموضوعية التي يتلقاها المتذوق للحصول على متعة موضوعية ترتبط بقواعد و أسس كثيرة أهمها :ا لأساس المعرفي ، و الأخلاقي و التاريخي ، و الاجتماعي ، و الديني ([4]) .

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

---

[1] – ينظر : موسى سامح ربايعة ، الأسلوبية (مفاهيمها و تحليلاتها)، ص 08 .
[2] - ينظر:روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي، ص 41 .
[3] - شارل لالو : مبادئ علم الجمال (ت) خليل عزيز شطا ،ص 51
[4] - ينظر : عز الدين إسماعيل , الأسس الجمالية في النقد العربي ,ص 75 – 89 .

فيها الإيقاعات المختلفة، و منها ما أورده في بعض النتف أو المقطوعات الشعرية كقوله في تعليم الأشرار : ([1]) (الوافر)

إذا عَلمتَ شِريْرًا عُلْومًا # فَقَدْ عَلمْتَ إبليسَ اللّعينا

كمنْ يُعطِي الطعَامَ إلى دَفِينٍ # فَيأكُلُه الذِي أكلَ الدَفِينا

فالأساس الجمالي البحت 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 يطرحه الشاعر (تعليم السّفهاء)، والغرض منه (التحذير)، و هي خبرات جمالية تنفذ إلى ذهن المتلقي مباشرة ، و خاصة أنّ الشاعر أعطى الدليل والحجة على ما سَاقه 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 : ([2]) (المتقارب)

أيَا مَنْ تَعودَ سَبَّ الأكار # م نَزِّه لسَانَك عَن طعْنِهِ

فَبَصْقُ الفَتَى فِي مَهبِ الرِّياحِ # يُعيدُ البِصاقَ عَلى ذِقنِهِ

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 ، فَقد أسَهب الشاعر في وصف الحياة و المجتمع و الإنسان، و حاول جاهدا أن يلخص هذه التجارب في أسطر مُحكمة, إلا أنّه لم يستطع إلا أن يَسترسل بالمتلقي لتزويده بالمتعة و المنفعة على أن يمرّ معه عبر صور كثيرة و

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 463 .

[2]- المرجع نفسه، ص 461 .

متعددة, و لهذا لا تحصل المتعة والمنفعة معا عند إيليا أبي ماضي إلا إذا تتبع المتلقي، وتفحص جسد القصيدة, و مرّ على محطاتها لتكتمل الصورة في ذهنه و يحصل بذلك المراد ، و من أشهر صوره و شواهده 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 : ([1]) (الخفيف)

أيُّهذا الشاكِي وَ مَا بِـكَ دَاءٌ # كيفَ تَغدُو إذا غَدوتَ عَليلا؟

إنَّ شرَّ الجُناةِ فِي الأرْضِ نَفسٌ # تَتَوقّى قَبلَ الرَّحِيل الرَّحِيلا

ليقول في المقطوعة الثانية :

أنتَ للأرْضِ أولاً وَ أخِيرًا # كنتَ مَلكًا أوْ كنتَ عَبدًا ذَليلا

لا خُلودٌ تَحتَ السَّماءِ لِحَيٍّ # فَلمَاذَا تُرَاودُ المُستَحِيلا

ليقول في المقطع الأخير :

كنْ مَعَ الفَجر نَسمَةً تُوسعُ الأز # هارَ شمَّا وَ نَارَةً تَقبِيلاً

وَ مَعَ الليل كوكبًا يُؤنسُ الغَا # بَاتِ وَ النَّهرَ وَ الرُّبَى وَ السُهُولاَ

أيُّهذا الشَاكِي وَ مَا بِك دَاءُ # كُنْ جَمِيلا تَرَى الوُجودَ جَمِيلاَ

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 اخْتصار التجربة و المجاوزة بين المتعة و المنفعة في مقطوعات شعرية قصيرة، إلاّ أنّ الطابع التأملي و الفلسفي يكاد يسيطر على شاعريته، و منها مقطوعة بعنوان "إنّ الحياة قصيدة" من ستة أبيات يقول في مطلعها ([2]): (الكامل)

مَا لِلقُبُور كأنَّمَا لا سَاكنٌ # فِيهَا وَ قد حَوَت العُصورَ المَاضويّة

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 490 – 491 .

[2] - المرجع السابق ، ص 667 .

ليقول في البيتين الأخيرين :

إنَّ الحَيـاة قَصيـدةُ أعْمَـارُنَــا #أبْياتُها ، وَ المَوتُ فيِ هـَا القافِيـَه

مَتِّع لحَاظك فِي النُّجومَو حُسنِهـا # فَلسَوفَ تَمضِي وَ الكوَاكبُ بَاقيـَه

و من خلالها يلمس المتلقي نزوع الشاعر إلى تلخيص المضمون (الحياة) في أنساق تعبيرية موجزة بعيدة عن الوصف و الاسترسال الذي تعمَّده في القصيدة الأولى و بذلك تحصل المتعة و المنفعة في أقصر صورها .

إلى صور و نماذج أخرى للمتعة و المنفعة الحاصلتين لا من خلال نتف أو مقطوعات شعرية قصيرة، ولا من خلال قصيدة مُطولة , بل من خلال بعض الأبيات المتضَمَنة داخل قصائد مختلفة الأحجام، فتكون هذه الأبيات بمثابة المحطات الرئيسية في جسد القصيدة لتشع من خلالها المتعة و المنفعة المنشودتان .

و من أهم شواهدها 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]) (المتقارب)

فلسطينُ مِنْ غُربَـةٍ مُوَثقَـةٍ # ذِراعَيك فِي الكربَةِ المُطبقَـةْ

فَتَعلو وَ تَهبِط مِنَّـا الصُّـدُورُ # وَ نَهفُو وَ أبصَارُنَا مُطرقَـةْ

ليورد في آخر المقطع الثالث بيتين يُلخص بهما الغاية و الوسيلة من إحياء هذه الذكرى ويعرض فيها الغرض من نظمها في نسق تعبيري جميل ،إذ يقول :

حَـذار مِنَ الدَّمـعِ يَا أوصياء # فَفِي لُجُّـهِ عَطَشُ المِحْرقَـةْ

و لو صَادفَ الدَّمعُ أسطولَكم # لخِفنَا مِنَ الدَّمعِ أنْ يُغرقـهْ

و بذلك نلمس المنفعة من خلال محطة رئيسية في جسد القصيدة استطاع بها الشاعر أنْ يوحي بالنصح و الإرشاد إلى المتلقي مع إمداده ببعض القيم الجمالية التعبيرية كالتركيب في البيت الأول و التصوير في البيت الثاني .

---

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 260 – 263 .

و من شواهد حصول المتعة و المنفعة في محطات رئيسة بجسد القصيدة المطولة ما أورده **رشيد أيوب** في قصيدة "حرب الأمم" المكوّنة 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، فتشب بذلك الحروب و الصراعات الدامية بين الأمم، إذ يقول في بعض محطاتها : ([1]) (البسيط)

لاحَتْ بَيارقُهم فِي كل مُعتَرَكٍ # فِي البَّر فِي البّحر في الأوداء ِفي اِلَقمِم(*)

مُستَشقِينَ مِنَ البَارُودِ رَائِحَةً # كأنَّهَا مِنْ أريجِ الرَّندِ وَ الخَزَم

ليقول في البيت الآخير وما قبله :

إنْ كانَ مَا قَدْ جَنَاهُ العِلمُ مَهْلكَةً # للنَّاس يَا ليتَ دامَ الجَهلُ لِلأمَمِ

أوْ كانَ لا بُدَ فِي الحَالتِين مِنْ كَدَرٍ # للنّاس يَا ليتَ هَذا العَيشَ لمْ يَدُم

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 أنّ **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 ([2])، و تتصل المثالية عادة بالشعور و الإحساس المرهف الذي يسلط على المواد و المعنويات الكونية و المثالية، إذ يرى بعض المهتمين بالشعر المهجري الحديث أنّه كتاب مفتوح على مصراعيه أمدّ القراء و المتلقين بصور و نماذج عديدة عن طريق وسيلتين هامتين و هما : التأمل و الشك ، و يرى " **عيسى**

---

[1] - رشيد أيوب : الأيوبيات , ص 64- 66 .

(*) الأوداء : بمعنى الأودية و مفرده الوادي .

[2] - ينظر : سمير سعيد حجازي ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية ، ط1 ،القاهرة(د تا) مصر ,ص 142

الناعوري " ، وهو يتعرض إلى المثالية عن طريق التأمل أنّ 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 إماطة اللثام عن أسرار الحياة, و أسرار ما وراء الطبيعة >> ([1]).

أمّا المثالية المنشودة عن طريق الشك فقد اتخذ الشعراء المهجريون 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 التأملات 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 >> ([2]).

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 نتفة بعنوان "فِردوسي" يقول فيها : ([3]) (السريع)

بَنيتُ فِردَوسِـي وَ زَخْرَفْتُه # حَتَّى إذَا مَـا تَـمَّ ضَيعْتُهُ

أجرَيتُ في أنهَاره كوثـرًا # فَذاقهُ النّاسُ وَ مـَا تُقتُهُ

ففي البيتين يتأمل أبو ماضي في مجده الضائع، و الذي بناه ليكون جنّة و فردوسا له ولغيره إلا أنه لم يحافظ عليه، و لم يتمتع به بعد ماعاثَ فيه الناس و عَربدوا ، و هذا الفردوس لا بد أنه شعره و قيّمه العليا التي سعى إليها فيه ، و التأمل عنده لم يكن شخصيا ذاتيا بل كان جَماعيا يخص أمته كلها, ففي قصيدة "الغد لنا" يستعرض الشاعر ماضي أمته المجيد الذي ضاع بين لعب الملوك و أذنابهم، إذ يقول : ([4]) (الطويل)

تَأملتُ مَاضِينَا المَجِيدَ الذِي انقَضَـى # فَزلزَلَ نَفسِي أنَّهُ انهَارَ و انهَـدَّا

و كيفَ إمّحتْ تلكَ الحَضارَات كلهَـا # وَ صَارتْ بِـلادٌ أنبَتتها لَـهَا لحَدَا

---

[1]- عيسى الناعوري : أدب المهجر، ص 89 .

[2] - المرجع نفسه : ص 89 .

[3] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 155 .

[4] - المرجع السابق ، ص256 – 257 .

(*) – الرفدا : أي العطاء و السخاء .

وَ صِرنَا عَلى الدُنيَا عِيـَالا وَ طالمَـا # نَعلّم مِنَا أهلهَا البَذلَ وَ الرَفَدا (*)

ثم يقول متأملا غدا مشرقا كله أمل ونشاط :

إذَا الأمْسُ لمْ يَرجَعْ فإنَّ لَنَا غَـدَا # نُضيءُ به الدُنيا وَ نَملأهَا حَمْـدًا

وَ نُلبِـسَنَا فِي الليـل آفاقُـهُ سَنَـا # وَ نَتشُرُنَا فِي الفَجر أنسَامُهُ نَـدًا

ففي هذه الصور نزعة تأملية مثالية متفائلة لمستقبل الأمة و مصيرها تحدث في نفس المتلقي أملا و رجـاءً في تحقيق هذه الغاية ، كما تشعره بـالاطمئنان و الـراحة على مستقبلها .

و **للقروي** صور تأملية عديدة في مظاهر كونية مختلفة كـ :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)

دَعْ مَنْ قَضَى وَ ادخِرْ دَمْعًـا لمُرتَهـنِ # فإنّـُه ذَاهـبٌ فِي إثْـرِ مَـنْ ذَهَـبَـا

وَ لا تَقُـلْ : ذاك مَمْلـوكٌ وَ ذا مَلِـكٌ # فَالرِّجلُ وَ الرَأسُ فِي حُكمِ التُرابِ هَبَا

وَ الموتُ مَا عَفَّ عَن عَبـدٍ وَ لا مَلِكٍ # كالنّهْر يَجتَرفُ الأقـذَارَ وَ الذَهَبَـا

و يقول في تأمل معنى العمر بنتفة من بيتين : ([2]) (الكامل)

العُمرُ مَرحَلَةٌ لا تَنتقل وَ الفَتَـى # أبدًا يَـدُورُ كما يَـدُورُ الكوكبُ

تَصِلُ الحَيـاةُ بِـدايـَةً بِـنهَايـةٍ # كالشّمس تَشرُقُ حَيثمَا هِيَ تَغرُبُ

كما يسلط على معنى الفضل و الكرم و انعدامه في حياة الإنسان الحاضرة صورا تأملية مادية توحي بقناعة الشاعر في عبثيّة الحياة و ظلمها، إذ يقول : ([3]) (البسيط)

إنْ قَلَّ نُو الفَضل فِي الدُنيا فَلا عَجبٌ # فَليسَ كلُّ تُـرابِ الأرْضِ مِنْ ذَهَبِ

و قَدْ يُـتَمُّ الفَتَـى يَومًـا لمَنقَصَـةٍ # مَهمَا تَفرَّدَ فِي فَضْـلٍ وَ فـِي أدَبِ

فَطالمَا كانَ كَعْبُ الرُمـحِ مِنْ قَصَـبِ # وَ قَبضَةُ الصَّارِمِ الهَنديِّ مِنْ خَشَبِ

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 62 .

[2] - المرجع السابق ،ص 89 .

[3] - المرجع نفسه : ص 69 .

و في المعنى نفسه يتعرض **نسيب عريضة** إلى الفوارق الطبقية بين الناس و حقيقة هذا التميز بين الناس في الفضل أو اللؤم لا في امتلاك الشهرة و المال، إذ يتأمل هذا الموقف ببصيرة فاحصة، فيقول : ([1]) (مجزوء الكامل)

كمْ مِنْ ضَئِيل القَدْر ِيط ـ # لبُ رفعَـةً مِـنْ نَجْحِهِ
وَيوّدُ لوْ نَطـقَ الـوَرَى #ـمِدِيحِـهِ و بـرَنسبـرِيحِـهِ
وَالعيشُ مِثلُ البَّحـر يَر # فَعُ مَا طفَا فِي طفْحِهِ
كنْ لؤلؤا فـِي قـَاعِهِ # لا حِيفَـةً فـِي سَطحِهِ

أمّا المثالية التي نزع إليها الشاعر المهجري عن طريق الشك، فنماذجها كثيرة و متعددة تجتمع كلها في لجوء الشاعر إلى طرح مجموعة من التساؤلات المحرجة، و التي كثيرا ما لا تجد أجوبة مباشرة إلاّ عن طريق التأمل و الترقب الطويلين ، و من أهم نماذج هذا النسق ما أورده **إيليا أبو ماضي** في قصيدته الشهيرة **"الطلاسم"** 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)

جِئتُ لا أعلـمُ مِن أينَ و لكنّـي أتيـتُ
و لقدْ أبْصـرتُ قُدامِي طريقا فمشيـتُ
و سأبقَي مَاشيـا إن شئت هنا أم أبيـتُ
كيفَ جئتُ ؟ كيفَ أبصرتُ طريقِـي ؟
لـســـتُ أدري

و على نفس النسق طرح **نسيب عريضة** الفكرة ذاتها متسائلا عن كـنه الحياة و سر و غاية الإنسان في هذا الوجود قائلا : ([3]) (مجزوء الرجز)

من نحنُ ؟ هلْ نَحـنُ بَشـرٌ # نَحيَا وَ نَمضِي حَالمين

---

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 163 .
[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ' ص 156 .
[3] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 151 .

أمْ نحنُ مِنْ طين الضَّجَر # لسنَا كبَاقي العَالمين

ليقول أيضا :

هَلْ نَحنُ ظِلٌ قد ثَوَى # وَ الدَّوحُ وَلّى وَ غَبَر

أو نَحنُ فِي الأرْضِ نَوَى # قَدْ نبُذتْ بَعدَ الثَمَر ؟

و لم يكتف **القروي** بالسؤال عن معنى الوجود و كنه الحياة بل سعى إلى ضمّه بين يديه ليتلذذ به قائلا : ([1]) (الخفيف)

مَنْ لِنفْسٍ تَوّدُ لوْ تَعْمُرُ # الكونَ هُيامًا بِحُسنِهِ المَعْبُودِ

مَثِلوا لِي هَذا الوُجُودَ بِشيءٍ # أنَا لا أستَطيعُ ضَمَّ الوُجودِ

ليقول أيضا :

غَيرَ أنّي عُمْري قَصِيرٌ وَ فِي # الكون فُنونٌ مِن كُل حُسنٍ جَديد

مَثلوا لِي هَذا الوجودَ بِشَيءٍ # إنّنِي أشتَهِي عِناقَ الوُجُود

و يعود في الأخير بدون إجابة عن سؤاله, وعن مطلبه في ضم الوجود، و هو في ذلك يردد مع الآخرين عائدا من حيث بدأ قائلا : ([2]) (الرمل)

أيُّها السَّائِلُ عَنْ هَذا وَ هَذا # لمْ تُصبْ مِنْ وَابل العِلمِ رَذاذا

كُل عِلمِ النّاس "مَاذا" فإذا # أدرَكوْهَا وَقفُوا عِندَ "لماذا"

يلخص **نعيمة** ثورة الشك هذه بالتأمل في مسيرة الإنسان بالحياة، و بقصيد "الطريق" ليرى أنّ سر الوجود الكامن في الذات البشرية لا في الحياة قائلا:([3]) (مجزوء الرمل)

نَحنُ يَا ابنِي عَسكرٌ # قَدْ نَاهَ فِي قَفرٍ سَحِيقْ

نَرْغَبُ العَوْدَ وَ لا نَذ # كرُ مِن أيْنَ الطريقْ

فَانتشرْنَا فِي جِهَاتٍ # قَفْرٍ نَستَجلِي الأثرْ

وَ سَنبقَى نَفحَصُ الآ # نَارَ مِنْ هَذا و ذاكْ

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص498 – 499 .

[2] - المرجع السابق ،ص 184 .

[3] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 44 .

رَيثمَا نُدرك أنَّ الدَ # ربَ فِينَا لا هُنَاكْ

هذا فيما يخص المثالية المهجرية التي تتخذ من التأمل و الشك وسيلتان للوصول إلى طرق المثاليات النفسية و الاجتماعية و الكونية .

أمّا **الشعورية** في الشعر المهجري فهي الأحاسيس المتجلية في القصائد المهجرية من خلال الأساليب التعبيرية، و هي أحاسيس تنبض بمشاعر مختلفة يسوقها الشاعر المهجري إلى المتلقي، فيتعايش بدوره مع هذا الإحساس و يتيه في معالمه ، و في ذلك يرى بعض النقاد الجماليين أنّ التعبير الجميل في الشعر << إنْ لم يخفق بنابض الشعور كان قطعة جميلة من الرخام لا حياة فيها >> ([1])، و بدلك يكتسب التعبير الجمال الشعوري من خلال المخاطبة العاطفية بين المبدع و المتلقي << فالمبدع الذي يخاطب شعورنا بإبداعه، و يضفي 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 الحُرّ 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**

---

[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 .

في قصيدة "الأمس" و ركزنا على موضوع الحب و كيف وصف الشاعر هذه العاطفة وصفا يعلو إلى درجات عليا قائلا : ([1]) (الرمل)

إنّمَا الحُبُّ كَنَجمٍ فِي الفَضَا # نُورُه يَمحِي بِأنوَارِ الصَّبَاح

وَ سُرُور الحُبِّ وَهمٌ لا يَطولُ # وَ جَمَالُ الحُبِّ ظِلٌّ لا يُقِيم

وَ عُهُودُ الحُبِّ أحْلامُ تَزُولُ # عِندَمَا يَستَيقِظُ العَقلُ السَّلِيم

و نلمس من خلالها قدسية الحب و كبريائه، و تشبثه بالأوهام و الأطياف ، و كأنّه 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 : ([2]) (الرمل)

لِي قَلبُ يَسعُ الكونَ فَلا # تَسألونِي مَا الذي تَهوَى وَ مَنْ

كُلّ شَيءٍ فِيهِ شَيءٌ حَسَنٌ # و أنَا أهوَى مِنَ الشَيءِ الحَسَنْ

فرغم محاولة احتكار الشاعر لهذه العاطفة إلاّ أنّ 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 يُحلل فيها معنى الفرح، إذ يقول :([3]) (مجزوء الرمل)

أقبلَ العِيدُ وَ لكنْ # ليسَ فِي النَّاس المَسَرَّهْ

لا أرَى إلا وُجُوهًا # كَالِحَاتٍ مُكفَهِرَّهْ

ليقول :

أيُّها الشاكِي اللَيَالِي # إنَمَا الغِبطَةُ فِكرَهْ

رُبّمَا استَوطنتَ الكو # خَ وَمَا فِي الكوخِ كِسْرَهْ

ثم يتجه ليبدي حكمه على هذه العاطفة قائلا :

---

[1] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 348 .

[2] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 423 .

[3] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 371 – 372 .

إنَّ مَنْ يَبكِـي لهُ حَـولٌ # عَلى الضّحِكِ وَ قُـدْرَهْ

فَتَهلَـلْ وَ تَـرَنّـمْ # فَالفَتى العَابِـس صَخرَهْ

أمّا في عاطفة اليأس و القنوط في الحياة يورد **القروي** في قصيدة "اليأس" بعض الأبيات التي يحلل فيها لجوء بعض الناس إلى الانتحار، فيغوص الشاعر في الأسباب و النتائج موردا حكمه العقلي و العاطفي عليها قائلا : ([1]) (السريع)

مَـا حِيلـةُ البَائِـس لا يَنتَهـي # مِنْ عَاجِلٍ إلاّ إلى آجِل

أقسَى مِنَ المَوتِ عَلى النَفس أنْ # تَسعَي إلى المَوتِ بِـلا طائِل

لينتقل بعد ذلك إلى المتلقي ناصحا واعضا إياه :

إن فَاتَك الخُبزُ فَلُك آيَـةً # وَ انعَمْ بِـمَوتِ المُؤمِن الآمِـل (*)

غدًا لك الخلدُ فَمَا ضَرَّ إنْ # لَـم تأكُـلْ اليَومَ الآكِـل

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 أذلوها في حياتها, و لاموها بعد مماتها، داعيا المتلقي إلى مشاركته هذا الشعور الفياض قائلا في المطلع : ([2]) (الطويل)

هُنَا قَبرُها هل طَهَّرَ المَوتُ عَارَهَا # وهل خَلعَتْ عَنْ صَيتِهَا الظنَّ وَالذمَّا ؟

نَعَمْ يَتسَاوَى العَارُ وَ المَجدُ فِي الثرَى # فَمَا ضَمَّ قَبرٌ قَط نَمَّا وَ لا إثمَّا

ليقول متأسفا :

أفِي العَدل أنْ تُجزَى عَلى الإثمِ وَحدَها # وَ تَحمِلُ دُونَ القَومِ مِنْ عَارهم وَسَمَا؟

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 الخارجي إلى

[1]- الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) 'ص 344 – 345 .

(*) ـ لك : الأمر من لاك بمعنى مضغ الشيء .

[2] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص205 .

عـالم الـنص مـن دون تحريـف أو تزييـف ([1])، و بـذلك يتلقـى الـمتقبل هـذه الـحالة فـي صـورتها الخامـة بأمانـة و موضـوعية، مـع مـا يضـفى عليهـا المبـدع مـن سـمات شـكلية تعبيرية قد تزيد غالبا من توضيح هذه الحالة و تكشف جوانبها الخفية .

أمّا **الموضوعية " Objectivité "** فهي اتجاه و نزعة فنيّة تقوم علـى وصـف الحـالات المدركة من قـبل المبدع بـشكل يـتفق مـع خصـائص وجـودها في العالم الواقعي و المثالي ([2])، و بهذا الوصف الواقعي المثالي يُؤثرُ المبـدع استخدام الـعقل و الـذهن فـي نقل هذه الحالات في صـورها المكتملـة البعيدة عن كل تـأثير أو تحويـل مـن العـالم الخـارجي ، و بـذلك يكـون المبـدع بالواقعيـة قـد نقـل إلـى الـمتلقي مـا هـو كـائن بـأمانة و صـدق ، و بالموضوعية مـا يجـب أن يكـون بالاستناد إلـى الـقيم و الـمثل الإنسـانية التـي نـاشدها فـي المثاليات الكونية و الواقعية .

و للواقعية و الموضوعية ميادين و مسـاحات خصـبة فـي الشـعر المهجـري الحـديث ، بـل هي دليل على أنّ الشاعر المهجري و رغم إسرافه فـي اسـتعمال الأخـيلة و النـزوع إلـى الحديث عن الماورائيات الطبيعية و الحياتية إلاّ أنه لم ينفصـل عن محيطـه الـواقعي و لـم يبتعد عن الموضـوعية التي تتطلبهـا بعض المواضـيع المطروحـة ، فـلا المثاليـة المنشـودة في حلمه و يقضته ، و لا الشعورية العميقة المتجـذرة فـي نفسـه و عاطفتـه استطاعت أنْ تنزع بالشاعر إلى عوالم غير العوالم التـي يعيش فيهـا و يتـأثر بهـا ويـؤثر فيهـا، و بـذلك يصـف **"عيسى الناعوري"** أدب المهجر و شـعره بأنـه أدب رسـالة ، و إنّ أدبـاء المهجـر هم أدباء رسالة أو رسل أدباء ، و بهذا الأدب << تعرَّف الناس كيف يهتدون إلى منـابع السعادة و المعرفة فيها ، و كيف ينهلون من ذلك المنبـع الأزلـي الأبدي ، الـذي لا يحـده الزمان و المكان, لأنه أصل الزمان و المكان ، و أصـل الـحياة و الوجود ، بكل مـا فيهمـا 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 تحريضيا جماهيريا لم يكن أصحابه يبدعونه لإرضاء عِلّية القوم و تسليتهم, و إتحافهم، 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 الواقعيّة بوظيفة التقويّة أو تثبيت << الحياة الواقعيّة أو تقويتها كما هي في الحقيقة لكي تنعم باحتفاظ صورتها ثم تقويتها عند الضرورة من غير أن تشوهها مهما استطاعتْ 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 زمانية و مكانية معينة, و منهم **القروي** الذي يصف المجتمع الأمريكي من حوله قائلا : ([3]) (الخفيف)

و كأنّ الوَرَى وُحُوشٌ بِـآجَا #م وَ تِلكَ الشَّوَارِعُ الآجَامُ

فلقد ضاق الشاعر بما حوله و من حوله حتى قال : (الكامل)

حَولِي أعاجِمُ يَرطُنونَ فَمَا # للضَّادِ عِندَ لسَانِهم قَـدرُ

نَاسٌ و لكنْ لا أنِيسَ بِـهِمْ # وَ مَدينـةٌ لكَنَّهَا 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)

هزّتْ رياحُ البَغْيِ شُمَّ جِبالِكم # وَ نُفوسُكم وَ هِيَ الهَبَاءُ سَواكِنُ

---

[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 الحَمِّيُ مُعَفرًا دُونَ الحِمَى # وَ ابتَاعَ بِـالعرضِ الآمَانَ الخَائِنُ

ليقول في قصيدة أخرى عن هذا المجتمع دائما : ([1]) (الكامل)

ظَفَروا بِـحَاجَاتِ الجُسُومِ وَ حَاجَةُ # الأرْوَاحِ عَاصِيَةٌ عَلى الإفـهَامِ

فَالجِسمُ فِي المِنطادِ فَوقَ كوَاكِبٍ # وَ النَفسُ فِي الأحقَادِ تَحتَ رُغَامِ

رَبَّاهُ خُذْ مِنّـا المَعَـارِفَ كلهَـا # وَ أبدلْ بِـهذا الكُل بَعـضَ سَلامِ

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 تنوع 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]) (الرجز)

يَشربُ بِـنتَ الكَرْ ِمِ بَعضُ النّاس # لِكُربَةٍ فِي النَفس أوْ وَسْـواس

وَ بَعضُهُم لأنَـهُ قَدْ ظَفَرَا # وَ بَعضُهُم لأنهُ قَدْ خَسَـرا

وَ بَعضُهُم لأنَـهُ فِـي فَرَحٍ # وَ بَعضُهُم لأنَـهُ فِي تَـرَح

وَ بَعضُهُم كَيْ يَستَرِدَّ الأمْسَـا # وَ بَـعضُهُم يَجْرَعُهَا كَيْ يَنْسَـى

ليقول في بيت آخر :

وسِـرُّ هـَـذا أنَهَـا كالدُنيَـا # تُـؤذِي وَ لكنْ معَ آذاهَا تُهْـوَى

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 "ثقيل" إذ يقول : ([3]) (الخفيف)

و ثَقيـلٍ كأنَـه بُـرْدُ كانُـو # نِ قَليل الحَيـاءِ جَمَّ الكـَلامِ

ليسَ يَدْري بأنه ليسَ يَـدْري # إنَّ بَعضَ الأنَـامِ كالأنعَـامِ

يَتمنَـى يَا بُعـدَ مَا يَتمنَـى # لوْ جَرَى ذِكرُهُ عَلى الأقلامِ

---

[1] - المرجع نفسه : ص 403 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية ص 396.

[3] - المرجع السابق، ص 525 .

ليقول في بيت آخر : مُنِعَ البُومُ أنْ يُصَـادَ وَ يُرْمى # كوْنُهُ غَيـرَ صَالحٍ للطعَـامِ

و من ذلك كله تتضح براعة الشاعر المهجري في نقل صور حيّة عن الوسط الذي يعيش فيه وعن السلوكيات التي يصادفها في الـحياة من فـئات اجـتماعية مختلفة و بذلك يكون هذا الشاعر قد نقل لنا صور حيّة عن هذا الواقع بكل تناقضه و مرارته .

أمّا نـزوع الشـاعر المهجري إلـى **الـموضوعية** فـي طـرح أفكاره و آرائـه, فـتتضح من خلال ما أورده من مواضيع و أغراض إنسانية مختلفة بميزان عقلي منطقي، فبعد أنْ نقل لنا الصور الاجتماعية بحيثياتها يحاول الشاعر المهجري أنْ يقدم لنا و للمتلقي بعض المظـاهر الإنسـانية بتشخيصـها و وصـف الحلول المناسبة لهـا فـي قوالـب تعبيريـة منمقة تطرق العقل و الوجدان ، و في ذلك يورد لنا **القروي** صورا موضوعية كثيرة ومنها في طلب العلم و التحلي بالشجاعة, إذ يقول : ([1]) (الطويل)

تَلقـطْ شُذورَ العِلمِ حَيـثُ وَجَدتهَـا # وَ سَلهَـا وَ لا يُخْجِلكَ أنكَ تَسْـألُ

إذا كنتَ فِي إعْطائِـكَ المَـالَ فَاضِـلا # فإنّك فِي اسْتِعطائِك العِلمَ أفضَـلُ

أمّا في تربية الأبناء يتوجه إلى الآباء واعضا و قائلا : ([2]) (السريع)

يَا أبُّ إنْ كنتَ أخَا حِكمَـةٍ # هُـزَّ عَصَـا التأديـبِ لِلابْن

فَـإنّمَـا أنـتَ بِـتَقويمِـهِ # أولَـى مِـنَ الشُّرْطِـيِّ وَ السِّجْن

و يقول في الاعتراف بالذنب :([3]) (الطويل)

إذا فَرَطتْ مِنكَ الإسَاءةُ فَاعْتَـرِفْ # بِـهَا وَ اعتذر إنْ كنتَ حُرًّا مُهَذَبَـا

فإنّ قَبِـلَ المُسئَـاءُ عُـذْرًا شَكرْتَـهُ # وَإنْ هُوَ لمْ يَقْبِـلْ بُرِئْتَ وَ أذنَبَـا

كما يقول في فضل الأم و العطف عليها : ([4]) (الوافر)

تَنكـرْ حِيـنَ كُنـتَ عَلى يَدَيْهَـا # تَقَطِـرُ فِيـكَ مُهْجَتَهَـا لِبَانَـا

فَأوْفِ جَزاءَهَـا وَاعْطِـفْ عَلَيْهَـا # و لَقّمْهَـا مَعَ الخُبْـزِ الحَنَانَـا

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 347 .
[2] - المرجع السابق : ص 427 .
[3] - المرجع نفسه :ص 80 .
[4] - المرجع نفسه : ص 462 .

كما اتجاه **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]) (المتقارب)

إذا أنَا أكبَرتُ شَأنَ الشَبَابِ # فَإنَّ الشَبَابَ أبُو المُعْجِزَاتْ

حُصُونُ البِلادِ وَ أسْوارُهَا # إذا نَامَ حُرَّاسُهَا وَ الحُمَاهْ

ليقول في آخر : أمَامَكمْ العَيشُ حُرٌّ رَغِيدٌ # ألا فَاغْنَمُوا العَيشَ قَبلَ الفَواتْ

و لم يختلف **نسيب عريضة** في تناول هذه المواضيع الجادة، و التي حاول من خلالها ايقاض 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)

أعْطنِي فِي الرَّخَاءِ خِلاً وَفِيًا # بَارعًا قَدْحُهُ عَلى كُلِّ زَنْدِ

صَادقًا حَازمًا لبِيبًا أدِيبًا # قَائمًا بِالوَفَاءِ فِي كُلِّ وَعْدِ

سابِقًا فِي المَسِير سَهْلاً وَ عُلوًا # خَابِطًا فِي الحُزُون طَلاعَ نَجْد

يُحْسِنُ السَّيرَ يُبْرِعُ الغَيْرَ فَهْمًا # يَسْبِقُ الطيرَ يَطلُبُ الخَيرَ يُجْدِي

و في وصف بعض الفئات أو النماذج الإنسانية السلبيّة التي تثير في الشاعر السخط و الاشمئزاز، و رغم ذلك يتعرض لها بنظرة موضوعية فاحصة ليقيم هذه الحالات و يقدم للمتلقي الدليل, فيصف **إلياس فرحات** الأدنياء, إذ يقول : ([3]) (الوافر)

و ليسَ لِأدنِيَاءِ النَّفس مَجْدٌ # وَ لوْ رَصَّفُوا المَنَازلَ بِالآلي

و لوْ صَاغُوا النُّضَارَ لهُم نَعْالاً # نَظلُ نُفُوسُهُم نَحتَ النِّعَال

كما يقول في المُحَابِينَ من الناس : (البسيط)

كلٌّ يُحابِي كمَا يَهْوَى فَلستُ أرَى # فِي الشَيخ عَدْلاً وَ لا فِي المَحُّول الحَابِي (*)

---

[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 مَحَل أي أجذب ، و الرجل مَحْلٌ و مَحُولٌ أي لا يُنتفع به .

كأنّمَا أمُّ هَذا الخَلقِ مُذ وَضَعَتْ # فَوْقَ الثَرَى بِـكرَهَـا قَالتْ لهُ حَابِـي

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 استمالته إلى تبني هذه الأحكام و ترسيخا بذهنه، ليحقق في الأخير ذلك التواصل الجمالي المبني على أساس من الواقعية الصادقة الأمينة، و من الموضوعية الجذابة المؤثرة .

<u>نتائـج و فوائـد</u>

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 وذوق رفيع،وحضور بديهة جمالية في تقبل عناصر الجمال اللغوي و الذاتي في المبدع

- يُعدُّ الجمال الفني الجاثم 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 أنْ يجمع بين الخبرتين (النفعيّة / 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 نظمية قصيرة (نتف و مقطوعات قصيرة)، وهو شائع في شعر القروي .

الشكل الثاني :توزعها و انتشارها في جسد القصيدة الطويلة مع تركزهما 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 أنْ يهيم بالتأمل في العوالم الخفية للمثل العليا ، كما استطاع بالشك أنْ يناقش و يداعب هذه المثل وفق نظرة فلسفية نابعة من الذات المسلطة 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 إنّما 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 تضفي عليها مسحة و بصمة فنية و نفسية خاصة بكل مبدع ، كما تتطلب الموضوعية طرق المواضيع و القيم الإنسانية الخالصة التي بوساطتها استطاع الشاعر المهجري أنْ يوجه المتلقي / المتقبل إلى العزم على اتخاذ سلوكيات معيارية مستقبلية في حياته تهدف إلى إسعاده و إفادته في إطار زماني و مكاني معين .

ـ نقل الشاعر المهجري بالواقعية إلى المتلقي/المتقبل صورا حيّة 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 البيئيّة

لا شك في أنّ 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 أنْ يكون له مُوطأ 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 الإفراد 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 هيبولايت "** (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"** أنه 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 و حضارية، و هي أهم البيئات التي استقى منها الشاعر المهجري قيما جمالية, و بذلك تتشكل هذه البيئات في صور استجابات و آثار جمالية نلحظها في ثلاثة مظاهر و هي : المعايشة الطبيعية, و المقاربة الاجتماعية, ثم المسايرة الحضارية .

---

[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 .

أ – المعايشة 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 يناجونها ويستلهمونها ، و يتمثلون بها ، و يبثونها آمال قلوبهم و آلامها ، و أشواق نفوسهم و حيرتها >> ([1])، و تعد الطبيعة من المواضيع أو الميادين الهامة التي حفلتْ بها الاتجاهات الرومانسية الحديثة ، والتي انحصر 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 والترميز و التكييف 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 في شكل معايشة 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

---

[1] - عيسى الناعوري : أدب المهجر : ص 98 .

[2] - ينظر : محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر : ص 03 .

سـهول, و أنـهار, و بـحار، و طـيور, و نبات, ومظاهر مناخية ؛ من رياح وعواصـف, و أمطار وغيرها ، و لقد اتخذ الشاعر المهجري من هذه المظاهر الطبيعية ثلاثة مواقف أساسية تمكن المتلقي من معايشة 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 كيانـه و نفسـه يُـمكن الـمتلقي من معايشة نفس الـموقف و اعتبار الطبيعة جزء من ذاتـه فـي جو تختلط فيـه الانفعـالات، و منهـا أبـيات **لإيليـا أبـي ماضـي** بـقصيدة "فـي القـفر" ليقـول مـع الطبيعة([1]) : (الخفيف)

سَئِمتْ نَفسِي الحَياةَ مَعَ الّنـا #ق وَ ملّتْ حتّى مِنَ الأحْبـَابِ

ليقول مع الطبيعة : (الخفيف)

وَيْلِكُ الليلُ رَاهبِـي وَ شُمُوعِي الشـ #ـهُبُ وَ الأرضُ كـلهَا مِحْـرابِـي

وَ كتابِـي الفَضـاءُ أقرأ فِيـهِ # سُـوَرًا مَا قَرأتهَـا فِي كتَابِ

وَ صَلاتِي الـذِي تَـقُول السّواقِي # وَ غِنائِي صَوتُ الصّبا فِي الغَابِ

وَكؤُوسي الأوراقُ ألقتْ عَليها الشّـ #ـمسُ نَوْبَ النّضارِ عِندَ الغِيابِ

و منه فإيليا أبو ماضـي من أبـرز الشـعراء الـذين أولعوا بالطبيعـة و محاسـنها و فـي ذلك يرى " **عيسى الناعوري**" أنّ في شعر أبي ماضي ميزة إذ << يشعر قارئ دواوينه بأنه يعيش في دنيا من الشموس و الزهر و بعطر الألحان >> ([2]) ، و في موقف آخر يتجـه الشاعر مباشرة إلى المتلقي ليؤكد له هذا المعنى بقصيدة "الإله الثرثار" و التي مطلعها : ([3]) (الخفيف)

زَعَم المَرءُ إنّمَـا هـُوَ رَبٌّ # كمْ يَلوكُ الكـلامَ هَذا الإلـهُ

---

[1]- إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 123 .

[2]- عيسى الناعوري : أدب المهجر: ص 99 .

[3] - المرجع السابق : ص 630 .

ليقول في الأخير :

أنتَ جُزءٌ مِن الكيَانِ وَ فِيهِ # كُثراهُ ، كَنبتِـهِ ، كحَصَـاه

كالوَرودِ التِي تحبُّ شَذاهَا # وَ البَعوضِ الذي تَخـَافُ أذاه

و هذا **ميخائيل نعيمة** يخاطب البحر و يستفسره متخذا منه مرآة لنفسه و ذاته, إذ يقول في مطلع قصيدة "يا بحر" :([1]) (المجتث)

أمَـا تَعِبتَ ؟ عَجِيجٌ # كـرٌّ فَفَرٌّ فَكـرٌّ ؟

ليقول أيضا :

فَكأنَمَـا فِيك مِثلِـي # قَلبان : عَبدٌ وَ حُـرٌّ

وَقفتُ وَ الليـلُ داجٍ # وَ البَحرُ كرٌّ وَ فَـرٌّ

وَعندمَـا شَـابَ ليلِـي # وَ كحَّل الأفقَ فَجـرٌ

سَمِعتُ نَهرًا يُغنِي الـ # كـونُ طيٌّ وَ نَشْرٌ

فِي الناس خَيـرٌ وَ شَـرٌّ # فِي البَحر مَدٌّ وَ جَزرُ

2 – الطبيعة ملاذ و رفيق للمتلقي :

أمّا في هذا الـموقف و هو الشـائع و السائد في أغلب أشعار المهجريين ، فيتخذ الشـاعر من الطبيعة و من مظاهرها ملاذا آمنا للتنفيس عن كربه و آلامه, و بذلك يجـذب المتلقي إلى الـتأمل في مـظاهر هـذا المـلاذ و الافتتان بــه و تفضيله من أبرز هذه النماذج ما أورده **نســيب عريضــة** فــي قصــيدة "دعنــي و شــأني" يقــول بمطلعهــا : ([2]) (البسيط)

دَعنِي وَ شَأنِي وَ هل يَعنِيكَ مِنْ شَأنِي # حَديـثُ هَمِّ وَ آلامٍ وَ أشجَـانِ

ليقول محتفلا بالطبيعة :

يَا قلبُ إنْ تَكُ فـِي عُسرٍ وَ مَضيَعَـةٍ # فَنحنُ نَحنُ عَلى عَجزٍ وَ إمكـان

لَنـا غِنَـى وَ عُـروشٍ نُحـن نَملِكهَـا # وَ جَنَّة وَ جَمَـالٌ ليسَ بِـالفَانِـي

---

[1] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون , ص 95 – 96 .

[2] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 49 -50 .

وَ مَجلسٌ حَـولهُ تَـزهُو النُّجومُ وَ لا # نَحتاجُ فِيـهِ إلى صَـحْبٍ وَنُدمَان

هُـنالِكَ الكـونُ مُلكِي وَ الزَمانُ يَدِي # وَالحُسن ُوَالحُبُّ ِ بأمْري وَسُلطانِي

كما يهيم الشاعر بالغاب فيقول : ([1]) (مخلع البسيط)

أصِبتِ يَا نفسُ ، فَابْتَعِينِـي # فَليسَ كالغَـابِ مِنْ مَقَـامْ

يَا غابُ ! حِئنَـاكَ للتَعَـري # أنا وَ رُوحِي ، وَ لا حَـرَامْ

و لم يختلف **القروي** عن البقية في اتخاذ الطبيعة ملاذا لذاته و لامرأته المفضلة، ففي قصيدة "الربيع الأخير" يدعو "لمياء" إلى الفرار معه في أحضان الطبيعة قائلا في المطلع: ([2]) (البسيط)

لمياءُ هَذا جَبينُ الفَجر قَدْ سَفَرا # وَ مَوسِم الحُبِّ عَنَا مُزمِعٌ سَفَرَا

ليطلب منها مرافقته إلى حياة الغاب :

هَيَّا إلى الغَـابِ إنّي قَدْ بَنيتُ لَنَـا # مِنَ الرَياحين عُشًـا ليِّنًـا عَطِـرًا

إذَا سَئِمنـا نُزَى أفنَانهـَا سُـرَرًا # مُدتْ لَنَا الأرضُ مِنْ أعْشابِـها حُصُرا

كما يؤكد **جبران خليل جبران** أثر الطبيعة على جسده و نفسيته الحزينة بقصيدة "الأمس" موردا هذا المعنى في بعض الأبيات, إذ يقول : ([3]) (الرمل)

كنتُ إنْ هَبتْ نُسيمَاتُ السَحَـرْ # أتلـوَّى رَاقصًـا مِـنْ مَرَحِـي

و إذا مَا سَكبَ الغَيـمُ المَطـرْ # خِلْتـه الـرَّاحَ فَأمـلأ قَدَحِـي

وَ إذا البَدرُ عَلى الأفق طهَـرْ #وَ هِي قُربِـي صِحتُ "هَلا يَستَحِي"

و يلخص **إيليا أبو ماضي** أثر الطبيعة في الإنسان و في نفسيته و اتخادها الملجأ الحصين و الصديق الأمين بقصيدة عنوانها "قصيدة الطبيعة" قائلا : ([4]) (مخلع البسيط)

رَوضٌ إذَا زُرتَـهُ كئِيبـًـا # نَفَّـسَ عَنْ قَلبِـكَ الكرُوبَـا

يُعيـدُ قَلبَ الخَلِـيّ مُغِـرًا # وَ يُنسَـى العَاشـقُ الحَبيبَـا

---

[1] - ينظر : عيسى الناعوري , أدب المهجر, ص 100 .

[2] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ' ص 185 -187 .

[3] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 348 .

[4] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 148 .

ليقول في الأخير :

أرضٌ إذا زَارَهـَا غَريـبٌ # أصبحَ عَن أرْضِـهِ غَريبَـا

3 – الطبيعة كيان مستقل عن المتلقي :

في هذا الموقف يقف الشاعر المهجري أمام كيان الطبيعة حائرا متأملا في خفاياه و أسراره 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 : ([1]) (مخلع البسيط)

لوْ حَّدق المَرءُ فِي البَريَا # لشَامَ مَا لا تَرَى العُيونْ

مَا حَولَنَا عَالَمٌ خَفَيٌ # تُدركهُ الرُّوحُ فِي السُّكون

كمْ مُبصِرٍ لا يَرَى وَأعْمَى # يَرَى وَ يَدري الذِي يَكُونْ

يَا ويحَ مَنْ لا يَرَون شَيئًا # إلا إذَا فَتَحُوا الجُفُونْ

ويورد في قصيدة "البحر الحزين" صورا تجسيدية للبحر في عنفوانه و حيويته ثائرا على صخور الشواطئ, إذ يقول : ([2]) (البسيط)

مَررتُ بِالبَحر وَ الأمْواجُ هَائِجَةٌ # تَعلو وَ تَزيدُ فِي جَأشٍ مِنَ الغَضَبِ

تَلاطَمَ الصّخْرُ أجْبَالا فَيقلبُهَا # مَكسُورةً فِي رَشاش شَرٍّ مُنقَلبِ

فَقُلتُ : يَا بَحرُ : يَا صَخابُ مَا فَعلتَ # هَذِي الصُّخورُ تُعادِيهَا بِ لا تَعَبِ

في موقف آخر يقف **ميخائيل نعيمة** متحديا جبروت الطبيعة و سطوتها على البشر بقصيدة "الطمأنينة" إذ يقول : ([3]) (مجزوء الخفيف)

سَقفُ بَيتِي حَديدْ # رُكنُ بَيتِي حَجَرْ

فَاعْصِفِي يَا رياحْ # وَ انتحِبْ يَا شَجَرْ

وَ اسبَحِي يَا غُيومْ #وَ اهطِلِي بِالمَطرْ

---

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 86 .

[2] - المرجع نفسه : ص 174 .

[3] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 71 .

ب – المقاربة الاجتماعية

لابد للفنان أنْ يكون على صلة دائمة بمجتمعه يقدم إليه ما يتساوق 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 >> ([1]), و هكذا تتعدد مواقف المجتمع من الأعمال الفنية، فيقبل منها ما يتفاعل ورغباته، 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 مسايرته لظروف الحياة ([2]) ، لهذا يرى معظم دارسي الأدب المهجري أنّ شعراءه يشتركون كلهم في أنّ أدبهم و شعرهم يهدف إلى << خلق مجتمع إنساني أفضل، و أكثر إنسانية و تآلفا و محبّة ، إلى خلق مجتمع أقوى و أكثر حرية ورقيا ، وإذا كانوا قد اختلفوا في اتجاهاتهم >> ([3]).

و مما لا ريب فيه أنّ الشاعر المهجري شاعر متمرد بطبعه على المجتمع و المحيط رغم أنّ هذا الشاعر هو ثمرة هذا المجتمع ذاته ، و كان هذا المجتمع هو الذي أنضج هذه الثمرة << و احتضن بذرتها طويلا في أعماقه ، فلا انفصام بين المجتمع و بين الفكر المتمرد عليه لأنه – أولا و أخيرا - ابن بيئته>> ([4]) ، 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 -

---

[1] - عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي , ص 257 .
[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 88 .
[3] - عيسى الناعوري : أدب المهجر ، ص 204 .
[4] - أنس داود : التجديد في شعر المهجر ، ص 254 .

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 أفراده و منها ظاهرة الصراع الطبقي و الظلم الاجتماعي بين فئات هذا الوسط، و أبرز نماذجها ما أورده **القروي** في قصيدة "العُمال" قائلا : ([1]) (الوافر)

مَضَى عَصرُ النَخاسةِ مِنْ زَمَانٍ # وَ لاحَ عَلى البَّريَةِ غَيرُ شَمسِهِ

زَمانَ كانَ فِيهِ العَبدُ يَشقَى # ليُسعدَ قَلبَ سَيِّدِه بِنَحسِهِ

ليقول أيضا : فَمَا بَالُ الغَنِيَّ يُعِيدُ عَهْدًا # طوَاهُ المُصلِحُونَ بِقاعِ رَمْسِهِ

إذا مَا الجَائعُ استعصَاهُ فِلسًا # يُحوِّ لهُ عَلى المَولى بِفلسِهِ

و منه نلحظ 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 في وسط أغنياء متجبرين، و يخصص لذلك قصيدة كاملة بعنوان"الفقير", إذ يقول في مطلعها : ([2]) (الكامل)

هَمٌّ ألَمَّ بِهِ مَعَ الظلمَاءِ # فنَأى بِمقلتِهِ عَن الإغفَاءِ

نَفسٌ أقامَ الحُزنُ بَينَ ضُلوعِهِ # وَ الحُزنُ نارٌ غَيرَ ذاتِ ضِيَاءِ

ليقول داعيا إلى ترك هذا الظلم من قبل الأغنياء:

قُل للغَنِيَّ الُمستَعِز بِمَالِهِ # مَهْلا لقَدْ أسْرَفتَ فِي الخُيَلاءِ

جُبِلَ الفَقيرُ أخُوك مِنْ طِينٍ وَ مِنْ # مَاءٍ ، وَ مِنْ طِينٍ جُبِلتَ وَ مَاءِ

فَمِنَ القَسَاوَةِ أنْ تَكونَ مُنَعّمًا # وَ يَكونَ رَهْنَ مَصَائِبٍ وَ بَلاءِ

---

[1]- الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 277 .

[2]- إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 88 – 89 .

كما يورد قصيدة مماثلة يقابل فيها بين بذخ و جاه الأغنياء، و ذل و بؤس الفقراء، إذ يقول منها : ([1]) (المتقارب)

كلُوا وَ اشرُبُوا أيُّهَا الأغْنياءُ # وَ إنْ مَلأَ السِّككَ الجَائِعُونَ

وَ لا تَلبُسُوا الخَزّ إلا جَدِيدًا # وَ إنْ لَبسَ الخِرقَ البَائِسُونَ

و لخص **إلياس فرحات** هذا الظلم الاجتماعي بانعدام مبدأ العدالة الاجتماعية الذي تتشدق به هذه المجتمعات، و لا تطبقه، فيقول : ([2]) (البسيط)

مَعنَى العَدالةِ رُوحٌ طارَ مُبْتعِدَا # وَ اللفظ جِسمٌ طوَاهُ النَّاسُ فِي الكتبِ

يَشكو الضَّعيفُ القَويَ المُستبدَ وَ إنْ # يَقْوَ استبدَ وَ مَا فِي الأمْر مِنْ عَجَبِ

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 كأنها شيمة من شيم النباهة و الفطانة و في ذلك يحذر **القروي** قائلا : ([3]) (الطويل)

لأمْرٍ يُلاقِيكَ الفَرنجِي بَاسِمًا # فَزِدْ حَذرًا مَا زَادَ ذِئبٌ تَوَدُدَا

تَرَاهُ صَحيحَ الوِّدِ وَ هُوَ سَقِيمُهُ # كمَا تَكسِبُ الحُمَّى الخُدُودَ تَوَرّدَا

لم يغفل بعض الشعراء عن الظواهر الاجتماعية السلبية التي اكتسبها المهاجر الشرقي و خاصة من الشباب بتأثير الحضارة الغربية الأمريكية ، و في ذلك يورد **إلياس فرحات** أبياتاً في النقمة على الشباب المُقلد للغرب ، فيقول : ([4]) (الرمل)

يَنشَأُ الفِتيانُ مِنَّا للهَوَى #أعْبدًا ، وَ الغِيدُ للزِّي ِ إمَاءُ (*)

قلْ لهُمْ مَاتَ نَوُوكمْ كلهُمْ # و ادْعُهُمْ للرَّقصِ نَدعُ السَّمْعَاءَ

ليقول أيضا : مَا يَرْجَي عَاقِلٌ مُفْتكِرٌ # مِنْ رجَالٍ ُنلهُم ُنلُ نِسَاءِ

---

[1]- المرجع السابق ، ص 617 .

[2] - ينظر:أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، ص 272 .

[3] -الشاعر القروي ،الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 153 .

[4] - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ص 171 .

(*) : أعبدا : بمعنى عبيدا : و قد جدد في الصيغة لقيد الوزن .

كما يقول في ظاهرة انتشار المراقص الليلية : ([1]) (البسيط)

لِلغَربِ فِي الشَرق عَادَاتٌ مُقَدمَـةٌ # كانتْ وَ مَا بَرحَتْ أوْلَى بِـتأخِيـر

قُولوا لِكُل أبٍ فِي الشَّرق مُحْتَـرِم # إنَّ المَراقِصَ أبْوابُ المَوَاخِير(*)

أمَّا 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 : ([2]) (الخفيف)

يَا أخِي لا تَمِلْ بِـوجْهكَ عَنِّـي # مَـا أنَا فَحْمَـةٌ وَ لا أنتَ فَرْقَدْ

ليقول : أنتَ مِثلِي ، مِنَ الثَرَى وَ إليـهِ # فَلمَاذَا يَا صَاحِبِـي التِيهُ والصَّـدْ

كنتَ طِفلاً إذ كنتُ طِفلا وَتَغـدُو # حِينَ أغدُو شَيْخًـا كبِـيـرًا أدْرُرْ

و في معنى الجشع يورد **فرحات** قوله : ([3]) (البسيط)

الذئـبُ يَتـرُكُ شَيئًـا مِـنْ فَرِيسَتِـه # للجَائِعِيـنَ مِـنَ الْذؤبَـان إنْ شَبَعَـا

وَ المَرْءُ وَ هُوَ يُداوي البطنَ مِنْ بَشَمٍ # يسْعَى لِيَسلبَ طاوي البطنَ مَا جَمَعَـا

فهذه النماذج و الصور الحيّة من الشعر المهجري هي ومضات اجتماعية درامية للمجتمع الغربي، و حياة هذا الشاعر في براثنها ، 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 – المسايرة الحضارية :

---

[1] - المرجع السابق : ص 177 .

(*) : المواخير : بيوت الدعارة .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص 260 – 261 .

[3] - ينظر : سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات ,ص 169 .

برغم النظرة السَوداوية القاتمة التي نقلها المهجريون عن سلوكيات, و أعراف المجتمع الغربي من ظلم و صراعات، و نزوع إلى الميول الذاتية إلاّ 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 ، والتنافس الحر و الشريف ، و هي مبادئ قامت عليها ثوارت 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 الرعيّة، 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 كلّه لم يُخفِ المهجريون تأثرهم بالحضارة الأمريكية, و منجزاتها العلمية, و الأدبية, و الفنية رغم سيطرة الروح الشرقية، و ملامحها النفسية على شخصياتهم << و كأنّ الغرب و ما أفاد أصحابه منه ، ليس إلا ظلالا حقيقية بحيث إذا نحينا هذه الظلال فيه برزت لنا منه الملامح الشرقية بروزا بيّنا >> ([2]).

لقد ساير 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

---

[1] - أسعد دورا كوفيتش : نظرية الإبداع المهجرية , ص 38 .

[2] - محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر , ص 04 .

فيها عَقليّة الرجل الشرقي إزاء المرأة موحيا بالحقوق التي تتمتع بها المرأة الغربية، إذ يقول : ([1]) (البسيط)

إلَى مَ تُحتَقرُ الغَاداتُ بَينكم # وَ هُنَّ فِي الكون أرْقَى مِنكم رُتَبَا

كُنَّ لكُمْ سَبَبَا فِي كُلِّ مَكرَمَةٍ # وَ كنْتُمْ فِي شَقاءِ المَرأةِ السَبَبَا

زَعَمْتُمْ أنَّهُنَّ خَامِلاتُ نُهىً # وَ لوْ أرَدْنَ لصَيَّرْنَ الثَرَى ذَهَبَا

و فيه نلمس غيرة أبي ماضي على المرأة الشرقية و رثاءه لحالها المتردي داعيا المتلقي إلى المشاركة الوجدانية, و تبني فكرة المساواة بينها و بين الرجل ، كما هو سائد في المجتمعات الغربية .

أمَّا 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 قائلا : ([2]) (البسيط)

فِيمَ التقاطعُ وَ الأوْطانُ تَجْمَعنَا # قُمْ نَغسِل القلبَ مِمَا فِيهِ مِنْ وَضَر

مَا دُمتَ مُحترمًا حَقِي فَأنتَ أخِي #آمنتُ بِاللهِ أوْ آمَنتَ بِالحَجَر

و بهذا الصدد يؤكد **نسيب عريضة** بقصيدة "يا أخي يا أخي" مبدأ المساواة و الإخاء بين الناس للتصدي أمام المصاعب و الأهوال قائلا :([3]) (الخفيف)

يَاْ أخِي يَا رَفيقَ عَزمِي وَ ضُعفِي #سِرْ وَ كابِدْ إنَّ الشُجاعَ المُكابِدْ

فَإذا مَا عَييتُ تَسنُدُ ضُعْفِي # وَ أنَا بَعدَ ذَا لضُعْفِكَ سَانِدْ

أمَّا 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 قائلا : ([4]) (المتقارب)

ذكرتُ الحُروبَ وَ ويْلاتِهَا # وَ ما صَنَعَ السَّيفُ وَ المِدْفَعُ

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص140 .

[2] - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ص 172 .

[3] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 111 .

[4] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص227 .

وَ كيفَ تَجُورُ عَلى ذَاتِهَا # شُعُوبٌ لهَا الرُّتبَةُ الأرْفَعُ

وَ تَخْضِبُ بِالدَمِ رَايَاتِهَا # وَ كانَتْ تُنْذِمُ الذِي تَصْنَعُ

و من المواضيع الهامة التي طرقها المهجريون وسعوا إلى ترسيخها في أذهان الناس و خاصة من الشرقيين موضوع طلب العِلم و مسايرة الحضارة في بناء منابره و أروقته، و في ذلك يورد **القروي** في نتفة "خذ العلم",إذ يقول : ([1]) (الطويل)

خُذِ العِلمَ يَا ابنِي مِنْ حَكيمٍ وَ جَاهِل # فَقَدْ يَستَفِيدُ الفَيلسُوفُ مِنَ الغِرِّ

وَ إنَّ نَفِيسَ الدُّرِّ مَا ضَاعَ قَدْرُهُ # إذَا كانَ فِي كُفِيٍّ وَضِيعٍ بِلا قَدْر

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 : ([2]) (الكامل)

يَا مُسلمُونَ نَصيحَةً مِنْ مُخْلِصٍ # يَتلو مَحَامِدَكمْ بِكل حَدِيثِ

رَأيِي بِجَامِعِكم كرَأيِ نَبِيكمْ # كمْ آيةٍ مِنهُ لكُمْ وَ حَدِيثِ

لا خَيرَ فِيهِ لمُسْلِمٍ إلا إذَا # ألحَقْتمُوهُ عَلامَةَ التأنيث (*)

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 : ([3])

كنْ قَويًا لتَجْعَلَ الحقَّ فَرْضًا # يَتولَى بِقِسْطِهِ الأحْكامَا (الخفيف)

ظالِمٌ يَفتَحُ النَواظِرَ خَيْرٌ # مِنْ رَحِيمٍ يُغِيثُ مَنْ يَتَعَامَى

إلى أن يقول : أسْخَفُ النَّاس نَاعِمٌ بِخُمُولِ # يَتَمَنَّى مِنَ القَوَيِّ احْتِرَامَا

أمَّا 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

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 221 .

[2] - المرجع نفسه : ص 119 .

(*) : أي : إذا بنيتم معه جامعة علمية

[3] - عيسى الناعوري : أدب المهجر ، ص 214 .

الفكـر الغربـي الحـديث الذين آمنـوا بمعـاني التسـامح الـديني، و التسـامي عن الفروقـات الدينيـة و نبـذ روح التعصـب، و احتـرام الأديـان << و لعلهـا الميـزة التـي جعلـت الأدب المهجري يظفر بما ناله إلى اليوم من التقدير و الإعـجاب ، ويـحتلُّ مكانتـه البـارزة فـي تـاريخ الأدب العربـي الحـديث >> ([1])، و فـي هذا المعنـى العقائـدي يقول **جبران** : ([2]) (البسيط)

و الدينُ فِي النَّاس حَقلٌ ليسَ يَزرَعُـهُ # غَيرُ الألى لهُمُوا فِي زَرْعِهِ وَطَـرُ
مِنْ آمـلٍ بـرَنعِيم الخُلـدِ مُبتشـرَ # وَ مِنْ جَهُولٍ يَخَافُ النَّـارَ تَسْتَعِـرُ
فَالقومُ لوْ لا عِقابُ البَعثِ مَا عَبـدُوا # رَبّاً وَلوْ لا الثوابُ المُرْتَجَى كفَرُوا

كمـا دعـا **إلـياس فرحـات** إلـى حريـة ممارسـة الشـعائر الـدينية؛ لأنـها تمنـع النـاس من الوقوع في الظلم, ليقول : ([3]) (الكامل)

دَعْ آل عِيسَى يَسْجُدونَ لِرَبـهم # عِيسَـى وَ آل مُحمـدٍ لِمُحَمَدِ
فَيُوَحِدونَ وَ يُشركونَ جَهَالـةً # وَ الموتُ يَخْلطُ مُشركا بـمُوَحِّدِ
أنَا لا أصَدِّقُ أنَّ لِصًا مُؤمِنًـا # أدْنَى لِرَبـِك مِنْ شَرِيْفٍ مُلحِدِ

في المجال السياسي ركز شعراء المهجر على الوعي السياسي الحضاري، و ضرورة تـقليد الغرب فـي سـلوكياتهم مـع الساسـة والقـادة، وتـرك عـادات الشـعوب الشـرقية و العربيـة فـي تقـديس ملوكهـا و قادتهـا ، و فـي هـذا الصـدد يـورد **القـروي** نتفـة بعنـوان "تُقبلون" يسخط فيها على تصرف بعض الوُصوليين إلى السلطة،إذ يقول : ([4]) (البسيط)

تُقبـلـونَ يَـدَ الطاغِـي مُفَاخَـرةً # كأَنَّكـمْ قَدْ بَلَعْتُـمْ ذَروَةَ الشَّـرَفِ
إنَّ الذليـلَ يَعُدُّ الصَّفـعَ نَجْشِمَـةً #وَ الضَرْبَ بـالنَّعْل تَربـِيًّا عَلى الكتِفِ

---

[1] - المرجع السابق : ص 115 .
[2] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 200 .
[3] - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ، ص 172 .
[4] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 301 .

أمَّـا **رشيد أيـوب** ، فيـورد بقصـيدة "مـرور الزمـان" سلوكا حضـاريا يعبر بـه عن وعيـه السياسي الراقي إزاء القادة و الأمراء في مقابل طائفة من الفضوليين الذين لا يجدون إلا التهليل و التمجيد ،إذ يقول : ([1]) (المتقارب)

لمَاذا الضَجيجُ ؟ وَ مَا الخَبَرُ ؟ # فَقَالوا : قَرِيبًا يَمُـرُّ الأمِيـرْ

فَلمَّـا رَأيتُ جَميـعَ البَشَـر # يَضُجُّونَ جَهْلاً لأمْـرٍ حَقِيـرْ

وَقفتُ بَعِيـدًا بـِعَيـن الفِكـر # أرَاقِبُ وَحْدِي مُرُورَ الزَّمَـانْ

و بذلك لم يترك الشعراء المهجريون مجـالا حضـاريا إلا وطرقوه آملين فـي مجتمعـاتهم الإصـغاء و الاقتـداء بغيـرهم مـن مجتمعـات الغـرب الحضـارية، وبـذلك أيضـا يكونـون قد أسهموا بأشعارهم و أفكارهم في إصلاح هذه المجتمعات، و تربيتها على الذوق السليم و السلوك السَّوي، 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 فـي تحقيـق ثـورة تجديديـة فنيّـة << فـي الشـعر العربـي بجميـع البـلاد العربـي بجميـع البـلاد العربيّة، قادتْ جيلا، بل أجيـالا كاملـة مـن أبنـاء الشـرق العربـي، فمضـوا وراءهـا بخطـى ثابتـة، لا يلـوون علـى شـيء حتّـى اسـتقرت أوضـاع هـذا التجديـد ومظـاهره فـي شـعرنا الحديث، وأصبح ما عداها تقليدا سخيفاً >> ([2]).

[1] - ينظر : أنس داود، التجديد في شعر المهجر ، ص 197 .

[2] - محمد مصطفى هوارة :التجديد في شعر المهجر ’دار الفكر العربي ،ط 1 ،دمشق ،1957 م ،سوريا’ص 194

نتائـج و فوائـد

و من خـلال تحليل و مناقشـة آثـار الـتفضيل الـجمالي البيئيـة علـى المتلقـي نخلـص إلـى بعض النتائج، و أهمها :

- يُعدُّ المبدع / الفنان عامل أساس فـي ترجمـة جمـال البيئـة الطبيعيـة إلـى جماليـات فنيـة، فيحول السنن الطبيعيةو الاجتماعية, و الحضارية إلى سُنن فنيـة و علاقـات جدليـة نصـية تحكم عالم النص الداخلي لذلك اهتم الأوربيون بالجماليات البيئية في الفن و الإبداع .

- إنّ شعور المتلقي بالمتعة والجمال في تقبل البيئة في النصوص الإبداعية لهو دليل على تمكن المبدع من ترجمة جماليات العالم الطبيعي إلى قيم جمالية فعّالـة تحـدث فـي المتلقـي هذا التأثير النفسي والمَهَاري، فتمكنه من تغير بعض مفاهيمه و بعض سلوكياته .

- إنّ من أهم مظاهر و آثار الاستجابات الجمالية البيئية فـي شـخص المتلقـي حصـول مـا يسمى بالمعايشة الطبيعية، و هي حالـة من المتعـة الجماليـة يحتضـن فيهـا المتلقـي المشـهد الطبيعي بكل حيثياته و معالمه بفعل النص المطروح أمـامه، فانتقال المتلقـي/المتقبـل إلـى أجواء غير الأجـواء الحقيقية الـتي تحتضنه وفق ثلاثة مـواقف أو صور يحيا في كنفهـا : و منهـا أن تكون الطبيعـة جزء لا يتجزأ مـن المتلقـي /المتقبل، و هـو حالـة انـدماج كلـي بالمشهد البيئي الطبيعي، فتتشابك الأحاسيس و المشاعر مـع المعـالم الطبيعيـة وتعمـل هذه المعـالم الأخــرى علــى إزاحــة المعــالم العضــوية و النفسـية للمتلقـي /المتقبـل وأشــهر المبدعين البارزين في هذا المجال : إيليا أبو ماضي ، وجبران خليل جبران

وثانيها أن تكون الطبيعة ملاذا أمينا للمتلقي /المتقبل، وهو الموقف الشـائع والسائـد في معظم أشعار الطبيعـة بـالشعر المهجري، وأبـرز رواد هذا المشـهد مـن المبـدعين نسيب عريضة، وإيليا أبو ماضي، وجبران خليل جبران .

أمَّا 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 صورا 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 المَهمة الجليلة ، 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 المسايرة 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 تأثر 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 الأسلوبي إلى إجراء مقاربة موضوعية للشعر المهجري الحديث من خلال أبرز التيارات الأسلوبية , وإجراءاتها النافدة

في الساحة النقدية ، وهذا قصد رصد وتحليل مختلف التشكيلات في لغة هذا الشعر وبذلك نكون قد كشفنا عن الجانب الفني الإبداعي الكامن فيه، ثم التطرق في آخر

فصلٍ إلى التأثيرات الجمالية الحاصلة على مستوى المتلقي ، ولقد ساهمت الفصول الثلاثة الأولى في تتبع البناء الفني 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 في تناول البناء الجمالي الحاصل من خلال ثلاثة أقطاب هي: قطب المُبدع، وقطب النّص

ثم قطب المتلقي لتحقيق التواصل الجمالي القائم على وصف ظاهرة التفضيل الجمالي بتحديد مصادره, وآثاره في المتلقي .

هكذا وبعد معايشتنا للشعر المهجري الحديث، وحياة مبدعيه الشخصية والفنية ترسخت في أذهاننا بعض القناعات حول طبيعته وأبعاده المختلفة في شكل نتائج وأهمها:

ـ ارتباط الشعر المهجري ـ عمومًا ـ بنفسية الشاعر ارتباطا وثيقا, 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 رجلا عالميا بامتياز.

ـ 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.

ـ نَزَعَ شعراء المهجر في منظوماتهم إلى التجديد والإبداع في جميع مستويات اللغة

الشعرية، ولم ينفوا تشبثهم بالموروث الأدبي الشرقي , وافتنانهم بلغة الضاد.

ـ 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 أوربا وأمريكا، وخاصة الرومانسية والواقعية.

ـ تأثر جلّ 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:

ـ 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 مقاربة النص الأدبي في أي ظرف، و أي مستوٍ كان عليه.

ـ في المقاربة الأسلوبية تتجسد معالم الشعرية المنشودة من خلال مبدأ الشمولية

والدقّة العلمية، وهي قناعة لم يخفها بعض النقاد الغربيين أمثال : تودورف, كوهين.

ـ لا جدوى من التشكيك في شرعية الأسلوبية، وانبعاثها كـعلم حديث، وفـعّال

في تناول النصوص الأدبية من جميع مستوياتها اللغوية ، وفي سياقاتها الخارجية

الذاتية، والتاريخية، والاجتماعية، والفكرية.

ـ تستمد الأسلوبية إجراءاتها, وآلياتها النقدية لا من خلال التنظير أو التقعيد المسبّق, بل من خلال التطبيقات العملية في ميادين النص المختلفة .

ـ إنّ تفكير بعض النقاد العرب في تأسيس أسلوبية عربية هو هدف نبيل ومرغوب فبرغم الجذور الغربية للـمنهج 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 الـتشكيل الأسلوبي بالمدونة في نقاط, وهي:

ـ في التشكيلات الأسلوبية ذات الأبعاد الذاتية والـوجدانية (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، السّخط،الشفقة) وهي سمات شكلية و مضمونية .

ـ في التشكيلات الأسلوبية الـتعبيرية, 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 شكلا ومضمونا.

ـ 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.

ـ أمّا في التشكيلات الأسلوبية النظمية، فلم يخترق الشاعر المهجري نظام التركيب اللغويللعربية، إلاّ في بعض المواقف البلاغية ؛ كالإكثار من الحذف والتكرار, أو بعض المواقف التجديدية ؛ كاللجوء إلى صيغ صرفية مُستحدثة أو المزج بين اللغة الفصيحة وبعض اللغات العامية, أو الخاصة في تركيب واحد, ومـا يميز التركيب المهجري الشعري هـو النزوع إلى تـوظيف التراكيب المتداولة والمـستحدثة، وتنظيمها

في القصيدة بالاعتماد على أساليب التكرار، والترديد والتماثل، والتقابل بين الأبيات في مختلف الاتجاهات.

ـ وفي التشكيلات الأسلوبية المضمونية, لجأ الشاعر إلى توظيف وحدات لغوية ذات أبعاد مرجعية واقعية، وأخرى ذاتية شخصية قاطع فيها بين دلالاتها الجزئية والكلية فَحَوّل القصيدة إلى مجموعة مجالات دلالية مختلفة، كشفت بدورها عن علاقات دلالية بارزة أهما :التضاد، الترادف، التدرج، التداخل، التنافر.

ـ وفي التشكيلات الأسلوبية التصويرية والرمزية, أغنى المهجريون أشعارهم مختلف وسائل التصوير التقريري(التشبيه, الكناية) والحسي(الاستعارة)، وهي عوامل ساعدت على بروز بعض الأغراض التصويرية الحديثة (التغريب، الغموض التكثيف), أمّا في التشكيلات الرمزية, فقد اتكأ المهجريون على الكناية والاستعارة التمثيلية، فانتقلوا من الرمز الجزئي في حدود العبارة إلى الرمز الكلّي الذي يشمل لقصيدة كلّها.

ـ 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.

وَبَعْـدُ : فهل تراني وقفت من التجربة الشعرية المهجرية موقف المعجب الذي قد يزوغ به الهوى عن قصد؟، أو أنني رصدت هذه الظاهرة بصدق أسلوبي وموضوعية نقدية، وحَسْبُ هذه الدراسة أنها حاولت الإلمام بحيثيات هذا الشعر الظاهرة، ولا ندّعي السّبق في اكتشافه، ولا الكمال في درسه، بل نأمل أن نكون قد ساهمنا بهذا العمل

في دفع البحث الأسلوبي خطوة إلى الأمام, وإنارة جوانب خفية في الشعر المهجري الحديث، قد تاه عنها غيرنا من الباحثين.

ملحق تراجم الشعراء المعتمدين

أ- من المهجر الشمالي :

1 – ***<u>إيليا أبو ماضي : (1889 م- 1957 م)</u>*** ولد في المُحيدثة، و نشأ في عائلة رقيقة الحال، فما تمكن أن يتلقى الدروس الابتدائية إلا خلسةً، غادر إلى مصر في سنه الحادي عشر تحصيلا لعيشه 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 ، و لكنه 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]) .

-ج-

<u>2 – جبران خليل جبران : (1883م – 1931م)</u> :هو جبران خليل بن جبران بن ميخائيل بن سعد من أحفاد يوسف جبران الماروني البشعلاني اللبناني ، ولد في بلدة بشرى بلبنان ، تعلم ببيروت وأقام أشهرا بباريس, ثم رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1895 م، مع بعض أقاربه و منها إلى بيروت ليتثقف 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 ([2]) .مات و دفن في مسقط رأسه، و من أشهر آثاره النثرية : الموسيقى ، وعرائس المروج، و الأرواح المتمردة، و دمعة و ابتسامة، و الأجنحة المتكسرة ، و من أشهر آثاره الشعرية :المواكب, و النّبي ويسوع ابن الإنسان .([3])

- ر –

3 – <u>رشيد أيوب : (1871 م – 1941 م)</u> :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

[1] - ينظر : جميل جبر ،إيليا أبو ماضي ، دار الشروق ، ط1 , بيروت ،1992 ، لبنان، ص 17 - 29

[2] - ينظر : خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة والمهاجرون ، مج 2 ، وزارة الثقافة , ط1 ،دمشق 2006 م سوريا ، ص 701 - 702 .

[3] - ينظر : حنا الفاخوري ، تاريخ الأدب العربي ، ب ط ، ب تا ، ص 1093 .

المرموقين، واستمر في قرض الشعر إلى أن توفي و دفن في (بروكلن)، و من أشهر دواوينه الشعرية : الأيوبيات ، و أغاني الدرويش ، وهي الدنيا ([1]) .

- ن -

4 – ندرة حداد : (1880 م – 1950 م): 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 عاما ، و عند وصوله على العالم الجديد أخذ ينشد عملا ، 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 ([2]) .

5 – نسيب عريضة : (1887 م – 1942 م) :و هو نسيب بن أسعد عريضة من حمص بسوريا بها ولد, و فيها تلقى علومه، حتى التحق سنة 1900 م بدار المعلمين الروسية في "ناصرة 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 ([3]).

6 – نعمة الله الحاج : (1889 م – 1978 م):ولد بقرية عرزوز 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 أسّسها عبد المسيح حداد ، و فاجأ المهجريين بإصدار أول مجموعة شعرية له تحمل عنوان : ديوان نعمة الحاج ، ثم تلاه ديوانان حافلان بالشعر التقليدي البسيط ([4]).

- 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

---

[1] - ينظر :خالد محي الدين البرادعي،المهاجرة والمهاجرون, مج 2 ،ص651 - 652

[2] - ينظر :محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري،دار الكتاب اللبناني، ط3 , بيروت، لبنان،ص 689 -695

[3] - ينظر المرجع نفسه،ص658

[4] - ينظر :خالد محي الدين البرادعي, المهاجرة والمهاجرون، مج 2 ،ص 772 -773

1902م ثم تابع دراسته في (بولتافا)بروسيا بين عام 1906 -1911 م أين نظم قصائد بالروسية, و منها قصيدته (النهر المتجمد) المترجمة إلى العربية . ([1])

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، ومن أشهر نماذجه ديوان "همس الجفون"، و "نجوى الغروب"، و مسرحية "الآباء و البنون"، و كتاب "الغربال"، و أنجز في لبنان بقية كتبه و مها : مِرداد، و زاد الميعاد ([2]).

ب – <u>من المهجر الجنوبي</u> :

- أ -

1 – <u>إلياس فرحات : (1893 م – 1977 م):</u> من مواليد قرية كفرشيما 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 . ([3])

2 – <u>إلياس قنصل :(1912م – 1981 م)</u> :ولد في بلدة بيرود بسوريا، و تلقى مبادئ القراءة و الكتابة في بلدته ، ثم هاجر ليلتحق بأخيه في البرازيل أولا، و هو ابن اثني عشر عاما 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 الملتهبة" ، و مجموعة منثورات 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 . ([4])

- ج –

---

[1] - ينظر:ثريا ملحس، ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي،دار صادر،لبنان ,1964م ،ص 185 -191

[2] - ينظر :فواز أحمد طوقان،أسرار تأسيس الرابطة القلمية،دار الطليعة، ط1 , بيروت ،2005 ،لبنان،ص 192

[3] - ينظر : خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون ، مج 1 ، ص 242 -243

[4] - ينظر :المرجع السابق، مج 2 ،ص 945 -946

3 – جورج صيدح : (1893 م- 1978 م): ولد بدمشق، و نشأ بحواريها ، 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 خوفا من الاضطهاد و الفتن، و ما جرته الحرب العالمية الأولى على الشام ، و مكث بها عامين، ثم رحل مع زوجته الفرنسية عام 1927 م إلى فنزويلا، و مكث فيها عشرين عاما ، ثم نزح إلى الأرجنتين عام 1947 م ، و فيها أصدر مجلة شهرية باللغة الاسبانية . عاد الشاعر إلى الشام سنة 1951 م، و استقر ببيروت ، و في إحدى سفراته العلاجية إلى باريس وافته المنية ([1]) ، و من أشهر دواوينه "حكاية مغترب"، و "النوافل"، و "شطايا حزيران"، و "النبضات" أما كتبه :كتابه الشهير "أدبنا و أدباؤنا في المهاجر" ([2]).

- ر-

4 – رشيد سليم الخوري (القروي) 1887 م – 1984 م: ولد في قرية البربارة بلبنان ، 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 "الرشيديات" 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([3]).

- 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 (آلفا)، 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

[1] - ينظر المرجع نفسه،مج 2 ,ص 847 -848

[2] - ينظر :محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري، ص 546

[3] -ينظر :إيليا الحاوي ،الشاعر القروي ،ج 1 ،البواكير ،دار الكتاب اللبناني، ط1 ، بيروت ،1978 ،لبنان ،ص5 -8

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 .([1])

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 زنابق الفجر 1945 م، و أغاني الليل، و قرطاجة ، كما خلف كتب نقدية كثيرة .([2])

- ف -

7 – *فوزي المعلوف: (1899 م – 1930 م):* ولد بقرية زحلة بلبنان، 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 للحرير و عاش في رفاهية ([3]) ، 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" .([4])

- م -

8 - *ميشال المعلوف (1889م -1942م):* ولد في زحلة بلبنان، 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،

---

[1] ينظر :خالد محي الدين البرادعي،المهاجرة والمهاجرون ،مج1 ،ص337 -338

[2] - ينظر :المرجع نفسه ،مج 2 ، ص 215 -216

[3] -ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري ،ص 634

[4] - ينظر : ربيعة أبي فضل ،فوزي المعلوف شاعر الألم و الحلم ، دار الشرق ، ط1 , بيروت ،لبنان ، ص 37 -41

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.([1])

- ن -

9– نعمة قازان : (1908م – 1979م): ولد بقرية جديتا بلبنان ، 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 المادة، فعرف بكرمه وسخائه ([2]).مات الشاعر بالبرازيل، و دفن بترابها، و أشهر مؤلفاته : ديوانه الضخم "المحراث" . ([3])

مكتبة البحث

✱ - **القرآن الكريم** : رواية حفص عن عاصم

أ – المراجع بالعربيّة

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 .

[1] ينظر: خالد محي الدين البرادعي ،المهاجرة والمهاجرون،مج 1 ،ص415 -418

[2] - ينظر : عمر الدقاق، عناد مهاجرة , منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،1972 ،سوريا ،ص 103

[3] - ينظر : المرجع السابق ،ص 557

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 1999 م، مصر .
8- الأخضر جمعي : قراءات في التنظير الأدبي و التفكير الأسلوبي عند العرب ، دار البشائر ، الرغاية ، 2002 م , الجزائر .
9- أسعد دورا كوفيتش : نظرية الإبداع المهجرية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1987 م, سوريا
10- أماني سليمان داوود : الأسلوبية و الصوفية, مطبعة المجدلاوي ، 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- حنّا 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 : المُهاجرة و المُهاجرون ، مج 1+ مج 2 ، وزارة الثقافة ط1 دمشق , 2006 م , سوريا.

22- خولة طالب الإبراهيمي : مبادئ في اللسانيات ، دار القصبة للنشر, 2000 م,الجزائر.

23- رابح بوحوش : اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم عنابة ، 2006 م , الجزائر .

24- ربيعة أبي فاضل : فوزي المعلوف ، دار المشرق ، ط1، بيروت , 1993 م , لبنان .

25- رجاء عيد : البحث الأسلوبي (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 العوابدة : أمين الريحاني ، مكتبة آلفا, دمشق ، 2000 م ، سوريا .

29- ريمون طحان : الألسنيّة العربية ، دار الكتاب اللبناني ، ط1، بيروت 1972 م لبنان .

30- زبير دراقي/ عبد اللطيف شريفي : محاضرات في موسيقى الشعر العربي ديوان المطبوعات الجامعية ، 1998 م ، الجزائر .

31- سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي (دراسات إحصائية), عالم الكتاب , ط3 القاهرة , 2002 م، مصر .

32 – سعيد حسن بحيري : 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 العربي ، الدار الثقافية للنشر، ط1 ،القاهرة 2002م , مصر .

36 – سمير سعيد حجازي : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر, دار الآفاق العربية

ط 1 ,د تا , ، القاهرة ، مصر .

37 – سيّد قطب : التصوير الفني في القرآن الكريم ، دار الشروق ، القاهرة , (د تا) مصر .

38- سيّد صديق عبد الفتاح : الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ، دار الهدى , ط1 القاهرة ،1994 م , مصر .

39- شكري عزيز الماضي : محاضرات في 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 ، عمّان 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 مَزيدة) ، 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 المجدلاوي ، ط1، عمّان , 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 ،1997م , 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 2002م ، 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 الجماليّة 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 مُهاجرة ، 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 النـاعوري : أدب المهجر ، دار المعارف، ط 3 ،القاهرة، 1977 م، مصر . بغداد 1985 م , العراق .

67- فؤاد صلاح السيد : الأمـير 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 الحـربي : الأسلوبية في الـنقد العربي الحديث ، الـمؤسسة الـجامعية 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 آلـيات القراءة ، مـنشأة المعارف ، الإسـكندرية 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 : التــحليل الدلالي (إجراءاته و مناهجه) ،ج1 ،دار غريب القاهرة ، 2000 م ، مصر .

75– مجاهد عـبد المنعم مـجاهد : فلسفة الـفن الجميل ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة 1986 م ، مصر .

76– محمد بنيس : الشعر العربي الحديث (بنياته و إبدالاته)، دار توبقال , ط3 ,الدار البيضاء 2001 م، المغرب .

77– محمد محمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الشـركة العالمية للـكتاب ،ط1

بيروت 1996 م، لبنان .

78– محمد الرغيني : محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة ، ط1 ، 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 ـ 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, ايتراك للطباعة، ط 1 ، القاهرة، 2001 م، مصر

85- محمد كريم الكوّاز : علم الأسلوب (مفاهيم و تطبيقات) ،جامعة السابع 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 دمياط القاهرة ،2004 م ، مصر .

88- مصطفى حركات : نظرية الوزن (الشعر العربي و عَروضه) ، 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 ربايعة : 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 قوقزة : 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 ،ط 1 ، بيروت ، 2003م ، 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

<u>ب –المراجع المترجمة:</u>

1 ـ سالم شاكر: مدخل إلى علم الدلالة ،(ت) محمد يحياتين، ديوان المطبوعات الجامعيّة 1992م ، الجزائر.

2ـ ستيفن أولمان: الأسلوبيّة وعلم الدلالة,(ت) محي الدين محسب،دار الهدى ، القاهرة 2001 م، مصر.

3 ـ شارل لالو: مبادئ علم الجمال ،(ت) خليل عزيز شطّا ، دار الهلال ، دمشق،1951 م،سوريا.

4 ـ غراهام هوف : الأسلوب و الأسلوبيّة ، (ت) كاظم سعد الدين ، دار الأفاق ، بغداد 1985 م ، العراق.

5 ـ فولفغانغ كايزر : العمل الفنّي اللغوي(مدخل إلى علم الأدب) ،(ت) أبو العيد دودو ،ج2 دار الحكمة ، 2000 م ،الجزائر.

<u>ج – الدواوين الشعرية المعتمدة:</u>

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 (العربيّة) ، دار ميوزيك ، بيروت ،2001 م، لبنان .

4- جورج صيدح : شطايا حزيران ، 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 بربس) 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 - <u>المجلات و الدوريات و الأقراص</u> :

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 – <u>المراجع الأجنبية</u>:

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)

Iـ التشكيل اللغوي للذات:.....ص(21 - 62)

أ ـ تشكيل الأنا في المهجر الشمالي(الرابطة القلميّة):.....ص(24 - 41)

ب ـ تشكيل الأنا في المهجر الجنوبي(العُصبة الأندلسيّة):.. .....ص(41 - 56)

ج ـ تشكيل الذاتيّة(الأنا المهجريّة) :.....ص(56 - 62)

II ـ التشكيل اللغوي للعاطفة:.....ص(62 - 79)

أ ـ تشكيل العاطفة في المهجر الشماليّ (الرابطة القلميّة):.....ص(63 - 70)

ب ـ تشكيل العاطفة في المهجر الجنوبي (العُصبة الأندلسيّة):.....ص(70- 76)

ج ـ تشكيل العاطفة المهجريّة :.....ص(76 - 79)

المبحث الثاني:التشكيل الأسلوبي و المكون التعبيري:.....ص(80 - 134)

I ـ التعبيريّة التقليديّة :.....ص(86 - 103)

أ ـ في التعبيريّة الشماليّة (الرابطة القلميّة):.....ص(86 - 94)

ب ـ في التعبيريّة الجنوبيّة (العُصبة الأندلسيّة):.....ص(94 - 99)

ج ـ التشكيل التعبيري التقليدي: .....ص(100 - 103)

II ـ التعبيريّة التجديديّة :.....ص(104 - 134)

أ ـ التعبيريّة الرومانسيّة :.....ص(105 - 119)

ب ـ التعبيريّة الرمزيّة :.....ص(119 - 123)

ج ـ التعبيريّة الصوفيّة :.....ص(123 - 130)

د ـ 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 الصّوتي:.....ص(139 - 224)

I ـ البنيّة الصوتيّة(العروضيّة/الإيقاعيّة) في التقليدية المهجرية :.ص(143 - 164)

أ ـ في الشعر الشمالي (الرابطة القلميّة) :.....ص(144 - 151)

ب ـ في الشعر الجنوبي(العُصبة الأندلسيّة):.....ص(151 - 164)

II ـ البنيّة الصوتيّة(العروضيّة/الإيقاعية)في التجديديّة المهجرية:.ص(164 - 224)

أ ـ قصائد (البحر الواحد والقافيّة المنوّعة):.....ص(164 - 186)

ب ـ قصائد (البحور والقوافي المتعددة):.....ص(186 - 197)

ج ـ قصائد البحور مُخترعة الصّورة :.....ص(198 - 206)

د ـ الموشحات وأنماط شعريّة أخرى :.....ص(206 - 224)

المبحث الثاني:التشكيل الأسلوبي والمكوِّن النظمي:.....ص(225 - 284)

I ـ البنيات النظميّة للجملة المهجريّة: .....ص(230 - 269)

أ ـ بنية التفاضل والتّجاور:.....ص(230 - 246)

ب ـ بنيّة التّحول والعدول: .....ص(246 - 269)

II ـ البنيات النظميّة للبيت المهجري:.....ص(269 - 284)

أ ـ بنية التّكرار و التّوديد :.....ص(269 - 279)

ب ـ بنية التّماثل والتّقابل: .....ص(279 - 284)

الفصل الثالث:الشعر المهجري والنَّسق المضموني:.....ص(285 - 402)

تمهيد الفصل: .....ص(286 - 289)

المبحث الأول: التشكيل الأسلوبي والمكوِّن الدلالي :.....ص(290 - 336)

I ـ أبعاد المرجع وعلاقاته:.....ص(293 - 319)

أ ـ مجال الموجودات الماديّة:.....ص(293 - 305)

ب ـ مجال المُجردات المعنويّة:.....ص(306 - 319)

II ـ أبعاد الموقف وعلاقاته:.....ص(319 - 336)

أ ـ أبعاد الحدث (الحركة):.....ص(320 - 328)

ب ـ أبعاد الوصف (الحَالة):.....ص(328 - 336)

المبحث الثاني:التشكيل الأسلوبي و المكوِّن التصوري والرمزي:.ص(337 - 402)
I ـ أبعاد الصورة المهجريّة :.....ص(340 - 387)
أ ـ مصادر الصورة المهجريّة :.....ص(340 - 357)
ب ـ وسائل الصورة المهجريّة :.....ص(357 - 387)
II ـ أبعاد الرمز المهجري: .....ص(387 - 402)
أ ـ الرمزيّة الكِنائيّة :.....ص(389 - 394)
ب ـ 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)
I ـ مصادر التفضيل اللغويّة .....ص(410 - 431)
أ ـ بين الجِدَّة/الألفة:.....ص(411 - 417)
ب ـ بين العمق/الغموض:.....ص(417 - 422)
ج ـ بين الجزالة /البساطة:.....ص(422 - 431)
II ـ مصادر التفضيل الشخصيّة(المبدع):.....ص(431 - 453)
أ ـ بين الإدراك /الإحساس: .....ص(432 - 437)
ب ـ بين الشخصانيّة/ التقمّص:.....ص(438 - 445)
ج ـ بين التّواصل /الانقطاع: .....ص(445 - 453)

المبحث الثاني:آثار التفضيل الجَمالي في الشعر المهجري :.....ص(454 - 496)

I ـ آثار التلقي الشخصيّة :.....ص(456 - 478)

أ ـ بين المتعة /المنفعة:.....ص(457 - 462)

ب ـ بين المثاليّة /الشعوريّة:.....ص(463 - 470)

ج ـ بين الواقعيّة / الموضوعيّة:.....ص(470 - 478)

II ـ آثار التلقي البيئيّة :.....ص(478 - 496)

أ ـ المعايشة الطبيعيّة :.....ص(480 - 484)

ب ـ المقاربة الاجتماعية :.....ص(485 - 488)

ج ـ المسايرة الحضاريّة: .....ص(489 - 496)

الخاتمة:.....ص(497 - 500)

ملحق تراجم الشعراء المعتمدين:.....ص(501 - 506)

مكتبة البحث:.....ص(507 - 515)

فهرس الموضوعات:.....ص(516 - 520)