كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

تَجدِيدُ مُوسِيقَى الشِّعرِ
فِي
شِعرِ المهجرِ العَرَبِيِّ

إعداد

د/ عبد الكريم أمين محمد سليمان

جامعة طقوز أيلول، كلية الإلهيات
قسم اللغة العربية وبلاغتها،الجمهورية التركية.

(العدد التاسع والثلاثون)

(الإصدار الثاني ـ الجزء الرابع)

(١٤٤٢هـ/ ٢٠٢٠م)

تَجديدُ مُوسيقَى الشِّعرِ فِي شِعرِ المهجَرِ العَرَبِيِّ

عبد الكريم أمين محمد سليمان
قسم اللغة العربية وبلاغتها – كلية الإلهيات – جامعة طقوز أيلول– الجمهورية التركية.
البريد الإلكتروني : abdelkreemameen @yahoo.com

الملخص :

إنَّ موسيقى الشِّعرِ عُنصرٌ جوهريٌّ في تشكيلِ النَّصِّ، فهو يُكمِلُ بقيَّةَ العناصر، ويُؤَازِرُها في الوقت نفسه، ومن ثَمَّ كان ذا وشائج بالصُّورةِ الشِّعريَّةِ وتقنياتِ الشَّكلِ، وبِلُغةِ النَّصِّ الشِّعريِّ بوجهٍ عَامٍّ، وقد احتفظ عنصرُ الموسيقى بمكانةٍ خاصَّةٍ ومُتميِّزةٍ طوال عصورِ الشِّعرِ العربي المختلفةِ، فقد ظَلَّ للأوزانِ الشِّعريَّةِ وتفاعيلِ الخليلِ السَّطوةُ، والحَدُّ المميِّزُ والفارقُ بين الشِّعرِ وغيرِهِ مِنَ الفنونِ القوليَّةِ والكلامِ المنثورِ؛ وذلك لأنَّ الأوزانَ الشِّعريَّةَ بُنِيَت تفاعيلُها على موسيقى الألفاظِ من توافُقِ حركاتٍ وسكناتٍ معينةٍ، وقد اتَّفَقَ القدماءُ والمحدثون على أنَّ الموسيقى من أهمِّ الأُسُسِ التي يقومُ عليها الشِّعرُ. اهتمت التياراتُ الشِّعريَّةُ العربيةُ الحديثةُ بتجديدِ موسيقى الشعر، بَدءا بالتيارات الرُّومانتيكيَّةِ (الدِّيوان والمهجر وأبوللو) ، ومرورا بِروادِ الشعر الجديد (شعر التفعيلة) ، ووصولا بقصيدةِ النَّثرِ، وقد كان لِشعراءِ المهجرِ دورٌ بارزٌ وتأثيرٌ كبيرٌ في ذلك؛ نتيجةً لِتأثُّرِهم – وخاصة شعراء الشَّمال– بتيارات الشعر الأمريكي، ولميل نفوسهم إلى الحريَّةِ والتَّحرُّرِ من قُيُودِ التَّقليدِ، إضافة إلى بُعدِهِم عن غلاةِ التَّقليدِ في الوطنِ العربيِّ. وتهتمُّ هذه الدِّراسَةُ بالتَّحليلِ والكشفِ عنِ التَّجدِيدَاتِ التي أحدثها المهجريُّون في موسيقى الشعر .

الكَلِمَاتُ المِفْتَاحِيَّةُ : تجديد– موسيقى – الشِّعر– في شعر– المهجر العربي.

The restoration of poetry music in the poetry of the Arab Immigrants

Abdelkarim Amin Mohamed soliman
Department of Arabic language and Rhetoric,
Fakulty of Theology, okuz Eylul University
Email: abdelkreemameen@yahoo.com

Abstract

The music of poetry is an essential element in the formation of the text, as it complements the rest of the elements, and supports it at the same time, and then it has connections with the poetic image and the techniques of the form, and the language of the poetic text in general is a whole, a sacred element that has been preserved, and has preserved aparticular element with a lost element, and has preserved aparticular element with a lost element, and has preserved aspecific element in a sacred form, having preserved aparticular element, having lost a certain element, and has preserved a particular element in a lost form. The poetic weights and the bright interactions of Hebron, the distinctive border and the difference between poetry and other anecdotal arts and discourse. This is because poetic weights are based on the interaction of verbal music with the agreement of certain movements and habits, and the ancient and modern speakers agreed that music is one of the most important foundations of poetry.Modern Arab poetic currents focused on the renewal of poetry music, starting with Romanian currents (Diwan, Mehjer, and Apollo), and passing through the new pioneers of poetry (activating poetry), through the prose poem, and the poets of the

diaspora had a prominent role in this. As a result of their influence, especially the poets of the North, on the currents of American poetry, and their tendency towards freedom and freedom from the restrictions of tradition, as well as their distance from the precious traditions in the Arab world. This study is concerned with analyzing and revealing the innovations that the Diaspora brought about in the poetry music

Keywords: The restoration, poetry music,in the poetry, Arab Immigrants

المقدمة

الوزن فى الشعر العربي

خضع الشعر العربي عبر عصوره الشعرية السابقة لنظرية تأصلّت مع كتابات نقاده وبلاغيه، وهي نظرية عمود الشعر التي بينت مفهوم الوزن والقافية وجعلتها حدًّا للشعر لا يجوز الخروج عليه، وإلا ما عُدَّ الكلام شعرا، ونتج عن ذلك الاعتقاد بأن نظرية عمود الشعر تعني إقامة القصيدة على الوزن والقافية، وأن الشعر المكتوب على هذه الصورة يسمى الشعر العمودي، وما دون هذه الصورة تسقط عنه سمة الشاعرية تماما، ويخرج من هذا الفن.

غير أن هذا المفهوم الصارم والمحدود لمفهوم الشعر ما كان ليثبت لعوامل التطور والتجديد، فأضيفت له عناصر ثلاثة هامة، وهي: القصد في النية واللفظ والمعنى، ثم انقسم الشعراء والنقاد إثر ذلك إلى فريقين، فريق يرفع القصد أو النية واللفظ والمعنى، وفريق يرى اللفظ أشرف من المعنى، ثم جاء فريق معتدل رأى أنه لا جمال في اللفظ على المعنى، ولا حلاوة لمعنى يعبر عنه بألفاظ بذيئة، فلا عبرة بشعر خال من لفظ أو معنى، ثم جاءت محاولات تسقط حدًّا من حدود الشعر ولوازمه، ورأوا فيه قيدا للشعر ولانطلاق شاعريتهم وهو القافية.

على أنه عبر هذه العصور الشعرية، وما كان يجدُّ فيها من خلاف وصراع بين أنصار كل رأى والآخرين، ظل للأوزان الشعرية وتفاعيل الخليل السطوة، والحد المميز والفارق بين الشعر وغيره من الفنون القولية والكلام المنثور؛ وذلك لأن الأوزان الشعرية بُنِيَت تفاعيلها على موسيقى الألفاظ من توافق حركات وسكنات معينة، وقد اتفق القدماء والمحدثون على أن الموسيقى من أهم الأسس التي يقوم عليها الشعر، إذ إن الشعر في الأصل (إنشاد) احتوى على الكثير من خصائص الموسيقى، خاصة الإيقاع والانسيابية، وتداخل الأجزاء. وليست الموسيقى عنصراً

ثانويًا، خاصة في تراثنا الأدبي، فإن موسيقى الشعر العربي عنصر جوهري في تشكيل النص، فهو يكمل بقية العناصر، ويؤازرها في الوقت نفسه، ومن ثم كانت ذات وشائج بالصورة الشعرية، وتقنيات الشكل، وبلغة النص الشعري بوجه عام [١]، بل لقد جعل بعضهم الوزن مع الخيال مكونًا للشعر؛ حيث الشعر لا يتم شعرا إلا بمقدمات مخيلة، ووزن ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيرًا في النفس، لميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات والتركيبات [٢]، وذهاب بعضهم إلى أنه أكبر الأعمدة التي يقوم عليها فن الشعر، وأن الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية[٣]، وأنه الدليل الأول على كون الكلام شعراً حيث البنية الإيقاعية هي أول المظاهر المادية المخصوصة للنسيج الشعري وتعالقاته الدلالية[٤]، وعن طريق التوقع الموسيقي يحاول الشاعر أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي، فإذا عجز عن خلق حالة التوافق بين حركة الأشياء فإن الصورة الموسيقية تفشل في تحقيق غايتها الفنية، وتبقى تشكيلات صوتية من طرف واحد فلا تُعِينُنا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه

(١) مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربى ، قضايا ومشكلات دار النديم، ١٩٩٤، ط٢، ص٧٩.

(٢) ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق: محمد سالم سليم، مركز تحقيق التراث ونشره، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٩٦٩، ص٢٠.

(٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ١٩٥٥م، ط٢، ج ١، ص١٣٤.

(٤) أساليب الشعرية المعاصرة ، د . صلاح فضل، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، ١٩٩٦، ص٣٥ .

النفوس وفقاً للإيقاع الخفي فى ذلك الوجود[١].

وموسيقى القصيدة ليست عملاً مستقلاً عن الشعور الذي تحتويه، وإنما هي جزء أساسي لمن يريد أن يتذوق الشعر من حيث هو شعر[٢]، ومما زاد من أهمية الموسيقى وارتباطها بالشعر أكثر من غيره موسيقية اللغة وإيقاعاتها، فمن طبيعة اللغة أنها ذات إمكانيات موسيقية؛ ولذا يمكن القول بأن موسيقى الشعر ليست دخيلة عليه، ولا مستعارة من فن آخر؛ لأنها نابعة من أداة التعبير الشعري نفسها، وهي اللغة. فالموسيقى تعتبر إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألونها، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية[٣].

ومن هنا فإن تقسيم القصيدة إلى فكرة وصورة موسيقية ينظر إليها كُلٌّ على حدة – خطأ فادح، وهذا ما ينبغي أن تتسم به نظرتنا إلى موسيقى الشعر من إيمان بضرورة انبثاق الشكل الموسيقي من طبيعة التجربة وملابسات تحولها إلى كلمات هي صور صوتية للخوالج والأفكار المستترة. وسوف نهتم في دراستنا للموسيقى عند شعراء المهجر بالإطار الخارجي الذي يتمثل في الوزن والقافية، حتى نقف على ما أحدثه المهجريون من تجديدات موسيقية بالوزن والقافية، وهل كانت هذه التجديدات على درجة واحدة بين شعراء الشمال والجنوب(الرابطة والعصبة) أم أنها

(١) راجع : التفسير النفسى للادب، د . عز الدين اسماعيل، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢ ص ٦٤ ،.

(٢) راجع: عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون تاريخ، ص٨٤. والأدب وفنونه، محمد مندور، محاضرات بمعهد الدراسات العربية العليا، سنوات ٦١، ٦٢، ١٩٦٣، ص٩ .

(٣) الأدب وفنونه، حمد مندور، محاضرات بمعهد الدراسات العربية العليا، سنوات ٦١، ٦٢، ١٩٦٣، ص٩ .

كانت متفاوتة؟ وهل ابتعدت تجديداتهم عن الشعراء القدامى والإحيائيين أم أنها سارت في ركاب موسيقى الشعر العربى المتعارف عليها؟

وقد استفادت الدراسة من دراسات كثيرة سابقة اهتمَّت بدراسة موسيقى الشعر بشكل عام، أو بدراسته عند شاعر، أو تيار شعري، أو كتاب من المختارات الشعرية القديمة، وخاصة تلك الدراسات التي قدمت دراسات إحصائية، ومن أهم هذه الدراسات:

١. موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس.
٢. موسيقى الشعر، لشكري محمد عياد.
٣. موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، لسيد البحراوي.
٤. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبد الله الطيب.
٥. خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الهادي الطرابلسي.

أما عن الدراسات التي قامت حول شعر المهجر فهي كثيرة، وقد جاء الحديث عن التجديد الموسيقي فيها في شكل أحكام عامة، أو إشارات مقتضبة دون دراسة إحصائية دقيقة تثبت صحة هذه الأحكام، ومن هذه الدراسات:

١- التجديد في شعر المهجر، لأنس داود.
٢- التجديد في شعر المهجر، لمحمد مصطفى هدَّاره.
٣- الشِّعر العربيُّ في المهجر، لمحمد عبد الغني حسن.
٤- الشعر العربي في المهجر أمريكا الشمالية، لإحسان عباس، ولمحمد يوسف نجم.
٥- أدب المهجر، لصابر عبد الدايم.

وتأتي أهميَّة هذه الدراسة في تجنُّبها لإصدار الأحكام العامة، واعتمادها على الاستقراء والإحصاء لعينة من شعراء المهجر، تمثِّل شعراء المهجر أتمَّ تمثيل،

وتحليل هذه الإحصاءات تحليلًا فنيًّا يربط الموسيقى بغيرها من مكونات العملية الإبداعية كالفكر والعاطفة، وقد جاءت الدراسة في مقدمة، وخمسة مباحث، وهي كالتالي:

١- تجديد المهجريين لموسيقى الشعر بين المؤيدين والمعارضين.

٢- الأوزان العروضية في شعر المهجر.

٣- القافية.

٤- الموشَّحات.

المبحث الأول

تجديد المهجريين لموسيقى الشعر بين المؤيدين والمعارضين

إن محاولة المهجريين إحداث تجديد في الشكل والمضمون للشعر العربي لاقت الكثير من اهتمام الباحثين نقدًا وتقريظًا منذ ظهور هذا الشعر وحتى الآن، بوصفه حلقة هامة من حلقات شعرنا الحديث، وتعد دعوتهم إلى تحرُّر الشعر من الموسيقى الكلاسيكية من أهم أطروحاتهم الفنية، يذهب مصطفى هدَّاره إلى أنهم تصرفوا كثيراً فى الأوزان والقوافى العربية، وعدَّلوا في الموشحات تعديلات مبتكرة، وابتدعوا الشعر المنثور، وجمعوا بين أكثر من بحر، وأكثروا المجزوءات، وأن أوزانهم تتميز بالحيوية ورهافة الموسيقى، وأنه رغم وجود حركات تجديدية في الأوزان قبل حركتهم إلا أنهم أضافوا إليها بروحهم التجديدي القوي إضافات جديدة، وهم حقًّا لم يقطعوا الصلة بالماضي، ولم يخرجوا على تفاعيل الخليل(١).

وترى نادرة السراج: "أن شعراء الرابطة لم يرضوا عن الأوزان القديمة، وجددوا فيها، وأكثر تجديدهم فى أشكال جديدة من الموشحات، وفي البحور المجزوءة، وترجع التجديد عندهم إلى الاطلاع على الآداب الغربية"(٢).

ويرى مؤلفا كتاب "الشعر العربي فى المهجر" أن المدرسة المهجرية قد أخلصت لموضوعها إخلاصًا لا يعيقه الوزن الرتيب والتنميق، ومن هذه النقطة أضافت إلى موضوعها حركة جديدة حين لوّنت النغم، ولاءمت بينه وبين هذه

(١) مصطفى هدارة، التجديد فى شعراء المهجر، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٧٧م، ص ١٧٨ - ١٨٧.

(٢) نادرة السراج، شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف، القاهرة، ط٣، دت، ص ٢٥٢، ٢٥٨.

الروح"[١] ، وربط البعض بين تجديدهم والموشحات الأندلسية التي كانت ثورة على الأوزان التقليدية فامتلأت بالأنغام الموسيقية، يقول محمد عبد الغنى حسن: "ولعلهم وجدوا فى الموشح ضالتهم في تغيير أوزانه وقوافيه، انفلاتاً من قيود القافية الواحدة والبحر الواحد في القصيدة الواحدة، وكأنما كان شعراء المهجر الشمالى في الولايات المتحدة، والمهجر الجنوبي في أمريكا الجنوبية على ميعاد في الاحتفال بالموشحات والالتجاء إليها في أكثر منظومهم[٢].

ويحدثنا عيسى الناعوري عن حرص المهجريين وعلى الأخصِّ الشماليين منهم على التجديد في أوزان الشعر وموسيقاه، فيذكر أنهم قد استفادوا من التجربة الأندلسية في التحرر من قيود الوزن والقافية، ووجدوا الطريق أمامهم ممهدة، كما استفادوا كثيراً من الآداب الغربية التي اطلعوا عليها، واتصلوا بها اتصالاً مباشراً فجاء شعرهم معبراً عن تجربة شعورية حقيقية وانفعال صادق، جمعوا فيه بين قوة المعاني وصدق التعبير وبراعة التصوير وبساطة الصياغة وموسيقيتها[٣] .

ويقول محمد مندور: "وفى الحق أن شعراء المهجر قد جددوا موسيقى الشعر العربى تجديداً نستحق أن نطيل فيه النظر"[٤] ، ويرى إبراهيم أنيس في حديثه عن شعراء المهجر أنهم" أخرجوا لنا شعراً موسيقيًا جيدًا، عنوا فيه وفي نظمه كل العناية بالناحية الموسيقية، فتفننوا في الأوزان، كما نوّعوا القوافي فطورًا ينظمون

(١) إحسان عباس، محمد يوسف نجم، الشعر العربى في المهجر أمريكا الشمالية دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧م،ص١٧٢.

(٢) محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥٥م، ص ١٠٤.

(٣) أدب المهجر، عيسى الناعورى، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣م، ص ٢٤٤، ٢٤٥.

(٤) محمد مندور، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، د ت، ص ٧٦، ٧٧.

على نهج الاندلسيين، وأخرى يبتكرون في نظام القوافى ويجددون"[١].

أما أنس داوود فإنه يخالف هذا الجمع، ويرى أن القول بتجديد المهجريين الخاصَّ بالأوزان تسرُّعٌ في الحكم؛ لأنهم ساروا في طريق مهَّده أصحاب الموشحات، ولم يضيفوا شيئاً جديداً، وأن تنويع القافية بدأه العباسيون، ونمَّاه وشَّاحو الأندلس، وعلى ذلك فالمهجريون لم يجددوا، أما التجديد الحق في موسيقى الشعر، فهو الذي يستبدل نظاماً موسيقياً بنظام آخر، نظام يحتاج إلى خليل آخر ليضع له تفاعيل جديدة، وأبحر جديدة[٢].

وتنقد إخلاص فخري عمارة رأي أنس داود مؤكدة تجديد المهجريين في الأوزان مقدمة مفهومها للتجديد فتقول: "من المعنى الصحيح للتجديد، وأنه ليس الخلق من العدم يصبح شعراء المهجر مجددين فيما قدَّموه من نماذج خاصة بهم، سواء ارتكزت على البحور القديمة من تغيير في ترتيب التفاعيل وعددها، أو ارتكزت على الموشحات مع اضافات وتنويعات، أو حتى خرجت على الاثنين فيما يمكن أن نسميه الشعر المنثور أو الشعر الحر"[٣].

وهذا ما أكده حسن أحمد الكبير في تتبعه لتطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث[٤]. وما ينقص هذه الأحكام – في رأيي– أنها كانت عامّة، وغير مفصِّلة لنوعية هذا التجديد الموسيقي من عدمه، كما أنها أهملت الجانب

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢، ص ٢٨٨.

(٢) أنس داود، التجديد فى الشعر، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ٣٥٤، ٣٥٥.

(٣) إخلاص فخري عمارة، زهرات من رياض المهجر، دار الأمين، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص٢٤.

(٤) حسن أحمد الكبير، تطور القصيدة الغنائية في الشعر الحديث ،دار الفكر العربي، د ت، ص ٤٣٤، ٤٦١.

الإحصائي الذي يدلِّل ويؤكِّد صدق تلك الأحكام ومداها، فالإحصاء يستطيع أن يمدَّنا بالتغير الموسيقي الذي أحدثه المهاجرون ودرجته ونوعه، ثم يقارن هذه الإحصاءات بغيرها من الإحصاءات التي دارت على موسيقى الشعر: قديمه وحديثه، وبهذا نستطيع أن نقف على طبيعة هذا التجديد الموسيقي لشعراء المهجر، وهل هذا التجديد خارج عن سابقه، ولا يصله به شيء أم أنه تجديد له ما يؤيِّده من الشعر القديم، فاستفاد منه، وقام على أصوله وقواعده، وهذا ما سنحاول جاهدين تقديمه خلال الدراسة.

المبحث الثَّاني

الأوزان العروضية في شعر المهجر

اعتمدت بصفة أساسية في دراستي للوزن والقافية في الشعر المهجري، والذي وجدت أنه سوف يمدني بنتائج مهمة جدًا، ومطلوبة في مسيرة هذا البحث على الاستقراء الشامل والدقيق لاستعمال الشاعر المهجري للأوزان والقوافي، وذلك بالاعتماد على الإحصاء الدقيق الذي بذلت فيه مجهوداً أرجو أن يفيَ بالنتائج المرجوة.

ولما كان الاستقراء الشامل لكل دواوين شعراء المهجر يحتاج إلى وقت طويل، كان من الضروري اختيار عينة للبحث تمثل الشعر المهجري أتمَّ تمثيل في حالة ثورته التجديدية، وحالة التفاته إلى المورث والتأثر به، وقد وقع اختياري على أربعة شعراء من شعراء المهجر، اثنين من شعراء الرابطة، وهما: (جبران، ونعيمة) لِمَا عرفا به من ثورة على القديم ودعوة إلى التجديد، واثنين من العصبة الأندلسية شعراء الجنوب، وهما: (القروي، وعقل الجر)؛ لشهرة القروي، وغزارة إنتاجه وتنوعه، ولوسطية عقل الجر.

وقد وجدت دراسة عن الشاعر المهجري الشمالي نسيب عريضة بكلية الألسن للباحثة فاطمة حمدي فاستأنست بنتائجها في دراستي، فنسيب يمثل التيار المعتدل لدى الرابطيين، فصارت عينة البحث خمسة شعراء يمثلون الشعر المهجري أتمَّ تمثيل في كل خصائصه الموضوعية والفنية، ونستطيع أن نجزم بلا مبالغة أن نتائج هذا البحث وأحكامه صالحة على شعراء المهجر بقسميه الشمالي والجنوبي، لأن العينة تمثل كل مستويات شعراء المهجر من ثائر مجدد (جبران، نعيمة) إلى مجدد معتدل (القروي، ونسيب) ، إلى تقليدي اتّباعى (عقل الجر).

أولا: استعمال الأوزان التامة:

وأول ما يدلي به الإحصاء عن استعمال شعراء المهجر لأوزان الخليل في صورتها التامة مُوَضَّح بالجدولين الآتيين الذين اعتمدت فيهما على دواوين الشعراء

الشاعر		جبران	ميخائيل نعيمة	نسيب عريضة	القروى	عقل الجر
البحور	عدد الأبيات	٣٨١	٤٦٣	٢٥٨٩	٨٦٠٥	١٢٩٢
الطويل	تام	٩	٩٣	٥٤	١١٣٤	٢٤٣
الكامل	تام	–	–	–	٢١٧١	١٩٩
	مجزوء	–	٤٦	٥٤٥	٤٨٠	٥٢
البسيط	تام	٨١	١٢	١٢١	١٠٢٥	٢٤٢
	مجزوء	–	–	١٦٨ مخلع البسيط ١٢٢	–	–
الوافر	تام	–	–	٣١	٨١٣	٧٢
	مجزوء	–	١٠٩	٨	٤٥	–
الخفيف	تام	١٠	٣١	٤٠٠	١٠٦٩	٢٣٢
	مجزوء	–	–	٥٢	١١٦	–
الرمل	تام	٨٢	٣٢	١٠٣	٣٠٤	٢٨
	مجزوء	١٣٤	٥٣	١٣٢	١٩٥	٣٦
المتقارب	تام	–	–	٢٥٧	٢٩٠	١٨٨
	مجزوء	–	–	١٣٣	٤٢	–

السريع	تام	–	٦١	٨٠	٤٤٢	–
	مجزوء	–	–	٦	٢٢	–
المنسرح	تام	–	–	–	٨٠	–
المديد	تام	–	–	٨	–	–
	مجزوء	–	–	٢٠	–	–
المتدارك	تام	٢٧	٢٠	–	–	–
	مجزوء	١٢	–	٢٤	١٠	–
الرجز	تام	٢٦	٦	٢٨	٤٨	–
	مجزوء	–	–	٥٢	٢٠٥	–
الهزج	تام	–	–	٨١	٥	–
المجتث	مجزوء	–	–	١٦٤	١٠٩	–
المقتضب	تام	–	–	–	–	–
المضارع	تام	–	–	–	–	–

جدول (١)

القروي		نسيب		ميخائيل نعيمة		جبران		عقل الجر	
البحر	النسبة	البحر	النسبة	البحر	النسبة	البحر	النسبة	البحر	النسبة
الكامل	٣٠.٨%	الكامل	٢١.٢%	الوافر	٢٠.٤%	الرمل	٥٥.٢%	الكامل	١٩.٣%
الخفيف	١٣.٧%	الخفيف	١٧.٥%	الرمل	١٥.٩%	البسيط	٢٠.٧%	البسيط	١٦.٩%
الطويل	١٢.٢%	الطويل	١٥.١%	السريع	١١.٤%	المتدارك	٩.٩%	الطويل	١٨.٧%
البسيط	١١.٩%	البسيط	١١.٢%	الرجز	١١.٢%	الرجز	٩.٢%	الخفيف	١٧.٩%
الوافر	٩.٩%	الوافر	١٠.٦%	الكامل	٨.٦%	الخفيف	٢.٥%	المتقارب	١٤.٥%
الرمل	٥.٩%	الرمل	٩.٣%	الطويل	٧.٣%	الطويل	٢.٣%	الوافر	٥.٥%
السريع	٥.٤%	السريع	٣.٣%	الخفيف	٥.٨%			الرمل	٣.٩%
المتفارت	٥%	المتفارت	٣.١%	المتدارك	٣.٧%				
الرجز	٢.٨%	الرجز	٣.٥%	البسيط	٢.٩%				
المجتث	٠.٦%	المجتث	٢%						
الهزج	٠.٥%	الهزج	١.٥%						
المنسرح	٠.١%	المنسرح	١%						
المتدارك	٠.١%	المتدارك	٠.٩%						

جدول (٢)

نتائج التحليل الإحصائي : من الجدولين السابقين يتضح ما يلي :

أن نسب استعمال شعراء المهجر بقسميه الشمالي والجنوبي لأوزان الخليل لم تكن واحدة، كما أن نسب استخدامهم لأنواع البحور لم تكن واحدة، فهناك من فضَّل إيقاع بحر على آخر، كما أن الميل إلى التجديد العروضي أو الخروج على تفاعيله لم يكن بنفس الدرجة عند الجميع، فقد كشف التحليل عن وجود اتِّجاهين، اتجاه عام يتفق فيه المهجريون عند استخدامهم لأوزان الخليل، وخاصة المجيدين

منهم مع نسب استعمالها لدى بعض الشعراء المجددين[1] ، واتجاه خاص احتفظ فيه المهجريون بخصوصيتهم، وكشفوا عن تميزهم في استعمال الأوزان العروضية.

أ- الاتجاه العام: وهذا الاتجاه المتفق مع المجددين والمختلف مع المورث والمقلدين يتمثل في الآتي:

١. تراجع بحر الطويل تراجعاً كبيراً عند شعراء المهجر هي نتيجة طبيعية وحتمية لنزول الطويل على سلم التراجع درجات تلو الأخرى عبر عصور الشعر العربي على فترات طويلة، وهذا ما يؤكده إبراهيم أنيس بقوله: "كذلك نلحظ انهياراً في نسبة البحر الطويل، مما يجعلنا نقول: إن زمانه قد مضى، فلم تعد له المنزلة الأولى التي ألفناها في أشعار القدماء"[2] .

٢. تراجع بحر البسيط تراجعًا خفيفًا عند القروي ونسيب؛ إذ يحتل عندهما المرتبة الرابعة، وتراجعه عند نعيمه تراجعا كبيرا؛ إذ حل عنده في المرتبة التاسعة بعد أن كان يحتل المرتبة الثانية أو الثالثة عبر عصور الشعر، ويقول عبد الله الطيب عن بحر البسيط فى شعر المحدثين: "والبسيط بحر مُعْرَضٌ عنه بين المعاصرين، ولا يكاد ينظم فيه إلا من يدعون بأصحاب المدرسة القديمة"[3]. غير أن هذا الحكم غير مطرد.

٣. الاهتمام ببحر الكامل، فهو يحتل المرتبة الأولى عند الشعراء الخمسة، وهذا ما يتفق تمام الاتفاق وحال المجددين، فالبحر الكامل بدأ "ينافس القديم في منزلته القديمة .. فإذا وصف القدماء الرجز بأنه مطية الشعراء، يمكننا الآن –

(١) نتائج الجدول مع الاحصاءات والنسب الواردة في موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ١٩٧ . ٢٠٦، و: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو،، سيد البحراوي، ص ٢١٧، ٢٢١.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص٢٠١.

(٣) عبد الله الطيب المجذوب، لمرشد، ج ١، ص ٤٨٠.

ونحن مطمئنون – أن نصف الكامل بأنه مطية شعرائنا المحدثين"[1]. على أن الاهتمام بالكامل سابق لشعراء المهجر، فقد بدأ الاهتمام بالكامل مع شوقي، حيث احتلَّ عنده المرتبة الأولى في الاستعمال[2].

٤. تقدُّم بحر الخفيف، حيث بدأت تعلو أسهمه في سوق الشعر، "وقد ظهر ذلك واضحا عند كل من القروي ونسيب؛ إذ احتل عندهما المرتبة الثانية، واحتل المرتبة الرابعة عند عقل الجر، بينما حافظ على مرتبته الخامسة عند جبران، وتراجع إلى السابعة عند نعيمة.

٥. تقدُّم بحر الرمل، يقول إبراهيم أنيس عن استخدام شعراء المهجر لوزن هذا البحر: "إنهم يؤثرون في غالب الأحيان بحر الرمل وتفاعيله؛ لأنه بحر موسيقيٌّ، يراه الملحِّنون والمغنون أطوع في الغناء، وأعذب في الأسماع، وقد جاء شعرهم كلُّه أو جلُّه، من ذلك النوع الذي يعني فيه الناظم بالموسيقى الشعرية ذات الأنغام المتعددة"[3].

على أن هذا الحكم لا نراه ينطبق وحال كل شعراء المهجر فبإعادة النظر في الجدول نرى أن هذا الكلام ينطبق وشعر جبران ونعيمة، اذ يحتلُّ بحر الرمل عند جبران المرتبة الأولى، وعليه قرض أكثر من نصف شعره، وهو عند نعيمة يحتلُّ المرتبة الثانية، وهذه النسب عند جبران ونعيمة تتوافق ونسبة المجددين، بل تفوق

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١٩٧ . ٢٠٦.

(٢) راجع: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٢٨، ٢٩، وإن كان لا يطرد تفضيل شعراء المهجر لوزن الكامل مع رأي عبد الله الطيب في قوله: "إن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين في الحكمة، وما إلى ذلك أن الحكمة والتأمل . مهما كانت مناسبتها يحتاجان إلى هدوء وتؤدة" المرشد، ج ١، ص ٢٦٤، ولسوف نرى لاحقاً كيف طوع شعراء المهجر (الكامل) في اطار فكر فلسفي متعمق.

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،، ص ٢٩٠ .

نسبتهم إذ هو عند المجددين يحتل المرتبة الثالثة[١] ، وهذا ما أشار إليه إبراهيم أنيس بقوله عن الرمل: "يلحظ فى الشعر الحديث نهضة كبيرة فى النظم من الرمل " [٢].

بينما جاء استخدام وزن الرمل عند الشعراء القروي ونسيب وعقل الجر متأخرًا؛ إذ احتل عند القروي وعقل الجر المرتبة الخامسة، واحتلَّ عند نسيب عريضة المرتبة السادسة، وهذه النسبة تتقارب إلى حد ما مع استخدام بحر الرمل في الشعر القديم، ويرجع ذلك إلى النزعة التقليدية أحيانا التي اتصف بها البعض في أكثر من موضوع لهؤلاء الشعراء ولغيرهم ممن لم يجنح إلى مخالفة القديم كلية، فهي صورة لسلطان القديم وممارسة سطوته على كل جديد.

ب- الاتجاه الخاص : (خصوصية شعراء المهجر فى استعمال الأوزان العروضية وتميزهم بين المجددين): كشف لنا الإحصاء عن خصوصية شعراء المهجر في استعمال بعض الأوزان العروضية بشكل يخالف استعمال الشعراء القدامى والمحدثين لهذه الأوزان، وقد ظهر ذلك في الآتي:

١. تأخُّر بحر الوافر كثيراً عند شعراء المهجر عن موقعه لدى المجددين، فقد وصل إلى أن احتل المرتبة الأولى عند جماعة أبوللو مثلاً، كما احتل مرتبة متقدمة عند الإحيائيين وصلت إلى الثالثة[٣]. يستثنى من الشعراء المتناولين في

(١) راجع الترتيب الوارد في: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، ص ٢١٨.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٠٠.

(٣) راجع قوائم استعمال بحور الشعر لدى القدماء والمحدثين في كتاب: موسيقى عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، ص ٢١٧، ٢١٩، وموسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ١٨٦ . ٢٠٦، وخصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص ٢٨، ٢٩، ولا يطرد تقدم الوافر حديثاً مع حكم عبد الله الطيب في قوله: "والمعاصرون يتعاطونه كثيراً " على شعراء المهجر إلا جبران ونعيمة، المرشد، ج ١، ص ٣٨٠.

الإحصاء ميخائيل نعيمة فقد احتلَّ الوافر عنده الصدارة، فحلَّ في المرتبة الأولى، وهذا يتناسب ودعوة نعيمة إلى التجديد في موسيقى الشعر العربي وهجومه على الأوزان الخليلية، أما عدا نعيمة فإننا نجد هذا التراجع لبحر الوافر واضحا؛ إذ احتل عند القروي المرتبة الرابعة، وعند عقل الجر المرتبة السادسة، بينما احتل عند نسيب المرتبة الحادية عشر، أما جبران فلم ينظم عليه.

٢. تقدُّم بحر الرجز تقدما ملحوظا عند جبران ونعيمة عدا غيرهم من شعراء المهجر المذكورين، والذين جاء الرجز عندهم مماثلاً تقريباً نسبته عند المجددين، فهو عند القروي ونسيب احتلَّ المرتبة التاسعة، وهذا ما يقارب نسبته ومرتبته عند المجددين من شعراء أبوللو إذ حلَّ عندهم المرتبة العاشرة(١).

بينما نجد عقل الجر لم ينظم فيه مكتفياً بالنظم في البحور الشائعة الاستعمال عبر عصور الشعر، على جانب آخر من ذلك نجد ارتفاع نسبة هذا البحر ومرتبته عند جبران ونعيمة، فهو عندهما يحل المرتبة الرابعة، وربما يعود ذلك في المقام الأول لما يتميز به هذا البحر من موسيقى سهلة سلسلة تشعر بها آذان الجميع، وتستريح لها، ولا تحتاج إلى كثير جهد، وهذا يتوافق ومفهوم الشعر عند كل من جبران ونعيمة ولطبيعة موسيقاه، كما يتناسب ونفور جبران ونعيمة من أوزان الخليل وخاصة الطويلة منه التي ترهق الشاعر والمتلقي، وتحتاج إلى محصِّلة لغوية أكبر لدى كليهما، وهناك عامل آخر هام يرتبط بما ذاع وعُرِفَ عن موسيقى بحر الرجز ولغته حتى أنه ارتبط بالأدب الشعبي وبلهجات العرب "فالرجز فن مستقل من فنون القول، وهو القالب الذي آثره القدماء للآداب الشعبية .. ولله در الباقلاني إذ يقول: أما الرجز فظل في كل العصور مهملا لا يلجأ إليه الشاعر إلا

(١) راجع الإحصاءات والنسب الواردة في موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوى، ص ٢١٩.

في النادر من الأحيان، وظلت نسبته في الشعر ضئيلة تافهة حتى استعار بعضاً من المكانة فى عهود الموشحات الأندلسية والأزجال"[١].

وهذا الشائع عن الرجز عبر عصور الشعر العربي يتناسب ولا شك ويتفق ودعوة جبران ونعيمة التجديدية في الشعر العربي وموسيقاه ولغته، فقد ثار جبران ونعيمة وتمردا على الشعر العربي لغة وشكلاً، فهاجما اللغة العربية الفصحى وتمسك الأدباء بها، وأوزان الخليل كقياسين لجودة الشعر، وإجادة الشاعر كما ناديا إلى الرجوع إلى اللغة العامية المستخدمة بين أبنائها في الحياة اليومية، وهذا مع ما عرف عن الشاعرين بحبهما إلى الفن الشعبي وخاصة المواويل والأزجال الشعبية[٢] ، هذا مع اهتمام واعتناء كبير بالموشحات الأندلسية والإعجاب بموسيقى هذه الموشحات.

٣. تفاوت نسبة المتقارب تفاوتا ملحوظا بين شعراء المهجر، فعلى حين نراه يحتل عند نسيب عريضة وعقل الجر مرتبة متقدمة لم يحظ بها هذا الوزن عند المجددين ولا القدماء؛ إذ احتل المتقارب لدى المجددين المرتبة السابعة؛ أما لدى القدماء فكان أكثر تأخراً، فتراوح بين السادسة والعاشرة[٣]. بينما نراه عند القروي جاء في المرتبة الثامنة محافظا على مرتبته المتعارف عليها، بينما نرى بحر المتقارب نفسه لم ينظم فيه شاعران مجددان هما جبران ونعيمة.

هنا يطالعنا حكم عبد الله الطيب عن المتقارب بقوله: "والمعاصرون لا

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١٢٤ . ١٣٧.

(٢) وديع ديب، الشعر العربى فى المهجر الأمريكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م، ص ٩٨.

(٣) راجع قوائم كتاب: موسقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، ص ٢١٧ . ٢١٩، و: موسقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٨٦، وما بعدها . .

يكثرون النظم فى هذا الوزن (المتقارب)"[١] فهذا الحكم وإن كان ينطبق على جبران ونعيمة أو حتى على القروي إلا أننا لا نراه حكماً مطردا على كل شعراء المهجر ناهيك عن كل الشعراء العرب المعاصرين، ودليلنا في ذلك دراستنا هذه حيث ورد كما ذكرنا آنفا عند نسيب وعقل الجر في مرتبة متقدمة، كما أن وزن المتقارب مع أوزان(المجتث والمتدارك والرمل والخفيف) أطلق عليها سيد البحراوى بالبحور الأبولوية الاستعمال؛ لارتفاع نسبتها عند شعراء أبوللو[٢].

ومن ثم فإن عدم نظم جبران ونعيمة على وزن المتقارب لا يعود إلى نفور الشعراء منه، أو إلى ثقل موسيقى البحر، وإنما يعود إلى أمرين أساسيين، أولهما: الخاصية الإيقاعية لبحر المتقارب، وثانيهما: طبيعة التجربة أو الموضوع الذى يريد أن ينظم فيه الشاعر.

أما عن البحر فقد سُمِّي المتقارب لتقارب أوتاده بعضهما من بعض؛ لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد، فتقارب الأوتاد[٣] ، وقيل لتقارب أجزائه أي تماثلها وعدم الطول والبعد فيها؛ لأنها كلها خماسية، ولم تطل، ولم تتباعد بكثرة الحروف[٤]. فهو يتكون من تكرار التفعيلة "فعولن" ثماني مرات في البيت، ولهذا

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١، ص٣٨٤.

(٢) سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، ص ٣٤، وكذلك راجع جداول الإحصاء ص٢١٩ بالدراسة نفسها.

(٣) انظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزى، ص ١٢٩،و العمدة، ابن رشيق، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، ط ٢، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ١٩٥٥، ج ٢، ص ٣٠٤.

(٤) السيد علي الدمنهوري، الحاشية الكبرى على الكافي في علم العروض والقوافي، مكتبة السيد محمد عبد الواحد بك الطوبى، وأخيه، مصر، ١٩٠٤، ص ٦٢

يوصف أحياناً بأنه من الأوزان الساذجة لتكراره[١] على وتيرة واحدة.

أما عن إيقاعه فهو وزن سريع؛ إذ يعتبر ثالث وزن من حيث السرعة بعد (الكامل والوافر) كما أن ثمة تعادلاً في النسبة بين أوتاده وأسبابه ٨:٨ ، فهو إلى ذلك وزن صاعد الإيقاع في الدرجة الوسطى، والزحافات التي تصيب حشو المتقارب لا تساعد على الإبطاء من سرعته[٢].

أمَّا ما يعود إلى طبيعة التجربة أو الموضوع الذي يرغب الشاعر في النظم فيه فقد كان جبران ونعيمة أبعد أدباء المهجر ذيوعاً وأكثرهم تأثيراً في إخوانهم من المهاجرين وغيرهم، وأجرأهم هجوما على المورث ودعوة إلى التجديد، وأكثرهم تشابهاً فى الآراء الشعرية، والمعتقدات الدينية والفلسفية، ومن ثم رأينا كثيراً من التشابه في أفكارهما وكتاباتهما إلى حد التماثل والتطابق أحياناً، وقد جاء جل شعرهما عن قضاياهما ومعتقداتهما وفلسفاتهما التي اعتنقاها، ومن ثم لم نجد غزارة إنتاج أو تنوع موضوعات، وخاصة عند جبران، فغلب على نظمهما الجانب الفكري التأملي، والصوفي المتشرب بالفلسفة، وهذه الموضوعات التي يغلب عليها الفكر والتأمل والتصوف مع جانب كبير من الفلسفة ولا شك تحتاج إلى تفاعيل أكثر امتدادا من تفاعيل وزن المتقارب التي تتميز بالسرعة، وهذا ما يؤكده قول الأخفش عن المتقارب: "وأما المتقارب فذهاب نون فعولن فيه أحسن؛ لأن أجزاءه كثرت، وهو شعر توهموا فيه الخفة، وأرادوا فيه سرعة الكلام"[٣] ، كما أن هذه الموضوعات تحتاج إلى موسيقى هادئة وتنفر من الموسيقى الصاخبة مع إيقاع بطيء متمهل

(١) حازم القرطانى، منهاج البلاغاء، ص ٢٨٦

(٢) سيد البحراوى، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص ٥٤ .

(٣) أبو الحسن سعيد بن مسعده، كتاب العروض للأخفش، تحقيق ودراسة: سيد البحراوي، مجلة فصول، م ج ٦، العدد الثانى، ١٩٨٦، ص ١٥٦ .

يساعد العقل على الاستغراق والتفكير والتأمل.

كما أن هذا السبب أراه مناسبا، بل هو المخرج الوحيد لقلة نظم الشاعرين على وزن (الكامل) على الرغم مما لاقاه هذا الوزن من عناية زملائهم والمجددين من أبناء أمتهم جعلته المقدمة لاستخدام أوزان الشعر على حين نجده يحتل المرتبة الخامسة عند نعيمة، أما جبران فلم ينظم عليه إطلاقا على ما للشاعرين من دعوة إلى التجديد العروضي، فهذا يعود فى المقام الأول لما ذكرته آنفا من سرعة تفاعيل الوزن، إذ إن (الكامل) أسرع بحور الشعر على الإطلاق"[١].

٤. احتلَّ السريع مرتبة متقدمة لدى شعراء المهجر، لم يحظ بها قديما؛ إذ كان من البحور قليلة الاستعمال، وحديثا حيث احتل المرتبة التاسعة[٢] ، على حين نراه عند نعيمة يحتل المرتبة الثالثة، وهو عند القروي ونسيب يحتل المرتبة السابعة.

وعن شيوع هذا البحر يطالعنا رأيان متناقضان، رأي للأخفش أبي الحسن سعيد بن مسعدة، يرى أن وزن السريع يرتجز به، ويكثر استعماله[٣] ، بينما تؤكد الدراسات الحديثة عكس ذلك، حيث يرى سيد البحراوى أنه وزن قليل الشيوع[٤] ، ويقول إبراهيم أنيس: "هذا البحر من أقدم بحور الشعر العربي غير أن ما رُوِيَ منه في الشعر القديم قليل، وقد قلَّت نسبة شيوعه في شعرنا العصري، وأصبح شعراؤنا

(١) راجع نسبة السرعة الفرضية لكل وزن، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، د . سيد البحراوى، ص ٤٩.

(٢) راجع إحصاءات د . سيد البحراوي، ص ٢١٩، وموسيقى الشعر العربي، إبراهيم أنيس، ص ١٨٢ . ٢٠٦ .

(٣) كتاب العروض للأخفش، مجلة فصول، مج ٦، العدد الثانى، ١٩٨٧، ص ١٥٣.

(٤) سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص ١١٩ .

ينفرون منه ومن موسيقاه، والحق أننا حين ننشد شعرًا من هذا البحر نشعر باضطراب فى الموسيقى لا تستريح إليه الآذان إلا بعد مران طويل، وذلك لقلة ما نظم منه، والآذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد، وتميل إلى ألفته، وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن، أما ما نظمه بعض الشعراء المحدثين من شعر قليل على الوزن فإنما كان تقليداً لقصائد قديمة أعجبوا بها، فنسجوا على منوالها رغبة في التنويع لا حباً للوزن نفسه، ولعلهم قد وجدوا في هذا جهداً كبيراً[١].

وهو حكم لا شك تَنَبُّؤِيٌّ ، وقد ردَّ عليه أمين على السيد بقوله: "إن القليل الذي رُوِيَ منه فى الشعر ينتسب إلى فحول الشعراء، وهو وزن شعري أصيل، ويكفي أن موسيقاه تنسجم مع موسيقى بحرين من أشهر بحور الشعر هما بحر الرجز، والكامل"[٢].

والإحصاء الذي أثبتناه لنسبة السريع في هذه الدراسة أكبر ردٍّ على رأي إبراهيم أنيس في موسيقى البحر وتعرضه للانقراض، فبحر السريع ليس معرضاً للانقراض كما أن موسيقاه ليست بهذا الثقل الذي يصيب المبدع بالجهد والعنت في النظم عليه، فهو وزن اعتنى به مجددون أمثال نعيمة والقروي ونسيب عريضة، وهذا ما يدل على عدم نفور الشعراء منه، كما أن النسب الواردة في إحصاءات إبراهيم أنيس[٣] عن شيوع الأوزان قديما وحديثا جاء وزن السريع في درجة مقبولة ونسب جيدة عند القدماء والمحدثين على السواء، فهو على سبيل المثال يمثل عند أبي العتاهية الذي عرف بثورته على أوزان العروض وقواعده ٤% من جملة شعره، وعند حافظ ٤%، وعند شاعر مجدد من شعراء أبوللو وهو الشاعر محمود حسن

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٨٨.

(٢) أمين علي السيد، في علمي العروض والقافية دار المعارف، ط ٥، ١٩٩٩، ص ٥١.

(٣) موسيقى الشعر،إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٨٢ ـ ٢٠٦.

إسماعيل في ديوانه (هكذا أغني) يمثل ٧%، وعند العقاد الثائر ٥%، وهي نسب لا بأس بها، بل نراها جيدة وكافية على قبول الآذان لموسيقى بحر السريع وعدم النفور منه، كما أن إبراهيم أنيس له حكم آخر لموسيقى بحر السريع يناقض رأيه السابق، وفي نفس الدراسة إذ نراه يصف موسيقى بحر السريع بأنها مألوفة تستريح لها الآذان[١].

٥ـ أُعجِبَ بعض شعراء المهجر بإيقاع وزن معين فأكثر من النظم عليه وتقدمت مرتبته عن غيره من زملائه، وعن مرتبته الشائعة عبر عصور الشعر، فجبران أعجب ببحر المتدارك، فحلَّ عنده المرتبة الثالثة، وهي مرتبة لم يحظ بها عبر عصور الشعر قديماً وحديثاً [٢].

وكذلك احتلال المجتث مرتبة متميزة لدى نسيب، إذ حلَّ المرتبة الخامسة، وهي أيضا مرتبة لم يحظَ بها هذا الوزن عبر عصور الشعر قديما وحديثا، حيث احتلَّ أواخر قوائم الاستعمال لدى الشعراء المحدثين مجددين ومقلدين، ولا يمكننا تفسير سبب تفضيل واهتمام بعض الشعراء بأحد الأوزان والنظم عليها– خاصة إذا كان هذا البحر قليل الشيوع متأخر المرتبة لدى غيره من الشعراء – إلا بميل الشاعر إلى استخدام إيقاعات معينة، وعدم ميله إلى أخرى، يضاف إلى هذا أن البيت الأول قد يخطر ببال الشاعر على وزن ما فتسير بقية القصيدة على الوزن نفسه.

٦. اتفق شعراء المهجر على عدم النظم على وزني (المضارع والمقتضب) ، وكاد ينعدم عندهم وزن (المديد والمنسرح) لولا عشرة أبيات من المنسرح للقروي،

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٩٠ .

(٢) راجع قوائم استعمال البحور لدى القدماء والمحدثين في، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، ص ٢١٧ ـ ٢١٩.

وثمانية وعشرون في المديد لنسيب، وربما كانت النزعة التقليدية التي كانت جزءًا من تكوين الشاعرين- دخلا في ذلك النظم القليل، وهناك ثلاثة أوزان قلَّ استخدام شعراء المهجر لها، وهي: (المجتث والمتدارك والهزج) ، فما حكم هذه البحور عند العروضيين؟

البحران الأولان وهما المضارع (مفاعيلن فاعلاتن) والمقتضب (مفعولات مستفعلن) يُعدَّانِ وزنين غريبيين على الأوزان العربية، وقد استنكرهما الأخفش على الخليل[١] ، وأكد عدم ورودهما عن العرب، وعن المضارع يقول حازم القرطاجنى: "فأما الوزن الذي سموه المضارع، فما أرى أن شيئاً من الاختلاف على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتائجها، وما أراه أنتجه إلا "شعبة بن رسام"، خطرت صورته على فكر من وضعه قياسا، فيا ليته لم يضعه ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها، فإنه أسخف وزن سُمِع فلا سبيل إلى قبوله، ولا العمل عليه أصلا، وهو يقول عن المقتضب مع المجتث "فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما " [٢].

وحول هذين البحرين يقول إبراهيم أنيس: "وقد استعرضت جميع ما رُوِيَ في الأغانى لعلي أظفر بأمثلة لهذين الوزنين"[٣] ، وقد قال الزجاج في شأن هذين الوزنين: "لقد ورد في الشعر منهما البيت والبيتان، ولا تكاد توجد منهما قصيدة لعربي .. "[٤] ، هذا وقد خلت إحصاءات ونسب شيوع الأوزان الشعرية عبر عصوره الشعرية المختلفة التي قام بها سيد البحراوي من أي نسب

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٥٢.

(٢) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٢٤٣ ـ ٢٦٨ .

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص ٥٢ .

(٤) أمين علي السيد، في علمي العروض والقافية، ص ١٢٥.

لوزني المقتضب والمضارع، غير نذر قليل لوزن المقتضب عند الإحيائيين وصل إلى ٠.٢٣ % [١] ، وذلك يرجع لمحاكاة الإحيائيين للقديم واتخاذه المثل الأعلى، ومحاولة الشعراء النظم على بحور الشعر لإثبات مهاراتهم وقدراتهم النظمية.

وهذا عن البحور التي لم ينظم عليها شعراء المهجر إطلاقاً، أما البحور التي نظم عليها بعضهم نادراً فهي المديد والمنسرح، أما المديد (فاعلن فاعلاتن) مرتين، فما نُظِمَ عليه من الشعر القديم قليل جداً، وقد اعترف العروضيون بذلك وعلَّلوا هذا بأن فيه ثقلًا ، وتكاد تكون المقطوعات أو القصائد التى نظمت عليه معدودة[٢].

وعن هذا الوزن يقول عبد الله الطيب: "بحر المديد فيه صلابة ووحشية وعنف، وهو على بساطة نغمه يعسر على الناظم؛ لأن تفعيلاته تتطلب كلمات متقطعة، وأحسب أن هذا العسر هو الذي جعل الشعراء يتحامونه، ثم إن مثل هذا التقطع في ذاته شيء لا يقبله الذوق إلا في الحالات النادرة كموقف الغضب الشديد"[٣].

وفيه يقول عياد : " المديد بحر عسر، يجمع بين رزانة الطويل وشيء من احتدام الوافر"[٤] ، وبهذا يكاد يتفق القدماء والمحدثون على أن في المديد ثقلاً أو عسرًا، وأن ما نظم فيه قديماً كان قليلاً، ولهذا لم يستسغه الشاعر الحديث، ولم ينظم عليه الشعراء المجددون ولا الإحيائيون[٥].

---

(١) سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو،١٦٣.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٩٦.

(٣) عبد الله الطيب، المرشد لفهم أشعار العرب، ج ١، ص ٧٧ ـ ٧٨ .

(٤) موسيقى الشعر العربى، شكرى عياد، ص ٧٦.

(٥) راجع نسب وإحصاءات، سيد البحراوى، ص ٢١٩.

وأما عن المنسرح (مستفعلن مفعولان مستفعلن) فيقول عنه إبراهيم أنيس : "هذا هو البحر الثاني الذي أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه، أو لم يستريحوا إليه وإلى موسيقاه، فقد ورد في الشعر الحديث من هذا البحر النذر القليل، ولعل الذين حاولوه منهم إنما أعجبوا بقصائد معينة قالها القدماء من هذا الوزن فنسجوا على منوالها، ولعلهم وجدوا في النظم منه عنتا ومشقة، ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه، ويخيل إلينا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب، وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام"[١] ، ويقول عنه سيد البحراوي: "إنه وزن قليل النتوءات خلال تاريخ الشعر العربي كله"[٢].

مما تقدم نستطيع أن نقول: إن هذه البحور الأربعة لم تنل عناية كبيرة من الشعراء فى القديم، وأن ما روي عنها قليل جداً، وهذا في رأيي هو ما دفع شعراء المهجر إلى إهمالها.

هناك بحرٌ آخر أو وزن آخر لا بد من الاشارة إليه، إذ لم نجد منه إلا واحدا وثمانين بيتا عند نسيب عريضة، وخمسة أبيات عند القروي، ألا وهو بحر الهزج، وهذا وزن مرقص يصلح للأغراض الخفيفة، كما أنه يتشابه كثيراً مع مجزوء الوافر، بل إنه ذو صلة وثيقة به، لدرجة اللبس، وعملية التفريق بين الوزنيين ليست بالأمر السهل في كثير من الأحيان، وفي هذا الوزن يقول د. ابراهيم انيس: "يظهر أن الهزج تطور لمجزوء الوافر جاءت به عصور الغناء أيام العباسيين، ولم يكن معروفاً أيام الجاهليين[٣] ، كما يعده عبد الله الطيب ضرباً

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص ٩٢.

(٢) سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص٤٢.

(٣) ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، ص ١٠٩.

من مجزوء الوافر، وليس ببحر قائم بذاته[١].

ثانيا : البحور المجزوءة والمشطورة :

يتضمن الشكل التقليدي إمكانية جزء الأوزان، وهناك بعض الأوزان الخليلية لا يستعمل إلا مجزوءًا، وهذا ما يسميه العروضيون بوجوب الجزء، فهو تارة يكون واجبا وتارة يكون جائزا، فالواجب في خمسة أبحر هي: الهزج والمقتضب والمجتث والمديد والمضارع والممنوع في ثلاثة هي: الطويل والسريع والمنسرح، والجائز في ثمانية، هي: المتقار ب والمتدارك والخفيف والوافر والرمل والبسيط والكامل والرجز ويدخل الشطر جوازاً فى بحرين فقط وهما الرجز والسريع ومعنى كون الجزء والشطر والنهك على سبيل الجواز عدم تحتم ذلك[٢].

وهذه الأشياء من الإمكانات المتاحة داخل الشكل التقليدي لتحقيق قدر من التنوع في إيقاعات الأوزان بالإضافة إلى أن مجزوءات الأوزان أقصر من الأوزان الكاملة، ويعد الجزء والشطر سمة للمحدثين، فقد كانا نادرين في العصر الجاهلي وقليلي الورود في العصور التي تليه[٣] ؛ وذلك لأن القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان كثيرة المقاطع، ويؤثرونها على المجزوءات وأن العناية بالمجزوءات والنظم منها صفة من صفات العصور المتأخرة[٤] ، وتكاد تأخذنا الدهشة إذا نظرنا إلى استعمال شعراء المهجر للمجزوء والمشطور، إذ نجد أن نسبة استخدامهم عالية، والجدول الآتي يوضح ذلك.

---

(١) عبد الله الطيب، المرشد لفهم أشعار العرب، ج ١، ص ١١١ .

(٢) حاشية الدمنهورى، ص ٦٩، وفيها أن الجزء هو ذهاب جزئى العروض والضرب، والشطر ذهاب نصف البيت أما النهك فذهاب ثلثى البيت .

(٣) راجع: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ١٨٨، و موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، ص٥٦ ـ ٦٢،و خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص ٣٦.

(٤) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٩٠.

الشاعر	القروي	نسيب عويضة	عقل الجر	نعيمة ميخائيل	جبران
عدد أبيات الديوان	٨٦٠٥	٢٥٨٩	١٢٩٢	٤٦٣	٣٨١
المجزوء والمشطور	١١١٥	١٢٦٢	٨٦	٢٠٨	١٤٦
الكامل	٤٨٠	٥٤٥	٥٢	٤٦	–
البسيط	–	١٦٨ + ١٢٢	–	–	–
الوافر	٤٥	٨	–	١٠٩	–
الخفيف	١١٦	٥٢	–	–	–
الرمل	١٩٥	١٣٢	٣٦	٥٣	١٣٤
المتقارب	٤٢	١٣٣	–	–	–
السريع	٢٢	٦	–	–	–
المديد	–	٢٠	–	–	–
المتدارك	١٠	٢٤	–	–	١٢
الرجز	٢٠٥	٥٢	–	–	–
نسبة المجزوء والمشطور	%١٢.٩	%٤٨.٧	%٦.٧	%٤٤.٩	%٣٨.٣

هذه النسبة العالية لاستخدام شعراء المهجر للمجزوء والمشطور تثير فينا البحث عن تعليل مناسب يفسر لنا شيوع هذه الظاهرة لدى شعراء المهجر .

ولا يمكن أن تعلل هذه الظاهرة بما شاع في بعض الدراسات من "أن استخدام الوزن مجزوءاً ومشطوراً ما هو إلا وسيلة من وسائل التسهيل على الناظم"[١] ، فمثل هذا التعليل ينقصه العمق، وفيه من تسطيح الأمور ما فيه، ولا يتفق مع النظرة النقدية الدقيقة؛ إذ لا يمكن تفسير مثل ذلك إلا فى إطار فكرة الشاعر وعاطفته وفلسفته، لقد أصيب المهاجر بسبب كثرة قضاياه ومشكلاته المتشابكة والقاسية على نفسه بتزاحم في كل شئونه، فقلقه متواصل، وخوفه دائم، وحنينه متقد، وقوميته ملتهبة، وثورته لا تهدأ، وتصوفه خالص، وفلسفته تأملية سابحة فى الكون، وما خلَّفه هذا مع بحث دءوب عن الوحدة الوجودية الأولى، هذا التزاحم الفكري والعاطفي والفلسفي القوي والتصوفي جعل المهاجر كثير القفز خلف أفكاره وما يَعِنُّ له، خائفاً من افتقادها سريعًا في نظمها حتى وإن لم تأخذ نضجها الكامل، إن مثل هذه الظاهرة تمثل جري المهجري اللاهث وراء الفكرة (المهمة) ، وحرصه على إدراكها وامتلاكها وتوصيلها للمتلقي حتى قبل أن يتم الوزن، كان هذا صراعا حادًا بين اقتناص الفكرة وتمامها، واكتمال الوزن وتمام تفعيلاته، صراعًا يحسم لصالح الجانب الأقوى من كيان المهاجر.

فعندما يستعمل نسيب عريضة بحر الكامل مجزوءًا، وهو البحر المعروف بسرعته، بل هو أسرع البحور على الإطلاق[٢] فقد "سُمِّي كاملاً لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، وليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره"[٣] ، يطوعه

(١) سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص ٥٨.

(٢) السابق، ص ٤٩.

(٣) انظر : العمدة، ابن رشيق، ج ١، ص ١٣٦، راجع الكافى، الخطيب التبريزى، ص ٥٨.

لفكرته؛ ليحد من سرعته، ويقلل من كثرة حركاته المتلاحقة؛ ليتناسب مع فكره المتئد المتأمل المتفلسف، وهو بحر صاف من تفعيلة واحدة مكررة فى انسياب لا يتنوع فيه النغم، لكن الشاعر يضيق مساحته؛ لينتقل من فكرة إلى أخرى، فلا يضطر إلى إيراد فكرتين أو ثلاث في البيت الواحد ليكتمل الوزن، يقول:

أَصَعَدتِ فِي رَكبِ النُّزُوعِ حَتَّى وَصَلتِ إلى الرُّبُوع
فَأَتاكِ أَمرٌ بِالرُّجُوع أَعَلَى هُبُوطِكِ تَأسَفِين ؟
أم شَاقَكِ الذِّكرُ القديم ذكر الحمى قبل السديم
فوقفت في سجن الأديم نحو الحمى تتلفتين
يا نفس أنت لك الخلود ومصير جسمى للحود [1]

وميخائيل نعيمة يعتمد أيضاً على مجزوء الرمل أيضاً جرياً وراء فكرة وتأمله وفلسفته الصوفية الطاغية على عاطفته وفنه الشعري، يقول مخاطباً أيضاً صداه :

إن الشاعر حريص على إدراك فكرته ومتابعتها وامتلاكها؛ وذلك لإيمانه

إيه يا نفس! أنت لحن فيَّ قد رنَّ صداه
وقَّعتْكِ يد فنان خفى لا أراه
أنت ريحٌ ونسيم، أنت موج، أنت بحر
أنت برق، وأنت رعد، أنت ليل، أنت فجر
أنت فيض من إله [2]

الشديد بها، فيوصلها للمتلقي قبل أن يتم الوزن، وتنتصر فكرته وفلسفته الصوفية على الوزن.

مثال ذلك نراه واضحا جليا في استعمال الشاعر شكر الله الجر لبحر الرمل

(١) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة مطبعة جريدة الأخلاق، نيويورك، ١٩٤٦م، ص ٨٨، ٨٩.
(٢) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، مؤسسة نوفل، بيروت، ط٥، ١٩٨٨م، ص ٢١.

مجزوءاً في التعبير عن الوحدة الوجودية الشاملة وسريان الألوهية في مظاهر الطبيعة المختلفة، فيقول:

عـــلام القـــول:إن الله قـــد حجـــب عنـــا
هو في النهر، وفي الحقل وفي الغصن تثنى
هو في البحر، وفي الريح، وفي الغابة غنى
هو في الليل، وفي الفجر، إذا فتحت جفنا
هو في البرق، وفي الرعد إذا أرهفت أذنا
هو في الأكوان مذ كانت وفينا مذ كنا[1]

فصورة بحر الرمل التام (فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن) ، ومثلها في الشطر الثاني، ولكن الشاعر اعتمد على المجزوء، وهو الذي يتكون من تفعيلتين في كل شطر بدلا من ثلاث، وتجد عدد التفعيلات في كل بيت أربعا بدلا من ست، وقد آثر الشاعر صورة المجزوء بدلاً من التام؛ وذلك يرجع لطغيان تأمل الشاعر وفكره الصوفي العميق فى الوجود والألوهية وجريه وراء فكرته وحرصه على إدراكها وامتلاكها وتوصيلها للمتلقى حتى قبل أن يتم الوزن، كأن هناك تسابقا يحسم لصالح الجانب الأقوى من كيان الشاعر، وهو الفكر المتأمل والصوفي والفيلسوف، هكذا نجد أن المهاجر لم يستعمل المجزوءات والمشطورات كوسيلة من وسائل التسهيل، وإنما كانت طبيعة التجربة تضطرهم إلى ذلك" ومن هنا كانت استفادة بعض الشعراء المحدثين بهذه التقنية في العروض الخليلي استجابة لحاجة تنويع الإيقاعات وكانت في معظمها تحقيقا لمتطلبات المضمون[2].

(١) شكر الله الجر، زنابق الفجر، ريودي جانيرو، الأرجنتين، ١٩٤٥م، ص ٩٠ .

(٢) سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص ٦٠.

ثالثا : ازدواج البحور [١] : نظم شعراء المهجر في أكثر من وزن للقصيدة الواحدة، وفي ذلك مغايرة واضحة لما اعتادت عليه القصيدة العربي الموروثة عبر قرون طويلة من الصياغة الموسيقية موحدة الوزن، وفى ذلك يقول عبد الوهاب حمودة: "إن بعض أدباء الماضي وأكثرهم من شعراء المهجر بأمريكا يرون التحلل من التقيد بوزن واحد في القصيدة، من أي نوع كانت تلك القصيدة، لا فرق بين الشعر الغنائي والشعر القصصي أو التمثيلي [٢] .

وقد سَمَّى المجددون هذا النوع "مجموع البحور وملتقى الاوزان" [٣] ، ومن أشهر قصائد المهجريين في ذلك قصيدة إيليا أبي ماضي "الشاعر والملك الحائر" وقصيدة "المواكب" لجبران، و"عبقر" لشفيق معلوف، و"على طريق إرم" لنسيب عريضة، وتتميز هذه القصائد بأنها تعد مطولات، تتقسَّم كل مطولة إلى مقاطع.

فقصيدة أبي ماضي جمع فيها الشاعر بين عدة بحور، وسار فيها على نسق خاص خلال أبياتها البالغة تسعة وتسعين بيتا، فقد قسمها إلى ستة أجزاء: الجز الأول من عشرة أبيات، وهو من مجزوء الرمل، أما الثاني فيتكون من ستة وثلاثين بيتا من بحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) مرتين ما عدا الأبيات الأربعة الأولى منها، فهي من بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) مرتين، وجاء الجزء الثالث والرابع والخامس على بحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) مرتين،

---

(١) حيث تتعدد البحور في القصيدة الواحدة وقد يختلف حرف الروي أيضاً.

(٢) عبد الوهاب حمودة، التجديد في الادب المصري الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، دت، ص٨٠.

(٣) أول من اطلق هذا الاسم على هذا النوع محمد عوض محمد حينما نشرت قصيدة أبي ماضي "الشاعر والسلطان الحائر" بالعدد الرابع من مجلة الرسالة ١٩٣٣، فهاجمها في العدد الخامس من العام، وشن ثورته على هذا الاتجاه.

أما القسم السادس والأخير فقد جاء كالقسم الثاني على بحر الكامل[١] ، وقد حافظ الشاعر على هذه الأوزان في كل قسم، ولم يخلط بينها، وقصيدة "المواكب" لجبران جاءت على بحرين، هما: البسيط ومجزوء الرمل، اختصت أجزاء من القصيدة بأحدهما، والأجزاء الأخرى بالثاني.

وبجانب هذه المطولات وجدت قصائد أخرى، منها على سبيل المثال لا الحصر قصيدة "النعامى"[٢] لنسيب عريضة التي أخذ يغيَّر فيها ويبدِّل ويدخل ما شاء له من النغم الموسيقى من زيادة التفاعيل أو نقص فيها، وهو يقسم القصيدة إلى مقطوعات تتميز كل مقطوعة منها بنغم خاص، وتسير في بحر معين إلى أن تلتقي بتاليها في توافق وانسجام"[٣] ، فيفتتحها بالمنسرح، وتفاعيله (مستفعلن مفعولات مستفعلن) مرتين

لا تسألوني في أي حال من أي كأس من كف برد

وفي الجزء الثاني يستخدم المجتث، وتفاعيله التامة (مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن) ، ولكنه لا يستخدم إلا مجزوءا وجوبا بحذف التفعيلة الثالثة من مصراعيه؛ ليصبح وزنه (مستفع لن فاعلاتن) مرتين، ويستخدمه نسيب هنا في قالب من التوشيح في هذا الدور.

هيا يا ندامى فقد أتتنا النعامى

تجر ذيل الربيع

قد زال قيد الثلوج هيا أبصروا في المروج

الجمال البديع

(١) راجع القصيدة بديوان الخمائل الهيئة العامة لقصور الثقلفة، القاهرة، ٢٠٠٤م،ص٢٥.

(٢) نسيب عريضة، الأرواح الحائر، ص ٥٤.

(٣) نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، ص ١٥٢ .

ثم يعود إلى استخدام رباعيات من بحر الخفيف "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) مرتين، ثم يعود إلى المجتث والمنسرح، ومن هذا اللون قصيدة "رشيد أيوب" للشاعر القروي في رثائه، حاول الشاعر أن ينوع فيها الحوار والمآسي، فنوع البحور تنوعاً نفسيًا، أي: ليس البحر نفسه هو الذي يوجد المعنى، بل إن الأثر النفسي هو الذي يوجه الشاعر إلى التغيير في القافية والوزن، فاستعمل المتقارب والطويل والخفيف والسريع، ومنها قصيدة أبي ماضي "المجنون"[1] ، فقد تلاعب في أوزانها وقافيتها، وفي الأبيات من حيث طولها وقصرها، وجمع فيها بين أكثر من بحر؛ حيث جعل بحر الرجز (مستفعلن) ست مرات أساس القصيدة، ولكنه جعل بعد كل أربع أبيات بيتين آخرين على وزن بحر الهزج (مفاعلين مفاعلين) مرتين، كما يقول على لسان المجنون في المقطوعة التالية:

أطارعني النوم صوت الدجى كأنه دمدمة الشلال
يصرخ، والريح تردد الصدى في أذن القضاء والتلال

يا ليل قف هنيهة قبالي
ترى البرايا وأرى الليالي

أنا الشاري، أنا الباكي أنا العاري، أنا الكاسي
أنا الخمرة والدن أنا الساقي، أنا الحاسي

فالأبيات الأربعة على وزن بحر "الرجز" والبيتان الأخيران على وزن "الهزج"؛ مما أثار ثائرة الدكتور طه حسين على هذه القصيدة، واعتبرها مثالاً على العبث الذي لا حد له بالموسيقى الشعرية، واتخذها دليلاً واضحاً على ضعف المهجريين، وعدم تمكُّنِهم من أوزان الشعر الصحيحة، وقلَّة احتفالهم بالألفاظ

(١) إيليا أبو ماضي، الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، ط٩، ١٩٧٧، ص ٨٤.

والأوزان"[١].

ومن القصائد الموفقة في المزج بين البحور المسرحية الشعرية لنسيب عريضة – قصيدة بعنوان "احتضار أبي فراس" حيث رأى النقاد أن "الشعر المسرحي يكون أكثر ضرورة وحاجة إلى هذه الحرية؛ لتوائم الإيقاع النفسي في الدلالة على الشخصية؛ ولتجسيد انفعالها وتموجات الأحداث وأثرها في حركة البناء المسرحي العام[٢].

وقد ساعد تقسيم المسرحية إلى مشاهد نسبيا في تنوع أوزان المسرحية بتغير المشاهد، كذلك تضمينه إياها أبياتًا لأبي فراس يأتي بعد كل مجموعة منها بمقطع على وزنها، فيضمن أبيات أبي فراس التي يقول فيها على بحر الطويل:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتي، هل تشعرين بحالي؟[٣]

ثم يأتي المقطع التالي لنسيب من بحر الطويل، يقول فيه:

ألا أيها النسر الذي جاء يبتغي فريسته أي الولائم تنظر؟

فمزِّق ولا ترحم فما أنت واتر لتثأر مني حين حلَّ المقدر[٤]

(١) راجع: حديث الأربعاء،طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط١٣، ١٩٨٩م، ج٣، ص٢٠٠، يقول طه حسين: "فإذا أردت أن العبث الذي لا حد له بالموسيقى الشعرية فاقرأ قصيدة"المجنون"، فسترى أنها جنون كلها"، وراجع كذلك رد عبد المجيد عابدين على، تحليل طه حسين للقصيدة في كتاب: "بين شاعرين مجددين أبو ماضي وعلي محمود طه" عبد المجيد عابدين، مكتبة مخيمر، القاهرة، ١٩٦٣م،، ص ١٢٨ ـ ١٤٤.

(٢) رجاء عيد، التجديد الموسيقى في الشعر العربي دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م، ص ٩٦.

(٣) ديوان أبى فراس، ص ١٢٦.

(٤) نسيب عريضة الأرواح الحائر، ص ٢١٥.

وفي مطلع آخر من المسرحية يضمِّن فى بدايته أبيات أبي فراس من مجزوء الكامل، التي يقول فيها:

أبنيتـــــي لا تجزعـــــي كـل الأنـام إلـى ذهـاب[1]

ثم يأتي بعدها بأبيات له من مجزوء الكامل، يقول فيها:

يـــا مـــوت، يـــا ملـــك الحيـــاة وأميـــــر كـــــل الكائنـــــات

يـــا نـــاثر الشـــمل الجميـــع (م) وجامعًـــا كـــل الشـــتات[2]

غير أن هذه المحاولة من التجديد للعروض بالمزج والجمع بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة تعرض لكثير من النقد الذي يتلخص في فقدان النغم المتَّسق وسرعة الانتقال؛ مما يشوش التدفق النغمي في آذان المتلقي، فيرى عبد الوهاب حمودة أن"الذوق السليم ينفر من هذا الخلط في الوزن؛ إذ تكون الموسيقى حينئذ غير متسقة، والأنغام غير متزنة، فبينما الآذان تسمع وزناً من بيت، إذا بها قد انتقلت فجأة إلى وزن آخر، ومنه إلى غيره دون أن تستقر على وزن معلوم"[3]،

ويقول محمد عوض محمد: "لو أن المتنبى – وهو الآمر الناهي في مملكة القريض – قيل له: إن فلانا ينظم القصيدة الواحدة، فيجعلها من بحور شتى لقال لمحدثه يا هذا، إن شاعرك مثله كمثل الطاهي الذي يخلط الحلو بالحامض، والمائع بالجامد، والرطب باليابس، والصلب بالشهد، ثم يرجو بعد هذا لأن يكون فيما طهاه شفاء وغذاء"[4].

(١) ديوان أبى فراس الحمداني، شرح الدكتور خليل الدوَيهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٤هـ/١٩٩٤، ص ٣٦.

(٢) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ٢١٨.

(٣) عبد الوهاب حمودة، التجديد في الأدب المصري، ص٨٠.

(٤) مجلة الرسالة، مارس، ١٩٣٣، ص١٠.

غير أن هذا التبرير بتأذي أذن المتلقي من تنوع البحور داخل القصيدة لم نشعر به خلال القصائد المهجرية التي استشهدنا بها، ويعود ذلك إلى أسلوب الحوار الدرامي الذي تميز به المهجري، وأكثر منه في أشعاره حتى رأينا في القصيدة أكثر من صوت، يعبر كل صوت عن فكرة بعينها لدى الشاعر، ومن ثم كان تنوع البحور مقصوداً وذا دلالة فنية؛ وذلك لاختلاف أصحاب الأصوات من حيث درجة الانفعال والعاطفة والفلسفة والعقائد التي يعتنقها؛ ومن ثم كان الانتقال من البحور الطويلة إلى القصيرة أو العكس، والتنقل من بُطء الإيقاع إلى تسريعه أمرًا مقبولًا مستساغًا، ولا تتأبَّاه الأذن، ولا تنفر منه؛ ذلك لأن المتلقي يشارك المبدع انفعالاته ووجدانه وهدوءه وهيجانه وعالمه الخاص الذي يحياه، فلا شك أن انفعالاتنا لا تقبل ناي جبران الراقص الطرب المقبل على الحياة، الذاكر لجمالها ومفاتنها، وصوت ثورته المعبر عن فلسفته وخلاصة ما توصل إليه عن شرور العالم الإنساني، والنفور منه بنفس الدرجة، ومن ثم جاء نظمه للقصيدة بين وزني البسيط ومجزوء الرمل مقبولاً، بل لا نبالغ إن قلنا محببًا لدى الأذن[1] ، كاسياً القصيدة بالحيوية والحركة، إن تعدد الأصوات يزيد من المزج بين البحر ومجزوئه في القصيدة الواحدة على أن القصائد مزدوجة البحور تميزت بالطول النوعي؛ مما يعطي طول نفس في عملية التجريب النفسي الذي يقوم على التنوع في الموضوعات الداخلية في

(١) خرجت الدكتورة إخلاص فخرى بملحوظة هامة وتفسير لطيف لاستعمال جبران لبحرين مختلفين في قصيدته، هما: البسيط ومجزوء الرمل، إذ رأت أن ذلك لم يكن محض صدفة، ولا مجرد زخرفة، ولكنه جاء لهدف فني هام، وهو رغبة الشاعر في التفريق بين عالمين متباينين تماماً، عالم المدينة وعالم الغاب، فجاء بحر البسيط يتحدث عن عالم الواقع . المتمثل في المهجر . وفي طول أنغامه متسع لوصف مظهر الشر والخداع فيه، ثم يأتي مجزوء الرمل قصيراً راقصاً يلائم ما في الغاب من جمال وسحر، راجع زهرات من رياض المهجر، إخلاص فخرى، ص ٧٣.

القصيدة، فنجد بعض شعراء المهجر يقسمون القصيدة إلى مقاطع كل مقطع يتكون من بيتين أو أكثر على نفس الوزن السابق إلا أن الجزء الثاني يتكون من شطر واحد، وقد يكون العكس، فمن قصائد النوع الأول قصائد مخائيل نعيمة "أخي"، و"آفاق القب"، و"يا رفيقي"[1] وغيرها، ومن قصيدته "آفاق القلب" نقرأ هذا المقطع:

ورحت أجوب ما استترا من الدنيا وما ظهرا
وأبحث في غبار العيش عن زخرف وعن صدف
أراه بفكرتي دررا

فنجد أنه نظم هذه القصيدة على مجزوء الوافر(مفاعلتن مفاعلتن) مرتين، ولكنه جعلها مقطوعات كل مقطوعة مكونة من بيتين وشطر، واقتصر فيه على تفعيلتين فقط، وذلك كثير في الشعر المهجري.

ومن النوع الثانى قصيدة نسيب عريضة "تعالي صباحًا"، مزاوجًا بين مشطور المتقارب كاملًا ومنها قوله:

تعالي صباحاً إلى غرفتي
وحلي بلطف عري رقدتي
لعلي عود إلى يقظتي
ولا تجزعي إن رأيت اصفرارًا بوجهي، ونور الحياة توارى
وإن لم أجب بعد بذل القصارى فألقي بنفسكِ فوقي دثارا [2]

رابعا : تفاوت توزيع التفعيلات بين شطري البيت :

لم يلتزم شعراء المهجر بتطابق شطري البيت الواحد من حيث الطول أو عدد التفعيلات، ومثل ذلك قصيدة "بين العواصف والأماني" لنسيب عريضة، ومنها

(١) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، على الترتيب ص ١٤، ٥٥، ٧٥ .
(٢) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ١٣٣.

قوله:

فوق هاتيك الصخور الشاهقة قـــد تطلبـــت العواصـــف

وعلى سحب الأماني البارقة حـام قلبـي غيـر خـائف[1]

إذ يمثل الشطر الأول ثلاث تفعيلات من بحر الرمل، والشطر الثاني تفعيلتان من البحر نفسه، ومثال اقتصار أحد الشطرين على تفعيلة واحدة قصيدة إلياس فرحات "يا حمامة" والتي يقول فيها:

يا عروس الروض يا ذات الجناح يا حمامة

سافري مصحـوبة عند الصبـاح بالسلامة

واحملـي شكوى فؤادي ذي جـراح وهيامه[2]

حيث استخدم الشاعر التفعيلة "فاعلاتن" ثلاث مرات في الشطر الأول، بينما اقتصرت الشطرة الثانيـة علـى تفعيلـة واحدة، ومن ذلك أيضاً قصيدة "نخب الجنود" لنسيب عريضة التي يقول فيها:

ذى الكأس أشربها ولم أشـرب سدى خمرا

نخب الأُولَى نظروا إلى هـولِ الرَّدَى شذرا

رغبـوا الفنـا، كرهوا البقا لمـا غـدا وزرا[3]

(١) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ١٣٨.

(٢) إلياس فرحات، ديوان فرحات، مطبعة الشرق، سان باولو، البرازيل، ١٩٣٢م،ص٨.

(٣) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص٨٢.

حيث جاء الشطر الأول ثلاث تفعيلات من بحر الكامل، واقتصرت الثانية على تفعيلة واحدة من نفس البحر، وعلى نفس القالب العروضي مع التقابل في التوزيع، حيث تأتي تفعيلة واحدة في الشطر الأول وثلاث تفعيلات في الشطر الثاني، كقصيدة رشيد أيوب "ذكرى لبنان" التي يقول فيها:

اذرفي يا عين دمعي فالهوى مُتلِفِي
واسعفي لعل ناراً في الحشا تنطفي
هل يعود عيش قطعناه بتلك الصدود
أو تجود هذي الليالي بانتظام العقود
كي نرود في سفح صفين مقر الجدود
واعطفي على فتى في الحب مستهدف[1]

ومن الصور التي تلاعب فيها المهاجرون بالتفعيل صور أخرى جمعت بين الأوزان المعروفة وبين الموشحة ذات اللازمة الخاصة، مثل قصيدة رشيد أيوب "خلياني"، والتي يفتتحها هكذا:

يا خليلي إذا شط المزار بفؤاد ما له غير الزفير
وهمى دمعي لدى ذك الديار خلياني
عندما أجلس في الليل البهيم ونجوم الأفق فوقي سابحات
في فضاء عنده النفس تهيم خلياني
فأنا دون الملأ شأني عجيب ليس يحلو لي سوى الليل الطويل
وأنا في هذه الدنيا غريب خلياني[2]

(١) رشيد أيوب، اغاني الدراويش، المطبعة السورية الأمريكية، نيويورك، ١٩٨٢م، ص٣٢.
(٢) رشيد أيوب، الأيوبيات، نيويورك، ١٩١٦م، ص١٠٣.

فهذه القصيدة من بحر الرمل "فاعلاتن" ثلاث مرات في كل شطر، وسارت على نظام الموشحة التي حافظت على اللازمة "خلياني"

على أن هذا التلاعب بعدد التفعيلات واختلاف توزيعها بين الشطرين نتاج تأثرهم وتقليدهم للشعر الأندلسي واستخدام الموشحات في صورها المختلفة التي لا فضل للمهاجرين فيها سوى إحيائها، بجانب هذه الكثرة بين التلوين في الموشحات التي أضفت على شعرهم خفة النغم، وروعة الموسيقى، وعذوبة الألحان.

خامسا : الجمع بين شطري البيت :

ومن التجديدات التي أحدثها شعراء المهجر في أوزان الشعر وبحوره اتجاههم إلى الجمع بين شطري البيت الواحد في وحدة متماسكة في مقطوعات أو رباعيات أو خماسيات، وهذا الاتجاه في التوزيع الموسيقي يزيد الأداء جمالًا، كأن البيت نغما متماسكا "ينهمر انهمارًا موسيقيًا في أوله إلى آخره، مرتبطًا بما قبله وما بعده، وهى طريقة أكثر الأندلسيون من استعمالها في شعرهم، ومن النماذج على هذا التوحيد بين شطري البيت قصيدة "النهر المتجمد" لميخائيل نعيمة، التي يقول في أولها:

يا نهر، هلى نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير؟
أم قد هرمت وخار عزمك فانثنيت عن المسير؟[1]

ومنها عند نسيب قصيدة المسافر التي يقول في أولها:

يا صاح يا من قد تهيأ للنوى وتزودا!
أزمعت يا خلي الرحيل، وإنما لن تبعد !
فلأنت باقٍ بيننا رغم الفراق إذا عدا

(١) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص ١٠

تُـــدنِيك ذكـــرك الجميلـــة، لـــيس يفصـــلنا المـــدى
مـــا أنـــت وحـــدك فـــي الطريـــق ولـــن تســـافر مفـــردا
أرواحنـــا أنَّـــى رحلـــت تســـير خلفـــك كالصـــدى[1]

ومنها قصيدة أبي ماضي "أنا وابني"، ومنها هذا المقطع:

قـــال لـــي ابنـــي وهـــو حيـــران بمـــا يحكـــي ويقـــرأ
كيـــف كـــان الله ؟ أنَّـــى قـــد وجـــدتَ الله ســـرا
أســـمع النـــاس يقولـــون بـــه خيـــراً وشـــراً
فأفدني ...
قلـــت: يـــا ابنـــي أنـــا مثـــل النـــاس طـــرا
لـــي فـــي الصـــحة آراء وفـــي العلّـــةِ أخـــرى
كلمـــا زحزحـــت ســـترا خِلتَنـــي أســـدل ســـترا
لســـت أدرى منـــك بـــالأمر، ولا غيـــري أدرى[2]

سادسا : اتخاذ التفعيلة أساسا للقصيدة بدلا من البيت :

حاول بعض الشعراء أن يتلاعب بالتفعيل، ويتخذ "التفعيلة" أساساً للقصيدة على نحو ما نجده في الشعر الحر، فقد يتكون البيت من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاثة أو أكثر حسب "الدفقة الشعرية" ، كما يقول أصحاب الشعر الحر، ويعتبر الشاعر نسيب عريضة أكثر شعراء المهجر استعمالاً لهذا النوع، ويرى النقاد أن قصيدته "النهاية" أكثر قصائده تحررًا في الوزن والتلاعب بالتفعيل[3] ، فالقصيدة

(١) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ١١٣.
(٢) إيليا أبو ماضي، الخمائل ص ٨٩.
(٣) من هؤلاء: محمد مصطفى هدارة، في كتابه " التجديد في شعر المهجر " ص ١٧٩،=

جاءت ممثلة لشعر التفعيلة الذي يعتمد على التفعيلة وحدها، ولا يلتزم إلا بها فى نظم القصيدة، ويقول فيها:

كَفِّنُوه

ادفنوه

أسكنوه

هُوَّةَ اللَّحدِ العميق

واذهبو، لا تندبوه، فهو شعب

ميِّتٌ ليس يفيق

...

ذَلَّلُوه

قَتَّلوه

حَمَّلوه

فوق ما كان يطيق

حمل الذل بصبر من دهور

فهو فى الذل عريق[1]

=وعيسى الناعوري، في كتابه "أدب المهجر" ص ٣٤٦، د . حسن جاد في كتابه " الأدب العربي فى المهجر"، ص٤٣٠.

(١) رشيد سليم الخوري الشاعر القروي، ديوان القروي دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨م، ج ١، ص٣١١

ومن هذا المثال أيضا قصيدة "الجزائر" لإلياس فرحات، ومنها قوله:

جزائر الأبطال يا حاضنة الأبطال
إن انتظارنا مجيء الفجر فيك طال
لكنه أتى
برغم من عتا
فاضطرمت نفوسنا
وامتلأت كؤسنا
بخمرة المتعة والعزة والجلال

فالشاعر قد اتخذ من "التفعيلة" أساس البيت، ولم يهتم بالمحافظة على عدد التفعيلات في جميع الأبيات، أو بتقسيم البيت إلى شطريه كما في القصائد التقليدية، ورأينا جملة قد طالت في الانفعال الجميل المفرح، وقصدت عند إيراد خبر أو تذكر ماض، كما استعاض بالقافية المتجاورة المتكررة وبموسيقاها المتتابعة عن تتابع التفعيلات المختلفة في نظام البيت الشعرى القديم.

سابعا : الخروج على أوزان الخليل :

حاول المهجريون التجديد الموسيقي للشعر، وذلك بالخروج على أوزان الخليل، واختراع أوزان جديدة، ساروا فيها على نظام الأوزان الغربية، وقد كان نعيمة أكثر شعراء المهجر محاولة في ذلك، فقد حاول نعيمة الخروج على الأوزان التقليدية، وأن يأتي بتشكيلات موسيقية جديدة، ارتكزت على تنويع التفعلات، وتوزيعها في نسق جديد، ومن ذلك قصيدته "من سفر الزمان" التي جاءت في صورة مقطعين، المقطع الأول بعنوان "إلى سنة مدبرة" والثاني بعنوان "إلى سنة مقبلة" واستخدم الشاعر في هذه القصيدة أوزانا مختلفة لم ترد في الأوزان العربية، فقد سار في كل مقطوعة من هاتين المقطوعتين على النظام التالي، بدأ بأربعة

أبيات على وزن (مستفعلن مستفعلن مفعلان أو مفعو) ثم ختم ببيتين على نظام الوزن الأول، ولنقرأ له المقطع الثاني وهو بعنوان "إلى سنة مقبلة" لنرى هذه الأوزان عليه:

ما أنت في سفر الزمان العظيم
إلا صدى الماضي وصوت الغد
فيك استوى من قبل أن تولدي
قطبا حياة نحن فيها نهيم
لا جوعها يشبع
لا موتها يهج
لا طامع يقنع
فيها ولا الزاهدون
الناس في أسرارها حائرون
والسر، لو يدرون فيهم مقيم ..

والمقطع الأول يسير على هذا النظام والوزن أيضا، وهذه الأوزان أوزان ملفقة من تفاعيل، لم ترد في الأوزان الخليلة.

وتمثل الملاحظات السابقة مقدرة المهجري على التعامل مع الأوزان الخليلية وقدرته على تطويع الشكل الشعري القديم، وتغييره تغييرا منظما بما يعد دلالة واضحة على استعمال شعراء المهجر فكرهم وتأملهم في التظيم والتنسيق والإبداع، ذلك كله في إطار من التحدي للنظام التقليدي ذي الوتيرة الواحدة.

ويعتبر هذا كله محاولة دائبة من شعراء المهجر للتحرر والانفلات من أسر القديم وأشكاله الموروثة، على أن هذه الحرية المنشودة من ثبات القديم جاءت مصحوبة بالقيود التنظيمية المتعددة، بما يشبه التشكيلات الهندسية. التي يطبق

عليها د . محمد فتوح " هندسة موسيقى القصيدة "

ثامنا : التدوير :

اهتمت الدراسات المعاصرة القائمة على الشعر العربي وموسيقاه بظاهرة التدوير في الشعر العربي كظاهرة ترتبط بالوزن، وقد حاولت الاستفادة من هذه الدراسات خاصة بعد أن ظهر لي من خلال الدراسة أن التدوير من الخصائص العروضية التي تعد ظاهرة على مستوى الشعر المهجري، وتعد أيضا ظاهرة على مستوى القصائد المفردة من حيث التكثيف داخل القصيدة الواحدة.

"والبيت المدور هو الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه، أي: شطريه – غير قابلة للتقسيم إنشاديا، وحين تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة قسمين : قسم يتم به تمام الشطر الأول، وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني، فإن هذا يعد فى نظر الإيقاع تدويرا"(١).

والتدوير ظاهرة إيقاعية – لغوية – دلالية، نحاول من خلال رصدها في النص الشعري الوصول إلى دلالتها الكلية. فالتدوير يعد صراعا بين استقلال كل شطر إيقاعيا وتمام الجملة أو الكلمة لغويا وتركيبيا، و"إذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائما هو الذي ينتصر، وينبغي أن تخضع الجملة لمتطلباته، وكل بيت بلا استثناء تعقبه وقفة طويلة إلى حد ما"(٢).

فما الذي دفع شعراء المهجر لخوض هذا الصراع على الرغم من أن الكلاسيكيين جاهدوا فى محاولة التقليل من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد

(١) أحمد كشك، التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م، ص٧.

(٢) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٥ أكتوبر ١٩٩٠م، ص٦٤.

حد ممكن؟ وما الدافع وراء استمرار التدوير عبر قصائد كثيرة مكثفا في بعض القصائد حتى يبلغ معظم أبياتها؟ على الرغم من أن "بناء البحر الشعري في القصيدة العربية يقوم في أساسه على اعتبار أن وحدة البيت ذات شقين، يُفَضَّل في الإنشاد أن يظهر كل شقٍّ على حدة حتى مع وجود البيت المدور، مع أن نسبة التدوير ضئيلة جداً فى الشعر القديم"(١) ، وقد راع التدوير اهتمام نازك الملائكة، وعن فائدته تقول: "إن التدوير له فائدة شعرية، وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر؛ وذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده، ويطيل نغماته"(٢) ، وسأعرض لبعض نماذج التدوير في الشعر المهجري محاولا بها الاجابة على سؤالي السابق.

يقول نسيب عريضة فى مقطوعته "الشمس والصيد"، وهى سبعة أبيات على وزن "مجزوء الكامل"، جاءت منها ست أبيات مدورة، يقول:

شاءت مداعبتي فقالت أ (م) يا معنى ما تريد؟
سألت، لعمري وهي أدرى (م) بالذي يرجو الحميد
ما راعها شيء كصمتي (م) لا أرد ولا أعيد
ولعلها قرأت سكوتي (م) فانبرت لي من جديد
ماذا تؤمل يا فتى ؟ قد يدرك المسؤول المريد
فأجبتها : إني أريد (م) الشمس في الفلك البعيد
فرأيت وجه الشمس يدنو (م) من على نحو العيد (٣)

(١) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص٢٩.
(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢م،ص٩٢.
(٣) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص١٣٨.

ويقول القروي مرحباً بالموت الذي يجد فيه الراحة والخلود:

فالمسي جفني يا كف الحمام الناعمة
أرقـت عيناي طوبى للعيـون النائمـة
ما ترى أرجوه في عيشي من هذا السهر
إنما اللذة في الدنيـا اشتهـاء فضجر
إنما اشـتاق لذات الخلـود الدائمـة (١)

فالأبيات من مجزوء الرمل، وقد جاءت كلها مدورة ما عدا البيت الثاني، ويأتى التدوير أيضا على مستوى القصيدة المفردة من حيث التكثيف داخل القصيدة الواحدة لدى شكر الله الجر، يقول:

وعـلام القـــول أنَّ الله قـد حـجـب عنـــا!
هو في النهر، وفي الحقل ، وفي الغصن تَثَنَّى
هو في البحر، وفي الريـح، وفـي الغابة غَنّـَى
هو في الليـــل، وفي الفجـر، إذا فتحت جفنـا
الخ .... (٢)

وتستمر ظاهرة التدوير عبر قصائد الشعر المهجري ممثلة ظاهرة إيقاعية مكثفة داخل القصيدة .

ملاحظات على ظاهرة التدوير عند المهاجرين:

١. إن معظم القصائد التي شاع فيها التدوير من مجزوءات البحور، خاصة مجزوء الرمل والكامل، إلى جانب المجزوءات الأخرى، وهذا ما يساعدنا في الإجابة عن سؤالنا السابق، فالذي ساعد شعراء المهجر في انتشار التدوير لديهم وتكثيفه

(١) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة ص١٣٨.
(٢) شكر الله الجر، زنابق الفجر، ص٩٠.

أحياناً كثيرة، هو كثرة المجزوءات والمشطورات لديهم، إذ يكثر التدوير في المجزوءات وقصار الأوزان قديماً وحديثاً، فجعلت المجزوءات قرينة للتدوير ولعل السبب الذوقي الذي يبرر وقوع التدوير في مجزوء الكامل والرجز دون الكامل والرجز نفسيهما – أن المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير(١).

فالشاعر لا يأخذ بالتدوير إلا عندما تقصر تفاعيل الشطر عن أداء معناه فيقسم بعض كلامه بين شطرين، وقلة التدوير ليست في هذه البحور (البسيط، الطويل، الرجز، الكامل) فحسب، وإنما هي في كل بحر يستخدم كاملاً سواء أكان عروضه منتهياً بوتد أم سبب، والتدوير أغلب ما يكون في مجزوء البحر أي بحر ويندر في حالة تمامه، فالسبب في عدد التفعيلات كثرة وقلة(٢) ؛ لذا كان من المقبول تبرير قلة وجود التدوير والبعد عن صراعه لدى الكلاسيكيين والقدماء بقلة المجزوءات من الأوزان لديهم، فلقد احتلت المراتب الأولى بحور يندر فيها التدوير، مثل الطويل والبسيط(٣).

وتفسير كون التدوير مقبولاً في المجزوءات راجع إلى كون المجزوءات قصيرة الأشطر؛ مما يجعل الاحتياج إلى الاستمرار النطقي أمراً مقبولاً، فكأن البيت كله شطر واحد، كما أن قصر البحر والتعجيل بنهاية كل شطر قد يخلق أحياناً نوعاً من الرتابة ينفيها التدوير(٤).

---

(١) عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، كتاب الرياض، عدد٦٦، يونيو١٩٩٩م، ص ٥٤.

(٢) أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٥، ص٣٥٦.

(٣) راجع ندرة التدوير في بحري الطويل والبسيط في كتاب العمدة، ابن رشيق، ج ١، ص٤٣ . ٦٦.

(٤) أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٥، ص٣٥٦.

ومن ناحية ثانية فإن خوض شعراء المهجر لهذا الصراع كان في إطار الانفعالات من أسر القديم المقدس للفصل بين الشطرين، وبذلك يبتعد الإيقاع عن الرتابة والتكرار، وفي هذا الكسر إثراء للإيقاع الداخلي كي يكون سبيلاً لحرية الإبداع، وإحساسا بأن القصيدة العربية ليست منفكة لعرى مقطوعة الأوصال"[١].

ومن ناحية ثالثة ما تتصل بالدلالة، فإن شيوع البيت المدور "المحدود المدى خفيف الواقع"[٢] لدى شعراء المهجر تركيزاً على فكره وتأمله دون معوقات الإيقاع الموسيقى المرتفع، الذى يزيد من التركيز عليه الوقوف بين الشطرين، بذلك يتم المعنى ويتحقق التأمل العميق لدى شعراء المهجر من خلال الامتداد فى الأبيات فلا يقطع تأمله، وسبحات فكره، وقف، ولا تحد من معانيه الممتدة حدود الشطر، وهذا ما يكتشف جلياً في أمثلة التدوير السابقة، والتي تعبر عن تأمل شعراء المهجر فى مظاهر الوجود المختلفة، وتفكره ورؤيته الصوفية المتفلسفة للوجود والطبيعة. هذا الاهتمام من المهجريين بالتدوير يتكامل إلى حد كبير مع نسبة المجزوءات والمشطورات الكبيرة الدلالة، حيث تتعاون الظاهرتان في تتبع الفكرة وملاحقة الشعراء لها قبل تمام البحر مع التأمل فيها على حساب التركيب.

(١) ابن رشيق، العمدة، ج ١، ص ١٢٣.

(٢) ورد في الوصف في خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص٨٦.

المبحث الثالث

القافية

أولا: تعريف القافية وأهميتها:

قد أخذت القافية – وخاصة في الشعر القديم – أهمية واهتماماً لا يقل عن الوزن في البناء والموسيقى، وأن العربي القديم كان أكثر اهتماماً بالقافية عن الوزن؛ وذلك لوضوح موسيقاها للمتلقي وإلفه لها، كما أنها كانت تساعد على حفظ الشعر وعدم ضياعه ونسيانه، ودليل ذلك نقده للقصائد مستقيمة الوزن مضطربة القافية، وعدم قبوله لذلك، مع قبوله وعدم نقده للقصائد مضطربة الوزن متحدة القافية؛ ولذلك اهتم بوضع عيوب للقافية يجب على الشاعر أن يتحاشها في نظمه، فالقافية هي شريكة والوزن في الشعر حتى قيل في حده: إنه الكلام الموزون المقفى، ويقول ابن جنى: "ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي؛ لأنها المقاطع"(١). وتعرف القافية بأنها " ليست إلا تكرارًا لأصوات لغوية بعينها، وأن هذه الأصوات تشمل الحركة التي تأتي بعدد معين يتراوح من ١ – ٤ ، يتلوها صوت ساكن يأتي بعده حركة أو لا يكون حركة، وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في إحداث النغم في الأبيات، وهو مسئول عن الإيقاع الموحد ووحدة النغم بالقصيدة كلها "(٢).

(١) ابن جني، الخصائص، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج ١، ص ١١٩.

(٢) محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٩، وللمزيد من التعريفات الأولية يمكن الرجوع إلى، كتاب "الكافي في العروض والقوافي" للخطيب التبريزي، ص ١٤٩، وكتاب "القوافي"، ابن المحسن التنوخ، تحقيق :محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٣٣ وما بعدها.

والقافية تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحِلية، بل هي جزء منه؛ إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل، تُفَسَّرُ من خلاله وتُفَسِّرُهُ[١] ، كما أن القافية تؤدي في الشعر وظيفة خلق العلاقات بين النغمات المختلفة، وإيجاد التوافق، والمزج بينها "[٢].

وأهمية القافية تعود في المقام الأول إلى جذب ذهن المتلقي بالانسجام الصوتي الذي تصنعه في القصيدة، بحيث يكون المتلقي في جذب مستمر للوقوف على الدفقات الشعرية المتوالية، والقافية بهذا جزء مهم من موسيقى الشعر، فالأصل فيها الاطراد والثبات حسب المأثور، كما أنها ليست شيئا واحدا، وإنما أصوات متعددة، وحركات متباينة بأعداد مختلفة، ولهذا فقد توسع العروضيون في تحديد المصطلحات في كل جزء من أجزائها، وكل حالة من حالاتها، وكل عيب من عيوبها، وسوف أحاول أن أتتبع ذلك من خلال الدراسة الإحصائية لشعر المهجر.

ثانيا : **حرف الروي** :

وهو أساس أحرف القافية التي تشترك في تكوينها، فهو الحرف الذي تروى عليه القصيدة، فيكون ظهوره مكررًا، ولزومه علامة على تلك السيادة المطلقة التي تجذب المتلقي إلى نغماته المكونة لهذا التكرار الإيقاع المتوالي في النص الشعري محدثا تناغمًا أسلوبيًا لافتًا، فهو الحرف الذى تبنى عليه القصيدة، فتنسب إليه، فيقال: قصيدة لامية، أو ميمية ... ولا يكون هذا بالحرف، حرف مد أو هاء"[٣] ،

(١) أحمد كشك، القافية تاج الايقاع الشعرى، دار غريب،القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م، ص٧.

(٢) إخلاص فخري عمارة، قراءة نقدية فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢ .

(٣) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب، دار الكتب العلمية، ١٩٩٠، ص ١١٤.

ولا يكون الشعر مقفى إلا إذا اشتمل على الروي، وتكرر في جميع الأبيات، فالروي فيه من التمكن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة فى القوافى"[1] ، هذا التعريف لا يطرد على كل القصائد الشعرية للمهاجرين، فهناك العديد من القصائد التي لم يلتزم فيها المهجري بروي للقصيدة، وخاصة عند شعراء الرابطة القلمية، الذين نوَّعوا في أواخر حروفها تنويعًا كبيرًا، سوف يأتي تفصيله، على أنني لم أفرق في إحصائي لقصائد الشعراء المختارين بين القصائد متحدة الروي ومتنوعة الروي، وإليك نتيجة هذا الإحصاء.

الشاعر القروي			نسيب عريضة			ميخائيل نعيمة			جبران			عقل الجر		
الحرف	مرات التكرار	النسب المئوية	الحرف	مرات التكرار	النسب المئوية	الحرف	مرات التكرار	النسب المئوية	الحرف	مرات التكرار	النسب المئوية	الحرف	مرات التكرار	النسب المئوية
الراء	١١٩٤	١٧.٤	النون	٤٩٨	١٤.١	النون	١٢٥	١٧.٦	الراء	١٢٠	٢٩.٧	الراء	٣٢٥	٢٦.١
الميم	٩٦٥	١٤.١	الميم	٤٢١	١٣.١	الراء	١٢٢	١٧.١	الميم	٥٢	١٢.٨	النون	٢٢٩	١٨.٣
الدال	٧٩٧	١١.٦	اللام	٤٠٦	١٢.٩	الباء	٦٧	٩.٤	اللام	٤٧	١١.٦	اللام	١٦٦	١٣.٣
الباء	٧٨٢	١١.٤	الراء	٣٨٨	١٢.٥	الدال	٥٠	٦.٥	النون	٣٣	٨.٢	الدال	١٣٢	١٠.٦
النون	٦٨٨	١٠.١	الدال	٣٢٢	١٠.٤	الكاف	٤٦	٦.٤	الباء	٢٧	٦.٧	الباء	١٢٧	١٠.٢
اللام	٥٦٦	٨.٢	الباء	٢٠٤	٦.٦	اللام	٤٥	٦.٣	الدال	٢٠	٤.٩	الهاء	٩٨	٧.٩
السين	٢٨٥	٤.٢	العين	١٤٠	٤.٥	الميم	٤٤	٦.٢	الحاء	١٩	٤.٧	الميم	٦١	٥
القاف	٢٥١	٣.٦	التاء	١٣٣	٤.٣	الحاء	٣٦	٥.١	الألف	١٦	٣.٩	التاء	٤٠	٣.٢
العين	٢٢٥	٣.٢	الهمزة	١٢٦	٤	الهاء	٣٥	٤.٩	الهمزة	١١	٢.٧	العين	٣٢	٢.٧

(١) حسين نصار، القافية فى العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، ط١، ١٤٢١هـ-٢٠٠١م،ص ٤١.

الباء	١٥٨	٢.٣	القاف	٨٢	٢.٦	الهمزة	٣٢	٤.٥	العين	٩	٢.٢	الحاء	٢٩	٢.٣
الهمزة	١٥٣	٢.٢	السين	٧٢	٢.٣	الألف	١٩	٢.٦	الفاء	٩	٢.٢	السين	٣	٠.٣
الكاف	١٣٩	٢	الهاء	٦٠	١.٩	القاف	١٨	٢.٥	القاف	٨	١.٩	الكاف	٢	٠.٢
التاء	١٢٤	١.٨	الحاء	٤٩	١.٦	العين	١٥	٢.١	الكاف	٨	١.٩	الياء	٢	٠.٢
الجيم	٩٩	١.٤	الفاء	٤٦	١.٥	التاء	١٤	١.٩	الهاء	٨	١.٩			
الحاء	٩٣	١.٤	الياء	٤٠	١.٣	السين	١٣	١.٨	السين	٧	١.٧			
الهاء	٦١	٠.٩	الضاد	٣١	١	الواو	١٢	١.٧	التاء	٦	١.٤			
الضاد	٦٠	٠.٨	الكاف	٢٨	٠.٩	الياء	١٠	١.٤	الجيم	٢	٠.٥			
الواو	٣٨	٠.٥	الجيم	٢٠	٠.٦	الجيم	٦	٠.٨						
الزاى	٢٩	٠.٤	الشين	١٠	٠.٣	الفاء	١	٠.١						
الثاء	١٣	٠.٢	الواو	١٠	٠.٣	الخاء	١	٠.١						
الألف	١٢	٠.٢	الصاد	٥	٠.٢									
الشين	١١	٠.٢	الطاء	٤	٠.١									
الظاء	٧	٠.١	الزاى	٢	٠.١									
الصاد	٦	٠.١												
الخاء	٦	٠.٣												
العين	٢	٠.٣												
الذال	٢													

يلاحظ من الجدول السابق أن استعمال شعراء المهجر لحروف العربية جاء موافقا إلى حد التطابق لشيوع استعمالها رويا في الشعر العربي عامة بكافة العصور، وعلى كافة مستويات تطوره، وللتأكد من ذلك كان لزاماً الرجوع إلى مظانِّ الدراسات السابقة:

أ - في ضوء التقسيمات النظرية:

١. عند المعري: الذي قسمه إلى ما يلي:

. القوافي الذُّلل : التي كثر دورانها على الألسن قديماً وحديثاً.

. القوافي النُّفر: وهي التي قل استعمالها عن سابقتها، كالجيم والزاي.

. القوافي الحُوشى: وهي المهجورة التي لا تكاد تستعمل[١]

٢ . ثم فصَّل هذا التقسيم عبد الله الطيب على النحو التالي:

– الذلل : ء ب ت ج ح د ر س ع ف ق ك ل م ن ى.

– النفر : ز ص ض ط هـ و.

– الحوشى : ث خ ذ ش ظ غ [٢].

وقد حكم حسين نصار على هذا التقسيم بأنه نزعة شخصية[٣] ، وذلك على ما به من صلاحيات التطبيق على الشعر العربي عامة، وعلى شعر المهجر خاصة.

٣ . تقسيم إبراهيم أنيس[٤] : لحروف العربية ونسبة مجيئها رويا، وجاء كالآتي:

٣– أ – حروف تجيء رويا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك هي: (الراء . اللام . الميم . النون . الباء . الدال).

٣– ب – حروف متوسطة الشيوع، تلك هي: (التاء . السين . القاف . الكاف . الهمزة . الحاء . الفاء . الياء . الجيم)

---

(١) أبو العلاء المعري أحمد بن سليمان التنوخي، شرح لزوم ما لا يلزم، طه حسين، إبراهيم الإبياري، دار المعارف بمصر، ١ / ٤٩، وقد علق حسين نصار على ذلك قائلاً :" والأمر الذي يؤسف له أن أبا العلاء لم يفرق حروف الهجاء على هذه الأقسام التى أتى بعدها " القافية فى العروض والأدب، ص ٥٥ .

(٢) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ٢، ص ٤٤، ٦٥

(٣) حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص٥٧.

(٤) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٤٦.

٣- ج . حروف قليلة الشيوع: (الضاد . الطاء . الهاء)

٣- د . حروف نادرة في مجيئها رويا، وهى (الذال . الثاء . الغين . الخاء . الشين . الصاد . الزاي . الظاء . الواو)

وبالنظر إلى جدول استعمال شعراء المهجر لحروف الهجاء رويا نراها توافق هذه التقسيمات، بل تصل إلى حد التطابق، فقد جاءت حروف: (الراء . الميم . اللام . الباء . الدال . اللام) في مقدمة الحروف، فهي تمثل عندهم القوافي الذلل، وتذيلت حروف (الذال . العين . الخاء . الصاد . الظاء . الشين . الواو) نسب الاستخدام، بل هناك من لم يستعملها منهم، وهي ما تدخل تحت القوافي الحوشى، وبقية الحروف جاءت قليلة الاستعمال ومتوسطة الشيوع.

ب : على ضوء الدراسات الإحصائية التطبيقية : حيث يمكن الكشف عن أسلوب المهجريين من خلال ذلك:

١- في كتاب الأمالي[١] ، ويضم ٧٢٥٤ بيتاً جاءت نسب استخدام حروف الهجاء رويا كالتالي:

الراء	١٤.٩%	الميم	٩.٧%
اللام	١٣.٥%	العين	٦.٤%
الدال	١١%	الياء	٣.٦%
الباء	١٠.٦%	الحاء	٣.٥%
النون	١٠.٢%	القاف	٢.٧%

وبعد ذلك حروف (ألف المد . السين . الفاء . الضاد . الكاف . الجيم) لم تتعد ١.٧% وبعدها (ح . ء، و . ط) فلم تتعد ٠.٩ %.

(١) عبد الرحمن السيد، العروض والقافية، ونلاحظ عدم استعمال حروف (ز ص ظ هـ خ ذ ش ع)

وعلى الرغم من اختلاف مواضع بعض الحروف بين شعراء المهجر والأمالي، فإن الحروف الأولى عند شعراء المهجر هي نفسها عند الأمالي، وهى (الراء . اللام . الدال . الباء . الميم) ، أما الحروف التي اختلفوا في ترتيبها فهي الحروف متوسطة الاستعمال، والتي تختلف بطبيعة الحال بين الشعراء.

٢ – الشوقيات : بالنظر إلى الدراسة الإحصائية لاستعمال أحمد شوقى لحروف الهجاء العربية رويا رأينا الحروف الأولى في الاستعمال جاءت مرتبة كالتالي : (الراء . الميم . الباء . النون . اللام . الدال)[١] ، وهي الحروف بعينها عند شعراء المهجر.

ونستنتج من كل ما سبق تقدم الحروف الستة التي احتلت الصدارة في القديم والحديث، وكان من الممكن أن تثيرنا هذه النتيجة، خاصة لدى شعراء نادوا بالتجديد وطبقوه وساروا فيه خطوات هامة في مسيرة الشعر العربى الحديث، لولا أن الأمر خارج عن التجديد والتقليد، فليس للتجديد والتقليد فيه يد، وليس لحرية الاختيار فيه مجال كبير، إنه مرتبط بشيء تتميز به اللغة العربية عامة، حيث لا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها بأواخر كلمات اللغة[٢].

وهناك تعليل آخر لسر شيوع حروف دون غيرها في مجيئها رويا، استخلصه محمد الهادي الطرابلسي من حديث إبراهيم أنيس في كتاب "الأصوات اللغوية" ذلك التعليل هو أن أكثر الحروف استعمالاً، وهي "اللام والميم والنون والراء" أكثر الأصوات الساكنة وضوحا، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها "أشباه أصوات اللين "ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات

(١) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب فى الشوقيات، ص٥٤.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٤٦.

الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضا من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحا في السمع"[١].

على هذا يكون الشائع في الروي من الحروف "التي كالحركات بسبب ضعف السكون فيها ... تكشف لنا حقيقة القافية في الشعر العربي المتمثلة في صبغتها الحركية، فالقافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري"[٢].

ج : **خصوصية شعراء المهجر في استعمال حروف الروي**:

إن هذا التطابق الكبير بين شيوع حروف الروي في الشعر المهجري وشيوعه في الشعر العربي كله نتيجة لخصائص اللغة العربية ذاتها – لا يلغي تميز شعراء المهجر – بنسبة ضئيلة – على هذا الصعيد، حيث:

١. استعمال شعراء المهجر معظم حروف الهجاء إلا الحوشى منها، والذى لا يعثر منه على شواهد كثيرة لاستعماله، وهي (الظاء، والخاء، والذال، والغين، والثاء) على الرغم من أن شعراء آخرين يكتفون بأقل من هذا العدد بكثير[٣] ، وقد ساعدهم على ذلك الاستقصاء لحروف الهجاء وتنويعهم لحروف الروى داخل القصيدة الواحدة مرات كثيرة، يكاد يخص كل بيتين فيها بروى مستقل، بل ربما تعدى ذلك إلى بيت واحد وهذا ما يوضحه الإحصاء من أن بعض الحروف استعمل مرتين فقط، كالزاى (النادر الاستعمال) ، ومن ذلك قول نسيب عريضة:

---

(١) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٤، ١٩٩٩، ص٢٧.

(٢) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب فى الشوقيات، ص٤٦.

(٣) راجع استعمال شوقي في (خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادى، ص٤٥)، وجدول استعمال شعراء أبوللو فى موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، ص٢٢٣ . ٢٢٤، والقافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، القاهرة، ١٩٨٣، ص٥٦ . ٥٧ .

البحـــــر والأشـــــباح والـــريح فـــي بـــراز
فلتنشـــــــــد الأرواح ترنيمـــــة الخبـــاز[1]

ومثال استعمال الحرف رويا مرة واحدة استعمال نعيمة للخاء عبر ديوانه في قوله:

إلـى أن دار فـي خلـدي بأنـك لسـت مـن جسـدي
وأنـــك طينـــة لمـــا برانـــي الله لـــم ينفـــخ
بها من روحه الأبدي[2]

٢. أكثر شعراء المهجر من اتخاذ الهاء رويا، فقد جاءت عندهم في نسبة جيدة وغير قليلة، على الرغم من أنها تأتي ضمن الحروف قليلة الشيوع روياً، نظرًا لطبيعتها التي لا تجعل منها رويا إلا إذا كانت أصلية، أو إذا سبقها حرف مد، كما أن ورود الهاء في أواخر كلمات اللغة العربية قليل غير شائع؛ ولهذا قل من الشعراء من يجعل الهاء حرف الروي[3] ، ومن روي الهاء مسبوقة بحرف مد قول عقل الجر:

لله لبنـــــان والأيـــــام حاليـــــه ومـــورد العـــيش صـــاف فـــي مغـــانيه
وللنـــــسيم حفـــيف فـــي خمائلـــه وللميـــاه خـــرير فـــي سواقيـــه
وللغيـــوم بكـــاء فـــي أصائلـــه وللبـــروق افتـــرار فـــي دياجـــيه

(١) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص١٦٦.

(٢) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص٥٦.

(٣) راجع : كتاب الكافي، للخطيب التبريزي، ص ١٥٠، كتاب القوافي، ابن المحسن التنوخي، ص ٦٦، والمرشد لفهم أشعار العرب، عبد الله الطيب، ج ١، ص ٦٥، في علمي العروض والقافية، أمين على السيد، ص ١٨٨، موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ٢٥١ ـ ٢٥٢ـ، موسيقى الشعر العربى، د . حسنى عبد الجليل، ج ١، ص ١٤٢، القافية في العروض والأدب، د . حسين نصار، ص٤٧.

وللـــظباء كنـــاس عنـــد شاطئـــه ... وللأســـود مقيـــل فـــي أعاليـــه
وشـــاعر مـــلء برديـــه الحنيـــن إذا ... رنَّـــت كـــؤوسُ الطـــلا فاضـــت قوافيـــه
بـــالرغم ممـــا تولـــى مـــن نضارتـــه ... ممـــا زال يشـــرب والـــدنيا تغنيـــه
يهفـــو إلـــى العـــيش فـــي مخـــضل تربتـــه ... وتشـــرأب بـــه أمجـــاد ماضـــيه [1]

ومن روي الهاء الأصلية عندهم قول نسيب:

أجابـــه الشـــك : مهـــلاً ... كفـــاك تيهـــاً بمهمـــه
فأقبـــل العقـــل ... غيظـــاً بوجـــه مشـــوه
وقـــال : " مـــه " فأتـــاه ... رجـــع الصـــدى قـــائلاً: " صـــه"
وأطلـــق الشـــك جيشـــاً ... مـــن الظنـــون وجهجـــه
ففـــر عقلـــى جبـــاناً ... وجُـــنَّ خوفًـــا وقهـــقه [2]

ثالثا : **حركات الروي**: القافية المطلقة والقافية المقيدة:

على الرغم من الحقيقة السابق إثباتها، وهي: أن القافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، مما يؤكد على صبغتها الحركية في الشعر العربي، فإن للقافية المقيدة (ساكنة الروي) وجود فيه، غير أن الشعر العربي يجنح في مجمله إلى القافية المطلقة (محركة الروي) ، ويتضح ذلك من خلال رصد د. إبراهيم أنيس نسبة القافية المطلقة في الشعر العربي التي وصلت إلي ٩٠ % أما القافية المقيدة فهي قليلة الشيوع فيه[3] ، وعلى هذا قلت نسبة استعمال الشعر العربي- خاصة

(١) عقل الجر،ديوان عقل الجر، دار الثقافة، بيروت، ١٩٤٦، ص٣٠ .
(٢) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص١٨١.
(٣) راجع : موسيقى الشعر، ابراهيم انيس، ص ٢٥٤، ٢٥٨، ٢٨٥، والجملة في الشعر العربي، محمد حماسة، ص ١٠٩.

القدماء منهم– للقافية المقيدة في دواوينهم[1] ، أما لدى شعراء المهجر: فنجد أن نسبة الروي المطلق والمقيد لديهم كان كالتالي:

الشاعر	الروي المطلق		الروي المقيد	
	عدد الأبيات	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
القروي	٧٦٤٧	%٨٦.٠٥	٩٥٥	%١٣.٩٥
نسيب عريضة	١٨٦٢	%٦٠.١٢	١٢٣٥	%٣٩.٨٧
ميخائيل نعيمة	٥٢٤	%٧٣.٨٠	١٨٤	%٢٥.٩١
جبران	٢٤٥	%٦٠.٦٤	١٥٩	%٣٩.٣٥
عقل الجر	١١٢٤	%٩٠.٢٠	١٢٢	%٩.٧٩

والملاحظ من هذه النسب عدا الشاعر عقل الجر– وإن كانت متفاوته– أنها مرتفعة عن استعمالها في الشعر العربي، وبخاصة القديم على أنه لا بد من الإشارة بأن هذه النسب تؤكد ميل شعراء الرابطة إلى التجديد، وشعراء العصبة إلى الموروث؛ فالنسبة عند عقل الجر هي تقريباً التي أقرها إبراهيم أنيس، وهي عند القروي ليست بعيدة عنها، على حين نرى ارتفاعا واضحا لاستعمال شعراء الرابطة للقافية المقيدة، فهي عند نسيب عريضة ونعيمة تقترب من ٤٠%، وعند جبران ٢٦% تقريباً، هذا مع إنني استثنيت منها القافية التي تنتهي بهاء ساكنة مما يسمى وصلاً وبإضافتها تزيد نسبة استعمال الشعراء عن هذه.

وقد ساعد شعراء المهجر على بلوغ تلك النسبة العالية في القوافى المقيدة

(١) انظر نتائج الإحصاءات التي ورت في المرجع السابق، ص ١٠٤، حيث كانت لدى المتنبي مثلاً ٤ %، وعلقمة ٣ % ،وزهير ٠.٠٣ %، وانظر كذلك النسبة لدى شوقي في كتاب: "من خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي،ص٤٠، وقد بلغت ١٥.٥ %، ويعدها المؤلف عالية إذا قيست بالمستوى العام في الشعر العربي.

أن ورودها يسهل فى المجزوءات والمشطورات عنه فى البحور الطوال[١] ، وهى تمثل نسبة كبيرة لدى شعراء المهجر.

وهناك ارتباط بين نسب استعمال شعراء المهجر للمجزوء والمشطور، واستعمالهم للقوافى المقيدة، والعكس، وإليك جدول بيان ذلك:

الشاعر	نسبة المجزوء والمشطور	نسبة القافية المقيدة
نسيب عريضة	٤٨%	٣٩.٩٥%
ميخائيل نعيمة	٣٨.٩٥%	٢٥.٩١%
جبران	٣٧.٤٣%	٣٩.٣٥%
القروى	١٢.٩٦%	١٣.٩٥%
عقل الجر	١٠.٢٧%	٩.٩٧%

ومن بين تبريرات هذه النسبة العالية من القافية المقيدة لدى شعراء المهجر أنه لا يمكن إغفال محاولة التحلل من قيود الإعراب[٢] خاصة مع شعراء المهجر الشمالي الساعين دائماً لتكسير القيود والقواعد، بل ومهاجمتها عن عمد نقدًا، ومواجهتها إبداعًا مغايرًا.

إن القافية المقيدة لدى شعراء المهجر أحد وسائلهم غير المشروعة في مواجهة ومهاجمة القواعد الثابتة ممثلة في قواعد الإعراب، ولكنها من ناحية أخرى وسيلة (مشروعة) لمغايرة الصبغة الحركية (التقليدية) للقافية، وتحتل المخالفات الإعرابية في القواعد عند شعراء المهجر نسبة كبيرة، فعندما نتأمل قول جبران- وهو ثاني أكبر شعراء المهجر استعمالاً للقافية المطلقة- في بلاده المحجوبة:

(١) راجع المرشد إلى فهم أشعر العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ج ١، ص ٤٢، ٤٣.

(٢) بلغت نسبة القافية المقيدة عند الشابي ٤٠ % ويُبرِّر ذلك بمحاولته التحلل من قيود الإعراب، انظر : خصائص الأسلوب فى الشوقيات، محمد عبد الهادى، ص٤٠.

هـو ذا الفجـر فقـومي ننصـرف عـن ديـار مـا لنـا فيهـا صـديق
مـا عسـى يرجـو نبـات يختلـف زهـره عـن كـل ورد وشـقيق
وجديـد القـلب أنَّـى يـأتلف مـع قلـوب كـل مـا فيهـا عتيـق[1]

فحق "صديق" أن ترفع؛ لأنها اسم ما، و"شقيق" تجر؛ لأنها معطوفة على مضاف، و"عتيق" الرفع على الخبر، وتعد قصيدة "المواكب" لجبران هي المشرِّع للمهاجرين بالتوسع والإكثار من استعمال القافية المقيدة، فقد جاءت معظم أبياتها المنظومة على بحر مجزوء الرمل مقيدة القافية، وهى ١٢٢ بيتاً ممثلاً ٦٠.٣٩% من جملة أبيات المطولة ولا شك أن هذا العدد المقيد من الأبيات يدل على تمسك المهجري بالقافية المقيدة، ومن أبيات جبران المقيدة في "المواكب" قوله في أواخرها:

هـل تخـذتَ الغَـابَ مِثلـي منـزلاً دُونَ القصـورْ
فَتَتَبَّعـتَ السـواقي وتَسَـلَّقتَ الصُّخـورْ؟
هـل تَحَمَّمـتَ بعطـرٍ وتَنَشَّـقتَ بِنـورْ
وشـربتَ الفجـر خمـرا فـي كـؤوسٍ مـن أثيـرْ؟ [2]

(١) جبـران، خليـل جبـران، البـدائع والطرائـف،دار الفرجـاني، القـاهرة، ١٩٨٤، ص٢٠٧-٢٠٨.

(٢) جبران خليل، المواكب، المقطم، مصر، ١٩٢٣م، ص ٢٩.

فحق (القصور، نور، أثير) الجر، و(الصخور) النصب، ومن المخالفات الإعرابية قول نسيب ـ وهو أكثر شعراء المهجر استعمالاً للقوافي المقيدة:

الشـــمس مالـــت للغـــروب لا بـــــأسَ فليـــــأتِ الظَّـــــلامْ
طـوبى لقلـب فـي القلـــوب يرجـــو مـن الليـل المـــرامْ [1]

فقد أصر شاعر المهجر على القافية المقيدة إصرارا حتى في حالتها الصعبة، فمن أعسر القوافى المقيدة قافية المترادف، وهي التي يتوالى في آخرها ساكنان خاصة عندما يكون الساكنان صحيحين"[2].

ومن هذه القافية المنتهية بساكنين قول عقل الجر:

أعـــدني إلـــى الأرز يـــا خـــالقي فليســـت بـــلادي هـــذي الـــبلادْ
أعـــدني إلـــى جبـــل الـــوحي فـــيك ووكـــر النســـور الرفيـــع العمـــادْ
أعـدني إلـى مسـرحي فـي الشـباب ومطلـــع فجـــر المنـــى والرشـــادْ
أعـــدني فـــإني فـــي مهجـــري غريـــب اللســـان غريـــب الفـــؤادْ
أغـــرد كـــالطير فـــي بلقـــع فيضـــحك منـــي الثـــرى والجمـــادْ
أعـــدني وهبنـــي شَـــقِيا نفِيـــا ألـــيس لكـــل نفـــيٍّ مِعـــادْ ؟ [3]

والأمثلـة علـى اسـتعمال شـعراء المهجـر للقافيـة المقيـدة كثيـرة جـدًا، ونكتفـي بتلـك الشـواهد السـابقة إلا أن التحلـل مـن قيـود الإعـراب لا يمكـن الاعتمـاد عليـه كُليَّـةً لتفسـير تلـك الظـاهرة لـدى شـعراء المهجـر، خاصـة وقـد التزمـوا بتلـك القيـود بنسـب تتـراوح عنـد الشـعراء مـن الأقـل إلـى الأكثـر مـا بـين (٩٠ . ٦٠%) مـن أبيـات دواويـنهم، كـذلك بـالرجوع إلـى مرتبـة القافيـة

(١) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ٢٩ .
(٢) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص ٤٢.
(٣) ديوان عقل الجر، ص ٥٣.

المقيدة من حيث كمال موسيقاها وظهورها نجد أنها تمثل أقرب المراتب[١] ، كما أن القافية المطلقة تستلفت الاهتمام بإطالة حركة الروي، وتتحقق فيها عناصر تدفعها إلى بؤرة الاهتمام، ولا تتحقق جميعها في القافية المقيدة"[٢] ؛ إذ تكون أوضح فى السمع، وأشد أسرًا للأذن[٣] ، وعلى هذا كله فإن عدم الظهور، وخفوت الصوت وضعف الموسيقى، وعدم لفت الانتباه والاهتمام من سمات القافية المقيدة، وهي سمات تتفق جميعها مع اهتمام الشعراء في المهجر- خاصة الشماليين منهم- ومع طبيعة شعرهم التأملي الفلسفي المتعمق الذي يحرص على إزالة العوائق من طريقه، وأهم هذه العوائق هي التي تأسر السمع فتشغل العقل - عن طريق أحدى الحواس- عن الانتباه والتركيز في الأفكار المهمة وطريقة معالجتها التأملية المتعمقة، وهي القافية المطلقة.

وكذلك نلاحظ توافق السكون في أواخر قصائد شعراء المهجر مع شخصياتهم الساكنة الهادئة المعتزلة التي كانت تميل إلى الغاب والجبال والطبيعة حيث الهدوء والسكون والخفوت، ويعكس لنا هذا مدى تأثير القضايا الإنسانية التي مر بها المهجريون على شكل القصيدة وبنائها، خاصة في أهم عناصر هذا البناء، وهو البناء الموسيقي.

(١) راجع مراتب القافية من حيث كمال الموسيقى في : موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٦٧،٢٦٦.
(٢) راجع: الجملة فى الشعر العربى، محمد حماسة عبد اللطيف، ص ٢٦ . ٣١.
(٣) موسيقى الشعر د . ابراهيم انيس، ص ٢٧٩ ..

رابعا: التضمين :

وهو أن تتعلق قافية البيت الأول أو لفظة مما قبلها بالبيت الثاني، ويعد عيبًا من عيوب القافية[١] ، وجاء فى لسان العرب: المضمن من الشعر : ما ضمنته بيتًا، وقيل : ما لم تتم معانى قوافيه إلا بالبيت الذى يليه"[٢] ، ولا يعنينا هنا تتبع درجات التضمين – بوصفة عيبًا من عيوب القافية– التي توسَّع العروضيون في تعدادها والتفريق بينها في درجات الضعف والكراهية [٣] ، وإنما يعنينا تتبع التضمين في الشعر المهجري باعتباره ظاهرة إيقاعية ولغوية ودلالية شائعة خلاله.

---

(١) انظر : كتاب الكافي، الخطيب التبريزى، ص ١٦٦، كتاب القوافي، ابن المحسن التنوخي، ص ١٦٣، العمدة، ابن رشيق، ج، ص ١٧١.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، مادة : ضمن .

(٣) انظر العمدة، ابن رشيق، ج، ص ١٧١ وما بعدها، القافية فى العروض والأدب د . حسين نصار، ص ١١٢، وما بعدها على الرغم من عد القدماء التضمين من عيوب الشعر المرتبط بالقافية إلا أن هناك من قبلوا التضمين، ولم يروه عيباً من عيوب الشعر، فالخليل بن أحمد الفراهيدى (١٠٠ . ١٧٥ هـ) واضع علم العروض لم يذكره، ولم يعده عيبًا، وكذلك الأخفش (٢١٥ هـ) لم يعده عيبًا ، وكذلك ابن كيسان (٢٩٩هـ) لم يعده عيبًا، وقال: "ليس بالعيب القبيح، ولكن أجزل الكلام ما كان قائمًا بنفسه، إذ أنشد كل بيت من القصيدة استوعب المعنى الذى وضع له " راجع ذلك في القافية في العروض والأدب، د . حسين نصار، ص١١٢، ومجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٧، مبحث بعنوان "التضمين في العروض والشعر العربي" سيد البحراوى . ص ٩١ . ٩٧، ويعد موقف ابن الأثير أوضح مواقف القدماء تعاملاً مع التضمين حيث قال: وهو عندي غير معيب لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً؛ إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى"، واستشهد ببعض الآيات القرآنية ثم قال: لو كان عيباً لما ورد في كتاب الله عز وجل "المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق د . أحمد محمد الحوفى، د. بدوي طبانة ، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، ١٩٦٠، ج ٣، ص٢٠١.

إن التضمين قد عد عيبًا لمخالفته أمرين جوهريين اعتمد عليهما الشعر العربي كله، وتميز بهما قديمًا، وهما:

١. الحرص على الكيف الموسيقى في القافية بصفة خاصة، حيث يجب أن تكون واضحة الإيقاع، عالية النغم، يحسن التركيز عليها، فهي كما يقولون: "محل الوقف والاستراحة، فإذا افتقرت لما بعدها لم يصح الوقف عليها، فخرجت من اللائق بها، أما إذا سلمت هي من الافتقار، فلا عيب لانتفاء هذا المحذور[١].

ويمكن أن يضاف إلى ذلك كون "القافية محط النغم في الأبيات"[٢] ، ولكل هذه الأسباب فإن ثمة حرصا واضحا على ألا تنداح في البيت التالي، فيضيع تأثيرها الضابط للإيقاع، والمؤسِّس للحن[٣] ، والتضمين يسبب ضياع موسيقى حد القافية، فمعه يذوب ويتلاشى استقلالها النغمي.

٢. الحرص على أن يكون البيت وحدة مستقلة من حيث المعنى، بل تعدت الاستقلالية إلى الشطر، الذى يتكامل فيه المعنى، وتتم فيه الجملة، "وهذا ما خالفه للتدوير فيما سبق"[٤] ، ويمكن فهم كراهيتهم للتضمين من أجل ذلك من تعريف بعضهم للتضمين بوصفه افتقار البيت الأول إلى الثاني، أو الافتقار في الأصل إلى

(١) الشيخ محمد على الصبان : (شرح منظومته فى علم العروض)، المطبعة الوهبية، ١٢٨٨ هـ . ص٧٦.

(٢) سيد البحراوي، التضمين فى العروض والشعر العربي، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل- سبتمبر، ١٩٨٧م، ١٩٨٧.

(٣) عن وظائف القافية راجع: موسيقى الشعر العربي، شكرى عياد، دار المعرفة القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٩٤.

(٤) راجع: الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة، ص ١٦٩ / ١٨٢، و بناء لغة الشعر، جون كوين، ص ٨١.

الإفادة ..، أو عدم الاستغناء"[١].

وقد ربط سيد البحراوى[٢] بين عَدِّ القدماء التضمين عيبا، وطبيعة الشعر العربي بوصفه غنائيا إنشاديا يفرض مراعاة أمور عدة:

١. مراعاة قدرة المنشد على مواصلة الإنشاد دون توقف.

٢ـ إحداث النغمة الخطابية للقصيدة، وتلك تستدعي الوقفة الحادة ورفع الصوت في نهاية البيت، تأكيدا لدور الموسيقى في عملية التلقي – خصوصا عند متلقٍ لا يقرأ ولا يكتب– بحيث تصبح جزءًا من معنى القصيدة وكيانها، وبحيث يمكن أن يتذكر المتلقي القصيدة، من قافيتها ووزنها، ومن موسيقاها بصفة عامة .

٣. ضرورة إنهاء المعنى في حدود البيت حتى يستطيع السامع استيعابه، ثم حفظه وترداده بعد ذلك وخصوصا أن الشعر كان حاملًا للقيم الأساسية للإنسان الجاهلي، وهو الأمر الذي ترك أثارًا في أقوال مثل "أفضل الشعر أحكمه" و"أحكم بيت قالته العرب"، و"أجمل بيت، وأرق بيت" وما إلى ذلك.

والحرص على استقلالية البيت ليس من نتاج العروضيين بقدر ما هو نتاج مفهوم الشعر في التراث النقدي والبلاغي القديم، يؤكده المزرباني حين يقول: إن خير الشعر ما قام بنفسه"[٣] ، ويؤكده ابن رشيق حين يقول: "أنا استحسن أن يكون كل بيت قائمًا بنفسه، ولا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو

(١) سيد البحراوي، التضمين فى العروض والشعر العربى، مجلة فصول، مج ٧، عدد ٤/٣، ١٩٨٧، ص ٩٢.

(٢) سيد البحراوي، لتضمين فى العروض والشعر العربى، مجلة فصول، مج ٧، عدد ٤/٣، ١٩٨٧، ص ٩٢

(٣) حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص١١٢.

عندي تقصير"[١].

وما دام الأمر متعلقا ومرتبطا بمفهوم الشعر كان من الطبيعي أن تتغير النظرة إلى التضمين، وتختلف، خاصة في عصرنا الحديث لما حمله من ثورات متتالية من الشعراء والنقاد على الشكل الموروث والنظرة لمفهوم الشعر وما يتعلق به، ومن هذا رفض فكرة استقلالية البيت والدعوة إلى الوحدة العضوية وتماسك وتلاحم أجزاء القصيدة وتسلسل أبياتها بحيث يؤدي إلى الآخر ويرتبط به وبما قبله، ومن ثم اختلفت النظرة إلى التضمين، وصار للنظر إليه وجه آخر كما يرى أحمد كشك؛ إذ يرى أن "جعل التضمين من قبيل العيوب مسألة فيها نظر، إذ هي أمر متروك لقدرة الشاعر على توظيف هذا التضمين في نسيج عمله الفني فإن استطاع أن يتلاءم به إيقاع القافية وجودة المعنى فلا عيب فيه"[٢].

ويرى عبد الله الطيب المجذوب أن التضمين ليس بعيب كبير، بل له من المحاسن فى الشعر ما لا يخفى، ويعتمد الناقد على ذوقه الشخصي في تحديد هذه المحاسن المنوطة بالتضمين في الشعر، فقال: "وكثير ما يحسن موقعه إذا كان البحر قصيرا، أو كان الشعر قصصيا آخذا بعضه برقاب بعض، أو خطابيا حاميا"[٣].

ومن النقاد المعاصرين الذين انتبهوا إلى الجانب الفني في ظاهرة التضمين محمد النويهي الذي يرى أن وجود التضمين "حقيقة هامة وممتعة؛ لأنها تدلنا على أن القدامى أنفسهم تململوا أحيانا من وحدة البيت القاسية وخرجوا عليها"[٤].

ويرى د. سيد البحرواي أن التضمين يمكن أن يكشف عن طبيعة المرحلة

(١) ابن رشيق، العمدة، ج ١، ص ٢٦١، ٢٦٢.

(٢) أحمد كشك، القافية تاج الايقاع الشعري، ص٨٦.

(٣) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١، ص٣٨ .

(٤) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٧٦م، ص ١٩٣ ـ ١٩٤.

الشعرية مستنتجا ذلك من خلال تعريف مورس للتضمين بأنه "أداة نثرية تقطع التدفق الوزني، وتقربنا من لغة الحياة العادية"(١) وقول جان كوهين: "إن العلاقة بين المعنى والصوت تتصارع في الشعر، وإن هذا الصراع يزداد في مراحل تاريخية متأخرة"(٢).

ولا يمكن للدارس – إذن – أن يحكم على التضمين بالجودة والرداءة مطلقا، بل لابد من معالجته في سياقه الفني (على مستوى القصيدة) ، والحضاري (على مستوى التأريخ للشعر) ، ولكن هذا الحكم قبل ذلك لابد له من اكتناه أبعاد العملية التي ينجم عنها التضمين، أو التي تكشف التضمين عنها، ومن ذلك المنظور سوف تكون رؤيتنا لظاهرة التضمين عند شعراء المهجر، ونتأملها على ضوء ارتباطها بمعنى القصيدة وبنائها الكلي.

ومن نماذج التضمين التي اعتمد عليها الشاعر المهجري جزءا من الحركة الإيقاعية في الأبيات، قول نعيمة:

الزهر يعطر أنفاسي
والنهر يولد في رأسي
أشباحا راقصة لخرير
الماء وصوت الجرس
دن – دن – دن ... (٣)

والارتباط النحوي في هذه الأبيات جاء من خلال ارتباط المفعول به والفعل

(١) سيد البحراوي، التَّضمين في العروض والشعر العربي، فصول، مج٧،ع١٩٨٧،٤،٣، ص٩٥.
(٢) سيد البحراوي، التضمين فى العروض والشعر العربى، فصول، مج ٧، عدد ٣، ٤، ١٩٨٧، ص ٩٥
(٣) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص٤٤.

والفاعل، ومنه قول نسيب عريضة:

فاسمعـــوا أناتـــه تـــروي لكـــم رجـــــع مـــــا ردده الغيـــــر

عن ظلام العيش، عن سجن البقا عن فيافي التيه عن ظلم القدر[١]

والتضمين هنا يقوم على الارتباط النحوى بين شبه الجملة في البيت الثاني بمتعلقها في البيت الأول، ومنه ما جاء على تعلق الخبر بالمبتدأ في البيت الأول ومنه قول نسيب عريضة:

خـيم الليـل فـوق ركـب أثقلـــتهم رحـــال حـــب

لـــيس يـــدرون أي درب ينتهـــي باللقـــا وقلبـــي

في مطايا الركوب

كاد شوقا يذوب[٢]

ومن نماذج تعلق الفاعل بالفعل والمفعول به "المقدم" في البيت الأول، قول نسيب عريضة:

إن طرفـــي غـــدا إكلـــيلا طـال مـا قـد سـقا الطلـولا

منـه دمـع سكوب

ما له من نضوب[٣]

ومنه ما جاء معتمدا على أسلوب الشرط كقول جبران :

(١) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص١٩.

(٢) السابق، ص١٨٢.

(٣) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة ، ص١٨٢.

إذا غـزلتم حـول يـومي الظنـون وإن حَبَكْتُـم حـول ليلـي المـلامْ
فلـن تـدكُّوا بـرجَ صـبري الحصـين ولـن تُزِيلـوا مِـن كُؤوسِـي المـدامْ[1]

وقوله أيضا :

يـا نفـس لـو لـم أغتسـل بالـدمع أو لـم يكتحـل
جفني بأشباح السقام
لعشـت أعمـى وعلـى بصـيرتي ظفـر، فـلا
أرى سوى وجه الظلام[2]

فالشاعر اعتمد على التضمين كجزء هام في الحركة الإيقاعية، فقد جاء الشاعر بتضمين شرطي، وذلك بالرابطة النحوية بين جواب الشرط في البيت الثالث بأداته وفعله في البيت الأول، وجاء في أثنائه بتضمين آخر معتمدا على رابطة نحوية، وهي تعلق الفاعل بفاعله في البيت الأول، وهذا الأسلوب الذي جاء به جبران في تضمينه يقرب لنا تعريف مورس للتضمين بأنه "أداة نثرية تقطع التدافق الوزنى وتقربنا من لغة الحياة العادية"[3].

وهذا النوع من التضمين المعتمد على أسلوب الشرط كثيرة شواهده في الشعر المهجري [4] ، وقد اعتمد عليه نعيمة بشكل خاص في بعض قصائده[5] ، ومنه قوله في قصيدته "أخي":

(١) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠١٣م، ص١٠٥.
(٢) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، ص٢٨٣.
(٣) سيد البحراوي، التضمين في العروض والشعر العربي، فصول، مج ٧، عدد ٣، ٤، ١٩٨٧، ص٩٥.
(٤) راجع/ أغاني الدراويش، رشيد أيوب، ص ٢٨٣، والأيوبيات، رشيد أيوب، ص ١٠٣، الأرواح الحائرة، نسيب عريضة،، ص ١١٢ .
(٥) همس الجفون، همس الجفون قصائد"أخي، من أنت يا نفس؟، جبل التمنِّي، من سفر الزمان، لو تدرك الأشواك، ابتهالات"، ص ١٤ . ٣١.

أخي إن ضج بعد الحرب غربي بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا، ولا تشمت بمن دان
بل اركع صامتا مثلي بقلب خاشع دام
لنبكي حظ موتانا[١]

ومنه قول القروي في مدح سلطان الأطرش:

ولما صرت من مهج الأعادي بحيث تُذِيقُهم السمَّ النقيعا
وثبت إلى سنام التنك وثبا عجبيا، علم النسر الوقوعا[٢]

وقد تتعدى ظاهرة التضمين الحالات المتفرقة في القصائد إلى اتصال قصائد كاملة أو – على الأقل – مقاطع فيها، اتصال الدائم في قصيدة التفعيلة.

وهذه الظاهرة تسمى "استدارة"[٣] ، التي تعطى للقصيدة أو للمقطع تماسكا عضويا معنزيا عن طريق الارتباط تماسكا عضويا معنزيا عن طريق الارتباط التركيبي للجملة، بحيث لا يكتمل المعنى إلا في النهاية وللشاعر المهجري قصائد تتضح فيها هذه الظاهرة ومنها "أنا في الحضيض"، و"على الطريق"، و"النهاية" و"القيروان"[٤] لنسيب عريضة، وقصيدة "ابتهالات"[٥] لميخائيل نعمية.

يقول نسيب عريضة في قصيدته "أنا فى الحضيض":

---

(١) السابق، ص٢٤.

(٢) ديوان القروى، ج ١، ص ٤١٦، ٤١٧

(٣) راجع: موسيقى الشعر العربي، حسني عبد الجليل، ج، ص ٢٣٢، وبناء لغة الشعر، جون كوين، ص ٨٢ ـ ٨٨، هامش، أحمد درويش، لكنه يسميه التدوير.

(٤) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ص ٧٢، ٦٠، ٩٢، ٦٥، ١٨٩

(٥) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص ٣٥.

أنا في الحضيض
وأنا مريض
أفلا يد تمتد نحوى بالدوا
وتبث في جسمي ملامسها القوى
وتقلني من هوتي نحو الذرى
فأسير مستندا إليها في الورى؟[١]

ويقول في"القيروان":

على طريق الجنون
بين المنى والمنون
حيال وادى السكون
وقفت أجمع ركبي
وساحرات الأماني
وعائلات الخطايا
يحدو لهن حنيني
حداء أعمى سجين
يرى بغير عيون
رؤيا تشوق وتصبي[٢]

ويقول نعيمة في "ابتهالات":

كحل اللهم عيني
بشعاع من ضياط

(١) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ٧٢.
(٢) نسيب عريضة، نفسه، ص ١٨٩.

كي تراك
في جميع الخلق، وفي دود القبـــور
في نسور الجو، وفي موج البحـار
في صهاريــج البراري، وفي الزهــور
في الكلا، وفي التبر، وفي رمل القفار[١]

ويظل الشاعر معتمدا على التضمين في بقية مقاطع القصيدة رابطا كل مقطع بسابقه بحرف العطف، فهو يقول في المقطع الثانى رابطا إياه بالمقطع الأول السابق بالعطف:

وافتح اللهم أذني
كي تعي دوما نداك
من علاك
في ثغاء الشاة، في زأر الأسود
في نعيق البوم، في نوح الحمام[٢]

وذلك حتى نهاية المقطع، ويلاحظ كثرة هذه الظاهرة فى القصائد التي اعتمد فيها شعراء المهجر على التفعيلة كأساس البيت كيانا مستقلا بديلا عن الشطر، وهذا شيء منطقي لما تمتاز به التفعيلة من حرية إيقاعية أكثر من الشطر.

وهكذا تدل الظاهرة لدى شعراء المهجر – كمًّا وتنوعا – على تحدٍّ وخروج على التقليد الذي يتمثل في استقلال البيت، وسطوة القافية صوتيا.

(١) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص٣٥.
(٢) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص٣٦.

كما تمثل هذه الظاهرة من خلال التلاحم والاستمرارية لأبيات القصيدة، ومن خلال حرية الحركة الإيقاعية وانسيابها، لا قوتها وسطوتها التي تمثلها القافية، تمثل بساطا ناعما تتزلق من خلاله الفلسفة المهجرية التأملية فتصل دون عناء؛ مما يسهل توصيل الأفكار المهمة عبر أشعارهم دون نتوءات من جلجلة القافية وانشغال السمع والذهن بها، حيث يقوم التضمين على قاعدة شعرية "تبتعد عن التشابه الصوتي نوعا من الابتعاد، وتحاول أن تعوض هذا الجانب الدلالي"(١).

بهذا تتضافر ظواهر التدوير والقافية المقيدة والتضمين في الشعر المهجري للحد من الجانب الصوتي الذي يأسر السمع، ويعلق الذهن بالشكل الموسيقي وللتركيز على الجانب الفكري والتأملي كما تمثل الظواهر الثلاثة – أيضا – تحديا مهجريا للموروث الذي يعد – في مجمله – قيدًا يجب التحرر منه في نظر المهجريين.

خامساً : التحرر في القوافي :

تنوعت أشكال القصائد عند شعراء المهجر تنوعا ملحوظا ولافتا، وتصرفوا في القافية تصرفا واسعا فحينا التزموها على النهج القديم، وحينا نوعوها بتنوع المقاطع وارتفع الشعر المهجري بالاتجاهين السائدين في عصره من حيث توحيد القافية أو تنوعها، وقد جاء الاتجاهان في قصائد الشعراء المختارين على النحو التالي:

(١) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص ٥٦.

الشاعر	عدد القصائد موحدة القافية	النسبة	عدد القصائد منوعة القافية	النسبة
الشاعر القروي	٦٢٩	%٨٩.١٩	٧٧	%١٠.٩
نسيب عريضة	٥٥	%٥٦.٧	٤٢	%٤٣.٣
جبران	٣	%٢٠	١٢	%٨٠
ميخائيل	٨	%٢٦.٧	٢٢	%٧٣.٣
عقل الجر	٥٧	%٩٥	٣	%٥

بالنظر إلى نسبة استخدام شعراء المهجر للقافية الموحدة والمنوعة يتبين لنا أن شعراء(العصبة الأندلسية) ويمثلها القروي وعقل الجر أكثر جريانا على النمط التقليدي وتمسكا بالشكل الموروث، فالقافية المنوعة عند عقل الجر تمثل ٥% من نسبة قصائده، وهي بلا شك نسبة ضئيلة لا تمثل أي نوع من التجديد الموسيقي عند الشاعر، وخاصة إذا كانت هذه النسبة قد جاءت في ثلاث قصائد تأخذ شكل الموشحات، وبدون هذه الموشحات الثلاث يكون ديوان عقل الجر جميعه يسير على الشكل القديم في استخدامه للقافية الموحدة، وربما كان هذا لا يثير فينا دهشة، فالشاعر القروي تمثل عنده نسبة القافية المتنوعة ١٠.٩% من نسبة قصائد ديوانه، ولا شك أنها نسبة ضئيلة عند شاعر كالقروي، والذي يعد أشهر شعراء المهجر الجنوبي على الإطلاق ،وأغزرهم إنتاجا، وأبعدهم أثرا وصيتا في شعراء المهجر الجنوبي، ولكن يبدو أن هذا من نتاج اعتصام شعراء المهجر الجنوبى بالشكل القديم واحتفائهم به وعدم الرغبة في الخروج عليه " فالمهجريون صاغوا كثيرا من قصائدهم فى القوالب التقليدية الموروثة عن الخليل ملتزمين البحر الواحد والقافية الواحدة، وأكثر ما نتج هذا عن المهجر الجنوبى المحافظ،"[١] والقروي وعقل

(١) حسن جاد، الأدب العربي في المهجر، ص٤٢٨.

الجر خير ممثل لتلك المدرسية قالبا ومضمونا.

أما نسبة القصائد المتنوعة عند شعراء الشمال(الرابطة القلمية) – ويمثلها جبران، ونعيمة، ونسيب عريضة– فجاءت على الترتيب (٨٠%، ٧٣.٣%، ٤٣.٣%) ، وهى لا شك نسب عالية، لم يشهدها الشعر العربي من قديمه حتى عصرهم، فالشعر العربي القديم تكاد تكون القافية موحدة تماما، أما نسبة استخدام شعراء أبوللو – مثلا – وهي المدرسة المجددة – للقافية الموحدة ٨٠% من أشعارهم، بينما تقتصر نسبة التنوع على ٢٠% منها، على الرغم من أن هذه النسبة تعد ظاهرة مهمة وذات فاعلية في أشعارهم[١].

وهذا ما يؤكد لنا التزام شعراء الرابطة بدعوتهم التجديدية وتحديهم وكسرهم لقيد القافية الموحدة وتطبيقهم لمبادئهم التنظيرية التي وضعت معظمها على صفحات كتاب ناقد الرابطة "ميخائيل نعيمة"، وهو "الغربال" ، يقول نعيمة في غرباله: "أما القافية فليست من الضروريات الشعرية، لا سيما إذا كانت كالقافية العربية بروي واحد، يلزمها في كل القصيدة"[٢] ، يقول مؤكدا رفض الرابطيين لقيد القافية وإسارها: "فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد، نربط به قرائح شعرائنا، وقد حان تحطمه من زمان"[٣].

(١) سيد البحراوي، موسيقى الشعر العربي عند شعراء أبوللو، ص٢٢٢.

(٢) ميخائيل نعيمة، الغربال،مؤسسة نوفل، بيروت، ط١٤، ص ١١٦.

(٣) السابق، ص ٧٣ .

لقد كان ولاء المهجريين لمبادئهم وإيمانهم بأفكارهم التجديدية صادقا، فحتى شعراء المهجر الجنوبي رغم قلة نسبة استخدامهم للقافية المنوعة – إذا ما قورنت بنسبة الشمال – فإن هذه النسبة الضئيلة تعد تجديدا إذا ما قورنت بالشعر العربى القديم، وقد جاءت هذه النسبة في أشكال تماثل استخدام الشماليين المجددين، وهي أشكال تكاد تشمل الأشكال التي رصدها العروضيون في الشعر العربي متنوعة القافية على مر العصور، والتي طُرِقَت بنسب قليلة متدرجة عبرها، وقد استعملها المهجريون – خاصة الرابطيين – في أقصى درجاتهم، في محاولة منهم لاستغلال كل إمكانات التنوع والتغيير الذي يؤيد دعوتهم في تطوير القديم القديم والخروج عليه، وإن كان ذلك بالاستعانة بالأشكال القليلة المبتكرة فيه والتركيز عليها، إذا لم تكن هناك إمكانية للاختراع والخلق.

وهذه الأشكال لدى شعراء المهجر هي:

١- المقطوعات [١] : وهي التي تتغير القافية فيها كل بضعة أبيات (ستة فأكثر) ، ومن نماذجها لدى شعراء المهجر قصيدة "المسافر" لنسيب عريضة التي يقول فيها:

---

(١) استعنت في تعريف هذه الأشكال وخصائصها بالآتي : العمدة ، ابن رشيق، ج ١، ص ١٧٧ . ١٨١، المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب ، ج١، ص٢١ ، ٩٦ ، والقافية والأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرءوف، ص ١٧٠ . ٢٤٣ ، وموسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ، ص ٢٩٩ . ٣١٤ ، وموسيقى الشعر ، د . حسني عبد الجليل ، ج ١ ، ص ٣١ . ٦٣ ، القافية في العروض والأدب ، د . حسين نصار ، ص ١٦١ . ١٨٠ ، الأدب الأندلسي، مصطفى الشكعة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثانية، ١٩٧٤ ، ص ٤٠٥ . ٤٤٣ ، والموشحات الأندلسية، محمد زكريا عناني ، عالم المعرفة يوليو ، ١٩٨٠ ، ص ١١ . ٤٦ ، موسيقى الشعر بين الاتِّباع والابتداع ، شعبان صلاح ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٩ ، ص ٢٩٢ ، ٣٠١ .

يا صـاح ، يا مـن تـهيـأ للنـوى وتـزوَّدا
أزمـعت يا خـلي الرحيـل! وإنما لن تبعدا
فلأنت باقٍ بيننـا رغـم الفـراقِ إذا عـدا
تُدنِيكَ ذِكرَاكَ الجمليةُ ، ليس يفصلنا المدى
ما أنت وحدك في الطريق ولن تسافر مُفْرَدا
أرواحنا إن رحلت تسير خلفك كالصدى [1]

ثم يأتي بعدها بست مقطوعات تستقلُّ كل واحدة بقافية.

٢- **الثنائيات** : وهو الذي تتغير فيه القافية عقب كل بيتين، كقول ميخائيل نعيمة من قصيدته "أغمض جفونك تبصر":

إذا سـماؤك يومـاً تحجَّبـت بـالغيومْ
أغمـض جفونـك تبصـر خلـف الغيـوم نجـومْ

***

والأرضُ حولَـكَ إمَّـا تَوَشَّـحَت بالثلـوجْ
أَغمِـض جُفُونَـكَ تُبصِـرْ تحـتَ الثُّلـوجِ مُـرُوجْ[2]

٣- **الثلاثيات**: وهو أن يقوم الشاعر بتقسيم قصيدته إلى مقاطع يتكون كل مقطع من ثلاثة أبيات موحدة القافية فيما بينها مختلفة عن قافية ما قبلها وما يليها، ومن ذلك قصيدة ميخائيل نعيمة "قبور تدور" والتي منها:

هلمِّـي! هلمـي نُحَـيِّ القـبور ونمتص منها رحيق الدهور
عسـانا إذا مـا رأينـا عظامـا يفتِّـقُ منهـا الربيـعُ الزهـور

(١) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة ، ص ١١٣
(٢) ميخائيل، همس الجفون، ص ٩.

عرفنـــا بـــأنّ الفنـــاءَ بقـــاءٌ وأنّ الحيـــاةَ قبـــورٌ تـــدور

***

هلمـــي! هلمـــي وخلـــي الرجـــاء ومُـــدِّي بعينيـــك نحـــو القضـــاء

عســـاك إذا مـــا رأيـــت شموســـا تغييـــب وتبـــدو بحكـــم القضـــاء

عرفـــت بـــأن البقـــاءَ امتثـــالٌ وأن الرجـــاء شـــقاءُ البقـــاء[١]

٤- الرباعيات : كثر هذا اللون من الرباعيات أو المربعات لدى شعراء المهجر، وكأنه راق ذوقهم وارتاحت إليه نفوسهم، ومن المولعين بالرباعيات نسيب عريضية ورشيد أيوب اللذان نظَّما رباعيات نظما شبيها برباعيات الخيام، ومن رباعيات نسيب قوله:

أخـــذت نفســـي إلـــى طبيبـــي وقلت : يا طب ما العلاج ؟

فـــراحَ يأســـو ســـقامَ جســـمي ويحسبُ الـداءَ فـى المـزاج

فقلتُ يـا صـاح ، جـفَّ زيتـي فبـــاطلا تجبـــرُ الســـراج

إذا خبـــا النـــورُ فـــي الـــدراري فمـــا تـــرى ينفـــع الزجـــاج [٢]

٥ - الخماسيات: ومنها ما يخضع لقافية واحدة كقصيدة" زائرة زائرة"[٣] ، ومنها ما تتنوع قافيته كقصيدة "البلاد المحجوبة" لجبران التي يقول فيها:

هـو ذا الفجـر فقومـي ننصـرف عـن ديـار مـا لنـا فيهـا صـديق

مـا عسـى يرجـو نبـات يختلـف زهـره عـن كـل ورد وشقيـق

وجديـد القلـب أنّـى يأتلـف مـع قلـوب كـل مافيهـا عتيـق

هـو ذا الصـبح ينـادى فاسمعـي وهلمـــي نقتفـــي خطواتـــه

(١) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص ٦٨.

(٢) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص٨٣.

(٣) ديوان القروى ، ج ٢ ، ص ٨٢٣.

قـــد كفانـــا مســـاء يدَّعـــي أن نـور الصـبح مـن آياتــه[١]

فالقوافي الداخلية هي "الفاء" في الثلاثة الأبيات الأولى وقوافيها الخارجية هي "القاف"، ونجد البيتين الأخيرين قوافيهما الداخلية "العين" وقوافيهما الخارجية "التاء"، ثم يغير من ذلك النسق في باقي الخماسيات، وقد اتَّبع جبران النسق نفسه في قصيدته "بالأمس"[٢].

٦- المسمطة : وهو نظم يراعي تكرار قافيتين أو أكثر بعد كل عدد معين من الأشطر، وصوره كثيرة جدا، تكاد لا تحصى، وتعدُّ الموشحات نوعا من الشعر المسمط[٣] ، وعلى هذا فإن المسمطة تطلق على الأشكال التي أخذت أسماء خاصة، ما دامت قد نوَّعت في القافية تنويعاً يحقق لها شكلاً زخرفياً لا يختلف فيه نظام مقطع عن آخر[٤] ، ومن نماذجها قصيدة "قحط الرجال" للقروي، والتي يقول فيها:

سلِ السَّاحِبِينَ ذُيُولَ النَّعمِ
بِما سلخوا من جنود الغنم
ألم يبـقَ فيكم بقيــةُ دم؟
ألا تشعرون بجمر النـدم؟
ألا تبصرون شقاء الوطن؟

(١) جبران خليل جبران، بدائع وطرائف ، جبران ، ص ٢٨٥ ـ ٢٨٦.
(٢) نفسه ، ص ٢٩٩.
(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٨٦
(٤) عبد العزيز نبوي، الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه، الصدر لخدمات الطباعة ، ١٩٨٧ ، ص ٣٠٧ .

ثم يقول :

ويا ناعميــن بـذُلِّ القُيُــودِ
ويا سادة فـي هَوانَ العبيــدِ
أَمِنْ أَجلِ تَقبِيلِ رِجلِ العَمِيدِ
وبِرَي الذُّقُونِ لفرطِ السُّجُودِ
غَدَرتُم بِشَعبٍ وبِعتُم وَطَن [1]

علـى أن شـعراء المهجـر قليلـو الـنظم علـى شكل المسـمطة، حيـث نجـد أن جبـران ونعيمـة وعقـل الجـر لـم ينظمـوا عليـه، بينمـا نظـم عليـه الشـاعران: القـروي ونسيب عريضـة قصـائد محدودة، وإن ورد فـي ديوانيهمـا أشكال تشـابه المسـمطة، ولكن دخولها تحت أشكال أخرى أولـى، وخاصـة المخمسـات المشطورة ،ويرجـع ذلك إلى الطبيعة الموسيقية للمسمطة، وما تحتاجه إلى نظم زخرفي يحدُّ من إبداعات الشاعر، فشكل المسمط يعتبر إلى حد ما شكلاً صعبًا، أو على الأقل يحتاج إلى حذر شديد في النظم عليه[2].

٧ـ المشطر: وهو الذي يجعل الشطر أساسا للتقفية، وليس البيت، وقد أكثر منه شعراء المهجر، وقد التزموا في كثير من شعرهم المتنوع القافية – بالتقفية في الشطر الأول، وتخرج من هذا النظام أشكال منها الآتي:

أ ـ المربع: وهو الذي تقسَّم فيه القصيدة إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر، ويراعي نظام ما للقافية، فمنها ما تتفق فيه قافيتا الشطر الأول والثالث كما تتفق قافيتا الشطر الثاني والرابع، وهي كثيرة فى مشطرات الشعر العربي، ومنها قول نسيب عريضة:

(١) ديوان القروى ، ج ١ ، ص ٤١٣ . ٤١٤

(٢) سيد البحراوي، موسيقى الشعر العربى عند شعراء أبوللو، ص ٩٨

أبـــت الليـــالى الطـــرب واستوحشـــــت أيامنـــــا
والعمـــر ولـــى وذهـــب ولـــم ننـــل منـــه المنـــى
وهمنـــا بربـــات الجمـــال فمـــا قنعنـــا بالصـــور
وكـــم ظفرنـــا بالوصـــال فلـم نجـد فيـه الـوطر [1]

ومنه قول جبران :

تلـك أيـام تقضـت ، فأبشـري يـا عيـوني ، بلقـب طيـف الكـرى
واحـذرى، يـا نفـس، ألا تـذكري ذلـك العهـد ومـا فيـه جـرى
كـل هـذا كـان بـالأمس، ومـا كـان بـالأمس تـولى كالضـباب
ومحـا السـلوان ماضـي كمـا تفرط الأنفاس عقدا من حباب[2]

ب ـ المخمس: وهو أن يقسم الشاعر مقطوعته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها خمسة أشطر، ولها نظام خاص في قوافيه، وأكثرها ورودًا واستعذابًا هو ما تتكرر قافية الشطر الخامس منه عبر القصيدة كلها، وبذلك يكون نواة للموشح أيضاً، ويعد الشاعر القروي أكثر شعراء المهجر نظماً على هذا الشكل؛ إذ نظم عليه ست قصائد طوال[3] مختلفة الموضوع، ما بين قومية وغزلية وصوفيه وتأملية، ومن قصيدته القومية "لبنان وثورة حوران" قوله:

وكيف ألوم في وطني الزمانا؟ ومنـــا ذلـــة لا مـــن ســـوانا!
ألســـنا قـــد أهنـــاه فهانـــا؟ وقلنـــا كـــن فرنســـياً فكانـــا!

إذن فليهننا نيل المراد

(١) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ١٥١ .
(٢) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، ص ٣٠٠
(٣) راجع الديوان قصائد، ص ١٩٣، ٣٤، ٤٢٣، ٤٣٠، ج ١، ٨٨٥، ٩٢٩،ج٢.

رضـــينا للتعصـــب أن نـهونـــا فأغمضـنا علـى الضـيم العيونـا
نقــول: المســلمون المســلمونا فنـــرميهم ونحـــن الخـــائنون
نبيع بدرهمٍ مجد البلاد[1]

وهكذا تمضي القصيدة كلها.

ت ـ المزدوج: وفيه تكون قافية الشطر الأول هي قافية الشطر الثاني، ومن نماذجها في الشعر المهجري قول الشاعر القروي:

مـذ غبـت يـا لميـاء عنـي فـر هـزار الأنـس منـي
وبدلـــت تلـــك الأغانـــي وصـوحت روض الأمـاني
فالفجـــر بـــالأنواء شـــاك والزهـــر بالأنـــداء بـــاك
أدخل كوخي فـي المساء سـكران مـن فـرط عليـاء
انظـــر حولـــي لا أراكِ والعيــن لا ترضــى ســواكِ
كـم مُلِئـت منـك ضـياء فأصبحـت تمـلأ مـاء[2]

(١) الديوان ، ص ٤٣٠ ـ ٤٣١ .
(٢) ديوان القروي ،ج ٢،ص ٧٧٥.

المبحث الرابع

الموشحات

والموشح كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة "أقفال" وخمسة "أبيات"، ويقال له التام، وفي الأقل خمسة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له الأقرع، "فالتام" ما ابتدئ فيه بالأقفال، و"الأقرع" ما ابتدئ فيه بالأبيات.

والأقفال أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها، و"المطلع" هو القفل الأول من أقفال الموشحة، وأقل ما يتركب القفل من جزأين فصاعدا إلى ثمانية أجزاء.

والأبيات أو (الأغصان) أجزاء مؤلفة، مفردة أو مركبة، يلزم كل بيت منها أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها، لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر، والقفل الأخير من الموشحة يسمى "خرجة [1].

وهذا الشكل من النظم نقله المهجريون عن النماذج الأندلسية المعروفة باسم الموشحات الأندلسية، فهذه شدت انتباه شعراء المهجر على وجه الخصوص، وإن لم يتبعوا في استخدامهم لها القواعد والقوانين نفسها التي وضعها الوشَّاحون

(١) عن مفهوم الموشح وشكله وبنائه، راجع الطراز في عمل الموشحات، القاضي السعيد أبى القاسم هبة الله بن جعفر ابن سناء الملك، تحقيق: جودة الركابي، سلسة الذخائر عدد ١٢٠ الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مايو ٢٠٠٤ م، مع تقديم سليمان العطار، الموشح الأندلسى، صموئيل م . ستيرن، ترجمة وتقديم وتعليق د . عبد الحميد شيحة، مكتبة الآداب، طبعة أولى ١٩٩٠، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، أحمد هيكل، دار المعارف، ط١١، ١٩٩٤، ص٢٦ . ٨٢، الموشحات الأندلسية، سليمان العطار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة يونية ٢٠٠٢م، ص١٣٩ . ص١٤٣، الموشحات الأندلسية، د. محمد زكريا عنانى، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠.

الأندلسيون، وإنما اتخذوه وسيلة للتخفيف من قيود الوزن والقافية الموحدة، فتلاعبوا بأقفاله وأبياته حتى نجحوا في تقديم صورة أكثر لطفا ورقة من الموشح الأندلسي الذي كان يبدو أحيانا سقيما مفتعلا، أو يبدو غالبا وسيلة لإظهار القدرة على الصنعة البيانية والبديعية.

والواضح أن شعراء المهجر – بقسميه: الشمالي والجنوبي – استخدموا الموشح على نطاق واسع وأكثر استخدامهم له في الشعر الحنين والغربة، ويليه شعر الحب، فالطبيعة، ثم تأتي الموضوعات الأخرى، مثل: الإنسانيات والفلسفة والشعر الأخلاقي وهكذا(١).

وكان لميلهم للموشحات أن نظموا عليها قصائد مستقلة أو مقاطع من قصائد تحتوي على عدة أشكال منها الموشحة، كما أنهم نظموا على أشكال تشبهها، أو تمثل طابعا قريبا منها، ومن نماذج الموشح التام موشحة "عيناك عيناك" لفرحات، يقول فيها:

عيناك عيناك يا غزالي قد خلتاني كما تشاء
سهران استطعت الليالي ولهان أستنجد السماء
كم ليلة بتها أعانى
حرالجو وهو لا يطاق
أرنو إلى البدر وهو ران
حتى كأني على اتفاق
يا حلوة الثغر واللسان

(١) راجع : أغراض الموشحات وموضوعاتها، الأدب الأندلسى، مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت الطبعة الثانية، ١٩٧٤، ص٤٠٥ . ٤٤٣، والموشحات الأندلسية، محمد زكريا عنانى، ص٥٢ . ٧٣.

كأس النوى مرة المذاق

جرعتنيهـــا ولـــم تبالـــي إذلال مـــن بعيـــد الإبـــاء

مـا أرخـص الأنفـس الغـوالي عنـد الغـواني مـن النسـاء[1]

تلك أبسط صور الموشحات الأندلسية التي أخذها شعراء المهجر، وتتكون أقفالها وأبياتها من عدد ضئيل من الأوساط والأغصان، وهي الأجزاء التي ينقسم إليها القفل والبيت، إذ إنه كلما زاد عدد هذه الجزئيات ازداد الموشح تعقيدًا وصعوبة، ويكون على الوشَّاح حينئذ أن يقوم بمجهود ذهني أكبر بكثير من المجهود المبذول في الموشح البسيط، فبدلا من أن يتخير قافية أو اثنتين للقفل، يكون عليه أن يختار ثلاثة أو أربعة أو أكثر من ذلك، ويتكرر هذا في الأبيات، وهناك صعوبة أخرى، وهي صعوبة اختيار الألفاظ التي تحافظ على التفعيلة التي يستخدمها الوشاح في موشحاته؛لذا نقول أن الشكل السابق هو أبسط أشكال الموشح.

وهذه الموشحة تتألف من أربعة أقفال وثلاثة أبيات فقط، وهذا ما يشير إلى خروج المهجري عن الالتزام بعدد الأقفال أو الأبيات المتعارف عليها في الموشحة، ومنه أيضا قول نسيب عريضة من قصيدته "تعالي صباحا":

تعالي صباحا إلى غرفتي

وحلي بلطف عرى غرفتي

ولعلي أعـود إلى يقظتي

***

تعالي إلى غرفتي في الصباح وأرخي الشعور وحلي الوشاح

ورفي على رفيف الجناح وإن لم أجبك برغم الصياح

فشقي الجيوب على الميت

ولومي حبيبك أو بكتي

(١) إلياس فرحات، الربيع، سان باولو، ١٩٥٤م، ص٢٣٠ .

فقد نام نوما بلا يقظة

قد استسلمت مهجتي للوعود فظلت بخدر الرؤى لن تعود

وخانتك في حبها العهود فهل نلتقي يا ترى في الخلود؟[1]

وهكذا إلى آخر الموشحة الطويلة التامة، التي تحتوي على اثني عشر قفلا، وأحد عشر بيتا أو غصنا، ومن نماذج الموشح "الأقرع" الذي يبتدأ بالأبيات، موشحة "هل سيدي هنا" لقيصر سليم الخوري، الشاعر المدني، وهي من النوع الاجتماعي، يقول فيها:

هجرت أوطانك كأنها خراب

وعفت إخوانك كأنهم ذئاب

أنكرت إيمانك بالله والكتاب

يا رب غفرانك

لئن تكن أثريت فَلِلغِنَى أسباب

بطرت فابتنيتك نواطح السحاب

بيتا وألف بيت ضل بها السحاب

وأنت ما اهتديت[2]

ونلاحظ أن لهذه الموشحة قافية موحدة إلى نهايتها وهي "الباء الساكنة" وهذا غير وارد في الموشحات الأندلسية، ثم هناك قافية ثانية يلتزمها الناظم في الأغصان الثلاثة الأولى من كل بيت، وتختلف في كل بيت عن الآخر، بينما يلتزم

(١) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص١٢٦ .

(٢) قيصر سليم الخوري الشاعر المدني، ديوان المدنى، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٦م، ص٣٢.

الناظم أيضًا أن تكون قافية الأغصان الأولى هي نفس قافية القفل الذي يختم به كل دور أو كل جزء من أجزاء الموشحة.

وللموشحات المهجرية أشكال أخرى، وقد استغلَّ شعراء المهجر موسيقيتها فأكثروا من الشدو عليها حنينا إلى أوطانهم، يقول القروي الذي يأتي الحنين أعلى نسب موشحاته:

حتام أحيا غريب مالي وطن
يا يوم وصل الحبيب أنت الزمن
دهر بقلبي رمى سهم النوى
هيهات غير الحمى مالي دوا
لبنان نعم الطبيب للمتحن
إن كنت منه قريب زال الحزن[1]

ويقول في قصيدته "الغريب والشمس":

ربة النور كمال وجمال ما أحلا
مزبدا وجهك من خلف الجبال وتجلى
مال ظل الليل نحو الغرب مال ثم ولى
شمس لبنان انظري حال الغريب وارحميه
واذكري كل شروق وغروب لذويه
إنه صب وتذكار الحبيب ملء فيه[2]

ويقول فوزي المعلوف:

(١) رشيد سليم الخوري الشاعر القروي، ديوان القروى دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨م، ج١، ص٢٦٠
(٢) ديوان القروى، ج١، ص٢٥٦ .

أخـــي والزمـــان ضـــنين بغيـر الغضـا
أثَّـــر بقلبـــي الحنـــين لعهـد مضـا
رتعنـــا بـــه آمنـــين صروف القضا

وما زلت من بعده
أقرأ عليه السلام [١]

ومما جاء منه في الغزل قصيدة فرحات "ياحمامة" والتي يقول فيها:

يـا عـروس الـروض يـا ذات الجنـاح يا حمامـة
ســافري مصــحوبة عنــد الصــباح بالسـلامـة
واحملـــي شـــكوى فـــؤادٍ ذي جـــراح وهيامـــه
أسـرعي مـن قبـل أن يشـتد الهجيـر بالنـــزوح
واسـحبي مـا بـين أمـواج الأثيـر مثل روحي
وإذا لاح لـــك الـــروض النضـــير فاستريحي[٢]

ومنه قول القروي:

يـــا حبـــذا الأمـــس فـــي غلـــوة الكـــروم ونشـــوة السمـــــر
إذا نامـــت الشـــمس وهبـــت النجـــوم تغـــازل القمـــــر
لمـــــا تواريـنـــــا عـن أعـين الصحـب طيـــرين فـــي وكـــر
ثـــــم تهاوينـــــا مـــن ســـكرة الحـــب ثغـــرا علـــى ثغـــر [٣]

(١) فوزي المعلوف، ديوان فوزي المعلوف، دار الفرجاني، بيروت، ١٩٥٧م، ص٨٤ .
(٢) إلياس فرحات، ديوان فرحات، ص٤٨.
(٣) ديوان القروى، ج٢،ص٨٢٨.

ومنه قول جبران:

بـــالله يـــا قلبـــي اكتـــم هـــواك
وأخـف الـذي تشـكوه عمن يراك- تغنم
مـــن بـــاح بالأســـرار
يشـــابه الأحمـــق
الصمـــت والكتمـــان
أحـــرى بمـــن يعشـــق
بـــالله يـــا قلبـــي إذا آتـــاك
مســـتعلم يســـأل عما دهاك فاكتم[1]

وقد استخدم الموشح أيضا عند شعراء المهجر في وصف الطبيعة، وكذلك استخدم الموشح في الموضوعات الفلسفة، ومنه قول جبران من قصيدة "يا نفس" عن فلسفته فى التناسخ:

يـا نفـس مـا العـيش سـوى ليـــل إذا جـــن انتهـــى
بالفجر، والفجر يدوم
وفـــي ظلمـــا قلبـــي دليـــل علـــى وجـــود السلســـبيل
في جرة الموت الرحوم
يـا نفـس إن قـال الجهـول الـــروح كالجســـم تـــزول
وما يزول لا يعود

(١) جبران، خليل جبران، البدائع والطرائف، ص٢٩٠.

قـــولى لـــه : إن الزهـــور تمضـــي ولكـــن البـــذور
تبقى وذا كنه الوجود[١]

ويتحدث القروي عن فلسفة الحياة والموت في موشحه بعنوان "اللحياة الباقية" قائلاً :

اغربي يا شمس عني واغمريني بالظلام
ودعيني أضع الرجل على شط السلام
تعبت نفسي من هذا الضياء الفاسد
من رياء رائج في سوق حب كاسد
تلك مأساة يواريها عن العين المنام[٢]

وقد جاء كثير من مقطوعات مطولة نسيب عريضة "على طريق إرم" على نظام الموشح، وكذلك "على بساط الريح" لفوزي المعلوف خاصة في بداية المقاطع، ومطولة "عبقر" لشفيق معلوف، وعلى هذا النحو نقول: إن شعراء المهجر استخدموا نظام التوشيح على نطاق واسع في دواوينهم، وقد استخدموها موزونة على البحور الخليلية كما في الموشحة الأخيرة، فهي من "مجزوء الرمل" أو اعتمدوا في نظامها على تكرار تفعيلة معينة بنظام معين، وقد اختلفت صور توزيعهم لأقسام الموشح وقوافيه، وظهر في موشحاتهم نماذج جديدة، لها صور لم تكن مألوفة عند الأندلسيين، مثل موشحة المدني السابقة، ولم يتقيد المهجريون ببعض القواعد التي سنَّها الأندلسيون للموشح، كالالتزام بعدد معين من الأبيات والأقفال، أو أن يأتي بألفاظ خرجته بألفاظ أعجمية، ولم يتقيدوا بضرورة كون الموشَّح غير موزون،

(١) جبران، خليل جبران، البدائع والطرائف ، ص ٢٨٣. ٢٨٤.
(٢) ديوان القروى، ج١، ص ٢١١.

فموشحاتهم في معظم الأحوال موزونة، كذلك استخدم المهجريون الموشَّح في ألوان شعرية أخرى غير الحب والخمر والطبيعة، والمدح كالفلسفة والوطنية، كما أننا نلاحظ أن الموشحات المهجرية تحوي أفكارا أعمق، وصورا أكثر تجدُّدا، وموسيقى جميلة رقيقة في كثير من الأحيان.

النتائج

بعد تنقلنا في رياض الشعر المهجري، وإجراء الإحصاءات والقيام بالتحليلات، توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، كان من أهمها ما يلي:

١. إن نسب استعمال شعراء المهجر بقسميه الشمالي والجنوبي لأوزان الخليل التامَّة لم تكن واحدة، كما أن نسب استخدامهم لأنواع البحور لم تكن واحدة، فهناك من فضَّل إيقاع بحر على آخر، كما أن الميل إلى التجديد العروضي أو الخروج على تفاعيله لم يكن بنفس الدرجة عند الجميع، فقد كشف التحليل عن وجود اتِّجاهين، اتجاه عام يتفق فيه المهجريون عند استخدامهم لأوزان الخليل، وخاصة المجيدين منهم مع نسب استعمالها لدى بعض الشعراء المجددين، واتجاه خاص احتفظ فيه المهجريون بخصوصيتهم وكشفوا عن تميزهم في استعمال الأوزان العروضية.

٢. ركب بعض شعراء المهجر في حدود القصيدة العمودية عصيَ البحور أحيانا، ولم يعقهم عائق من لفظ وموسيقى، بل تمثَّلت في الديوان المهجري على تفاوته أغلب بحور الشعر العربي المعروفة، ولم تخلد هممهم إلى استكانة التجديدات التي نادى بها الجموح الثوري، والرغبة في الخروج على الموسيقى والموروث منها ومن اللغة.

٣. ارتفاع نسبة استعمال المهجريين للأوزان المجزوءة والمشطورة عن كل من عداهم من شعراء العربية عبر عصوره السابقة، أو من عاصرهم، ولم تكن هذا الارتفاع بسبب سهولة استعمال المجزوء والمشطور – كما يظن البعض– بل يعود لطبيعة التجربة المهجرية وشخصية الشاعر المهجري.

٤. نظم شعراء المهجر في أكثر من وزن للقصيدة الواحدة، وفي ذلك مغايرة واضحة لما اعتادت عليه القصيدة العربية الموروثة عبر قرون طويلة من

الصياغة الموسيقية موحدة الوزن.

٥. لم يلتزم شعراء المهجر – في بعض القصائد – بتطابق شطري البيت الواحد من حيث الطول أو عدد التفعيلات.

٦. الجمع بين شطري البيت الواحد في وحدة متماسكة في مقطوعات أو رباعيات أو خماسيات.

٧. حاول بعض الشعراء أن يتلاعب بالتفعيل، ويتخذ "التفعيلة" أساساً للقصيدة على نحو ما نجده في الشعر الحر، وقد مهدت محاولاتهم هذه إلى ظهور الشعر الحر.

٨. اهتمام المهجريين بالتدوير، وشيوعه في قصائدهم، وهذا الاهتمام من المهجريين بالتدوير يتكامل إلى حد كبير مع نسبة المجزوءات والمشطورات الكبيرة الدلالة، حيث تتعاون الظاهرتان في تتبع الفكرة وملاحقة الشعراء لها قبل تمام البحر مع التأمل فيها على حساب التركيب.

٩. استعمال شعراء المهجر لحروف الهجاء رويا جاءت متوافقة، بل تصل إلى حد التطابق مع تقسيمات العروضيين لحروف الروي، فقد جاءت حروف (الراء . الميم . اللام . الباء . الدال . اللام) في مقدمة الحروف، فهي تمثل عندهم القوافي الذلل، وتذيلت حروف (الذال . العين . الخاء . الصاد . الظاء . الشين . الواو) نسب الاستخدام، بل هناك منهم من لم يستعملها، وهي ما تدخل تحت القوافي الحوشى، وبقية الحروف جاءت قليلة الاستعمال ومتوسطة الشيوع.

١٠. استعمال شعراء المهجر معظم حروف الهجاء إلا الحوشى منها، والذى لا يعثر منه على شواهد كثيرة لاستعماله، وهي: (الظاء، والخاء، والذال، والغين، والثاء) ، وقد ساعدهم على ذلك الاستقصاء لحروف الهجاء وتنويعهم لحروف الروي داخل القصيدة الواحدة مرات كثيرة، يكاد يخص كل بيتين فيها بروي مستقل، بل

ربما تعدى ذلك إلى بيت واحد، وهذا ما توضحه الإحصائية من أن بعض الحروف استعمل مرتين فقط، كالزاى (النادر الاستعمال).

١١. أكثر شعراء المهجر من اتخاذ الهاء رويا، فقد جاءت عندهم في نسبة جيدة وغير قليلة، على الرغم من أنها تأتي ضمن الحروف قليلة الشيوع رويًّا؛ نظراً لطبيعتها التي لا تجعل منها رويا إلا إذا كانت أصلية، أو إذا سبقتها حرف مد، كما أن ورود الهاء في أواخر كلمات اللغة العربية قليل غير شائع.

١٢. ارتفاع واضح لنسبة استعمال شعراء الرابطة للقافية المقيدة، فهي عند نسيب عريضة ونعيمة تقترب من ٤٠%، وعند جبران ٢٦% تقريباً، هذا مع أنني استثنيت منها القافية التي تنتهي بهاء ساكنة مما يسمى وصلًا، وبإضافتها تزيد نسبة استعمال الشعراء عن هذه، وقد ساعد شعراء المهجر على بلوغ تلك النسبة العالية من القوافي المقيدة أن ورودها يسهل في المجزوءات والمشطورات عنه في البحور الطوال، وأيضا محاولة التحلل من قيود الإعراب خاصة مع شعراء المهجر الشماليين الساعين دائماً لتكسير القيود والقواعد، بل ومهاجمتها عن عمد نقدا، ومواجهتها إبداعا مغايرا.

١٣. تنوعت أشكال القصائد عند شعراء المهجر تنوعا ملحوظا ولافتا، وتصرفوا في القافية تصرفا واسعا، فحينا التزموها على النهج القديم، وحينا نوعوها بتنوع المقاطع، وارتفع الشعر المهجري بالاتجاهين السائدين في عصره من حيث توحيد القافية أو تنوعها. أما نسبة القصائد المتنوعة عند شعراء الشمال(الرابطة القلمية) ويمثلها "جبران، ونعيمة، ونسيب عريضة" فجاءت على الترتيب (٨٠%، ٧٣.٣%، ٤٣.٣%) ، وهي لا شك نسب عالية، لم يشهدها الشعر العربي من قديمه حتى عصرهم، وهذا ما يؤكد لنا التزام شعراء الرابطة بدعوتهم التجديدية وتحديهم وكسرهم لقيد القافية الموحدة وتطبيقهم لمبادئهم

التنظيرية.

١٤. استخدم شعراء المهجر نظام التوشيح على نطاق واسع في دواوينهم، وقد استخدموها موزونة على البحور الخليلية، أو اعتمدوا في نظامها على تكرار تفعيلة معينة بنظام معين، وقد اختلفت صور توزيعهم لأقسام الموشح وقوافيه، وظهر في موشحاتهم نماذج جديدة لها صور لم تكن مألوفة عند الأندلسيين، ولم يتقيد المهجريون ببعض القواعد التي سنها الأندلسيون للموشح، كالالتزام بعدد معين من الأبيات والأقفال، أو أن يأتي في ألفاظ خرجته بألفاظ أعجمية، ولم يتقيدوا بضرورة كون الموشح غير موزون؛ فموشحاتهم في معظم الأحوال موزونة، كذلك استخدم المهجريون الموشح في ألوان شعرية أخرى غير الحب والخمر والطبيعة، والمدح، كالفلسفة والوطنية، كما إننا نلاحظ أن الموشحات المهجرية تحوي أفكارا أعمق، وصورا أكثر تجدُّداً، وموسيقى جميلة رقيقة في كثير من الأحيان.

١٥. لم تأت الظواهر الموسيقية لشعراء المهجر منفصلة عن بعضها البعض، بل تضافرت جميعا في بناء النص الشعري المهجري؛ فقد تضافر ظواهر التدوير والقافية المقيدة والتضمين في الشعر المهجري؛ للحد من الجانب الصوتي الذي يأسر السمع، ويعلق الذهن بالشكل الموسيقي، وللتركيز على الجانب الفكري والتأملي، كما تمثل الظواهر الثلاثة – أيضا – تحديا مهجريا للموروث الذي يعد – في مجمله – قيدا يجب التحرر منه في نظر المهجريين.

المصادر

١. إبراهيم أنيس:

- الأصوات اللغوية،المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٩٩م.
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م.

٢. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد محمد الحوفي، وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، الفجالة،١٩٦٠م.

٣. ابن جني،الخصائص،تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت.

٤. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد،المكتبة التجارية الكبرى بمصر،١٩٥٥م.

٥. ابن سيناء، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق: محمد سالم سليم، مركز تحقيق التراث ونشره ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة، ١٩٦٩م.

٦. ابن سيناء الملك"القاضي السعيد أبي القاسم هبة الله بن جعفر"، الطراز في عمل الموشحات،، تحقيق: جودة الركابي ، سلسة الذخائر عدد ١٢٠ الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،مايو٢٠٠٤م.

٧. أبو الحسن سعيد بن مسعده الأخفش، كتاب العروض للأخفش، تحقيق ودراسة: سيد البحراوي، مجلة فصول، ج٦، العد الثاني، ١٩٨٦م.

٨. أبو العلا المعري أحمد بن سليمان التنوخي، شرح لزوم ما لا يلزم، طه حسين، وإبراهيم الإبياري، دار المعارف بمصر،د ت.

٩. إحسان عباس، ومحمد نجم الشعر العربي في المهجر أمريكا الشمالية دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧م.

١٠. أحمد كشك.
- التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعاني والإيقاع، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م.
- الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٥م.
- القافية تاج الايقاع الشعري، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.

١١. أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلي سقوط الخلافة، دار المعارف، ط١١، ١٩٩٤م.

١٢. إخلاص فخري عمارة، زهرات المهجر، دار الأمين،ـ القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.

١٣. إلياس فرحات:
- ديوان فرحات ، مطبعة الشرق ،سان بولو،البرازيل ،١٩٣٢م.
- الربيع،سان بولو،١٩٥٤م.

١٤. أمين علي السيد، في علمي العروض والقافية دار المعارف ،ط٥، ١٩٩٩م.

١٥. أنس داود، التجديد في الشعر، دار الكتب العربي، القاهرة،١٩٦٧م.

١٦. إيليا أبو ماضي:
- الجداول، دار العلم للملاين، بيروت، ط٩، ١٩٧٧م.
- الخمائل الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.

١٧. جبران، خليل جبران:
- المواكب، المقطم، مصر، ١٩٢٣م .
- البدائع والطرائف، دار الفرجاني، القاهرة،١٩٨٤م.

١٨. جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتب، ط٥، ١٩٩٥م.

١٩. جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٣م.

٢٠. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخواجة، دار الكتب الشرقية، تونس،١٩٦٦م.

٢١. حسن أحمد الكبير، تطور القصيدة الغنائية في الشعر الحديث، دار الفكر العربي، د ت.

٢٢. حسن جاد، الأدب العربي في المهجر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، الطبعة الأولى،١٩٦٣م.

٢٣. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر، الهيئة العامة للكتاب،١٩٨٩م.

٢٤. حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافية الدينية، بورسعيد، ط١، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م.

٢٥. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق، الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، ١٩٧٧م.

٢٦. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية،١٩٨٧م.

٢٧. رشيد أيوب:

- أغاني الدرويش، المطبعة السورية الأمريكية، نيويورك،١٩٨٢م.
- الأيوبيات، نيويورك،١٩١٦م.

٢٨. رشيد سليم الخوري (الشاعر القروي) ، ديوان القروي، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨م.
٢٩. سليمان العطار، الموشحات الأندلسية، الهيئة العامة لقصور الثقافية، يونيو٢٠٠٢م.
٣٠. السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الكتب العالمية،١٩٩٠م.
٣١. السيد علي الدمنهوري، الحاشية الكبرى على الكافي في علم العروض والقوافي، مكتبة السيد محمد عبد الواحد بك الطوبي، وأخيه، مصر، ١٩٠٤م.
٣٢. سيد البحروي:
- موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو، دار المعرفة، الطبعة الثانية،١٩٩١م.
- التضمين في العروض والشعر العربي، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل وسبتمبر، ١٩٨٧م.
٣٣. شكر الله الجر، زناية الفجر، ريودي جانيرو،الأرجنتين،١٩٤٥م،
٣٤. شكري محمد عياد، موسيقي الشعر، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨م.
٣٥. صلاح شعبان، موسيقى الشعر بين الاتِّباع والابتداع، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م
٣٦. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة الهيئة المصرية لقصور الثقافة، ١٩٩٦م.
٣٧. صموئيل . م. ستيرن، الموشح الأندلسي، ترجمة وتقديم وتعليق: عبد الحميد شيحة، مكتبة الأدب، طبعة أولى١٩٩٠م.
٣٨. طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط١٣، ج٣،

١٩٨٩م.

٣٩. عبد العزيز نبوي، الإطار الموسيقي للشعر وملامحه وقضاياه، الصدر لخدمات الطباعة، القاهرة، د ت.

٤٠. عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة البابي الحلبي طبعة أولى، ١٩٥٥م.

٤١. عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، كتاب الرياض،عدد٦٦، يونيو١٩٩٩م.

٤٢. عبد المجيد عابدين، بين شاعرين مجددين أبو ماضي وعلي محمود طه، مكتبة مخيمر ،القاهرة،١٩٦٣م.

٤٣. عبد الوهاب حمودة، التجديد في الأدب المصري الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، دت.

٤٤. عز الدين اسماعيل:

- الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ.
- التفسير النفسى للادب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢م.

٤٥. عقل الجر، ديوان عقل الجر، دار الثقافة، بيروت،١٩٤٦.

٤٦. على يونس،نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣م.

٤٧. عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣م.

٤٨. فوزي المعروف، ديوان فوزي المعلوف، دار الفرجاي، بيروت، ١٩٥٧م.

٤٩. قيصر سليم الخوري الشاعر المدني، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد

القومي، دمشق، ١٩٦٦م،.

٥٠. محمد حماسة عبد اللطيف:

- الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م.
- اللغة وبناء الشعر، دار الصفوة، القاهرة ،الطبعة الأولى،١٩٩٢م.

٥١. محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠م.

٥٢. محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٥م.

٥٣. محمد عوني عبد الرءوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧م.

٥٤. محمد مصطفي هدَّاره، التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٧٧م.

٥٥. محمد مندور:

- الأدب وفنونه، محاضرات بمعهد الدراسات العربية العليا، سنوات٦١،٦٢، ١٩٦٣م.
- في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة ،د ت.

٥٦. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٧٦م.

٥٧. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ،المجلس الأعلى الثقافية، القاهرة، ١٩٩٦م.

٥٨. مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات، دار النديم،

ط٢، ١٩٩٤م.

٥٩. مخائيل نعيمة:

- الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١٤.
- همس الجفون، مؤسسة نوفل، بيروت، ط٥، ١٩٨٨م.

٦٠. نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د ت.

٦١. نسيب عريضة ، الأرواح الحائرة، مطبعة جريدة الأخلاق، نيويورك، ١٩٤٦م.

٦٢. وديع ديب ، الشعر العربي في المهجر الأمركي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.