Mesned İlahiyat Araştırmaları Dergisi / Journal of Mesned Divinity Researches
ISSN 1308-9684 | e-ISSN 2687-3605| http:// https://dergipark.org.tr/mesned
Cilt (Vol.) 11 Sayı (Issue 2) Güz - (Autumn) 2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ|RESEARCH ARTICLE

(Bu Makalenin intihal içermediği benzerlik tarama programlarıyla teyit edilmiştir. / The similarity that this article does not contain plagiarism, has been confirmed by plagiarism checker programs.)

Gönderim Tarihi: 23.08.2020 | Kabul Tarihi: 21.12.2020

مِنْ خَصَائِصِ الأَسْلُوبِ فِي شِعرِ المهَاجِرِ العَرَبِيَّةِ

- Arapça Gurbet/Göçmen Şiiri'nin Biçimsel Özellikleri-

Abdelkarim AMIN MOHAMED SOLIMAN*

Atıf/Citation: Soliman, Abdelkarim Amın Mohamed. "مِنْ خَصَائِصِ الأَسْلُوبِ فِي شِعرِ المهَاجِرِ العَرَبِيَّةِ/ Arapça Gurbet/Göçmen Şiiri'nin Biçimsel Özellikleri / Some Stylistic Characteristics of the Arab Immigrants' Poetry". *Mesned İlahiyat Araştırmaları Dergisi/ Journal of Mesned Divinity Researches*, (Güz 2020-2): 573-640.

ملخص:

ترتكز الدِّراساتُ الأسلوبيَّةُ على مبدأين أساسيين، هما: الاختيار، والعُدُولُ، ولعلَّ تعريفَ الأسلوبِ على أنَّه اختيارٌ، أصبحَ مِن التَّعريفاتِ الشَّائعَةِ في مجالِ الدِّرَاساتِ الأسلوبيَّةِ، فالأسلوبُ اختيارٌ واعٍ لِمفرَدَاتِ اللُّغةِ وتراكيبها وأبعادها، ودور البحث الأسلوبيّ هو الكشف عن خواصِّ التَّميُّزِ في النَّصِّ، وطابعِ الانتقاءِ الذي آثَرَهُ المبدِعُ، ودوافعِ وأهداف هذا الاختيار.

وقد تَمَيَّزَ الشِّعرُ المهجريُّ بينَ تياراتِ الشِّعرِ العربيِّ الحديثِ بِسِمَاتٍ أسلوبيَّةٍ خاصَّةٍ؛ وذلك لِعَوَامِلَ عِدَّةٍ، كالهجرةِ وما عَانُوهُ في مَهَاجِرِهِم الأمريكيَّةِ من غُربَةٍ، واغترابٍ، وفَقرٍ، وعُنصُرِيَّةٍ، وحَنِينٍ جَارِفٍ لِمَوَاطِنِهم الأَصلِيَّةِ، ومُشَارَكَتِهِم في قَضَايا بِلادِهِم التَّحَرُّرِيَّةِ، إضافة إلى امتزاجِ ثقافَتِهِم بِثَقَافَةِ الغَربِ، مِمَّا انعَكَسَ أَثَرُهُ على أسلوبِ كِتَابَتِهِم التي تَخَلَّصَت من الإغرَابِ والغُمُوضِ، ومَالَت إلى البَسَاطَةِ والوُضُوحِ، واكتست بالصِّبغَةِ القوميَّةِ والإنسانيَّةِ الرَّاقِيَةِ.

الكلمات المفتاحية: خصائص، الأسلوب، في شعر، المهاجر، العربية.

Öz:

Şiirlerdeki biçimsel-yapısal özelliklerin araştırılmasının iki temel ilkesi bulunmaktadır. Bunlardan biri seçmek, diğeri vazgeçmektir. Biçimsel-yapısal özelliğin en iyi tanımı, seçimdir. Bu tanım, biçimsel-yapısal araştırma sahasında belirli bir şöhrete kavuşmuştur. Şiirdeki biçimsellik-yapısallık, dildeki kelimelerin özenle, kullanımlarının belirli bir bilinçle ve bu iki seçimde dilin inceliklerini göze-

* abdelkreemameen@yahoo.com, Orcid: 0000-0003-2999-1031.

tilerek seçilmesi işlemidir. Bir şiirin biçimsel-yapısal özelliklerini araştırmak, aslında metnin derinliklerinde saklı yalın anlamın ortaya çıkarılmasıdır. Bu araştırma sırasında; şairin şiirindeki ana vurguları, tematik motifleri, hedefleri ve gerekçeleri dikkate alınmalıdır.

Gurbet içerikli şiir türü, modern Arapça şiir akımları arasından, kendine özgü yapısal, biçimsel ve içeriksel özellikleriyle ayrışmaktadır. Bu ayrışmanın birden çok nedeni bulunmaktadır. Yurtdışına hicret bunlardan biridir. Örneğin Amerikaya göç ederek gurbet, fakirlik, ırkçılık-ayrımcılık yaşamak, anavatan topraklarına duyulan derin hasret ve can yakıcı özlem hayatı, bu şiir türünün ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Gurbetçilerin yurtdışında olmaları, onların kendi ülkelerinin bağımsızlıklarıyla ve kültürleriyle ilgilenmelerini zayıflatmamış veya engelleyememiştir. Üstelik bu ilgi, kendi kültürleriyle yabancı kültürlerin kaynaşmasına da zemin hazırlamıştır. Özlem dolu gurbetten, süzülerek gelen karmaşık duygular ve yaşantılar, gurbetçilerin yazdıkları şiirlerin yapısal ve içeriksel özelliklerine yansımıştır. Yazılanlardaki açıklık ve sadelik eğilimi bunun göstergelerindendir. Ayrıca baskın milliyetçi bir karakter, yüksek ahlâkî-insanî özellikler yazılarına şekil vermiştir.

Anahtar Kelimeler: Özellikler, Yapısal-Biçim, Şiir, Arap, Gurbet.

Abstract:

Among Stylistic studies are based on two basic principles: selection and fairness. Perhaps the definition of the style as a choice has become a common definition in stylistic studies. The style is a conscious choice of language vocabulary, its structures and dimensions, and the role of stylistic research is to reveal the characteristics of differences or excellence in the text, and the nature of the selections Which influenced the artist , as well as the motives and the objectives of this experiment.

Immigrants' Poetry has been characterized, among various currents of modern Arabic poetry, with special stylistic features; This is due to several factors, such as immigration to American lands where they suffered from alienation, loneliness , poverty, racism and sweeping nostalgia for their original homelands , their participation in the liberation causes of their countries, in addition to their culture being mixed with Western culture.All the above overshadowed its effect on their writing style which was free of alienation and ambiguity, and tended instead for simplicity and clarity. It was distinct with its elegant humane nationalism and humanity.

Key words: Characteristics, style, in poetry, Arab immigrant.

١. مدخل

يأخذ الأسلوب الشعري في مجال الدراسات الحديثة مكانة مهمة، والأسلوب اختيار واع لمفردات اللغة وتراكيبها وأبعادها، "فضغط الرصيد المعجمي على المتكلم أو الشاعر يتناسب عكسيا مع تقدمه في سلسلة الكلام، ومعنى ذلك أن الرصيد يتزاحم بأفعاله وأسمائه وحروفه على لسان المتكلم

عندما يهم بالكلام، فإذا انطلقت الجملة على لسانه، وبدأها بفعل مثلا، انسحبت كل الأفعال من الضغط، وبقيت الأسماء والحروف، وهكذا كلما تقدمت سلسلة الكلام، خفَّ الضغط"([1]).

والأسلوب عند الشاعر المهجري يعتمد مبدأ الاختيار، إذ إن تعدد الكلمات والتراكيب يضع أمامه جملة من الاحتمالات لقول الشيء نفسه بطريقة صحيحة، وعليه أن يختار من بين هذه الاحتمالات أكثرها دقة ومواءمة للسياق ولبيئة العمل ككل، وفي هذه المواءمة ما ينقل لغة الشاعر من مستوى الصحة الذي تفرضه الأعراف اللغوية إلى مستوى الجمال الذي يفرضه الأسلوب الأدبي.

وعن طريق الوصف والتحليل يتجلَّى لدينا مدى ربط المهاجر بين اختياره لأدواته وتراكيبه ووظيفة هذه الأدوات في السياق، ويرجع ذلك الربط في الأساس إلى أن مجالات استخدام اللغة الشعرية تتنوع بتنوع وظائفها، ومن ثم نجد أنفسنا أمام عدد من الأساليب الوظيفية، فيتبدل الأسلوب ويتحول من نمط لآخر، مثل تحوله من الخبر إلى الإنشاء ومن الاسم إلى الفعل، ومن المعرفة إلى النكرة، ولا ينم ذلك عن اضطراب أدوات الشاعر بقدر ما ينم عن تحوير وظيفتها أو ازدواجها بغيرها من الوظائف.

في ضوء هذا التفسير لطبيعة العلاقة بين الأسلوب ووظيفته يمكن لنا أن نفهم سر هذه التحولات الملحوظة في النماذج الشعرية، وهكذا فإن التلاؤم بين القالب والمحتوى يعكس قوة الإبداع والخلق عند الشاعر المهجري.

الدِّراسات السابقة: ولأهميَّة الشعر المهجري، وتميزه بين حلقات الشعر العربي، اهتمَّت به الكثير من الدراسات، ورغم هذه الكثرة فإنها سلكت مسارين:الأوّل تأريخي، والآخر فنيٌّ، من دراسات المسار التأريخي: أدبنا وأدباؤنا في المهجر العربي لجورج صيدح، وأدب المهجر لعيسى الناعوري، وقصة الشعر المهجري لمحمد عبد المنعم خفاجي، ومن دراسات الجانب الفني: التجديد فى شعر المهجر لمحمد

---

[1] محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، الطبعة الأولى، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٨٧.

مصطفى هدّارة ، والتجديد في شعر المهجر، والطبيعة في شعر المهجر وكلاهما لأنس داود، وأدب المهجر لصابر عبدالدايم.

وقد اعتمد البحث في تناوله للأسلوب عند الشاعر المهجري على تحليل ورصد القيمة الجماليَّة والكشف عنها إذ إن دور البحث هنا – ودور البحث الأسلوبيِّ عامَّة – أن يكشف خواصَّ التميُّز في النص، وطابع الانتقاء، الذي آثره المبدع، ودوافع وأهداف هذا الاختيار، ومن خلال ذلك أيضا – يكشف أثر هذه التجارب الإنسانية المتنوِّعة عند المهاجر في لغته الشعريَّة وتشكيلها تشكيلا خاصا، يتوافق وأبعاد هذه التجربة وآفاقها المختلفة، ومن هنا نتعرَّف على هذه التجارب في فيضها اللغوي، وحين نتأمَّل في الأسلوب وتكوين العبارة لدى الشاعر المهجريِّ، نجد البساطة، والتلقائيَّة، والوضوح، فليس هناك ضعفٌ الأسلوب، أو عدمُ جمالٍ في الصياغة، فرغم هذه البساطة الجليَّة تنكشف لنا أبعادٌ جماليَّةٌ، وأسرارٌ من إعجاز اللغة الشعريَّةِ الموحية التي تزخر بالدلالات والايحاءات المتعدِّدة، وقد وقع الانتقاء في دراسة الأسلوب في شعر المهجر إلى خمسة مباحث، وهي:

١. الأسلوب الخبريُّ.
٢. الأسلوبُ الإنشائيُّ
٣. التَّعبيرُ بالفعلِ.
٤. التَّعبيرُ بالنَّكرَةِ.
٥. التَّكرارُ

٢. المبحث الأول: الأسلوب الخبري:

يقسم علماء اللغة عموم الكلام إلي خبر وإنشاء، وليس من همنا الوقوف عند هذه المسألة فى جزئياتها بقدر ما يعنينا تأثير كل من الخبر والإنشاء وتوظيفهما في هذه اللغة الأدبية شديدة الخصوصية؛ لأنها لغة شاعر يعيش تجارب إنسانية متنوعة ومتعمقة، وهى تجربة لغوية تتميز بالتفرد

والجدة في الرؤيا، كما تقوم على إيقاع نابع من الداخل، وهذا يعني أنها لغة صاعدة من التجربة وليست هابطة عليها.

وما يجب أن يكون واضحا منذ البداية أن الشعر في عمومه إطار حسن لاحتضان مختلف الأساليب فإذا كان"الخبر يمثل اللغة في جانبها القار فإن الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك، فالأساليب الإنشائية ... أبرز مظاهر اللغة التي تعبر عن حيويتها"[٢]، والتحول من أسلوب الخبر إلى أسلوب الإنشاء عند الشاعر المهجري يمثل تحولا من جانب القرار في لغته إلى جانب التحرك، وعلى مستوى العقل يمثل تحولا من جانب النشاط إلى السكون بينما على مستوى العاطفة يمثِّل تحوُّلا من الهدوء إلى الانفعال والحيويَّة، ويمثل ذلك انعكاسا واضحا لتلك التجارب الإنسانية العنيفة التي مر بها على الشكل الفني عند المهاجر، وعلى أدواتة التعبيرية الأخرى من أساليب وتراكيب، وصور، وإيقاع. وللخبر في لغة المهجري كثرة وشيوع وتنوع فى التوظيف، وكثيرا ما نجد قصائد كاملة لا تسلك إلا طريق الخبر، وقصائد غيرها لا يطرقها الإنشاء إلا لماما أو بمعدل قليل. بهذا الحضور أدى الخبر – عبر اللغة الشعرية – وظائف متعددة، كما كان وسيطا أمينا في نقل تجربة الشاعر المهجري ونقل إحساسه وفكره عبر شعره، وكان مرآة لامعة أظهرت ملامح المهجري شاعرا قوميا مغتربا، وإنسانا صوفيا، وقد وظَّف المهجريون الخبر في التعبير عن المعاني الآتية:

---

[٢] محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، صـ ٣٤٩.

٢,١. التعبير عن حقائق يؤمن بها وتوضيح مهام يدعو إليها:

ومن الموضوعات التي استعمل الخبر لأدائها تلك الحقائق والفلسفات التي آمن بها المهجريون، وتلك المهام التي دعوا إليها وذلك لأن الخبر يتناسب وتلك الحقائق التي استقرت في ذهن الشاعر وأصبحت من الثوابت المستقرة في نفسه، ومن ذلك إيمانه بحقيقة الموت، وخلود النفس وفناء الجسد، وإيمانه بالوحدة الوجودية الشاملة والحقيقة الإلهية المطلقة السارية في كل مظاهر الوجود، كما تتناسب وتلك المهام والواجبات التي دعا إليها، ومنها: مهام الشاعر ودوره، ومهام المواطن العربي، ومهام رجل الدين إلى غير ذلك مما اعتنقه وآمن به ودعا إليه. يرى أبو ماضي الله في كل شيء من حوله، ويشاهد الحقيقة الإلهية في كافة مظاهر الوجود، فيعبر عن ذلك بالخبر قائلا:

وأَرَاهُ فِي النَّـدَى والزَّهــرِ والشُّهبِ السَّـوافــرِ

فــإذا الأنجُـــمُ غَـــارَت وانطَوَت كُلُّ الأَزَاهِرِ

فَتـلاشَــى كُـــلُّ ما أَنشَأَ و سَوَّى مِنَ المنَاظِرِ

لاحَ لِي فِي حُسنِهِ الأَكمَلِ فِي دِيَوانِ شَاعِر[٣].

ويعتمد ندرة حداد على بنية التركيب الخبري ليقرَّ هذه الحقيقة الوجودية ويعكس إيمانه بها قائلا:

هُوَ نُورٌ فِي قُلُوبٍ البَرَرَه ضَـاءَ حَـيَّ فِي نُفُـوسِ الكَفَـرَةْ

هُوَ فِي المحسِنِ يُعطِي باسما فِي وجـــوه للجـــدا مفتقـــرةْ

هُوَ فِي المهدِ نُمُوٌّ ظَاهِرٌ وقبـــيلا قـــوةً مُسْـــتَتِرَةْ[٤].

---

[٣] إيليا أبو ماضي، **الخمائل**، الهيئة المامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ١٩٠.

[٤] ندرة حداد، أوراق الخريف، ، **نيويورك**، مطبعة طربيا، ١٩٤١م، ص ١٤٩.

ولقد اعتمد الشاعر على بنية تركيبية تقوم على الجملة الاسمية البسيطة المكونة من مبتدأ معرفة وهو الضمير (هو) والضمير أعرف المعارف، وخبر جملة أو شبه جملة، والضمير هنا يعتبر أداة ربط يفيد الوحدة، مما يعكس وحدة الشكل الذي تتوافق ووحدة المضمون المتمثلة فى وحدة الوجود وقد اعتمد المهاجر على بنية التركيب الخبري عندما تحدث عن حقيقة الموت وإيمانه به وخوفه وقلقه منه، يقول شفيق المعلوف عن حقيقة الموت:

هُوَ المَوتُ أَورَثنِيهِ جُدُودِي فَــلا زَمَــنِي مُقْلِقًــا مَرقَــدِي
وَيَغتَالُ نَفسًا فَيَخنُقُ مِنها أَمَــانِيَ تَقضــي بِــلا مَوعِــدِ
هُوَ المَوتُ يَقتَادُنا فِي المُهُود لِيَــومِ اللُّحُــودِ يَــدا بِيَــدِ[٥].

وقد جاءت بنية التركيب الخبري جملتين اسميتين تحصران جملة فعلية.الأولى والثالثة جاءتا في صورة جملتين اسميتين مكوَّنتين من مبتدأ معرفة وهو الضمير(هو) والضمير كما ذكرنا آنفا أعرف المعارف، وذلك دليل على عدم جهل أحد بحقيقة الموت أو نكرانه له، والخبر جاء جملة فعلية فعلها ماضٍ في الأولى، وفي الثالثة فعلها مضارع؛ وذلك لأنَّه في الأولى يتحدَّث عن حقيقة الموت وصورة الماضي للتأكيد، وفي الثالثة عن فعل الموت وجاء مضارعا دليل استمراره في ذلك الفعل عبر العصور والأجيال، وقد جاءت الجملة الثانية فعلية محصورة بين جملتين اسميتين تتحدثان عن حقيقة الموت لتدل على شدَّة وقع الموت على نفس الشاعر حيث جاء البيت مكونا من ثلاث جمل فعلية فعلها مضارع لتؤكِّدَ تنوع ما يخلقه الموت من أحزان وآلام، وهذا التنوُّع في استخدام البنية الخبرية يدلُّ على فهم الشاعر المهجري لدلالة الأسلوب، وقدرته على تطويعه لأداء وظيفته الشعرية، كما استخدم المهاجر الأسلوب الخبري في التعبير عن نظرته للحياة وتشاؤمه منها، ونظرته إلى الحياة، وبحثه المستمر عن وسيلة خلاص ومهرب، يقول فوزي المعلوف معلنا نظرته إلى الحياة:

---

[٥] شفيق المعلوف، **الأحلام**، بيروت ، ١٩٢٣م، ص ٢٩.

مَا وَلِيدُ الآلامِ غيرَ أَسِيرٍ والــرَّدَى وَحــدَهُ يُحَــرِّرُ أَســرَهْ
إنَّ مَن جَاءَ مَهدَهُ مُكرَها يم ـضِي إلى لَحدِهِ غدا وهو مُكرَهْ!
مَن يَمُت أَلفَ مَرَّةٍ كُلَّ يومٍ وهو حيٌّ، يَستَهوِن الموتَ مَرَّه!
تَعَبٌ كُلُّها الحياةُ وهذا كُلُّ ما قالَ فيلسوفُ المعَرَّهْ![٦]

فالشاعر يقدم وجهة نظره في الحياة وفلسفته فيها التي بلغت حد الاعتناق والمذهب، ومن ثم اعتمد الشاعر في ذلك على بنية التركيب الخبري المؤكد بوسائل متنوعة ليؤكد لنا ويدلل صواب رأيه، وصدق معتقده، فالبيت الأول مؤكد بأسلوب القصر والثاني مؤكد بإن الناصبة والأخير يأتي الشاعر فيه بتضمين شاعر البؤس والشقاء فى التاريخ العربى أبى العلاء ليؤكد أن معتنقة ليس جديدا قاصرا عليه، بل هو فلسفة ومعتنق قديم له جذوره المتشعبة في التراث العربي والإنساني، فالشاعر هنا مدرك لوظيفة البناء الخبري وقدرته على توصيل هدفه إلى المتلقي، وهذا ما يدل على أن الشاعر المهجري كان واعيا عند اختيار ألفاظه وتركيباته وقد كثر الأسلوب الخبري في تلك القصائد المهجرية، التي تتحدث عن آرائهم ومعتقداتهم وفلسفتهم في تلك الأمور والقضايا التي عنت لهم وشغلت فكرهم فاعتمدوا على بنية الأسلوب في ذلك، هذا بجانب القصائد التي تتحدث عن جوهر النفس وهبوطها وفناء الجسد وخلود الروح وحقيقة البعث، والصراع بين قوى النفس المختلفة، والسعادة وأسبابها وكيفية الوصول لها، والقومية العربية وموقفهم منها والافتخار بالعرب والعروبة، والحنين إلى بلادهم، هذا بجانب القصائد التي تحمل حكمهم وأحكامهم وتعريفهم للشاعر والتأكيد على دوره ووظيفته، والشعر وطبيعته، هذا مع بعض القصائد التي تحمل حقيقة فطرية كتقديس الأمهات، والحب والعطف على الأبناء، ونكتفي بهذه الأمثلة للأسلوب الخبري التي تؤكد لنا قدرة الشاعر المهجري قدرة الشاعر المهاجر وامتلاكه لأدواته الفنية، ومعرفته بأسرار لغته وتراكيبها، وقدرته على الاختيار والتأليف.

---

[٦] فوزي المعلوف، **ديوان فوزي المعلوف**، من مطولة شعلة العذاب، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٢م ، ١٩٥٨م،ص٧٥

٢,٢. الإخبار عن غربته

وظف الشاعر المهجري أسلوب الخبر للتعبير عن تجربة الغربة بشقيها المكاني والروحي، حيث السكون في الخبر والاستقرار بعيدا عن حيوية الإنشاء، والتي لا تتناسب وهذه الحالة الاغترابية الشديدة التي كانت تستحوذ عليه وتستبد به حتى إنها كانت تعزله وتقطعه عن العالم في حال الغربة الروحية، فجاء التعبير بالخبر عنها، إذ يتميز الخبر بارتباطه بالواقع، لا بالمستحيل، فهو ينقل "قولا أو كتابة ما حدث وما كان"(٧)، ومن أمثلته فى حالة الغربة المكانية قول أبي ماضي:

نَحنُ فِي الأَرضِ تَائهُونَ كَأنَّا ... قَــومُ مُوسَــى فِي الليلــةِ اللــيلاءِ
ضُعَفَاء مُحَقَّرُونَ كَأنَّا ... مِــن ظَــلامٍ و النَّــاسُ مِــن لألاءِ
واغترابُ القَوِي عِزٌّ وفَخرٌ ... واغـترابُ الضَّـعِيفِ بَـدءُ الفَنَـاءِ(٨)

اعتمد الشاعر على الأسلوب الخبري في نقل شعوره بالغربة وتأثير ذلك عليه وعلى بقية إخوانه المغتربين وقد جاءت بنية التركيب الخبري في صورة جمل اسمية بسيطة المبتدأ الضمير نحن ثم يأتي الخبر واصفا لحالة المبتدأ هؤلاء المغتربين، فهم تائهون وهم محقَّرون وهم أذلاء وضعفاء، وقد اعتمد الشاعر على التشبيه في توكيد أثر الغربة السئ على المهاجر، فهو في البيت الأول يشبه حال المهاجرين في غربتهم وتيههم بحال بني إسرائيل حينما عبدوا العجل واتَّبعوا السامري من دون الله، وكفروا بأنعم الله وجحدوا بآياته فضلُّوا وأضلُّوا فكتب الله عليهم أن يظلوا تائهين طيلة أربعين عاما، هكذا المهاجرون استهوتهم الغربة وظنوا أنها مفتاح السعادة وتحقق الطموح وإثبات الذات، فكانت الخيبة والشقاء، وفى البيت الثاني عدَّد الشاعر الخبر ليؤكد تلك الحالة المزرية التي وصلها المهاجر من مهانة وضعف.

---

[٧] **راجع المعجم الوسيط**، ج١، دار المعارف القاهرة ١٩٧٢ م، ص٢١٥.

[٨] زهير ميرزا، **إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر**، دار العودة، بيروت،دت، ص ١٠٢ – ١٠٣.

ومن أمثلتة التي تمثل الغربة الروحية وما كان يعتري الشاعر المهجري فى أثنائها قول الشاعر القروي:

ما البرازيلُ مَهجَرِي لَـــيسَ لُبنَـــانُ لِي حِمـــى
إنَّ نَفسِي غَرِيبَةٌ تَشـــتَكِي البُعـــدَ فِيهِمـــا
مُهجَتِي كُلُّها جَوى كَبِـــدِي كُلُّهـــا حَنِـــين
أَبَدا أَشتَكِي النَّوَى دَأبِي النَّـــوحُ والأَنِـــين[٩]

اعتمد الشاعر على الأسلوب الخبري في حديثه عن حال غربته الروحية، وقد وفق في اختياره لصيغة وتراكيبه، إذ جاء اعتماده في الأبيات على التعبير بالجملة الاسمية سواء المنفية أو المثبتة، وقد أكدها مستخدما أداة التوكيد(إن) في البيت الثاني ليقر ويؤكد ما يعانيه، والجملة الاسمية دائما تخدم الحقائق المستقرة والمعاني الثابتة. فالقروي يريد توصيل معنى، وإخبار عن شيء، فجاء تعبيره بالخبر نوعا من ثبات المعنى واستقراره " فنحن نختار الاسم إذا كنا نريد التعبير عن الصفة الثانية" [١٠] وهذا ما قصده شاعرنا في اختياره لتراكيبه وصيغة اللغوية.

ومثيل ذلك الأسلوب الخبري قول الشاعر أبي الفضل الوليد عن غربته الروحية:

فَرَوحِي مَعَ الأَروَاحِ فِي دَارِ أُنسِها وَجِســمِي مَــعَ الأَجسَــامِ فِي دَارِ
غَرِيبٌ أنا بَينَ الذين أُحِبُّهُم وَأَبغَضُــهُ والــمَوتُ آخِــرُ غُــربَتِي
إلى الـمَلأِ الأَعلَى أَحِنُّ لأَنَّنِي عَـنِ الــمَلأِ الأَدنَى أُنَـزِّهُ رِفْعَـتِي[١١]

---

[٩] الشاعر القروي رشيد سليم الخوري، **ديوان القروي**، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨م،ج١، ص٣٤٨.

[١٠] أبو الفضل الوليد (إلياس عبد الله طعمة)، **ديوان ابي الفضل الوليد**، راجعه وقدم له: جورج مصروع، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م، ص ٣٦٢

[١١] عن الخبر في التراث، راجع **بنية العقل العربي**، محمد عابدى الجابرى، الدار البيضاء، المركز الثقافى العربي، ١٩٨٦، ص ١٠٩.

يعتمدالشاعر على الأسلوب الخبري في تقرير حال غربته الروحية أيضا، معتمدا في ذلك على الاسم الذي يفيد الاستقرار، وهكذا في كل الأمثلة التي عبر من خلالها المهاجر عن غربته بشقيها المكاني والروحي، وكان الأسلوب الخبري المثبت والمعتمد على الاسم غالبا يتلاءم وذلك المضمون الروحي.

٢,٣. الإطار السردي للقصص الشعرية

يعد الأسلوب الخبري الناقل للأحداث والمتتبع لمراحل الحكاية الأنسب للإطار السردي للشعر. فالخبر بالإضافة إلى أنه يربط بالواقع لا بالمتخيل، هو جنس سردي تراثي[١٢].

وأسلوب القصِّ أحد الأشكال الفنية التي أبدع فيها الشاعر المهجري، فهي خصيصة مميزة لتجربة المهجري الفنية فى صياغة القصيدة[١٣]، ومن القصص التي تجلَّى فيها الأسلوب الخبري فى سرد الأحداث القصصية قصيدة "الراهبة"[١٤] لإلياس فرحات، وهي تحكي قصة فتاة أحبَّت وفجعت في حبها، فراحت تلتمس السلوى والنسيان في عالم الدير، وبلبس الراهبات، حيث حياة الوحدة والعزلة عن الآخرين، ولكن أنّى لمن أحب واجتمع بأن ينعزل وينفرد ولمن تمتع بالجمال والحسن أن ينفر من هذا الجمال، فبمجرد أن رأت الفتاة زهرة ناضرة منفردة عن الزهر عصية على الناس راحت تفكر في حياتها وما آلت إليه من هذه الوحدة وتلك العزلة التي تحبس جمالها وتذهب به دون أن تتمتع به، وهنا تتغلب الطبيعة الإنسانية على حالة التغير والهروب الذي أصاب الفتاة، لتعود إلى طبيعتها التي فطرها الله عليها، وهذا مغزى القصيدة. يقول فرحات واصفا حال الفتاة وجمالها:

أَطَلَّت مِنَ الدّيرِ عِندَ الضُّحَى وَفِي نَاظِرَيهـــا بَرِيـــقُ الأَسَـــى

---

[١٢] السابق، ص١٠٩.

[١٣] راجع في ذلك: أنس داود، **التجديد في شعر المهجر**، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ٣٧٤ / ٤٠٩، وعيسى الناعوري، **أدب المهجر**، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٨٣، وحسن جاد، **الأدب العربي في المهجر**، ط١، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٧)، ونعيمة مراد محمد، **العصبة الأندلسية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ١٨٣، وما بعدها.

[١٤] إلياس فرحات، **الربيع**، سان باولو، البرازيل، ١٩٥٤، ص ١٧٧.

فَتَاةٌ كَأنَّ الإلهَ بَرَاها لِيَجعَلَهـــا فِتنَـــةً لِلنُّهَـــى
ولكنَّها فِي صَبَاحِ الحَيَاةِ عَـلا وَجنَتَيهـا شُـحُوبُ الـمسَا
رَمَاها الزَّمَانُ بِهَجرِ الحَبِيبِ فَـدَاوَت ضَـلالَ الهَـوَى بِالهُـدَى
تُصَلِّي فَتَحسَبُها دُمِيَةً مِـنَ العَـاجِ سَـاجِدَةً لِلـدُّمَى

وتخرج الفتاة وتسعى في ذات مرة إلى حديقة الدير في أثناء الشروق لتجمع ضمَّةَ زهر تهديها

لفادي الورى فترى ما يخلق بداخلها ذلك الصراعُ:

فَبَينَما تَسِيرُ عَلَى مَهلِها وتَجمَعُهـا مِـن هُنَـا وهُنـا
وقَد عَانَقَ الوَردُ فِي كَفِّها حِسَـانَ الشَّـقِيقِ عِنَـاقَ الهَـوَى
رَأَت زَهرَةً فِي أَعَالِي الجِدَارِ تُـدَاعِبُها نَسَـمَاتُ الصَّـبَا
فَأَعْجَبَهَـا شَـكْلُهَا المسْـتَطِيلُ ولَـونٌ كَقَـوسِ السَّـحَابِ زَهَـا
وقَـدْ زَادَ فِي قَـدْرِهَا أَنَّهَـا تَعِـزُّ عَلَـى مَـنْ يُرِيـدُ الجَـنَى
فَحَـرَّكَ مَنْظَرُهَـا نَفْسَـهَا وقَالَـتْ بِمِـلءِ الحَنَـانِ
أُخَيَّـه يَهْنِيـكِ هَـذَا السُّـمُوُّ وهَـذَا البَهَـاءُ وهَـذَا الرِّضَـا
ولَكِـن أَمَـا كَـانَ أَشْـهَى إلَيـكِ جِـوَارُ الأَزَاهِـيرِ بَـينَ الـرُّبَا؟
تَحُـومُ عَلَيـكِ بَنَـاتُ القَفِـيرِ وتَسْـعَى إلَيـكِ صَـبَايَا القُـرَى
وتُسـمِعُكِ الطَّـيرُ إنْشَـادَها ومِنْـهُ الحِجَـازُ ومِنْـهُ الصَّـبَا
لَأَنْـتِ تَعِيشِـينَ فِي عُزْلَـةٍ فَـلا فِي السَّـمَاءِ ولا فِي الثَّـرَى
لِمَـنْ خَلَـقَ اللهُ هَـذَا الجَمَـالَ ومَـنْ يَتَنَشَّـقُ هَـذَا الشَّـذَى؟

وفي الليل عندما تنفرد الفتاة في خدرها تتحرك طبيعتها الأنثوية العاشقة للجمال ومفاتنه والتمتع به

فتخاطب الفتاة نفسها:

وفِي اللَّيلِ سَارَت إلى خِدْرِها وفِي قَلْبِهـا مِثْـلُ نَارِ الغَضَـا

ولَمَّا نَضَتْ ثَوبَهَا لِتَنَامَ تَبَـيَّنَ مِـنْ حُسْـنِهِا مَـا اختَفَـى
فَمَدَّتْ إلى صَدْرِها كَفَّهَا وقَـد فَـتَحَ الـوَرْدُ ثَحْـتَ النَّـدَى
وقَالَ لَهَا قَائِلٌ صَامِتٌ وَكَـأَنَّ الـذي قِيـلَ رَجْـعُ الصَّـدَى
وأَنْتِ تَعِيشِينَ فِي عُزْلَةٍ فَــلا فِي السَّــمَاءِ ولا فِي الثَّــرَى
لِمَنْ خَلَقَ اللهُ هَذَا الجَمَالَ ومَــنْ يَتَنَشَّــقُ هَــذَا الشَّــذَا؟

وقد أثبتُّ القصيدة كاملة ليتضح حسن استخدام الشاعر المهجري لبنية التركيب الخبري وحسن توظيفه فالقصيدة في مجملها أسلوب خبري ماعدا الاستفهام المكرر الذي استخدمه الشاعر كوسيلة لإيقاظ وتنبيه الراهبة لنفسها، وعلى مثل هذا الأسلوب ورد الكثير من القصص الشعري المنتشر في دواوين الشعر المهجري، والذي قلما يخلو منه ديوان، ويكفيك في ذلك أن تطَّلِعَ على دواوين أبي ماضي حيث أكثر الشاعر من هذا اللون بأنواعه القصصية المختلفة.

٢,٤. التسجيل الأمين للخطة الراهنة

وذلك ما يمكن أن نسميه الشعر التسجيلي الذي يعتمد على الأسلوب الخبري الأمين في نقل لحظة مهمة، مثله في هذا الكاميرا الحرة الأمينة في الفيلم التسجيلي حيث السكون في الخبر بعيد عن حيوية الإنشاء، وهذه اللحظات هي التي يمكن أن نسميها لحظات أدبية كما هي دون تدخل التعبير الأدبي لها إن حدثت في الواقع، ويجب تسجيلها كما هي.

وقد سجَّل شعراء المهجر تلك اللحظات في أشعارهم معتمدين على الأسلوب الخبري، وما أكثر هذه اللحظات، خاصة عند المتصوفة المتأملين حساسي الأنظار والقلوب.

يصور أبو ماضي تلك اللحظات الصوفيَّة السَّكْرَى حين يفنى الحبيب – الشاعر – في محبوبه، وقد تمثَّله الشاعر في الحقيقة التي تبدو لعينيه نارا تشدُّه وتجذبه، ليتحد بها كما يجذب ضوء المصباح فراشة دارت حواليه فتحترق في لهبه، بل إنَّه جعل لنفسه أجنحة، وكأنَّه يجسد فراشة حقيقية سقطت مرتعشة في أشعة الحقيقة:

أَمسَيتُ حِينَ لَمَستَنِي بِيَدَيكَ ... لِي أَلــفُ بَاصِــرَةٌ وَأَلــفُ جَنَــاحِ
وَلَمَحتُ نَارَ الوَحي فِي عَينَيكَ ... والــوَحيُ كَــانَ سُــلافَةَ الأَروَاحِ
فَنَشَرتُ أَجنِحَتِي وحُمتُ عَلَيكَ ... مُتَوَهِّمًــا أَنِّي وَجَــدتُ صَــبَاحِي
قد كانَ حَتفِي فِي الدُّنُوِّ إليكَ ... حَتــفَ الفَرَاشَــةِ فِي فَــمِ المصــبَاحِ
فَسَقَطتُ مُرتَعِشًا على قَدَمَيكَ ... النَّــارُ مَهــدِي والــدُّخَانُ وِشَــاحِي
يَالَيتَ نُورَكَ حِينَ أَحرَقَنِي انطَوَى ... فَعَلَــى ضِــيائِكَ قــد لَمَســتُ

ومن نماذجها قصيدة"المتجرّدة"[١٦] كلها، لنسيب عريضة التي يعبر فيها عن موقفه تجاه الذات الإلهية عندما حظي بمشاهدتها:

وسجدتُ يَغمُرُنِي الخُشُوعُ ... نفسي مِنَ الأَسرَارَ آخِرَ تَخْمِها
وَلَبِثتُ أَعبُدُها عِبَادَةَ صَامِتٍ ... نَظَــرَ الحَقِيقَــةَ واســتَقَلَّ بِعِلمِهــا
فَتَسَتَّرَت لِمَا رَأتنِي حَائرًا ... فِي وَصــفِها أو رَسمِهــا أو ضَــمِّها

ومن اللحظات التي أبدع المهاجر في تسجيلها موظِّفا الخبر للتعبير عنها لحظات سُكرِهِ الروحي بخمر المحبَّة الإلهية، مسجِّلا آثار هذه الخمر على من ذاقها أو شرب منها، ومن أمثلة ذلك قول أبي الفضل الوليد:

شَــرِبتُ ولَـم أَنطِــق وَقــارًا ... نَطَقــتُ كَـي أَلَتَـذَّ أَطيَـبَ رَشْـفَةِ
فَــمَــا أَعــذَب الكأس التي قد ... فَكَـانَ بِهـا سُـكرِي الـذي مِنـهُ
وَأَصــبَحَ فِي نَــفسِي جَــمَــالٌ ... كَمَـالا يُـرِينِي الطَّيـفَ مِـن كُـلِّ
وفِي الأُفُــقِ الأَســنَى عَــلَى ... اســتَوَى إلَــهُ الــوَرَى ذُو القُــدرَةِ

---

[١٥] إيليا أبو ماضي، **الجداول** ، ط٩، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٢م، ص ٩٤.

[١٦] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، مطبعة جريدة الأخلاق، نيويورك، ١٩٤٦م، ص ٢٠٢.

[١٧] أبو الفضل الوليد، **ديوان أبي الفضل الوليد**، ص ٣٦٤

وبإمعان النظر في التراكيب اللغويَّة للقصائد السابقة نلاحظ بساطة هذا التركيب الذي اعتمد على الجمل البسيطة، وتجنُّب الجمل المركَّبة والمعقَّدة، فيأتي التركيب على مستوى الفاعلية مكوَّنا من جمل فعلية قصيرة، تتكوَّن من فعل وفاعل دون ارتباط الجملة بمتعلِّقات أو توابع أو ما يتسلَّط عليها من معاني الاستفهام والنفي والتوكيد وغير ذلك، وأما على مستوى الاسميَّة والنفي والتوكيد تأتي الجمل بسيطة أيضا، وغير مركبة، مكوَّنة من مبتدأ و خبر دون متعلِّقات أخرى، وكلها جمل اسميَّة وفعليَّة قصيرة يتلاءم قصرها مع الموقف الذي يعيشه الشاعر، فهو في حالة من الوجد والسُّكْرِ الصوفيِ العميق، والذي يتميَّز بالقصر أيضا، فهي لحظات يعيشها الشاعر متخلِّيا عن وعيه ثم يعود، فتأتي الجمل القصيرة لتعبِّرَ عن قصر زمن هذه اللحظات أيضا، وهنا يأتي دور الشكل في التعبير عن المضمون وتجسيده، إذ إن أول شيء يقوله العمل الأدبي – هو أهم شيء أيضا – هو ما يقول عن كيفية تركيبه وبنائه نفسه[١٨]

تلك هي الوظائف التي أدَّاها الأسلوب الخبريُّ في الشعر المهجريِّ، فقد تقمَّص المهاجرون كثيرا شخصيَّة المصلح والمعلِّم والمربِّي والعالم الموصل للحقائق المجرَّدة الذي يعتمد على العقل أكثر من العاطفة.

٣. المبحث الثاني: الأسلوب الإنشائي

هو أسلوب الكلام الذي لايصح أن يوصف قائله بالصدق أو الكذب، والإنشاء طلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ويعطي الأسلوب الإنشائي للشعر حيويَّةً، حيث يتمتَّع بالقدرة على جذب انتباه المتلقي بواسطة الصور التي يجيء عليها، مثل: التمنِّي، والاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء، والشرط، والقسم، والدعاء، وغيرها.

---

[١٨] صلاح فضل، **نظرية البنائية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٨ م، ص٢٩٦.

وترجع هذه الحيوية إلى عوامل أساسيَّة تقوم عليها الأساليب الإنشائية وتكمن فيها، من أهم هذه العوامل، العامل المعنوي البلاغي فمن مقوِّمات هذه الأساليب الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقرَّرات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم، وصادق الرأي؟ وهناك عامل آخر وهو: العامل النفسي المنطقي، فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار، وقد لا تفضي، وبحسب ذلك تتلوَّن معانيها ودلالتها.

وأساليب الإنشاء تنشِّط مراحل النصِّ إذا داخلته، وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباثِّ إلى مساهمة المستقبل الذي يتحوَّل فيها من مستقبِلٍ مجرَّدٍ إلى طرف مشارك[١٩]

ونحاول فيما يلي أن نقف على كيفية استخدام الشاعر المهجري لهذا الأسلوب، وقدرته على توظيفه والاستفادة منه في نقل ما كان يعانيه فى تجاربه الإنسانية المتنوعة، ونجاحه وتوفيقه في ذلك.

٣,١. **الاستفهام**:

للاستفهام حضور كميٌّ في الشعر المهجري، لما تميَّز به المهاجر من رغبة جامحة وعطش دائم وبحث دؤوب عن معرفة الحقائق واستكشاف الغوامض وفك الرموز والطلاسم واستقراء الأسرار، وهذا ما يتلاءم مع طبيعة الاستفهام الذي يربط بثورة العقل بحثا عن الحقيقة الكاملة خلف حركة الحياة في هذا الوجود، لأنه الأسلوب الذي يصاحب الإنسان في تأملاته الكونية العميقة، وينوب عنه في فرض نفسه، لسبر أغوار النفس الإنسانية، ولتفسير ظواهر الكون، وقد كثرت التساؤلات في الشعر المهجري لما مر بالمهاجر من حيرة وقلق وشك واضطراب، وما عاناه في تجاربه الإنسانية المتنوعة عامة، والتأمليَّة والصوفيَّة خاصة، لقد وقف المهاجر طويلا يتساءل عن الكثير من الحقائق والقضايا مثل حقيقة الله، والكون، والحياة، والموت، والغنى، والفقر، والقدر، والسعادة، والحروب، والسلام، والقلب، والعقل،

---

[١٩] محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٣٥٠.

والروح، والنفس، وإلى غير ذلك من الحقائق والقضايا التي شغلته واستبدت به، وقد كان الاستفهام أهم أدواته في تناوله لهذه الحقائق، مما يجعلنا نقف عند الاستفهام، باعتباره ملمحا أسلوبيًّا بارزا تَنَوَّعت أغراضه ووظائفه، وسأذكر في الآتي بعض وظائف الاستفهامِ.

للاستفهام حضور كميٌّ في الشعر المهجري، لما تميَّز به المهاجر من رغبة جامحة وعطش دائم وبحث دؤوب عن معرفة الحقائق واستكشاف الغوامض وفك الرموز والطلاسم واستقراء الأسرار، وهذا ما يتلاءم مع طبيعة الاستفهام الذي يربط بثورة العقل بحثا عن الحقيقة الكاملة خلف حركة الحياة في هذا الوجود، لأنه الأسلوب الذي يصاحب الإنسان في تأملاته الكونية العميقة، وينوب عنه في فرض نفسه، لسبر أغوار النفس الإنسانية، ولتفسير ظواهر الكون، وقد كثرت التساؤلات في الشعر المهجري لما مر بالمهاجر من حيرة وقلق وشك واضطراب، وما عاناه في تجاربه الإنسانية المتنوعة عامة، والتأمليَّة والصوفيَّة خاصة، لقد وقف المهاجر طويلا يتساءل عن الكثير من الحقائق والقضايا مثل حقيقة الله، والكون، والحياة، والموت، والغنى، والفقر، والقدر، والسعادة، والحروب، والسلام، والقلب، والعقل، والروح، والنفس، وإلى غير ذلك من الحقائق والقضايا التي شغلته واستبدت به، وقد كان الاستفهام أهم أدواته في تناوله لهذه الحقائق، مما يجعلنا نقف عند الاستفهام، باعتباره ملمحا أسلوبيًّا بارزا تَنَوَّعت أغراضه ووظائفه، وسأذكر في الآتي بعض وظائف الاستفهامِ.

١. **الاستفهام الإنكاريُّ**: كثر الاستفهام الإنكاريُّ في الشعر الاجتماعي حيث دعوة المهجريين إلى المساواة والجود على الفقراء، فقد كثرت تساؤلاتهم الاستنكاريَّة للأغنياء المتكبرين التي تنمُّ عن روح إنسانيَّة شفَّافة ترى الناس سواسية لا تفرِّق بينهم الأموالُ ولا المناصبُ، يقول الشاعر القروي:

سَلِ المتَكَبِّرِينَ: هَل استُشْيِروا ... بِمَولِـدِهِم وَهَـل أَمِنـوا الحِمَامـا؟
وَهَل كَشَفوا مِنَ الأَكوَانِ سِرًّا ... وَهَـل عَرَفـوا البَـدَاءَةَ والخِتَامـا؟
وَهَل جَبلَوا جُسُومَهُم بِخَمرٍ ... وَهَـل نَحَتُـوا مِـنَ العَـاجِ العِظَامـا؟
وَهَل يَغدون تَحتَ الأرضِ تِبرًا ... ويُمسِـي غَـيرُهُم فِيهـا رُغَامـا؟

فَإنْ كَانُوا كَغَيرِهِمو أُنَامًا عَـلامَ إذن قـد احتَقَـروا الأَنَامـا
وإنْ لَمَ يَنفَعوا الدُّنيا بِشَيءٍ إذن فَعَـلامَ مِنَّـتهُم علامـا؟[٢٠]

وقصيدة "الطين"[٢١] لأبي ماضي تحمل الكثير من هذه الاستفهامات التي تستنكر غرور الأغنياء وكبرياءهم ومنها:

أَأَمَانِيّ كُلُّها مِن تُرَابٍ وَأَمَانِيـكَ كُلُّهـا مِـن عَسـجَدْ؟
أَيُّها المُزدَهِي إذا مسَّكَ السُّقـ مُ ألا تَشـتَكِي؟ ألا تَتَنَهَّـدْ؟
وإذا رَاعَكَ الحَبِيبُ بِهَجرٍ وَدَعَتـكَ الـذِّكرَى ألا تَتَوَجَّـدْ؟
أَدُمُوعِي خَلٌّ وَدَمعُكَ شَهدٌ وَبُكَـائي ذُلٌّ ونَوحُـكَ سُـؤدَدْ؟
وَابتِسَامِي السَّرَابُ لا رَيَّ فِيهِ وابتِسَـامَاتُكَ اللألـئ الخُـرَّدْ؟
أَلَكَ القَصرُ دُونَهُ الحَرَسُ الشَّا كِي وَمِن حَولِهِ الجِدَارُ المشَيَّدْ؟
أَلَكَ الرَّوضَةُ الجَمِيلَةُ فِيها المـاءُ والطَّـيرُ والأَزَاهِـرُ والنَّـدْ؟

إنَّنا نلاحظ تكاثف الاستفهامات وتلاحقها في الشاهدين وهذا ما يدل على اهتمام المهاجر ووعيه لدلالة الاستفهام وقدرته على حمل ما يرغب فيه الشاعر، من أنه وسيلة محاجة ومحاورة وإثارة تخلق نوع من مشاركة القارئ وانفعاله بموضوع النص.

٢. **استنهاض الهمم**: كثرت استفهامات المهجريين في قضاياهم القوميَّة وتنوَّعت، وقد ذهب أكثرها إلى استنهاض همم العرب وتحريضهم على الثورة على المستعمر عن طريق تساؤلات تخلق نوعا من المقارنة بينهم وبين أجدادهم الذين سادوا العالم، أو بينهم وبين غيرهم من الأمم التي تحرَّرت وصنعت لنفسها مكانة متقدِّمة، فهذا الشاعر أبو الفضل الوليد يتوجَّه بتساؤلاته إلى أبناء أمَّته حاثًّا لهم ومحرِّضا على النهوض باقتداء شيم الأجداد، والرجوع إلى العزِّ القديم:

بَنِي أُمِّ هَلْ مِنْ نُهُوضٍ لَنَا؟ وَهَـلْ مِـنْ هُيَـامٍ بِتِلْـكَ الشِّـيمْ؟

---

[٢٠] الشاعر القروي، **ديوان القروى**، ج١، ص ٣٨٠

[٢١] أبو ماضي، **الجداول**، ص٣٩

وهَلْ مِنْ رُجُوعٍ إلى عِزّنا فَبَـينَ عِظَـامِ العِظَـامِ عَظـمْ؟
لَقَد فَقَدَ العَرَبُ أَخَلاقَهُم فَسَـادَت زَمَـانا جُمُـوعُ العَجَـمْ
فَمِنهُم غُزَاةٌ ومِنهُم قُضَاةٌ فَبِئسَ الخُصُومُ وبِئسَ الحَكَمْ[٢٢]

وعلى الوتر نفسه ينشد زكي قنصل:

أَنَرْضَى بِالهَوَانِ ونَحنُ قَومٌ مَـلأنا صَـفْحَةَ التَّـارِيخِ فَخْـرا؟
أَيُرْهِقُنَا الغَرِيبُ ويَزْدَرِينا ويَجْعَـلُ سُـهْلَنا بَالخَسْـفِ وَعْـرا؟
مَعَاذَ اللهِ إنَّ هُجُوعَ قَومِي وإنَّ سَرَّ العِـدا – لَـنْ يَسْـتَمِرا[٢٣]

٣. **التَّأنيب واللَّوم:** ومن معاني الاستفهام التي استخدموها التأنيبُ واللومُ لأبناء وطنهم وتخاذلهم عن نصرة أوطانهم والدفاع عن قضاياهم، فهذا الشاعر القروي تأخذه النخوةُ القوميَّةُ، والحَمِيَّةُ العربية، فيتوجَّه إلى أبناء وطنه المتقاعسين من اللبنانيين مؤكِّدا لهم عن طريق الاستفهام أهمِّيَّة التراث العربي كوسيلة ربط بين أبناء العروبة، يقول:

أَوَلَيسَ فِي لُبنَانَ عِرْقٌ نَابِضٌ؟ أَوَلَـيسَ فِي لُبنَـانَ مِـن مُتَفَـانِ؟
أَينَ التُّرَاثُ تُرَاثُ الحِمَى؟ أَيـنَ البَقِيَّـةُ مِـنْ بَـنِي غسَّـانِ؟
لاتُنْكِرُوهَا فَالدَّمُ العَرَبِيُّ قَد جَلَـتْ أَصَـالَتُهُ عَـنِ النُّكْـرَانِ[٢٤]

٤. **التَّحسُّر والألم:** من معاني الاستفهام المستخدمة في الشعر المهجري إيداءُ التحسُّر والألم على ما كان يصيب بلادهم من أعمال وحشيَّةٍ يقوم بها الاستعمار البغيض مما كان يصيب المهاجر بالحسرة والألم التفجُّع لما آلت إليه بلادُهُ وما أصاب إخوانه، فهذا الشاعر إلياس قنصل ينشد على أثر ضرب الفرنسيين لدمشق، وتحويلها إلى كتلة من اللهب قائلا في حسرة ومرارة:

أَجَلقُ... ما دَهَاكَ مِن الرَّزَايا ومـا بالُ اللَّظَـى مَـلأَ الشّـعَابا؟
وما بال المنازل هاويات ومـا بال الطلـول غـدت خـرابا؟
لما برزت حَرَائرُ مِن خُدُورٍ كَئِيبَـاتٌ ومَـزَّقنَ الحِجَـابا؟
لما الأبطال راكضة حيارى تَـدُوسُ النَّـارَ لا تَخشَـى التِهَـابا؟

---

[٢٢] عزيوة مريدن، **القومية والإنسانية في شعر المهجر الجنوبي**، الدار القومية للنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٢٢٩.

[٢٣] زكي قنصل، **السهام**، ط٣، بوينس أيرس، الأرجنتين، ١٩٣٥م، ص٤١.

[٢٤] رشيد الخوري، **ديوان القروى**، ج١، ص٤٢٢.

أَغَيَظُ مِنكَ يا فيحاء هذا وَوَقد الغَيظِ قد يَنفِي الصَّوَابا؟[٢٥]

إنها استفهامات تعكس لنا بشاعة هذه الحواث، يلفتنا إليها الشاعر بأسلوبه هذا، ويجعلنا عن طريق هذه التساؤلات نشاركه في تصوّر بشاعة تلك النكبة، ومن هذا الاستفهام التحسُّري قول القروي في قصيدته "تحيَّة الأندلس"[٢٦]

خَـبِّـرِيـنا كَيفَ نُقْرِيكَ السَّلاما؟

أَمِـنَ الميمَاسِ حَيثُ العُلجِ رَافِع؟

رايـةً حَـمراءَ تَحمِـيها المدَافِع؟

أم من الشام وطرف الشام دامع؟

أم من الأرز وليث الأرز خاضع؟

أم مـن الأردن والأردن ضارع؟

خاشع الرأس ذليلا يترامى

أمن العبدات ترضين السلاما؟

إن هذه الاستفهامات المتتالية والمتكاثفة التي تحمل حسرة الشاعر وتألمه تنقل لنا تلك الحالة المزرية التي وصلت إليها الأمة العربية، إن الشاعر باستفهاماته تلك أوجز لنا تلك السيطرة الاستعمارية

---

[٢٥] إلياس قنصل، **على مذبح الوطنية**، بيونس أيرس، الأرجنتين، ١٩٣١م، ص٤٤.

[٢٦] رشيد الخوري، **ديوان القروى**، ج١، ص٤١٣.

على الأقطار العربية وإخضاعها التام لأبناء هذه البلاد وسلبها لهم من كل إرادة وقدرة في الدفاع عن تراثهم وحقوقهم.

٥. **الشَّكوى والأنين:** كما وجد المهجري في أسلوب الاستفهام وسيلة للتنفيس عما يعانيه من ألم وحزن وهم، فهذا نسيب عريضة يبعث صرخاته المدوية بالألم والنشيج المعول بالأسى، والنغم الهادر بالشكوى والأنين فى استفهامات مكثفة تنقل لنا ما كان يعتصر الشاعر من ألم وأسى وما كان يسيطر عليه من تشاؤم وكآبة:

أَوَّاهُ، أَلَمَ يُكتَب لِهَذا القَلَم إلا بأن يشـــكوَ الأَسَـــى وَالأَلَمَ؟
يا قلمي الشارب خمر الشجا والـمُسْمِـــعَ الـطِّـــرسَ صَـــرِيـرَ
أَفِي حِمَى الغِربَانِ ثُقِّفتَ أَم بَـــينَ حَوَافِيهـــا أَلِفـــتَ الأَلَمَ؟
أَم كُنتَ عُودًا عِندَ مُستَنقَعٍ فـي نَبَـتَـــةٍ تَـمـــتَـصُّ
أَم عِشتَ فِي ظِلِّ الغَابِ لَمَ تُشرِق عَلَيهِ شَمسٌ مُنذُ القِدَم؟[٢٧]

٦. **الشَّكُّ والحَيرَةُ:** ومن معاني الاستفهام المنتشرة في الشعر المهجري الشك والحيرة في بعض حقائق الوجود التي أخذت عندهم منحا تأمليا فلسفيا ومن هذا النوع تلك الاستفهامات التي قامت عليها قصيدة "الطلاسم"(٢٨) لأبي ماضي والتي يطلق عليها مصطفى هدَّارة "رحلة كشفية فى عالم الحقيقة"(٢٩) ومنها قوله:

جِئْتُ لا أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ، ولَكِنِي أَتَيتُ

ولَقَدْ أَبْصَرْتُ قَدَّامِي طَرِيقًا فَمَشَيْـتُ

وسَـأَبْقَى مَاشِياً إنْ شِئْتُ أَمْ أَبَيْـتُ

كَيْفَ جِئْتُ؟ كَيفَ أَبْصَرْتُ طَرِيقِـي؟

---

[٢٧] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص٢٠١.

[٢٨] أبو ماضي، **الجداول**، ص١٣٩.

[٢٩] مصطفى هداره، **التجديد في شعر المهجر**، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٧م، ص١٤٥.

لَسْتُ أَدْرِي:

وطَـرِيقِي مَا طِرِيقِي، طَوِيلٌ أَمْ قَصِـيرُ؟

هَـلْ أَنَا أَصْعَدُ أَمْ أَهْبِطُ فِيهِ أَمْ أَغُورُ؟

أَأَنَا السَّائرُ فِي الدَّرْبِ أَمْ الدَّرْبُ يَسِيرُ؟

أَمْ كِـلانـا وَاقِـفٌ والـدَّهـرُ يَجْـرِي؟

لَسْتُ أَدْرِي:

أَتُـرَانِي قَبْـلَـمَـا أَصْبَحْتُ إنْسَاناً سَـوِيًّا

أَتُـرَانِي كُنْتُ مَحْوًا أَمْ تُرَانِي كُنْتُ شَيـئا؟

أَلِهَـذَا اللُّغْـزُ حَـلٌّ أَمْ سَيَبْقَى أَبَـدِيّا؟

لَـسْـتُ أَدْرِي؟ ولِمَاذَا لَـسْتُ أَدْرِي؟

لَسْتُ أَدْرِي:

قَدْ سَأَلْتُ البَحْرَ يَومًا، هَلْ أَنَا يَا بَحْرُ مِنْكَا؟

هَـلْ صَحَيحٌ مَـا رَوَاهُ بَعْضُهُم عَنِّي وعَنْكَا؟

أَمْ تُـرَى مـا زَعَـمـوا زُورًا وبُهْتَانـا وإفكا؟

لَسْتُ أَدْرِي:

وتستمرُّ القصيدة في طرح هذه التساؤلات الشاكَّة في هذه الحقائق الوجودية المختلفة ولعلَّ قضية الوجود الإنساني هذه أكثر القضايا إلحاحا على فكرهم فكثرت تساؤلاتهم التي تحمل الشكَّ والحيرة في هذه الحقيقة محاولين الوصول إلى الفهم الذي يروي ظمأهم المعرفي فلأبي ماضي تساؤلات أخرى في موضع آخر تحمل الشكَّ والريب في بعض قضايا الوجود، يقول:

أُفَكِّرُ كَيفَ جِئتُ وكَيفَ أَمْضِي ... عَلَـى رغْمِـي فَأَعْيَـا بِالجَـوَابِ؟
أَتَيتُ ولَمْ أَكُنْ أَدْرِي مَجِيئي ... وأَذْهَـــبُ غَـــير دَارٍ بِالإيَابِ
إذا كَانَ المصِيرُ إلى التَّلاشِي ... فَلِمَـا جِئنـا وكُنَـا فِي حِجَـابِ؟
وإن كَانَ المصِيرُ إلى خُلُودٍ ... فَمَـا مَعْـنَى المنِيَّـةِ والتَّبَـابِ؟
أُمُورٌ لا يُحِيطُ بِهِنَّ فِكْرٌ ... ولَـو أَمْسَـى يُحِـيطُ بِكُـلِّ بَابِ[٣٠]

لقد كان المهجري توَّاقا إلى المعرفة، غير أن المعرفة الإنسانية محدودة بحدود العقل الإنساني، فإذا ما فكر خارج هذه الحدود استعصت عليه المعرفة واستشكلت وصعب تحصيلها عندئذ يسقط صريح الشك الذي يقلقه ويذهب براحته، يقول فوزي المعلوف مستفهما عن حقيقة الوجود الإنساني في أسلوب يغلب عليه الشك والحيرة والقلق:

كَيفَ جِئنَا الدُّنْيَا؟ ومِنْ أَينَ ... وإلى أيِّ عَـالَمٍ سَـوفَ نَفْضِـي؟
هَلْ حَيِينَا قَبْلَ الوجُودِ؟ وهَلْ ... بَعْـــدَ الـــرَّدَى؟ وفِي أيِّ أَرْضِ؟
هُوَ كُنْهُ الحَيَاةِ مَا زَالَ سِرًّا ... كُـلُّ حُكْـمٍ فِيـهِ يَـؤُولُ لِـنَقْضِ[٣١]

وفي الحديث عن حقيقة الموت يقدم لنا نسيب عريضة فى قصيدتة "أمام الغروب"[32] تكاثفا استفهاميا يحمل دلالة الشك والرفض لتلك الحقيقة التي تودي بكل جمال وتشوه كل حسن:

---

[٣٠] حسن جاد، **الأدب العربي في المهجر**، ص ٢٦٥

[٣١] فوزي المعلوف، **ديوان فوزي**، دار الريحاني، بيروت، ١٩٥٧، ص ١٢١.

[٣٢] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص ١٦١.

أَتَمْضِي الحَيَاةُ سُدًى ومَـــا طَـــالَ فَيهـــا المقَـــامْ؟
أَتَمْضِي ولَمْ نَنَلْ رَغَائـــبَ نَفْـــسٍ طَمَـــوحْ؟
أَنَقْضِي ويَقْضِي الأَمَلُ وتَنْـــدَكُّ تِلْـــكَ الصُّـــرُوحْ؟
ألا فُسْحَةٌ فِي الأَجَلِ؟ ألا رَحْمَـــــةٌ أو رَجَـــــاءْ؟
ألا مُهْلَةٌ أو بَدَلْ؟ ألا عَفْـــوٌ عِنْـــدَ القَضَـــاءْ؟
أَنَجْتَازُ هَذَا التُّرَابَ لِنَبْلُـــغَ سُـــبُلَ الشُّـــمُوس؟

نلاحظ هنا اعتماد الشاعر على الهمزة في استفهاماته وذلك يعود لطبيعة الهمزة التي ترد لطلب التصور ولطلب التصديق معا[٣٣] وكذلك لاحتمالها لدلالة الشك في الفعل أو في الاسم[٣٤] فالشاعر يقف شاكا في تلك الخطوط الفاصلة بين الحياة والموت وللشاعر قصيدة بعنوان "لماذا"[٣٥] هي في مجملها تساؤلات عن قضايا مختلفة يقف الشاعر أمامها حائرا عاجزا عن تقديم تعليل وتفسير مقبول، ليس هذا فحسب بل إن استفهاماته تلك لتعبر عن عدم قبوله للتعليل الظاهري لهذه القضايا، ويقول الشاعر:

لِمَاذَا نَحُسُّ؟ ولِمَاذَا نُحِبُّ لِمَـــاذَا نَعِـــيشُ بِـــلا طَائِلَـــةْ؟
لِمَاذَا التَّنَاسُلُ والنَّسْلُ نَدْرِي بِأَنَّ الحَيَـــاةَ لَـــهُ قَاتِلَـــة؟
لِمَاذَا غُلامٌ يَمُوتُ وتَبْقَى شُـــيُوخٌ تَثْقُـــلُ فِي العَائلَـــةْ؟
لِمَاذَا يَفُوتُ الأَدِيبَ الغِنَي وتَحْظَـــى بِـــهِ فِئَـــةٌ جَاهِلَـــة؟

هذا التكثيف الاستفهامي الذي يصل تكراره إلى عشر مرات داخل القصيدة بصيغة واحدة عن قضايا عديدة وماهيات متنوعة يحمل دلالة واضحة على اهتمام المهاجر بالاستفهام كأداة فنية يستطيع الشاعر إذا ما نجح فى توظيفها أن تنقل صدق تجربة الشاعر وما يرغب فى توصيله.

---

[٣٣] راجع: **مغنى اللبيب**، ابن هشام الأنصارى، ج١، ص ١١-١٥، وكذلك: **بقية الإيضاح للقزوينى**، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ١٩٩٩، ج٢، ص٣٠

[٣٤] محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية، قراءة ثانية**، ط١، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٨٧.

[٣٥] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص٤.

إن شاعر المهجر جوَّابٌ مستكشِفٌ لا في عالم الأرض ذلك العالم الحسّيّ المحدود، بل تأملات فكره وسبحات خياله خرجت به إلى محاولة البحث والوصول عن سر الوجود وخالقه تلك الحقيقة المطلقة التي أعيت وأجهدت كل من خاض لججها فيقف أمامها متشوقا لهفانا حائرا حزانا عن كيفية السير والوصول، وصفة الطريق وسمات الرفيق وكيفية التصفية النفسية والبدنية والروحية وعلامات الوصول وتعد قصيدة "على طريق إرام"(٣٦) لنسيب عريضة أجل القصائد المهجرية في هذا الباب؛ لأن الشاعر سلك فيها طريق الصوفي المريد الذي اختار طريق نجاته واختار زاده ورفقاءه، ويقدم نسيب خلال قصيدته مجموعة من الاستفهامات المتتابعة في بحثه عن الحقيقة المطلقة، ومنهاقوله:

هَلْ تُرَى نَبْلُغُ المكَانَا؟ هَـــلْ نُـــرَى حُلمَنَـــا عَيَـــانَا؟
هَلْ تُرَى يَنْتَهِي مَدَانَا؟ قَبْـــلَ أَنْ تَنْتَهِـــيَ قُـــوَانا؟

إن هذه التساؤلات لا يبغي لها الشاعر جوابا ولا فهما وإنما يوظفها الشاعر لتنقل لنا تلك الحيرة الشديدة والقلق الذي استبد بالشاعر فى رحلته الكشفية تلك، وهذا خروج بالاستفهام من معناه اللغوى إلى معنى بلاغي فني يرتبط أشد الارتباط بالسياق النفسي والشعوري وقرائن الأحوال.

وقد اجتهد غير شاعر من شعراء المهجر للوصول إلى هذه الحقيقة المطلقة وقد كان منهم جبران الذي رمز إليها "بالبلاد المحجوبة" وقد استخدام الأسلوب الاستفهامي ليميز هذه البلاد ويجعلها مختلفة عن جميع البلدان ويقول:

يَا بِلادًا حُجِبَتْ مُنْذُ الأَزَلْ كَيْفَ نَرْجُوكِ ومِنْ أَينَ السَّبِيلْ؟
أَيُّ قَفْرٍ دُونَهَا، أَيُّ جَبَلْ سُورُها العَالِي، ومِن مِنَّا الـدَّلِيلْ؟
أَسَرَابٌ أنتِ؟ أَمْ أَنْتِ الأَمَلْ فِي نُفُـوسٍ تَتَمَـنَّى المسـتَحِيلْ؟
أَمَنَامٌ يَتَهَادَى فِي القُلُوبْ فَـإِذَا مَـا اسـتَيَقَظْتِ وَلَّى المنَـامْ؟

[٣٦] السابق، ص١٧٨

أَمْ غُيُومٌ طُفْنَ فِي شَمْسِ الغُرُوبْ قَبْلَ أَنْ يَغْرَقْنَ فِي بَحْرِ الظَّلامْ[٣٧]

وكما حاول المهجري استكشاف العالم الغيبي الخارجي، كذلك حاول اكتشاف العالم الداخلي لنفسه، وقد كان أكثر ما حاول المهجري معرفته واستكشاف كنهه والوقوف على أسراره من عالمه الداخلي هي "النفس" ومن ثم رأينا كثرة قصائدهم التي تتحدث عن حقيقة النفس وطبيعتها ومالها، ومن ثم ترددت في أشعارهم التساؤلات التي توضح حيرتهم ورغبتهم فى التعرف على حقيقة النفس، وتعد قصيدة "يا نفس"[٣٨] لنسيب عريضة أشهر قصائدهم فى ذلك يقول نسيب مسائلا نفسه:

يا نَفسُ مَالَكِ والأَنِينْ؟ تَتَـــــــألَّمِينَ وتُـــــــؤلِمِينْ
عَذَّبتِ قَلبِي بِالحَنِين وَكَتَمتِـــــهِ مـــــا تَقصُـــــدِينْ
يَا نَفْسُ مَالَكِ فِي اضطرَابْ كَفَرِيسَـــــةٍ بَـــــينَ الـــــذِّئابْ؟
هَلَّا رَجَعتِ إلى الصَّوَاب وَبَـــــدَّلتِ رِيْبَـــــكِ بِاليَقِـــــينْ!
أَحَمَامَةٌ بينَ الرِّيَاحْ قـــد سَـــاقَهَا القَـــدَرُ المتَـــاح؟
فَابتَلَّ بِالمطَرِ الجَنَاحْ يا نفـــسُ، مـــا لَـــكِ تَـــرجُفِينْ

نلاحظ استخدام الشاعر لأداة الاستفهام "ما" في سؤاله عن حقيقة النفس، وهو استخدام موفق يدل على فهم الشاعر للغته ووعيه بوظيفة مفرداتها، فأداة الاستفهام "ما" يسأل بها عن الجنس الذي يعني الحقيقة الكلية فيشمل جميع أقسام ما يقال في جواب "ما هو؟" من النوع والجنس والحقيقة الإجمالية والتفصيلية[٣٩]، و"ما" يزدوج إنتاجها، حيث تكون مهمتها طلب شرح الدال الذي يتسلط عليه، أي شرح

---

[٣٧] جبران خليل جبران، **البدائع والطرائف**، دار الفرجاني، القاهرة، ١٩٨٤م ص٢٠٧ – ٢٠٨.

[٣٨] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص٨٧.

[٣٩] عبد المتعال الصعيدي، **بغية الإيضاح للقزويني**، ج٢، ص ٣٣.

مدلول أو كشف حقيقة هذا الدال الذي تسلط عليه، على معنى أن قولنا: ما الدنيا؟ يرتد في العمق إلى ما حقيقة الإنسان ؟ وما حقيقة الدنيا؟[٤٠].

بهذا نرى أن الاستفهام لعب دوراً هامًّا في بنية القصيدة المهجرية، وقد تعددت أغراضه ووظائفه كما نجح الشاعر المهجريُّ أن يخرج به من المعنى اللُّغويِّ المعجميِّ إلى المعنى البلاغيِّ الفنِّي الذي يرتبط أشد الارتباط بالسياق النفسي والشعوري وقرائن الأحوال.

٣,٢. النداء:

النداء هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو ونحوه، والنداء مرادف للفقد، وقد كثر النداء في الشعر المهجري، بشكل بارز وقد زاد من كثرته اقترانه بالاستفهام والأمر في جل صوره كما أن المهاجر رغب في محاورة كل عناصر الكون فهو يميل إلى أن تشاركه عناصر الكون في كل ما يحس ويشعر، ولذلك نقول بلا مبالغة إن شاعر المهجر لم يترك شيئاً من عالمه الداخلي والخارجي إلا وتوجه إليه منادياً، فقد وجه المهاجر النداء لكل ما يحتمل أن يسمع أو لا يسمع يدرك أو لا يدرك من مظاهر وكائنات وجمادات وأحوال مثل الأخوة – والأبناء- والأمهات والصحاب والقوم والأمة والحكام والثورات والأبطال والعاهرة والليل والبحر والنجوم والرياح والنوم واليأس والهم والكأس والخمر والنديم والطيف والحبيب والرفيق والذكرى والفكرة والشمس والأفذاذ والشعراء والأنبياء والمصلحين والحجر والضفدع والعير والفراشة والبلبل والحديقة والغابة...الخ.

إضافة إلى نداءاتهم لقوى الإنسان المختلفة، القلب، والعقل، والنفس، والروح التي احتلت مكانة كبيرة في نداءاتهم وخاصة "النفس" وقد نتج من اقتران النداء بالاستفهام والأمر أن جاء في أغلب حالاته تمهيداً لهما أو استفتاحاً، بهذا لا يؤدي أغلب النداء إلا تلك المهمة التقليدية الشائعة في الشعر القديم أو

---

[٤٠] محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية قراءة ثانية**، ص٢٩٠ – ٢٩١.

المحافظ وهى"استهلال القصائد أو المساهمة في بنية القصيدة الداخلية بفصل موضع عن آخر"[٤١]، ولا يمكن – على الجانب الآخر – إهمال التوظيف الأدبي للنداء في حدود قليلة من مجمل محالاته وكان في توظيفه كالتالي:

١. **التحسُّر:** ينادي الشاعر زكي قنصل فلسطين متحسِّراً لما ألمَّ بها، ولما شاهده من التواني والتخاذل من الملوك والرؤساء الذي أدَّى إلى ضياعها وفقدها:

يَا فِلِسْطِينُ مَا يَئِسْنا ولَكِنْ ضـــاَعَ إيمَانُنَـــا بِمَـــنْ ضَـــيَّعُوكِ
يَا صُقُورَ الكَلامِ لا تُشْهَرُ الحَرْبُ عَلَى البَغِيِّ بِالكَلامِ المُلُوكِ
يَشهَدُ اللهُ مَا ضَعَفْتُم ولَكِن أَعْـــوَزَتْكُم عَقِيـــدَةُ اليَرْمُـــوكِ[٤٢]

وينادي أبو الفضل الوليد إخوانه متحسِّراً على نسيانهم هويَّتِهِم وتمايُعِهِم والانسلاخ من جلودهم:

يَا إخوَتِي هَلْ نَسيتُم أَنَّكُم عَرَبٌ مَـتَى رَأَيْـتُم مِـنَ الأَعْـرَابِ إغـرابا
مَا لِلتَّوَارِيخِ لا تُذْكِي حَمِيَّتَكُم وقَـدْ غَـدَا الـذُّلُّ فِي ضـرائكم دابا
عُودُوا إليها تُعِيدوا كُلَّ مفخرة فَفِي الرُّسُومِ يَقِينٌ للذي ارتابا[٤٣]

ومنها قول القروي:

أَبَنِي العِرَاقِ ومِصْرَ إنَّا أُمَّةٌ قَعَـدَتْ بِهِـا الأَيَّامُ أَسْـوَأَ مِقْعَـدِ
إن فرَّقتِ الأديانُ جموعنا فَلِسَـانُنَا العَـرَبِيُّ خَـيرُ مُوَحِّـدِ[٤٤]

٢. **التعظيم:** ومنها نداءاتهم المتعددة لرسول الله صلى الله عليه وسلم، يقول القروي في قصيدته "عيد البرية":

---

[٤١] محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٣٧٠.

[٤٢] عزيزة مريدن، **القومية والإنسانية**، ص ٣٢٩.

[٤٣] **ديوان أبي الفضل الوليد**، ص ٨٢.

[٤٤] **ديوان القروى**، ج٢، ص.١٤٩.

يَا فَاتِحَ الأَرْضِ مَيدَاناً لِقُوَّتِهِ صَارَتْ بِلادُكَ مَيدَاناً لِكُلِّ قَوِي
يَا قَومُ هَذَا مَسِيحِي يُذَكِّرُكُم لا يَنْهِضُ الشَّرْقَ إلا حُبُّنَا

ويقول الشاعر رياض المعلوف:

يَا رَسُولَ الأَنَامِ أَنْتَ وعِيسَى خَيرُ مَنْ يُصْطَفَى، ويُرْجَى،
عِيدُكَ اليَومَ غِبْطَةٌ وابتِهَاجٌ لِجَمِيعِ الأَعْرَابِ، واللهُ يَشْهَدُ
وكَفَى العرَبَ فَخْرُهُم بِانْتِسَابٍ لِنَبِيٍّ هُوَ النَّبِيُّ محمد (٤٦)

ويقول الشاعر ميشيل مغربي في قصيدته "يوم المولد النبوي(٤٧):

يَا مَنْ طَلَعْتَ عَلَى الفُصْحَى بِخَيرِ دِينٍ يَضُمُّ الدَّهرُ سَرْمَدَهُ
الضَّادُ لَوْلَاكَ مَا كَانَتْ مُخَلَّدَةً ولا رَوَاهَا جَمَالٌ، أَنْتَ مَورِدُهُ

يقول إلياس فرحات:

يَا رَسُولَ اللهِ إنَّا أُمَّةٌ زَجَّنَا التَّضْلِيلُ فِي أَعْمَقِ هُوَّه(٤٨)

ومن ذلك نداء الشاعر نصر سمعان لفلسطين قائلاً:

يَا فِلِسْطِينُ قَدَّسَتْكِ وَكَسَاكِ الخُلُودُ أَسْنَى بُرُودِه
أَنْتِ فِي مَعْزِفِ الحَيَاةِ لا تَمَلُّ الحَيَاةُ مِنْ تَرْدِيدِه
أَنْتِ مِنْ قَمَّةِ العُلا فِي مَكَانٍ عَينِ صُهْيُونِ أُخْت عَينِ

وينادي نسيب الشاعر قائلاً:

أَيُّهَا الشَّاعِرُ الإلهيُّ أَنْشِدْ لِصُغَاةٍ يَرَونَ فِيكَ الكَرَامَة(٥٠)

---

[٤٥] **ديوان القروى**، ج١، ص ٤٠٠.

[٤٦] رياض المعلوف، **خيالات** (ديوان شعر)، سان باولو، البرازيل، ١٩٤٥م، ص٣١.

[٤٧] عزيزة مريدن، **القومية والإنسانية**، ص٣٩٦، من قصيدة أرسلها الشاعر للباحثة ١٩٦٣/٩/٤.

[٤٨] إلياس فرحات، **الصيف**، سان باولو، ١٩٥٤م، ص٨٠.

[٤٩] جورج صيدح، **أدبنا وادبائنا في المهاجر الأمريكية**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٤م،ص ١٣٦.

٣. الاستهلال المصاحب للتجريد[٥١]: ومنه قول جبران:

يَا نَفْسُ لَوْلَا مَطْمَعِي بِالخُلْدِ مَا كُنْتُ أَعِي
لَحْنا تُغَنِّيهِ الدُّهُورْ

يَا نَفْسُ إنْ قَالَ الجَهُولْ الرّوحُ كَالجِسْمِ
قُولِي لَهُ إنَّ تَمْضِي ولَكِنَّ
تَبْقَى وذَا كُنْهُ
الخُلُودْ[٥٢]

وقد كثرت هذه النداءات عند نسيب عريضة بشكل واضح، وهذا يدلك على انشغال الشاعر بعالمه الداخلي وانكفائه عليه والتزامه له، ومنها قوله:

لَاحَتْ قُصُورُ الخَيَالِ تَعْلُو مُتُونَ الغَمَامْ
يَا أُخْتَ روحِي تَعَالِي أَطَلْتِ فِيها المقَامْ
يَا أُخْتَ روحِي اسمَعِينِي مِنْ أَوْجِ تِلْكَ السَّمَاءْ
.. يَا أُخْتَ روحِي تَعَالِي قَدْ أَضْجَرَتْنِي الأَيَّامْ
.. يَا أُخْتَ روحِي تَعَالِي فَالنَّاسُ صَرْعَى نِيَامْ
.. يَا أُخْتَ روحِي الحَزِينة إلى مَتَى ذَا الصُّدُود[٥٣]
يَا نَفْسُ مَالَكِ والأَنِينْ تَتَألَّمِينَ وتُؤْلِمِينْ[٥٤]

---

[٥٠] نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص٤١

[٥١] التجريد المقصود به هنا – ان ينتزع الإنسان من نفسه شخصاً "يخاطبه" . راجع: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس (التجريد) ص٨٨.

[٥٢] جبران خليل جبران، **البدائع والطرائف**، ص٢٨٣

[٥٣] انسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص ٧٦ : ٧٧.

[٥٤] السابق، ، ص ٨٧.

٤. **النصح والإرشاد:** كثرت نداءات النصح والإرشاد في الجانب القومي من شعر المهاجر – فقد نصحوا إخوانهم وأبناء أمتهم وحكامهم إلى ضرورة الوحدة والتماسك، ونبذ العصبية، ودواعي الفرقة يقول إلياس قنصل في قصيدته"أيها العرب"(٥٥):

أَيُّهَا العُرْبُ وحِّدوا رَغَبَاتٍ كَثُـرَتْ واهَجُـوا السَّـبِيلَ الرَّكِينـا
وارْفَعُوا لِلجِهَادِ بُرْجاً مَنِيفا وَضَـعُوا لِلبِنَـاءِ أُسًّـا مَتِينـا
إنَّ يَوماً يُلَملَمُ الشَّمْلُ فِيهِ هُـوَ يَـومٌ يَـرُوعُ الفَاشِـلِينا
أَيُّهَا العُرْبُ لَيسَ لِلمَجْدِ هَذَا النَّـومُ حَتَـام تُغْمِضُـونَ العُيُـونا

ويقول الشاعر الدكتور جورج صوايا:

يَا أُمَّتِي جَاهِرِي بِالحَقِّ لا تَخْجِمِي ونَازِعِـي الخَلْـقَ بُقْيـا مَجْـدِكِ الهَـرِمِ
هُبِّي إلى الذَّودِ عَنْ حَقٍّ لَكِ وقَـابِلِي ظُلْمَهُـم بِالظُّلْـمِ وانـتَقِمِ
يَا أَيُّهَا الشَّعْبُ دَافِعْ عَنْ كَيَانِكَ تَجْـبُنْ، وذُدْ بِالقَنَـا عَـنْ مَجْـدِ ذَا

ويقول جورج صيدح في قصيدته "جلوة الحرية"(٥٧):

يَا حُدَاة لِهَودَجِ النَّصْرِ ضَجُّوا بِـــدُعَاءٍ لِلوِحْـــدَةِ العَرَبِيَّـــةْ
وحَذَارِ يَا حَامِلِيهِ فَأَنْتُم تَحْمِلُـــونَ الكَرَامَـــةَ القَومِيَّـــةْ
أَوقِفُوهُ أَمَامَ قَبْرِ (صَلاحٍ) أَسْمِعُـــوهُ المـــدَائحَ النَّبَوِيَّـــةْ

ويقول منادياً ولاة الأمور:

يَا وُلَاةَ الأُمُورِ سَمْعًا لِشَكْوَانا وسَـــعْياً إنَّ المهـــمَّ المقـــدَّمُ
أَوثِقُوا عُرْوَةَ العُرُوبَةِ فِينَا ذَهَبَـــتْ رِيْـــحُ أُمَّـــةٍ تَتَقَسَّـــمُ
عَلِّلُونا بِوِحْدَةِ الرُّوحِ تَأْتِي بَعْـدَها وِحْـدَةُ التّحُـومِ فَتَسْـلَمُ(٥٨)

---

٥٥ زكي قنصل، **السهام**، ص٢٧.

٥٦ عزيزة مريدن، **القومية والإنسانية في شعر المهجر الجنوبي**، ص ٢٦٧، ٢٦٨.

٥٧ جورج صيدح، **حكايات مغترب**، دار مجلة شعر، بيروت، ط١، ١٩٦٠م، ص ٣٢٩.

٥٨ السابق، ص٣٥٥.

وينادي الشاعر أبو الفضل الوليد المسلمين قائلاً:

ألا بَنِي الإسلامِ كُونُوا عُصَابَةً ... فَـــلا قـــوَّةَ إلاَّ بِحُـــبٍّ وأُلْفَـــةِ
لَكُمْ دَولَةٌ فِي الشَّرقِ عَاصِمَةٌ لَهَا ... دِمَشْـقُ الـتي عَـزَّتْ بِمُلْـكِ أُمَيَّـةِ
وعَاصِمَةُ الأُخْرَى مَدِينَةُ جَوهَرٍ ... لِتَجْمَـــعَ إفريقيَّـــةَ المســـلميَّةِ[٥٩]

وينادي توفيق ضعون في قصيدته"دفن الأحقاد"[٦٠] اللبنانين من كل الطوائف والأحزاب بدفن الأحقاد ويدعوهم إلى التآلف في ظل العروبة:

يَا أَيُّهَا السُّنِّيُّ، والشِّيعِيُّ ... والـــدِّرْزِيُّ، والرُّومِـــيُّ، والمـــوَارَنِي
يَا ابنَ الحِمَى، مِنْ أيِّ طَائفَةٍ، ... أَقْصَـى مَكَـانٍ فِي الـدُّنا وزَمَـانِ
إنْ جَاءَ يَسْأَلُكَ المثِيرُ بِكَ الهَوَى ... فَـاذكُرْ حِمَـاكَ، وقُـلْ أنا لُبْنَـاني
فَاجعَلْ شِعَارَكَ حُبَّ لُبْنَانَ، وخُذْ ... مِـن أَرْزِهِ حِـرزا لَـدَى الحَـدَثَانِ
واقرِنْ عُرُوبَتَهُ بِحُبِّ وُلَاتِهِ ... فَكِلاهُمَـــا بِالـــوِدِّ مُتَّصِـــلانِ

ومن نداءاتهم لِقُوى الإنسان من عقل وقلب وجسد وروح ونفس، وقد استأثرت النفس بالجانب الأكبر منه، وينادي نفسه قائلا:

يَا تَفْسُ رِفْقاً ومَهْلاً ... فَأَنْـــتِ ظَعْـــنِي ورَحْلِـــي
طَرَحْتِ كُلَّ رِحَالي ... فَيهَـــا الأَمَـــانِي تَبُـــورْ
تَعَلَّلِي بِسُكُوتْ ... فَفِـــي الـــذَّرَا نَسْـــتَنِيرْ[٦١]

ويناديها في قصيدته "يا نفس"[٦٢]:

يَا نَفْسُ صَبْراً عَلَى البَلايَا ... فَكُـــلُّ شَـــيءٍ إلى زَوَالْ

---

[٥٩] **ديوان أبي الفضل الوليد**، ص٣٦٦.

[٦٠] عزيزة مريدن، **القومية والإنسانية، في شعر المهجر الجنوبي**، ص٢٩٧.

[٦١] السابق، ص١٩٥.

[٦٢] السابق، ص٨٧.

ونحو ذلك قول نعمة الحاج:

يَا نَفْسُ مَهما رَمَتْكَ النَّائبَاتُ فَلا تَرُوعِـي أو تُبَـالي عِنـدَ بَلْـواكِ
تلَبَّسي الصَّبْرَ والإبَاءَ رِدَاءً إيَّاكِ أنْ تَشْـتَكِي للنَّـاسِ إيَّاكِ[٦٣]

٥. **المحاسبة والتعنيف:** ومنها قول فرحات معنفاً لشاعريته وغيره من أئمة الشعراء الذين قصَّروا وتوانوا عن تمجيد "يوسف العظمة" بطل ميسلون يقول:

شَاعِرَ الأَحْرَارِ قصَّرتُ وكَمْ قَصَّرَتْ فِي شِعْرِهَا عَنْـكَ الأَئمَّـةْ
لَمْ تَصِفْ حُرًّا شَهِيداً سَيفَهُ شَـادَ مَجْـداً بِـدَمِ الأَبْطَـالِ دَمُـه
يَا لَقَومِي أَنْصِفُوا شَاعِرَكُم أَيّ نَسْـرٍ يَسْـتَطِيعُ الحَـومَ ثَمـة[٦٤]

وينادي الشاعر زكي قنصل مروجي الأباطيل والخرافات من أبناء الغرب والذين يدعون حرصهم على السلام ونشره، قائلاً:

يَا خَائفِينَ عَلَى السَّلامِ ألا تَخْجَلُوا دَعْـوَى السَّـلامِ خُرَافَـةٌ وفُضُـولُ
بَيتُ الصَّلاةِ جَعَلْتُمُوهُ مَغَارَةً قَـدْ طَـابَ فِيهـا لِلصُـوصِ مَقِيـلُ
يَا شَائدِينَ عَلَى الرَّزِيلَةِ دَولَةً لِلبَاطِـلِ يَـومٌ ضَـاحِكٌ ويَـزُولُ[٦٥]

ويناجي الشاعر القروي بلفورا بما جناه في فلسطين، قائلاً:

يَا مَصْدَرَ الكَذِبِ الذي ما بَعْدَهُ كَـذِبٌ، تَعَـالَى الحَـقُّ عَمَّـا تَنْشُـرُ
تَجْنِي عَلَى وَطَنِ المسِيحِ مُدَمِّراً وتَـذِيعُ أَنَّـكَ فِي الـبِلادِ مُعَمِّـرُ
يَا رَبَّةَ الدَّأمَاءِ مَهمَا تُكْثِرِي عَدَدَ السَّفِينِ فَعِندَ رَبّكِ أَكْثَرُ[٦٦]

ويتوعد فرحات اليهود قائلاً:

---

[٦٣] نعمة الحاج، **ديوان نعمة الحاج**، المطبعة التجارية السورية الأمريكية، نيويورك، د ت، ج١، ص١٤.

[٦٤] إلياس فرحات، **الصيف**، ص٨٧.

[٦٥] عزيزة مريدن، **القومية والإنسانية في شعر المهجر الجنوبي**، ص٣١٠

[٦٦] **ديوان القروى**، ج، ص٤٣٦

يَا مَنْ طَغَوا وتَمَادَوا عَاقِدِينَ عَلَى وَعْدٍ سَخِيفٍ بِنَاءً شَامِخَ الْقُبَبِ
سَتَعْلَمُونَ مَتَى حَاقَ البَلاءُ بِكُم كَمْ فِي الوُعُودِ وفِي الآمَالِ مِنْ

وقريب من ذلك قول جورج صيدح:

شَعْبَ صُهْيُونَ إنْ جَهِلْتَ عَلَينا عَلَّمَتْكَ السُّيُوفُ مَا لَيسَ تَعْلَم
إنَّ للقُدْسِ رَايَةً لَيسَ تُطْوَى لا تَطُولُ الهِلالَ أَنْيَابُ أَرْقَم[٦٨]

وقول إلياس قنصل في ذات الموضوع:

يا جُنَاةَ الشُّعُوبِ فِي كُلِّ عَصْرٍ قَدْ غَدَوتُم عَلَى الوُجُودِ مَصَابا
مَنْ يَكُنْ مِنْ رِجَالِكِم غَيرُ جَانٍ كَانَ وَغْداً مُنَافِقاً كَذَّابا[٦٩]

ويقول زكي قنصل على وتر أخيه:

يَا رَعَاعَ اليَهُودِ مِن كُلِّ لَونٍ حَاذِرُوا غَضْبَةَ الكَرِيمِ وذَارُوا
لا تُثِيرُوا شَرَارَةَ الحِقْدِ فِيهِ أَوَّلُ النَّارِ لَوْ عَقَلْتُم شَرَارُ
وَعْدُ بُلْفُورِكِم سَرَابٌ عَقِيمٍ أَوَ يَبْتَلُّ بِالسَّرَابِ أَوَارُ؟[٧٠]

وينادي أبو ماضي ذلك المتشائم كثير الشكوى والألم معنفاً له:

أَيَهَذَا الشَّاكِي، ومَا بِكَ دَاءٌ كَيفَ تَغْدُو إذَا غَدَوتَ عَلِيلا
إنَّ شَرَّ الجُنَاةِ فِي الأَرْضِ نَفْسٌ تَتَوَقَّى قَبْلَ الرَّحِيلِ الرَّحِيلا[٧١]

ومثله قول فوزي المعلوف:

أَيُّهَا السَّائرونَ فِي الأَرْضِ كِبْرًا أَنْتُم لِلرَّدَى بِهَا سَائرُونا

---

[٦٧] إلياس فرحات، **الخريف**، سان باولو، ١٩٥٤م، ص٨٨.
[٦٨] جورج صيدح، **حكاية مغترب**، ص٢٥٣.
[٦٩] عزيزة مريدن، **القومية والإنسانية**، ص٣١٧.
[٧٠] السابق، ص٣١٨.
[٧١] زهير ميرزا، **أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر**، ص٦٠٤.

خَفِّفُوا الوَطْءَ فَالتَّعَجُّلُ يُدْنِيكُم مِـنَ القَـبْرِ، آهٍ، لَـوْ تَعْلَمُـونا[٧٢]

ومنها محاسبتهم للنفس، وتعنيفها كقول نسيب:

يَا نَفْسُ إنْ حَمَّ القَضَاءْ ورَجَعْـتِ أَنْـتِ إلى السَّـمَاءْ

وعَلَى قَمِيصِكِ مِنْ دَمِ قَلْـبِي فَمَـاذَا تَصْـنَعِين؟[٧٣]

٦. **المناجاة وطلب الرحمة**:كثيراً ما يتوجه المهاجر إلى ربه داعياً له مناجياً إياه وطالباً منه الرحمة والعفو وتقديم العون والمساعدة.يقول أمين الريحاني مناجياً ربَّه في صلاة خالصة:

يَا ذَا الجَلالِ الأَزَلِي أَلْهِمْنِي بِشَـيءٍ مِـنْ جَلالِـكَ

يَا ذَا النُّورِ الدَّائِمِ امْـدُدْنِي بِقَـبَسٍ مِـنْ نُـورِكَ

يَا ذَا القُوَّةِ غَيرِ المتَنَاهِيَةِ ابعَـثْ مِنْهَـا قُـوَايَ[٧٤]

ويستغرق رياض المعلوف في مناجاته قائلاً:

يَا صَاحِبَ الملكِ الذي لا يَنْتَهِي أَبَـداً، وسُـدَّتُهُ المـلا والسَّـرْمَدُ

بَيْنِي وبَيْنَكَ أُلْفَةٌ ومَوَدَّةٌ أَبَـدًا تَزِيـدُ، وَدائِمـاً تَتَجَـدَّدُ[٧٥]

ويقول نسيب عريضة تائباً مستغفراً:

أَيَا مَنْ سَنَاهُ اختَفَى وَرَاءَ حُـدُودِ البَشَـرِ

نَسيتُكَ يَومَ الصَّفَا فَـلا تَنْسَـنِي فِي الكَـدَرِ

أَيَا غَافِراً أَرْحُما يَـرَى ذُلَّ أَمسِـى وغَـدِ

مَعَاذَكَ أَنْ تَنقُما وحِلمُـكَ مِـلءُ الأبـد[٧٦]

ويناجي القروي ربه في تذلل وخشوع وسكينة:

---

[٧٢] صموئيل عبد الشهيد، **فوزى المعلوف سيرته، أدبه، فنه**، ط١، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٧١م، الملحق، ص٨.

[٧٣] السابق، ص٩٠.

[٧٤] صابر عبد الدايم، **أدب المهجر**، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٤٥.

[٧٥] حسن جاد، **الأدب العربي في المهجر**، ص٣٩٧.

[٧٦] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص٢٦٤.

يَا رَبُّ إنَّكَ صَاحِبُ الأَمْرِ أَكَـذَا أظـلُّ الـدَّهْرَ مُرْتَطِمـا
مَنْ لِي سِوَاكَ إذا الهُمُومُ طَمَتْ وتَلاعَبَـتْ بِسَـفِينَةِ العُمْـرِ
أَكَذَا أظلُّ الدهرَ مرتطماً أنجـرُّ مـن ضـجرٍ إلى ضـجر[٧٧]

هذا عن النداء ومعانيه أما من حيث استعمال أدوات النداء فنلاحظ من خلال الاستشهادات شيوع الأداة التقليدية الشائعة "يا" التي تكون أحياناً لمجرد التنبيه لا للنداء[٧٨] وذلك في كثير من الحالات، أما باقي الأدوات فجاءت"أيا" و"الهمزة" قليلة.

وهكذا نرى الحضور الكمي للنداء في الشعر المهجري هذا بجانب نداءاتهم الإنسانية الكثيرة الشيوع والتردُّد في شعرهم للأخ، والصديق، والرفيق، والزميل، والسمير، وهذا ما يعكس لنا حالة المهاجر، وما كان يحياه ويشعر به من شعور بالغربة والاغتراب حاد ،وشعور بالاختلاف والانفراد والانفصال عن العالم قاسٍ، لقد استبدَّ الشعور بالوحدة والعزلة بالمهاجر، غير أن المهاجر راح يحارب هذا الشعور ويقهره عن طريق محاولة الاختلاط والامتزاج بعالمه البشري وبعناصر الكون، كما أنهم على بعدهم من أوطانهم حاولوا المشاركة في أحداثها وقضاياها فكثرت نداءاتهم وتنوعت وشملت كل ما وقع عليه بصره، ووصل إليه فكره، إنه يريد أن يؤكد لنفسه ولغيره أنه عضو من هذا المجتمع وجزء من هذا العالم، وهو عضو وجزء ليس منفصلاً بل شديد الاتصال والالتحام والتأثر والتأثير بغيره من أفراد المجتمع وعناصر الكون، وهذا عندي أحد الأسباب القوية في شيوع الجانب الإنساني في الشعر المهجري عامة والنداء خاصة.

---

[٧٧] السابق، ج١، ٣٧٧

[٧٨] راجع، **مغنى اللبيب**، ابن هشام الأنصارى، ج٢، ص٤١

٣,٣. الأمر:

يتَّسِم الأمر بحضور كَمِّيٍ كبير وواضح في الشعر المهجري، ومن الممكن تفسير هذا الحضور في سياق الشعر العربي كله، فقد غلب على الشعر العربي طابعٌ عامٌّ يتحو للإرشاد والتوجيه والتعليم، إلا أنَّ هذا الطابع التعليمي والإرشادي لا يمكن تعميمه على الشعر العربي كله في مراحله المختلفة، فلم يكن ليثبت أمام حركات التجديد والتحرُّر من إسار القديم، خاصة لدى شعراء المهجر.

وقد نتج عن كثرة الحضور الكمي للأمر أن اقترن بالاستفهام والنداء، فلم يرد مفرداً إلا قليلاً، وإلى جانب هذا الحضور الكمي للأمر في الشعر المهجري فقد تنوعت أغراضه منقسمة إلى قسمين، يمثل أحدهما الاتجاه الإرشاد التعليمي، وقد جاء هذا في سياق الحكمة أو الشعر الوطني الحماسي والشعر الاجتماعي، ويمكن تمثل ذلك في الشواهد الواردة في الاستفهام والنداء، ويمثل الآخر ما يخرج عن الدائرة الإرشادية التعليمية ومنها:

١- **الأمر للتهديد:** وذلك إذا استخدمت صيغة الأمر في مقام عدم الرضا بالمأمور به يقول زكي قنصل:

يَا رِعَاعَ اليَهُودِ مِن كُلِّ لَونٍ ... حَـاذِرُوا غَضَـبةَ الكَـرِيمِ وذَارُوا
لا تُثِيرُوا شَرَارَةَ الحِقْدِ فِيهِ ... أَوَّلُ النَّـارِ لَـوْ عَقَلـتُمْ شَـرَارُ[٧٩]

ويقول فرحات:

قُلْ لِلمُغِيرِ عَلَى مَنَازِلِنَا ... كَالسَّـيلِ يَنْفُـذُ مِـن هُنَـا وهُنَـا
حَمَّلْتَ نَفْسَكَ فَوقَ طَاقَتِها ... رَكِبـتَ وَيْحَـكَ مَرْكَبـاً خَشِـنا
إنْ لَمْ يَكُنْ زَمَنٌ يُوَافِقُنا ... لِلثَّـأْرِ مِنْـكَ سَـنَحْلُقُ الزَّمَنـا
فَاجعَلْ ضَرِيحَكَ جَاهِزاً أَبَداً ... وأَعِـدْ نَعْشَـكَ واحِـلْ الكَفَنـا[٨٠]

---

[٧٩] عزيزة مريدن، **القومية الإنسانية في شعر المهجر الجنوبي**، ص٣١٨.

[٨٠] إلياس فرحات، **الخريف**، سان باولو، ١٩٥٤م، ص ٨٨.

ويقول نسيب عريضة:

أَيَا نَاكِثِينَ عُهُودَ الذِّمَمْ حَـذَارِ لَمَـنْ تَعرِضُـونَ الـرِّمَمْ؟
لِصُمِّ الحِجَارَةِ أَمْ لِلغَنَمْ حَـذَارِ الشَّـمَاتَةَ يَـومَ الأَلَمْ
حَـذَارِ مِـنْ الثَّـأْرِ
الـذَّاكِـر[٨١]

٢- **الأمر للإهانة:** وذلك عند عدم المبالاة بالأمور على أي وجه كان، وتعد قصيدة نسيب عريضة "النهاية"(٨٢) من القصائد الجميلة شكلاً وموضوعاً، وقد كان للأمر فيها حضور مركز يستهين فيه الشاعر بذلك الشعب الذي رضي بالذل والعار وقنع بالخنوع والخضوع تحت وطأة استعمار بغيض، يقول:

كَفِّنُوهُ!

وادفُنُوهُ! أَسْكِنُوه

هُوَّةَ اللَّحْدِ العَمِيقْ

ولِتُتَاجِرْ

فِي المهَاجِرْ

ولِتُفَاخِرْ

بِمَزَايَانَا الحِسَان

---

[٨١] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص١٩٨.

[٨٢] السابق، ص٦٥.

حيث يمثِّل الأمرُ فيها أكبر إهانة للشعب، فهو في الحالتين خانع ذليل.

٣– الأمر للدعاء: وهو الطلب على سبيل التضرع، ويكون في كل صيغة للأمر يخاطب بها الأدنى من هو أعلى منه منزلة وشأناً، ومن ذلك قول نسيب عريضة في قصيدته "صلاة"(٨٣):

نَسيتُكَ يَومَ الصَّفَا فَـــلا تَنْسَـــنِي فِي الكَـــدْرْ
وجِسْمِي دَهَاهُ العَنَا حَنَانَيـــكَ خُـــذْ بِيَـــدِي

ويقول الشاعر القروي في قصيدته "صلاة" [٨٤] أيضاً:

سَيِّدِي كُنْ عَلَى الحَيَاةِ مُعِيناً تَائبـاً ذَاقَ مِـنْ رِضَـاكَ مَعِينـا
فَتَعَطَّفْ عَلَيَّ رَبَّاهُ و ارأَفْ بِأَثِـيمٍ يَرْجُـوكَ رَبًّا حَنُـونا
وأَنِلْنِي مِنْ فَيضِ نُعْمَاكَ روحاً بِكَ فِي التَّجْرِياَتِ حِصْناً حَصِينا

ويقول ميخائيل نعيمة:

فَأَبْدِلْ لَظَى نِيرَانِي بِـجَـمْـرَةِ
واجـعَـلْ مِـنَ لِـلـقَـلْـبِ

٤– الأمر للتمنّي: وذلك حين يكون الأمر المطلوب محبوباً ويستبعد الآمر تحقيقه وحصوله، ومن ذلك تمنَّى الشاعر عقل الجر العودة إلى وطنه في قصيدته "شبح الأرز" التي يدلُّ اسمها دلالة واضحة على صدقه في تحقيق ما يتمنَّاه مع سيطرة شعور بالخوف والقلق من عدم تحقيق هذه الأماني، يقول:

أَعِدْنِي إلى الأَرزِ يَا خَالِقِي فَلَيسَـتْ بِـلادِي هَـذِهِ الـبلادْ
أَعِدْنِي إلى الشَّفَقِ المستَنِيرِ يلَـفُّ الـرُّبى ضَـوؤهُ والوهـادْ

---

٨٣ نسيب عريضة، **الأروح الحائرة**، ص٢٦٤

٨٤ **ديوان القروى**، ج١، ص٢٠٧

٨٥ ميخائيل نعيمة، **همس الجفون**، ص ٥٤

أَعِدْنِي إلى مَشْرِقِ الشَّمسِ صَبَاحِي فِي الغَرْبِ جَمُّ السَّوَادْ
أَعِدْنِي إلى مَسْرَحِي فِي الشَّبَابِ ومَطْلَعِ فَجْرِ المنَى والرَّشَادْ
أَعِدْنِي فَإِنِّي فِي مَهْجَرِي غَرِيبُ اللِّسَانِ، غَرِيبُ الفُؤَادْ
أَعِدْنِي وهَبْنِي شَقِيًّا نَفِيًّا أَلَيسَ لِكُلِّ نَفْسٍ مَعَادْ؟[٨٦]

ويقول نسيب عريضة متمنّيا الموت:

أَشَمسَ الحَيَاةِ اغرُبِي ولا تُمْهِلِينِي لِغَدِ
أَشَمسُ الخُلُودِ اسطَعِي إلَيكِ، إلَيكِ

ويقول في موضع آخر مخاطبا الموت:

ابسُطْ يَدَيكَ وحُلَّ أَسرِ الروحِ مِنْ هَذَا الرُّفَاتِ
فَاطْفِىء سِرَاجِي وأَسْدِلْ السِّتْرُ الأَخِيرَ عَلَى

بهذا نرى أن أسلوب الأمر قد خرج في الشعر المهجري عن غايته الإرشادية والتعليمية التي غلبت في عصور الشعر العربي، وقد كان التهديد، والإهانة، والدعاء، والتمني هي أهم سياقات الأمر التي خرجت عن ذلك السياق التعليمي، هذا بجانب بعض السياقات الأخرى للأمر كالحث والنصح والإرشاد والزجر والذي ذكرنا أنه مثر في شعرهم القومي والاجتماعي، وقد وردت هذه السياقات في أسلوب الاستفهام والنداء، فهذه الأساليب كثيرة الاقتران في الشعر المهجري، وهذا ما يدل على عدم خضوع الشعر المهجري للسلطة المطلقة للقديم، ويطابق رغبتهم الجادة في تجديد الشعر العربي.

---

[٨٦] عقل الجر، **ديوان عقل الجر**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٤٦م، ص٥٣.

[٨٧] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص١٦٢ – ١٦٣.

[٨٨] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص١٦٢ – ١٦٣.

[٨٩] السابق، ، ص ٢١٨.

٤. المبحث الثالث: التَّعبِيرُ بالفعل

يتميز الفعل بالخصوبة وطواعيته للخيال، لاشتماله على عنصرى الحدث والزمن، والشاعر يرتكز على العلاقات المألوفة بين الفعل والاسم والحرف، ثم بين التركيب والتركيب، ليخلق علاقات مجازية شديدة الحساسية، تولد من ذات الشاعر المبدع وتؤلف بين أبعاد رؤيته وتجربته المنعكسة في تلك الذات"فتركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الإبداع، فالعلاقات القائمة بينها تثري العمل الأدبي بمفاهيم ودلالات لا تكسب إلا عن طريق إمكانات النحو، فالنحو ليس عنصراً هامشياً أو جانباً ركنياً في العملية الإبداعية، بل هو لحمة هذه العملية وسداها في الشعر والنثر"[٩٠].

ويختلف الأداء النحوي في الجملة إذا استهلها الشاعر بفعل أو باسم أو بأداة أو حرف؛ لأن لكل منها خصوصية تفرق بينها وبين غيرها، فالكلمة إن دلت على معنى في نفسها غير مقترنة بزمان فهى الاسم، وإن اقترنت بزمان فهى الفعل، وإن لم تدل على معنى في نفسها – بل في غيرها – فهى الحرف" [٩١] ولهذا كان ارتباط الجملة الفعلية بالزمان يعطيها نوعاً من الحيوية في الشعر، واستخدامها يساعد على مد جسور التواصل بين المبدع والملتقي.

والأسلوب بوصفه صورة تتمثَّل فيها العلاقات النحوية من حيث تركيب الجملة"ارتبط بمفهوم عبد القاهر الجرجاني لنظرية النظم، من حيث كان نظماً للمعانى، وترتيباً لها"[٩٢].

والشاعر عندما يختار من بين الأفعال والجمل فعلا وجملة، فإنه يخضع لضغط رصيدها المعجمي في ذاكرته التي تدفع بهما بشحنات نفسية عميقة، شديدة الخصوية بنفس الشاعر، ولذلك، "فإن الترتيب في

---

[٩٠] محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**،، ص٥١.

[٩١] ابن عقيل، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، ط٢، مكتبة دار التراث، القاهرة، ج١، ١٩٨٠، ص١٥.

[٩٢] محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص٤٣٠.

الأسلوب والنظم والتراكيب انعكاس حقيقي وصادق لترتيب المعاني في النفس، مما يحقّق الأداء النفسي الصادق في الأعمال الأدبية والفنية"[٩٣].

إن لكل معنى نفسي ما يوافقه من المعاني النحوية وهنا يكمن "النظم"[٩٤] الذي قال به عبد القاهر، والذي يتركز في مرعاة التلاؤم بين المعاني النفسية عن طريق الاختيار والتأليف. وسنتوقف إن شاء الله قليلاً على استخدام المهاجرين للفعل كأداة أسلوبية.

إن الشاعر المهجري عندما يتحدث عن ماضي قومه وتاريخهم المجيد في مواجهة الاستعمار، وصفحاتهم الخالدة في البطولة والتضحية والفداء، وتسجيله لأحداثه ومواقفه التاريخية التي لاتنسى وتصويره لهذا الجهاد والصراع والعراك بين أبناء وطنه وزعمائه من جانب وبين المستعمر وزبانيته من الجانب الآخر، يستخدم الجملة الفعلية أداة تعبيرية رفيعة وقوية، يجسد من خلالها صدق المجاهدين ونبل اخلاقهم وإقدامهم وشجاعتهم ومروءتهم مع كذب العدو وخديعته ومكره وخداعه، يقول الشاعر القروي في وصف القائد اللبنانى الأمير(سلطان الأطرش) وجماعة من أبناء العرب - تصدوا بشجاعة وبسالة للعدو الفرنسي المدفوع بغطرسته وتكبره وعدم احترامه للحقوق الإنسانية، فقد استطاع هذا القائد العربي وأتباعه بما يحملون من خصال العربي الشريف على الرغم من بساطة معداتهم الحربية أن يدمروا التنك الفرنسي ويصيبوا الفرنسيين بالدهشة والخوف والهلع، وقد أبدع القروي في وصف هذا الحدث مستخدماً الفعل كأداة أسلوبية أولى في تسجيل هذا الحدث، يقول في مطلعها:

خَفَقْتَ لِنَجدَةِ العَانِي سَرِيعًا ... غَضُوباً، لو رَآكَ اللَّيثُ رِيعا
وَحَولَكَ مِن بَنِي مَعرُوفٍ جَمعٌ ... بِهِم – وبِدُونِهِم- تُفنِي الجُمُوعا

---

[٩٣] شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢، ص١٦٤.

[٩٤] النظم في أبسط عبارة هو صياغة الأسلوب صياغة تدل على المقصود أبلغ دلالة، ويقابل النظم بهذه الدلالة ما يعرف بعلم التراكيب عند الأوربيين، راجع: **قضايا ومواقف في التراث البلاغي**، عبد الواحد علام، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٩، ص٦٥.

كَأَنَّكَ قَائدٌ مِنهم هِضَابا تَـبِعنَ إلى الـوَغَى جَـبَلاً مَنِيعـا
تَخِذتَهُمو لَدَى الجُلى سُيُوفا لهـا لَعَـنَ الفرنسـيُّ الـدُّرُوعا
وأيّ دَرِيئةٍ تَعصِي حُسَامًا تَعَـوَّدَ فِي يَمِينِـكَ أن يُطِيعـا
أَلَمْ يَلبِس عِدَاكَ التَّنكَ دِرعًا فَسَـلهُم هَـل وَقَـى لَهُـم ضُـلُوعا
أَغَرتَ عليه تَلقَى النَّارَ بَردًا وَيَرمِيهـا الـذي يَرمِـي هَلُوعـا
فطاشت عنك جازعةً ولو لم تَهِـشَّ لهـا لَحَاوَلَـتِ الرُّجُوعـا
وَمُذ هَطَلَ الرَّصَاصُ عليكَ سَحًّا كَـوَسْمَى جَليـت بهـم ربيعـا
زَعَقتَ بِمِثلِ فَرخِ النَّسرِ طرف يَجِـنُّ إذا رأى سـهلا وسـيعا
يَحِنُّ إلى الوَغَى تِحنَانَ أُمٍّ بِحُضـنِ غَرِيبَـةٍ تَرَكَـت رَضِـيعا
فَطَارَ لَهَا كَأَنَّكَ مُستَقِلٌّ جـوانح شـاعرٍ ذَكَـرَ الرُّبُوعـا
وَثَبتَ إلى سنامِ التَنكِ وَثبًا عجيبـاً، عَلَّـمَ النِّسـرَ الوُقُوعـا
وَكَهرَبتَ البِطَاحَ بِحَدِّ عَضبٍ بَهَرتَ بِهِ العِدَى فَهَوواً رُكُوعا[٩٥]

وتسير القصيدة المكونة من أربعة مقاطع على هذا النحو من إيثار الجمل الفعلية فعدد أبيات القصيدة ثمانية وثلاثون بيتاً منها تسعة وعشرون بيتاً تبدأ أشطرها الأولى بفعل، وقريب من ذلك الأشطر الثانية، وإننا لو تعاملنا مع المقطع الأول من القصيدة الذي يتحدث عن غارة (سلطان الأطرش) على الفرنسيين – نجده يتكون من واحد وعشرين بيتاً، ورد الفعل فيها سبعا وأربعين مرة، وهذا بجانب ورود اسم الفاعل أربع مرات، وصيغة المبالغة ثلاث مرات، فإذا ما أضيف اسم الفاعل، وصيغة المبالغة إلى عدد الأفعال لما يحملانه من دلالة على الحدث والحركة لتأكد لنا أن الشاعر عمد إلى استخدام الجمل الفعلية ولم يأت منه صدفة أو اعتباطاً، وقد جاء هذا العمد من الشاعر موفقاً ومناسباً لموضوعه أولاً، وانفعالات الشاعر ثانياً، فالشاعر يتحدث عن غارة حربية تطلب الثأر من خصم بغيض، ولك أن ترى شراسة هذه الغارة، ومقدار ما فيها من شدة الحركة ودوي الانفجارات وغير ذلك مما ينتج من المعارك، والفعل هو

---

[٩٥] **ديوان القروى**، ج، ص ٤١٦، ٤١٨.

الأداة اللغوية القادرة على التعبير عن هذا الكم الحركي والصوتي، وهذا ما يدل على فهم ووعي الشاعر لأدواته الأسلوبية وحسن استخدامها وتوظيفها.

وهذا الاستخدام للفعل كما يناسب موضوعه، فهو يناسب حالة الشاعر النفسية وانفعالاته الداخلية، فنفس الشاعر ملتهبة بالحماس تفور بالغليان ضد هذا العدو الذي لا يراعي حرمة ولا ذمة، فهو يأمل ولو كان مشاركاً لإخوانه في غارتهم، ولذا رأينا الشاعر يأتي بمفردات مدوية الرنين عالية الجرس تنم عن حركة مصل الدروع، الضلوع، الرصاص، هلع، الجلى، الوغى، الهيجاء، الثأر، الدماء، الموت، الجموع، السيف، العضب، الحسام، الدريئة"

هكذا نجد أن الشاعر المهجري كان على فهم دقيق بخصائص مفرادت اللغة، مما أدى إلى نجاحه في مشاركة المتلقي له في موضوعاته وتجاربه.

وإذا كانت الأفعال عند القروي مدوية الصوت شديدة الحركة، فهي عند رشيد أيوب هادئة أميل إلى السكون منها إلى الحركة، والرقة منها إلى الشدة، وذلك يرجع في المقام الأول إلى اختلاف الموضوع والتجربة الشعرية التي يمر بها الشاعر ويعبر عنها، يقول رشيد أيوب من شعر الحنين في قصيدته"الربيع"[٩٦]:

عَادَت إلى الأَشجَارِ أَورَاقُها ... وَعَـادَتِ الـدُّنيا تُثِـيرُ الشُّـجُون
تَذَكَّرَ المسكينُ وَادِيَ الحمى ... وَنَامَ بِالأَحـلامِ تَحـتَ الغُصُـون
مُرِّي عَلَيهِ اليَومَ رِيحَ الصَّبَا ... وَأَيقِظِيـهِ مِـن سُـبَاتِ الجُنُـون
تَحَرَّشِي بِالوَرَقْ ... وَأَسمِعِيـــــهِ الحَفِيـــــفْ
رُدِّي إلَيهِ الرَّمَقْ ... مِـــن قَبـــل يَأتِي الخَرِيـــفْ
يومَ تَمُرِّينَ عَلَى نَائِمٍ ... أحلامُـهُ قـد بَـدَّدَتها الـمَنُونْ

[٩٦] رشيد أيوب، **هي الدنيا**، نيويورك، ١٩٣٩م، ص ٩٩.

إنك لو نظرت إلى المقطع لرأيت أن الشاعر صبَّ نظمه كلَّه في جمل فعلية عدا البيت الأخير فقد اشتركت الجمل الاسمية مع الفعلية في نظمه، ففي جمل الأبيات تسعة أفعال، بدات بالفعل الماضي"عادت" وقد كرره ليدل على ما يحدثه الربيع في الكون من تغير يصل إلى نفوس البشر، وأثر هذا التغير فى الحياة، يتذكر الشاعر وطنه ومسقط رأسه وهذا هو الفعل الماضي الثاني، وقد أسلمه هذا التذكر إلى نوم حالم عميق يسترجع فيه تلك الأيام الخالية أيام الصبا فهي ثلاثة أفعال عادت، تذكر، نام، تشير إلى هذا الانسحاب النفسي للشاعر، واختلاف حاله عن حال غيره من المحيطين وهى أفعال هادئة؛ لأنها تصور الإنسان في حالة بين الاستغراق والرجوع والانسحاب إلى الماضي، وهو ما يواءم نفس الشاعر عند تذكرها للوطن ويأسه من حصول الرجوع إليها، وقد جاءت أفعال الأمر الطلبي هامسة تطلب أشياء بسيطة : ترجو الريح أن تمر وتوقظه بحفيف الورق، هنا يخلد الشاعر إلى نفسه وذكرياته، ولحظات التذكر دائما لحظات هادئة في ركن منزو بعيداً عن الناس الضوضاء، والصوت الآتي من الماضي يأتي متقطعاً هامساً خافتاً، يتوقف بين جملة وأخرى ليلملم خيوط الصورة من أعماق النفس.

فقد وُفِّقَ أيوب إذا، كما وُفِّقَ القروي في استخدام الفعل وتوظيفه على الرغم من خلاف الاستخدام؛ فالفعل عند القروي مجلجلاً مدوياً أكثر حركة وحيوية، بينما هو عند أيوب هادئ هامس خافت يميل إلى السكون، وذلك يعود إلى طبيعة الموضوع، وتجربة الشاعر، وامتلاك الشاعر لأدواته التعبيرية وهذا ما نجح فيه المهاجر فقد جاءت أدواته موفقة تنم عن شاعرية خالصة وفهم ووعي بأسرار لغته مما جعلها أداة طبيعية أحسن توظيفها.

والمهاجر عندما يصور جهاده النفسي وعراكه مع النفس فإنه يستخدم الجملة الفعلية أداة تعبيرية رفيعة، يجسد من خلالها النفس في صورة جواد جامح، يعصي أمر صاحبه لترتاد الجملة الفعلية أفاقاً رمزية رحيبة، يقول أبو الفضل الوليد:

لَقَد جَمَحَت نَفْسِي فَرُضْتُ فَلانَـتْ ودَانَـتْ لي بِقَطْـعِ الأَعِنَّـةِ

ولَكِنَّهَا تَهْفُو إلى هَفَوَاتِهَا إذا هَاجَهَا فِي الحَربِ لَمْعُ الأَسِنَّةِ
فَأَدْرَعْتُهَا بِالصَّبْرِ والحِلْمِ والرِّضَا وفِيهَا خَمَّارٌ زَائِلٌ بَعْدَ سَكْرَةِ
وبَينَ عِرَاكِ الحَقِّ والبَاطِلِ أَذْعَنَتْ لِنَهْيٍ نَهَاهَا إذْ عَنَتْ

فالجمل الفعلية في الأبيات عشر أفعال، بدأت بالفعل الماضي البسيط، جمحت، رضت، لانت، دانت، تهفو، هاجها، أدرعها، أذعنت، عنت، اطمأنت، فالماضي تحقيق مؤكد للحدث الذي عاناه الشاعر وصوره، وهو مجاهدته نفسه وعراكها، وكان من الممكن أن يستخدم أفعالاً وجملاً أخرى، ولكن التجربة تأبى إلا أن تتمثل في صورة مثيلة لها صدقاً وأسلوباً وترتيباً.

وهكذا يكمن عنصر الجمال في الفعل دون الاسم، الذي راعى الشاعر من خلاله المعنى النفسي عن طريق الاختيار والتأليف الموفقين ويعتمد الشاعر المهجري على الفعل أيضاً في التعبير عن تلك الأحوال الصوفية التي يعشقها وترد على قلبه، وفي هذه الحالات يريد الشاعر أن يعبر عن الحدث المتحرك في النفس، ومن هذه الأحوال، حال السكر الروحي الذي يعيشه الشاعر عندما شرب من خمر المحبة الإلهية، يقول نسيب عريضة مستخدماً الفعل:

وهِمْنَا فَهَامَ الخَلْقُ مِن ذِكْرِ حُبِّنَا ولَمْ يَنْظُرُوا لَيلَى ولا وَجْهَ عَزَّةِ
شَدَونَا لَهُم لَحْنًا فَأَنُّوا وَكَبَّرُوا ونَحنُ عَلَى صَمْتٍ مَجَانِينُ حُرْقَةِ
وبِتْنَا مُلُوكاً نَحْسِبُ الدَّهْرَ و الوَرَى عَبِيداً ونَسْطُو فِي قُصُورِ المَجَرَّةِ
نَتِيهُ ونَحْظَى بِالجَمَالِ وبِالمُنَى ونُدْرِكُ أَسْرَارَ الجِنَانِ العَلِيَّةِ[٩٨]

إن استخدام الفعل هنا يتلاءم والموضوع الذي يعبر عنه فهو يعيش حالة من السكر، فقد ذاق وشرب خمر المحبة الروحية، ولهذا الخمر أثرها الفعال في تحريك النفس وهزها، فتجعل الشارب في حالة من الحركة الشديدة والفعل المتواصل، فقد غاب العقل، وهام الشاعر بخياله، فجاء الفعل أداة

---

[٩٧] **ديوان أبو الفضل الوليد**، ص٣٦٢.

[٩٨] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص٣٦

أسلوبية خصبة وطيعة في يد الخيال يتحرك من خلالها ويطلق عنانه، وتردد الفعل في هذه الأبيات الأربعة اثنتا عشرة مرة، أي بمعدل ثلاثة أفعال في البيت الواحد، وهكذا يتلاءم التعبير والحالة النفسية والشعرية التي يصورها الشاعر وتدلنا نظرة واحدة – إلى الشعر المهجري – على أنهم يكثرون من استخدام الفعل الماضي عن غيره، ويشير ذلك على أنهم كانوا يرون أن رؤيتهم للحياة خاصة بعد هجرتهم واغترابهم عن موطنهم بما فيه مما يعشقون وسيطرة شعور باليأس والخوف من عدم الرجوع، فصار الماضي هو الزمن الأغر الذي يطرب بترديده المهاجر سواء أكان ماضي بلادهم المزدهر أو ماضيهم الشخصي في مواطنهم.

وهكذا يبرز الدور الرئيسيُّ للنحو في العمليَّة الإبداعيَّة، ممَّا يؤكِّد أنَّ الكشف الحقيقي للنصِّ ينبع من بيئته اللغوية وتراكيبه وجمله والمضمون الفكري لدى شاعر المهجر في جل تجاربه، ولو رحنا نستقرئ ونتقصَّى اعتماد المهاجر على بنية الفعل في بنائه الأسلوبي لتصوير تجربته التي يمرُّ بها لأعيتنا كثرة الشواهد، وطالعتنا أمثلة متعددة متنوعة تعكس قدرة المهاجر وتوفيقه وبراعته في مبدأي الاختيار والتأليف، وبراعته في ملائمته وتوفيقه بين المعاني النحوية والمعاني النفسية.

٥. المبحث الرابع: التعبير بالنكرة

تناول النحاة مسألة التنكير من خلال مقولة الأصل والفرع، حيث اعتبروا النكرة أشد تمكُّناً من المعرفة؛ لأن الأشياء تكون نكرة في الأصل ثم تعرف، فهي الأول نكرة، ثم يدخل عليها ما تُعرَّف به، فمن ثم أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة[٩٩].

وكما اعتمد الشاعر المهجري على الفعل في بنائه الأسلوبي للتعبير عن تجربته، فإنه يستخدم النكرة أداة تعبيرية في بنائه الأسلوبي أيضاً، وقد كان للنكرة حضور كبير في الشعر المهجري، ويرجع ذلك لدلالة النكرة على العموم والشمول وعدم التحديد، ودلالتها على الجهل وعدم المعرفة، ولا شك أن كل

[٩٩] راجع **الكتاب**، سيبويه تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ج١، ص٢٢.

هذا التميز الكمي والكيفي للنكرة يتناسب وآفاق الرؤى الإنسانية و التأملية والصوفية وأبعادها عند الشاعر المهجري، كالنظرة المتأملة للكون وما فيه، والوجود من منظور فلسفي صوفي، وذلك من خلال العموم والشمول والاستغراق والإطلاق.

كما تتوافق النكرة وتجربة الغربة التي مروا بها من خلال الدلالة، الإفراد والاختلاف والعزلة والانطواء كما أنها تتوافق وتلك المجهولات والمعميات التي حاولوا معرفتها وتعريفها وتلمُّس أسبابها، كالخلود، والسعادة، والنفس، والموت، وغير ذلك من القضايا التي أخذت طابعاً صوفياً فلسفياً .

وللنكرة الكثير من السياقات التي يوظف المهاجر النكرة للتعبير عنها وقد اجتهد البلاغيون في تتبع دور النكرة وحصره في سياقات كثيرة تأتي من أجلها النكرة لتعبر – في معظم التفسيرات – عن نفسية المبدع ونيته، وتختلف هذه السياقات إلى حد التناقض[١٠٠].

ومن الحق أنها سياقات تتداخل حدودها، وتتبادل أماكنها بحيث أصبحت أغراض التنكير تتساوى مع أغراض التعريف، أو بمعنى آخر نقول إن المقامات هنا ترجع إلى نيَّة المتكلم أكثر مما ترجع إلى الموقف الاجتماعي الذي يخلف السياق"[١٠١]، ونتحرى منها لدى الشاعر المهجري.

أولاً : الدلالة على العموم والشمول:

يستعمل الشاعر المهجري النكرة لإفادة العموم والشمول عندما يعبر عن بعض حقائق الوجود التي بحث عنها وآمن بها ودعا إليها، أو بعض الوظائف والأدوار التي تبنَّاها ورأى مصداقيتها فراح يرسم خطواتها ويسنُّ لها تعريفاته ونظرياته، فنسيب عريضة في حديثه عن الشاعر وموضوعاته الشعرية في

---

[١٠٠] راجع تعدد هذه السياقات وتناقضها ورجوعها إلى المبدع أو المخاطب في كتابي محمد عبد المطلب: **البلاغة العربية قراءة ثانية**، ص٢٣٣ – ٢٣٥ ،**والبلاغة والأسلوبية**، ص٣٣٩، ٣٥٠، وكذلك: **بغية الإيضاح للقزوينى**، عبد المتعال الصعيدي، ج١، ص٧٦– ٧٩.

[١٠١] محمد عبد المطلب، **البلاغة و الأسلوبية**، ص٣٤١

قصيدته "حديث الشاعر"[١٠٢] راح يكثر ويتابع من النكرات كموضوعات يستطيع الشاعر أن يعبر عنها ويتخذها مادة دسمة لشعره، يقول:

حَدَّثَ الشَّاعِرُ عَن نُورِ القَمَرْ وافـتِرَارِ اللَّيـلِ عَـنْ ثَغْـرِ السَّـحَرْ
عَنْ شُمُوسٍ سَطَعَتْ أَنْوَارُها تَمْـــلأُ الأَرْضَ سُـــرُوراً والبَشَـــرْ
عَنْ رِيَاضٍ فَتَحَتْ أَحْضانَهَا لِعِنَـاقِ الصَّـبِّ فِي ظِـلِّ الشَّـجَرْ

ثم تتبعها بدايات الأبيات التالية في القصيدة بكلمات: عن جمال، عن عيون، وقدود، عن نفوس، عن ليال، عن أمان، عن حياة، عن جنان، وبعدها يأتي إلحاح نسيب على الرسالة الحقيقية للشاعر في قوله:

عَنْ خِدَاعٍ، عَنْ شَقَاءٍ، عَنْ شَجَا عَـنْ فِـرَاقٍ، عَـنْ دُمُـوعٍ، عَـنْ سَـهَرْ
عَنْ شَقِيٍّ، عَنْ أَبِيٍّ عَاثِرٍ عَـــنْ شَـــرِيدٍ، عَـــنْ نَـــبِيٍّ مُحْتَقَـــرْ
عَنْ فَقِيرٍ حَاسِدٍ طَيرَ السَّمَا عَـنْ طَرِيـدٍ مَـا لَـهُ العُمْـرُ مَقَـر
عَنْ عَذَارَى بَذَلَتْ أَعْرَاضَهَا فِي سَـبِيلِ العَيشِ..بِـئسَ المتجَـرْ
عَنْ دِيَارٍ مَجْدٍ خَمَلَتْ وبَنُوهَـــا صَـــارُوا فِي النَّفَـــرْ[١٠٣]

وهكذا تتوالى النكرات"خداع، شقا، شجا، فراق، دموع، سهر، شقي، أبى، شريد، نبي، فقير، طريد، عذارى، ديار ..."، لابد وأنه يريد عموم رسالة الشاعر الحقيقي لكل البشر المحتاجين إليه، ولكل حالات الظلم والقهر، وشمول اهتمامه لكل تلك "النكرات" كي "يعرِّفَها" للناس، ويوصل صوتها إليهم، وهذا ما حاول تأكيده عن طريق استخدامه النكرة في سياق العموم والشمول في قصيدة أخرى بعنوان يقول:

أَيُّهَا الشَّاعِرُ الإلهي أَنشِدْ لِصُـــغَاةٍ يَـــرَونَ فِيـــكَ الكَرَامَـــةْ

---

[١٠٢] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص١٧٨

[١٠٣] السابق، ص١٩

[١٠٤] السابق، ص٤١.

عَنْ فَقِيرٍ يَمُوتُ جُوعاً وأَخْفُوا عَنْـهُ فِي مَخْـزَنِ الغَـنِي طَعَامَـهْ
عَنْ قُبُورٍ حَقِيرَةٍ ضَاعَ فِيها عَـيشُ بُـؤسٍ فَمَـا عَلَيهَـا عَلامَـةْ
عَنْ قُلُوبٍ كَسِيرَةٍ حَامِلُوها سَـئِمُوا العَـيشَ خَيبَـةً ونَدَامَـةْ
عَنْ شُجَاعٍ بِالحَقِّ جَاهَرَ قَوماً فَأَهَـانُوهُ وابتَغُـوا إعدَامَـهْ

ثم تتبعها أبيات تبدا بـ "عن قيود، عن رياء، عن فراق، عن غرام، ..." وكأنه من فرط حرصه على العموم والشمول يكمل إحصاء"النكرات" التي تحتاج إلى "تعريف" ولم ترد على باله في قصيدته السابقة، كى لا يترك أيًّا منها، وأبو ماضي عندما يعبّر عن حبّه لربّه، يتحدَّث عن رؤيتِهِ له في عامة خلقه قائلاً:

فَأَنَا أَهْوَاهُ رَسَّامًا وفَنَّاناً وسَاحِراً

وأَرَاهُ فِي النَّدَى والزَّهرِ والشُّهبِ السَّوَافِر

فَإِذَا الأَنجُمُ غَارَت وانطَوَت كُلُّ الأَزَاهِر

وتَلاشَى كُلُّ مَا أَنْشَأَ وسَوَّى مِنْ مَنَاظِر

لَاحَ لِي فِي حُسْنِهِ الأَكْمَلِ فِي دِيوَانِ شَاعِر[١٠٥]

إن أبا ماضي في أبياته تغلب عليه النزعة الصوفية الفلسفية، ومن ثم فقد جاء استخدامه للنكرة مناسباً لرؤية الصوفية للألوهية والوجود، تلك الرؤية التي تتجلى في الإيمان والوحدة الوجودية الشاملة والعامة للكون بأسره، على أن الشاعر قد استخدم في أبياته معارفاً، غير أن تلك تدخل في باب المعارف المشبهة للنكرات، وهي التي اتصلت بـ"ال" الجنسية التي تأتي لاستغراق المفرد لاستغراق خصائص الأفراد أو لتعرف الماهية، فلم يفد كل من: الندى، والزهر، والشهب، والأنجم مسميات معينة، وإنما أفادت جميع

---

[١٠٥] أبو ماضي، **الخمائل**، ص١٩٠.

ما يقع عليه الاسم وهكذا جاءت المعرفة في موقع النكرة وظل حرص الشاعر المهجري على التنكير يتبعه حتى على مستوى المعرفة التي يوظفها للدلالة على هدف من أهداف النكرة، فيكون تعريفاُ كالتنكير، وهذا عندما يستعمل الأداة "ال" في التعريف دون أن تفيد التعريف المحض، ولكنها تفيد الاستغراق[١٠٦] وتمثل معظم حالات التعريف بـ"ال" عند الشاعر المهجري أحد نوعيها"الجنسية" التي تفيد الاستغراق، أما حالات استخدامه لها من النوع الثاني"العهدية" التي تفيد التخصيص لمعهود متفق عليه فقليل جداً[١٠٧].

يقول نسيب عريضة:

يَا أَخِي، يَا أَخِي، المَصَاعِبُ شَتَّى وبَعِيـــدٌ مُـــرَادُنَا والـــمَوَارِدْ
وأَمَامَ العُيُونِ دَربٌ عَسِيرٌ لَمْ تَسُـــرْ قَبْلَنَـــا عَلَيـــهِ الأَوَابِـــدْ
مُظْلِمٌ، موحِشٌ، كَثِيرُ الَأفَاعِي والسَّعَالى المُسْتَهوِيَات الطَّرَائدَ[١٠٨]

فلم يفد كل من الموارد، الأوابد، العيون، الأفاعى، السعالى، الطرائد، لم تفد مسميات معينة، وإنما أفادت جميع ما يقع عليه الاسم، ولو حاولنا رصد جميع أمثلة هذا التوظيف الاستغراقي لأوردنا معظم حالات التعريف بـ"أل" لدى الشاعر المهجري، ومن ذلك قول الشاعر شكر الله الجر:

هُم يَعبُدُونَ اللهَ في ثَوبِ رَاهِبٍ وأَعبُـــدُهُ بِالنُّـــورُ والمـــاءِ والزَّهْـــرِ
وأَعبُدُهُ بِالغُصْنِ يُعْطِي ثِمَارَهُ وأَعبُـدُهُ بِالبـذرِ يُثْمِـرُ في الصَّـخرِ
وأَعبُدُهُ بِالبَحرِ والصُّبحِ والدُّجَى وأَعبُـدُهُ بِالشَّـمسِ والـنَّجمِ والبَـدرِ
أَرَى في جَمَالِ الكَائنَاتِ جَمَالَهُ فَأَملأُ نَفْسِي مِن مَحَاسِنِهِ الغُرِّ[١٠٩]

---

[١٠٦] محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٢٧٨.

[١٠٧] راجع أوجه "أل" في **مغني اللبيب**، جمال الدين بن هشام الأنصاري، ج١، ص٤٨، ٤٩، وفي كتاب **معاني الحروف**، للرماني، تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر، بدون تاريخ، ص ٦٥، وفي: **بغية الإيضاح للقزويني**، عبد المتعال الصعيدي، ج١، ص٧٠ – ٧٤

[١٠٨] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص١١١

[١٠٩] شكر الله الجر، **الروافد**، مجلة الأندلس الجديدة، ديوجانيرو، ١٩٣٤م، ص٩٠..

إن "أل" في الأسماء المعرفة في الأبيات لا تفيد مطلق التعريف، فهى"جنسية" تفيد الاستغراق، فهو تعريف كالتنكير، يفيد العموم والشمول، فكلمات مثل: النور، الماء، الصبح، البحر، الدجى، والنجم، لم تفيد ولم تحدد نوعاً معيناً من هذه الأسماء، وإنما هي تشمل وتعم كل ما يقع تحت هذه المسميات.

ولاشك في دلالة كل هذا التميز الكمي والكيفي للنكرة في الشعر المهجري على نظرتهم الكلية للكون من منظور فلسفي، وذلك من خلال العموم والشمول والاستغراق والإطلاق، الذي يدل عليه الحضور الكمي، والتكثيف، وعدم التخصيص بالمعرفة. ورؤيتهم الصوفية من خلال الغموض، وعدم التحديد، والبحث عن الحقيقة، وتجربة الغربة، من خلال الدلالة على الإفراد، وهذا ما يعكس خضوع التعبير لمقتضيات البنية الفكرية والوجدانية والصوفية، وأثر تلك على النسيج اللغوي.

ثانياً : الدلالة على الغموض وعدم التحديد:

وظَّف الشاعر المهجري النكرة في معان راعت سياق الغموض وعدم التحديد، وخاصة عندما أخذ يحاول استكشاف أسراره ومعرفة قواه الداخلية – القلب، والنفس، العقل، وماهية وخصائص كل منها، يقول نسيب عريضة في قصيدته"عد يا قلب عد"[١١٠]:

قَدْ كَانَ لِي بِالأَمسِ قَلبٌ سَعِيدٌ ... طَلَبْتُـــهُ اليَـــومَ فَلَـــمْ أَلْقَـــهُ
عَذَّبْتُهُ دَهْراً بِحُبٍّ شَدِيدٍ ... وَرَّطْتُـــهُ فِيـــهِ ولَمْ أَعُفْـــهُ
تِلكَ لَيَالٍ كُنْتُ فِي قُربِهِ ... وَكَـــانَ عَـــنِّي نَائِيـــاً فِي الظُّلَـــمِ
ذَلِكَ غَرَامٌ بِعْتُ فِي حُبِّهِ ... دَقِيقَـــةَ اللَّهْـــوِ بِـــدَهرِ الأَلَمِ
ذَلِكَ مَنَامٌ ذُقْتُ فِي عَقِبِهِ ... مَـرَارَةَ الـذِّكْرَى بِكَـأْسِ الخُضُـوعِ

ويحاول ميخائيل نعيمه في تحديد أصل النفس ومصدرها وماهيتها معتمداً على النكرة في التعبير عن ذلك يقول:

---

[١١٠] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص٢٨، ٢٩.

إيهٍ نَفْسِي! أَنْتِ لَحْنٌ قَـدْ رَنَّ صَـــدَاه

وَقَّعَتْكِ يَـــدُ فَـــنَّانِ خَـــفِي لا أَرَاه

أَنْـــتَ رِيـــحٌ ونَسِيمٌ، أَنْـــتِ بَحـــرٌ

أَنْتِ بَرْقٌ، أَنْتِ رَعْدٌ، أَنْتِ لَيلٌ، أَنْتِ فَجْرٌ

أَنْـــتِ فَـــيـــضٌ مِـــن إلـــه[١١١]

إن الشاعر يجهل حقيقة النفس فتوالت النكرات: لحن، ريح، نسيم، بحر، برق، رعد، ليل، فجر، والتي عبرت عن سياق الغموض، فالشاعر لا يعرف كنه هذه النفس، ولا يستطيع تحديد ماهيتها، فيستخدم النكرة أداة تعبيرية للإيحاء بذلك، فمن بداية القصيدة والشاعر يحاول جاهداً معرفة النفس وتحديدها، وعنوان القصيدة "من أنت يا نفسى" يوحى برغبة الشاعر في التعبير عن غموض تلك النفس وعدم معرفتها ،ومحاولة الوصول إلى كنهها.

ورشيد أيوب عندما يرسم صورة للدرويش ذلك الحائر الجوَّال في بلاد الله، الباحث عن سبل الترقي وطريق الكشف والوصول حيث الحقيقة المطلقة والنور الأزلى الخالد، نراه يوظف النكرة في التعبير عن ذلك الغموض وعدم التحديد الذي يشعر به كل من يرى هذا الدرويش، فهم بلاشك يجهلون وجهته ومبتغاه لاختلاف الطرق والمسالك، يقول:

فَقَالُوا:	إنَّهُ	صَبٌّ	وفَـــرَطُ الحُـــبِّ أَضْـــنَاهُ
وقَالُوا:	شَاعِرٌ	يَشْكُو	فَمَـــا تُجْدِيـــهِ شَـــكْوَاهُ
وقَالُوا:	زَاهِدٌ	لـمَّا	رَأَوه عَـــــافَ دُنْيَـــــاهُ

[١١١] ميخائيل نعيمة، **همس الجفون**، ص ٢١.

ومِنهُم قَالَ: دَرْوِيشٌ غَرِيـــــبٌ ضَـــــاعَ مَـــــأْوَاهُ
سَأَلْنَاهُ بِلا جَدْوَى ووَلَّى مَـــــــا عَرَفْنَـــــــاهُ[١١٢]

لاشك أن الشاعر وفّق في توظيف النكرة التي تعبر بصدق عن ذلك الجو الغامض الذي يحيط بشخصية الدرويش الجوال والذي يعيا على المحيطين به فهمه فهما صحيحاً كاملاً، ومن ثم فقد جاء التوظيف مراعاة لسياق الغموض وعدم التحديد، فجاءت النكرات: صب، شاعر، زاهد، درويش، غريب، وقد كثر استخدامهم للنكرة في سياق الغموض في أشعارهم الصوفية عندما كانوا يعيشون أحوالهم، ويعبرون عن حبهم وهيامهم في المطلق واللامحدود، فتأتى النكرة للتعبير عن ذلك

ثالثاً : الدلالة على الجهل وعم المعرفة:

وهذا فى إطار بحث الشاعر المهاجر الدائم الدءوب عن المعرفة : محدد ومطلقة وسؤاله الملح عن أصل كل شيء وكنهه وسره، والحقيقة التي يظهر عدم تلمسها والوصول إليها مهما بحث عنها، فيظل كل شيء لديه غير معروف، أو نكرة، يقول نسيب عريضة في قصيدته "إلى برق"[١١٣]:

تُرَى مَنْ أَنتَ يَا بَرْقَا يُـــــرَدِّدُ رَعْـــــدُهُ اللَحْنَـــــا
أ نُورٌ آبِقٌ تَبْكِيهِ أَرْوَاحُ العُلَـــــــى مُـــــــزْنا؟
أَ جُرْحٌ فى السَّمَاءِ ومَنْ تَعَمَّـــــدَ شَـــــقَّهَا طَعْنـــــاً؟
أ حَقٌّ أَنْتَ أَمْ شَكٌّ أَمَعْـــــنَى أَنْـــــتَ أَمْ مَبْـــــنَى؟

فالشاعر يجهل حقيقة البرق، لذلك نراه يعبّر عن حيرته في تعريف البرق عن طريق استعمال النكرات التي تؤكّد جهل الشاعر بحقيقة البرق، فهو يستخدم "برقا، نور، أرواح، مزنا، جرح، طعنا، حق، شك، معنى، مبنى"

---

[١١٢] رشيد أيوب، **أغاني الدراويش، المطبعة السورية الأمريكية**، ١٩٨٢م، ص ١٣.

[١١٣] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، ص ١٣٠

ويقول ميخائيل نعيمة :

بَلْ في ضُلوعِي نَار تُثِيرُهـــــــــا الأَقـــــــــدَارُ
بَلْ لَيتَهَا تَخْتَارُ سِـــــــــوَاي مَوقِـــــــــدا
نَارٌ بِلا رَمَاد يُشْـــــوَى بِهَـــــا فُـــــؤَادِي
رَبَّاهُ هَلْ بَلِيَّه يُشْـــــوَى بِهَـــــا فُـــــؤَادِي
تَحْلُو بِهَا المَنِيَّة ويَعْـــــــذُبُ البَقَـــــــا؟[١١٤]

إن الشاعر يجهل هذه النار التي بداخله، ولا يعرف حقيقتها فيوظف النكرة "نار" للدلالة على الجهل وعدم المعرفة فيسأل ربه أن يشكف عن كنه هذه النار وحقيقتها.

بهذا الاستخدام والتوظيف البارع للفعل والنكرة نستطيع أن نؤكد أن الشاعر المهجري امتلك ناصية اللغة وأدرك شاعريتها وقدرتها في التجاوب والتفاعل والتعبير عن الحالة النفسية للشاعر، وقد منح هذا التوظيف المتقن لخصائص اللغة مع عنصر الصدق في التعبير عن التجربة الشعرية المهجرية ذلك التجاوب والإقبال عليه من أبناء العروبة آنذاك وحتى الآن، وهو ما منحه تلك القدرة التأثيرية على الشعراء العرب في من ظهرت أعمالهم بعد ظهور الشعر المهجري.

٦. المبحث الخامس: التكرار

وهو كثير ومنتشر في الشعر المهجري حتى أنه ليمثل ظاهرة واضحة في أشعارهم، والتكرار المراد به إعادة ذكر كلمة، أو عبارة بلفظها ومعناها، في موضع آخر أو مواضع متعدِّدة، من نصٍّ أدبى واحد[١١٥]، هو ظاهرة قديمة في التراث العربى، ونماذجه المشهورة موجودة في القرآن الكريم، وله أنواع كتكرار الآية الكاملة فى سورة الرحمن، أو تكرار الكلمة فى سورة القارعة.. " القاعرة ما القارعة" وما

---

[١١٤] ميخائيل نعيمة، **همس الجفون**، ص ٥٢.

[١١٥] شفيع السيد، **البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييد**، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٦، ص٢١٢.

أدراك ما القارعة.." والشعر العربي القديم الطراز نظراً لاعتماده على الإنشاد والإلقاء، كان يعتني أحياناً كثيرة بتكرار الكلمة أو العبارة لينبه السامع ويمهده، وقد كثر التكرار في شعرنا الحديث حتى صار خصيصة من خصائصه[١١٦]؛ "فالقارئ لشعر جماعة أبولو، والمهجريين يلمس اعتماد هؤلاء وأولئك، أو بعض منهم على الأقل على هذا الأسلوب في أشعارهم أكثر من اعتماد الشعراء القدامى عليه، ويدرك تعدد أساليبه، وتنوع دلالالته أكثر من ذي قبل"[١١٧] ولكن يجب التفرقة بين تكرار يأتي من أجل التجنيس فقط، أو لتحسين العبارة في شكلها وتقسيمها، وبين تكرار يأتى ليؤدي دوره في السياق العام للقصيدة، حتى لا يصبح لفظة متكلفة.

وتشترط نازك الملائكة في اللفظ المكرر أن يرتبط بالسياق وأن يلقي ما بعده عناية الشاعر، وعندها التكرار أربعة أقسام، تكرار الكلمة المفردة، وتكرار العبارة او البيت، وتكرار المقطع الشعري الكامل، وتكرار الحرف[١١٨]، ومن تكرار الكلمة قول فرحات في الحنين إلى الوطن:

أَحِنُّ إلى الغابِ حَيثُ الشُّرورِ هُنَالِـــكَ مِيزَاتُهـــا حَامِـــدَةْ
أَحِنُّ إلى حَيثُ لا يَجلِسُ الغَدْرُ قُـــرْبَ الوَفَـــا عَلَـــى مَائـــدَةْ
أَحِنُّ إلى حَيثُ لا المنكَرَاتِ تَعِـيشُ ولا الأَعـينُ الحَاسِـدَةْ[١١٩]

وعندما يتحدث جبران عن الشباب في مرحلة الشيخوخة يكرر من جهل الإنسان وعدم معرفته بالكثير من أسرار الحياة وتقلبات الزمن مما يجعله يفقد الكثير من عمره القصير دون أن يستمتع به كما كان ينبغي لو أدرك حينذاك طبيعة الزمن ومرور الأيام فيقول:

---

[١١٦] انظر المرجع السابق، ص ٢١٢، ٢٥٥، و:**عن بناء القصيدة العربية الحديثة** ، على عشري زايد، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٧م، و: **قضايا الشعر المعاصر**، نازك الملائكة، منشورات دار الآداب، بيروت،١٩٦٢م، ص ٢٣٠، **والبلاغة والأسلوبية**، د. محمد عبد المطلب، ص ٢٨٩ – ٣٠٤.

[١١٧] شفيع السيد، **البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم**، ص ٢٢٣.

[١١٨] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٣٠.

[١١٩] إلياس فرحات، **ديوان فرحات**، ص١٦

لَوْ عَرَفْنَا مَا تَرَكْنَا لَيلَةً تَنْقَضِي بَينَ نُعَاسٍ ورُقَادِ
لَوْ عَرَفْنَا مَا تَرَكْنَا لَحْظَةً تَنْثَنِي بَينَ خُلُوٍ وسُهَادِ
لَوْ عَرَفْنَا مَا تَرَكْنَا بُرْهَةً مِنْ زَمَانِ الحُبِّ تَمْضِى بِالبُعَادِ[١٢٠]

وعندما يشتد الحنين إلى الوطن بعقل الجر نراه يكرر فعل الأمر"أعدني" في قصيدته "شبح الأرز" [١٢١] اثنتى عشرة مرة من جملة عشرين بيتاً في صدر كل بيت، وهذا ما يعكس حبَّ الشاعر لوطنه، وحنينه اللاعج، وشوقه المتَّقد، وهيامه المضَّطرم هذا بجانب شعور حادٍ وعنيف بالغربة وشعور باليأس من عدم التكيُّف والتآلف في مهجره. إن الشاعر يكثر ويلحُّ ويكرِّر هذه المناجاة اليائسة متمنِّياً العودة إلى أرزه فى لبنان، وقد استخدم هذا التكرار وتوسَّع فيه ليعدِّدَ مفاتن بلاده العربية، وما فيها من شمس ساطعة، وفجر المنى ومسرح شبابه وملهى صباه، ويتمنى العودة إليها ولو قضى فيها حياته شقياً، فحياة الشقاء في وطنه خير من حياة العز والمال في أرض الغربة، والحرية بأمريكا، يقول:

أَعِدْنِي إلى الأَرْزِ يَا خَالِقِي فَلَيسَتْ بِلادِي هَذِهِ البلادْ
أَعِدْنِي إلى الشَّفَقِ المستَنِيرِ يلَفُّ الرُّبى ضَوؤهُ والوهادْ
أَعِدْنِي إلى مَشْرِقِ الشَّمسِ صبَاَحِي في الغَرْبِ جَمُّ السَّوَادْ
أَعِدْنِي إلى مَسْرَحِي فِي الشَّبَابِ ومَطْلَعِ فَجْرِ المنَى والرَّشَادْ
أَعِدْنِي فَإِنِّي فِي مَهْجَرِي غَرِيبُ اللِّسَانِ، غَرِيبُ الفُؤَادْ
أَعِدْنِي وهَبْنِي شَقِيًّا نَفِيًّا أَلَيسَ لِكُلِّ نَفْسٍ مَعَادْ؟[١٢٢]

أما تكرار الحرف فمن القصائد التي تكرَّر فيها الحرف بشكل بارز ولافت قصيدة "ابتهالات"[١٢٣] لميخائيل نعيمة، فقد كرر الشاعر حرف الجر "فى" سبعاً وأربعين مرة، وليس ذلك في كل أبيات القصيدة

---

[١٢٠] جبران خليل جبران، **البدائع والطرائف**، ص٢٨٩.

[١٢١] **ديوان عقل الجر**، ص٥٣.

[١٢٢] عقل الجر، **ديوان عقل الجر**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٤٦م، ص٥٣.

[١٢٣] ميخائيل نعيمة، **همس الجفون**، ص٣٥.

بل في المقطعين الأول والثاني بشكل تكثيفي بينما خلو المقطعين الثالث والرابع من حرف الجر"في" تماماً، وقد اعتمد الشاعر في بنية مقطعي القصيدة الأول والثاني على حرف الجر "في" فقد جاء المقطعان – بعد افتتاح كل مقطع ببنية تركيبية ثابتة – هي حرف الجر متبعاً باسم مجرور ثم مضاف إليه، ومنها قوله:

كَحِّلِ اللَّهُـــــــــــــــمَّ عَينِي

بِشُعَاعٍ مِن ضِيَـــــــــــــاكَ

كَـــــــــــــــــي تَرَاكَ

فِي جَمِيعِ الخَلْقِ فِي دُودِ القُبُـــــورْ

فِي نُسُورِ الجَوّ، فِي مَوجِ البِحَـــار

فِي صَـــهَارِيـــجِ البَرَارِي، فِي الزُّهُورْ

فِي الكَـــلا، فِي التِّبرِ، فِي رَمْلِ القِفَارْ

فِي يَدِ المحْسِنِ، فِي كَفِّ البَخِيـــل

وقوله :

وافـــتَحِ اللَّهُـــمَّ أُذُنـِي

كَي تَعِي دَومـــاً نَـــدَاكَ

مِـــــنْ عُـــــــــلاكَ

فِي ثُـــغَـــاءِ الشَّاةِ، فِي زَأْرِ الأُسُودْ

فِي نَعِيقِ البُومِ، فِي نَـــوحِ الحَـمَـــامْ

فِي خَرِيرِ المَاءِ، فِي قَصْفِ الرُّعُـــــودْ

فِي هَدِيرِ البَحْرِ، فِي زَحْفِ الغَمَـــــامْ

إن هذا التكرار المكثف لحرف الجر"في" لم يأت مصادفة أو عن غير قصد، بل إنه يواءم ويعبّر ويوافق فلسفة الشاعر ومعتقده، فهو يعكس إيمان الشاعر بنظرية وحدة الوجود واعتناقه لها، ومن ثم فإن الشاعر يطلب من خالقه أن يكحِّل عينيه ويفتح أذنيه لتكون حواسه مهياة مكيَّفة لرؤية الإله في كل مخلوقاته، فهو ممتزج ومتماهى في خلقه.

ومن تكرار البيت قصيدة "هل يا ترى نعود"[١٢٤] لرياض المعلوف، فالقصيدة دعوة وأُمنية يأمل فيها الشاعر ويتمنى تحقيقها وهي العودة والرجوع إلى الوطن فالشاعر يكرر بيته المتسائل:

إليك يا لبنان هل يا ترى نعود

عقب كل ثلاثة أبيات تأخذ قافية واحدة، بالإضافة إلى كونه مطلعاً للقصيدة، وبذلك تكرَّر في القصيدة ستَّ مرات، ومنها:

هَلْ يَا تُرَى نَعُودْ إليـــــــــكَ يَا لُبْنَـــــــــانْ

فَتَصْدُقُ الوُعُودْ ويَســـــــــمَحُ الزَّمَـــــــــانْ

فَنَقْطفُ العُنْقُودْ مُنَـــــــــوَّعَ الأَلـــــــــوَانْ

هَلْ يَا تُرَى نَعُودْ إليـــــــــكَ يَا لُبْنَـــــــــانْ

[١٢٤] رياض المعلوف، **خيالات**، ص٣٧.

إن هذا التكرار يعكس لنا ما يعانيه الشاعر من شوق ووجد إلى الوطن، وهو تكرار يأتي في صورة سؤال حائر من نفس مزقها الألم، واستبد بها الهيام، فأطلقت زفراتها الوالهة الذائبة، نبرات عذبة لأغنية حب وشوق وذكريات وحنان إلى لبنان.

هل يا ترى نعود؟ سؤال حائر يفيض بالشك بسبب غدرات الزمن وتقلبات الأيام، يردده بعد كل مقطع، فهو لحن الأساس في معزوفته، هو الذي يشغله ويعنيه، سؤال يلح على ذهن الشاعر ووجدانه فيلح به علينا، يعكس بالغربة واليتم، شعوراً بالوحشة والضياع، وهذا النوع من التكرار أطلقت عليه نازك الملائكة "تكرار التقسيم"[١٢٥] وسماه د. شفيع السيد "التكرار المنتظم"[١٢٦] وفي إطار هذا النمط تتمثل"وحدة التكرار" أحياناً في بيت كامل من الشر يتردد مرتين فقط في مقطوعة قصيرة إحداهما فى بدايتها، والأخرى في نهايتها، وأكثر ما يكون ذلك في القصائد المكونة من عدد من المقطوعات التي يستقل كل منها بتصويره فكرة أو خاطر، ووظيفة التكرار حينئذ إحكام الربط بين طرفي المقطوعة الواحدة، وكلما كانت المقطوعات أشبه بالتنويعات على فكرة واحدة كان ذلك أجود للتكرار، وأعون على تماسك القصيدة وترابط أجزائها.

ومن النماذج الجيدة لهذا اللون بجانب قصيدة رياض المعلوف السابقة، قصيدة "الطمانينة"[١٢٧] لميخائيل نعيمة ومنها المقطوعة الأولى، يقول:

سَقْفُ بَيتِي حَدِيدْ رُكْـــنُ بَيـــتِي حَجَـــرْ
فَاعْصِفِي يَا رِيَاحْ وانتَحِـــبْ يَا شَـــجَرْ
واسبَحِي يَا غُيُومْ واهطُلِـــي بِالمطَـــرْ

---

[١٢٥] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٣٠

[١٢٦] شفيع السيد، **البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم**، ص٢٣٥.

[١٢٧] ميخائيل نعيمة، **همس الجفون**، ص٧٣

سَقْفُ بَيتِي حَدِيدْ رُكْـــــنُ بَيـــــتِي حَجَـــــرْ

وكذلك تبدا المقطوعة الثانية وتنتهي بهذا البيت:

مِنْ سِرَاجِي الضَّئِيلْ أَســـــــــتَمِدُّ البَصَـــــــــرْ
كُلَّمَا اللَّيلُ طَالْ والظَّـــــــــلامُ انتَشَـــــــــرْ
وإذا الفَجْرُ مَاتْ والنَّهَـــــــــارُ انتَحَـــــــــرْ
فَاختَفِي يَا نُجُومْ والنَّهَـــــــــارُ انتَحَـــــــــرْ
مِنْ سِرَاجِي الضَّئِيلْ أَســـــــــتَمِدُّ البَصَـــــــــرْ

ومن هذا النوع من التكرار المنتظم لون آخر فيه كلمة أو عبارة في جميع مقطوعات القصيدة الواحدة خلاف اللون السابق، بحيث يمكن وصف وحدة التكرار حينئذ بأنها "لازمة" تشبه القفل في الموشحة، ومن نماذج هذا اللون قصيدة "الطلاسم"[١٢٨] لأبي ماضي فقد قسمها الشاعر إلى مقطوعات تعرض بعض مجموعاتها لمشهد الشك الذي يراود فكر الشاعر، والعجز الذي يحس به إزاء أسرار الكون والنفس والطبيعة، وتنتهي كل مقطوعة بتساؤل يجيب عنه الشاعر بقوله "لست أدري" وقد جاءت مقطوعاته في شكل هندسي فني لا تزيد المقطوعة على أربعة أبيات متخذة بناء لغوياً خاصاً يقوده في نهاية البيت الرابع إلى تلك العبارة الملتزمة، ومنها قوله:

قِيلَ أَدْرَى النَّاسِ بِالأَسرَارِ سُكَّانُ الصَّوامِعْ

قُلتُ: إنْ صَحَّ الذي قَالُوا، فإنَّ السِّرَّ شَائِعْ!

عَـجَبا! كَيفَ تَرَى الشَّمسَ عُيُونٌ فِي بَرَاقِعْ

والتي لَـــمْ تَـــتَـــبَـــرْقَـــعْ لا تَـــرَاهَـــا...؟

---

[١٢٨] أبو ماضي، **الجداول**، ص١٣٩

لَستُ أَدْرِي

إنْ تَكُ العُزْلَةُ نُسُكًا وتُقَى فَالذِّئْبُ رَاهِـــبْ

وعَــرِينُ اللَّيثِ دِيرٌ، حُبُّهُ فَرْضٌ وَوَاجِـــــبْ

لَيْتَ شِعْرِي، أَيُمِيْتُ النُّسْكُ أَمْ يُحْيِي المَوَاهِبْ؟

كَيـــفَ يَمْحُو النُّسْكُ إثْـمــاً، وهُوُ إثْمْ...؟

لَسْتُ أَدْرِي

ونكتفي بهذه الشواهد التي تؤكد حسن استخدام الشاعر المهجري للتكرار وتوظيفه له، هذا مع تجديد في الاستخدام الدلالي له بما يتناسب وموضوع الشاعر وتجربته الذاتية مما أثرى من القيمة الفنية للتكرار، وهذه العناصر الفنية هي التي جعلت من الشعر المهجري حلقة هامة من حلقات التجديد والتطوير في الشعر العربي المعاصر.

٧. أهم النتائج

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، منها ما يلي:

١. كثرة الأسلوب الخبري في شعر المهاجر العربية، وتعدد صور استعماله، وذلك يعود لتنوع موضوعات الشعر المهجري، ومفهوم الشعر عند المهجريين، فقد ارتبط فهومهم للشعر بالإنسان وقضاياه الذاتية والوطنية، ولذلك رأينا المهجريين كثيرا ما يتقمَّصون شخصيَّةَ النبي، والمصلح، والواعظ، والحكيم، والدرويش، والمعلم، والمربي، والعالم الموصل للحقائق المجردة الذي يعتمد على العقل أكثر من العاطفة.
٢. لعب الاستفهام دوراً هاماً في بنية القصيدة المهجرية، وقد تعددت أغراضه ووظائفه ونقل بشكل فني ومؤثر تلك الحيرة وذلك الشك الذي سقطت فيه شخصية المهاجر نتيجة لتردي

أوضاعهم المعيشية، وسوء واقع بلادهم وحنينهم الجارف إليها، كما نجح الشاعر المهجري أن يَخرُجَ بالاستفهام من المعنى اللغوي المعجمي إلى المعنى البلاغي الفني الذي يرتبط أشد الارتباط بالسياق النفسي والشعوري وقرائن الأحوال.

٣. الحضور الكمي للنداء في الشعر المهجري هذا بجانب نداءاتهم الإنسانية الكثيرة الشيوع في شعرهم للأخ، والصديق، والرفيق، والزميل، والسمير، وهذا ما يعكس لنا حالة المهاجر، وما كان يحياه ويشعر به من شعور بالغربة والاغتراب حاد، وشعور بالاختلاف والانفراد والانفصال عن العالم قاس، لقد استبد الشعور بالوحدة والعزلة بالمهاجر غير إن المهاجر راح يحارب هذا الشعور ويقهره عن طريق محاولة الاختلاط والامتزاج بعالمه البشري وبعناصر الكون، كما أنهم على بعدهم من أوطانهم حاولوا المشاركة في أحداثه وقضاياه فكثرت نداءاتهم وتنوعت وشملت كل ما وقع عليه بصرهم، ووصل إليه فكرهم.

٤. كثرة أسلوب الأمر، وخروج استعماله عن غايته الإرشادية والتعليمية التي غلبت في عصور الشعر العربي، وقد كان التهديد، والإهانة، والدعاء، والتمني هي أهم سياقات الأمر التي خرجت عن ذلك السياق التعليمي، هذا بجانب بعض السياقات الأخرى للأمر كالحث والنصح والإرشاد والزجر والذي ذكرنا أنه مثر في شعرهم القومي والاجتماعي.

٥. الاستخدام والتوظيف البارع للفعل وللاسم النكرة وهو ما يؤكد أن الشاعر المهجري امتلك ناصية اللغة وأدرك شاعريتها وقدرتها في التجاوب والتفاعل والتعبير عن الحالة النفسية للشاعر، وقد منح هذا التوظيف المتقن لخصائص اللغة مع عنصر الصدق في التعبير عن التجربة الشعرية المهجرية ذلك التجاوب والإقبال عليه من أبناء العروبة آنذاك وحتى الآن، وهو ما منحه تلك القدرة التأثيرية على التيارات الشعريَّة التي جاءت بعدهم.

٦. حسن استخدام الشاعر المهجري للتكرار وتوظيفه له، هذا مع تجديد في الاستخدام الدلالي له بما يتناسب وموضوع الشاعر وتجربته الذاتية مما أثرى من القيمة الفنية للتكرار، وهذه العناصر الفنية هي التي جعلت من الشعر المهجري حلقة هامة من حلقات التجديد والتطوير في الشعر العربي المعاصر.

٨. المراجع

ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، ١٩٨٠م.

ابن هشام، جمال الدين، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٦٤.

أبو الفضل، الوليد، (إلياس عبدالله طعمة) ، راجعه وقدّم له، جورج مصروع، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م.

أبو ماضي، إيليا، الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، ط٩، ١٩٧٢م.

أبو ماضي، إيليا، الخمائل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.

أيوب، رشيد، أغاني الدرويش، المطبعة السورية الأمريكية، نيويورك، ١٩٨٢م.

أيوب، رشيد، هي الدنيا، نيو يورك ، ١٩٣٩م.

الجابري، محمد عابد، بناء العقل العربي، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦م.

جاد، حسن. الأدب العربى فى المهجر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م.

الجُرّ، شُكر الله، الروافد، مجلة الأندلس الجديدة ، ديوجانيرو ، ١٩٣٤م.

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

الحاج، نعمة، ديوان نعمة الحاج ، المطبعة التجارية السورية الأمريكية ، نيويورك ، ج١ ، دت.

حدّاد، نُدرة. أوراق الخريف، نيويورك، مطبعة طربيا، ١٩٤١م.

حسن، محمد عبدالغني. الشِّعر العربيُّ في المهجر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ١٩٥٥م.

الخوري، رشيد سليم، ديوان الشاعر القروي، دار الحُرِّيَّةِ، بيروت، ١٩٧٣م.

الخُوري، قيصر سليم، ديوان الشاعر المدني، دمشق، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦م.

الرماني، أبو الحسن، معاني الحروف، تحقيق: عبدالفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر، القاهرة ، دت.

زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة الحديثة، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٩٧م.

سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح ، عبدالسلام محمد هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩م.

السيد، شفيع، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، ط دار المعارف ، طبعة ثانية ١٩٩٦م.

الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح للقزويني لتلخيص المفتاح فى علوم البلاغة، مكتبة الأداب، القاهرة، ١٩٩٩م.

صيدح، جورج، حكاية مغترب في ديوان شعر ، جورج صيدح، دار مجلة شعر، بيروت، ط١، ١٩٦٠م.

ضيف، شوقي، البلاغة تطوير وتاريخ، دار المعارف ، ١٩٦٢م.

الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.

عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف. الشِّعر العربيُّ في المهجر أمريكا الشمالية، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧م.

عبدالدايم، صابر. أدب المهجر، دار المعارف، الطبعة الاولى، ١٩٩٣م.

عبدالشهيد، صموئيل. فوزي المعلوف، سيرته، أدبه، فنه، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١، ١٩٧١م.

عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، لونجمان ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤م.

عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية ، قراءة ثانية، لونجمان ، القاهرة ، ١٩٩٧م.

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

فرحات، إلياس، الخريف، سان باولو، البرازيل، ١٩٥٤م.

فرحات، إلياس، الربيع، سان باولو، البرازيل ، ١٩٥٤م.

فرحات، إلياس، الصيف، إلياس فرحات ، سان باولو ، ١٩٥٤م.

فضل، صلاح، نظرية البنائية، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٨م.

فلسطين، وديع، العربي في المهجر الأمريكي، دار العلم للملايين ،بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.

فؤاد، نعمات أحمد، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧١م.

قنصل، إلياس، على مذبح الوطنية، إلياس قنصل ، بوانس أيرس ، الأرجنتين ، ١٩٣١م.

قنصل، زكي، السهام، بوينس أيرس ، الأرجنتين ، ط٣ ، ١٩٣٥م.

مراد، نعيمة، العصبة الأندلسية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، دت.

مريدن، عزيزة، القومية والإنسانية في شعر المهجر الجنوبي، الدار القومية للطباعة والنشر، دت

الملائكة، نازك، . قضايا الشّعر المعاصر ، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٦٢م.

المعلوف، رياض، خيالات، رياض المعلوف ، سان باولو ، البرازيل ، ١٩٤٥م.

المعلوف، شفيق، الأحلام، بيروت ، ١٩٢٣م.

المعلوف، فوزي، ديوان فوزي المعلوف، بيروت، دار الريحاني، ١٩٥٧م.

المعلوف، فوزي، على بساط الريح (ملحمة شعرية)، دار صادر ، دار بيروت ، ١٩٥٨م.

ميرزا، زُهير. ديوان إيليا أبوماضي، شاعر المهجر الأكبر، دار العودة، بيروت،دت.

الناعوري، عيسى، أدب المجهر، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٣م

نعيمة، ميخائيل، همس الجفون، بيروت، مؤسسة نوفل، الطبعة الخامسة، ١٩٨٨م.

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

هدَّاره، مصطفى، التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي ، ط١ ، ١٩٧٧م.

KAYNAKÇA

Abbas, İhsan , ve Nicm , Muhammad Yusuf . *el-Şiiri El-Arabi fil-Mehcer Emrike el-Şemeliyyeh* , Beyrut: Dâr sadr, 2.Bakı, 1967.

Abdildeyim,Sabır. *Edeb el- Mehcer* ,Dârül-Maarif 1.Baskı, 1993.

Abdil-Şehit, Sumuil. *Fevzi el-Maluf, Seyratuh, Edebuh, Finunuh, Muesesit Novul*, Beyrut: 1.Baskı,1971.

Abdül Müttalip, Muhammad. *el-Belağa el-Arabiyye*, Kıra Seniye, el-Kahire: Lonciman, 1997.

Abdül Müttalip, Muhammad. *el-Belağa ve-Uslubiyye*, lonciman 1.Baskı, 1994.

Arida,Nesib.*e l-Ervah el-Harra*,Matbait Ceridit el-Ahlak New york:1946.

el-Cebiri,Muhammed Abidbin. *el-Akl El-Arabi*, el-Dârül,:Beyda, el-Merkez el-Sakafi el-Arabi198.

Ced, Hasan. *el-Edeb el -Arabi Fil-Mehcer*, Dârül-Tabea el-Mehemmediye, el-Kahire, 1.Baskı, 1963.

el-Cürr. *Akl, Divan Aklil-cürr*, Beyrut: Lübnan Dârül-Sakafa, Baskısız 1946.

el-Cürr. Şükr illeh, el-Ravafid, *Mecellit el-Undulus el- Cedideh*, Diyıceniro , 1934.

Dayf, Şavki. *el-Belğa Tatvir ve Tarih*, Dârül-Maarif, Dokuzuncu Baskı 1962.

Ebu Madi, İlya, *el-Cedevil*, Beyrut : Dârül-İlmi lilmeleyin, Baskı 9, 1972.

Ebu Madi, ilya, *el-Hemail, el-Heye el-Amme likusur el-sakafe*, Kahire: 2004 .

Ebul- Fadl. *el-Velid (ilayas Abdullah tımah)*, Raceahu vekaddemahu leh, Corj Masrû Beyrut: Dârül-sakafa , 1981.

Eyyüp, Raşid. *Eğani el-Derviş, el-Matbaa el-Suriye El-Amrikiyye*, New york:1982.

Eyyüp, Raşid. *hiye Eddünye*, New York, 1939.

Fadl, Salah. *NazriyyeEl Bineiyyeh*, Mektebit El-encilu El -Masrıyyeh, Kahire: 1998.

Filistin, Vedi. *el-Arabi Fil Mehcer el-Amriki*, Beyrut: Dârül-İlmi Lilmeleyin, 2.Baskı, 1993.

Ferhat, İlyas. *el-Harif Divan Şiiri,* Sen Baulu, Barazil, Baskısız 1954.

Ferhat,İlyas. *el-Rabi Divan Şiiri*, Sen Baulu, el-Barazil, Baskısız 1954.

Ferhat, İlyas, *el-Sayf Divan Şiiri*, Sen Baulu, el-Barazil, Baskısız 1954

Fuad, Nimet Ahmed. *Asis el-Şiiril-Hadis*, Kahire Dârül -Fikril-Arabi , 1931.

el-Hac, Nime. *Divan Nimetül-hac*, el-Matbaatül Ticariye Suriye Amrikiyye, Newyork, 1.cüz, ts.

Haddat, Nüdra . *Evrakal- Harif*, New York ,Matbaait Tarbiyye, Baskısız 1941.

Hasan, Mohamed Abdülğani. *el-şiril-Arabi Fil-Mehcer*, Mektebetil-Haneci, Kahire : 1955.

Hedderah, Mustafa. *El-Tecdid Fi Şiiril-Mehcer*, Dârül - Fikril-Arabi, 1. Baskı, 1977.

el-Huri, Kaysar Selim. *Divani-Şairil-Medeni*, Dimşak, Mataabi vizarit el-Sakafe Vel-İrşedil -Kavmi, 1966.

el- Huri, Raşit Selim. *Divan el-Karavi*, Beyrut:, Dârül-Mesire, Baskısız 1978.

İbn Akil. *İbn Şarh İbn Akil ale elfiyyet melik*, Mektebit el-Kahire : Dârül-tiras , 1980.

İbn Hişam. *Cemal El-dini , muğanni el-lebib an kuütbil-earib*, thk. Mazin el-Mubarak ve Muhammed ale Hamdullah, Dimaşk:Dârül-fikir , 1.Baskı , 1964.

Kansal. *Zeki el-Sehem ,Divan Şiiri buyins Eirs*, Arjantin, 3.Baskı, 1935.

Kansal. *İlyas Ale Mezbah el-Vataniyye*, İlyas Kansal Bevenis Eyirs, Arjantin, 1931.

el-Mâlüf, Fevzi. *Ale Basat El-Riyah (Melhemit Şairiyye)*, Dâr Sadır, Beyrut: Dâr, 1958.

el- Mâlüf, Fevzi, *Divan Fevzi el-Maluf*, Beyrut: Dâr el-Reyhani, Baskısız 1957

el- Mâlüf, Riyad, *Hayalet Divan Şiiri*, Sen Baulu, el-Brazil, 1945.

el- Mâlüf,Şafik, *el-Ahlam, Divan Şiiri*, Beyrut:Lübnan Baskısız 1957

Mirze, Zuhir. *Divan İlya Ebu Madi*, Şair el-Mehcer El-Akbar Beyrut: Dârül-Avda ,

el-Melike, Nezik. *Kadaye el-Şiiril-Masir*, Menşurat Beyrut: Dârül-Edeb, Lübnan, 1962.

Murat, Naima. *El-Asaba El-Undulusiyye*, el-İskenderiyye, TS. Baskısız

Menşeit el-Mearif. *Naime*, Mihail Hemsil-Cefun, Beyrut: Muesesit Nufil, 5.Baskı, 1988.

el-Nauri, *İsi Edeb*, el-Mehcer, Beyrut: Dârül-Mearif, 2.Baskı, 1963.

el-Nauri. *Muhammet Kadiyye el-Şiiri-l-Cedidid*, Dârül-Fikril-Arabi, 2. Baskı, 1976.

el-Rummeni, Ebül-Hasen. *Meani El-Huruf*, thk. Abdülfettah İsmail Şelebi ,Beyrut: Dârü Nahdit Masr, ts.

el-Saidi, Abdül-Mütâl. *Beğyit el-İdah Lilkkazvini litalhis El-mefatih Fi ulum el- beleğa*, Mektebetil-Edeb, el-Kahire : 1999.

Seyyid, Şefî. *el-Bahs el-Belağı İndel Arap Tesıl ve Takyyin*, Dârül-Mearif, 2. Baskı 1996.

Sıdh, Corj. *Hikeye muğtarab Fi Divanil Şiir,* Beyrut : Dâr Mecellit Şiir, 1. Baskı, 1960.

Sibuyeh, *el-Kitap*, thk. ve nşr. Abdülselam Muhammed Hârun , el-Haya el-Masriyye el-amme lilkutteb, 1979.

el-Taraiblisi, Muhammed. *el-Hedi Hasais el-üslup Fil-Şavkiyyet*, el-Meclis el- Ale Lil-Sakafa, el-Kahire, 1996.

Uridn, Azize. *el-Kavmiyye Vellinseniyye Fil-Şiiril-Mehcer el-Cenubi*, el-Dârül-Kavmiyeh L,l-Tabiah Vel- Neşr.

Zeyid, *Ali Aşri, An Dine Kside Elo-Hadise*, Mektebetil-Şebeb, el-Kahire,1997.