دراساتٌ أدبيّة:

مقاييس نقد الشّعر عند ميخائيل نعيمة في كتابه "الْغِرْبَال": دراسة نقدية

Standards of Michael Nuʿaima's Poetry Criticism in his Book (Al-Ghurbāl): A critical study

Piawaian kritikan Puisi Michael Nuʿaima dalam karangan beliau : Al-ghirbāl : Satu kritikan

محمد موسى البلولة الزين*

مُلخَّص البحث

يهدف هذا البحث إلى معرفة مقاييس نقد الشعر عند ميخائيل نعيمة في كتابه **الغربال**، والكشف عن دور التلاقح بين الثقافة الشرقية وبين الثقافة الروسية والغربية في توجيه رؤيته النقدية التجديدية، وقدَّم البحث مقدمة، ونبذة مختصرة عن ميخائيل نعيمة وكتابه الغربال، والمقاييس الأدبية العامة، ومقاييس نقد الشعر. يهدف البحث إلى توضيح مقاييس نقد الشعر عند ميخائيل نعيمة في كتابه (الغربال)، والكشف عن ما أحدثته ثورات الغرب الفكرية والأدبية في العصر الحديث من تجديدات في مقاييس نقد الشعر. اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي. وتوصَّل البحث إلى أن نعيمة في مفهومه للشعر قد وازن بين آراء بعض الأقدمين الشكلية، وبين الصفات الجوهرية للشعر، وأن وظيفة الشعر رومانسية؛ أي روحية وإنسانية واجتماعية، وأن لغة المهجريين وأوزانهم الشعرية في تجدد مستمر؛ لأنها مرتبطة بتجدد الأفكار والعواطف. وأن دعوة نعيمة إلى الخروج على عمود الشعر العربي، غَلَبَت عليها الروح الثورية الرومانتيكية، فتحتاج إلى المزيد من التأطير والتأسيس.

الكلمات المفتاحية: مقاييس، الغربال، وظيفة، اللغة، الموسيقى، الوزن، القافية.

Abstract

The purpose of this research is to explore Michael Nuʿaima's standards of poetry criticism in his book Al-Ghurbal, and to look into the extent of influence of the combination between Eastern culture, Russian and Western cultures in shaping his

* أستاذ الأدب الحديث ونقده، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الجوف، المملكة العربية السعودية، مشروع بحث مموَّل من جامعة الجوف – رقم (٤٠/٤٥)، موبايل: ٠٥٥١٢٢٦٠٩٣، البريد الإلكتروني: **awrady@gmail.com**

أرسل البحث بتاريخ: ٢/٥/٢٠٢٠م، وقبل بتاريخ: ٢٧/١٠/٢٠٢٠م. .

reforming views in criticism. The paper touches on briefly on Michael Nuʿaima and his book Al-Ghurbāl, the general literary standards and the standards of poetry criticism. The research aims to clarify Nuʿaima's criteria for poetry criticism through his book Al-Ghurbāl and revealing the innovations that were brought by the intellectual and literary of the west in the modern era in the standards of poetry criticism, especially since Naima is one of those familiar with Russian and Western culture. The nature of the research necessitated that I follow the descriptive and analytical approach. Among the conclusions of the research are: Nuʿaima in his concept of poetry, balanced between the structural views of the traditional scholars and the essential characteristics of poetry; poetry has a romantic function in its spiritual, humanitarian, and social dimensions. The language of immigrants and the poetics meters they used are constantly being renewed because of a continuous renewal of their thoughts and emotions. Naima call for shifting away from the foundation of Arabic poetry is a romantic revolutionary spirit, so it needs more framing and establishment.

Keywords: Standards, Ghurbal, function, language, poetic meter, rhyme.

Abstrak

Tujuan penyelidikan ini adalah untuk meneroka piawaian kritikan puisi Michael Nuʿaima dalam bukunya Al-Ghurbal, dan melihat sejauh mana pengaruh gabungan antara budaya Timur, budaya Rusia dan Barat dalam membentuk pandangan pembaharuannya dalam kritikan. Makalah ini menyentuh secara ringkas mengenai Michael Nuʿaima dan bukunya Al-Ghurbāl, piawaian sastera umum dan piawaian kritikan puisi. Penyelidikan ini bertujuan untuk menjelaskan kriteria Nuʿaima untuk kritikan puisi melalui bukunya Al-Ghurbāl dan mengungkap inovasi yang dibawa oleh intelektual dan sastera barat pada era moden dalam piawaian kritikan puisi, terutama kerana Naima adalah salah seorang tokoh yang terbiasa dengan budaya Rusia dan Barat. Penyelidikan ini mengikuti pendekatan deskriptif dan analitik. Antara kesimpulan penyelidikan adalah: Nuʿaima dalam konsep puisinya, mempunyai pandangan yang seimbang antara pandangan struktur para sarjana tradisional dan ciri-ciri penting puisi; puisi mempunyai fungsi romantis dalam dimensi spiritual, kemanusiaan, dan sosialnya. Bahasa pendatang dan wazan puisi yang mereka gunakan sentiasa diperbaharui sebagai hasil daripada pembaharuan pemikiran dan emosi mereka yang berterusan. Gesaan Naima untuk beralih dari landasan puisi Arab adalah semangat revolusioner dan romantis, jadi ia memerlukan lebih banyak kerangka dan pengukuhan.

Kata kunci: Piawaian, Al-ghirbāl, fungsi, bahasa, wazan puisi, rima.

مقدمة

يصنَّف هذا البحث من الدراسات التي عَنِيَت بتطور النظرية النقدية في العصر الحديث، ويهتم هذا البحث بالتغيرات التي أحدثتها التحولات الفلسفية والفكرية والاجتماعية والسياسية في العصر الحديث على الحركة الأدبية والنقدية، وخاصة الشعر المهجري. وأثر هذه التحولات نجده في آراء ميخائيل نعيمة التي جمعها في كتابه **الغربال**، وهذه الآراء تعدُّ أفكاراً جديدة تهدف إلى تخليص الأدب والنقد من قيود التقليد، وجعله مواكباً للعصر؛ فوضع نعيمة المقاييس العامة للأدب، وللشعر مكانته منها، فتحدَّث عن مفهوم الشعر ووظيفته ولغته وموسيقاه.

وتكمن أهمية هذا البحث في تسليط الضوء على جهود ميخائيل نعيمة الأدبية والنقدية في كتابه الغربال، والكشف عن مقاييس نقد الشعر، وإبراز مظاهر التجديد فيها، والتعريف بالأسس الأدبية النظرية والمذهبية التي استند إليها نعيمة، وبيان المؤثرات الغربية فيها، وتوضيح موقفه من ديباجة القصيدة العربية التقليدية، فضلاً عن إثراء الحركة الأدبية والنقدية، وخدمة اللغة العربية.

وحسبي أني اجتهدتُ، وأرجو أن أكون قد وُفِّقت، وما توفيقي إلا بالله.

أولاً: نبذة عن ميخائيل نعيمة وكتابه الغربال

وُلِدَ **ميخائيل نعيمة** ميخائيل نعيمة بقرية بسكنتا بجبل لبنان في أكتوبر سنة ١٨٨٩م، وما بين الخامسة والسادسة من عمره أدخله والداه المدرسة الطائفية بالقرية ليدرس فيها، وعندما أنشأت الجمعية الإمبراطورية الروسية الفلسطينية مدرسةً ابتدائية مجانية في بسكنتا، انتقل نعيمة إليها.[١] وفي الثامنة عشرة من عمره انتقل إلى مدينة الناصرة بفلسطين للالتحاق بمدرسة المعلمين الروسية، وبعد أربع سنوات ارتحل إلى روسيا، بعد أن اختارته المدرسة لتحصيل العلم على نفقتها، ودرس في جامعة بلوتافا خمس سنوات،[٢] (ونهل من معين الأدب الروسي، وتأثَّر بزعمائه وأعلامه من مثل تولستوي ودستويفسكي وتورغنيف)،[٣] وبعد أربع سنوات قرَّرَ أن يعود إلى لبنان، ومنه إلى باريس، ليلتحق بجامعة السوربون لدراسة المحاماة،[٤] وفي عام ١٩١١م توجَّه إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وأقام في واشنطن؛ حيث درس الحقوق والآداب في جامعتها إلى عام ١٩١٦م. ولم يمارس المحاماة قط، فقد كان في جميع مراحل دراسته أكثرَ ميلاً للأدب؛ وبدأ يكتب المقالات النقدية والقصص في مجلة (الفنون). وذهب إلى نيويورك بعد أن دعاه نسيب عريضة صاحب مجلة الفنون، فتعرَّف إلى أدباء الرابطة القلمية، وأصبح أحد أعمدتها. وفي عام ١٩١٨م انخرطَ في الجيش الأمريكي، وذهب إلى ساحة الحرب في فرنسا، وانتهزَ فرصة وجوده في أوروبا، فاستمع إلى سلسلة من المحاضرات في فرنسا وبلجيكا، وفي عام ١٩١٩م ترك الجندية وعاد إلى نيويورك،

وأقام فيها ثلاثة عشر عاماً، أسهم خلالها في نشاط الرابطة الأدبي،[٥] وعاد نعيمة إلى لبنان بعد وفاة جبران خليل جبران عام ١٩٣٢م.[٦]

ولنعيمة ديوان **همس الجفون**،[٧] وعدد من الكتب أذكر منها: **زاد المعاد، والبيادر**، و **كرم على درب**، و**لقاء، والأوثان**، و**صوت العالم**، و**مذكرات الأرقش**، و**مِرداد** (بالعربية والإنجليزية)، و**في مهب الريح**، و**النور والديجور**، و**دُرُوب**، و**أبعد من موسكو ومن واشنطن**، و**سبعون من ثلاثة أجزاء**. وفي عالم النثر له: الآباء والبنون، المراحل، كان ما كان.[٨] وفي عام ١٩٢٣م أصدر كتابه **الغربال** الذي يحتوي على عدد من المقالات في النقد والأدب ومشكلات الشعر.[٩]

١. كتاب الغربال:

الغِرْبال من غربل الشيء: نخله، والغِرْبَالُ: ما غُرْبِلَ به، غَرْبَلَ: أَي فرّق بين الجيّد والرديء،[١٠] فالغربلة عند نعيمة سنة الطبيعة، وسنة البشر الذين هم بعض من الطبيعة، والغربلة هي مهنة الناقد الذي يغربل الأعمال الأدبية لا أصحابها، ويميز الصالح والطالح، والجميل والقبيح فيها، والناقد إذا كان ماهراً لدرجة الكمال، وكان غرباله آية في الدقة، فهو لا ينجو من زلة أو هفوة، وما ذاك إلا لأنه بَشَر. فلنحاسبْهم بنيَّاتهم، فإن أخلصوا فزلّاتهم مغفورة، وإن اختلفوا فيما بينهم، فلكل ناقد غرباله وموازينه ومقاييسه.[١١]

والطبعة الأولى لكتاب **الغربال** أُصْدِرَت في سنة ١٩٢٣م، والطبعة التي اعتمدتُها في هذا البحث هي الطبعة الخامسة عشرة، والتي طُبِعَت في مطبعة نوفل ببيروت عام ١٩٩١م. ويحتوي **الغربال** على اثنتين وعشرين مقالةً، نشرَها نعيمة في الصحف، أو كتبَها في مقدّمات بعض مؤلفاته.[١٢]ومنها ما خصَّصه للنقد البنَّاء يتحدَّث فيها عن (الغربلة) و(محور الأدب)، و(الرواية التمثيلية العربية) و(المقاييس الأدبية)، و(الشعر والشاعر). وله مقال يدعو فيه إلى الترجمة عن الآداب الأجنبية بعنوان(فلنترجم).[١٣]وله مقالات خصَّصها للهجوم على الأدب العربي التقليدي، وللدعوة إلى التجديد، مثل: مقالة (الحباحب) و(نقيق الضفادع)، ومقالة (الزحافات والعلل). ومن المقالات ما تناول فيها بعض المؤلفات المعاصرة بالنقد التطبيقي، مقالة (القرويات)، وهو ديوان للشاعر رشيد سليم الخوري. ومقالة (الريحاني في عالم الشعر). ومقالة عن ديوان (السابق) الذي نشره جبران خليل جبران. ومقالة عن (ابتسامات ودموع)، وهي القصة التي عرَّبتها الآنسة مي عن كتاب (الحب الألماني) لماكس مولر. ومقالة عن المحاضرة التي قدمتها الآنسة مي في الجامعة المصرية الأهلية عنوانها(غايةُ الحياةِ). ومقالة عن ديوان(أغاني الصبا)، نشره محمد الشريقي. ومقالة عن كتاب (النبوغ) الذي صَدَرَ لمؤلفه لبيب الرياشي. ومقالة عنوانها(شكسبير خليل مطران)، عن ترجمة خليل مطران لمسرحية شكسبير (تاجر البندقية). ومقالة عن الجزأين اللذين صدرا من كتاب (الديوان) للعقاد والمازني، ومقالة عنوانها (عواصف العواصف) لجبران خليل جبران.

ومقالة عن (الفصول) للعقاد. ومقالة عن ديوان (الأرواح الحائرة) لنسيب عريضة. وله مقالة ينتقد فيها قصيدة (الدرة الشوقية) لأحمد شوقي.[١٤]

وإذا كان الأدب الحديث ناتجاً عن الاحتكاك الفكري والثقافي بالآداب الغربية، فإن نعيمة قد نهلَ من الآداب الروسية، واطَّلع على الحركة الرومانسية في أوروبا والآداب الأمريكية. فهو قد جمع بين الثقافتين: الغربية والشرقية؛ إذ إن (تكوين نعيمة الروحي والثقافي، تكوين غنيٌّ معقَّد، فهو يجمع في ثقافته بين الشرق وتراث الغرب، بل يجمع بين التراث الأوروبي الأمريكي والتراث الروسي. أما التكوين الروحي فهو التكوين الذي تغذَّى بلباب المسيحية الرحيمة وما في كتبها المقدَّسة، وبخاصة العهد القديم).[١٥] وهذا التمازج بين الثقافتين مكَّنه من تكوين رؤية تجديدية عن الشعر، قائمة على الثورة على الماضي، والتحرُّر من قيود القديم شكلاً ومضموناً، واتخاذ الإنسان محوراً للأدب، والحياة مادة له، وهذه الرؤية النقدية وما تحمله من أفكار قد شكَّلت المقاييس الأدبية التي ضمنها نعيمة في كتابه **الغربال** الذي يعد الدستور النقدي لأدب المهجر، وخاصة أدب الرابطة القلمية.

ومما سبق أخلص إلى أن كتاب نعيمة (الغِربال)، كان بمثابة الغربلة التي أَسَّست لمنهجه النقدي الذي سار عليه في الحكم على الأعمال الأدبية، ويتمثل في عدد من المقالات التي خصصها نعيمة للجانب النظري، ومقالات أخرى للجانب التطبيقي الذي طبقه في الكثير من الأعمال الأدبية لأقرانه ومعاصريه من الكتَّاب والشعراء.

ثانياً: نعيمة والمقاييس الأدبية

المقاييس الأدبية تُؤْخَذُ في حدود بيئتها التاريخية، وطبيعة ما عالجت من مسائل، وما هدفت إليه من غاية، وترتبط بفلسفة الأدب والوعي الجمالي ومنظومة القيم. وتؤكد المقاييس الأدبية حقيقة التفاوت بين النصوص الأدبية وارتباطها بالقيم الفنية؛ ما يجعلها متنوعة ومتعددة، وأن حضورها وغيابها مقترن بالتحوُّلات في مسار نظرية الأدب ونظرية النقد عامة، وتمثُّلُها يحتاج إلى ذوق ومعرفة ومعايشة للأدب والنقد واللغة لاستخلاص قيمها الفنية.

ونعيمة في غربالِه ينادي بالمقاييس الروحية الثابتة، فيجعل للأشياء في الحياة قيمتين: مادية وروحية. ويحكم على المقاييس التي كانت سائدة للقيم الروحية بأنها ليست ثابتة، بل في تطور وتجدد وتغيُّر؛ إذ يقول: (وللأشياء بأنواعها قيمة أو ثمن. بل إن لكل شيء قيمتين: مادية وروحية. أما القيمة المادية فنقيسها بحسب حاجاتنا الجسدية؛ أما الروحية فبحسب حاجتنا الروحية؛ لكن مقاييسنا القيمية ليست ثابتة كمقاييس الزمان والمسافة والوزن، بل هي تتكيَّف بالزمان والمكان، وبدرجة رقيِّنا المادي والروحي).[١٦]

والأدب فن من الفنون، وقيمة الفنون عند –نعيمة– روحية، والمقاييس الأدبية قيمية روحية، فهي أيضاً ليست ثابتة، بل متعددة ومتنوعة بتنوع أجناسه ومعانيه وموضوعاته وأذواق الناس؛ إذ يقول: (في الحياة ما ليس له إلا قيمة روحية، من ذلك الفنون، ومن ذلك الأدب).[١٧] والمقاييس الأدبية من المقاييس القيمية الروحية،[١٨] وتبرهن التساؤلات مقصده؛ فيتساءل: (بماذا نقيس هذه القصيدة، أم تلك المقالة، أو القصة، أو الرواية؟ أَمِن حيث طولها، أم قصرها، أم تنسيقها، أم معناها، أم موضوعها، أم نفعها؟ أم نقيسها بإقبال الناس عليها وبعدد طبعاتها؟ أم يستحيل قياسها بمقياس واحد ثابت؛ لأن تقديرها موقوف بذوق القارئ، والأذواق تختلف باختلاف الناس والأعصار والأمصار).[١٩]

والمقاييس الأدبية التي كانت سائدة هي التي ينعتها نعيمة بعدم الثبات؛ لأنها تتجدد وتتغير وتتبدل. فهي (ليست سوى أزياء تتبدل بتبدل الأيام والأماكن والأذواق والمدَارِك، فما النفع من جهدنا وجدِّنا في التمييز بين الأمور، والفصل ما بين غثّها وسمينها؟).[٢٠] ويبدو أن نعيمة ينادي بتجديد هذه المقاييس الأدبية التي تنحصر مهمتها في تحديد الرديء والحسن، والجميل والقبيح من النصوص. ويرى أن هذا ليس مجدياً ولا يعود بالنفع للحركة الأدبية والنقدية.

والمقاييس الأدبية التي يقصدها نعيمة، هي المقاييس الأدبية الخالدة، ويمكن أن نستشف ذلك من تساؤلاته عن الآثار الأدبية الخالدة؛ إذ يقول: (أوَ ليس في الأدب من أزياء لا تعتق مع الزمان، ولا تزيدها الأيام إلا جمالاً وهيبة؟)،[٢١] ويعدِّد نعيمة أعمال الأدباء والفنانين أمثال: مزامير داؤود، وشعر المعلقات، وأبي العلاء المعري، وقيس العامري، وما كُتِب عن تقشُّف ابن الفارض، وما رَوَاهُ هوميروس عن طروادة، وما كَتَبَهُ شكسبير. ويتساءل عن السرِّ في بقاء هذه الأعمال الفنية محتفظةً بالقِيَم الجمالية، وقدرتها على استثارة المتلقِين، وإحداث اللذة الروحية في يومنا هذا، بل وتتجدَّد من يوم ليوم. ويؤكد أنها آداب خالدة، تعدَّت الزمان والمكان، وأن مقاييسها الأدبية ثابتة، تتجاوز الزمان والمكان، لا تتقلَّب بتقلُّب الحياة وتضارب الأذواق وتبدل أزياء البشرية.[٢٢] لم يحدد نعيمة العوامل التي أدَّت إلى خلود هذه الآثار، وأرى أن السرَّ في خلود هذه الآثار، أنَّها مازالت تلائم أذواقنا وحياتنا، وأنَّها تمثِّلُ أصول عواطفنا، ومظاهر شعورنا وأهواء نفوسنا، فستظل باقيةً ما بقيت في النفوس قِوَى الانفعال.

وهنا لا بد أن أُشِيرَ إلى التنوُّع في أسلوب نعيمة في حديثه عن الآثار الفنية والأدبية الخالدة، فاستخدم أسلوب الإقناع بإيراده للكثير من الأمثلة للآداب والفنون الخالدة. وأكثرَ من استخدام أسلوب الاستفهام بغرض السخرية من واقع الأعمال الأدبية في الشرق، وإحداث التأثير في نفوس المتلقِين، وتحفيزهم للثورة على القديم لإنتاج أعمال أدبية خالدة. وهذا الأسلوب يمتاز به الرومانتيكيون، (وكثيراً ما ينوّع الرومانتيكي في أسلوبه ما بين استفهام وتعجُّب ونداء، وتشخيص للأشياء... والأسلوب الرومانتيكي لا يسير على وتيرة واحدة، فيتنوَّع عند الكاتب الواحد، من عاطفي مؤثِّر إلى ثوريٍّ قوي، ومن ساخر متهكِّم إلى هادئ أليف).[٢٣]

وربط نعيمة المقاييس الأدبية الخالدة بالحاجات المشتركة بين كل الأفراد والأمم، وهذه الحاجات هي المقاييس الثابتة التي تُقَاس بها قيمةُ الأدب، وبتحديدها تتحدَّد المقاييس الأدبية،[٢٤] وذكر بعضاً من هذه الحاجات الروحية:

أولاً: الحاجة إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية: من رجاء ويأس، وفوز وإخفاق، وإيمان وشك، وحب وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات.[٢٥]

ولا بد من الوقوف عند هذه الحاجات والبحث عن جذورها الفلسفية والنظرية والمذهبية؛ فجملة (حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا)، تعني التعبير عن التجربة الذاتية. وجملة (من العوامل النفسية)، تؤكد أن نعيمة ربط بين الأدب وعلم النفس للكشف عن العالم الداخلي للإنسان، والثنائيات المتناقضة التي ذكرها والمتمثلة في الرجاء واليأس، والفوز والإخفاق وغيرها، فضلاً عن قوله: (وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات) يقصد بها العاطفة، والأدب الرومانتيكي يعتمد على العاطفة، والعاطفة في طبيعتها فردية ذاتية، فأطلقوا العنان لعاطفتهم حتى جاء أدبهم صورةً لذات أنفسهم.

وهذه الحاجة عند نعيمة لا تخرج عن نظرية التعبير الغربية التي تستند إلى الفلسفة المثالية الذاتية،[٢٦] والتي ترى أن (الأدب تعبير عن الذات، أي تعبير عن العواطف والمشاعر، والأدب علم المشاعر والأحاسيس).[٢٧] واعتماد الأدب على العاطفة هو الذي يبعث فيه الخلود على مرِّ العصور،[٢٨] ومهمة الأدب إثارة الانفعالات والعواطف المتمثلة في الثنائيات العاطفية المتناقضة التي تعدُّ من موضوعات المذهب الرومانسي.

فنعيمة في تعريفه بحاجته للعاطفة والتي ربطها بالجانب النفسي، لم يفصِّل فيها مبيناً مقوماتها التي حددها النقاد في: الصدق والقوة والثبات والتنوُّع والسعة، والروعة والسمو. ولم يوضح مكانتها وعلاقتها بالعناصر الأخرى المكونة للنص الشعري. مما يجعلني أُشِير إلى أن مقياس العاطفة عند نعيمة، لم ينل حظه الوافي من التأطير والتقعيد لمدرسة المهجر الرومانتيكية، لاسيما وأن كتابه **الغربال** يعدُّ الكتاب النقدي الرئيس لمدرسة المهجر، وأن الرومانتيكية قد لاقت هوىً في نفوس المهجريين، وخاصة أدباء المهجر الشمالي، وأن الرومانتيكيين الغربيين (مجَّدوا شأن العاطفة، وجعلوا حقوق القلب تطغى على قوانين المجتمع ونظمه، ولم يتحفَّظوا في مهاجمة ما استقرَّ في المجتمع من عقائد سياسية أو دينية).[٢٩] فالمهجريون تركوا بلادهم (الشام)، ترزح تحت وطأة الصراعات الطائفية والاجتماعية والدينية والسياسية وأطماع المستعمرين، فلم تكن رومانتيكيتهم مذهباً أدبياً فحسب، بل هي فلسفة وطريقة حياة.

ثانياً: الحاجة إلى نور نهتدي به في الحياة، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة –حقيقة ما بأنفسنا– وحقيقة ما في العالم من حولنا.[٣٠]

ولا شك أن معرفة الحقيقة شغلت الفلاسفة والأدباء والنقاد والمفكرين، وربطوها بالشعور والفن والنظريات والمذاهب الأدبية؛ ويرى (كانت) أن طريق المعرفة الحقيقية هو الشعور، و(هيغل) يرى أن الفن إدراك خاص للحقيقة. ومن مبادئ نظرية التعبير، أن القلب هو ضوء الحقيقة.[٣١] والجمال عند الرومانتيكيين هو الحقيقة، يقول ألفريد دي موسيه: (لا حقيقة سوى الجمال، ولا جمال بدون حقيقة)،[٣٢]والرومانتيكيون في أدبهم لا ينشدون الحقيقة التي تواضع عليها الناس، وأقرَّها المنطقُ السائد، فالحقيقة التي ينشدونها ذات طابع ذاتي، أسيرة لخيال الكاتب وعاطفته المشبوبة، وتتبدَّى في ثوب جديد ثائر.[٣٣] والحقيقة سند للعاطفة وعمادها، وأساس قوتها وصدقها).[٣٤]

ثالثاً: الحاجة إلى الجميل في كل شيء، وإن تضاربت أذواقنا في ما نحسبه جميلاً وما نحسبه قبيحاً، ولا يمكننا التعامي عن أن في الحياة جمالاً مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان.[٣٥]

وأرى أن منطلق الحاجة إلى الجمال في كل شيء بل الجمال المطلق، وما يحمله من معانٍ إنسانية واجتماعية، ينبع من التأثر (بالاستاطيقا)، وهي علم الجمال الذي ترجع جذوره إلى تأملات الفلاسفة الإغريق حول مفهوم الجمال.[٣٦] ويمتد تأثير هذه الفلسفة إلى عصور التنوير وابتداع النظريات الأدبية التي انبنت عليها المذاهب الأدبية؛ إذ يرى كانت (Kante) أن الحكم الجمالي النقدي يصدر عن الذوق، وينبغي أن يكون ذاتياً أولاً. و(هيغل) يرى أن مضمون الفن فكرة الجمال (المستقلة)، مهما يكن مظهره الاجتماعي أو العملي.[٣٧] وكانت وهيغل هما المنظران الفلسفيان اللذان وضعا الأسس الفلسفية لنظرية التعبير، ويمتد أثرهما الفلسفي إلى نظرية الخلق. والنظريتان قائمتان على الفلسفة المثالية الذاتية بل المغرقة في الذاتية.[٣٨] والمذهب الرومانتيكي متأثر بالأسس الفلسفية لنظريتَي التعبير والخلق، فالجمال غايته؛ (فالرومانتيكيون رائدهم القلب، وغايتهم البحث عن مواطن الجمال).[٣٩]

رابعاً: الحاجة إلى الموسيقى؛ إذ في الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان، لا ندرك كنهه، فهي تهتزُّ لقصف الرعد، ولخرير الماء ولحفيف الأوراق، لكنها تنكمش مع الأصوات المتنافرة، وتأنس وتنبسط بما تآلف منها.[٤٠]

والحاجة إلى الموسيقى المستوحاة من الظواهر الطبيعية المتنوعة والمتعددة التي أشار إليها نعيمة بقصف الرعد وخرير الماء وحفيف أوراق الشجر، تؤكِّد نزعة الافتنان بالطبيعة، وسِحْرُ الطبيعة مصدر لإلهام المبدعين الرومانسيين. وذكره للقصف والخرير والحفيف يتضمن دعوةً إلى التجديد في الأوزان الشعرية التراثية، والعودة إلى الطبيعة واستكناه حركتها وأصواتها؛ لاستحداث أوزان وإيقاعات جديدة.

والموسيقى الكلامية أقوى عناصر الجمال؛ لأنها طريق السمو بالروح، وأعظم سبيل للإيحاء، وللتعبير عما يعجز التعبير عنه.[٤١]

والمقاييس الأدبية ثابتة عند نعيمة، وقيمة الأدب تكون نسبية تعتمد على مدى تحقيقها للاحتياجات، يقول نعيمة: (وهي المقاييس الثابتة التي يجب أن نقيس بها الأدب، فتكون قيمته بمقدار ما يسد من بعض هذه الحاجات أو كلها).[٤٢]

وأرى أن المقاييس الأدبية الأربعة التي حدَّدها نعيمة تركز على الذاتية الفردية، فهي لا تخرج عن المدرسة الرومانتيكية الثائرة على التراث الأدبي النقدي التقليدي، وأنها مبنيَّة على بعض الاحتياجات الروحية التي ذكر منها نعيمة أربعةً: العاطفة، والجمال، والحقيقة، والموسيقا، ولم يفصِّل نعيمة فيها ليبيِّن مفهومها وأنواعها وعناصرها وتأثيرها، وموقعها من كل جنس شعري أو نثري، وهنالك عناصر رئيسة تمثِّل الاتجاه الرومانتيكي لم يُشِر إليها في احتياجاته الروحية، تتمثَّل في الخيال، والأسلوب، واللغة، والصورة الفنية، والأفكار.

ثالثاً: نعيمة ومقاييس نقد الشعر

١. مفهوم الشعر ووظيفته:

الشعر ديوان العرب، يفرِّقون بينه وبين النثر بالوزن والقافية، (وكانت العرب في جاهليَّتها تحتال في تخليدها بأنَّ تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفَّى، وكان ذلك هو ديوانها)، [43] والشعر عند ابن طَبَاطبَا (كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجَّته الأسماع)،[٤٤] وقدامة يعرفه بأنه (قول موزون مقفَّى، يدل على معنى).[٤٥] ويشترِط الرُّماني في الشعر إقامةَ الوزن، ومجانَسَة القوافي، فلو بطَل أحدُهما، خرَج عن ذلك المنهاج، وبطَل ذلك الحُسْنُ الذي له في الأسماع،[٤٦] ويعمِّق أبو العلاء المعري مفهوم الشعر، فيضيف إلى الوزن تقبُّل الغريزة وإبانة الحس؛ إذ يعرِّف الشعر بأنه (كلام موزون، تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص، أبانه الحس).[٤٧]

ولَمَّا كان الشعراء يأملون أن يؤثروا في نفوس السامعين ببيت من قصائدهم، فقد أصبح (بيت القصيد) محلّ عناية الأدباء والنقاد، وهو عندهم من الشواهد والشوارد، بل ويُضْرَب به المثل في تفضيل بعض الشيْء على كلِّه، ومن هؤلاء النقاد الجاحظ،[٤٨] أبو هلال العسكري،[٤٩] والثعالبي،[٥٠] وابن رشيق القيرواني،[٥١] وابن أيدمر[٥٢] وغيرهم.

وعلى هذا الأساس أوضح النقاد القدامى مفهوم الشعر من خلال ما أوردوه من قضايا تتعلق بالوزن والقافية، والألفاظ والمعاني وبيت القصيد في القصيدة العربية. والأوزان والقوافي والألفاظ تمثِّل

الشكل الخارجي للعمل الأدبي، والمعاني هي الأفكار المتناولة، وهو ما سمُّوه بقضية الشكل والمضمون في الشعر العربي.

وفي العصر الحديث، بدأ النقاد العرب الرومانتيكيون يهتمون بجوهر الشعر لا بشكله الخارجي، وهذا ما يتبيَّن لنا من قول عباس محمود العقاد مخاطباً أحمد شوقي: (فاعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر مَن يشعر بجوهر الأشياء، لا مَن يعدِّدها ويحصي أشكالها وألوانها).[٥٣]

أما نعيمة في غربال فيتناول التبايُن في فهم الأقدمين للشعر، فمنهم مَن يعرِّفه بأنه الكلام الموزون المقفَّى، ومنهم من يرى الشعر في بيت واحد من القصيدة أو ما يُسَمَّى (ببيت القصيد)، والآخر لا يحسب الشعر شعراً إلا بالرجوع للقواميس لفهمه. فيقول: (هذا يعني بالشعر كلاماً موزوناً مقفَّى، وذاك بيتاً واحداً من القصيدة، والآخر لا يحسب شعراً كل ما يقدر القارئ على فهمه دون أن يلجأ إلى القاموس).[٥٤]

وهذه المفاهيم المتباينة للشعر عند الأدباء العرب، جعلت نعيمة يتحامل عليهم؛ فاتهمهم بالجهل بمعنى الشعر الحقيقي ومنزلته في عالم الأدب. ويرى أن قسماً من هذه التعاريف يهتم بالشكل، والقسم الآخر ينظر إلى الا بداع والتطور؛ فيذكر أن هذه التعاريف (تدور حول نقطتين جوهريتين: قسم منها ينظر إلى الشعر من جهة تركيبه وتنسيق عباراته وقوافيه وأوزانه. والآخر يرى في الشعر قوَّة حيوية، قوة مبدعة، قوة مندفعة دائماً إلى الأمام).[٥٥] والشعر عنده يجمع بين القسمين، فهو التعبير عن الحقيقة، والموسيقى الطبيعية المتجددة المتنوعة، وهو موطن الجمال الخالد، وهو ما يُثير الانفعالات ويحرِّك العواطف، ليكشف عن بواطن النفس الإنسانية، ويسمو بها إلى عالم المُثُل، ويعبِّر عن الحاجات الروحية للإنسان؛ إذ يقول: (والشعر في الحقيقة ليس الأول وحده ولا الثاني فقط، بل هو كلاهما. الشعر هو غلبة النور على الظلمة، والحق على الباطل. هو ترنيمة البلبل ونوح الوُرق... هو جمال البقاء وبقاء الجمال. الشعر لذَّة التَّمتُّع بالحياة...الشعر ميل جارف، وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها. هو انجذاب أبديٌّ لمعانقة الكون بأسره، والاتحاد مع كل ما في الكون من جماد ونبات وحيوان. هو الذات الروحية تتمدَّد حتى تلامسَ أطرافُها أطرافَ الذات العالمية. وبالإجمال فالشعر هو الحياة باكية وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومولولة ومهللة، وشاكية ومسبحة، ومُقْبِلَة ومُدْبِرَة).[٥٦]

والشعر رفيق الإنسانية في الحِلِّ والتِّرْحَال، وسِرُّ خلوده الذي يجعلنا نطرب وتهتز عواطفنا لأبيات من شعر امرئ القيس، أو عنترة أو المهلهل أو قيس العامري، ونحفظها ونردِّدها وكأنها من بنات أفكارنا أو مستودعات قلوبنا، يكمن في أنها تفسِّر لنا الحياة بتعبيرها عن حالات نفسية نشعر بها، ونعجز عن سكبها في قالب من الكلام، وإما تنقش في مخيلتنا صورة نحب أن نتمتَّع بجمالها، وموسيقى اللفظ وسلاسة التركيب وفصاحة التعبير، تجعلنا ننجذب إلى قصائدهم ونطرب لها فنرددها؛ لأننا لم نُعْطَ موهبة ترجمة القلوب والأرواح والطبيعة؛ ما يضطرنا أن نعبر عن عواطفنا وأفكارنا بألسنتهم.[٥٧]

والشعر عند نعيمة ليست خيالاً فحسب؛ لأنه لا يغير حقيقة الموجودات، والصفات الإنسانية لم يخلقها الشاعر، بل يضعها في نسبة جديدة غير التي نراها سائدة في حياتنا اليومية، وتغيير النسبة هو اختلاق الشاعر الذي ندعوه خيالاً؛ لكن خيال الشاعر حقيقة، والشاعر الذي يستحق أن يُدعى شاعراً، لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية، ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته، ولو كانت عينه المادية أحياناً قاصرة عن رؤيته.[٥٨] والأفكار والعواطف إذا ما استيقظت ونطقت بنفسها بعبارة جميلة التركيب، موسيقية الرنَّة كان ما تنطق به شعراً. والعواطف والأفكار هي كل ما نعرفه من مظاهر النفس، فالشعر إذن هو لغة النفس. والشاعر هو ترجمان النفس.[٥٩]

ويلحظ أن نعيمة قد أخذ بآراء بعض الأقدمين الشكلية إلى الشعر، فقد وازن بينها وبين الصفات الجوهرية للشعر المتمثلة في الا بداع والتطور والخلود، والحاجة الروحية والخيال والنزعة الإنسانية ونشدان الحقيقة والعاطفة. وهذه الرؤية تعبِّر عن مفهوم الشعر في العصر الحديث عند الرومانتيكيين؛ إذ يرى هلال أن مجال الشعر هو الشعور، وأن الوزن والقافية لا يميزان الشعر عن النثر، والإيحاء والتصوير إذا انعدما في القصيدة صارت نظماً، وفقدت روح الشعر، كما أنهما قد يوجدان في بعض فقرات النثر، فتكون له حينئذ صبغة الشعر.[٦٠] والأدب الرومانتيكي أدب العاطفة والخيال والتحرر الوجداني، والفرار من الواقع والتخلص من ربقة الأصول الفنية التقليدية للأدب، والأدب الرومانتيكي يمثل روح الثورة والتمرد، والانطلاق والحرية.[٦١]

أما وظيفة الشعر عند الغربيين فقد مرَّت بمفاهيم متنوعة ومتعددة مرتبطة بفلسفات ونظريات أدبية. فغاية الشعر خلقية عند أصحاب نظرية المحاكاة التي تستند إلى الفلسفة المثالية، وتمثلها المدرسة الكلاسيكية. وغايته إثارة الانفعالات والعواطف الإنسانية الذاتية للفرد، وتأثيرها في المتلقين، عند أصحاب نظرية التعبير التي تستند إلى الفلسفة المثالية الذاتية وتمثلها المدرسة الرومانسية.

والعرب في تراثهم الأدبي النقدي، لم يهتموا بوظيفة الشعر مثلما اهتم بها الغربيون دراسة وتأطيراً، إلا أن لشعرهم وظائف منفعية، تتمثل في الجانب التاريخي والاجتماعي والعلمي؛ فكان الشعر في الجاهلية ديوان علم العرب، ومنتهى حكمهم به، به يأخذون وإليه يصيرون،[٦٢] فهو (مستنبط آدابها، ومستودع علومها)،[٦٣] (ولأنسابها مقيِّد، ولأخبارها ديوان، لا يرَثُّ على الدهر، ولا يبيدُ على مرِّ الزمان).[٦٤] (وكان الشاعر أرفع منزلة من الخطيب، لفرط حاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر، وشدة العارضة، وحماية العشيرة، وتهيُّبهم عند شاعر غيرهم من القبائل، فلا يقدم عليهم؛ خوفاً من شاعرهم على نفسه وقبيلته).[٦٥] ولما جاء الإسلام عزز مكانة الشعر؛ فوظَّفه فكرياً واجتماعياً لخدمة الإسلام والمسلمين، والنبي ﷺ يقول لحسان بن ثابت: (اهجهم ــيعني قريشاًــ فوَالله لهجاؤك أشدّ عليهم من وقع السِّهام في غَلَس الظلام، اهجهم، ومعك جبريل روح القدس).[٦٦]

والشعر عند العرب علم يصور حياتهم ويحفظ معافهم، وسيدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال: (كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه)،[٦٧] وابن نباتة يقول: (من فَضْلِ النظم، أن الشواهد لا تُوجَد إلا فيه، والحجج لا تُؤخَذ إلا منه، أعني العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين)،[٦٨] وابن عباس يرجع إليه في تفسير القرآن الكريم، يقول: (إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله، فلم تعرفوه، فاطلبوا في أشعار العرب، فإن الشعر ديوان العرب، وكان إذا سُئِل عن شيء من القرآن أنشد فيه شعراً).[٦٩] وللشعر وظيفة تربوية؛ فمن مهام المؤدبين عند الخلفاء الأمويين والعباسيين تعليم أبنائهم الشعر والعربية والأخبار وأيام العرب ونحوها.[٧٠]

ولم تقتصر وظيفة الشعر عند العرب في تراثهم الجاهلي على المنفعة فحسب، بل نجد الإمتاع في أسواقهم ومجالسهم الشعرية. وفي العصور الإسلامية كان النبي ﷺ يعرف سحره الذي يؤثر في النفوس ويقدّر أهميته، يقول: (إن من البيان لسحراً).[٧١] وباستقرار الدولة الإسلامية في عهد الأمويين والعباسيين كانت تعقد عند الخلفاء مجالس للأدب والشعر؛ للاستماع له والاستمتاع به، وتقويمه، وقيل: إن (مجالس الأدباء والظرفاء لا تطيب، ولا تؤنس إلا بإنشاد الشعر).[٧٢] وهنالك كتب ألفها العرب للإمتاع بالشعر، أذكر منها: **الإمتاع والمؤانسة** لأبي حيان التوحيدي، و**من غاب عنه المطرب** للثعالبي، و**زهرة الآداب** للحصري، و**الأغاني** لأبي الفرج الأصفهاني، وغيرها.

ووظيفة الشعر عند نعيمة ليست اجتماعية فقط، يهتم الشاعر فيها بقومه، بل أن يعكس الحياة في شعره وأن يعبّر عن عصره؛ لأن الشاعر يستمد مادته من الحياة. فيرى أن (الشاعر لا يجب أن يكون عبد زمانه ورهين إرادة قومه، ينظم ما يطلبون منه فقط، ويتفوَّه بما يروقهم سماعه..؛ لكننا نعتقد في الوقت نفسه، أن الشاعر لا يجب أن يُطْبِق عينيه، ويصم أذنيه عن حاجات الحياة، وينظم ما توحيه إليه نفسه، سواء كان لخير العالم أو لويله. وما دام الشاعر يستمد غذاء قريحته من الحياة، فهو لا يقدر–حتى ولو حاول ذلك – إلا أن يعكس أشعة تلك الحياة في أشعاره... لذلك يُقَال: إن الشاعر ابن زمانه).[٧٣]

ونعيمة في دفاعه عن منزلة الشعر أمام الذين حاولوا أن يحطُّوا من مقامه، ويحدُّوا من سلطانه، يبيّن وظيفة الشعر الجمالية والروحية والحياتية، إذ يقول: (فسيبقى الشعر حاجة من حاجاته الروحية؛ لأنه يجسّم أحلامه عن الجمال والعدل والحق والخير. وفيه يرسُم الحياة التي تعشقها روحه ولا تراها عيناه، ولا تسمعها أذناه حواليه بين أقذار العالم، ودأبه اليومي وهمومه الصغيرة ومشاكله الكبيرة).[٧٤]

وما يستوقفني هنا أن نعيمة مثقف ومطلع على الثقافة الغربية، بدليل أنه أشار إلى نظريتَين غربيتَين لهما اهتمام بغاية الشعر، وهما نظرية المحاكاة ونظرية الخلق؛ فيقول: (قوم يقولون: إن غاية الشعر محصورة فيه (الفن لأجل الفن أو الفن الخالص)، وآخرون: إن الشعر يجب أن يكون خادماً لحاجات

الإنسانية).[٧٥] وهذا يدلل على أن وظيفة الشعر عند نعيمة جمالية وإمتاعية واجتماعية وإنسانية وروحية ومثالية؛ أي أنه جمع بين المنفعة والمتعة.

إن وظيفة الشعر عند نعيمة نابعة من مقاييسه الأدبية، وتعبِّر عن وظيفة الشعر عند الرومانتيكيين. لأن وظيفة الشعر عند الرومانتيكيين روحية إنسانية اجتماعية مثالية؛ وأن المثالية الرومانتيكية غايتها السمو بالإنسان نحو خالقه، ونشدان المثُل العليا للإنسان والمجتمعات.[٧٦] وأن (للشاعر رسالة إنسانية؛ ذلك أنه حين يصف عواطفه الإنسانية، يتجاوب فيها مع الآخرين؛ لأنه يعبِّر عن نواحٍ إنسانية).[٧٧]

٢. لغة الشعر:

اللغة أداة الإفصاح عن الأفكار والميول والعواطف، ولغة الأدب لغة إيحائية إيمائية تلميحية تصويرية؛ لأن هدفها التأثير، ولغة الشعر هي جسد القصيدة الذي يمتزج بروحها، وبها يكشف الشاعر عن قدرته على التعبير عن تجربته، وإحالة الألفاظ إلى نسيج شعري، بحسن تناسقها وتناغمها واستغلال جرسها الموسيقي، وما تحمل من دلالات قريبة إلى النفس، وآسرة لأذن المتلقي. ولغة الشعر تعد من أحد عناصر التعبير الشعري: العاطفة، اللغة، الخيال، الموسيقى. وعند الورقي هي كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة، ومن موسيقى ومن مواقف بشرية، تشكِّل ما نسميه بالمضمون البشري، وتتجمَّع كل هذه المكونات في منظور الشاعر لتكون القصيدة الشعرية،[٧٨] بل ويرى الورقي أن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة.[٧٩]

وقد لاحظ مندور الارتباط الوثيق بين طبيعة اللغة وارتباطها بالشعر في قوله: (لعل الاستخدام الشعري للغة هو أقرب الاستخدامات من طبيعتها، ولسنا نرى الشعر ضرباً من الإيقاع الموسيقي فحسب، إنه خلق لغوي).[٨٠] ولغة الشعر عند هلال هي لغة العاطفة، والكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية، والشاعر يعيد بالصور إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة،[٨١] واستثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية، يعد أولى مميزات الشعر.[٨٢]

أما نعيمة فهو يؤمن بأن للغات تاريخاً في التطور والتكيُّف والتقلُّب، ومن يتتبع المعجم المتداول للغة المستعملة لكل أمَّة وفي كل عصر، يجد أن اللغة تساير مجتمعها وفقاً لتطوره ورقيِّه وتقلُّباته. ويجد نعيمة سرًّا لذلك، فيقول: (أما السِّرُّ في تقلُّب لغات البشر، فليس في اللغات، بل في البشر أنفسهم؛ لأن الإنسان أوجد اللغة ولم توجد اللغةُ الإنسانَ، فهي تحيا به، لا هو بها، وتتغيَّر بتغيُّر أطواره، ولا يتغير بتغيُّر أطوارها)،[٨٣] ويثور نعيمة على معاصريه من التيار التقليدي المحافظ الذين تنحصر مسؤوليتهم في اعتقادهم بإبقاء القديم على قدمه، وقد فاتَهم أن الحياة تُتَمِّم نفسها وهم نيام. ولغة اليوم التي نتفاهم بها،

هي غير لغة الأقدمين. فاللغة مظهر من مظاهر الحياة لا تخضع إلا لقوانين الحياة، فهي تنتقي المناسب، وتحتفظ من المناسب بالأنسب في كل حالة من حالاتها. وهكذا تحيا اللغات وتموت؛ والبابلية والآشورية والفينيقية والمصرية خير شاهد لذلك.[٨٤]

وللتحقق مما ذهب إليه نعيمة فأُورِد رأيه في المواقف النقدية التي وجَّهها بعض النقاد المشرقيين لأشعار المهجريين؛ أما النماذج الشعرية التي تناولها النقاد بالنقد والتحليل، فلم يذكرها نعيمة كلها، وإنما ذكر منها نموذجاً واحداً؛ ما جعلني أتقيد به التزاماً بما ورد في كتاب **الغربال**، إلا أنني من خلال ردِّه عليهم، ألتمس أنه يعني كل النقاد الذين تناولوا أشعار المهجريين.[٨٥] ومن هذه المواقف التي أشار إليها نعيمة في كتابه الغربال، انتقاد الدكتور صابر عبد الدايم لقصيدة (المواكب) لجبران خليل جبران في قوله:

هَلْ تَحَمَّمْتَ بِعِطْرٍ وَتَنَشَّفْتَ بِنُورْ[٨٦]

وذهب صابر إلى أن الفعل (تحمَّم) فيه خطأ لغوي، والصواب (استحمَّ)، والتعبير بالفعل (تنشَّفتَ) فيه ابتذال لا يتناسب مع جو القصيدة.[٨٧] ويشير طه حسين إلى الخطأ نفسه في (تحممت)، ويوضحِّ رأيه في مثل هذه الاشتقاقات أو استخدام العامية؛ علماً أنه يوافق على الإضافة إلى اللغة، مع الالتزام بقواعد اللغة العامة وعدم تجاوزها، فيقول: (فليس لأحد أن يمنعك أو يمنعني أن نضيف إلى اللغة لفظاً جديداً، أو نُدْخِلُ فيها أسلوباً جديداً، مادام هذا اللفظ أو هذا الأسلوب ليس من شأنه أن يفسد أصلاً من أصول اللغة، أو يخرجا بها عن طريقها المألوفة).[٨٨]

وَمَرَدُّ ضعف لغة جبران عند الجندي أنه (بدأ حياته بقراءات بسيطة، فحفظ مزامير داؤود، ولم يستطب قواعد اللغة العربية من صرف ونحو، وتعلَّم الإنجليزية في بوسطن، ولم يكن يعرف من العربية إلا حروف الهجاء، ولم يلبث أن عاد إلى بيروت للتزوُّد من اللغة العربية)؛[٨٩] إلا أن إحسان عباس ومحمد يوسف نجم يؤكدان أن قصيدة المواكب لجبران خليل جبران، والتي تتضمَّن البيت السابق (فيها قصور في الأسلوب وفي الدقَّة حتى تراوح فيها بين السمو والركاكة).[٩٠]

ويأخذ الأديب اللبناني صلاح لبكي على الشاعر المهجري أنه (يضحي بالمبنى من أجل سلامة المعنى).،[٩١] ويشير عزيز أباظة إلى أن (لشعراء المهجر صناعة بيانية ربما ازورَّت قليلاً عن الذوق العربي السليم، فأسلوبهم في الشعر ـ إلا نفراً منهم ـ لا شيء فيه من البلاغة وحسن السبك، ويعلِّلون ذلك بأن لغة الشعر يجب أن تنسلخ عن لغة الخطابة، وأن التأمل في الحقائق الكونية، تعجز الألفاظ الموشَّاة عن تأديته أصدق أداء، ورأينا أن الشعر الخالد لا تكفي المعاني وحدها لخلوده، وإنما لا بد من مصاحبة القيم له حتى يظفر بالبقاء).[٩٢]

ونعيمة في مقاله (نقيق الضفادع) يخالف آراءهم النقدية؛ فاللغة عنده يجب أن تتطور وتواكب المستجدات، والقواميس يجب أن تُحدَّثَ لتتضمّن ما استجدَّ من اشتقاقات واستعمالات حديثة فرضَتْهَا

المتغيرات، ويتساءل ساخراً وثائراً على المحافظين من معاصريه (وما هي الشريعة السرمدية التي تربط ألسنتكم بلسان أعرابي عاش قبلكم بألوف السنين، ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم؟)،[٩٣] والذين يقولون: (ولو أجزنا لكل كاتب وشاعر أن يتصرَّف باشتقاقات اللغة كما شاء لما بقيت لنا لغة)،[٩٤] يجيبهم نعيمة: (أنه لو صح ذلك لما كان لكم من لغة الآن؛ لأن الذين كتبوا أو نظموا، أو الذين يكتبون وينظمون بلغتكم، ويهفون ضد قاعدة صرفية أو نحوية من قواعدها، هم أضعاف أضعاف الذين كتبوا أو نظموا ولم يهفوا).[٩٥]

ولم يقف نعيمة عند هذا الحد في رده على منتقدي جبران، فعدَّ خطأه هفوة من الهفوات التي ما خلا من ارتكابها كاتب أو شاعر، إلا أن هذا لا ينتقص منها، وإنما يكسبها الحياة والاستمرارية والتجدد والمواكبة. يقول: (بل ليس مَن كَتَبَ أو نَظَمَ بالعربية إلا ارتكب بدل الهفوة هفوات. هل نسيتم انتقادات المرحوم إبراهيم اليازجي اللغوية،[٩٦] ألم يعِبْ أشياء كثيرة على أكبر أساطين اللغة؟ أوَلَم يكن له مَن عَابَ أشياء كثيرة؟ ولغتنا، مع ذلك، لا تزال حية ولم تعبث بدولتها الفوضى).[٩٧]

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن أمين الريحاني يتَّفق مع نعيمة فيما ذهب إليه، فيرى أن رقيَّ اللغة في رقيِّ أبنائها المشتغلين بها، وفي الخروج على العقيم السمج من مألوفها مع المحافظة على روحها، وفي نموها الدائم، وأن المحافظة على المألوف تليق بمعلم الأولاد لا بالشاعر والأديب، ومن الخطأ الظن أن كل ما جاء به عرب الجزيرة إنما هو منتهى الفصاحة والبلاغة.[٩٨]

ويرى الجندي أن دفاع نعيمة عن جبران في مقالته (نقيق الضفادع)، يدل على أنه، (يعلي من شأن العامية ويرى أنها اللغة المتطورة؛ لأن اللغة الفصحى قد دخلت في خطر التحجُّر)،[٩٩] ويرد ذلك إلى (أن المهجريين اعتمدوا لغة التوراة، وهي ترجمة ضعيفة، حرص أصحابها على وضعها في العامية، وكرهوا وضعها في الفصحى، وإن هذا قد زحزح أذواقهم عن الديباجة العربية)،[١٠٠] بل وجبران كان يعتقد بحيوية اللغة المحكية، وقدرتها على البقاء؛ لأنها أقرب إلى فكر الأمة ووجدانها، فيرى أن (في اللهجات العامية الشيء الكثير من الأنسب الذي سيبقى لأنه أقرب إلى فكرة الأمة، وأدنى إلى مرامي ذاتها العامة، قلت: إنه سيبقى وأعني بذلك أنه سيلتحم بجسم اللغة ويصير جزءاً من مجموعها).[١٠١]

إلا أنني وبعد الاطلاع على ما توفر من مؤلفات لميخائيل نعيمة وغيره من أدباء المهجر، نستطيع أن نؤكد أن دعوتهم كانت نظرية، يغلب عليها طابع النزعة الثورية التحررية، فلم يخرجوا فيها على اللغة الفصحى في كتاباتهم، ولغتهم تميَّزت بأنها بسيطة ومرنة ومستوحاة من لغة الحياة؛ أي أنها مستعملة ومتداولة ومتعارف عليها بين الناس. وفي ذلك نتَّفق مع مندور الذي ذهب إلى أن أدباء المهجر لم يحيدوا عن الفصحى، ولم يتمردوا على قواعدها، وهجوم نعيمة على اللغة نظريٌّ ليست له نتائج تطبيقية، وذلك فيما عدا مسرحية (الآباء والبنون) التي فضَّل فيها نعيمة أن ينطق شخصياتها بالفصحى حينا وبالعامية حيناً آخر وفقاً لمقتضى مستوياتهم الثقافية.[١٠٢] ويؤكد نعيمة ذلك في قوله: (إن أكبر عقبة صادفتها في

تأليف (الآباء والبنون)...هي اللغة العامية والمقام الذي يجب أن تعطاه في مثل هذه الروايات...وفي عرفي...أن أشخاص الرواية يجب أن يخاطبونا باللغة التي تعودوا أن يعبروا بها عن عواطفهم وأفكارهم)،[١٠٣] والرواية التمثيلية عنده لا تستطيع أن تستغني عن اللغة العامية.[١٠٤]

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن تسويق العامية والدعوة إلى استخدامها، لم يقتصر على المهجريين فحسب بل له أنصاره من الغربيين؛ إذ يرى وليم وردزورث (William Wordsworth) أن الشعور تناسبه اللغة الطبيعية العادية التي توجد على ألسنة الطبقات الدنيا، وأهل الريف الذين لم تفسدهم الحضارة، وقد رفض ما يسمى بالألفاظ الشعرية، وقال بأن الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ليس كبيرا.[١٠٥]

وفي المشرق، لقاسم أمين مقال أورد محمد حسين هيكل مقتطفاً منه في كتابه (ثورة الأدب)، دعا فيه إلى التجديد في الألفاظ، يقول: (لتصوير إحساس كامل، وتمثيل أثره في صورة مطابقة للواقع، يلزم استعمال ألفاظ غير المتداولة، ألفاظ غير العتيقة البالية، يلزم اختراع ألفاظ جديدة)،[١٠٦] وتجديد الألفاظ عند أحمد أمين على ضربين: الضرب الأول باختيار الألفاظ التي تناسب العصر، ويرضاها ذوق الجيل الحاضر، والضرب الثاني ألفاظ تخلق خلقاً، تلك الألفاظ التي تساير المدنيَّة الحديثة بكل ما اخترعت من أدوات وصناعات، وما ابتكرت من فن وعلم ومعانٍ وآراء،[١٠٧] بل وذهب أحمد أمين أبعد من ذلك وذكر (أن كثيراً من الألفاظ والتعبيرات العامية قد أفادها الاستعمال روحاً قوية، فإذا عبَّرت عنها بالعربية، لم تجد لها من التعبير قوة العامية وحسن دلالتها على المعنى ... ولا أمل لحياة الأدب العربي من هذه الناحية، إلا بإزالة الحواجز القوية بين العاميَّة والعربية، على أي وجه يرضاه قادة الأمة، ويحفظ للغة العربية مكانتها من حيث هي لغة الدين ورابطة الشعوب الشرقية، إذ ذاك تصبح اللغة حيَّة، والتعبيرات حيَّة).[١٠٨]

إلا أن العقاد في الخروج عن الفصحى اشترط جمال الخطأ على الصواب، والتطور ومجاراة العصر، علماً بأنه ملتزم بسلامة اللغة وصحتها في كتاباته الشعرية والنثرية، فيقول: (إن الأديب في حلٍّ من الخطأ في بعض الأحيان، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيراً، وأجمل وأوفى من الصواب، وأن مجاراة التطور فريضة وفضيلة).[١٠٩]ويتطرَّف محمود شريف في حملته على الألفاظ والأساليب الشعرية حين يطالب بتجديدها فيقول: (أنا أعرف أن من الصعب النزول إلى العامية، وأصعب منه، على العامية الصعود إلى الفصحى، فماذا علينا إذا تنازلنا عن القيود اللغوية والألفاظ والتعابير الفصيحة إلى أقرب وَضْعٍ للعامية؟).[١١٠]

ومن النقاد المشرقيين مَن يدافع عن لغة المهجريين، فيعترف بأخطائهم النحوية والصرفية، إلا أنه يصف لغتهم بالتجديد والقدرة التعبيرية العالية، ويرى أن هذه الأخطاء، لها نظيرها عند أكبر الكتَّاب والشعراء، ومن هؤلاء محمد مندور الذي يقول: (أخذنا على شعراء المهجر ما نسميه ضعف العربية في أسلوبهم، وهذه تهمة يجب أن نُقْلِعَ عنها؛ لأنني كلَّما أمعنت النظر في ألفاظهم وتراكيبهم، لم أجد لها

مثيلاً في شعرنا الحديث من حيث الدِّقة والقدرة على إثارة الإحساس. نعم قد يخطئون في النحو والصرف، ولكن هذه في نظري أشياء نادرة لها نظائرها عند أكبر الكُتَّاب ... وإنما يعيب الأسلوب عدم التجديد، أو العجز عن الإيحاء، وتلك عيوب لا وجود لها في شعرهم).[١١١] ويمجِّد مندور لغة الشعر المهجري، ويرى أنها جاءت من واقع الحياة اليومية التي يعيشونها، معبرة عن انفعالاتهم ومشاعرهم، وتتناسب مع موضوعاتهم؛ إذ يرى أن معجمهم الشعري من الألفاظ اليومية المستعملة المألوفة التي لا ترى فيها موضع ضعف بل قوة؛ لأن الألفاظ هي التي تستطيع في الغالب أن تستنفد إحساس الشاعر، وأقدر على دفع مشاعرنا إلى التداعي، وقد كثُرَ استعمالنا لها في الحياة، فتجدَّدت معانيها، وتلوَّنت بلون نفوسنا، فحملت شحنة عاطفية.[١١٢]

ويعلل محمد عبد الغني حسن تجاوزاتهم اللغوية ويجد لها سبباً، ويرى أن النزعة التحررية عند المهجريين، والرغبة في التفلُّت من القيود، قد ساقتهم في تيار من التسامح اللغوي، وارتكاب الضرورات.[١١٣] وسلمى الخضراء الجيوسي تعترف بأخطاء جبران إلا أنها ترفض تعميمها على الشعر المهجري كله، وترى أن اعتقاده بحيوية اللغة المحكية، قد جلب عليه نقداً سلبياً من عدد من الكتَّاب في الوطن العربي. وهو نقد عُمِّم بشكل غير مسؤول على الشعر المهجري عموماً.[١١٤]

وشعراء المهجر عند هداره، يؤمنون بأن اللغة وسيلة لا غاية، وأن الغاية التي تُقْصَدُ في الشعر هي المعنى والفكرة، ويكفي في نظرهم أن تومئ الكلمة إلى المعنى إيماءً، ولكن ليس معنى هذا أنهم كانوا يملكون أداة اللغة، ثم يتغافلون عن استعمالها تطرفاً منهم في ثورتهم، بل إن هذا يعني أنهم يُقدِّمون الفكرة على كل شيء، فإذا كانت لغتهم تسعفهم في التعبير عن هذه الفكرة فلا بأس بذلك، وإذا لم تسعفهم، فإنهم يتجاوزون عما فيها من قصور ـ من الناحية اللغوية ـ ما دامت الفكرة قوية والمعنى سليماً. [١١٥] وربما استهوتهم المعاني، لما رأوا الأدب مكبلاً بقيود الصناعة اللفظية في العصر التركي، والشعراء قد وقعوا في إسار اللفظ، حتى باتت الكلمات في الأدب لا تحمل معنى أكثر مما يقتضيه الرصف الذي لا معنى له.[١١٦] وترى ثريا ملحس أن (نعيمة كان أول ناقد في العربية فضَّل المحتوى على الشكل في الأدب).[١١٧]

وقد أحس شعراء المهجر بهذا الجمود فثاروا على الضعف في الأدب شكلاً وموضوعاً، فكانوا أكثر اعتداداً بالمعنى دون اللفظ، والألفاظ عند ميخائيل نعيمة لا تعدو كونها رموزاً لا قيمة لها، وقيمتها في معانيها ودلالاتها على الفكر والعاطفة، يقول: (لا قيمة للرمز في ذاته، إنما قيمته مكتسبة مما يرمز إليه، لذلك لا قيمة للغة في نفسها. بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر ومن عاطفة)،[١١٨] ويؤكد جبران ما ذهب إليه نعيمة قائلاً: (فالشاعر لا يطلب في اللغة إلا الروح والجوهر. وبوسع أصحاب الكلاسيكية الاحتفاظ بقشرة الكلمات وهيكلها)،[١١٩] ولجبران مقال عنوانه (مستقبل اللغة العربية)، يرى فيه أن مستقبل اللغة العربية، يتوقف على مستقبل الفكر المبدع الكائن، والوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة وانعاشها هي في قلب الشاعر، فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والبشر، وهو السلك الذي ينقل ما يحدثه

عالم النفس في عالم البحث. وأما المقلِّد فهو ناسخ كفنها، وحفَّار قبرها.[١٢٠]والمعاني عند أبي ماضي تأتي في المرتبة الأولى في الشعر، إلا أنه لا يهمل المبنى الجميل، فيرى (أن السِّرَّ في المعاني لا المباني، على أن المعنى الجميل يستلزم أن يكون مبناه جميلاً).[١٢١]

ولغة الشعر لا تخرج عن دائرة الصراع بين القديم والجديد في العصر الحديث، ولاسيما أن الأدب المهجري الرومانتيكي قد اتَّسم (بطابع القلق والتمرُّد والتحرر من قواعد اللغة، ومن قِيَم المجتمع، والتقليد المغرق للآداب الأجنبية).[١٢٢] وقد حصر نعيمة هذا الصراع في الأدب العربي بين فكرتين: فكرة تحصر غاية الأدب في اللغة. وفكرة تحصر غاية اللغة في الأدب، وجليٌّ أن نقطة الخلاف هي الأدب نفسه أو القصد منه، فذوو الفكرة الأولى لا يرون للأدب من قصد إلا أن يكون معرضاً لغوياً يعرضون فيه ما وعوه من صرف اللغة ونحوها، وبيانها وعروضها، وقواعدها وجوازاتها، ومتناقضاتها ومترادفاتها، وحِكَمها وأمثالها. ولا ينظرون إلى ما قيل بل إلى كيف قيل.[١٢٣]

أما أنصار الفكرة الثانية فهم ينظرون قبل كل شيء إلى ما قيل، ومن ثم إلى كيف قيل. فالأدب عندهم معرض أفكار وعواطف، ونفوس حساسة تسطر ما ينتابها من عوامل الوجود، والفكر في دينهم أهم من لغة الفكر؛ لأن الفكر كائن قبل اللغة، والعاطفة قبل الفكر، واللغة لا تتجاوز كونها لباساً للفكر، بل هي ليست سوى رموز، وأن الرموز اللغوية ليست الوحيدة التي توصلت إليها البشرية في سعيها وراء وسائل تفصح بها عن عوامل الحياة فيها.[١٢٤] ويبدو أن اللغة –عند هؤلاء– لا تستحق الحياة إلا بمقدار ما فيها من أفكار جديدة، ومعانٍ حيَّة خالدة، وأخيلة جديدة.

وما نلاحظه فيما سبق أن لغة الشعر عند نعيمة، عبارة عن رموز تعبِّر عن الأفكار والعواطف، وما ذهب إليه فيه إشارة إلى أنه يهتم بالمعاني أكثر من الألفاظ. وهذه قضية شغلت اهتمام الأدباء والنقاد القدامى، فمنهم مَن اتُّهم بتفضيله اللفظ على المعنى، ومنهم مَن يفضِّل المعنى على اللفظ، ومنهم مَن ربط بينهما دون تفضيل؛ إذ جعل العلاقة بينهما كعلاقة الروح بالجسد.

ونعيمة في مقاله (نقيق الضفادع) لم يعدِّد خصائص لغة الشعر وظواهرها، ولم يوضِّح طبيعة الألفاظ وكيفية اختيارها، والمعاني عنده ليست ثابتة، وإنما هي مستمدة من الحياة المتجددة والمتطورة. ويبدو أن نزعة التحرر من القديم شكلاً ومضموناً قد سيطرت على اهتمامه، فجاء حديثه عن لغة الشعر عاماً يحتاج إلى المزيد من التقعيد والتأطير، لاسيما أن كتابه الغربال يعد من أهم كتب النقد لمدرسة المهجر الرومانتيكية في العصر الحديث.

أما ما يخص استخدام المفردات العامية، أو الخروج عن قواعد اللغة، فلا نستطيع أن نعمِّمَ ذلك على كل شعراء المهجر، فهنالك تفاوت وتمايز بين الشعراء في المهجر الشمالي والمهجر الجنوبي، إلا أن شعراء المهجر الجنوبي كانوا أكثر محافظة على لغتهم وتراثهم، (وطابع القوة والجزالة والأصالة والسمت العربي، والحفاظ اللغوي والنحوي هو الطابع الغالب على أدباء الجنوب).[١٢٥]

وهذا التفاوت بين الشعراء المهجريين في استعمالهم للغة، كان له أثره في النقاد المعاصرين في المشرق العربي؛ ما أدَّى إلى انقسامهم ما بين منتقدٍ وممجِّدٍ ومدافع عن لغتهم الشعرية، وهذا ما جعلنا ننظر من زاوية أخرى أكثر إيجابية، ونرى أن الصراع ظاهرة صحية، واستمراره يوجِّه الحركة الأدبية والنقدية، ويعمل على تثقيف الأمة بلغتها، ويمكِّنها من القدرة على التمييز ما بين الصواب والخطأ، وما بين الفصيح وغيره، ويعرفها بقدرة اللغة على البقاء، وفاعلية اللغة ليست في سكونها وإنما في قدرتها على الحياة في ظل الصراعات الناجمة من داخل مجتمعها أو بفعل التأثير والتأثر المتبادل بين الأمم، والصراع في نظري من علامات الحياة، ولسنا هنا بصدد الدفاع عن اللغة العربية بتوجيه الاتهام إلى الآخرين، وتفنيد آرائهم، أو بمدح مَن انتقدوهم، فاللغة التي تحمل الفكر الإنساني الخالص لا يُخاف عليها؛ ولكننا نرى أننا بحاجة إلى تقوية ذواتنا بما نحمل من فكر وإرث حضاري لا يستهان به، وبتوجيه اهتمامنا إلى العلوم المختلفة بحثاً وتنقيباً، فلغتنا بحاجة إلى العلم والعمل حتى تتصدر قائمة اللغات الأخرى.

٣. موسيقى الشعر:

منذ أن وضع الخليل بن أحمد علم العروض وأرسى قواعده، فقد التزم الأدباء به في قصائدهم على مرِّ العصور، ولا يتوافر ما يُعَدُّ خروجاً عليه غير الموشحات الأندلسية في تلك العصور، وهذا ما سار عليه بعض شعرائنا في العصر الحديث؛ إذ التزم بها التيار الاتباعي التقليدي، وعدَّل فيها التيار الاتباعي الابتداعي تمشياً مع روح عصر جديد، له إيقاعات وأغراض جديدة، إلا أن أنصار التيار التجديدي، فقد دعوا إلى إعادة النظر في نظرية الخليل العروضية بكاملها أو في بعض جزئياتها. وهذه الدعوة كانت نتاج الاحتكاك بالغرب، والاطلاع على ثقافته وآدابه، وجهود المستشرقين وانتشار العلوم وانفتاحها.

أما ميخائيل نعيمه في غربال، فيعدُّ من أنصار التيار التجديدي المهجري، وفي غربال أشار إلى علم العروض وإلى جهود واضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، إلا أنه رأى أن الاهتمام به، وأوزانه وزحافاته وعلله يبعدنا عن روح الشعر؛ إذ يقول: (والزحافات والعلل أوبئة تنزل بأوزان الشعر العربي فتحرك ساكناً، أو تسكن متحركاً، وتقضم حرفاً هنا، ومقطعاً هناك. وقد عني بها الخليل عناية خاصة، فأعطى كلاً منها اسماً، ورتبها في أبواب وفصول، هي أكثر من خطاياي... أما أننا في جِدِّنا وراء ناصية العروض، فقد أفلتت من يدنا ناصية الشعر، وأننا في جهدنا وراء التمييز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها، قد نسينا الفرق بين ما هو شعر وما ليس شعراً).[١٢٦]

ولعل نعيمة فيما سبق وإن كان فيه بعض التهكُّم على جهود الخليل بن أحمد في تصنيفه للزحافات والعلل، وخاصةً في قول نعيمة في وصفه لها بأنها (أكثر من خطاياي)؛ إلا أنه اعترف بجهوده الخيِّرة في خدمة اللغة العربية في عصره.[١٢٧] ويبدو أن نعيمة كان أكثر اهتماماً بمخاطبة الذين جاؤوا بعد الخليل بن أحمد، وأحسب أنه كان يخاطب معاصريه الذين اهتموا بدراسة علم العروض، والتزموا في

أشعارهم بأوزانه وزحافاته وعلله، وما يؤَكِّد ذلك قوله: (أما الذين جاؤوا بعد الخليل، فتقيَّدوا بزحافاته وعلله ألفاً ومائتي سنة فإياهم أسدي جزيل شكري. لأنهم بمباراتهم في معرفة صحيح أوزان الشعر وفاسدها، قد أتقنوا الأوزان وأهملوا الشعر، وبإهمالهم الشعر نبَّهوني إليه).[١٢٨]

أما آراء نعيمة في الوزن فترى الجيوسي أن نعيمة لم تكن لديه أفكار محددة عن الوزن، ومناقشته للوزن في مقاله (الزحافات والعلل) ضعيفة، وأن هناك تردداً لنعيمة حول مسألة الوزن، فيقول في مقاله (الزحافات والعلل): (فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر)،[١٢٩] ولو رجعنا إلى مقاله (الشعر والشاعر) نجده يقول: (الوزن ضروري، أما القافية فليست من ضروريات الشعر)،[١٣٠] ويؤَكِّد ذلك في مقاله (الزحافات والعلل) بقوله: (الوزن ضروري، أما القافية فليست من ضروريات الشعر)،[١٣١] ومع ذلك فإن شعره يُظْهِر أذناً حساسة للموسيقى في الشعر، وإلماماً جيداً بالوزن؛ وفي مسعاه لتعريف الوزن يقول –محقاً– (إن القصد الأساسي من الوزن هو التناسق والتوازن في التعبير عن العواطف والأفكار.[١٣٢]

وهجوم نعيمة في مقاله (الزحافات والعلل) يعد ثورة على عروض الخليل بن أحمد، مع العلم أن العروض ليس مسؤولاً عن تحول الشعر إلى نظم لا ينبض بفكر أو حياة، والقوالب الموسيقية في عروض الخليل قد لا تروق لنعيمة ولا تلائم ذوقه، وهذا لا يعني أننا نغفل أهمية عنصر الموسيقى في الشعر؛ لأن الموسيقى من وسائل الأداء في الشعر التي لا تقل أهمية عن الألفاظ والتراكيب، ونعيمة نفسه قد اعترف بأهمية الموسيقى في الشعر؛ إذ قال: (حاجتنا إلى الموسيقى، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان).[١٣٣]

ومن خلال ما ورد في كتاب **الغربال** لنعيمة نرى أنه لا يقصد بالوزن أوزان الخليل بن أحمد التي رمز إليها بطقوس العبادة التي يهتم الناس بها أكثر من العبادة، وإنما يدعو إلى تقديم الشعر على الوزن، والحق أن الشعر سابق لأوزان الخليل، فالأوزان عند نعيمة (نشأت نشوءاً طبيعياً)، وكان سبب ظهورها ميل الشاعر إلى تلحين عواطفه وأفكاره، والكلام المتوازن المقاطع، أسهل للتلحين من الكلام الذي لا توازن بين مقاطعه من حيث الطول والقصر، لذلك لحِقَ الوزن بالشعر، ونما معه نمواً طبيعياً فكان يتكيَّف بالشعر ولا يتكيَّف الشعر به...إلى أن قيَّض الله لأبي عبد الرحمن[١٣٤] أن جمع كل ما توصَّل إليه من الأوزان... ومنذ ذلك الحين أخذ الوزن يتغلَّب رويداً رويداً على الشعر إلى أن أصبح الشعر لاحقاً والوزن سابقاً).[١٣٥]

ويبدو أن نعيمة لا يؤمن بعروض الخليل الذي جعل مَن بعده ينشغلون بها وينسون الشعر، فيقول: إن (العروض لم يسيء إلى شعرنا فقط، بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام. فبتقديمه الوزن على الشعر، قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة).[١٣٦] والشعر الذي يعبِّر عن العواطف والأفكار الجديدة، قادر على أن يستدعي ما يتناسب معها من الأوزان التي لا تخضع لقيود، تشغل الناس، ويقف

الا بداع عندها. والمعاصرون لنعيمة من الشعراء يمثلون أمله؛ لأنهم عند بحثهم عن موضوعات جديدة، لا بد من أن يعثروا يوماً على الشعر، فيدركوا أنه لا ينحصر في البحور الكثيرة، ولا في ألوان من الأبواب؛ حيث في كل عاطفة باب، وفي كل فكر بحر، ويتوافر في مظهر واحد من مظاهر العاطفة الواحدة ألف بحر وبحر، ومتى أدركوا أن مصدر الشعر طي النفس عكفوا على درس أنفسهم وتفقَّدوا زواياها وخباياها.[١٣٧]

وآراء نعيمة التجديدية في موسيقى الشعر، لا تخرج عن محاولات شعراء المهجر الانفلات من قيود الشعر التقليدية، والتي بدأوها بنظم أشعارهم على الأوزان القصيرة والمجزوءة، وعلى طريقة مجمع البحور، وبالتَّفَنُّنِ في الموشحات التي اخترعها أهل الأندلس. وذكر محمد عبد الغني حسن أنهم قد نظموا أشعارهم على الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة، كما نرى في ديوان (أغاني الدرويش) لرشيد أيوب، و(ليلة الأحد) لرياض المعلوف:

يَا مُرْهِقاً كَبدِي خَفِّفْ وَلا تَزِدِ

أَتَظَلُّ مُبْتَعِداً عَنِّي وَعَنْ بَلَدِي؟[١٣٨]

ورأى خفاجي أن إيليا أبا ماضي قد نظم قصيدته (الشاعر والسلطان الجائر) من عدة بحور، وسمى المجددون هذا النوع (مجمع البحور)،[١٣٩] ومحمد عبد الغني حسن يؤَكِّد أن رغبة شعراء المهجر في الانفلات من قيود الشعر، قد جعلتهم يميلون إلى الموشحات، فقد وجدوا فيها مجالاً واسعاً لتحقيق رغبتهم في التفلُّت من قيود الوزن والقافية في القصيدة الواحدة.[١٤٠]

ومحاولاتهم في الخروج عن عروض الخليل، لم تقف عند نظم الموشحات، ونجدهم قد نظموا أشعارهم في شكل مقطوعات، كما في قصيدة (لست أدري) لإيليا أبي ماضي،[١٤١] وقصيدة (النهر المتجمد)،[١٤٢] وقصيدة (أخي)،[١٤٣] وقصيدة (يا رفيقي) لميخائيل نعيمة،[١٤٤] بل ونظم أمين الريحاني وجبران خليل جبران ما يسمَّى بالشعر المنثور الذي يخلو في أغلب الأمر من القافية والوزن، فإن موسيقاه تقوم على الجمل المتناظرة المترادفة، فيثير الترديد في ذهن السامع أو القارئ شعور التأثر والانفعال، ويهدهد نفسه على إيقاع العبارات المنسجمة المتدفقة بالعاطفة المشبوبة).[١٤٥]

وقد تأثَّر الريحاني وجبران في الشعر المنثور بالغربيين، ومن مظاهر تأثرهم بالأدب الغربي، ما ابتدعه الريحاني وجبران من الشعر المنثور الذي لا يعتمد على وزن ولا قافية.[١٤٦] ويعد الجندي أن أمين الريحاني، أول دعاة الشعر المنثور، متأثِّراً بالشاعر الأمريكي وولت ويتمان (Walt Whitman)، وكان هدفه من وراء ذلك القضاء على عمود الشعر بالخروج عن الأوزان والقافية والأبحر،[١٤٧] ويؤَكِّد الريحاني أنه تأثَّرَ فيه بطريقة الشاعر الأمريكي والت ويتمان ونسج على منواله.[١٤٨] وقد لاقت تجارب جبران والريحاني

بعض القبول عند عدد من الشعراء في المشرق العربي الذين قاموا بمثل هذه المحاولات كخليل شيبوب ونقولا فياض وعلي باكثير،[١٤٩] وتأثرت بهم أيضاً مي زيادة، وحسين عفيف ومحمود حسن إسماعيل.[١٥٠]

وإذا كان الالتزام بالأوزان الخليلية عند النقاد التقليديين من الأركان الرئيسة لعمود الشعر العربي،[١٥١] فإن الموسيقى عند نعيمة من ضرورات الشعر، إلا أنه يدعو إلى الخروج على أحد أركان عمود الشعر؛ أي عدم الالتزام بأوزانه المحدودة وقافيته المقيّدة. ونعيمة لم يحدد الأوزان الجديدة التي دعا إليها، ولم يوضّح طبيعتها، ولم يفصّل القول فيها، لإيمانه بتجددها المستمر بتجدد الأفكار والعواطف. ويتمثل هذه التجدد المستمر في التمرحل من النظم على الأوزان القصيرة والمجزوءة ومجمع البحور والموشحات، إلى أن وصلوا إلى نظم المقطوعات والشعر المنثور الذي نَظَمَ على منواله جبران خليل جبران وأمين الريحاني الكثير من القصائد التي لها أثرها في المشرق العربي.

الخاتمة:

بعد تقديمي نبذة عن ميخائيل نعيمة وكتابه الغربال، وتناولي لمقاييسه الأدبية العامة، ومقاييس نقد الشعر بالدراسة والتحليل، توصل البحث إلى العديد من النتائج، أهمها:

١. إن مقاييس نعيمة الأدبية الأربعة: العاطفة، الجمال، الحقيقة، الموسيقا. مقاييس رومانتيكية قائمة على الاحتياجات الإنسانية الروحية. إلا أن هنالك مقاييس رومانتيكية رئيسة لم يُشِر إليها في احتياجاته الروحية، وتتمثَّل في الخيال، والأسلوب، واللغة، والصورة الفنية، والأفكار...

٢. إن نعيمة في مفهومه للشعر قد وازن بين آراء بعض الأقدمين الشكلية: التركيب والتنسيق وغيرهما، وبين الصفات الجوهرية للشعر: الا بداع والتطور والخلود، والحاجة الروحية والخيال والنزعة الإنسانية ونشدان الحقيقة والعاطفة.

٣. إن نعيمة متأثر بالغربيين في تحديده لوظيفة الشعر، وأن وظيفة الشعر عنده نابعة من مقاييسه الأدبية الرومانتيكية؛ لأن وظيفة الشعر عند الرومانتيكيين روحية إنسانية اجتماعية مثالية.

٤. إن دعوة نعيمة إلى الاهتمام بالمعاني أكثر من الألفاظ، كانت نظرية يغلب عليها طابع النزعة الرومانتيكية الثورية التحررية، فلم يخرج على اللغة الفصحى في كتاباته، ولغته ولغة المهجريين تميَّزت بأنها بسيطة ومرنة ومستوحاة من لغة الحياة؛ أي أنها مستعملة ومتداولة ومتعارف عليها بين الناس، وإن المعاني عنده ليست ثابتة، وإنما هي متجددة؛ لأنها مستمدة من الحياة المتجددة والمتطورة.

٥. إن الموسيقى عند نعيمة من ضرورات الشعر، إلا أن موقفه من الوزن والقافية في التراث الشعري العربي فيه تردد، فتارة يرى أنهما غير ضروريين، وتارة يرى أن الوزن ضروري، والقافية ليست من ضرورات الشعر.

٦. إن والأوزان الشعرية التي يؤمن بها نعيمة ليست ثابتة ومحدودة، بل هي في تجدد مستمر لأنها مرتبطة بتجدد الأفكار والعواطف. وهذا يتمثَّل في تدرج المهجريين في نَظَمِ أشعارهم من الأوزان القصيرة والمجزوءة والموشحات ومجمع البحور، إلى أن وصلوا إلى نظم المقطوعات والشعر المنثور الذي نَظَمَ على منواله جبران خليل جبران وأمين الريحاني الكثير من قصائدهما الشعرية.

٧. إن نعيمة في لغة الشعر وموسيقاه يدعو إلى الخروج على عمود الشعر العربي، إلا أن ما أورده عنهما غلبت عليه الروح الثورية الرومانتيكية السائدة آنذاك، فيحتاج إلى المزيد من التأطير والتأسيس.

هوامش البحث

[١] انظر: الناعوري، عيسى، **أدب المهجر**، ط٣، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧م)، ص٣٧٦.

[٢] انظر: مندور، محمد، **النقد والنقاد المعاصرون**، (القاهرة: نهضة مصر، ١٩٩٧م)، ص ٢١، ٢٢.

[٣] السراج، نادرة جميل، **شعراء الرابطة القلمية**، ط٣، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٩م)، ص٢٧٨.

[٤] انظر: الناعوري، عيسى، **أدب المهجر**، ص٣٧٦.

[٥] انظر: مندور، **النقد والنقاد المعاصرون**، ص ٢١-٢٢.

[٦] انظر: السراج، نادرة جميل، **شعراء الرابطة القلمية**، ص ٢٨٦، ٢٨٧.

[٧] انظر: خفاجي، محمد عبد المنعم، **قصة الأدب المهجري**، ط٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣م)، ص٣٨٥.

[٨] انظر: السراج، نادرة جميل، **شعراء الرابطة القلمية**، ص٢٨٧.

[٩] انظر: خفاجي، محمد عبد المنعم، **قصة الأدب المهجري**، ص٣٨٤.

[١٠] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، ط٦، (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧م)، ج١١، ص٤٩١. مادة (غربلَ)،

[١١] انظر: نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص ١٣ – ٢١.

[١٢] انظر: مندور، محمد، **النقد والنقاد المعاصرون**، ص٢٠.

[١٣] انظر: المرجع السابق، ص ٢٤.

[١٤] انظر: المرجع السابق نفسه، ص ٢٣، ٢٤.

[١٥] نفسه، ص٤٠.

[١٦] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ط١٥، (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٩١م)، ص٦٦.

[١٧] المرجع السابق، ص ٦٧.

[١٨] انظر: المرجع السابق نفسه، ص٦٧.

[١٩] نفسه، ص٦٧.

[٢٠] نفسه، ص٦٧.

[٢١] نفسه، ص٦٨.

[٢٢] انظر: نفسه، ص٦٨– ٦٩.

[٢٣] هلال، محمد غنيمي، **الرومانتيكية**، (القاهرة: نهضة مصر، د.ت)، ص ٢١٥.

[٢٤] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص٦٩، ٧٠.

٢٥ انظر: المرجع السابق، ص٧٠.

[٢٦] انظر: الماضي، شكري عزيز، **في نظرية الأدب**، ط١، (بيروت: دار المنتخب العربي، ١٩٩٣م)، ص٥١.

[٢٧] المرجع السابق، ص٥٣.

[٢٨] انظر: الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، ط١٠، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٤م)، ص ٢١.

[٢٩] هلال، محمد غنيمي، **الرومانتيكية**، ص٢١.

٣٠ انظر: نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص٧٠.

[٣١] انظر: الماضي، شكري عزيز، **في نظرية الأدب**، ص٥٣.

[٣٢] هلال، محمد غنيمي، **الرومانتيكية**، ص١٣.

[٣٣] انظر: المرجع السابق، ص١٤.

[٣٤] انظر: الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، ص ٣٠٢.

[٣٥] انظر: نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص٧٠.

[٣٦] انظر: برتليمي، جان، **بحث في علم الجمال**، ترجمة: أنور عبد العزيز، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١م)، ص٦.

[٣٧] انظر: الماضي، شكري عزيز، **في نظرية الأدب**، ص٦٨.

[٣٨] انظر: المرجع السابق، ص ٥٠–٦٧.

[٣٩] هلال، محمد غنيمي، **الرومانتيكية**، ص١٣.

[٤٠] انظر: نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص٧١.

[٤١] انظر: هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، (بيروت: دار الثقافة، ودار العودة، ١٩٧٣م)، ص٣٠٦.

[٤٢] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص ٧١.

43 الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **كتاب الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط٢، (لبنان: دار الجيل، ١٩٦٥م)، ج١، ص٧٢.

[٤٤] ابن طباطبا العلوي، محمد أحمد، **عيار الشعر**، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، ط٢، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م)، ص٩.

[٤٥] ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، (القاهرة: مكتبة الخانجي. وبغداد: مكتبة المثنّى، ١٩٦٣م)، ص١٥.

[٤٦] انظر: الرماني، والخطابي، وعبد القاهر الجرجاني، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، تحقيق: محمد خلف الله حمد ومحمد زغلول سلام، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦م)، ص٩٨، ٩٩.

[٤٧] المعري، أبو العلاء محمد بن عبد الله بن سليمان، **رسالة الغفران**، تحقيق: كامل كيلاني، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م)، ص٥٤.

[٤٨] انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، ط٧، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٨م)، ج٢، ص٩.

[٤٩] انظر: العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب **جمهرة الأمثال**، ط١، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٨م)، ج١، ص٩.

[٥٠] انظر: الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥م)، ص٦٥٩.

[٥١] انظر: القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، ط١، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٠م)، ج١، ص١٩٧.

[٥٢] انظر: ابن أيدمر: اسمه محمد بن أيدمر المستعصمي، أُشتُهِر بمصنفه (الدر الفريد وبيت القصيد) الذي جمع فيه من المختارات ما يقرب عشرين ألف بيت من الشعر في ثلاثة عشر مجلداً. انظر: المستعصمي، محمد بن أيدمر، **الدر الفريد وبيت القصيد**، تحقيق: كامل سليمان الجبوري، ط١، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٥م)، خمسة أجزاء في ثلاثة عشر مجلداً.

[٥٣] العقاد، عباس محمود، والمازني، إبراهيم عبد القادر، **الديوان في الأدب والنقد**، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م)، ص٢٣.

[٥٤] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص ٧٥.

[٥٥] المرجع السابق، ٧٦.

[٥٦] المرجع السابق نفسه، ص ٧٦- ٧٧.

[٥٧] انظر: نفسه، ص٧٨- ٧٩.

[٥٨] انظر: نفسه، ص٨٢- ٨٣.

[٥٩] انظر: نفسه، ص١١٥.

[٦٠] انظر: هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، ص ٣٧٦- ٣٧٧.

[٦١] انظر: إسماعيل، عز الدين، **الأدب وفنونه: دراسة ونقد**، ط٨، (القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠١٣م)، ص ٣٠.

[٦٢] انظر: الجمحي، محمد بن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠١م)، ص٢٤.

[٦٣] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، ط١، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، (القاهرة: مؤسسة عيسى البابي الحلبي، ١٩٥٢م)، ص١٣٨.

[٦٤] ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، **تأويل مشكل القرآن**، (بيروت: المكتبة العلمية، ١٩٧٣م)، ص١٨.

[٦٥] القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ج١، ص١٢٢.

[٦٦] نقلاً عن: المرجع السابق، ج١، ص٢٩.والحديث لدى علماء الحديث صحيح.

[٦٧] الجمحي، محمد بن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، ص٢٤.

[٦٨] التوحيدي، أبو حيان، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، (وندسور: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م)، ج٢، ص٣٣١.

[٦٩] القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ج١، ص٩٠- ٩١.

[٧٠] انظر: الرافعي، مصطفى صادق، **تاريخ آداب العرب**، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣م)، ج١، ص٣٤.

[٧١] نقلاً عن: ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد، **عيار الشعر**، ص ٢١. والحديث من أحاديث الصحاح.

[٧٢] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، ص١٣٨.

[٧٣] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص٨٤.

[٧٤] المرجع السابق، ص٨٠

[٧٥] المرجع السابق نفسه، ص٨٣.

[٧٦] انظر: هلال، محمد غنيمي، **الرومانتيكية**، ص ١٧٨.

[٧٧] المرجع السابق، ص ١٨٢.

[٧٨] انظر: الورقي، السعيد البيومي، **لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية**، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣م)، ص ٧٦.

[٧٩] انظر: المرجع السابق، ص ٧٠.

[٨٠] مندور، مصطفى، **اللغة والحضارة**، (القاهرة: منشأة المعارف، ١٩٧٤م)، ص ٨٩.

[٨١] انظر: هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، ص٣٧٧- ٣٧٨.

[٨٢] انظر: المرجع السابق، ص٤١٥.

[٨٣] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص ٩٣.

[٨٤] انظر: المرجع السابق، ص ٩٤ - ٩٦.

[٨٥] انظر: الجندي، أنور، **خصائص النقد الأدبي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث**، ط٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م)، ص٢٩١-٣١٥؛ وانظر: عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، **الشعر العربي في المهجر**، ط٣، (بيروت: دار صادر، ١٩٨٢م)، ص٤٧، وما بعدها؛ وانظر: حسن، حسن جاد، **الأدب العربي في المهجر**، (الدوحة: دار قطري بن الفجاءة، ١٩٨٥م)، ص٤١٢، وما بعدها. وانظر: خفاجي، محمد عبد المنعم، **قصة الأدب المهجري**، ص ٣٢٧، وما بعدها.

[٨٦] جبران، جبران خليل، **المجموعة الكاملة: الشعر**، ط١، (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٩م)، ص٩١.

[٨٧] انظر: عبد الدايم، صابر، **أدب المهجر**، ط١، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣م)، ص ١٧٤.

[٨٨] حسين، طه، **حديث الأربعاء**، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م)، ج٣، ص٦٠٠.

[٨٩] الجندي، أنور، **خصائص النقد الأدبي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث**، ص٢٩٤- ٢٩٥.

[٩٠] عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، **الشعر العربي في المهجر**، ص٤٧.

[٩١] خفاجي، محمد عبد المنعم، **قصة الأدب المهجري**، ص ٣٢٧.

[٩٢] حسن، محمد عبد الغني، **الشعر العربي في المهجر**، ط٣، (القاهرة: مؤسسة فرانكلين، ١٩٦٢م)، ص ١٨- ١٩. (المقدمة)

[٩٣] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص ٩٨.

[٩٤] المرجع السابق، ص ٩٨.

[٩٥] المرجع السابق نفسه، ص ٩٨.

[٩٦] راجع: اليازجي، الشيخ إبراهيم، **لغة الجرائد**، **مجلة الضياء**، السنة السابعة، ١٩٠٤-١٩٠٧م، ج٧.

[٩٧] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص ٩٨.

[٩٨] انظر: الريحاني، أمين، **الريحانيات في جزأين**، ط١٠، (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٧م)، ج٢، ص٤١٩-٤٢٤.

[٩٩] الجندي، أنور، **خصائص النقد الأدبي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث**، ص٢٩٨.

[١٠٠] المرجع السابق، ص٣٠١.

[١٠١] رضا، محيي الدين، **بلاغة العرب في القرن العشرين**، (القاهرة: مطبعة الرحمانية، ١٩٦١م)، ص ٦٨.

[١٠٢] انظر: مندور، محمد، **النقد والنقاد المعاصرون**، ص٣٦.

[١٠٣] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص٣٣- ٣٤.

[١٠٤] انظر: المرجع السابق، ص٣٤.

[١٠٥] انظر: الماضي، شكري عزيز، **في نظرية الأدب**، ص٥٥.

[١٠٦] هيكل، محمد حسين، **ثورة الأدب**، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢م)، ص٣٧.

[١٠٧] انظر: أمين، أحمد، "التجديد في الأدب"، **مجلة الرسالة**، ع(٦)، ١/ أبريل، ١٩٣٣م، ص١٢، ١٣.

[١٠٨] المرجع السابق، ع(٧) ، ١٥/ أبريل، ١٩٣٣م، ص٦- ٧.

[١٠٩] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، (المقدمة)، ص ١٠- ١١.

[١١٠] هداره، محمد مصطفى، **التجديد في شعر المهجر**، ط١، (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٥٧م)، ص٧٤.

[١١١] مندور، محمد، **في الميزان الجديد**، ط١، (تونس: مطبعة كوتيب، ١٩٨٨م)، ص ٨٦.

[١١٢] انظر: المرجع السابق، ص٨٦.

[١١٣] انظر: حسن، محمد عبد الغني، **الشعر العربي في المهجر**، ص ٨٩.

[١١٤] انظر: الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧م)، ص ١٤١.

[١١٥] انظر: هداره، محمد مصطفى، **التجديد في شعر المهجر**، ص ١٩١.

[١١٦] انظر: حسن، محمد عبد الغني، **الشعر العربي في المهجر**، ص ٨٦.

[١١٧] ملحس، ثريا، **ميخائيل نعيمة: الأديب الصوفي**، (بيروت: دار صادر، ودار ١٩٦٤م)، ص ٣٩.

[١١٨] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص ١٠٤.

[١١٩] مسعود، حبيب، **جبران حيّاً وميتاً**، ط٢، (بيروت: دار الريحاني، ١٩٦٦م)، ص ١٣٢.

[١٢٠] انظر: الناعوري، عيسى، **أدب المهجر**، ص١٩٣.

[١٢١] الحاج، نعمة، **الديوان**، (بيروت: المؤسسة الجامعية، ١٩٨٢م)، (المقدمة)، ج١، ص ١٢.

[١٢٢] الجندي، أنور، **خصائص النقد الأدبي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث**، ص ٢٩٢.

[١٢٣] انظر: نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص٩٩، ١٠٠.

[١٢٤] انظر: المرجع السابق، ص١٠١- ١٠٣.

[١٢٥] حسن، حسن جاد، **الأدب العربي في المهجر**، ص٤١٦.

[١٢٦] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص١٠٨، ١٠٩.

[١٢٧] انظر: المرجع السابق، ص١١١.

[١٢٨] المرجع السابق نفسه، ص١١١.

[١٢٩] نفسه، ص١١٦.

[١٣٠] نفسه، ص٨٥.

[١٣١] نفسه، ص٨٥.

[١٣٢] انظر: الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص١٥٧؛ وانظر: نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص١١٧.

[١٣٣] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص٧١.

[١٣٤] أبو عبد الرحمن: هو الخليل بن أحمد الفراهيدي.

[١٣٥] نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص ١١٧- ١١٨.

[١٣٦] المرجع السابق، ص١١٨.

[١٣٧] انظر: المرجع السابق نفسه، ص١٢٥.

[١٣٨] حسن، محمد عبد الغني، **الشعر العربي في المهجر**، ص١٠٤.

[١٣٩] انظر: خفاجي، محمد عبد المنعم، **قصة الأدب المهجري**، ص٣٢٩.

[١٤٠] انظر: حسن، محمد عبد الغني، **الشعر العربي في المهجر**، ص١٠٣، ١٠٤.

[١٤١] انظر: أبو ماضي، إيليا، **الأعمال الشعرية الكاملة**، (بيروت: دار العودة، ٢٠٠٤م) ص١٥٦- ١٥٧.

[١٤٢] انظر: نعيمة، ميخائيل، **همس الجفون**، ط٦، (بيروت: مؤسسة نوفل، ٢٠٠٤م)، ص٨-١١.

[١٤٣] انظر: المرجع السابق، ص١٢- ١٣.

[١٤٤] انظر: المرجع السابق نفسه، ص٧٣_٧٨.

[١٤٥] خفاجي، محمد عبد المنعم، **قصة الأدب المهجري**، ص١٧٦.

[١٤٦] انظر: حسن، حسن جاد، **الأدب العربي في المهجر**، ص١١١.

[١٤٧] انظر: الجندي، أنور، **خصائص النقد الأدبي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث**، ص٣٠٠.

[١٤٨] انظر: خفاجي، محمد عبد المنعم، **قصة الأدب المهجري**، ص١٧٦.

[١٤٩] انظر: الورقي، السعيد البيومي، **لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية**، ص٢٠٧.

[١٥٠] انظر: الجندي، أنور، **خصائص النقد الأدبي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث**، ص٣١٠.

[١٥١] انظر، المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، **شرح ديوان الحماسة لأبي تمام**، ط١، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤م)، ص١٠.

References المراجع

‘Abbās, Iḥsān, and Najm, Moḥammad Yusuf, *al-Shi‘ar al-‘arabi Fi al-Mahjar,* 3rd Edition, (Beirut: Dār Ṣāder,1982).

‘Abd al-Dāyem, Ṣāber, *’adab al-Mahjar*, 1st Edition, (Cairo: Dār Al-Ma‘ārif, 1993).

’Abu Māḍi, Elia, *al-’a‘māl al-Shi‘riyyah al-Kāmilah,* (Beirut: Dār Al-‘awdah, 2004).

’Amin, ’aḥmad, “al-Tajdid Fi al-’adab”, *Majallah al-Risālah,* No. 6, (Cairo, Egypt. April 1933).

Ḥassan, Ḥassan Gād, *al-’adab al-‘arabi Fi al-Mahjar*, (Doha: Dar Qatari bin Al-Fajaa,1985).

Ḥassan, Moḥammad ‘abd El-Ghani, *al-Shi‘r al-‘arabi Fi al-Mahjar,* 3rd Edition, (Cairo: Mu’assasah Franklin, 1962).

Ḥussein, Ṭaha, *Hadith al-’arbi‘ā’*, (Cairo: Mu’assasah Hindawi, 2012).

Al-Madi, Shukri ‘aziz, *Fi Naẓariyyah al-’adab*, 1st Edition, (Beirut: Dār al-Muntakhab al-‘arabi, 1993).

Al-‘aqqād, ‘abbas Maḥmud Wa Ibrahim ‘abd al-Qādir Al-Māzniy, *al-Diwān Fi al-’adab Wa al-Naqd*, (Cairo: Mu’assasah Hindāwi, 2017).

Al-‘askariy, ’abu Hilāl Al-Ḥassan Bin ‘abd Allah Bin Sahel, *al-Ṣinā‘atin: al-Kitābah Wa al-Shi‘r*, Taḥqiq: ‘ali Moḥammad al-Bajjāwi Wa Moḥammad ’abu Al-Faḍel Ibrahim, 1st Edition, (Cairo: Muassasah Essā al-Bābiy al-Ḥalabiy, 1952).

Al-‘askariy, ’abu Hilāl Al-Ḥassan Bin ‘abd Allah Bin Sahel, *Kitāb Jamharah al-’amthāl*, 1th Edition, (Beirut: Dār Al-Kutub al-‘ilamiyyah, 1988).

Al-Hajj, Ne‘mah, *Al-Diwān*, (Beirut: al-Muassasah al-Jāmi‘iyyah, (:1982).

Al-Jayyousi, Salmā al-Khaḍra', *al-Itijāhāt Wa al-Ḥarakāt Fi al-Shi'r al-'arabi al-Ḥadith*, 2nd Edition, Tarjamah: 'abd El-Wāḥed Loloah, (Beirut: Markaz dirāsāt al-Waḥadah al-'arabiyyah, 2007)

Al-Jāḥiz, 'abu 'uthmān 'amr Bin Baḥr, *al-Baiyān Wa al-Tabiyyn*, Taḥqiq: 'abd al-Salām Moḥammad Hārun, 7th Edition, (Cairo: Maktabah al-Khanji, 1998)

Al-Jāḥiz, 'abu 'uthmān 'amr Bin Baḥr, *Kitāb al-Ḥawān*, 2nd Edition, Taḥqiq: 'abd al-Salām Moḥammad Hārun, (Beirut: Dār Al-Jeel, 1965).

Al-Jumḥiy, Moḥammad Bin Sallām, *Ṭabaqāt fuḥul al-Shu'arā'*, (Beirut: Dār Al-Kutub Al-'ilamiyyah, 2001).

Al-Jundiy, Anwar, *Kaṣā'iṣ al-Naqd al-'adabi Fi mwājaht Naẓariyāt al-Naqd al-'adabiy al-Ḥadith*, 2nd Edition, (Beirut: Dār al-Kitāb al-Lubnāniy, 1985).

Al-Ma'ariy, 'abu al-'alā' Moḥammad Bin 'abd Allah Bin Suleimān, *Risālah al-Ghufrān*, Taḥqi: Kāmel Kilāniy, 1st Edition, (Cairo: Mu'assasah Hindawi, 2012).

Al-Marzouqiy, 'abu 'ali 'aḥmed Bin Moḥammad Bin Al-Ḥassan, *Sharḥ diwān al-Ḥamāsah Li 'abu Tammām*, 1st Edition, (Beirut: Dār al-Kutub al-'ilamiyyah, 2004).

Al-Musta'simi, Moḥammed Bin Idemer, *Al-Durr al-Farid Wa Bayt al-Qaṣeed*, Taḥqiq: Kāmel Suleimān al-Jubouri, 1st Edition, (Beirut: Dār al-Kutub al-'alamiyyah, 2015).

Al-Nā'uriy, Essa, *'adab al-Mahjar*, 3rd Floor, (Cairo: Dār al-Ma'ārif, 1977).

Al-Qayrawāni, 'abu 'ali al-Ḥasan Bin Rashiq, *al-'umdah Fi ṣinā'at al-Shi'r Wa naqdeh*, Taḥqiq: Al-Nabawi 'abd al-Waḥid Sha'lān, 1st Edition, (Cairo: Maktabah al-Khānjiy, 2000).

Al-Rafi'iy, Muṣṭafā Ṣādiq, *Tārikh 'ādāb al-'arab*, (Cairo: : Mu'assasah Hindawi, 2013).

Al-Rommāniy, Al-Khattābiy, Wa ‘abd al-Qāher al-Jarjāni, *Thalath Rasā’il Fi I‘jāz al-Qur’an*, Taḥqiq: Moḥammad Khalaf Allah Ḥamad Wa Moḥammad Zaghloul Salām, (Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1976).

Al-Sarrāj, Nādira Jameel, *Shu‘arā’ al-Rabiṭah al-Qalamiyyah*, 3rd Edition, (Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1989).

Al-Shāyeb, ’aḥmad, *’uṣul al-Naqd al-’adabiy*, 10th Edition, (Cairo: Maktabah al-Nahḍah al-Maṣriyyah, 1994).

Al-Tawḥidiy, ’abu Haiyyān, *al-Imtā‘ Wa al-Mu’ānasah*, Taḥqiq: ’aḥmad ’amin, ’aḥmad al-Zein, (Windsor, United Kingdom: : Mu’assasah Hindawi, 2017).

Al-Tha‘ālebiy, ’abu Manṣour ‘abd al-Malik Bin Moḥammad Bin Ismā‘il, *Thimār al-Qulub Fi al-Muḍāf Wa al-Mansub*, Taḥqiq: Moḥammad ’abu al-Faḍil Ibrahim, 1st Edition, (Cairo: Dār Al-Ma‘ārif, 1965).

Al-Warqi, Al-Sa‘id Al-Bayoumiy, *Lughat al-Shi‘r al-‘arabi al-Ḥadith: muqawimātuhā al-faniyyah Wa ṭāqātihā al-Ibdā‘iyyah,* 2nd Edition, (Cairo: Dār Al-Ma‘ārif, 1983).

Al-Yāzigiy, al-Shaikh Ibrāhim, “Lughah al-Garā’id”, *Majallah al-Ḍiyā’*, seventh year, 1904-1907.

Bertlemy, Jān, *Baḥth Fi ‘ilm al-Jamāl, tarjamah: ’anwar ‘abd al-‘aziz*, (Cairo: al-Haiy’ah al-Maṣriyyah al-‘āmah Li al-Kitāb, 2011).

Gibrān, Gibrān Khalil, al-Majmu‘ah al-Kāmilah: al-Shi‘r, 1st Edition, (Beirut: Dār al-Jeel, 1999).

Hadara, Moḥammad Muṣṭafā, *al-Tajdid Fi shi‘r al-Mahjer*, 1st Edition, (Beirut: Dār al-Fikr al-‘arabi, 1957).

Heikal, Moḥammed Ḥussein, Thawrah al-’adab, (Cairo: Mu’assasah Hindawi, 2012).

Hilāl, Moḥammad Ghunimiy, al-Naqd al-’adabiy al-Ḥadith, (Beirut: Dār al-Thaqāfah, Dār al-‘awdah, 1973).

Hilāl, Moḥammad Ghunimiy, al-Romāntikiyyah, 1st Edition, (Cairo: Nahḍah Maṣer, no date).

Ibn Ja‘far, ’abu al-Faraj Qudāmah, *Naqed al-Shi‘r*, Taḥqi: Kamāl Muṣṭafā, (Cairo: Maktabah al-Khānji, Baghdad: Maktabah al-Muthannā,1963).

Ibn Manẓor, ’abu al-Faḍel Jamāl al-Din Moḥammad Bin Makram, *Lisān al-‘arab*, 6th Edition, (Beirut, Dār Ṣāder, 1997), Volume 11.

Ibn Qutaibah, ‘abd Allah Bin Muslim, *Ta’wil Mushkil al-Qur’ān*, (Beirut: al-Maktabah al-‘ilmiyyah, 1973).

Ibn Ṭabāṭbah al-‘alawi, Moḥammad ’aḥmed, *‘iyār al-Shi‘r*, sharḥ Wa taḥqiq: ‘abbās ‘abd al-Sāter, 2nd Edition, (Beirut: Dār al-Kutub al-‘ilamiyyah, 2005).

Isma‘il, Izz al-Din, *al-’adab Wa fununuh: Dirāsah Wa Naqed*, 8th Edition, (Cairo: Dār al-Fikr al-‘arabiy, 2013).

Khafājiy, Moḥammad ‘abd al-Mon‘im, *Qiṣṣat al-’adab al-Mahjariy*, 2nd Edition, (Beirut: Dār al-Kitāb al-Libnāniy, 1964).

Mandour, Moḥammad, *al-Naqed Wa al-Nuqād al-Mu‘āṣirun*, (Cairo: Nahḍat Maṣer,1997).

Mandour, Moḥammad, *Fi al-Mizān al-Jadid*, 1st Edition, (Tunis: Maṭba‘ah Kotaib,1988).

Mandour, Moṣṭafā, *al-Lughah Wa al-Ḥaḍārah*, 1st Edition, (Cairo: Munha’ah al-Ma‘ārif, 1974).

Mas‘od, Ḥabib, *Gibrān ḥaiyyan Wa maiyyatan*, 2nd Edition, (Beirut: Dār al-Riḥāniy, 1966).

Na‘imah, Mikha’il, *al-Ghirbāl*, 15th Edition, (Beirut: Mu’assasah Nawfal, 1991).

Na‘imah, Mikha’il, *Hams al-Gifon*, 6th Edition, (Beirut: Mu’assasah Nawfal, 2004).

Reḍā, Moḥiyy El-Din, *Balāghat al-ʻarab Fi al-Qarn al-ʻishrin*, (Cairo: Maṭbaʻah al-Raḥmāniyyah, 1961).

Riḥāniy, ʾamin, *al-Riḥāniyyat Fi guzʾain*, 10th Edition, (Beirut: Dār al-Jeel, 1987).