تجليات الإيقاع في ديوان الأرواح الحائرة "لنسيب عريضة"

الدكتورة فصل سالم العيسى [1]*

تاريخ وصول البحث: 2023/01/07 م **تاريخ قبول البحث: 2023/04/12م** **تاريخ نشر البحث: 2025/04/10م**

الملخص

الإيقاع عنصر جوهريّ في النّصّ الشّعريّ، يؤثّر ويتأثّر بعناصره الأخرى ضمن شبكة من التعالقات التي يسودها جوّ الانسجام والتناسق والتآلف، محدثة نغمة تؤثر في ذائقة المتلقّي، وديوان "الأرواح الحائرة" بنية إيقاعيّة مفعمة بالحيويّة نابضة بالحركة، تعكس ثقافة الشاعر ونفسيّته، ونظرته للكون والإنسان والحياة، وتتم عن إدراك واعٍ في تخيّر مواضع النغمة وفقاً للتجربة الشعوريّة الخاصة بالشاعر، حين تلين في موضع، وتعنف في آخر بتنوّع جذاب، وتتناغم مع الواقع –ماضياً وحاضراً ومستقبلاً– بكل ما يحمل من قيم، ومتغيّرات، عبر ألحان سحريّة تضافرت فيها الموسيقا الداخلية –بتشكيلاتها الصوتيّة، وقيمها الفكريّة– مع الموسيقا الخارجيّة –بأوزانها وقوافيها– فأضفت على النّصّوص الشّعريّة سمة التّماسك، والشموليّة، مع نزعة روحيّة نحو التجديد في إيجاد قوالب أظهر فيها الشاعر مقدرته الشّعريّة، وتفوّقه الفطريّ، محاولاً إيجاد حالة من التوازن بين عالمه الداخليّ، وعالمه الخارجيّ، وإسقاط هذه الحالة على إيقاعات ديوانه الخارجيّة والداخليّة، من خلال حسّه الموسيقيّ المرهف وإيقاعاته التي تطرب لسماعها الآذان.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الأرواح الحائرة، نسيب عريضة.

Emergence of Rhythm in Dewan Al-Arwah Al-Ha'erah "Naseeb Areedah"

ABSTRACT

A fundamental component of the poetic text, rhythm influences and nurtures its other aspects within a network of relationships ruled by a consistent and harmonious environment, creating a tone that influences the recipient's taste. A dynamic, rhythmic framework, the dewan of "Al-Arwah Al-Ha'erah" (the confused spirits) reflects the poet's culture, personality, and perspective on the cosmos and human existence. By combining the internal music, with its vocal formations and intellectual values, with the external music, with its measures and rhymes, it also reflects his conscious perception in choosing tone locations based on the poet's own emotional experience, while softening in one position and piercing in another with a catchy diversity. With a spiritual tendency toward renovation in creating templates, the poet demonstrated his poetic ability, innate superiority, and resonance with reality—past, present, and future—and all of its variables and values, attempting to strike a balance between his inner and exterior worlds, and allowing this case to fall on his dewan's internal and external rhythms via his sensitive musical sense, which is pleasing to the ear.

Keywords: Rhythm, Al-Arwah Al-Ha'erah, Naseeb Areedah.

(1) وزارة التربية والتعليم، الاردن.

* *الباحث المستجيب:* dr.faselaleassa@gmail.com

المقدمة:

يعدّ النّصّ الشّعريّ بناءً لغوياً متعدّد الأبعاد والمستويات، والبعد الإيقاعيّ فيه قديم قدم الممارسة الشّعريّة، وهو أكثر الأبعاد وضوحاً وتميّزاً في الشعر؛ إذ يقوم بتنظيم الأبعاد الأخرى ضمن بنية إيقاعيّة واحدة.

وتكمن أهميّة البحث في الكشف عن البنية الإيقاعيّة في ديوان "الأرواح الحائرة"، ودورها في إيجاد التوافق النفسيّ بين الشاعر وعالمه الخارجيّ، عن طريق خلق حالة من الاندماج بين إيقاعاته الداخليّة وإيقاعاته الخارجيّة في بنية قصيدته الكليّة.

وقد انبثق اختيار البحث من صميم الرغبة في الوقوف على شعر "نسيب عريضة" الإيقاعيّ الذي لم ينل من الاهتمام ما نالته أشعار أقرانه من شعراء المهجر؛ فقد اتّسمت جلّ الدراسات التي تناولت شعره بالعمومية، دون الوقوف على خصوصيّته الإيقاعيّة، ودورها في تعميق تجربته وإبرازها ليدرك أثرها المتلقّي.

ومن هنا جاء تقسيم الدّراسة إلى مقدمة، فتمهيد، وبابين، فخاتمة، ثم قائمة المصادر والمراجع.

وقد سلط التمهيد الضوء على حياة الشاعر بكل مستوياتها: الثقافيّة، والاجتماعيّة، والنفسيّة، وانعكاساتها على شعره. بينما تناول الباب الأول مفهوم الإيقاع ووظيفته وعلاقته بالتجربة الشعوريّة والشّعريّة عند الشاعر. وفتح الباب الثاني مصراعيه على أبعاد الإيقاع في ديوان "الأرواح الحائرة"، متمثّلاً في الإيقاع الخارجي وتجليّاته في الوزن والقافية وكيفيّة التجديد في قوالب القصيدة، عن طريق قوالب الموشّحات والمقطعات، والبناء على وحدة التفعيلة. بينما تجلّى الإيقاع الداخليّ في التشكيلات الصوتيّة، والتكرار متمثّلاً في: التكرار البيانيّ، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوريّ، وتوج الإيقاع الداخليّ بإيقاع الأفكار. ثم جاءت الخاتمة لتسجل أهم ما توصل إليه البحث من نتائج. وقد فرضت الدراسة المنهج القائم على التحليل الوصفيّ لسبر أغوار النّصّ الشّعريّ، والكشف عن فنيته من خلال البعد الإيقاعيّ في نصوص الديوان.

وأسأل المولى التوفيق

التمهيد:

كثيرة هي الذوات المبدعة التي حلّقت في عالم الأدب عامّة، والشّعر خاصّة، وجديرة بالاهتمام تلك الذوات التي سطّرت من المداد تجارب إنسانيّة، بهرت العقول، ولامست القلوب، هذه الذوات تطلّ علينا من بينها ذات الشاعر المهجريّ "نسيب عريضة" تلك الذات المبدعة بحسها المرهف، تفاعلت مع ما يحيط بها من موجودات فأنجبت شاعراً فذاً، انطلق في تجربته الشّعريّة من عناصر ذاتية عبّ فيها من المنابع العربية، ثقافية كانت أم روحية، والمنابع الغربية المادية منها والفكرية، وصاغها وفق رؤاه شعراً رائقاً ميزه – عامة – بين شعراء المهجر، و–خاصة– بين "شعراء الرابطة القلمية"[1] (الناعوري،1977).

والتي تمثّل هدفها "بإخراج الأدب من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني(خفاجي،2002).

"نسيب عريضة" الولادة في آب 1887م في مدينة حمص على شطآن العاصي (معهد الدراسات العربية الأمريكية في نيويورك، 1946). أمّا الدراسة ففي مدرستها الابتدائية، ثم مدرسة المعلمين الروسية في الناصرة، ثم الهجرة إلى الولايات المتحدة عام 1905م والاستقرار فيها مشتغلاً في المتاجر والمصانع للحصول على رزقه، ثم وجد في الكتابة متنفساً لأفكاره وعواطفه، فأسس عام 1912م مطبعة "الأتلانتيك"، ثم شارك في إنشاء "مجلة الفنون"، كما حرّر في "السائح"، "فمرآة الغرب"، ثم "الهدى (حسن، 1955).

تزوج من "نجيبة" أخت الصحفي "عبد المسيح حداد" صاحب مجلة "السائح" ولم يرزقا الولد فازدادت وحشته في الحياة (الأشتر، 2002).

واستأنس بالكتابة فألّف قصة "ديك الجن الحمصي" وقصة "الصمصامة"(قبش،1971). وكثرت ترجماته عن الأدب الروسي، والأدب الغربي عامة، فترجم عن الروسية رواية "أسرار البلاط الروسي" كما ترجم مقالتين "لمكسيم جوركي" تحت عنوان "الماء وأهميته للطبيعة وحياة الإنسان" و"الألم"، وترجم مقالة "لمرجوفسكي" بعنوان "الموت" وأخرى "لأوسكار

(1) انتظم عقد الرابطة القلمية عام 1920م في نيويورك بعشرة أعضاء، عميدها: جبران خليل جبران ومستشارها: ميخائيل نعيمة، وخازنها: وليم كاتسفليس، ونسيب عريضة أحد عمالها وكذلك إيليا أبو ماضي، وعبد المسيح حداد، ورشيد أيوب، وندرة حداد، ووديع باحوط، وإلياس عطا الله، وتبعثرت حبات العقد عام 1931م بداية بالعميد وانتهاءً بالمستشار.

وايلد" بعنوان "دار القضاء"(صالح، 1978).

فكان لهذه المعرفة باللغة الروسية وآدابها أبعد الأثر في توجيه مواهبه نحو التجديد في الصياغة وانتقاء المواضيع، كما كان لصفاته وما عُرف عنه منذ الصغر باللين والخجل والهدوء، والحساسية المفرطة، والمعاناة من الحيرة في أعماق الروح، واللجوء إلى الطبيعة سارحاً في "المزرعة الجديدة" و"الميماس" و"الدوير" من متنزهات على نهر العاصي دور في إذكاء رومانسيته، ورهافة حسه، فغنى وطنه البعيد غناءً عذباً بث فيه شعور الوحشة، والحرمان، وخيبة الأمل(الأشتر،2002).

فخرجت هذه الذات تنشدّ الحريّة والكرامة وظلت مشدودة للوطن بعد أن فجعت بطغيان الآلة، فراحت مخيّلتها تحوك الأنغام الرخيمة لتجد فيها معادلاً موضوعيّاً لصخب الغربة، ولتعبّر –من حيث لا تدري–عن معاناة المهاجرة أفضل تعبير.

ولج عريضة عالم الشعر في الخامسة عشرة من عمره وكان خطاباً إلى "أرزة لبنان".. ثم وقف أمام وجه الحياة سائلاً، ثم حائراً، ثم مستوحشاً، ثم متزهداً، ثم متصوفاً.

لم ينل من الحياة الخارجيّة نصيباً، فانعكف على الحياة في داخله، يزريها تارة بمذراة عقله، وطوراً بمذراة قلبه... تنتابه في كلّ وقفة آلام، وغصات، وحرقات لا تكاد تخلو منها قصيدة من قصائده (نعيمة، 1988).

وفي ديوانه –الذي خرج للوجود بعد أن نفث صاحبه أنفاسه الأخيرة عام 1946م في "بروكلن" بعد صراع مرير مع المرض وانقطاع عن دنيا الكتابة–"صورة متكاملة لحياة مضطربة، وروح قلقة، وفكر شارد عميق... فصنع لنفسه عالماً روحانيّاً يعيش فيه" (السراج، 1959)، قوامه الوحدة والحيرة التي أوجد لها "جسماً" تكاد تلمسه اليد، وأعطاها لساناً يخترق ستار القلب، وينفذ إلى أعماق الروح، فلا بدع إذا انتقى لديوانه اسم "الأرواح الحائرة" لأنّه ينطق بألسنة الحائرين" (نعيمة، 1988).

فنسيب شاعر "صافي النبعة، صادق النبرة، تراه يتنكب السبل المطروقة، والقوالب المألوفة، ويترفّع عن كلّ مبتذل في اللون واللحن، وفي المبنى والمعنى... فهو أشبه ما يكون برذاذ المطر يتساقط في سكنية الليل على البقاع العطشى فيؤنسها، ولا يزعجها، ويحييها ولا يجرفها"(نعيمة، 1953).

وينم شعره عن إدراك واعٍ لسرّ الوجود من خلال تجارب الذات الشاعرة، وتناغمها مع الواقع بكل ما يحمل من قيم، ومتغيّرات، انعكست على ديوانه، وجعلت منه بنية إيقاعيّة مفعمة بالحيويّة، شيّدها من خلال شبكة من التعالقات فخرج بمقطوعة إيقاعيّة تعزف ألحاناً سحريّة على وتر الوجود.

مظاهر الإيقاع في ديوان "الأرواح الحائرة"

أولاً: مفهوم الإيقاع ووظيفته:

يعد الإيقاع مكوناً أساسياً في النّصّ الشّعريّ –قديمه وحديثه– ففي قوالبه يصب الشاعر رغباته الفنية، ورؤاه الفكرية، وهو كغيره من مكونات القصيدة، يسهم في تعميق التجربة الشعورية، وسبر أغوارها، فتسري إيقاعاتها جنباً إلى جنب مع المعاني التي تنقلها إلى المتلقي فتجذب انتباهه، والشاعر الفذ من امتلك زمام جريان الإيقاع في شعره مختاراً منه ما يتناسب مع فنه.

والإيقاع لغةً: "الميقع والميقعة: المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء... ويعدّ قوة الشعر وطاقته الأساسيّة" (ابن منظور،711هـ).

ومن المعنى اللغويّ صاغ "شوقي ضيف" تعريفه للإيقاع: "فالموسيقا جوهر الشعر وجوه الزاخر وهي التي تحرّك المتلقّي وتجعله ينفعل، وتثير فيه إحساساً وجدانيّاً غريباً تجعله يشعر بما يسمع من أبيات شعريّة متناسقة ذات تناغم يقترب من الغناء"(ضيف، 1971).

أمّا الإيقاع في الاصطلاح الموسيقيّ: فهو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب... (عبيد، 2001).

وللإيقاع في الاصطلاح الشّعريّ تعريفات فهو عند ابن رشيق "حد الشعر"(ابن رشيق، 456هـ). تتشكل من خلاله تداخلات بطريقة لا متناهية كيف لا وهو "الكلام الموزون المقفى الدال على معنى" (ابن جعفر، 337هـ).

وذلك الوزن ليس "مجرد أصوات رنانة تروّع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى خلجات المتلقي فتهزه برفق وهدوء" (إسماعيل، 1986). كما أنّ الإيقاع هو الإطار الموسيقيّ للشعر يطرح موجات تطول وتقصر تبعاً للتجربة الشعوريّة (يوسف، 1989).

أمّا موسيقا الشعر عند "إبراهيم أنيس" فهي جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر

معين منها، فتضفي إحساساً بالغبطة والسرور لدى سماعها، ناهيك عما يحمله النغم الموسيقي من انتباه عجيب لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم لتكون سلسلة متصلة الحلقات"(أنيس،1979).

وعليه كان للإيقاع أهمية بثلاثة أبعاد: جمالي وعاطفي وعقلي. بما يثيره من: "إمكانية الإحساس بالشكل، والقدرة على إطلاق الخيال، ثم الانفعال العاطفي، وتكتمل هذه العناصر الثلاثة عن طريق العقل بشكل يجعل من الاستقبال الفني مجالاً للاستمتاع الجمالي"(عبد الدايم، 2001).

وهو من الحاجات الروحية المشتركة بين الأفراد والأمم في كل زمان ومكان، والتي تقاس بها قيمة الأدب "فللأصوات والألحان ميل عجيب لا ندرك كنهه"(نعيمة، 1988).

وبذلك يمثل الإيقاع الاستثمار الماهر للعوامل المكونة للعمل الشّعريّ، ويمتلك قدرة عالية على التعبير والتصوير والتأثير (عبيد، 2001).

وعليه فإن القصيدة بنية إيقاعيّة خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة تلتقي مع مشاعر الآخرين، وهي شبكة من التشكيلات الدالة، والعلاقات اللفظية المتبلورة في مقاطع نغمية متسقة توحد أجزاء النّصّ، وتسبر عوالم الشاعر، وخلجاته النفسية محدثة تأثيراً في ذائقة المتلقي.

ولم يغب عن مبدع "الأرواح الحائرة" سر العلاقة الوثيقة بين الإيقاع والتجربة، وقد أخرج تجربته بإيقاع خاص، ينم عن دراية وإحساس بالنغمة يصعد بصعودها وينزل بنزولها بتنوع جميل، وتلاعب حاذق جاعلاً من ديوانه وحدة نغمية شعورية خاصة تستحق الخلود.

ثانياً: أبعاد الإيقاع في ديوان الأرواح الحائرة:

أ. الإيقاع الخارجي

تتجلى أبعاد الإيقاع في "الديوان" في بعدين: ظاهر يتمثل بالإيقاع الخارجي وزناً وقافية، وباطن يتمظهر في الإيقاع الداخلي أفكاراً وتكراراً وتشكيلات صوتية... إلخ.

ويبرز الوزن في الإيقاع الخارجي كوعاء أو محيط إيقاعيّ يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعيّة في النّصّ (عبيد، 2001).

بينما تقوم "القافية" (عبد الدايم،2001)[1]. بمهمة الربط بين أجزاء القصيدة، "فما هي إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات، وتكرارها يكون جزءاً مهماً من الموسيقا الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها... بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"(عبد الدايم، 2001).

والوزن يمنح الشعر حيوية وحركة تبعث في النفس حركة وحيوية موازية ينتشي إزاءها المتلقي، ويتجاوب معها تجاوباً فنياً بقدر ما تثيره من فاعلية (ريتشاردز، 1963).

ويتكامل الوزن مع الإيقاع ليضفي على القصيدة وحدة نغمية خاصة من خلال مجموعة "التفعيلات"[2] التي يتألف منها البيت. كما يخضع الإيقاع والوزن لمعياري التغيّر والثبات "فالوزن ثابت والإيقاع متغيّر"(البحراوي،1991).

فإذا كان الوزن لبّ القصيدة فإنّ الإيقاع هو هيكلها الذي تظهر فيه، وعليه يكون الإيقاع مشتملاً على الوزن. ويجانب الصواب ما ذهب إليه "ميخائيل نعيمة" في أنّ "الأوزان والقوافي ليست من ضرورة الشعر، كما أنّ المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة" (نعيمة، 1988).

فهذه المقابلة لا تجوز إذ إنّ الأوزان والقوافي جزءٌ لا يتجزأ من الشعر، بينما المعابد والطقوس شيء، والصلاة والعبادة شيء آخر منفصل عنه.

وفي معرض نقد "صابر عبد الدايم" لآراء "نعيمة" في الأوزان يقول: "إنّ ميخائيل تكلم بعاطفة الأديب، وليس بعقلية الباحث، فهو لم يقصد إرساء أسس نقدية"(عبد الدايم، 2001).

ثم أنّ "نسيباً" الذي رفع "نعيمة" من شعره في "الغربال" ودل على الحياة والصدق فيه، هو واحد من الشعراء الذين أبدعوا الشعر في إطار أوزان العروض (الأشتر، 2002).

وفي اعتبار "نعيمة" القافية قيد من حديد تربط به قرائح الشعراء تعارض مع أقواله وخاصة في تعريفه للشاعر بقوله: "الشاعر سلطان مطلق عندما يجلس لينحت لإحساساته وأفكاره تماثيل من الألفاظ والقوافي" (نعيمة، 1988).

---

(1) في لسان العرب قافية كل شيء آخره ومنه قافية بيت الشعر، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وهي عند "الخليل" تمتد من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه حركة، بينما عد "الأخفش" القافية آخر كلمة في البيت، وعند "قطرب" الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويسمى "رويّا".

(2) هي الوحدات الصوتية المؤلفة من نسب محددة من الأحرف المتحركة والأحرف الساكنة.

كما أن الوزن الشّعريّ سرّ أودعه الله في طباع العرب، واختصهم به، ولم يشعروا به، فأطلع الله "الخليل"[1] (العاكوب، 1970)، عليه وألهمه تلك القواعد والأصول التي أسماها بحراً، لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى... يوزن به بقدر لا يتناهى من الشعر (أنيس،1979).

وفي خضم هذه البحور وعبر تموجاتها غاصت قريحة الشاعر فأخرجت من نفائسها درته الإيقاعيّة "الأرواح الحائرة". وقد ضمت هذه الدرة خمساً وتسعين قصيدة، منها قصيدتان مترجمتان عن الروسية وهما الصمت، و "الأخوان – النوم والمنية".

كما ضمت هذه الدرة ثلاث مطولات: الأولى أسطورية ملحمية وهي "على طريق إرم"[2] (عريضة،1992)، والثانية: مسرحية تاريخية "احتضار أبي فراس" ضمنها مقطوعتين من شعر أبي فراس، والثالثة: مرثاة كبرى رثى بها أخاه "سابا" في قصيدته "في ذكرى الغريب" وقد بلغت مائة وخمسة وعشرين بيتاً.

وقد نجح "عريضة" في التشكيل الإيقاعيّ لأوزان قصائده مراوحاً بين القصائد التي تقوم على الوزن الواحد والقافية الموحدة، وبين القصائد التي تتنوع في أوزانها وقوافيها، وقد أظهر في تنقله هذا متانة ثقافية، وحس إيقاعيّ مرهف، ومقدرة عالية على التعبير عن تجربته الشعورية بقوالب نغمية متعددة.

وقد شكلت القصائد ذات القافية الموحدة فيشعره ما نسبته 54.7% ومنها قصيدة "حديث الشاعر".

بينما استأثرت القصائد ذات التنوع على مستوى الوزن والقافية ما نسبته 45.3% ومنها قصيدة "عد يا قلب عد". وهذه النسبة دليل على نزوع هذه الذات الفذة نحو التجديد، رغبة في إشباع حسها الإيقاعيّ، والتعبير عن نظرتها الفلسفية للكون والإنسان والحياة.

كما مال "عريضة" إلى الأوزان القصيرة أو مجزوءه التفاعيل إذ بلغت ما نسبته 36.8% مقابل الأوزان تامة التفاعيل والتي شكلت ما نسبته 63.2%. ومن القصائد مجزوءه التفاعيل "لا تلم" و"كم"، و"من نحن" و"لست أدري"... إلخ.

ومع أن القصائد التي تقوم على الأوزان التامة غلبت على المساحة المكانية المشكلة للديوان، فإن ما تحمله

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي (100هـ–170هـ) من علماء البصرة، واضع علم العروض من مؤلفاته: معجم العين، كتاب النغم، كتاب النقط والشكل، وكتاب الشواهد، وكتاب الإيقاع.

(2) إرم مدينة عجيبة بناها شداد بن عاد من حجارة الذهب واللؤلؤ... ثم أقفرت واختفت في الصحراء في مكان محجوب لا سبيل للوصول إليه.

الأوزان القصيرة والبحور المجزوءه من سرعة الإيقاع، وطوعية التلحين، وسهولة التأثير في المتلقي جعل منها ذات أهمية كبرى في الديوان.

ويمثل الجدول التالية إحصائية بنسبة البحور المستعملة في الديوان:

البحر	الكامل	الخفيف والبسيط	المتقارب	الرمل	السريع	المجتث	الوافر	الطويل	الرجز والهزج	المديد والمتدارك
نسبته	%18.9	%16.8	%14.7	%11.5	%8.4	%7.3	%6.3	%4.2	%3.1	%2.1

من الجدول السابق نستنتج أن درجة توظيف أوزان البحور في الديوان جاءت كالآتي:

- بدرجة كبيرة: كالكامل، الخفيف، البسيط، المتقارب، والرمل.
- بدرجة متوسطة: كالسريع، المجتث، الوافر، والطويل.
- بدرجة قليلة: كالرجز، الهزج، المديد، والمتدارك.
- بدرجة نادرة: كالمنسرح، المضارع، والمقتضب.

ولكن لماذا احتل البحر الكامل موضع الصدارة في الديوان؟ ولماذا استعمل البحر المجتث بدرجة متوسطة، وأُهمل كل من المضارع والمقتضب والمنسرح مع أن البحور الأربعة –في العُرف العروضي– قليلة الاستعمال؟ ولماذا تصدر الرجز قائمة البحور قليلة الاستعمال مع أنه من أقدم البحور نشأة واستعمالاً؟

البداية من البحر الكامل وهو من "البحور الصافية"[1]، ويأتي تاماً ومجزوءاً "وسمي كاملاً لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة" (العاكوب، 1970). وهو من أكثر بحور الشعر شيوعاً إذ يَضَعُهُ "إبراهيم أنيس" في الدرجة الثانية بعد الطويل (أنيس، 1979). ويصلح لكل أغراض الشعر نظراً لقبوله الزحافات[2] والعلل (عبد الدايم، 2001)[3] ويجوز في حشوه من الزحافات "الإضمار"[4] و"الوقص"[5] كما يجوز في عروضه وضربه من العلل "الحذُّ"[6]، و"القطع"[7]،

(1) هي البحور التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة.
(2) الزحاف: تغيير يلحق بثواني أسباب الأجزاء للبيت ولا يكون إلا في السبب الثقيل أو الخفيف من التفعيلة، ويتخذ صورتين: تغيير الحركة وحذف الحرف ومن خصائصه أنه إذا دخل البيت لا يلزم بغيره، ويدخل الزحاف كل أجزاء البيت.
(3) العلل: تغيير في شكل التفعيلة مختص بثواني الأسباب واقع في عروض البيت والضرب لازم لهما، والعلة لا تدخل في حشو البيت.
(4) الإضمار: تسكين الثاني المتحرك في "مُتَفاعلن" ← تصبح "مثْفاعلن".
(5) الوقص: حذف ثاني "متفاعلن" الساكن تصبح "مفاعلن".
(6) الحذُّ: حذف الوت المجموع في الضرب فتصبح التفعيلة "مُتَفا".
(7) القطع: حذف نون "متفاعلن" في الضرب فتصبح "متفاعل".

و"التذييل"[1]، و"الترفيل"[2] (العاكوب، 1970).

وظاهر هذه التنويعات يوحي بالاضطراب، ولكنها في واقعها مظهراً من مظاهر الثراء الإيقاعيّ، الذي يعمد إلى كسر رتابة التفعيلة الأصلية، كما يتيح للشاعر حرية التعبير في القصائد ذات النفس الطويل، كقصيدة "يا نفس" التي بناها "عريضة" على إيقاعات مجزوءة الكامل وفق نغمات رتيبة مستحبة، وقد بلغت ستين بيتاً ومطلعها (عريضة ،1992):

– يـــــا نفـــــس مالـــــك والأنـــــين تتـــــــــــألمين وتـــــــــــؤلمين!

وفي قصيدة "العيون القاحلة" راح الشاعر يفرغ عواطفه في قالب مجزوء الكامل، ويشحنه بالطاقات الكامنة، ويطوع تفعيلاته للتعبير عن معاناته في الغربة في موقف يثير الحزن والشفقة في آن، وهو يستجدي العيون أن تجود بدمعها الهتان ولكن هيهات (عريضة ،1992)!

– يـــــا عـــــين مالـــــك فـــــي ســـــباث رشـــــي الـــــدموع علـــــى النبـــــاث

– واليـــــــوم جفـــــــت فهـــــــي حرقـــــــي فـــــــي التـــــــدفق راغبـــــــاث

فمن الزحافات التي سادت أجواء القصيدة "الإضمار" في حشو الأبيات وعروضها وضربها، إذ بلغت نسبته 62.5% بينما وردت التفعيلة الرئيسة "مُتَفاعلن" بنسبة 37.5% وقد حقق "الإضمار" للقصيدة البطء مما أتاح للشاعر التعبير عن معاناته، لا سيما وأن البحر الكامل معروف بسرعته، كما جاءت السكنات في الألفاظ، والتفاعيل، والقافية، والروي، لتناسب استكانة دموع الشاعر، وجمود عينيه.

وقد جاء عروض الأبيات وضربها مذيّلاً تارة "مُتَفاعلانْ" ومذيّلاً مضمراً تارة أخرى "مُتْفاعلانْ".

وجاء "التصريع" (عبد الدايم، 2001)[3] في البيت الأول جرياً على عادة القدماء، ليحقق إيقاعاً خاصاً، ويضيف بعداً دلالياً بتعميق فكرة السكون والجمود، وتحرر الشاعر منه في الأبيات التالية، دليلٌ على الرغبة العارمة في الحركة عن طريق تدفق الدموع في العيون القاحلة.

وقد حقق التصريع للقصيدة التوازن بين بنيتها الإيقاعيّة ومضامينها الفكرية، فكان له وقع مطرب ترتاح له الأذن،

(1) التذييل: إضافة مقطع ساكن في الضرب "متفاعلان".
(2) الترفيل: إضافة مقطع طويل متحرك فساكن تصبح التفعيلة "متفاعلاتن".
(3) التصريع: ظاهرة إيقاعية صوتية وهي إلحاق العروض بالضرب وزناً وتقفيةً سواء بزيادة أو نقصان.

أما نسبة القصائد المصرعة في الديوان فقد بلغت 40%.

وقد جاءت القافية مقيدة ساكنة "مترادفة"[1] (العاكوب، 1970) لتعمق جو السكون، فزادت الإيقاع وضوحاً، وحققت دوراً بارزاً في اتساق النغم وتنظيمه. وباستثناء القصائد متنوعة القوافي بلغت نسبة القوافي المقيدة في القصائد ذات القافية الواحدة والروي الواحد 34.6% وهي نسبة تفوق شيوع القوافي المقيدة في الشعر القديم إذ "تشكل 10%" (أنيس،1979). أما القوافي المطلقة فقد استأثرت القوافي المكسورة بنسبة 51.9% لتدل على حالة الانكسار والتقوقع التي كان يعيشها الشاعر في غربته، بينما شكلت القوافي المطلقة المضمومة والمفتوحة نسبة 13.4%.

ومن الظواهر الإيقاعيّة في قافية قصيدة "العيون القاحلة" "لزوم ما لا يلزم"[2] فلم تبن القصيدة على حرف "روي"[3] واحد بل تعداها الشاعر إلى الألف مسبوقة بالباء: (الناضبات، راغبات...) رغبة منه في إظهار مقدرته الشّعريّة، وزيادة في التناسب والتماثل.

أما عن الحروف التي وقعت روياً في "الديوان" باستثناء القصائد متنوعة القوافي فهي:

- حروف وردت روياً بدرجة كبيرة وهي: الميم – والنون – واللام – والراء.
- حروف وردت روياً بدرجة متوسطة وهي: الدال – والتاء – والعين – والباء – والسين– والقاف.
- حروف وردت روياً بدرجة قليلة وهي: الهمزة – والفاء – والهاء – والضاد.
- حروف لم ترد روياً إطلاقاً وهي: الجيم – والحاء – والخاء – والثاء – والذال – والزاي – والشين – والصاد – والطاء – والظاء – والكاف – والواو – والياء – والغين.

ونستنتج أن الشاعر نظم على ما يعادل 50% من حروف العربية. وقد كان يتحكم في اختيار رويه، "محفوظه من الشعر العربي ونسبة شيوع حروف الهجاء التي تقع رويّاً، ثم عدد الأبيات التي سينظمها ثم –إلى حد ما– الموضوع الذي يعالجه، والبحر الذي ينظم عليه"(صالح، 1978).

كما كان "للتدوير"[4] (العبيدي، 1986)، دور في خلق إيقاعات منوعة في الديوان، "فهو وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة، وتربط بين المعنى والموسيقا في وحدة عضوية" (أبو إصبع، 1979).

(1) من ألقاب القافية المقيدة وفقاً للمتحركات بين سواكنها، وقد اجتمع فيها ساكنان دون أن يفصل بينهما متحرك.
(2) هو أن يلزم الشاعر نفسه بأكثر من حرف روي في كل أبيات القصيدة.
(3) الروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فتنسب إليه وقد أُخذ من الرواء وهو الحبل؛ فهي تصل أجزاء القصيدة ببعضها.
(4) التدوير: هو اشتراك البيت بكلمة واحدة بعضها في نهاية الصدر وباقيها في أول العجز.

وفي مقطوعة "لا تلم" التي بناها الشاعر على مجزوء الرمل يسوق أبياته في جو من الحكمة مستخدماً التدوير ومنها يقول (عريضة ،1992):

- لا تلـــــــم مـــــــن قـــــــد أســـــــاء الفعـــــــل فـــــــي تـــــــدبير أمـــــــره

فقد أضاف التدوير سرعة واضحة في إيقاع القصيدة، وتواصل موسيقا البيت وامتدادها، وانبثقت آلية التدوير من صميم النّصّ، ومن باطن التجربة.

وأمّا البحور التي أهملها الشاعر فنجد "إبراهيم أنيس" يقول في المنسرح: "أبى شعراؤنا المحدثون النظم فيه، أو لم يستريحوا إليه، وإلى موسيقاه وقد ورد من هذا البحر النزر القليل"(أنيس،1979).

وهذا القول ينطبق على المضارع والمقتضب، وجاء استخدام الشاعر للبحر المجتث بدرجة متوسطة، وهو من البحور التي توصف بقلة استعمالها؛ بسبب "وقوعه في دائرة الخفيف، وتوافق تفاعيله معه باختلاف الترتيب كما أنه لا يستعمل إلا مجزوءاً" (العاكوب، 1970). وقلة ورود الرجز في الديوان يعود لرغبة الشاعر في التجديد، وعزوفه عن البحور التي استهلكها الشعراء في قصائدهم.

ولكن هل هناك علاقة بين اختيار الشاعر للبحور السابقة وعاطفته؟ وهل اتخذ القدماء لكل موضوع وزناً خاصاً من بحور الشعر؟

إن نظرة فاحصة في الديوان تظهر أن الشاعر كان حراً في اختيار أوزانه، ولم يتقيد بوزن معين في غرض معين، وهو في ذلك يتنكب خطى القدماء، الذين كانوا يمدحون، ويتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم، فها هو يتغزل على أنغام المتقارب في قصيدة "تعالي صباحاً"، ويتأمل على نفس البحر في قصيدة "حديث صغير".

ولكن هذا لا يمنع "أن الشاعر في حالة اليأس يتخير وزناً طويلاً، وفي حالة الهلع والفزع لا يكون إلا في صورة مقطوعة قصيرة، لا تزيد على عشرة أبيات" (أنيس،1979). وهذا ما نجده في قصيدته "موكب الجثث". فتشكيل القصيدة على البحر المتقارب يختلف عن تشكيلها على بحر آخر.

هذا ما أدركه الشاعر فمبتغاه أولاً وآخراً عند اختياره للوزن الشّعريّ هو إشباع رغبته الفنية، والتعبير عن رؤيته الفكرية هذا من ناحية، وجذب انتباه السامعين، وهزهم طرباً من ناحية أخرى.

وقد قاده هذا الإدراك لأن يكون أحد الشعراء الذين ساهموا في انطلاقة الشعر التجديدية، بأن جعل أغراضه بلا حدود، وموسيقاه دون قواعد من دون الخروج على بنية القصيدة العربية الإيقاعيّة، فهو تنوع في سياق الوحدة والتآلف لا في إطار التخالف، ينم عن ذوق وفهم، ووعي دقيق لبنية الشعر الإيقاعيّة، فنظم في الموشحات، والمقطعات: المزدوجة، والمربعة، والمخمسة.

وقد اتخذ من "الموشح"[1] (الكريم،1974؛ الدقاق، د.ت)، قالباً إيقاعيّاً منسجماً مع أفكاره، ومتيحاً لعواطفه التدفق دون أي عائق وذلك لما تمتاز به الموشحة من "قيمة موسيقية، ولغة بسيطة، كما تحمل الموشحات التأثير الأندلسي من جهة، والتأثير الغربي من جهة أخرى، ويتمثل هذا التأثير المزدوج في موافقته للتوشيح الأندلسي لتناسق الأدوار، ومخالفته له في عدم تقيده بالمطالع اللازمة"(علاق، 1987).

إن استعمال "عريضة" للموشح يدل على مدى قدرته التجديدية من ناحية و طواعية الشكل الموسيقي الذي نظم فيه من ناحية أخرى، قلد الموشح والتزم بأوزان العرب والبحور المستخدمة فيه كالرمل، والخفيف، والمتقارب، كما نظم على الأبحر المهملة –كعادة الوشاحين في الأندلس– والذين نظموا في هذه الأبحر "سعياً وراء الإغراب، والإبداع، وإظهار للمقدرة على التلاعب بأعاريض الشعر وترويض أوزانه وقوافيه" (الشكعة،2005).

وقد بلغت نسبة القصائد الموشحة في الديوان من بين القصائد متعددة الأوزان والقوافي 19%، بينما شكلت المقطعات 81%، وقد شكلت المزدوجات من المقطعات ما نسبته 7.1%، والمربعات 26.1%، والمخمسات 35.7%، فيما بنيت قصيدتان على وحدة التفعيلة وشكلت 4.7%، بينما بقيت نسبة 11.1% من القصائد لم تنتظم وفق أوزان وقوافٍ محددة. ومن هذه النسب ندرك نزوع الشاعر الروحي نحو التجديد، والرغبة في إيجاد قوالب شعرية جديدة يعبر فيها عن حيرته وشكوكه وآلامه وآماله، ويشبع حسه الموسيقي، ففي الموشحات تطالعنا قصيدة "قبل التكوين" و"النعامى"[2] و"مواكب الجثث"... إلخ.

وفي الأخيرة ينظم الشاعر قصيدته سنة 1926م أبان وصول الأخبار عن فظائع الانتداب الفرنسي والثورة

(1) لون من ألوان النظم ظهر في الأندلس في القرن الثالث الهجري، يتميز بتنوع أوزانه وقوافيه واتصاله الوثيق بالغناء.
(2) من أسماء ريح الجنوب.

السورية، ويخوض تجربة شعورية على البحر المتقارب يصبه في هيكل "الموشح التام"[1]، الذي تكون من خمس أقفال وأربعة أبيات، وجاء القفل فيه على ثلاثة أشطر متحدة القوافي وجاءت الأبيات ضمن أدوار ثنائية مصرعة متنوعة الأوزان، وقد حملت القصيدة طابع أغاني الحرب ومنها قوله (عريضة ،1992):

لـــــــك الويـــــــل مـــــــن موكـــــــب بـــــــاهرْ

يســـــــــــــير بأبهـــــــــــــة الظـــــــــــــافر

علـــــــــى مهجـــــــــة النـــــــــاظر الحـــــــــائر

صـــــــليل ســـــــلاح وقـــــــرع طبـــــــول وجنـــــــد قســـــــاة تســـــــوق الحمـــــــول

وفـــــــوق النيـــــــاق حمـــــــاة القبيـــــــل تـــــــدلوا قتـــــــيلاً بجنـــــــب قتيـــــــل

إيقاع صارخ، غاضب مستنكر، ذاك الذي راح يخطه الشاعر في هذا المشهد الدرامي الدامي، الذي تظهر فيه إدانة واضحة وصريحة لأعمال المستعمر بصوت سلاحه، وقرع طبوله، وقلوب جنده القساة، وإيقاع حزين، أليم، ذاك الذي راح يرسمه لموكب الشهداء، الذي يفوح منه أرج الكرامة، والكبرياء، وهكذا تسربل الإيقاع بضدين: هيبة وإجلال وإذعان لحكم الأقدار، واحتقار وكره وحنق، ورغبة في الانتقام.

وقد اختار الشاعر المتقارب لتقارب أوتاده؛ إذ يصل بين كل وتدين سبب واحد، وقد وردت "فَعولن" تامة في القصيدة بنسبة 59.6% و"مقبوضة"[2] بنسبة 15.3% و"مقصورة"[3] و"محذوفة"[4] بنفس النسبة وهي 6.4% فيما جاءت "مبتورة"[5] 12%. وقد أضفت هذه الزحافات على القصيدة جواً من السرعة تواكب إسراع هذا الموكب المهيب.

كما يمزج الشاعر البحر المجتث مع الخفيف، ومخلع البسيط، ويضيف إليه تجديداً آخر بأن يدخله هيكل الموشح في قصيدته "النعامى"، ومنها قوله (عريضة ،1992):

– حلـــــــق القلـــــــب طـــــــائراً... مســـــــتهاما

– وانجلـــــــى الكـــــــون ســـــــافراً... واســـــــتقاما

(1) الموشح التام ما زادت أقفاله على أبياته لوجود المطلع، وعكسه الأقرع الذي تتساوى فيه عدد الأقفال والأبيات وتخلو من المطلع.
(2) القبض: حذف الخامس الساكن "فعولن" ← تصبح "فعولُ" ويكون في حشو البيت.
(3) القصر: حذف الخامس الساكن من العروض والضرب.
(4) الحذف: حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة تصبح "فعو" ويكون في العروض والضرب.
(5) البتر: حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله، وذهاب سبب خفيف من آخر التفعيلة تصبح "فع" في عروض البيت وضربه.

وهذا المزج وجد في غير قصيدة من الديوان ففي مطولة "على طريق إرم" مزج بني مخلع البسيط، ومجزوء الوافر، والمجتث، والمتدارك، حيث جعل لكل مقطوعة وزناً، وجاءت مقطوعته "القيروان" في قالب الموشح.

أما في مقطعاته فنجد "نعيمة" يقول: "لعل أوفرها سلاسة ونعومة هي التي نزح فيها عن القافية الواحدة إلى القافية المتنوعة" (نعيمة، 1988).

وشكل بداية هذا النزوح: ما يسمى "بالمزدوجات"[1] ومثالها في الديوان قصيدة "نفس الشجاع" و"نفس الجبان" و"سيّان".

وقد بنى الشاعر هذه القصائد بناءً هندسياً متميزاً وإيقاعاً رائقاً في ظل اختياره لعدد محدد من المزدوجات يتبعها لازمة مكررة. ففي قصيدته "نفس الشجاع" يختار خمس مزدوجات يتبعها لازمة مكررة هي العنوان ذاته وفيها يقول (عريضة ،1992):

بـــــــين العواصـــــــف والريـــــــاح نفـــــس تطيـــــر بـــــلا جنـــــاح

نفـــــس تعـــــج مـــــع الرعـــــود نفـــــس تزمجـــــر كالأســـــود

نفـــــــــــــــس الشـــــــــــــــجاع

فقد وجد في مجزوء الكامل وزناً يعبر فيه عن الروح الأبية الشجاعة التي يتوق إليها بإيقاعات كلها قوة وحماس.

أما "الرباعيات"[2]، فقد اتخذت في الديوان عدة أشكال وهي:

١- اتحاد الأشطر الأربعة في نفس القافية وتأخذ الرمز (أأأأ) ويطلق على هذا الشكل "الدوبيت"[3] (عطية،2005)، ومن أمثلته قصيدة "رباعيات" وقد جاءت على نمط رباعيات الخيام وقصيدته "في هيكل الذكرى" ومنها يقول (عريضة ،1992):

- عـــاودتني الـــذكرى يـــا فـــؤاد صـــبرا! يـــا دمـــوع مهـــلا مـــا خلقـــت ســـيلا

- يـــا فـــؤاد رفقـــا لـــو رجـــوت الســـلوى إن مـــا تبعتـــه مســـتحيل نـــيلا

٢- اتحاد الأشطر الثلاثة الأولى في نفس القافية واختلاف الرابع وتأخذ الرمز (أأأب) مع اتفاق الشطر الرابع في قوافي

(1) مقطوعة مصرعة الأبيات يوافق فيها الشطر الأول الثاني ويستقل عن بقية الأبيات.
(2) الرباعية: يقسم الشاعر مقطوعته إلى أربعة أقسام من الأشطر لها نظام خاص في قوافيها وأوزانها.
(3) "دو" بالفارسية تعني اثنان وقد استعير من الفارسية للعربية الفصيحة.

كل القصيدة، ومثاله قصيدة "على الطريق" التي بناها على المتقارب، جاعلاً من شطرها الرابع لازمة ومنها يقول (عريضة ،1992):

لمـــــــــاذا وقفـــــــــت بخـــــــــوفٍ وحيـــــــــرة

أيـــــــا نفـــــــس عنـــــــد الطريـــــــق العســـــــيرة

ألا أمشـــــــــي فـــــــــإن الحيـــــــــاة قصـــــــــيرة

ألا أمشـــــي

فالشاعر قضى وهو ما يزال في الطريق الممتد بين وطنه الترابي، ووطنه الروحاني فلا هو انعتق من الأول، ولا أدرك الثاني، وهذا ما دعا "نعيمة" للقول: لو شئت أن أصف نسيباً بكلمتين لأسميته "شاعر الطريق" (نعيمة، 1953).

٣- اتحاد الصدرين في قافية، والعجزين في قافية أخرى، وتأخذ الرمز (أب أب) وهي أكثر الأشكال شيوعاً في الديوان، ربما لأن ثنائية التقابل تناسب نفسية الشاعر المتعلقة بين الحياة والموت، ومنها قصيدته "بين العواصف والأماني"، وفيها ماج الشاعر بين عواصف زمانه العاتية، وأماني قلبه الغريب، وأبحر في لجة الرمل الصافي في قصيدة جديدة في البناء، صدرها ثلاث تفاعيل، وعجزها تفعيلتان، ومنها (عريضة ،1992):

- فـــــوق هاتيـــــك الصـــــخور الشـــــاهقة تطلبـــــــــــــــت العواصـــــــــــــــف

- وعلـــــــى ســـــــحب الأمـــــــاني البارقـــــــة حـــــــام قلبـــــــي غيـــــــر خـــــــائف

٤- اتحاد الشطر الأول والثاني والرابع في قافية واختلاف الشطر الثالث، وتأخذ الرمز (أأ ب أ) كما في قصيدة "أول الطريق" والتي بناها على البحر البسيط.

ولم تتجاوز محاولات التجديد في المربعات التنويع في القافية، وبرأي "عز الدين إسماعيل" "أن هذه المحاولات جاءت سطحية وجزئية من حيث التشكيل الخارجي، أما من حيث التشكيل الداخلي فقد أبدع في اختيار إيقاعاته" (إسماعيل، 1986). ولكن الإبداع الداخلي يتبلور ويتشكل من خلال التشكيل الخارجي، فهما توأمان، ووجهان لعملة واحدة. أما "المخمسات"(عبد الدايم، 2001)[1] فقد اتخذت في الديوان الشكلين التاليين:

١- اتحاد الأشطر الأربعة الأولى في القافية واختلاف الشطر الخامس مع التزامه في كل القصيدة، وتأخذ الرمز (أ أ أ أ

(1) المخمسة: يقسم الشاعر مقطوعته إلى خمسة أقسام من الأشطر لها نظام خاص في قوافيها وأوزانها.

ب)، ومن أمثلته قصيدة "الشجرة اليابسة" و"سلة فواكه" و"غادة العاصي" وفي القصيدة الأخيرة يداعب مدينته الحبيبة حمص بأنغام البحر الكامل الجذاب قائلاً (عريضة ،1992):

هـــو راســـخ فـــي الـــنفس مـــا بقـــي الجســـد ولقـــد يـــدوم مـــع الخلـــود إلـــى الأبـــد

حـــــوريتي لا تســـــألوا عنهـــــا أحـــــد أو مـــــا علمـــــتم أنهـــــا بنـــــت البلـــــد

مـــــن حمـــــص مطلـــــع لحظهـــــا الفتـــــاكِ

٢- اتحاد الأشطر الثلاثة الأولى في القافية واختلاف الرابع والخامس مع التزامه في كل القصيدة، ويأخذ الرمز (أ أ أ ب ب) ومن أمثلته:

قصيدتا "نار إرم" و"أم الحجار السود" وقد عدّ النقاد "نار إرم" ملحمة أسطورية، علماً بأن خصائص الملحمة ليست متوفرة فيها، وقد سميت كذلك "تقديراً للجهود التي بذلت والأوقات التي أمضاها أصحابها في نظمها، والأجواء الأسطورية التي تتضمنها أحياناً" (أبو ملحم، 2006).

وتدور المطولة حول الصراع بين العقل والقلب على قيادة النفس في رحلتها الشاقة نحو اجتلاء الحقيقة، وتنتهي إلى أن النفس لا هادي لها غير ذاتها في الوصول إلى الحقيقة (داود، د.ت)، ولا وصول ما لم تنفك الروح من عقالها الترابي وتتحد في عالم الوجود.

وتلوح "حمص" في قصيدة "أم الحجار السود" امرأة جميلة المحيا، عشق الشاعر ترابها، وتغنى بأمجادها، وتاق إلى طبيعتها الحية، ومن حجارتها السود استمد حرارة شوقه، ودفء محبته. وقد أسمى "خليل الموسى" هذا الماضي "بالأسطوري" (الموسى، 2001)، فقد تعامل معه الشاعر بمثالية محاولاً استنطاقه، وتحديد معالمه، وبيان أسراره، وجمالياته في صورة يلمحها القارئ من خلال التقابل والتضاد بين الوطن الأم والمهجر الأمريكي، يوردها الشاعر عبر إيقاعات بطيئة لمشهد تمنى ألا يزول من ذاكرته ومنها يقول (عريضة ،1992):

أعرفتهـــــا: تلـــــك الربـــــوع العاليـــــة مـــــا بـــــين لبنـــــان وبـــــين الباديـــــة

الـــــذكريات، وقـــــد بـــــرزن علانيـــــة نـــــادين عنـــــك بحســـــرة المطـــــرودِ

يـــــا حمـــــص يـــــا بلـــــدي وأرض جـــــدودي

ولم يكتف الشاعر بهذه القوالب التي صب فيها قصائده، بل لجأ إلى كسر نمطية البيت التقليدي، عندما ابتدع

قصائد تقوم على وحدة التفعيلة، ومنها قصيدة "النهاية"، و"أنا في الحضيض"، حيث بنى الأولى على "فاعلاتن"، والثانية على "متفاعلن" لذلك عدّت "نازك الملائكة" "هاتين القصيدتين من إرهاصات الشعر الحر الذي ظهر في العقد الرابع من القرن العشرين"(الملائكة، 1992). "وهما مثالاً سباقاً على التعامل مع وحدة التفعيلة" (موريه، 1986). وفي قصيدة "أنا في الحضيض" يقول (عريضة ،1992):

- أنـــــــــا فـــــــــي الحضـــــــــيض

- وأنـــــــــــــــا مـــــــــــــــريض

- أفـــــلا يـــــد تمتـــــد نحـــــوي بالـــــدوا

وتقلنـــــي مـــــن هـــــوتي نحـــــو الـــــذرى...

ولكن أي يد ستمتد للشاعر وقد ظللت روحه غمامة الحيرة، والوحشة، واليأس، فجعلت منه إنساناً في الدرك الأسفل بين البشر! وقد اختار لنفسه أن تسافر عبر نصوصه، علّها تجيب عن تساؤلاته عبر إيقاعات تلين وتعنف، يستقبلها المتلقي بأذن فؤاده، ويراها بعين عقله. "ولكن النّصّ الشّعريّ ينتهي في لحظة تألقه ذاته"(اليوسفي، 1992). حيث ينهي قصيدته بقوله:

- هيهـــــات إن النـــــاس مثلـــــك أجمعـــــين

وهنا يبلغ الشاعر قمة تشاؤمه، حين يصور البشرية تخبط في بحر الشقاء، وعندها تتحول غربته من غربة ذاتية إلى غربة إنسانية، تتماهى معالمها عبر إيقاعات الألم والعذاب، فاكتسب الديوان بنية إيقاعيّة خاصة، عبرت عن حالة شعورية التقت بمشاعر الآخر.

ب. الإيقاع الداخلي:

تنبع أهمية الإيقاع الداخلي من الدور الذي يلعبه في شد أواصر النّصّ الشّعريّ عبر شبكة من العلاقات الداخلية، التي تتآلف فتضفي عليه سمة التماسك والشمولية، فيتمظهر النّصّ الشّعريّ نظاما إيقاعيّا يحلق من خلال موسيقاه الخارجية، والداخلية على حد سواء.

وتتمثل الموسيقا الداخلية في النغم الخفي، والإيقاع الباطن الذي يعبر عن "مشاعر الشاعر وأحاسيسه تعبيراً صادقاً، لأنها تنبع من انتقاء الألفاظ، ومدى ملاءمتها للمعنى، وما توحيه من دلالات تتغلغل، وتتناغم مع أعمق أعماق

النفس الإنسانية"(أبو السعود، 2010). وقد تنبه النقاد القدماء لهذا الإيقاع معبرين عنه بالحركة، فهناك "حركة داخلية تساهم في بناء الشعر" القرطاجني، 684هـ).

وعليه فلم يعد الشعر خاضعاً لقوة خارجية تتمثل في تجميع تفعيلات على قدر معين، بل لقدرة إبداعية، وموهبة خلاقة، ورهافة في الحس الشّعريّ، تتناغم لتنشئ إيقاعاً نصياً مبعثه "تناسب الحروف وتكرارها، واتساق العبارات، وسلاستها، وتوازيها، والتوازن بين الأسجاع، وتوظيف الجناس، والطباق، والتماثل في الإيقاعات اللفظية..."(خليل، 2011).

كما يرتبط الإيقاع بذائقه المتلقي وحالته النفسية "فهو النشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك صوت الكلمات فحسب، بل ما فيها من معنىً وشعور"(النجار، 2007).

مثل هذا الإبداع في الإيقاعات يتواجد في الديوان وهذا ما جعل "نعيمة" يصفه قائلاً: "إن هذا الشعر لا يتكل في الوصول إلى سمع القارئ وقلبه من خلال فخامة اللفظ وجزالته، وعلى امتداد الوزن، ورنة القافية شأن الكثير من قديم الشعر العربي وحديثه، وإنما يتكل على ما فيه من رحابة في الخيال، وصدق في الإحساس، وقوة في الإبداع..." (نعيمة، 1953).

وتبرز أهم مظاهر الإيقاع الداخلي في الديوان في:

أولاً: التشكيلات الصوتية:

والتشكيلات الصوتية: هي تآلف "الأصوات"[1] وتكرارها في أبيات القصيدة بحيث تضفي تعادلاً في النغم، وجرساً في الإيقاع منبعه موسيقا الحرف والذي يقصد به: "النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف" وعلاقته هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النّصّ الشّعريّ، فلكل حرف مخرج صوتي وصفات –من حيث "الجهر والهمس"[2] (أنيس، 1979)، و"الشدة والرخاوة"[3]... إلخ، لا يتعمد الشاعر إظهارها، بل يتجسد التوافق النغمي، والانسجام اللفظي تجسداً فطرياً لدى

(1) يقسم الصوت اللغوي إلى الأصوات الصامتة والتي تضم كل أصوات اللغة العربية باستثناء الحركات وأصوات المد أو اللين والتي يطلق عليها الأصوات الصائتة ويطلق لفظ الصوت على الرمز المنطوق، والحرف على الرمز المكتوب.

(2) يرتبط الجهر باهتزاز الوترين الصوتيين، والهمس بعدم اهتزاز الوترين الصوتيين والأصوات المجهورة هي: (ب، ج، د، ذ، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، والحركات وأصوات المد). أما المهموسة: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ) أما الهمزة، والطاء والقاف فهي عند القدماء مجهورة وعند المحدثين مهموسة.

(3) في الأصوات الشديدة ينحبس تيار الهواء الخارج من الرئتين في موضع وإطلاقه فجاءة محدثاً صوتاً شديداً وعدم انحباس الهواء في الأصوات الرخوة والأصوات الشديدة هي (ب، ت، ج، د، ط، ض، ك، ق، الهمزة) وما عداها أصوات رخوة.

الشارع الموهوب المتمكن من أدواته اللغوية والفنية"(عبد الدايم، 2001).

وهذا التمكن من الأدوات اللغوية قاد "عريضة" إلى استخدام ظاهرة الهمس في شعره، فالشاعر القوي –كما يقول محمد مندور–"هو الذي يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة... وهو إحساس بتأثير عناصر اللغة، واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس، وشفائها مما تجد (مندور، 1993).

وقد طوع الشاعر هذه اللغة الهامسة عبر أنغام سحرية، عزف على أوتارها في غير قصيدة من ديوانه، وهو يتنقل من بيت إلى بيت، ومن قافية إلى قافية، ومن قصيدة إلى قصيدة "وكأنك قد دخلت قصراً سحرياً، كل مقصورة فيه قصر مستقل بذاته، وكل باب يؤدي بك إلى باب"(نعيمة، 1988)، وقد هيأت "لعريضة" تلك اللغة الهامسة، روحانية مسيحية بما فيها من حس مرهف هامس، ورومانتيكية غربية استهوت فؤاده الحائر. ومن أمثلة قصائده المهموسة "هاك" وفيها يخاطب الشاعر أخاه في الإنسانية بلغة هامسة، وإيقاع هادئ واهباً خلاصة تجربته في جو من الحكمة؛ فقد عدّ القيم المعنوية أغنى الغنى، وأشاح عن القيم المادية، فهي الفقر بعينه في قاموسه ونبراسه، وقد جاءت القصيدة في عشرين بيتاً على مجزوء الخفيف، ومنها يقول (عريضة ،1992):

- **هـــــاك لا هـــــات يـــــا أخـــــي هاك ما قد ملكته**
- **هـــــاك حبـــــي وإنـــــه صـــــرف حـــــبّ محضـــــته**
- **خـــــذ الـــــروح قـــــد صـــــلا هالهيـــــب جهلتـــــه**
- **فاعـــــذر الفقـــــر لـــــيس لـــــي غيـــــر مـــــا قـــــد عرضـــــته**

وبين "هاك" و"خذ" استمرت أصوات القصيدة الهامسة تتناغم، وقد تكرر فيها صوت "الهاء" خمساً وثلاثين مرة، وهو صوت حلقي، مهموس، رخو، هيأ نوعاً من الإيقاع الهادئ، تناسب مع جو البذل والعطاء الذي ساد في القصيدة.

أما صوت "التاء" فقد تكرر إحدى وثلاثين مرة، وهو صوت لثوي أسناني، شديد مهموس، تآلف مع الهاء ليشكل إيقاعاً ينبعث من القافية الداخلية، يتراكب مع إيقاع القافية الخارجية للقصيدة. ثم صوت "الفاء" وقد تكرر خمس عشرة مرة، وهو صوت شفهي احتكاكي، رخو ومهموس. ثم "الكاف" وقد تردد ثلاث عشرة مرة، وهو صوت لهوي، شديد، مهموس، تفجرت من خلاله طاقات الشاعر الكامنة والإبداعية. واستمرت هذه الأصوات الهامسة في القصيدة: الحاء، فالقاف، فالخاء والسين... لتضفي على النّصّ مع مثيلاتها المجهورة –إيقاعيّة نتجت عن تناسقها، وانسجامها. فهي تشتد في مواضع

الاستنكار والاستفهام، وترق في مواضع التمني والرجاء. ومن موسيقا الكلمة ببنيتها الصرفية، ودلالتها اللغوية، وقوتها الإيحائية. وقد كان للجملة الفعلية حضور بارز في قصيدة "هاك" وقد راوح الشاعر بين فعل الأمر الذي أفاد الالتماس في قوله: "هاك، وهات، وخذ، واعذر... إلخ" وبين الفعل الماضي المتصل بضميري الرفع والنّصب في قوله: "ملكته، محضته، رحمته... إلخ"، فجاءت الأفعال وحدات إيقاعيّة نابضة بالحركة، ومفعمة بالدلالة.

ومن تناغم الكلمات جاء تناغم النظم، واتساقه وانسجامه، وما النظم سوى تعليق الكلام بعضه ببعض، وجعل بعضه سبباً لبعض، "ولو كان القصد بالنظم اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس... لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غيره" (الجرجاني، 471هـ).

وفي قصيدة "أيا نجمة" رصد "عريضة" حركة لغته، واستنطق قواها الخفية للتعبير عن مكنوناته، وهو يناجي هذه النجمة البعيدة بإيقاع خافت يحاكي خفوت النور في فؤاده، متمنياً عليها السطوع في كيانه المظلم، ولكن هيهات، وعبر إيقاعات المتقارب يقول (عريضة، 1992):

أيـــــا نجمـــــة ســـــطعت فـــــي الظـــــلام أنيـــــري طريـــــق فتـــــىً لا ينـــــام

وهكذا تناغمت التشكيلات الصوتية في الديوان، وانسجمت الألفاظ مع المعاني وفق عملية توزيعية على مستوى الصوت المفرد، واللفظة، والتركيب محققة إيقاعاً داخلياً مسايراً للإيقاع الخارجي ضمن البنية الكلية لقصائد الديوان.

ثانياً: التكرار:

التكرار لون من ألوان التجديد؛ إذ يعمل على إنتاج قيم جديدة داخل العمل الفني ويتمثل في: "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار أساس الإيقاع في جميع صوره"(وهبي، 1984)؛ إذ يعمل على رصد الانفعالات والحالات النفسية، مما يسهم في تحقيق وحدة النّصّ وتماسك عناصره الإيقاعيّة والدلالية.

وقد قسم النقاد القدماء التكرار إلى قسمين: "تكرار في اللفظ والمعنى، وتكرار في المعنى دون اللفظ" (ابن الأثير، 637هـ)، وفي النوع الأول: يعمد الشاعر إلى تكرار لفظة بعينها إما متجاورة أو متباعدة، أما الثاني: فهو ما يعرف في التراث البلاغي "بالجناس"[1].

(1) الجناس: أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى ويكون تاماً إذا اتفق في اللفظتان: نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها، وإلا أصبح جناساً ناقصاً.

بينما وقف النقد الحديث عند التكرار أثناء دراسة الأثر، وتحليل نفسية كاتبه، فهو ذو دلالة نفسية وفنية معاً؛ لذلك ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، ويخضع لقواعد ذوقية وجمالية وبنائية (الملائكة، 1992).

وينقسم التكرار إلى:

أ. **التكرار البياني:**

وفيه تتصدر المحسنات البديعية –اللفظية والمعنوية– واجهة القصيدة، فتعمل على تكثيف جرسها الموسيقي، إضافة إلى تعميق دلالتها وإبرازها.

وقد تصدر الجناس قائمة المحسنات في الديوان، ففي قصيدة "أشرب وحيداً" جانس الشاعر جناساً تاماً بين "الصدى" بمعنى رجع الصوت و"الصدى" بمعنى العطش، حيث يقول (عريضة ،1992):

– وجـــــــاوبتني بلســـــــان الصـــــــدى وللصدى رهبة إيجاسِ

– قـــف قـــال لـــي رجـــع الصـــدى غاضـــباً يكفيـــــك وهمـــــاً أيهـــــا الناســـــي

كما جانس بين "أكوان" بمعنى الفضاء الواسع و "أكوان" بمعنى آفاق روحه حيث يقول (عريضة ،1992):

– ولـــي قصـــور خيـــال بـــت أهـــدمها طـــــوراً وأســـــحق أكوانـــــاً بـــــأكوانِ

وقد أعطى الجناس التام رتابة للبيت الشّعريّ، ورحابة في الحس الموسيقي، فهو أحد أهم الأشكال الصوتية غير الوزنية التي تحدث تناغماً بسبب تكرار الأصوات، وليس مجرد حلية لفظية، بل أدى وظيفة مزدوجة على مستوى الإيقاع والدلالة.

أما الجناس الناقص فقد أثبت حضوراً بارزاً في الديوان، وأنعش روح الإيقاع في النّصّوص، وأعطاها الحيوية، وخاصة عندما وقع في نهاية الأبيات في قصيدة "قبل التكوين" فقد جانس الشاعر بين الأسماء: (الدقيقة والحقيقة والخليقة) وبين الأفعال: (يثور ويدور ويغور) حيث يقول (عريضة ،1992):

– ألا اســـــتيقظي يـــــا أشـــــعة نفســـــي ولـــــو لدقيقـــــة

وشـــــقي حجـــــاب ديـــــاجر رمســـــي لألقـــــى الحقيقـــــة

ففـــــي جمـــــود علـــــيَّ يثـــــور

وشـــــك بغيـــــر انتظـــــام يـــــدور

وليـــــــل يعـــــــم وليـــــــل يغـــــــور

ولـــــــجّ يضـــــــج كبـــــــدء الخليقـــــــة

كما وظف الشاعر "الجناسات الاشتقاقية"[1] فجاءت دليلاً على سعة مخزونه اللغوي، وإدراكه لأهميتها في إثراء الإيقاع. حيث جانس بين "يرقدوا والرقاد" في قوله (عريضة ،1992):

- إن يرقـــــــــــــــدوا فنعـــــــــــــــيم رقـــــــــــــادهم فـــــــــــي البـــــــــــؤوس

أما "السجع"[2] فقد أضفى بفواصله الرتيبة نغمة إيقاعيّة رخيمة على قصائد الديوان، ففي قصيدة "النهاية" تتوالى الأسجاع بعد ربَّ المكررة في ثلاث كلمات متجانسة، تلفت انتباه المتلقي لهذا البناء الهندسي المتسارع الإيقاع، وفيها يقول (عريضة ،1992):

- ربّ ثـــــارٍ... ربّ عـــــارٍ... ربّ نـــــارٍ

- حركـــت قلـــب الجبـــان كلهـــا فينـــا ولـــم تحـــرك ســـاكناً إلا اللســـان

وتتوالى الأسجاع في صيغة أسماء الفاعلين فتسبغ على الإيقاع القوة والشدة (عريضة ،1992):

- والقـــــــــــائلين، الفـــــــــــاعلين، البـــــــــــاذلين بـــــــــــلا طلـــــــــــب

وتتوالى الأسجاع منتجة جرساً موسيقياً يعمق دلالة الحكمة في وصفه للصديق (عريضة ،1992):

- يحســـــنُ الســـــيرَ، يبـــــرعُ الغيـــــرَ، فهمـــــاً يســـــبقُ ا لطيـــــرَ، يطلـــــبُ الخيـــــرَ، يجـــــدي

وفي "طباق السلب"[3] يجذب الشاعر انتباه السامع عبر الكلمات المكررة إثباتاً ونفياً في سياق إيقاعيّ بين "تشبع ولا تشبع"(عريضة ،1992):

- قـــــد تشـــــبع الأكـــــؤوس مـــــن خمـــــركم أمـــــا ســـــويدائي فـــــلا تشـــــبع

وفي "رد العجز على الصدر"[4] وجد الشاعر إيقاعاً رحيباً، جال فيه عبر ألفاظ قصائده بمهارة ومنها "النعامى والرخامى" في قوله (عريضة ،1992):

---

(1) جناس الاشتقاق: أن يجمع الكلمتين أصل واحد في اللغة.
(2) السجع: توافق الفاصلتين أو الفواصل في الحرف الأخير.
(3) طباق السلب: أن يجمع الشاعر بين فعلين أحدهما مثبت، والآخر منفي، أو أحدهما أمر والآخر نهي.
(4) يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والثاني في صدر البيت أوله أو وسطه أو آخره أو أول العجز.

- النعـــــــامى ترنمـــــــت... النعـــــــامى!

- والرخـــــــامى ترخمـــــــت... الرخـــــــامي!

وكذلك لفظة "دولة" الواردة في بداية العجز ونهايته في قوله (عريضة ،1992):

- تملكنـــــــــا أحلامنـــــــــا وخيالنـــــــــا ودولـــــة أهـــــل الشـــــعر أوســـــع دولـــــة

وقد عمل رد العجز على الصدر على إبراز المعنى، وتأكيده في النفس، إضافة إلى النغم الإيقاعيّ الذي أضافه للقصائد.

أ- تكرار التقسيم

وهو تكرار منظم في ختام كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة، ويهدف إلى تقسيمها إلى وحدات صغيرة داخل النّصّ(الملائكة،1992).

ومن أمثلته في الديوان قصيدة "على الطريق" إذ تنقسم إلى سبع مقطوعات تنتهي كل مقطوعة "بلازمة" بعدية وهي "ألا أمشي"، ومنها يقول (عريضة ،1992):

- لمـــــاذا العتـــــاب علـــــى مـــــا انقضـــــى أنرجـــــع بالعتـــــب عمـــــراً مضـــــى

- شـــــقينا – ولكـــــن شـــــفانا الرضـــــى ..... ألا أمشـــــــــــــــــــــــــي!

ولا يخفى ما في هذه المربعة من إيقاع داخلي ينبعث صداه من القافية الداخلية، إضافة إلى ما منحته اللازمة من "استقرار إيقاعيّ ودلالي يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور عبر فواصلها الإيقاعيّة المنتظمة"(عبيد، 2001).

وتبرز أهمية تكرار اللازمة في "إعطاء النّصّ نوعاً من الإطراد و"الأوتوماتيكية"، ويأتي التكرار كأنه قافية كبرى للمقطوعات القصيرة التي تحتضن القافية الصغرى في السطور"(لوتمان، 1992).

وبهذا يسهم في "شد أجزاء النّصّ الشّعريّ، وتعيين حدوده وفواصله، فهو يفصل الأجزاء ويربطها في آن"(الهاشمي، 1992).

ب- التكرار اللاشعوري

ويأتي في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة، فيرفع التكرار مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية(الملائكة،1992)، وأبسط أشكال التكرار هو تكرار "الحرف"، وقد تصدر حرف الجر "عن" قائمة الحروف

المكررة في الديوان، وأظهر تكراره رغبة الشاعر في تجاوز حدود الزمان والمكان، والتعبير عن القيم الإنسانية الخالدة المتمثلة في الحق والخير والجمال، وقد أتاح حرف الجر "عن" للشاعر سرعة في الإيقاع، وحرية في الحركة وهو يتنقل بين سطور قصيدته معنعناً ثلاثين مرة في "حديث الشاعر" ومنها يقول (عريضة ،1992):

- عـــن ظـــلام العـــيش عـــن ســـجن البقـــا، عـــن فيـــافي التيـــه، عـــن ظلـــم القـــدر

- عـــن خـــداعٍ، عـــن شـــقا، عـــن شـــجا، عـــن فـــراقٍ، عـــن دمـــوعٍ، عـــن ســـهر

ويتكرر حرف التمني "ليت" سبع مرات في قصيدة "عد يا قلب عد" ليعبر عن إلحاح الشاعر على أمنياته في إيقاع حزين، وأفكار دالة ومنها يقول (عريضة ،1992):

- ليـــت الـــذي مـــر علينـــا يعـــود ولـيـــت ورداً قـــد ذوي ينضـــر

ويأتي تكرار الكلمة شكلاً ثانياً، تبرز أهميته في التركيز على الكلمة المكررة التي تحمل دلالة تأكيدية، إضافة إلى الإيقاع الصوتي الذي يتناسب مع مضمونها، ومن أمثلتها تكرار كلمة "ليل" ثماني عشرة مرة في قصيدة "يا ليل" وتكرار كلمة "لماذا" اثنتا عشرة مرة في قصيدة "لماذا" وكلمة "قل" سبع مرات في قصيدة "دعني وشأني"، وكلمة "كن" سبع مرات في مقطوعة "كن" المكونة من ستة أبيات.

كما وظّف الشاعر التكرار في التراكيب والجمل في قصيدته "يا جارتي في الغرب"، كرر تركيب النداء خمس مرات، كما كرر تركيب النداء "يا أخت روحي" ثماني مرات في قصيدته "مناجاة"، أما في قصيدة "النعامى" فقد لجأ إلى تكرار مطلع القصيدة، المكون من أربعة أغصان، والدور الذي يليه في نهاية القصيدة؛ ليشكل منها هيكلاً مغلقاً حين رد خاتمة القصيدة إلى بدايتها.

وقد حقق الشاعر في التكرار الإثراء لتجربته، وجذب انتباه المتلقي عن طريق تسليط الضوء على الألفاظ المكررة داخل نسيج قصائده.

ثالثاً: إيقاع الأفكار

يتمظهر النّصّ الشّعريّ بقوة التماسك والانسجام بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار، وتكمن أهمية إيقاع الأفكار في تسليط الضوء على كوامن النّصّ وإيحاءاته الخاصة، وقد شكلت الغربة فكرة محورية انطلق منها الشعر المهجري عامةً، وشعر "عريضة" خاصة؛ متخذاً من المكان ساحة اصطراع لأفكاره، فللمكان بعدان: "نافر وجاذب" (الموسى، 2001).

نافر: تمثل بأرض الغربة، وجاذب: تمثل بأرض الوطن، وبين الشرق والغرب أدرك الشاعر التباين بين الثقافات، والحضارات، وأنماط العيش، فكانت النتائج حنين وسعي إلى شعر "تجسد في اتجاهين" (سعادة، 1995):

الأول: عودة إلى الوراء في الزمان والمكان مهد الطفولة، ومراتع الصبا في الوطن والديار المشرقية.

والثاني: هروب إلى الأمام، إلى المنابع الروحية: الله ووحدة الوجود.

ولما أحس الشاعر بعجزه عن إدراك العالمين غطت شعره غيمة من التشاؤم، شأنه شأن الرومانتيكي في الغرب، فأخذ يتأوه، ويتألم في قصيدته "قلمي" قائلاً (عريضة ،1992):

- أواه ألـــــم يكتـــــب لهـــــذا القلـــــم إلا بـــــأن يشـــــكو الأســـــى والألـــــم

نعم شكا الشاعر بأنغام حزينة –من عدم قدرته في الوصول إلى حقائق ثابتة في الحياة، تبرم بالعيش، وتمنى الموت إشفاقاً على ذاته المتعبة، وزاد في تشاؤمه موت أخيه "سابا" فنجده يقول في قصيدة "يا غريب الدار"(عريضة ،1992):

- شـــفني التـــذكار وعصـــاني صـــبري وفـــؤادي غـــار أثـــر طيـــف يســـري

- والـــدجى محيـــار لـــيس يـــدري أمـــري أيهـــا الأقمـــار أيـــن ولـــى بـــدري

أين؟ ومتى؟ لماذا؟ وكيف؟ أسئلة تثير الدهشة والاستغراب، بحث الشاعر عن إجابتها، فكان جوابها الصمت بالانكفاء على عالمه الداخلي تارة، والانطلاق إلى عالمه الخارجي أخرى، "فشعره قام على التساؤل لا على تقرير الحقائق"(علاق، 1987). ونجده يقول في قصيدة "لماذاً":

- لمـــاذا نحـــس، لمـــاذا نحـــب، لمـــاذا نعـــيش بـــلا طائلـــة

- لمـــاذا التناســـل، والنســـل يـــدري بـــأن الحيـــاة لـــه قاتلـــة

وما هذه التساؤلات التي ترنم بها الشاعر بألفاظ عذبة سوء تعبير عن عذابات روحه وجسده، وعذابات الإنسانية بأكملها، حين تتوق للتناسل فتحرم منه، وتتوق للصحة فتفقدها، وتتوق للغنى فتمنى بالفقر والفشل، ولهذا يدرك الشاعر السر بقوله (عريضة ،1992):

- لعمـــري وعمـــرك هـــذي أمـــور تحيـــر ذا حجـــة عادلـــة

- فـــــإن الحيـــــاة لأقصـــــر مـــــن أن تحـــــل بهـــــا عقـــــدة شـــــاغلة

لذلك نجد الشاعر يسوق موسيقاه بما يتماشى مع أفكاره، كما عانى شأنه شأن المهاجرة من آثار النكبات التي لحقت بوطنه سورية أبان الانتداب الفرنسي، وتأثر بما لحق بالشعب من قتل، وتشريد واعتقال، وجوع، ففي "ترنيمة السرير" صوّر مأساة أم تستفيق على أكفان الموت تلف رضيعها بعد ليلة حافلة بأهازيج الألم، والمعاناة الممزوجة بأغنية هادئة، تلك التي راحت الأم تهدهد بها لتسكت حرارة الجوع الملتهبة في أحشائه (عريضة ،1992):

- مـــــــــن الألحـــــــــان لا أدري ســـــــوى أنشـــــــودة الصـــــــبر

- أغنيهـــــــا مـــــــن القهـــــــر لطفـــــــل بـــــــات جوعانـــــــا

لذلك راح الشاعر يهتز طرباً للشجاعة، والبسالة واصفاً الأبطال الذين قضوا في ساحة الوغى، بإيقاع حماسي، يصور الإقدام رغم شراسة العدو، وغدره. ففي قصيدة "نخب الجنود" يحسو الشاعر نخبهم قائلاً(عريضة ،1992):

ذي الكـــأس أشـــربها ولـــم أشـــرب ســـدى خمـــرا

نخـــب الأولـــى نظـــروا إلـــى هـــول الـــردى شـــزرا

فمشـــوا علـــى جمـــر الغضـــا نحـــو العـــدا خطـــرا

يشـــرون فـــي ســـوق البســـالة والهـــدى نصـــرا

وهم على العكس تماماً من أولئك الذي استكانوا، ولم يتبدا لهم غضب، وحرمات الوطن تستباح، فهم أحق بأن يدفنوا أحياءً، لذلك نرى الشاعر يغذ الخطى في دفن هذه الفئة الحية الميتة، حيث يقول:

- كفنـــــــــوه! ...ادفنـــــــــوه! ... أســـــــــكنوه!

هوة اللحد العميق.... واذهبوا، لا تندبوه، فهو شعب... ميت ليسيفيق (عريضة، 1992)

وهكذا بنى الشاعر هيكل إيقاع الأفكار في ديوانه جاعلاً حجارته من اللبنات الفلسفية، وزخارفه من الموسيقى الحزينة الشجية، وقد تضافر إيقاع الأفكار مع إيقاع التكرار والتشكيلات الصوتية لإبراز الإيقاع الداخلي، الذي تماشى مع الإيقاع الخارجي فجاء ديوان "الأرواح الحائرة" درة إيقاعيّة نفيسة.

الخاتمة

- جاء الإيقاع في ديوان الأرواح الحائرة نتيجة عوامل متشابكة: ووليد ظروف بيئية، ونفسية، وتجارب في الحياة، وتعدد

ثقافات، وإحساس بالاغتراب... عمقت الحس الإيقاعيّ، وأثرت أبعاده.

- غطت إيقاعات الديوان سحابة من الحزن والتشاؤم، منبعها عدم قدرة الشاعر على التكيف في أرض الغربة، وقاده ذلك إلى حنين لماضيه تمثل بالوطن الأصيل، ومستقبل في الوطن الروحي، وبين الماضي والمستقبل تاهت روحه بين رنات الحيرة والألم.
- نجح الشاعر في تشكيل الإيقاع الخارجي لقصائده من خلال اختياره للبحور وآلياتها من زحافات وعلل، وأثبت براعته في توظيف التصريع، والتدوير، والمراوحة بين القصائد الموزونة المقفاة، والقصائد المتنوعة في أوزانها وقوافيها، كما مال إلى الأوزان القصيرة والمجزوءة لطرح أفكاره، مثبتاً قدرة عالية على التعبير عن تجربته الشعورية، بحس إيقاعيّ مرهف، وقوالب نغمية متعددة.
- نزع الشاعر نزوعاً روحياً للتجديد في قوالبه الشّعريّة وموسيقاه الخارجية، دون النيل من جوهر القصيدة الإيقاعيّ.
- أدرك الشاعر –كغيره من شعراء المهجر– أهمية الإيقاع الداخلي في رفد القصيدة بمنابع نغمية خفية تسري عبر تشكيلاتها الصوتية بلغة هامسة حيناً، وألفاظ مكررة أحياناً، تخضع لقواعد ذوقية، وجمالية، وبنائية، واهبةً القصائد جرساً موسيقياً، ينم عن براعة الشاعر في اختيار أدواته الفنية واللغوية.
- تعانقت إيقاعات الشاعر الداخلية مع إيقاعاته الخارجية ضمن هندسة توزيعية فريدة، انتقل فيها من دائرة ذاته إلى دائرة الآخر، فأطربه، وأدهشه، وحرك مشاعره.

تم بحمد الله

المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

- ابن الأثير، ضياء الدين، (637هـ). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وآخرون. الرياض: دار الرفاعي، الرياض، ط2، 1983م، ج3.
- إسماعيل، عز الدين. (1986). التفسير النفسي للأدب، ط 4، دار العودة، بيروت.
- الأشتر، عبد الكريم. (2002). أوراق مهجرية، بيروت: دار الفكر المعاصر، بيروت، ودمشق: دار الفكر،
- أبو إصبع، صالح. (1979). الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- أنيس، إبراهيم. (1979). الأصوات اللغوية، ط5. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- البحراوي، رشيد. (1991). موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ط2. القاهرة: دار المعارف.
- الجرجاني، عبد القاهر (471هـ)، دلائل الإعجاز، تعليق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م.
- ابن جعفر، قدامة (337هـ)، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، بغداد، ط2، 1963م.
- حسن، محمد عبد الغني. (1955). الشعر العربي في المهجر، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ومؤسسة فرانكلين، نيويورك.
- خفاجي، عبد المنعم (2002). حركات التجديد في الشعر الحديث، الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- خليل إبراهيم. (2011). مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، بيروت: دار الميسرة للطباعة والنشر.
- داود، أنس (د.ت). التجديد في شعر المهجر، مصر: دار الكتاب العربي للطباعة.
- الدقاق، عمر (د.ت). ملامح الشعر الأندلسي، بيروت: دار الشروق العربي.
- ابن رشيق، أبو علي حسن (456هـ) العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط3، 1913م، ج1.

- ريتشاردز. (1963). مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، القاهرة.

- السراج، نادرة جميل. (1959). شعراء الرابطة القلمية، ط3، القاهرة: دار المعارف.

- سعادة، جرجس شكيب. (1995). الموضوعات الأساسية في شعر الرابطة القلمية، رسالة دكتوراه، جامعة القديس يوسف، بيروت.

- أبو السعود، سلامة. (2010). البنية الإيقاعيّة في الشعر الحديث، العلم والإيمان للنشر والتوزيع

- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م.

- الشكعة، مصطفى. (2005). الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه. بيروت: دار العلم للملايين.

- صالح، جمال عبد الرحمن. (1978). نسيب عريضة حياته وشعره، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، القاهرة.

- ضيف، شوقي. (1971). فصول في الشعر ونقده، القاهرة: دار المعارف.

- الطرابلسي، محمد عبد الهادي. (1991). في مفهوم الإيقاع. مجلة حوليات الجامعة التونسية، (32)، 7–22.

- العاكوب، عيسى (1970). موسيقى الشعر العربي. بيروت: دار الفكر المعاصر ودمشق: دار الفكر.

- عبد الدايم، صابر. (1993). موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط 3، القاهرة: مكتبة الخانجي.

- عبيد، محمد صابر. (2001). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعيّة. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- العبيدي، رشيد (1986). معجم المصطلحات والعروض والقوافي، بغداد.

- عريضة، نسيب(1992). ديوان الأرواح الحائرة، ط 2، عمان: دار الغزو للنشر والتوزيع.

- عطية، عبد الهادي. (2002). ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، الإسكندرية : بستان المعرفة.

- علاق، فاتح. (1987). النزعة التأملية في شعر الرابطة القلمية، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سورية.

- قبش، أحمد. (1971). تاريخ الشعر العربي الحديث. بيروت: دار الجيل، بيروت.
- القرطاجني، حازم (684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط 2. بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1981م.
- الكريم، مصطفى عوض. (1974). فن التوشيح، بيروت: دار الثقافة.
- لوتمان، بوري. (1992). تحليل النّصّ الشّعريّ، تحقيق: محمد أحمد فتوح، جدة: النادي الأدبي الثقافي.
- معالم في النقد العربي (1983). دمشق: مطبعة الداودي.
- معهد الدراسات العربية الأمريكية في نيويورك، الناطقون بالضاد في أمريكا، ترجمة البدوي الملثم: يعقوب عويدات، المطبعة التجارية، القدس، 1946م.
- الملائكة، نازك. (1992). قضايا الشعر المعاصر، ط 8، بيروت: دار العلم للملايين.
- أبو ملحم، أحمد وفرشوخ، محمد. (2006). دراسات في أدب النهضة والمهجر، بيروت: دار الفكر اللبناني.
- مندور، محمد (1993). في الميزان الجديد، ط 2، تونس: مؤسسة ع. بن عبد الله.
- ابن منظور (711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج8، د.ت.
- موريه.س، الشعر العربي الحديث، ترجمة شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م.
- الموسى، خليل. (2001). قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث. دمشق: مطبعة اليازجي.
- موسيقى الشعر، مطبعة الأنجلو، مصر، ط2، 1952م.
- الناعوري، عيسى. (1977). في أدب المهجر، ط2، مصر: دار المعارف.
- النجار، مصلح، والنجار، أفنان. (2007). الإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، مج23، 2007م.
- نعيمة، ميخائيل. (1953). نيسب عريضة: شارع الطريق، الآداب، ع5.

- نعيمة، ميخائيل. (1988) الغربال، ط 14، بيروت: مؤسسة نوفل.

- الهاشمي، علوي. (1992). السكون والمتحرك دراسة في البنية والأسلوب، دبي: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

- وهبي، مجدي. (1984). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2، بيروت: مكتبة لبنان.

- يوسف، حسني عبد الجليل. (1989). موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، مصر: المؤسسة المصرية العامة للكتاب.

- اليوسفي، محمد لطفي. (1992). لحظة المكاشفة الشّعريّة. تونس: الدار التونسية للنشر.

المراجع باللغة الأجنبيّة:

- Abdel Dayem, S.(1993).***The music of Arabic poetry between stability and development***. 3rd edition, Cairo: Al-Khanji Library.

- Al-Akoub, I.(1970).***Arabic poetry music.***Beirut: House of Contemporary Thought and Damascus: House of Thought.

- Alaq, F. (1987). ***the Contemplative Approach in the Poetry of the Pen Association***. Master Thesis, University of Aleppo, Syria.

- Al-Ashtar, A.(2002).***Displaced Papers, Beirut: House of Contemporary Thought***. Beirut, and Damascus: dar alfikri.

- Al-Bahrawi, R.(1991).***Poetry Music of the Apollo Poets***. 2nd edition.Cairo: Dar al-Maarif

- Al-Dakkak, O, (Dr. T).***Features of Andalusian Poetry***. Beirut: Dar Al-Shorouk Al-Arabi.

- Al-Hashemi, A.(1992).***Stillness and moving, a study of structure and style***. Dubai: Emirates Writers and Writers Union

- Al-Jurjani, A. (471 AH). ***Evidence of Miracles, Commentary: Muhammad Rashid Reda***. Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, 1982 AD.

- Al-Karim, M.(1974).***The Art of Tawsheeh***. Beirut: House of Culture.

- almalayikati, N.(1992).***Issues of Contemporary Poetry***. 8th Edition, Beirut: Dar Al-Ilm Li'l

Millions.

- Al-Obeidi, R.(1986).A dictionary of terms, performances and rhymes, Baghdad. Arida, Naseeb (1992).C***onfused Spirits Diwan***. 2nd edition, Amman: Dar Al-Ghazou for publication and distribution.

- Al-Qartajani, H. (684 AH). ***Minhaj Al-Balgha and Siraj Al-Adaba, investigation: Muhammad Al-Habib bin Al-Khawja***. 2nd edition. Beirut: Dar Al-Gharb Al-Islami, 1981 AD.

- Al-Sarraj, N.(1959).***Poets of the pen association.*** 3rd edition, Cairo: Dar Al-Maarif.

- Al-Saud, S.(2010***).The rhythmic structure in modern poetry.*** science and faith for publication and distribution

- Al-Yousifi, M.(1992).***A moment of poetic revelation***.Tunisia: The Tunisian Publishing House.

- Anis, I.(1979).***Linguistic sounds***. 5th edition.Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, Cairo.

- Asbaa, S.(1979***).The Poetic Movement in Occupied Palestine.*** Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.

- Attia, A.(2002).***Features of Renewal in the Music of Arabic Poetry***, Alexandria: The Garden of Knowledge.

- Contemporary Arabic Poetry, its artistic and moral issues and phenomena, the Academic Library, Cairo, 5th edition, 1994 AD.

- Daoud, A. (D. T).***Renewal in Diaspora Poetry***. Egypt: Dar Al-Kitab Al-Arabi for Printing.

- Ealaqi, f. (1987***). the Contemplative Tendency in the Poetry of the Pen Association***. Master Thesis, Aleppo University, Syria.-

- Guest, S.(1971).***Chapters in Poetry and its Criticism***, Cairo: Dar Al-Maarif.

- Hassan, M.(1955).**Arabic Poetry in Diaspora.** Al-Khanji Foundation, Cairo, and the Franklin Institute, New York.

- Ibn al-Athir, D, (637 AH).***The walking proverb in the literature of the writer and poet, investigation: Ahmed Al-Houfi and others.***Riyadh: Dar Al-Rifai, Riyadh, 2nd Edition, 1983 AD, Part 3.

- Ibn Jaafar, Qudamah (337 AH), ***Criticism of Poetry, investigation: Kamal Mustafa***. Baghdad, 2nd edition, 1963 AD.

- Ibn Manzoor (711 AH), Lisan Al-Arab, Dar Sader, Beirut, Vol. 8, Dr. T.

- Ibn Rasheeq, A. (456 AH) ***Al-Umdah in the Industry and Criticism of Poetry***. investigation: Muhyi al-Din Abd al-Hamid, Al-Sa`ada Press, Cairo, 3rd Edition, 1913 AD, Part 1

- Ismail, I. (1986). ***Psychological interpretation of literature***. 4th Edition, Dar Al-Awda, Beirut.

- Kabbash, A.(1971).***History of modern Arabic poetry***.Beirut: Dar Al-Jeel, Beirut.

- Khafagy, A. (2002).***Renewal Movements in Modern Poetry***. Alexandria: Dar Al-Wafaa for the World of Printing and Publishing.

- Khalil, I.(2011).***An Introduction to the Study of Modern Arabic Poetry***. Beirut: Dar Al-Maysara for Printing and Publishing.

- Lotman, Bury.(1992).***Analysis of the poetic text, investigation: Muhammad Ahmad Fattouh***. Jeddah: The Literary and Cultural Club.

- Mandour, M.(1993).***In Al-Mizan Al-Jadid***. 2nd edition, Tunisia: A. Foundation.Bin Abdullah.

- Melhem, A, and Farshoukh, M.(2006).***Studies in Renaissance and Diaspora Literature***. Beirut: The Lebanese House of Thought.

- Milestones in Arab Criticism (1983).Damascus: Daoudi Press.

- Moreh S.,(1986). ***Modern Arabic Poetry, translated by Shafi` Al-Sayed***. and Saad Maslouh, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, 1986 AD.

- Moussa, K.(2001).***Readings in the poetics of modern Arabic poetry***.Damascus: Yaziji Naouri, Issa.(1977).In Diaspora Literature, 2nd Edition, Egypt: Dar Al-Maarif.

- Naima, M.(1953).***Nisib Arida: Al-Tariq Street***, Al-Adab, p. 5.

- Naima, M.(1988) ***Al-Gharbal***. 14th edition, Beirut: Nofal Foundation.

- Obaid, M.(2001).***The modern Arabic poem between the semantic structure and the rhythmic structure***.Damascus: Arab Writers Union.

- Poetry Music, Anglo Press, Egypt, 2nd edition, 1952 AD.

- Richards (1963). ***Principles of Literary Criticism.*** Translated by: Mostafa Badawi, Egyptian General Institution for Authoring, Translation and Printing, Cairo.

- Saadeh, G.(1995). ***Basic Topics in the Poetry of the Pen Association***. Ph.D. Thesis, Saint Joseph University, Beirut.

- Saeadatu, J. (1995). T***he Basic Topics in the Poetry of the Pen Association***. Ph.D. Thesis, Saint Joseph University, Beirut.

- Saleh, J. (1978). ***Naseeb Arida, His Life and Poetry***. Master Thesis, Al-Azhar University, Cairo.

- Shakaa, M.(2005).***Andalusian Literature: Its Subjects and Arts***.Beirut: House of Knowledge for Millions.

- The carpenter, repairman, and the carpenter, Afnan.(2007).***Alternative Rhythms in Arabic Poetry, Monitoring the Conditions of Repetition and Rooting the Elements of Internal Rhythm***. Damascus University Journal, Vol. 23, 2007.

- The Institute of Arab American Studies in New York, The Counter-Speakers in America, translated by The Masked Bedouin: Yaqoub Oweidat, The Commercial Press, Jerusalem, 1946 AD.

- Trabelsi, M.(1991).**in the concept of rhythm.*Annals of the Tunisian University***, (32), 7-22.

- Wehbe, M.(1984).***A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature***. 2nd edition, Beirut: Liban Library.

- Youssef, H.(1989).***Music of Arabic Poetry, an Artistic Study of Performances*** Egypt: The Egyptian General Book Foundation. Received: 3/4/2024Revised: 1/5/2024Accepted: 21/5/2024Published online: