ملامح التشكيل الموسيقي في غربال نعيمة الصادر عام ١٩٢٣م
دراسة نقدية

الدكتور جواهر بنت عبد الله العصيمي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية / جامعة الباحة / المملكة العربية السعودية

المستخلص

القديم والجديد معركة لا تنتهي لا أمس، ولا غدًا، فهي معركة اختلاف النفوس والأفكار والرؤى، ومن تلك النقد الذي وجهه الكاتب اللبناني ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ – ١٩٨٨م) للعروض والقافية في كتابه النقدي (الغربال)، ومن المعلوم أن الشعر هو إبداع موسيقي، وقد جاءت هذه الدراسة لتكشف وتناقش رؤية نعيمة في هذا الشأن. وجاء التمهيد راسمًا ملامح حياة نعيمة، وفي المبحث الأول تحدثت عن دوافع نعيمة لهذا النقد للعروض الخليلي، حيث عاش مدَّةً كانت تموج بالاضطرابات والمدارس المتلاحقة في الأدب والفكر، وفي المبحث الثاني ناقشت موقف نعيمة تجاه الشكل العروضي الخليلي، وقد تبين أنه في حديثه لديه ملامح تأييد لهذا العروض في وقته وزمانه، ولديه أيضا ملامح معارضة وتجديد انطلقت من أن الإبداع الشعري فكرًا ومعنى وخيالًا منطلقًا أساسًا للشاعر، فقد لا يتقيد في تجربته بالوزن والقافية، بل قد يتَّخذ موسيقى خاصة لشعره، وفي المبحث الثالث استدللت بقصيدته (النهر المتجمد) على تجديده في القافية، وكذلك مظاهر تجديده في القافية.

وجاءت خاتمة البحث تؤكد توافق نعيمة مع تيار التجديد في الوزن والقافية، وإن كان نظم الشعر الموزون المقفى.

الكلمات المفتاحية: ميخائيل نعيمة، التشكيل الموسيقي.

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٥/٠٣/٢٥ **تاريخ القبول:** ٢٠٢٥/٠٥/٢٨

Musical Structuring Features in Mikhail Naimy's *Ghirbal* (1923): A Critical Study

Dr. Jawaher bint Abdullah Al-Osaimi
College of Arts and Humanities, Al-Baha University, Kingdom of Saudi Arabia

Abstract

The conflict between the old and the new is an eternal one, woven through every age. At its core, it reflects a clash of souls, ideas, and creative visions. One telling example of this struggle is the criticism voiced by the Lebanese writer Mikhail Naimy (1889–1988) against traditional Arabic prosody and rhyme in his influential critical work *Al-Ghirbal* (*The Sieve*). Recognizing poetry as an inherently musical art, this study explores how Naimy viewed the role of meter and rhyme within poetic expression.

The introduction sketches a brief portrait of Naimy's life and the intellectual environment that shaped him. The first section considers what drove him to challenge the Khalilian system of prosody, noting how his era was marked by intense literary and intellectual ferment. The second section delves into Naimy's nuanced stance on Khalilian metrics, showing how he balanced respect for its place in tradition with a call for innovation. For Naimy, true poetic creativity was anchored in thought, meaning, and unfettered imagination — a process that begins within the poet's own spirit. In this light, he argued that poets should not feel bound by rigid meters and rhymes, but instead be free to develop a personal musicality that better serves their artistic vision.

Keywords: **Mikhail Naimy, musical structure**.

Received: 25/03/2025 **Accepted: 28/05/2025**

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم النبيين والمرسلين، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد،

فالشعر واحد من أهم فنون الأدب عند العرب قديمًا وحديثًا، وهو المعبر عن النفس الإنسانية وخوالجها، وقد درسه العلماء والنقاد من جميع جوانبه اللغوية، فقد درَّسوه من جهة اللفظ، والمعنى، والنحو، والصرف، والضرورة، والعروض والقوافي، ولم تزل آراء العلماء في تذوقه تنير خبايا هذا النتاج الأدبي الممتد، والفن الأدبي لا يخرج من الأديب الواحد بنفس الجودة والإتقان، ولا من الأدباء المتعددين، فلابد أن نجد نماذج عالية، وأخرى أقل جودة، ونجد فترات فتور، وأخرى تتفتح فيها أزهار الفن، وقد وجد الأندلسيون سبيلًا إلى التجديد في العروض والقوافي، وفي العصر الحديث وجدت محاولات لتطوير النغم الموسيقي للشعر العربي، لم تخل بعضها من نقد القديم أو نقد الوقوف عنده وحده.

دو افع البحث: ومن هذه المحاولات الناقدة ما كتبه الناقد ميخائيل نعيمة، وقد وجدت في مقاله (الزحافات والعلل) في كتابه (الغربال) ملامح لرأيه في المسألة، فأحببت أن أبرز هذه القضية عنده، في بحث عنونته:

موضوع البحث: (ملامح التشكيل الموسيقي في غربال نعيمة الصادر١٩٣٢م).

هدف البحث: وأهدف إلى رصد المحاولات الناقدة للنظام الموسيقي الشعري العربي (العروض والقافية) هو تأريخ لتطور موسيقى الشعر العربي، وللآراء النقدية الشعرية عند النقاد العرب، ومن ثم اكتسبت هذه الآراء أهمية نقدية خاصة.

منهج البحث: وقد اتبعت المنهج التحليلي، وهو يعتمد على الملاحظة بأنواعها بالإضافة إلى عمليات التصنيف مع بيان وتفسير تلك العمليات، وهو مناسب لفهم الظواهر واستخلاص سماتها[١].

خطة البحث: وقد جاء البحث في تمهيد ذكرت فيه نبذة عن حياة ميخائيل نعيمة، وذكرت في المبحث الأول: دوافع التجديد عند ميخائيل نعيمة لموسيقى الشعر العربي. وفي المبحث الثاني: موقف نعيمة إزاء الشكل العروضي في الشعر العربي القديم.

١- ملامح التأييد.

٢- ملامح الاختلاف. وفي المبحث الثالث: موقف نعيمة من القافية في غربال. وانتهى البحث بالخاتمة ثم الفهرس.

الدراسات السابقة:

من الدراسات عن الناقد ميخائيل نعيمة:

- نعيمة، ميخائيل، الغربال، محمد مندور، سلسلة عن النقد والنقاد، س٣، ع٢٨، ١٩٥٩م.
- زكريا، هدى فؤاد، المناحي الفكرية في أدب ميخائيل نعيمة، الجامعة الأمريكية ببيروت، ١٩٦٢م.
- ميخائيل نعيمة الأديب العربي العالمي، محمد عبد الغني حسن، مجلة الفكر المعاصر ع ١٧، ١٩٦٦م.
- ميخائيل نعيمة منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، بدوي أحمد طبانة، المجلة ع١٤٨، ١٩٦٩م.

- ميخائيل نعيمة ناقدا أدبيا، مناف منصور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم الفكر، مج٧، ع٤، ١٩٧٧م.
- ميخائيل نعيمة فيلسوفا ومفكرا وأديبا، ثامر مسعود، المعرفة، س٤٩، ع٥٦١، سوريا، ٢٠١٠م.

تمهيد

نبذة عن حياة نعيمة[٢]:

ميخائيل يوسف نُعيمة، (١٨٨٩ – ١٩٨٨م) ولد في (بسكنتا) في شرق لبنان، وكان الابن الثالث لأبويه بين خمسة إخوة وأخت واحدة، درس في مدرسة طائفية في القرية، ثم انتقل إلى مدرسة الجمعية الإمبراطورية الروسية الفلسطينية، وبعد خمس سنوات كان مبرّزًا فيها أرسل لاستكمال دراسته إلى دار المعلمين الروسية في الناصرة بفلسطين، وأرسلته في بعثة إلى كلية بولتافا بأوكرانيا، فأتم تحصيله ، وذهب إلى باريس لدراسة المحاماة في السربون، ثم انتسب إلى جامعة واشنطن في سياتل فنال إجازة الآداب فإجازة الحقوق، ومنحته فيما بعد الدكتوراه الفخرية، ثم غادر إلى نيويورك وأقام بها، ثم تم تجنيده إجباريا (١٩١٨م) وأرسل إلى جبهة فرنسا، وبعد عام (١٩١٩م) عاد من الحرب وسرح من الجندية.

وبعد وفاة جبران عاد ليستقر في لبنان (١٩٣٢م)، وحصل على عدة جوائز، منها: جائزة مدينة بغداد التي تمنحها اليونسكو، وجائزة جواد بولس للآداب، وكرمته الحكومة اللبنانية في احتفال خاص. وتأثر بالأدب الروسي أكثر من تأثره بالأدب الأمريكي.

اشترك مع أدباء مهجريين لبنانيين وسوريين في إنشاء الرابطة القلمية التي ولدت في نيويورك (١٩٢٠م) وبقيت تعمل حتى (١٩٣٠م)، ومن أشهر مؤسسي هذه الرابطة جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي، وإلياس فرحات. وعرف أعضاؤها بـ(شعراء المهجر الشمالي) وحملت لواء التجديد في الأدب العربي.

له أعمال كثيرة تنوعت بين الأدب والفلسفة والقصة والنقد الأدبي والاجتماعي، كتبها بأسلوب أدبي رفيع، وترك ما يقرب من ثلاثين كتابًا باللغة العربية، وأربعةً بالانجليزية، ومن هذه الأعمال: كتاب سبعون، حكاية عمر. وكتاب الغربال وهو مقالات نقدية، وكتاب الغربال الجديد، وهو أيضا كتاب في النقد، وزاد المعاد، مجموعة خطب في الناس والحياة، وديوان همس الجفون وغيرها.

وكتاب الغربال صدر بتقديم الأستاذ عباس العقاد، "وليس من شك في أن نعيمة كان بين أعضاء الرابطة القلمية أصفاهم بيانًا، أروعهم عبارة، وأقدرهم على إدراك اللفظة والعبارة المناسبتين للمعنى الذي يريده، وكذلك كان أجودهم ملكة في النقد الأدبي، وأقربهم بيانًا إلى نفوس القراء، وإن يكن جبران أستاذهم والمؤثر الأكبر فيهم، وأبعدهم شهرة في المجالات الأدبية العالمية"[٣].

المبحث الأول:

دو افع التجديد عند ميخائيل نعيمة لموسيقى الشعر العربي.

برهنت القصيدة العربية بصيغتها القديمة على مكانتها وسيادتها بين الأشكال الشعرية في العربية الفصحى، إذ توافرت لها أدوات تعبيرية، وأنماط موسيقية، أسهمت في توثيق عرى المعاني، وجعلها أسرع نفاذًا إلى قلوب سامعيها ومنشديها.

تلك الأنماط الموسيقية التي عرفت بالوزن والقافية في مظهرها الأوضح عند القدماء هو ما أقصده بالتشكيل الموسيقي.

وحرصًا على إبراز ملامح هذا التشكيل الموسيقي سعى الشعراء في نظم قصائدهم على نظام ثابت؛ لتحقيق قدرًا كبيرًا من "الإيقاع المسموع حيث التزم وحدة البحر والقافية وحركة الروي، وحاول جهد الطاقة التخلي عن مزيد الزحافات والعلل، وتحاشي الإخلال بشيء من ذلك حتى عرف فيهم عبيد الشعر، وأصحاب الحوليات والمنَخَّلات"[٤].

وعلى هذا المنوال سار الكثير من الشعراء والنقاد عبر عصورهم الأدبية المتتابعة يحافظون على تلك الاستحكامات الشكلية في القصيدة العربية. ليس هذا فحسب، بل بقيت القصيدة العربية متمسكة بجذور القصيدة الأسوة في خصائصها ومضامينها من " وحدة البحر والقافية، وتعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة، والاعتماد في اختيار المفردة على متانتها والتزام التراكيب النحوية، وتعمد المتانة والاقتصار على الصورة البلاغية..."[٥]، إذ تكفلت مدرسة الإحياء بحمل هذه المقتضيات على عاتقها على أيدي صفوة من شعراء العرب كالبارودي، وأحمد شوقي، ومن سنَّ سنتهم واقتفى أثرهم من شعراء العصر الحديث. واستمرت الحال كذلك حتى نبضت أنفاس الروح الإبداعية الجديدة في فرنسا وإنجلترا إبان القرن التاسع عشر التي كان لها أعظم الأثر في بعث قيم أدبية جديدة وظهور اتجاهات أدبية حديثة، "وقيام معايير فكرية تختلف عن معايير كانت سائدة، والاعتداد برسالة إنسانية للأدب تستجيب لحاجات مجتمع جديد"[٦]، وسارت تلك الروح في توجهاتها عبر قنوات متنوعة، فعمد بعضها إلى التجديد في المضامين والقوالب، وبعضها في الأوزان والقوافي، إذ كان الهدف الأساسي من جرّاء هذه الحركة الجديدة في الأدب العربي القضاء على مبادئ الأدب الاتِّبَاعي "الكلاسيكي" القديم، والمضيُّ قدمًا بالأدب والشعر عمومًا إلى حيث التعبير عن مناحي الحياة ووجوهها المختلفة.

وكان لهذا كله صداه في الشرق العربي، حيث توالت صيحات النقاد في وجه شعرائها وكتابها للسير نحو التجديد، ومجاراة المذاهب الأدبية الحديثة التي وصلت إليهم والتعبير عن مشاعرهم في انطلاق وحرية تامة، وقد بدت هذه الدعوة جليَّة عند جماعة الديوان من خلال كتاب "الديوان". ومن جاء بعدهم من نقاد وشعراء المهاجر الأمريكية الشمالية، فالدعوة عندهم لم تقف على تجديد المضامين فحسب، وإنما دعت أيضاً إلى التجديد في قوالبها الموسيقية[٧]. من أبرزهم على سبيل المثال الناقد والشاعر ميخائيل نعيمة الذي أبان عن المقاييس الأدبية الجديدة اللازمة لنهضة الشعر والنثر في كتابه "الغربال"[٨]، الذي كان له دور ريادِيٌّ في توجيه الحركة الأدبية المعاصرة والحركة النقدية على السواء.

ما رمت إليه من خلال هذه التوطئة إفساح صفحات واسعة للحديث عن التشكيل الموسيقي في القصيدة العربية الجديدة من خلال غربال نعيمة، الذي أثار قضية التجديد الشعري بوصفها ثورة هائجة غير مقننة في إرساء قواعدها ومفاهيمها، وهذا لا يقلل من قيمتها وشأنها، فحسبها أنها محاولة أضافت الجديد والمفيد بدأب تثاب عليه ولا يعاب عليها.

ضم الغربال اثنتين وعشرين مقالة نقدية، يمكن تصنيفها وفق منهجين نقديين:

(١) المنهج النقدي التنظيري الذاتي

(٢) المنهج النقدي التطبيقي.

يُستثني من هذه المقالات النقدية - محور حديثنا - مقالته التي خصصها للهجوم العنيف على العروض. الخليلية، واتهامه فيها بتحويل الشعر العربي إلى نظم لا ينبض بفكر أو حياة، بعنوان " الزحافات والعلل". وغيرها من المقالات، كمقالته "الحباحب" و"الشعر والشعراء"، **ويمكن ردُّ الدو افع التي دفعت ميخائيل نعيمة** إلى الحث على طلب التجديد في التشكيل الموسيقي - بل التجديد بصفة عامة - يمكن ردها إلى عوامل عديدة من أبرزها: ظهور كثيرٍ من الاتجاهات والمدارس الأدبية إبان النهضة العربية الحديثة، وتنوعها بسب تنوع مرجعياتها الثقافية والفكرية واختلافها التي اشتقت منها ملامحها البارزة، فظهرت الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها من الاتجاهات والمدارس التي كان لكل منها مفهومها الخاص للأدب عامة والشعر بمقوماته ومقاييسه خاصة، ومنها كذلك ما طرأ على الآداب العربية من تجديد في الشرق العربي وفي المهاجر الأمريكية الشمالية، الذي كان يمثله أنصار الرابطة القلمية خاصة بعد اطلاعهم على الآداب الغربية وعلى أساليب الشعر الغربي من انجليزي وأمريكي وفرنسي وروسي. وذلك مما أتاح للشاعر فرصة تعدد ضروب البناء الأدبي، وتنوع طرائقه إحساسًا منه بحاجات عصره المتطورة النابعة من الذات الفردية، والتي أخذت تشكل لديه شعورًا قويًا بأن الشكل التقليدي للقصيدة - برتابته وخطابيته - قد أصبح عائقاً في سبيل التعبير الحر عن التجربة الشعرية[٩]. أضف إلى ذلك عاملاً آخر وهو اختلاف تجربة الإنسان المعاصر عن تجربة الشاعر القديم، وتعقد هذه التجربة على نحو يتطلب للوفاء بها وسائل تتيح أكبر قدر ممكن للحرية التعبيرية[١٠].

ومن ثمَّ تعددت دوافع نعيمة وغيره من النقاد الذي جدَّدُوا في رؤيتهم للإبداع الشعري، فيما رأوا أنه يشكل رؤية جديدة تستجيب للتعبير الشعري المعاصر.

المبحث الثاني:

موقف نعيمة إزاء الشكل العروضي في الشعر العربي القديم.

أولاً: ملامح التأييد:

بدأ نعيمة حديثه عن الزحافات والعلل أو "الشعر والعروض" بمقدمة توحي بأهمية هذا الموضوع، وحياة الشعر والشعراء، والإيحاء بمدى صعوبة هذا الطريق الوعر الذي لا بدَّ لكل شاعر توخي حدوده ومسالكه بكل صبر وتؤده يقول: "تأبط جراب صبرك واتبعني، تسألني: إلى أين؟ ولنفرض إلى جهنم، أوليست جهنم خيرًا من عالم يصاحبنا بالقال والقيل. ويعايشنا بالقيل والقال؟"[١١].

إن ثمة أمورًا مهمة جعلها نعيمة أسبق إلى التجديد من أمورٍ أخرى حيث جاء في المقدمة التي كتبتها مجموعة الرابطة القلمية ما يدل على ذلك إذ يقول: "إن الرابطة القلمية ما كانت لتقدم هذه المجموعة إلى قراء العربية لولا اعتقادها بأنها قد اتخذت من الأدب رسولًا لا معرضًا للأزياء اللغوية والمهجرية العروضية"[١٢]، لم تكن للصفة البيانية، والنغمة الرنانة في الشعر التقليدي شارد يذكر، وأهمية تعنى بقدر ما كان للمعاني والمضامين التي أرادوا التعبير عنها في شعرهم. فنلحظ من هنا أن قضية التجديد التي دعا إليها نعيمة كانت في الموضوعات والأفكار أكثر منها في الأوزان والأساليب، إذ يتضح ذلك من خلال ما دوَّنه من قناعات و خلافات تجاه الصورة الموسيقية في الشعر العربي ، فليس ثمة فرق بين عروض الخليل بن أحمد ،

وعروض نعيمة من حيث المصطلح والجوهر، فيعرفه بأنه "علم بأصول يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها وما يطرأ عليها من الزحافات والعلل"[١٣]، وهناك فرق بين معرفة العروض واستعماله، وكون الخليل بن أحمد هو واضع علم العروض؛ لأنه ليس من الممكن أن تسبق القاعدة التطبيق في عروض الشعر؟ وهل يمكن أن ينبعث علم من أعماق الفراغ دونما جذور ولا مسببات؟

فتطبيق العروض ظهر من قبل تأسيس الخليل بن أحمد له، فالفحول الذين خلَّدهم شعرُهم، وشغل الناس عطاؤهم، وأشاعت ذكرهم مقولاتهم لم تنشأ من فراغ، بل كانوا يرتكزون على بحور شعرية متنوعة، وقوافٍ متعددةٍ استقامت من خلال تجاربهم الشعرية الناضجة من دون إخلال ولا فوضى. فالخليل بن أحمد حين وضع قواعد العروض استقرأها من الشعر العربي المسموع، فحصر الأوزان المعروفة جميعها ووضع لها مقاييس عامة شاملة سماها البحور، ثم تناول التغيرات التي تعتري تلك البحور وما يتفرع عنها، وما يصيبها من زحافات وعلل ، واستخلص منها قوانين تلبي حاجة الشعر والتقدم في زمانه؛ إذ كانت تلك المقاييس مناسبة لزمانه كل المناسبة؛ لأنها كانت مستقرأة من شعر ذلك الزمن، فحصرته كلَّه ولم تترك منه شيئًا غيرَ مضبوط بقانون، وكان غرضه من ذلك أن يستطيع الناقد تقويم خطأ الناظم حين يخطئ على أساس علمي ثابت لا يعتريه النقص[١٤].

وبناءً على ذلك، فإنه لا يمكن إجحاف فضل الخليل بن أحمد في استنباط قواعد العروض، واستخلاص معاييره التي تمكَّنَّا من خلالها فصل الشعر عن النثر، ونعيمة في ذلك لم يرتب بسموِّ هذا العلم في عصره وأوانه هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لم يهمل ملاحظة التقنيات العروضية ، وما يداخل بنيات الوزن من زحافات وعلل التي اعتبرها في الوقت نفسه وباء يتنصل بأيدي خفية إلى أوزان الشعر فيخذل روح التوقع عند القارئ، التي عدَّها طودًا عظيمًا يحاول معه القارئ تسنم أعالي قممه بكل كدٍّ ووكد - يقول نعيمة في اعترافه بهذه التقنيات و" الزحافات والعلل أوبئة تنزل بأوزان الشعر العربي فتحرك ساكنا، أو تسكن متحركاً، وتقضم حرفاً هنا ومقطعاً هناك، وقد عني بها الخليل عناية خاصة، فأعطى كلًّا منها اسمًا، ورتبها في أبواب وفصول هي أكثر عدًّا من خطاياي"[١٥]، فنعيمة في ذلك لا يبعد عن تلك الاعتبارات والتصورات التي اقتنع بها العروضيون والنقاد في مسألة الزحافات والعلل، فهذا الخليل بن أحمد ينفر من كثرة زحفِ هذه الأوبئة والعلل إلى جسد الوزن الشعري، ونخرِ بعض أجزائه وأوصاله وإن كان في الوقت نفسه يستحسنه في الشعر بشرط "إذا قل البيت والبيتان، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج، قال إسحاق : فإن قيل : كيف يستحسن منه شيئًا وقد قيل: هو عيب؟ قيل: هذا مثل الحَوَل والقَبَل واللَّثَغ في الجارية، قد يشتهي القليل منه الخفيف، وهو إن كثر هَجُن وسَمُج"[١٦].

واستنادًا إلى ذلك، فإن أصحاب التجديد أيضًا يقرون بهذه الأوبئة العروضية، إذ يلاحظ ذلك عند الناقدة نازك الملائكة حين أشارت إلى أن الزحاف هو: "علة تعتري البيت وليس أساسًا فيه، أو هو مرض يصيب التفعيلة واختلال صغير نحبه؛ لأنه لا يردُ كثيرًا، تمامًا كما قد نحبُّ خصامًا صغيرًا مع أصدقاء يعزون علينا، أو زكامًا يداهمنا يومين.

ثم ينصرف تاركًا لنا إحساسًا أقوى بعذوبة القافية وجمالها، فماذا يحدث لنا لو أن حياتنا استحالت كلها خصومات وزكامات لا تنتهي؟ ألن يكون طعم الحياة آنذاك يشبه وقع قصيدة كل تفعيلاتها زحاف (؟!)"[١٧]، ومن القناعات التي شكلت منظور

نعيمة وتصوراته تجاه موسيقى الشعر، وكان لها فضل التأييد والاتفاق لنهج القدماء من الشعراء والنقاد أن العروضيين قديمًا وجدوا أن النموذج الشعري لا يكتمل بين أيديهم إلا إذا توافر له وزنٌ سليمٌ ممهدٌ بحسب نموذج عروضي واعٍ وضعه الشاعر لنفسه، ملتزما بتفعيلاته الأساسية بمعنى أن الكلمة المعبرة هي الأساس والأسبق من القالب العروضي الذي يحتضنها ويمنحها دفقة موسيقية رنانة، يقول نعيمة في ذلك: "لعروض الخليل فضل علي كبير ولأصحابنا الملاحين فضل أكبر أقول: إن لهم فضلًا أكبر، لأنَّ الخليل يوم جمع ما كان في زمانه من أوزان الشعر وبوبها وحدد ما سيطرأ عليها من الزحافات والعلل لم يقصد سوى الخير، ولم يتوخَّ إلا خدمة لغة عزيزة عليه، أما الذين جاؤوا بعد الخليل فتقيدوا بزحافاته وعلله ألفًا ومائتي سنة فإياهم أسدي جزيل شكري؛ لأنهم بمباراتهم في معرفة صحيح أوزان الشعر وفاسدها قد أتقنوا الأوزان وأهملوا الشعر وإهمالهم الشعر نهوني إليه، وقد ينبهنا عدم وجود الشيء إلى الشيء أسرع مما ينبهنا إليه وجوده"[١٨].

نعيمة هنا يتفق مع ما كان عليه الخليل بن أحمد من ضرورة أسبقية الشعر قبل الوزن أي أن الشعر يطلب أولاً ، والوزن ثانياً، ثم يعيب على هؤلاء المقلدين الذين جاؤوا بعد الخليل، وشقوا طريقهم بخطى واسعة بدافع التنافس والرغبة إلى الإتقان والتجويد وتبني قواعد وقوانين على أسس فنية خاصة في العروض العربي لا يتحداه فيها غيره، فكان الوزن أولًا والشعر ثانيًا. يقول: "ومازال الوزن لاحقا والشعر سابقًا إلى أن قيَّض الله لأبي عبد الرحمن أن جمع كل ما توصل إليه من الأوزان فبوّبها وحددها، وجعل لكل منها قواعد، ولكل قاعدة جوازات وللجوازات جوازات إلخ. منذ ذلك الحين يا أخي أخذ الوزن يتغلب رويدًا رويدًا على الشعر - إلى أن أصبح الشعر لاحقًا والوزن سابقًا، وأصبح على من قَدَر أن يتغلب على عروض الخليل بأوزانها وزحافاتها وعللها أهلاً لأن يدعى شاعرًا"[١٩]، وهم بهذا السعي والاجتهاد في طلب الوزن العروضي، أهملوا في أَتُون ذلك الشعر؛ لأن الوزن التقليدي يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب إيقاع وتكنيكات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن، وتملي عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب، وتغلبه على إبداعه وشخصيته[٢٠]. وبالرغم من ذلك فإن نعيمة حين عاب على هؤلاء المقلدين، أسدى إليهم في الوقت نفسه جزيل الشكر والعرفان، لماذا؟ لأنهم حين أهملوا الشعر نبهوه إليه "وقد ينبهنا عدم وجود الشيء إلى الشيء أسرع مما ينبهنا إليه وجوده"[٢١] ونعيمة كما هو معلوم من أوائل الرواد الذين فتحوا آفاقا رحبة جديدة في مجالات فهم الأدب، إذ تحول الأدب مع نعيمة من كونه مجرد تجارب في ميادين التقنية الفنية أو الجمالية ليصبح أحد وسائل اكتشاف النفس الإنسانية، والإفصاح عما وراء المرئيات من المعاني، والتأمل في أجواء الحياة الرحبة، إحساسًا منه بحاجات عصره المتطورة النابعة من الذات الفردية؛ لذا يرى أن للشعر أولوية ثم الوزن ثانيًا، فالشعر من منظور نعيمة هو لغة النفس والشاعر هو ترجمان لعواطف هذه النفس وأفكارها[٢٢]، فإذا ما استيقظت ونطقت بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان شاعرًا[٢٣].

وأرى أنه لا يمنع هذا من وجود قالب شكلي (الوزن والقافية) للشعر، وخلو الشعر عن أحد شقيه، وهو الإبداع في المعاني والأسلوب لا يجعلنا نقصر الشعر عليها ونعريه من أهمية الوزن والقافية.

ويؤكد ذلك في مواقع أخرى من الغربال إذ يقول: "لو كان شاعرنا ينظم القوافي ليجعلها وعاء لما في قلبه من العواطف وما في رأسه من الأفكار، وليس ليكتسب لقب "الشاعر والأديب" فالشاعر بهذه الصفة والهيئة يرتقي إلى أعلى كفة في ميزان نعيمة،

بينما الشاعر الذي يطلب الوزن أولًا فقد أساء للشعر أيما إساءة، بل للأدب بنوع عام، حيث جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة يقول: "لقد بلغ منا الولع بالعروض درجة أصبحنا معها لا ننطق إلا شعرًا (وأعني نظما)، حتى قواعد نحونا أبينا أن نلقنها لأحداثنا إلا منظومة!.. بل لقد نظمنا الحساب والجبر والجغرافية والطب والفلك، ولم لا؟ وأصبحنا نتراسل نظماً، ونتصافح نظماً، ونشرب الخمر نظمًا، ونأكل الكبة نظمًا، ونحمد أولًا نظمًا، ونزوجهم نظمًا ونستقبل أصدقاءنا نظمًا ، ونودعهم نظمًا - إلخ"[٢٤] وانقلب الشاعر تبعًا لهذه الموازين "بهلوانا" وأصبح الشعر ضربًا من الحلج والحجز والمشي على الأسلاك والانتصاب على الرأس ورفع الأثقال بالأسنان ولف الرجلين حول العنق إلى ما هنالك من الحركات التي تجيدها القردة أيما إجادة من ذلك الألغاز الشعرية، وحل الألغاز والمنظومات التي بعض مفرداتها أو كلها منقطعة، وبعضها أو كلها مهملة، أو حرف منقط فيها يليه حرف مهمل، والتشطير والتسميط والتخميس إلخ"[٢٥]، ويرى نعيمة .. "أن مثل هذه الحركات البهلوانية كانت ولا تزال تعرض في سوق آدابنا "كشعر"، وأربابها كانوا ولا يزالون في مقدمة الشعراء عندنا، والشعر براء منها ومنهم، فعلى من اللوم؟"[٢٦].

ومما يجدر التنبيه إليه أن نعيمة حين رفض هذا الأسلوب من النظم بتقديم الوزن على الشعر، لا يعني ذلك أنه رفض الوزن العروضي في حياة الشعر، ويراه ضرورة وسرًا من أسرار الجمال ، فالقصد الأساسي عنده من الوزن هوه التناسق والتوازن في التعبير عن العواطف والأفكار، ولا شك أن الأوزان نشأت نشوءًا طبيعيا، 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 لذاك لحق الوزن بالشعر ونما معه نموا طبيعيا، وكان يتكيف بالشعر ولا يتكيف الشعر به [٢٧]. ونعيمة في ذلك لم يَحِدْ عن رأي النقاد قديمًا وحديثًا في تقديرهم لمكانة الوزن من حياة الشعر، فها هو ابن رشيق يجعله "أعظم أركان حدِّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمِلٌ على القافية وجالب لها ضرورة... إلخ"[٢٨]، يجاريه في ذلك ابن طباطبا، إذ يرى أن "للشعر الموزون إيقاعًا يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمَّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أطرافه التي يكمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[٢٩].

بينما ترى أحد رواد التجديد كالمازني يقرر بأنه "لا شعر إلا بالوزن، فالوزن ضروري في الشعر وليس هو بالشيء المصطلح عليه، ولكنه جوهري لابد منه وإن شئت قل هو جثمان الشعر"[٣٠]، وإضافة إلى تقديرهم لمكانة الوزن، محاولتهم في إيجاد علاقة بين بحور الشعر والتفعيلات والموقف الفكري أو مضمون العمل الأدبي، منهم على سبيل المثال: أبو هلال العسكري في قوله: "لمن أراد أن يعمل شعرًا. أن يطلب للمعاني التي أحضرها فكره وزنًا يتأتى فيه ، فيه إيرادها وقافية يحتملها"[٣١]، ويوافقه الرأي ابن طباطبا، إذ يرى أن الشاعر إذا أراد بناء قصيد مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه[٣٢]، وقد جاراهما حازم القرطاجني في معرض حديثه عن بناء الأشعار على أوفق الأوزان، يقول: "ولما كانت أغراض الشعر شتَّى ومنها ما يقصد به

الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار و التحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويحيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدًا هزليًّا أو استخفافيًّا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء[٣٣]. وكذلك حاول النقاد المحدثون الربط بين الوزن والعاطفة، ولاحظوا أن ثمة علاقة بين حالة الشاعر النفسية والوزن الشعري الذي اختاره، وعلى هذا الرأي ذهب كولردج إلى أن مصدر الوزن هو العاطفة أو الانفعال بمعنى أن الذي يختار الوزن الشعري انفعال الشعر نفسه، فعندما تثور في نفس الشاعر عاطفة جياشة يلجأ إلى الوزن أو الموسيقى؛ لأنهما أقرب الوسائل للتعبير عن العواطف المشبوبه؛ ولأنها هي الأخرى بدورها أكثر الوسائل قدرة على بليغ العاطفة وإثارتها عند القارئ أو السامع[٣٤]، بل ذهب بعضهم إلى "تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن، وبعضها ينفق وحالة البهجة وما إلى ذلك من أحوال النفس"[٣٥]، وبناء على ذلك فإن نعيمة لم يخرج في قناعاته عن تلك المفاهيم والرؤى بل يؤكد عليها ويدعو إليها قوله : "الشاعر نبي وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن، موسيقي؛ لأنه يسمع أصواتًا متوازية، فبينما لا نسمع نحن سوى هدير وجعجعة العالم كله لا يسمعها الشاعر سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجمال وتنقل ألحانها نسمات الحكمة الأبدية. هو يسمع موسيقى في ترنيمة العصفور وولولة العاصفة وزئير اللجة وخرير الساقية ولثغ الطفل وهذيان الشيخ، فالحياة كلها عنده ليست سوى ترنيمة محزنة أو مطربة يسمعها كيفما انقلب؛ لذلك يعبر عنها بعبارات موزونة رنانة، الوزن والتناسب في الطبيعة أخوان لا ينفصلان، وبغيرهما لم يكن شيء مما كوّن، والشاعر الذي تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه؛ لذلك يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون[٣٦]. على أننا ونحن نفند قناعات نعيمة تجاه الوزن الشعر وتأييده فيها لقناعات فكرية أخرى، غير مضطرين إلى القناعة الكافية بنظريتهم الموسيقية التي تدور في محورها حول العلاقة بين النظم والموقف، فهذه العلاقة لا ينبغي أن تتخذها قاعدة ثابتة يسير الشعراء عليها في تغير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة. فهل اتخذ القدماء لكل موضوع من الموضوعات وزنًا خاصًّا أو بحرًا خاصًا من بحور الشعر التي رويت لنا؟ إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخيير أو الربط بين الموضوع الشعري ووزنه، فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم، وقد يكون من المغالاة أن نتصور اشتراك الشعراء في العاطفة لمجرد اشتراكهم في موضوع الشعر[٣٧]. فالحالة الشعورية عند كل شاعر تختلف باختلاف الشعراء، واختلاف تأثرهم بعدة عوامل كالبيئة والثقافة... وغيرهما إضافة إلى ذلك فإن الشعر "ليس هندسة ذهنية"، وإنما هو انفعال في أكثر مراحله التكوينية، فما وافق النفس من الأوزان والوحدات الإيقاعية في حالة تصوير تلك الانفعالات كان ذلك صورة صادقة لطبائع النفوس المبدعة[٣٨].

ولنا أن نتساءل على كل حال عن سر عناية نعيمة - وهو من رواد التجديد - بالوزن، وجعله لبنة أساسية من لبنات بناء القصيدة؟ وما سرُّ العلاقة التي يوطدها بين الوزن والعاطفة؟ في الواقع أن شعراء الرابطة القلمية عامة، ومنهم نعيمة مع اعترافهم بالوزن إلا أنهم لم يرضوا عن جميع الأوزان القديمة المطروقة، وخاصة تلك الأوزان ذات البحور الطويلة التي أكثر

منها شعراء العرب قبلهم كالبسيط والكامل، وبالتالي يلاحظ عندهم ميلًا إلى استعمال البحور القصيرة، أو المجزوءة التفاعيل في معظم الأحيان، ولعل جميعهم مشتركون في إعجابهم بالتوشيح من أوزان الشعر، فمالوا إلى استعمالها والإكثار منها، وخاصة أنهم وجدوا فيها طرفة وأنغامًا موسيقية عذبة سائغة، وسهولة وطواعية للتعبير وقربًا من الكلام العادي المنثور"[٣٩]، وربما كان ذلك تأثرًا بالآداب الغربية، ومجاراةً لنسق الحياة المعاصرة السريع، ومن الملاحظ كذلك "أنهم كثيرًا ما يتصرفون في تلك البحور المألوفة ولا يبقونها على ما هي عليه أو يسيرون في تقليدها بحذافيرها"[٤٠]. وعلى هذا فإن القصيدة عند نعيمة تبعا لهذه الرؤى التجديدية ليست عملاً ذهنيا، بل هي صورة صادقة للانفعال العاطفي مما نتج عنه "أن الشاعر كان يتحرك نفسيًا وموسيقيًّا وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه"[٤١]، وهذا ما جعل لشعر نعيمة خاصية كبرى تميزه عن غيره إذ تحول إلى نغمة يستطيع الإنسان أن يترنم بها بصوت خافت، ويجد لها طعمًا خاصًا وما ذلك إلا بسبب تدفق أنغامها العذبة الجميلة، وموسيقاها الهادئة الهامسة، ورقته السارية في غضون ألفاظه الموحية وأساليبه المعانقة للمعاني، ولهذا أطلق الناقد محمد مندور على شعره الشعر المهموس، وعرف الهمس في الشعر بأنه "إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد"[٤٢]، ومما يدل على ذلك قصيدته "أخي" التي يقول فيها :

أخي! إن ضج بعد الحرب غربي بأعماله

وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله

فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا

بل اركع صامتا مثلي بقلب خاشع دام

فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا

بل اركع صامتا مثلي بقلب خاشع دام

لنبكي حظ موتانا

أخي إن عاد بعد الحرب جندي لأوطانه

وألقى جسمه المنهوك في أحضان خلانه

فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا

لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم

سوى أشباح موتانا

علق مندور عليها بقوله: "الشعر من الوافر، ولكنه متصل باتصال الإحساس حتى لا أكاد أرى فيه ذلك الايقاع rythme الذي يفسد كثيرًا من موسيقى شعرنا عندما تشتغل الأبيات، موسيقاه مما يسميه الأوربيون mabdie وفي هذا ما يماشي الحزن المتصل والألم الخشوع"(٤٣).

قال عنه الناقد وديع ديب في حديثه عن شعره: "وإن من يتدبر شعر نعيمة يجده زاخرًا بالنغم الموسيقي المناسب في مجراه انسيابًا لا يعرف معه التوقف في سبيل التمييز بين مصدر وعجز، فهو تيار من الألحان يجري في سبيله إلى قلب البحار الشاسعة "(٤٤).

مما سبق يمكننا القول بصفة عامة بأن نعيمة كانت لديه قناعات ورؤى تجاه الوزن العروضي لم تخرج في إطارها عن قناعات الشعراء والنقاد والعروضيين سواء في القديم أو الحديث في وضع مصطلح العلم للعروض، وفي تقديرهم للوزن ومكانته في حياة الشعر حين يطلب الشعر أولًا، والوزن ثانيا، وفي وصفهم لبنيات الوزن العروضي وما يداخلها من زحافات وعلل، وفي محاولتهم إيجاد علاقة بين النغم والعاطفة، ونعيمة رغم قناعاته تلك تجاه الوزن العروضي إلا أن له إضافات جديدة وتعديلات جوهرية، بل أقول بحبوحة في التعبير تساير بحبوحة العيش في حياته العامة والتي خضعت لموجات الركب الحضاري، وتطور مظاهره، فالتجديد في أوزان الشعر نوع من هذا التجديد الحضاري، وإن كان لهذا التجديد إرهاصات وبدايات في العصور الأدبية القديمة، من ذلك نظم أبيات على أوزان لم تكن معروفة عند الشعراء كما فعل (رزين العروضي) أواخر القرن الثاني الهجري عندما فتح الحسن بن سهل، وكذلك النظم على الأوزان المجزوءة على نحو ما كان عليه الشعراء العباسيون الذين أكثروا من النظم على وزن المجتث، واكتشفوا وزني المضارع والمقتضب، ومنها أيضا ظهور فنون في الشعر العربي تسمى الفنون السبعة كالمواليا - والكان كان - والقوما -والدوبيت -السلسلة -الزجل والموشح "(٤٥)، ولنعيمة في هذا الموقف وسط بين التمسك بأوزان الشعر العربي ، والدعوة إلى التجديد فيها تبعا لمتطلبات العصر وحاجات المجتمع الفنية.

ملامح الاختلاف:

إن كنت ألمحت مسبقا بأن نعيمة يتوسط رأيين تجاه الوزن العروضي ما بين المحافظة والتجديد.. إلا أن له قناعات - لا أقول جديدة - بل أقول انطلاقًا وتحرُّرًا وتجديدًا في الجديد ذاته. أستثني من هذا أولًا، ذلك الخلاف البيِّن بين نعيمة والنقاد قديمًا حول صفات الشعر الجيد، وضرورة تعلم العروض قبل الخوض في غمارها، وقد أثبت نعيمة ذلك في مقالته (الزحافات والعلل)، إذ يقول: "ومن حسنات علم العروض يا رفيقي أنه كثير البحور، ولكل بحر من بحوره قوارب يتعذر عليك ركوبه إلا بها، ولكل من تلك القوارب مقاذيف لا تدار إلا بها، ولكل من تلك المقاذيف حلقات ومماسك لا يعرفها إلا عزير الخبرة وطويل الأناة؛ لذلك فالملاحة في هذه البحور تقتضي اقتحام الأخطار والمجازفة بالحياة، ولذلك قد حذرنا العاملون من الإقدام عليها إذ قالوا :

"الشعر صعبٌ وطويلٌ سُلّمُه إذا ارتقَى فيه الذي لا يعلمُه

زلّت به إلى الحضيضِ قدمُه يريدُ أن يعربَه فيُعْجِمُه"(٤٦)

نعيمة يشترط هنا للخوض في غمار بحور الشعر غزارة الخبرة وطول الأناة، وهو هنا وإن أمكن تلمس اللمحة الساخرة إلا أنه لا يبعد عن الحقيقة في تقريره، وهذا لا يتفق والرؤى النقدية القديمة التي تنزع في الغالب الأعم إلى السليقة في كل أطراف موضوعاتها ونظرياتها - فقدامة بن جعفر يرى أن : « علمي الوزن والقوافي -وإن خصا الشعر وحده- فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم، ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل واضعي الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسدًا أو أكثره، ثم ما نرى أيضا من استغناء الناس عن هذا العلم فيما بعد واضعيه إلى هذا الوقت ، فإن من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يعول في شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه، فلا يتوكد عند الذي يعلمه صحة ذوق ما تزاحف منه بأن يعرضه عليه، فكان هذا العلم مما يقال فيه: إن الجهل به غير ضائر، وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة"[٤٧].

ويؤكد هذا الرأي ابن رشيق القيرواني في قوله: "المطبوع مستغنٍ بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها، وعللها؛ لنبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره"[٤٨]. وليس أدل على هذا الذي ذكرناه من أنَّ شاعرًا تقليديا كأبي العتاهية أعلن أنه أعظم من أن يضطر إلى متابعة قواعد العروض عندما قال: "سبقت العروض، وأيا ما كان الأمر فإن الشاعر الموهوب لا يجيء شعره خاليًا من الوزن، بل إنه يكتب شعرًا موزونًا، ومن المسموح به أن ينشئَ شعرًا في بحور متقاربة تبعًا لفطرته وسليقته دون إفساد الموسيقى العامة للقصيدة "[٤٩].

المبحث الثالث: موقف نعيمة من القافية.

وثمة أمر آخر يدعو نعيمة فيه إلى التجديد، وهو ما يتعلق بالقافية، وإن كان هذا الأمر لا ينفصل الحديث عنه مع أمر الوزن العروضي، فهما خاصتان من أهم خصائص الشعر يتميز بهما عن النثر، إن القافية لها دور بارز في موسيقى الشعر، فهي تؤدي إلى انسجام الصوت وتكراره فيستدعي انتباه المتلقي، كما أن تكررها يشيع الألفة الصوتية، فتكون جزءا موسيقيا هاما في القصيدة.

وحرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويشيع إطلاق القافية عليه، ويقول د إبراهيم أنيس: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءًا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[٥٠].

وكما هو معلوم فإن نعيمة حين كتب مقالاته تلك وجمعها في (غربالة) لم يكن يتجاوز الثلاثين من عمره، تلك المرحلة التي تميزت في روحها بفورة الشباب، وثورة التحرر والانطلاق بروح هائجة عاتية أتت على الموروث فقلبت منه اليسير، ولفظت منه الكثير، فهو وغيره من الذين تبنوا التجديد في أوزان الشعر العربي في العصر الحديث كانت دعواهم صدى لما نشأ في الغرب وتمخض عن المذهب الرمزي الغربي الذي نادى أصحابه في دعوتهم التجديدية للقالب الموسيقي - بصفة عامة - إلى الوحدة الحق التي هي "وحدة الشعور والإحساس [إذ يجب فيها] تطويع الكلمات والتعبيرات لتلائم الفكرة في التجربة أو الشعور المختمر؛ ولهذا لا بد من تحطيم القوالب الرتيبة، لتغيير الوحدة الموسيقية مع تغير العبارة، وتتنوع بتنوع الإحساس، فالموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه، والموسيقى تنبعث من وحدة الدافع في الجملة على حسب الشعور الذي

يعبر عنه، وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه - من وجهة نظره - هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها، ولا ينبغي أن تكون هذه الموسيقى رتيبة تعبيرية إيحائية"[٥١]. لذا نراه يقرُّ بضرورة الوزن أيًّا كانت أشكاله، أما القافية فهي مناط الاحتجاج والرفض، حيث يقول: "الوزن ضروري، أما القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيما إذا كانت كالقافية العربية بروي واحد يلزمها في كل القصيدة، عندنا اليوم جمهور من الشعراء يكرزون (بالشعر المطلق)، ولكن سواء وافقنا "والت هويتمان" وأتباعه أم لا فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد تربط به قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه من زمان"[٥٢]. ويقول نعيمة: "لا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر"[٥٣].

فالقافية ليست من الضرورة للشعر، وقد يكون الشعر بغير قافية، ويقول سالم الحمداني: "وفي هذا المجال دعا ميخائيل نعيمة إلى تحطيم القافية لما وجد فيها قيدًا يحدُّ من قرائح الشعراء، وقد طبق دعوته على أعظم قصائده وهي: (النهر المتجمد)"[٥٤]. وقصيدة (النهر المتجمد) ستة وأربعون بيتا، كل بيتين فيها لهما حرف روي مختلف، يقول فيها:

يا نهر هل نضَبَت مياهك فانقطعتَ عن الخرير؟
أم قد هرِمتَ وخار عزمك فانثنيت عن المسير؟
بالأمس كنت مرنَّمًا بين الحدائق والزهور
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور
بالأمس كم تسير لا تخشى الموانع في الطريق
واليوم قد هبطَتْ عليك سكينة اللحد العميق
بالأمس كنت إذا أتيتك باكيا سلَّيتني
واليوم صرت إذا أتيتك ضاحكا أبكيتني[٥٥]

وقد تنوع حرف الروي في القصيدة فجاء (الراء، والقاف والنون والعين والدال واللام والضاد والهمزة والميم والباء والجيم) تكرر بعضها، وجاء بعضها ساكنا وبعضها متحركا، وبهاء وصل.

والحقيقة أن أمر القافية عند نعيمة أمر عجاب، فقد عد القوافي قيودًا وأغلالًا تعوق الشاعر من متابعة أفكاره وتصوير عواطفه، وهذا الاتهام الجائر يرده نظرة واحدة نسقطها على دواوين أكابر الشعراء الذين خلدهم الأدب عبر عصوره المتتابعة وذاع صيتهم في مشارق الأرض ومغاربها، فلا الوزن ولا القافية وقفت حائلًا دون إبداعاتهم الشعرية هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالفرق شاسع بين القيد والقاعدة فالقيد عائق والتخلص منه حرية، والقاعدة ضابط والتخلي عنه فوضى وتمرد، ونعيمة عدَّ القافية قيدًا، بينما هي في الأساس قاعدة أساسية، ولبنة من لبنات البنية الشعرية. قال: "فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة على اليوم ليست سوى قيد من حديد تربط به قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه من زمان"[٥٦].

وعلى هذا، فإننا إذا أردنا تتبع ملامح هذا التجديد والتحرير من القافية عند نعيمة، يكفينا أن نلقي نظرة على قصائد ديوانه " همس الجفون " لنخلص إلى أن نعيمة لا يكاد ينشئ القافية التي بدأها ببيتين أو ثلاثة أو أربعة حتى يملَّها وتحنُّ نفسُه الشاعرةُ على الانطلاق منها إلى غيرها، وينظم مجموعة من الأبيات على قافية مخالفة، ثم يعود لقافيته الأولى في المجموعة الثالثة، وقد يستمر في التغيير والتبديل، وكل قصائده في "همس الجفون " تكاد تكون على هذه الشاكلة من الشعر التجديدي المنطلق في رحاب واسعة تتأبى على كل قيد وتنفر من كل حبس ..."[٥٧].

العجيب في الأمر أن نعيمة في دعوته التجديدية يعلن إنكاره القافية واعتبارها قيدًا من حديد تعوق قرائح الشعراء ثم حين نقرأ شعره بعد نجده مقفًّى - وإن لم يلتزم نظامها - سواء بقصد أو بدون قصد، المهم أنه يذكر القافية. فمثلاً قصيدته "الطريق" مقسمة إلى مجموعات من الأبيات، كلُّ مجموعة تسير على قافية بعينها، وقد تقتصر المجموعة الواحدة على بيتين من الشعر أو ثلاثة [٥٨]، يقول فيها:

نحن يا ابني عسكر قد تاه في قفر سحيق

نرغب العود ولا نذ كر من أين الطريق

فانتشرنا في جهات ال قفر نستجلي الأثر

نسأل الشمس عن الدر ب ونستفتى الحجر

وسنبقى نفحص الآ ثار من هذا وذاك

ريثما ندرك أن الد رب فينا لا هناك[٥٩]

لنتسامح مع نعيمة هنا، ونجد له مبررًا على ذلك، ربما لم يقصد هذا التحرر من القافية أو تحطيمها - كما زعم- بدليل أن أغلب قصائده مشتملة عليها - فهناك القافية المزدوجة والمتعانقة... إنما قصد تحطيم الدور الموسيقي الرتيب في الطرف الروي.

ومن مظاهر التجديد عند نعيمة سواء مع القافية أو في الأوزان والقوافي معًا الجمع بين شطري البيت الواحد في وحدة متماسكة متسقة الكلمات، منسجمة الظلال وهي طريقة مستحدثة تجلَّت بوضوح عند الشعراء الأندلسيين - من قبل - انظر كيف جمع نعيمة بين شطري أبيات قصيدته أخي؟ وكيف غيّر في قوافي أبياتها وروي كلماتها؟ يقول:

أخي! إن عاد بعد الحر ب جندي لأوطانه

وألقى جسمه المنهو ك في أحضان خلانه

فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلَّانا

لأن الجوع لم يترك لنا صحبًا نناجيهم

سوى أشباح موتانا

أخي إن عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرع

ويبني بعد طول الهجر كوخًا هدّه المدفع

فقد جفت سو اقينا وهدَّ الذلُّ مأو انا

ولم يترك لنا الأعداء غرسًا في أراضينا

سوى أجياف موتانا

أخي! قد تم ما لو لم نشأه نحن ماتمَّا

وقد عمَّ البلاء ولو أردنا نحن ما عمَّا

فلا تندب فأذن الغير لا تصغي لشكو انا

بل اتبعني لنحفر خندقاً بالرَّفش والمعول

نواري فيه موتانا

أخي، من نحن؟ لا وطنٌ ولا أهلٌ ولا جارُ

إذا نمنا إذا قمنا، ردانا الخزيُ والعار

لقد خَمَّت بنا الدنيا كما خمَّت بموتانا

فهات الرفش و اتبعني لنحفر خندقًا آخر

نواري فيه أحيانا[٦٠]

فلاحظ هنا ثمة تشابه بين هذه الأبيات وبين الموشحات الأندلسية، فهو قد جمع فيها بين الشعر الموزون على بحر الوافر بنظام الشطر لا السطر وبين التوشيح الأندلسي المبتكر، ونلحظ كذلك إلحاح الشاعر على تكرار كلمة (موتانا) وجعلها لازمة للثلاثة الأبيات الأولى، ففيها ترجمة صادقة الإحساس مؤلمة حزينة قد عصفت بروح المجاهد العربي إبان الحرب العالمية الأولى، وما خلفته من جوع وعري وفقر مدقع وخزي شديد.

والشاعر لا يكتفي بالأموات، بل يهمُّ بضمِّ الأحياء إليهم، وقد تهيأ الجو وحميت الأنفاس فإذا به في القمة، وتأتي القصيدة وحدة موسيقية نفسية تنظم معلومات موحدة لا يزال بعضها يكمل بعض، وتنمو بنمو الإحساس المتصاعد إلى الإشباع، حتى تستقر نفس الشاعر"[٦١]، وقد تبدَّى ذلك جليًّا في مقطوعته الأخيرة التي بلغت غاية المرارة والأسى نتساءل هنا، هل كان نعيمة بدعًا في هذا التجديد؟ إن هناك محاولات تجديدية أومأ إليها النقاد والعروضيون أنفسهم، فالخليل بن أحمد اكتشف للشعراء أوزان جديدة كثيرة لم يستخدمها أسلافهم ، وذلك أنه استضاء بفكرة التباديل والتوافيق الرياضية في وضع عروض من الشعر، إذ جعل أوزانه تدور في خمس دوائر أو بعبارة أدق تدور أجزاؤها من الأسباب والأوتاد، فإذا هو يحصي الأوزان، التي استخدمها العرب واضعًا لها ألقابها، ويحصي أو يستنبط أوزانا أخرى مهملة لم يستعملوها في أشعارهم كي ينفذ منها الشاعر العباسي إلى ما يريد من تجديد في أوزان الشعر وبحوره، وكان من استغلوا صيغه تلميذه عبد الله بن هارون بن السميع البصري ..."[٦٢].

ويقول سالم الحمداني: "وقد نظم نعيمة في (همس الجفون)، ورشيد أيوب في (الأيوبيات) شعرا منثورا، والواقع أن إقدام شعراء المهجر على التحرر من القوافي والتغيير في الأوزان قد أوقعهم في الكثير من الأخطاء الموسيقية"[٦٣].

وقام أحد الباحثين برصد عدد القوافي الموحدة في ديوان نعيمة فوجدها ثلاث قصائد بنسبة (٢٦.٧%) من مجموع قصائد الديوان، والقوافي المتنوعة في اثنتين وعشرين قصيدة، بنسبة (٧٣.٧%)[٦٤]، ويعني هذا غلبة عدم الالتزام بالقافية عند نعيمة.

وقد امتدت موجات التجديد تبعًا لذلك فجاءت الموشحات والأسماط، والسباعيات، والمثاني، مع ما ابتدعه المولدون من أوزان تعدل في الأوزان، ثم ما عرف من الأعاريض والأضرب فاجتمع لنا مائة شكل من أشكال القصيدة، وللموشحات مثل ذلك حتى قيل: "إن من لم يعرف مائة وزن فلا علم له بالموشح. "القافية والروي مثل ذلك، فالمرسلة، والمزدوجة، والمقابلة كل ذلك شكل مجموعة من المقاطع الموسيقية، وتلك بمجموعها وما اعتراها من تحولات مستمرة تعد إرهاصات طريحة الشعر الحديث إلى أن البدايات المتميزة أخذت أبعادًا جديدة الاتصال بالآداب الغربية"[٦٥].

ومهما كان موقفنا فلعلنا لا نبالغ إن قلنا: إن رؤية نعيمة لموسيقى الشعر العربي كانت أقرب إلى التعميم منه إلى التحديد والحصر، الأمر الذي يجعله بَعُدَ عن الجانب التنظيري إلى الجانب الوصفي، فنجده سوَّق لنا عملاقا أدبيا رائعا - لا سيما - في حديثه عن الوزن والتناسب: وبالرغم من ذلك فإن نعيمة كان أكثر توفيقا - في وضع الاقتراب - في وضع رؤية نقدية جديدة لموسيقى الشعر العربي تناسب حاجات عصره، ولكنه أساء وبكل أسف - إلى اللغة في أصولها وقواعدها حين لوح بضرورة ترك الحرية للشاعر في تعريف اللغة بحجة أنه هو الينبوع الذي تفيض منه هذه اللغة[٦٦]، وذلك أمر يعود إلى طبيعة تكوينه الثقافي واطلاعه على الآداب الغربية وطبيعة بيئته المتأخرة التي عاش فيها وهي القارة الأمريكية .. وهذا مما كان له أثر نفسي أيضا لا يقل أهمية عن الأثر البيني والثقافي.

وأخيرًا، فإنه لا بد من الإقرار بأن دعوة التجديد في غربال نعيمة قد أسهمت في إثراء الحركة الأدبية بصورة واضحة. وفي تقديم كثير من الآراء والأسس النقدية التي شكلت للساحة الأدبية إضافة جديدة ونافعة، وإن قصرت هذه الدعوة في بعض ما أسسته من قواعد نقدية نحسبها أنها حاولت إضافة الجديد والمفيد بدأب تثاب عليه ولا يعاب عليها.

الخاتمة

حاول البحث التعرف على موقف ميخائيل نعيمة من العروض والقافية من خلال كتابه (الغربال) وقد ظهرت بعض النتائج من خلال البحث:

١) نعيمة ذو ثقافة متنوعة، فقد درس في روسيا وأمريكا، وكون مع آخرين الرابطة القلمية، ولذلك كان من دعاة التجديد في الشعر العربي، ونادى بذلك ناقدا العروض والقافية.

٢) مع ذلك فإن بعض ملامح التأييد ظهرت عنده، فقد اعترف بفضل الخليل في اكتشاف قوانين العروض في الشعر العربي، ولم يشك نعيمة في مكانة العروض في الشعر العربي في عصره وأوانه، كما أنه لم يخرج عن مفهوم العروضيين في نظرته للزحافات والعلل، كما أنه وافق العروضيين في النظر إلى الشعر القديم في أن انضباط وزنه من مقومات الشعر مع أسبقية الكلمة المعبرة.

٣) ومن أسبقية الشعر (المعاني والأفكار والخيال والتعبير عن النفس) انطلق نعيمة ناقدا قصر بعض الشعراء وفي بعض أزمنة الشعر العربي الشعر فيما يتفق له الشكل العروضي فقط مع عدم التجديد في المعاني والتعبير عن الذات، ومن هنا جاءت قاعدة انطلاقه في نقد العروض، وعدم التقيد بالقافية، بل لام وجود المنطومات كما يظهر من كلامه، وإن كنت لا أوفقه على ذلك، فلم يدع أحد أن ألفية ابن مالك شعرا، كما أن هناك فرق بين الشعر والمنظومة العلمية، وإن كان ذلك جاء في سياق نقده للشعر الذي لا يوجد به سوى النظام العروضي فقط.

٤) ومن ملامح الاختلاف مع الرؤية القديمة أن نعيمة وإن اعترف بأهمية العروض، إلا أنه يرى أنه ليس ضروريا للشعر، بينما القدماء كانوا يرون الموسيقى الشعرية سليقة للشاعر الموهوب، ولأن نعيمة ينادي بالوحدة الحق وحدة الشعور والإحساس وتطويع الكلمات لتعبر عن مخيلة الشاعر فقد رأى أن الموسيقى تنبعث من هذه الوحدة، فالوزن ضروري أيا ما كان شكله، أما القافية فليست من ضروريات الشعر، وقد طبق ذلك في ديوانه همس الجفون.

٥) وإن كان لابد من كلمة هنا، فأقول إن ما يربط القديم في صورته العروضية الشاعرة، والجديد في صورته التعبيرية المتحررة هو الإبداع، فكلما امتلك المبدع ناصية لغته، وسيطر على معانيه، واستطاع ترجمة أفكاره، وانسابت نفسه، وانطلقت روحه، بعث موسيقاه في شعره، والشاعر الفذ لا يعوقه ما يمكن أن يكتسبه من معرفة القواعد.

إن الكلمة سيظل لها سحرها قديما وحديثا.

المراجع

المصادر الأساسية:

١) نعيمة، ميخائيل، الغربال، ط١٥، نوفل، بيروت، ١٩٩١م.

٢) نعيمة، ميخائيل، همس الجفون، ط٦، نوفل، بيروت، ٢٠٠٤م

مراجع أخرى:

٣) أبو الفرج، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي القاهرة، ١٣٩٨ هـ/١٩٦٨م.

٤) إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.

٥) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة ،١٩٧٨ م.

٦) أمين، عبد الكريم، تجديد موسيقى الشعر في شعر المهجر العربي، مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط، ع٣٩، ج٤، ٢٠٢٠م.

٧) الأندلسي، ابن عبد ربه، أحمد بن محمد: العقد الفريد، تحقيق: مفيد محمد قميحه، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م.

٨) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط ٥، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.

٩) الجابري، خلفان بن ناصر: رؤية خاصية حول الدوائر العروضية، شبكة الاتصالات الدولية (Internet).

https://www.nizwa.om/%D8%B1%D8%A4%D9%8A%D8%A9-%D8% AE% D8 % A7%D8%B5%D8%A9-%D8%AD%D9%88%D9%84-%D8% A7 %D9%84 % D8 % AF%D9%88%D8%A7%D8%A6%D8%B1-%D8%A7% D9%84% D8%B9% D8%B1%D9%88%D8 %B6%D9%8A% D8% A9/

١٠) الجبوري، كامل سلمان، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.

١١) الحراثي، محمد بن مريسي، عمود الشعر العربي "النشأة والمفهوم "، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي / ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٦ م.

١٢) الحمداني، سالم، الأدب العربي الحديث، ط١، فاروس، قم، إيران، ٢٠١٤م.

١٣) الديب، وديع أمين، الشعر العربي في المهاجر الأمريكية، ط د، دار الريحاني، بيروت، ١٩٥٥م.

١٤) سراج، نادرة جميل، شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف، مصر، د ت.

١٥) السكوت، حمدي، قاموس الأدب العربي الحديث، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥م.

١٦) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ط ٢٧، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٨م.

١٧) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط د، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر.

١٨) العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٧٨م.

١٩) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط د، مطبعة المدني، مصر.

٢٠) قاسم، محمد محمد، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ط أولى، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٩٩م.

٢١) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجه، ط د، دار الكتب الشرقية.

٢٢) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٣، مطبعة السعادة القاهرة ١٣٨٣ هـ/ ١٩٦٣م.

٢٣) المازني، إبراهيم عبد القادر، الشعر غاياته ووسائطه، تحقيق: فائز ترحيني، ط ٢، دار الفكر اللبناني ١٩٩٠م.

٢٤) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٩٢م.

٢٥) مندور، محمد، في الميزان الجديد، ط د، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة، د ت.

٢٦) موريه س، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة: سعد مصلوح، ط١، مطبعة المدني القاهرة، ١٣٨٩ هـ/ ١٩٦٩ م.

٢٧) الناعوري، عيسى، أدب المهجر، ط٣، دار المعارف، مصر، د ت.

٢٨) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط دار نهضة مصر، ١٩٩٧م.

٢٩) هلال، محمد غنيمي، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ط د، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دت.

٣٠) الهويمل، حسن بن فهد، النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر، ط د، ١٤١٩هـ./١٩٩٩م.

٣١) يوسف، محمد خير رمضان، تتمة الأعلام، ط٢، دار ابن حزم، بيروت، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م.

المراجع باللغة الأجنبية

Primary Sources:

1. Naima, Mikhail. *Al-Ghirbal* (The Sieve), 15th ed., Naufal, Beirut, 1991.
2. Naima, Mikhail. *Hams Al-Jufun*, 6th ed., Naufal, Beirut, 2004.

Other References:

3. Abu al-Faraj, Qudamah ibn Ja‘far. Criticism of Poetry, ed. Kamal Mustafa, 3rd ed., Al-Khanji Library, Cairo, 1398 AH / 1968 CE.
4. Ismail, Izz al-Din. The Psychological Interpretation of Literature, 4th ed., Dar Al-Awda, Beirut, 1981.
5. Ismail, Izz al-Din. Contemporary Arabic Poetry, 3rd ed., Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, 1978.
6. Amin, Abdul Karim. Renewal of Poetic Music in Arab Mahjar Poetry, Journal of the Faculty of Arabic Language in Assiut, Issue 39, Part 4, 2020.
7. Al-Andalusi, Ibn ‘Abd Rabbih, Ahmad ibn Muhammad. Al-‘Iqd al-Farid, ed. Mufid Muhammad Qumayhah, 1st ed., Dar al-Kutub al-‘Ilmiyyah, Beirut, 1404 AH / 1983 CE.
8. Anis, Ibrahim. The Music of Poetry, 5th printing, 2nd ed., Anglo-Egyptian Library, 1952.
9. Al-Jabri, Khalfan bin Nasser. A Special Perspective on Prosodic Circles. Available online at: https://www.nizwa.om/%D8%B1%D8%A4%D9%8A%D8%A9-%D8% AE%D8%A7% D8%B5%D8%A9-%D8%AD%D9%88%D9%84-%D8% A7 %D9%84%D8%AF% D9% 88% D8%A7%D8%A6%D8%B1-%D8% A7 % D9%84%D8%B9%D8%B1%D9%88%D8 %B6%D9%8A% D8% A9/
10. Al-Jubouri, Kamil Salman. Dictionary of Literary Figures from the Jahili Period to 2002, 1st ed., Dar al-Kutub al-‘Ilmiyyah, Beirut, 1424 AH / 2003 CE.
11. Al-Harathi, Muhammad bin Marisi. The Pillar of Arabic Poetry: Origin and Concept, Publications of the Makkah Literary Club, 1417 AH / 1996 CE.
12. Al-Hamdani, Salim. Modern Arabic Literature, 1st ed., Farous, Qom, Iran, 2014.
13. Al-Deeb, Wadi‘ Amin. Arab Poetry in the American Mahjar, unnumbered ed., Al-Rihani Publishing, Beirut, 1955.
14. Siraj, Nadira Jamil. The Poets of the Pen League, Dar Al-Ma‘arif, Egypt, n.d.
15. Al-Sakout, Hamdi. Dictionary of Modern Arabic Literature, Egyptian General Book Authority, 2015.
16. Dhuayf, Shawqi. The First Abbasid Era, 27th ed., Dar Al-Ma‘arif, Cairo, 1978.
17. Al-‘Askari, Abu Hilal. The Two Crafts (al-Sina‘atayn), ed. Ali Muhammad al-Bajawi and Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, unnumbered ed., Isa al-Babi al-Halabi Press, Egypt.
18. Al-‘Ashmawi, Muhammad Zaki. Issues of Literary Criticism Between Tradition and Modernity, 3rd ed., Egyptian General Book Authority, Egypt, 1978.
19. Al-‘Alawi, Ibn Tabataba. The Standard of Poetry, ed. Muhammad Muhyiddin Abdul Hamid, unnumbered ed., Al-Madani Press, Egypt.
20. Qasim, Muhammad Muhammad. Introduction to Scientific Research Methodologies, 1st ed., Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Beirut, 1999.

21. Al-Qartajanni, Hazm. The Path of the Eloquent and the Lamp of the Literati, ed. Muhammad Al-Habib Bin Khuja, unnumbered ed., Dar Al-Kutub Al-Sharqiyyah.
22. Al-Qayrawani, Al-Hasan ibn Rashiq. Al-'Umda on the Merits of Poetry and its Etiquettes, ed. Muhammad Muhyiddin Abdul Hamid, 3rd ed., Al-Sa'adah Press, Cairo, 1383 AH / 1963 CE.
23. Al-Mazini, Ibrahim 'Abd al-Qadir. Poetry: Its Goals and Means, ed. Fa'iz Tarhini, 2nd ed., Dar Al-Fikr Al-Lubnani, 1990.
24. Al-Mala'ika, Nazik. Issues of Contemporary Poetry, Dar Al-'Ilm Lilmalayin, Beirut, 1992.
25. Mandour, Muhammad. In the New Balance, unnumbered ed., Dar Nahdat Misr for Printing and Publishing, Cairo, n.d.
26. Moreas, S. Renewal Movements in the Music of Modern Arabic Poetry, trans. Sa'd Masluh, 1st ed., Al-Madani Press, Cairo, 1389 AH / 1969 CE.
27. Al-Na'uri, 'Isa. Mahjar Literature, 3rd ed., Dar Al-Ma'arif, Egypt, n.d.
28. Hilal, Muhammad Ghunaymi. Modern Literary Criticism, Dar Nahdat Misr, 1997.
29. Hilal, Muhammad Ghunaymi. Contemporary Issues in Literature and Criticism, unnumbered ed., Dar Nahdat Misr for Printing and Publishing, n.d.
30. Al-Huwamil, Hasan bin Fahd. The Islamic Trend in Contemporary Saudi Poetry, unnumbered ed., 1419 AH / 1999 CE.
31. Yusuf, Muhammad Khair Ramadan. Supplement to the Dictionary of Notables, 2nd ed., Dar Ibn Hazm, Beirut, 1422 AH / 2002 CE.

الهوامش

(١) قاسم، محمد محمد ، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ط أولى، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٩٩م. ص ٦٠.

(٢) ينظر في ترجمة ميخائيل نعيمة، الناعوري، عيسى، أدب المهجر، ط٣، د ت، ص ٣٧٥. السكوت، حمدي، قاموس الأدب العربي الحديث، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥م، ص ٨٠٦، والجبوري، وامل سلمان، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ٢٠٠٣م، ٣٠٨/٦. ويوسف، محمد خير رمضان، تتمة الأعلام، ط٢، دار ابن حزم، بيروت ٢٠٠٢م، ٢٧٢/٢.

(٣) الناعوري، عيسى، أدب المهجر ص ٣٧٩.

(٤) الهويمل ، حسن بن فهد، النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر، ط د، ١٤١٩ هـ/١٩٩٩ م، ص ٥٢٣.

(٥) الهويمل، حسن فهد، النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر، مرجع سابق، ص ٥٢٤.

(٦) هلال، غنيمي محمد ، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ط د، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص٤٦.

(٧) سراج، نادرة جميل، شعراء الرابطة القلمية ، دار المعارف، مصر ، ص ٢٥٢

(٨) "توزع [مقالات الغربال] في ثلاثة محاور:

أ-مقالات عن النقد البنَّاء: الغربلة، محور الأدب، الرواية التمثيلية العربية، المقاييس الأدبية، الشعر والشاعر.

ب-الهجوم العنيف على الأدب التقليدي والتبحر اللغوي.. وهجوم على العروض التقليدي.

ج-النقد التطبيقي". مناف منصور، ميخائيل نعيمة ناقدا، ص ٢١٢، بتصرف.

(٩)حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة: سعد مصلوح ، ط١ ، مطبعة المدني القاهرة، ١٣٨٩ هـ ، ١٩٦٩ م - ، ص ط وتاليها.

(١٠) موريه س، نفس المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١١) نعيمة، ميخائيل ، الغربال، ط١٥، نوفل، بيروت، ١٩٩١م، ص ١٠٧.

(١٢) نعيمة، ميخائيل ، المرجع السابق ص ٢٧.

(١٣) نعيمة، ميخائيل، الغربال، ط١٥، نوفل، بيروت، ١٩٩١م ، ص ١٠٨.

(١٤) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بيروت ، دار العلم للملايين ١٩٩٢ م ص ٩٧.

(١٥) نعيمة، ميخائيل، الغربال، ط١٥، نوفل، بيروت، ١٩٩١م ، ص ١٠٨

(١٦) أبو الفرج، قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، تحقيق: كمال مصطفى، ط٣ ، مكتبة الخانجي القاهرة ، ١٣٩٨ هـ - ١٩٦٨م ، ص١٨٣ وتاليتها.

(١٧) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص١١١.

(١٨) نعيمة، ميخائيل، الغربال، مرجع سابق ، ص ١١٠.

(١٩) نعيمة، ميخائيل، نفس المرجع السابق، ص ١١٨.

(٢٠) موريه: س.مرجع سابق ، ص ٧٨، الحق أن الشاعر المتمكن لا يملي عليه الوزن والعروض المعجم، ولا الأسلوب، فهو متمكن من اختيار كلماته، ومن استعمال ما تتيحه اللغة الشعرية من حركة وحرية، كما أن الشاعر المطبوع لا يشكل الوزن له قيدا بل هو ينصاع لموهبته وقدرته.

(٢١) نعيمة، ميخائيل، الغربال، مرجع سابق، ص ١١١.

(٢٢) لا يمنع هذا من وجود قالب شكلي (الوزن والقافية) للشعر، وخلو الشعر عن أحد شقيه، وهو الإبداع في المعاني والأسلوب لا يجعلنا نقصر الشعر عليها ونعريه من أهمية الوزن والقافية.

(٢٣)نعيمة، ميخائيل، الغربال، مرجع سابق، ص ١١٥.

(٢٤)نعيمة، ميخائيل، الغربال، مرجع سابق، ص ١١٩.

(٢٥)نعيمة، ميخائيل، نفس المرجع السابق، ص١٢٠.

(٢٦)نعيمة، ميخائيل، نفس المرجع السابق الصفحة نفسها.

(٢٧)نعيمة، ميخائيل، نفس المرجع السابق، ص ١١١ و تاليتها.

(٢٨) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٣، مطبعة السعادة القاهرة ١٣٨٣ هـ/ ١٩٦٣م.م/١٢٣.

(٢٩) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط د، مطبعة المدني، مصر ، ص٢١.

(٣٠) المازني، إبراهيم عبد القادر، الشعر غاياته ووسائطه، تحقيق: فائز ترحيني ، ط ٢، دار الفكر اللبناني ١٩٩٠م ، ص ٦٨.

(٣١) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط د، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه ص ١٥٤.

(٣٢) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص ٧ وتاليتها.

(٣٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق، محمد الحبيب بن خوجه، ط د، دار الكتب الشرقية ، ص٢٦٦.

(٣٤) العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٧٨م ، ص٢٤٧.

(٣٥) اسماعيل ، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨١ م، ص٥٩.

(٣٦) نعيمة، ميخائيل، الغربال، مرجع سابق، ص٨٤ مع تاليتها.

(٣٧) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط ٥ ، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م ، ص١٧٧.

(٣٨) الحارثي، محمد بن مريسي، عمود الشعر العربي "النشأة و المفهوم " ص٢١٨ ، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي / ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٦ م / ، ص ٥٢٨.

(٣٩) سراج، نادرة، مرجع سابق ص٢٥٢ وتاليتها.

(٤٠)سراج، نادرة، مرجع سابق، ص٢٥٧.

(٤١) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ط٣ ، دار الفكر العربي، القاهرة ،١٩٧٨ م، ص٥٦٥ وتاليتها.

(٤٢) مندور، محمد، في الميزان الجديد، ط د، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة ، ص ٤٨.

(٤٣) مندور، محمد، الميزان الجديد ، مرجع سابق، ص٧٠-٧٢.

(٤٤) الديب، وديع أمين، ، الشعر العربي في المهاجر الأمريكية ، ط د، بيروت، ١٩٥٥م ، ص٦٤.

(٤٥) الجابري، خلفان بن ناصر ، رؤية خاصية حول الدوائر العروضية ، شبكة الاتصالات الدولية (Internet).

D8%B5%D8%A9- AE%D8%A7% https://www.nizwa.om/%D8%B1%D8%A4%D9%8A%D8%A9-%D8%

D8%A7%D8%A6%D8%B1-%D8%A7% 88% D9% %D9%84%D8%AF% A7 %D8%AD%D9%88%D9%84-%D8%

/A9 D8% %B6%D9%8A% D9%84%D8%B9%D8%B1%D9%88%D8

(٤٦) نعيمة، ميخائيل، الغربال، مرجع سابق، ص١٠٩.

(٤٧) أبو الفرج، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص ١٥ وتاليتها.

(٤٨) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مرجع سابق، ١ / ١٣٤.

(٤٩) موريه س، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ، مرجع سابق ، ص١٣٣.

(٥٠) أنيس، إبراهيم ، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص ٢٤٤.

(٥١) هلال، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص ٤٤٦.

(٥٢) الغربال، ص٨٤ و تاليتها.

(٥٣) نعيمة، ميخائيل، الغربال، ص ١١٦.

(٥٤) الحمداني، سالم ، الأدب العربي الحداني، ط١، فاروس، قم، إيران، ٢٠١٤م ص ٢٩١.

(٥٥)نعيمة، ميخائيل ، همس الجفون، ط٦، نوفل، بيروت، ٢٠٠٤م، ص ٨.

(٥٦) نعيمة، ميخائيل، الغربال، مرجع سابق، ص٨٤ و تاليتها.

(٥٧)سراج، نادرة ، مرجع سابق ، ص ٢٥٩.

(٥٨) وهذا ما أطلق عليه بالشعر (المطلق) أو (المرسل) ، هذا الشعر في مذهبه يحتفظ "بالايقاع دون الوزن، وقد تهمل القافية، وقد لا تهمل ويتبع فيها نظام يقرب من نظام الشعر في اللغات الأوروبية في قوافيه المتعافقة والمتقاطعة لما يسمى بالقافية المزدوجة. وقد تلتزم فيه القافية والإيقاع ولكن يختلف الوزن -انظر: محمد غنيم هلال مرجع سابق ، ص ٤٤٧

(٥٩)نعيمة، ميخائيل ، همس الجفون، مرجع سابق، ص ٤٤.

(٦٠)نعيمة، ميخائيل ، ديوان همس الجفون،مرجع سابق، قصيدة أخي ص ١٢. وهذه الكلمة الأخيرة في الديوان: موتانا.

(٦١) مندور، محمد، الميزان الجديد ، مرجع سابق، ص ٧٤.

(٦٢) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول ، ط ٢٧، دار المعارف القاهرة ١٩٧٨م، ص ١٩٥.

(٦٣) الحمداني، سالم، الأدب العربي الحديث، ط١، فاروس، قم، إيران، ٢٠١٤م ص ٢٩٢.

(٦٤) عبد الكريم أمين، تجديد موسيقى الشعر في شعر المهجر العربي، مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط، ع٣٩، ج٤، ٢٠٢٠م، ص ٢٧١٤.

(٦٥)الهويمل، حسن بن فهد ، النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر ، مرجع سابق، ص٥٢٤ وتاليتها.

(٦٦) المزيد من الضوء في هذه القضية - انظر مقالة: نقيق الضفادع "مصدر سابق، ص٩٠ وتاليتها.