الجمـهورية الجزائرية الديمـقراطية الشعبيـة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي آكلي محند أو الحاج ـ البويرة ـ
معـــــهد الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المعايير الفنية للشعر المنثور
أمين الريحاني "أنموذجا"

مذكـــرة مقدمة لنيـــل شهـادة اللـــيسانس
فـــي اللغة و الأدب العربي.

إعداد الطالبة: إشراف الأستـاذة:

. قموم نبيلة أوديحات نادية

السنة الدراسية 2012/2011.

إهداء

إلى من حرّك في نفسي حبّ العلم و العمل
إلى من غرس فيّ الأمن و الأمل
إلى النهرين اللّذين لازالا يجريان من أجل إشباع
ظمئنا بأعذب الخِلل

أمي و أبي

إلى الوديان التي كان لسانها عليّ دُرراً
و حوافيها جوهراً

إخوتي وأخواتي

إلى اللّاتي شاركنني جزءا من حياتي
في الحي الجامعي

صديقاتي

نبيلة

تشكرات

أولاً وقبل كل شيء، الحمد لله على تمام كل النعم

أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة على عملي
"أوديحات نادية"
وأشكر أريحية الأستاذ "ملوك رابح "
كما أشكر كل من ساهم في إثراء معارفي وإنماء تفكيري

نبيلة

خطة البحث

مقدمة

تمهيد

الفصل الأول :تحديدات مصطلحية للشعر المنثور

المبحث الأول: بين الشعر والنثر

المبحث الثاني: مفهوم الشعر المنثور وأهم الدراسات التي تناولته

الفصل الثاني: ما يربط الشعر المنثور بالحركات الشعرية الأخرى و أهم خصائصه

المبحث الأول:بينه وبين الحركات الشعرية الأخرى (الشعر الحر، الشعر المرسل، قصيدة النثر، القصيدة العمودية)

المبحث الثاني:خصائص الشعر المنثور

الفصل الثالث: دراسة أسلوبية لقصيدة "غصن ورد" أنموذجا

المبحث الأول: لمحة عن حياة "أمين الريحاني" و ديوانه "هتاف الأودية"

المبحث الثاني: التحليل الأسلوبي للقصيدة الأنموذج " غصن ورد"

أ – قراءة سطحية للقصيدة

ب– قراءة عميقة للقصيدة (المستوى الإيقاعي التركيبي ،البلاغي،الدلالي)

خاتمة

الفهرس

مقدمة:

بسم الله من استعنت به وأعانني ، والحمد لله على كل نعمة أنعم بها علي . أما بعد :

يعتبر موضوع " المعايير الفنية للشعر المنثور " من بين الموضوعات الّتي اخترتها مذكرةً لتخرجي وهذا يرجع إلى أن الشعر المنثور لم يحظ بدراسات كثيرة ، ولأنه موضوع لم يبرز في تاريخ الأدب كباقي الموضوعات الشعرية مثل القصيدة التقليدية والقصيدة الحرة . واختياري لهذا الموضوع ليس من أجل أن أكون مدافعة عن هذا الشّكل الشعري أو قاضيا أتهمه وهو بريء وأبرؤه وهو متهم . وقد حاولت في هذا البحث أن أبعد ذاتيتي قدر المستطاع .

ومن بين الأسباب التي أدت بي إلى اختيار هذا الموضوع ، هو البحث في الأدب العربي الحديث وأهم الأشكال الشعرية الجديدة وما تميّزت به من خصائص ، ومناقشة بعض الآراء ومناظرتها بآراء أخرى، ومن أجل إثراء معارفي ن والهدف من وراء هذا هو نفس الدافع.

وقد وزعت مضمون البحث إلى ثلاثة فصول إضافة إلى تمهيد دخلت عبره إلى الموضوع ن وتناولت فيه حركة الشعر الحديث بصفة عامة وأهم ما ميز هذا العصر بظهور المدارس الشعرية ن وخاتمة تجمل ما تناولته في ككل الفصول .

تناولت في الفصل الأوّل ثنائية" الشعر و النثر" وكيفية انصهارهما وصولا إلى المصطلح ذاته " الشعر المنثور" ، كما تناولت فيه بعض رواد ، وبعض النقاد الذين تناولوا هذه الحركة ك: "**أبي شادي**"، "**الجيوسي** "،و"**أبو الشعر المنثور** ، **الريحاني**".

وفي الفصل الثاني تطرقت إلى عرض بعض الحركات الشعرية التي تداخلت مفاهيمها مع مفهوم الشعر المنثور كالشعر المرسل ، والشعر الحر ، وقصيدة النثر ،...الخ ، وحتى ألتمس بعضا من خصائصه أضفت القصيدة العمودية وأنهيت هذا الفصل بخصائص الشعر المنثور ، انطلاقا من ديوان" هتاف الأودية" ل "**أمين الريحاني**" وفيه بعضا من خصائص الشعر الحديث بصفة عامة .

أما الفصل الثالث ففيه تمثّل الجانب التطبيقي ، حيث اخترت قصيدة عنوانها " غصن ورد" ، واختياري لها لم يكن عشوائيا ، وإنما رأيت فيها ما يدعم الخصائص التي وردت في الفصل الثاني . وقد اعتمدتُ في تحليل هذه القصيدة على المنهج الأسلوبي والذي يشتمل على المستويات المنهجية المعروفة و المتمثلة في المستوى الإيقاعي، التركيبي، البلاغي، الدلالي.

أمّا الصعوبات التي واجهتها فهي كثيرة ، و أولها يتعلق بالمراجع القليلة التي تناولت الموضوع بشكل شامل و دقيق . حيث أن معظم المراجع التي اعتمدتها فيها الحديث نفسه هو أنّ " أمين الريحاني هو صاحب هذه الحركة ، وأنّ الشّعر المنثور لا يعتمد على الوزن والقافية" إلى جانب قلة خبرتي في تحليل النصوص ، وضعف لغتي ، و خلفيتي الثقافية المحدودة .

وقد كان هذا الموضوع أوّل جهد سنوي قمت به إلى حد السّاعة ، وأرجو أن يكون بداية لبداية أهم وأن يكون محفزا من أجل العمل على دراسة موضوع أكثر أهمية وجدية من هذا.

تمهيد:

يعتبر الشعر من أهم الفنون الأدبية التي عرفها العرب من العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، و قد مربمراحل كثيرة منها ما جعلته منحطا كما هو الحال في عصر الانحطاط حيث ظهرت التورية والسجع والميل إلى اختيار اللفظ المستصعب والمستعصي عن الفهم والتفكيك والاعتناء به ؛ ومنها ما جعله متطورا كما هو الحال في العصر العباسي الذي لقب بالعصر الذهبي ، إذ عرف الشعر في هذه المرحلة ذروة التطور والنماء ،ظهرت فيه أغراضا كثيرة وجديدة عند مختلف شعراء هذا العصر ك : "**أبي نواس** "في خمرياته ،و "**أبي العلاء المعري**" شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء في لزومياته ، إضافة إلى ظهور غرض التغزل بالغلمان وغيرها . و لا زال الشعر على هذه الشاكلة لا يتطور إلا لحاجة في نفوس الشعراء أو مجاراة و مسايرة لروح العصر.

و ما يمكن استخلاصه من حيث شكل القصيدة العربية في هذه المراحل بدءا من العصر الجاهلي ومرورا بالعصر الإسلامي والعصر الأموي إلى العباسي ،هو أن الشعر قد عرف شكله الثابت الذي لم يتجرأ أحد على بتر أحد ساقيه وكل من فعل ذلك أو حاول في ذلك أقيم عليه الحد ليس بالقتل ، ولا بالنفي ولا بالصلب وإنما باتهامه بأنه ليس بشاعر ، ورغم كل هذا نجد أحد الشعراء قد كتب على شكل الشعر الحر في الخطب وهو" **الأحنف بن قيس**" (67 هـ – 686 م) حيث "لم يلتزم الأحنف فيها التقفية أو السجع"[1]

يا معشر الأزد و ربيعة،
أنتم إخواننا في الدين وشركاؤنا في الصهر،
و أشقاؤنا في النسب وجيراننا في الدار،
ويدنا على العدو ،
والله،
لأزد البصرة أحب إلينا من تميم الكوفة،
ولأزد الكوفة أحب إلينا من تميم الشام.

لقد اتخذت هذا المقطع الصغير فقط لأوضح أنه كان هناك شعر قائم على ساق واحدة، لكن دون تسمية هذا الشعر أو إطلاق مصطلح معين عليه، واتخذته ردا على من

1 عمر فروخ ، هذا الشعر الحديث ، دار لبنان للطباعة والنشر ، الطبعة الثانية ، 1405هـ 1985 م ،ص 122

ينسب لنفسه هذا الشكل في ابتكاره في عصرنا الحالي، فكما مر الشعر بمراحل مر النثر كذلك بمراحل حتى استوى على الشكل المعروف حاليا في الرواية مثلا. فالعصر العباسي يعتبر من أزهى العصور ليس في الأدب فقط وإنما في مختلف المجالات ،لذلك مهما فضفضت و أسرفت في هذا العصر فإنني لن أوفي حقه ،ولن أستوفيه ،و إن حاولت أن أفعل ذلك فإني سأغفل عن أمور كثيرة ،ومن الأحسن أن أنتقل إلى العصر الذي ولد فيه موضوع دراستي ألا وهو العصر الحديث .

مدارس الشعر الحديث:

يمكن القول أن العصر الحديث من أهم العصور التي وجد فيها كل من النثر والشعر روحيهما على الرغم من سيطرة المبادئ التقليدية ، وتخطيا لعصر النهضة فإني سأتوجه بالحديث عن أهم ما ميز هذا العصر ظهور المدارس الأدبية .

تعتبر المدرسة الإحيائية أولى هذه المدارس وممثلها هو رائد البعث "**محمود سامي البارودي**" وتليها المدرسة الكلاسيكية أو المحدثة ومن الذين صنفوا في هذه المدرسة "**أحمد شوقي**" والذي تزعم فيما بعد جماعة "أبولو" داعيا إلى التحرر من قيود الالتزام، ومن نظام الشطرين إلى جانب "**إبراهيم حافظ** " وغيرهم من الشعراء .

أما " **خليل مطران**" الذي لا هو من الكلاسيكية ولا هو من الاتجاه الرومانسي بصورة مطلقة فهو يمثل مرحلة انتقالية في تاريخ الأدب بين هذين الاتجاهين ،ويعتبر باكورة التجديد ،و في هذا الصدد يمكن القول: أن التجديد يطلب نتيجة لتغير طبيعة المجتمع في مختلف المجالات التي تخدمه (السياسية، الاجتماعية، الثقافية، الاقتصادية...).فالنص الأدبي لم يصدر أو لم يظهر لأنه أراد ذلك، وإنما خرج من رحم الأوضاع العليلة. كَمُتَنَفَسٍ للتلاقح اللامحدود بين مختلف الأجناس الثقافية .(حملة نابليون على مصر). وقد تولدت نتيجة هذا التلاقح أفكارا عربية طغى عليها ثقافة غربية ، مما جعل الشعراء فيما بعد ينصرفون إلى تعلم اللغات الغربية ، خاصة الإنجليزية ، وهذا ما أدى إلى ضعف اللغة العربية "والتي تعتبر المسؤول الأول عن مناحي التجديد الشكلية في أمور الوزن واللغة أو التعبير على وجه العموم "[1].

وقد ظهرت دراسة عربية – قبل طرح مطران لأفكاره في الشعر – بين الشعر العربي و الشعر الغربي ،فرأيت أنّه من الضروري أن أدرجها في هذا المقام – كون "**خليل**

[1] حلمي مرزوق ،تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الطبعة الأولى ،2004 ، ص 238.

مطران" من المتأثرين الأوائل بالتجديد الغربي – وتعود هذه الدراسة إلى الكاتب اللبناني المتمصر "**نجيب حداد** " ، فتوصل بعد هذه الدراسة إلى أن "الشعر العربي يعتمد على اللغة والأسلوب بينما الشعر الغربي يعتمد على الدقة وطرافة المعنى وصدْق العبارة ،إضافة إلى أن الشعراء الغرب فهم يلجأون إلى المقدمات في أشعارهم إضافة إلى الأغراض الشعرية المختلفة "[1] .

وقد تطرقت إلى هذا القول ليس من باب إظهار المضمون، بل لأبين أو أنوّه إلى هذه الدراسة التي قام بها "**نجيب حدّاد**"، حتى وإن كنت التمس فيه تعييرا للشعر العربي، وحسب رأيي أن في هذا القول شيء من عدمية الدقة في ضبط المصطلحات لأنه يرى أن الشعراء العرب يلجأون إلى اللغة والأسلوب، فإذا لم يلجأوا إلى اللغة للتعبير عن أفكارهم، إلى ماذا سيلجأون ؟ هل يلجأون إلى الإشارات أم إلى شيء آخر لا أدري ما هو؟، فاللّغة هي المادة الخام للأدب، أضف إلى ذلك أن اللّغة لا تعتبر معيارا للتمييز بين الشعر العربي و الشعر الغربي ، فاللّغة كذلك هي مادة الأدب عند الغرب .أما ثاني عنصر من التمييز الذي لجأ إليه "**نجيب حداد**" هو الأسلوب ؛ وإذا لم يختلف الشعراء في الأسلوب، فيم يجب أن يختلفوا؟ هل في الموضوعات؟ أكيد، لا؛ لأن الموضوع الواحد قد يتناوله جملة من الشعراء ولكن باستعمال الأسلوب الذي يختلف من شاعر إلى آخر سيظهر الموضوع وكأنه موضوعا مغايرا ، حتى وإن كانت الظروف التي عاشها الشعراء هي نفسها فإنّ ما يفصل بينهم هو الأسلوب، إضافة إلى الثقافة التي يتلقونها. إضافة إلى هذه الدراسة التي قام بها "**نجيب حداد**" ، نلمس حضور دراسة الكاتب الفلسطيني "**روحي الخالدي**" (1864-1913) والذي "يعتبر أول من تناول مفاهيم المدرسة الرومانسية الغربية وقارنها بالمفاهيم الغربية "[2].

ويأتي بعد "**خليل مطران** " مدرسة الديوان وقد سميت بهذا الاسم نسبة إلى "الديوان " الذي ألّفه "**العقّاد**" رفقة "**المازني**" ويوضع " **عبد الرحمان شكري**" تحت لواء هذه المدرسة ، ويعتبر هذا الكتاب كتابا نقديا بالدرجة الأولى حيث قدموا فيه نقدا مباشرا لأعلام المدرسة الكلاسيكية خاصة "**إبراهيم حافظ**" الذي نقده " **المازني**" حيث ألف كتابا تحت عنوان "شعر حافظ" .فكانت هذه المدرسة تدعو إلى التخلي عن قيود الالتزام التقليدية ،والتعبير عن ذواتهم

[1] الجيوسي سلمى الخضراء الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث ،مركز دراسات الوحدة العربية ـ الطبعة الأولى، بيروت 2001،ص 98.
[2] المرجع نفسه ، ص 98.

من خلال الشعر ، فالشعر عند "**العقاد**" "موهبة طبيعية تلقائية " [1]، وتعتبر هذه المدرسة ذات اتجاه رومانسي نظرا لما جاءت به من نظريات جديدة في نظم الشعر.

وتعد جماعة "أبولو" من الاتجاه الرومانسي أيضا ومن ممثليها "**أحمد زكي أبو شادي**"، "**محمد عبد المعطي الهمشري**"، "**إبراهيم ناجي**"... الخ.

أما "الرابطة القلمية" فكانت نشأتها في الغرب من طرف أعضاء عرب ، ظهرت بريادة "**جبران خليل جبران** " ، "**مخائيل نعيمة** "، "**نسيب عريضة** " وغيرهم.

إذن يعتبر المذهب الرومانسي أهم منعرج في تطور أشكال القصيدة العربية، فظهر الشعر المرسل ، الشعر الحر، الشعر المنثور، النثر الشعري ، إضافة إلى تسميات كثيرة تعيش تحت خيمة واحدة ولكن كل واحدة منفردة بذاتها كالقصيدة النثرية مثلا.

2. الحركات الشعرية:

الشعر الحر هو حركة تجديدية تعني به "**كاميليا عبد الفتاح** " في كتابها "القصيدة العربية المعاصرة "تلك المبادر الجماعية –الفردية– التي قام بها رواد الحركة في منتصف القرن العشرين ،اعتمدوا فيها التفعيلة أساسا موسيقيا للشعر العربي بدلا من الوزن الشعري الكامل" [2] . أي أنهم لم يعتمدوا على بحر كامل في تفعيلاته، وإنما اعتمدوا على تفعيلات أحادية فقط ولكن تنتمي إلى البحر نفسه، وأحياناً أخرى لا تنتمي إلى البحر نفسه، وممن كان ضمن هذه الحركة "**نازك الملائكة**" ،"**نزار قباني**"، "**صلاح عبد الصبور**" ،و"**بدر شاكر السيّاب** "وغيرهم.

أما الشعر المرسل فهو " الشعر الذي لا يتقيد بقافية واحدة و إن تقيد في بعض الأحيان ببحر واحد"[3]، وقد دعا إليه كل من "**أحمد زكي أبو شادي**" ،" **عبد الرحمان شكري** " ،وغيرهم من الأدباء، "وقد استعمل هذا النموذج شكسبير في مسرحياته "[4]فكان يطلق عليه" الشعر المطلق" ،في حين نرى أنّ قصيدة النثر حالها حال الأشكال الشعرية الأخرى لم تقبل التحديد ، وأبت أن يكون لها شكلا نهائيا، فهي دائمة الترحال من حال إلى حال ، وقد رافق

---

[1] الجيوسي سلمى الخضراء الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث ، ص 226.

[2] كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية الحديثة ، دار المطبوعات الجامعية، د ط ،2006 ،ص 03

[3] حورية الخمليشي ،الشعر المنثور و التحديث الشعري، الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف ،الطبعة الأولى 2010، ص 115

[4] المرجع نفسه ص 150

هذه القصيدة ظهور "الشعر المنثور والنثر الشعري " [1] ربما هذا ما أدى إلى اختلاط المصطلحات وعدم القدرة على تصنيفها ؛وهناك من يعتقد أنها "خلاصة تطور هذين النوعين"[2] . ويرى "**أدو نيس** " "أنها حالة تجل و انبثاق تمثل حالة تدرج من الشكل إلى أخر "[3] .ومن روادها "**أنسي الحاج** " ، "**محمد الماغوط**" ...الخ

إنّ أولى ملاحظاتي لهذه الأشكال أنها تقوم في أغلبها على ساق واحدة دون الأخرى ، وعلى الرغم من ذلك استطاعت أن تنهض بروحها وتثبت وجودها في ساحة الكلمات، وقد قوبلت هذه الأشكال بالرفض عند البعض الكثير ، وبالقبول عند البعض القليل .

وإذا ما انتقلت إلى "الشعر المنثور" فإن حديثي عنه سيكون أطول بالنسبة إلى ما سبقه من الأشكال، أولا لأنه موضوع دراستي، وثانيا لأنه يثير في نفسي الكثير من العلامات الاستفهامية المتبوعة بالتعجبية ،ولا أدري إن كنت سأتوصل إلى ما أصبوا إليه أم أنها تبقى محل استفساراتي الكثيرة !!،وأما ثالث هذه الأسباب ، فلأنه لم يحض بدراسة كافية شافية تشبع ظمأ المتلقي ، وهذا راجع إلى حداثة ظهوره ، فمن القراءة الأولى لهذا المصطلح أول ما يلحظه المتلقي الجمع بين النقيضين (الشعر و النثر)، ثم الخلط بين المصطلحات؛ فهناك من يرجعها إلى أنها نمط من أنماط القصيدة النثرية لأنها قائمة على انصهار نفس النقيضين .

مصطلح الشّعر المنثور وقضّية ضبطه وأسباب ظهوره :

تعد إشكالية ضبط المصطلح من أهم العراقيل التي واجهت النقاد والباحثين فهناك من يطلق عليه الشعر المطلق، وهناك من يفضل تسميته بالشعر الأبيض ، وهناك من يقرّبه إلى الشعر الحر وهكذا، فما يجمع هذه الأشكال الشعرية هو الشكل الواحد القائم على السطور المختلفة بين الطول والقصر ، بين الكلمة والجمل .

إن الحديث عن الشعر المنثور سوف يؤدي بي إلى تناول الشعر والنثر كل على حدة وصولا إلى انصهار المصطلحين في "الشعر المنثور" .فكل من الشعر و النثر أداتان من أدوات التعبير، ولكن يبقى عنصر الموسيقى هو ما يميز ويفصل بينهما ، والشعر يعتمد في موسيقيته على الوزن ، و هذا ما أدى بأصحاب "الشعر المنثور " "إلى رفض هذه التعريفات

---

[1] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية : التغاير والاختلاف، مملكة البحرين، وزارة الإعلام ،الثقافة و التراث الوطني ،دراسات ، الطبعة الأولى، 2007 ص 38

[2] المرجع نفسه ص 40

[3] المرجع نفسه ص 49

المتداولـة للشـعر المتعلقـة بـالوزن والقافيـة"[1] .أمـا بالنسـبة إلـى أسـباب ظهـور هـذه الحركـات الشعرية فمن أهمها تغير أنماط الحياة وأنماط التفكير تأثيرا بالغرب إضافة إلى ملل المتلقي من الشكل الثابت المعهود ، الذي لم يعرف تغييرا شاملا إلا بعد اكتساح الثقافات الغربية مجالا واسعا في الأمصار العربية ، وكان هذا من نهاية القرن 18 وإلى يومنا هذا ، وميله إلى ما هو جديد دائما ، ويرى "**إيمـان الناصـر**" فـي كتابـه" قصـيدة النثـر العربيـة :التغـاير والاختـلاف "أن ظهـور هـذه الحركـات الشـعرية هـي: " بـدافع الرغبـة فـي التجديـد و تحقيـق المطلب الجمالي المفقود بصفة عامة"[2].

طرح الإشكالية:

ووقوفا على كشف خبايا هذا المصطلح – الشعر المنثور– فإنني اضطررت إلى طرح جملة من التساؤلات، حتى وإن رفض المصطلح نفسه على فك شفرته وإلحاحه على إبقاء بصمة الغموض فيه ؛و الإشكالية الكبرى لهذا المصطلح هو:

– هل جاءت هذه الحركة كبديل لغرض من الأغراض الشعرية ؟ أم كبديل للقصيدة العمودية ؟و ما هي أهم خصائصه؟

و يتفرّع عن هذا السّؤال جملة من الأسئلة:

1– هل كل ما يطلق عليه شعرا هو ذلك الشكل القائم على ساقين متساويين فقط ؟

2– هل هناك حدود فاصلة بينه وبين الأشكال الشعرية الأخرى؟

3– هل الشعر المنثور هو شعر كتب بطريقة نثرية أم هو نثر كتب بطريقة شعرية ؟

5– هل سأتمكن من أن ألم شتات هذا المنثور ؟

إضافة إلى تساؤلات كثيرة ستظهر فيما بعد.

[1] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 26

[2] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية ،التغاير و الاختلاف ،ص 17

الفصل الأول:
تحـــــــديدات مصطلحيـــــــة للشعـــــــر المنثـــــــور

1 . بين الشـــعر والنثـــــــــــر:

في هذا المبحث سأقوم أولا بعرض عدة آراء مختلفة حول مفهوم الشعر .

1.1:**الشعـــر**:

لغـة: ورد فـي كتـاب "الشـعر المنثور و التحديث الشـعري" ل "**حوريـة الخمليشـي**": جمعـه أشـعار ، وقائلـه شـاعر لأنـه يشـعرُ مـا لا يشـعر غيـره أي يعلـم ،وشـعرَ الرجـل يشـعرُ شِـعرًا وشَّـعرًا وشَـعُرَ ، وقيل : شعرَ قال الشعرَ ، وشَعُرَ أجاد الشِعر ، ورجلٌ شاعرٌ والجمع شعراء ...، ويقال شَعَرتُ لفلان أي قلت له شِعرا ...ويسمي شاعرا لفطنته ... والمتشاعر :الذي يتعاطى قول الشعر .وشاعَرَهُ فشعره ،يشعر بالفتح ،أي كأن أشعر منه وغلبه. ومن ذلك يعتبر" الوزن المعيار الأساسي لعزل الشعر عما ليس شعرا "[1].

وقالت " الخمليشي" نقلا عن معجم "le petit robert" ، وهو يتناول الشعر ،" الشعر : فن الكلام، هدفه التعبير أو الإيحاء عن طريق الوزن ، الإيقاع و الصورة "[2].

في الأدب:

إنّ الشعر شيء مقدس عند كل جماعة من جماعاته، فيختلف تعريفه ومفهومه من جماعة لأخرى ، فكل جماعة تذهب إلى تصوره حسب صناعتها ومنظورها، وقد يختلف بين الشعراء و الأدباء أنفسهم الذين ينتمون إلى الجماعة أو المذهب نفسه." فهناك من يرى أن الشعر صنعة ك:"**أوس بن حجر**" ، و "**زهير بن أبي سلمى**" ، والشعر عند الرمزيين ك :"**ملارميه**" ، و"**بول فاليري**"، جهد وعرق ،أما أصحاب الطبع فينظرون إلى الشعر على أنه نعمة إلهية خالصة كجرير"[3] .

يعتبر "**ابن طباطبا العلوي**" أنّ " الشعر نظم للنثر، والنظم عنده هو تخيّر اللفظ والوزن والصياغة "[4]، فما ألحظه في هذا القول أن "**ابن طباطبا**" لم يقم بالفصل الجذري بين الشعر والنثر، ولم يعتبرهما عنصرين أو فنين متعاكسين أو متناقضين ، فقال بأنّ " الشعر هو نظم للنثر " مما يعني أن هناك علاقة بين الشعر والنثر تريد أن تثبت نفسها ، وربما كانت علاقة التجاور التي

---

[1] حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري ، ص 17

[2] المرجع نفسه ص 18

[3] خليل الموسى ، جماليات الشعرية، سلسلة الدراسات (4) د ط، 2008ص 11 ،12

[4] حورية الخميشلي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ص 19

أثبتها "**أحمد شوقي**" حيث " أثبت أحمد شوقي علاقة الجوار بين الشعر و النثر "[1] هكذا وردت في كتاب "**محمد بنيس**" عنوانه :"الشعر العربي الحديث ، بنياته و ابدالاتها ".وقد أولى "**أحمد شوقي**" المركزية والمحورية للشعر انطلاقا من أولوية بروزه.أما النظم عند "**ابن طباطبا** "هو انتقاء اللفظ والوزن وهذا ما يجعل الشعر في سمة التصنع – حسب رأيي – بينما الإفرنج فيقولون أن الشعر هو " منظوم ومنثور ، والمنظوم عندهم موزون غير مقفى ، أو مقفى غير موزون "[2]، فالنظم عند الإفرنج مخير إما موزون دون تقفية ، أو مقفى دون وزن ، بينما التخير عند "**ابن طباطبا** " يقع في اللفظ و الوزن وطريقة تسويقهما أو سياقتهما .

" يرى بعض النقاد أن الشعر فيما يحققه من مكاسب وفتوحات خالية ،ويرى آخرون أن الشعر في رسالته الإنسانية وفعاليته في التطهير و الأخلاق والاديولوجيا أو مقدرته على الكشف عن الداخل الإنساني"[3]، ويُقصد من وراء هذا القول انه هناك من اتخذ الشعر لمنفعة شخصية كالتكسب به ، وهناك من اتخذه كدعوة مثلا الفتوحات الإسلامية ، أو كوظيفة إنسانية ومدى تأثيره على الملتقى في "التطهير" ويقصد من وراء التطهير إزالة الشحنات الزائدة في الملتقى ،وهذا تأثرا بنظرية التطهير التي جاء بها" **أرسطو طالس**" في كتابه "فن الشعر" ؛وفي مقدرته على الكشف عن خبايا ودفائن ذات الشاعرة ،وعواطفه .وهناك من يعرف الشعر انطلاقا من الغرض الذي يحققه " الشعر مادة متحولة بين لحظة وأخرى وموضوع وآخر ،فهو في المديح والفخر مصدر طمأنينة ،وهو في الرثاء مصدر للحزن والقلق "[4]، وهذا القول يثبت سمات القصيدة التقليدية أو القصيدة البكر كما يحلو لي تسميتها لأنها تتناول في ثناياها عدة موضوعات كالمقدمة الطللية أو العرف التقليدي الذي تميزت به القصائد العربية خاصة الجاهلية منها ،ثم الانتقال إلى المدح مثلا ،وبهذا، الانتقال تنتقل موسيقى القصيدة من الحزن إلى الفرح ، و من الفرح إلى الدهشة وهكذا.

---

[1] محمد بنيس ،الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر المغربي، الطبعة الثانية 2001 ص 65

[2] حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع ألأول من القرن العشرين، ص 241

[3] خليل الموسى ، جماليات الشعرية ، ص 13

[4] المرجع نفسه ص 02

قالت "**الخمليشي**" نقلا عن "**أدو نيس**" في تعريف الشعر المتداول " الشعر كلام موزون ومقفى "[1] إنّها عبارة تشوه الأدب ، لأن الأدب مجاله الخيال وإذا قيدناه وحصرناه تتقيد الأفكار معهما . فيقول "الشعر هو الكلام الموزون المقفى ، عبارة تشوه الأدب "[2] وفي منظوره أنّ هذا الحكم عقلي منطقي وهذا ما يناقض الفطرة والعفوية .

أما "**محمد بنّيس**" فيلجأ إلى تعريف الفلاسفة المسلمين للشعر ، فهم يعرفونه انطلاقا من مفهومين متلازمين :

1- عنصر التخيل على الشعر

2- عناصر مرتبطة بالتخيل وهي التشبيه ،والتمثيل، والإيجاز، والتغيير، والغرابة كما يرون أنّه "ليس كل كلام موزون مقفى شعرا"[3] ،ويرى "**توماس إستوارت اليوت** ". كاتب مسرحيات وشاعر. أن " الشعر ليس تبديدا للعواطف ولا تعبيرا عن الشخصية ولكنه هروب منها "[4] ، ويقابل هذا التعريف ، تعريف جماعة الديوان للشعر (العقاد، المازني، شكري) حيث يرون أن الشعر هو تعبير عن الذات ، وقريرة النفس ، ودفائنها .

يحكم "**يوري تينيا نوف** "- أحد رواد الشكلانية الروسية- بالنفي عن القيمة التزيينية والانفعالية للشعر، قاصدا من رواء التزيينية " الوزن والقافية" .وتقول "**حورية الخمليشي** "في هذا الصدد "ينفي القيمة التزيينية والانفعالية المستقلة عن الوظيفة البنائية للبيت والقصيدة برمتها ،ثم الوظيفة البنائية لدلالة النص الشعري "[5] ،فما يحدث هو **أن** "**تينينا نوف**" يروج لأفكار ومبادئ الشكلانية الروسية أكثر من اهتمامه بما حواه النص ، فيشير إلى وظيفة البنية في النص الشعري ، وهذا لا يعني أنه ألغى "الوزن والقافية" التي تميز الشعر ،بل هما في نظره يزيدان من طلاوة الشعر ، ووقعه في النفس . فالنظم عنده "هو القالب الذي يسبك فيه الشعر ويجوز سبكه في النثر " [6]، فالنظم قائم على الشعر والنثر معا.

---

[1] حورية الخمليشي ،الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص23

[2] المرجع نفسه، ص25

[3] المرجع نفسه، ص 25

[4] خليل الموسى ، جماليات الشعرية، ص 243

[5] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ص 22

[6] المرجع نفسه ص 22

ونافلة القول أن كل هذه التعريفات التي أوردتها والتي لم أوردها ليس لها ضبط واحد ومحدد ، فاختلفت التعاريف بين العرب والغرب ، وبين القدامى والمحدثين ،حتى بين العرب أنفسهم، ولكنهم اتفقوا على إطلاق ثنائية" الوزن والقافية " على الشعر و اعتبروهما مقومين أساسين للشعر، وما ترتب عن هذا التعريف هو رفضه من قبل أصحاب الشعر المنثور فيرون أن الوزن والقافية يقيدان الشعر ، وهما ليسا بمقومين ضروريين . يقول" **أمين الريحاني** "ـ أبا الشعر المنثور كما يكنى ."إذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تقيدها تتقيد معها الأفكار والعواطف ، فتجيء غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه ..." [1] .

وقد ظهرت عدة تصنيفات للشعر مثل: الشعر المرسل ، الشعر الحر ، الشعر المنثور...الخ.

2- النثـــــر :

لغة: "التوزيع بدون ضابط أو قياس ، نثر الحب تفرق وتوزع على غير نظام "[2]

في الاصطلاح : "يعني كل كلام دون وزن أو تقفية ، لحمته المنطق و محوره العقل يعتمد عليه في تقرير حقيقة من الحقائق " [3] . يعرف القاموس المحيط " **للفيروز أبادي** "كلمة "النثر" ينثر الشيء ينثر ، نثرا ونثارا، رماه متفرقا كنثره ، فانتثر وتنثر وتناثر والنثارة ما تناثر منه ، ما ينتثر من المائدة فيؤكل للثواب وتناثروا مرضوا فماتوا ونثر الكلام والولد أكثره ، ونثر ينثر نثرا أو استنثر استنشق الماء ثم أخرجه من نفس الأنف فانتثر، توحي هذه المعاني جميعا بالتبعثر واللاتناسق لهذا سمي النثر نثرا لأن شكله يوحي بعدم التناسق عكس الشعر الذي يتميز بشكل واضح لأنه يتقيد بالوزن والقافية"[4] .

قالت " **الخمليشي**" :جاء في معجم "le petit robert " نثر : شكل خطاب شفوي أو كتابي طريقة تعبير غير خاضعة لأي قاعدة نظم الشعر ، أو على حد التعبير .**(موليير)** "كل ما ليس

---

[1] الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعر ص 22

[2] حسين الحاج حسن، أعلام النثر العباسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1413هـ 1993م، ص 43

[3] المرجع نفسه، ص 43

[4] مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، قدّم له ،أبو الوفا نصر الهوريني المصري الشّافعي ، دار الكتاب الحديث، القاهرة . الكويت ، الجزائر . الطبعة الأولى، ص 503

نثرا هو شعر ، وكل ما ليس شعر هو نثر " ويضيف آخر " كل ما يوجد في الفرنسية من اختراع ومن قوة ، ومن انفعال ومن فصاحة ومن أحلام ، ومن قريحة (...) عندنا لا توجد في الشعر بل في النثر "[1] . وما أستطيع أن أقوله هو أنه أرجأ التسميات التي تتسم بها القصيدة العربية إلى النثر.

فـــــي الأدب :

منذ عهد قديم والعرب يهتمون بالشعر أكثر منه بالنثر، وهذا الاهتمام بالشعر دون النثر لا يعني أنه لم يكن موجودا ، ولكنه ضاع ورحل مع أصحابه قبل إذاعته ونقله والمشافهة به ، لذلك لم نجد دراسات كثيرة حوله ، وفي هذا المقام نجد "**ابن رشيق القيرواني**" يقول " ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عشره ، ولا ضاع من الموزون عشره "[2]. وباعتبار أن النثر كان يحتكم في أغلبه على العقل ، لم يسهل على المتلقي حفظه، في حين كان الشعر سهلا للحفظ والمشافهة على الرغم من أسبقية ظهور النثر على الشعر إلّا أن الشعر نال المرتبة الأولى .

وقد ظهرت تصنيفات للشعر، ظهرت تصنيفات للنثر، كالنثر الفني، الذي يختص بالكتابة الفنية كما هو الحال عند "**عبد الله بن المقفع**"، و"**الجاحظ**"، والنثر الشعري، والنثر بشكل عام كالمقال، والمقام والخطابة، والرسالة...الخ .

وفي العصر الحديث نجد "**نازك الملائكة**" التي " تنفي عن النثر أي قيمة شعرية "[3]، ويرى "**إيمان الناصر**" أن النثر قد يحتوي على مقومات شعرية فيقول: " قد يشتمل النثر على مقومات الشعر من نغم ، وسحر عبارة وصورة شعرية "[4] أي أن هذه السمات ليست حكرا على الشعر فقط وإنما حتى على النثر .

---

[1] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ، ص 27

[2] ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ، حققه وفصله وعلّق حواشيه : محمد محي الدّين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت ، ص20

[3] إيمان الناصر ،قصيدة النثر: التغاير والاختلاف ، ص 74

[4] المرجع نفسه ص 52

وقد توجه الشعراء والأدباء والدارسين والنقاد إلى التفريق، والفصل، ووضع حدود فاصلة بين الشعر و النثر. وأولى هذه التميزات ، تمييز أحد الشيوخ العرب و هو "**شمس الدين النواجي** "حيث ميز بين الشعر والنثر والنظم فيرى أنّ " النظم هو الكلام الموزون في الموازين العربية – يقصد البحور الخليلة – " أما النثر فعرفه " بالكلام المرسل أو المسجع و الشعر قول ، موزون بال" [1]. و يرى "**الجاحظ** "أن الشعر إذا دخلته عجمة أو حوّل من لغة إلى أخرى فقد طلاوته ، و تقطع نظمه ، و يطل وزنه و ذهب حسنه فيقول : " فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من يتكلم بلسان العرب " [2] . و ما يظهر جليا هو أنه لم يتطرق إلى النثر، فالنثر هو عدا ما ذكره عن الشعر.

أما "**أحمد شوقي** " فيقول أن "الشعر هو غير النثر "[3] ، على الرغم من العلاقة الجوارية التي أثبتها بينهما.

و من الدراسات الحديثة أيضا التي تفرق بين الشعر و النثر نجد "**حلمي مرزوق** " في كتابه "تطور النقد و التفكير الأدبي " يقول: " و الاختلاف بين النثر و الشعر (...) هي في الجرأة التي تستخدم بها اللغة "، فيجعل من اللغة معيارا للتمييز بين النثر و الشعر ، و يضيف "هما مختلفان على صعيد الوظيفة ، فوظيفة النثر الإشارة إلى الشيء ، و وظيفة الشعر الإيحاء" [4] .إذن لجأ "**حلمي مرزوق**" للتفريق بين الشعر و النثر إلى عنصرين هما اللغة ، و الوظيفة حيث جعل من الإشارة وظيفة للنثر ، و الإيحاء وظيفة للشعر و الإشارة هي أوضح من الإيحاء ، لأن الإشارة تكون إلى شيء ظاهر ، بينما الإيحاء فيكون غامضا .

و من الدارسين العرب أيضا الذين فرقوا بين الشعر و النثر من حيث اللغة ، نجد "**محمد هلال غنيمي**" حيث يجعل من العاطفة لغةً للشعر، ومن العقل لغة للنثر ؛ثم ينتقل إلى غاية كل منهما ، فغاية النثر هي التوصيل (الأفكار) ،أما التعبير عن المشاعر فهي غاية الشعر ،" فجمال الشعر كامن في إيحائه ، وجمال النثر كامن في صياغته وغايته " [5]، فهو يوافق " **حلمي مرزوق**

---

[1] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور و التحديث الشعري ، ص30

[2] المرجع نفسه ص 32

[3] محمد بنيس ،الشّعر العربي الحديث بنياته ابدالاتها الرومانسية العربية ،ص 62

[4] ينظر خليل الموسى، جماليات الشعرية ،ص 14، 19

[5] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ص 50

"في جعل الإيحاء سمة للشعر .كما نجده أيضا قد ميز بين أسلوبي الشعر والنثر ، ويرجع التمييز بينهما إلى الوزن الذي يخص الشعر دون النثر .

يقول" **جبران خليل جبران**":" إن النظم والنثر عاطفة وفكر" [1] .فنلحظ أن جبران يجمع بين النظم والنثر ، ويُشكرهما في العاطفة والفكر، ونجده من الأوائل الذين كسروا الحواجز بين النثر والشعر وألغى الحدود بينهما إلى جانب "**أمين الريحاني**" . ومن بين الدارسين الغرب الذين ميزوا بين الشعر والنثر نجد الشكلاني "**جان كوين**" صاحب كتاب "بنية اللغة الشعرية " – اللغة العليا، بناء لغة الشّعر – الذي فرق بينهما انطلاقا من اللغة والقافية كذا المعنى، في حين أن الوزن " لا يعتبره إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى " [2] ،بمعنى أنّه بتحديد الصوت يتحدد المعنى .أما اللغة فيرى أن "لغة الشعر هي لغة الفن، وهي مصنوعة، في حين لغة النثر طبيعية"[3] ويجعل من القافية أهم عنصر مميز بين الشعر والنثر ، وقد اعتبر الشعر نقيضا للنثر باعتماده على المعنى ، أي أن الشاعر يكلف نفسه على نظم شعره ، بينما الناثر فلا يحتاج إلى ذلك.

وقد اهتم كل من الشكلانيين والبنيويين في تحديد الفرق بين الشعر واللاشعر انطلاقا من درجة الانزياح عند البنيويين ، وانطلاقا من الوظيفة عند الشكلانيين .أما من حيث درجة الانزياح "فأعطو للشعر الكلاسيكي درجة واحد فوق الصفر ،وللشعر الرومانسي درجتان ، وللرمزي ثلاث درجات ، أما درجة الصفر فقد حددها " **رولان بارت** " – بنيوي وسيمائي – للكلام العادي واعتبره مقياسا ،وأما الانزياح في النثر فهو شبه معدوم " [4] .أما من حيث الوظيفة فنظروا إلى وظيفة الشعر على أنها نقيض لوظيفة النثر :"فوظيفة النثر(اللاشعر) هي التوصيل، بينما وظيفة الشعر هي تشويش هذه العملية (التوصيل) "[5] أي أن الشعر يعمل على تبطئ عملية الاتصال .أما لو عدنا إلى "**جان كوين**" فيعطي للشعر صفة الدائرية والنثر الخطوطية ، ويرى أن الشعر يتضمن النثر في قوله :"فالشعر دائري والنثر خطوطي " [6] .والإيقاع هو من يكسب صفة الدائرية للشعر

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته ابدالاتها الرومانسية ص 62

[2] جان كوين ، النظرية الشّعرية :بناء لغة الشّعر ، اللغة العليا ترجمة وتقديم وتعليق : أحمد درويش، د ط ،2000 ص 74

[3] الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ،ص 33

[4] خليل الموسى، جماليات الشعرية ص 18

[5] المرجع نفسه، ص 24

[6] الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ص 34

أم الخطوطية فتكون على المستوى الدلالي للشعر والنثر معا ، إذن الخطوطية هي نقطة مشتركة بين الشعر والنثر ، وهذا ما أعطى شمولية للشعر عند "**جان كوين**".

وقد جاءت عدة محاولات للترجيح بين الشعر والنثر، فهناك من يرجح الشعر على النثر، وهناك من يرجح النثر على الشعر:

فمن الأولى : يرجعون ترجيهم إلى سهولة حفظ الشعر وتخزينه ونقله ،ومن هؤلاء "**ابن رشيق القيرواني**" الذي يفضل الشعر على النثر يقول: "الموضوعات التي تمس الأحاسيس والعواطف الشعر أصلح من النثر "[1] .باعتبار النثر لغة العقل والمنطق . ويعود تفضيل" **أبا هلال العسكري**" إلى "استفاضته في الناس وتأثيره في الأعراض والأنساب "ويضيف" أن الشعر يسمح لغلبة القوم من التطرق لمواضيع لو تناولوها نثرا جاءت ناقصة "[2] إضافة إلى "**عبد القادر الجورجاني**" وغيرهم.

ومن الثانية : من بين الذين يرجحون النثر على الشعر نجد "**المرزوقي**" ويدلل في تفضيله بقوله تعالى "**إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا** "الآية 76 من سورة الإنسان [3]. و"**التوحيدي**" يعطي أولوية للنثر ، ذلك أن أول شيء يتعلمه الطفل هو الكلام المنثور ، وقد جعل من النثر أصلا ومن النظم فرعا ، وهذا ما يوافق عليه "**أبي عابد الكرخي** " حيث يقول "النثر أصل الكلام والنظم فرعه ، والأصل أشرف من الفرع ، والفرع أنقص من الأصل ، لكن لكل منهما زائنات وشائنات ، فأما زائنات النثر فهي ظاهرة لأن جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر ،ومن شرفه أيضا أن الكتب القديمة والحديثة ، النازلة من السماء على ألسنة الرسل ..."[4] ، والملاحظ أن "**أبا عابد الكرخي**" يرجع شرف النثر إلى بُعدين : بعد اجتماعي وآخر ديني ، أما الاجتماعي هو أن أول ما يتعلمه الإنسان الكلام العادي الذي يعتبر من صميم النثر ، أما الديني يتمثل في الرسالات السماوية .

---

[1] الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعر ص 37

[2] المرجع نفسه ص 40

[3] المرجع نفسه ص 42

[4] المرجع نفسه ص 32

وكما أنّ هناك من فرق وفصل بين الشعر والنثر، هناك من أقام علاقة بينهما، ف"**ابن الأثير**" جعل من الشعر مادة للنثر ، وجعل "**ابن طباطبا**" من النثر مادة للشعر , وقد شبه "**محمد هلال غنيمي** " علاقة الشعر بالنثر بعلاقة المشي بالرقص : "فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو ، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه ، أما الرقص على العكس من ذلك ، فعلى الرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي له نظام حركات هي غاية في حد ذاتها "[1] .

إذن على الرغم من استخدام الفنين نفس الأفكار إلا أنه تختلف طريقة تقديمها ، فالشعر مقيد ومحصور بين " الوزن والقافية" بينما النثر تتراوح جمله أو أسطره بين الطول والقصر ، بين الكلمة والجمل ، ويمكن تشبيه الخطوة التي ذكرها "**غنيمي**" بالبحر الشعري بغض النظر عن الزحافات والانحرافات الممكنة الحدوث ، وهذا حسب رأيي .

[1] المرجع السابق ص 49

2ـ الشـعر المنثـور ومفهومـه وأهـم الدراسـات التـي تناولـت الشـعر المنثـور :

تبقى دواعي الحياة هي المنددة بالتجديد والتغيير في شتى المجالات خاصة الأدبية منها، مواكبة للعصر، وشدا لانتباه القارئ على كل ما هو جديد لأنه أصبح ينفر من الشكل القديم. وفي نظر" **موريـــه** " صاحب كتاب " الشعر العربي الحديث 1800– 1970 : تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي أن قصيدة "النهاية" لـ "**تسيب عريضة**" من ديوان "الأرواح الحائرة " تمثل " عملا فذا جسورا يمكن أن نعده المحاولة الأولى في الشعر العربي الحديث ، لتكييف الشعر مع التجربة الشعرية ، واتخاذ التفعيلة وليس الشطر أساسا لوزن الشعر" [1]، وهي من الروائع الأدبية التجديدية التي دعت إلى ظهور أشكال شعرية مختلفة. وبما أن الحديث يجري عن التجديد في هذه النقطة ، وفي هذا المقام يقول الناقد السويسري " **كونراد فاردز**" : "الأشكال الجديدة لا تخلق فجأة ، كما أنها لا تطبق بمرسوم ، ويصدق نفس الأمر على المضمون الجديد ، ولكن ينبغي أن يكون الأمر واضحا ، فالمضمون و ليس الشكل هو الذي يتجدد في البداية دائما ، المضمون هو الذي يولد الشكل وليس العكس ، المضمون يأتي أولا ، لا من حيث الأهمية فحسب ، بل من حيث الزمن أيضا .وذلك ينطبق على الطبيعة وعلى المجتمع وبالتالي على الفن " [2] بمعنى انه لا يحدث أي تغيير في الجانب الإنتاجي الأدبي ، حتى يكون له دافع من وراء ذلك ، فالتجديد في المضمون يتطلب تغييرا وتحويلا في الطبيعة والمجتمع حتى يتولد شكلا جديدا ، فالمضمون يمكن تواجده ولكنه يبقى ذهنيا وحبيس الذات ، وبذلك يمنع اختراق الاتصال بين البشر .فلذلك يجب البحث عن شكل يلائم تماما هذا المضمون .

لقد نتج عن حركة التحديث والتجديد الشعري عدة حركات وأنواع وأجناس شعرية جديدة قوبلت بالرفض في بدايتها، لكنها استطاعت أن تأخذ حظا من الدراسات والاعترافات ولو بشكل يسير. ومن أبرز هذه الدراسات نذكر منها : دراسة الناقدة "**سلمى الخضراء الجيوسي**" في كتابها "

---

[1] موريه، الشعر العرب الحديث 1800، 1970 ،تطوّر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ت: سيد شفيع، سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط ،2003 ص 179

[2] طه وادي، الشعر والشعراء جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى 2000 ص 19

الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث " ، حيث بدأت دراستها بدءا من عصر النهضة وصولا إلى حركة الشعر الحر وكان بينهما محاور مهمة ساهمت في حركة التحديث الشعري من بينها الشعر المنثور والنثر الشعري والفرق بينهما ، إضافة إلى القصيدة النثرية والشعر الحر ...الخ.

وثاني دراسة في هذا المجال تعود إلى الناقد " **حلمي مرزوق** " في كتابه " تطور النقد والتفكير الأدبي" وقد حاول أن يتناول هذه الحركات بصفة نقدية أكثر منها أدبية.

وثالث دراسة يمكن إدراجها ؛دراسة "**سعيد بن زرقة**" في كتابه "الحداثة في الشعر العربي الحديث : أدو نيس أنموذجا" حيث حاول دراسة الشعر المرسل ، والفرق بين النثر الشعري وقصيدة النثر وخصائص القصيدة الحداثية الجديدة وغيرها من المحاور .

أما رابع دراسة فهي تعود إلى الدارسة "**حورية الخمليشي**" والتي اهتمت بصفة مركزة على حركة شعرية واحدة ، وقد عنونت دراستها "بالشعر المنثور والتحديث الشعري " وقد تناولت هذه الحركة من جوانبها المختلفة وفي علاقتها مع النماذج الشعرية الأخرى ، فتناولته مع الحداثة ، وفي علاقته مع الشعر المنثور والحداثة الشعرية العالمية ، وتبدأ هذا العنصر أو المبحث بطرح سؤالين أولهما: هل الشعر المنثور نموذج حداثوي في العالم العربي نشأ بفعل عامل الاحتكاك بالثقافة الأوربية أم أنه يرتبط في جذوره بالثقافة العربية ؟ و ثانيهما :هل كانت نتيجة لتطور طبيعي للمجتمع أم نتيجة لمفاهيم أدبية ذات أبعاد عالمية ننسج على منوالها في مختلف أنحاء العالم ؟[1]وهذا ما سنعرفه من خلال هذه الدراسة. كل هذه العناصر وغيرها من شأنها أن تثري هذا الموضوع لأنها أخذت الموضوع بجدية جادة.

إضافة إلى دراسات أخرى عديدة ومتعددة. لا يمكن إدراجها كلها وقد وجدتُ أن كل هذه الدراسات تشترك في عدة نقاط حول "الشعر المنثور" و أولى هذه النقاط أنّ" **أمين الريحاني** "هو رائد هذا الشكل الشعري ، وهو يلقب "بأبي الشعر المنثور" ولكن هناك من يرجع تاريخ ظهور هذه الحركة إلى سنة 1907 ك "**عيسى الناعور** " الذي يقول:" بدأ ظهور "**الريحاني**" في الأدب في المهجر قبل أن يعرف "**جبران خليل جبران**" ، وكان أول من كتب الشعر المنثور بين العرب متأثرا في ذلك بالشاعر الأمريكي " **وولت ويتمان**" الذي كان يعمل لتحرير الشعر من قيود الوزن

[1] حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 122

والقافية"[1] .وهناك من يرجع تاريخ ظهورها إلى سنة 1905 كـ "**حورية الخمليشي**" و "**جورجي زيدان**" ، لا يهم التاريخ بقدر ما يهم الموضوع في حد ذاته .

في الحقيقة لا تعتبر الحركة الشعرية في حد ذاتها هي من ظهرت في هذين السنتين أو غيرهما ، بل هو المصطلح ، ولو عدنا إلى العصور التي سبقت هذا العصر – العصر الحديث– نجد عدة محاولات، وقد أوردتُ إحدى هذه المحاولات في التمهيد ، ويمكن أن أورد أخرى لتدعيمها، فمن ذلك "المقامة الحلوانية" "**للهمذاني** " يقول [2] :

" لما قفلت من الحج في من قفل ، ونزلت مع من نزل ، قلت لغلامي : أجد شعري طويلا وقد اتسخ بدني قليلا ،فاختر لنا حماما ندخله وحجاما نستعمله ، وليكن الحمام واسع الرقعة نظيف البقعة طيب الهواء معتدل الماء ،وليكن الحجام خفيف اليد حديد الموسى نظيف الثياب قليل الفضول ، فخرج مليا وعاد بطيا وقال: قد اخترته كما رسمتَ فأخذنا إلى الحمام السّمتَ . وأتيناه فلم نر قوامه، لكني دخلته ودخل على أثري رجل وعمد إلى قطعة طين فلطخ بها جبيني و وضعها على رأسي ثم خرج . ودخل آخر فجعل يدلكني دلكا يلذُ العظام ، ويغمزني غمزا يهد الأوصال باختياري على صدر سيدتي في رؤيتي إليهن أصاحبهن وهن عابرات من الحياة إلى الممات ومن الممات إلى الحياة . أيتها السيدات هل احتفظتن بقليل من طاعتي لكّن ؟ لست مهيأ لأدري ولكني أقول: منكّن عطشي . منكّن شهقتي . منكّن تيهي . منكّن صبابتي وطيشي . منكّن التفجّع الوله التمرد الانشطار" .فنلحظ أن هذا النص يجمع بين خاصيتي الشعر والنثر على مستوى " التركيب والصور والخيال" [3] فاستعماله للجناس على الشكل النثري القائم في المقامة في مثل . طيّب الهواء ، معتدل الماء ،مليّا بطيّا ،... أعطى النص بعدا شعريا.

ويمكن إدراج قصيدة النهاية "**لنسيب عريضة** " التي تعتبر بداية الترويج للتجديد يقول[4]:

كـــــــــفّنوه

وادفـــــــــنوه

---

[1] حلمي مرزوق ، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، ص 238

[2] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ص 105 ، 106

[3] المرجع نفسه ص 106

[4] المرجع نفسه ص 98

أسكنـــــــــوه
هوة اللـــــحد العميق
واذهبوا ، لا تندبوه، فهو شعب
ميت ليس يفيـــــق
هتـــــــك عرض
نهـــــــب أرض
قتـــــــل بعض
لم تـــــحرك غضبهم
فلماذا تذرف الدمع جزافـا؟
ليس تحيى الحطـــيةّ!

يرى "**عز الدين إسماعيل** "أن هذا الشعر هو " كمثال للتصرف في الأوزان والقوافي وفي الحقيقة هذا النموذج شعر تقليدي في الوزن والقافية، وقال بأنه كان لمن الممكن أن يكتبه الشاعر على الطريقة التالية"[1]:

كفِّنوه وادفنوه ، هوّة اللّحد العميق
واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب ميِّت ليس يفيق
هتك عرض ، نهب أرض ، قتل بعض لم تحرك غضبهم
فلماذا نذرف الدّمع جزافا ليس تحيى الحطية.

إلى جانب "**أمين الريحاني**" ،هناك من ارتبط اسمه بهذه الحركة واشتهر بها وهو" **جبران خليل جبران**" ، وقد قدّم هذين الأديبين خدمة كبيرة للتطوّر الشعري في مختلف المستويات بدءًا بالمستوى الصوتي وصولا إلى الإيقاعي مرورا بالتركيبي والصرفي والدلالي .حيث "عملا على إدخال رؤية شعرية على النثر الخيالي ، وكتابة شعر نثري ، وبذلك يكون النثر هو الآخر قدّم خدمة للنّقد ويظهر هذا في كتاب "الغِربال" النقدي "**لميخائيل نعيمة**" الذي نُشر سنة 1923 م (...) ومن هنا ظهر ت إمكانية كتابة القصيدة نثرا على يدي هذين الأديبين، حيث لم تبلغ نضجها على

[1] الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ص 18

يديهما "[1]. وظهور هذه الحركة كان نتيجة للأثر بالغرب خاصة الإنجليز منهم ، ويعتبر "الشعر المنثور" prose-poetry" في الأدب الغربي مستلهما من الإنجيل ومن ترجمات الشعر الكلاسيكي والحديث ...وأخذ العرب المسيحيون هذا المفهوم لا لأنهم اطّلعوا على الشعر المنثور في ترجمات الإنجيل الكاثوليكية والبروتستانتية فحسب ،بل أيضا لأنّه كان هناك في طقوسهم الدينية المكتوبة بالعربية محاولة مقصورة لأن تكون غنائية بأسلوب نثري من أجل إيجاد أسلوب فني يكون وسطا بين النثر والشعر "[2].فالدّافع وراء بروز هذه الحركة يبدو أنه كان دينيا ، حيث ذهبا بالبحث إلى أسلوب غنائي من أجل تأدية الطقوس العقائدية ، ويكون هذا الأسلوب وسطا بين الشعر والنثر ،وربما يرجع هذا إلى أنّهم لم يجدوا في الشعر لوحده ،ولا النثر لوحده أيضاً ما يجعل هذه الشعائر الدينية أكثر غنائية وتجديدية وانتباهية.

وقد ظهرت جملة من التجارب التي اهتمت بالشكلين الشعريين الجديدين – الشعر المنثور والنثر الشعري– ما يكفي لأن يرقيا إلى المكانة الأدبية ."وكانت حصيلة هذه التجارب طائفة من المقالات، من النثر الشعري والشعر المنثور نشرت عام 1903".[3] وهذا ما شجّع "**جبران**" على الكتابة بأسلوب الشعر المنثور ، وبعدها نشر" **أمين الريحاني**" سنة 1905 قصيدة نثرية قصيرة ، سمّاها رئيس التحرير "[4] وهذا حسب "**موريه**" .وقد انتصر لهذه الطريقة "**جورجي زيدان**" ،وشجّعه على تحرير الشعر من الأوزان و القوافي . ومن الأمور التي تزيد من تعقيد هذا المصطلح تداخله مع المصطلحات الأخرى ورود مصطلح قصيدة النثر في هذا القول، والتي لا تعني الشيء نفسه مع الشعر المنثور. وظل الحال على ما هو عليه فيما يخص مصطلح " الشعر المنثور" إلى أن صرّح "**أمين الريحاني**" سنة 1910 بأنّه "كان يحاول كتابة شعر حر "[5] ، على الطريقة الويتمنية ، ويقول في اعترافه بأن "**وولت ويتمن**" هو من حمل لواء هذه الطريقة في كتابة الشعر "**وولت ويتمن** "هو مخترع هذه الطريقة وحامل لواءها" فقد أطلق هذا الأخير الشعر من "قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية" [6]، فأصبحت الأوزان في نظر "**عمر فرّوخ**" مجرّد اصطلاحية أمّا

---

[1] سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العرب الحديث، ص 122

[2] موريه : الشعر العربي الحديث 1800، 1970، ص 425

[3] المرجع نفسه، ص 428

[4] المرجع نفسه ص 428

[5] عمر فروخ ، هذا الشعر الحديث ، ص 105

[6] المرجع نفسه ص 93

الأبحر فأصبحت مجرّد عادة ائتلف عليها الشعراء فأصبحت عرُفاً تقليدياً .وكان لتأثير "**وليام شكسبير**" حضور في الشعر المنثور ل "**أمين الريحاني**" حيث تأثّر به تأثّرًا كبيراً . وقد أطلق هذا الأخير الشعر الانجليزي "من قيود القافية "[1] .وقد أطلق على هذا اللّون مصطلح الشعر المطلق ويقصد به " شعر دون وزن، ويكون بلا قافية"[2] ويقابله بالإنجليزية "blank vers" ،ويقابله بالفرنسية " vers blanc" وهنا لا يقصد غياب اللون ، بل غياب القافية ؛ويكون الاهتمام في هذا الشعر بالمعاني وحدها ، ولكن هذا لا يعني إهمال القافية ، يقول" **عمر فروخ** " : "أما إذا اتُفق أن جاءت الأبيات أو الأشطر في القصيدة المطلقة مقفّاة ، مرة بعد مرة عفواً فإن تلك القصيدة تظل مطلقة "[3] . بمعنى حتى وإن جاءت مقفّاة كلها عفواً فستبقى مطلقة.

إذن لقد سرّح "**ويتمن**" الشعر من قيود الوزن ، و"**شكسبير**" من القافية . وما فعله الشعر المنثور العربي هو أنه خلَّص الشعر العربي من كليهما – الوزن والقافية – ولكن القافية لا تزول بهذه البساطة ، ولا يكون التخلي عنها دفعة واحدة بل درجة بدرجة ، لذلك نجد قصائد "**أمين الريحاني**" في ديوانه "هتاف الأودية" خاصة القصائد الأولى أنَّها احتفظت في معظمها بالقافية .حيث يقول في "ريح سموم ":

بربّك القيوم. ما الذي تظنُّه يدوم
صوتٌ سمعته في الكروم
وقد مرّت عليها ريح السموم
فجفّت الأرض وعادت كثيرة الكلوم
سقطت الجفان وفزعت الأوراق إلى الغيوم
صوت صارخ في النجوم
ما الذي تظنّه يدوم .[4]

---

[1] عمر فروخ ، هذا الشعر الحديث ص 93

[2] المرجع نفسه ، ص 94

[3] المرجع نفسه ص 95

[4] أمين الريحاني ، هتاف الأودية : شعر منثور ، دار ريحاني للطباعة والنشر ، بيروت، الطبعة الأولى 1995 ص 11

نلحظ في هذه الأبيات احتفاظ "**الريحاني**" بقافية واحدة على طول هذا المقطع مع ظهور اللازمة "ما الذي تظنّه يدوم " تتألف هذه القصيدة من اثنتي عشر مقطعا يفصل بينهما نفس اللازمة مع غيابها في المقطعين الأخيرين ، وبعد كل لازمة هناك قافية أخرى موحدة ، في حين يغيب هذا التوحيد في القافية في المقطع ما قبل الأخير ، حيث نلمس تنويعاً في القافية " يقول :[1]

إلى حين يا أخي إلى حين كل ما في العالمين
لا يدوم إلا السجايا الروحية الفريدة
سجايا النّفس البشرية المجيدة
يومئذٍ يبطل الجدال ،وتنكسر شوكة المال

إلى أن يقول :
وتهبّ على الأرض الذاريات السافيات .

وقد أطلق على هذه الحركة الشعرية تسميات عديدة نشرت في مجلاّت مختلفة كمجلة" **أبولو**" ، "مجلة الأديب"،" مجلة شعر" ،"مجلة الرسالة" وهي " الشعر المنثور ، الشعر المرسل ، القصيدة المنثورة ، الشعر العصري، الشعر الجديد، الشعر المرسل ،الشعر المنطلق ، النثر الفني ، الشعر الحر الطليق، الشعر الحر ، البت المنثور ، النثيرة ، النظم المرسل ،... "[2]. فما ألحظه هو عدم اتفاق الشعراء والنقّاد على توحيد المصطلح الشعري ممّا أدى إلى عمومية مدلول الشعر المنثور (...) ، ولعل ما يُرجع هذا من أسبابٍ هو عدم وجود إطار نظري محدد لهذه الحركة الشعرية "وقيامه على إيقاع النثر بعد تجرّده من الإيقاع المنظم أدّى إلى غموض المصطلح والتباسه"[3].وتتمثل هذه الحركة في الثورة على القصيدة التقليدية وانتظام الأوزان والقوافي فيها ، وقد ورد في كتاب "**حلمي مرزوق**" في "تطور النقد والتفكير الأدبي " أن ثورة "**الريحاني**" تتمثل في "وزن الكلام أو نظمه (...)والثورة على الوزن أو نظم الكلام ثارها من قبل "**شوقي**" و"**مطران** " و"

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 15
[2] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ص 61
[3] المرجع نفسه ص 61

المنفلوطي" (...) يستهدفون جميعاً تخليص الشعر من ملكة النّظم، وتمهيداً لطريق الإحساس الداخلي بالنغم يتربع على عرش القيم الأدبية"[1].

وقد أشار "**حلمي مرزوق**" إلى أن "**الريحاني**" لا يعتبر أوّل من ثار على الشكل القديم ، بل "**شوقي** "و "**مطران**" و" **المنفلوطي**" وغيرهم ، وكان الهدف من وراء هذه الثورة هو البحث عن نغم جديد يتلاءم ومعطيات الواقع البشري .وقد ردّ "**عمر فرّوخ** " على كل من يعتبر أن بحور الشعر المألوفة والعرفية أنّها قيود على عبقرية الشاعر "بأنّهم مخطئون" [2] .حيث يرى أنّه إذا لم يكن المرء مقيداً لا يمكن الفصل بين الموهوب والعبقري وغيره .وهذا الأخير . "**عمر فروخ**" . يخلط بين الشعر المنثور والشعر الحر ، ويمكن الاستدلال ببعض أقواله . حيث يقول " معظم الشعر الحر(أو الشعر المنثور عند أمين الريحاني)"[3] .ويقول في موقع آخر: "فيما يتصل بالشعر المنثور (الحر)"[4] .

إذن قام الشعر المنثور على رفض الوزن والقافية، ويرى في هذا المقام "**نقولا فيّاض**" أن "التجديد في الشعر ليس الهدف منه أن يحرر الشعر من قيود الوزن والقافية كما فعل الأعاجم"[5] .

بعض التعريفات للشعر المنثور:

1 . يعرف "**أبو شادي** "الشعر المنثور بقوله "ضربٌ من ضروب الشعر معترف به لدى جميع الأمم الراقية ، ولا يمكننا أن نجحدهم ،وهو ليس مجرداً من الموسيقى "[6]."**فأبو شادي**" منح للشعر المنثور مكانة لأنه وصفه بالشعر، ولكن هناك أمر آخر وهو أنه قد أُعترف به من قبل الأمم الرّاقية. فمن يقصد بالأمم الراقية؟ هل هي النخبة المثقفة فحسب؟ هل هي الأمم المتطورة ماديًا؟ أم هل تتمثل هذه الأمة في أصحاب هذه الحركة فحسب؟ وإذا كان الاعتراف من قبل هذه الفئة، فإن هذا لا يكفي لأن يمنحه مكانة الشعر، فالشعر ليس حكرا على طبقة دون أخرى، فهو مرتبط بالذوق العربي والغربي، البسيط و الراقي...على حدٍ سواء .ثم إنّه إذا كان معترف به، لماذا جوبه بالرفض في بدايته وإلى يومنا هذا؟ و قد يكون هذا السؤال إجابة عن سؤال سابق فيما يتعلق بالأمم الراقية،

---

[1] الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ص 245

[2] عمر فروخ ، هذا الشعر الحديث ص 98

[3] المرجع نفسه ، ص 98

[4] المرجع نفسه 105

[5] موريه ، الشعر العربي الحديث 1800، 1970، ص 261

[6] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ، ص 274

أي أصحاب هذه الحركة. أضف إلى ذلك أنه أضفى عليه موسيقية، فهو بذلك يكون شعرا، والموسيقى لا تضمن شعرية عمل أدبي ما. وفي هذا المقام يمكن مناقشة قول الأديب الألماني "**هيردر**" الذي يقول : "أن الشعر الأصيل هو الذي يعبّر عن الشعور و أنّ الموسيقى فيه هو الذي يصل به إلى هذه الغاية "[1]؛ ربط هذا الأديب الموسيقى والمشاعر بالأصالة . يمكن أن أوافقه الرأي ،ولكن بشكل نسبي وتقريبي، لأن الموسيقى لا تكون دائمة الوفاء والإخلاص لإيصال الشعر إلى الأصالة ، يمكن أن تتدخل عناصر أخرى ليست أكثر شأناً من الموسيقى وليست أقل شأناً من ذلك فاللغة مثلاً ، هي المادة الخام للأدب ، وحسب الزمن تأتي اللغة في المرتبة الأولى ، فاللغة هي التي تشكّل الموسيقى ، والموسيقى في نظري لا تشكّل إلاّ عنصرا من عناصر اللّغة وهي التي تستطيع أن تشكّل أدباً راقياً في عصره وفي عصور أخرى.

وفي رأي آخر للشاعر الإنجليزي "**هازلت**" الذي يرى أن "الشعر هو موسيقى اللّغة "[2]، ليس كل شعر هو موسيقى للّغة ،وليست كل موسيقى لغوية تعكس شعراً.

ربما يطرح السؤال . ما علاقة كل هذا بموضوع البحث؟!!.

تعتبر كل من الموسيقى والشكّل واللّغة من أهمّ العناصر المجدّدة ، في الشعر الحديث ، وما الشعر المنثور إلا حركة شعرية جديدة خضع لتغييرات عديدة كالموسيقى التي تعتمد على الموسيقى التعبيرية أي الكلمات أو العبارات ، والشكل واللّغة ،وهذه العناصر سيكون لها حظ من الذكر في نقطة لاحقة .

2. وتقول "**الجيوسي**" :"الشعر المنثور، كالشعر الحر في الإنجليزية يخلو من الوزن لكنه قد يستعمل القافية أحياناً كعنصر تزويق ، رغم أنه غير مقفّى عادةً" [3].

معنى هذا أن الشعر المنثور العربي يعادل الشعر الحر الغربي، وهذا الأخير لا يعادل الشعر الحر العربي.

3ـ وعرّفه "**محمد حسن عوّاد** " بقوله: "الشعر المنثور شعر أصيل قائم على الآداب كلها ، ومعروف معترف به في العربية لا يحتاج الأمر فيه إلى جدال لأن الشعر في حقيقة أمره موجه أو

---

[1] السعيد الورقي ، لغة الشّعر العربي الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، ص 36

[2] المرجع نفسه ص 173

[3] سلمى الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي ص 691

سيال باطني يبعث فكرة كبيرة ، أو فطرة مستهوية تتصل بعالم من عوالم الدنيا ومن عوالم النفس الإنسانية فهو حياة من حيوات النفس وليس صياغاً أو هندسة أو لعب بالألفاظ "[1] .يتفق هذا التعريف مع تعريف سابق يعود "**لأبي شادي**" في جانب وهو الاعتراف بالشعر المنثور ، غير أنّهما يختلفان في جانب آخر وهي الفئة التي تعترف بهذه الحركة ، فهو عند" **أبي شادي**" متعلق بالأمم الراقية، في حين عند " **محمد حسن عوّاد** " فهو متعلّق بالعربية .وفي هذا المقام يطرح السؤال .أيقصد بالعربية الأمة أم اللّغة ؟ إذا كانت اللّغة فهذا يعني أن اللّغة الأجنبية ترفض هذه الحركة أو لا تبالي بها .أما إذا كانت الأمة فهذا سيدخلنا في أمر آخر وهو العصبية، ولكن هذه الفكرة تولّد الفكرة الأولى المتعلقة باللّغة.

4 . وقد ورد تعريف هذا المصطلح في المعجم المفصّل في الأدب للدكتور" **محمد التو نجي**" يقول " هو نظم قصائد لا تعتمد على وزن أو قافية، وشبّهته المعارضة بسجع الكّهان الذي عرف في الجاهلية. وقد ادّعى مؤيدوه أن الوزن يقتل الفكرة، والقافية تجعل الشاعر يضطّر لها ليبحث ويحشو الألفاظ حشوا لا طائل له "[2] من هذا التعريف يظهر أن الدكتور "**محمد التونجي** " من الرافضين لهذه الحركة ، حيث يقول " ادّعى " مما يعني أنّه مجرد زيف ووهم .

5 . كما ورد تعريفه في معجم آخر وهو "معجم المصطلحات في اللّغة والأدب" **ل**" **مجدي وهبة** " و"**كامل المهندس**" :" نمط من الكلام بين الشعر والنثر ، يختلف عن النثر بنغمته الموسيقية ، وجمله المنسقة تنسيقاً شعرياً أخّاذاً ، كما يختلف عن الشعر بتحلّله من الوزن والقافية ، وللشعر المنثور أصل قديم في مقامات "**بديع الزمان الهمذاني**" و"**الحريري**" و توقيعات الخلفاء العباسيين"[3] .فهذا التعريف جعل من الشعر المنثور حالة وسطية بين الشعر والنثر، فهو ليس بشعر لأنّه تخلى عن الوزن والقافية، وليس بنثر لأنّ نغمته الموسيقية تختلف عن نغمة النثر.

وفي هذا المقام تقول " **خالدة سعيد**" على لسان "**الجيوسي**" : " أنّ كتابة الشعر في قالب النثر أصعب من كتابة الشعر المنظوم " [4] .

---

[1] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ، ص 56

[2] محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب الجزء الثاني دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، الطبعة الثانية 1419هـ ، 1999 م ، ص 565

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات في اللّغة والأدب ، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح ، بيروت ط 2 ، ص 215

[4] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي ص 699

وفي محاولة للتوضيح أكثر لمفهوم الشعر المنثور ، لجأ كثير من الدارسين إلى التفريق بينه و بين النثر الشعري .ومن هذا تمييز "**أنيس المقدسي**" بين النوعين ، وقد استشهد " **حلمي مرزوق**" بهذا التمييز في كتابه "تطوّر النقد والتفكير الأدبي " فيرى أن النثر الشعري " هو أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة في العاطفة وبعدٍ في الخيال وإيقاع في التركيب وتوفر على المجاز"[1]. فالشعر يتميز بعاطفة قوية وخيال جامح إضافة إلى التركيب والمجاز ، وقد منح الشعر هذه الخصائص للنثر فصنعا بذلك نثراً شعرياً . ومن أمثلة ذلك "لكم لبنانكم" "**لجبران**" "ولكم لغتكم" . يقول في الثانية :

لكم من اللّغة العربية ما شئتم ، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي
لكم منها الألفاظ وترتيبها ، ولي منها ما توحي إليه الألفاظ ولا تلمسه ، ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه.
لكم منها جثث محنطة باردة جامدة، تحبونها الكل بالكل، ولي منها أجساد لا قيمة لها بذائها ، بل كلُّ قيمتها بالرّوح التي تحل فيها [2].

ويقول في الأولى[3]:
لكم لبنانكم ولي لبناني.
لكم لبنانكم ومعضلاته ، ولي لبناني وجماله.
لكم لبنانكم بكّل ما فيه من الأغراض والمنازع، ولي لبناني بما فيه من الأحلام والأماني.
لكم لبنانكم فاقتنعوا به ، ولي لبناني وأنا لا قنع بغير المجرّد المطلق.

أمّا الشعر المنثور يقول فهو " غير هذا النثر الخيالي ".
ويضيف أنّه "محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي "[1]. ومثال ذلك قول "**الريحاني**" في "الثورة" [2] :

---

[1] أنيس المقدسي ، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان، د ط ، 1981 ص 420

[2] محمد بنيس ، الشّعر العربي الحديث بنياته ابدالاتها ، ص61 .62.

[3] جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة العربية ، دار صادر بيروت ، الطبعة الأولى 2002 ص 305

هي الثورة و يومها العبوس الرهيب.
ألوية كالشقيق تموج، تثير البعيد ، تنير القريب .
طبول تردِّد صدى نشيد عجيب.
وأبواق تنادي كُلّ سميع مجيب .
وعيون القوم ترمي باللّهيب .
ونارٌ تسأل هل من مزيد.
وسيفٌ يجيب وهو يشيب.

ولم يوضح "**أنيس** " أكثر من هذا، فإن كان النثر الشعري قائما على العاطفة والخيال والمجاز ، فعلى أي أساس الشعر المنثور حَسْبَهُ؟ أيكفي الخيال والمحاولة للتفّريق بين النوعين؟

ومن اللّذين فرّقوا بين النوعين نجد "**حورية الخمليشي**" حيث ترى أن الشعر المنثور من وجهة تاريخية "لم يكن تطوراً طبيعياً في الشعر العربي الحديث" [3]. تضيف قائلة أن لجوء الشعراء الغربيين إلى النثر كوسيلة " لبداية كتابة الشعر المنثور مثل "**بود لير**" و"**رامبو**" و" **ملا رميه**" تمثل خطوة هامة في حياة الشعر المنثور. كما لجأت إل التفريق بينهما انطلاقاً من الأسلوب والاستعمال. أمّا من حيث الأسلوب فهو شعري، في النثر الشعري الذي تقصده به الكتابة النثرية إضافة إلى "الصور الشعرية وشيء من العاطفة العالية"، وترى أنّ أسلوبه "قد يشبه المقالة المعتادة من حيث نظام الفقرات وإمكان ورود الجمل الطويلة ، وقد يمكن استخدامه في رواية كاملة" [4]،حتى "**حورية**" نفسها ليست متأكّدة إن كان يشبه المقالة المعتادة أو لا يشبهها. أمّا الشعر المنثور فترى أنّه "أكثر انتقاءً في موضوعه والذي يبقى أكثر شاعرية ويختلف في بنائه وهيكله"[5] ، فهو يطمح إلى الشكل الشعري بأسطره القصيرة ولغته الأكثر توتّراً وتقسيمه للقصيدة إلى مقاطع.[6] وقد فرّقت بين النوعين انطلاقاً من تفريق الذي اعتمدته "**الجيوسي**" .وما أفهمه من قولها أنّ الشعر المنثور

---

[1] أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ص 420
[2] الريحاني ، هتاف الأودية ص 19
[3] حورية الخمليشي الشعر المنثور و التحديث الشعري ص 148
[4] المرجع نفسه ص 148
[5] المرجع نفسه ص 148
[6] المرجع نفسه ص 149

أقرب إلى الشعر منه على النثر ، والنثر الشعري أقرب إلى النثر منه على الشعر .وقد فعلت "**سلمى الخضراء الجيوسي**" الشيء نفسه حيث عملت على التفريق بين النوعين انطلاقاً من الأسلوب والاستعمال وهو ما سبق ذكره وتضيف "**الجيوسي**" على ما ورد سابقاً أنّ الشعر المنثور في العربية يندر أن يبلغ "الاقتصاد والتوتر والتركيز" [1].

وقد حاول "**موريه**" أيضا التفريق بين الشعر المنثور والشعر المطلق فيقول أنّ " الشعر المنثور لا يلتزم بقافية ولا وزن. ففي الشعر المطلق يستخدم الوزن تماماً أو مجزوءًا ، أما القافية فقد تبقى أو تُهمل ....الشعر المطلق أو الشعر الحر غير الشعر المنثور، لأن نثر الشعر إنّما هو افتكاكه من قيود الوزن والقافية .أمّا الشعر المطلق فمذهبه الاحتفاظ بالوزن فقط . أمّا القافية فقد اختلفوا في إبقائها و إغفالها (...) ويرى أن تغيير الوزن يورث الاضطراب الإيقاعي"[2] .ماذا نرى هنا؟ خلط في استعمال المصطلحات فوضع "أو" وسطاً بين المطلق والحر يعني أن نقول الشعر المطلق أو الشعر الحر فهو شيء واحد. وهما غير الشعر المنثور، ويُدخل حركة أخرى وهي "نثر الشعر" أليس هو "النثر الشعري"؟

وفي جانب آخر حاولت "**الجيوسي**" أن تفرِّق بين الشعر المنثور وقصيدة النثر التي استطاعت أن تفرض نفسها في موضوع دراستي كما سنرى لاحقا .تقول" وثمة فرق ملحوظ في الإيقاع بين الشعر المنثور وقصيدة النثر ، يظهر بشكل خاص عند قراءة الاثنين بصوت مسموع ، وتتّنوع الجملة كذلك بحسب الحالية النّفسية "[3] .في هذا التفريق جعلت من الإيقاع عنصراً تمييزياً بين الشعر المنثور وقصيدة النثر وربطته بالقراءة و اشترطت الصوت المسموع وفضّلته على المجهور، أوافقها الرأي لأن الصوت المسموع يلعب دورًا في التفريق بين أنواع الجمل ، ولكن ما الذي تقصده بالقراءة ؟. ففي منظوري القراءة لا تشكِّل معيارًا مميزا بين النوعين ،لأن كلمة واحدة في نوع أدبي واحد يمكن أن تُقرأ بعدة قراءات ،كون النص خاضع لتأويلات عديدة .كالاستفهام والتعجب والاستهزاء وغيرهما من الأساليب القرائية ، فإذا قلنا مثلاً "صباح الخير" من أجل التحية فهي تقال للترحيب أو التحية ،وتقال للاستهزاء مثلاً بعد صحوة شخص متأخر ، ثم إن تنوع الجملة

---

[1] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الأدب العربي ص 129

[2] موريه ، الشعر العربي الحديث 1800، 1970 ص 252 253

[3] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي ص 692

حسب الحالة النفسية لا يسوّغ لها الانتقال من نوع أدبي إلى آخر وهي أكيد تؤدي إلى تغّير الإيقاع.

وإذا ما انتقلنا إلى رفض هذه الحركة فنجد الكثير قد رفضوا هذه الحركة وهناك من ينكر وجودها أصلاً .ومن بين هؤلاء اللذين أنكروا وجود الشعر المنثور والنثر الشعري "**الأب دوليفييه**" حيث يقول "لا أعرف ما هو النثر الشعري ،وما هو الشعر المنثور :فلا أرى في أحدهما سوى أبيات غثّة ،ولا في الآخر إلا نثر تتجمع فيه كافة النقائص"[1] .ويرى "**موريه**" أنّ "**أمين الريحاني**" قد " رفض أسلوب النثر الشعري رفضاً تاماً "[2].إنّ النثر الشعري لصيق بالشعر المنثور فكيف" **للريحاني**" أن يرفضه ويعتبر النثر الشعري مرحلة لاحقة "مهّد لمجيء قصيدة النثر" [3] .

وباعتبار أن الشعر المنثور حركة تمردية على معايير القصيدة البكر ، وحاولت التخلص من مبدأ موسيقى الوزن والقافية في الشعر ، فهي حركة تجديدية ، فكل شاعر يأخذ القالب الذي يناسب أفكاره ويصبها فيه .وإلا كان كل الشعر نسخة طبق الأصل وتخلّصها من الوزن والقافية هذا ما أدى إلى رفضها والنفور منها ، ومن اللّذين رفضوها إضافة إلى "**الأب دوليفييه**" ، "**محمد مصطفى بدوي**" والّذي رفضه لسببين[4]:

1. لأن الشعر المنثور تعبير لفضي عن تجربة نفسية لها عناصرها العاطفية الأساسية الخاصة.
2. أنّ هذا التعبير لا يمكن أن يقوم على فوضى، بل إنّه يتبع نظاماً كاملاً موحداً وهذا النظام هو الّذي يمكّن الشاعر من السيطرة على تجربته العاطفية (...) والشعر المنثور، لذلك، ليس شعراً لأنّه يفتقر إلى عنصر الشكل الّذي من دونه لا يكون الفنُّ فنّاً أبدًا، حيث يرى أنّ هذه الحركة تعتمد على تعبير نظامي، لكن أرى أنّ الفوضى باعتبارها حالة طبيعية هي من تعتري هذه الحركة الشعرية، ثمّ إن الشكل ليست له كل الصلاحية من أجل تحديد الفن بأّنه فنّاً حقاً. فالشعر المنثور ينفي عن نفسه النظام، في حين هذا الدارس فيمنحه إيّاها. يقول "رشيد بوجدرة" في رواية "ليليات

---

[1] سوزان برنار ، قصيدة النثر من بود لير إلى الزمن الراهن ، ت : راية صادق ، مراجعة وتقديم ،رفعت سلاّم ج1 دار شرقيان للنشر والتوزيع ،المركز الفرنسي للدراسة والتعاون ، قسم الترجمة والنشر د ، ط 1998 ، ص 32

[2] موريه ، الشعر العربي الحديث ، 1800 ، 1970 ص 430

[3] سوزان برنار قصيدة النثر من بو دلير إلى الوقت الراهن ص 44

[4] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ص 701

امرأة آرق" "فالطبيعة تجهل الخط المستقيم "[1].حقا إنّ الطبيعة تجهل الاستقامة فهي لا يعتبرونها إلاّ الفوضى وهذا ما يتسم به الشعر المنثور.

ومن اللّذين رفضوا الشعر المنثور انطلاقاً من الأسلوب ، نجد "**السربوني**" يقول: " وأعرف للتجديد أنصاراً كالريحاني وغيرهم من أصحاب الفلسفات (...) تتجلّى العجمة والركاكة في أساليبهم التي تشقّ عن سقم الخيال والمعاني وهي ماثلة كالهيكل العظمي "[2].شبّه أسلوب و خيال و معاني الشعر المنثور كالهيكل العظمي ،لكنّه نسي أنّ الهيكل العظمي مكسيٌ وتزول كسوته ثم يُكسى من جديد بلحم وهذا اللّحم لا يقوى ولا يشتد لولا هذا الهيكل العظمي حتى وإن اشتدّ عليه الاهتراء والبلل، فالفن مهما كان ومهما يكن ففيه ثغرات تُنقص من قيمته قليلاً، ولكن هذا لا يعني أنّ كل ما كتبه شاعر واحدٌ يتّسم بنفس السمات. وقد اختلط هذا اللّون الشعري مع الموشّح في أغلبه وهذا ما جعل باحثًا ك:" **سامي الكيالي**" يثور لهذا الوضع ويقول "إنّه هوس وينجلي" [3].

ومن أسباب النقمة على الشعر المنثور كما يرى "**سليمان عواد**" منها "ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي " [4].ومما هو موضوعي هو أنّ المتعصِّبين للعمود الشعري لا يرون في هذا الشكل الشعري إلا تدميرا لثنائية الوزن والقافية و"العدول عن الوزن والقافية رأساً غير طبيعي لما يقتضيه الانتقال والتطور من التدرج "على حد تعبير "**عيسى اسكندر المعلوف**"[5]. ويضيف "**سليمان عوّاد**":" ذلك أنّهم لم يدركوا الشعر إلاّ وزناً وقافية لأنّ مفاهيمهم لم تتجاوز الشكل إلى الجوهر "[6].

وأمّا الذّاتية فترجع إلى كون شعراء أهل الوزن والقافية أصبحوا يخافون من هذا النوع من الشعر الّذي يضّم في ثناياه بذرة استمرار.

---

[1] رشيد بوجدرة ، ليليات امرأة آرق ، رواية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985، د ط، ص 10

[2] حلمي مرزوق ، تطوّر النّقد والتفكير الأدبي ، ص 243

[3] المرجع نفسه ص 244

[4] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ، ص 60

[5] حلمي مرزوق ، تطوّر النّقد والتفكير الأدبي ، ص 246

[6] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ، ص 60

وبما أنّ الشعر المنثور يمثل حركة تجديدية فإنّ هذا يستدعي شكلاً ولغةً وأسلوباً وموسيقية جديدة.

أولاً: الشكل: نبدأ من الشكل الظاهر أو الخارجي الّذي يظهر فيه الشعر المنثور و الذي يتكأ على ساق واحدة يختلف أسطره بين الطول والقصر، بين الكلمة والجملة ويرى "**أدونيس**" أنّ الشكل "ليس خطوطاً أو كلمات منسّقة بتطبيق ما ، والشكل هو ذاته مضمون ،والشعر بهذا المعنى هو الفوضى الرّائعة كفوضى الطبيعة"[1]. ف "**أدونيس**" يميل إلى البناء الفوضوي الطبيعي ،العفوي. ومن ذلك اهتم أصحاب الشعر المنثور بالتجديد في البناء الجمالي الفني، أي" التجديد في الشكل الخارجي من حيث التفنّن البياني والتجديد العروضي والتنويع في الأوزان وفي الشكل"[2].فمحطة التجديد في الشعر المنثور كانت عند البيان والعروض المتنوع والشكل، والتجديد لا يجب رفضه ، بل الاستفادة منه ، ودراسته من أجل معرفة نقاط ضعفه ونقاط تطوره.

ثانيا: الموسيقى: فبتخلّيه عن الوزن والقافية ،بحث عن بديل لذلك ، فاعتمد على إيقاع داخلي نثري يتمثل في البيانات والجناسات ، والأفكار ،والتشاكلات اللّفظية والدلالية والصوتية ،وتُعرف موسيقاه بموسيقية التعبير. والإيقاع النثري يكون باستخدام " موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازي والترادف والتقابل والتنظيم التصاعدي للأفكار إلى جانب تكرار السطر والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة"[3]. وقد وصف هذا الأخير الشعر المنثور. "بأنّه متميّع لا شكل له" ومن ثمة " فالشاعر باعتماده على إيقاع الفكرة والصورة يتجنب تماماً رتابة أوزان التفعيلات "[4]. وحسب ""**الريحاني**" أنّ من مؤيدات الشعر المنثور ودعائمه التجديدية موضوعاته الجديدة يقول أنّه "اقتراب الإنسان من اللّه ،وهو إدراك النابغة ذلك السّر وتصوير كل ذلك بصورة تتناسب في الجمال مع أنواع الكتابة وأنواع المجاز أو الكلام مطلقاً"[5].فالتجربة الشعرية هي التي تحدد الشكل الشعري حسب "**موريه**" ، هذا صحيح ، لأنّه لا يمكن رسم الشكل قبل معرفة المادة التي ستوضع في هذا الشكل ويقول "الوزن والقافية في الشعر ليست لهما هذه الأهمية المهيمنة"[6] ،بمعنى أنّ الوزن والقافية ليست لهما صلاحية كافية من أجل تحديد الشكل الشعري ، فالتجربة الشعرية بذلك تصبح

---

[1] الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ص 142

[2] المرجع نفسه ، ص 143

[3] موريه ، الشعر العربي الحديث ، 1800.1970 ص 230

[4] المرجع نفسه ص 231

[5] حلمي مرزوق ، تطور النقد والتفكير الأدبي ، ص 242

[6] موريه ، الشعر العربي الحديث 1800، 1970 ص 07

رهينة عندهما .وممّا ينفي صفة النثرية عن الشعر المنثور أنّ له "أوزاناً خاصة"[1] كما ترى "**حورية الخمليشي**" .فالشعر المنثور يعتمد على الموسيقى الدّاخلية "وحديثنا على الموسيقى الدّاخلية في الشعر الرّاهن قد يعني غياب الموسيقى الخارجية في بعض مقاطع القصيدة الواحدة وقد لا يعني ذلك بالضرورة"[2].

ثالثا: أما اللّغة والأسلوب: فقد دعا الشكل الجديد إلى لغة جديدة تلائم هذا الشكل "وقد استطاع الشعر المنثور في الخمسينيات والستينيات أن ينفض عن كاهله عبء التراث (...) في اللّغة والصورة "[3].

ومن الّذين درسوا لغة الشعر العربي الحديث "**السعيد الورقي**" في كتابه "لغة الشعر العربي الحديث" :مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعية ،وربط اللّغة بالتجربة الشعرية فيقول أنّ" التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة"[4] ،فما نفهمه من هذا القول أنّ باللّغة نستطيع أن نكشف تجربة شاعر ما من خلال عواطفه ومشاعره. فالشاعر في محاولة للكشف عن خبايا المجتمع من تطلعات وأفكاره ، وبذلك لا بدّ له من الكشف عن لغة جديدة تؤمّن له راحة تجربته الشعرية وسفرها عبر العصور. وهذا ما حصل مع شعراء الشعر المنثور ، وقد توصل "**السعيد الورقي**" في آخر الباب الأوّل من كتابه أنّ "لغة الشعر ... هي كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى (...) وتتجمع كل هذه المكوّنات في منظور الشاعر لتكوّن القصيدة "[5].

وفي موضع آخر من كتاب "**محمد بنيس**" ،"الشعر العربي الحديث بنياته ابدالاتها " يحدِّد جبران موقفه من اللّغة والكتابة في قصيدة "لكم لغتكم" والّتي سبق أن تطرقنا أليها.

ترى "حورية الخمليشي" أنّ "لغة الشعر تختزل كل مكوّنات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية ومواقف إنسانية ،ولغة الشعر هي لغة الخُلق والإبداع (...) ولهذا يقال للنثر الجميل نثر شاعري"[6].فاللّغة الشعرية مرتبطة بمتطلبات ومعطيات الواقع الجديد، وبما تحيط به من مواقف

---

[1] حورية الخمليشي ، الشعر العربي والتحديث الشعري ، ص 144

[2] أمال دهنون ، الإيقاع الدّاخلي في القصيدة النثرية ، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، ص 03

[3] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث .، ص 698

[4] السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص 63

[5] المرجع نفسه ، ص 68

[6] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ، ص146

يومية، وانطلاقاً من هذه الحقائق يصوِّرها الشاعر في صورة مُبدعة تبدوا وكأنّها حالة من حالات الوضع الواقع. ثم إنّ البحث عن لغة جديدة يتطلب وجود موضوعات جديدة، ولذلك نجد المجدِّدون من الشعراء نبذوا "الموضوعات التقليدية المتواترة من مدح وهجاء وفخر وغزل "[1]. أما "**الريحاني**" فقد حصر الموضوعات في "الحقائق الكونية والبشرية"[2]. ويرى "**جبران** " أن الشعر لغة الأرواح وكوثر الآلهة"[3]، فالموضوعات مرتبطة بأمور ميتافيزيقية ،غيبية ومثالية ، وهذا ما جعل الغموض يُفضى على شعرهم. وقد فصل أحد الدارسين يُدعى "**سركيس**" لغة "**الريحاني**" عن لغة "**المنفلوطي**" يقول: "وإذا قيل أنّه في لغته لا يطاول نظرات المنفلوطي، قلت إنّ الريحاني لا يدّعِي ذلك لكتابه، وإنّ الريحاني يريد أن يبلِّغ القارئ رسالة، وأن ينشر دعوى من نفس شاعرة إلى أمة متعطشة، فالريحاني يريد أن يُعطي القارئ درساً جديداً ومعنى جديد ففعل بلغة صحيحة وإن لم تكن فصيحة، وإني أفضل لغة الريحاني الحافلة بالمعاني والآراء القويمة الجديدة على لغة المنفلوطي وهي قاصرة على القديم "[4]. فهذا القول يكشف عن الجديد في الموضوع إذا كان يقصد بالدرس هذا، والمعنى الجديد الّذي يتأتى من الموضوع الجديد .وكل هذه العناصر السابقة الذكر تعمل في تفاعلها لا في استقلاليتها.

وقد كان "**للريحاني**" ومن عاصروه في كتابة هذا اللّون تأثيرا على الأجيال اللاحقة ، ممّن استخدموا الشكل الشعري نفسه ويبدو هذا جلياً من خلال :"وحدة الموضوع ،وتقسيم القطعة إلى مقاطع تقصر أو تطول ،واستخدام الجمل القصيرة والعبارة المكررة ، وصيغة النداء المتكررة والصور والاستعارات المستقاة من الطبيعة "[5].ومن هذه التجارب تجربة "**ثريا ملحس**" الّتي نشرت كتابها الأوّل من الشعر المنثور بعنوان "النشيد التائه" سنة 1949 [6]. إضافة إلى الكتاب المشهور "تموز في المدينة" **ل "جبرا إبراهيم جبرا"**. وفي عام 1922 نشر "**حبيب سلامة** " مختارات بعنوان "الشعر المنثور" جمع فيها شعراً منثوراً لعشرة كتّاب من بينهم "**جبران والريحاني وخليل مطران، ومي زيادة، ومحمد لطفي جمعة ، وتوفيق**" وغيرهم. وقد نشرت "**مي زيادة**" بالقاهرة ديوان "ظلمات

---

[1] حلمي مرزوق، تطوّر النقد والتفكير الأدبي ، ص 251

[2] المرجع نفسه ص 253

[3] المرجع نفسه ص 256

[4] المرجع نفسه ص 253

[5] الجيوسي ،الاتجاهات والحركات الأدبية ص 130

[6] موريه ، الشعر العربي الحديث 1800، 1970 ، ص 436

وأشعّة" ،و وصفها" **أحمد زكي أبو شادي**" بأنّها "أميرة الشعر المنثور. أيضاً "**منير الحسامي**" في "عرش الحب والجمال" سنة 1925 ، و"ميشيل الخوري" في ألحان وأشجان" "[1].
ولم تكن هذه الحركة الشعرية حكراً على العرب ، بل كان للشعراء اليهوديين دورهم في تطوير هذه الحركة منهم "**أنور شاؤل**" ،و"**مراد ميخائيل**" ،...[2] .

إذن فالشعر المنثور حركة تجديدية ،أملته راهن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية،... اعتمد في مفهومه على انصهار النقيضين وتلاحمهما ليشكلا شعراً منثوراً.

[1] الشعر العربي الحديث 1800 ، 1970 ، ص 436
[2] المرجع نفسه ص 437

الفصل الثاني:
ما يربط الشعر المنثور بالحركات الشعرية الأخرى وأهم خصائصه

1. بين الشعر المنثور و الحركـــــات الشعرية الأخـــــرى:

ومن أجل توضيح أكثر لبعض ملامح الشعر المنثور ،لجأت إلى بعض الحركات الشعرية ،كالشعر المرسل ،والحر، وقصيدة النثر وأخيراً القصيدة العمودية بشكل موجز.

1. الشعر المرسل:

يعتبر الشعر المرسل حركة تجديدية كحركة الشعر الحر ، والشعر المنثور وقصيدة النثر وغيرها. ويقصد بالشعر المرسل "أنّه التزام بحر واحد مع التحرر من القافية، وهذا اللّون كان معروفاً عند العرب (...) وقد اعتبر أصحاب هذه النزعة القافية سداً منيعاً دون عواطفهم، وشبهه بعضهم بالموشّح ، في حين أنّ المعارضين له اتهموا أصحابه بالقصور ،ومع أنّ الشعر المرسل اندثر إلا أنّه كان ممهداً لظهور الشعر الحر، ويعتمد الشعر المرسل العربي على التفعيلة المتكررة أساساً دون البحر، ومن الشعر الإنجليزي الّذي نظّم على المرسل مسرحيات "شكسبير" والفردوس المفقود "لملتن" [1].فعرف هذا اللّون عند العرب حسب "**محمد تونجي**" ملتزماً ببحرٍ واحد أو بالأحرى على التفعيلة المكررة ،والقافية غير الموحدة .ومن أولى التجارب في هذه الحركة تعود إلى "**رزق اللّه حسّون**" (1825.1880) ، وهو شاعر وأديب وناثر ،وهو من الّذين فرّطوا في سلسلة القوافي، وأطلق قلمه من ضروراتها "[2] .وقد لاحظ "**الفرابي**" أنّ الشاعر اليوناني "هوميروس" قد استعمل الشعر المرسل وهو "لا يحتفظ بنهايات متساوية" [3].

يُعد "**مورييه**" من الدارسين الّذين تناولوا هذه الحركة الشعرية، فنجده يطلق على وحدة الوزن والقافية ب "العبء"[4]،فهل يقصد بهذا القول أنّه غير موافق على وحدة الوزن والقافية في الشعر، وداعياً للتجديد الّذي يتخلى عن هذين العنصرين ؟، في حين تعتبر وحدة الوزن والقافية "في نظر " **الجيوسي**" نظام التوازن والتماثل "[5].وهي في نفس الوقت تشكّل عائقاً عند هؤلاء المتحررين "**أبو شادي**" و "**رزق اللّه حسون** " ،... ويرى "**رمزي مفتاح**" أنّه "لا بأّس من حذف القافية إذا استطاع

---

[1] محمد التونجي ، المعجم المفصّل في الأدب ج 2، ص 563

[2] مورييه ، الشعر العربي الحديث 1800 ، 1970 ،ص 194

[3] المرجع نفسه ص 185

[4] المرجع نفسه ص 187

[5] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي ، ص 578

الشاعر أن يعوض موسيقى القافية بموسيقى الألفاظ والحروف فضلاً عن الوزن ، والقافية الموحدة دون ريب قد تقود إلى الغموض واللُّبس و به تفقد دقة المعنى"[1].

تعد تجربة "**جميل صدقي الزهاوي**" من التجارب التي ساهمت في بروز هذه الحركة الشعرية، حيث قام "بتجربة الشعر المرسل وذلك عام 1905"[2]،وهو بدوره قد عارض القافية ورفضها "لا لرتابتها بل لأنّها تحد من حرية الشاعر في التعبير عن أفكاره وعواطفه"[3] ، يقول في إحدى قصائده:

لموت الفتى خير له من معيشـــــــــــــــته يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناس
وأذكر من قد صاحب الناس عالـــــــــــــم يرى جاهلا في العزِ وهو حقيرُ
يعيش نعيم البال عشـــــــر مـــــن الورى وتسعة أعشار الورى بؤساء

تبدو هذه الأبيات متنوعة القوافي، ويظهر أنّ كل بيت قائم بذاته من حيث الفكرة والبناء والقافية، كما نلحظ أنّه احتفظ بالشكل العمودي التقليدي للقصيدة العربية .

و تلي تجربة "**صدقي الزهاوي**" ، تجربة الشاعر الفلسطيني "**بولس شحادة**" الّذي" قام بترجمة المشهد الأوّل من مسرحية "شكسبير" "يوليوس قيصر" بالشعر المرسل وكان ذلك سنة 1906 "[4] ، ويرى "**شحادة** " أنّ لهذا الشعر فضيلة تتمثل في كونه "ييسر من النظّم ،ويمكن الشاعر من التعبير عن نفسه ببساطة وتلقائية دون التقيّد بالقافية وضروراتها (...) وهو يمكِّن الشاعر أيضاً من أن يركِّز اهتمامه على الأفكار والأسلوب البسيط ويرى أنّ هذا النوع أعظم من الشعر المنثور" إضافة إلى تجربة هؤلاء، هناك تجربة "**عبد الرحمان شكري**" حيث كتب أولى قصائده بالشعر المرسل بعنوان "كلمات العواطف" سنة 1909[5]، وهي تجربة اعترف لها "**أبو شادي**"، حث يرى أنّها أكثر نجاحاً ،وله ديوان معتّب بـ " لآلئ الأفكار"، يضم أربع قصائد من الشعر غير المقفى هي "الحبة

[1] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ، ص 152
[2] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص 577
[3] موريه ، الشعر العربي الحديث 1800.1970 ، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، ص 109
[4] الجيوسي الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ص 577
[5] المرجع نفسه ، ص 577

الخراب، عتاب الملك حجر، واقعة أبو قير، نابليون والساحل المصري" وقد أضاف "**شكري**" إلى كل منها عبارة "من الشعر المرسل".[1]

2. الشـــــــــــــــعر الحـــــــــــــــر:

والشعر الحر، شعر ظهر نتيجة وحصيلة تجارب سبقته ، وهو ذلك "اللّون الحديث من الشعر الّذي ظهر في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، مختلفاً عن الشعر القديم ، وكان أوّل من كتب هذا اللّون : الشاعران العراقيان "**بدر شاكر السيّاب**" و"**نازك الملائكة**" وكانت قصيدة "الكوليرا" للشاعرة "**نازك الملائكة**" أوّل قصيدة نشرت من هذا الشعر وكان ذلك سنة 1947"[2].

فالشعر الحر حسب هذا التعريف هو حركة شعرية جديدة تختلف عن الشعر التقليدي من حيث الشكل والمضمون، بما فيها اللّغة والموضوع، ويُعزي صاحب هذا التعريف إلى أنّ بداية كتابة الشعر الحر كان مع "**نازك الملائكة**" و"**بدر شاكر السيّاب**" .ربما كان هذا النضج على يدي هذين الشاعرين . حسب بعض الدراسات . لكن أوّل من كتب هذا اللّون الشعري ، على الشاكلة المعروفة له، هذا غير ممكن ، حسب رأيي . صحيح أنّ المصطلح تبلور معهما، لكن كان هناك شعرٌ على شاكلة الشعر الحر .ونظراً لطبيعة تكوينهما الثقافي فإنّهما أنشآ هذا اللّون محاكاة للشعر الغربي الإنجليزي خاصة والثقافة الغربية عامة. فالشعر الحر هو خلاصة تجارب عديدة ، ويعتبر "**أبو شادي**" . حسب "**مورييه**" . أوّل من أطلق واستخدم هذا المصطلح في الشعر العربي الحديث "[3].

وتبقى دائما قضية ضبط المصطلح واستعماله إشكالية ، وهناك من يستعمل الشعر المطلق كمرادف للشعر الحر "كخليل شيبوب" [4].

تُعرِّف "**الجيوسي**" الشعر الحر على أنّه "تحرر من الأنساق الثابتة المتكافئة في الأشكال الشعرية الموروثة في الشعر العربي التقليدي"[5] ،فالمقصود من القول أنّ الشعر الحر هو التحرر من من الوزن والقافية والشكل العمودي فهي ترى غير ما تراه "**نازك الملائكة**" فهي ترى أن "الشعر الحر هو ظاهرة عروضية في المقام الأوّل ،وعدّته خروجاً يسيراً على عروض الشعر العربي

---

[1] مورييه ، الشعر العربي الحديث 1800، 1970 ، ص 204

[2] محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د ط ، 2007 ، ص 145

[3] مورييه ، الشعر العربي الحديث 1800 ، 1970 ص 232

[4] المرجع نفسه ، ص 252

[5] الجيوسي ،الاتجاهات والحركات الأدبية ، ص 573

التقليدي الّذي أسسّه الخليل" "[1] ،"**فنازك**" لا تعدُّه خروجاً كلياً عن المعالم الثابتة، وإنما جزئي ويسير ،فالشعر الحر لم يتخلَّ عن الوزن بل تخلى عن وحدة البحور على طول القصيدة الواحدة ، وتصرّ "**نازك** " على ضرورة الوزن في الشعر ،تقول" إنّ الشعر الحر يحتاج إلى الوزن لأنّه فقد بعض الخصائص الموسيقية التي يزخر بها الشعر العمودي ذو الشطرين "[2]. فبما أنّ الشعر الحر قد فقد بعض من قواعد الشعر العربي، عليه البحث عن بديل لذلك، و لذلك احتفظ بالوزن دون البحر كاملاً. وهناك مراحل تعدّ البداية الرسمية للشعر الحر ومنها[3]:

1. محاكاة بعض الأشكال الشعرية (المزدوجة و الرباعية) "للموشّح".

والمزدوج couplet :استخدم هذا المصطلح لتسمية الأبيات التي ينقسم كل منها إلى شطرين، وتتخذ القافية بين شطري كل بيت ولا يرتبط هذا النمط بوزن عربي خاص، ويشيّع في تسمية المزدوج كما يستخدم أحيانا couplet in ragaz في تسمية الأرجوزة المزدوجة [4].أما "الرباعي فهو مقطوعة تتألف من أربعة أسطر ،كل منها تتألّف من شطر واحد أو شطرين. وأكثر صور التقفية منها شيوعا القوافي المتبادلة [أ ب أب] أو [أ أ أ ب] ،وقد أخذها الشعر العربي الحديث عن الزجل"[5]. في حين "الموّشح هو شكل شعري اخترع في الأندلس في نهاية القرن الثالث الهجري، وازدهر في القرن الخامس ،واعتماده على الموسيقى واضحٌ من جميع الإشارات إليه قديمها وحديثها" [6].

ورد في كتاب "قصيدة النثر، التغاير والاختلاف لـ " **إيمان الناصر**" أنّ أغلبية التقليديين يرون "أنّ الشعر المنثور هو الشعر الحر ،و أنّ الشعر الحر هو الشعر المنثور ولا يدركون أنّهما إيقاعان شعريان مختلفان ، فالمنثور كيفي لا عروض له ، والحر كمي ، يعتمد على عروض التفعيلة في أنساقٍ غير متناسبة (...)إنّ منشأ كل من هذين الشكلين الشعريين له مجراه وخصوصيته وأسبابه ودواعيه رغم أنّهما متداخلان من حيث الرؤيا والتصور والثورة على الاصطلاح الشعري القديم تراثاً وأسلوباً"[7].

---

[1] مورييه ، الشعر العربي الحديث 1800، 1970 ص 308

[2] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر الحديث ، ص 579

[3] المرجع نفسه ص 574

[4] مورييه ، الشعر العربي الحديث 1800 ، 1970 ص 19

[5] المرجع نفسه ص 476

[6] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر الحديث ، ص 834

[7] إيمان الناصر ، قصيدة النثر : التغاير والاختلاف ، ص 42 ، 43

إنّ تسمية حركة شعرية باسم حركة أخرى . حسب رأيي . هي حقيقة ناتجة عن عدم فهم للحركتين معاً ، أو ناتجة عن افتقادٍ للخلفية المعرفية الخاصة بقواعد الشعر الحديث والّتي تتسم باللاّقاعدة . وربما هذه السمة هي ما أدّت إلى الخلط في تسمية الحركات الشعرية .فالشعر المنثور ليس بشعر حر ،والشعر الحر ليس بشعر منثور ،وإن احتوت كلتا الحركتين على بعضٍ من سمات الحركة الأخرى، فهذا لا يُفسِّر التلاعب بالمصطلحات. كما يمكن أن يكون كل منثور حراً، ولكن ليس كل حر منثورا. و يمكن الاختلاف بينهما بغض النظر عن الوزن، إنّ استعمال أدوات النثر يكون بشكل أوسع وأكثر في الشعر المنثور منه في الشعر الحر.

أمّا بالنسبة إلى اتفاق هذين الحركتين يكمن في ثورتهما على الشكل التقليدي العمودي القائم على الساقين من حيث اللّغة والإيقاع والموضوع، أضف إلى ذلك أنّ مجاليهما يتّسمان بالرحابة والفساحة، فما هو منثور ، أو ما هو حرٌ لا يمكن أن يكون في حيِّز ضيقٍ وإلاّ ضاقت أفكار المبدع، وسيطر عليه هذا الحيز ومنعه من النفوذ منه، وبذلك يصبح عمله الإبداعي خاضعاً لقواعد وقوانين هذا الحيز.

وقد تراوحت الآراء بين الأدباء والدارسين حول ماهية الشعر الحر، فنجد "**محمود عباس العقاد**" يقول:" إنّ الشعر الحر، ليس شعراً وإنّما نثر خالص"[1] . فعلى أي أساس أُطلق هذا الحكم ؟ ثم إن كان الشعر الحر هو نثر ما الحاجة إلى هذه التسمية "شعر حر"؟ كان بالإمكان تسميته نثراً أو مسرحية أو ما إلى غير ذلك، وبعد نضج هذه الحركة الشعرية ،أطلق على المرحلة التي ترتبط بقصيدتي الكوليرا لـ "**نازك الملائكة**" و "هل كان حباً؟" "**للسيّاب**" بشعر التفعيلة ، وهو "مصطلح اقترحه عز الدين الأمين"[2]،وهو مصطلح" يطلق على الوحدة التي تتشكل منها الأوزان العربية وقد يستخدم أحيانا مصطلح " القدمfoot التفعيلة"[3]ومن طلائع هذه الحركة إلى جانب "**نازك** "، "**السيّاب**" و" **صلاح عبد الصبور**" و"**البياتي**" و "**عبد المعطي حجاز**" وغيرهم.

ومن أجل أن تتضح صورة الشعر الحر أكثر ، قام أحد الدّارسين بالتفريق بينه وبين القصيدة العمودية ، وهو" **عبد اللّه الغذامي** " في كتابه "القصيدة والنص المضاد "، فقارن بين

---

[1] عز الدين المناصرة ،جمرة النص الشعري، مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة الفاعلة ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ط1 ، 1428هـ، 2007، ص 90

[2] موريه ، الشعر العربي الحديث 1800، 1970، ص 478

[3] المرجع نفسه ، ص 19

قصيدة الشاعر الجاهلي "**المسّيب بن عَلَسْ**" في "الجُمانة والغوّاص" ، وقصيدة الشاعر الحديث "**بدر الشاكر السيّاب**" في أنشودة "المطر، وقد ختم دراسته هذه بأنّ " القصيدة الحديثة دائرة مفتوحة، بينما العمودية دائرة مغلقة . فوصف القصيدة الحديثة بأنّها ناقصة مفتوحة ، أمّا العمودية فهي كاملة ومغلقة.

ومن مزايا الشعر الحر كما تحلَّله "**نازك الملائكة**"[1]:

1. الحرية في عدم إتباع طول معيّن لأشطره، وغير ملزم بالمحافظة على خطة ثابتة في القافية ،بل إنّ الشاعر فيه ينطلق من قيود الاتزان ، ووحدة القصيدة ، وإحكام هيكلها ، وربط معانيها ، مما يحوّل الحرية إلى الفوضى. هل الحرية تُحوّل إلى فوضى؟ وهل إتباع طول معين وعدم الالتزام بالقافية الموّحدة يوفر حرية؟ لا أعتقد ،أن الحرّية مرهونة بين هذه العناصر أو غيرها ، ثم إنّ الحرية لا تولّد الفوضى بالضرورة.

2 ـ الموسيقى التي تمتلكها الأوزان الحرّة: فيضل الشاعر في هذه الموسيقية، يجنح إلى ضياع المعنى بسببها. هل ضياع المعنى مرتبط بالموسيقى المتعلقة بالوزن الحر؟ فضياع المعني يمكن أن يكون سببه عدم انتقاء ألفاظ ، على محور الاختيار المناسبة.

3 ـ التدفّق: وهي ميزة معقدة ، وينشأ التدفّق عن وحدة التفعيلة، لأنّ الشعر الحر يعتمد تكرار تفعيلة، يختلف عددها من شطر إلى شطر، فيحرم الشعر من الوقفات أمام هذا التدفّق.

ولا يدرك الشاعر أهمية هذه الوقفات إلا حين يفتقدها في الشعر الحر ، في حين أنّه يتوقّف ويتنفّس في نهاية كل بيت في الشعر الأصيل، فتطول عند الشاعر الوقفة وهذا يتطلب براعة فائقة.

4 . يضعف ختام القصيدة، فيجنح إلى تكرار المطلع، لعدم استطاعته إيجاد القفلة اللّازمة في ختام قصيدته. إضافةً إلى بعض الخصائص[2] التي تناولتها "**حورية الخمليشي**" في كتابها "الشعر المنثور والتحديث الشعري" وهي :

1. التنويع في الوزن والقافية .

2. المزج بين بحور مختلفة في القصيدة لذلك يسمى بمجمع البحور، وحسب "**أبو شادي**" فإنّ الشعر الحر يجمع أوزاناً وقوافي مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته، فتجيء طبيعته لا أثر للتكلّف فيها.

3. يعتمد على تفعيلة بحر من البحور موحدة، أو على تفعيلتي بحر من بحور ثنائية التفعيلة.

---

[1] محمد التونجي ، المعجم المفصّل في الأدب ج 2 ص، 554 ، 555

[2] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 157

وقد حاول أحد الدّارسين فرز هذه المصطلحات و ترتيبها هذه الفوضى المصطلحية فيقول "الشعر الحر...المرسل ...المنطلق...المنسرح ألفاظ وتعابير تناولتها المجلات الأدبية في الآونة الأخيرة ورددّها الأدباء في مقالات وتعليقات ومناقشات نشرت في هذه النغمة الجديدة التي أخذت معازف الأدباء والشعراء تردّدها بكثرة "[1].

3. قصيدة النثـــــــــــر:

لقد أعلن أحد الكتّاب أنّ "الشعر الموزون غير قادر على إيصال الأفكار والعبارات "[2]. في الحقيقة ليس هناك شعر لا يُوصِل الأفكار مهما كان شكله ونوعه ، وسواء كان هذا الشعر موزوناً أو غير موزون، وهذه الفكرة هي التي أدّت إلى ظهور الأفكار الشعرية المختلفة الخصائص، وإن لم تظهر هذه الخصائص بصفة واضحة وصريحة وأكثر جلاءً، فمعظم دارسي هذه الأشكال الشعرية بما فيها الشعر المنثور وتسمياته المختلفة ، وقصيدة النثر ، والشعر الحر. اعتمدوا في الموازنة بين هذه الألوان الأدبية على عنصري الوزن والقافية، وكلهم هضموا نفس الكلام تقريباً وأفرزوه بطريقة جديدة مختلفة حتى وإن انتموا إلى فترات متفاوتة، كلا منهم كان ينظر بمنظار من سبقه. وهذا هو المشكل. لأنّنا إلى يومنا هذا الرّاهن مازلنا ننظر إلى بعض القضايا والظواهر التي تنتمي إلى عصر معين، بنفس النظرة التي نظر بها إليها الذي ينتمي إلى العصر نفسه. لماذا لا نؤسِّس نظرة خاصة ؟ بشرط أن لا نهدم ما أسّسه هؤلاء الأوائل. لماذا لا نحاول التأسيس لأنفسنا؟ هل سنبقى دائمي التبعية؟ .

وقصيدة النثر طابع شعري كباقي الطوابع الشعرية، حيث لم تأخذ مفهوما مضبوطاً واحداً. فترى "**الجيوسي**" أنّ قصيدة النثر قد ظهرت في "شكل النثر الشعري، ثم قصيدة النثر ... ثم في الشعر المتحرر وأخيراً في الشعر الحر"[3] .وتعرّفها نقلا عن موسوعة الشعر وفنونه "إنّها عمل يمكن أن يضم بعض خصائص الشعر الغنائي أو جميعها، إلاّ أنّها تتخذ على الصفحة شكل النثر، لكنّها لا تعتلج في وجدان الشاعر كما يفعل النثر الشعري في أنها قصيدة، في أنّها تنطوي عادة على إيقاع أكثر بروزاً وعلى مؤثرات نغمية وصور وكثافة في التعبير، وقد تنطوي على قوافٍ داخلية وامتدادات موزونة، وطولها في العادة بين نصف صفحة (فقرة أو اثنين) وثلاث صفحات أو أربع،

---

[1] موريه ، الشعر العرب الحديث 1800.1970 ، ص 219

[2] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص 695

[3] المرجع نفسه ص 690

أي متوسط طول القصيدة الغنائية [1] .فصاحب هذه الموسوعة فرّق بين قصيدة النثر والنثر انطلاقاً من المشاعر التي تتجلى في النثر دون هذه القصيدة، وبينها وبين النثر الشعري انطلاقاً من الحجم والإيقاع، فحجم قصيدة النثر قصيرة مقارنة مع النثر الشعري، أمّا الإيقاع فهو أكثر كثافة، بحيث يؤثر على المتلقي بشكل أكثر، باعتبارها تضم خصائص الشعر الغنائي أو الوجداني. وقصيدة النثر، قصيدة لا تقبل التحديد والشكل النهائي "بل تظل في انسيابية مستمرة لا تعرف سكونا وثباتا"[2]، وهي عند "**عز الدين المناصرة** " ،"كتابة حرٌ ، ونصٌ عابر للأنواع"[3]. يضيف هي" كتلة نثرية خالصة. لها خصائص شعرية، وهي كتابة خنثي"[4]، فمن جهة كتابة نثرية "خالصة"، ومن جهة أخرى لها خصائص شعرية. ومن جهة ثالثة هي كتابة خنثى .كيف؟ نستطيع القول أنّها كتابة خنثى فهي حالة وسطية بين الشعر والنثر. لا نثرية خالصة، لها بعض خصائص الشعر، يجب أن يكون هناك تعادل نسبي بين خاصيتي النثر والشعر. كما يرى "**المناصرة**" أنّ دارسي قصيدة النثر انقسموا إلى ثلاثة أقسام [5]:

1. قسم يرى بأنّها شعر خالص.

2. قسم يرى أنّها، نوع "جديد . قديم" من النثر العربي الخالص(...) فهي ثورة جديدة في إطار النثر الفنّي.

3. قسم يرى أنّ قصيدة النثر: جنس أدبي مستقل، لأنّها كتابة ليست شعراً وليست نثراً، وهي في الوقت نفسه، شعر ونثر، لكنّها تميل إلى النثر أكثر بسبب فقدانها للبنية الصوتية، حيث إنّ الإيقاع فيها غير منتظم، أي لا قانون له، لهذا فقصيدة النثر: نوع أدبي مستقل قديم جديد.

التعليق:

1. إذا كانت قصيدة النثر شعراً خالصاً، أولاً: ما الحاجة إلى هذه التسمية ؟ كان يجب أن تسمى قصيدة شعرية وكفى. وثانياً: ما الحاجة إلى الركون إلى أدوات النثر؟.

2. فيه شيء من التعميم، فأصحاب هذا الرأي لم يخوضوا في المصطلح حتى لا يقعوا في مغالطات، ومع ذلك فقد وقعوا، لأنّ هذا الرأي يجعل من قصيدة النثر قطعة نثرية.

3. قصيدة النثر ليست بشعر، وليست بنثر، بل هما معاً، ولكنّها تميل إلى النثر أكثر منه الشعر لأنّها أخذت مركّبات وعناصر النثر وصاغتها في الشعري. أضافوا أنّه لا قانون لها. وإيقاعها غير

---

[1] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص 692

[2] إيمان الناصر، قصيدة النثر التغاير والاختلاف، ص 34

[3] عز الدّين المناصرة ، جمرة النص الشعري ، ص 112

[4] المرجع نفسه ص 178

[5] المرجع نفسه ص 178

منتظم. لكن هل الإيقاع المنتظم وعدم خضوعها لقانون معين، وفقداهما للبنية الصوتية يمنحها استقلالية؟

يعرّفها "**عبد الواحد لؤلؤة**" بقوله "قصيدة النثر، كتابة نثرية، لا يختلف عن صفحة النثر في شكلها، لكنّها تحمل شحنات شعرية، دون الالتزام بالوزن أو القافية، وهي تختلف عن الشعر الحر في كونها، لا تقع في أشطر، تتراوح طولاً، حسب الصورة والفكرة "[1]. فيحكم " **عبد الواحد لؤلؤة**" على قصيدة النثر بأنّها كتابة نثرية انطلاقا بمقارنتها مع النثر، بحيث اتخذ الشكل عنصراً مفرقاً بين اللّونين الأدبيين ويرى أنّ مميزات قصيدة النثر تحمل في طياتها مشاعر، وخوالج دون التقيّد بالعرف التقليدي الثابت المتمثل في الوزن والقافية، ويفرّق بينهما وبين الشعر الحر انطلاقاً من طريقة وضعها، فهي تطول أو تقصر حسب الفكرة التي تتمحور حولها هذه القصيدة وترى "**حورية الخمليشي**" أنّ " قصيدة النثر العربية إعلان عن ولادة جديدة للبحث عن مقوّمات فنّية لشعر حديث داخل النثر بعد التمرد على قيود العروض"[2].فهي تقصد بقصيدة النثر البحث عن العناصر الشعرية، داخل قطعة نثرية، أو نفوذ العناصر الشعرية داخل النثر بالتمرد على بعض عناصر الشعر التقليدية كالوزن والقافية.

يرى "**موريس شابلان**" ،أحد دارسي الأدب، أنّه "لا دليل على أنّ قصيدة النثر قصيدة حقاً، سوى بالاحتكام لحساسية كل واحد منهم"[3] ، بمعنى أنّه قد ينظر إليها على أنّها رواية، ويأتي آخر و يرى أنّها شعر حرٌ خالص ، ويأتي ثالث ويرى أنّها مجرد قطعة نثرية نفذت إليها بعض عناصر الشعر، ويأتي رابع ويرى أنّها شعرا منثورا أو مرسلا ويرى آخر أنّها لا علاقة لها لا بالشعر ولا بالنثر، وقد تكون هذه الآراء لدارسين ينتمون إلى المذهب نفسه.

وقد عَنونتْ "**برنار سوزان**" إحدى مباحثها بـ: من النثر الشعري إلى قصيدة النثر" ممّا يدل على أنّ قصيدة النثر هي خلاصة تجارب، ومحاولات عديدة فتقول: "إنّه النثر الشعري، أوّل مظهر للتمرد ضدّ القواعد القائمة والطغيان الشكلي، الّذي مهّد لمجيء قصيدة النثر"[4]. وما يبدو أنّ قصيدة

---

[1] عز الدّين المناصرة ، جمرة النص الشعري ص 113

[2] حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ، ص 164

[3] سوزان برنار ، قصيدة النثر من بود لير إلى الوقت الراهن، ص 33

[4] المرجع نفسه، ص44

النثر "تصطدم بنوعين من الصراع، صراع على الصعيد المرجعي، وصراع على الصعيد المفهومي "، أي أنّها تعاني الاختلاف في التأصيل لها والوصول إلى مصدرها، ومن عدم إمكانية ضبط مفهوم محدّد، وبما أنّها لا تقبل الشكل النهائي ، وهي في تغير دائم، فهذا ما يفسر لنا عدم ضبط مفهوم محدّد لها. وفي هذا المجال حاول "**أنسي الحاج**" أحد روّاد قصيدة النثر "حلّ تلك الصراعات بمحاولة دحض الفرق بين الشعر والنثر"[1].وبالعودة إلى أعمال "**أنسي الحاج**" الكاملة في جزئها الأوّل، يعتبر أوّل سؤال طرحه خطوة مهمة من أجل معرفة بعض المبهمات الموجودة في المصطلح حيث يقول : "هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟"[2]. و قد أفرز عدة مفارقات بين النثر والقصيدة وصولاً إلى انصراهما وتفاعلهما، فيردّ على السؤال المطروح ويقول: " أجل، ومادام الشعر لا يعرَّف بالوزن والقافية فليس ما يمنع أن يتألّف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة النثر"[3].

يقول أيضا : "أنّ قصيدة النثر أكثر من قصيدة الوزن حاجة إلى التماسك وإلا تعرّضت للرجوع إلى مصدرها ،النّثر، والدّخول في أبوابه من مقالة ،وقصّة ورواية ومحاضرة "[4] .أي أنّ التماسك خاص بنسب متفاوتة بين الأجناس الأدبية ، لا أعتقد هذا ، لأنّ كل فن أدبي حتّى يرقى إلى هذه التّسمية لا بدّ له من التماسك والاتّساق و تحقيق الوحدة العضوية والموضوعية معا . ويطرح في هذا القول فكرة أخرى وهي أنّ مصدر قصيدة النّثر هو "النّثر" و ليس الشّعر ، لكن في الحقيقة حتّى الشّعر ، فإنّ النّثر مصدر له ، باعتبار أنّ التّعامل في الحياة يكون بطريقة نثرية ، وموضوعات الشّعر مستقاة من الواقع والحياة، فيعمد المبدع إلى تناول هذه الموضوعات و يجعل لها موسيقى و نظاما .وبذلك تلجأ قصيدة النّثر إلى " استخدام أدوات النّثر من سرد واستطراد ووصف بحيث ترفع منها وتجعلها تعمل في مجموع ولغايات شعرية ليس إلّا "[5]. بمعنى أنّ هذه الأدوات النثرية تعمل من أجل هدف نثري لا غير، فهل يمكن القول أنّ الأدوات الشعرية تعمل من أجل هدف نثري فحسب أم لا يجوز؟ فحسب رأيي فهذا ممكن، لأنّ النثر ليس خالياً تماماً من انحرافات، ومجازات وإستعارات وغيرها. لذلك هناك من نادى بشعرية النثر، فقد تابع " "**تودوروف**

---

[1] إيمان الناصر ، قصيدة النثر: التغاير والاختلاف ، ص 48

[2] أنسي الحاج ، الأعمال الكاملة ، الهيأة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة ت د ط 2007 ، ص 11

[3] المصدر نفسه ص 17

[4] المصدر نفسه ص 18

[5] المصدر نفسه ص19

تيزفيتان" شعر النثر وتحدّث عنها" "[1]. فلماّ وجد "**أنسي الحاج**" قصيدة النثر ملاذاً لمشاعره، وأفكاره وخواطره، ووجد فيها مخرجا وهواء يملأ به صدره ثم مواكبة للعصر، وجب التغيير، والتغيير لا يعني القضاء بصورة جازمة على ما هو قديم، بالعكس، بل يجب أن يُنهل منه، وينظر إليه على أنّه أساس من أسّس التراث الأدبي، فلمّا كان المبدع الكلاسيكي التقليدي يجد في شكل القصيدة متنفسه كان له ذلك دون رفض أو تعييب إلاّ ما تعلق بالعيوب الفنّية أو اللّغوية كالإقواء مثلاً، وكانت هذه الظاهرة بارزة في العصر الجاهلي ... فلماذا؟ لماّ وجد الشاعر الحديث متنفّس أفكاره في هذا الشكل القائم على السّاق الواحدة دون الأخرى رُفض وهُوجم وأُجهض وقد بلغ فترة بروزه إلى الوجود، لماذا؟. وهذا المبدع الحديث كان يرفض الصلة الدائمة بالوزن، لذلك عدّ الوزن مجرد مثير لا غير على حد تعبير "**كولردج**" ـ أحد أعلام نظرية التعبير . حيث يقول: "إنّ الوزن في نظري مصدره التوازن في العقل نتيجة الجهد التلقائي الّذي يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائزة دائماً "[2]. إذا فازت العاطفة، أيّ توازن يقصد ؟ وهذا التوازن يحدث في العقل، ثم إنّ العقل نقيض العاطفة، فما الّذي دفعه إلى القول بأنّ العاطفة الفائزة تنتج عن طريق ذلك الجهد التلقائي؟ هل هناك جهد تلقائي؟ من ماذا ينتج؟ . يفهم من هذا القول أنّ العاطفة هي مصدر الشّعر الموزون، لكن، من المفروض أن يكون التوازن بيت العقل والعاطفة دون فوز أحدهما على الآخر. ونستخلص من هذا القول أنّ الوزن هو مجرد صراع بين العقل والمشاعر، وهذه الأخيرة دائمة النجاح، هذا غير ممكن، فلا يمكن أن تكون العاطفة دائمة الفوز على العقل؛ وقوله هذا ينفي أنّ الوزن ظاهرة طبيعية في قول الشّعر دون وعي من قائله، وهذا ما حدث مع الشعراء الجاهليين لأنّهم قالوا الشّعر بصورة تلقائية أو بالسّليقة دون معرفة بقواعد نظم الشّعر.

أما ذهبنا إلى دوافع ظهور القصيدة النثرية فقد حصرها " **إيمان النّاصر** " في كتابه " قصيدة النثر: التغاير والاختلاف " أنّها " البحث عن حركية فنّية تشبع المتعة النّصية المفقودة "[3]. يرى صاحب القول أنّه قد فقد بعضًا من المتعة النّصية سواءً تعلّق الأمر بالجانب الفنّي الجمالي أو أي جانب آخر، ولذلك ظهرت قصيدة النثر. أمّا " **سوزان برنار**" فترى أنّ قصيدة النثر " تهدف إلى ما هو أبعد من اللّغة، وهي تستخدم اللّغة، وأن تحطِّم الشكل وهي تخلق أشكالاً، وأن تهرب من

[1] خليل موسى ، جماليات الشعرية ، ص 19

[2] السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص173

[3] إيمان النّاصر، قصيدة النثر: التغاير والاختلاف ، ص 30

الأدب وها هي ذي تصبح نوعاً أدبياً خاضعاً للتصنيف. وهذا التناقض الداخلي أو التعارض هو ما يمنحها طابع الفن "الإيكاري" نسبة إلى "إيكاروس" في الأسطورة اليونانية "[1].

وقد تعرّضت قصيدة النثر لهجمات نقدية من مصادر مختلفة " تنهل من معين نقيضين في الوجود الأدبي، يتأسّس أحدّهما على شعرية الفكر(النثر) بينما يعتمد الآخر على شعرية القلب (...) وتطلق عليه "**سوزان برنار**" " المبدأ المضاعف لقصيدة النثر، الميل الهدّام الفوضوي الّذي يتناسب مع استخدام النثر، والميل المدمّر الفنّي الّذي يتناسب مع الانتظام في القصيدة "[2].أي أنّ قصيدة النثر ذات مبدأين:

1. أنها تميل إلى البناء الفوضوي غير محدّد الشّكل.
2. أنّها تميل إلى تدمير ما ألفته الأذن العربية .

ومن الّذين اهتموا بوضع أعينهم على قصيدة النثر "محمد بنّيس" في كتابه "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالا ته" ، حيث عمل عل التفريق بين قصيدة النثر والقصيدة العمودية، كما عمد إلى دراسة نقاط الالتقاء بينهما [3].إضافة إلى دراسة "**سوزان برنار** " في كتابها "قصيدة النّثر من بود لير إلى الوقت الرّاهن" ، حيث ترى أنّ "قصيدة النثر نوع متلون ، يحيّرنا بتعدد أشكاله "[4]. كما نلمس حضور دارس آخر وهو "**عبد العاطي شلبي**" حيث وضع ملاحظات نظرية حول مفهوم قصيدة النّثر ، وحددّ لها بعض الخصائص ومن بين هذه الخصائص[5]:

1. قصيدة النّثر نوع شعري مستقل.

2. تتميّز قصيدة النّثر عن قصيدة الوزن، بأنّ الأولى حرّة في اختيار الأشكال الّتي تفرضها تجربة الشّاعر، في حين تكون قصيدة الوزن مجبرة على استخدام الجاهز الموروث، و يقصد من وراء كلامه هذا أنّ التّجربة الشّعرية هي من تحدّد شكل النّص الشّعري ، وقد جعل من الوحدة عنصرا مميزا بين اللّونين الأدبيين، فالبيت هو الوحدة في قصيدة الوزن، أمّا قصيدة النّثر فوحدتها الجملة.

---

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر من بود لير إلى الوقت الرّاهن ، ص 35

[2] إيمان النّاصر ، قصيدة النثر، التغاير والاختلاف ص 33

[3] ينظر: محمد بنّيس ، الشعر العربي الحديث بنياته ابدالاتها ، ص 75 ، 174

[4] سوزان برنار ، قصيدة النّثر من بود لير إلى الوقت الرّهن ، ص31

[5] عبد العاطي شلبي ، فنون الأدب الحديث بين الأدب الغربي والأدب العربي ، الإسكندرية ، ط1 ، 2005 ، ص 156، 157

ويشترط "**أنسي الحاج**" في قصيدة النّثر حتّى تكون قصيدة حقا لا قطعة نثرية توفّر ثلاثة شروط أساسية :الإيجاز أو الاختصار ، والتّوهج ، والمجانية .

والشّعر المنثور مثل قصيدة النّثر يعتمد على الإيقاع الدّاخلي ، فما المقصود بالإيقاع الدّاخلي ؟ وهل حضوره يغني عن الإيقاع الخارجي؟. إنّ الابتعاد عن الأوزان الخليلية العرفية يتطّلب البحث عن بديل لها ، وهذا ما حصل مع كل الأشكال الشّعرية الحديثة الّتي لجأت إلى ما يسمّى بالإيقاع الدّاخلي . والإيقاع الدّاخلي لا يتمثّل في الألفاظ ولا الأفكار ولا الظّواهر الصّوتية لوحدها ، بل في مجموعها وبذلك تمّ تحديد الإيقاع الدّاخلي بأنّه "الانسجامات الصّوتية ، وطرق التّعبير والّتي تنتج عن طبيعة حروف اللّغة ذاتها "[1].

وهناك من سلسل هذه الأنواع الشّعرية ك: "**عز الدّين المناصرة** " على الشّكل التّالي:

1. " الشّعر العمودي ذو الشّطرين بقافية واحدة ، أو مرسلة وهو موزون.
2. الموشّح.
3. الشعر الحر التفعيلي.
4. قصيدة النثر "[2]. اعتمد في هذا الترتيب على المنطق التاريخي.

4 . القصيـــــدة العموديـــــة:

أمّا القصيدة العمودية الّتي تعتمد على وحدة القافية ووحدة البحر على طول القصيدة تقريباً، فقد هوجمت من قبل الشعراء المحدثين فوصفت "بالرّتابة وافتقاد الوحدة العضوية، فليس فيها إلّا وحدة الوزن والقافية (...)اتهمت الأوزان بالرتابة والرنّين، وتشجيع النّغمة الخطابية الّتي تعوق التّعبير عمّا يدقّ من إحساس"[3]. ويرى "**مورييه**" أنّ القصيدة التّقليدية تعطي جلّ اهتماماتها للشكل دون المضمون، فتقهر بذلك التجربة، بمعنى التضحية بالتجربة من أجل الشكل.

إذن لقد عابوا على هذه القصيدة أنّها لا تجسّد صورة قائلها ومبدعها، وأنّها تقيّد أفكار المبدع، ولكن هذا ما يرفضه "**عمر فرّوخ**" الّذي يرى أنّه إذا لم يكن المبدع مقيّداً لا يمكن أن نفرّق

---

[1] آمال دهنون ، الإيقاع الداخلي في القصيدة النثرية ، ص03

[2] عز الدّين المناصرة ،جمرة النّص الشعري ، ص 109

[3] مورييه ، الشعر العربي الحديث 1800، 1970 ، ص 15

بين المبدع وغيره. فرغم أن "**امرئ القيس**" من أشعر شعراء الجاهلية وأفحلهم إلّا أنّ "**أم جندب**" فضّلت "**علقمة بن الفحل** "عليه عندما طلبت منهما إنشادها شعرا ،محددة لهما موضوع القول . لأنّ "**امرئ القيس**" لم يكن ليّنا مع فرسه. وبعد أن كانت الأوزان عرفا تقليديا ، نسقا ثابتا ،عند العرب ، وصفوها في العصر الحديث بالرتيبة ، بعديمة الجدوى ، لأنّها لم تعد قادرة على التّعبير عن مستجدات الواقع الرّهن .لكن كما تدين تدان ، فكما تعرّضت هده القصيدة إلى نقد وتعييب وتجريح تعرّضت قصائد أصحاب هذا النّقد إلى الشّيء نفسه ، على الأقل القصيدة التقليدية في عصورها لم تتعرّض للرّفض الحاد الذّي تعرّضت له هذه الألوان الأدبية الحديثة.

أمّا إذا جئنا إلى محاولة التفريق بينهما وبين الشعر المنثور، فإنّ أوّل فرق يعتور أذهاننا هو ذلك الشكل الخارجي القائم على الساقين المستلستين في القصيدة التقليدية، وعلى السائق المختلف بين الطول والقصر في الشعر المنثور، أضف إلى ذلك أنّ الشعر المنثور من حيث المضمون، يتناول موضوعات لم يُنظر فيها وإليها. وقد حدّدها " **أمين الريحاني**" في الموضوعات الكونية كما سبق وأن أشرت إلى ذلك. أمّا موضوعات القصيدة التقليدية فكلها متناولة ومهضومة. وثالث فرق يمكن أن نلحظه هو أنّ الشّعر المنثور لا يعتمد على الإيقاع العروضي، في حين أنّ القصيدة التقليدية تعتمد على الإيقاع العروضي الخليلي والقافية وتعتبر كل من الوزن والقافية مكوّنين لا غنى عنهما في قول الشعر.

إنّ عرضي لهذه الأشكال الشعرية ضمن بحثي هذا ليس من أجل تكثيف المحتوى ولا من باب الاسترسال في كلام لا طائل منه، لكن من أجل أن ألتمس شيئا من التفريق بين المصطلحات التي سبق وأن تطرقت إليها: الشعر المنثور، الحر، والمرسل، والمطلق، ولكن هذا ما لم أستطع أتمثّله في بحثي وإن كانت معظم الدراسات تفرق بين هذه المصطلحات بناءً على عنصري الوزن والقافية بالدرجة الأولى ثم الموضوعات والتجربة الشعرية، وحتى ألتمس بعض الخصائص التي توفرت في "الشعر المنثور" انطلاقاً من المعطيات السابقة .

2. خصائص الشعر المنثور(هتاف الأودية):

من أهم ما يعرف به الشّيء عن غيره هي خصائصه ومميزاته وسماته، ومن أهم ما يجعله أكثر تمييزا هو الثورة على ما كان سائدا فهنا يكمن الإبداع ،وكما يقال "خالف تعرف" ويجب أن لا تكون المخالفة بدعة ، والثورة على ماكان يتطلّب البحث عمّا سيكون .

والشّعر المنثور هو أحد الأشكال الشعرية الجديدة حيث يقول "**محمد أحمد ربيع**":" إنّه شعر عصري يوافق روح العصر وطبيعتها، ومرتّب ترتيبا معينا"[1]. وقد طرأت عليه عدّة تغييرات إن على مستوى اللّغة والإيقاع أو على مستوى الموضوعات والشّكل ، وهذا التّغيير هو ما يدفع بالباحث إلى البحث عن أهم ما طرأ على الشّعر أو على نتاج آخر أو البحث عن الخصائص البديلة الّتي ترسّخت في الشّعر التقليدي ، والّذي تميّز بالدرجة الأولى بالنّسق الثّابت المتمثل في الوزن والقافية ، وهذا البديل يجب أن يخلق تكيّفا مع الإيقاع الجديد .

إذن من أهم خصائصه :

1ـ "الثورة الدائمة على الأشكال" [2] كاستخدام المقاطع مثلا قول" أمين الريحاني" في قصيدة "البعث"[3]:

ويرى في ظلال الزمان شفاها عقيقية
تنطق بالبعث ، وتبشّر بالجمال

أجل، ستزرع غدا كما زرعت أمس" اليد الخفيفة "
فالتربة في الوادي القديم ما تزال طيّبة ندية

2ـ التحرر من الوزن والقافية ، أو بالأحرى الشّعر المنثور كمي ، يعتمد التنويع في القافية ، ويمكن أن نمثّل لهذه الخصيصة بقوله في "إلى جبران"[4]:

هو يوم منا الأيّام في لبنان جهل الإنسان السّر فيه

---

[1] محمد أحمد ربيع ، في تاريخ الأدب العربي الحديث ، دار الفكر ناشرون وموزعون، سوق البتراء ، ساحة الجامع الحسيني ، الطبعة الثانية 2006م .1426هـ ، ص 129

[2] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي ، ص 170

[3] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ، ص139

[4] . المصدر نفسه ص 123

هي ساعة من الساعات مرّت مرور القبّرة في سكينة
الفجر
هي يقظة عنصرية عند منعطف الوادي
وقد هجعت فيه القلوب والأحلام
فهمس الفجر ، وتثاءب اللّيل
وانقشع السحاب ، فتلألأت الربى
إن روحا تستيقظ في لبنان

3. تناول موضوعات جديدة ، وقد حددّها الريحاني في الموضوعات الكونية كما سبق وان أشرت إلى ذلك ، في قصيدة "المليك الشحّاذ" حيث يقول [1]:

إنّ في الباب شحّاذا من بؤساء الكلدان أرهقهم سيف
ابن عثمان
طوّف يطوف البلاد متسوّلا كفارة عن ذنوبه وآثامه
عن جرائر أحكامه

4. "التركيز على سحر الكلمة، فانتقاء الكلمات المحمّلة والمشحونة بالصّوت والدلالة من وسط فضاء هائل من الكلمات ، عملية جد مهمة لدى الشّاعر المحدث في بناء الشّكل الجديد"[2]. وفي هذا المقام يقول في "بلبل وريّاح "[3] :

من ساحة القتال، تنتقل النّفس إلى مملكة الحب والجمال .

كان بإمكان "**الريحاني**" أن يستبدل كلمة "ساحة" بفناء مثلا ،ف"الريحاني" أمام اختيار أسلوب فني ونفعي معا ، فمن حيث الفني ، لو أنّه استخدم "فناء" تصبح دلالة السّطر الشّعري ناقصة ، لأنّ الفناء أقل اتّساعا من الساحة حتّى إنّ الفناء لا يصلح للقتال .أمّا من حيث النفعية ، فمن أجل أن يحقّق للمتلقّي دلالة سهلة وبسيطة ، أو بالأحرى حتّى لا يجعل القارئ في اضطراب وتزعزع في المفاهيم ، فهذه العبارة معروفة عند القرّاء منذ وقت بعيد . ولو انتقلنا إلى" تنتقل " ، فيمكن القول

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص75
[2] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي ، ص 194
[3]. أمين الريحاني ، هتاف الأودية، ص69

إنّه كان بإمكان" **الريحاني**" أن يختار الفعل " تتنقّل" بدلا من "تنتقل" ، لكن النّفس تتنقّل بواسطة الجسد ، فهولا يريد أن تكون هذه النّفس مقيّدة ، وإنّما في حرّية ، فالحرّية تكون بالفعل " تنتقل"، والتنقّل يكون عن طريق وسيلة ما بينما الآخر فيكون بصورة تلقائية وعفوية . وفي كلمة "مملكة" مع أنّه كان قادرا على استخدام كلمة "عرش" إلّا أنّه لم يختر هذه الكلمة، لماذا؟ لأنّ، "**أمين الريحاني**" متأثّر بالقرآن الكريم ويظهر هذا فمن خلال قصائد كثيرة ومن ذلك :"النّجوى"، "إلى اللّه"،...وغيرهما، و ظنا منه أنّ كلمة "عرش " هي كلمة خاصّة" الرحمان ".

5ـ "تناول موضوع ما، والإبانة عنه في السّطور الأولى، ثمّ تفصيله بأفكار متوازنة ومتنوعة وبالصور والرموز المجسّدة " [1]، في مثل قوله في قصيدة "الثورة":

ويومها القطوب العصيب
و ليلها المنير العجيب
ويقول: الثورة ويومها العبوس الرهيب
ويزيد أكثر تفصيل: هي الثورة و أبناؤها الحفاة
و صبيانها المسترجلون العتاة

6. "تكرار الكلمات والعبارات، واللّوازم"[2].

فمن الأولى والثانية يقول في "عشيّة رأس السّنة"[3]:

قم أيّها النّاعس المتقاعس ، اليائس من الحياة
قم أيّها البخيل النائم على الصكوك والأوراق

ومن الثالثة . تكرار اللّوازم . قوله في قصيدة "بلبل ورياح"[4]، حيث تكررت ثماني مرّات ويقول فيها :

في القفص يغرّد البلبل
وفي الأرض تولول الرياح

---

[1] موريه ، الشّعر العربي الحديث 1800.1970 ، ص 444

[2] المرجع نفسه ص 433

[3] أمين الريحاني، هتاف الأودية ، ص 50

[4] المصدر نفسه ص 63

7ـ "استخدم الريحاني كذلك ، وهو بدء كلمتين متجاورتين أو أكثر بنفس الحرف أو الصّوت ، وتجانس الحركات بمعنى تشابه الكلمات في أصواتها المتحرّكة فقط في مقطعين أو أكثر"[1] ، ويمكن أن نمثّل بهذين السطرين الشعريين من قصيدة "المليك الشحّاذ"[2]:

تصرخ فيه معدة ظالمة، فتذل فيه صورة الصمد المتعادل
تصفر فيه الرياح فتصرعه ، فيردّ صداها شبح الوساوس

وما نلحظه أنّ هناك تجاورا في الحروف الصفيرية و يظهر هذا في : تصرخ، صورة، الصمد، تصفر، تصرعه، صداها، الوساوس، والحروف الشفوية مثل حرف الميم في: معدة، ظالمة، الصمد، المتعادل.

8ـ اعتمد "**الريحاني**" على "وحدة السّطر"[3]، أي أنّه تخلّى عن وحدة البيت و نظام الشطرين ، واستبدله بالشّكل التّالي :حيث يقول في قصيدة "غصن ورد "[4]:

في وطني ، في تربة أجدادي
غرست غصن ورد طري

9. وبما أنّه شاعر رومانسي، فنلمس حضور الذّاتية في أغلب قصائده ك:"هتاف الأودية"، "غصن ورد"، "معبدي في الوادي"، و"أنا الشّرق"، وغيرها. يقول في "غصن ورد:

غرست حبي بساتين الغربة فنور قبل أوانه
غرسته في أرض جديدة ، فناحت عليه زهور زمانه

10ـ استخدام أدوات النثر بصورة واضحة كالسّرد والوصف واستخدام الحوار، يقول من الأولى . السرد والوصف . في قصيدة "عود إلى الوادي"[5] :

جلست أنتظر لعلّ الأهل غيّب أو نيام

---

[1] موريه، الشعر العربي الحديث 1800، 1970 ، ص444
[2]. أمين الريحاني، هتاف الأودية ، ص 73
[3] موريه ، ، الشعر العربي الحديث 1800، 1970 ص433
[4] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص41
[5]المصدر نفسه 115

جلست في ظل شجرة من الإزدلخت
ويضيف: نوّر زهرها فعطّر طيبه الهواء
وكان الأصيل وكان النسيم اللّعوب
فتساقط الطّيب من الأغصان في حجر السكون

ومن الثانية. الحوار. قوله في قصيدة "دجلة"[1] :

من إقليم إلى إقليم يجيء بفيضه، يتحوّل غربا وشرقا
لتعم بركاته البلاد
تقول له الجبال: اقرأ السهول سلامنا
ويقول هو السهول: اقرئي سلامي قحطان ومضر

11ـاستخدام "الفراغ"، لأنّ ترك الفراغ بين الأبيات لـه دلالتـه، بغض النظر عن ذلك الفراغ من مقطع إلى آخر، ويمكن أن نمثّل لهذا بقوله في "حجارة باريس"[2] :

من حجارك ، لا من رصاصك يا باريس
من أنوارك، لامن نيرانك
من الحجارة الّتي دُكّت لإنقاذ الحرّية
ورفعت متاريس للدّفاع عن الحرّية

وقد انقسمت قصائده في هذا الدّيوان إلى ثلاثة أقسام من حيث الشّكل الخارجي الظّاهر:

القسم الأوّل: وهو مكتوب على الشاكلة السابقة في قصيدة" حجارة باريس".

القسم الثاني: وهو مكتوب على شكل خطي عمودي بغض النظر عن اللّوازم لأنّها تتب في الوسط في مثل قوله في"ريحُ سموم"[3]:

بربك القيّوم، ما الّذي تظنه يدوم
صوت سمعته في الكروم
وقد مرّت عليه ريح سموم

---

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 97

[2] المصدر نفسه ص 119

[3] المصدر نفسه ص11

فجفّت الأرض وعادت كثيرة الكلوم

القسم الثالث: أما هذا القسم ففيه القصائد الّتي تبتدئ باللّازمة وهي عادة تُكتب في الوسط مثل :"هتاف الأودية"[1] :

داويني ربّة الوادي داويني
ربّة الغاب اذكريني
ربّة الغاب اشفيني
ربّة الإنشاد انصريني

وغيرها من القصائد الّتي كُتبت على هذا الشّكل ك:"هجروها"،"بلبل ورياح"، "المليك الشحّاذ".....الخ.

إذن كان هذا بالنسبة إلى بعض خصائص" الشعر المنثور" الّتي استطعت أن أستوفيها، وفي هذه الخصائص ما اشتركت فيها خصائص الشّعر العربي الحديث بصفة عامة.

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 36

الفصل الثالث:
دراسة أسلوبية
لقصيدة
"غصن ورد"
أنموذجا

يعتبر مصطلح "التحليل " من أهم المصطلحات العلمية الّتي دخلت عالم الأدب، ويعتبر المنهج الأسلوبي من بين المناهج الّتي تعالج النّص من الدّاخل. يعتمد المنهج الأسلوبي على أربع مستويات متداخلة مع بعضها البعض، فالحديث عن المستوى الإيقاعي مثلا يذهب بنا إلى الحديث عن مستوى آخر من المستويات. وقبل الولوج مباشرة لتحليل القصيدة من الضروري إلقاء نظرة على صاحب الديوان ، ثم الديوان ، وبعدها الخطف البصري الأوّل للقصيدة الأنموذج.

"غصن وردة":

غرست في بساتين الغربة حبي فنوّر قبل أوانه
غرسته في أرض جديدة فناحت عليه زهور زمانه
طرحت بذوري جزافاً ذات اليمين وذات اليسار
طرحتها في سهول الحرية، فداستها أرجل الهمجية
طرحتها على شواطئ نهر الفلسفة فذوت في ظلاله الظليلة
غرست حبي في غياض الحضارة الغيضاء فأدمته الأشواك
خنقه العليق، قتلته الجذور السامة
غرسته في أرض الأحباء والخلان
غرسته في حقول التجارة، تجاه طواحين التمدن، بين بيت الصراف وبيت الكاهن[1]
فتواطأ الاثنان عليه ومدّا في قلبه البلاط رصيفا.

هجرت المدن وركبت البحار
نثرت على المياه حبي كما تنثر شمس تموز ماسها ولأليها
نثرته صباحا فتلونت الأمواج من أهوائه
نثرته مساءً فتوهجت الآفاق من لألائه
كلّم حبي السحاب فأجابه، دعا البحر فلبّاه
لمس الآفاق بأنامله فارتعدت

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ، ص 41

وتموجه مبتهجة متوهجة
ناديته من قمم لبنان فلم يجبني
فتشت عليه في الآفاق، في مشرق الشمس ومغربها فلم أجده

في وطني، في تربة أجدادي
غرست غصن ورد طري[1]

غرسته والآمال تدفعني والعزم يعقد شفتّي
ما أروعك أيّتها الأرض _ أبداً تحبلين وأبداً تلدين
الشعور فيك لا يموت، النار في قلبك لا تخبو
الخريف يزيل الوقر من أدنيك، والشتاء يحفظ النواة في قلبك
الربيع يجري على لسانك، والصيف يبوح بما في أحشائك
من أفصح منك في الربيع
وأكرم منك في الصيف
من أشد عطفا عليك في الشتاء
ومن أشد سمعا في عليك الخريف
من أرحم منك أيتها الأرض
تقبلين منا الأقذار وتعطينا عوضها الأزهار
تستنشقين نتن أمراضنا
وتعيدينها إلينا شذا طيبا
على كتف الوادي الذي ردد غنائي صغيرا
في هذه الأرض التي هجرتها قبل أن هجرتني الصبوة[2]
في هذه الأرض البعيدة عن الحضارة والناس

في وطني، في تربة أجدادي

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 42
[2] المصدر نفسه ص 43

غرست غصن ورد طري

ها قد بدت على شفتيه لفظة الحياة
فأثمرت الكلمة التي تساقطت عرقا من أناملي وجبيني
في فمه لؤلؤة صغيرة ملفوفة بلفافة ذهبية
غدا تستحيل لفافة لازوردية، وتبدو زمردة نحيفة ندية
وبعد غد تستحيل الزمردة صدفة خضراء
في قلبها بحور من الورد لا ترى
وأجيال من الحياة لا تعدّ
في قلبها أوراق خضلة ملتفة حول عرق نحيف طري
لا يعرف بعد اسم الشوك ولا معناه
في قلبها أغصان، وفي قلب الأغصان ورد
وفي قلب الورد بذور، وفي البذور الأبدية والخلود[1].

كلمتني أرض أجدادي، أحيت فيَّ الرجاء، ضمت إلى صدرها طفل حبي
نفخت من روحها الأزلي فتحرك لسانه بآيات الحب والجمال
آياتها جميلة، أقوالها منعشة محيية

كل جرثومة على غصن ورد لفظة من ألفاظ الأرض العذبة
كل برعم من البراعم عقدة من عقد الكون، سر من أسرار الحياة[2].

[1] المصدر السابق ص 44
[2] المصدر نفسه ص 45

1 . لمحة عن حياة الشّاعر و ديوانه "هتاف الأودية":

ولد "أمين الريحاني " في قرية الفريكة بلبنان سنة 1876 [1]، فتلقى شيئا من العلم في قريته وفي بعض القرى المجاورة لها ، وفي عام 1888 سافر مع عمه إلى الولايات المتحدة الأمريكية ثم لحق بهما أبوه ، واشتغل أبوه وعمه في التجارة وجعلاه كاتبا عندهما فكان يعمل ويدرس في آن واحد. واتجه في دراسته إلى التمثيل والرسم والحقوق ومما جعله أديبا في اللّغة العربية هو مطالعته الشّخصية [2].

يعتبر "**أمين الريحاني**" أوّل اسم أدبي عربي تألق في أمريكا الشمالية[3] ، وهو كاتب لبناني عصامي ،خطيب وداعية للوحدة العربية[4] . وهو في نظر " **السربوني**" من المجددين[5]، وقد تأثر بالشاعر الأمريكي " **وولت ويتمن**"(1819-1892)[6] ، كما تأثر بالشّاعر الإنجليزي "**شكسبير ويليام**" .و قد خدم شاعرنا الشّعر العربي الحديث من وجوه أربعة[7]:

1. كان نشاطه المبكر في أمريكا دافعا ومشجّعا للمهجريين أصحاب المواهب الأدبية .
2. ساعد في إطلاق النزعة الرومانسية في الأدب العربي.
3. بروز ثورته على قيود الالتزام القديمة في وقتها المناسب .
4. كان أوّل من تقصّد كتابة الشعر نثرا ، حيث لقب بأبي الشّعر المنثور ، وقد رأى أنه من الضروري إحداث ثورة شاملة على الفكر والروح والأوضاع المادية .

كما أنّه قدّم خدمة كبيرة لأمته من خلال نقل ما أتى به الغرب ، وحاول أن يفتح أعينهم على ما توصّل إليه الغرب ن وحاول أن يرسم صورة عربية للغرب تعكس مجدهم وتراثهم ، فقام بترجمات كثيرة وعلى سبيل المثال لزوميات " **أبي العلاء المعري** ". تزامن ظهور " **أمين الريحاني** " مع التطور الروحي في الوطن العربي ، وكان " **الريحاني** " "

---

[1] حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأوّل من القرن العشرين، ص 234

[2] عمر فرّوخ ،هدا الشّعر الحديث ، ص 105

[3] حورية الخمليشي ، الشّعر المنثور والتحديث الشّعري، ص 65

[4] الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث ، ص .123

[5] حلمي مرزوق ، المرجع السابق ، ص243

[6] عمر فروخ ، المرجع السابق ص 99

[7] الجيوسي ، المرجع السابق ص124

مزيجا من الرومانسي والواقعي"[1] لأنه كان شديد الغيرة على وطنه و تراثه، حبه للحرية، ونبالة رؤياه، موقفه الثوري اتجاه الأشكال التقليدية ،حبه للطبيعة و البساطة. وكان واقعيا من خلال تناوله للأوضاع الاجتماعية ومناقشتها، فكان كمفكّر ومصلح فدعا إلى العلم والتعلّم. وقد شنّ هجوما ثوريا على القصيدة التقليدية ووصفها ب "جمود الشّكل وتكرار العبارة في كتابه أنتم الشعراء"[2].وكان من النقّاد الأوائل الّذين نادوا بشعرٍ ملتزم اجتماعيا ، كما ثار على " التقعر في اللّغة"[3] ،أي العجن والخلط فيها مما أدّى إلى الالتواءات اللّفظية في الكلام ، فعلى الشّاعر أن لا يكون حبيس الألفاظ و الكلمات ، بل هذه الأخيرة هي من يجب أن تكون تحت سيطرة الشّاعر حتى يحدث توازنا في عناصر شعره (عواطفه وتعبيره). و"أهم خدمة قدّمها للشعر العربي هي محاولته كتابة الشعر المنثور ، وكانت التجاؤه إلى هذا النوع من التعبير الشعري قد يكون نتيجة رغبة مُلّحة للتعبير عن نفسه شعريا ،بينما يجد نفسه عاجزا عن تمثُّل البحور الخليلية العربية"[4].

أما ديوانه المعنون ب " هتاف الأودية"، والتي ظلّت تهتف على طول ثماني وعشرين قصيدة ، يمتد تاريخها من سنة 1907 إلى سنة 1935، وقد قسّمت بعضا من هذه القصائد إلى مجموعات تنتمي إلى سنة الإنتاج نفسها ، كما رأيت أنّها تجمعها بعض الخصائص بصفة عامة .

وأوّل مجموعة كتبت سنة 1907 وتتمثل في : "ريح سموم" ، "رماد و نجوم" ، "الثورة".

فمن الأولى قوله[5] :

بربّك القيوم، ما الّذي تظنه يدوم
صوت سمعته في الكروم
وقد مرّت عليه ريح سموم
فجفّت الأرض وعادت الكلوم

---

[1] الجيوسي سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي ، ص 126

[2] المرجع نفسه ص 126، 127

[3] المرجع نفسه ص 128

[4] المرجع نفسه ص 129

[5] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ، ص 11

سقطت الجفان وفزعت الأوراق إلى الغيوم
صوت صارخ في النجوم
ما الذي تظنه يدوم

ويعتبر هذا المقطع افتتاحية للقصيدة حيث تتألّف من اثنتي عشر مقطعا، وينتهي كل مقطع بلازمة واحدة تتمثل في " ما الذي تظنه يدوم ". ومن الثانية قوله [1]:

وفي أزقة الريّاء وأروقة الورع والقداسة
رذيلة تقضي حياتها في ظلمات السكون والكتمان
وراء ستار الخمول والنسيان
كرهت الأولى وحنّ إلى الثانية فؤادي

ومن الثالثة قوله [2]:

و يومها القطوب العصيب
و ليلها المنير العجيب
و نجمها الآفل تحدج بعينه، الرقيب
و صوت فوضاها الرهيب
من هتاف و لجب و نحيب
وزئير وعندلة ونعيب

وما يجمع هذه القصائد الثلاثة من حيث الإيقاع ، حيث حاول في معظمها المحافظة على نفس القافية وتغييرها من مقطع إلى آخر .

أما قصيدة " غريبان"[1] فقد كتبها سنة 1908 وتتألف من ستة مقاطع ، تراوحت مقاطعها بين سطرين وثمانية أسطر، وفي هذه القصيدة لازال ملمح الاحتفاظ بالقافية واضحا جليا حيث يقول فيها:

---

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 16
[2] المصدر نفسه ص 18

كلمة همسها النسيم في أدن رعاة الجليل
كلمة من أغصان الزيتون في أورشليم
كلمة زرعتها دموع المرأة تحت الصليب
فنوّرت في السماء وكان فيها ختام النحيب
هي كلمة الربيع في كل عام
هي نشيد الأطيار على الدوام
هي أغنية الأزهار في الحقول والآكام

وفي السنة الموالية 1909 كتب قصيدة بعنوان" عند مهد الربيع" قالها في وفاة ابن أخته [2] حيث يقول :

عرفتك قبل أن اخضرت من نسمتك صدور الحقول
وجوانب الربي
قبل أن نوّر المهد من حُرّ شفتيك
وقبل أن بدّد نور عينيك غيوم الشتاء
فهدأ البحر وانجلّت السماء

فما نلحظه في هذا المقطع التنويع في القافية في الأسطر الثلاثة الأولى، وتتألف هذه القصيدة من أكثر من اثنتي عشر مقطع.

ومن القصائد التي كتبت سنة 1910 "هتاف الأودية" و"غصن ورد" و"معبدي في الوادي"، وقد غلبت على هذه القصائد ذات الشاعر، فهي قصائد وجدانية فمن الأولى قوله:[3]

---

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 23
[2] المصدر نفسه ص 26
[3] المصدر نفسه ص 36

يوم قدّمت ذبيحة للزهرة لا لآلهة سواها
يوم ناديت في هيكل إيزيس
فطردني من الهيكل الكهّان

وقوله [1]:

أنا ناي الرعاة من عبّادك
أنا عود العشّاق من روّادك
أنا أرغن المتشرد من عبيدك

ومن الثانية قوله[2]:

غرست في بساتين الغربة حبّي فنوّر قبل أوانه
غرسته في أرضٍ جديدة فناحت عليه زهور زمانه
طرحت بذوري جزافاً ذات اليمين وذات اليسار

ومن الثالثة [3] قوله:

إيه أمي الطبيعة، حيث أجدّد معك أمال الحياة وسرورها
حيث أجدّد عهدي وإيماني مع كلأ الحقول و زهورها
حيث أردّد تحت هذه الأفنان الخضراء

وقد كتب قصيدة سنة 1912 بنيويورك تحت عنوان "عشية رأس السنة"[4] وكانت طلبية إنشائية، اشتملت على أكثر من مقطعين، ولازمة تتمثل في : في هذه الليلة يتحرّر الإنسان[5].

يقول في هذه القصيدة :

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 39
[2] المصدر نفسه ص 41
[3] المصدر نفسه ص 46
[4] المصدر نفسه ص 50
[5] المصدر نفسه ص 51

قم أيّها الناعس المتقاعس، البائس من الحياة
قم أيّها البخيل النائم على الصكوك والأوراق
قم أيّها المقامر العبوس المكتئب
قم أنت أيّها المسرور المحبور المبتهج
قم أيّها الساخر بأفراح الّشعب الساذج

ومن القصائد التي كتبها سنة 1913 "إلى اللّه"، "هجروها"، "بلبل ورياح"، "المليك والشحّاذ". وقد حصلت قصيدة "بلبل ورياح" على حجم أطول من القصائد الأخرى وتميّزت هذه القصائد بأنّها تناولت موضوعات حيّة من الواقع. فالأولى كانت مترجمة من اللّغة الانجليزية، وجاء فيها كتب المقدّسة الفيدا"والزند آفستا" والقرآن حيث يقول:[1]

ولكنّي لقيت في كتب العالم المقدسة بعض آثار سماوية طامسة.
فلقد توضّح لي حرف ساكن من اسمك في "الفيدا"
وحرف في "الزند آفستا"
وحرف في الإنجيل
وحرف في القرآن

الفيدا هو كتاب من كتب الهندوس المقدّسة أمّا "الزند آفستا" فهو كتاب ازدرشت واضع ديانة المجوس والفرس(parsis) اليوم [2].

أمّا قصيدة "هجروها" فابتدأت بلازمة، وتكرّرت تكراراً ليس تاما مرتين، وقد تُليت هذه القصيدة في الحفلة التّي أُقيمت للشاعر "خليل المطران" في مصر[3]، يقول:

هجروها وبنات الهديل ينحن على آكامها
لعنوها وجُروحهم مضمّدة بأعلامها
في أجمل بقعة من أصغر عوالمك

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 56
[2] المصدر نفسه ص 56
[3] المصدر نفسه ص 59

تحت أقدس الأبراج من سمائك
حول أعذب الموارد في خير مروجك

ويقول في الثالثة[1]:

في القفص يغرّد البلبل
وفي الأودية تولول الرياح
الأشجار تنثر أوراقها على أزاهر تموت في الحقول
من أليم يتصاعد الضباب
فيثير في قلب الآفاق أشجاناً تسوقها رياح تذيب السحاب.

تتألّف هذه القصيدة من ثمانية مقاطع، وتكرّرت اللازمة ثماني مرات، ولكن المرات الثلاثة الأخيرة غيّر في السطر الثاني من اللازمة حيث يقول[2]:

في القفص يغرّد البلبل
وفي الأودية تشبع الرّياح

ويقول في الأخرى[3] :

في القفص يحتضر البلبل
وفي الأودية تحشرج الرياح

وفي الأخيرة يقول [4]:

في القفص سكت البلبل
وسكتت في الأودية الرياح

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 63
[2] المصدر نفسه ص 70
[3] المصدر نفسه ص 71
[4] المصدر نفسه ص 72

فبعد الإلحاح على الحركة والاستمرار فيها، فجأة يحتضر البلبل، وبعدها يسكت ويخيم الهدوء. وفي القصيدة الأخيرة "المليك الشحّاذ" كانت فاتحتها كفاتحة معظم قصائده تبدأ بلازمة، وتتكرّر أكثر من ثلاث مرّات، وقد تكرّرت في هذه القصيدة أربع مرات.
يقول فيها[1]:

من ذا الّذي في الباب
مليك تنبحه الكلاب
شبح مخيف يرتعد كالمحموم
طيف من أطياف العياء والمذلّة نهب داء وفاقة
يهيم شاكيا ويمد يده باكيا
تصرخ فيه معدة ظالمة، فتذل فيه صورة المد المتعال

وهناك مجموعة من القصائد كُتبت سنة 1922 وتتمثل في:"أنا الشرق" ابنه فرعون" "دجلة" "النجوى" "إلى أبي العلاء" "رفيقتي" عود إلى الوادي". وقد تجسدت الرمزية بصورة أوضح في هذه القصائد التي سبق ذكرها.
فكان الشرف رمز للسماحة، صوت الحضارة والفكر فيقول فيها [2]:

أنا الشرق
قد جئتك يا فتى الغرب رفيقا
في جيوبي وفي يدي أشياء من حقول النفس ومن جبالها

ويقول[3]:

عندي ما يشفي قلبك من أمراض التمدين
عندي ما يبعث فيك عدلاً يتجاوز استيائك
وحرمة لما يقدّسه سواك
عندي ما يقيّدك رجلا ويدا لتهدأ وتستريح

---

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 73
[2] المصدر نفسه ص 74
[3] المصدر نفسه ص 87

فترى الكون، والعقل منك مطلق والقلب مطمئن
وتتأمل كذلك أسرار الوجود

وقد كتب قصيدة بعنوان "حجارة باريس "سنة 1925، ثم سنة 1931 كتب قصيدة تحت عنوان "إلى جبران" وكانت هذه القصائد من أكثر القصائد طولاً، وفي سنة 1933 كتب قصيدة عنوانها "حصاد الزمان" إضافة إلى إلى "البعث" وقد كتبها في نفس السنة معارضاً بها "حصاد الزمان" و "النسر العربي" كذلك سنة 1933 وكانت آخر قصيدة كتبها في هذا الديوان سنة 1935 وهي مترجمة عنوانها "الطريقان".

وما تجرد للعين في كل الديوان أنّه مع بداية الكتابة في الشعر المنثور أنّه قد تخلّى عن القافية تدريجياً. وقد ضمّ هذا الديوان قصائد مترجمة كقصيدة "الطريقان" وهي للشاعر الصيني "**وومنغ فو**"، و"حصاد الزمان" **هارلد بلسيفر**" لـ" و"إلى المصلوب" من ديوان "**وولت ويتمن**" و "إلى اللّه" ولم يذكر صاحب هذه القصيدة.

2 . التحليل الأسلوبي للقصيدة:

يعتمد التحليل الأسلوبي على مستويات دراسية أربعة وهي: المستوى الإيقاعي، ثم التركيبي، ثم التصويري، وأخيراً الدلالي. وقد اعتمدتُ أثناء التحليل هذا الترتيب، لأنّه منطقي، فالصوت هو أصغر وحدة يمكن دراستها، ثم تتصل هذه الأصوات لتشكل تركيباً، ثم تصويراً، أخيراً دلالة. فلا يمكن الحديث عن الدلالة قبل تشكّل الأصوات رغم أنّ المستوى الدلالي يتميز بالطابع الشمولي. وهذه المستويات ما هي إلاّ تقسيمات منهجية فقط، فهذه المستويات هي متداخلة فلا يمكن الحديث عن مستوى دون تدخلٍ لمستوى آخر.

1 . تحليل العنوان: "غصن ورد":

يلعب العنوان دوراً مهماً في فهم النّص، حيث يعتبره " **جيرار جنيت**" "عتبة للنص" في حين يرى "**رولان بارت**" أنّ العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طياتها قيم أخلاقية واجتماعية... وعلى حدّ تعبير" **ايكو امبرطو**" هو مفتاح تأويل ... ويعتبره الناقد العربي "**محمد مفتاح**" العنوان على أنّه هوية النّص فهو بمثابة الرأس على الجسد[1]. فالعنوان يلعب دوراً وظيفياً، فنياً وجمالياً، وقد يخدم النّص بتحقيق أفق الانتظار ولدى المتقبل والقارئ أو المتلقي، وقد لا يخدمه فيخيب هدا الأفق. وقد يكون العنوان مجرد وظيفة إغرائية حتى يجذب القرآء.

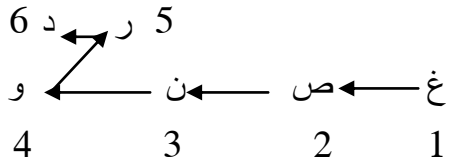
1 . 1:المستوى الإيقاعي:

تكون العنوان من ستة أحرف هي " الغين، الصاد، النون، الواو، الرّاء، والدّال" ،يبدأ هذا العنوان بحرف الغين وهو حرف حلقي المخرج وهذا في الكلمة الأولى، بينما الكلمة الثانية فتبدأ بحرف شفوي يتمثل في الواو، أمّا آخر حرف من الكلمة الأولى فينتهي بالنون وتبدأ الكلمة الثانية بحرف الواو، فهذان الحرفان قريبان من حيث المخرج فحرف النون لثوي وحرف الواو شفوي . نلاحظ قرب المسافة بين الحرفين، أثناء نطقهما بتعاقب يحدث بينهما نوعا من الإدغام، وهذا ما خلق إيقاعا موسيقيا منسجما بين الكلمتين.

[1] فيصل الأحمر ، معجم السميائيات ، منشورات الاختلاف الطبعة الأولى 2010 ص 26، 227

و قد جاء نطق الكلمة الأولى متتاليا في الأصوات من حيث المخرج ، أما نطق الكلمة الثانية فنلاحظ فيها أنّه يبدأ من الشفتين ثم يرجع إلى الوراء ثم يتقدم إلى الأمام ولكن لا يصل إلى مخرج نطق الواو .

1. ويمكن أن نمثل هذا الإيقاع على الشكل التالي :



نلاحظ أن الإيقاع يسير على وتيرة واحدة متقدمة على طول الحروف الأربعة (غ ، ص، ن، و، ر، د) ،و عند الحرف الخامس يتراجع الإيقاع إلى الوراء بمسافة قليلة ،ثم يعود إلى الحالة الأولى .و يتميز الإيقاع في هذا العنوان بالسرعة و الهدوء في الوقت نفسه، ولو جاء العنوان على الشاكلة التالية "**غصن ورد شجرة** " لكن قد شعرنا بإيقاع يتميز بالشدة والسرعة في الآن نفسه، ونلاحظ أيضا خلو العنوان من حروف المد، و هذا ما جعل إيقاعه سريعا.

1. 2 : المستوى التركيبي :

يتألف العنوان من كلمتين نكرتين، وجاءت كلمة "**غصن**" مفرد لأغصان، بينما جاءت لفظة "**ورد**" هي جمع لكلمة "وردة" لان الغصن يستطيع أن يحمل أكثر من وردة. فالكلمة الثانية جاءت مسندة إلى موقع قوة (كسرة)، و ما يزيد قوة هذا الموقع هو إسناده إلى الساق الذي جاء في موقع قوة و إن كان اقل قوة (كسرة).

– جاء العنوان جملة اسمية، مما تدل على وحدة شعور الشاعر على طول القصيدة.

1 . 3 : المستوى الدلالي :

– يشتمل العنوان على حقل أدبي واحد يتمثل في حقل الطبيعة وهو "**غصن ورد**" .

–جاء العنوان بطابع عام، حيث لم يخصص أو لم يحدد طبيعة هذا الورد. وما يعرف عن الغصن انه يحمل أشواكا وأوراقا، بينما الورد فهو يحمل الأوراق التي تموت وتتجدد من فترة لأخرى وهذا ما يشترك فيه أيضا كل من الغصن والوردة. ولكن الورد تحمل بذورا في قلبها،

وتمثل البذور الاستمرارية والتجديد و الخلود ، فجاءت الوردة في موقع اقوي من موقع الغصن ، و يتوافق هذا القول مع قوة موقع حركة الوردة (الكسرة) في المستوى التركيبي .
ويمكن أن نفسر موقع القوة هذا كالتالي : جاء الغصن في موقع قوة دلالية يمكن أن نربط هذا بأرض الغربة ،وجاء كلمة " **ورد** " في موقع أقوى ويمكن أن نربط هذا بأرض الوطن، كأنه يريد الانتقال من الغصن إلى الورد، أي من أرض الغربة إلى أرض الوطن ،فهو في موقع قوي لكنه يريد الانتقال إلى موقع أكثر قوة. أما على مستوى ثقافة الشاعر، فالدافع ما وراء الاطلاع على الثقافة الغربية هو أرض الوطن ، والدافع و الإرادة على الاطلاع أقوى من الاطلاع . فإذا غاب الدافع غاب الاطلاع .
– جاء العنوان مزدوج الجنس : ذكي أنثوي . حتى النبات يحمل غريزة إنسانية. و يمكن أن نفسر هذا أيضا ؛ بان أرض الوطن تمثل أمًا أو حبيبة أو أختًا المهم أنها جنسا أنثويا تحمل في رحمها خصوبة و عطاء واستمرارية ، قال تعالى " **يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة و خلق منها زوجها وبث منهما رجالا كثيرا ونساء واتقوا الله الذي تساءلون به و الأرحام إن الله كان عليكم رقيبا** "[1]
إذن جاء العنوان بطابع رمزي يحمل عدة قراءات ،و القارئ العادي لهذا العنوان يمكن أن يتوقع أن هذه القصيدة وصفية .

1 . 4 . المستوى البلاغي (التصويري)

– جاء العنوان خاليا من الانزياح ، ويمكن أن يتضمن طباقا ضمنيا يتمثل في الشوك الذي يحمله الغصن في مقابل الورد .

2 . تحليل النص:

2 . 1:القراءة السطحية للقصيدة الأنموذج " غصن ورد":

القصيدة التي بين أيدينا تنتمي إلى حركة شعرية حديثة، وهي " الشعر المنثور" و"غصن ورد "هو عنوان هذه القصيدة ،جاء جملة اسمية معرف بالإضافة . وجاءت هذه القصيدة معلَّمة بخمسة مقاطع :

---

1 سورة النساء ، الآية 01

1- المقطع الأول: ويحوي اثنتا عشر سطرا.

2-المقطع الثاني :يتكون من عشرة اسطر إضافة إلى سطري اللازمة التي ينتهي بها هذا المقطع .

3-المقطع الثالث : ويتألف هذا المقطع من ثلاثين سطرا تتوسّطها لازمة بعد سبعة عشر سطرا .

4- المقطع الرابع :و يشتمل على خمسة اسطر .

5-المقطع الخامس: فيتضمن ثلاثة اسطر.

فالمقطع الثالث هو أطول المقاطع أما المقطع الخامس فهو أقصرها.

وقد تراوحت كلمات السطر بين كلمتين إلى اثنتي عشر سطرا إلى حد ما. إضافة إلى أن القصيدة تحوي بياضا بين المقاطع بغض النضر عن الفراغ الذي يتطرف اللازمة من الجهتين الأفقية و الجهتين العمودية .

أما الفكرة العامة لهذه القصيدة فيتمثل في السأم من ارض الغربة و الشوق والحنان لأرض الوطن. و قد عبر عن هذا الشوق بغصن الورد الذي لا تستجيب له أرض الغربة.

و الأفكار الأساسية لهذه القصيدة هي كالتالي :

1. أرض الغربة ترفض كل دخيل و لا تستجيب له.
2. البحر والمياه كوسيطين بين أرض الغربة وأرض الوطن.
3. وصول الشّاعر إلى أرض الوطن واستبشاره وتفاؤله بعطاء الأرض.
4. بعث الروح من جديد في نفس الشّاعر.
5. رغم الدّاء، أرض الوطن هي رحم العذوبة والحنان.

كان هذا الكلام خاصا بالهيكل الخارجي للقصيدة، وما تضمه من مقاطع وأفكار.

2 .2 :القراءة العميقة للقصيدة:

2. 1.2:المستوى الإيقاعي: يبحث هذا المستوى في تركيب الأصوات وتشكيلها للإيقاع .

أ:**المقطع الأوّل:** تألّف هذا المقطع من اثنتي عشر سطرا.

أ-1:**التكرار**:يعد التكرار من أهم الخصائص الّتي تميّز بها الشّعر الحديث، فالتكرار يجعل الإيقاع مقطوعة موسيقية واحدة متجانسة سواء أكان هذا التكرار على مستوى الأصوات أو الكلمات أو الأفعال أو غير ذلك.

أ.1.1:**الأصوات:** من بين الأصوات الّتي تكرّرت في المقطع الأوّل:

– **التّـاء:** حيث تكرّر هذا الصّوت ثلاثين مرّة في مثل: بساتين، ذات، الحرية، طرحتها، أدمته، قتلته، مات،...الخ.

– **الياء:** تكرر صوت الياء أكثر من عشرين مرّة، ومن ذلك: جديدة، في، اليمين، اليسار، الهمجية، بساتين،...الخ.

– **الفاء:** بالنسبة لهذا الصّوت فإنّه قد تكرر عشرين مرة ، وجاء أصليا، وكجواب لفعل سبقه. ومن الأولى: في، الفلسفة، رصيفا،...ومن الثانية: فناحت، فنوّر، فتواطأ، فمات،...الخ.

– **الرّاء:** وهو صوت في أصلة تكراري، تكرر تسع وعشرون مرة في مثل: غرست، الغربة، الحرّية، نوّر،...الخ.

– **الباء، السين، النون، اللاّم:** تكررت هذه الأصوات أكثر من عشر مرات، فنتج عنها إيقاعا متوازنا أو يكاد يكون كذلك.

ومن الصّوت الأوّل "الباء": بساتين، حبّي، الغربة، قبل،...الخ.

ومن الثاني "السّين": بساتين، اليسار، السّامة، المستنقعات،...الخ.

ومن الثالث "النون": أوانه، زمانه، نهر، خلّان، بهتان،...الخ.

ومن الرّابع" اللاّم": عليه، ظلاله، الظليلة، العلّيق، قلبه،...الخ.

وما نلاحظه هو أنّ هناك اشتراك بين الكلمات في تكرار الأصوات، وهذا ما يعطينا إيقاعا متّصلا يربط بين الكلمات والسّطور.

– **الهاء:** يعتبر هذا الصّوت من أصوات الهمس وجاء في مواقع كثيرة: أوانه، الكاهن، عليه، غرسته، نهر،...الخ.

– **الغين** : حصل هذا الصّوت على أصغر نسبة في التكرار مقارنة مع الأصوات الّتي سبق ذكرها وأن ذكرتها حيث وردت ثماني مرّات ومن ذلك :غرست، غيّض، الغيضاء،...الخ.

فهذه الأصوات تلعب دورا وظيفيا جماليا وفنّيا حيث تساهم في بناء إيقاع القصيدة، وتكرار الأصوات لم يكن على مستوى هذه القصيدة فحسب بل جاء في معظم قصائد الديوان من ذلك: قصيدة " عند مهد الرّبيع"، "بلبل ورياح"، "الثورة" ...الخ.

ومن الأولى "عند مهد الربيع" قوله [1]:

عرفتك قبل أن اخضرت من نسمتك صدور الحقول
وجوانب الربى
قبل أن نوّر المهد من حر شفتيك
وقبل أن بدّد نور عينيك غيوم الشّتاء
فهدأ البحر وانجلت السماء

حيث نلاحظ تكرار صوت الراء ثماني مرات.

ومن الثانية "بلبل ورياح" قوله [2]:

ويومها القطوب العصيب
وليلها المنير العجيب
ونجمها الآفل تحدّج بعينه الرّقيب
وصوت فوضاها الرّهيب
من هتاف ولجب ونحيب

وما ينجلي أمام العين هو تكرار صوت الياء فورد في هذا المقطع أكثر من ست مرات.

أ.1.2: **الأفعال:** تكرّر في المقطع الأول من القصيدة فعلين متكرّرين هما "غرست" والذي تكرّر خمس مرات و"طرحت" والذي ظهر في موقعين.

أ.1.3: **أدوات الجر:** وقد تمثلت في "في وعلى"، تكرّرت الأداة الأولى ست مرات بينما تكررت الثانية ثلاث مرات.

أ.1.4: **تكرار التراكيب أو التماثل التركيبي:** في مثل:

غرسته في أرض جديدة
غرسته في أرض الأحباء

---

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ، ص 26

[2] المصدر نفسه ص 18

غرسته في حقول التجارة
طرحتها في سهول الحرية
طرحتها على شواطئ نهر الفلسفة

وأيضا: فداستها ، فأدمته.

ومن ذلك أيضا: فنور ، فناحت ، فذوت ، فمات ، فتواطأ.

ونلمس حضور هذا التكرار أيضا في بعض قصائده إذ يمكن إيراد هذا المثل من قصيدة " عشية رأس السنة"[1]:

قم أيها الناعس المتقاعس
قم أيها البخيل النائم
قم أيها المقامر العبوس

كما نلحظ هيمنة حروف الجهر على حروف الهمس على طول المقطع ومن الأولى كثيرة في مثل "الراء الباء، الغين" ويمكن التمثيل لها بكلمة واحدة وهي " الغربة"، ومن الثانية "الحاء والهاء" في مثل: حبّي ناحت، سهول الحرية، داستها،...الخ.

فالتكرار يحدث إيقاعا منسجما في القصيدة حيث يجعل القارئ في دائرة معزوفة مألوفة وغريبة في الآن نفسه، فالألفة يكتسبها من التكرار والغرابة من بروز الإيقاعات المتجددة بين فترة وأخرى و" القصد من التكرار والإعادة استجلاب النغمة نفسها واستبقاء أثرها في الأذن لأن المتكلم أحس أن طاقات الكلمة وشحناتها لم تنفذ بعد فكررها "[2] .

ومن بين العناصر التي تحدث إيقاعا في النص . أيضا . تجاور بعض الأصوات في مثل: "زهور زمانه" "ظلاله الظليلة"، "غياض الحضارة الغيضاء".

وفي غير هذه القصيدة نلمس أمثلة كثيرة من الديوان ومن ذلك: "ابنة فرعون"، "دجلة"، "إلى أبي العلاء"،...الخ.

---

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 50

[2] منير سلطان ، البديع: تأصيل وتجديد ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د ط ، 1986 ، ص 101

فمن الأولى قوله [1]: " الشمس سريرهن" في السطر الشعري التالي:

أوّل من هزت الشمس سريرهن

و" البخور للخرافات" في:

وأحرق البخور للخرافات

ومن الثاني في مثل: "السهول سلامنا"، "رأسه السنديان" في قوله:

يكلّل رأسه السنديان، ويجثو عند قدميه النّخيل

وقوله:

تقول له الجبال: اقرأ السهول سلامنا

ـ **التنـوين:** وهو تحريك مضاعف للحرف الأخير من الكلمة ويتمثّل هذا في:أرضٍ جديدةٍ، جزافاَ، رصيفاَ،...الخ، والتنوين يساهم في إحداث إيقاع متنوّع شأنه شأن الحرف المضعّف أوالتضعيف فهذا الأخير يستخدم من أجل التأكيد على شيء ووظيفته الإيقاعية هي إيقاف الإيقاع في نقطة معيّنة و لفت انتباه القارئ ومن ذلك في هذا المقطع: نوّر، السّامة، الخلّان، الرّياء، الأحبّاء، الصرّاف، مدّا، الحرّية، الظليلة،...الخ.

. **الإكثار من حروف المد:** حيث لا يخلو أيّ سطر شعري من حرف مد واحد ، وجاءت هذه الحروف متنوعة بين الألف والواو والياء ومن هذا القبيل :أوانه، ناحت، زمانه، زهور، سهول، جذور، جديدة، اليمين، رصيفا،...الخ. ومنها ما جمعت بين الألف والياء في مثل : بساتين، طواحين،...الخ.

يعمل كل من التنوين والتّضعيف وحروف المد على امتداد الإيقاع والتّريث فيه وقد بلغت حروف المد أربعة وخمسين حرف مد.

أ .2. **الجناس:**" الجانب الصّوتي يكاد يكون هوا لركيزة الّتي يعتمد فن الجناس وما الجانب الصّوتي إلّا الإيقاع ، أو النغم، أو الترديد الموسيقي. فالكلمتان المتجانستان تجانسا تاما هما في الواقع إيقاعان موسيقيان ترددا في مساحة البيت الشّعري...وكذا المتجانسان تجانسا

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ، ص 92. 93

ناقصا ، فالنقص في الجناس الناقص يلبي حاجة النّفس إلى الإيقاع المتباين كما يلبي الجناس التّام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرّر"[1].

والجناس التّام حسب" **منير سلطان**" هو" مقطعان صوتيان متّفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول"[2]. أمّا الجناس النّاقص فهو" مقطعان صوتيان مختلفان في الإيقاع مختلفان في المدلول"[3].وقد وظّف الشّاعر الجناس في المقطع الأوّل من القصيدة في مثل:" ظلاله ، الظّليلة"، و"غياض ، الغيضاء" وهما من الجناس النّاقص. "فاختلاف عدد الحروف يؤدي إلى اختلاف زمن الإيقاع بين الكلمتين"[4].

ويمكن تلخيص ما سبق من التكرار على المستويات المختلفة من الأصوات والأفعال والجناس وحروف المد وغيرها في ما يطلق عليه" القافية الدّاخلية".

وحضور الجناس لم ينحصر في مقطع واحد من هذه القصيدة ، بل في معظم قصائده ومن أمثلة ذلك: "عشيّة رأس السنة"، "الثورة"، "هتاف الأودية"، "هجروها" وغيرها.

ومن "عشية رأس السنة" قوله :

قم أيّها النّاعس المتقاعس، اليائس من الحياة[5].

ومن الثانية قوله :

ويومها القطوب العصيب
وليلها المنير العجيب[6]

و قوله:

من هتاف ولجب ونحيب
وزئير وعندلة ونعيب[7]

و قوله:

---

[1] منير سلطان ، البديع تأصيل وتجديد ، ص 92

[2] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص76

[3] المصدر نفسه ص 76

[4] المصدر نفسه ص 76

[5] المصدر نفسه ص 50

[6] المصدر نفسه ص 18

[7] المصدر نفسه ص18

انذرهم بأغلال وسعير، بقنابل تفجر يم عسير[1]

ومن الثالثة قوله :

اسكبي الآن فوق رأسي
ما تتركه الأحقاب في كأسي[2]

إذن تشكّل كل من "الناعس ، المتقاعس" و"العصيب ، العجيب" و"نحيب، نعيب" و"رأسي ، كأسي" و"سعير ، عسير" جناسات ناقصة.

وقد بدأ الإيقاع على طول المقطع بسرعة ثم تتحوّل هذه السرعة إلى بطء وهكذا ، كما تنوّعت القافية بين الازدواج في مثل :"أوانه وزمانه" و"الخلّان والبهتان"، والاختلاف في مثل: اليسار، الهمجية ، الظليلة الأشواك ،الكاهن ، رصيفا. كما نلمس حضور هذه الظاهرة في معظم قصائده منها قوله في قصيدة "[3]إلى جبران" حيث يقول :

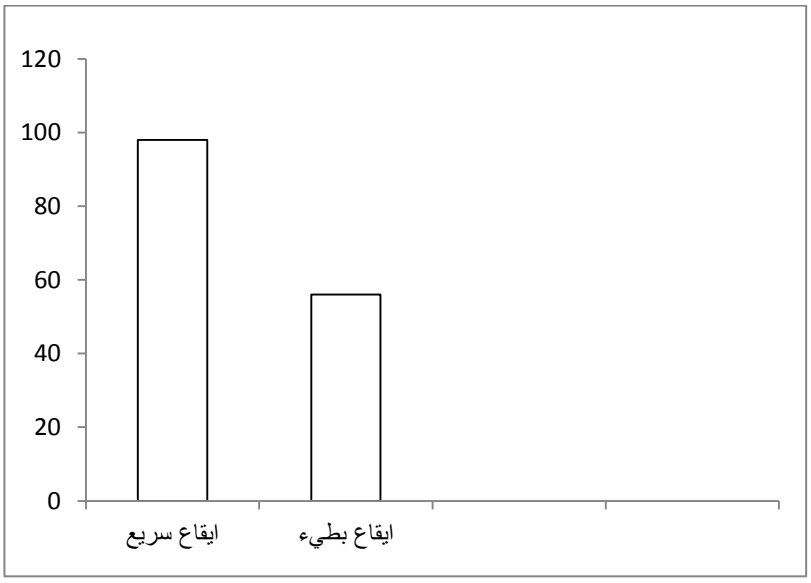
هو يوم من الأيّام في لبنان جهل الإنسان السّر فيه
هي ساعة من السّاعات مرّت مرور القبّرة في سكينة الفجر
هي يقظة عنصرية عند منعطف الوادي
وقد هجعت فيه القلوب و الأخلال .

ويمكن تلخيص إيقاع المقطع الأوّل في مخطط الأعمدة التالي، حيث عمدت إلى ترميز المقطع السريع بـ "أ" في مثل "غصن ورد"، والمقطع البطيء ب ـ"ب" في مثل حروف المد ، والتضعيف ، والتنوين وكل ما يساهم في تبطئة الإيقاع وتريّثه وعلى سبيل المثال : بساتين تتألّف من مقطع سريع متمثل في صوت الباء ثم مقطعين بطيئين متمثلين في "ساتي " وأخيرا مقطع سريع متمثل في النون.

---

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 20
[2] المصدر نفسه ص 38
[3] المصدر نفسه ص 123

وقد تَحصّلتُ في المقطع الأوّل على ثماني وتسعين مقطعاً سريعاً، وستٍ وخمسين مقطعاً بطيئاً، وبذلك تكون حصيلة الإيقاع هي "السرعة" ، حيث يمثل المحور العمودي عدد المرات (التكرار)، والمحور العمودي يمثّل حالة الإيقاع بين البطء والسرعة.



المقطع الثاني: ويتألف هذا المقطع من عشرة أسطر إضافة إلى سطري اللازمة. بمعنى اثنتي عشر سطراً. نلاحظ توفيقاً في عدد الأسطر بين المقطعين الأوّل والثاني.

1- التكرار:

1-2 الأصوات:

إن الأصوات التي تكررت في المقطع الأول هي نفسها التي تكررت في المقطع الثاني مع اختلاف عدد تكرار هذه الأصوات، حيث عرفت تناقصا ملحوظا في المقطع الثاني . وقد أضيف صوت آخر تكرر ثمانية عشر مرة وهو صوت "الهاء" همسي حلقي . في مثل :

هجرت، ماسها، نثرته، توهجت، مبتهجة... - جاءت هذه الأصوات متراوحة بين الأصل، والزيادة، والخاضعة للتصريف. وبعد أن تكرر صوت "التاء" في المقطع الأول ثلاثين مرة قلّ إلى عشرين مرة. من ذلك :هجرت ، ركبت ، فتوهجت ، ...وبعد أن تكرر صوت "الياء "في المقطع الأوّل أكثر من عشرين مرّة، تحوّل العدد إلى خمسة عشر مرّة ، إلى جانب صوتي "الفاء" و "الرّاء" الذّين تكررا أيضا خمسة عشر مرّة بعد أنّ تكرر صوت "الفاء" في المقطع الأوّل عشرين مرّة ، وصوت " الراء "تسع وعشرين مرّة :

فمن الأوّل: المياه، طري، حبي لآليها،...

ومن الثاني: الآفاق، في، فتّشت،...

ومن الثالث: ركبت، هجرت، غرست،...

وبعد أن تكافأ عدد تكرار الأصوات "الباء، السين، النون، اللاّم" تكافأ عدد تكرار هذه الأصوات في المقطع الثاني إلاّ صوت "السين"، الّذي تكرّر سبع مرّات. في حين تكررت بقية الأصوات ثلاثة عشرة مرّة.

-**الباء:** ركبت، حبّي، لبنان، تربه، بأنامله،...

-**السين:** ماسها، مساء، السحاب، غرست، الشمس،...

-**النون:** نثرت، فتلوّنت، بأنامله، لبنان،...

-**اللاّم:** على، لآليها، فتلونت، كلّم،...

بينما صوت " الغين " الذّي خطي بنسبة لا بأس منها، إلا أنه قل إلى ثلاث مرّات بعد أن كان ثماني.

وإذا ما انتقلت إلى تكرار الأفعال فقد تكرر فعل واحد لا غير و هو "نثرت" في ثلاث مواقع: نثرت، نثرته (مرتين)

-**التراكيب:** حافظ الشاعر على تكرار التراكيب نفسها في المقطع الثاني. ومن ذلك، نثرت على المياه حبي، تتطابق مع "غرست في بساتين الغربة حبي "ولكن ليس هذا ما أقصده من خلال التكرار في المقطع الثاني، فهذا خاص بالمقطعين معا.

ويظهر هذا التماثل التركيبي في :

هجرت المدن

ركبت البحار

و:

نثرته صباحا فتلونت الأمواج من أهوائه

نثرته مساء فتوهجت الآفاق من لألأته

و:

دعا البحر

لمس الآفاق

و غيرها ...

- **حروف الجر**: استخدم الشاعر ثلاث أدوات جر تتمثل في:

على، من، في، فقد تكرر الأول مرتين، و الثانية و الثالثة ثلاث مرّات.

2- التجاور الصوتي: حتى وان كان منفصلا عن عنصر التكرار، إلا أنّه يشتمل على التكرار ذاته. في مثل قوله :

شمس تموز ماسها . حيث تكرر صوت السين مرتين.

وقد تجاورت الأصوات التالية " السين و الزاي " وتدعى بالصفيرية.

أيضا قوله: تموجه، مبتهجة متوهجة. أيضا تكررت الأصوات التالية " الجيم والهاء "وهذا ما خلق التجاور المتحدث عنه .

إضافة إلى: فتشت ... مشرق الشمس . حيث تكرّر صمت الشين وحدث تجاورا بين الكلمات .

3- حروف المد: أيضا فيها تكرار، وقد بلغت حروف المد في المقطع ست وثلاثين مرّة . ومن ذلك : البحار ، ماسها ، كما ن فلباه ، لبنان ، ...

4- التنوين و التضعيف : وقع التنوين في سبعة مواقع وهي

صباحاً ، مساءً ، تموجةً ،مبتهجةً، متوهجةً ، وردٍ ، طريٍ .

أمّا التضعيف فقد ورد أيضاً في سبعة مواقع وهي : حبّي (مرتين) تموّز ، تلوّنت ، توّهجت، كلّم ، فتّشت .

5-الجناس:حضر الجناس في هذا الموقع مرّة واحدة تمثلت في : (مبتهجة متوهجة)

- وقد جاء التنويع في القافية مختلفاً بين الاختلاف والازدواج فمن الثانية ورد مرّة واحدة بين السطرين الشعريين الثالث والرابع. أمّا الأولى فكانت مع بقية السطور الشعرية. وقد ضربنا مثالاً على التنويع في القافية من قصيدة مغايرة للقصيدة الأنموذج في المقطع الأول، أمّا الازدواج فقد حوت معظم قصائد هذه الحالة وهي كثيرة ومن ذلك "إلى أبي العلاء" حيث يقول:[1]

بعداً للحيرة والظنون.
أراك "في الثلاثة من السجون"
تشعل الأنوار للمدلجين.
وتسلك أمامهم فجاج اليقين.

[1] أمين الريحان ، هتاف الأودية ، ص 107 ، 108

قصيدة "عود إلى الوادي" حيث يقول[1]:

الوزّال، سلّم على، والسنونو رحّب بي.
والصنوبر بشر بإيابي.

قصيدة "حصاد الزمان" ويقول:

إنّ الزمان ليذري الجمال بريح السموم.
فيبقى على الحَبّ ويذهب بالهشيم.

وغيرها من القصائد الأخرى.

وما نلحظه التكرار في هذا المقطع كان جد متقارباً مما خلق انسجاماً أكثر في الإيقاع حيث تكافأ التكرار في معظم الأصوات تقريباً.

تحليل اللاّزمة:

في وطني، في تربة أجدادي
غرست غصن وردٍ طري

تبدأ اللاّزمة بطول إيقاعي بطيء متمثل في كثرة حروف المدّ في مثل "في ، وطني، في ، أجدادي" وقد تخلّلته بعض السرعة. وقد سار هذا الإيقاع على نفس الوتيرة على طول السطر، بينما السطر الثاني فكان إيقاعه سريعاً وقصيراً.

– نلحظ تجانساً للأصوات على مستوى السطر الثاني في مثل (غرست، غصن).

أمّا إذا انتقلنا إلى المستوى التركيبي لهذه اللاّزمة، فلا تحوي إلاّ فعلاً واحداً يتمثل في "غرست" جاء على صيغة الماضي.

– تبدأ اللاّزمة بحرف جر يتمثل في "في" وتلتها شبه جملة (في وطني في تربة أجدادي) ثم انتقل إلى الفعل. بمعنى أنّ الفعل جاء بعد أن وطأت قدماه أرض الوطن، فرتّب الأحداث، لكنّه خالف القاعدة النحوية بابتدائه بشبه جملة.

فكان بإمكانه أن يقول : "غرست غصن ورد طري".
في وطني، في تربة أجدادي.

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 110

وهذا الترتيب في الأحداث هو ما خلق جوا موسيقياً منتظماً ودلالة منسجمة.

– جاءت البداية في موقع قوة متمثلة في علامة "الكسرة"، وجاءت هذه القوة مكرّرة مرّتين في السطر الأوّل وهذا ما يساهم أيضاً في بناء إيقاع القصيدة وتحمل هذه اللاّزمة دلالة هدف الوصول إلى الوطن وغرس ما كان يريد.

– اللاّزمة لم تكن حاضرة في هذه القصيدة فحسب، وإنّما في معظم قصائده ومن ذلك "هتاف الودية" والّتي كانت لازمتها كالتالي[1]:

داويني ربة الوادي داويني

ربة الغاب اذكريني

ربة المروج اشفيني

ربة الإنشاد انصريني

و قصيدة "رفيقتي" [2] ولازمتها هي :

هي رفيقتي في السفر

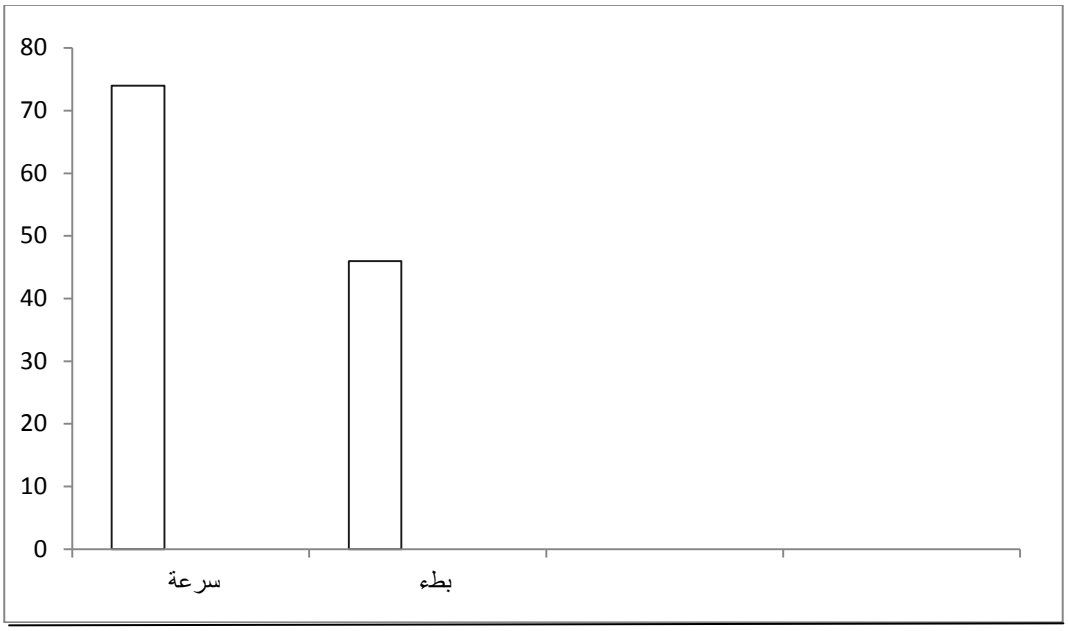
هي المبتدأ في حياتي والخبر

وغيرها من القصائد.

وكانت حصيلة الإيقاع في هذا المقطع بين البطء والسرعة متمثلة في: أربعة وسبعين مقطعاً سريعاً، وستٍ وأربعين مقطعاً بطيئاً، ويمكن التوضيح بالمخطط التالي:

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 36

[2] المصدر نفسه ص 110



المقطع الثالث: ويتألف هذا المقطع من ثلاثين سطراً تتوسطه لازمة من سطرين بعد سبعة عشر سطراً شعرياً.

1- **التكرار:** في هذا المقطع سنتحدث أيضا عن نفس الأصوات التي تكرّرت في السابق مع إضافة صوتي الصاد و الدّال.

- **التاء** : تكررت ستين مرّة ،وبطبيعة الحال اختلفت بين الأصلية و الزائدة ، و الخاضعة للتصريف

ومن ذلك : غرسته ، تدفعني ،الشتاء ، يموت ، تلدين ، تحبلين ، شفتيه ، ...

- **الياء** : تكرر ثماني وخمسين و من ذلك: يموت ، يعقد ، شفتيه ، الربيع ، الخريف، إلينا، ...

- **الفاء** :تكرر أربع وأربعين مرّة في مثل :تدفعني، شفتي ، الخريف ، الصيف ، كتف،...

الرّاء :هذا الصوت جهري تكرر خمس وأربعين مرّة في مثل : غرسته ،أكرم ، أرحم ، أروعك.

- **الباء** :أما بالنسبة لهذا الصوت فقد تردد اثنان وثلاثين مرّة . في مثل :الربيع ،أبدا ،تحبلين ، تقبلين .

- **السين** : تكرر عشر مرّات في مثل :غرسته ،لسانك ، سمعاً ، ...

- **اللّام** :تكرّر صوت اللّام ستٍ وثلاثين مرّة من ذلك : الآمال ، تحبلين ، أجيال ، لفظة،...

– **النـون** :تكرّر صـوت النـون خمسٍ وثلاثين مرّة ، وقد جـاء تكـرار هذا الصـوت علـى ضربين صريح في غصن، وضمني في مثل "أغصان " الذي هو جمع لغصن.

– **الغين:** تكرّر ست مرات في مثل: غرست، غصن، أغصان، ...

– **الصّاد:** تكرر عشر مرات في مثل: الصيف ، صدفة ، غصن ، أغصان ، ...

أمّا حرف **الدالّ** فقد تكرّر واحد وثلاثين مرة ومن ذلك: ورد، الأبدية، الخلود، بدت، ...

– **تكـرار الأفعـال** : تكـرّرت الأفعـال التاليـة "غـرس ،هجـر، بـدا " مـرتين فمـن الأولـى ورد بالصـيغتين التـاليتين: غرسـته ، غرسـت . ومـن الثانيـة "هجرتهـا و هجرتنـي . ومـن الثالثـة : بدت ، تبدو .

تكرار التراكيب أو التماثل التركيبي و هو في الحقيقة ما يطلق عليه التوازي و يقصد به "تكرار النمط النّحوي، مع ملء كل نمط بتعبيرات مختلفة"[1].

و قد وردت عدّة تراكيب متماثلة نحوياً و صرفياً و من ذلك.

1: أبداً تحبلين
أبداً تلدين

2: الشعر فيك لا يموت
النار في قلبك لا تخبو

3: الخريف يزيل الوقر من أذنيك
الشتاء يحفظ النواة في قلبك
الربيع يجري على لسانك
الصيف يبوح في أحشائك

4: من أرحم منك
من أفصح منك في الربيع
أكرم منك في الصيف
من أشد عطفاً منك في الشتاء
من أشد سمعاً في الخريف

[1] صلاح الدين حسنين، الدلالة و النحو ، توزيع مكتبة الآداب، ط1، د ت ص 244

5: تقبلين ، تعطينا ، تستنشقين ،تعيدينا .

6: في فمه ، في قلبها .

– **أدوات الجر**: وقد تكرر فيها كل من " في " تسعة عشرة مرّة ، و "على " ثلاث مرّات ، و "من " ثماني مرّات.

– **التجاور الصوتي** وهو كثير ومن ذلك:

على لسانك و الصيف، أشد عطفاً منك في الشتاء، الأرض ...الحضارة، غرست غصن، شفتيه لفظة، تساقطت عرقاً، فمه ملفوفة بلفافة، بحور من ورد لا ترى،...

– **حروف المد**: وقد بلغت مئة وخمسة صوت مدٍ. ومن ذلك :الشعور، الخريف، الربيع، الوادي، هجرتها، ...

–**التنوين والتضعيف**: فنلمس في هذا المقطع تسع وعشرين تنويناً حاضراً ومن ذلك: أبداً، شذّاً، طيباً، عطفاً، سمعاً،...

أمّا "**التضعيف** "فقد وردت الأصوات المضاعفة سبعة عشر مرّة. ومن ذلك الشّتاء، أيّتها، الرّبيع، أشدُّ،...

أما "**الجناس**" فقد انعدم في هذا المقطع . وجاء المقطع بين التنويع في القافية والأزواج ومن الثانية قوله:

الخريف يزيل الوقر من أذنيك، والشتاء يحفظ النواة في قلبك
الربيع يجري على لسانك، والصيف يبوح بما في أحشائك

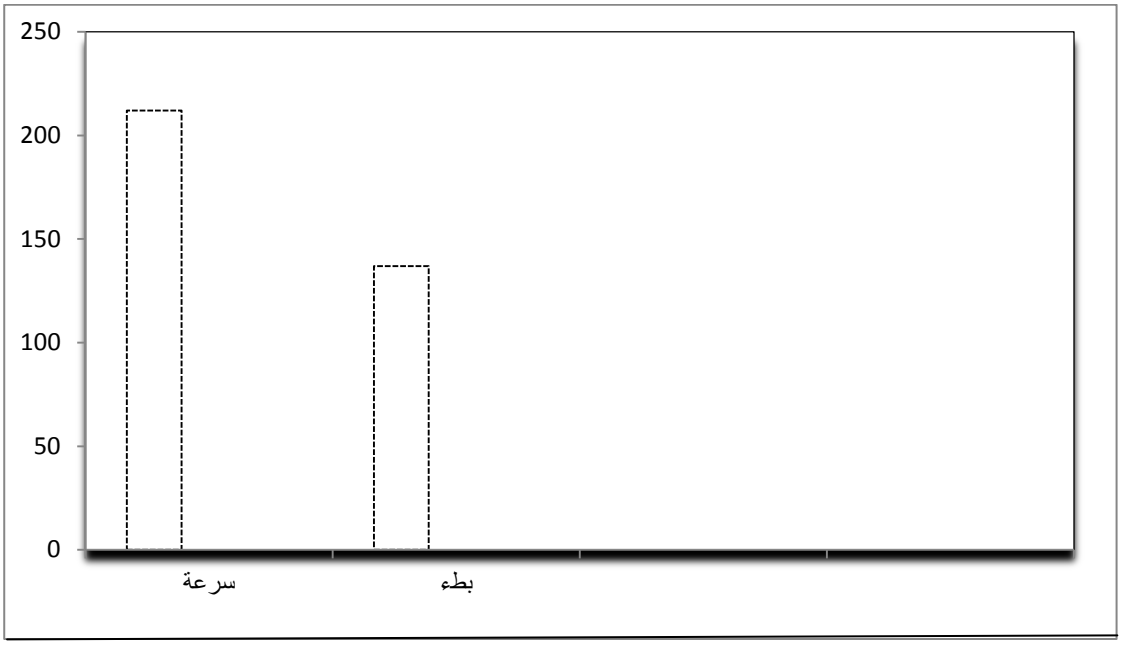
و من ذلك أيضاً:

في فمه لؤلؤة صغيرة ملفوفة بلفافة ذهبية
غداً تستحيل لفافة لا زوردية، وتبدو زمردة نحيفة ندية

وقد حاول أن يُبقي الإيقاع مستمراً ومفتوحا بتوظيفه لعناصر الزمن في هذا المقطع المتمثل في :غداً، بعد غدٍ.

وبعد إحصاء للمقاطع البطيئة والمقاطع السريعة فما زالت المقاطع السريعة أكثر حضوراً من المقاطع البطيئة، فقد بلغت الأولى اثني عشر مقطعاً سريعاً ومائتين، ومائة وسبع وثلاثين مقطعاً بطيئاً، ونثمل هذا بالمخطط البياني التالي:

1سم ⟵ 30 مرّة



المقطع الرابع:

وقد تكرر في هذا المقطع كل من الأصوات التالية:

التاء وتكرّر عشر مرّات، **الياء** وتكرّر اثنتا عشر مرّة، **الفاء** تكرر خمس مرات إلى جانب صوت **الراء**. وتكرر صوت **اللاّم** ثماني مرات، و**النون** خمسة مرّات.

- **الأفعال** فلم تتكرر.
- **التراكيب** هناك لونان:

1: أحيت فيَّ.

ضمت إلى.

نفخت فيه.

2: آياتها جميلة.

أقوالها منعشة.

- **أدوات الجر** فقد تكرّرت أداة واحدة "في" مرتين.
- **التجاور الصوتي** ومن ذلك: أحيت فيَّ.

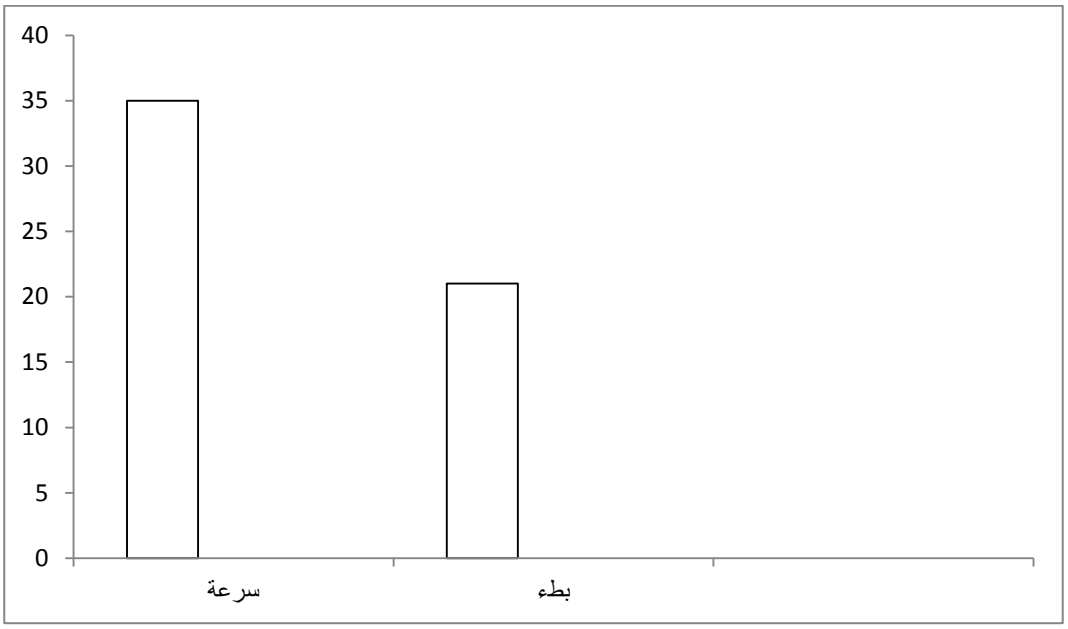
و روحها ...فتحرّك.

- انعدام **الجناس** في هذا المقطع مع تنوّع في القافية.

- **حروف المدِّ** فقد وردت في سبعة عشر موقعا ومن ذلك كلمتين . أجدادي ،الجمال،...
- **التنوين و التضعيف** : فالأول وردفي ثلاث مواقع جميلة ،منعشة، مجيبة . و التضعيف فقد ورد في أربع مواقع و من ذلك :كلّمتني ،فيّ ،تحرّك ،ضمّت.

و قد بلغت المقاطع السريعة في هذا المقطع خمس و ثلاثين مرة.

و بلغت عدد المقاطع البطيئة واحدٌ و عشرون مرة. و نوضح أكثر بالمخطط البياني التالي:



المقطع الخامس :

التكرار: فأكبر تكرار للأصوات في هذا المقطع كان خمس مرات ، و أصغر تكرار كان اثنين ، .و كان العدد خمسة من نصيب صوت التاء ،و اللام ،و اثنين كان من نصيب الفاء و السين .أما النون فقد ورد أربع مرات ،و الباء ثلاث مرات .

-انعدام تكرار الأفعال .

-**التراكيب** : و كان التكرار على الشكل التالي:

كل جرثومة كل برعم	على غصن من البراعم	ورد	لفظة من ألفاظ الأرض عقدة من عقد الكون سر من أسرار الحياة .

أماّ بالنسبة إلى أدوات الجر فنجد أداة واحدة و هي "من" و قد تكرر أربع مرات .

- **التجاور الصوتي** :ومن ذلك: لفظة من ألفاظ

برعم من براعم

عقدة من عقد

سر من أسرار

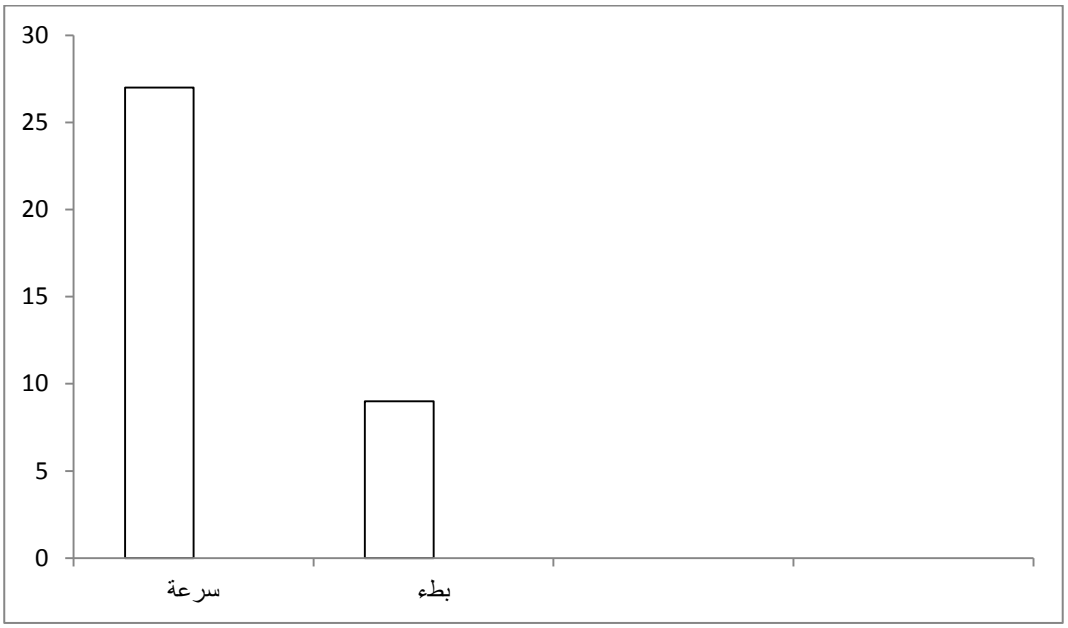
و جاء المقطع متنوعا في القافية .و خالي من الأفعال.

حروف المد: وردت ست مرات في مثل: جرثومة ،ألفاظ، البراعم ، أسرار، الحياة، على ،

- **التنوين و التضعيف** فقد ورد الثاني في ثلاث مواقع في "كلّ" (مرتين) ، و "سرّ" .أما التنوين فقد جاء في عدة مواقع منها : جرثومة ، لفظة ،ورد ، عقدة ، سر .

و جاءت المقاطع السريعة سبع و عشرون مرة ، بينما جاءت المقاطع البطيئة، تسع مرات على الشكل التالي :

1 سم ⟵ 50 مرّات

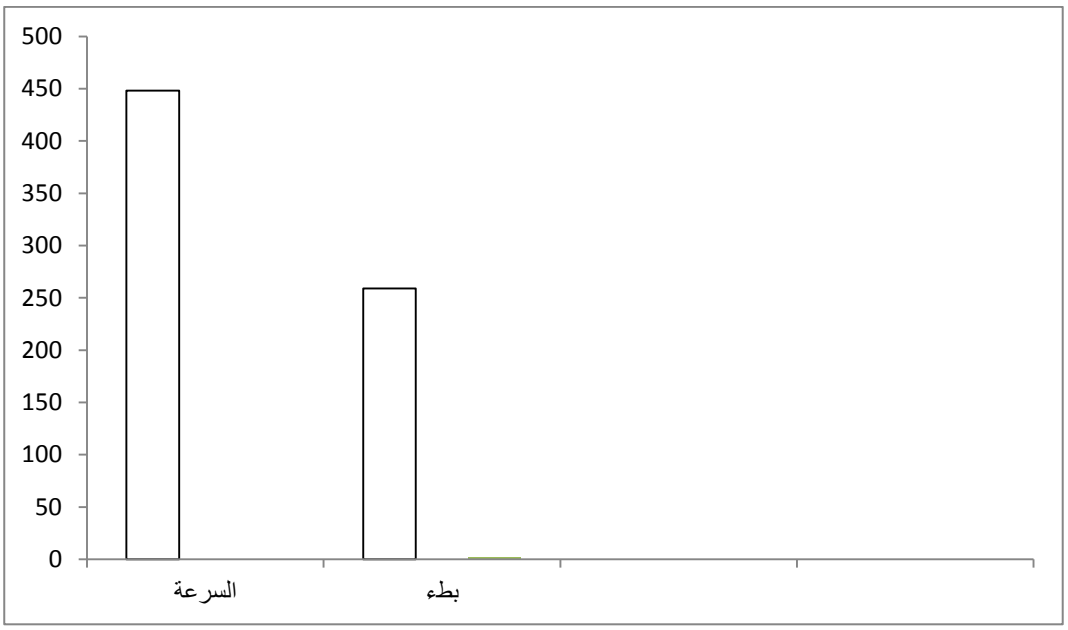


و ما نلاحظ على المقاطع أن سرعة الإيقاع قد بلغت أوجها في المقطع الثالث و أدناها في المقطع الأخير .

و ملخص الإيقاع على طول القصيدة يمكن أن نمثله بالمخطط البياني و هو محصلة لكل المخططات السابقة .

إذن بلغت عدد المقاطع أربع مئة و ثماني أربعين .

أما المقاطع البطيئة فقد بلغت مئتان و تسعة و خمسين مقطعا بطيئا .



مخطط بياني يمثل محصلة الإيقاع

فالإيقاع جاء سريعا في معظمه.

إذن لقد ساهمت كل هذه العناصر في انسجام النص و تماسكه ، ألا تعتقد أن الانسجام في حد ذاته هو إيقاع . و ما ساعد أيضا على أن يكون الإيقاع هادئا و أكثر انسجاما، هو ذلك الفراغ بين المقاطع ، و مما زاد في اتساع دائرة الإيقاع هو انتقاله من الألفاظ المفردة إلى جمع هذه الكلمات أو الألفاظ و من ذلك :أغصان ،البذور ، أجيال، أوراق ،بحور ، الورد .

2-2-2: المستوى التركيبي

أ- المقطع الأول:

- **الجمل الفعلية و الجمل الاسمية** :طغت في المقطع الأول الجمل الفعلية ، فتوفر كل المقطع على هذه الجمل ، و يدل هذا على حركية الموضوع في نفس الشاعر.

و من ذلك : غرست في بساتين الغربة .

طرحت بذوري .

خنقه العليق. فمات في مستنقعات الرياء ،...

- **الأفعال و الأسماء** : بلغ عدد الأفعال ثماني عشر فعلا و هي : غرست ، طرحت ، خنقه، مات تواطأ ،...أما الأسماء فقد بلغ عددها أربع و أربعين اسما و من ذلك بساتين الغربة ،أرض جديدة ، الصراف ، الكاهن ،...فقد غلبت الأسماء على الأفعال، و قد جاء كل الأفعال في صيغة الماضي.

- غلبة السطور الطويلة على القصيرة .

- **التكرار :** و الذي له وظيفة تركيبية كما له وظيفة صوتية .

فالتركيب التالي : فعل + فاعل + مفعول به + شبه جملة .

و من ذلك : غرسته في أرض جديدة

طرحتها في سهول الحرّية

و التركيب : فعل + مفعول به مقدم + فاعل :

خنق+ الهاء + العليق .

قتلت + الهاء+ الجذور .

- **حروف الجرّ:** اشتمل هذا المقطع على أداتين للجرّ هما : "في" ، و "على" .

- **حروف الربط:** و تمثلت في "الفاء" و "الواو"

- **التقديم و التأخير:** و من ذلك :

غرست في بساتين الغربة حبي.

و أيضا : فتواطأ الاثنان عليه .

فلجأ الشاعر إلى التقديم و التأخير في هذا المثال ليذكر بمكان الغرس أوّلا و هي بساتين الغربة التي تحمل شحنة سلبية في نظر الشاعر .

- **الجمع :** مال شاعرنا إلى استخدام جمع التكسير بدلا من جمع مذكر السالم و من ذلك : مستنقعات ، بساتين ، الجذور ، و غيرها .

و ينطبق **"المقطع الثاني"** مع ما ورد ذكره في المقطع الأول ، مع اختلاف بسيط في ورود جملة اسمية في المقطع الثاني إضافة إلى بروز حرف جرّ آخر و هو "من" .

و لا يختلف المقطع الثالث عما تميز به المقطعين السابقين.

3- 2- 2 : المستوى البلاغي :

يهتم هذا المستوى برسم الصورة الشعريّة و إبرازها و تحليلها ، فالشعر الحديث أهم ما جعله حديث هو كثافة خيال الشعراء ، و من عناصر هذا المستوى : الاستعارة ،الكناية ، المقابلة ، الطباق ، و اسم التفضيل ، و غيرها .

ظهر على طول القصيدة استعارات كثيرة والاستعارة هي " نسبة فعل إلى غير فاعله في العادة ، نحو (ابتسم الفجر) [1] . و من ذلك قوله :

غرست في بساتين الغربة حبي

قد ضم هذا السطر استعارتين فالأولى متمثلة في " بساتين الغربة " أما الثانية فتتمثل في "غرست حبي"، فانتزع صفة من البساتين كبساتين الأشجار أو الأزهار أو غير ذلك و أضافها على الغربة لتشكل صورة جديدة و لغة كذلك ،كما انتزع من " البذور " فعلها وهو " الغرس " و ألصقها بحبه .فانتقل من كلتا الاستعارتين من ما هو مادي و حوله إلى ما هو معنوي و بذلك خلق عنصرا مفاجئا غير مألوف .وما هو معروف هو غرس البذور في بساتين تغرس بها مختلف الأنواع النباتية ، بينما شاعرنا فقد غرس فيها حُبه ، و كانت نتيجة هذا الغرس فاشلة في قوله " فنوّر قبل أوانه " فهذه صورة مألوفة . أما إذا انتقلنا إلى السطر الشعري الذي يليه، فنجده قد بدأ بصورة مألوفة بقوله "غرسته في أرض جديدة". ثمّ ينتقل إلى صورة جديدة تتمثل في " فناحت عليه زهور زمانه ". و تمثل هذه الصورة استعارة مكنية . و هي في الآن نفسه كناية عن المأتم .

[1] عمر فروخ ، هذا الشعر الحديث ص 55

و بعد أن كان "حبه " بذرة، تحوّل إلى "ميت". و بعد أن كان في الصورة الأولى " معنويا" أصبح "ماديا " في الصورة الثانية فوظيفة الاستعارة تحويل صورة ما إلى صورة أخرى و تكيفها مع هذه الصورة الجديدة . وقد جاء كل المقطع الأول على هذه الشاكلة.

و في المقطع الثاني يترك بعض الشدّة لينتقل إلى اللين و اللطف في استعمال الفعل "نثر ". حيث يقول:" نثرت على المياه حبي " .: فاكتسب في هذه الصورة الجديدة "حبه " صفة جديدة و هي "الخفة " لأنها الأنسب للنثر . فالشاعر كان في كل مرة يمنح لشيء ما ليس له . فقد منح في المقطع الثالث لغة فصيحة للربيع و كرما للصيف ، و عطفا للشتاء و سمعا للخريف ، و رحمة للأرض ، و كثفا للوادي ، كما منح للعزم شفتين ، وشبّه الأرض بأم حنون ولود ، و أصبحت هذه الأرض في مقطع آخر كلمة ... و الاستعارة منثورة على جلّ قصائده و مسن ذلك قصيدة " رماد و نجوم " و فيها منح للرّياء أزقة ، و للورع و القداسة أروقة ، بقوله :

في أزقة الرياء و أورقة الورع و القداسة . [1]

و يحضر في المقطع الأخير من القصيدة التشبيه التبليغ في قوله :

كل جرثومة . . . لفظة من ألفاظ الأرض الغربة

كل برعم . . . عقدة من عقد الكون

سرّ من أسرار الحياة

حيث حذف أداة التشبيه و احتفظ بالمشبه به و المشبه .و إن غاب التشبيه الصريح في هذه القصيدة ، فهذا لا يعني انه انعدم من الديوان ، فهو حضر بصورة مكثفة في قصائد أخرى من الديوان نفسه و أفضل مثال على ذلك قصيدة "عند مهر الربيع " [2]

في قوله :

كذلك كانت حياة الحبيب .

كفراشة مختبئة في الرياحين.

---

[1] أمين الريحاني، هتاف الأودية ص 16

[2] المصدر نفسه ص 33

و قال هذه القصيدة في ابن أخته، والذي يظهر من هذا التشبيه أنه قد "توفي" صغيرا، لأن عمر الفراشة أيام معدودة و هي مدة قصيرة بالنسبة للشاعر . فانتقل من صورة معنوية (الحياة) إلى صورة مادية (الفراشة)و في صورة أخرى ينتقل مما ما هو مادي إلى ما هو معنوي في قوله يشبه ابتسامة ابن لأخته :

كنفحة من نفحات الجنان [1]

الطباق : و يعرّف حازم القرطاجي (ن 674 هـ) المطابقة أنها " تقع بين المتضادتين ، و كذا المتخالفين ، و يلفت إلى العامل النفس في موضع المطابقة ، لأن اللحظة تفاجئ القارئ بالضد من المعنى ، بعد أن استراح إلى المعنى الأول " [2] ، و يعتبر " الطباق أخص من المقابلة " [3] . و من ذلك القصيدة : (اليمين و اليسار) ، (كلّم و أجاب) ، (دعا فلبّاه) ، (صباحا و مساءاً) ، (ناديته ولم يجبني)، (مشرق ومغرب) ، (فتشت ولم أجده) وهو كثير متوزع على مختلف القصائد مثلا قصيدة "إلى أبي العلاء" في قوله :

وسمعتهن يناشدن الشعر، ويحرقن الندّ[4].

وقوله في قصيدة "الزنبقة الذاوية" :

أبعدتك الهجرة الأولى، فأتتك الهجرة الثانية[5]

وقوله في قصيدة "عند مهد الربيع":

قبل أن ولّت الغيوم الباكيات.

وأقبلت الضاحكات تجّر ذيولها الفضية فوق صنين[6]

وقوله في قصيدة "عشية رأس السنة":

---

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 33
[2] منير سلطان ، البديع ، تأصيل وتجديد ص 114
[3] المرجع نفسه ص 115
[4] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ، ص 113
[5] المصدر نفسه ص 78
[6] المصدر نفسه ص 27

يسير الصاحي قبالة السكران لا يشمئز من رائحة فمه[1].

إذن تشكل من (سمعتهن ويناشدن) ، (أبعدتك و آذنتك) (ولّت و أدبرت) ، (الباكيات والضاحكات)، (الصاحي والسكران) طباقات.

المقابلة: وهي " أن يأتي المتكلم بعدة معاني ثم يرد فيها بما يخالفها أو يوافقها، أو يزاوج بين المخالفة والموافقة، والمخالفة هي بمعنى التضاد وليس التغيّر[2].

ومن ذلك : (الخريف يزيل الوقر من أذنيك والربيع تجري على لسانك)

(الشتاء يحفظ النواة في قلبك والصيف يبوح بما في أحشائك)

(من أفصح منك في الربيع، زمن أشدّ منك سمعا في الخريف)

(تقبلين الأقذار وتعطينا عوضها الأزهار)

(تستنشقين نتن أمراضنا وتعدينه إلينا شذا طيبا)

وفي غير هذه القصيدة في قصيدة " أنا الشرق" في قوله:

إنّ قلبي ي عقل هذا القروي، وعقله في قلب الحفي[3]

وقوله:

أشياء ترضي اللّه وترضي الإنسان

وأشياء لا ترض اللّه زلا الإنسان[4]

وفي قصيدة "عشية رأس السنة" [5]:

في هذه اللّيلة يخرج الغني من قصره، والفقير من كوخه

والبائس من سجنه والعبد من قيوده

إذن كانت هذه بعضا من عناصر المستوى البلاغي أو التصويري وهي عناصر تساهم في بناء إيقاع القصيدة دون وإن بنسبة قليلة.

---

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 63

[2] منير سلطان ، مرجع سبق ذكره ، ص 115

[3] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ، ص 47

[4] المصدر نفسه ص 86

[5] المصدر نفسه ص 51

2-2-4 المستوى الدلالي:

في البداية سأتناول دلالة بعض الظواهر التي وردت في المستويات السابقة كدلالة التكرار، دلالة حروف المد ، التنويع في القافية وكذا طغيان الجمل الاسمية على الفعلية.

قال **"الجاحظ":** "والصوت هو آلة اللّفظ، وهو الجوهر الّذي يقوم به التقطيع، و به يوجد التأليف، ولن تكون حركات الّلسان لفظاً، ولا كلاما موزوناً ولا منثوراً، إلا بظهور الصوت، ولا تكون كلاماً إلاّ بالتقطيع والتأليف"[1].

إذن يلعب الصوت دوراً وظيفياً وجمالياً معاً في تشكيل القصيدة، وقد كان تكرار الأصوات في القصيدة واضحاً وكانت في معظمها جهرية، وكان في المقطع الأول صوت الغين لطيفاً بالأصوات الصفيرية في معظمه إلى جانب أصوات الجهر كالياء والتاء والفاء والرّاء التي استولت على المساحة النّصية في المقطع الأوّل وكانت طاغية على حروف الهمس ، كالكاف والحاء و الهاء. فالغين صوت حلقي، فالشاعر يعاني من غصة في حلقه يريد إخراجها عن طريق تجاور هذا الصوت بالحروف الصفيرية لأنّها أصوات شديدة ومجهورة فهي أشدّ وقعا على الأذن. وما يقوّي هذه الفكرة ـ أي مرارة عيش الشاعر و اختناقه ـ هو ارتباط هذه الأصوات في تركيبها بتراكيب سلبية جعلت حياته أكثر مرارة تتمثل في النواح، الأشواك، المستنقعات،...وما يفسّر مرارة عيش الشاعر ونكده كثرة حروف المد التي تدلّ على الهموم وطولها في نفسه. والّذي يدل على أن الشاعر يحاول التخلّص من تلك الغصّة التي تخنقه هي ظهور أصوات الهمس المغلوب عليها من قبل أصوات الجهر، فحروف الهمس تمنع الشاعر من البوح مما ينكّد حياته وتجعله حبيساً لمشاعره.

ـ لجأ إلى استعمال دلالة الموت في المقطع الأوّل ومن ذلك (خنقه، قتلته، مات، تواطأ...)، وهذا ما يدّعم مأساوية حياة الشاعر في الغربة.

أمّا في المقطع الثاني فنلحظ أنّ الشاعر قد خفّف من الاستناد إلى صوت الغين حيث تنازل بخمس درجات فبعد أن كان صوت الغين حاضراً ثماني مرات أصبح ثلاث مرّات، لأنّه في عرض البحر مهاجراً، والهجرة هي أولى خطوات التخلّص من تلك الخنقة التي حبست أنفاسه، مختاراً في هجرته البحر دون غيره.

---

[1] محمود عكاشة ، أصوات اللّغة ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، الطبعة الأولى 1426 هـ ،2005 ص 47

أمّا دلالة التنويع في القافية فهي ملائمة لحالة الشاعر حيث ينتقل من حالة إلى أخرى وهذا الانتقال هو ما يؤدي إلى التغيير في القافية.

وإذا ما انتقلنا إلى دلالة هيمنة الإيقاع السريع على البطيء فيخرج إلى رغبته الشديدة في العودة إلى أرض الوطن. كما أنّ حالة الشاعر كانت في حركية قليلة مقارنة مع ثباته الّذي هيمن عليه ، بهيمنة الأسماء على الأفعال، وهي تمثل نفوره الشديد من أرض الغربة في المقطع الأوّل ، وتمثل كرامة أرضه في المقطع الأخير.

- ارتباط الكلمات المفردة بكلمات الجمع في المقطع الثالث خاصة من مثل : في قلبها بحور، وأجيال، في قلبها أرواق، في قلبها أغصان ، يدل على أنّ الإنسان لا يوجد خارج مجتمعه، خاصة وأنّ شاعرنا عان من الغربة، فهو جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع، وتكرار لفظة "قلب" تأخذ دلالة، الحب ، الشوق ، اللّهف الشغف، والتعطش،...

ـ دلالة التكّرار، فالتكرار "يستخدم عندما يطول الكلام، ويخشى تناسى الأوّل، فيعاد ثانية تطرية له، وتجديداً لعهده"[1].كما أنّ التكرار يمثل " لازمة من اللّوازم الجمالية"[2].

ويرى **" المناصرة"** أنّه" كلما تكررت الخاصية في نصٍ ما، ضعفت مقوماتها الأسلوبية ومعنى هذا إنّ التكرار يُفقدها شحنتها التأثيرية تدريجاً[3].

لقد بدأ الشاعر قصيدته بالفعل "غرست"، والغرس فعل منتظم يتطلب استجابة بالنمو، ويتميز هذا الفعل بنوع من اللّطف والرّقة مع المغروس، وقد جاء هذا الفعل في سطرين شعريين متتاليين وبعدها يتوزع على السطور الشعرية الأخرى، وتكرار هذا الفعل ربما يساوي عدد المرّات التي تم فيها الغرس، وتوزيع هذا الفعل بين السطور ، يدّل على مللله من المحاولة، ولكّنه بقي يحاول من حين إلى آخر. ثم ينتقل إلى فعل آخر وهو "طرحت" وهذا الفعل يحمل دلالة العنف والشّدة مع المتعامل معه، وبذلك يتفق الانتقال من فعل إلى آخر التنويع في القافية، ويتفق مع حالة الشاعر المتراوحة بين اللّين والشّدة، وقد كانت نتيجة الغرس سلبية دائماً وهذا في المقطع الأوّل أي في مكان تواجده، فالغربة توحي بالسلبية والتشاؤمية والمأساوية، وكأّنه يريد أن يقول أنّه مهما كانت الوسيلة التي استعملتها فإن

---

[1] صلاح الدّين حسين ، النحو والدلالة ، توزيع مكتبة الآداب ، الطبعة الأولى ، د ت ، ص 239

[2] طه وادي ، الشعر والشعراء، جماليات القصيدة المعاصرة ، ص 116

[3] المناصرة عز الدين ، جمرة النّص الشعري ،ص 17

الأمر لن ينجح دائما فالبرغم من أنّ حبه قد غرسه في أماكن مخصّصة وأرض جديدة، تميزت بالحرية والحضارة والفكر وغيرها إلاّ أنّ حصيلة غرسه كانت فاشلة.

أمّا المقطع الثاني فينتقل إلى فعل آخر وهو "نثرت" وهذا الأخير يحمل دلالة الحنان والتعامل بلطافة ورقّة أكثر، والنّثر يكون بشكل عشوائي فهو عكس الغرس في هذا. كما أنّ النّثر يكون للأشياء الخفيفة، فالفعل يلائم حالة الشاعر بحيث بدأ الشاعر التخفيف من معاناته بالهجرة والرحلة. وقد استعمل هذا الفعل في مواقع عديدة من قصائده مثل قصيدة "بلبل ورياح" حيث يقول :

الزمان يندب ابنه المشرف على الموت

يندب العام الذي الأزهار تحت ما تناثر من أوراق حبه[1]

و يقول في نفس القصيدة :

و تتناثر من الأشجار أوراق أمالها ذات اليمين و اليسار

فالنثر يحمل دلالة الخفة و الحنان ، و يبقى يحتفظ بنفس الدلالة في قصيدة " إلى جبران" حيث يقول :

تحت صخرة شمتاء، نثر العليق مرجانه[2]

كما لجأ إلى استخدام عناصر تحمل شحنات سلبية مأساوية: كالظلال، والأشواك، والمستنقعات، والعليق، والجذور السامّة، وغيرها، فالظّل يرمز إلى اللّون الأسود، يرمز إلى الشؤم، والمستنقعات تتميز بالعفن والركود، واللّون الداكن مما يعكس على الشاعر نفسية سلبية، كما أنّ الأشواك تحمل دلالة الألم.

وقد بدأ المقطع الثاني بلفظة "هجرت" و" ركبت البحار" فالرحلة والهجران هي ملاذ الشاعر من أجل أن يحيى حبّه، وقد اختار لهجرانه البحر دون الجو ،ودون البر، والبحر هو" الشيء الّذي يتعطش إليه الشاعر من حيث أنّه ينتقل من عالم الشؤم إلى عالم والملل

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 65

[2] المصدر نفسه ص 124

والتفجّع، عالم فقد فيه القدرة على البقاء والمعايشة إلى عالم آخر"[1].وهذا الأخير ـ البحر ـ ورد أكثر من مرّة في القصيدة، فالبحر في قصائده يتمثل للهدوء والسكون والوقار لأنّه لباه لماّ دعا إليه، كما أنّ شاعرنا استطاع أن ينثر على ظهره حبه، وبذلك ينتقل من عالم مادي إلى عالم معنوي (حبّه) وينثر ما معنوي على ما هو مادّي، فهذه تمثل الصورة الشعرية الحديثة المزج بين المتضادات من أجل تكوين صورة جديدة، وهي صورة متداخلة بين المرئي واللامرئي، كما وردت لفظة "السحاب" وما هو معروف عن السحاب أنّه اللاستقرار، غير ثابت، ومتحرك، وهو أيضاً يمثل دلالة السفر والهجرة إضافة إلى لفظ الّرياح .و قد مال شاعرنا إلى استخدام لفظة " المياه " و المياه تدل على الانسياب و الكثرة بالنسبة للماء ، و المياه تحمل دلالة الحنان لإضفاء عليها همسة "الهاء" أما الماء فسكونها على الهمزة تجعله يحمل بعض من الثقل .و المياه من أهم العناصر الطبيعية بجسم الإنسان ، و إحياء النباتات و إرواء العطشان و الضمآن ،و استعمال المياه في هذا المقطع دلالة على أن الشاعر يريد أن يحيي حبه بعد أن مات قتله العليق ، أو خنقته الجذور السامة. فالمياه تحمل دلالة الخصب و النماء ، فاستخدم هذه اللفظة بصيغة أخرى متمثلة في "النهر و الوادي " .و كلا هما يمثل الاستمرارية و الديمومة و النماء . و ما يدعم هذه الخصوبة هو استخدام الشاعر للرمز الأسطوري "تموز" إله الخصب و النماء .فتظهر شمس" تموز" -لأن نمو الشيء المغروس يحتاج إلى الماء و الشمس أي الضوء والتغذية معاً- لتنير ذلك الظلام الّذي خيّم على الشاعر في المقطع الأوّل. وجاء الضوء على صيغ مختلفة كالنّار التي ترمز إلى "الهداية"[2]، والنّور في مقابل الظّلام، وبعد كل ظلام نور، وفي غير هذه القصيدة نلمس الألفاظ التالية: الأنوار، النجوم، الأشعة، الشموع، القمر، النهار، المصباح وغيرها.

وإذا ما عدنا إلى المياه، نجدها ارتبطت بالمجوهرات كالماس واللآلئ، والمياه يظهر على سطحها بريقٌ في حضور الشمس وتحمل المجوهرات دلالة الغنى في النفس، في الحبّ، في حب الأرض، في العقل، وغيرها.

---

[1] ملاس المختار ، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث ،عبد الله البردوني نموذجا إصدارات رابطة إبداع الثقافية دون طبعة ، د ت ص 102

[2] المرجع نفسه ص47

ومن بعض السطور الشعرية التي تناولت المجوهرات في غير هذه القصيدة، يقول في قصيدة "بلبل ورياح"[1]:

إنّ فيه لتمتزج الألوان
فمن زرقة الزمرد إلى حمرة الياقوت
إلى بياض اللؤلؤ إلى صفرة الفيروز وبيرق المّاس

وقوله في قصيدة "المليك الشحّاذ"[2]:

مليك يتساقط الدّم من أنفه، والدّمع من عينيه
فيجمد على لحيته اللُّجين وعلى صدره الياقوت

وفي قصيدة "الزنبقة الذاوية"[3]:

أنت أميرة اللؤلؤ، واللؤلؤ يلاقيك مرحبا
أنت ملكة المرجان/ والمرجان يمجّدك منشداً

ويقول في قصيدة "إلى جبران"[4]:

وامرأة ترفل بالأرجوان
وفي صدرها للشهوات نار تتأجج

فالمجوهرات تحمل أبعاداً اجتماعية ودينية، ومن الثانية قولة تعالى **(يخرج منها اللؤلؤ والمرجان)** [5].

أما المقطع الثالث فتخلّى فيه على كل العناصر السلبية ويبدأ من جديد لأن قدماه وطأت أرض الوطن حيث يبدأ هذا المقطع بمثل ما بدأ به المقطع الأوّل أي الفعل " غرست". وكأنّه يريد المقارنة بين فعل الغرس في الغربة وفعله في "الوطن". فبعد أن كانت نتيجة

---

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 71
[2] المصدر نفسه ص 74
[3] المصدر نفسه ص 74
[4] المصدر نفسه ص 126
[5] سورة الرحمان ـ الآية 22

الغرس فاشلة نتيجة لمرارته، أصبحت غير ذلك، وفي هذه المرّة يُخلص تماماً على المرارة الّتي مرّ بها، فكان الغرس في أرضه محشواً بالأمل والعزم، فقد خصّ لأرضه الروعة ووصفها بالحبل والولادة، فدلالة الحبل والولادة هي الديمومة والخصب والاستمرارية. كما لجأ إلى توظيف فصول السنة ، وقد بدأ بفصل الخريف لأن الخريف في معظمه يمثل اليأس ويمثل حالة الشاعر النفسية في البداية. ومن أهم ما يميز فصل الخريف الاصفرار... ومن خصائص هذا اللّون "اللّمعان والإشعاع والإثارة والانشراح" [1]. كما أنّ اللّون الأصفر مرتبط عادة بالذهب، ولهذا اللّون بُعد ديني في قوله تعالى : **(قالوا ادْعُ لنا ربك يبن ما لونها قال إنّه يقول بقرة صفراء فاقع لونها تصرّ الناظرين)**[2]. كما أنّ اللّون الأصفر يحمل دلالة الذبول والموت والمرض، وقد ورد هذا اللّون في قصيدة أخرى في قوله في قصيدة "بلب ورياح" [3]:

حوله بحيرات صفراء، على وجهها خيالات من الضباب الشفّاف

ومادام جاء الخريف في هذه القصيدة بأنّه شديد السّمع فهو متعلق بالانشراح يتمثل في حب المتلقي للسّمع، كما أنّ الأصفر "يعكس الرّغبة في الاصفرار والأمل... ويدّل على قدر من الصراع المراد التخلص منه"[4].وقد تبعه بفصل "الشتاء"، فالشتاء معروف بانهمار المطر، ومجيئه بعد الخريف يدّل على أنّه يريد إحياء ما مات في فصل الخريف، والمطر يحمل دلالة الخصب، ويمثل وسيطاً بين الخريف والربيع، فالشتاء جاء في موقع منطقي، كما أنّ الشاعر احتفظ بالترتيب المنطقي الخارج عن النّص لهذه الفصول، حيث بدأها بالخريف وأنهاه بالربيع، ويتميز الربيع بالاخضرار ولغة الأخضر الربيعي أفصح لغة وهذا اللّون يمثل "التجديد والنمو والأيّام الحافلة للشباب الأغرار"[5].واللّون الأخضر أكثر من "الألوان في التراث الشعبي استقراراً في دلالته ... يبحث على التفاؤل والجمال المستمد من جمال

[1] ـ أحمد مختار عمر ، اللّغة واللّون ،عالم الكتب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى 1982 الطبعة الثانية 1997- 229
[2] سورة البقرة الآية 69
[3] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ص 70
[4] عمر مختار ، المرجع السابق ، ص 193
[5] المرجع نفسه ص 229

الطبيعة"[1]. كما أنّ الزمرد والزبرجد مرتبطان باللّون الأخضر. إضافة إلى أنّه يحمل بعداً دينياً ومن ذلك قوله جلّ وعلا **(أولئك لهم جَنَاتُ عدنٍ تجري من تحتها الأنهار يحلّون فيها من أساور من ذهبٍ ويلبسون ثياباً خُضراً من سندس وإستبرق متكئين فيها على الأرائك نعم الثواب وحسنت مرتفقا)** [2] ، وقوله تعالى أيضاً **(عَلَيهُمْ ثِيابُ سُنْدُسٍ خُضرٍ وإستبرقٍ وحُلوا أَسَاوِرْ من فِضَةٍ وسَقَاهُمْ رَبُهُمْ شَراباً طَهُوراً)**[3].وقوله **(مُتَكِئِينَ عَلَى رفرفٍ خُضْرٍ وعَبْقَرِي حسانٍ)**[4].

نلحظ اقتران اللّون الأخضر بالأحجار الكريمة والمجوهرات. إضافة إلى أنّه يحمل دلالة الرآحة بدليل استعماله كلباس طبي.

وقد ختم الفصول بفصل الصيف وهو يلائم البوح، أو الإثمار، وفيه يتم حصاد ما نتج عن فصل الربيع والشتاء.

كما لجأ إلى استعمال العطور والروائح في صيغ مختلفة كالشذا، والطيّب، وهذه الروائع هي رسالة مفتوحة تمثل رائحة الوطن، وجاء في غير هذه القصيدة كالأريج والعبير.

يقول في قصيدة" عود إلى الوادي"[5]:

جلست في ظل شجرة من الازدلخت
نوّر زهرها فعطّر طيبه الهواء
وكان الأصيل، وكان النسيم اللّعوب

وقد تناول في المقطعين الأخيرين حبّ الأرض لأبنائها، وحبّ الأبناء لأمّهم الأرض.

إذن جاءت القصيدة على ثلاثة أمكنة مختلفة والأولى تتمثل في تواجده بأرض الغربة ثم المرحلة الانتقالية في البحر. أمّا ثالث هذه الأمكنة فتتمثل في وصوله إلى أرض الوطن.

وقد هيمن على القصيدة عدّة حقول دلالية ومنها:

---

[1] أمين الريحاني ، هتاف الأودية ، ص 210
[2] سورة الكهف الآية 31
[3] سورة الإنسان الآية 21
[4] سورة الرّحمان الآية 76
[5] أمين الريحاني، المصدر السابق ص 116

- **حقل الذات أو الوجدان**: حبّي، غنائي، يبوح، قلبها، ضمّت، روحها، غرست، طرحت، نثرت ، هجرن، ركبت،...

- **حقل الطبيعة**: بساتين، أرض، سهول، بذور، شواطئ الأشواك، البحار، المياه، شمس، الصباح، المساء، السحاب، قمم، الربيع، الصيف، الشتاء، الخريف، الورد، الغصن،...

إضافة إلى حقول أخرى وردت بشكل أقل مقارنة مع الحقلين السابقين. واستخراج الحقول غير كافٍ بل يجب اكتشاف طبيعة العلاقة بين الذّات والطبيعة، انطلاقاً من مؤشرات نصّية يتمثل في تشخيص الطبيعة في مثل" كلّم حبّي السحاب فأجابه، دعا البحر فلبّاه، لمس الآفاق بأنامله فارتعدت. الخريف يزيل الوقر من أذنيك، وغيرها.

خاتمة :

ونافلة القول أنّ الشعر المنثور على الرّغم من رفضه وإجهاضه إلاّ أنّه استطاع أن يؤرّخ نفسه تاريخاً منثوراً على الكتب، وإن كانت قليلة، فالقليل لا يجب أن يُهمل، بل يجب أن ينظر فيه.

قام الشعر المنثور على المزاوجة والمصاهرة بين حركتين شعريتين يبدوان في ظاهرهما نقيضين، ولكنّهما غير ذلك، لأنّ مادتهما هو العالم الخارجي، إلاّ أنّ الأوّل يتميز بخيال زائد عن الثاني.

كما أن هناك من الدّارسين من فرق بين الشعر و النثر باعتبار الوزن و القافية و الصورة .فالوزن هو أهم عنصر يميز الشعر عن النثر باعتباره عنصرا إيقاعيا . كما أن هناك من رجح الشعر على النثر باعتبار أن الشاعر أصلح للشعر ، و هناك من رجح النثر على الشعر باعتبار أن أول ما نكتسبه من الحياة هو الكلام المنثور أو الكلام العادي .

قامت هذه الحركة على الثورة على القصيدة التقليدية ، أو بالأخرى على النسق الثابت الذي قامت عليه هذه الأخيرة لمدة طويلة .و يتمثل في الأوزان الخليلية و القافية الموحدة . و قد كان ظهور هذه الحركة تأثيرا بالثقافة الغربية الانجليزية خاصة و كان حامل لواء هذه الحركة " أمين الريحاني " الذي حاول أن يتخلص في شعره من تحجر القافية و الوزن ، حيث أصبحت القافية متنوعة و الوزن كيفيا .

الشعر المنثور يمثل لونا شعريا عند البعض و هو متوسط بين الشعر و النثر عند البعض الآخر . و كانت محاولات التفريق بينه و بين الحركات الشعرية الأخرى قائمة على الوزن و القافية خاصة.

ومن مظاهر التجديد في هذه الحركة "اللغة "حيث ظهرت فيه صورا جديدة كما أنه لجأ في موسيقاه إلى موسيقى غير التي اعتمدوها شعراء القصيدة العمودية ، و بذلك اعتمدت على الإيقاع الداخلي . المتمثل في التكرار ، الجناس ، الأفكار، و حدة الشعور و التوازن ... الخ.

أما الشكل أو الهيكل الخارجي فقد تخلى عن الساق الثانية المعتمدة في القصيدة البكر . كما أنه أصبح يعتمد على السطور الشعرية المختلفة بين الطول و القصر .

و ما استخلصه هو أنّ الشعر المنثور لا يمكن اعتباره كبديل لغرض من الأغراض، ولا بديلاً للقصيدة العمودية، وهو ضرب من ضروب الشعر الحديث. وقد لجأ إلى استخدام بعض أدوات النثر كالسرد والوصف والحوار...الخ. كما أنّ هناك حدوداً فاصلة بينه وبين الحركات

الشعرية يكتشفها القارئ النموذجي بحسّه وذوقه وخبرته إضافة إلى خلفيته، فالفصل يكون في معظمه داخلياً، لا يمكن استجلاؤه إلى الخارج، وإن تم ذلك فينحصر في الإيقاع والموضوعات واللّغة، وهذا غير كافٍ... ويمكن استخراج خصائصه مقارنة بنقيض لا يساويه لا في الشكل ولا في الإيقاع ولا في اللّغة كالقصيدة التقليدية مثلاُ. وأهم خصائصه التي يتم استجلاؤها من ذلك تتمثل في الإيقاع الداخلي، والفراغ الّذي اجتاح واكتسح القصيدة الحديثة إضافة إلى التكرار.

الفهرس **الصفحة**

إهداء..... أ

تشكرات..... ب

مقدمة..... د

تمهيد..... 06

الفصل الأول :تحديدات مصطلحية للشعر المنثور..... 13

المبحث الأول: بين الشعر والنثر 13

ـ الشعر..... 13

ـ النثر.....16

المبحث الثاني: مفهوم الشعر المنثور وأهم الدراسات التي تناولته.....22

الفصل الثاني: ما يربط الشعر المنثور بالحركات الشعرية الأخرى و أهـم خصائصه..... 42

المبحث الأول: بين الشعر المنثور وبين الحركات الشعرية الأخرى..... 42

ـ الشعر المرسل..... 42

ـ الشعر الحر..... 44

ـ قصيدة النثر..... 48

ـ القصيدة العمودية..... 54

المبحث الثاني: خصائص الشعر المنثور..... 56

الفصل الثالث: دراسة أسلوبية لقصيدة "غصن ورد" أنموذجا"..... 63

المبحث الأول: لمحة عن حياة "أمين الريحاني" و ديوانه "هتاف الأودية..66

المبحث الثاني: التحليل الأسلوبي للقصيدة الأنموذج" غصن ورد"..... 75

1. تحليل العنوان..... 75

2. تحليل النّص..... 77

- المستوى الايقاعي..... 78

- المستوى التركيبي..... 97

- المستوى البلاغي..... 98

- المستوى الدلالي..... 102

خاتمة

الفهرس

القرآن الكريم

أ - المصادر :

1 - ابن قتيبة ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، دار الجيل بيروت لبنان ، د ط ، د ت، حققه و فصله و علق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد .

2- التونجي محمد ، المعجم المفصّل في الأدب ، الجزء الثاني ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان 1419ه ، 1999م .

3- الحاج أنسي ، الأعمال الكاملة ، الهيأة العامة لقصور الثقافة ، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة ، د ط ، 2007 م.

4 - الريحاني أمين ، شعر منثور ، ديوان هتاف الأودية ، دار الريحاني للطباعة والنشر، بيروت ط1، د ت.

5- الفيروز آبادي مجد الدين محمد ابن يعقوب ، القاموس المحيط . قدم له ، أبو الوفا نصر الهوريني الشافعي ، دار الكتاب الحديث، القاهرة . الكويت ، الجزائر ، ط1 ، د . ت .

6- بوجدرة الرشيد ، ليليات امرأة آرق ، رواية ، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1985 ه.

7- وهبة مجدي و كامل المهندس ، معجم المصطلحات في اللغة و الأدب ، منقحة ومزيدة،مكتبة لبنان ، ساحة رياض الصلح ، بيروت ، ط2 ، 1984.

ب - المراجع :

1- الأحمر فيصل ، معجم السميائيات ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2010 .

2- الجيوسي سلمى الخضراء ،الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 ، بيروت ، د ت.

3- الحاج حسن الحسين ، أعلام في النثر العباسي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النثر و التوزيع ، ط1 ، 1913 هـ ، 1993 هـ .

4 - الغذامي عبد الله ، القصيدة و النص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994.

5 - المختار ملاّس ، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني نموذجا ، إصدارات رابطة الإبداعات الثقافية د.ط ، د. ت.

6 - المقدسي أ نيس ، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ، د ط ، 1981

7 ـ المناصرة عز الدّين ، جمرة النّص الشعري ، مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط 1 ،1428 هـ ،2007.

8 ـ الموسى خليل، جماليات الشعرية ، سلسلة الدراسات (04) ، د ط، 2008

9 ـ النّاصر إيمان، قصيدة النثر العربية ، التغاير والاختلاف، مملكة البحرين وزارة الإعلام، الثقافة والتراث الوطني ، دراسات ،ط1، 2007

10 ـ الورقي السعيد ، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية ، دار المعرفة الجامعية والتوزيع ، د ط ، 2005 .

11 ـ أحمد ربيع محمد ، في تاريخ الأدب العربي الحديث ، دار الفكر ناشرون وموزعون ، سوق البتراء، ساحة الجامع الحسيني ، ط 2 ن 2008، 1426 هـ .

12 ـ برنار سوزان ، قصيدة النثر من بود لير إلى الوقت الراهن ، ج 2 ، ترجمة رواية صادف، مراجعة وتقديم رفعت سلاّم ، دار شرقيان للنشر والتوزيع ، المركز الفرنسي للثقافة والتعاون، قسم الترجمة والنشر، د ط ، 1998 .

13 ـ بن زرقة سعيد ،الحداثة في الشعر العربي ، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط 1 ، 2004.

14 ـ بنّيس محمد ،الشعر العربي الحديث بنياته وبدلاتها .2. الرومانسية العربية ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 1،2001.

15 ـ جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة العربية ، دار صادر بيروت ، ط 1 ، 2002.

16ـ حسنين صلاح الدين ، النحو والدلالة ، توزيع مكتبة الآداب ، ط1 ، د ت .

17 ـ دهنون آمال ، الإيقاع الداخلي في القصيدة النثرية ، قسم الأدب العربي ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة .

18 ـ سلطان منير ، البديع : تأصيل وتجديد ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د ط ، 1986.

19ـ شلبي عبد العاطي ، فنون الأدب الحديث : بين الأدب الغربي والأدب العربي ،الإسكندرية، ط1 ،2005.

20ـ عبد الفتاح كاميليا ، القصيدة العربية المعاصرة ، دار المطبوعات الجامعية ، ط1 ، 2006.

21ـ عكاشة محمود، أصوات اللغة الأكاديمية الحديثة للكتاب بالجامعة ، ط1 ، 1926هـ . 2005م .

22ـ فروخ عمر ، هذا الشعر الحديث ، دار لبنان للطباعة و النشر ، ط2 – 1405هـ 1985م.

23 - كوين جان ، النظرية الشعرية ، ج1 ، بناء لغة الشعر ، ج2 ، اللغة العليا ، ترجمة و تقديم و تعليق أحمد درويش ، د ط ، 2000م .

24- مختار عمر أحمد ،اللغة و اللون ، عالم الكتب للنّشر والتوزيع ، القاهرة ،ط1 ، 1982 ، ط2 ، 1997.

25 ـ مرزوق حلمي ، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأوّل من القرن العشرين، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط1 ،2004 .

26 ـ موريه ، الشعر العربي الحديث 1800- 1970 : تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، ترجمة ، سيد شفيع وسعد مصلوح ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د ط ، 2003 .

27- وادي طه ـ،الشعر والشعراء : جماليات القصيدة المعاصرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، ط1 ،2000.