دراسات الأدب المعاصر، السنة الخامسة، شتاء ۱۳۹۲، العدد العشرون: صص۹ - ۳۲

الوحدة العضوية ودراستها فی قصيدة «الطمأنينة» لميخائيل نعيمة

زينة عرفت‌پور*
محمد خسروی چيتگر**

تاريخ الوصول: ۹۲/۷/۵
تاريخ القبول: ۹۲/۱۰/۱۶

الملخص

كثر الحديث عن الوحدة العضوية للقصيدة العربية فی العصر الحديث تأثراً بالنقد الأدبی الأوروبی. ولكن هناک الكثير من الناقدين والباحثين قد ترسخ فی أذهانهم مفهوم ناقص من الوحدة العضوية، فيظنون أن مدلولها هو اقتصار القصيدة على تجربة واحدة أو عاطفة واحدة ويخلطون فی تطبيقها بين الوحدة الموضوعية والوحدة المنطقية؛ فنحاول فی هذا المقال أن نبين مفهوم الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية والوحدة المنطقية من خلال آراء النقاد ومدارس الشعر العربی الحديث، ثم نتطرّق إلى الوحدة العضوية عند *ميخائيل نعيمة*، ومن ثم ندرس الوحدة العضوية وفق المنهج الوصفی- التحليلی فی قصيدة من *ميخائيل نعيمة* باعتباره أحد أهم الادباء العرب المعاصرين المتمسكين بالوحدة العضوية فی الشعر؛ لنرى ما هی العناصر التی استخدمها فی شعره حتی يتجلی بين أجزاءه تماسک عضوی.

الكلمات الدليلية: الوحدة العضوية، مدارس الشعر العربی الحديث، ميخائيل نعيمة، قصيدة الطمأنينة.

پرتال جامع علوم انسانی

* عضو هيئة التدريس بأكاديميه العلوم الإنسانية و الدراسات الثقافية، قسم اللغة العربية(أستاذة مساعدة).
z.erfatpor@gmail.com
** طالب ماجستير فی قسم اللغة العربية بأكاديمية العلوم الإنسانية و الدراسات الثقافية.
الكاتبة المسؤولة: زينه عرفت پور

المقدمة

اختلطت الآراء وتباينت فی مفهوم الوحدة الموضوعية، فاختلطت وحدة القصيدة والوحدة البنائية بالوحدة العضوية لدى بعض النقاد، ومن يمعن الفكر فی تناول النقاد للوحدة العضوية، يدرک أنّ مفهومها قد اختلط بالوحدة المنطقية لدى طائفة منهم؛ وما ذاک إلا أنّ بعض النقاد قد اكتفوا بالتسلسل المنطقی بين أجزاء القصيدة؛ فالوحدة العضوية - فی نظرهم - متحققة مادام الشاعر قد رتب الاجزاء بحيث لا نستطيع أن نقدم بيتاً على بيت، أو شطراً على شطر أو لفظاً على لفظ أو معنى على معنى.

ولاشک أن هذا الترتيب التسلسلی المنطقی من عوامل تكوّن الوحدة العضوية، ولكنه ليس كل ما تعنيه ما لم نجد نموًّا عضويًّا، وتطوراً مطرداً بين الأجزاء فی وحدة عاطفية تربط أجزاء القصيدة برباط نفسی واحد، تصبح فيه كل فكرة من فِكَر القصيدة ذات صلة قوية بموضوعها، بل ينبغی أن يكون كل بيت كذلک. وهذا مخالف لما يراه بعض النقاد من عيب فی الإعتداد بالبيت؛ إذ أنهم حينما يتحدثون عن أجزاء القصيدة يعنون بالجزء الفكرة، أو قسم من أقسام القصيدة.

«ومما زاد من اضطراب مفهوم الوحدة العضوية عند جمهور المثقفين والمتأدبين تلک الآراء المتباينة المبثوثة فی نتاج أساطين النقد الحديث *كطه حسين*، *والعقاد*، ومحمد مندور، ومحمد *غنيمی هلال*، ومحمد *النويهی*، و*شوقی ضيف*، و*مصطفی بدوی*، و*يوسف بكار*، وغيرهم. وحسبنا أن نعلم أنّ *طه حسين* و*العقاد* لم يسلما من اللوم بعدم فهمهما الوحدة العضوية، وأنهما قد خلطا فی تطبيقهما بين الوحدة الموضوعية، والمنطقية، والعضوية»(القسومی، لا.ت:٢،١).

أما الوحدة الموضوعية فهی أن تكون القصيدة فی موضوع واحد، «أما وحدة الموضوع فمفادها أن تتناول القصيدة موضوعاً واحداً لا تتجاوزه إلى غيره، كان تكون فی الغزل أو الرثاء أو فی قصة شعرية كاملة، على خلاف بعض شعرنا الذی يستوحی نموذج الهيكل القديم، وقد يكون للغناء دور فی قصر القصيدة واقتصارها على موضوع واحد»(الموسی، لا.ت: ٢).

والوحدة المنطقية نادى بها *ابن طباطبا* فی كتاب «عيار الشعر» و تتميز وحدة القصيدة عند هذا الناقد الشاعر بمنطقية صارمة؛ فعلى القصيدة أن تتسلسل تسلسلاً سببياً

و يكون المنطق حكما فيها، فينسق الشاعر أبياتها و يحكم الوعی المنطقی وحدة فی ترتيبها و هو يعول علی المعنی فی كل ذلک و يطبق هذا المعيار علی أشطر الأبيات ذاتها؛ فقد يتطلب منه المعنی أن يغير شطر بيت بآخر و يقول فی ذلک: «ينبغی للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف علی حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه، فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسی السامع المعنی الذی يسوق القول إليه كما أنه يحترز من ذلک فی كل بيت. فلا يباعد كلمه عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها و يتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فی الآخر فلا يتنبه علی ذلک الاّ من دق نظره ولطف فهمه»(ابن طباطبا،١٩٥٦: ١٢٤).

والجدير بالذكر أنّ هناک بعض النقاد اعتبروا الوحدة العضوية بمعنی الوحدة الفنية فی حين أنّ كثيراً من القصائد فی التراث الشعری الأصيل العربی لها وحدة حيوية تنتج عنها وحدة فنية رائعة، تؤلَّف من عواطفها المتباينة وأغراضها المتنوعه فنری أن القصيدة تنتقل من النسيب إلی المدح مثلاً، ومن وصف الممدوح إلی وصف قومه وعساكره ولا يخرج الشاعر مثلاً من المدح إلی التأبين، أو من النسيب إلی الرثاء، ولكن أغلب القصائد فی هذا التراث لا تحقق الوحدة العضوية.

ومن هنا تناولنا فی هذه الدراسة مفهوم الوحدة العضوية ومعالمها، ثم تطبيقها علی إحدی قصائد *ميخائيل نعيمة* حيث لا نكاد نعثر علی كتاب يختصّ بالوحدة العضوية أو تطبيقها علی نماذج من القصائد العربية المعاصرة، وكلما نجده هو ما يندرج تحت عنوان الفصل الثانی من كتاب «النقد الأدبی الحديث» *لغنيمی هلال* فی موضوع الوحدة العضوية، معناها ومستلزماتها، كما ساهم *انطون غطاس كرم* فی دراسة الوحدة العضوية فی كتابه «مدخل إلی دراسة الشعر الحديث» وقام بتحليل هذا العنصر فی أشعاره؛ فعلی هذا الأساس نوضح أولاً مفهوم الوحدة العضوية ونلقی الضوء علی معالمها، ثم نعرض مجملاً من آراء مدارس الشعر العربی الحديث حول الوحدة العضوية، ومن ثم نتطرق إلی رأی *ميخائيل نعيمة* حول الوحدة العضوية تمهيداً لدراستها فی قصيدة «الطمأنينة» التی اخترناها نموذجاً للكشف عن العناصر التی وظّفها *نعيمة* لتجلية آليات التماسک العضوی

فی هذه القصيدة، وذلک علی أساس المنهج الوصفی- التحليلی إستلهاماً من طريقة *غنيمی هلال* فی کتاب «النقد الأدبی الحديث» عند تحليل بعض المقاطع الشعرية فی إطار موضوع الوحدة العضوية، حيث يؤکد خلال تطبيقه علی وحدة الأفکار والمشاعر، والتسلسل المنطقی، والنمو التدريجی للقصيدة.

ما هی الوحدة العضوية؟

«يتألف مصطلح "الوحدة العضوية Unite Organique" من جزأين: "الوحدة" "Unite"، وهی ميزة ما هو واحد مهما تکن مفهومات هذه الکلمة، و"العضوية" "Organique"، وهی نعت تعريفی وصفی يطلق علی ما هو مرکب من أجزاء تتکامل بوظائفها المختلفة الجلية والمرتبة. و"کل عضوی" کلمة، فی هذا المعنی، مرادفة للمنظم، والوحدة العضوية ذروة تضاد العناصر المختلفة وتضامنها»(الموسی،لا.ت:١-٢).

من المسلم به أن الوحدة العضوية تقوم علی أساس من الوحدة الموضوعية والوحدة المنطقية، لکنها تتجاوزهما إلی وحدة البناء الذی لا يستقل فيه جزء - سواءً کان بيتاً أو قسماً من أقسام القصيدة - عما سبقه ولحقه»(القسومی، لا.ت:١،٢).

ويقول *الدکتور محمد غنيمی هلال* فی تبيين هذا المصطلح: «نقصد بالوحدة العضوية للقصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التی يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلک من ترتيب الصور والأفکار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً، حتی تنتهی إلی الخاتمة يستلزمها ترتيب الأفکار والصور علی أن تکون أجزاء القصيدة کالبنية الحية لکل جزء وظيفته فيها ويؤدی بعضها إلی بعض عن طريق التسلسل فی التفکير والمشاعر»(غنيمی هلال، ١٩٩٧:٣٧٣).

ثم يتحدث *الدکتور محمد غنيمی هلال* عن مستلزمات الوحدة العضوية بقوله: «وتستلزم هذه الوحدة أن يفکر الشاعر تفکيراً طويلاً فی منهج القصيدة وفی الأثر الذی يريد أن يحدثه فی سامعيه، وفی الأجزاء التی تندرج فی إحداث هذا الأثر، بحيث تتمشی مع بنيه القصيدة بوصفها وحدة حية، ثم فی الأفکار والصور التی يشتمل عليها کل جزء، بحيث تتحرک به القصيدة إلی الأمام لإحداث الأثر المقصود منها، عن طريق التتابع المنطقی، وتسلسل الأحداث أو الأفکار، ووحدة الطابع والوقوف علی المنهج علی هذا النحو

قبل البدء فی النظم، يساعد على ابتكار الأفكار الجزئية والصور التی تساعد علی توكيد الأثر المراد»(المصدر نفسه: ٣٧٣- ٣٧٤)، ثم يتابع قائلاً: «ولا بد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه، ووحدة المشاعر التی تنبعث منه، أی أنها صلة تقضی بها طبيعة الموضوع، ووحدة الأثر الناتج عنه»(المصدر نفسه: ٣٧٤).

وأيضاً يقول *الدكتور شوقی ضيف*: «يقصد النقاد بالوحدة العضوية للقصيدة أن تكون بنية حية تامة الخلق و التكوين، فليست القصيدة ضرباً من المهارة فی صياغة الأبيات من الشعر، وإنها هی بناء بكل ما تحمله كلمة بناء من معنی، بل إنها عمل تام كامل ينقسم إلی وحدات تسمی أبياتاً، ولكن كل بيت خاضع لما قبله، لا تحجزه عنه خنادق ولا ممرات فهو خيط فی النسيج، يدخل فی تكوينه ويساعد علی تشكيله، ليست القصيدة خواطر مبعثرة فی إطار موسيقی، إنما هی بنية نابضة بالحياة»(ضيف، ١٩٦٢: ١٥٣).

وعندما يتحدث عن شعراء الغرب وسمات نتاجهم الشعری يلقی الضوء علی الوحدة العضوية بصورة غير مباشره حيث يقول: «قصائدهم صورة عصورهم وأنفسهم، وكل منهم صورة فردية لصاحبها صورة سياله تعبر عن خبره له هو، لم يشركه أحد فيها، خبره نبعت من قلبه، وصاغ فيها أحاسيسه وأفكاره صوغاً تترابط فيه عناصرها برباط وثيق من وحدة شعورية وذهنية أو قل من وحدة عضوية ناميه، فمعانيها لا تزال تنمو مكونة لها، كما تنمو الشجره الكبيرة من بذره صغيرة فتخرج من التربة ولا تلبث أن تنشأ ساقها، وتستمر فی النمو فتنبثق فروعها وأغصانها، وتتولد الأوراق علی الفروع والأغصان ورقة بجانب ورقة»(المصدر نفسه: نفس الصفحة).

وطبيعی أننا لا نكاد نجدها عند كثير من شعراء العرب القدامی؛ لأنهم التزموا القافية إلتزاماً جعل قصائدهم لم تطل طول الشعر الأوروبی المرسل ولا تتجاوز ٦٠ - ٧٠ بيتاً كما نری ذلک فی قصائد *المتنبی* و*أبی تمام* و*البحتری*، «وربما عدّ من أطولهم شعر *ابن الرومی* فبعض قصائده تبلغ أربعمائة بيت، وذلک لمنهجه السهل فی الشعر، ولأنّه إذا عمد إلی معنی لم يتركه حتی يصفّيه. والشعر العربی أكثره غنائی، فقليل من شعر العرب شعر ملاحم أو شعر تمثيلی. والقصيدة عادة عندهم تبدأ ببكاء الاطلال، ثم بوصف الطريق الذی رحل فيه الشاعر، ووصف الناقة أو البعير ثم الدخول من ذلک علی الممدوح»(أمين،

١٩٦٣، ج ١: ٢٣٦)، وفی خلال هذه الموضوعات تطرّقوا إلی التغزّل والحکمة و جاؤوا بطائفة من الأمثال؛ حیث یمکن حذف کثیر من أبیات القصیدة أو استبدال بعضها ببعض دون أن یخلّ ذلک بهیکلیة القصیدة. وهذا الإستطراد لا یختص بالشعراء المادحین فحسب بل یتجاوز هؤلاء؛ لأنّ هناک شعراء مفکّرون *کأبی العلاء المعری* قد تورّطوا فی مطبّات هذا الإستطراد حیث یأخذ علیه النقاد المعاصرون أنّه لیس هناک من رابطٍ یربط أبیاته إلاّ وحدة القوافی والأوزان.

وعنایتهم هذه بالجانب الغنائی للشعر جعلتهم یحصرون قصائدهم فی مجالات محدودة ومعانی جزئیة، وقصرت إهتمامهم علی استخدام الصناعات اللفظیة، وإذا أراد الشاعر أن یأتی أحیاناً بقصة فی إطار قصیدة کان یطیل فیها، حیث کان إهتمامه بالألفاظ لا یسمح له بذلک؛ فالشعر العربی غالباً ما کان لا یتجاوز مائة بیت .. وقضیة عمود الشعر والأفق المحدود للشعر العربی سببا أن یحافظ الشعراء العرب علی استقلال الأبیات وهیمنة القوافی محافظة شدیدة؛ ومن هذا المنطلق طالما کان النقاد العرب القدامی یعدون انسجام الأبیات نقصاً وعیباً ولا یقفون فی هذا الحد بل یعتبر بعضهم نظم الأبیات الموقوفة المعانی أمراً قبیحاً(شفیعی کدکنی، ١٣٦٨، ص ١٨٨).

ویقسم *أنطون غطاس کرم* الشعراء المعاصرین إلی طائفتین: طائفة تراعی عمود الشعر القدیم حیث یلتزمون بوحدة البیت واستقلاله ووحدة الوزن والقافیة، مما یجعل قصائدهم لا نصیب فیها من الوحدة العضویة، وطائفة أخری یحافظون علی تحقق الوحدة العضویة فی قصائدهم. ویصرح فیما یتعلق بتحقق هذه الوحدة فی شعر *خلیل مطران* قائلاً: إن هذا الشاعر یزین قصیدته بفکرة شاملة ویجعل هذه الفکرة مطلعها، ومن ثم یقوم بشرحها وتفصیلها، ویزینها کما تترتب الأفکار فی النثر ویأتی بمقطع تلو مقطع حتی تکتمل هذه الفکرة؛ حیث تصبح بعض أقسامها مقدمة لأقسام أخری، وتتوفر وحدة روائیة بین العلة ونتیجتها، وهکذا یکون البیت الشعری له دوره فی تصمیم بناء کل القصیدة(کرم، ١٩٦٧: ٢٢٩).

وطائفة من النقاد لا یعتبرون الوحدة العضویة شرطاً ینبغی أن تتوافر فی الشعر الغنائی. «ولا یعنی هذا عدم وجودها فی هذا النوع من الشعر؛ إذ إنها یمکن أن تتحقق فیه، لکن إخضاعه لها، ومطالبة الشاعر بتحقیقها هو ما لا ینبغی التشدد فیه. وهی فی الأدب

القصصی واجبة؛ لأنها أصل من أصوله. وإذا كان من الواجب على الشاعر أن يبنی قصيدته ذات الطابع القصصی بناء عضوياً دقيقاً؛ فمن التعسف أن نطالبه فيها فی الشعر الغنائی الذی لا ينحو منحیً قصصياً»(القسومی، لا.ت:٢).

ولعل *الدكتور محمد مندور* أفضل من نبّه إلی عدم المطالبة بالوحدة العضوية فی الشعر الغنائی، فالوحدة العضوية التامة لا تتحقق إلا فی الشعر المسرحی والقصصی. حيث يقول: إنها «لا تكاد تتصور فی الشعر الغنائی الخالص الذی يقوم علی تداعی المشاعر والخواطر فی القصائد ذات الموضوع الذی له بدء ووسط ونهاية، على نحو ما نشاهد اليوم فی عدد من قصائد الشعراء الشبان المعرفين بالشعراء الواقعيين حيث يتخذ كل منهم موضوعاً لقصيدته قصة قصيرة، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره، أو مجتمعه»(مندور، ١٩٩٧: ٩٠).

ولا شک أنّ عملية الترابط بين المفردات عملية مهمة فی السبک، فالرابط الذی يجمع المفردات يحقق للقصيدة التماسک الذی تتطلبه الكتابة الأدبية، لهذا يلزم علی الشاعر المجيد المضی قدماً فی طريق يجعل مفردات نصه الأدبی متراصّة، وإلاّ يشعر المتلقی بأنه يحاول رصَ كلماته جنباً إلی جنب بصورة مفتعلة وغير تلقائية، مما يفقد النص بريقه الإبداعی الذی يتعايش معه المتلقی تحت مظلة الصدق والعفوية.

فالوحدة العضوية تحقق الترابط بين شطری البيت وبين أبيات القصيدة شكلاً بالروابط، وتتابعاً باستمرار الحدث الذی ينقلنا إلی الوحدة الموضوعية، ليكون للنص الأدبی موضوع معين بدلاً من تغير محاور النص الأدبی إلی مواضيع عديدة، لا يجمع بينها إلاّ وجودها داخل هذا النص. لذلک نلاحظ الشاعر الذی يبدع القصائد تحت مسؤولية الوحدة الموضوعية ينتهی من القصيدة بنهاية موضوعه.

الوحدة العضوية فی مدارس الشعر العربی الحديث

إنّ الأدباء و النقاد فی الشرق العربی فی العصر الحديث إثر الإحتكاک بالتفكير الأدبی والنقدی الغربی قد ثاروا علی قضية التقليد لدی شعراء العصور المتأخرة، ودعوا إلی التجديد والتغيير فی نظام القافية والتمسک بالوحدة الموضوعية والوحدة العضوية، «وكان من جملة النقاد الذين غمزوا الأدب العربی بخلوه من وحدة الموضوع الأديب اللبنانی

خليل مطران الذى يعدّ حلقة الوصل بين جيلين من الشعراء، الجيل الكلاسيكى والجيل الرومانسى»(شراد، ١٩٩٨: ١١٨)، وذلک حينما تحدث عن تعدّد الأغراض وتنافرها فى القصيدة العربية القديمة إلى حد لا يسمح للقارئ حين ينتهى من قراءه القصيدة أن يخرج بوحدة الانطباع.

«ولعل أهم ظواهر التجديد عند *مطران* والبعد عن الإتجاه التقليدى، أن القصيدة فى شعره أصبحت ذات وحدة عضوية وفنية متكاملة، ولم يعد البيت وحدة مستقلة، بل صار جزءً من بنية حية تعبر عن تجربة واحدة»(هدارة، ١٩٩٠: ٢٧)، وقد تبعه جيل من الشعراء المجددين على رأسه *العقاد*، *المازنى*، *عبد الرحمن شكرى* و«كان هذا الجيل يقيم تجديده غالباً على ما استقر فى نفسه من فكره القصيدة الغربيه ووحدتها العضوية. و*العقاد* أكثر الثلاثة حديثاً عن هذه الوحدة فى كتاباته، وقد جعلها المحور الذى دار عليه نقده *لشوقى* فى كتابه الذى ألفه مع *المازنى* باسم الديوان...»(ضيف،١٩٦٢: ١٥٩). وواكبت هذه المسيرة جماعة أبولو (*أبو شادى*، *إبراهيم ناجى*، *أبو القاسم الشابى*) وثبتت الفكرة رابطة أدباء المهجر (*إيليا أبو ماضى*، *ميخائيل نعيمة*، *جبران خليل جبران*).

وقد رفض أعضاء مدرستى الديوان وآپولو التفكک الذى يجعل القصيدة مجموعة مبددة متفرقة لا تؤلف بينها وحدة معنوية صحيحة فنادوا بالوحدة العضوية(هدارة،ر١٩٩٤: ٣٤١). وعلى أساس هذه الميزة ينبغى أن تكون القصيدة «عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلک بوحدة الصنعة وأفسدها فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، و لا يغنى عنه غيره فى موضعه .. أو هى كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها و فائدتها و هندستها»(العقاد والمازنى، ١٩٩٧: ١٣٠).

وهكذا نرى أن هذه النظرة إلى الوحدة العضوية تعتمد على الرسم أو الهندسة الموسيقية «إذ تكون القصيدة كالبناء المتناسق، أو اللحن المنسجم، أو الصورة المتآلفة بأجزائها وألوانها وظلالها وأيحاءتها»(شراد،١٩٩٨: ١٢٦)، كما تعتمد على علم الأحياء إذ تكون القصيدة كجسد كائن حى مترابط الأعضاء لا يمكن الإستغناء عن أى واحد منها، إلاّ أنّ العقاد عند تطبيقه مزج بين الوحدة العضوية والوحدة النفسية والوحدة الفنية.

ولكن رغم ذلک نرى أنّ الوحدة العضوية التى دعا إليها *العقاد* و رواد مدرستى الديوان وآپولو، قد غيرت بناء القصيدة تغييراً كاملاً، حيث ذهب منها الحشو والتكرار والتفكک والإنتقال والإستطراد وخلت من تناقض المعانى واضطراب العواطف والمشاعر النفسية وأصبحت القصيدة حية تعبر عن الذات والوجدان.

كما أنّ شعراء المهجر حرصوا على الوحدة العضوية للقصيدة «وموسيقاها وعاطفتها حتى أصبحت القصيدة عندهم كالجسم الحى الذى يقوم فيه بالدور المحدد له، ولا يمكن أن يستغنى عن أى عضو مهما كان ضئيلاً. وقد وصل بهم الإهتمام بالوحدة العضوية للقصيدة تمسكهم بالوحدة الموضوعية والشعورية فى الديوان الشعرى بأكمله بحيث يضم الديوان مجموعه قصائد ذات طابع واحد»(خورشا،١٣٨١: ١۶۴) ومن ذلک ديوان «همس الجفون» *لميخائيل نعيمة* وديوان «الخمائل» وديوان «الجداول» *لإيليا أبى ماضى*.

الوحدة العضوية عند ميخائيل نعيمة

خرج أدباء المهجر عن المواضيع التقليدية فى الشعر فلا يجد الدارس فى دواوينهم قصيدة فى المدح أو الرثاء لدى شعراء المهجر، وثاروا على استهلال القصيدة بالمقدمة الطللية التقليدية واقتصروا على موضوع واحد فى القصيدة كما مزجوا قصائدهم بروح الرومانسية والتفاؤل(الشوامره، ٢٠٠٧: ٢٧)، وحاولوا تحقيق الوحدة العضوية فى القصيدة حيث دعا إليها شاعرهم *ميخائيل نعيمة* «ومن أجل ذلک اتجهوا فى قصائدهم من رسم الصور الجزئية إلى رسم الصورة الكلية التى تصور مشهداً كلياً أو توضح شيئاً مترابطاً، حتى تغدو القصيدة كلها لوحة واحدة. كما حققوا فى شعرهم ما يسمى بـ "وحدة المجموعة الشعرية"، وتعنى أن يضم الديوان مجموعة من القصائد ذات طابع معين يكاد يكون مشتركاً بين قصائدها، وأصبح له اسم يمت بصلة إلى هذا الطابع، كما نرى فى ديوان «الأعاصير» *للقروى* و«همس الجفون» *لميخائيل نعيمة*».(ياسين، لا. ت: ۵).

يعد *ميخائيل نعيمة* عند النقاد أحداً من أهم أدباء الادب العربى الحديث فى المهجر، ويجمع الدارسون على أن *نعيمة* هو ناقد :الرابطة القلمية" من غير منازع، وأنه أشد أدباء المهجر ثورة على التقليد فى كتابه «الغربال» وهذا الكتاب مجموع من الأبحاث النقدية التى كان المؤلف قد نشره فى المجلات المهجرية. ومن جملة ما دعا إليه *نعيمة* استبدال

وحدة البيت فی تألیف القصیدة بوحدة القصیدة، حیث یجعلها الشاعر عملاً فنیاً تماماً یضم أبیاتها ویؤالف بین أجزائها ویجعلها کلاًّ متماسکاً لا خلخلة فیها ولا فساد. ولعل أبین ما فارق فیه *نعیمة* معاصریه فی المهجر والعالم العربی علی السواء نجاحه الباهر فی تطبیق المبادئ النقدیة التی دعا إلیه فی «الغربال» علی شعره فی «همس الجفون» حیث تتجسد فی أرقی مستویاتها، شکلاً ومضموناً.

میخائیل نعیمة لا یهتم بوحدة البیت، بل یعتقد أنّ الوحدة العضویة فی الشعر، ألیق بالعنایة و أنّ الشعر القدیم لا توجد فیه الوحدة العضویة؛ لأنّ الشاعر تکون آفاق افکاره قصیرة ولذلک یستطرد الشاعر من موضوعٍ إلی موضوعٍ آخر حتی یستطیع أن ینشد شعره. کما أن *العقاد* ینقد *شوقی* ویعتقد أنّ قصیدته لیست بنیة حیة متماسکة(مختاری، ١٣٩١: ٥).

ویمیل *نعیمة* إلیه فی هذا الموضوع قائلاً: «لا ألوم *العقاد* اذا ما صوّب کلّ مدافعه مرة واحدة علی *شوقی* لیظهر لأتباع *شوقی* ما لیس خافیاً عن کل من عنده قلیل من الذوق فی الأدب والفن وما إذا خفی الیوم فلن یخفی غداً. فمن ذا من الذین تفتحت بصائرهم الأدبیة یطالع منظومات *شوقی* ولا یری ما یراه *العقاد* من التفکک والإحالة والتقلید والولوع بالأعراض دون الجوهر؟ وإن کان بین هؤلاء من یخامره شک فی صحة هذا التعلیل فما کان علیه الا أن یطالع«شوقی فی المیزان»»(نعیمة، ١٩٩١: ٢١٥). وعلی أساس هذا، تکون القصیدة لدیهما عملاً فنیاً تاماً متلاحماً ذا جوهر وموضوع خاص وأجزاء تخدم الفکرة الرئیسة المطروحة ولا یمکن الإستغناء عنها.

کما نری *نعیمة* فی کتابه «الغربال» عند نقده لقصیدة من *أحمد شوقی* یطلب من الشعراء أن یجتنبوا الإستطراد فی الشعر، وألا ینتقلوا من موضوع إلی موضوع آخر دون أی تمهید وألا یطفروا من نقد شدید إلی الموعظة ومنه إلی الوصف وغیره. ویطلب من الشاعر أن یبتعد من التناقض فی المعانی ... ویلتزم بوحدة العناصر. بعباره أخری یجب ألا یتبدل من راثٍ باکٍ إلی ناقد متهکم وثم إلی عاشق متغزل وثم إلی مادح وثم إلی شیخ واعظ وثم إلی عالم اقتصاد، أو عالم اجتماع، أو فیلسوف، أو عالم و غیره(أنظر: المصدر نفسه: ١٥٠- ١٥٤). ثمّ یقول: «متی تقلب الشاعر هذا التقلب السریع بین مطلع القصیدة

وختامها ولم يترک فی النفس سوی رنّة القافية المتتابعة حارَ فی أمره الناقد وسدّت فی وجهه السبل(نعيمة، ۱۹۹۱: ۱۵۴).

وفی نفس هذا الكتاب فی مجال الحديث عن مجموعه من مقالات *عباس محمود العقاد* عندما يشيد *نعيمة* برأی العقاد حول حالة الشعر العربی القديم إلی عصر النهضة، ويأتی بقوله فی هذا المجال، ندرک بشكلٍ غير مباشر ما هو قصده من الوحدة العضوية فی الشعر وما هو الذی يطالب به فی الشعر، فنراه ينقل لنا هذا الكلام من العقاد قائلاً: «وأما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن والإستكثار من محسنات الصنعة، فملؤوه بالتورية والكناية والجناس والترصيع، وجعلوا قصائدهم كلّها كأنها شواهد نظموها ليذيلوا بها كتب البيان والبديع. وظهر فی الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس. وراح الشعراء يتبارون فی اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال فی جمع الحصی الملون وتنضيده. وكان الشاعر منهم يلاحق البيت بالبيت، أو يشبک المصراع بالمصراع، ويخلط كلامه بكلام غيره، وهو لا يحسب أنه بخل بروح الشعر؛ لأنه يلتزم حرف الروی فی كل بيت وعروض البحر فی كل قصيدة ... »(المصدر نفسه: ۲۴۸).

ثمّ يذيل *نعيمة* هذا القول بكلامه هذا: « أو ليس أنّ هذه الحالة التی وصفها العقاد فی صيغة الماضی تنطبق كلّ الانطباق علی جانب كبير من حياتنا الشعرية الحاضرة؟

فی الحقيقة ليس هناک بين شعراء الرابطة القلمية من يكون أكثر تمسكاً من *نعيمة* بوحدة الشعر وانسجامه حيث يظن من يقرأ شعره أن *نعيمة* أنشده وهو علی وعی تام ببداية الشعر ووسطه ونهايته والوحدة الموضوعية والإنسجام الفكری والتسلسل المنطقی وسيولته الطبيعية ويبدو أن كل الشعر متمثل أمام عينه قبل أن يكتب حتی كلمة» (السكاف،۱۳۶۷: ۴۸).

فإذا نظرنا إلی ديوان «همس الجفون» الذی تطغی عليها فكرة وحدة الوجود(أنظر: دهداری، ۱۳۹۱: ۶- ۷)، نری وحدة متماسكة رسمت لوحاتها يد فنان واحد، وانتظمت أجزاء شواعر وتأملات نابعة من قلب شاعر وفكره وخياله، ومستوحاه من تجاربه الذاتية ومواقفه إزاء قضايا الإنسان ومشكلات الوجود. فالقصيدة عنده تعبير نفسی متكامل أو عمل ذاتی تام تتجلی فيها الوحدة الفنية وتتناول فی مجموعها موضوعاً واحداً.

وإذا كانت الوحدة العضوية كما أشرنا سابقاً تعنى وحدة الموضوع ووحدة المشاعر وتستلزم أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية المتلاحمة الأوصال، وإذا كانت هذه الوحدة تتطلب أن يفكّر الشاعر مليّاً فى منهج قصيدته وفى الأثر العام الذى يستطيع أن يتركه فى قرّاءه من خلال التسلسل المنطقى وتوالى الأحداث أو الأفكار ووحدة الطابع بما يساعد على ابتكار الأفكار الجزئية والصور التى تؤدى إلى توكيد الأثر المقصود، فالوحدة العضوية هذه كما بينا بعض أصولها وشيئاً من سماتها تتوافر معالمها جلياً فى قصيدة الطمأنينة. ومن هنا اخترنا هذه القصيدة من ديوان «همس الجفون» لندرسها من ناحية الوحدة العضوية.

الوحدة العضوية فى قصيدة الطمأنينة

قصيدة الطمأنينة هى من أجمل قصائد *نعيمة* تتكوّن من أربع مقطوعات فيها مظاهر الطبيعة منها: المطر، الليل، الفجر، القمر، ركن البيت وسقف البيت، وأما دلالاتها الأخر فهى فلسفية عميقة إنها الحلولية الكونية، حيث تتحد ذات الشاعر مع الموجودات الموحدة فى كثرتها فتستمد من ذلک الوجود الإطمئنان و الوداعة والرضا بالقضاء والقدر وتتمتع بإنسانيتها السامية النابضة بلا غرور وكبرياء، إنها النهر ينساب ثابت الخطى إلى مصب الوجود العظيم(مشارة، ٢٠٠٧: ۴).

يدعو الشاعر فى هذه القصيدة إلى اطمئنان القلب أمام المشاكل وعدم الرهبة من الهموم، و«القصيدة تصور لحظة من اللحظات التى يصل فيها الإنسان إلى درجة من الثبات يشعر فيها بأنه قادر، بما انتهى إليه من إيمان، على مواجهة الصعاب كل الصعاب، وعلى مكافحة المحن، محن الحياة، على الوقوف أمام فجاءات القدر، والتحدى السافر لكل كارثة تقع أو خطب يلمّ»(شلبى، ٢٠٠٥: ٢٨)؛ فتبدأ القصيدة بهذه المقطوعة:

سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر
فاعصفى يا رياح وانتحب يا شجر
واسبحى يا غيوم واهطلى بالمطر
واقصفى يا رعود لست اخشى خطر
سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر

(نعيمة، ١٩۴۵: ۴ /۶۷)

و«تطالعنا المقطوعة الأولى بإحساس إنسان لا يبالى بالمخاطر قد أمن على نفسه أمناً كاملاً وليس ثمة شیء يستطيع أن يزعزع أو يزلزل من ثقته بنفسه»(المصدر نفسه: ٣٠) و قد استفتحها ببيت يتكرر فی خاتمتها وهو:

سقف بيت حديد ركن بيتی حجر

والشاعر فی هذا البيت يقدم لنا لوحة قد رسم فيها بيتاً له سقف من حديد وأركان من حجر، وقد والف بين أجزاء كل شطر منه وبين أجزاء الشطرين حيث نری فی الشطر الأول أنّ «سقف» هو جزء من «بيتی» وحديد هو مكوّن السقف، وفی الشطر الثانی أيضاً «ركن» هو جزء من «بيتی» وحجر هو مكوّن الركن، كما أنّ الشطرين يلتحمان من خلال «سقف بيتی» و «ركن بيتی» من حيث أنهما جزءان من كلّ واحدٍ يعنی البيت، وأيضاً من خلال حديد وحجر إذ أنهما جزءان من كل واحد أی مواد البناء.

وفی البيت الثانی والثالث والرابع يوسع الصورة توسيعاً تدريجياً متنامياً بعصف الرياح وانتحاب الشجر وسبح الغيوم وقصف الرعود؛ فالوحدة العضوية هنا ناتجة عن معانی ومضامين تنمو نمو الشجرة الكبيرة من بذرة بسيطة(انظر: ضيف، ١٩٦٢: ١٥٣)؛ حيث نراه يقول فی البيت الثانی:

فاعصفی يا رياح وانتحب يا شجر

وقد ربط الشاعر هذا البيت بالبيت الأول ربطاً شكلياً من خلال فاء العطف، ثم توجه خطابه إلى الرياح و الشجر وهما مظهران من مظاهر الطبيعة، و يطلب من الرياح أن تعصف و من الشجر أن ينتحب، وكما نعلم أن العصف والإنتحاب هما جزءان من كلّ واحدٍ (هما من الأفعال المادية)؛ فهكذا التحم الشطران إلتحاماً تاماً حيث يتبع انتحاب الشجر، عصفَ الرياح فی عالم الواقع، وهذا ما يؤدی إلى تسلسل منطقی فی عرض الأفكار.

و فی البيت الثالث:

واسبحی يا غيوم واهطلی بالمطر

بعد أن ارتبط البيت بالبيت السابق من خلال واو العطف ربطا شكلياً، نری أنّ شطراه أيضاً ارتبطا بواو العطف. ومن ثم توجه خطاب الشاعر إلى الغيوم والمطر، وهما مظهران مترابطان من مظاهر الطبيعة، ومن ثم يطلب من الغيوم أن تسبح ومن المطر أن يهطل، ومن الواضح أن استخدام فعل "اسبحی" و"اهطلی" وهما من الأفعال المادية، باعتبارهما

جزئين من كل واحد، أدى إلى التحام الشطرين، كما أنّ الشطر الأول والشطر الثانى عن طريق التتابع المنطقى وتسلسل الأفكار يساعدان على إيجاد صلة فكرية بين طرفى البيت.

و فى البيت الرابع:

واقصفى يا رعود لست اخشى خطر

يوجه الشاعر خطابه للرعود، وهو أيضاً مظهر من مظاهر الطبيعة يتلو عادة هطولَ الأمطار؛ فهكذا يلتحم هذا البيت بالبيت السابق الذى فيه يدعو الشاعر الغيوم لتهطل بالمطر، وهذا ما يؤدى إلى أن تكون الصلة بين البيتين محكمة ناتجة عن وحدة الموضوع ووحدة الفكرة. كما أنّ الشطر الثانى " لست أخشى خطر" الذى يدلّ على حالة الشاعر النفسية وعدم خوفه من الخطر، يرتبط بالشطر الأول إرتباطاً وثيقاً حيث يوحى قصف الرعود بالخوف والخطر. كما أنّ الأبيات فى هذه المجموعة تترابط ترابطاً عضوياً من خلال استخدام الأفعال المادية التى تدور فى فلك واحد، وهى اعصفى، انتحب، اسبحى، اهطلى، واقصفى حيث تتساند كل هذه الأفعال لتصوّر لنا فكرة واحدة وهى اضطراب العواصف وما ينتج عنها.

ومن جهة أخرى نرى أنّ الشاعر من خلال تكرار أفعال الأمر التى ذكرناها يرمى إلى ترابط الأبيات ويريد أن يؤكد على عدم اهتمامه بالأخطار التى يواجهها(أنظر: شلبى، ٢٠٠٥: ٣٧)؛ كما أنّنا نشاهد مراعاة النظير بين رياح، شجر، غيوم، مطر، ورعود؛ إذ جمع الشاعر بين أمور متناسبة لا على جهة التضاد، وذلک ممّا يؤدّى إلى ترابطٍ قويٍ بين البيت الثانى والثالث والرابع.

وفى النهاية تنتهى المقطوعة الأولى بما ابتدأت به حيث يقول الشاعر ثانية:

سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر

وذلک تعليلاً على عدم خوفه من الرياح العاصفة والغيوم السابحة المماطرة والرعود القاصفة من جهة، وتأكيداً على إشاعة الإحساس بالثقة والأمن.

وهكذا نرى أن الوحدة العضوية فى هذه القصيدة من المقطوعة الأولى تبدو وكأن لها كيان حى ينمو تدريجياً بشكل عفوى، ونموه ناتج عن قوة محورية داخلية تنشئ من باطن ذلک الكيان الحى وتتجه إلى سائر الأعضاء لتترابط وظائف كل واحد منها ترابطاً متلاحماً(الموسى، لا.ت: ٢).

ثم ينتقل *ميخائيل* إلى المقطوعة الثانية ويقدم لنا صورة أخرى، تختلف خطوطها عن الصورة الأولى إلّا أنها تشترک معها فی الوظيفة والإحساس حيث يقول:

من سراجی الضئيل　　استمد البصر
كلما الليل طال　　والظلام انتشر
واذا الفجر مات　　والنهار انتحر
فاختفی يا نجوم　　وانطفی يا قمر
من سراجی الضئيل　　استمد البصر

(نعيمة، ١٩٤٥: ٦٧/٤)

«فنحن فی هذه المقطوعة أمام انسان قادر على رؤية الأشياء والحقائق، وسيلته إلى ذلک كامنة فی أعماله، وليس بحاجة إلى من يرشده أو يعينه على إدراک الحقيقة وكل قوة خارجية عن نفسه، مهما يكن من قدرتها لا تستطيع أن تمنحه ما يمنحه هذا السراج الصغير المتوهج فی أعماقه، ومادام فی قلبه هذا النور المستمد من نور الله فهو فی غنی بعد ذلک عن الشموس والأقمار؛ فلتظلم الدنيا، وليطل الليل، وليمت الفجر وليقض النهار نحبه»(شلبی،٢٠٠٥: ٣٢).

أما البيت الأول من هذه المقطوعة:

من سراجی الضئيل　　استمد البصر

فنری فيه ترابطاً قوياً حيث تتكوّن جملة كاملة من شطريه، كما أنّ البيت يطوّر الصورة المرسومة فی المقطوعة السابقة التی تنبعث منها حالة الأمان؛ إذ يتحدّث الشاعر هنا عن قوّة قلبه الذی يشع منه النور، وهذا ما يجعل القصيدة أن تتقدّم فی التصوير شيئاً فشيئاً فی حركة نامية موحية.

أما البيت الثانی منها:

كلما الليل طال　　والظلام انتشر

فيرتبط بالبيت السابق بأداة الشرط «كلما» النائبة عن الظرف الزمنی، ويرتبط الشطران بواو العطف ربطاً شكلياً، وتتنامی الصورة المرسومة فيه من خلال ايجاد الصلة بين الحقيقة المطروحة(من سراجی الضئيل/ استمد البصر) والظرف الزمنی الذی نری فيه الليل طويلاً

والظلام منتشراً، كما نرى هنا رابط التناسب بين الليل و الظلام، كما يلتحم هذا البيت بالبيت السابق برابط التناسب بين سراج و البصر والليل والظلام.

أما البيت الثالث منها:

واذا الفجر مات والنهار انتحر

فيرتبط بما يسبقه إرتباطاً شكلياً من خلال واو العطف واستخدام أداة شرط أخرى هى اذا، وأيضاً من خلال وحدة الأفكار المعروضة فيها واستخدام مفردات تدور مع بعض فى فلك واحد وهى الفجر والنهار والليل، وكلها تدل على مدلول زمنى، كما يرتبط الشطران برابط الترتب القائم بين النهار و الفجر والتقارب المعنوى النسبى الموجود بين مات وانتحر.

أما البيت الرابع منها:

فاختفى يا نجوم وانطفى يا قمر

فيرتبط بالبيت السابق من خلال فاء السببية شكلاً، كما نرى أنّ البيت هو جواب للشرط الذى تم تبيينه آنفاً، وفيه توسيع للفكرة المعروضة فيه، وأيضاً يترابط شطرا البيت من خلال استخدام "اختفى" و "انطفى" وهما من أفعال الأمر وبينهما تقارب معنوى، ومن خلال التناسب الموجود بين النجوم والقمر.

والبيت الأخير الذى يكون تكراراً للبيت الأول يجعل المقطوعة هذه ملتحمة الأجزاء، حيث تكون بدايتها ونهايتها صورة متساوية تماماً تبث فى النفوس الشعور بالطمأنينة والقدرة على مواجهة مسالك الضلال المظلمة. ومن خلال الأفكار الجزئية المطروحة فى كل المقطوعة بتتابع منطقى، وتسلسل واضح نرى أنّ هناك وحدة متماسكة تربط بين الصور وتؤكد على الأثر المطلوب(أنظر: غنيمى هلال،١٩٩٧: ٣٩٤).

ثم بمناسبة الحديث عن السراج الضئيل الذى يشع فى قلبه، تتحدث المقطوعة الثالثة عن هذا القلب المحصن من صنوف الهموم حيث يقول:

باب قلبى حصين من صنوف الكدر
فاهجمى يا هموم فى المساء والسحر
وازحفى يا نحوس بالشقا والضجر
وانزلى بالالوف يا خطوب البشر

بــاب قلبــى حصــين مــن صــنوف الكــدر

(نعيمه،١٩٤٥: ٦٨/٤)

و«تصوّر الهموم والنحوس والشقاء والضجر وهى تحف كأنها الجيش الجـرار بكـل وطـأة ثقله محاولة اقتحام قلب الشاعر»(شلبى، ٢٠٠٥: ٣٣)، ولكن لا يستطيع هـذا الجـيش أن يزعزع هذا القلب الذى له باب حصين من صنوف الهموم.

أما البيت الأول:

بــاب قلبــى حصــين مــن صــنوف الكــدر

فيتماسک مع المقطوعة السابقة عضوياً لأنه يكمل الصورة التى رسمها عن قلبـه الـذى يشع منه نور الهداية، كما أن شطريه مترابطان جداً حيث يكوّنان مع بعـض جملـة كاملـة قائمة على الإستعارة (شبه القلب ببيت له باب حصين من صنوف الكدر، وحذف المشبه به وذكر أحد لوازمه).

أما البيت الثانى:

فــاهجمى يــا همــوم فــى المســاء والســحر

فيرتبط بالفاء السببية بالبيت السابق إرتباطاً شكلياً، كما أنه يطـور الصـورة المرسـومة فيه ويؤكد على إطمئنانه النفسى المتفشى فيه من خلال اللامبـالاة بهجـوم الهمـوم فـى المساء والسحر، ومن جهة أخرى طرفا البيت مترابطان جداً حيث يكوّنان مع بعض جملـة كاملة قائمة على الإستعارة(شبهت الهمـوم بجيـوش تهجـم علـى الانسـان وقـت المسـاء والسحر وحذف المشبه به وذكر أحد لوازمه)، كما أنّ الشطر الثانى يتماسـک جـزءاه مـن خلال التضاد القائم بين المساء والسحر.

والبيت الثالث:

وازحفــى يــا نحــوس بالشـــــقا والضـــــجر

فيرتبط بواو العطف بالبيت السابق إرتباطاً شكلياً، كما أنه يطوّر الصورة المرسـومة فيـه ويدعو النحوس إلى الهجوم متحـدياً شـقاها وضـجرها، ومـن جهـة أخـرى شـطرا البيـت مترابطان جداً حيث يكوّنان مع بعض، جملة كاملة قائمة على الإسـتعارة، كمـا أنّ الشـطر الثانى يتماسک جزءاه من خلال الترادف القائم بين الشقا والضجر.

والبيت الرابع:

وانزلـــی بـــالالوف یـــا خطـــوب البشـــر

فیرتبط أیضاً بواو العطف بالبیت السابق کما أنه یطوّر الصورة المرسومة فیه وهـو یـدعو خطوب البشر أن تنزل بالألوف، وهنا أیضاً نری الشطرین مترابطین جداً حیث یکوّنان مـع بعض جملة کاملة قائمة علی الإستعارة حیث شُبّهت الخطوب بالنوازل السماویة التی تنزل علی أفراد البشر وحذف المشبه به وذکر أحد لوازمه. والجدیر بالذکر أنّ جمیع أبیات هـذه المقطوعة تترابط من جهة أخری حیث تدور أفعال الأمـر المسـتخدمة فیهـا أی اهجمـی، ازحفی، وانزلی فی فلک واحد، وهذا ما یؤدی إلی أن یکون کل بیت مـن هـذه المقطوعـة خاضعاً للبیت الذی یسبقه لا یحجزه عنه مانع فهو کخیط یسـاعد علـی تشـکیل النسـیج النهائی(أنظر: ضیف، ١٩٦٢: ١٥٣) والبیـت الأخیـر مـن هـذه المقطوعـة أی: بـاب قلبـی حصین/ من صنوف الکدر، والذی یکون تکراراً للبیت الأول یجعل المقطوعة هذه ملتحمـة الأجزاء حیث تکون بدایتها ونهایتها، صورة متساویة تماماً تدلّ علی قوّة قلب الشـاعر أمـام هجوم جیوش الهموم والأحزان.

ثم تأتی المقطوعة الرابعة والأخیرة لتوصل الفکرة و الإحساس إلی ذروتهما حیث نـری أن الشاعر حلیفه القضاء ورفیقه القدر، لا یعبـأ بالشـرور والمنـون، ولا یخشـی العـذاب ولا الضرر:

وحلیفـــی القضـــاء ورفیقـــی القـــدر
فاقـدحی یـا شـرور حـول قلبـی الشـرر
واحفـری یـا منـون حـول بیتـی الحفـر
لست أخشی العـذاب لسـت أخشـی الضـرر
وحلیفـــی القضـــاء ورفیقـــی القـــدر

(نعیمه،١٩٤٥: ٦٨/٤)

أما البیت الأول من هذه المقطوعة:

وحلیفـــی القضـــاء ورفیقـــی القـــدر

فیرتبط بالمقطوعة السابقة بواو العطف شکلاً وبوحدة الإحساس مضموناً، کما أنّ طرفی البیت یترابطان بالترادف القائم بین حلیفی ورفیقی، والقضاء والقدر، وبالتـالی مـن خـلال وحدة الموضوع.

والبيت الثانی منها:

فاقـدحی يـا شـرور حـول قلبـی الشـرر

يتماسک بالبيت السابق بالفاء السببية شكلاً، وأيضاً يحقّـق معـه ترابطـاً عضـوياً حيـث يتحدى هنا الشرور، ويطلب منها أن تشعل حول قلبه الشـرر بعـد أن صـرّح بـأنّ القضـاء حليفه والقدر رفيقه، كما يتصل طرفا البيت مع بعض لأنهما يكوّنان جملـة واحـدة قائمـة على الإستعارة.

أما البيت الثالث الذی يقول:

واحفـری يـا منـون حـول بيتـی الحفـر

فيرتبط بالبيت السابق بواو العطف، وتلتحم الفكرة فيهما حيث يتحدى هنا مظهراً آخر من خطوب الحياة، داعياً الموت أن يحفر حول بيته الحفر. كمـا يتصـل طرفـا البيـت مـع بعض لأنهما يكوّنان جملـة واحـدة قائمـة علـی الإسـتعارة، كمـا أنّ الجنـاس الإشـتقاقی الموجود بين احفری والحفر يزيد فی تماسک وتلاؤم الشطرين معنی.

والبيت الرابع من هذه المقطوعة:

لست أخشی العـذاب لست أخشـی الضـرر

يرتبط بالبيت السابق من خلال الفاء السببية المحذوفة من أول البيت، كما يتماسـک الشطران من خلال تكرار: لست أخشی، ومن جهة أخری يمثل البيت الوحدة العضوية مع أبيات هذه المقطوعة؛ إذ يبين الشاعر فيها علة عدم اهتمامـه بالشـرور والمنـون. كمـا أنّ الشاعر زاد فی ترابط أبيات هذه المقطوعة من خلال رابط الإشـتمال القـائم بـين "شـرور، ومنون"، و"العذاب، و الضرر".

والمقطوعة تنتهی بما ابتدأت به:

وحليفـــــی القضـــــاء ورفيقـــــی القـــــدر

لأنّ الشاعر من خلال هذا البيت يؤكد من جهة علی سبب آخر يجعله لا يخاف العذاب والضرر، ومن جهه أخری يشيع الإحساس بامتلاک القدرة علی مواجهة الشرور والمنون.

فيتضح لنا من خلال هذه الأبيات أنه «من كان حليفاً للقضـاء والقـدر يتقبـل كـل مـا يصدر عنها حتی ولو بدا للعين القاصرة شراً. من أجل ذلک لم يعبأ الشاعر بالشرور، بل لقد صرخ فيها أن تقدح زنادها وأن تثير حوله مـا اسـتطاعت مـن نيـران، وأن تشـعلها عاليـة

ساطعة فلم تستطع نار الشر هذه أن تلفح وجهه أو تمسه بسوء»(شلبی، ٢٠٠٥: ٣٣)، كما طلب من الموت أن يقبل حيث لا يخاف العذاب ولا الضرر.

فهكذا نجد أنفسنا من خلال المقطوعات السابقة، ولا سيما هذه المقطوعة أمام شاعر يعكس إيمانه العميق بعالم الروح وفلسفته الخاصة، أيضاً حيث يبدى فی كل منها إطمئنانه وسكينته إزاء صعوبات الحياة وآلامها، بل يعتبرها ضرورة من ضرورات الحياة، «يلبسها كل كائن كما يلبس مسرات الخير، بل يكاد يقول إنه لا شر ولا خير، إنّما هی الحياة التی أرادها لنا مبدع الوجود، وعلينا أن نقبل إرادته ومشيئته، فنحن جزء من نظامه، القائم على هذين الوجهين المتقابلين، وينبغی أن لا نرضی عن وجه دون وجه، فإنّ الحياة لا تتم، ولايتم إحساسه الكامل بها الا إذا تقلب بين شر وخير ومضرة ومسرة»(ضيف، لا.ت: ٢٢٢).

وهكذا استطاع الشاعر أن يجعل أبيات هذه القصيدة ومقطوعاتها وسيلة لنقل التجربة التی عاناها، وذلک من خلال تقديم صور أو تعابير مجازية هدفها يخدم الوظيفة الكلية التی ترمی إليها القصيدة؛ حيث استطاعت الصور والإستعارات أن تعمل على الربط وعلى بثّ إحساس واحد فی جميع مقطوعاتها؛ إذ شاهدنا فی كل القصيدة كيف «يبثّنا شعوره بالاطمئنان والرضی بالرغم ممّا يكتنفه من عواصفَ وأهوال، يقول:سقفُ بيتی حديدٌ/ ركنُ بيتی حجرٌ، فاعصفی يا رياحُ/ وانتحبْ يا شَجَرْ، لستُ أخشی العذابْ/ لستُ أخشی الضَّرَرْ، وحليفی القضاءْ/ ورفيقی القَدَر»(لبُّس: لا.ت). فهكذا استطاعت كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة أن تتلاحم مع نظائرها تلاحماً عضوياً، لتتنامی القصيدة تنامياً متناغماً وتعبّر بكل واحدة من مقطوعاته الجزئية عن لحن من ألحانها.

كما أنّ الشاعر وظّف التكرار على مستوى الألفاظ والأبيات مما أدّی إلى تماسک أجزاء القصيدة «ففی تكرار أفعال الأمر المتلاحقة والمتقطعة فی كل أبيات القصيدة وعلى هذا النوع الذی رأيناه إحساس بالثقة والتحدی واللامبالاة، وكأننا أمام رجل يكرر كلمة: فليكن ما يكون، ويحدث ما يحدث؛ فتكرارها على هذه الصورة واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة والإطمئنان والتحدی»(شلبی، ٢٠٠٥: ٣٧).

وتكرار البيت الذی تبدأ بها كل مقطوعة فی نهايتها هو أيضاً مما يمنح القصيدة نغماً، «كما أنّ فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد وتثبيت المعنی الذی تنتهی إليه كل

مقطوعة. وفى جمله البدايات والنهايات تأكيد وتقرير للمعنى الكلى الذى تتضافر القصيدة على تبليغه بل والتصميم عليه»(المصدر نفسه).

كما أنّ بداية القصيدة "سقف بيتى حديد / ركن بيتى حجر" التى تدل على الإحساس بالثقة والأمن تلتحم بنهاية القصيدة "وحليفى القضاء/ ورفيقى القدر" التى توحى بفرط الشعور بالإطمئنان حيث يحالفه القضاء والقدر أمام مصاعب الحياة.

وبهذا استطاعت القصيدة أن تحقّق النمو الداخلى المتدرج والإنسجام الافقى والعمودى من أجل تصوير موقف إنسانى واحد، وهو الرضى بآلام العيش وهمومه «فنفسه مطمئنة ولايكدر طمأنينتها ولايعكرها أى شئ مهما عصفت الرياح من حولها وانتحب الشجر وسبحت الغيوم وقصفت الرعود وهجمت الهموم وزحفت النحوس ونزلت الخطوب والشرور. حتى الموت وما يحفره حول بيته من حفر لا يعيره التفاتاً فهو لا يخشاه، بل لا يخشى العذاب المنتظر، فهو راضٍ بالقضاء والقدر وكل ما قسمه له أو كتبه عليه»(ضيف، لا.ت: ٢٢١).

فهكذا رأينا كيف صهر نعيمة أجزاء قصيدته بعضها فى بعض لتنحل الفكرة فيها «كانحلال قطعة السكر التى تذوب فى قدح الماء، فتبقى فيه، وتظل وتفعل فى كل ذرة من ذراته، ولكن لا يمكن أن يعثر عليها فى صورة قطعة من السكر»(كروتشه، ص ٥١ نقلاً عن الموسى، لا.ت: ٢)؛ كما أنّه يسترسل مع فكرته الأصلية المطروحة استرسالا؛ فهو يكتب كثيراً من قصائده بهذا الإسترسال بل لعله يتناول الموضوعات التى تسمح له بمثل هذا الإنطلاق المسترسل الذى لا يوقفه عند حد الا عندما ينتابه التعب والملل لا حينما يشعر هو بالشبع الحقيقى والإرتواء التامّ، وهو يصوغ تجربته النفسية فى أبيات متوالية متلاحمة جداً ولعله استمد هذا كله من نموذج القصيدة الغنائية عند الأوروبيين؛ إذ تربط بين الأبيات فيها وحدة عضوية متماسكة ولا غرو فى ذلك فقد غنّى *ميخائيل نعيمة* كما غنّى الشعراء الرومانسيون آلام النفس البشرية وطفح قلبه بمشاعرها.

نتيجة البحث

حسب ما ذكرنا فى صلب المقال استطاع الشاعر أن يوظف إمكانياته الشعرية، لتحقيق الوحدة العضوية فى قصيدة الطمأنينة، وذلك من خلال الأبيات التالية:

١- استهلال كل مقطوعة من القصيدة ببيت يختم به المقطوعة.

٢- إيجاد الربط بين أجزاء الأبيات وبين الأبيات وبين المقطوعات ربطاً شكلياً ومضمونياً.

٣- التوسيع التدريجي في كل مقطوعة مما أدى إلى تطور متنامي في كل القصيدة.

٤- استهلال القصيدة بـ "سقف بيتي حديد / ركن بيتي حجر" الذي يدل على الإحساس بالثقة والأمن واختتام القصيدة بـ "وحليفي القضاء/ ورفيقي القدر" الذي يوحي بفرط الشعور بالإطمئنان حيث يحالفه القضاء والقدر أمام مصاعب الحياة.

٥- استخدام عبارات مترابطة جداً في كل مقطوعة حيث تدور كلها في فلك واحد.

٦- استخدام ألفاظ مترابطة جداً في كل مقطوعة حيث تدور كلها في فلك واحد كما نرى في المقطوعة الثانية في الفجر والنهار والليل، وكلها تدل على مدلول زمني.

٧- توظيف الترادف في تجلية الوحدة العضوية، كما رأينا في الترادف القائم بين حليفي ورفيقي، والقضاء والقدر في البيت الأول من المقطوعة الرابعة.

٨- توظيف تكرار الألفاظ داخل المقطوعة (لست أخشى في البيت الرابع من المقطوعة الرابعة) و بين المقطوعات (بيتي في المقطوعة الأولى والمقطوعة الأخيرة- وقلبي في المقطوعة الثالثة والرابعة).

٩- توظيف التقابل في إيجاد الربط بين أجزاء البيت وبين الأبيات كما نرى في المقطوعة الثانية التقابل القائم بين الليل والنهار، وأيضاً في المقطوعة الثالثة بين المساء والسحر.

١٠-توظيف رابط الملازمة في تماسك أجزاء القصيدة خاصة في المقطوعة الثانية وذلك بين الظلام و الليل، وبين النجوم و القمر.

١١-توظيف رابط الإشتمال في تماسك أجزاء القصيدة، كما نرى بين بيتي، وبين سقف بيتي وركن بيتي وأيضاً في المقطوعة الرابعه بين شرور وبين منون، والعذاب، والضرر.

١٢-وهكذا استطاعت القصيدة أن تحقّق النمو الداخلي التدريجي، والإنسجام الأفقي والعمودي من أجل تصوير موقف إنساني واحد وهو الرضى بآلام الحياة وهمومه.

۱۳-إنّ الوحدة فی الأفكار والمشاعر من بداية القصيدة إلـی نهايتهـا، أدت إلـی تحقـق الوحدة العضوية فيها بشكل تام.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

المصادر والمراجع

العربية

ابن طباطبا. ۱۹۵۶م، **عیار الشعر**، تح: د. طه الجابری و د. محمد زغلول سلام، مصر: شرکة فن الطباعة.

أمین، أحمد. ۱۹۶۳م، **النقد الادبی**، الطبعة الثالثة، القاهرة: مکتبة النهضة المصریة.

شراد، شلتاغ عبود. ۱۹۹۸م، **مدخل إلی النقد الادبی الحدیث**، عمان: مجدلاوی.

ضیف، شوقی. ۱۹۶۲م، **فی النقد الادبی**، الطبعة الثانیة، مصر: دار المعارف.

غنیمی هلال، محمد. ۱۹۹۷م، **النقد الأدبی الحدیث**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزیع.

کرم، انطون غطاس. ۱۹۶۷م، **مدخل إلی الشعر العربی الحدیث**، عامل الثقافة فی کتاب العید، أشـرف علی تحریره: جبرائیل جبور، بیروت: منشورات العید المئوی الجامعة الأمیرکیة.

لبُّس، جوزف. «**میخائیل نعیمة ناقداً أدبیّاً**»:
http://www.maslim.net/site/articles.php?action=view&id=415

مختاری، قاسم و مریم بخشنده.۱۳۹۱، **مقارنهٔ أدبیهٔ بین العقاد و دیوانه ومیخائیل نعیمهٔ وغرباله**:
http://mokhtari121.blogfa.com/post-31.aspx

مندور، محمد. ۱۹۹۷م، **النقد والنقاد المعاصرون**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزیع.

نعیمة، میخائیل. ۱۹۴۵م، **المجموعة الکاملة همس الجفون**، الطبعة الأولی، بیروت: دارالعلم للملایین.

نعیمة، میخائیل. ۱۹۹۱م، **الغربال**، الطبعة الخامسة عشرة، بیروت: نوفل.

هدارة، محمد مصطفی. ۱۹۹۰م، **دراسات فی الادب العربی الحدیث**، الطبعة الأولی، بیروت: دار العلوم العربیة.

الفارسیة

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۶۸ش، **موسیقی شعر**، چاپ دوم، مؤسسه انتشارات آگاه.

خورشا، صادق. ۱۳۸۱ش، **مجانی الشعر العربی الحدیث و مدارسه**، تهران: سازمان مطالعات و تدوین کتب علوم انسانی.

پرتال جامع علوم انسانی

المقالات

دهداری، میسا. ۱۳۹۱ش، «**الإنسان فی أدب میخائیل نعیمة**»، فصلیة دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامیة فی جیرفت، السنة ۴، العدد ۱۳: صص۱۲۱- ۱۳۶.