مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد الثامن / العـدد الأول
(ذو الحجة 1445هـ/ جوان 2024م)، ص 576– 594

موجهات اشتغال الوحدة العضوية في الشعر العربي الحديث من البنية إلى البنينة

Guidelines for working the organic Unity in Modern Arabic Poetry: From Structure to Integration

[1] د/ عمي الحبيب ، AMMI lahbib

[1] جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية الجزائر

مخبر التأويل وتحليل الخطاب

المؤلف المرسل: د/ عمي الحبيب، AMMI lahbib الايميل: lahbib.ammi@univ-bejaia.dz

تاريخ الاستلام: 14 / 05/ 2024 تاريخ القبول: 01 / 06/ 2024

الملخص:

يتناول هذا لمقال قضية الوحدة العضوية في القصيدة العربية الحديثة، لاسيما عند الشعراء والنقاد الرومانسيين باعتبار الرومانسية أول تيار أدبي مجدد أكد على ضرورة تحقيق الوحدة العضوية في الإبداع الشعري، بعدما كانت غائبة تقريبا في القصيدة التقليدية، وحتى في القصيدة الإحيائية التي سارت على نهج الشعر القديم وصبت مجمل اهتمامها على البيت، وعلى مدى انسجامه مع الأبيات السابقة واللاحقة؛ فالنقاد القدماء عموما نظروا إلى البيت منفردا، ولم يهتموا بتكامل أجزاء القصيدة. وبالتالي كادت الوحدة العضوية في القصيدة التقليدية تتحقق في البيت منفردا، أو في مقطع من مقاطع القصيدة الواحدة مما جعلها أقرب إلى التفكك، فجاءت الرومانسية العربية لتدعو إلى كتابة شعر متماسك الأجزاء، بحيث يقوم كل جزء فيه مقام العضو الحي في البناء الفني...

الكلمات المفتاحية: التجديد، الرومانسية، الشعر الحديث، الصورة الشعرية، الوحدة العضوية.

Abstract: This article addresses the issue of organic unity in modern Arabic poetry, specifically in the poetic doctrines of renewal critics ، particularly among the Surrealists and Romantic critics, considering Romanticism as the first defined literary trend that emphasized the necessity of achieving organic unity and objectivity in literary work and poetic creativity in particular.

The subsequent critics viewed the verse as individual, disregarding the integration of poem parts. Consequently, organic unity in traditional poetry was achieved within individual verses or within a segment of a single poem, making it closer to disintegration. Thus, Arabic Romanticism advocated for writing poetry with integrated parts, where each part serves as a living organ in the artistic structure.

Key words: innovation, romance, modern poetry, poetic imagery, organic unity

1. مقدمة:

كانت القصيدة العربية قديما عبارة عن مجموعة من اللوحات الأدبية الفنية، أو مجموعة من المشاهد التي يغيب فيها البناء العضوي، وحتى البناء الموضوعي؛ فنجد مشهد الطلل، ومشهد الرحلة، ومشهد الصيد، وصولا إلى مشهد الغرض الرئيسي في القصيدة.

وتتميز القصائد العربية، وخاصة الطوال منها، بتعدد الموضوعات إلى الحد الذي تفقد معه الوشائج التي تؤلف بين أفكارها، أو بين عناصر فكرتها الرئيسية، ومن هنا كانت الوحدة الموضوعية أو المعنوية في الشعر العربي القديم تتحقق فقط في مقاطع القصيدة الواحدة، أو في أجزائها. وقد نجد أحيانا روابط بين مقطع وآخر، هذا إذا ما أحسن الشاعر التخلص والربط بين موضوعات القصيدة، فالقضية الأساسية في النقد القديم تبقى في وحدة البيت في حد ذاته، وفي تمام فنيته من حيث اكتمال المعنى والمبنى، واستقامة الوزن.

وأما في العصر الحديث، وبعد تطور مفهوم النقد والدراسات الأدبية، وبعد أن أصبحت عناصر القصيدة تتمثل في التجربة الشعرية، والموسيقى، والخيال، والصورة الشعرية، ووحدة العمل الفني، لم يعد

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830
المجلد الثامن / العـدد الأول
(ذو الحجة 1445هـ/ جوان 2024م)، ص 576– 594

البيت المستقل يمثل أهمية إلا بمدى انسجامه وتلاحمه وخدمته للأبيات السابقة واللاحقة، ومدى انسجامه في الوحدة الموضوعية والمعنوية للقصيدة.

وبالتالي، ينبغي على القصيدة أن تكون ذات مضمون أساسي واضح، فإن تعددت المواضيع والمضامين فإن ذلك يتنافى مع مقاصد الوحدة العضوية. ولكي تُعدّ تجربة شعرية مكتملة، فليس شرطا على القصيدة أن يكون موضوعها واحدا، لأن التجربة الشعرية بناء كبير يتكون من جزئيات يرفد بعضها بعضا، وكل جزء مرتبط بنظيره وله دوره في تماسك هذا البناء الكلي، من منطلق أن القصيدة في نهاية المطاف عبارة عن ترجمة لخبرة الشاعر و أفكاره و أحاسيسه تجاه موضوع معين..

وبناء على هذا، يمكن أن نوجز تعريف القصيدة بالوحدة العضوية، أو الوحدة الفنية، أو الوحدة الشعورية، أو التجربة الشعرية، وهي تعني شيئا واحدا مفاده هيمنة إحساس واحد أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية معينة على مناخ القصيدة.

1- الرؤية التجديدية في البيانات الشعرية الحديثة:

ينطلق النقاد المجددون من قناعة وهي أن لا فضل لقديم لقدمه و لا فضل لجديد لجدّته، فأولوية السبق الزمني غير مطروحة أساسا، لأن الأسبقية في جوهرها فنية جمالية، وليست زمانية، وذلك من منطلق إيمانهم بأن "لكل عصر شعره و لا يمكن أن يكون له غير هذا الشعر (...) ومن هنا كانت لكل عصر حساسيته المتفاوتة في رهافتها أو تساميها أو حريتها، بالاختصار، طريقته الخاصة في تصور العالم الذي يجد في الشعر أوضح تعبير له و أكمله، و ذلك بقدر ما يمكن القول إن الكلمة وجدت لتعبر عن كل ما يجري في الذهن الإنساني"[1]، والتجديد عموما لا يأتي بأمر أو بإرادة فرد أو جيل أو جماعة، بل هو حركة طبيعية تفرض نفسها تبعا للظروف والتفاعلات الحضارية المواكبة لنسق حياتي متحرك وحي.

ولقد كان العربي في الماضي يملك وعي المنتصر لأنه كان الأقوى، لذلك كان التجديد في الأدب العربي القديم – غالبا – ينبثق من داخل هذا الأدب ذاته.

أما في عصرنا الحاضر، و قد تغير الوضع و تُبودلت الأدوار، فإن الجدة –تعني فيما تعنيه– الإستعارة من الغرب و الإستفادة مما وصل إليه؛ و من هنا نفهم أن التجديد إبان عصر النهضة كان بملامح أوروبية في مجمله؛ فقد ولّد اللقاء مع الغرب للوهلة الأولى انبهارا به، و من ثم ارتباطا به و بالنسق الذي يحركه إلى الحد الذي استحالت معه العودة .

وقد ظلت مسألة التقليد والتجديد في الشعر العربي يتجاذبها طرفان لكل منهما مبرراته ؛ فبالنسبة للتيار المحافظ فإنه يبني آراءه على اعتبار نزعة "التبعية التي خضع لها العرب طوال القرون الأخيرة، عمقت جانب العودة إلى الماضي السعيد الذي أضحى فردوسا مفقودا"[2]. بينما عمقت هذه التبعية نفسها جانب النفور من هذا الماضي لدى دعاة التجديد، و دعتهم إلى الإقبال على مناهل هذا الغرب الذي تفوق عليهم في شتى الميادين.

2–1 الرؤية التجديدية عند جماعة الديوان (العقاد):

قامت جماعة الديوان بثورة شاملة على كل ما يمت للقديم بصلة، وقد ترجمت كتاباتهم النثرية المختلفة أبعاد هذه الآراء، و خاصة في مقدمات دواوينهم التي سميت بيانات شعرية. فنددت بالشعراء المقلدين وسخرت منهم لأنهم نهجوا نهج القصيدة القديمة.

وتعتبر آراء الجماعة امتدادا وتوسيعا لآراء خليل مطران النقدية، و قد قامت الثورة النقدية الحقيقية في الشعر العربي الحديث بفضل هذه الجماعة التي مضت أشواطا بعيدة في تحطيم صنمية القصيدة التقليدية و قداستها، و إذا كانت دعوة مطران التجديدية تميزت بالخجل والتحفظ، فإن دعوة الجماعة، وخاصة العقاد، كانت عنيفة و حادة و لم يسلم من سهامها حتى أحمد شوقي.

ينظر العقاد إلى قضية التجديد من زاوية مختلفة تماما عن الزاوية التي نظر منها النقاد المحافظون و على رأسهم الرافعي؛ إن التجديد عند العقاد لا يقصد منه "إنكار فضل العرب أو تعمد الخروج على أساليبهم، و لكنه هو إنكار أوهام الذين يحصرون الفضل كله في العرب دون أمم المشرق و المغرب من سابقين و لاحقين، أو الذين يختمون على الأساليب بعد القرن الرابع للهجرة".[3]

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830
المجلد الثامن / العـدد الأول
(ذو الحجة 1445هـ/ جوان 2024م)، ص 576– 594

ويشرح العقاد التجديد الشعري من وجهة نظره مؤكدا على أن الإضراب عن أساليب العرب والإستعاضة عنها بأساليب الغرب ليس من التجديد في شيء، كما أنه ليس تجديدا أن نثقل كاهل القصيدة بالمعاني المتعسفة والخواطر المقحمة، لكن التجديد أن نقول لأننا نجد في أنفسنا ما نريد قوله. فالتجديد من هذا المنطلق شيء غير الذي فهمه أنصار القديم. "فليس من الضروري أن تكون كتابة الكاتب كلها جديدة غير مسبوقة ليكون من المجددين و يخرج من زمرة المقلدين(...). و ليس التجديد أن يكون الكاتب جديدا أبدا في كل ما يكتب، وإنما هو أن يكتب، و لا يكون قديما متأثرا للأقدمين يحذو حذوهم و ينظر حوله بالعين التي كانوا بها ينظرون.[4]

وعلى هذا الأساس فإن أبا نواس مثلا يعتبر مجددا في نظر العقاد، لأنه حاول التحرر من مدرسة العمود التقليدية، في حين إن بعض شعراء العصر الحديث ليسوا مجددين لمجرد أنهم وصفوا الطائرة أو السيارة ، لأن الأقدمين نظموا في وصف الخيمة و الناقة، و من المجددين شاعر يصف الخيمة و الصحراء في هذا الزمن لأنه رآهما، و ليس من المجددين من يصف مستحدثات هذا الزمان وهو يظن أن الحداثة أن يصف كل حديث فحسب.

و يؤكد العقاد على أنه إذ يدعو إلى الجديد، فإنه لا يدعو إلى هدم شيء قائم؛ لأن الشاعر الذي يصلح لزمانه هو شاعرصالح لكل زمان و العواطف الإنسانية لا تبلى بمرور السنين، و لا يمكن لشاعر أن يكون صادقا في وصف خلجات النفس البشرية في زمنه، ثم يتحول صدقه كذبا في الأزمنة اللاحقة.

و يخلص العقاد في النهاية إلى القول بأن الشعر الحقيقي ليس فيه الجديد و القديم، و لكن الأصح أن نقول فيه الجيد و الرديء.

2-2: الرؤية التجديدية عند جماعة المهجر:

سارت جماعة المهجر في منفاها تقريبا على خطوات جماعة الديوان نفسها، وسعت إلى بعث روح جديدة في الأدب العربي، و لم يكن الحديث عن مدرسة رومانسية في الشعر العربي ممكنا حتى مجيء

جماعة المهجر؛ فقد كانت رومانسيتهم واعية، واضحة المعالم، و ليست شظايا متناثرة من النفحات الوجدانية مثلما كان في الشعر القديم ، و هي لا تكاد تختلف عند روادها عن رومانسية فرنسا و إنجلترا، و يظهر ذلك بوجه خاص في كتابات جبران الإبداعية شعرا و نثرا.

وقد انتشر تلاميذ هذه المدرسة في الأقطار العربية، وصارت الكتابة على شاكلتهم رائجة عند الشابي وعلي محمود طه وإلياس أبي شبكة و غيرهم، وكانت الرومانسية المهجرية تدعو إلى معارضة الأنماط التقليدية ، فرفض روادها أغراض الشعر الجاهلي، والقديم بشكل عام، كما رفضوا حتى الشعر الحديث الذي يسير على النهج التقليدي.

وإذا كان قطب هذه الجماعة هو جبران الذي تمحورت حول أدبه أغلب الكتابات النقدية، وكان مرجعا أساسيا لنقاد الرابطة القلمية، فإن أمينا الريحاني كان أول شاعر رومانسي في المهجر على الرغم من أنه لم يكن منضويا تحت لواء الرابطة القلمية، وكان أول من بدأ بكتابة الشعر المنثور في المهجر، كما مثلت آراؤه النقدية في مسألة التجديد في الشعر العربي نبراسا سار على هديه شعراء التجديد من بعده. وسنحاول فيما يلي تقصي بعض مواقفه النقدية ثم ننتقل إلى مواقف ناقد الجماعة بإجماع النقاد: ميخائيل نعيمة.

2-2-1: أمين الريحاني:

يأتي الريحاني في مقدمة من كتب الشعر المنثور و خاض غماره في وقت مبكر، وهو أكثر أنواع الشعر تحقيقا للوحدة العضوية مثلما جاءت في الأدبيات الرومانسية الغربية. فقد سار شعره و نقده جنبا إلى جنب على درب التجديد، فرفض المقولة العربية القديمة التي ترى أن الشعر كلام موزون مقفى له معنى، و اعتبر أن الشعر ليس مجرد وزن و قافية، إذ قد يأتي على أوزان جديدة، كما قد تأتي القصيدة الواحدة من بحور متنوعة.

و يعتقد الريحاني أنه "من الخطأ الظن بأن كل ما جاء به عرب الجزيرة إنما هو منتهى الفصاحة و البلاغة، و أن استعاراتهم كلها جميلة في كل زمان و مكان (...)، كما أنه من الوهم أن نحصر نبوغ زماننا في إحسان لغة مضر و قحطان".[5]

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد الثامن / العـدد الأول
(ذو الحجة 1445هـ/ جوان 2024م)، ص 576– 594

و يعرّف الشعر الحر الذي تتجسد فيه الوحدة العضوية إلى حد كبير، تعريفا يقترب به من رواد الرومانسية الفرنسيين و الإنجليز قائلا: "يدعى هذا النمط من الشعر الجديد (...) الشعر الحر الطليق ، وهو آخر ما اتصل إليه الإرتقاء الشعري عند الإفرنج، و بالأخص عند الإنكليز و الأمريكيين، فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزي من قيود القافية، و ولت وثمن الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الإصطلاحية و الأبحر العرفية".[6]

فالقضية الحقيقية ليست قضية وزن و قافية بقدر ماهي قضية عاطفة و شعور، و بهذا لا يبعد الريحاني عما قال به بعض العرب حديثا، و حتى بعض المتقدمين من أن الشعر في حقيقته ترجمة للحظة نفسية شعورية (و هذا هو المعنى الحقيقي للوحدة العضوية في القصيدة)، و أنه ما من قيد أو ضابط إلا و من شأنه أن يخرج هذه الدفقة الانفعالية عن أصالتها و تلقائيتها.

والريحاني إذ يدعو إلى التحرر من القيود الاتباعية فإنه لا يلغي الوزن تماما في القصيدة الحرة الجديدة، فالشعر الطليق له وزن جديد، و لكن القصيدة الواحدة قد تأتي على أبحر متعددة. فهو حين يدعو إلى التغيير فإنما على مستوى شكل القصيدة و ليس على مستوى روح الشعر العربي. و من هنا تنبه بعض النقاد إلى أن ثورة الريحاني في مفهومه للشعر هي ثورة على وزن الكلام أو نظمه، و ليس على الأصالة الشعرية، والريحاني ككل المجددين صدر عن قضية تراثية و عن معان أروبية حركته روعتها وانصب اهتمامه على تخليص الشعر من إسر النظم و الترهات البلاغية في سبيل شعر صادق معبر عن النفس و الفكر". و هذا ما قصده جبران بقوله: لكم لغتكم و لي لغتي.

2-2-2: ميخائيل نعيمة:

يتبلور موقف جماعة المهجر من التجديد في الشعر العربي بشكل أوضح و أكثر عمقاً، مع ميخائيل نعيمة الذي كان أجود أعضاء الرابطة القلمية ملكة نقدية، و خاصة في كتابه "الغربال"، هذا الكتاب الذي يعتبره الدارسون من أهم الأعمال النقدية في القرن العشرين، فقد صدر في مرحلة دقيقة كان

العالم العربي يجتازها بين القديم و الجديد. و كان تعامل نعيمة مع الحركة الشعرية يمزج بين الشعر و النقد، مترجحا بين التراث و الأصالة مع الإستفادة قدر المستطاع من الأدب الغربي.

و المتأمل في المقالات النقدية التي جاءت في "الغربال" يرى أنها تعبير عن النزعة الرومانسية في الأدب، فهو يرفض القوالب الجاهزة، و يؤكد أنه لو كانت لدينا معايير ثابتة لتمييز الأدب الجيد من الأدب الرديء، لما دعت الحاجة إلى وجود ناقدين، بل يسهل على كل قارئ أن يأخذ تلك المعايير أو القواعد و يطبقها على ما يقرأ.

و أما الشعر في رأيه فهو "لذة التشبع بالحياة، و الرعشة أمام وجه الموت، هو الحب و البغض، و النضج و الشقاء، هو صرخة البائس و قهقهة السكران، و لهفة الضعيف و عجب القوي. الشعر ميل جارف، وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها و لن نعرفها (...). لاجمال، فالشعر هو الحياة باكية و ضاحكة، و ناطقة وصامتة و مولولة و مهللة، و شاكية و مسبحة، و مقبلة و مدبرة".[7]

ويأخذ الشاعر عند نعيمة صفة النبي الذي يوحى إليه، فيرى العالم و الأشياء على غير ما يراها سائر الناس، بل بنظرة إلهية روحية، فيتمكن من النفاذ إلى جوهر الحقيقة بفرط الرؤيا الشعرية التي هي ضرب من النبوءة وهتك أستار الغيب. وهذا المفهوم لا يبعد عما قالت به الرومانسية الغربية، أن الشاعر رئي و نبي و كاهن.

3- مفهوم الوحدة العضوية لدى طليعة التجديد:

3-1: خليل مطران:

كان خليل مطران من أوائل الشعراء الذين تفطنوا إلى ظاهرة النمو العضوي في القصيدة الأوروبية، و دعا إلى ضرورة وجودها في القصيدة العربية، لذلك يصرح قائلا: "و هذا الشعر ليس ناظمه بعبده (...) و لا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، و لو أنكر جاره، و شاتم أخاه، و دابر المطلع، و قاطع المقطع، و خالف الختام. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته و في موضعه، و إلى جملة القصيدة في تركيبها و في ترتيبها و في تناسق معانيها و توافقها، مع ندور التصور و غرابة الموضوع و مطابقة كل ذلك للحقيقة وتحري دقة الوصف و استيفائه فيه على قدر"[8].

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد الثامن / العـدد الأول
(ذو الحجة 1445هـ/ جوان 2024م)، ص 576– 594

هكذا يتصور خليل مطران الوحدة العضوية و الموضوعية في القصيدة، و هو بذلك يرفض وحدة البيت منفردا، و يرى أن قيمة البيت تكمن في البيت في حد ذاته و في موقعه داخل القصيدة. كما أنه لا يهتم بالمطلع، و حسن التخلص، وحسن الختام، إنما يهتم بالقصيدة من حيث هي بناء فني متكامل ومتآلف على غرار ما نادى به رواد الرومانسية الغربية، و على غرار ما قال به بعض النقاد العرب القدماء أيضا، مثلما نرى عند ابن قتيبة في قوله: "و تتبين التكلف في الشعر (...) بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره، و مضموما إلى غير لفقه. و لذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال : وبم ذلك؟ فقال: لأنني أقول البيت و أخاه، و لأنك تقول البيت و ابن عمه"[9]. و شدد مطران على حسن التئام أجزاء القصيدة في موضوعها و معانيها و ترتيب أبياتها، شريطة أن تكون صادرة عن تجربة نفسية شعورية، و هو ما يطلق عليه أيضا: **الصدق في الموقف الفني**. ثم إن التجربة الشعرية عنده هي إفضاء نبرات النفس و تموجاتها كما هي في خواطر الشاعر و تفكيره، و هي محور الصدق في تجربة الشاعر، لأنها التجربة التي تشكل حلقة الوصل بين أجزاء القصيدة، و ينبغي أن تكون صادرة عن وحدة الموضوع ووحدة الفكر فيه، و وحدة المشاعر . أي أنها علاقة تقتضيها طبيعة الموضوع .

وقد فهم خليل مطران هذه المسألة، و اعتبرها من معالم التجديد، و سعى إلى تطبيقها في نتف من شعره. و تعد قصيدة "المساء" النموذج الأمثل على بنية القصيدة و وحدتها الموضوعية و العضوية.

وفي هذه القصيدة يقول مُحَمَّد بنيس: "إنه بهاء الترابط. فالتجانس في هذه القصيدة يبرز مدى تناغم العلائق الرابطة بين صورة و صورة (...) حتى يصبح الخطاب بكامله هو وحدة القراءة. و يتقدم تركيب التجانس شيئا فشيئا من بداية النص إلى نهايته، لأَلَقه خطاطة التقدم و خطاطة التحول. و هما معا يتداخلان لغواية تنافر العناصر وسؤقه نحو تناغم له حتم الفتك بجسد الشاعر و النص و القارئ"[10].

وعموما فإن آراء مطران في مسألة الوحدة العضوية لم تنتشر بالشكل المأمول، غير أن الأجيال الرومانسية التي جاءت بعده تابعت السير على النهج الذي خطه. فإن لم يكن له فضل كبير في وضع

أسس عميقة و جذرية في مفهوم الوحدة العضوية، فإنه من الأوائل الذين تفطنوا إلى هذه الظاهرة، و يظل له فضل السبق و الريادة.

3-2- جماعة الديوان:

تنطلق جماعة الديوان من أن القصيدة بنية حية،و ذلك يعني وجوب أن تكون القصيدة وحدة عضوية، أي عملا فنيا متكاملا يكمل بخواطره "كما يكمل التمثال بأعضائه و الصورة بأجزائها"[11] فالوحدة العضوية ضرورية للقصيدة، و لا يجوز أن تكون القصيدة عبارة عن أبيات متناثرة لا يربط بينها أي رابط و لا يحتاج فيها البيت إلى سابقه و لاحقه، و إنما هي -كما يقول أدونيس- "تآلف مركب يحوج فيه البيت إلى تذكر ما يسبقه و ترقب ما يتبعه ضمن نسق موحد. و مثل هذه الوحدة تفرضها النفس الشاعرة"[12] .

إن الدعوة إلى اعتبار القصيدة كائنا حيا عند الجماعة، تقتضي أن ينهض كل جزء من أجزائها بوظيفة كوظيفة العضو في الجسم، و من هنا تغيب المعايير القديمة لأجمل بيت ، و أفخر بيت، و أغزل بيت، و بيت القصيد، حيث تأتي قصائد الشعراء دون روح، و إنما هي محض صياغة لا يكاد يرتبط فيها الشعر بمعناه و موضوعه، حتى لا تستطيع أن تعطي للقصيدة عنوانا يتصل بموضوعها. و لهذا تقاس قيمتها بالأجزاء و الأبيات كأن القصيدة حبات عقد لكل حبة قيمة منفردة و لا صلة لها بغيرها.

3-2-1- عبد الرحمان شكري:

أدرك شكري أهمية هذه القضية مبكرا بفضل اطلاعه على الأدب العربي و الأدب الإنجليزي، فأحس بالتفكك الذي يطبع القصيدة العربية التقليدية، فضلا عن أنه كان متأثرا بالنظرة الرومانسية الغربية للقصيدة الغنائية من حيث إنها ذات وحدة عضوية حية و نامية، تتتابع فيها الصور في نسق تطوري حتى تكتمل الصورة في النهاية، و يظهر المعنى الذي قصد إليه الشاعر واضحا. يقول في مقدمة ديوانه: "ينبغي أن ينظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة"[13]

وعلى امتداد صفحات الديوان الضخم لعبد الرحمان شكريلا نكاد نعثر على قصيدة تتوفر فيها شروط عمود الشعر العربي كما تواضع عليها النقاد القدماء، ما يؤكد تأثره الكبير بما قرأه من الشعر

الرومانسي الأوروبي، فضلا عن النقد الإنجليزي و خاصة كولريدج في دعوته إلى الوحدة العضوية للقصيدة. و مما يؤكد فهمه لخاصية الوحدة العضوية من منظور الرومانسية الأوروبية، قوله: "مثل الشاعر الذي يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذي يجعل كل نصيب من أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبا واحدا. و كما أنه ينبغي للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور و الظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير"[14].

و نستشف هذه الميزة في شعر شكري، حتى أننا لا نستطيع أن نغير بيتا من موضعه، أو أن نقدم و نؤخر، و إلا اختل المعنى و تلاشى بناء الصورة التي قصد إليها الشاعر، أو تغير مدلولها. و يمكن أن نسوق مثالا على ذلك من قصيدة (الحطاب و الحشرة). يقول:[15]

لذعته لذعة الخـ ـبّ فأخطأه أذاها

فرماها تحت رجليـ ـه هوانا و قلاها

ربّ خبّ دفنوه تحت أرض قد حثاها

لا تصب بالخير نفسا ليس للخير هواها

إن زحزحة أي بيت، في هذا المقطع، من مكانه لكفيل بأن يحدث فسادا في المعنى و إخلالا بالنسق التصاعدي الذي ينساق معه القارئ متطلعا إلى قادم التفاصيل من خلال توالي الأبيات؛ فلا يمكن للقارئ أن يفهم بيتا بمعزل عن سابقه وعن لاحقه، لأن حركة النمو و التطور في هذه القصيدة هي حركة خطية تسير سيرا عاديا نحو النهاية. فهذه الحشرة خرجت تسعى في الأرض من أجل معاشها، ويلقاها الحطاب فيتجنبها مخافة أن يؤذيها، بل إنه و لشدة إشفاقه عليها حاول حمايتها، ورغم كل ذلك حاولت لذعه. فالشاعر هنا يرسم بفنه وسحره صورة شعرية بكل تسلسل و اتساق، حتى يصل بنا إلى الغاية التي من أجلها ضرب لنا كل هذه الصور الجزئية البسيطة.

وعموما، فإن الدعوة إلى الوحدة العضوية كانت من أهم الدعوات التجديدية عتد الرومانسيين؛ فالقصيدة عندهم صور متناسقة، و كل صورة تقوم مقام العضو الحي في البناء الفني، و هذا يسمى عندهم أيضا: "عضوية الصورة الشعرية".و النقد الحديث يقوم على أساس الوحدة العضوية، بحيث ينظر إلى القصيدة جملة باعتبارها عملا واحدا على عكس النقد القديم الذي كان في أغلبه يعوّل على البيت الواحد في القصيدة و يستند عليه في عملية النقد.

3-2-2- العقاد:

يعتبر العقاد، مقارنة بشكري، أوضح منهجا و أكثر عمقا في دعوته إلى الوحدة العضوية في القصيدة، و عندما قدم لديوان المازني أنهى تقديمه بالقول: "فلا غرو أن ينسجم هذا الهندام على ذلك القوام، و أن يستشف القارئ ألوان العواطف من هذا الأسلوب، على إحكام نسجه و تفصيله، فيعلم أن شعر الطبع و الإخلاص غير شعر الصنعة و التقليد"[16].

إن الإنسجام بين القوام و الهندام –على حد تعبير العقاد– هو التناسق بين كل أجزاء القصيدة التي يخلع عليها الشاعر من إحساسه، و يُفيض عليها من خياله، و يبث فيها من هواجسه . و لا تعني الوحدة العضوية عند العقاد أن تتحول القصيدة إلى مجموعة من الأقيسة المنطقية يفضي بعضها إلى بعض، و إنما يريد أن يشيع الخاطر في القصيدة، "و لا ينفرد كل بيت بخاطر فتكون بالأشياء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة"[17].

و كما يلتقي العقاد مع رواد الرومانسية الغربية في الدعوة إلى الوحدة الموضوعية، فإنه يلتقي كذلك مع ناقد عربي قديم هو الحاتمي (ت 388 هـ)،حين دعا إلى وحدة القصيدة و ائتلافها، يقول الحاتمي:" مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر و باينه في صحة التركيب، غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه، و تعفّي معالمه"[18]

3-2-3- المازني:

لا نعثر للمازني، في بيانه الشعري، على موقف صريح و واضح حول الوحدة العضوية للقصيدة، لكن نظرته لا تختلف عن نظرة رفيقيه: شكري و العقاد. و قد ورد في تقديمه لديوان العقاد ما يلي: "فلا

يحسب القارئ أنه واجد هنا كلاما متشابها و نغما مطردا،في بعضه ما يغني عن سائره، و في قليله ما يغني عن كثيره، أو تقليدا، أو محاكاة لقديم أو جديد"[19]. من هذا القول نستشف أن المازني يتحدث عن الأبعاد الفنية للقصيدة و عن بنائها العضوي في أسلوب شبه شعري، و هو يؤكد هذه الفكرة عندما يعلق على قصيدة العقاد: (**ترجمة شيطان**) بقوله: "و أن القصيدة يجب أن تكون عملا فنيا تاما قائما على فكرة معينة ليس الشاعر فيها مسوقا بباعث مستقل عن النفس"[20].

3–3– جماعة أبولو:

إن القاسم المشترك الذي يجمع شعراء أبولو على الرغم من اختلاف مشاربهم، هو نزوعهم إلى الإبداع و التجديد بشكل مختلف و مغاير عما كان سائدا، و سعيهم إلى الكتابة على شكل غير مسبوق. و تتلخص مظاهر التجديد عندهم في أنهم حققوا الوحدة العضوية و الموضوعية للقصيدة، و أنهم نجحوا في جعل الشعر صورة عن نفسية صاحبه و نزعته في الحياة و فلسفته فيها، فضلا عن إقدامهم على كثير من أنواع التجديد من حيث الأسلوب و الإيقاع و الموسيقى.

فقد صارت القصيدة عندهم وعاء لتجربة ذاتية تترجم لحظة انفعالية أو خاطرة تأملية، أو فكرة فلسفية، كما أصبحت تحمل عنوانا ينبئ بنزعتها و مضمونها، بل أكثر من ذلك، فقد أصبح ديوان الشاعر منهم ذا وحدة موضوعية، بحيث تدور معظم قصائده حول موضوع واحد غالبا، و أخذت هذه الدواوين عند شعرائها عناوين ترمز إلى موقف الشاعر تجاه الكون و الوجود، أو تحيل إلى مضمون تجاربه و خلاصة نزعته الوجدانية.

و يضطلع الشاعر بدور مهم في انتقاء مفردات قصيدته، و في حسن توظيفها في سياقها الذي يترجم بصدق و أمانة شعوره و عاطفته، و له مطلق الحرية في أن يشحن هذه الألفاظ بحمولة دلالية تتخطى الدلالة المعجمية للكلمة ليصل من وراء ذلك إلى التعبير عما يعجز غيره عن التعبير عنه من خلال ذلك البناء المحكم الذي يوحي بالتناسق و وحدة الإحساس و المشاعر الإنسانية. و من ثم تكون القصيدة

قد حافظت على بنائها المعماري الذي لا يختلف عن عمل البنّاء الذي يضع كل لبنة في مكانها المناسب ليضمن صحة البيت و رونقه في الوقت نفسه. و هكذا يكون العمل الفني–الشعري قد حقق الوحدة العضوية أو الوحدة الشعورية النفسية، و هذا ما دعا إليه العقاد قبل ذلك، و طبقه في قراءاته لشعر أحمد شوقي، و كان يقصد بذلك السير التتابعي و المنطقي المتسلسل لأبيات القصيدة الواحدة، و هو ما يعكس تتابع الأفكار و انسيابها السلس.

بيد أن الحقيقة أن الوحدة العضوية كما دعا إليها الرومانسيون ليست وحدة الموضوع بقدر ما هي وحدة اللحظة الشعورية و الانفعال، فهذه الأحاسيس التي تنتشر في سائر أرجاء القصيدة، تلون أجزاءها بلون واحد منبعث من موقف نفسي معين كابده الشاعر لحظة ولادة قصيدته.

و من ثم فإن النمو المنطقي الطبيعي لأبيات القصيدة يفقد قيمته، ليفسح المجال للقيمة الفنية المنبثقة من التسلسل الفني، و ذلك عبر الترميز و الإيحاء بالصور الشعرية و الخيال الذي يحل محل المنطق.

و هذا من شأنه أن يفسح المجال للتجربة الشعرية أن تنمو و تتصاعد من الأعماق القصية، فتخضع القصيدة بذلك إلى نموّ شعوري مأتاه دواخل النفس و أعماقها . و هكذا يبدو الفرق بين البناء المنطقي لمعاني القصيدة، و بين البناء النفسي الداخلي الذي يمثل الوحدة النفسية؛ هذه الوحدة التي تعتمد على النمو الداخلي ، و تطور الإحساس، و اختلاف درجة النغمة الموسيقية. و على هذا الأساس، فإن اعتماد القصيدة الغنائية على التسلسل المنطقي لا يجعل منها قصيدة غنائية لسبب وجيه و هو صعوبة توفر الوحدة الموضوعية في هذه القصائد الغنائية.

و تعتبر جماعة أبولو بحق امتدادا للدعوات التجديدية التي أطلقتها جماعة الديوان، و من قبلها خليل مطران، حيث حفلت أشعارهم بتلك الدفقات الشعورية التي ميزها الإئتلاف و الإنسجام العاطفي. و من أهم القصائد التي تمثل وحدة شعورية متماسكة، قصيدة "**الجنة الضائعة**" لأبي القاسم الشابي. و تجدر الإشارة هنا إلى أن "الوحدة العضوية عند جماعة أبولو لا تعني التقيد بوحدة التسلسل المنطقي، إنما تعتمد على وحدة المشاعر و الأحاسيس، و ذلك لأن الشعر الذي أنتجه هؤلاء الشعراءجله شعر غنائي"[21].

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد الثامن / العـدد الأول
(ذو الحجة 1445هـ/ جوان 2024م)، ص 576– 594

في قصيدة "الجنة الضائعة" تتجسد الوحدة العضوية في البناء الفني للقصيدة مستمدة حضورها من لحظة شعرية–شعورية وجيزة، استحضر فيها الشابي الماضي و الحاضر، و نسجهما في ومضة زمانية واحدة تختزل جميع الأزمنة في بوتقة الزمن المطلق. و ما لبثت هذه الومضة الزمانية أن تحولت إلى ومضة شعورية و عاطفية انصهرت في وجدان الشاعر، فخرجت ناضحة بانفعالاته الجياشة. يقول الشابي:[22]

كم من عهود عذبة في عدوة الوادي النضير
قضيتها و معي الحبيبة، لا رقيب و لا نذير
أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير
و وداعة العصفور بين جداول الماء النمير
أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور
و تتبع النحل الأنيق و قطف تيجان الزهور
وتسلق الجبل المكلل بالصنوبر و الصخور..

و هكذا تمضي القصيدة مصورة حياة البراءة الحالمة في حضن الطبيعة العذراء ، بجنب الحبيبة، بعيدا عن أعين الرقيب، يشربان من كأس الحب الطاهر النقي، إلى أن يصحو الشاعر على ضياع جنته، و فقدان فردوسه:

آه توارى فجري القدسي في ليل الدهور
و فنى كما يفنى النشيد الحلو في صمت الأثير
أواه، قد ضاعت عليّ سعادة القلب الغرير
و بقيت في وادي الزمان الجهم أدأب في المسير
و أدوس أشواك الحياة بقلبي الدامي الكسير..

إن أول ما يستوقفنا في هذه القصيدة هو تركيب التعارض بين الجنة و ما بعدها، أي بين الماضي والحاضر، بين الطفولة و الشيخوخة، و الصحة و المرض، و الفجر و الظلام، حتى تغدو القصيدة مبنية على طابع انفجاري من بدايتها إلى نهايتها بسبب حدة التعارض بين النقيضين؛ فالسير نحو الانفجار يولد في نسق تطوري تسارعي منذ بداية المقطع الأول ليصل إلى ذروته في المقطع الأخير. فالموقف كله موقف واحد، وليد لحظة شعرية–شعورية واحدة، و لكنه يتوالد و يتناسل دون أن يخرج عن هذه الدفقة الشعورية التي تضم الموقف كله في قالب فني جمالي واحد. فالقصيدة تسير سيرا حثيثا نحو خلق عالم شعري يستقي عناصره من العالم الخارجي ليعيد تشكيلها في عالم جديد هو عالم النص.

و هو ما يتيح للنص الشعري أن يدور ضمن وحدة نفسية شعورية تامة بذاتها هي الوحدة الموضوعية، أو ما يعبر عنه مُحَمَّد بنيس ب: "خطاطة الوحدة"، يقول: "ولخطاطة الوحدة [في هذه القصيدة] طرائق متبدلة، فمرة تهب الطبيعة نشوتها و سعادتها للعاشقين، ومرة يبادر العاشقان لمفاجأة الطبيعة بسحرهما و جنونهما. و هنا تتوقف مقولات المنطق التقليدي (...)، نحن هنا في حضرة مشهد تبادل الغواية"[23]. فالقصيدة برمتها إذن عبارة عن مشهد واحد، أو لقطة واحدة، أو ومضة نفسية انفعالية واحدة تفرعت عنها عناصر حلت في الماضي و في المستقبل، و لكنها تعود جميعا إلى اللحظة–الأصل لتصب فيها.فيتحقق بذلك مبدأ الوحدة النفسية الذي يقود بدوره إلى الوحدة العضوية و الموضوعية.

و يشار إلى أن أحمد زكي أبا شادي مؤسس مجلة أبولو و رائد الجماعة، قد أطلق هذا الرأي في بيانه الشعري الذي صدّر به ديوانه الضخم (**الشفق الباكي**)، غير أنه لا يطالعنا في هذا البيان بموقف واضح عن الوحدة العضوية للقصيدة و بنيتها، إلا أننا نجد له نتفا في نهاية هذا الديوان، حيث يقول في مفهوم وحدة القصيدة:"أما أنا فقد آمنت – بعد تأمل نقدي عميق في شعري و في شعر غيري – بأن هناك ما يصح أن يسمى (بالتبادل) و هو تعويض الكل للجزء، و كذلك تعويض الجزء للكل: بمعنى أنه يجب نقد الأثر الفني كوحدة لا تتجزأ، بحيث يوجه النقد إلى جوهرها و لبها (...) و لا يتأثر الناقد الفني إلا بالجوهر وحده، و لا يكون ما عدا هذا الجوهر إلا معينا على إبرازه"[24].

وهذا المفهوم، في الحقيقة، يعد تمثلا و امتدادا لمفهوم الرومانسيين و الرمزيين الذين يهتمون بتفاعل الصور داخل إطار القصيدة. هذه الصور قد تكون خافتة شاحبة، ولكن شبكة العلاقات فيما بينها كفيلة بأن تشيع مفاهيم للإطار العام الشامل للقصيدة بحيث تبدو القصيدة وحدة موضوعية وعضوية حية ونامية.

4–خاتمة:

و في الختام، يمكن أن نجمل نتائج البحث في النقاط التالية:

– **الوحدة العضوية** لا تتحقق في القصيدة العربية القديمة، و لا حتى في القصيدة الإحيائية الحديثة.

– يمكن العثور على **الوحدة العضوية** في القصيدة القديمة في مقاطع القصيدة الواحدة.

الوحدة العضوية في القصيدة القديمة تتمثل في البيت منفردا.

–بداية من **الرومانسية** لم يعد البيت منفردا يحقق أي أهمية.

– يعتبر **أمين الريحاني** أول من خاض غمار الشعر المنثور، و ذلك في وقت مبكر من القرن العشرين، و هذا النمط الشعري هو أكثر الأنماطتحقيقا للوحدة العضوية.

–رفض **خليل مطران** النظر إلى البيت منفردا، و هو يرى أن القيمة الفنية تكمن في البيت في حد ذاته و في موقعه داخل القصيدة، كما شدد على حسن التئام أجزاء القصيدة.

–ترى **جماعة الديوان** أن القصيدة يجب أن تكون عملا فنيا متكاملا لتقترب من مبدإ الوحدة العضوية، و بالتالي يجب أن تغيب المعايير القديمة التي تركز على البيت منفردا كأجمل بيت، و أغزل بيت، و بيت القصيد...

– أدرك **عبد الرحمان شكري** أن القصيدة القديمة تنطوي على نصيب وافر من التفكك، و دعا إلى أن تكون أجزاء القصيدة متماسكة، و أن يقوم كل جزء مقام العضو الحي في البناء الفني.

–و أما **العقاد** فإنه يشبّه حسن التئام عناصر القصيدة بالانسجام بين "القوام و الهندام". و الوحدة العضوية عنده لا تعني أن تتحول القصيدة إلى مجموعة من الأقيسة المنطقية، إنما أن يشيع الخاطر في أرجاء القصيدة.

– في سياق حديثه عن البناء العضوي للقصيدة، يشير **المازني** إلى أن القصيدة يجب أن تكون عملا فنيا تاما قائما على فكرة معينة.

– وصل اهتمام **جماعة أبولو** بالوحدة العضوية إلى الحد الذي أصبح ديوان الشاعر منهم ذا وحدة موضوعية، بحيث تدور معظم قصائده حول موضوع واحد.

– الوحدة العضوية في القصيدة عند **جماعة أبولو** تترجم وحدة اللحظة الانفعالية.

– الوحدة العضوية عند **جماعة أبولو** لا تعني التقيّد بوحدة التسلسل المنطقي، و إنما تعتمد على وحدة المشاعر و الأحاسيس.

6. الهوامش:

[1] فريديريك هيغل، **فن الشعر**، دار الطليعة، بيروت، ج1، ط1، 1981، ص 40.

[2] منيف موسى، **نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث**، من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، دار الفكر اللبناني، بيروت، دط، 1984، ص 99.

[3] عباس محمود العقاد، **ساعات بين الكتب**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1969، ص203.

[4] نفسه.

[5] أمين الريحاني، **الريحانيات**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج 2، ط8، 1978 ص 204- 205 .

[6] أمين الريحاني، **هتاف الأودية**، دار ريحاني، بيروت، ط1، 1955، ص 9 .

[7] ميخائيل نعيمة، **الغربال**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 9،1971،ص 76- 77.

[8] خليل مطران، **ديوان الخليل**، دار الكتاب العربي، بيروت ، ج1، ط3 ، 1971، ص 9.

[9] ابن قتيبة الدينوري، **الشعر والشعراء**، مكتبة مدبولي، القاهرة، تحقيق أحمد مُحَمَّد شاكر، ج1، دط، دت، ص 96.

[10] مُحَمَّد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**، الرومانسية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ج2، ص 69

[11] العقاد والمازني، **الديوان في الأدب والنقد**، مطبعة الشعب، القاهرة، ط3، دت، ص 46 .

[12] أدونيس، **صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، ط2، 1983، ص 84 .

[13] عبد الرحمان شكري، **ديوان شكري**، دار نقولا يوسف، الإسكندرية، ج5 ط1، 1960، ص 366 .

[14] **نفسه**.

[15] المرجع نفسه، ص 244 .

[16] إبراهيم عبد القادر المازني، **ديوان المازني**، مطبعة مُحَمَّد مُحَمَّد مطر، القاهرة، دط، 1917، ج 1، ص هـ.

[17] المرجع نفسه، ص 141.

[18] الحصري القيرواني، **زهر الآداب و ثمر الألباب**، دار الجيل، بيروت، شرح زكي مبارك، ج3، دط، 1972، ص 651.

[19] عباس محمود العقاد، **ديوان العقاد**، المكتبة المصرية، صيدا، لبنان، دط، 1965. ج 1، المقدمة، ص:أ .

[20] إبراهيم عبد القادر المازني، **حصاد الهشيم**، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة، دط، دت ، ص 35 .

[21] بوجمعة بوبعيو، **موازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أبولو**، دراسة في الخصائص الموضوعية و الفنية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط1، 1995، ص 471 .

[22] أبو القاسم الشابي، **ديوان أغاني الحياة**، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1955، ص 147 .

[23] مُحَمَّد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**، ج 2، ص 165).

[24] أحمد زكي أبو شادي، **الشفق الباكي**، المطبعة السلفية، القاهرة، دط، 1926 – 1927، ص 1236 .