

الوحدة العضوية ودراساتها في قصيدة «الطمأنينة» لميخائيل نعيمة

زينة عرفت پور*

تاريخ الوصول: ٩٢/٧/٥

محمد خسروي چيتگر**

تاريخ القبول: ٩٢/١٠/١٦

الملخص

كثرت الحديث عن الوحدة العضوية للقصيدة العربية في العصر الحديث تأثراً بالنقد الأدبي الأوروبي. ولكن هناك الكثير من الناقدين والباحثين قد ترسخ في أذهانهم مفهوم ناقص من الوحدة العضوية، فيظنون أن مدلولها هو اقتصار القصيدة على تجربة واحدة أو عاطفة واحدة ويخلطون في تطبيقها بين الوحدة الموضوعية والوحدة المنطقية؛ فنحاول في هذا المقال أن نبين مفهوم الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية والوحدة المنطقية من خلال آراء النقاد ومدارس الشعر العربي الحديث، ثم نتطرق إلى الوحدة العضوية عند ميخائيل نعيمة، ومن ثم ندرس الوحدة العضوية وفق المنهج الوصفي - التحليلي في قصيدة من ميخائيل نعيمة باعتباره أحد أهم الأدباء العرب المعاصرين المتمسكين بالوحدة العضوية في الشعر؛ لنرى ما هي العناصر التي استخدمها في شعره حتى يتجلى بين أجزاءه تماسك عضوي.

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

* عضو هيئة التدريس بأكاديمية العلوم الإنسانية و الدراسات الثقافية، قسم اللغة العربية (أستاذة مساعدة).

z.erfatpor@gmail.com

** طالب ماجستير في قسم اللغة العربية بأكاديمية العلوم الإنسانية و الدراسات الثقافية.

الكاتبة المسؤولة: زينة عرفت پور

المقدمة

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

ولاشك أن هذا الترتيب التسلسلي المنطقي من عوامل تكوّن الوحدة العضوية، ولكنه ليس كل ما تعنيه ما لم نجد نمواً عضوياً، وتطوراً مطرداً بين الأجزاء في وحدة عاطفية تربط أجزاء القصيدة برباط نفسى واحد، تصبح فيه كل فكرة من فكر القصيدة ذات صلة قوية بموضوعها، بل ينبغي أن يكون كل بيت كذلك. وهذا مخالف لما يراه بعض النقاد من عيب في 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 تلك الآراء المتباينة المبنية على نتائج أساطين النقد الحديث كطه حسين، والعقاد، ومحمد مندور، ومحمد غنيمي هلال، ومحمد النويهي، وشوقي ضيف، ومصطفى بدوي، ويوسف بكار، وغيرهم. وحسبنا أن نعلم أنّ طه حسين والعقاد لم يسلما من اللوم بعدم فهمهما الوحدة العضوية، وأنهما قد خلطا في تطبيقهما بين الوحدة الموضوعية، والمنطقية، والعضوية» (القسومي، ل.ت: ١، ٢).

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

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

و يكون المنطق حكماً فيها، فينسق الشاعر أبياتها و يحكم الوعى المنطقى وحدة فى ترتيبها و هو يعول على المعنى فى كل ذلك و يطبق هذا المعيار على أشطر الأبيات ذاتها؛ فقد يتطلب منه المعنى أن يغير شطر بيت بآخر و يقول فى ذلك: «ينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبوحه، فيلائم بينها لتتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه، فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه كما أنه يحترز من ذلك فى 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 فى الآخر فلا يتنبه على ذلك الآ من دق نظره ولطف فهمه» (ابن طباطبا، ١٩٥٦: ١٢٤).

والجدير بالذكر أن هناك بعض النقاد اعتبروا الوحدة العضوية بمعنى الوحدة الفنية فى حين أن كثيراً من القوائد فى التراث الشعرى الأصيل العربى لها وحدة حيوية تنتج عنها وحدة فنية رائعة، تؤلف من عواطفها المتباينة وأغراضها المتنوعة فنرى أن القصيدة تنتقل من النسيب إلى المدح مثلاً، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره ولا يخرج الشاعر مثلاً من المدح إلى التآبين، أو من النسيب إلى الرثاء، ولكن أغلب القوائد فى هذا التراث لا تحقق الوحدة العضوية.

ومن هنا تناولنا فى هذه الدراسة مفهوم الوحدة العضوية ومعالمها، ثم تطبيقها على إحدى قصائد ميخائيل نعيمة حيث لا نكاد نعثّر على كتاب يختصّ بالوحدة العضوية أو تطبيقها على نماذج من القوائد العربية المعاصرة، وكلمنا نجده هو ما يندرج تحت عنوان الفصل الثانى من كتاب «النقد الأدبى الحديث» لغنيمى هلال فى موضوع الوحدة العضوية، معناها ومستلزماتها، كما ساهم /نطون عطاس كرم فى دراسة الوحدة العضوية فى كتابه «مدخل إلى دراسة الشعر الحديث» وقام بتحليل هذا العنصر فى أشعاره؛ فعلى هذا الأساس نوضح أولاً مفهوم الوحدة العضوية ونلقى الضوء على معالمها، ثم نعرض مجملاً من آراء مدارس الشعر العربى الحديث حول الوحدة العضوية، ومن ثم نتطرق إلى رأى ميخائيل نعيمة حول الوحدة العضوية تمهيداً لدراستها فى قصيدة «الطمأنينة» التى اخترناها نموذجاً للكشف عن العناصر التى وظّفها نعيمة لتجلية آليات التماسك العضوى

فى هذه القصيدة، وذلك على أساس المنهج الوصفى - التحليلى إستلهاماً من طريقة غنيمى هلال فى كتاب «النقد الأدبى الحديث» عند تحليل بعض المقاطع الشعرية فى إطار موضوع الوحدة العضوية، حيث يؤكد خلال تطبيقه على وحدة الأفكار والمشاعر، والتسلسل المنطقى، والنمو التدريجى للقصيدة.

ما هى الوحدة العضوية؟

«يتألف مصطلح "الوحدة العضوية Unite Organique" من جزأين: "الوحدة" "Unite"، وهى ميزة ما هو واحد مهما تكن مفهومات هذه الكلمة، و"العضوية" "Organique"، وهى نعت تعريفى وصفى يطلق على ما هو مركب من أجزاء تتكامل بوظائفها المختلفة الجلية والمرتبة. و"كل عضوى" كلمة، فى هذا المعنى، مرادفة للمنظم، والوحدة العضوية ذروة تضاد العناصر المختلفة وتضامنها» (الموسى، لا.ت: ١-٢).

من المسلم به أن الوحدة العضوية تقوم على أساس من الوحدة الموضوعية والوحدة المنطقية، لكنها تتجاوزهما إلى وحدة البناء الذى لا يستقل فيه جزء - سواءً كان بيتاً أو قسماً من أقسام القصيدة - عما سبقه ولحقه» (القسمى، لا.ت: ١، ٢).

ويقول الدكتور محمد غنيمى هلال فى تبين هذا المصطلح: «نقصد بالوحدة العضوية للقصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً، حتى تنتهى إلى الخاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر» (غنيمى هلال، ١٩٩٧: ٣٧٣).

ثم يتحدث الدكتور محمد غنيمى هلال عن مستلزمات الوحدة العضوية بقوله: «وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً فى منهج القصيدة وفى الأثر الذى يريد أن يحدثه فى سامعيه، وفى الأجزاء التى تندرج فى إحداث هذا الأثر، بحيث تتمشى مع بنيه القصيدة بوصفها وحدة حية، ثم فى الأفكار والصور التى يشتمل عليها كل جزء، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها، عن طريق التتابع المنطقى، وتسلسل الأحداث أو الأفكار، ووحدة الطابع والوقوف على المنهج على هذا النحو

قبل البدء في النظم، يساعد على ابتكار الأفكار الجزئية والصور التي تساعد على 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 التي تنبعث منه، أى أنها صلة تقضى بها طبيعة الموضوع، ووحدة الأثر الناتج عنه» (المصدر نفسه: ٣٧٤).

وأيضاً يقول الدكتور شوقي ضيف: «يقصد النقاد بالوحدة العضوية للقصيدة أن تكون بنية حية تامة الخلق و التكوين، فليست القصيدة ضرباً من المهارة في صياغة الأبيات من الشعر، وإنما هي بناء بكل ما تحمله كلمة بناء من معنى، بل إنها عمل تام كامل ينقسم إلى وحدات تسمى أبياتاً، ولكن كل بيت خاضع لما قبله، لا تحجزه عنه خنادق ولا ممرات فهو خيط في النسيج، يدخل في تكوينه ويساعد على تشكيله، ليست القصيدة خواطر مبعثرة في إطار موسيقى، إنما هي بنية نابضة بالحياة» (ضيف، ١٩٤٢: ١٥٣).

وعندما يتحدث عن شعراء الغرب وسمات نتاجهم الشعري يلقي الضوء على الوحدة العضوية بصورة غير مباشرة 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 تترايط فيه عناصرها برباط وثيق من وحدة شعورية وذهنية أو قل من وحدة عضوية نامية، فمعانيها لا تزال تنمو مكونة لها، كما تنمو الشجرة الكبيرة من بذره صغيرة فتخرج من التربة ولا تلبث أن تنشأ ساقها، وتستمر في النمو فتنبثق فروعها وأغصانها، وتتولد الأوراق على الفروع والأغصان ورقة بجانب ورقة» (المصدر نفسه: نفس الصفحة).

وطبيعي أننا لا نكاد نجد لها عند كثير من شعراء العرب القدامى؛ لأنهم التزموا القافية إلزاماً جعل قصائدهم لم تطل طول الشعر الأوروبي المرسل ولا تتجاوز ٦٠ - ٧٠ بيتاً كما نرى ذلك في قصائد المتنبي وأبي تمام والبحتري، «وربما عدت من أطولهم شعر ابن الرومي فبعض قصائده تبلغ أربعمائة بيت، وذلك لمنهجه السهل في الشعر، ولأنه إذا عمد إلى معنى لم يتركه حتى يصقيه. والشعر العربي أكثره غنائي، فقليل من شعر العرب شعر ملاحم أو شعر تمثيلي. والقصيدة عادة عندهم تبدأ ببيكاء الاطلال، ثم بوصف الطريق الذي رحل فيه الشاعر، ووصف الناقة أو البعير ثم الدخول من ذلك على الممدوح» (أمين،

١٩٦٣، ج ١: ٢٣٦)، وفي خلال هذه الموضوعات تطرّفوا إلى التغرّز والحكمة و جاؤوا بطائفة من الأمثال؛ حيث يمكن حذف كثير من أبيات القصيدة أو استبدال بعضها ببعض دون أن يخلّ ذلك بهيكلية القصيدة. وهذا الإستطراد لا يختص بالشعراء المادحين فحسب بل يتجاوز هؤلاء؛ لأنّ هناك شعراء مفكّرون كأبي العلاء المعرى قد تورّطوا فى مطبّات هذا الإستطراد حيث يأخذ عليه النقاد المعاصرون أنّه ليس هناك من رابطٍ يربط أبياته إلّا وحدة القوافى والأوزان.

وعنايتهم هذه بالجانب الغنائى للشعر جعلتهم يحصرون قصائدهم فى مجالات محدودة ومعانى جزئية، وقصرت إهتمامهم على استخدام الصناعات اللفظية، وإذا أراد الشاعر أن يأتى أحياناً بقصة فى إطار قصيدة كان يطيل فيها، حيث كان إهتمامه بالألفاظ لا يسمح له بذلك؛ فالشعر العربى غالباً ما كان لا يتجاوز مائة بيت .. وقضية عمود الشعر والأفق المحدود للشعر العربى سبباً أن يحافظ الشعراء العرب على استقلال الأبيات وهيمنة القوافى محافظة شديدة؛ ومن هذا المنطلق طالما كان النقاد العرب القدامى يعدون انسجام الأبيات نقصاً وعبأً ولا يقفون فى هذا الحد بل يعتبر بعضهم نظم الأبيات الموقوفة المعانى أمراً قبيحاً (شفيعى كدكنى، ١٣٦٨، ص ١٨٨).

ويقسم أنطون عطاس كرم الشعراء المعاصرين إلى طائفتين: طائفة تراعى عمود الشعر القديم حيث يلتزمون بوحدة البيت واستقلاله ووحدة الوزن والقافية، مما يجعل قصائدهم لا نصيب فيها من الوحدة العضوية، وطائفة أخرى يحافظون على تحقق الوحدة العضوية فى قصائدهم. ويصرح فيما يتعلق بتحقيق هذه الوحدة فى شعر خليل مطران قائلاً: إن هذا الشاعر يزين قصيدته بفكرة شاملة ويجعل هذه الفكرة مطلعها، ومن ثم يقوم بشرحها وتفصيلها، ويزينها كما تترتب الأفكار فى النثر ويأتى بمقطع تلو مقطع حتى تكتمل هذه الفكرة؛ حيث تصبح بعض أقسامها مقدمة لأقسام أخرى، وتتوفر وحدة روائية بين العلة ونتيجتها، وهكذا يكون البيت الشعرى له دوره فى تصميم بناء كل القصيدة (كرم، ١٩٦٧: ٢٢٩).

وطائفة من النقاد لا يعتبرون الوحدة العضوية شرطاً ينبغى أن تتوافر فى الشعر الغنائى. «ولا يعنى هذا عدم وجودها فى هذا النوع من الشعر؛ إذ إنها يمكن أن تتحقق فيه، لكن إخضاعها لها، ومطالبة الشاعر بتحقيقها هو ما لا ينبغى التشدد فيه. وهى فى الأدب

القصصى واجبة؛ لأنها أصل من أصوله. وإذا كان من الواجب على الشاعر أن يبني قصيدته ذات الطابع القصصى بناءً عضوياً دقيقاً؛ فمن التعسف أن نطالبه فيها فى الشعر الغنائى الذى لا ينحو منحىً قصصياً» (القسومى، لا.ت: ٢).

ولعل الدكتور محمد مندور أفضل من نبه إلى عدم المطالبة بالوحدة العضوية فى الشعر الغنائى، فالوحدة العضوية التامة لا تتحقق إلا فى الشعر المسرحى والقصصى. حيث يقول: إنها «لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية، على نحو ما نشاهد اليوم فى 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 شك أن عملية الترابط بين المفردات عملية مهمة فى السبك، فالرابط الذى يجمع المفردات يحقق للقصيدة التماسك الذى تتطلبه الكتابة الأدبية، لهذا يلزم على الشاعر المجيد المضى قدماً فى طريق يجعل مفردات نصه الأدبى مترابطة، وإلا يشعر المتلقى بأنه يحاول رص كلماته جنباً إلى جنب بصورة مفتعلة وغير تلقائية، مما يفقد النص بريقه الإبداعى الذى يتعايش معه المتلقى تحت مظلة الصدق والعفوية.

فالوحدة العضوية تحقق الترابط بين شطرى البيت وبين أبيات القصيدة شكلاً بالروابط، وتتابعاً باستمرار الحدث الذى ينقلنا إلى الوحدة الموضوعية، ليكون للنص الأدبى موضوع معين بدلاً من تغير محاور النص الأدبى إلى مواضيع عديدة، لا يجمع بينها إلا وجودها داخل هذا النص. لذلك نلاحظ الشاعر الذى يبدع القصائد تحت مسؤولية الوحدة الموضوعية ينتهى من القصيدة بنهاية موضوعه.

الوحدة العضوية فى مدارس الشعر العربى الحديث

إنّ الأدباء و النقاد فى الشرق العربى فى العصر الحديث إثر الإحتكاك بالتفكير الأدبى والنقدى العربى قد ثاروا على قضية التقليد لدى شعراء العصور المتأخرة، ودعوا إلى التجديد والتغيير فى نظام القافية والتمسك بالوحدة الموضوعية والوحدة العضوية، «وكان من جملة النقاد الذين غمزوا الأدب العربى بخلوه من وحدة الموضوع الأديب اللبنانى

خليل مطران الذى يعدّ حلقة الوصل بين جيلين من الشعراء، الجيل الكلاسيكى والجيل الرومانسى» (شراد، ١٩٩٨: ١١٨)، وذلك 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 جزءاً 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 الغربية ووحدها العضوية. والعقاد 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 وأبولو التفكك الذى يجعل القصيدة مجموعة مبددة متفرقة لا تؤلف بينها وحدة معنوية صحيحة فنادوا بالوحدة العضوية (هدارة، ١٩٩٤: 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 ذلك 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 المتألّفة بأجزائها وألوانها وظلالها وأيحاءاتها» (شراد، ١٩٩٨: ١٢٦)، كما تعتمد على علم الأحياء إذ تكون القصيدة كجسد كائن حى مترابط الأعضاء لا يمكن الإستغناء عن أى واحد منها، إلّا أن العقاد عند تطبيقه مزج بين الوحدة العضوية والوحدة النفسية والوحدة الفنية.

ولكن رغم ذلك نرى أن الوحدة العضوية التي دعا إليها العقاد و رواد مدرستي الديوان وأبولو، قد غيرت بناء القصيدة تغييراً كاملاً، حيث ذهب منها الحشو والتكرار والتفكك والانتقال والإستطراد وخت من تناقض المعانى واضطراب العواطف والمشاعر النفسية وأصبحت القصيدة حية تعبر عن الذات والوجدان.

كما أن 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: ١٦٤) ومن ذلك 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 والتفائل (الشوامر، ٢٠٠٧: ٢٧)، وحاولوا تحقيق الوحدة العضوية فى القصيدة حيث دعا إليها شاعرهم ميخائيل نعيمة «ومن أجل ذلك 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: ٥).

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 في تأليف القصيدة بوحدة القصيدة، حيث يجعلها الشاعر عملاً فنياً تماماً يضم أبياتها ويؤلف بين أجزائها ويجعلها كلاً متماسكاً لا خلخلة فيها ولا فساد. ولعل أبين ما فارق فيه نعيمة معاصريه في المهجر والعالم العربي على السواء نجاحه الباهر في تطبيق المبادئ النقدية التي دعا إليه في «الغربال» على شعره في «همس الجفون» حيث تتجسد في أرقى مستوياتها، شكلاً ومضموناً.

ميخائيل نعيمة لا يهتم بوحدة البيت، بل يعتقد أن الوحدة العضوية في الشعر، أليق بالعناية و أن الشعر القديم لا توجد فيه الوحدة العضوية؛ لأن الشاعر تكون آفاق افكاره قصيرة ولذلك يستطرد الشاعر من موضوع إلى موضوع آخر حتى يستطيع أن ينشد شعره. كما أن العقاد ينقد شوقي ويعتقد أن قصيدته ليست بنية حية متماسكة (مختارى، ١٣٩١: ٥).

ويميل نعيمة إليه في هذا الموضوع قائلاً: «لا ألوم العقاد اذا ما صوّب كلّ مدافعه مرة واحدة على شوقي ليظهر لأتباع شوقي ما ليس خافياً عن كل من عنده قليل من الذوق في الأدب والفن وما إذا خفي اليوم فلن يخفى غداً. فمن ذا من الذين تفتحت بصائرهم الأدبية يطالع منظومات شوقي ولا يرى ما يراه العقاد من التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجوهر؟ وإن كان بين هؤلاء من يخامرهم شك في صحة هذا التعليل فما كان عليه الا أن يطالع «شوقي في الميزان» (نعيمة، ١٩٩١: ٢١٥). وعلى أساس هذا، تكون القصيدة لديهما عملاً فنياً تاماً متلاحماً ذا جوهر وموضوع خاص وأجزاء تخدم الفكرة الرئيسية المطروحة ولا يمكن الإستغناء عنها.

كما نرى نعيمة في كتابه «الغربال» عند نقده لقصيدة من أحمد شوقي يطلب من الشعراء أن يجتنبوا الإستطراد في الشعر، وألا ينتقلوا من موضوع إلى موضوع آخر دون أي تمهيد وألا يطفروا من نقد شديد إلى الموعظة ومنه إلى الوصف وغيره. ويطلب من الشاعر أن يتعد من التناقض في المعاني ... ويلتزم بوحدة العناصر. بعبارة أخرى يجب ألا يتبدل من راثٍ باكٍ إلى ناقدٍ متهمكم و ثم إلى عاشقٍ متغزلٍ و ثم إلى مادحٍ و ثم إلى شيخٍ واعظٍ و ثم إلى عالمٍ اقتصاد، أو عالم اجتماع، أو فيلسوف، أو عالم و غيره (أنظر: المصدر نفسه: ١٥٠-١٥٤). ثم يقول: «متى تقلب الشاعر هذا القلب السريع بين مطلع القصيدة

وختامها ولم يترك في النفس سوى رنة القافية المتتابعة حارَ في أمره الناقد وسدّت في وجهه السبل (نعيمة، ١٩٩١: ١٥٤).

وفي نفس هذا الكتاب في مجال الحديث عن مجموعته من مقالات عباس محمود العقاد عندما يشيد نعيمة برأى العقاد حول حالة الشعر العربي القديم إلى عصر النهضة، ويأتي بقوله في هذا المجال، ندرك بشكلٍ غير مباشر ما هو قصده من الوحدة العضوية في الشعر وما هو الذي يطالب به في 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 نظموا ليذبلوا بها كتب البيان والبديع. وظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس. وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال في جمع الحصى الملون وتنزيده. وكان الشاعر منهم يلاحق البيت بالبيت، أو يشبك المصراع بالمصراع، ويخلط كلامه بكلام غيره، وهو لا يحسب أنه بخل بروح الشعر؛ لأنه يلتزم حرف الروى في كل بيت وعروض البحر في كل قصيدة ...» (المصدر نفسه: ٢٤٨).

ثمّ يذيل نعيمة هذا القول بكلامه هذا: «أو ليس أنّ هذه الحالة التي وصفها العقاد في صيغة الماضي تنطبق كلّ الانطباق على جانب كبير من حياتنا الشعرية الحاضرة؟ في الحقيقة ليس هناك بين شعراء الرابطة القلمية من يكون أكثر تمسكاً من نعيمة بوحدة الشعر وانسجامه حيث يظن من يقرأ شعره أن نعيمة أنشده وهو على وعى تام ببداية الشعر ووسطه ونهايته والوحدة الموضوعية والإنسجام الفكري والتسلسل المنطقي وسيولته الطبيعية ويبدو أن كل الشعر متمثل أمام عينه قبل أن يكتب حتى كلمة» (السكاف، ١٣٦٧: ٤٨).

فإذا نظرنا إلى ديوان «همس الجفون» الذي تطغى عليها فكرة وحدة الوجود (أنظر: دهداري، ١٣٩١: ٦-٧)، نرى وحدة متماسكة رسمت لوحاتها يد فنان واحد، وانتظمت أجزاء شواعر وتأمّلات نابغة من قلب شاعر وفكره وخياله، ومستوحاه من تجاربه الذاتية ومواقفه إزاء قضايا الإنسان ومشكلات الوجود. فالقصيدة عنده تعبير نفسي متكامل أو عمل ذاتي تام تتجلى فيها الوحدة الفنية وتتناول في 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 يفكر الشاعر ملياً في منهج قصيدته وفي الأثر العام الذي يستطيع أن يتركه في قرآءه من خلال التسلسل المنطقي وتوالي الأحداث أو الأفكار ووحدة الطابع بما يساعد على ابتكار الأفكار الجزئية والصور التي تؤدي إلى توكيد الأثر المقصود، فالوحدة العضوية هذه كما بينا بعض أصولها وشيئاً من سماتها تتوافر معالمها جلياً في قصيدة الطمأنينة. ومن هنا اخترنا هذه القصيدة من ديوان «همس الجفون» لندرسها من ناحية الوحدة العضوية.

الوحدة العضوية في قصيدة الطمأنينة

قصيدة الطمأنينة هي من أجمل قصائد نعيمة تتكوّن من أربع مقطوعات فيها مظاهر الطبيعة منها: المطر، الليل، الفجر، القمر، ركن البيت وسقف البيت، وأما دلالاتها الأخر فهي فلسفية عميقة إنها الحلولية الكونية، حيث تتحد ذات الشاعر مع الموجودات الموحدة في كثرتها فتستمد من ذلك الوجود الإطمئنان و الوداعة والرضا بالقضاء والقدر وتتمتع بإنسانيتها السامية النابضة بلا غرور وكبرياء، إنها النهر ينساب ثابت الخطفى إلى مصب الوجود العظيم (مشاركة، ٢٠٠٧: ٤).

يدعو الشاعر في هذه القصيدة إلى اطمئنان القلب أمام المشاكل وعدم الرهبة من الهموم، و«القصيدة تصور لحظة من اللحظات التي 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 يلّم» (شليبي، ٢٠٠٥: ٢٨)؛ فتبدأ القصيدة بهذه المقطوعة:

سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر
فاعصفي يا رياح	وانتخب يا شجر
واسبحي يا غيوم	واهطلي بالمطر
واقصفي يا رعود	لست اخشى خطر
سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر

(نعيمة، ١٩٤٥: ٤ / ٦٧)

و«تطالعنا المقطوعة الأولى بإحساس إنسان لا يبالي بالمخاطر قد أمن على نفسه أمناً كاملاً وليس ثمة شيء يستطيع أن يززع أو يزلزل من ثقته بنفسه»(المصدر نفسه: ٣٠) و قد استفتحها بيت يتكرر في خاتمتها وهو:

سقف بيت حديد ركن بيتى حجر

والشاعر في هذا البيت يقدم لنا لوحة قد رسم فيها بيتاً له سقف من حديد وأركان من حجر، وقد والى بين أجزاء كل شطر منه وبين أجزاء الشطرين حيث نرى في الشطر الأول أنّ «سقف» هو جزء من «بيتى» وحديد هو مكوّن السقف، وفي الشطر الثاني أيضاً «ركن» هو جزء من «بيتى» وحجر هو مكوّن الركن، كما أنّ الشطرين يلتحمان من خلال «سقف بيتى» و «ركن بيتى» من حيث أنهما جزءان من كلّ واحدٍ يعنى البيت، وأيضاً من خلال حديد وحجر إذ أنهما جزءان من كل واحد أى مواد البناء.

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

فاعصفى 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 والانتحاب هما جزءان من كلّ واحدٍ (هما من الأفعال المادية)؛ فهكذا التحم الشطران إلتماماً تاماً حيث يتبع انتحاب الشجر، عصف الرياح في عالم الواقع، وهذا ما يؤدي إلى تسلسل منطقي في عرض الأفكار. و في البيت الثالث:

واسبحى يا غيوم واهطلى بالمطر

بعد أن ارتبط البيت بالبيت السابق من خلال واو العطف ربطاً شكلياً، نرى أنّ شطره 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 "اسبحى" و "اهطلى" وهما من الأفعال المادية، باعتبارهما

جزئين من كل واحد، أدى إلى التحام الشطرين، كما أنّ الشطر الأول والشطر الثاني عن طريق التابع المنطقي وتسلسل الأفكار يساعدان على إيجاد صلة فكرية بين طرفي البيت. و في البيت الرابع:

واقصفي يا رعود لست أخشى خطر

يوجه الشاعر خطابه للرعود، وهو أيضاً مظهر من مظاهر الطبيعة يتلو عادة هطول الأمطار؛ فهكذا يلتحم هذا البيت بالبيت السابق الذي فيه يدعو الشاعر الغيوم لتتهطل بالمطر، وهذا ما يؤدي إلى أن تكون الصلة بين البيتين محكمة ناتجة عن وحدة الموضوع ووحدة الفكرة. كما أنّ الشطر الثاني " لست أخشى خطر " الذي يدلّ على حالة الشاعر النفسية وعدم خوفه من الخطر، يرتبط بالشطر الأول إرتباطاً وثيقاً حيث يوحى قصف الرعود بالخوف والخطر. كما أنّ الأبيات في هذه المجموعة تترايط ارتباطاً عضوياً من خلال استخدام الأفعال المادية التي تدور في فلك واحد، وهي اعصفي، انتحب، اسبحي، اهطلي، واقصفي حيث تتساند كل هذه الأفعال لتصوّر لنا فكرة واحدة وهي اضطراب العواصف وما ينتج عنها.

ومن جهة أخرى نرى أنّ الشاعر من خلال تكرار أفعال الأمر التي ذكرناها يرمى إلى ترايط الأبيات ويريد أن يؤكد على عدم اهتمامه بالأخطار التي يواجهها (أنظر: شلبي، ٢٠٠٥: ٣٧)؛ كما أنّنا نشاهد مراعاة النظرير بين رياح، شجر، غيوم، مطر، ورعود؛ إذ جمع الشاعر بين أمور متناسبة لا على جهة التضاد، وذلك ممّا يؤدي إلى ترايط قوي بين البيت الثاني والثالث والرابع.

وفي النهاية تنتهي المقطوعة الأولى بما ابتدأت به حيث يقول الشاعر ثانياً:

سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر

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

وهكذا نرى أنّ الوحدة العضوية في هذه القصيدة من المقطوعة الأولى تبدو وكأن لها كيان حي ينمو تدريجياً بشكل عفوي، ونموه ناتج عن قوة محورية داخلية تنشئ من باطن ذلك الكيان الحي وتتجه إلى سائر الأعضاء لتترايط وظائف كل واحد منها ارتباطاً متلاحماً (الموسى، لا.ت: ٢).

ثم ينتقل ميخائيل إلى المقطوعة الثانية ويقدم لنا صورة أخرى، تختلف خطوطها عن الصورة الأولى إلا أنها تشترك معها في الوظيفة والإحساس حيث يقول:

من سراجي الضئيل	استمد البصر
كلما الليل طال	والظلام انتشر
وإذا الفجر مات	والنهار انتحر
فاختفى يا نجوم	وانطفئ يا قمر
من سراجي الضئيل	استمد البصر

(نعيمة، ١٩٤٥: ٤/٦٧)

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

أما البيت الأول من هذه المقطوعة:

من سراجي الضئيل	استمد البصر
-----------------	-------------

فنرى فيه ترابطاً قوياً حيث تتكوّن جملة كاملة من شطريه، كما أنّ البيت يطوّر الصورة المرسومة في المقطوعة السابقة التي تنبعث منها حالة الأمان؛ إذ يتحدث الشاعر هنا عن قوة قلبه الذي يشع منه النور، وهذا ما يجعل القصيدة أن تتقدّم في التصوير شيئاً فشيئاً في حركة نامية موحية.

أما البيت الثاني منها:

كلما الليل طال	والظلام انتشر
----------------	---------------

فيرتبط بالبيت السابق بأداة الشرط «كلما» النائبة عن الظرف الزمني، ويرتبط الشطران بواو العطف ربطاً شكلياً، وتتنامى الصورة المرسومة فيه من خلال إيجاد الصلة بين الحقيقة المطروحة (من سراجي الضئيل / استمد البصر) والظرف الزمني الذي نرى فيه الليل طويلاً

والظلام منتشرًا، 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:

وإذا الفجر مات والنهار انتحر

فيرتبط بما يسبقه إرتباطاً شكلياً من خلال واو العطف واستخدام أداة شرط أخرى هي 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

باب قلبى حصين

من صنوف الكدر

(نعيمة، ١٩٤٥: ٤/٦٨)

و«تصوّر الهموم والنحوس والشقاء والضجر وهى تحف كأنها الجيش الجرار بكل وطأة ثقله محاولة اقتحام قلب الشاعر» (شلبى، ٢٠٠٥: ٣٣)، ولكن لا يستطيع هذا الجيش أن يززع هذا القلب الذى له باب حصين من صنوف الهموم.
أما البيت الأول:

باب قلبى حصين

من صنوف الكدر

فيتماسك مع المقطوعة السابقة عضوياً لأنه يكمل الصورة التى رسمها عن قلبه الذى يشع منه نور الهداية، كما أن شطريه مترابطان جداً حيث يكوّنان مع بعض جملة كاملة قائمة على الإستعارة (شبه القلب ببيت له باب حصين من صنوف الكدر، وحذف المشبه به وذكر أحد لوازمه).
أما البيت الثانى:

فاهجمى يا هموم

فى المساء والسحر

فيرتبط بالفاء السببية بالبيت السابق إرتباطاً شكلياً، كما أنه يطور الصورة المرسومة فيه ويؤكد على إطمئنانه النفسى المتفشى فيه من خلال اللامبالاة بهجوم الهموم فى المساء والسحر، ومن جهة أخرى طرفا البيت مترابطان جداً حيث يكوّنان مع بعض جملة كاملة قائمة على الإستعارة (شبهت الهموم بجيوش تهجم على الانسان وقت المساء والسحر وحذف المشبه به وذكر أحد لوازمه)، كما أن الشطر الثانى يتماسك جزاءه من خلال التضاد القائم بين المساء والسحر.
والبيت الثالث:

وازحفى يا نحوس

بالشقا والضجر

فيرتبط بواو العطف بالبيت السابق إرتباطاً شكلياً، كما أنه يطور الصورة المرسومة فيه ويدعو النحوس إلى الهجوم متحدياً شقاها وضجرها، ومن جهة أخرى شطرا البيت مترابطان جداً حيث يكوّنان مع بعض، جملة كاملة قائمة على الإستعارة، كما أن الشطر الثانى يتماسك جزاءه من خلال الترادف القائم بين الشقا والضجر.
والبيت الرابع:

وانزلى بالالوف يا خطوب البشر

فيرتبط أيضاً بواو العطف بالبيت السابق كما أنه يطوّر الصورة المرسومة فيه وهو يدعو خطوب البشر أن تنزل بالالوف، وهنا أيضاً نرى الشطرين مترابطين جداً حيث يكوّنان مع بعض جملة كاملة قائمة على الإستعارة حيث شُبّهت الخطوب بالنوازل السماوية التي تنزل على أفراد البشر وحذف المشبه به وذكر أحد لوازمه. والجدير بالذكر أنّ جميع أبيات هذه المقطوعة تتربط من جهة أخرى حيث تدور أفعال الأمر المستخدمة فيها أي اهجمي، ازحفي، وانزلي في فلك واحد، وهذا ما يؤدي إلى أن يكون كل بيت من هذه المقطوعة خاضعاً للبيت الذي يسبقه لا يحجزه عنه مانع فهو كخييط يساعد على تشكيل النسيج النهائي (أنظر: ضيف، ١٩٦٢: ١٥٣) والبيت الأخير من هذه المقطوعة أي: باب قلبي حصين / من صنوف الكدر، والذي يكون تكراراً للبيت الأول يجعل المقطوعة هذه ملتحمة الأجزاء حيث تكون بدايتها ونهايتها، صورة متساوية تماماً تدلّ على قوّة قلب الشاعر أمام هجوم جيوش الهموم والأحزان.

ثم تأتي المقطوعة الرابعة والأخيرة لتوصل الفكرة و الإحساس إلى ذروتها حيث نرى أن الشاعر حليفه القضاء ورفيقه القدر، لا يعبأ بالشرور والمنون، ولا يخشى العذاب ولا الضر:

ورفيقي القدر	وحليفي القضاء
حول قلبي الشرر	فاقدحي يا شرور
حول بيتي الحفر	واحفري يا منون
لست أخشى الضرر	لست أخشى العذاب
ورفيقي القدر	وحليفي القضاء

(نعيمه، ١٩٤٥: ٤/٦٨)

أما البيت الأول من هذه المقطوعة:

ورفيقي القدر	وحليفي القضاء
--------------	---------------

فيرتبط بالمقطوعة السابقة بواو العطف شكلاً وبوحدة الإحساس مضموناً، كما أنّ طرفي البيت يترابطان بالترادف القائم بين حليفي ورفيقي، والقضاء والقدر، وبالتالي من خلال وحدة الموضوع.

والبيت الثاني منها:

فاقدحى يا شرور حول قلبى الشرر

يتماسك بالبيت السابق بالفاء السببية شكلاً، وأيضاً يحقق معه ترابطاً عضوياً حيث يتحدى هنا الشرور، ويطلب منها أن تشعل حول قلبه الشرر بعد أن صرّح بأنّ القضاء حليفه والقدر رفيقه، كما يتصل طرفا البيت مع بعض لأنهما يكوّنان جملة واحدة قائمة على الإستعارة.

أما البيت الثالث الذى يقول:

واحفرى يا منون حول بيتى الحفر

فيرتبط بالبيت السابق بواو العطف، وتلتحم الفكرة فيهما حيث يتحدى هنا مظهراً آخر من خطوب الحياة، داعياً الموت أن يحفر حول بيته الحفر. كما يتصل طرفا البيت مع بعض لأنهما يكوّنان جملة واحدة قائمة على الإستعارة، كما أنّ الجناس الإشتقاقى الموجود بين احفرى والحفر يزيد فى تماسك وتلاؤم الشطرين معنى.

والبيت الرابع من هذه المقطوعة:

لست أخشى العذاب لست أخشى الضرر

يرتبط بالبيت السابق من خلال الفاء السببية المحذوفة من أول البيت، كما يتماسك الشطران من خلال تكرار: لست أخشى، ومن جهة أخرى يمثل البيت الوحدة العضوية مع أبيات هذه المقطوعة؛ إذ يبين الشاعر فيها علة عدم اهتمامه بالشرور والمنون. كما أنّ الشاعر زاد فى ترابط أبيات هذه المقطوعة من خلال رابط الإشتمال القائم بين "شرور، ومنون"، و"العذاب، و الضرر".

والمقطوعة تنتهى بما ابتدأت به:

وحليفى القضاء ورفيقى القدر

لأنّ الشاعر من خلال هذا البيت يؤكد من جهة على سبب آخر يجعله لا يخاف العذاب والضرر، ومن جهه أخرى يشيع الإحساس بامتلاك القدرة على مواجهة الشرور والمنون. فيتضح لنا من خلال هذه الأبيات أنه «من كان حليفاً للقضاء والقدر يتقبل كل ما يصدر عنها حتى ولو بدا للعين القاصرة شراً. من أجل ذلك لم يعبأ الشاعر بالشرور، بل لقد صرخ فيها أن تقدح زنادها وأن تثير حوله ما استطاعت من نيران، وأن تشعلها عالية

ساطعة فلم تستطع نار الشر هذه أن تلمح وجهه أو تمسه بسوء» (شلبى، 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 فى 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، إنما هى الحياة التى أرادها لنا مبدع الوجود، وعلينا أن نقبل إرادته ومشئته، فنحن جزء من نظامه، القائم على هذين الوجهين المتقابلين، وينبغى أن لا نرضى عن وجه دون وجه، فإنّ الحياة لا تتم، ولا يتم 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 التى عانها، وذلك من خلال تقديم صور أو تعابير مجازية هدفها يخدم الوظيفة الكلية التى ترمى إليها القصيدة؛ حيث استطاعت الصور والإستعارات أن تعمل على الربط وعلى بثّ إحساس واحد فى جميع مقطوعاتها؛ إذ شاهدنا فى كل القصيدة كيف «يبثنا شعوره بالاطمئنان والرضى بالرغم ممّا يكتنفه من عواصف وأهوال، يقول: سقّف بيتى حديد/ ركن بيتى حجر، فاعصى يا رياح/ وانتحبّ يا شجر، لست أخشى العذاب/ لست أخشى الضّرر، وحليفى القضاء/ ورفيقى القدر» (لبس: لا.ت). فهكذا استطاعت كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة أن تتلاحم مع نظائرها تلاحماً عضوياً، لتتنامى القصيدة تنامياً متناغماً وتعبّر بكل واحدة من مقطوعاته الجزئية عن لحن من ألحانها.

كما أنّ الشاعر وظّف التكرار على مستوى الألفاظ والأبيات مما أدّى إلى تماسك أجزاء القصيدة «ففى تكرر أفعال الأمر المتلاحقة والمتقطعة فى كل أبيات القصيدة وعلى هذا النوع الذى رأيناه إحساس بالثقة والتحدى 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 والتحدى» (شلبى، ٢٠٠٥: ٣٧).

وتكرار البيت الذى تبدأ بها كل مقطوعة فى نهايتها هو أيضاً مما يمنح القصيدة نغماً، «كما أنّ فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد وتثبيت المعنى الذى تنتهى إليه كل

مقطوعة. وفي جملة 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 الأفقى والعمودى من أجل تصوير موقف إنسانى واحد، وهو الرضى بآلام العيش وهمومه «فنفسه مطمئنة ولا يكدر طمأنينتها ولا يعكرها أى شئ مهما عصفت الرياح من حولها وانتحب الشجر وسبحت الغيوم وقصفت الرعود وهجمت الهموم وزحفت النحوس ونزلت الخطوب والشور. 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، ل.ت: ٢٢١).

فهكذا رأينا كيف صهر نعيمة أجزاء قصيدته بعضها فى بعض لتتحل الفكرة فيها «كانحلل قطعة السكر التى تذوب فى قدح الماء، فتبقى فيه، وتظل وتفعّل فى كل ذرة من ذراته، ولكن لا يمكن أن يعثر عليها فى صورة قطعة من السكر»(كروتشه، ص ٥١ نقلاً عن الموسى، ل.ت: ٢)؛ كما أنّه يسترسل مع فكرته الأصلية المطروحة استرسالاً؛ 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 التام، 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 بيت 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 يحالغه 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 (بيتى 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 الإشتغال في تماسك أجزاء القصيدة، كما نرى بين بيتى، وبين سقف بيتى وركن بيتى وأيضاً في المقطوعة الرابعة بين شرور وبين منون، والعذاب، والضرر.
- ١٢- وهكذا استطاعت القصيدة أن تحقق النمو الداخلى التدريجى، والإنسجام الأفقى والعمودى من أجل تصوير موقف إنسانى واحد وهو الرضى بالأم الحياة وهمومه.

الوحدة العضوية ودراستها في قصيدة «الطمأنينة» لميخائيل نعيمة / ٣١

١٣- إنّ الوحدة في الأفكار والمشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها، أدت إلى تحقق الوحدة العضوية فيها بشكل تام.

المصادر والمراجع

العربية

- ابن طباطبا. ١٩٥٦م، **عيار الشعر**، تح: د. طه الجابري و د. محمد زغلول سلام، مصر: شركة فن الطباعة. أمين، أحمد. ١٩٦٣م، **النقد الادبي**، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية. شراد، شلتاغ عبود. ١٩٩٨م، **مدخل إلى النقد الادبي الحديث**، عمان: مجدلاوى. ضيف، شوقي. ١٩٦٢م، **فى النقد الادبي**، الطبعة الثانية، مصر: دار المعارف. غنيمي هلال، محمد. ١٩٩٧م، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. كرم، انطون غطاس. ١٩٦٧م، **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**، عامل الثقافة فى كتاب العيد، أشرف على تحريره: جبرائيل جبور، بيروت: منشورات العيد المئوى الجامعة الأميركية. لبس، جوزف. «ميخائيل نعيمة ناقداً أدبياً».

<http://www.maslim.net/site/articles.php?action=view&id=415>

- مختارى، قاسم و مريم بخشند. ١٣٩١، **مقارنة أدبية بين العقاد و ديوانه وميخائيل نعيمة و غرباله**: <http://mokhtari121.blogfa.com/post-31.aspx>

- مندور، محمد. ١٩٩٧م، **النقد والنقاد المعاصرون**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. نعيمة، ميخائيل. ١٩٤٥م، **المجموعة الكاملة همس الجفون**، الطبعة الأولى، بيروت: دارالعلم للملايين. نعيمة، ميخائيل. ١٩٩١م، **الغربال**، الطبعة الخامسة عشرة، بيروت: نوفل. هدارة، محمد مصطفى. ١٩٩٠م، **دراسات فى الادب العربي الحديث**، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلوم العربية.

الفارسية

- شفيعى كدكنى، محمدرضا. ١٣٦٨ش، **موسيقى شعر**، چاپ دوم، مؤسسه انتشارات آگاه. خورشاه، صادق. ١٣٨١ش، **مجانى الشعر العربى الحديث و مدارسه**، تهران: سازمان مطالعات و تدوين كتب علوم انسانى.

المقالات

- دهدارى، ميسا. ١٣٩١ش، «**الإنسان فى أدب ميخائيل نعيمة**»، فصلية دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية فى جيرفت، السنة ٤، العدد ١٣: صص ١٢١-١٣٦.