

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
المركز الجامعي أكلي محند أولحاج  
معهد اللغات والأدب العربي  
قسم اللغة والأدب العربي

الوحدة العضوية في القصيدة  
العربية المعاصرة  
نازك الملائكة أنموذجًا

مذكرة تخرج : لنيل شهادة ليسانس

إشراف :

\*- بوعلام العوفي

إعداد :

\*- صليحة صالح

\*- عائشة محجوب

السنة الدراسية = 2009 – 2010

## إهداء

أهدي ثمرة جهدي :

- إلى قدوتي في الحياة ورمزي للمواصلة والإستمرار ، أمي التي ربنتني وأتمنى لها طول العمر.
- إلى من غمرني بحنانه وعطفه وماله وزرع فيّ نشوة حبّ النَّاسِ وغرس فيّ روح المسؤولية والثّقة بالنفس أبي الذي رباني .
- إلى والديّ اللّذين أنجباني وأخرجاني إلى نور الدنيا حتى وصلت إلى ما أنا عليه بفضل الله وعونه ورعايتهما ( أبي وأمي الغاليين )
- إلى خالاتي اللاتي ترعرعت في أوساطهنّ وعاملنني كأخت لهنّ وغمرنني بحبهنّ السخي الذي لا حدود له .
- الوحيدة سامية ، وإخوتي ، فيراس ، سعيد ، جمال ، بوجمعة ، وموسى . وابن خالتي الصغير محمد الأمين – ریحان قلبي .
- إلى رفيقة دربي ومشاركتي في بحث المذكرة الغالية : صليحة .
- إلى المميزات
- وسيلة ، يامنة ، نورة ، صافية ، عقيلة ، وهيبة ، فريال .
- إلى من قاسمتهنّ دفء الغرفة وحياة الجامعة حلّوها ومرّها طيلة أربع سنوات أحياتي في الله
- نعيمة ، رشيدة ، فايضة ، فتحية .
- إلى كل أساتذتي وأخصّ بالذكر أستاذي في الإبتدائي المعلم عبد المؤمن الحاج ، نحناح أحمد
- سيلي عبد القادر بالثانوية ، وصولاً إلى آخر أستاذ أشرف عليّ في الجامعة وأخصّ بالذكر ، مشرفي الأستاذ والوالد بوعلام العوفي .
- إلى من ساعدني في كتابة البحث أخي بوجمعة والأخ محمد السعيد ، أخوه ياسين ، وكل عائلة تواتي .
- إلى كل من يعرفني ويحبني من قريب أو من بعيد .

عائشة

## إهداء

إلى من كلله الله بالهبة والوقار، إلى من علمني العطاء دون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، والذي العزيز أطال الله في عمره.

إلى ملاكي في الحياة، إلى من أرضعتني الحب والحنان، إلى أغلى الحبايب – والدتي العزيزة أطال الله في عمرها.

إلى من بهم أكبر وعليهم أعتمد، إلى من بوجودهم أكتسب قوة ومحبة إخوتي: عليلو، عبد الرحيم، نبيل، أحمد، أسامة

إلى النجوم الزاهرة في سماء العائلة أخواتي: نعيمة وزوجها الكريم، رشيدة، سميرة.

إلى القلوب الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي: آية، محمد ريان

إلى الغاليات بنات عمي: نصيرة، الزهرة، عائشة، شهرا، جميلة، نجية، فطيمة، أمينة، أمال، هجيرة.

إلى رفيقة دربي، صاحبة القلب الطيب والنوايا الصادقة، إلى من رافقتني في مشواري الجامعي خطوة بخطوة – عائشة.

إلى من تحلوا بالإخاء، وتميزوا بالوفاء والعطاء إلى ينابيع الصدق الصافي، إلى من معهنّ سعدت وبرفتهنّ في دروب الحياة الحلوة والحزينة سرت – صديقاتي:

نعيمة، فضيلة، وهيبه، جميلة، غمير، فريال، حياة، عائشة، سمية، سعاد.

إلى من زرعو التفاؤل والأمل في دربي، وقدموا لي المساعدات والتسهيلات والأفكار والمعلومات، ربّما دون أن يشعروا بدورهم، فلهم منّي كلّ الشكر وأخص منهم الأستاذ بوعلام العوفي، وكذا مثلي الأعلى أستاذتي ليندة عموري.

و إلى كلّ من ذكرهم قلبي ونسيهم قلبي.

إليهم جميعاً أهدي ثمرة جهدي.

صليحة

مقدمة

اهتم الدارسون منذ القدم بالشعر وبدراسته ، وذكر أهم خصائصه ومميزاته ، وأثناء دراستنا خاصة من خصائصه وهي الوحدة العضوية لاحظنا أن كثيرا من الناقدين درسوا هذه الخاصية وتعاملوا معها خاصة في العصر الحديث ، حيث ثار الأدباء والناقدون على كل ما هو تقليدي .

لذلك ارتأينا أن يكون موضوع بحثنا هو الوحدة العضوية في القصيدة العربية المعاصرة.

ويعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى أهميته البالغة ، فضلاً عن أنّ هذا المصطلح يعترضه بعض الغموض لتعدد التسميات مثلاً وتداخل المصطلح مع الوحدة الموضوعية ، فحاولنا أن نعرف ما المقصود بالوحدة العضوية؟ و دراسة آراء بعض النقاد والباحثين في هذا الموضوع.

ولتحقيق كل هذا اعتمدنا على خطة تتكون من تمهيد وفصلين وخاتمة ، ففي الفصل الأول حاولنا تحديد المصطلح ، وأوردنا بعض الآراء في قضية الوحدة العضوية بدءاً بأرسطو ، وُصولاً إلى العقاد و عثمان موافي وغيرهما لنحدّد بعدها أهم مقومات الوحدة العضوية ، أما الفصل الثاني فجاء تطبيقاً للجانب النظري ، من خلال دراسة بعض قصائد نازك الملائكة من قصائد عمودية وحرّة نبين فيها وجود الوحدة من عدمها ، حتى يكون بحثنا أكثر وضوحاً ، وجاءت الخاتمة لسرد أهم النتائج التي أفضى إليها البحث .

ولتحقيق هذا اعتمدنا على قائمة من المصادر والمراجع نعتبرها أساسية ككتاب فن الشعر لأرسطو ، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، وكتاب الديوان للعقاد ، دراسات في النقد العربي عثمان موافي ، النقد الأدبي الحديث ، غنيمي هلال ، والديوان لنازك الملائكة ... الخ .

وتكمن الصعوبات التي واجهتنا أثناء فترة إنجاز البحث في صعوبة تحديد مصطلح العضوية، بسبب افتقار المادة التي تعالجه هنا في المكتبة.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف بوعلام العرفي ، كما لا ننسى أن نشكر كل من ساهم من قريب أو بعيد في إثراء هذا البحث ، ونخص بالذكر الأستاذ اسماعيل جبارة ، كما نشكر الأستاذ عيسى طيبي على مساعدته وإضاءة الموضوع في بعض جوانبه.

# تمهيد

تمهيد: لمحة عن التجديد في الشعر العربي

إن الحديث عن قضية التجديد, تؤدي بنا إلى ذكر عدة مصطلحات إما مرادفة لهذا المصطلح, و إما مقابلة له, من ذلك مثلا مصطلح المعاصرة , التطور, النمو, و في مقابلها التقليد, الحدائث و غيرها, و هذا الأمر يؤدي بنا إلى طرح إشكالية أو تساؤل ماذا نقصد بالتجديد؟ و ما هو التقليد؟ و هل هذا الأمر يجعلنا أمام إشكالية تستدعي الحل؟

يبدو أن الخوض في غمار هذا الباب شائك و معقد ذلك أنّ الكثيرين يعدون التجديد تقليدا أو التقليد تجديدا, و أنصار الاتجاه الأول يرون أن ما نعهده أو نعتبره نحن تجديدا ما هو إلا تقليد للغرب, فمثلا إذا تحدثنا عن الشعر الحر؛ هو شكل جديد عند العرب , لكنه عند هؤلاء تقليد للغرب لا أكثر و لا أقل, في حين أن هناك من يرى أنّ التجديد يكمن في الشعر الحر, بينما التقليد هو تقليد العرب القدماء, و نحن في بحثنا هذا نتساءل من هذا المنطلق هل الوحدة العضوية هي تجديد في القصيدة العربية أم هي تقليد للغرب؟ و لكن يبدو أنها لم تكن معروفة من قبل عند العرب, صحيح أننا تعرفنا عليها من خلال الغرب لكن توظيفها في الأدب العربي والبلاغة فيها هو تجديد في القصيدة العربية على غرار كل ما يقال عن التجديد أو التقليد.

والحديث عن التجديد ليس موضوعا جديدا, ذلك أن المبدع مال إلى ذلك منذ العصر الجاهلي, فالقصيدة الجاهلية كانت في بداية مشوارها أراجيز و أغاني, يقولها العرب في أسفارهم ليخففوا قليلا من التعب و طول الطريق, و قساوة الصحراء, ثم تطورت لتصبح قصيدة تحوي موضوعات عدّة و معبرة عن حياة الشاعر و ظروفه, فتنوعت موضوعاتها بين مقدمة طلبية يبكي فيها الشاعر أيامه الخالية مع المحبوبة, و قد قيل أن امرأ القيس أول من جمع بين الحبيب و المنزل في مصراع واحد من خلال قوله:

قفا نبك من الذكرى حبيب و منزل      بسقط اللوى بين الدخول فحومل

كما جاء غرض الوصف و الرثاء و الحكمة متناثرا هنا و هناك.

و بالموازاة مع شعر امرئ القيس و غيره نجد شعرا آخر يحمل بذور التجديد و هو شعر الصعاليك الذين أرادوا أن يحققوا الحق بنشر العدل بين بني البشر, تمردوا على نمط حياة لم يكن يروق لهم, قانونه القوي يأكل الضعيف, و لا حياة للفقير المسكين أو للعبد الذي ولد حرا, حرية منحها له الخالق لكن حرم منها, ففضّل هؤلاء الصعاليك حياة البراري و العيش مع الجماد و الحيوان و فضلوا مصاحبتهم على مصاحبة الإنسان, لأن الإنسان يخون و يكذب و يفشي الأسرار, لكن أبدا لن يخونك الجماد أو يكذب عليك حيوان أو يشفي سرك إذا بحت به إليه, عاش هؤلاء حياة ملؤها الشقاء و الجوع, و في هذا يقول السليك بن السلوك:

وما نلتها حتى تصعلكت حقبة      وكدت لأسباب المنية أعرف  
وحتى رأيت الجوع بالصيف ضرني      إذا قمت تغشاني ظلال فأسرف  
و كانت غاية هؤلاء الصعاليك سامية فهم يغيرون على الأغنياء حتى يوزعوا ما حصلوا عليه  
على الفقراء, إنهم أرادوا أن يحققوا العدالة الإلهية و من أبرز شعراء الصعاليك عروة بن الورد  
الذي يقول:

أتهزأ مني إن سمنت و قد ترى      بجسمي مس الحق و الحق جاهد  
أقسم جسمي في جسوم كثيرة      وأحسوا قراح الماء و الماء بارد.

كانت أشعار هؤلاء تعبيراً عن حياتهم و عن مراميهم السامية فجدّدوا في الموضوعات لتجدد حياتهم ليدور شعرهم غالباً حول الفر و الكر, والجوع والافتخار والاعتزاز بحياة الشرف التي يحيونها, كما عاملوا المرأة على أنها الزوجة الكريمة لا الأمة و العبد, و ممّا يقوله عروة

لزوجته:

أفلي علي اللوم يا ابنة منذر و نامي فإن لم تشتهي النوم فاسهري.

فالصعاليك هم قدوة و رمز للعزة و طلب العيش بعزة و شرف.

وكان ظهور الإسلام حدثاً هاماً في تاريخ العرب، غير حياتهم و بدل رجسهم بطهر و فسادهم بصلاح، و أقام دولة متألّفة و فرض عليها نظامه، و محا العادات السيئة التي تأسّلت في نفوس العرب، فتغيرت حياة العرب على كافة الأصعدة، بما في ذلك الصعيد الفكري، حيث توقف الشعراء الذين كانوا ينفثون سموم العداوة و البغضاء و يبثون الأحقاد، و يفاخرون و يهجون عن ذلك، و أخذوا يسايرون الدين الجديد، فأصبح القرآن الكريم دستور الأمة يرسم الآداب و يهذب النفوس<sup>(1)</sup>، و يتجلى تأثير القرآن في الشعر فيما يلي:

- ميل الشعراء في هذا العصر إلى تسجيل الأحداث في قصائد ومقطعات قصيرة، قصد الانتشار الواسع الذي اقتضته ظروف الدعوة.

- سهولة التعبير و جمال الأداء و الدقة في المعاني، والعناية بلغة و مستويات الأداء الشعري، هذا لأن الشاعر ملزم بتأدية وظيفة في مجتمعه.

- تلاشي الرؤيا السائدة في العصر الجاهلي اتجاه الوجود، حيث كان للقرآن الكريم أثره الواضح، فالكثير من النصوص التي قيلت في صدر الإسلام متشعبة بروح الإسلام، و تحمل من القيم الاجتماعية و الدينية و الفكرية الشيء الكثير، وهذا ما يدل على تطور بنية القصيدة العربية خاصة من ناحية المضمون.

- القيمة الغالبة في صدر الإسلام هي الدينية الأخلاقية عكس العصر الجاهلي، و نتيجة لذلك كانت وظيفة الشعر دينية محضة.

ومن مميزات الشعر في صدر الإسلام التحرر التدريجي من تقاليد القصيدة الجاهلية، كالمقدمة الطللية و تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة، فساعده ذلك على الابتعاد عن وصف الناقة و تجربة الرحلة و معاناة الشاعر في بيئة صحراوية قاحلة، و لعل ابتعاد الشاعر عن هذه التقاليد كان نتيجة اطمئنانه إلى فلسفة الإسلام باعتباره مشروعاً حضارياً أسهم في حل أزمة الصراع الوجودي الذي كان يعانيه العرب في جاهليتهم، فتحرروا من النمطية التي سادت في الفترة الجاهلية، وراحوا يعبرون عن تجارب حياة جديدة اقتضتها طبيعة الحياة الإسلامية.

وظهر مواضيع جديدة تدخل فيما يسمى بشعر الفتح وهي نتيجة طبيعية لحياة الفاتحين في بيئة جديدة عنهم، و بعيدة عن أوطانهم، و أول هذه الموضوعات شعر الحنين الذي يعنى بالتعبير عن أشواق الشاعر التي كانت تملأ جوانبه حنيناً و عن المواجه أيضاً، و موضوع الحنين لا نجد له أثراً في شعر الجاهلية، على كثرة ما كان الشعراء يتحدثون عن رحلاتهم و كذا البكاء على الأطلال، و من أمثلة شعر الحنين ما قاله حسان بن ثابت وهو يتحدث عن فتح مكة:

تظل جياننا متمطرات تلطمهن بالخمير النساء.

فإما تعرض عنا اعتمرنا وكان الفتح وانكشف الغطاء.

وإلا فاصبروا و الجلاء يوم يعز الله فيه من يشاء.

1 - ينظر ، جورجى زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية ، ج1، د ط ، موفم للنشر ، 1993 ، ص337.339



و من آثار القرآن أيضا أنه جدد كثيرا من الألفاظ فنقلها إلى معان إسلامية لم تكن تعرفها من قبل مثل: الصوم, الصلاة' الإيمان, الجهاد في سبيل الله... و لم تكن المسألة مسألة تغيير في الألفاظ فحسب, و إنما كانت تغييرا جوهريا في جميع ألوان الحياة الدينية و الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية... و قد عرضها الشاعر آنذاك بأسلوب راق, مستعينا دائما بالوجدانيات الغريزية و بالعقول, و ما ينبغي أن يتهيا لها من صواب الرأي و مرتقيا دائما من معرفة الحواس إلى معرفة الأمور الفكرية, كما هذب القرآن الألفاظ العربية من الحوشية و الغرابة فأقامها بأسلوب معجز في البيان و البلاغة, و ذلك بفضل درس المسلمين و تفهمهم, و نتيجة لذلك ابتعدوا عن الأساليب القديمة المعقدة, إلى أساليب جزلة لها رونق و طلاوة, مع وضوح في القصد للوصول إلى الغرض في أقرب مسالكه, و مما لا شك فيه أنّ القرآن الكريم هو الذي ابتدع الأسلوب السهل الممتنع, الذي تأنس الأذان حين تسمع له, و ترتاح الأفواه حين تنطق به...

الابتعاد عن المبالغة و الفحش, و الالتزام بالصدق و الإخلاص (المعيار الأخلاقي), فابتعد الشعراء الإسلاميون عن المبالغة في المدح و الفخر, و الفحش في الهجاء, و المجون في الغزل, حيث لم يعد هناك مبرر للدعوة إلى العصبية القبلية و الانتقام و أخذ الثأر(2).

فقد كان شعر صدر الإسلام مرآة عاكسة للتطور الذي شمل كافة الميادين, نتيجة الدين الإسلامي الذي أخرج الناس من جاهليتها, فانعكس هذا النور المبين على أشعار الشعراء فأدخلوا في شعرهم المعيار الأخلاقي الذي تراعى فيه تعاليم هذا الدين و دعوته للأخلاق الفاضلة الحميدة التي تحفظ للإنسان كرامته في حياته, و بعد مماته, فاقتبس الشعراء من القرآن الكريم و استشهدوا به...

و في عصر بني أمية نجد تطورا واسعا يحدث في الشعر العربي , بتأثير الإسلام و معانيه الروحية , و بتأثير الفتوحات الإسلامية , و اختلاط العرب بأهل البلاد المفتوحة في خارج جزيرتهم و داخلها , و قد تحوّلوا يتحضّرون و يمصرون الأمصار , و يتخذون القصور, و نهض لهم الموالي بحياتهم المادية في جميع شؤونها لا في المدن الممصرة فحسب مثل : البصرة و الكوفة , بل أيضا في مدن الحجاز مثل مكة و المدينة , وكان ممّا نهضوا به نهضة واسعة في الغناء . وكان لهذا الأخير أثر كبير في تحوّل دفعة الشعر في ذلك الزمان إلى الإيقاع الغنائي الرقيق , وخاصة عند شعراء الغزل و العشق . أمثال: عبيد الله بن قيس الرقيات , عمر بن أبي ربيعة , الذي استخدم في شعره العنصر القصصي حيث كان يحكي الشاعر مغامراته مع النساء و يسردها في شكل قصة , و حتى شعراء البوادي كتبوا في الغزل أمثال: قيس بن الملوح جميل بن معمر عدوة بن خوام توبة الخفاجي ...

والمعروف أنّ الغزل إبان الجاهلية كان يأتي في ثنايا القصائد أو في مطالعها , أما في العصر الأموي فقد ازداد نشاطه و لم يعد بكاءً على الأطلال , بل أصبح في الغالب تصويرًا للمشاعر فشاع في البوادي غزل عفيف يُعنى بالتعبير عن الأحاسيس , وازدهر في الحواضر غزل ماجن وجد في تطوّر الحياة الاجتماعية و ميل الناس إلى الترف بيئة مواتية له . وقد نظم الشعراء في كلا الصنفين معتمدين على الأوزان الخفيفة كالسريع و الخفيف... (3) .

وكان من مظاهر التطوّر و التجديد أيضًا في هذا العصر اتّساع الشعر ليشمل أغراضًا جديدة , لم يكن لها قوام مؤثر من قبل , إلا في القليل النادر, و هذه الأغراض أملت على الشعر

2 - ينظر, حسين الحاج حسن , أدب العرب في صدر الإسلام , ط1, المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع, 1992, ص.69, 66

3 - ينظر, حسب الله , ظواهر أدبية في الشعر العربي القديم و المعاصر , د ط , دار الوفاء لنديا الطباعة و النشر , 2009, ص 29.

ظروف العصر ، و منها الظروف السياسية و الاجتماعية فظهر الشعر السياسي نتيجة ظهور الأحزاب السياسية المتنافرة آنذاك كحزب الشيعة ، حزب الخوارج ، حزب بني أمية ، والحزب الحاكم ، حزب عبد الله بن الزبير .... و كان لكل حزب شعراؤه الناطقون باسمه ولسانه، و المدافعون عن مبادئه ، و كان انضواء هؤلاء الشعراء تحت لواء الأحزاب السياسية يخضع لاعتبارات شتى فبعضهم أغري بالمال و الهبات ، و منهم من حمله على مؤازرة الحزب الذي اختاره ، اعتقاده بصحة مبادئه و صواب اتجاهه السياسي ... على أن جانبا كبيرا من شعراء السياسة كان اتجاههم السياسي منبثقا عن شعورهم العصبي و متفقا مع النزعة السياسية التي ارتضتها قبيلتهم، و من أبرز شعراء السياسة نذكر : الأخطل جرير الفرزدق النابغة الشيباني عبد الله بن همام السلوني ( حزب بني أمية ) . قيس بن الرقيات ( الحزب الزبيرى ) . الكميث بن زيد الأسدي ( الحزب الشيعي ) .

إضافة إلى ظهور شعر النقائض مع جرير و الفرزدق و الأخطل ، و النقائض هي أن يقول شاعر قصيدة هاجيا أو مفتخرا و يرد عليه آخر هاجيا و مفتخرا أيضا ملتزما بالبحر و القافية و الرّوي الذي اختاره الأوّل ، و يعرفها شوقي ضيف بقوله : "النقائض هي الأشعار التي ينشدها شعراء القبائل في أعقاب الحروب و الغارات مفتخرين بما كان لقبائلهم من انتصارات و أعدائهم من هزائم. " فالنقائض وليدة الصراعات القبلية ، ازدهرت في العصر الأموي ازدهارا لا مثيل له ، و انبعثت انبعثا جديدا بسبب الظروف الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية التي أحاطت بالمجتمع العربي و كان للعصبية القبلية نشاطها الكبير في إعادة الحياة لنقائض الشعر الجاهلي ، و قد استوى هذا الفن أكثر و بدا ظاهر المعالم ، عالي الصوت استهوى الناس جميعا أدباء و شعراء و ولاة و مستمعين و شغل المجتمع الأموي زمنا طويلا ، و عودة الفخر القبلي كانت بتشجيع الحكام الذين أرادوا أن يشغلوا فريقا من الناس و أن يبعدهم عن الأمور السياسية، و أحسن مثال على هذا قيام نقائض جرير و الفرزدق و الأخطل التي استمرت حوالي 40 سنة . هذه الحرب الكلامية أقامت الدنيا و أعدهتها ، و في النهاية لم يغلب أحدهما على الآخر، و لم يتهاج شاعران أو أكثر في الجاهلية و الإسلام كما حدث في العصر الأموي .

وإلى جانب هذا ازدهر غرض المدح حيث ارتبط بالجانب السياسي يقول شوقي ضيف : " إن قصيدة المدح لم تعد تجري على النمط القديم ، لأنّ الحياة اختلفت و انتقل العرب إلى أقاليم جديدة، و أسسوا دولة دينية فهناك ثائرون على الخليفة إلى جانب اهتمامهم بالفتح و عليهم محاربة هؤلاء الثائرين". و من منطلق هذا الكلام تلون المدح بالطابع السياسي شأنه شأن الهجاء، و هذا تعبير على السخط الاجتماعي و السياسي في ذلك العصر (4) .

و عموما فقد شكل انتقال الدولة الإسلامية إلى بني أمية تحولا جذريا في تاريخ العرب، حيث اتجه الاهتمام في عهد الدولة الأموية إلى الموروث الأدبي الجديد، فاستبدلوا المقدمة الطللية بمقدمة غزلية، و ضمّنوا قصائدهم دلالات جديدة، و كانت المرأة في غالب الأحيان تحمل دلالات رمزية، فهي رمز للخلاص بالنسبة للشاعر الذي يعاني من الضياع في ظل المجتمع الأموي الذي انقسم إلى شيع و أحزاب تتطاحن من أجل السلطة، و أحيانا ترمز المرأة إلى السعادة، و قد كانت بعض المقدمات الغزلية تتضمن دلالات إثبات الذات كما هو الشأن بالنسبة إلى الفرزدق، و هي ذات البعد الفروسي، و قد تحمل طابعا سياسيا، و يتم ذلك بالتغزل بنساء الخصوم في أسلوب صريح يهدف الشاعر من ورائه إلى الطعن في شرف أعدائه.

انهارت الخلافة الأموية في دمشق لتنتقل الخلافة إلى العباسيين في بغداد، و قد شهد هذا العصر امتزاجا اجتماعيا بين العرب و العناصر الأعجمية، و امتزاجا آخر على الصعيد الثقافي

4 - ينظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي ، ط 19 ، دار المعارف، القاهرة ، ص 244 .  
250 .

الذي ازدهر بفعل الترجمة، و قد كان من الطبيعي جدا أن يترتب على هذا المزج الاجتماعي والثقافي ظهور ذوق بعيد عن حياة البداوة وخشونة الأعراب (5).

فكان بذلك العصر العباسي عصر التطور و الازدهار عصر الترجمة و الإبداع، عصر التفتح على الآخر فيه تحرر الشعراء من كل قيد و كتبوا في كل موضوع، يقول المعري بخصوص التجديد:

إني، و إن كنت الأخير زمانه      لآت بما لم تستطعه الأوائل.

فجاءت القصيدة العباسية مخالفة للقصيدة الجاهلية، حيث لم تعد امتدادا لها كما كانت في العصور السابقة، فكثير من الشعراء أمثال: أبي نواس، أبي العتاهية، أبي تمام... تمرّدوا على كل ما هو قديم و كسروا نظام القصيدة الجاهلية و خالفوا عمود الشعر، و رفض الشعراء العباسيون المقدمة الطللية و استبدلوها بمقدمة خمرية يقول أبو نواس:

عاج الشقي على رسم يسائله      و عجت أسأل عن خمارة البلد.

و من أقواله أيضا التي يستدل بها على إنكاره طريقة القدماء:

لا تبيك ليلي ولا تطرب إلى هند      واشرب على الورد من حمراء كالورد.

و قوله أيضا:      صفة الطلول بلاغة القدم      فاجعل صفاتك لابنة الكرم.

واعتمد أبو تمام على طريقة المعاضلة في الكلام، و المعاضلة كما يقول ابن رشيق هي أن يركب الكلام بعضه بعضا، و لذلك يجمع الدارسون أن أهم تجديد في هذه المرحلة كان مع أبي تمام، حيث لم يلتزم بقوانين عمود الشعر، إذ اعتبرها من القيود التي تمنع الإبداع، و مزية أبي تمام أنه أعاد الاعتبار للصورة الشعرية و بخاصة الاستعارة التي كانت غائبة في السابق، باعتبار أن الاستعارة روح الشعر كما يقول أدونيس، ففجر اللغة من الداخل و جدد شبابها خاصة في طريقة القول الشعري، كما اعتمد على طريقة توليد المعاني فنتج عنها غموض أدى بفتنة كبيرة من الناس إلى عدم فهم ما يقول.

ثم إنّ اطلاع أهل الأدب على الكتب الفلسفية و الطبيعية و المنطقية بعد ترجمتها قوى عقولهم على النظر الصحيح و التقرب إلى الحقيقة، فخطوا خطوة أخرى في تبديل مذهب الشعر و طريقته، و أحسن من يمثل هذه الطريقة المتنبي و المعري، فقد تخلصا من القيود السابقة و قالوا بأن الشعر هو ما توحيه القريحة، فنظما في فلسفة الوجود و الحكمة في الخلق من عند أنفسهم و لا سيما المعري، و الشعر الحقيقي هو التعبير عن الشعور بتلك الحكمة أو تصوير الجمال الطبيعي بأعم معانيه، فزاد اقتباس الشعراء للأفكار الفلسفية في هذا العصر، و اطلعوا على تاريخ اليونان فصاروا يتمثلون أبطالهم كقول المتنبي:

من مبلغ الأعراب أني بعدهم      شاهدت رسطاليس و الاسكندرا

وسمعت بطليموس دارس كتبه      متملكا متبديا متحضرا

ولقيت كل الفاضلين كأنما      ردّ الإله نفوسهم و الأعصرا.

5 - محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، د ط، عصمي للنشر والتوزيع، ص 22.

و دخل في الشعر العربي كثير من حكم القدماء و أمثالهم في اليونانية، إمّا اقتباسا كما في أشعار المتنبي أو نقلا و تعريبا، و أكثر ذلك منقول عن الفرس، كما تكاثرت فيه المعاني الفقهية و الصوفية لظهور التصوف و شيوعه و اشتغال كثيرين من أصحابه بالشعر (6)، كقول بعضهم: من سرّه أن يرى الفردوس عاجلة فلينظر اليوم في بنيان إيوان.

أو سرّه أن يرى رضوان على كتب بملء عينيه فلينظر إلى الباني.

كما ظهر في العصر العباسي أيضا التخصص، حيث أصبح كل شاعر ينظم في موضوع واحد، دون تعدد المواضيع و الأغراض كسينية البحري وهي قصيدة رثائية، و قد مس التجديد أيضا الأوزان، حيث أصبحت خفيفة وهذا لما شاب العصر من تطورات و تغييرات و شيوع الغناء و المجون و الزندقة و غيرها.

و بعد ذلك دخل العرب في خمول و جمود، عدا بعض المحاولات التي كانت هنا و هناك كمقدمة ابن خلدون، ثم دخلت الأمة العربية تحت نير الاستعمار، لكنها تحررت فكريا مع حملة نابليون على مصر و ازدهار الترجمة، و كثرة البعثات العلمية، الأمر الذي أدى لظهور تيارين أحدهما التيار الكلاسيكي مع محمود سامي البارودي، أحمد شوقي و غيرهما، هؤلاء الذين رأوا أن في القديم كل شيء و لا داعي لأن نتفتح عن الآخر.

و في مقابل التيار الكلاسيكي، الذي دعا إلى كل ما هو قديم و تعصّب له، ظهر تيار تجديدي تأثر بالمدرسة الرومانسية الغربية، التي دعت إلى العودة إلى الحرية و عشق الطبيعة و توظيف الوحدة العضوية، و قد تفرعت عنها عدة مدارس:

**مدرسة شعراء المهجر:** ازدهرت و ذاع صيتها بقوة بعد قيام الرابطة القلمية عام 1920 في نيويورك، و من روادها ميخائيل نعيمة صاحب كتاب الغريبال، نسيم عريضة، إيليا أبو ماضي، رشيد أيوب... الخ، و قد تولى رئاسة الرابطة القلمية جبران و كان ميخائيل نعيمة مستشارًا لها، قال عن الرابطة: "هذه الروح الجديدة التي ترى الخروج بأدبنا من دور الجمود و التقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب و المعاني حزية في نظرنا بكل تنشيط و موازرة، فهي أمل اليوم و ركن الغد" (7).

وقال نعيمة أيضًا: "ليس كل ما سطر بمداد على قرطاس أدبًا، و لا كل من حرر مقالاً أو نظم قصيدة موزونة بالأديب، فالأدب هو الذي يستمد غذاءه من تربة الحياة و نورها و هوائها..." (8).

من خلال هذين القولين لميخائيل نعيمة نرى أنّ مدرسة المهجر رفضت كلّ ما هو تقليد لأنه جمود للأدب، و دعت إلى المعاني الراقية السامية و الأساليب الجميلة، التي يبذل فيها الإنسان بتحرر دون قيد بالماضي لأنّ ما يهم هو اليوم، و يرى نعيمة أنّ الأدب هو الذي يستمد روحه من الطبيعة من نسيمها و ريحها و تربتها و هوائها هذا هو الأدب المعبر عن ذات الشاعر و تجربته العميقة، هذا هو الأدب الذي تتحد فيه الأحاسيس بالمشاعر بالموسيقى ليخلق لنا صورة كلية، فالأديب هو الذي خصّ برقّة الحسّ، و دقّة الفكر، و بمقدرة البيان عمّا تحدّثه الحياة في نفسه من التأثير، و بهذا يكون التأمل و عمق التجربة و سيلتئين يرفع من خلالهما الأدب و الشعر إلى مستوى عالٍ يطل منه على مستويات العلم و الفكر العالي.

6 - ينظر، جورج زيدان، تاريخ آداب اللّغة العربية، ج 2، ص 416، 418.

7 - محمد حفاجي، مدارس الشعر الحديث، ط1، دار الوفاء لعنانيا الطباعة و النشر، الإسكندرية 2004، ص

72.

8 - نفس المرجع، ص 74.

و من التجديد كذلك هو أنهم جددوا في الأوزان الشعرية, و كتبوا الشعر المنثور, أو النثر الشعري, و كان جبران يقول: " إن تعدد الأصوات يزيد في وقع القصيدة و مداها, و يسترعي انتباه القارئ أكثر من الصوت الواحد"(9) .

و قد ساعد على إيجاد هذه الحركة التجديدية, إطلاع شعراء المهجر على الآداب الغربية, والحرية الواسعة التي امتلأت بها نفوسهم فاستطاعوا بذلك أن يجمعوا بين قوة المعاني و صدق التعبير, و براعة الصورة و بساطة الصياغة, كما أبدعوا في قصائد متعلقة بالوطن و الحنين إليه, و قد غلبت على شعرهم الطوابع الآتية:

- الطابع العاطفي: الذي يتمثل في مناجاتهم لله , و حبهم للطبيعة و هيامهم بالجمال.  
- الطابع الإنساني: و ذلك بمعالجة قضايا إنسانية, كمعالجتهم لمواضيع الحنين الحب... الخ  
- توظيفهم للطلاسم و الصور الغامضة مثل الشاعر إيليا أبو ماضي في قصيدته أنين الحجر الصغير, و هو رمز غنى به الإنسان الفقير في المجتمع(10) .

**مدرسة الديوان:** و هي مدرسة دعت إلى التجديد, و روادها هم العقاد, شكري, المازني, تأثروا بالرومانسية و دعوا إلى التجربة الشعرية والوحدة العضوية' والعودة إلى الطبيعة, ورفض ما هو تقليدي و قديم, ولم يكن هؤلاء يعرفون أن مدرستهم سيطلق عليها هذه التسمية, التي جاءت نتيجة ديوان العقاد و المازني سنة 1921, وكانت ثقافة هؤلاء انجليزية ووجهتهم الأدب الانجليزي, وقد كان هؤلاء: " يطعمون شعرهم بالأخيلة والمعاني والصور الجديدة, ويكتبون في وحدة القصيدة ويدعون إلى الأصالة وصدق الشاعر في العاطفة والإحساس والأداء , وإلى ظهور شخصية الشاعر الفنية و استلهاهم الطبيعة, وتناول شتى الموضوعات الإنسانية, ولجوا في محاربة التقليد والافتعال والزيف والتكلف, وشعر المناسبات الطارئة"(11) .

و قد كان شكري من أوائل الذين دعوا إلى الوحدة العضوية فقال: " ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل, لا من حيث هي أبيات مستقلة, ذلك لأن قيمة البيت تأتي من كونه عضوا في جسم القصيدة الكلي." , كما دعا إلى تعدد صور القافية, و التجديد في بحور الشعر, و ألف القصة الشعرية العاطفية والاجتماعية , ومهد لمذاهب النقد الحديثة في الأدب العربي

كما دعا عباس محمود العقاد إلى التجديد أيضاً , ودعا إلى الوحدة العضوية كما سيأتي في الفصل الأول الموسوم "رأي العقاد في الوحدة العضوية" , وقد هاجم شوقي بكل قسوة و عنف وانتقده في شعره لأنه يرى أن الشعر هو: " قيمة إنسانية يعبر عن صاحبه , وهو نية حية وليست أجزاء متناثرة يجمعها الوزن والقافية"(12) , كما يرى أن الشعر هو الحياة , والحياة هي الشعر في أجمل مفهومه فيقول:

الحب والشعر ديني و الحياة معا  
والشعر ألسنة تفضي الحياة بها  
دين لعمرك لا تنفيه أديان.  
إلى الحياة بما يطويه كتمان

أما المازني فقد عرف بكتاب اسمه "الشعر غايته ووسائله" , "ثار فيه على التقليد والمقلدين , ودعا إلى التجديد من خلال الصدق في الإحساس ورمزية التعبير الشعري" (13) .

9 - محمد حفاجي , مدارس الشعر الحديث , ص 78.

10 - نفسه , ص 83.

11 - نفسه , ص 110 .

12 - نفس المرجع , ص 113 .

13 - نفس المرجع , ص 126 .

ولشكري ديوان بعنوان في الشعر ومذاهبه ، نادى فيه بطلاقة الأسلوب وشخصية الشاعر ، وتعبيره عن ذاته تعبيرًا مباشرًا وقويًا ، كما نادى بوحدة القصيدة وهذا ما يتضح من خلال القول السابق ، ونظم الشعر المرسل وعدّد صور القافية ، وأعلن الثورة على التقليديين ومذاهبهم (14) .

**جماعة أبولو:** وهي بزعامة أحمد زكي أبو شادي دعت إلى التجديد هي الأخرى متأثرة بالمدرسة الرومانسية ومن بين ما دعت إليه البساطة والصدق وترك التكلّف ، وأن يكون الأدب تعبيرًا عن الذات ، ووحدة القصيدة ، والعودة إلى الطبيعة وتوظيف شعر ينمّ عن الألم والحزن والمعاناة وقد استمدت هذه الجماعة اسمها من الإله الإغريقي "أبولو" إله الفن في ذلك الزمان ، من روادها إبراهيم ناجي ، إسماعيل سري الدّهشان ، وغيرهما .

وما يلاحظ هو أنّ هذه المدارس جميعًا تشترك في مبادئ الرومانسية من الدعوة إلى التجربة الشعرية ، والعودة إلى الطبيعة ، والدعوة إلى توظيف الوحدة العضوية .

ويتواصل التجديد حتى نصل إلى بدر شاكر السياب ونازك الملائكة شاعرة الحزن والألم ، نادت بالشعر الحر وجدّدت ومنبع تجديدها مستمد من الرومانسية ، عدّدت في القوافي ونوعت في الأوزان والتفاعيل ، هامت بالطبيعة وحلمت بالمستقبل وعبرت عن وجدانها تساءلت عن وجودها وعمّن تكون من خلال قصائد مختلفة و سنتناولها بشيء من التفصيل في فصولنا اللاحقة.

واهتمت نازك بالصورة الشعرية فكانت أكثر صورها الاستعارة المغرقة في الخيال، ووظفت الرمز في أشعارها للتعبير عن الشعور بالاغتراب، و الخوف و القلق و الحيرة، و الحديث عن التجديد لا يقف عند إيليا أبو ماضي أو العقاد، أو أبو شادي، أو حتى نازك لأنه سمة مصاحبة للإنسان، فالإنسان بطبعه يريد الجديد، يريد الغامض الذي يبعثه على الاستمرار والمواصلة و ما الوحدة العضوية إلا جزء من هذا التجديد الذي يسعى إلى إيجاد رؤية كلية شمولية لهذا العالم (أي الواقع).

14 - محمد حفاجي ، مدارس الشعر الحديث ، ص 136 .

## الفصل الأول: المصطلح وامتداداته:

- 1- مفهوم العضوية لغةً واصطلاحًا .
- 2- مفهوم الموضوعية لغةً واصطلاحًا.
- 3- موقف النقاد الغرب والعرب من الوحدة العضوية قديمًا وحديثًا.

## الفصل الأول: المصطلح وامتداداته

### تعريف الوحدة لغّة

وَجَدَ وَوَحَّدَ وَحَادَةً وَحَدَةً وَوَحَّدًا وَتَوَحَّدَ : بقي وحده يَطْرُدُ إلى العشرة ، عن الشيباني ، وفي حديث ابن حنظلة : وكان رجلاً متوحدًا أي بُقِيَ وحدة ، وأوحدَهُ للأعداء : تركهُ ، وحكى سبويه الوحدة في معنى التوحد ، وتوحد برأيه : تفرّد به ودخل القوم مؤحدً وأحدًا أحدًا أي فرادىً وأحدًا واحدًا معدول عن ذلك(15)

### تعريف الوحدة اصطلاحًا

هي الترابط المنطقي، أو الجمالي أو القصصي بين أجزاء الأثر الأدبي المكتمل، ويُعرّفها أفلاطون بقوله: إنّ الوحدة هي التوفيق بين الأضداد. أما النقد الأدبي المعاصر فيعرفها: الوحدة هي توفيق بين الموضوع واللغة المجازية، أي بين الجوّ الوجداني للقصيدة والأسطورة الأصلية التي تعلقت بها القصيدة في سبيل التعبير عن ذلك الوجدان(16).

### تعريف العضوية لغة

عضاً، العضو، الواحد من أعضاء الشاة وغيرها وقيل هو كل عظمٍ وافرٍ بلحمه، وجمّعها أعضاء(17). وفي تعريف آخر: عضاً، عضوًا الشيء، فرقه و الشاة جزأها، عضى تعضيه الشيء فرقه، والشاة جزأها، والقوم جعلهم أعضاء، العضو و العضو جمع أعضاء كل عظمٍ وافر من الجسم بلحمه، الفرد من جماعةٍ أو جمعية(18).

مأ يدور حوله الأثر الأدبي بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، أو هي الفكرة الجوهرية التي أراد المبدع التعبير عنها، وهو عنصر أساسي في الدراسة السوسولوجية أو النفسية، ولا يُعتدّ به في الدراسة البنوية الشكلية(19).

### تعريف الموضوعية لغة

وَضَعُ = الوضع ضد الرّفْع، و ضَعَهُ وَضَعًا و مَوْضُوعًا، وَأَنْشَدَ الثعلب بيتين فيهما :

مَوْضُوعٌ جُودِكَ و مَرْفُوعُهُ، عَنَى بِالْمَوْضُوعِ مَا أَضْمَرَهُ وَلَمْ يَتَكَلَّمْ بِهِ، وَ الْمَرْفُوعُ مَا أَظْهَرَهُ وَتَكَلَّمْ بِهِ(20).

15 - ابن منظور، لسان العرب، ج9، ط4، دار صادر بيروت، 2005، ص165.

16 - انظر، مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ط، مكتبة لبنان، 1974 ، ص 585 .

17 - ابن منظور ، لسان العرب ، ص 189 .

18 - لويس معلوف، المنجد في اللغة و الأدب و العلوم، ط9، المطبعة الكاثوليكية بيروت، ب ت، ص512.

19 - سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الأفاق العربية، 2001، ص138.

20 - ابن منظور، لسان العرب، ص230.



و الموضوعية في النقد تعني وصف عناصر الأثر بشكل يتفق مع خصائص وجوده في العالم الواقعي و الخيالي(21). ونجد أن كلمة موضوعي بمعنى غير ذاتي، أي ما هو صالح للجميع وليس للفرد منهم فحسب، فالقانون العلمي هو مثلا موضوعي لانطباقه على جميع الظواهر المتماثلة، ليصبح بذلك الفكر الموضوعي هو الذي يتصور الأشياء من غير تشويبهها بإقحام اعتبارات شخصية(22).

### موقف النقاد من الوحدة العضوية قديماً وحديثاً

يُعتبر أفلاطون أول من تحدّث عن وحدة القصيدة ، بدليل أنه ساق خبراً على لسان سقراط وهو يحاور فيدروس حين تعرضه لبعض الخصائص الفنية لجنس الخطاب ، فقال : "أحسب أنك توافقني أنّ كلّ حديث يجب أن يكون منظماً مثل الكائن الحيّ له جسم خاص به بحيث لا يكون مبتور الرأس أو القدم ، ولكنه في جسده وأعضائه مؤلّف واحدٌ تتحقق الصلّة بين كلّ عُضْوٍ و آخر، ثم بين الأعضاء جميعاً" (23).

من خلال قوله ، يعتبر أفلاطون أن الوحدة في الحديث أو الخطاب كالكائن الحيّ في الترتيب والتنظيم فكل عضو يكمل الآخر وبالتالي لا يمكنك التغيير في خلقه فتضع العين مكان الأذن ، أو الأنف مكان الفم لأنّ هذا سيؤدي حتماً إلى الإخلال بنظام هذا الكائن الحيّ ، نفس الشيء بالنسبة للخطاب أو الحديث الأدبي .

ونبه أرسطو على وحدة الموضوع من خلال دراسته للمأساة حين قال بأنّ المأساة لا يجب أن تكون صغيرة إلى درجة لا يمكن أن نرى فيها ولا ميزة . يقول أرسطو: " أنّ المأساة فعل تام له مدى معلوم ، لأنّ الشيء يمكن أن يكون تاماً دون أن يكون له مدى و التام هو ما له بداية ووسط ونهاية" (24).

تحدّث أرسطو، إذن ، عن وحدة العمل الفني فاستخدم كلمة تام ، لأنّ الإنسان يسعى دوماً الى الكمال ويفهم الأمور في كليّاتها ولا يقتصر على الجزئيات وبالتالي يشترط أرسطو في العمل الفني أن يكون مرتباً ترتيباً منطقيّاً يبدأ بمقدمة وعرض وخاتمة ، وهذا من إحداث التوازن والتناسق في العمل الفني .

وعن الوحدة قال أرسطو : " إنّ وحدة الخرافة لا تنشأ كما يزعم البعض عن كون موضوعها شخصاً واحداً ، لأنّ حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حدّ له من الأحداث التي لا تُكوّن وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن يُجرز أفعالاً لا تُكوّن فعلاً واحداً (25)... ) وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع ، كذلك في الخرافة ، لأنها محاكاة فعل يجب أن يكون الفعل واحداً تاماً ، وأن تؤلّف الأجزاء بحيث إذا نُقل أو بتر جزء انفرط عقد الكلّ وتزعزع ، لأنّ ما يُمكن أن يُضاف أو الأّ يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزء من الكلّ" (26) .

يرى أرسطو أنّ وحدة الموضوع تتحقق بوقوع الأحداث على شخص واحد ، ويعلق الدكتور خليل الموسى عن قول أرسطو بأنّ العمل الفني لا يُكوّن وحدة إذا كان يدور حول شخص واحد ، لأنّ هذا الأخير قد تكون له أفعال كثيرة في الحياة ، وهنا تتدخل مهارة الشاعر وقدرته على اختيار ما يتناسب وطبيعة العمل الأدبي(27). كما يُصرّ أرسطو على فكرة المحاكاة في كلّ الفنون لأنها في رأيه السبيل لتحقيق وحدة الموضوع ، فيستبعد الشعر الغنائي الوجداني الذاتي ويركز اهتمامه على الشعر الموضوعي: "فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم ما استطاع إلى ذلك سبيلاً(28) " و حجته في ذلك أن الشعر الموضوعي سواء أكان مسرحياً أو ملحمياً (... ) يحاكي فعلاً معيناً لشخص معيّن بغية تحقيق التكامل بين أجزاء العمل الفني. و يشبه أرسطو تكامل العمل الفني بالكائن الحي الذي لا يمكنك أن تبتر عضواً من أعضائه كما لا يمكن التقديم و التأخير فيه.

21 - سمير سعيد حجازي ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص99.

22 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، مارس، 1979، ص273.

23 - خليل الموسى، وحدة القصيدة بين أرسطو و النقاد العرب القدماء، د ط، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 2007، ص 20.

24 - أرسطو، فن الشعر، ت، عبد الرحمن بدوي، د ط، دار الثقافة بيروت، ب ت، ص23.

25 - نفس المرجع، ص23.

26 - نفس المرجع، ص26.

27 - ينظر، خليل موسى، وحدة القصيدة بين أرسطو والنقاد العرب القدماء، ص23.

28 - أرسطو، فن الشعر، ص 69.

إضافة إلى كل هذا فوحدة الموضوع عند أرسطو مرتبطة بوحدة الفعل ، فقد أشرنا سابقا أنّ الموضوع يعني الفكرة الجوهرية التي يحوم حولها نص من النصوص ، لكن هذا المفهوم أصبح يعبر عنه بمصطلح الوحدة الموضوعية ، و الموضوعية هي عكس الذاتية ، فكيف أعبر عن وحدة الموضوع بهذا المعنى ؟ . و عليه ندعو أن يستخدم مصطلح وحدة الموضوع عوض الوحدة الموضوعية تبعا لرأي أرسطو .  
و الشعر عند أرسطو هو حكاية تعتمد على قانونين:

قانون الضرورة: يعني حدوث(أ) يستلزم حدوث (ب) .  
قانون الاحتمال : يعني توالي جزئيات الحدث بشكل مقنع ، فإذا حدث (ب) بعد (أ) يكون حدوثه أمرا مقنعا و محتملا و ليس غريبا أو متناقضا ، و هذا يعني أن الأحداث يجب أن تكون مرتبة ترتيبا منطقيا(29) . يقول أرسطو : " و ينبغي على الشاعر أيضا و هو يؤلف حكاية و يتم القول فيها أن يضع نصب عينيه قدر المستطاع المواقف التي يرتبها ، فهذه الطريقة يراها بكل وضوح و كأنه يشهد الأحداث نفسها و يميز ما يناسب و لا يند شيء عنه مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب"(30).

و العمل الفني عند أرسطو يتكون من مقدمة و عرض و خاتمة ، و يرى في هذه الأخيرة ضرورة أن تكون مستنتجة من الحكاية نفسها ، بمعنى أن أحداث الحكاية هي التي تعطي لنا النهاية و لا تعود إلى تدخل أطراف خارجة عن الحكاية(31) يقول : " و من البين كذلك أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل إلهي كما هو الشأن في مسرحية ميديا و في الإلياذة بمناسبة عودة السفن ، بل بالعكس يجب ألا نلجأ إلى تدخل الآلهة إلا بالنسبة إلى الأحداث التي تجري خارج المسرحية ، أو التي وقعت قبلها و ليس في وسع المرء أن يعلمها ، أو الأحداث التي من بعد و كانت في حاجة إلى التنبؤ بها و الإعلان عنها(32) . و يعتبر أرسطو أن إكمال العمل الفني سيحقق أو بالأحرى سيؤدي وظيفة جمالية " لأن إذا كان واحدا تاما كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به"(33).

تأسيسا على ما سبق فإن وحدة القصيدة عند أرسطو هي وحدة عضوية تنمو من الداخل مترابطة العناصر، إذ لكل من اللغة، و الإيقاع، و الصور، و الرموز... وظيفة معينة ، لكن العمل الفني لا يستقيم بوحدة دون الأخرى ، لذلك فهي تترابط فيما بينها فكل عنصر يؤدي وظيفة تخضع للوظيفة الكلية . فالوحدة العضوية عند أرسطو، إذن، عبارة عن جسد حي تتنامى أعضاؤه طبيعيا لا تصنع فيه و لا تكلف مما يؤدي إلى أن يكون لها طول معلوم تقوي ذاكرة المستمع على وعي العمل و متابعتها ، ولذلك لا يجوز عليه بتر أي جزء من هذا الطول ، كما لا يجوز عليه أي إضافة ، ولا يجوز تبديل بيت أو جزء بجزء ، لأن ذلك يصح في الشكل الآلي . أما الشكل العضوي فهو يتحرك و ينمو وفق طبيعته الداخلية و حركية ذاتية لا خارجية(34).

### الخيال عند كولوريدج

كولوريدج(35) هو شاعر و ناقد و فيلسوف إنجليزي يعدّ من بين أبرز شعراء المدرسة الرومانسية الغربية ، اهتم بالوحدة العضوية في القصيدة ، و ربطها بالخيال و هو يعرف الخيال " إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا ، فالخيال الأولي هو في رأبي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا ، و هو تكرر في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق . أما الخيال الثانوي ، فهو في عرفي صدى للخيال الأولي ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، و هو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ، و لكنه يختلف عنه في الدرجة و في طريقة نشاطه ، إنه يذيب و يلاشى و يحطم ليخلق من جديد ، و حينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة و إلى تحويل الواقع إلى المثالي ، إنه في جوهره حيوي ، بينما الموضوعات التي يعمل بها في جوهرها ثابتة لا حياة فيها ، أما التوهم فهو على النقيض من ذلك ، لأن ميدانه هو المحدود و الثابت و هو ليس ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان و المكان ، و امتزاج و تشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي يعبر عنها بلفظة الاختيار.

29 - نفس المرجع، ص42.

30 - نفس المرجع، ص 48.

31 - خليل موسى، وحدة القصيدة بين أرسطو و النقاد العرب القدماء، ص23.

32 - أرسطو ، فن الشعر ، ص43.

33 - نفس المرجع، ص 65.

34 - ينظر، خليل موسى ، وحدة القصيدة بين أرسطو والنقاد العرب القدماء ، ص 42 .

35 - راجع الصورة الفنية في التراث البلاغي عند العرب ، جابر عصفور .

الخيال إذن هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها، بطريقة أشبه بالصّهر" (36).

من خلال تعريف كولوريدج للخيال نجد ثمة ثلاثة مفاهيم تحتاج إلى توضيح و إزالة اللبس عنها :

1- الفرق بين الخيال الأولي و الخيال الثانوي .

2- الفرق بين الخيال و التوهم.

3- تحقيق الخيال لوحدة العمل الفني أو الوحدة العضوية.

### 1-الفرق بين الأولي و الخيال الثانوي

من خلال تعريف كولوريدج نلاحظ أنهما يشتركان في نفس الوظيفة ، و هي جعل عملية الإدراك العام ممكنة ، إلا أنّ الخيال الأولي أعم ، و الثانوي أخص . فالخيال الأولي هو مادة العلم فيما الخيال الثانوي هو مادة الشعر ، فلو قلنا مثلاً شجرة ، معظم الناس يتخيّلون شجرة أمامهم ، أمّا لو قلنا لشاعر ما يتمتع بخيال خصب كلمة شجرة أكيد أنّه سيخلق لنا جملة من الروابط بين الشجرة و الثبات مثلاً و كذلك الحال لو قلنا حمامة ، رمز للسلام و قس على ذلك .

### 2- الفرق بين الخيال و التوهم

فالخيال عند كولوريدج هو القوة القادرة على الخلق و التوحد ، فالأجزاء الموجودة في الطبيعة لا ينقلها الشاعر كما هي ، و إنّما يعمل على خلق جملة من الروابط ، و ينتج عنها صورة متخيلة تحقق في مجموعها الوحدة للعضوية الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات ، حيث تلتحم الذات بالموضوع التحاماً أشبه بالالتحام الذي يتم داخل فرن عندما نلقي فيه ببعض قطع من معادن مختلفة كي تخرج شيئاً واحداً منصهراً . ( إنّ الذات كالمؤثر ) (37) .

في حين أنّ التوهم هو الربط بين الأجزاء البارزة وفق قانون تداعي المعاني ، و لعلّ هذا هو الفرق الجوهرى بين الخيال و التوهم عنده ، فالتوهم يجمع بين جزئيات باردة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعا تعسفياً ، و يصبح عمل التوهم عندئذ ضرباً من النشاط الذي يعتمد على العقل مجرداً عن حالة الفنان العاطفية ، في حين أنّ الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان و الطبيعة ، فيتحدّ الشاعر و الطبيعة . و يشترط في ذلك ، توفر العاطفة التي تهز الشاعر هزاً<sup>38</sup>.

### 3-وحدة العمل الفني

يربط كولوريدج وحدة العمل الشعري بوحدة الخيال ، إذ يقول : " الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة ) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالانصهار" (39).

ويعلق العشماوي على قول كولوريدج بأن هذا الأخير قد ربط بين ملكة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفني ، فالعلاقة بينهما علاقة سببية ، إذ لا يمكن أن تتحقق وحدة الشعر دون الخيال ، كما لا يكون هناك خيال بدون تحقيق وحدة ، والوحدة التي يعنيهها كولوريدج هي وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس. ولكن ما معنى وحدة الشعور أو الإحساس ؟.

معناهما أن كل ما بداخل العمل الفني من أفكار و مفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلّى عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله في العمل الفني ، وأن ينصهر انصهاراً تاماً في ذات الفنان وأن يصبح بعد عملية الانصهار هذه شيئاً آخر، يأخذه فيه كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئاً من صفات الأجزاء الأخرى، ويمنح كل جزء شيئاً من ذاته وطبيعته. فيخلعه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة ، ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة ، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى .

يركز كولوريدج على الصورة في تعريفه للوحدة ، لأن ما يعجبنا في العمل الفني هو صورته الخيالية ، ولن تخلو صورة خيالية من العاطفة ، لأن التجربة الشعورية هي التي تمنح للفن وحدته ، إذ: " ليست الصورة وحدها مهما بلغ جمالها ، أو عبر عنها الشاعر بدقة هي الشيء الوحيد الذي يميز الشاعر الصادق ، وإنما تصبح

36 - محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، د ط ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 2005 ، ص 260 .

37 - ينظر نفس المرجع ، ص 269 . 270 .

38 - محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، ص 271

39 - ينظر، المرجع نفسه ، ص289.

الصورة معيارا للعبقرية الأصلية , حين تشكلها عاطفة سائدة, أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارها عاطفة سائدة , وحينها تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة , والتتالي إلى لحظة واحدة"(40) .

أما في النقد العربي القديم فقد تناول موضوع الوحدة ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر: "أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق فيه أوله مع آخره ما ينسقه قائله , فإذا قدم بيتا على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها , فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسالة القائمة بأنفسها و كلمات الحكمة المستقلة بذاتها والأمثال السائرة الموسومة باختصارها , لم يحسن نظمه , بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسخا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تأليف , ويكون خروج الشاعر عن كل معنى يصفه على غيره من المعاني خروجا لطيفا على ما ترضاه في أول الكتاب , حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا , كالأشعار التي إستشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم لا تناقض في معانيها ولا وَهْيَ في مبانيها ولا تكلف في نسجها تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها"(41). و يقول أيضًا: " و ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره , وتنسيق أبياته , ويقف على حسن تجاوزها أو قبحة , فيلائم بينها لتنظيم له معانيها , ويتصل كلامه فيها , ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه و بين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه , فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه , كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت , فلا يباعد كلمة عن أختها , ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها , ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله ؟ , فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر , فلا ينتبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه"(42) .

يركز ابن طباطبا على الوحدة والتي تعني في نظره تكامل القصيدة وارتباط أعضائها ترابطا منطقيًا , بحيث أن كل جزء فيها يفضي إلى الآخر , فلا يكون بذلك تناقضا في معانيها , أي أن المعاني مكتملة يخدم بعضها بعضا , ولا وَهْيَ في مبانيها أي أن مبنى القصيدة يكون متماسكا , متينا ولا تكلف في نسجها , بمعنى أن الشاعر يعبر بطلاقة وصدق عما يحس ويشعر دون تصنع ولا تكلف.

و يذهب ابن رشيق إلى : "إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض , فمتى انفصل واحد عن الآخر و بآئنه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه , وتعفي محاسن جماله , و وجدت حدائق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان , ويقف بهم على محجة الإحسان"(43) .

و ما نلاحظه أن ابن رشيق يشبه الوحدة في القصيدة بأعضاء الجسم الحي المكتملة فيما بينها , و إن اختلفت أو تغير وضعها فقد الجسم صورته الكلية المنسجمة , كذلك حال الوحدة في القصيدة.

ومن خلال قول ابن رشيق نلاحظ أنه يتقاطع مع النظرية الإغريقية كأفلاطون وأرسطو اللذين تمت الإشارة إليهما من قبل ( أنظر ص 3 و 4). و يكمن ذلك في تشبيه الوحدة في العمل الإبداعي بالكائن الحي الذي لا يمكن أن تفصل فيه عنصرا عن الآخر , فالكل متكامل(اللفظة، الصورة، الإحساس، الموسيقى ) كل شيء متناسق لتشكيل رؤية كلية حول موضوع ما.

## المدرسة الرومانسية

40 - ينظر, المرجع نفسه , ص 107.

41 - ابن طباطبا , عيار الشعر, ح , عباس عبد الساتر , ط1, دار الكتب العلمية بيروت, 1982, ص 131.

42 - ابن طباطبا , عيار الشعر, ص 129.

43 - ابن رشيق القيرواني , العمدة في صناعة الشعر ونقده, ت ح , البنيوي عبد الواحد شعلان, ط1, مكتبة الفاتحي, القاهرة, 2000, ص94.

ازدهر مصطلح الوحدة العضوية في الشعر في أحضان التيار الرومانسي , فالرومانسية هي تعريب للفظة الإنجليزية Romantic , وتحمل تسميات منها الرومانطيقية و الرومانتيكية والرومانسية ... و هي مشتقة من كلمة رومانس التي تعني نوعا من القصص شاع في القرون الوسطى , والوحدة العضوية ارتبطت بالرومانسية (القص) أي أن للوحدة العضوية علاقة بالقصص بدليل أنها أول ما ذكرت عند أرسطو ربطها بالمرح و المأساة ... وهي عبارة عن قصص فيها مقدمة وعرض و خاتمة , تقتضي بالضرورة تسلسل الأفكار وترابطها لذلك نرى أن هذا المصطلح انتقل من الإغريق إلى العرب .

وتعني الرومانسية كذلك كل ما هو خيالي غير واقعي وبعيد عن العقل قريب من العواطف و المشاعر, وارتبطت كذلك بالمشاعر اللذيذة التي تستمد عادة من الطبيعة أو الشعر أو الموسيقى, وكل شعر يثير الخيال والعواطف سمّوه رومانسيا, في حين سمّو كل شعر يتصف بالجزالة والحكمة شعرا كلاسيكيا, وترى الرومانسية أن العاطفة هي ينبوع الشعر, وهي تسعى إلى التحرر و الانعتاق من كل القيود, وتميل الرومانسية إلى البساطة في لغة الشعر .

تهتم الرومانسية بوحدة الشكل في القصيدة, وهي تربط الوحدة بالجو النفسي, رافضة بذلك التراكم دون ترابط, أو نمو عضوي(44).

وقد تفرعت هذه المدرسة الرومانسية في الوطن العربي إلى عدة جماعات, منها جماعة الديوان (1913-1921) وقد مثلها كل من شكري, العقاد و المازني وقد كتب هؤلاء في وحدة القصيدة, وهم يدعون إلى الأصالة وصدق الشاعر في العاطفة والإحساس والتعبير, وإلى ظهور شخصيته الفنية واستلهام الشاعر للطبيعة, وتناوله لثتى الموضوعات الأساسية كما حاربوا في الطائفة(45)... وسنعرض لأفكار هذا الاتجاه عند العقاد وغيره لاحقا .

**جماعة أبولو :** فجاءت هذه الجماعة التي يمثلها أبو شادي على أنقاض جماعة الديوان, وكانت نتاج زيارة التفتح على العالم الغربي, والقراءة المباشرة لمنتجاته باللغتين الفرنسية و الإنجليزية وهي تدعو إلى نفس المبادئ التي جاءت بها الرومانسية وجماعة الديوان, كما دعت إلى التجديد و قبلت ورحبت بالشعر الحر .

**جماعة المهجر:** مثلها إيليا أبو ماضي, جبران خليل جبران , نسيب عريضة وغيرهم , آمنوا بالرومانسية وجسدوها في أشعارهم(46) .

وممن اهتم بالرومانسية كذلك نذكر خليل مطران في قصيدته "المساء" الذي يعد من الأوائل الذين دعوا إلى وحدة قصيدة وضرورة الالتزام بها , إذ يقول جمال الدين الرماني: "أما بعد ذلك فهو أكثر معاصريه تجديدا , جدد في بناء القصيدة حين طلب فيها لأن يكون وحدة تامة على طريقة الغربيين , فالأبيات مرتبطة بما قبلها , وبما بعدها , ولا تشغل القصيدة بشيء, خارج عن موضوعها , وإنما تعالج الموضوع معالجة داخلية دقيقة"(47).

و يقول مصطفى بدوي: "فمطران في مقدمته القصيرة التي وضعها للجزء الأول من ديوانه, ومن خلال شعره أيضا, أدخل مفاهيم ومواقف جديدة قدر لها أن تصبح فيما بعد من العقائد الراسخة(...). ولعل أهم هذه المفاهيم اثنتان , أولهما: وحدة القصيدة , والثاني : أسبقية المعنى أو المضمون على الألفاظ و الشكل , وحتى عصر مطران كان مفهوم القصيدة على العموم أو على الأقل المفهوم الواعي لها لدى النقاد , هو أنها سلسلة من

44 - ينظر, إبراهيم خليل, مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث, ط1, دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة, عمان الأردن, 2003, ص 117, 120.

45 - صلاح الدين محمد عبد التواب, مدارس الشعر العربي في العصر الحديث, د ط, دار الكتاب الحديث, 2005, ص 141, 142.

46 - إبراهيم خليل, مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث, ص 161.

47 - ميشال حجا , خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث, ط2, المؤسسة الجامعية للدراسات, 1995, ص 221.

الأبيات المستقلة ، التي مهما بلغت من الروعة لا يربط بينها إلا رباط واحٍ ، ولعل ذلك مَرَدُّهُ إلى حدٍ ما ضرورة التقيّد بالقافية الواحدة في القصيدة بأسرها ، فجاء مطران و أراد أن يحقق الوحدة في بناء القصيدة كلها" (48).

ألح مطران على ضرورة توفر الوحدة العضوية في القصيدة العربية ، حيث يرى أن الشعر الجيد لا يرتبط بتوفر الوزن والقافية فقط ، وإنما يرتبط أيضا بتوفر الوحدة التكاملية بين جميع عناصر العمل الفني ، "هذا شعر ليس ناظمه بعده ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع و قاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته ، وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها و في تناسق معانيها و تلفها" (49) . كما يرى مطران أن الوحدة موجودة في الأدب مثلما هي موجودة في الرسم والموسيقى و الفنون الأخرى.

يجمع معظم الدارسين على أن الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث ، ومن مظاهر التأثير بالغرب ، ففي الشعر القديم لم تكن هناك وحدة لافتة للانتباه ، وهذا ما جعل خليل مطران يثور على تلك التقاليد إذ يقول بأنه لم يجد في الشعر العربي ارتباطا بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة ، ولا تلاحما بين أجزائه ولا مقاصد عامة تقام أبنيتها وتوطد أركانها ، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل ، وناهيك عما في الغزل العربي من الأغراض الاتباعية التي لا تجتمع إلا لتتأفر و تتناكب في ذهن القارئ (50) .

إذن مهاجمة خليل مطران للقصيدة التقليدية يعود لافتقارها و خلوها من الوحدة ، فاتخذ لنفسه نهجا آخر تأثر به من جاء بعده ، وهو استحداثه للشعر القصصي متأثرا بالغرب ، وتمكن من أن يحقق في بعض أشعاره القصصية الوحدة العضوية ، حيث تتلاحق الأحداث في القصيدة حتى تبلغ الذروة ، وأصبحت القصيدة على يده تعبر عن تجربة شعورية ذاتية صادقة تجمع بين مشاعر قائلها و المستمعين إليها وقارئها ، حيث عبر عن آلامه وآماله تعبيرا أصيلا جديدا من نوعه في الشعر العربي ، ولعل أبرز مثال على التزام خليل مطران للوحدة العضوية قصيدة المساء التي كتبها في الإسكندرية وهو مريض يقول فيه (51) :

من صَبَوْتِي ، فَتَضَاعَفَتْ بِرَحَائِي  
فِي الظُّلْمِ مِثْلُ تَحَكُّمِ الضُّعْفَاءِ  
وَغَلَالَةِ رَثْتِ مِنَ الأَدْوَاءِ  
فِي حَالِي التَّصُوبِ وَ الصُّعْدَاءِ  
كَذَرِي ، وَيُضْعِفُهُ نُضُوبُ دِمَائِي

\*\*\*

مِنْ أَضْلَعِي وَحُشَّاشَتِي وَذَكَائِي  
لَمْ يَجْدُرَا بِتَأْسُفِي وَبُكَائِي  
بَبَيَانِهِ ، لَوْلَاكَ ، فِي الأَحْيَاءِ  
أَعْنَمَ ، كَذِي عَقْلٍ ، ضَمَانَ بَقَائِي

\*\*\*

يَهْدِيهِ طَالِعُ ضِلَّةٍ وَرِيَاءِ  
ظَمًا إِلَى أَنْ يَهْلِكُوا بِظَمَاءِ

دَاءٌ أَلَمٌ فَخِلْتُ فِيهِ شِفَائِي  
يَا لَلضَّعِيفِينَ ! اسْتَبَدَّأَ بِي ، وَمَا  
قَلْبٌ أَدَابَتْهُ الصَّبَابَةُ وَالْجَوَى ،  
وَالرُّوْحُ بَيْنَهُمَا نَسِيمٌ تَنْهَدُ  
وَالعَقْلُ كَالْمِصْبَاحِ يَغْشَى نُورَهُ

هذا الذي أَبْقَيْتَهُ يَا مُنْيَتِي  
عُمَرَيْنِ فِيكَ أَضَعْتُ ، لَوْ أَنْصَفْتَنِي  
عُمَرَ الفَتَى القَانِي ، وَعُمَرَ مَخْلَدٍ  
فَعَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمَ ، كَذِي جَهْلٍ ، وَلَمْ

يَا كَوْكَبًا مَنْ يَهْتَدِي بِضِيَائِهِ  
يَا مَوْرَدًا يَسْقِي الوُرُودَ سَرَابَهُ

48 - ميشال حجا ، خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، ص 226.

49 - غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، نهضة مصر للطباعة، يناير 2004، ص 381.

50 - ينظر، حلمي مرزوق، تطور النقد و التفكير في الربع الأول من القرن 20، ط1، دار الوفاء، 2004، ص 159.

51 - خليل الموسي، قراءة في شعرية النص الرومانسي، د ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 2.

يَا زَهْرَةَ تُحْيِي رَوَاعِي حُسْنِهَا  
هَذَا عِتَابُكَ ، غَيْرَ أَبِي مُخْطِيءٍ  
حَاشَاكَ ، بَلْ كُتِبَ الشَّقَاءُ عَلَى الْوَرَى  
نِعْمَ الضَّلَالَةُ حَيْثُ تُؤْنِسُ مُقْلَتِي  
نِعْمَ الشَّقَاقُ إِذَا رَوَيْتُ بَرَشْفَةَ  
نِعْمَ الْحَيَاةُ إِذَا قَضَيْتُ بِنَشْفَةَ

\*\*\*

وَتُمِيثُ نَاشِقَهَا بِلَا إِرْعَاءِ  
أَيْرَامُ سَعْدٌ فِي هَوَى حَسَنَاءِ ؟  
وَالْحُبُّ لَمْ يَبْرَحْ أَحَبَّ شَقَاءِ  
أَنْوَارُ تِلْكَ الطَّلَعَةِ الرَّهْرَاءِ  
مَكْنُوبَةٌ مِنْ وَهْمِ ذَلِكَ الْمَاءِ  
مِنْ طِيبِ تِلْكَ الرُّوْضَةِ الْعَنَاءِ

إِنِّي أَقْمَتُ عَلَى التَّعْلَةِ بِالْمُنَى  
إِنْ يَشْفِ هَذَا الْجِسْمَ طِيبُ هَوَائِهَا  
أَوْ يُمَسِّكُ الْحَوِيَاءَ حُسْنُ مَقَامِهَا ،  
عَبْتُ طَوَافِي فِي الْبِلَادِ ، وَعِلَّةٌ  
مُتَفَرِّدٌ بِصَبَابَتِي ، مُتَفَرِّدٌ  
شَاكٍ إِلَى الْبَحْرِ اضْطِرَابِ خَوَاطِرِي  
ثَاوٍ عَلَى صَخْرٍ أَصَمٍّ ، وَلَيْتَ لِي  
يَنْتَابُهَا مَوْجٌ كَمَوْجِ مَكَارِهِي ،  
وَالْبَحْرُ حَقَاقُ الْجَوَانِبِ ضَائِقُ  
تَعْشَى الْبَرِيَّةَ كُذْرَةً ، وَكَأَنَّهَا  
وَالْأَفُقُ مُعْتَكِرٌ قَرِيحٌ جَفْنُهُ ،  
يَا لِلْعُرُوبِ وَمَا بِهِ مِنْ عِبْرَةٍ  
أَوْلَيْسَ نَزَعًا لِلنَّهَارِ ، وَصَرْعَةً  
أَوْلَيْسَ طُمْسًا لِلْيَقِينِ ، وَمَبْعَثًا  
أَوْلَيْسَ مَحْوًا لِلْوُجُودِ إِلَى مَدَى ،  
حَتَّى يَكُونَ الثُّورُ تَجْدِيدًا لَهَا ،

فِي غُرْبَةٍ قَالُوا : تَكُونُ دَوَائِي  
أَيُلْطِفُ النَّيْرَانَ طِيبُ هَوَاءِ ؟  
هَلْ مَسْكَةٌ فِي الْبُعْدِ لِلْحَوِيَاءِ ؟  
فِي عِلَّةٍ مَنْقَائِي لِاسْتِشْفَاءِ  
بِكَأْبَتِي ، مُتَفَرِّدٌ بِعَنَائِي  
فَيُجِيبُنِي بِرِيَاحِهِ الْهَوَجَاءِ  
قَلْبًا كَهَذَا الصَّخْرَةِ الصَّمَاءِ !  
وَيَفْتَتِهَا كَالسُّقْمِ فِي أَعْضَائِي  
كَمَدًا كَصَدْرِي سَاعَةَ الْإِمْسَاءِ  
صَعِدْتُ إِلَى عَيْنِي مِنْ أَحْشَائِي  
يُغْضِي عَلَى الْعَمْرَاتِ وَالْأَفْدَاءِ  
لِلْمُسْتَهَامِ ! وَعِبْرَةٌ لِلرَّائِي !  
لِلشَّمْسِ بَيْنَ مَا تَمِ الْأَضْوَاءِ ؟  
لِلشَّكِّ بَيْنَ غَلَائِلِ الظُّلْمَاءِ ؟  
وَإِبَادَةَ لِمَعَالِمِ الْأَشْيَاءِ ؟  
وَيَكُونُ شِبْهَ الْبَعْثِ عَوْدُ ذُكَاءِ

\*\*\*

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالنَّهَارُ مُوَدِّعٌ ،  
وَخَوَاطِرِي تَبْدُو تَجَاهَ نَوَاطِرِي  
وَالدَّمْعُ مِنْ جَفْنِي يَسِيلُ مُشْعَشَعًا  
وَالشَّمْسُ فِي شَفَقِي يَسِيلُ نُضَارُهُ  
مَرَّتْ خِلَالَ عَمَامَتَيْنِ تَحْدُرًا ،  
فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ  
وَكَأَنَّي أَنَسْتُ يَوْمِي زَائِلًا ،

وَالْقَلْبُ بَيْنَ مَهَابَةٍ وَرَجَاءِ  
كَلَمَى كَدَامِيَةِ السَّحَابِ إِزَائِي  
بَسَنَى الشُّعَاعِ الْغَارِبِ الْمُتْرَائِي  
فَوْقَ الْعَقِيقِ عَلَى ذُرَى سَوْدَاءِ  
وَ تَقَطَّرَتْ كَالدَّمْعَةِ الْحَمْرَاءِ  
مُزَجَّتْ بِآخِرِ أَدْمُعِي لِرَثَائِي  
فَرَأَيْتُ فِي الْمِرَاةِ كَيْفَ مَسَائِي

- (1)- الصبوة : شدة الشوق والحب , البرحاء : اشتداد المرض .
- (2)- الضعيفان : القلب والجسم.
- (3)- الصبابة : الحب الشديد , الغلالة : الثوب الرقيق , و المراد : الجسم .
- (4)- التصويب : الإنخفاض والهبوط .
- (5)- الكدر : ما يخالط النفس من الحزن.
- (6)- الرواعي : العيون التي ترعى , بلا إرعاء : بلا إبقاء عليه .
- (7)- التعلة : التلهي والتسلي .
- (8)- الإمساء : الدخول في المساء .
- (9)- قريح : جريح الغمرات : الشدائد , الأفداء : الأوساخ .
- (10)- ذكاء : الشمس.

تُصَوِّرُ قصيدة المساء صراع الشاعر بين ألم المرض وألم الهجران فجاء المقطع الأول مقدمةً حاول الشاعر من خلالها إعطاء لمحة موجزة عن الصراع الذي يعانیه بين قلبه وجسمه فأصبح ضحية لهما. ثم ينتقل الشاعر فيه إلى مخاطبة محبوبته ومناجاتها , فيصفها بالكوكب رمز الضياء والهداية , وبالمورد الذي يطفئ ظمأ العطشان , وكذا الزهرة البديعة الحسنة الجميلة رمز الطهارة والنقاء ولكن هذه الأوصاف تحمل معنى العتاب في ذاتها , غير أن الشاعر يتراجع عنه , ويضطر إلى التسليم بالأمر الواقع , لأن الحب لا يريد أن يكون سعيداً لذلك فبالرغم من معاناته وآلامه إلا أنه راض بقدره ونصيبه وكان هذا في المقطع الثالث .

وعن المقطع الرابع نجد أن الشاعر مال إلى الوحدة والتفرد حتى يهرب من الألم والحزن لعل الزمن يداوي جراحه ويشفيه, لكن لسوء الحظ تلك الوحدة والغربة جعلته يتذكر آلامه وأحزانه , حيث أصبح يعاني الكآبة والحزن لأن لا رفيق ولا أنيس يواسيه ويعينه على النسيان وتخلصه من هذه الوحدة القاتلة , فلجأ إلى البحر والصخر يشكو لهما حاله لعله يجد ضالته , إلا أن البحر وعلى قدر سعته لم يسع ألم الشاعر الذي رأى هذا البحر ضيقاً قد تحول نسيمه العليل إلى نيران تحرقه , ما جعله يتمنى نهاية هذه الأزمة والعذاب الكبير , و توجه إلى الصخرة فلم تجب لأنها صماء , كم تمنى الشاعر أن يكون مثلها لا إحساس، لا ألم ، لا وجد ولا احتراق لكنه لم يكن مثلها .

وفي المقطع الخامس انتقل إلى وصف ساعة الغروب والتي تعتبر بداية للمأساة والحزن والشكوك , وطمساً للوجود وإبادة لمعالم الأشياء التي يغشاها ظلام الليل الحالك , عكس النهار الذي يرى فيه بعثاً جديداً لحياة واضحة المعالم بيئة المظهر .

أما المقطع السادس ، فنرى فيه الشاعر يودع محبوبته الوداع الأخير وهذا برقة وإحساس كبيرين وكأنها لم تسيء إليه في حياتها , هذا لأن الشاعر من المدرسة الرومانسية التي تمجد و تقدس المحبوبة إلى أبعد الحدود حيث تزول الضغائن , وما يواسي الشاعر في لحظة الغروب هي دموعه, وتنتهي مأساة الشاعر .

من خلال هذا الشرح يتضح لنا أن خليل مطران التزم بالوحدة العضوية في قصيدته , فجاءت القصيدة قصةً متكاملة حيث قسمت إلى مقاطع , تحدث الشاعر فيها عن ضعف عقله وقلبه, ومصدر دائه هو محبوبته التي صدته , هذه المحبوبة الجميلة الفاتنة , التي سلبته عقله , فلم يجد حلاً سوى الرحيل والابتعاد لكن حتى طول المسافة لم تنسه فيها , وقد قيل أن من الحب ما قتل وما هو الشاعر يشبه زواله أو موته بلحظة الغروب لحظة النهاية والتخلص من كل الآلام .

ونجد كذلك أن الشاعر تأثر بالرومانسية إلى أبعد الحدود فوظفها في شعره من خلال البساطة في التعبير عن الوجدان والذات وهمومها و مشاكلها , وتوظيف كلمات دالة على الطبيعة الغناء, فقال (يا كوكبا , يا موردا , الروضة , يا زهرة , الهواء) وغيرها من الكلمات المعبرة عن آمال وآلام الشاعر وأحزانه , هذه الطبيعة التي جعل منها الشاعر مرآة عاكسة لحالته النفسية رأى فيها مساءه بكل ما فيه من وجد وشوق و صباية ومرارة فراق ورغبة في الذهاب والابتعاد ما دامت الحياة لم تنصفه , وتجعله يعيش بجانب من يحب , فنأدى الكوكب والمورد والزهرة والغروب , نادى هؤلاء جميعاً للتعبير عن من يحب فهو يشبه محبوبته بالكوكب في ضيائها , والمورد في أنه ينبع يرتوي الظمان منه، وبالزهرة في ريحها الطيبة ومنظرها الذي يسحر العيون, لكنه للأسف لم يحصل عليها، فنأدى الغروب هذا الذي يعد عبرة على أن كل شيء مهما طال فمآله النهاية و الزوال، وكأنها أحر دموعاً للكون - البهي -.

### رأي العقاد في الوحدة العضوية

أدرج العقاد عنوان الوحدة العضوية في دراسته لظاهرة التفكك الموجودة في شعر شوقي وتحديداً في قصيدته الرثائية لمصطفى كمال ويعرف التفكك بقوله: "فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة" (52) . وقد رأى العقاد أن شعر شوقي يفتقد الترابط وتنعدم فيه الوحدة ، حتى أنه من الممكن أن تنتزع أكثر أبيات قصائده من موضعها وتوضع في أي مكان من القصيدة من غير أن تفقد غرضاً أرادها الشاعر وهذا ما حدث كما سبق الذكر في قصيدته التي رثى فيها مصطفى كامل ومطلعها(53):

المشرقان عليك ينتحبان \*\* قاصيهما في ماتم والداني  
يا خادم الإسلام أجر مجاهداً \*\* في الله من خلد ومن رضوان

52 -عباس محمود العقاد, الأدب و النقد, خلاصة يوميات, شذور , فصول, ج1, ط2, دار الكتاب اللبناني بيروت, 1991, ص

585.

53 - سامي عباينة, اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث, ط1, الأردن 2004, ص 13.



لما نعتت إلى الحجاز مشى الأسى \*\* في الزائرين وروع الحرمان

نجد أن العقاد قد قام بتغيير ترتيب الأبيات ليثبت انعدام الوحدة في شعر شوقي والوحدة عند العقاد هي : " إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن والموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها .

فالقصيدية الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة ، أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها (...). ومتى طُلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه أفاظ لا تنطوي علي خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه بعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يميزها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة . فإذا ارتقيت إلى النبات ألقيت للورق شكلاً خلافاً شكل الجذوع ، وللألياف وظيفة غير وظيفة النوار ، وهكذا حتى يبلغ النباتين أتمه في أشرف المخلوقات وأحسنها تركيباً وتقويماً " (54).

و يضيف أيضاً "والقصيدة بنية حية، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطارٌ واحد فليس من الشعر الرفيع شعراً تُغيّر أوضاع الأبيات فيه ولا تحس منه ثم يتغير في قصد الشاعر ومعناه " (55) وكان العقاد كثير الإلحاح على الوحدة العضوية لأنها في نظره هي تماسك القصيدة التي يشبهها بجسم الإنسان ، وكذا بالبيت والنبات ، ففي جسم الإنسان يرى العقاد بأنه لا يمكنك أن تضع العين مكان الأذن مثلاً أو القلب مكان المعدة ، بل لا بد من أن يبقى كل عضو في مكانه حتى يشكل لنا الصورة الكلية ، كذلك القصيدة ، وأما البيت فكل حجرة فيه لها وظيفتها فهذا مطبخ وتلك غرفة نوم وهكذا ، أضف إلى ذلك النبتة أو الزهرة أنت عندما تنظر إليها فإنك تنظر إلى كليتها لا في جزئيتها كالنظر إلى الساق دون الأوراق ، بل تنظر إليها وتعجبك ككل ، كذلك حال القصيدة لا بد أن يكون البيت فيها أحاً للبيت الآخر بحيث لا يفهم المعنى إلا بعد الانتهاء من قراءة القصيدة كاملةً . وهذا الأمر يستدعي بناء القصيدة على موضوع واحد يخرج إلى مغزى واحد ويشترط فيه أن يعبر عن وجدان الشاعر ويكشف عن أسراره بجدارة وتفوق فمتى ما حقق الشاعر ذلك نال بجدارة لقب الشاعر البارع في نظر العقاد وفي هذا الصدد يقول " فاطلب من الشاعر أن يكون عنواناً للنفس الصحيحة ولا يغنيك بعدها موضوعه " (56) .

وهناك أشياء في منهج العقاد تنتهي بطبيعتها إلى فكرة الوحدة وأولها فكرة الشمول وما تقوم عليه من الوحدة الباطنية لظواهر الأشياء فالتشبيه عنده يقوم على الصلات الحقيقية بين الأشياء ويحي الخيال أو التعاطف فيربط بين أجزاء الرؤية أو العمل الفني ربطاً داخلياً أو وجدانياً . يقول العقاد : " انك ترى الارتباط قليلاً بين معاني القصيدة العربية ، ولا ترى قصيدة أوروبية تخلو من رابطة تجمع أبياتها على موضوع واحد أو موضوعات متناسقة ، ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا وحدة البيت ، وكانت وحدته عندهم القصيدة ، فالأبيات العربية طفرة ، طفرة والأبيات الإنجليزية موجة تدخل في موجة لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض وسبب ذلك كما قدمت هو أن الحس لا يربط بين المعاني ، وإنما يربط بين التصور والتعاطف والملكة الشاعرة " (57) .

والعقاد في تشبيه الوحدة الداخلية للعمل الفني يتداخل الأمواج بعضها ببعض يذكر بتشبيهها عند كولوريدج بالأفعى رمز القوة عند قدماء المصريين ، فالحركة الظاهرة في كليهما نتيجة للحركة الداخلية الخفية التي تعمل في كيان البحر وينساب بها الثعبان على السواء .

إلا أن العقاد لم يقف عند هذه السمات الفنية للوحدة وإنما اشترط فوق ذلك أمرين وهما:

- 1- الوحدة العضوية شأن تماسك الأعضاء في الجسم الحي.
- 2- اختصاص كل جزء من أجزاء القصيدة بوظيفة لا يعدها شأن أعضاء الجسم وأجهزته سواء بسواء ، وهذه هي الوحدة التركيبية إذا جاز لنا هذا التعبير ، ويخطئ الذين يزعمون أن هذه الوحدات من قبيل واحد في التعليل والدلالة ، ذلك بأن العقاد يدخل لهذه الوحدة العضوية التركيبية في نطاق المدرسة التطورية التي يحسب عليها في فكره ومنهجه إلى حد كبير.

54 - عباس محمود العقاد، الأدب و النقد، خلاصة يوميات، شذور، فصول، ص 586,585.

55 - عباس محمود العقاد ، ديوان يقظة الصباح ، د ط ، دار العودة ، بيروت ، 1982 ، ص 39

56 - حسين علي محمد، أحمد زلط، الأدب العربي الحديث، الرؤية و التشكيل، د ط، دار الوفاء الإسكندرية، ص 79 .

57 - عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، ط1 ، دار الكتاب اللبناني، ، 1984، ص 346.

والوحدة عند العقاد تشبه إلى حد كبير الوحدة الموجودة في الملاحم والفن القصصي أو المسرحي التي نادى بها أرسطو ، ومما يدل على أنّ العقاد وظف الوحدة العضوية في شعره قصيدته التي نظمها في " رثاء طفلة " ضمن ديوان " يقظة الصباح " وهي تكشف لنا عن مدى التزام الشاعر بالوحدة العضوية والموضوعية حيث يصور هذه الطفلة الجميلة وهي تمرح بنشوة الحياة ثم سرعان ما يصطدم بالموت الذي يخطفها منه وبالقدر الذي يحملها بعيداً عنه ، فيبدو العقاد كأنه يخاطبها وهي تحت الثرى فيقول لها في أبيات متناسقة ومنسجمة بعضها بعضاً دون أي خلل أو غموض يقول فيها :

زهرة كان وجهها نور قلبي وناظري  
حملتها يد الردى حمل من لم يحاذر  
فتوارت ولم يزل عرفها ملء خاطري

و يواصل القصيدة إلى أنّ يقوم بفعل النداء لمن لا عودة له

وصلي عيشك الذي كان أحلام سادر  
وامرحي في صدورنا واضحكي في السرائري (58)

وقد تحدث العقاد عن القدماء فيقول : " ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائماً بنفسه لا عضواً متصلاً بسائر أعضائها، فيقولون: أفخر بيت، وأغزل بيت، وأشجع بيت(...) كأنّ الأبيات في القصيدة حبات عقد تشتري كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها، وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة وجفاف السليقة " (59)

ومن خلال كل ما سبق نلاحظ أنّ العقاد كان من أهم النقاد والدارسين الذين اهتموا بالوحدة العضوية وأولوها عناية خاصة ، كما أنه أطلق عليها تسميات مختلفة كالوحدة المعنوية مثلاً ، وقد شبهها بالكائن العضوي الحي الذي لا يمكنك أن تفصل فيه عضواً من أعضائه عن عضو آخر وإلا اختلت صورته وفسدت ، كما لاحظ العقاد بأن الغرب هم أول من تحدثوا ووظفوا الوحدة العضوية في قصائدهم ، وإن كان العرب آنذاك يعملون على وحدة البيت فقط ، فكانت القصيدة الغربية تأتي متسلسلة الأفكار ، ويعود كل هذا إلى الجمع بين الملكة الشاعرة (الموهبة) والتصوير .

ولم تنته الدراسات المهمة بمسألة الوحدة العضوية مع المحدثين ، بل لا زال هذا الموضوع يلقى اهتمام الكثير من النقاد المعاصرين ، الذين درسوه دراسة علمية ومنهجية ومن أبرز هؤلاء النقاد: عثمان موافي، محمد غنيمي هلال، إحسان عباس، محمد زكي العشماوي، محمد مصطفى بدوي وغيرهم .

#### موقف عثمان موافي

يرى عثمان موافي أنّ الوحدة العضوية لم يهتم بها جميع النقاد والدارسين لأنّ هناك من تمسك باستقلالية البيت، كما يرى أنّه بالرغم من إيماننا بتأثير البلاغة العربية في نشأتها بعد الإسلام ببعض المؤثرات الأجنبية ومن بينها الفكر الأرسطي، إلا أنّ هذا يعدّ دليلاً غير كافٍ على تأثر هؤلاء النقاد بأرسطو من هذه الناحية، ويقول هذا الناقد بأنّ تحقيق الوحدة العضوية لم ينشأ من فراغ، ولكنها ظهرت بعد أن أصبحت هذه الظاهرة الفنية سمة غالبية على القصيدة الحديثة آنذاك(60).

ونلاحظ هنا أنّ عثمان موافي تجاهل تأثر النقاد العرب بكتاب فن الشعر لأرسطو وعلى ترجماته المختلفة، ورأوا ما يحتويه من أفكار ومبادئ جديدة لم تكن معروفة من قبل، وبالتالي تكون دعوتهم إلى الوحدة العضوية نابعة من تأثرهم به باعتباره من الأوائل الذين تنبّهوا إلى هذه المسألة .

وبعد إطلاع عثمان موافي على كتاب أرسطو تساءل عن طبيعة الوحدة التي نجدها في الكائن الحيّ أو العضوي من منظور أرسطو . فأجاب : هي وحدة حية نامية تنبع من مبدأ باطن الكائن ، من مبدأ الإفراط أو مبدأ التشخيص كما سمّاه الفلاسفة العرب (...) أي المبدأ الذي يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفاً عن غيره، فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحيّ المفرد ويلوّن كلّ أجزائه، ونواحيه فنحن لا ندرك جزئيات الكائن على انفراد وإنما ندرك الكائن الحيّ إدراكاً كلياً مباشراً، فلا تنبع أحاسيسنا نحو المرأة مثلاً من أنفها، ثم من عينها، ثم من لون شعرها على انفراد، وإنما من كلّ هذه العناصر مجتمعة ومكوّنة كلاً لا يُمكن تحليله إلا على وجه التقريب وعن طريق الفكر الخالص(61) .

58 - ينظر ، عباس محمود العقاد ، يقظة الصباح ، ص 39 ، 40.

59 - عباس محمود العقاد ، ساعات ، خلاصة يوميات ، شذور ، فصول ، ص 586.

60 - ينظر ، عثمان موافي ، دراسات في النقد العربي ، د ط ، دار المعرفة الجامعية ، 2002 ، ص 131.

61 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 196.

فعثمان موافي يرى من خلال تعريفه للوحدة العضوية أنه يتفق مع أرسطو في تشبيهه إيّاها بالكائن الحي ، غير أنّ موافي ذكر لنا مثلاً وهو أنّه شبه الوحدة في العمل الفني بالمرأة الحسنة التي تعجبك في كلها فأنت عندما تُعجب بالمرأة لا تعجب بعينها دون فمّها ، أو بأنفها دون حاجبها وإنما تعجبك في كليتها . وهو يرى أنّ هذه الوحدة لم تنشأ من فراغ ، وإنما ازدهرت هذه الخاصية في القصيدة الحديثة .

### موقف محمد غنيمي هلال

يعرّف غنيمي هلال الوحدة العضوية بأنها: " الوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع , وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً , حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها , ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر" (62) . ويشترط في الوحدة العضوية عنده , أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه , ووحدة المشاعر التي تنبعث منه , أي أنها صلة تقضي بها طبيعة الموضوع ووحدة الأثر الناتج عنه .

ولم يفرق غنيمي هلال بين الوحدة المعنوية والوحدة النفسية وخط بين مفهوم الوحدة العضوية و وحدة الموضوع , لكن إن أردنا أن تكون وحدة عضوية في القصيدة , فهذا يعني بالضرورة وحدة الموضوع , أما إذا عدنا إلى الوحدة النفسية فنعتقد أنها لا ترقى إلى مستوى الوحدة العضوية .

تأثر غنيمي هلال بأرسطو في مجال الوحدة العضوية أيما تأثر ويتضح هذا من خلال إدراجه أقوالاً للقدماء العرب يبين فيها موقفهم من الوحدة مثل : ابن رشيقي , ابن طباطبا , ويرى بأن هؤلاء وغيرهم لم يفهموا الوحدة العضوية كما قصدها أرسطو , وإنما فهموها على نحو مختلف يتمثل في إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة , فبعدوا بذلك بعداً كبيراً .

وينفي غنيمي هلال توفر الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية , كما سيأتي ذكره لاحقاً , لأنه ركز على وحدة الموضوع , والقصيدة الجاهلية كما هو معروف متعددة الأغراض والمواضيع, ما يجعل استحالة توفر الوحدة في القصائد القديمة , متأثراً بأرسطو الذي نبه على وحدة الفعل أي وحدة الموضوع (63) .

لكن الأمر لم يقف عند هذا الحد, حيث بدأ النقاد والأدباء يهتمون بالوحدة العضوية منذ القرن الثالث الهجري , فبحثوا في العلاقة بين المعاني بعضها ببعض , وعابوا أبيات الشعر التي لا صلة بين معانيها, إذ يكون البيت فيها مقروناً بغير جاره , ومضموناً إلى غير لفظه, ولذلك قال بعضهم لآخر, أنا أشعر منك , قال وبم ذاك , قال: لأنني أقول البيت وأخاه , وتقول البيت وابن عمه .

ويؤكد غنيمي هلال موقفه من خلال التأكيد على أنّ النقاد العرب لم يأتوا بجديد فيما يخص وحدة العمل الفني , بل ساءروا الأدباء على ما جرت به تقاليد الجاهلية , أو على ما يقرب منها , وقد فهموا الوحدة على نحو بعدت به كل البعد في تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهمها اليوم , فكانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أشدّ من عنايتهم بوحدة العمل و الخطبة , و أفادوا في معظمها مما قاله أرسطو نتيجة إطلاعهم على كتاب الخطابة ولكنهم حوّرُوا فيها(64) .

ومن شروط الوحدة العضوية عند غنيمي هلال أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة صادرة من ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه , ووحدة المشاعر التي تنبعث عنه . ويرى أنّ للوحدة العضوية أثر في الصورة و الأخيلة إذ تصبح كالبنية الحية في بناء القصيدة, وإذكاء الشعور فيها و هذه الصورة والأخيلة تتجاوب جميعاً لرسم الصورة العامة .

و نلاحظ أن غنيمي هلال يتفق مع الشعراء المحدثين : العقاد , شكري, خليل مطران ... وغيرهم حول أن البيت يجب أن يكون جزءاً من القصيدة يكملها, لا أن يكون شاذاً خارجاً عن إطاره, لأن هذا لا يكون أبداً وحدة عضوية, ويجعل النظر آلياً عاجزاً عن إدراك الصورة الكلية.

تجدر الإشارة إلى أن غنيمي هلال حاول أن يفرق الوحدة العضوية في الشعر المسرحي و شعر الملاحم , والوحدة العضوية في القصيدة , وذلك أن هذه الأخيرة تعتمد على ترتيب أجزاء الفكرة و نمو الصور , في حين أن الوحدة في الشعر المسرحي وشعر الملاحم تعد أكثر رسوخاً لأن معالمها وضعت مع أرسطو فهي ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية والخرافة وأثر ذلك في نفوس الأشخاص و توالي الأحداث (65) .

### موقف إحسان عباس

62 - ينظر, غنيمي هلال, النقد الأدبي الحديث, ص 373.

63 - نفس المرجع, ص 204.

64 - نفس المرجع, ص 205.

65 - نفس المرجع , ص 374.

تحدث إحسان عن النمو العضوي في القصيدة الذي يعد من أبرز سمات الوحدة العضوية ويشبه هذا النمو بنمو البذرة الصغيرة التي تكبر وتصبح شجرة ناشرة , ثم تذبل أوراقها بعد ذلك , وتعود للحياة مرة أخرى , وهكذا تبدو الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية , ويتم الكشف عن الوحدة العضوية من خلال اتجاهين : أحدهما يُعنى بالمعنى الشعري الظاهري وخصائص اللغة الشعرية , والآخر يُعنى بالمعنى الباطني والزمن والصورة .

ويعنى الاتجاه الأول بالمعاني الشعرية التي تنشأ من الصراع بين ما هو منطقي وما ليس منطقي , وبناء على هذا فالوحدة العضوية في القصيدة وحدة مغزى يستكشفه الناقد أثناء تحليله للنزعة الغالبة على القصيدة . في حين أن أصحاب الاتجاه الثاني يعنون بالمعنى الباطني, وبالتالي يلمسون الوحدة العضوية, في أبعاد الرمز الشعري ودلالات الصور (66) .

وفي مجال حديثه عن النمو العضوي , أدرج إحسان عباس أمثلة منها قصيدة النبي المجهول , لأبي القاسم الشابي إذ يقول (67) :

أيتها الشعب ليتني كنت حطّاباً ليتني كنت كالسيول إذا سا ليتني كنت كالرياح فأطوي ليتني كنت كالشتاء أعشى ليت لي قوة العواصف يا شعبي ليت لي قوة الأعاصير إذا ضخت ليت لي قوة الأعاصير لكن أنت روح غبية تكره النور أنت لا تدرك الحقائق إذا طافت	فأهوي على الجنوع بفأسي لت تهد القبور رمسا برمس كل ما يخنق الزهور بنحسي كل ما أذبل الخريف بقرسي فألقي إليك ثورة نفسي فأدعوك للحياة بنسبي أنت حي يقضي الحياة برمسي وتقضي الدهور في ليل ملس حوالك دون مس وجس
---	---

تشير هذه الأبيات إلى غضب الشاعر على شعبه الغبي الذي يكره النور ولا يدرك الحقائق إدراكا تخيليا , فهي صورة واحدة ولكنها تدرجت في القوة والعنف من حال الحطاب الذي يستطيع أن يقتلع شجرة واحدة إلى حال الأعاصير التي تستطيع أن تقلع شجرا كثيرا , وبين هذين درج الشاعر مظاهر العنف تدريجا ليس فيه اختلال كثير , فنمو نفسية الشاعر بالعنف متفق مع نمو صورته وبعد ذلك وقفت القصيدة وقفه قصيرة ليفيض الشاعر في شرح الأسباب التي جعلته ينقم على الشعب :

في صباح الحياة ضمخت أكوابي ثم قدمتها إليك فأهرقت ثم نضدت من أزاهير قلبي ثم قدمتها إليك فمزقت ثم ألبستني من الحزن ثوبا	وأترعتها بخمرة نفسي رحيقي ودست يا شعب كأسي باقة لم يمسه أي أنس ورودي ودستها أي دوس وبشوك الصخور توجت رأسي
---	---

وهنا كان الشاعر أسعد حقا في التعبير عن أخطائه وأحلامه وأكثر توفيقا في نغمة القافية, وكانت ثورته على الشعب, لأن هذا الأخير رفض أن يعترف بعقريته الشعرية التي رمز لها بالكأس و الأزاهير, ولا بأس بهذه الوقفة في القصيدة , حيث أخذ غضبه في التراجع و شعر بالهزيمة , وصمم على اعتزال الناس والعودة إلى الغاب :

ها أنا ذاهبٌ إلى الغاب يا شعبي لأقضي الحياة وحدي بيأسي  
ها أنا ذاهب إلى الغاب عليّ في صميم الغابات أدفن نفسي  
ثم أنساك ما استطعت فما أنت بأهل لخمرتي ولكأسي  
سوف أتلو على الطيور أناشيدي وأقضي لها بأحزان نفسي  
ثم أقضي هناك في ظلمة الليل وألقي إلى الوجود بيأسي  
ثم تحت الصنوبر الناظر الحلو تخط السيول حفرة رمسي  
وتظل الفصول تمشي حوالي كما كنّ في حضارة أمس (68).

وقد استطاع الشابي أن يعبر عن مأساته الذاتية تعبيرا دقيقا مؤثرا وتدرّج بقصيدته إلى أن وصل إلى لحظة الفناء , وجمع في الرمز بين المتناقضات , أي الرمز القائم بين شجرة الإنسان و شجرة الغاب , الأولى في عقوقها

66 - ينظر, إحسان عباس, فن الشعر, ط1, دار صادر بيروت, 1996, ص 177.

67 - ينظر, نفس المرجع, ص 211.

68 - إحسان عباس, فن الشعر, ص 212, 213.

, والثانية في حنوها وسعة صدرها , وإنّ معرفتنا لهذه الحقيقة في طبيعة القصيدة ستزيد فكرة نموها المفضي إلى الموت رسوخا في أنفسنا (69).

### موقف محمد زكي العشماوي

الوحدة العضوية عند العشماوي هي وحدة طبيعية فنية خاصة , لكي تتمثلها تمثلا واضحا علينا أن ننظر في عناصر العمل الفني , من لفظ , وصورة , و عاطفة ... قبل أن تصبح جزءً من هذا العمل , ثم ننظر إليها بعد دخولها العمل الفني , وتفاعلها معاً , مكونة هذا العمل , ولا شك أننا سنجد الصورة مختلفة , فكل عنصر لن يبقى على صورته الأصلية , وإنما سيأخذ شكلاً آخر , وصورة مغايرة لصورته الأصلية إذ يأخذ كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئاً من صفات الأجزاء الأخرى , بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة ولا تعدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة , وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى .

وعلى هذا يرى العشماوي أن الوحدة الفنية لا ترجع إلى التركيب العقلي أو المنطقي , لأن الفن ليس تركيباً عقلياً , وإنما هو أثر من آثار الحدس أو الخيال , ويعتمد اعتماداً كثيراً على العاطفة والصورة , وارتباط العاطفة والصورة في العمل الفني ارتباطاً حياً مبعثه معاناة الفنان لموقف نفسي معين تضاف إلى ذلك أن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد على العمل الفني هو أساس الوحدة العضوية فيه: " إن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة , ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس , أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها , وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا على تحقق الوحدة العضوية في العمل الفني , ومعنى هذا أن الصور داخل العمل الفني ما هي إلا تجسيد للتجربة أو للحظة الشعورية التي يعاينها الفنان , والطبيعي أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته وموسيقاه وصوره , ومن هنا نستطيع أن ندرك أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة الفنية ليس في الحقيقة إلا الوحدة العاطفية , وأما عندما نذكر هذه العبارات : الوحدة العضوية أو الوحدة الفنية أو الوحدة الشعورية إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد , أو لحظة شعورية واحدة , أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله , وأن الصور الشعورية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي , هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس , وهي بالتالي - الوحدة العضوية - وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو تلك العاطفة , أو هذه الرؤية التي يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذي يعبر عنه (70) .

وعليه فالقصيدة عند العشماوي وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون واحد , والذي ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة , جذراً وساقاً وأغصاناً وأوراقاً , ولهذا فإن القصيدة التي تتوفر فيها الوحدة يشترط أن ترتبط عناصرها كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق , فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقه غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم بأدائها عنصر آخر , بحيث تسيّر هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد , وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ , ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريباً , ولكل تعبير مجازي , و تشبيه , واستعارة في القصيدة وظيفة حَقِيقَةً خاضعة للوظيفة الكلية , التي تقوم بها القصيدة , فتصبح علاقة الصورة الشعورية بالمعنى بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلاً , وكما يرى القارئ ليست هذه العلاقة علاقة منطقية , وإنما هي علاقة حية أولاً , إذ ينساب في الصور المعنية نفس الانفعال الذي ينساب في غيرها من الصور , وتتبع الصورة المعنية من سائر القصيدة كما تنبت الأوراق من الأغصان , وأما إذا كانت اللفظة أو الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضاً لأجل التثمين أو التزيق مثلاً ' كما هي الحال في المحسنات البديعية عادة , ولعل هذا الاصطلاح يدل على طبيعته المقصودة , فإنها تصبح بمثابة ورقة صناعية أو ورقة منفصلة تلصقها على الغصن العاري , لكي يبدو الغصن للناظر كما لو كان مورقاً .

إن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد في سائر العمل الفني هو أساس الوحدة العضوية... ذلك أن كل صورة من صور القصيدة هي بمثابة الخلية الحية النامية , التي تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كأننا عضوية حيا , وعندما نصف الصورة الإيحائية إنما نعني قبل كل شيء أنها تشمل من العنصر العاطفي أو الروحي , ومن تجارب الشاعر النفسية ما تجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة لذاتها , فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أو العاطفية واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور (71) .

فالوحدة عند العشماوي هي وحدة الصورة و وحدة الانفعال , وكذا وحدة العاطفة , ويرفض تسمية الوحدة العضوية بالوحدة المنطقية , لأن العمل الإبداعي هو أثر للإحساس والمشاعر لا للعقل والمنطق , و الوحدة عنده

69 - ينظر, نفس المرجع, ص 213, 214.

70 - محمد زكي العشماوي, دراسات في النقد الأدبي المعاصر, ص 300, 301.

71 - ينظر, محمد زكي العشماوي, دراسات النقد الأدبي المعاصر, ص 299.

مرتبطة بالرؤيا للوجود , وهي رؤية كلية , هذا لأن الشاعر عندما يقول أو بالأحرى يكتب شعرا ليملاً فراغا أو نقصاً .

ومن خلال عمله يحس وكأنه وجد التكامل , لأنه نَفَسَ عن مكوناته , وهو بذلك يجري معادلة ما هو ناقص أمله بعمل إبداعي لتتشكل الصورة أو الرؤيا الكلية حول موضوع ما , ويشبه العشماوي العمل الإبداعي بالشجرة متكاملة الأعضاء , وهي إشارة على تأثره بالتيار الرومانسي الذي دعا إلى ضرورة العودة إلى الطبيعة والإلتحام مع عناصرها , كما أنه تأثر بأراء كولوريدج في موضوع الخيال والوحدة العضوية .

### موقف محمد مصطفى بدوي

أشار مصطفى بدوي إلى الوحدة العضوية بأنها الوحدة الفنية , فهي في رأيه مختلفة عن وحدة الموضوع أو الوحدة المنطقية التي تعني التئام أجزاء النص , كما أنها تحقق وحدة نامية , لا تتحقق في أي قصيدة شعرية إلا إذا ارتبطت عناصرها جميعاً , كما يرتبط الجذر بالساق والأغصان والأوراق , فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقة , غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم بأدائها عنصر آخر , بحيث تسير هذه الوظيفة مجتمعة في اتجاه واحد , وتؤدي إلى غاية واحدة , هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ .

وقد أشار مصطفى بدوي إلى مسألة الوحدات فقال : " إن للوحدة معان عدة , فقد تكون الوحدة هي وحدة المتكلم أو الراوي , أي أن الذي يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط , وقد يقصد بالوحدة وحدة موضوع الحديث , سواء أكان الموضوع إنسانياً أو غير إنسانى , بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات , وهناك الوحدة المنطقية فنقول : " إن الكلام لا يتحقق فيه الوحدة قاصدين بذلك أن أجزاءه ملتئمة ولا تناقض بينها , وهناك الوحدة الشعرية الفنية " .

و وحدة المتكلم تتحقق دائماً في كل ما يتلفظ به المرء في حياته اليومية , لأن كلامه كله صادر عن شخص واحد . أما وحدة الموضوع فهي الفكرة الجوهرية التي يدور حولها نص من النصوص . و الوحدة المنطقية لا نستطيع أن نجعل منها مقياساً للشعر , ونحدد به قيمته , لأنها لا تقتصر عليه فقط , وإنما يفترض وجودها في كل غرض منطقي سليم , كذلك ليست الوحدة المنطقية إلا جزء ضئيلاً من الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع , إن الشاعر أحياناً قد يضحي بهذه الوحدة المنطقية , لأنه قد يعيش تجربته أو جزء من تجربته على مستوى شعوري لا يستطيع أن يبلغه (72) .

إن الوحدة العضوية عند مصطفى بدوي هي وحدة نفسية , تتمثل في الشعور النفسي الذي يسري في كل عناصر القصيدة كالمعاني والألفاظ والصور والموسيقى و يصبغها بصبغته .

و بناء على هذه الآراء النقدية انقسم النقاد إلى قسمين حول مسألة توفر الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة من عدمها . فمثلاً الدكتور غنيمي هلال ينفى وجود الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية , إذ يقول : " فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل من الأشكال , لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها , فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصفه للرحلة ومدح الممدوح " (73) .

ويقول مصطفى بدوي : " وإذا عدنا إلى الشعر العربي القديم جاهليه وغير جاهليه , وفتشنا عن هذه الوحدة العضوية , فلن نجدها في جله إن لم يكن كله , بل لا أظنني أبالغ حين أقول إن الشعر العربي الحديث في أواخر مراحلها , يكاد يكون وحده هو الذي حققها في بعض الأحيان " (74) . معنى هذا أن بدوي ينكر وجود الوحدة في القصيدة القديمة بصفة عامة , سواء أكانت جاهلية أو حتى إسلامية... وأن الوحدة العضوية بدأت تظهر في الشعر العربي مؤخرًا فقط .

بينما يرى العشماوي أن الشعر الجاهلي يحتوي على وحدة فكرية , تقوم أولاً وأخيراً على أساس الصراع من أجل الحياة فيقول في ذلك : " على أن وحدة الشعر هذه التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع , والشخصية الإنسانية لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية , فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة , وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعرية وموقف نفسي واحد " (75) .

ومن الذين يقرون بوجود الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية الدكتور أحمد أحمد بدوي الذي يرى بأن القصيدة العربية القديمة تتوفر على الوحدة مبرراً ذلك بأن الشعراء القدامى بدؤوا بذكر الديار والدمن والآثار , وبكى وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعين عنها... ثم واصل ذلك بالنسيب , فشكا شدة الشوق , وألم الوجد والفراق وفرط الصباية لتميل نحوه القلوب , ويصرف إليه الوجوه , ويستدعي به إصغاء

72 - ينظر , عثمان موافي , دراسات في النقد العربي , ص 145 .

73 - محمد غنيمي هلال , النقد الأدبي الحديث , ص 374 .

74 - عثمان موافي , دراسات في النقد العربي , ص 150 .

75 - ينظر , المرجع نفسه , ص 151 .

الأسماع إليه ، لأنّ التّسيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء(76) .

فليس يكاد يخلو أحدٌ من أن يكون متعلّقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام ، فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره ، وشكا النّصب والسهو ، وسرى الليل وانضاء الرّاحلة والبغير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وزمام التأميل وقدرّ عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزّه على السماح وفضّله على الأشياء وصعّر في قدره الجزيل .

و نحن لا نوافق هذا الرّأي، لأنّ الوحدة الموجودة في القصيدة لا ترقى إلى مستوى الوحدة العضوية التي تتكامل أعضاؤها بشكل جميل، حيث تدوب الأفكار في الصّور والتراكيب...إضافة إلى أنّ الوحدة العضوية تستلزم وحدة الموضوع ، وبالتالي يُصبح العمل الأدبي كالقصة من حيث الترابط والانسجام ، تحتوي على مقدمة ، ووسط ، ونهاية . وإن سميها فنسميها بالوحدة المنطقية أو التناسبية كما جاء في عيار الشعر ، أو حتى بحسن التخلص كما جاء في العمدة لابن رشيق .

وأدرج أحمد أحمد بدوي رأياً توضيحياً على توفر الوحدة العضوية في القصيدة القديمة لطف حسين . وهو عبارة عن حوار دار بينه وبين أحد المستشرقين جاء فيه . يقول طه حسين : قال صاحبي ، أنت تعلم ما يقوله الناس من أنّ أقبح عيب يمكن أن تؤخذ به القصيدة العربية في الشعر القديم ، خاصةً أنّها ليست ملتزمة الأجزاء، وإنما تأتيها الوحدة من القافية ومن الوزن ، فلولا أنّ لبيدك هذا قد اختار البحر الذي اختاره ، والقافية التي اختارها ، لما تشابهت أجزاء قصيدته ، ولما اتّصل بعضها ببعض ، و لكانت أبياتاً منثورة لا قران لها ، فأجبت ما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء ؟ قلت : صنع الله بها خير ما يصنع بأثاره فأوجدتها وأتقنها وأتمّها إتماماً لاشك فيه، ولا غبار عليه ، وتفكك القصيدة العربية واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى أسطورة من هذه الأساطير التي أنشأها الافتتان بالأدب الأوربي الحديث ، والقصور عن تذوّق الأدب العربي القديم (... )والذين ينكرون الوحدة المعنوية للقصيدة العربية القديمة إنّما يدفّعون إلى هذا الإنكار لسببين :

الأول: أنّهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي (... ) وإنّما يدرسونه درس تقليد ، ويصدقون ما يقال لهم من كلام ، من غير تحقق ولا استقصاء ، وهم يحفظون منه البيت أو الأبيات ، وقلّ منهم من يحفظ القصيدة ويدرسها كاملة(77) .

السبب الثاني: يأتي من أنّهم يقبلون ما يقوله الرّواة... في غير تحفظ ولا احتياط ولا تحقيق ، وينسون أنّ كثيراً من الشعر القديم لم يُنقل إلى الأجيال مكتوباً ، وإنّما نقلته الذاكرة فأضاعته منه وخلطت فيه، ولم تُحسن الرّواية ، فكثرت الإضطراب في هذا الشعر ....

و لست أريد أن أبعد من التّذليل على أن الشعر العربي القديم كغيره من الشعر قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية، وجاءت القصيدة من قصائده ملتزمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله... وإنما أقف معك عند قصيدة لبيد... و أتحدّك، وأسألك أن تبين لي من أين يأتيها الاضطراب و الاختلاف، وكيف لا تتم لها الوحدة إلا من الوزن و القافية... أمامك قصيدة لبيد ، فأرني كيف تقدم فيها وتؤخر؟ وكيف تضع فيها بيتاً مكان بيت دون أن تفسد معناها إفساداً وتشوه جمالها تشويها... إنها بناء متقن محكم لا تغير منه شيئاً إلا أفسدت البناء كله ، ونقضته نقضاً..."(78)

تأسيساً على ما سبق فإنّ مصطلح الوحدة العضوية يعاني الفوضى في الإستعمال ، فكلّ ناقد أو دارس يسميه على حسب ما يرى أو وفق زاوية معينة ( التّأثر بالآخرين ) ، فهذا يسميها وحدة نفسية بحجّة أنّ الجو النفسي العام هو الذي يحقق الوحدة ، وهناك من يرى بأنّ الوحدة المنطقية هي التي تحقق الوحدة العضوية بحجّة الالتئام والاتصال المنطقي بين أجزاء القصيدة ، وهناك من يرى بأنّ الوحدة الفنية هي التي تحقق الوحدة العضوية في القصيدة بحجّة أنّها وحدة متنامية وأنّ الصورة هي التي تحقق الوحدة العضوية . و هناك من يرى بأنّ الوحدة التناسبية هي التي تحقق الوحدة العضوية بحكم التناسب بين الألفاظ والمعاني. وهناك من يرى بأنّ الوحدة العضوية تتحقق من خلال الخيال باعتباره يقوم بدور كبير في العمل على توطيد عناصر العمل الفني، وصهرها معاً وغيرها من الآراء.

ولكنّا نقول ، بأنّ كلّ هذه العوامل والعناصر تتضافر لتحقيق لنا الوحدة العضوية ، لأنّ القصيدة ما هي إلا تعبير عن نفسية الشاعر كما أنّ التئام أجزائها وتلاحمها بصورة تناسبية منطقية ، وإتحاد الخيال والعاطفة والصورة

76 - ينظر، أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي، د ط، نهضة مصر للطباعة، مارس 2003، ص 320.

77 - أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي، ص 320.

78 - المرجع نفسه، ص 321 ، 322.

والفكرة واللفظة كلّ هذا يُحقّق ما يسمّى بالوحدة العضوية ، لأنك لا تستطيع أن تفصل الصورة عن اللفظة أو الخيال...



## الفصل الثاني : القسم التطبيقي

1-تحليل نماذج من القصائد العمودية : بين قصور الأغنياء ، عيون الأموات.

2- رأي نازك الملائكة في الشعر الحر.

3-تحليل نماذج من قصائد حرة : عاشقة الليل ، أنا

وإذا عدنا إلى الجانب التطبيقي عند الشعراء المعاصرين وعند نازك الملائكة(\*) على وجه الخصوص فإننا نقدم في البداية نماذج شعرية تتوفر فيها الوحدة العضوية بالشكلين الكلاسيكي و الحدائي أو العكس .  
وبداية مع النموذج الكلاسيكي الذي تعود جذوره إلى العصر الجاهلي مع امرئ القيس و أقرانه من فطاحل الشعراء , ويعتمد هذا النوع من القصائد نظام الشطرين : صدر البيت وعجزه , وقد وقع جدال بين الباحثين حول وجود الوحدة العضوية من عدمها في القصيدة التقليدية بصفة عامة .

لكن الشعراء المعاصرين ومنهم نازك الملائكة نظموا على طريقة القدامى ووظفوا فيها الوحدة العضوية من جهة , كما نظموا على نفس الطريقة دون توظيف الوحدة العضوية , وقد اعتمدنا في تحليلنا لهذه القصائد على المنهج البنوي الأسلوبي , فالمنهج البنوي في دراسته للنصوص الأدبية يهدف إلى تحقيق ما يسميه النقاد بأدبية الأدب أو النص , أي ما الذي يجعل من نص ما نصاً أدبياً , والأدب بالنسبة للتيار البنوي مجموعة أنظمة فنية يمزج فيها الشكل والأسلوب ببنية معينة فيتولد منها النص الأدبي , والهدف من هذه الدراسة هو تحليل طريقة تفاعل هذه العناصر فيما بينها للكشف عن المعنى والدلالة .

أما المنهج الأسلوبي فيهتم بالجانب الأسلوبي حيث يحاول الكشف عن العلاقات الخفية والظاهرة الموجودة بين مختلف الدلالات الإيحائية والدلالات الذاتية , ويقوم الدارس بتحليل كل المفردات الواردة في نص ما وتصنيفها حسب مرجعها ثم يقوم بالربط بينها , أي المعاني المستخرجة من الحقول الدلالية للنص(1) .

وسنحاول أن نقدم نماذج من خلال شكلين نظمت فيهما الشاعرة, الشكل الأول يتعلق بالشعر العمودي من خلال قصيدة "بين قصور الأغنياء" التي تحتوي على وحدة عضوية و "عيون الأموات" التي تنعدم فيها الوحدة .

ثم انتقلنا إلى شكل آخر جديد وهو الشعر الحر , الذي نظمت فيه الشاعرة وقد اخترنا نموذجاً منه هو "عاشقة الليل" التي تحتوي على وحدة عضوية , وبالمقابل سنورد قصيدة "أنا" التي تنعدم فيها الوحدة .

---

\*نازك الملائكة : ولدت في بغداد سنة 1923 في بيت علم وأدب , زاولت دراستها في بغداد ثم التحقت بالجامعة , حازت على درجة الماجستير في الولايات المتحدة الأمريكية , وفي عام 1947 أصدرت مجموعتها الشعرية الأولى "عاشقة الليل" وبعدها بعامين فقط أنجزت مجموعتها الثانية "شظايا ورماد" سنة 1949.

وفي عام 1954 أتيحت لها الفرصة للدراسة في جامعة وسكنس لتعود منها وقد حصلت على درجة الدكتوراه في الأدب المقارن , عملت في التدريس في كل من جامعة بغداد و البصرة .

تتابعت دواوينها فيما بعد لتصدر "قراءة الموجة" سنة 1957 , "شجرة القمر" سنة 1965 , وكذا "مأساة الحياة" و"أغنية الإنسان" و "ظهرت للصلاة والثورة" وآخر مجموعاتها كانت "يغير ألوانه البحر" لجانب ذلك كان لنازك الملائكة أعمال نقدية أخرى , منها كتاب حول الشعر العربي الجديد سمته "قضايا الشعر المعاصر" سنة 1965 .

وفي سنة 1993 طبع لها كتاب نقدي يضم مقالات وبحوث متفرقة بعنوان "سيكولوجية الشعر" ومقالات أخرى, توفيت سنة 2007 .

1-جسام يركة , مبادئ تحليل النصوص الأدبية, ط1, الشركة المصرية للنشر لوكمال, 2002, ص29, 33.

### بين قصور الأغنياء

أسأل العابرين أين الطروب؟  
خادع خلفه الأسى و الشحوب

سرت بين القصور وحدي طويلاً  
فإذا فتنة القصور ستار

حائرات وعالما محزوناً

لم أجد في القصور إلا قلوباً

ام ضيق الجياع البائسينا  
جان ليست تنجيهم الكبرياء  
ن وصمت وحيرة و بكاء

ليس إلا قوم يضيقون بالأيد  
ليس ينجيهم الغنى من يد الأشد  
ليس يعفو الممات عنهم فهم حز

كي وتشكو قساوة المقذور  
ر بكوخ على حفاف الغدير

كم وراء القصور من مقل تب  
كم قلوب توذ أن تبدل القصد

ر ولم يفترسهم الحرمان  
روح واستعبدتهم الأحزان  
ن الحرير الملون الجذاب  
تى على الشوك والحصى والتراب

إن يكونوا نجوا من الجوع والفق  
فلقد طالما أحسوا بجوع الـ  
إن يكونوا يقضون أيامهم بيـ  
فغدا تعبر الدهور وهم مو

واء ما يرجع الظلام ضياء  
ظلمة الليل بكرة ومساء

إن يكن في قصورهم من سنا الأض  
فغدا يخمد الضياء و تبقى

ن إذا طاف بالقلوب دجاه  
مغرقا في أنينه وبكاه

ليس تنجي القصور من ربة الحز  
كم غني يقضي الحياة شقيا

وال لا يستطيع دفع الشقاء  
غنيا بساعة من هناء

كل ما في هذا الوجود من الأم  
كلّ تلك الكنوز ما غمرت قطّ

د جمال القصور يحلو لعيني  
لم أجد غير ظلّ يأس و حزن

يا طريقي مل بي العشيّة ما عا  
لم أجد ومضة السعادة فيها

بين قصور الأغنياء قصيدة كتبت على الطريقة التقليدية , حيث التزمت الشاعرة بنظام الشطرين من بداية القصيدة حتى نهايتها , عالجت فيها قضية اجتماعية تتعلق بالأغنياء , ومدى تحقيقهم للسعادة , وهذا يدل على معانقة نازك الملائكة للقضايا التي تمس الإنسان في مختلف صوره الاجتماعية و المصيرية و الوجودية...وجاء العنوان جملة اسمية (شبه جملة).

وتحدثت عن السعادة و عما إذا كان لها وجود في هذه الدنيا قائلة بحثت عن السعادة لدى الأغنياء علني ألقاها في قصورهم وحياتهم المترفة الناعمة , فلم أجدها , لأن الغني لا يستطيع دفع وحشة القبر والأكفان بأمواله , فمهما علا شأنه وتمتع بالنعيم و العيش الرغيد ماله لا محالة إلى ظلمة القبر , وعندها قررت العودة من حيث أتت, لأنها أدركت أن تحقيق السعادة غير مرتبط بالقصور و الأموال الكثيرة , فكم من غني يتمنى العيش في كوخ على الغدير , لأنه بكل بساطة لم يجد السعادة في القصور .

و المطلع على هذه القصيدة يشعر بالحس المأساوي الذي يعكس مدى معاناة الذين يحيون في القصور بين الأنهار والحرير...لكنهم يفتقرون إلى الشعور بالأمان و الاطمئنان وبالتالي الشعور بالسعادة, لذلك جاء المعجم الغالب في القصيدة هو معجم الحزن مثل: فتنة, خادع, أسى, شحوب, حائرات, محزون, البائسين, صمت, بكاء, الحرمان...إذ حاولت نازك الملائكة أن تكشف حقيقة هؤلاء الأغنياء الذين يعيشون في أحسن القصور ويفترشون الحرير , إلا أن حياتهم بانسة حزينة , تفتقر إلى الشعور بالسعادة والحب والاطمئنان, فهم دائما في رعب وخوف , فالعبرة في تحقيق السعادة ليست بكثرة الأموال , وإنما بالرضا و القناعة .

ولأن الشاعرة لا تزال متأثرة بالتيار الرومانسي، وظفت بعض ألفاظ الطبيعة مثل: الغدير، الشوك الحصى، التراب، الأضواء... هذا لأن الشاعر الرومانسي آنذاك كان يلجأ إلى الطبيعة ويشكو إليها بثه وحزنه وألمه، فكانت الطبيعة ملاذ الرومانسيين بحق.

ومن خلال إجراء عملية إحصائية، يتضح لنا أن الشاعرة استخدمت الأفعال في قصيدتها، حيث وردت الأفعال الماضية ست مرات و هي: سرت، نجوا، أحسوا، استبعدهم، غمرت، عاد، فالشاعرة تستحضر الجولة التي قامت بها إلى قصور الأغنياء، فوجدت هؤلاء يعانون الوحدة والحزن، و الكآبة تسيطر على حياتهم كلها.

وورد فعل أمر واحد في قولها: مل بي العشية. و هي دعوة منها إلى العودة من حيث أنت، لأنها لم تجد ما كانت تبحث عنه "السعادة".

غير أن الغلبة كانت للأفعال المضارعة التي عددها حوالي 22 فعلا منها: أسأل، يضيقون، ينجبهم، يغفو، تبكي، تشكو، تود، يفترسهم، يقضون، تعبر، يستطيع... و هذه الأفعال وغيرها تكشف عن مدى معاناة هؤلاء الأغنياء الذين نجوا من الجوع والفقر، لكنهم وجدوا ما هو أشد و هو الألم النفسي و الشعور بالخوف والوحدة، وفقدانهم الشعور بالسعادة.

و لكي تبين الشاعرة بأن هؤلاء الأغنياء لا يسعون إلى تغيير حالتهم، بالبحث عن الطرق التي من شأنها أن تحقق لهم معيشة هنيئة سعيدة، استعملت الأسماء بكثرة حوالي 42 اسما، تنوعت بين الصفات وأسماء الأفعال... التي تدل عموما على الثبات، حيث أصبح الحزن يستعبد قلوب الكثير من الأغنياء. و مما ورد اسم الفاعل: خادع، حائر... و الاسماء المعروفة: القصور، العابرين، الطروب، الأسي، الأيام، الممات، الجوع...

ربطت نازك الملائكة بين مختلف أجزاء القصيدة بواسطة حروف العطف والجر، فمثلا حروف العطف ذكرت حوالي 19 مرة: خادع خلفه الأسي والشحوب، حائرات وعالما محزونا، فغدا تعبر الدهور وهم موتي. وحروف الجر ذكرت 13 مرة مثلا: لم أجد في القصور إلا قلوبا، ليس ينجبهم الغنى من يد الأشجان، ليس تنجي القصور من ربة الحزن.

تميل لغة القصيدة إلى السهولة والبساطة والوضوح في أكثر أبياتها وأغلب ألفاظها، وذلك أن موضوعها وهدفها يفرض على الشاعرة مثل هذه اللغة التي جاءت معبرة عن أفكارها على أكمل وجه، وقد وظفت ألفاظا موحية مثل: حائرات، حزن، صمت، بكاء... وهي ألفاظ توحى بمدى معاناة هؤلاء الأغنياء، وإن كان هناك من يحسدهم على هذه المعيشة.

كما نوّعت الشاعرة بين الأساليب الخبرية والإنشائية، فالأساليب الخبرية أظهرت الحزن والألم الذي يعيشه معظم الأغنياء، لأنهم فقدوا طعم السعادة وحلاوة الحياة الهنيئة، المريحة. و في ذلك كم الخبرية مثل: ليس يعفو الممات عنهم فهم حزن، كم وراء القصور من مقل تبكي، كم قلوب تود أن تبدل القصر بكوخ. أما الأساليب الإنشائية فجاءت للفت الانتباه، وكذا التعجب مثل الاستفهام في قولها: أين الطروب؟ و النداء في قولها: يا طريقي مل بي العشية.

كما وظفت أسلوب القصر في البيت الثالث والبيت الأخير. وظفت الشاعرة ضمير المتكلم أنا لتمنح الصدق لقولها وهي تتجول بين قصور الأغنياء، حيث أرادت أن تكشف القناع المزيف عن هؤلاء الأغنياء، الذين تبدو عليهم ملامح السعادة والهناء، إلا أن الواقع غير ذلك، فالقصور لا تحقق السعادة ومما قالتها: سرت بين القصور، لم أجد في القصور إلا قلوبا حائرات، لم أجد ومضة السعادة فيها، دلالة على فقدان السعادة لدى معظم الأغنياء الأثرياء.

والمعروف عن نازك الملائكة أنها تسعى إلى تحقيق الرؤية الكلية التي تنطلق من الواقع والحياة، فتخلصت من النظرة الحسية في صورها الشعرية، و هو ما دفعها إلى هجران كثرة التشبيهات، لأن الشعر المعاصر يسعى دوما إلى التخلص من النزعة الحسية و من الفكر التجزيئي، و من هنا اعتمدت نازك الملائكة على الاستعارات في كل قصائدها تقريبا وبأعداد كبيرة، و قصيدة بين قصور الأغنياء زاخرة بهذا النوع من الصور مثل: فتنة القصور، ستار خادع، يد الأشجان، يعفو الممات، يفترس الحرمان، جوع الروح، استعبدتهم الأحزان، يخدم الضياء... و غيرها الاستعارات المكنية التي ساهمت في إخراج القصيدة إخراجا كليا، فشكلت لنا صورة شمولية و نظرة عامة عن حياة الأغنياء بين القصور، بدأتها الشاعرة بتجولها بين القصور باحثة عن السعادة و الطروب، لكنها لم تجد سوى البكاء والأحزان والألام، فقررت العودة و الهروب من هذا الجحيم، ولتوضيح أكثر نحل هذه الاستعارة: ستار خادع

ستار خادع

مضل غطاء

غلاف كاذب

حاجز مزيف

ومنه يشترك القصر و الستار في الخداع و المكر و الزيف... لأن العبرة ليست بجمال القصور و الأثاث, حتى نحقق السعادة ونحيا بأمان, فكم من قصر بداخله أناس يعانون في صمت ويشكون قساوة المقدور, و يتمنون العيش بسلام حيث يتحقق الدفء العائلي و السعادة و الأخوة, يرغبون في مسكن بسيط يؤمن لهم الحياة الكريمة و الهنيئة .

لم تستخدم الشاعرة المحسنات البديعية إلا ما جاء عفويا حسب ما يقتضيه المقام, من ذلك طباق الإيجاب بين: ظلام و ضياء, بكرة و مساء, السعادة و الحزن, القصر و الكوخ, و قد زاد الطباق المعنى قوة و وضوح بذكر الشيء و ضده , إضافة إلى أن التضاد يصعد الجو الدرامي و يعمق الإحساس بالمأساة .

أما على المستوى الإيقاعي فقد جاءت الموسيقى الخارجية مبنية على البحر المتدارك ذي التفعيلات المتكررة: فاعلن فاعلن فاعلن, هذا البحر كان قليل الاستعمال في الشعر العربي القديم, و أصبح شائعا في العصر الحديث مع رواد التجديد و منهم نازك الملائكة التي اعتمدت عليه في الكثير من قصائدها, لأنه يقوم على أساس التفعيلة الواحدة المتكررة, ونفس الشيء للبحر الكامل و المتقارب, و الرمل و الرجز, وابتعدت عن البحور مزدوجة التفعيلات كالبيسيط و الطويل والسريع.

و التغيرات التي طرأت على تفعيلة هذا البحر هي زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن), و كذا زحاف القبض (حذف الخامس الساكن) فاعلن فعلن, فاعلن فاعلن و محلة الترفيل. ←  
والتزمت نازك الملائكة بقافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها مثل: حُوبُ, رون, ياء, كاء, وهي قافية مترادفة.

نوعت الشاعرة في استعمال حرف الروي بين الباء و النون و الهمزة و الراء, وهي كلها أصوات مجهورة. ومن الأصوات المتكررة كثيرا في هذه القصيدة صوت النون الذي كرر حوالي 35 مرة, وصوت الهمزة 34 مرة, و كذا صوت الراء 23 مرة, إضافة إلى صوت السين 19 مرة, إذن اعتمدت الشاعرة على الأصوات المجهورة الانفجارية الانفجالية ونذكر أمثلة: العابرين, البائسين, الكبرياء, يأس, الدهور... وكما زواجت بين الأصوات المجهورة و الأصوات المهموسة مثل: حائرات, أحزان, حريير... وهذا من أجل حدوث التوتر والانفعال المقصود بالتقاء الأصوات المجهورة بالأصوات المهموسة.

كما لجأت الشاعرة إلى تكرار بعض الألفاظ من أجل التأكيد, و التكرار الوارد في الكثير من المفردات هو نمط بلاغي جمّل بنائية البيت الشعري و أكد صدق المعنى الذي تقصده الشاعرة, مثل مفردة ليس التي كررت 4 مرات, و مفردة كم كررت 3 مرات , ومفردة قلوب ذكرت 3 مرات دلالة على مدى معاناة هؤلاء لافتقارهم الشعور بالحب و الطمأنينة, إضافة إلى مفردة حزن التي ذكرت 4 مرات بصيغ مختلفة : محزون , أحزان... وهكذا تبدو قصيدة بين قصور الأغنياء محكمة البناء لغة وشكلا و مضمونا وإيقاعا و جرسا ودلالة, حتى كأنها أفرغت إفراغا و سكبت سكباً, فجاءت أجزاءها مترابطة يقود بعضها إلى بعض عبر جسور لفظية و انتقالات فنية بين مقاطعها.

### عيون الأموات (79)

رسم الموت فوق هذي العيون؟  
أي معنى من الرجاء الحزين؟  
كي و ترثي للعالم المغرور

يارفات الأموات في الأرض ماذا  
أي رعب و حسرة وشكاة  
كل عينين فيهما صور تب

ش و تستهزان بالمقدور  
ق بيذا عن كل ما في الحياة  
ياء ماذا في أعين الأموات  
برثاء الموتى وحسبك حزنا  
ش الأناسي والأناشيد تفنى  
لم إثم وشقوة وحروب  
ض فماذا يفيدها التهذيب  
مة من شاعر و فيلسوف  
ق سوى ضجة القتال العنيف  
د من الشر والأذى والآثام  
في من الموجعات والآلام؟  
سي يسوقانه إلى الأحزان؟  
حومة الشر والشقاء يدان  
فحالت طباعه الأثمان  
ر فعزت على مناه النجاة  
زى با كان ما الذي كان منه؟  
ب أما أن تكفر عنه؟  
ت مشوقا إلى حياة الدماء؟  
ن فهلا رثيت للأشقياء؟  
ل ألا وليختم سجل الرزايا  
ب ختام الذين ماتوا ضحايا

كل عينين تسخران من العيد  
كل عينين تنظران إلى الأفق  
أه يا رب أه لو فهم الأحـ  
يا فتاة الخيال حسبك شدوا  
سوف يبقى الخصام والشر ما عا  
هكذا شاءت المقادير للعا  
وهي النفس تحمل الشر والبغ  
كم تغنى بالسلم والحب والرحـ  
أسفا ضاعت الأغاني ولم تبـ  
يا لهذا الكون المعذب في قيـ  
كيف ينجو من الأسى ومتى يشـ  
كيف ينجو والطبع والقدر القا  
يا لقلب المسكين ليس له في  
كم أراد السمّ عن وصف وهدة الشر  
كم أراد النجاة من مخلب الغد  
ما الذي رامه المسيح لكي يجـ  
أيها العالم الذي اقتترف الذنـ  
أو لم يكفك الشقاء أما زلـ  
جفت نبع الدموع والدم يا كو  
لذ ببرج السماء في نشوة الأفتـ  
وليكن من فقدت في هذه الحر

يحلينا عنوان القصيدة إلى دلالة القصيدة، فهو يعكس صورة هذه العيون الميتة التي راحت ضحية عالم مغرور، ونفس بشرية شريرة تؤمن بالدمار والخراب و تمارسه على الآخرين.  
و عن المعجم المستخدم في القصيدة نقول أنه معجم الحزن و الخوف على غرار القصائد المختلفة لنازك الملائكة و التي تتسم بالنزعة التشاؤمية، مما يدل على ذلك قولها: الأموات، الموت، الرعب، الحسرة، الحزين، تبكي، وترثي، أه ، أه تكرر في النص لتعبير عن حزنها و أساها على هذه العيون الميتة التي راحت ضحية الغدر و الحرمان.

و جاءت ألفاظ النص الشعري وعباراته سهلة وبسيطة و هذه هي طبيعة الشعراء المعاصرين خاصة نازك التي حاولت قدر الإمكان أن تتخلص من النزعة الرومانسية في أشعارها لكنها لم تستطع، وهو ما يعكس بشكل جلي على أشعارها، كقولها: العالم، الكون، الأرض، تسخر... الخ.

غير أن هذا الأمر لم يمنع النص الشعري من استخدام ألفاظ موحية و معبرة، كقولها: الموجعات، الآلام، الأسى، وكلها توحى بمدى معاناة هذه العيون الميتة جراء الشر والشقاء و العدوان الممارس عليهما.  
وللتعبير عن كل هذه المآسي غلبت الشاعرة في النص الأسلوب الخبري على الأسلوب الإنشائي، لأنها تقر بحقائق حول سبب الذي أدى إلى موت هذه العيون، كقولها:  
كل عينين فيهما صور تب كي وترثي للعالم المغرور.  
معبرة عن مدى تعاسة هاتين العينين اللتين راحتا ضحية شيء هي غير مسؤولة عنه.

كما استخدمت الشاعرة كذلك أسلوب النداء في قولها يا رفات، يا فتاة، يا لهذا الكون، يا لقلب المسكين أسلوب إنشائي بصيغة النداء جاء به النص ليلفت الانتباه أو يعبر عن الاستسلام والرضوخ ، أو للتعبير عن الحزن والأسى كما استخدم النص أسلوب الاستفهام:

كيف ينجو من الأسى ومتى يش في من الموجعات والآلام؟

دلالة على الحيرة والاستفسار والتعبير عن الخيبة والحسرة .

واستخدمت الشاعرة حوالي أربعة عشر فعلاً ماضياً . رسم ، شاءت ، أراد ، توحى ، بتذكر الشاعرة أو بإقرار الشاعرة للأحلام التي كانت تراود هذه العيون الميتة . قبل أن تموت وكيف كانتا تحلمان وتتطلعان إلى الأفاق لكن مخلب الزمن الغادر ، منعهما من تحقيق كل هذا.

أما الأفعال المضارع فاستخدمت في النص حوالي خمسة عشر مرة . دلالة على استمرار الأسى والحزن

والألم والحرب وأيدي الشر التي تريد أن تدمر كل من تصل إليه .

كما استخدمت الشاعرة الأسماء وبكثرة في القصيدة ، لأنه يعبر عن حالة ثبات ، ورسوخ هذه الحالة السيئة التي لا تريد أن تنتهي فالنص يريد أن يصل إلى السلم والحب والرحمة ، إلا أن هناك من يريد عكس هذا ، بل يريد لها ناراً ملتهبة وحرّاً طاحنة يروح ضحيتها آلاف الأرواح من الأبرياء .

وعن الحروف المستخدمة فقد وظفت الشاعرة حروف الجر . وحروف النداء . ومن حروف الجر . مثلاً من ، في ، إلى ... الخ .

وكذا حروف العطف الواو ، لتربط بين الكلمات المختلفة . وكذا استخدام الفاء ... الخ .

أما المستوى البلاغي وهو الذي يهتما فقد وظفت الشاعرة كعادتها الاستعارة بشكل ملفت للانتباه الإستعارة فهي تقول بأنّ الموت . رسم فوق هذه العيون الجميلة التي زالت حياتها إثر طغيان وجموح وطمع في السيطرة على كل شيء . والشاعرة تستمر في طرح جملة من التساؤلات حول أي رعب وحسرة وشكاة رسمت الموت على هذه العيون . وهي تشبه هذه الأشياء من رعب وحسرة وشكاة بإنسان يرسم ، فشخصتها ووجه الشبه بينهما هو أنّ كلاهما يستطيع أن يعكس صورة ما . فالرسم عندما يرسم يعكس ما هو موجود في الواقع أو ما يدور في خاطره ، كذلك الرعب و الحسرة يرسمان ملامح العينين أو الوجه . لأن ما يشعر به الإنسان ينعكس حتماً على وجهه ، ثم تواصل الشاعرة في التصوير ثم تصف هذه العيون فتقول بأنّ كلّ عينين فيهما صور تبكي و تترثي ، و تسخران من العيش و تستهزئان مما أصابهما . فالشاعرة هنا تدم هذا العالم الموحش المقفر ، ثم تقول عليك يا فتاة الخيال أن تكفي عن رثائك هذا و حزتك لأنك أبداً لن تستطيعي أن تغيري الشرّ مهما فعلت . فهي صفة متجذرة في النّفس البشرية ، ثم تقول كم من شاعر تغنى بالسلام لكنّه أبداً لم يستطع أن يحقق ما يطمح إليه ، ضاعت الأغاني ، يا لهذا الكون المعذب ، المقيد في قيد من الشرّ و الأذى والآثام و هي كلها استعارات مكنية ، فهذا الكون مكبل بالشر و الأذى و الآثام و وجه الشبه بينهما هو أنّ كلاهما لا يستطيع أن يتحرر ثم تدخل في جملة من المساءلات.

كيف ينجو الكون من الأسي و الهموم؟ لكنه لم يستطع ، تنادي العالم الذي اقتترف الذنب تسألّه ألا يمكنك أن تكفّر عنه مخاطبة إياه في شخص يسمع و يعي و تدعوه في الأخير لأن يكف عن هذه الآثام ، و ليكن من فقد في الحرب هم آخر الضحايا.

نلاحظ أنّ هذه القصيدة تنعدم فيها الوحدة العضوية لأنّه كان بإمكان الشاعرة ، أن تترك ما قالت عن فتاة الخيال و عن كفّها في تعذيب نفسها لأنّ هذه سمة خالصة في البشر لا يمكنهم أن يتخلصوا منها . و نوعت الشاعرة في حروف الرّوي فاستخدمت النون للدلالة على الحزن و الأسي ، الهمزة للدلالة على التغيّر و التحول ..... الخ .

### ظاهرة الشعر الحر

بدأ هذا اللون الشعري في العراق ، ومن العراق انتشر في لبنان ثم انحدر إلى مصر ، وتعددت الأسماء التي أطلقت عليه ، فقد سمّوه الشعر الحر ، والشعر المطلق ، والشعر الجديد ، وشعر اليوم ، وشعر التفعيلة إلى غير ذلك ، ويرى أصحابه أنّ الشعر الحر يتيح لهم الحرية في التعبير عن تجاربهم الجديدة ، دون التقيّد بأوزان محددة ، هذه الأوزان التي تضي الملال على القصيدة كما يقولون (80) .

وهم يرون كذلك أنّ الشعر الجديد لا يجعل القصيدة مكونة من أجزاء لا يتم فيها التماسك و الامتزاج . ولكنه يجعلها وحدة متكاملة تنساب كما ينساب الماء في النهر العظيم أو الجدول الرقراق، وبذلك يقدم الشعر الجديد صورة متكاملة، أي ما يعرف بالوحدة العضوية(81) .

لكن إذا اعتمدنا أنّ هذا الرأي رأي صحيح، فإننا نتساءل كيف تمكن هؤلاء أنفسهم من نظم قصائد عمودية تتوفر على الوحدة العضوية، مثل ما هو حاصل مع نازك الملائكة مثلاً، فالوحدة العضوية لا تتعلق بشكل القصيدة سواء كانت عمودية أو حرة، إنما العبرة بالتسلسل و بالتصوير الكلي لهذا العمل الإبداعي.

و الشعر الحر عند منشئه، مقاطع من الكلام يتخلّى منشئها عن جميع أوزان الشعر المألوفة وعن القوافي أيضاً، ولكنه يحاول أن يأتي في كل مقطع قصيدة حرة بشيء من النغم، و ربما جمع الشاعر نغمه الخاص به أو بالقصيدة التي ينشئها حرة من أوزان بحور متعددة(82) .

80 - ينظر، صلاح الدين محمد عبد التواب، مدارس الشعر العربي في العصر الحديث، د ط، دار الكتاب الحديث القاهرة، 2005، ص204.

81 - ينظر، نفسه، ص217.

82 - محمد أحمد ربيع، تاريخ الأدب العربي الحديث، ط1، دار الفكر، 2006، ص 140.

وقد اختلف الباحثون و الدارسون حول أصل نشأة الشعر الحر فهناك من قال بأنه ظهر مع نازك الملائكة, وهناك من قال بأنه ظهر مع بدر شاكر السياب , لكنهم اتفقوا فيما بعد على أن الريادة لنازك الملائكة.

### بدايات الشعر الحر و مزاياه

و ترى الشاعرة العراقية نازك الملائكة أن بدايات الشعر الحر كانت مع قصيدتها الكوليرا, التي نشرت في بيروت, و نشأ هذا اللون من الشعر تحت ظروف معينة منها العامة ومنها الخاصة.

فأما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحر بدأ جديداً, لئنا حياً, متردداً, مدركاً أنه لا بد أن يحتوي على فجاجة البداية لأنه تجربة, و التجربة أحيانا تصيب و أحيانا تزل و تخطئ, هذه التجربة التي ولدت بمقتضى ظروف بيئية و زمنية.

أما الظروف الخاصة فتكمن في أن الشعر الحر حركة جديدة جابهها الجمهور العربي أول مرة في هذا العصر, و هي تفرق بين الشعر الحر و الموشحات الأندلسية حيث ترى أن الموشحات تقوم على أساس المقطوعة, و تحافظ على طول ثابت في الأسطر, بينما الشعر الحر شعر تفعيلية(83) .

تكمن مزايا الشعر المعاصر في الحرية, الموسيقى, التدفق .

**الحرية:** " تمنحها الأوزان الحرة للشاعر, و الحق أنها حرية خطيرة, فما يكاد الشاعر يبدأ قصيدته حتى تخلب لبة السهولة التي يتقدم بها, فلا قافية تضايقه ولا عدداً معيناً للتفعيلات يقف في سبيله, و إنما هو حر... ينسى حتى ما ينبغي ألا ينساه من قواعد, وكأنه يصرخ بألهاة الشعر: ( لا نصف حرية أبداً, إنما الحرّية كلها أولاً )"(84) .

**الموسيقى:** التي تمتلكها الأوزان الحرّة, فهي تساهم مساهمة كبيرة في تظليل الشاعر عن مهمته, ... يفوت الشاعر أن هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره وإنما هي موسيقى ظاهرة في الوزن نفسه, وعلى هذه الصورة تنقلب موسيقية الأوزان الحرة وبالأعلى على الشاعر بدلاً من أن يستخدمها و يسخرها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها(85) .

**التدفق:** "...ينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة, فإنما يعتمد الشعر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من سطر إلى سطر, وهذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقا متدفقا مستمرا, كما يتدفق جدول في أرض منحدره"(86) .

أما بحور الشعر الحر التي ترى نازك أنها الأفضل في النظم في الشعر الحر فهي البحور ذات التفعيلة الواحدة تقول: "جعلتُ البحور التي يصح نظم الشعر الحر منها ثمانية هي الكامل و الهزج والرمل, و الرجز و المتدارك و المتقارب والوافر و السريع على أساس أن التفعيلة تكون مكررة تكريرا متجاورا"(87) .

### موقف نازك الملائكة من الشعر الحر

ترى نازك الملائكة أن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي, من خلال قصيدتها "الكوليرا" لكنها فوجئت فيما بعد بوجود قصائد حرة معدودة, ظهرت في المجالات الأدبية و الكتب منذ سنة 1932, منها مثلا قصيدة بديع حقي وهذا مقطع منها:

أي نسمة

حلوة الخفق علية

تمسح الأوراق في لين و رحمة

تهزق الرعش في طيات نغمة

و أنا في الغاب أبكي(88) .

وترى نازك الملائكة أن هذه القصيدة تعد من الإرهاصات الأولى للشعر الحر, بدليل أن أصحابها لم يكتبوا قصائد كثيرة بعدما كتبوا قصيدة أو قصيدتين في الشعر الحر, وهي ترى بأنه لا بد من أن تتوفر أربعة شروط حتى تعتبر قصيدة ما أو قصائد هي بداية هذه الحركة و هي:

1- أن يكون ناظم القصيدة واعيا بأنه قد استحدث بقصيدته أسلوبا و زنيا جديدا سيكون مثيرا أشد الإثارة حين يظهر للجمهور.

2- أن يقدم الشاعر قصيدته تلك(أو قصائده) مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا الوزن أو

83 - ينظر, نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر, ط7, دار الملايين, بيروت, لبنان, أبريل 1983, ص 37, 39.

84 - ينظر, المرجع نفسه, ص 41.

85 - نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر, ص 41.

86 - ينظر, نفس المرجع, ص 41.

87 - نفس المرجع, ص 18

88 - ينظر, نفس المرجع, ص 14.



- اللون في جرأة وثقة، شارحا الأساس العروضي لما يدعو إليه.
- 3- أن تستثير دعوته صدى بعيدا لدى القراء و النقاد فيكتيون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة.
- 4- أن يستجيب الشعراء للدعوة وأن يبدأوا فوراً باستعمال اللون الجديد، و تكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله" (89) .

### عاشقة الليل

يا ظلام الليل يا طاوي أحزان القلوب  
أنظر الآن فهذا شبَّحُ بادي الشُّحوب  
جاء يسعَى ، تحت أستارك ، كالطيفِ الغريبِ  
حاملاً في كفه العودَ يُغني للغيوب  
ليس يَغنيه سُكُونُ الليلِ في الوادي الكئيبِ  
\*\*\*\*

هو ، يا ليلُ ، فتاةٌ شُهد الوادي سُراها  
أقبلَ الليلُ عليها فأفاقتُ مُقلَّتها  
ومَضتْ تستقبلُ الوادي بألحانِ أساها  
ليتَ أفاقكَ تدري ما نُغني شفتاها  
أه يا ليلُ ويا ليلكَ تدري ما مُناها  
\*\*\*\*

جَنَّها الليلُ فأغرتهَا الدياجي والسكونُ  
وتَصبَّأها جمالُ الصمَّتِ ، والصمَّتُ فثونُ  
فَنضتْ بُردَ نهارٍ لفَّ مَسْراهُ الحنينُ  
وسرَّتْ طيفاً حزيناً فإذا الكونُ حزينُ  
فمن العودِ نسيجُ ومن الليلِ أنينُ  
\*\*\*\*

إيه يا عاشقةَ الليلِ وواديهِ الأَغفِ  
هوذا الليلُ صدَى وحي ورؤيا مُنمَّنٍ  
تَضْحَكُ الدنيا وما أنتِ سوى آهةِ حُزْنِ  
فخُذي العودَ عن العُشبِ وضُمِّيه وغني  
وصِفي ما في المساءِ الخلو من سحرٍ وفنٍ  
\*\*\*\*

ما الذي ، شاعرةَ الحيرةَ ، يُغري بالسماءِ ؟  
أهي أحلامُ الصبايا أم خيالُ الشعراءِ ؟  
أم هو الإغرامُ بالمجهولِ أم ليلُ الشقاءِ ؟  
أم ترى الأفاقَ تستهويك أم سحرُ الضياءِ ؟  
عجبا شاعرةَ الصمَّتِ وقيثارِ المساءِ  
\*\*\*\*

طيفُك الساري شحوبٌ وجلالٌ وغموضُ  
لم يزل يسري خيلاً لفةَ الليلِ العريضِ  
فهو يا عاشقةَ الظلمةِ أسرارٌ تفيضُ  
أه يا شاعرتي لن يُرحمَ القلبُ المهيبُ  
فارجعي لا تسألِي البرقَ فيما يدري الوميضُ

عَجَباً ، شاعرة الحيرة ، ما سرُّ الذُّهُولِ ؟  
ما الذي ساقك طيفاً حالمًا تحت النخيل ؟  
مُسْنَدَ الرأسِ الى الكفَّينِ في الظلِّ الظليلِ  
مُعْرِقاً في الفكرِ والأحزانِ والصمتِ الطويلِ  
ذاهلاً عن فتنةِ الظلِّمةِ في الحقلِ الجميلِ  
\*\*\*\*

أُنصتِي هذا صُراخُ الرعدِ ، هذي العاصفاتُ  
فارِجِي لن تُدركِي سرّاً طوئهُ الكائناتُ  
قد جَهَلنَاهُ وضنَّتْ بخفاياهُ الحياهُ  
ليس يَدْرِي العاصفُ المجنونُ شيئاً يا فتاةُ  
فارحمي قلبك ، لن تنطقُ هذي الظلماتُ

4 أبريل 1945.

---

نازك الملائكة ، الديوان المجلد الأول، ب ط، دار العودة، بيروت، 1986، ص 546.

تعد عاشقة الليل من قصائد الحب، الذي هو من العواطف الإنسانية النبيلة إذا سما به الإنسان عن الابتذال، وهو يرتبط بالقلب والوجدان، و نازك الملائكة تطرح في هذه القصيدة موضوع الحب والعشق و معاناة هذه العاشقة.

جاء العنوان جملة اسمية، لأن حالة هذه العاشقة ثابتة، فهي لا تسعى للتخلص من هذه المعاناة بل استسلمت للأمر الواقع.

و المعجم الغالب في القصيدة هو معجم الحزن، حيث استخدمت حوالي 26 كلمة دالة على الحزن منها: أحزان، ظلام، آهة، كئيب، أساها... فالشاعرة في هذه القصيدة تصور حجم معاناة هذه العاشقة وخاصة في الليل، الذي يعد مصدراً للأحزان والهموم، و مبعثاً للجراح التي لا تلتئم، هذه الجراح طردت الكرى عن عينيها وتركته مجرد طيف.

و استعانت نازك الملائكة في التعبير عن مأساة هذه الشاعرة ببعض ألفاظ الطبيعة مثل: الضياء، العشب، الليل، الوادي... وهذا أمر طبيعي لأن الشاعرة لم تتخلص بعد من ترسبات الاتجاه الرومانسي، فهي في مرحلة انتقالية ما بين الرومانسية والرمزية.

وإذا عدنا إلى المستوى التركيبي نلاحظ أن الشاعرة وظفت الأزمنة الثلاثة: الماضي و المضارع و الأمر، و لكن بنسب متفاوتة، جاء الماضي في المرتبة الأولى بحوالي 15 فعلاً مثل: جاء، شهد، أقبل، مضت... هذه الأفعال وغيرها تدل على تدهور حالة عاشقة الليل، وكيف أصبحت كالطيف من شدة النحول، و استعملت الشاعرة هذا الزمن لأنها في مقام السرد الذي يستوجب الرجوع إلى الخلف لاستحضار ما تعرفه عن هذه العاشقة.

أما الفعل المضارع فقد ورد حوالي 13 مرة و يحمل دلالة استمرارية حزن و ألم هذه العاشقة مثل: تغني، تدري، تستقبل، يغري... وجاءت أفعال الأمر مكررة حوالي 10 مرات مثل: أنظر، خذي، غني، ارجعي، ارحمي... و تكمن دلالاته في الرغبة في نصح و إرشاد هذه العاشقة التائهة التي أصبحت تتجاذبها الأهواء.

ولأن عاشقة الليل في حالة استقرار و سكون نسبي تعاني بصمت، جاءت الأسماء المعرفة بكثرة إذ ذكرت حوالي 75 مرة مثل: الليل، الوادي، الدياجي، السكون... فالسبب في معاناة هذه العاشقة و نحول جسمها هو

الحب، لذلك وظفت الشاعرة عدة صفات تبرز الحالة المزرية التي آلت إليها هذه العاشقة مثل: الطيف، الغريب، الوادي، الكئيب... وكررت الشاعرة بعض الصيغ الصرفية مثل اسم الفاعل: طوي، بادي، ساري، ذاهل، عاصف.

و نلاحظ في هذه القصيدة استعمال الحروف بمختلف أنواعها منها حروف العطف التي ذكرت حوالي 28 مرة منها: يا ليل و ليلتك تدري ما مناها، إيه يا عاشقة الليل و واديه الأغف، تضحك الدنيا و ما أنت سوى آهة حزن... و دلالة حروف العطف هنا الربط بين الجمل أحيانا القصيرة و أحيانا أخرى الجمل الطويلة.

كما وظفت حروف النداء: يا ظلام الليل، يا طوي، يا ليل، يا عاشقة الليل... جاءت بها الشاعرة لتلفت انتباه عاشقة الليل إلى كل ما تقول(النصح والإرشاد) .

إضافة إلى استعمالها حروف الجر مثل: في الوادي الكئيب، من العود نسيج، من الليل أنين. و قد ارتبطت هذه الحروف بجمل تدل على الحزن و الكآبة، وظفتها الشاعرة لتؤكد معاناة عاشقة الليل، فهي لم تجد من يقاسمها همومها و آلامها، لذلك كانت ذاتها مكسورة.

وعموما، فقد وظفت الشاعرة ألفاظا سهلة بسيطة بعيدة عن التعقيد و الغموض، جاءت متوافقة مع إحساس و حالة الخائبين في الحب مثل: أحزان، شبح، طيف، أساها، ظلام، طوي، الدياجي... وهي ألفاظ لها دلالات نفسية مثل لفظة: الدياجي التي توحى بالفتامة و السوداوية(قسوة الليل)، آهة حزن تدل على شدة التوجع و التألم...

مزجت الشاعرة بين الأسلوبين الخبري و الإنشائي، فالخبري تسرد من خلاله حقائق معاشة مثل: جاء يسعى تحت أستارك، أقبل الليل عليها، جنبها الليل فأغرقتها الدياجي و السكون... أما الأسلوب الإنشائي فيظهر بصورة جلية في النداء مثل: يا ظلام الليل، يا طوي، يا ليل، يا عاشقة الليل، و غرضه لفت الانتباه، وكذا أسلوب الأمر مثل: خذي العود، صفي ما في السماء، ارجعي لن تدركي سراً طوته الكائنات، ارحمي قلبك، و الغرض من هذا الأسلوب هو النصح والإرشاد.

أما ضمائر النص فنلاحظ تكرار ضمير المخاطب باستمرار في القصيدة مثل:

يا ظلام الليل، أنظر، طيفك الساري شحوب، ارجعي لا تسألني البرق... وهذا يعني أنّ الشاعرة تخاطب عاشقة الليل وتتعجب من الحالة التي آلت إليها .

استمد الجانب التصويري في قصيدة عاشقة الليل شرارته من معاناة هذه العاشقة، وجاءت الصورة الشعرية متدرجة، حيث خاطبت الشاعرة الليل المظلم الحالك مشخصة إياه بجعله طويًا لأحزان القلوب مسرًا لها، والعلاقة بينهما كبنر عميق يمكن أن تبث فيه أسرارك دون أن يفشيها أحد، وقد طوى هذا الليل أسرار طيف أو شبح، تشبه الشاعرة هذه العاشقة بالشبح أو الطيف في تحول جسمها لما تقاسيه من آلام الحب وحريقه وتستمر الشاعرة في رسم الصورة بالكلمات، لتعرفنا بهذا الطيف فتقول إنها فتاة شهد الوادي آلامها وأفافت مقتلها حين أدركها الليل، فخرجت للوادي تبثه أساها وأحزانها، وتواصل الشاعرة مخاطبة الليل تقول لو أنك يا ليل تدرك ما تغني شفتها، لو أنك تدري ما مناها، هذه الفتاة التي أغرقها الليل الحالك بسكونه وظلمته، فغدت طيفًا حزينًا حزن الكون لحزنها، خاصة وأنّ من العود نشيج، و من الليل أنين، وهما استعارتان مكنيتان، حاولت الشاعرة أن تعكس من خلالهما حالة هذه العاشقة تنن في الليل باعتباره فترة للآلام و الأحزان و اجتماع الهموم، لتغدو في النهاية آهة حزن.

و تحاول الشاعرة في هذا النص أن تخفف من آلام هذه العاشقة فتتصحها بأن تأخذ العود و تترجم بعض ما يختلج في نفسها عليها ترتاح، ثم تدخل في جملة من المساءلات هيأت مدخلا للصورة و مسرحا، فهي تتساءل عما يحير العاشقة، و لماذا تنظر إلى السماء، هل هي أحلام الصبايا بشريك للحياة يقاسمها همومها، أم هي

تتساءل عن فضاء مجهول, أم هو سحر النجوم و ضيؤها, أم ماذا؟ ثم تنصحها بأن لا توجع قلبها فلن يجيب صراخ الرعود, و لا وميض البرق, ولا العاصفات عن أسئلتها لأنه سر طوته الكائنات و ضنت بخفاياه الحياة, فالحب شيء عجيب غريب لا سلطان للبشر عليه, لا يعرف لماذا يصيبه و لا لماذا يحب هذا دون ذلك, إنه سر لن نتطرق به أبدا هذه الكائنات.

و مما سبق يتضح أن الشاعرة تدرجت في الصور شيئا فشيئا حتى خلقت صورة كلية و مفيدة تحتوي على وحدة عضوية, فالقارئ لعاشقة الليل يرتسم في ذهنه صورة عن هذه العاشقة وعن حالتها الصعبة, لما تلاقيه من آلام في سبيل الحب الغامض المجهول.

أما زخرف البديع فلم تلتفت إليه الشاعرة, و لم توله اهتماما, لأنها من الشعراء المجددين الذين ثاروا على الصنعة اللفظية, و مالوا إلى التعبير البسيط, مهتمين بجانب الفكرة وضوحا و عمقا, و مما ورد في هذه القصيدة طباق الإيجاب بين: تضحك و حزن, و قد زاد المعنى قوة و وضوحا بذكر الشيء وضده, و كما قيل بضدها تتميز الأشياء.

و عاشقة الليل من القصائد التي كتبتها الشاعرة على الطريقة الجديدة, حيث تخلصت من منجزات القصيدة الكلاسيكية القديمة, و تطمح الشاعرة من خلال هذه الطريقة إلى تحطيم قداسة القصيدة العربية القديمة, و قد مس التجديد بالخصوص الجانب الموسيقي, كالاتحاد على التفعيلة و التخلص من نظام الشطرين...

رگبت نازك الملائكة قصيدتها على بحر الرمل ذي التفعيلات المتكررة: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن, بتغيراته و زحافات المعروفة, الخين (حذف الثاني الساكن) فاعلاتن فاعلاتن, و جاءت به الشاعرة لتقضي على المترابة الشعرية.

أما من حيث المقاطع فنجد أن المقاطع الطولية هي الغالبة, ما يعني أن الإيقاع بطيء, وهذا ما يثبت أن التشكيل الإيقاعي في هذه القصيدة هو تشكيل نفسي قبل أن يكون تشكيلا صوتيا.

و إذا عدنا إلى القافية نلاحظ أن الشاعرة لم تلتزم بقافية واحدة في هذه القصيدة, و هذا يعد من أهم مميزاتها, حيث كانت تسعى إلى التنوع في القوافي و التجديد في الشكل الفني, و هذه القصيدة أحسن مثال, حيث جاءت مخالفة لبناء القصيدة القديمة, و قد أتاح التنوع في القوافي و التجديد في الشكل الحرة في التعبير و العذوبة في الإيقاع الموسيقي, لأن الالتزام بالقافية الواحدة يعد في نظرها من القيود التي تتعارض مع حرية الشعر و الفن, لذلك جعلت لكل مقطع قافية معينة, مثلا: في المقطع الأول هي: لوب, حوب, يوب... وفي المقطع الثاني قافية: راها, تاها, ساها, وفي المقطع الثالث: كون, تون, نين... وهكذا في كل المقاطع السبعة, و هي قافية مترادفة<sup>(90)</sup> في المقطع الأول و الثالث و الخامس و السادس و السابع, و متواترة<sup>(91)</sup> في المقطع الثاني, و جاءت هذه القوافي مقيدة تنساب فيها العاطفة ثم ما تلبث أن تتوقف, و هذا لوجود عدة حواجز و معوقات للوصول للحقيقة.

وقد تعدد الروي تبعا لتعدد القوافي, فمرة نجد الباء و مرة أخرى نجد الهاء ثم النون, ثم الهمزة, و الضاد و التاء, إذ لكل مقطع رويه الخاص, باستثناء المقطعين الثالث و الرابع اللذين جعلت لهما رويا واحدا هو النون, يدل على ضعف العاشقة مثله مثل صوت الهاء .

90 - هي القافية التي تنتهي بساكنين متلاحقين: / 00 .

91 - هي القافية التي تنتهي بسبب خفيف, أو التي فيها متحرك واحد: / 0/0.

كما تكررت بعض الأصوات كثيرًا، و على سبيل المثال: صوت اللام تكرر حوالي 80 مرة، و صوت الياء تكرر 58 مرة، وصوت النون تكرر 39 مرة، وصوت الميم 35 مرة، فالغلبة إذن كانت للأصوات المجهورة.

و المتمعن في القصيدة يلاحظ تكرر بعض الألفاظ منها لفظة: شبح و شحوب التي ذكرت مرتين دلالة على تدهور الحالة لهذه العاشقة، و تكرر لفظة حزن التي جاءت بصيغ مختلفة حزن، أحزان، حزين... و تكرارها جاء ليؤكد مدى معاناة هذه العاشقة، كلمة الصمت ذكرت 3 مرات، دلالة على وحدة عاشقة الليل، و عدم وجود من يقاسمها همومها و آلامها...

و انطلاقًا مما سبق، فإن هذه القصيدة ذات وحدة عضوية، والأبيات تشكل بناء متكامل يتخلل و يضطرب بحذف بيت منه أو تقديمه أو تأخيره، و هي صورة واحدة متناسقة و مرتبة لأجزاء متلاحمة العناصر، فكل فكرة مرتبطة بما قبلها و ما بعدها.

## أنا

الليل يسأل من أنا

أنا سرّة القلق العميق الأسود  
أنا صمته المتمرد  
قتعتُ كنهى بالسكون  
ولفقتُ قلبي بالظنون  
وبقيتُ ساهمةً هنا  
أرنو وتسالني القرون  
أنا من أكون؟

والريخ تسأل من أنا

أنا روحها الحيران أنكرني الزمان  
أنا مثلها في لا مكان  
نبقى نسيرُ ولا انتهاء  
نبقى نمرُ ولا بقاء  
فإذا بلغنا المُحنى  
خلناه خاتمة الشقاء

فإذا فضاء !

والدهر يسأل من أنا

أنا مثله جبارة أطوي عُصور  
وأعودُ أمنحها النشور  
أنا أخلق الماضي البعيد  
من فتنة الأمل الرغيد  
وأعودُ أدفنه أنا  
لأصوغ لي أمسًا جديد  
غدّه جليد .

والذات تسأل من أنا

أنا مثلها حيرى أهدق في ظلام  
لا شيء يمنحني السلام  
أبقى أسائلُ والجواب  
سيظل يحجبه سراب

وأظَلَّ أحسبُهُ دنا  
فإذا وصلتُ إليه ذابُّ

وخبأ وغاب(92) .

سنة 1948.

إن العنوان يكشف عن الزوايا المظلمة في القصيدة, فقد جاء ضميرا متكلما منفصلا, وهو ضمير يحمل معنى الحيرة, حيرة الشاعرة إزاء قضية من قضايا الوجود الإنساني التي تورق فكره وشعوره, و هي قضية تدور حول حقيقة نفسها كما يدل على ذلك تعبيرها, إلا أنها تمتد لتشمل النفس الإنسانية عامة التي تعد نفس الشاعرة فردا من أفرادها.

يبدو أن هذه الحيرة أمام أسرار الكون وحقيقة النفس كانت قاسما مشتركا بين العديد من الشعراء أمثال إيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة .

و ملخص هذه القصيدة أن الشاعرة تريد معرفة ذاتها أكثر, فتجري حوارا بينها وبين عناصر الطبيعة, فتسأل الليل من أنا؟! فيقول بأنها سرّة القلق العميق, ما يعني أن حياتها مليئة بالأحزان و الهموم و المآسي, و تسأل الريح نفس السؤال, فتجيبها بأنها الروح الحيرانة التي لا تعرف معنى الإستقرار, إذ هي دائمة البحث عن ضالتها و سكينتها, وتسأل الدهر كذلك, فيجيب بأنها في القوة و الجبروت, و في الأخير تسأل ذاتها , يا ترى من أكون؟! فلا تستطيع ذاتها الإجابة عن سؤالها, لأنه لا توجد هناك إجابة صريحة و دائمة عن سؤالها, و سيبقى هذا السؤال يطرح و يؤرّق كثيرا من الناس, و لعدم حصولها على إجابة واضحة ظلت الشاعرة متوترة قلقة ومتناقضة.

و عن المعجم الغالب في القصيدة هو معجم الحيرة و القلق حيث استخدمت ألفاظا تدل على ذلك, من ذلك: سرّة القلق, الصمت, المتردد, الحيرى, السكون, خاتمة, الشقاء, لا انتهاء, لا بقاء, ظلام, السراب, غاب... وقد زادت هذه الألفاظ المعنى قوة و وضوحا, لأنها كشفت بحق عن حيرة الشاعرة و ذهولها في هذا العالم الفسيح الذي تحس فيه الشاعرة أنها غريبة عنه.

وظفت الشاعرة زمني الماضي و المضارع, غير أن الغلبة كانت للأفعال المضارعة حوالي 20 فعلا, منها: أسأل, نسير, أعود, أخلق, لأصوغ, يظل... و هي تدل على استمرارية حيرة وقلق الشاعرة, و دوام مساءلتها لكن دون جواب, كما وظفت أيضا الأسماء حوالي 25 اسما وتدل في العموم على ثبات الحيرة في الشاعرة الباحثة عن سر من أسرار هذا الكون.

نوعت الشاعرة في استخدام الحروف كحروف العطف التي ذكرت 11 مرة مثل: "أرنو و تسألني القرون(7)", "نسير ولا انتهاء(12)", "نمر و لا بقاء(13)", "و الدهر يسأل(17)", "والذات تسأل(24)", إذ حاولت نازك الملائكة أن تجمع وتربط بين أفكارها و تساؤلاتها, لكنها فشلت في ذلك لعدم معرفتها من تكون.

كما استخدمت أيضا حروف الجر مثل: "قنعت كنهى بالسكون(4)", "الريح تسأل من أكون(9)", "أنا مثلها في لا مكان(11)".

و المتمعن في القصيدة جيدا يلحظ أنّ الشاعرة أكثرت من استخدام حروف المد مثل: الزمان, المكان, نسير, انتهاء, بقاء, شقاء, فضاء, ظلام, سلام, جواب, سراب, ذاب, غاب, عصور, تشور... ما يؤكد أن نازك

الملائكة في حالة نفسية مضطربة منفعة، ففي هذه الكلمات صعود فهبوط، و هي حركة شبيهة بأمواج البحر في مدها و جزرها.

جاء أسلوب النص خبريا لأن الشاعرة بصدد الإجابة عن تساؤلاتها من ذلك: أنا سرّة الفلق العميق الأسود(2)، أنا روحها الحيران أنكرني الزمان(10)، أنا مثلها في لا مكان(11)، أنا مثله جبارة أطوي عصور(18).

ولأنّ نازك الملائكة مولعة باستخدام الصور البيانية وبخاصة الإستعارة المكنية نجد عدة استعارات في هذا النص منها الليل يسأل ، سرّة الفلق ، صمت متمرّد ، لففت قلبي بالظنون ، تسألني القرون ، فتنة الأمل وهذه الإستعارات شخصت الشيء المعنوي وقدمته في شكل محسوس فزادت المعنى قوةً ووضوحًا .

كما استخدمت التشبيه في قولها : قنعت كنهى بالسكون ، أنا مثله جبارة .

والقارئ لهذه القصيدة يجد أنها خالية من الوحدة العضوية ، إذ يمكننا أن نقدّم أو نوخر دون أن يختل المعنى . كأن نبدأ القصيدة بالذات تسأل من أنا ونختتمها باليل يسأل من أنا .

وظّفت الشاعرة ضمير المتكلم أنا وجاءت القصيدة معنونة به . لأنّ نازك الملائكة تتساءل عمّن تكون ، فهي تحس نفسها تائهة لا تدري إلى أين تذهب ، أو حتى من هي . وتظلّ تسبح في فضاء فسيح لا نهاية له . والقصيدة تعبّر عن حالة الفلق والتوتر جرّاء عدم حصولها على إجابة صحيحة. عن سرّ وجودها وسبب كينونتها.

أما الموسيقى الخارجية فقد بنت نازك الملائكة قصيدتها على بحر مجزوء الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن، فمرة نجد 4 تفعيلات كما في السطر العاشر أو الثامن عشر، و مرة أخرى نجدها مكررة 3 مرات مثل السطر الثاني، كما كررت مرتين مثل السطر الثالث و الرابع، وذكرت مرة واحدة مثل السطر الثامن و السادس عشر.

و التغييرات التي طرأت على هذا البحر هي زحاف:الإضمار( تسكين الثاني المتحرك) متفاعلن متفاعلن، و زحاف الوقص( حذف الثاني المتحرك) متفاعلن مفاعلن، و كذا زحاف الطي(حذف الرابع الساكن) متفاعلن متفاعلن متفاعلن، و كذا علة الترفيل متفاعلن متفاعلن. ←

لم تلتزم نازك الملائكة بقافية واحدة في هذه القصيدة، لأنها ترى أن الالتزام بقافية واحدة يضيء على النص الرتابة و الملل، فلا يوجد هناك جديد من حيث الموسيقى، و الالتزام بالقافية يخنق الكثير من الأحاسيس و يعدم معان لا حصر لها، و لهذا السبب نوع العديد من الشعراء المعاصرين في القوافي تأثرا بكتاب قضايا الشعر المعاصر.

و قد نوعت بين القوافي المتواترة و المترادفة، و جاءت قواف مقيدة.

و تعدد حرف الروي بين الدال و النون و الهمزة و الراء و الميم و الباء، و تراوحت هذه الأصوات بين الشدة و الجهر.

الصوت المتكرر في هذه القصيدة هو صوت الهمزة الذي ورد حوالي 45 مرة، و الهمزة كما هو معروف متغيرة من حال إلى حال، فمرة تكتب على الألف أو الواو و مرة أخرى على النبرة تأتي في أول الكلمة و في وسطها و في الآخر كذلك، و يمكن تشبيه الحالة النفسية للشاعرة بهذا الصوت، حيث لا تعرف حياتها معنى للاستقرار و الطمأنينة ، فهي دائمة البحث عن سر وجودها في هذه الحياة.

و وظفت نازك الملائكة الجنس الناقص بين: شقاء و فضاء، وكذا خاب و غاب، مما ساهم في إضفاء نغم موسيقي تطرب له الأذن، وزاد في جمالها إيقاعات القصيدة، إلى جانب استعمالها التماثل التركيبي و يظهر ذلك في قولها:

نبقى نسير و لا انتهاء

نبقى نمر و لا بقاء

الليل يسأل من أنا

الرياح تسأل من أنا.

و لعل الشاعرة تهدف من خلال هذه التماثلات إلى إيصال الفكرة على أحسن وجه و إحداث إيقاعات متساوية.

إجمالاً، نلاحظ أنّ قصيدة أنا تفتقر للوحدة العضوية إذ يمكنك أنّ تقدم وتؤخر فيها دون أنّ يختلّ المعنى كأن تبدأ بالذات تسأل من أنا ثم تعود إلى الليل يسأل من أنا لفي كل الحالات نجد أنّ الشاعرة لازالت تعاني من القلق الوجودي مسألة طالما أرقت كثير من الشعراء وخاصة المعاصرين .

نخلص مما تقدم أن نازك الملائكة كغيرها من الرومانسيين تؤمن بأن الحزن و الألم هما مادة الشعر و هذا ما نلاحظه في أغلب قصائدها، فهي تسعى و تتشوق إلى حياة صافية خالية من المشكلات و الهموم و الأوجاع يدفعها إلى التفكير بجزيرة مثالية، أو مدينة يوتوبيا , تبحث في فضاءات الطبيعة اللامتناهية , فالشاعرة تلغي الواقع في حياتها، و تستسلم للأحلام , وإن لم تكن على يقين من أن هذه الأحلام ممكنة التحقيق, فهي تريد عالماً من العطر تدوب النجوم و الأجرام في جماله و سحره, و يظهر النهار و يختفي في أقل مما يسمح له بالتأكد من الزهو شذاه.

ففي ذلك العالم المثالي الخالي من ذئاب البشر و فسادهم, و لهاتهم وراء المادة و الأرباح و الخسائر و الصراع اليومي , ينطلق الفكر الإنساني من عقاله, و يتحرر الوجدان من قيوده التي كبلته بها يد العادات و التقاليد البالية المتحجرة.

# خاتمة



لقد حاول هذا الجهد المتواضع الإحاطة بالوحدة العضوية قدر المستطاع و أثرها في الشعر, و لقد أفضى بحثنا إلى جملة من النتائج نوردتها فيما يلي:

1- الوحدة الموضوعية نقصد بها وحدة الموضوع, و نفضل تسميتها بهذا المصطلح لأن الموضوعية عكسٌ للذاتية.

2- إن الوحدة العضوية من حيث التسمية(المصطلح) حديثة لكن من حيث الموضوع قديمة ظهرت مع أفلاطون و أرسطو بتسمية وحدة الفعل.

3 - ترتبط الوحدة العضوية بعنصر القص و الحكيم (مقدمة, عرض, خاتمة).

4- الوحدة العضوية انتقلت إلينا من خلال تأثر العرب القدامى بدراسات أرسطو أمثال ابن رشيق, و ابن طباطبا.

5- مصطلح الوحدة العضوية مع قدوم التيار الرومانسي الذي دعا إلى الرؤية الكلية الشمولية للعالم.

6- مصطلح الوحدة العضوية هو مصطلح متعدد التسميات إذ لا يرسو على تسمية واحدة فهناك من يطلق عليها ( الوحدة الفنية, الوحدة المنطقية, الوحدة النفسية) مما يزيد في فوضى المصطلحات, مع أن المفهوم واحد هو خلق صورة كلية بعد قراءة العمل الإبداعي.

7- القصيدة الجاهلية لا تحتوي على وحدة عضوية نظرا لتعدد موضوعاتها و أغراضها.

8- نلاحظ أن كولوريدج ربط الوحدة العضوية بالخيال.

9- شبه الكثير من النقاد الوحدة العضوية إما بالكائن الحي أمثال ابن طباطبا وابن رشيق والعقاد, و هناك من شبهها بالنبته.

10- الوحدة العضوية مرتبطة بالرؤيا الكلية للشاعر.

11- الوحدة العضوية سمة من سمات الشعراء المعاصرين منهم نازك الملائكة التي دعت إلى الوحدة العضوية, لكنها لم تلتزم بها في كل قصائدها.

و في الختام نرجو أن يكون هذا البحث مساهمة متواضعة لتقريب مفهوم الوحدة العضوية إلى القارئ, و لما كان النقص سمة الإنسان في الحياة إذ الكمال لله عز و جل وحده, فمن المؤكد أن هذا البحث لا يخلو من بعض النقائص, لذلك نرجو أن يكون هذا البحث مدخلا لبحوث أخرى أكثر عمقا و نضجا و أصالة.

# المصادر

و

# المراجع

## المصادر و المراجع

### المعاجم

- 1- ابن منظور, لسان العرب, ج9, ط4, دار صادر بيروت, لبنان, 2005 .
- 2- جبور عبد النور, المعجم الأدبي, ط1, دار العلم للملايين, مارس 1979.
- 3- سمير سعيد حجازي, قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر, ط1, دار الآفاق العربية, 2001.
- 4- لويس معلوف, المنجد في اللغة و الأدب و العلوم, ط19, المطبعة الكاثوليكية, بيروت, لبنان .
- 5- مجدي وهبة, معجم مصطلحات الأدب, د ط, مكتبة لبنان , بيروت 1974.

### المصادر

- 1- أرسطو, فن الشعر, ت عبد الرحمن بدوي, د ط, دار الثقافة بيروت, لبنان, د ت.
- 2- ابن رشيق القيرواني, العمدة في صناعة الشعر و نقده, ت(تحقيق) البنيوي عبد الواحد, ط1, مكتبة الفاتحي, القاهرة , مصر, 2000.
- 3- ابن طباطبا, عيار الشعر, ت(تحقيق)عباس عبد الساتر, ط1, دار الكتاب العلمية , بيروت , لبنان , 1982 .
- 4- عباس محمود العقاد, الأدب و النقد, خلاصة يوميات شذور فصول, ج1, ط2, دار الكتاب اللبناني, بيروت , لبنان , 1991.
- 5- عباس محمود العقاد, ساعات بين الكتب, ط1, دار الكتاب اللبناني, بيروت , لبنان , 1984.
- 6- عباس محمود العقاد, ديوان يقظة الصباح, دار العودة, بيروت, لبنان , 1982.

- 7- نازك الملائكة, الديوان المجلد الأول, د ط, دار العودة, بيروت, لبنان ، 1980.
- 8- نازك الملائكة, الديوان المجلد الثاني, د ط, دار العودة, بيروت, لبنان ، 1997.
- 9- نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر, ط7, دار الملايين, بيروت, لبنان, أبريل 1993.

## المراجع

- 1- أحمد أحمد بدوي, أسس النقد الأدبي, د ط, نهضة مصر للطباعة, مارس 2003.
- 2- إبراهيم خليل, مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث, ط1, دار الميسرة للنشر و التوزيع, عمان الأردن, 2003
- 3- إحسان عباس, فن الشعر, ط1, دار صادر بيروت, 1996.
- 4- جورجى زيدان, تاريخ آداب اللغة العربية, ج1, د ط, موفم للنشر, 1993.
- 5- جورجى زيدان, تاريخ آداب اللغة العربية, ج2, د ط, موفم للنشر, 1993.
- 6- حسب الله , ظواهر أدبية في الشعر العربي القديم و المعاصر, د ط, دار الوفاء لدنيا الطباعة الإسكندرية, مصر ، 2004.
- 7- حسين الحاج حسن, أدب العرب في صدر الإسلام, ط1, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع, 1992 .
- 8- حسين علي محمد, أحمد زلط, الأدب العربي الحديث الرؤية و التشكيل, دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر, الإسكندرية ، مصر.
- 9- حلمي مرزوق, تطور النقد و التفكير في الربع الأول من القرن 20, ط1, دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر, الإسكندرية , مصر 2004 .
- 10- خليل موسى, قراءة في شعرية النص الرومانسي, د ط, منشورات إتحاد كتاب العرب, دمشق ، سوريا 2000.
- 11- خليل موسى, وحدة القصيدة بين أرسطو و النقاد العرب القدماء, د ط, منشورات فرارة الثقافية, دمشق, 2007.
- 12- سامي عباينة, اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث, ط1, الأردن 2004.
- 13- شوقي ضيف, تاريخ الأدب العربي, العصر الإسلامي, ط19, دار المعارف القاهرة, مصر.
- 14- صلاح الدين محمد عبد التواب, مدارس الشعر العربي في العصر الحديث, د ط, دار الكتاب الحديث, 2005.
- 15- عثمان موافي, دراسات في النقد العربي, د ط, دار المعرفة الجامعية الإسكندرية, مصر, 2001 .
- 16- غنيمي هلال, النقد الأدبي الحديث, د ط, نهضة مصر للطباعة, يناير, 2004.
- 17- محمد أحمد ربيع, تاريخ الأدب العربي الحديث, ط1, دار الفكر, 2008.

- 18- محمد حسين الأعرجي, الصراع بين القديم و الجديد في الشعر العربي, د ط, عصمى للنشر و التوزيع.
- 19- محمد خفاجي, مدارس الشعر الحديث, ط1, دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر, الإسكندرية, مصر, 2004.
- 20- محمد زكي العشماوي, دراسات في النقد الأدبي المعاصر, د ط, دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية, مصر, 2005.
- 21- ميشال حجا, خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث, ط2, المؤسسة الجامعية للدراسات, الإسكندرية, مصر, 1995.

## الفهرس

إهداء  
مقدّمة

تمهيد .....-2-

### الفصل الأول : المصطلح وامتداداته

1- تعريف

2- موقف النقاد من الوحدة العضوية قديماً و حديثاً .....-12-

- أفلاطون

- أرسطو

- كولوريدج

- ابن طباطبا

- ابن رشيق

- خليل مطران

- العقاد

- عثمان موافي

- إحسان عباس

- محمد زكي العشماوي

- مصطفى بدوي

### الفصل الثاني : القسم التطبيقي

1- تحليل عينات من الشعر العمودي

- 32- ..... بين قصور الأغنياء
- 36- ..... عيون الأموات
- 38- ..... **2- ظاهرة الشعر الحرّ**
- ..... بدايات الشعر الحرّ
- 39- ..... موقف نازك الملائكة من الشعر الحرّ
- ..... **3- تحليل عينات من الشعر الحرّ**
- 40- ..... عاشقة الليل
- 46- ..... أنا
- 52- ..... خاتمة
- ..... قائمة المصادر