المفهوم النقدي بين التحديد والاشتغال في شعر خليل مطران

أ.د. طالب خليف جاسم

كليـة التربيــة الأسـاسية/ جامعة بابل

The Critical Concept Between Limitation and Usefulness in the Poetry of Khalil Metran

Prof. Dr. Talib Kleif Jasim

College of Basic Education / University of Babylon

Abstract

Khalil Metran is a figure in the Arab literary and critical field; hence there are various factors that have contributed in creating the literary and critical world of the poet. Some are related to his upbringing and his environmental and personal attributes; others are related to his education; Arabic and foreign generally and French particularly in addition to his work in press, theatre, and translation. These attributes are reflected on Metran's personality because he had inherited from his predecessors some features such as being proud of his Arabism and a fighter to colonialism but a lover to freedom and poetry.

التمهيد

فإن خليل مطران علم من أعلام الأدب والنقد العربي في العصر الحديث، لذا فان هناك عوامل مختلفة أسهمت في التشكّل الأدبي والنقدي والإبداعي للشاعر خليل مطران، منها ما يرتبط بالنشأةِ والسمات الشخصية والبيئية التي تربى فيها، وأخرى تتعلق بثقافتهِ: العربية والأجنبية بصورة عامة، والفرنسية بشكلٍ خاص، فضلاً عن عمله بالصحافةِ والمسرح والترجمة ان هذه الصفات انعكست على شخصية مطران فقد ورِث عن آبائهِ صفاتاً كثيرةً، كالاعتزاز بالعروبةِ ومحاربة الاستعمار وحب الحرية وقرض الشعر، وبهذا فقد كانت نشأة مطران نشأةً كريمةً في أحضان أبوين كريمين فضلاً عن الحضن الأكبر وهو حضن مدينته التي اعتز بها وكتب بها القصائد متغنياً بجمال طبيعتها.[1] وهناك سمات شخصية أخرى أثرت في تكوين مطران إذ يكشف بنفسه عن جانب منها، يقول الدكتور "محمد مندور" في المحاضرات التي ألقاها على طلبته عن خليل مطران، يقول مندور: "ترك لنا خليل مطران مفتاح شخصيته في عدد المقتطف* الصادر سنة 1939 حيث يقول مطران: «في المعاودة وحدها تاريخ تكوين شخصيتي، فقد كان هناك عاملان يفعلان في نفسي، شدة الحساسية ومحاسبة النفس، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على نمطٍ خاص» وعلى هذه العبارة نستطيع أن نقيم دراستنا لهذا الشاعر الكبير".[2]

فالمعاودة أو محاسبة النفس لم تؤثر في فن الخليل وفي أفكاره وعواطفه فحسب بل أثرت أيضاً في معرفتنا بتأريخ حياته لأن نزعة المعاودة التي يعترف بها الشاعر خليل مطران جعلت منه شيئاً يشبه دودة القز التي تنسج الحرير من حولها لتختفي داخله، كما أن محاسبة النفس سمة تنم عن الخلق الرفيع الذي كان يتحلى به مطران.[3] كما تنم عن الشعور بالآخر ومراعاة التعامل معه، وهو ما شهد به من عرف مطران ومن سمع به إذ يقول إبراهيم النجار: "لم اسمع منه – أي مطران– في صحبتي له لأكثر من نصف قرن كلمة سوء بحق أحد من الناس أيّاً كان سواء أكان غريباً أم قريباً، ولم أره مرة في حدّة أو غضب، لقد تحلى مطران بخلق ليس من أخلاق أهل هذه الأرض".[4]

وكذلك يوجز لنا الدكتور "عبد اللطيف شرارة" رأي النخبة الواعية من مفكري الأقطار العربية في الشاعر خليل مطران: "الشائق والممتع في هذا الإجماع أنه انعقد على حَمْد رجلٍ تعددت آفاقه، وتنوعت آثاره، وتشعبت سُبُل نشاطه،

---

1) حياة مطران :- 16.

*) المقتطف، وهي مجلة كانت تهتم بشؤون الأدب تصدر في مصر وكان مطران من روادها...

2) محاضرات عن خليل مطران، محمد مندور، معهد الدراسات العربية العالية / القاهرة 1954 : 5.

3) ينظر: محاضرات عن خليل مطران : 5.

4) خليل مطران (محمد عطا) : 16.

فكان إلى جانب شاعريته – وهي أبرز الجوانب المعرفيّة من شخصيته – كان مؤرخاً، وباحثاً ومؤلفاً، ومترجماً، وعاملاً سياسياً، وثائراً، وصحافيّاً، وعالماً اقتصادياً، وحتى رجل أعمال يمارس التجارة ويعقد الصفقات، وظلّ مع كل هذا التنوع والإنتاج الزاخر، موضع إكبار لدى كل من عرفه واحتكّ به، يثني الجميع على أخلاقه، وسعة اطلاعه وبعد نظره، وحسن تصرّفه".[31]

هذه الصفات التي تحلى بها مطران، كانت لها اليد الطولى في تكوين مطران الإبداعي والشعري والنقدي، ويقول حنا الفاخوري بهذا الشأن: "خُلق مطران شاعراً، وخلق ليكون إنساناً في شعره، فقد جمع من عمق شعوره وقوة خياله، ونظرته الحادة للأشياء، وإعمال فكره في كل شيء، وميله إلى تتبع الجزئيات، ورصانته في التفهم والشعور ما جعله متفوقاً في شعره".[2]

ولقد اشتمل البحث على أكثر قصائده سواء أكانت قصائده التي تمثل الطابع الفني في شعره أم القصائد التي قالها مجاملة (شعر المناسبات) كما يمكننا القول في أن ديوان الخليل الذي جمع فيه شعره كان يحتوي على نوعين من الشعر الأول شعر فني يمثل مذهبه التجديدي والآخر شعر تقليدي أي شعر الطلب أو المناسبات. لذا فأن مسار البحث اتجه نحو دراسة المفهوم النقدي بين التحديد والاشتغال في شعر خليل مطران.

ولأجل الوصول إلى نتائج تنسجم مع ما رسم لهذا البحث من أهداف سوف نسلط الضوء على التجديد في الشعر عند الشاعر ووحدة القصيدة.

المفهوم النقدي بين التحديد والاشتغال في شعر خليل مطران

1. التجديد في الشعر :

لا تذكر النهضة التجديدية في النقد الأدبي الحديث إلا وهي مقترنة باسم خليل مطران ومن جاء بعده كأصحاب مدرسة الديوان والمهجر وأبوللو وغيرها من الحركات التي تعد أنهاراً عذبةً ترفد من منبعٍ واحدٍ وهو شعر مطران وأرائه النقدية، التي سَقت أرض الشعر العربي بعدما أصابها من العطش لأكثر من أربعة قرون جعل منها صحراءً قاحلةً يتيه فيها كل من حاول السير فيها دون حادي يعرف طرقها ومخارجها التي تؤدي به إلى واحة الأمان، فبفضل هذه الحركات الأدبية ابتلت عروق الشعر العربي وأصبح يجاري الآداب الأخرى وكان ذلك في بداية القرن العشرين.

ويمكن حصر الحقبة الزمنيّة التي حاول من خلالها الشعراء والنقاد العرب التجديد في الشعر العربي وذلك من خلال ما اتفق عليه أكثر الدارسين وهي منذ مطلع القرن العشرين، أما ما سبق هذه الحقبة الزمنية فلا يمكن وصفه بالجهد النقدي فهي لا تعدو كونها محاولات مبثوثة وآراء شخصيّة. فقد بدأ النقاد والشعراء يقدمون آراءهم ووجهاتهم النقدية على شكل مبادئ نظريّة في مقدمات دواوينهم أو من خلال إصدار مجلات أدبية تشتمل على مقالات نقدية كما فعل مطران حينما أصدر عام 1900 المجلة المصرية، وهي مجلة أدبية أو من خلال دراسات مستقلة كما عند جماعة الديوان وجماعة المهجر وأبوللو وغيرها من الحركات الأدبيّة.

ومن المعروف أن هؤلاء النقاد والشعراء كانوا على قدرٍ كبيرٍ من الثقافة الغربية: الفرنسيّة والإنجليزية، فضلاً عن معرفتهم بالتراث العربي القديم فقد تطلعوا إلى الآداب الغربيّة فأفادوا منها وأثّروا فيمن لم تتح لهم فرصة الاطلاع على تلك الآداب، فكان تأثرهم واضحاً بأصحاب المدرسة الرومانسية وبخاصة: ألفريد دي موسيه، ولامارتين، وكولوردج ووردزورث وشيلي وغيرهم، فقد وظف هؤلاء النقاد ما يحملونه من ثقافة غربية لمصلحة الأدب العربي.[3]

إن المؤرخ المنصف الناظر نظرة موضوعية إلى عملية التجديد في الأدب العربي لا يستطيع تجاهل أسبقية خليل مطران في قيادة حركة التجديد، فكانت أول محاولاته التنظيريّة في النقد ما كتبه في المجلة المصريّة عام 1900 في عدد تموز، وقد أكد ضرورة التخلص من القيود التي وضعت على الشعر العربي القديم فيقول موضحاً رأيه في الشعر: "اللغة

1) خليل مطران، د. عبد اللطيف شرارة، دار الصادر – بيروت 1964 (د.ط) : 6.
2) الجامع في تاريخ الادب العربي، حنا الفاخوري، منشورات دار ذوي القربئ، ط2، 2003 / 473.
3) انظر: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث : 47

غير التصوّر والرأي، وإن خطة العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ولنا آدابنا وأخلاقنا وعلومنا، ولهذا يجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم وإن كان مفرغاً في قوالبهم محتذياً مذاهبهم اللفظيّة".[1]

فقيمة الشعر كما يرى مطران بعصريته وامتيازه عن الشعر الذي سبقه كامتياز هذا العصر على الأعصر والأزمنة التي سبقته.[2] فمقياس التجديد في الشعر عنده لا يغفل عامل الزمن. ولا يجهل حقيقة تطور الحياة وتطور الشعر على السواء ويثبت أن مطران على وعي بعنصر الصدق عند تأكيده على أهمية تصوّر الشاعر لعصره ومواكبته واقع الحياة، فالشعر الصادق في رأيه يجب أن ينبع البيئة الجديدة ويصور العصر الجديد، فهو يريد أن يكون الشعر مرآة صادقة لعصرنا في مختلف أنواع رقيّه.

وقد توالت المقالات التي أصدرها في المجلة المصرية ومجلة الجوائب بعد عام 1900 وظل يدافع عن دعوته إلى التجديد بحرارة وصبر وإيمان بها ويرسل القصائد بين الحين والحين في مذهبه الجديد فأصدر العديد من القصائد التي تعد تطبيقاً حقيقياً لمذهبه في التجديد، فقد أصدر مطولته حكاية عاشقين إبان سنة 1897–1903 والتي اشتملت على مجموعة من القصائد التي تجسد قصة حب حقيقية عاشها الشاعر وانتهت بوفاة الحبيبة. فكانت هذه القصيدة تجسيداً صادقاً للرومانسية في الشعر العربي الحديث. فيقول في قصيدة (إلى حبيب ميت) من هذه الحكاية:

إلى حبيب ميت:

عفاءً لهذا العيش مالي وماله وقد ساءَ عندي ما يُمر وما يُحلي

أأخشى لقاء الموت والموت منقذ وأحرصُ في الدنيا على الضيم والعلِّ

وها هو يتغنى بعذاب الحب بعد موت الحبيبة قائلاً:

حبيبة قلبي أن تكوني سبقتني فحَزني لم يُسبق وما للهوى مثلي

فقدتُك بالداء الذي هو قاتلي فإن ساعنا بالفصْل أسْعَد بالوصلِ

كأنّي من قبلٍ بلوتُ عذابه وأنت التي عانيته بك من قبلِ

فيا عهد سعدِى حين كنت بجانبي ويا عمراً أبقيت للحُزن والثكلِ

ويا شمس قبر صار مطلع نورها ومغرب صُبحٍ قد تحجّب بالرملِ

عليك سلامُ العاشق المدنف الذي يسير إلى قبر الحبيب على مهلِ[3]

1) المجلة المصرية، عدد يوليو تموز 1900خليل مطران : 85، نقلاً عن الثابت والمتحول:84/4

2) ينظر: الثابت والمتحول : 84/4.

3) ديوان الخليل : 213/1 – 214.

فلا يخفَى على قارئ الشعر العربي الحديث ما تتضمنه هذه القصيدة وأمثالها من شعر مطران من جدّة وخروج عن المألوف في وقتها، فقد تميزت بنزعة رومانسيّة صوّر الشاعر بها حاله بعد موت الحبيبة فحب الموت واعتباره المخلّص من ظلم الحياة من المواضيع الرومانسيّة. كما تتضح نزعته الرومانسية بشكل بارز في البيتين الأخيرين. كما احتوت هذه القصيدة على الوحدة في الموضوع وهذه الوحدة من أبرز سمات التجديد في الشعر العربي عامةً وشعر مطران بالخصوص، إذ يصعب فصل بيت عن آخر كما يصعب تقديم أو تأخير بيت على بيت آخر.

واستمر مطران بإصدار القصائد ونشرها في الصحف والمجلات إلى أن أصدر الجزء الأول من ديوانه عام 1908 الذي صدّر له ببيانٍ موجز والذي دعا فيه لمذهبهِ الجديد في الشعر فقال: ((عدتُ إليه – أي الشعر– وقد نضج الفكر، واستقلت لي طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشعر...)).[1] فهو بهذا ثائر على التقاليد والقيود الموضوعة على الشعر والجمود الذي كان يعتري الشعر العربي، إلا أنه يصرّح بأنه بدعواه هذه لم يخرج عن

الخط الذي وضعه العرب من قبل محتفظاً بأصول اللغة وعدم التفريط بها. وهو بذلك متابع لا مبتكر – يتابع فصحاء العرب قبله الذين توسعوا في البيان.

لقد كان (البيان الموجز) الذي قدم به مطران لديوانه أول وثيقة نقديّة تحدد منهج التجديد في العصر الحديث، وتتحدث عن وحدة القصيدة أو (جملتها) على حد تعبير البيان، وإلى جمال البيت في ذاته وموضعه معاً، وتشرح فكرة ((الفورم)) أو التركيب الذي لابد أن يفصح عن تصميمه للقصيدة يفسّر علاقة أجزائها بعضها ببعض، ويبرر لغتها وصورها والمشاعر التي تثيرها، كل شيء بقدر وتصميم وميزان.[2]

وإذا لم يكن هذا البيان هو الأساس الذي قامت عليه حركة التجديد الحديثة، فهو على الأقل قد تضمن الأفكار الجوهريّة الأساسية التي قامت عليها هذه الحركات سواء جماعة الديوان أو المهجر أو جماعة أبوللو. ويقول الدكتور حجازي: "وإذا كان من المبالغة أن ننسب حركة التجديد الحديثة كلها إلى مطران أو إلى أي شاعر بمفرده، وذلك لأن مثل هذه الحركات التي اتسع تأثيرها وتعمّق، كانت أكبر من مجهود شاعر واحد، ولأنها تتابعت في زمنٍ قصيرٍ على نحو يدل على أنها كانت تعبيراً عن حاجة أصيلة هي التي دفعت مطران وغيره إلى التجديد وأنها كانت ثمرة التطورات الجوهرية التي أصابت الثقافة والمجتمع العربي كله من فجر النهضة الحديثة، فليس من المبالغة أن نقول أن مطران كان أول المجددين، وكان صاحب تأثير كبير على حركات التجديد التي ظهرت بعده ".[3]

لقد ظهر الجزء الأول من ديوان عبد الرحمن شكري، رأس جماعة الديوان، عام 1909 بعنوان ((ضوء الفجر)) وفيه قصيدة طويلة من الشعر المرسل، ثم صَدَر الجزء الثاني من ديوان شكري ((لآلئ الأفكار)) عام 1913، ثم صدر ديوان العقاد عام 1916 وفي عام 1921 صدر كتاب الديوان للعقاد والمازني الذي ضمَّ نقدهم لشعر المحافظين، وتوالت بعدها الكتب النقديّة الرافضة للطريقة القديمة في الشعر العربي والداعية إلى رسم طريقة جديدة على غرار الأدب العالمي وخصوصاً الفرنسي والإنجليزي. وتوحدت هذه الحركات الشعرية الجديدة كلها بقيام جماعة أبوللو وصدور مجلتها الشهيرة عام 1932 والتي تولى مطران رئاستها بعد وفاة أحمد شوقي.[4]

ويقول د. الطباع: ((ثبتت لنا نزعة مطران القويّة إلى التجديد، كما دلّت على ذلك بياناته الشعريّة ومقالاته في النقد والأدب. وقد اتضح لنا بصورة قاطعة أن حماسة مطران إلى التجديد الشعري غنيّة بالمبادئ الرافضة لكثير من التصورات المنهجيّة الكلاسيكية، وثوريته هذه ليست للهدم وتقويض القديم بكل ما فيه)).[5]

---

1) المصدر نفسه: 8/1
2) ينظر: خليل مطران، حجازي : 18.
3) المصدر نفسه: 18 – 19.
4) ينظر: خليل مطران، حجازي : 19.
5) الرفض في الشعر العربي المعاصر : 341.

لقد تزعم مطران حركة التجديد، بين تيارين متخاصمين، فثار على الجمود، وأهاب بالمنكمشين عن روح العصر، والخائفين من ولوج دائرة الواقع، أن يتقدموا، باعثاً فيهم الثقة بالذات والإيمان بالاستقلالية، كما أهاب بالمتطرفين الذين أسقطوا من حسابهم اعتبارات البيئة وطبائع الذوق العام، أن يكفّوا عن الشطط، لأن المغامرة في اقتحام آفاق المستقبل قبل الإعداد لمواجهة طبيعته سعياً إلى الضياع في المجهول.[1]

فقد صرّح مطران في مقدمة ديوانه أنه حاول صناعة شعره بطريقة جديدة والتعبير عنه بأغراض تكون أنفذ إلى قلوب قارئيه، وإذا ما سار على نهجه من يأتي بعده فهذا قمة السرور والرضى عنده فيقول: ((حاولتُ أن أصنع شعري، وأعرف أنني لست من العلم واقتدار الفكر في المكان الذي يبلغني منه أدنى المرام. ولكني تيقنتُ أن ما أردتهُ به من الأغراض قد نفذ إلى قلوب قارئيه، وأحدث فيها ما ابتغيته من الأثر. وكفى بذلك سروراً لي ورضى، إلى أن يجيء في زماني أو بعدي من يدرك من طريقتي الشأو الذي قصرت عنه، ويصل إلى المقام الذي لم أدنُ منه)).[2]

كما أنه يثق بطريقته الجديدة في الشعر ويَعتبِر شعره هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً. وهذا ما لمسناه على أرض الواقع في قصائده التي تعد أنموذجاً ناجحاً لاتجاهه الشعري. وفي رأي لـ (أدونيس) بهذا الصدد فيقول مقارناً نتاج مطران الشعري بنتاج أحمد شوقي: ((تبدو قصيدة مطران نبتة صغيرة، لكن في تربةٍ طبيعيّةٍ، ومناخٍ طبيعي، وتبدو قصائد شوقي نباتات طويلة، لكن في تربة اصطناعية ومناخ اصطناعي. الأولى – أي قصيدة مطران– أكثر اتصالاً بالحاضر، والثانية أكثر اتصالاً بالماضي. الأولى تختار الحياة والإنسان قبل التقليد، والثانية تختار التقليد قبل الحياة والإنسان)).[3]

وهكذا يتبين أن خليل مطران اختطَّ منهجه بخطىً ثابتة ومتزنة وأن قصائده التي كتبها وفق الطريقة الفنية الجديدة – كما أسماها– تتجدد بمرور الزمن لأن شعر هذه الطريقة هو شعر المستقبل الذي أراد مطران ترسيخ جذوره في الأدب العربي وكان لهُ ما أراد.

ولم تقتصر جهوده النقدية في ذلك البيان الموجز الذي أصدره عام 1908، بل توالت مقالاته الأدبية والنقدية عبر الصحف والمجلات اليومية فأخذ ينشر في مجلة (الهلال والمقتطف، والطريق وسركيس والرسالة وغيرها من المجلات المهتمة بالأدب العربي) كما شهد على تجديده ما صدّر به لمقدمة ديوان احمد زكي أبو شادي (أنداء الفجر) ومقدمة ديوان خليل شيبوب (الفجر الأول). فضلاً عن مقدمة ترجمانه لمؤلفات شكسبير كمسرحية (عطيل) التي صدّر لها بمقدمة توضح رأيه بالشعر العربي الحديث وهكذا أخذ مطران يبشر لدعوته في التجديد بقناعة كاملة وإرادة قوية يشوبها الحذر. فحاول فرض منهجه على الشباب الذين عاصروه والذين أتوا من بعده دون أن يخدش الأعراف والتقاليد المتأصلة بنفس كل عربي. فنراه يكتب مقالاً بهذا الشأن وهو في سن الحادية والستين من عمره، أي في ثلاثينيات القرن الماضي، وبعدما ترسخ لدى الجميع ما كان يدعو إليه من تجديد. وظهرت المناهج النقدية التي تدعو للتجديد، فكان يرفض التعصب لمذهبه في التجديد.[4] كما لا يرفض المحاولات الأخرى التي تخالفه بل يرحب بها. ويدافع عنها انطلاقاً من القضيّة الأساسيّة التي تهمه أكثر من كل قضيّة سواها وهي قضيّة تجدد اللغة وبعث الحضارة العربيّة فيقول: ((ولستُ أبتئسُ لأن أفراداً من تلك الطائفة لا يتمسكون بأهداب ما تقررت فصاحته من ألفاظ اللغة استمساك المتشددين لا أغضب لأن آخرين من أفراد الطائفة (يعني المجددين) يجددون في معانٍ يأتون بها ولا تمهد لها مطالعات الكتب المتداولة تمهيداً يجلوها لنفوسنا من غياهب التساؤل والارتياب)).[5]

1) ينظر المصدر نفسه: 34
2) ديوان الخليل : 9/1
3) الثابت والمتحول : 87/4.
4) خليل مطران، أحمد حجازي : 23.
5) خليل مطران، أحمد حجازي: 23.

وهكذا أخذ مطران يبث أفكاره التجديدية عبر مقالاته التي كان يصدرها في الصحف والمجلات المصريّة، فيقول في إحدى مقالاته ينتقد شعره قائلاً: (إني لما رأيت الشعر لا يزال على ما كان عليه من أقدم زمانه، لم يتجدد ولم يتطور، بل نأخذ القديم وننشئ الجديد على طرازه وإذا أدخلنا عليه إيحاءات العصر جاءت متكلفة، قلت إن التجديد يجب أن يشمل الأساس، وكان أمامي صعوبات شتى لبلوغ هذه الغاية ولكني اعتزمتُ اقتحامها في شيء من المداورة يساعد طبعي عليه. رأيت المداورة خير من المباشرة في تحريك شيء تركز جداً في نفوس الناس وعقائدهم.... وهكذا أحببتُ أن يبقى الشعر كما كان من ناحية البحور والروي والأساليب التي أحبها الناس من جهة معرفة اللغة بحق وأن أدخل مقابل الوحدة على القصيدة بدلاً من أن تكون قصيدة متناكرة بأجزائها كل بيت منها لمعنى أو لغاية. فقلتُ لنفسي سأتعب من ناحية الشكل والتزام القيود المعروفة. أما من هذه الناحية فسأسير وسيساعد الزمن على تحقيق ما أبغيه).[1]

ومن قراءة هذا النص نلاحظ حرص الشاعر على إيصال فكرته في التجديد لأبناء جيله، لكي يواصلوا العمل على إكمال الرسالة التجديدية، داعياً إلى استخراج رحيق شعرهم من زهرات الأقدمين التي لا تزال تفوح بالعبير بين طيات الفكر الإنساني الحديث مع ترك بصمة الشاعر في التجديد، وإلى إضاءة جذوة الشعر من مشاعلهم الوهاجة اللماعة، فكان لمطران ما أراده فلم يذهب تجديدهُ صرخة في وادٍ بل "وصلى خلفه في هيكل الشعر خلق كثير".[2]

ويستمر الخليل في دعوته إلى التجديد بعد أن علت به السنون، وهو أكثر إصراراً على تطبيق أفكاره في الشعر فيقول في إحدى مقالاته في مجلة الهلال: ((والآن بعد أن علت سني، وطال مدى اختباري أريد التجديد أكثر مما في كل آن، أريده ولا أكفيه، ولكني أشيِّم له بوارق تدل على ملامحه الكبرى من وراء مجهودات طائفة تتكاثر يوماً بعد يوم، وطائفة من النابهين الجارين على آثارهم في مصر وفي سائر الوطن العربي الكبير).[3]

نرى رغبة الخليل في التجديد تزداد كلما طال به العمر وكلما تقدم الزمن وهذا يبين صحة منهجه الذي اختطه للتجديد في الشعر فما كان يدعو إليه منذ نعومة أظفاره ولقي من دونه الرفض والصد هاهو يتحقق كلما تقدم الزمن، فظهرت حركات أدبية حاملةً شعلة التجديد كالديوان وجماعة المهجر وأبولو (وما حركة أبولو إلا امتداد لمنهج مطران في التجديد)،[4] فهو يقول في مجلة الهلال عام 1933 معلناً رأيه في الشعر العربي ومبيناً ما بذله من جهد في سبيل التجديد قائلاً:

(أردتُ التجديد في الشعر منذ نعومة أظفاري، ولقيت دونه ما لقيت من عنت ومناوأة، وليس هنا محل وصف للآلام التي عانيتها، ولا البواعث التي انبثقت منها نوازع الذين حاولوا قطع السبيل عليَّ بضع سنين. أردتُ التجديد في الشعر، وبذلتُ فيه ما بذلتُ من جهد عن عقيدة راسخة في نفسي، وهي أنه – أي التجديد– في الشعر كما في النثر شرط لبقاء اللغة حيّة نامية. على أنني اضطررتُ مراعاةً للأحوال التي حفت بها نشأتي ألا أفاجئ الناس بكل ما يجيش بخاطري...).[5]

نعم، لقد كان خليل مطران رائداً من رواد التجديد في الشعر العربي الحديث وقد اعترف أكثر النقاد والدارسين العرب ممن عاصروا مطران والذين جاءوا بعده بريادته لحركة التجديد في الشعر العربي الحديث. وهذا ما تطرق إليه الدكتور قطوس والذي يرى أن مسألة زعامة مطران للنقاد المصريين المحدثين قد ظهرت خلال الصراع بين العقاد وجماعة أبولو ما بين عام (1933–1934).[6] وأول من قال بهذا (حسن فرحات) الذي قال في مقالةٍ له في مجلة أبوللو: ((لقد كان شكري زعيم مدرسة جديدة انبثقت من شعر مطران، ولما هبط مطران وادي النيل، بدأ عهد جديد في تاريخ الأدب المصري)). وفي العام التالي أعاد كاتب آخر وهو محمد عبد الغفور الرأي نفسه مؤكداً أن رسالة مطران الرومانسيّة قد غذت المدرسة

1) خليل مطران: مجلة الطريق، المجلد الرابع، العدد 14 : 3.
2) وجوه ومرايا : 305.
3) أريد التجديد، خليل مطران، مجلة الهلال 1933 : 11.
4) الرفض في الشعر العربي المعاصر : 362.
5) أريد التجديد، خليل مطران، مجلة الهلال، نوفمبر (تشرين الثاني) 1933 : 10.
6) ينظر: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث : 57.

الشعريّة الجديدة وجيلاً كاملاً من الشعراء. كما أصدر مختار الوكيل كتاباً بعنوان (رواد الشعر الحديث) أفرد فيه فصلاً لمطران وآخر لشكري وثالث للعقاد. إذ يرى الوكيل أن العقاد وشكري والمازني كانوا أتباعاً لمطران، وقعوا تحت تأثيره، وإن شعر مطران أول شعر عاطفي يتجلى فيه مبدأ وحدة القصيدة.[1]

وبعد ذلك وجه طه حسين خطاباً إلى مطران أكد فيه صحة ما قاله الباحثون مدفوعاً بإعجابه بمطران.[2] وقد فضل طه حسين مطراناً على شوقي وحافظ إبراهيم إذ كان يشبهه بأبي تمام ويقول: (إن حافظاً وشوقي وغيرهما من الشعراء يعيشون حول مطران كما كان شعراء العراق والشام يعيشون حول أبي تمام).[3]

ونحن من خلال هذه الأسطر لا نريد سرد كل ما قيل في زعامة مطران للشعر الحديث فالآراء والمقالات والكتب التي كتبت بهذا الخصوص كثيرة والمهم هنا إثبات حقه في الريادة والذي يراه أكثر الذين تناولوه بالدرس قد بُخِس من قبل أغلب الذين درسوا الأدب الحديث.

وبعد هذه المقدمة يجب الوقوف على المظاهر الجديدة التي أسس لها مطران في الشعر العربي الحديث وهي كثيرة نذكر منها:

1. **وحدة القصيدة:** فالقصيدة عنده وحدة كاملة لا يحذف منها بيت ولا يقوم بيت على بيت، وكان البيت في القصيدة العربية وقتها وحدة مستقلة بذاتها. وسوف نفرد مبحثاً خاصاً لهذه الظاهرة في شعر مطران كونها من أهم الظواهر التي اختطها مطران في الشعر العربي الحديث.
2. **الشعر القصصي:** نذكر بعض الأمثلة على شعره القصصي الذي انقسم إلى تاريخي، واجتماعي، قصيدة (نيرون، والجنين الشهيد، الطفلة البويرية، ووفاء، فتاة الجبل الأسود...).
3. **التجديد في شكل القصيدة وأسلوبها:** فقد اشتمل ديوانه على الشعر المنثور أو ما يعرف الآن بـ (قصيدة النثر) وذلك في تأبينه للشيخ إبراهيم اليازجي في جزء ديوانه الأول وسماه (كلمات أسف) وكتب تحت هذا العنوان (شعر منثور)، وربما كانت هذه القصيدة من أوائل القصائد التي كتبت في الأدب العربي فيما يعرف بقصيدة النثر.[4] والذي يقول فيها:

أطلق عبراتك من حُكم الوزن وقيد القافيةْ
وصعِّد زفراتك غير مقطعةٍ عروضاً ولا محبوسةً في نظامْ
قل وقد نظرت إلى الموت وهو قاتلٌ عامد
ما توحيه إليك النفس لدى رؤية إثمه الرائع.[5]

4. **وحدة القصيدة:** فالقصيدة عنده وحدة كاملة لا يحذف منها بيت ولا يقوم بيت على بيت، وكان البيت في القصيدة العربية وقتها وحدة مستقلة بذاتها. وسوف نفرد مبحثاً خاصاً لهذه الظاهرة في شعر مطران كونها من أهم الظواهر التي اختطها مطران في الشعر العربي الحديث.
5. **الشعر القصصي:** نذكر بعض الأمثلة على شعره القصصي الذي انقسم إلى تاريخي، واجتماعي، قصيدة (نيرون، والجنين الشهيد، الطفلة البويرية، ووفاء، فتاة الجبل الأسود...).
6. **التجديد في شكل القصيدة وأسلوبها:** فقد اشتمل ديوانه على الشعر المنثور أو ما يعرف الآن بـ (قصيدة النثر) وذلك في تأبينه للشيخ إبراهيم اليازجي في جزء ديوانه الأول وسماه (كلمات أسف) وكتب تحت هذا العنوان (شعر منثور)،

1) ينظر: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث : 57 – 58.
2) ينظر: المصدر نفسه : 58.
3) ينظر: الرؤيا الإبداعية في شعر أبو شادي، محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت د. ت، د ط : 65.
4) المختار من شعر خليل مطران : تقديم سمير سرحان ومحمد عناني، مكتبة الأسرة، القاهرة 1999 : 12.
5) ديوان الخليل : 294/1.

وربما كانت هذه القصيدة من أوائل القصائد التي كتبت في الأدب العربي فيما يعرف بقصيدة النثر.[1] والذي يقول فيها:

أطلق عبراتك من حُكم الوزن وقيد القافيةْ
وصعِّد زفراتك غير مقطعةٍ عروضاً ولا محبوسةً في نظامْ
قل وقد نظرت إلى الموت وهو قاتلٌ عامد
ما توحيه إليك النفس لدى رؤية إثمه الرائع.[2]

7. **وحدة القصيدة:** فالقصيدة عنده وحدة كاملة لا يحذف منها بيت ولا يقوم بيت على بيت، وكان البيت في القصيدة العربية وقتها وحدة مستقلة بذاتها. وسوف نفرد مبحثاً خاصاً لهذه الظاهرة في شعر مطران كونها من أهم الظواهر التي اختطها مطران في الشعر العربي الحديث.
8. **الشعر القصصي:** نذكر بعض الأمثلة على شعره القصصي الذي انقسم إلى تاريخي، واجتماعي، قصيدة (نيرون، والجنين الشهيد، الطفلة البويرية، ووفاء، فتاة الجبل الأسود...).
9. **التجديد في شكل القصيدة وأسلوبها:** فقد اشتمل ديوانه على الشعر المنثور أو ما يعرف الآن بـ (قصيدة النثر) وذلك في تأبينه للشيخ إبراهيم اليازجي في جزء ديوانه الأول وسماه (كلمات أسف) وكتب تحت هذا العنوان (شعر منثور)، وربما كانت هذه القصيدة من أوائل القصائد التي كتبت في الأدب العربي فيما يعرف بقصيدة النثر.[3] والذي يقول فيها:

أطلق عبراتك من حُكم الوزن وقيد القافيةْ
وصعِّد زفراتك غير مقطعةٍ عروضاً ولا محبوسةً في نظامْ
قل وقد نظرت إلى الموت وهو قاتلٌ عامد
ما توحيه إليك النفس لدى رؤية إثمه الرائع.[4]

4. **يعتبر مطران مجدد أدب (البالاد) في الشعر العربي:** وهي الحكاية المنظومة المتعددة المقاطع والتي كان يتغنّى بها أحياناً.[5] ومن أمثلة هذا النوع من الأدب قصيدة (الطفلان):

مر حين والصغيران على ما وصفنا من ودادٍ وصفاء
كلما شبا عن الطوق حلا لهما ذاك التصافي والولاء
وكثيراً ما جرى أن مثلا عرساً جامع أسباب الصفاء
مزجا النفسين فيه قبلا عن هوى عف نقي وإخاء

1) المختار من شعر خليل مطران : تقديم سمير سرحان ومحمد عناني، مكتبة الأسرة، القاهرة 1999 : 12.
2) ديوان الخليل : 294/1.
3) المختار من شعر خليل مطران : تقديم سمير سرحان ومحمد عناني، مكتبة الأسرة، القاهرة 1999 : 12.
4) ديوان الخليل : 294/1.
5) خليل النيل : 21.

ولقد قال لها في السحر أبوها للتلهي بالكلام:

من تريدين شريك العمر؟ فأشارت بيد نحو الغلام ([1])

5. اختيار عنوان للقصيدة:

يعد العنوان من أهم العتبات النصيّة الموازية المحيطة بالنص الرئيسي، حيث يساهم في توضيح دلالات النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية. فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص والتعمق في شعابه التائهة كما أنه الأداة التي يتحقق بها اتساق النص وانسجامه وبها تبرز مقروئية النص وتتكشف مقاصده المباشرة وبالتالي فإن النص هو العنوان والعنوان هو النص، وبينهما علاقة جدلية وانعكاسية أو علاقة تعيينية أو إيحائية أو علاقة كلية أو جزئية.[(2)]

أما ظاهرة العنوان في الشعر العربي فهي من الظواهر الجديدة التي تميزت بها القصيدة العربية، إذ كانت القصيدة ولمدة قريبة لا تشتمل على عنوان، إذ كانت تعرف القصيدة من موضوعها أو قافيتها.[(3)] فالحديث يجري مثلاً عن لامية العرب للشنفرى الأزدي، أو ميمية المتنبي في عتاب سيف الدولة، أو معلقة أحد الشعراء كزهير أو الأعشى... وغيرها من التسميات (وهذا التقليد هو الذي جرت عليه القصيدة العربية في عصر الأحياء، فلم يؤلف عن البارودي مثلاً اختيار عناوين لقصائده، ولعل خليل مطران كان من أوائل من أشاع تقليد اختيار عنوان مستقل للقصيدة)[(4)] وهو التقليد الذي أصبح الآن ركناً أساسياً من أركان القصيدة وهذا ما نجدهُ في ديوان الخليل الذي ضمت كل قصائده عنواناً دالاً على القصيدة دلالة ظاهرية أو انزياحية.

وللوقوف عند هذه الظاهرة الجديدة في الشعر العربي عامةً وشعر خليل مطران خاصةً لابد اختيار نموذج من قصائد مطران الذي اشتمل على عنوان، كما يجب معرفة الوظيفة التي أداها العنوان في القصيدة، خاصةً بعد تحديد وظائف العنوان حسب ما حددها جرار جينيت بأربع وظائف هي (الوظيفة التعنينية، الوظيفة الوصفية والوظيفة الإيحائية والوظيفة الإغرائية).[(5)] والذي يهمنا في هذه الوظائف هي الوظيفة الإيحائية التي جاءت عليها أغلب عناوين قصائد خليل مطران ذات الطابع الرومانسي، كقصيدة: "المساء، الأسد الباكي، مثال من مرآة، النرجسة وغيرها من القصائد التي يمثل العنوان ملخص عن موضوع القصيدة فعندما تقرأ عنوان القصيدة تتكشف لك خفايا القصيدة وماذا أراد الشاعر من وراء اختيار هذا العنوان لقصيدته.

ومن النماذج التي تمثل هذا النوع من الوظائف قصيدة (مثال في مرآة) وهي إحدى القصائد التي تشكلت منها قصيدة حكاية عاشقين في ديوان الخليل والذي يقول فيها:

من بالمنون لِوالهٍ صبٍّ
ذاكي الأضالِعِ مُقلَقِ الجنْبِ
ليْتَ الرزيةَ فيكِ أودتْ بي فَنجُوْتُ من ألمي ومن كربي
ففزعْتُ من نَفسِي إلى ربِّي

يا منيتي ما كُنتُ بالجزعِ في حادثٍ أيامَ كُنتِ معي

1) ديوان الخليل : 62/2.
2) السيموطيقيا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد/25 العدد/3، 1997 : 79.
3) ينظر: بنية القصيدة العربية : 64 وينظر: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر : 28.
4) متعة تذوّق الشعر : 120.
5) عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، د. عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2008 : 86 – 87.

والآن بتُّ مُخلّدَ الفَزعِ ميتاً بلا أملٍ ولا طمعِ
حيّاً بذكرِ معاهد الحُبِّ[1]

إلى أن يقول في الخماسية الأخيرة:

كانت لها الدُّنيا بما اشْتملتْ مِرآة حُسنٍ كيْفما انتقلتْ
حتى إذا ما عُوجلت فجلتْ عنها صَفتْ مِرآتُها وخَلتْ
مِنها ومِنْ أثَرٍ بها يُنْبي[2]

لقد اختار الشاعر عنواناً مكثفاً وموحياً لهذه القصيدة، فهو يلخص التجربة التي مرَّ بها خلال الإشارة إلى عنصريها الرئيسيين وهما (النموذج والزوال).[3] ومع أن التجربة النثرية لمحتوى العنوان تقول أن المحبوبةَ في الدنيا كالصورة في المرآة وسرعان ما اختفت، فإن التعبير الشعري عن هذا المعنى سواء في عنوان القصيدة أو في خماسيتها الأخيرة جاء وقد تعددت جوانب إشعاعه، فالكلمة الأولى "المثال" يتم اختيارها من بين مجموعة مفردات تعبر عن الطيف الذي لا يمكن الإمساك به، واللغة في هذا المضمار يمكن أن تمدنا بالكثير كالصورة والطيف والخيال والمثال، ولكن كلمة "مثال" من بينها تشف عن معانٍ أخرى فهي تنتمي إلى عائلة "النموذج الأمثل وعالم المثل والتمثال المحكم" وغيرها من التداعيات التي لا تقف بالكلمة عند حدود انعكاس الصورة على جسدٍ مصقول، وإنما تشف عن أبعاد هذه الصورة في نفس رائيها، على أنّ هذه الصورة المثالية لا تظل طرفاً واحداً وإنما تكتمل دائرتها بانعكاسها على جسم مصقول مجلو. وهذا الحسن الذي كان لم يكن دون صدى وإنما كان العالم المحيط به مرآته التي تجلو محاسنه أينما كان.[4] وهذا ما نجده في محتوى القصيدة التي قالها بعد أن اشتد المرض على حبيبته فأودى بشبابها.

هذه بعض مظاهر التجديد في شعر مطران وأقول (بعض) لأن هناك أموراً تطرّق إليها مطران في شعره ولكن لن نتوقف عليها. ولربما سيأتي الوقت فيستخرج الباحثون ما كان مكنون في أحشاء ديوان الخليل باعتباره بحر لا ينضب على الرغم من كثرة من بحثوا فيه.

لقد كان الإيمان بالتطور والتغيير والتجديد – سواء في مجال الإبداع الأدبي أم الإبداع النقدي – هو القاعدة والركيزة الأساسيّة التي انطلق منها مطران في رؤيته النقدية لمستقبل الأدب العربي، وهو مقتنع بحتمية قبول التجديد الذي يعتبره مطران ضرورة عضويّة لا محيص عنها، ويؤكد على أن "بوادر التجديد عوامل قويّة لصورة رائعة بديعة سيثبتها القبول وسيجعلها درجة من درجات التكامل الذي لا نهاية له في البيان كما في العلم كما في الفن كما في شيء قائم من أشياء الحياة الصحيحة"[5]، ويعترف مطران أن محاولاته التجديديّة "مهدت للجديد قبولاً في دوائر كانت ضيقة ثم أخذت بالاتساع وستستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته والعلم ومقتضياته والفن ومستحدثاته".[6]

كما أن مطران دافع عن مذهبهِ في التجديد وذلك من خلال حرصه على استمراره وهذا ما أشار إليه طه حسين الذي يرى أن حرصه على التجديد دفعهُ إلى أن يحض أحمد شوقي وحافظ إبراهيم على التجديد وعلى ترك التقليد ومن خلال هذا تبدو أستاذيته لهما.[7] كما شهدت مقدمة دواوين تلامذته أحمد زكي أبو شادي وخليل شيبوب وغيرهما دفاعاً وحرصاً

1) ديوان الخليل : 209/1.
2) المصدر نفسه : 212/1.
3) متعة تذوق الشعر : 120.
4) المصدر نفسه : 121.
5) التجديد في الشعر مقال لمطران في مجلة الهلال 1933 : 21.
6) المصدر نفسه: 22.
7) ينظر: تقليد وتجديد، طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت 1970 : 118.

شديدين من الشعر الجديد، ذلك الشعر الذي ظل بعض الناس يلقبونه بالشعر الأعجمي، ولكن إذا أنصفه المعتدلون – كما يرى – أسموه بالشعر العصري لأنهم يراعون أحوال الزمن والبيئة والمعيشة والتحوّل الفكري في الفرد والجماعة.[1]

ففي مقدمته لديوان شيبوب (الفجر الأول) يصف مطران ما يتسم به ذلك الشعر من تميز وجدة يبعث على التشوق لقراءته والاطلاع على محاسنه والكشف عن قيمه الجماليّة فيقول: "من يتصفّح مثل هذه المجموعة فإنما يتصفحها بشوق المتشوّق إلى معرفة نفس الشاعر والتأثر بمؤثراته وبالرغبة الصادقة في استطلاع ما تسنى لذلك القلب الخفاق والروح الخلاق أن يبدع من إشارة أو يجدد من تشبيه أو استعارة، أو يرسل في صفة خاصة من مطلع في الكلام، أو يهيئ من مقطع حلو في ختام".[2]

وقد شرح مطران رأيه في الشعر العربي من خلال هذه المقدمة وكان مما ذكره في هذه المقدمة، أن الناطقين بالضاد في هذا الأوان فريقان في تصوّر كنه الشعر، أحدهما يراه على المذهب المعروف كما وضع أصله في الجاهليّة وعدّل بعض الشيء في صدر الإسلام، ويقصد أنصار القديم. أما الفريق الثاني فيرغب في الحرص على مجاراة سائر الأمم من غربية وشرقية غير عربية اللسان عن النوع الذي آثره الفريق الأول من الشعر، محاكاة أو تقليداً أعمى كما يقولون... وديوان الفجر الأول لخليل شيبوب يمثل الاتجاه الثاني.[3]

وبمثل هذا النقد كان مطران يلقي الأضواء على المذهب الجديد في الشعر وبذلك فتح للأدباء أبواباً جديدة في الأدب وآفاقاً جديدة في النقد وعلمهم إن الشعر لا ينبغي أن يكون تقليداً للقدماء ومحاكاة لهم في رصانة اللفظ وجزالة الأسلوب وروعة النظم مهما تكن مكانة هؤلاء الأدباء، ومهما يعظم حظهم في التفوق والنبوغ، وإنما ينبغي أن يكون الشعر مقتطعاً من الحياة التي يحياها الناس في العصر الذي يقال فيه، وفاتحاً لقرّائه وسامعيه آفاقاً جديدة في التصور والحس في الشعور والخيال.[4] ولا يُفهم من هذا أن مطران بدعوته للتجديد كان يسعى لهدم وتقويض القديم بكل ما فيه، بل هي ثورة إيجابية واعية حريصة على التطوير دون بتر العلاقة بالجذور. وتكمن أهميتها بأنها نابعة من ضرورات العصر الحديث ومتأثرة بتيارات أدبيّة غربيّة. فقد بدأ مطران من خلال نظريته الشعريّة حريصاً على جوهر الأصالة في اللغة وموسيقى الشعر وزناً وقافية في جانب، ومؤمناً في جانب آخر بأهمية المعاصرة ومواكبة الحضارة في جانب آخر.[5]

ومما تقدم يتضح أن لمطران رؤية في التجديد تجمع بين ضرورة نبذ التقليد والابتذال من جانب، ومسايرة العصر ومجاراة النماذج المتميزة عند الغربيين من جانب آخر فيقول: "وفي الشعر خصوصاً أريد أن أخرج من الابتذال وأن أغني عن طريق ما طرق ألف مرة، لأعيش به عيشي في زماني وأباري أو أجاري أسمى ما تصنعه قرائح أعاظم الأدباء من الأجانب الذين أصبحت على اتصال روحي وذهني دائم بل غير منقطع دقيقة واحدة بيني وبينهم".[6]

فقد كان خليل مطران صفحةً من صفحات التجديد في الشعر العربي الحديث مع أنه كان عمودي البناء الشعري من حيث الشكل – أي أنه لم يكتب في الشعر الحر– فقد كان رومانسي الموضوع والصورة الشعريّة، ودعوته المبكرة إلى التجديد في بداية القرن العشرين خطت بالشعر خطوات واسعة فشمل التجديد كل جوانب القصيدة الفنية، فصار تجديداً في الألفاظ والأساليب والمعاني والأخيلة وكذلك في القافية حيث نظم أغلب قصائده على طريقة الموشحات والشعر المرسل وكذلك نظام المقطوعات فقد جدد في أغلب مناحي الشعر ما عدا الوزن فلم يخرج مطران عن الأوزان الشعرية التي وضعها الخليل بن أحمد وهذا ما يثبت تمسكه بالأصول العربية القديمة.[7]

---

1) ينظر: التجديد في شعر خليل مطران : 159.
2) مقدمة ديوان الفجر الأول، خليل شيبوب، دار نيقولا يوسف، الإسكندرية 1921، نقلاً عن خليل النيل وشاعر الشرق : 30.
3) ينظر: خليل النيل : 31.
4) ينظر: خصام ونقد، طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، 1979 : 148.
5) ينظر: الرفض في الشعر العربي المعاصر : 341/1.
6) مجلة الهلال، عدد نوفمبر 1933 : 47.
7) ينظر: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجبل، بيروت : 322/1.

كما ويلاحظ اختلاف مطران كثيراً عن الشعراء الذين عاصروه والذين جاءوا بعده في تجديده، وتطويره الشعري؛ لأن الأساس الذهني الذي قام عليه تجديده كان (أجنبي الجذور) أي ما استقاه من المدرسة الفرنسية الابتداعية (الرومانسية)، فقد دعا إلى التجديد في مقدمة ديوانه، لكنه لم يطبق الآراء التي دعا إليها كلها، خوفاً من نقدات المحافظين القاسية ولأنه كان يحس بالغربة في مصر وهذا الإحساس الداخلي أفقده الشجاعة الأدبية وحدَّ كثيراً من مظاهر التجديد في الشعر. ولهذا بقي مطران في قرارات نفسه غير راضٍ عمّا حظي به على الرغم من حفاوة مصر به وتسميته بـ (شاعر القطرين)، وموقف طه حسين الإيجابي منه، ومساندة جماعة أبوللو له،[1] فقال:

ماذا يريد الشعر مني أخنى عليه علو سني

هل كان ما ذهبت به الأيام من أدبي وفني[2]

فما يتمتع بها مطران من شاعرية أكبر من الذي ظهرت في ديوانه بكثير (فالطاقة الشعرية عند مطران سيل عرم دفاق لم ينقطع مجرى منبعه من الصفاء النقي، وتشقق جداوله طرقها فهي منحدرة حالمة إلى سهل أخضر، مقبّلة ثغور الورد، مفرقة وجهها في ندى أقحوانة بكراً وياسمينة عذراء. ثم هي مصعدة إلى الصخر الصلب والهضاب الجرد لتبعث فيها الحياة...).[3]

أما الأستاذ المحاسني فيقول في تجديد مطران: (فأنت إذ تقرأ شعره تحس أن هذا الشعر وإن يكُ عربياً أصيل النظم، مسرداً على الوزن منسوجاً بالقافية، ومحبوكاً بالروي، حاكه صانع عتيق، لكن فيه روحاً تموج فيها نسمات الجِدّة، بل إنه شعر كحسناء سابية أطلَّ وجهها بالسحر، ونفخ شعرَها بالعطر...).[4]

2. وحدة القصيدة

من المفاهيم النقديّة الحديثة التي أُسْتُخدمت في القصيدةِ الأوربيةِ على يدِ الشعراءِ الرومانسيين. ثم تَداوله نُقادنا وأدباؤنا العرب نتيجةً للانفتاح الذي شهدتهُ الساحة الأدبية العربية على الثقافات والآداب الغربي وانتشار حركة الترجمة للمؤلفات الأجنبيّة وتزايد البعثات العربية إلى الأقطار الأوربية.

ووحدة القصيدة من الموضوعات التي شغل بها النقد العربي الحديث، واختلفت الآراء فيها، تسمياتٍ ومدلولاتٍ، فتارةً تكون وحدة الموضوع، وتارةً الوحدة العضويّة، وأحياناً تطلق عليها تسميات أخرى: الوحدة المعنوية، والوحدة النفسيّة، والوحدة المنطقية، والوحدة الفنية وغيرها من المسميات. إلا أن أبرز تسمية لهذه الوحدة هي: الوحدة العضويّة، التي لاقت الاهتمام الكبير من الدارسين والنقاد العرب فحظيت بمناقشات كثيرة في النقد العربي الحديث.[5] كما اختلفت الآراء فيها وفي علاقتها بالشعر العربي القديم والحديث، وهل هنالك وحدة في الشعر العربي القديم؟ أم هي ظاهرة جديدة الشعراء العرب المحدثين من الشعر الأوربي. وهذا الاختلاف أدى إلى ظهور تباين في الآراء، فظهرت عدة تيارات نقديّة بهذا الصدد. التيار الأول الذي ينفي وجود وحدة في القصيدة العربية، وأن القصيدة العربية القديمة مفككة لا تحتوي على وحدة في تركيبها، وهو ما صرّح به مطران إذ قال: (لا ارتباط بين معانيها ولا تلاحم بين أجزائها).[6] وقد ساند الدكتور محمد مندور مطران هذا الرأي الذي يرى (أن الوحدة العضويّة في القصيدة دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجماليّة ولكنها لا تكاد تتصور في الشعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسقٍ وضعي محدد).[7]

1) ينظر: التجديد في الشعر الحديث، د. يوسف عز الدين، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الثانية، 2007 : 39 – 40.
2) ديوان الخليل : 3 / 120
3) لوحات من مطران، د. خالص عزمي، مجلة الرسالة 1957 : 35.
4) مطران بين التجديد والحب، زكي المحاسني، مجلة الرسالة 1957 : 9 – 10.
5) ينظر: بناء القصيدة الفني : 73.
6) خليل مطران، المجلة المصرية، ع1900/2 نقلاً عن النقد الادبي الحديث(هلال):383
7) النقد والنقاد المعاصرون : 113.

أما الدكتور غنيمي هلال فقد ساندهم الرأي إذ يقول: ((فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضويّة في شكلٍ من الأشكال، لأنها لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها – أي القصيدة الجاهلية– خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية الخيال لدى الشاعر الجاهلي وحالته النفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح)).[1] أما أدونيس فيرى أن القصيدة الجاهليّة لا تأليف فيها: (ولا تلاحم في أجزائها وليس لها إطار بنائي).[2]

أما التيار الثاني فهو يثبت وجود وحدة في القصيدة العربية القديمة، ومنهم الدكتور محمد النوبهي، الذي قاده اشتغاله النقدي التحليلي على الكثير من النصوص الشعريّة القديمة للظفر بما أسماه (الوحدة الحيويّة) وقد طبقها في دراسته لقصيدة أبي ذؤيب الهذلي.[3]

وقد أكد الدكتور محمد الصادق عفيفي وجود الوحدة العضويّة في القصيدة القديمة وتهجم على من أنكر وجودها في الشعر العربي القديم. ثم أخذ ينقل النصوص النقدية القديمة التي تثبت أن النقاد العرب حرصوا على تطبيق الوحدة في الشعر نذكر من ذلك استشهاده بنصٍ لابن رشيق القيرواني في عمدته يقول: (ولعل من أصرح النصوص وأقواها في الدعوة إلى الوحدة قول ابن رشيق: "إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله...").[4]

أما الدكتور طه حسين فهو لم يقل بوجود وحدة عضويّة في القصيدة الجاهلية فقد ادعى في حديث الأربعاء أن لقصائد الشعر القديم (وحدة معنويّة) ودافع عن هذه الوحدة فقال: والذين ينكرون (الوحدة المعنويّة) للقصيدة العربية القديمة إنما يدفعون إلى هذا الإنكار لسببين:

أولهما أنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي، والثاني أنهم يقبلون ما يقوله الرواة... في غير تحفظ ولا احتياط ولا تحقيق.[5]

إذن فهنالك رفض وقبول لقضية الوحدة في الشعر العربي القديم. ونحن نرى أنه لا داعي لإقحام المصطلحات الغربية على تراثنا الأدبي فإن مسألة وجود الوحدة في الشعر العربي القديم أو خلوه منها لا تنقص من قيمة شعرنا القديم، ومن غير المقبول مقارنة نتاج العصر الحديث بنتاج الأقدمين لأن لكل عصر طريقته بالشعر، وما وصلنا من شعر جاهلي يستحق منا كل الاحترام والتقدير فهو الأساس للشعر الحديث ولا يمكن تصور وجود شعر حديث إلا بالرجوع إلى ما تمتلكه الأمة من تراث شعري يستقي منه الشعراء. هذا مع عدم تغييبنا لأي قراءة للتراث الأدبي القديم سواء أكانت نافية لوجود الوحدة أو مثبتة لها.

فالوحدة العضوية تسمية غربية عُنيت أول الأمر بالمسرحيات اليونانية وأول من تحدث عنها أرسطو الذي كان يقصد بها ترتيب أجزاء الخرافة أو الحكاية ترتيباً احتمالياً أو ضرورياً، يهدف من ورائه جعل بنية المسرحية أو الملحمة وحدة حية يؤدي بعضها إلى بعض.[6]

وترى الدكتورة حياة جاسم إن منتصف القرن الثامن عشر شهد التحول الأول للوحدة العضوية إلى القصيدة بعد أن كانت الدراسات والنظريات تخص وحدة الدراما في المسرح اليوناني.[7]

ويعود أعظم تحول شهده مفهوم (الوحدة العضويّة) للقصيدة في النقد الأدبي الحديث إلى الفلاسفة وعلماء الجمال الألمان والإنجليز والفرنسيين الذين طوروا مفهوم الخيال وبخاصة (كانت) و(هيجل) والنقاد أمثال كولردج ووردزورث أصحاب المدرسة الرومانسية وصولاً إلى الرمزيين الفرنسيين فنجد (بودلير) يعلن أن أول شرط ضروري لممارسة أي فن

1) النقد الأدبي الحديث : 374 – 375.
2) بناء القصيدة الفني : 83.
3) محمد النوبهي ناقداً، د. طالب السلطاني، دار الأرقم للطباعة، الحلة 2007 : 280.
4) النقد التطبيقي والموازنات، د. أحمد الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي القاهرة 1978 : 243.
5) المصدر نفسه : 245.
6) ينظر: النقد الأدبي الحديث : 473.
7) ينظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، بغداد 1972 : 40.

سليم هو الاعتقاد بالوحدة الكاملة، ومن النقاد الأمريكيين الذين أولوا هذه القضية بالدرس الناقد (دونالد ستوفر) الذي قدم في كتابه (طبيعة الشعر) سبعة مبادئ يجب أن تتحقق في الشعر أهمها مبدأ (الوحدة العضوية).[1]

ومن الشكلانيين الروس الذين درسوا قضية الوحدة في الشعر نجد (إيخنباوم بوريس) و (بوري تيتانوف) اللذين اعتقدا أن وحدة الأثر الأدبي ليس كياناً تناظرياً مغلقاً، بل هي تكامل ديناميكي له جريانه الخاص. ورأيا أن عناصر العمل الأدبي لا ترتبط فيما بينها بعلامة تساوٍ أو إضافة، وإنما بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية.[2]

أما حديث ت. س. إليوت عن ((المعادل الموضوعي)) في القصيدة فهو – كما يرى الدكتور قطوس– حديث في صميم وحدة القصيدة، فالقصيدة الحقة عند (إليوت) هي تلك القصيدة التي لا تكون نتاج سكب العواطف الذاتية فحسب، وإنما تتكون بعد العثور على معادل موضوعي يتم من خلاله التعبير عن تلك العاطفة من خلال معادلات تستطيع الإيحاء بالحالة الفكرية والشعورية الكاملة. وهكذا تصير القصيدة شبيهة بالسيمفونية حين يتخذ المعادل الموضوعي شكل الوحدة الفنية في القصيدة الذي يخلق كياناً جديداً متفرداً يجسّم الإحساس ويعادلهُ معادلةً كاملةً دون زيادة أو نقصان.[3]

وبعد هذه المقدمة عن مفهوم الوحدة العضوية لدى الشعراء والنقاد الغرب لابد من معرفة أصول الوحدة في الشعر العربي الحديث ومتى استخدم هذا المفهوم من قبل شعرائنا ونقادنا؟ وهل أن خليل مطران صاحب الريادة في هذا المفهوم؟

اختلف النقاد والدارسون في تحديد من صاحب الريادة في مسألة الوحدة في الشعر العربي، فمنهم من عدَّ الشيخ حسين المرصفي الرائد الأول في العصر الحديث للدراسات التي نظرت إلى أن القصيدة العربية يجب أن تترابط أجزاؤها وتتصل أبياتها حتى لا يمكن تقديم بيت أو تأخيره من دون أن يؤثر ذلك البيت في بنية القصيدة.[4]

فقد تحدث (المرصفي) مقرضاً قصيدة البارودي الذي يقول فيها:

تلاهيت إلا ما يجن ضمير وداريت إلا ما ينم زفير

وهل يستطيع المرء كتمان أمره وفي الصدر منه بارح وسعير

فيقول المرصفي: ((انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فافردها بيتاً بيتاً ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق فإنك لا تجد بيتاً يصح أن يُقدم أو يؤخر...)).[5]

ويرى بعض الباحثين أن هذا النص يوهم بأن المرصفي فهم الوحدة العضوية والصحيح أنه لم يفهمها، وأن منهجه يتفق ومنهج القصيدة العربية القديمة، حيث كانت منفصلة بعضها عن بعض.[6] والواقع أن الشيخ المرصفي لم يأتِ بالشيء الجديد بل كان يردد بعض ما قاله نقادنا القدامى في وحدة القصيدة فأراد إحياء ما في الشعر العربي القديم كما هو شأن البارودي الذي استطاع أن يخلص الشعر العربي من سطوة ما شاع به في العصور المتأخرة من أمور أفقدت الشعر العربي مكانته، إلاّ أننا لا يمكن إهمال جهد الشيخ المرصفي التنظيري إن كان يقصد من ورائه ترسيخ وحدة القصيدة أو ما جاء إحياءً لمفاهيم الشعر العربي القديم. وفي الوقت ذاته لا يمكن عدهُ رائداً لوحدة القصيدة، فالريادة تتطلب أن يضع الشاعر أو الناقد منهجه التنظيري ويطبّق فيه آراءهُ، وهذا ما سنجده عند مطران ومن جاء بعده كأصحاب مدرسة الديوان. وهذا ما أكدهُ أكثر النقاد العرب.

1) ينظر: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث : وقد تم التصرف بها من : 19 – 28.
2) ينظر: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث : وقد تم التصرف بها من : 29.
3) المصدر نفسه: 32.
4) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر : 73.
5) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر : 74، وكذلك وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث : 62، وكذلك النقد والنقاد المعاصرون، محمد مندور : 22.
6) التراث النقدي قبل مدرسة الجيل، عبد الحي دياب، دار الكاتب العربي، القاهرة 1968 : 49

يجمع أكثر النقاد على أن مطران أول من نبه إلى أنه لا يوجد في الشعر العربي وحدة، فيقول الدكتور محمد غنيمي هلال: ((لقد كانت الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث، ومن بواكير مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب. وكان خليل مطران أول من نبه إلى أنه لم يجد في الشعر العربي ارتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة...))[1] وترى د. الجيوسي: ((أن أحد إنجازات مطران التي غذّت عنصراً ثابتاً في الشعر الحديث هو وحدة القصيدة، ففي وقتٍ مبكرٍ بدأ مطران يهاجم افتقار القصيدة التقليدية إلى الوحدة)).[2] أما الدكتور طه حسين فقد عدّ ما ذهب إليه مطران في قضية الوحدة "ثورة أدبية حقيقية على الشعر الذي تستقل فيه الأبيات وتتنافر وتتدابر، ويريد أن تكون القصيدة وحدة ملتئمة الأجزاء، حسنة التأليف فيما بينها".[3] أما الدكتور الزبيدي فيرى أن دعوة مطران إلى الوحدة في القصيدة العربية تختلف عن دعوة سابقة (المرصفي) لأنها لم تأتِ إشارة عابرة ويتيمة، بل تحولت إلى نهج أكثر وضوحاً، يطالب به نظرياً – من خلال مقالاته ومقدمة الديوان– ويسعى إلى تطبيقه عملياً في شعره، ومن هنا نرى أنه يكتسب أهمية خاصة في النقد العربي الحديث، لأنه من أوائل من قرنوا الدعوة النظرية لمفهوم الوحدة بالسعي عملياً لتجسيد هذه الوحدة في شعره.[4] أما الدكتورة حياة جاسم فترى أن أول ظهور لاتجاه الوحدة العضويّة بصورة صريحة كان في كتابات خليل مطران التي أصدرها في المجلة المصرية وفي مقدمة ديوانه سنة 1908.[5] وهنالك الكثير من الإشارات التي أصدرها النقاد العرب في هذه المسألة لا يسعنا المجال للوقوف عليه. إلا أننا نرى أن مطران يستحق أن يُعد رائداً للوحدة في القصيدة العربية لا لما أصدرهُ في مقالاته النقدية منذ سنة 1900 في المجلة المصرية وفي ديوانه، بل لما جرأ على تطبيقه لهذا المفهوم في قصائده وهو في سن مبكر. (ففي سن الخامسة عشرة من عمره أي سنة 1887 أخرج القصيدة التي صدّر بها ديوانه وكانت تحت عنوان (1806–1870) في رسم معركة (يينا) بين الفرنسيين والألمان).[6] والذي اعتبرها الدكتور مندور المرآة الصادقة لملكتهِ الشعرية التي يقوم عليها الشعر.[7] وقد عدّها الدكتور غنيمي هلال شاهداً على القصيدة التي تعتمد على العنصر القصصي التاريخي في وحدتها،[8] فيقول مطران في مطلعها:

مشت الجبال بهم وسال الوادي ومضوا مهاداً سرن فوق مهادِ

يحدي بهم متطوعين كأنهم عيسٌ ولكن الفناء الحادي[9]

وقد توالت قصائد مطران بالصدور منذ ذلك الوقت معتمدة على الوحدة في موضوعها، ولم تسنح الفرصة لمطران أن ينظر لما طبقهُ في قصائده إلا عندما أصدر المجلة المصرية عام 1900 في عددها الثاني الذي صدر في يوليو تموز من العام نفسه والذي قال فيه: " لا نجد ارتباطاً بين معانيها – أي الأغراض الشعرية القديمة – ولا تلاحماً بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد بين أركانها، وربما اجتمع في الواحدة منها ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل، وناهيك عما في الغزل والثناء والشكوى للدهر ووصف الجواد والناقة..... وغيرها من المواضيع التي لا يضمها موضع إلاّ لتتشاتم وتتلاكم وتتناكب في ذهن القارئ ذهبت كل مذهب بين السماء والأرض".[10]

1) النقد الأدبي الحديث (هلال) : 381.
2) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث : 96.
3) حافظ وشوقي، طه حسين، مكتبة الخانجي القاهرة 1966 : 11.
4) ينظر: بناء القصيدة الفني في الشعر العربي القديم والمعاصر : 76.
5) ينظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي : 95.
6) ينظر: محاضرات عن خليل مطران : 9.
7) ينظر: المصدر نفسه: 36.
8) ينظر: النقد الأدبي الحديث : 378.
9) ديوان الخليل : 15/1.
10) خليل مطران المجلة المصرية ع/2 1900 نقلاً عن بنية القصيدة العربية : 80.

من هذا النص يتضح أن مطران يحرص على جعل القصيدة وحدة ترتبط فيها الأبيات وتكون أجزاؤها ومعانيها متلاحمة ومتسلسلة إلى غاية واحدة.

وفي السنة التالية كتب مقالاً في المجلة نفسها معلقاً على قصائد مترجمة لشاعر إيطالي، فيقول:

((قرأنا في المجلة البيضاء الفرنسية قصائد لمحنا فيها أن الأبيات ومعانيها مرتبطة بعضها ببعض في القصيدة كلها، قصداً إلى غايةٍ واحدةٍ، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة، إلاّ ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف، التي هي أقرب فيما أظن إلى الصواب وأشد تأثيراً في النفوس، وأوفى بمطالب العقول في هذا العصر)).[1]

إذن فخليل مطران من أوائل الأدباء العرب الذين لحظوا النمو العضوي في القصيدة الأوربية – وهذا يرجع غلى ثقافته الأجنبية الواسعة – وأراد أن يطبقها في المنظومات الشعرية العربية بعدما أحس افتقار شعرنا لهذه الوحدة، وهذا ما يجعلنا نقول أن مطران جعل وحدة القصيدة أساساً من أسس مذهبه في التجديد، فهي ليست عرضاً طارئاً وإنما هي قيمة فنية أصيلة، فوضّحها وهو يختط لنفسه منهجه الفني الذي خالف فيه نظام القصيدة التقليدي الذي جعل البيت وحدة قائمة بذاتها، ويتيح للشاعر أن يجمع في قصيدته الواحدة مختلف الموضوعات. وهذا ما رفضهُ مطران الذي أراد أن يقيم بنيان القصيدة العربية على أساس مخالف لتراث طويل في مفهوم الوحدة في القصيدة العربية، فيقول الدكتور أحمد عبد المعطي حجازي:

((لقد نسف مطران فكرة البيت المفرد نسفاً في عدد كبير من قصائده، وكان أول شاعر عربي يحقق بوعي وإدراك وحدة القصيدة)).[2]

ولقد تبلورت فكرة وحدة القصيدة بشكل نهائي سنة 1908 عندما أصدر ديوانه وقدم له ببيانه الموجز والذي يصف فيه شعره كإنموذج تحققت فيه الوحدة، فيقول في مقدمة ديوانه: (هذا شعر ليس ناظمه بعبده. 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 وقاطع المقطع وخالف الختام. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وتناسق معانيها وتوافقها).[3]

لقد اتسمت دعوة مطران لوحدة القصيدة العربية بالجدة والثوريّة، لأنها جاءت في وقت كان النظر إلى جمال البيت في ذاته ما يزال نظرة نقديّة سائدة والخروج عنه يعد خروجاً عن أصول الشعر العربي. كما أنها كانت دعوة نظريّة وتطبيقية في الوقت نفسه، ففي الوقت الذي كانت تصدر به مقالات مطران الداعيّة لضرورة اشتمال القصيدة العربيّة على وحدة في الموضوع وتماسك الأجزاء في القصيدة الواحدة. كان هناك تطبيق حقيقي لهذه الوحدة في الكثير من قصائد مطران. إلا أن هذه الوحدة تباينت من قصيدة لأخرى، فهنالك قصائد اشتملت على الوحدة العضويّة فبدت وكأنها كائن حي له أجزاء متناسقة تنمو في جسمٍ واحدٍ. ولم تقتصر قصائد مطران في وحدتها على الوحدة العضويّة، بل كانت هنالك قصائد تحتوي على وحدة الموضوع. ووحدة تقوم على أساس الغرض القصصي، ووحدة نفسيّة، وأخرى فنية.

ولدراسة أنواع الوحدة في قصائد مطران، يجب تحديد ما اشتملت عليه تلك القصائد من وحدة، وذلك حسب المفهوم الحديث لوحدة القصيدة في الشعر العربي، وهي كالآتي:

1. **الوحدة العضويّة:**

من القضايا النقديّة الكبرى التي استحوذت على ساحة النقد الأدبي الحديث، إذ قامت العديد من الدراسات حولها فظهرت الكثير من الآراء بها لما لها من دورٍ كبير في حقل النقد الأدبي يرجع إلى الأدب الغربي من حيث الاشتغال

1) خليل مطران المجلة المصرية 1901 ع/ الخامس عشر، آب، نقلاً عن وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث : 68، والثابت والمتحول : 85/4.
2) خليل مطران، حجازي : 23.
3) ديوان الخليل : 9/1.

والمصطلح. أما في الشعر العربي فقد تبلورت في الشعر الحديث وخصوصاً في بداية القرن العشرين الذي شهد فيه الأدب العربي عامة والشعر خاصة تحقيق طفرة نوعية في الامتزاج الثقافي والأدبي والحضاري العالمي. أما في الشعر العربي القديم فقد اختلف النقاد في مسألة وجودها، كل حسب قراءاته النقديّة للتراث الشعري العربي فتباينت الآراء فيها.

والوحدة العضويّة ذات (كيان حي نامٍ، ونموها تدريجي عفوي يشبه نمو الأجسام الحيّة، وهو ناشئ عن قوة مركزيّة داخليّة تصدر من باطن الكائن الحي، وتتحرك في اتجاه الأطراف والأعضاء من خلال دفقات تلوّن النواحي والأجزاء بلونٍ واحدٍ، وهي وحدة وظيفيّة، فلكل عنصر وظيفة غير منفصلة عن وظائف العناصر الأخرى وينجم عنها تكامل العمل ونموه وتوضيحه).[1]

كما أنها وحدة تركيبية ناجمة عن تعدد العناصر والمستويات والعلاقات وتفاعلاتها فهي تقوم بصهر عناصر البناء في القصيدة التي تنحل بعضها في بعض،[2] فهي كما يقول (كروتشه): (إن الفكرة تنحل بكاملها في التصور، كانحلال قطعة السكرِ التي تذوب في قدح الماء، فتبقى فيه، وتظل تفعل في كل ذرة من ذراته، ولكن لا يمكن أن يُعثر عليها في صورة قطعة من السكر).[3]

أو هي كما يذهب كوليردج: (أشبه بالشجرة في نموها وتصاعدها).[4] أو كما يذهب الدكتور النوبهي الذي يرى أنه يجب (أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة، والشاعر يحقق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيباً يقوم على النمو المطرد بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءاً عضوياً ويقود إلى لاحقه بالطريقة نفسها).[5]

من هذه النصوص نفهم أن الوحدة العضويّة هي جزء حيوي داخل العمل الشعري ولا يمكن إقحامه على ذلك العمل بل هي داخلة في مضمون القصيدة تعمل على ربط أجزاء ذلك العمل لتجعل منه كائناً ينمو كلما تقدم ولا يمكن فهم الوحدة العضويّة أو الإحاطة بها إذا اقتطعنا جزءاً من القصيدة فهي تتجلى في النص الكامل أكثر من تجلها بالنصوص المقتطعة، لأنها ترافق العمل من أولهِ إلى آخرهِ. وهذا ما لا يمكن تطبيقه في الشعر الغنائي الذي ينتقل من غرضٍ لآخر في قصيدة واحدة.

ويرى الدكتور غنيمي هلال إن الوحدة العضويّة مصطلح غربي وقد وصل إلى الشعر العربي الحديث نتيجة تلاقح الثقافة العربيّة مع الثقافات الأوربيّة. فعدّها من الآثار المحمودة في الشعر العربي الحديث، وأن خليل مطران أول من نبه إلى ضرورة وجودها في الشعر العربي وذلك لعدم وجود ارتباط بين المعاني التي تضمنتها القصيدة العربية.[6]

ويعد خليل مطران من أوائل الشعراء العرب الذين طبَّقوا مفهوم الوحدة العضويّة في شعرهم، والشواهد على ذلك كثيرة إذ حفل ديوان الخليل بالنماذج الرائدة من القصائد التي طُبق بها هذا المفهوم، فترى فيها ارتباط وتناسق يعمل على ربط البيت بالآخر فهو لا ينظر (إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه.... بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها).[7]

ومن الشواهد على وجود الوحدة العضويّة في شعر مطران قصيدة (وفاء، وبدر وبدر، والمساء، ومشاكاة بيني وبين النجم وغيرها...). ففي قصيدة (وفاء) نرى أن هناك بناءً هرمياً يتسلسل فيه الحدث وينمو بعضه من بعض فالمقدمة التي يستهل بها الشاعر القصيدة تضفي إلى النتيجة وصل إليها العاشقان، حيث يضحي العاشق بحياته وفاءاً لحبيبته التي وافاها الأجل بعد اشتداد المرض بها، وهذا ما أشار إليه الشاعر في مطلع القصيدة فقال:

---

1) بنية القصيدة العربية المعاصرة : 310.
2) المصدر نفسه: 310.
3) المصدر نفسه : 310.
4) الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي جدة، 1985 د. ط : 116.
5) الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة: 435.
6) ينظر: النقد الأدبي الحديث : 381.
7) ديوان الخليل : 9/1.

أشِيري إلى عاصِي الهَوى يَتَطوّعِ ونَادِي المُنى تُقبِل عليكِ وتُسرعِ

أفقراً فَتَاةَ الرُّوم والحُسنُ مَغْنمٌ؟ وطُهراً وهذا العصر عَصر تمتُّعِ

إلى كمْ تطوفين الربوع تسوّلاً تبيعين صوت العودِ للمتسمِّعِ

لقد كان عهدٌ للفَضِيلةِ وانْقَضَى وأبدَعَ هذا العهد أمراً فأبدعي[1]

فنرى أحداث هذه القصيدة بعد هذه المقدمة تنمو وتتسارع فتكمل الأجزاء بعضها الآخر، حتى إذا ما يصل إلى المقطع الأخير نرى تزايد القوة الرابطة للأبيات بحيث يصعب اجتزاء بيت من المقطع الذي يصور فيه الحبيبة وهي تصارع الموت وتوصي زوجها بأن يعيش سالماً وينعم بحياتهِ بعدها، فيأبى العيش في الحياة بعدها فيقول الشاعر في ذلك:

فأصغى إليها وهو يَشْهَدُ نزعها وينزعُ في آلامِهِ كل منزعِ

وقال: أبى اللهُ الخيانةَ في الهوى فإنْ لم أمُتْ بالعهد فلا تطوّعِ

فيا بهجة البيت الذي هُو بَعْدها كدارس رسمٍ فاقد الأُنسِ بلْقعِ

ويا زهرة الحب التي بذبولِها ذبول فؤادي الناشئِ المترعرعِ

لئن تنزلي دار الفناء وحيدةً فلا كان ملبي في الهوى قلب أروعِ

وإنْ عُدتُ فيمن شيّعوكِ فلا يكنْ بموتي لي من صاحبٍ ومشيّعِ[2]

حتى يصل الشاعر إلى ختام القصيدة فيصور لنا تلك النهاية أروع تصوير، حيث يختم هذه القصة بأسلوب درامي إذ يصل إلى النهاية بعدما استوفى المقدمة وتصاعد الأحداث والعقدة ثم الحل. فنرى نماذجاً في أبيات الخاتمة وهو متصل بأبيات المقدمة وهذا هو النمو العضوي للأحداث داخل القصيدة الواحدة فيقول:

ولما أجاب داعي البين موهناً أجاب كما شاء الوفاء وما دُعِي

أصابتْ سِهامُ اليأس مقتل قلبهِ فما نُعيت حتى على إثرِها نُعي

على أنها الدنيا: اجْتماعٌ وفرقةٌ وتخلُفُ دار البين دارُ التجمعِ[3]

فنرى في القصيدة الأبيات لا تأتي متنافرة مع التي سبقتها أو تلتها بل تأتي متممةً لنغم الأبيات السابقة وممهدةً للاحقةِ وهذا ما أشار إليه أصحاب الديوان عند تعريفهم للوحدة العضويّة.

1) ديوان الخليل : 105/1.
2) المصدر نفسه : 110/1.
3) ديوان الخليل: 110/1.

فالوحدة العضوية كما يصفها العقاد: (يجب أن تكون القصيدة في الوحدة العضويّة عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطره أو خواطر متجانسة، وكما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعريّة كالجسم الواحد الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه)[1]، وهذا ما نجده في قصيدة (بدر وبدر) لمطران فإنك لا تستطيع اقتطاع أحد أبياتها ولا استبدال الأول بالثاني وهكذا فيقول:

حسناء لكن نفورُ بادٍ عليها الفتورُ

إذا رنت غار منها مُنى النفوس تطيرُ

وإن تمس فإليها في الحيِّ عِينٌ وحورُ[2]

كما يقول في قصيدة المساء:

ولقد ذكرتك والنهار مودعٌ والقلب بين مهابةٍ ورجاءِ

وخواطري تبدو تجاه نواظري كلمى كدامية السحاب إزائي[3]

والدمع من جفني يسيلُ مشعشعاً بسنى الشعاع الغارب المترائي

والشمس في شفقٍ يسيل نضاره فوق العقيق على ذرىً سوداءِ

مرّت خلال غمامتين تحدُّراً وتقطرت كالدمعة الحمراءِ

فكأن آخر دمعة للكون قد مزجت بآخر أدمعي لِرثائي

وكأني آنست يوماً زائلاً فرأيتُ في المرآة كيف مسائي[4]

فنرى في هذه القصيدة وحدة الصورة والإحساس بالحزن وتأجج العاطفة. أما في قصيدة (مشاكاة بيني وبين النجم) نرى تجلي الوحدة العضويّة فيها من خلال هيمنة إحساس واحد ورؤية نفسيّة واحدة على القصيدة كلها وهو بث الشكوى للنجم الذي يرى فيه الرفيق والصديق الوفي، وهذه القصيدة تطبيق حي لمفهوم الوحدة العضويّة عند الشاعر الرومانسي فقد استعان مطران بالطبيعة لتوضيح صورة الألم والعشق والسهد الذي يعيشه، فقد امتزجت مشاعره الإنسانيّة مع الطبيعة في هذه القصيدة فهو يرى (النجم) شخصاً يشاركه عواطفه ومشاعره، (ومن هذا التوحد بين الصور الشعريّة والطبيعة تظهر الوحدة العضوية التي تربط القصيدة كلها، فالصورة الشعريّة هي الأساس في إظهار الوحدة العضويّة، فإذا اضطربت

1) الديوان في الأدب والنقد، العقاد والمازني : 130، نقلاً عن بناء القصيدة الفني : 78.
2) ديوان الخليل : 23/1.
3) ديوان الخليل: 146/1.
4) المصدر نفسه: 146/1.

الصورة الشعرية أدى اضطرابها إلى تفكك في الوحدة العضويّة).[1] فالوحدة العضويّة كما يرى الدكتور العشماوي (ما هي إلاّ وحدة الصورة التي هي وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها).[2] فيقول في هذه القصيدة:

أرى مثلَ سُهْدي في الكوكبِ أحلَّ بهِ مثلُ ما أحلَّ بي

يَهِيمُ هيامي من وجدِهِ ويهرُبُ من مهدِهِ مهربي

ونجتازُ هذا الفضاءَ رحيباً فأما بنا فهو لم يَرْحُبِ

إذا سِرتُ بحراً أراهُ بهِ أنِسي عن جانب المركبِ

وإن سِرتُ براً يجاري خطايَ ففي الشرق آناً وفي المغربِ[3]

ويتوحد في إحساسهِ – في المقطع الأخير من القصيدة – مع النجم لأنهما يشتركان بالمصير نفسه كما يقول:

وبي مثل ما بكَ من شاغلٍ ولِي مثلُ ما لك من مأربِ

فتاة كصوغ الضياء إليها تناهت مُنى قلبي المُوصَبِ

من الحُورِ دَانَ فؤادي بها ووحّدها الحبُّ في مذهبي

فإن كنتَ يا نجمُ طالعتها وقد سَفَرتْ لك في مرقبِ

فأنت إذن في الهوى عاذري ولست لسُهدي بمستغربِ.[4]

2. **الوحدة التي تقوم على العنصر القصصي:**

وهذا النوع من الوحدة أكثر الأنواع استخداماً في شعر خليل مطران ويمكن تقسيمه على نوعين هما:

أ. وحدة القصص التاريخي:

والتي لا يكتفي الشاعر بسرد الحوادث المرتبة ترتيباً زمنياً بل يلجأ إلى ترتيب الحوادث بعضها على بعض في تسلسلها الطبيعي، وإن ظل التاريخ بعد ذلك صدى هذه الوحدة.[5] وأمثلتها كثيرة في ديوان الخليل نذكر منها ما اتفق عليه أكثر النقاد في دراستهم هذا النوع من الوحدة وهي قصيدة (1806–1870) التي صوّر بها معركة (بينا) والتي حدثت بين فرنسا وألمانيا، أما القصيدة الثانية فهي (الطفلة البويرية) وهناك شواهد أخرى مثل فتاة الجبل الأسود، ونيرون وغيرها من القصائد التي نظمها لحادثة وقعت في التاريخ. يقول مطران في قصيدة (1806–1870):

مشت الجبال بهم وسال الوادي ومضوا مهاداً سرن فوق مهادِ

1) قضايا النقد الحديث : 50.
2) المصدر نفسه: 49.
3) ديوان الخليل : 29/1 – 30.
4) المصدر نفسه: 30/1.
5) ينظر: قضايا النقد الحديث : 44، وينظر : النقد الأدبي الحديث : 378.

يُحدي بهم متطوعين كأنهم عيسٌ ولكن الفناء الحادي

لله يومٌ قد تقادم عهدهُ فيها وظلَّ يروع كل فؤادِ

يومٌ تجفُّ لذكره أنهارها خوفاً ويجري قلبُ كل جماد

وإذا قرأنا وصفه فكأنهُ بدمٍ زكيٍّ لا بمدادِ

ونكاد نسمع للقتال رويَّهُ ونرى الفوارس في لقاً وطرادِ[1]

يستهل الشاعر قصيدته برسم لوحة واسعة للجيوش المتدفقة من فرنسا وبروسيا إلى معركة (بينا)، ويصف مندور هذا الاستهلال باستهلال موسيقي أو يراه بافتتاحيّة تهيئ الجو وتوجه الخيال والإحساس، أو كما يبدأ المصور لوحته بالأرضيّة التي تحدد الإطار واللون النفسي.[2] وبعد رسم صورة الجيوش في ساحة المعركة ينتقل إلى جو المعركة وكأنه يراقب عن كثب ما يحدث هناك، فينتقل إلى وصف جيش بروسيا (ألمانيا) قائلاً:

لبروسيا في أرض يانا عسكر حجر شديد البأس وافي الزادِ

وخيامه في الأفق ماثلة على ترتيب سلسلة من الأطوادِ

نفرت طلائع خيله منذ الضحى تترقب الأعداء بالمرصادِ

فأتوا كما يجري الأتي مشبعاً في غير مجرى مائه المعتادِ

نلاحظ في هذه الأبيات المترابطة والمتسلسلة روعة الوصف والتصوير الذي خلقه تجانس الأبيات فلو حدث تقديم في أحد هذه الأبيات لتشوهت الصورة التي رسمها الشاعر لجيش بروسيا في تلك الموقعة بصورة المتأهب وهو ما يرسمه من حركة في طلائع الخيل التي نفرت منذ الضحى تترقب الأعداء. وعندما ينتهي من وصف جيش بروسيا ينتقل إلى وصف نابليون وجيشه:

وكأن (نابليون) في إشرافه علمٌ على علمِ الزعامةِ بادِ

المجدُ رهنُ إشارةٍ بيمينه والنصر بين يديه كالمنقادِ

والفخر في راياته متمثلٌ وطلائع العقبان في ترددِ[3]

1) ديوان الخليل : 15/1.
2) ينظر: محاضرات عن خليل مطران : 37.
3) ديوان الخليل :16/1

وبعد وصف الجيش الفرنسي والألماني يصور الشاعر بدأ المعركة باستقبال الألمان لجيش نابليون وإلى هنا لا يمكن تقديم بيت على آخر فالقصيدة عبارة عن سرد متسلسل ومنتظم للأحداث إلى أن يصل إلى أن الألمان سيثأرون من الهزيمة التي لحقت بهم عام 1806، فيصلون باريس ويثأرون لموتاهم وذلك في عام 1870 فيقول:

يا خجلة الأحرار من موتاهم يثوون حيث المالكون أعادي

فاستعصموا بالصبر ثم تكاتفوا وتحرروا من رقِّ الاستعبادِ

وتأهبوا للثأر والأحقاد في أكبادهم كالبيض في الأغمادِ

ثم يصل إلى ختام القصيدة فيقول:

واستفتحوا باريس فاستوفوا بها أوتارهم وشفوا صدى الأكبادِ

كلٌّ بمسعاه يفوز ومن ينب عنه الحوادث لم يفزْ بمرادِ [1]

أما قصيدة الطفلة البويرية فيقول فيها الشاعر:

(أدماء) فتّانةٌ لعوبٌ خفيفة ما لها قرارْ

كل مكانٍ تكون فيه يَقلِقُهُ وثبها مرارْ

كأنها طائر حبيسٌ في قفصٍ يبتغي الفرارْ [2]

فهذه الأبيات عبارة عن مقدمة لقصيدة قصصيّة صوّر فيها حالة أبناء شعب البوير عندما تعرضوا للاحتلال البريطاني، ويصور حالة الأب والحزن الذي يعتريه لمقتل أبناء شعبه واحتلال وطنِه. فنرى تسلسلاً وتناسقاً في الأحداثِ بحيث يصعب فصل بيت عن الأخرى:

وليلةٍ باتها أبوها مسهّداً فاقد اصطبارْ

رأتهُ فيها كثير غمٍ يبدو على وجههِ اصفرارْ

يجثو على مهدها ويبكي بأدمعٍ ذرّفٍ حِرارْ

وينثني حائراً جزوعاً يمضي ويأتي بلا اختيارْ

وأبْصَرت أمها عبوساً يشوب آماقها احمرارْ [3]

1) المصدر نفسه : 18/1
2) ديوان الخليل المصدر نفسه: 162/1
3) المصدر نفسه:162/1

وإذا نظرنا إلى هذا المقطع الذي يصور به الشاعر الطفلة وقد أرخى المساء عليها سدوله نجد من المستحيل الفصل فيه من حيث الشكل والمعنى:

حتى إذا ما المساء أمسى وانسدل الليل كالستارْ

جثت على مهدها بما لم تعهد عليه من الوقارْ

شبه ملاكٍ أغرٍ باكٍ عليها سيماء الانكسارْ

تدعو وما لُقنّت ولكن علمها الحزنُ الابتكار:

((يا أرحم الراحمين يا من يحمي ضعيفاً به استجارْ

أنصر أبي وانتقم لقومي ولا تُبح هذه الديارْ)) [1]

ب. وحدة القصص الاجتماعي:

يتحقق في هذا النوع وحدة قصصية تشبه الوحدة في المسرحية فتكون وحدة القصيدة مبنية على اعتبارات فنية تلحظ في بنية القصيدة العامة، فالقصيدة في هذه الوحدة تكون مؤلفة من أجزاء تتعاون جميعها في أحداث الوحدة العامة للقصيدة، ويلحظ القارئ أن القصيدة تتقدم في التصوير شيئاً فشيئاً في حركة نامية كما هو الحال في المسرحية، كما يلحظ القارئ كذلك أن الشاعر لا يشرح فكرة ثم يعود إليها، وهذا يتطلب تفكيراً من الشاعر في بنية القصيدة على انها وحدة ظلت أجزاء مترابطة قبل البدء في نظمها.[2]

ومن الأمثلة على هذا النوع من الوحدة في شعر مطران، قصيدة (فنجان قهوة، والجنين الشهيد ووفاء) إلا أنني أكتفي بالوقوف على تفاصيل قصيدة (فنجان قهوة) والتي قدم لها الناظم بعبارة: ((حديث واقعة جرت في قصر ملك مستبد)).

ولتطبيق هذه الوحدة على قصيدة (فنجان قهوة) وجدت من الأجدر بي أن أقسّم هذه القصيدة على خمسة مشاهد وكأنه عملٌ مسرحيٌ، والمشاهد كالتالي:

المشهد الأول: ينقلنا الشاعر إلى قصر الملك ليوضح لنا حقيقة ذلك الرجل عابد الشهوات وكيف أنه رغم كثرة الحرس من حوله إلا أنه يخشى أشباح قتلاه، كما ويخبرنا كيف لمحتْ الفتاةُ الحارسَ وأحبته وكيف عالجها الغرام معالجة حيرة وسُهد وقلق فيقول:

البحر ساجٍ والسكينة سائدة والليل داجٍ والمدينة راقدة

غمر الظلام هضَابها وجبالها وقلاعها وصروحها، فأزالها

إلى أن يقول:

تلك الخطى في الهضبة الشماء كانت خطى إنسيّةٍ حسناء

1) المصدر نفسه : 164/1.
2) ينظر: النقد الأدبي الحديث (هلال) : 383، وكذلك قضايا النقد الحديث : 45.

بنت المليك المستبد العاتي العابد الشهوات واللذاتِ

فيصل إلى لقاء الفتاة بالجندي:

جفِت السرير إلى مكان خالي من أعين الرقباء والعذّال

للقاء جندي جميل المنظر عالي المكانةِ أريحي قسور

رأس الحماة لِصرح ذاك العاهل ليلاً وحارس رأسه من غائل[1]

وفي **المشهد الثاني** يجعلنا الشاعر أمام الحوار الذي دار بين الفتاة وظئرها وهو حوار مسرحي، ينطلق من أعماق النفس البشريّة ويبين خوالجها وآثارها على حياة الإنسان وطاقاته الجسديّة والفكرية.

أما **المشهد الثالث**، والذي تجرأت فيه الفتاة أن تكتب رسالة وترسلها إلى ذلك الجندي عن طريق العجوز التي رفضت بادئ الأمر هذه الفكرة ونصل إلى المشهد الرابع حيث اللقاء. وفي هذا المشهد يجمع لنا الشاعر بين الخوف والأمل على وجوه العاشقين فيقول:

تختال في أثوابها السوداء عن قطعةٍ تمشي من الظلماء

طوراً تضل وتارةً تتعثر وفؤادها متفرغ متطير

وتكاد إن لمحت إشارة نور تتحلُّ مثل غياهب الديجور

لكنَّ ذاك الخوف لم ينجرد من لذة الشيء الذي لم يعهد

أما المشهد الخامس وهو المشهد الختامي، فقد أبصر الملك السهران ما قد جرى في هضبة البستان، فاستقدم الحارس وأخذ يلاطفهُ ملاطفة خبثٍ ولؤم فيقول:

ما هكذا يا أصدق الأعوان شأن الشجاع مصاهر السلطان

سبق الحِمام إلى العروس فنالها وأخذْت منها ظلّها وخيالها

لكن رأيتك سامي الأغراض كلفا بصوت طهارة الأعراض

وجزاء هذي الخلة الإكرام فاجلس وحادثني ولا استعظام

إلا أن إكرام الملك له كان فنجان من القهوة الممزوجة بالسم القاتل:

فتناول الفنجان ثم تفطّنا لمقال سيدهِ وأدرك ما عنى

1) ديوان الخليل : 148/1.

واختار في الكرسي جلسة مالك لا جلسة العبد المروع الهالك

مترشفاً فنجانه متمهلا كترشف السكير كأساً من طلا

حتى إذا اشتدت به الأسقامُ وتقسمت أحشاءهُ الآلامُ

رمز المليك فرنَّ خلف ستار نغم جرى بيدٍ على أوتار

مزجٌ من الأحزان والأفراح مرد كمزج السم في الأقداح[1]

مما تقدم نستنتج أن محاولة مطران في فهم وحدة القصيدة تعد محاولةً رائدةً في حدود مطلب الترابط العضوي والفني بين أجزاء القصيدة تستحق منا كل العناية والاهتمام في مسيرة تطور مفهوم الوحدة في نقدنا الحديث.

فالقصيدة العربية وإلى وقت متأخر من القرن العشرين لم تكن تعرف الوحدة وهذا ما أشار إليه الدكتور مندور في كتابة (الشعر المصري بعد شوقي) عندما درس نماذج مفككة من الشعر العربي الحديث مثل قصائد (علي الجارم) وخاصة في القصيدة التي ألقاها في المؤتمر الطبي الذي عقد في بيروت في صيف 1944 والتي استهلها بالغزل، ثم انتقل إلى وصف الرحلة التي بدأه بقوله:

سر يا قطار ففي فؤادي مرجل يزجيك بين متالع وبطاح[2]

ثم ينتقل إلى وصف لبنان ومفاتنها، وفي النهاية يصل إلى المؤتمر وما يرجى منه من خدمة للعلم والإنسانية.[3]

هذه النماذج من الشعر العربي إذا ما قورنت بنتاج مطران الذي أصدره في ديوانه الأول سنة 1908، تؤكد ما ذهبنا إليه في أن مطران يعد رائداً من رواد الوحدة في الشعر العربي وهو ما أشار إليه مندور في حديثه عن قصيدة (الجارم) والذي هاجم به تفكك القصيدة ودعا إلى ضرورة تبني البناء العضوي في القصيدة كما فعل خليل مطران فيقول: (وهذه الوحدة العضويّة مبدأ دعا إليه مطران في مقدمة ديوانه وأخذ به في طوال قصائده القصصيّة والدراماتيكية بل في سائر قصائده)[4]، كما يقول الدكتور أبو شادي: (دعم مطران وحدة القصيدة وشخصية الفنان وعزز رسالته كما تدعم الديموقراطية حقوق الإنسان، وفتح له باب الحياة على مصراعيه كما أفسح له آفاق الخيال، وأبرز له كل شيء في هذا الوجود – صغيراً كان أم كبيراً – كموضوع شعري خليق بعنايته وأهلٍ للتناول الفني إذا ما استطاع الشاعر أن يتجاوب معه).[5]

الخاتمــة

ومن خلال ما تقدم توصلنا الى الاستنتاجات التالية :

1. جمع خليل مطران بين التنظير والتطبيق وكانت أشعاره نماذج حية لما كان يدعو الناس إلى الالتزام به، وكثير من دعواته النظرية إلى التجديد كانت تتحقق عملياً في إبداعه الفني.
2. رفض الطريقة المتبعة في الشعر في ذلك الوقت، فحاول انتشال الشعر من حالة الجمود التي اعترته في العصور المتأخرة وبداية عصر الاحياء مع الاحتفاظ بأصول اللغة وعدم التفريط بشيء منها واعتبار القصائد العربية القديمة رافداً ينهل منه كل من أراد كتابة الشعر.

1) ديوان الخليل : 148/1 – 154، وينظر : الجامع في تاريخ الأدب العربي : 476 – 477.
2) ينظر: الشعر المصري بعد شوقي:21
3) ينظر: المصدر نفسه : 22.
4) ينظر: الشعر المصري بعد شوقي: 22 – 23.
5) قضايا الشعر المعاصر، (أبو شادي) : 63.

3. التخلص من القيود الموضوعة على الشعر العربي وعدم التزام الوزن والقافية كمعيار للشعر فنرى تعدد القوافي في القصيدة الواحدة وخروجه على الأوزان التي وضعها العرب من قبل.
4. المزاوجة بين الموروث الشعري العربي وآداب الأمم الأخرى من خلال ما أمتلكه من ثقافة واسعة في اللغة العربية واللغة الفرنسية والانكليزية، فكانت أكثر أشعاره مستوحاة من الآداب الغربية وما وصلت اليه تلك الآداب من تطور.
5. ظهور النزعة الرومانسية على أغلب قصائده وهو ما لم يكن معروفاً في الأدب العربي الحديث، وقد تجسدت هذه النزعة في الكثير من قصائده كقصيدة المساء والنرجسة والأسد الباكي وغيرها من القصائد التي كانت تمثل مذهبه التجديدي في الشعر.
6. كان مطران من أنصار التجديد محققاً مع ذلك سمة التوازن والاعتدال فقد استطاع التوفيق والتوسط بين ما هو حديث وما هو أصيل فكان بذلك صاحب منهجاً جديداً في الشعر العربي.
7. كان مطران رائداً في دعوته إلى الوحدة في القصيدة بشكل عام والوحدة العضوية فيها على وجه الخصوص، فقد سعى إلى تطبيقها في قصائده منذ مطلع القرن العشرين وهو بذلك سابق للمحاولات التي جاءت بعده على يد أصحاب مدرسة الديوان، فظهرت العديد من قصائده تحمل هذه الوحدة فضلاً عن تطبيقه للوحدة الفنية ووحدة الغرض القصصي والوحدة النفسية في شعره.
8. استطاع مطران تحويل مجرى الشعر العربي – في وقته – من الموضوعية إلى الذاتية، كما استطاع أن يرفد الشعر العربي بأغراض جديدة فكان أول من كتب في الغرض القصصي والوجداني ووصف الطبيعى وصفاً رومانسياً في العصر الحديث.
9. وأخيراً يمكننا القول أن رغم ما تميز به مطران من ملامح تجديد إيجابية فأنه لم يسلم أحياناً من وجود بعض السمات السلبية في آراءه النقدية التي نظّر لها كالتعميم والمبالغة والتناقض والتأثيرية وبعض التحامل على التراث العربي.

المصادر والمراجع

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 2007.
- بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، د. مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 94.
- بنية القصيدة العربية المعاصرة، خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.
- التجديد في الشعر الحديث، د. يوسف عز الدين، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الثانية، 2007.
- التجديد في شعر خليل مطران، سعيد حسين منصور، الهيئة المصرية للكتاب، 1977.
- التراث النقدي قبل مدرسة الجيل، عبد الحي دياب، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968.
- تقليد وتجديد، طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، 1970.
- الثابت والمتحول، أدونيس، دار الساقي، بيروت، الطبعة الثامنة، 2002.
- الجامع في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، منشورات دار ذوي القربى، طهران، الطبعة الثانية، 2003.
- حافظ وشوقي، طه حسين، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1953، الطبعة الثانية.
- حافظ وشوقي، طه حسين، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1966.
- الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي، جدة، 1985، د.ط.
- خصام ونقد، طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثامنة، 1979.
- خليل النيل وشاعر الشرق العربي، جمال الدين الرمادي، الدار القومية للطباعة.
- خليل مطران، د. أحمد عبد المعطي حجازي، منشورات دار الآداب، بيروت، 1975.
- دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجبل، بيروت.

- ديوان الخليل، خليل مطران، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، أربعة أجزاء، الطبعة الثالثة، 1967.
- الرؤيا الإبداعية في شعر أحمد زكي أبو شادي، محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجبل، بيروت، د.ط.
- الرفض في الشعر العربي المعاصر، عمر فاروق الطباع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2006.
- الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقديمه)، محمد النوبهي، الدار القومية للطباعة، القاهرة، د. ت.
- الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى)، د. محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، 1955.
- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- قضايا النقد الحديث، محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، 1991.
- متعة تذوق الشعر، د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة.
- محاضرات عن خليل مطران، محمد مندور، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1954.
- المختار من شعر خليل مطران، تقديم سمير سرحان ومحمد عناني، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1999.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط./ د. ت.
- النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي – القاهرة، د.ط، 1978.
- وجوه ومرايا، ميخائيل عيد، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999.
- وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، د. حياة جاسم، بغداد، 1972.
- وحدة القصيدة في النقد الأدبي الحديث، د. بسام قطوس، دار الكندي للنشر، إربد، 1999.

❖ **المجـلات**

- التجديد في الشعر، خليل مطران، مجلة الهلال، عدد نوفمبر، القاهرة، 1933.
- اللغة العربية في الخمس والعشرين سنة الماضية، خليل مطران، مجلة الهلال، نوفمبر 1932.