

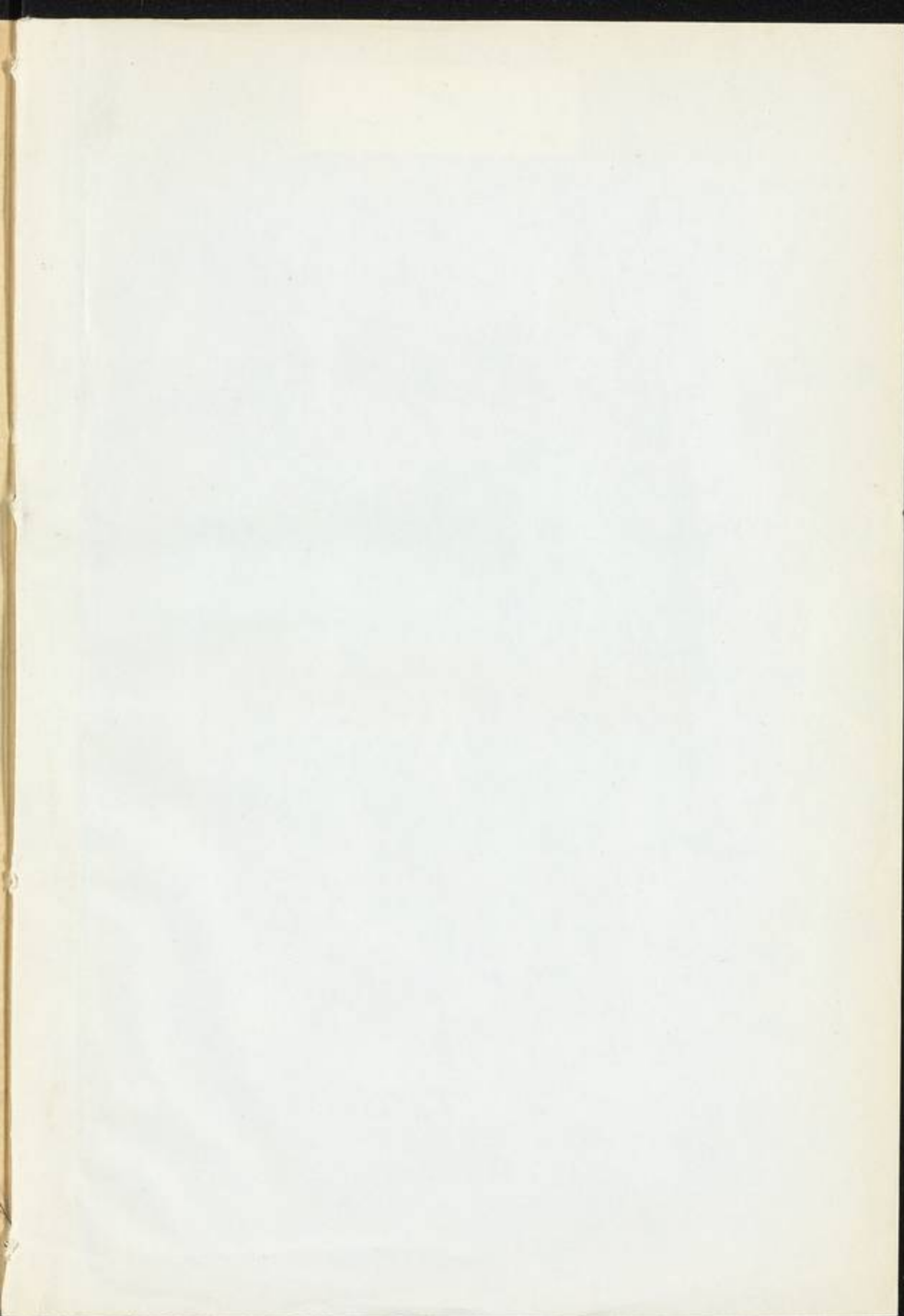
KARAM

AL-RAMZIYAH

PRINCETON UNIVERSITY LIBRARY



32101 013289671



انطون غطاس كرم

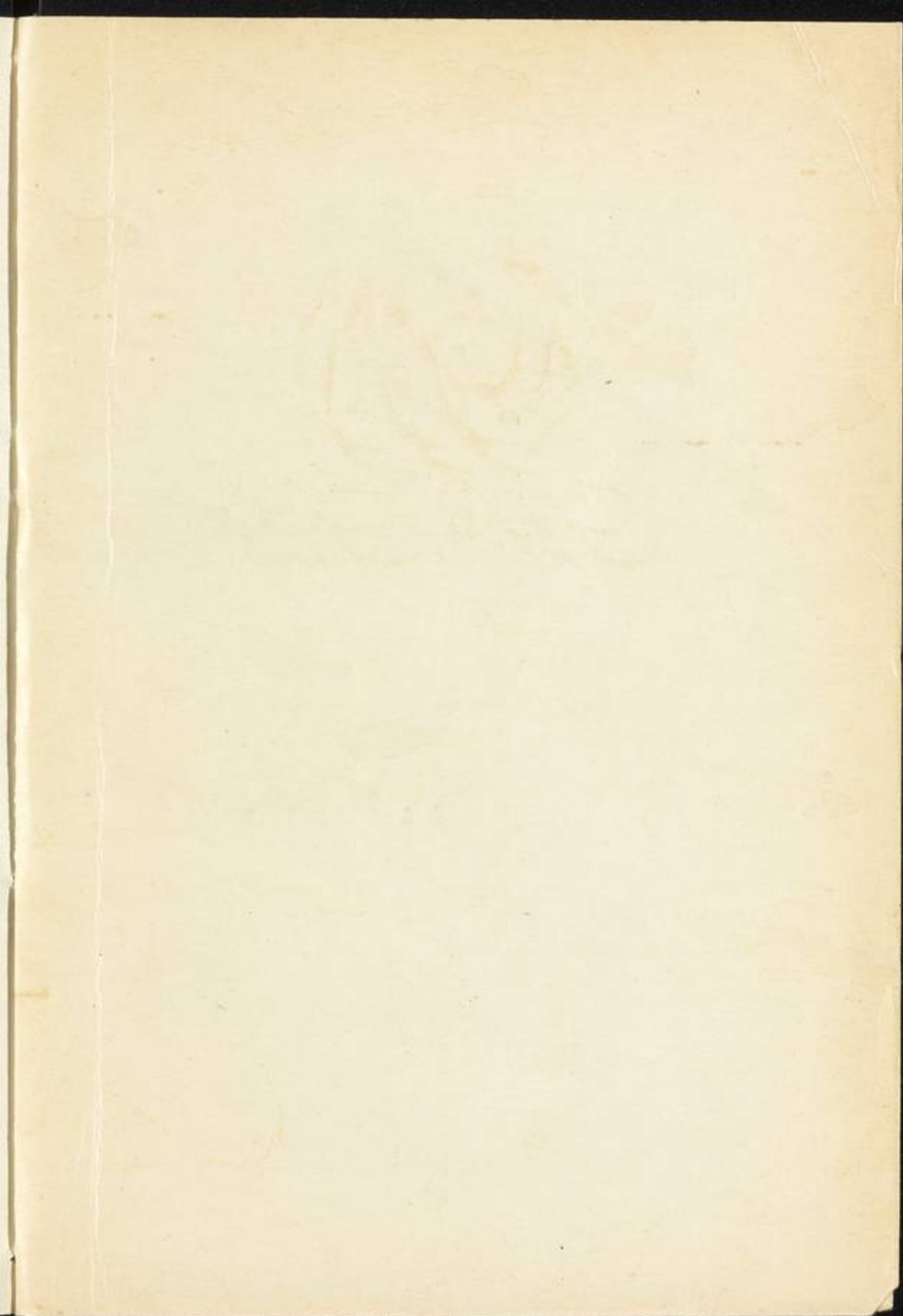
المرزبية

واللهووك (العربي الحريث)



دار النشر
للنشر والطباعة والنسوخ
بيروت - لبنان

١٩٤٩



۱۸۰۰
A. Z. Abushady

al-Ramziyah

المرزوقية

والله ورس (العربی الحریث)



انٹار

والله اعلم

لِلنَّشْرِ وَالطِّبَاعَةِ وَالسَّوَرِ
بيروت - لبنان

1989

مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد الدين بمصر

تبریز

تبریز

تبریز



توطئة

ان ما حدثنا الى هذا البحث هو الاضطراب العام الذي اعتري النقاد في المغرب والمشرق . وبسوءنا ان يكون القلق العالمي ^١ قد حال دون بلوغنا الاصول الاولى من المجالات والدراسات التي عاصرت هذه الحركة الادبية في نشأتها او عقبتها بزمان يسير .

فعمدنا الى بعض المراجع الاولى - وما اعوز مكاتبنا اليها - والى مؤلفات الرمزيين بنوع خاص . واما المراجع الغربية التي اصبناها فمختلفة المادة متباينة التوجيه منها المؤرخ دونغا تحليل ، ومنها المترجم المستعرض ؛ ومنها المحلل المرتكز على الوسائل الرمزية المشيح عن التاريخ والتوجه . ولم نقع على مؤلف يضم النواحي جميعها ^٢ . ولربما عاد ذلك الى الاتجاه العلمي نحو التخصص . ولربما عاد الى ان الاشخاص الذين عنوا بالرمزية اقتصروا على ناحية دون الاخرى لفرط ما تستوجب كل منها من التنقيب والتمحيص . ومهما يكن فموضوع الدراسة لم يقلل . انه شغل النقاد نيفاً وخمسين عاماً دونغا استنفاد .

واما ما جاء في الشرق فموجزه مجمل ، سطحي ، منه لعباس العقاد ، او تاريخي مستعرض منه للدكتور نقولا فياض (نقله دونغا اشارة الى مرجع) او تجاري مرتكز على بعض الدراسات العامة المعدة للصفوف الثانوية ككتاب في رمزية الشريف الرضي . ولذا رأينا ان نحدد الرمز بمعناه العام ، ثم بمعناه الخاص ، بحسباً أوردته الفلاسفة ، مستدين الى تحديد لـ « كانت » في « نقد العقل الصافي » . ولم نرَ محيصاً عن عرض العناصر الادبية والتوجيهات الفلسفية والعقائد الدينية والتيارات الاجتماعية والبوادر الاقليمية ، وبالتالي عن تحديد الاحتياجات الروحية التي ساهمت في خلق هذا النوع الادبي . ثم لم يكن مندوحة عن ايضاح المراحل الكبرى التي نما خلالها واستمر نامياً حتى بلغ اقصاه ، وذبل حتى استحال الى الوان اخرى شأن كل حياة .

ولم نكتف بالناحية التاريخية لمعهود ان للنظرات التاريخية دور الممهد في تفهم هذه الآداب الوجدانية القائمة على تحليل الازمة الروحية في شتى الحالات . فلا يصح اعتبار التاريخ الادبي غاية بحد ذاته . فعمدنا الى اهداف الرمزيين وعناصر شعرهم ، وثمة الى بيان

(١) كسبت الرسالة بين ١٩٤٥ - ١٩٤٧ .

(٢) لم يكن ظاهراً بعد كتاب « غي ميشو » عن الموضوع والواقع في أربعة مجلدات تحت عنوان « الرمزية ».

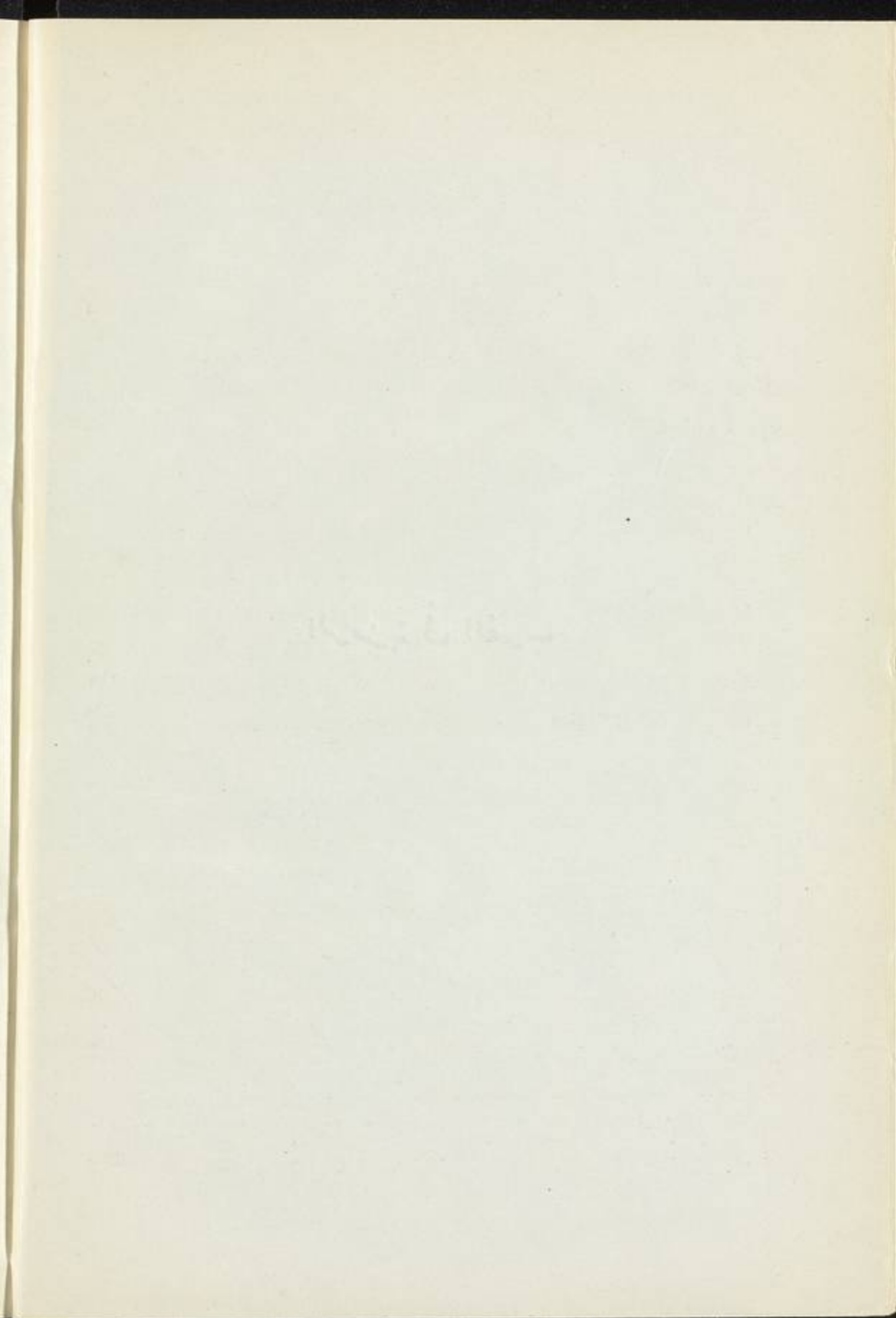
النقاط الارتكازية في فلسفة كل من الشعراء ، اذ ان لكل شاعر مبرز فلسفته . واستطردنا في نهاية الفصل الاول الى ايراد تحديدات الرمزية من حيث هي .

وعرضنا سراعاً في القسم الثاني كيف يلتقي الادب العربي هذا النوع المثالي مقتصرين على ادبنا الحديث خصيصاً بمقدار ضربه على غرار الفونجة . وارسلنا اخيراً حكماً وُبدأ في قيمة ادبنا ومستقبله .

ترانا سددنا ثغرة في تاريخ الابحاث الادبية العربية ؟

بيروت ١٢ ايلول سنة ١٩٤٧

الرمزية في الغرب



الرمزية في الغرب

في سبيل التمهيد

اختلف مفهوم الناس لما يسمى رمزية ، فتضاربت آراؤهم بحسب المظاهر التي بها تجلت ، واختلطت عليهم الحقيقة حتى ذهبوا في امر تحديدها مذاهب شتى ، واعتبر معظمهم ان كل ادب غامض هو ادب رمزي ، وان الغموض كل اركانه وبجمل شروطه الاساسية . وزعم البعض ان هذا النوع من التعبير داء تفشى في الانتاج الشعري الحديث فعطل الوضوح الذي اعتدناه خلال مطالعاتنا لآداب العالم عامة وللعربية منها خاصة . وتشاءم رهط اخير ظاناً ان هذه الطريقة التعبيرية وان اتت بشيء من الرواء والالين والامثاق ، نهج فاسد ، يتقهقر معه التعبير السائع للخلق الفني ، فيهوي به الى وهدة التغنت وبالتالي الى السخف .

والحق ان هذا الاضطراب حيال ادراك جوهر هذا الأدب ادراكاً صحيحاً لا يرجع الى عدم الروية عند الدارسين فقط ، بل هو راجع ايضاً الى تباين الاشاعات الشعرية عند الرمزيين انفسهم : فبينما يُعنى «بودليو» بمشكلة العلاقات بين مجالي الكون من ناحية وذاته من ناحية اخرى ، وبالاتفاق الى ما وراء الاشياء المحدودة وفكرة الخير والشر ، يتوخى «رمبو» الصور التي تتوابع في النفس الانسانية ، ويتحد كذلك بكلمة الخلق الواحدة مبصراً خلال «الحروف الصوتية» الواناً ذاتية تشع منها ، فيستخرج قيم هذه الحروف الملونة ويسخرها للاداء . اما «ملارمه» فاستهدف المطلق في وجهتيه : ادراك العقل الباطن الذي لا يبلغ إلا في حالة الحلم . فيبلغ معرفة جوهر الحياة الداخلية ، وادراك «الفكرة المطلقة المجردة» . فعمد الى ترويض اللغة ، وهي لغة الجوامد والمموسات اصلاً ، واخضاعها لاداء ما لا يعبر عنه (L'ineffable) . فيستنجز بادی ذي بدء ان الاختلاف بينهم في الجوهر لا في العرض ، وبديهي ان يفضي كل تباين في الجوهر الى تباين في الانتاج .

على اننا آلفنا ان نفصل في الامر غب دراستنا لكل منهم . وسنوضح كيف ان في هذا الخلاف تسكامل آدابهم وتزايد ، وكيف ان رسالتهم الادبية متقاربة في النزوع الجوهري وان بدا خلاف في العرض . وثمة لا خير في اختلاف طرق الوصول ، والا فما الذي يميز بعض طوابع الأدباء عن بعض ؟ أليس في الادب المسمى خطأ بالكلاسيكي - تمييزاً له عن سواه - أصباغ مختلفة باختلاف مبدعيه ؟ وهل يمنعنا ذلك عن سبب آدابهم وتذوقها

وارسال الاحكام في نواحي جمالها حيث يستوجب ذلك ، والاشارة الى المتطرح المرذول حيث ينبغي ذلك ؟

فما الداعي الى هذا الاضطراب اذن في مفهومنا للرمزية ان لم يكن التباين في مظاهرها الادبية ؟ نعتبر أن القلق يعود الى صعوبة في الاساس ، الى صعوبة في التحديد ، وكل اختلاف في التحديد يفضي الى اختلاف في النتائج ، وبالتالي الى اختلاف في المفهوم .

فما هو الرمز ، وما قيمته الادبية ، وما اهداف الذين عنوانه ، وما هي تلك الأسرة الادبية التي لقيت الشعر بهذا اللقاح ، وكيف نشأت ؟ نحاول أن نشرح هذه المشاكل تباعاً فنأتي على خلاصتها 'جملة' وننتقل في القسم الثاني الى تبيان النصب الذي اصابه الأدب العربي من هذه « الحركة » ومن اهدافها الشعرية .

ما هو الرمز

جاء في دائرة المعارف الانكليزية : « Symbol » : the term given to a visible object representing to the mind the semblance of something which is not shown but realized by association with it.

وجاء في معجم لاروس الكبير ان « Symbole » : (latin Symbolum; Grec Som-bolom, Signe, marque). Tout ce qui peut être considéré comme le signe figuratif d'une chose qui ne tombe pas sous les sens. — Et « EN RHÉTORIQUE » : figure par laquelle on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage a choisi pour la désigner.

وفي معجم اللغة الفرنسية : Le Symbole est un signe relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée.

والرمز اشاري اساس الاديان جميعها في الاصل . اما في الشعر ، فالرمز يعيد الشعر الى طبيعته الاولى ، لان الشعر في اصول اغراضه لا ينوه عن الاشياء الواقعية مباشرة ، بل يعبر عنها بطريقة صورية اشارية . بحيث ان للاشياء المادية اثرها في المنتج ، فيتكون منه صورة غير واضحة في البدء ، تنجلي وتحدد مع التطور الى ان تنفصل عن الصورة الغامضة ، المضطربة . وعندما يزول الغموض تأخذ الصورة في الوجدان شكلاً نهائياً ، وهذا الشكل النهائي الذي بلغته الصورة في تطورها ، اتخذ طبيعة مستقلة تتسكب بمختلف الاساليب في الانتاجات الفنية ، فنسميها رمزاً . واذن فالرمز في التجريد العقلي مرحلة نهائية للصورة ، كان من طبيعتها ، ثم انفصل عنها ، او انها هي تجردت عن ذاتها وتزعت الى ان تكون رمزاً . فيكون الرمز جسداً لا آخر تطور بلغته الصورة ، ومن شروطه ان يتحقق في قالب .

اي ان الموجود الحي ، نقلته حواسنا الى الوجدان فاستحال صورةً ؛ حتى اذا تطورت الصورة الى شكل محدود يذكرنا ، كلما استعدناه ، بالشيء المادي الأصل ، سمينا هذا

الشكل رمزاً . كأن نقول مثلاً ان لوحة «الجوكوندا» لا تمثل «مونا ليزا» كما هي ، بل تمثلها كما حوّلها وجدان الفنان ، تمثل صورة المرأة بعد أن تصفت الصورة وتحققت في اللوحة المعروفة . هكذا نفهم الرمز بمعناه الواسع .

اما في معناه الضيق ، وهو غرضنا ، فيرجع الى تحديد الفيلسوف «كانت» في كتابه :

La Critique de la Raison Pure.

« Le Symbole d'une idée ou d'un concept de l'entendement est une représentation analogique de l'objet, c'est à-dire une représentation d'après les relations qu'entretient ce concept avec certaines conséquences et qui sont les mêmes que celles qu'on attribue à l'objet lui-même avec ses propres conséquences bien que les deux objets soient d'une nature absolument différente. »

فبعد ان ينتزع الرمز من الواقع يصبح طبيعة ، منقطعة ، مستقلة بحد ذاتها . وليس من علاقة بينه (وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ، ولتجريد صورته) وبين الشيء المادي ، الا بالنتائج . فالصورة الرمزية بحسب ما يحددها «كانت» توحى الشيء الذي ترمز اليه ، وهذا الايجاء لا يتأتى بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة والشيء ، بل بواسطة علاقات داخلية بينهما ، من مثل النظام والانسجام والتناسب وغيرها . ولا ريب في ان ذلك يفرض لدى القارئ او المتذوق عامة قوى خلاقة شبيهة بالقوى المنتجة في الخلاق .

والانتاج الفني عامة رمز للفكرة المجردة التي في الذات عن الاشياء الواقعية المحسوسة . كنحو قولك إن خبر موسى في التوراة هو بمثابة الشيء ، وأن الصورة التي استمدّها ميكائيل الجلو مختلفة في الجوهر والمادة عن خبر موسى وإن كانت مستقاة منه . واصبح موسى التوراة فكرة مجردة ، ثم تحققت في تمثال ؛ واصبح التمثال مثاراً لحُب موسى ورمزاً يوقظ في المتذوق تاريخاً كاملاً . واذن فهذا الرمز يذكرنا بالشيء المادي ويوحى لنا ما يوحى به . وليس من علاقة بين «الشيء» وهو حكاية موسى - وبين «الرمز» وهو تحقيق الفكرة المجردة في تمثال - الا بالنتائج . فالخبر الوارد في التوراة والتمثال الجبري ، من طبيعتين مختلفتين . ولكنها يوحيان في نفس المبدع او المطلع تقارباً في الجو الشعوري .

وكأنما لجأ «برغن» الى نظرية «كانت» واخضعها لمذهبه الحدسي . فالرمز في رأيه « اداة عقلية » تمكن صورة من الصور ان تنضم الى اخرى بحسب قانون المطابقة (Identité) . والرمز صورة بمائلة (Analogique) على طريق الحدس^١ .

اما «هيجل» فيجعل «الرمز» قسمة «استنتاجية» (Synthétique) بدل القيمة التائية او التشابهية التي اختطها «كانت» . فالاستنتاج في رأي «هيجل» يجمع بين مظاهر الكون ، وهو رمز الانسجام الكوني والوحدة الاساسية . فكل ما في الكون يتصل ما بينه ببعض

صفاته او ببعض مظاهره. ويذهب «كارليل» الى أن كل ما يحيط بنا رمز^١. أليس في ذلك رجوع الى نظرية المثل الافلاطونية القائلة بأن كل ما في الوجود الحسي ظلّ لعالم تجريدي أمثل وأكمل؟ أليس في الشعر الرمزي رجوع الى المثالية الفلسفية؟

ويميز «جورج بونو» في كتابه «الرمزية» ان للشعر كما للفلسفة وجهتي نظر مختلفتين في الرمز. وجهة استنتاجية تنبثق من المثالية الصافية والتجريد البحت. ومن هذا القبيل كان شعر «ملارمه». ووجهة تشابيهية تبدو في شعر «بودلير» وبنوع خاص، تتجلى في قصيدة «العلاقات» حيث يجعل بودلير كل ما في الطبيعة متصلاً، متشابهاً. وللتفرقة بين الطريقتين نقدم المثل الآتي:

يقول بودلير في قصيدة عنوانها «الجمال»: «انا جميلة ايها الفانون، كحلم من حجر». فوضع المشبه، والمشبّه به (وهو غريب في باب معناه لان الحلم لا يكون من حجر، والواضح هنا انه قصد الجمال الذي لا يبكي او يتألم ولا يضحك او يفرح، وانما هو صامت، عميق الصمت)، وجمعها باداة تشبيه «الكاف». اما «ملارمه» فقد كان يجرّد صورة «حلم حجر»، ويعمد الى وسائل داخلية، في التعبير، تبين فكرة «الجمال»، فيرفع مثلاً حرف التشبيه ويحذف المشبه «انا جميلة» ويحدث النداء «ايها الفانون» بتألف الالفاظ والحروف. غير ان نظرية «بونو» في تقسيم الرمز الادبي الى وجهتين كما قسم في الفلسفة، يحتاج الى بعض التعديل في نظرنا. فان الرمز في ادب «بودلير» و«فرلين» ليس رمزاً بالمعنى الخاص الذي نفهمه. فبينما الرمز يعبر عن تمثيل تجريدي فكري (conceptuel) و«يظل محافظاً على سيادة الحدس والفكر الاستنتاجي»، ويعتبر تلك الفكرة الصافية نفسها التي تحاول ان تتجسد في شكل من الاشكال، ترى انها يحاولان ايجاد رموز هي بالاحرى استعارات تجرّدت بعض الشيء عن محتواها المادي. الا ان هذه الاستعارات المستقلة بعض الاستقلال عن محتواها المادي، مهتدة السبيل للرمز بمعناه الادق كما يبرز في شعر «ملارمه» وهو وحده هو الذي حقق الرمز الشعري بحسب ما فهمناه في تحديدنا اعلاه.

هذا وان الرمز اطل وقد تضاربت تحديده فاعسر ايضاحه واضطرب.

ولقد حاول بعض كبار النقاد ان يحدده بقوله: Le Symbole poétique est une fiction: concrète, figurée, mouvante, plastique et colorée et animée de sa vie propre personnelle, indépendante, capable de se suffir à elle-même, de s'organiser et de se développer; mais une fiction dont la «correspondance» est entière avec un sentiment ou une idée qu'elle enveloppe.²

فهو - بعد ان يلحق به الصفات الحسية، يجعله متحرراً بذاته، مستقلاً، يكفي نفسه

(١) Bremond - Poésie Pure p. 122.

(٢) Brunetière, Evolution de la poésie lyrique, p. 249 (15^e leçon).

بنفسه ، فيتكون وله علاقة كلية بشعور باطني او بفكرة .

ولربما كان « بؤيه » افضل من حاول تحديده : Le symbole est le résidu de la distillation intellectuelle , l'essence concentrée d'une conception .

اي ان الرمز هو بقية التصفية الفكرية ، والجوهر الاقصى في كل تشبيه ^١ . وان الرمز « يفترض » فكرة ، وكل رمزية تفترض شيئاً مما وراء الطبيعة ، اي بعض فكرة عن علاقات المرء بالطبيعة التي تحدد به « او بالجهول » .

زد على ذلك ان الرمز لم يعد آلة او وسيلة لنزعة ادبية او مدرسة معينة في « فرنسا » وانما غدا طريقة تعبيرية عامة ، لا يستغنى عنها . فالفنون التي تنطوي لتسهر الاعماق أنست به لأنه — كما تبين — يستخلص بمجمل المادة التي تحدد بنواة الفكر ^٢ . ويقول (E . Friser) « ليس الرمز » شيئاً او اشارة تتحدد ، ولكنه وسيلة فنية « بها يسعنا ان نوحى كل شيء » او نعبر عن اية حالة من الحالات النفسية . كل ما في الكون ينزع الى ان يكون رمزاً « بعامل الفكر الذي يستوجد العلاقات غير المنتظرة بين العالم الخارجي والداخلي ... ان الرموز مستند التنظيم الشعري الذي يبيح لنا ولوج ناحية من ذاتنا لا تبلغ الا بوسيلة الرمز ... » ^٣

ثم ان الاستعارة النامية ، المتتابعة ، المختلطة ، والتي تجسد الفكرة في جهاز شعوري ، وشعوري وفكري ، والتي من باب الایحاء لا من باب المعنى المحدود ، توسع افق الشعر وترجبه كما سيمر في باب الایحاء ، حيث تقرر ان الایحاء شرط اساسي من شروط الشعر الذي نعتوه « بالرمزي » ^٤ . ويحدثنا « مارسيل ريمون » في كتابه « من بودليو الى الفوق واقعية » : ان في الاحلام وفي الحالات الحاملة رموزاً تصدر عن النفس لتعبر بطريقة تلقائية عما يحول فيها . والرموز هذه ليست بالحق تعبيراً او ترجمة بل هي حالة تحلم ذاتها ، او بالاحرى حالة النفس في الحلم . وبما انها ليست تعبيراً ، غدا من العسير ان يعبر عنها وان تفسر ، اذ انها اصبحت من الجواهر البسيطة (اي غير المركبة) التي تمر في نفق الذات ولا تقبل التفسير والتحليل . ومن هنا نشأ الخلاف حول تفسير الرمز ؛ وجعلوه ذا اوجه وقيم متعددة (Polyvalents) لانه لا يخضع للمعنى الذي يفرضه المنطق ، فهو حدث خارج عن الارادة والعقل وعن المنطق اداتها (ص : ٥٠ - ٥١) .

Eigeldinger, Ibid. p . et 173. Bouvier, Initiation à la litt. d'aujourd'hui . (١)
p . 17 et 18 .

Évolut. de la Poésie lyrique — Brunetière. (٢)

Le Dynamisme de L'image dans la poésie française p. 172. (٣)

Paulhan , La double fonction du Language p. 77. (٤)

اغراض الرمز

وبعد ان انقشعت امامنا اصول الرمز، نحلل فيما يتبع أهمية الرمز كتعبير ادبي، إذ أصبح كما تبين في وجهة نظر « فريزر » وسيلة فنية . فما هو معاد هذه الوسيلة ، وما هي امكانياتها الادائية في حقل الشعر ؟

ان المدرسة « البرناسية » قصرت همها على تصوير الحياة الواقعية في نقلها الواحاً رائعات ، ولكنها جامدة « متعصبة » بحيث ان مختلف نواحي المراثيات تبرز في اجزاء هذه اللوحات . اما الرمز ، وهو بطبيعته متحرك (*dynamique*) لانه انتقال مستمر ، فيضع في هذه الجوامد الموضوعية (*objectifs*) حياة ، لانه يحولها الى كائنات نفسية (*subjectifs*) تتدرج في تطور ، او لانه لا يراها الا من خلال الذات الازلية التغير بحسب رأي وليم جيمس وبرغسن في التيار الداخلي . فلا مندوحة اذن عن البت بان الرمز دائم الحركة كالحياة وغرضه النقاط ما هو دائم الحركة . فينجم عن ذلك :

ان الرمز وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا - وهي لغة الجوامد^١ ان تعرب عنها . فحول العقل الواعي الذي تكونه الفاظ حياتنا البيولوجية ، هالة مغبورة بالضباب وبالاهاام ينهد دونها التعبير المادي ، ويجدر ان ينقشع هذا الستار المبهم الذي يكتنف الذات . فبينما نرى الالفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الملموس ، نتبين ان الرمز يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبات « اللاوعي » .

وعليه فالرمز ايجائي بجوهره ، واغني بايجائي انه لا يقف على قدم الاشياء المادية ليصورها ، بل يتعداها لينقل التأثير الذي تركه هذه الاشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس . فهو اذن لا يعبر عنها بقدر ما يهب عن الاجواء الضبابية المبهمة التي تسربت الى اعماق الذات المتفرعة المتباعدة الاطراف والاصول .

ونشأ عن ذلك ان الرمز علاج ناجع للغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الاداء ؛ فهو متمم لها يقبلها من عثرتها .

وان الرمز يطلق العنان للنفس حتى تنطوي على ذاتها لسبر غور بعيد ، فيجررها بعض الشيء من العامل المنطقي العلمي المتجمد ، الى قوة اخرى ، لا تدرك قرارة « اللاوعي » الا بها ، الا وهي الحدس . ولقد برهن الفيلسوف « برغسن » ان قسماً غائراً من النفس لا يكشف عنه المنطق والعقل الذي يعي نفسه بل هو منوط بالقوة « الحدسية » في الانسان^٢ .

(١) Bergson L'Évolution Créatrice Intro. p. 1 .

(٢) النظرية في مجمل مؤلفاته وبنوع خاص بحته L'intuition L'Évolution Créatrice،

ثم إن الصورة بهذه الوسيلة تنعيق من المادة لتصبح مجردة . فنستنتج ان العالم الواقعي لا وجود له الا بحسب ما تتمثله وتكيفه مخيلتنا . وتحتم بالتالي وجود عالم صوري مجرد كالعالم الذي في الخيلة الحاملة ، يتعطل فيه كل شيء الا الخيلة ، حيث تمتد آفاقها الى ما وراء حدودها المعهودة . « فازدهت المناخات الداخلية ، وزينت صورة الواقع فيها بالوان غير مألوفة ، لا تحمل من صفات المادة شيئاً ، الوان ابتدعتها الخيلة المحض . وكان ان اتخذ الرمز قيباً معنوية نسبية للاشخاص ؛ لان الصور تعوي في ما لا نوعيه في سواي والعكس بالعكس ^١ »

وننتج عن زخرفة هذه الصور ونسبيتها وازدحامها ، التجريد ، ثم الغموض . وذلك ان لغة الخطاب اذا غصت بالصور تشابكت اجزاؤها وصعب استخلاص بعضها من بعض ، فغمضت واوصدت ابوابها دون المتفهم . « فاذا غزرت الصور نزع الانشاء الى الغموض » . زد على ذلك ان الغرض من الرمز بلوغ الصفاء كما هي الحال في حروف علم الجبر . وعندما يحدق به الغموض تثقل على القارئ المعاني المبتغاة ، لازدحام الصور ولتوافر المجردات الفكرية فيه .

وكان من جراء هذا الغموض ان تضاربت المعاني ، واختلفت الآراء في تفسيرها . فحملوا الرمز معنيين او عدة معاني مما سماه « Le Parallélisme Multiple: » Baudoin ، وكأما هذه المعاني المستخلصة تتم بعضها البعض فتتعاقب وتتأوج . ولربما صاروا الى ان المعنى المحدد مناف لطبيعة الشعر . فلشاعر ان يحبو قطعه الفنية معنى معيناً ينطبق على نفسه ، دون ان يكون معناه هذا مطابقاً للمعاني الاخرى التي يفترضها الناس . ولكنه لا ينافيها ضرورة بل يكملها ^٢ .

ان الرمز ، بتجريده من الحس ، منوط بالمثل التي يصطفها . فهو لم يعد من مضمون الملموسات بل ارتقى الى حيز « المعقولات » ، الى عالم العقل والتجريد .

ويكون ان الرمز ارتفع من حقل الملموس الى المعقول ، فارتقى بذلك من القيم الموضوعية على انها نسبية ، الى الحقائق الداخلية الشاملة ، انتقل من الخاص الى العام ، من المحدود الى اللا محدود ، من الواقعية الى المثالية ، الى « الرمزية » . على ان الانتاج قرص على الرمز ان يرفع المجردات التي بلغها الفكر الى حقل المحسوس ، وان ينظم المجرد في المادة ، وان يجسد الفكرة . فاصبح هذا الجسد مشتملاً ظاهراً على مادة ، وهي معنى اللفظة القريب ، وعلى تجريد مثالي ، هو مرمى هذه اللفظة البعيد .

على ان لهذه المميزات اخطاراً نجملها بما يلي :

(١) Raymond, De Beaud. au Suréalisme, p. 49 - 50.

(٢) Valéry, Variété III, p. 80.

فاذا استخدم الرمز استخداماً تقليدياً ميكانيكياً لحق به صدام التقليد ، وفني الابتكار ، وبقي مع الزمن الى ان يهوي الى الفساد . هذا ما طرأ في الجيل الرمزي الثاني - على شاعر له روائعه ، ولكنه اسف حيث جاء مقلداً لمن سبقه ، فلم يعد الى حقيقة الرمز في مشاليتها ، وانما نقلها مقلداً فانت جامدة باهتة مبتذلة ^١ . وهذا ما لم يبعث شعرا الحديث كما سيتبين . وان هؤلاء المقلدين في الادب الفرنسي لم يستقوا من مثلهم وفكرهم وصورهم رموزهم بل مسخوها عن الميثولوجيا ، فجمدت وابتعدت عن طبيعة الرمز المتحركة ، الوثابة ، الحائمة حول الذات لتلتقط الحفايا التي لا يعبر عنها الكلام ذو المعنى المحدود المؤلف . وهذا ما أصاب مورياس ورينيه والمدرسة البيزنطية التي عقت الحركة الرمزية في فرنسا . والحق ان « ملارم » وحده هو الذي انتهى الى تحقيق الرمز وحققه في كنهه الفلسفي وفي قلبه الشعري .

« ثم ان جمال الرمز قائم ولا ريب على عمقه ، وعلى عظمة الفكرة فيه . ولكن الوضوح ايضاً شرط اساسي واجب الوجود ، ملازم للنتاج . ولو سلمنا جدلاً ان لا عمق بلا رمز فلنسلم ايضاً ان الرمز ينهار اذا فقد ميزة الوضوح ، فالوضوح من اركان الفن ، وعنصر ملازم لجماله . وبفقدانه يكون الشعر كفن ، قد خسر ركناً من اركانه الرئيسية » ^٢ . وبعد ان وطأنا بجديث عن ماهية الرمز واهميته التعبيرية واطارها ، نستأنف البحث في كلام عن الجو الذي في ظله ، او عقبه ، نشأت الرمزية .

الاجواء التمهيدية

١ - فصل الاجابة العلمية :

على انقراض الفكر الفلسفي في القرن الثامن عشر وفي الربع الثاني من القرن التاسع عشر - نشأت نزعة علمية ايجابية وظهر في المقدمة الفيلسوف Auguste-Comte ، وقد نفشت رسالته الايجابية ١٨٣٠ - ١٨٤٥ ولكنها لم تتعمم الا عبر عام ١٨٥٠ . وكانت النزعة الفلسفية هذه تميل الى تفسير الوجود عن طريق العلم والعقل ، وفي مذهبها ان كل ما في الكون موضوعي ، تحلله المعرفة العقلية ، المرتكزة على الحس والمنطق ، وان الحوارق والغرائب ليست سوى اوهام ، وما هي من الواقع بشيء . وتقول ان ما يدركه العقل هو وحده واقعي ... وشاعت النظرة الايجابية بين نشء ١٨٤٠ - ١٨٥٠ . ومنهم من قام ليخطئها ويصدّها . ولكنهم ، على غير معاملة منهم ، كانوا يفكرون من خلالها ، وينتجون تحت تأثيرها . ومن

(١) المعنى هنا « Albert Samain » .

(٢) L'Évolution de la poésie lyrique — Brunetière .

15^e Leçon, Le symbolisme. — p. 276 - 277.

عداد الذين درأوا خطرهما عنهم كان «ارنست رينان» ؛ ولكنه لم يستطع اعتقاداً . ففي كتابه «مستقبل العلم والفكر» - ١٨٤٨م كان ايجابياً بدوره لأن كتابه نتاج تفكير متبادل بينه وهو المؤرخ الفيلسوف الفيلولوجي، وبين الكيماوي المعروف «برتلو» . وكأنما اجتماعا ليسيرا الحياة الفكرية في تلك الحقبة . وتأثرت بذلك الاتجاه الجديد كل الابحاث التاريخية والنقدية ، كما تأثرت الفلسفة ، والاستقصاءات والسياسيات ، حتى والاهام الرومانتيكية ^١ فاهملت المطلقات وتحدث المفكرون عن خصائص الموجودات . كانوا قبل ذلك يبحثون في صيرورة الانسان ، فعدوا يهتمون بكيونته وماهيته . كانوا الى ذلك العهد يعتبرون كل شيء كائناً فانبروا يتساءلون لم هو كائن وكيف .

الا ان هذا التيار الايجابي الذي نظم اسمه اوغست كونت قصر عن تفسير الكون بكليته ، والاشياء بمجملها ، بحيث ان عوالم اخرى من المعرفة غابت عن المنطق والعلم ، وظلت عازبة عن متناول العقل ، لان النهج الايجابي بوسائله الوضعية عجز عن استقصاء الحقائق النهائية ، وعصيت عليه شروح خرجت عن دائرة امكانه . فنشأ «رد فعل» في وجه الموجه «الاجيائية» . «رد فعل» خذل عن ايقافها بدءاً لنشاطها ، ولكنه ما زال يحمى من حدتها شيئاً بعد شيء حتى احتشدت انفعالات مختلفة تناقضها . فانقضت المشادة ، وكانت الغلبة ، كما هي سنة البقاء ، «لرد الفعل» .

ثم ان بعض المفكرين لم يرتاحوا الى شروح العلم وتفسيره ، على انه تفسير ناقص . وشعروا ان في الكون سرّاً لم يدرك كنهه بعد . واحسوا ان هنالك هيكلاً لا يزال مقفلاً وفي قبضة المجهول مفتاحه ، وان الفكر الايجابي لم يصب المفتاح الذهبي المنشود ... كانت العلم يبتغي نفي «العجيب والمجهول» ولكن العجيب والمجهول لم يبرح حقيقة لم يكشف عنها النقاب . فنتائج الابحاث العلمية اعيت ، ولم تبلغ التفسير الكامل التام .

وفي عام ١٨٧١ ترجم كتاب «سبنسر» المعروف «بالمبادئ الاولى» . وسبنسر في مبادئه ، يناقض نقاط الارتكاز الفكري الذي اثبتته «كونت» . فبينما يحيل «كونت» كل ما في الكون الى مادة خاضعة للبحث والاختبار في مبادئها واصولها ، وتطورها وصيرورتها ، ونتائجها ، يثبت «سبنسر» في القسم الاول من كتابه ، بخلاف ذلك ، ان في الكون قوة خارجة عن المنال ابدعت العالم وسيرته ، وتسيره . وان الكون مظهر من مظاهر هذه القوة الغريبة ، ولكننا سنظل عاجزين عن ادراكها ، وسيظل المجهول «مجهولاً» .

(١) ان الاهام في الشعر الرومانتيكي نزعته الى الواقعيات في شعر فيبيي مثلاً ، المختلف عن نزعات «شانو بريان» وتلهفات «موسه» وتأملات «لامرتين» .

La puissance dont l'Univers est la manifestation, est complètement impénétrable. (١)

ومن البديهي ان تحاول هذه النظرية صد الاتجاه العلمي، اذ تبين عجز العلم، باثباتها « للمجهول »، وان تنهج نهجاً آخر لبلوغ المعرفة. وسنشير الى هذا الاتجاه في الادب الذي سموه « رمزياً ».

٢ - الحركة الدينية:

وما الوسيلة التي تفضي الى استقصاء المجهول، يا ترى؟ قد يكون الدين. وهكذا عاد الدين يلعب دوره في الخلق الفكري بعد ان نحته « الايجابية » العلمية « تنجية » كاملة. من المتعارف ان العكوف على دراسة الحقائق الدينية واصولها الميثولوجية الاولى، برز في المانيا اولاً. ويبدو ان « كروزر » هو اول الباحثين، وانه هو الذي وجه الابحاث الميثولوجية اتجاهاً جديداً. « فخلق للميثولوجيا عهداً مستجداً، بحيث لم تعد نسيج خرافات، بل غدت نظاماً من التصورات الفلسفية يتحقق بالصور المحسوسة »^٢. ثم ان « بانجامان كنستان » عمم مبدأ « كروزر » في الدين الميثولوجي. وعني « كينيو » بترجمته، و اضاف بعض الاضافات^٣. لم تكن ميثولوجيا الاولين سوى مجموعة صور منظمة تعكس القوى الطبيعية العجيبة كما تتمخض بها النفس. وعالم الميثولوجيا بمجد ذاته رموز، يشتمل كل منها على معنى صوفي او فلسفي. وتتضمن جميع الخرافات اليونانية الدينية عميق المعاني، ثمرة العصور الطوال. وسرعان ما راجت نظرية الميثولوجيا لمافها من تأويل ياباه الايجاب العلمي، ولما تتضمن من رموز. وشاعت الفكرة التي كانت المانيا مصدر انبعاثها، وتعممت في مؤلفات ومعاجم خصيصه بالميثولوجيا: فان « تالس برنار » ألف عام ١٨٤٦ « معجم الميثولوجيا الكونية ». ووضع « جاكريني » معجم الميثولوجيا اليونانية الرومانية (١٨٣٠ - ١٨٣٥). وفي عام ١٨٥٣ وضع مؤلفه (. ونشر « ا. فوري » عام ١٨٥٧ « تاريخ الاديان اليونانية القديمة »، وترجم كتاب « ماكس ملر » وهو محاولة في الميثولوجيا سنة ١٨٥٩^٤.

غير ان البحث انتقل من الاديان اليونانية الرمزية الى التنقيب في نشأة الاديان الاخرى كاليهودية، والمسيحية خاصة. فان « ستراوس » وضع « حياة يسوع » عام ١٨٣٥ ونقل كتابه الى الفرنسية سنة ١٨٣٩، مما حمل « ارنست رينان » في ١٨٤٨ على الشروع بتأليف كتاب يستعرض تاريخ المسيحية، فيخضعها للنهج العملي نافعاً عن شخصية المسيح تلك الهالة الالهية

Parnasse et symbolisme, Martino p. 139. (١)

Revue Encyclop. Déc. 1820 cité par Martino, p. 35. (٢)

Martino, p. 35. (٣)

Martino. p: 35 et suivant. (٤)

العجيبة ، باسطاً ، في الحقل الانساني ، كل ما حاكنه المسيحية حول صفات الربوبية والالهيات .
وصدر كتابه عام ١٨٦٣ . وكان فيه ما يدعو الى ثورة في الفكر .

اما الحدث الاكبر الذي خلق جواً من الازدراء حول العلم الايجائي والمادة ، ودفع
بالفكر نحو الحرية الروحية والانعتاق من قيود المحسوسات ، فهو نقل الآداب الهندية
والمبادئ الدينية البوذية الى اوربا . والمتفق عليه ان هذه الحركة بدأت في المانيا اولاً
خلال القرن الثامن عشر - ثم استت الجمعية الاسيوية عام ١٨٢٢ . يوم شرعوا بترجمة الآداب
الهندية ، ونشطوا في دراستها عام ١٨٤٠ وما يليه . وجدير ان نلفت الانظار الى الجهود التي
قام بها « بورنوف » مؤلف « توطئة للتاريخ البوذي » عام ١٨٤٥ . ثم ان « باقي » ترجم قسماً
من الملاحم الهندية الشهيرة المعروفة باسم « المهاباراتا » (١٨٤٤) ثم « سادوس » (١٨٥٨)
و « فوكو » (١٨٦٢) و « فوش » (١٨٦٣ الى ١٨٧٠) ، وكذلك كتاب ال « الرمايانا »
وقد عدها « بورنوف » و Loislens de Long Champs . وترجمت La Bhagarata purana
(١٨٤٩ - ١٨٥١) وال Rigrédia (ترجمة لانجلوا ١٨٤٠ - ١٨٤٧) وهي قسط من الشعر
الغنائي الهندي وفيها نعمة العاطفة الدينية ^١ .

وهكذا انتشر هذا الاشعاع الهندي رويداً رويداً حتى اجتاح سائر التيارات ، حاملاً الى
الانتاج الفكري الاوروبي ، ونخص منه الادب الفرنسي ، بذوراً مختلفة ، فلقحه بها . وشاع
الميل الى ما سموه التشوق الى الاصقاع المجهولة (بودليو - رمبو) . ومنه غا تذوق الاوصاف
الغريبة التي اختلقها الخيلة .

١٠ الميل الثاني « فروحي فلسفي » : ان في بذور الفلسفة الهندية والدين الهندي ما حمل
بعض عارفيه الى هدم معالم العلم الايجائي . فدعا اشعاع الدين الجديد الى نقض المادة ،
والى التعويل على قوى الروح التي بمستطاعها ، اذا انحسرت عنها ادران الجسد ، ان تتصل بالأم
الارحب ، بالذات الحق المطلقة ، بالسعادة ، بالحقائق الخالدة ، بالرفقانا . وفي هذا الاشعاع
ان كل ما في الكون نسبي وان النفس هي مطلق السعادة ومحض الكينونة . وما العالم الخارجي
(Cosmos) غير ظل وانعكاسات وتعليلات وهمية ، ومن الضلال اعتباره حقيقة حقاً لا تقبل
التغيير والتبديل . والمبادئ « البوذية » تبحث ايضاً بالوجود واللاوجود . وعلى اثره نشأت
نظرية « الوهم » (Illusion) البوذي التي جعلها « شوبنهاور » عماداً لفلسفته .

وكثيراً ما عمد الرمزيون - في تلهفهم نحو المطلق والانعتاق من الجسد ، وفي انطوائهم
على ذواتهم يتأملونها ويتأملون الكون - الى التلهف البوذي والى وهم شوبنهاور سيما وان

الشعر الهندي الغنائي شاع وشيكا ، وكذلك شاع المذهب ، وعمت نظرية الفيلسوف الالماني في مختلف الاوساط الادبية والفكرية .

٣ - في نبار اللاوعي - وعلى هامش الواقع

عرضنا ان النظرية الفلسفية على اضطلاعها لم تتمكن من تفسير مجمل لمظاهر الكون ، فلجأ المفكرون الى وسيلة اخرى ، حملتهم الى الشعور بان وراء الامكان الالهي سرآ لم يكشف ، ومجهولآ لم يستكنه . والى جانب هذه النزعة نحو المجهول ، ادلى علم السيكلوجيا بان في الانسان حالتين : واعية ويدركها العقل والايجاب ؛ وغير واعية قصر العقل عنها . وقد تكون هذه الزاوية من الانسان هي الحقيقة ، وقد يكون الواقع الموضوعي سرابآ . ثم ان القوة اللاواعية هي التي تصير اعمالنا وتحدد تصرفاتنا ، من حيث لا ندري ، فهي المحرك الاول ، اذن ، لا تؤثر فيها العوامل الخارجية ، ولا التبديلات المادية ، لانها حقيقة ثابتة ، وفيها يكمن جوهر الانسان كإنسان ، وبها تفسر أعماله جمعا .

وفي سنة ١٨٧٧ ترجم الى الفرنسية كتاب « فلسفة اللاوعي » للالماني « هارتمن » وشاعت الحركة غب ذلك حتى افضت الى العلامة « فرويد » ، وايقظت الادب والفكر على ناحية في المرء غامضة ، مبهمه ، تطفو على الوجدان عندما يغور الضمير الواعي ، ويطلق سراح الخيلة المتصورة . واكثر ما يكون ذلك في « الحلم » ، او عندما تنعطل الارادة فلا يتكيف الفرد تبعآ لما يقتضيه الواقع الاجتماعي .

والى جانب « اللاوعي » عمت فلسفة « شوبنهاور » . وهي - وان لم تقف في وجه التيار العلمي - اعلنت ، على الاقل ، ان في التيار عجزآ وان في الوجود غيبآ مرصودآ لم يذل بعد . فتكونت فكرة « التشاؤم » والتلذذ بكل عجب ، والتلف الديني ؛ واتحدت ، وتقافت متداعمة ، ونشأ تيار من المثل الالهية .. « وارتد بعض المحدثين من الفلاسفة عن الواقع حتى نفوه »^١ . فما الواقع اذن الا مظهر ، وسراب باطل ، نحوآ ونبدآ كيف شئنا . وكذا ، فارت موضوعات التي كانت ينبوع الشعر البرناسي غاضت ، واهملها الرمزيون ، لانهم كرهوا الواقعيات واستنكفوا عن ادائها ، وانفؤوا من تصويرها . وافضى بهم الأمر الى سبر الغور في اعماق الذات ، في الباطن اللاوعي . لأنه هو الذي لا يتبدل ، والجوهر كل الجوهر فيه . ونتاج « رمبو » و« ملارمه » قائم بمعظمه على هذا الانحناء فوق جوهر الانسان الحق ، فوق اعماق اللاواعية . ثم ان فكرة « بودلير » هي التعبير عن احلامه ، وما احلامه إلا ايجاد الروابط بين مختلف مظاهر الكون . وكل من « الحلم » و« اللاوعي » ينفيان الواقعية

لأن كتابه مرحلة ابتداء للعهد التصوفي الادبي. وكأنما ارتاحت الاتجاهات الفلسفية والاخلاقية والسياسية والفنية والشعرية جميعاً الى ما عثرت عليه في هذه المبادئ^١ ويقول برونتييه ان «تولستوي» و«دوستيفسكي» لم يكن ههما سوى ابراز «الاصطناع» والبعث عن الطبع والبديهة، والترفع عن المدنية الحديثة. وكذا كانت رسالة الذين سبقوا رفائيل. ويشير الى دراسة «جون رسكن» في مدرسة الفن التي سبقت رفائيل في التصوير الزيتي وملخص رسالتهم الفنية ما بعض ترجمته :

«تعلموا الطبيعة، وتلقنوها، ولا تكتفوا بالمظاهر. الجأوا الى الاعماق فليس الغلاف شيئاً، اما القلب فهو اللباب، وهو كل شيء، فينبغي ان نصيب القلب. ان جمال العذارى اللواتي من صنع رفائيل قائم على وهج اللحم والجسد والازدهار المادي الذي يجعلهن دون جمال الغريب المعجز العجيب... فعذارى الاولين لا ينالهنّ الحس بيد انهن اقرب الى الحقيقة. وهذه الحقيقة الداخلية لا تدرك الا بوسيلة واحدة الا وهي المحبة. كونوا انسانيين وتعلموا دين الالم الانساني. وان اعجزكم ذلك، فتعلموا سر الوحدة التي تربط الناس ما بينهم»^٢. ان هذا الدخول الى ما وراء الملموس وهذا الشعور بان في الذات كياناً اخر غير المادة، هو الحقيقة الاولى والاخيرة، وان في الكون كياناً غير الذي يقع منا بحس. فولد ذلك في نفس الرمزيين نزعتهم الى النفور من الظواهر المادية باعتبارها خيالا يفنى ويتبدل بحسب ما تراه النفس، وولد نزعتهم في سبر الغور.

ج - «ريشار وغنو». غير ان هذه الانفعالات ذابت في موسيقى «وغنو» وتوحدت بفهمه للفن عامة. ذلك ان فن «وغنو» فن مريض. فنزغته «المستيرية» العصبية وتشججه الطبيعي، وحسه المضطرب، وذوقه الحاد، وعدم استقراره، وابطال رواياته تكون جميعاً صورة واضحة لنفسه العليل المريضة «Wagner est un Névrosé»^٣.

وقد اعتبرت نفس «وغنو» مثال النفس الحديثة المعاصرة لتلك الفترة الادبية، بكل معانيها لما في جهازه العصبي من احتدام وانقباض، ولما في فنه من قسوة وعنف، ومن تصنع وتمويه، ومن براءة وطهر. ويحاول العلامة، نضو ذلك، ان يتبين العلاقات التي تصل بين «وغنو» و«بودلير» شارحا ان رسالة «بودلير» الادبية كانت ايضا تبشر بالقسوة والتصنع. فهي رسالة تربط الموسيقى بالرواية الروسية وبفن الرسم الانكليزي المذكور. فلقد حاولوا جميعهم اختراق المادة لباوغ ما وراءها، ولادراك السر الاعظم. وفن «وغنو» في زعمه كان روحانيا بجوهره، حتى انه بلغ «التصوف» والانعتاق من الجسد. وذلك

Martino, p. 141. (١)

Brunetière, Evolution de la poésie lyrique, 15e Leçon, p : 238 - 239, (٢)

Brunetière, p : 240. (٣)

عن طريق « المحبة » ، والمحبة قد نثرها مبدع « البارسيغال » في كل افكاره واعماله ، وفي نظريته الدينية . وهكذا وسع نطاق الفن الى ما وراء الحدود المألوفة اذ جعل الفن المنبثق من الروح اساسا لكل فن ، ثم فرض عليه ان يعبر عما لا يبلغ ، وان يفيض على كل ما هو من اصول الروح وصميمها ، وعلى كل ما يختلج في النفس السامية : من الفكرة المجردة ، والروح ، والالنهاية . اما العاطفة الحق فهي تلك التي تنطلق الى المثل الأعلى ، فتعرب عنه .

التجريب والتعديل

هذه هي نظرية العلامة « برونتيب » في البذور التي لقحت الادب الجديد ، وولدت الجو الفكري الممهد . الا اننا نرى ان نظريته - على صحة ما بسطت - مفتقرة الى شيء من التجريب والتعديل . ومرجع ذلك انه وضع رسالته في عهد يكاد يكون معاصراً للرمزية ، وذلك عام ١٨٩١ . والادب الرمزي قد يتراوح ، بمعناه التام بين ١٨٨٥ - ١٨٩٥ . فمن البديهي ان تغيب عنه اقاصي الحقائق ، وان يعجز عن ايراد كل العوامل الفعالة في ذلك الاتجاه الادبي الجديد . فلزم من في امور الدراسات عامة حق الكشف والتحقيق والتجسس والاثبات . ولذا رأينا من الخطأ ان نكتفي بنظرية « برونتيب » من حيث تبين العوامل . والحق ان لفظات « تأثير » و « انفعال » و « عوامل » مبهمة عامة ولا تقبل تحديداً حاداً دقيقاً لما تضمنه من ابهام و « تعميم » وتأويل وافتراض .

فان « بودليو » - مثلاً - لم يوطيء بكتابه « ازاهر الشر » للادب الرمزي ، ولم يكن فقط عاملاً من العوامل الفعالة في خلقه ، بل نعتبه مثلاً لمظهر من مظاهر الرمزية . اجل ان ذلك ينافي الاصطلاح القائل بان الحركة الرمزية تتراوح بين ١٨٨٥ و ١٨٩٥ كما اوردنا ، ولكن النزعات الادبية لا تحدد بسنوات نهائية معينة وانما تقرب وترجح . زد ان كتاباً من مثل هذا الكتاب كان ثمرة حركة اجتماعية واخلاقية ونفسية وادبية وفلسفية ، حركة اثرت في الأدب الرمزي كل التأثير ، وأجمع النقاد على انه ساهم في خلق هذه الحركة مما يفرض استناله على بعض نواحيها .

واما فيما يتعلق « بالقصة الروسية » فلقد غنيت الى جانب عنايتها « بالتصنع والتأنق والبعد عن المدنية الحديثة » بالاخلاق والاجتماع ، مما لم يتعرض له الرمزيون ، بل نفروا منه . على ان في هذه « القصة » اتجاه آخر لم يورده العلامة ، واعني به الغوص على الازمة النفسية العميقة التي يصورها « دوستيفسكي » بما فيها من مرض وسقم ، وفيها الدخول الى نواحي الذات المبهمة ، وهذا منحى من المناحي الرئيسة في الشعر الرمزي . واجزم ان فن الرسم لا يؤثر في الادب بحكم الضرورة ، وانما هناك تشابه في فنين متعاصرين . ثم ولا ريب في ان هذا الميل الى الانطلاق نحو استكناه السر الازلي في الذات ولا نهاية الكون - كما تجلى في

فن « وغنو » - ولتدفي الرمزيين مشادة بين الجسد والروح، مشادة تنتزعهم من فم المادة الى حيز المطلق ، والى نزع الستور عن اللانهاية والمعجز والمجهول . وفي اعتراف احد اعضاء الحلقة الرمزية « Alfred Poizat » في كتاب له عنوانه « الرمزية » دليل بّين (وكان « بوازا » من « الطلبة » الذين تحلقوا حول « ملارمه » ليالي الثلاثاء) على تأثير الاوبرا الوغنيوية في اولي الرمزية . قال ما ترجمته :

« ان الاوبرا الوغنيوية - بفرط اختلافنا اليها - ولدت فكرة التنظيم الموسيقي الادبي في الشعر .. فانهم كانوا يتساءلون عن وسيلة تمكنهم من ارفاق النص الشعري بازدواج موسيقي بحت ، وذلك بواسطة موكب من الالفاظ المتوازية المختارة بما فيها من ايقاع وغنى يبعث الاحلام ، وبما فيها من ايها م باشياء غريبة بعيدة في الظاهر عن مصدرها ... فيستجمل النص الشعري في جو منغم فاسمني يتداخل فيه ، فيحدد من مفعوله ولا يغيضه »^١ .

فالرمزيون، على ما يظهر من ادبهم، قبسوا عن « وغنو » سقمه ومرضه ، فان انفسهم ايضاً كانت مسقومة بعد حرب ١٨٧٠ . ولكنهم افادوا ايضاً من موسيقاه معنى « الجو » الشعري ، والجمع بين الشعر والموسيقى من ناحية ، والموسيقى وسائر الفنون من ناحية اخرى ، ومالوا الى اجهاد النفس حتى يبلغوا بالانتاج الشعري اقصى حدود الفن .

قبل عن بودليز :

« Comme Wagner il reconnaît que c'est surtout par la musique et à travers la musique qu'on est transporté dans le monde idéal où règne la beauté pure, et que d'autre part la musique est la langue qui interprète le moins imparfaitement les extases ou les visions de l'inspiré. ... Beaudelaire par la musique wagnérienne « enlevé de la terre ». ... Beaudelaire guidé par le grand musicien voit s'ouvrir un monde sans limites. 1 » .

فيتبين كيف استقى بودليز من وغنو معنى الانطلاق والمثالية واللانهاية والانسجام الموسيقي دون ان يقف عند الحالة المرضية التي اشار اليها برونتيير . ثم ان الرمزيين فهموا موسيقى « وغنو » من خلال النقد الذي حاوله « بودليز » في قطعتي « Tannhauser » و « Lohengrin » وفيه يوضح الاسباب التي دعت الموسيقى « الوغنيوية » في فرنسا الى الفشل . ثم يظهر مواطن الجمال فيها ومثار الاعجاب . ولقد اورد « فرّان » كيف يلتقي الشعر والموسيقى وعليه كيف يلتقي بودليز ووغنو .

« Mystique de l'âme allégée, montant vers les régions pures de la poésie en un domaine où s'établit l'unité des arts, dans la révélation de la Beauté ; émanation du divin³ ... La sensation de la béatitude spirituelle et physique de l'isolement ; de la contemplation de quelque chose infiniment grand et infiniment beau ;

A. Poizat , Le symbolisme, p. 165. (١)

André Ferran. L'Esthétique de Beaudelaire , p. 359 - 360. (٢)

André Ferran, l'Esthétique de Beaudelaire, p. 344. (٣)

d'une lumière intense qui réjouit les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison , et enfin la sensation de l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables. »(1)
 فنرى ان بودليو يبلغ بواسطة الموسيقى « الوغنية » الفكرة الشعرية الصافية من ينابيعها الاولى الاصلية . ومنه سيستقي « ملارمه » (وعن ملارمه فاليري) بعض هذه الاتجاهات في المفهوم « الجمالي » للشعر .
 ونضيف فيما يلي عوامل اخرى صبغت ذلك الادب الجديد ، واثرت فيه تأثيراً بيّناً مباشراً واهمها على الاطلاق :

أ - التعرف الى ادب ادغار بو (Edgar Poe)

ليس من شأننا ان نحلل تفاصيل المراحل الانتقالية من « بو » الى الادب الفرنسي فنكتفي بالإشارة ، مستندين الى اثباتات الذين دأبوا على هذا الموضوع بنوع خاص ^٢ . فيتبين ان اسم « ادغار بو » لم تعرفه فرنسا قبل عام ١٨٤٥ ، عام نشرت قصة « الصرصر الذهبي » في « المجلة البريطانية » عدد تشرين الثاني في فرنسا . وعرضت جريدة (La Quotidienne) « جريمة لم يسبق لها مثيل في القضاء » ، في ١١ و ١٢ و ١٣ حزيران عام ١٨٤٦ تباعاً . وفي السابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٨٤٧ نشرت مجلة La démocratie pacifique قصة « المهر الاسود » ترجمة مدام « ايزابيل مونييه » . غير ان اسم « بو » لم ينتشر حقاً الا سنة ١٨٤٨ حيث امتزج باسم « بودليو » . فلقد حذب الشاعر الفرنسي على ترجمة بحمل مؤلفات ادغار بو الاميريكي لما بينهما من تشابه في النزعات الروحية . كان بودليو يقول « انني اترجم بو لانه يحاكيني » ^٣ .

وذاعت الترجمات في مجلة « الفنان » (١٨٥٣) و « البلد » (١٨٥٤ - ١٨٥٥) . وتم طبع افاصيص بو العجيبة عام ١٨٥٦ . والجديد منها ١٨٥٧ . وظهرت مغامرات « بيم » في Eureka العام نفسه . اما فلم تترجم الى الفرنسية الا سنة ١٨٦٤ واعتبر ان لادغار بو تأثيراً عميقاً في تكوين الاتجاه الادبي الذي نحن في صده ، تأثيراً 'مثلث الوجّهات' :

١ - اما الوجهة الاولى ففي افاصيصة العجيبة ، وهي ذات فعل مباشر لان Villiers de L'Isle d'Adam نسج على منوالها في حكاياته ، ولانها غذت نزعة الانعتاق من الواقعية والايجاب . فالشاعر الاميريكي صور في ادبه كل غريب ، بشع ، مشيّر لمكان الخوف . وكان يميل الى مزج الاخلاط العجيبة بالممكن ، لتصبح بدورها ممكنة ، فتغدو شرطاً من شروط الجمال

André Ferran , L'Esthétique de Beaudelaire, p . 345. (١)

Edgard Poe et les Premiers Symbolistes Français — Louis Seylaz. (٣ و ٢)

thèse de doctorat, 1923. (Lausanne), p . 37 -45.

الادبي. وكثيراً ما انتزع بودلير من هذا الاتجاه فكرة «السر العجيب»، كما انه انتزع مواضيع شعرية عديدة في «ازهار الشر». ونشير الى «اوربكا» ومدارها علاقة الفرد بالكون، وعلاقة الاكوان بعضها ببعض؛ وحيث يرتبط الناموس الكوني الشامل بنواميسه الخاصة ارتباطاً وثيقاً. وهذا الاتجاه القائم على علاقة الفرد بالكون والاكوان والنواميس فيما بينها فتح امام الشعراء الرمزيين الفكرة الغيبية «Transcendental».

٢- ولعل الوجهة الثانية هي اهم هذه الوجهات لانها تستهدف نظريات ادغار يوف في الشعر. ولم يفتح مرصرد جرهرها احد قبله من شعراء الغرب. ولقد جمعها في فصل عنوانه «المبدأ الشعري» عرف فيه بودلير صورة لتفكيره الشخصي، وقام لمن جاء بعده مقام النبي الهادي. ولا غرو ان يورد بو الشاعر نظريات من مثل هذه. ففي كل شاعر نلتقي ناقداً بصيراً. وبجمل ما جاء في هذا «المبدأ الشعري»:

اولاً: الشعر خلق من الجمال منغم، والجمال غرضه الاوحد.

ثانياً: هو تلهف نحو مثال اقدس وانطلاق من نفس متعبة تنهار على ذاتها في جو من الحلم وفي تعبير شعري موسيقي غنائي.

ثالثاً: الحقيقة العميقة في الذات هي موضوع الشعر الحق. بحيث يصبح الشعر توقاً واشتياقاً.

رابعاً: ينبغي ان تكون القصائد وجيزة تهز الذات، لان شعور الانسان الجمالي زائل عبوري لا يستمر حياً طوال القصيدة الطويلة، فاذا طالت القصيدة باد هذا الشعور في كلا المبدع والقارئ وخبا.

خامساً: ان شعور الانسان بالجمال هو من جوهر الطبيعة الانسانية الازلي، وهذا الشعور هو الذي يوسع قيم الاشكال والاصوات والالوان والعطور حتى اللانهاية.

سادساً: فيما وراء الكون ذي الاشكال المادية تتسع منطقة اللانهاية التي لم تبلغ بعد. والتعطش الى اللانهاية واللامحدود جزء من ازلية الطبيعة الانسانية، وفيها اندفاع الى الجمال الغيبي المجهول.

سابعاً: الشعر في جرهره: جدة، وطرافة، وابداع مخيلة، وخلق جمال.

ثامناً: الابهام عنصر الشعر الاساسي كما انه عنصر الموسيقى الاولى: فلايضاح والبوح بكامل الاشياء يعري هذه الاشياء من مثالياتها وجمالها الارفع، ومن مسحة الحلم الجميلة. فلينف الشاعر الوضوح، وليعمد الى خلق جو ضبابي منطو على كل عجب مبهم.

تاسعاً : تصلح المستغلات والمستبشرات في الوجود لأن تكون موضوعاً للفن الرائع .
عاشراً : ان في منطقة النفس اللاواعية ما تستحي منه النفس في حقيقتها ، فعلى الفنان ان يستنبش اظلال الفكر من هذا العالم المجهول المنطوي في اغوار الذات الانسانية ، فيظفر بالتعبير عن قرارها . وان مكان الذات هذه « اظلال اظلال » تبرز في الاحلام ولا تلتقط الالمحات خاطفة ، واللغة عاجزة عن اداها اداء تاماً .

الحادي عشر : الفن تعبير عما التقطته حواسنا في الطبيعة « من خلال نقاب النفس » .
الثاني عشر : من خلال نقاب النفس ، وهنا تلعب الخيلة دورها الكلي ، اذ ينشأ - بواسطة الجرس الذي يحدته تآلف الحروف والالفاظ - ما نسميه قوة الكلم الابدائية . وبالتالي فالشعر ثمرة صبر وثيد ، وتنبه دائم ، وقوة انصباب ، ومالك نفس ، ودأب مستمر . وليس الشعر فناً تلقائياً .

وسيتبين خلال بحثنا لاهداف الرمزيين ، ان هذه المبادئ التي نوه بها « ادغار يو » في « المبدأ الشعري » وفي « فلسفة التأليف » ، هي التي اتبعها الرمزيون وحللوها وتدو قورها وساروا شارحين تفاصيلها ، متعمقين في كل منها ، لاسيما فيما يتعلق بالتجريد الفكري ، ووسائل الابداء ، وبالتالي فيما هو من باب الغناء الناشئ من تآلف الالفاظ واصواتها وانسجامها . انه هداى الى ان في اللغة التي يوتها الالسنه ، لغة اخرى ابعد مرمى من اللغة البيولوجية ، تفضي الى هيكال الجمال .

ان « مهندس الادب هذا » خالق « لغة في اللغة » على حد قول بول فاليري . و « حلل الشروط النفسية » في القصيدة ، وحدد تعلق « حجم المؤلفات الشعرية » ، او « تفحص مادتها » ، مبعداً عن الشعر مواضيع التاريخ والعلم والاخلاق ، لكونها من اغراض النثر لا من خصائص الشعر . « فلشعر الحديث ان يدعي بان ابداعه لا يتم الا في حالة شعرية صافية » بما حداه الى القول بنظرية الشعر المطلق . وللشعر المطلق خاصتان : الخاصة الرياضية المجردة الدقيقة ، والخاصة التصوفية والانطلاق والاشراق والملاحظة الكبرى ^١ .

والحق ان ذوي الآداب المعروفة بالآداب الكلاسيكية لم يغفلوا عن ذلك ، قبل « يو » ولكن هذه الخصائص ظلت فيها أعراضاً لم تجمع في نظريات . فتناولها الشاعر الاميركي وابان اسرارها في الشعر الرائع ، وكشف عن محباتها ووضعها في ناموس منظم وجهه الشعر الفرنسي وبعض الشعر العالمي . ان تحديد « يو » للشعر مستوى جديد شاع وغدا

مقياساً للخلق الادبي الرائع ، وتشريعاً للشعر الحديث . وبما لا ريب فيه ان « بودليز » كان اول المتأثرين به ، والفضل في انتشار نظرية « يو » (كما في نشر فن « وغنر » الذي سخر منه الناس بدءاً) في فرنسا والعالم انما يعود حتماً الى صاحب « ازاهر الأذى » . وهذا ما يعنيه الشاعر « ملارمه » في البيت الاول من قصيدة عنوانها « قنبر ادغار يو » منوهاً بالمرکز الذي احتله الشاعر الاميركي :

Tel qu'en lui-même enfin, l'éternité le change.

وجاء ، بعد بودليز ، من استوعب هذه النظريات فمزج انتاج « يو » و « بودليز » . فاتجه « فرلين » نحو التأمل الذاتي ، واضطراب الشعور ، والقوى الحاسة « البكر » ، واستقى « رمبو » منها التوق الى الرحيل ، واستقى الرؤى العجائب ، ووعى الخواص الجديدة ، والالوان والاصوات وعياً عميقاً . اما « ملارمه » فانصرف الى نتائج هذا التجاك ، الى المطلقات والمثاليات والفكر المجرد ، والى البحث في امكانيات اللغة لدى التعبير ، وفي خلق امكانيات جديدة لتأدية اعتمى الاعماق . وراح يحقق الشعر الصافي في أتم صفاته ^١ . فان ادغار يو حباهم معنى « الغيبية » وهداهم الى « الانطواء على النفس » ووقفهم على جوهر الشكل الشعري ^٢ .

وهل كان كل ما اوردنا غير صميم الاهداف الرمزية ؟

٣ - اما الوجهة الثالثة في تأثير « يو » فتوجه الى شعره . وقد ترجمه « ملارمه » ترجمة رائعة الا انها دون الاصل بهاء ، وليس ذلك بالغريب في ترجمات الشعر اجمالاً ^٣ . على ان « يو » تبلور في انتاجه الشعري بجمال النظريات الواردة ، ولا غرو ان اعجب به اولئك الذين اتخذوا مبادئه الادبية مقاييس للشعر الرائع .

ب - موريس ساف « Maurice Scève »

نرجع الآن الى حدود ابعده في تاريخ الادب الفرنسي ، الى مظهر شعري في القرن السادس عشر . ونجزم بأن الظاهرة الرمزية في اتجاهها نحو المذهب « الغيبي » والمثالية الافلاطونية ، و « الشعر الصافي » ، لها سابق تحقيق في التراث الفرنسي . فبينما نرى « Villon » يتدفق بعاطفة واقعية امام الحياة والموت ، يتبين ان « ساف » استهدف بواسطة « الكيماوية اللفظية » صفاء الفكرة . (4) (Delie. dizain. p. 380)

(١) من اراد استزادة فليراجع كتاب Seylaz المذكور ص ٤٦ وما يليها و ٤٤ و ٩٣ و ١٢٥ و ١٣٢ و ١٤٥ و ١٦٠ .

(٢) E. Poe. The phylosophy of composition — Poetic principle — Marginalia :

(٣) الفكرة قديمة ترجع الى الجاحظ في كتاب الحيوان ، في حديثه عن الشعر .

(٤) Eigeldinger, Le Dynam. de L'Image. dans la Poésie Française. p

ولقد أفرد له Thierry Maulnier في استعراضه الشعر الفرنسي منتخبات خاصة. ولا يخفى ان « مونييه » استعرض هذا الادب على اساس مفهومه للشعر الصافي . كما ان « ايجلدنكر » اخبر في ذيل كتابه المذكور (نشر ١٩٤٣) انه على تأليف كتاب يكون عنوانه : « مورييس ساف الشاعر الصافي » . وما تبلغنا شيئاً عن صدور هذا الكتاب الى الآن .
ومهما يكن من شيء فالظاهر ان « مورييس ساف » (من خلال شعره واقوال المؤرخين) بعد ان ذوب في نفسه مجمل الفلسفة الافلاطونية ، توخى معرفة المطلق وبلوغه ، ورمى الى « المعرفة الصافية » . غير ان الشاعر مقل ، ثم انت موجة الادب المسرحي في القرن السابع عشر جاءت فغمزته . وطوى النسيان معالم هذه النزعة حتى ايقظها الشعراء الرمزيون . وفي زعم البعض يكون هذا الشاعر اول من « ابتدع الرموز » حتى تراجمت ، واحتشدت ، وبلغت الغموض والاسر والحبسة والاقفال :

« وكيان حياتي الهاربة الظاهر »
L'être apparent de ma vie fumée ,
« الذكر ، روح فكري ، ينتزع مني كل شيء »
Le souvenir , âme de ma pensée ,
« في حلمه الوهمي »
Me ravit tout en son illusif songe .

فيستدل من البيت الاول هذا الشك بحقيقة الكون ، وهذا الانطلاق الى فكرة الفناء والدخان ، في اثمادة الانسانيه . ومن البيتين الآخرين هذا الانطواء على النفس لينتزع منها الذكر ، والايواء الى متعة الحلم والوهم . وان في هذه الطريقة الادائية كثيراً من الاجاز الذي يؤدي الى القفل وعدم التنويه وُيضي الى الكثير من الصفاء والتجريد .
ويقول صاحب الكتاب المذكور : « وكان في تفكيره العميق ميلٌ شديد لايجاد العلاقات بين الروح والجسد » ، علاقات رمزية تذيبها وتوحدتها معاً .^١ وكثيراً ما سيعنى « ملارمه » بهذا الامر ، وفاليري من بعده . ويقول « مارسيل ريمون » : « اننا نجد عند ساف نماذجاً من هذا الشعر (اي الرمزي) الذي يبتعد عن الواقع والاشياء الخارجية ، ويتمخض في وعاء مقفل فاذا هو بالغٌ تصفية التصفية ^٢ . وللتقادة « البيربيدجان » مقال في « صوفيه ساف » جاء فيه : ان الشاعر كان يتوخى الجمال ، فينظم ضمن دائرة مقفلة تتخذ فيها الالفاظ معاني ابعد من معانيها المعتادة ، وتولد ، في تركيب غريب ، نغماً ، يرفع الانسان عن جسده الى مشاهدة الابدئي المطلق ^٣ .

(١) ص : ١٩ و ٢٠

(٢) De Beaud. au Surréalisme, Marcel-Raymond, p. 33.

(٣) Fontaine, Revue N° 36. p. 88.

ج - الادب الشمالي

ان البلاد الشمالية المغمورة بالضباب ، كانت ، بطبيعة الافليم ، تنتج ادباً بعيداً عن الواقع الموضوعي الواضح . او انها حاولت ان تضع في آدابها ما يمثل تبصرها للكون وقد اكتنفته الغمام وجعل من الاشياء الملموسة كائنات هاربة ، غير ثابتة ، مسوحة بلون الغريب . وتواضع الشعراء الشماليون على ان يكون للشعر اتجاهان : بلوغ الفكر المجرد « الميتافيزيكي » ؛ والانطواء على ناحية اللاوعي في الذات الانسانية وعلاقة الفرد بالكون . ولقد بحثنا في غير هذا المكان اثر التفكير الفلسفي الشمالي (كانت ، هيغل ، سويدنبورغ ، شوبنهاور) . ويبدو ان هذه الاتجاهات ، التي برزت خصيصاً في « الرومانتيكية الالمانية » في شعر « غوته » وفي الادب الانكليزي الذي جراه ، وقفت في وجهه الواقعية العقلية الايجابية ، تشيع اسماء « نوقالي » و « هُفتمان » و « آرون » وتقابلها في الادب الانكليزي اسماء « بلاك » و « كولردج » و « شلي » و « كارليل » و « تنيسن »^١ . ولقد اشتهر « بلاك » بهذا الانبساط في الرؤى . اما كولردج ففي ادبه مسحة تصوفية ، تبعده عن الواقع ، و « سحر اثيري » وعمق « جمالي » في التعبير . وكثيراً ما كان يأوي - شأن « يو » و « بودلير » - الى الافيون للنحسر الاشياء امام عينيه . ولطالما ذكر هو نفسه الاثر الذي تركته في توجيهه الفكري دراسته لفلسفة « كانت » في المانيا قال :

« and more than any other work, at once invigorated and disciplined my understanding » (Encyclopedia Britannica) .

ولقد تأثر ايضاً : بالافلاطونية المستحدثة في صلة الانسان بالكون و « لكارليل » ومخيلته ، وصوفيته ، وغناؤه ، وتصويره الخاطف وقوته على الانجاء اثر بعيد . اليس اغنية « الملاح القديم » مكتنفة بجو يشبه جو قصيدة « الالباتروس » لبودلير ؟

وعرف « ابسن » ببيله الى ما سموه « ضبط النفس » . وهذه مزية من مزايا الادباء الرمزيين وفي ادبهم خمير يعي كل دقائقه ، ونزوع الى التفوق . مما افضى الى خلق انتاج يغلب فيه الوعي المستمر على طبيعة الانسان وعلى الارتفاع من الاوتوماتيكية الجسدية الى يقين ما يأتيه ، وتملكه وضبطه^٢ .

ولقد ذكر المؤرخون عن علاقة « تنيسن » بالادباء « الجيورجيين » ، وكيف انه جعل من ادبه صنعة واعية . وفي شعر « شلي » تراوح غناء وانسجام صوتي ، وقد كان يبشر ان الانسجام هو جوهر الشعر ، وان الشعر يفوق الوعي ويتعداه . وكان يدرك ان « الالبات الجلمة تفوح كالاصوات

Baymond , de Beaud. au Surréal P. 12, 13 (١)

P. Valéry, Monsieur Teste, (٢)

والعطور»^١.

ولنترك الآن الحديث لكراليل نفسه ، فهو يقول : « ان السكوت هو العنصر الذي تتكون فيه الاشياء العظيمة وتتجمع . الشعر « نتاج التفاعل » المعني (Simultané) بين السكوت والكلمة »^٢ . الخيلة ، في منطقة تصورها المليئة بالعجائب لا تتجسد الا بالرموز . ان فيما نسميه رمزاً تنقشع الانهائية بعض الشيء وتتجسد ، وبالرمز يمتزج الالامتناهي بالمتناهي ، فيصبح مالموساً .. كل ما يحيط بنا رموز ، وكل ما نراه » . وفيما اوردنا ركن الفلسفة الرمزية كما ترى .

ويقول « غوته » في المرجع نفسه :

Ne pensez pas toujours que tout serait perdu si on ne pouvait découvrir au fond d'une oeuvre quelque idée, quelque pensée abstraite. Quelle idée ai-je cherché à incarner dans mon Faust ? Comme si je le savais moi-même ? (p. 126)

وقول « غوته » شبه بمفهوم الرمزيين للشعر ، بأن الشعر قد لا ينطوي على معنى معين واحد محدود . قال بول فاليري في حديثه عن « المقبرة البحرية » ، « ان المعنى الذي خلعتة على شعري لا ينطبق الا علي » . وتحديد الشعر بمعنى وضيمى واحد ، ينافي طبيعة الشعر^٣ . وجاء عن « شالر » وهو في حالة شعرية : « ان نفسي تمتلئ بدءاً بجو موسيقي ، اما الفكرة الشعرية فلا تأتي الا فيما بعد . وعندما اجلس لانظم الشعر ، فاؤل ما اراه هو العنصر الموسيقي في القصيدة ، لا الفكر المجرد الواضح الذي كثيراً ما تخالفني نفسي فيه »^٤ .

وهذه اشارة واضحة الى النغم الذي يولد الجو الشعري ، فهذا النغم سفر تكوين القصيدة . بما يقضي الى ان الاتجاهات الادبية كالحضارات لا تتكون من العدم ، بل تتداعى وتتزايد فيستقي المحدث من القديم ، وينشأ من هذا التجاك ، مع الزمن ، كيان ذاتي . وكما تذوب الحضارات في حضن الامة المسيطرة ، لتجعل من هذه الامة مخلوقاً جديداً ، له صفاته الجديدة التي هي نتيجة من مزيج القديم الاصيل والدخيل المكتسب ، كذلك اذابت النزعة الادبية التي نحن بصدها هذه المايبس الواردة من الادب الشمالي في مقياسها الذاتي ونشأ عن ذلك ادب شخصي له صفاته المشتركة من دخيلة واصيلة .

واذن فالاسس الارتكازية في هذا الادب لم تستنبط من العدم وانما لها اصول عميقة متداخلة في الفلسفة الالمانية والاسوجية والادبين الالمانى والانكليزي ، وفي مبادئ « ادغار بو » وشعره خاصة .

La Poésie Pure — Bremond, p. 124 et 126. (١)

Bremond, la Poésie Pure, p. 120, 122, 123, 126. (٢)

P. Valéry, Variété III, p. : 83. (٣)

A. Thibaudet, la Poésie de St. Mallarmé. p. 156. (٤)

د - الادب المسمى بالرمزي - رد فعل :

وقف « تاليان » و « ماترنك » يتأملان امبراطورية نابوليون في عام ١٨٠٧ ، وقد بلغت ذروة المجد والكمال ، فجال ما بينهما ان عبر المجد الكامل افولاً ، وان النسر سيهوي عن القمة الشاححة . . وهذا ما أصاب المدرسة الرومانتيكية ، وكانت قد انجبت فحول شعرائها : « لامرتين » و « موسه » و « هوجو » بنوع خاص ، وكان « هوجو » قد فاق « لامرتين » بمادة اقوى وادق ، فاتسعت مفرداته ، وتنوعت نغماته الشعرية وتغازرت صورته ، حتى خذلت كل شعر . الا ان « هوجو » لم يستطع انعتاقاً من السذاجة في التأليف ، ومن اللهجة الخطابية في الشعر ، ومن المجازات المرسلة وقد وقف عليها ، كمن سبقه ، اهمية كبرى . ولم يعرف الانسجام في مواضعه ولا تناسب تفاصيل مبناه العجيب مع معانيه . بل ظل محافظاً على الناحية الحسية الملموسة ، وظلت صورته متصلة بالعالم المادي ، متسبة بسماته ، مستندة الى الحس . أما استعاراته فمقيدة بالواقع ، وأما فلسفته فلم تكن من العمق بشيء ، « فهو جو » لم يدخل الى اعماق المادة والذات ، ولم يجمع بين مظاهر الكون :

Il opère sur la multiplicité du sensible dans un univers simultané et non correspondant.

زد عليه ان طريقته التعبيرية تغص بحروف « الوصل » والتشبيه ، و « بالنعوت » و « الظروف » . فحاول الرمزيون ان يتحرروا من المادي الى المجرد ، وان يبرنوا شعرهم من كل شوائب النثر .

وتأمل « بودليز » كل ذلك ، واستنبش النقائص وبجمل النقاط الضعيفة المتداعية ، وهدف الى وسيلة شعرية جديدة ، فوطأ « لا زاهر الاذى » بقوله : « ان عدداً من الشعراء المشهورين المجيدين تقاسموا معظم مناطق الشعر المزدهرة ، فيما بينهم ، فعلياً ان اضع غير ما وضعوا »^٢ . ورأى ان الرومانتيكية بلغت حدود اكتمالها ، واذن فهي عرضة للموت المحتم . واستخلص بودليز ايضاً ان « هوجو » اكفأ الناس للتعبير عن معجزة الحياة ، وانه اعار قوى الطبيعة اصواتاً فتكلمت^٣ . فقاومت الرمزية تلك السهولة في التفكير وغاصت على الفكر العميق ، وحاولت بعد « وغنر » ان توجد العلاقات بين المظاهر الحسية المتباينة . واهملت البيانات والفصاحة ، واستعاضت عن الخطابة بتمازج موقع منسجم بين الالفاظ وحروفها وبين المعنى والمبنى ، « مذلة عنق البيان » على حد تعبير « فرلين » .

(١) Eigoldinger. Le dyn. de l'Image dans la Poésie Fr. p. 113.

(٢) لم نر في نص « زاهر الشر » الذي بين يدينا شيئاً من ذلك . وانما نعتبر ان المرجع ثقة ، اورده مارتينو - ص ١٠١ و ١٠٢

(٣) Raymond, De Beaud. au Surréalisme, p. 61 et 71 ص ١٦ و ١٧ .

كان « لامتريين » يقول : انني انظم الشعر كما يُورقُ الغُصن وتغني الورقاء . قَبَشَرَ الرمزيون بما ينقص هذه البديهة السهلة ، ودعوا الى ان الشعر مهنة ودأب ، وان سهولة الشعر تؤدي به . وكأنهم سخروا من السهولة التعبيرية الطبيعية فغزموا على الاجهاد الاعظم في الشكل الفني . ثم ان الرومانتيكية سكبوا عواطفهم في حُسن الطبيعة ، وجعلوها حافزاً للشعور السطحي ، فثار الرمزيون على ذلك مغادرين التدفق العاطفي السطحي ، منطوين على قرارة اعماقهم ، يسبرون غورها ، وينتزعون منها الفكرة البعيدة والعاطفة العميقة . فأشاحوا بانظارهم عن العالم الخارجي ووجهوها الى دخيلة النفس الانسانية . يقول « تيلبوده » : « الرمزية تنمى منطقية للشعر الغنائي الصافي ، للانطلاق الذاتي الغنائي »^١ . غير انها ايضاً « انطلاق نحو الفكرة » ، لان غرض الرمزية « تجسيد الفكرة والتجريد »^٢ . اما الرومانتيكية ، فالفكرة بلغت عندهم من السطحية ما جعلها تتدنى حتى العامة ، وانبثقت العاطفة السطحية عندهم في ميوعة لا تعرف الحدود .

فترى ان كل نوع من انواع الادب يشتمل على بدور حياته وموته ، وان الادب الرمزي اخذ من الرومانتيكي ما رأى فيه ضرورة حياته ، ونبتذلت النواحي المبتذلة التي كانت تدعو الى موت ذلك الادب . وليست الرمزية رد فعل في وجه الرومانتيكية فقط بل في وجه « البرناس » ايضاً . وكان البرناسيون (١٨٦٦ - ١٨٧٦) بدورهم قد شعروا بضعف ما تفتح في الشعر الرومانتيكي من عاطفة باهتة سطحية ، وبصروا بضعف اخراجهم ، فعادوا يستقون الشعر من جماعة ال Pléiade ومن « رونسار » وسواه . وارجعهم ذلك بحال الطبع الى اليونان واللاتين واخصهم « فيرجيل » . فعنوا بالاخراج الشكلي التام ، وعرفوا قيمة الالفاظ من حيث هي مجموعة اصوات وتآلف حروف وانتظام منسجم في البيت ، ومن حيث هي بيت منسجم في قصائد قصيرة اسموها « Sonnets » . ونعتبر ان مجموعة ال « Trophées » ل « Hérédia » تضم كل المقاييس البرناسية ، كما مثل « هوجر » اقصى الاغراض الرومانتيكية .

وجمل مزايا هذا الشعر انه « تجسيمي » (Plastique) ينقل الواح الطبيعة ، دون ان تخالط ذلك عاطفة ما ، وانه « شكلي » ، لعناية البرناسيين بالفاظهم عناية كلية . فاعتبروا ان الصور الهادئة ، الخالية من التدفق العاطفي تسهل التعبير عن الآلام الانسانية والفكر الفلسفية ، وان القصيدة في الفاظها وادائها اشبه بالخطى بين يدي الصائغ . فهدبوا وصقلوا ،

(١) Thibaudet , La poésie de St. Mallarmé , p . 93 .

(٢) Brunetière ص : ٢٧٦ (الامثلة الخامسة عشرة : الرمزية) .

(٣) ذلك ان البرناسيين لم يشككوا مدرسة بل تألفوا ، وترجع تسميتهم الى لقب وليد القرن السابع عشر لوبرناس جبل من جبال الالب .

واستوت الالفاظ بين ايديهم جواهر صائغ، وفيسفساء منسجمة الالوان والصور والاصوات .
وشعرهم « انشائي » يعالجون فيه ما لحى الرومانتيكيين من تضعف في الافكار ومن
عدم انتظام ، ويعالجون « الميوعة الفعلية » في اللفظ المستعمل ، فيطرحون السهولة وينبذون
المبتذل . وعلى اثر هذا الشعور كتب : Ste - Beuve « كتابه » : Tableau de la Lit -
térature Française au XVI^e s. ونشأت نظرية « الفن للفن » على يد « غوته » و « بانثيل » .

وتم جماعة البرناس جمال البيت الشعري ، والعناية الواعية فيه ، حتى منتهى النحت ،
فحسبوا انهم قفلوا ابواب التجديد بوجه كل من حاول تجديداً . وثاروا على « الوحي »
الرومانتيكي وعلى « البدية » و « السهولة » و « الانسا » و « دموع المحبة » و « سطحية الفكر »
و « فشل الآمال » و « داء العصر » ؛ واشتروا ان الشعر صناعة من شأنها ضبط الوحي
المتدفق والوضع في قالب بلغ الكمال الفني . واخفوا اسم « متقهرين » (Décadents)
بكل الذين حاولوا النظم في عصرهم ، هازئين بهم ساخرين منهم ظانين انهم سيلحقون الفشل
بكل من يأتي بعدهم ، فيفرضون انفسهم اساندة ^٢ .

وفي الصراع العنيف حيال هذه الحاجة - حاجة الانعتاق من اغلالهم ، حاجة خلق ادبي جديد - في
هذه الجوارح وذالك الخاض المرود لت الرمزية . كما تقدم الدليل الكافي على « ان الجيل الجديد ليس متقهرأ
عاجز أقاصراً عن الابداع » . فتهمجوا على النزعات البرناسية وعلى قتل عواطفهم امام مشاهد الكون ،
وعلى اكتفائهم بتصور هذه المشاهد وتصورها ونقلها ، وعلى تقديمها بالبيت الشعري
الاسكندري الكلاسيكي لكونه في زعم البرناس - افضل الوسائل للتعبير ولتصوير مجالي
الطبيعة والكون ، ولكونه يتراوح نغمأ مع التنفس ، فيرتاح القارئ اليه .

فنزح الرمزيون الى وسيلة أدائية اخرى ، وحطموا البيت الاسكندري الكلاسيكي
واطلقوا حرية الشكل ، وخلقوا ما سماه المؤرخون « البيت الشعري الحر » (Le vers libre) ^٣ ،
باعتبار أنه اداة للتعبير أصلح وأتم . وذلك أن العواطف العميقة في الانسان متبدلة متغيرة وغير
متشابهة ما بينها ، ولذا ينبغي ان يتحول شكل البيت ويجره وجرسه بحسب تغاير الاعماق
في النفس المبدعة .

كان البرناسيون واقعيين موضوعيين (objectifs) والرمزيون وهميين ، باطنيين
(Subjectifs) . كان جماعة البرناس وصفيين حسيين ايجابيين ، اما الرمزيون فتعرفوا الى فلسفة

(١) يظن ان الكلمة مأخوذة من بيت للشاعر فرلين : Je suis l'Empire à la fin de la décadence

(٢) Poizat, le Symbolisme p : 45.

(٣) لقد سبقهم « لافوتين » اليه ، ولربما قبضوه عنه .

(كانت) ومدارها: «ان لا حقيقة يقينية في الكون غير افكارنا واحلامنا. فنحن لا ندرِك العالم الخارجي الا من خلال الصورة التي يتركها فينا ، ومن خلل الانفعالات ، ولذا فلربما كان ما في الوجود احلاماً تمر»^١.

فاستنتجوا ان كل الاوضاع مشكوك فيها ولربما كانت اضغاث احلام .
واتبع البرناسيون الميثولوجيا اليونانية واخرجوها بقلب يقارب الكمال . اما الرمزيون
فأرأوا بأن أعينهم هذه الميثولوجيا حتى أصبحت جزءاً منهم فسكتهم^٢ .
فيتبين ان الرمزية وقفت تناهض كل ما سبقها من نزعات ادبية ، لتخلص الى نظريات
شعرية اثبتتها في انتاجها . واتفق ان قادة الرمزية الاول انتسبوا بدءاً الى جماعة « البرناس »^٣
اليسـت الاتجاهات الادبية جمعاء مشتملة في الاساس والجوهر على بذور حياتها وجراثيمه
فنائها في آن واحد ؟ الا تفترض الحياة الموت ؟ ثم ألم تكن هذه النزعات الادبية من
رومانتيكية وبرناسية ورمزية متجمعة متكاملة لتتحقق ، بتطور طبيعي فنشأ على انقاض
النزعة السابقة ، نزعة فيها من الجوهر السابق وفيها بعض جوهر جديد ذاتي صرف ؟

هـ - الحاجة الى اداة تغير - التفوق .

اما الامر الاول فشرحه ان اللغات ، اذا شاخت وعجزت عن ان تكون جهازاً كافياً
للتعبير ، خشي ان تأفل . فيعمد الادباء بضرورة الحياة ، الى انشاء « لغة في اللغة » نفسها ،
لينفسح امامهم مجال البوح بما تحتلج به الذات . لأن احساساتنا تتبدل بتبدل الحضارة . ولا
مندوحة عن القول بان ذلك داء . الا انه داء من صلب اللغة التي أصبحت عاجزة عن سد
غراغ في الحاجات الروحية . فيقول يوازا ان هذا ضرب من الامراض التي 'تـلـم'
بالآداب الهرمة^٤ . ونعتبر ان هذه الآفات اللغوية مربوطة مباشرة بالدراسات التي قام بها
علماء النفس لتفهم الحقيقة الداخلية ، وسبر غورها .

ثم ان اتجاهاً شاع في اوربا حتى عمها في تلك الحقبة التي تلت ما سماه « موسه » داء العصر ألا
وهو التوق الى التفوق . هــذا ما جاء من المانيا بعد غونه ، وما اعطاه نيتشه
في زردشت ؛ وهكذا تسربت النزعة الى الرمزيين فاذا هم متفوقون في الشعر يرغبون

(١) A. Poizat, Symbolisme p. 156.

(٢) A. Poizat, Symbolisme p. 164. ولا نذكر رد الفعل في وجه المدرسة « الطبيعية »

اجتناباً للتكرار .

(٣) نشر بذلك الى « ملارمه » و « فرلين » وكلاهما انفصل عن البرناس .

(٤) Poizat, Le Symbolisme, p. 153.

في رفع الشعر الى امكانياته المطلقة ، وفي التعبير عما لا يعبر عنه .
ومن غريب الاتفاق ان المدرسة الرومنطيقية لم تتكون الا عام ١٨٣٠ ، اي خمسة عشر عاماً بعد انيار نابليون ؛ وان الرمزية برزت الى الوجود عام ١٨٨٥ اي خمس عشرة سنة بعد اندحار فرنسا امام جيش بسمارك . فولدت الاولى داء العصر ومعنى الفشل في جيل احاطته الحرائب وانطفأت فيه الاسمال^١ . وولدت الثانية ضرباً من التشاؤم في انتاج الانسان العلمي والفني معاً . وابتغت ان تجمل من تلقائيات الانسان وبديياته موضوعاً لشعرها . فوفقت في بعض انتاجها المعتدل . وحين تطرفت عثرت . فأسفت أن لم تقف عند حدود المقاييس الادبية العالية المتعارفة . كان الجيل غوياً متأنقاً وهكذا كان شعره .
اضف ان الحاجة الى التجديد كانت تعم العصر . ولم ينشأ دين جديد يفك التقاليد ، فحدث التجديد عن طريق الفن بشويرة ارثودكسية مرماها : الشعر الصافي وكيف يبلغ^٢ . فغزموا على اعادة الشعر الى هدفه الاسمي « ليشتمكن الشعر — بواسطة الصور المنتزعة من الحقيقة الملأى بمناصر الشعر وبصدى الموسيقى الازلية — ان يكشف عن العلاقة الابدية بين مختلف الموجودات »^٣ .

هذه هي اهم التأثيرات التي تركت مفعولاً مباشراً في الاتجاهات الادبية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ولا نبت بأن ما اوردناه هو خلاصة كل الانفعالات ، وانما حاولنا ان نضيف الى نظرية (برونيتير) عوامل أخر لم يكن بوسع العلامة ان يراها لقربه من الحركة الادبية . مع الاعتبار بان لفظة « مفعول » و « تأثير » مبهمه ، يعسر تحديدها . على اننا حاولنا ان نتميز ، فيما ذكرنا ، العلاقات الاساسية بين ما اعتبرناه عوامل فعالة ، وبين مظاهر الرمزية في ميولها وانتاجها .

هذا وان بعض الدارسين توخى تبيان الاثر الذي تركه فن التصوير الابدائي والتأثيري بنوع خاص في الادب الذي نحن بصده . وعول في البيان على فن « Rambrandt » و « De la Croix » ؛^٤ بكون هذا النوع التصويري ليس من اغراضه استيفاء الاجزاء بتمامها ، وعرض النواحي كاملة ، وتصوير الذبول وتفسيرها ، وانما هو ايجاز خاطف ، وإيماء الى المعاني المقصودة ، بحيث انها تصدر كاللمع الخاطفة ، مكتنفة بشيء من الاظلال ؛ فتترك للمتمتع جواً ، ويولد هذا الجو حالة خاصة في نفسه ، تبعاً لتنهو المتمتع وامكانياته . على

(١) راجع الفصل الرابع في « اعترافات في العصر » لموسه .

(٢) Poizat, p. 1

(٣) Brunetière, l'Evol. de la poésie lyrique, 15^{me} leçon p : 256.

(٤) André Ferran, l'Esth. de Beaud. p. 213 - 277.

انذا آليتنا الان نقبل هذا . بل اننا نميل الى دحضه ، لاعتقادنا بان فن التصوير لا يرتبط بالشعر ارتباط المؤثر بالمثاثر ، ولا يسهه ان يساهم في خلق اتجاه ادبي . فالامر لم تظهر له بوادر في عصر ما ، ولم يلق واقعه في ادب امة من الامم . وجل ما يسعنا تقريره هو ان النزعات العامة في حقبة معينة من الزمن ، وفي امة معينة ، توجه المنتجات الفنية ، على اختلافها ، في اتجاهات متقاربة الوسائل والنتائج . فاذا بدا تقارب في وسائل البلوغ وفي النتائج بين فن وآخر فذلك لا يعود حتماً الى تأثير احدهما على الاخر ، وانما يرجع الى النزعات التي تعم العصر والامة .

و - كتاب « A . Rebours »

وانما ذكرنا هذا الكتاب لانه درس اجتماعي يحلل الحياة الفكرية (المتقهرة) «*Décadent*»^١ ولقد نشر الكتاب عام ١٨٨٤ . ومؤداه :
ان بطله «*Des Esseintes*» ينكر وجود العالم او يتجرد عنه ليتبع حياة تتمشى مع نظرياته ، ويتألم لفلاح «البورجوازية» الايجابية ، وينطلق من اوربوا «البورجوازية» و«العقلية» «الرأسمالية» ويتقيد بوجهة نظر فلسفية تسربت من المانيا عام ١٨٧٠ ، قائمة على المثالية الالمانية بحسب ما رآها «شوبنهاور» . فاذا الانسان يتخبط في الاوهام ويسعى بلا غاية . وتدفعه ارادته الشريرة نحو الحياة . فينتقل من الم الى الم ، فيعثره ملل عظيم عميق . فيؤثر آذاك انتحاراً تجريدياً روحانياً . ويخضع في ذاته القوي الحيوية ، وينتظر الموت بهدوء . ويقول بطل الرواية : « ليس العالم الا ما تصورته انا ، وتمثلته ، وكل ما القاه فيه صور مستقبجة ، فلماذا لا استبدلها بصور اخرى ترتاح اليها نفسي ؟ » .

وكذا فالحياة ، في عرفة ، «وليدة» تمثيلاته الخاصة الارادية . ثم ان العوامل الحسية توظف فيه ذكريات وصوراً تغذي أحلامه . فيتولد فيه ميل الى اللوحات التي تستدعي الحلم والتأمل . فيعجب بالوحات «مرو» و«ريدون» ويستعين بالموسيقى وبنوع اخص بالموسيقى «الوغنيوية» ثم تعجب نفسه من تلك الموسيقى فيستسيغ ضرباً هادئاً منها «*Musique de chambre*» . ويطمئن الى «شومان» و«شوبرت» بينما نرى سواه من «المتقهقين» يجمعون بين الشعر المثالي المنشود والموسيقى الالمانية . واذا هو يجذب على كل ما يغذي اوهامه ، فينفر من الآداب الكلاسيكية آوياً الى ما هو من باب الحقائق الروحية ، يكره «فرجيل» ويتغنى باناشيد الكنيسة اللاتينية . ويختار «بودلير» و«فيثليه» و«فرلين» و«ملارمه» بنوع خاص . ويستشف من قصيدة «هيرودية» تحقيقاً صوفياً للوحة «سالوما» التي من صنع «مورو» وفي «مختبر» من تصوراته واوهامه يميل الى نظرية «العلاقات» كما تفهمها «بودلير» . ويلتفت الى حقيقة فاذا

(١) اشرنا اعلاه ان تسمية «*décadent*» ترجع الى بيت شعر في قصيدة «فرلين» فلها معناها الخاص . والتسمية اطلقها البرناسيون .
Je suis l'empire à la fin de la décadence.

هو ضمن جسد يقيده . فيغمره اليأس ويبتني من أحلامه إراجاً عاجية ، وفرايس مصطنعة . فهو كما يتبين يمثل الميول التي اختمرت بها نفسية المتقهقرين : من قلق في النفس مريض ، ومن تعطش للمجهول ومن دم فاسد ، اتعبته حياة باريس الصاخبة ، فاحس بانقباض عميق وملل . وهو يحمل بين جنبه فؤاداً كسيراً . فلا يعيده الى الطمأنينة سوى جو من العطور والآداب الروحية . وبطله معجب كذلك بكتاب « ا. ده غونكور » المعروف باسم « Le Fantin » و ب « تجربة القديس انطوني » « لغاوبير » و « الاب مور » لـ « لولا » ، فيقول : Huysmans

« Avec Beaudelaire, ces trois maîtres étaient dans la littérature française, moderne et profane, ceux qui avaient le mieux interné et le mieux pétri l'esprit de Des Esseintes, mais à force de les relire, de s'être saturé de leurs œuvres, de les savoir par cœur, tout entières, il avait dû, afin de les pouvoir absorber encore, s'efforcer de les oublier ». (1).

ومؤداه : اعجاب Des Esseintes بالمؤلفين الذين ذكرنا ، وحده على حفظ آدابهم حتى علقت في صدره واصبحت قسماً منه .

ويقول في كتاب De Goncourt

« C'est la suggestion au rêve qui débordait de cette œuvre, etc... ». (2).

ويقول في بودلير :

« Son admiration pour cet écrivain était sans borne. Selon lui, en littérature, on s'était borné à explorer les superficies de l'âme ou à pénétrer dans ses souterrains accessibles et éclairés... Beaudelaire était allé plus loin, il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l'âme où se ramifiaient les végétations monstrueuses de la pensée... Il avait révélé la psychologie morbide de l'esprit qui a atteint l'octobre de ses sensations... Et plus Des Esseintes relisait Beaudelaire, plus il reconnaissait un indicible charme à cet écrivain qui, dans un temps où les vers servaient plus qu'à peindre l'aspect extérieur des êtres et des choses, était parvenu à exprimer l'inexprimable. (3)

ومؤداه كيف أن بودلير - بخلاف الذين سبقوه - انتهى الى اعمق ما في الذات ، الى نفقها المظلم واستطاع أن يعبر عما لا يعبر عنه .

ويقول في ادغار بو :

« Aussi devait-il se modérer, toucher à peine à ces redoutables élixirs... Et cependant, toute littérature lui semblait fade après ces redoutables filtres importés d'Amérique ». (4).

فتراه يشير الى الاثر العميق الذي غادره ادغار بو في نفسه .

Huysmans, A Rebours, P. 243 (١)

Ibid , P. 241 (٢)

« , P. 181 - 191 (٣)

« , P. 255 (٤)

وهكذا فالكتاب لا يحلل حالة نفسية فقط ، وإنما يرسل احكاماً سديدة في حقيقة الادب وبعض الادباء ، فالتقاد اليوم لا يزالون يرون ما يرى . ويعرض نظرة عصره ، يبصر بعينهم ويحس بشعورهم ، ويظهر للعيان المبادئ الجمالية الجديدة ، ويعمم النظريات الفنية كما فهمها اهل عصره . ناهيك بما فيه من تصوير للجو الذي عاش فيه الشعراء الرمزيون ، تصوير يكاد يكون فريداً من نوعه .

وننتقل - بعد اظهار اهم العوامل الفعالة ، التاركة في الاتجاهات الادبية التي نحن في صدها اثرأ بيناً - الى لمحة تاريخية عن نشأة الرمزية عارضين بإيجاز اهم رجالها المبرزين ، منتقلين ثمة الى الحركة نفسها خاتمين البحث بتحديدات مختلفة تبين مفهوم النقد للرمزية وتضارب آرائهم فيها .

السباقون المبرزون

ونجمل في هذا الباب ذكر المبرزين الذين لم ينسب ادبهم الى مدرسة من المدارس بل خلقوا هم لوناً من الادب خاصاً فلا هو « رومنتيكي » ولا هو « طبيعي » ولا هو « واقعي » ولا « بوناسي » فسمي عرضاً رمزياً كما سنبين . ونعني بهم « بودليو » و « فرلين » و « رمبو » و « ملارمه » . ولقد كان بودنا ان نستوفي الكلام على كل منهم الا ان ذلك يفرض دراسة خاصة والمجال يضيق ^١ .

شارل بودليو

ان الاثر الذي تركه شارل بودليو في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم ينجل سريعاً . والحق ان بودليو مدين بقسط من شهرته لصديقيه اللذين رفع اليهما كتابه « ازاهر الشر » واعني « غوته » و « بانثيل » ، وقد حاولا - وغوته بنوع اخص - عرض جوهر الشعر الجديد مرتكزين على « متضمنات كتاب الشاعر الجديد ، فنشراه في الملاء » . وكان بودليو يؤمن ان الشعر الحق قائم على الجمال الجديد الطريف ؛ وانه من ثمرات العمل الوئيد والتأمل ، والصياغة .

واشتدت الازمة الفكرية في نفسه ، ونشأ صراعٌ شديد بين ميله الى الحياة يتمتع بها

(١) سبطين اتنا لم نعن بدراسة تمهيدية تاريخية لاعتبارين : ١ . لان الغاية من دراستنا ليست التاريخ وإنما هي عرض اسس رئيسية ٢ . لعلمنا ان التمهيد التاريخي ، وان حسن بنا الامام به ، لا يعتبر شرطاً لازماً من شروط تبيان جوهر الفنون .

حتى النشوة ، وبين خوف من ملل يعتريه إن هو استنفد جميع ألوان المذلة . فظل أسير
ضجر داخل حواسه وامض أعصابه .

ثم انطوى على اعماق نفسه فرأى فيها أجواء خاصة وعوالم ما عذت لسواه ، وهكذا
أصبح الفن في نظره تعبيراً مباشراً عن الحياة الداخلية العميقة بكل ما فيها من حساسات ومشاعر .
واخذ بودليير عن الرسام Delacroix ذلك الشعور « بالسويداء » وتلك الكتابة التي
تكتنف لوحات الرسّام في عرضه لمشاهد الانسانية المتوجعة . فيخيّل للرائي انه في « مأتم اعجوبة
مؤلمة » . وعلى هذا الشعور يقوم ، في عرف بودليير ، « الجمال الحديث » فيقول عن Delacroix :

« Une mélancolie singulière et opiniâtre s'exhalait de toutes ses œuvres La
douleur humaine ... on dirait qu'on assiste à la célébration de quelque mystère
douloureux. » (1)

ويذكر بودليير في اماكن عدة من البجائه^٢ ذلك الألم الذي يعاينه الرسام الآنف الذكر
ويطنب في تبيان الكتابة المتصاعدة من لوحاته ويشير الى الالوان والاضلال ، « المهاربة » التي
يتمتها المتمتع اذ يقف حيالها . وكان بودليير يحقق في شعره طريقة الرسام في شتى نواحيها .
ثم ان قراءاته لادغار بو ولدت فيه حب الاشياء الغريبة الممزوجة بحزن عميق . كما انه
أخذ عنه مبداء الشعري^٣ . أما موقفه من الادب الذي عايشه فعرضناه في موضعه .

لمحة في « ازاهر الشر »

طبع الكتاب عام ١٨٥٧ وكان للحكومة الامبراطورية آنذاك حق المراقبة على
المنشورات ، فتبينت ان في هذا الكتاب اخلاقاً بالاخلاق ، فنبذت منه قصائد ورفعها من
المجلات واطلق عليها اسم القصائد المنبوذة . « Les poésies condamnées » ولم تنشر هذه
القصائد ثانية الا في الـ « Epaves » عام ١٨٦٦ بعد ان عوقب بودليير بجزاء ثلاثية فرنك
خففت ، بتوسط « الامبراطورة » الى خمسين فرنكاً . وقد راج الكتاب دون أن يلقى صاحبه
شيئاً من الحظوة ، فأملق املاقاً . وعكف بعض الادباء على تبيان مواطن الجمال فيه ، فوطأ
له « غوته » بمقدمة قيمة ، واعلن « هيجو » ان في هذا الكتاب « هزة جديدة » ورعشة لم تعهد
في الادب الفرنسي . والحق ان في الكتاب تعبيراً عن الازمات الفكرية التي كانت تعترض
الشاعر امام مظاهر حياته ، وتلف نفس مريضة ، يقودها حسها المرهف الى السأم من الحياة .
فالشاعر بين قوتين تتنازعانه : ضجر يصبغ عمره بسويداء مظلمة ويتركها في غياهب من

(١) Parnasse et Symbolisme - Martino, p. 95 وفي كتاب فران س : ٧٧ - ٢١٣ بحث

عن الروابط الروحية والفنية بين ده لأكروا وبودليير .

(٢) 1 Spleen de Paris, les Journaux Intimes, les Curiosités Esthétiques

(٣) Edgar Poe et les Irs. Symbolistes Fr. - Louis Seylaz.

العتمة البائسة ، وقوى ثائرة تود لو تغلب على ملها لطيب لها طعم الحياة من جديد .
والقسم الاكبر من هذه القصائد يقع تحت عنوان «Spleen et Idéal» .
اما «Spleen» ومؤداها الجو الحزين المريض . فهو جو باريس ، هولوحات من شوارع المدينة
المفعمّة بانفاس التعاسة واليأس ، والاثم والخطيئة . باريس بضواحيها وضبابها وامطارها ،
ومصحاتها ، بدورها المقلّة ، ومجانينها ، والمستعطين والعميان ، تولد في نفسه رؤى داخلية ، وغصات
موجعة ترتجي بلسم السعادة تخفيفاً لاجاع هذه الجراح المثخنة . هو صورة نفوس « حديثة »
اقلقها الفشل وانعها التشبي ، هو آثام حديثة مرهفة حادة ، هو « مدن حديثة » متألّمة
مضطربة ^١ . فاين المفر من هذه الآلام التي تعانيتها الانسانية المتوجعة ؟ قد تكون الراحة في
برج عاجي موهوم ، في مثال اعلى ؟ وما تحديد هذا المثال ؟ وعلى ماذا يقوم ؟ وكيف
يبلغ ؟ هو انطلاق الذات في تشوقها الى هناك ... الى البعيد المجهول .

فيأوي بودلير الى الدين ويلقى في الغفران ارتياحاً ، فينصرف عن الخطيئة الكريمة
وتحلم ذاته بافاق بعيدة ، بعوالم مجهولة ، مسجها الله بالجمال . فيهزه حب الارتحال ^٢ الى
بلاد الشمس المبلة و المرايا العميقة حيث « ينسام العالم في نور دافئ » اقلعت نحوه
الاشرعة تقصده « من اقاصي الارض » ، ويستجم بالحُب ، عله يسبح به هذه الاجواع . الا ان
حبه ثمره الحسن ايقظته الشهوة فكبلته وأقتنته ، لانه « يحمل باحدى يديه خنجراً وبالاخرى
زجاجة تحتوي سماً زعافاً » .. فيعيا الحب الشهواني عن انحام الآلام . عند ذاك تتمنى نفسه
الموت وترتقب الرحيل ، لأن في الموت هدوءاً وارتياحاً وطمأنينة . هو يكره الحياة
الباريسية ، فيعيش على هامشها ، ويبنى « فرادس مصطنعة » تشيدها مخيلته ، تحت تأثير
الافيون و الخمر . فيخيل اليه ان نفسه ترقص في فرح موهوم . وما يلبث مفعول
المخدرات حتى يزول ، فيثوب بودلير ويلتقي الحقيقة مكرها . فيراها في اثم بشاعتها ، وينفر
من قبحها فيثور على المجتمع والدين . ويبرز شيطانه الاثم يولد فيه ميلاً الى الجريمة ، فينقاد
الى العهر والتهتك ، فيروح باحثاً عن آلام روحه وآلام الآخرين ويلقى في الألم كل
لذة ، فيتعشق الألم .

وكانما ولدت فيه « لذة الألم » تعباً ، لانها لذة مرتكزة على الاثم ، فتاقت نفسه الى
اللانهاية ، الى المطلق ، فسعى اليه . ولكنه ضل الطريق ، فهام على وجهه في سبل شريرة
يقتطف عن جنباتها « ازاهر الشر » .

هي نفس مريضة ، تكره الانسان لانه بحث عن الحقيقة فيما هو خارج عنه ، فاختق . هي

(١) Martino, Parnasse et Symbolisme , p . 100

(٢) Beaudelaire, L'Invitation au voyage , p . 83

نفس مترعة بالشهية والاماني الحزينة ، فأثرت ان تظل في نشوة من الحمر والشعر ، لتبتعد عن ائقال الزمان والمكان . هي « ذات » علية اتعبتها الحقيقة الكريمة ، فشددت المجهول واللا نهاية ، لتطمئن وتنهأ . يقول بودليير : « في هذا الكتاب الموجه سكبت كل فكري وقلبي وديني وبغضي »^١ . اتعبته مقاييس الزمان وحدود المكان ، فعزم على التخلص والقرار .

بودليير والجمال الفني - لمحة في نزعاته :

يقول بودليير في يومياته :

J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste... Une tête... qui fait rêver à la fois, mais d'une manière confuse, de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété. — Soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume repliante, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.

Une belle tête... contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, des besoins spirituels, des ambitions ténébreuses refoulées, l'idée d'une puissance grondante et sans emploi... et enfin le malheur. Je ne prétends pas que la joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la joie est un des ornements les plus vulgaires. Tandis que la mélancolie en est, pour ainsi dire, l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. Appuyé sur cela d'autres diraient : obsédé par ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan — à la manière de Milton. (2)

فهو كما ترى يحاول أن يحدد الجمال ، الجمال كما يفهمه هو . فينتصب الجمال امام عينيه خليطاً من لهب وحزن ، وحلم مضطرب ، ولذة متألة ، وكآبة وضجر ، يمازجها جميعاً اندفاع تبرج معالم الحياة ، عسى ان يطيب الشاعر عيشاً وينعم . وتكتنف كل ذلك مرارة عنيفة مصدرها الحرمان والفشل ، وتكتنفه مسحة من العجيب والندم . وفي الجمال احتياجات روحية ، وطوح قصر عن باوغ هدفه ، وفيه تخدير الحس وفيه شقاء . ويعتبر ثمة ان في الجمال بعض الفرحة ايضاً ولكن الفرحة « زينة مبتدلة » بينا التعاسة شرط من شروط الجمال ، فليس من جمال الا وتحالطه التعاسة . ويردف بقوله : فمن البديهي ان يكون مثال الجمال عندي هو « ابليس » كما يصوره « ملتن » . فيتبين من خلال ذلك الصراع الدائم بين « واجب » الشاعر الروحي وبين « واجبه » كفنان . اذ نراه يمزج التراب بالذهب ، ان صح التعبير ، او انه يجعل من التراب طبيعة جديدة يرفعها الى مستوى الذهب . وهذا ما يقوده الى القول : « اعطني رب ، القوة والبأس لأتأمل قلبي وجسدي بلا شهوات »^٣ راجع « مرتينو » في فصل « بودليير »

(١) Jean Massin, Beaudelaire entre Dieu et Satan. P. 127.

(٢) Quelque fois l'idée d'une insensibilité vengeresse...le mystère et enfin...etc...

(٣) Jean Massin, Beaudelaire entre Dieu et Satan. p. 174.

ويعتقد بودليير ان الذنوة الشعرية التي نملكه ان هي الاعطاء من الله ، وليس هو اهلاً لهذا العطاء . على أنه بالشعر والموسيقى يستطيع ان يدرك الله وأن يستكنه عالم ما وراء القبر .

ولما كان الحلم مبعث الشعر ، أضاف : « كل ما في الارض مشكوك بوجوده والحلم وحده هو الحقيقة الحق » او ان الاحلام ليست الحقيقة الحق بل هي وسيلة لاكتشاف عالم آخر هو عالم الجوهر . ولذا فالشعر « يكفي نفسه بنفسه » لانه لا يتقيد بتواب الارض 'يبلغنا بنشوته ذلك الملاء الاعلى ويفتح امامنا ابواب الغيب ، ويرينا علاقات ما بين الارض والسماء ، ويرفع النفس عن ادران الجسد ، ويسكر القلب بالجمال . ان ذات الشاعر تشده الى عتبة المجهول والانهاية اللذين لم يعرفهما . ولقد عزم على فتح الباب المرصود فاتخذ من نشوة الشعر وسيلة لبلوغ هذا الباب .

واذن فالشعر نشوة وتأمل واشتهاء ، وهو خروج الانسان من نفسه حتى يبلغ الجمال . الشعر ضرب من ضروب السحر . وكيف يبلغ هذا السحر ؟ بالخيالة . وكيف تتسع الخيالة ؟ بالمخدرات ، بالحشيش والافيون والخمرة . فبالمخدرات يُنسَى الجسد ، ويتحد جوهر الانسان الفرد بجوهر الموجودات المموسة جمعا .

ويلهو بهذه « الفراديس الاصطناعية » الى حين ، ثم يدرك انها باطلة فانية كاذبة ، فيلجأ الى الدين ، عله يلقي في الدين طمأنينته ، ويقول : « اعطني القوة كيما اقوم بواجبي اليومي واصبح بطلاً او قديساً »^١ .

كيف حاول بودليير ان يبلغ هذا الجمال ؟

نعدي عن الازمة الروحية التي كانت تشد بودليير الارضي الى دنيا العيش وغرائز الجسد حيناً ، وتنزع بودليير الروحي الى اللانهاية والمجهول ، الى المطاق والله ، حيناً آخر . ونبحث في الوسائل الادائية التي كان يستخدمها الشاعر ليعبر ، بشكل متقارب من الكمال ، عن خواطره ؛ مستندين في ذلك على النصوص الشعرية في ازاهر الشر . وبما لا ريب فيه ان بودليير اعتنق مذهب « بو » في طريقة النظم بحسب ما اظهرناه عندما تعرضنا لذكر الشاعر الاميوريكي آن جعلناه عاملاً من العوامل الاساسية في خلق هذه الحركة الشعرية البادئة بظهور ازاهر الشر . ويتفق احياناً ان يورد بودليير في « Curiosités Esthétiques » آراء وعقائد مستمدة جميعها من بو ، وكثيراً ما لا يذكر انها من بو لفرط ما كان يجد

بين مقاييس بو ومقاييسه هو من تشابه أو مطابقة .

ونجمل ان القيم الادائية التي اعتمدها تقرر على عنصرين : الموسيقى والابحاء .

وكأننا شعر ان القصيدة وليدة نغم داخلي بعيد في قرارة النفس ، وان الشاعر الذي لا يقدر جمل القيم الصوتية والغنائية في كل لفظة من الفاظه ، لا يسعه ان يعبر عن روحه تعبيراً تاماً . فعلى الشاعر ان يحدث من تألف الالفاظ ، والاسماء والافعال والنعوت جراً داخلياً .
ونتبين ذلك اذا قرأنا الابيات التالية من « دعوة الى الرحيل » .

وترجمتها :

Mon enfant, ma sœur

يا ولدي وأختي

Songe à la douceur

ألا حلمت بنعيم الرحيل

D'aller là-bas, vivre ensemble

الى هناك .. نجياً معاً ،

Aimer à loisir

نحب كما نشتهي ،

Aimer et mourir

نحب ثم نموت

Au pays qui te ressemble.

في البلد الذي يجاكبك ! ...

فتترجم هذه الابيات تشعبها وتضعف من قيمتها كشعر ، لان المعاني ملازمة الفاظها ، بحيث ان اللفظة قد استحالت معنى او فكرة او عاطفة . هي واسطة وغاية في آن واحد . وذلك ان في نغم هذه الابيات ما يولد جواً من الحنين الى الرحيل ، الى الانطلاق نحو شواطئ الارض المجهولة ، وفيه شيء من اهتزاز النفس عند الرحيل ، ومن اثناء السفينة وقد تصاعد دخانها يتسرق في الفضاء ، ومن العطف والألم . ولا اقول ان هذه التراجيع المتصاعدة من الحروف والالفاظ والابيات توعي في نفس القراء جواً واحداً بالسواء ، وانما اقول ، ان هذه الاجواء قد تتقارب . ويبدوان التّفهم الاول ، في رأيهم ، - لان القصيدة في طورها التكويني كانت نغماً مضطرباً - هو الذي ولد الالفاظ ، فالموضوع ، فالافكار ، كما تحدد النغمات الاولى في السمفونيا مصير القطعة الموسيقية بكاملها .

وكان بودليز يرمي الى حد بعيد اهمية الايقاع الصوتي ، لانه ادرك ان الايقاع يولد الحلم ويدخل الى اعماق النفس الانسانية . يقول بودليز :

« La poésie touche à la musique par une prosodie... mystérieuse et inconnue...
Tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque. »

ويضيف مشيراً الى ما تثيره هذه الانغام الموقعة في الحروف والكلم من شعور بالمرارة والخوف والاضطراب وبالسعادة والطمأنينة والارتياح .

« Elle peut exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire ... » 1

ولما كان الغرض من تأليف هذه الانغام الصوتية ، وهذا الايقاع ، اثاره جو نفسي يتسع او يضيق بحسب القراء ومؤهلاتهم ، قلنا ان هذه الاثارة هي ما يسمى ايجاء . فالمعنى ليس محدوداً مادياً مقيداً وانما تتسع دائرته في النفس فيوقظ في النفس غير ما يفرضه معنى القصيدة المادي . وذلك يرجع الى امكانيات المتمتع و الى الجهاز الكلامي الاليكسي في القصيدة . ولقد حدد غوته بيت الشعر عند بودلير . قال :

« لقد تقبل بودلير التجديد الذي ادخله جماعة الرومانتيكية ، على انه تفرد دونهم بهندسة واشكال واسرار وصياغة شخصية . »

« Le vers de Beaudelaire qui accepte les principales améliorations ou réformes romantiques ... a cependant son architectonique, ses formules individuelles, ses secrets de métier, son tour de main. » (Martino, p : 104).

والحق ان بودلير قد اتخذ التجديد الرومانتيكي في الاداء الشعري و اضاف اليه فنا جديداً واشكلاً شخصية ، واسراراً دقيقة اضافها ، وعني بها كما يعني الصانع بالحرف التي تكاد لا ترى والتي تخلع على عمله الفني وهجاً يتوكل مفعولاً غريباً . ولا تفصل في اكثر من النقطتين المذكورتين بل نعود ونشير الى مبدأ الشعر كما فهمه ادغار يو ، لافتين النظر الى الصور الحية التي يتلصقها القارئ في شعر بودلير ، تلك الصور التي تدعو الى الذهول والحلم وتبرز عجيبة غير مألوفا :

« لم يكن شبابي غير اعصار قاتم
تجتازه هنا واثم شمس متوهجة . »

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage
Traversée çà et là par des brillants soleils...

وقوله :

« آن تسيرين ، تمسحين الهواء بردائك العريض ،
تحدثين ما يحدثه القارب في متن المحيط . »

Quand tu vas, balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large.

اما الجديد في بودلير فلم يكن في المعاني الثورية الروحية وحدها ، ولا في الاوزان المحكمة والاداء ، وانما في مزج هذين العنصرين والتوحيد بينهما .

رمزية بودليز، نظرية العلاقات «Correspondances»

كان بودليز يؤمن إيماناً بـ «بان الجمال» في الخلق الفني ليس نتيجة صدفة بل هو ثمرة تأمل وثيد ومنطق واع . وكان يقول « بضرورة العتمة والغموض » .. وبأن الخيلة مطلقة كاللأنهاية. وبودليز أول من جعل الشعر الفرنسي يلعب دوره الفلسفي الميتافيزيكي. وهو الذي استند على التفاعل الصوتي في الكلام، واكتشف أن غاية الشعر محصورة فيه، وأن لا غرض له إلا نفسه^١. ولبودليز قصيدة عنوانها «العلاقات» اعتبرها البعض أساساً للادب الرمزي، وظاهرة أولى من مظاهره . ويجدر أن نورد لها محليين ، مبيينين رمزية هذا الشاعر :

La nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles :
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies ;
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies.
Comme l'Ambre, le Musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

إن هذه العلاقات ما بين الأصوات والألوان والعطور لم يتدعها بودليز ، فقد وضع أسسها الأولى الاسوجي «سويدنبرغ» . ورآها بعض شعراء الرومانتيكية الألمان من مثل نوثليس وهفمان . واليك ما يعرض هذا الأخير فيما يتعلق بنظرية العلاقات .. « انني أجد مشابهة واتصالاً وثيقاً بين الألوان والأصوات والعطور . ويخيل لي أن كل هذه الأشياء انبثقت من شعاع واحد وينبغي أن تتحد في نشيد عجيب منسجم الانغام »^٢ . ولقد رأى « بلزك » أيضاً أن الصوت واللون والعطر والشكل كلها من ينبوع واحد وبضيف : « أن كل ما في الأرض مرتبط بأسبابه السماوية بحيث أن المظاهر الأرضية لها علاقة بما في السماء وهي تحمل بعض معانيه »^٣ . وهكذا فالإنسان إذن في « غابات من الرموز » ؛ وجواهر المحسوسات متحدة فيما بينها ، وهي صورة لما في المثل الأعلى . وكان بودليز أول من طبق هذه النظرية في الشعر . وأما رمزية بودليز فتقوم على ما يلي :

Le Dyn. de l'Image dans la Poésie Fr. - Eigeldinger. p. : 119. (١)

Ibd, p. 120 (٢)

Pensées - Balzac - p. 6 et 7. (٣) راجع الفصل الثالث من هذا الكتاب

١ - ان الصورت قد يترك في النفس اثرأ شبيهاً بالاثو الذي يتركه فيها اللون وكذلك العطور . فن من هذه المظاهر ما يتشابه في مفعوله حتى يوقظ في الذات حالة ، لا اقول متطابقة ، لان الحالات النفسية لا تتطابق - وانما هي متشابهة . فمن الطبيعي ، والحالة هذه ان تعبر الانغام والالوان والعطور عن الفكر ، وللفكر علاقة اكيدة بها لان الله عندما خلق الكون ابتدعه كوحدة كاملة لا تتجزأ .

« فالحواس اذن تتحول بعضها الى بعض من حيث المفعول الذي تنقله الى النفس » ١ ، والاختلاف البين بين مظاهر المادة انما هو اختلاف في العرض ، اما الجواهر فواحدة . فيستطيع الشاعر ان يرقى من المادة الملموسة الى الجوهر ، من النسبي الواقعي الى المطلق المجرد ، لانه اتحد بجوهر المادة المحدقة به . فبودلير والرمزيون يعتبرون جميعاً ان العالم الملموس صورة مشوهة لعالم اكمل كما مر بنا .

٢ - ان الفن الاكمل هو توليد سحر ايجائي يشتمل على روح الخلاق ، وعلى علاقتها بالمادة ، فيتعرى العالم الخارجي امام الفنان في جميع حقيقته . ثم يطرح هذه النفس في شعر هو بالسحر الابحائي شبه .

٣ - إن التذكار يوقظ في نفس بودلير افكاراً وشعوراً مجردة عن المادة ، متضمنة معنى رمزياً ، كقوله في قصيدة عنوانها « شعر » .

O boucles ! O parfums chargés de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir.
Longtemps ! toujours ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde
N'est-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à long traits le vin du souvenir ?

(La chevelure)

فكانما بشميه تنفتح امامه دنيا بعيدة الارجاء قد تقلصت عن المادة . ثم يجرع من « خمر الذكر » والذكر بتحديد هارب متحرك ، والرمزية ايضاً بتحديد متحركة لا تمت الا الى الاشياء المتباعدة الهاربة غير المستقرة ؛ وعليه فين الذكر والرمزية شبه في الطبيعة والجوهر . والذكر باب يتمشى مع تحديد الرمز ويؤاتيه .

٤ - كثيراً ما ترد المعاني عند بودلير دوارية غير مباشرة لانها متجردة عن مادتها . او انه لا يعنى الا بالمعاني البعيدة فلا ينوه بالاشياء دفعة واحدة وانما يرمي اليها اياماً . كقوله : « تبخر كل زهرة كالجمرة ، ريهتز الكمان كفؤاد معنى ؛ وفلس حزين وبجران وثيد كتيب . والسماء واجمة جميلة كمنذبح رحيب »

Chaque fleur s'évapore comme un encensoir .
Le Violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige .
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir .
(Harmonie du soir)

ويستدل من هذه التشابيه انها مبهمه تكللها هالة من الضباب وعدم الوضوح الذي يحولها الى رموز .

على ان الذي يجعل شعر بودليو اسهل للادراك من شعراء الرمزية الذين تلاوه هو ان بودليو لا يهمل ايضاح التفاصيل اهمالاً كاملاً . لا ريب في انه يهمل معظمها ولكنه يستبقي الضروري من حروف التشبيه والوصل . وليتنبه الى ترداد لفظة « Comme » فيما اوردها .

٥ - في شعر بودليو (وفي شعره المنشور ايضاً) انطلاق نحو اللانهاية وضرب من التصوف . ولا يتم هذا الانطلاق في الشعر الا بواسطة الايجاء . ففي صور بودليو واستعاراته الشعرية ايجاء بعيد المرمى يذكرنا بفن ده فوشي وانجولو « رمبراندت » ودي لا كروا . كما ان عنايته بالتركيب ساهمت بوضع شيء خفي مبهم يوجه الاستعارات والصور نحو الرمز ! وان هذه الصور تتعري شيئاً فشيئاً من ثقلها المادي ، لتتجرد وتصبح رمزاً .

وقصاراه ، ان بودليو وضع الكثير من اسس الرمزية واهدافها . وكثير هي القوائد التي نستطيع في شعره ان نعتبرها من هذا الباب . وعنه قبس الذين اتوا بعده فجاء تأثيره في مرحلتين : الاولى فيما استفاد جماعة « الفن للفن » من نظرياته في فلسفه النظم والمبادئ الشعري كما قبسها عن يومع اضافاته الخاصة . والثانية ، فيما انتبسه جماعة الرمزية : من ان الوجود في مظاهره المادية مجموعة رموز متباينة انظير ومتشابهة الجواهر . والرموز هذه صورة لعالم امثل ، توافقه الى اللانهاية . ومثله انطوى الرمزيون على انفسهم ، ووعوا امكانيات التأليف والتركيب وما يحدته وعيهم من اتساع في الصور والاستعارات . ولذا آلينا الا نكتفي بجعل (بودليو) توطئة اساسية ونهيداً مباشراً للحركة الرمزية ^١ ، بل نعتبره احد اركانها . والى هذا يذهب مارسل ريمون ^٢ . ولو قلنا ان عنايتهم بالتأليف اصبحت من باب الفضيلة الاخلاقية ، ثم قابلنا بين نزعاتهم العامة ونزعات الشعر البودليري كما اوردها ، لانضح عندك ما حاولنا اثباته .

(١) يرى العلامة بروتيير انه سبب من اسباب وجود هذا الادب ، ونعتبر انه أحد اعلامه . على ان الادب الرمزي لم ينتب اليه الا فيما بعد .

(٢) M. Raymond : De Beaudelaire au Surréalisme. p. 26.

(فرلين) « Verlain » (١٨٤٤ - ١٨٩٦)

تنسب بواكير شعره الى البرناس . وان في المجموعة الاولى « Poèmes Saturniens » التي اصدرها وهو في الثانية والعشرين (١٨٦٦) لدليلاً قاطعاً على ذلك . ويبدو ان تسمية كتابه هذه ترجع الى بودليز . وكان بودليز يسمي (ازاهر الشر) و « Un livre Saturnien » « orgiaque et mélancolique » على ان فرلين اتبع النهج الذي اختطه جماعة البرناس لانفسهم من عناية بالانخراج وتصور العالم الخارجي في لوحات شعرية جامدة . وكثيراً ما اطلقوا عليه اسم « بودليز البرناسي » . وفي هذه المجموعة الاولى قصائد تنبئ بما سيكون من امر « فرلين » في انفصاله عن الطريقة البرناسية فيما بعد .

وفي عام « ١٨٦٩ » وضع مجموعة اخرى تحت عنوان « Fêtes Galantes » ، حاول فيها ان يحدو حذو « الرسام » وتو « بما تشتمل عليه لوحاته من ابحاء واهام ، وحنان ، وعطف ، ولذة ، وحزن وموسيقى ، ومن حب وفكر وحلم وحزن عميق »^١ وكانت المجموعة هذه آخر عهد « فرلين » بالشعر البرناسي .

ولربما عاد انصرافه عن البرناس الى تأثير « رمبو » ذلك « الزوج الجهنمي » عليه . فكان ان وجه « رمبو » نظاره الى « النهر » الداخلي الابددي الاندفاق ، الكامن في النفس الانسانية . وانشق على عمود الشعر القديم وانفتح امامه عالم مثالي وهمي في رؤى جديدة . وفي غضون هذه الحقبة (١٨٧١ - ١٨٧٣) وضع الشاعر « مذهبه » الشعري المعروف الذي سيتخذه الرمزيون عام ١٨٨٤ اساساً لاتجاههم الادبي الجديد . نجتزئ منه :

De la musique avant toute chose.
Et pour cela préfère l'Impair :
Plus vogue et plus soluble dans l'Air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. 2

فهو بحسب ما يثبته النص يدعو الشعراء الى العناية بالسبك الموسيقي ، لان الموسيقى تفتح امام القارئ آفاق بعيدة وتساعد على توليد الجو الشعري في نفسه ، والموسيقى تشد الالفاظ وتصلقها ، فتتقاد سهلة تؤدي ما لا تؤديه الفاظ غيرها لا تتآلف في انسجام موقع وتنحصر في معناها المحدود . ويعتبر « فرلين » ان الاوتاد الوترية في البيت الشعري تزيد في قيمة البيت الموسيقية ، لان البيت ذا الاوتاد الشفعية ينتهي فيه المعنى ويستنفذ ويستقر فهو يصلح للتعبير العقلي . اما الوترية الاوتاد فمستخف الابقاع ، ناعم الملمس هوائي الاعطاف والجرس ، وفيه لون من الاهام والضباب ، وفيه انطلاق من المعنى المحدود الثقيل الى المعنى اللامحدود المستخف . ومن قوله في هذا الباب :

(١) Martino , Parnasse et Symbolisme. p. 119.

(٢) Verlain, Choix de Poésies

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne,
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

.... Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte,
De ça, delà
Pareil à la

Feuille morte. (1)

فهي كما ترى هوائية النغم، لما في الصوت « Longs » الذي تحدثه المقاطع في « Violons » و « Longs » و « Mon » ولما في الصوت « Eur » في « Cœur » و « Langueur » من الامتداد والسعة ولما في لفظتي « Automne » و « monotone » من الالم الذي يتراوح مع فكرة الحريف؛ وفي الحريف اشراف على الموت والفناء شيئاً بعد شيء. وفي انقطوعة مزيج من الابيات الشفعية الاوتاد وهي الابيات ١ و ٢ و ٤ و ٥ والابيات البترية « ٣ و ٦ ». وكانما اعتمد ذلك في نهاية ما يزخره التفنن للقراءة، فيتم الايقاع البترية رنة الالم المقصود. فضلاً عن موافقة ما بين هذه الاصوات وما يحول في المقاطع من المعاني البعيدة. والانغام المحدث من جراء تفاعل الاصوات التي يولدها ايقاع الحروف وافرة في شعر فرلين، وكثيراً ما أفاد الموسيقيون منه فخلعوه على اوتارهم كما هي الحال في قصيدته :

« Il Pleure dans mon coeur »

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville
Quelle est cette langueur
Qui pénètre dans mon cœur

ينهمر الدمع في قلبي ،
كما تنهمر الامطار فوق المدينة .
ما هذا الملل الحزين
الذي يخامر قلبي ؟

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui S'écœure
Quoi : nulle trahison
Ce deuil est sans raison.

وكان « فرلين » يحلم ان يجعل من الشعر موسيقى تحدث بالالفاظ وتفاعلهما الصوتي المتبادل ، ما يرفع القارئ الى ينبوع الحسن الصافي المحض . ويعززون هذا الاتجاه الى الشاعرة « M. D. Valmore »^٢ . هذا في الخاصة الموسيقية

Verlaine, poésies, chanson d'automne (١)

A.M. Schmidt La littérature Symboliste, p. 28 (٢)

التي اشار اليها في المقطع الاول من مذهبه . ونكتفي باجتزاء سائر الفكر التي عرضها في مذهبه :

1. — Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'indéci au Précis se joint.
2. — C'est des beaux yeux derrière des voiles.
3. — Car nous voulons la Nuance encor
Pas la couleur rien que la nuance.
4. — Prends l'Eloquence et tords-lui son cou.
5. — De la musique encore et toujours ;
Que ton vers soit la chose envolée,
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours. (1)

فالنشيد المسكر الابدع هو الذي يسمح بالابهام ويطل كالعيون الساحرة من خلال نقاب شفيف . ان ما يبتغيه في الشعر ليست الالوان بل الاظلال ، وعلى الشعر ان يكون خاوياً من الصفة الخطابية البيانية . ثم يوعز فرلين بالموسيقى من جديد : « فليكن البيت » منهزماً هارباً كالروح المنطلقة نحو سموات آخر وحب أبدي جديد .

فيتبين ان فرلين يحاول ان يعري الصورة من مادتها ويخلصها من قيودها الحسية ليخلع عليها لوناً من الضباب المبهم . فهو لا يصف ولا يحدث وانما يتعمد الابهام ، وهو لا يرسم ولا يصور ، وانما يضع هالة من الغرابة العجيبة . و « ينساب كل ذلك في قوة غنائية تعبر عما لا يعبر عنه ، يعبر عن الحفايا المنهزمة الهاربة في اعماق النفس »^٢ وتحتشد في صورته اشعاعات عاطفية . وتتولد الصور بواسطة النغم .

لقد خلق فرلين « المدرسة الرمزية » عرضاً ومن حيث لا يدري ، غير انه لم يحقق الجمال الرمزي كما بيناه في اهداف هذا الاتجاه الادبي ، بل وطد بعض اسسه بقوله ان الشعر ابهام ، وان الاوتاد الوترية توسع اثر البيت الشعري وتبعده في نفسية القارئ ، وان الالفاظ عاجزة عن رسم الاشياء وصبغها ولكنها صوتية ايقاعية بطبيعتها وتحديداتها . ولما كانت الالفاظ مثقلة بمعناها المادي ، نشأ انها تعبر عن الناحية الواضحة المستضخمة من الفكر والشعور فقط . فاحر بنا والحالة هذه ان نستخدم القوة الابدائية التي فيها لانها اقوى من خاصتها التعبيرية ، المعنوية . ويتم هذا الابهام بايقاظ شعور هو اشبه بالشعور الذي توقظه الموسيقى ، وذلك بواسطة تألف لفظي موقع ليس من شأنه التصوير والدقة كما في الادب البرناسي ، بل مبهم ، اذ انه لا يعبر عن اظلال النفس الا باظلال كطبيعتها . وكذا فالشعر ليس تصوير الحقيقة

(١) Verlaine, Choix de poésies, p : 191 - 192

(٢) Strentz, Verlaine p. 37

والواقع ونقلهما، وإنما هو حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله .^(١) ثم ان فرلين لم يعن بالفكر والرموز، وكان جل همه التعبير عن شعوره واصداء نفسه المرهفة الشفافة، راجعاً في ذلك الى ينبوع العواطف الصافية العارية . ويحكى ان « هوري » في بحثه عن التطور الادبي^(٢) سأله عن موقفه حيال الرمزية فاجاب : « عند ما أتألم ، عند ما افرح وابكي اعلم حق العلم ان ذلك ليس رمزاً »^(٣) . وليس في شعره ما يستهدف نوادر الكلم ، ومواثيل الفكر ، او ما يمت الى نظرية « العلاقات » البودليوية ، ولذا لم يكن فرلين رمزياً بل ظل على هامش هذا الاتجاه الادبي . ويعتبر « فونتين » بصواب ان رمزيته - إن كانت له رمزية - اختلفت عن رمزية معاصريه . فهو ، في رأي فونتين ، ممد لهذه الحركة الادبية ، اذ عمد الى الطريقة الاساسية الا وهي وضع هالة من الغرابة حول الحقيقة^(٤) . ونضيف : وباصطباغ شعره بخاصتي الابهام والايحاء . ويشير « بول كلودل » الى تنبه الشاعر « للعجيب المحدث به ، والحلم ، والتفاهم مع غير المثلثات » . ويذكر « ايجلدنكر » ان طريقته الصورية - والصورة ثانوية في شعره - هي من باب الاستعارة المتحركة ترشح وتخف وتصدق حتى تتخذ معنى الرمز كقوله :

« لقد رمت التماسه قاي العاجز بسهما » وقوله « انت الوردة العظمى ، وردة ارياح الحب الطاهرة » .

ووردت لفظتا « وردة » و « حب » بحروف رئيسية اشارة الى تشخيصهما شأن شعراء القرون الوسطى - في فرنسا - الذين كانوا يشخصون هذه الحقائق المعنوية . بفرق ان شعراء القرون الوسطى مزجوا بين الاستعارة وما يمثّلها، أما فرلين ففصل بينهما وميّز. زد عليه هذه الكتابة التي غدت نسيج وحدها في الادب الفرنسي ، وهذه الخيلة القلقة المريضة ، وذلك الانقياد لقوى خفية تهدم في الشاعر معنى السعادة . اجل كان فرلين يحلم ، ويميل الى زوايا الارض ، زوايا لا تعرف الوضوح والضياء، بل يغمرها ضباب وحلم فيمتزج الحلم بالواقع وتتحول نسبة الاشياء فيما بينها . وكان ايضاً في هذا الضباب ما يستهوي نفوس النشء، تبلسم به جراحها المؤلمة . ولما تعسّر عليهم ان يدر كوه في الخلق الشعري ، ذهبوا مذهبه في النظم وحرروا ، على غرار ، الشعر من قيوده الكلاسيكية وطرحوا على انتاجهم وشاح فرلين . والحق ان فرلين لم يخرج على الطريقة المألوف خروجاً تاماً ، بل عدل بعض التعديل . أما

Brunetière, L'Evolution de la poésie Lyr. , p. 244 et 246 et suite. (١)

Huret — Enquête sur l'Evolution littéraire. (٢)

Eigeldinger, Dynamisme de l'image . P. 157 et 162. (٣)

Verlaine, Homme de lettres, A Fontaine. p. 105. (٤)

الجرأة التي تحدى بها التقليد البديعي فلم تظهر الا في مذهبه الشعري المذكور اعلاه ، اما سائر شعره فاستمر تنمة للخط القديم - ما خلا بعض التجديد في عدد الأوتاد وخصائص الشغف داخل البيت الشعري وفي القافية . ولذا راح جماعة الرمزية يذتسبون الى مذهب « رمبو » في كتابه « الاشرافات » وقد شاع سنة ١٨٨٤ .

رمبو Rimbaud (١٨٥٤ - ١٨٩١)

رصده شيطان شعره بين الخامسة عشرة والعشرين ، ثم فر منه ، فسكت رمبو الى الابد . ولقد روى الاديب اندريه جيد ^١ انه « عثر على بعض رسائل خلفها الشاعر قبل موته في الحبشة . على ان هذه الرسائل لم تنشر ولم يبلغنا منها بريق . وأوى « رمبو » الى الشعر يستخدمه وسيلة للخروج من صغار الانسان ، عله به يتعدى حدوده الطبيعية ، فيبلغ الفكرة التي كوّنّها عن الانسان . « وجعل له من الريح زعلين ، ووحد بين جوهره وجوهر الحقائق المخلوقة » ^٢ فثار على ما انتجه الفكر البشري ، وانقسم عليه وعاش منفصلاً مستقلاً . ويعتبر رمبو ان العقل اخفق وقفل باب اللانهاية الارحب دونه . ولذا فاء الى « التصوف » عله ان يلقي فيه ما يروي نفسه العطشى . فراح يجتاز اغلال المادة ، ويحطّطها ، ساعياً الى رؤاه الصوفية ، موقظاً في نفسه تلك القوى التي تنتشلنا من الواقع وتطلقنا في ارحاب المجهول . وعلى المرء ان يبذل « جميع اوان الحب والالم والجنون ليلبلغ المجهول . ^٣ الا ان هذه النزعة الصوفية ليست غير حافز للعودة الى النفس الانسانية البدائية التي تبغى الفرار من حدودها الضيقة بنشوة تصوفية توحيدها بالكون . فعلى النفس اذن ان تهذب وتروض لتبلغ (المجهول) ، فينكر المرء ذاته ، وينكر الواقع ، ويوحدهما بين حواسه . وليعمد اذا شاء الى الرياضة الصوفية . هكذا يربط بين الشعر والنبوة ، وبالشعر تدرك اعماق الباطن اللاواعي . فبديل ان يقلد الشاعر الطبيعة ، عليه ان يضمها اليه ويذوّب فيها نفسه ويتحد بها لتتحد به . وكذا ينعق من عامل (العقل) ويتحرر من قيود (المدي) و (الزمن) ويهيم في رؤى مضطربة غير منتظمة ويقول : « لقد عثرت على المفتاح وتفردت به وحدي » . ويعني به مفتاح الانطلاق والبصيرة الحق والاتحاد المطلق بذات الطبيعة ، والكشف عن بواطن النفس .

وترجع ثورته الى ١٨٧١ - ١٨٧٣ ، ولا مندوحة عن تبيان مظاهرها ؛ وهي تتجلى في

(١) A. Gide, Souvenirs litt.

(٢) Raymond, De Beaudelaire, au surréalisme, p. 37.

(٣) في رسالة لرامبو . وثيقة ١٥ أيار ١٨٧١ - اورد بعضها « مارتينو » في كتابه « البرناس

والرمزية » ص : ١٣٠ .

اما كن ثلاثة : في قصيدته « السفينة السكرى » و « الحروف الصوتية » وفي « كيمياء الكلمة » عن « فصل في جهنم » .

أ - « السفينة السكرى »^١ .

ويفتح فيها رمبو باباً حورياً جديداً (ويرى بعضهم انها مستقاة من قصيدة في الانكليزية)^٢ . اما نقطة المسير فتربط بالواقع : نهر من انهار اميركا ، وقارب في مجرى النهر يسري . ينتفض الشاعر البغته فاذا السفينة قد بلغت خضماً ينسبه معنى المدى والزمن ، وتطالعه من البحر مشاهد رهيبه . ويسرف في الايفال بين الامواه حتى يغدو قسماً من هذه الغوارب الازلية الاندفاق . وبينما هو في هذه الحياة الجديدة يتراءى له ارخيل ينهار على ذاته ، ويستهو به ضياء الشمس العجيب المنطرح على البحر ، وتثير اعجابه الشواطىء الخرافية التي لم ترها عين انسان . وتبين له وحوش بحرية تكونت في مخيلة العصور والاجيال . هو دفع من صور بين الحقيقية والوهمية تبدعها بصيرة هذا « المبصر » .

وفي القصيدة كما يتبين - شيء من عدم الرجاحة الفكرية ، والزنة العقلية . وفيها الصور غير المتألفة ، فكأنما الحواس ذاب بعضها في بعضها ، او تحول بعضها الى البعض الآخر ثم ازدردها بصيرة جبارة فانبلج امامها عالم ليس من عالمنا الا ببداياته واذياله ، واما اجسامه ومواده ، فبدع خرافية من خلق الخيلة البكر . وهذا التيار الصوري المتدافع دون ما انتظام وتتابع منطقيين كان باعثاً ، بعد الرمزية ، لنزعة ادبية نشأت في الربع الثاني من القرن العشرين في فرنسا ، واعي « الفوق واقعية » والتي كان همها اداء الصور بحسب ورودها التلقائي في الخيلة بما سماه علماء النفس « Associations d'idées » .

ب - قصيدة الحروف الصوتية .

وفيها نظرية « السمع الماؤن » وهو باب من ابواب نظرية « العلاقات » كما اوردها بودليو في قصيدة انف ذكرها . يقول رمبو :

A Noir, E Blanc, I rouge, Uvert, O bleu, voyelles
Je dirais quelque jour vos connaissances latentes.
A noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles.
Golfe d'ombre, Ecandeur des vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombrelles.
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;
U, cycle, vibrations divins des mers virides,

Rimbaud, œuvres. p. 84. (١)

Martino. p: 13. (٢)

Paix des patis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux.
O, suprême clairon plein de stridents étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges ;
O l'Oméga, rayon violet de ses yeux.

ان الالوان التي خلعها (ريمبو) على هذه الحروف شخصية ذاتية تنطبق عليه وحده وهي ناتجة عن صدفة ليس الا . فاعتباره ان الـ A توحى اللون الاسود في بريق اجنحة الذباب تشملل اسراباً حول الافذار النتنه ، وفي خليج عميق الظل . وان الـ E توحى طهارة الدخان وثلوج الذرى ، والماءك البيض . وان الـ I توحى الدم الاحمر ، وضحكة الشفاء الجميلة في غضبتها وسكراتها . وان الـ U توحى له هزة البحار وهدهء مراعى انتشرت فيها القطعان ، واخاذيد الجبين . وان الـ O توحى دقة الصور الصارخ ، كما توحى سكرون العوالم والملائكة ، ولون البنفسج في عيني حبيبه ... فالحروف قد حملت هذه الالوان جميعاً عرضاً واتفاقاً . وجاء بعده من رأى غير ذلك ^٢ ، فألبسها ألواناً تختلف عن التي وشاها بها « ريمبو » . وما نلفت اليه انما هو اختلاط الحواس وتقارب مفعولها في النفس ، بحيث ان اشكال الحروف واصواتها تثير ألواناً ، والالوان بدورها تولد اجواء داخلية ، فتكون هذه الاجواء نتيجة الانفعالات الحرفية . وللحروف الصوتية هذه اسبقيات على سواها لما فيها من لين ومدى وغناء .

ج - كيمياء الفعل

واما « كيمياء الفعل » فهي تمة لما جاء في قصيدة الحروف الصوتية ويستلهمها بقوله : « اليك نبأ من انباء جنوني » . ويضيف : « انني ابتدعت للحروف الصوتية لوناً ، وعقدت بكل حرف من الحروف الصحيحة شكلاً وحركة . وفجؤاً انا لا ابتداعي فصلاً شعرياً سيتضمن يوماً جميع المعاني - فتمتنع الترجمة على المترجمين . . وذلك ثمرة درس طويل . فأنطقت السكوت والليالي ، وما لا يعبر عنه ^٣ . ودونك مثلاً عن كيمياء الفعل ؛ قال : « في الهواء طعم رَمَاد ... وزهور صدئة . وهممة القوارب في الحقول .. ولم لا اعثر على الجواهر والعطور . »

واستمر من جاء بعده هذا التاميح . فانتزع من الحروف خصائصها الصوتية والصورية ، ومَحَص في درس مؤداها منفصلة مستقلة او متصلة بسواها . فحمل الالفاظ قِيَمًا جديدة غير قيمها المعنوية المألوفة ، فكان لزاماً على المتذوقين ان يقفوا على الدقائق التعبيرية المنوطة بأشكال الحروف ومواضعها وتآلفها وتناسبها ، وعلى الاصوات المثارة في التفاعل الصوتي عبر

(١) Rimbaud, œuvres p. 93.

(٢) Vigier Le Cocq, et René Ghil, Traité du Verbe.

(٣) Rimbaud, Une saison en enfer. p. 284.

القراءة الجهرية . واذن فاللفظة ليست مضموناً معنوياً فحسب ، بل هي ايضاً شحنة من الصور المتولدة بالطريقة الكتابية وبالتفاعل الصوتي الذي 'تحدّثه' الحروف .

وظل « رمبو » مغموراً حتى عام ١٨٨٥ حين تلاً لأجد « ملارمه » و « فرلين » . ولقد نحا في بواكره الشعرية نحو هيجو في « الفقراء » او نحو الشعر البرناسي . وما عثم أن خلع عنه كل ما حمّله من تقاليد دينية وسياسية ووطنية ، وهام ينشد شعراً مفعماً بالحس البوهيمي . لقد أنف الشعر التقليدي فاستهدف نموذجاً جديداً ، واستنبط طريقة تعبيرية تعينه على اداء الحس والواقع والممكن . ووضع « فصلاً في جهنم » وفيه تاريخ لهذا الاعصار الفكري ، ووضع « الاشراقات » ولربما استعارها مشيراً الى النيران وشررها . ففي الكتاب صخبٌ وغموض وقلق ، وفيه عواطف ثائرة تم عن فوضى داخلية . وكأنما الحقيقة الداخلية في ضجتها لا تعرف النظام ، فلا يسع التعبير ان 'يقول' لبها بطريقة منظمة ، بل بموجات متباينة المعاني والقوة ، تزدحم وتترخّ ثم تنتهي الى التعبير ، وتنتقر فيه . ولذا تختلط الالفاظ عنده فيذروها في البيت كيفما تأت ، بصرف النظر عن المنطق والقواعد . فالذي يعنيه انما هو بث ما تحمله حواسه . وفي تبعثر هذه الالفاظ ما يختلف عن لوحات « فرلين » « في البلدان البلجيكية والانكليزية » المبنية على اساس منطقي خاضع للعقل .

ونتج عن هذا الصخب الصوري الشعوري غموض يفوق غموض « ملارمه » احياناً ، لان « ملارمه » يربط بين اجزاء القصيدة الواحدة بخيط منطقي خفي ، اما شعر « رمبو » فمرتکز بالاساس على اضطراب في البصيرة وترجرج في المرئيات الداخلية . فلا يحصى عن رمي معظم التعليقات التي حاولت شرح « الاشراقات » بالبطل ، والطعن عليها لانها غالباً ما تأتي من باب التكهن . وثار رمبو على المجتمع كما ثار على عبودية الحس والجسد وعلى الاوزان التقليدية . وجاء في هذا الصدد الاخير :

« Rimbaud multiplie... les révoltes rythmiques, des rimes incertaines, des assonances; il ignore la règle d'alternance des rimes masculines et féminines, il use des vers impairs, il varie et combine les rythmes en de nombreuses façons » . (1-

وشغلته فكرة التحقيق الفني الامثل ، وخامرته احتياج الى السكينة ، فخلد الى السكوت حيناً ؛ ثم مل الهدأة فبهز حب الرحيل وانقسم على حياته انقساماً تاماً . وكذا تبلجت الرؤى امام عينيه ، وجد في اثر لغة تعبر عن حواسنا جميعاً ، ورأى الكائنات الحية المرتكزة على شيء من الواقع ، تنجح بها الخيلة في تضخم غريب 'يبعدها عن الحقيقة المأموسة . فتستحيل اللغة كنزاً صورياً مضطرباً دائماً الحركة . وبذلك « يخيل لرمبو انه سيغوص على اسرار الحياة

وتبين له كائنات كاملة ، تطالعها فجأة في مواكب الابداع الخالية المخمورة بالكسل والبطالة . والذاكرة والحس يغدوان غذاء للخلق والابداع ... فتُسبَدل صورة العالم وتنهار مظاهره الحاضرة»^١.

فهو في صباه المسرف يفتّر الى عوالم غريبة ويذهب الى انكار الله في «قصيدة الشر» . ويهشم الكهان «Châtiment de Tartuffe» ويصور تعاسة المرأة والجسد «Venus - Anadyomène» ولا يفرخ رُوعه في سوى الوحي الشعري . وعندما تنقشع له هذه الحقيقة ، يلجأ الى الطبيعة ، فيدرك ان الله كلمة عجيبة ابدعت الوجود في شتى مظاهره . فعزم على اعادة الطبيعة الى جوهرها ، الى الله ، الى «الكلمة» . فتو كأ على ما يبلغه مبتغاه . لذا وضع « كيمياء الفعل » ظناً منه ان الالفاظ ستصبح « موجزاً صوتياً لعالم الحس »^٢ . وكأنما عدم الانتظام في شعره وفي نثره يحاكي الاضطراب الذي اكتنف الكون قبل ان يرا الله السموات والارض . واذا اتفق ووجدنا رابطاً منطقياً يؤلف بين الالفاظ فذلك عارض لانها اكثر ما ترد مجرد رؤى لا واصل بينها ولا علاقة منطقية . ثم يتحد الشاعر بالكون حتى يصبح جزءاً منه ، او يصبح هو الكون ، وكذلك تتحد الكائنات جميعها « بالكلمة » ، فتمتزج بعض جواهر الذات ببعض ، ويتحد « الانا والأنت » في «الكلمة» (A une raison) . وهكذا يتجه العالم نحو وحدة مطلقة باعتبار ان كل ما في الوجود ينبغي ان يذوب في الواحد الصمد . وما الذي يعثر عليه « رمبو » عبر هذا الاتحاد الشامل الكلي ؟ هل يلقى الكون ؟ ام يلقى المطلق ؟ ام يلقى الله ؟ - انه لم يلتق سوى ذاته ، هذه الذات الشيطانية المحدودة . فبعد ان انتشى بالالوان والاصوات والاعطور والالفاظ لم يبصر الا اوهاماً . ولجأ الى تحقيق «الرجل المتفوق» فبحال سجن الجسد دون ذلك وشل جميع رياضاته الروحية (L'Impossible) .

وتبين للشاعر غب ذلك انه غربي وان هذه الوسيلة الشرقية تُفَضّي الى الاوهام والأحلام ، فأوى الى حقيقة مادية عملية يبحث فيها عن الحقيقة بجسده وروحه معاً .

وما هي إلا سنوات اربع مثقلة بالفكر حتى شعر ان كل شيء انطلقاً فيه الى الابد . فقال « عَيْتُ » . اجل لقد اعياء الأمر ومات الشعر فيه وما اربت على العشرين سنه . قال احدهم : « ان رمبو استخدم نظرية العلاقات ، وظفر منها باللباب ، فذوب في حس موحد جميع التصورات الحسية بخلاف الفرقة المتحررة « الرومانتيكية » والبرناسية ، وقد تركها مفصومة العرى . ثم ان الالوان التي تبهر منا العيون تنوّت في آذاننا وترسم الاغاني خطوطاً

(١) Martino, Parnasse et symbolisme. p. 134.

(٢) Schmidt, La litt. symboliste. p. 18.

في الهواء . وتحول الاصوات الى اشكال محسوسة . « فيتوَّجَّم كلَّ حَسٍّ من حواسنا عن غير ما وضع له وغير ما ألفناه » .^١ فليس بعض الحواس بمنقطع منفصل عن بعض . بل هي متلازمة متأسكة متكاملة ، تولد انسجاماً يرقى بنا الى ما وراء الطبيعة ، وهناك يمكن مرء الكيمياء الفعلية . وما يفتأ في تحقيق فكرة التوحيد بين مظاهر الكون و « الله » ، الى أن يوحد ما بين الطبيعة والمرأة « بعيداً بعيداً كالبوهمي . . . في حضن الطبيعة ، سعيد كأنني الى جانب امرأة »^٢ . فهو يعزم على الانضمام الى الكل الاوحد فيندمج فيه ، عسى أن يخفف هذا الاتحاد من حدة توقه الى الهرب وعسى أن تتحقق سكرته امام المدى^٣ . ويعثر على الفردوس المفقود الذي طالما حاول بلوغه باجواء من اصوات وعطور وبخور ، اجواء تكتنف نظرية « كيمياء الفعل » . يقول رمبو : « اود لو تفنني الفصول تفنني الفصول . . . ها انا اذا ايتها الطبيعة فأسكتي جوعي واروي ظمأي وان شئت فاطعميني واسقني »^٤ . وبينما نرى ملارمه يسعى الى التجريد ويسبر غور نفسه ، لا تأتلي الصورة عند رمبو مثقلة بالمادة متشحة بالشكل واللون مهما تضاءل فيها . كقولها : « هو سرب حمام قرمزي يضج حول فكري » (Vies I) . ولكنه يمزج المادي بالعجيب حتى لا نستطيع وضع حدة فاصل بينهما . فصوره تمر من عالم الفكر الى عالم الاشياء والواقع بقطع النظر عن المعنى احياناً واعتماداً على الالفاظ كالفاظ . ولذا اعتبرنا ان غموض شعره يرجع الى داع شكلي في التركيب لا الى عائد فكري عميق (وهذا ما يراه ايجلدنكر في كتابه المذكور ص : ٢١١ و ٢١٢) . على ان الاضطراب في الشكل والالفاظ ناشئ ، ولا ريب ، عن اضطراب المرئيات في مخيلته ، فجاءت الرؤى المترججة غير منتظمة ، وأنت استعاراته يسوقها عامل الذكر والاحلام تتتابع دوناً رابطة منطقياً بربطها فتصبح مجرد صور متتابعة^٥ . فيقول :

Je suis maître en fantasmagories (Nuit de l'enfer)
Je devins un opéra fabuleux... Puis j'expliquai mes sophismes
Par l'hallucination des mots. (L'Achimie du verbe).

ويؤمن رمبو ان كل ما في الكون متحرك ، واذن فلا ينقل هذا الواقع الا بشعر صوري متحرك ، والحركة كلها كامنة في الفعل . وافاد « الفوق واقعية » من هذه النظرية ادباء يوردون فيه رؤاهم تلقائية تتوافد بديهيّاً توافد الصور الى الوجدان في نحو اوتوماتيكي آلي متحرك .

Eigeldinger, Le dyn. de l'image dans la poésie française. p. 228 (١)

Etienne et Glaucère. p. 204. (٢)

Rimbaud—Œuvres : Sensation. P.22. (٣)

Eigeldinger, p. 209. (٤)

Rimbaud — Patience I. (٥)

يقول السيد « بوير » في محاضرة له عن « رمبو » ان هذا الشاعر قطع كل علاقة منطقية بين اللغة والفكر^١ . وفي المحاضرة نفسها تنبيه الى الاثر الذي خلفه رمبو في الحركة الادبية بعد عام ١٩٢٠ فيشير المحاضر بنوع خاص الى الادب « الفوق واقعي » ويذكر لفاليري هذه الجملة : وقد جعلنا رمبو منذ اربعين سنة غذاء لنا . ويدون اعترافاً « لبول كلودل » نضه : انه مدين لرمبو في عودته الى الايمان^٢ .

ملارمه

هو مشرع الرمزية و'محققها . على اننا آلبنا الانوسع ادبه شرحاً وتحليلاً فان ما اورده في باب المقاييس العامة كما فهمها الرمزية مستمد في معظمه من اقوال واحاديث لملارمه . فنكتفي هنا بالاعراب عن قصائد اربع على انها بمثابة نماذج مختلفة لهذا النوع من الشعر ، مستأنفين في مزايا ملارمه العامة مستطردين الى عرض ما يسمى رمزاً عند ملارمه .

النماذج الاربعة :

أ - هيرودية : مأساة فكرية يقول فيها نقادة معروف ما مجتزأه : هي ضرب من الفسيفساء البيزنطية ومن الصياغة الواعية والتفصيل الدقيق . وعنها 'قبس رمز النوسيس . ومنها استمدوا ميراث الاساطير والخرافات . وكلنا يستحيل فيها الشعر الى غناء صاف لما في الالفاظ من دقة الاختيار والصناعة الصقيمة .

اما الاشياء المادية فتتصاعد من خلل الالفاظ التي لا تصف ولا تنوه بما تقصده وانما تكتفي بالانماء^٣ . ويقول ملارمه نفسه بصددها : « انني ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد شعر لا يدور على وصف الشيء بل على تأثيره . لا يتكوّن البيت الشعري من الفاظ ذات معنى بل من الفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا . »^٤ ويصف « موندور » - وهو بمن ترجوا له وجمعوا آثاره - تلك الحالة الشعرية قائلاً : « يجمع ملارمه الفاظه ويتأكد من بهاها وحواشها النقية ، ويؤلف ما بينها بانسجام ويختار صورته محتفظاً بها عارية او انه يلبسها ثوب الاستعارة ، ويقيد انعكاسها .. وينتشي بالغناء الذي تحدّثه المقاطع ويشبع به من ايقاع الحروف ... وهو يتلاعب في قواعد اللغة ويؤثر النعوت على الافعال والمفرد على الجمع الخ ... »^٥

(١) مجلة Conférence السنة السابعة والعشرون : ١٥ آب ١٩٣٣ ص : ٢٤٩

(٢) مجلة Conférence السنة السابعة والعشرون : ١٥ آب ١٩٣٣ ص : ٢٥١ و ٢٥٢

(٣) Thibaudet - La poésie de St. Mallarmé. p. 389-391.

(٤) Mallarmé, Propos sur la poésie. p. 43.

(٥) H. Mondor, La vie de Mallarmé. p. 146 - 147.

ويقول « بول فاليري »

C'était une merveille que cette alliance d'un art assez extérieur celui du par-nasse mais des plus raffinés, avec une spiritualité dont l'origine se trouve dans les poèmes d'Edgar Poe. Dans Hérodiade, œuvre que Mallarmé n'a jamais terminée (et à laquelle il est revenu beaucoup plus tard, vers la fin de sa vie espérant l'achever) la pureté, la stérilité, apparaissent les conditions mêmes de la beauté... Peut-être faut-il voir dans cette alliance inhumaine, dans cette sorte de vocation de l'Âme à l'état de cristal, l'expression de toute une esthétique sinon d'une éthique.

(Conferencia, Année 27^e , 15 Avril 1933. p. 449).

فهو كما ترى يرجع كلها الفني الى الصياغة البرناسية ، كما ينسب الالوان « الروحانية » فيها الى شعر « ادغاربو » . ويشير ثم الى ان الشاعر عاود الكرة ليصلحها في آخر حياته ولكنه لم يبلغ في عمله النهاية وترى كيف يجعل الطهر والعمل البكر والافلال فيها شروط جمال . ويتساءل ان كان هذا الدأب الفني باباً من ابواب الاخلاق والفضيلة .

والقصيدة حرار بين هيرودية وقد خامرها ملل الوحدة واضنكها التقاعد عن التمتع بجهاها فتتوق الى الحرب والانطلاق نحو آفاق مجهولة وبين وصيفتها تخفف من آلامها التي تحز في نفسها . ثم تنهد هيرودية على ذاتها وتكذب ما تفوهت به « زهرة شفتيها العارية » وتذهل عينها في انتظار المجهول ، وتتأمل احلام صباها متناثرة كأنها « جواهر باردة »^١ .

ب - اما القصيدة الثانية التي وقع عليها اختيارنا فهي : L'Après - midi d'un Faune : ويصفها « تيبوده » انها « لباب الفعل الشعري » ، وغشاوة غموض شفاقة .. واسارات ورموز يحف بها سكوت واسع المدى .. وتتصاعد منها الرموز نحو سماء ميتا فيزيكية هادئة^٢ . وانها تنفي العبقرية الخطابية والتقسيم المنطقية وفيها انتقال من الحلق الموسيقي الى الشعر وفيها انطواء على الذات وشهوة وفكر ، وانها آخر ما بلغه الشعر الصافي^٣ .

ويعرب ملارمه عن الازمة الشعرية التي تملكته وهو على نظم هذه القصيدة فيقول : « تركت هيرودية .. ما أشد تهالكي على البيت الشعري ليستوي بين يدي جملاً جديراً بالاعجاب » ، ويستأنف مخاطباً صديقه « كازاليس » : اني أتألم كلما عزمت على افراد فكري واذلاله .. ولوعلت ما اعانيه من فشل اللبالي ، وحلم الايام ، كما ابلغ البيت الجميل في اعجوبة سامية ، وكما تبتهج نفس الشاعر .. أي درس لنغم اللفظة ولونها يقتضي كل ذلك ، وأي بحث في الموسيقى والتصوير ، ليبلغ الانتاج الشعري حقاً^٤ . والعودة الى نص القصيدة

Mallarmé, Poésies. p. 64, 65. (١)

Thibaudet. p. 393. (٢)

Thibaudet. p. 398. (٣)

Mallarmé, Propos sur la poésie p : 50, 51, 52 (٤)

في طورها الاول كما اورده «موندور» في كتابه عن حياة «ملارمه» (ص : ١٦٨) ومقابلته بالنص النهائي في مجموعة شعر ملارمه (ص : ٧١) يبين لنا، فيما صارت اليه القصيدة، مقدار العمل الوئيد الواعي الذي اقتضاه النظم ..

[يجري الحادث على شواطىء صقلية، غب الهاجرة، فتستيقظ شهوة «الفون» فتشهي نفسه بنات الوهم وعرائس الخيال «Nymphes» لتفرد بهن تحت الورود وبين القصب. وتنتبه فيه الذكرى القديمة، يوم كان بين عروسية في نشوة اللذة والتشهي، فما كاد يميل الى الاولى حتى فرت الثانية من بين ذراعيه. فاستحالتا ذكراً في وجدانه واستحال الذكر خيالاً.

ولقد بلغ ملارمه في هذه المقطوعة ارفع ما بلغه البيت الشعري الغنائي على حد قول اندره جيد في محاضراته : «ذكرياتي الادبية». وفي القصيدة جو مفعم بالنور، وبالشهوة الداخلية. وهي شهوة مشتركة بين الحيوان والانسان، وينقلها فكر منتزع من اعماق النفس الانسانية ونغم 'يقل' متذوق هذا الادب بكليته الى عالم ارفع من عالمنا فتبين له سائر انواع الشعر باهتة، بدائية اذا قيس بهذا الانتاج البالغ حدود الكمال. ولقد وضع الموسيقي «دهبوسي» معزوفة مستوحاة من هذه القطعة مسماة باسمها : والمعزوفة هوائية تولد في السامع جواً شبيهاً بالجو الذي توقظه القصيدة في القارئ، الواقف على دقائق هذا النوع من الادب.

ج La prose pour des Esseintes. —

وهو بمثابة مذهب شعري غامض للرمزيين. ويرجع نموضها الى بعض التلميحات والاشارات الشخصية والى التدفق الصوري دونما اي تنابع منطقي في الصور ودونما اتصال. ويصفها «تيبوده» بما مؤداه : هي نتاج علم وارادة وصناعة واعية وجهد لغوي، وصبر طويل، وفيها احكام مواضع اللفظ، وفيها عصاة الفكر. وهي هيكلي يتممه القارئ ويتابعه. وتراه يمزج بين المرأة والشعر مزج الالفاظ بالموسيقى. وكان القصيدة حلم يمتزج فيه الفن والحب. وفي القصيدة اشاعات متقطعة تحل محل السعة الخطابية البيانية وتقوم بمقام الرابط المنطقي. ومن هذه الاشاعات ينبثق الشعر الصحيح. والالفاظ فيها لا تحمل معنى الاشياء بل اصبحت حافزاً للايحاء .. ولها في القارئ مفعول الرياضة الصوفية. وحاول ملارمه ان يخلع على هذه القصيدة الخصائص التي يتفرد بها فن الرقص في تعبيره عن النواحي الهاربة في الذات، والتي لا تستقر في النفس على حال واحدة، بل انها تتبدل، فتغير وسائل التعبير في جسد الراقصة وجوارحها تبعاً لتبدلها (تيبوده - في كتابه شعر ملارمه ص ٤١١).

ولا المحدثين . والالفاظ في مذهبه شاحبة عاجزة عن الاداء ، فرأى ان يستغل خصائصها المعنوية وخصائصها الغنائية والكتابية معاً ، هكذا تستثمر امكانيات الكرم ولغة الخطاب اعظم الاستثمار . ولذا انشق شاعرنا على الوضوح المألوف وعلى النظام المعتاد . وخلا شعره من الدالة المنطقية واللهجة البيانية الخطابية ، وانقطع بذلك عن التقليد ، وابتدع نهجاً جديداً واسقط من شعره كل تعبير مبتذل رخيص «الكليشه» ، وسعى الى تحقيق شعر صاف مثالي . وكان من جراء هذا الخروج على التقليد ، ان نشأ فحوض يرجعه بعضهم الى عدم الرؤية عند القارئ ، ويرجعه بعض آخر الى ان تأويل معانيه يختلف باختلاف حالاتنا النفسية ونحن على قراءتها . ويؤمن رهط اخير بان لهذه القصائد معنى واقعياً ملموساً عنده الشاعر دون سواه . ونزج نحن ان الرأي الاصب وورد على لسان فيليري : ان لقصائده احتمال معاني مقصودة ، والمعنى الذي قصده هو ، لا ينطبق الا عليه وحده دون سواه ^١ .

ويميل ملارمه الى التأنق والغواء وهو من هذا القبيل شاعر ارستقراطي اذ تراه يسمي الاشياء باسماء غير مألوفة . ووافقت هذه المثالية في الاخراج مثالية في الفكر الفلسفي فهو ممن يرون ان العالم الواقعي ظلّ لعالم حقيقي غير منظور ورمز له . ولذا لم يعبر شعر ملارمه عن الاشياء بل عما توحىه الاشياء او تذكر به . والشعر الرمزي تعبير حياة اوسع من حياتنا واطلق ، مرتكزة - بحاجة الارتكاز - على المعنى الواقعي . وقبله قال افلاطون بالمثل وقال هيجل ان الاشياء اشارات ترمز الى فكرة مثالية مطلقة وعلى الفن ان يشخص هذه الفكرة ويحققها ويبلورها ، فوضعها ملارمه شعراً .

ولما كانت الالفاظ عاجزة عن تأدية ما يحول في الاعماق الباطنة ، كيف ملارمه مثالية شوبنهاور القائلة بان الموسيقى لا تعبر عن الفكرة فقط وانما هي الفكرة عينها . وكذا اوضحت الالفاظ - وهي في الاصل اشارة - فكرة بحد ذاتها اشبه بما سموه نظرية « الغيب » عند شوبنهاور او نظرية عدم الوجود عند افلاطون ^٢ .

وبذل ملارمه جهوداً كبرى في سبيل بلوغ الهدف ، ولقرط استقصائه الوسائل تبين ظاهراً ان لا رابطاً منطقياً بين اجزاء قصائده . وهو ممن لا يسمون الاشياء باسمها لان ذلك يضيع على القارئ لذة الاكتشاف . فالقصيدة اعجوبة مرصودة ، على القارئ ان يهتدي شيئاً فشيئاً الى مفتاحها . والشعر لا يحمل معاني ومضامين الألفاظ المألوفة ، ففي الألفاظ ايماء ييوح بالسكوت عن طريق الصوت المحدث في القراءة الجهرية ، وفي الألفاظ معاني

Valéry, Variété III, Commentaire du Cimetière - Marin (١)

(٢) في السفسطائي والبارمنيدي يبحث افلاطون في تجسيد ما ليس له وجود مادي (Non - Etre)

بعيدة عرفها علماء البديع باسم « توجيه » ، فليستخدم الشاعر هذه الميزات التي تحملها الكلمة ، وليثق بمقدرة القارئ الفذ على استنباط أقصى ما يستنبط .

فكأنني بالفرق بين شعره وشعر من سبقه كالذي بين الموسيقى الفكرية التجريدية والموسيقى الوصفية . ولقد سعى الى المطلق يحاول إيجاد علاقة المرئي بغير المرئي ، فيتوهم ما لا يقع منا بحس علّه بذلك ان 'يدرك جواهر الاشياء . ونزعتة الى المطلق في كل شيء هي التي حَسَدَتْه الى تحقيق الشعر الصافي .

اما صورته على اختلاف انواعها - من لمسية وسماعية ونظرية - فتغدو حافزاً لاثارة صور اخرى في الوجدان . وكان من تآلف هذه الصور مع ادائها ان اصبح شعره «متحفاً من ابيات جميلة»^١ . ويخيل للقارئ بادیء ذي بدء انها قصائده خلوة من كل نظام ، على أنه اذا تبصر وبسط القصيدة بسط المروحة ، بانت له علاقات بعض اجزاء القصيدة ببعض واتضحت له العناية التي بلغت بالمؤلف شأوا يقارب تحقيقه المستحيل ، كما بانت له عناية الشاعر واتقاؤه العنصر النثري ، وتغلبت على الصدفة والميكانيكية الآلية والسهولة في النظم والوقوف على جوهر القيم الفنية فلذة فلذة ، حتى جعل للتنقيط في نهاية الجمّل واواسطها قيمةً تعبيريةً ايضاً ، وتمم بالفراغ والتنقيط تعابيره . ثم انه استقصى امكانيات الكلام جاداً في اثر طريقة يمنح فيها الشعر ما منحه « وغنو » للموسيقى ... وافضى به جميع هذا الضنى في التأليف الى أدب مقفل ، ضيّنين ، صاف ، مجرد كعلم الجبر ، مزدحم الصور ، مكتنف بضباب ، قائم على جوهر الفكر . انه لون من الوان التصوّف ، تصوّف رياضة الشعر .

Le rêve Mallarméen est cet univers des essences... Dans cette étrange mystique, la vision spirituelle, favorisée par un savant emploi irrégulier du langage, sollicite le dévouement entier de l'existence éphémère. (2)

« كان حلم ملارمه أن يدرك عالم الجوهر والمثل . فبهذا التصوف العجيب ، والتبصر الفكري ، يساقفه استخدام للغة غير مألوف ، ينشد ملارمه تسخير الوجود اليومي العابر . »
هكذا يصف 'منذور هذه الأزمة في التأليف ، وهكذا حقق بجالي الشعر الغنائي ، في حدوده القصوى . ويرى احدهم^٣ ان الرمزية شيء وملارمه شيء آخر . اما نحن فنعتقد بعكس ذلك ان الرمزية لم تكتمل ولا استوى اودها ولا تحققت تحقيقاً تاماً الا به . كان في حلقات « الثلاثاء » كما كان سقراط . « وكان اذا تحدث بلغ الكمال واذا عزم على التأليف اراد ان يتخطى حدود الكمال فينكسر الاتزان وينهار الكمال الجميل . »

Thibaudet, La poésie de St. Mallarmé P. 239. (١)

H. Mondor, La Vie de St. Mallarmé P. 179. (٢)

Poizat, Le symbolisme, P. 106. (٣)

« « « « « (٤)

هذا ما قصده ملارمه اذ وصف شعره قائلاً: «Ma poésie est une Impasse» (Seylaz, p: 166) فالرمز عند ملارمه قائم على امور عدة اهمها : تجريد الاشياء من مادتها ، وبلوغ الكمال في هندسة الصور حتى تتجرد كالأعداد أو كالحروف في علم الجبر ، وتصبح شفاقة كالزجاج . ومنها قوله : « فليكن الزجاج الفن والتصوف » . وللصور عنده دوائر اربع : صور متجمدة مستمدة من الطبيعة ، ورموز يوحىها الجسد والانسان ، واستعارات مستقاة من الحياة الداخلية ، وصور من وحي الآلات الموسيقية . والرمز وسيلة للتعبير عما لا يعبر عنه ، وهو يشير الى الاشياء بطريقة تجريدية حتى كأنها ليست اشياء . انه يرفض الواقع فيفر الى الحلم والابهام ، فلا يقف لدى المعنى بل يتابعه في نفس القارئ ، محاولاً ان يكشف عن جوهر الوجود بالالفاظ .

الحركة الرمزية

في عام ١٨٨٨ مات « لا فورغ » (La Forge) وانطفاً المتقنون . « ويورد هنري 'منشدور' ان الشاعر البرناسي ، ده ليل ، هو الذي اخترع الرمزية اذ كان يحتمل على صديقة « ده هيرديه » وعلى « ملارمه » . وكان ان عظم الشاعر مورياس هذه التسمية مشيراً الى انها هي التسمية الوحيدة التي تطابق النزعة الفنية الجديدة . ولقد نشر « مورياس » في عدد الفيغارو بتاريخ ١٨ ايلول سنة ١٨٨٨ ^٢ « ميينا ما ارادت الرمزية هدمه لا ما توخت بناءه ، محاولاً تحديدها ، ولكنه تحديد مبهم ، مشيراً بنوع خاص الى تغلب الفكرة المجردة على الواقع ، بما قرر انتصار فكرة ملارمه على مبدأ « فرلين » وانتصار الرمزية على من اطلق عليهم اسم « متقنون » . قال مورياس :

Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, la poésie Symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible, qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurerait sujette. L'Idée à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes : ce sont là de simples apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des idées primordiales. (3)

هذا ما اورده عن اصول هذا الاتجاه الشعري من ناحيته التعبيرية فكلامه مبهم بوعز بالتححرر من القيود القديمة . والواقع ان « مورياس » يقصد جمع المقاييس التي وضعها « فرلين »

Mondor, La Vie de Mallarmé, p. 536. (١)

Martino, Parnasse et Symbolisme, p. 121. (٢)

Martino, Parnasse et Symbolisme, p. 152. (٣)

الى المواضيع الشعرية كما فهمها ملازمه : موسيقى وفكر ورمز كذا كان الشاعر الجديد . على ان « مورياس » لم يعن عناية وافية بالوسائل الموسيقية في الشعر . فنشأ انشقاق عام ١٨٨٦ بينه وبين « رينه جيل » وكان « جيل » قد استهدف ان يتأس مدرسة ادبية جديدة ، فأوجد مدرسة اسمها « المدرسة الرمزية المنغمة » ثم حذف اسم « رمزية » وسماها - « Evolutive Instrumentiste » اي « التطورية الآلية » . ويقول تطورية ، اشارة الى فلسفة « جيل » العملية ويقول « آلية » اشارة الى دأبه على تنظيم آلات تبين وقع « الفعل » الشعري . فانشأ مختبراً اختلف اليه نفر من الشعراء الرمزيين يتلقون هذه الاصول . ومذهب « جيل » هذا تنمة تطبيقية لنظرية « رمبو » كما مر . فاذا به يستخدم النتائج التي بلغها عالم الفيزياء في مقاييس الاصوات الموسيقية والالفاظ . ومأربه ان مجرد الالفاظ من قوتها التعبيرية وما تحمله من معنى وفكر وان يجعلها نغمات موقعة ، ويتحول ما يبلغنا عن طريق السمع والفهم المعنوي الى الوان . فاذا اللفظة عند هذا النفر سكب من الانعام وطاقة من الالوان . بهذا تتسع خصائص الوسائل التعبيرية في الفن الشعري . ورأى ، جيل أن يدون اختباراته في كتاب « Le Traité du verbe » (١٨٨٥ - ١٩٠٤) .

واستمرت المشادة بين « مورياس » و « جيل » حتى قنط « مورياس » من الانشقاقات فغادرها . او ان الذين خرجوا على التقليد الشعري المؤلف بلغوا حداً معتدلاً . فنبتذ مورياس كل ما بلغوا اليه من اسراف . واستنكف (عام ١٨٩١ تصريح ١٤ ايلول) عن المتقهرين والرمزيين وانشأ مذهباً ، أخر به ان يكون رجوعاً الى الطريقة الكلاسيكية ، واطلق على هذا المذهب اسم المدرسة الرومية او البيزنطية .

وما ينبغي التنبه اليه هي المجالات المختلفة النزعات المتمشية مع الميول الادبية الشتى . فكان لكل ميل مجلة تولد بمولده وتموت بموته ، وسرعان ما كانت تولد وتموت . واليك جدولاً في اشهر هذه المجالات والصحف : من المجالات البرناسية : النهضة (١٨٧٢) مجلة العالم الجديد (١٨٧٤) جمهورية الآداب (١٨٧٥) . باريس الحديثة (١٨٨١) . وافتتحت مرحلة الادب المتقهر بمجلة « المهر الاسود » . وظهرت مجلة الضفة الشمالية الجديدة (١٨٨٢) واطلقت عليها فيما بعد اسم « لوتيس » (١٨٨٣) . والمجلة المستقلة « وصحات الخبر » « لبارس » (١٨٨٤) . و « السكابات » والمجلة « الوغيزية » (١٨٨٥) و « البليار » و « التقهر » (١٨٨٦) . ومن المجالات الرمزية : « الرمزية » وقد انشأها غوستاف خان ومورياس (١٨٨٦) . وما يكتب في سبيل الفن (١٨٨٧) . واليراع (١٨٨٩) و « المركورده فرانس » (١٨٨٩) الذي لم يتحول رمزياً الا حوالي ١٨٩٥ وهي المجلة التي عاصرت الحركة الرمزية يوم كانت في اوجها . وفي عام ١٨٩٠ ظهرت

« الاحاديث السياسية والادبية » ومجلة « التنسك » ، وظهرت المجلة البيضاء عام ١٨٩١ .^١ ولا يسع الدارس ان يقف على حقائق هذه الحركة في حذاويرها ما لم يطلع على تطورها في مضمون هذه المجلات . ويبدو ان الحركة الرمزية - تبعاً لناموس الحياة الاعلى - مرت في اطوار ثلاثة : ففي الطور الاول ، ظلت تنمو حتى بلغت ذروتها يوم حاولت تطبيق نظرياتها جميعاً ويوم ادركت ان الشعر ينبغي ان يكون مثالياً وان الفكرة « لا يعبر عنها بشكل مباشر بل من خلال نقاب من الاساطير الرمزية تحبوه قيمة عالمية خارجة عن حدود المكان والزمان » ، وان الشاعر لا ينبغي ان يبوح ويقول بل ان يرمي . مجرد ايماء . فعهد الشعراء الى انتزاع الصور والرموز من الآداب القديمة باعتبار ان الآداب القديمة وحدها استطاعت ان تخلق رموزاً . ففي الادب اليوناني مثلاً رموز لم يَبْررها فرط الاستعمال من مثل الـ « Chimères » و « Nymphes » و « Sirènes » . وكذلك بعض الاساطير القديمة . فتواردت في شعرهم اسماء « آرياب » كدليل على النفس التي تستهي بلوغ المبهمة ، و « Omphale » ، وهي تمثل تعطش الرجل الازلي للمرأة . كما انهم استعانوا باساطير الآداب الشمالية واساطير العصور الوسطى ، لاسيما التي عتمتها الموسيقى الوغينية . وغدا كل من الشعراء يتدع صورته الخاصة ، والبلاد التي كان يبصرها في تأمله الداخلي . وعمت بينهم صورة الضباب وصورة البقاع المكفنة بالثلوج ، والينابيع المتململة ، والماء المنبسط كالمرآة تستريح عليه بعض اوراق ذابلة الخ ... وكانوا يرون الاشياء جميعها رموزاً ، فكل ما في الوجود الحسي رموز تتكلم . وشاعت نظرية « العلاقات » كما فهمها بودليير وبلغت أقصى حدودها ، ونالت حظوة كبرى . واشهر الاسماء التي عرفت في هذا الطور : غرستاف خان (١٨٥٩ - ١٩٣٦) و فيال جريفان « Vièle Griffin » (١٨٦٤ - ١٩٣٧) و ستيوارت مريل « Stuart Merrill » (١٨٦٣ - ١٩١٥) الامير كيين و بول فور « Paul Fort » (من مواليد ١٨٧٢) .

أما في الطور الثاني ^٢ ، فتدرج الشعراء نحو رمزية معتدلة ورجوعهم الى التقليد ، الى البرناسية والرومانتيكية او قل الكلاسيكية . ويمثلها شعراء على رأسهم « مورياس » (١٨٥٦ - ١٩١٠) . فان « مورياس » الذي ساهم في الحركة الرمزية يوم بلغت اوجها لا يمت شعره الى الرمزية بصلة . وقد ينسبه القارىء الى الآداب التي سبقت الحركة او عقبتها ولكنه يقرر دفعة انه ليس من الرمزية بشيء . فان هذا الشاعر اليوناني الولادة ، الفرنسي الثقافة ، الكلاسيكي النزعة ، الميال الى العواطف القوية البسيطة ، نشر كتابه الاول « Syrtès » عام

(١) Parnasse et Symbolisme, p. 155.

(٢) ويسمي شميدت Schmidt اصحابه بالرمزيين المتعدين ص : ٦٨ .

١٨٨٤ ، وهو ذكريات حب قديم يميل فيه الى الادب « التقهيري » لما فيه من حب صوفي حزين وكره للحياة . اما صورته فبرناسية واضحة ، وشعره في طريقة نظم تتراوح مع القوانين التي سنّها فرلين . وكتابه « Cantilènes » (عام ١٨٨٦) وهو اناشيد واحاديث عن الاساطير القديمة .. ومنه يُستشف انه توخى في الشعر الالحاء والرمز ، وانه سعى لتحقيق الفكر المجرد في شعره . وله في هذه المجموعة قصائد عنوانها « التجريد الصافي » فكانها مستمدة من ملارمه . اما قطعة « Mélusine » ففيها - بالرغم من وضوح صورها - بريق من الرمزية . على ان مورياس لم يبرز كثيراً ، فانثنت عزائمه وحول اتجاهه نهائياً عام ١٨٩١ لدى صدور كتابه « Le Pèlerin Passionné » ؛ فصرح بقوله : « انني انفصل عن الرمزية التي يعود بعض الفضل في ابتداعها لي . لقد ماتت تلك المرحلة العابرة التي سموها الرمزية ، وينبغي ان ننشيء شعراً مطلقاً قوياً جديداً صافياً خليقاً بان يقابل بالشعر القديم ^١ » . وهكذا نشأت المدرسة « البيزنطية » برجوعها الى الادب اليوناني اللاتيني والى من أخذ إخذه والتفت لفته من الشعراء . ثم وضع « مورياس » مجموعة الـ « Stances » وهو فيها ينحو نحو راسين من حيث الوضوح والسهولة وموافقة المعنى مبناه .

ويجدر بنا ان نذكر الى اسم « مورياس » اسماء شعراء آخر يمثلون هذا الطور المعتدل الذي نحا نحو الكلاسيكية ومثلها خير تمثيل . من هؤلاء « H. de Régnier » ؛ فكتبه « Lendemain » (١٨٨٥) و « Apaisements » (١٨٨٦) و « Sites » (١٨٨٧) خالية من كل لون تقهيري او رمزي ، فهي صور للطبيعة الخارجية واحلام في الازمنة الغابرة . والمجموعات هذه لم تخرج عن التقليد في انغامها وادائها وصورها . وهو بمن اختلفوا الى اجتماعات ملارمه (بين ١٨٧٥ - ١٨٨٥) فتأثر بالمذهب الرمزي ونشر عام ١٨٨٨ كتاب « Episodes » وتظهر فيه معالم الأثر الذي غادرته في انتاجه ونفسه تعاليم « المعلم » . ثم انتمى الى الفئة التي اعتنقت مذهب « جيل » الصوفي الآلي ، ولكنه ظل بعيداً عن النظرية المتعجزة واكتفى بتجديد انغام البيت الشعرية ؛ فعمد الى البيت « الحر » مع الحفاظ على القيم الصوتية والوعى التام في خلق الالفة ما بينها . ولم يتحرر من هذا الميل الا عام ١٨٩٥ حيث نحا نحو « مورياس » . ويعتبر البعض ان « رينيه » هو الرمزية كما نعتبر ان الرومنكية هي « فيكتور هيجو » ، وان بودلير وملارمه وفرلين اعلنوا الرمزية وهياوها وحددوا امكانياتها الى ان كان « رينيه » فجدد الشعر من ناحيتي المعنى والمبنى ، وسبر غور النفس فجعلها وادرك ان جواهر الاشياء رموز . وبيت بان الرمزية ظلت مقفلة حتى جاء هو فأخرجها الى النور ^٢ .

(١) Martino م : ١٨ .

(٢) Le Symbolisme, p : 183 — 184, 199 — 224 .

ولكن الوجهة هذه لا تصح الا اذا جردنا لفظة «رمزية» من المعنى الذي خلعه عليها الشعراء الرمزيون انفسهم . زد ان الذين تكلموا على الرمزية اعتبروه مخلصاً منقسماً عليها^١ اعتبارهم «البير سامان» و «شارل غيران» ، و «فرنسيس جامس» و «فرهرن»^٢.

اما الطور الثالث : فهو من سنة الحياة : ولادة فنمو فتداعى فموت . والمدارس الادبية التي ازدهرت في فرنسا خلال القرن التاسع عشر عديدة لم تعمّر طويلاً: فالرومنتيكية (١٨٦٠) لم تتجاوز الثلاثين عاماً والبرناسية العشرين (١٨٩٠) والرمزية اقل منهما جميعاً . وقد شيعت بشيء من الابتهاج بعد ان مضى عليها ما دون الخمس عشرة سنة . وذلك لان الرمزية كانت متعرضة اكثر من سواها للدمار لامور شتى اهمها :

- ١ - لبعدها ما بين الاهداف التي رمى اليها الرمزيون وتحقيق هذه الاهداف في منتجاتهم .
- ٢ - لأنهم في نظرهم الى الفن واللون توخوا المطلق في خلقهم لغة جديدة في اللغة . فكان ان الذين ساهموا في تحقيق المبادئ شعروا بعجزهم فاضل ايمانهم وانفصلوا عن الحركة .
- ٣ - لم تتحقق الرمزية في انتاج الا واختلف الناس في قيمته الادبية . فيصرح احد الرمزيين « A. Retté » (وله دراسة وافية عن الرمزية يعيها شيء من التحيز) ان ملارمه ، المعلم ، لم يكن مفكراً عظيماً ولا شاعراً عظيماً . وكذلك يعتبر رمزي آخر «C. Maublanc» في السنة نفسها (١٨٩٤) ان الرمزية خارت وانطفأت . وهذا ما يستنتج من تقارير « Huret » و « Catulle Mandès » ، وقد حاول هذا الاخير ان يرتب الشعراء بحسب طبقاتهم فكان الاسم الاول (فكتور هيجو) ، اما اسم « ملارمه » فيجيء في الطبقة الأخيرة بعد لامارتين وموسه و « دي ليل »^٣.

٤ - وفي عام ١٩٠٠ نشأت مدارس من مثل Humanisme و Naturisme ,
Intégralisme , Synthétisme , Paroxysme , Somptuarisme ,
Simultanéisme , Intenséisme , Sincérisme , Impulsionnisme ,
Unanimisme , Futurisme ,

وغيرها . والواقع ان هذه الاسماء لم تطلق على مدارس بل على مذاهب فردية حملت اسم مدرسة لتدراً عنها هجمات النقاد ، اولتثبت معتقداتها الشخصية . وكانت جميعها تقاوم الاتجاه الرمزي لسببين اساسيين : اولاً ، لان الرمزية حصرت الادب في الاديب Litterature pour litterateurs . ثانياً : لانه مجموعة نفسيات مريضة تشك بالموجودات الظاهرة ولا تؤمن بايجابية العلم .

(١) La littérature Symboliste , p. 75.

(٢) Martino, p. 175 — 197.

(٣) Martino, Parnasse et Symbolisme, p : 209 — 216.

٥ - ثم ان الرمزية حاولت ان تنهض بنظرية « الفن للفن » حتى المطلق ، بينما كان يعتقد الناس ان للفن غاية . فتبقت المجتمع من بطلان النزعات الصوفية والفكرية المجردة ، وكانت الغلبة للعقل النفعي . على ان لفظة « موت » لا تتخذ في الادب معناها في الكائنات الحية . فعندما تقول ان الرمزية او سواها من الاتجاهات الادبية « ماتت » فلا يعني ذلك انها انكسرت وانحسرت وانطفأت الى الابد . ذلك ان الرمزية اتخذت في فرنسا وجهات جديدة اشهرها على الاطلاق الـ « Dadaisme » او الفوق واقعية و « الادب المكعب » ، وهو الادب الذي دأبه التعبير عما لا يعبر عنه والذي اضاف الى وسائل الرمزيين وسائل اخرى تقترض حرية الشاعر ويراود الصور بحسب ما تمر في الوجدان قبل ان ينظمها العقل . فهم باطنيون اساساً وجوهرأ « يتممون رمبو وملازمه » ولا يتركون في امر تمدد الرمزية زيادة لمستزيد . وهناك تأثيرات المبادئ الرمزية التي تجسدت في افراد امثال « بول فاليري » و « بول كلودل » . فادبها وان لم يكن رمزياً فهو نتيجة الاختيار والوعي اللذين جعلت منها الرمزية اوضاعاً يقينية نهائية . فنشأ لدى الشعراء (وقد شرعاً بالتأليف منذ ١٨٩٠ وعاصراً الحركة الرمزية) رد فعل ، مال بها الى طرق النظم المألوفة والى استثمار قوى العقل ، والكلاسيكية . وكذا بلغ « اندريه جيد » الاسلوب الكلاسيكي على ان ادبه في صورته وفي تعويله على قيم الالفاظ لا يزال على حدود الرمزية لم ينعتق منها ^١ .

تساءل المجلات ، وتنداعى الاقلام متسائلة كل يوم ، هل ماتت الرمزية . الحق ان المؤرخين لم يصدروا في ذلك حكماً باتاً ولكننا نعتبر ان الرمزية المتطرفة التي نظمت نهائياً حوالي ١٨٩٠ فقدت من حداثتها ومضائها وتراجعت شيئاً فشيئاً عما اعتبرته نواميس نهائية ومقاييس لا تقبل الجدل ، فخفت الصرخة ، وتدانت حدود الغلو ، وتقاربت الى المعقول . فجمع المبرزون من الشعراء المعاصرين بين ما ظننته الرمزية شرطاً ضرورياً وكافياً للشعر وبين التقليد الكلاسيكي ، فنجم عن هذا الجمع موقف معقول ينتمي بعض فضاء المذهب الرمزي ويمزجها بخلاصة الكلاسيكية العليا ^٢ .

لم تمت الرمزية ولم تبق في اوجها . فان مبادئها لا تزال ، بعد ان لانت ، شعاعاً يتسلل الى ادب المعاصرين في فرنسا . فكلوديل يحول التصوف الرمزي الى تصوف مسيحي ، ويحول « Péguy » الغيب الرمزي الى رمزية تاريخية . وينتسب « ايوليز » الى الرمزية الفوق واقعية ، وتمتد الحركة الى ايطاليا فتجذب « D'annunzio » والى بلجيكا فتعطي ماترنك والى اميركا فتخلق « ستورت مرل » .

(١) Martino, Parnasse et Symbolisme. p : 207 - 216.

(٢) راجع في تراث الرمز الكتاب القيم : Bowra. The Heritage of Symbolism .

« المسرحية الرمزية »

ان الشعراء الرمزيين ، شأن سواهم من الشعراء المنتمين الى مختلف المدارس الادبية ، وضعوا مسرحيتهم بحسب المذاهب الفنية التي اختطوها لانفسهم . فننخروا في المجرّدات حياة وفي « صفوة الفكرة » ، وفأخروا بتحقيقهم ذلك . ولم تعد المسرحية قائمة على قوة المفاجآت في حوادث الرواية نفسها وانما اصبحت تأثيراً شبيهاً بالتأثير الذي تتركه « السيمفوني » في ذات السامع المتذوق . فاستعانوا بالانغام الموسيقية ، والانوار ، وتقننوا في الاخراج وتجهيز الاضواء والعطور المنسجمة كلها اقتضت الحاجة باعتبار انها تساعد على خلق هذا الجو النفسي . وللمشترع ملارمه فصل دقيق يذهل في هذا الباب ^١ . فبعد ان يتحدث ملارمه عن الرقص ويدخل الى جوهره كخلق فني ويبيد صلاته بالفن المسرحي ، يستطرد الى بحث عن المسرح يلفت فيه النظر الى مساهمة الفنون في الشعر بتوليد جوّ نفسي تبلغ النفس معه حالة حلم من احلام الفردوس ^٢ . ولا نعرف من حل هذه الناحية من الانتاج بحسب الوجهة الرمزية - بمثل ما حلها ملارمه - فلتراجع في اماكتها ^٣ . ولقد اعتبر المسرحيون الرمزيون ان انتظار الحوادث ، وخلق القلق في الحاضرين ليس شرطاً من شروط الفن المسرحي الاعلى ، وفي عرفهم ان الغرض الاول والاخير انما هو وضع القارئ في جرّ . وفي عرفهم ايضاً ان الشعر لا ينبغي ان يستقيم على وزن واحد ، فالشعر الحر ابلغ تعبيراً واقرب الى خلق الحالة النفسية ونقلها الى السامع ، من الشعر الذي عهدناه في المسرحية الكلاسيكية وما بعدها . فان الابيات المختلفة الاوزان تشتمل اكثر من المتساوية على خصائص الغناء . ولقد وضع « هنري رينيه » مسرحية عنوانها « الانسان وعروس البحر » يدرس فيها استحالة التفاهم بين الرجل والمرأة . ووضع ف . هارولد مسرحية فيها الكثير من اساطير المشرق والعصور الوسطى ، يسيطر عليها الايمان والحب والموت ، وكأها ينبوع للرموز . ومسرحية « Viélé Griffin » وهي قائمة على القلق والصراع العاطفي . ويجدر بنا ان نذكر اسم ف . جامس وفهرن بنوع خاص ، حيث تركز المسرحية على الفلسفة والرموز محمولة في هودج الحركة الدراماتيكية . وهو كالرسام « رامبراندت » يجمع بين الوضوح والغموض .

وانشأ « بول فور » مسرح الفن عام ١٨٩٩ حيث كانت تمثل بعض المسرحيات الرمزية . وخلق بالذكر انهم حولوا النشيد الاول في الالياذة الى قطعة موسيقية ، كما انهم حولوا

(١) Mallarmé, Divagations, p : 171 — 185.

(٢) Mallarmé, Divagations, p : 171 — 185

(٣) Divagations, p : 189 — 204.

نشيد الاناشيد الى مسرحية، وفي المشهد الذي تلقى فيه « سولاميت » عشيقها وتسفح العطور، سفحوا في القاعة عطوراً تحقيقاً لنظريتهم في المسرحية .

وانشأوا مسرحاً آخر أطلقوا عليه اسم « مسرح العمل »، استمر بداب في الفترات الاولى بين (١٨٩٣ - ١٨٩٩) ثم تضاءلت قوة الحركة فيه شيئاً بعد شيء . وكانت مسرحيات القراء الرمزيين غير الفرنسيين تترجم وتمثل واخصهم بالذكر « ايسن » لما في مسرحيته من تصوير ميول « المتقهرين » وانتقاد المجتمع المعاصر . ولما فيها من تمجيد الفرد وماتشمل عليه من نقل الحياة الفكرية آنذاك . والحق انها بعيدة عن المسرح بمعناه الكامل، فاشخاصها اشبه بفكر حية او رموز تكتسي رداءً من لحم وعظم . ومسرحية « ايسن »، وان فقدت خاصية الانغام في الالفاظ، فهي لا تزال محافظة على الفكرة المجردة، ساعية الى ما وراء العالم المحسوس، تائقة الى حقيقة مثلى .

على ان المسرحية الرمزية لم تتملك سؤدها الا بمسرحية « ماترلنك » البلجيكي المولود في عام ١٨٦٢ والحائز على جائزة « نوبل » عام ١٩١١ . ومسرحيته قائمة على ضرب من الفلسفة الغيبية الغير راهنة، إذ انه يجعل من « المجهول » و « اللاوعي » و « العقل الباطن »، عجائب مبهمة واساساً للمسرحية . فهو يعتبر أن ما ندركه من معالم الكون ضيق محدود يُحدِّق به دائرة محلوكة، كلما توغلنا فيها خطوة تخبطنا في ظلام من الجهل . وليس في الوجود ابتسام ولا سلام ولا سعادة، والمجهول في الكون كما هو فينا . وعلى الشاعر المسرحي ان يكشف القناع عن هذا المجهول ويضعه على بساط الحياة اليومية، فيبين العلاقة التي تربط اعمالنا بحياة داخلية لا نستوعبها ولا نعيها . وكلنا اشخاص مسرحياته « مروبصون » يعمهون في كابوسهم ساديين امام فكرتهم بالكون .

ويبلور الموت فكرة المجهول، فاذا الموت يرفرف حول مسرحياته فيولد فيها القلق والغربة والخوف . فالموت يحوم ولا يرى، ويهدد ولا يقبض عليه .

واشهر مسرحياته « الاميرة مالمين » و « انتروز » و « العميان » و « Intérieur » و « العصفور الازرق » اخيراً، وهو يتضمن فلسفة « ماترلنك » : رحلة الى عالم من حلم حيث يتخذ الحيوان والطيور، وتتخذ الاشياء والفكر العادية اشكالا رمزية تتكلم ونحيا .

ولديه « تظل جلبة الحياة وشهوات الجماعة بعيدة عن الاعجوبة الكافية في هيكل النفس »^١ وينسب بعضهم الى اسرة « امرسن » الفكرية، بفنحه على الناحية العجيبة في الذات كوى منيرة^٢ . هذا واننا نضرب صفحاً عن مسرحية « بول كلودل » حيث تفضي الرمزية الى

١ Martino . Parnasse et Symbolisme, p. 198 — 207. (١)

Poizat. Le Symbolisme, p. 237. (٢)

«التصوف المسيحي فيتجد الانسان بالمطلق ، وحيث تتحول جهود الرمزيين الى ايمان يصل
الانسان بالله^١ .

اهداف الرمزية — وسائل البلوغ

تتفرع اهداف « الرمزية » الى اتجاهات ثلاثة : (١) اتجاه فلسفي « غيبي » ، (٢) اتجاه
سيكولوجي نفسياني ، (٣) اتجاه ادائي لغوي غايته الجمال والكمال في الفن . نفصلها فيما يلي :

١ - الاتجاه الفلسفي (الغيبي) (Transcendental)

ويرتبط مباشرة بنظرية افلاطون المثالية كما تتجلى في حواريه في « السفسطائي »
و « البارمنيد » وينعكس ايضاً في الخطوط الفلسفية العامة التي اختطها الفيلسوف الالماني
« كانت » ، وبمجمال نظرية « هيكل » بنوع خاص . ثم ان هذه النزعة تعممت في الحيز
الفني في « البارسيغال » للموسيقى « وغر » ، ونعتبر ان هذا الاتجاه مظهر من مظاهر المثالية
التي كانت تستهدفها الرمزية عامة في موقفها من الوجود والكون من ناحية ، وموقفها من
الشعر من ناحية اخرى . فالمثالية ابين ما يتميز به هذا النوع من الادب .

ومؤداه ان العالم الوضعي في مادته التي تقع تحت حواسنا ، ليس الا صورة قابلة للتبدل
والتغير ، صورة شاحبة حقيقة خالدة ثابتة ، ارفع وامثل وقد تكون هي وحدها الحقيقة
الكائنة ، ويكون الوجود هذا رسماً مُشوّهاً لدنيا مثالية اخرى ، لا تقع منا بحس وانما
تلتقط عن طريق الفكر المجرد والخيالة . والعالم مادة وجوهر ، والاشياء تختلف بحسب
مظاهرها المادية ، اما في الجوهر فانها تتقارب وتتشابه لان الجواهر « الشيتية » قسم من
الجوهر المجرد الامثل الذي نجمت عنه وانبثقت منه . فينبغي اذن ان ننفي المظاهر الخارجية
« الكونية » ، والاّ نعتبر وجودها الا بقدر ما هي تشف عن الجوهر الصحيح . وشم علاقة
يعض الجواهر ببعض . وبالتالي فلا وجود للكون الا بقدر ما تلتقي فيه ذواتنا الجواهر .
فنحن لا نبصر الكون الا من خلال ذواتنا ، وكيونة الكون ليست الا بنا . وكل المظاهر
الكونية المادية في الـ « Cosmos » إنّ هي الا رموز . وكل ما يظهر هو رمز للحقيقة الحق .
« فالحقائق مخبئة وراء الاشكال الرمزية . وكل موجود هو رمز للحقيقة ، وكل ما يقع تحت
الحس ويظهر انما هو رمز »^٢ . وكذا تلتقط ذواتنا بواسطة الحس ما تنفعل به وما يلقحها بجو
شعوري . وقد تنفعل الذوات لعوامل حسية مختلفة توظف فيها اجواء متقاربة متشابهة

(١) Schmidt. La titt. Symboliste, p. 110.

(٢) A. Gide. Le Traité du Narcisse, p. 21 et 24.

غير متلازمة او متطابقة لان الاجراء في النفس لا تتطابق . فلو فرضنا الجو الاول
احدثه عامل الحاسة « الشامة » ، واتى الثاني عن الحاسة « السامعة » ، وثالث عن حاستي
الذوق او اللمس ، نتج ان جواهر العوامل الخارجية متقاربة ، فولوجيا الى الذات
— على اختلاف الوسائل — ترك اجواء متقاربة (ولم نقل مطابقة لان التطابق لا يحدث الا
في حالة شاذة مريضة اطلق عليها علماء النفس اسم (الشعور بالمرئي Le sentiment du déjà-vu)
فتمس اعلام الرمزيين هذا التقارب في جواهر المظاهر المادية في الكون . ولما حصل
تشابه في انفسهم من جراء تفاعل الذات مع العالم الخارجي استنجوا ان التشابه في النتائج
حاصل تشابه في جواهر الاشياء . وجوهر الاشياء يعود الى الجوهر الأتم ، الى « المطلق »
او « المجهول » او « اللانهاية » . وأثارت مشكلة بلوغ المجهول دنيا من الآلام في أنفس
اولئك الشعراء المتشوقة . فجمدت انظارهم تحديق بالمطلق الذي لا يعرف الحدود عسى أن
تعثر عليه في الكون . واكتنفت انفسهم لفظة دائمة وتشوق موجع نحو « اللانهاية » . وفي
هذه المشادة بين الواقع والمطلق ، بين المادي والمعنوي ، بين النسبي والشامل ، تراوحت
نفوسهم هاربة من الاول نازعة الى الثاني حتى اتفق لها ان تأتي احياناً ضرباً من « الكشف »
الصوفي . فبلغ انتاجهم مبلغ الصلاة ^١ .

ويرجع « بودلير » هذا التقارب الى غريزة الشاعر وهو يبحث عن الجمال في حنايا الكون:
« ان الغريزة العجيبة الخالدة النزاعة الى الجمال هي التي ترىنا الارض ومظاهرها كلمة
او كبعض صورة من السماء . » ^٢

ويقول « ملارمه » في احاديثه عن الشعر : « ان فكري فكر في ذاته ، وقد انتهى الى
وجهة نظر صافية » . « فيك تجتمع الكينونة والفكرة فتجد الفردوس الذي لا يؤمل بلوغه
الابلوت » . ويقول : « ان فكري اجهدته سعة الكون الذي لا يعرف الحدود فأضاع
مهمته ... » ^٣ . ويضيف في مكان آخر : « وبينانا حادب على شعري التقيت هاويتين افشلتاني ،
احدهما « هاوية العدم » وكنت اجهل آنذاك البوذية » ... « اجل انني على يدنة من أننا
اشكال باطلة للمادة ، لكننا اشكال رفيعة ابتدعت الله والنفس ، رفيعة بحيث اني اود —
في وعي ذاتي — ان ادفع هذه المادة الى الحلم وهي عاجزة عن بلوغه ، فاغني الروح وانشد
العواطف المتشابهة التي تراكت فينا منذ بدء العصور . » ^٤

(١) راجع في هذا الصدد كتاب : H. Bremond. Poésie Pure, p. 128.

(٢) M. Eigeldinger, Le Dynamisme de l'Image dans la Poésie Fr. p. 125.

(٣) Mallarmé. Propos sur la Poésie, p. 59, 77, 79.

(٤) p. 86

وكانت هذه النزعة التي تبعدهم عن الواقع المادي شديدة ، حتى ان « بودليير »^١ ، عقب دغار يو ، عمد الى التحدثات ليجيى في غيبوبة الحلم . واما « رمبو » فهم في الكون يبحث عن وحدة شاملة تبلغ ما لا يبلغ ، واما « ملارمه » فانطوى على ذاته يسبر الفكرة المجردة الصافية .

ب - الاتجاه البكرولوجي نحو العقل الباطن

على ان انتحاء المطلق واللا نهائي المجهول هذا لم يكشف لهم عن العلاقات بين جواهر الحقائق المختلفة التي في اثرها كانوا يجدون ، وفي ظنهم انهم يكونون ، من العالم المخلق الواحد ، وحدة لا تتجزأ . فهم من الكون جزء لازم ، ولا حقيقة لهذا الكون الا في ذاتهم . فانطوا على الذات يسبرون غورها ، ووقفوا على الاعماق يستنبشون خفاياها ، عليهم ان هم وجدوا جوهرهم الخالص ان يجدوا حقيقة الوجود المادي « Cosmos » . فيتمتعوا بالمطلق المنشود . وكانت قد شاعت نظريات العلامة « Freud » في العقل الباطن ، والعلوم النفسية ، عقب التيار العلمي الالمانى ، وبعد شيوع نظريات يو^٢ ، ناحية في الشخصية الانسانية لم يؤبه لها ، ولا تعرض لها الادب . وهي ناحية لا تبرز الا بين الحلم واليقظة او في الحلم وحده ، آت تتعطل القوى العقلية المتعمدة الارادية الواعية ، وتطفر هي في تيار صوري غير منتظم لانه غير خاضع للعقل ، وغير متعمد لانه خلو من كل عمل ارادي ، وغير واع لانه لا يرتبط مع الواقع البيولوجي البيقظ . وهذه الزاوية من الشخصية الانسانية هي ما انفقروا على تسميتها باللاوعي^٣ .

وجدوا في اثر هذه الناحية المجهولة من الانسان عليهم ان يقبضوا على الحقيقة الكبرى . فالعالم الخارجي ليس سوى صورة العالم الداخلي ورمزه^٤ . ولكن كيف السبيل الى استقصاء هذا العالم الداخلي ؟ وكيف يكشف عنه القناع ؟ في حالة الحلم حيث يتضح كل شيء امام الفكر فيبصر في حوادث الكون ترابطاً جديداً لم يتسن للعيون ان تراه في حالة الوعي^٥ . ويقول بودليير^٦ : « اذ ذاك تتحدث الالوان ، وتتهادى الاصوات انغاماً موسيقية ، وتحدث العطور في عوالم الفكر . فلانسان اذن شخصية مزدوجة ، وينبري هذا الازدواج في عراك

- (١) راجع قصيدة Correspondances في بحثنا والتي تعتبر اساساً لبعض الاتجاهات الرمزية .
- (٢) لقد علق اعلام المؤرخين والادباء اهمية كبرى على تأثير ادغار يو أيضاً في هذا الاتجاه نحو الباطن .
- (٣) راجع في هذا الصدد فصلاً للفيلسوف برغسن في كتابه L'Energie Spirituelle الحلم ص : ٨٥ .
- (٤) Poizat, Le Symbolisme, p. 63.
- (٥) Ed. Poe et les Premiers Symbolistes Français, Seylaz p. 89.
- (٦) Beaudelaire, Curiosités. Esthétiques, L'Art Romantique p. 228.

بين « الأنا الحقيقي » و « الأنا الآخر » ، بين الذات الواقعية والذات الضبابية البخارية ، وتنطبق هذه الظاهرة اللاواعية (حيث تعمل الخيلة الحاملة وحدها بتألف صوري غريب اذ يتعطل المنطق) ، على انتاج رمبو في كتابه « الاشرافات » ، وعلى حدوه احدثت الفوق واقعية ، تستغل هذه الناحية في النفس الانسانية .

واذن فالذات تندفق في جوفها الكامن بينابيع لا تعرف الاستقرار . وقرارة الاعماق لا تدرك الا كالوهج الحلب لفحة من الزمن ، وتزول ، فالاجدر ان نطل منطوين ، متأملين ، وفي شبه غيبوبة الحلم حتى نستكنه المطاوي الغائبة في مفاوز الباطن ، وهذا كما ترى ضرب من ضروب التصوف . وهكذا فان الشاعر الرمزي يستقي من الحالات المتولدة في العقل الباطن ، ومن الازمات المهمة في اللاوعي مواضيع قصائده . فهو يتأمل اعماقه ، فتصبح اعماقه مداراً للانتاج . بما حدهم الى التوسع باسطورة Narcisse ، ونرسيس يمثل الجمال الذي ابنى ان يقدم ذاته لحب ربات الاولب . فأنحنى فوق الماء يتأمل ذاته ، يتعشقها ويعبدها حتى قضى نحبه . ولقد عرض الاديب اندره جيد هذه الحالة بما ترجمته : « يتأمل الشاعر الورع ، وينحني فوق الرموز - وكل ما يظهر رموز - وينزل بهدوء الى قلب الاشياء ، وعندما يلمح الفكرة في رؤياه ويبصر المنسجم المتلازم في كيانه ، وهذا الكيان عماد الشكل الناقص ، يفيض على هذا الشكل دون ان يأبسه له ، لانه عبوري ، فيعطيه شكلاً ابدياً هو الشكل الحقيقي المقدور ... لان الانتاج الفني بلورة ، وقسم من الفردوس تزدھر فيه الفكرة في طهارتها العليا .. الخ ... »^١

ولكن النفس الانسانية تنطوي على ادران غزيرة . فهل يستقي الشاعر من الادرات ايضاً مواضيع شعره ؟ . اجل . فلقد تبدلت مفاهيم هؤلاء الشعراء للاخلاق . اذ ان الاخلاق لم تعد نسبة الفكر الفردي - الاجتماعي وانما اصبحت في التعبير الشعري . فالاخلاق بأن يستقي الشاعر آخر ما يستقصى ، ويعبر بتعبير صالح سائغ بحيث لا تعجز الالفاظ عن تأدية الفكرة . فالتعبير الكامل عن كوامن الباطن هو فضيلة بجد ذاته . اذ تترجم الكلمة عن ناحية معينة ترجمة تامة كأنها هي فكرة بجد ذاتها . ولكن اين امكانية الالفاظ من التعبير عن كل ما يختلج في الأعماق دون ان يعترها شحوب ؟ اليس الالفاظ وسيلة ناقصة باهتة عاجزة عن تأدية الصور والحالات العنبرية والخبآت الدفينة في قرارة النفس البشرية ؟ لم تكن العقدة آنذاك جديدة في الادب ، فان قسماً ليس باليسير من نظرية « كارليل » قائم على تبيان عجز الالفاظ عن التعبير . ولقد اوسع الفيلسوف برغنن هذه النقطة درساً في كتابه

« البدييات الوجدانية ». وكذا فانهم وجدوا الحقيقة الابدية في ذواتهم فتأملوها . يقول ملارمه :

« وبعد ان وجدت مفتاح نفسي ، ووسط دائرتها ، تمسكت كالعنكبوت المقدس بخيوط خراجت من حين فكري ، احرك بها ، حيث تتلافى ، ابداع التطير ... وما الخلود النسبي اذا قيس بغبطة تأمل الابدية ، اذ اتمتع بالابدية ، وانا حي ، في عمق نفسي ^١ . غير ان مشكلة المعرفة بواسطة التأمل الذاتي الحدسي ولد مشكلة اخرى مرجعها : كيف يتجسد الفكر الداخلي المتأمل ، بشكل فني ، ولغتناثرة العالم المادي لأنها بنت العقل ، والعقل حاصل العلاقات المادية ما بينها ^٢ . وكيف يعبر المحدود عن غير المحدود ؟ وهل يتسع للكلمة ان تجمع بمحمل المدار الذاتي اللاوعي ؟ وماهي المزايا التي اذا اصطفت بها الالفاظ غدت صالحة للتعبير التام ؟ وهكذا اصبح الادب على حد قول بول فاليري : « une extension des propriétés du langage » اي انه اصبح قائماً على « التوسيع في خصائص اللغة » ، فنشأ على اثر هذه الازمة اتجاه نحو توسيع الامكانيات الادائية في اللغة .

ج - الاتجاه الادائي اللغوي - وسائل ابولوج

تسود العالم فكرة ان الموسيقى هي ارفع الفنون اطلاقاً لانها اوسرها امكاناً للتعبير عن مائع المكونات الباطنة ، ولأنها تعبير غير اقليمي محلي ، ولأنه - ا - تكيف نفسية السامع المستوعب قيمها ، بحسب تراوحها ، فتتسع النفس حتى تنطلق الى ارحاب لا تعرف القرارة ، او انها تنخفض فغيض وتنسحق وتستدق مظهرة مدى تأثير الايحاء ، وتولد في نفس السامع معنى الميزات والاهوام ، وفي الحقل العقلي تنقشع الانعام عن شبه وضوح ، عن مثل فكرية وعن صير مجردة لا تتمثل الا في الرياضيات لما فيها من انسجام . وشاعت موسيقى « وغنر » تعبر عن اعماق الاسرار الانسانية ... وكان في جلال انعامه يفوق الانسان : بالارادة ، والشوق ، وضبط الذات ، والضغط العصبي ، والانفجار . وكان بودليير يقول عنه :

« Par cette passion, il ajoute quelque chose je ne sais quoi de surhumain; par cette passion il comprend et fait tout comprendre. ³ »

وكأننا عرف في « وغنر » سيد العناصر الادائية كما كان يتبغها . ويورد صاحب المجلد القيم ان « وغنر » كتب « لبودليير » رسالة بتاريخ ١٥ نيسان عام ١٨٥١ يذكر فيها الغبطة القصوى التي شعر بها لدى اطلاعه على مقال الشاعر الفرنسي عنه . وغدا بودليير منذ عام ١٨٦٠

(١) Mallarmé. Propos sur la Poésie p : 70 - 71.

(٢) Bergson - L'Evolution Créatrice p . 1.

(٣) Ferran. L'Esthétique de Beaudelaire , p . 354.

يضرب على غرار الموسيقى ويخلع على الشعر تلك الخصائص التي تفردت بها الموسيقى الوغزنية من هواجس واحداث^١ . وعليه فتلتقي النظرة الجمالية في الشعر والنظرة الجمالية في الموسيقى ، وان اختلفت الاهداف في بعض النقاط . وكما كان يخرج « وغنو » من الافراي العرشي الى العام الابدئي ، ويعمر المستمع ببجر من الضياء ، فانحاً امامه ذاته الباطنية التي لا تبلغ . كذا انتزم بودليو ان يجعل من الشعر : « آلة تستحث الشعور الانساني وفي وسعها ان تبلغ المطلق بواسطة الابعاء والعلاقات التي لا تعرف النهاية »^٢ . وكما كان للموسيقى تأثيرها في الادب كذلك كان للادب تأثيره في الموسيقى .

وشعر الابداء بعد وغنو ، وعن طريق بودليو بنوع خاص ، ان الموسيقى استهدفت مرامي الادب وبلغتها بالمجد والظفر ، فعبد الابداء في الربع الاخير من القرن التاسع عشر الى ان ينتزعوا من الموسيقى خصائصها الادائية ، وان يطبقوا هذا الخصائص في الانتاج الشعري ، عليهم بذلك يحققون شيئاً من هذه الاستحالة الادبية التي سموا اليها ، واطلقوا عليها انفاقاً اسم « الشعر الصافي » . مع العلم بان الشعر لا يبلغ كامل الصفاء . وعليه استنتج « فاليري » ان الرمزية سميت « شعراً صافياً » وحددت بقوله : « ان ما يطلق عليه اسم الرمزية هو عقد النية المشتركة بين مختلف اسر الشعراء ليستمدون من خيرات الموسيقى خيراتهن وارزاقهن . »^٣ ويقول ملارمه « ان الموسيقى منذ وغنو لازمت البيت الشعري ملازمة نشأ الشعر وتكون . »^٤ فكيف حاول الرمزيون ان يرفعوا الشعر الى الصفاء ، وان يستخدموا الخصائص الموسيقية ؟ يرجع ذلك الى البنود الآتية :

١ - الابعاء والموسيقى غرضها احياء حالة في نفس السامع . - الصرخة اصل الكلمة والمعنى غرضها الاساسي . والكلمة نوعان من حيث معناها . فمنها ما يلزم المعنى المحدود ، ومنها ما يستعمل ليولد في نفس الآخرين حالة شبيهة بحالة واضعها ، وهذا ما يستدعي الحس والفكر والتأمل ، حيث تتحد قوى المبدع الاول بقوى القارئ . فالألفاظ والحالة هذه تهيء حقيقة مستقبلية اكثر مما تفسر حقيقة راهنة ماضية . وكذا تصبح اللغة جهازاً من الصور ، لانها توقظ هذا الجهاز ، وتولده . و« قلت » تولده لانها لا تخلقه من العدم بل تساهم في نميته واتساعه . فالفهم يصبح ايقاظ حالة شعورية وحلم وتأمل .

Ferran . L'esthétique de Beaudelaire p , 356. (١)

« « « « p . 358. (٢)

Paul Valéry , Variété I , p . 95. (٣)

Mallarmé , Divagations. p . 214 (٤)

فلا تعود اللفظة إشارة محدودة بل أداة انفعال^١. وتختلف هذه الانفعالات باختلاف الافراد والظروف الزمانية والمكانية والبيولوجية وغير ذلك مما يكون المعادلة الشخصية. وهكذا تغزُر القيم اللغوية. فبدل ان يكون اللفظة من حيث معناها قيمة محدودة، يكون لها، من حيث انها أداة مؤثرة، قيمة لا تعرف الحدود. فالنغم في البيت الشعري، والجرس الموقع، والنأمة الصوتية توسع هذه القيم كما سنرى. والشعر الصافي من هذا القبيل، يقرر انتصار الالفاظ الابدائية على الالفاظ الوضعية المحدودة الشبئية، والغرض انما هو رفع القارىء الى مستوى الشاعر. وليس من المحتم ان تتعادل الحالات النفسية فيها. اما التساوي فيستحيل ولكن العدوى قد تبلغ في القارىء حالة ارفع من حالة الشاعر. « فالذي يضع العقدة الحسابية ليس من يضع لها الحل الامثل على حد قول فاليري^٢. » مما يفضي الى ان الكلمة الواحدة قد توقظ في مختلف الافراد اجزاء شتى. وهذا سبب من اسباب الغموض اللغوي وعدم تضمين اللفظ معناه المحدود الوضعي، والداعي الى تفوق الفن على الطبيعة ليصبح ضرباً من ضروب المخدرات. وكذا فلا يصور الشيء بكامله وانما يكتفى بالاشارة الى بعض اجزائه.

وخاصة الابداء قائم على امكانياته، لان الابداء كالعملة يوسع الافتراضات ويطلق الخيلة والشعور والتأمل. فالابداء يحرك ألوفاً من الجيوب الملوثة حول مغزل النفس، او قل انه انتظار شيء سيحدث، وفي الانتظار لذة لا تعرفها الحقيقة الواقعة. وكأنا تنقسم الالفاظ الى نثرية وشعرية. والشعرية هي الغرض. ومن هذا القبيل فن التصوير الزيتي، حيث يولد انسجام الالوان، واظلالها، وادهان بعض الخطوط والاجزاء، في نفس الممتنع، جواً ابداعياً شبيهاً بتأثير الالفاظ الشعرية. وفن « رمبراندت » هو من هذا الباب، حيث تحمل اللوحة اليك ما ينطلق وراء الخطوط والالوان، وفي هذا الاتجاه يقول احداهم :

« Deux choses sont également requises : l'une est certaine somme de complexité ou plus proprement de combinaison; l'autre une certaine quantité d'esprit suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée non visible, indéfinie ... c'est l'excès dans l'expansion du sens qui ne sait être qu'insinué. »³

وللمشروع ملارمه قول صراح بهذا الصدد : « ان ما شيد من صروح، وللبهر، والوجه الانساني، متعة لا يؤديها الوصف، بل يجملها الابداء^٤. » واذن ففي الابداء غنى للفكر « لان

(١) راجع بهذا الصدد ما كتبه G. Dumas في دراسته الشهيرة « Le Traité » وما جاء في كتاب Paulhan, La Double Fonction du langage.

(٢) F. Le Fèvre, Entretiens avec Paul Valéry.

(٣) Bremond, La Poésie pure, p. 118.

(٤) Mallarmé, Divagations, p. 245.

فعل اللغة الابدائية الرئيسي هو توليد مجاري فكرية وشعورية ، تمازجت ام تفرعت .^١ «
والشعر الرمزي بتحديد شحنة ابداعية . « ففي هذا الابداء يتراكم السكوت ويحفظ
ويتمدد . هذا ما يبدو في ابتسامه « الجوكوندا » وفي « اصبع يوحنا » المرفوعة في مثال
دي فنشي . ثم ان الابداء بمثابة عصا رئيس الجوقة الموسيقية . فكما ان سيلاً من الموسيقى
يتدفق تحت شارته ، كذا تنبجس الدنيا الداخلية بانفعال اللفظة الابدائية . ولقد رأينا بحسب
تحديد « كانت » ان الرمز يوحى الشيء الذي يرمزه ، وذلك معول ، في مدى سعته ، على
استعدادات القارئ ليشارك المبدع في خلقه . فمن شأن الرمزية اذن ان تولد الشعور بالابداء
لا ان تصفه . واحياء الشعور بالخلوص والانعتاق والانطلاق في القارئ كانت الادب
الرومنتيكي يحمّل الالفاظ معانيها المادية الوضعية ، فاذا الفاظه اشياء وضعية محدودة ، كثيراً
ما تعجز عن نقل الحالة والجو من الشاعر الى القارئ . اما الرمزيون فكانوا يجعلون من
الالفاظ « لهاثاً شعورياً » على حد قول تيبوده^٢ . ولربما وردت الالفاظ دونها رابط
غرامطيق يربط بينها في البيت الشعري ، فتنفرد افراد حبات المسبحة تتساقط واحدة
واحدة وتفتح ما بينها عوالم واضحة تتسع دائرتها النورية في ارحاب نصف مضاءة ونصف مظلمة .
وكان من هذا الاتجاه أن غدا الادب رحيباً لا يقف عند حد ، ولا يستنفد ، وكلما استقصيناها
امددنا ونمادى . فالشعر بخلاف النثر العلمي المتناهي يكسب صفة اللانهاية بواسطة الابداء .
بما حدا الاديب فاليري الى مقال عنوانه L'infini Esthétique في كتابه « قطع عن الفن »^٣ .
ويقول برغنسن في مفعول الابداء وتأثيره :

« L'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de
notre personnalité, et de nous amener à un état de docilité parfaite où nous
réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment
exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera, sous une forme atténuée, raffi-
née et en quelque sorte spiritualisée, les procédés par lesquels on obtient ordi-
nairement l'état d'hypnose . (4)

هكذا يتسلل من خلال الالفاظ الابدائية لون من السحر ، يُحدّر القوى العاملة الواعية
في القارئ ، ويفرض عليه ، دوناً وعي ، حالة المبدع الشعورية ، كتأثير المنوم في عملية
الضغط المغناطيسي . ولا جدل في ان التأثير الفني خفيف ، وانما هو من الطبيعة نفسها .
والامثال التي تتوارد وافرة نخص منها بالذكر قصيدة بودلير « دعوة الى الرحيل »

Paulhan, La double Fonct. du lang, P. 169. (١)

Thibaudet, La Poésie de St. Malarmé, p. 123. (٢)

Valéry, Pièces sur l'art N. R. F. (٣)

Bergson, Les données Immédiates de la Conscience p. 11. (٤)

وقصيدة، « رمبو » « السفينة السكري » و « L'après-midi d'une faune » ملارمه التي حققها الموسيقي De Bussy في موسيقى هوائية ، إيحائية ، تغادر في المتمتع شعوراً ، كالذي يتصاعد من قراءة هذه الرائعة التي هي مطلق الإحياء ، ومحض حس غامض . ثم ان الرؤيا الشعرية لا تتم الا بالاحياء .

« la suggérer, voilà le rêve » ... (Mallarmé) -

٢ - الابهام والحلم - وهو ايضاً من جوهر الموسيقى ، لان الموسيقى « حالة » ، وفي كل حالة شيء من الابهام او هي الابهام كله لما فيها من عدم انتظام ، ولما يكتنفها من الاضطراب . والابهام غير الغموض ، وقد يكون الغموض نتيجة له . فبينما تنطبق كلمة غموض على القصيدة بكاملها ، تستعمل لفظة إبهام لعدم التنويه الكامل بالشيء الواحد فيها . وكان هذا من اهدافهم لان الوضوح في عرفهم مبتذل . وكان جماعة البرناس قد اتقنوا اللوحات الواضحة وبلغ فيها « ارادية » و « دي ليل » بحط الكمال ، فاعتمدواهم الابهام اجتناباً لا ابتذال . فمن الاسفاف في رأيهم ان تصور الشيء المادي بكامله ، لان تلوين الشيء بالألوان الكاملة ووضعه خالصاً ، لا يولد في القارئ معنى السحر العجيب والغرابة التي ينشأ فيها الحلم . فعلى الشاعر ان لا يعرض الحقيقة لنور ساطع ، بل ان يرفعها خلف وشاح خفيف ، فتطلع شيئاً فشيئاً وقد حفت بها الاظلال ... و « الاظلال » و « الحلم » يسحجان الواقع بعطر الجمال . ومن هذا الاعتبار عقدوا على ان التنويه بالشيء في تمامه يضيع على المطلع لذة الاكتشاف المتدرجة . فهم كما ترى يعملون من الاكتشاف - وفي الاكتشاف صعوبة - متعة القراءة وعنصراً ملازماً للقصيدة . وعليه ينبغي ان نقف حيال الاداء مستكشفين ، بينما يسمع القارئ ، في النصوص السهلة العادية ، ان يقرأ اللفظة التالية بمجرد قراءته بعضاً منها . وينبغي ان تتلافى الانبساط الواضح في الشعر وان نستنبط المتضمنات استنباطاً ونكتشفه اكتشافاً بمتعاً يطل شيئاً بعد شيء . وفي هذا الاستنباط نفسه سر التقارب والتفاهم الروحي بين الخلاق المبدع وبين القارئ .

قال ملارمه « تسمية الشيء تفقد ثلاثة ارباع البهجة القائمة ، في القصيدة ، على الاستكناه شيئاً بعد شيء . ان استعمال هذه الاعجوبة الصغيرة هي الرمز بعينه » .^١ وهذا ما قصد اليه الشاعر « فرلين » اذ قال في المذهب الشعري :

Rien de plus Cher que la chanson grise,
Où l'Indécis au précis se joint. (2)

Thibaudet . La Poésie de St. Mallarmé p : 109. (١)

Verlaine, Choix de poésies, p : 191. (٢)

فهو يضع على الشعر مسحة من السكر ، يكتنفها الإبهام . ويضيف ملارمه في موضع آخر « يتم أشعر عندما تذوب الانشودة والرؤيا في لذة مبهمة الذئيد ^١ . ويقول بصدد قصيدته هيروودية ، عام ١٨٦٤ : « انني على ابتداء لغة تنبثق من سنين جديدة وضعتها للشعر واحدها بكلمتين : ان تصور مفعول الاشياء فينا لا الاشياء في ذاتها . ^٢ وهم لم يعطوا الالفاظ معانيها المعتادة ، بل وضعوها في شبه زورق من الاحلام والابهام لتبلغ الى ابعد حدود التعبير . ثم ان الحلم في فلسفتهم يعبر كل شيء ، والحقيقة مبطنة بالحلم . قال بودلير : « ليس لكل ما في الارض الا وجود جزئي ، وما الحقيقة الحق الا بالحلم » . ويورد ملارمه من بعده ايضاً : « اجل انني لأدري اننا لسنا سوى اشكال مادية باطلة ^٣ . واذا كانت الحقيقة بالحلم ، فعلى الشعر ان ينحسر عن مادة الحقيقة الراهنة وان ينطلق الى معالم الحلم ، فالحلم هو الحقيقة ، واذا تحلى الشعر باون الابهام غدت طبيعته من طبيعة الحلم جوهراً . فتعرض الاشياء الموهما اليها في الانتاج الشعري احلاماً تمر ، وتبرز « في ظل متعمد ، بالفاظ غير مباشرة ، هي اخت الصمت ... ويشرق من حروفها وهم يعادل نظرنا الى الاشياء . ^٤ ولقد تقوم الحروف مقام الاشياء فتزمتي على الألفاظ اظلال تستدل منها المعاني وتستنتج . لذا لم يطلب فرلين الألوان بل طلب الأظلال - كما مرّ بنا في باب بحثنا في مبداء الشعري .

اما تعمدهم الابهام فنتيجة حاجة بيّنة في رسالتهم الشعرية : وذلك أن ادبهم ادب اجواء مركزة على هذا العامل « الابهامي » المساعد على خلق الجو النفسي الذي توقفه القصيدة في ذات القارئ . ولو ان المعاني أتت واضحة كالمنطق ، لأعياهم أداء الجو او الحالة ، لما في المنطق من وضوح وفي الجو من ايهام . ثم ان شعرهم كثيراً ما يأتي تعبيراً عن ناحية غامضة في الذات ، ولا ريب في ان تكون الطريقة الابهامية أصلح الى توليد الحالة الغامضة في النفس من النص الواضح لما بينها وبين الغرض المقصود من تشابه . فمن العسير ان نعبر عن الاغوار البعيدة الغائبة فينا ، الدائمة التحريك والتغيير والتدفق بشكل جامد ، محدود ، واضح وضاء . فكيف يُعبر الجامد عما هو متحرك . وفي عدم الاستطاعة هذه « قصور » و « مبرر » . قصور لان ما يميز الفنان عن سواء وسعته على تأدية الأزمات النفسية بشكل جميل ، بما يعجز عن ادائه سائر الناس . « ومبرر » لان الغرض في الشعر الرمزي لم يكن التفسير بل العدوى ونقل الحالة . وخير الوسائل للاعراب عن المهيم عن هذه الحالة وضع غشاوة خفيفة

(١) Mallarmé, Propos sur la poésie p . 19.

(٢) » » » » p : 43.

(٣) H Mondor, Vie de St. Mallarmé, p : 193.

(٤) Mallarmé, Divagations, p : 326.

الامام المعاني . فيعتبر عن المبهم نابهام يشبهه ليؤدي بكيته أو ما يقاربها .
قلنا اذن إن شعرهم يستدعي التأمل والحلم ، وان عماد ذلك هو الابهام ، فالابهام « هو
المفتاح الذهبي الذي يفتح هيكل الحلم ، وهو الحجر الفلسفي الذي يحول الى حلم كل مادة
يحكمها » . قال احد اعضاء الاسرة الرمزية الذين كانوا يترددون الى « احاديث الثلاثاء » في
منزل « ملارمه » : « لم نفتش عن الجمال ، لانه من اهداف البرناس ، بل كنا ننشد المفتاح
الذهبي الذي يفتح امامنا باب الاحلام في البيت الشعري »^١ . وشرح ذلك ما اورده
« Gourmont » عن تأثر الرمزيين بالتيار الفلسفي الذي عمّ أوروبا بين ١٨٤٥ - ١٨٧٠

قال :

« In relation to man, the thinking, the subject, the world, all that is external
to the « I », exists only according to the idea of it which he shapes for himself.
We know only phenomena, we reason only concerning appearances : all truth
in it self escapes us: the essence is Inapproachable. It is this fact which Schopen -
hower has popularized in his very clear and simple formula: The world is my
representation. » 2

وما مؤداه : إن الكون انما يوجد بالنسبة بنا . الحقيقة الحق لا ندرکها ، والجوهر
لا نبلغه ، وما نعرف غير المظاهر . ليس الكون الا تشخيصي .

هذا ما عممه شوبنهاور وهذا ما وجه الرمزيين نحو « الحلم » يلقون فيه الحقيقة . ولنضع
نصب اعيننا ان الرمزية كانت ردّ فعل في وجه ما سبقها من الادب ، فاطرحت سطحية
الرومانتيكية الواضحة ، ومن وضوح البرناسية المادية ، فأصبح الحلم باباً من الابواب
الادبية . وكيف يدرك « الحلم » وكيف يعرب عنه . قد يكون « الابهام » امثل الوسائل ،
فعمدوا اليه لأن عتمة الابهام تفسح الحدود المادية وتدعو الى التأمل وبالتالي الى جوّ شبيهه
بالجو الذي توسعه الموسيقى الكلاسيكية في البصائر .

٣- الارتفاع : « ان الالفاظ بمعناها المؤلف توحى معنى جديداً ، رفيعاً ، عجبياً ، ضرورياً ،
فتعتبر الالفاظ عما نفحها به الشاعر . ويدخل هذا التيار الصوقي المنظم سامعه الى فكرة
الخلق ، فتشمر فيه . »^٣ وشاعت بين الناس فكرة مرجعها ان الرمزيين اعتبروا الشعر
موسيقى ، ويعود سوء فهم معظم النقاد في هذا الباب ، الى بيت ورد في « المذهب الشعري »

Poizat, Le Symbolisme P. 143. (١)

Lewishon, - The Poets of Modern France p. 8. (٢)

Bremond - La Poésie Pure p. 54. (٣)

عند فرلين ، وقوامه : « الموسيقى : الموسيقى : قبل كل شيء » . والصواب ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى ، لا ، ولا نشدوا وسائلها ، ولكنهم ارادوا غاياتها بواسطة الامكانيات اللفظية ، كيما يبعثوا في المتذوق ما تبعثه الموسيقى في مستمعها . وذلك ان الألفاظ اذا كان مرماها التصوير والوصف ، تم لها ذلك عن طريق التشابه والاستعارات والمجازات ، اما اذا كان المراد منها النغم الموقع ، فالنغم من طبيعة الحروف ، صوتية كانت ام غير صوتية . وكان الموسيقي « وغنر » يحاول ان يصهر الفنون جميعاً في الفن الموسيقي باعتباره أتمها انسجاماً وانتظاماً . مما حدا بعض النقاد الى القول :

« All art constantly aspires towards the condition of music, and the perfection of poetry seems to depend in part on a certain suppression of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding: » ١

ويشير « بايتو » الى الانسجام والتناسب المتوجب على المبدع في جميع المظاهر الفنية ، وفي مختلف اقسام الانتاج واجزاء هذه الاقسام . ثم الى الخاصة الادائية التي بها 'تبلغ حالة الخلاق دون ان يكون نقل المعنى المحدود ضرورياً . فينبغي اذن ان تتألف هذه الاجزاء في الوانها واطلال الوانها ، في احجامها المتعادلة ، كما تتألف النغمات المنبثقة من الانتاج الموسيقي . وقد لا تنطوي هذه الاصوات على معنى من المعاني المحدودة المألوفة لان الموسيقى بوجه الاجمال لا تحمل معنى وضعياً ، فلبس من موجب بحث للمعاني الضيقة فيها ، بل الغاية كل الغاية في أداء للحالة النفسية ، التي في الشاعر ، وإثارتها في عماقنا . والحروف بطبيعتها وجوهرها صورية ، والالفاظ إنما هي مجد ذاتها اصوات ، قد تكون حملت من المعاني - في طور تكوينها - شيئاً ، اما الآن فلها قيمة صوتية ليس الا . ولقد يتبها لهذه الحروف ، اذا تم تألفها ، واملاصاً ايقاتها ، ان تحدث ، بتكرار القراءة الجهرية ، في التارىء انفعالاً داخلياً ينبثق عن جو . والذي يثبت الشعر فينا إنما هي الحالة الشعرية مجد ذاتها ، وهي تبلغنا عن طريق الالهام والغناء الموقع بنوع خاص . « فاذا روعي التناسب الالهامي ، وهو روح الشعر ، كان للقصيدة تأثير الهيّ حدي يتعدى الوعي ويخضعه » ٢ .

واضيف ان القصيدة لا تظهر بدءاً كمعنى منقطع جلي ، بل كنغمة موسيقية ، تنمو رويداً رويداً حتى تبلغ الوضوح ، فتستحيل كلمات ، وغب ذلك تتبلور الفكرة في الفاظ تتراوح والنغمة الموقعة . قال « شار » : « كلما جلست لانظم شعراً - بطريقة شعرية -

Bremond, La Poésie Pure p. 117. (١)

Bremond, La Poésie Pure p. 124. (٢)

اول ما يبدو لي انما هو العنصر الموسيقي في الشعر . وجاء عن « فلوير » : « ان بيتاً جميلاً من الشعر ، وان لم ينطو على معنى ، أفضل عندي ، من بيت له معناه وليس من الجمال بشيء »^١ . ويقول بول فاليري : « لم تكن المقبرة البحرية في البدء غير صورة منعمة في خاطري »^٢ .

وهكذا اعتبر الرمزيون ان قراءة الشعر « بطريقة شعرية Poétiquement » لا يفترض فهم المعنى حقاً . فالشعر بهذه الوسيلة الایقاعية ، يرجعنا الى حالة تكوين القصيدة في نفس الشاعر ، لانها ، آنذاك ، لم تكن الا ايقاعاً وصورة منعمة . والحقيقة ان الايقاع هذا يوحد بين نفسنا والواقع ، وان الحالات النفسية تتابع بواسطته في نفس القارئ عن طريقين بيّنين : طريق فيزيولوجي ويكون بتكرار الاصوات المنسجمة في الحروف ، بالرغم من اهمال المعنى ؛ وهذا اشبه بتأثير المتصوفة ، وهم في حلقات الذكر يرددون ألفاظهم المعهودة مئات المرات حتى يغيبوا عن الوعي وتفتتح امامهم عوالم الكشف . وطريق نفسي لان النغم اذا تناسب واتزن يطرب ويهز ، ويهيء الحالة الشعرية كالتي تحمل الشاعر على الابداع . وهكذا يستطيع المتذوق ان يشارك الخالق في حالته ، وان يتممها بحسب مؤهلاته وقواه الاستيعابية ، فيصبح خلافاً بدوره .

ولما كان غرض الشعر في عرف الرمزيين ، خلق الحالات النفسية قبل ان يكون نقل المعاني المحدودة ، اتضح ان يعنوا بالعنصر الایقاعي ليمكنوا من استيفاء غرض الشعر الذي استهدفوه . فالشعر يذبغي ان « يغني » ، اي ان يكون موقعاً بانسجام . ولذلك لا يفضي الى زعم البعض بان هذا الشعر خلو من كل معنى فحسب ، وانما يكون معناه ، والحالة هذه ، قائماً على الجو الذي يولده ، او هو الجو بعينه . فان الكلمة لا تعود صورة للفكرة بل تغدو ، بواسطة الايقاع ، تلك الفكرة بحد ذاتها . ولقد اسهب الفيلسوف الالماني « شوبنهاور » في امكانية ذلك في كلامه على نظرية الجوهر (Théorie de l'Essence) .

ويتلمس بعض التناقض ظاهراً بين ما جزمنا به بقولنا ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى ، وبين ما بلغنا اليه في انهم رموا الى خلق اجواء لا يولدها بين الفنون بشكلها الأتم الا الموسيقى . والواقع انهم استعملوا الخصائص الموسيقية باتخاذهم القيم الصوتية في الحروف وفي الالفاظ ، تارة متقاربة ، وطوراً متباعدة ، بحسب اقتضاء الموقف ، واحداثوا بتآلفها وامتزاجها ايقاعاً او « غناء » ، اذا شئت . « فالغناء » شيء والموسيقى شيء آخر . والغناء

Bremond- La Poésie Pure P. 124 (١)

Valéry, Variété III p. 68. (٢)

ليس من طبيعة الموسيقى ولا من جوهرها وإنما قد ينتهي بانغماسه الى النتائج التي تفتيها اليها الموسيقى . ان في فن « النحت » و « المثالة » و « البناء » والتصوير موسيقى ، كذا نراها في الشعر . الا ان كلامها يختلف جوهرآ عن سواه وان تقاربت الغايات . وهذا الفرق في الجوهر قديم يرجع الى زمن ارسطو .

وللاحظ انا لم ننف عن انتاج من سبق الرمزيين ، من شعراء عالميين ، هذه المزية الغنائية . فأبياتهم التي تغني والتي تنقشع عن حالة نفسية اوفر من ان تحصى . الا ان عنايتهم لم تكن عناية يقينية واعية بل انت ربما عن طريق الخلد في ارتياح النفس وابتهاجها خيال الايقاع المحدث من تألف الالفاظ . او انها نشأت بعادة النظم وقوة الاستمرار . وان الغناء لم يكن غاية بمجذاته . اما الرمزيون فلم يرتضوا ما هو من مضار « الميكانيكية » والبدئية في العمل ، بل حاولوا ان يستنبشوا الانتقال الغنائية في الحروف ، فالمقاطع ، فالكلمة ، فالايبيات ، فالقصيدة ، واصبح الغناء غاية واعية مستقلة بنفسها . بما حدا « René Ghil » الى وضع كتابه المعروف Traité du Verbe والى اعداده مختبرات هدفها تقدير القيم الصوتية وحصرها في كل حرف من حروف الكلم . وقد جمعت ، في حين من الاحيان ، عدداً وفراً من الطلاب .

ولا يخفى ما لهذه الجهود ، على حسنها ، من صبغة الاصطناع والتكلف . فلربما استحال ان يحدث ايقاع الحروف المتألقة لوناً واحداً من الحالات في الناس اجمع ، حتى وفي الشخص الواحد في ازمان وشروط مختلفة . ثم أيكنا ان نفسر ونشرح الانفعالات التي تثيرها الحروف - اذا اجتمعت بشتى امكانيات الجمع - في ذاتنا . غير ان في وعي بعض الامكانيات تنبهاً اكيداً الى كيفية تكوين نواحي الجمال في الاداء الشعري تكويناً واعياً .

أما افتراضهم القائل ان الشعر غناء ، ففيه رجوع الى حقيقة الشعر وحقيقته الحياة التي تحتلج فيه . قال « ملارمه » في « احاديثه عن الشعر » :

« هنا تكمن حقيقة الحياة ، في الغناء ، بشكلها الاسمي »^١ . ويقول في مكان آخر : « الشعر ، فيما اظن ، امتزاج الغناء بالفكر وبالايجاءات الخارجية امتزاجاً لا يقبل الانفصام ، وبه ننشئ »^٢ . ونعتبر هذا التحديد اقرب الى المفهوم الشعري العام من سواه ، اذ ينجم ان الغناء ليس مادة الشعر الواحدة وإنما فكر عميق مثالي مجرد ينطوي في الغناء الحادي . اما مادة هذا الفكر ومداره فيعودان الى اتجاهين اثمنا اليها في المنقطتين الاوليين من اهداف الرمزيين : « الاتجاه الغبي » في قصيدة L'Azur ، (الجلد) « ملارمه » (ص : ٣٨) ،

(١) Mallarmé- Propos sur la Poésie. p. 166.

(٢) » » » » p. 164.

وفي فكرة اللانهاية في قصيدة بودلير (Le Gouffre) « الهاوية » ، وفي فكرة الانسان الزائل الفاني وشعوره بالعدم كما في (Le goût du Néant , La Charogne - l'horloge) وتشويهه لانسجام الخلق L'héauTontimorouménos ، وفكرة الانسان الواقف وجهاً لوجه امام الكون والقدر في قصيدة رمبو « السفينة السكري . » وغيرها جديداً عديد .

ونقطة الغوص على عوالم اللاوعي والعقل الباطن ، في رفع المباداة للذات الجميلة ^١ والتأمل الباطني من مثل Brise Marine لملازمه Prose pour des Esseintes « في الخلق الذاتي الشعري وكذلك La nuit d'Idumée . ولفرلين في اغنية الحريف وغيرها حصي عديد من القصائد التي تنحو هذا المنحى لانه اتجاه شعري شغل عبقرية الشعراء ما يربو على نصف قرن . فيبين ان الغناء يحمل الى المتذوق حالة نفسية ، وهذه الحالة المتحركة الوثابة التي لا تعرف الاستقرار تتدفق ضمن دائرة الفكر الكبرى . وهكذا تنتقل الفكرة القصوى المجردة ، والقصوى اللاواعية بواسطة الغناء والايقاع . إذ ذاك يتخذ القارئ ، فغمرة نشوة الابتهاج وهو لا يعي السبل التي سيرته الى الغيبوبة الشعرية . غير اننا لن نتمكن من بلوغ هذه الحالة اذا لم نمتلك جميع قوانا المفكرة والشاعرة ، لتتم لنا اهلية الاستيعاب وبالتسالي لنعيش هنيهة ، في هذا البهران . قال ملازمه : الفن الاكبر قائم على انه يرينا انفسنا - ونحن في اقصى ما نمتلك القوى - اننا في حالة نشوة دون أن نعلل كيف بلغنا هذه الذروات » ^٢ . والقول صراح في رسالة اخرى بتاريخ ٧ آذار عام ١٨٨٥ :

« ... dans cet acte de juste restitution qui doit être le nôtre de tout reprendre à la musique ses rythmes qui ne sont que ceux de la raison et ses colorations mêmes qui sont celles de nos passions évoquées par la rêverie, vous laissez un peu s'évanouir le vieux dogme du vers. Plus nous étendons la somme de nos impressions et les raréfions, que d'autre part, avec une vigoureuse synthèse d'esprit, nous groupions tout cela dans des vers marqués forts, tangibles et inoubliables. »

٤ - النخلص من البصر المثيري : ^٣ منذ كان الشعر ومنتجوه فريقان ، فريق انتاج ثمرة

البديهة ، والكفاءات الطبيعية ، خلق الميل الشعري فهو فيهم سجية ، يعبرون عنه بسبل من الألفاظ التي تقارب المقال بديهة فلا يقفون على دقائق التعبير ولا يتبصرون في مختلف الامكانيات الادائية . وفريق آخر نظر الى الفن من وجهة اخرى ، فلم يكتفوا بما اضاءته العبقرية في غياهب انفسهم ، ولم ترتع مشاعرهم الى التعبير البديهي السهل ، ولا لامستهم البهجة امام الهيكل الكلامي البديهي كما اختطه الفريق الاول ، فعزموا على بنيان هيكل كلامي

(١) تستخلص هذه الزعة في قصيدة لبول فاليري عنوانها Cantate du Narcisse وفي اسطورة

نرسيس لاندرد جيد ، وقد ورد ذكرها

(٢) Mallarmé, Propos sur la poésie. p. 39

(٣) راجع ما ذكره Thierry Maulnier في توطئة للشعر الفرنسي من : ٥٥ وما يلي

ثان ، اجدر من الاول لاحتواء ذواتهم والكون ، وانفعالاتهما المتبادلة ، فطفقوا ينمقون حجارته ويصقلون اطرافها النائية ، ويشجبون ما يكسر الانسجام الموسيقي فيها ، ويحققون من الاضواء حيث يقتضي الامر ، ويرفعون سبج الظلال حيث يستوجب ذلك ، وما عثموا يزر كشون ، ويضيفون ويحذفون ، وينمقون حتى شارف عملهم النهاية . والحق انهم غادروه وفي انفسهم غصة ، لامهال قدأفلت ، وفيها ندم لان العمل مفتقر بعد الى خرت ازميل ، او اضافة وهج في احدى الأعمدة ، أو لان الحجارة لم يتم لها ان تتحدث فيما بينها ، او لان الاعمدة التي ستحمل لون الدهر ، وزرقة الجلد لا تتناقل الغناء مُنسجماً لأن في غنائها خلاً بعد . ومن عداد هذه الفئة الثانية كان الشعراء الرمزيون .

ولم يكن الرمزيون سبّاقين ، فلقد اقتبسوا فكرة الكمال الفني الموسيقي من بناء الهياكل اليونانية وقماثيل « النهضة » ، وبحشوا عن اسرار الاعجاز في بعض الابيات الكلاسيكية ، ولم الرجوع الى القديم السحيق وبعض اعلامهم (وارفع اعلامهم) انفصلوا عن البرناسيين ، وكانت البرناسية تبشر على يد بانثيل وغرته بأن رسالة الفن محدودة فيه ، ولا غاية للفن الا الفن نفسه ، وبأن الكمال في الاخراج هدف من اهداف الأدب المقدسة .

ثم ان نظريات ادغارو في « فلسفة التأليف » وفي « المبدأ الشعري » تفيض بهذا التوجيه نحو الدأب الفني . ويحكى ان « بودليير » كان يضع قصائده منشورة بادى ذي بدء ، ثم ينظمها ، وينمقها ، ويحذف ويضيف ويصقل حتى تستوى لديه النغمة الشعرية كما يريد ان تكون ^١ . مما ينبغي ان يراجع في فصلنا « الشعور الجمالي في شعر بودليير » . ويشير « ملارمه » في احاديثه : ان الشاعر لا يكون الا شاعراً وان الشعر صنعه . واعطالما شدد بول فاليري [راجع فصل Littérature في كتابه Rhumbs وفي كتابه Variété لا سيما الفصول « معرفة الالهة » في الجزء الاول ، والدراسات عن « ملارمه » في الجزء الثالث ، وفي حديث « عن المقبرة البحرية » الجزء الرابع محاضرة عنائها - الاستيطيقي وفي كتابه Degas, Danse, Dessin . وكثير غيرها] على هذا الاتجاه الصناعي . ثم ان حديثنا عن كل من الاتجاهات في الابداء والابهام الحالم ، والايقاع ، الآفة الذكر يكرّن بذاته وبسواه ناحية من نواحي الصناعة الشعرية ، ولكننا نقف حديثنا على التحرر من العناصر النثرية .

النثر بتعديده يفرض الفكرة ويوجب الترابط المنطقي بين اجزاء النص ، واذن فهو وضوح . وما المنطق الا التنظيم الواضح بحسب القوانين العقلية . والنثر لغة التفسير والشرح ، والمنطق الواضح . يعبر عن الواقع ، كاملاً جلياً ، منقاداً كالعدد ، بحيث ان النثر

يورد في قطعه كل الحقائق المستدعاة ، فيبوح بها متسلسلة ، منظمة . وليس للقارىء ان ينتظر احياء شعور او حالة في ذاته لان هذا النثر « العلمي » - ووحده غنيّنا - لا يتعدى الواقعيات والاولضاع التي يبرزها - وكلامنا هذا ، بالطبع ، لا ينطبق على نوع من النثر هو اقرب الى الشعر الرفيع ، في موضوعه واسلوبه . ويفرض النثر الى جانب الروابط المنطقية والمدلولات المادية الخاصة الضيقة ، وجود روابط غرامطيقية تصل بعض الالفاظ ببعض ، ووجود ادوات « تفسيرية » . وهكذا فالغرض من النثر الايضاح والتفسير ، زد عليه ان بين النثر العملي والشعر العالي اختلافاً في المواضيع .

وسار الرمزيون من هذه الاعتبارات مقررين ان الوضوح والمنطق ليسا من مهمة الشعر ، لان الشعر بجوهره ايجاء واهام وحلم وايقاع وليس ايضاحاً ولا تفسيراً . هو شعوري من حين الاقاليم الداخلية ، وليس واقعياً ولا وضعياً . وهو لا يبرز الاشياء كاملة وانما يومئ الى بعض نواحيها . وقيمة النثر محصورة فيه ، لا تتعداه ، فيستنفدها القارىء عندما يستوعبها ، وقيمة الشعر تتكامل في القارىء . وتتجدد ، ويتجدد جماله كلما عدنا الى قراءته . فكيف الى التخلص من النثر؟ للغاية واسطنان : شكلية ومعنوية . لان الشعر والنثر ، كما رأينا ، يختلفان جوهرأ ، واذن فالخلاف يكون قائماً على ما يتألف منه هذا الجوهر .

١ - الواسطة الشكلية : حاول الرمزيون ان يسقطوا من الشعر كل ما يعين القارىء

على تفسير المتضمنات ، اجتناباً لتوافه التعبير التي اعتوت انتاج من سبقهم ولا سيما اصحاب المدرسة الرومنتيكية . فاذا اعتبرنا ان البيت الشعري مؤلف من الفاظ رئيسية هي دعامة البيت الشعري هي بمثابة الهيكل العظمي ، واعتبرنا الادوات الثانوية الاخرى « اللحم » الذي يحمله هذا الهيكل العظمي ، نقرر ان الرمزيين اتجهوا نحو نزع اللحم عن هيكله ، وابقوا البيت صورة من عظام او اذا شئت ، هيكلأ عظيماً من الفاظ شعرية ^١ ، على ان تظل هذه الالفاظ متماسكة بسلك معنوي وصوتي خفي . وترتبط هذه الناحية بنزعتهم « المثالية » العامة ، وبتوخيم تحقيق فكرة « الشعر الصافي » . فكأنما غربلوا كل ما يستغنى عنه ، باعتبار انه من مادة نثرية واستبقوا آخر ما لا يستغنى عنه - شبه شيء هذا « الجلد » الذي سمح به امير افريقيا « لديدون » ابنة ملك صور اذ قال لها ان استقري فيما لا يتعدى سعة . فعمدت اليه وجزأته الى قطع متفرقة تربط ما بينها فجوات ومسافات برابط معنوي ^٢ . كذا هي حال الالفاظ في البيت الشعري . على ان الشعراء الرمزيين لم يستطيعوا الا الحذف اليسير ، فأهملوا « حروف التشبيه » ، التي تجمع بين المشبه والمشبه به مثلاً ، وبعض حروف

(١) Mallarmé- Les mots Anglais p. 7.

(٢) هذه اسطورة بناء قرطاج .

الوصل، وبدلاً من استعمال أدوات أخرى، فكلية «Maint» تستخدم «لبنية» الأشياء المتعددة، فأستخدموها المفرد، لأن الشيء الواحد هذا تنشأ عنه حساسات عديدة، كقول «ملارمه».

Mon doute, amas de nuit ancienne; s'achève
En maint rameau subtil ... 1

فيقول «بين الغصن» لأنه يتفرع، وتفرعاته توحى الواناً واضواء في تلاعب النور والظل وفي عتات النفس وغياهاها. ولربما كان «ملارمه» أبعد من بلغ حدوداً في هذا النحو. أما بودليير فشعره كما مر نثر منظوم تبلغ فيه التصفية الشعرية التخوم المعقولة. وأما فرلين فتعمد الايقاع والتعبير المخلص، ولم يمن بهذه المشكلة الحذيفة «عناية واعية»، وأما الأمر مع «رمبو» فكان يرد عفواً لأن صورته المتلازمة كانت ترد، وتأتى، وتتوالد عن طريق ما يسميه علماء النفس «Associations d'idées» أي دون أظهار الروابط المنطقية. ولأرب في أن ابقاء عضوي التشبيه أو الاستعارة، أو الكناية بلا رابط يربط بينها يستفز الصور المتقاربة في الضمير ويثيرها جميعاً، غير أن الاسراف والغاوى في هذا الباب يجمع من الألفاظ مجرد اشارات قد تعجز عن توليد الجو النفسي في القارئ. فتفقد الألفاظ غرضها ورسالتها. وقد يأتي اهتمامهم بالوسيلة الشكلية غير حذيفة، كأن يضربوا صفحاً عن النقد بالنظام الغرامطيقى المؤلف. فيبدلون في مركز اللفظة الطبيعي ويسخرون التقديم والتأخير وأن لم يأتلف ذلك والعرف. فيخيل للقارئ أن هذه الألفاظ منشورة بغير سابق قصد، وأنها تحمل أي معنى من المعاني^٢، مع أن هذه الألفاظ ذات نظام متعمد أجهد الشارع في لقياءه، وعلى القارئ أن يجهد بدوره، لاكتشافه، وأن ينعم النظر لبلوغ الأرب.

وللوسيلة هذه اسبقيات واخطار.

اسبقيات: لأن الألفاظ المختارة على النحو المقصود انما وضعت لغاية صوتية موفقة الجرس، ولقد مر بنا ما لهذا الاتجاه من حسنات في التأدية الشعرية، إلا أن الاسراف قد يفضي أحياناً إلى السهولة والابتذال، ويخشى أن يستحيل إذ ذاك إلى باب من ابواب الشعوذة يستتر وراءها رهط من صعاليك الشعراء، ويظهرون للملأ بجلباب العباقرة. وبيان أن فئة منهم، أنت هذا الاسلوب فلم تظفر منه بطائل، وجاءت بالتخرض، فما لبثت أن غمرت وطواها الزمان.

٢ - التأنق والغواء والتجديد اللفظي: مرت العصور والالفاظ ترتدي خلالها معاني تتجدد، تختلف عن معانيها الأولى بحسب تبدل الحضارة والحاجات والميول. ورب الفاظ

(١) Mallarmé, L'Après - midi d'une Faune .

(٢) Mallarmé, Poésie - Salut .

غدت لفرط الاستعمال باهتة خافتة ، فرأى الرمزيون ، ان يرجعوا بالالفاظ الى معانيها الاصلية . وافضى بهم ذلك الى ما سمي في القرن السابع عشر داء Préciosité (التأنق) . ويحاول ملارمه في كتابه Divagations ، في فصل عنوانه « ازمة البيت الشعري » ، ان يسير من هذا الاعتبار : ان اللفظة كانت جذوة نار ، خبت حرارتها مع الاستعمال ، فهوت . وليلاحظ ان الكثير منها يفقد من قوة معناه ، الى ان يعود اديب من الادياء ويستعمله استعمالاً يخيل الى القارئ معه انه يسمعا لأول مرة . قال « كميل موكلار » : « من الكلمات ما لم نسمعه الى ان جاء فنان من الفنانين فوضعه في موضعه فأبان كل جماله » . ولقد حداهم هذا الى البحث البعيد عن الكلمة وعن وضعها موضعاً غير مألوف . على ان الرمزيين في هذا الحقل لم يكونوا مستنبطين بل بلغوا الحد الاقصى فيما عني به « هوجو » في استنباطه الاسماء ذات الجرس ، والبرناسيون في استعمالهم الاعلام والالفاظ الموسيقية الاخاذة ... الا ان الفاظ هؤلاء ظلت حاملة معنى محدوداً ملازماً للشيء الذي تمثله واضحاً . اما الرمزيون فاستعملوها بشكل متأنق نادر ، بحيث غدت لا تصور الشيء المعين المحدود بل تترك للقارئ ان يصور كما يشاء خياله وحسه وتفكيره . فكل ما في الشعر ثمرة عمل وتبدواع ، وهذا ما ينفي « التلقائية في الجمال الفني » وينفي كل ما هو آلي ميكانيكي .

فتم لهم بهذا الاجهاد ما سموه « عملية التصفية » في الشعر . وأتموها بنزع الصفة الخطابية (Le ton oratoire) عن الالفاظ ونزع الصفة الموضوعية الايجابية بحيث لا تدهن ولا تكسو ألواناً ، بل توميء الى اظلال الالوان ايماء .

ثم رأوا ان يستعضوا عن نزع هاتين الصفتين ، فاعتبروا الالفاظ في البحث الشعري بمثابة حجارة كريمة في عقد نظيم ، تذبعت من ايقاعها والوانها اضواء على جارتينها ، وجارتاها تحملان الضياء المنبثق منها ، وغزجانها بنورها الذاتي وتسطعان على ما يحيط بها ، وهكذا دواليك حتى يتم في العقد الكلامي تألف شعري . فقيمة الكلمة اذن مزدوجة : قيمتها بحد ذاتها « كصدي صوتي منغم محفوف بضياء مبهم عجيب ، وقيمتها بحسب جوارها لساثر الالفاظ التي تتغاير الوانها وتتغاضز اضواؤها وتمتد اصداؤها ، واصداً اصداهاً . ويذكر ملارمه ذلك

Ils (les mots) s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feu sur une pierrerie. 2

والظاهر ان الشاعر البرناسي « دي ليل » رأى هذا الاعتبار . قال في استخدام اسماء العلم :

« ان هذه الاعلام اشبه بالجواهر الينيمة التي يحلي بها النحات مرمره النقي »^١. ثم ان « شارل موراس » ادرك هذه الحاصة في شعر « هوجو » لما في مفرداته واعلامه من القيم الغنائية والالوان .

وبالتالي ، فاللفظة قبضة من اشعاع ينبعث منها معنى موسيقي . وحتى الذي يدل منها على اشياء معينة « كالزنبق والعيون والغروب » فانها تلاقى في انفسنا مجموعة من الصور . فتصبح لفظة غروب مثلاً ، مبعثاً للصور التي في الوجدان مصحوبة بالانفعالات الداخلية التي تنشأ على أثر استيقاظها فينا . كمصرع الشمس الدامي ، والالوان الماربة الغاربة ، والشعور بان شيئاً يزول ، وبالاتقياض الخ ...

اشرنا اذن الى ان الرمزيين فرقوا بين طبعي الشعر والنثر ، واعتبروا الشعر صياغة ، وجعلوا للشعر لغة في اللغة ، تختلف عن القالب النثري ، وحملوا الالفاظ الشعرية معاني تمتد في ذات القارئ ولا تقف عند الحدود الوضعية ، وبدلوا في الانظمة الترتيبية الغرامطيقية ، وبقيت ابياتهم في ذات القارئ معاني بعيدة واصداء صوتية ، او قل حجارة كريمة مضادة في ذاتها وما بينها . ولقد اشار ملارمة الى « ان الكلمات تنعكس على بعضها البعض ، حتى تبدو وكأنها فقدت لونها الخاص وغدت انتقالاً منغماً »^٢. وفي مكان آخر : « انني انتزعت هذه القصيدة ، التي حملت بها سحابة صيف ، من دراستي للكلمة »^٣.

ويذكر فاليري ان الرسام Degas كان بصحبة ملارمة وقد دعتها الى تناول طعام العشاء . مدام « Morisot » ، فرفع « دوجا » امره قائلاً « بثت هذه المهنة . انني احييت نهاري في نظم قصيدة فلم يسعني ان اتقدم خطوة واحدة ، والافكار لا تعوزني . انني منها مليء . وبها احبل . فاجابه ملارمة بهدوء عميق : ما بالافكار ينظم الشعر يا « دوجا » بل بالكلمات .^٤ ولم يقفوا عند هذا الحد بل اعتبر بعضهم ان للحروف الواناً ، وعليه نشأت فكرة رمزية الالوان .

٥ - **الحروف المتلونة** ولم يكتف بعضهم بالبحث عن معاني موسيقية فقبح لهم ان يروا عن طريق « الرؤى الصورية » Hallucinations « للحروف الصوتية الواناً . والمقرر ان « رمبو » هو اول من اكتشف ذلك بلمحة من العبقرية ، غريبة . وانه نظم في هذا النحو قصيدة شهيرة عنوانها « احرف العلة » نوسعها شرحاً في مكانها . ونجزيء الآن مترجمين بعض

Thibaudet, La poésie de St. Mall. p. 223 (١)

Mallarmé, Propos sur la poésie p. 75 (٢)

« « « « « p. 83 (٣)

Valéry, Degas, danse, dessin p. 99 (٤)

ما جاء في كتابه « فصل في الجيم » عن « الكيمياء الفعلية » قال :

« انني ابتدعت للحروف الصوتية الواناً : A اسود ، E ابيض ، I احمر ، O اخضر ، U ازرق ، ونظمت للحروف الصحيحة شكلها وحر كنها . وبانعام غريزية عجبت لابتداعي فعلاً شعرياً تشترك فيه الحواس جمعاء . »^١ وهذه التخيلات لقح « رمبو » نظرية التمازج بين الاصوات والالوان وبين الجهاز الفعلي الذي كان اساساً لدراسات René Ghil . ولكن هذه الالوان الناشئة عن الاصوات منوطة بعوامل نفسية محض قد تتبدل بتبدل الافراد وتختلف في الفرد الواحد بحسب الظروف النفسية . واذا ما القينا نظرة على المحاولات التي قام بها « جيل » ليوسع نظرية « رمبو » ويجعل منها علماً تاماً مستقلاً بان لنا التكلف ونسيئة صحتها .
وبعدهما جاء Vigié - Lecocq مبيّناً ألوان الحروف الصوتية ، ووصفنا فيها جدولاً ننظمناه على النحو التالي :

	A	E	I	O	U
Rimbaud	Noir	Blanc	Rouge	Bleu	Vert
Ghil	Vermillon	Blanc	Bleu	Rouge	Vert - Jaune
Vigié - Lecocq	Rouge	Blanc	Bleu	Jaune	Vert (2)

فينجلي ان هذه الانفعالات التي تحدث في الذات ، ترجع الى التيهو الشخصي في الشاعر من ناحية والقارئ من ناحية اخرى . غير اننا لا نستطيع حصرها في قاعدة من القواعد كما استهدف « جيل » ؛ فانه يزعم ان كل لون من الالوان يوقظ صوت آلة من الآلات الموسيقية ، ترتبط تلقائياً بفكرة اخلاقية ، مما يفضي الى الجدول الآتي :

A — Vermillon	— Orgues	— Tumulte, Gloire
E — Blanc	— Harpes	— Ordre, Sérénité
I — Bleu	— Violon	— Passion, Douleur
O — Rouge	— Cuivres	— Triomphe, Souveraineté
U — Jaune - Vert	— Flûte	— Ingéuité, Rire (3)

ونعتبر انهم ضلوا الطريق التي توخاها « رمبو » ؛ لأنه انما فعل ذلك بديهة فذسب للحروف الواناً خطرت له ليوسع امكانيات الرؤى الشعرية ، ووسع الامكانيات الأدائية في الحروف ، فمزج بالصوت الوانا . اما ان يجعل من اتى بعده من ذلك علماً ، ان يجعلوا من الصدفة التي يندُر ان تلاقي واقعها حتى وفي نفس الشاعر ، حيث نوعي غالباً غير ما هو مفروض ان نوعه ، ففي محاولتهم غلو واصطناع وترمت كثير . زد انها محاولة مبنية على ما يتنافى وتوحيد العلم ، فالعلم ينظم القوانين بعد استخلاص الحقائق ، والشذوذ فيه ان ورد فنادر

Rimbaud, Œuvres Complètes p. 285 (١)

Eigeldinger, Ouvr. cité, p. 220 (٢)

Eigeldinger, Ouvr. Cité. p. 220 (٣)

عرضي يثبت القانون المشتزع . اما «Ghil» و «Lecocq» فيجعلان من الصدفة والشذوذ حقائق دائمة ويعتبرانها قوانين شاملة ، فينبغيان الشامل الثابت على اساس مضطرب نسبي . شاذ قد لا يلاقي واقعه . على ان خلع هذه الخصائص على الحروف المتأونة المنغمة يضيف الى الالفاظ ثروة أدائية : فيبينا ترى الألوان في الشعر البوناسي جامدة تراها في الشعر الرمزي ، وقد ضجت بالحركة واختطفها تيار الضمير المتحرك . فنظرية الحروف الملوّنة ساعدتهم على اداء التعبير الفكري .

٦- الامتزاج في النواعل الحسى . الالوانه وسبله للتعبير:

يرى الرمزيون وفي مقدمتهم « بودليز » و « رمبو » ، ان الانفعالات الخارجية تبلغنا عن طريق الحواس في الالوان والاصوات والعطور ، ثم انها قد تتشابه وقعا في الوجدان فتوقظ فيه شعوراً متشابهاً . ويعتبر البعض ان بودليز هو اول المنبهين الى ذلك ارتكازاً على انقطع الثاني من قصيدته « العلاقات » .

« Comme de longs échos qui de loin se confondent
« Dans une ténébreuse et profonde unité,
« Vaste comme la nuit et comme la clarté,
« Les parfums, les couleurs, et les sons se répondent. »

وترجمته : « كما تتمازج الاصدا من بعيد في وحدة مظلمة عميقة ، ملء الليل والضياء ، كذا تتجاوب العطور والالوان والاصوات » .

على ان الفكرة اقدم من « بودليز » وترجع ، كما ترجع نظرية « العلاقات » عامة ، الى الرومانتيكية الالمانية ، ونخص بالذكر Hartmann, Novalis . ولقد اورد « بودليز » في كتابه « Les Curiosités Esthétiques » مقطعاً من Hartmann ترجمته : « لا في الحلم ، ولا في الغيبوبة التي تسبق الوسن بل في صحتي ، اسمع موسيقى ، وارى تشابهاً وارتباطاً وثيقاً ما بين الالوان والاصوات والعطور . ويخيل لي ان كل هذه الاشياء وليدة شعاع واحد من الضياء ، ينبغي ان تجتمع في نشيد عجيب . ان في رائحة الهواجر السمر والحر ما يهيج في اثراً عجباً فتتركني في حلم عميق ، ويخيل لي اني اسمع من البعيد اصوات مزمارة جلييلة عميقة . »

كما ان مبدأ الوصال والعلاقات هذه بين الكون والسماء ، وان الكون صورة مصغرة لعالم مثالي آخر او انها ظل للحقيقة الخالدة ، والذي عنه تنفرع فكرة الامتزاج « اللوني » ، يؤول الى المتصوف الاسوجي Swedenborg والى Tavater بدليل ما يشهد

بودليو « لسويدنبرغ » : « ان جميع الالوان تحويل من النور ، وكل عطر مزيج من الهواء والضياء . والتعابير الاربعة التي تربط المادة والانسان ، اي الصوت ، واللون ، والعطر والشكل ، ترجع كلها الى اصل واحد »^١ .

وما النظرية التي ادلى بها Rimbaud والتي ابتدعها ، كما يقول ، الا حالة خاصة من الحالة الشاملة التي استقاها « بودليو » مما ذكرنا .

وكان من البديهي ان يرى الرمزيون الذين تلمسوا الصلات والعلاقات بين الاصوات والعمود والالوان ، للالوان والعمود والاصوات في النفس رجعا بعيد القارة ، له معنى مستفاد بنفسه . وهذه المعاني موسيقية ، اي انها تحدث في الذات ما تحدثه الاصوات الحرفية في وقعها . ولا اقول بذلك ان الخاصيتين الشعريتين اللتين تتحلى بهما الالفاظ بطبيعتها (اللون والصوت) منفصلتان ، بل هذا ما اتى على سبيل التفرقة بين وسائل لا تفرق لانها تكون وحدة ، استخدمها الرمزيون لبلوغ الشعر الصافي ومنها قول رمبو : « انني ابتدعت الفعل الشعري الذي ينطبق على الحواس جميعاً »^٢ . والصحيح ان الالوان والحروف الصوتية التي ابانها « رمبو » لم تكن تلقاء صدفة وانما هي تحقيق واع للذاكرة النظرية (Mémoire Visuelle) . ويفسر هذا في ابيات الشاعر الاولى في « الانارات » ويقول « ايجلدنكر » « كل لون لديه مربوط بحس او بفكرة معينة »^٣ . ويقول هو « كنت ارى السماء الزرقاء والبرية تعمل عملها المزهرة » . فتبهر كيف ان صورة السماء ايقظت عنده صورة البرية فنشأتا في وجدانه دفعة واحدة . ويتجلى الامر في مجمل شعره ، ومن هذا الجمع بين الصور النظرية نشأت « الفوق واقعية » . اليك ما يقوله في « رباعية »^٤ .

« بكت النجمة ورداً في قلب اذنك ، وتدحرجت الانهياية بيضاء من عنقك الى النهدين ، والبحر امطر اللؤلؤ الاصب في حلمتيك الخمريتين » .

واللون الاحمر اجمالاً في شعر « رمبو » يرمز الى الحركة والحياة الصاخبة ، والدم ، والمبدأ الخالد ، وشهوة الحب والنشوة العارضة .

Eigeldinger, Bid p: 121 (١)

Rimbaud, L'Alchimie du Verbe. (٢)

Ouvrage cité p : 219 (٣)

(٤) من مظاهر الرمزية نظرتها الخاصة الى الطبيعة ، فأعلامها ومن لف لفهم كانوا يعتبرون ان لكل مجالي الكون حالات نفسية غير موقوفة على حالاتنا النفسية الخاصة ، بل هي حالات مستقلة ولقد اثبت Guy Michaud ج ١ في دراسته عن الرمزية نصوصاً طريفة بهذا الصدد .

Oeuvres - p : 263 (٥)

Brunie et sanglante ainsi qu'un vieux vin
 Sa lèvre éclate en vives sous les branches. (P. V. Tête de Faune)
 Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
 Fermentent les rousseurs amères de l'amour. (Bateau Ivre)
 Des Blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes.
 (Being Beauteous)

وقد يرمز اللون الاحمر ايضاً الى القتال ، والثورة والغضب ، والاعاصير .

Tas sombre de haillons saignants de bonnets rouge
 Les crachats rouges de la mitraille » . (le Mal)
 Fuyez ! Plaine, deserts, prairies, horizons
 Sont à la toilette rouge de l'orage .

اما اللون الاخضر في نظر « رمبو » فيمثل الكون والطبيعة ، والبحر بما فيه من سعة الانطلاق ،

Dans la feuillée écrin vert taché d'or. (Tête de Faune)
 C'est un trou de verdure où chante une rivière
 Pâle dans son lit vert où la lumière pleut. (Dormeur du val)

ويتزوج الاخضر بفكرة المستحيل الذي لا يبلغه الانسان ، من فردوس الطفولة والطهر ،
 والانعقاد والخلاص . وقد لا يجد اللون الاخضر لديه اي رابط واقعي فيتجرد آنذاك من
 المعنى المعين ويستخدم الاخضر للوصف الغير مألوف فيقول بجرأة : « Verts pianistes »
 فيخلع كما ترى على عازفي البيانو صفة الاخضرار .

واقعد حظي اللون الازرق عنده حظوة واسعة ، وفيه يرمز الى العالم الذي لا يعرف
 حدوداً ولا تحوماً ، وفيه انطلاق الى ما وراء المادة الكونية :

Où des pleurs d'or austral tombaient des bleus degrés
 Le rêve aux chastes bleuities . (Premières communions)
 Fileur éternel des immobilités bleues . (Bateau Ivre)
 La douceur fleurie des étoiles et du ciel...
 Fait l'abîme pleurant et bleu là-dessus. (I. Mystique)

واللون الازرق غشاوة السكوت التي تكتنف عوالم الملائكة ، والالحان الموسيقية التي
 تبلغ الاعماق .

Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord . (Dévotion 1)

فاللون البنفسجي لون الرؤى الصوفية :

J'ai vu le soleil taché d'horreurs mystiques .
 Illuminaient de longs filements violets . »

وفي « الاصفر » و « الذهبي » لون المرض والانقباض . ولقد يرتبط الاصفر بشعر الحزن
 والتبرم من الحياة والتحفز نحو عالم اطهر وامثل :

La mélancolique lessive de l'or du couchant. (Enfance)
Jeanne , bavant la foi de sa boucle édentée. (Châtiment de Tartuffe)
Il rêvait la prairie amoureuse où des houles
Lumineuses , parfums sains , pubescences d'or
Font leur remuement calme et prennent leur essor . (Les poètes de 7 ans)

ويترك اللون الابيض في نفس رمبو جوا من الطهر المثالي الذي لا يبلغه الانسان في
في رجسه ودنسه . وفي البياض هدأة وسكينة ولون من الفراغ والجود .

Les seins blancs de rêves indistincts (Chercheuses des poux)
Un rayon blanc du ciel anéantit cette comédie , des ciels gris de cristal .

و كأنما يرقى به اللون الى حيز الملائكة وهو في اختباط من الاجنحة البيضاء ، والفردوس
المهادي . تحت اجنحتها :

L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance
L'assaut au soleil des blancheurs des corps des femmes
La soie en foule et le lys pur , des oriflammes .

او ان العالم المادي ينهار امام عينيه فيتجرد من مادته الحسية وينطلق في جوهر
عوالمه :

Glaciers , soleils d'argent et de cuivre
Les proues d'acier et d'argent
Battant l'écume (Marine)

ف ترى ان « رمبو » ، في خيال عجيب ، ضم هذه الالوان ، وكون منها شعلا منسجمة
لا يقل وقعها عن الايقاع او عن الخصائص الصوتية في الحروف . ومن البديهي ان فصلنا
للعنصرين فصل حاد ومصطنع . الا انه يحق لنا تبين العناصر التي يتألف منها الجهر الواحد .
ولم يتفرد « رمبو » باستخدام الالوان . ولكننا خصصناه لغزارة ما يرد امرها في شعره .
فما لرمبه ' يعني خاصة « باللون الابيض ويعتبر ان في اللون الابيض سكينة الاعماق وانه
مثال الفكرة العالمية المجردة » . والبياض يعم شعره لما فيه - في عرفه - من الحفة
والتجريد ، والتواكم الفكري الخالص من كل مادة (Le Cygne) .
والحق أن الشعراء ، منذ القدم ، كانوا يرون في الألوان خصائص تتقارب من الاعتبارات
الرمزية المذكورة ، الا ان الرمزيين اسرفوا وجعلوا من الاتجاه نظريات مستقلة بذاتها .

٧ - الرمزيون ذوو الكتاب الواحد . صعوبة التأليف . الم المجزئ : ١

عرف الرمزيون بأنهم ذوو الكتاب الواحد . فبودليو لم يترك في الشعر الا كتاب ازاهر
(١) لقد افرد Guy Michaud جزءاً كاملاً في كتابه سماه « المغامرة الشعرية » عند الرمزيين (ج ١)
وجزاء آخر (ج ٣٠) سماه « الجو الشعري » وهو يعرض بالفصيل ما عرضناه بالابحاز .

الأذى . وجمع شعر «رمبو» في ديوان لا يربي على ست واربعين قصيدة . اما مجموعة «ملارمه» فنقع في اربع وستين ، ومنها القصير . وسنأتي على تفصيل الامور في اماكنها .

وتبين ان انتاج هؤلاء الشعراء كان ضئيلاً ، شحيحاً ، ولهذا فيما ادري سببان رئيسيان :
الاولا : لأنهم حاولوا ان يضيقوا على انفسهم المواضيع الشعرية باعتبار ان انفسهم وحدها هي ينبوع الشعري ، لان الكون الخارجي لا وجود له الا بقدر ما يتروك من اثر في اعماق اعماقنا ، او انهم لا يبصرونه الا من خلال الاعماق . فينأى نرى ان من سبقهم ، ينجح الى الكون والى كل ما يحول فيه ليستمد منها جميعاً ينابيع من شعر ، ويلجأ الى التاريخ يستقي منه مواضيع شعره ، نرى الرمزيين يفرغون على انفسهم وينحصرن في دائرتها ليستمدوا منها - ومنها وحدها - موضوعاً للشعر ، فشرهم من هذا القبيل وجداني بحث ، بل سبر غور نفسياتي ، اوفيناه حقه في حديثنا عند الاتجاه النفسي الباطني . فشح شعرهم لانحصار مصادره ، وضيق آفاقه .

على ان الشعراء جميعاً كانت انفسهم مصادر شعرهم ، فالاشخاص العالميون الذين لا يحدهم زمان ولا مكان في المسرح « الشكسبيري » او « الراسيني » لم يكونوا الا فروعاً من ذات الخلائق . اجل . ان في كل منا شخصيات متعددة ، تتفرع ، تفتغذى ، فتبرز للعالم بمظاهرها المستقلة (Sui Generis) المتباينة . ولا محيص عن البت بأن «مملت» و «رومبو» و «ليو» فروع من ذات « شكسبير » كما ان « اتالي » و « فيدر » و « اندروماك » و « اورست » فروع وظلال من ذات « راسين » . ولا ريب في انهم - وهم على عملية الخلق الادبي ، عاشوا هذه الناحية ، او تلك من انفسهم . فكيف اختلف الرمزيون عن سبقهم في هذه الناحية ؟ ذلك ان الادباء الحالدين قبلهم ارادوا ان يصوروا اشخاصاً لها من الطبائع والغرائز والميول ما يفسر تصرفها وصورورها في كل ما تأتبه من أعمال ، أن يصوروا وجوهاً عالمية معقولة (Vraisemblables) تلاقي واقعها في الندرة او ما يقارب واقعها على طريق الحياة . اما الرمزيون فكانوا يعبرون عن شعورهم الذاتي ، لا لتصوير حقائق في الكون والتاريخ ، بل لاهياء الانفعال الذي ثار في نفوسهم . وهذا الانفعال ذاتي شخصي ، ولا يصبح عاماً ، انسانياً ، الا بقدر ما تتشابه او تتقارب حساسات البشر الداخلية . فيعتبر الادب الرمزي والحالة هذه - تكملة الفيض الذاتي الرومنتيكي . الا ان شعر الرومانتيكيين كان واعياً سطحياً متصلاً بتاريخهم الشخصي او الوطني ، او العام . والشعور الرمزي غير واعي او يكاد ، وعميق متصل بقرارة « النوسيس » في عقله الباطن ، شعور لا يلمح إلا كما يفيض البرق ، ثم يجتجب . وتقييد الادب في هذه الناحية الباطنية ضيق عليهم مدى المواضيع

فلقبوهم بالعاجزين « Impuissants, incapables » وبالمتقهقرين « Décadents » .
 اما الداعي الثاني وهو في نظرنا خطير ، فيعود الى صعوبة في التأليف . قال فاليري :
 « ان ما اسميه الفن الاكبر ، هو الفن الذي يوجب على المرء استخدام كل ما يملك من قوى
 والذي يستدعي بذل القوى الكلية ليدرك القارىء وينعم . »^١

ويفضي القول الى الصعوبة التي يعانيتها الخلاق وهو على عملية الخلق . ونقرر ان هذا
 من تأثير ملارمه « حتى اصبح الشعر اخلاقاً ، وصنعه فضيلة وبلوغ الكمال فيه ديناً » .
 وقد ذكر فاليري في رسالة لتبيوده في مجلة Fontaine^٢ مدى اثر ملارمه . وهكذا
 فكأنما ليس في الفن شيء جاهز بديهي ، فعلى المبدع القوي ان يتغلب على التلقائية السهلة ،
 وفي خسف هذه السهولة ، صعوبة ، فلا يشغله ما بإمكانياته ان يفعل ، بل يبعد الى اكثر من
 ذلك ، فيتبصر فيما يجب فعله . ولذا حاول الرمزيون ان يجهدوا انفسهم ، نابذين التعابير
 الادائية السهلة المتداولة ، المألوفة ، مطّرحين التقليد المعطي في اللغة الشعرية . فرفعوا بينهم
 وبين الجهاز اللفظي المحفوظ حواجز ، وحاولوا ان يبتكروا تعابير جديدة غير منتظرة .
 فنتج عن ذلك ثلاثة امور : اولها ان لا صدقة في الابداع وانما الابداع ثمرة مران طويل
 وثيد ، وعمل لا يبلغ التمام . وعليه فهو لا يبلغ النهاية والكمال وانما يدانيتها . هو شبه بما
 يسميه علماء الجبر Asymptote- Hyperbolique حيث الخط الشكلي لا يلتقي الخط الافقي
 الموازي له ، وانما يكاد يلامسه ، ويستمر الخطان متوازيين لا يلتقيان حتى اللانهاية .
 فالفن الاكمل في اخراجه الامثل مفتقر ابدأ الى اصلاح وتعديل مستديمين . ثانياً :
 استقطت من الاخراج اللفظي « الكليشه » او التعبير الجاهز المبذل ، فاعتبر استخدامها عيباً
 من العيوب الادائية . فعلى الشاعر ان يعوص على « الفلزات » الشعرية وما يسمونها « اللقايا »
 (Trouvailles) ، وهذه الفلزات وحدها تشتمل على مزايا الابداع الصحيح والخلق الشعري .
 أما « الكليشه » فخاوة من كل خلق واهتزاز لانها بنت النقل والتقليد ، حملت البناء عن طريق
 الذاكرة والنقل لا عن طريق التأليف الواعي او الاستنباط الدائم ، القائم على العناية المستدقة
 بجمع التفاصيل . وكل تفصيل انما هو نتيجة القوى العاقلة الارادية في الفنان ، اختارها
 ونظمها عقداً من الجواهر . ثالثاً : ان العواطف اليقظة اذا اشتدت تعطل سهولة التعبير ،
 فالمرء وهو تحت ضغط عاطفة دافقة يشحب فيه الانتاج ، اذ تغطي العاطفة على الكلمة فتبدو

Valéry , Degas , Danse , Dessin , P . 123 (١)

Fontaine , N° 44 , P . 556 — 562 . (٢)

الكلمة باهتة عارية . ولا نعني انهم سخروا الوحي والعاطفة للفظ ، وانما اضطروا ، لاستعادة هذه الحالة ، الى ان يحمّلوا الالفاظ من القيم المعنوية ، والاثقال الشعرية ، ما لم تعد حملانه ، فاستخدموا الالفاظ تبعاً لنهج جديد ، واثقلوها بمعانٍ وخصائص وقيم شعرية ، وكذا اصبحت القصيدة « مجموعة فلزات » تقرب عن الحالة الشعرية التي ضبطها الفنان بالذكر والالفاظ . فتمكنوا ، بالدأب والعمل الواعي ، من ان يوسعوا نطاق التعبير حتى بلغوا آخر حدود الذات . وهكذا بلغت الكلمات ما سمّوه *Les Valeurs-Limites* او حدود التعبير القصوى . وبواكب هذه المعاني إيقاع صوتي ، فيتولد ما بين الصوت والمعنى تزاوج وثألف فيكون الجمال ١ .

وكان من توجيه القوى الواعية جميعاً وحصرها في استخراج الالفاظ الصالحة للشعر ، ان نشأ مذهب نقشفي مبني على الضنى والأسر والندرة ، مما أفضى الى جعل هذا الشعر والانتاج فيه مذهباً اخلاقياً دينياً .

ولنترك الحديث للمشروع « ملارمه » :

« شفيت بعد عجز دام ثلاثة اشهر ... ان هذه الجهود تضني وتنهكني ... انني اشتر من نفسي وابكي كلما شعرت بالفراغ الابيض ، فاعجز عن املاء الفراغ بلفظة واحدة على قرطاسي الابيض القاسي ... وانك ذاتي في بيت من الشعر لانني اريده جميلاً جديداً ... اود ان تجلي هذه القصيدة جوهرة يتبسم من مقبرتي الفكرية ، حيث أموت على انقاضها ، وليس لدي سوى الليل احلم طواله في كل لفظة من الالفاظ ... وكنت آنذاك مريض « قصيدي «هيرودية» ، وقد براني السهاد واضناني عقمي وعجزت ... وكنت اشعر ان معظم قصائدي لم تبلغ الكمال ، حتى من الناحية الايقاعية ، ولقد احببت ، لنشرها ، الليالي المتتالية ، اشجبها حتى يغالبني التعب . ونزولاً على الحاح « مانديس » كنت ارسلها اليه كما هي ، واتوسله كي يعيدها علي قبيل نشرها ، لأسقط منها ما عييت عن اصلاحه ، واطرك ما يحسن ، فأبصر كل شيء بهدوء فكري سيعقب مرضي الدماغ الحاضر ... وبعد العدم واللاشيء لقيت الجمال ... وعند ذلك انجلت هيرودية نضوء شكوكي وآلامي ، ووجدت اللفظة الدقيقة وهذا ما يثبت دائي ويسهله ... فالصدفة لا تخلق بيتاً شعرياً ... ثلاث قصائد افتتاحها « هيرودية » تتجلى بطهر لم يبلغه انسان ولن يبلغه ، لانني ربما كنت العوبة الوهم ، او لأن وسائل البشر ناقصة تعجز عن تحقيق نتائج من مثل هذه ... فما يتبقى إلا الجمال ، وليس للجمال سوى تعبير واحد كامل ألا وهو الشعر ... اني استعيز بالشعر عن الحب ، لان

« الشعر يعشق ذاته ، ولأن متعته تقع في لذادة نفسي ... والآ ن قد وصلت الى رؤيا عمل « نقي .. لقد كدت افقد صوابي ، وافقد معاني الالفاظ المألوفة . لا اجد في اللقيا الشعرية ما هو اكثر بديهة واعقل من ارجاع الكلمة الى ينبوعها »^١ .

« ملارمه » يبلغ بذلك الى تحديد الشعر بحسب مفهومه ليعبر عما لا يعبر عنه ، وينقل هذه الناحية العسية التي في الذات . قال : « الشعر هو التعبير عن المعنى العجيب السكامن في الوجود ، يتم بانقاذ اللغة الانسانية واسطة بعد ان ترجع الى ايقاعها الاصيل ، فيثبت وجودنا به ، ويكون مهمتنا الفكرية الوحيدة »^٢ .

وحري بمن يعتبر ان الشعر مجموعة « تفاصيل » تستنبط في دأب واع مستمر ، ومن انصرف الى ذاته الغامضة يستقي منها مواضيع لشعره ، مغضياً عن التاريخ وعما يجول حوله من الشؤون الاجتماعية ، حري به ان لا ينطلق وحيه رحباً ، او تتسع حالته الشعورية ، حتى تملأ القصائد الطوال ، فجاءت قصائد الرمزيين قصيرة على الاجمال ، بدليل ان الازمة الشعرية في النفس لا تدوم طويلاً فلا تستغرق الصفحات . انها لا تكاد تظهر حتى تزول . ثم ان القارئ بدوره لا تتمكن الحالة نفسها منه سوى لفئات وبره خاطفات .

فعندهم - كما عند بو - ان الحالة النفسية لا تستغرق القصائد الطوال ، وأن الحالة المستبقة في القارئ لا تستمر طويلاً . ولذا جاءت معظم قصائدهم من الطراز القصير . غير انه من الغريب ان تكون الطوال اكثر قصائدهم رواجاً وشهرة . وتعليله انهم كانوا يجهدون فيها جهدهم في القصائد القصيرة من حيث التركيب . واذا تعطلت الحالة الشعرية ، توقفوا وعادوا الى التأليف تحت الحاح الحاجة النقية الجديدة ، وايقظ القسم الاول فيهم ما كانوا يتوخون فأثمه . غير ان قصائدهم قصرت عامة وظلت . ومن هنا تسميتهم « بالعاجزين » . زد انهم اتخذوا كيفية تكوين القصيدة فيهم موضوعاً للشعر : كما في La Nuit d'Idumée و Les pas^٣

فبديهي أن يصيب القارئ من الجهد ما أصاب الشاعر من العناء . ولذا ينبغي ان ان نجيد القراءة ، والمُجيدون قليل . وعليه فان هذا النوع من الشعر لا يوجه الى الناس عامة بل الى فئة خاصة منهم ، تهيأت بقراءة هذا النوع . والقراء يتراوح عددهم تراوحاً كالذي بين قراء السياسة والرياضيات . فمدد الفئة الاولى وفرّ يتضاءل كلما اتجهنا نحو العلوم المجردة نحو الرياضيات المجردة .

وكان من العلل التي سقط فيها شعراء الرمزية عامة و« ملارمه » منهم خاصة ، وهو

(١) Mallarmé - Propos sur la Poésie, P: 31, 44, 47, 51, 66, 65, 66, 68, 74, 79, 80, 138

(٢) Mallarmé - Ibid : P. 118 .

(٣) الاولى قصيدة للارمه يحاول فيها ان يفسر ولادة القصيدة في نفسه ، والثانية لفاليري في الموضوع نفسه .

الذي حقق الرمزية في كل اهدافها ، انهم اعموا القارىء او افترضوا فيه المؤهلات الكامنة التي تمكنه من القراءة الجيدة . انهم حسبوه بهم شبيهاً ولهم توءماً وصنوا .
والصحيح انهم لم يكتفوا لرواج ادبهم . قال فاليري في حديثه عن « ملارمه »

Nul n'est contraint de lire personne. (Variété III)

فما في القراءة إذن من اجبار . وانما كانوا يشعرون بالارتياح والاكتفاء غب وضعهم منتوجاتهم . فلا يبتغون نزولاً الى مستوى القارىء ، وليصعد القارىء اذا شاء . والصعوبة في ادبهم ناشئة عن جهودهم المبذولة ، بقدر ما هي ناشئة عن نهائون المطلاع ، ان من الانتاج ما يستدعي العوادة ، والوقوف على الدقائق ، وانعام النظر في كل تفصيل وفي عصر الآلة والصحافة السريع ، لا نعباً اجمالاً بما يتطلب الروية ، الا ان في التفوق على الانتاج الصعب متعة ، وفي التدرج الى تفهم حقائقه لذائد دونها كل لذة ناجمة عن فهم المعنى الواضح المحدود . كانوا يشعرون بشبه مسؤولية اخلاقية دينية ، وليس في انفسنا كقراء مقابل لهذه المسؤولية .

ثم ان الرمزيين ، طلباً لتوسيع وسائل التعبير ، عمدوا الى خلق اوزان جديدة ، تكون اصلح من الاوزان التقليدية القديمة لتأدية الجو الشعري .

٨ . التحرر من الاوزان التقليدية

أورد Ludwig Lewishon في كتابه Poets of modern France ما يلي :

« The new spirit of poetry demanded a new form. To the discovery of this new form Mallarmé had contributed rather less than even Verlaine. . . They had long gone beyond the earliest innovations of the symbolists. For neither Khan, la Forgue, nor Viélé-Griffin ever discarded rime wholly. But that had been done, to go back, no farther, by Southy and Shelley, by Goethe and Novalis, by Heine and Mathew Arnold. The early « Vers libre » then, was simply a flexible and rather undulating form of Lyric or Odic verse, following in its cadences, the development, the rise and fall, of the poets' mood, furnishing in its harmonies an orchestration to thought and Passion ». (1)

ومؤداه أن التحرر من الاوزان التقليدية لا يعود الفضل فيه الى « ملارمه » ولا « فرلين » او سواهما من المنتمين الى الرمزية ، بل الى شلي وغوته ونوفاليس وهين وماتيو ارنولد ، وفي مروتها وتوحياتها ، وارتفاعها وهبوطها ما يتراوح مع حالات الشاعر النفسانية . ويرجع Remy de Gourmont هذا الشكل المرسل الجديد الى رمبو في كتاب « الانارات » . وجاء يثبت ذلك مقال نشر عام ١٨٨٦ في مجلة « La Vogue » . ولقد اختلف المؤرخون في هذا الامر

متسائلين عن اول البادئين بالوزن المرسل ، واجمعوا على ان حركة التجديد هذه في الاوزان الشعرية ، بلغت أوجها بين ١٨٨٦ - ١٨٨٩ . ومهما يكن من شيء فان الجيل شعر بان الاوزان لم تعد مؤاتية لمعطته ، وبأن الاشكال « المفروضة سابقاً لا توافقه »^١ على حد قول Poizat . فيستدل ان Poizat و Lewisohn متفقان على ارجاع التحرر من الاوزان القديمة الى حاجة نفسية تريد ان تعبر عن حاجتها الجديدة ، فاعيت حاجتهم الطريقة القديمة ، فخرجوا عليها ، وانشقوا عن المؤلف . وكان البرناسيون من قبلهم يعتبرون ان للبيت الاسكندري الواقع في اثني عشر وتداً ، مدى التنفس المعتدل ، وان في ايقاعه كلاً وامتلاء يترك ان في الاذن والفكر معنى الاكتفاء^٢ .

وبما ان الرمزية وقفت كرد فعل في وجه ما سبقها من اتجاهات ادبية ، وبما انها حاولت التعبير عما عجز عنه السلف ، كان من محاولاتها ان حطمت البيت الاسكندري ، وتواضع ذورها على طريقة تدسجهم مع اجزاء العاطفة الانسانية ، والشعور الداخلي الصحيح . وهكذا بان لهم ان القواعد القديمة عاجزة ناقصة ، ينبغي ان يعاد النظر فيها ، وان اللغات اذا شاخت وهرمت عجزت عن اداء ما في الذات . وهذا ما عرض للغة اللاتينية في عهد يبرس وفيرجيل . وخليق بالذكر ان الحاجة هذه لم تكن جديدة في اللغة الفرنسية ، وفي تاريخ الآداب الفرنسية دلائل عدة : من عهد الـ Pléiade مرآة La Fontaine و Malherbe وبودليير وفرلين .

وكان بعض صغار الشعراء ، شأن E. Mikhael و La Forgue و Kahn يتجاذبون فيما بينهم هذه النظريات بين عام ١٨٨٢ - ١٨٨٦ . ولقد فاقهم G. Kahn جميعاً : « فانه وصف هذا الاتجاه الجديد ، وحدده ودافع عنه في مجلة الاستقلال وفي مقدمة الطبعة الجديدة لكتابه « Palais Nomades »^٣ .

وما هي اهداف هذا النموذج الجديد ؟ ان الخلافات بين المذاهب الأدبية لم تكن بوجه الاجمال قائمة على المواضيع ، بقدر ما كانت قائمة على الطريقة والنهج . وكان « البيت الشعري المرسل » نهاية التطور الذي حاول ان يعيد للألفاظ الشعرية مجمل قيمتها الصوتية . وكانت الرمزية قد بلغت أقصى ما اختطه بودليير في الايقاع الشعري ، يمنح الالفاظ قيمها الحقة . ولذا لم يأنهوا احياناً لطول البيت وقصره ، او لتعادل الابيات فيما بينها ، او القطع او التكرار .

فعنوا بالتآلف الحرفي يوسعون في الشعر قراء التعبيرية . وكانت للحرف الصوتي «E»

Poizat. Le Symbolisme, p. 170 (١)

Poizat. Le Symbolisme, p. 169 - 170. (٢)

Martino. Parnasse et Symbolisme, p. 158. (٣)

أهمية كبرى . وكسروا الاتزان القديم وجموده معتبرين ان الخوالج الداخلية لا تتساوى في النوع او الكمية . وبدل ان يخضعوا الخوالج للتعبير اخضعوا التعبير لها . فجرى تقسيم الابيات تبعاً للمدى الزمني الداخلي الذي تستغرقه العاطفة . وإذن فلهذه الحرية في النظم قوانينها وقواعدها ايضاً . انها مربوطة في تقسيمها ، وروبيها ، وطولها ، وقصرها ، وتألف الغناء في حروفها ، وتمازج الايقاع بمدى الشعور الواعي او غير الواعي في الذات . ولقد حاول الرومانتيكيون كسر هذا التجبر في البديع الشعري ، الا انهم لم يتجاوزوا فيه بعيداً . اما البرناسيون فأعادوا الى البيت الشعري سبكه الهادي ، الموقع الوئيد ، فهدمت الرمزية تجدد الشعر البرناسي ، ورومت الى تحقيق الكمال الاقصى الذي عجز عن بلوغه الرومانتيكيون ، وسعوا لتحقيق ما استهدفه فرلين ، فكانت نشأة الشعر المرسل نتيجة هذا الاقتفاء .

هكذا استحال الشعر الى طبيعته الاصلية بعد ان جرد من القوانين المصطنعة ، استحال نغماً صافياً وابقاعاً جميلاً . وكما نحدد الاصوات الاولى مصير كل السمفونية الموسيقية الكلاسيكية ، كذا نحدد الالفاظ الاولى ، في هذا الضرب الجديد من النظم ، نغم القصيدة ، وقيمتها الصوتية ، باعتبارها نقطة المسير ^١ ، وكل ما يرد بعدها مبني على نقطة المسير الكلامية المنغمة .

٩ - التعبير بالطريقة الكتابية

واعتقد بعضهم ان الطريقة الكتابية بايراد الحروف كبيرة او صغيرة ، متفرقة او متراصة ، متباعدة او متقاربة ، توسع المعنى المنشرد او تضيقه تبعاً لما يقتضيه الموقف والعامل . وذهبوا الى ان الفراغ نفسه دوراً يلعبه في تأدية المعنى . ولطالما عني ملارمه في ذلك التأثير الكتابي ، فأبدع قصيدة عنوانها « Un coup de dés » رمية نرد .

لم يسع الناشرين أن يضموها الى مجموعة الطبعة التجارية . فذهبت في الطبعة الخاصة بعناية كلية بحسب حجم الحروف ، وشكلها ، والفراغ الابيض المتروك ما بين الأبيات والمقاطع والالفاظ .

ولقد بعث ملارمه برسالة الى اندره جيد ١٨٩٧ جاء في بعضها : « لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي . ان اللفظة الواحدة تحتاج الى صفحة كاملة بيضاء .. وهكذا تغدو الالفاظ مجموعة انجم مشرفة .. ان تصوير الالفاظ وحده لا يؤدي الاشياء كاملة ، وعليه فالفراغ الابيض متمم . » ^٢

Poizat. Le Symbolisme, p. 170. (١)

Mallarmé. Propos sur la Poésie, p. 167 et 168. (٢)

١٠ - الغموض

لم يكن الغموض هدفاً من أهداف الرمزيين ، بل كان نتيجة طبيعية للجهد الواعية التي صرفوها في الخلق الشعري . والانتاج البشري يتراوح بين السهولة القصوى والصعوبة القصوى ، بين السياسة وهي من متناول العامة ، والرياضيات العليا وهي من متناول الخاصة . وكان الرمزيون في محاولاتهم الشعرية يستهدفون رفع الادب الى مرتبة الرياضيات . فوجهوه الى فئة خاصة ، فنشأ عن ذلك الغموض .. وتضاربت الآراء في امر هذا الغموض ، وبحوثها في اسبابه . فمن قائل ان الغموض يرجع الى عدم روية القارئ ، او الى نقص في مؤهلاته ، او الى عدم اعتياده هذا النوع الصعب من الادب . وعليه قال كمبل موكليز : « ان الغموض ينشأ عن عدم الروية في القراءة »^١ ، وفئة أخرى تقول ان الغموض يرجع الى ان معنى القصيدة يتحول بحسب الزمن والظروف ، لان الشعر في رسالته يحمل حالة نفسية ، لا يستوعبها القارئ إلا في برهة معينة مؤانية . وهذا يقول Remy de Gourmont . واذا ما اتخذنا آراء المشتوعين انفسهم « عَشَرْنَا عَلَى كَلِمَةِ الْمَلَامَةِ فِي هَذَا الصَّدَد : » انني انتزع هذه القصيدة من دراسة عن الكلمة ، وهي دراسة معكوسة ، اي أن معناها - ان كان لها معنى (كذا) - ولكن عزائي بالكمية الشعرية التي تشتمل عليها هذه القصيدة ، يدرك بواسطة سراب في الالفاظ انفسها ، فاذا ما تمتناه مرات عديدة متتالية أحسنا بشعور غريب » .

فهو إذن لا يعتبر أن للقصيدة معنى محتملاً ، وانما معناها يستمد من خلال السراب الانقياسي ، الذي في الالفاظ . مما يفضي الى ان المعنى ليس محدوداً واحداً ، لان الصفات الشعرية التي اثقلوا بها الكلمات لا تؤدي معنى خاصاً حاداً ، كالتي اعتدناها في شعر سواهم ، بل توقف حالة نفسية ، بحيث ان لفظة حالة نفسية ، تصبح مرادفاً للفظه معنى في هذا الضرب من الشعر ... ويبعد بول فاليري الى اكثر من ذلك ، فيقول : « يحتمل شعري كل المعاني التي يلبسونه ايها . ان المعنى الذي احبوه لقصائدي لا يصدق الا علي ، ولا يخالف المعنى الذي يسبغه سواي . انه لمن الخطأ المنافي « لطبيعة الشعر » ، لمن الخطأ القتال للشعر ، ان ننسب الى كل قصيدة معنى حقيقياً ، واحداً محضاً مطابقاً وملازماً لفكرة المبدع »^٢ . وإذن فللقصيدة في مذهبه معنى خاص لا يصدق الا عليه ، وقد يتقارب هذا المعنى من المعنى الذي اراده الشاعر كلما تقاربت نفسية القارئ من نفسيته ، او حالته من حالته . غير انه من البين ان النص يحتمل معاني عديدة او انه وسط معنوي لاشعاعات تفيض في دائرة . ولربما كان

Thibaudet. La poésie de St. Mallarmé, p. 60. (١)

Valéry. Variété III, p. 80. (٢)

هذا من دواعي الغموض . اما قوله ان المعنى المحدود يتألف في طبيعة الشعر وجوهره ، فصحيح ايضاً لان الشعر لا يؤدي معنى محدوداً كالعلم مثلاً ، وانما يورد حقائق ذاتية تلاقي واقعها . والجو الشعري هو المعنى المراد ... ولذا انت القيم الجمالية في شعر الرمزيين متجددة كما هي الحال في الموسيقى الكلاسيكية التي تلاقي لها معنى مؤقتاً ايضاً ، بنسبية المتذوقين ، ومربوطاً بشروط الزمان والمكان والبيولوجية .

هذا واننا نرجح رأي تيبوده ، لانه مبني على ما ذكرنا من اقوال المبدعين انفسهم . فينفي قول « R , de Gourmont » مفترضاً « ان لكل ما يقوله الشاعر معنى واقعيّاً اراده الشاعر بينا كان اسيراً لوحيه ، اما الشكوك والظلال ... فلا تنافي هذا المعنى ، ولكنها تتمركز في رحب الدائرة التي يوسعها هذا المعنى » ١ .

والاسباب التي حملتهم على اجتناب الوضوح تجتأز فيما يلي :

١ - ان في الوضوح خطر الملل ، فخير للقارىء ان يكشف السر الذي يشتمل النص عليه ، من ان ينكشف هذا السر من تلقاء نفسه ، فتضيع لذة الاكتشاف .

٢ - انهم بدّلوا في الترتيب الغرامطيقي المنطقي ، واستعاضوا عنه بجهاز من الالفاظ الصورية المتحركة ، النورانية ، التي تلمح بعض نواحي الأشياء . ولذا ، ف شعرهم دوايري لا مباشر . ٢

٣ - ان الرمزيين لم يتعمدوا الالوان والاضواء بل اظلالها . ولم يشرحوا ، لان التفسير ليس من رسالة الشعر ، بل اوماؤا اليها .

٤ - كانوا يعتبرون ان في الذات الانسانية ناحية باطنة لم يعن بها الادب عناية مباشرة ، وفيها ارحاب غامضة ، فسهبوا هذه الاغوار ، وعبروا عما لا يعبر عنه بطريقة مبهمه من جوهره توحيه ولا تنقصه تفصيلاً ، وتلمحه ولا تخبر عنه ، فتوى المعاني التي يقصدون كما تلمح السماء الزرقاء من خلال اغصان الدالية المورقة .

٥ - كانوا يعتبرون ان الفكر البشري تحديق به دائرتان : دائره ذات ضياء معنوي Apparent ودائرة اخرى ذات معنى حقيقي ؛ والدائرتان لا تتآلفان ، فأثروا الأولى وتعمدوها ، علمهم يعتبرون على حقيقة الكون التي عجز عن بلوغها العلم الايجابي .

٦ - انهم ، وملازمه منهم خاصة ، وجهوا ادبهم الى خاصه من الناس ، فجاء ادبهم مغلقاً . و احر بنا الآن ان نورد ، بعد تحديداتنا هذه ، بعض ما حاوله النقاد في تحديد هذا الاتجاه الجديد . مع العلم بان الاتجاهات الادبية لا تحصر في تحديد الا وفيه نقص لانه يضيق على جمع شتاتها كاملة . وانما اعتمدناه لتبيان الفروق القائمة بين الدارسين من ناحية ، وبين

(١) Thibaudet Ouv. Cité. p. 61.

(٢) اشارة الى قول للمارميه : « Ma poésie est une impasse » — (Seylaz. p. 166)

الأدباء انفسهم من ناحية أخرى . ففي عرف ملارمه : ان الرمزية تأمل الاشياء ، وصورة تتصاعد من الاحلام ، والاحلام تنيرها . وهي اخذك الشيء واظهاره تحت نقاب من الغرابة والوهم فيستنبط استدراجاً بواسطة الالحاء . « هذه هي اعجوبة الرمز بعينها » .^١
وفي عرف مورياس : « ان الرمزية عدو التربية والتعليم ، والخطابة ، والشعور المتكلف ،
« والوصف الحسي الواقعي ؛ ولقد حاول الشعر الرمزي في رأيه ان يلبس الفكرة شكلاً
« حسيّاً ، على ان هذا الشكل ليس غايتها ، وانما هو يعينها على التعبير عن الفكرة . ولا
« ينبغي ان تنفصل الفكرة عن علاقاتها الخارجية قطعاً . لان صفة الشعر الرمزي الاساسية ألا
تذهب حتى تبلغ الفكرة بحد ذاتها . اما العوامل الخارجية والاشياء الملموسة فمظاهر حسية
وجدت لتمثل العكر المجردة الاولى . »^٢ ويقول في الأوزان :

Le rythme, l'ancienne métrique avivée, un désordre, savamment ordonné, la rime illuciescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain. L'Alexandrin à arrêts multiples et mobiles, l'emploi de certains impairs. (3)

وفي تحديد Lecocq : « الرمز يُثير الاشارات الصوفية التي في الطبيعة ، فالطبيعة روح
« كامنة تشابه روحنا .. فعلينا ان نرغبها على البوح ، اذن يتصل بعض الاشياء ببعض على
« اختلاف مظاهرها ، كما ان نفس الشاعر تتوحد مع الحياة الكونية . »
ويلخص ذلك بقوله :

The only excuse that a man has for writing is that he express his own self, that he reveals to others the kind of world that is reflected in his individual mirror... He must say things not said before and say them in a form not formulated before. He must create his own aesthetic... etc. (4).

اي : ان يعبر المؤلف عن احساساته الذاتية ، وأن يكشف للأدب كيف انعكس العالم في نفسه . ويقول ما لم يأت به سواه ، ويبدع « جماليات » خاصة به .
ويضيف هو نفسه في مكان آخر من المرجع نفسه :

All truth in it self escapes us : the essence is unapproachable (p. 8) Symbolism was not, at first, revolution but an evolution called forth by infiltration of new philosophical ideas. The theories of Kant, of Schopenhawer, of Hegel and Hartmann began to spread in France : the poets were fairly intoxicated by them, (p. 9.)

« الحقيقة لا تبلغ ، والجوهر لا يدرك . لم تكن الرمزية في البدء ثورة ، بل كانت تطوراً
دعت إليه الفلسفة الدخيلة . فبدأت نظريات « كانت » وشوبنهاور وهيجل وهارتمن تشيع

Les Poètes Symbolistes, p. 403. (١)

Les Poètes Symbolistes, p. 404. (٢)

Les Poètes Symbolistes, p. 404 (٣)

Lewishon, Poets of Modern France, p. 70. (٤)

في فرنسا ، وسمّيت الشعراء .»

ويضيف لويسن عن هذا النوع : « إن ذاتية هذا الشعر بلغت من الرفعة مبلغاً امتصت معه الكون .»

« The subjectivity of this poetry is so high that it has absorbed the world into itself » .1

وقال سوامم مشيراً الى وجهة النغم : « عليك ان تهف السمع ، اما علاقة الالفاظ ما بينها بشكل متتابع فتضمحل ، ولا ترى سوى الفاظ مستقلة منفردة ... تحدث صخباً او انيناً » .
وقال آخر محدداً : « كانت الرمزية مذهب الجمال الأمثل . وكانت مظهرأ صوفياً للجماليات »

« It was a religion of ideal Beauty »

« ... Symbolisme... was a mystical form of Aestheticism » (3)

ويشير بعضهم الى التشتت الذي اصيب به شعراء هذه النزعة قال : « اننا نشاهد في هذه الحقبة مشهداً عجباً فريداً من نوعه في تاريخ الشعر : فكل شاعر ، يندحي زاوية ، ويعزف على شبابه الخاصة ما يطيب له من انغام ... »
ويضيف آخر : « اما الرمزيون فأنهم يجدّون في اثر شيء جديد ، ولكنهم يجاهلون كيفية بلوغه .»

ونكتفي بهذا المقدار ، معرلين في مقطع اخر ، على ما اورده « موندور » في كتابه « حياة ملارمه » عن اجتماعات الثلاثاء في دار ملارمه يقول :

Les mardis vont avoir à partir de 1891, leur physionomie définitive et ... leur atmosphère la plus recueillie. Wyzewa, Dujardin, Fontaines, Harold, Mockel, P. Quillard, qui ont déjà vu venir Régnier, Viélé, Griffin, Mikhael, Ch. Morice, Paul et Victor Marguerite et vu s'éloigner G. Khan. R. Ghil, Moréas et d'autres, voient arriver Pierre Louÿs, André Gide, Paul Valéry.. Il y aura parfois encore, les uns éloignés, les autres inconstants : Whistler, Symons, Brandes, Stefan George, O. Wilde, Maeterlinck, Verhaeren, Verlaine, Debussy, F. Fénélon, Poizat, le Cardonnel, Claudel, L. P. Forgue, Duret et les artistes, Redon, Gauguin, Vuillard et Gravellet ». (4)

ومنهم من غمر فأنطقاً ذكره ، ومنهم من انفصل عن الرمزية ولكنه ظل حافظاً اثرها مطبوعاً بطابعها ، يُقل معه من اثر ذلك « المتكئ » الى مدفأة من فخّار « وقد حجبهم عنهم ضباب خفيف من دخان التبغ المتصاعد في سماء الغرفة ، دخاناً منقطعاً ، ثقيلاً ، بطيئاً ، ذلك المعلم السقراطي ، البوذي ، يسبغ عليهم تعاليمه التي لم يدون منها سوى القليل ، والتي رددوها تلامذته ، وحلوا ما علق في صدورهم منها واوسعوها شرحاً ، وحملوها في انفسهم نيفا

Ludwig Lewishon, The poets of Modern France, p. 70 (١)

Morras et Tailhède. Un débat sur le Romantisme, appendice, p. 187. (٢)

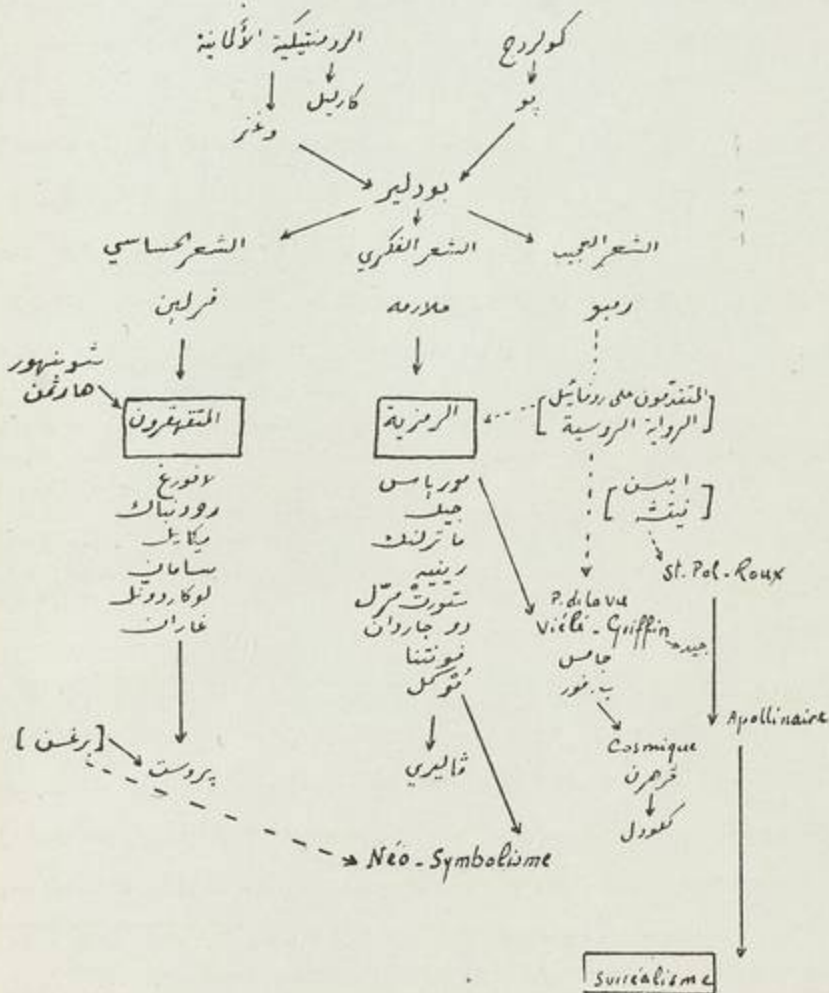
Bowra, The Heritage of symbolism, p. 3. (٣)

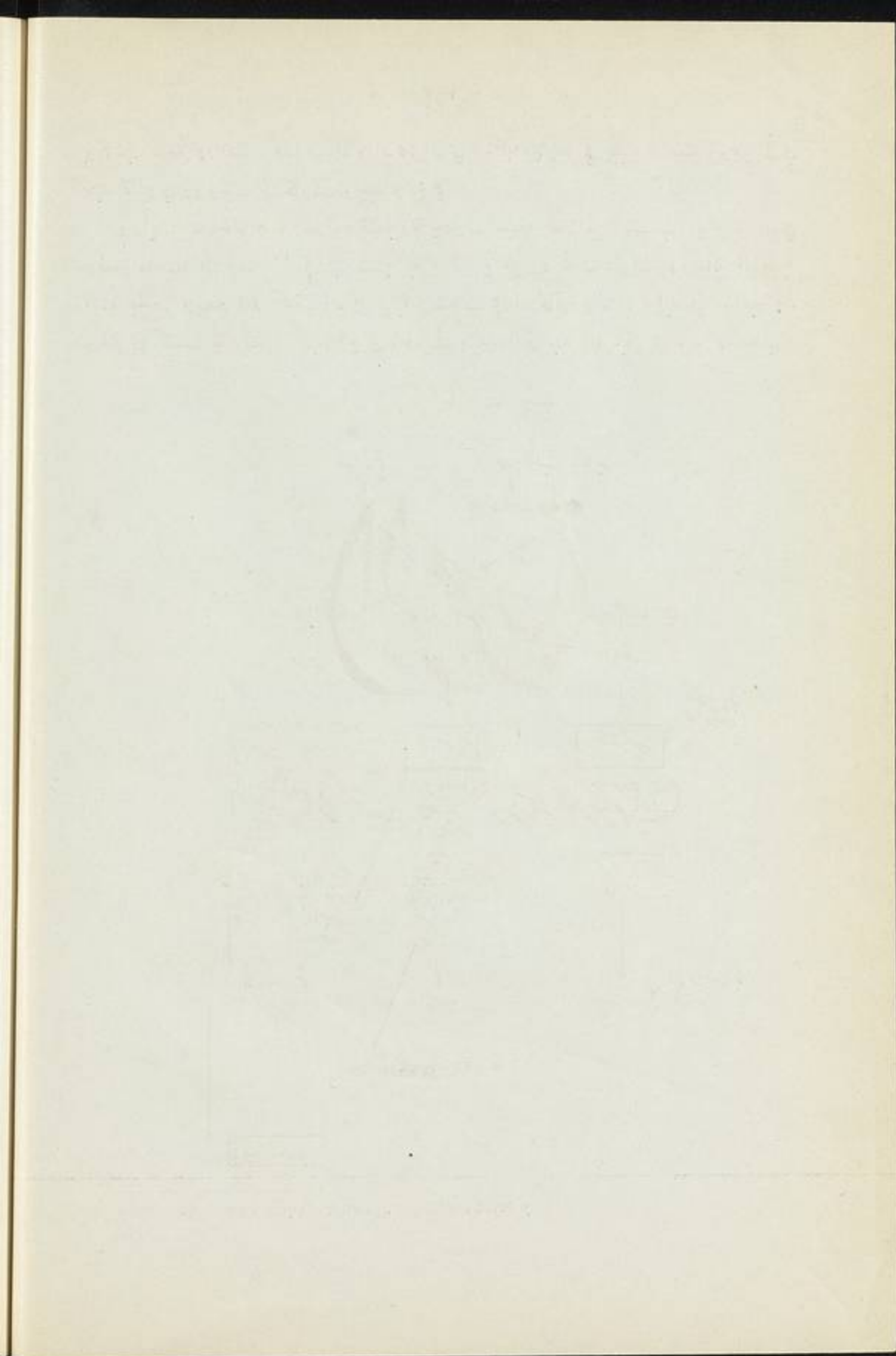
Seylaz, p. 168. (٤)

وخمسين عاماً كمالات . هذا هو الاثر الاعمق الذي تركه ملازمه في صدر الناشئة . وهو الذي مهد لغاليري وبروست ولكاودل وجيد وغيرهم .

ورأيت ان اختتم هذه الدراسة الوجيزة بمجدول اخذته نقلاً عن كتاب الرمزية الذي وضعه «Guy Michaud» ١ في نهاية الجزء الرابع الوارد تحت عنوان «رسالة الرمزية الشعرية» . ويبدو لك كيف ان الرمزية انتشرت في انكلترا والمانيا وايطاليا واميركا ، وسنرى كيف امتدت الى ادبنا العربي الحديث ، بعد امتزاجنا بالفرنجة في عهد الانتداب .

التأثيرات / ثبسية





المرزبية

والفؤاد العربي الحريث

تبرکات

شیرازی

تمهيد

يتبين لمستعرض الادب العربي منذ عصوره الاولى في مطلع الجاهلية الثانية حتى اواخر العصر الاموي انه في مجمله أدب بعيد عن المجردات ، سواء كان في طريقة نقله ووصفه للعالم الخارجي ، ام في تصويره للخلجات الداخلية في الانسان . ويرجع ذلك الى العقلية السامية في طورها البدائي . فالعقلية السامية في جاهلية العرب لم تخرج الى ما وراء حدود المادة المادية ، بل تقيدت بها فوقفت على حقيقتها ، وفصلت في بيان اجزائها واغرقت حتى جاء ادبها الوصفي لوحات ذات الوان بيّنة تكاد تكون تامة كاملة ، بحيث ان القارىء يتخذ منها صوراً معينة تلمس وترى . والفكر الاسلامي في ادبه أميل الى ان يكون فكراً موضوعياً لا يبلغ الشمول بقدر اقتضائه على الخاص ، ولا يتخطى المرحلة التي تفكر بها الشعوب بالانصال المباشر مع المادة . ولنا بالشعر الجاهلي ، والقرآن الكريم خير دليل عليه ..

وقامت الفتوحات ، فخرج العرب من الصحراء ، وانشطر الشعر شطرين تبعاً لناموس الحياة الاموية: فمنهم من شغلته السياسة والاحزاب المتواترة المتشادة ، والعصبيات المتطاحنة ، فحمله تيارها ، ومنهم من لازم الجزيرة في معزل عن الانفعالات السياسية ، فاغفلها وانصرف الى محض شعر وجداني ، الى غزل عذري وآخر حضري . واذا بالنوع الاول صيحة نفس متعبة لهيفة ولهى ، تتحطم على ذاتها وتتواء تحت عبء من الهوى ، غير ان هذا الهوى لم يصور من حيث هو دفق دائم في الذات ، بل من حيث هو شوق ، ورمق ، وتمن ، واخلاص ، وجملة من العواطف السطحية في الانسان . أما الحضريون فجاء غزلهم أقل عمقاً وتجريداً ، وأشد ارتباطاً بالمادة ، واكثر بعداً عن الابهام في طريقة بث الحساسات .

فيستدل من خلال ذلك ان العرب ماديون واقعيون في جاهليتهم واسلامهم ، وان ادبهم أميل الى الوضوح والواقع منه الى الغموض والتجريد . ولما كان الرمز بتحديد تجريداً للمادة وكان الادب المسمى بالرمزي بعيداً عن الوضوح المألوف والواقع الملموس ، ولما كانت جاهلية العرب مقيدة ببيئتها ومتضمنات محيطها المادية ، وكان الادب الرمزي سعياً الى الفكرة المجردة والى سبر غور الاعماق النفسية ، جزئياً بان الادب القديم خلو من الرمزية كما فهمناها في دراستنا .

وادال الله العباسيين فاختلط عرب وعجم ، ولأه وثقافة وسكنى ، واوغلوا في الاختلاط

فقبسوا عنهم عرق منهم حضارة ، وصهروا العناصر المتباينة من تراث الهند وفارس والاعريق في عناصرهم الاصلية، وغدا الادب ثمرة من مزيج شعوب مختلفة العادات والمقاييس والمذاهب والفكر ، فاتخذ مرحلة جديدة نشير فيها الى لونين بنوع اخص : الادب الصوفي والادب المتأثر بالفكر اليوناني .

الصوف : لانه في جوهره يلتقي النزعات الرمزية الفلسفية العامة في مواطن عدة ، أشهرها ما يلي :

اولاً - الشعراء المتصوفة كانوا يعتبرون في مذهبهم الجديد ان كل جميل في الارض انما هو لمحة من جمال الله ، وجعلوا العالم خيالاً لا حقيقة ، ووجدوا بين ذات الانسان وذات الله . ثانياً - انعتقوا من الحواس تقيدهم وتسمرهم الى الارض ، فخذروا هذه الحواس وتركوا العنان للروح حتى تنطلق في شطحاتها .

ثالثاً - كانت في ذواتهم خلجات تذلل في اعينهم 'تَوَّهات الارض وتقلَّهم الى عالم ارحب تتقلص عنه الاشياء ، وينطفئ الحس ، وتفتى المادة . وان هذه النزعة نحو المشاهدة أشبه بفكرة المجهول والغريب ، التي تغلف النزعة الرمزية . وكلاهما مستمد من الهندية على ما بين .

رابعاً - الغيبوبة الصوفية افضت بابن الفارض ، في النائية الكبرى ، والحلاج وابن العربي الى انتاج منظور على شيء من الغمغمة التي لا تفهم . وهذه الغمغمة شبيهة جوهراً بالتعبير عن الحالة اللاواعية التي عني باستبطاها جماعة الرمزية ، فذلك زاجحة عن عجز التعبير امام المشاهدة الكبرى وهذه عن الانطواء على خفايا الذات في نوايا العقل الباطنة . على أن التشابه في النزعات او بعضها لا يفضي بالحتم الى تشابه او مطابقة او مجانسة تامة في الانتاج . فبين الشعر الصوفي والرمزية بون وخلاف في الجوهر .

الادب المتأثر بالفكر اليوناني - لانه انصرف في بعضه عن المادة والواقع

الحسي وغاص على الفكر المجرد . فنشأ عن هذا الغوص على الفكر ادب خارج في بعضه عن العامود الشعري المألوف . واحتشدت الفكر العديدة في البيت الواحد ، فتراصت الالفاظ واشتبكت المعاني وكان من جراء ذلك التراص وهذا الاشتباك احتيال معنوي أدى الى بعض الغموض ^١ . وكنا حاول هؤلاء الشعراء ، من مسلم بن الوليد الى ابي تمام ان يتعدوا بعض الابتعاد عن البديهة الشعرية ، وجعلوا من الشعر صناعة واعية ، فأنعموا في اختيار

الالفاظ ، واغرقوا في انتزاع الفكر المجردة . وهكذا نسبوا الى ابي تمام ، مثلاً ، غموض المعاني ودقتها ، وكثرة الايراد « مما يحتاج الى استنباط وشرح واستخراج ، ولم يُعْنَ به سوى أهل المعاني والشعراء اصحاب الصنعة ومن يميل الى التدقيق وفلسفي الكلام » .^١ مما حمل خصوم ابي تمام ، امثال ابن الاعرابي ، الى الطعن على ابي تمام والقول : « إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل » ، والسؤال « لماذا تقول ما لا يفهم » فيجيبهم : « لماذا لا تفهمون ما يقال » . فيلتقي هذا النوع من الشعر الرمزية في اتجاهين : منها التأنيق في اختيار الالفاظ ، ومنها استهداف التجريد الفكري . فينجم عنهما الغموض . الى أن قال الصائبي : « وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه » . فهنا كما في الرمزية لم يكن الغموض غاية مستقلة بحد ذاتها ، وانما كان نتيجة العمل اللفظي الوئيد وتوخي الفكر المجرد . وهذه ناحية من نواحي الشعر الرمزي كما يبيناه . على ان التساوي في النتائج يفترض تشابهاً ولو في بعض الاسباب . زد على ذلك ان بعضهم تحدث في رمزية « ابي العلاء » ولكننا ما وجدنا ما ينسب شاعر المعرفة الى ادبنا .

وانما اتينا على ذكر هذين اللونين من الادب العباسي لا لانا نعتبرهما رمزيين بل لتقديرنا ان بينهما وبين بعض مزاي الانجاه الرمزي خيوط صلة . فهناك تشابه في الوسائل لا في الجوهر ، واشتمال الشيء على بعض مزايا شيء آخر لا يجعله مطابقاً له ولا يُثبت انه منه ، بل يجعل ما بينهما نسباً من حيث بعض المظاهر . ولقد حاول بعضهم ان يجعل من « الشريف الرضي » بودليو العرب ، وواضع اسس الرمزية العالية في الشعر العربي ، ويقابل ما بين الشريف والشعراء الرمزيين في مواضيع شتى . على اننا نرى ان شعر الشريف يختلف اختلافاً بينا عن الأسس الرمزية وعن النتائج الشعرية التي اسفرت عنها . انه من جوهر آخر ، ومهما يكن من شيء فلما نحن عرضنا ذلك عرضاً سريعاً معولين في هذا الجزء الثاني من دراستنا على الادب الحديث دون سواه .

اتجاهات الادب الحديث : السبعة الرمزية

« أن شعراء القرن الماضي كانوا على الاجمال محافظين كل الحفاظ على القديم ، لا يعنيتهم اختراع او تجديد وانما همهم في تحدي اسلافهم ، والاستمداد من آثارهم ، الا الذين عرفوا

(١) كتاب الموازنة الطبعة الاولى ص : ٢ .

الثقافة الاجنبية، وتآدبوا بادب الغرب، فقد كان لهم بعض الحظ من الجديد، وهم قلة^١. ويضيف: وكان الجديد اوضح في شعر الذين تخضروا وادركوا حضارة القرن العشرين واتصلوا بأداب الغربيين، لا سيما اللبنانيين؛ فانهم على الغالب اقرب من غيرهم الى التجديد والتغرب. وتختلف درجات التجديد في قطر واحد او في قطر وآخر باختلاف الثقافة والبيئة... فالمجددون من النصارى اعرق من المجددين المسلمين... ومن هنا كان الجديد اوضح في لبنان ثم في مصر^٢.

ونشأت بعد الحرب الكبرى فئة تلقت الثقافة الاجنبية، والفرنسية منها بنوع اخص. وفي شريعة العمران كما سنها ابن خلدون أن المغلوب يتأثر بالغالب، فهو به معجب، وبما كانه له أسهل متناولاً، والزم. فحاولت هذه الفئة أن تطرح الادب القديم، وأن تنحو نحو الغرب في اغراض شعرها ومعانيه. على ان الصراع المستمر في كل عصر من العصور بين النزعتين القديمة والحديثة، جعل المحافظين يستنكرون ما كان من المجددين. فازدروهم وشنعوا عليهم، وحمل المجددون بدورهم على المحافظين، وطعنوا عليهم لتمسكهم بالوسائل المأثورة عن القديم، ولجودهم وتقليدهم، واتسمت كلتا الحلتين بسمة التطرف، على انها تضمنتا بعض الاعتدال. اما المحافظون، فرموا اخصامهم «بضعف الصياغة والسعي في طلب الالفاظ وغموض المعنى وتحدي الشعراء الغربيين. فصياغة الجيل الذين نشأوا بعد الحرب العالمية اضعف على الاجمال من صياغة المخضرمين. وفيهم ولع جنوني بتصيد الالفاظ الموسيقية البراقة ليأثروا بها صورهم الغربية، لا يستثنون من ذلك عنوان القصيدة... وغموض المعنى في شعرهم ناتج عن اغرابهم في اختيار الالفاظ، وافراطهم في الاعتماد على صور من التشبيه والاستعارات الشاذة... وأساليبهم الشعرية وصورهم الخيالية واغراضهم ومعانيهم مصطبغة بألوان الأدب الفرنسي كل الاصطباغ... وبلغ من افتنائهم بالغربيين وامتلاقهم اياهم، ان توسعهم في مذاهب الشعر عندهم فأتبعوا الفئة المتحررة «Romantique» والفئة المتجردة «Réaliste» والفئة الرمزية «Symboliste»^٣. ومما يسترعي الانتباه ان درجات الاتباع هذه بدأت بالمتحررة. فان احمد شوقي كان قد رحل الى فرنسا في غضون الربع الاخير من القرن التاسع عشر - فترة بلغت الحركة الرمزية اوجها - فلم يتعرف الى افرادها، ولا غني باتجاهها الجديد، وانما اكتفى ببعض ما في متناول الناس عامة عن الادب الافرنسي، فطالع ادب كورنيل وفكتور هوجو. وجاء من تأثر ايضاً بهذا اللون من الادب عن طريق الترجمة

(١) نشر الى نجيب الحداد.

(٢) بطرس البستاني، ادباء العرب ج ٣: ص ١٥٦ و ١٥٧

(٣) بطرس البستاني، ادباء العرب ج ٣: ص ١٥٨ و ١٥٩

والنقل والانتاج الشخصي^١.

اما الاتجاه الرمزي فلم يبلغ مبلغه الا خلال عهد الانتداب الفرنسي في لبنان اي بعد عام ١٩١٩. وذلك ان الآداب الفرنسية تعممت وغدت أسساً من أسس الثقافة، وتوغل ادباؤنا في استقصائها، فاحرقوا منها في نفوسهم ما ليس باليسير. ولم ينحصر هذا التأثير في لبنان، فكان لمصر منه نصيب ايضاً، فبعد ان زالت المصالح الفرنسية السياسية في مصر تبقت المصلحة الثقافية. على ان بوادر هذا الاتجاه لم تظهر قبل عام ١٩٢٨ فان المجلات الادبية في مصر ولبنان^٢ لم تدون شيئاً من هذا القبيل يرجع الى ما وراء هذا العهد. على ان الاتجاه ما يروح يختصر شيئاً بعد شيء حتى اشد، واستوى اوده بعد نحو من ثمان سنوات اي عام ١٩٣٦.

والتأثير الادبي مبهم وادق من ان ينحصر في تاريخ معين، واوسع من ان يقيد في اسباب. وانما وضعناه على سبيل التقريب تسهيلاً لادراك ما كان، واشارة الى احتدام الحركة في الفترة الاخيرة. واذا ما القينا نظرة عجيلى على المجلات والمجموعات الشعرية، انضح لنا ان التيار تضخم وفاض، وعكف المتأدبون على ترجمة الادب الرمزي 'بعيد هذا التاريخ'. فان مجلة المقتطف في الجزء الثالث من مجلد عام ١٩٣٤ (ص ٣٥٨) نشرت قصيدة مترجمة لبودليو عن رانها «ندامة بعد الموت». وفي الجزء الرابع من المجلد ١٩٣٥ (ص ١٥٣) نشرت لعلي محمود طه «فرلن الشاعر». ونقل خليل الهنداوي في الجزء الاول من مجلد ٩٠ عام ١٩٣٧ «مسرحية سيرواميس» لبول فاليري، وفي الجزء الثاني من العام نفسه (ص ١٨٥) مسرحية «امنيون». ولبشر فارس قصيدة عنوانها: «جبال بافاريا» ظهرت في الجزء الثالث من مجلد ٩٠ عام ١٩٣٧ ومسرحية عن رانها: على «مفرق الطريق» وطناً لها بمقدمة ظهرت في مجلد ٩٢ (ص ٣٥٥) عام ١٩٣٨. وقصيدة «الى زائرة» في المجلد ١٠٤ (ص ٤٢٧). «ورحلة خابت» في المجلد ١٠٥ (ص ٣٠٢). و«حرقة» في المجلد ١٠٢ (ص ١٤٤). و«كلمة الشاعر» في المجلد ١٠٦ (ص ٣٦٣)، وغيرها. ان تصائد اخرى وموضوعات مختلفة نشرت في المجلة نفسها تنم عن هذا الاتجاه والاهتمام به. وتم عن وعي الناس اياه. من ذلك ترجمات لبودليو وسواه من الشعراء الذين ينسبون الى الرمزية، او البحات في هذا الادب^٣ او ما يمت اليه بصلة كالمبحاث في

(١) كالمفلوطي فيما عر به بالاقباس. والاخلط الصغير والياس ابي شبكه ويوسف غصوب الخ.

(٢) تشير الى المقتطف والهلل والمشرق والمعرض.

(٣) المقتطف المجلد ٨٧ ص ٥٧، المجلد ٩٣ ص ٨٥، و١٤٠، والمجلد ٩٥ ص ٤١٦، والمجلد ٩٦ ص ٥٤٥، والمجلد ٩٧ ص ٥٠١، والمجلد ١٠٢ ص ٥١ و٨٣ و٣٦٢، والمجلد ١٠٥ ص ١٠٦.

التصوف ١. او بنوع مباشر كما في علم معاني اصوات الحروف (مجلد ٩٦ ص ٣٢٠ و ٤٠٧). هذا وفي المكشوف الادبي قصائد أوفر عدداً من التي ذكرنا . فيها الكثير من هذا الاتجاه كما سيتبين . منها لسعيد عقل : ففي مجلد ١٩٣٦ ظهرت عشقوت ، والصدى البعيد ، والليل لنا ، والى البير سامان ، وفي بعلبك ، وعلى حجر موحش ، وسكوت ، وفراشة ، وليلة حر ، والطيور الغريبة . وفي مجلد عام ١٩٣٧ محاولة في جمالية الشعر ، وقصيدة هيا معي . وفي مجلد عام ١٩٣٨ « ليلاي وسمراء » . وفي مجلد عام ١٩٣٩ « شيراز » وفي مجلد ١٩٤١ « نيانار » و « نحت » و « القمر » ، وبين يدي مجموعة شعر لم تنشر بعد ، تشتمل على بعض هذه القصائد وعلى سواها : « كالموعد الضائع » و « ابعاد » و « طرب » و « يانهلة الحُر » و « عيناك اجمل ما في الوجود » .

وليوسف غصوب « صلاة راهب » في مجلد عام ١٩٣٦ ، « والانتظار » في مجلد ١٩٣٧ و « الرعدة الاولى » ، و « المتجرده » في مجلد عام ١٩٣٨ و « الغدائر » في مجلد عام ١٩٤٢ - وتري قصائد « لصالح لبكي » جمعت فيما بعد في كتابيه ارجوحة القمر ومواعيد ، « ولأمين نخلة » . كما يتبين للمطلع ان دراسات مختلفة حول الادب الرمزي في فرنسا وحول ادبنا الجديد قد نشرت هنا وثم منها مقال عنوانه « الحركة الرمزية لم تكن مدرسة ادبية » ٢ . وآخر لبطرس البستاني في « رمزية غصوب » ٣ . وثالث في « الادب الغربي افاد الناقدين ولم يفد الادباء » ٤ . ورابع في « بول فاليري » : « الشعر بين العقل الباطن والعقل الواعي » وخامس « بول فاليري غامض في نثره غموضه في شعره » ٥ . ويزعم امين نخلة انه اول من اطلع الناس عليه ٦ . ومقال سادس عنوانه : شعرنا الجديد قلق هزيل (١٩٣٧ العدد ١١٤ ص ٧) وسابع عنوانه « الرمزية في ادبنا وآداب الامم (١٩٣٨ العدد ١٧٤) وثامن لبطرس البستاني « بول فاليري والاب بريون والصابي » مجلد عام ١٧٣٧ عدد ١٤٥ ص ٨ ، مؤداه ان الصابي سبق الاديبيين الفرنسيين الى القول « وافخر الشعر ما غمض منه » . وتاسع لعمر ابي ريشة يفضي الى ان الشعر صنعة وان لافرق بين الشاعر والنجار والحلاق (١٩٣٩ العدد ١٩٢) . وعاشر لفؤاد بستاني « وثبات لبنان نحو الشعر » (١٩٣٩ العدد ١٩٨) ٧ . ودراسات اخرى لاسماعيل ادم « بعض الاتجاهات في الشعر

(١) المقطف : المجلد ٩٠ و ٩٣ ص ١٨٠ و ١٨١ .

(٢) المكشوف : مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٤ ص ٨ . (٣) المكشوف : مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٨ ص ٢ .

(٤) المكشوف : مجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ .

(٥) المكشوف : مجلد ١٩٣٧ العدد ٨٧ و ٨٨ و ٩٠ .

(٦) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ١٠٦ ص ٢ .

(٧) للاستاذ بستاني مقالات عديدة غير هذه في الموضوع نفسه نشر بعضها في الشرق .

العربي المعاصر، (١٩٣٩ العدد ٢٠٥ و ٢٠٨) والادب بين الوضوح والغموض (١٩٣٧ عدد ٩٦) وفي «بودليير وسميته» (١٩٣٧ العدد ١٢١). ولارون عبود «في ادبنا الحديث» (١٩٤٠ العدد ٢٥٦). ولعباس الحامض «في مميزات الشعر الحديث» (١٩٤٠ العدد ٢٥٠) وفي «سعيد عقل واللاوعي» (١٩٤١ العدد ٢٨٩) و «مرض الالفاظ في الشعر» (١٩٤١ العدد ٢٩٥) والامراض العصبية في الادب (العدد ٣١٦) والادباء السطحيون عبّاد الالفاظ (١٩٤٢ العدد ٣٤٢). وكثيراً ما نرى اسم بودليير، وادغار بو، والبيرو سامان، ورمبو، وفولن، وملازمه وسواهم من الادباء المتجهين هذا الاتجاه. ويعتبر «المكشوف الادبي» مجلة هذا الادب الجديد، ينشر انتاجه وما كتب فيه من اطناب واطراء ومن تشنيع عليه. ثم صمّت المكشوف الادبي فعُتِيت مجلة «الاديب» بذلك الانتاج فوردت فيها ترجمات لبعض قصائد بودليير، وقصائد «لغصوب» و «لبكي» و «بشر فارس» و «امين نخله»، وتحلّت بدراسات شتى عن الحركة التي نحن بصدها، منها للدكتور نقولا فياض^١. ومنها في «فلسفة الادب الرمزي» (عام ١٩٤٤ ج ١٢). كما ان محاولات مختلفة جاءت تفسر بعض القصائد الرمزية، كالشرح الوارد لقصيدة «الى زائرة» نظم بشر فارس (١٩٤٤ ج ٨ ص ٥٦ و ٥٧ و ٥٨).

وظهرت قصائد وترجمات ودراسات غير تلك في مختلف المجالات الأدبية بعضها عارض شارح^٢. وبعضها متهم. كما ان مجموعات شعرية اصطبغ معظمها بهذا اللون الجديد وكان تأثيرها به قد بلغها بالوسائل التي نقلت الادب الاوروبي البناء، اي عن طريق الترجمة والاطلاع المباشر. ونعرض فيما يلي لدراسة الادب هذا لا تبعاً للترتيب التاريخي الذي سرى فيه، بل بحسب اشتداد صبغته عند بعضهم، وشحوبها عند البعض الآخر، واقتصار وجردها في تعابير متفرقة لدى رهط آخر.

(١) في مجلد ١٩٤٢ ج ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ ومجلد ١٩٤٣ ج ٣.
(٢) نشر الى فصل موجز لعباس العقاد ظهر في مجلة «السكاب» في عدد يناير ١٩٤٧ عنوانه «الدراسة الرمزية» والى دراسة للدكتور نقولا فياض في مجلة «الاديب» في سنة ١٩٤٢ عدد ٧ و ٨ و ٩ و ١٠.

بشر فارس



في ملحق مقتطف مارس عام ١٩٣٨^١ مسرحية وردت تحت عنوان «مفرق الطريق» ، وطأ لها المؤلف بمقدمة بحث فيها «الرمزية» وحددها بقوله : «الرمزية استنباط ما وراء الحس من المحسوس ، وابرار المضمير ، وتدوين اللوامع والبوادر ، باهمال العالم الحقيقي» . ففي القسم الاول من التحديد اشارة الى التجريد ، والى أن العالم الخارجي لدى وقوعه تحت الحواس — يولد فينا شعوراً يمر في ذواتنا ومضات خاطفة . ثم يستقر هذا الشعور في اعماق العقل الباطن . غير ان الاعماق الباطنية لا تدرك الاً خطفاً ولا تعرض إلا خطفاً . وعليه فهو يقر دفعة بان الرمزية انطواء على الذات ، وتدوين لما ولده انفعالنا بالاشياء من احساس خفي . ولما كان هذا الذي تنطوي عليه اعماقنا تياراً لا يقبل الهدوء والاستقرار ، عسر علينا التقاطه وتدوينه ، وظهرت منه للعقل الواعي لمع . واذن فعلى الشاعر أن ينقل هذه الملمع البدئية . فالادب كما يستدل ليس وصف الاشياء كاشياء بل نقل ما احسنه مرآها في ذواتنا . على ان هذا الذي في عقلنا الباطن لا يستوعب جميعه ، فيكتفي المبدع بأخذ بعضه ويشير اليه اشارة قد توفق في المطلع حالة اشبه بالحالة التي تكونت في ذاته اذ كان على الخلق .

وينتقل ثمة الى تحديد الرمز . «وبعد ان يكون الرمز لوناً من التشبيه او الكتابة بل هو صورة او قل سرب من صور جزئية ينتزعها المُنشئ من المبدول كما تنتزع الاشكال من هيئات الموجودات على مرغم رسام» . فهو يفرق بين التشبيه المشتل على مشبه ومشبّه به واداة تشبيه والكناية وهي تلميح عن الشيء بما هو اقل منه شهرة واكثر ابهاجاً ، وبين الرمز . ثم يقول ان الرمز صورة والحق ان الرمز شيء والصورة شيء آخر ، لان الصورة في جوهرها تتضمن شكلاً مادياً والرمز بتحديدده صورة تجردت عن كل مادة . الصورة لا تصبح رمزاً الا حين تصفو او تحاول ان تصفو من كل اثر مادي كما مر . اما قوله انه «صور جزئية» واشبه بالاقسام الشكلية التي ينتزعها الرسام من هيئات الموجودات وهو على الرسم ، فيعوزه اضافة ان الشكل الذي يتم للرسم شكل متكامل متتابع يصبح ثملاً وصورة مصفورة للشيء المنقول ، الا في التصوير الاجائي حيث ينقل المصور بعض الاجزاء والافئان والاوراق ، مثلاً ، ليوم

الرأي انه امام غاب كاملة . اما الرمز فلمحة ذهنية لهذا الكل ، او هو إشارة الى بعض اجزائه دون بعضها الآخر ، اي بشكل غير متتابع او متكامل . ثم يضيف قائلاً : « يعد الملموس منبثق الانطلاق الى عالم امثل ، الى عالم روحاني يوفق بين الواقع والموهوم » . فهو 'يقر ثانياً بأن الاشياء صورة لعالم مثالي بنته او هامننا وجاء العالم الوضعي الواقعي موافقاً لهذا الموهوم . وانه لا سبيل الى معرفة الباطل الا عن طريق الرمزية ، لان الذات الفنانة « تعكس على اللوح الموضوع المرئي بفضل عينين دربتنا على لمح المشاهدات الباطنية » .^١ ثم انه يفرض شرطاً ثالثاً مؤداه ان الفنان ، في خلقه ، « لا يكاد يحفل بالمنطق » ويفترض لدى القارئ وجود مؤهلات تدنيه من فهم هذا الادب . ويضيف « لان المنطق اصطلاح آله العقل ، فالتوضيح الذي ينتهي اليه اقرب الى الاختراع منه الى التحقيق » . فيتبين انه يميز ما بين الاختراع والتحقيق . ويعني بالاختراع استنباط معرفة كامنة من معارف جزئية ، وبالتالي ، فالعقل آلة المنطق وهو اداة للاستنباط العلمية ، اما التحقيق الفني فلا يكون الا بأداة الشعور والحدس . فنرى اذاً ان العقل وسيلة عاجزة عن بيان خفايا الذات الازلية الاندفاق ، وانه اداة غير صالحة للخلق الفني على حد مفهومه . فعلى الفنان « ان يعرف بحد الشعور بالحقيقة لا العلم بها »^٢ . فالحقيقة النفسية لا تخضع لمبضع المنطق او لمجهر العقل ، وانما 'تدرك بالشعور وتنتقل به . ومن هنا نشأت السنته الرابعة القائلة « العقل غير واف للتعبير فهناك الشعور بالوجود » . ولما كانت اللغة ثمرة المادة المحسوسة والعقل معاً ، اتضح ان النفس - وهي من جوهر غير جوهر المادة هذه - لا 'تدرك بآلة ليست من طبيعتها ، ولا 'يعبر عنها بهذه الاداة المنتزعة من الجوامد والمسماة باللغة المتعارفة .

فهل من سبيل الى الاعراب عن اختلاجاتنا ؟ اجل . ويكون ذلك بالتخلي عن الاسلوب الخطابي المألوف . فالخطابة في الادب سيئاتها . ثم ان « الابداع الفني نتيجة الحدق لا نتيجة الشعور ، وانما نتيجة الشعور تطلع قلق الى تمام لا يتناهى »^٣ . فكأنما يحدث ازدواج وتعاوض ههنا - في نظره - بين الحدق والشعور : فان كان الفن الادبي صناعة واعية لكل جزء من اجزاء الانتاج فالشعور يلتفت الى المثالية الفنية والكمال . وما يبرح الحادق بين حذف وازافة واستبدال في الكلم والتعبير ، حتى يستوي أو دُ التعبير ويقارب الكمال الذي ادركه الشعور . ومن هذه السنته الخامسة 'يستدرج الفنان الى الانجاز ، لان الادب العالي

(١) انقطف الجزء المذكور من : ٧ .

(٢) انقطف الجزء المذكور من : ٧ .

(٣) مقدمة مفرق الطريق من : ٩ .

يُعرض عن الاسباب والاطناب .. وكلما بُعد غور التفكير شطّات المعاني، ونزع الاسلوب إلى الابهام والتلويح، « بحيث ينسبط على الكلام ظل خفيف »^١. والسر الادبي كله قائم على هذا الظل الخفيف، لان القارىء لا يعود، والحالة هذه، مستوعباً فقط، وانما يشارك المبدع في تميم فنه. اي انه يصبح خلاقاً بدوره، انه يحاول ان يتوهم هذا الظل بحسب ما يوقظه في نفسه. وكذا يتطور المعنى فيصبح شيئاً بعد شيء حالة نفسية، فيغدو نسبياً بنسبة الأفراد، ويختلف معناه تبعاً لنفسيات القراء المتباينة ولاختلاف نفسية القارىء الواحد في آوانات متفرقة. فالمقرر الثابت ان حالاتنا النفسية قد تتشابه، ولكنها لا تتكرر مطلقاً في مجرى الوجدان الواعي وغير الواعي.

وبعد ان يقرر مبادئ هذا الادب - والمبادئ منتزعة بكاملها من بعض ما اوردها في شرحنا عن اهداف الرمزية - يعود المؤلف الى لمحة عن مسرحيته فيقول:

« اشخاص هذه المسرحية دمي تحركهم عواطفهم الدفينة. وفي مفرق الطريق يلتقي العقل والشعور فيتجاذبان المرء، واما الجانب المظلم فحيث يقهر الشعور العقل فينحدر المرء، وقد عمي رشده، الى غاية تحترق عندها النفس. واما الجانب المنار فحيث يصرع العقل الشعور »^٢.

فموضوع المسرحية جديد بكرر اذا قيس بالادب العربي، الا ان هذا الصراع بين الشعور (يكشف عن بواطن الذات) وبين العقل (لا يستوعب الا نواحيها اليقظة الواعية). فقد استنفد الاديب البلجيكي « ماثولنك » في مسرحياته ... فان هذه العتمة التي تكتنف الذات الباطنية تفلت من ملازمة العقل لانها لا تجري بحسب نواحيه المتحجرة ولا تخضع له، فكل ما يحاول فيها خارج عن اعماله الارادية. ومحاولات العقل، في تقييد مصيرها، باطل لان الدوافع الكائنة في الذات تخفف من قوته او تسقطها اسقاطاً تاماً. ومهما يكن فالانحياز الى سبر غور الاعماق وتحليل المكونات النفسية، جديد دخیل. وهذا الصراع بين العقل والشعور بادرة جديدة في ادبنا العربي.

وبعد ان يمدد بشر فارس للمسرحية بايراد وجهة النظر التي حاولنا تحليلها، يتمم النظريات هذه بواسطة احدى شخصيات المسرحية « سميرة ». ولن نتصدى فيما يلي لعرض المسرحية، فليس العرض غرضنا بل التحليل، لعلنا بان الطريقة المتبعة في مجرد عرض هذا النوع من الادب طريقة ناقصة، ثم ان قيم الانتاج المذكور غير منوطة بالعمل والحوادث بقدر ما هي

(١) مقدمة مفرق الطريق ص ١٠.

(٢) مقدمة مفرق الطريق ص ١٦.

قائمة على اظلال المعاني المقصودة . ولذا آلفنا ان نوجه الانظار - بعد ان تحدثنا عن جوهر المسرحية - الى ما ينم عن الالوان الرمزية فيها . من ذلك مثلاً قول « سميرة » .

« ان الاشياء لا وجود لها الا بنا »^١ والقول هذا مرتبط بالاتجاه « الغيبي » الذي اتينا على ذكره في فصل اهداف الرمزية ، لان الشعراء الذين انتسبوا الى هذا النوع من الأدب اعتقدوا انهم لا يبصرون الكون الا من خلال ذاتهم ؛ وان كينونة الكون ليست الا بهم . فالمظاهر الكونية رموز لحقيقة مثلى و « العالم الخارجي ليس سوى صورة العالم الداخلي ورموزه »^٢ . وتذسوا انهم يكونون مع الكون المحدث « Cosmos » وحدة لا تتجزأ . وعلى لسانها يرد ايضاً هذا القول :

« الحقيقة ، أليست ذلك الوادي الشظف يخضله فيض مشاهداتي الباطنة »^٣ . وهذا ينتهي الى الاتجاه نحو العقل الباطن ، الذي يرجع الى ادب الالماني « غوته » ، والى العلامة « فرويد » . وقد تمه الاميركي « وليم جيمس » والفيلسوف « برغن » ؛ وكذلك التفت لفهم الشاعر ادغار يو ومن عقبه امثال بودليو ورمبو وملارمه نبأاً ، وادباء الشمال . وهذه الدعوة الى الانطواء على الذات ترجمنا الى اسطورة « نرسيس » التي انف ذكرها . ان في الحقيقة المريرة مايسكت القلب عن وجبانه . « الحقيقة مؤلمة فينبغي ان نفر منها ، واجدر الوسائل للفرار منها انما هو التأمل الباطني . ففي لفظة « شظف » دليل كاف على قسوة الحقيقة ومرارتها . ولفظة « يخضله » تشتمل على طباق يتنافى ، في مناه ، مع اللفظة السابقة . وهكذا فلانطواء على الذات ينسبنا حقائق الحياة الواقعية ويجملها ، فتتبرج الحقيقة بمساحيق الجمال ، وتغير الوانها الباهة في حواسنا . وكان الرمزيون قد اووا الى التبصر الداخلي واستنباش ما في اعماق الاعماق ... ثم انه جعل هذه المشاهدات تبلغ وعيناً عن طريق « الفيض » ، وعليه فليس ذلك في متناول الادراك العقلي ؛ بل هو من حيز الادراك الشعوري . فينهمر الداخل الباطن على العقل الواعي انهيار الذات الالهية على المتصوفة آن تم المشاهدة في اقصى حالات الشطح ، آن تنتشي الذات بتأملها ذاتها فلا تلمس شيئاً خارجاً عنها .

وتقول سميرة : « كأن اللفظة شبح ، يلزم ذهنها »^٤ . وفي قولها تنجلي نظرية « الانحاء » . فاللفظة كما اوردنا معنى قريب يخطط الاشياء المادية بمحدودها ، ومعنى بهيد بولد في القاريء حالة شبيهة بحالة المبدع آن كان على الخلق . وهذا المعنى البعيد يحائي بتجديده ، يسط ضباباً مبهاً حول

(١) المقطف ، الجزء المذكور من : ٢١

(٢) Poizat, Le Symbolisme, p. 63

(٣) المسرحية - المقطف - الجزء المذكور من : ٢٣

(٤) مفرق الطريق من : ٢٥

وضوح اللفظة . وثم في ذلك اشارة الى الرجوع نحو معنى الكلمة الاصيل ، وهذا الاسلوب الدواري يدعى « توجيهاً » .

وقولها : « وانا في شاب صوته منحت من صوتك » ، ففي ذلك اشارة الى حدث نفسي مؤداه ان الاصوات خاصة تولد فينا حالة نفسية معينة . ثم ان الاصوات المتشابهة تضعنا في حالات متقاربة ، وفي لفظة « منحوت » تجسيم ، فكأنما الصوت الاول مادة جعلت لتكوين هيئة ما ، والثاني تصغير له او أنه يذكر بالشكل الذي اوحاه الاول . فنحن لا نقيس الجديد إلا بالذكر ، كما ان سرعة معرفتنا اياه مربوطة ارتباطاً مباشراً بما يشبهه في معرفتنا السابقة لسواه من الاشياء . فلمعرفة ما نجعل نقول : انه اشبه بكذا بما نعرفه ، وبما هو عالق بالذاكرة من الاختبارات الماضية .

وتضيف في الجملة نفسها : « فعلته الكلمات التي تنطق بها وانت مائل علي ... ظل عريض مطروح على صورة ناصعة » . فسميرة لم تكتف بالتشابه بين الصوتين ، وانما لقنت صاحب الصوت الثاني تلك الألفاظ التي طالما سمعتها من حبيب قديم ، فاختلفت لذاتها ، اذ عمدت الى هذه الحيلة ، وسيلة مزدوجة توظف في اذنيها ، وبالتالي بين ضاوعها ، صوراً من الحب العتيق ، فتدرف بالقول « وانت مائل علي » ، ولا ترى من الماضي السحيق سوى « ظل مطروح » ، لان الحاضر سهم يقذفه الماضي الى غم المستقبل . وهناك « صورة ناصعة » لانها في حبيبها الجديد طاهرة ، او قل انه لا وجود لهذا الحب الجديد ، فهو لحظة من لحظات الزمن الذي مات وان سعدت به فلكونه صورة من صور الماضي .

وان في قولها : « اذ غاب الذي كان يحس في نفسي وانطفأ الذي كان يشتعل ... والآل اعيش في الثلج » ، لدلالة على ان الشعور الحي اليقظ غمره سبات عميق . فكاد الا يفيق . فتصلب الهوى في النفس . فغدت النفس تحيا على هامش العمر أزمنة احساسها وقد تحجر ، فتصب على احساسها نبال الانفعالات الخارجية لتستعيده الى ربيع الهوى . فهذه النفس قد جف في عروقها عصير الربيع ، وتعرت من خضرائها ، وانتشت بثوب من برد « الثلج » . وينشأ هنا صراع بين حالة النفس في جمودها يحجرها الثلج ، وبين شوقها وامانيها الملتهبة المتشبهة لذة الجسد ، فيشتد المؤلف الى ذلك اشارة لطيفة ، ويظهر المشادة العنيفة بتلويح يظهره تناقض ما بين النار والثلج : « اما انا فقد جبلت من نار فيأكل بعضي بعضاً ... انما احيا ، والثلج من حولي ، طيف شجرة جرداء » . فلفظة « طيف » ، فيما وردت ، تتضمن ظلاً خفيفاً

أو قل انها تنحى بإداء خيال الشيء ، لا بإداء الشيء نفسه . أما قوله شجرة جرداء فيشتمل على حالة نفسية كاملة لما توقظه فيها من صور الشتاء الحزين . وفي هذا التاويح كآبة تدخلنا بطريق غير مباشر ، وتكتنف النفس التي يعتريها السأم ، وتوصد دونها ابواب الابتهاج . وتحجب فيها اشعة النعيم . ثم انه نصب لفظة « طيف » على الحايمة ، ولم يعمد الى ادوات التشبيه . ولقد اعتدنا ان نرى التشبيه بتجديده قائماً على دعائم ثلاثة : المشبه والمشبه به واداة التشبيه . ومن خصائص الرمزيين من حيث الشكل حذف هذه الاداة كما ورد .

وكأنما فقدت سميرة صفة « الانسانية » في نفسها بعد ان ابتعدت عن ناز الاهواء . فغدت أشبه بتمثال « سدوم » ، تلقت الى الزمن الغابر لا تبصر ولا تسمع ، ولا تريد ان تبصر او تسمع ، فتقول : « كنت انسانة ايام احترقت » ويتجدد قلب التمثال فيه . فتدرف قائلة : « قلبي لفظ طامس اداره لساني حتى ضاع معناه » . وكأني به يستمد الفكرة من النظرية الرمزية القائلة بان اللفظة كانت في حرارة معنوية ، تناقلتها اللسان خلال العصور فبراهها الاستعمال فابتردت وضاع معناها الاول . وهكذا خمد كل ما في القلب من سعي وآل الى حفنة من رماد مذكور . فتأمل سميرة ذاتها ، « اني لست انا ... هذا اسم في » فالزمان جعل هذه المرأة تستذكر « الأنا » بعد ان ادبرت عنها حلاوة العيش ، وتتجسس « سميرة » الحاضر « سميرة » الماضي ، فاذا هي غريبة عنها لا تنتسب اليها بشيء ، هي حالم مات ، هي كائن آخر ما جسدها جسده ولا شعورها شعوره . لقد استجالت « سميرة » الربيع والهوى ، الى « سميرة » الشتاء والثلوج ، الى جوهر متباين عن عنصر جوهرها القديم او متافض له . ويشبه الحالة المتجمدة هذه بالبدوي « يتأمل الصحراء ، ليله ونهاره ، اذا سئل عن لون رمالها نلثم »^٢ . فبين تساوي الصحراء وامتدادها وتشابهها الدائم لذاتها ، وبين نفسية سميرة تعادل .

وايقظت صررة الصحراء في نفس المؤلف صورة اخرى : لقد امست سميرة عجوزاً تكمش جلدها ، وصلبها الجفاف ، فهل يعود الامل الى صدرها ؟ أجل ، يعود ! ولكنه يعود كالسراب ، سراب يسقيه الامل .

« لولا السراب اي قافلة لا ينهكها طول الرحلة ... ، ساعة اليأس يضحك السراب فتعاو لهم »^٣ . هي قافلة الحياة ، حياة امرأة ، تشقق صدر الصحراء امامها لاشتداد الهاجرة ، وجنب الخلق ونقد الماء . وانتشرت رائحة الموت والهلاك من حولها ، واذا بالسراب ، بالامل

(١) مفرق الطريق ص ٢٧ .

(٢) مفرق الطريق ص ٢٨ .

(٣) مفرق الطريق ص ٣٧ .

يرفّ في البعيد . أليس الانسان العوبة يلفظها اليأس فيتلقاها الأمل ويقذف بها الى اليأس حتى ينصرم الاجل . فان في هذا الدخول الى الاعماق ، وعرض الاشياء المبهمة بطريقة الالاماع حتى كأنها حلم او سراب ، وفي التلويع والايحاء ، واستحالة الطبيعة الى اجواء داخلية ، كلها من جوهر الادب الرمزي .

ومما يؤتى على ذكره اخيراً قوله : « الحب معترك قتلاه الاوهام » ، ذلك ان الحب فينا يتغذى من الخيلة والخيالة بضاعتها الوهم الذي يضخم اجزاء الحقيقة كما يشاء ، حتى اذا انقضت اوهام الخيلة التي كانت تبني برج الحب ، وانصلت العاطفة بالواقع انهار الحب ومات . وهكذا فنحن نغذي نفسنا من نفسنا فنبتج الواقع ، ونجمل الماضي ، ونطرح على المستقبل الوان الامل البديع ، وهكذا يتحول العالم من ذاتيته الموضوعية الى موجود ذاتي فينا ، فيلتقي هذا الاتجاه ما عرضه الرمزيون .

ويبدو للمطلع ، عبر التحليل ، ان مفرق الحريتين مختلف بشروط المسرحية عامة . وما عنت الاخلال بشروط المسرحية الكلاسيكية التي وضعها ارسطر والتزمها الاغريق والفرنجة من بعده ، ومرتكزها العقد الثلاث : الزمان والمكان والعمل . بل قصدنا المسرحية ارومانتيكية التي تحررت من هذه اقيود المألوفة . فالمسرحية في مرحلتها الاخيرة ظلت محافظة على عقدة العمل ، مع الاعتبار بأن الحوادث ضئيلة تكاد لا تذكر ، وقليلاً لا يساهم في تفهم الشخصيات ، ولا يحدد مصيرها ، ولا يخلق في ذات القارئ القلق او الشوق اللذين يتولدان فيه حيال المسرحيات العالمية . ولكن الهدف لم يكن تسلسل هذه الحوادث بتوازي منطقي ، بل الانطواء على ذات المرأة التي مات فيها الماضي وانقضت الحياة ، واعرابها وتشريحها . فوضع على لسانها خطوط النظرية الرمزية في « سبر الغور » . وإخاله استخدم من المسرحية قسماً غير يسير لظهور بعض الآراء الرمزية على ما يبدو . فهي من هذا القبيل تنمى للمقدمة . ولم تكتب المسرحية بأسلوب رمزي من حيث الشكل بالرغم من وقوعها أحياناً على تعمد المؤلف ما كان يعتمد عليه اصحاب هذا المذهب من مثل تياقظ الصور المعنى ، وحذف احرف التشبيه ، وتوخي الالمام والايهام بواسطة الشكل وجوهره معاً . على أن ما يعيننا انما هو بنوع اخص نقله للمقاييس الرمزية ، واسارته الى قسم غير نزر من نظرياتهم الفلسفية . وبينما ترى مسرحيات « ماتولدك » في ارتكازها على تحليل اعماق الذات تسيّر التطورات النفسانية تبعاً لما تفرضه الاعماق الباطنة ، فتضع القارئ في جو متعمد مصمم ، يتبين ان الدكتور بشر فارس يضع في فم سميرة نظريات رمزية كأنها اعراب عن بعض نواحي « سميرة » الداخلية . على انه وفق بعض التوفيق الى وضع القارئ في ذلك

الجو الحزين اليأس المريض لولا المبطوط الاخير فيها^١. فمسرجه بالثاني ليست كلاسيكية ولا رومانتيكية وانما هي من باب المسرح الرمزي الذي يمثله ماترلنك تمثيلاً أكمل.

شعره

لم يضع بشر فارس مجموعة من الشعر فعوّ لنا في دراستنا على بعض القصائد المنشورة في مجلات عربية مختلفة كالمتقطف والمكشوف والاديب وغيرها وأهم هذه القصائد: « قيثار مغترب »، « حرقه »، « الى « زائرة »، « لفظ الشاعر »، « الى عواد »، « في جبال بافاريا »، « رحلة خابت » الخ .. على اننا نقصر على بعضها لتبيان المزايا العامة التي يتسم بها هذا الشعر والتي تربطه بالادب الرمزي، متخذين اولاً قطعة من قصيدة « رحلة خابت »^٢ وقد نظمها في لندن عام ١٩٣٦.

والقصيدة مقطوعتان توخى فيها الشاعر وزناً غنائياً عرفنا له مثيلاً في الشعر الاندلسي والادب المجهري. ولا ريب في ان هذه الاوزان المجتزأة من اوزان الخليل ابن احمد تتموج بتموج العاطفة، وتسهّل على الفنان - بوجه الاجمال - التعبير عما يدور في صدره، كما انها تمهد للقارئ خلق الجو الذي يتوخاه الشاعر. ومن المقرر الثبت ان حالات النفس غير متساوية نسبياً بينها، وان الحالة الواحدة تشب وتخبو في اوقات مختلفة، ولما كانت الحالة النفسية لا تستمر مدى طويلاً على حالها، غدا حرياً بالشاعر ان ينظم القصائد الصغيرة التي تستغرق زمناً يعادل زمن حصول هذه الازمة الداخلية. فليس بدّ من ان يفقد الشاعر - اذا طالت قصائده - شرارة من تلك الازمة التي سرعان ما تروى من اعماقنا. وهذا ما كان من امر الاوديسة والالياذة مثلاً، حيث تكاد المقاطع الشعرية الرائعة تنحصر في اجزاء من اناشيد او في ابيات معدودة. اما الحالة التي اراد الشاعر تعبيراً عنها فلا تستمر في نفسه ولا تنتقل بالثاني الى نفس القارئ، فيكون الشعر قد ضل غايته. وبما ان الغرض من الشعر الرمزي نقل القارئ الى جر شبهه بالجو الذي تمخضت به ذات المبدع، آلى اصحاب هذا الادب ان يضمنوا قصائدهم الصغيرة تلك الازمة، واجدين في ذلك سبيلاً سوياً يقودهم الى الضالة المنشودة. اما الحالة السائدة فحالة حزينة مؤلمة، ماثراً الحية:

(١) لقد علق الاب « انتاس الكرملي » في مقتطف ابريل ١٩٣٨ المجلد ٩٢ على هذه المسرحية تليقاً سطحيّاً آلى الا نعيه اهتماماً.

(٢) المقتطف المجلد ١٠٥ ص ٣٠٢.

اما سمعت معي صوتاً صريع النغم
تلفظه اضلعي منخلعات الهمم

اضلع صدر هفا

وما علم

الى خليج الشفا

من الندم

هناك حيث انقصم

ماضي العمر

فلا اثر

طوى الجراح العدم .

فأن نفس الشاعر قد نهالت أماً . واشتد وجعها حتى ندمت على ما كان . فطلبت استشفاء حتى اذا ابلت من دائها مات فيها الماضي ، وأجثت منها ، كأنه لم يكن ، فتضمد الجراح بموته . ومع العلم بأن الشاعر كثيراً ما لا يعتمد الانعام ولا يوفق الى روي موسيقي ، فثبت ههنا بخلافه ، ان القصيدة تولد نغماً قبل ان تنسكب في شكلها اللفظي ، وان الشكل اللفظي هذا يماشي النغم المولد . فحق للبحاة اذن ان يحاول الرجوع الى الجور الذي انتج فيه الشاعر . فنعتبر بالتالي ان في الروي « معي » و « اضلعي » شيئاً من الحزن النائح ، وفي الروي الآخر « نغم » و « وهم » و « ندم » و « انقصم » و « العدم » أننا متوجعاً مخوقاً . ثم تبصر النفس مستشفاه ، ولكن املها بالشفاء برق خلب منقطع تشك بوجوده ، فيهبر عن ذلك بـ « هفا » و « الشفا » . وفي نغمها شيء من القطع الحاطف ، فيتزاوج الجوهر وشكله ، ويستعماد الجوى ، وينتقل المعنى كاملاً او يكاد بمعاونة الانعام الحرفية المتساوقة .

ويحمد في المقطع الثاني الى النغم الداخلي الذي يلف القصيدة يشوره بلفظي « وني » و « فنا » تأنيان في الروي ؛ وفيها قطع سريع ، وفي القطع السريع معنى الفناء والنهاية التي اراد .

في صدري المقلع هف العلم

فانتشرت اضلعي تجري الحلم

اما سمعت معي صوتاً صريع النغم

واضجة المطمع من يأس شوق فطم

صوت شرع وني ثم المحطم

يا للعلم

اعياه هول الفنا .

فيشبه نفسه بشراع شاقه الشاطئ، الأمين، شاطئ الشفاء، فخلق علمه وسري عن امله، وضجت مطاعم جديدة فيه الا انها ماتت بموت الشوق. هي حسرة الشراع الذي كاد يبلغ الشاطئ، فتنحطم قبل الوصول، وصرع الامل فيه.

ونلفت الى البيت الثالث والى تكرار «الميم» في الصدر «اما سمعتم معي» وثم العودة في الروي الى الحرف نفسه في لفظة «نغم»، لان الروي يعود ويلف البيت بكامله بمعناه وبموسيقاه بنوع اخص، ولقد ألمعنا الى الغمغمة الكثيبة التي تحدثها «الميم» و«النون» منفردتين ومجتمعتين. وفي البيت نفسه اعتمد الصوت الذي تحدثه «السين» في الصدر و«الصاد» في العجز. ففيها ايضاً ايقاع يلامس السكون. وبما لا ريب فيه ان الانغام التي تحدثها اللفظة الواحدة توقظ في الضمير الالفاظ التي تتلو. على ان الاعراب عن ذلك كاملاً باب من ابواب المستحيل. فاللفظة الواحدة توقظ في احدا ما لا توقظه في الاخير والعكس بالعكس. اصف ان هذه التحليلات تفترض لدى الشاعر وعياً لكل حرف في كل لفظة. واعتبر ان الفن الشعري الأكمل قائم - أكاد أقول بأسره - على هذا التحقيق جزءاً جزءاً وفلذة فلذة. حتى اذا انتهى هذا العمل الوثيد ظهر وكأنه بديهي مرسل ارسالاً. على اننا في تحليلنا ههنا نحاول محاولة قد تكون متقاربة من الواقع ليس غير. الا ان التكلف باد في القصيدة عامة وفي هذا البيت خاصة «واضحة المطمع من يأس شوق فطم». فكأنما الصدر لم يوضع الا ليسلم الروي «مطمع»، وكذلك لفظة «فطم» في العجز. ههنا من حيث التركيب. اما من حيث المعنى - ومن المصطنع ان يفصل عن معناه - فالصعوبة تزول لدى القراءة الوثيدة والاعراب عن الصور المتتابعة. منه ان فكرة «الخليج» في المقطع الاول جعلته في المقطع الثاني يشبه صورة المشتاق بشراع. ثم تنحطم الشوق في صدره كما تنحطم الشراع قبيل الوصول. ثم انه قال «مقلع» فاقصر على الصفة التي تنسب الى موصوف تغايره. ولم يأت على لفظة شراع فيما عدا البيت الذي سبق البيت الاخير، فنشأ عن تباعد الصور وعن حذف الموصوف والاستعاضة عنه بالصفة، واداء الفكر بطريق دواري غير مباشر، بعض الغموض.

وفي قصيدة «حرقه» اسفاف في التركيب ونغم يبه الذوق السليم. وحسبك البيت الاول ليدين لك هذا العجز.

أمض عن شأني الطريق على مسلك زلتي

ومدار انقطوعة ان قلبه سكر سكرة سئم معها عالم الحس، واذاك دعتة نفسه الى الأبعاد الرحبية فأحرقته الشمس التي استهدفها. ثم يقفلها بهذا البيت، وهو اجودها :
« الغوايات ولد انفاس عذراء تحترق »

على انه يتبين للمطلع كيف ان خلوّ هذه القصيدة من الانغام الداخية التي تتضمنها الألفاظ عامةً ، تفقدها الامرئين الاساسيين اللذين يتكون منها جوهر هذا الشعر : تفقدها الجو المقصود ، والجمال الايقاعي . فلا الجو منقولاً ولا المعنى البعيد محمولاً الى القارىء .

ولم يوفق الشاعر في قصيدته « في جبال بافاريا » باكثر من توفيقه ههنا . وهي تدور على الزمة شوق مبهم اشبه بتشوق الرمزيين الى المجهول الغريب . على انه شوق ضاعت به الآفاق وماتت في تحقيقه الامل . ولما لم يكن بد من تحقيق هذا الشوق ، عاد الشاعر الى نفسه يتمتع بلذة الألم الضاح بين ضلوعه ، فاذا شوقه كحنين العذراء التي تحفرت قسراً والحب في صدرها يتغذى من ضلوعها .

يا حنين العذراء صدّه زوا الحياة
فروى غلّ العناق من ضلوع هراق

وهو لا يشبه الشوق بحنين العذراء صراحاً ، وانما يطلق عليه هذه التسمية الدواريّة موقناً ان القارىء يتم بنفسه هذه الصلة التشبيهية . ولا يخفى ما في الروي المختلف من جفاف وجفوه على السمع . وكأني بتغيير الروي كتغيير المفتاح الموسيقي حيث لا ينبغي . ويعم الجفاف قصائده لما فيها من تكلف باد وتعمد في الفكر ، وسوء اختيار في الالفاظ ، وإيثار الاناقة على مجازاة الموجة الغنائية ، وعدم الاتمام في الاخراج الفني . وهكذا تأتي الالفاظ عصيّة ، اشبه بالوتر الذي اشتدّ حتى اختنق فيه النغم . فان وُفق الشاعر الى مجازاة الرمزيين من الناحية التجريدية ، وحقق قسماً من خصائص هذا الشعر ، فمني اليه ، فانه عجز عن بلوغ ما بلغوا اليه ، لعدم وقوفه على فن الاداء ، وطرق الاخراج ، وسر اختيار اللفظ والبحر ميّالاً بعيد مع الغرض المقصود وفيه به .

الى زائرة

لو كنت ناصعة الجبين	هيهات تنقضي الزياره
ماروعة اللفظ المبين	السحر من وحي العبارة
ظل على وهج الحنين	رسمته معجزة الاشارة
خط تساقط كالخرن	أرعى على العزم انكساره
ماذا بوجد المحصنين	صوت شج خلف الستاره
غيب في العجب الدفين	معنى براعته البكاره
دراً يفوت الناظمين	ونفضت تهديني بحماره
خطوات وسواس رزين	وهب تعميه الطهاره .

غابت في المعجب الدفين معنى بواعثه البكاره
خطوات وسواس رزين وهب تعبه الطهاره

إشارة الى ان المعنى البكر الذي نجعل به الذات يظل فيها ، وليس بوسع القصيدة ان تسكب في تعبير كامل . وذلك الذي غاب عن « الناطقين » في وسائل التعبير لم يفقه ، فان خطاه الرمزية ، ووعبه الكامل لكل جزء من اجزاء الخلق الفني لديه ، جعله يبلغ الشعر العالي ، ذلك « الوهب الطاهر » ، ذلك الشعر الصافي .

وللقصيدة احتمالات معنوية أخرى كما تبين ، وذلك ، في نظر المتذوقين بهذا الأدب لا يعيب شعرهم بشيء ، وانما هو شرط من شروطه ، ومن يحدد الشعر في معنى ضيق محصور يفض منه ، ويفقده من رحابته .

هذا وللشاعر اقوال مختلفة في الاداء الشعري مبلغ بعضها :

« وعلى الشاعر الحديث ان يصوغ عبارته على حسب ما يستأنس حبه اللغوي بفيض هاجسه . نريد اليوم شاعراً يحوك وبوشي على نحو 'نجيل اليك انه غريب وما هو والله بغريب ولكنه جار على غير مثال موقوف ..' . فيميل اذن الى ان هذه الغرابة التي يشعر بها القارئ انما هي متأقبة عن عدم تأهبه الكافي لقراءة هذا النوع ، لاختلاف هذا النوع عن سواه من الانواع الأدبية . زد على ذلك انه يجعل الغرابة المتعمدة من شروط الشعر الذي ينبغي .. وقصاده ان بشر فارس وقف على حقيقة الاتجاهات التي تجلى عنها الادب الرمزي وحاول تحقيقها في « المسرحية » فجاءت مسرحيته عاجزة بعيدة عن مزايا المسرحية الفرنسية التي من بابها . وفي الشعر ، فجاء شعره - على قلته - غريباً على افراط في التألق التعبيري ، يشوبه شيء من العنت اللفظي والدل الذي لا يتزاح مع المجموع . ولما كانت اللفظة في عرف من نحا هذا النحو الادبي ، قائمة على خصائصها الغنائية والايحائية ، وعلى استعمالها بطريق يخالف المسلك المألوف ضمن حدود الذوق السليم ، وكان من شعره ما يظهر عدم التوفيق الى انتقال الكلمة بمثل هذه الخصائص التعبيرية ، نشأ خلل بين المعنى والمبنى (لان اللفظة لم تعد حاملة لأداء الجو ، ولا واقية للتنوية به ، ولا ملازمة له) خلل افق الى التكلف والشعوب ..

توفيق الحكيم

ولعلّ اظهر مظاهر المسرحية الرمزية تتجلى فيما اعطاه توفيق الحكيم . ولست بمتناول في البحث الذي افردته له شيئاً من المسرحيات الواردة باللهجة المصرية ، مع أنها في جوهرها عامة تشتمل على بعض من الاتجاهات الأدبية الرئيسة التي سلكتها جماعة الرمزية من المسرحيين . غير ان نقادنا الى الآن ما يروحوا يغفلون الاّ الانتاج المنتسب الى لهجة قرش خاصة ، لا اعتبارهم أن اختلاف لهجاتنا المحكية يجعل هذا الضرب العامي ، محلياً ، ضيق المحلية . وبأن لنا أن مسرحياته الرئيسية تقي بغرضنا .

شهرزاد : وفيها يعود الى الف ليلة وليلة ، فينتزع منها شخصية شهرزاد ، محوّلًا تلك المرأة التي ابتدعتها مخيلة الاعصر العباسية ، الى نفسية تشمل الانسان ، « الى المرأة » . وفيها يسر غور المرأة وقد اصبح شهربار لعبتها ، فتبدل اعماقه واجوارؤه وأحواله الباطنية بأدق الانفعالات الخارجية التي تثيرها شهرزاد ، وها هو ذا قد اصبح عبد الفكرة التي تسكنه ، عبد حبه ، والهوة شهرزاد ، بعد أن كان يتخذ لنفسه في كل ليلة عذراء ينعم بها الى مطلع الفجر ، حتى اذا كان الصباح ، دعا اليه الجلاد ، فاجتث عنقها ، عسى أن ينسى بمزج اللذة بالدم ، والمتعة بالثأر ، شهرزاد الأولى التي خانت فراشه ، عسى - في تجدد ملذاته والنعم الذي يلقاه من جسد العذاري - أن يُزيل من فمه طعم المראה ، تلك المראה التي سرت من فمه الى عروقه فقلبه ، مرارة الاثر الذي تركته شهرزاد الأولى . انه مغفل اوصد فضاء الحرية امام عينيه . قد يفاجئنا الآن بين ذراعي العبد ، فينهد على نفسه كثيراً مستضعفاً ، فيعول على الفرار وطيف شهرزاد يتبعه كأنه صوت صارخ في حجرة الوجدان . وقد يجوب الأرض ، ويقطع اجواز الفضاء ، وينتهي الى خان « بومبيور » . وقد يتخذ من المخدرات ما يضعف فيه الكون المحسوس ، ويقلّص الموجودات في ناظره ، ويرجرج الأشياء . وقد يتبدل الكون المحسوس ، ولكن صورة شهرزاد في كل جارحة من جوارحه وكل خفقة من خفقات فؤاده ، تظل عليه من وجه « ايزيس » ، ويراها في عينيّ بيدبا لما فيها من صفاء عجيب .

اذ ذاك يريد الفرار من نفسه ، من المادة التي تسمّره الى التراب ، من جسده . لقد « استحال الآن انساناً يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد » . ولكنه لا يستطيع ابتعاداً

عن الأرض طويلاً ، لأن الأرض فيه . « هجر الأرض ولم يبلغ السماء » . « انسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق » . ولقد ادركت شهرزاد أنه راجع اليها لا بحالة ، وأنه سوف يراها في حالة «عبر ولا يبدي إلا العجز والقصور . ولذا تقول : « الليلة يعود اليّ شهر يار عاجزاً ، مكدوداً يائساً ، شاعراً بالفناء ، ككل قوة في نهايتها » . والحق أن شهر يار لم يعد انساناً ، فوقف عموداً من ملح في مهب الحياة ، وظلّ « قمر » وزيره انساناً يعجب ، ويحب ، ويتألم . وظلّ في « حبه الصامت ، موجعاً مبيض الجناح ، حتى خرج به الأمر الى الانتحار . ألا ترى كيف أن « قمرآ » يمثل وجه شهر يار يوم كان شهر يار انساناً يحب ويبغض ويتألم ويفرح ، يوم كان عربوناً لتبدلات الزمانية والمكانية ؟

ومها يكن لسائر مسرحيات الحكيم من المزايا الايجابية ، فأنها تظل جميعاً دون هذه . ففي شهر زاد يدخل المؤلف الى عمق أعماق الانسان ، ويسلخ بالكلمة عنها حقائقها ، فترتفع اليك الكلمة نفساً كاملة ، وجوّاً حياً . انها المرة الاولى في آدابنا العربية تتحول الكلمة فيها الى حالة داخلية ، قل الى حياة . لقد حاول « الحكيم » ان يوحد بين اللفظة والنفس ، ان يجعل الكلمة جوهرراً لا ينفصل عن الجوهر المعنوي الذي يزاوجه . أردت ان معضلة الفن الادبي في علاقة ما بين المعنى والمبنى تبلغ عند الحكيم احياناً حداً نهائياً الا وهو انه يجعل اللفظة وما يسبق اللفظة من تهوؤ نفسياتي متحدين متلازمين لا ينفصمان .

ويعينه الحوار الرشيق السريع على ابراز قيمة هذه الألفاظ ، واعطائها من المتن الأدبي حقها . وهذا من تحديد المسرحية الرمزية . فبخلاف المسرحية الكلاسيكية المقيدة بشروط المكانية والزمانية والعمل (راسين ، اوريبيد) والمسرحية الرومانتيكية الراجحة بالحوادث المطردة والشعر والغنائي (شكسبير - شوقي) فإن المسرحية الرمزية قائمة على تحليل اجواء نفسانية ، وتبيان احوال حساسية واقليم داخلية ، ولذا ينبغي ان تتخذ كل لفظة من الألفاظ اتجاهها خاصاً يصوّر او ينقل او يحلل ، وحسبه لذلك ألفاظ قلائل منثورة هنا وثم وضعت خصيصاً لغرض لا تخرج عنه ، تعينها في الاداء موسيقى تساوقها ، أشار اليها الحكيم في مستهل المشهد الأول ، ويعينها الاخراج المسرحي ، وعليه يدور قسم من الحوار ، لما في مداخلته من تقيم لتوليد الجوّ المقصود .

فيذكر « الضوء المتفجر » وحجرة الملك وقد وقف امام السماء يطيل النظر فيها « ساهراً جامداً » والدخان والغمام الاخضر - ويريك كيف ان الساحر يطفئ المصباح المضيء بباب داره . وهذا ما لا نرى له اثرأ في المسرحية الكلاسيكية مثلاً .

ولكن اصحاب المذهب الرمزي اعتمدوه ليغذوا مخيلة القارئ فتتسع فيها الصور

وتتوافر وتزدحم ، ويولد ارتفاعها في الضمير والكيان عامة « حالة » او « جو » .
ثم تشعر للفور انك في دائرة من الغرابة والايسام ، واذن انك مدفوع بمشوق
يحرّكك ويمتدّد فيك المتعة وحبّ الاطراء .

أما جوّ القطعة فمبهم يزداد ابهاماً شيئاً بعد شيء ، ويكتنفه ضباب هارب خفيف شفيف
تتقاذفه فوق وجه شهر زاد ريح من الخوف احياناً ، فتتخذ المسرحية ألوان العجب
والغرابة والتساؤل .

فينتضي شهر يار خنجره - ونحن في احاديث الدم والقتل في المنظر الاول - فلا يشكنّ
القارئ لفظة بال بانه سيقضي على شهر زاد ، واذا به يميل الى شعرها ويقتطع من ذلك الليل
السحيق خيطاً ابيض كالقمر . فتهدأ نفس القارئ وتطمئن الى حين .

وتدور العجلة ، على سرّ مغلق عميق كالليل ، هي شهر زاد ؛ وطيف عالق بين الماضي
الانيم والحاضر الذي انطرح عليه ماضيه فشغلته فكرة الآثام ، هو طيف يحاول ان ينحني
فوق نفس شهر زار ليعلم مطاوي هذه النفس ، فلا يرى غير المجهول ، فيغريه المجهول - ول
ويستبيله دلّ شهر زاد العجيبة « العالمة باسرار الارض كأنها الارض » ؛ وعلى « قمر » الوزير
الذي جاء متمماً لشخصية شهر يار من حيث هو انسان . وتدور على فكرٍ قوامها اهواء
النفس تطالعك من عمق اعماق معانيها بحقائق ثابتة بثبوت الدخيلة الانسانية .

تقول شهر زاد : « عيني شهر يار اريد .. فيها اطالع الحبيبة والانديجار . » وشهر يار :
« ما هذه الموسيقى ؟ إنها تحبس نفسي في حدود ضيقة .. اسكتها يا قمر ! او اجعل انغامها
تنطلق .. تنطلق الى حيث لا حدود .. »^١

ويقول الملك ايضاً : إن لم نعش لنعلم ، فلماذا نعيش إذن يا قمر ؟
فيجيبه الوزير ، ونفسه تخرق حجب المدى لتبلغ اوهامه عيني شهر زاد : « لنعبد ما في
الوجود من جمال . »

شهر يار : وما اجمل شيء في الوجود ؟
قمر : عينا امرأة !

...

قمر : المحبون لك تهرب منهم ؟
شهر يار : ومن نفسي ايضاً .. اود ان انسى هذا اللحم ذا الدود .. وانطلق انطلق ..
الى حيث لا حدود .

وفي مكان آخر : « من استطاع تحريك جسده مرة من عقال المكان اصابه مرض الرجل .. وهل ذنبي ان أحس في نفسي الآدمية صفة المسكينة ؟ »
وعلى صفحة ٨٨ : « لا أريد أن اشعر . كنت قبل اشعر ولا اعني . اليوم أنا اعني ولا اشعر كالروح . »

وعلى صفحة ٩٠ : « يقال إن رجلاً بقلبه قد يصل الى ما لا يصل اليه آخر بعقله . »
ويجيء المشهد الرابع متمماً للجو . « ببداء ... فضاء ... ساعة الغروب ... الشمس تغوص في الرمال عند الافق البعيد . » وفي الغروب صورة النهاية ونغم الكتابة المتصاعدة من المحلوقات التي تصعد نزعا الاخير، واذا الكائنات الجامدة، واذا الشمس نحس وتأنم في مغيبها واذا لها في انفسنا انعكاس ، بل هي انعكاس لا وجاع شهريار :
« ما دام لها جسم فهي تتأثر طبعاً بالانفصال ، لكن في لحظة الانفصال فقط ... ونحن ايضاً مثلها . »

وفي المنظر الخامس تفت شهرياد بازاء العبد وقد لفّ القصر ليل ساج شديد الحلكة :
العبد : ما اجملك ! ما انت إلا جسد جميل .
شهرياد : حتى انت ايضاً تراني في مرآة نفسك .
العبد : إني ارى الحقيقة .

شهرياد : الزهرة البيضاء الرقيقة تنبت من الطين الاسود الغليظ . وتظهر اذ ذاك جميع غرائرها الحمراء وميولها المريضة : « ينبغي ان تكون اسود اللون ، وضعيع الاصل ، قبيح الصورة ، تلك صفاتك الخالدة التي احبها . »

وتردف قائلة للعبد : « بل اريد عودته (زوجها) حتى لا اشبع منك . »
ويشعر شهريار أن الوجود دائرة مفرغة تلتقي فيها البداية والنهاية ، متاليتين ، في سجن قائم ضيق هو الأرض « هذا السجن الذي يدور ، وكل شيء يدور معه . تلك هي الابدية ، خدعة الخدع ومهزلة المهازل . »

وتراه الى جانب هذا المنحى الفلسفي الرمزي المنتهي الى الملل من الوجود ، لا يعطيك معانيه هبة بل يستوقفك حياها ويترك لك حق الاستفسار وحب الاستيضاح ، وشوق المعرفة .
وفي هذه المسرحية من الملح ، والايام ، من التحليل النفسي الباطني ، وسرعة الاسارة والفلسفة الغيبية في علاقة الانسان بالكون ، وتحسس الوجود ، والخلق الفني ، والاتجاه الذاتي ، وتصوير الغرائز ، والميل الى العجيب ، وفيها من الالهام ، والجو الغريب ، ورشاقة الحوكة وطفولة الحس الجديد ، وصفاء اللفظ السهل المنطوي على المعاني المستدقة ، ما يضعها

في نوع المسرحيات الرمزية ، وفي مرتبة رفيعة من انتاجنا الادبي المعاصر . انها فتحة بكر في الأدب العربي .

أما حديثي في سائر المسرحيات التي ذكرنا فسيكون موجزاً ، افصرنا فيه على الفكرة العامة التي تدور عليها المسرحية ، وعلى تبيان المعالم الفلسفية - الفنية التي تلاقي واقعها في المذهب الادبي الذي نحن بصدده .

اهل الكهف : وها هو ذا في « اهل الكهف » يرتكز على اسطورة اخرى مستمدة من القرآن الكريم ^١ . يبلورها المؤلف في اسطورة « يوشا » اليابانية . واما الذي يعنينا من امر هذه المسرحية ، فأنما هو الاتجاه العام الذي لا يعدو ان يكون مظهرأ من المظاهر الفلسفية الرمزية ؛ هو الصراع القائم بين الحقيقة والوهم . بين الفناء وحلم البقاء . أو همّ هو هذا الوجود المحسوس ؟ اخيال عابر يتبدد ويتبعثر فيتلاشى كلهاث من ضباب ؟ هو حلم الانسان الأكبر بالبقاء ، البقاء في ربيع أبدي لا تظاله يد الزمن ، ولا يبدل من جماله عمل الدهر . تراه في « جزيرة السعادة » وراء ذلك الخط المستدق الفاصل بين الفناء والبقاء السرمدى .

أين يكمن السر الأعظم ! - في علبة صغيرة أو عزت عروس البحر الى زوجها بألا يفتنحها فيتعذر عليه الرجوع الى مربعا المطمئن السعيد . فيتغلب على الإنسان فضوله فيبحث عن السر الأعظم المكنون ، وإذا بالسر ضباب خفيف يتصاعد هباءً ، وإذا بالانسان يهوي على ذاته وتبتلعه لجّة العدم .

ما هي الحقيقة اذن ؟ وما هي اليقظة ؟ أليس في الوجود حالة تكون ليقتظنا بمثابة يقطنا للمنام ؟ ابن هي الصحوة التي تتساقط من امامها السدل وتفيض عليها المعرفة ؟ ولكن ما هي هذه المعرفة ؟ لا شيء . وكيف السبيل الى بلوغها ؟ لا سبيل . وبماذا نعتصم ؟

كان بودلير يعتصم بالله تارة وبالشيطان اخرى وكان رمبوود كالمصوفة فناءً في ذات الكون . فما الذي يعتصم به صاحب اهل الكهف ؟ لا شيء . فالانسان قارب يتعطم بين امواج الوجود ، تتلاعب به اللجج ، وليس من نور يقوده الى الشاطئ الآمن . فليس من شاطئ . فكاننا نتحسس ههنا فشل الانسان أمام الكون ، وفشل العقل امام المعرفة ، كما تلمسناه في نشأة الحركة الرمزية . وكما أن الرمزية ، في تطوراتها ، بلغت جبهة من الأدباء الذين انتهى بهم الفشل الى السأم ، فاليأس ، فالاشمئزاز : كذلك ففي « اهل الكهف » خيط من خيوط النسيج « الوجودي » : 'حلم' الانسان يجمّل الواقع الراهن ويبرّج الحياة بمساحيق الجنّ والسحر ، وحقيقة عارية باهتة تتعفر في الرغام .

(١) يزعم بعضهم ان للاسطورة ذكراً في الادب السريانية يحمل اهل الكهف سبعه ومعه كلب لا ثلاثة!

مجموعته : ومعتدنا فيها ثلاثة عناصر : ١ . شخصية « نوسيس » وهي عماد الباطنية الرمزية كما مرّ بنا ، ٢ . والمشادة القائمة بين الفن والحياة ، ٣ . اتخاذ الفن بذاته موضوعاً للتأليف . وهما حجران من لون خاص في البناء الرمزي . وفيها رفع الحياة ، يعتمدها النقص ، الى مستوى الفن الأكمل في ابداع الانسان ، وبث نسمة الحياة في الفن المتججر الجاسد تعوزه الحركة والاندفاع الخلاّق . وتسير الحياة والفن جنباً الى جنب حتى آخر الدهور .

إن الفكرة مستوحاة من الاسطورة اليونانية ومن مؤلف « برناردشو » مباشرة ١ . وقد شغلت الرمزيين زمناً . ثم إن في ما أعطاه أوسكار وايلد (من الاعماق - دوريان غراي) لبيّنات عدة على علاقة ما بين الطبيعة والفن . وينتهي بنا التعميم ، وفي التعميم يصح كل شيء ويخطئ ، على أن في ما اثبتناه بيّنات كافية - الى القول بأن معظم ما جاء في انتاج الحكيم متأثر تأثراً قريباً أو بعيداً ، ضيقاً أو واسعاً ، جزئياً أو عاماً ، فكرياً أو شكلياً ، متعمداً ام غير متعمد ، بالمذهب الأدبي ، او الاتجاه الذي نحن بصدده . أما الأسلوب فلا يربطه شيء مع الاسلوب المسرحي في القرن التاسع عشر ، لما فيه من شحذ بلا ترمّت ، وإيحاء بلا تفسير ، وتوجيه بلا ايضاح ، فتحلّ اللفظة في الحوار مقامها في البيت الشعري بحسن تحليلها ، ودقة اشارتها ، والثقل الفكري المجرد الذي تحمله .

ولئن اعتبرنا الاخراج اضافياً في المسرحية الكلاسيكية وضرورياً في المسرحية الرومانتيكية ، فإننا نثبت أنه قسم من التعبير في هذا الضرب من المسرحيات لا ينفصل عنه . ولربما تطوّرت الحال عند بعضهم ففقدت المسرحية إخراجاً وحسب ٢ . وهو من الذين يعتمدون الجوّ كالأجراء التي تغلف مسرحيات ماترلنك وابسن عامة . ويتوخون الخالص من النثر ، وتصفية التعبير مقرونة بالوضوح .

الرمزية في لبنان

ولنتنقل الى قطر آخر أوغل في دراسة الادب ، فدنا منه واحترم تفهيمه اياه ، ووقف على معظم اسرار وسائله التعبيرية ، فحاول ان يحققه . ذلك ان الادب اللبناني في نزعه الحديثة البعيدة عن الصحراء ، لتقربه من اوربا ولتثقف بثقافتها العلمية ، والفلسفية ، اعتبر نفر من اهليه خطأ ان الحضارات منفصل بعضها عن بعض ، فاستشعر ان الادب العربي غريب عنه ، بعيد عن روحه . فتحدث بلبنان المنطوي على ذاته وبالشخصية اللبنانية ، محاولاً ان ينفي عنها اللون العربي القديم وكل صلة ورحم تصله بالافطار العربية الاخرى المتاخمة والمجاورة . وجعل بعض الادباء يحددون للبنات ثقافة خاصة Sui Generis منفردة

(١) في المقدمة التي وطأ بها توفيق الحكيم لمسرحيته اشارة خاصة الى برناردشو .

(٢) كما في سيمراميس وامفيون لبول فاليري في Variété III

مستقلة بحد ذاتها عاثدة في بعضها الى العنصرية الفينيقية ، يتغنون بها وبابحاد فينيقيا ، من شواطئ صور ، الى تكوين قرطاج ، الى السفن الشراعية تذل البحر ، وتحمل حروف الهجاء والنور ، وابدئية الفكر ، واساليب التجارة الى الغرب ، فتوقظه من سباته الطويل . وحمل اصحاب هذه النزعة على المقلدين المسرفين في التقليد ، راثين ان في التقليد ترمناً ، وفي التزام القدمية اللغوية ، والرجوع الى الصحراء نفوراً وانقباضاً . وحملوا ايضاً على المقلدين المعتدلين امثال « الاخطل الصغير » فعاوهم باستعاراتهم القايمة وتشايبهم التي حذوا فيها حذو شعراء العباس وسواهم من شعراء القديم ^١ .

ثم ان هذه الفئة المجدة ، المسرفة في التجديد ، لم تر في الادب العربي ما هو عالمي فيروي منها الغليل ، فحكمت عليه دوغماً روية وإنعام . لان المطالعة العربية الوافية لم تتم لها ، لانصرافها الى ادب الفرنجة اكثر من وقوفها على آداب العرب (ومآله : ١ - تأثير المدارس الارسالية الذي تعمم بالثقافة ٢ - ان الادب الغربي اقرب الى تصوير حياتنا الداخلية الذاتية ، والواقعية الموضوعية ، والى ذوقنا المستحدث ، من الادب العربي القائم في معظمه على تصوير المواسم ونقل المناشبات بتكلف الشعراء تكلفاً) .

فان حاجتنا النفسانية تغيرت ومفهومنا للفن اصابه التبدل - واذن فهذه الفئة ابتغت ان تنتزع عنها الصفة العربية نسباً وانتاجاً لا كرهاً بالادب العربي وانما لجهلها حقيقة الحق ولاعجابها بما اعطى الغرب . واعجابنا بالغرب اوسع من ان يحد في الادب ، فهو ناتج عن « قوة الغرب » التي فرضت ذاتها على الانسان ، بعد نظرية « نيتشه » ففقت عن الحقوق الانسانية التي بشرت بها الثورة الفرنسية ، ووضعت الحق في نصاب القرة . ثم انها ، اتباعاً لفكرتها اللبنانية المستقلة القائلة بان للبنان تاريخه ، قالت بوجوب ادب لبناني يتجلى بالوان قشبية منتزعة من طبيعة لبنان وثقافته .. فلبنان في نظرهم تاريخه لاث العرب لم يغادروا الشاطيء بعد فتوح معاوية ^٢ ، وما بلغوا الجبل . وظل اهله في مفاوزهم وفي اديرتهم قابعين . ولبنان اديبه الخاص . فأديبه لا يرجع الى ما وراء القرن الثامن عشر ^٣ . فنشرت القصائد التي تمنى بمجد « صور » و « قرطاج » و « هملاق » و « هنيعل » وغايتها احياء المجد القديم ، والاعتزاز ، واثارة الحمية الوطنية ، فجعلوا في لبنان « للحجر رسالة » . وكان ان نشأت حزازات اقليمية بين مصر ولبنان . فنسب بعض مؤرخي مصر كل النهضة الحديثة الى المصريين ، ونحسوا حق اللبنانيين في المساهمة بخلق هذه النهضة ، فاعتدت هذه الفئة مسرفة

(١) اشارة الى قصيدة الاخطل الصغير ومطلعها « المعى اهدت اليها المقلتين ... والفلي اهدت اليها العنقا »

(٢)

ان معاوية صالح اهل الجبل عليه بحزبة .

(٣) الاديب - ما هو الادب اللبناني مجلد ١٩٤٤ الجزء الثالث ص ٤ .

في نقيضتها ، منكورة على مصر جميع ما صنعت في سبيل النهضة . فنتج عن تقاوص لبنان في تاريخه ، وعن الحزازات الاقليمية ، واستنكافه عن الثقافة الازهرية ، شعر لبناني يستقي من الادب الاوربي مباشرة ، ومن الادب الفرنسي بنوع اخص - لان الثقافة الفرنسية وآدابها تعممت خلال الانتداب - فتزود بها معظم الادباء كما مر . واخذ الشعراء بالادب الرومنتيكي اولاً جد الاخذ ، فترجموا ما وقع منه في انفسهم ترجمة حرفية او بتصرف ^١ . وكان لمصر منه حظ وفير ^٢ . وكان منهم من نسج على منواله لانه لاقى فيه طريقة مثلى للتعبير عن آلامه وآماله الضائعة . ونمى الى ان الاسباب التي دعت الى « داء العصر » بعد اندحار نابوليون ، لشبيهة بالنزعة المصرية واللبنانية هذا الادب ، وذلك بعد فشل الدستور عام ١٩٠٨ ، وبعد آلام الحرب الكبرى وقد تصاعدت من التراب رائحة الموت والفناء في الشرق .

على ان جبران جبران ، وقد قيس عن الكتاب المقدس وعن مذهب القوة النيشي ، والطبيعة اللبنانية ، كما قيس عن الرومنتيكية ، لم يترك في هذا الباب زيادة لمستزيد . فنجا من كان بعده نحوه ، على ان تقليد له وللادب الفرنسي جاء شاحباً سطحياً يكاد يكون مستكرها لما فيه من تقليد باد ومبوع . فحدث رد فعل كالذي حدث في فرنسا في الربع الاخير من القرن المنصرم . فكما ان الرومنتيكية لم تعمّر كثيراً (وان بقي للرومنتيكية اثر بعد ١٨٤٨ فذلك لان هيجو وهو رئيسها نيف على الثاين توفي عام ١٨٨٢ وجاء انتاجه في آخر حياته ارفع شعره ، يختلف اختلافاً بيناً عنه في عهد الرومانتيكية ومقدمة كرومول . ونرى ان في شعره هذا بوادر رمزية) بل ماشت الادب الجديد في عهد بودليز والبرناس ، كذلك ما لبث في لبنان حتى خبت . وآن جرى التطور نحو النزعة الرمزية لم يبق منها الا شعاع . واذا فالرومنتيكية في لبنان ، مثلها في اوروبا ، اشتملت على بذور حياتها وموتها ، وقام على انقاضها اتجاه جديد .

ولم يكن الميل الرمزي في الادب اللبناني رد فعل في وجه الاتجاه الرومنتيكي فقط ، بل كان ايضاً ، وبنوع اخص ، اعراضاً عن الطريقة التوسلية المتعارفة وخروجاً على المألوف في الشعر . وفي الاعراض عن الطريقة التوسلية المتعارفة استنكروا التعاقب على المعنى الواحد ، وتعبد السجع والتجنيس والارصاد والتعقير اللفظي ، واغفلوا الالفاظ التي لا تنسب الى البيئة الحديثة بشي ، ولا تعبر عن نزعاتنا واهوائنا وحاجاتنا . وادخلوا على الامة الفاظاً

(١) تشير الى ترجمات الميلاس ابي شبكه ، بول وفرجيني وغرازيل واناالا وغيرها الى قصيدة السلول لبشاره الخوري والبحيرة لفياض والمادة اوسع من ان تقيد في حصر .

(٢) لتراجع مؤلفات المنفلوطي بول وفرجيني وماجدولين وترجمات الزيات وشعر علي محمود طه المهندس في معظمه مصطنع بهذا الادب .

قد تكون مستقاة من اللهجة العامية على أنها لغة الحياة ، او منتقاة لما فيها من قيم معنوية حيوية وغنائية ، غافلين أحياناً عن قواعد البلاغة . ولطالما سخرُوا البلاغة للغناء ، معتبرين ان جوهر الشعر غناء قبل ان يكون معنى وبلاغة في اللفظ . فآثروا الجاحظ وأبا الفرج لقرب أسلوبها من الطبع ، واعرضوا عن أسلوب عبد الحميد واصحاب المقامات وذوي الصناعة ، كما انهم قربوا منهم ولي الدين من المحدثين وأشاحوا عن النهضة الادبية اللغوية ، ونجسوا المنفلوطي حقاً لما وجدوا في أسلوبه من تعاقب على المعنى الواحد ، وبعد عن الطبيعة والفكر الصحيح ، وقرب من الصناعة والزخرف والتصنع ، وعناية بالشعور دون اللباب ، وقصور عن تصوير الحياة بنت الاعماق ، واقتصار على عرض السطحيات المملة من حقائق الذات .

أما خروجهم عن المألوف من الشعر فعلى باين : المعنى والمبنى . ففي باب المعنى ادخلوا على الشعر ما حملته اليهم الثقافة الحديثة من فكر ومجردات . واستمدوا استعاراتهم وتشابيههم وأوصافهم من الطبيعة اللبنانية المختلفة عن طبيعة الاقدمين . ولا غرو فان تذوقنا لما يحيط بنا يتغذى وينمو ويصل بذوق الفنانين ، فالفن يجعل الطبيعة ، او انه يجز حواسنا لتتناول ما كانت تعجز عن تناوله وهي بعد في حالتها البدائية قبل ان تهذب وتشجذ^١ . انهم جعلوا شعرهم من صميم حياتهم فأسبغوا عليه الاخلاص ونزعوا التقليد فلم يعد شعرهم شعر الحفلات والمسآتم بل عنوا بالمناسبات الداخلية بنت الحسائس العماق .

وليس خروجهم من باب المبنى باقل حظاً ، فأنهم عنوا بالالفاظ الشفافة ذات الايقاع المأنوس ، واسقطوا الوحشي من الكلام معتبرين ان وحشي اللفظ لا يتآلف مع المعنى الرقيق المستدق ، الذي لا يستخرج الا بشق النفس . وتوغلوا في ذلك حتى الاسراف . فانهم ، لعدم وقوف بعضهم على اصول البيان واللغة ، اعتبرهم حيلة التعبير فأووا الى لغتهم العامية يستقون منها ما دون المعجم وما لم يدونه أحياناً ، معتبرين ان اللغة المحكية هي لغة الحياة ، ويتحتم ان يجيء التعبير بلغة الحياة . مما بلغ بهم الى التضييل والتغريب فحملوا على الفصحى ذات الالفاظ الصحراوية حملة شعواء واشترعوا بأن يرفع مستوى العامية حتى ترتقي وتصلح اداة للتعبير ، وقام بعضهم يلقي المحاضرات بالعامية ، ويترك الفصحى لينظم الشعر بالعامية . على ان المحاولة لم تتجاوز بعيداً فانطقات غب ظهورها بيسير .

واذن فهذا الاتجاه الرمزي اللبناني كان وليد انفعالين : ١ - رد فعل في وجه الرومنكية المائعة والادب العربي الصناعي ، ٢ - والحاجة الى التعبير عن حياة جديدة . فأعوزتهم الوسيلة الادائية فأووا الى الاسرار التي استكنها اساتذتهم الشعراء الغربيون . ثم انهم

(١) لقد ترهف حس الشعراء العباسيين وشجذت اذواقهم بعد اتصالهم بالامم المقهورة فتغنوا بما لم يتغن به القدماء .

اعتبروا خلّةً ان ادبنا القديم دأب على الصناعة والمهل الفكر ، على انهم هم ايضاً لم يستقصوا معالم الفكر التجريدي لآلة ثقافتهم الفلسفية ، بل سبروا غور النفس يبحثون عما يجول في العقل الباطن بما اظهره بجهر السيكلولوجيا الحديثة . وهكذا اتصلوا ببعض المظاهر الرمزية في الاسلوب والمعنى ، اما كيف تبدو الصلة فهذا ما سنحاول تبليانه بخطى ثلاث :

١ - فئة جاء شعرها مزيجاً من الرومانتيكية والرمزية واقتصرنا في مثل هذه الفئة على « يوسف غصوب » ٢ - ومن ضعفت في شعرهم الصبغة الرومانتيكية واستحالت فيما بعد ، بمعظمها انجماً رمزياً ، واقتصرنا في مثلها على « سعيد عقل » ٣ . لم نر محيصاً عن تبليان مدى انتشار الحركة والرجوع الى الوضوح الكلاسيكي ، فأوجزنا في الاولى لانها بادرة واتسعت في الثانية لانها تحقّق لما نحن في صده وعرضنا من الثانية ما يجاري مقصودنا .

يوسف غصوب - « العوكة المنسوبة والنفس المبحور »

عندما سئل فرلين ، ذات مرة ، عن شعره الرمزي اجاب : « ليس شعري رمزياً بشيء وانما اصور ما يجول في نفسي من آلام وافراح ، اتمنون ذلك رمزاً ؟ » . والحق ان شعر غصوب نفثات شاعر قدفها صدره « في بيض الليالي وسودها . هي احلام وجنات . ورجاء وخيبة . وتشاؤم وحزن عميق ، كما هي حب طاهر وشهوة دنسة . وطيب التماس . ثم زوارق واوراق وارفة وظلال مزهرة يعبرها ضياء تفوح منه الطيوب والبخور . » ويقول في مستهل مجموعته ان شعره صورة قلبه في حالات شقائه وتعاسته وحالات سعادته وافراحه :

« لا حكمة فيها ولا عظة بل صورتي صورتها بيدي
حالات نفس في سعادتها او في كآبتها ولم أزد . »

على ان هذا الشعر المتدفق من خلجات النفس ليس ببعيد عن الشعر الرمزي بل يلتقيه بنواحي عديدة اهمها ان في المجموعتين وفي شعره عامة لوناً ارسنقراطياً انيقاً خلواً من الاسفاف اللئطي والمعتاد المألوف . وفي هذا الخروج مبل الى التصفية ، والتصفية بتحديد الشعر الرمزي . ويرجع ذلك الى العناية الكلية التي عنيتها اصحاب هذا الادب في الاخراج . ويتضح لديك فوراً أن العطاء عند غصوب لم يكن عطاء مرسلاً ، وليس ابن السجّية ، وانما هو نحت مستخرج بالازميل ، منتزع حرفاً حرفاً ، ولقطة لقطة . على ان مسحة العمل هذه

(١) للشاعر قصائد نشرت في مجلات لبنانية مختلفة كال«كشوف» والاديب من مثل «جبايرة المجد» و«والانتظار» و«الرعدة الاولى» و«المتجردة» و«الغدائر» والمواضيع اخرى بها ان تكون موحاة من قصائد الرمزيين .

ظلت بادية ، كما سيئين في محشنا عن « قارورة الطيب » ، مما جعل انتاجه غير متساوي النسيج ، متساوق الغناء .

اما الحواس في شعره فمتصل بعضها ببعض : فالألوان قد توقظ فيه الاصوات ، والاصوات توقظ العطور ، والعطور تنبه الألوان وتمتزج جميعاً لتوليد الصور .

وكنا في مجرى حديثنا عن علاقة اجزاء الكون ومظاهره ما بيننا ما ذكره الفيلسوف الاسوجي سويدنبرغ بهذا الصدد ، ونوفاليس وهارتمن ، وكيف استمد بودلير نماذج هذه التعابير ، فكأنما الارج واللون امتزجا ليعبرا عن جوهر الزهرة وهكذا فالاصوات والانعام والمهوسات انطلاق جوهر ، وتعبير عن ذات . ويقول الشاعر :

« اسمع القلب خافقاً في ضلوعي ... وارى الطيب في الحديقة ساري
ترشف اللهب من ذراع حبيب ضم من جسمها شرارة نار »

ويلفتنا هذا الطيب الذي تراه العين . فالحاسة الشامة ايقظت في نفسه صورة العطر في انتقاله وتأرجحه من ناحية الى ناحية عبر الروض . وفي قوله « ترشف اللهب » مفاجأة ، فلو قال من « غم » لأتى ذلك متعارفاً مألوفاً يتابعه القارئ قبل أن يتأوه . اما اردافه « من ذراع » فتنبجس منه جدة تتضمن قوة الشهوة التي توقظها ضمة الذراع . فكأنما تسقي حباً عابثاً وتسقى . وسرت الشهوة من ضمة الذراع الى الجسد والجسد محرور ، وقد حُم من اللذة واستحال ناراً تستمر . وليس في المعنى غموض . فلربما كان الشاعر الرمزي يحذف لفظة « جسم » في العجز ويترك القارئ امام « ضمتها شرارة نار » ، وبواسطة وسائل مختلفة موسيقية وإيحائية ينتهي الى ابلاغ ما يقصده ، غنيت « شهوة الجسد » ، وهذه من صفات الادب الرمزي المغلق ، وفي بعض قصائده ما يذكر بالحس العاري ، والشهوة الجسدية الصارخة التي تتصاعد من الصور البودليرية في مقطوعته « الجيفة » وفي « الجو الباريسي » فيقول عن شواعر الراهب :

وهي تعوي مولولات جباعا كذئاب يعوين في الدوّ طلس
كالحات تدب من كل صوب كدبيب الديدان في جوف رمس

فيبين انه يعرب عن نفسية الراهب ، وقد نشأ فيها عراك بين التنسك ، يقصيه عن الحياة والشهوات تشده اليها ، إذ تستيقظ الشهوات في الذات وتتكاثر حتى تتآكله . على ان تشبيهه في مجمله مادي غير مجرد ، وصوره عامة مثقلة بالمادة لا تبلغ تصفية الرمز . فلو وكل الامر الى شاعر رمزي لترك في البيتين ما يلي :

« شهوات تعوي ، ونفسه قبر تنهشه الديدان » ولقادنا بواسطة الإيحاء الغنائي الى عتبة

المعنى . وغصوب لا يكتفي ببلاغنا عتبة المعنى ، وإنما يحمله واضحاً بيناً خلواً من المعميات .
وقوله في الفاسقات :

« فاجرات النهود مبتسمات بشفاء عطشى الى الفحش يبس »
تذكرنا بقصيدة لبودليز عنوانها : « البوهيبون » . ولينبه الى ما في لفظة « فاجرات »
من صراخ الشهوة . وتلاها في العجز « عطشى الى الفحش » وتلتها « يبس » . بحيث ان
لفظة « يبس » وهي الروي ، عادت ولفت البيت بكامله نغماً ومعنى ، وفيها الجفاف وشدة
التشهي وحبس في النغم . فالباء الداكنة الواقعة في الوسط تمثل حالة الشاعر المحترنة ، وهو
يعيش تلك الفترة الحلاقة كما تمثل - بحال الطبع - ما يجول على الشفاء المندلعة من حرارة
الرغبة .

واذا جمع به الحيال فهو ، وان مد يدأ لا يخرج عن معالم المعنى تمام الخروج ، وإنما
يهديك اليه دون ان يعطيكه دفعة واحدة ، فيبقى للقارئ لذتين : « البحث عن الشيء » .
و « الوقوع عليه » .

وله من الرمزيين موسيقاهم على غير تعنت في المزاجية بين مخارج الالفاظ ومقاطعها^١ .
ونشير بنوع خاص الى قصيدة عنوانها « اوراق الخريف » حيث يتراوح النغم مع حالة
الشعور بالغناء وفكرة النهاية اللتين يتوخاهما .

واتضح لنا ان غموضه لم يكن شاملاً ولربما كان مرجع ذلك تأثير الشاعر بالرومانتيكية
اولاً وببودليز من الرمزيين ثانياً . وبودليز عزم بعض النظريات الرمزية اما شعره فخلو من
المعميات بعيد عن غياهب الطلاس . ناهيك باعجابه بالوضوح الشامل الذي يزدان به ادب
« راسين » من الكلاسيكيين وعنايته باحكام التعبير وحفاظه على الأداء الفصيح ، انحناؤه على
سلامة اللغة ، والتركيب المنطقي . « فقصيدة الانتظار » تذكرنا بليلة اكتوبر للشاعر موسى .
وعليه فهو يمثل في مرحلة اولى بعض الاثر الرومانتيكي في ادبنا وفي المرحلة الثانية
بعض الاثر الرمزي . ولعله - بمد جبران - من عداد الذين ادخلوا الى ادبنا هذه الرعدة
الحاملة في مطاويها اهواء النفس وحالاتها ، المعربة عن اوجاعها . ألا يبين لك انه على شاطئ
هذا الانتاج مات فن الشعر القديم ، شعر المآتم والمدائح والاعياد والمواسم ؟^٢

فأرورة الطلب - ولا تعدو هذه المجموعة ان تكون محاولة في هذا النوع من الادب
بما فيه القصيدتان « رؤيا » و « صلاة راهب » وكلتاهما من مجموعة الشاعر الاولى .
فالقصيدة ، هنا ، بالرغم من مظهر الوحدة لا تكون جزءاً مستقلاً بوجه العموم . وهي

وان توخته ، عجزت احياناً عن نقله . بحيث ان انفاس القارىء التي تتراوح وانفاس الخلاق ، بواسطة اللفظ ، لا تولد في ايقاعها الصوتي حياة داخلية او تباراً شعورياً . ويرجع ذلك الى امرين : اولهما ان صاحب « القارورة » يعنى بالوصف الخارجي ، ويربط بين اجزاء هذا الوصف منطقياً ، متخذاً في الشيء الواحد نواحيه المختلفة ، وان ما يبرز القارىء ليس الشيء كاجزاء بل كوحدة لا تتجزأ ، وان ما يطربه ليست الاقسام بل الكل ، وليس الوصف الخارجي بل الحياة التي تضح بها هذه الخصائص الخارجية . وفي عدم الرجوع الى الجوهر الاعمق الى الحياة الحق ، وفي الاقتصار على مظاهر هذا الجوهر دون الجوهر نفسه ، يصور الشاعر بعض ما في النفس دون ان يعري هذه النفس . فيتعذر على القارىء ان يشارك الشاعر في خلقه . وثانيهما انه يعنى بالتصوير الخارجي لذاته لا لانه منبثق عن حاجة روحية . ولو تم التصوير لاعتبرناه كاعتبارنا للوحات الرسامين الواقعيين او لقصائد جماعة الفن للفن . ولكن تصويره هذا لمحات وعلى التصوير اللامع ان يوقظ في الراي ما يساعده على اتمام ما يهدف اليه الخلاق ، فيشير اليه دون ان ينوء به ، او يلهج دون ان يجلله ، ولكن القصائد هنا لا تتم الوصف ولا تشير ، فهي في منزلة بين المنزلتين .

ومن هنا نشأ « الجمود » وفي المجموعة على ما فيها من زهور وعطور وحنين واماني وذكر بعض الجمود . فكان الزهور في آنية لا تستمد من عصير الارض غذاء ، والعطور متجمدة في قوالب ، والحنين والاماني في اديم ساكت ، والذكر في صومعة محكمة القفل لا يصله بالحاضر شيء ، فهو ماض مات . ومرجع التجمد ان الاداء لا ينقل ما يجول في الذات ويكتفي بفتح نوافذ نصف مرصدة تطل على بعض هذه النفس . وفي الشاعر تتكلم الاذن ويصغي الفم ، ويصحو العقل فيولد علماً ، وتصبح القصيدة مأذبة العقل ، والعوبة منتظمة ، خارجة عن المؤلف من اللفظ ، وفيها تستعاد الجهود التي بذلها الخلاق عن طريق الايقاع ونغم الاداء المنسجم . ولكننا قلنا ان القصيدة في هذه المجموعة لا تولد جواً بل تصف اجزاء ، وتكتفي بالخارج ولا تلج هيكلاً الحياة وصاحب « القارورة » كثيراً ما لا تتكلم اذنه . ويدرك اللقايا الشعرية احياناً في قوله : « يا نغرها ، يا ورقني وردة حمراء » و « عيناك أغنية خضراء » ، « عيناك ام نغم يلهو على وتر » . وقد يتعمد احياناً اخرى فيأتي الشاعر بابيات من طبيعة النثر وجوهره . كقوله في قصيدة « حنين » :

في غمرة الليل والسكون ... يلفني عادي الحنين

وفي « متجردة » :

لم يطلع الصبح على مثله منحدرآ من راحة الباري

لا تشبع العين ولا ترتوي من حسنه الا بمقدار
وقد ينحدر به ابتعاد الصوت عن الاذن المخدار :

كورها الحب لاغراضه مملومة ، خطت ببركار

فأنظر الى « كورها ومملومة وبركار » كيف انها تحول دون باوغ الشعر لانها جسم وطبيعة تتنافى والشعر . ولينبه ان الشعر الصافي الخالص لن يبلغ ، ولكننا نحاول باوغه ، فيوفق الى ذلك « غصوب » في لفظة او تعبير ثم يهبط حتى النثر . وكثيراً ما يكون الروي سبباً في ذلك . فسوء اختيار القافية يدك البيت ، وكثيراً ما يختاره نعتاً لا حاجة فيه سوى تقيم الشروط العروضية ، ولشد ما يعسر استخدام النعت . هذا وان الروي قوام البيت واليه يرجع الايقاع الاخير وقراره والشعاع الذي بلغه فيضيه .

ثم ان العناية اللفظية بادية التكلف ومن شروط الاخراج الشعري ان لا تظهر مسحة العمل فيه ، فيبلغ درجة يخيل للقارئ معها ان الشعر عفوي ، وليس عفويّاً .

فالى جانب هذا البيت المرتاح :

« بتفاحها حلم بالشفاه ... واعنانها خمور الغد »

تري آخر :

« احسها في دمي ، في عروقي ... وفي السكان مني وفي المزمع »

فأنظر الى « السكان والمزمع » وما فيها من تكلف وعناء . الصفة الظاهرة تبعد بالشعر عن الكلاسيكية التي تنافي العفوية وتفترض في الوقت نفسه زوال صبغة الصياغة والحاء التكلف ولذلك ليس ادبه بالادب المهموس .

اما قول الاستاذ بطرس البستاني بصدد العوسجة الملتببة والقفص المهجور ان ادب « غصوب » ارسقراطي فقول يحتاج الى تعديل ، فأدب غصوب يحاول الترفع عن العادي المألوف ولكنه لا يبلغ الارستقراطية بشيء . فهو اذا شاء محاولة في التصفية ولكنه على طريق هذه التصفية .

ولغصوب مقال عنوانه « حان للأدب ان ينعتق من قيوده » يتأثر فيه خطى النقاد المتخذين مقاييس الرمزية مثلاً اعلى فيتحدث عن مواضيع الشعر ووجوب تطور اساليبه . إلا ان شعره لم يكتس بهذه الحلى فجاء وفيه جمود وأخل الانتاج بالقوانين المسنونة .

خبّين أمران : اولها الاثر الذي تركه الأدب الرومانتيكي في شاعرية غصوب ، وثانيها ان هذا الاثر نفسه تضاعف دون ان يضمحل ، بينما اخذت الصبغة الرمزية تشدشداً اثر شيء ، بعدتها ميل الى الخالص والصفاء مما يمتاز به الكلاسيكية . وهذا الذي يحملنا احياناً على الظن بأن ما نسبته يوسف غصوب الى الياس ابي شبكة ^١ ، ومؤدى بعضه أن ابا شبكة كان شديد التأثير بما يطالع ينطبق عليه هو ، فلئن بدا أن في شعر غصوب تساوياً واتباع خط واحد متكامل متتابع ، فان بعض الصبغ الادبية المعينة تغلب على ناحية من ادبه في زمن معين ، ثم تنقلص بعض التقلص فتشعب ويطغى عليها اندفاع آخر .

ونزعم ان الموجة الرومانتيكية على استمرارها في الزمان واطرادها ، كانت ضئيلة الارتفاع في شعره ، متوازية الاندفاع ، متساوية الانطلاق ، خفيفة . اما الموجة الرمزية فأثبتت قوة ، وعلا زبدتها ، وطوت الموجة الاولى ، ففسرتها ، وامتزجت بها ، وحوّلتها اليها . وسارتا معاً بنغمين متجددين احدهما . وهو النغم الرمزي - عريض متغاير ، وثانيها - وهو الانشاد الرومانتيكي - مستمر دائم ينسياه ، بين الفينة والفينة ، ذلك النغم الاول الطاغى عليه المزدوج فيه .

المفردات الاخرى - اللون الفينيقى اللبناني

وكان من جراء هذا التفاعل بين الادب الرمزي ولبنان ، ان اصحاب النزعة الحديثة في الشعر انفصلوا عن الادب العربي كما نعرفه في تاريخه ومناهجه ، واسهبوا في اعطائهم لبنان شخصية مستقلة بحد ذاتها . كما نسبوا اليه ادباً تفرد به ، فطبعه بطابعه ، ولونه بلونه . ولوسألوا عن ينابيع هذا الادب لأعيوا جواباً ، او اجابوا انهم ينتمون الى حضارة بحر المتوسط . واشادوا بالحضارة الفينيقية وقاعدتها صور ، حضارة مترامية من بيزنطة الى قرطاجنة ، الى روما . على انهم لم يقفوا على آثار ادب فينيقي ، فعلموا تاريخ ادبهم بالقرن الثامن عشر ، مفاخرين بيد اللبنانيين الطويل في احبائه التراث اللغوي في القرن المنصرم ، مقرّضين الفكر اللبناني ، والانتاج الحديث فيه ، باخسين العرب حقهم في مضمار الفكر ، او مهملينه ، منكرين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري والادبي . وبلغوا مبلغ التطرف فوهوا ان الحضارات بعضها منفصل عن بعض ، وان مجالاً يتسع لهم فيضعون في وجه اجتياحها وتطورها

(١) راجع مقالا لغصوب في مجموعة المقالات التي ضمها صاحب دار المكشوف في كتاب عنوانه « الياس ابو شبكة » .

ونشوتها موانع وحدوداً وفواصل . وكان في غضهم من التراث العربي ان فاحروا بالابحار الفينيقية في استنباط حروف الهجاء ، والتبريز في فن الملاحة وأساليب التجارة ، زاعمين ان السفينة الفينيقية اقلت الى العالم « الحرف » و « الفكر » و « التجارة »^١ . وكان من اثر التفاهم التاريخي فائدة . فللتاريخ يعود الفضل في اثارة الشعور القومي واستعادة المجد المفقود . فنزعوا الى لبنة العالم . ولم لا وهم اعطوا العالم « زينون » و « طاليس » ؟ ونشأ باب جديد من الشعر يتغنى بالعز التالد ، ويتبلج العالم الفينيقي - اللبناني وقد تسربل بالاختيال والمجد ، وتكمل بالغار . لبنان فينيقيا ، لبنان التوراة القديمة ، لبنان الحديث .

وانتشرت فكرة في الاوساط الادبية ، 'تقر بان هذه الوجهة ترجع الى شاعر لبناني ، شارل قرم ، تمكن بسعة اطلاعه وثقافته من ان يؤثر على الناشئة في مجالسه ، فزودهم بهذه الفكرة ، فتمذهبوا بمذهبه واعتنقوا المبدأ . على اننا نميل الى ان الذين اخذوا اخذه ، انفعالوا بتأثيرين : أولاً : تأثير سياسي تولد منذ الانتداب وفي غضونه ، اذ اقتطع الافرنسيون لبنان الكبير ، بعد ان كان صغيراً ابان السلطان العثماني ، فوجهوه بذلك نحو الانكماش ، وشعر انه متقلص عن سائر البلدان المجاورة ، ولا نستثنى سوريا ، وانه في عصمة من مآربها جميعاً . وعلى اثر الانكماش السياسي تولد شعور بالاستقلال الفكري والادبي . وثانياً : تأثير ادبي مباشر . فان بعض ادباء العرب لفتوا الانظار الى العناصر التي تكون اوروبا الفكرية ، ونسبوا الى فينيقيا في نظريتهم فضلاً عما . واسهبوا في كلامهم على حضارة البحر المتوسط ، وخصوا قاعدة « صور » بالشيء الوفير ، ولربما ذهبوا الى ان اوروبا ثمرة عوامل مختلفة اهمها : الحضارة الرومانية - المسيحية - وفينيقيو بحر الروم^٢ .

على ان شعراءنا المحدثين لم ينقطعوا عن الادب العربي انقطاعاً . فهم وان لم يجدوا فيه رياً لظماهم فلقد اعجبوا « بالبيت » الشعري العربي ، بما حدا سعيد عقل ، في مقدمة اول الربيع ، بعيد حديث مسهب عن اثر لبنان في التاريخ وعن جعل الشعر مشكلة كيانية في لبنان جازماً بأن علاقة لبنان بالشعر هي « كعلاقته بالهواء والماء » ، الى الكلام على الثقافة اللبنانية الحديثة التي اتصلت باليونان عن طريق باريس ، وبالغرب ، وعندهم البيت الشعري . والى القول : « فكيف لا نأخذ البيت العربي وهو بيتنا ، علمنا فن التزويج بين تحاكي اصوات وجرس وروي ، تقطع سويّ حيناً ، وحيناً قفز ، الى مستهل عجز تدار بين انغام ومدات طوراً ، وطوراً مخاطبة في لفظة توحدت كأنها الجيش ، للفظه تفرقت كأنها

(١) اعتبروا ان اللبنانيين تركز في « ايونيا » بعضهم وهناك « جث الفلسفة ورضع الثمر » وامتد التأثير اللبناني من صيدا وصور الى يزنطة فخرطاجة فايطاليا فسواها . راجع مقدمة اول الربيع .

(٢) Valéry, Variété I, La Crise de L'Esprit.

الشرذمة . وهو يضيف في الصفحة نفسها : « بيت عربي هو لنا ما دخل حرمه سبق منا اليه ، ولا اعرف مناه . . . تسلمناه على حال رفيع وارفقينا به الى اوج ارفع ، ولكنه اوج من صلبه ، فهو هو نفسه ولكنه تعالى هذه المرة . بيت عربي اخيراً نظمناه في سلك ، فراح لأول مرة في تاريخه يكون نعمة في سبفونية ^١ » ثم يزيد « وجاءت قصائدنا عمائر لاختيمات ^٢ »

فيتين لك ، هذه المرة ايضاً اهتمام الشعراء بقيمة البيت العربي لما فيه من موسيقى بصرف النظر عن معناه ، واعتبارهم انهم في هذا الاتجاه الحديث رفعوا مستوى البيت الشعري القديم ولونوه بما قبسوه عن المغرب ، فأختلف عما كان في نحيات العرب واصبح البناء و « العمارة » ، متخذاً في جوهره الجديد ما يحسن من شأن « ادبنا العربي المزيّل » كما في زعم البعض ^٣ . وفي هذه النزعة عابوا العرب بطريقتهم الاستطراذية . وغني عن البيان ان نظرتهم الجديدة الى القصيدة التي غايتها نقل حالة الشاعر ، حملهم لزماً ، وهم من دعاة « الجر الشعري » ، قوام كل قصيدة ، الى استنكار ما كان من طريقة المعلقات والشعر الذي نهج نهجها حتى اواخر العصر العباسي . فاستهجنوا الشعر العربي جملةً ، إذ ابصروه عبر عدسة مجهرهم ، وقاسوه بمقاييس النظريات الحديثة الدخيلة ، بدليل ان يعودوا الى العصور ما استطاعوا الى العودة سبيلاً ، فيرسلوا احكاماً بيمين ابن العصر ويعلموا بنصف واعتدال .

(١) مقدمة اول الربيع ص ، ١٤

(٢) مقدمة اول الربيع ص ، ١٥

(٣) بنت وفتح ص ٧

سعيد عقل

رأينا ان نقسم ادب سعيد عقل الى ثلاثة اقسام : ما جاء في محاضرات له لم ينشر منها سوى اليسير ، والمقدمات التي وطأ بها لمؤلفاته او لمؤلفات سواه ، مشيرين عبر البحث الى هذا الترسل الغريب . ثم الانتاج الشعري بذاته . وهو على ضربين : المسرحية ، والقصائد المختلفة ، مفردين للجدلية باباً خاصاً .

أما المحاضرات فأشهرها « الكلمة » و « الجاهلية تلك القصور المسجورة » و « القصيدة هذه الجنية البيضاء » و « محاولات في جمالية الشعر » ولم يظهر منها غير موجز عن الاخيرة . وفي الاوليين اعتمد الشاعر بحثاً في جرهر الموضوع ووضعه في اطار قصة اشخاصها رمزيون ومرمى اعمالهم واطوارهم وما يدور فيهم وحوطهم رمزي ايضاً . وفي الثالثة تكلم على موضوع الشعر كفن ، مبرزاً فلذات الشعر السبيكة عن المادة الثورية ، جاعلاً قوام قصيدة الربيع لابن الرومي فلذة : « الارض في روض » و فلذة : « تبرجت » وسائر متضمناتها حياكة نثر تشرحها . على ان هذه المحاضرات متأثرة جميعها بالنظريات الحديثة في الفن الشعري . وقد تعممت وشاعت في كتب الفلاسفة الذين شغلهم الناحية الخلقية في الفن ، امثال برغنسن وبرنجفيك ، والنقاد الذين درسوا الآداب الحديثة على ضوء نظريات الادباء انفسهم ، نشير الى بالي والاب بريون ، و آلان ، ومونييه ، وتيبوده ثم ما كتبه بعض الادباء بعد ادغار يو ، وبودلييه ، ونعني ما خلفه ملارمه في الفصول التي اشرنا اليها ، وبنوع خاص ما جاء به فاليري : في احاديثه عن الفن عامة والشعر خاصة :

« Introd. à la Poétique — Degas , Danse , Dessin - Pièces Sur l'Art . Rhumbs - Euphrosine - Variété 1 à 5 »

ويؤسفنا ألا تكون هذه المحاضرات منشورة في الناس اذن لتيسر لنا ان نرجعها الى أصولها . ولا خير في استقائه هذه النظريات فان الحضارات في ثاموس نشوءها الفكري ، متكاملة متزايدة مستفادة ، والمستنبط فيها عارض . وانما وكذا مدى اتصال سعيد عقل بهذه الاتجاهات التي اتخذها الفن في المفاهيم والمقاييس الحديثة .

على أن في سلسلة المحاضرات الواردة بعنوان « محاولات في جمالية الشعر » ، عودة إجمالية الى بعض مفهومي المتأثر جملة بن ذكرنا . وقد حاول تطبيقه على الشعر العربي قاصداً الخروج به على التقليد ، هادفاً الى سبيل سوي حددته اعتباراته الخاصة المرتكزة على الأصول المذكورة أعلاه . أما المقاييس الاساسية هذه فتتجزأ فيما يلي : ١ . ان استبدال

لفظة واحدة « في البيت الشعري تقضي على البيت » .
 ٢ . إن الشعر في البيت ليس بقائم على فكرته والصورة والعاطفة ؛ ودرس الشعر على ضوء الصورة والفكرة والعاطفة طريقه ، ان لم تكن مغلوطة ، فأقله أنها ناقصة ^١ .
 ٣ . ان البيت الشعري وحده لا يتجزأ « وكل تام » ، انقلت من عمل صامت ، ولكنه طويل وغني ويسميه اختزاناً « اي اختار وتهيؤ للخلق الشعري » وهذه الحالة المهيئة أبعد غوراً وأعمق وأغنى من الاخراج الفني نفسه ، فالتعبير لا يستوعب كل ما في النفس ^٢ . ولقد قال الاب بريون بهذا الصدد :
 « بالامس كنا نقول في هذا البيت صورة وفكرة وعاطفة وكذا وكذا ثم شيء لا يوجد ، اما اليوم فنقول في هذا البيت أولاً ، وعلى الأخص ، شيء لا يوجد متحد اتحاداً وثيقاً بكذا وكذا » .
 ٤ . واذن فالعناصر التي كنا نعتبرها في دراستنا النقدية كل شيء فقدت من أهميتها ، وغدت واهية ثانوية إن هي قيست بالمادة الغنائية التي لا تُحمد . ويستطرد غب ذلك الى ابیات يحللها عن طريق اختيار الالفاظ تبعاً لقيمتها الصوتية ، والاحرف الغنائية التي تتضمنها . فيستند الى الالفاظ الجزلة في صورة الفرات للاختلال منها « حوالبه وحافتيه واوساطه وزعرته والجاغى ومسحقر وأكافيف » - ويقول انها « نقل أمين لأواذي النهر ، الصاحب » .
 وبضيف ، « ينطفيء الشعر فيها (في هذه الابيات) لو استعملنا بدل هذه الالفاظ الكبيرة الحجم الفاظاً صغيرة ولو قوية المعنى » . كما يبين أهمية وقع الالفين في « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل » والى « الأي » في « الاياما الليل الطويل » والى « الرءاء » الثلاث في « شرقت اذا عصر العبدان بارقها » ، مظهراً قيمة هذه الاحرف الغنائية ، بكونها غنائية ، وبتجردها عن كل معنى . فاتها قد تؤدي ما لا تؤديه الالفاظ ذات المعنى الموضوعي الضيق .
 ولا يفضي عن أهمية اسماء الاماكن التي وردت في الشعر القديم لما لها من وقع في نفس الشاعر والقارى ، مع العلم بانها مجردة عن كل قيمة معنوية بالنسبة الى القارى . ثم ينتهي بقوله :
 « تبارك اسم العلم الذي ليس له أقل مدلول معنوي كيف يخلق فينا ، وهو بلا معنى ، اكثر مما تخلقه الف لفظ ذات معنى (راجع بهذا الصدد برغسن ، البدييات الوجدانية ص ١١)
 وتباركت الجمالية الحديثة القائلة : « ان الشعر لا يحتاج الى معنى » ، (ويقول فاليري

(١) المكشوف - مجلد ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص : ٢ - وراجع فاليري Variété III ص ٥٤ و ٥٥ في هذا الصدد .

(٢) ان كل ما ورد في هذا الباب تلمه الأب بريون في كتابيه « La poésie pure » و « Prière et poésie » وفي كتابه « Racine et Valéry » - وراجع المادة في كتاب لفاليري عنوانه « Introduction à la poétique , p : 40 et 49 » واورد برغسن في كتابه « الضحك » ص ١١٥ شيئاً من هذا القبيل .

Variété III ص ٥٣ ان العدوى في الجو الشعري لا تقوم على الفكرة .
واذن فالذي يصلنا بالقارىء ليس المعنى بل هو الغناء ، وقل الانشاد الداخلي الكامن في سر
نغم الحروف .

ولقد ورد في كتاب « الشعر الصافي » للاب بريمون ماييلي : « ان قراءة الشعر
بطريقة شعرية لا يفترض فهم المعنى »^١ . « ان ارفع القصائد الفلسفية لا يقوم جمالها على
المعنى »^٢ . ان ما يجعل من البيت الشعري شعراً ليس معناه فالمعنى من خصائص النثر^٣
و « التيار الصوتي يحمل السامع ليعانق فكرة المبدع فتتسع وتثمر »^٤ . - وبورد الاب في
كتابه المذكور اقوالاً لادباء مختلفين ، فيقول غوتيه : « اذا ضللت الفكرة في انتاج فلا
تظن انك فقدت كل شيء . ما هي الفكرة التي أردتها في كتاب الفوست ؟ » وما الشعر الا
فكرة موسيقية^٥ . ويقول شيلي : « ان الابيات الجميلة تتصاعد كالانغام والعطور »^٦ .
هذه وأقوال عديدة غيرها تبين ان النقادة المذكور ، وعدداً وافراً من الشعراء ،
يزعمون أن قيمة الشعر الحق ليست في معناه بل في خاصته الغنائية ؛ وقبلهم حدث 'موسى'
عن شجوب معنى الالفاظ اذا قيدت بالكمية المحتزنة في نفس الشاعر قال : « ان ما في نفس
الحلاق يبلغ ضعفي او ثلاثة اضعاف ما ينقله التعبير » . (الشعر الصافي ص : ١٢٨) والفيلسوف
برغسن اباح مسهبة في موضوع الكلمة فلتراجع في اما كتبها^٧ . وفاليري (Variété III ص : ٧٤) .
فيستدل من كل هذا ما بين الفكر الاساسية المستعرضة في محاضرة سعيد عقل وبين هذه
الاقوال من شبه . ثم ان الابحاث في جوهر « الكلمة » ومثاقبها الغنائية لم يشع شيوعه هذا
إلا عقب اهتمام الشعراء الرمزيين او من تأثر بهم الرمزيون مباشرة .

وأما طريقة البحث عن العناصر الغنائية في الابيات التي استعرضها فنهج جديد اتبعه النقاد
المحدثون المتأثرون بالابحاث الادبية التي بحثها الادباء من بودليير الى « غوتيه » الى « كودل »
وفاليري . وجدير ان نلفت الى طريقة البحث التي حاولها تيبوده في كتابه عن ملارمه والى
ما تركه ملارمه نفسه ، وفاليري بنوع اخص في الابحاث^٨ ، والى دراسات Thierry Maulnier
في راسين وتمهيد للشعر الفرنسي ونيته وغيرها .

- (١) بريمون : الشعر الصافي ص ١٨ . ٢) بريمون : الشعر الصافي ص ٤٤ .
- (٣) بريمون : الشعر الصافي ص ٤٥ .
- (٤) بريمون الشعر الصافي - ص : ٥٤ وفاليري - Variété III ص : ٦٦ و ٦٨ .
- (٥) بريمون ص ١٢١ - ١٢٣ .
- (٦) بريمون الشعر الصافي ص : ١٢٤ .
- (٧) البدييات الوجدانية ٩٧ و ٩٨ وفي كتابه « الضحك » ص : ١١٥ و ١١٧ .
- (٨) يعتبر بعضهم ان اهم ما تركه بول فاليري ، ليس شعره او نثره الفني بل دراساته في الادب والفن عامة .

ولقد ادلى «بول فاليري» في عدة فصول في كتاب Variété III بهذا التفهم المقتبس عن الرمزيين . واقواله اوسع من ان تحصر في فصول معينة وانما يفيدنا الرجوع الى بعضها^١ حيث يشير الى الثورة على الطريقة القديمة في دراسة الشعر . و«لملارمه» نفسه في Divagations و Les mots Anglais و «Propos sur la poésie» آراء تقول بهذا المذهب دون سواه . ثم ان معظم ما يظهر في النقد الفرنسي غدا مطبوعاً بهذا الطابع . الم «يسم» بريمون ايضاً الشعر «فكرة موسيقية»^٢ أليس قول سعيد عقل ان بيت الشعر «انفلت من عمل صامت» ترجمة ما جاء في كتاب الشعر الصافي (ص : ١٢٢) «الشعر حدث موحد بين الصمت والكلمة» ؟ ، وقوله «في السكوت تتكون الاشياء العظام» (ص ١٢٢) . وبريمون ايضاً هو القائل في الصفحة نفسها : «الشعر فكرة موسيقية .»

وفي المحاضرة الثانية التي عنوانها : «ما هي مادة الشعر قبل التعبير» يقول سعيد عقل : «يسيطر علي قبل النظم نغم القصيدة» ولا يشير الى مصدر قوله مع انه ترجمة تكاد تكون حرفية لاقوال اشار اليها الاب بريمون جملة واورد الاخيرة منها Cassagne في كتابه نظرية الفن للفن (طبعة ١٩٠٦ ص : ٤٢٣) ، و«تيبوده» في كتابه عن شعر ملارمه هذا نصها مترجماً : «في بدء كل عملية شعرية نغم داخلي»^٤ وفي مكان آخر : «في البدء يملأ نفسي تهيمو موسيقي ولطالما ارى امامي عنصر القصيدة الموسيقي عندما اجلس للنظم»^٤ ويردد فاليري بصدد «المقبرة البحرية» انها لم تكن سوى صورة Figure ايقاعية^٥ .

ويضيف شاعرنا المحدث الى هذا القول : «لم يتفق لي ان تركت القلم الا في حالة فقدان هذا النغم اي عندما تطغى علي الافكار والصور والعواطف ، وبعد النظم احس الكون اكثر تألفاً معي منه في المعتاد ... وجوهر الشعور موسيقي ... والعلم يقر ان الاتحاد بالكون لا يتم الا بواسطة الموسيقى ... وان مظهر النفس الطبيعي هو الغناء ... وقد ذهب احد العلماء الى ان النفس لحن .»

ان فاليري اشار الى تأثير القوى الواعية في الحالات الشعرية ، وكيف انها يعظم ان ترتيل هذه الحالة . ولقد ورد في كتاب بريمون الآنف الذكر : «يوحد الشعر بين المتناهي وغير المتناهي» . وفي مكان آخر «ان الشعر يلامس الاصول المشتركة بين الانسان والانهاية»

- | | | |
|---|-------------------------------|-------------|
| ١ | فاليري ص : ٣٥ - ٥٥ و ٥٩ - ٧٤ | Variété III |
| ٢ | بريمون - الشعر الصافي ص : ٢٢ | |
| ٣ | بريمون الشعر الصافي ص : ٥٧ | |
| ٤ | بريمون : الشعر الصافي ص : ١٢٤ | |
| ٥ | Variété III ص : ٦٨ | |

وان « الفكرة وروابطها العقلية ليست من مضمون الفن »^١. وقد اتينا على ذكر هذه الفكرة كنزعة عند ما تحدثنا عن الاتجاه « الغيبي » في الشعر الرمزي . واضيف من جديد ان المقاييس الادبية لم تتخذ هذا الاتجاه الا عقب الاثر الذي غادره الرمزيون وقد تتبعهم شاعرنا ، او تتبع من تتبعهم .

اما المحاضرة الثالثة وهي « في اللغة » ، فلا تعدو ان تكون تمة لهذا المفهوم الشعري الذي يقوم على الايقاع الغنائي . وعلى الحاسة الموسيقية في الالفاظ . ومفادها ان اللفظة فقدت بالاستعمال « كيانها العفوي » الاول اذ كان هما بالبوح والتعبير ، وغدت قيمتها تجارة « اصطلاحية » ، فضعفت الحاسة الصوتية على اثر ذلك وقويت الذاكرة . « ثم ان المنشئين والشعراء عمدوا الى وسائل المزج والتوكيب » ليعيدوا الى اللفظة ما فقدته من معانيها العفوية . ولهذا استطاع هؤلاء الشعراء ان يبلغوا اداء هو اكثر تساوياً في الجوهر وشكل الجوهر مع الشعر الذي « كان في نفوسهم ساعة اختزنوا حالاتهم الشعرية » . وبفضي به ذلك ، الى ان الابيات « مجموعات لحنية » ، وان المظهر الطبيعي للشعر هو الموسيقى .

والاقوال هذه على نحو سواها من الاقوال التي اوماننا اليها مستقاة من يتابع افرنسية ، في اصولها وفروعها طابع الرمزيين . اما البحث في « الكلمة » فشاغ شيوعاً . ويقول سعيدي عقل في محاضراته : « النفس لحن » وينسب ذلك الى عالم من القرن الخامس عشر ، ولا ندري إن تغريراً أم تضليلاً ؛ فلقد اورد الشاعر ملارمه ايضاً ، في الكتاب المذكور ، ما ترجمته « كل نفس لحن »^٢ .
ومها يكن من شيء فالغاية تبيان هذا الاقتباس عن الأسس الشعرية التي توجه هذا الأدب .

ويقول عقل : « المظهر الطبيعي للشعر هو الموسيقى » . ويقول ملارمه : « تتوزج الموسيقى بالبيت الشعري فيتكون الشعر الحق » (ص : ٢٤٤ Divagations) .

وفي موضع آخر : « Tout devient... concordant au rythme total le quel serait le poème tu. » (p. 247)

ونكتفي بالاماع الى الدراسة المفصلة التي اوضحها يول فاليري في كتابه « تمهيد لدراسة الشعر » وقد خص « الكلمة » ببحث مسهب . أو قل ان كل نظريته تقوم على خصائص الكلمة . فيظهر كيف ان الاستعمال يعري اللفظة من ثوبها القشيب ؛ ويلفت الى كيفية استعمالها بطريقة خاصة عند بعض الشعراء ، يظهرها جديدة وكأنها لم تدخل في الاستعمال بعد .

(١) الشعر الصافي ص : ١٢٨ .

(٢) Mallarmé, Divagations p. 142

والى الوسيلة التي بها تغدو الألفاظ التي ضمنت جهاز استعمالات الحياة اليومية ، لغة شعرية ، مفرقاً بين القيم المعنوية والقيم الصوتية في الكلمة ، وفيها يقول :

Il ya un langage poétique dans lequel les mots ne sont plus les mots d'usage pratique et libre. Ils s'associent plus selon les mêmes attractions; ils sont chargés de deux valeurs simultanément engagées et d'importances équivalentes : leur son et leur effet psychique instantané 1.

واننا لنكتفي بهذا المقدار من المقابلة ، وغرضنا تبيان التأثير الذي تـأثره شاعرنا بالنظريات الآتية الذكر ، ولربما انفعّل بها ، وتغلغل فيه الانفعال فاعتراه منها اعجاب شديد ، فتحدث وأوغل في الحديث ، حتى كأن ما يورده صادر عنه .

وله في ذلك فضل مزدوج : فضل النقل وفضل تطبيق هذه المقاييس على الشعر العربي ، ولا ندري ان كان في إخضاع شعرنا للنواميس التي اختطها الاساتذة الفرنسيون استفادة ، او ان هذا الاعتبار الجديد مفيد في نفيه المقاييس القديمة او في بعض الميل الى نفيها . امفيد ما هي قيمة هذا الاعتبار المتطرف الذي بلغ المرض لفرط ما فيه من تعسف وارانان واغلاق بلغوا معه النقشف . ومن البين ان النقاد الغربيين عند ما نفوا وجود الفكرة والعاطفة في تحديد الشعر الاعلى ، وجعلوا من الموسيقى عماده ، بلغوا النقطة القائلة ان في الشعر كشعر شيئاً لا يجد . غير انهم جعلوا الشعر غناء وحسب ، فعزموا على تبيان مواطن الغناء في البيت الشعري ، فاساروا الى ما غاب عن المؤلف نفسه احبائاً ، وحملوه من التفسير ما لم يعه الخلاق نفسه وهو على النظم ، وما لم يهدف اليه .

وفي اعتبار شاعرنا - على اثر انتشار النظريات الفرنسية - ان قوام الشعر هو الموسيقى ، وان دراستنا القائمة على تحليل العاطفة والفكرة والمعنى في الشعر هي بالتالي دراسة ناقصة ، صحة بقدر ان الشاعر لا يعي كل هذه القوى الزاخرة فيه وهو على النظم . ولكن اذا اعتبرنا ان الشعر تعبير عن حالة نفسية انسكبت في الفاظ غنائية موسيقية لتوقظ هذه الموسيقى في المتذوق حالة شبيهة بالحالة الخلاقة ، جزئنا بان الحالة النفسية هذه مزيج مبهم من الجهازات الحاسة او المفكرة ، وبأن الشعر لا يسهه ان يلتقطها بكليتها في حالة الابهام المختلطة اللاواعية ، بل يدرك بعضها ولا يستطيع تعبيراً الا عن جزء يسير . والشعر الفني الاعلى صراع بين ما ينبغي التعبير عنه وما يمكن التعبير عنه . ولذا اعتبرت هذه الفئة انها يجعلها الشعر موسيقى ستمكن من ابلاغ المتذوق حالتها بتأثير صوتي وليد الألفاظ ، فتتسع امكانيات الشعر بتحويل الخصائص المعنوية في اللفظ الى خصائص موسيقية ... فينقل الشعر اذ ذاك هذه الحالة المبهمة او انه يصبح اداة للنقل اصح . على ان لغتنا هي لغة العقل

والجوامد والوعي ، فاذا جردنا اللغة من خاصتها « الاصطلاحية » جعلنا للغة الشعر رسالة غير الرسالة التي تواضع عليها الناس للغة ، اي جعلنا من الشعر - واداته القالب - فناً ادائياً الموسيقي التي تعبر عن اقصى اعماقنا . فيفضي بنا البحث الى تعاكس عميق « Paradoxe » وتناقض اذ يصبح الشعر غير الشعر : فاننا حددناه انه موسيقى وان الغرض منه غرضها . ولقد ادرك الرمزيون ذلك فلم يجعلوا الشعر موسيقى بل استهدفوا اهدافها ، واعتمدوا وسائلها الالغائية . وهذه المشادة بين طبيعة الشعر من حيث هو ، وبين الشعر من حيث ينبغي ان يكون ، هي مدار كل المذهب الرمزي . ولقد توخى « سعيد عقل » بدوره ان يرفع الشعر الى حين المثالية ، وان يدرسه ايضاً على هذا الضوء .

مقدمة المجدلية^١

ولست لهجة الشاعر في مقدمة المجدلية التي سماها « بحثاً فلسفياً في الشعر » الا بعائدة الى هذه النقاط . فيعرض ان حالة « اللاوعي » اغنى من حالة الوعي ، ويذكر بعض الاوضاع السيكولوجية الحديثة ، منها ان الخلق الغني يختمر في هذا الخزان الباطن الدائم العمل ، وان الاستنباطات والفنون تحدث عندما تتحل قوانا الواعية بهذا « الخزان » المسمى « اللاوعي » . ثم يفرق بين مادة الشعر ومادة النثر . فمادة النثر عاطفة وفكرة وصورة وكلها تعبيراً الذات والعقل ، اما الشعر فيفسد اذا قويت فيه العاطفة . فهو « يقوم على الهدوء الخالص لا تتلاطم فيه عواطف وفكر وصور » . والشعر « يجعل النفس ... منطوية على ذاتها ، اعماقها على اعماقها ، فتصبح اكثر تألفاً مع حقائق الكون ، بل تصبح وحقائق الكون شيئاً واحداً فاذا هي فوق هذا العالم واوجاعه ونقائصه »^٢ . وبيتنا ما جاء من هذا القول لدى المتأدبين الغربيين ؛ وارجعناه الى اصوله ، ولا نرى حاجة الى العودة اليه . على ان الشاعر هذه المرة بلغ مبلغ الخطأ والتناقض معاً ، اذ قال : « ان الشاعر الحق لا يكون له افكار وصور وعواطف قبل النظم وعند النظم بل يستجيل عليه ان يكتب شعراً اذا توفر له شيء من ذلك . ان عناصر الوعي لا تلمب في الشعر اقل دور » .

أما قوله « عند النظم » فصحيح مرتبط بكلامه على « اللاوعي » . وأما قوله « قبل النظم » فخاطئ ، أولاً لان حالة اللاوعي هذه لا تكون إلا مما تغذت به وقد تغذت باهرائنا وصورنا المستمدة من العالم المحسوس ، تكبر وتنمو بلا قيد منطقي ، بمختلف افكارنا

(١) سعيد عقل - المجدلية ص : ١١ - ٢٤

(٢) مقدمة المجدلية ص : ١٤ والمعنى نفسه ورد في كتاب « الشعر الصافي » للاب بريغون ص : ١٢٣ .

المكتسبة . وكيف يكون الابداع على أنواعه ان لم يكن فيه سابق تهيؤ ؟ وكيف يزخر اللاوعي بحالة لم تجتمع فيها عناصر لتكوينها ؟ . أهى حالة انبثقت من العدم ؟ ومتناقض ثانياً لان اللاوعي بتجديده مجموعة كل هذه حالما تكون نائمة ، مبهمه ، غائمه لا تحدد ، بل تتزلق من فروج التحديد . فكيف لا يكون لها وجود قبل النظم والشعر انما هو محاولة استقصائها ونقلها مبهمه ، لا تعرف الحدود ، كما هي ؟

ويفضي به البحث الى ان « الوعي هو نثر اللاوعي ، وان اللاوعي هو أرقى درجات الوعي » . ويورد أبياتاً ثلاثة ، اعلمها من نظمه ، وهي من ذوات الجو . ثم يردف : « اذا قرأناها بطريقة شعرية تضعنا في جو ، وهذا الجو او هذه الحالة تجعلنا اكثر تألفاً مع حقائق في الكون ثبته » . والاقوال كما ترى تكرر لما ورد أعلاه في محاضراته « عن جمالية الشعر » . الى ان يضيف كالرمزيين ، أن هذه الابيات اعدت لحاصة مصطفىا ، وان تفسيرها او نثرها يشوهها ، والشعر الرمزي بكامله موجه خاصة في نظر الشعراء انفسهم ، وفي نظر النقاد . ثم يتساءل عن الفروق بين الشعر وسائر الفنون ^١ . فيأخذ في ذلك إخذ الرمزيين ، مفرقاً بين الفنون بالتعبير والاداة ليس الا . فيقول بقولهم : ان لا وجود للفن قبل التعبير . وقدماً قال ارسطو نفسه في هذا الصدد ان الفنون تتميز ما بينها بالصورة والمادة . ولما كانت صورتها او جوهرها قالباً وشكلاً معاً ، استنتجنا انها مختلفة متباينة بتباين قوالبها . ولقد علل برغسن ان الفن لا وجود له قبل ان ينصب في قالب ، كما تكلم عن الاختلاف الكائن بين الفنون ، وعن درجات الخلق فيها ^٢ .

ثم ينتقل الى جوهر الشعر ، قائلاً بمذهب فاليري في حديثه عن « المقبرة البحرية » ، وادغار بو من قبله ، في المذهب الشعري الذي عرضناه : إن فترة النظم اللاواعية « لا تعيش اكثر من مدى ابيات قلائل بل تعيش غالباً في مدى بيت واحد ، وعادة في مدى فلة او لفظة من بيت » . ويقول فاليري : « ان الالهام يبدع البيت الاول من القصيدة اما البيت الثاني فوليد العمل » ^٣ . كما انه يسمي الالفاظ التي يدعوها صاحب « قدموس » فلة شعرية ، « لقايا » او Trouvailles . ولنعلم ان البحث عن هذه اللقايا جديد محدث .

ثم يكرر ما اورده في محاضراته اعلاه عن نغم القصيدة قبل النظم ، واتحاده مع الكون غب نظمه القصيدة . وينصرف ايضاً الى ان الشعر موسيقى ، ومظهره الغناء ، وان « النفس

(١) مقدمة المجدلية ص : ١٧ .

(٢) راجع ما قاله برغسن في Le Rire ص ١١٩ وفيه بحث رائع عن الفنون وجوهرها وتنوعها . وفي

التلقائيات الوجدانية ص ٩ - ١٤ .

(٣) Variété I - Valéry ص : ٦٦ - « بصد ادونيس » .

لحن « ١ » . ونسب القول هذه المرة الى « ده كوزا » من القرن الخامس عشر . مع اننا رأينا من الانسب ان نرجع اقتباس هذه الحقيقة الى من تتلمذ لهم الشاعر عقل . هذا وان ده كوزا لم يعتبر ينبوعاً لأولئك الذين التفتوا الى الرمزيين .

ثم انه ، في فقرة اخيرة ، يعرض الوسيلة التي بها تنقل الحالة من الشاعر الى القارىء . فيزعم ان الامر يقتضي شرطين : ١ - تعطيل الوعي في القارىء حتى تتعب القوى العاملة فتخمد ، ويبلغ القارىء اللاوعي وذلك « بالابحاء » ، اي بما توحيه الاصوات المتعاقبة . ويعيب الذين درسوا الابحاء بسطحيتهم . الا انه في مزعمنا لا يتعداها ، بفارق ان الذين درسوا الابحاء اشاروا الى نتائجها في النفس ووقوعه . وأشار هو الى الابحاء « كوسيلة » لتعدد الأنغام والاصوات متألفة ، فتتولد الحالة . ويعرض قولاً لبرغسن عن مفعول الابحاء : « ان غرض الفن ان ينوّم القوى العاملة او بالاحرى الصامدة من شخصيتنا ، ويذهب بنا هكذا الى حالة انقياد تام » . ويضيف برغسن ما اسبغنا في شرحه في مكانه اعلاه ، ولا نرى موجباً لعودة ٢ .

اما الشرط الثاني الذي يقتضيه نقل الحالة من الشاعر الى القارىء ، فمظهر من مظاهر الابحاء ، او قل انه هو الابحاء نفسه ، اذ يحدثنا فيه عن الالفاظ « كمجموعة اصوات اكثر تساوي جوهر ، وشكل جوهر ، مع الشيء المقصود اظهاره » ٣ . كذا نستطيع باوغب درجة الشعر الصافي او « الخالص في الشعر » . ويختتم البحث بتحديد للقصيدة جاء نتيجة طبيعية لبحثه : « القصيدة قطعة توصل بتجربات متتالية الى فلذ ، الى ابيات ، الى مجموع ابحاث يعطل ، بالتعدد ، الوعي ويتكون في لاوعي القارىء باكثر ما يمكن من تساوي جوهر وشكل جوهر مع حالة الشاعر » .

هكذا فهم الرمزيون الشعر في الغرب ، وهكذا حققه بعضهم ، على انه نتيجة عمل وثيد تولد في القارىء جواً يحاكي الحالة التي خلق فيها الشاعر . ولقد ورد في كتاب الشعر الصافي للاب بريون وهو عبارة الاتجاه الرمزي ، في هذا الصدد بحث طويل (راجع ص : ١٨ و ٢٢ و ٤٤ و ٤٥ و ٥٧ و ٥٩ و ٩٧ و ١٢٤) واليك ترجمة بعضه : « ان الالفاظ ترتفع الى معنى جديد ، مبتكر ، رفيع ، عجيب ، محتم ... هي تيسار ايقاعي منظم تستميل السامع ليعتق اعماق المبدع ، وتشر فيه » ٤ .

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب ، ولو توخينا ارجاعها الى

(١) المكشوف ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص ٢ و ٣ والمجدلية ص : ١٨ و ١٩ .

(٢) برغسن « التلقائيات الوجدانية » ١١ و ١٣ و ٣٣ و ٩٩ .

(٣) مقدمة المجدلية ص : ٢١ و ٢٢ .

(٤) الشعر الصافي ص : ٥٤ .

مختلف اصولها ، لصادق بنا المجال . اذن فمعظم النظريات الجديدة لتفهم الادب عندنا منفعة بهذه العوامل الدخيلة ، انفعالا يقال معه انها مستمدة منه او مصطبغة بصبغته . وعليه فالمدى الابداعي الشخصي في هذه النظريات بقي ضئيلاً محدوداً ، فكثير الاقتباس وبان فيه النقل . اضف انهم لم يسبروا اعماق الامور ، بل وقفوا عند السطحية منها . اما الانتاج الشعري ، عند هذه الفئة ، فلم ينعتق من الآداب العربية اعتناقاً تاماً ، ولم يخلص من طوابع الشعر الفرنسي ، فجاء خلاصة مجريين عربي خفيف ، وفرنسي متدافع ، فاذا به هزة جديدة ، ولحن جديد في تطور الشعر .

شعره

تحدث بعضهم عن مجموعة للشاعر وردت تحت عنوان « صليب الحب » وهي بلا ريب من بواكير شعره . إلا أننا لم نقع للكتاب على اثر . فنقول في دراستنا على الذي بين يدينا نأخذ فيها نحواً يختلف عن النهج المعتاد في النقد العربي منذ عصوره الاولى الى يومنا ، متخذين المقاييس الشعرية التي تولدت على اثر المفهوم الادبي الرمزي في فرنسا ، والتي اعتبرت ان السنة القديمة المستوعبة لتحليل الأدب بواسطة الاعراب عن العاطفة والخيال والفكرة انما هي سنة ناقصة ، فأشترعت قوانين جديدة تتراوح مع الازمة النفسية التي تولد فيها الانتاج الشعري .

الفنن الصوري

كانت الصورة في الادب القديم جملة جامدة مادية ملموسة ، وكذلك كانت التشبيه . ورأينا كيف ان الصورة لدى الرمزيين تعرت من مادتها وما انفكت تصفو منها حتى بلغت التجريد او كادت . اما الصورة ههنا فتتخذ شكلاً متحركاً Dynamique دائم الحركة فيتكوّن من حركتها فيض ، ومن اندفاعها تأثير متتابع :

وأثارت من رفّ اردانها جتّوا ومن غنج قديرها اجواء
(المجدي ص ٤٩)

فيتبين لك الغنى الصوري المنجلي في هذا البيت ، كالجزر الذي اندفع يلامس صفحة الغدير فيوقف في الماء زرداً متوجرجاً متصل الحلقات ، كلما بلغت الحلقة آخرها تكتسرتا معاً وتمازجتا . فأردانها ، وقد موجها الهواء ، تولد حفيفاً هو بحفيف الاجنحة اشبه ، فيصحو جو من التشهي . فالاردان تعرت من صفتها واستحالت سرباً من اجنحة الطير . وفي تمايل القدّ وفي دلالة صحوة شهوة اخرى هي امنية بلوغ لا تتحقق .

هدأة تمت وحلم اضاء في حيا مغروق نعباء

(المجذلية ص : ٢٧)

فترى كيف ان السكوت يتكلم ، وقد شاع على الفم حلم منير ، وغمر النعيم ذلك الحيا .
فالصورة بكليتها متحركة تندفع من حالتها التي هي عليها الى حالة اخرى : فان الغفمة المبهمة
في الهدوء والضياء المنبعث عن حلم ، تكتنف جميعها الوجه الوسيم بشيء من الغرابة والعجب .
وقوله :

يخضل الأرض متكاً قدميها ويندي الذبول فيء خطاها

(المجذلية ٨ :)

غمرت في فضاء جبهتها الحلم وارخت في ناظرها الصفاء

(المجذلية ٩ :)

اشياء للقبلة فيها لم حاور ، وللضة فيها يد

(الموعود الضائع)

فتبين لك الصورة المقصودة في البيت الأول إذ تنبّه الاعشاب في موطىء تلك القدم
الناضجة بالحياة ، كما لامست الارض العطشى . وتستفيق طاقة طاقة وتجري فيها عروق
الحياة . اما في صورة العجز فشيء من الهبوط الشعري ، لانها تكرر للاولى ،
وتفسير . ولا ينقشع البيت الثاني عن غرض معين بل يعتمد الاهام الذي يحس ولا
يلبس ، والذي ينقل حالة ولا يصور . فاستعار لجبهتها الفضاء الرح وتفتّرت من
فجوج ذلك الفضاء وآفاه مواعيد السعادة . فقله الحلم اشارة الى ما لا يجد ، والفضاء
بدوره لا يعرف الحدود . ولقد انفق ووقعنا في الادب العربي على « الصفاء » في حور
العيون الا ان الصفاء اعتدناه جامداً ، اما هنا فكأنما استرخت اعصاب العين ، وكان
الصفاء حديث او دعوة الى الاستمتاع . ولو أغضينا عن النعت « حاور » وهو يضعف البيت
الثالث - والضعف باد بالرغم من وقوع اللفظة في صدر العجز . فالقوة الشعرية قائمة على
المفاجأة التي استحالت بها الاشياء والجوامد تغوراً وافواها ، تقترب من غم الشاعر وتهمي
من حوله القبلا . ثم عقبها لفظ « حاور » فقطعت المفاجأة ، واحتل البيت اعتياد سهل -
لراينا البيت يصعد صعوداً جديداً حتى كأن الاشياء المتصلبة تحركت ايضاً ومدت ايادي
واذرعاً تضمه كما في الزمان العتيق . فهذه الغرفة المتروكة جو قديم . وبين كيف ان
الصورة حملت ، من رؤية المادة التي تحدد بنا ، حالة معينة . ولنقل هذه الحالة لا يقتصر
الشاعر على تصوير الاشياء بذاتها ، بل يعبر عما تولده فيه ، ولا يتمكن من ذلك الا اذا وسع
امكانيات الالقاء في المادة التي جسّد بها هذه الحالة . فقله « رفّ اردانها » صرفنا عن

الاردان من حيث هي ، الى الاردان من حيث اصبحت في نفسه ، كأنها في حراكها اسراب طيور تتحاف وتتلصص ، وتثير الف نغم شهبي .
وقوله :

« وانفرطن حوله باقة من الشرر »

(من تلا لنا القمر)

لا يقل حركة وتدافعاً عما ذكرناه ، فهو يشبه الفتيات بعقد ويجعل جواهر العقد كريات من الشرر الملتهب . وهكذا تنهض الصورة من جودها المادي الذي ألفناه في قديم الشعر ، الى فيض مشرق متحرك ، وثواب ، من طبيعة الحياة التي لا تقبل الكبت والجود .
ان هذا العنصر يعنم شعره ، واطلق من ان يحصر في ابيات . وهو ينبجس من التفصيل المنتقى ، والروي ، والفظلة الموقعة ، والحروف المتألفة الوسيمة ، فيحسن القارئ ، في رجوع البحارة ، ان السفينة تنقاد على نغم هاني ترتجف معه المجاذيف ، يسبح الماء من جنباتها دفقة دفقة ، خيطاً خيطاً ، فجة حبة . وكذلك في « شيراز » . ولا يحبس عن تبيان العنصر هذا في بعض ابيات كقوله :

« مثل وحي مجنح مرّغ غنوجاً من الريش في مقلتين حبيّاً »

« ساكباً فيها من الليلة القمر ام تاركاً من الريش شداً »

(المجدلية - ٢٩)

فلنضرب صفحاً عن معنى البيت لان قيمته قائمة على الخاصة الصوتية الناجمة عن تزويج الحروف وتناسقها وانسجامها قبل ان تكون مرتكزة على معناه الغريب . فلو وضعنا المعنى نفسه في قالب آخر لما عادل - مهما حسنت صياغة القالب الجديد - تمام المعادلة هذا البيت . ولربما أتى بإحياء ونغم جميل يفيض عن النغمة المثارة هنا ، او يعجز عن بلوغها دون ان يعادها . الا ان قيمة البيت تختلف ، ولا ريب ، في كل من الحالات الثلاث . فالبيت الاول مشتمل على اربع « ميّات » تتخللها بالنساوي « نونات » ست ، بما فيها التنوينات « في مجنّح » و « غنوجا » و « عينان » واكتفتها « راءان » . اضع الى هذه الاحرف الغنائية حروف العلة ، وهي صوتية تنشئ في اللفظ وتجري وراءها ذبلاً من الجرس الناعم ، وركزاً خفيفاً يذكر بضمّة ذلك الوجه ، وباللهاث التائه حول تذكّ العنين . ولو استثنينا لفظي « غنوج » و « مقلتين » لأثت سائر الكلمات مقطعة صغيرة تمّ عن نفس متقطع ليّناً لا يأخذ مداه ، وانما يندفع وينثني مرات متتالية ، وفي البيت « حاءات » ثلاث تكلله في بدئه بعد الحرف الرابع وقيل منتهاه بأربعة احرف ، فكأنها سهوة الاجفان ، او خفقها . اضع الى ذلك رويّاً لا يعرف حدوداً لفرته الغنائية ، فهو نغم كامل يكمل لحن البيت ويعشاه كما يغشى

الصدى الصوت الذي ولده وكأنما الروي يعود ويضم شتات الانغام المبعثرة ويجمعها في راحة واحدة ، كالصوت العميق المنبعث من الأرغن ، فتبدل الايقاعات الخارجية ، ويبقى الصوت العميق الداخلي واحداً .

وفي البيت الثاني مدى طويل في الالفاظ ، وفي طولها سعة وارتحاب ، فكانت الضياء الذي يغمر عيني المجادلة سكباً من ليلة مقمرة أم بقية ريش نظيمة . ويلفتنا التراجع الغنائي تحدته « الميم » متكررة ، و « النون » واحرف العلة . وتعينه لفظة « تاركا » موازية « لساكبا » وهي من مدى نَفْسها وتقطيعها ، فكانها تكرار لها وليست تكراراً ، فجمعت بين الصدى والجدة في الايقاع فاكنتى بها النغم رونقاً . ثم ان كلمة « الريش » شددت الرابط الصوتي ، وقوت العنصر الموسيقي ، وقد لفته روي جديد في « شيا » .

ونحن لم نخلل البيتين على هذا النحو كلفاً بالطريقة او اسفافاً من سواها ، فما لا ريب فيه ان الشاعر ، وهو في حالة النظم ، لم يلمس ذلك بأجمعه وانه لمس بعضه ، ولكنها الالفاظ يوقظ بعضها البعض الآخر في حجرة الوجدان . واني لموقن من ان فيها حللناه تكلفاً واعراباً عن اكثر ما اراده صاحب البيتين ، على ان ذلك التعني لا يحول دون سعيها في تبيان المواطن التي تعتبر عماداً للبيت الشعري ، في تبيان الخاصة الموسيقية .

ومن هذا القبيل ابيات عداد ، كقوله :

علته بالغفو في فجوة الثغر وبال حلم في رفيف الجفون

وبما لا ريب فيه ان المعنى يتراوح مع قصر الالفاظ ، وفي تكرار « الفاء » حفيف يلمس ووقبل وتأمل متبحر .

ولربما وردت في قصائده ابيات خاوة من المعاني ، معتمدة على الخاصة الموسيقية في الالفاظ او على هذا الامتشاف المترواح بالحداء الغنائي المطرد .

« ويغيب عبر الوهم في قمرء من أزل كجيلة »

فهو من الابيات التي تذكرنا بالرسم « المكعب » L'Art Cubique ، نراه مختلفاً عن حقيقة كلما اختلفت الزاوية التي يبين منها . ألم ير الشاعر رأي « فلوير » بقوله : « ان بيتاً موسيقياً خالياً من المعنى لأروع عندي من بيت ذي معنى ولكنه عارٍ من الموسيقى . »

الحذف - الترفع عن الابتدال

والحق ان هذه النبذة ترجع الى ناموس عام ، واعني به الايجاز . إلا ان الايجاز يقوم بنوع اخص على انتقاء أقل الالفاظ مثقلة بأوفر المعاني ، وقصدنا بالحذف غير ذلك . فانت حذف اسرف التشبيه يرجع الى قانون الصفاء في الشعر ، بحيث يمتزج المشبه بالمشبه به ويتحدان .

فيستجبل كل منهما الى الآخر ، ويتاح للقسم الثاني من التشبيه ان يأتي اشهر من الاول ،
يثيره في النفس . ولما كان المشبه به ، جملة ، اجل وأدق ، وكان مشتملاً على مزايا شعرية
ارحب من مزايا المشبه ، بلغ الشعر بذلك غايته ، اي باسقاط احرف التشبيه وجعل المشبه نفس
المشبه به . فالشيء يصبح شيئاً شبيهاً بنفسه ولكنه غير نفسه ، إذ يتحول الى رمز يثيره ،
ويوميء اليه ، ويوجهه ايجاء . وكثيراً ما يعتمد الشاعر لتلك الغاية الى استخدام «الحال» فيقول :
« وتلوت في مهدها فكرة بيضاء »

وادوات التشبيه « كان » و « الكاف » و « مثل » وسواها تترك قسمي المعادلة التشبيهية
متفرقين ، بينما يوحدهما حذفها . فلا يقول وتلوت « كأنها » فكرة بيضاء لان وجه الشبه المقصود
ليس « التلوي » ففي « التلوي » . تمثل لشهوة الاعمى ، هي صورة المجذلية التي تكونت في
اذهان الناس مصدر العهر والفساد . اما في نظر الشاعر فليست من الفسق بشيء بل هي
طاهرة متسرلة بالعفاف .

وكثيراً ما يستخدم « الحال » مفردة او جملة ليجنب الادوات التشبيهية :

وانفرطن حوله ... باقة من الشرر (من تلا لنا القمر)

يلتوي نقلة الطفالى نخيلاً ... ينثني مشية الملوك جليلاً

(المجدلية ٤٦)

ويجول السلام في شفتيه حلماً ابيضاً وانقاً ظليلة

(المجدلية ٤٦)

سمعت بحجة الحبيب نشيداً وأحست آهاته اشعاراً

(المجدلية ٣٤)

وانثنت جبهة خجولاً ولحظاً تأمناً في سرائر الآفاق

(المجدلية ٤٢)

وغفت تحلم العشب ات مخورة بآل (لبي)

على أن اجتنابه اياها لم يصرفه عنها انصرافاً كاملاً . فلقد ورد في المجذلية من احرف التشبيه
الشيء الكثير : « مثل وحى مجنح » و « تطأ الارض كالجنح فضاء » وفي « انا الشرق » :

« نهلت الشقاء المهل ... جميلاً كوجه نبي »

فهو يعتبر ، كمن استقى من معينهم ، ان هذه الادوات تفسيرية . وأن التفسير لا ينتسب
الى الشعر بشيء وانما هو من تحديد النثر ، لان النثر اداة المنطق والفكر الواضح والتحليل .
وفي هذا الباب من الخلوص النثري ، نشير الى الطريقة الخاصة التي يستخدمها للترفع
عن الابتذال . ولربما عانى مشكلة استعمال النعت ، لان النعت ان لم يأت مفاجئاً بجملاً

للمنعوت، مغايراً، جاء باهتاً، وبالتالي اودى به وقته. ولذا كثيراً ما يرد النعت لديه قبل المنعوت
وكثيراً ما لا يُراعى المؤلف منها، بل يجيء غريباً طريفاً غير منتظر؛ فيقول في «أبعاد» :
« جو غريب الطيوب »

وفي قصيدة طرب : « خضبتُها وحشة الـ ... قبر ومعتل الجوار »

وله « نعيم مع الساهيات النجوم » (لنا الليل)

ومنها ما يفاجئنا به اذ يلبس المنعوت لوناً غير الذي اعتاده العرف :

« عبّق الليل غام في وجهها الانور همّاً مقطّعاً وظلاماً »

« أم سبت اتمل على العود في نغمة محال »

« فتعافي الوجرد وانحوت الهدأة الزلال » (لبي)

وقوله : « أخشى عليه يغص في الاعماق قبل بليته »

« سمراء ظلي لذة بين اللذائذ مستحيله » (سمراء)

« افء الى مثل حلم قرير الشجى ممرع » (الصدى البعيد)

« اسألها عنها فيحتلني ... من الزوايا طيبها الاجعد » (الموعد الضائع)

انه يستعير الطبيعة ويلون المادة بها فيتسع تأثير النعت ويتسلل الى اعماق القارىء :

« رمقه يذرذر الشعر فجرآ ... ويرد الابراء وهج عشب »

فأستحال النعت حالاً. على ان الشعر عرفناه اسود واشقر وابيض ولكننا لم نقع

على استعارة في الادب العربي تجعله « فجرآ »، او « الابراء » فتجعلها « وهجاً من المساء ».

فالذي جمع بين « الصور والعجز » انما هو الوهج في فيض النور والشعر، كما ان الجامع

بين « الابراء والعشبة » هي « الارجوانية » في اللون. فبديل أن يقول « ذهبي الشعر »

وارجواني الابراء « استعار الفجر والعشبة ».

ولربما جعل النعت جملة :

..... في ثم بالصحو يأتزر » (نحت)

« وتغنى الحادي بحسنا » لا امس رآها ولا خيال يراها

« شاعر رفته الرضى شفتيه » ينثر الياسمين في « الكلمات » (المجدلية)

ولطالما عمد الى المفعول المطلق :

« تنكي رحمة العلي بين جفنيه » اتكاء السنى بحضن البريه

والبيت يشخص « الرحمة » ويجسدها فاذا هي بين جفني يسوع واسعة مضبوطة كالسنى

عندما يملأ الوجود .

ومنها أيضاً :

« خفق اسم بجو اورشليم ... خفقات الشذا بجو الربيع »
ورأينا كيف ان الغواء والدل ، وكيف ان الانعناق من النثر جاءت كلها عند
الرمزيين نتيجة النزوع الى المثالية الشعرية ، والتخلص من مبتذلات المنثور ، وتوخي الجمال .

الالوان واظلالها — نظرية العلاقات

كان فرلين ، في مذهبه الشعري ، قد دعا الى اظلال الالوان . وشاعرنا ايضاً يميل الى
الاظلال هذه ، وبالتالي الى الجمال الذي يطالعك شيئاً فشيئاً ، معرضاً عن الجمال الصارخ .
وكثيراً ما يسيطر على اهوائه وذكرياته ، وعلى المرأة التي يتغنى بها ، مسحة من الحلم
والابهام ، وجو من الغرابة . ويتفق أحياناً انه يغضي عن الالوان الى ما يوقظ سعة هذه
الالوان وافياها : فيقول ، والمقصود في المجدية :

« شائع حوله من الوهم ألوان خفاف يغبن في الوان (: ٣٠)

« وتعري خدان عن شفق رحب ب قرير السنن قرير التناجي (: ٢٨)

واذا اشتد الضياء أمرّ عليه ظلا من حلقة الليل :

« عقب الليل غام في وجهها الأتور همماً مقطعاً وظلاماً »

فان لفظة الليل خفت من حدة النور المتفجر من وجنتها وتركت على الوجنتين ظلاً
يمر كما تمر قطع السحاب . ثم تجههم الوجه فبدأ الجمال عليه كؤوداً مغموراً بكآبة سوداء .
فتخرس الكآبة ذلك الوهج الصارخ الواضح .

وكذلك نرى في البيتين الاولين انه يخفف من حدة اللون الصارخ ويمسحه بظلي . وما
الالفاظ « شائع وحول ووهم وخفاف ويغبن وشفق رحب وقرير وقرير التناجي » الا
لتخفف من اللون وتضعه في فيء ، او في شبه عتمة تكتنفه ، او تضعه وراء نقاب خفيف
تنجمل من خلاله الاشياء .

وبينا اعلاه بحسب اعتبار الشاعرين « ملارمه ورمبو » كيف ان لالوان حركته في
النفس ، وكيف انها تثير حالات معينة وتستجمع اوصافاً عدة .

من قوله مثلاً : « شاعرنا الحمر ١ » وفيها دليل الغريزة ، وشهوة الجسد الصارخة . والسمة
في قوله « البلد الاسمر ٢ » أوسع من ان تحدد في النعت ، وانما تنطلق الى نواح واسعة من المعاني .

(١) المجدية ص : ٤٣ .

(٢) رجوع البحارة .

ومن قوله :

« تترامى فيه الاماني زرقاء وتفتى عبر الرؤى بيضاء » (المجدلية)

فالأماني الزرقاء رجة واسعة لا تستقر الا في الجلد ، حتى تكتسي لونه ، وتفتى « بيضاء » ، إشارة الى الطهر . وكثيراً ما يشغله اللون « الابيض » . فقد وردت لفظة ابيض تسع مرات في المجدلية ، كما استعان بها الشاعر في قصائد مختلفة (في الصدى البعيد - ورجوع البحارة وغيرها .) وقد يقصد الى فكرة البياض ، وينفي اللفظة ، فيكتفي بالإشارة الى ما البياض خاصة فيه ، الى « الياسمين » ، و « الورد الابيض الانور »^١ . ومن غريب الاتفاق ان هذا الصفاء الذي يتحد في اللون الابيض يغمر كل شعر « ملارمه » . والبياض لديه ايضاً بكاراة وطهر وصفاء . والبيت الثاني والاخير من المجدلية يشتملان على لفظة البياض والفكرة التي يوحى بها . كما يستعيد اللون الاخضر ، وفيه جنة^٢ ، ولين وطلاوة ، وعذوبة ملمس . وتكثر اقوال منها :

« عرف الناس نشوة الحب في نديان جسم مخضوضر الذات »

(المجدلية ٣٦)

ففكرة « نديان » ايقظت لفظة مخضوضر ، كما جاءت « اللذات » ايضاً للفظتي « جسم ونشوة » .

وقوله : « نبأ عن شعة امرعت في الشايا ، نبأ أخضر » (نحت)

وفي البيت امور غريبة . ففي « الشعة » التي تنمو نحو العشب وتزهر كما يزرع المرح ، وفي جعل الضياء منبثقاً من لم ، وفي خبر كأنه الارض تنعم بالريبع ، استعارات ومغايرات جديدة . فهو يلون ما لا يقبل اللون في عالم التفاعل المادي . ويتعمد ذلك لان اللون يعبر عن فكرة معينة . واستعمال الالوان في غير اماكنها ، واطلاقها على ما لا تطلق عليه عادة من الموصوفات ، مما يميز به ادب « رمبو » ، واشتبهت هذه الالوان في نثره وشعره حتى لا ينفصل بعضها عن بعض .

ونرى في شعره اثاراً « لنظرية العلاقات » التي عرضناها في شعر « بودليير » وبيدنا معالم تطورها ، وكيف تحققت في نظرية « الحروف الماونة » فيقول :

« الى البلد الحلو حيث الغمام بلون هديل الحمام » (رجوع البحارة) .
فليس لهديل الحمام لون كما انه ليس من صلة بين « الصوت » و « اللون » الا من حيث اثرهما في النفس . ولربما ايقظ فيه الغمام المتراكم ما يوقظه الحمام الهادل من شعور داخلي وجو داخلي .

(١) وقد يأتي على الفكرة مرات عديدة في بيت واحد

« بفتى القدس ينشد الورد بكراً ... انصم اللين انور الفوح ابيض » .

وقوله : « رشف الغناء عند السكون » ١ ؛ ففعل « رشف » يذكرنا بالخمرة ،
ولفظه « الغناء » حلت بمفعولها محل الخمرة فكأنما جمع بين نشوة الخمر ونشوة الصوت البديع
ولكليهما في النفس هزة السكر . واليك هذا البيت الذي يجمع بين حاسي السمع والشم :
« خفق اسم بجو اورشليم خفقات الشذا بجو الربيع » (المجدلية ٣٨)
فللأسم في المسامع أثر الاعراف في الشم ، ولذكر المسيح في اورشليم وقع الطيوب في
سما الربيع . او انه يجمع بين تأثير اللون والصوت من حيث القوة والبهجة والسعة ومن
حيث الهدوء والاستقرار والغناء شيئاً بعد شيء :

« من طلوع الفجر انشدني ومن نزع النهار » (طوب)

او يجمع بين مفعول اللون والعيبر من ناحية ، ووقع الصوت من ناحية اخرى ، أي بين
حاسي النظر والشم وبين السمع ، ويوحد مفاعيلها جميعاً في الجسد الانساني وفي الذات المتذوقة
« بفتى القدس ينشد الورد بكرا » (المجدلية ٤١)

والعلاقات بين مختلف المؤثرات الحسية تشير الى امرين قال بهما الرمزيون ، اولاً : ان
جواهر الاشياء متشابهة لانها تحدث في النفس انفعالات متشابهة وعليه فكل ما في الوجود
يكون وحدة لا تنفصل . ثانياً : ان الاشياء لا توجد الا بنا .

ولربما وصل بين العوامل الطبيعية التي تولد جواً في الرائي وبين قسبات الجسد :

« ونغماتاً ايضاً دافئاً فيه من انفاسها أثر »

« يا هناء اللون يا زينه في فم بالصحو يأتزر » (نحت)

وفي سلم العلاقات هذه ما زال يرتقي حتى اضطربت نفسه وابتغت اللانهاية مطلباً :

« نهم مع الساهيات النجوم ويروى بنا الأفق المقمر » (لنا الليل)

« يا نجسي ونجى الزه ر أترابي الحرار » (طرب)

فتتعب النفس من الواقع الواضح ، وتأوي الى المجهول ، الى اللانهاية والسماء ، الى
النجوم ، او انها تود ان تأوي الى ارجوحة الحلم لتنسى حقيقتها التي يتوقف القلب لرؤيتها
عن الخفقان ؛ فيذهب الشاعر من غيبوبة عذبة الى عدم الوضوح والى الابهام والغريب :

« فاذا يرشفك الافق وتحسوك الدراري »

« يرتدي الحلم من برد ومن جر إزار » (طرب)

واللوحة هذه قد ايقظها « الصوت الشجي » في الذات ، فحملها الى « اللانهاية والحلم » .
وفيها سر عميق لا يخضع للعقل ولا يفسره المنطق ، غير ان في الصوت البديع ما يفتح امام
الروح هيكل سر آخر ، هو مزيج من اللانهاية والعدم ومن الحلم معاً ، واعني به جر « القبر » .

« واثرو الآهات اشلاء امانى صفار »

« خضبتها وحشة القبر ومعتل الجوار » (طرب)

فكانما الصوت جمع بين طرفي الحياة : امتدادها الاقصى حتى بلوغ المجهول والسر العجيب ، وانقباضها في حفنة من تراب . وبينهما تحاول نفس الشاعر ان تنعتق من الجسد والمادة . فتعتمد الى شتى الوسائل . كان « الطرب » وسيلة للانطلاق من حدود الجسد . وتزى في كل ماورد ، الرجوع الى المذهب « الغيبي » الذي به ترتبط مباشرة نظرية « العلاقات » الرمزية ^١ . وهذا الشعور بأن الجواهر الكونية مترابطة فيما بينها ، متشابهة في شتى نواحيها ، بلغ بالشاعر الى « التجريد » البحت الذي لا يحمل من المادة أثراً .

« يا بعض ما انت يا بعيد احوالك تقنى بك الحدود »

« والوقت بين البقاء والموت حائر المرجى شريد » (ابعاد)

« جمالك المفوة من فكرة آلت بأن تبقى بلا مظهر »

« نبأ عن ميسة الارض في سؤفها والله يفكر » (نحت)

فقد افضى به التخلص من المادة احيانا الى التجريد الكامل .

الانطواء على الذات

ولم يكن استنكاف الشاعر عن المادة والجسد في ادراكه ، الا ليقف الى ما حمل اليه الرمزيون بعد فشل العلم الانبجائي وآداب العواطف السطحية ، فأنطوى على ذاته يسبرها لاعتباره ان جوهر الذات ، لا يقبل التغيير والتبديل ، فهو ثابت بثبوت الموجودات ، متصل بجوهرها ، متمم لهم الحقائق الأزلية جمعاء . والشعر الذي نحن في صده قائم على محاولة الدخول الى اعماق الذات من حيث تخرج يد المنطق صفرة ، وقد اوصد الباب دون العقل المحلل ، واتيح للحدس الأعمق وحده ان يدخلها . وشعر سعيد عقل جملة متجه هذا الاتجاه ، يسكبه في الفاظ كأنها أخاديد الازميل في تمثال .

ومن مظاهره قصيدة عنوانها (انا الشرق) جاء فيها :

« أنا جيت ذاتي واف رغت اغنية المطلب »

« أنا ثروة كالكا بة عمقا وكالغيب »

« قل المتع غمسك في الذات كفا من الصلب »

« ورشفك نفسك رشف ال عتيق من المشرب »

فهذا الانطواء يربطه بجوهر الاشياء ، ويربط الجواهر جميعاً بالحقائق الكونية . ويصل نفس الشاعر بهيكل الوجود ، بالله .

(١) راجع مقالنا في « اهداف الرمزية » .

الجو، الإيحاء، لغة في اللغة

ولما كانت هذه الاعماق السجقة في انفسنا لا تبلى بأكملها ، بل تلحظ في طرفات الببال ، ولما كانت لغتنا بنت الرواكن ، استحال على الاديب ان يؤدي هذه الاغوار بكليتها لعجز اللغة نفسها عن نقل السمع الحافظة ، وعن كبت هذه الخلجات كبتاً دائماً ، ومن هنا نشأت الحاجة الى التلميح ومعاني المعاني .

وكان من جراء هذا الاتجاه نحو تلقائيات الذات ، ان اقلع شعراؤنا المحدثون عن النهج الاستطرادي القديم ، وساروا من الاعتبار القائل ان معظم الشعر العربي ، او قل كله ، لا ينطوي على قصيدة كاملة رائعة بل ينطوي على بيت رائع او ابيات ، وأن القصيدة العربية أبيات لاوحدة ثمة . ولما كانت رسالة القصيدة ، في تحديدهم ، نقل حالة الشاعر الى القارئ ، وكانت الألفاظ ، ذوات المعنى المعين المتعارف ، عاجزة عن نقلها ، تحتم أن تكون القصيدة وحدة لا تنجزاً ، وكلاً لا يقبل التقسيم . فاذا هي كل يولد في القارئ جوّاً متقارباً من اقليم الشاعر الداخلي . ولا يكون التوليد هذا الا بواسطة الإيحاء ، ولا يتم الإيحاء الا بواسطة الألفاظ الغنائية ، والاضلال المعنوية التي تشتمل عليها . بما دفعهم الى اختيار الفاظ كونوا بها لغة في اللغة لانهم نبذوا الألفاظ التي لا ماء فيها ولا امتشاق ، مقتصرين على ما صح منها للغناء والهلالة . فقدوا يتحدثون كالزمزمين « بالجو » ، و « بوحدة القصيدة » و « بالإيحاء » . وهذه الوسائل اصبحت اغراضاً بنفسها . ولا يسعنا حصرها في شعر « عقل » لانه بكامله يلتفت هذا الفت ، ويعنى هذه العناية باطراد . ولذا آلفنا أن نحيل القارئ الى المتنوع نفسه .

على ان الارتكاز على هذا الضرب الغنائي من الكلام لم ينته بهم الى الادب المغلق كما في الادب الرمزي ، بل افضى بهم الى انتاج يذكّر بالعتاء الاندلسي ، بخلاف ان شعراءنا (المبرزين) أعمق فكراً ، على العموم ، وأبين ثقافة .

الابهام

وبما ان الحالة التي ينبغي نقلها الى القارئ تلمع كالشمع الحافظة ولا تدرك إلا بالإيحاء ، وبما ان الاداة التعبيرية اعتمدت من المعاني اظلالها دون اشكالها ، وحياتها المتحركة دون احجامها الضيقة ، المقيدة بمادة الاشياء ، نشأ عن عدم المساواة بين الحالة المعبر عنها وبين الاداة المترجمة خلل . اذ لم تتمكن « ملزمة » التعبير ان تفضي بكل ما يجول في اعماق الاعماق . فأنت الابيات التي تساوى فيها التعبير وتعادل مع الحالة المعبر عنها واضحة كلاسيكية . وعليه جزمنا بان الابهام على حسن ما فيه من توجيه ، نتيجة العجز الذي يصيب الالفاظ والاداة

كلما حاول الشاعر ان ينتزع نفسه من الاعماق فيصحبها فتناً . وبين هو الفرق بين ابيات واضحة تساوى فيها الجوهر وشكل الجوهر :

« كنت ببالي فاشتيمت الشذا » فيه ، ترى كنت ببالي الورود
 « كوني ، يكن للعمر معنى الطلى » وللثواني فوُحُ مسك وعود (اجمل من عينيك)
 « قلبي مليء بالفراغ الحلو » فأجتنبي دخوله
 « اغمضت اجفاني عليك » اضم العمر كله (سمراء)
 « ودعته الى التمتع بالازهار » قبل الحريف قبل الزوال (المجدلية)
 وبين ابيات اخرى عجز فيها التعبير عن الاحاطة بكل ما يدور في الذات خلال حالة معينة :

« وتراءت على تمرر خديها » واجفانها خيالاً خيالاً (المجدلية)
 « هدمت دونها الورود عييراً » واعتلت نعمة على الانقاض (=)
 « غير ظل من لفقة حلاوة الافضاء » رفت عليها بعض دهر
 فهذه ، على حسن ايقاعها ، نراها دون التي ذكرنا اعلاه في موازين الشعر العالي .

أيعني كل هذا ان في الابهام عجزاً ؟ نجيب أن نعم ، الى حد بعيد . على ان للابهام حلاوته ، وينبغي الاتخفى تلك اللذاعة التي يصيب منها القارئ حظاً كلما استطاع الاشياء رويداً رويداً . والناس تميل الى الغريب ، ففي الغريب لذة البحث عن الشيء تعقبها لذة لقياء . ثم ان هذا الابهام نسبي ، بنسبة الفنانين الذين انتجوه ، ونسبة الاشخاص الذين يتذوقونه . وما تزال نعتاده حتى لا يكون مبهماً . اللهم ما لم ينطو منه على شيء ، الا على الفاظ وتماييز استرقفها المحدثون لجرسها دون ان يقصدوا ال صورة او فكرة او مفعول تأثيري . وهكذا نشأ التباس بين نوعي الابهام : المبدع والمنقول المنسوخ ، فاصدروا فيه احكاماً كثيراً ما تخلو من النصف والاعتدال . ان الابهام المبدع يوسع القيمة الشعرية اذ يضع المعنى في ظل خفيف يستوق النفس ، ويسفح فيها بخور التشويق .

وعن النحو الجديد الذي نحتته الفئة المتأدبة المحدثه ، نشأ الغموض ، فالغموض لم يكن غاية بل نتيجة كما مر معنا في حديثنا السابق . ولا يحصى عنه . وقد حاول شعراؤنا الخروج على القديم ، وتوخوا اساليب جديدة ، تعبر عن مفهومهم المستحدث للشعر . فاجلجوا والايحاء ، واللغة الجديدة ، والانطواء على الذات ، والتجريد ، والموسيقى وتصفية الصورة المتحركة حتى تخلو من الثقل المادي ، والابهام ، والفرار الى الحلم ، والنوق الى اللانهاية ، والانعتاق من أسر المادة ، افضت جميعاً الى الغموض ، لسعة الغاية وضعف الوسيلة . واثن صح ان

الوضوح صفة الادب المدرسي العالي حيث لا تقف الاداة الكلامية بحجر عثرة بين القارىء والشاعر بل تصله بالقارىء مباشرة ، فليصح ايضاً ان الغموض يرفع من قدر الشاعر . قال الصابي : « وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه » .

وان وجد معاصرو ابي تمام في الغموض مأخذاً عليه ، فذلك في بعض شعره وبالنسبة الى القراء ، اما ما لم يفرط فيه من ارصاد وطباق وجناس ، وما لم يستخف فيه فلسفي المعاني ، ولم يخرج به الى المحال ، فأتى نسيج وحده .

ثم إن سر الفن الاكبر قائم على طريقة التعبير ، بنوع اخص ، لا لأننا نسلم بصحة قول الجاحظ : « ان المعاني مطروحة في الطريق »^١ ، وقول ابن خلدون : « ان صناعة الكلام نظماً ونثرأ انا هي في الالفاظ لا في المعاني »^٢ تسليماً كاملاً ، بل لأن الابهام هذا قائم على علاقة المقصود من اللفظة واللفظة نفسها ، على ان يُترك في هذه العلاقة مجال للافتراض ، وشاح يُبعد الاشياء . وهذا الذي وفق اليه سعيد عقل حيث لم يبلغ الى الاسراف .

الفصائل الرمزية

ثم انه لم يكنف باستقاء المفهوم الشعري ، واتباع مناهج الرمزيين ونقادهم ، فنظم في مواضيعهم ايضاً . فقصيدته « من تلالنا القمر » ارادها « محاولة في الشاعر » :

من تلالنا القمر	يا هلا به — ذكر
جايلته أخت ليلى	والدُمى الاخر
طال ما فاجأه	حافياً على الزهر
مزق القميص ما انه —	والحلى غمر
مغزّل جلد —	كان فاكتسى القمر .
وانقرطن حوله	باقية من الشرر
ضحكة سعت	وأغنية على الأثر
والمساء حمل مواله	القرير قر
ذاهل —	ترجّت رجله على الدرر
والربى تكسرت	ملء حرجه صور

من تلالنا القمر^٣ .

(١) الحيوان ج ١ ص ٤٠ .

(٢) جاء في المقدمة ص ٤٢٥ بحث طريف بصدد مخارج الحروف وتساوقها الغنائي وعدم نفور هافتراجع .

(٣) هذا هو الشكل الاول الذي برزت فيه القصيدة وقد اكتست شكلاً آخر فتبدلت بعض ألفاظها فيما بعد .

فترى كيف يشير الى ان القمر هو الشاعر ، وانه من رُبي غير ربي الأولب، ربي الشعر
يوم تفيض النفس بالاحساس الكوفي والتوق الى المجهول. ثم فكرة الشاعر وكان « مغزلاً » تغذيه
الاساطير وحكايات الزمان ، فاذا به يتسلل الى اعماقه ، يمزق ما تستوت به فتنجلي متقدة عارية،
فاذا هو يمشي على ازاهر نفسه وينترع منها الحلى ، ثم يلتفت الى الكون فاذا المرأة تحمل النار
والحياة والحركة ، وتستحيل الضحكة في ثغرها نشيد الحب والجمال ، واذا به تهدأ ذاته وتنقبض
عند نزول المساء ، ثم تنطلق الى الملاء الارحب، الى ازرار النجوم ، ويلتفت الى اسفل فيرى
العالم المحسوس صوراً تتوحد وتبتعد امام عينه كالأخيلة. فتحدث في نفسه جمالاً عجباً وأصداء حية .
أما « نيانار »^١ فهي محاولة في القصيدة آن تولد في نفس الشاعر الفارق في نشوتها ،
و « شيراز »^٢ محاولة « في الانغام الشرقية » . ولطالما اتخذ الرمزيون هذين الموضوعين في
الفنون موضوعاً لشعرهم عندما انطوا على ذواتهم .

فنجترى من شيراز ، المقطعين ، الثاني والسادس :

شيراز لمع طي	غلفت انغام
ورن قسي	في الحاطر
وشيراز اندلسي	يلوحن في كوكب غائر
ينوب مجد آخبا .	طيوفاً واو هام

فيتبين لك تصرفه بالاوزان ، يجترئ شأن الاندلسيين على نماد اكثر^٣ . وبعد ان يجعل
الشاعر شيراز مبعثاً لهذه الانغام ، تنجلي امامه في المقطع الثاني حضارة رمية، ويتصاعد
الماضي كأنه حلم يمر . ويأخذ الانغام المعروفة في المقاطع التالية ويعرض ما يوقظ كل منها
في النفس من عطور وسعة وصخب وحزن وفرح ، مما تكيف به الالحان النفس فتتسع او
تنقبض تبعاً لسكب الالحان المتساوقة التي تغسل الروح، فترفعها الى اعلى عليين او تنحط بها
الى اسفل سافلين او تحملها كما يطوف الغمام الفضاء .

ولقد اخترنا عرضاً المقطع السادس ، حيث يعتبر الشاعر ان لحن « الصبا » يوقظ في
السامع صلصلة السيوف ، ورنين السهام والاقواس^٤ ، كما يغمره برفق من الكتابة التي
خامرت شعراء الاندلس وهم يندبون « زمان الوصل » . ولو تعرضنا الى تحليل المقاطع

(١) اسم من ابتداء الشاعر .

(٢) مدينة في العجم .

(٣) اتبع الاندلسيون اوزاناً واحدة في الموشح الواحد وفي هذه القصيدة نرى مغايرة في الاوزان
والبحور تبعاً لارتفاع اللحن المعني .

(٤) حملت على نثر هذه الايات ، مع العلم بانه كل شرح لها يقضي عليها ، لسعة ما فيها وضيق ما في النثر

الانحرى لسبين لنا ان كلاً منها يتضمن نغماً وما يثيره هذا النغم من اجواء والوان نفسية .
« فالاصفهان » مثلاً يوقظ فيه صورة زنجية ترقص مرجحة بين السمر ، تعشق وتحسني
الأكوس عتاقا ، ويخامرها ألم ينطفيء شيئاً فشيئاً ، وما يلبث الذبيان ان يطغى على هذا
الالم ، ويلاشيه نفساً نفساً .

والقصيدة ، بالموضوع والشكل ، بالمعنى والنغم ، بالغاية والوسيلة ، وبما فيها من تحقيق
لنظرية العلاقات بين مظاهر الكرن ، ومدى انفعال الذات بها ، وبجعل الموسيقى هدفاً
أرفع ، انها بكل ذلك قشعريرة في الشعر جديدة ، ووتر جديد شد الى قيثارة
العرب ، فتساعد منها نغم غريب اللحن منمق ، منطلق ، يتحد في ذات الكون
(Cosmique) . وكأنني بالعاطفة قد خبت فيه ليعيش شيء من الفكر ، ولتبقى
قصائده فناً من الحجر المنحوت .

المسرحية

اما المسرحية عنده فلا هي كلاسيكية بالمعنى المفهوم ، ولا هي رمزية يضرب فيها على
غرار ماتزلنك ، ففي الشعر المسرحي الكلاسيكي كما عرفناه عند راسين يرتكز جمال الشعر
على الوضوح بحيث لا تعترض السامع صعوبة البيت بل يتساوى البيت ومرماه . على انه
يعتمد المسرح الراسيني فيرتكز مثله على بداية هي نتيجة أزمة نفسية ويجعل من نفسية
الاشخاص مسيراً خفياً لوحدة العمل وتطورها . الا ان وحدة المكان تعوزه احياناً فيجعلها
مثلاً « رابية » قرب جلعاد^١ ليشرف منها على ما سيحدث في البعيد . ففي وضعه الوحدة
المكانية هنا ، إرغام وقسر . وهو لا يعتمد الجو شأنه في القصائد القصار . فبدل ان ينقل
الحالة النفسية في ابطاله ، يعرب عنها ويحلها . فهو من هذا القبيل ايضاً من أتباع راسين .
وهو من أتباعه في أكثر من ذلك اذ يستهل مسرحيته بالثقات الى الرب والسما وكذا
معظم مسرحيات راسين . ولربما استوحى منه مقطعاً كاملاً كوصف راحيل تحترق^٢ مستوحى
من الوصف الذي يتصوره الشاعر الفرنسي في « ايفيجني »^٣ . الا أنه ، لم ينقطع في كل ذلك
عن المسرح الرومانتيكي الغنائي ، فتزد بعض المقطوعات في مسرحياته ولا غاية لها الا الشعر ،
فينقطع بحري المسرح الى حين . ويؤخذ عليه في هذا النحو ما أخذه هو على مسرحية شوقي .

(١) كذا في « بنت يفتاح » .

(٢) بنت يفتاح ص ٥٨ .

(٣) على ان اوريبيد وغوته ورأسين يلتقون ويتقاربون في مقاطع كثيرة ولكل منهم مسرحية بهذا
العنوان ، وحول الاسطورة نفسها .

ولتعلم كيف ان شوقي كان يتخذ من جمال المقاطع الشعرية وسيلة يؤثر بها على النظارة « وكيف كان يرتفع بهذه المقاطع الى اروع ما نظم ، وكيف انه لم يهمل هذا الشعر الغنائي ، لانه كان شاعراً قبل ان يكون واضع مسرح . ذلك انهم كانوا يجعلون بين الفصول استراحات غنائية ، فأدخل شوقي هذه الفواصل حتى عدت من مضمون مسرحيته . ولئن كان شوقي اكثر براعة في تصريف وجوه الوزن والكلام ، فلسعيد عقل مقاطع غنائية بلغت من الروعة والتأمل الفكري ، وسلامة الاخراج ، والوضوح ، واحكام التساوق مخارج الحروف والألفاظ وتزاوجها مع ضياء المعاني ، ما يضع ابياتاً مثل هذه في مراتب الشعر الرفيع :

كقري من زمرد عاقلات في جوار الغمام زرق الضياء
يتخطين مسرح الشمس يركزن بلادي على حدود السماء

(قدموس ص ٢٢)

ولنراجع المقاطع على ص : ٣٤ و ٣٥ و ٣٧ و ٦٢ في موقف « اورب » . وقوله :

« نوت نفسي بالعبء فاعتمدي الارض اما هزنا اليها الحنين »
« وانتحي مطرحاً من الصخر خشناً رب صخر عن الشكاية يلين »
« رب ما نعمة السعادة في الارض ضحي خاطف يزور النياما »
« حظهم منه مطمع بالتلاقي فان استيقظوا غدا احلاما »

(ص ٦٣)

« انا خلت الحياة مد ذراعين الخ ... »
أرأيت كيف ان « الكل » الجميل لا يظهر مجموعة اجزاء جميلة لفرط تعادل هذه الاجزاء ولانساقها في حفنة موسيقية تهب ، فتولد حوها حفنات تقسع في فضاء السمع ، ويتكون من اتساعها 'رحب ستفوني' ، يحولك اليه . أرأيت كيف انتهى النقش بالحجر الى انطلاق كلاسيكي ؟ وكيف التقت الصنعة بالبساطة وتم شرط الفن الاول ؟ وعليه فالمسرحيات فصائد غنائية قبل ان تكونا مسرحيتين . والشعر مصطبغ فيها بالصبغة الرمزية ، من ايماء وايماء ومن سبر غور ، وابتغاء اللانهاية ، ومسح الاشياء بظل خفيف ، والعلاقات التي تربط بين جواهر الاشياء ، وجوهر الانسان والعالم المثالي الاكمل ، والغموض والتأنيق ، بنوع خاص . فقد يفرق في ذلك حتى يستعمل « ال » « اسماء » موصولا فيقول : « الاذلت » « والاسات » .^١ ويستعمل « يا » عوضاً عن « ايها » . وشعره المسرحي بخلاف سواء لايتورع عن اللهجة الخطابية بل يسري مسراه المؤلف في بلوغ الصفاء ،^٢ ويتوخى التأثير الذي تمسح

(١) قدموس : ص ٢٤

(٢) هذا الشبه بين اتناجه الشعري في المسرح وبين اتناجه عامة جعلنا نوجز البحث في مسرحيته

به الموسيقى نفس المتذوقين ، حتى تخرج الابيات احيانا عقداً نظماً من جواهر متكاملة الضياء ، متساوقة المخارج ، عميقة الاثر ، باخراج تناهت صنعته فبلغ الطبع ، واملاس ايقاعه . وصل غناؤه حتى اصبح في مبلغ الصلاة . ولئن تحدث التاريخ الادبي عن شيء من انتاجنا المعاصر ، فيكون هذا الشاعر في مقدمة من يذكر . ترى هذا الذي عناه الابد لا منس وهو على فراش النهاية تقرأ عليه بنت يفتاح فيقول :

« نخل الى انني اسمع هذا النوع من الشعر للمرة الاولى في اللغة العربية »^١
يطالعي ، وأنا على قراءة هذا الانتاج ، جو إغريقي يتغلب فيه جمال المبالغة على فاجعة الشهوات . وكأني بهذا الجبر الكلامي ، وهذه الخطوط الهندسية التي تربط ما بين إشاراته ، تجدد حياة الالفاظ واللغة ، وترجع بها الى ينبوع الصور الذي انبثق منه الفكر . ان الكلمة ، هذه الشحنة الصوتية (Sonore) ترفعت عن تجارتها البيولوجية ، وبلغت حد ملمس النحات في مثاله ، في التجويف والنتوء ، والتساوي القرير . وكأني بكل لفظة تحمل اللون مستوراً في ظل ، وتحمل النغم يقلّ وراه ، ويذرو من حوله ، صداه . وهكذا أثقلت الالفاظ بغير الشاحب من مثاقيلها فانحصر هذا الفن بخاصة من البشر ، لأنها وحدها ادركت قيمة هذا النقد . ولا يتحتم على الشاعر ان ينزل الى مستوى القاري ، بل على القاري ان يصعد اذا شاء . وعليه قبل : من المؤلفات ما تخلقها البيئة ومنها ما يخلق بيئته . ولا ريب في ان شاعرنا ينتمي الى الفئة التي تخلق بيئتها . ألم يدرك ادراكاً ان في الغناء تلتقي الموسيقى والكلمة ؟ ثم ان الاجهاد الذي ظهر في بدء صناعة الشعر ، توارى شيئاً بعد شيء ، وبلغ من الاحكام ودقة الصنع مبلغ العفوية الظاهرية . ألم يتأمل لهذا الشاعر معظم اصحاب المذهب الجديد ؟ ألم يفتتح مدرسة كان لها صداها في مأخذ اللفظة وانتقاء التعبير في عصرنا ؟ على شاطيء البيت الشعري هنا يموت الدفق العاطفي ، ويستوي البيت مثالا عاجله إزميل محكم ، او هيكلا من هياكل الاغريق ، رفعه فيدياس أعمدة نتاسك وتتجاوب وتتجاذب وتعكس السماء ثم ترتفع صلاة . لم يجيء هذا الشعر من زخرف الفرس ووشي المساجد العربية ، بل انبثق من عتمة الكنيسة وتقشفها ، وهذو الفن البطيء ، ومدرسة القسوة في الاخراج بشق النفس ، وابتغاء المثالية والفكر والصفاء .

صلاح لبكي

ليس الاثر في شعر لبكي بمحصور في اتجاهات فكرية ، او محددات نظرية ، وانما يعم انتاجه بجملة . ولقد سرت قشعريرة في الادب الحديث بعد ظهور « ارجوحة القمر » ترفه لونا غنائياً من الالوان التي لم يألفها . ولتضح لك كيف أن هذا اللون من الغناء وليد الفاظ فيها من زغردة الاضواء والعمود واعراس الالوان ، ورقص الأطلال ، ونأμάτων الليل السحيق شيء كثير . وكيف انها في تقارب مخارج حروفها ، وكيفيات همسها ، وليونتها على غير رخاوة ، وتناسب اجزاها على غير ملل ، انتهت الى توقيع الرقص ، لتخرج النفس بها من الحقيقة الى الوهم ، من الجمود الى التدافع ، من الموضوعية الى الذاتية الرحبية ، من الفردي الى الكوني العام ، ومن النسبي الى الحياة والفن .

وتوجس في هذه المجموعة التي لم ينقطع فيها الصوت مرة ، انه صوت بتخفيف اليد في امرارها على الوتر ، ونقلها من وتر الى وتر . ثم ان هذه المسموعات تتراوح والمرئيات في اشكالها وكيفياتها ، فيتكون انسجام طابق . فلا فلسفة ، ولا كدح ، ولا تلاشي في غناء النظم ، بل نفس ثنن احياناً ، ولا تبسم قط ، فينبجس انينها غناء حزيناً ، وصمتها ملاماً فاشلاً . ولذا رأيناها يتعد عن مفلسفي الشعر . وكأني به يحدد الشعر انطلاقاً ما تنطوي عليه النفس من حساس . ويوفق في الاحيان الكثر الى تساوي الحالة والتعبير ، فيقترب بذلك من فرلين اكان في الجو الحزين الضبابي الغامر ، أم بتمزيق النقاب عن وجهه الجريح ، أم بفتح الجرح العميق الذي لم يضمده ولم يُختم ، ينزّ دماً بهوداً قوياً ، فتساقط منه الآلام كما تساقط خيوط الدبيلة الخفاف :

« اخذت نفسي من حزن الشتاء وانزوت بين ضلوعي ، فبكائي ،
« زفرات النفس في وحدتها

(الارجوحة ص ٨١)

وبينا ترى الجمال في شعر سعيد عقل وليد الفن البطيء ، وقد وقف العقل بين نفسه وبين الصفحة البيضاء ، تنبسط امامك نفس لبكي انبساط المروج بالمشب والزهر والنسم ، ولذا ظل الشعر عند سعيد عقل حكاية نفس صامته بجمال صامت . اما عند صلاح فهو سكب روح موجعة ، بنغم موجع . وبينا يعاني عقل معضلة الخلق المنحوت ، ينسبط صلاح لبكي في حياة داخلية مرسله تتحقق في صوت . ولكنه صوت لا يبلغ الصراخ لأنه لا يتعدى دائرة الانين .

او قل أن شئت ، صراخ هو كمناني العود ، عريض ، ينسحب تحت مفتاح واحد منها تغيرت الانعام .

يارب كيف أعلم الاطيار غير أسيّ وحزن
أنا كل يوم دافن أملاً أعزّ عليّ مني
فاذا أتى زمن الربيع وقبل غني فما أغني ؟
أليس في هذا الوتر ما يذكر بالنغم المسيطر على انتاج فرلين :

« تنهمر الدموع في قلبي انهار الامطار فوق الطريق »

وتقرأ قسماً غير يسير من قصائد الشاعر وتعطي كلاً منها طنينها ، فتنتهي الى قراءة جهارية كثيراً ما تقارب بينها . أتراها الكتابة الغامرة تجمع بينهما ، أم هو توارد المعاني الدفينة على نحوٍ مثيل ، أم هي طريقة التعبير الدوارية الرامية على المعاني وشاحاً خفيفاً ؟ ولكنني أرى أكثر من ذلك ، أرى مضارعة في شيء هو اساس الشعر ، مضارعة في النغم الداخلي الذي تنطلق فيه القصائد حين كان نغماً في الحاطر ، فجاء الاداء محققاً لهذا النغم :

« لكن خلف ضلوعي نوراً يغور ويمسي
« ووابلاً من نلوج خرساء تغمر نفسي »^١

ويقول في موت الورود :

« أما حبيبي فهو ذاك الشذا كأنه طيف الهنا الازرق »^٢

ولئن كان شاعرنا في « مواعيد » أعمق فكراً ، وأحكم صنماً ، وأبين سيادة ، وأكثر وجعاً ، منه في « الارجوحة » ، فإن بين المجموعتين علاقة النتيجة الصادرتين عن مسبب يكاد يكون واحداً . غير ان هذا الألم الذي كان ضئيلاً كنور المصباح ينفد دهنه ، ازدحم في نفسه بعض الازدحام ، وبدا في « مواعيد » ممزوجاً بشعور الفشل . اما الرفق فلم يفارقه ، واما ازدراء الوجود ، والملل منه فما انفك ينمو شيئاً اثر شيء ، متجمعاً بتجمع آلام الشاعر حتى انتهى به الامر الى « سأم » حيث يشمل الملل جميع الوجود^٣ .

وتقع في شعره على واقع العلاقات البودلية في ما بين اللون والعطر والنغم . من هذا القبيل قوله :

« انت وهج من نشوة وعبير انت رعشات قطعة من سماء
« تنهادي الانعام منه حيارى غاديات بالعطر والانداء

(١) مواعيد من : ٣٨ .

(٢) مواعيد من : ٣٢ .

(٣) خصصنا مجموعة سأم بدراسة تعذر علينا نشرها في هذه الدراسة .

ويمزج بين الصورتين النظرية والصوتية ، ويمزج بين اللون واللحن كقوله :

« بلحن من القاتم المفزع . »

« حينما تعلق أناشيد الطيوب »

ويبلغ به ذلك الى التجسيم :

« فشفاه الورود فوح بخور »

وله من الرمزيين ايضاً هذا الاتجاه الى الاتحاد بالذوات الكونية ، حتى يخيل اليه ان كل ما في الوجود المرئي صورة للوجود غير المرئي ، وان بين اجزاء العالم المحسوس ترابط متين الوشائج ، بحيث تصبح جميعاً أقساماً متقاربة على تباينها ، اقساماً لكيان واحد هو الكون :

« ما الشهب الا بعض أحلامي »

« أتلقاك في الشعاع سماحاً واريحاً في خطرة النسمات . »

« وجوراً على الغصون وهماً ناعماً في تنفس الكائنات » (حلم عذراء)

واليك كيف يتسع التعبير الى اقصى حدوده ، اتساع الموسيقى الرحبية :

« وفي الجفون خريف باك ولون شتاء »

« على بحاك شيء من وحشة الامساء » .

أرأيت كيف ان هذا الحيا المريض تحول الى فصول كاملة ، بل قل الى ازمة متأزمة تنقبض خلالها نفس الكون وينهار بعضه على بعضه مكبوتاً في سجن ضيق من الاسى والموت البطيء . ولو استئنيت لفظة « باك » لما وقعت على لفظة واحدة مباشرة تثير الحزن ، على انه حزن مثار بطريق غير مباشر ، بصورة الخريف ، وفيه اشراف على النهاية . والشتاء ، وفيه ريع الموت ، والمساء ، وفيه نزع النهار والشمس يهويان الى جوف الليل السحيق ، ويوظفان في النفس لحناً غريباً من الاسى ، بعيد المدى .

وهو ايضاً من اصحاب الرؤى التي عرف بها « رمبو » ، على ان المحبلة عند « رمبو » انتهت الى جميع الاجزاء جمعاً شاذاً فتظهر جملة الغرابة ، بعيدة عن مظاهر الطبيعة المألوفة ، وهو هذا الشذوذ الذي ضرب على غراره بيكاسو مؤخراً في فن الرسم ، اذ وضع اجزاء الجسم الانساني الواحد في غير مواضعها ، وضخم حيث اقتضى التضخيم ، وصغر حيث وجب التقليل ، فجاءت صورته ، في مظاهرها البشعة الغريبة ، يعبر كل تفصيل فيها عن غريزة من الغرائز الكامنة في الشخصية الانسانية . على ان الرؤى عند صلاح لبكي تجيء في سياق الخيال التصويري ، متكاملة متناسقة ، قريبة من المعقول ، لا تقوم روعتها على شذوذها بل على ما فيها من انسجام .

« على مفرق الدهر منك ائتلاق وفي مقبل الشهب افياء نور »
« وابصر أشرعة جاربات على اليم لماعة في الاثير »
« كسرب من الحور يعبثن بالزمرد مسترسلات الشعور » .

(الارجوحة ص ٤٦)

وليس شعره اجزاء ، او مجموعة اجزاء ، بل هو كل .
وعلى فرط ما يغص به شعره من اظلال تكاد لا تقع على ألوان صارخة . ثم إن المعاني بذاتها تنساق في طيف فيرتفع بها الطيف ويمسحها بالغرابة مسحة رفيقة . ولذا قلت إن هذا النوع الابحائي الذي يتوخى الاظلال دون الالوان ، واطياف المعاني دون المعاني ، يتزلق من فروج الاصابع ، فتتذوقه بالنغم وقوة الوهم . ومن هنا نشأ الجر ، واستفاقت في شعره عوالم كالتي تستفيق في شعر بودلير ^١ .

ومهما يكن من شيء فان هذا الملل الذي ألمعنا اليه في « ارجوحة القمر » واشرنا الى اتساع مداه في مواعيد حتى لامس القرف او كاد ، اتخذ شكلاً خاصاً في مجموعة « سأم » . اتخذ وجهة فلسفية معينة في موقف الانسان من الكون . يوم حذب الرب على التراب ، وتناول ونفخ ، فاذا التراب بشر سوي ، جرت فيه صولة الله ، فسم صولته ووقف عموداً من ملح في مهب الوجود ، وحيداً ، شريداً ، يقضمه الملل العميق . فيبتغي من هذا التراب الذي يسمره فراراً . فيتمرد على سنن الارض ، ويتطلع الى فضاء الحرية .

ويتكلم الله ، مرتاحاً الى ما صنع ، معجباً بكمال ما ابدع ، ويبتغي ان يخفف من ملل الانسان ^٢ . فيشرئب الانسان الى الخالق هاتفاً « قبلي سئمت يا رب ، وما ابدعت هذا الوجود الا لتخرج من سأمك » ^٣ . وينهد على نفسه موجعاً في صحراء الضجر ، ويصرخ في خيالي الكون :

« سئمت يا رب رلا شيء في الارض يزيل السأم العاديا
« تعبتهما لذائذاً كلها دنوت ولت هازئات بيا ^٤

من له بساحر يزيل هذه الاكالة الموحجة ، ويسلخ من صدره الانين ؟ لعلها المرأة ، حواء

(١) راجع قصيدة La Chevelure لبودلير وقصيدة « سكري » لشاعرنا تر بعض التقارب في الاجواء .

(٢) ص ٥٤ .

(٣) ص ٦٠ .

(٤) ص ٦٢ .

الوهم ، عطر الارض ، ولون السني والزهر ، وليلة الشوق ، وبنت الحيال ، برّجها فرفعها مثلاً . فيفرخ روع الانسان الى حين في قرب حواء ، وينسى السأم الذي غمر بالامس نفسه ، فتبدل في عينه صورة الارض . ولكن حواء تدعوه الى المعرفة ، فيدعوها الى الصلاة ، ليتحد بالصلاة المتصاعدة من أنفاس الاكوان والمخاوفات جمعاء . فتلح ، وتكره ، ويخضع الرجل ، وينقاد ، تحت نير من هوى ، ويستنفد العمر للمعرفة . هكذا وجهاً لوجه أمام اللانهاية والمجهول ، يحاول تمزيق الحجب ، والحجب مسدولة دونه . ويحاول الانعتاق من الارض والتراب ، والتراب يشده ابد الدهر اليه . ويريد ان يعتصم بالصلاة من جديد ، وتريد هي ان تعتصم بالعلم من جديد لان الجحيم العالم خير من الفردوس الجاهل . ويسيران ، وقد امتد ظلها وتطاول تحت ارجل الشتاء والذبل .

ولا يحيص عن القول بان جميع ما في هذه المجموعة الجديدة من اتجاه نفساني فلسفي مرتبط ارتباطاً مباشراً بالاتجاهات الرمزية العامة التي ذكرناها : من توق الى اللانهاية والمجهول ، من صراع الانسان بين حقيقته ووهمه ، بين واقعه ومبتغاه .

ونكتفي بهذا المقدار منبهين الى ان هذا الشعر لم يبلغ الرمزية في حالتها الصافية ، فصوره لا تزال حاملة أثراً من المادة . كما انها تبلغ الترشيح في الندرة . وقصائده حافلة بادوات التشبيه . ولذا لم ينته الى الاغلاق والعتمة بل ظل في دائرة نصف منارة . وهو يستخدم الى ما ذكرنا اوزاناً خفافاً هوائية ، وألفاظاً مختارة الجرس ، ويعتمد الايماء والاشارة فلا يدرك التصريح ، لان في الايماء ضباباً خفيفاً . ولذا رأينا ان ننسبه الى مدرسة فرلين . فليس له شذوذ رمبو ولا نقشف ملارمه في صناعة الشعر . وان لم يتعمد التصفية النهائية بحسب ما سنسها مشتعرو الادب الرمزي ، فلقد يبلغ ما بلغوه احياناً . فنلتقي ابياتاً كهذه :

« يا ربيب الحيال يا منيتي البكر »	ويا بسمّة على ذكرباتي
« كنت دنياي ، كنت أغنيتي »	البيضاء ، رفرافة على رغباتي
« عشقتك العيون حلم هناء »	ووعاك الفؤاد فوح صلاة
« وحت فوقك الضلوع وألوى »	كل فكر عليك من نيائي »

ليتضح لك كيف ترتفع بنا هذه الابيات الى قمة من قمم الشعر العالي ، وكيف استطاع التعبير ، واستطاعت كل لفظة منه ان ترفك هذا الجور الطاهر الذي رفلت به روح الشاعر ، في رقة من رفات النعيم ، او حزّة من حزات نفسه الموجعة .

(١) مما يرر قول سعيد عقل في مقدمة « سأم » : « قصيدة صلاح ما صيغت صوغاً فتلاحقها مستظفاً تأخذ عنها رصف المداميك بصرامة ولكنها تحت كالبنفسج والبلسان » .

وما اشبه هذه الايات بالتي وردت في « المجدلية » :

« يا ربيب الحبال يا أفق الفكر فذاك البياض من حرمون
وحنت فوق الضلوع العذارى وابتنسام اللمى ورف العيون
عانقتك الافكار في غفوة الصبح وروّتك بين لثم وضم^١ »

وامر السرقة ، ههنا ، لا يحتمل الريبة والالتباس . فالجوان المتشابهان لا يفترضان بالحثم تلازماً في اللفظ والمعنى . ويكفيك ما بينهما من تقارب ههنا ، ويحسن بنا الاشارة الى ان قصائد « الارجوحة » نظمت بين ١٩٢٨ - ١٩٣٨ . ولم تظهر كمجموعة الا عام ١٩٣٨ . أما المجدلية ، فنظمت ، في ذمة المؤلف ، عام ١٩٣١ . ولم تُنشر الا عام ١٩٣٧ مما يتركنا حبال علامة استفهام كبرى^٢ .

ولقد سهلت رواية هذا الشعر لاتضاح معانيه ، ونقله القريب للنائي ، وتغنى به الناس حتى انشأ مع شعر سعيد عقل زياً من الازياء الادبية التي تفرد بها لبنان والتي انتقلت فيما بعد الى مختلف اقطار العرب ولا تزال .

(١) المجدلية ص : ٥٣ - ٥٥ .

(٢) على اننا نميل الى ان صلاحاً هو الاسبق . وقد ذكر سعيد عقل في مقدمة « سأم » قال : « تعلمنا بعده كيف نشم حفنة من ارضنا فتعبد لها ، وكيف نبصر ثلماً في البحر وراء شراع فنقوم الى ملك بنيناه » ، ص : ١٤ . وقد يكون كسب هذا النعم فيما كسب .

ويحسن بنا بعد هذا العرض ان نشير الى الذين لم ينخرطوا في هذا المسلك . فطلت في ادبهم منه مسحة . فوردت فيه تعابير هي من تأثير وقوفهم على هذا الادب الاجنبي . وفي شعر امين نخلة اثر منه بـين اكان في رثاء شارل بودليو او « فؤاد سعد » ام « احبك في القنوط . » اما « القصيدة السوداء » فهي من باب الاحاجي وليس فيها ما يماشي الادب الذي نحن بصدده .

على ان في ادبه من موفور التأنق والدل والغواء والصقل ما اسفر عن ايجاز ونحت في نثره وفي شعره معا ، وهذا ما حمل البعض - اذ عثروا على غير ما اعتادوه - على اعتباره من شعراء الرمزية . اما الانتاج المقلل هذا ، وقد ظهرت فيه بعض خصائص الرمزية ، وبعض مذاهبها ، فيدعوننا الى وضعه في سياق الادب العربي المتصل بالرمزية . ورأينا الا نفصل فيه لقلته . ولا ينحصر هذا الاتجاه الادبي فيمن ذكرنا ، بل انه عم معظم ادبنا الحديث الذي تلقى انفعال الآداب الغربية . وكما اصبح زياً تعبيرياً في الادب الفرنسي ، هكذا غداً في حقبتنا الاخيرة ، يستخدمه معظم الشعراء ، فنراه في شعر علي محمود طه يأتي فلذات تقلبها صور متحركة ، متجردة . وفيها النغم الابحاثي متزاجاً مع اظلال المعاني ، ورمي الطيف الخفيف على الالوان والاستعارات المرشحة والتشابه وقد سقطت منها ادواتها .

فيقول علي محمود طه :

وعلى ثغره يضيء ابتسام رف نوراً بارحوان ندي (ميلاد شاعر)

ويطالعنا بقصائد « كالتمثال »^١ . اما شعره فلم يبلغ التصفية جملة ، ولم يتعمد الاجهاد والكبت في التأليف ولذا بقي وفي ثناياه نثر كثير ، فظل واضحاً ، سهلاً قريب المرامي ، بخلاف المقصود من الشعر ، على هلهلة في السياق الشعري . وهو لم يعان القسوة التي عاناها من ينتمي الى هذا الادب ، وبقيت الميثولوجيا التي ارادها ، في دنيا جامدة لا تحركها الحياة . وتوخى المواضيع التاريخية التي نبذها الرمزيون احياناً . ولم يدرك خلوصة الشعر الصافي ولا سعي اليها . ولم يكن لنفسه في انتاجه اثر بعيد ، فكان اقرب الى الموضوعية منه الى الذاتية .

ونرى في « شعر عمر ابي ريشة » اثرأ من الرمزية الموضوعية كما في قصيدة « مورفين » ، فهي ولا ريب مستوحاة من « بو » ومن الاتجاه « بودليري » في الصراع القائم بين التراب والمجهول ، وفي التوق الى اللانهاية :

« سرت حيران دامي الاقدام اتحرى المجهول في نهامي »

(١) يبدو لك دفعةً مدى تأثره بالرمزيين في هذه القصيدة .

وفي قصيدة شبح الماضي^١ وعذاب^٢ .
او نعثر على فلذات شعرية هي من هذا القبيل نحو : « قلبي طفل الحياة » ، « افاعي انتقامي » ،
وقوله مثلاً :

« الاتحزني على زنبق يحيط به الشوك في الآنية »
وقوله : و « روي الداجية » و « بساط الرحيق » و « ظلمة اليأس » و « الحالة الحمراء »
و « طيوف الآمال » :

« انا في السراب اروض الحياة واشرب حلم الصبا في السراب »
و « حمر النواجذ » و « الازرق الزجاج » (يعني البحر) و « مآتم الشمس ضج في كبد
الافق » . ويذكرنا القول هذا بقصيدة « نشيد المساء » في ازاهر الشر .
وفيه ما يذكرنا بسعيد عقل :

وانطوت بعدها الهبولى فثارت فتنة في النفوس ذات وقود (١٨٤)
وانثنى عائداً يشبع حلماً يتلاشى من مقلتي نغمائه (٦٥)

وغيرها كثير ، ان لم يرق على المعنى المقتبس قام على بعض التشابه والالفاظ ، فانها تكاد
تكون واحدة لما فيها من تقارب . فن الفاظاً مثل انطوى ، والهبولى ، فتنة في النفوس ،
وانثنى ، وشبح الحلم ، ونعما ، والاماني المجنحة ، وكثيراً غيرها من الالفاظ الهوائية المستخفة
الجرس تدور في خلده . وقد يستخدم الالوان للتعبير عن حالة نفسية شأن « عقل » وبطريقة
غير مألوفة كطريقته منها مثلاً « تهيم العطور » فألحق بالعطور ما يقال عن المطر .
غير ان تقريبه من الرمزيين والذين لفوا لفهم لا يجعله ملازماً لهذا الادب تمام الملازمة ،
ففي شعره موضوعات تاريخية كالتي في « محمد » و « جاندارك » ، على رجبها ، وسعتها ،
وبعد مجال الخيال ، تبلغ الرمز احياناً ، ولكنه مرسل جملة لا يتعرج التأنيق و « التأليف
المقفل » . اما تأثره البين بالادب اللبناني فلم يوصد دونه ابواب الخلق الشعري ، فلقد ولدت له
بخلته الجاحجة صوراً بعيدة طيبة المنال .

واذكر الى ما ذكرت مجموعتين من الشعر لا يحق لمؤرخ الادب الاغضاء عنهما ، عنيت
« اول الربيع » لرشدي معلوف ، و « من هوانا » لعاطف كرم^٣ .

هكذا تأثر الشعر بالرمزية في ادبنا الحديث . وهذه هي أهم مظاهر التأثير فيه . فلقد جاء

(١) ص ١١١ من مجموعة شعر .

(٢) ص ٤١ .

(٣) خليفاً كان أن نفرد فصلاً للشعر العامي في لبنان والمدرسة التي خلقها ميشال طراد والتأثرة بهذا
الأدب الدخيل .

حيناً مباشراً ، يدينا ، عميق الصبغة شديدها فكراً واداءً ، وتضائل حيناً آخر حتى رافق المجاري العامة وبعض الشكل ، وتلاشي بعض التلاشي أخيراً فلم يظهر - عند بعضهم - إلا في ألفاظ ، أو فلذات خاطفة . ولم ينبج من هذا الانفعال الأدبي الا المتمسكون بالتقليد الترسي التقليدي . واكاد اقول ان الذين تأثروا أصلاً بهذه الطريقة التقليدية ولم يلازموها ، كانت الاشعاعات الرمزية ، بعيدة ام قريبة ، أول ما تأثروا به ^١ .

(١) لم يكن النثر في معزل عن هذا التيار الأدبي الجديد . ولا أرى بدأ من الاشارة الى قوة الإحياء ، وانسياق النغم ، والفلذات الشعرية ، والالوان والخطوط ، والاتجاه الاسكندرنى الفلسفي ، والتوق الى معرفة المجهول ، ومعضلة الانسان في سعيه نحو الكمال والنفوق وموقفه من الموت والحياة ، والحلود والفناء ، وعلاقة ما بين اجزاء السكون الحسي ، مما ينطوي عليه نثر جبران خليل جبران الشعري . ولقد حاول من بعده الشاعر سعيد عقل ان يدخل الى النثر العربي اسلوباً خاصاً به . فانتهى به الاحكام ، والعناية بتجميل الألفاظ أكثر مما الفت من المعاني ، وبفرط التلاعب بتقديم الالفاظ وتأخيرها ، وتوخى الصعوبة للصعوبة او للنفواء ، الى نثر مقفل لا لا يستخرج مضمونه إلا بشق النفس . كما تمثل فيه القواصل واقسام الجملة الواحدة مدار الفكر في البال . ومن هذا القبيل نثر ملارمه في كتاب « Divagations » .

أما « صلاح لبكي » فوفق في ذلك توفيقاً أوفر ، اذ جاء نثره ، على لطف لإشارته وبعدها ، وعلى حسن سبكه ، وكثرة إيمائه ، وبروز الملح فيه ، أكثر وضوحاً ، وأتم طبيعة في تطور الاساليب النثرية عند العرب . وعلى جدة ما جاء في « المفكرة الرفية » من لقايا ، وتشابه ، وتمثيل ، وعلى فرط ما في استعاراتها من روعة ، وفي قيثارة نثره من الحان غريبة ، فإنه ظل ملازماً « جاحظنا » الاكبر ، فلا ميم نخله منه رشاقة القطع في السبك ، ولولب المفكرة السريع ، وإلايجاز ، وبعض التعابير . لم اتردد مرة بالقول : إن هذه البراع المسوحة بطيوب الجاحظ وقد اختمرت في بواطن الآداب القرنية خاصة هي اطيب ما فاح من نثر من الافلام التي تعاصرنا .

ولم يتأثر به هؤلاء الشعراء الناثرون فقط بل عم التيار وشمل ، وكان مدى اشعاعه في لبنان اوسع منه في سائر الافطار العربية بعد لبنان عن الأزهر والصحراء ، وقربه من حضارة البحر المتوسط . وكما ظهر من الشعراء من نحا هذا النحو كذلك رأينا في النثر من جاء نثره رمزياً فكانت للباس زخريا مقاطع ولي ولسوانا .

مقدمة

ولم يكن من ذكرنا آخر المتأثرين بهذه الالفاظ والصور . فلقد جاء من هم دونهم خلقاً ، فاستقوا من هذا الرواء الجديد مقلدين لا مبدعين . فصار بهم هذا التقليد الاعمى الى شعر بليد جامد ، هو مجرد ألفاظ وصور منقولة ، لا تركز على ابداع او فكر وانما هي رصف ألفاظ منمقة سقيمة ، اذا حللتها وجدتها غارية جرداء ، لا يربطها بالشعر العالي رابط ما .

بما حدا بعض المتأدبين الى حملة شعواء شنوها على الادب المتسم بالسمات الرمزية . واشهر ما قيل ، نشرته المكشوف ، منه : الادباء السطحيون عباد الالفاظ ^١ ؛ وشعرنا الجديد قلق هزيل ^٢ ؛ الادب الغربي افاد الناقدين ولم يفد الادباء ^٣ ؛ والرمزية في ادبنا وآداب الامم ^٤ .

وأدبنا الحديث ^٥ ؛ ومرض الالفاظ ^٦ في الشعر وهي أفضل ما كتب بهذا الصدد . واللهجة السائدة فيها جميعاً تحمل على ما أشرنا اليه من تزمّت في الالفاظ ، واستخراج الاجوف المرنان منها . وهكذا جاء شعرهم غير مرتكز على الاسس الفنية الخالدة يتعمد اللفظة - وقد أنس وقعها - فينظمها غير عابئ بمغناها وخصائصها ومدى امكانياتها . وهكذا هبط الشعر الرمزي في الشرق كما هبط في الغرب عندما انتقل من مرحلة الخلق الى مرحلة التقليد . الا ان هبوطه في أدبنا الحديث غرض منه فأسقط وبلغ مبلغ السخرية والسخف . ذلك ان الذين أخذوا هذا الاخذ لم يتثقفوا بثقافة عميقة ، ولم يرجعوا الى الاصول الأولى ، بل قبسوا عن المقتبسين أنفسهم ، ولم يبدعوا مثلهم ، بل استسهلوا الاستعانة بالالفاظ التي استخدمها الفحول قبلهم ، فجاء شعرهم باهتاً خاوياً ، لا هزة فيه ولا ابداع ، وانما هو مجرد ألفاظ رصفت وفقدت معانيها لفرط تناقلها واستعمالها . فسقط معهم الشعر فيما تورطوا ، وانتهوا الى المردول الشائن .

ولقد حدث عباس العقاد عن ضرر الرمزية قال : « الرمزية ضرورة لتمثيل الدقائق والامرار ولكنها تخرج من الضرورة الى الضرر اذا اصبحت مطلوبة لغير سبب واصبح شعارها الرمز للرمز والغموض للغموض والتلفيق للتلفيق » . ويضيف : « ولم تفسد هذه

(١) المكشوف مجلد ١٩٤٤ العدد ٣٤٢ ص ٤ .

(٢) ١٩٣٧ العدد ١١٤ ص ٧ .

(٣) المكشوف المجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ ص ٧ .

(٤) ١٩٣٨ العدد ١٤٥ ص ٣ .

(٥) المكشوف ١٩٤٠ العدد ٢٥٦ ص ٢ .

(٦) ١٩٤١ العدد ٢٩٥ ص ٢ .

الاستعارات الا حين اصبحت فناً مصطنعاً وانقطع ما بينها وبين البدهة الصادقة والتخيل السليم .^١

ألم يأت كل ذلك نتيجة عجزنا عن تفهم الجوهر وتمسكنا بقشور الاشياء دون اللباب ؟
الا يعود الى افتقارنا لقائد فكريّ ينيو جميع هذه السبل بطريقة واضحة وحزم مجرد
عن الاهواء ؟ أليس فيه ان اساس الفن قائم على حساسة عميقة في وعي الانسان ذاته الحق ،
وموقفه من مشاكل الحياة الكبرى ، مقرونة بالحاجة التي لا تصمت ، حاجة التعبير والبوح
بما يجول في خاطر بعد هذا الميل الطويل والمحاض المر العميق ؟

على اننا نأمل ان يتخذ « رد الفعل » هذا حداً معتدلاً ، فيطرح عنه - بعد حقبة من
الزمن - تكلفه وغلوه ويستفيق من عراكه بين تحجر التقليد والنظرة الحديثة المسرفة في
التطرف ، فيرى بين يديه أدباً معتدلاً يستوي في حسن النظم والاعجاز ويفرض نفسه على
الصدور ، فيبقى بقاء الدهر .

الاصول والمراجع

- ١ - عمر ابو ريشة :
شعر
- ٢ - توفيق الحكيم :
شهرزاد
اهل الكهف
يجاليون
- ٣ - علي محمود طه :
الملاح التائه
عودة الملاح التائه
زهر وخمر
- ٤ - سعيد عقل :
بنت بفتاح ١٩٣٥ المشرق
المجدلية دار الاحد ١٩٣٧ .
قدموس منشورات قدموس
مجموعة شعر لم تنشر في كتاب .
المقدمات . المحاضرات والابحاث .
- ٥ - يوسف غصوب :
العوسجة الملتبهة والقفص المهجور .
قارورة الطيب - الطبعة الاولى
مقال : حان للشعر العربي ان ينعتق من قيوده . المكشوف ١٩٣٧ - العدد ٩٢
- ٦ - بشر فارس :
قصائد مختلفة في المقتطف والمكشوف .

المقالات = = والاديب .

مقدمة مفرق الطريق لحق المقتطف مارس القاهرة ١٩٣٨

مفرق الطريق = = =

٧ - صلاح لبكي :

ارجوحة القمر دار المكشوف ١٩٣٨

من اعماق الجبل = =

مواعيد دار المكشوف ١٩٤٣

سأم منشورات الثقافة ١٩٤٩

٨ - امين نخله :

القصائد المنشورة .

المفكرة الريفية .

٩ - الآمدي :

كتاب الموازنة ، الاستانة ، ١٢٨٧ هـ

المجلات

الاديب ١٩٤٢ - ١٩٤٧

الكاتب المصري يناير - ١٩٤٧

المشرق ١٩٣٠ - ١٩٤٥

المقتطف ١٩٣٦ - ١٩٤٧

المكشوف ١٩٣٦ - ١٩٤٣

BIBLIOGRAPHIE

- Balzac : Pensées
- Bergson . L'Evolution Créatrice, 1939.
Le Rire, 1946.
Les Données Immédiates de la Conscience , 1946 .
- G . Blin . Beaudelaire , N . R . F .
- Bouvier . Initiation à la Poésie d'Aujourd'hui .
- Bowra . The Heritage of Symbolism, London 1945 .
- H. Bremond . La Poésie Pure - Prière et Poésie .
- Brunetière . L'Evol . de la Poésie lyrique .
- P. Claudel . L'Art Poétique, Poitiers 1946 .
- M. Eigeldinger . Le Dynamisme de L'Image dans la Poésie Française. Suisse, 1943 .
- A. Ferran . L'Esth. de Beaudelaire. Paris 1933 .
- A. Fontaine . Verlaine, Homme de Lettres .
- A. Gide . Le Retour de l'Enfant Prodigue . N . R . F . 1943 .
Mes Souvenirs Littéraires. Meyrouth 1946 .
- J. K. Huysmans . A Rebours , Fasquelle, Paris .
- L. Lewishon . The Poets of Modern France, N . Y . 1918 .
- Martino . Parnasse et Symbolisme, Paris, 1942 .
- J. Massin . Beaudelaire entre Dieu et Satan, Suisse 1945 .
- C. Mauclair . Les Idées Vivantes .
- Maurras et R. de la Tailhède . Un Débat sur le Romantisme. Paris 1928 .
- Michaud, Guy . Grenoble, Nizet , 1947 .
- H. Mondor . Vie de Mallarmé, Edition Complète, 1941 .
Mallarmé plus Intime, N . R . F . 1944 .
- Paulhan . La Double Fonction du Langage , Alcan .
- Poizat . Le Symbolisme , Paris S . D .
- M. Raymond . De Beaudelaire au Surréalisme, Paris 1940 .
- Th . Ribot . L'Imagination Créatrice. Felix Alcan.
- L. Seylas . Ed. Poe et les Premiers Symbolistes Français. Thèse de Doctorat.
Lausanne 1923.
- Strentz . Verlaine .
- A. Thibaudet . La Poésie de Stéphane, Mallarmé, Paris 1926 .
- P. Valéry . Variété I 1924 , N . R . F .
Rhumbs , 1926
Variété II 1930 , N . R . F .
Variété III 1936 , N . R . F .

Pièces sur l'Art , 1936
Degas , Danse , Dessin , 1938
Introduction à la Poétique , 1938
Poésies , 1942
L'Ame et la Danse , Eupalinos, 1944

Revue : Conferencia, No. 9, 15 Avril 1933
No. 17, 15 Août 1933

Fontaine No. 36, et 44

Oeuvres :

- Beaudelaire . Les fleurs du Mal , Larousse Paris 1927 et Poésies Diverses .
Les Curiosités Esthétiques, Calman, — Lévy , Paris .
Le Spleen de Paris.
- Verlaine . Choix de Poésies , Fasquelle , Canada, 1939 .
- A . Rimbaud , Oeuvres Complètes , Paris Mercure de France 1937 .
- St . Mallarmé . Divagations . Fasquelle . Paris .
Poésies N , R , F , 1945 .
Propos sur la Poésie , Paris 1946 .
- Edgar Poe . The Philosophy of Composition .
The Poetic principle .

فهرست

صفحة

٣	توطئة
٧	١ - الرمزية في الغرب
	في سبيل التحديد . ما هو الرمز . أغراض الرمز
١٤	الاجواء التمهيدية
	فشل الايجابية العلمية . الحركة الدينية . في تيار اللاوعي وعلى هامش الواقع .
١٩	نظرية برونيتير
٢١	التجريح والتعديل
	التعرف الى أدب ادغار يو. موريس ساف . الأدب الشمالي . الادب الرمزي
	رد فعل . الحاجة الى أداة تعبير . التفوق . كتاب A Rebours .
٣٧	السباقون المبرزون
	شارل بودليير
٤٧	فرلين
٥١	رمبو
	السفينة السكرى . قصيدة الحروف الصوتية . كيمياء الفعل
٥٧	ملارمه
	النماذج الاربعة : - L'après - La prose pour des esseintes - Un coup de dés - midi d'une faune - Hérodiade.
	ميزته
٦٣	الحركة الرمزية
	الاطوار الثلاثة . المسرحية الرمزية
٧١	اهداف الرمزية ، ووسائل البلوغ
	الاتجاه الغيبي . الاتجاه الباطني . معضلة الأداء . التفاعيل الحسي . صعوبة
	التأليف . الرمزيون ذوو الكتاب الواحد . التحرر من الاوزان التقليدية .
	ال Typographie . الغموض . تحديدات الرمزية

صفحة

١٠٧

جدول في الرمزية

١٠٩

ب - الادب العربي الحديث

تمهيد . التصوف . الادب المتأثر بالفكر اليوناني . اتجاهات الادب الحديث .

الشعبة الرمزية

١١٨

بشر فارس

١٣١

توفيق الحكيم

١٣٦

الرمزية في لبنان

١٤٠

يوسف غصوب

العوسجة الملتببة والققص المهجور . قارورة الطيب

١٤٥

اللون الفينيقي اللبناني

١٤٨

سعيد عقل

المحاضرات . مقدمة المجدية . شعره : الفيض السوري . الترفع عن الابتذال .

الالوان واظلالها . نظرية العلاقات . الانطواء على الذات . الجو ، الابعاء ،

لغة في اللغة . الابهام . القصائد الرمزية : من تلالنا القمر . شيراز . نيانار .

المسرحية . مركزه الشعري وميزته

١٧٤

صلاح لبكي

ارجوحة القمر . الفن الشعري ونوع الغناء . مواعيد تطور المزايا والدوافع

الجوهرية . سام . الفكر

١٨٠

امين نخلة

علي محمود طه

عمر ابو ريشة

١٨٢

النثر الحديث

١٨٣

خلاصة

١٨٥

المأخذ

تصحيح خطأ

الصواب	الخطأ	السطر	الصفحة
ينوء بالاشياء	ينوء عن الاشياء	٢٢	٨
استعصت	عصيت	١٢	١٥
ف	في	٢٠	٢٣
الهادي	الهادي	٩	٢٤
١٦ و ١٧	61 et 71	ذيل	٣٠
هذا	هذه	١٤	٣٢
الذبول	الذبول	٢٣	٣٤
Vague	Vogue	١٩	٤٧
éphémère	éphémèrere	٢٠	٦٢
néanmoins	néanmoins	٢١	٦٣
الرمزية	الرمز	ذيل	٦٨
الغبي	الغبي	٢٦	٨٤
d'un	d'une	ذيل	٨٨
Ingénuité	Ingénuité	٢٣	٩١
كثيراً	كثيراً	١٦	١٣١
الحركة	الحركة	٢٨	١٣٤
مصطبغ	مصطنع	ذيل	١٣٨
الصنعة	الصفة	١٦	١٤٤
يقضي	تقضي	١	١٤٩

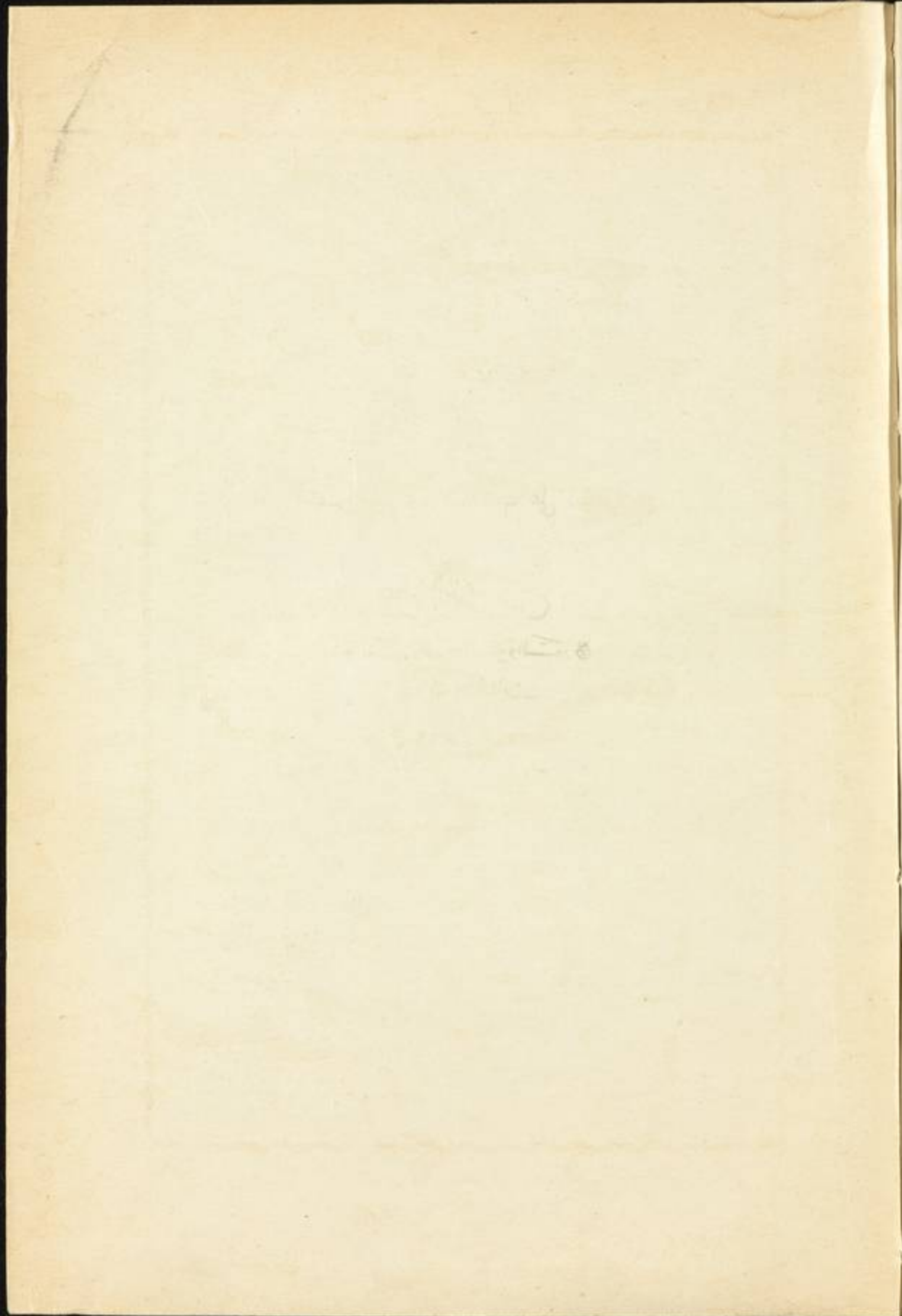
انتهى طبع هذا الكتاب على مطابع

دار الكشف

للنشر والطباعة والتوزيع

بيروت - لبنان

في ٢٩ تموز ١٩٤٩





دار الكتب
للنشر والطباعة والتوزيع
بيروت - لبنان

من
مذسورات

للدكتور صبحي محصاني

النظرية العامة للموجبات والعقود
الجزء الاول والثاني

للدكتور عمر فروخ

حكيم المعرفة

» » »

ابو نواس

» » »

ابو تمام

للكاتب محمد عزة دروزه

تركيا الحديثة

ترجمة » » »

بواعث الحرب العالمية الاولى

للاستاذ سعيد تقى الدين

نخب العدو

للاستاذ ساطع الحصري

يوم ميلون

» » »

اصول التدريس

للاستاذ عبدالله مشنوق

الجزء الاول والثاني

التعاون الثقافي بين الافطار العربية

» » »

تاريخ التربية

» » »

ملاعب من فضاء

» » »

عشرة أيام في القاهرة

» » »

نريد غفاريات

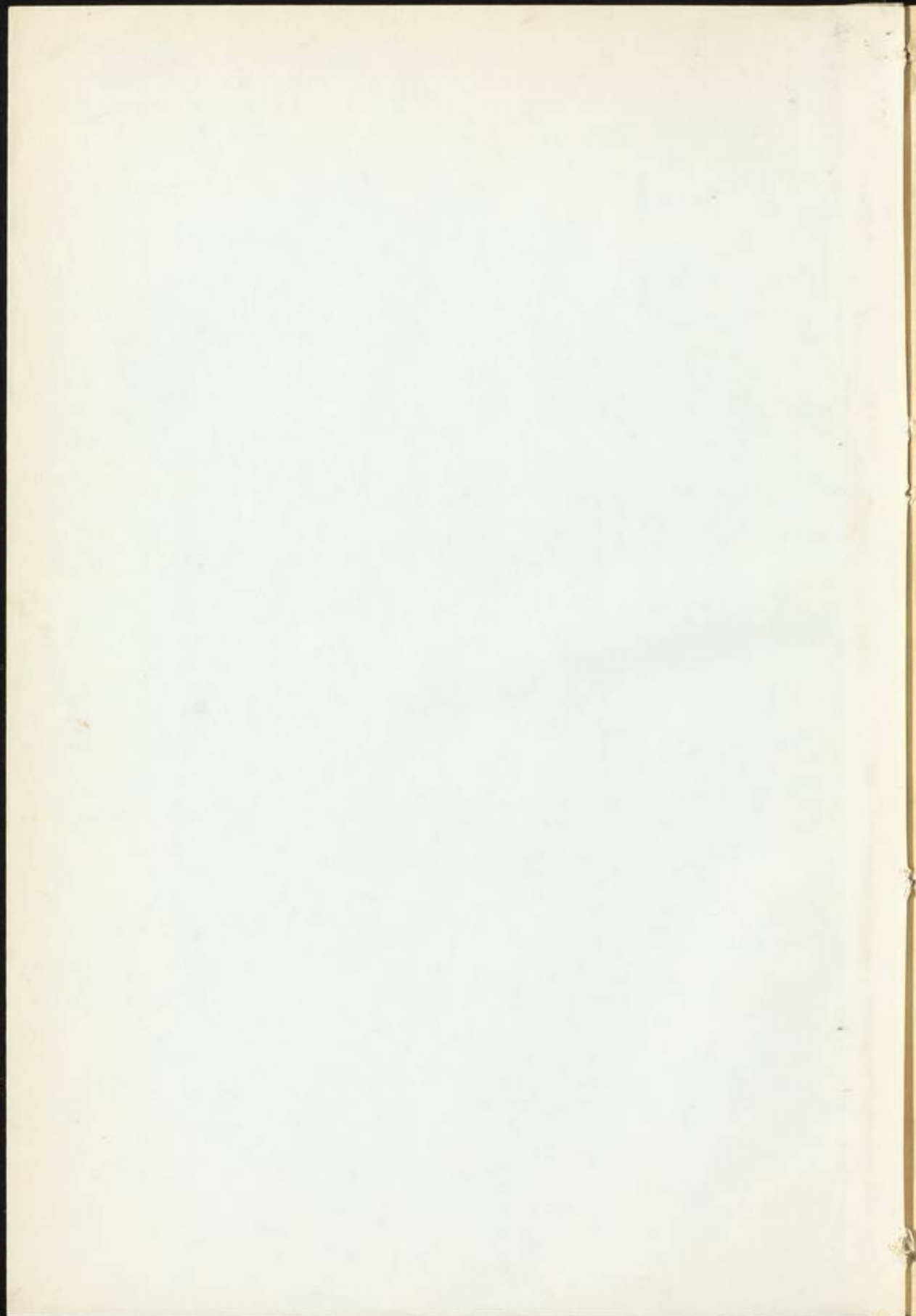
يصدر قريباً

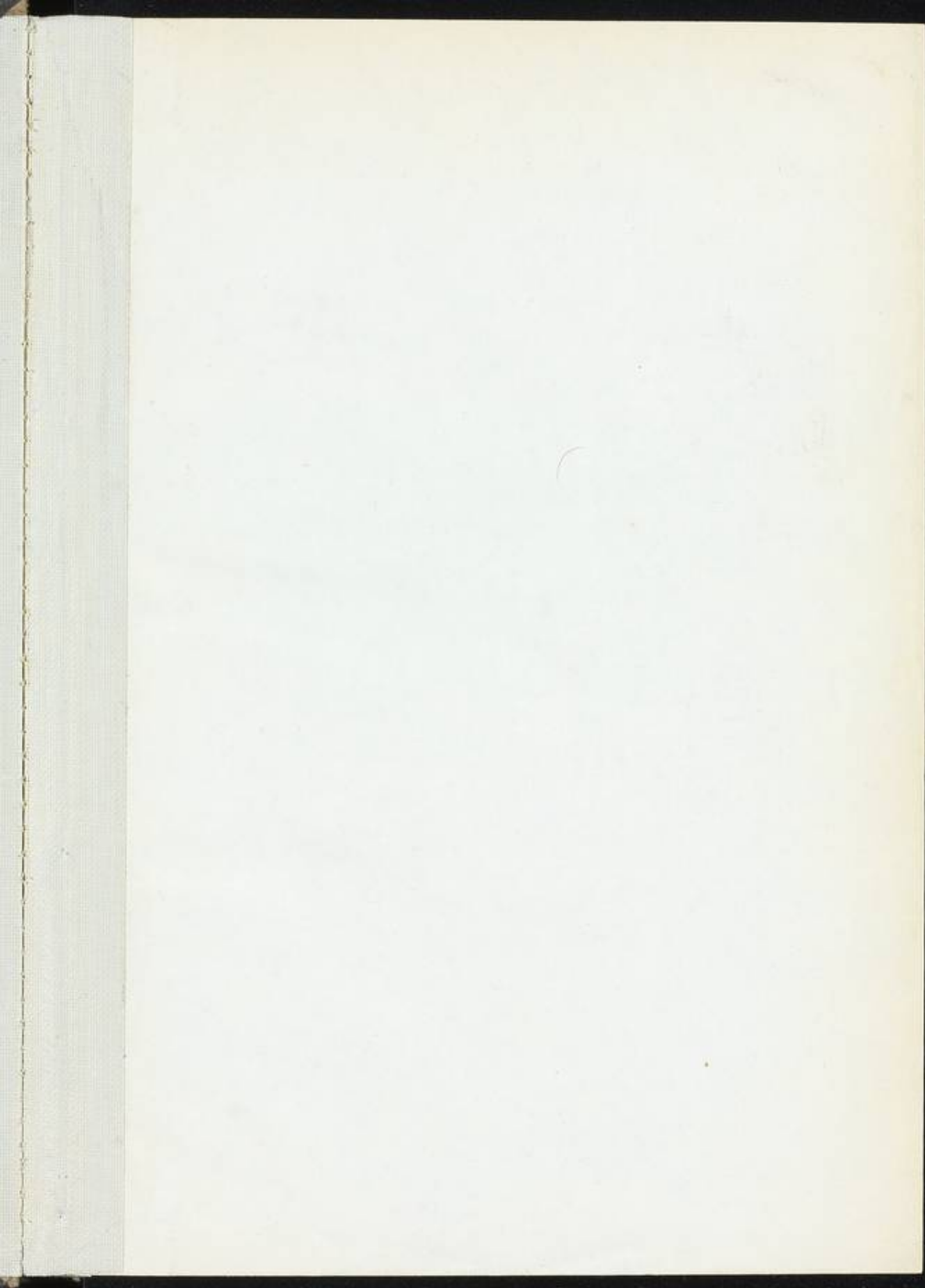
للدكتور فيليب حتي

العرب (المطول)

للدكتور مصطفى جواد

سيدات البلاط العباسي





PRINCETON UNIVERSITY LIBRARY

THE ABU SHADI
MEMORIAL LIBRARY

PRESENTED BY

CHARLES A. DANA, JR. '37
H. H. PRINCE SADRUDDIN AGA KHAN
COUNCIL ON ISLAMIC AFFAIRS

1
100
100