T
35A

بقلم

نظمان كرم

رسالة للاستاذية في جامعة بيروت الاميركية

الرمزية

والادب العربي الحديث

M.A. 1947

الاصـــول والمراجـــع

١=) عمر ابو ريشـه:

شعـــر

٢) توفيق الحكيم:

شهرزاد ، اهل الكهف، بجماليون

٣) سعيد عقل :

قدموس. ..... منشورات القدموس

بنت يفتاح . . .. ١٩٣٥ المشـرق

المجدليه ..... دار الاحد ١٩٣٧.

مجموعة شعر لم تنشـر في كـتاب.

المقدمات. المحاضـرات والابحـاث.

٤) يوسف غصوب

العوسجـة الملتهبـة والقفص المهجور.

مقال : حان للشعـر العربي ان ينعـتق من قيوده. المكشـوف ١٩٣٧. العدد ٩٢

٥) بشر فارس

قصائـد مختلفة في المقتطـف والمكشـوف.

المقالات " " والادب.

مقدمة مفرق الطريق . ..... لحق المقتطـف مارس ١٩٣٨ والقاهره ٣٨ ١٩

مفـرق الطـريق .....".....".....".....".....".....".....".....".....".

٦) صلاح لبكي

ارجوحة القمر ---------- دار المكشـوف ١٩٣٨

مواعيد ---------- دار المكشـوف ١٩٤٣

٧) علي محمود طه

الملاح التائه - عودة الملاح التائه - زهر وخمر

المجلات المقتطـف ١٩٣٦ - ١٩٤٧ المكشـوف ١٩٣٦ - ١٩٤٣

الكاتب المصرى يناير - ١٩٤٧ الادب ١٩٤٢ - ١٩٤٧

Bibliographie

Balzac , Pensées

Bergson , les données immédiates de la conscience, 1946

l'evolution créatrice , 1939

Le Rire, 1946

G.Blin , Beaudelaire,N.R.F.

Bouvier, Initiation `a la poésie d'aujourdh'ui .

Bowra , The héritage of symbolism , London 1943

H.Bremond,La poésie Pure- Prière et Poésie.

Brumetière, L'évol. de la poésie lyrique

P.Claudel, L'art poétique , Poitiers 1946

M.Eigeldinger,Le dynamisme de l'image dans la poésie Francaise 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, Beyrouth 1946

J.K.Huysmans, A rebours, Fasquelle, Paris

L.Lewisohn. 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 Tailhédé. Un débat sur le Romantisme, Paris 1928

H.Mondor. Vie de Mallarmé , édition complète 1941.

Mallarmé plus intime, N.R.F. 1944

Paulhan. La double fonction de language , Alácan,

Poizat . Le Symbolisme , Paris S.D.

M.Raymond. De Beaudelaire au Surréalisme, Paris 1940

Th. Ribot. L'Imagination créatrice. Felix Alcan

../..

L.Seylaz. Ed. Poe et les prémières symbolistes Francais
Thèse de doctorat, Lausanne 1923

Strentz. Verlaine

A.Thibaudet.La poésie de Stéphane Mallarmé, Paris 1926

P.Valéryy. Variété I 1924, N.R.F.
Variété 2 1930 N.R.F.
Variété 3 1936 N.R.F.
L'Ame et la Danse, Eupalinos, 1944
Degas, Danse, Dessin, 1938
Introduction à la poétique 1938
Pièces sur l'art, 1936
Poésies , 1942
Rhumbés , 1926

Revues . Conférencia, No. 9 , 15 Avril 1933
No.17 , 15 Aout 1933
Fontaine No,36 , et 44
Le monde illustré. 11 Mai 1945

Oeuvres .

Beaudelaire.Les fleurs du Mal, larousse Paris 1927 et poésies de verses
Les Curiosités esthétiques, calman, Lévy, Paris
Le spleen de Paris.

Verlaine. Choix de poésies, Fasquelle, Canada 1939

A.Rimbaud.oeuvres complètes , Paris mercures de France 1937

St. Mallarmé.Divagations. Paris , Fasquelle
Poésies , N.R.F. 1945
Propos sur la poésie, Paris 1946

Edgar Poe. The philosophy of composition
The Poetic principale.

توطئـــــــة

وبعد فان ما حدانا الى هـذا البحث هو الاضـطـراب العـام الـذى اعتـرى "النقاد في المغـرب والمشـرق . و يسوءنـا ان يكون القـلق العالمـي قـد حـال دون بلوغنـا الاصـول الاوليـة من المجـلات والدراسـات التي عاصـرت هذه الحركـة الادبيـة في نشـأتهـا او عقبتهـا بزمن يسـير .

فعمدنـا الى بعـض المراجـع الاولى - وما اعوز مكاتبنا اليهـا - والى مؤلفات الرمزيين بنوع خـاص. واما المراجـع الغربيـة التي اصبناهـا فمختلفـة المادة متباينـة التوجيـه منهـا المؤرخ دونما تحليل، ومنهـا المترجم المسـتعـرض، ومنهـا المحلـل المرتكـز على الوسائـل الرمزيـة المشـيح عن التاريخ والترجمة . ولم نقـع على مؤلـف يضـم النواحـي جميعهـا . ولربما عـاد ذلك الى الاتجاه العلمي نحو التخصـص، ولربمـا عاد الى ان الاشخـاص الذيـن عنوا بالرمزية اقتصـروا على ناحيـة دون الاخـرى لفـرط ما تستوجـب كل منهـا من التنقيب والتمحيص، ومهما يكـن فموضـوع الدراسـة لم يقفـل . إنه شـغـل النقـاد نيفـا وخمسـين عاما دون استنفاد .

(الكاتب المصري عدنان)

واما ما جاء في الشـرق فموجزء مجمل، سطحـي، منه لعـباس العـقاد او تاريخـي مسـتعـرض منه للدكـتور نقولا فياض (ترجمة الأديب ودونما اشـارة الى مرجـع) او تجاري مرتكز على بعـض الدراسـات العـامة المعدة للصـفوف الثانويـة ككـتاب في رمزيـة الشـريف الرضـي (الدكتور محفوظ). ولذا رأينـا ان نحدد الرمز بمعـناه العـام، ثم بمعـناه الخـاص، بحسـبما اورده الفلاسـفة مستندين الى تحديد ل "كانت" في نقـد العقل الصـافي . ولم نر محيـصا عن عـرض العناصـر الادبيـة والتوجيهـات الفلسـفية والعـقائـد الدينيـة والتيـارات الاجتماعيـة والبـوادر الاقليميـة - وبالتالي عن تحديـد الاحتياجات الروحيـة التي ساهمـت في خلـق هذا النـوع الادبـي ثم لم يكـن مندوحـة عن ايضـاح المراحـل الكبـرى التي نما خلالها واستمـر في نموه حتى بـلغ اقصاه، وذبل حتى اسـتعال الى الوان اخـرى شأن كل حياة .

ولم نكـتف بالناحيـة التاريخيـة ~~المعهودة~~ لعهدنا ان للنظـرات التاريخيـة دور الممهـد في تفهـم هـذه الاداب الوجدانيـة الصحيحـة القائمـة على الازمـة الروحيـة في شـتى الحـالات. فلا يصح اعتبار التاريـخ الادبـي غايـة بحد ذاته . فعمدنا الى اهداف الرمزيين وعناصـر شعـرهـم، ونمـة الى بيـان النقـاط الارتكازية في فلسـفة كل من الشـعراء، اذ ان لكل شـاعـر مبـرز فلسـفته . واسـتطردنا في نهايـة الفصـل الاول الى ايراد

تحديدات الرمزية من حيث هي .

وعرضنا سراعا في القسم الثاني كيف يلقي الادب الحربي هذا النوع المثالي مقتصرين على ادبنا الحديث خصيصا ومقدار توخيه انتاج الفرنجه وارسلنا اخيرا حكما خاطفا في قيمة ادبنا ومستقبله .

ترانا سددنا ثغرة في تاريخ الابحاث الادبية .

بيروت ١٢ ايلول سنة ١٩٤٧ .

الرمزية في الغرب

- في سبيل التحديد -

اختلف مفهوم الناس لما يسمى رمزية، فتضاربت اراؤهم 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 ومجمل شروطه الاساسية. وزعم البعض ان هذا النوع من التعبير داء تفشى في الانتاج الشعري الحديث فعطل الوضوح الذى اعتدناه خلال مطالعاتنا لآداب العالم عامة وللعربية منها خاصة. وتشاءم رهط اخير ظانا ان هذه الطريقة التعبيرية وان اتت بشيء من الرواء واللين والامتشاق نهج فاسد، يتقهقر معه التعبير السائغ للخلق الفني فيهوي به الى وهدة التعنت وبالتالي الى السخف[1].

والحق ان هذا الاضطراب حيال الادراك الصحيح لجوهر الادب الرمزى لا يرجع الى عدم الروية عند الدارسين فقط، بل هو راجع الى تباين الاشعاعات الشعرية عند الرمزيين انفسهم فبينما يعنى "بودلير" بمشكلة العلاقات بين مجالي الكون من ناحية وذاته من ناحية اخرى، وبالانطلاق الى ما وراء الاشياء المحدودة وفكرة الخير والشر، يتوخى "رمبو" الصور التي تتواعى في النفس الانسانية، ويتحد كذلك بكلية الخلق، مبصرا تحت "الحروف الصونية" "الوانا ذاتية تنبع منها، فيتخذ منها وسيلة للاداء. اما "ملارمه" فلقد استهدف المطلق في وجهتيه: ادراك العقل الباطن الذى لا يبلغ الا في حالة الحلم وادراك "الفكرة المطلقة المجردة"، ادراك الحياة عارية، وعمد الى تروبض اللغة وهي لغة الجوامد والطموسا اصلا، واخضاعها لاداء ما لا يعبر عنه (l'ineffable) فيستنتج بالرحلة الأولى ان الاختلاف بينهم في الجوهر لا في العرض، ومن البديهي ان يفضي التباين في الجوهر الى تباين في الانتاج، لان الانتاج في اصوله مرتكز على الجوهر، بحيث ان الاول ناجم عن الثاني فالجوهر واجب الوجود له.

---

1) راجع مقال بطرس البستاني في المكشوف المجلد ١٩٤١ العدد ٢٩٥ ص ٢

على اننا آلينا ان نفصل في الامر غب دراستنا لكل منهم ، وسنوضح كيف ان في هذا الخلاف تتكامل آدآبهم وتتزابد ، وكيف ان رسالتهم الادبية متقاربة باطنا .

ثم لا ضير في اختلاف طرق الوصول ، والا فما الذى يضع الفروق بين الادباء ، وغير طولبعثم وعيّز خاصاتهم بعضها عن بعض؟ اليس في الادب المسمى خطأ بالكلاسيكي - تمييزاً له عن سواه - اصباغ مختلفة باختلاف مبدعيه . وهل يمنعنا ذلك عن تفهم آدابهم وتذوقها وارسال الاحكام في نواحي جمالها حيث يستوجب ذلك ، والاشارة الى الخسف حيث نتلمسه .

فما الداعي الى هذا الاضطراب اذن في مفهومنا للرمزية ان لم يكن التباين في مظاهرها الادبية؟ نعتبر ان 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 عنوا به ، وما هي تلك الاسرة الادبية التي لقبت الشعر بهذا اللقاح ، وكيف نشأت ، نحاول ان نشرح هذه المشاكل تتابعا ، فناتي على خلاصتها واحدة واحدة ، وننتقل في القسم الثاني الى تبيان الحظ الذى ناله الادب العربي من هذه "الحركة" واهدافها الشعرية .

ما هو الرمز ،

جاء في دائرة المعارف الانكليزية : ymbol " : the term given to a visible object epresenting to the mind the semblance of something which is not shown ut realized by association with it ." (نقل المقال العربي وسواه Symons)

وجاء في معجم (Larousse) الكبير Symbole" (latin Symbolum; Grec Sombolon, igne, marque). Tout ce qui peut être considéré comme le signe figuratif 'une chose qui ne touche pas sous le sens.- Et"EN RHETONIQUE": figure ar laquelle on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage choisi pour la désigner.

Le Symbole est un signe relatif à l'objet dont on veut réveiller 'idée.

وفي معجم اللغة الفرنسية .

والرمز الاشارى اساس الاديان جميعها في الاصل . اما في الشعر ، فالرمز يعيد الشعر الى بنابيعه الاولى ، لان الشعر في اصول اغراضه لا ينوه عن الاشياء الواقعية مباشرة ، بل يعبر عنها بطريقة صورية اشارية

...../...

و بتراكم هذا الاثـر ، فتكون منه صورة غيـر واضحـة في البدء، تنجلـي وتتحدد مع التطور الى ان تنفصـل عن الصورة الغامضـة، المضـطربـة . وعندما يزول الغموض تأخذ الصورة في الضمير شكلا نهائيا، وهذا الشكل النهائي الذى بلغته الصورة في تطورها، يعدو طبيعـة مسـتقلة تنسكب بمختلـف الاساليب في الانتاجات الفنية ،فنسميها رمزا . واذن فهو في التجـريـد العقـلي مرحلـة نهائيـة للصورة، كان من طبيعتها، ثم انفصـل عنها، او انهـا هي تجـردت عن ذاتها ونزعـت الى ان تكون رمزا . فيكون الرمز جسما لآخر تطور بلغته الصورة، ومن شـروطه ان يتحقق في قالـب.

اى ان الشـيء المادي ، التقطـته الحواس، فنقلته الحواس الى الذات على انه صورة، ثم تطورت الصورة الى شكل محدود بذكرناه، كلما استعدناه، بالشـيء المادي الاصيل .

هكذا نفهم الرمز بمعناه الواسـع.

اما في معناه الضـيق ، وهو غرضنا ، فيرجع الى تحديد للفيلسـوف "كانت" في كـتابه la critique de la raison pure.

يقول:

" 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 الرمـز من الواقع يصبح طبيعـة، منقطعـة ، مستقلة بحد ذاتها . وليس من علاقـة بينه (وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ولتجريد صورته) وبين الشيء المادي ، الا بالنتائج . فالصورة الرمزية بحسب ما يحددها "كانت" توحـي الشيء الذى ترمز اليه وهذا الايحاء لا يتأتـى بواسـطة تشـابه في المظاهر الحسـية بين الصورة المجردة والشـيء ، بل بواسـطة علاقات داخلية بينهما، من مثل النظام والانسجام والتناسب وغيرها . ولا ريب في ان ذلك يفـرض لـدى القارىء او المتذوق عامة قوى خلاقه شبيهة بالقوى المنتجـة في الخـلق الاول والانتاج الفني عامة ثمرة رمزية للفكرة المجردة التي في الذات عن الاشـياء الواقعية المحسوسة .

فاذا حللنا لوحة "الابن الضال" للدهان الهولندى " Jérome Boseh "[٢] وهو من اعلام القرن السابع عشر) .

---

١) اوردها " تيبوده" في كـتابه " شعر ملارمه "ص: ٩٢

٢) مجلة Le Monde illustré ، ج ١١ ، السنة ١٨٧٦ ، ص ٣٣٠

[رأينا الفتى يحمل بيسرى نصف محدودة ، قبعة خرقة ، وفي يمناه المتدلية جوعا ، هراوة لا يحاول ان يدفع بها اذى الكلب الحارس النابح ، ينهره ، وقد تقلص وجهه ، وعضّ الجوع خديه ، وانقبضت عيناه غارقتين ، وتلمظت شفتاه ، وازرّى رداؤه ، ونعله اليمنى مبثورة الرباط ، واليسرى تعرت من خلف فبانت قدمه ، وكبش ، اغلق دونه باب الحظيرة ، وظللته دوحة وارفة . والابن الضال ، وقد ولّى (يهم بالعودة) وجهه الادبار بخيل انه يلتفت بعض التفاته مزورا منحني الركن ، الى خنازير مكبة تلتهم اناء خرنوب . وكأنما تصاعد التمني من قلبه الى شفتيه . وهناك ، في باب المنزل ابوه يهمس في اذن امه . . . اطل من النافذة خادم "دلف ليرى ما يكون . اما الاخ فتملكته الغيرة فنحا الى جنوبي المنزل يدبر و يلتفت . . .]

اتضح ان الاسطورة كما وردت في مثل المسيح هي بمثابة الشيء ، وان استيعاب الرسام اياها ولد في نفسه صورة لها ، مرتكزة في بعضها على الاولى ، متجلية في طبيعة مختلفة عنها ، فهي بمثابة تجريد للفكرة فيها ، ثم انه من الطبيعي ان يتكون من هذا التجريد او هذه الفكرة ما يحتلها و يحققها في ذات الفنان فجاء تحقيقها ما يسمونه رمزا . وهذا الرمز يذكرنا بالشيء المادي و يوحي الينا ما يوحيه .

جاء عن "كارليل" ان المخيلة في منطقة عجائبها لا تتجسد الا بواسطة الرموز . ان فيما نسميه رمزا شيئا من اللانهاية" يتجسد و ينبلج . ففيه يتحد اللانهائي بالمحدود فيُرى و يقع منا بحس . يرى المرء ذاته محاطا بالرموز ، وكل ما نراه رمز ." (١)

وليس في المثل الذي اوردناه اية علاقة بين "الشيء" وهو الاسطورة في مثلنا - وبين "الرمز" وهو تمثيل التجريد - الا بالنتائج . فالاسطورة والرسم الذي يرمز اليها من طبيعتين مختلفتين . ولكنهما يوحيان في نفس المبدع او المطلع تقاربا في الجو الشعوري .

وكأنما لجاء "برغسن" 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 مماثلة (Analogique) على طريق الحدس ." (٢)

اما "هيجل" (٣) فيجعل من "الرمز" قيمة "استنتاجية" (Synthétique) بدل القيمة التماثلية او التشابهية (Analogique) التي اختطها "كانت" فالاستنتاج في رأي "هيجل" جمع بين مظاهر الكون ،

---

١) راجع la poésie pure-Bremond ص: ١٢٢

٢) و ٣) Eigeldinger. ص: ١٧٢

.... /... le dyn. de l'image dans la poésie Française

وهو رمز الانسجام الكوني والوحدة الاساسية . فكل ما في الكون يتصل بعضه ببعض بواسطة صفاته او بعض مظاهره .

وبين Georges Benneau 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 "تشابهية" ، تبدو في شعر "بودلير" وبنوع خاص، تتجلى في قصيدة "العلاقات" les correspondances

يقول "بودلير" في قصيدة "الجمال" "Je suis belle O mortels,comme un rêve de pierre"

"انا جميلة، ايها الفانون ، كحلم من حجر"

فوضع المشبه، والمشبه 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 صامته عميق الصمت) ، وجمعهما باداة تشبيه "الكاف" اما "ملارمه" فقد كان يجرد صورة "حلم حجر" ، و يعمد الى وسائل داخلية، في التعبير تفضي الى ان المعنى هنا هو الجمال" فيرفع مثلا حرف التشبيه، و يحذف المشبه " انا جميلة " وينوه بها، ويولد التلهف النداني "ايها الفانون" بتآلف الالفاظ والحروف.

غير ان نظرية "بونو" في تقسيم الرمز الادبي الى وجهتين كما قسم في الفلسفة ، تحتاج الى بعض التعديل في نظرنا . فان الرمز في ادب "بودلير" و "فرلين" ليس رمزا بالمعنى الخاص الذى نفهمه فبينما الرمز يعبر عن تمثيل تجريدى فكرى (conceptuel) و"يظل محافظا على سيادة الحوس والفكر الاستنتاجي" ، و يعتبر تلك الفكرة الصافية التي تحاول ان تتجسد في شكل من الاشكال، ترى انهما يحاولان ايجاد رموز هي بالاحرى استعارات تجردت بعض الشيء عن محتواها المادى . الا ان هذه الاستعارات المستقلة نوعا ما عن محتواها المادى، مهدت السبيل الى الرمز بمعناه الادق كما يبرز في شعر "ملارمه" وحده هو الذى حقق الرمز الشعرى بحسب ما فهمناه في تحديدنا الخاص اعلاه .

هذا وان الرمز اطل علينا من خلال تحديدات تضاربت في فهمه ، فعسر ايضاحه، وبالتالي اضطرب فيه التحديد ولقد حاول Brunetière قال :

le symbole poétique est une fiction concrète,figurée,plastique, mouvante et colorée et animée de sa vie propre, personelle, 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. (1).

---

(١) الدرس الخامس عشر Brunetière ص : ٢٤٩ "الرمزية"

فهو - بعد ان يلحق به الصفات الحسية ، يجعله متحركا بذاته ، مستقلا ، بكفي نفسه بنفسه ، فيتكون وله علاقة كلية بشعور باطني او بفكرة ما

ولربما كان Bouvier افضل من حاول تحديد Le symbole est le risidu de la distillation intellectuelle, l'essence concentrée d'une conception.

ذلك ان الرمز هو بقية التصفية الفكرية ، والجوهر الاقصى في كل تشبيه " (١) وان الرمز " يفترض " فكرة ، وكل رمزية تفترض شيئا مما وراء الطبيعة ، اى بعض فكرة عن علاقات المرء بالطبيعة التي تحدق به " او بالمجهول

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 تغلغل الاعماق أنست به لانه - كما تبين - مجمل المادة التي تحدق بنواة الفكر . و يقول " E. Friser " ليس الرمز " شيئا او اشارة تتحدد ، ولكنه وسيلة فنية "بها يسعنا ان نوحي كل شيء او نعبر عن اى " حالة " من الحالات النفسية . كل ما في الكون ينزع الى ان يكون رمزا "بعامل الفكر الذى يستوجد العلاقات الخفية بين العالم الخارجي والداخلي ... ان الرموز مستند التنظيم "الشعرى الذى يبيح لنا ولوج ناحية من ذاتنا لا تبلغ الا بوسيلة الرمز ..." (٣)

ثم ان الاستعارة النامية ، المتتابعة ، المختلطة ، والتي تجسد الفكرة في جهاز صورى ، وشعورى وفكرى ، والتي من باب الايحاء لا من باب المعنى المحدود ، توسع افق الشعر وترحبه كما سيمر في باب الايحاء ، حيث تقرر ان الايحاء شرط اساسي من شروط الشعر الذى سموه " الرمزى " (٤) و وجدنا " مارسيل ريمون " في كتابه من بودليير الى الفوق واقعية " : ان في الاحلام وفي الحالات الحالمة رموزا تصدر عن النفس لتعبر بطريقة تلقائية عما يجول فيها . والرموز هذه ليست بالحق تعبيرا او ترجمة بل هي حالة الحلم ذاتها او بالاحرى حالة النفس في الحلم . وبما انها ليست تعبيرا ، غدا من العسير ان يعبر عنها وان تفسر ، اذ انها اصبحت من الجواهر البسيطة (اى غير المركبة) التي تمر في نفق الذات ولا تقبل التفسير والتحليل . ومن هنا نشاء الخلاف حول تفسير الرمز وجعلوه ذا اوجه وقيم متعددة (Polyvalents) لانه لا يخضع للمعنى الذى يفرضه المنطق ، فهو حدث خارج عن الارادة والعقل وعن المنطق اداتهما (ص: ٥٠ - ٥١)

---

(١) Bouvier Initiation a la litt. d'aujourd'hui ص١٧ و ١٨ اخذت عن Eigeldinger الكتاب المذكور ص ٣
(٢) Evolut. de la poésie lyrique - Brunetière ١٥/٢
(٣) le dynamisme de l'image dans la poésie française "Eigeldinger ص ١٧٧ (ذيل)
(٤) Paulhan ٧٧/ص (la double fonction du langage)

"اغراض الرمز"

بعد ان انقشعت امامنا اصول الرمز، نحلل فيما يتبع اهميته كتعبير ادبي، اذا اصبح، كما تبين في وجهة نظر(E.(Friser وسيلة فنية. فما هي مراكز هذه الوسيلة، وما هي امكانياتها الادائية في حقل الشعر.

ان المدرسة" البرناسية " قصرت همها على تصوير الحياة الواقعية فهي تنقلها الواحا رائعات، ولكنها جامدة" متعفيه" بحيث ان مختلف نواحي المرئيات تبرز في اجزاء هذه اللوحات. اما الرمز، وهو بطبيعته متحرك(dynamique) لانه انتقال مستمر، فيخضع في هذه الجوامد الواقعية(objectifs حياة لانه يحولها الى كائنات نفسية(subjectifs) اذا صح التعبير، تتدرج في تطور، اولانه لا يراها الا من خلال الذات الازلية التغير والتثني والاعوجاج والانكفاء بحسب راى W. James و Bergson في التيار الداخلي. فلا مندوحة اذن عن البت بان الرمز دائم الحركة كالحياة وغرضه التقاط ما هو دائم الحركة. فينجم عن ذلك :

اولا : ان الرمز وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا - وهي لغة الجوامد (١) ان تعرب عنها. فحول العقل الواعي الذى تكونه الفاظ حياتنا البيولوجية هالة مغمورة بالضباب وبالابهام بنهد دونها التعبير العادى، ويجدر ان ينقشع هذا الستار المبهم الذى يكتنف الذات. فبينا نرى الالفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الذى تترجمه، نتبين ان الرمز يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبآت "اللاوعي".

ثانيا: وكيف بسعه ان يترجم اللاوعي بواسطة "الكلم" والالفاظ بحد ذاتها هي لغة الجوامد، وهي عاجزة عن ذلك ؟ نجيب ان الرمز ايحائي بجوهره، واعني بايحائي انه لا يقف على قدم الاشياء المادية ليصورها، بل يتعداها ليعبر عن التأثير الذي تتركه هذه الاشياء في النفس عندما يلتقطها الحس. فهو اذن لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الاجواء الضبابية المبهمة التي تسربت الى اصول الذات المتفرعة المتباعدة الاطراف والاصول.

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

---

(١) l'Evolution créatrice - Bergson Introd. P.I.

رابعا: انه يطلق العنان للنفس حتى تنطوي على ذاتها لسبر غور بعيد ، يحررها نوعا ما من العامل المنطقي العلمي المتجمد، الى قوة اخرى ، لا تدرك قراره "اللاوعي" الا بها الا وهي " الحدس" (Intuition) ولقد برهن الفيلسوف "برغسن" ان قسما غائرا من النفس لا يكشف عنه المنطق والعقل الذي يعي نفسه، بل هو منوط بالقوة "الحدسية" في الانسان (١)

خامسا: ان القوة الصورة بهذه الوسيلة، تنعتق من المادة لتصبح مجردة . فنستنتج ان العالم الواقعي لا وجود له الا بحسب ما تتمثله وتكيفه مخيلتنا . وتحتم وجود عالم صوري مجرد كالعالم الذي في المخيلة الحالمة بتعطل فيه كل شيء الا المخيلة، حيث تتبعد آفاقها الى ما وراء حدودها المعهودة . فازدهت "المناخات الداخلية" وزينت صورة الواقع فيها بالوان غير مألوفة ، لا تحمل من صفات المادة شيئا، الوان ابتدعتها المخيلة الصرفة فكان ان الرمز اتخذ قيما معنوية نسبية للاشخاص (Polyvalents) لان الصور توحي في ما لا توحيه في سواه والعكس بالعكس (٢) .

سادسا: ونتج عن زخرة هذه الصور ونسبيتها وازدحامها، التجريد ، ثم الغموض . فان لغة الخطاب (Le discours) اذا غصت بالصور استبهمت وصعب استخلاصها من بعضها البعض ، " فغمضت " واوصدت ابوابها بعض الشيء على المتفهم . " فاذا غزرت الصور نزع الانشاء الى الغموض" . زد على ذلك ان الرمز يتوخى به الصفاء كما هي الحال في حروف " علم الجبر" . وعندما يحدق به الغموض تثقل على القارئ المعاني المبتغاة ، و يرجع ذلك اذن الى التزاحم الصوري او الى التجريدات الفكرية .

سابعا: وكان من هذا الغموض ان تضاربت المعاني ، واختلفت الاراء في تفسيرها . فحملوا الرمز معنيين اوعدة معاني مما سماه Baudoin "Le parallélisme multiple" . وكانما هذه المعاني المستخلصة تتم بعضها البعض، فتتعاقب وتتمازج . ولربما صاروا الى ان المعنى المحدد مناف لطبيعة الشعر . ولقد يحبو الشاعر قطعته الفنية معنى معينا ينطبق على نفسه ، وقد لا يطابق المعاني الاخرى التي يفترضها الناس، ولكنه لا ينفيها ضرورة بل يكملها (٣) .

---

(١) Bergson النظرية في مجمل مؤلفاته و بنوع خاص (L'Evol.Créatrice, L'Intuition) Les données Imm.de la conse.

(٢) De Beaudelaire au surréalisme .Marcel Raymond ص: ٤٩-٥٠

(٣) variété lll P. Valery في بحثه عن "المقبرة الجريئة" في شع

ثامنا: ان الرمز بتجريده من الحس، منوط بالمثل التي يصطفيها . فهو لم يحد من مضمون الملموس بل ارتفع الى حيز "المعقولات" الى عالم العقل والتجريد "Le monde intelligible"

تاسعا: و يكون أن الرمز ارتفع من حقل الملموس الى المعقول، فارتقى بذلك من القيم الواقعية على انها نسبية، الى الحقائق الداخلية الشاملة، انتقل من الخاص الى العام، من المحدود الى اللامحدود، من الواقعية الى المثالية الى "الرمزية" . على ان الانتاج فرض على الرمز ان يرجع المجردات التي بلغها الفكر الى حقل المحسوس، ان ينظم المجرد في المادة، ان يجسد الفكرة، فاصبح هذا الجسد مشتملا ظاهرا على مادة، وهي اللفظة، وعلى تجريد مثالي هو مرمى هذه اللفظة .

على ان هذه الاسبقيات التسع لا تخلو من اخطار تجملها بما يلي :-

ان يستعمل الرمز بشكل ميكانيكي فيلحق به صداً التقليد، و يغني الابتكار، و يبرى مع الزمن حتى يهوي الى الفساد . هذا ما طرأ في الجيل الرمزي الثاني - لشاعر له روائعه، ولكنه اسف حيث جاء مقلدا لمن سبقه فلم يعد الى حقيقة الرمز في مثاليتها، وانما نقلها مقلدا فاتت جامدة باهتة مبتذلة (١) - وهذا ما الم ببعض شعرنا الحديث كما سيتبين .

وان هؤلاء المقلدين في الادب الفرنسي لم يستقوا من مثلهم وفكرهم وصورهم رموزهم بل مسخوها عن الميتولوجيا فبعدت عن طبيعة الرمز المتحركة، الوثابة، والتي تحوم حول الذات لتلتقط خفاياها التي لا يعبر عنها الكلم بمعناه المحدود المألوف، كذا هو شأن "موريا" و "رينيه" والمدرسة البيزنطية "الرومانية" (Romaine Romane) التي عقبت الحركة الرمزية في فرنسا . والحق ان "ملارمه" وحده هو الذي تحقق الرمز وحققه في كنهه الفلسفي وفي قالبه الشعري . ثم ان جمال "الرمز" قائم ولا ريب على عمقه، وعلى عظمة الفكرة فيه . ولكن الوضوح شرط اساسي واجب الوجود، ملازم للانتاج . وسلمنا جدلا ان العمق لا يكون الا بالرمز . ولكن الرمز ينهار اذا فقد ميزة الوضوح، فالوضوح من اركان الفن، وعنصر ملازم لجماله و بفقدانه يكون الشعر كفن قد خسر ركنا من اركانه الرئيسية . (٢)

---

(١) المقصود هنا " Albert Sonnain "

(٢) P.276-277 L'Evolution de la poésie Lyrique - Brunnetière

وبعد ان وطأنا بحديث عن ماهية الرمز واهميته التعبيرية واخطارها، نستانف البحث في كلام عن الجو الذى في ظله او عقبه، نشات الرمزية .

" الاجواء التمهيدية "

(١) " فشل الايجابية العلمية "

على انقاض الفكر الفلسفي في القرن الثامن عشر وفي الربع الثاني من القرن التاسع عشر - موجة عنيفة من التيار العلمي الايجابي (Positivisme) وظهر في المقدمة الفيلسوف Auguste-Comte وقد نفثت رسالته الايجابية بين ١٨٣٠ - ١٨٤٥ ولكنها لم تعم الا عبر عام ١٨٥٠ . وكانت النزعة الفلسفية هذه تميل الى تفسير الوجود عن طريق العلم والعقل، وفي مذهبها ان كل ما في الكون واقع ، تحلله المعرفة العقلية ، المرتكزة على الحس فالمنطق وان الخوارق والغرائب ليست سوى اوهام ، وما هي من الواقع بشيء ، ونقول انما يدركه العقل هو وحده واقعي .. وشاعت النظرة الايجابية بين نشء ١٨٤٠-١٨٥٠ . ومنهم من قام ليخطئها ويصدها . ولكنهم على غير معلمة منهم ، كانوا يفكرون من خلالها ، و ينتجون تحت تاثيرها . ومن عداد الذين درأوا خطرها عنهم كان " ارنست رينان " ولكنه لم يستطع انعتاقا . ففي كتابه " مستقبل العلم والفكر - ١٨٤٨) "كان ايجابيا بدوره لانه نتاج تفكير متبادل بينه وهو المؤرخ الفيلسوف " الفيلولوجي " وبين الكيماوي المعروف " برتلو " وكانا لجتمعا ليسيرا الحياة الفكرية في تلك الحقبة . وتاثرت بذلك الاتجاه الجديد كل الابحاث التاريخية والنقدية، كما تاثرت الفلسفة ، والاستقصاءات والسياسيات ، حتى والاوهام الرومانتيكية (١) فاهملت المطلقات وتحدث المفكرون عن خصائص الامور . كانوا قبل ذلك يبحثون في صيرورة الانسان، فغدوا يهتمون بكينونته وماهيته . كانوا الى ذلك العهد يعتبرون كل شيء كائنا فانبروا يتساءلون " لم " هو كائن و " كيف ".

الا ان هذا التيار الايجابي الذى نظم اسسه (اوغست كونت) قصر عن تفسير الكون بكليته، والاشياء بمجملها، فان عوالم اخرى من المعرفة غابت عن المنطق والعلم، وظلت في حيز الجهل ، لان النهج الايجابي بوسائله الوضعية عجز عن استقصاء الحقائق النهائية، وعصيت عليه تفاسير خرجت عن دائرة امكانياته . فنشاء " رد فعل " في وجه الموجة " الايجابية ". وخذل عن ابقائها بدءا لتفوق نشاطها، وما زال يخمد من حدتها شيئا بعد شيء حتى انفعالات مختلفة ، تناقضها فانقضت المشادة، وكانت الغلبة كما هي سنة البقاء، " لرد الفعل ".

---

(١) ان الاوهام في الشعر الرومانيتكي نزعت الى الواقعيات في شعر Vigny مثلا ، المختلف عن تاملات Chateaubr.

فان بعض المفكرين لم يرتاحوا الى شروح العلم وتفسيره ، لانه تفسير ناقص . و شعروا ان في الكون سرا لم يدرك كنهه بعد . واحسوا ان هنالك هيكلا لا يزال مقفلا وفي قبضة المجهول مفتاحه ، ولم يعب الفكر الايجابي المفتاح الذهبي المنشود . . . كان العلم يبتغي نفي "العجيب والمجهول" ولكن العجيب والمجهول لم يبوحا حقيقة لم يكشف عنها النقاب . فنتائج الابحاث العلمية اعيته فلم تبلغ التفسير الكامل التام .

وفي عام سنة ١٨٧١ ترجم كتاب "سبنسر" (Spencer) المعروف "بالمبادىء الاولى" (First Principles) وسبنسر في مبادئه ، يناقض نقاط الارتكاز الفكرى الذى اثبته "كونت" فبينما حيل "كونت" كل ما في الكون الى مادة خاضعة للتنقيب ، وتحتم مبادئها واصولها ، وتطورها وصيرورتها ، ونتائجها ، يثبت "سبنسر" في القسم الاول من كتابه ان في الكون قوة خارجة عن المنال ابدعت العالم وسيّرته ، وتسيره . الكون مظهر من مظاهر هذه القوة الغريبة ، ولكننا سنظل عاجزين عن ادراكها ، وسيظل المجهول "مجهولا" .

(١) La puissance dont l'Univers est la manifestation, est complétement pénétrable.

ومن البديهي ان تحاول هذه النظرية صد الاتجاه العلمي ، اذ تبين عجز العلم ، باثباتها ، "للمجهول" وتتطلبها طريقا آخر للمعرفة . وسندلي ببيّن على هذا الاتجاه في الادب الذى سموه "رمزيا" .

(٢) الحركة الدينية ، وما الوسيلة التي تفضي الى استقصاء المجهول ، يا ترى ، قد يكون الدين . وهكذا عاد الدين يلعب دوره في الخلق الفكرى بعد ان اقصته "الايجابية" العلمية

من المعروف ان العكوف على دراسة الحقائق الدينية واصولها المتيولوجية الاولى ، برز في المانيا اولا ، و يبدو ان "كروزر" هو اول الباحثين ، وقد وجه الابحاث المتيولوجية وجهة جديدة . "فخلق للمثيولوجيا عهدا مستجدا ، ولم تعد نسج خرافات ، بل غدت ناموسا تاما لتصورات (fictions) مفيده .. هي الفلسفة بعينها تستحيل حسا بواسطة الصور" (٢) ثم ان "بانجامان كستان" عم مبدأ "كروزر" في الدين المتيولوجي . وهني "كينيو" بترجمته بتوجه واضاف بعض الاضافات (٣)

---

(١) Parnasse et symbolisme - Martino ص: ١٣٩ الطبقة السادسة ١٩٤٢ .

(٢) Revue encyclopédique de Déc. 1820 راجع Martino ص: ٣٥ وما يلي

(٣) Martino الكتاب المذكور ص : ٣٥ .

لم تكن متيولوجيا الاولين سوى مجموعة صور منظمة تعكس القوى الطبيعية العجيبة كما تتمخض بها النفس.

ان عالم المتيولوجيا بحد ذاته رموز، و يشتمل كل من هذه الرموز على معنى صوفي او فلسفي . وادنى الخرافات اليونانية الدينية تتضمن المعاني العميقة، ثمرة العصور الطوال . وسرعان ما راجت نظرية "المتيولوجيا" لما فيها من تأويل غير ايجابي علمي ، ولما تتضمن من رموز . وشاعت الفكرة التي كانت المانيا مصدر ابحاثها، وتعممت في مؤلفات ومعاجم خصيصا بالمتيولوجيا : فيؤلف "تالس برنار" عام ١٨٤٦ معجم الميثولوجيا الكونيه . ووضع جاكوبي معجم المتيولوجيا اليونانية الرومانية ١٨٣٠ - ١٨٣٥ وفي عام ١٨٥٣ وضع مؤلفه. ونشر "ا. فوري" عام ١٨٥٧ " تاريخ الاديان اليونانية القديمة " Etudes sur les variations du polythéisme Grec. وترجم كتاب "ماكس ملر" وهو محاولة في الميثولوجيا سنة ١٨٥٩ (١) .

غير ان البحث انتقل من الاديان اليونانية الرمزية الى التنقيب في نشأة الاديان الاخرى كاليهودية ، والمسيحية خاصة . فان "سترلوس" وضع حياة يسوع عام ١٨٣٥ ونقل كتابه الى الفرنسية سنة ١٨٣٩ ، مما حمل "ارنست رينان" في ١٨٤٨ على الشروع بتأليف كتاب يستعرض تاريخ المسيحية و بنيها ، فيخضعها للنهج العلمي نافيا عن شخصية المسيح تلك الهالة العجيبة، باسطا، في الحقل الانساني ، كل ما حاكته المسيحية من صفات بوبية والالهيات . وصدر كتابه عام ١٨٦٣ . وكان فيه ما يدعو الى فك التقليد، والى ثورة في الفكر.

اما الحدث الاكبر الذى خلق جوا من ازدراء العلم الايجابي والجسد ،ودفع بالفكر نحو الحرية الروحية والانعتاق من قيود المادة . فيرجع الى نقل الآداب الهندية والمبادئ الدينية البوذية الى اوربا . والمتفق عليه ان هذه الحركة بدأت في المانيا اولا : خلال القرن الثامن عشر - ثم اسست الجمعية الاسيوية عام ١٨٢٢ . وعمل على ترجمة الآداب الهندية ودراستها بدأب جدّي فيما يقارب عام ١٨٤٠ وما يليه . وجدير ان نلفت الانظار الى جهود رجل يدعي "بورنوف" مؤلف "توطئة للتاريخ البوذى" عام ١٨٤٥ . ثم ان الملاحم الهندية ترجمت "Mahabharata" ترجم "باقي" قسما منها (١٨٤٤) ثم "سادوس" (١٨٥٨) "فوكو" (١٨٦٢) و "فوش" (١٨٦٣ الى ١٨٧٠) وكذلك كتاب الـ" Ramayana " وقد عهدها "بورنوف" و Loislenos de Long Champs ثم ترجمت Le Bhagarata purana (١٨٤٩ - ١٨٥١) وقد فتحت دنيا من الخرافات الهندية . والـ Rigréda

---

(١) راجع Polythéisme Hellenique - Louis Ménard في هذا الصدد .

(ترجمة لانجلوا ، ١٨٤ -١٨٤٧) وهي قسط من الشعر الغنائي الهندى وفيها نغمة العاطفة الدينية (١).

وهكذا انتشر هذا الاشعاع الهندى وفيها روبدا روبدا حتى اجتاح سائر التيارات حاملا الى الانتاج الفكرى الاوربي، ونخص منه الادب الفرنسي، بذورا مختلفة، فلقحه بها وشاع الميل الى ما سموه التشوق الى الاصقاع المجهولة (بودلير- رمبو) ومنه نما تذوق الاوصاف الغريبة التي اختلقتها المخيلة . اما الميل الثاني " فروحي فلسفي " : ان في بذور الفلسفة الهندية والدين الهندى ما حمل بعض من وقفوا على حقائقه الى هدم حدود العلم الايجابي . فدعا اشعاع الدين الجديد الى نفض المادة، والتعويل على قوى الروح التي بمستطاعها اذا انحسرت عنها ادران الجسد - ان تتصل بالملاء الارحب ، بالذات الحقة المطلقة ، بالسعادة بالحقائق الخالدة، بالرفانا . وكل ما في الكون نسبي والنفس هي مطلق السعادة ومحض الكينونة . وما العالم الخارجي (Cosmos) الا ظل وانكاس وتعليلات وهمية، ومن الضلال اعتباره حقيقة حقه لا تقبل التغير والتبديل . والمبادىء "البوذية" تبحث ايضا بالوجود واللاوجود . وعلى انه نشأت نظرية "الوهم" (Illusion Illusion) البوذى التي جعلها " شوبنهور" عمادا لفلسفته .

وكثيرا ما اوى الرمزيون ، في تلهفهم نحو المطلق والانعتاق من الجسد ، وفي انطوائهم على ذواتهم بالتأمل الى رؤية الكون من خلالها، إلى التلهف" البوذى " والى "وهم" شوبنهور، سيما وان الشعر الهندى الغنائي شاع وشيكا ، وكذلك شاع المذهب ، وعمت نظرية الفيلسوف الالماني في مختلف الاوساط الادبية والفكرية .

(٣) في تيار اللاوعي - وعلى هامش الواقع .

عرضنا ان النظرية الفلسفية على اضطلاعها لم تتمكن من تفسير مجمل مظاهر الكون ، فلجاء المفكرون الى وسيلة اخرى ، حملتهم على الشعور بان وراء الامكانيات الايجابية سرا لم يكشف ومجهولا لم يستكنه وبالتالي من هذه النزعة الى المجهول ادلى علم السيكولوجيا ان في الانسان حالتين ، واعية ويدركها العقل والايجاب " وغير واعية" وقد قصر عنها . وقد تكون هذه الزاوية من الانسان هي الحقيقة ، وقد يكون الواقع المنوعي سرابا . ثم ان القوة " اللاواعية" هي التي تسير اعمالنا وتحدد تصرفاتنا . من حيث لا ندرى . فهي المحرك الاول ،

---

(١) Parnasse et Symbolisme -P.Martino ص: ٤١

اذن، لا تفعل بها العوامل الخارجية ، ولا تؤثر فيها التبدلات المادية، لانها حقيقة نابتة، وفيها يكمن جوهر الانسان كانسان، وبها تتفسر الاعمال .

وترجم في سنة ١٨٧٧ كتاب" فلسفة اللاوعي " للالماني " هارتمن" وشاعت الحركة عب ذلك حتى افضت الى العلامة" فرويد " في فرع السيكولوجية، وايقظت الادب والفكر على ناحية في المرء غامضة، مبهمة، تتصاعد عندما يخور الضمير الواعي ، و يطلق سراح المخيلة . واكثر ما يكون ذلك في " الحلم" ، اوعندما تتعطل الارادة في تكييف المرء والمحافظة على الشروط الاجتماعية فقد تطفو هذه الزاوية ونحن في يقظتنا، وقد انهار من حولنا كل الوجود (خلا نزعة، او ميل ، او مشاهدة ارتفعت الى حياة الفكر، فانحسر العقل والصيرورة بحسب ما يقتضيه التقليد والعرف والعادة في المجتمع)

والى جانب علم " اللاوعي "عمت فلسفة" شوبنهور" . وهي وان لم تقف في وجه التيار العلمي اعلنت ان في طريقته عجزا وان في الوجود غيبا مرصودا لم يولج فتألفت فكرة " التشاؤم " ، واللذة "بالعجيب ، والطيف الدبني ، واتحدته وتقاوت متداعمة، ونشاء تيار من المثل الالهية . . "وارتد الحالمون في اللاوعي والفلاسفة المحدثون عن الواقع حتى نفوه" ١) .

فما في الواقع اذن الا مظهر، وسراب باطل، نحوله و نبدله أنى شئنا . وكذا، فان الموضوعات التي كانت ينبوع الشعر البرناسي غاضت ، واهملها الرمزيون، لانهم كرهوا الواقعيات واستنكفوا عن ادائها ، وانفوا من تصويرها، وادى بهم ذلك الى سبر الغور في اعماق الذات، في الباطن اللاواعي ، فهو الذي لا يتبدل والجوهر كل الجوهر فيه . وشعر " رمبور "و" ملارمه" قائم بمعظمه على هذا التجنح ضمن هامش الواقع والوقوف على شفا "اللاوعي" يتسللان منه الى الجوهر الحق . ثم ان فكرة" بودلير" هي التعبير عن احلامه ما بين مختلف مظاهر الكون ، بواسطة الرمز، وكل من "الحلم" و "اللاوعي "(وهو المعبر عنه) و "الرمز"(وهو الاداة التعبيرية) ينفيان الواقعية والواقع. وراج ذكر الادباء الذين فروا من الحقيقة الواقعية . تفرقة لها عن الحقيقة اللاوعية. ولجاؤا الى فضاء الاحلام الغريب من هؤلاء "ادجار بو "في " اقاصيص عجيبة" وقد نقلها الى الفرنسية الشاعر" بودلير ".

---

(١) Martino ص: ١٤٠ Parnasse et Symbolisme

هذى هي الاجواء التمهيدية العامة التي شغلت مفكرى اوربا ردحا من الزمن يتراوح بين ١٨٣٠-١٨٧٠ الا ان هذه لم تكن سوى اجواء، وهي وحدها عاجزة عن ان تولد "الرمزية". فالفكر الايجابي ساهم في انشاء الاتجاهات البرناسية بقدر ما اثّر "ردُّ فعله" في خلق الميول الرمزية في الادب. فما العوامل الخاصة التي عطلت عملا مباشرا، فولدت الرمزية في احضانها وترعرت.

يرجع العلامة" Brunetière " تكوين الرمزية الى تاثيرات ثلاثة : (١)

(١) ازاهر الشر لشارل بودلير : وصدر عام ١٨٥٧ وقد ذكر العلامة ان تاثيره لم يتخط الى الشعراء المبرزين من قبيل Coppée و Hérédia و Prud'homme حتى كون نفسية النشء الذى تلاهم. ويضيف ان بودلير قد اهتدى الى فكرة التآلف بين مختلف مظاهر الكون، وجمعها في نظرية "العلاقات" حيث تتحد الطبيعة بكاملها في الواحد الاعظم وتلتقي اشكالها المتغيرة المختلفة. ويورد ذلك في قصيدة له تحت العنوان نفسه، مؤدى بعضها: " الطبيعة هيكل ذو اعمدة حية تنبعث منها كلمات مضطربات. " فيمر الانسان في غابات من الرموز تحدق به، بنظرات الفته. وكما تتمازج الاصداء الطويلات في البعيد، "في وحدة مظلمة عميقة، واسعة كالليل والضياء، هكذا تتجاوب العطور والالوان والاصوات. .الخ . . ".

ثم يردف ان في هذه القصيدة بعض جوهر الرمزية ٢) وان بودلير ادخل في امكانيات الاداء قوة من الحس لم تعرفها الالفاظ قبل ذلك. وانه هيأ نظريتين" لا ندرى ايتهما اخطر من الاخرى : نظرية الفن للفن ونظرية "التقهقر(décadence) ويشير غب ذلك الى رأى ابداه "غوتيه" في مقدمة "ازاهر الشر" يأتي خلالها على النقاط التالية فيما شعر بودلير: انه استهدف ان يولد في نفس القارئ الشعور بالجمال ممزوجا بمسحة من الذهول والتعجب والندور ٢) صفة التصنع المعاكسة للطبيعة والبديهة (artificiel ٣) ميزة الفسق والتهتك(dépravation) .

ب - اما العامل الثاني في عرفه فهو ترجمة "الرواية الروسية" ودخول الفن التصويرى الذى يرجع في ميوله الى عهد سبق رفائيل. ولقد كشف E.M. de Vogué عن الرواية الروسية عام ١٨٨٤ ومقامه في هذه الحركة مقام "شاتوبريان

---

(١) تطور الشعر الغنائي" برونتيير . ص ٢٣١-٢٤٣ من الدرس الخامس عشر وعنوانه" الرمزية"

(٢) " " " ص ٢٣٣

هذى هي الاجواء التمهيدية العامة التي شغلت فكرى اوربا ردحا من الزمن يتراوح بين ١٨٣٠-١٨٧٠ الا ان هذه لم تكن سوى اجواء، وهي وحدها عاجزة عن ان تولد "الرمزية" فالفكر الايجابي ساهم في انشاء الاتجاهات البرناسية بقدر ما اثر "رد فعله" في خلق الميول الرمزية في الادب. فما العوامل الخاصة التي ملأت حلا جاشواء فولدت الرمزية في احضانها وتوهرت.

يرجع العلامة" Brunnetière " تكوين الرمزية الى تاثيرات ثلاثة : (١)

(١) ازاهر الشر لشارل بودلير : وصدر عام ١٨٥٧ وقد ذكر العلامة ان تاثيره لم يتخط الى الشعراء البرناسيين من قبيل Coppée و Hérédia و Prud'homme حتى كون نفسية التلامس " الذى تلاهم . ويضيف ان بودلير قد اهتدى الى فكرة التآلف بين مختلف مظاهر الكون وجمعها في نظرية "العلاقات" حيث تتحد الطبيعة بكاملها في الواحد الاعظم وتلتقي اشكالها المتغيرة المختلفة. ويرد ذلك في قصيدة له تحت العنوان نفسه مؤدى بعضها: " الطبيعة هيكل ذو اعمدة حية تنبعث منها كلمات مضطربات. "فيمر الانسان في غابات من الرموز تحدق به بنظرات الفة. وكما تتمازج الاصداء الطويلات في البعيدة "في وحدة مظلمة عميقة واسعة كالليل والضياء هكذا تتجاوب العطور والالوان والاصوات. الخ ..".

ثم يؤكد ان في هذه القصيدة بعض جوهر الرمزية ٢) وان بودلير ادخل في امكانيات الاداء قوة من الحس لم تعرفها الالفاظ قبل ذلك. وانه هيأ نظريتين "لا ندرى ايتهما اخطر من الاخرى : نظرية الفن للفن ونظرية "التفهقر(Décadence) ويشير في ذلك الى رأى اصداء "غوتيه" في مقدمة "ازاهر الشر" يأتي خلالها على التقاط التاليستقي شعر بودلير : انه استهدف ان يولد في نفس القارئ ٤) الشعور بالجمال ممزوجا بنسمة من الذهول والتعجب والغدر ٢) صفة التصنع المعاكسة للطبيعة والبديهة (artificiel) ٣) ميزة الفساد والتهتك(depravation) .

ب - اما العامل الثاني في عرفه فهو ترجمة "الرواية الروسية" ودخول الفن القصصي الذى يرجع في ميوله عهدا الى عهد سبق قبل رفائيل ولقد كشف E.M. de Vogué من الرؤية الروسية عام ١٨٨٤ وساهم في هذه الحركة مع "تاتوبريان"

---

(١) تطور الشعر الغنائي "برونيير. ص ١ ٢٢-٢٤٢ من الدرس الخامس عشر وعنوانه "الرمزية"

(٢) " " " ص ٢٢٢

في الادب "الرومنتيكي" فكتابه مرحلة ابتداء للعهد التصوفي الادبي . وكانما ارتاحت الاتجاهات الفلسفية والاخلاقية والسياسية والفنية والشعرية جميعا الى ما وجدت في هذه المبادى .(١)

ويقول Brunetière ان "تولستوي" و "دوستيفسكي" لم يكن هما سوى ابراز "الاصطناع" والبعد عن الطبع والبديهة، والترفع عن المدنية الحديثة ، وكذا كانت رسالة الـ Préraphaélistes ويشير الى دراسة "جون رسكن" وهو يلخص تعاليمه فيما يلي بعض ترجمته :

"تعلموا الطبيعة، وتلقنوها، ولا تكتفوا بالمظاهر، بل الجؤوا الى الاعماق، فليس الغلاف شيئا، "اما القلب فهو اللباب ، وهو كل شيء، و ينبغي ان نصيب القلب ، ان جمال العذارى اللواتي من صنع رفائيل قائم على "وهج اللحم والجسد والازدهار المادي الذي يجعلهن دون جمال الخريف المعجز العجيب . . . فعذارى الاولين لا يتجاوزن "الحس" (Intangibles) بيد انهن اقرب الى الحقيقة . وهذه الحقيقة الداخلية لا تدرك الا بوسيلة واحدة هي التي تربط الناس بعضهم ببعض أي المحبة . كونوا انسانيين وتعلموا من الم الانساني ، وان عجزكم ذلك فتعلموا سر الوحدة التي تربط الناس بعضهم ببعض . "(٢)

ان هذا الدخول الى ما وراء الملموس وهذا الشعور بان في الذات كيانا اخر غير المادة، هو الحقيقة الاولى والاخيرة، وان في الكون كيانا غير الذي يقع منا بحس خلق في نفس الرمزيين نزعتهم الى النفور من الظواهر المادية على انها خيال يفنى ويتبدل بحسب ما تراه النفس، وبالتالي الى نزعتهم في سبر الغور .

ج - "Richard Wagner" غير ان هذه الانفعالات ذابت في موسيقى "وغنر" وتوحدت بمفهومه للفن عامة . ذلك ان فن "وغنر" مربض. فنزعته "الهستيرية" العصبية وتشجنه الطبيعي وحسه المضطرب ، وذوقه الحاد ، وعدم استقراره، وابطال رواياته تكون جميعا صورة واضحة لنفسه العليلة "المريضة" Wagner est une Névrose

(٣) وقد اعتبرت نفس "وغنر" مثال النفس الحديثة (المعاصرة لتلك الفترة الادبية) بكل معانيها لما في جهازه العصبي من احتلام وانقباض، ولما في فنه من قسوة وعنف (brutalité) ومن تصنع وتمويه (artifice) وبراءة وطهر (candeur) ويحاول العلامة نضو ذلك ان يتبين العلاقات التي تصل بين "وغنر" و "بودلير" شارحا ان رسالة "بودلير" الادبية كانت هي ايضا تبشر بالقسوة والتصنع، والتي تربط الموسيقي بالرواية الروسية وفن الرسم الانكليزي

---

(١) P. et Symbolisme - Martino ص: ١٤١

(٢) Brunetière الكتاب المذكور ص: ٢٣٨-٢٣٩ من الدرس نفسه

(٣) " " " ص: ٢٤٠

في الادب "الرومنتيكي" فكتابه مرحلة ابتداء للعهد التصوفي الادبي . وكانما ارتاحت الاتجاهات الفلسفية والاخلاقية والسياسية والفنية والشعرية جميعا الى ما وجدت في هذه المبادئ (١)

و يقول Brunetie ان "تولستوي" و "دوستيفسكي" لم يكن همهما سوى ابراز "الاصطناع" والبعد عن الطبع والبدهة، والترفع عن المدنية الحديثة . وكذا كانت رسالة الـ Préraphaelistes ويشير الى دراسة "جون رسكن" وهو يلخص تعاليمهم فيما يعرض ترجمته :

"تعلموا الطبيعة، وتلقنوها، ولا تكتفوا بالمظاهر، بل الجؤا الى الاعماق فليس الغلاف شيئا، "اما القلب فهو اللباب، وهو كل شيء، و يجب ان نصيب القلب، ان جمال المذاري اللواتي من صنع رفائيل قائم على "وهج اللحم والجسد والازدهار المادي الذي يجعلهن دون جمال الغرب المعجز العجيب... فمذاريالاولين لا ينالهن "الحس" (Intangibles) بيد انهن اقرب الى الحقيقة . وهذه الحقيقة الداخلية لا تدرك الا بوسيلة واحدة التي تربط الطبيعة بنا بحب (٢) انها هي المحبة . كونوا انسانيين وتعلموا دين الالم الإنساني، ولون اعجزكم ذلك فتعلموا سر الوصة التي تربط الناس ما بينهم" (٣)

ان هذا الدخول الى ما وراء الملموس وهذا الشعور بان في الذات كيانا اخر غير المادة، هو الحقيقة الاولى والاخيرة، وان في الكون كيانا غير الذي يقع منا بحس خلق في نفس الرمزيين توقهم الى التطهر من الظواهر المادية على انها خيال يفنى ويتبدل بحسب ما تراه النفس، وبالتالي الى توقهم في سبر الغور .

٤ - "Ruchard Wagner" غير ان هذه الانفعالات ذابت في موسيقى "وغنر" وتوحدت بمفهومه للفن عامة . ذلك ان فن "وغنر" مريض، فيزعته "العصبية" الحسية وتشجنه الطبيعي وحسه المضطرب، وذوقه الحاد، وعدم استقراره، وابطال رواياته تكون جميعا صورة واضحة لنفسه العليلة "المريضة" (Wagner est une Névrose) (٤)

وقد اعتبرت نفس "وغنر" مثال النفس الحديثة المعاصرة لتلك الفترة الادبية) بكل معانيها لما في جهازه العصبي من احتلام وانفجار، ولما في فنه من قسوة وعنف (brutalité) ومن تصنع وتمويه (artifice) وبراءة وطهر (candeur) ويحاول العلامة نفو ذلك ان يتبين العلاقات التي تصل بين "وغنر" و "بودلير" شارحا ان رسالة "بودلير" الادبية كانت هي ايضا تبشر بالقسوة والتصنع والتي توسط الموسيقي بالروايتا الروسية وغيرها الشكليين

---

(١) P.et Symbolisme - Martino ص: ١٤١
(٢) Brunnetière الكتاب المذكور ص: ٢٣٨-٢٣٩ من الدرس نفسه
(٣) " " ص: ٢٤٠

الذى نحا نحو الروفائيليين، فلقد حاولوا جميعهم اختراق المادة لبلوغ ما وراءها، لادراك السر الاعظم . فن "وغنر" كان روحانيا بجوهره، حتى انه بلغ " التصوف" والانعتاق من الجسد .وذلك عن طريق "المحبة" ، والمحبة قد نثرها مبدع "البارسيفال" في كل افكاره واعماله، وفي نظريته الدينية . انه وسع نطاق الفن الى وراء الحدود عندما جعل الفن المنبثق من الروح اساسا لكل فن ، وفرض عليه ان يجبر عما لا يبلغ ،وان يفيض على كل ما هو من اصول الروح وصميمها ، وعلى ما يختلج في النفس العليا: الفكرة المجردة، الروح ، اللانهاية هذه اهدافه و ما العاطفة الحق غير تلك التي تنطلق الى الملاء الارحب فتحرب عنه .

"التجرح والتعديل" هذه هي نظرية العلامة Brunetière في البذور التي لقحت الادب الجديد ، وولدت الجو الفكرى الممهد ،عن كثب. الا اننا نرى ان نظريته - على صحة ما بسطت - تنقصها الى نفسي من التجرح والتعديل . ومرجع ذلك انه وضع رسالته في عهد جلو قريب ومعاصر الرمزية وذلك عام ١٨٩١ - والادب الرمزى قد بتراوح ، بمعناه التام بين ١٨٨٥-١٨٩٥ . ومن البديهي ان تخيب عنه اقاصي الحقائق فيما اورده من ناحية، وان يعجز عن ايراد كل العوامل الفعالة في ذلك الاتجاه الادبي الجديد ، فللزمن في امور الدراسات عامة حق الكشف والتحقيق والتمحيص والاثبات تلو الاجراءات الواجبة . ولذا رابنا من الخطاء والنقص ان نكتفي بنظرية Brunetière من حيث تبيان العوامل . والحق ان لفظات "تنافير" و "انفعال" و "عوامل" مبهمة عامة ولا تقبل تحديدا حادا دقيقا لما تتضمنه من ابهام و "تعميم" وتاويل وافتراض.

فان "بودلير" - مثلا - لم يوطيء بكتابه "ازاهر الشر" للادب الرمزى ، ولم يكن فقط عاملا من العوامل الفعالة في خلقها، بل نعتبره ممثلا لمظهر من مظاهرها . اجل ان ذلك ينافي الاصطلاح القائل بان الحركة الرمزية تتراوح بين ١٨٨٥ -١٨٩٥ كما اوردناه ولكن النزعات الادبية لا تحدد بسنوات نهائية معينة وانما تقرب وترجح . ثم زد ان كتابا من مثل هذا الكتاب كان ثمرة حركة اجتماعية واخلاقية ونفسية وادبية وفلسفيه ، وبما انه ساهم في خلق هذه الحركة فذلك بفرض اشتماله على بعض نواحيها .

واما فيما يتعلق "بالرواية الروسية" ، فلقد بسطت الى جانب "التصنع" والتأنق Préciosité والبعد عن المدنية الحديثة - شيئا من الاخلاق والاجتماع مما لم يتعرض له الرمزيون، بل نفروا منه . على ان في هذه "الرواية " اتجاها آخر لم يورده العلامة، واعني به الغوص على الازمة النفسيه العميقه التي يصورها " دوستيفسكي "بما

...../...

الذى نحا نحو الرومانتيليين، فلقد حاولوا جميعهم اختراق المادة لبلوغ ما وراءها لادراك السر الاعظم . فن "وغنر" كان روحانيا بجوهره، حتى انه بلغ " التصوف" والانعتاق من الجسد ،وذلك عن طريق "المحبة" ، والمحبة قد نثرها مبدع "البارسيفال" في كل افكاره واعماله، وفي نظريته الدينية . انه وسع نطاق الفن الى وراء الحدود عندما جعل الفن المنبثق من الروح اساسا لكل فن ، وفرض عليه ان يحبر عما لا يبلغ ، وان يفيض على كل ما هو من اصول الروح وصميمها . وعلى ما يختلج في النفس العليا: الفكرة المجردة، الروح ، اللانهاية ذه اهدافه وما العاطفة الحق غير تلك التي تنطلق الى الملأ الارحب فتحرب عنه .

"التجرح والتعديل" هي ذى نظرية العلامة Brunetière في البذور التي لقحت الادب الجديد ، وولدت الجو الفكرى المعهد، عن كثب. الا اننا نرى ان نظريته - على صحة ما بسطت - مفتقرة الى شيء من التجريح والتعديل . ومرجع ذلك انه وضع رسالته في عهد جفو تريب ومحاسر الرمزية وذلك عام ١٨٩١ - والادب الرمزى قد بتراوح ، بمعناه التام بين ١٨٨٥-١٨٩٥ . ومن البديهيان تغيب عنه اقاصي الحقائق فيما اورده من ناحية، وان يعجز عن ايراد كل العوامل الفعالة في ذلك الاتجاه الادبي الجديد . فللزمن في امور الدراسات عامة حق الكشف والتحقيق والتمحيص والاثبات تلو الاجراءات الواجبة . ولذا رأينا من الخطأ والتحيز ان نكتفي بنظرية Brunetière من حيث تبيان العوامل . والحق ان لفظات "تاثير" و "انفعال" و "عوامل" بمعناها ولا تقبل تحديدا حادا دقيقا لما تتضمنه من ابهام و "تعميم" وتاويل وافتراض.

فان "بودلير" - مثلا - لم يوطي فقط بكتابه "ازاهر الشر" للادب الرمزى ، ولم يكن فقط عاملا من العوامل الفعالة في خلقها، بل نعتبره مثلا لمظهر من مظاهرها . اجل ان ذلك ينافي الاصطلاح القائل بان الحركة الرمزية تتراوح بين ١٨٨٥ -١٨٩٥ كما اوردناه ولكن النزعات الادبية لا تحدد بسنوات نهائية معينة وانما تقرب وترجح . بيد ان كتابا من مثل هذا الكتاب كان ثمرة حركة اجتماعية واخلاقية ونفسية وادبية وفلسفية ، وبما انه ساهم في خلق هذه الحركة فذلك يفرض اشتماله على بعض نواحيها .

واما فيما يتعلق "بالرواية الروسية" ، فلقد بسطت الى جانب "التصنع" والتأنق (Préciosité) والبعد عن المدنية الحديثة - شيئا من الاخلاق والاجتماع مما لم يتعرض له الرمزيون، بل نفروا منه . على ان في هذه "الرواية" اتجاها آخر لم يورده العلامة، واعني به الغوص على الازمة النفسية العميقة التي يصورها دوستيفسكي "بما

فيها من مرض وسقم ، والدخول الى نواحي الذات المبهمة وهذا بند من البنود الرئيسة في الشعر الرمزي. واجزم ان فن الرسم ~~لم~~ يؤثر ضرورة في الادب وانما هناك تشابه في فنين معاصرين ، ثم ولا ريب في ان هذا الميل الى الانطلاق نحو استكناه السر الازلي في الذات ولا نهاية الكون - كما تجلى في فن "وغنر" ولد في الرمزيين مشادة بين الجسد والروح التي تنتزعهم من فم المادة الى حيز المطلق ، الى نزع الستر عن اللانهاية والمعجز والمجهول . وفي اعتراف احد اعضاء الحلقة الرمزية" Alfred Poizat " في كتاب له عنوانه "الرمزية" دليل بيّن ، وكان "بوازا" من "الطلبة" الذين تحلقوا حول "ملارمه" ليالي "التلاتلو" . يبين تأثير الاوبرا الوغنرية في اولي الرمزية بما ترجمته :

"ان الاوبرا الوغنرية - بغرط اختلافنا اليها - ولدت فكرة التنظيم الموسيقي الادبي في الشعر. فانهم "كانوا يتساءلون عن وسيلة تمنكهم من ارفاق النص الشعري بازدواج موسيقي بحت ، وذلك بوساطة مركب من الالفاظ المتوازية "المختارة بما فيها من ايقاع وغنى يبعث الى الاحلام ، وبما فيها من ابهام باشياء غريبة بحيرة في الظاهر عن مصدرها "جامعة مصدرها الى مصادر أخر بصلات عجيبة . فيستحم النص الشعري في جو منغم فلسفي يتداخل فيه فيحدد "مفعوله ولا يخيضه"(١) فالرمزيون على ما يظهر من ادبهم قبسوا عن "وغنر"(٢) سقمه ومرضه ، فان انفسهم ايضا كانت مسقومة بعد حرب ١٨٧٠ ، وافادوا من موسيقاه معنى "الجو" الشعري ، و الجمع بين الشعر والموسيقى من ناحية ، والموسيقى وسائر الفنون من ناحية اخرى ، ومالوا الى اجهاد النفس حتى تبلغ بالانتاج الشعري اقصى حدود الفن .

قيل عن بودلير 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 interprête le moins imparfaitement les extases ou les visions de l'inspiré... Beaudelaire par la musique wagnérienne "est enlevé de la terre" ... Beaudelaire guidé par le grand musicien, voit s'ouvrir un monde sans limites 2)

فيتبين كيف استقى بودلير معنى الانطلاق والمثالية واللانهاية والموسيقى ثم ان الرمزيين فهموا موسيقى "وغنر" من خلال النقد الذي حاوله "بودلير" في قطعتي الموسيقى " Lohengrin " و Tannhauser

(١ P.165 le symbolisme - A. poizat
P. 359 - 360 l'esthétique de Beaudelaire - André Ferran

فيها من سوء وسقم ، والدخول الى نواحي الذات المبهمة وهذا يعد من البنود الرئيسة في الشعر الرمزي واجزم ان فن الرسم كان بؤثر ضرورة على الادب 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 ان "وغنر" ولد في الرمزيين مشاهدة بين المجسد والروح التي تنتزعهم من ثم المادة الى حيز المطلق ، الى نزع الستر عن اللانهاية والمعجز والمجهول . وفي اعتراف احد اعضاء الحلقة الرمزية" Alfred Poizat " في كتاب له عنوانه "الرمزية" دليل بين ، وكان "بوازا" من "الطلبة" الذين تحلقوا حول "ملارميه" ليالي "التلاتلو" . يبين تأثير الاوبرا الوغنرية في اولي الرمزية بما ترجمته :

"ان الاوبرا الوغنرية - بفرط اختلافنا اليها - ولدت فكرة التنظيم الموسيقي الادبي في الشعر . فانهم "كانوا يحاولون عن وسيلة تمنكم من ارفاق النص الشعري بازدواج موسيقي بحت ، وذلك بمركب من الالفاظ المتوازية "المختارة بما فيها من ايقاع وغني يبعث الى الاحلام ، وبما فيها من ابهام باعثيا" غربة بعيدة في الظاهر من مصدرها "جامعة مصدرها الى مصادر اخر بصلات عجيبة . فيستحم النص الشعري في جو مفعم فلسفي يتداخل فيه فيحدد "مفعوله ولا يخيضه"(1) فالرمزيون على ما يظهر من ادبهم قبسوا من "وغنر"(٢) سقمه ومرضه ، فان انفسهم ايضا كانت مسقومة بعد حرب ١٨٧٠ ، وافادوا من موسيقاه معنى "الجو" الشعري ، والجمع بين الشعر والموسيقى من ناحيته والموسيقى وسائر الفنون من ناحية اخرى ، ومالوا الى اجهاد النفس حتى تبلغ بالانتاج الشعري اقصى حدود الفن .

قيل من بودلير

" Comme Wagner il reconnait que c'est surtout par la musique
" et a travers la musique qu'on est transporté dans le monde idéal
" où règne la beauté pure et que d'autre par la musique est la lan-
" gue qui interprète le moins inparfaitement les extases ou les visions
" de l'inspiré ..... Beaudelaire par la musique wagnerienne " enlevé de
" la terre .... Beaudelaire guidé par le grand musicien voit s'ouvrir
un monde sans limite ..1 (2).

فيتبين كيف استقى بودلير معنى الانطلاق والمثالية واللانهاية والموسيقى ثم ان الرمزيين فهموا موسيقى "وغنر" من خلال النقد الذي حاوله "بودلير" في قطعتي الموسيقى " Lohengrin " و Tannhauser

---

(١) P. 359 - 360 P.165 symbolisme. A. Poizat
(٢) l esthétique de Beaudelaire - André Ferran

يوضح جلي فيه الاسباب التي دعت موسيقى "وغنر" في فرنسا الى الانغلاق ، ثم يوضح مواطن الجمال فيها ومثار الاعجاب. ولقد اورد Ferran كيف يلتقي الشعر والموسيقى . :

" 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 divin (1) . La sensation de la béatitude spiri-
" tuelle et physique de l'isolement : de la contemplation de quelque chose
" infiniment grand et infiniment beau ; d'une lumière intense qui réjouit
" les yeux et l 'âme jusqu'à la pâmoison (2). et enfin la sensation de
" l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables ...

فنرى ان بودلير يبلغ بواسطة الموسيقى "الوغنيرية" الفكرة الشعرية الصافية من ينابيعها الاولى الأصيلة ومنه سيستقي "ملارمه" (وعن ملارمه "فاليرى") بعض هذه الاتجاهات في المفهوم "الجمالي" للشعر . ونضيف فيما يلي عوامل اخرى صبغت ذلك الادب الجديد واثرت فيه تأثيرا بينا مباشرا واهمها على الاطلاق .

ا- التعرف الى ادب ادغار بو (Edgard Poe)

ليس من شأننا ان نحلل تفاصيل المراحل الانتقالية من "بو" الى الادب الفرنسي فنكتفي بالاشارة، مستندين الى اثباتات الذين دأبوا على هذا الموضوع بنوع خاص (٣) فيتبين ان اسم "ادغار بو" لم تعرفه فرنسا قبل عام ١٨٤٥ ، عام نشرت قصة "الصرصور الذهبي" في "المجلة البريطانية" في فرنسا، في عدد تشرين الثاني . وعرضت جريدة La quotidienne "جريمة لم يسبق لها مثيل في القضاء" ، في ١١ و١٢ و١٣ حزيران عام ١٨٤٦ تباعا . وفي السابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٨٤٧ نشرت مجلة démocratie pacifique قصة "الهرة السوداء" ترجمة مدام "ايزابيلي مونييه" غير ان اسم "بو" لم يتسع حقا الا سنة ١٨٤٨ حيث امتزج باسم بودلير فلقد حدب الشاعر الفرنسي على ترجمة مجمل مؤلفات ادغار بو الاميركي لما شعر ان بينهما روابط روحية اخوية . كان بودلير يقول "انني اترجم بُو لأنه يحاكيني" (٤)

---

(٤) P. 344 L'esthétique de Beaudelaire - André Ferran

P. 345 - ——→ " "

(٣) Edgard Poe et les premiers symbolistes Français - Louis Sylaz, thèse de doctorat, 1923. P. 31 - 45 ص: ٣٧-٤٥

يوضح ارفقان يظهر
يوضح فيه الاسباب التي دعت موسيقى "فنر" في فرنسا الى الانتقال ، ثم يتضح مواطن الجمال فيها ومثار
يلتقي
الاعجاب. ولقد اورد Ferran كيف يتكامل الشعر والموسيقى. :

" 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 divin (1). La sensation de la béatitude
" spirituelle et physique de l'isolement : de la contemplation de quelque
" chose infiniment grand et infiniment beau ; d'une lumière intense qui
" réjouit les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison (2), et enfin la sensation de
" l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables....
"

فنرى ان بودلير يبلغ بواسطة الموسيقى "الوغنيرية" الفكرة الشعرية الصافية من ينابيعها الاولى الاصيلة ومنه سيستقي "ملارمه" (ومن ملارمه "فاليري") بعض هذه الاتجاهات في المفهوم "الجمالي" للشعر . ونضيف فيما يلي عوامل اخرى صبغت ذلك الادب الجديد واثرت فيه تأثيرا بينا مباشرا واهمها على الاطلاق .

ا- التعرف الى ادب ادغار بو (Edgard Pae)

ليس من شأننا ان نحلل تفاصيل المراحل الانتقالية من "بو" الى الادب الفرنسي فنكتفي بالاشارة، مستندين الى اثباتات الذين دابوا على هذا الموضوع بنوع خاص(٣) فيتبين ان اسم "ادغار بو" لم تعرفه فرنسا قبل عام ١٨٤٥ ، عام نشرت قصة "الصرصور الذهبي" في "المجلة البريطانية" في فرنساه في عدد تشرين الثاني . وعرضت جريدة La quotidienne "جريمة لم يسبق لها مثيل في القضاء" ، في ١١و١٢و١٣ حزيران عام ١٨٤٦ تباعا . وفي السابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٨٤٧ نشرت مجلة La démocratie pacifique قصة "الهرة السوداء" ترجمة مدام "ايزابيل مونييه" غير ان اسم "بو" لم يتسع حقا الا سنة ١٨٤٨ حيث امتزج باسم "بودلير" فلقد حدب الشاعر الفرنسي على ترجمة مجمل مؤلفات ادغار بو الاميركي لما شعر ان بينهما روابط روحية اخوية . كان بودلير يقول "انني اترجم بو لانه يحاكيني" (٤)

---

(١) Ferraud - L'Esthétique de Beaudelaire P. 344 → P. 345

(٢) " " "

(٣) Edgard Pae et les premiers symbolistes Français - Louis Saylaz, thèse du doctorat, 1923. ص ٣٧-٤٥ .

(٤)

وذاعت الترجمات في مجلتي L'Artiste (١٨٥٣) والـ Pays (١٨٥٤-١٨٥٥) . وطبع اقاصيص "بو" العجيبة عام ١٨٥٦ والجديد منها ١٨٥٧ ومغامرات "بم". اما Eureka فلم تترجم الى الفرنسية الا سنة ١٨٦٤ .

واعتبر ان لادغار بو تأثيرا عميقا في تكوين الاتجاه الادبي الذى نحن في صدده، تأثيرا مثلت الوجهات:

١- اما الوجهة الاولى ففي اقاصيصه العجيبة، وهي ذات فعل مباشر لأن villiers de l'Isle d'Adam نسج على منوالها في حكاياته، ولانها غذت نزعة الانعتاق من الواقعية والاجداب. فالشاعر الاميركي صور في ادبه كل غريب، بشع، مخيف، وكان يميل الى مزج الاخلاط الغير المألوفة بالممكن، وتصبح هي بدورها ممكنه، وتغدو شرطا من شروط الجمال الادبي . وكثيرا ما انتزع بودلير من هذا الاتجاه فكرة السر العجيب ومواضيع شعرية في "ازاهر الشر" . ونشير الى Eureka وصورها علاقة الفرد بالكون، وعلاقة الاكوان بعضها ببعض حيث يرتبط الناموس الكوني الشامل بنواميسه الخاصة ارتباطا وثيقا . وهذا الاتجاه القائم على علاقة الفرد بالكون والاكوان والنواميس فيما بينها فتح امام الشعراء الرمزيين الفكرة الغيبية "Transcendentale" .

٢- ولعل الوجهة الثانية هي اهم هذه الوجهات لانها تستهدف نظريات ادغار بو في الشعر، ولم يفتح موءود جوهرها احد قبله من شعراء الغرب. ولقد جمعها في فصل عنوانه "المبداء الشعرى" عرف بودلير فيه ذاته، وقلم لمن جاء بعده مقام النبي الهادى . ولا غرو ان يورد "بو" الشاعر نظريات من مثل هذه. ففي كل شاعر ينبغي ان نتلمس الناقد ايضا . ومجمل ما جاء في هذا "المبداء الشعرى"

اولا: الشعر خلق من الجمال منغم، والجمال غرضه الاوحد . ثانيا: هو تلهف نحو مثال اقدس وانطلاق من نفس متعبة تتشوق على ذاتها في جو من الحلم وفي تعبير شعرى اى موسيقي غنائي . ثالثا: الحقيقة العميقة في الذات هي موضوع الشعر الحق . بحيث يصبح الشعر عاطفة اشتهاء . رابعا: ينبغي ان تكون القصائد وجيزة تهز الذات، لان شعور الانسان نحو "الجمال" (Sentiments Esthétiques) عبورى لا يستمر حيا طوال القصيدة الطويلة، فهي - اذا طالت القصيدة - تخفق لدى كل من المبدع والقارئ - وتخبو حتى تنطفئ . خامسا: ان احساس الانسان بالجمال من جوهر الطبيعة الانسانية الازلي، وهذا الشعور يوسع قيم الاشكال والاصوات والالوان والعطور، حتى لا نهاية لها . سادسا: فيما وراء الكون ذى الاشكال المادية تتسع منطقة اللانهاية التي لم تبلغ بعد . والتعطش الى اللانهائي واللامحدود

وذاعت الترجمات في مجلتي L'Artiste (١٨٥٣) و Pays (١٨٥٤-١٨٥٥) . وطبع اقاصيص بو العجيبة عام ١٨٥٦ والجديد منها ١٨٥٧ وضامرات بيم". اما Eureka فلم تترجم الى الفرنسية الا سنة ١٨٦٤.

واعتبر ان لادفار بو تأثيرا عميقا في تكون الاتجاه الادبي الذى نحن في صدده، تأثير اتمثلت الوجهات:

أ- اما الوجهة الاولى ففي اقاصيصه العجيبة، وهي ذات فعل مباشر لأن villiers de l'Isle d'Ad نسج على منوالها في حكاياته، لانها غذت نزعة الانعتاق من الواقعية والاعجاب. فالشاعر الاميركي صور في ادبه كل غريب، بشع، مخيف، وكان يميل الى مزج الاخلاط الغير مألوفة بالسكن، وتشبع هي بدورها سكنه، وتشد و شرطا من شروط الجمال الادبي . وكثيرا ما انتزع بودلير من هذا الاتجاه فكرة السر العجيب ومواضيع شعرية في "ازاهر الشر" . وتشير الى Eureka ومداراها علاقة الفرد بالكون، وعلاقة الاكوان بعضها ببعض حيث يرتبط الناموس الكوني الشامل بنواميسه الخاصة ارتباطا وثيقا . وهذا الاتجاه القائم على علاقة الفرد بالكون والاكوان والنواميس فيما بينها فتح امام الشعراء الرمزيين الفكرة الغيبية".

٢- ولعل الوجهة الثانية هي اهم هذه الوجهات لانها تستهدف نظريات ادغار بو في الشعر، ولم يفتح موصد جوهرها احد قبله من شعراء الغرب. ولقد جمعها في فصل عنوانه "المبدأ الشعري" عرف بودلير فيه ذاته، وقام لمن جاء بعده مقام النبي الهادي . ولا غرو ان يورد بو الشاعر نظريات من مثل هذه. ففي كل شاعر ينبغي ان تتلمس الناقد ايضا . وجعل ما جاء في هذا "المبدأ الشعري"

اولا: الشعر خلق من الجمال منغم، والجمال غرضه الاوحد . ثانيا: هو تلهف نحو مثال اقدس وانطلاق من نفس متعبة تتوق على ذاتها في جو من الحلم وفي تعبير شعري اى موسيقي غنائي . ثالثا: الحقيقة العميقة في الذات هي موضوع الشعر الحق، بحيث يصبح الشعر عاطفة اشتهاء . رابعا: ينبغي ان تكون القصائد وجيزة تمز الذات، لان شعور الانسان نحو "الجمالي" Sentiments, Esthétiques) عبوري لا يستمر حيا طوال القصيدة الطويلة . فهي - اذا طالت القصيدة - تخفق لدى كل من المبدع والقارئ - وتخبو حتى تنطفئ . خامسا: ان احساس الانسان بالجمال من جوهر الطبيعة الانسانية الازلي، وهذا الشعور يوسع قيم الاشكال والاصوات والالوان والعطور. سادسا: فيما وراء الكون ذى الاشكال المادية تتسع منطقة اللانهاية التي لم تبلغ بعد . والتعطش الى اللانهائي واللامحدود

جزء من ازلية الطبيعة الانسانية، وفيها اندفاع الى الجمال الغيبي المجهول . سابعا: الشعر في جوهره . حدة ، وطرافة، وابداع مخيلة ، وخلق جمال .

ثامنا: الابهام عنصر الشعر الاساسي كما انه عنصر الموسيقى الاولي ، فالايضاح واليسر بكامل الاشياء يحرمها من ماليتها وجمالها الارفع ، ومن مسحة الحلم الجميلة . فليخف الوضوح وليعمد الشاعر الى خلق جو ضبابي ينطوي على العجيب المبهم .

تاسعا: قد تستحيل المستغلظات والمستبشعات من المخلوقات فنا رائعا .

عاشرا: ان في منطقة النفس اللاواعية ما تستحي منه النفس في حقيقتها ، فعلى الفنان ان يستبشر اظلال الفكر من هذا العالم المجهول المنطوي في اغوار الذات الانسانية فيظفر بالتعبير عن قرارتها . وان مكامن الذات هذه "اظلال اظلال" تبرز في الاحلام ولا تلتقط الا لمحات خاطفة، واللغة عاجزة عن ادائها اداء تاما .

الحادي عشر: الفن تعبير عما التقطته حواسنا في الطبيعة" من خلال نقاب النفس".

الثاني عشر: من خلال نقاب النفس! وهنا تلعب المخيلة دورها الكبير في انشاء ، بواسطة الايقاع الموسيقي في تآلف الحروف والالفاظ - ما نسميه قوة الكلم الايحائية، فالشعر اذن صبر وعيد ، وتنبه دائم ، وقوة انصباب، وتمالك نفس، ود أب مستمر . الشعر ليس بصدفة .

وسيتبين خلال بحثنا لاهداف الرمزيين، ان هذه المبادئ التي محصها "ادغار بو" في "المبدأ الشعري" وفي فلسفة التأليف" هي التي اتبعها الرمزيون وحللوها وتذوقوها وساروا شارحين تفاصيلها، متعمقين في كل منها لا سيما فيما يتعلق بالتجريد الفكري ، ووسائل الايحاء، وبالتالي فيما هو من باب النقاء الحرفي في تآلف اصواتها وانسجامها . انه هدا هم الى ان في اللغة التي برتها الالسنة ، لغة اخرى ابعد مرمى من اللغة البيولوجية تفضي الى هيكل الجمال . « ان "مهندس الادب هذا" خلق "لغة في اللغة" على حد قول بول فاليري . فان "ادغار بو" "حلل الشروط النفسية" في القصيدة، وعليها يتعلق "معجم المؤلفات الشعرية" ، كما انه "تفحص مادتها" مبعدا عن "الشعر مواضيع التاريخ والعلم والاخلاق، على انها من اغراض النثر." انه ادرك ان الشعر الحديث . . . له حق الابداع بان ابداعه لا يكون الا في حالة شعرية صافية" مما حداه نحو نظرية الشعر المطلق وفيه تآلفت خاصتان:

. . . . . /. . .

جزء من ازلية الطبيعة الانسانية، وفيها اندفاع الى الجمال الغيبي المجهول . سابعا: الشعر في جوهره، حدة ، وطرافة، وابداع مخيلة ، وخلق جمال .

ثامنا: الايقاع عنصر الشعر الاساسي كما انه عنصر الموسيقى الاولي ، فالايضاح والوزن بكامل الاشياء بعريهما من مثاليتها وجمالها الارفع ، ومن مسحة الحلم الجميلة . فليف الوضوح وليعمد الشاعر الى خلق جو ضبابي يغلو على الحجيب المبهم .

تاسعا: قد تستحيل المستغلظات والمستبشعات من المخلوقات فنا رائعا .

عاشرا: ان في منطقة النفس اللاواعية ما تسحي منه النفس في حقيقتها ، فعلى الفنان ان يستبش اظلال الفكر من هذا العالم المجهول المنطوي في اغوار الذات الانسانية فيظفر بالتعبير عن قرارتها . وان مكامن الذات هذه "اظلال الظلال" تبرز في الاحلام ولا تلتقط الا لمحات خاطفة، واللغة عاجزة من ادائها اداء تاما .

الحادي عشر: الفن تعبير عما التقطته حواسنا في الطبيعة" من خلال نقاب النفس".

الثاني عشر: من خلال نقاب النفس، وهنا تلعب المخيلة دورها الكلي ، بنشاء ، بواسطة الابداع الموسيقي في تآلف الحروف والالفاظ - ما تسميه قوة الكلم الايحائية، فالشعر اذن صبر وئيد ، وتتبه دائم ، وقوة انسيابه وتمالك نفس ود أب مستمر . الشعر ليس بصدفة .

وسيتبين خلال بحثنا لاهداف الرمزيين، ان هذه المبادئ التي محصها" ادغار بو "في "المبدأ الشعري" وفي فلسفة التأليف" هي هي التي اتبعها الرمزيون وحللوها وتذوقوها وساروا شارحين تفاصيلها، متعمقين في كل منها لا سيما فيما يتعلق بالتجريد الفكري ، ووسائل الايحاء، وبالتالي فيما هو من باب النقاء الحرفي في تآلف اصواتها و انسجامها . انه هداهم الى ان في اللغة التي ورثها الالسنة . لغة اخرى ابعد مرمى من اللغة البيولوجية تفضي الى هيكل الجمال . ان "مهندس الادب هذا" خلق "لغة في اللغة" على حد قول بول فاليري . فان "ادغار بو" "خلق "حلق الشروط النفسية" في القصيدة، وعليها يتعلق "هجم المؤلفات الشعرية" ، كما انه "تضمر مادتها" مبعدا عن الشعر مواضيع التاريخ والعلم والاخلاق، على انها من اغراض النثر." انه ادرك ان الشعر الحديث . . له حق الادعاء بان ابداعه لا يكون الا في حالة [illegible] شعرية صافية" مما حداه نحو نظرية الشعر المطلق وفيه تآلفت خاصتان،

الخاصة الرياضية المجردة الدقيقة ، والخاصة التصوفية وفيها الانطلاق والاشراق والمشاهدة الكبرى (١)

والحق ان ذوي الاداب المحنطة المعروفة بالاداب الكلاسيكية لم يغفلوا عن ذلك ، قبل " بو " ولكن هذه المميزات كانت - اذا صح التعبير - في حالة لا واعية او جزئية . فتناولها الشاعر الاميركي وابان اسرارها في الشعر الرائع ، وكشف عن مخابئها ووضعها في ناموس منظم وجه فرنسا والعالم في مجمل النظريات الشعرية . ان تحديد "بو" للشعر مستوى جديد غدا مفهوما شائعا ، ومقياسا للخلق الادبي الرائع ، وطريقة معينة وضعت لشعراء فرنسا تشريح الشعر الحديث . ومما لا ريب فيه ان "بودلير" كان اول المتأثرين به ، والفضل في انتشار نظرية "بو" (كما في نشر فن "وغنر" الذي هزئ الناس به بدءا وسخروا منه) في فرنسا والعالم انما يعود حتما اليه . وهذا ما يعنيه الشاعر "ملارمه" في البيت الاول من قصيدة عنوانها "قبر ادغار بو" اذ يؤاه المركز الذي هو به خليق (Tel qu'en lui-meme ,enfin,l'éternité le change ٢)

وجاء ، بعد بودلير ، من استوعب هذه النظريات ، فموجها بما حققه "بو" في شعره منها ، وما حققه "بودلير" فاتجه "فرلين" نحو التأمل الذاتي ، واضطراب الشعور ، والقوى الحاسة "البكر" ، واستقى "رمبو" شيئا من الجمال الشوق الى الرحيل ، ومن التصورات الموهومة - (Hallucinations) والوعي العميق لحواس الجديدة ، والالوان والاصوات ، اما "ملارمه" فانصرف الى نتائج الكفاح ، الى المطلقات والمثاليات والفكر المجردة ، والى البحث في امكانيات اللغة لدى التعبير ، وفي خلق امكانيات جديدة لتادية اعمق الاعماق . انه ذهب متمما في حيز الكمال الشعري وصفاته ٣) فان ادغار بو جهلهم معنى "الغيبية" وهداهم الى "الانطواء على النفس" و "الابداع الشعري كشكل ٤) .

وهل كان كل ما اوردنا غير صميم الاهداف الرمزية؟

٣- اما الوجهة الثالثة في تاثير "بو" فترجع الى شعره . وقد ترجمه "ملارمه" ترجمة رائعة ، الا انها دون الاصل بهاء ، وليس ذلك بالغريب في ترجمات الشعر اجمالا ، الا ان انتاج "بو" الشعري بلور مجمل النظريات الواردة ،

---

(١) Variété II - P. Valéry ص: ١٤٤ و ١٦٥ و ١٦٦ و ١٦٧

(٢) Tombeau d'Ed. Poe. : Poésies - Mallarmé

٣) من اراد استزادة فليراجع كتاب Seylaz المذكور ص ٤٦ وما يليها و ٥٤ و ٩٣ و ١٢٥ و ١٣٢ و ١٤٥ و ١٦٠ .

٤) راجع The phylosophY of composition-Poetic principle-Marginalia: E. Poe.

٥) الفكرة القديمة ترجع الى الجاحظ في كتاب الحيوان ، في حديثه عن الشعر .

الخاصة الرياضية المجردة الدقيقة ، والخاصة التصوفية وفيها الانطلاق والاشراق والمشاهدة الكبرى .(١)

والحق ان ذوي الاداب المعروفة بالاداب الكلاسيكية لم يغفلوا عن ذلك ، قبل " بو " ولكن هذه الميزات كانت - اذا صح التعبير - في حالة لا واعية او جزئية . فتناولها الشاعر الاميركي وابان اسرارها في الشعر الرائع ، وكشف عن مغايبها ووضعها في ناموس منظم وجه فرنسا والعالم في مجمل النظريات الشعرية . ان تحديد " بو " للشعر مستوى جديد غدا مفهوما شائعا ، ومقياسا للخلق الادبي الرائع ، وطريقة معينة وضعت لشعراء فرنسا لتشريع الشعر الحديث . ومما لا ريب فيه ان " بودلير " كان اول المتأثرين به والفضل في انتشار نظرية " بو " (كما في نشر فن " وغنر " الذي هزئ الناس به بدوره وسخروا منه) في فرنسا والعالم انما يعود حتما اليه . وهذا ما يعنيه الشاعر " ملارمه " في البيت الاول من قصيدة عنوانها " قبر ادغار بو "

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

اذ مؤداه المركز الذي هو به خليق

وجاء ، بعد بودلير ، من استوعب هذه النظريات ، فموجها بما حققه " بو " في شعره منها ، وما حققه " بودلير " فاتجه " فرلين " نحو التأمل الذاتي ، واضطراب الشعور ، والقوى الحاسة " البكر " ، واستقى " رمبو " شيئا من الجمال الشرقي الى الرحيل ، ومن التصورات الموهومة - Hallucination والوحي العميق للحواس الجديدة ، والالوان والاصوات ، اما " ملارمه " فانصرف الى نتائج الكفاح ، الى المطلقات والمثاليات والفكر المجردة ، والى البحث في امكانيات اللغة لدى التعبير ، وفي خلق امكانيات جديدة لتادية اعمق الاعماق . انه ذهب متمما في حيز الكمال الشعري وصفاته ٣) فان ادغار بو جعلهم صيام معنى " الغيبية " وهداهم الى " الانطواء على النفس " و " الابداع الشعري كشكل ٤) .

وهل كان كل ما اوردنا غير صميم الاهداف الرمزية ؟

٣- اما الوجهة الثالثة في تاثير " بو " فترجع الى شعره . وقد ترجمه " ملارمه " ترجمة رائعة ، الا انها دون الاصل بهاء ، وليس ذلك بالغريب في ترجمات الشعر اجمالا ٥) الا ان انتاج " بو " الشعري بلوز مجمل النظريات الواردة

---

١) Variété II - P. Valéry ص: ٤٤=و ١١٥ و ١١٦ و ١٦٧

٢) Tombeau d'Ed. Poe. : Poésies - Mallarmé

٣) من اراد استزادة فيراجع كتاب Seylaz المذكور ص ٤٦ وما يليها و ٥٤ و ٩٣ و ١٢٥ و ١٣٢ و ١٤٥ و ١٦٠

٤) راجع The pholosophy of composition-Poetic principle-Marginalia.E.Poe

٥) الفكرة القديمة ترجع الى الجاحظ في كتاب الحيوان . في حديثه عن الشعر .

...../...

ولا غرو ان اعجب به اولئك الذين اتخذوا مبادئه الادبية مقاييس للشعر الرائع .

ب - موريس ساف - " Maurice Scève "

نرجع الآن الى حدود ابعد في تاريخ الادب الفرنسي ، الى مظهر شعري تلاعصر الشاعر Villon بنحو من قرن . ونجزم بان الظاهرة الرمزية في اتجاهها نحو المذهب "الغيبي" والمثالية الافلاطونية ، والشعر الصافي" لها سابق تحقيق في التراث الفرنسي . فبينا نرى Villon يتدفق بعاطفة واقعية في نفسه وامام الحياة والموته يتبين ان " ساف" استهدف بواسطة" الكيماوية اللفظية" اذا صح القول ، ان يبلغ صفاء الفكرة بحركها

Emouvoir le pur de la pensée (Delie, dizain P. 380) (1)

ولقد اعد له جامعو كتاب Anthologie de la poésie Trans. وموطؤها Thierry Maulnier منتخبات خاصة ، وجامعو هذا الكتاب ، عنوا بجمعه على اساس مفهومهم للشعر الصافي . كما ان "ايجد لنكر" اخبر في ذيل كتابه المذكور نشر ١٩٤٣ انه على تأليف كتاب يكون عنوانه : "موريس ساف الشاعر الصافي" وما تبلغنا شيئا عن صدوره حتى الان . ومهما يكن من شيء فالظاهر ان "موريس 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 ، وجاءت موجة الادب المسرحي في القرن السابع عشر فخمرته ، وطوى النسيان هذه النزعة حتى ايقظها الشعراء الرمزيون . وفي زعم البعض يكون هذا الشاعر اول من "ابتدع الرموز" حتى تزاحمت ، واحتشدته وبلغت الغموض والاقفال :

" وكياني الظاهر من حياتي الدخانية L'etre apparent de ma vie fumée

" والذكر ، حياة فكري ، يبهرني "Le souvenir, âme de ma pensée "

"بوهم حلمه ". Me ravit tout en son illusif songe

فيستدل من البيت الاول هذا الشك بحقيقة الكون ، وهذا الانطلاق الى فكرة الفناء والدخان ، في المادة الانسانية ، ومن البيتين الآخرين الانطواء على النفس لينتزع منها الذكر ، والايواء الى متعة الحلم والوهم . وان في هذه الطريقة الادائية كثيرا من الايجاز والافضاء الذي يؤدي الى القفل وعدم التنويه وفيها كثير من الصفاء والتجريد .

---

(1) Le dynam.de l'usage - Eigeldinger ص: ١٩
de la poésie française.

ولا غرو ان اعجب به اولئك الذين اتخذوا جادته الادبية مقاييس للشعر الرائع.

ب - موريس سكف - " Maurice Scève "

نرجع الآن الى حدود ابعد في تاريخ الادب الفرنسي، الى مظهر شعري تلعصر الشاعر Villon بنحو من قرن . ونجزم بان الظاهرة الرمزية في اتجاهها نحو المذهب "الغيبي" والمثالية الافلاطونية والشعر الصافي" لها سابق تحقيق في التراث الفرنسي . فبينما نرى Villon يتدفق بعاطفة واقعية في نفسه وامام الحياة والموت يتبين ان " سكف" استهدف بواسطة "الكيمياء اللفظية" اذا صح القول، ان يبلغ صفا الفكرة ويحركها

Emouvoir le pur de la pensée (Delie.dizain P.380) and (1)

ولقد اعد له جامعو كتاب Authologie de la poésie Franç. وعلى رأسهم Rhierry Maulnier منتخبات خاصة، وجامعو هذا الكتاب عنوا بجمعه على اساس مفهومهم للشعر الصافي . كما ان "ابجد لتكسر" اخبر في ذيل كتابه المذكور (نشر ١٩٤٢) انه على تأليف كتاب يكون عنوانه : "موريس سكف الشاعر الصافي" ولما تبلغنا شيئا عن صدوره حتى الان . ومهما يكن من شيء، فالظاهر ان "موريس سكف" (من خلال شعره واقوال المؤرخين) بعد ان ذوب في نفسه مجمل الفلسفة الافلاطونية توخى معرفة المطلق وبلوغه، ورمى الى "المعرفة الصافية" . غير ان الشاعر مثل، وجاءت موجة الادب السوريالي في القرن السابع عشر فغمرته، وطوى النسيان هذه النزعة حتى ايقظها الشعراء الرمزيون . وفي رأي البعض يكون هذا الشاعر اول من "ابتدع الرموز" حتى تزاحمت، واحتشدت، وبلغت الغموض والاقفال :

"وكياني الظاهر من دخاني باطل " " L'être apparant de ma vie fumée

"والذكر، حياة فكري يسحرني " " Le souvenir, âme de ma pensée"

"بوهم حلمه". " Me ravit tout en son illusif songe "

فيستدل من البيت الاول هذا الشك بحقيقة الكون، وهذا الانطلاق الى فكرة الفناء والدخان، في العادة الانسانية، ومن البيتين الآخرين هذا الانطواء على النفس ليتنزه منها الذكر، والإيواء الى متعة الحلم والوهم . وان في هذه الطريقة الادائية كثيرا من الايجاز والافضاء الذي يؤدي الى القفل وعدم التشويه وكثيرا من الصفاء والتجريد .

---

(1) Le synam.de l'usage - Eigeldinger ص: ١١
dans de la poésie française.

و يقول صاحب الكتاب المذكور : "وكان في تفكيره العميق ميل شديد لايجاد العلاقات بين الروح والجسد" علاقات رمزية تذيبهما وتوحدهما معا .(١) وكثيرا ما سيعنى "ملارمه" بهذا الامر، وفاليرى من بعده و يقول "موريس ريمون" : "اننا نجد نماذجا من هذا الشعر (اى الرمزى) الذى يبتعد عن الواقع والاشياء بحسب مظاهرها الخارجية، و يتمخض في وعاء مقفل فاذا بالغ تصفية التصفيه " quintessence ٢) وللنقاده "البير بيجان " Béguin مقال في "صوفيه ساف" جاء فيه ان الشاعر كان يتوخى الجمال ، فينظم ضمن دائرة مقفله تتخذ فيها الالفاظ معاني ابعد من معانيها المعتادة، وتولد ، في تركيب غريب، نغما، يرفع الانسان من جسده الى مشاهدة الابدى المطلق .٣) .

ج - الادب الشمالي

ان البلاد الشمالية المغمورة بالضباب، كانت ، بطبيعة الاقليم ، تنتج ادبا بعيدا عن الواقع الموضوعي الواضح . او انها حاولت ان تضع في آدابها ما يمثل تبصرها للكون وقد اكتنفه الغمام وجعل من الاشياء الملموسة كائنات هاربة ، غير ثابتة، ممسوحة بلون الغرب ، وجعلوا من الشعر وسيلة لانتزاع معرفتين : بلوغ الفكر المجردة "الميتافيزيكية " . والانطواء على ناحية اللاوعي في الذات الانسانية وعلاقة الفرد بالكون . ولقد بحثنا في غير هذا المكان اثر التفكير الفلسفي الشمالي (Scopenhaner Swedenburg-Hegel - Kant.) و يبدو ان هذه الاتجاهات التي برزت خصيصا في "الرومانيكيه الالمانية" في شعر "غوته" وفي الادب الانجليزى الذى جاراه، وقفت في وجه الواقعية العقلية الايجابية، تشيع اسماء Novalis و Hoffmann و Aruine ، وتعم في الادب الانكليزى مقابلها اسماء "بلاك" و "كولردج" و "شلي" ، اضف اليها "كارليل" و "ابسن" و "تنيسن" ٤) ولقد اشتهر "بلاك" بهذا الانبساط نحو الرؤى . اما "كولردج" ففي ادبه مسحة تصوفية، تبعده عن الواقع، و "سحر اثيرى" وعمق "جمالي" في التعبير، وكثيرا ما كان يأوى - شان "بو" و "بودلير" الى الافيون لتنحسر الاشياء من امام عينيه . ولطالما ذكر هو نفسه الاثر الذى تركته في توجيهه الفكرى دراسته لفلسفة "كانت" في المانيا قال في and more than any other work, at once invigorated and disciplined my understanding.(٥)

١) ص: ١٩ و ٢٠

٢) De Baudelaire au Surréalisme-Marcel Raymond ص: ٣٣

٣) Fontaine Revue No.36 P.:88

٤) De Baud.au surréalisme ص: ١٢ و ١٣

٥) Encyclopedia Britannica. تحت مادة كولردج

ويقول صاحب الكتاب المذكور : "وكان في تفكيره العميق ميل شديد لايجاد العلاقات بين الروح والجسد" علاقات رمزية تذيبهما وتوحدهما معا .١) وكثيرا ما سيحسن "ملارمه" بهذا الامره وفاليري من بعده و يقول "موريس ريمون" : "اننا نجد نماذجا من هذا الشعر (اى الرمزى) الذى يبتعد عن الواقع والاشياء بحسب مظاهرها الخارجيه، و يتمحض في وعاء مقفل فاذا بالغ تصفية التصفيه " quintessence ٢) وللنقاده "البير بيجان " Béguin مقال في "صوفيه ماف" جاء فيه ان الشاعر كان يتوخى الجمال، فينظم ضمن دائرة مقفله تتخذ فيها الالفاظ معاني ابعد من معانيها المعتادة وتولد، في تركيب غريبه نغماء يرفع الانسان من جسده الى مشاهدة الابدى المطلق .٣) .

ج - الادب الشمالي

ان البلاد الشمالية المشهورة بالضبابه كانت، بطبيعة الاقليم ، تنتج ادبا بعيدا من الواقع الموضوعي الواضح . او انها حاولت ان تضع في آدابها ما يمثل تبصرها للكون وقد اكتنفه الغمام وجعل من الاشياء المدوسة كائنات هاربة ، غير ثابته، ممسوحة بلون الغروب ، وجعلوا من الشعر وسيلة لانتزاع معرفتين : بلوغ الفكر المجردة "الميتافيزيكية " . والانطواء على ناحيتها للاهي في الذات الانسانيه وعلاقة الفرد بالكون . ولقد بحثنا في غير هذا المكان اثر التفكير الفلسفي الشمالي Scopenhaner Swedenburg - Hegel - Kant ويدرك ان هذه الاتجاهات (التي برزت خصيصا في "الرومانتيكيه الالمانية" في شعر "غوته" وفي الادب الانجليزى الذى جاراه) وقفت في وجه الواقعية العقلية الايجابيه، تشبع اسماء Novaly و Hoffmann و Aruine ، وتمم في الادب الانكليزى مقابلها اسماء "بلاك" و "كولردج" و "شلي" اضف اليها "كارليل" و "ابسن" و "تنيسن" ٤) ولقد اشتهر "بلاك" بهذا الانبساط نحو الرؤى . اما كولردج ففي ادبه مسحة تصوفيه تبعده عن الواقع، و "سحراتيزى" وعمق "جمالي" في التعبيره وكثيرا ما كان يأوى - شان بو، "بودلير" الى الافيون لتتحسر الاشياء من اعلام غيبيه . ولطالما ذكر ذكر هو نفسه الاثر الذى تركته في توجيهه الفكرى دراسته لفلسفة "كانت" في المانيا قال فيه :

---

١) ص: ١٩ و ٢٠

٢) De Baud.au surréalisme-Marcel Raymond ص: ٣٣

٣) Fontaine Revue No.36 - P.:88

٤) De Baud, au surréalisme ص: ١٢ و ١٣

٥) Encyclopedia Britannica.

" and more than any other work, at once invigorated and disciplined my understanding ".

ولقد انفعل ايضا : فيما يتعلق بصلة الانسان والكون بالافلاطونية المستحدثة وفلسفة " شلن " ولم يكن انسر "كارليل" نزرا في مخيلته الصوفية ، وفي تصويره الخاطف وغنائه الايحائي . الم تكن اغنية الملاح القديم" ضربا من قصيدة "بودلير" في الـ " Albatros "

وعرف "ابن" بميله الى ما سموه "ضبط النفس" (Self Imposed Control) وهذه مزية من مزايا الادباء الرمزيين وفي ادبهم ضمير يعي كل دقائقه، ونزوع الى التفوق ، مما افضى الى خلق Mr.E. Teste [1] وهو تغلب الوعي المستمر على طبيعة الانسان و الارتفاع من الاوتوماتيكيه الجسدية الى تيقن ما يأتيه، وتملكه وضبطه .

ولقد ذكر المؤرخون عن علاقة "تنيسن" بالادباء "الجيورجيين" وكيف انه ، جعل من ادبه صنعة واعية . وفي شعر "شلي" تراوح غناء، وكان يشعر ان الانسجام هو جوهر الشعر ، وان تأثير الشعر يكون "الهيا غريزيا بفوق الوعي و بتعداه" وكان يدرك ان "الابيات الجميلة تفوح كالاصوات والعطور" [2] .

ولنترك الآن الحديث لكارليل نفسه، فهو يقول : " السكوت هو العنصر الذى تتكون فيه الاشياء العظيمة وتتجمع.. الشعر " نتاج التفاعل" المعي (Simultané) بين السكوت والكلمة [3] ... " المخيلة ، فيه منطقة تصوفها المليئة بالعجائب لا تتجسد الا بالرموز..ان فيما نسميه رمزا تنقشع اللانهاية " بعض الشيء وتتجسد ، وبه يمتزج اللامتناهي بالمتناهي ، فيصبح ملموسا . . كل ما يحيط بنا رموز ، وكل ما نراه ."[4]

وفيما اوردنا ركن الفلسفة الرمزية كما نرى.

وفي المرجع نفسه يقول عن غوته »:

Ne pensait pas toujours que tout serait perdu si on ne pouvait decouvrir au fond d'une oeuvre quelque idée, quelque pensée abstraite.Quelle idée ai-je cherché à incarner dans mon Faust ?Comment si je le savais moi même ? »

---

(١) Monsieur Teste - Paul Valery

(٢) la poésir pure - Bremond ص ١٢٤ و ١٢٦

(٣) " " ص ١٢٠ و ١٢٢ و ١٢٣ و ١٢٦

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

ولقد انفعل ايضا : فيما يتعلق بصلة الانسان والكون بالافلاطونية المستحدثة وفلسفة "شلن" ولم يكن اثر "كارليل" نزرا في مخيلته الصوفية ، وفي تصويره الخاطف وفنانه الايحائي . الم تكن اغنية الملاح القديم" Albatros " ضربا من قصيدة "بودلير" في الـ

وهذه مزية من مزايا بحيله (Self Imposed Control) "وعرف "امن" بحيلته الى ما سموه "ضبط النفس" الادباء الرمزيين وفي ادبهم ضمير يحي كل دقائقه ويروح الى التفوق ، مما افضى الى خلق (1 Mr.E. Teste) وهو تغلب الوعي المستمر على طبيعة الانسان و الارتفاع من الاوتوماتيكيه الجسدية الى تيقن ما يأتيه وتملكه وضبطه .

ولقد ذكر المؤرخون من علاقة "تنيسن" بالادباء "الجيورجيين" وكيف انه ، جعل من ادبه صنعة واعية . وفي شعر "شلي" تراوح غناء وكان يشعر ان الانسجام هو جوهر الشعر ، وان تأثير الشعر يكون "اشبه شيء بفوز الوعي و بتعداده" وكان يدرك ان "الابيات الجميلة تفوح كالاصوات والعطور "(٢) .

ولنترك الآن الحديث لكارليل نفسه فهو يقول : "ان السكوت هو العنصر الذي تتكون فيه الاشياء العظيمة وتتجمع. الشعر "نتاج التفاعل" المعي (Simultané) بين السكوت والكلمة الخ... "المخيلة ، فيه منطقة تصوفها المليئة بالعجائب لا تتجسد الا بالرموز . ان فيما نسميه رمزا تتفتح اللانهاية "بعض الشيء" وتتجسد ، وبه يمتزج اللاتناهي بالتناهي ، فيصبح ملموسا .. كل ما يحيط بنا رموز ، وكل ما نراه ."(٣)

وفيما اوردنا ركن الفلسفة الرمزية ما ترى .

ويقول "غوته" نفسه

Ne pensez pas toujours que tout serait perdu si on ne pouvait découvrir au fond d'une oeuvre quelque idée, quelque pensée abstraute . Quelle idée ai-je cherché à incarner dans mon ~~Test~~ Faust ? Comment si je le savais moi-même ? (ص: ١٢٦)

---

(١) Monsieur Teste - Paul Valéry

(٢) la poésie pure - Bremond ص ٢٤ و ١٢٦

(٣) " " ص ١٢٠ و ١٢٢ و ١٢٣ و ١٢٦

وتصرح "غوته" شبيه بمفهوم الرمزيين لشعرهم، بانه لا ينبغي ان يستمد منه، معنى واحد، قال بول فاليري في حد يشه عن "المقبرة البحرية"، ان معنى شعري لا ينطبق الا عليّ، وتحد يد الشعر بمعنى وضعي واحد، ينافي طبيعة الشعر (١) وجاء عن "شلر" وهو في حالة شعرية: "ان نفسي تمتلئ بدءا بتهثو موسيقي اما الفكرة الشعرية فلا تأتي الا فيما بعد. وعندما اجلس لانظم الشعر، فاول ما اراه هو العنصر الموسيقي في القصيدة، لا الفكر المجرد الواضح الذي كثيرا ما اختلف مع ذاتي عليه." (٢)

وهذه الا اشارة واضحة الى النغم الذي يولد الجو الشعري، فيكون في بدئه وتكوينه، ديلون وسيلة للتعبير عن هذه الحالة الشعورية الغامضة، كما سنبق في اهداف الرمزية.

مما يفضي الى ان الاتجاهات الادبية كالحضارات لا تتكون من العدم، بل تتداعم وتتزايد فيستقي المحدث من القديم، ويضيف الى المقتبس ما هو شخصي، فينشأ من هذا الاحتكاك، مع الزمن، كيان ذاتي. كما تذوب الحضارات في حضن الامة المسيطرة، لتجعل من هذه الامة مخلوقا جديدا، له صفاته الجديدة التي هي نتيجة من مزيج القديم الاصيل، والدخيل المكتسب كذا فان النزعة الادبية التي نحن في صدد ذوبت هذه المفهومات الواردة من الادب الشمالي في مفهومها 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 (Swedenberg) والادبين الالماني والانكليزي بتأملان وفي مبادئ "ادغار بو" وشعره خاصة.

د - الادب المسمى بالرمزي - رد فعل:

في عام ١٨٠٧ وقف "تاليران" و "ماترنك" يتأملان امبراطورية نابوليون وقد بلغت ذروة المجد والكمال، فجال ما بينهما ان عبر المجد الكامل افولا وان النسر سيهوي عن القمة الشامخة.. وهذا عين ما طرأ على المدرسة الرومانتيكية، وكانت قد انجبت فحول شعرائها: "لامرتين" و "موسّه" و "هوجو" بنوع خاص. و "هوجو" قد فاق "لامرتين" بمادة اقوى وادق، فاتسعت مغرداته، وتنوعت نغماته الشعرية، وتغازرت صوره حتى خذلت كل شؤون نوعه

---

(١) Valéry Variété III, ص: ٨٣

(٢) Tribaudet. la poésie de St.Mallarmé ص: ١٥٦

وتصرح "غوته" شبيه بمفهوم الرمزيين لشعرهم، بانه لا ينبغي ان يستند منه، معنى واحده قال بول فاليري في حد بشه من "المقبرة البحرية" ، ان معنى شعري لا ينطبق الا علي . وتعد يد الشعر بمعنى وغضي واحده بناتي طبيعة الشعر ١) وجاء عن "شلر" وهو في حالة شعرية : "ان نفسي تمثلي" بدءا بتهتو موسيقي اما الفكرة الشعرية فلا تأتي الا فيما بعد . وعندما اجلس لانظم الشعر، فاول ما اراه هو العنصر الموسيقي في القصيدة، لا الفكر المجرد الواضح الذي كثيرا ما اختلف مع ذاتي عليه ." ٢)

وهذه الا اشارة واضحة الى الفهم الذي يولد الجو الشعري، ليكون في بدئه وتكوينه ، الا يكون وسيلة للتعبير عن هذه الحالة الشعورية الغامضة كما سبق في اهداف الرمزية .

مما يفضي الى ان الاتجاهات الادبية كالحضارات لا تتكون من العدم، بل تتداخل وتتزايد فيلتقي الحديث من القديم ، ويضيف الى المقتبس ما هو شخصي ، فينشأ من هذا الاحتكاك ، مع الزمن ، كيان ذاتي . وكل تذوب الحضارات في حضن الامة المسيطرة، لتجعل من هذه الامة مخلوقا جديدا ، له صفاته الجديدة التي هي نتيجة من مزيج القديم الاصيل، والدخيل المكتسب كذا فان النزعة الادبية التي نحن في صددها درست هذه المفهومات الواردة من الادب الشمالي في مفهومها الذاتي وتنشأ من 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 (Swedenberg) والادبين الالماني والانكليزي في مبادئ "ادغار بو" وشعره خاصة .

د ـ الادب المسمى بالرمزي ـ رد فعل :

يتأملون

في عام ١٨٠٢ وقف "تاليران" و "ماترنك" يتأملان امبراطورية نابوليون وقد بلغت ذروة المجد والكمال، فجال ما بينهما ان عصر المجد الكامل افولا وان النسر سيهوي من القمة الشامخة . . وهذا عين ما طرأ على المدرسة الرومانتيكية، وكانت قد انجبت نحل شعرائها : "لامرتين" و "موسّه" و "هوجو" بنوع خاص، و "هوجو" في "لامرتين" بمادة اقوى وادق، فاتسعت مفرداته ، وتنوعت نغماته الشعرية وتغايرت صوره حتى خذلت كل شؤون نوع شعره

---

١) Variété III, Valéry ص ٨٢

٢) la poésie de St. Mallarmé - Tribaudet. ص ١٥١

الا ان "هوجو" لم يستطع انعتاقا من السذاجة في التأليف، ومن اللهجة الخطابية في الشعر والمجازات الموسلة وقد وقف عليها، كمن سبقه، اهمية كبرى. وفلسفته لم تكن من العمق بشيء. ولم يعرف الانسجام في مواضيعه ولا تناسبت تفاصيل مبناه العجيب مع معانيه. بل ظل محافظا على الناحية الحسية الملموسة، وظلت صوره متصلة بالعالم العادي متسمة بالصفات الخارجية، مستندة على الحس، وليس في استعاراته ما يفصلها عن الواقع الذي يعبر عنه، انّ صوره الا تعبير عن علاقات ظاهرة، سطحية، متأصلة بالعالم الحسي، و "هوجو" لم يدخل الى اعماق المادة والذات، ولم يجمع بين مظاهر الكون

Il opère sur la multiciplité du sensible dans un univers simultané et non correspondant ". (١)

اما فنه فحافظ على المادية التي حاول الرمزيون فيما بعد ان يتحرروا من قيودها. زد على ذلك ان طريقته التعبيرية تغص بحروف "الوصل" والتشبيه، و "بالنعوت و "الظروف".

وتأمل "بودلير" كل ذلك، واستنبش النقائص ومجمل النقاط الضعيفة المعرضة للهدم، وهدف الى وسيلة شعرية جديدة، فوطأ "لازاهر الذي بقوله: "ان عددا من الشعراء المشتهرين المجيدين تقاسموا معظم مناطق الشعر المزدهرة، فيما بينهم، وينبغي ان اضع غير ما وضعوا." (٢) ورأى ان الرومنتيكية بلغت حدود اكتمالها، واذن ففي عرضة للموت المحتم. واستخلص بودلير ايضا ان "هوجو" اكفاء الناس للتعبير عن معجزة الحياة وانه اعار قوى الطبيعة اصواتا فتكلمت" (٣). فقاومت الرمزية تلك السهولة في التفكير وغاصت على الفكر العميق، وحاولت بعد "وغنر" ان يوجد العلاقات بين المظاهر الحسية المتباينة، واهملت اللهجة الخطابية، على انها حيلة عاجزة عن التاثير في النفس، وصفقة خاسرة، واستعاضت عن الخطابة بتمازج موقع منسجم بين الالفاظ وحروفها وبين المعنى والمبنى، "لاوية عنق الخطابة" على حد تعبير "فرلين".

كان "لاوتين" يقول: انني انظم الشعر كما يورق الغصن وتغني الورقاء. فبشر الرمزيون بطء ينقض هذه البديهة السهلة، ودعوا الى ان الشعر مهنة وداب وان سهولة الشعر تؤدي به. وكانهم سخروا من السهولة التعبيرية الطبيعية فعزموا على اخراجها قطعا من الفن الشكلي. ثم ان الرومانتيكية سكبوا عواطفهم في حضن الطبيعة.

---

١) Le dyn.de l'Image dans la poé.Fr. Eigeldinger. ص: ١١٣

٢) لم نر في نص "ازاهر الشر" الذي بين يدينا شيئا من ذلك. ولا يذكر Valéry شيئا عن الطبيعة وانما نعتبر ان المرجع ثقة واورده Martino - ص: ١٠١ و ١٠٢ - Variété II, p.146

٣) De Beaud.au surréalisme - M. Raymond. ص: ١٦ و ١٧ .

الا ان "هوجو" لم يستطع انعتاقا من السذاجة في التأليف، ومن اللهجة الخطابية في الشعر والمجازات الموسلة وقد وقف عليها، كمن سبقه، اهمية كبرى. وفلسفته لم تكن من العمق بشيء. ولم يعرف الانسجام في مواضيعه ولا تناسبت تفاصيل بناء العجيب مع معانيه. بل ظل محافظا على الناحية الحسية الملموسة، وظلت صوره متصلة بالعالم الحادي المادي متصفة بالصفات الخارجية، مستندة على الحس، وليس في استعاراته ما يفصلها عن الواقع الذي يعبر عنه، ان صوره الا تعبير عن علاقات ظاهرة، سطحية، متاصلة بالعالم الحسي، و "هوجو" لم يدخل الى اعماق المادة والذات، ولم يجمع بين مظاهر الكون: Il opère sur la multiplicité du sensible dans un univers simultanp et non correspondant".

اما فنه فحافظ على المادية التي حاول الرمزيون فيما بعد ان يتحرروا من قيودها. زد على ذلك ان طريقته التعبيرية تغص بحروف "الوصل" والتشبيه، و "بالنعوت و "الظروف".

وتأمل "بودلير" كل ذلك، واستنبش النقائص وجعل النقاط الضعيفة المعرضة للهدم، وهدف الى وسيلة شعرية جد بعيدة، فوطأ " لا زاهر الاذى بقوله: " ان عددا من الشعراء المشهورين المجيدين تقاسموا معظم مناطق الشعر المزدهرة، فيما بينهم، وينبغي ان اضع غير ما وضعوا. " ٢) ورأى ان الرومنتيكية بلغت حدود اكمالها، واذن ففي عرضة للموت المحتم. واستخلص بودلير ايضا ان "هوجو" اكفاء الناس للتعبير عن معجزة الحياة وانه اصار قوى الطبيعة اصواتا فتكلمت"٣). فقاومت الرمزية تلك السهولة في التفكير وقاست على الفكر العميق، وحاولت بعد "وغنر" ان توجد العلاقات بين المظاهر الحسية المتباينة، واهملت اللهجة الخطابية، Eloquence على انها حيلة عاجزة عن التاثير في النفس وصفقة خاسرة، واستعاضت عن الخطابة بتمازج موقع منسجم بين الالفاظ وحروفها وبين المعنى والمبنى، "لا وية عنق الخطابة" الهبوط على حد تعبير "فرلين".

كان "لاوتين" يقول: انني انظم الشعر كما يورق الغصن وتغني الورقاء. فبشر الرمزيون بط بقبض هذه اليد بهبة السهلة، ودعوا الى ان الشعر مهنة وداب وان سهولة الشعر تؤدي به. وكانهم سخروا من السهولة التعبيرية الطبيعية فعزموا على اخراجها قطعا من الفن الشكلي. ثم ان الرومانتيكية سكبوا مواطفهم في حضن الطبيعة.

---

١) Le dyn.de l'Image dans la poés.Fr. Eigeldinger ص: ١١٣

٢) لم نر في نص "ازاهر الشر" الذي بين يدينا شيئا من ذلك. ولا يذكر Valéry شيئا عن الطبعة وانما نعتبر ان المرجع ثقة Variété II, p.146 واورده Martino ص ١٠١ و١٠٢

٣) de Bead. au surréalisme - M. Raymond. ص: ١٦ و١٧ .

وجعلوها حافزا للشعور السطحي ، فثار الرمزيون على ذلك مغادرين التدفق العاطفي السطحي ، منطوين على قرارة اعماقهم ، يسبرون غورها ، و ينتزعون منها الفكرة البعيدة والعاطفة العميقة . أساءوا بانظارهم عن العالم الخارجي فوجهوها الى دخيلة النفس الانسانية . يقول "تبوده" "الرمزية تتمة منطقية للشعر الغنائي الصافي ، للانطلاق الذاتي الغنائي" ١) غير انها ايضا "انطلاق نحو الفكرة" لان غرض الرمزية" تجسيد الفكرة والتجريد" ٢) اما الرومانتيكية فالفكرة بلغت من السطحية ما جعلها تتدنى حتى العامية ، وانبثقت العاطفة السطحية ، الهائمة لا تعرف الحدود . غير انها تمثل القسم الابدع في الشعر الغنائي الفرنسي . فترى ان كل نوع من انواع الادب يشتمل على بذور حياته وموته ، وان الادب الرمزي اخذ من الرومنتيكي ما رأى فيه ضرورة حياته ، ونبذ النواحي المبتذلة التي كانت تدعو الى موت ذاك الادب .

وليست الرمزية رد فعل في وجه الرومنتيكية فقط بل في وجه "البرناس" ايضا . وكان البرناسيون (١٨٦٦-١٨٧٦) ٣) بدورهم قد شعروا بضعف ما تفتح في العصر الرومانتيكي من عاطفة باهتة سطحية ، و بصروا بضعف اخراجهم ، فعادوا يستقون الشعر من جماعة ال Pleiade ومن "رونسار" ولا غرو الا يكتفوا "برونسار" فعادوا الى من يفيدون منهم ادبا . وارجعهم ذلك بحال الطبع الى اليونان واللاتين واخصهم" فرجيل" فعنوا بالاخراج الشكلي التام ، وعرفوا قيمة الالفاظ من حيث هي مجموعة اصوات وتآلف حروف وانتظام منسجم في البيت و بيت منسجم في قصائد قصيرة اسموها" Sonnets " ونعتبر ان مجموعة ال" Trophées " ل" Hérédia " تضم كل المهام البرناسية ، كما مثل "هوجو" اقصى الاغراض الرومانتيكية . ومجمل مزايا هذا الشعر انه" تجسيمي" (Plastique) ينقل الواقع الطبيعة دون ان تخالط ذلك عاطفة ما ، و "شكلي" لان البرناسيين عنوا بالفاظهم عناية كلية . فاعتبروا ان "الصور الهادئة" تسهل التعبير عن الآلام الانسانية والفكر الفلسفية ، وان القصيدة في الفاظها واداتها اشبه بالحلى بين يدى الصائغ . فهذبوا وصقلوا ،

---

(1) La poésie de St,Mallarmé-Thibaudet ص:٤٣

٢) Brunetière ص: ٢٧٦ (الامثولة الخامسة عشرة: الرمزية)

٣) ذلك ان البرناسيين لم يشكلوا مدرسة بل تآلفوا ، وترجع تسميتهم الى لقب وليد القرن السابع عشر ، فالبرناس جبل من جبال الاولمب .

وجعلوها حافزا للشعور السطحي ، فثار الرمزيون على ذلك مغادرين التدفق العاطفي السطحي، منطوين على قرارة اعماقهم ، يسبرون غورها، و يستخرجون منها الفكرة البعيدة والعاطفة العميقة . أشاعوا بانظارهم عن العالم الخارجي فوجهوها الى دخيلة النفس الانسانية . يقول "تبوده" "الرمزية تتمة منطقية للشعر الغنائي الصافي، للانطلاق الذاتي الغنائي" ١) غير انها ايضا "انطلاق نحو الفكرة" لان غرض الرمزية "تجسيد الفكرة والتجريد" ٢) اما الرومانتيكية فالفكرة بلغت من السطحية ما جعل المتدني حتى العامية، واثبتت العاطفة السطحية، الهائجة لا تعرف الحدود . غير انها تمثل القسم الابدع في الشعر الغنائي الفرنسي . فنرى ان كل نوع من انواع الادب يشتمل على بذور حياته وموته، وان الادب الرمزي اخذ من الرومنتيكي ما رأى فيه ضرورة حياته، ونبذ النواحي المبتذلة التي كانت تدعو الى موت ذاك الادب .

وليست الرمزية رد فعل في وجه الرومنتيكية فقط بل في وجه "البرناس" ايضا . وكان البرناسيون (١٨٦٦-١٨٧٦) ٣) بدورهم قد شعروا بضعف ما تفتح في العصر الرومانتيكي من عاطفة باهتة سطحية، و بحثوا بضعف اخراجهم ، فعادوا يستقون الشعر من جماعة الـ Pleiade ومن "رونسار" ولا فرق الا بكتفوا "برونسار" فعادوا الى من يقيدون منهم ادبا . وارجعهم ذلك بحال الطبع الى اليونان واللاتين واخصهم "فرجيل" فعنوا بالاخراج الشكلي التام ، ورفعوا قيمة الالفاظ من حيث هي مجموعة اصوات وتآلف حروف، وانتظام متسجم في البيت، وبيت منسجم في قصائد قصيرة اسموها "Sonnets" ونعتبر ان مجموعة "Trophées" لـ "Hérédia" تضم كل المهام البرناسية، كما مثل "هوجو" اقصى الاغراض الرومانتيكية . ويجعل مزايا هذا الشعر انه "تجسيمي" (Plastique) ينقل الواح الطبيعة دون ان تخالط ذلك عاطفة ما ، و "شكلي" لان البرناسيين عنوا بالفاظهم عناية كلية . فاعتبروا ان "الصور المادية" تسهل التعبير عن الآلام الانسانية والفكر الفلسفية، وان القصيدة في الفاظها وادائها اشبه بالحلى بين يدي الصائغ. فهذبوا وصقلوا ،

---

(1) La poésie de St.Mallarmé-Thibaudet ص: ١٣

٢) Brunnetière ص: ٢٧٦ (الامثولة الخامسة عشرة: الرمزية)

٣) ذلك البرناسيين لم يشكلوا مدرسة بل تآلفوا، وترجع تسميتهم الى لقب وليد القرن السابع عشر فالبرناس جبل من جبال الاولمب.

واستوت الالفاظ بين ايديهم جواهر صائغ ، وفسيفساء منسجمة الالوان والصور والاصوات. وشعرهم ايضا" انشائي "يعالجون فيه ما لحق الرومانتيكيين من تضعضع في الافكار ومن عدم انتظام ، و يعالج "الميوعة" الفعلية" في اللفظ المستعمل، فيطرحون السهولة و ينبذون المبتذل ، وعلى اثر هذا الشعور كتب "Ste:Beuve" (" كتابه Tableau de la lett.Fr.au XVIS) ونشأت نظرية" الفن للفن على يد "غوتيه" و "بانفيل" .

وثم لجماعة البرناس جمال البيت الشعري ، والعناية الواعية فيه، حتى منتهى النحت ، فاعتقدوا انهم قفلوا ابواب التجديد بوجه كل من حاول تجديداً. وناروا على "الوحي" الرومانتيكي وعلى "البديهة" و"السهولة" و "الانا " و "دموع المحبة" و "سطحية الفكر" و "فشل الامال" و "داء العصر" واشترعوا ان الشعر صناعة من شانها ضبط الوحي المتدفق والوضع في قالب بلغ الكمال الفني . والحقوا اسم "متقهقرين" " décadents." ١) بكل الذين حاولوا النظم في عصرهم ، هازئين بهم ساخرين منهم ظانين انهم سيلحقون الفشل بكل من يأتي بعدهم، فيفرضون انفسهم اساتذة "٢) وفي الصراع العنيف حيال هذه الحاجة - حاجة الانعتاق كبلوا به ، الحاجة الى خلق ادبي جديد ، في هذه الجهور وذاك المخاض ، ولدت المرموزة الرمزية . كانما لتقدم الدليل الكافي "ان الجيل الجديد ليس متقهقرا عاجزا" قاصر عن الابداع. فتهجموا على النزعات البرناسية (لانها لم تكون مذهبا فهي مجمل نزعات ادبية) و بنوع اخص على تجردهم من العاطفة امام مشاهد الكون (Impassibilité) ، وعلى اكتفائهم بتصوير هذه المشاهد و "دهنها ونقلها" وعلى تقيدهم بالبيت الشعري "الاسكندري الكلاسيكي" ذي الاثني عشر وتدا لكونه في زعم البرناسيين افضل الوسائل للتعبير عن خلجات الانسان وعن تصوير الطبيعة والكون، وهو بتراوح نغما مع التنفس ، فيرتاح القارئ .

فنزع الرمزيون الى وسيلة ادائية اخرى، وحطموا البيت "الاسكندري" الكلاسيكي ، واطلقوا حرية الشكل ، وخلقوا ما سماه المؤرخون "البيت الشعري الحر" (Le vers libre) واستقوه من "لافونتين"

---

١) يظن ان الكلمة ماخوذة من بيت للشاعر Verlaine "Je suis l'empire à la fin de la décadence-
٢) le symbolisme - Poizat ص: ٤٥

واستوت الالفاظ بين ايديهم جواهر صائغ ، وشيئا منسجمة الالوان والصور والاصوات. وشعرهم ايضا" انشائي "بمالجون فيه ما لحق الرومانتيكيين من تضعضع في الافكار ومن عدم انتظام ، و بمالجون "الميوعة" الفعلية" في اللفظ المستعمل، فيطرحون السهولة و ينبذون المبتذل ، وعلى اثر هذا الشعور كتب "Ste.Beuve" كتابه "Tableau de la lett.Fr.au XVI" ونشأت نظرية "الفن للفن" على يد "غوتيه" و "بانفيل" .

وثم لجماعة البرناس جمال البيت الشعري ، والعناية الواعية فيه، حتى منتهى النحت، فاعتقدوا انهم قفلوا ابواب التجديد بوجه كل من حاول تجديدا[1]. وثاروا على "الوحي" الرومانتيكي وعلى "البديهة" و"السهولة" و "الانا" و "دموع المحبة" و "سطحية الفكر" و "فشل الامال" و "داء العصر" واشتروا ان الشعر صناعة من شانها ضبط الوحي المتدفق والوضع في قالب بلغ الكمال الفني . والحقوا اسم "متقهقرين" decadents ، (١) بكل الذين حاولوا النظم في عصرهم ، هازئين بهم ساخرين منهم ظانين انهم سيلحقون الفشل بكل من يأتي بعدهم، فيفرضون انفسهم اساتذة "٢" وفي الصراع العنيف حيال هذه الحاجة - حاجة الانعتاق مما كبلوا به ، الحاجة الى خلق ادبي جديد، في هذه الجهود وآلام المخاض، ولدت المرموزة الرمزية . كانما لتقدم الدليل الكافي "ان الجيل الجديد ليس متقهقرا عاجزا" قاصرا عن الابداع. فتهجموا على النزعات البرناسية (لانها لم تكن مذهبا فهي مجمل نزعات ادبية) وبنوع اخص على تجردهم من العاطفة امام مشاهد الكون (Impassibilité) ، وعلى اكتفائهم بتصوير هذه المشاهد و "دهنها" ونقلها، وعلى تقيدهم بالبيت الشعري "الاسكندري الكلاسيكي" ذي الاثني عشر وتدا لكونه في رأي البرناس- افضل الوسائل للتعبير عن خلجات الانسان وعن تصوير الطبيعة والكون، وهو بتراوح نغماته مع التنفس، فيرتاح القارئ" .

فغزع الرمزيون الى وسيلة ادبية اخرى، وحطموا البيت "الاسكندري" الكلاسيكي ، واطلقوا حرية الشكل ، وخلقوا ما سماه المؤرخون "البيت الشعري الحر" (Le vers libre) واستقوه من "لافونتين"

---

١) يظن ان الكلمة مأخوذة من بيت "Je suis l'empire a la fin de la decadence-Verlaine"

٢) le symbolisme - Poizat ص: ٤٥

في "خرافاته" ، ولتهدفوه استنادا على ان العواطف العميقة في الانسان متبدلة متغيرة وغير متشابهة ما بينها ، ولذا ينبغي ان يتحول شكل البيت ومقياسه بحسب تغاير الاعماق في النفس المبدعة .

كان البرناسيون واقعيين وضعيين (Objectifs) والرمزيون وهميين ، باطنيين (subjectifs) كان جماعة البرناس وصفيين حسيين اجابيين ، اما الرمزيون فتعرفوا الى فلسفة "كانت" ومدارها "ان لا حقيقة اكيدة في الكون عدا افكارنا واحلامنا . فنحن لا ندرك العالم الخارجي الا من الصورة التي "يتركها فينا ، ومن رد الفعل في شعورنا ، ولذا فلربما كان ما في الوجود احلاما تمر ." ١)

فاستنتجوا ان كل الاوضاع مشكوك فيها ولربما كانت اضغاث احلام .

واتبع البرناسيون المتيولوجيا اليونانية واخرجوها بقالب يقارب الكمال اما الرمزيون "فراوا بام اعينهم هذه "المتيولوجيا حتى اصبحت جزءا منهم فسكنتهم .٢) .

فيتبين ان الرمزية وقفت تناقض كل ما سبقها من نزعات ادبية لتتخلص الى نظريات شعرية انبتتها في انتاجها . واتفق ان قادة الرمزية الاولى انتسبوا بدءا الى جماعة "البرناس" ٣) اليست الاتجاهات الادبية جمعاء مشتملة في الاساس والجوهر على بذور حياتها وجرثومة هدمها وعوامل موتها في آن واحد ؟ الا تفترض الحياة الموت . ثم الم تكن هذه النزعات الادبية من رومانتيكية وبرناسية ورمزية متجامعة متكاملة لتتحقق ، بتطور طبيعي فتنشاء على انقاض النزعة السابقة ، نزعة فيها من الجوهر السابق واضافة من جوهر جديد .

هـ - الحاجة الى اداة تعبير - التفوق .

اما الامر الاول فشرحه ان اللغات اذا شاخت وعجزت عن ان تكون جهازا كافيا للتعبير خشي ان تأفل ، فيتعمد الادباء ، بضرورة الحياة ، الى انشاء "لغة في اللغة" ، نفسها ، لينفسح امامهم مجال البوح بما تختلج به الذات في الحضارات الجديدة . ولا مندوحة عن القول بان ذلك داء ، الا انه داء من صلب اللغة

---

١) le symbolisme-A.Poizat ص: ١٥٦

٢) " " " ص: ١٦٤ لا نذكر رد الفعل في وجه المدرسة الطبيعية اجتنابا للتكرار (naturalisme)

٣) نشير بذلك الى "ملارمه" و "فرلين" وكلاهما انفصل عن البرناس .

في "خرافاته" ، ولتهدفوه استنادا على ان العواطف العميقة في الانسان مختلفة متنوعة وغير متشابهة ما بينها، ولذا ينبغي ان يتحول شكل البيت ومقياسه بحسب تغاير الاعماق في النفس المبدعة .

كان البرناسيون واقعيين وضعيين (objectifs) والرمزيون وهميين، باطنيين (subjectifs) كان جماعة البرناس وصفيين حسيين ايجابيين، اما الرمزيون " فتصرفوا الى فلسفة "كانت" ومدارها "ان لا حقيقة اكيدة في الكون عدا افكارنا واحلامنا . فنحن لا ندرك العالم الخارجي الا من الصورة التي "يتركها فينا، ومن رد الفعل في شعورنا، ولذا فلربما كان ما في الوجود احلاما تمر." ١)

فاستنتجوا ان كل الاوضاع مشكوك فيها ولربما كانت اضغاث احلام

واتبع البرناسيون المتيولوجيا اليونانية واخرجوها بقالب يقارب الكمال اما الرمزيون "فراوا بانم اعيدهم هذه" المتيولوجيا حتى اصبحت جزءا منهم فسكتتهم .٢) .

فيتبين ان الرمزية وقفت تناقض كل ما سبقها من نزعات ادبية لتتخلص الى نظريات شعرية ابتدعها في انتاجها . واتفق ان قادة الرمزية الاولى انتسبوا بدءا الى جماعة "البرناس" ٣) ليست الاتجاهات الادبية جمعاء مشتملة في الاساس والجوهر على بذور حياتها وعوامل موتها في آن واحد . الا تفترض الحياة الموت. ثم الم تكن هذه النزعات الادبية من رومانتيكية وبرناسية ورمزية متجامعة تكاملة لتتحقق ، بتطور طبيعي فتنشأ على انقاض النزعة السابقة، نزعة فيها من الجوهر السابق واضافة من جوهر جديد .

هـ ـ الحاجة الى اداة تعبير ـ التفوق .

اما الامر الاول فشرحه ان اللغات اذا شاخت وعجزت عن ان تكون جهازا كافيا للتعبير حتى ان تأفل ، فتعمد الادباء ، بضرورة الحياة الى انشاء "لغة في اللغة" ، نفسها، ليفسح امامهم مجال البوح بما تختلج به الذات في الحضارات الجديدة. ولا مندوحة عن القول بان ذلك دأب، الا انه دأب من صلب اللغة

---

١) le symbolisme-A.Poizat ص: ١٥٦

٢) " " ص ١٦٤ لا نذكر رد الفعل في وجه المدرسة الطبيعية اجتنابا للتكرار

٣) نشير بذلك الى "ملارمه" و "فرلين" وكلاهما انفصل عن البرناس. naturalisme.

التي اصبحت عاجزة عن سد فراغ في الحاجات الروحية . فيقول "بوازا" ان هذا ضرب من الامراض التي تلم بالاداب الهرمة" ١) ونعتبر ان هذه الافات اللغوية بوطة مباشرة بالدراسات التي توخاها العلم النفسي حامة والنفسي منه خاصة ، لتفهم الحقيقة الداخلية، وسبر غورها .

ثم ان اتجاها شاع في اوربا ، وهما في تلك الحقبة (التي تلت ما سماه" موسه" داء العصر) واربد به التوق الى "التفوق". هذا ما جاء من المانيا بعد "غوته"، وما اعطاه" نيتشه " في "زردشت" وهكذا كان الرمزيون فئة من"الرجال المتفوقين" ، بكونهم ارادوا ان يرفعوا الشعر الى امكانياته المطلقة ، وان يستخدموه - بعد ان تبينوا ضعف من سبقهم- للتعبير عما لا يعبر عنه ، وان لم تعرف لفظة "متفوق" آنذاك ، فالفكرة كانت - ولا شك - ترفرف في سماء اوربا .

ومن غريب الاتفاق ان "الرومنتيكية" كمدرسة لم تتكون الاعام ١٨٣٠ اى خمسة عشر عاما بعد انهيار نابوليون، وان الرمزية برزت الى الوجود عام ١٨٨٥ اى خمس عشرة سنة بعد اندحار فرنسا امام جيش "بسمارك" فولدت الاولى داء العصر ومعنى الفشل في نشىء احدقت به الخرائب وانطفأت فيه الآمال ٢) ، وولدت الثانية ضربا من التشاؤم في انتاج الانسان "العلمي والفني" ، وابتغت ان تجعل من تلقائيات وبديهياته الانسان/ مستحيلات مطلقة . فتوفقت في بعض انتاجها الذى لم تبلغ فيه حد التطرف، وهنرت فاسفت آن لم تقف عند حدود المقاييس الادبية الحالية والمألوفة، وحين خسفتها وانطلقت كان الجيل " غوبا ، مجنحا" وهكذا كان شعره .

اضف ان الحاجة الى تجديد كانت تعم العصر .ولم ينشأ دين جديد ليخلف التقليد، فحدث التجديد عن طريق الفن بثورة ارتودكسية مرماها" الشعر الصافي وكيف يبلغ ٣)". لانهم عزموا على ارجاع الشعر الى هدفه الاسمى" فيتمكن الشعر - بواسطة الصور المنتزعة من الحقيقة الملاءى بعناصر الشعر وصدى الموسيقى الازلية- ان يكشف عن العلاقة الابدية بين الاشياء". ٤)

---

١) Poizat ص: ١٥٣

٢) راجع الفصل الرائع في "اعترافات فتى العصر" ل Musset

٣) Poizat ص: ١

٤) Brunetière ص: ٢٥٦ ، الدرس الخامس عشر "الرمزية"

التي اصبحت عاجزة عن سد فراغ في الحاجات الروحية . فيقول "بوازا" ان هذا ضرب من الامراض التي تُلم بالاداب الهرمة" ١) ونعتبر ان هذه الافات اللغوية مرتبطة مباشرة بالدراسات التي توخاها العلم النفسي حديثه والنفسي منه خاصة لتفهم الحقيقة الداخلية، وسبر غورها .

ثم ان اتجاها شاع في اوربا ، وهما في تلك الحقبة (التي تلت ما سماه" موسه" داء العصر) واريد به التوق الى "التفوق". هذا ما جاء من المانيا بعد "فوته" ، وما اعطاه" نيتشه " في "زردشت" وهكذا كان الرمزيون فئة من "الرجال المتفوقين" ، بكونهم ارادوا ان يرفعوا الشعر الى امكانياته المطلقة ، وان يستخدموه - بعد ان تبينوا ضعف من سبقهم - للتعبير عما لا يعبر عنه . وان لم تعرف لفظة "متفوق" آنذاك ، فالفكرة كانت - ولا شك - ترفرف في سماء اوربا .

ومن غريب الاتفاق ان "الرومنتيكية" كمدرسة لم تتكون الاعام ١٨٣٠ اى خمسة عشر عاما بعد انهيار نابوليون وان الرمزية برزت الى الوجود عام ١٨٨٥ اى خمسة عشرة سنة بعد اندحار فرنسا امام جيش "بسمارك" فولدت الاولى داء العصر ومعنى الفشل في نشء احدقت به الخرائب وانطفأت فيه الآمال ٢) ، وولدت الثانية ضربا من التشاؤم في انتاج الانسان "العلمي والفني" ، وابتغت ان تجعل من تلقائيات الانسان وبديهياته مستحيلات مطلقة . فتوفقت في بعض انتاجها الذى لم تبلغ فيه حد التطرف وعثرت فاسفت آن لم تقف عند حدود المقاييس الادبية العالية والمألوفة، وحين خسئتها وانطلقت كان الجيل " غوبا ، متأنقا" وهكذا كان شعره .

اضف ان الحاجة الى تجديد كانت تعم العصر ولم ينشأ" دين جديد ليفك التقليد، فحدث التجديد عن طريق الفن بثورة ارتودكسية رماها" الشعر العامي وكيفما اتفق ٣)". لانهم عزموا على ارجاع الشعر الى هدفه الاسمى" فيتمكن الشعر - بواسطة الصور المنتزعة من الحقيقة الملاءى بعناصر الشعر وصدى الموسيقى الازلية - ان يكشف عن العلاقة الابدية بين الاشياء" ٤)

---

١) Poizat ص: ١٥٣

٢) راجع الفصل الرائع في اعترافات فتى العصر "ل Musset

٣) Poizat ص: ١٠

٤) Brunetière ص: ٢٥٦ ، الدرس الخامس عشر "الرمزية"

هي ذى اهم التاثيرات التي تركت مفعولا مباشرا في الاتجاهات الادبية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ولا نبتُّ ان ما اوردناه هو خلاصة كل الانفعالات وانما حاولنا ان نضيف الى نظرية Brunetière عوامل اخر لم يكن بوسع العلامة ان يراها لقربه من الحركة الادبية، فللزمن حق الكشف بل هو الكشاف الاكبر فيما يتعلق بالامور التاريخية . مع الاعتبار بان لفظة "مفعول" وتأثير" مبهمة، يعسر تحديدها، على اننا حاولنا ان نتميز، فيما ذكرناه، العلاقات الاساسية بين ما اعتبرناه عوامل فعالة، وبين مظاهر الرمزية في ميولها وانتاجها .

هذا
~~هذا~~ وان بعض الدارسين ~~ي~~ توخى تبيان الاثر الذى تركه فن التصوير ~~الايحائي~~ "الايحائي" (Suggestif) و"التاثيري" (Impressioniste) بنوع خاص في الادب الذى نحن في صدده . وهول في البيان على فن " Ramb~~H~~randt " و " De la Croix "[1] بكون هذا النوع من التصوير 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، مكتفية بشيء من الاظلال ، فتترك للمتمتع جواء و يولد هذا الجو حالة خاصة في نفسه، تولد الجو الذى اوحته الصورة، فيبهت او يكتمل بفيض بحسب إمكانيات المتمتع . على اننا آلينا الا نتقبل هذا، بل اننا نميل الى دحضه، لاعتقادنا بان فن التصوير لا يرتبط بالشعر ارتباط المؤثر بالمتأثر، ولا يسعه ان يساهم في خلق اتجاه ادبي ، فالامر لم تظهر له بوادر في عصر ما، ولم يلحق 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 ~~ضرورة~~ ضرورة الى تأثير احدهما على الآخر ، وانما يرجع الى النزعات التي تعم العصر والامة .

-و- Huysmans " et " A. Rebours وانما ذكرنا هذا الكتاب لانه درس اجتماعي يحلل الحياة الفكرية "المتقهقرة" " decadent "[2] بحسب تسمية البرناسيين التي سبقت الحركة الرمزية وهيأتها

ولقد نشر الكتاب عام ١٨٨٤ . ومؤداه:

---

١) ~~P: 213-277 L'Esth. de Beaud — A. Ferraud~~
~~P. 213-277 - L'Esthétique de Baudelaire — A. Ferraud~~

٢) اشرنا اعلاه ان تسمية " decadent " ترجع الى بيت شعر في قصيدة "فرلين" فلها معناها الخاص.

je suis l'empire à la fin de la decadence.

هي ذى اهم التاثيرات التي تركت مفعولا جاشرا في الاتجاهات الادبية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ولا نبت ان ما اوردناه هو خلاصة لكل الانفعالات وانما حاولنا ان نضيف الى نظرية Brunetiere عوامل اخر لم يكن بوسع العلامتان براها لقربه من الحركة الادبية فللزمن حق الكشف بل هو الكشاف الاكبر فيما يتعلق بالامور التاريخية . مع الاعتبار بان لفظة "مفعول" و"تاثير" مبهمة يعسر تحديدها على اننا حاولنا ان نتميز فيما ذكرناه العلاقات الاساسية بين ما اعتبرناه عوامل فعالة وبين مظاهر الرمزية في ميولها وانتاجها .

هذا وان بعض الدارسين توخى تبيان الاثر الذى تركه فن التصوير الايحائي" (suggestifs) و"التاثيري" (Impressioniste) بنوع خاص في الادب الذى نحن في صدده . وهل في البيان على فن ؟ (1) De la Croix و" Rembrandt " و"

يكون هذا النوع من التصوير ليس من اغراضه استيفاء الاجزاء بتمامها وعرض النواحي كاملة وتصوير الذيل وتفسيرها وانما هو ايجاز خاطف وايماء الى المعاني المقصودة بحيث انها تصدر كاللمع الخاطفة مكثفة بشيء من الاظلال فتترك للمتتبع جواء و يولد هذا الجو حالة خاصة في نفسه تولد الجو الذى اوحت الصورة فيبهت او يكتمل بفيض بحسب امكانيات المتتبع . على اننا آليا الا نتقبل هذا بل اننا نميل الى دحضه لاعتقادنا بان فن التصوير لا يرتبط بالشعر ارتباط المؤثر بالمتأثر ولا يسعفان بسهم في خلق اتجاه ادبي . فالامر لم تظهر له بوادر في عصرها ولم يلق واقعه في ادب امة . من الامم وجل ما يسعنا تقريره هو ان الفرجات العامة في حقبة معينة من الزمن وفي امة معينة توجه المنتجات الفنية على اختلافها في اتجاهات متقاربة بتقارب الوسائل والنتائج . فاذا بدا تقارب في وسائل البلوغ وفي النتائج بين فن وآخر فذلك لا يعود حتما الى تأثير احدهما على الآخر . وانما يرجع الى الفرجات التي تعم العصر والامة .

و Huysmans " et A. Rebours وانما ذكرنا هذا الكتاب لانه درس اجتماعي يحلل الحياة الفكرية "المتقهقرة" decadent " (٢ بحسب تسمية البرناسيين التي سبقت الحركة الرمزية وحياتها ولقد نشر الكتاب عام ١٨٨٤ . ومؤداه :

---

(1) P: 213-277 L'Esth. de Beaud. A. Ferrand

٢) اشرنا اعلاه ان تسمية decadent ترجع الى بيت شعر في قصيدة "فرلين" فلها معناها الخاص.

je suis l'empire a la fin de la decadence

ان بطله " Des Esseintes " ينكر وجود العالم او يتجرد عنه ليتبع حياة تتحدى مع نظرياته .
ويتألم لفلاح "البورجوازية" الايجابية، وينطلق من اوروبا "البورجوازية" و"العقلية" - "الرأسمالية" ويتقيد بوجهة نظر فلسفية تسربت من المانيا عام ١٨٧٠ ، قائمة على المثالية الالمانية بحسب ما رآها "شوبنهور يحدق بالانسان اطار من الاوهام فينقاد الى هدف خلو من كل غاية ١) وتدفعه ارادته الشريرة نحو الحياة فينتقل من الم الى الم، و يشعر "بالملل" (L'ennui) فيؤثر آنذاك انتحارا تجريديا روحانيا (Suicide Métaphysique) فيذلل في ذاته القوى الحيوية، و ينتظر الموت بهدوء . و يقول " Des Esseintes " ان العالم الا "تشخيصي انا" فهو كما اتصوره انا واتمثله ، وكل ما اراه فيه صور قبيحة فلماذا لا استبدلها بصور اخرى ترتاح اليها نفسي ؟

وكذا فالحياة ، في عرفه ، وليدة " تمثلاته "(Représentations) الارادية . ثم ان العوامل الحسية توقظ فيه ذكرا وصورا هي بمثابة مادة روحية لتكوين حلم واع فيه . و يميل الى الصور المتعلقة بالتفكير والتي تستدعي الى الحلم فيعجب بلوحات "موروه" و "ربدون" و يستحين بالموسيقى و بنوع اخص الموسيقي "الوخيزه" ثم تتعب نفسه من تلك الموسيقى فتستمتع طربا هادئا (Musique de Chambre) و يطمئن الى "شومان" و "شوبرت" بينما نرى سواه من "المتقهقرين ٢) ، يجمعون الشعر المثالي المنشود الى الموسيقى الالمانية . وتعن له قراءات تغذي اوهامه، فينفر من الاداب الكلاسيكية، فيأوي الى ما هو من باب النثر الروحية، بكره "فرجيل" و يتغنى بالاناشيد الكنيسية اللاتينية ويختار "بودلير" و " Villiers " و "فرلين" و "ملارمه" بنوع خاص، و يستشف من قصيده "هيرودية" تحقيقا صوفيا للوحة Salomé التي من صنع "موروه". وفي "مختبر" من تصوراته واوهامه يميل الى نظرية "العلاقات" كما تفهمها "بودلير" و يلتفت الى حقيقته فاذا هو ضمن جسد بقيده، فيغمره اليأس و يبتئي من احلامه ابراجا عاجية، "وفرادیس مصطنعة " ٢)

فهو كما يتبين يحتل الميول المختمرة في نفسية الفئة التي اطلق عليها اسم "المتقهقرين" من قلق في النفس مريض، ومن تعطش للمجهول وفي عروقه دم فاسد ، اتعبته حياة باريس الصاخبة زهاء سنوات ثلاث فاحس

---

١) ~~P1243 - A. Rebours - Huysmans~~ A une finalité sans fin

٢) تذكيرا بالقصيدة الاخيرة من ازاهر الشر ~~A une finalité sans fin~~

ان بطله " Des Esseintes " ينكر وجود العالم او يتجرد عنه ليتبع حياة تتحدى مع نظرياته .

ويتألم للفلاح "البورجوازية" الايجابية، وينساق من اوروبا "البورجوازية" والعقلية "الرأسمالية" ويتقيد بوجهة نظر فلسفية تسربت من المانيا عام ١٨٧٠ ، قائمة على المثالية الالمانية بحسب ما رآها "شوبنهور" يحدق بالانسان اطار من الاوهام فيتقاد الى هدف خلو من كل غاية [1] وتدفعه ارادته الشريرة نحو الحياة فينتقل من الم الى الم، ويشعر "بالملل" (L'ennui) فيؤثر آنذاك انتحارا تجريديا روحانيا (Suicide Métaphysique) فيذلل في ذاته القوى الحيوية، وينتظر الموت بجلد . ويقول " Des Esseintes " ان العالم الا "تشخيصي انا" فهو كما اتصوره انا وانشله ، وكل ما اراه فيه صور قبيحة فلماذا لا استبدلها بصور اخرى تواتي اليمانفسي ؟

وكذا فالحياة ، في نظره ، وليدة "تمثيلاته" (Représentations) الارادية . ثم ان العوامل الحسية توقظ فيه ذكرى وصورا هي بمثابة مادة روحية لتكوين حلم واع فيه . ويميل الواقع المتعلقة بالتفكير والتي تستدعي الحلم فيحجب بلوحات "موروه" و "ريدون" ويستعين بالموسيقى ويتوج الخمر الموسيقي "الوثيزيه" ثم تتعب نفسه من تلك الموسيقى فتشيع خربا هادئا (Musique de Chambre) ويطمئن الى "شومان" و "شوبرت" بينما نرى سواه من "المتقهقرين" يجمعون الشعر المثالي المنشود الى الموسيقى الالمانية . وتحسن له قراءات تغذي اوهامه فيتخير من الاداب الكلاسيكية، فيأوي الى ما هو من باب الحقائق الروحية، بكره "فرجيل" و يتغنى بالاناشيد الكنيسية اللاتينية ويختار "بودلير" و " Villiers " و "رولين" و "ملارميه" بنوع خاص، و يستشف من قصيده "هيرودية" تحقيقا صوفيا للوحة Salomé التي من صنع "موروه" وفي "مختبر" من تصوراته واوهامه يميل الى نظرية "العلاقات" كما تفهمها "بودلير" و يلتفت الى حقيقته فاذا هو ضمن جسد يقيده، فينمره اليأس و يبتئي من احلامه ابراجا عاجية، وفراديس مصطنعة " [2]

فهو كما يتبين يمثل الميول المختمرة في نفسيه الفئة التي اطلق عليها اسم "المتقهقرين" من قلق في النفس مرير، ومن تعطش للمجهول وفي عروقه دم فاسد، اتصبته حياة باريس الصاخبة زهاء سنوات ثلاث خمس

---

(١) Je suis l'empire a la fin de la decadence. ~~A une finalité sans fin~~ une finalité sans fin

(٢) تذكيرا بالقصيدة الاخيرة من ازاهر الشر

بانقباض عميق ومللٍ وهو يحمل بين جنبيه فؤادا كسيرا . فلا يحيده الى الطمأنينة سوى جو من

العطور، والآداب الروحية، ويضيف الى ما ذكرنا كتاب " Edmond de Goucourt. تاليف "La Faustin

و "تجربة القديس انطونيو" الغليوبير و"الاب موره" لزولا" فيقول

Avec Beaudelaire, ces trois maitres étaient dans la littrature française, moderne et profane, ceux qui avaient le mieux interné et le mieux petri l'esprit des Esseintes mais à force de les relire, de s'être saturé de leurs oeuvres , de les savoir par coeur, tout entières, il avait dû, afin de les pouvoir absorber encore, s'efforcer de les oublier. (1)

وعن كتاب

De Goncourt.

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

وعن "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'inéuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abondannés ou inconnus, avaient abouti à ces districts de l'âme ou se ramefient 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 ne servait plus qu'à peindre ~~charme a cet écrivain, qui~~ l'aspet extérieur des êtres et des choses, était parvenu à exprimer l'inexprimable. (3)

وعن "ادغار بو" :

".... Aussi devait-il se modérer, toucher à peine à ces redoutables éléxirs... Et ce pendant, toute littérature lui semblait fade après ces redoutables filtres importés d'Amériques. " (4)

---

(١) P. 243 - A. Rebours - Huysmans

(٢) P. 241 " "

(٣) P.188 - 191 " "

(٤) P. 255 " "

بانقباض عميق وملل وهو يحمل بين جنبيه فؤادا كسيرا . فلا يحيده الى الطمانينة سوى جو من

العطور والآداب الروحية، ويضيف الى ما ذكرنا كتاب " La Faustin تاليف Edmond de Goncourt "

و "تجربة القديس انطونيو" لفلوبير و "الاب موره" بقلم "لزولا" فيقول

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 des Essèintes mais à force de les relire, de s'être saturé de leurs oeuvres, de les savoir par coeur, tout entières, il avait dû, afin de les pouvoir absorber encore, s'éfforcer de les oublier.

ومن كتاب De Goncourt

C'est la suggestion/qui débordait de cette oeuvre, etc...(2) au rêve

Son admisation pour cet écrivain était sans borne, Selon lui "ومن "بودلير 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, avaient abouti à ces districts de l'âme où se ramefiait 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 Beaudelaires, plus il reconnaissait un indicible charme à cet écrivain qui, dans un temps ou les vers servaient plus qu'à peindre ~~charme à cet écrivain~~, l'aspect exterieur des êtres et des choses, était parvenu à exprimer l'inexprimable. (3)

" ..... Aussi devait-il se modérer, toucher à peine à ومن "ادغار بو" ces redoutables elexirs ... Et cependant, toute littérature lui semblait fade après ces redoutables filtres importés d'Amérique."(4)

(١ P. 243 - A. Rebours - Huysmans

(٢ P. 241 " "

(٣ P. 188-;191 " "

(٤ P. 255 " "

وهكذا فالكتاب لا يحلل حالة نفسية فقط، وانما يرسل احكاما نيرة محكمة من ناحيتين: اولا في حقيقة الادب وبعض الادباء، فالنقاد اليوم لا يزالون يرون ما يرى، وثانيا: في نظرة فئة من آل العصر. فهو يبصر بعينهم و يحس بشعورهم. و يظهر للعيان المبادئ "الجمالية "الجديدة، وتعمم النظريات الفنية. كما فهمها آل العصر. وكتابه هذا يصف طريقة شعور جديدة، وتقف في وجه المطلع عليه صعوبات منها الطريقة الكتابية، فان A. Rebours يرد بشكل" دوارى" و"يحتال على القارئ اذا صح التعبير كما هي الحال في قصائد "ملارمه" (١).

الشركة

وننتقل (بعد اظهار اهم العوامل الفعالة، التي تركت في الاتجاهات الادبية التي نحن في صددها انرا بينا) الى لمحة تاريخية عن نشأة الرمزية عارضين في درسوجز اهم رجالاتها المبرزين منتقلين ثمة الى الحركة نفسها خاتمين البحث بتحديدات مختلفة تبين مفهوم الناس للرمزية وتضارب ارائهم فيها.

السباقون المبرزون

ونجمل في هذا الباب ذكر المبرزين الذين لم ينسب ادبهم الى مدرسة من المدارس بل خلقوا هم لونا من الادب خاصا فلا هو "روفتيكي" ولا هو "طبيعي" (Naturalisme) ولا هو "واقعي" (Réaliste) ولا "برناسي" (Parnassien) فسمي عرضا بالرمزي كما سنبين. ونعني بهم "بودلير" و"فرلين" و "رمبو" و"ملارمه". ولقد كان بوكدنا ان نستوفي الشروح في كل منهم الا ان ذلك يفرض دراسة خاصة واظن ان المجال بضيق. فنوجز بما يلي. (٢)

"شارل "بودلير"

ان الاثر الذى تركه شارل بودلير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم يكن سريعا، والحق انه مدين بقسط من شهرته لصديقيه اللذين قدم لهما كتابه "ازاهر الشر" واعني "غوتيه" و "بانفيل"

---

(١) P.174 - Ed. Poet et les 1er Symbolistes Fr. - Seylaz

(٢) سيتبين اننا لم نعن بدراسة تمهيدية تاريخية لاعتبارين: ١. لان الغاية من دراستنا ليست التاريخ وانما هي عرض اسس رئيسة، ٢. لعلمنا ان التمهيد التاريخي وان حسن بنا الالمام به لا يعتبر شرطا لازما من شروط تبيان الجمال في الفن وهذا معظم الغاية.

وهكذا فالكتاب لا يحلل حالة نفسية فقط وانما يرسل احكاما نيرة محكمة من ناحيتين: اولا في حقيقة الادب وبعض الادباء فالنقاد اليوم لا يزالون يرون ما يرى ، ثانيا: في نظرة فئة من آل العصر، فهو يعبر بعينهم و يحس بشعورهم . و يظهر للعيان المبادئ "الجمالية "الجديدة ، وتعم النظريات الفنية . كما فعلها آل العصر وكتابه هذا يصف طريقة شعور جديدة وتقف في وجه المطلع عليه صعوبات منها الطريقة الكتابية، فان A. Rebours يرد بشكل "دوارى" و "يحتال على القارئ" اذا صح التعبير كما هي الحال في قصائد "ملارمه" .(١) .

وننتقل (بعد اظهارنا هم العوامل الفعالة ، التي تركت في الاتجاهات الادبية التي نحن في صددها اثرا بينا) الى لمحة تاريخية عن نشأة الرمزية عارضين في دروجز اهم رجالاتها المبرزين متنقلين ثمة الى الحركة نفسها خاتمين البحث بتحديدات مختلفة تبين مفهوم الناس للرمزية وتقاربهم فيها .

السباقون المبرزون

ونجعل في هذا الباب ذكر المبرزين من الذين لم ينسب ادبهم الى مدرسة من المدارس بل خلقوا هم لونا من الادب خاصا فلا هو "روئتيكي" ولا هو "طبيعي" (Naturalisme) ولا هو "واقعي" (Réaliste) ولا "برناسي" (Parnassien) فسمي عرضا بالرمزي كما سنبين . ونظي بهم "بودلير" و"فرلين" و "رمبو" و"ملارمه" . ولقد كان بوسعنا ان نستوفي الشروح في كل منهم الا ان ذلك يفوق دراسة خاصة واظن ان المجال يضيق . فنوجز بما يلي . ٢)

"شارل" بودلير

ان الاثر الذي تركه شارل بودلير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم يكن سريعا، والحق انه مدين بقسط من شهرته لصديقه اللذين قدم له ما كتابه "ازاهر الشر" واعني "غوتيه" و "بانفيل"

---

١) P.174 - Ed. Pot et les 1er. Symbolistes Fr. - Seylaz

٢) سيتبين اننا لم نحن بدراسة تمهيدية تاريخية لاعتبارين: ١. لان الغاية من دراستنا ليست تاريخية والتاريخ غرض اسس وليسله ٢. لعلمنا ان التمهيد التاريخي وان حسن بنا الالمام به لا يعتبر شرطا لازما من شروط تبيان الجمال في الفن وهذا معظم الغاية .

وقد حاولا - ولا سيما الاول - عرض مواطن الشعر الجديد في هذا الكتاب .

ونتجزئ من مذهبه الشعري ما يلي : -

كان يؤمن ان الشعر الحق قائم على الجمال "الجديد الطريف" وانه من ثمرات العمل الوئيد والتأمل ، والصياغة .

واشتدت الازمة الفكرية في نفسه، ونشأ عراك شديد بين ميله الى الحياة يتمتع بها حتى النشوة ، وبين خوف من ملل يعتريه . فظل اسير حجر داخل حواسه واعصابه .

ثم انطوى على اعماق نفسه فراى فيها اجواء خاصة وعوالم لم يرها سواه، وهكذا اصبح الفن في نظره **تطبيرا** مباشرا عن "الحياة الحديثة" وشعر بحاجة قصوى الى اشياء غريبة جديدة .

واخذ بودلير عن الرسام " **Delacroix** " ذلك الشعور "بالسوداء" ، وتلك الكآبة التي تكتنف لوحات **Delacroix** وتعرض مشاهد "الانسانية المتوجعة" . فيخيل للرائي انه في "مأتم اعجوبة مؤلمة" وعلى هذا الشعور يقوم ، في عرف بودلير، "الجمال الحديث" فيقول عن **Delacroix**:

" une mélancolie singulière et opiniâtre s'exhala de toutes ses " oeuvres..... La douleur humaine... on dirait qu'on assiste à " la célébration de quelque mystère douloureux ". (1)

و يذكر بودلير في اماكن عدة من ابحاثه ٢) تلك الالم الذي يعانيه الرسام الآنف الذكر، و يطنب في تبيان الكآبة المتصاعدة من لوحاته، و يشير الى الالوان والاظلال، "الهاربة" التي يتمثلها المتمتع اذ يقف حيالها . وكان بودلير يحقق في شعرة فكرة الرسام فيصور "الحياة الحديثة" في شتى مظاهرها .

ثم ان قراءاته لادغار بو ولدت فيه " حب الاشياء الغريبة الممزوجة بحزن عميق . كما انه اخذ عنه مبدأه الشعري . (٣)

لمحة في "ازاهر الشر" :

---

١) A. Terran ص: ٩٥- في كتاب Parnasse et Symbolisme-Martino بحث شيق عن الروابط الروحية والفنية بين Beaudelaire و Delacroix ص: ١١٢-١١٧ Seylaz ~~Seylas~~ p. 29

٢) Le spleen de Paris - les journaux intimes -" les curiosités esthétiques, Edgar Poe et les lrs. symbolistes Fr. - Louis Seylaz

٣) (رسالة الدكتوراه

وقد حاولا - ولا سيما الاول - عرض مواطن الشعر الجديد في هذا الكتاب .

ونتجزئ من مذهبه الشعري ما يلي : -

كان يؤمن ان الشعر الحق قائم على الجمال "الجديد الطريف" وانه من ثمرات العمل الوئيد والتأمل ، والصياغة .

واشتدت الازمة الفكرية في نفسه ، وتشاءم اذ شد بين ميله الى الحياة يتمتع بها حتى النشوة ، وبين خوف من ملل يعتريه . فظل اسير ضجر داخل حواسه واعصابه .

ثم انطوى على اعماق نفسه فرأى فيها اجواء خاصة وعوالم لم يرها سواه ، وهكذا اصبح الفن في نظره تطبيقا مباشرا عن "الحياة الحديثة" وشعر بحاجة قصوى الى اشياء غريبة جديدة .

واخذ بودلير عن الرسام " Delacroix " ذلك الشعور "بالسوداء" ، وتلك الكآبة التي تكتنف لوحات Delacroix وتعرض مشاهد "الانسانية المتوجعة" فيخيل للرائي انه في "مأتم اعجوبة مؤلمة" وعلى هذا الشعور يقوم ، في عرف بودلير "الجمال الحديث" فيقول عن Delacroix :

" une mélancolie singulière et opiniatre s'exhala de toutes ses
" oeuvres..... La douleur humaine... on dirait qu'on assiste à
" la célébration de quelque mystère douloureux ". (1)

ويذكر بودلير في اماكن عدة من ابحاثه ٢) ذلك الالم الذي يعانيه الرسام الآنف الذكر ، ويطنب في تبيان الكآبة المتصاعدة من لوحاته ، ويشير الى الالوان والاظلال ، "الغاربة" التي بغما المتمتع اذ يقف حيالها . وكان بودلير يحقق في شعره فكرة الرسام فيصور "الحياة الحديثة" في شتى مظاهرها .

ثم ان قراءاته لادغار بو ولدت فيه " حب الاشياء الغريبة الممزوجة بحزن عميق . كما انه اخذ عنه مبدأه الشعري . ٣)

لمحة في "ازاهر الشر" :

---

١) ص ٩٠ - في كتاب Parnasse et Symbolisme-Martino بحث شيق عن الروابط الروحية والفنية بين A. Terran و Beaudelaire و Delacroix ص: ٢١٣-٢٢٧ و ص: ٢٢٧-٢٤٣

٢) ص: ٢١٧ Seylaz

٣) Le spleens de Paris - les journaux intimes -" les curiosités esthétiques.Edgar Por et les lrs.symbolistes Fr. - Louis Seylaz

طبع الكتاب عام ١٨٥٧ وكان للحكومة الامبراطورية آنذاك حق المراقبة على المنشورات، فتبين ان في هذا الكتاب اخلالا بالاخلاق، فنبذت فيه ست قصائد انتزعت من المجلدات واطلق عليها اسم "Les poésies condamnées" القصائد المنبوذة، ولم تنشر هذه القصائد ثانية الا في Epaves عام ١٨٦٦ بعد ان عوقب بودلير بجزاء ثلاثماية فرنك خففت بتوسط "الامبراطوره" الى مبلغ خمسين فرنكا. وقد راج الكتاب دون ان يلقى صاحبه شيئا من الخطوة، فاملق املاقا، وعكف بعض الادباء على تبيان مواطن الجمال فيه فوطاء له "غوتيه" بمقدمة قيمة، واعلن "هيجو" ان في هذا الكتاب "هزة جديدة" ورعشة لم تعهد في الادب الفرنسي. ذلك انه تعبير عن الازمات الفكرية التي كانت تعترض الشاعر امام مظاهر حياته، وتلهف نفس مريضة، يقودها حسبما المرهف الى السأم من الحياة. فالشاعر بين قوتين تتنازعانه: ضجر يصبغ عم بسوداء مظلمة و يتركها في غياهب من العتمة اليائسة، وقوى ثائرة تود لو تتغلب على "مللها" وتخسفه لتتذوق الحياة من جديد.

والقسم الاكبر من هذه القصائد يقع تحت عنوان "Spleen et Ideal" اما "Spleen" ومؤداها "الجو الحزين" المريض، فهو جو باريس، هو لوحات من شوارع المدينة المغمة بانفاس التعاسة واليأس، والإثم والخطيئة. باريس بضواحيها وضبابها وامطارها، وصخاتها. بدورها المقفلة، ومجانينها، و بالمتعطلين والعميان، تولد في نفسه رؤى داخلية، وغصات موجعة تتأمل بلسم السعادة ليخفف من اوجاع هذه الجراح المتخننة. هو صورة نفوس "حزينة" اقلقها الفشل واتعبها التشهي، هو آلام "حدبة" مرفهة حادة، هو "مدن حدبة" متالمه مضطربة [1]. فاين المفر من هذه الآلام التي تعانيها الانسانية المتوجعة، قد تكون الراحة في برج عاجي موهوم، في "مثال اعلى" Ideal وما تحديد هذا "المثال" وعلى ماذا يقوم، وكيف يبلغ؟ هو انطلاق الذات في تشوقها الى هناك .. الى "البعيد المجهول".

فيأوي بودلير الى "الدين"، و يلقى في الغفران ارتياحا، فينصرف عن الخطيئة الكريهة، وتحلم ذاته باقاق بعيدة، بعطور مجهولة، مسحها الله بالجمال، فيهزه حسب الارتحال [2] الى بلاد "الشموس المبللة" و "المرايا"

(1 P : 100 - Parnasse et Symbolisme - Martino

(2 P : 83 - L'Invitation au voyage - Beaudelaire

طبع الكتاب عام ١٨٥٧ وكان للحكومة الامبراطورية آنذاك حق المراقبة على المنشورات، فتبين ان في هذا الكتاب اخلالا بالاخلاق، فنبذت فيه ست قصائد انتزعت من المجلدات واطلق عليها اسم "Les poésies condamnées" القصائد المنبوذة ولم تنشر هذه القصائد ثانية الا في الـ Epaves عام ١٨٦٦ بعد ان عوقب بودلير بجزاء ثلاثمائة فرنك خففت بتوسط "الامبراطورة" الى خمسين فرنكا وعكف بعض الادباء على تبيان مواطن وقد راج الكتاب دون ان يلقى صاحبه شيئا من الحظوة، فاطلق اطلاقا الجمال فيه فوطأ له "غوتيه" بمقدمة قيمة، واعلن "هيجو" ان في هذا الكتاب "هزة جديدة" وعثة لم تعهد في الادب الفرنسي. ذلك انه تعبير عن الازمات الفكرية التي كانت تعترض الشاعر امام مظاهر حياته وتلهف نفس مريضة، يقودها حسها المرهف الى السأم من الحياة. فالشاعر بين قوتين تتنازعانه: ضجر يصبغ عوده بسوداء مظلمة و يتركها في غياهب من العتمة اليائسة، وقوى ثائرة تود لو تتغلب على "مللها" وتنشئه التذوق الحياة من جديد.

والقسم الاكبر من هذه القصائد يقع تحت عنوان "Spleen et Ideal" اما "Spleen" وموداها "الجو الحزين" المريض، فهو جو باريس هو لوحات من شوارع المدينة المفعمة بانفاس التعاسة واليأس، والإثم والخطيئة. باريس بضواحيها وضبابها وامطارها، وصحاتها بدورها المقفلة، وسجانيها وبالمتعطشين والعميان، تولد في نفسه رؤى داخلية، وهمسات موجعة تتأمل بلسم السعادة ليخفف من اوجاع هذه الجراح المتخثرة. هو صورة نفوس "حديثة" اقلقها الفشل واتعبها التشهي، هو ألم "حديثة" مرهفة حادة، هو شدن حديثة" متألمة مضطربة [1] فاين العثور من هذه الآلام التي تعانيها الانسانية المتوجعة، قد تكون الراحة في برج عاجي موهوم، في "مثال اعلى" Ideal 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 الخمران ارتياحا، فينصرف عن الخطيئة الكريهة، وتحلم ذاته بآفاق بعيدة، بعوالم مجهولة، مسحها الله بالجمال، فيهزه حسب الارتحال [2] الى بلاد "الشموس البللة" و "المرايا العميقة"

(1

P : 100 - Parnasse et Symbolisme - Martino

(2

P : 83 - L'Invitation au voyage - Beaudelaire

حيث "ينام العالم في نور فاتر" اقلعت نحوه الاشرعة "من اقاصي الارض" و يستحم بالحب، عله يمسح به هذه الاوجاع، الا ان حبه ثمرة مر وقد ايقظته الشهوة فقبلته وافنته لانه "حمل باحدى يديه خنجرا و بالاخرى زجاجة تحتوي سما زعافا".. فيها الحب الشهواني عن اخماد الآلام، اذ ذاك تتمنى نفسه الموت، وترتقب الرحيل، فالموت هدوء وارتياح وطمانينة. هو يكره الحياة الباريسية، فيعيش على هامشها، و يبني "فراديس مصطنعة" تشيد هامخيلته، لمفعول "الافيون" و"الخمرة" فيخيل اليه ان نفسه ترقص في فرح موهوم. وما يلبث مفعول المخدرات حتى يزول، فيثوب و يلتقي الحقيقة مكرها، فيراها في بشاعتها، و ينفر من قبحها فيثور على المجتمع والدين. و يبرز شيطانه الاثيم يولد فيه ميلا الى الجريمة، فينقاد الى الخمر والتهتك، فيبحث عن الآلم روحه والآلم الآخرين و يلقى في "الالم لذة"، فيتعشق الالم.

وكأنما ولدت فيه "لذة الالم" تعبا، 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 الهشر".

هي نفس مريضة، تكره الانسان لانه يحث عن الحقيقة فيما هو خارج عنه، فاخفق. هي نفس مترعة بالتشهي والاماني الحزينة، فآثرت ان تظل في نشوة من الخمر والشعر، لتبتعد عن اثقال الزمان والمكان. هي "ذات" عليلة اتعبتها الحقيقة الكريهة، فنشدت المجهول واللانهاية، لتطمئن وتهنأ. يقول بودلير: "في هذا الكتاب الموجع سكبت كل فكري وقلبي ودمي و بغضي" (١) اتعبته مقاييس الزمان وحدود المكان، فعزم على التخلص والفرار.

"بودلير والجمال الفني" "لمحة في نزعاته".

بقول بودلير في "يومياته" J'ai trouvé la définition du 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.

---

(١) Beaudelaire - Jean Massin. ص: ١٢٧

حيث "ينام العالم في نور فاتر" انلمست نحوه الاشعة تقصده "من اقاصي الارض" ويستحم بالحب، له يمسح بالحب هذا الاوجاع الا ان حبه تمزقه الحس وقد ايقظته الشهوة فكبلته واقلقته لانه "يحمل باحدى يديه خنجرا وبالاخرى زجاجة تحتوي سما زعافا". فيصبح الحب الشهواني من اخماد الآلام، اذ ذاك تتمنى نفسه الموت وترتقب الرحيل، فالموت هدوء وارتياح وطمانينة. هو يكره الحياة الباريسية، فيعيش على هامشها، ويبني "فراديس مصطنعة" تشيد هاميلته لمفعول "الافيون" و"الخمرة" فيخيل اليه ان نفسه ترقص في فرح موهوم. وما يلبث مفعول المخدرات حتى يزول، فيتوبه ويلتقي الحقيقة مكرها، فيراها في بشاعتها، وينفر من قبحها فيثور على المجتمع والدين. ويبرز شيطانه الاثيم يولد فيه ميلا الى الجريمة، فينقاد الى الخمر والتمتع، فيبحث عن الآم روحه والآم الآخرين ويلتمس في "الالم لذة"، فيتعشق الالم.

وكأنما ولدت فيه "لذة الالم" تعباء لانها لذة ترتكز على الاثم، فتاقت نفسه الى اللانهاية الى المطلق، فسعى اليه. ولكنه ضل الطريق، فهام على وجهه في سبيل شريرة يقتطف من جنباتها "ازاهير البشر".

هي نفس مريضة، تكره الانسان لانه بحث عن الحقيقة فيما هو خارج عنه، فاشفق، هي نفس موتورة بالتشهي والاماني الحزينة، فآثرت ان تظل في نشوة من الخمر والشعر، تبتعد عن انقال الزمان والمكان. هي "ذات" عليلة اتعبتها الحقيقة الكريهة، فنشدت المجهول واللانهاية، لتطمئن وتهنأ. يقول بودلير: "في هذا الكتاب الموجع سكبت كل فكري وقلبي ودمي وبغضي" (١) اتعبته مقاييس الزمان وحدود المكان، فعزم على التخلص والفرار.

"بودلير والجمال الفني" "لمحة في نزعاته".

يقول بودلير في "يومياته" de mon Beau: J'ai trouvé la définition du 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.

(١ Beaudelaire - Jean Massin. ص: ١٢٧

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....(1) 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 - 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.

فهو كما ترى يحاول ان يحدد الجمال، الجمال كما يفهمه هو. فينتصب الجمال امام عينيه خليطا من لهب وحزن، وحلم مضطرب، ولذة ممالسة، وكآبة وضجر، تمازجها وتناغلها حمية تبرق لها الحياة فيطيب عيشا، وبنعم، وتكتنف كل ذلك مرارة عنيفة مصدرها الحرمان والفشل ومسحة من العجيب والندم. وفي الجمال احتياجات روحية، وطموح قصر عن هدفه، وتحذير الحس وفيه تعاسة، ويعتبر نة ان في الجمال بعض الفرح ايضا ولكن الفرح "زينة مبتذلة" بينا تكون التعاسة شرطا من شروط الجمال، اليس من جمال الا وتخالطه التعاسة. و يردف بقوله : فمن الديني ان يكون منال الجمال عندى هو "ابليس" كما يصوره "ملتن". فيتبين من خلال ذلك الصراع الدائم بين "واجب" الشاعر الروحي وبين "واجبه" كفنان، فنراه "يمزج التراب بالذهب"، اذا صح التعبير، او انه يجعل من التراب طبيعة جديدة يرفعها الى مستوى الذهب. وهذا ما يقوده الى القول :

"اعطني، رب، القوة والبأس لا تأمل قلبي وجسدى بلا اشمئزاز" (٢) (راجع «Martino» في جوزيف بودلير)

ثم انه لا يرى في المسيحية من قيم صحيحة عدا قيم الاعمال التي تتم بمعونة الروح القدس. و بودلير في نظرته الدينية يعتقد انه لا يستحق الخلاص، و يضيف ان النشوة الشعرية التي تاخذ منه ان هي الا من عطاء الله وليس هو اهلا بهذا العطاء وما الذى يظهر الله وما وراء القبر غير الشعر والموسيقى.

"كل ما في الارض مشكوك بوجوده والحلم وحده هو الحقيقة الحق" او ان الاحلام ليست الحقيقة الحقة بل هي وسيلة لاكتشاف عالم آخر هو عالم الجوهر. ولذا فالشعر "يكفي نفسه بنفسه" لانه لا يتقيد بتراب الارض بل يبلغنا بنشوته ذلك الملاء الاعلى و يفتح امامنا ابواب الغيب، و يرينا "علاقات" ما بين الارض والسماء، و يرفع الستار عن ادران الجسد و يسكر القلب بالجمال. ان ذات الشاعر تشده الى عبقه المجهول واللانهاية الذين لم يعرفهما،

---

(١) La force et le courage de contempler son coeur sans dégout : P: 174 - Beaud. entre dieu et Satan - Jean Massin

(1) quelque fois l'idée d'une insensibilité vengeresse... le mystère et enfin...

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....(1) et enfin le malheur. Je ne prétends pas que la joie ne puisse pas quelquefois 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 - 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 - a la manière de Milton.

فهو كما نرى يحاول ان يحدد الجمال، الجمال كما يفهمه هو، فينتصب الجمال امام عينيه خيطا

من ذهب وثوب ؟ وحلم مضطرب ، ولذة متألمة، وآبة وضجر ، تمازجها وتقاطعها حمية تبرج لها الحياة فيطيب عياها

ويغم ، وتكتنف كل ذلك مرارة عنيفة مصدرها الحرمان بالفشل وصحبة من العجيب والندم . وفي الجمال

احتياجات روحية، وطموح تعبر عن هدفه وتحذير الحس وفيه تعاسة ، ويعتبر بذلك ان في الجمال بعض

الفرح ايضا ولكن الفرح "زينة مبتذلة" بينما تكون التعاسة شرطا من شروط الجمال، فليس من جمال الا وتخالطه

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 ، فنراه "يمزج التراب بالذهب" ،

اذا صح التعبير، او انه يجعل من التراب طبيعة جديدة يرفعها الى مستوى الذهب. وهذا ما يقوده الى القول:

"اعطني ، رب ، القوة واليأس لا تأمل قلبي وجسدي بلا اشمئزاز" (٢) (راجع «Martino» في فصل عن بودلير)

ثم انه لا يرى في المسيحية من قيم صحيحة عدا قيم الاعمال التي تتم بمعونة الروح القدس. وبودلير

في نظرته الدينية يعتقد انه لا يستحق الخلاص ويخيف ان النشوة الشعرية التي تأخذه ان هي الا من عطاء الله

وليس هو اهلا بهذا العطاء وما الذي يظفر الله وما وراء القبر غير الشعر والموسيقى .

"كل ما في الارض مشكوك بوجوده والحلم وحده هو الحقيقة الحق" او ان الاحلام ليست الحقيقة الحقة

بل هي وسيلة لاكتشاف عالم آخر هو عالم الجوهر. ولذا فالشعر "يكفي نفسه بنفسه" لانه لا يتقيد بتراب الارض

بل يلهمنا بنموته ذلك العلاء الاعلى ويفتح امامنا ابواب الغيب، ويهبنا "علاقات" ما بين الارض والسماء، ويرفع الفرد من

ادران الجسد ويكسر القلب بالجمال . ان ذات الشاعر تشده الى عتبة المجهول واللانهاية الذين لم يعرفهما

(٢) La force et le courage de contempler son coeur sans dégout
P:174 Beaud. entre dieu et satan - Jean Massin

(1) quelque fois l'idée d'une insensibilité vengeresse... le mystère et enfin...

و يعزم على فتح الباب المرصود فيتخذ من نشوة الشعر وسيلة بلوغ.

واذن فالشعر نشوة وتأمل واشتهاء، هو خروج الانسان من نفسه حتى يبلغ الجمال . الشعر ضرب من ضروب السحر. وكيف يبلغ هذا السحر؟ "بالمخيلة"، وكيف تتسع المخيلة؟ "بالمخدرات : "بالحشيش والافيون والخمرة" وبالمخدرات ينسى الجسد، ويتحد جوهر الانسان بجوهر الموجودات الملموسة .

ويلهي بهذه" الفرادیس" الاصطناعية" الى حين ، ثم يدرك انها باطلة فيغادرها ليبحث عن نتائجها في الدين ، عله يلقى فيه تلك النشوة ، ويقول : "اعطني القوة كيما اقوم بواجبي اليومي واصبح "بطلا او قديسا"

(راجع كتاب J. Massin Baud l'autre Dieu et Satan. P: 231-247) .

وكيف حاول بودلير ان يبلغ هذا الجمال :

نحدى عن الازمة الروحية التي كانت تشد "بودلير" الارضي الى دنايا العيش وغرائز الجسد حينا، وتنتزع "بودلير" الروحي الى اللانهاية والمجهول الى المطلق والله حينا آخر. وتحدث عن الوسائل ، الادائية التي كان يستخدمها الشاعر ليعبر بشكل متقارب من الكمال عن خواطره معتمدين في ذلك على النصوص الشعرية في "ازاهر الشر" ومما لا ريب فيه ان "بودلير" اعتنق مذهب "بو" في طريقة النظم بحسب ما اظهرناه عندما تعرضنا لذكر الشاعر الاميركي وجعلناه عاملا من العوامل الاساسية في خلق هذه الحركة الشعرية البادئة بظهور "ازاهر الشر" ، ويتفق احيانا ان يورد "بودلير" - في "Curiosités Esthétiques" اراء وقائد مستمدة جميعها من "بو" وكثيرا ما لا يذكر انها من "بو" لفرط ما كان يجد بين مقاييسه "بو" ومقاييسه هو من تشابه ومطابقة بل كان يرى فيه صنوا .

ونجمل ان القيم الادائية التي اعتمدها تقوم على عنصرين: الموسيقى والايحاء .

وكانما شعر ان القصيدة وليدة نغم داخلي بعيد في قرارة النفس وان الشاعر الذي لا يقدر مجمل القيم الصوتية والخنائية في كل لفظة من الفاظه لا يسعه ان يعبر عن روحه تعبيرا تاما، فعلى الشاعر ان يجدد من تآلف الالفاظ والاسماء والافعال والنعوت جوا داخليا . وتبين ذلك اذا قرأنا الابيات التالية من l'invitation au voyage.

..../..

و يعزم على فتح الباب الموصود فيتخذ من نشوة الشعر وسيلة بلوغ.

واذن فالشعر نشوة وتأمل واشتهاء هو خروج الانسان من نفسه حتى يبلغ الجمال . الشعر ضرب من ضروب السحر. وكيف يبلغ هذا السحر "بالمخيلة" ، وكيف تتسع المخيلة بالمخدرات : "بالحشيش والافيون والخمرة" وبالمخدرات بنفس الجسد، ويتحد جوهر الانسان بجوهر الموجودات الملموسة .

و يلهي بهذه" القراديس" الاسطنانية" الى حين ، ثم يدرك انها باطلة فيغادرها ليبحث من نتائجها في الدين ، عله يلقى فيه تلك النشوة ، ويقول : "أعطني القوة كيما اقوم بواجبي اليومي واصبح "بطلا اوقديسا"

(راجع كتاب W.J. Massin P: 231-247
Beaud Entre Dieu et Satan) .

وكيف حاول بودلير ان يبلغ هذا الجمال :

نحدى عن الازمة الروحية التي كانت تشد "بودلير" الارضي الى دنايا الحياة وغرائز الجسد حينا، وتنتزع "بودلير" الروحي الى اللانهاية والمجهول الى المطلق والله حينا آخر ونبحث عن الوسائل ، الادائية التي كان يستخدمها الشاعر ليعبر بشكل متقارب من الكمال عن خواطره معتمدين في ذلك على النصوص الشعرية في "ازاهر الشر" ومما لا ريب فيه ان "بودلير" اعتنق مذهب "بو" في طريقة النظم بحسب ما اظهرناه عندما تعرضنا لذكر الشاعر الاميركي وجعلناه عاملا من العوامل الاساسية في خلق هذه الحركة الشعرية البادئة بظهور "ازاهر الشر" ، ويتفق احيانا ان يورد "بودلير" - في " Curiosités Esthétiques " اراء وقائد مستمدة جميعها من "بو" وكثيرا ما لا يذكر انها من "بو" فرطما كان يجد بين مقاييس "بو" ومقاييسه هو من تشابه مطابقة، بل كان يرى فيه حتوا .

ونجمل ان القيم الادائية التي اعتمدها تقوم على عنصرين: الموسيقى والايحاء.

وكانما شعر ان القصيدة وليدة تنم داخلي بعيد في قرار النفس وان الشاعر الذي لا يقدر مجمل القيم الصوتية والغنائية في كل لفظة من الفاظه لا يسعه ان يعبر عن روحه تعبيرا تاما، فعلى الشاعر ان يحدث من تآلف الالفاظ والاسماء والافعال والنعوت جوا داخليا . وتبين ذلك اذا قرأنا الابيات التالية من L'invitation au voyage.

..../..

Mon enfant, ma soeur
Songe à la douceur
D'aller là-bas , vivre ensemble
Aimer à loisir
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble.

فترجمة هذه الابيات تشحبها وتضعف من قيمتها كشعر، لان المعاني ملازمة الفاظها بحيث ان اللفظة قد استحالة
~~تحالت~~ معنى او فكرة او عاطفة، هي واسطة وغاية في آن واحد، وذلك ان في نغم هذه الابيات ما يولد جوا من الحنين الى الرحيل، الى الانطلاق نحو شواطي الارض المجهولة، وفيه شيء من الاهتزاز النفس امام الرحيل، ومن انثناء السفينة وقد تصاعد دخانها يتمزق في الفضاء، ومن العطف والالم . ولا اقول ان هذه التراجيع المتصاعدة من الحروف والالفاظ والابيات توحي في نفس القراء جوا واحدا، وانما قد تتقارب هذه الاجواء . ويبدو ان النغم الاول لان القصيدة في طورها التكويني كانت نغما مضطربا - هو الذي ولد الالفاظ، فالموضوع، فالافكار، كما تحدد النغمات الاولى في " المسفوني " مصير القطعة الموسيقية بكاملها.

وكان بودلير يحي الى حد بعيد اهمية الايقاع الصوتي لانه اول ادرك ان الايقاع يولد الحلم ويدخل الى اعماق النفس الانسانية . يقول بودلير .

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. " (1)

ويضيف مشيرا الى ما تثيره هذه الانغام الموقعة في الحروف والكلم من شعور بالمرارة والخوف والاضطراب وبالسعادة والطمانينة 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 الخرض من تآلف هذه الانغام الصوتية . وهذا الايقاع، اثارة جو نفسي يتسع او يضيق بحسب القراء وموهلاتهم، نقول بان هذه الاثارة هي ما يسمى ايحاء، فالمعنى ليس محددا "شيئيا" وانما تتسع دائرته في النفس فيوحي ما قد لا يقرره محتوى القصيدة . وذلك يرجع الى امكانيات المتمتع والكمية الايحائية في القصيدة .

---

1)- Martino - Parnasse et symbolisme p.105

(1

Mon enfant, ma soeur
Songe à la douceur
D'aller là-bas , vivre ensemble
Aimer à loisir
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble.

فترجمة هذه الابيات تشحبها وتضعف من قيمتها كشعر، لان المعاني ملازمة الفاظها بحيث ان اللفظة قد استحالت معنى او فكرة اوعاطفة، هي واسطة وغاية في آن واحد، وذلك ان في نغم هذه الابيات ما يولد جوا من الحنين الى الرحيل، الى الانطلاق نحو شواطئ الارض المجهولة، وفيه شيء من اهتزاز النفس امام الرحيل عوض انتظار السفينة وقد تصاعد دخانها يتمزق في الفضاء، ومن العطف والالم. ولا اقول ان هذه القراجميع المتصاعد من الحروف والالفاظ والابيات توحي في نفس القراء جوا واحداء وانما قد تتقارب هذه الاجواء. ويبدو ان النغم الاول لان القصيدة في طورها التكويني كانت نغما مضطربا - هو الذي ولد الالفاظ فالموضوع، فالافكار، كما تحدد النغمات الاولى في " السمفوني " مصير القطعة الموسيقية بكاملها.

وكان بودلير يعي الى حد بعيد اهمية الايقاع الصوتي لانه اول ادرك ان الايقاع يولد الحلم ويدخل الى اعماق النفس الانسانية. يقول بودلير.

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 مشيرا الى ما تثيره هذه الانغام الموقعة في الحروف والكلم من شعور بالمرارة والخوف والاضطراب وبالسعادة والطمانينة والارتياح.

"(Elle peut) exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, " de béatitude ou d'horreur, par l'accomplement de tel substantif " avec tel adjectif, analogue ou contraire ...1)

ولما كان الغرض من تآلف هذه الانغام الصوتية، وهذا الايقاع، اثارة جو نفسي يتسع او يضيق بحسب القراء ومؤهلاتهم، قلنا بان هذه الاثارة هي ما يسمى ايحاء، فالمعنى ليس محدودا "شيئيا" وانما تتسع دائرته في النفس فيوحي ما قد لا يفرضه محتوى القصيدة. وذلك يرجع الى امكانيات التنغم والكمية الايحائية في القصيدة.

1)- Martino - Parnasse et symbolisme p.105

ولـقد حدد غوتيه بيت الشعر عند بودلير. قال :

" 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: 154)

والحـق ان "بودلير" قد اتخـذ التجـديـد الرومنتيكي في الاداء الشعري واضـاف اليـه

فناجديدا ، واشكالا شخصية، واسرارا دقيقة اغـفـلهـا، وعني بها كما يعني الصائغ بالجوهرات التي

تكاد لا تـرى والتي تخلـع على عملـه الفني وهجا يترك صفوة وكما خـلـد غريبا . ولا نفصل في اكثر من النقطتين المذكورتيـن

بل نعود ونشـير الى مبداء الشعـر كما فهمه "ادغار بو" لافتين النظـر الى الصور الحية التي يتلمسها القارئ

في شعر "بودلير" ، تلك الصـور التي تدعو الى الذهول والحلـم وتبـرز كاشـياء غير مألوفة

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

وقوله

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

اما الجـديـد في بودليـر فلم يكن في المعاني الثوروية الروحيـة وحدها ولا في الاوزان المحكمة

والاداء وحدها وانما في مزيج العنصـرين والتوحيـد بينهما .

"رمزية بودلير" نظرية العلاقات" " Correspondances

كان بودليـر يؤمن ايمان "بو" بان الجمال في الخلـق الفني ليس نتيجـة صدفة بل هو ثمرة تأمل

وئيـد ومنطـق واع وكان بودلير يقول "بضرورة العتمة والغموض".. وبان "المخيلة ترتبط باللانهاية". وبودلير اول

من "جعل الشعر الفرنسي يلعـب دورا فلسـفيا "ميتافيزيكيا" ، و يستنـد على التفاعل "الصوتي" في الكلم

واكتشـف ان غايـة الشعـر محصـورة فيه، فلا غـرض له الا نفسـه . (١) ولبودلير قصيدة عنوانها "العلاقات"

اعتبرهـا البعـض اساسا للادب الرمزي، وظاهرة اولى . ويجـدر ان نوردها محللين ، مبينين رمزية هذا الشاعر

" La nature est un temple où de vivants piliers
" Laissent parfois sortir de confuses paroles :
" L'homme y passe à travers des forêts de symboles
" Qui l'observent avec des regards familiers.

---

(١) p. 119 - Le dyn. de l'Image de la poésie / Fr.-Eigeldinger

ولقد حدد فوتيه بيت الشعر عند بودلير. قال :

" le vers de Beaudelaire qui accepte les principales améliorations ou réformes romantiques .... a cependant son architecto-"nique, ses formules, individuelles, ses secrets de métier, son tour de main.." (Martino P:104)

والحق ان "بودلير" قد اتخذ التجديد الرومنتيكي في الاداء الشعري واضاف اليه فتجديدا ، واشكالا شخصية، واسرارا دقيقة خاصة به، وعني بها كما يعني الصائغ بالخرز التي تكاد لا ترى التي تخلع على حليه الفني/وهي يتزين صفوه غريبا . ولا تنفصل في الشعر من القطعتين المذكورتين بل تعود وتشير الى بداء الشعر كما قال "انا ربو" لافتين الشاعر الى الصور الحية التي يتلمسها القارئ في شعر "بودلير" ، تلك الصور التي تدعوالى الدخول والحلم وتبرز كاشياء غير مألوفة

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

وقوله

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

اما التجديد في بودلير فلم يكن في المعاني الشعرية الروحية وحدها ولا في الاوزان المحكمة والاداء وحدها وانما في مزيج المتناقضين والتوحيد بينهما .

"رمزية بودلير" تطوير "المراسلات" " Correspondances "

كان بودلير يؤمن ايمان "بو" بان الجمال في الخلق الفني ليس نتيجة صدفة بل هو تمرتأمل وتجديد ومنطق واع وكان يقول "بضرورة الحقة والنموس" . وبان "المخيلة ترتبط بالانسانية" وبودلير اول من "جعل الشعر الفرنسي يلعب دورا للموسيقا" ميتافيزيكيا " ، ويستند على التفاعل "الصوتي" في الكلم واكتشف ان غاية الشعر محصورة فيه فلا غموض لغالا نفسه . (١) ولبودلير قصيدة عنوانها "المراسلات" اعتبرها البعض اساسا للادب الرمزي، وظاهرة اولى . ويجدر ان نوردها محللين ، فبينين رمزية هذا الشاعر

" La nature est un temple où de vivants piliers
" Laissent parfois sortir de confuses paroles :
" L'homme y passe à travers des forêts de symboles
" Qui l'observent avec des regards familiers.

---

(١) p. 119 - Le dyn. de l'Image de la poésie Fr.--Eigeldinger

" 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.

ان هذه العلاقات ما بين الاصوات والالوان والعطور لم يبتدعها بودلير فقد وضع اسسها الاولى Swedenborg و La vater وكذلك بعض شعراء الرومنتيكية الالمان من مثل Novalis , Hoffmann * واليك ما يعرض هذا الاخير فيما يتعلق بنظرية "العلاقات" . . "انني اجد مشابهة "واتصالا وثيقا "بين الالوان والاصوات والعطور. ويخيل لي ان كل هذه الاشياء انبثقت من شعاع واحد "وينبغي ان تتحد في نشيد عجيب منسجم الانغام" (١) ولقد راى "بلزاك" ايضا ان الصوت واللون والعطر والشكل كلها من ينبوع واحد ويضيف: "ان كل ما في الارض مرتبط باسبابه السماوية بحيث ان المظاهر الارضية لها علاقة بما في السماء وتحمل بعض معانيه." (٢) وهكذا فالانسان اذن في "غابات من الرموز" وجواهر الاشياء متحدة فيما بينها وهي صورة لما في الملاء الاعلى. وكان بودلير اول من طبق هذه النظرية في الشعر وتقوم رمزية بودلير على النقاط التالية :

ا- على ان "الصوت" قد يترك في النفس اثرا شبيها بالاثر الذى يتركه فيها "اللون" وكذلك العطور. فان من هذه المظاهر ما يتشابه في مفعوله حتى يوقظ في الذات حالة، لا اقول مطابقة، لان الحالات النفسية لا تتطابق - وانما هي متشابهة. فمن الطبيعي، والحالة هذه، ان تعبر الانغام والالوان

---

١) Le dyn. de l'Image dans la poésie Fr. p. 120 -Eigeldinger

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

" 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 Muse, le benjoin et l'encens
" Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

ان هذه العلاقات ما بين الاصوات والالوان والعطور لم يبتدعها بودليره فقد وضع اسسها الاولى وكذلك بعض شعراء الرومنتيكية الالمان من مثل Novalis و La valer, Swedenborg و Hoffmann, واليك ما يعرض هذا الاخير فيما يتعلق بنظرية "العلاقات" .. "انني اجد مشابهة واتصالا وثيقا "بين الالوان والاصوات والعطور. ويخيل لي ان كل هذه الاشياء انبثقت من شعاع واحد" "وينبغي ان تتحد في نشيد عجيب منسجم الانغام" (١) ولقد راى بلزاك ايضا ان الصوت واللون والعطر والشكل كلها من ينبوع واحد ويضيف: "ان كل ما في الارض مرتبط بامبابه السماوية بحيث ان المظاهر الارضية لها علاقة بما في السماء وتحمل بعض معانيه." (٢) وهكذا فالانسان الذي في "غابات من الرموز" وجواهر الاشياء متحدة فيما بينها وهي صورة لما في الملأ الاعلى. وكان بودليير اول من طبق هذه النظرية في الشعر وتقوم رمزية بودليير على النقاط التالية :

١- على ان "الصوت" قد يترك في النفس اثرا شبيها بالاثر الذي يتركه فيها "اللون" وكذلك العطور. فان من هذه المظاهر ما تشابه في مفعوله حتى يوقظ في الذات حالة لا اقول مطابقة لان الحالات النفسية لا تتطابق وانما هي متشابهة. فمن الطبيعي، والحالة هذه، ان تعبر الانغام والالوان

---

(١) Le dyn. de l'Image dans la poésie Fr. p. 120 -Eigeldinger

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

والعطـور عن الفكر . وللفكـر علاقـة اكيـدة بهـا لان الله عندما خلق الكون ابتدعه كوحدة كاملة لا تتجزاء .

"فالحواس اذن تتحول بعضها الى بعض من حيث المفعول الذى تنقله الى النفس" (١)

والاختلاف البيّن بين مظاهـر المادة انما هو اختـلاف عـرضـي اما الجواهر فواحدة . فيستطـيع الشاعران يرقى من المادة الملموسـة الى الجوهـر، من النسـبي الواقعـي الى المطـلق المجـرد، لانه اتحد بجوهـر المادة المحدقـة به . فبودليـر والرمزيون يحتبـرون جميعـا ان العالـم الملموس صورة مشوهة لعالم اكمل .

٢- ان الفن الاكمل هو توليـد سحـر ايحائي يشتمل على روح الخـلاق ، وعلاقتها بالمادة، فيكشـف العالم الخارجـي امام الفنان، ويتعـرف الفنان حقيقة نفسه **L'art du poète est deve-nu une sorcellerie évocatoire.**

٣- فن "التذكار" (**souvenirs**) يوقـظ في نفس بودليـر افكارا وشعورا مجـردة عن المادة، متضمنة معـنى رمزيا، كقولـه في قصـيدة عنوانها "شَعْر"

" 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

" Sémera 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 longs traits le vin du souvenir

(La chevelure)

~~كتاب بسيط~~ تتفتح امامه دنيا بعيـدة الارجاء قد تقلصـت عن المادة، يجرعها من "خمر الذكر" و"الذكر" بتحديده هارب متحرك، والرمزية ايضـا بتحديدهـا متحركـة لا تمت الا الى الاشـياء المتباعـدة الغارية العرضية فبين الذكر والرمزيـة شبـه في الطبيعـة والجوهـر . و "الذكر" موضـوع بتمشـى مع تحديد الرمز ومواتيه .

---

(١) Beaudelaire p.108 - G. Blin

(٢) p.26 De Beaudelaire au surréalisme - Raymond.

والمعطور عن الفكر والفكر علاقة اكيدة بها لان الله عندما خلق الكون ابتدعه كوحدة كاملة لا تتجزأ.

"فالحواس اذن تتحول بعضها الى بعض من حيث العقول الذى تنقله الى النفس" [1]

والاختلاف البين بين مظاهر المادة انما هو اختلاف عرضي اما "الجواهر" فواحدة. فيستطيع الشاعر ان يرقى من المادة الملموسة الى الجوهره من النسبي الواقعي الى المطلق المجرده لانه اتحد بجوهر المادة المحدقة به. فبودليير والرمزيون يعتبرون جميعا ان العالم الملموس صورة مشوهة لعالم اكمل.

٢- ان الفن الاكمل هو توليد سحر ايحائي يشتمل على روح الخلق، وعلاقتها بالمادة فيكشف العالم الخارجي امام الفنان، ويتعرف الفنان حقيقة نفسه L'art du poète est devenu une sorcellerie évocatoire.

٣- فن "التذكار" (souvenirs) يوسط في نفس بودليير افكارا وشعورا مجردة عن المادة، متضمنة معنى رمزيا، 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
" Sémera 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 longs traits le vin du souvenir

(La chevelure)

فكانما بشميمه ~~[illegible]~~ تتفتح امامه دنيا بعيدة فالارجاء قد تتلمست عن المادة بحوثها من "خمر الذكر" و"الذكر" بتحديده هارب متحرك والرمزية ايضا بتحديدها متحركة لا تصل الى الاشياء المتباعدة العارية العرضية فبين الذكر والرمزية شبه في الطبيعة والجوهر. و "الذكر" موضوع يتمشى مع تحديد الرمز وذاتيه.

---

(١) Beaudelaire p.108 - G. Elin

(٢) p.26 De Beaudelaire qu surréalisme - Raymond.

٤ -كثيرا ما ترد المعاني عند بودلير غير مباشرة لانها متجردة عن مادتها . اوانه لا يعنى الا بالمعاني البعيدة فلا ينوه بالاشياء دفعة واحدة وانما يومىء ايماء .

" Chaque fleur s'évapore comme un encensoir
" Le violon fremit comme un coeur quion afflige
" Valse mélancolique et langoureux vestige
" Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
(Harmonie du soi

ويستدل من هذه التشابيه انها مبهمة تكللها هالة من الضباب وعدم الوضوح وتحولها الى رموز.

على ان الذى يجعل شعر بودلير اسهل للادراك من شعراء الرمزية الذين تلوه هو ان بودلير لا يهمل النواحي التفسيرية اهمالا كاملا . لا ريب في انه يهمل معظمها ولكنه يستبقي الضرورى اللازم من حروف التشبيه، وليتنبه الى ترداده "لفظة Comme " فيما اوردناه .

٥- في شعر بودلير (وفي شعره المنثور ايضا) انطلاق نحو اللانهاية وضرب من التصوف ولا يكون هذا الانطلاق في الشعر الا بواسطة الايحاء . ففي صور بودلير واستعاراته الشعرية ايحاء بعيد المرمى يذكرنا بفن " ده فنشي " و" انجلو" ، و رمبرندتو "ودى لاكروا " كما ان عنايته بالتركيب ساهمت بوضع شيء خفي مبهم يحدد قيم الاستعارات والصور فتتجه نحو الرمز او انها تتعرى شيئا فشيئا من مادتها ، لتتجرد وتصبح رمزا +

وقصاراه ان بودلير وضع الكثير من اسس الرمزية واهدافها، وكثر هي القصائد التي نستطيع في شعرا ان نعتبرها من هذا الباب ، وعنه قبس الذين اتوا بعده فجاء تأثيره في مرحلتين : الاولى فيما استناه جماعة "الفن للفن" من نظريته في فلسفة النظم والمبدأ الشعرى كما اخذ هما عن بو مع اضافاته الخاصة، والثانية فيما اقتبسه جماعة الرمزية من ان الوجود فيمظاهره المادية مجموعة رموز متباينة المظهر متشابهة الجوهر، وهي جميعا صورة لعالم امثل ، وتشوق نحو اللانهاية وانطواء على الذات، ومن الوعي في امكانيات التأليف والتركيب وفيما تحدثه من اتساع في الصور والاستعارات. ولذا آلينا الا نكتفي بجعل "بودلير توطئة اساسية وتمهيدا مباشرا للحركة الرمزية ١) بل نعتبر انه احد اركانها ايضا فلقد كان على ما اورده ما رسل ربمون "كيما وبا حاذقا ونفسا قدسة ٢) وكذلك كانت حالهم في التأليف حتى اصبحت العناية في التأليف من باب الفضيلة الاخلاقية

---

١) يرى العلامة Brunnetière انه سبب من اسباب وجود هذا الادب ونعتبر انه منه عنوان الادب الرمزى لم ينتسب اليه الا فيما بعد .

٢) P.: 26 De Beaude.au surréalisme- M. Raymond.

٤ ـ كثيرا ما ترد المعاني عند بودلير غير مباشرة لانها متجردة عن مادتها . اوانه لا يعنى الا بالمعاني البعيدة فلا يتوه بالاشياء دفعة واحدة وانما يوسي" ايماء .

" Chaque fleur s'évapore comme un encensoir
" Le violon fremit comme un coeur qu'on afflige
" Valse mélancolique et langoureux vertige
" Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
(Harmonie du soi

ويستدل من هذه التشابيه انها مبعثكلها هالة من الضباب وعدم الوضوح يحولها الى رموز .

على ان الذى يجعل شعر بودلير اسهل للادراك من شعراء الرمزية الذين تلوه هو ان بودلير لا يهمل النواحي التفسيرية اهمالا كاملا . لا ريب في انه يهمل معظمها ولكنه يستبقي الضرورى اللازم من حروف التشبيه وليتنبه الى ترداده " لفظة Comme " فيما اوردناه .

٥ ـ في شعر بودلير (وفي شعره المنثور ايضا) انطلاق نحو اللانهاية وضرب من التصوف لا يكون هذا الانطلاق في الشعر الا بواسطة الايحاء . ففي صور بودلير واستعاراته الشعرية ايحاء بعيد المرمى يذكرنا بفن " ده فنشي " و " انجلو " و رمبرندت و " وهن لا كروا " كما ان عنايته بالتركيب ساهمت بوضع شيء خفي مبهم يجول في الاستعارات والصور فتتجه نحو الرمز او انها تنحى شيئا فشيئا من مادتها " لتتجرد وتصبح رمزا .

وقصاراه ان بودلير وضع الكثير من اسس الرمزية واهدافها وكثر هي القصائد التي نستطيع في شعره ان نعتبرها من هذا الباب ، ومنه قيس الذين اثروا بعده فجاء تأثيره في مرحلتين : الاولى فيما استهواه جماعة "الفن للفن" من نظريته في فلسفة النظم والبداءة الشعرى كما اخذها عن بو مع اضافاته الخاصة ، والثانية فيما اقتبسه جماعة الرمزيين من ان الوجود في ظاهره المادية مجموعة رموز متباينة المظهر متشابهة الجوهر وهي جميعا صورة لعالم امثل ، وتشوق نحو اللانهاية ، وانطواء على الذات ومن الوعي في امكانيات التأليف والتركيب وفيما تحدثه من اتساع في الصور والاستعارات . ولذا ايضا الا نكتفي بجعل " بودلير توطئة اساسية وتمهيدا مباشرا للحركة الرمزية ١) بل نعتبر انه احد اركانها ايضا فلقد كان على ما اورده ما رسل ريمون " كيماويا حاذقا ونفسانيا قديسا ٢) وكذلك كانت حالته في التأليف حتى اصبحت العناية في التأليف من باب الفضيلة الاخلاقية

---

١) يرى العلامة Brunetière انه سبب من اسباب وجود هذا الادب ويعتبر انه منه على ان الادب الرمزى لم ينتسب اليه الا فيما بعد .

٢) P. de Beaude. au surréalisme- M. Raymond.

والمتفق عليه نهائيا ان اشعاعين مختلفين انبثقا من بودلير فاستنارت بهما فئتان من الادباء : فئة اعتبرت ان الشعر فن [١] واخرى انه الغوص على الرؤى في النفس واللانهاية . [٢] ومهما رأينا في هذا الاتفاق من تكلف فهو يبطن وجهة صحيحة ثابتة .

"فرلين" (Verlaine) (١٨٤٤ - ١٨٩٦) .

ينتسب بواكير شعره الى البرناس، وان في المجموعة الاولى Poètes Saturniens التي اصدرها وهو في الثانية والعشرين (١٨٦٦) لدليلا قاطعا على ذلك . ويبدو ان تسمية كتابه هذا ترجع الى بودلير، وكان بودلير يسمي "ازاهر الشر" Un livre Saturnien, orgiaque et mélancolique".

على ان فرلين اتبع النهج الذى اختطه جماعة البرناس لانفسهم من عناية بالاخراج وتصوير العالم الخارجي في لوحات شعرية . وكثيرا ما اطلقوا عليه اسم "بودلير البرناسي" وفي هذه المجموعة الاولى قصائد تنبئ بما سيكون من امر "فرلين" في عدم ملازمته الطريقة البرناسية ملازمة تامة .

وفي عام (١٨٦٩) وضع مجموعة اخرى تحت عنوان Fêtes Galantes حاول فيها ان يحذو حذو "الرسام "وتو" بما تشتمل عليه لوحاته من ايحاء وضباب ، وابتهاج وكآبة، من حنان، وعطف ، ولذة، وحزن وموسيقي ، ومن حب شعري بفكر وبحلم " وتحدق به هالة من الحزن العميق " وكانت المجموعة هذه آخر عهد "فرلين" بالشعر البرناسي . [٣]

ولربما عاد انصرافه هذا الى تأثير " رمبو" ذلك "الزوج الجهنمي" عليه . فكان ان وجه "رمبو" انظاره الى "النهر "الداخلي الابدى 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" المعروف والذى سيتخذه الرمزيون عام ١٨٨٤ اساسا لا تجاههم الادبي الجديد في Jadis et Naguère) [٤] تجتزئ منه ما يلي :

---

١) نشير الى تاثيره في البرناس، وملازمه فيما بعد .
٢) المقصود رمبو وملارمه
٣) Parnasse et Symbolisme-Martino ص: ١١٢
٤) Choix de Poésies - Verlaine ص: ١٩١

والمتفق عليه تمامـا ان اشـعاعين مختلفين انبثقـا من بودلير فاستنارت بهما فئتان من الادباء : فئة اعتبرت ان الشعر فن [1] واخـرى انه الغـوص على الرؤى في النفـس واللانهايـة . [2] ومهما رأينا في هذا الاتفاق من تكلـف فهو يهطـن وجهـة صحيحـة ثابتـة .

"فرلين" (Verlaine) (١٨٤٤ -١٨٩٦) .

ينتسـب بواكير شعره الى البرناس، وان في المجموعة الاولى Poètes Saturniens التي اصـدرها وهو في الثانيـة والعشـرين (١٨٦٦) لدليلا قاطعـا على ذلك . ويبدو ان تسمية كتابـه هذا ترجـع الى بودلير وكان بودليـر يسمي "ازاهر الشـر" Un livre Saturnien, orgiaque et mélancolique".

على ان فرليـن اتبـع النهج الـذى اختطـه جماعـه البرناس لانفسهـم من عنايـة بالاخراج وتصوير العالم الخارجـي في لوحات شعريـة . وكـثيراما اطـلقوا عليه اسم "بودلير البرناسي" وفي هذه المجموعة الاولى تصاعـد تنبؤ بما سيكون من امر "فرلين" في عدم ملازمته الطريقة البرناسـية ملازمة تامة .

وفي عام (١٨٦٩) وضـع مجموعة اخـرى تحت عنوان Fêtes Galantes حاول فيهـا ان يحذو حذو "الرسام" وتو" بما تشتمل عليه لوحاته من ايحاء وضباب ، وابتهاج وكآبة من حنان، وعطف ، ولذة وحزن وموسـيقي ، ومن حسب شعرى يفكر ويحلم " وتحدق به هالة من الحزن العميق " وكانت المجموعة هذه آخر عهد "فرلين" بالشعر البرناسي .[3]

ولربما عاد انصرافه هذا الى تأثير " رمبو" ذلك "الزوج الجهنمي" عليه . فكان ان وجه "رمبو" انظـاره الى "الشعـر" الداخلي الابدى الاندفاق ، الكامن في النفس الانسانية . وانبثق على عمود الشعر القديم وانفتح امامه عالم مثالي وهمي في رؤى جديدة . وفي غضون هذه الحقبه (١٨٧١ - ١٨٧٣) وضع الشاعـر "مذهبه" المعروف والذى سيتخذه الرمزيون عام ١٨٨٤ اساسا لا تجاههم الادبي الجديد في (Jadis et Naguère) [4] تجتزئ منه ما يلي :

---

١) نشـير الى تاثيره في البرناس، وملارمه فيما بعد .
٢) المقصود رمبو وملارمه
٣) parnasse et Symbolisme-Martino ص: ١١٢
٤) Choix de Poésies - Verlaine ص: ١٩١

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

فهو بحسب ما يثبته النص يدعو الشعراء الى العناية بالتسبك الموسيقي ، لان الموسيقى تفتح امام القارئ آفاق بعيدة وتساعد على توليد الجو الشعري في نفسه فالموسيقى تشحذ الالفاظه وتصقلها فتنقاد سهلة تؤدي ما لا تؤديه الفاظ لا تتألف في انسجام موقع بمعناها المحدود . ويعتبر "فرلين" ان الاوتاد الوترية في البيت الشعري تزيد في قيمة البيت الموسيقيه، لان البيت ذا الاوتاد الشفعيه ينتهي فيه المعنى و يستنفذ و يستقر وهو من باب التعبير العقلي .اما الوتري الاوتاد فمستخف الايقاع ناعم الملمس هوائي الاعطافه وفيه لون من الابهام والضبابه وفيه انطلاق من المعنى المحدود الثقيل الى المعنى اللامحدود المستخف ومن قوله في هذا الباب .

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blsessent mon coeur
D'une lèngueur
Monotone.
.... Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De çà, delà
Pareil à la

Feuille morte . 1)

فهي كما ترى هوائية النغم لما في الصوت "Longs" الذى تحدثه المقاطع في " Violons " و Mon و Mon ولما في الصوت " eur " في Coeur و Longueur من الامتداد ولما في نهاية لفظتي " Automne " و " monotone " من الالم الذى يتراوح مع فكرة الخريف وفي الخريف اشراف على الموت والفناء شيئا بعد شيء . وفي الابيات اختلاط من الابيات الشفعية الاوتاد وهي الابيات ١ و ٢ و ٥ اما البيتان الثالث والسادس فوتريان وكانما اعتمد ذلك في نهاية ما يتخذه النفس للقراءة ليتم الايقاع الوتري رنة

---

1) Chanson d'automne p.26 - Choix de poésies-Verlaine

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

فهو بحسب ما يثبته النص يدعو الشعراء الى العناية بالتشبث الموسيقي . لان الموسيقى تفتح امام القارئ آفاق بعيدة وتساعد على توليد الجو الشعري في نفسه فالموسيقى تشحذ الالفاظ وتصقلها فتنقاد سهلة تؤدي ما لا تؤديه الفاظ لا تتألف في انسجام موقع بمعناها المحدود . ويعتبر "فرلين" ان الاوتاد الوثيرة في البيت الشعري تزيد في قيمة البيت الموسيقية لان البيت ذا الاوتاد الشفعية ينتهي فيه المعنى و يستنفذ و يستقر وهو من باب التعبير العقلي اما الوتري الاوتاد فتستخف الايقاع تلمس الهواني الاعطافه وفيه لون من الابهام والضبابه وفيه انطلاق من المعنى المحدود الثقيل الى المعنى اللامحدود المستخف. ومن قوله في هذا الباب .

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une longueur
Monotone.
.... Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De çà, delà
Pareil à la

Feuille morte . 1)

فهي كما ترى هوائية النغم لما في الصوت "Longs" الذي تحدثه المقاطع في "Violons" و "Longs" ~~Mon~~ و "Mon" ~~Mon~~ ولما في الصوت "eur" في Coeur و Longueur الامتداد ولما في نهاية لفظتي "Automne" و "monotone" من الالم الذي يتراوح مع فكرة الخريف وفي الخريف اشراف على الموت والفناء شيئا بعد شيء. وفي الابيات اختلاط من الابيات الشفعية الاوتاد وهي الابيات ١ و ٢ و ٤ و ٥ اما البيتان الثالث والسادس فوتريان وكانما اعتمد ذلك في نهاية ما يشغله النفس للقراءة ليتم الايقاع الوتري رنة

---

1) Chanson d'automne p.26 - Choix de poésies-Verlaine

الالم المقصود . فضـلا عن موافقة ما بين هذه الاصوات وما يجول في المقاطع من المعاني البعيدة.

والانغام المحدثـة من جراء تفاعل الاصوات التي تولدها اصوات الحروف وفرة في شعر فرلين وكـثيرا ما افاد الموسـيقيون 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 coeur

" Il pleure sans raison
" Dans ce coeur qui s'écoeure
" Quoi ! nulle trahison
" Ce deuil est sans raison.

وكان "فرلين" يحلم ان يجعل من الشعر موسيقى تصل الاستعارات بلقابا ابقاعية، فتحدث الالفـاظ النادرة بتفاعـلـها الصوتي المتبادل مايرجعنا الى ينبـوع الحس الصافي "العارى"، و يعزون هذا الاتجاه الى الشاعـرة " M.D. Valmore "(1 اما المذهب الشعـرى الـذى نظمه فرلين فمرتكز على النقـــاط الاساسـية التابعـة نوردهـا متجزاة من مقاطعها :

1.- Rien de plus chère 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.- Prend 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.(2

(1 P.28 - La littérature Symboliste - A.M.Schmidt

(٢ Choix de poésies - Verlaine ص ١٩١ - ١٩٢.

الالم المقصود . فضلا عن موافقة ما بين هذه الاصوات وما يجول في المقاطع من المعاني البعيدة .

والانغام المحدثة من جراء تفاعل الاصوات التي تولدها اصوات الحروف وفرة في شعر فرلين وكثيرا ما افاد الموسيقيون منه فخلدوه 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 longueur
" Qui pénètre dans mon coeur

" Il pleure sans raison
" Dans ce coeur qui s'écoaure
" Quoi ! nulle trahison
" Ce deuil est sans raison.

وكان "فرلين" يحلم ان يجعل من الشعر موسيقى تصل الاستعارات بلقابا ايقاعية، فتحدث الالفاظ النادرة بتفاعلها الصوتي المتبادل ما يرجعنا الى ينبوع الحس الصافي " الحاري" ، و يعزون هذا الاتجاه الى الشاعرة " M.D. Valmore (1" اما المذهب الشعري الذي نظمه فرلين فيرتكز على النقاط الاساسية التابعة نوردها متجزاة من مقاطعها :

1.- Rien de plus chère 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.- Prend 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.(2

(1 P.28 - La littérature Symboliste - A.M.Schmidt

(2 Choix de poésies - Verlaine ص: ١١١-١١٢ .

فالنشيد المسكر يصل ما بين الوضوح والابهام و يطل كالعيون الساحرة من خلال نقاب شفيف.

ان ما نبتغيه في الشعر ليست الالوان فحسب وانما الاظلال، و ينبغي ان يكون الشعر خلوا من الصفة الخطابية. ثم يوعز فرلين بالموسيقى من جديد: فليكن "البيت" منهزما هاربا كالروح المنطلقة نحو سموات اخر وحب ابدى جديد.

فيتبين ان "فرلين" يحاول ان يعرى الصورة من مادتها و يخلصها من قيودها الحسية ليخلع عليها لونا من الضباب المبهم. فهو لا يصف ولا يحدث وانما يتعمد الايحاء، وهو لا يرسم ولا يصور وانما يضع هالة من الغرابة العجيبة. و "يتارجح كل ذلك في قوة غنائية تعبر عما لا يعبر عنه، عن الخفايا المنهزمة الهاربة في اعماق النفس. [1] وتحتشد في صوره اشعاعات عاطفيه. وتتولد الصور بواسطة النغم. لقد خلق فرلين " المدرسة الرمزية" عرضا ومن حيث لا يدرى غير انه لم يحقق الجمال الرمزى كما بيناه في اهداف هذا الاتجاه الادبي بل وطد بعض اسسه بقوله ان الشعر ﴿ الإبهام ، وان الاوتاد الوترية توسع اثر البيت الشعرى وتبعده في نفسية القارئ ، وان الالفاظ عاجزة عن رسم الاشياء وصبغها ولكنها صوتيه ايقاعية بطبيعتها وتحديدها وهي لا تعبر الا عن الناحية الواضحة المتفجة من الفكر والشعور، فاحر بنا ان نستخدم القوة الايحائية التي فيها لانها اقوى من فضيلتها التعبيرية، المعنوية. و يتم هذا الايحاء بايقاظ شعور هو اشبه بالشعور الذى توقظه الموسيقى، وذلك بواسطة تآلف لفظي موقع ليس من شأنه التصوير والدقة كما في الادب البرناسي بل هو مبهم، وعلى الشعر الا يرسم الالوان بل ان يظفر باظلالها. وكذا فالشعر ليس من شأنه تصوير الحقيقة والواقع ونقلهما وانما هو حالة نفسية تبداء وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله. [2] .

ثم ان "فرلين" لم يعن بالفكر والرموز وكان جل همه التعبير عن شعوره واعداء نفسه الحساسة الشفافة راجعا في ذلك الى ينبوع العواطف الصافية العارية. و يحكى ان "هورى" في استعلامه عن التطور الادبي " [3] ساله عن موقفه حيال الرمزية فاجاب: " عندما اتألم، عندما افرح وابكي اعلم حق العلم ان ذلك ليس رمزا". [4] وليس في شعره ما يستهدف نوادر الكلم، وموائل الفكر او ما يمت الى نظرية "العلاقات" البودليرية ولذا لم يكن فرلين رمز يا

---

١. P.37 - Verlaine - Strentz
٢. P.244 et245 et suite -L'Evolution de la poésie Lyr.Bounetière
٣. Huret - Enquête sur l'Evolution littéraire
٤. P.157 et 162 du dyn. de l'image - Eigeldinger.

فالنشيد المكرر يصل ما بين الوضوح والابهام ويظل كالعيون الساحرة من خلال نقاب شفيف. ان ما نبتغيه في الشعر ليست الالوان فحسب وانما الاظلال، وينبغي ان يكون الشعر خلوا من الصفة الخطابية. ثم يوجز فرلين بالموسيقى من جديد، فليكن "البيت" منهزما هاربا كالروح المنطلقة نحو سموات اخر وحب ابدى جديد.

فيتبين ان "فرلين" يحاول ان يعرى الصورة من مادتها ويخلصها من قيودها الحسية ليخلع عليها لونا من الضباب المبهم. فهو لا يصف ولا يحدث وانما يتعمد الايحاء، وهو لا يرسم ولا يصور وانما يضع هالة من الغرابة العجيبة مو "يتاوجح كل ذلك في قوة غنائية تعبر عما لا يعبر عنه" عن الخفايا المنهزمة الهاربة في اعماق النفس. [1] وتحتشد في صوره اشعاعات عاطفيه. وتتولد الصور بواسطة النغم. لقد خلق فرلين "المدرسة الرمزية" عرضا ومن حيث لا يدري غير انه لم يحقق الجمال الرمزي كما بيناه في اهداف هذا الاتجاه الادبي بل وطد بعض اسسه بقوله ان الشعر "الابهام"، وان الاوتاد الوترية توسع اثر البيت الشعري وتبعده في نفسية القارئ، وان الالفاظ عاجزة عن رسم الاشياء وعبثها ولكنها صوتيه ايقاعية بطبيعتها وتحديدها، وهي لا تعبر الا عن الناحية الواضحة المستضعفة من الفكر والشعور، فاحر بنا ان نستخدم القوة الايحائية التي فيها لانها اقوى من فضيلتها التعبيرية، المعنوية. و يتم هذا الايحاء بايقاظ شعور هو اشبه بالشعور الذي توقظه الموسيقى، وذلك بواسطة تآلف لفظي موقع ليس من شأنه التصوير والدقة كما في الادب البرناسي بل هو مبهم، وعلى الشعر الا يرسم الالوان بل ان يظفر باظلالها. وكذا فالشعر ليس توخي تصوير الحقيقة والواقع ونقلهما وانما هو حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله. [2]

ثم ان "فرلين" لم يعن بالفكر والرموز وكان جل همه التعبير عن شعوره واحساسه نفسه الحساسة الشفافة راجعا في ذلك الى ينبوع العواطف الصافية العارية. و يحكى ان "هوري" في استعلامه عن التطور الادبي [3] سأله عن موقفه حيال الرمزية فاجاب: "عندما اتألم، عندما افرح وابكي اعلم حق العلم ان ذلك ليس رمزا". [4] وليس في شعره ما يستهدف نوادر الكلم، ووسائل الفكر او ما يمت الى نظرية "العلاقات" البودليرية ولذا لم يكن فرلين رمزيا

---

(١) P.37 - Verlaine - Strentz

(٢) P.244 et245 et suite -L'Evolution de la poésie Lyr.Bounetiere

(٣) Huret - Enquete sur l'Evolution littéraire

(٤) P.157 et 162 du dyn. de l'image - Eigelsinger.

بل ظل على هامش هذا الاتجاه الادبي. و يعتبر "فونتين" بصواب ان رمزيته اختلفت عن معاصريه فلقد مهد لهذه الحركة الادبية اذ عمد الى الطريقة الأساسية الا وهي وضع هالة "من الغرابة حول الحقيقة" ١) وشعر فرلين يعتبر تمهيدا ليس غير بخاصتي الابهام والايحاء اللتين تصبغانه. بشير "بول كلودل" الى تنبه الشاعر "للعجيب المحدق به، والحلم، والتفاهم مخير المرئيات" و يذكر "Eigeldinger" ان طريقته الصورية- والصورة نانوية في شعره"- هي من باب ال" Allegory" المتحركة، خلافا لما اتى عليه شعر القرون الوسطى. ثم ان هذه ال" Allegory" ترشح وتخف وتدق حتى تتخذ معنى الرمز كقوله :

"لقد رمت النعاسة قلبي العاجز بسهامها" و " انت الوردة العظمى، وردة ارياح الحب الطاهرة "

ووردت لفظتا "وردة و "حب" بحروف رئيسية اشارة الى تشخيصهما لان شعراء القرون الوسطى في فرنسا شخصوا هذه الحقائق المعنوية، على انهم لم يميزوا بينها وبين ما تمثله بعكس ما يريده فرلين و يتوخاه وان ما اقتبسه الجيل الناشيء عن فرلين لم يكن بعين من مجموعة Sagesse او Romances sans paroles بل هي هذه الكآبة التي غدت نسيج وحدها في الادب الفرنسي، وهذه المخيلة القلقة المريضة، وذاك الانقباض لقوى خفية تهدم فيه معنى السعادة. كان فرلين يحلم، و يميل الى زوايا الارض، زوايا لا تعرف الوضوح والضياء بل يخمرها ضباب وحلم فيمتزج الحلم بالواقع وتتحول نسبة الاشياء فيما بينها. وكان في هذا الضباب ما الفته نفوس النشء كما مسحت ببلسمه جراحها المؤلمة. ولما تعسر عليهم ان يحذوا حذوه فيما يتعلق بالجوهر الشعري عكفوا على الطريقة التي اتبعها في النظم، وفرلين حرر البديع من قيوده الكلاسيكية فانتموا اليه وفاؤوا. غير انه لم ينقطع تعلم الانقطاع عن الطرق المألوفة، بل تعدل بعض التعديل، ومن المقرر ان الجرأة التي تحدي بها التقليد البديعي لم تظهر الا في مذهبه الشعري المذكور اعلاه، اما سائر شعره فاستمر تتمة للتقليد القديم - عدا بعض التجديد في عدد الاوتاد وخصائص النغم داخل البيت الشعري وفي القافية.) ولذا انتسبوا الى "رمبو" في كتابه "الاشعاعات" الذي شاع عام ١٨٨٤.

"رمبو" Rimbaud (١٨٥٤ - ١٨٩١)

رصده شيطان شعره بين الخامسة عشرة والعشرين، ثم فر منه، فسكت رمبو الى الابد، ولقد روى

---

١) P.105 -Verlaine, Homme de lettres - A. Fontaine.

بل ظل على هامش هذا الاتجاه الادبي. ويعتبر "فونتين" بصواب ان رمزيته اختلفت عن معاصريه فلقد مهد لهذه الحركة الادبية اذ عمد الى الطريقة الأساسية الا وهي وضع هالة "من الغرابة حول الحقيقة" [1] وشعر فرلين يعتبر تمهيدا ليس غير بخاصتي الابهام والايحاء اللتين تصبغانه بشيء "بول كلودل" الى تنبه الشاعر "للعجيب المحدق به والحلم والتفاهم بغير المرئيات" ويذكر "Eigeldinger" "ان طريقته الصورية والصورة ثانوية في شعره" - هي من باب الـ "Allegory" المتحركة خلافا لما اتى عليه شعر القرون الوسطى. ثم ان هذه الـ "Allegory" توضح وتخف وتدق حتى تتخذ معنى الرمز كقوله :

"لقد رمت القصاصة قلبي العاجز بسهم" و "انت الوردة العظمى، وردة ارباح الحب الطاهرة"

ووردت لفظتا "وردة و "حب" بحروف رئيسية اشارة الى تشخيصهما لان شعراء القرون الوسطى في فرنسا شخصوا هذه الحقائق المعنوية على انهم لم يميزوا بينها وبين ما تمثله بعكس ما يريده فرلين ويتوخاه وان ما اقتبسه الجيل الناشيء عن فرلين لم يكن جزء من مجموعة Sagesse او Romances sans paroles بل هي هذه الكآبة التي تفقت نسيج وحدها في الادب الفرنسي، وهذه المخيلة القلقة المريضة، وذاك الانقياد لقوى خفية تتقدم فيه معنى السعادة. كان فرلين يحلم، ويميل الى زوايا الارض زوايا لا تعرف الوضوح والنقاء بل يغمرها ضباب وحلم فيمتزج الحلم بالواقع وتتحول نسبة الاشياء فيما بينها. وكان في هذا الضباب ما الفته نفوس التعب وكم مسحت ببلسمه جراحها المؤلمة. ولما تعسر عليهم ان يحذو احذوه فيما يتعلق بالجوهر الشعري، عكفوا على الطريقة التي اتبعها في النظم، وفرلين حرر البديع من قيوده الكلاسيكية فانتموا اليه ووفاؤوا. غير انه لم ينقطع تمام الانقطاع عن الطرق السالفة، بل عدل بعض التعديل، ومن المقرر ان الجرأة التي تحدى بها التقليد البديعي لم تظهر الا في مذهبه الشعري المذكور اعلاه اما سائر شعره فاستمر تتمة للمخطط القديم - عدا بعض التجديد في حجم الاوتاد وخصائص النغم داخل البيت الشعري وفي القافية.) ولذا انتسبوا الى "رمبو" في كتابه "الاشعاعات" الذي شاع عام ١٨٨٤.

"رمبو" Rimbaud (١٨٥٤ - ١٨٩١)

رصده شيطان شعره بين الخامسة عشرة والعشرين، ثم فر عنه فمكث رمبو الى الابد ولقد روى

---

(١) P.105 -Verlaine, Homme de lettres - A. Fontaine.

الاديب اندره جيد [1] انه عثر على بعض رسائل خلفها الشاعر قبل موته في الحبشة، على ان هذه الرسائل لم تنشر ولم يلخ لنا منها بريق

راى "رمبو" الى الشعر يستخدمه وسيلة للخروج من صغار الانسان عله به يتعدّى حدوده الطبيعية فيبلغ الفكرة التي في نفسه عن الانسان: "وجعل له من الربح تعلين ووحد جوهره بجوهر الحقائق المخلوقة" [2] فثار على ما انتجه الفكر البشري وانقسم عليه وعاش منفصلا مستقلا. ويعتبر "رمبو" ان العقل اخفق وفشل دونما باب اللانهاية الا رحب. ولذا فاه الى "التصوف" على ان يلقى فيه ما يروي نفسه العطشه ويرى "رولان ده رنفيل" [3] انه ذو رؤى صوفية. وانبت ابقاط القوى الخامدة في النفس والتي تصلنا بالواقع الثبت المجهول. فعلى المرء ان يبذل "جميع الوان الحب والالم والجنون" ليبلغ المجهول [4] على ان هذه النزعة التصوفية ان هي الا حافز للعودة الى النفس الانسانية البدائية التي تبتغي الفرار من حدودها بنشوة تصوفية توحدها بالكون. انه يخاف الواقع فيفكر ذاته وعقائده واحلامه. فعلى النفس اذن ان تهذب وتروض لتبلغ "المجهول" وذلك بمزج الحواس وترفيهها بمثل ما مر بنا في حديثنا عن بودلير. و يكون ترويض النفس ايضا (عن طريق الرياضة الصوفية). واعلا ما بين الشعر والنبوة، واداة تدارك بها اعماق الباطن اللاواعي. فبدل ان يقلد الشاعر الطبيعة عليه ان يضمها اليه و يذوب فيها نفسه و يتحدبها لتتحد به. وكذا ينعتق من عامل "العقل" و يتحرر من قيود "المدى" والزمن" و يهيم في رؤى مضطربة غير منتظمة و يقول: "لقد عثرت على المفتاح وهو لي وحدي" و يعني به مفتاح الانطلاق والبصيرة الحقة والاتحاد المطلق بذات الطبيعة، والكشف عن بواطن النفس.

وترجع ثورته هذه الى ١٨٧١-١٨٧٣، ولا مندوحة عن تبيان مظاهرها. وتتجلى في اماكن ثلاثة: في قصيدتيه "الفينة السكرى" و "الحروف الصوتية" وفي "كيمياء الكلمة" (عن فصل في جهنم).

---

١) Souvenirs litt. - Gide

٢) P. 37 - De Beaud au surréalisme - Raymond

٣) Rimbaud le Voyant -

٤) Rimbaud رسالة ١٥ مايو ١٨٧١. اوردها Martino قسما منها في كتابه Parnasse et symbolisme. م: 130

الادبب اندره جيد [1] انه عثر على بعض رسائل خلفها الشاعر قبل موته في الحبشة على ان هذه الرسائل لم تنشر ولم يطلعنا عليها بعد.

وأى "رمبو" الى الشعر يستخدمه وسيلة للخروج من صغار الانسان عليه بتعدى حدوده الطبيعية فيبلغ الفكرة التي في نفسه من الانسان: "وجعل له من الربح تعلين ووحد جوهره بجوهر الحقائق المخلوقة" [1] فتاوعلى ما انتجه الفكر البشري وانقسم عليه وعاش منفصلا مستقلا. و يعتبر "رمبو" ان العقل اخفق وفشل دوننا باب اللانهائي بسدالا رحب. ولهذا فاه الى "التصوف" على ان يلقى فيه ما يروى نفسه العطشة ويرى "رولان ده رنفيل" [2] انه ذو روح تصوفيه. واثبت ابقاط القوى الخامدة في النفس والتي تعلنا بالواقع الثبت المجهول. فعلى المرء ان يبذل "جميع الوان الحب والالم والجنون" ليبلغ المجهول [3] على ان هذه النزعة التصوفية ان هيالا حافز للعودة الى النفس الانسانية البدائية التي تبغي الفرار من حدودها بنشوة تصوفية توحد ها بالكون. انه يخاف الواقع فينكر ذاته وفائدته واحلامه. فعلى النفس اذن ان تتذب وتروض لتبلغ "المجهول" وذلك بمزج الحواس وترفيهها بمثل ما مرينا في حديثنا عن بودلير. و يكون ترويض النفس ايضا (عن طريق الرياضة الصوفية). واصلا ما بين الشعر والنبوة واداة تدلوك بها اعماق الباطن اللاواعي فبدل ان يقلد الشاعر الطبيعة عليه ان يخلصها اليه و يذوب فيها نفسه و يتحدبها لتتحد به. وكذا يتحقق من عالم "العقل" و يتحرر من قيود "العدى" والزمن" و يهيج في روحه مضطربة غير منتظمة و يقول: "لقد عثرت على المفتاح وهو لي وحدى" و يعني به مفتاح الانطلاق والبصيرة الحقة والاتحاد المطلق بذات الطبيعة والكشف عن بواطن الغيب.

وترجع ثورته هذه الى ١٨٧١-١٨٧٣ ولا منفوحة عن تبيان مظاهرها وتتجلى في اماكن ثلاثة: في قصيدتيه "الخينة السكرى" و "الحروف الصوتية" وفي "كيمياء الكلمة" (من فصل في جهنم).

---

(١) Souvenirs litt. - Gide

(٢) P. 37 - De Baud, au surréalisme - Raymond

(٣) Rimbaud le Voyant

(٤) رسالة ١٥ مايو ١٨٧١. اوردها Martino في كتابه Parnasse et symbolisme. P:130

(١)"السفينة السكرى" ١)

و يفتح فيها بابا صوريا جديدا. و يرى بعضهم انها مستقاة من قصيدة في الانكليزية ٢) على اننا نرى فيهاايضا اثرا لقراءات الشاعر واسفاره، التيعلقها اوحلم بها ولكن مخيلته بدلت كل ذلك. فنقطة المسير ترتبط بالواقع: نهر من انهاراميركا، وقارب في مجرى النهر بسرى. ثم ينتفض الشاعر البغتة واذا السفينة في خضم، ينطفئ فيه المدى والزمن، وتطالع الرائي من البحر مشاهد رهيبة فقد تغلغل حتى غدا قسما من هذه الغوارب الازلية. وفي هذه الحياة الجديدة يشاهد ارخبيلا ينكفئ على ذاته، وضياء الشمس العجيب على البحر، والشواطئ الخرافية التي لم ترها عين انسان ووحوشا بحرية تكونت فيمخيلة العصور والاجيال. هو دفق من صور نصف حقيقة. نصف موهومة تبتدعها بصيرة هذا "المبصر".

وفي القصيدة كما يتبين - شيء من عدم الاتزان العقليو بعد عن الترابط الصوري، فكانما الحواس فقدت امكانياتها، او انها اقلعت بامكانيات عجيبة وابتلعتها البصيرة الجبارة فانبلج امامها عالم ليس من عالمنا الا ببداياته واذياله، واما اجسامه وهوالمه فبدع خرافية من خلق المخيلةالبكر. وهذا التيار الصوري المتدافع منغير ما انتظام وتتابع كان باعثا بعد الرمزية لنزعة ادبية نشأت في الربع الثاني من القرن العشرين في فرنسا، واعني "الفوق واقعية" والتي كان همها اداء الصور بحسب مجيئها في المخيلة بما سماه علماء النفس(" Associations d'idées ".

٢) قصيدة الحروف الصوتية.

وفيها نظرية "السمع الملون" وهو باب من ابواب نظرية "العلاقات"، كما اوردها بودلير في قصيدة انف ذكرها بقول :

A Noir, E Blanc, I rouge , U vert, O bleu, voyelles
Je dirais quelque jour vos connaissances latentes.
A noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles.

---

١) Oeuvres - Rimbaud ص: ٨٤

٢) Parnasse et Symbolisme - Martino ص: ١٣٠

(١) "السفينة السكرى" [١]

ويفتح فيها بابا صوبا جديدا ويرى بعضهم انها مستقاة من قصيدة في الانكليزية [٢] على انا نرى فيها ايضا اثرا لقراءات الشاعر واسفاره التي حلقها او حلم بها ولكن مخيلته بدلت كل ذلك. فنقطة السير ترتبط بالواقع نهر من انهار اميركا، وتارب في مجرى النهر يسوق. ثم يتقمص الشاعر البحارة واذا السفينة في حلمه يغطي فيه المدى والزمن، وتطالع الراكبي من البحر مشاهد رهيبة تقشعر تخلخل حتى فقدا قسما من هذه الخوارق الازلية. وفي هذه الحياة الجديدة يشاهد ارخبيلا يتكئ على ذاته، وضياء النهر العجيب على البحر، والشواطئ المخرافية التي لم ترها عين انسان ورموزا بحرية تكونت في مخيلة العصور والاجيال. هو دفق من صور نصف حقيقية. نصف موهومة تبتدعها بصيرة هذا "البحر".

وفي القصيدة كما يتبين - شيء من عدم الاتزان العقلي وبعد عن الترابط الصوري، فكادا الحواس فقدت امكانياتها، او انها اتحدت بامكانيات عجيبة وابتدعتها البصيرة الجبارة فاتبلج امامها عالم ليس من عالمنا الا ببداياته وذيالته واما اجنحته ومراده فبدع خرافية من خلق المخيلة البكر. وهذا التيار الصوري المتدافع من غير ما انتظام وتتابع كان باعثا بعد الرمزية لنهضة ادبية نشأت في الربع الثاني من القرن العشرين في فرنسا، واعني "الفوق واقعية" والتي كان عمادها اداء الصور بحسب مجيئها في المخيلة بما سماه علماء النفس " Associations d'idées ".

٢) قصيدة الحروف الصوتية.

وفيها نظرية "السمع الملون" وهو باب من ابواب نظرية "الملائمات"، كما اوردها بودلير في قصيدة انف ذكرها يقول:

A Noir, E Blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles
Je dirais quelque jour vos connaissances latentes.
A noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles.

---

١) Oeuvres - Rimbaud ص: ٨٤

٢) Parnasse et Symbolisme - Martino ص: ١٢٠

Golfe d'ombre ; E candeur des vapeurs et des tentes
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles
I, poupres, sang craché, rire des lèvres belles
Dams la colère ou les ivresses penitentes ;

U, cycle, vibrements divins des mers virides,
Paix des patis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fonds studieux.

O, suprême clairon plein de strideents étranges,

Silences traversés des Mondes et des Anges

O l'Oméga, rayon violet de ses yeux !

ان الالوان التي خلعها "رمبو" على هذه الحروف شخصية وناتجة عن صدفة ليس الا . فاعتباره ان ال A توحي اللون الاسود من بريق اجنحة الذباب تتململ اسرابا حول الاقذار المنتنة ، ومن خليج عميق الظل ، وان ال E توحي طهارة الدخان والمضارب ، والثلوج الشامخة ، والملوك البيض ، وان ال I توحي الدم الاحمر ، وضحكة الشفاه الجميلة في غضبتها وسكراتها ، وان ال U هزة بحار وهدوء مراعي انتشرت فيها القطعان ، واخاديد الجبين ، وان ال O دقة الصور الصارخ والسكون الشامل تجتازه دنى وملائكه . ولون عيني جيسبته البنفسجي) فالحروف حملت هذه الالوان عرضا واتفاقا . وجاء بعده من راى غير ذلك ،٢) فالبسها الوانا تختلف عن التي وشاها بها "رمبو" .

وما نلفت النظر اليه انما هو امتزاج الحواس وتقارب مفعولها في النفس بحيث ان اشكال الحروف واصواتها تثير الوانا والالوان بدورها تولد اجواء داخلية ، فتكون هذه الاجواء نتيجة الانفعالات الحرفية . وللحروف الصوتية هذه اسبقيات على سواها لما فيها من لين ومدى وغناء .

وكانما اثبت ، في هذه القصيدة نظرية "السمع الملون" هيوجه آخر لنظرية "العلاقات" الآنفة الذكر .

---

١) Oeuvres - Rimbaud ص ٩٣

٢) Le Coeq , (Traité du verbe) René Ghil -

Golfe d'ombre ; E candeur des vapeurs et des tentes
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses penitentes ;

U, cycle, vibrements divins des mers virides,
Paix des patis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux

O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges
O l'Oméga, rayon violet de ses yeux !

ان الالوان التي خلعها "رمبو" على هذه الحروف شخصية وناتجة عن حدة ليس الا . فاعتباره ان الـ A توحي اللون الاسود من بريق اجنحة الذباب تتطاول اسرابا حول الاقذار المنتنة ، ومن خليج عميق الظل ، وان الـ E توحي طهارة الدخان والمضارب ، والثلوج الشموخة ، والملوك البيض ، وان الـ I توحي الدم الاحمر وضحكة الشفاه الجميلة في غضبتها وسكراتها ، وان الـ U هزة بحار وهدوء مراعي انتشرت فيها القطعان ، واخاديد الجبين ، وان الـ O دقة الصور الصارخ والسكون الشامل تجتازه دنى وملائكه . ولون عيني جيسبته البنفسجي) فالحروف حملت هذه الالوان عرضا واتفاقا . وجاء بعده من رأى غير ذلك (٢) فالبسها الوانا تختلف عن التي وشاها بها "رمبو" .

وما لفت النظر اليه انما هو امتزاج الحواس وتقاربها مفعولها في النفس بحيث ان اشكال الحروف واصواتها تثير الوانا والالوان بدورها تولد اجواء داخلية ، فتكون هذه الاجواء نتيجة الانفعالات الحرفية وللحروف الصوتية هذه اسبقيات على سواها لما فيها من لين وعدى وفناء .

وكانا انبه في هذه القصيدة نظرية "السمع الملون" هي وجه آخر لنظرية "العلاقات" الآنفة الذكر .

---

(١) Oeuvres - Rimbaud ص ٩٢

(٢) Le Coeq , (Traité du verbe) René Ghil -

(٣) واما "كيمياء الفعل" فهي تتمه لماجاء في قصيدة الحروف الصوتية و يستهلها بقوله : "إليك نباء من انباء جنوبي" . و يضيف : " انني ابتدعت للحروف الصوتية لونا ، وقدت بكل حرف من الحروف الصحيحة شكلا وحركة ، وفخور انا لابتداعي فعلا شعريا سيتضمن يوما جميع المعاني - فتمتنع الترجمة على المترجمين . . وذلك نمرة درس طويل ، فانطقت السكوت ويا والليالي ، وما لا يعبر عنه" (١) دونك مثلا عن كيمياء الفعل. والقول له : "في الهواء طعم رماد . . . وزهور صدئه ، وهمهمة القوارب في الحقول . . ولم" " لا اعثر على الجواهر والعطور."

واستثمر من جاء بعده هذا التلميح . فانتزع من الحروف خصائصها الصوتية والصورية ومحص في درس مؤداها منفصله مستقلة او متصلة بسواها . فحمّل الالفاظ قيما جديدة غير قيمها المعنوية المعتاده ، فكان لزاما على المتذوقين ان يقفوا على الدقائق التعبيرية المنوطة باشكال الحروف ومواضعها وتآلفها وتناسبها والاصوات الثارة في التفاعل الصوتي عبر القراءة الجهارية . واذن فاللفظة ليست مضمونا معنويا فقط وانما هي شحنة من الصور المتولدة بالطريقة الكتابية و بالتفاعل الصوتي الذى تحدثه الحروف.

وظل "رمبو" مغمورا حتى عام ١٨٨٥ حين تلاءه مجد "ملارمه" و"فرلين" . ولقد نجا في بواكره الشعرية نحو "هيجو" في الفقراء او الشعر البرناسي وما عتم حتى خلع عنه كل ما حمله من تقاليد دينية وسياسية ووطنية وهام ينشد شعرا مفعما بالحس البوهيمي . وأنف من الشعر التقليدى فاستهدف نهجا جديدا واستنبط طريقة تعبيرية تعينه على اداء الحس والدافع والممكن . ووضع" فصلا في جهنم " وفيه تاريخ لهذا الاعصار الفكرى ، ووضع" الانارات "ولربما كنى بها ضياء النيران وشررها . ففي الكتاب غد صخب وغموض وقلق ، وهواطف ثائرة تنم عن فوضى داخلية .وكانما الحقيقة الداخلية في ضجتها لا تعرف النظام ، فلا يسع التعبير ان يقولبها بطريقة منظمة بل بموجات متباينة المعاني والقوة تزدحم وتنطلق نحو التعبير ، فتختلط الالفاظ لديه فيكتفي بذري حواسه في البيت الشعر كيفما جاءت. وشعوره المبثوث بهذا الشكل المبعثر يختلف عن لوحات "فرلين" (في البلدان البلجيكية والانكليزية) المبنية على اساس منطقي ينظمها العقل

---

(١) P.284 - une saison en enfer - Rimbaud.

(٢) واما "كيمياء الفعل" فهي تتمة لما بدأه في قصيدة الحروف الصوتية و يستهلها بقوله : "اليك نبأ من انباء جنوني" . و يضيف : " انني ابتدعت للحروف الصوتية لونا ، وقعدت بكل حرف من الحروف الصحيحة شكلا وحركة ، وغرور انا لابتداعي فعلا شعريا يتضمن يوما جميع الحواس - تتمتع الترجمة على المترجمين .. وذلك نعمة درس طويل ، فانطلقت السكوته يوما والليالي ، وما لا يعبر عنه" (١) دونك مثلا من كيمياء الفعل والقول له : "في الهواء طعم رماد ... وزهر صدئه ، وهمهمة القوارب في الحقول .. ولم " لا اعثر على الجواهر والعطور."

واستثمر من جاء بعده هذا التلميح . فانتزع من الحروف خصائصها الصوتية والصورية وبحث في دروس مؤداها منفصله مستقلة او متصلة بسواها . فحمّل الالفاظ قيما جديدة غير قيمها المعنوية المتداوله ، فكان لزاما على المتذوقين ان يقفوا على الدقائق التعبيرية المنوطة باشكال الحروف وبواضعها وتآلفها وتناسبها والاصوات المثارة في التفاعل الصوتي عبر القراءة الجهارية . واذن فاللفظة ليست مضمونا معنويا فقط وانما هي شحنة من الصور المتولدة بالطريقة الكتابية وبالتفاعل الصوتي الذي تحدثه الحروف.

وظل "رمبو" مشهورا حتى عام ١٨٨٥ حين تلاه مجد "ملارميه" و "فرلين" . ولقد نما في بواكره الشعرية نحو "هيجو" في الفقرة او الشعر البرناسي وما عتم حتى خلع عنه كل ما حمله من تقاليد دينية وسياسية ووطنية وهام ينشد شعرا مفعما بالحس البوهيمي . وأنف من الشعر التقليدي فاستحدث نموذجا جديدا واستنبط طريقة تعبيرية تعينه على اداء الحس والدافع والمكنون . ووضع فصلا في جهنم " وفيه تاريخ لهذا الإعصار الفكري ، ووضع الاثارات "ولربما كنى بها عن فيضان الشعور وثورتها . ففي الكتاب قد صخب وفوضى وقلق ، وعواطف ثائرة تنم عن نفوس داخلية . وكانما الحقيقة الداخلية في ضجتها لا تعرف النظام ، فلا يسع التعبير ان يقولبها بطريقة مقننة بل بموجات متباينة المعاني والقوة تزدحم وتتطاق نحو التعبير ، فتختلط الالفاظ لديه فيكتفي بذرى سواسه في البيت الشعر كيفما جاءت. وشعوره المبنوث بهذا الشكل المبعثر يختلف عن لوحات "فرلين" (في البلدان البلجيكية والانكليزية) المبنية على اساس منطقي يدعمه العقل

(١) P.284 - une saison en enfer - Rimbaud.

ونتج عن هذا التَّضَعب الصوري الشعوري غموض يفوق غموض "ملارمه" احيانا، لان "ملارمه" يربط بين اجزاء القصيدة الواحدة بخيط منطقي خفي ، اما شعر "رمبو" فمرتكز بالاساس على اضطراب في البصيرة وتوجرج في المرئيات الداخلية . فلا محيص عن رمي معظم التعليقات التي حاولت شرح "الانارات" بالبطل والطعن عليها لأنها غالبًا ما تأتي من باب التكهن .

ومن باب التحرر كانت ثورته على المجتمع وعلى عبودية الحس والجسد وعلى الاوزان التقليدية .

وجاء في هذا الصدد الاخير :

Rimbaud multiplie ..... les révoltes rythmiques, des rimes incertaines, des assonnances ; 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 ، وخامره احتياج الى السكينة، فخلد الى السكوت حينا ثم مل الهدأة فهزه حب الرحيل وانقسم على حياته انقساما تاما .وكذا تبلجت الرؤى امام عينيه ، وجدَّ في اثر لغة تعبر عن حواسنا جميعا، وراى الكائنات الحية المرتكزة على شيء من الواقع تجنح بها المخيلة في تضخم غريب يبعدها عن الحقيقة الملموسة . فتستحيل اللغة كنزا صوريا مضطربا دائم الحركة. فيخيل لمانه سيغوص على اسرار كل الحياة. وتبين له كائنات كاملة، تطالعه فجاءة في مواكب الامجاد الخالية المخمورة بالتراضي والبطالة . والذاكرة والحس يغدوان غذاء للخلق والابداع . . فتستبدل صورة العالم وتنهار مظاهره الحاضرة ." ٢)

فهو في صباه المبكر يغرق الى عوالم غريبة و يذهب الى انكار الله (Le mal) و يهشم الكنوت (Chatiment de Tartuffe) و يصور تعاسة المراة والجسد (Vermis - Anadyomène) ولا يفرغ روعه في سوى الوحي الشعري . اذا ذاك يلجاء الى الطبيعة فيدرك ان الله "كلمة" عجيبة ابدعت الوجود في شتى مظاهره . فعزم على اعاده الطبيعة الى جوهرها الى الله ، الى "الكلمة" . فتوكاء على ما يبلغه ما شاء ، فوضع "كيمياء الفعل" كانما الالفاظ في هذه الوسيلة تصبح

---

١) Parnasse et symbolisme p.133 - Martino

٢) " " p.134 "

ونتج عن هذا التنصب الصوري الشعوري غموض يفوق غموض "ملارميه" احيانا لان "ملارميه" يربط بين اجزاء القصيدة الواحدة بخيط منطقي خفي ، اما شعر "رمبو" فيرتكز بالاساس على اضطراب في البصيرة وتوجرج في المرئيات الداخلية . فلا محيص من رمي معظم التعليقات التي حاولت شرح "الانارات" بالبطل والطعن عليها لانها غالبا ما تأتي من باب التكهن .

ومن باب التحرر كانت ثورته على المجتمع وعلى عبودية الحس والجسد وعلى الاوزان التقليدية .

وجاء في هذا الصدد الاخير :

Rimbaud multiplie ..... les révoltes rythmiques, des rimes incertaines, des assonnances ; 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 ، وخامره احتياج الى السكينة فخلد الى السكوت حينا ثم مل الصمت فعاد حب الرحيل وانقسم على حياته انقساما تاما . وكذا تبلجت الرؤى امام عينيه ، وبدأ في اثر لغة تعبر عن حواسنا جميعا ، وراى الكائنات الحية المرتكزة عليها من الواقع تجنح بها المخيلة في تضخم غريب يبعدها عن الحقيقة الملموسة . فتستحيل اللغة كذا صورا مضطربا دائم الحركة . فيخيل لقائه سيغوص على اسرار الحياة وتبين له كائنات كاملة تطالعه فجاة في مواكب الامجاد الخالية المصورة بالتراخي والبطالة . والذاكرة والحس يغذيان غذاء للخلق والابداع . فتستبدل صورة العالم وتنهار مظاهره الحاضرة ." (٢)

فهو في صباه المسرف يغير الى عوالم غريبة ويذهب الى انكار الله (Le mal) ويهشم الكنوت (Chatîment de Tartuffe) ويصور تحاسة المراة والجسد (Venus - Anadyomène) ولا يفرغ روحه في موى الوحي الشعري . اذا ذاك يلجاء الى الطبيعة فيدرك ان الله "كلمة" عجيبة ابدعت الوجود في شتى مظاهره . فعزم على اعادة الطبيعة الى جوهرها الى الله ، الى "الكلمة" فتوكا على ما يلهمه ما تاه ، فوضع "كيمياء الفعل" كانما الالفاظ في هذه الوسيلة تصبح

---

(١) Parnasse et symbolisme p.133 - Martino

(٢) " " p.134 "

" موجزا صوتيا لعالم الحس" ١) وكانما عدم الانتظام في شعره وفي نثره يجارى الاضطراب الغير منتظم قبل ان براه الله السموات والارض. اذا اتفق ووجدنا رابطا منطقيا يؤلف بين الالفاظ فذلك عارض لانها اكثر ما ترد مجرد روى لا واصل بينها ولا علاقة عقلية. ثم يتحد الشاعر بالكون حتى يصبح جزءا منه، او يصبح هو الكون، وكذلك تتحد الكائنات جميعها "بالكلمة" ~~فتتمزج~~ فتمتزج بعض جواهر الذوات ببعض ويتحد "الانا والانت" في "الكلمة" (A une raison) وهكذا يتجه العالم نحو وحدة مطلقة، فكل شئ ينبغي ان يذوب في الواحد الصمد.

وما الذى يعثر عليه "رمبو" عبر هذا الاتحاد الكلي. هل يلقي الكون. ام المطلق. ام الله. انه لم يلتق سوى ذاته، هذه الذات الشيطانية المحدودة. فبعد ان انتشى بالالوان والاصوات والعطور والالفاظ لم يبصر الا اوهاما، ولجأ الى "الرجل المتفوق" فحال سجن الجسد دون ذلك بشل جميع رياضاته الروحية (L'impossible).

وتبين للشاعر غب ذلك انه غربي وان هذه الوسيلة الشرقية تفضي الى اوهام واحلام، فيأوى الى حقيقة مادية عملية يبحث فيها عن الحقيقة بجسده وروحه معا.

وما هي الا سنوات اربع منقلة بالفكر حتى شعر ان كل شئ انطفاء فيه الى الابد. فقال " لقد اصبحت بعيا". اجل مات الشعر فيه وما اربت على العشرين سنة. "ان رمبو استخدم نظرية العلاقات" " وظفر منها باللباب فذوب في حس موحد جميع التصورات الحسية بخلاف الفرقة المتحررة (الرمانتيكية للرومانتية) "والبرناسية التي ~~تركها~~ تركتها مفصولة العرى. ثم ان الالوان التي تبهر منا العيون ترن في آذاننا وترسم الاغاني "خطوطا في الهواء. وتتحول الاصوات الى اشكال محسوسة. فيترجم كل حس من حواسنا عن غير ما وضع له والفناه ٢) فليس بعض الحواس بمنقطع منفصل عن بعض بل هي متلازمة متماسكة متكاملة تولد انسجاما برقى بنا الى ماوراء الطبيعة وهنا يكمن سر "الكيمياء الفعلية".

وما بقتأ في تحقيق فكرة التوحيد بين مظاهر الكون و"الله"، فيوجد ما بين الطبيعة والمرأة

---

١) La litt. Symboliste p.18 - Schmidt.

٢) P.228 le dyn. de l'image dams la poésie fr. Eigeldinger

" موجزا صوتيا لعالم الحس " ١) وكانما عدم الانتظام في شعره وفي نثره يجاري الاضطراب الغير منتظم قبل ان يراه الله السموات والارض. اذا اتفق ووجدنا رابطا منطقيا يؤلف بين الالفاظ فذلك عارض لانها اكثر ما ترد مجرد روى لا واصل بينها ولا علاقة عقلية. ثم يتحد الشاعر بالكون حتى يصبح جزءا منه او يصبح هو الكون. وكذلك تتحد الكائنات جميعها "بالكلمة" فتشتمل بعض جواهر الذوات ببعض ويتحد "الانا والانت" في "الكلمة" (A une raison) وهكذا يتجه العالم نحو وحدة مطلقة. فكل شئ ينبغي ان يذوب في الواحد الصمد.

وما الذى يعثر عليه "رمبو" عبر هذا الاتحاد الكلي. هل يلقي الكون. ام المطلق. ام الله. انه لم يلتق سوى ذاته، هذه الذات الشيطانية المحدودة. فبعد ان انتشى بالالوان والاصوات والعطور والالفاظ لم يعثر الا اوهاما، ولجأ الى "الرجل المتفوق" فحال سجن الجسد دون ذلك بشل جميع رياضاته الروحية (L'impossible).

وتبين للشاعر غب ذلك انه غريب وان هذه الوسيلة الشرقية تفضي الى اوهام واحلام. فيأوى الى حقيقة مادية عملية يبحث فيها عن الحقيقة بجسده وروحه معا.

وما هي الا سنوات اربع منقلة بالفكر حتى شعر ان كل شئ انطفأ فيه الى الابد. فقال " لقد اصبحت بعيا ". اجمل مآت الشعر فيه وما اربت على العشرين سنة. "ان رمبو استخدم نظرية العلاقات " وظفر منها باللباب فذوب في حس موحد جميع التصورات الحسية بخلاف الفرقة المتحررة (الرومانتيكية "والبرناسية التي تركتها مغسولة العرى. ثم ان الالوان التي تبهر منا العيون تون في آذاننا وترسم الاغاني "خطوطا في الهواء. وتتحول الاصوات الى اشكال محسوسة. فيترجم كل حس من حواسنا عن غير ما وضع له والفناه ٢) فليس بعض الحواس بمنقطع منفصل عن بعض بل هي متلازمة متماسكة متكاملة تولد انسجاما يرقى بنا الى ماوراء الطبيعة وهنا يكمن سر "الكيمياء الفعلية".

وما يفتأ في تحقيق فكرة التوحيد بين مظاهر الكون و"الله". فيوحد ما بين الطبيعة والمرأة

---

1) La litt. Symboliste p.18 - Schmidt.
P.228 le dyn. de l'image dans la poésie fr.-Eigeldinger

"بعيدا بعيدا كالبوهيمي "، في حضن الطبيعة سعيدا كانني الى جانب "امراة " ١) فهو يعزم على الانضمام الى الكل الاوحد فيندمج فيه، عسى ان يخفف هذا الاتحاد من حدة توقه الى الهرب " و يحقق سكرته امام المدى" ٢) ويعثر على الفردوس المفقود الذى طالما حاول بلوغه باجواء من اصوات وعطر وبخور التي تكتنف نظرية "كيمياء الفعل". يقول رمبو : " اود تغنيني الفصول تغنيني الفصول .. ها اناذا ابتها الطبيعة فاسكتي جوعي وارو ظمأى وان شئت فاطعميني واسقني . " ٣) وبينا نرى ملارمه يسعى الى التجريد ويسير غور نفسه لا تأتلي الصورة عند رمبو منقلة بالمادة متشحة بالشكل واللون مهما تضاءلا فيها كقوله : "هو سرب حمام قرمزى يضج حول فكرى" (Vies I) ولكنه يمزج المادى بالعجيب حتى لا نستطيع ان نضع بينهما حدا فاصلا . قصة ثمر من عالم الفكر الى عالم الاشياء والواقع بغض النظر عن المعنى احيانا واعتمادا على الالفاظ كالفاظ. ولذا اعتبرنا ان غموض شعره يرجع الى داع شكلي في التركيب لا الى عائد فكرى عميق(وهذا ما يراه ايجلدنكر في كتابه المذكور ص: ٢١١ و ٢١٢) على ان الاضطراب في الشكل والالفاظ ناشيء ، ولا ريب ، عن اضطراب المرئيات في مخيلته، فجاءت الرؤيا المترجمة غير منتظمة، فأتت استعاراته بسوقها عامل الذكر والاحلام تتابع دونما اى رابط منطقي يربطها فتصبح مجرد صور متتابعة . ٤) 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 فلا ينقل هذا الواقع الا بشعر صورى متحرك ، والحركة كلها كامنة في الفعل وافاد "الفوق واقعية " من هذه النظرة ادبا يوردون فيه رؤاهم كما تزخرها المخيلة اى كما تتوافد الصور الى الوجدان "اوتوماتيكية" متحركة .

---

١) Rimbaud - Etiemble et Glaucère. p204 ~~p:204~~
Oeuvres : Sensation p:22 - Rimbaud

٢) p:209 - Eigeldinger

٣) Patience I Rimbaud

٤) راجع في هذا الصدد "الطفولة الرابعة " من رمبو "ص ٢٠٠ و ٢٠١

٥)

"بعيدا بعيدا كالبوهيمي" . في حضن الطبيعة سعيدا كانني الى جانب "امراة" ١) فهو يعزم على الانضمام الى الكل الاوحد فيندمج فيه ، عسى ان يخفف هذا الاتحاد من حدة توقه الى الغرب" و يحقق سكرته امام المدى" ٢) و يعثر على الفردوس المفقود الذي طالما حاول بلوغه باجواء من اعوات وعطور وبخور التي تكتنف نظرية "كيمياء الفعل". يقول رمبو : " اود تغنيني الفصول تغنيني الفصول .. ها اناذا ابتها الطبيعة فاسكتي جوعي واروي ظمأي وان شئت فاطعميني واسقني . " ٣) وبيظنوي ملازمه يسعى الى التجريد و يسير فور نفسه لا تأتلي الصورة عند رمبو متقلة بالمادة متشحة بالشكل واللون مهما تضاءلا فيها . كقوله : " هو سرب حمام قرمزي يضج حول فكري" (Vies I) ولكنه يمزج المادي بالعجيب حتى لا نستطيع ان نضع بينهما حدا فاصلا . فهو ثائر من عالم الفكر الى عالم الاشياء والواقع بغض النظر عن المعنى احيانا واعتمادا على الالفاظ كالالفاظ. ولذا اعتبرنا ان فعل شعره يرجع الى داع شكلي في التركيب لا الى عائد فكري عميق(وهذا ما براه ايجلدنكر في كتابه المذكور ص: ٢١١ و ٢١٢) على ان الاضطراب في الشكل والالفاظ ناشيء ، ولا ريب ، عن اضطراب المرئيات في مخيلته فجاءت الرؤيا المتوجة غير منتظمة، فأتت استعاراته يسوقها عامل الذكر والاحلام تتابع دونما اي رابط منطقي يربطها فتصبح مجرد صور متتابعة. ٤) 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) .

واذن

ويؤمن رمبو ان كل ما في الكون متحرك/فلا ينقل هذا الواقع الا بشعر صوري متحرك ، والحركة كلها كامنة في الفعل . وافاد "الفوق واقعية" من هذه النظرة ادبا يوردون فيه رؤاهم كما تزخرها المخيلة اي كما تتوافد الصور الى الوجدان "اوتوماتيكية" متحركة .

---

(١) p.204 Rimbaud - Etiemble et Glaucère.
Oeuvres : Sensation p:22 - Rimbaud

(٢) p:209 - Eigeldinger

(٣) Patience I Rimbaud

(٤) راجع في هذا العدد "الطفولة الرابعة" من رمبو "ص ٢٠٠ و ٢٠١

(٥)

أن هذا الشعر

يقول السيد "بوير" في محاضرة له عن "رمبو" انه قطع كل علاقة منطقيه بين اللغة والفكر [1] وفي المحاضرة نفسها تنبيه الى الاثر الذى خلفه رمبو في الحركة الادبية بعد عام ١٩٢٠ مشيرا بنوع خاص الى الأدب "الفوق واقعي" ويذكر لغاليري هذه الجملة : وقد جعلنا رمبو منذ اربعين سنة غذاء لنا . ويقر "بول كلودل" انه مدين لرمبو في عودته الى الايمان [2]

ملارمه

هو مشترع الرمزية ومحققها . على اننا آثرنا الا نوسع ادبه شرحا وتحليلا فان معظم ما اوردناه في باب المقاييس العامة كما فهمنا الرمزية مستمد في معظمه من اقوال واحاديث لملارمه . فنكتفي ههنا بالاعراب عن قصائد اربع على انها بمثابة نماذج مختلفة لهذا النوع من الشعر، مستأنفين في مزايا ملارمه العامة مستطردين الى عرض ما يسمى رمزا عند ملارمه .

النماذج الاربعة (١) هيرودية : Hérodiade ماساة فكرية يقول فيها نقادة معروف ما مجتزاه : هي ضرب من الفسيفساء البيزنطية ومن الصياغة الواعيه والتفصيل الدقيق . وهنا قبس رمز النرسيس، واستمدوا اميرات الاساطير والخرافات، وكانما يستحيل فيها الشعر الى غناء صاف لما في الالفاظ من دقة الاختيار والصناعة الصقيلة .

اما الاشياء المادية فتتصاعد من خلال الالفاظ التي لا تصف ولا تنوه بما تقصده وانما تكتفي بالايماء [3] و يقول ملارمه نفسه في صددها : "انني ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد مداره لا وصف الشيء بل تاثيره لا تكوّن البيت الشعرى الفاظ ذات معنى بل ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا ." [4] ويصف "موندور" وهو ممن ترجموا له وجمعوا آثاره - تلك الحالة الشعرية قائلا : "يجمع ملارمه الفاظه و يتاكد من بهائها وحواشيها النقية، و يؤلف ما بينها بانسجام ويختار صورة محتفظا بها عارية او انه يلبسها ثوب الاستعارة و يقيد انعكاسها . . و ينتشي بالغناء الذى تحدثه المقاطع و يشبع نهمه من ايقاع الحروف . . . وهو يتلاعب في قواعد اللغة و يؤثر التعوت على الافعال والمفرد على الجمع الخ . . ." (H. Mondor, vie de Mallarmé p. 146-147)

---

١) مجلة Conférencia السنة السابعة والعشرين : ١٥ آب ١٩٣٣ ص: ٢٤٩
٢) " " " ص : ٢٥١ و ٢٥٢
٣) La poésie de St. Mallarmé - Thibaudet P.389-391
٤) ملارمه احاديث عن الشعر ص: ٤٣

يقول السيد "بوير" في محاضرة له عن "رمبو" تطبع كل علاقة منطقيه بين اللغة والفكر [1] وفي المحاضرة نفسها تنبيه الى الاثر الذى خلفه رمبو في الحركة الادبية بعد عام ١٩٢٠ مشيرا بنوع خاص الى الادب "الفوق واقعي" ويذكر لفاليري هذه الجملة : وقد جعلنا رمبو منذ اربعين سنة غذاء لنا . ويقر "بول كلودل" انه مدين لرمبو في عودته الى الايمان [2]

ملارمه

هو مشترع الرمزية ومحققها . على اننا آثرنا الا نوسع ادبه شرحا وتحليلا فان معظم ما اوردناه في باب المقاييس العامة كما فعلنا الرمزية مستمد في معظمه من اقوال واحاديث لملارمه . فنكتفي ههنا بالاعراب عن قصائد اربع على انها بمثابة نماذج مختلفة لهذا النوع من الشعر مستأنفين في مزايا ملارمه العامة مستطردين الى عرض ما يسمى رمزا عند ملارمه .

النماذج الاربعة (١) هيرودية : ماساة فكرية يقول فيها نقادة معروف ما مجتزاه : هي ضرب من الفسيفساء البيزنطية ومن الصياغة الواعية والتفصيل الدقيق . وفيها تبس رمز الترسيس واستمد والديباج الاساطير والخرافات . وكادا يستحيل فيها الشعر الى غناء صاف لما في الالفاظ من دقة الاختيار والصناعة العقيلة .

اما الاشياء المادية فتتصاعد من خلال الالفاظ التي لا تصف ولا تنوه بما تقصده وانما تكتفي بالايماء [3] ويقول ملارمه نفسه في صدد هذا : "انني ابتدع لخلقها بفيتق شعر جديد مداره لا وصف الشيء بل تاثيره لا تكوّن البيت الشعري الفاظ ذات معنى بل ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا ." [4] ويصف "موندور" وهو من ترجموا له وجمعوا آثاره - تلك الحالة الشعرية قائلا : "يجمع ملارمه الفاظه ويتاكد من بهائها وحواشيها النفيسة ويؤلف ما بينها بانسجام ويختار صورة محتفظا بها عارية او انه يلبسها ثوب الاستعارة ويقيد انحكاسها . . ويتفشى بالغناء الذى تحدثه المقاطع ويشبع نهمه من ايقاع الحروف . . . وهو يتلاعب في قواعد اللغة ويؤثر الصوت على الافعال والمفرد على الجمع الخ . . ." (H. Mondor, vie de Mallarmé P.146-147)

---

١) مجلة Conferencia السنة السابعة والعشرين : ١٥ آب ١٩٢٣ ص: ٢٤٩
٢) La poésie de St. Mallarmé - Thibaudet ص: ٢٥١ و ٢٥٢
P.389-391
٣) ملارمه احاديث عن الشعر ص: ٤٣

و يقول "بول فاليرى"

C'était une merveille que cette alliance d'un art assez extérieur celui du Parnasse, mais des plus raffinés, avec une spiritualité dont l'origine se trouve dans les poèmes d'Edgar Poe. Dans Hérodiade, oeuvre 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 27ème, 15 Aveil 1933 p. 449).-

فهو كما ترى يرجع كما لهـا الفنـي الى الصياغة البرناسـية، كما ينسب الرومانية "فيها الى شعـر" ادغار بو و يشـير نمـة الى ان الشاعـر عاود الكـرة ليصلحهـا في آخـر حياتـه ولكـنه لم يبلغ عمله النهاية. وترى كيـف يجعل الطهـ والعمـل البكـر والاقـلال فيهـا شـروط لجمال . و يتساءل ان كان هذا الدأب الفني بابا من ابواب الاخلاق والفضيلة

والقصـيدة حوار بين هيرودبـة وقـد خامرهـا ملل الوحـدة واضنكها التقاعد عن التمتع بجمالها فتتوق الى الهـرب والانطـلاق نحو آفاق مجهولـة وبين وصيفتها تخفق من آلامها التي تحز في نفسها . ثم تنهد هيرودبة على ذاتها وتكذب ماتفوهـت به" زهرة شفتيـها العارية" وتذهل عيناها في انتظار المجهول " وتتأمل احلام صباهـا متناثـرة كانها "جواهر باردة" ١) .

(٢) اما القصـيدة الثانيـة التي وقع عليها اختيارنا فهي : L'après midi d'une faune

و يصفها "تيبوده" انها "لباب الفحل الشعرى" ، وغشاوة غموض شفافة . . واشارات ورموز "يحف بها سكوت واسع المدى . . وتتصـاعد فيها الرموز نحو سماء ميتا فيزيكية هادئة (ص: ٣٩٣) .

وانها تنفي العبقرية الخطابيـة والمعالجة المنطـقية وفيها انتقال من الخلق الموسيقي الى الشعر ، وفيهـا انطواء على الذات وشهوة وفكر ، وانها آخـر ما بلغـه الشعر الصافي (ص: ٣٩٨) .

و يعـرب ملارمه عن الازمة الشعريه التي تملكـته وهو على نظـم هذه القصـيدة فيقول :

« تركـت هيرودبـة . . ما اعسـر التهالك على البيت الشعرى حتى ينتصب جميلا جديرا" و يستأنف مخاطبا "ملارمه" باوجواب

---

١) P:64 - 65 Hériodiade - Poésies - Mallarmé .

و يقول "بول فاليري"

C'était une merveille que cette alliance d'un art assez extérieur celui du Parnasse, mais des plus raffinés, avec une spiritualité dont l'origine se trouve dans les poèmes d'Edgar Poe. Dans Hérodiade, oeuvre 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 27ème, 15 Aveil 1933 p. 449).-

الالوان

فهو كما ترى يرجع كما لهما الفني الى الصياغة البرناسية كما ينسب "الرومانية" فيها الى شعر "ادغار بو" ويشير ضمنا الى ان الشاعر عاود الكرة ليصلحها في آخر حياته ولكنه لم يبلغ في عمله النهاية وترى كيف يجعل الطهر والعمل البكر والاقلال فيها شروط الجمال . ويتساءل ان كان هذا الدأب الفني بابا من ابواب الاخلاق والفضيلة .

والقصيدة حوار بين هيرودية وقد خامرها ملل الوحدة واضناها التقاعد عن التمتع بجمالها فتتوق الى الهرب والانطلاق نحو آفاق مجهولة وبين وصيفتها تخفق من آلامها التي تحز في نفسها . ثم تنفرد هيرودية على ذاتها وتكذب ماتفوهت به "زهرة شفيقها العارية" وتدهل عيناها في انتظار المجهول " وتتأمل احلام عباها متناثرة كانها "جواهر باردة" ١)

(٢) اما القصيدة الثانية التي وقع عليها اختيارنا فهي : L'après midi d'une faune

ويحفها "تيبوده" انها "لباب الفصل الشعري" ، وفضاء غوص شفافة .. واشارات ورموز "يحق بها سكوت واسع المدى .. وتتصاعد فيها الرموز نحو سماء ميتا فيزيكية هادئة (ص: ٣٩٣) .

وانها تنفي العبقرية الخطابية والمعالجة المنطقية وفيها انتقال من الخلق الموسيقي الى الشعر ، وفيها انطواء على الذات وشعور وفكر ، وانها آخر ما بلغه الشعر الصافي (ص: ٣٩٨) .

و بهرب ملارمه عن الازمة الشعرية التي تملكته وهو على نظم هذه القصيدة فيقول :

"تركت هيرودية .. ما اعسر التمالك على البيت الشعري حتى ينتصب جميلا جديرا" و يستانف مخاطبا صديقه بودلير "ملارمه"

١) P:64 - 65 Hériodiade - Poésies - Mallarmé .

صديقه "كازاليس": انني أتألم كلما عزفت على افراد فكرى واذلاله.. ولو علمت ما اعانيه من فشل الليالي، وحلم الايام كيما "ابلغ البيت الجميل في اعجوبة سامية، فتبتهج نفس الشاعر... واى درس على نغم اللفظة ولونها يقتضي كل "ذلك، وعلى الموسيقى وفن الرسم، تخطر في الفكر ليعتبر الانتاج شعرا "(١) والعودة الى نص القصيدة في طورها الاول كما اوردته "فوندور" في كتابه عن حياة "ملارميه" (ص: ١٦٨) ومقابلته بالنص النهائي في مجموعه شعر ملارميه (ص: ٧١) يبين لنا فيما صارت اليه القصيدة مقدار العمل الواعي.

يجرى الحادث على شواطئ عقلية، غب الهاجرة، فتستيقظ شهوة "الفون" فيتمنى لنفسه بنات الوهم وهرائس الخيال (Nymphes) ليثغرد بهن تحت الورود وبين القصب. وتنتبه فيها الذكرى القديمة، يوم كان بين عروسيه في نشوة اللذة والتشهي، فما كاد يميل الى الاولى حتى فرت الثانية من بين ذراعيه. فاستحالة ذكرا في وجدانه واستحال الذكر خيالا:

"Couple, adieu; je vais voir l'ombre
« que tu devins ". l'Après midi)

ولقد بلغ ملارميه في هذه المقطوعة ارفع ما بلغه البيت الشعرى الغنائي على حد قول اندره جيد في محاضرته: "ذكرياتي الادبية". وفي القصيدة جو مفعم بالنور. والشهوة الداخلية. وهي شهوة تجمع بين الحيوان والانسان، وينقلها فكر منتزع من اعماق النفس الانسانية ونغم بقل متذوق هذا الادب بكلية الى عالم ارفع من عالمه فتبين له سائر انواع الشعر باهتة، بدائية اذا قيست بهذا الانتاج البالغ حدود الكمال. ولقد وضع الموسيقي "ده بوسي" معزوفة مستوحاة من هذه القطعة سماها باسمها: والمعزوفة هوائية تولد في السامع جوا شبيها بالجو الذى توقظه القصيدة في القارئ الواقف على دقائق هذا النوع من الادب.

(٣) La Prose pour des Esseintes. (٢)

وهو بمثابة مذهب شعرى للرمزيين، وتتضمن عصارة الفكر. ويرجع غموضها الى التدفق الصورى دونما اى تتابع منطقي في الصور او اتصال. وبصفها "تيبوده" بما مؤداه: هي نتاج علم وارادة وصناعة واعية وجهد لغوى، وصبر طويل، في احكام الالفاظ ومواضعها. وهي هيكل يتممه القارئ ويتابعه. اما الغموض فنتيجة اشارات شخصيه. فيمزج بين المرائة والشعر مزج الالفاظ بالموسيقى: هي حلم يمتزج فيه الفن

---

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

"كازاليس" انني اتالم كلما عزمت على افراد فكري واذلاله .. ولو علمت ما اعانيه من تشل النيالي ، وحلم الايام كيما ابلغ البيت الجميل في اعجوبة سامية، فتبتهج نفس الشاعر ... واي درس على نغم اللفظة ولونها يقتضي كل ذلك ، وعلى الموسيقى وفن الرسم ، تخطر في الفكر ليعتبر الانتاج شعرا " ٢) والعودة الى نص القصيدة في طورها الاول كما اورده "فونديو" في كتابه عن حياة" ملارميه" (ص، ١٦٨) ومقابلته بالنص النهائي في مجموعه شعر ملارميه(ص، ٧١) يبين لنا فيما صارت اليه القصيدة مقدار العمل الوئيد الواعي .

يجري الحادث على شواطيء صقلية، غب الهاجرة، فتستيقظ شهوة" العون" فيتمثل لنفسه بنات الوهم وهواجس الخيال (Nymphes) ليتغرد بهن تحت الورود وبين القصب، وتنتبه فيها الذكرى القديمة، يوم كان بين عروسيه في نشوة اللذة والتشهي، فما كاد يميل الى الاولى حتى فرت الثانية من بين ذراعيه . فاستحالتا ذكرا في وجدانه واستحال الذكر خيالا :

"Couple, adieu; je vais voir l'ombre
"que tu devins " l'Après midi)

ولقد بلغ ملارميه في هذه القطوعة ارفع ما بلغه البيت الشعري الغنائي على حد قول اندره جيد في محاضرته : " ذكرياتي الادبية " . وفي القصيدة جو مفعم بالنور، والشهوة الداخلية . وهي شهوة تجمع بين الحيوان والانسان ، وبقلمها فكر منتزع من اعماق النفس الانسانية ونغم يقل متذوق هذا الادب بكلية الى عالم ارفع من عالمه فتبين له سائر انواع الشعر باهتة، بدائية اذا قيست بهذا الانتاج البالغ حدود الكمال . ولقد وضع الموسيقي "ده بوسي" معزوفة مستوحاة من هذه القطعة سماها باسمها، والمعزوفة هوائية تولد في السامع جوا شبيها بالجو الذي توقظه القصيدة في القارئ الواقف على دقائق هذا النوع من الادب.

(٢) La Prose pour des Esseintes.

وهو بمثابة مذهب شعري للرمزيين ، وتتضمن عصارة الفكر، ويرجع غموضها الى التدفق الصوري دونما اي تتابع منطقي في الصور او اتصال . وبصفها "تيبوده" بما مؤداه : هي نتاج علم وارادة وصناعة واعية وجهد لغوي، وصبر طويل، في إحكام الالفاظ ومواضعها . وهي هيكل يتسم القارئ" وشابعه . اما الغموض فنتيجة اشارات شخصية . فيمزج بين الرائحة والشعر الخ الالفاظ بالموسيقى ، هي حلم يمتزج فيه الف

---

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

بالحب. وفي القصيدة اشعاعات متقطعة تحل محل السّعة الخطابية وتقوم بمقام الرابط المنطقي ، من هذه الاشعاعات ينبثق الشعر الصحيح . فالالفاظ لم تعد تحمل معنى الاشياء بل اصبحت حافزاً اللايحاء ، . . . ولها مفعول الرياضة الصوفية. وحاول ان يمنح الشعر خصائص الرقص في تعبيره عن النواحي الهاربة والتي لا تستقر في النفس على حال واحدة .(ص+ ٤١١ تيبوده - شعر ملارمه)

(٤) Un coup de dès. "رميةُ نرد "

لا اعرف في تاريخ الاداب العالمية التي في متناولي اعجوبة غريبة غامضة كهذه القصيدة . هي مقطوعة فكرية حيث يمتعيض بالطريقة الكتابية (Typographie) عن اللغة الخطابية والروابط المنطقية والعنابة الغنائية ، بحيث ان تاثير الشعر لا يفرد الى القارئ عن طريق العين . و يشير الى معاني الالفاظ وترتيبها الكتابي ، لان الالفاظ مختلفة الحجم: فمن موضوع باحرف رئيسية ، واحرف وسطى عادية او منحنيه وذلك تبعا للمعنى في بعده اوقربه وبحسب اهميتها من سائر ما يحيط بها من الفاظ . وثم اختلاف في موضع الالفاظ من الصفحة والسطر. و يرى "تيبوده " ان هذا تطور منالي للشعر الحر ١) بفرق ان الشعر الحر يعتمد النغم الايقاعي المتبدل بقبول الفكرة او الجوالشعوري ، وهذه تحول على الوسيلة الكتابية . فهي" انتقال من القيم الموسيقية الى القيم الهندسية ." ٢) و يخبر بول فاليرى انه قدم منزل ملارمه ذات يوم فتلا عليه المعلم قصيدته العجيبة وسالمان كان يرى فيها ضربا من الجنون . وكان من صعوبة نشرها ماحال دون ظهورها في الطبعة التجارية . والمؤلف تأمل القصيدة لفظة لفظة بحيث ان موضع الالفاظ وحجمها اشبه بالجوقة الموسيقية. ومن البيّن انه محص وسائل الكتابه جميعها ، وقيم الفراغ بحيث يرى المتبصر ان الحروف تتجاوب تجاوب الانغام في "السمفونيه " ٣) و يضيف المؤلف

Mallarmé avait osé orchestrer une idée poétique (P: 341).

"فالتاليف في نظره تغلب على الكتابه لفظة لفظة" "تيبوده ص: ٤٢١) - وللعلامة Ribot في كتابه "المخيلة الخلاقة" ، بحث ضاف وشيق عن تاثير الطريقة الكتابية ٤) .

---

١) P;420 - La poésie de Stéph. Mallarmé

٢) P:420 - " " " - Thibaudet.

٣) مجلة Conferencia p:341 في عدد ٢٠ مارس ١٩٢٨ ص: ٣٤١ و ٣٥١ و ٣٥٢ و ٣٥٣ .

٤) L'Imagination créatrice p: 155 - Th. Ribot.

بالحب. وفي القصيدة اشعاعات متقطعة تحل محل السعة الخطابية وتقوم بمقام الرابط المنطقي ، من هذه الاشعاعات يتبشق الشعر الصحيح . فالالفاظ لم تعد تحمل معنى الاشياء بل اصبحت حافز الايحاء ، ... ولها مفعول الرياضة الصوفية وحاول ان يمنح الشعر خصائص الرقص في تعبيره عن النواحي الهاربة والتي لا تستقر في النفس على حال واحدة . (ص ٤١١ تيبوده - شعر ١٩٢٥)

٤) Un coup de dés. "رمية نرد"

لا اعرف في تاريخ الاداب العالمية التي في متناولي اعجوبة غريبة غامضة كهذه القصيدة . هي مقطوعة فكرية حيث يستعيض بالطريقة الكتابية (Typographie) عن اللغة الخطابية والروابط المنطقية والعناية الغنائية ، بحيث ان تاثير الشعر لا يفيد الى القارئ من طريق الاذن بل من طريق العين ويشير الى معاني الالفاظ ترتيبها الكتابي ، لان الالفاظ مختلفة الحجم فمن موضوع باحرف رئيسية ، واحرف وسطى عادية او منحنية وذلك تبعا للمعنى في بعده او قربه وبحسب اهميتها من سائر ما يحيط بها من الفاظ . وثم اختلاف في موضع الالفاظ من الصفحة والسطر . ويرى "تيبوده" ان هذا تطور مثالي للشعر الحر ١) يفرق ان الشعر الحر يعتمد النغم الايقاعي المتبدل بقبول الفكرة او الجو الشعوري ، وهذه تعول على الوسيلة الكتابية . فهي "انتقال من القيم الموسيقية الى القيم الهندسية ." ٢) ويخبر بول فاليري انه تسلم مقال ملارمه ذات يوم فتلا عليه المعلم قصيدته العجيبة وسالمعان كان يرى فيها ضربا من الجنون . وكان من صعوبة نشرها ما حال دون ظهورها في الطبعة التجارية . والمؤلف تأمل القصيدة لفظة لفظة بحيث ان موضع الالفاظ وحجمها اشبه بالجوقة الموسيقية ومن البين انه محص وسائل الكتابة جميعها ، وقيم القراءة بحيث يرى المتبصر ان الحروف تتجاوب تجاوب الانغام في "السمفونية" ٣) ويضيف الى "Mallarmé avait osé orchestrer une idée poétique (P: 341).

"فالتاليف في نظره تغلب على الكتابة لفظة لفظة" "تيبوده ص ٤٢١) - والعلامة Ribot في كتابه "المخيلة الخلاقة" ، بحث ضاف وشيق عن تاثير الطريقة الكتابية . ٤) .

---

١) P:420 - La poésie de Stéph. Mallarmé - Thibaudet.

٢) P:420 - " " " "

٣) مجلة Conferencia p:341 في عدد ٢٠ مارس ١٩٢٨ ص ٣٤١ و ٣٥١ و ٣٥٢ و ٣٥٣ .

٤) L'Imagination créatrice p: 155 - Th. Ribot.

ميـزتـه

تأثر ملارمه بالفلاسـفة المثاليين من الالمان شأن "فختي" و "شلن" و "هيجل" كما انه اتصل بفلسفة بالقدبس توما و"كانت" والرسامين الانطباعيين، و "ماني" (Manet) بنوع اخص. وكان يعتبر ان الشعر صناعة صانع ماهر، فنشب عراك بينه وبين الفراغ الابيض لندرة مواضيعه التي كان ينتزعها من نفسه، ونفسه فقط. والالفاظ في مذهبه شاحبة عاجزة عن الاداء. فاضاف الى خصائص الكلم المعنوية خصائص غنائية او كتابية ترمي الالفاظ. ولذا انشق على الوضوح المالوف وعلى النظام المعتاد. وخلا شعره من الدالة المنطقية واللهجة الخطابية وانقطع بذلك عن التقليد، وابتدع نهجا جديدا. واسقط من شعره التعبير المبتذل (الكليشه) جادا في اثر شعر صاف منالي. وكان من جراء هذا الخروج على التقليد، ان نشأ غموض يرجعه بعضهم الى عدم الروية عند القارئ، وبعض آخر الى ان تأويل معانيه تختلف باختلاف اوقات قراءتنا له. و يؤمن رهط اخير بان لهذه القصائد معنى واقعيا ملموسا عناه الشاعر دون سواه. ونرجح ان الرأي الاصوب ما قاله احد الشعراء: بان لقصائده احتمال معاني مقصودة، والمعنى الذي قصده هو، لا ينطبق الا عليه وحده دون سواه. ١)

و يميل ملارمه الى التأنق والغواية وهو من هذا القبيل شاعر ارستقراطي اذ تراه يسمي الاشياء باسماء غير مألوفة. وهو ممن يرون ان العالم الواقعي ظل لعالم حقيقي غير منظور ورمز له. ولذا لم يعبر شعره عن الاشياء بل عما توحيه الاشياء او تذكر به. والشعر الرمزي تعبير لحياة اوسع من حياتنا واطلق. مرتكزة - بحاجة الارتكاز - على المعنى الواقعي ولم يقل هيجل بسوى ان الاشياء اشارات ترمز الى فكرة مثالية مطلقة (تيبوده ص ٩٢ و ٩٨) وعلى الفن ان يشخص هذه الفكرة.

ولما كانت الالفاظ عاجزة عن تادية ما يجول في الاعماق الباطنة، كيف ملارمه مثالية شوبنهور القائلة بان الموسيقى لا تعبر عن الفكرة وانما هي الفكرة عينها. وكذا اضحت الالفاظ - وهي في الاصل اشارة - فكرة بحد ذاتها اشبه بما سموه نظرية "الغيب" عند شوبنهور او نظرية "عدم الوجود" (Non-Etre) عند افلاطون (٢)

---

١) Commentaire du cimetière marin - Variété III - Valéry

٢) Théorie de l'absence

٣) في السفسطائي والبارمنيد يبحث افلاطون في تجسيد ما لا وجود له.

..../..

ميزته

تأثر ملارمه بالفلاسفة المثاليين من الالمان شأن "فختي" و "شلن" و "هيجل" كما انه اتصل بفلسفة القديس توما وكانت" والرسامين الانطباعيين، و "ماني" (Manet) بنوع خاص. وكان يعتبر ان الشعر صناعة صانع ماهر، فنشب عراك بينه وبين الفراغ الابيض لتدوين مواضيعه التي كان يتنزعها من نفسه، ونفسه قطعة والالفاظ في مذهبه شاحبة عاجزة عن الاداء. فاضاف الى خصائص الكلم المعنوية خصائص فنائية اوكتابية مرمى الالفاظ. ولذا انشق على الوضوح المألوف وعلى النظام المعتاد. وخلا شعره من الدالة المنطقية واللهجة الخطابية وانقطع بذلك عن التقليد، فابتدع نهجا جديدا. واسقط من شعره التعبير المبتذل (الكليشه) جادا في انشاء شعر صافٍ مثالي، وكان من جراء هذا الخروج على التقليد، ان نشأ غموض يرجعه بعضهم الى عدم الرؤية عند القارئ، وبعض آخر الى ان تأويل معانيه تختلف باختلاف اوقات قراءتنا له. ويؤمن رهط اخير بان لهذه القصائد معنى واقعيا ملموسا عناه الشاعر دون سواه. ونرجح ان الرأي الاصوب ما قالها حد الشعراء: بان لقصائده احتمال معاني مقصودة، والمعنى الذي قصده هو لا ينطبق الا عليه وحده دون سواه. ١)

ويميل ملارمه الى التأنق والنقاوة وهو من هذا القبيل شاعر ارستقراطي اذ تراه يسمي الاشياء باسماء غير مألوفة. وهو من يرون ان العالم الواقعي ظل لعالم حقيقي غير منظور ورمز له. ولذا لم يعبر شعره عن الاشياء بل عما توحيه الاشياء او تذكر به. والشعر الرمزي تعبير لحياة اوسع من حياتنا واطلق موتكزة - بطبيعة الارتكاز - على المعنى الواقعي ولم يقل "هيجل" بسر ان الاشياء اشارات ترمز الى فكرة مثالية مطلقة (تيبوده ص ٩٢ و ٩٨) وعلى الفن ان يشخص هذه الفكرة.

ولما كانت الالفاظ عاجزة عن تادية ما يجول في الاعماق الباطنة، كيف ملارمه مثالية شوبنهور القائلة بان الموسيقى لا تعبر عن الفكرة وانما هي الفكرة عينها. وكذا اضحت الالفاظ. وهي في الاصل اشارة فكرة بحد ذاتها اشبه بما سموه نظرية "النيب" عند شوبنهور او نظرية "عدم الوجود (Non-Etre) عند افلاطون

١) Commentaire du cimetiere marin - Variété III - Valéry

٢) Théorie de l'absence

٣) في السفسطائي والبارمنيد يبحث افلاطون في تجسيد ما لا وجود له.

..../..

وبذل ملارمه جهودا كبرى في سبيل بلوغ هذا الهدف ، ولفرط استقصائه الوسائل تبين ظاهرا ان لا رابطا منطقيا بين اجزاء قصائده . وهو ممن لا يسمون الاشياء باسمها لان ذلك يضيع على القارئ لذة الاكتشاف . فالقصيدة اعجوبة مرصودة ، على القارئ ان يهتدي شيئا فشيئا الى مفتاحها . فالشعر لا يعبر عن مضمون معاني بعينه فليعرا متضمنات الالفاظ المألوفة ، لا في الالفاظ ما اطلق عليه جماعة البديع اسم "توجيه" . وفيها ايحاء يبوح بالسكوت الذى يحيطها ايضا . وهو يثق بقدرة القارئ على استنباط المقصود وذلك بوسائل عدة اهمها الصوت المحدث في القراءة الجهارية .

والفرق بين شعره وشعر من سبقه كالفرق الذى بين الموسيقى الفكرية التجريدية (Wagner) والموسيقى الوصفية (Handel) [1] ولقد سعى الى المطلق يحاول ايجاد علاقة المرئي وغير المرئي ، فيترجم ما لا يقع منا بحس عليه بذلك ان يبلغ جواهر الاشياء . ونزعته الى المطلق في كل شيء حدّته الى تحقيق الشعر الصافي .

اما صوره على اختلاف انواعها - من لمسية وسماعية ونظرية - فتغدو حافزا لاثارة صور اخرى في الوجدان . وكان من تآلف هذه الصور مع ادائها ان اصبح شعره "متحفا من الابيات الجميلة" [2] و يخيل للقارئ بادئ ذى بدء انها قصائده خلوة من كل نظام ، على انه اذا تبصر وبسط القصيده بسط المروحة ، بانت له علاقات بعض اجزاء القصيده ببعض واتضحت له العناية التي بلغت بالمؤلف شاوا يقارب تحقيقه المستحيل كما بانت الدراية والعناية في نبذ العنصر النثرى ، وفي التغلب على الصدفة والميكانيكية ، وفي الوقوف على جوهر القيم الفنية فلذة فلذة ، حتى جعل للتنقيط في نهاية جملها واواسطها قيمة تعبيرية ايضا متممة للالفاظ. ثم انه استقصى امكانيات الكلم جادا انر طريقة يمنح فيها الشعر ما منحه وتنر للموسيقى . وافضى كل ذلك الضنى في التأليف الى ادب مقفل ، ضنين ، صاف ، مجرد كعلم الجبر ، مزدحم الصور ، مكتنف بضباب ، قائم على جوهر الفكر المجرد ، انه لون من الوان التصوف ، و رياضته 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'existance éphémère.". (3)

---

١) فيكتاب Les idées Vivantes p:146-C.Mauclair بحث شيق في هذا الباب ، فليراجع.

٢) La poésie de St. Mallarmé p:239 - Thibaudet

٣) La poésie de St. Mallarmé p:179 - H. Mondor

وبذل ملارمه جهودا كبرى في سبيل بلوغ هذا الهدف ، ولفرط استقصائه الوسائل تبين ظاهرا ان لا رابط منطقيا بين اجزاء قصائده . وهو حسن لا يسمون الاشياء باسمها لان ذلك يضيع على القارئ لذة الاكتشاف . فالقصيدة اعجوبة مرصودة ، على القارئ ان يهتدي شيئا فشيئا الى مفتاحها . فالشعر لا يعبر عن مضمونات الالفاظ المألوفة ، لان في الالفاظ ما اطلق عليه جماعة البديع اسم "توجيه" . وفيها ايحاء يبوح بالسكوت الذي يحيطها ايضا . وهو يثق بقدرة القارئ على استنباط المقصود وذلك بوسائل عدة اهمها الصوت المحدث في القراءة الجهارية .

والفرق بين شعره وشعر من سبقه كالفرق الذي بين الموسيقى الفكرية التجريدية (Wagner) والموسيقى الوصفية (Handel) [1] ولقد سعى الى المطلق يحاول ايجاد علاقة المرئي وغير المرئي ، فيترجم ما لا يستطيع منا بحس عليه بذلك ان يبلغ جواهر الاشياء . ونزعته الى المطلق في كل شيء حدته الى تحقيق الشعر الصافي .

اما صوره على اختلاف انواعها - من لمسية وسامعية ونظرية - فتعد وحائزا لاثارة صور اخرى في الوجدان . وكان من تآلف هذه الصور مع ادائها ان اصبح شعره "متحفا من الابيات الجميلة" [2] ويخيل للقارئ بادئ ذي بدء انها قصائد خلوة من كل نظام ، على انه اذا تبصر وبسط القصيدة بسط المروحة ، بانت له علاقات بعض اجزاء القصيدة ببعض واتضحت له العناية التي بلغت بالمؤلف شاوا يقارب تحقيقه المستحيل كما بانت الدراية والعناية في نبذ العنصر النثري ، وفي التغلب على الصدفة والميكانيكية ، وفي الوقوف على جوهر القيم الفنية فلذة فلذة ، حتى جعل للتنقيط في نهاية جملها وواسطها قيمة تعبيرية ايضا متممة للالفاظ . ثم انه استقصى امكانيات الكلم جادا انسر طريقة يمنح فيها الشعر ما منحه وتر للموسيقى . وافضى كل ذلك الغنى في التأليف الى ادب مقفل ، غنيء ، صافء ، مجرد كعلم الجبر ، مزدحم الصور ، مكتنف بضباب ، قائم على جوهر الفكر المجرد ، انه لون من الوان التصوف ، ورياضة 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'existance éphémère.". (3)

---

١) في كتاب Les idées Vivantes p:146-C.Mauclair بحث شيق في هذا الباب ، فيراجع .

٢) La poésie de St. Mallarmé p:239 - Thibaudet

٣) La Vie de St. Mallarmé P:179 - H. Mondor

هكذا بصف مندور هذه الازمة في التأليف. وهكذا حقق مجالي الشعر الغنائي ، في حدوده القصوى ، ويرى احدهم ٢) ان الرمزية شيء وملارمه شيء آخر. اما نحن فنعتقد بعكس ذلك ان الرمزية لم تكتمل ولا استوى اودها ولا تحققت تحقيقا تاما الا به. كان في حلقات "الثلاثاء" اشبه بسقراط. ("وكان اذا تحدث بلغ الكمال واذا عكف على التأليف عزم على ان يتخطى الى ماوراء حدوده فينكسر الاتزان و ينهار الكمال الجميل ٣) مما حداه الى القول بصعف شعره :

"Ma poésie est une impasse"
(Seylaz - p: 166)

الرمز عند ملارمه قائم على امور عدة اهمها : تطهير الاشياء من مادتها . وبلوغ الكمال في هندسة الصور حتى تتجرد كالرياضيات وتصبح شفافة كالزجاج ، " فليكن الزجاج الفن والتصوف". وللصور دائرات اربع: صور متجمدة مستمدة من الطبيعة، و رموز يوحيها الجسد والشخص الانساني ، واستعارات مستقاة من الحياة الداخلية، و صور من وحي الآلات الموسيقية . والرمز وسيلة للتعبير عما لا يعبر عنه، وهو يشير الى الاشياء بطريقة تجريدية حتى كانها ليست اشياء . انه يرفض الواقع و يأوي الى الحلم والابهام، فلا يقف لدى المعنى بل يتابعه في نفس القارئ، محاولا ان يكشف عن جوهر الوجود بالالفاظ.

الحركة الرمزية

في عام ١٨٨٨ مات "لافورغ" (La forgue) وانطفأ "المتفهقرون". و يورد H. Mondor ان الشاعر البرناسي ، Le Comte de l'Isle هو الذي اخترع الرمزية اذ كان يحتال على صديقه Heredia وعلى ملارمه . وكان ان عمم الشاعر Moréas هذه التسمية مشيرا الى انها هي التسمية الوحيدة التي تطابق النزعة الفنية الجديدة . ولقد نشر "موريا" في عدد الـ Figaro بتاريخ ١٨ ايلول سنة ١٨٨٨ ٤) يبينا ما ارادت الرمزية هدمه لا ما حاولت بناءه . اما تحديده اياها فيهم . و يشير بنوع خاص الى تغلب الفكرة المجردة على الواقع ،

---

(١) La vie de St. Mallarmé p: 239 - Thibaudet
(٢) La vie de Stephane Mallarmé p: 179 - H. Mandor
(٣) Le symbolisme p: 106 - Poizat.
(٤) p: 536 La vie de Mallarmé - H. Mondor
p: 151 Parnasse et Symbolisme - Martino

هكذا يصف مندور هذه الازمة في التأليف. وهكذا حقق مجالي الشعر الغنائي ، في حدوده القصوى ، ويرى احدهم ١) ان الرمزية شيء وملارميه شيء آخر. اما نحن فنعتقد بعكس ذلك ان الرمزية لم تكتمل ولا استوى اودها ولا تحققت تحقيقا تاما الا به. كان في حلقات "الثلاثاء" اشبه بسقراط. (وكان اذا تحدث بلغ الكمال واذا عكف على التأليف عزم على ان يتخطى الى ماوراء حدوده فينكسر الاتزان و ينهار الكمال الجميل ٢) مما حداه الى القول بصعف شعره :

Ma poésie est une impasse
(Seylaz p. 166)

الرمز عند ملارميه قائم على امور عدة اهمها: تطهير الاشياء من مادتها. وبلوغ الكمال في هندسة الصور حتى تتجرد كالرياضيات وتصبح شفافة كالزجاج ، " فليكن الزجاج الفن والتصوف". والصور دائرات اربع: صور مجمدة مستمدة من الطبيعة، و رموز بودلير الجسد والشخص الانساني ، وامتعارات مستقاة من الحياة الداخلية، و صور من وحي الآلات الموسيقية. والرمز وسيلة للتعبير عما لا يعبر عنه، وهو يشير الى الاشياء بطريقة تجريدية حتى كانها ليست اشياء. انه يرفض الواقع و يأوي الى الحلم والابهام، فلا يقف لدى المعنى بل يتابعه في نفس القارئ، محاولا ان يكشف عن جوهر الوجود بالالتقاط.

الحركة الرمزية

في عام ١٨٨٨ مات "لافورغ" (La forgue) وانطفأ "المتفرقون". و يورد H. Mondor ان الشاعر البرناسي ، Le Comte de l'Isle هو الذي اخترع الرمزية اذ كان يحتال على صديقه Heredia وعلى ملارميه. وكان ان Moréas الشاعر هذه التسمية مشيرا الى انها هي التسمية الوحيدة التي تطابق النزعة الفنية الجديدة. ولقد نشر "موريا" في عدد الـ Figaro بتاريخ ١٨ ايلول سنة ١٨٨٨ ٤) فبينا ما ارادت الرمزية هدمه لا ما حاولت بناءه. اما تحديده اياها فمبهم. و يشير بنوع خاص الى تغلب الفكرة المجردة على الواقع ،

~~La vie de St. Mallarmé p: 239 - Thibaudet~~
~~La vie de Stephane Mallarmé p: 179 - H. Mondor~~
(١) Le symbolisme p: 106 - Poizat.
(٢) p: 536 La vie de Mallarmé - H. Mondor
(٣) p: 151 Parnasse et Symbolisme - Martino
(٤)

مما قور انتصـار فكرة ملارمه على مبدأ "فرلين" وانتصـار الرمزيةعلى من اطـلق عليهم اسم متفهقرين" قال موريـاس:

" 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, néamoins, ne serait pas son
" but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurait
" sujette. L'Idée à son tour, ne doit point se laisser voir privée des
" somptueuses simarres des analogaes extérieures ; car le caractère
" essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'a
" 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 saurai
" se manifester eux - mêmes : ce sont là de simples apparences sensibles
" destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des idées
" primondiales ". (1)

هذا ما اورده عن اصول هذا الاتجاه الشعـري من ناحيـة الفكرة، اما من ناحيـة التعبيريـة فكلامهم يوز
بالتحـرر من القيود القديمة والواقع إن "موريـاس" يقترح جمع المقاييس التي وضعها "فرلين" الى المواضـيع الشعـرية
فهمها ملارمه . : موسيقى وفكر ورمز كذا كان الشعار الجـديـد . على ان ("موريـاس" لم يحن عناية وافية بالوسائـل الموسيـ
في الشعـر فنشـأ انشـقاق عام ١٨٨٦ بينه وبين "رينه جيل" وكان "جيل" قد استهدف ان يترأس مدرسـة ادبيـة
جديدة، فاوجـد مدرسـة سماها "المدرسة الرمزية المنحة" ثم حذف اسم "رمزي" وسماها- lutive Instrumen-
tiste.

اى "التطورية الآلية . تطورية، اشارة الى فلسفة "جيل" العلمية و "آلية" اشارة الى دأبه على تنظيم آلات تبين وقع
الفعل الشعـري . فاختلـف الى مختبره رهط وفر من الشعراء الرمزيين يتلقون هذه الاصول . ومذهب "جيل" هذا تتمة
لما فكر به "رمبو" من قبل آن غدوا يطبقون النتائج التي بلغها علم الفيزياء على الاصوات الموسيقيه وعلى الالفاظ فلقـد
توخوا ان يجردوا الالفـاظ من قوتها التعبيريـة من حيث هي فكر مجردة وان يجعلوا منها نغمات موقعه ، فيستحيل ما
يبلغنـا عن طـريق السمع الى الوان . واللفظـة سكب من الانغام وطاقـة من الالوان . وكذا اتسـع خصائص الوسائـل
التعبيريـة في الفن الشعـري . وارسـل "جيل" كتابه المعروف Traité du Verbe (١٨٨٥-١٩٠٤)
واستمرت المشادة بين "موريـاس" و"جيل" حتى تعب "موريـاس" من الاضـطراب والانشقاق اللذين وجدنا . او ان
الذين خرجـوا على التقليـد الشعـري المعتاد بلغوا حدا معتدلا، فنبـذ موريـاس جميـع المبالغـات التي وصلوا اليها

(1) p: 152 - Parnasse et symbolisme - Martino.

ما قور انتصار فكرة ملارمه على مبدأ "فرلين" وانتصار الرمزيةعلى من اطلق عليهم اسم متفقرين" قال موريا س:

" 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, néamoins, ne serait pas son
" but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurait
" 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 saurai
" se manifester eux - mêmes : ce sont là de simples apparences sensibles
" destinées à représenter leurs affinités esotériques avec des idées
" primondiales ". (1)

هذا ما اورده من اصول هذا الاتجاه الشعري من ناحية الفكرة اما من ناحيتها التعبيرية فكلامهم يوز

بالتحرر من القيود القديمة والواقع ان "موريا س" يقترح جمع المقاييس التي وضعها "فرلين " الى المواضيع الشعرية

كما فهمها ملارمه . : موسيقى وفكر ورمز كذا كان الشعار الجديد . على ان ("موريا س" لم يعن عناية وافية بالوسائل الموسيقية

في الشعر فنشأ انشقاق عام ١٨٨٦ بينه وبين "رينه جيل" وكان "جيل" قد استهدف ان يترأس مدرسة ادبية

جديدة فاوجد مدرسة سماها "المدرسة الرمزية المفتعة " ثم حذف اسم "رمزي" وسماها volutive Instrumen- tiste.

اى "التطورية الآلية . تطوريه اشارة الى فلسفة "جيل" العلمية و "آلية " اشارة الى دأبه على تنظيم آلات تبين وقع

"الفعل" الشعري . فاختلف الى مختبره رهط وفر من الشعراء الرمزيين يتلقون هذه الاصول . ومذهب "جيل" هذا تتة

لما فكر به "رمبو" من قبل آن فدوا يطبقون النتائج التي بلغها علم الفيزياء على الاصوات الموسيقيه وعلى الالفاظ فلقد

توخوا ان يجردوا الالفاظ من قوتها التعبيرية من حيث هي فكر مجردة وان يجعلوا منها نغمات موقعه ، فيستحيل ما

يبلغنا عن طريق السمع الى الوان . واللفظة سكب من الانغام وطاقة من الالوان . وكذا اتسع خصائص الوسائل

التعبيرية في الفن الشعري . وارسل "جيل" كتابه المعروف Traité du Verbe (١٨٨٥-١٩٠٤)

واستمرت المشادة بين "موريا س" و"جيل" حتى تعب "موريا س" من الاضطراب والانشقاق اللذين عدنا . اوان

الذين خرجوا على التقليد الشعري المعتاد بلغوا حدا [illegible] فنبذ موريا س جميع المبالغات التي وصلوا اليها

---

(1) P: 152 - Parnasse et symbolisme - Martino.

واستنكف منذ عام ١٨٩١ (تصريح ١٤ ايلول عن المتقهقرين والرمزيين) وانشاء مذهبا ، احرى به ان يكون رجوعا الى الطريقة الكلاسيكية، واطلق على هذا المذهب اسم المدرسة الرومية او البيزنطية".

ومما ينبغي التنبه اليه المجلات المختلفة النزعات المتمشية مع الميول الادبية الشتى . فلكل ميل مجلة تولد بمولده وتموت بموته، وشتان ما كانت تولد وتموت. واليك جدولا في اشهر هذه المجلات والصحف : ومن المجلات البرناسية : النهضة (١٨٧٢) مجلة العالم الجديد (١٨٧٤) جمهورية الاداب (١٨٧٥) باريس الحديثة (١٨٨١) . وافتتحت مرحلة الادب المتقهقر بمجلة "القطة السوداء" وظهرت مجلة الضفة الشمالية الجديدة (١٨٨٢) واطلق عليها فيما بعد اسم "لوتيس" (١٨٨٣) . والمجلة المستقلة "وصمات الحبر" "لبارس" (١٨٨٤) و "السكابان" والمجلة "الوغنيرية (١٨٨٥) و "البليماد" و "التقهقر" (١٨٨٦) ومن المجلات الرمزية "الرمزية" وقد انشأها غوستاف خان وموريس (١٨٦٦) وما يكتب في سبيل الفن (١٨٨٧) واليراع (١٨٨٩) و "المركور دي فرانس" (١٨٨٩) الذي لم يصبح رمزيا الا حوالي ١٨٩٥ وهي المجلة التي عاضت الحركة الرمزية في اوجها . وفي عام سنة ١٨٩٠ ظهرت "الاحاديث السياسية والادبية" ومجلة "التنسك" وظهرت المجلة البيضاء عام ١٨٩١ "(١)

ولا يسع الدارس ان يقف على حقائق هذه الحركة في حذافيرها ما لم يطلع على تطورها خلال هذه المجلات - ويبدو ان الحركة الرمزية - تبعا لناموس الحياة الاعلى - مرت في اطوار ثلاثة ففي الطور الاول : بلغت ذروتها يوم حاولت تطبيق نظرياتها جميعا ويوم ادركت ان الشعر ينبغي ان يكون مثاليا وان الفكرة "لا يعبر عنها بشكل مباشر بل من خلال نقاب من الاساطير الرمزية تحبوه "قيمة عالية خارجة عن حدود المكان والزمان" ، وان الشاعر لا ينبغي ان يبوح و يقول بل ان يوحي مجرد ايحاء . فعمد الشعراء الى انتزاع الصور والرموز من الاداب القديمة باعتبار ان الاداب القديمة وحدها استطاعت ان تخلق رموزا . ففي الادب اليوناني مثلا رموز لم يبرها فرط الاستعمال من مثل الـ "Sirènes" و Chimère ، و Nymphes ، وكذلك بعض الاساطير القديمة فتواردت في شعر اسماء Ariane كدليل على النفس التي تشتهي بلوغ المبهم و "Omphale" وهي تمثل تحطيم الرجل الازلي للمرأة . كما انهم استعانوا باساطير الاداب الشمالية واساطير العصور الوسطى لا سيما التي عممتها الموسيقى الوغنيرية . وغدا كل من الشعراء يبتدع صوره الخاصة والبلاد التي كان يبصرها في تأمله الداخلي ، وبعضها ورد مشتركا

(١) p: 155 Parnasse et symbolisme - Martino.

واستنكف منذ عام ١٨٩١ (تصريح ١٤ ايلول عن المتفهقرين والرمزيين) وانشاء مذهبا ، أحرى به ان يكون رجوعا الى الطريقة الكلاسيكية، واطلق على هذا المذهب اسم المدرسة الرومية او البيزنطية".

ومما ينبغي التنبه اليه المجلات المختلفة النزعات المتعشية مع الميول الادبية الشتى . فلكل ميل مجلة تولد بمولده وتموت بموته وكثيرا ما كانت تولد وتموت. واليك جدولا في اشهر هذه المجلات والصحف ومن المجلات البرناسية : النهضة (١٨٧٢) مجلة العالم الجديد (١٨٧٤) جمهورية الاداب (١٨٧٥) باريس الحديثة (١٨٨١) وافتتحت مرحلة الادب المتفهقر بمجلة "القطة السوداء" وظهرت مجلة الضفة الشمالية الجديدة (١٨٨٢) واطلق عليها فيما بعد اسم "لوتيس" (١٨٨٣) والمجلة المستقلة "وصمات الحبر" "لبارس" (١٨٨٤) و "السكابان" والمجلة الوغنيرية (١٨٨٥) و "البليماد" و "التفهقر" (١٨٨٦) ومن المجلات الرمزية "الرمزية" وقد انشأها غوستاف خان وموريا س (١٨٦٦) وما يكتب في سبيل الفن (١٨٨٧) واليداع (١٨٨٩) و "المركور" ده فرانس" (١٨٨٩) الذي لم يصبح رمزيا الا حوالي ١٨٩٥ وهي المجلة التي عاصرت الحركة الرمزية في اوجها . وفي عام سنة ١٨٩٠ ظهرت "الاحاديث السياسية والادبية" ومجلة "التنسك" وظهرت المجلة البيضاء عام ١٨٩١ "١)

ولا يسع الدارس ان يقف على حقائق هذه الحركة في حذافيرها ما لم يطلع على تطورها خلال هذه المجلات ـ ويبدو ان الحركة الرمزية ـ تبعا لناموس الحياة الاعلى ـ مرت في اطوار ثلاثة ففي الطور الاول ، بلغت ذروتها يوم حاولت تطبيق نظرياتها جميعا ويوم ادركت ان الشعر ينبغي ان يكون مثاليا وان الفكرة "لا يعبّر عنها بشكل مباشر بل من خلال نقاب من الاساطير الرمزية تحجبه "قيمة عالية خارجة عن حدود المكان والزمان" ، وان الشاعر لا ينبغي ان يبوح و يقول بل ان يوحي" مجرد ايحاء . فعمد الشعراء الى انتزاع الصور والرموز من الاداب القديمة باعتبار ان الاداب القديمة وحدها استطاعت ان تخلق رموزا . ففي الادب اليوناني مثلا رموز لم يبرها فرط الاستعمال من مثل الـ "Sirènes" "Chimères" "Nymphes" ، وكذلك بعض الاساطير القديمة فتواردت في شعرهم اسماء Ariane كدليل على النفس التي تشتهي بلوغ المبهم و "Omphale" وهي تمثل تحطيم الرجل الازلي للمرأة . كما انهم استعانوا باساطير الاداب الشمالية واساطير العصور الوسطى لا سيما التي عنيت الموسيقى الوغنيرية . وغدا كل من الشعراء يبتدع صوره الخاصة والبلاد التي كان يصورها في تأمله الداخلي ، وبعضها ورد مشتركا

---

١) p: 155 Parnasse et symbolisme - Martino.

بينهم كصورة الضباب وصورة البقاع المكفنة بالثلوج ، والينابيع المتململة وفي الماء ينبسط كالمرآة تسترخ عليه بعض اوراق ذابلة الخ . . . فنعم قائلين انهم كانوا يرون في الاشياء جميعها رموزا . فكل ما في الوجود الحسي رموز تتكلم . وشاعت نظرية "العلاقات" كما فهمها بودلير وبلغت اقصى حدودها ونالت خطوة كبرى . واشهر الاسماء التي عرفت في هذا الطور Gustave Khan (١٨٥٩-١٩٣٦) Viélé-Griffin (١٨٦٤-١٩٣٧) و Stuart Merrill (١٨٦٣-١٩١٥) الاميركيين و Paul Fort (من مواليد ١٨٧٢) . ولا ندرسهم بالتفصيل فكل منهم يفترض دراسة خاصة وما ذلك من شأننا .

اما في الطور الثاني (١) وفيه تدرج الشعراء نحو رمزية معتدلة ورجعوا الى التقليد الى البرناسية والرومانتيكية او قل الى الكلاسيكية. وبمثله شعراء على راسهم "موريا س" (١٨٥٦-١٩١٠) فان "موريا س" الذى ساهم في الحركة الرمزية يوم بلغت اوجها لا يمت شعره الى الرمزية بصلة . قد ينسبه القارئ الى الآداب التي سبقت الحركة اوعقبتها 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 "Syrtes" عام ١٨٨٤ وهو ذكريات حب قديم يميل الى ان يكون من الادب "التقهقرى" في حبه الصوفي الحزين وفي مقته للحياة . اما صوره فبرناسية واضحة، و شعره في طريقة نظم يتمشى مع القوانين التي سنها فرلين . ثم نشر كتابه Cantilènes عام ١٨٨٦ وهو اناشيد واحاديث عن الاساطير القديمة. على انه كان يشير في هذه الفترة ان الشعر ايحاء ورمز وسعي لتحقيق الفكرة في شعره، وله في هذه المجموعة قصائد عنوانها "التجربة الصافي" كانها مستمدة من ملارمه . اما قطعه Mélusine ففيها - رغم وضوح صورها - بريق من الرمزية . على ان موريا س لم يحلق ، فانثنت عزائمه وحول اتجاهه نهائيا عام ١٨٩١ لدى صدور كتابه Pélerin Passionné. فصرخ بقوله : "انني انفصل عن الرمزية التي يعود بعض الفضل في ابتداعها لي . لقد ماتت تلك المرحلة العبورية التي سموها الرمزية، و ينبغي ان تنشىء شعرا مطلقا قويا جديدا صافيا واهلا بان يقابل بالشعر القديم "٢) وهكذا نشات المدرسة البرنسية " برجوعها الى الادب اليوناني اللاتيني والى من لف لفه والتفت لفته من الشعراء . ثم وضع "موريا س" كتاب" Stances. " وهو فيه بنحو نحو راسين لما يشتمل عليه من وضوح اللغة والسهولة .

---

١) ويسمي Schmidt اصحابه بالرمزيين المتمردين p. 68

٢) Martino ص ١٨٠ .

بينهم كصورة الضباب وصورة البقاع المكتنفة بالثلوج . والينابيع المتململة وفي الماء يتبسط كالمرآة تستريح عليه بعض اوراق ذابلة الخ ... فهم قائلين انهم كانوا يرون في الاشياء جميعها رموزا . فكل ما في الوجود الحسي رموز تتكلم . وشاعت نظرية "العلاقات" كما نعمها بودلير وبلغت اقصى حدودها ونالت خطوة كبرى . واشهر الاسماء التي عرفت في هذا الطور Gustave Khan (١٨٥٩-١٩٣٦) Viélé Griffin (١٨٦٤-١٩٣٧) . و Stuart Merrill (١٨٦٣-١٩١٥) الاميركيين و Paul Fort (من مواليد ١٨٧٢) . ولا ندرهم بالتفصيل فكل منهم يقتضي دراسة خاصة وما ذلك من شأننا .

اما في الطور الثاني (١) وفيه تدرج الشعراء نحو الرمزية رمزية معتدلة ورجعوا الى التقليد الى البرناسية والرومانتيكية او قل الى الكلاسيكية ويعتبر شعراء على راسهم "موريا" (١٨٥٦-١٩١٠) فان "موريا" الذي ساهم في الحركة الرمزية يوم بلغت اوجها لا يمت شعره الى الرمزية بصلة . قد ينسبه القارئ الى الآداب التي سبقت الحركة اوعقبتها ولكنه يقر دفعة انه ليس من الرمزية بشيء . فان هذا الشاعر اليوناني الولادة الفرنسي الثقافة . الكلاسيكي النزعة الميال الى العواطف البسيطة . نشر كتابه الاول "Syrtes" عام ١٨٨٤ وهو ذكريات حب قديم يميل الى ان يكون من الادب "القصصي" في حبه الصوفي الحزين وفي مقته للحياة اما صوره فبرناسية واضحة وشعره في طريقة نظم تتمشى مع القوانين التي سنها فرلين . ثم نشر كتابه Cantilènes عام ١٨٨٦ وهو اناشيد واحاديث عن الاساطير القديمة على انه كان يشير في هذه الفترة ان الشعر ايحاء ورمز وسعي لتحقيق الفكرة في شعره وله في هذه المجموعة قصائد عنوانها "التجرد الصافي" كانما مستمدة من ملارمه . اما قصته Mélusine ففيها - رغم وضوح صورها - بريق من الرمزية . على ان موريا لم يحلق . فانتهت قريحته الى التحول اتجاهه نهائيا عام ١٨٩١ لدى صدور كتابه "Le Pélerin passionné" فصرح بقوله : "انني انفصل عن الرمزية التي يحمد بعض الفضل في ابتداعها لي . لقد ماتت تلك المرحلة العبرية التي سموها الرمزية . ويجب ان تنشئ شعرا مطلقا قويا جديدا صافيا واهلا بان يقابل الشعر القديم" (٢) وهكذا نفذت المدرسة البيزنطية بوجوهها الى الادب اليوناني اللاتيني والى من لف لفه والتفت لفته من الشعراء . ثم وضع "موريا" كتاب "Stances" وهو فيه يحمو نحو راسين لما يشتمل عليه من وضوح اللغة والسهولة .

---

١) ويسمي اصحابه بالرمزيين (الجدد) المتمردين

٢) Martino p. 68 Schmidt ١٨٠ .

و يجدر بنا ان نذكر مع اسم "موريا" اسماء شعراء آخر يمثلون هذا الطور المعتدل الذى نحا الى الكلاسيكيه خير تمثيل . من هؤلاء H.de Régnier فكتبه (١٨٨٥) Apaisements , Lendemain s و (١٨٨٦) و" Sites "(١٨٨٧) خالية من كل لون تقهقرى او رمزى فهي صور للطبيعة الخارجية واحلام في الازمنة الغابرة والمجموعات هذه لم تخرج عن التقليد في انغامها واداتها وصورها . واختلف الى اجتماعات ملارمه بين ١٨٧٥-١٨٨٥ فتأثر بالمذهب الرمزى ونشر عام ١٨٨٨ كتاب Episodes يظهر فيه بعض ما انفعل به من تعاليم "المعلم" ثم انتمى الى الفئة التي اعتنقت مذهب "جيلى" الصوتي الآلي ولكنه ظل بعيدا عن النظرية المتحجرة واكتفى بتجديد انغام البيت الشعرية - فعمد الى البيت "الحر" مع الحفاظ على القيم الصوتية والوحي التام في خلق الالفة ما بينها . ولم يتحرر من هذا الميل الا عام ١٨٩٥ حيث نحا نحو موريا . و يعتبر البعض ان "رينيه" هو الرمزية كما نعتبر ان الرومنتيكية هي "فكتور هيجو" ، وان بودلير وملارمه وفرلين اعلنوا الرمزية وهيأوها وحددوا امكانيتها اما "رينيه" فجدد الشعر من ناحيتي المعنى والمبنى ، وسبر غور النفس فحللها وادرك ان جواهر الاشياء رموز وان الرمزية ظلت مقفلة حتى جاء هو فاخرجها الى النور [1] ولكن الوجهة هذه لا تصح الا اذا جردنا لفظة "رمزية" من المعنى الذى اعده لها الشعراء الرمزيون انفسهم . زد ان الذين تكلموا على الرمزية اعتبروه مخلفا (Schmidt p.75) ومنهم ايضا "البير سامان" و "شارل غيران" ، و "فرنسيس جامس" و "فرهرن" [2]

اما الطور الثالث : فهو من سنة الحياة : ولادة فنمو فتداع فموت . والمدارس الادبية التي ازدهرت في فرنسا خلال القرن التاسع عشر عديدة لم تعمر طويلا فالرومنتيكية (١٨٦٠) لم تتجاوز الثلاثين عاما والبرناسية (١٨٩٠) العشرين والرمزية اقل منهما جميعا . لانهم شيعوها بشيء من الابتهاج بعد ان مضى عليها ما يقل عن الخمس عشرة سنة . وذلك لان الرمزية كانت متعرضة اكثر من سواها للدمار لامور شتى اهمها :-

١- لبعدها بين الاهداف التي رمى اليها الرمزيون وتحقيق هذه الاهداف في منتجاتهم .

٢ - لانهم في نظرتهم الى الفن واللون توخوا المطلق في خلقهم لغة جديدة والمثالية في نظرتهم في الكون فكان ان الذين ساهموا في تحقيق هذه المبادئ شعروا بعجزهم فاضمحل ايمانهم فانفصلوا عن الحركة .

---

(١) Le symbolisme - Poizat p:183 et 184 et 199 - 224

(٢) - Parnasse et symbolisme - Martino. p: 175 - 197

و يجدر بنا ان نذكر مع اسم "موريا" اسماء شعراء آخرين يمثلون هذا الطور المعتدل الذي نحا الى الكلاسيكيه خير تمثيل . من هؤلاء H.de Régnier فكتبه (١٨٨٥) paisements , lendemain s و (١٨٨٦) و " Sites " (١٨٨٧) خالية من كل لون تصنعي او رمزي فهي صور للطبيعة الخارجية واحلام في الازمنة الغابرة والمجموعات هذه لم تخرج عن التقليد في انغامها وادائها وصورها . واختلف الى اجتماعات ملارميه بين ١٨٧٥-١٨٧٦ فتأثر بالمذهب الرمزي ونشر عام ١٨٨٨ كتاب Episodes يظهر فيه بحثرما انفعل به من تعاليم "العلم" انتهى الى الفلسفة التي اعتنقت مذهب "جيل" الصوتي الآلي ولكنه ظل بعيدا عن النظرية المتحجرة واكتفى بتجديد انغام البيت الشعرية - فعمد الى البيت "الحر" مع الحفاظ على القيم الصوتية والوحي التام في خلق الالفة ما بينها . ولم يتحرر من هذا الميل الا عام ١٨٩٥ حيث نحا نحو موريا سه و يعتبر البحتري ان "ريفيه" هو الرمزية كما تعتبر ان الرومنتيكية هي "فكتور هيجو" ، وان بودلير وملارميه وفرلين اعلنوا الرمزية وحياوها وحددوا إمكانياتها اما "ريفيه" فجدد الشعر من ناحيتي المعنى والمبنى ، وسبر غور النفس فعللها وادرك ان جواهر الاشياء رموز وان الرمزية ظلت مقفلة حتى جاء هو فاخرجها الى النور ١) ولكن الوجهة هذه لا تصح الا اذا جردنا لفظة "رمزية" من المعنى الذي اعده لها الشعراء الرمزيون انفسهم . زد ان الذين تكلموا على الرمزية اعتبروه مغلقا (Schmidt p.75 ومنهم ايضا "البير سامان" و "شارل فيران" ، و "فرنسيس جامس" و "فرهرن" ٢)

اما الطور الثالث : فهو من سنة الحياة : ولادة فنمو فتداع فموت . والمدارس الادبية التي ازدهرت في فرنسا خلال القرن التاسع عشر عديدة لم تعمر طويلا فالرومنتيكية (١٨٦٠) لم تتجاوز الثلاثين عاما والبرناسية (١٨٩٠) العشرين والرمزية اقل منهما جميعا . وقد شيعت بشيء من الابتهاج بعد ان مشى عليها ما يقل عن الخمس عشرة سنة . وذلك لان الرمزية كانت معرضة اكثر من سواها للدمار لامور شتى اهمها :-

١- لبعدها بين الاهداف التي رمى اليها الرمزيون وتحقيق هذه الاهداف في منتجاتهم .

٢ - لانهم في نظرتهم الى الفن واللون توخوا المطلق في خلقهم لغة جديدة والمثالية في نظرتهم في الكون . فكان ان الذين جاهدوا في تحقيق هذه المبادئ شعروا بعجزهم فانفصلوا عن الحركة .

---

١) Le symbolisme - Peizat p:183 et 184 et 199 - 224

٢) Parnasse et symbolisme - Martino. p: 175 - 197

٣- لم تتحقق الرمزية في انتاج الا واختلف الناس في قيمته الادبية . فيصرح احد الرمزيين Retté. (وله دراسة وافية عن الرمزية بعيبها شيء من التحيز ") ان ملارمه ، المعلم ، لم يكن مفكرا عظيما ولا شاعرا عظيما . وكذلك يعتبر رمزي آخر C.Mauclair في السنة نفسها (١٨٩٤) ان الرمزية خارت وانطفات . وهذا ما يستنتج من تقرير Huret وكذلك اعد Catulle Mandés تقريرا حاول فيه ان يرتب الشعراء بحسب مفهوم فكان الاسم الاول (فيكتور هيجو " اما اسم " ملارمه " فيجيء اخيرا بعد لامرتين وموسه و " دى ليل " . ١)

٤ - وفي عام ١٩٠٠ نشات مدارس مختلفة من مثل Naturisme و Humanisne

Intégralisme	Synthétisme	Paroxysme	Somptuarisme
Simultanéisme	Intenséisme	Sincérisme	Impulsionnisme,
Unanimisme	Futurisme		

وغيرها. والواقع ان هذه الاسماء لم تنطلق على مدارس بل على مذاهب فردية حملت اسم مدرسة لتدرأ عنها هجمات النقاد ، او لتنسب معتقداتها الشخصية . وكانت جميعها تقاوم الاتجاه الرمزي لسببين اساسيين : اولا : لان الرمزية حصرت الادب في الادب (littérature pour littérateur) ثانيا : لانها نفسيات مريضة تشك بالموجودات الظاهرة ولا تؤمن باجابية العلم .

ثم ان الرمزية حاولت ان تنهض بنظرية الفن للفن " حتى المطلق بينما كان يعتقد الناس ان للفن غاية : فتعمق 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 انتهت اوسواها من الاتجاهات الادبية فلا يعني ذلك انها انكمشت وانحسرت وانطفأت الى الابد . ذلك ان الرمزية اتخذت في فرنسا وجهات جديدة اشهرها على الاطلاق جماعة الدادائيين Dadaisme " او الفوق واقعية و " الادب المكعب " وقد حاول التعبير عما لا يعبر عنه . واضافت الى وسائل الرمزيين وسائل اخرى تنم عن حرية الشاعر وعن ايراد الصور بحسب ما تمر في النفس قبل ان ينظمها العقل . فهم باطنيون اساسا وجوهرا " يتممون رمبو وملارمه " ولا يتركون في امر تمرد الرمزية زيادة لمستزيد .

وهناك تأثيرات المبادىء الرمزية التي تجسدت في افراد امثال " بول فاليري " و " بول كلودل " فانهما وان لم يكن رمزيا فهو نتيجة الاختمار والوحي اللذين جعلت منهما الرمزية اوضاعا يقينة . فنشأ لدى الشاعرين وقد شرع

(١ p: 209 - 216 Parnasse et symbolisme - Mrtino

٣- لم تتحقق الرمزية في انتاج الا واختلف الناس في قيمته الادبية . فيصرح احد الرمزيين A. Retté (وله دراسة وافية عن الرمزية يحسبها شيء من التحيز) انملارمه « المعلم » لم يكن مفكرا عظيما ولا شاعرا عظيما وكذلك يعتبر رمزي آخر C. Mauclair في السنة نفسها (١٨٩٤) ان الرمزية خارت وانطفأت . وهذا ما يستنتج من تفسير Huret وكذلك اسدى Catulle Mendès تفسيرا حاول فيه ان يرتب الشعراء بحسب مقدم فكان الاسم الاول (فيكتور هيجو) اما اسم (ملارمه) فيجيء اخيرا بعد لامرتين وموسه و « دي ليل » .(١)

٤ - وفي عام ١٩٠٠ نشأت مدارس مختلفة من مثل Humanisme و Naturisme

Intégralisme	Synthétisme	Paroxysme	Somptuarisme
Simultanéisme	Intensséisme	Sinoérisme	Impulsionnisme.
Unanimisme	Futurisme		

وغيرها والواقع ان هذه الاسماء لم تنطلق على مدارس بل على مذاهب فردية حملت اسم مدرسة لتدرأ عنها هجمات النقاد او لتنسب معتقداتها الشخصية . وكانت جميعها تقاوم الاتجاه الرمزي لهم لسببين اساسيين : اولا : لان الرمزية حصرت الادب في الاديب (littérature pour littérateur) ثانيا : لانها نفسيات مريضة تستهل بالموجودات الظاهرة ولا تؤمن بايجابية العلم .

ثم ان الرمزية حاولت ان تتمسك بنظرية الفن للفن "حتى المطلق بينما كان يعتقد الفنان للفن غاية : فيخلق المجتمع من بطلان القوات الصوفية والفكرية المجردة وكانت الغلبة للعقل النفعي . على ان لفظة "موت" لا تتخذ في الادب معناها في الكائنات الحية . فعندما نقول ان الرمزية انتهت اوسواها من الاتجاهات الادبية فلا يعني ذلك انها انكمشت وانحسرت وانطفأت الى الابد . ذلك ان الرمزية اتخذت في فرنسا وجهات جديدة اشهرها على الاطلاق جماعة الدادائية "Dadaisme" او الفوضوية الادبية المكعبة وقد حاول التجديد عما لا يحبذ عنه واضافت الى وسائل الرمزيين وسائل اخرى تنم عن حرية الشاعر من ايراد الصور بحسب ما تمر في النفس قبل ان ينظمها العقل . فهم باطنيون اساسا وجوهرا "يتبعون رمبو وملارمه" ولا يترددون في امر تحديد الرمزية زيادة لمستزيد .

وهناك تأثيرات العبادي الرمزية التي تجسدت في افراد امثال "بول فاليري" و "بول كلودل" فأدبهما وان لم يكن رمزيا فهو نتيجة الاختمار والوحي اللذين جعلت منهما الرمزية اوضاعا بقية . فنشأ لدى الشاعرين وقد ربط

---

(١) p: 209 - 216 Parnasse et symbolisme - Martino

بالتأليف منذ ١٨٩٠ وعاصرا الحركة الرمزية . رد فعل مال بهما الى طرق النظم المألوفة والى استثمار قوى العقل ، والكلاسيكية . وكذا بلغ "اندره جيد" الاسلوب الكلاسيكي على ان ادبه في صوره وفي تعويله على الالفاظ لا يزال على حدود الرمزية لم ينعتق منها . ١)

اذن على هل ماتت الرمزية .

تتساءل المجلات ، وتتداعى الاقلام متسائلة كل يوم هل ماتت الرمزية . الحق ان المؤرخين لم يصدروا في ذلك حكما باتا ولكننا نعتبر ان المبادئ الحادة التي نظمتها حوالي ١٨٩٠ فقدت من حدتها ومضائها المغالي وتراجعت شيئا فشيئا عما اعتبرته نواميس نهائية ومقاييس لا تقبل الجدل ، فخفتت الصرخة ، وتدانت حدود الغلو ، وتقاربت الى المعقول فجمع المبرزون من الشعراء المعاصرين بين ما ظنته الرمزية شرطا ضروريا وكافيا بين للشعر/التقليد الكلاسيكي فنجم عن هذا الجمع موقف معقول ينتقي بعض فضائل المذهب الرمزي ويمزجها بخلاصة الكلاسيكية العليا ٢) لم تمت الرمزية ولم تبق في اوجها . فلا تزال مبادئها ، بعد ان لانت ، شعاعا يتسلل في ادب الرمزية المعاصرين في فرنسا ، فكلوديل" يحول التصوف الرمزي الى تصوف مسيحي ، ويحول " Peguy " الغيب الرمزي الى رمزية تاريخية ويكتنف "ابوليير" في الرمزية الفوق واقعية ، كما امتد في زمن الحركة وبعدها الى ايطاليا فكان " D'annunzio " والى بلجيكا فكان ماترلنك Maeterlinte والى اميركا فكان Merril .

"المسرحية الرمزية"

ان الشعراء الرمزيين ، شان سواهم من الشعراء المنتمين الى مختلف المدارس الادبية - وضعوا مسرحيتهم بحسب المذاهب الفنية التي اختطوها لانفسهم . فنفحوا في المجردات حياة وفي "صفوة الفكرة" وفاخروا بتحقيقهم ذلك . ولم تعد المسرحية قائمة على قوة المفاجئات في حوادث الرواية نفسها وانما توخوا ان يجعلوا للمسرحية تاثيرا شبيها بالتاثير الذي تتركه "السانفوني" في ذات السامع المتذوق . فاستعانوا بالانغام الموسيقية والانوار والاخراج وبالاضواء والعطور المنسجمة كلما اقتضت الحاجة على انها تساعد على خلق هذا الجو النفسي . وللمشترع ملارمه فصل دقيق بذهل في هذا الباب . فبعد ان يتحدث ملارمه عن الرقص و يدخل الو

---

١) Parnasse et Symbolisme - Martino ص: ٢٠٧-٢١٦

٢) راجع في تراث الرمزية الكتاب القيم

(1943) The Heritage of Symbolisme - C.M. Bowra.

بالتأليف منذ ١٨٩٠ وحاسرا الحركة الرمزية. رد فعل مال بهما الى طرق النظم العالوفة والى [illegible] قوى العقل، والكلاسيكية. وكذا بلغ "اندره جيد" الاسلوب الكلاسيكي على ان ادبه في صوره وفي تحويله على [illegible] الالفاظ لا يزال على جدود الرمزية لم ينعتق منها. ١)

اذن على هل ماتت الرمزية.

تتساءل المجلات، وتتداعى الاقلام متسائلة كل يوم هل ماتت الرمزية. الحق ان المؤرخين لم يصدروا في ذلك حكما باتا ولكننا نعتبر ان المبادئ الحادة التي نظمتها فاليا حوالي ١٨٩٠ فقدت من حدتها وضاعفت المغالاة فيه وتراجعت شيئا فشيئا عما اعتبرته نواميس نهائية ومقاييس لا تقبل الجدل، فخفقت الصرخة، وتداخلت حدود الغلو، وتقاربت الى المعقول فجمع المبرزون من الشعراء المعاصرين بين ما ظنته الرمزية شرطا ضروريا وكافيا [illegible] للشعر وبين التقليد الكلاسيكي فنجم عن هذا الجمع موقف معقول ينتقي بعض فضائل المذهب الرمزي ويمزجها بخلاصة الكلاسيكية العليا ٢) لم تمت الرمزية ولم تبق في اوجها فلا تزال مبادئها بعد ان لانت، شعاعا يتسلل في ادب الرمزية المعاصرين في فرنسا، فكلوديل" يحول التصوف الرمزي الى تصوف مسيحي، ويحول " Péguy [illegible]" الغيب الرمزي الى رمز بة تاريخية ويكتشف "ابوليير" في الرمزية الفوق واقعية، كما امتد في زمن الحركة وبعدها الى ايطاليا فكان " D'annunzio [illegible]" والى بلجيكا فكان ماترلنك [illegible] والى اميركا فكان " ستورت مرل".

"المسرحية الرمزية"

ان الشعراء الرمزيين، شان سواهم من الشعراء المنتمين الى مختلف المدارس الادبية - وضعوا مسرحيتهم بحسب المذاهب الفنية التي اختطوها لانفسهم. فتفحوا في المجردات حياة وفي "صفوة الفكرة" وفاخروا بتحقيقهم ذلك. ولم تعد المسرحية قائمة على قوة المفاجئات في حوادث الرواية نفسها وانما توخوا ان يجعلوا للمسرحية تاثيرا شبيها بالتاثير الذي تتركه "السامفوني" في ذات السامع المتذوق. فاستعانوا بالانغام الموسيقية والانوار والاخراج وبالاضواء والصور المنسجمة كلما اقتضت الحاجة على انها تساعد على خلق هذا الجو النفسي. وللمشترع ملاحظة فصل دقيق يدخل في هذا الباب. فبعد ان يتحدث ملاحظة عن الرقص يدخل الى

---

١) Parnasse et Symbolisme - Martino ص، ٢٠٧-٢١٦

٢) راجع في تراث الرمزية الكتاب القيم

(1943) The Heritage of Symbolisme - C.M. Bowra.

جوهره و يبدى صلاته بالفن المسرحي، يستطرد الى فصل عن المسرح يلفت فيه النظر الى مساهمة الفنون في الشعر بتوليد الحالة النفسية حتى تبلغ النفس حالة حلم من احلام الفردوس ١) ولا نعرف من حلل هذه الناحية من الانتاج بحسب النظرة الرمزية - بمثل ماحللها ملارمه، فلتراجع في اماكنها. ٢) ولقد اعتبر المسرحيون الرمزيون ان تسقط الحوادث، وخلق القلق في الحاضرين ليست من باب الفن المسرحي الاعلى، بل ان الغرض الاول والاخير انما هو وضع القارئ في جو. وفي عرفهم ايضا ان الشعر لا ينبغي ان يستقيم على وزن واحد، فالشعر الحر ابلغ تعبيرا واقرب الى نقل الحالة النفسيه وخلقها في السامع وتوسيعها من الشعر الذى عهد في المسرحية الكلاسيكية او بعدها. لان الابيات ذات الاوزان المختلفة موسيقى بحد ذاتها تغني. ولقد وضع H. de Régnier مسرحية عنوانها "L'Homme et la Sirène" يدرس فيها استحالة التفاهم بين الرجل والمرأة. ووضع F.Hérold في مسرحية بعض اساطير الشرق والعصور الوسطى حيث يشغل الايمان والحب والموت وكلها ينبوع للرموز. ومسرحية Viélé Griffin وهي قائمة على القلق والصراع العاطفي. و يجدر بنا ان نذكر اسم F.Jammes و Verhaerens بنوع خاص حيث ترتكز المسرحية على الفلسفة والرموز محمولة في هودج الحركة "الدراماتيكية" هو كالرسام "رامبراندت" واضح غامض. "مات الاله فالقافلة الانسانية وحدها الهية". (راجع 230-Le symbolisme-Poizat:

وانشاء "بول فور" مسرح الفن عام ١٨٩٩ حيث كانت تمثل بعض المسرحيات الرمزية. وجدير بالذكر انهم حولوا النشيد الاول في الالياذة الى قطعة موسيقية، كما انهم وضعوا نشيد الاناشيد في مسرحية، وفي المشهد الذى تلقى فيه "سولاميت" عشيقها وتقبل وتسفح العطور، سفحوا في القاعة عطورا تحقيقا لنظريتهم في المسرحية.

وانشاء مسرحا آخر اطلقوا عليه اسم "مسرح العمل" استمر بدأب في الفترات الاولى بين ١٨٩٣-١٨٩٩ ثم تراخت قوة الحركة شيئا بعد شيء. وكانت مسرحيات القراء الرمزيين غير الفرنسيين تترجم وتمثل واخصهم بالذكر الانكليزى. وكان من اهداف "العمل" الاولى اظهار "ابسن" للمجتمع الفرنسي لان مسرحيته تشمل ميول "المتقهقرين"

---

١) Divagations - Mallarmé p: 171 - 185

٢) Divagations - Mallarmé p: 189 - 204

جوهره ويبدى صلاته بالفن المسرحي، يستطرد الى فصل من المسرح يلفت فيه النظر الى مساهمة الفنون في الشعر بتوليد الحالة النفسية حتى تبلغ النفس حالة حلم من احلام الفردوس [1] ولا تعرف من حلال هذه الناحية من الانتاج بحسب النظرة الرمزية - بمثل ما حللها ملارمه، فلتراجع في اماكنها. [2] ولقد اعتبر المسرحيون الرمزيون ان تسقط الحوادث، وخلق القلق في الحاضرين ليست من باب الفن المسرحي الاعلى، بل ان الغرض الاول والاخير انما هو وضع القارئ في جو. وفي عرفهم ايضا ان الشعر لا ينبغي ان يستقيم على وزن واحد، فالشعر الحر ابلغ تعبيرا واقرب الى نقل الحالة النفسيه وخلقها في السامع وتوسيعها من الشعر الذى عهد في المسرحية الكلاسيكية او بعدها. لان الابيات ذات الاوزان المختلفة موسيقى بحد ذاتها تغني. ولقد وضع H. de Régnier مسرحية عنوانها "L'Homme et la Sirène" يدرس فيها استحالة التفاهم بين الرجل والمرأة. ووضع F. Hérold في مسرحية بعض اساطير الشرق والعصور الوسطى حيث يشغل الايمان والحب والموت وكلها بنبوع للرموز. ومسرحية Viélé Griffin وهي قائمة على القلق والصراع العاطفي. ويجدر بنا ان نذكر اسم F. Jammes و Verhaerers بنوع خاص حيث ترتكز المسرحية على الفلسفة والرموز محمولة في هودج الحركة "الدراماتيكية" "هو كالرسام" راسبراندت" واضع غامض "مات الالهه فالقافلة الانسانية وحدها الهية". (راجع: 230-Le symbolisme-Poizat

وانشأه "بول فور" مسرح الفن عام ١٨٩٩ حيث كانت تمثل بعض المسرحيات الرمزية. وجدير بالذكر انهم حولوا النشيد الاول في الالياذة الى قطعة موسيقية، كما انهم وضعوا نشيد الانشيد في مسرحية، وفي المشهد الذى تلقى فيه "سولاميت" عشيقها وقبل وتسفح العطور، سفحوا في القاعة عطورا تحقيقا لنظريتهم في المسرحية.

وانشأه مسرحا آخر اطلقوا عليه اسم "مسرح العمل" استمر بداب في الفترات الاولى بين (١٨٩٣-١٨٩٩) ثم تراخت قوة الحركة فيه شيئا بعد شيء. وكانت مسرحيات القراء الرمزيين غير الفرنسيين تترجم وتمثل واخصهم بالذكر الانكليزى. وكان من اهداف "العمل" الاولى اظهار "ابسن" للمجتمع الفرنسي لان مسرحيته تشمل ميول "المتفوقين"

---

(١) Divagations - Mallarmé p: 171 - 185

(٢) Divagations - Mallarmé p: 189 - 204

وفيهـا انتقـاد المجتمع آنذاك ، وفيها تمجيـد الفرد . وفوضى تماشـي الاوسـاط الفكرية ، وهي بعيـدة عن المسرح بمعناه الكامل ، فاشخاصها اشبه بفكـر حيـة او رموز تلبـس رداء اللحـم والعظـم . ومسرحيـة "ابسن" وان فقدت خاصّـة الانغام في الالفاظ فهي لا تزال محافظـة على الفكـرة المجردة ، ساعيـة الى ماوراء العالـم المحسوس تائـقه الى حقيقـة مثلى .

على ان المسرحيـة الرمزيـة لم تتملك سؤدد ها الا بمسرحيـة "ماترلنك" البلجيكي المولود في عام ١٨٦٢ والحائز على جائزة "نوبل" عام ١٩١١ ومسرحيـته قائمة على ضـرب من الفلسفة الغير ايجابيـة. فهو يجعـل من "المجهـول" و "اللاهي" و ("العقل الباطن" ، عجائب مبهمة . ان ما ندركـه من الكون ضـيق محـدود ، تحدق به دائـرة محلولكـة كلما توغلنا فيها خطوة تخبطنا في ظـلام من الجهـل لا ابتهـام ولا حياة ولا سـلام ولا سعادة فيه . والمجهـول في الكون كما هو فينا وعلى الشاعـر المسرحي ان يوضح المجهول و يضعه على بسـاط الحياة اليوميـة ، فيبين العلاقـة التي تربـط اعمالنا بحياتنا الداخليـة التي لا نعيها . وكانما اشخاص مسرحياتـه "مروبصون" يعمهون في كابوسهم ذاهلين امام فكرتهم بالكون .

و يبلور الموت فكرة المجهول ، فاذا الموت يرفرف حول مسرحياته فيولـد فيها القـلق والغرابـة والخوف. فالموت يحوم ولا يـرى ، و يهـدد ولا يقبض عليه .

واشهر مسرحياته "الاميرة مالين" و "انتروز" و "العميان" و "Intérieur" و "العصفور الازرق اخيرا وهو يتضـمن فلسـفة ماترلنك" : رحلـة الى عالـم من حلـم حيث يتخـذ الحيوان والطـير وتتخذ الاشياء ، والفكـر العاد بـه اشكالا رمزيـة تتحدث وتحيا .

لدبه "تظل جلبة الحياة وشهوات الجماعـة البعيـدة عن الاعجوبـة الكامنة في هيكل النفس ١) " و ينسـبه بعضهـم الى اسـرة "امرسن" الفكرية ، وفتح بفتحه على الناحيـة العجيبة في الذات كوى منيرة ٢) هذا واننا نضـرب صفحا عن مسرحيـة "بول كلودل" حيث تفضي الرمزيـة الى التصـوف المسيحي ، فيتحـد الانسـان بالمطلق وحيث تحول جهـود الرمزيين الى ايمان يصل الانسـان بالله . ١٣

---

١) p:- 198 - 207 - Parnasse et Symbolisme - Martino

٢) p: 237 - Le symbolisme - Poizat

٣) p: 110 - 118 La litt. Symboliste - Schmitt

وفيها انتقاد المجتمع آنذاك ، وفيها تمجيد للفرد . وفوضى تماشي الاوساط الفكرية ، وهي بعيدة عن المسرح بمعناه الكامل ، فاشخاصها اشبه بفكر حية او رموز تلبس رداء اللحم والعظم . ومسرحية "ابسن" وان فقدت خاصة الانغام في الالفاظ فهي لا تزال محافظة على الفكرة المجردة ، ساعية الى ماوراء العالم المحسوس تائقة الى حقيقة مثلى .

على ان المسرحية الرمزية لم تتملك سؤددها الا بمسرحية "ماترلنك" البلجيكي المولود في عام ١٨٦٢ والحائز على جائزة "نوبل" عام ١٩١١ ومسرحيته قائمة على ضرب من الفلسفة الخير ايجابية فهو يجعل من "المجهول" و "اللاوعي" و ("العقل الباطن" ، عجائب مبهمة . ان ما ندركه من الكون ضيق محدود ، تحدق به دائرة محلولكة كلما توغلنا فيها خطوة تخبطنا في ظلام من الجهل لا ابتسام ولا حياة ولا سلام ولا سعادة فيه . والمجهول في الكون كما هو فينا وعلى الشاعر المسرحي ان يوضح المجهول و يضعه على بساط الحياة اليومية ، فيبين العلاقة التي تربط اعمالنا بحياتنا الداخلية التي لا نعيها . وكانما اشخاص مسرحياته "مروبصون" يحملون في كابوسهم ذاهلين امام فكرتهم بالكون .

و يبلور الموت فكرة المجهول ، فاذا الموت يرفرف حول مسرحياته فيولد فيها القلق والغرابة والخوف . فالموت يحوم ولا يرى ، و يهدد ولا يقبض عليه .

واشهر مسرحياته "الاميرة مالين" و "انتروز" و "العميان" و "Intérieur" و "العصفور الازرق" اخيرا وهو يتضمن فلسفة ماترلنك" ، رحلة الى عالم من حلم حيث يتخذ الحيوان والطير وتتخذ الاشياء ، والفكر العادية اشكالا رمزية تتحدث وتحيا .

لدية "تظل جلبة الحياة وشهوات الجماعة الوضيعة بعيدة عن الاجوبة الكامنة في هيكل النفس ١)

و بنسبة بعضهم الى اسرة "امرسن" الفكرية ، يفتح على الناحية العجيبة في الذات كوى منيرة ٢) هذا وانك تضرب صفحا عن مسرحية "بول كلودل" حيث تفضي الرمزية الى التصوف المسيحي ، فيتحد الانسان بالمطلق وحيث تحول جهود الرمزيين الى ايمان يصل الانسان بالله . ٣

---

١) p:- 198 - 207 - Parnasse et Symbolisme - Martino

٢) p: 237 - Le symbolisme - Poizat

٣) p: 110 - 118 La litt. Symboliste - Schmidt.

أ اهداف الرمزية - وسائل البلـــوغ "

تتفرع اهداف "الرمزية" الى اتجاهات ثلاثة : ١) اتجاه فلسفي "غيبي" ٢) اتجاه سيكولوجي نفساني 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 حواره في "السفسطائي" و"البارمنيد" وينعكس ايضا في الخطوط الفلسفية العامة التي اختطها الفيلسوف الالماني "كانت"، وبمجمل نظرية "هيكل" بنوع خاص. ثم ان هذه النزعة تعممت في الحيز الفني في "البارسيفال" "للموسيقى" وفنر" ونعتبر ان هذا الاتجاه مظهر من مظاهر المثالية التي كانت تستهدفها الرمزية عامة حيال الوجود والكون من ناحية، وحيال الشعر من ناحية اخرى ، فـ"المثالية" ابين ما يتميز به هذا النوع من الادب.

وموداما ان العالم الوضعي فيما دته التي تقع تحت حواسنا، ليس الا صورة قابلة التبدل والتغير صورة شاحبة لحقيقة خالدة ثابتة، ارفع ومثل وقد تكون هي وحدها الحقيقة الكائنة، والكون رسم مشوه لدينا مثالية اخرى ، لا تقع منا بحس وانما تلتقط عن طريق الفكر المجرد والمخيلة . والعالم مادة وجوهر . والاشياء تختلف بحسب مظاهرها المادية، اما في الجوهر فانها تتقارب وتتشابه لان الجوهر "الشيئية" قسم من الجوهر المجرد الامثل الذي نجمت عنه وانبثقت. فينبغي اذن ان ننفي المظاهر الخارجية الكمية ، ولا نعتبر وجودها الا بقدر ما ينبعث منها الجوهر الصحيح . ثم علاقة بعض الجواهر ببعض . وبالتالي فلا وجود للكون الا بقدر ما تلتقي فيه ذواتنا الجوهر. فنحن لا نبصر الكون الا من خلال ذواتنا . وكينونة الكون ليه الا بنا . وكل المظاهر الكونية المادية في الـ Cosmos "ان هي الا رموز. فكل ما يظهر هو رمز للحقيقة الحقة . "فالحقائق مختبئة وراء الاشكال الرمزية . وكل موجود هو رمز للحقيقة" وكل ما يقع تحت الحس و يظهر انما هو رمز"١) وكذا تلتقط ذواتنا بواسطة الحس ما تنفصل به و يلقحها بجو شعوري . وقد تنفعل الذوات لعوامل حس مختلفة توقظ فيها اجواء متقاربة متشابهة غير متلازمة او متطابقة لان الاجواء في النفس لا تتطابق . فلو فرضنا ان

---

١) اندريه جيد " Le traité du Narcisse. ص ٢١ و ٢٤ .

أ أهداف الرمزية - وسائل البلـــوغ "

تتفرع أهداف "الرمزية" الى اتجاهات ثلاثة : ١) اتجاه فلسفي "غيبي" ٢) اتجاه سيكولوجي نفساني ٣) اتجاه اداتي لغوي غايته الجمال والكمال في الفن. نفصلها فيما يلي :-

ا- الاتجاه الفلسفي (الغيبي) - (Transcendental)

وترتبط مباشرة بمدرسة افلاطون المثالية كما تتجلى في حواره في "السفسطائي" و"البارمنيد" ويتعكس ايضا في الخطوط الفلسفية العامة التي اختطها الفيلسوف الالماني "كانت" وبجعل نظرية "هيكل" بنوع خاص. ثم ان هذه النزعة تجسدت في الحيز النفسي في "البارسيفال" للموسيقي "فنر" ونعتبر ان هذا الاتجاه مظهر من مظاهر المثالية التي كانت تستهدفها الرمزية عامة جمال الوجود والكون من ناحية، وجمال الشعر من ناحية اخرى، و"المثالية" ابين ما يتميز به هذا النوع من الادب.

ويؤدي ان العالم الوضعي فهادته التي تقع تحت حواسنا ليس الا صورة قابلة للتبدل والتغير، صورة شاحبة لحقيقة خالدة ثابتة، ارفع وأشمل وقد تكون هي وحدها الحقيقة الكائنة، والكون رسم مشوه لدنيا مثالية اخرى، ولا نقع منه بحسرواتنا تلتقطه عن طريق الفكر المجرد والعقيلة. والعالم مادة وجوهر. والاشياء تختلف بحسب مظاهرها المادية، اما في الجوهر فانها تتقارب وتتشابه لان الجواهر "الشيئية" قسم من الجوهر المجرد الامثل الذي تجسدت عنه وانبثقت. فيجب اذن ان تنفي المظاهر الخارجية الكمية، ولا نعتبر وجودها الا بقدر ما يتجسد منها الجوهر الصحيح. وثم علاقة بعض الجواهر ببعض. وبالتالي فلا وجود للكون الا بقدر ما تلتقي فيه ذواتنا الجوهر. فنحن لا نبصر الكون الا من خلال ذواتنا. وكينونة الكون ليست الا بنا. وكل المظاهر الكونية المادية في الـ "Cosmos" ان هي الا رموز. فكل ما يظهر هو رمز للحقيقة الخفية. "فالحقائق مختبئة وراء الاشكال الرمزية. وكل موجود هو رمز للحقيقة" وكل ما يقع تحت الحس وظاهر انما هو رمز "١) وكذا تلتقط ذواتنا بواسطة الحس ما تتصل به ويلقمها بجوعها. وقد تتصل الذوات لعوامل حسية مختلفة توقظ فيها الجواء متقاربة متشابهة غير متلازمة او متقابلة لان الاجواء في النفس لا تتطابق. فلو فرضنا ان

---

١) اندريه جيد " Le traité du Narcisse. ص ٢١ و ٢٢.

الجو الاول احدثه عامل الحاسة "الشامة" واتى الثاني عن الحاسة "السامعة" وثالث عن "الطعم" او "اللمس" نتج ان جواهر العوامل الخارجية متقاربة، فولوجها الى الذات - على اختلاف في الوسائل - ترك اجواء متقاربة ، ولم نقل مطابقة لان التطابق لا يحدث الا في حالة شاذة مريضة اطلق عليها علماء النفس اسم ("الشعور المرئي") "Le sentiment du déjà-vu".

فتلمس اعلام الرمزيين هذا التقارب في جواهر المظاهر المادية في الكون، ولما حصل تشابه في انفسهم من جراء تفاعل الذات مع العالم الخارجي استنتجوا ان التشابه في النتائج حاصل تشابه في "جواهر" الاشياء العاملة. وجوهر الاشياء يعود الى الجوهر الاتم، الى "المطلق" او "المجهول" او "اللانهاية" الا ان كونت مشكلة بلوغ المجهول دنيا من الآلام في نفس اولئك الشعراء المتشوقة. فجمدت انظارهم تحدق بالمطلق الذى لا يعرف الحدود عسى ان تعثر عليه في الكون. واكتنفت انفسهم لهفة دائمة وتشوق موجع نحو "اللانهائي" وفي هذه المشادة بين الواقع والمطلق، بين المادى والمعنوى، بين النسبي والشامل تارجحت نفوسهم هاربة من الاول نازعة الى الثاني حتى اتفق لها ان تبلغ احيانا ضربا من "الكشف" الصوفي. وبلغ انتاجهم مبلغ الصلاء. ١)

ويرجع "بودلير" هذا التقارب الى غريزة الشاعر وهو يبحث عن الجمال في حنايا الكون: "ان الغريزة العجيبة الخالدة نحو الجمال هي التي تربنا الارض ومظاهرها وكلمحة او كبعض صورة من السماء".٢).

و يقول ملارمه في احاديثه عن الشعر: "ان فكرى فكر في ذاته و بلغ وجهة نظر صافية. "فيك تجتمع الكينونة والفكرة فتجد الفرد وسرالذى لا يؤمل بلوغه الا بالموت." و "ان فكرى اجهدته سعة الكون الذى لا يعرف الحدود فاضاع مهمته.." ويضيف في مكان آخر: "وبينا انا ادأب في شعرى التقيت هاويتين افشلتاني. احداهما هاوية العدم" - وكنت اجهل آنذاك البوذية" و ".. اجل انني على بينة اننا اشكال باطلة للمادة. لكننا اشكال "رفيعة ابتدعت الله والنفس، رفيعة بحيث اني اود - في وهمي ذاتي - ان ادفع هذه المادة الى الحلم "وهي عاجزة عن بلوغه، فاغني الروح وانشد العواطف العلوية المتشابهة التي تراكمت فينا منذ بدء العصور ٣)

---

١) يراجع في هذا الصدد كتاب Poésie et Prière-Henri Bremond وكتاب La poésie pure ص: ١٧٨

٢) M. Eigeldinger , Le dynamisme de l'Image dans la poésie Fr.p:125

٣) Propos sur la poésie ملارمه ص: ٦٧٩ و ٦٧٨ و ٥٩٠

الجو الاول احدثه عامل الحاسة "الشامة" وأتى الثاني عن الحاسة "السامعة" وثالث عن "الطعم" او "اللمس" نتج ان جواهر العوامل الخارجية متقاربة، فولوجها الى الذات - على اختلاف في الوسائل - ترك اجواء متقاربة ، ولم تقل مطابقة لان التطابق لا يحدث الا في حالة شاذة مريضة اطلق عليها علماء النفس اسم "الشعور المرئي" (الشعور المرئي)

" Le sentiment du déjà-vu "

فتلمس اعلام الرمزيين هذا التقارب في جواهر الظاهر العادية في الكون ، ولما حصل تشابه في انفسهم من جراء تفاعل الذات مع العالم الخارجي استنتجوا ان التشابه في النتائج حاصل تشابه في "جواهر" الاشياء العاملة ، وجوهر الاشياء يعود الى الجوهر الاتم ، الى "المطلق" او "المجهول" او "اللانهاية" "لان كونت مشكلة بلوغ المجهول دنيا من آلام في أنفس اولئك الشعراء المتشوقة . فجمدت انظارهم تحدق بالمطلق الذي لا يحرف الحدود عسى ان تعثر عليه في الكون . واكتنفت انفسهم لهفة دائمة وتشوق موجع نحو "اللانهائي" وفي هذه المشادة بين الواقع والمطلق ، بين المادي والمعنوي ، بين النسبي والشامل تارجحت نفوسهم هاربة من الاول نازعة الى الثاني حتى اتفق لها ان تبلغ احيانا ضربا من "الكشف" الصوفي . وبلغ انتاجهم مبلغ الصلاة . ١)

و يرجع "بودلير" هذا التقارب الى غريزة الشاعر وهو يبحث عن الجمال في حنايا الكون : "ان الغريزة العجيبة الخالدة نحو الجمال هي التي ترينا الارض وظاهرها وكلمحة او كبعض صورة من السماء" . ٢) .

و يقول ملارميه في احاديثه عن الشعر : "ان فكرى فكر في ذاته و بلغ وجهة نظر صافية . "فيك تجتمع الكينونة والفكرة فتجد الفرد والذي لا يؤمل بلوغه الا بالموت." و "ان فكرى اجهدته سعة الكون الذي لا يحرف الحدود فاضاع مهمته . . " ويضيف في مكان آخر : "وبينا انا ادأب في شعري التقيت هاويتين افضلتاني احداهما "هاوية العدم" - وكنت اجهل آنذاك البوذية" ". . اجل انني على بينة اننا 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 ، فاغفي الروح وانشد العواطف العلوية المتشابهة التي تراكمت فينا منذ بدء العصور ٣)

---

١) يراجع في هذا الصدد كتاب Poésie et Prière-Henri Bremond وكتاب La poésie pure ص ١٢٨

٢) M. Eigeldinger , Le dynamisme de l'Image dans la poésie Fr.p:125

٣) ملارميه Propos sur la poésie ص: ٩ و ٦ و ٧ و ٨ و ٥٩ .

وكانت هذه النزعة التي تبعدهم عن الواقع المادى شديدة ، حتى ان "بودلير" ١) عقب ادغار بو ـ عمد الى المخدرات ليحيا في غيبوبة الحلم ، واما "رمبو" فهام في الكون يبحث عن وحدة شاملة تبلغ ما لا يبلغ، واما "ملارمه" فانطوى على ذاته يسبر الفكرة المجردة الصافية .

ب ـ الاتجاه السيكولوجي نحو العقل الباطن ـ .

على ان هذا التجنح نحو المطلق واللانهائي المجهول لم يكشف لهم عن العلاقات بين جواهر الحقائق المختلفة التي في اثرها كانوا يجدون . وتفسموا انهم يكونون ، مع العالم المخلوق الواحد ، وحدة لا تتجزء . فهم من الكون جزء لازم ، ولا حقيقة لهذا الكون الا في ذواتهم، فانطووا على الذات يسبرون غورها ووقفوا على الاعماق يستنبشون خفاياها علهم ان وجدوا جوهرهم الخالص يجدوا حقيقة الوجود المادى (Cosmos) فيتمتعوا بالمطلق المنشود . وكانت قد شاعت نظريات العلامه Freud في العقل الباطن ، وانتحت العلوم النفسية ، عقب التيار العلمي الالماني ، ونظريات ، E. Poe ١٢ ناحية في الشخصية الانسانية لم يؤبه لها ، ولا تعرض لها الادب . وهي ناحية لا تبرز الا بين الحلم واليقظة او في الحلم ، ان تتعطل القوى العقلية المتعمدة الارادية الواعية ، وتطفو هي في تيار صورى غير منتظم لانه غير خاضع للعقل ، وغير متعمد لانه خلو من كل عمل ارادى ، وغير واع لانه لا يرتبط مع الواقع البيولوجي اليقظ . وهذه الزاوية من الشخصية الانسانية هي ما اتفقوا على تسميتها "باللاوعي" .٣)

وجدوا في اثر هذه الناحية المجهولة من الانسان علهم ان يقبضوا على الحقيقة الكبرى . فالعالم الخارجي ليس سوى صورة العالم الداخلي ورموزه ٤) ولكن كيف يستقصى هذا العالم الداخلي . وكيف يكشف عنه القناع؟ في حالة الحلم حيث يتضح كل شيء امام الفكر فيبصر في حوادث الكون ترابطا جديدا لم يتسن للعيون ان تراه في حالة الوعي "٥) و يضيف في الـ Curiosités Esthétiques ص: ٢٤٣

---

١) راجع قصيدة Correspondances في بحثنا والتي تعتبر اساسا لبعض الاتجاهات الرمزية .

٢) لقد علق اعلام المؤرخين والادباء اهمية كبرى على تاثير E.Poe ايضا في هذا الاتجاه نحو الباطن .

٣) راجع في هذا الصدد فصلا للفيلسوف Bergson في كتابه L'énergie spirituelle الحلم "ص: ٨٥

٤) Le symbolisme-Poizat ص: ٦٣

٥) L'Art Romantique- Beaudelaire ص: ٢٢٨ Ed.Poeet les ler Symbolistes, P. 40 Seylaz p:89

وكانت هذه الفرصة التي تبعدهم عن الواقع المادي شديدة ، حتى ان "بودلير" ١) عقب ادغار بو - عمد الى المخدرات ليحيا في غيبوبة الحلم ، واما "رمبو" فحلم في الكون يبحث عن وحدة شاملة تبلغ ما لا يبلغه واما "ملارميه" فانطوى على ذاته يسبر الفكرة المجردة الصافية .

ب - الاتجاه السيكولوجي نحو العقل الباطن .

على ان هذا التجنح نحو المطلق واللانهائي المجهول لم يكشف لهم عن العلاقات بين جواهر الحقائق المختلفة التي في اثرها كانوا يجدون ، وتنسيما انهم يكونون ، مع العالم المخلوق الواحد ، وحدة لا تتجزأ . فهم من الكون جزء لازم ، ولا حقيقة لهذا الكون الا في ذواتهم ، فانطووا على الذات يسبرون غورها ويقفوا طبق الاعماق يستنبطون خفاياها علهم ان وجدوا جوهرهم الخالص يجدوا حقيقة الوجود المادي (Cosmos) فيتحدوا بالمطلق المنشود . وكانت قد شاعت نظريات العلامه Freud في العقل الباطن ، وانتشرت العلوم النفسية ، عقب التيار العلمي الالماني ، ونظريات ، E. Poe ٢) الناجمة في الشخصية الانسانية لم يؤبه لها ، ولا تعرض لها الادب . وهي ناحية لا تبرز الا بين الحلم واليقظة او في الحلم ، أن تتعطل القوى العقلية المتعمدة الارادية الواعية ، وتطفو هي في تيار حر غير منتظم لانه غير خاضع للعقل ، وغير متعمد لانه خلو من كل عمل ارادي ، وغير واع لانه لا يرتبط مع الواقع البيولوجي اليقظ . وهذه الزاوية من الشخصية الانسانية هي ما اتفقوا على تسميتها "باللاوعي" . ٣)

وجدوا في اثر هذه الناحية المجهولة من الانسان علهم ان يقبضوا على الحقيقة الكبرى . فالعالم الخارجي ليس سوى صورة العالم الداخلي ورموزه ٤) ولكن كيف يستقصي هذا العالم الداخلي ، وكيف يكشف عنه القناع . في حالة الحلم حيث يتضح كل شيء امام الفكر فيبصر في حوادث الكون ترابطا جديدا لم يشأ للعيون ان تراه في حالة الوعي " ٥) ويضيف في الـ Curiosités Esthétiques ص: ٢٤٢

---

١) راجع قصيدة Correspondances في بحثنا والتي تعتبر اساسا لبعض الاتجاهات الرمزية

٢) لقد علق اعلام المؤرخين والادباء اهمية كبرى على تاثير E. Poe ايضا في هذا الاتجاه نحو الباطن .

٣) راجع في هذا السدد فصلا للفيلسوف Bergson في كتابه L'énergie spirituelle ص: ٨٠ الحلم

٤) Le symbolisme-Poizat ص: ٦٣

٥) L'Art Romantique- Beaudelaire ص: ٢٢٨ Ed. Poeet les ler Symbolistes, E. Seylaz p:89

"اذ ذاك تتحادث الالوان ، وتتهادى الاصوات انغاما موسيقية، وتتحدث العطور بعوالم من الفكر ، فللانسان اذن شخصية مزدوجة و ينبرى هذا الازدواج في عراك بين "الأنا" الحقيقي" والانا" "الاخر ، بين الذات الواقعية والذات "الضبابية" "البخارية" وتنطبق هذه الظاهرة اللاواعية (حيث تعمل المخيلة الحالمة وحدها بتآلف صورى غريب اذ يتعطل المنطق) ، على انتاج رمبو في كتابه Les Illuminations خاصة كما سيتبين ، ومن معينه استقت "الفوق واقعية".

واذن فالذات تتدفق في جوفها الكامن بينابيع لا تعرف الاستقرار . وقرارة الاعماق لا تدرك الا كالوهج الخلب لفتة من الزمن ، وتزول ، فالأجدر ان تظل منطوين ، متاملين ، وفي شبه غيبوبة الحلم حتى نستفك رموزه المطاوي الخائبة في مغاوز الباطن ، وهو ضرب من ضروب التصوف. وهكذا فان الشاعر الرمزى يتخذ من الحالات المتولدة في العقل الباطن، ومن الازمات المبهمة في "اللاوعي" "ازمة الحبل" بالقصيدة هو يتامل في اعماقه، فتصبح اعماقه مدارا للانتاج . فحملهم ذلك على التوسع باسطورة " Narcisse ونرسيس بمثل الجمال الذى ابى ان يقدم ذاته قربانا لطعنات الاولمب. فانحنى فوق الماء يتأمل ذاته ، يتعشقها و يعبدها حتى قضى نحبه. ولقد عرض الاديب "اندره جيد" هذه الحالة بما ترجمته : "يتامل "الشاعر التقي، و ينحني فوق الرموز ، وكل ما يظهر رموز - و ينزل بهدوء الى قلب الاشياء ، "وعندما يلج الفكرة في رؤياه، و يبصر العدد المنسجم المتلازم في كيانه الذى هو مسند الشكل " الناقص ، يقبض على هذا الشكل دون ان يأبه له ، لانه عبورى ، فيعطيه شكلا ابديا هو الشكل " الحقيقي المقدور. .. لان الانتاج الفني بلورة ، وقسم من الفردوس حيث تزدهر الفكرة ، بطهارتها " العليا.. الخ ..." (١)

ولكن النفس الانسانية تنطوى على ادران غزيرة . ايصور الشاعر كل ما في ذاته ، حتى الادران . اجل . لان النظر الى الاخلاق اختلف اتجاهه. لم تعد الاخلاق نسبة الفكر الفردى - الاجتماعي وانما اصبحت في متسع امكانيات التعبير الشعرى ، باستقصاء الشاعر آخر ما يستقصيه و يعبر بتعبير سائغ بحيث لا تعجز الالفاظ عن تادية الفكرة . فالتعبير الكامل عن كوامن الباطن هو فضيلة بحد ذاته . اذ تترجم الكلمة عن ناحية معينة ترجمة تامة كانها هي فكرة بحد ذاتها ، وهل في الامكانيات اللفظية ان تعرب عن كل ما يختلج في الاعماق ؟

---

(١) Le Traité du Narcisse-A.Gide علم (١٨٩١) ص: ٢٤

"اذ ذاك تتحادث الالوان ، وتتنادى الاصوات انغاما موسيقية، وتتحدث العطور بعوالم من الفكر ، فللانسان اذن شخصية مزدوجة و يحس هذا الازدواج في عراك بين "الأنا" الحقيقي "والأنا" الاخر ، بين بلبلة الذات الواعية والذات "الضبابية" "البخارية" وتنطبق هذه الظاهرة اللاواعية (حيث تعمل المخيلة الحالمة وحدها بتآلف صوى قريبه اذ يتحطل المنطق) ، على انتاج رمبو في كتابه Les Illuminations خاصة كما سيتبين ، ومن معينه استقت "الفوق واقعية"

واذن فالذات تتدفق في جوهرها الكامن بينابيع لا تعرف الاستقرار. وقرارة الاعماق لا تدرك الا كالوهج الخلب لقشة من الزمن ، وتنزل، فالشعراء أن تظل مغلوين ، متأملين ، وفي شبه غيبوبة الحلم حتى تستفكك المطاوى الغائبة في مغاوز الباطن ، وهو ضرب من ضروب التصوف. وهكذا فان الشاعر الرمزي يتخذ من الحالات المتولدة في العقل الباطن، ومن الازمات المبهمة في "اللاوعي" من مثل "ازمة الحبل" بالقصيدة . هو يتأمل في اعماقه ، فتصبح اعماقه مدارا للانتاج . فيعمم ذلك على التوسع باسطورة " Narcisse ونرسيس بطل الجمال الذي ابى ان يقدم ذاته لحب الحوريات الاولعب. فانحنى فوق الماء يتأمل ذاته ، يتعشقها و يعبدها حتى فنى فيها. ولقد عرض الاديب "اندره جيد" هذه الحالة بما ترجمته ، "يتأمل "الشاعر التقي، و ينحني فوق الرموز هـ وكل ما يظهر رموز - وينزل بهدوء الى قلب الاشياء ، "وعندما يلج الفكرة في رؤياه، و يصير العدد المنسجم المتلازم في كيانه الذي هو مسند الشكل " الناقص ، يقبض على هذا الشكل دون ان يأبه له ، لانه صوري ، فيعطيه شكلا ابديا هو الشكل " الحقيقي المقدور. .. لان الانتاج الفني بلورة ، وقسم من الفردوس حيث تزدهر الفكرة ، بطهارتها " العليا.. الخ ..." (١)

ولكن النفس الانسانية تنطوي على ادران غزيرة . ابصر الشاعر كل ما في ذاته ، حتى الادران . اجل . لان النظر الى الاخلاق اختلف اتجاهه. لم تعد الاخلاق نسبة الفكر الفردي - الاجتماعي واذا اصبحت في مقدمة امكانيات التعبير الشعري ، باستقصاء الشاعر آخر ما يستقصيه و يعبر بتعبير سائغ بحيث لا تعجز الالفاظ عن تأدية الفكرة . فالتعبير الكامل عن كوامن الباطن هو فضيلة بحد ذاته . اذ لترجم الكلمة عن ناحية معينة ترجمة تامة كانها هي فكرة بحد ذاتها . وهل في الامكانيات اللفظية ان تعرب عن كل ما يختلج في الاعماق .

---

(١) Traité du Narcisse-A.Gide عالم (١٨٩١) ص، ٢٩

دون ان يعتريها شحوب؟ اليست الالفاظ وسيلة ناقصة باهتة عاجزة عن تادية الصور والحالات العبورية والمخبآت الدفينة في قرارة النفس البشرية . لم تكن العقدة آنذاك جديدة في الادب ، فان قسما ليس باليسير من نظرية "كارليل" قائمة على عجز الكلم عن الترجمة . ولقد اوسع الفيلسوف Bergson هذه النقطة درسا في كتابه Les données immédiates de la conscience وكذا فانهم وجدوا الحقيقة الابدية في ذواتهم فتاملوها . يقول "ملارمه" :

«المعطيات الوجدانية» بمعطيات الوجدان

وبعد ان وجدت مفتاح نفسي ، ووسط دائرتها ، تمسكت كالعنكبوت المقدس بخيوط خرجت من حيز فكري ، احوك بها ، حيث تتلاقى ، ابدع "التخريم" .... وما الخلود النسبي اذا قيس بخبطة تامل الابدية ، اذاً أتمتع بالابدية ، حيا ، في نفسي . [1] غير ان مشكلة المعرفة بواسطة التامل الذاتي الحدسي ولد مشكلة اخرى مرجعها كيف يتجسد الفكر الداخلي المتأمل ، بشكل فني ولغتنا ثمرة العالم المادي لان العقل نتيجة المادة في علاقاتها المتبادلة (يقول Bergson . Notre intelligence est l'intellig.des solides [2] وكيف يعبر المحدود عن غير المحدود . وهل يتسع لكلمة ان تجمع مجمل المدار الذاتي المنثني في العقل الباطن . وما هي المزايا التي اذا منحتها الالفاظ جعلت منها اداة للتعبير تامة . فهذا الادب على حد قول بول فاليري : "Une extention des propriétés du lan-gage." اى "التوسيع في خصائص اللغة" فنشأ على اثر هذه الازمة اتجاه نحو توسيع الامكانيات الادائية في اللغة .

ج - الاتجاه الادائي اللغوي - وسائل البلوغ

تسود العالم فكرة ان الموسيقى هي ارفع الفنون اطلاقا لانها اوسعها امكانا للتعبير عن لمع المكنونات الباطنة ، ولانها تكيف نفسية السامع المستوعب قيمها ، بحسب ما تتغير ، فتتسع النفس حتى تنطلق الى ارحاب لا تعرف القرار ، او انها تتخفض فتغيض وتنسحق وتستدق مظهرة "مفعول الكذب وجبروته" ، وتولد في نفس السامع معنى الهزات والاوهام ، وفي الحقل العقلي تنقشع الانغام عن شبه وضوح ، عن مثل فكرية ، عن صور مجردة لا تتمثل الا في الرياضيات بتلازم قوانينها وانسجامها . وشاعت موسيقى Wagner وكان يعبر "عن أعمق

---

(١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص: ٧٠-٧١

(٢) P: 1 L'Evolution créatrice - Brgson

دون ان يعتريها شحوب؟ اليست الالفاظ وسيلة ناقصة باهتة عاجزة من تادية الصور والحالات العميقة والمخبآت الدفينة في قرارة النفس البشرية . لم تكن المقدرة آنذاك جديدة في الادب ، فان نسما ليس باليسير من نظرية "كارليل" قائمة على عجز الكلم عن الترجمة . ولقد اوضح الفيلسوف Bergson هذه النقطة درسا في كتابه Les données immédiates de la conscience وكذا فانهم وجدوا الحقيقة الابدية في ذواتهم فتأملوها . يقول "ملارمه" :

وبعد ان وجدت مفتاح نفسي ، ووسط دائرتها ، تمسكت كالعنكبوت المقدس بخيوط خرجت من حيز فكري ، احوك بها ، حيث تتلاقى ، ابدع "التخريم" .... وما الخلود النسبي اذا قبس بخيطة تامل الابدية ، اذاً تتمتع بالابدية ، حياة في نفسي . ١) غير ان مشكلة المعرفة بواسطة التامل الذاتي الحدسي ولها مشكلة اخرى مرجعها كيف يتجسد الفكر الداخلي المتأمل ، بشكل فني ولغتنا تمر في العالم المادي لان العقل نتيجة المادة في علاقاتها المتبادلة . (يقول Bergson . Notre intelligence est l'intellig. des solides) وكيف يعبر المحدود عن غير المحدود . وهل يتسع لكلمة ان تجمع مجمل المدار الذاتي المثلي في العقل الباطن . وما هي المزايا التي اذا منحتها الالفاظ جعلت منها اداة للتعبير تامة . فنجد الادب على حد قول بول فاليري : " Une extention des propriétés du langage. " اي "التوسع في خصائص اللغة" فنشأ على اثر هذه الازمة اتجاه نحو توسيع الامكانيات الادائية في اللغة .

ج - الاتجاه الادائي اللغوي - وسائل البلوغ

تسود العالم فكرة ان الموسيقى هي ارفع الفنون اطلاقا لانها اوسعها امكانا للتعبير عن لمح المكنونات الباطنة ، ولانها تكيف نفسية السامع المستوعب فيها ، بحسب ما تشير ، فتتسع النفس حتى تنطلق الى ارحاب لا تعرف القرار ، او انها تنخفض فتغيض وتنسحق وتستدق مظهرة " مفعول الكذب وجبروته " ، وتولد في نفس السامع معنى الهزات والاوهام ، وفي الحقل العقلي تنفسح الانغام عن شبه وضوح ، عن مثل فكرة ، عن صور مجردة لا تتمثل الا في الرياضيات بتلازم قوانينها وانسجامها . وشاعت موسيقى Wagner وكان يعبر "عن لمحق

---

١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص ، ٧٠-٧١

٢) P: 1 L'Evolution créatrice - Bergson

الاسرار الانسانية . . وكان في جلال انغامه يفوق الانسان : بالارادة، والشوق ، وضبط الذات ، والضغط العصبي ، والانفجار " وكان بودلير يقول عنه : Par cette Passion, il ajoute à quelque chose je ne sais quoi de surhumain; par cette passion il comprend et fait tout comprendre ".

وكانما وجد في Wagner سيد العناصر الادائية كان يتصنع ان يذللها ١) .

ويذكر صاحب المجلد القيم ان Wagner كتب "لبودلير" رسالة بتاريخ ١٥ نيسان عام ١٨٦١ يذكر فيها الغبطة القصوى التي شعر بها لدى قراءته لمقال الشاعر الفرنسي عنه ، وبدا "بودلير" عام ١٨٦٠ تواما ل Wagner يملك الهواجس، والاحداس، وقوى صنوه ٢)

وقصاراه ان النظرة الجمالية في الشعر تتلاقى والنظرة الجمالية في الموسيقى، وان اختلفت الاهداف في بعض النقاط. وكان Wagner في موسيقاه يخرج من الافرادى العرضي الى العام الابدى ، و يخمر المستمع ببحر من الضياء، ويفتح امامه نوافذ على ذاته البطنية التي لا تبلغ. وعزم على ان تستحث بجعل من الموسيقى ما توخاه بودلير من الشعر : "آلة الشعور الانساني بسعها ان تبلغ المطلق بواسطة الابحاء والعلاقات التي لا تعرف النهاية" ٣)

وشعر الادباء إثر Wagner ومن طريق بودلير بنوع خاص "ان الموسيقي استهدفت مرامي الأدب وبلغتها "بالمجد والظفر" فعمد الادباء في الربع الاخير من القرن التاسع عشر ان ينتزعوا من الموسيقى فضائلها الادائية وان يلحقوها بالادب علهم بذلك يحققون شيئا من هذه الاستحالة الادبية التي سموها هفوا في عرفنا - "الشعر الصافي" لان الشعر لا يبلغ الصفاء . وسيرا من هذا الاعتبار استنتج فاليري ان الرمزية سميت (La poésie pure) وجددت كما يلي : " ان ما يطلق عليه اسم الرمزية هو عقد النية المشتركة بين مختلف اسر الشعراء ليستمدون من خيرات الموسيقى خيراتهن وارزاقهن " ٤) و يقول "ملارمه" ان الموسيقى، منذ "فنر ارز البيت الشعري لتكون القصيدة " ٥)

---

١) L'Esthétique de Beaud-Ferran ص: ٣٥٤
٢) " " " " " ص: ٣٥٦
٣) " " " " " ص: ٣٥٨
٤) Variété I - Valéry ص: ٩٥
٥) Divagations - Mallarmé ص: ٢٤٤

الاسرار الانسانية.. وكان في جلال انغامه يخوض الانسان : بالارادة والشوق ، وشبط الذات ، والضغط العصبي ، والانفجار " وكان بودلير يقول عنه : Par cette Passion, il ajoute à quelque chose je ne sais quoi de surhumain; par cette passion il comprend et fait tout comprendre ".

وكانما وجد في Wagner سيد العناصر الادانية كان يتحقق ان يذللها ١)

ويذكر صاحب المجلد القيم ان Wagner كتب "لبودلير" رسالة بتاريخ ١٥ نيسان عام ١٨٦١ يذكر فيها الخبطة القصوى التي شعر بها لدى قراءته لمقال الشاعر الفرنسي عنه ؛ وبدا "بودلير" عام ١٨٦٠ تراءا لـ Wagner يملك المواجس ، والاحداس ، وقوى صنوه ٢)

وقصاراه ان الخطوة الجمالية في الشعر تتلاقى والخطوة الجمالية في الموسيقى ، وان اختلفت الاهداف في بعض النقاط . وكان Wagner في موسيقاه يخرج من الافرادي العرضي الى العام الابدي ، ويحسر المقنع بحسر من الضياء ، ويفتح امامه نوافذ على ذاته الباطنية التي لا تبلغ ، وهزم على ان يجعل من الموسيقى ما توخاه بودلير من الشعر : "آلة تستعيد الشعور الانساني بسعيها ان تبلغ المطلق بواسطة الايحاء والعلاقات التي لا تعرف النهاية" ٣)

وشعر الادباء إثر Wagner ومن طريق بودلير بنوع خاص "ان الموسيقي استهدفت عرأس الاداب وبلغتها "بالمجد والظفر" فعمد الادباء في الربع الاخير من القرن التاسع عشر ان ينتزعوا من الموسيقى فضائلها الادانية وان يلحقوها بالادب علهم بذلك يحققون شيئا من هذه المتحالة الادبية التي سموها هنا في عرفنا "الشعر الصافي" لان الشعر لا يبلغ الصفاء . وسيرا من هذا الاعتبار استنتج فاليري ان الرمزية سميت (La poésie pure) وجددت كما يلي : " ان ما يطلق عليه اسم الرمزية هو عقد النية المشتركة بين مختلف اسر الشعراء ليستمدون من خيرات الموسيقى خيراتهن وارزاقهن " ٤) و يقول "ملارمه "ان الموسيقى ، منذ "غنر" لا زيت البيت الشعري لتكون القصيدة " ٥)

---

١) L'Esthétique de Beaud-Ferran ص: ٢٥٤
٢) " " " " ص: ٢٥٦
٣) " " " " ص: ٢٥٨
٤) Variété I - Valéry ص: ٩٥
٥) Divagations - Mallarmé ص: ٢٤٤

فكيف حاول الرمزيون ان يرفعوا الشعر الى "الصفاء" وان يستخدموا الخصائص الموسيقية . يرجع ذلك الى البنود الآتية :-

ا- الايحاء والموسيقى غرضها ايحاء حالة في نفس السامع.

الصرخة اصل الكلمة . والكلمة نوعان من حيث معناها ، والمعنى غرضها الاساسي . فمنها ما يلازم المعنى المحدود ، ومنها ما يستعمل ليولد في نفس الآخرين حالة شبيهة بحالة واضعها(١) وهذا ما يستدعي الحس والتفكر والتأمل ، حيث تتحد قوى المبدع الاول بقوى القارئ . فالالفاظ والحالة هذه تهيء حقيقة مستقبلة اكثر مما تفسر حقيقة راهنة ماضية . وكذا تصبح اللغة جهازا من الصور ، لانها توقظ هذا الجهاز ، وتولده قلت تولده لانها لا تخلقه من العدم بل تساهم على تنميته واتساعه . فالفهم يصبح ايقاظ حالة شعورية وحلم وتامل . فلا تعود اللفظة اشارة محدودة بل اداة انفعال . وتختلف هذه الانفعالات باختلاف الافراد والظروف الزمانية والمكانية والبيولوجية وغير ذلك مما يكون "المعادلة الشخصية" فينشأ ما نسميه "التراكم اللغوي" لان اللفظة من حيث معناها قيمة محدودة ، اما من حيث انها اداة انفعال قيمتها لا تعرف الحدود ، وكثيرا ما تسلهم نغمة البيت في توسيع هذه القيم كما سنرى . والشعر "الصافي" من هذا القبيل ، يقرر انتصار الالفاظ الايحائية على الاخرى المحدودة ، الشيئية" . وليس من المحتم ان تتعادل هذه الحالات النفسية لدى الخالق والقارئ. وقد توسع في القارئ اكثر او اقل "فالذي يضع العقدة الحسابية ليس بافضل الذين يجدون حلها الا مثل "على حد قول فاليري ٢) مما يفضي الى ان الكلمة الواحدة قد توقظ في مختلف الافراد اجواء شتى . وهذا سبب من اسباب الغموض اللغوي وهدم تضمين اللفظ معناه "المحدود" والداعي الى تفوق الفن على الطبيعة ليصبح ضربا من ضروب المخدرات . وكذا فلا يصور الشيء بكامله وانما يكتفي بالاشارة الى بعض اجزائه .

وفضيلة الايحاء قائمة على امكانياته ، لان الايحاء كالعتمة يوسع الافتراضات ويطلق المخيلة والشعور والتامل . فالايحاء يحوك الوفا من الخيوط الملونة حول مغزل النفس او قل انه انتظار شيء يحوك وفي الانتظار لذة لا تعرفها الحقيقة الواقعة . وكانما تنقسم الالفاظ الى نثرية وشعرية . والاخيرة هي الغرض ومن هذا القبيل

---

١) Entretiens avec P.Valéry, راجع La double fonction du langage- Paulhan
F.Lefèvre p: 275

فكيف حاول الرمزيون ان يرفعوا الشعر الى "الصفاء" وان يستخدموا الخصائص الموسيقية . يرجع ذلك الى البنود الآتيـــة :-

ا- الايحـاء والموسيقى فرضهـا ايحاء حالـة في نفس السامع.

الصورة اصل الكلمة . والكلمة نوعان من حيث معناها ، والمعنى غرضهـا الاساسي . فمنهـا ما يلازم المعنى المحدود ، ومنها ما يستعمل ليولد في نفس الآخرين حالة شبيهة بحالة واضعها(١) وهذا ما يستدعي الحس والتفكر والتأمل ، حيث تتحد قوى المبدع الاول بقوى القارئ . فالالفاظ والحالة هذه تسمي حقيقة مستقبلة اكثر مما تفسر حقيقة راهنة ماضية . وكذا تصبح اللغة جهازا من الصور ، لانهـا توفـر هذا الجهاز ، وتولـده قلت تولده لانها لا تخلقه من العدم بل تساهم على تنميته واتساعه . فالفهم يصبح ايقاظ حالة شعورية وحلم وتامل . فلا تعود اللفظة اشارة محدودة بل اداة انفعال . وتختلف هذه الانفعالات باختلاف الافراد والظروف الزمانية والمكانية والبيولوجية وغير ذلك مما يكوّن "المعادلة الشخصية" لبنفنست ما نسميه "التراكم اللغوي" لان اللفظة من حيث معناها ليست محدودة امامن حيث انها اداة انفعال فهيهات لا تعرف الحدود ، وكثيرا ما تساهم نغمة البيت في توسيع هذه القيم كما سنرى . والشعر "الصافي" من هذا القبيل ، يقرر انتصار الالفاظ الايحائية على الاخرى المحدودة الشيئية " . وليس من الحتم ان تتعادل الحالات النفسية لدى الخالق والقارئ (او انها مستحيلة التساوي) . وقد توسع في القارئ اكثر او اقل " فالذي يضع العقدة الحسابية ليس بافضل الذين يجدون حلها الا مثل "على حد قول فاليري ٢) مما يفضي الى ان الكلمة الواحدة قد توقظ في مختلف الافراد اجواء شتى . وهذا سبب من اسباب الغموض اللغوي وهدم تضمين اللفظ معناه "المحدود" والداعي الى تفوق الفن على الطبيعة ليصبح ضربا من ضروب المخدرات . وكذا فلا يصور الشيء بكامله وانما يكتفي بالاشارة الى بعض اجزائه .

وفضيلة الايحاء تامن على امكانياته لان الايحاء كلمة يوسع الافتراضات ويطلق المخيلة والشعور والتامل . فالايحاء يحوك الوفا من الخيوط الملونة حول منزل النفس او قل انتظار شيء سيحدث وفي الاغلب لذة لا تعرفها الحقيقة الواقعة . وكانما تنقسم الالفاظ الى نثرية وشعرية . والاخيرة هي الغرض من هذا القبيل

---

١) Entretiens avec P.Valéry. راجع (٢) La double fonction du langage- Paulhan
F.Lefèvre p: 275

فن الدهانة . حيث يولد انسجام الالوان ، واظلالها ، وادهان بعض الخطوط والاجزاء ، في نفس المتمتع ، جوا ايحائيا شبيها بتاثير الالفاظ الشعرية بوفن " Rembrandt " من هذا الباب ، حيث تحمل اللوحة اليك ما ينطلق وراء الخطوط والالوان ، والحجم .

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 soit être qu'insinué. (١

وللمشترع "ملارمه" قول صراح ، "ان ما شيد من صروح ، وللبحر ، والوجه الانساني متعة لا يؤديها الوصف ، بل بجملها "الايحاء" ٢) واذن ففي الايحاء غنى للفكر لان فعل اللغة الايحائية الرئيسي هو توليد مجارى فكرية وشعورية ، تمازجت ام تفرعت. ٣)

والشعر الرمزى شحنة ايحائية ، فكانما يتم للشعر ان ينطق الصمت. ففي هذا الايحاء بتراكم السكوت و يحفظ و يمتد . ٤) هذا ما يبدو في ابتسامة "Joconde" وفي "اصبع بوحنا" المرفوعة في تمثال "ده فنشي" ثم ان الايحاء بمثابة قصا رئيس الجوقة الموسيقية . فكما ان سيلا من الموسيقى يتدفق تحت اشارته ، كذا تنبجس الدنيا الداخلية بانفعال اللفظة الايحائية ، ولقد رأينا بحسب تحديد "كانت" ان الرمز يوحي الشيء الذى يرمزه ، وذلك معوّل في سعته على استعدادات القارئ ليشارك المبدع في خلقه . فمن شان الرمزية اذن ان تولد الشعور بالايحاء لا ان تصفه . وليس هنالك وصف للانسان المنعتق من المادة . بل احياء الشعور بالخلاص والانعتاق في القارئ . . . كان الادب الرومنتيكي يستعمل الالفاظ وهو يحملها معناها المادى ، الايجابي ، فاذا الفاظه اشياء محدودة ، قد لا يتسرب ، من مجرد ذكرها ، الى القارئ ما اختلجت به نفس الشاعر ، اما الرمزيون فكانوا يجعلون من الالفاظ مواضيع تبعث وكائنات توحي مواضيع اخرى ، ومخلوقات هوائية . كـ " Nymphes " و " Faune " و " Sylphe " فيلبسون الالفاظ على حد قول A. Thibaudet لها نا شعوريا ٤) ولقد تعمدوا الفاظا ، تبدو ولا رابط غرا مطيق بينها في "البيت" كموقع حبات المسبحة ، تنفرد واحدة واحدة وتتفتح مابينها عوالم من وضوح تتسع دائرتها النورية في ارحاب نصف منيرة ، نصف مظلمة . وكان من هذا

---

١) La poésie pure - H.Bremond ص: ١١٨

٢) Divagations - Mallarmé ص : ٢٤٥

٣) La double fonct.du langage-Paulhan ص: ١٦٩

٤) La poésie de st.Mallarmé ص: ١٢٣

فن الدهانة . حيث يولد انسجام الالوان ، واظلالها ، وادهان بعض الخطوط والجزاء ، في نفس المتتبع ، جوا ايحائيا شبيها بتاثير الالفاظ الشعرية عند"

" من هذا الباب ، حيث تحمل اللوحة اليك ما ينطلق وراء الخطوط والالوان ، والحجم .

Rembraudt

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 soit être qu'insinué. (١

وللمشترع "ملارمه" قول مراح ، "ان ما شيد من صروح ، وابحره والوجه الانساني متعة لا يؤدي بها الوصف ، بل يجعلها "الايحاء" ٢) واذن ففي الايحاء غنى للفكر لان فعل اللغة الايحائية الرئيسي هو توليد فكرة مجاري فكرية وشعورية ، تمازجت ام تفوقت. ٣)

والشعر الرمزي تحفة ايحائية ، فكانما يتم للشعر ان ينطق الصمت. ففي هذا الايحاء يتراكم السكوت ويحفظ ويمتد . هذا ما يبدو في ابتسامة "

" وفي "اصبح بوحنا" المرفوعة في تمثال "دة فنشي" ثم ان الايحاء يعتبرها رئيس الجوقة الموسيقية Jaconde . فكما ان سيلا من الموسيقى يتدفق تحت اشارته ، كذا تتجسس الدنيا الداخلية بفضله بانفصال اللفظة الايحائية ، ولقد رايها بحسب تحديد "كانت" ان الرمز يوحي الشيء الذي يرمزه ، وذلك معوّل في سحته على استعدادات القارئ ليشارك المبدع في خلقه. فمن شان الرمز اذن ان تولد الشعور بالايحاء لا ان تصفه. وليس هنالك وصف للانسان المنعتق من المادة. بل احياء الشعور بالخلاص والانعتاق في القارئ ... كان الادب الرومنتيكي يستعمل الالفاظ وهو يحملها معناها المادي ، الايجابي ، فاذا الفاظه اشياء محدودة قد لا يتسرب ، من مجرد ذكرها ، الى القارئ ما اختلجت به نفس الشاعر ، اما الرمزيون فكانوا يجعلون من الالفاظ مواضيع تبحث وكائنات توحي مواضيع اخرى ، ومخلوقات هوائية .

ك" " و" "فيلبسون الالفاظ على حد قول

Thibaudet .

"لماتا" Nymphes و Faune ولقد تعمدوا الغاظ تبدو ولا رابط غرامطيقي بينهما في "البيت" كموقع حبات المسبحة ، تتفرد واحدة وتتفتح ما بينهما عوالم من وجوح تتسع دائرتها الثورية في ارجاء نصف منيرة ، نصف مظلمة . وكان من هذا

---

١) ص: ١١٨

٢) La poésie pure - H.Bremond ص: ٢٤٥

٣) Divagations - Mallarmé ص: ١٦٩

٤) La double fonct.du langage-Paulhan ص: ١٢٣
La poésie de st.Mallarmé

الاتجاه ان جعل من الادب بنبوها لا ينضب، فلذته لذة الموسيقى الكلاسيكية تستعذب بجدة كلما أصخنا اليها، وبشتد تاثيرها وبخبو بحسب تهيؤنا لاستيعاب المادة الفنية. مما حدا بالاديب فاليري الى مقال عنوانه " Pièce sur l'Art " في كتابه "قطع عن الفن" L'infini Esthétique

وللايحاء اللغوي هذا فضيلة رفع الفن الى رسالته السامية. قال الفيلسوف برغسون:

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 sympatisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera, sous une forme atténuée, raffinée et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'etat d'hynose (1)

وكأنما يتسلل من خلال الالفاظ الايحائية لون من السحر، يخدّر القوى العاملة الواعية في القارىء، ويغرض عليه، دون ان يتميز ذلك، حالة المبدع الشعورية، كتأثير المنوم في عملية الضغط المغناطيسي. ولا جدل في ان التأثير الفني، خفيف، وانما هو من جملة الطبيعة نفسها.

والامثال التي تتوارد وافرة. نخص منها بالذكر قصيدة بودلير "دعوة الى الرحيل" وقصيدة "رمبو" "السفينة السكرى" و "L'après-midi d'une faune" لملارمه التي وضعها الموسيقي (De Bussy) في موسيقى هوائية، ايحائية، تغادر في المتمتع شعورا، هو نفس الذى يتصاعد من قراءة هذه الرائعة التي هي مطلق ايحاء، ومحض حس غامض، . . . والرؤيا الشعرية لا تاتي الا بالايحاء.

" la suggérer, voilà le rêve ,....(Mallarmé) -

٢- الابهام والحلم- وهو ايضا 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. فبينا تنطبق كلمة غموض على القصيدة بكاملها، تستعمل لفظة ابهام لعدم التنوبه الكامل عن الشيء الواحد فيها. وكان هذا من اهدافهم لان الوضوح مبتذل وكان جماعة البرناس قد اتقنوا اللوحات الواضحة وبلغوا فيها الكمال في Le Comte de l'Isle - Sonnets و Hérédia فاعتمدوا الابهام اجتنابا للابتذال. فمن الاسفاف في رأيهم ان نصور الشيء المادى بكامله، لان تلوين الشيء كاملا

---

(1) Les données immédiates de la conscience-Bergson ص: ١١

الاتجاه ان جعل من الادب بنبوها لا بنضب ، فلذته لذة الموسيقى الكلاسيكية تستعذب بجدة كلما اصغينا اليها ، وبشتد تاثيرها و يخبو بحسب تهيؤنا لاستيعاب المادة الفنية . ما حدا بالاديب فاليري الى مقال عنوانه "Pièce sur l'Art" في كتابه "L'infini Esthétique" فطبع من الفن

وللايحاء اللغوي هذا فضيلة رفع الفن الى رسالته السامية . قال الفيلسوف برغسن

L'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou pâutôt 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 sympatisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera, sous une forme atténuée, raffinée et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'etat d'hynose (1)

وكأنما يتسلل من خلال الالفاظ الايحائية لون من السحر يخدر القوى الحاملة الواعية في القارئ ، ويخرس عليه دون ان يميز ذلك ، حالة المبدع الشعورية كتأثير النوم في عملية الضغط المغناطيسي . ولا جدل في ان التأثير الفني خفيف ، وانما هو من جنس الطبيعة نفسها .

والامثال التي تتوارد وافرة . نخص منها بالذكر قصيدة بودلير "دعوة الى الرحيل" وقصيدة "ريمبو" "السفينة السكرى" و L'après-midi d'une faune لملارمه التي وضعها الموسيقى (De Bussy) في موسيقى هوائية ايحائية تغادر في المتتبع شعوراً هو نفس الذي يتصاعد من قراءة هذه الرائعة التي هي مطلق ايحاء ، وحدس خاص . . . والرؤيا الشعرية لا تاتي الا بالايحاء .

" la suggérer, voilà le rêve ....(Mallarmé) -

٢- الابهام والحلم - وهو ايضا من جوهر الموسيقى ، لان الموسيقى "حالة" وفي كل حالة نسبي من الابهام او هي الابهام كله لما فيها من عدم انتظام ، ولما يكتنفها من الاضطراب .

والابهام غير الغموض ، وقد يكون الغموض نتيجته . فبينما تنطبق كلمة الغموض على القصيدة بكاملها ، تستعمل لفظة ابهام لعدم التنويه الكامل عن الشيء الواحد فيها . وكان هذا من اهدافهم لان الوضوح يقتل . وكان جماعة البرناس قد اتقنوا اللوحات الواضحة وبلغوا فيها الكمال في Sonnets - Le Comte de l'Isle و Hérédia فاعتمدوا الابهام اجتنابا للابتذال . فمن الاسراف في رأيهم ان نصور الشيء العادي بكامله لان تلوين الشيء كاملا

---

(1) Les données immédiates de la conscience-Bergson ص ١١

ووضعه خالصا، لا تميز في القارئ معنى السحر العجيب والغرابة التي تتئم الحلم. فعلى الشاعر ان لا يعرض الحقيقة لنور ساطع، بل ان يرفعها في شيء من الحلم، فتطلع شيئا فشيئا وقد احدق بها ظل . . . " الاظلال " و " الحلم " يمسحان الواقع بعطر الجمال . ومن هذا الاعتبار عقدوا على ان التنويه عن الشيء فيتمامه يضيع على المطلع لذة الاكتشاف المتدرجة . فهم كما ترى يجعلون من الاكتشاف وفي الاكتشاف صعوبة ، متعة القراءة، وعنصرا ملازما للقصيدة . فينبغي ان نقف حيال الاداء مستكشفين، بينما يسع القارئ - في النصوص السهلة العادية، ان يقرأ اللفظة التالية بمجرد قراءته بعضا منها . فلا ينبغي ان تعطى المادة كاملة تامة، بل ان تستنبط استنباطا بالاستنارة، بلمحة من " المادة " المعنية . واستنباط القارئ، سائر ما يرمي اليه الفنان ، يعرض لدى المتذوق نوعا من التفاهم الروحي بينه وبين الخلاق .

قال " ملارمه " تسمية الشيء تفقد ثلاثة ارباع البهجة، القائمة، في القصيدة، على الاستكناه شيئا بعد شيء . " ان استعمال هذه الاعجوبة الصغيرة هي الرمز بعينه " (١) وهذا ما قصد اليه الشاعر Verlaine اذ قال في المذهب الشعري : -

Rien de plus Cher que la Chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint (٢)

فهو يضع على الشعر مسحة من السكر، يكتنفها الابهام . ويضيف " ملارمه " في مكان آخر : " بتم الشعر عندما تذوب الانشودة والروبا في لذة مبهمة النشيد (٣) وعن قصيدته هيرودية ، عام ١٨٦٤ ، : " انني على ابتداع لغة تنبثق من قواعد للشعر جديدة احددها بكلمتين: ان نصور مفعول الاشياء فينا لا الاشياء في ذاتها . (٤) وهم لم يعطوا الالفاظ معانيها المعتادة، بل وضعوها في شبه زورق من الاحلام والابهام لتبلغ الى ابعد حدود التعبير . والحلم يخمر كل شيء . والحقيقة يبطنها الحلم . قال " بودلير " : " ليس لكل ما في الارض الا وجود جزئي وما الحقيقة الحقة الا بالحلم . " وبورد " ملارمه " من بعد ما بضا : " اجل انني لا ادري اننا لسنا سوى اشكال مادية باطلة . (٥) واذا كانت الحقيقة بالحلم، فعلى الشعر ان ينحسر عن مادة الحقيقة الى الحلم

---

(١) La poésie de St. Mallarmé - Thibaudet ص: ١٠٩
(٢) Choix de poésies - Velaine ص: ١٩١
(٣) Propos Sur la poésie M Mallarmé ص: ١٩
(٤) " " " " ص: ٤٣
(٥) Vie de St. Mallarmé - H. Mondor. ص: ١٩٣

وضعه خالصا، لا تميز في القارئ معنى السحر العجيب والغرابة التي تتم الحلم. فعلى الشاعر ان لا يعرض الحقيقة لنور ساطع، بل ان يرفعها في شيء من الحلم، فتطلع شيئا فشيئا وقد احدق بها ظل ... " الاظلال " و " الحلم " يسحان الواقع بسحر الجمال. ومن هذا الاعتبار عقدوا على ان التنويه عن الشيء فيتمامه يخلع على المطلع لذة الاكتشاف المتدرجة. فهم كما ترى يجعلون من الاكتشاف ولي الاكتشاف صعوبة متعة القراءة وعنصرا ملازما للقصيدة. فينبغي ان تقف خيال القارئ مستكشفين، بينما يسبح القارئ - في الغموض السهل العادي - ان يقرأ اللفظة التالية بمجرد قراءته بعضا منها. فلا ينبغي ان تعطى المادة كاملة تامة بل ان تستنبط استنباطا بالاستعارة بلمحة من المادة " المعنية. واستنباط القارئ، مثل ما يرمي اليه الفنان، يخلق لدى المتذوق نوعا من التفاهم الروحي بين المبدعين الخلاق.

قال " ملارميه " تسمية الشيء تفقد ثلاثة ارباع البهجة القائمة في القصيدة، على الاستكناه شيئا بعد شيء. " ان استعمال هذه الاعجوبة الصغيرة هي الرمز بعينه " [1] وهذا ما قصد اليه الشاعر Verlaine اذ قال في المذهب الشعري :-

Rien de plus Cher que la Chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint (٢)

(٢)

فهو يضع على الشعر محتفل السكر، يكتنفها الابهام. ويضيف " ملارميه " في مكان آخر، " يتم الشعر عندما تذوب الانشودة والرؤيا في لذة تهجئة النشيد [3] ومن قصيدته هيرودية، عام ١٨٦٤، " انني على ابتداع لغة تنبثق من قواعد للشعر جديدة احددها بكلمتين: ان نصور مفعول الاشياء فيما لا الاشياء في ذاتها. [4] وهم لم يحطوا الالفاظ معانيها المعتادة، بل وضعوها في شبه زورق من الاحلام والابهام لتبلغ الى ابعد حدود التعبير. والحلم يشعر كل شيء. والحقيقة يطلبها الحلم. قال " بودلير " : " ليس لكل ما في الارض الا وجود جزئي وما الحقيقة الحقة الا بالحلم " ويورد " ملارميه " من بعده ايضا : " اجل انني لا ارى اننا لسنا سوى اشكال مادية باطلة. [5] واذا كانت الحقيقة بالحلم، فعلى الشعر ان يحسر عن مادة الحقيقة الى الحلم

---

(١) La poésie de St. Mallarmé - Thibaudet ص: ١٠١
(٢) Choix de poésies - Velaine ص: ١٩١
(٣) Propos Sur la poésie - Mallarmé ص: ١٩
(٤) " " " " ص: ٤٢
(٥) Vie de St. Mallarmé - H. Mondor. ص: ١٩٢

الذى هو الحقيقة، وان بـرد بلون الابهام لتغدو طبيعته من طبيعـة الحلم جوهرا . وكانما تصبح به الاشياء احلاما تمر، او ان الاشـياء تكاد تبـرز "في ظل متعمد، بالفاظ غير مباشـرة، اشبه بالصمت، فيتلاعب المبـدع، و يشرق من حروفـه وهـم يعادل نظرنا الى الاشـياء [1] " ولقـد تقوم الحروف مقام الاشـياء فترتمي على الالفاظ اظلال تستدل منها المعاني وتستنتج .

وبقول فرلين : Pas de couleur rien que la nuance
(Art.Poétique)

وتعمدهم الابهام ورد عن حاجـة بينـة في رسالتهـم الشعـرية . فادبهم ، ادب اجواء مرتكزة على هذا العامـل "الابهامي" ليساعـده على خلـق الجو النفسـي الـذى تستوحيـه القصـيدة في ذات القارئ . ولوان المعانـي اتت واضحـة مقدودة كالمنطـق ، لما استطاعوا ابـلاغ الجو او الحالة، ولاخفقـت رسالـة الشعـر . ثم ان شعرهـم كـثيرا ما يأتي تعبيـرا عن ناحيـة غامضـة في الذات، ولا ريـب في ان تكون الطريقـة الابهاميـة اقـرب الى تجسيد الحالـة الغامضـة في النفـس من النص الواضح ، زد على ذلك انه من العـسران نعبـر عن الاغوار البعيـدة الغائـبة فينا الدائمة التحريك والتغيـر والتدفق ، وكذا سماها السيكولوجي وليم جيمس مجارى الضمير، بشكل جامد، محـدود ، واضح وضـاء، فكيـف يعبـر الجامد عما هو متحرك . وفي عدم الاسـتطاعـة هذه "عجز" "ومبـرر" . عجز لان اللفظ لا يتميـز عن سواه بانه يؤدى بشكل جميل ما يعجز عن ادائه سائـر الناس. "ومبرر" لان الغـرض في الشعـر الرمزى لم يكـن التفسـير بل العدوى ونقـل الحالـة . وخيـر الوسائـل للاعراب عن المبهم من هذه الحالـة وضع النشـاوة المبهمـة . فيعبـر عن المبهـم بابهـام يشبهـه ليؤدى بكليته .

قلنا اذن ان شعرهم يستدعي التأمل والحلم، وان عماد ذلك هو الابهام، فالابهام "هو المفتاح الذهبي الذى يفتح هيكل الحلم" والحجر الفلسـفي الـذى يحول الى حلم كل مادة يحكمها . قال احد اعضاء الاسرة الرمزية الذيـن كانوا يترددون الى "احاديث الثلثاء" في منزل "مالارميه" لم نفتش عن الجمال، لانه من اهداف البرناس، بل كـنا ننشـد المفتاح الذهبي الذى يفتح امامنا باب الاحلام في البيت الشعرى" [2] وشـرح ذلك ماورده Gourmont عـن استنتاج الرمزيين للتيار الفلسـفي الذى عم اوربا بين ١٨٤٥-١٨٧٠ .

---

(١) Divagations - Mallarmé ص: ٢٢٦

(٢) Le symbolisme - A.Poizat. ص: ١٤٣

الذى هو الحقيقة، وان يسرد بلون الابهام لتغدو طبيعته من طبيعة الحلم جوهرا . وكانما تصبح به الاشياء احلاما تمر، او ان الاشياء تكاد تبرز "في ظل متعمد، بالفاظ غير مباشرة، اشبه بالصمت، فيتلاعب المبدع، ويشرق من حروفه وهم يعادل نظرنا الى الاشياء [1] " ولقد تقوم الحروف مقام الاشياء فترتمي على الالفاظ اظلال تستدل منها المعاني وتستنتج .

ويقول نرلين : Pas de couleur rien que la nuance
(Art.Poétique)

وتعمدهم الابهام ورد من حاجة بيئة في رسالتهم الشعرية . فادبهم ، ادب اجواء مرتكزة على هذا العامل "الابهامي" ليساعده على خلق الجو النفسي الذى تستوحيه القصيدة في ذات القارئ . والوان المعاني اتت واضحة مقدودة كالمنطق ، لما استطاعوا ابلاغ الجو او الحالة، ولاخفقت رسالتهم الشعرية ثم ان شعرهم كثيرا ما ياتي تعبيرا عن ناحية غامضة في الذات، ولا ريب في ان تكون الطريقة الابهامية اقرب الى تاييد الحالة الغامضة في النفس من النص الواضح ، زد على ذلك انه من العسران نعبر عن الاغوار البعيدة الغائبة فيا الدائمة التحريك والتغيير والتدفق؟ وكذا سماها السيكولوجي وليم جيمس مجاري الشعور بشكل جامد، محدود، واضح وضاء، فكيف يعبر الجامد عما هو متحرك . وفي عدم الاستطاعة هذه "عجز" "وعبرر" . عجز لان اللغة لا تعبر عن سرها بانه يؤدى بشكل جميل ما يعجز عن اداته سائر الناس "وعبرر" لان الغرض في الشعر الرمزى لم يكن التفسير بل العدوى ونقل الحالة . وخير الوسائل للاعراب عن البهم من هذه الحالة وضع النقاط المبهمة . فيعبر عن المبهم بابهام يشبهه ليؤدى بكليته .

قلنا اذن ان شعرهم يستدعي التأمل والحلم، وان عماد ذلك هو الابهام، فالابهام "هو المفتاح الذهبي الذى يفتح هيكل الحلم" والحجر الفلسفي الذى يحول الى حلم كل مادة يحكمها . قال احد اعضاء الاسرة الرمزية الذين كانوا يترددون الى "احاديث الثلثاء" في منزل "ملارميه" لم نفتش عن الجمال، لانه من اهداف البرناسيين بل كنا نتشدد المفتاح الذهبي الذى يفتح امامنا باب الاحلام في البيت الشعرى" [2] وشرح ذلك ماورده Gourmont عن استنتاج الرمزيين للتيار الفلسفي الذى عم اوربا بين ١٨٤٥-١٨٧٠ .

---

(١) Divagations - Mallarmé ص: ٢٢٦

(٢) Le symbolisme - A.Poizat. ص: ١٤٣

In relation toman, 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 appearences : all truth in tiself escapes us : the essence is unapproachable. It is this fact which Schopenhauer has popularized in his very clear and simple formula; the world is my representation "

(١

وهذا ما وجه الرمزيين نحو "الحلم" بلقون فيه الحقيقة . ولنضع نصب اعيننا ان الرمزية كانت رد فعل في وجه ما سبقها من الادب وشعرت بتعب وثقل من سطحية الرومانتيكية الواضحة، ومن وضوح البرناسية المادية، فاصبح الحلم بابا من الابواب الادبية ، وكيف يدرك "الحلم" وكيف يعرب عنه . قد يكون "الابهام" امثل الوسائل ، فعمدوا اليه لان عتمة الابهام تفسح الحدود المادية وتدعو الى التأمل وبالتالي الى جو شبيه بالجو الذى توسعه الموسيقى الكلاسيكية في البصائر .

٣- " الايقاع " "ان الالفاظ بمعناها المألوف توحي معنى جديدا، رفيعا ،عجيبا ، غروريا ، فتعبر الالفاظ عما نفحها به الشاعر . ويدخل هذا التيار الصوتي المنظم سامعه الى تزاوج فكرة الخلاق، فتنمو فيه .٢) وشاعت بين الناس فكرة مرجعها ان الرمزيين اعتبروا الشعر موسيقى . ولقد عاد سوء فهم معظم النقاد لبيت ورد في "المذهب الشعرى" الذى اومانا اليه : De la musique avant toute chose

"الموسيقى : الموسيقى : قبل كل شيء ". والصواب ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى، لا ، ولا نشدوا وسائلها، ولكنهم ارادوا غاياتها بواسطة الامكانيات اللفظية، فيبعثون في المتذوق ما تبعثه الموسيقى في مستمعيها . وذلك ان الالفاظ اذا توخي بها التصوير والوصف ، تم لها ذلك عن طريق التشابيه والاستعارات و والمجازات، اما اذا توخي بها النغم الموقع، فالنغم من طبيعة الحروف، صوتية كانت ام غير صوتية .وكان Wagner قد حاول ان يمزج الفنون جميعا بالموسيقى كفن منظم، منسجم، قال : Walter Pater

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 ". ٣)

(١ The poets of modern France-L.Lewisohn ص: ٨

(٢ La poésie pure - Bremond ص: ٤٥

(٣ " " ص: ١١٧

In relation toman, 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 humself. We know only phenomena, we reason only concerning appearences ; all truth in tiself escapes us : the essence is unapproachable. It is this fact which schopenhaner has popularized in his very clear and simple formula; the world is my representation "

(١)

وهذا ما وجه الرمزيين نحو "الحلم" يلقون فيه الحقيقة . ولنضع نصب اعيننا ان الرمزية كانت رد فعل في وجه ما سبقها من الادب وشعرت بتعب وثقل من سطحية الرومانتيكية الواضحة، ومن وضوح البرناسية الساذجة، فاصبح الحلم بابا من الابواب الادبية ، وكيف يدرك "الحلم" وكيف يعبر عنه . قد يكون "الابهام" امثل الوسائل ، فعمدوا اليه لانه عتمة الابهام تفسح الحدود المادية وتدعو الى التأمل وبالتالي الى جو شبيه بالجو الذي توسعه الموسيقى الكلاسيكية في البصائر .

٣- "الايقاع" "ان الالفاظ بمعناها المألوف توحي معنى جديدا، رفيعا ، عجيبا ، غرورية ، فتعبر الالفاظ عما نفحها به الشاعر . ويدخل هذا التيار الصوتي المنظم سامعه الى تزاوج فكرة الخلاق، فتتصور فيه .(٢) وشاعت بين الناس فكرة مرجعها ان الرمزيين اعتبروا الشعر موسيقى . ولقد عاد سؤ فهم معظم النقاد لبيت ورد في "المذهب الشعري" الذي اوما اليه : De la musique avant toute chose

"الموسيقى ، الموسيقى ، قبل كل شيء" . والصواب ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى، لا ، ولا نشدوا وسائلها، ولكنهم ارادوا غاياتها بواسطة الامكانيات اللفظية، فيبحثون في التذوق ما تبحثه الموسيقى في مستمعيها . وذلك ان الالفاظ اذا توخي بها التصوير والوصف ، تم لها ذلك عن طريق التشابيه والاستعارات والمجازات، اما اذا توخي بها النغم الموقع، فالنغم من طبيعة الحروف صوتية كانت ام غير صوتية . وكان Wagner قد حاول ان يمزج الفنون جميعا بالموسيقى كفن منظم، منسجم، قال : Walter Pater

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 ".(٣)

---

(١) The poets of modern France-L.Lewisohn ص: ٨

(٢) La poésie pure - Bremond ص: ٥٤

(٣) " " ص: ١١٧

و بشير «بايتر» الى الانسجام والتناسب المتوجب على المبدع في جميع المظاهر الفنية، وفي مختلف اقسام الانتاج واجزاء هذه الاقسام. ثم الى الخاصة الادائية التي تبلغ حالة الخلاق دون ان يكون نقل المعنى المحدود ضروريا. فينبغي اذن ان تتآلف هذه الاجزاء في الوانها واظلال الوانها، وفي احجامها المتعادلة، كما تتآلف النغمات المنبعثة من الانتاج الموسيقي. وقد لا تتعرض هذه الاصوات اى معنى من المعاني لان الموسيقى بوجه الاجمال لا تحمل معنى محدودا غائيا، فليس من موجب بحث للمعاني فيها، بل للحالة النفسية، وجوها في اعماقنا.

والحروف بطبيعتها ذات نتيجة صوتية، وجوهر صوتي، هي بحد ذاتها اصواته قد تكون حملت من المعاني - في طور تكوينها - شيئا، اما الآن فهي قيمة صوتية ليس الا. ولقد يتهيأ لهذه الحروف اذ تم تآلفها، وامكن ايقاعها، ان تحدث تكرار القراءة الجهارية في القارئ انفعالا داخليا ينبثق عن جو. والذي يثبت الشعر فينا انما هي الحالة الشعرية بحد ذاتها، وتبلغنا عن طريق الايحاء والابهام والغناء الموقع بنوع خاص. "فاذا روعي التناسب الايقاعي الذي هو روح الشعر توفر القصيدة بشكل البنية حدسي يتعدى الوعي والتحليل" (١).

واضيف ان القصيدة لا تظهر بدءا كمعنى منقطع جلي، بل كنغمة موسيقية، تنمو وتبدو روبدا حتى تبلغ الوضوح، فتستحيل كلماته وغب ذلك تطلع الفكرة لتتبلور في الفاظ تتراوح والنغمة الموقعة. قال "شلر" (Schlegel) وكان لوبرت (Laubert) يقول: "كلما جلست لانظم شعرا - بطريقة شعرية - اول ما اراه هو العنصر الموسيقي في الشعر" (٢) ويقول: "ان بيتا جميلا من الشعر، وان لم ينطو على معنى، افضل من بيت له معناه ليس من الجمال بشيء" (٢).

وهكذا اعتبر الرمزيون ان قراءة الشعر "بطريقة شعرية "poétiquement" لا تفترض فهم المعنى حتما. فالشعر بهذه الوسيلة الايقاعية فيه، يرجعنا الى حالة تكوين القصيدة في نفس الشاعر، لانها، آنذاك، لم تكن الا ايقاعا وصورة منغمة" (٣) " Le Cimetière Marin ne fut d'abord qu'une figure rythmique ".

والحقيقة ان الايقاع هذا يوحد نفس نامع الواقع، وان الحالات النفسية تتابع بواسطته في نفس القارئ عن طريقين بينين طريق فيزيولوجي ويكون بتكرار الاصوات المنسجمة في الحروف، رغم عدم الاكتراث للمعنى، وهذا اشبه بتاثير المتصوفة، وهم في حلقات الذكر يرددون الفاظهم المعهودة مئات المرات حتى يغيبوا عن الوعي وتنفتح امامهم عالم الكشف في الشطحات. وطريق نفسي لان النغم اذا تناسب واتزن يطرب ويهز ويهي الحالة الشعرية لدن كان الشاعر على الابداع.

---

(١) La poésie pure - H.Bremond-Shelley ص: ١٢٤

(٢) " " " ص: ١٢٤ (٢) ص: ٤٤

(٣) Variété III - Valéry ص٦٨

و يشير "بايتر" الى الانسجام والتناسب المتوجب على المبدع في جميع المظاهر الفنية، وفي مختلف اقسام الانتاج واجزاء هذا القسم. ثم الى الخاصة الاساسية التي تبلغ حالة الخلاق دون ان يكون ثقل المعنى المحدود ضروريا. فيقيس اذن ان تتآلف هذه الاجزاء في الوانها واظلال الوانها في احجامها المتعادلة، كما تتآلف النغمات المنبعثة من الانتاج الموسيقي. وقد لا تتضمن هذه الاصوات اي معنى من المعاني لان الموسيقى بوجه الاجمال لا تحمل معنى محدودا غائيا، فليس من موجب بحث للمعاني فيها، بل للحالة النفسية، وجودها في اعماقنا.

والحروف بطبيعتها ذات نتيجة صوتية، وجوهر صوتي، هي بحد ذاتها اصواته قد تكون حملت من المعاني - في طور تكوينها - شيئا، اما الآن فهي قيمة صوتية ليس الا. ولقد يتنبه لهذه الحروف اذ تتآلف، واصلا بقاءها ان تحدث تكرار القراءة الجماعية في القارئ انفعالا داخليا ينبثق من جو، والذي يثبت الشعر فيضا انما هي الحالة الشعرية بحد ذاتها، وتبلغنا من طريق الايحاء والابهام والغناء الموقع بنوع خاص. "فاذا روي التناسب الايقاعي الذي هو روح الشعر تؤثر القصيدة بشكل الهي حدسي يتحدى الوعي ويخضعه." (١)

واضيف ان القصيدة لا تظهر بدءا كمعنى منقطع جلي، بل كنغم موسيقية تتموج رويدا رويدا حتى تبلغ الوضوح، فتستحيل كلماته وفق ذلك تطلع الفكرة التبلور في الفاظ تتراوح والنغمة الموحية قال "مالر" : "كلما جلست لانظم شعرا - بطريقة شعرية - اول ما اراه هو العنصر الموسيقي في الشعر" (٢) و Flaubert يقول : " ان بيتا جميلا من الشعر، وان لم يخطر لي معنى، افضل من بيت لعصاه ليس من الجمال بشيء." (٣)

وهكذا اعتبر الرمزيون ان قراءة الشعر "بطريقة شعرية" "poétiquement" لا يفترض فهم المعنى حتما. فالشعر بهذا الوسيلة الايقاعية فيه يرجعنا الى حالة تكوين القصيدة في نفس الشاعر لانها، آنذاك، لم تكن الا ايقاعا وصورة نغمة" " Le Cimetière Marin ne fut d'abord qu'une figure rythmique (٤)

والحقيقتان الايقاع هذا يوحد نفسنا مع الواقع وان الحالات النفسية تتابع بواسطته في نفس القارئ على التعاقب بين طريق فيزيولوجي ويكون بتكرار الاصوات المنسجمة في الحروف، رغم عدم الاكتراث للمعنى، وهذا اشبه بتاثير المتصوفة، وهم في حلقات الذكر يرددون اغانيهم المعهودة مئات المرات حتى يخيروا عن الوعي وتنفتح امامهم عوالم الكشف في الخطات. وطريق نفسي لان النغم اذا تناسب واتزن يطرب ويهز ويهيء الحالة الشعرية اذ كان الشاعر على الابداع.

---

١) La poésie pure - H. Bremond-Shelley ص: ١٢٤

٢) " " " ص: ١٢٤ (ب) ص: ٤٤

٣) Variété III - Valéry ص ٦٨

وهكذا يستطيع المتذوق ان يشارك الخالق فيحالته ، وان يتمها بحسب كفاءته وقواه الاستيعابية فيصبح خلاقا بدوره .

ولماكان غرض الشعر في عرف الرمزيين خلق الحالات النفسية قبل ان يكون نقل المعاني المحدودة ، اتضح ان يعنوا بالعنصر الايقاعي ليتمكنوا من الايحاء غرض الشعر الذي استهدفوه . فالشعر ينبغي ان "يغني" ان يكون موقعا بانسجام . وذلك لا يؤدي الى زعم البعض بان هذا الشعر خلو من كل معنى فحسب ، وانما يكون معناه ، والحالة هذه ، قائما على الجو الذي يولده ، او هو الجو بعينه . فان الكلمة لا تعود صورة للفكرة فحسب بل تغدو بواسطة الايقاع - تلك الفكرة بحد ذاتها . ولقد اسهب الفيلسوف الالماني "شوبنهور" في امكانية ذلك في نظرية الجوهر (Théorie de l'Essence)

ويتلمس بعض النقاد ظاهرا بين ما جزمنا به بقولنا اعلاه ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى وبين ما بلغنا اليه في انهم رموا الى خلق اجواء لا يولدها بين الفنون عامة الا الموسيقى . والواقع انهم استعملوا الخصائص الموسيقية باتخاذهم القيم الصوتية في الحروف وفي الالفاظ تارة متقاربة ، وطورا متباعدة ، بحسب اقتضاء الموقف واحدثوا بتآلفها وامتزاجها ايقاعا او "غناء" ، اذا شئته "فالغناء" شيء والموسيقى شيء اخر ، الغناء ليس من طبيعة الموسيقى ولا من جوهرها وانما قد يفضي بانغامه الى النتائج التي تقضي اليها الموسيقى . فكما ان في فن "النحت" و "المثالة" و "البناء" والتصوير موسيقى ، كذلك نراها في الشعر . الا ان كلا منها يختلف جوهرا عن سواها وان تقاربتا الغايات . وهذا الفرق في الجوهر قديم يرجع الى زمن ارسطو .

وليلاحظ اننا لم ننف عن انتاج من سبق الرمزيين ، من شعراء عالميين ، هذه المزية الغنائية ، فابياتهم التي تغني والتي تنقشع عن حالة نفسيه اوفر من ان تحصى . الا ان عنايتهم لم تكن عناية بقينية واعية بل اتت ربما عن طريق الحدس في ارتياح النفس وابتهاجها حيال الايقاع المحدث بتآلف الالفاظ . او انها نشأت بعادة النظم وقوة الاستمرار . وان الغناء لم يكن غاية بحد ذاته . اما الرمزيون فلم يرتضوا ما هو من مضمار "الميكانيكية" والبديهة في العمل بل حاولوا ان يستبينوا الانتقال الغنائية في الحروف ، فالمقاطع ، فالكلمة ، فالابيات ، فالقصيدة واصبح الغناء غاية واعية مستقلة بنفسها . مما حدا بـ René Ghil الى كتابه المعروف Traité du Verbe واعداده مختبرات هدفها تقدير القيم الصوتية وحصرها في كل حرف من حروف الكلم ، جمعت ، في حين من الاحيان عددا وفرا من الطلاب .

وهكذا يستطيع المتذوق ان يشارك الخالق في خلقه ، وان يتمها بحسب كفاءته وقواه الاستيعابية فيصبح خلاقا بدوره .

ولما كان غرض الشعر في عرف الرمزيين خلق الحالات النفسية قبل ان يكون نقل المعاني المحدودة اتضح ان يعنوا بالعنصر الايقاعي ليتمكنوا من استيفاء على غرض الشعر الذي استهدفوه . فالشعر بنفسي ان "يغني" ان يكون موقعا بانسجام . وذلك لا يؤدي الى زعم البعض بان هذا الشعر خلو من كل معنى فحسب ، وانما يكون معناه ، والحالة هذه ، قائما على الجو الذي يولده او هو الجو بعينه . فان الكلمة لا تعود صورة للفكرة فحسب بل تغدو بواسطة الايقاع - تلك الفكرة بحد ذاتها . ولقد اسهب الفيلسوف الالماني "شوبنهور" في امكانية ذلك في كلامه على نظرية الجوهرة (Théorie de l'Essence)

ويتلمس بعض النقاد فيما ظاهرا بين ما جزمنا به بقولنا اعلاه ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى وبين ما بلغنا اليه في انهم رموا الى خلق اجواء لا يولدها بين الفنون كلها الا الموسيقى . والواقع انهم استعملوا الخصائص الموسيقية باتخاذهم القيم الصوتية في الحروف وفي الالفاظ تارة متقاربة ، وطورا متباعدة ، بحسب اقتضاء الموقف واحدثوا بتآلفها وامتزاجها ايقاعا او "غناء" ، اذا شئت . فالغناء "شيء" والموسيقى شيء آخر . الغناء ليس من طبيعة الموسيقى ولا من جوهرها وانما قد يفضي بانغامه الى النتائج التي تفضي اليها الموسيقى . فكما ان في فن "النحت" و "العمارة" و "البناء" والتصوير موسيقى ، كذلك نراها في الشعر . الا ان كلا منها يختلف جوهرا عن سواها وان تقاربت الغايات . وهذا الفرق في الجوهر قديم يرجع الى زمن ارسطو .

وليلاحظ انا لم نقف من انتاج من سبق الرمزيين ، من شعراء عالميين ، هذه المزية الغنائية في بياتهم التي تغني والتي تنفتح من حالة نفسية اوفر من ان تحصى . الا ان عنايتهم لم تكن عناية بقينية واعية بل اتت ربما من طريق الحدس في ارتياح النفس وابتهاجها حيال الايقاع المحدث بتآلف الالفاظ . او انها نشأت بعادة النظم وقوة الاستمرار . وان الغناء لم يكن غاية بحد ذاته . اما الرمزيون فلم يرتضوا ما هو من مضمار "الميكانيكية" والبديهة في العمل بل حاولوا ان يستنبطوا الانغام الغنائية في الحروف ، فالمقاطع فالكلمة ، فالابيات فالقصيدة واصبح الغناء غاية واعية مستقلة بنفسها . ما حدا بـ René Ghil الى كتابه المعروف Traité du Verbe واعداده مختبرات هدفها تقدير القيم الصوتية وحصرها في كل حرف من حروف الكلم ، جمعت ، في حين من الاحيان عددا وفيرا من الطلاب .

ولا يخفى ما لهذه الجهود على حسنها، وبالرغم من نتائجها الايجابية، من صبغة الاصطناع والتكلف. فلربما استحال ان يحدث ايقاع الحروف المتآلفة لونا واحدا من الحالات في الناس اجمع، حتى وفي الشخص الواحد في ازمان وشروط مختلفة. ثم ايمكننا ان نفسر ونشرح الانفعالات التي تثيرها الحروف اذا اجتمعت بشتى امكانيات الجمع، في ذواتنا. غير ان في وهي بعض هذه الامكانيات تنبها اكيدا لتكوين نواحي الجمال في الاداء الشعري تكوينا واعيا.

وفي افتراض ان الشعر غناء رجوع الى حقيقة الشعر وحقيقة الحياة التي يختلج فيه. قال " ملارمه " في "احاديث عن الشعر" غضون رسالة للشاعر Verhaeren عام ١٨٩٧ :

" هنا تكمن حقيقة الحياة، في الغناء، شكلها الاسمى " (١) و يقول في مكان آخر : "الشعر، فيما اظن "امتزاج من الغناء والفكر والايحاءات الخارجية امتزاجا لا يقبل الانفصام، و يدعنا في نشوة " (٢) و نعتبر هذا التحديد اقرب الى المفهوم الشعري العام من سواه اذ ينجم ان الغناء ليس مادة الشعر الواحدة وانما فكر عميق مثالي مجرد ينطوي في الغناء الحادي. اما مادة هذا الفكر ومداره فيعودان الى اتجاهين اشرنا اليهما في النقطتين « الاتجاه الغيبي »

الاوليين من اهداف الرمزيين (١) الذي بجمع جوهر العوالم كفكرة الانعتاق في سعة الجلد بعد الملل من الواقع وضيق الكائنات في قصيده L'Azur (الجلد) "لملارمه" (ص: ٣٨) ، وفكرة اللانهاية في قصيده بودلير (Le Gouffre) الهاوية، والانسان الزائل الفاني وشعوره بالعدم (Le goût du Néant والجيفه (La Charogne) - I l'horloge وتشويهه لانسجام الخلق L'héantontimorouménos وفكرة الانسان وجها لوجه امام الكون والقدر في قصيده رمبو "السفية السكرى" وغيرها جد عديد.

(٢) الغوص على عوالم اللاوعي والعقل الباطن، في رفع العبادة للذات الجميلة والتأمل الباطني من مثل " Brise Marine لملارمه و Proses pour des Esseintes. في الخلق الذاتي الشعري وكذلك La Nuit d'Idumée ولفرلين في اغنية الخريف. وغيرها اكثر من ان يحصى لانه اتجاه شعري شغل عبقرية الشعراء ما يربو على نصف قرن ٣) .

---

١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص : ١٦٦

٢) " " " " ص: ١٦٤

٣) تستخلص هذه النزعة في قصيده لـ Paul Valéry عنوانها Cantate du Narcisse ص: ٢٣٥
وفي اسطورة نرسيس لاندره جيد في كتابه الابن الضال :

ولا يخفى ما لهذا الجهود على حسناه، وبالرغم من نتائجها الايجابية من صبغة الاصطناع والتكلف. فربما استحال ان يحدث ابتاع الحروف المتآلفة لونا واحدا من الحالات في الناس اجمع، حتى وفي الشخص الواحد في ازمان وشروط مختلفة. ثم امكننا ان نفسر ونشرح الانفعالات التي تثيرها الحروف اذا اجتمعت بشتى امكانيات الجمع في ذواتنا. غير ان في هي بعض هذه الامكانيات تتبعها اكيدا لتكوين نواحي الجمال في الاداء الشعري تكوينا واعيا.

وفي افتراض ان الشعر غناء رجوع الى حقيقة الشعر وحقيقة الحياة التي يختلج فيه. قال "ملارميه" في "احاديث عن الشعر" فنون رسالة للشاعر Verhaeren عام ١٨٩٧:

"هنا تكمن حقيقة الحياة، في الغناء شكلها الاسمى" (١) ويقول في مكان آخر: "الشعر، فيما اظن "امتزاج من الغناء والفكر والانحاءات الخارجية امتزاجا لا يقبل الانفصام، ويدعنا في نشوة" (٢) ونعتبر هذا التحديد اقرب الى المفهوم الشعري العام من سواه اذ يفهم ان الغناء ليس هو الشعر الواحد وان الفكر عميق مثالي مجرد يتطور في الغناء الحادي. اما مادة هذا الفكر ومداره فيعودان الى اتجاهين اشرنا اليهما في النقطتين الاولتين من اهداف الرمزيين (١) الاتجاه الذي يجمع جوهر العوالم كفكرة الانعتاق في سعة الجلد بعد الملل من الواقع وضيق الكائنات في قصيده L'Azur (الجلد) "لملارميه" (ص: ٣٨)، وفكرة اللانهاية في قصيده بودلير (Le Gouffre) الهاوية، والانسان الزائل الفاني وشعوره بالعدم (Le gout du Néant) والجيفة (La Charogne I - L'horloge) وشوهه لانسجام الخلود L'héantontimorouménos وفكرة الانسان وجها لوجه امام الكون والقدر في قصيده ربوة "السفية السكرى" وغيرها عديد.

٢) الغوص على عوالم اللاوعي والعقل الباطن، في رفع العبادة للذات الجميلة والتأمل الباطني من مثل " Brise Marine لملارميه و Proses pour des Esseintes. في الخلق الذاتي الشعري وكذلك La Nuit d'Indumée ولفرلين في اغنية الخريف وغيرها اكثر من ان يحصى لانه اتجاه شعري شغل عبقرية الشعراء ما يربو على نصف قرن (٣).

---

١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص: ١٦٦

٢) " " " Paul Valéry " " ١٦٤

٣) تستغل هذه النزعة في قصيده له Cantate du Narcisse عنوانها ص: ٢٢٥
وفي اسطورة نرسيس لاندره جيد في كتابه الابن الضال.

فيتبين ان الغناء يحمل الى المتذوق حالة نفسية، وهذه الحالة المتحركة الوثابة التي لا تعرف الاستقر تتدفق ضمن دائرة كبرى اسمها دائرة الفكر. وهكذا تنتقل الفكرة القصوى المجرده، والقصوى اللاواعية عن طريق الغناء والايقاع. اذ ذاك يتخيّر القارئ، فتخمره نشوة الابتهاج وهو لا يعي السبل التي سيرته الى الغيبوبة الشعرية. غير انه لن نتمكن من بلوغ هذه الحالة اذا لم نتملك جميع قوانا المفكرة والشاعرة، لتتم لنا اهلية الاستيعاب وبالتالي لنعيش الى برهة، في هذا البحران، قال ملارمه: "الفن الاكبر قائم على انه يرينا انفسنا ونحن في اقصى ما تتملك القوى اننا في "نشوة" دون ان يظهر كيف بلغناها هذه الذروات".(١) والقول صراح في رسالة اخرى بتاريخ ٧ اذار 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 laissiez un peu s'évanouir le vieux
" dogue du vers. Plus nous étendons la somme de nos impressions et les
" raréfions, que d'autres part, avec une vigoureuse synthèse d'esprit,
" nous groupions tout celà dans des vers marqués forts, tangibles et
" inoubliables." ٢)

٤- الانعتاق من النثر - منذ كان الشعر وفنتجوه فريقان، فريق انتاجه ثمرة البديهة، والكفاءات الطبيعية خلق الميل الشعري فهو فيهم سجية، يعبرون عنه بسبل من الالفاظ التي تقارب المقال بديهة فلا يقفون على دقائق التعبير ولا يتبصرون في مختلف الامكانيات الادائية. وفريق آخر نظر الى الفن من وجهة اخرى، فلم يكتف بما اضاءته العبقرية في غياهب نفسه، ولم ترتح مشاعره للتعبير السهل. ولا لامستهم البهجة امام الهيكل الكلامي كما اختطه الفريق الاول، فعزموا على بنيان هيكل كلامي ثان، اجدر من الاول لاحتواء ذواتهم والكون، وانفعالاتهما المتبادلة، فطفقوا يعمقون حجارته و يصقلون اطرافها الناتئة، و يشجبون ما يعكر الانسجام الموسيقي فيها، و يخفّفون من الاضواء حيث يقتضي الامر، و يرفعون سجف الظلال حيث يستوجب ذلك، وما عتموا برزكشون، ويضيفون و يحذفون، و ينمقون حتى شارف عملهم النهاية. والحق انهم غادروه في انفسهم غصة. لا همال ما أفلته ولان العمل مفتقر بعد الى خرتا زميل، اواضافة وهج في احدى الاعمدة، لان الحجارة لم يتم لها ان تتحادث فيما بينها، ولان الاعمدة التي ستحمل لون الدهر، وزرقة الجلد لا تطاول الغناء، او ان في غنائها لكنة يحتم رفعها، ومن عداد هذه الفئة كان الشعراء الرمزيون.

---

(١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص: ٣٩

(٢) Propos S.P. - Mallarmé. ص: ١٢٠ و ١٢١

فيتبين ان الفنان يحمل الى المتذوق حالة نفسية، وهذه الحالة المتحركة الوثابة التي لا تعرف الاستقرار تتدفق ضمن دائرة كبرى اسمها دائرة الفكر. وهكذا تنتقل الفكرة الفضى المجرده، والفضى اللاواعي عن طريق الفنان والابداع. اذ ذاك يتخوّر القارئ، فتثمره نشوة الابتهاج وهو لا يحي السبل التي سيرته الى النيسبوبة الشعرية. غير انه لن يتمكن من بلوغ هذه الحالة اذا لم تتملك جميع قوانا المفكرة والشاعرة، لتتم لنا اهلية الاستيعاب وبالتالي للتعيش الى برهة في هذا البحران، قال ملارمه: "الفن الاكبر قائم على انه بوسعنا نفسنا ونحن في اقصى ما تتملك القوى انفسنا في "نشوة" دون ان يظهر كيف بلغناها هذه الذروات."(١) والقول صراح في رسالة اخرى بتاريخ ٧ اذار عام ١٨٨٥.

" ... dans cet acte de juste restitution qui doit être le nôtre
" de tout reprendre a la musique ses rithmes qui ne sont que ceux
" de la raison et ses colorations mêmes qui sont celles de nos passions
" évoquées par la rêverie, vous laissiez un peu s'évanouir le vieux
" dogue du vers. Plus nous étendons la somme de nos impressions et les
" raréfions, que d'autres part, a ec une vigoureuse synthèse d'esprit,
" nous groupions tout celà dans des vers marqués forts, tangibles et
" inoubliables."

٤- الانعتاق من النثر- منذ كان الشعر وفتوحه فريقان، فريق انتاجه ثمرة البديهة، والكلمات الطبيعية خلق الميل الشعري فهو فيهم سجية، يعبرون عنه بسبل من الالفاظ التي تقارب المقال بديهة فلا يقفون على دقائق التعبير ولا يتبصرون في مختلف الامكانيات الادائية. وفريق آخر ينظر الى الفن من وجهة اخرى، فلم يكتف بطاقاته العبقرية في فياهب نفسه، ولم ترتح مشاعره للتعبير السهل. ولا لاستتم البهجة امام الهيكل الكلاسي كما اختطه الفريق الاول، فعزموا على بنيان هيكل كلامي ثان، اجدر من الاول لاحتواء ذواتهم والكون، وانفعالاتهما المتبادلة، فطفقوا يعقون حجارته و يصقلون اطرافها الناتئة، و يشجبون ما يكسر الانسجام الموسيقي فيها، و يخفضون من الاصوات حيث يقتضي الامر، و يرفعون سجف الظلال حيث يستوجب ذلك، وما عتموا برزكشون، ويخفضون و يحذفون، و ينقون حتى شارف صلبهم النهاية. والحق انهم غادروه في انفسهم غصة. لاهمال قد فلته ولان العمل مقتصر بعد البخرتازميل، اواضافة وهج في احد الاعمدة، لان الحجارة لم يتم لها ان تتحادث فيما بينها، ولان الاعمدة التي ستحمل لون الدهر، وزرقة الجلد لا تتحامل الغنائية، وان في غنائها لكتلة يحتم رفعها، ومن عداد هذه الفئة كان الشعراء "الرمزيون".

---

(١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص: ٣٩

(٢) Propos S.P. - Mallarmé. ص: ١٢٠ و ١٢١

ولم يكن الرمزيون السابقين ، بل اتوا الآخرين ، ولقد اقتبسوا فكرة الكمال الفني الموسيقى من بناء الهياكل اليونانية، وتماثيل "النهضة" وبحثوا عن اسرار الاعجاز في بعض الابيات الكلاسيكية، ولم الرجوع الى القديم السحيق وبعض اعلامهم، وارفع اعلامهم انفصلوا عن البرناسيين ، وكانت البرناسية تبشر على يد Théodore de Bainville -Théo. Gantier ان رسالة الفن محدودة فيه، ولاغاية للفن الا الفن نفسه ، والكمال الادائي من اهدافهم المقدسة .

ثم ان نظريات E. Poe في Philosophy of Composition والـ Poétic Principle تفيض بهذا التوجيه نحو الداب الفني . ويحكى ان "بودلير" كان يضع قصائده في قطعة نثرية بادئ ذي بدء ، ثم ينظمها، وينمقها، ويحذف ويضيف ويصقل حتى تستوى لديه النغمة الشعرية والالفاظ الشعرية كما يريدها ان تكون [1] مما ينبغي ان يراجع في فصلنا "الشعور الجمالي في شعر بودلير" . ويشير "ملارمه" في احاديثه : ان الشاعر لا يكون الا شاعرا وان الشعر صنعته . ولطالما شدد بول فاليرى [راجع فصل Littérature في كتابه Rhumbes ، وفي كتابه Variété I لا سيما الفصول La connaissance de la Déesse.

في الجزء الاول ، والدراسات عن "ملارمه" في الجزء الثالث ، وفي حديث "عن المقبرة البحرية" - وفي الجزء الرابع محاضرة عنوانها - L'Esthétique وفي كتابه Degas, Danse, Dessin. وكثير غيرها] يشدد على هذا الاتجاه الصناعي . ثم ان حديثنا عن كل من الاتجاهات في الايحاء ، والابهام الحالم ، والايقاع الآلة الذكر يكون بذاته وبسواه ناحية من نواحي الصناعة الشعرية . ولكننا نقف حديثنا على "الانعتاق من النثر".

النثر بتحديده بغرض الفكرة وبوجب الترابط المنطقي بين اجزاء النص، واذن فهو "وضوح" وما المنطق الا التنظيم الواضح بحسب القوانين العقلية . والنثر لغته التفسير والشرح والمنطق الواضح ، يعبر عن الواقع ، كاملا جليا ، منقدا كالعدد، بحيث ان الناثر يورد في قطعته كل الحقائق المستدعاة ، فيبوح بها متسلسلة ، منظمة . وليس للقارئ ان ينتظر احياء شعور او حالة في ذاته لان هذا النثر "العلمي" اذا صحت صفته، لا يتعدى الواقعيات والاوضاع التي يبرزها . - وكلامنا هذا، بالطبع ، لا ينطبق على نوع من النثر هو أقرب

---

(1) E. Poe et les lers Symb. Français - Seylaz

ولم يكن الرمزيون اللبنانيين ، بل اتوا الآخرين ، ولقد اقتبسوا فكرة الكمال الفني الموسيقي من بناء الهياكل اليونانية، وتماثيل "النهضة" وبحثوا عن اسرار الاعجاز في بعض الابيات الكلاسيكية، ولم الرجوع الى القديم السحيق وبعض اعلامه، وارضع اعلامهم انفسهم من البرناسيين ، وكانت البرناسية تبشر على يد Théodore de Bainville -Théo.Bantier ان رسالة الفن محدودة فيه ولاغاية للفن الا الفن نفسه ، والكمال الادائي من اهدافهم المقدسة .

ثم ان نظريات E. Poe في Philosophy of Composition وال Poétic Principle تفيض بهذا التوجيه نحو الدأب الفني . ويحكى ان "بودلير" كان يخط قصائده في قطعة نثرية بادئ ذي بدء ، ثم ينظمها وينقحها ويحذف ويضيف ويعدل حتى تستوي لديه النغمة الشعرية والالفاظ الشعرية كما يريدها ان تكون [1] مما يغبطني ان يراجع في فصلنا "الشعور الجمالي في شعر بودلير" . ويشير "ملارميه" في احاديثه : ان الشاعر لا يكون الا شاعرا ☆ وان الشعر صنعته . ولطالما شدد بول فاليري [راجع فصل Littérature في كتابه Rhumbes ، وفي كتابه Variété لا سيما الفصول La connaissance de la Déesse. في الجزء الاول ، والدراسات عن "ملارميه" في الجزء الثالث ، وفي حديثه "من العقبة البحرية" - وفي الجزء الرابع محاضرة عنوانها- L'Esthétique وفي كتابه Degas. Danse. Dessin. وكثير غيرهم] يشدد على هذا الاتجاه الصناعي . ثم ان حديثنا عن كل من الاتجاهات * في الايحاء ، والابهام الحالم ، والايقاع ✱ الآلة الذكر يكون بذاته وبسواه ناحية من نواحي الصناعة الشعرية . ولكننا نقف حديثنا على "الانعتاق من النثر".

النثر بتحديده يفرض الفكرة ويوجب الترابط المنطقي بين اجزاء النثر، واذن فهو "وضوح" وما المنطق الا التنظيم الواضح بحسب القوانين العقلية . والنثر لفظه التفسير والشرح والمنطق الواضح ، يعبر عن الواقع ، كاملا جليا ، منقذا كالعدد، بحيث ان الناثر يورد في قطعته كل الحقائق المستدعاة ، فيبرز بها متسلسلة ، منظمة . وليس للقارئ ان ينتظر احياء شعور او حالة في ذاته لان هذا النثر "العلمي" اذا صحت صفته لا يتعدى الواقعيات والاوضاع التي يبرزها . - وكلامنا هذا بالطبع ، لا ينطبق على نوع من النثر هو اقرب

---

[1] E. Poe et les 1ers Symb. Français - Seylaz

الى النثر الرفيع، في موضوعه واسلوبه - ويفرض النثر الى جانب الروابط المنطقية في اجتماع الكلمة على معنى قريب، خاص، محدود، روابط غير منطقية اخرى تصل الالفاظ بعضها ببعض، وادوات "تفسيرية". فمهمة النثر التمهيل اى التفسير. زد على ذلك اختلاف ما بين النثر العملي هذا بطبيعة مواضيعه، وبين الشعر العالي.

وسار الرمزيون من هذه الاعتبارات مقررين ان التنظيم ليس من مهمة الشعر لان الشعر بجوهره ايحاء وابهام وحلم وابقاع لا ايضاح وتفسير. هو شعوري ومن حيز الاقاليم الداخلية، لا واقعي وضعي. وهو لا يبرز الاشياء كاملة وانما يومئ الى بعض نواحيها. وقيمة النثر محصورة فيه، لا تتعداه. فيستنفدها القارئ عندما يستوعبها، وقيمة الشعر تتكامل في القارئ وتتجدد، ويتجدد جماله كلما عدنا الى قراءته. فكيف السبيل التخلص من النثر.

للغابة واسطتان: شكلية ومعنوية. لان الشعر والنثر، كما رأينا، يختلفان جوهرا، واذن فالخلاف يكون قائما على ما يتالف منه هذا الجوهر.

١. الواسطة الشكلية": حاول الرمزيون ان يسقطوا من الشعر كل ما يعين القارئ على تفسير المتضمنات لا اثارا من القارئ، بل منعا لتوافه التعبير التي اعثرتا نتاج من سبقهم ولا سيما اصحاب المدرسة الرومنتيكية. فاذا اعتبرنا ان البيت الشعري مؤلف من الفاظ رئيسية هي بمثابة الهيكل العظمي. للبيت الشعري يسند بها، واعتبرنا الادوات الثانوية الاخرى "اللحم" الذي يطلي هذا الهيكل العظمي نقرر ان الرمزيين اتجهوا نحو نزع اللحم عن هيكله، وابقوا البيت وهو لا يربو عن صورة من عظام او اذا شئت هيكلا عظميا من الالفاظ الشعرية ١) على ان تظل هذه الالفاظ متماسكة بسلك معنوي وصوتي خفي. وترتبط هذه الناحية بنزعتهم "المثالية" العامة، وتوخيهم عقب ذلك ما سموه "الشعر الصافي". فكانوا غربلوا كل ما يستغنى عنه، باعتبار انه من مادة نثرية واستبقوا آخر ما لا يستغنى عنه اشبه شيء بهذا "الجلد" الذي سمح بهامبير افريقيا لـ Didon ابنة ملك صور اذ قال لها ان استقرى فيما يحيط بها لا يتعدى سعته. فعمدت اليه وجزأته قطعا رقيقة (٢) طولا ظلت تتصل معنويا ما بينها. كذا هي حال الالفاظ. فالنثر التي انتثرت بينها. على ان الشعراء الرمزيين لم يستطيعوا الا نأخذ الخوف اليسير، فاستعاضوا عن "حروف التشبيه"

---

١) ملارمه Les mots anglais ص: ٧

٢) هذه اسطورة بناء قرطاجة.

الى النثر الرفيع في موضوعه واسلوبه - ويفرض النثر الى جانب الروابط المنطقية في اجتماع الكلمة على معنى قريب خاص محدود ، روابط منطقية و اخرى تصل الالفاظ ببعضها البعض وادوات "تفسيرية" فمهمة النثر التحليل اى التفسير .زد على ذلك اختلاف ما بين النثر العلمي هذا بطبيعة مواضيعه ، وبين الشعر العالي .

وسار الرمزيون من هذه الاعتبارات مقررين ان التنظيم ليس من مهمة الشعر لان الشعر بجوهره ايحاء وايهام وحلم وابقاع لا ايضاح وتفسير. هو شعوري ومن حيز الاقاليم الداخلية ، لا واقعي وضعي . وهو لا يبرز الاشياء كاملة وانما يوحي الى بعض نواحيها . وقيمة النثر محصورة فيه، لا تتعداه . فيستنفدها القارئ عندما يستوعبها، وقيمة الشعر تتكامل في القارئ وتتجدد وبتجدده جماله كلما عدنا الى قراءته . فكيف السبيل التخلص من النثر.

للغامضة واسطتان : شكلية ومعنوية . لان الشعر والنثر كما رأينا يختلفان جوهرا، واذن فالخلاف يكون قائما على ما يتألف منه هذا الجوهر.

١ . الواسطة الشكلية" : حاول الرمزيون ان يسقطوا من الشعر كل ما يعين القارئ على تفسير المتضمنات لا اثارا من القارئ، بل مدا لقوافي التعبير التي اعوزتنا تتاج من سبقهم ولا سيما اصحاب المدرسة البرناسية . فاذا اعتبرنا ان البيت الشعري مؤلف من الفاظ رئيسية هي بمثابة الهيكل العظمي . للبيت الشعري يسند بها، واعتبرنا الاوصاف الثانوية الاخرى "اللحم" الذي يكسو هذا الهيكل العظمي نقرر ان الرمزيين اتجهوا نحو نزع اللحم عن هيكله وابقوا البيت وهو لا يربو عن صورة من عظام او اذا شئت هيكلا عظميا من الالفاظ الشعرية ١) على ان تماسك هذه الالفاظ ليس تماسكا بسلك معنوي وصوتي خفي . وترتبط هذه الناحية بنزعتهم "المثالية" العامة، وتوخيهم عذب ذلك الذي سموه "الشعر الصافي" . فكانوا نفروا من كل ما يستغنى عنه باعتبار انه من مادة نثرية واستبقوا آخر ما لا يستغنى عنه اشبه شيء بهذا "الجلد" الذي سمح بعابر افريقيا لـ Didon ابن مليك صور اذ قال لها ان استقرى فيما لا يتعدى سعته . فعمد تاليه وجزاه قطعا رقيقة من الصافة ظلت تتصل معنويا ما بينها (٢) . كذا هي حال الالفاظ. التي انتشرت ما بينها . على ان الشعراء الرمزيين لم يستطيعوا الا حذف اليسير فاستبقوا ما هو "حروف التشبيه" ،

---

١) ملارميه Les mots anglais ص ٧

٢) هذه اسطورة بناء قرطاجه

التي تجمع بين المشبه والمشبه به مثلا ، ومن حروف الوصل ، وبدلوا في استعمال ادوات اخرى : فكلمة "Maint" تستخدم "لبينية" الاشياء المتعددة ، فاستخدموها للمفرد ، لان الشيء الواحد هذا تنشأ عنه مشاعر عديدة ، كقول "ملارمه".

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint Rameau subtil..... (١

فيقول "بين الغصن" لانه بتفرع ، وتفرعاته توحي الواناواضواء في تلاعب النور والظل ، هناك في عتمات النفس وغياهبها . ولربما كان "ملارمه" ابعد من بلغ حدودا . اما بودلير فشعره كامر نثر منظوم تبلغ فيه التصفية الشعرية التخوم المعقولة . واما فرلين فتعمد الايقاع والتعبير المخلص ، ولم يعن بهذه المشكلة الحذقية "عناية واعية" ، واما الامر مع رمبو فكان برد عفوا لان صوره التوزيبة كانت تردد ، وتتآتى ، وتتوالد عن طريق ما يسميه علماء النفس " Associations d'idées " دون ان يظهر اى رابط منطقي . ولا ريب ان في ابقاء عضوي التشبيه او الاستعارة ، او الكتابة دون الرابط بينهما مجالا لا ستفزاز الصور المتقاربة في الضمير وتحقيقا اقرب لها جميعا ، غير ان التطرف الى الحد الاقصى بشكل خطرا محدقا لان الالفاظ تصبح ، بمزيد التقلص والانحسار ، مجرد اشارات قد تعجز عن ان توحي في القارئ جوا نفسيا فتفقد الرسالة المنشودة . وقد يأتي اهتمامهم بالوسيلة الشكلية غير حذقي ، فيرجع الى عدم اتباع النظام الغرامطيقي المعين والمألوف . فيبدلون في مركز اللفظة الطبيعي لمعناه و يسخرون التقديم والتأخير وان لم يتآلف ذلك مع العرف ، تحقيقا للنغم الذى يوقظ المعنى ، فيخيل للقارئ ان هذه الالفاظ نظمت منثورة بغير سابق قصد ، فيستحيل ان تحمل اى معنى من المعاني ٢) مع ان هذه الالفاظ ذات نظام متعمد اجهد الشاعر جهدا في لقياه ، وعلى القارئ ان يجهد بدوره ، للاكتشاف ، وان بنعم النظر لبلوغ الارب . وللوسيلة هذه اسبقيات واخطار .

اسبقيات لان الالفاظ تتقارب بالاصوات الحرفيه ما بينها لتوليد الجو المبتغى وقد يصح ، بلا ان يعاب ذلك لغويا ، تقديم الفاظ وتأخير اخرى في سبيل التحقيق الغنائي ، الا ان الاغراق الذى يؤدي نتيجة المبالغة قد يفضي الى السهولة كما كان نتيجة الصعوبة القصوى . والانقاض في اقاصيها تتلاقى ، فيفتح بابا مغلقا ابواب الحزونة السهلة في ذروة التعوزه

(١ L'après-midi d'une faune - Mallarmé

(٢ Poésie - Salut "

التي تجمع بين المشبه والمشبه به مثلا، ومن حروف الوصل، وكثيرا ما يتعمدون في استعمال ادواتها. فكلمة Maint تستخدم "لبيئة" الاشياء المتعمدة، فاستخدموها للمفرد، لان الشيء الواحد هذا تتساءل شاعر عديدة كقول "ملارمه".

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint Rameau subtil.....

(١)

فيقول "بين الغصن" لانه يتفرع وتفرعاته توحي الوانا واضواء في تلاعب النور والظل، هناك في متاهات النفس وخباياها. ولربما كان "ملارمه" ابعد من بلغ حدودا. اما بودلير فشعره كامر نثر منظوم تبلغ فيه التصفية الشعرية النضوم المعقولة. واما فرلين فتعمد الايقاع والتعبير المخادع ولم يحسن هذه المشكلة الحذفية "عتابة واعية"، واما الامر مع بورجيه فكان برد فعلا لان صوره المثلوزبه كانت تردد، وتتآتى، وتتوالد عن طريق ما يسميه علماء النفس " Associations d'idées " دون ان يظهر اى رابط منطقي. ولا ريب ان في ابقاء هذه التشبيه او الاستعارة، او الكناية دون الرابط بينهما مجالا لا ستفزاز الصور المتقاربة في الضمير وتحقيقا اقرب لها جميعا غير ان التطرف الى الحد الاقصى يشكل خطرا محدقا لان الالفاظ تصبح، بعهد التقلص والانحسار، مجرد اشارات قد تعجز عن ان توحي في القارئ جوا نفسيا تتفقد الرسالة المنشودة. وقد يأتي اهتمامهم بالوسيلة الشكلية غير حذفي، فيرجع الى عدم اتباع النظام الغرامطيقي المعين والمألوف. فيبدلون في مركز اللفظة الطبيعي لمعناه ويسخرون التقديم والتأخير وان لم يتألف ذلك مع العرف، تحقيقا للنغم الذي يوئد المعنى، فيخيل للقارئ ان هذه الالفاظ قد استخدمت منثورة بغير سابق قصد، فيستحيل ان تحمل اى معنى من المعاني ٢) مع ان هذه الالفاظ ذات نظام متعمد اجهد الشاعر جهدا في لقياه، وعلى القارئ ان يجهد بدوره للاكتشاف، وان يتمم النظر لبلوغ الارب. وللوسيلة هذه اسبقيات واخطار.

اسبقيات لان الالفاظ تتقارب بالاصوات الحرفية ما بينها لتوليد الجو المبتغى وقد يصيب، بلا ان يعاب ذلك لغويا، تقديم الفاظ وتأخير اخرى في سبيل التحقيق الغنائي، الا ان الافراق الذي يصيب اللغة قد يفضي الى السهولة كما كان نتيجة الصعوبة القصوى. والانفلاق في اقاصيها تتلاقى، فيفتح بابا لك ابواب الشعوذة السهلة في ذوق

---

(١) L'après-midi d'une faune - Mallarmé

(٢) Poésie - Salut "

كلمات متناقلة صدفة، لرهط فارغين يستترون وراء هذه الشعوذة و يظهرون للملأ بجلباب العباقرة . وهذا اصيبت به الرمزية في افراد غمروا في ردع وجيز وما يحدث اليوم في بعض ادبنا الحديث حتى غدا تخرصا .

٢- الدل والتأنق والغواء والتجديد اللفظي . : مرت العصور والالفاظ ترتدي خلالها معاني تتجدد، تختلف عن معانيها الاولى بحسب تبدل الحضارة والحاجات والميول . وربما الفاظه غدته لفرط الاستعمال باهتة خافتة، فعنوا بارجاع الالفاظ الى معانيها الاصيلة . وافضى بهم ذلك الى ما سمي في القرن السابع عشر دا" précieuse ou précieuse-té

و يحاول 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 ، حتى يعود اديب من الادباء و يستعمله بحيث ان السامع يخيل ان يسمعها لاول مرة بهذه الطريقة . قال C. Mauclair "من الكلمات ما لم نسمعها قبل عهد فنان من الفنانين اذ وضعها في مكان اظهر كل جماله" ولقد حداهم هذا الى التعب في البحث البعيد عن الكلمة وعن وضعها موضعا لم تعتده ولم يعتده القارئ في شعر سواهم . على ان الرمزيين في هذا الحقل لم يكونوا مستنبطين بل بلغوا الحد الاقصى فيما عني به "هوجو" في الاسماء الموقعة، والبرناسيون في استعمالهم الاعلام والالفاظ الموسيقية الاخاذة . : الا ان الفاظ هؤلاء ظلت حاملة معنى محدودا ملازما للشيء الذي يمثله واضحا . اما الرمزيون فاستعملوها بشكل مبائن نادر، وكانما لا تصور الشيء بل تتجه الى القارئ ليصوره حسب عالمه الداخلي. فينطفي من الالفاظ و يحذف ما برد على قلم المبدع عن طريق "الاوتوماتيكية". فكل ما في الشعر ثمرة عمل وثيد واع ، وهذا ما ينفي عمل "الصدفة" في الجمال الفني .

ولم يقفوا عند حد ان الكلمات لا ينبغي ان ترد "صدفة" بل حاولوا، بواسطة التصفية ان ينزعوا عنها الصفة الخطابية (Le ton oratoire) "كان فرلين يقول في مذهبه الشعري : "خذ الخطابة البليغة و استأصل منها العنق" :

Prends l'Eloquance et tords-lui son cou (Art. poétique p.192)

( )

كما انهم نزعوا العزبة "الوضعية" منها . فهي لا تزهن ولا تلبس الوانا بل تومئ الى ظلال الالوان ابماء . و يغرز ذلك في شعر كل من "مورياس" و "مرل"

---

(١) La poésie de St.Mall.-Thibaudet ص: ٢٢٠

(٢) Divagations - Mallarmé. ص: ٢٤٦

كلمات متناقلة صدفة لرهط فارغين يستترون وراء هذه الشعوذة و يظهرون للملأ بجلباب العباقرة . وهذا اسيئت به الرمزية في افراد غروا في ردح وجيز وما حدث اليوم في بعض ادبنا الحديث حتى غدا تخرصا .

٢- الدل والتأنق والغواية والتجديد اللفظي . : مرت العصور والالفاظ ترتدي خلالها معاني تتجدده تختلف عن معانيها الاولى بحسب تبدل الحضارة والحاجات والميول . وحب الفاظه فدته لفرط الاستعمال باهتة خائنة فعنوا بارجاع الالفاظ الى معانيها الاصيلة . وافضى بهم ذلك الى ما سمي في القرن السابع عشر دالة "Précios-ité" و يحاول ملارميه في كتابه Divagations في فصل عنوانه "ازمة البيت الشعري" ان يسوغ من هذا الاعتبار : ان اللفظة كانت جذوة نارية خبت حرارتها مع الاستعمال وهمدت. وليلاحظ ان الكثير منها يفقد من قوة معناه حتى يعود ادبس من الادباء و يستحلب حيث ان السامع يخيل ان يسمعها لاول مرة بهذه الطريقة . قال C. Mauclair "من الكلمات ما لم نسمعها قبل عهد فنان من الفنانين اذ وضعها في مكان اظهر كل جمالها" ولقد حداهم هذا الى التعسف في البحث البعيد عن الكلمة ومن وضعها موضعا لم تعتد ان يعتد القارئ في نعم سواهم . على ان الرمزيين في هذا الحقل لم يكونوا مستنبطين بل بلغوا الحد الاقصى فيما عني به "هوجو" في الاسماء الموضعة والبرناسيون في استعمالهم الاعلام والالفاظ الموسيقية الاخاذة . : الا ان اللفظ هو "الا" ظلت اطلاقتها محدودا ملازما للشيء الذي يمثله واضحا . اما الرمزيون فاستعملوها بشكل فنائق نادرة وكانما الا هي تصور الشيء بل تنبه الى القارئ ليصور بحسب عالمه الداخلي. فيتطلب من الالفاظ و يحذف ما يرد على قلم المبدع من طريق "الاوتوماتيكية". فكل ما في الشعر ثمرة عمل وقيد واع ، وهذا ما يخفي عمل "الصدفة" في الجمال الفني .

ولم يقف عند حد ان الكلمات لا ينبغي ان ترد "صدفة" بل حاولوه بواسطة التصفية النفسية ان ينزعوا عنها الصفة الخطابية (Le ton oratoire) كان فرلين يقول في مذهبه الشعري : "خذ الخطابة البليغة واستأصل منها العنق" :

Prends l'Eloquence et tords-lui son cou (Art. poétique p.192)

كما انهم نزعوا العزة "الوضعية" منها . فهي لا تزين ولا تلبس الوانا بل تومئ الى ظلال الالوان ايماء . و يبرز ذلك في شعر كل من "مورياس" و "فرل"

---

(١) La poésie de St.Mall.-Thibaudet ص: ٢٢٠

(٢) Divagations - Mallarmé. ص: ٢٤٦

وبماذا يستعاض عن هاتين الصفتين . ان الالفاظ في البيت الشعري اشبه بحجارة كريمة في عقد نظيم . تنبعث من ابقاعها والوانها اضواء على جارتيها وجارتاها تحملان الضياء المنبثق منها وتمزجانه بنورها الذاتي وتسطعان على ما يحيط بهما وهكذا دواليك حتى يتم في العقد الكلامي تآلف شعري . فقيمة الكلمة اذن مزدوجة : قيمتها بحد ذاتها "كصدى صوتي منغم وكضياء يحف بها بهام عجيب ، وقيمتها بحسب جوارها لسائر الالفاظ التي تتخاير الوانها وتتغامز اضواؤها وتمتد اصداؤها ، واصداء اصدائها كلما سطعت عليها القيم الاولى . ويذكر ملارمه ذلك

Ils (les mots) s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur une pierrerie. (١)

والظاهر ان الشاعر البرناسي De Lisle رأى هذا الاعتبار بذكر الاعلام في شعره قال : "ان هذه الاعلام اشبه بالجواهر اليتيمة التي يحلي بها النحات مرمره النقي" (٢) ثم ان "شارل موراس" ادرك هذه الفضيلة في شعر "هوجو" لما في مفرداته واعلامه من القيم الغنائية والالوان .

وبالتالي فاللفظة قبضة من الاشعاع ينبعث منها معنى موسيقي . وحتى الذي يدل منها على اشياء معينة "كالزنبق والعيون والغروب" تلاقي في انفسنا مجموعة من الصور . فتصبح لفظة غروب مثلا مبعثا تتحفز به الصور التي في ضمائرنا مصحوبة بالانفعالات الداخلية التي تنشأ على اثر استيقاظها فينا : كمصرع الشمس الدامي ، والالوان الهاربة الغاربة ، والشعور بالشيء يزول وبالانقباض الخ .....

اشرنا اذن ان الرمزيين فرقوا بين طبيعتي 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 هياكل عظيمة تصلها اسلاك خفية من المعاني والاصداء الصوتية ، او قل حجارة كريمة مضاءة في ذاتها وبينها . اشار ملارمه الى "ان الكلمات تنعكس على بعضها البعض ، حتى تبدو وكانها قد فقدت لونها الخاص وغدت انتقالا منغما (٣) وفي مكان آخر : "انني انتزعت هذه القصيدة ، التي حلمت بها سحابة صيف ، من دراستي للكلمة" (٤)

---

(١) Divagations - Mallarmé ص: ٢٤٦

(٢) P.de St/Mall.-Thibaudet ص: ٢٢٣

(٣) Propos S.P. - Mallarmé ص: ٧٥

(٤) " " " ص: ٨٣

وبهذا يُستعاض عن هاتين الصفتين . ان الالفاظ في البيت الشعري اشبه بحجارة كريمة فيعقد نظيم . تنبعث من اشعاعها والوانها اضواء على جارتيها وجارتاها تحملان الضياء المنبثق منها وتمزجانه بنورها الذاتي وتسطعان على ما يحيط بهما وهكذا دواليك حتى يتم في العقد الكلامي تآلف شعري فقيمة الكلمة اذن مزدوجة : قيمتها بحد ذاتها "كصدى صوتي منغم وكضياء يحف بها بهام عجيب" وقيمتها بحسب جوارها لسائر الالفاظ التي تتخايس الوانها وتتغامز اضواؤها وتمتد اصداؤها واصداء اصدائها كلما سطعت عليها القيم الاولى ويذكر ملارمه ذلك

Ils (les mots) s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur une pierrerie. (١

والظاهر ان الشاعر البرناسي De Lisle رأى هذا الاعتبار يذكر الاعلام في شعره قال : "ان هذه الاعلام اشبه بالجواهر اليتيمة التي يحلي بها النحات عمره النقي" (٢ ثم ان "شارل موراس" ادرك هذه الفضيلة في شعر "هوجو" لما في مفرداته واعلامه من القيم الغنائية والالوان .

وبالتالي فاللفظة قبضة من الاشعاع تنبعث منها معنى موسيقي . وحتى الذي يدل منها على اشياء معينة "كالزنبق والعيون والغروب" تلاقي في انفسنا مجموعة من الصور . فتصبح لفظة غروب مثلا مبعثا تتحفز به الصور التي ضاقرناها بحد وبقبالانفعالات الداخلية التي تنشأ على اثر استيقاظها فينا ؛ كعصر الشعر الدامس ، والالوان المارية الغاربة ، والشعور بأفول شيء ما بزول وبالانقباض الخ .....

اشرنا اذن ان الرمزيين فرقوا بين طبيعتي الشعر والنثر واعتبروا الشعر صياغة ، وجعلوا للشعر لغة في اللغة ، تختلف عن القالب النثري ، وحملوا الالفاظ الشعرية ومعانيها تمتد في ذات القارئ ولا تقف عند الحدود الوضعية ، وبدلوا في الانظمة الترتيبية النحو طيقية ، وبقيت ابياتهم في ذات القارئ هياكل عظمية تحملها املاك خفية من المعاني والاصداء الصوتية ، او قل حجارة كريمة مضاءة في ذاتها وبينها . اشار ملارمه الى "ان الكلمات تنعكس على بعضها البعض ، حتى تبدو وكانها قد فقدت لونها الخاص وغدت انتقالا منغما (٣ وفي مكان آخر" انني انقدت هذه القصيدة التي حلمت بها سحابة صيف من دراستي على الكلمة (٤

(١ Divagations - Mallarmé ص: ٢٤٦
(٢ P.de St/Mall.-Thibaudet ص: ٢٢٣
(٣ Propos S.P. - Mallarmé ص: ٧٥
(٤ " " " ص: ٨٣

يروى فاليرى ان المصور Degas كان بصحبة ملارمه وقد دعتهما الى تناول طعام العشاء مدام " Morisot " فرفع Degas امره قائلا " بئست هذه المهنة . انني احييت نهاري في نظم قصيدة فلم يسعني ان اتقدم خطوة واحدة رغم ان الافكار لا تعوزني ، انني منهاملي ، وبها الجعل ، " فاجابه ملارمه بهدوء عميق ما بالافكار ينظم الشعر يا Degas بل بالكلمات . (١)

ولم يقفوا عند هذا الحد بل اعتبر بعضهم ان للحروف الوانا ، ونشأت فكرة رمزية الالوان .

٥- الحروف الملونة - ولم يكتف بعضهم في البحث عن معاني موسيقية فقيض لهم ان يروا عن طريق التخيلات الهاذية (Hallucinations) للحروف الصوتية الوانا . والمقرر ان " رمبو " هو اول من اكتشف ذلك بلمحة من العبقرية ، غريبة . وانه نظم في هذا الصدد قصيده شهيرة عنوانها " احرف العلة " توسعها شرحا اذا ما بلغنا هذا الشاعر . ونجتزئ الآن مترجمين بعض ما جاء في كتابه " فصل في جهنم " عن " الكيمياء الفعلية " قال :

انني ابتدعت للحروف الصوتية الوانا : A اسود E ابيض I احمر O اخضر U ازرق ، ونظمت للحروف الصحيحة شكلها وحركتها . و بانغام غريزة عجبت لا بتداعي " فعلا شعريا يخضع يوما للحواس جمعاء . " (٢) وبهذه التخيلات لقح " رمبو " نظرية التمازج بين الاصوات والالوان والجهاز الفعلي الذي كان اساسا لدراسات René Ghil ولكن هذه الالوان الناشئة عن الاصوات منوطة بعوامل نفسية بحتة قد تتبدل بتبدل الافراد وتختلف في الفرد الواحد بحسب الظروف . واذا ما القينا نظرة على الاعمال التي قام بها « جيل » ليوسع نظرية " رمبو " و يجعل منها علما تاما مستقلا .

وبعدهما Vigié-Lecocq . يبين ما يلي : :

	R	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 (٣)

---

(١) Degas, Danse, Dessin - Valéry ص: ٩٩

(٢) Oeuvres complètes. S. en enfer ص: ٢٨٥

(٣) le dyn. de l'ima. - Eigeldinger Rimbaud dans la poésie Française. ص: ٢٢٠

ويروى فاليرى ان المصور Degas كان بصحبة ملارميه وقد دعتهما الرسامة طعام العشاء هدام Morisot فرفع Degas امره قائلا " بشت هذه المسئلة . انني احببت تهاوى في نظم قصيدة فلم يسعني ان اتقدم خطوة واحدة رغم ان الافكار لا تعوزني ، انني متفائل" وبدا احبل ، فاجابه ملارميه بهدوء عميق : ما بالافكار ينظم الشعر با Degas بل بالكلمات . ١)

ولم يقفوا عند هذا الحد بل اعتبر بعضهم ان للحروف الوانا ونشأت فكرة رمزية الالوان .

٥- الحروف المتلوّنة - ولم يكتف بعضهم في البحث عن معاني موسيقية فقيّض لهم ان يروا من طريق التخيلات الهاذية (Hallucinations) للحروف الصوتية الوانا . والمقرّر ان "رمبو" حاول من اكتشف ذلك بلمحة من العبقرية ، غريبة . وانتظم في هذا السدد قصيده قصيرة عنوانها " احرف العلة " توسعها شرحا اذا ما بلغنا هذا الناشر . ونجتزئ الآن مترجمين بعض ما جاء في كتابه "فصل في جهنم" من "الكيمياء الفعلية" قال :

انني ابتدعت للحروف الصوتية الوانا : A اسود E ابيض I احمر O الخضر U ازرق ، ونظمت للحروف الصحيحة شكلها وحركتها . وبانتظام غريزي صرت لا يتداعى "فعلا شعريا يخضع يوما للحواس جميعا." ٢) وبهذه التخيلات لفح "رمبو" نظرية التمازج بين الاصوات والالوان والجهاز الفعلي الذي كان اساسا لدراسات René Ghil ولكن هذه الالوان الناشئة عن الاصوات مضبوطة بعوامل نفسية بحتة قد تتبدّل بتبدل الافراد وتختلف في الفرد الواحد بحسب الظروف النفسية . واذا ما التفتا نظرة على الامثال التي قام بها "جيل" بوسيخطرية "رمبو" ويجعل منها مثالا تاما مستقلا .

وبعدهما Vigié-Lecocq فيبين هما بلي :

	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 (٣

---

١) Degas, Danse, Dessin - Valéry ص ١١

٢) Oeuvres complètes. S. en enfer Rimbaud ص ٢٨٥

٣) le dyn. de l'ima. -Eigeldinger dans la poésie Française. ص ٢٢٠

فينجلسي ان هذه الانفعالات التي تحدث في الذات ترجع الى التهيؤ 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 تلقائيا 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	- ingénuité, rire (؟)

ونعتبر انهم ضلوا الطريق التي توخاها "رمبو" لانهانما فعل ذلك بديهة فنسب للحروف الوانا خطرت له ليوسع امكانيات الرؤى الشعرية اوليرحب المثاقيل الادائية في الحروف فمزج بالصوت الوانا . اما ان يجعل من اتى بعده من ذلك علماء ان يجعلوا من الصدفة التي يندر ان تلاقي واقعها حتى وفي نفس الشاعر ، فتوحي فيه غالبا غير ما هو مفروض ان توحيه، فذلك علم مصطنع . اوانه مبني على اسس تعاكس العلم ، فالعلم ينظم القوانين بعد استخلاص الحقائق، والشذوذ فيها ان ورد فنادر عرضي . اما Ghil و Lecocq فيجعلان من الصدفة والشذوذ حقائق دائمة ويعدون لها القوانين الشاملة . فيبنيان الشامل الثابت على اساس مضطرب نسبي افرادي قد لا يكون له واقع - على ان لهذه الوسيلة في الحروف = المتلونة = المنغمة" فضيلة المساعدة الادائية - فبينما ترى الالوان في الشعر البرناسي جامدة، تتلمسها في الشعر الرمزي وقد ضجت بالحركة واختطفها تيار الضمير المتحرك . فنظرية الحروف الملونة ساعدتهم على اداء التعبير الفكري .

ف = الامتزاج في التفاعل الحسي . الالوان وسيلة للتعبير :

يرى الرمزيون وفي مقدمتهم "بودلير" و "رمبو" ان الانفعالات الخارجية تبلغنا عن طريق الحواس من الوان واصوات وعطور، قد يتشابه وقعها في النفس ، فتوحي شعورا متشابها . و يعتبر البعض ان بودلير اول من دعا ومن نبه الى ذلك ارتكازا على المقطع الثاني من قصيدته "

Les correspondances.

" Comme de ~~loins~~ 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~~ répondent.

---

(١) le dyn.de l'im.dans la P.F. ص: ١٢٠
Eigeldinger.

نيجلسي ان هذه الانفعالات التي تحدث نرالذا ترجع الى التميز الشخصي فرالشاعر من ناحية والقارئ من ناحية اخرى . غير اننا لا نستطيع حصرها في قاعدة من القواعد كما ستهدف "جيل" فانه يزعم ان كل لون من الالوان يوقظ صوت آلة من الآلات الموسيقية ترتبط تلقائيا 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	- ingénuité, rire (S)

ونعتبر انهم ضلوا الطريق التي توخاها "رمبو" لانهم فصل ذلك بديهة فنسب للحروف الوانا خطرت له ليوسع امكانيات الرؤى الشعرية اوليرحب المتقابل الادائية في الحروف فمزج بالصوت الوانا . اما ان يجعل من اتى بعده من ذلك علماء ان يجعلوا من الصدفة التي يتذوق ان تلاقي وانصهاحتى في نفس الشاعر ، فتوحي فيه غالبا فيسرها هو مفروض ان توجهه فذلك علم مصطنع . انه مبني على اساس تعاكس العلم ، فالعلم ينظم القوانين بعد استخلاص الحقائق ، والشذوذ فيان ورد فنادر عرضي . اما Ghil و Lecocq فيجعلان من الصدفة والشذوذ حقائق دائمة ويحددون لها القوانين الشاملة . فيبنيان الشامل الثابت على اساس مضطرب نسبي افرادي انه لا يكون له واقع . على ان لهذه الوسيلة في الحروف = المتلونة = المنغمة" فضيلة المساعدة الادائية فبينما نرى الالوان في الشعر البرناسي جامدة ، تتلمسها في الشعر الرمزي وقد ضجت بالحركة واختلفت تيار الضمير المتحرك . فنظرية الحروف الملونة ساعدتهم على ادا التعبير الفكري .

ج - الامتزاج في التفاعل الحسي . الالوان وسيلة للتعبير :

يرى الرمزيون في مقدمتهم "بودلير" و "رمبو" ان الانفعالات الخارجية تبلغنا عن طريق الحواس من الوان واصوات وعطور قد يتشابه وقعها في النفس ، فتوحي شعورا متشابها . ويعتبر البعض ان بودلير اول من دعا من نبه الى ذلك ارتكازا على المقطع الثاني من قصيدة " Les correspondances.

" Comme de loins 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.

---

(١) le dyn.de l'im.dans la P.F. ص: ١٢٠
Eigeldinger.

ومؤداه "كما تتمازج الاصداء من بعيد في وحدة مظلمة عميقة مثل الليل والضياء، كذا تتجاوب العطور والالوان والاصوات. "

على ان الفكرة اقدم من "بودلير" وترجع كما ترجع نظرية "العلاقات" عامة الى الرومانتيكية الالمانية، ونخص بالذكر Novalis و Hartmann. ولقد اورد "بودلير" في كتابه Les curiosités Esthétiques مقطعا من Hartmann ترجمته: "لا في الحلم، ولا في الغيبوبة التي تسبق الوسن بل في صحوتي اسمع موسيقى، وارى تشابها وارتباطا وثيقا ما بين الالوان والاصوات والعطور. و يخيل لي ان كل هذه الاشياء " وليدة شعاع واحد من الضياء، ينبغي ان تجتمع في نشيد عجيب. ان في رائحة الهواجس السمر والحمر ما " يهيج في اثرا عجيبا فتتركني في حلم عميق، و يخيل لي انني اسمع من البعيد اصواتا مزمارجليلة عميقة 1)

كما ان مبداء الوصال والعلاقات هذه بين الكون والسماء، وان الكون صورة مصغرة لعالم مثالي آخر او انها ظل للحقيقة الخالدة، والذى عنه تتفرع فكرة الامتزاج "اللوني" يؤول الى الشاعر المتصوف الاسوجي "Swedenborg والى" Tavater " بدليل ما يستشهد "بودلير" لـ Swedenborg : "ان جميع الالوان تحويل من النور، " وكل عطر مزيج من الهواء والضياء. والتعابير الاربعة التي تربط المادة والانسان، اى الصوت، واللون، والعطر " والشكل ترجع الى اصل واحد. 2)

وما النظرية التي اولى بها Rimbaud والتي ابتدعها (كما يقول) الا حالة خاصة من الحالة الشاملة التي استقاها "بودلير" مما ذكرنا.

وكان من البديهي ان يرى الرمزيون الذين تلمسوا الصلات والعلاقات بين الاصوات والعطور والالوان، للالوان والعطور والاصوات في النفس رجعا بعيد القرارة. له معنى مستفاد بنفسه. وهذه المعاني موسيقية اى انها تحدث في الذات حدثه الاصوات الحرفية في وقعها. ولا اقول بذلك ان المثقالين الشعريين (المثقال اللوني والمثقال الصوتي) منفصلان بل هذا اتى على سبيل التفرقة بين وسائل لا تتفرق لانها تكون وحدة، استخدمه الرمزيون لبلوغ "الشعر الصافي"، وعلى كلمة "رمبو" انني ابتدعت الفعل الشعرى الذى ينطبق على الحواس جميعا 3) والصحيح ان الالوان والحروف الصوتية التي ابتدعها "رمبو" لم تكن "تلقاء صدفة" وانما هي تحقيق واع للذاكرة النظرية

---

1) le dyn. de l'im. dans la P.F.- Eigeldinger ص: ١٢٠
2) " ص: ١٢١
3) L'alchimie du Verbe - Rimbaud.

وسوداء "كما تتمازج الاصداء من بعيد في وحدة مظلمة عميقة مثل الليل والضياء كذا تتجاوب العطور والالوان والاصوات."

على ان الفكرة اقدم من "بودلير" وترجع كما ترجع نظرية "العلاقات" عامة الى الرومانتيكية الالمانية، وتخص بالذكر Novalis و Hartmann ولقد اورد "بودلير" في كتابه Les curiosités Esthétiques مقطعا من Hartmann ترجمته: "لا في الحلم ولا في الغيبوبة التي تسبق الوسن بل في صحوتي اسمع موسيقى، واري تشابهها وارتباطا وثيقا ما بين الالوان والاصوات والعطور، وخيل لي ان كل هذه الاشياء" وليدة شعاع واحد من الضياء، ينبغي ان تجتمع في نشيد عجيب، ان في رائحة الهواجس السر والحرمان" "يحدثني انسرا عجيبا فتتركبني حلم عميق، و يخيل لي انني اسمع من البعيد اصواتا موزارجلية الصبغة" (١)

كما ان مبدأ الوصال والعلاقات هذه بين الكون والسماء وان الكون صورة مصغرة لعالم مثالي آخر او انها ظل للحقيقة الخالدة، والذي منه تتفرع فكرة الامتزاج "اللوني" يؤول الى الشاعر المتصوف الاسوجي "Swedenborg والى" Tavater " بدليل ما يستشهد "بودلير" لـ Swedenborg : "ان جميع الالوان تحويل من النور، "وكل عطر مؤلف من الهواء والضياء. والتعابير الاربعة التي تربط المادة والانسان، اي الصوت واللون، والعطر والشكل ترجع الى اصل واحد." (٢)

وما النظرية التي اولى بها Rimbaud والتي ابتدعها (كما يقول) الا حالة خاصة من الحالة الشاطحة التي استقاها "بودلير" مما ذكرنا.

وكان من البديهي ان يرى الرمزيون الذين تلمسوا الصلات والعلاقات بين الاصوات والعطور والالوان، للالوان والعطور والاصوات في النفس وجعا بعيد القرار، له معنى مستفاد بنفسه، وهذا معاني موسيقية اي انها تحدث في الذات تحدثه الاصوات الحرفية في وقعها، ولا اقول بذلك ان المتقالين الشعريين (المتقال اللوني والمتقال الصوتي) منفصلان بل هذا اتى على سبيل التفرقة بين وسائل لا تتفرق لانها تكون وحدة استخدمها الرمزيون لبلوغ "الشعر الصافي" وعلى كلمة "رمبو" التي ابتدعها الفصل الشعري الذي ينطبق على الحواس جميعا (٣) والصحيح ان الالوان والحروف الصوتية التي أبانها "رمبو" لم تكن "تلقاء صدفة" وانما هي تحقيق واع للذاكرة الفطرية

---

(١) le dyn.de l'im.dans ص: ١٢٠

(٢) la P.F.- Eigeldinger ص: ١٢١

(٣) L'alchimie du Verbe - Rimbaud.

(Mémoire Visuelle) و يغزر هذا في ابيات الشاعر الاولى في الـ"الانارات" ويقول «ايجلدنكر» كل لون لديه مربوط بحس اوبفكرة معينة ١) و يقول هو: "كنت ارى السماء الزرقاء والبرية تعمل عملها المزهر" . فتبصر كيف ان صورة السماء الزرقاء عند صورة البرية فنشأتا في ذاكرته دفعة واحدة . و يتجلى الامر في مجمل شعر ومن هذا الجمع بين الصور النظرية نشأت "الفوق واقعية". اليك ما يقوله في Quartain ٢)

" بكت النجمة وردا في قلب اذنيك، وتدحرجت اللانهاية بيضاء من عنقك الى النهدين، والبحر امطر "اللؤلؤ" الاصهب في حلمتيك الخمريتين ."

واللون الاحمر اجمالا في شعر "رمبو" يرمز الى الحركة والحياة الصاخبة، والدم، والعبداء الخالد، وشهوة الحب والنشوة العارضة .

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 يدلي اللون الاحمر ايضا الى القتال، والثورة والغضب، والاعاصير .

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

اما اللون الاخضر في نظر Rimbaud 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)

و يمتزج الاخضر بفكرة المستحيل الذي يبلغه الانسان، من فردوس الطفولة والطهر، والانعتاق والكمال

وقد لا يجد اللون الاخضر لديه ارتباطا واقعيا فيتجرد آنذاك من المعنى المعين، و يستغيث بالاخضر توهما للوصف الغير مألوف فيقول بجرأة: " verts pianistes "!

---

١) Le dyn. de l'Image dans la P.F. ص: ٢١١

٢) Quatrain. - Oeuvres de Rimbaud ص ٢٦٣

(Mémoire Vistelle) ويبرز هذا في ابيات الشاعر الاولى في الـ"الانارات" ويقول "ا يجلد نكر"

كل لون له به مربوط بحس اوبفكرة معينة ١) ويقول هو "كنت ارى السماء الزرقاء والبرية تعمل عملها المزهر".

فتبصر كيف ان صورة السماء عنده صورة البرقية فنشأتا في ذاكرته دفعة واحدة. ويتجلى الامر في مجمل شعره

ومن هذا الجمع بين الصور النظرية نشأت "الفوق والتعبية" اليها يقوله في ٢) Quartain

بكت النجمة وردا في قلب اذنيه وتدحرجت الانامة بيضاء من عنقها الى النهدين، والبحر امطر

"اللؤلؤ" الاصهب في حلمتيك الخمريتين."

واللون الاحمر اجمالا في شعر "رمبو" يرمز الى الحركة والحياة الصاخبة، والدم، والعبد الخالد، وشهوة

الحب والنشوة العارضة.

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 يدلي اللون الاحمر ايضا الى القتال والثورة والغضب، والاعاصير.

Tas sombre de haillons saignants de bonnets rouges
Les crochats rouges de la mitraille " / (Le Mal)
Fuyez ! Plaine, deserts, prairies, horizons
Sont à la toilette rouge de l'orage

اما اللون الاخضر في نظر Rimbaud فيمثل الكون والطبيعة، والبحر بما فيه من سعة الانطلاق،

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

ويمتزج الاخضر بفكرة المستحيل الذي يبلغه الانسان، من فردوس الطفولة والطهر، والانعتاق والغلاء

وقد لا يجد اللون الاخضر لديه أي رابط واقعي فيتجرد آنذاك من المعنى المعين ويستغيث بالاخضر

توحيا للوصف الغير مألوف فيقول بجرأة verts pianistes

---

١) ص: le dyn. de l'Image dans la P.F.

٢) ص ٢٦٢ Oeuvres de Rimbaud Quatrain.

ولقد حظى اللون الازرق حظوة واسعة القيم، وفيه يرمز الى العالم الذى لا يعرف التخوم، الى ما

وراء المادة الكونية

Où des pleurs d'or austral tombaient des bleux ~~dignés~~ degrés
Le rêve aux chastes bleuités - (Premieres communions)
Fileur ~~et~~ 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 تقتبض الاعماق

Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord - I (Dévotion)
J'ai vu le soleil taché d'horreur mystiques. Illuminaient de longs figements violets

فاللون البنفسجي لون الرؤى الصوفيه.

وفي "الاصفر و "الذهبي" لون المرض والانقباض. ولقد يرتبط الاصفر بشعر الحزن والتبسم من

الحياة والتحفز نحو عالم اطهر وامثل

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

و بترك اللون الابيض في نفس رمبو جوا من الطهر المثالي الذى لا يبلغه الانسان في ~~جسده~~ جسده وفي

البياض هدأة وسكينة ولون من الفراغ والجمود .

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

وكانما يرقى به اللون الى حيز الملائكة وهو في اختباط من الاجنحة البيضاء والفردوس الهادى تحت

اجنحتها .

L'eau clair; 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 المادى ينهار امام عينيه فيتجرد من مادته الدرنة و ينطلق في جوهر عوالمه .:

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

فترى ان ما استخدم من المعاني الموسيقية في الحروف لاثارة الشعور الكامنة ولتوليد الاجواء في النفس، عاد "رمبو

ولقد حظي اللون الازرق خطوة واسعة لقيمه وجه يرمز الى العالم الذي لا يعرف التنوع الى ما

وراء المادة الكونية

Où des pleurs d'or austral tombaient des bleux degrés
Le rêve aux chastes bleuités - (Premieres communions)
Fileur et eternel 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 غناء السكون التي تكتشف عوالم الملائكة والالحان الموسيقية التي تقبض الاعماق .

Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord - I (Dévotion)
J'ai vu le soleil taché d'horreur mystiques. Illuminaient de longs figements violets

فاللون البنفسجي لون الرؤى الصوفيه .

وفي "الاصفر و "الذهبي" لون العرض والانقباض . ولقد يرتبط الاصفر بشعور الحزن والتعب من

الحياة والتحفز نحو عالم اطهر وامثل

La mélancolique lessive de l'or du couchant (Enfance)
Jeanne, bavant la foi de sa boucle édentée (Chatiment de Tartuffe)
Il, revait 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)

و يترك اللون الابيض في نفس رمبو جوا من الطهر المثالي الذي لا يلمسه الانسان في رحمه ودنسه وفي

البياض هدأة وسكينة ولون من الفراغ والجمود .

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

وكانما يرنو بهذا اللون الى حيز الملائكة وهو في اختباط من الاجنحة البيضاء عوالم الفردوس المادي تحت

اجنحتها .

L'eau clair; 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 بنهار امام عينيه فيتجرد من مادته المدرنة وينطلق في جوهر عوالمه .

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

نشعر ان ما استخدم من المعاني الموسيقية في الحرف لاثارة الشعور الكامن ولتوليد الاجواء في النفس عاد "رمبو"

٠/٠

بجمع "خيالي" عجيب ، وضم هذه الالوان، وكون منها شعلا منسجمة لا يقل وقعها عن الايقاع او عن الانغام الشعرية الصوتية في الحرف. ومن البديهي ان فصلنا للعنصرين فصل حاد ومصطنع. الا انه يحق لنا تبيان العناصر التي يتألف منها الجوهر الواحد (Les fleurs p:176) ولم يكن "رمبو" الوحيد بل خصصناه بالجزارة ذلك في شعره. فملارمه مثلا يعتبر ان في "اللون الابيض" سكينة الاعماق وانه مزيج كل الالوان الاخرى، وانه منال من الفكرة العالمية المجردة. و"البياض" يعم شعره لما فيه - في عرفه - من الخفة والتجرد ، والتراكم الفكري الطاهر الذي لا تشوبه مادة .(Le Cygne) .

٧. الرمزيون ذوو الكتاب الواحد . صعوبة التاليف . العجز :-

عرف الرمزيون بانهم ذوو الكتاب الواحد . فبودلير لم يترك في الشعر الا كتاب ازاهر الاذى . وجمع شعر "رمبو" في ديوان لا يربو على ست واربعين قصيدة . اما مجموعة "ملارمه" فتقع في اربعوستين . وسناتي على تفصيل الامور في اماكنها .

وتبين ان انتاج هؤلاء الشعراء كان ضئيلا ، شحيحا، ولهذا فيما ادرى سببان رئيسيان :

و يرتكز السبب الاول على انهم حاولوا ان يخفوا على انفسهم المواضيع الشعرية باعتبار ان انفسهم وحدها هي الينبوع الشعري، لان الكون الخارجي لا وجود له الا بقدر الاثر المتروك في اعماق الاعماق، او انهم لا يبصرونه الا من خلال الاعماق . فبينا نرى ان شعر من سبقهم يجنح الى الكون والى كل ما يجول فيه ليتفجر منها جميعا بنابيع شعرية، نراهم يغوصون على ذواتهم، و ينحصرون في دائرتها ليستقوا الابواب الشعرية ، فشعرهم من هذا القبيل وجداني بحت، بل سبر غور نفساني او فيناه شرحا في الاتجاه الباطني في ما سموه الـ Narcisse

والى التاريخ.

على ان الشعراء جميعا كانت انفسهم مصادر شعرهم، فالاشخاص العالميون الذين لا يحدهم زمان ولا مكان في المسرح "الشكبيري" او "الراسيني" لم يكونوا الا فروعا من ذات الخلاقين .اجل .ان في كل منا شخصيات متعددة ، تتفرع ، تتغذى، فتبرز للعالم بمظاهرها المستقلة (Sui Generis) المتباينة فلا محيص عن البت بان "هملت" و "روميو" و"كير" 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 عمن سبقهم في هذه الناحية . ذلك ان الادباء الخالدين قبلهم ارادوا ان يدهنوا اشخاصهم

بجمعٍ خيالي عجيب ، وضم هذه الالوان، وكون منها شعلا منسجمة لا يقل وقعها عن الاستاع او عن الانغام الشعرية الموسيقية في الحرف. ومن البديهي ان نسلم للعنصريين فصل حاد ومصطنع. الا انه يحق لنا ان نبين العناصر التي يتألف منها الجوهر الواحد (Les fleurs p:176) ولم يكن "رمبو" الوحيد بل خصصناه بالذكر لغزارة ذلك في شعره. فملارمه مثلا يعتبر ان في "اللون الابيض" سكينة الاعماق وانه مزيج كل الالوان الاخرى، وانه مثال من الفكرة العالمية المجردة. و"البياض" يعم شعره لما فيه - في عرفه - من الخفة والتجريد ، والتراكم الفكري الطاهر الذي لا تشوبه مادة .(Le Cygne) .

٧. الرمزيون ذوو الكتاب الواحد . صعوبة التاليف . الم العجز :-

عرف الرمزيون باسم ذوي الكتاب الواحد . فبودلير لم يترك في الشعر الا كتاب ازاهر الاذى . وجمع شعر "رمبو" في ديوان لا يربو على ستة وار بعين قصيده . اما مجموعة "ملارمه" فتقع في اربعين . وسنأتي على تفصيل الامور في اماكنها .

وتبين ان انتاج هؤلاء الشعراء كان ضئيلا ، شحيحا، ولهذا فيما ادرى سببان رئيسيان ، ويرتكز السبب الاول على انهم حاولوا ان يضيقوا على انفسهم المواضيع الشعرية باعتبار ان انفسهم وحدها هي الينبوع الشعري، لان الكون الخارجي لا وجود له الا بقدر الاثر المتروك في اعماق الاعماق، او انهم لا يعتبرونه الا من خلال الاعماق . فبينا نرى ان شعراء سبقهم ، يجنح الى الكون والى كل ما يحول فيه ليتفجر منها جميعا ينابيع شعرية، والى الشارع تراهم يغوصون على ذواتهم، و ينحصرون في دائرتها ليسقفوا الابواب الشعرية ، فشعرهم من هذا القبيل وجداني بحت، بل سبر غور نفساني او فيناه شرحا في الاتجاه الباطني في ما سموه الNarcisse

على ان الشعراء جميعا كانت انفسهم مصادر شعرهم، فالاشخاص العالميون الذين لا يحدهم زمان ولا مكان في المسرح "الشكسبيري" او "الراسيني" لم يكونوا الا فروعا من ذات الخلاقين ، اجل ، ان في كل منا شخصيات متعددة ، تتفرع ، تتشذى، فتبرز للعالم بمظاهرها المستقلة (Sui Generis) المتباينة فلا محيص من البت بان "هملت" و "رومبو" و"كير" فروع من ذات "شكسبير" كما ان "اتالي" و"فيدر" و"اندروماك" و "اوريست" فروع وظلال من ذات "راسين" . ولا ريب في انهم - وهم على عملية الخلق الادبي ، عاشوا هذه الناحية او تلك من انفسهم، فكيف اختلف الرمزيون عمن سبقهم في هذه الناحية . ذلك ان الادباء الخالدين قبلهم ارادوا ان يدهنوا اشخاصهم

بطبائع تفسر تصرفهم وصيرورتهم في كل ما يتمنون من الاعمال، ان يدهنوا وجوها عالمية معقولة " Vraisemblables تلاقي واقعها نادرا، او ما يقاربواقعها دائما، على طريق الحياة . اما الذين لقبوهم بالرمزيين فكانوا يعبرون عن شعورهم الذاتي، لا لتصوير حقائق في الكون والتاريخ، بل لاحياء الانفعال الذى ثار في نفوسهم حيال التائلات الخارجية . وهذا الانفعال ذاتي شخصي، وهو يصبح عاما، انسانيا بقدر ما تتشابه او تتقارب الشعور حيال ما يدخل الى الذات عن طريق الحس. فيعتبر الادب الرمزى والحالة هذه - تتمة للتدفق الذاتي الرومنتيكي " (Epanchement du Moi) الا ان شعور الرومانتيكيين كان واعيا سطحيا متصلا بتاريخهم الشخصي او الوطني، او العام . فعزموا هم على ابداء ما في قرارة "النرسيس" في عقله الباطن، او "لاوعيه"، والذى لا يلمح الا خطف برق، ثم يحتجب، وتقييد الادب في هذه الناحية الباطنية ضيق عليهم مدى المواضيع التي الحق بهم لقب "العاجزين" Impuissants, Incapables ولقب المتقهقرين " Decadents " بدءا .

اما الداعي الثاني وهو في نظرنا خطير، فيعود الى صعوبة، في "التأليف" - قال "فاليرى" -: "ان ما اسميه الفن الاكبر، هو الفن الذى يوجب على المرء استخدام كل ما يملك من "قوى" والذى يستدعي بذل القوى الكلية لتتلذذ بها وتدركها !)

ويفضي القول الى الصعوبة التي يعانيها الخلاق وهو على عملية الخلق . ونقرر ان هذا من تاثير "ملارميه" الاخلاقي ولتاثير واسع النطاق ذكره فاليرى في رسالة A. Thibaudet في مجلة Fontaines[٢] فكانما ليس في الفن شيء معطى، بل ينبغي على المبدع القوي ان يتغلب فيخسف السهل، وفي خسف هذه السهولة صعوبة، فلا يشغله ما بامكانياته ان يفعل بل يبعد الى اكثر من ذلك، فيتبصر فيما يجب فعله، ولذا حاول الرمزيون ان يجهدوا ذواتهم، نابذين نقل التعابير الادائية السهلة، المالوفة، نابذين التقليد المعطى في اللغة الشعرية . فرفعوا السهولة الميكانيكية " عن ذاكرتهم، وحاولوا ان يخلعوا تعابير جديدة غير منتظرة . فنتج عن ذلك ثلاثة امور : اولها ان الابداع لا ينجم عن "الصدفة" فالفن ليس صدفة وانما هو نمرة مران طويل وجهد بعاد وبعاد . ولذا فهو لا يدرك النهاية والكمال، وانما هو يقاربهما . هو شبيه بما يسميه علماء الهندسة الاكبر Asymptote-Hyperbolique

ولذلك ان الخط الشكلي لا يلتقي الخط الافقي الموازى له، وانما يكاد يلامسه ويظلان كذلك حتى اللانهاية .

---

١) Degas, Danse, Dessin - P. Valéry ص: ١٢٣

٢) Fontaine عدد ٤٤ ص: ٥٥-٥٦٢

بطبائع تفسر تصرفهم وصيرورتهم في كل ما يتعنون من الاعمال، ان بدهنوا وجوها ماليخوليا "Vraisemblables" تلاقي واقعها نادرا او ما يقاربواقعها وإ دائما على طريق الحياة. اما الذين لقبوهم بالرمزيين فكانوا يعبرون عن شعورهم الذاتي، لا لتصوير حقائق في الكون والتاريخ، بل لاحياء الانفعال الذي ثار في نفوسهم حيال التأثرات الخارجية. وهذا الانفعال ذاتي شخصي، وبحسب عاماه انسانيا بقدر ماتتشابه او تتقارب الشعور حيال ما يدخل الى الذات عن طريق الحس. فيعبر الادب الرمزي والحالة هذه - تتمة للتدفق الذاتي الرومنتيكي "(Epanchement du Moi)" الا ان شعور الرومانتيكيين كان واعيا سطحيا متصلا بتاريخهم الشخصي او الوطني، او العام. فعزموا هم على ابدا" ما في قرارة "الغرسيس" في عقله الباطن، او "لاوعيه"، والذي لا يلمح الا خطف برق، ثم يحتجب، وتقييد الادب في هذه الناحية الباطنية ضيق عليهم مدى المواضيع التي حتى يحق بهم "العاجزين Impuissants, Incapables" ولقب المتقهقرين "Decadents" بدا.

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 الكبيرة لتنفيذ بها وتدركها ١)

ويفضي القول الى الصعوبة التي يعانيها الخلاق وهو على عملية الخلق. ونقرر ان هذا من تاثير "ملارميه" الاخلاقي ولتاثيره واسع النطاق ذكره فاليري في رسالة A. Thibaudet في مجلة Fontaines فكانا ليس في الفن شيء معطى، بل يفرض على المبدع القوي ان يتغلب عليه فيخلق السهل، وفي خلق هذه السهولة صعوبة، فلا يشغله ما بامكانياته ان يفعل بل يصعد الى اكثر من ذلك فيتبصر فيما يجب فعله. ولذا حاول الرمزيون ان يجهد واذواتهم، نابذين نقل التعابير الادائية السهلة، العالقة، نابذين التقليد المحطي في اللغة الشعرية. فرفضوا السهولة "الميكانيكية" عن ذاكرتهم، وحاولوا ان يخلقوا تعابير جديدة غير منتظرة. فنتج عن ذلك تلاقاهم، اولها ان الابداع لا ينجم عن "الصدفة" فالفن ليس صدفة وانما هو نصرة مران طويل وجهد يعاد ويعاد. ولذا فهو لا يدرك النهاية والكمال وانما هو يقاربهما. هو شبيه بما يسميه علماء الجبر Asymptote-Hyperbolique

وذلك ان الخط الشكلي لا يلتقي الخط الافقي المواري له وانما يكاد يلامسه ويظلان كذلك حتى اللانهاية.

---

١) Degas, Danse, Dessin - P. Valéry ص: ١٢٣

٢) Fontaine عدد ٤٤ ص: ٦١ ٥٥-٥٦٢

فالفن الاكمل في اخراجه الامثل مفتقر ابدا الى اصلاح وتعديل مستديمين . ثانيا : اسقطت من الاخراج اللفظي "الكليشه" او التعبير الجاهز المبتذل ، فاعتبرت عيبا من العيوب الادائية . فعلى الشاعر ان يخوض على "الفلذات" الشعرية وما يسمونها "اللقايا" (Trouvailles) وهذه الفلذات تكوّن من الشعر مفاجآته المرتديه الجمال ، فتهز وتطرب. ففيها مزية الخلق الصحيح . والكليشه لا تبعث الى الذهول وليست من ثمرة الجهود وانما وحملت الينا بالتقليد ، وهذا عن طريق الذاكرة لا عن طريق التأليف الواعي والاستنباط الواقف على كل تفصيل ، لان القصيده مجموعة تفاصيل اتت بواسطة القوى العاقلة الارادية في الفنان ، اختارها ونظمها عقدا من الجواهر. ثالثا: ان الوحي - اذا اشتدت العواطف اليقظة - يعطل طريق التعبير ، فالمرء وهو تحت ضغط عاطفة دفاقة يشحب فيه الانتاج ، ولا ينتج الا بالاذكار، لان العاطفة تطغى على الكلمة، او ان الكلمة تبدو باهتة ضعيفة اذا قيست بهذه العاطفة . ولا نعني انهم سخروا الوحيه والعاطفة وللفظ ، وانما اضطروا لاستعادة هذه الحالة ان يحملوا الالفاظ من القيم المعنوية ، والانفعال الشعرية ، بما لم تعتد حملانه، فاستخدموا الالفاظ بنهج جديد ، واثقلوها بمعان وبفضائل وقيم شعرية، وكذا اصبحت القصيدة "مجموعة فلذات" تعرب عن الحالة الشعورية التي ضبطها الفنان بالذكر والالفاظ. فتمكنوا بداءبهم من اقصى حدود التعبير عن ابعد حدود الذات. غادركت الكلمات حدود قيمها القصوى " Les Valeurs-Limites بحيث ان القارىء بذهل لما توقظه الالفاظ من صور وفكر وتزامنها المعاني الصوتية التي تترك في السمع اثرا موافقا، تحمله الحاسة السامعة ليتولد التزاوج ما بينها جميعا ؛ فيكون الجمال ١)

وكان من توجيه القوى الواعية جميعا وحصرها في توليد الالفاظ الصالحة للشعر، ان نشأ تعب بل ضنى ومرض .

واترك الان الحديث للمشترع ملارمه

" شفيت بعد عجز دام ثلاثة اشهر . . . ان هذه الجهود تتعبني وتنهكني . . . انني اشمئز من نفسي وابكي عندما اشعر بالفراغ ولا استطيع ان اخلع لفظة واحدة على قرطاسي الابيض القاسي . . .

" وانهك ذاتي في بيت من الشعر لانني اريده جميلا جديدا . . . اود ان تتجلى هذه القصيدة

---

١) Degas, Danse, Dessin- Valéry ص: ٢٨

فالفن الاكمل في اخراجه الامثل مفتقر ابدا الى اصلاح وتعديل مستديمين . ثانيا . استطت من الاخراج اللفظي "الكليشه" او التعبير الجاهز المبتذل ، فاعتبرت عيبا من العيوب الادائية . فعلى الشاعران يخوض على "الفلذات" الشعرية وما يسمونها "اللقايا" Trouvailles وهذه الفلذات تكون من الشعر مفاجآته المرتديه الجمال ، فتهز وتطرب ففيها مزية الخلق الصحيح . والكليشه لا تبعث الى الذهول وليست من ثمرة الجهود/ وانما وصلت الينا بالتقليد ، وهذا عن طريق الذاكرة لا عن طريق التأليف الواعي والاستنباط الواقف على كل تفصيل ، لان القصيده مجموعة تفاصيل انتبا بواسطة القوى العاقلة الارادية في الفنان ، اختارها ونظمها عقدا من الجواهر . ثالثا : ان الوحي - اذا اشتدت العواطف اليقظة - يحطل طريق التعبير ، فالمرء وهو تحت ضغط عاطفة دفاقة يشحب فيه الانتاج ، ولا ينتج الا بالاذكار ، لان العاطفة تطغى على الكلمة ، او ان الكلمة تبدو باهتة ضعيفة اذا قيست بهذه العاطفة . ولا نعني انهم سخروا الوحي والعاطفة/ للفظ ، وانما اضطروا لاستعادة هذه الحالة ان يحملوا الالفاظ من القيم المعنوية ، والانثال النفسية ، بما لم تعتد حملانه ، فاستخدموا الالفاظ بنهج جديد ، وانقلوها بمعان وبفضائل وقيم شعرية ، وكذا اصبحت القصيدة "مجموعة فلذات" تعرب عن الحالة الشعورية التي ضبطها الفنان بالذكر والالفاظ . فتمكنوا بداءة بهم من اقصى حدود التعبير عن ابعد حدود الذات . فأدركت الكلمات حدود قيمها القصوى " Les Valeurs-Limites بحيث ان القارئ بذهل لما توقظه الالفاظ من صور وفكر ، تزامنها " المعاني الصوتية التي تترك في السمع انسراما موافقا ، تحمله الحاسة السامعة ليتولد التزاوج ما بينها جميعا ، فيكون الجمال [1]

وكان من توجيه القوى الواعية جميعا وحصرها في توليد الالفاظ الصالحة للشعر ان تنشأ تعب بل غنى ومرض .

واترك الان الحديث للمشترع ملارمه

" شفيت بعد عجز دام ثلاثة اشهر . . ان هذا الجهود تتبعني وتنهكني . . انني اشمئز من نفسي وابكي عندما اشعر بالفراغ ولا استطيع ان اخلع لفظة واحدة على قرطاسي الابيض القاسي . . . وانهك ذاتي في بيت من الشعر لانني اريده جميلا جديدا . . . اود ان تتجلى هذه القصيدة

---

[1] Degas, Danse, Dessin- Valéry ص ٢٨

"جوهرة يتيمة من مقبرتي الفكرية، حيث اموت على انقاضها، وليس لدى سوى الليل احلم طوالـه في كل لفظة
" من الالفاظ . . . . وكنت آنذاك مريض قصيدتي "هيرودية"، وقد برانـي السهر وعقمت عاجزا . . وكنت اشعـ
" ان معظم قصائدي ، دون الكمال حتى من الناحية الايقاعية، ولقد احييت، كي انشرها ، الليالي المتتالية
" اشجبها حتى يغالبني التعب. ونزولا عند الحاح Mendès كنت ارسلها اليه كما هي واتوسله كي يعيدها
" علي قبيل نشرها لاسقط منها ما عيبت عن إصلاحه . واترك ما بحسن، فاتبصر كل شيء بهدوء فكري سيعقب
" مرضي الدماغي الآن . . . وتضو العدم لقيت الجمال . . . وعقد ذلك انجلت هيرودية بعد شكوكي والآمي ،
" ووجدت اللفظة الدقيقة وهذا ما سيثبت دابي ويسهله. الصدفة لا تخلق بيتا شعريا . . . ثلاث قصائد
" افتتاحها هيرودية، ذات طهر لم يبلغه انسان ولن يبلغه، لانني ربما كنت العوبة الوهم ، اولان الآلة
" البشرية ناقصة فتعجز عن تحقيق نتائج من مثل هذه. . . ليس الا الجمال وليس للجمال سوى اداء واحد كامل الا وهو
" الشعر . . . اني استعيض بالشعر عن الحب لان الشعر بعشق ذاته، ولان متعته تقع في نفسي بلذة . . . والآن
" قد وصلت الى روء باعمل نقي . . لقد كدت اضيع رشادي ، وافقد معاني الالفاظ المألوفة. لا اجد في اللقيا
" الشعرية ما هو اكثر بديهة واعقل من ارجاع الكلمة الى ينبوعها". ١)

"فملارمه" يبلغ بذلك الى تحديد الشعر بحسب مفهومه الاجهادي في التعبير عن الناحية الحصية
في الذات. قال "الشعر هو التعبير عن المعنى العجيب الكامن في الوجود باشتهاد اللغة الانسانية واسطة وقد اعيد
الى ايقاعها الاصيل. فتمنح وجودنا فتأكد وجودنا سمة التأكيد، وتكون مهمتنا الفكرية الوحيدة". ٢)

وحرى بمن اتخذ الشعر مجموعة "تفاصيل" مشغولة في دأب واع مستمر، وبمن انصرف الى ذاته
الغامضة يستقي منها مواضيع لشعره ، منصرفا عن التاريخ وما يجول حوله من الشؤون الاجتماعية، ان لا ينطلق
وحيه رحبا او تتسع حالته الشعورية مل القصائد الطوال، فجاءت قصائد الرمزيين ، قصيرة على الاجمال، بدليل
ان الازمة الشعرية في النفس لا تدوم طويلا فلا تستغرق الصفحات انها لا تكاد تظهر حتى تزول . ثم ان القارئ
بدوره لا تتمكن الحالة نفسها منه سوى لفترات وبره.

فاذا طالت القصيدة اخفقت في رسالتها عن طريقها في المبدع على انها تعبير عن حالة

---

١) ~~xxxxx~~ propos sur la poésie, Mallarmé ص: ٣١ و ٤٤ و ٤٧ و ٦٩ و ٦٥ و ٦٦ و ٦٨ و ٧٤ و ٧٩ و ٨٠ و ١٣٨
٢) ص: ١١٨

"جوهرة يتيمة من مقبرتي الفكرية، حيث اموت على انقاضها، وليس لدي سوى الليل احلم طوالـه في كل لفظة،
" من الفاظ . . . . وكنت آنذاك مرتبش تصيدتي "هيرودية" وقد براني السهر وقمت عاجزا . . وكنت اشعر
" ان معظم قصائدي ، دون الكمال حتى من الناحية الايقاعية، ولقد احببت، كي انشرها ، الليالي المتتالية
" اشجبها حتى يغالبني التعب، ونزولا عند الحاح Mendès كنت ارسلها اليه كما هي واتوسله كي يعيدها
" علي قبل نشرها لاسقط منها ما عيبت عن اصلاحه . واترك ما يحسنه فاتبسر كل شيء بهدوء فكري سيحسب
" مرضي الدماغي الآن . . . وغسو العدم لقيت الجمال . . . وعند ذلك انجلت هيرودية بعد شكوكي والآمي ،
" ووجدت اللفظة الدقيقة وهذا ما سيثبت دابي ويسهله الصدفة لا تخلق بيتا شعريا . . . ثلاث قصائد
" افتتاحها هيرودية ذات طهر لم يلمسه انسان ولن يلمسه لانني ربما كنت الموبة الوهم ، اولان الآلة
" البشرية ناقصة فتعجز عن تحقيق نتائج من مثل هذه . . . ليس الا الجمال وليس للجمال سوى اداء واحد كامل الا وهو
" الشعر . . . اني استعيض بالشعر عن الحب لان الشعر يعشق ذاته ولان متعته تقع في نفسي بلذة . . . وأن
" قد وصلت الى روباصل نفي . . لقد كنت اضيع رشادي ، وافقد معاني الالفاظ المألوفة . لا اجد في اللغة
" الشعرية ما هو اكثر بديهية واعقل من ارجاع الكلمة الى يفوعها" ١)

"فلاريه" يبلغ بذلك الى تحديد الشعر بحسب مفهومه الاجتهادي في التعبير عن الناحية الحسية
في الذات قال "الشعر هو التعبير عن المعنى الخفي الكامن في الوجود باتخاذ اللغة الانسانية واسطة وقد اعيدت
الى ايقاعها الاصيل فتأكد وجودنا بسمة التأكيد، وتكون معتقنا الفكرة الوحيدة" ٢)

وحسبي بمن اتخذ الشعر مجموعة "تفاصيل" مشغولة في دأب واع مستمر وبمن انصرف الى ذاته
الناضجة يستقي منها مواضيع لشعره ، منصرفا عن التاريخ وما يجول حوله من الشؤون الاجتماعية ان لا ينطلق
وحيه وحسبا او تتسع حالته الشعورية مل" القصائد الطوال، فجاءت قصائد الرمزيين ، قصيرة على الاجمال، بدليل
ان الازمنة الشعرية في النفس لا تدوم طويلا فلا تستغرق الصفحات انما لا تكاد تظهر حتى تزول . ثم ان القارئ
بدوره لا تتمكن الحالة النفسية من لفتات وبره.

فاذا طالت القصيدة اخفقت في رسالتها عن طريقها في الابداع على انها تعبير عن حالة

---

١) Propos sur la poésie Mallarmé ص ٢١ و ٤٢ و ٤٧ و ٩١ و ٩٥ و ٩٦ و ٩٨ و ٩٩ و ١٢٨ و ١٢٩
٢) " " ص ١١٨

شعورية ، وفي القارئ على انها تولد فيه هذا الجو بعينه وهو عرضي . ولذا - عدا شذوذ - عنوا بالقصائد الصغيرة . لان الحالة لا تستغرق الا يسيرا . غير انه من الغريب ان تكون الطوال اكثر قصائدهم رواجا وشهرة . وتعليله انهم كانوا يجهدون فيها جهدهم في القصائد القصيرة من حيث التركيب . واذا تعطلت الحالة الشعورية ، توقفوا وعادوا الى التأليف تحت الحاح الحاجة النفسية الجديدة ، ويقظ القسم الاول فيهم ما كانوا يتوخون فأتموه . غير ان قصائدهم قصرت عامة وقلت فسموا "بالعاجزين" . زد انهم اتخذوا كيفية تكوين القصيدة فيهم موضوعا للشعر :

(~~Ils ne pas~~, La Nuit d'Idumée) ولا مندوحة عن ذكر العناء الذي يصيب القارئ .

وفي شريعة العالم Energy can neither be created nor can be destro-: Lavoisier
yed.

فتصيب القارئ جهود كالتي أصابت الشاعر ~~فتلا في جهود الشاعر جهودا لدى القارئ~~ . ولذا ينبغي ان نجيد القراءة والمجيدون قليل . واستنتج منه ان هذا النوع من الشعر لا يوجه الى الناس عامة بل الى فئة خاصة منهم ، لديها المؤهلات ، وقد اعتادت على هذا اللون . والقراء يتراوح عددهم تراوحا كالذي بين قراء السياسة والرياضيات . فعدد الفئة الاولى وفير يتضاءل كلما اتجهنا نحو العلوم المجردة ونخص منها الرياضيات القصوى ، حيث لا يتجاوز عدد الفاهمين الاربعة او الخمسة كما هي الحال في ~~الصحيحة~~ العصر التي وضعها Enstein في نظرية eme-dimension

وكان من العلل التي سقط فيها الشعراء الرمزية عامة و "ملارمه" منهم خاصة ، وهو الذي حقق الرمزية في كل اهدافها ، انهم اهملوا القارئ او افترضوا فيه الفضائل الكاملة التي تمكنه من القراءة الجيدة او انهم حسبوه بهم شبيها ولهم توءما ~~وحنوا~~ وحنوا .

والصحيح انهم لم يكترثوا لرواج ادبهم . قال فاليري في حديثه عن "ملارمه"
Nulle n'est contraint de lire personne (Variété III)

فما في القراءة اذن من اجبار . وانما كانوا يشعرون بالارتياح والاكتفاء غب وضعهم منتوجاتهم . فلا يبتغون نزولا الى مستوى القارئ ، وليصعد القارئ اذا شاء . والصعوبة في ادبهم ناشئة عن جهودهم المبذولة ، بقدر ما هي ناشئة عن تهاون المطلع ، ان من الانتاج ما يستدعي الهوادة والوقوف على الدقائق ، وانعام النظر في كل تفصيل . وفي عصر

---

١) الاولى قصيدة لملارمه يحاول فيها ان يفسر ولادة القصيدة في نفسه ، والثانية لفاليري في الموضوع نفسه .

شعورية . وفي القارئ على انها تولد فيهذا الجو بعينه وهو عرضي . ولذا - عدا شذوذ - عنوا بالقصائد القصيرة . لان الحالة لا تستغرق الا يسيرا . فغير اله من الغريب ان تكون الطوال اكثر نسائدهم رواجا وشهرة . وتعليله انهم كانوا يجهدون فيها جهدهم في القصائد القصيرة من حيث التركيب . واذا تحطمت الحالة الشعورية توقفوا وعادوا الى التأليف تحت الحاح الحاجة النفسية . وليفط القسم الاول فيهم ما كانوا يتوخون فأتوه . غير ان نسائدهم قصرت عامة وقلت نسبا "بالعاجزين" . زد انهم اتخذوا كيفية تكوين القصيدة فيهم موضوعا للعصر: (Les pas. La Nuit d'Idumée) ولا مندوحة من ذكر العفا" الذي يصيب القارئ .

في شريعة العالم Energy can neither be created nor can be destroyed. : Lavoisier

فتصيب القارئ جهود كالتي أصابت الشاعر

نصلا في جهود العاشر جهود الحسن القارئ" . ولذا ينبغي ان تجيد القراءة والمجيدون قليل . واستنتج منه ان هذا النوع من الشعر لا يوجه الى الناس عامة بل الى فئة خاصة منهم لديها المؤهلات . وقد اعتمدت على هذا اللون . والقراء يتزايد عددهم تزايدا كالذي بين قراء السياسة والرياضيات . فعدد الفئة الاولى وشر يتضاءل كلما اتجهنا نحو العلوم المجردة ونقصر منها الرياضيات النسبي . حيث لا يتجاوز عدد الفاهمين الاربعة او الخمسة كما هي الحال في النسبية التي وضعها Enstein في نظرية 4ème-dimension

وكان من العلل التي سقط فيها شعراء الرمزية عامة و "ملارميه" منهم خاصة . وهو الذي خلق الرمزية في كل امدائها . انهم اهملوا القارئ" او افترضوا فيه الفضائل الكاملة التي تمكنه من القراءة الجيدة او انهم حسبوه بهم شبيها ولهم توأما وصنوا .

والصحيح انهم لم يكترثوا لرواج ادبهم . قال فاليري في حديثه عن "ملارميه"

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

فما في القراءة اذن من اجبار . وانما كانوا يشعرون بالارتياح والاكتفاء حسب وضعهم متوجاتهم . فلا ينحنون نزولا الى مستوى القارئ" . وليصعد القارئ" اذا شاء . والصعوبة في ادبهم ناشئة عن جهودهم المبذولة بقدر ما هي ناشئة عن تهاون المطلع . ان من الانتاج ما يستدعي العودة والوقوف على الدقائق . وانعام النظر في كل تفصيل . وفي عصر

---

١) الاولى قصيدة لملارميه يحاول فيها ان يفسر ولادة القصيدة في نفسه والثانية لفاليري في الموضوع نفسه .

الرؤيه

آلالـة والصحافـة السـريع، لا نعـباء اجمالا بما يتطـلب الرؤيـة، الا ان في التفـوق على الانتاج الصعـب متعة، وفـي التدرج الى تفهـم حقائـقه لذائـذ دونها كل لـذة ناجمـة عن فهـم المعـنى الواضح المحـدود . كانوا يشـعـرون بشـبه مسـؤوليـة اخلاقيـة دينيـة، وليـس في انفسـنا كفـراء مقابـل لهـذه المسـؤوليـة .

ثم ان الرمزيين ، ~~جاهدوا في توسيع وسائل التعبير~~، عمدوا الى خلـق اوزان جـديـدة ، تكون اصلح من الاوزان التقـليـديـة القديمـة لتأديـة الجـو الشـعـورى ، ~~فوسعوا بذلك الوسائل التعبيرية~~ .
فوسعوا بذلك وسائل التعبير.

٨. الانعتاق من الاوزان ~~الشعر الحر~~ الشعر الحر.

اورد Ludwig Lewisohn 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 ondulating form of Lyric or odic verse, following in its cadences, the development ~~an exhibition to thought and passion~~ the vise and fall, of the poet's mood, furnishing in it's harmonies an orchestration to thought and Passion ". (1)

~~وقد~~ Remy de Gourmont " هذا الشكل الحر الجديد الى "رمبو" في كتاب (Illumination)

وقد ظهر مقاله في مجلة La Vogue عام ١٨٨٦ Jules La Forgue في كتابه Les Palais nomadés.

ولقد اختلف المؤرخون في هذا الامر متسائلين من البادئ بهذا النظم الحر، ومنهم من ارجعه غبذ للعالم Walt whitmann على ان الجميع متفق على ان حركة التجديد هذه في الاوزان الشعرية بلغت اقصاها بين ١٨٨٦- ١٨٨٩ . ومهما يكن من شيء فان الجيل، شعر بان الاوزان لم تعد تطابق عاطفته والاشكال "المفروضة سابقا لا توافقه" (٢) على حد قول Poizat . فيستدل ان Poizat و Lewisohn متفقان باعادة ذلك الى حاجة نفسية تريد ان تعبر عن ذاتها ضمن الحدود القديمة ، فجددت

---

١) ص: ٢٢ و ٢٣

٢) Le symbolisme-Poizat. ص: ١٧٠ .

الرؤية
آلالة والصافة السريع، لا نصبا" اجمالا بما يتطلب الرؤية الا ان في التفوق على الانتاج الصعب متعة، في التدرج الى تفهم حقائقه لذائذ دونها كل لذة ناجمة عن فهم المعنى الواضح المحدود . كانوا يشعرون بشبه مسؤولية اخلاقية دهنية، وليس في انفسنا كثرا" مقابل لهذه المسؤولية .

ثم ان الرمزيين ، ~~بحثوا في توسيع وسائل التعبير~~ عمدوا الى خلق اوزان جديدة ، تكون صلح من الاوزان التقليدية القديمة لتأدية الجو الشعوري ، فهم معاجزين وسائل التعبير.

٨. الانعتاق من الاوزان ~~الشعر الحر~~ الشعر الحر.

اورد Ludwing Lewisohn 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 ondulating
" form of Lyric or odic verse, following in its cadences, the development
" ~~and regression of thought and passion~~
" the vise and fall, of the poet's mood, furnishing in it's harmonies an
" orchestration to thought and Passion ".(1)

ويتهمه Remy de Gourmont " هذا الشكل الحر الجديد الى "ربو" في كتاب (Illumination)
وقد ظهر مقاله في مجلة La Vogue عام ١٨٨٦ في كتابه Jules La Forgue Les Palais nomadés.
ولقد اختلف المؤرخون في هذا الامر متسائلين من البادئ بهذا النظم الحر، ومنهم من ارجعه فبذ للغالي Walt whitmann على ان الجميع متفق ~~ع~~ ان حركة التجديد هذه في الاوزان الشعرية بلغت اقصاها بين ١٨٨٦ - ١٨٨٩ . ومهما يكن من شيء فان الجيل، شعر بان الاوزان لم تعد تطابق عاطفته والاشكال "المفروضة سابقا لا توافقه "(٢) على حد قول Poizat . فيستدل Poizat و Lewisohn متفقان بلعادة ذلك الى حاجة نفسية تريد ان تعبر عن ذاتها ضمن الحدود القديمة ، فبددوا

---

١) ص: ٢٢ و ٢٣

٢) Le symbolisme-Poizat. ص: ١٢٠ .

في الاشكال الشعرية، والى رد فعل في وجه التقليد النظمي التقليد . فكان "البرناسيون" يعتبرون " ان للبيت الاسكندري، الواقع في اثنى عشر وتداً، مدى التنفس المعتدل، وان في ايقاعه كمالا وامتلاء يتركان في الاذن والفكر معنى الاكتفاء ١) .

وبما ان الرمزية كانت بنظرياتها العامة واقفة في وجه ما سبقها من اتجاهات ادبية، وبما انها حاولت التعبير عما عجز عنه من سبقهم، نبذوا البيت الاسكندري ، وتعمدوا نظما تتراوح اقسامه وتقاطيعه مع اجزاء العاطفة الانسانية، والشعور الداخلي الصحيح ، وكان البرناسيون يجهلون الابيات الشعورية بوجه علم .

فنشأ " ان القواعد القديمة في رأيهم خاطئة ، وينبغي ان يعاد النظر فيها. "الطريقة القديمة ناقصة ولذا هي خاطئة" هي حاجة الادباء في العصر التي تهرم فيها اللغة، فتعجز ، وهذا ما عرض للغة اللاتينية في عهد Pierce و Virgile وفي الادب الفرنسي نفسه لم تكن الحاجة جديدة . فان الشاعر لافونتين وجد في الكثير من شعره، حيث اراد ان يثبت اهمية بعض الالفاظ ومعانيها . فاتفق له ان يجعل من اللفظة الواحدة بيتا مستقلا من الشعر . ثم ان بودلير اورد في قصيدته "دعوة الى الرحيل ضربا من هذه الاوزان الحرة:

Mon enfant, Ma soeur
Songe à la douceur
D'aller à là-bas vivre ensemble etc..(2)

والمعلوم ان "ازاهر الشر" نشرت عام ١٨٥٧ . ثم ان ظاهرة هذا الانعتاق بينة في المذهب الشعري لـ Verlaine باتخاذه الاوتاد الوترية، بحسب ايملز فرلين لما في الاوتاد الوترية من الابهام الذي لا يعرف الحدود، ولا يشوبه الوضوح والقطع الذي نراه في الابيات" الشفعية الاوتاد ". ولطالما استعمل هو ابياتا ذات سبعة، وتسعة، واحد عشر وثلاثة عشر وتداً (Pieds) غير ان المجلات كانت تحدث حوالي ١٨٨٣-١٨٨٦- بنظريات النظم الحر . وكان بعض الشعراء الصعاليك شان Laforgue E.Mikhael و Kahn يتجاذبون فيما بينهم هذه النظريات. ولقد فاقهم G. Kahn جميعا : "فانه وصف هذا "الاتجاه الجديد، وحدده ودافع عنه في " مجلة الاستقلال "عام ١٨٨٨ وفي مقدمة الطبعة الجديدة لكتابه Palais Nomades عام ١٨٩٧ .٣)

---

١) Le symbolisme - Poizat ص: ١٦٩ - ١٧٠

٢) Fleurs du mal - L'invitation au voyage.

٣) Parnasse et Symbolisme-Martino ص: ١٥٨

في الاشكال الشعرية، والى رد فعل في وجه التقليد النظمي المتحجر . فكان "البرناسيون" يعتبرون " ان للبيت الاسكندري، الواقع في اثنتي عشر وتداً، مدى التنفس المعتدل، وان في ايقاعه كمالا وامتلاء يتركان في الاذن والفكر معنى الاكتفاء (١) .

وبما ان الرمزية كانت بنظرياتها العامة واقفة في وجه ما سبقها من اتجاهات ادبية، وبما انها حاولت التعبير عما عجزته عن سبقهم، نبذوا البيت الاسكندري، وتعمدوا نظما تتراوح اقسامه وتقاطيعه مع اجزاء العاطفة الانسانية، والشعور الداخلي الصحيح، وكان البرناسيون يجعلون الابيات الشعرية، بوجه عام، فتشاء " ان القواعد القديمة في رأيهم خاطئة وينبغي ان يعاد النظر فيها "الطريقة القديمة فاسدة، ولنا باعتبار أن اللفظ اذا شاخت وهرمت تجزن عن أداء حاجة الذان
هي خاطئة . هي حاجة الادباء في العصور التي تهرم فيها اللغة، فتعجز، وهذا ما عرض للغة اللاتينية في
عهد Virgile و Pierce وفي اللغة الفرنسية نفسها لم تكن الحاجة آنذاك ايزنة جديدة). فان الشاعر لافونتين
في الكثير من شعره، اراد ان يثبت اهمية بعض الالفاظ ومعانيها . فاتفق له ان يجعل من اللفظة
الواحدة بيتا مستقلا من الشعر . ثم ان بودليير اورد في قصيدته "دعوة الى الرحيل ضربا من هذا الاوزان الحرة:

Mon enfant, Ma soeur
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble etc..(3)

والمعلوم ان "ازاهير الشر" نشرت عام ١٨٥٧ . ثم ان ظاهرة هذا الانعتاق بينة في المذهب الشعري لـ Verlaine
باتخاذه الاوتاد الوترية، بحسب ايطوكليس، لا في الاوتاد الوترية من الابهام الذي لا يحترف الحدود، ولا يشوبه
الوضوح والقطع الذي في الابيات "الشفعية الاوتاد ". ولطالما استعمل هو ابياتا ذات سبعة وتسعة واحد عشر
وثلاثة عشر وتداً (Pieds) غير ان المجلات كانت تتحدث حوالي ١٨٨٣-١٨٨٦- بنظريات النظم الحر .
وكان بعض الشعراء الصعاليك شان E.Mikhael و Laforgue و Kahm يتجاذبون فيما بينهم هذه
النظريات. ولقد فاقدم G. Kahm جميعا : "فانه وصف هذا "الاتجاه الجديد، وحدده ودافع عنه في "
مجلة الاستقلال "عام ١٨٨٨ وفي مقدمة الطبعة الجديدة لكتابه Palais Nomades عام ١٨٩٧ .٣

---

(١) Le symbolisme - Poizat ص: ١٦٩ - ١٧٠
(٢) Fleur du mal
(٣) Parnasse et Symbolisme-Martino ص: ١٥٨

وما هي اهداف هذا النموذج الجديد، نرى ان الخلافات بين المذاهب الادبية لم تكن بوجه الاجمال قائمة على المواضيع الشعرية، بقدر ما هي قائمة على التباين في طريقة النظم . وكان "البيت الحر" نهاية التطور الذى حاول ان يعيد للالفاظ الشعرية مجمل قيمتها الصوتية . وكانت الرمزية قد بلغت اقصى ما وضعه "بودلير" في الايقاع الشعرى يمنح الالفاظ قيمتها أو يخلع على البيت الشعرى خطا موسيقيا يولده الانسجام المنغم . ولذا فلم يكترثوا احيانا لطول البيت وقصره، او لتعادل الابيات فيما بينها، او القطع او التكرار .

فعنوا بالتآلف الحرفي يوسعون في الشعر قواه التعبيرية . واعطوا الـ "E" اهمية كبرى بحيث ان الـ "E" لم تكن دائما خرساء، فهي ترد بمثابة سكوته او نصف سكوته او صوت كامل، فغدت تحمل ما يحملها الشاعر من خلجات نفسية، وغدت ينبوعا للايقاع والموسيقى في التعبير الشعرى . وكسروا الاتزان القديم وجموده في الطرق النظمية معتبرين ان الخوالج لا تتساوى في طولها الداخلي النفسي . فلا تخضع الخوالج "للبيت" بل يخضعون الشكل لها . فليكن تقسيم الابيات بحسب المدى الزمني الداخلي في عاطفة المرء . واذن فلهذه الحرية في النظم قوانينها وقواعدها ايضا . انها مرتبطة في تقسيمها، وروبها وطولها، وقصرها، وتآلف الغناء في حروفها وتمازج الايقاع على مدى الشعور الواعي او غير الواعي في الذات في قوته وشحوبه . ولقد حاول "الرومانتيكيون" كسر هذا التحجر في البديع الشعرى، الا انهم لم يتجاوزوا فيه بعيدا حتى "هوجو" . اما البرناسيون فاعادوا الى البيت الشعرى سبكه الهادئ الموقع الوئيد "الاسكندرى" . فهدموا تجلمد البرناسيين وابتغوا الكمال الاقصى فيما صار اليه "الرومانتيكيون" . انهم اقتفوا تخقيق ما استخدفه فرلين، وكانت نشأة الشعر الحر نتيجة هذا الاقتفاء .

فاستحال الشعر الى طبيعته الاصيلة بعد ان جرد من القوانين المصطنعة، استحال نغما صافيا وايقاعا جميلا «وكما تحدد الاصوات الاولى مصير كل الـ Symphonie الموسيقية الكلاسيكية، كذا تحدد الالفاظ الاولى في هذا الضرب الجديد من النظم، نغم القصيدة، وقيمتها الصوتية، باعتبارها نقطة المسير»(١) وكل ما يلي ان هو الا مبني على نقطة المسير الكلامية لمنغمة ، في تكييفه وتلحينه .

---

١) Le symbolisme -Poizat ص: ١٧٠

وما هي اهداف هذا النموذج الجديد؟ وهل ان الخلافات بين المذاهب الادبية لم تكن بوجه الاجمال قائمة على المواضيع الشعرية بقدر ما هي قائمة على التباين في طريقة النظم. وكان "البيت الحر" نهاية التطور الذي حاول ان يعيد للالفاظ الشعرية مجمل قيمتها الصوتية. وكانت الرمزية قد بلغت اقصى ما وضعه "بودلير" في الايقاع الشعري بمنح الالفاظ قيمتها/ الحقة ويخلع على البيت الشعري خطا موسيقيا يولد الانسجام المنشد. ولذا اقلع يكترثوا احيانا لطول البيت وقصره او لتعادل الابيات فيما بينها او القطع او التكرار.

فعنوا بالتآلف الحرفي يوسعون في الشعر قواه التعبيرية. واعطوا الـ "E" اهمية كبرى بحيث ان الـ "E" لم تكن دائما خرساء فهي ترد بمثابة سكوته او نصف سكوته او صوت كامل، فغدت تعدل ما يحملها الشاعر من خلجات نفسية، وغدت ينبوعا للايقاع والموسيقى في التعبير الشعري. وكسروا الاتزان القديم وجمود [illegible] معتبرين ان الخوالج/ لا تتساوى في الداخلية النوع او الكمية. فلا تخضع الخوالج "للبيت" بل يخضعون التعبير لها. فليكن تقسيم الابيات بحسب المدى الزمني الداخلي في عاطفة المرء. واذن فلهذه الحرية في النظم قوانينها وقواعدها ايضا. انها مرتبطة في تقسيمها، وروبها وطولها وقصرها وتآلف الغناء في حروفها وتمازج الايقاع على مدى الشعور الواعي او غير الواعي في الذات بحسب قوته وشحوبه. ولقد حاول "الرومانتيكيون" كسر هذا التحجر في البديع الشعري، الا انهم لم يتجاوزوا فيه بعيدا حتى "هوجو". اما البرناسيون فاعادوا الى البيت الشعري سبكه الهادئ، الموقع الرشيد "الاسكندري". فهدموا تجلد الشعر البرناسي وابتغوا الكمال الاقصى فيما صاروا اليه "الرومانتيكيون". انهم اتقنوا تحقيق ما استهدفه فرلين، وكانت نشأة الشعر الحر نتيجة هذا الاتقان.

فاستحال الشعر الى طبيعته الاصيلة بعد ان جرد من القوانين المصطنعة، استحال نغما صافيا وايقاعا جميلا. وكما تحدد الاصوات الاولى مصير كل الـ Symphonie الموسيقية الكلاسيكية. كذا تحدد الالفاظ الاولى في هذا الضرب الجديد من النظم، نغم القصيدة وقيمتها الصوتية، باعتبارها نقطة المسير (١) وكل ما يلي ان هو الا مبني على نقطة المسير الكلامية المنغمة في تكوينه وتتابعه.

---

(١) Le symbolisme -Poizat ص: ١٧٠

٩ . التعبير بالطريقة الكتابية - واعتقد بعضهم ان الطريقة الكتابية بايراد الحروف كبيرة او صغيرة متفرقة او متراصة، متباعدة او متقاربة، توسع المعنى المنشود او تضيقه بحسب ما يقتضيه الموقف والعامل . وذهبوا الى ان للفراغ نفسه دورا يلعبه في تادية المعنى . ولطالما عني "ملارمه" في ذلك التأثير الكتابي، فابدع قصيدة عنوانها: Un coup de dès.

لم يسع الناشرين ان يضموها الى مجموعة الطبعة التجارية . فنشرت في الطبعة الرفيعة، بحسب كبر الحروف، واتساع الفراغ والاسهاب الابيض (١)

ولقد بعث ملارمه برسالة الى اندره جيد عام ١٨٩٧ مؤداها: لتنظيم الكلمات في الصفحة بهي مفعول . ان لفظة تستدعي وحدها صفحة كاملة بيضاء . . فتكون الالفاظ مجموعة انجم مشرقة . . . ان نغم الجمل في تصويرها الاعمال والاشياء لا يؤديها بكاملها الا اذا قلدها، واذا انبسطت بموجبها، على الفراغ الابيض ٢) .

١٠ الغموض :

لم يكن الغموض هدفا من اهداف الرمزيين بل كان نتيجة طبيعية للجهود الواعية التي صرفوها في الخلق الشعري . قلت ان الانتاج البشري يتراوح بين السهولة القصوى والصعوبة القصوى، بين السياسة وهي من متناول العامة، والرياضيات العليا وهي من متناول الخاصة . وكان الرمزيون فيحاولاتهم الشعرية يستهدفون رفع الادب الى ناحية الرياضيات. فوجهوه الى فئة خاصة، فنشأ عن ذلك الغموض . . وتضاربت الاراء في امر هذا الغموض وبحثوا في اسبابه فمن معتقد ان الغموض يرجع الى عدم ترو القارئ، او الى نقص في مؤهلاته، او الى عدم اعتياده هذا النوع الصعب من الادب. قال C. Mauclair "ان الغموض ينشأ عن عدم الروية في القراءة" ٣) وفئة تقول ان الغموض يرجع الى ان معنى القصيدة يتحول بحسب الزمن والظروف لان الشعر في رسالته حمل حالة نفسية، وايحاء فيوقظ في ذات القارئ ما يمكن القارئ استيعابه في وقت من الاوقات. وبهذا يقول Rémy de Gourmont واذا ما اتخذنا اراء المشترعين انفسهم عثرنا على كلمة "لملارمه" في هذا الصدد : "انني انتزع هذه القصيدة من

---

١) L'art poétique - P. Claudel

٢) Mallarmé - Propos ص: ١٦٧-١٦٨ - André Gide

٣) La poésie de St.Mall.-Thibaudet ص: ٦٠

٩. التعبير بالطريقة الكتابية - واعتقد بعضهم ان الطريقة الكتابية بايراد الحروف كبيرة او صغيرة او متراصّة متباعدة او متقاربة توسع المعنى المنشود او تضيقه بحسب ما يقتضيه الموقف والعامل. وذهبوا الى ان للفراغ نفسه دورا يلعبه في تاديه المعنى. ولطالما عني "ملارمه" في ذلك التأثير الكتابي، فابدع قصيدة عنوانها: Un coup de dès.

لم يسع الناشرين ان يضموها الى مجموعة الطبعة التجارية. فنشرت في الطبعة الرفيعة، بحسب كبر الحروف، والاتساع الابيض (١)

ولقد بحث ملارمه برسالة الى اندره جيد عام ١٨٩٧ مؤداها: لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بصري. ان لفظة تستدعي وحدها صفحة كاملة بيضاء.. فتكون الالفاظ مجموعة انجم مشرقة... ان نظم الجمل في تصويرها الاعمال والاشياء لا يؤديها بكاملها الا اذا قلّدها، واذا انبسطت بموجبها على الفراغ الابيض ٢).

١٠. الغموض:

لم يكن الغموض هدفا من اهداف الرمزيين بل كان نتيجة طبيعية للجهود الواعية التي صرفوها في الخلق الشعري. قلت ان الانتاج البشري يتراوح بين السهولة القصوى والصعوبة القصوى، بين السياسة وهي من متناول العامة، والرياضيات العليا وهي من متناول الخاصة. وكان الرمزيون قبلها ولا تهم الشعرية يستهدفون رفع الادب الى ناحية الرياضيات. فوجهوه الى قسم خاصة، فنفاه من ذلك الغموض.. وتضاربت الاراء في امر هذا الغموض وبحثوا في اسبابه فمن معتقد ان الغموض يرجع الى عدم تروى القارئ، او الى تقصير في مؤهلاته او الى عدم اعتياده هذا النوع الصعب من الادب. قال C. Mauclair "ان الغموض ينشأ من عدم الرؤية في القراءة ٣) وقد تقول ان الغموض يرجع الى ان معنى القصيدة يتحول بحسب الزمن والظروف لان الشعر في رسالته حمل حالة نفسية وايحاءها فيوقظ في ذات القارئ ما يمكن القارئ استيعابه في وقت من الاوقات. وبهذا يقول Rémy de Gourmont واذا ما اتخذنا اراء المشترعين انفسهم عثرنا على كلمة "ملارمه" في هذا الصدد: "اني انتزع هذه القصيدة من

---

١) L'art poétique - P. Claudel

٢) André Gide Propos ص: ١١٧-١١٨ - Mallarmé

٣) La poésie de St.Mall.-Thibaudet ص: ٦٠

دراسة عن الكلمة، وهي معكوسة ، : "اى ان معناها - ان كان لها معنى" (كذا) - ولكن غوائي بالكمية الشعرية التي تشتمل عليها هذه القصيدة - يدرك بواسطة سراب في الالفاظ نفسها . فاذا ما تمتمناه مرات عديدة متتالية احسسنا "بشعور غريب". (Mallarmé - Propos sur la Poésie P. 38)

فهو اذن لا يعتبر ان للقصيدة معنى محتما، وانما معناها يستمد من خلال السراب الايقاعي ، الذي المتلوكة في الالفاظ. مما يفضي الى ان المعنى ليس محدودا واحدا، لان الصفات الشعرية التي انقلوا بها الكلمات لا تؤدي معنى خاصا احاديا، كالتي اعتدناها في شعر سواهم، بل توقظ حالة نفسية، بحيث ان لفظة حالة نفسية، تصبح مرادفا للفظة "معنى" في هذا الضرب من الشعر . . . ويبعد P. Valéry الى اكثر من ذلك (وبول فاليري ليس رمزيا في شعره، غير ان نظرياته في الادب نتيجة لوعي الرمزيين . عصره الـNéo-Classique يفترض توطئة هي "مفهوم "ملارمه" وبودلير للشعر، اوشعر ملارمه، نفسه) قال : "يتحمل شعري كل المعاني "التي يلبسونه اياها . ان المعنى الذي احبوه لقصائدي لا يصدق الاعلى، ولا يناقض احدا . انه لمن الخطأ المنافي "لطبيعة الشعر، لمن الخطأ " القتال، ان ننسب الى كل قصيد قمعنى حقيقيا، واحدا محضا مطابقا وملازما ، "لفكرة المبدع . (١) واذن فللقصيده في مذهبه معنى خاص لا يصدق الاعلى، وقد يتقارب هذا المعنى كلما تقاربت نفسية القارئ من نفسيته، او حالته من حالته . غير انه من البين ان النص يتحمل معاني عديدة او انه وسط معنوي لإشعاع تفيض في دائرة . ولربما كان هذا من دواعي الغموض . اما قوله ان المعنى الحدود ينافي طبيعة الشعر وجوهره ، فيصح ايضا لان الشعر لا يؤدي معنى محدودا كالعلم مثلا ، وانما يورد حقائق ذاتية تلاقي واقعها الموقت في المطلعين، والجو الشعري هو المعنى المراد . . . ولذا اتت القيم الجمالية في شعر الرمزيين متجددة كما هي الحال في الموسيقى الكلاسيكية التي تلاقيها واقعا موقتا ايضا، وتبقى في المتذوقين، مرتبطة بالزمان والمكان والبيولوجية والكون والبيولوجيه .

هذا واننا نرجح رأي A. Thibaudet لانه مبني على ما ذكرنا من اقوال المبدعين انفسهم . فيمضي قول R. de Gourmont مفترضا "ان لكل ما يقوله الشاعر معنى واقعيا اراده الشاعر بينا كان اسيرا لوحيه، اما الشكول والظلال التي تولد في النفس الفرح ، والصعوبة معا ، فلا تهدم هذا المعنى ولكنها تتمركز في رحب الدائرة التي يوسعها هذا المعنى ٢)

---

١) Variété III-P. Valéry ص: ٨٠

٢) THIBAUDET المؤلف المذكور ص: ٦١

دراسة من الكلمة وهي معكوسة ، "اى ان معناها - ان كان لها معنى" (كذا) - ولكن هواني بالكمية الشعرية التي تشتمل عليها هذه القصيدة - يدرك بواسطة سراب في الالفاظ نفسها . فاذا ما تمعنا مرات عديدة متتالية احسسنا "بشعور غريب" (P:38 Propos sur la poésie - Mallarmé)

فهو اذن لا يعتبر ان للقصيدة معنى محتما ، وانما معناها يستمد من خلال السراب الايحائي ، الذي تخلقه في الالفاظ . مما يفضي الى ان المعنى ليس محدودا واحدا ، لان الصفات الشعرية التي انتقلوا بها الكلمات لا تؤدي معنى خاصا واحدا ، كالتي اعتدناها في شعر سواهم ، بل توفر حالة نفسية بحيث ان لفظة حالة نفسية تصبح مرادفا للفظة "معنى" في هذا الضرب من الشعر ... ويعمد P. Valéry الى اكثر من ذلك (وبول فاليري ليس رمزيا في شعره غير ان نظرياته في الادب نتيجة لوعي الرمزيين . هو النيو كلاسيكي Néo-Classique يفترض توطئة هي "مفهوم "ملارميه" وبودلير للشعر" او شعر ملارميه نفسه) قال : "يتحمل شعري كل المعاني التي يلبسونه اياها . ان المعنى الذي احبسوه لقصائدي لا يصدق الا علي ، ولا يناقش احدا . انه لمن الخطأ" المتافي "لطبيعة الشعر ، لمن الخطأ" القائل ، ان ننسب الى كل قصيد معنى حقيقيا واحدا محتما ثابتا ولا زما ، "لفكرة المبدع .(١) واذن فللقصيدة في مذهبه معنى خاص لا يصدق الا عليه ، وقد يتقارب هذا المعنى كلما تقاربت نفسية القارئ من نفسيته او حالته من حالته . فيراه من البين ان الشعر يتحمل معاني عديدة او انه وسط معنوي لانطلاقات نفسية في دائرة . ولربما كان هذا من دواعي الغموض . اما قوله ان المعنى المحدود ينافي طبيعة الشعر الجوهرية ، فيصح ايضا لان الشعر لا يؤدي معنى محدودا كالعلم مثلا ، وانما يورد حقائق ذاتية تلائي واقعا الموقت في المطلقية ، والجو الشعري هو المعنى المراد ... ولذا انت القيم الجمالية في شعر الرمزيين متجددة كما هي الحال في الموسيقى الكلاسيكية التي تلائيها حينا مرتبا ايضاء وجداني المتذوقين ومربوطا بشروط الزمان والمكان والبيولوجيه .

هذا وانتاجرج رأي A. Thibaudet لانه مبني على ما ذكرنا من اقوال المبدعين انفسهم . فيقي قول R.de Gourmont مفترضا "ان لكل ما يقوله الشاعر معنى واقعيا اراده الشاعر بينما كان اسيرا لوحيه اذ الشكوك والظلال التي تولد في النفس الفرح ، والصعوبة معا ، فلا تهدم هذا المعنى ولكنها تتمركز في رحب الدائرة التي يوسعها هذا المعنى ٢)

---

١) Variété III-P.Valéry ص: ٨٠

٢) المؤلف المذكور ص: ٦١ THIBAUDET

فاسباب الغموض ترجع الى ما يلي :

١ . الوان في الوضوح خطر الملل ، فوقف الرمزيون في وجهه حتى اصبح ذلك فيهم ميلا فنيا

Le secret d'ennuyer est ce- يقارب كأوجاع التنسك . وذلك ان سر الملل هو الافضاء بكل شيء lui de tout dire.

٢ . ان الترتيب الغرامطيقي المنطقي استعيض عنه بجهاز من الالفاظ الصورية المتحركة، النورانية، التي تلمح بعض نواحي الاشياء . ولذا فشعرهم دواري لا مباشر "C'est un jeu d'impasse" (١)

٣ . ان الرمزيين لم يتعمدوا الالوان والاضواء بل اظلالها . ولم يشرحوا ، لان التفسير ليس من رسالة الشعر بل اوماء ا ايماء .

٤ . كانوا يعتبرون ان في الذات الانسانية ناحية باطنة لم يعن بها الادب عناية مباشرة، وفيها ارحاب غامضة، فسبروا هذه الاغوار، وعبروا عما لا يعبر بطريقة مبهمة من جوهره موحيه ولا تفصله وتلمحه ولا تخبر عنه .

٥ . كانوا يعتبرون ان الفكر البشري تحدق به دائرتان : دائرة ذات ضياء معنوي (pparent ودائرة اخرى ذات معنى حقيقي ، وقد لا تتآلفان، فاثروا الاولى وتعمدوها، علهم يعثرون على حقيقة الكون التي عجز عنها العلم الايجابي .

٦ . يبدو انهم - وملارميه خاصة - وجهوا ادبهم الى خاصة تتشابه نفسها بانفسهم .

٧ . كانوا يلمحون الى الاشياء كما يرى الجلد الازرق من خلال اغصان الداليه المورقة .

واخيرا بقي علينا الان 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 وضيق عن جمع شتاته كاملة . وانما اعتمدناه لتبيان الفروق القائمة بين الدارسين انفسهم وبين الذين وضعوا هذا الادب .

ففي عرف ملارميه : "هي تأمل الاشياء . والصورة المتصاعدة من الاحلام التي تثيرها" : هذا هو الخطأ ان جماعة البرناس يأخذون الشيء بكامله ويظهرونه، فتعوزهم الغرابة، وينزعون من الفكر لذة التوهم ينزعون بزمن لذة الكشف والابداع . ان تسمية الشيء تزيل ثلاثة ارباع اللذة القائمة على الاستنباط والاستدراج . الحلم كل الحلم بالايحاء .

ان استخدام هذه الاعجوبة هو الرمز بعينه : التلويح شيئا بعد شيء حتى تستوي الحالة النفسية او العكس، فنختار

---

(١) اشارة الى قول لملارميه : " Ma poésie est une impasse " - Seylaz p: 166

فاسباب الغموض ترجع الى ما يلي :

١. الران في الوضوح خطر المال ، فوقف الرمزيون في وجهه حتى اصبح ذلك فيهم ميلا فنيا

٢. كوجاع التنسك. وذلك ان سر الملل هو الافضاء بكل شيء Le secret d'ennuyer est celui de tout dire.

٣. ان الترتيب الغرامطيقي المنطقي استعيض عنه بجهاز من الالفاظ الصورية المتحركة الفوانيسة التي تلمع بعض نواحي الاشياء. ولذا فشعرهم دوار لا جاشر C'est un jeu d'impasse [1]

٤. ان الرمزيين لم يتعمدوا الالوان والاضواء بل اظلالها ولم يشرحوا ، لان التفسير ليس من رسالة الشعر بل اوالى ابهاء.

٥. كانوا يعتبرون ان في الذات الانسانية ناحية باطنة لم يعن بها الادب عناية مباشرة وفيها ارحاب غامضة تسبروا هذه الاغوار وجبروا عما لا يعبر بطريقة مبهة من جوهره توحيه ولا تفصله وتلمحه ولا تخبر عنه.

٦. كانوا يعتبرون ان الفكر البشري تحدق به دائرتان : دائرة ذات ضياء معنوي (Apparent) ودائرة اخرى ذات معنى حقيقي ، وقد لا تتآلفان ، فاثروا الاولى وتعمدوها ، علهم يعثرون على حقيقة الكون التي عجز عنها العلم الايجابي.

٦. يبعدون انهم - ولا رهبتهم خاصة - وجهوا ادبهم الى خاصة تتشابه نفسها بانفسهم.

٧. كانوا يلمحون الى الاشياء كما يرى الجلد الازرق من خلال افنان الدالية الورقة.

واحرينا الان ان نورد بعد تحديدنا تاهذه بعض ما حاوله النقاد في تحديد هذا الاتجاه الجديد. مع العلم بان الاتجاهات الادبية لا تحصر في تحديد الا وفيه تقسر وضيق من جمع شتاته كاملة وانما اعتمدناه لتبيان الفرق القائمة بين الدارسين وبين الذين وضعوا هذا الادب.

ففي عرف ملارميه : هي تأمل الاشياء. والصورة المتصاعدة من الاحلام التي تثيرها : هذا هو الغرض ان جماعة البرناس ياخذون الشيء بكامله ويظهرونه فتحوزهم الغرابة ويفوزون من الفكر لذة التوهم فينزعون بذلك لذة الاكتشاف والابداع ان تسمية الشيء تزيل ثلاثة ارباع اللذة القائمة على الاستنباط والاستدراج. العلم كل العلم بالايحاء.

ان استخدام هذه الاعجوبة هو الرمز بعينه : التلويح شيئا بعد شيء حتى تستوي الحالة النفسية والعكس فنختار

---

[1] اشارة الى قول لملارميه : " Ma poésie est une impasse " Seylaz p: 166 -

فاسباب الغموض ترجع الى ما يلي :

١ . الوان في الوضوح خطر الملل ، فوقف الرمزيون في وجهه حتى اصبح ذلك فيهم ميلا فنيا يقارب كأ وجاع التنسك . وذلك ان سر الملل هو الافضاء بكل شيء

Le secret d'ennuyer est ce de tout dire. lui

٢ . ان الترتيب الغرامطيقي المنطقي استعيض عنه بجهاز من الالفاظ الصورية المتحركة، النورانية، التي تلمح بعض نواحي الاشياء . ولذا فشعرهم دواري لا مباشر "C'est un jeu d'impasse" (١)

٣ . ان الرمزيين لم يتعمدوا الالوان والاضواء بل اظلالها . ولم يشرحوا ، لان التفسير ليس من رسالة الشعر بل اوماؤ ا ايماء .

٤ . كانوا يعتبرون ان في الذات الانسانية ناحية باطنة لم يعن بها الادب عناية مباشرة، وفيها ارحاب غامضة، فسبروا هذه الاغوار، وعبروا عما لا يعبر بطريقة مبهمة من جوهره غوحيه ولا تفصله وتلمحه ولا تخبر عنه .

٥ . كانوا يعتبرون ان الفكر البشري تحدق به دائرتان : دائرة ذات ضياء معنوى (pparent ودائرة اخرى ذات معنى حقيقي ، وقد لا تتآلفان، فانروا الاولى وتعمدوها، علهم يعثرون على حقيقة الكون التي عجز عنها العلم الايجابي .

٦ . يبدو انهم - وملارمه منهم خاصة - وجهوا ادبهم الى خاصة تتشابه أنفسها بانفسهم .

٧ . كانوا يلمحون الى الاشياء كما يرى الجلد الازرق من خلال اغصان الدالية المورقة .

واحرى بنا الان 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 وضيق عن جمع شتاته كاملة . وانما اعتمدناه لتبيان الفروق القائمة بين الدارسين او بين الذين وضعوا هذا الادب .

ففي عرف ملارمه : "هي تأمل الاشياء . والصورة المتصاعدة من الاحلام التي تثيرها : هذا هو الغطاء ان جماعة البرناس ياخذون الشيء بكامله و يظهرونه، فتعوزهم الغرابة، و ينزعون من الفكر لذة التوهم بكشف الاكتشاف والابداع . ان تسمية الشيء تزيل ثلاثة ارباع اللذة القائمة على الاستنباط والاستدراج . الحلم كل الحلم بالايحاء .

ان استخدام هذه الاعجوبة هو الرمز بعينه : التلويح شيئا بعد شيء حتى تستوى الحالة النفسية او العكس، فنختار

---

(١) اشارة الى قول لملارمه : " Ma poésie est une impasse " - Seylaz p: 166

الشيء ونستمد منه حالةنفسية ١)

وفي عرف موريا س" " انها عدوة التعليم ، والخطابة، والشعور المتكلف، والوصف الحسي الواقعي

"ولقد حاول الشعر الرمزى ان يلبس الفكرة شكلا حسيا، وليس هذا الشكل غايتها، ولكنه يعينها على التعبير

"عن الفكرة . ولا ينبغي مطلقا ان تنفصل الفكرةعن علاقاتها الخارجية . لان صفةالشعر الرمزى الاساسية

" الاتذهب حتى نبلغ الفكرة بحد ذاتها . اما العوامل الخارجيةوالاشياء الملموسة فمظاهرحسيه وجدت

" لتمثل الفكر المجرد قالاولى ٢) ويضيف في الوزن :

Le rythme, l'ancienne métrique avivée, un désordre, savamment ordonné , la rime illucicescente et martellée comme un bouclier d'or et d'airain.. L'Alexandrin à arrêts multiple et mobile, l'emploi de certains impairs"

ويحددها Vigié Lecocq ٣)

"الرمز بثير الاشارات الصوفية التي في الطبيعة، فالطبيعة روح كامنه تشبه روحنا، ولذا اصبح

الرمز ممكنا . . . فعلينا ان نترجمها على البوح ، اذن تتخذ بعض الاشياء ببعض على اختلاف مظاهرها

كما ان نفس الشاعر تتوحد مع الحياة الكونية .

وبلخص R.de Gourmont ذلك بقوله

The only excuse that a man has for writing is that he expresses 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 aesthétic.... etc..... "

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 schopenhaner, of Hegel and Hartmann began to spread in France : the poets were fairly intoxicated by them (p:9)

(١ p: 403 les poétes symbolistes.
(٢ 404 " "
(٣ 404 " "

الشيء ونستمد منه حالتنفسية ١)

وفي عرف موريا س" " انها عدوة التعليم ، والخطابة والشعور المتكلف والوصف الحسي الواقعي ،

"ولقد حاول الشعر الرمزي ان يلبس الفكرة شكلا حسياء وليس هذا الشكل غايتهاء ولكنه يعينها على التعبير

"عن الفكرة ، ولا ينبغي مطلقا ان تنفصل الفكرة عن علاقاتها الخارجية . لان صفة الشعر الرمزي الاساسية

" الا تذهب حتى تبلغ الفكرة بحد ذاتها . اما العوامل الخارجية والاشياء الملموسة فمظاهر حسية وجدت

" لتمثل الفكر المجرد تالاولى ٢) ويضيف في الوزن ،

Le rythme, l'ancienne métrique avivée, un désordre, savamment ordonné, la rime illucioesconte et martellée comme un bouclier d'or et d'airain.. L'Alexandrin à arrêts multiple et mobile, l'emploi de certains impairs"
ويحددها
Vigié Lecocq ٣)

"الرمز يثير الاشارات الصوفية التي في الطبيعة، فالطبيعة روح كامنة تشبه روحناء ولهذا اصبح

الرمز ممكنا ... فعلينا ان نوفقها على البوح ، اذن تتخذ بعض الاشياء ببعض على اختلاف مظاهرها

كما ان نفس الشاعر تتوحد مع الحياة الكونية .

ويلخص ذلك بقوله R.de Gourmont

The only excuse that a man has for writing is that he express his own self. that he reveal 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 aesthétic.... etc..... "

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 schopenhaner, of Hegel and Hartmann began to spread in France : the poets were fairly intoxicated by them (p:9)

---

١) p: 403 les poétes symbolistes.
٢) 404 " "
٣) 404 " "

ويضيف لوبسن عن هذا النوع

"that it has absorbed the world into it self The subjectivity of this poetry is so high (١)

وقال سواهم مشيرا الى وجهة النغم: . . . "عليك ان ترهف السمع، اما علاقة الالفاظ ما بينها بشكل متتابع فتضمحل، ولا ترى سوى الفاظ مستقلة منفردة . . تحدث صخبا او انينا ٢)

وقال آخر محددا:

" It was a religion of Ideal Beauty " (The heritage of symbolisme C.M.Bowra p:3)
".... " Symbolisme ... was a mystical form of Aestheticism ".

ويشير بعضهم الى التشتت الذى اصيب به شعراء هذه النزعة : اننا نشاهد في هذه الحقبة منظرا عجيبا فريدا من نوعه في تاريخ الشعر : فكل شاعر، ينتحي زاوية، ويحزف على شبابته الخاصة ما يطيب له من انغام .

ويضيف آخر "اما الرمزيون فانهم يجدّون في انشاء جديد ولكنهم يجهلون كيفية بلوغه.
(Seylaz Ed. Poe et les lers Symbolistes Français P: 168)

ونكتفي بهذا المقدار، معولين في مقطع آخير، على ما اورده "موندور" في كتابه "حياة ملارمه" عن اجتماعات الثلاثاء في دار ملارمه يقول :

Les mardis vont avoir à partir de 1891, leur physio- nomie définitive et a... leur atmosphère la plus recueillie. Wyzewa , Dujardin, Fontainas, Herold, 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 voit arriver Pierre Louys, André Gide, Paul Valéry... Il y aura parfois encore, les unséloignés, les autres inconsistants : Whistler, Symons, Brandes, Stefan George, O. Wilde, Maeterlinck, Verhaeren, Verlaine, Debussy, F. Fenelon, Poizat, le Cardonnel, Claudel, L.P. Forgue, Duret et les artistes, Rédon, Gauguin, Vuillard et Gravollet ". (3)

ومنهم من غمر فانطفأ ذكره ، ومنهم من انفصل عن الرمزية ولكنه ظل حافظا اثرها ، مطبوعا بطابعها يحملون

---

١) The poets of modern France p: 60 - Ludwig Lewisohn

٢) " " p: 70 " "

٣) Un débat sur le Romantisme, appendice p: 187 - Ch. Maurras et R. de la Tailhédé

٢) ص، ٢٢٤

ويضيف لوسن عن هذا النوع

The subjectivity of this poetry is so high
"that it has absorbed the world into it self (7)(٨)

وقال سواهم مشيرا الى وجهة النظم: . . . "عليك ان ترهف السمع اما علاقة الالفاظ بينها بشكل متتابع فتصعد،
ولا ترى سوى الفاظ مستقلة منفردة.. تحدث صخبا او انينا ؟)

وقال آخر محددا:

" It was a religion of Ideal Beauty " (The heritage of symbolisme C.M.Bowra p:3)
".... " Symbolisme ... was a mystical form of Aestheticism ".

ويشير بعضهم الى التشتت الذى اصيب به شعراء هذه النزعة : انا نشاهد في هذا الحقبة مظاهرا عجيبا
" فريدا من نوعه في تاريخ الشعر : فكل شاعر يفتحي زاويته ويحرف على شبابته الخاصة ما يطيب له من انغام .."

ويضيف آخر "اما الرمزيون فانهم يجددون في الشعر شيء جديد ولكنهم يجهلون كيفية بلوغه.

Seylaz Ed. Poe et les lers Symbolistes Français P: 168

ونكتفي بهذا المقدار معولين في مقطع آخير على ما اورده "موندو" في كتابه "حياة ملارميه" عن اجتماعات الثلاثاء
في دار ملارميه يقول :

Les mardis vont avoir à partir de 1891, leur physionomie définitive et s... leur atmosphère le plus recueillie. Wyzewa , Dujardin, Fontainas, Harold, Mockel, P. Quillard, qui ont déjà vu venir Régner, Viélé, Griffin, Mikhael, Ch. Morice, Paul et Victor Marguerite et vu s'éloigner G. Khan. R. Ghil, Moréas et d'autres voit arriver Pierre Louys, André Gilde, Paul Valéry... Il y aura parfois encore, les un éloignés, les autres inconsistants : Whistler, Symons, Brandes, Stefan George, O. Wilde, Maeterlinck, Verhaeren, Verlaine, Debussy, F. Fenelon, Poizat, le Cardonnel, Claudel, L.P. Forgue, Duret et les artistes, Rédon, Gauguin, Vuillard et Gravollet ". (8)

ومنهم من فسر فانطفأ ذكره ، ومنهم من انفصل عن الرمزية ولكنه ظل يحافظ اثرها ، مطبوعا بطابعها يحملون

---

(١) The poets of modern France p: 70 -Ludwing Lewisohn

(٢) " " p: 70 " "

Un débat sur le Romantisme, appendice p: 187 - Ch. Morras et R. de la Tailhédé

(٣) ص: ٢٢٤

من اثـر ذلك المتكئ الى مدفأة من فخار، وقد حجبـه عنهم ضباب خـفيف من دخان التبـغ المتصاعد في سماء الغرفة، متقطـعـا، ثقيـلا، بطـيئا، ذلك المعلم "السـقراطـي" البوذى" يسـبغ عليهم تعاليمه التي لم يـدون منها سوى القليـل، والتي رددها تلامذته، وحللوا ما علق في صدورهـم منها واوسعوه شـرحا، فحملوه في انفسهم نيـفا وخمسـين عاما كاملات_

ونختتم بوصف احدهـم [1] لهـذه الحلـقات والاحاديث :

Ami personnel de Manet de ....
Mélé dans sa jeunesse au mouvement Parnassien, puis décidément retiré dans ses convictions spéciales et absorbé par l'esthétique pure, Wagnérien de la première heure, St. Mallarmé offrait à quelques intimes le charme d'une causerie incisive, séduisante, profonde, extrêmement élégante et sereine....".

ماتت الرمزيـة ولكـن اثـرها باق . ومثلما انتشـرت الى انكلـترا والمانيا وايطـاليا واميركا هكذا رأيناهـا تمتد الى الادب العربي الحديـث في عهد الانتداب .

La vie de Mallarmé p: 624 - Mondor

(1) Le symbolisme en France, C. Mauclair
L'art en silence, Paris 1900
أوردها Seylaz ص: ١٦٧

من اثر ذلك المنكى الى مدفأة من فخار، وقد حجبه عنهم ضباب خفيف من دخان التبغ المتصاعد في سماء الغرفة، متقطعا، ثقيلا، بطيئا، ذلك المعلم "السقراطي" البوذى" يصيغ عليهم تعاليمه التي لم يبدون منها سوى القليل، والتي رددها تلامذته، وحللوا ما علق في صدورهم منها واوسعوه شرحا، فحملوه في انفسهم نيفا وخمسين عاما كاملات_

وختم بوصف احدهم [1] لهذه الجلسات والاحاديث :

Ami personnel de Manet de ....
Mêlé dans sa jeunesse au mouvement Parnassien, pui décidément retiré dans ses convictions spéciales et absorbé par l'esthétique pure, Wagnérien de la première heure, St. Mallarmé offraut à quelques intimes le charme d'une causerie incisive, séduisante, profonde, extrêmement élégante et sereine....".

ماتت الرمزية ولكن اثرها باق . وبينما انتشرت الى انكلترا والمانيا وايطاليا واميركا هكذا رأيناها تمتد الى الادب العربي الحديث في عهد الانتداب.

---

[1] ~~La vie de Mallarmé p. 624 - Mondor~~

Le symbolisme en France, C. Mauclair
L'art en silence, Paris 1900

اوردها Seylaz ص :

* تمهـــــيد *

يتبـين لمســتعرض الادب العـربي مـنذ عصـوره الاولى في مطـلع الجاهلـية الثانية حـتى اواخـر العصـر الامـوى انـه في مجـمله ادب بعـيد عن المجـردات ســواء كـان في اوصـافه الخارجـية او في تصـويره للخلجـات الداخلـية . ويرجـع ذلـك الى العقـلية السـامية في طـورها البـدائي . فالعقـلية السـامية في جاهلـية العـرب لم تخـرج الى مـا وراء حـدود المـادة المرئـية بل تقـيدت بها فوقـفت على حـقيقتها وفصـلت في بيـان اجزائها وأغرقـت حـتى جـاء ادبها الوصـفي لوحات ذات الوان بيـنات بحيث أن القارىء يتخـذ منهـا صورا معـينة تلمس وترى . ولم يكن الاسـلام في رسـالته الدينية الا منهجا ماديا. وشـعر الجاهلـيين والقـرآن الكـريم خـير ينبوع تدرس من خلالـه تلـك العقلـية . وتلـت الفتوحات ، فخـرج العـرب من الصحـراء ، وانشـطر الشـعر شـطرين : فمنهـم من شـغلته السياسة والاحـزاب المتواترة المتشـادة والعصـبيات المتطاحـنة فحملـه تيارهـا ؛ ومنهم مـن لازم الجزيرة فلـم تلامسـه الانفعـالات السـياسية فاغفلهـا وانصـرف الى شـعر وجـداني ، الـى غـزل عـذري وآخـر حضـري .

فيسـتدل مـن خلل ذلـك ان العـرب ماديون واقعيون في جاهليتهـم واسـلامهم ؛ وان ادبهـم أميـل الى الوضـوح والواقـع منه/الى الغـموض والتجـريد . ولما كان الرمز بتحـديده تجـريدا للمـادة وكان الادب المسـمى بالرمزي بعـيدا عن الوضـوح المألـوف والواقـع الملمـوس ؛ ولما كانـت جاهلـية العـرب مقـيدة ببيئتهـا ومتضمنات محيطـها المادية ، وكان الادب الرمزي سـعيا الى الفكـرة المجـردة والى سبر غـور الاعماق النفسـية جزمنا بان الادب القـديم خلـو مـن الرمـزية كما فهـمناها في دراسـتنا . ـ

وأدال اللـه العباسـيين فتم اختلاط العـرب بسـواهم مـن الشـعوب الاعجميـة واوغلـوا في الاتصـال فقبسـوا عمـن هـم اعرق منهـم حضـارة ، وصهـروا هـذه الحضـارات المتباينـة من هنـدية وفارسـية ويونانـية واسـكندرية في حضـارتهم وغـدا الادب ثمـرة مـن لمزيج شـعوب مختلـفة العادات والمقاييـس والمـذاهب والفكـر ، فاتخـذ مرحـلة جـديدة تشـير فيها الى لونـين بـنوع اخـص : الادب الصـوفي والادب المتأثر بالفكـر اليوناني .

.../...

* تمهيد *

يتبين لمستعرض الادب العربي منذ عصوره الاولى في مطلع الجاهلية الثانية حتى اواخر العصر الاموي انه في مجمله ادب بعيد عن المجردات سواء كان في اوصافه الخارجية او في تصويره للخلجات الداخلية . ويرجع ذلك الى العقلية السامية في طورها البدائي . فالعقلية السامية في جاهلية العرب لم تخرج الى ما وراء حدود المادة المرئية بل تقيدت بها فوقفت على حقيقتها وفصلت في بيان اجزائها وأغرقت حتى جاء ادبها الوصفي لوحات ذات الوان بينات بحيث أن القارئ يتخذ منها صورا معينة تلمس وترى . ولم يكن الفكر الاسلامي في رسالته الدينية الا مذهبا ماديا وشعر الجاهليين والقرآن الكريم خير بنموع تدرس من خلاله تلك العقلية . وتلت الفتوحات ، فخرج العرب من الصحراء ، وانشطر الشعر شطرين ، فمنهم من شغلته السياسة والاحزاب المتواترة المتشادة والعصبيات المتطاحنة فحمله تيارها ؛ ومنهم من لازم الجزيرة فلم تلامسه الانفعالات السياسية فاغفلها وانصرف الى شعر وجداني ، الى غزل صادق وآخر حضري .

فيستدل من خلال ذلك ان العرب ماديون واقعيون في جاهليتهم واسلامهم ؛ وان ادبهم أميل الى الوضوح والواقع منه الى الغموض والتجريد . ولما كان الرمز بتحديده تجريدا للمادة وكان الادب المبني بالرمز بعيدا عن الوضوح المألوف والواقع الملموس ؛ ولما كانت جاهلية العرب مقيدة ببيئتها ومقومات محيطها المادية ، وكان الادب الرمزي سعيا الى الفكرة المجردة والى سبر غور الاعماق النفسية جزمنا بان الادب القديم خلو من الرمزية كما قصدناها في دراستنا .-

وأدال الله العباسيين ثم اختلاط العرب بسواهم من الشعوب الاعجمية واوغلوا في الاختلاط فلبسوا عن هم اعرق منهم حضارة ، وصهروا هذه الحضارات المتباينة من هندية وفارسية وبونانية واسكندرية في حضارتهم وغدا الادب ثمرة من لمزيج شعوب مختلفة العادات والمقاييس والمذاهب والفكر ، فأتخذ مرحلة جديدة تشير ليها الى لونين بنوع اخص ، الادب الصوفي والادب المتأثر بالفكر اليوناني .

.../...

الى التصـــوف (١) لانـه في جوهره يلتقي بالمبـادىء الرمـزية العامـة في مواطـن عـدّة اشهرها ما يلي :

اولا :- الشـــعراء المتصـوفة كانـوا يعتبرون في مـذهبهـم الجـديد ان كـل جميـل في الارض انما هـو لمحـة مـن جمـال اللـه و "جعلوا العالم خيالا لا حـقيقة . ووحـدوا بـين ذات الانسـان وذات اللـه "(٢) .

ثانيا :- تعـبوا من الحواس ،فالحـواس تقـيدهم وتسـمرهم الى الارض فخـدروا هـذه الحواس وتركـوا العنان للروح حـتى تنطلق في شـطحاتها .

ثالثا :- كانـت في ذواتهـم خلجات تـذلل في اعبـنهم ترهـات الارض وتقلهـم الى عالم ارحـب تتقلـص عنـه الاشـياء وينطـفيء الحـس وتفـنى المادة وان هـذه النزعـة نحـو المشـاهدة اشبه بفكرة المجـهول والغـريب الـتى تغلّـف النزعـة الرمزية . وكـلاهما متأثر بالهـندية على ما يبين .

رابعا :- الغيبوبة الصـوفية افضـت بابن الفارض في التائـية الكـبرى والحلاج وابن العربي الى انتاج منطـو على شـيء من الغمغمة الـتى لا تفهـم . وهـذه الغمغـمة شـببهة جوهرا بالتعبير عن الحالـة اللاوعـية الـتى عـني باسـتنباطها جماعة الرمـزية فتلك ناجمـة عن عجـز التعبير امام المشـاهدة الكـبرى ، وهـذه عن الانطـواء على خفايا الذات في ثنايا العقـل الباطـنة .

والى الادب المتأثر بالفكـر اليوناني . لانـه انصـرف في بعضـه عن المادة والواقع الحسـي وغاص على الفكـر المجـرد . فنشـأ عن هـذا الغوص على الفكر ادب خارج في بعـضه عن العامـود الشـعرى المألـوف ، واحتشـدت الفكر العـديدة في البيـت الواحـد . فتراصّت الالفـاظ واشتبكت المعاني وكان من جـراء ذاك التراص وهـذا الاشـتباك احتبال معـنوى ادى الى بعـض الغـموض (٣) وكأنما حاول هـؤلاء الشـعراء من مسـلم بن الوليـد الى ابي تمام ان يبتعدوا بعـض الابتعـاد عن البديهـة الشـعرية وجعلوا من الشعر صناعة واعـية فأنعموا النظـر في اختيار الالفاظ واغرقـوا في انتزاع الفكـر المجردة ، فنسـبوا الى ابي تمام كـثيلا " غموض المعاني ودقتها وكـثرة الايراد " مما يحتاج الى اسـتنباط وشـرح واسـتخراج " ولم يعـن بـه سـوى اهـل المعاني والشعراء اصحاب الصنعة ومـن يميـل الى التدقيق وفلسـفي الكلام " (٤) مما حمـل خصـوم ابي تمام ، امثـال ابن الاعرابي الى الطعن على ابي تمام والقـول : " ان كان هـذا شـعرا فكلام العرب باطـل " والسـؤال " لماذا تقـول مالا يفهم

---

(١) دي بـور ـ تاريخ الفلسفة في الاسلام ص: ٧٣ . (٢) راجع رأى الزيلت . (٣) تشير الى ابي تمام
(٤) الامـدى ـ كتاب الموازنة الطبعة الاولى ص : ٢ .

الى التصـــوف (٥) لانـه في جوهره يلتقي بالمبادئ الرمزية العامة في مواطن عدّة اشهرها ما يلي :

اولا :- الشـــعراء المتصوفة كانوا يعتبرون في مذهبهم الجديد ان كل جميل في الارض انما هو لمحة من جمال الله و "جعلوا العالم خيالا لا حقيقة . ووحدوا بين ذات الانسان وذات الله "(١) .

ثانيا :- تعبوا من الحواس ،فالحواس تقيدهم وتسـرهم الى الارض فخدروا هذه الحواس وتركوا العنان للروح حتى تنطلق في شطحاتها .

ثالثا :- كانت في ذواتهم خلجات تذلل في اعينهم ترهات الارض وتلهم الى عالم ارحب تتفلت عنه الاشباه ويتطهر الحس وتفنى المادة وان هذه النزعة نحو المشاهدة اشبه بفكرة المجهول والغروب التي تغلق النزعة الرمزية وكلاهما متأثر بالهندية على ما يبين .

رابعا :- الغيبوبة الصوفية افضت بابن الفارض في التائية الكبرى والحلاج وابن العربي الى انتاج منطو على شيء من الغمغمة التي لا تفهم . وهذه الغمغمة شبيهة جوهرا بالتعبير عن الحالة اللاواعية التي عني باستنباطها جماعة الرمزية فتلك فاجمة عن عجز التعبير امام المشاهدة الكبرى وهذه عن الانطواء على خفايا الذات في ثنايا العقل الباطنة .

والى 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 . فتراصّت الالفاظ واشتبكت المعاني وكان من جراء ذاك التراص وهذا الاشتباك احتبال معنوي ادى الى بعض الغموض(٣) وكأنما حاول هؤلاء الشعراء من مسلم بن الوليد الى ابي تمام ان يبتعدوا بعض الابتعاد عن البديهة الشعرية وجعلوا من الشعر صناعة واعية فأنعموا النظر في اختيار الالفاظ وافرغوا في انتزاع الفكر المجردة ، فنسبوا الى ابي تمام كثيرا " غموض المعاني ودقتها وكثرة الايراد " مما يحتاج الى استنباط وشرح واستخراج " ولم يعن به سوى اهل المعاني والشعراء اصحاب الصنعة ومن يميل الى التدقيق وفلسفي الكلام "(٤) مما حمل خصوم ابي تمام . امثال ابن الاعرابي الى الطعن على ابي تمام والقول : " إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل " والسؤال " لماذا تقول مالا يفهم "

---

(١) دي بور - تاريخ الفلسفة في الاسلام ص: ٧٣ . (٢) راجع رأي الزيات . (٣) تشير الى ابي تمام
(٤) الامدي - كتاب الموازنة الطبعة الاولى ص : ٢ .

فيجيبهم " لماذا لا تفهمون ما يقال ." فيلتقي هذا النوع من الشعر بالرمزية . في اتجاهين منهما التأنق في اختيار الالفاظ ومنهما استهداف التجريد الفكرى فنجم عنهما الغموض . وقال الشابي : " 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 الرمزى كما بيناه ، على ان التساوي في النتائج يفترض تشابها ولو في بعض الاسباب . زد على ذلك ان بعضهم تحدث في رمزية " ابي العلاء " ولكننا ما وجدنا ما ينسب شاعر المعرة الى هذا الأدب . وانما اتينا على ذكر هذين اللونين من الادب العباسي لا لاننا نعتبرهما رمزيين بل لتقديرنا ان بينهما وبين بعض مزايا الشعر الرمزى خيوط صلة فهناك تشابه في الوسائل لا في الجوهر ، فاشتمال الشيء على بعض مزايا شيء آخر لا يجعله مطابقا له ولا يثبت انه منه ، بل يجعل ما بينهما نسبا من حيث بعض المظاهر . ولقد حاول بعضهم ان يجعل من " الشريف الرضي " بودلير العرب" وواضع اسس الرمزية العالية في الشعر العربي ويقابل ما بين الشريف والشعراء الرمزيين في مواضيع شتى على اننا نرى ان شعر الشريف يختلف اختلافا بينا عن الاسس الرمزية وعن النتائج الشعرية التى اسفرت عنها . انه من جوهر آخر . ومهما يكن من شيء فانما نحن عرضنا ذلك عرضا سريعا معولين في هذا الجزء الثالث من دراستنا على الادب الحديث دون سواه .

اتجاهات الادب الحديث :- الشعبة الرمزية

" ان شعراء القرن الماضي كانوا على الاجمال محافظين كل الحفاظ على القديم لا يعنيهم اختراع او تجديد وانما همهم في تحدى اسلافهم والاستمداد من آثارهم الا الذين عرفوا الثقافة الاجنبية . وتأدبوا بادب الغرب فقد كان لهم بعض الحظ من الجديد وهم قلة(١) . ويضيف : " وكان الجديد اوضح في شعر الذين تخضرموا وادركوا حضارة القرن العشرين واتصلوا بآداب الغربيين ، لا سيما اللبنانيون فانهم على الغالب اقرب من غيرهم الى التجديد والتغرب . وتختلف درجات

(١) تشير الى نجيب الحداد .

فيجيبهم " لماذا لا تفهمون ما يقال." فيلتقي هذا النوع من الشعر بالرمزية . في اتجاهين منهما التأنق في اختيار الالفاظ ومنهما استهداف الجريد الفكرى فنجم عنهما الغموض . وقال الكتابي : " 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 الرمزى كما بيناه ، على ان التساوى في النتائج يفترض تشابها ولو في بعض الاسباب . زد على ذلك ان بعضهم تحدث في رمزية " ابي العلاء " ولكننا ما وجدنا ما ينسب شاعر المعرة الى ادبنا . وانما اتينا على ذكر هذين اللونين من الادب العباسي لا لاننا نعتبرهما رمزيين بل لتقديرنا ان بينهما وبين بعض مزايا الشعر الرمزى خيوط صلة . فهناك تشابه في الوسائل لا في الجوهر ، فاشتمال الشيء على بعض مزايا شيء آخر لا يجعله مطابقا له ولا يثبت انه منه ، بل يجعل ما بينهما نسبا من حيث بعض المظاهر . ولقد حاول بعضهم ان يجعل من " الشريف الرضي " بودلير العرب وواضع اسس الرمزية العالية في الشعر العربي ويقابل ما بين الشريف والشعراء الرمزيين في مواضيع شتى على اننا نرى ان شعر الشريف يختلف اختلافا بينا عن الاسس الرمزية وعن النتائج الشعرية التي اسفرت عنها . انه من جوهر آخر . ومهما يكن من شيء فانما نحن عرضنا ذلك عرضا سريعا معولين في هذا الجزء الثالث من دراستنا على الادب الحديث دون سواه .

اتجاهات الادب الحديث :- الشعبة الرمزية

" ان شعراء القرن الماضي كانوا على الاجمال محافظين كل الحفاظ على القديم لا يعنيهم اختراع او تجديد وانما همهم في تحدى اسلافهم والاستعداد من آثارهم الا الذين عرفوا الثقافة الاجنبية . وتأدبوا بادب الغرب فقد كان لهم بعض الحظ من الجديد وهم قلة(١) . ويضيف : " وكان الجديد اوضح في شعر الذين تحضروا وادركوا حضارة القرن العشرين واتصلوا بآداب الغربيين ، لا سيما اللبنانيون فانهم على " الغالب اقرب من غيرهم الى التجديد والتغرب . وتختلف درجات

(١) تشير الى نجيب الحداد .

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 ... (١)

ونشأت بعد الحرب الكبرى فئة تلقت الثقافة الاجنبية ، والفرنسية منها بنوع خاص . وفي شريعة العمران كما سنها ابن خلدون ان المغلوب يتأثر بالغالب فهو به معجب ، ومحاكاته لله اسهل متناولا ، والزم . فحاولت هذه الفئة ان تطعن الادب القديم ، وان تنحو نحو الغرب في اغراض شعرها ومعانيه . على ان الطباع 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 ولجمودهم وتقليدهم ، واتصفت كلتا الحملتين بشيء من التطرف كما انها تضمنت بعض الاعتدال .

اما المحافظون فرموا اخصامهم " بضعف الصياغة والسعي في "طلب الالفاظ وغموض المعنى وتحدى الشعراء الغربيين . فصياغة الجبل الذين نشأوا بعد الحرب العالمية اضعف على الاجمال من صياغة المخضرمين . وفيهم " ولع جنوني بتصيد الالفاظ الموسيقية البراقة ليلونوا بها صورهم الغريبة . لايستثنون " من ذلك عنوان القصيدة ، ... وغموض المعنى في شعرهم ناتج عن اغرابهم "في اختيار الالفاظ وافراطهم في الاعتماد على صور من التشابيه والاستعارات "الشاذة ... واساليبهم الشعرية وصورهم الخيالية واغراضهم ومعانيهم مصطبغة بالوان " الادب الفرنجي كل الاصطباغ ... وبلغ من افتتانهم بالغربيين وامتلاقهم اياهم ، ان " ترسموهم في مذاهب الشعر عندهم فاتبعوا الفئة المتحررة (Romantique) والفئة المتجردة (Realiste) والفئة الرمزية (Symboliste) " (٢) ومما يسترعي الانتباه ان درجات الاتباع هذه بدأت "بالمتحررة " . فان احمد شوقي ان قد رحل الى فرنسا في غضون الربع الاخير من القرن التاسع عشر - فترة بلغت الحركة الرمزية اوجها -

---

(١) بطرس البستاني - ادباء العرب ج ٣ : ص ١٥٦ و ١٥٧ .
(٢) = = = ص ١٥٨ و ١٥٩ .

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 ... (١)

ونشأت بعد الحرب الكبرى فئة تلقت الثقافة الاجنبية . والفرنسية منها بنوع خاص . وفي شيعة العمران كما سماها ابن خلدون ان المغلوب يتأثر بالغالب فهو به معجب ، ومحاكاته له امهل متناولا ، والزم . فحاولت هذه الفئة ان تطلع الادب القديم ، وان تتجه 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 ولجمودهم وتقليدهم ، والتصقت كلتا الحملتين بشيء من التطرف كما انها تضمنت بعض الاعتدال .

اما المحافظون فرموا اخصامهم " بضعف الصياغة والسعي في "طلب الالفاظ وغموض المعنى وتحدى الشعراء الغربيين . فصياغة الجيل الذين نشأوا بعد الحرب العالمية اضعف على الاجمال من صياغة المخضرمين . وفيهم " ولع جنوني بتصيد الالفاظ الموسيقية البراقة ليلونوا بها صورهم الغريبة . لايستثنون " من ذلك عنوان القصيدة ، ... وغموض المعنى في شعرهم ناتج من اقترابهم في اختيار الالفاظ واغراطهم في الاعتماد على صور من التشابيه والاستعارات الشاذة ... واساليبهم الشعرية وصورهم الخيالية واغراضهم ومعانيهم مصبغة بالوان " الادب الفرنجي كل الاصطباغ ... ولغ من افتتانهم بالغربيين وامتلائهم اياهم ، ان " توسموهم في مذاهب الشعر عندهم فاتبعوا الفئة المتحررة (Romantique) والفئة المتجردة (Realiste) والفئة الرمزية (Symboliste) "(٣) وما يستوفي 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 -

---

(٢) بطرس البستاني - ادباء العرب ج ٣ ، ص ١٥٦ و ١٥٧ .
(٣) = = = ص ١٥٨ و ١٥٩ .

فلم يتعرف الى افرادها ولا عني باتجاهها الجديد وانما اكتفى ببعض ما في متناول بطيه الناس عامة من الادب الافرنسي فطالع ادب كورنيل وفكتور هيجو . وجاء من تأثر ايضا بهذا اللون من الادب عن طريق الترجمة والنقل والانتاج الشخصي (١) .

اما الاتجاه الرمزي فلم يبلغ مبلغه الا خلال عهد الانتداب الفرنسي في لبنان اي بعد عام ١٩١٩ . وذلك ان الاداب الفرنسية تعمقت وغدت اسنا من اسس الثقافة ، وتوغل ادباؤنا في استقصائها فاحرقوا منها في نفوسهم ما ليس باليسير . ولم ينحصر هذا التأثير في لبنان ، فكان لمصر منه نصيب ايضا ، 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 شيئا من هذا القبيل يرجع الى ما وراء هذا العهد . على ان الاتجاه ما برح يختمر شيئا بعد شيء حتى اشتد واستوى اوده بعد نحو من ثماني سنوات اى عام ١٩٣٦ .

والتأثير الادبي مبهم وادق من ان ينحصر في تاريخ معين واوسع من ان يقيد في اسباب . وانما وضعناه على سبيل التقريب تسهلا لادراك ما كان واشارة الى احتدام الحركة في الفترة الاخيرة . واذا ما القينا نظرة عجلى على المجلات والمجموعات الشعرية اتضح لنا ان التيار تضخم وفاض وعكف المتأدبون على ترجمة الادب الرمزي . فان مجلة المقتطف في الجزء الثالث من مجلد عام ١٩٣٤ ص ٣٥٨ نشرت قصيدة مترجمة لبودلير عنوانها " ندامة بعد الموت " وفي الجزء الرابع من المجلد ١٩٣٥ ص ١٥٣ نشرت لعلي محمود طه " فرلن الشاعر " ونقل خليل الهنداوى في الجزء الاول من مجلد ٩٠ عام ١٩٣٧ مسرحية "سمير اميس " لبول قاليرى وفي الجزء الثاني من العام نفسه ص ١٨٥ مسرحية " امفيون " . ولبشر فارس قصيدة عنوانها جبال بافاريا ظهرت في الجزء الثالث من مجلد ٩٠ عام ١٩٣٧ ومسرحية عنوانها على "مفرق الطريق " وطأها بمقدمة ظهرت في مجلد ٩٢ ص ٣٥٥ عام ١٩٣٨ وقصيدة

---

(١) كالمنفلوطي فيما عربه بالاقتباس . والاخطل الصغير والياس ابي شبكه ويوسف غصوب الخ ...
(٢) نشير الى المقتطف والهلال والمشرق والمعرض .

فلم يتعرف الى افرادها ولا عني باتجاهها الجديد وانما اكتفى ببعض ما في متناول يطيه الناس عامة عن الادب الافرنسي فطالع ادب كورنيل وفكتور هيجو . وجاء من تأثر ايضا بهذا اللون من الادب عن طريقة الترجمة والنقل والانتاج الشخصي (١) .

اما الاتجاه الرمزي فلم يبلغه الا خلال عهد الانتداب الفرنسي في لبنان اي بعد عام ١٩١٩ . وذلك ان الاداب الفرنسية تعمقت وغدت اساسا من اسس الثقافة ، وتوغل ادباؤها في استقصائها فاحرقوا منها في نفوسهم ما ليس باليسير . ولم ينحصر هذا التأثير في لبنان ، فكان لمصر منه نصيب ايضا ، فبعد ان زالت المصالح الفرنسية السياسية في مصر تبقت المصلحة الثقافية على ان يبادر هذا الاتجاه لم تظهر قبل عام ١٩٢٨ فان المجلات الادبية في مصر ولبنان (١) لم تدون شيئا من هذا القبيل يرجع الى ما وراء هذا العهد . على ان الاتجاه ما بن يختمر شيئا بعد شيء حتى اشتد واستوى اوده بعد نحو من ثماني سنوات اي عام ١٩٣٦ .

والتأثير الادبي مبهم وادق من ان يحصر في تاريخ معين واوسع من ان يقيد في اسباب . وانما وضعناه على سبيل التقريب تسهيلا لادراك ما كان واشارة الى احتدام الحركة في الفترة الاخيرة . واذا ما القينا نظرة عجلى على المجلات والمجموعات الشعرية اتضح لنا ان التيار تضخم وفاض وعكف المتأدبون على ترجمة الادب الرمزي . فان مجلة المقتطف في الجزء الثالث من مجلد عام ١٩٣٤ ص ٣٥٨ نشرت قصيدة مترجمة لبورليير عنوانها " 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 "سمير اميس " لبول فاليري وفي الجزء الثاني من العام نفسه ص ١٨٥ مسرحية " امفيون " . ولبشر فارس قصيدة عنوانها جبال باناريا ظهرت في الجزء الثالث من مجلد ١٠ عام ١٩٣٧ ومسرحية عنوانها على مفرق الطريق " وطأها بمقدمة ظهرت في مجلد ٩٢ ص ٣٥٥ عام ١٩٣٨ وقصيدة

---

(١) كالمنفلوطي فيما عربه بالاقتباس . والاخطل الصغير والياس ابي شبكة ويوسف قصوب الخ ...

(٢) نشير الى المقتطف والهلال والمشرق والمعرض .

الى " زائرة " في المجلد ١٠٤ ص ٤٢٧ " ورحلة خابت " في المجلد ١٠٥ ص ٣٠٢ و "حرفة " في المجلد ١٠٢ ص: ١٤٤ و " كلمة الشاعر " في المجلد ١٠٦ ص ٣٦٢ وغيرها ان قصائد اخرى وموضوعات مختلفة نشرت في المجلة نفسها تنم عن هذا الاتجاه والاهتمام به ووعيه . من ذلك ترجمات لبودلير وسواه من الشعراء الذين ينتسبون الى الرمزية ، او ابحاث في هذا الادب (١) او ما يمت اليه بصلة كابحاث في القصوف (٢) او بنوع مباشر كما في " علم معاني اصوات الحروف " في مجلد ٩٦ ص: ٣٢٠ و ٤٠٧ .

هذا وفي " المكشوف الادبي " قصائد اوفر عددا من التي ذكرنا فيها الكثير من هذا الاتجاه كما سيتبين ، منها لسعيد عقل : ففي مجلد ١٩٣٦ ظهرت " عشتروت " و " الصدى البعيد " و " الليل لنا " و " الى البير ساعان " و " في بعلبك " و " على حجر موحش " و " سكوت " و " فراشة " و " ليلة حر " و " الطيور الغريبة " وفي مجلد عام ١٩٣٧ محاولة في جمالية الشعر " وقصيدة " هيا معي " وفي مجلد عام ١٩٣٨ "ليلاى وسمراء" وفي مجلد عام ١٩٣٩ " شيراز " وفي مجلد ١٩٤١ " يناناز " و " نحت " و "القوس بين يدى مجموعة شعر تشتمل على بعض هذه القصائد وعلى سواها " كالموعد الضائع " " وابعاد " و " طرب " و " يا نهلة الخمر " و عيناك اجمل ما في الوجود " - وقصيدة ليوسف غصوب " صلاة راهب " في مجلد عام ١٩٣٦ و " الانتظار " في مجلد ١٩٣٧ و " الرعشة الاولى " والمتجردة في مجلد عام ١٩٣٨ و " الغدائر " في مجلد عام ١٩٤٢ - ونرى قصائد "لصلاح لبكي " جمعت فيما بعد في كتابية ارجوحة القمر ومواعيد " ولامين نخلة ". كما يتبين للمطلع ان دراسات مختلفة حول الادب الرمزي في فرنسا وحول ادبنا الجديد قد نشرت هنا وهناك منها مقال " عنوانه / الحركة الرمزية لم تكن مدرسة ادبية (٣) وآخر لبطرس البستاني في " رمزية غصوب " (٤) وثالث في " الادب الغربي افاد الناقدين ولم يفد الادباء " (٥) ورابع في "بول فاليرى : للشعريين العقل الباطن والعقل الواعي " و " بول فاليرى غامض في نثره غموضه في شعره (٦) ./ .

---

(١) المقتطف مجلد ٨٧ ص ٥٧ مجلد ٩٣ ص ٨٥ و ١٤٠ - ومجلد ٩٥ ص ٤١٦ - ومجلد ٩٦ ص ٥٤٥ ومجلد ٩٧ ص ٥٠١ ومجلد ١٠٢ ص ٥١ و ٨٣ و ٣٦٢ و مجلد ١٠٥ ص ١٠٦ .
(٢) المقتطف : المجلد ٩٠ و ٩٣ ص ١٨٠ و ١٨١ . (٣) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٤٥ ص: ٨
(٤) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٨ ص: ٢ (٥) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ (٦) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ٨٧ و ٨٨ و ٩٠ .

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 ٣٦٢ وغيرها ان قصائد اخرى وموضوعات مختلفة نشرت في المجلة نفسها تنم عن هذا الاتجاه والاهتمام به ووجهه . من ذلك ترجمات لبورليز وسواه من الشعراء الذين ينتسبون الى الرمزية ، او ابحاث في هذا الادب (١) او ما يمت اليه بصلة كابحاث في القصوص (٢) او بنوع مباشر كما في " علم معاني اصوات الحروف " في مجلد ٩٦ ص: ٣٢٠ و ٤٠٧ .

هذا وفي " المكشوف الادبي " قصائد اوفر عددا من التي ذكرنا فيها الكثير من هذا الاتجاه كما سيتبين ، منها لسعيد عقل : ففي مجلد ١٩٣٦ ظهرت " عشتروت " و " الصدى البعيد " و " الليل لنا " و " الى البير ساهان " و " في بعلبك " و " على حجر موحش " و " سكوت " و " فراشة " و " ليلة حر " و " الطيور الغريبة " وفي مجلد عام ١٩٣٧ محاولة في جمالية الشعر " وقصيدة " هيا معي " وفي مجلد عام ١٩٣٨ "ليلاى وسمرا" " وفي مجلد عام ١٩٣٩ " شيراز " وفي مجلد ١٩٤١ " بناتار " و " نحت " و "القمر" وبين يدي مجموعة شعر تشتمل على بعض هذه القصائد وعلى سواها " كالموعد الضائع " " وابصار " و " طرب " و " نهلة الخمر " و " عيناك اجمل ما في الوجود " - ولبولس ليوسف قصوب " صلاة راهب " في مجلد عام ١٩٣٦ و " الانتظار " في مجلد ١٩٣٧ و " الرعشة الاولى " والمتجردة في مجلد عام ١٩٣٨ و " الذخائر " في مجلد عام ١٩٤٢ - ونرى قصائد "لصلاح لبكي " جمعت فيما بعد في كتابيه ارجوحة القمر ومواعيد " ولامين نخلة " كما يتبين للمطلع ان دراسات مختلفة حول الادب الرمزي في فرنسا وحول ادبنا الجديد قد نشرت هنا وهناك منها مقال " عنوانه / الحركة الرمزية لم تكن مدرسة ادبية (٣) وآخر لبطرس البستاني في " رمزية قصوب " (٤) وثالث في " الادب الغربي اناد القائدين ولم يقد الادباء " (٥) ورابع في "بول فاليري : الشعر بين العقل الباطن العقل والعقل العقل الواعي " و " بول فاليري غامض في نثره غموضه في شعره (٦) ./..

---

(١) المقتطف مجلد ٨٧ ص ٥٢ مجلد ٩٣ ص ٨٥ و ١٤٠ - ومجلد ٩٥ ص ٤١٦ - ومجلد ٩٦ ص ٥٤٥ ومجلد ٩٧ ص ٥٠١ ومجلد ١٠٢ ص ٥١ و ٨٣ و ٣٦٢ ومجلد ١٠٥ ص ١٠٦ .

(٢) المقتطف : المجلد ٩٠ و ٩٣ ص ١٨٠ و ١٨١ . (٣) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٤٥ ص ٨

(٤) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٨ ص: ٢ (٥) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ (٦) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ٨٧ و ٨٨ و ٩٠ .

ويصرح امين نخلة انه اول من اطلع الناس عليه " (١) وخلص و"شعرنا الجديد قلق هزيل" (١٩٣٧ العدد ١١٤ ص / ٧) وسادس عنوانه " الرمزية في ادبنا وآداب الامم (١٩٣٨ العدد ١٧٤) (مجلد عام ١٩٣٧ عدد ١٤٥ ص / ٨) وسابع لبطرس البستاني " بول فاليري والاب بريمون والصابي" مؤداه ان الصابي سبق الادبين الفرنسيين الى القول " وافخر الشعر ما غمض منه و" وثامن لعمر ابي ريشه يفضي الى ان الشعر صنعه وان لا فرق بين الشاعر والنجار والحلاق (١٩٣٩ العدد ١٩٢) وتاسع لفؤاد بستاني " وثبات لبنان نحو الشعر " (١٩٣٩ العدد ١٩٨) ودراسات اخرى. واسماعيل ادهم " بعض الاتجاهات في الشعر العربي المعاصر " (١٩٣٩ العدد ٢٠٥ و ٢٠٨) والادب بين الوضوح والغموض (١٩٣٧ العدد ٩٦) وفي " بودلير وسمعته " (١٩٣٧ العدد ١٢١) ولمارون عبود " في ادبنا الحديث " (١٩٤٠ العدد ٢٥٦) ولعباس الحامض " في مميزات الشعر الحديث " (١٩٤٠ العدد ٢٥٠) وفي " سعيد عقل واللاوعي " (١٩٤١ العدد ٢٨٩) "ومرض الالفاظ في الشعر " (١٩٤١ العدد ٢٩٥) والامراض العصبية في الادب (العدد ٣١٦) والادباء السطحيون عباد الالفاظ (١٩٤٢ العدد ٣٤٢) - وكثيرا ما نرى اسم بودلير وادغار بو والبير سامان ورمبو وفرلين وملارمه وسواهم من الادباء المتجهين هذا الاتجاه.

ويعتبر " المكشوف الادبي " مجلة هذا الادب الجديد ينشر انتاجه وما كتب فيه من اطناب خصوم الطراء ومن تشنيع عليه .

ثم صمت المكشوف الادبي فعنيت مجلة " الاديب " بنشر فوردت فيها ترجمات لبعض قصائد بودلير ، وقصائد "لخصوب " و " لبكي " و " بشر فارس " وامين نخله ، وتخللت بدراسات شتى عن الحركة التي نحن بصددها منها للدكتور نقولا فياض (٢) ومنها في "فلسفة الادب الرمزي " (عام ١٩٤٤ ج /: ١٢) كما ان محاولات مختلفة جاءت تفسر بعض القصائد الرمزية كالشرح الوارد عن قصيدة "الى زائرة " لبشر فارس (١٩٤٤ ج ٨ ص : ٥٦ و ٥٧ و ٥٨) .

وظهرت قصائد وترجمات ودراسات غير تلك في مختلف المجلات

---

(١) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ١٠٦ ص : ٢

(٢) في مجلد ١٩٤٢ ج ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ و مجلد ١٩٤٣ ج : ٣ .

ويصرح امين نخلة انه اول من اطلع الناس عليه " (١) وخامس وشعرنا الجديد قلق هزيل (١٩٣٧ العدد ١١٤ ص / ٧) وسادس عنوانه " الرمزية في ادبنا وآداب الامم (١٩٣٨ العدد ١٧٤) (مجلد عام ١٩٣٧ عدد ١٤٥ ص / ٨) وسابع لبطوس البستاني " بول فالبري والاب بويمون والصابي" مؤداه ان الصابي سبق الادبين الفرنسيين الى القول " وافخر الشعر ما غمض منه " ونامن لعمر ابي ريشه يفضي الى ان الشعر خفيه وان لا فرق بين الشاعر والشجاور والطلاق (١٩٣٩ العدد ١٩٢) وتاسع لفؤاد بستاني " ونبات لبنان نحو الشعر " (١٩٣٩ العدد ١٩٨) ودراسات اخرى لاسماعيل ادهم " بعض الاتجاهات في الشعر العربي المعاصر " (١٩٣٩ العدد ٢٠٥ و ٢٠٨) والادب بين الوضوح والغموض (١٩٣٧ العدد ٩٦) وفي " بودلير وسمعته " (١٩٣٧ العدد ١٢١) ولسارون عبود " في ادبنا الحديث " (١٩٤٠ العدد ٢٥٦) ولعباس الحاض " في مميزات الشعر الحديث " (١٩٤٠ العدد ٢٥٠) وفي " سعيد عقل واللاوعي " (١٩٤١ العدد ٢٨٩) "وسوء الالفاظ في الشعر " (١٩٤١ العدد ٢٩٥) والامراض العصبية في الادب (العدد ٣١٦) والادباء السطحيون عباد الالفاظ (١٩٤٢ العدد ٣٤٢) - وكثيرا ما نرى اسم بودلير وادغار بو والبير سامان ورمبو وفرلين وملارمه وسواهم من الادباء المتجهين هذا الاتجاه. ويحتبر " المكشوف الادبي " مجلة هذا الادب الجديد ينشر انتاجه وما كتب فيه من اطناب وإطراء ومن تشنيع عليه .

ثم صمت المكشوف الادبي فعنيت مجلة " الاديب " / فوردت فيها ترجمات لبعض قصائد بودلير ، وقصائد "لغصوب " و " لبكي " و " بشر فارس " وامين نخله ، وتخللت بدراسات شتى عن الحركة التي نحن بصددها منها للدكتور نقولا فياض (٢) ومنها في "فلسفة الادب الرمزي " (عام ١٩٤٤ ج ١٢ /) كما ان محاولات مختلفة جاءت تفسر بعض القصائد الرمزية كالتين الوارد عن قصيدة "الى زائرة " لبشر فارس (١٩٤٤ ج ٨ ص : ٥٦ و ٥٧ و ٥٨) .

وظهرت قصائد وترجمات ودراسات غير تلك في مختلف المجلات

---

(١) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ١٠٦ ص : ٢

(٢) في مجلد ١٩٤٢ ج ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ و مجلد ١٩٤٣ ج : ٣ .

الادبيـــة بعضهـــا عارض شارح (١) وبعضهـــا متهجـــم . كما ان مجموعات شعـــرية اصطبغ معظمهـــا بهـــذا اللون الجـــديد وكان تأثـــيرها به قـــد بلغهـــا بواسطـــة الوسائـــل التـــي نقلـــت الادب الاوروبـــي الينـــا اى عـــن طـــريق الترجمـــة والمطالعـــة المباشرة . ونتعـــرض فيما يلـــي لـــدراســـة الادب هـــذا لا بحسب الـــترتيب التاريخي الـــذى ســـرى فيه ، بـــل بحسب اشتـــداد صبغتـــه عـــن بعضهـــم وشحوبهـــا عـــن البعض الآخـــر واقتصـــار وجودهـــا فـــي تعابيـــر متفرقة لـــدى رهـــط آخـــرين وسنضـــرب صفحـــا عـــن ادب "جبـــران " لانـــه ادب " ايحائي " " تأثيرى " لا رمزى بالمعـــنى المفهـــوم (٢) واما ما ورد فيـــه عرضـــا مـــن رمـــوز ، فليست من باب الرمز كما فهمنـــاه بل من باب الاسترسالات (Paraboles) كالـــواردة في الكتـــاب الجديني المسيحـــي . فقولـــه مثـــلا عـــن اولاد الحريـــة ان " احـــدهم مات مصلوبـــا ، والثاني مات مجنونـــا والثالث لم يولـــد بعـــد " من باب الالغـــاز والتحـــديس . ثـــم ان هـــذه الجـــدة فيـــه نحتـــبرها وليـــدة تأثـــيرين : الكتاب المقـــدس ، والادب الغربـــي في نزعاتـــه الرومنتكيـــة والواقعيـــة والطبيعيـــة والايحائيـــة بنوع اخص ، ورأينا ان الايحاء مجـــرد وسيلـــة مـــن الوســـائـــل الرمزيـــة وليس الرمـــزية كلها . اما فنه التصويرى فليس من شأننـــا . ونعـــنى الان بـــدراســـة ســـواء ممـــن بانت فـــي ادبهـــم هـــذه النزعة بشكل جلـــي :

بشـــر فـــارس

فـــي ملحـــق" مقتطـــف " مارس عـــام ١٩٣٨ (٣) مسرحيـــة وردت تحـــت عنـــوان " مفرق الطـــريق " وطأطـــا المؤلـــف بمقـــدمة بحث فيهـــا " الرمزيـــة " وحـــددهـــا بقولـــه : "الرمزية ائتبـــاط ما وراء " الحس مـــن المحســـوس وابراز المضمـــر وتـــدوين اللوامح والبـــواده باهمـــال العالـــم الحقيقـــي " ففي التحـــديد هـــذا اشـــارة الى التجـــريد . كانما العالـــم الخارجـــي المحسوس ـ لـــدى وقـــوعه تحت الحـــواس ـ يولـــد فينا شعـــورا يمـــر فـــي ذواتنـــا ومضـــات خاطفـــة و يستقر فـــي اعمـــاق العقـــل الباطن.غير ان " الاعمـــاق الباطنيـــة كائنـــة ـ تـــدرك خطفـــا وتعـــرس خطفا ". فهـــو يقـــر دفعـــة ان الرمـــزية انطواء علـــى الـــذات ، وتـــدوين مـــا ولـــده احتكاكـــا بالاشـــياء مـــن احســـاس خفـــي ، ولمـــا كـــان هـــذا الـــذى تنطـــوى عليـــه اعماقنـــا تيـــارا لا يقبل

---

(١) نشير الى فصل موجز لعباس العقاد ظهر في مجلة "الكتاب" في عدد يناير ١٩٤٧ عنوانه "المدرسة الرمزية" والى دراسة للدكتور نقولا فياض في مجلة "الاديب" في سنة ١٩٤٢ عدد ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ (٢) المقتطف المجلة ٩٢ ج / ٤ (٣) يعتبر جميل حمودى صاحب مجلة الفكر الحديث في العدد السنوى الممتاز لعام ١٩٤٧ ان الحركة التي تزعمها جبران خليل جبران لم تكن الا صدى للحركة الرمزية ص / ١٨ . ٠/

(٢) المقتطف المجلد ٩٢ ج ٤

الادبية بعضها عارض شارح (١) وبعضها متهجم . كما ان مجموعات شعرية اصطبغ معظمها بهذا اللون الجديد وكان تأثيرها به قد بلغها بواسطة الوسائل التي نقلت الادب الاوروبي اليها اي عن طريق الترجمة والمطالعة المباشرة . ونتعرض فيما يلي لدراسة الادب هذا لا بحسب الترتيب التاريخي الذي سرى فيه ، بل بحسب اشتداد صبغته الرمزية بعضهم وشحوبها عند البعض الآخر وانتصار وجودها في تعابير متفرقة لدى رهط آخير ، وسنضرب صفحا عن ادب "جبران" لانه ادب " ايحائي " " تأثيري " لا رمزي بالمعنى المفهوم (٢) واما ما ورد فيه عرضا من رموز ، فليست من باب الرمز كما نفهمه بل من باب الاستعارات (Paraboles) كالواردة في الكتاب المقدس المسيحي . نقوله مثلا عن اولاد الحية ان " احدهم مات مصلوبا ، والثاني مات مجنونا والثالث لم يولد بعد " من باب الالغاز والتحديد . ثم ان هذه الجدة فيه نعتبرها وليدة تأثيرين : الكتاب المقدس ، والادب الغربي في نزعاته الرومنتيكية والواقعية والطبيعية والايحائية بنوع اخص ، ورأينا ان الايحاء مجرد وسيلة من الوسائل الرمزية وليس الرمزية كلها . اما فنه التصويري فليس من شأننا . ونحن الان بدراسة سواء من باتت في ادبهم هذه النزعة بشكل جلي :

بشر فارس

في ملحق" مقتطف " مارس عام ١٩٣٨ (٣) مسرحية وردت تحت عنوان " مفرق الطريق " وطأها المؤلف بمقدمة بحث فيها " الرمزية " وحددها بقوله : "الرمزية إستنباط ما وراء " الحس من المحسوس وابراز الضمير وتدوين اللوامع والبواده باعمال العالم الحقيقي " ففي التحديد هذا اشارة الى التجريد . كأنما العالم الخارجي المحسوس لذى وقوعه تحت الحواس ـ يولد فينا شعورا يمر في ذواتنا ومضات خاطفة ، يستقر في اعماق العقل الباطن. غير ان " الاعماق الباطنية كائنة ـ تدرك خطفا وتعرض خطفا ". فهو يقر دفعة ان الرمزية انطواء على الذات ، وتدوين ما ولده احتكاكها بالاشياء من احساس خفي ، ولما كان هذا الذي تنطوي عليه اعماقنا تيارا لا يقبل

---

(١) نشير الى فضل موجز لعباس العقاد ظهر في مجلة "الكتاب" في عدد يناير ١٩٤٧ عنوانه "المدرسة الرمزية" والى دراسة للدكتور نقولا فياض في مجلة "الاديب" في سنة ١٩٤٢ عدد ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ (٢) المقتطف المجلد ٩٦ ج ٤

(٣) يحتبو جميل حمودي صاحب مجلة الفكر الحديث في العدد السنوي الممتاز لعام ١٩٤٧ ان الحركة التي تزعمها خليل جبران لم تكن الا صدى للحركة الرمزية ص ١٨ .

٢) المقتطف المجلد ٩٦ ج ٤ :

الهدوء والاستقرار ، عسر علينا التقاطه وتدوينه ، وظهرت فيه منه للعقل اليقظ لمح فعمد الى نقل هذه اللمح البديهية ، فالادب كما يستدل ليس وصف الاشياء كاشياء بل نقل ما احدثه مرآها في عقلنا الباطن. على ان هذا الذى في عقلنا الباطن لا يستوعب جميعه فيكتفي المبدع بأخذ بعضه ويشير اليه عليه ان يوقظ في المطلع حالة اشبه بالحالة التي تكونت في ذاته اذ كان على الخلق .

وينتقل ثمة الى تحديد الرمز وبعد ان يكون الرمز لونا من التشبيه او الكناية بل هو صورة او قل سرب من صور جزئية ينتزعها المنشئ من المبذول كما تنتزع الاشكال من هيئات الموجودات على موقم رسام ". يفرق بين التشبيه المشتمل على مشبه ومشبه به واداة تشبيه ، والكناية وهي تنويه عن الشيء بما هو اقل منه شهرة واكثر إيماجا . وبين الرمز . ثم يقول ان الرمز صورة والحق ان الرمز شيء والصورة شيء آخر ، لان الصورة في جوهرها تتضمن شكلا ماديا والرمز بتحديده صورة تجردت عن كل مادة . الصورة لا تصبح رمزا الا بعد ان تصفو من كل اثر مادى . اما قوله انه "صور جزئية" واشبه بالاقسام الشكلية التي ينتزعها الرسام من هيئات الموجودات وهو على الرسم فيعوزه اضافة ان الشكل الذى يتم للرسام شكل متكامل متتابع يصبح تما وصورة مصغرة للشيء المنقول (الا في التصوير الايحائي حيث ينقل المصور بعض الاجذاع والافنان والاوراق قيلا ليوهم الرائي انه امام غاب كاملة) اما الرمز فلمحة ذهنية لهذا الكل او الاشارة الى بعض اجزائه دون بعضها الآخر اى بشكل غير متتابع ومتكامل . ثم يضيف قائلا : " يعد الملموس منبثق الانطلاق الى عالم امثل ، الى عالم روحاني يوفق بين الواقع والموهوم " فهو يقر ثانيا ان الاشياء لا وجود لها الا بنا ، وانها صورة لعالم امثل . وانه لا سبيل الى معرفة الباطن الا عن طريق الدربة لان الذات الفنانة " تعكس على اللوح الموضوع المرئي بفضل عينين دربتا على لمح المشاهدات الباطنية ." (١)

ثم انه يفرض شرطا ثالثا مؤداه ان الفنان في خلقه " لا يكاد يحفل بالمنطق " ولذا فهو بالتالي يفترض لدى القارئ مؤهلات تدنيه من فهم هذا الادب .

---

(١) المقطتف الجزء المذكور ص : ٧

الهدوء والاستقرار ، عسر علينا التقاطه وتدوينه ، وظهرت لي منه للعقل اليقظ لمسح نعمد الى نقل هذه اللمح البديهية ، فالادب كما يُستدل ليس وصف الاشياء كاشياء بل نقل ما احدثه مرآها في عقلنا الباطن. على ان هذا الذي في عقلنا الباطن لا يستوجب جميعه فيكتفي المبدع بأخذ بعضه ويشير اليه عليه ان يوقظ في المطلع حالة اشبه بالحالة التي تكونت في ذاته اذ كان على الخلق .

وينتقل ثمة الى تحديد الرمزية ويعدّ ان يكون الرمز لونا من التشبيه او الكناية بل هو صورة او قل سرب من صور جزئية ينتزعها المنشئ من المجهول كما تنتزع الاشكال ما من هيئات الموجودات على مرقم رسام ". ويفرق بين التشبيه المشتمل على مشبه ومشبه به واداة تشبيه ، والكناية وهي تنويه عن الشيء بما هو اقل منه شهرة واكثر ايتراجا " ، وبين الرمز . ثم يقول إن الرمز صورة والحق ان الرمز شيء آخر ، لان الصورة في جوهرها تتضمن شكلا ماديا والرمز بتحديده صورة تجردت عن كل مادة . الصورة لا تصبح رمزا الا بعد ان تصفو من كل اثر مادي . اما قوله انه "صور جزئية" واشبه بالاقسام الشكلية التي ينتزعها الرسام من هيئات الموجودات وهو على الرسم يحوز اضافة ان الشكل الذي يتم للرسام شكل متكامل متتابع يصبح تما وصورة مصغرة للشيء المنقول (الا في التصوير الايحائي حيث ينقل المصور بعض الاجتزاع والاتقان والاوراق تمثلا ليوهم الرائي انه امام غاب كاملة) اما الرمز فلمحة ذهنية لهذا الكل او الاشارة الى بعض اجزائه دون بعضها الآخر اي بشكل غير متتابع ومتكامل . ثم يضيف قائلا " يعد الملموس منبثق الانطلاق الى عالم امثل ، الى عالم روحاني يوفق بين الواقع والموهوم " فهو يقرر ثانيا ان الاشياء لا وجود لها الا بنا ، وانما صورة لعالم امثل . وانه لا سبيل الى معرفة الباطن الا عن طريق الذوبة لان الذات الفنانة " تعكس على اللوح الموضوع المرئي بفضل عينين دربتا على لمح المشاهدات الباطنية ." (١)

ثم انه يفرض شرطا ثالثا مؤداه ان الفنان في خلقه " لا يكاد يحفل بالمنطق " ولذا نهو بالتالي يفترض لدى القارئ مؤهلات تدنيه من فهم هذا الادب .

---

(١) المقالتف الجزء المذكور ص ، ٧

ويضيف " لان المنطق اصطلاح آلته العقل ، فالتوضيح الذى ينتهي اليه اقرب الى الاختراع منه الى التحقيق ". فيتبيّن انه يميز بين الاختراع والتحقيق ويعني بالاختراع استنباط معرفة كاملة من معارف جزئية ، وبالتالي فالعقل الذى هو آلة المنطق هو ايضاً اداة للاستنباطات العلمية ، اما التحقيق فهو الانتاج الفني . ولا يكون هذا التحقيق الا باداة " الشعور " والحدس ، فنرى اذا ان العقل وسيلة عاجزة عن بيان خفايا الذات الازلية الاندفاق ، وانه اداة غير صالحة للخلق الفني على حد مفهومه . وبكلام آخر فعلى الفنان ان يعرف بحدد الشعور بالحقيقة لا العلم بها "(١) . فالحقيقة النفسية لا تخضع لمبضع المنطق اولمجهر العقل وانما تدرك بالشعور بالوجد وتنقل به . ومن هنا نشأت السنة الرابعة القائلة " العقل غير واف للتعبير فهناك الشعور بالوجود ". ولما كانت اللغة ثمرة المادة المحسوسة والعقل معا ، اتضح ان النفس التي 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 اختلاجلتنا ، بلى . ويكون ذلك بحذف الوتيرة الخطابية المألوفة وحذف التعبير . فللخطابة في الادب سيئاتها " والابداع الفني نتيجة الحذق لا نتيجة الشعور ، وانما نتيجة الشعور تطلع قلق الى تمام لا يتناهي "(٢) . فكانما يحدث ازدواج وتعاضد هنا - في نظره - بين " الحذق " و " الشعور ". فان كان الفن الادبي صناعة واعية لكل جزء من اجزاء الانتاج فالشعور يلتفت الى المثالية الفنية والكمال . وما يبرح " الحذق " في حذف واضافة واستبدال في " الكلم " والتعبير حتى يستوى اود التعبير ويقارب الكمال الذى ادركه الشعور . ومن هذه السنة الخامسة يُستدرج الفنان الى الايجاز ، لان الادب العالي في ايجازه يعرض عن الاسهاب ... وكلما بعد غور التفكير شطت المعاني ونزع الاسلوب الى الابهام " والتلويح بحيث ينبسط على الكلام ظل خفيف (٣) . والسر الادبي كله قائم على هذا الظل الخفيف لان القارىء لا يعود والحالة هذه - مستوعبا فقط وانما يشارك المبدع في تتميم فنه . اى انه يصبح خلاقا بدوره . انه يحاول ان يترجم هذا الظل بحسب ما يوقظه في نفسه . وكذا يتطور الحنى ليصبح

---

(١) - المقتطف الجزء المذكور ص ٧
(٢) - مقدمة مفرق الطريق ص ٩
(٣) - مقدمة مفرق الطريق ص ١٠
(٤) - = = = = ١٦

ويضيف " لان المنطق اصطلاح آلته العقل ، فالتوضيح الذى ينتهي إليه اقرب الى الاختراع منه الى التحقيق ". فيتبين انه يميز بين الاختراع والتحقيق وهي الاختراع استنباط معرفة كاملة من معارف جزئية ، وبالتالي فالعقل الذى هو آلة المنطق هو اداة للاستنباطات العلمية ، اما التحقيق فهو الانتاج الفني . ولا يكون هذا التحقيق الا باداة " الشعور " والحدس ، فالعقل اذا ان العقل وسيلة عاجزة عن بيان خفايا الذات الازلية الاندفاق ، وانه اداة غير صالحة للخلق الفني على حد مفهومه . وبكلام آخر فعلى الفنان ان يعرف بحدسه الشعور بالحقيقة لا العلم بها "(١) . فالحقيقة النفسية لا تخضع لمبضع المنطق اولمجهر العقل وانما تدرك بالشعور بالحدس وتنقل به . ومن هنا نشأت السنة الرابعة القائلة " العقل غير واف للتعبير فهناك الشعور بالوجود ". ولما كانت اللغة ثمرة المادة المحسوسة والعقل معا ، اتضح ان النفس التي 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 ، بلى ويكون ذلك بحذف الوسيلة الخطابية المألوفة وحذف التعبير . فللخطابة في الادب سيئاتها " والابداع الفني نتيجة الحذف لا نتيجة الشعور ، وانما نتيجة الشعور تطلع قلق الى تمام لا يتناهي "(٢) . فكانما يحدث ازدواج وتعاضد هنا - في نظره - بين " الحذف " و " الشعور " فان كان الفن الادبي صناعة واعية لكل جزء من اجزاء الانتاج فالشعور يلتفت الى المثالية الفنية والكمال وما يبرح " الحذف " في حذف واضافة واستبدال في " الكلم " والتعبير حتى يستوى اود التعبير ويقارب الكمال الذى ادرك الشعور . ومن هذه السنة الخامسة يستدرج الفنان الى الايجاز ، لان الادب العالي في ايجازه يحرض من الاسهاب ... وكلما بعد غور التفكير شطت المعاني وفز الاسلوب الى الابهام والتلويح بحيث ينبسط على الكلام ظل خفيف (٣) . والسر الادبي كله قائم على هذا الظل الخفيف لان القارئ لا يعود والحالة هذه - مستوعبا فقط وانما يشارك المبدع في تتميم فنه . اى انه يصبح خلاقا بدوره انه يحاول ان يترجم هذا الظل بحسب ما يوقظه في نفسه . وكذا يتطور المعنى فيصبح

---

(١) - المقتطف الجزء المذكور ص ٢ (٣) - مقدمة مفرق الطريق ص ١٠
(٢) - مقدمة مفرق الطريق ص ٩ (٤) - = = = = ١٦

فيغدو نسبيا بنسبة الافراد ويختلف معناه تبعا لنفسيات القراء المتباينة ولاختلاف نفسية القارئ الواحد في اوقات متفرقة . فالمقرر الثابت ان حالاتنا النفسية قد تتشابه ولكنها لا تتكرر مطلقا في مجرى الوجدان الواعي وغير الواعي .

وبعد ان يقرر مبادئ هذا الادب ، والمبادئ منتزعة بكاملها من بعض ما اوردناه في شرحنا عن اهداف الرمزية) يعود المؤلف الى لمحة عن مسرحية فيقول :

" واشخاص هذه المسرحية دمى 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 ". (١)

فموضوع المسرحية جديد بكر اذا قيس بالادب العربي الا ان هذا الظواع بين الشعور (يكشف عن بواطن الذات) وبين العقل (لا يستوعب الا نواحيها اليقظة الواعية) فقد استنفد الاديب البلجيكي " ماترلنك " في مسرحياته ... فان هذه الحتمة التي تكتنف الذات الباطنية تفلت من ملزمة العقل لانها لا تجرى بحسب نواميسه المتحجرة ولا تخضع له ، فكل ما يجول فيها خارج عن اعماله الارادية . ومحاولات العقل في تقييد مصيرها باطل لان الدوافع الكامنة في الذات تخفف من قوته او تسقطها اسقاطا تاما . ومهما يكن فالاتجاه الى سبر غور الاعماق وتحليل المكنات النفسية جديد دخيل . وهذه بادرة في الصراع بين العقل والشعور .

وبعد ان يمهد بشر فارس للمسرحية بابراز وجهة النظر التي حاولنا تحليلها بتم النظريات هذه بواسطة احدى شخصياته " سميرة " في مفرق الطريق . ولن نتصدى فيما يلي لعرض المسرحية ، فليس العرض غرضنا بل التحليل . لعلمنا بان الطريقة المتبعة في مجرد عرض هذا النوع من الادب طريقة ناقصة ، لان حجم الانتاج المذكور غير منوطة بالعمل والحوادث بقدر ما هي قائمة على

---

(١) مقدمة مفرق الطريق ص ١٦ .

فيفقد نسبيا بنسبة الاولد ويختلف معناه تبعا لنفسيات القراء المتباينة ولاختلاف نفسية القارئ الواحد في اوقات متفرقة . فالمقرر الثابت ان حالاتنا النفسية قد تتشابه ولكنها لا تتكرر مطلقا في مجرى الوجدان الواعي وغير الواعي .

وبعد ان يقرر مبادئ هذا الادب (والمبادئ مترجمة بكاملها من بعض ما اوردناه في شرحنا عن اهداف الرمزية) يعود المؤلف الى لمحة عن مسرحية فيقول :

" واشخاص هذه المسرحية دمى تحركهم عواطفهم الدفينة " - وفي مفرق الطريق يلتقي العقل والشعور فيتجاذبان المرء ، واما الجانب المظلم فحيث يقهر الشعور " العقل فيتحدر المرء وقد عمي وشده الى غاية تحترق عندها النفس واما الجانب المنار " فحيث يصرع العقل الشعور ". (١)

فموضوع المسرحية جديد بكر اذا قيس بالادب العربي الا ان هذا الصراع بين الشعور (يكشف عن بواطن الذات) وبين العقل (لا يستوعب الا نواحيها اليقظة الواعية) نقد استنفده الاديب البلجيكي " ماترلنك " في مسرحياته ... فان هذه العتمة التي تكتنف الذات الباطنية تفلت من ملزمة العقل لانها لا تجري بحسب نواميسه المتحجرة ولا تخضع له ، فكل ما يحول فيها خارج عن اعماله الارادية . ومحاولات العقل في تقييد مصيرها باطل لان الدوافع الكامنة في الذات تخفف من قوته او تسقطها اسقاطا تاما . ومهما يكن فالاتجاه الى سبر غور الاعماق وتحليل المكنات النفسية جديد دخيل . وهذه بادرة في الصراع بين العقل والشعور .

وبعد ان يمهد بشر فارس المسرحية بايراد وجهة النظر التي حاولنا تحليلها يتم النظريات هذه بواسطة احدى شخصياته " سمية " في مفرق الطريق . ولن نتصدى فيما يلي لعرض المسرحية ، فليس العرض غرضنا بل التحليل . لعلمنا بان الطريقة المتبعة في مجرد عرض هذا النوع من الادب طريقة ناقصة ، لان حجم الانتاج المذكور غير منوطة بالعمل والحوادث بقدر ما هي قائمة على

---

(١) مقدمة مفرق الطريق ص ١٦ .

اظلال المعاني المقصودة . ولذا آلينا ان نوجه الانظار - بعد ان تحدثنا عن جوهر المسرحية - الى ما ينم عن الالوان الرمزية فيها . من ذلك مثلا قول " سمبوة " :

" ان الاشياء لا وجود لها الا بنا " (١) والقول هذا مرتبط بالاتجاه " الخيبي " الذى اتينا على ذكره في فصل اهداف الرمزية لان الشعراء الذين انتسبوا الى هذا النوع اعتقدوا انهم لا يبصرون الكون الا من خلال ذواتهم وان كينونة الكون ليست الا بهم . فالمظاهر الكونية رموز لحقيقة مثلى "والعالم الخارجي ليس سوى صورة اللم الداخلي ورموزه " (٢) وتنسموا انهم يكونون مع العالم المخلوق الواحد (Cosmos وحدة لا تتجزأ . وقولها ايضا :

" الحقيقة اليست ذلك الوادى الشظف يخضله فيض مشاهد في الباطنة " (٣) ينتسب الى الاتجاه نحو العقل الباطن الذى يرجع الى ادب الالماني " غوته " والى العلامة " فرويد " وقد تممه الاميركي " وليم جيمس " والفيلسوف " برغسن " وكذلك التفت لفتهم الشاعر ادغاربو ومن بعده " بودليو " و " رمبو " "وملارمة " تباعا وادباء الشمال فانزعة " النرسيس " التي انف ذكرها هي الا انطواء على الذات . ان في الحقيقة ما يقب له الجسد وما يقطع القلب عن وجبانه . الحقيقة مؤلمة فينبغي ان نفر منها ، واجدر الوسائل التأمل الباطني . ففي " لفظة شظف " دليل كاف الى قسوة الحقيقة ومرارتها . ولفظة " يخضله " تشتمل على شيء من اللين والرواء ، كانما التلهي بما في الباطن يجمل الواقع ، فتتبع الحقيقة بمساحيق تزيلها من امام الحس وتطرحها بعيدا عن ملازمتنا . وكان الرمزيون قد أووا الى تخدير الحس من ناحية بحيث ان الجسد لا يعود يحي شيئا ، كما انهم اووا الى التبصر الداخلي واستنباش ما في اعماق الاعماق ... ثم انه جعل هذه المشاهدات تبلغ وعينا عن طريق " الفيض " فليس ذلك من متناول الادرا العقلي بل من حيز الادراك الشعورى فينهمر الداخل الباطن على العقل الواعي انهمار الذات الالهية

---

(١) المقطتف الجزء المذكور ص : ٢١ (٢) Le Symbolisme p: 63 - Poizat

(٣) المسرحية - المقطتف - الجزء المذكور ص : ٢٣

../..

اظلال المعاني المقصودة . ولهذا آثرنا ان نوجه الانظار - بعد ان تحدثنا عن جوهر الرمزية - الى ما ينم عن الالوان الرمزية فيها . من ذلك مثلا قول " سمبية " :

" ان الاشياء لا وجود لها الا بنا " (١) والقول هذا مرتبط بالاتجاه " الغيبي " الذي اشرنا على ذكره في فصل اهداف الرمزية لان الشعراء الذين انتسبوا الى هذا النوع اعتقدوا انهم لا يبصرون الكون الا من خلال ذواتهم وان كينونة الكون ليست الا بهم . فالمظاهر الكونية رموز لحقيقة مثلى والعالم الخارجي ليس سوى صورة اللهم الداخلي ورموزه " (٢) وتناسوا انهم لا يكونون مع العالم المحسوس الواحد (Cosmos) وحدة لا تتجزأ . وقولها ايضا :

" الحقيقة اليست ذلك الوادي الشفاف يخضله فيض مشاهد اتي الباطنة " (٣) ينتسب الى الاتجاه نحو العقل الباطن الذي يرجع الى ادب الالماني " غوته " والى الحالمة " نوفيد " وقد تبعه الاميركي " وليم جيمس " والفيلسوف " برغسن " وكذلك التفت لفتهم الشاعر ادغاريو ومن بعده " بودلير " و " رمبو " " ومالارميه " تباعا وادبا الشمال نزعة الرمزيين " الغوسيس " التي انف ذكرها لم يعي الا انطوا على الذات . ان في الحقيقة ما يغب له الجسد وما يقطع القلب عن وجبانه . الحقيقة مؤلمة فينبغي ان نفر منها ، ولجدير الوسائل التأمل الباطني فني " لفظة شفاف " دليل كاف الى قسوة الحقيقة ومرارتها . ولفظة " يخضله " تشتمل على شيء من اللين والرواء ، كانما الظمي بما في الباطن يجعل الواقع ، فتتبع الحقيقة بمساحيق تزيلها من امام الحس وتطرحها بعيدا عن ملازمتنا . وكان الرمزيون قد اوعوا الى تخدير الحس من ناحية بحيث ان الجسد لا يعود يعي شيئا ، كما انهم اوعوا الى التبصر الداخلي واستقباش ما في اعماق الاعماق ... ثم انه جعل هذه المشاهدات تبلغ وعينا عن طريق " الفيض " فليس ذلك من متناول الادراك الظني بل من حيز الادراك الشعوري فينمو الداخل الباطن على العقل الواعي انهار الذات الالهية

---

(١) المقطتف الجزء المذكور ص : ٢١ (٢) Le symbolisme p:63 Poizat

(٣) السوحية - المقطتف - الجزء المذكور ص : ٢٣

في المتصوفة آن تتم المشاهدة في اقصى حالات الشطح ، وان تنتشي الذات بتأملها ذاتها فلا تلتمس شيئا خارجا عنها . وقولها : " كأن اللفظة شبح " يلازم ذهنها " (١)

وفي ذلك نظرية "الايحاء" فللفظة معنى قريب يخطط الاشياء المادية بحدودها ، ومعنى "بعيد " يولد في القارئ حالة شبيهة بحالة المبدع آن كان على الخلق . وهذا المعنى البعيد ايحائي بتحديده ، يبسط ضبابا مبهما حول وضوح اللفظة . وفي ذلك اشارة الى الرجوع نحو معنى الكلمة الاصيل وهذا الاسلوب الدوائي يدعى " توجيها " .

وقولها : " واتاني شاب صوته منحوت من صوتك " ففي ذلك اشارة الى حدث نفساني مؤداه ان للاصوات خاصة" تولدُ فينا حالة نفسية معينة ثم ان الاصوات المتشابهة تضعفنا في حالات متقاربة . وفي لفظة " منحوت " تجسيم ، فكأنما الصوت الاول مادة جعلت لتكون هيئة ما ، والثاني تصغير له او انه يذكر بالشكل الذي اوحاه ذلك . فنحن لا نقيس الجديد الا بالذكر كما ان سرعة معرفتنا اياه مربوطة ارتباطا مباشرا بما يشبهه في معرفتنا السابقة لسواه من الاشياء فلمعرفة ما نجهل نقول : انه اشبه بكذا مما نعرفه ، وما هو عالق بالذاكرة من الاختيارات الماضية . وتضيف في الجملة نفسها " فعلمته الكلمات التي " تنطق بها وانت مائل علي ... ظل عريض مطروح على صورة ناصعة " " فسميرة " لم تكتفي بالتشابه بين الصوتين ، وانما لقنت صاحب الصوت الثاني تلك الالفاظ التي طالما سمعتها من حبيب قديم ، فاختلقت لذاتها ، اذ عمدت الى هذه الحيلة ، وسيلة مزدوجة توقظ في اذنيها ، وبالتالي بين ضلوعها ، صورا من الحب العتيق ، فترد بالقول " وانت مائل علي " ، ولا ترى من الماضي السحيق سوى " ظل مطروح " ، لان الحاضر سهم يقذفه الماضي الى ثم المستقبل ، وهناك " صورة ناصعة " لانها في جبها الجديد طاهرة ، او قل انه لا وجود لهذا الحب الجديد فهو لمحة من لمحات الزمن الذي مات

---

(١) مفرق الطريق ص : ٢٥ (٢) مفرق الطريق ص : ٢٥ و ٢٦

في المتصوفة آن تتم المشاهدة في اعلى حالات الشطح وان تنتشي الذات بتأملها ذاتها فلا تلمس شيئا خارجا عنها . وقولها : " كأن اللفظة شبح " يلازم ذهنها " (١)

وفي ذلك نظرية "الايحاء" فللفظة معنى قريب يخطط الاشياء المادية بحدودها ، ومعنى "بعيد" يولد في القارئ حالة شبيهة بحالة المبدع آن كان على الخلق . وهذا المعنى البعيد ايحائي بتحديده ، يبسط غيابا بهما حول وضوح اللفظة . وثم في ذلك اشارة الى الرجوع نحو معنى الكلمة الاصلية الاصيل وهذا الاسلوب الدوارى يدعى " توجيها " .

وقولها : " واتاني شاب صوته منحوت من صوتك " ففي ذلك اشارة الى حدث نفساني مؤداه ان للاصوات خاصة تولد فينا حالة نفسية معينة ثم ان الاصوات المتشابهة تصعنا في حالات متقاربة وفي لفظة " منحوت " تجسيم ، فكأنما الصوت الاول مادة جعلت تتلون هيئة ما ، والثاني تصوير له او انه يذكر بالشكل الذى اوحاه ذاك . نحن لا نقيس الجديد الا بالذكر كما ان موضوعاتنا اياه مربوطة ارتباطا مباشرا بما يشبهه في معرفتنا السابقة لسواه من الاشياء فالمعرفة ما تجعل نقول : انه اشبه بكذا مما نعرفه ، وما هو عالق بالذاكرة من الاختبارات الماضية . وتضيف في الجملة نفسها " تعلمته الكلمات التي " تنطق بها وانت ماثل علي ... ظل عريض مطروح على صورة ناصعة " "فسيرة " لم تكتفي بالتشابه بين الصوتين ، وانما لفتت صاحب الصوت الثاني تلك الالفاظ التي طالما سمعتها من حبيب قديم ، فاختلفت لذاتها ، اذ عدت الى هذه الحيلة ، وسيلة مزدوجة توقظ في اذنيها ، وبالتالي بين ضلوعها ، صورا من الحب العتيق ، فتردف بالقول " وانت ماثل علي " ، ولا ترى من الماضي السحيق سوى " ظل مطروح " ، لان الحاضر مهما يتذكره الماضي الى فم المستقبل ، وهناك " صورة ناصعة " لانها في جهلها الجديد ظاهرة ، او قل انه لا وجود لهذا الحب الجديد فهو لمحة من لمحات الزمن الذى مات

---

(١) مفرق الطريق ص : ٢٥ (٢) مفرق الطريق ص : ٢٥ و ٢٦

وسعادتها به، كونه صورة من صور الماضي .

وقولها : " اذ غاب الذى كان يحس في نفسي وانطفأ الذى كان يشتعل ... والآن اعيش في الثلج " دليل ان الشعور الحي اليقظ عمره سبات عميق . فكاد لا يفيق فتصلبت الخاصة التي تحب ، وغدت تحيا على هامش العمر اذ مات احساسها وتحجر ، فتنصب عليه تيار الانفعالات الخارجية تستعبده الى ربيع الهوى ، فهذا النفس قد جف في عروقها عصير الربيع والهوى ، وتعرت من خضرائها واتشحت بثوب من برد الثلوج " . وينشأ ههنا صراع بين حالة النفس في جمودها يحجرها الثلج وبين شوقها وامانيها الملتهبة المتشهية لذة الجسد ، فيشير الكاتب الى ذلك اشارة لطيفة ، ويظهر المشادة العنيفة بتلويح موداه تناقض ما بين النار والثلج : " اما انا فقد جبلت من نار فيأكل بعضي بعضا ... انما احيا ، والثلج من حولي ، طيف شجرة جرداء " في لفظة " طيف " بحسب ما وردت ظل خفيف من الغرابة والابهام . واضاف " طيف شجرة جرداء " ففي ذلك حالة نفسية كاملة لان " الشجرة الجرداء " توقظ فينا فكرة الشتاء الحزين ، والمقصود بالتلويح هي تلك الكآبة الخرساء التي تكفن الروح لئن يعتريها السأم وتوصد دونها ابواب الابتهاج والخرس اشعة النعيم . ثم انه نصب لفظة " طيف " على الحالية ولم يعمد الى ادوات التشبيه . ولقد اعتدنا ان نرى التشبيه بتحديده قائما على دعائم ثلاثة: المشبه والمشبه به واداة التشبيه . ومن خصائص الرمزيين من حيث الشكل حذف هذه الاداة كما ورد .

وكأنما لم تعد "انسانة" بعد ان ابتعدت عن نار الاهواء . فغدت اشبه بتمثال " سدوم " تلتفت الى الزمن الغابر لا تبصر ولا تسمع ، ولا تريد ان تبصر او تسمع فتقول : " كنت انسانة ايام احترقت " ويتجمد قلب التمثال فيه وتردف : " قلبي " لفظ طالما اداره لساني حتى ضاع معناه ". فهذا القلب يغدو كسائر الالفاظ في مفهوم الرمزين : وذلك ان اللفظة كانت في عرفهم حرارة معنوية ، تناقلتها الالسن خلال العصور فبراها الاستعمال فابتردت وضاع معناها الاول . وهكذا خمد كل ما في القلب من سعير

وسعادتهـا به كونـه صورة من صور الماضي .

وقولهـا : " اذ غاب الذى كان يحس في نفسي وانطفأ الذى كان يشتعل ... والآن اعيش في الثلج " دليل ان الشعور الحي اليقظ غمره سبات عميق . نكاد لا نفيق فتصلبت الخاصة التي تحب ، وغدت تحيا على هامش الصور اذ مات احساسها وتحجر ، فتنصب عليه تيار الانفعالات الخارجية تستعبده الى الهوى ، فهذا النفس قد جف في عروقها عصير الربيع والهوى ، وتحررت من خضرائها واتشحت بثوب من برد" الثلج " . وينشأ هنا صراع بين حالة النفس في جمودها يحجرها الثلج وبين شوقها وامانيها الملتهبة المتشهية لذة الجسد ، فيشير الكاتب الى ذلك اشارة لطيفة ، ويظهر المشادة العنيفة بين تلويح نور مؤداه تناقض ما بين النار والثلج : " اما انا فقد جبلت من نار تأكل بعضي بعضا ... انا احيا ، والثلج من حولي ، طيف شجرة جرداء " في لفظة " طيف " بحسب ما وردت ظل خفيف من الغرابة والابهام . واضاف " طيف شجرة جرداء " ففي ذلك حالة نفسية كاملة لان " الشجرة الجرداء " توقظ فينا فكرة الشتاء الحزين ، والمقصود بالتلويح هي تلك الكآبة الخرساء التي تكفن الروح كي يحتويها السأم وتوصد دونها ابواب الابتهاج بفتنة اشعة النعيم . ثم انه نصب لفظة " طيف " على الحالية ولم يعمد الى ادوات التشبيه . ولقد اعتدنا ان نرى التشبيه بتحديده قائما على دعائم ثلاثة : المشبه والمشبه به واداة التشبيه . ومن خصائص الرمزيين من حيث الشكل حذف هذه الاداة كما ورد .

وكأنما لم تعد "انانة" بعد ان ابتعدت عن نور الاهواء . فغدت اشبه بتمثال " سدوم " تلتفت الى الزمن الغابر لا تبصر ولا تسمع ، ولا تريد ان تبصر او تسمع فتقول : " كنت انانة ايام احترقت " ، يتجمد قلب التمثال فيه ، وتردف : " قلبي " لفظ طالما اداره لساني حتى ضاع معناه ". فهذا القلب يغدو كسائر الالفاظ في مفهوم الرمزيين ، وذلك ان اللفظة كانت في عرفهم عبارة معنوية ، تناقلتها الالسن خلال العصور فبراها الاستعمال فابتردت وضاع معناها الاول . وهكذا غدت كل ما في القلب من سعير

وآل الى كتلة رماد متجمدة . فتتأمل " سميرة " ذاتها : " اني لست انا ... هذا اسم فني " (١) فالزمان جعل هذه المرأة تستنكر " الأنا " بعد ان ادبرت عنها حلاوة العيش ، وتتحسس " سميرة " الحالية " سميرة " القديمة ، فاذا هذه غريبة لا تنتسب اليها بشيء ، هي حلم مات ، هي كائن آخر ما لمسه جسدها ولا شعورها شعورها لقد استحالت " سميرة " الربيع والهوى ، الى " سميرة " الشتاء والثلوج " الى جوهر ما متباين عن عنصر جوهرها القديم او مناقض له . ويشبه الحالة المتخدرة هذه بالبدوى " يتأمل الصحراء ، ليلة ونهاره ، اذا سئل عن لون رمالها تلعثم " (٢)

وايقظت صورة الصحراء في نفس الكاتب صورة أخرى ؛ فكما ان الصحراء تمثل شق النفس واليأس و " امست كهجوز تشنج جلدها فلا تبذل سوى الجفاف" كذلك يعود الامل الى صدر سميرة " سرابا " يزرع فيها النشاط ويسقيه بندى الامل :

" لولا السراب اى قافلة لا ينهكها طول الرحلة ، ... ساعة اليأس يضحك السراب فتعلوه الهمم " (٣) هي قافلة الحياة ، حباها امرأة ، تشقق صدر الصحراء امامها لشدة القيظ ورمض الجندب ، وجف الحلق ونفد الماء ، وانتشرت رائحة الموت والهلاك واذا بالسراب ، بالامل يرف في البعيد. اليس الانسان العوبة يلفظها اليأس فيتلقاها الامل ويقذف بها الامل الى اليأس حتى ينصرم الاجل . فهذا الدخول الى الاعماق . وهذه الاشياء المبهمة كالحلم والسراب . والتلويح والايحاء ، واستحالة الطبيعة الى اجواء داخلية ، كلها من الادب الرمزى . ومما يؤتي على ذكره اخيرا قوله : " الحب معترك قتلاه الاوهام " (٤) ذلك ان الحب فينا يتغذى من المخيلة والمخيلة بضناعتها الوهم الذى يضخم اجزاء الحقيقة كما يشاء ، حتى اذا ما انقشعت اوهام المخيلة التي كانت تبني هيم الحب اتصلت العاطفة بالواقع فانهار الحب . وهكذا فنحن نغذى نفسنا من نفسنا فنجعل الواقع ، ونجعل

---

(١) مفرق الطريق ص : ٢٧ (٢) مفرق الطريق ص ٢٨ (٣) مفرق الطريق ص ٣٧ .

وآل الى كتلة رماد متجمدة . نتأمل " سميرة " ذاتها : " اني لست انا ... هذا اسم لغني " (١) فالزمان جعل هذه المرأة تستنكر " الأنا " بعد ان ادبرت عنها حلاوة العيش ، وتتحسس " سميرة " الحالية " سميرة " القديمة ، فاذا هذه غريبة لا تنتسب اليها بشيء ، هي حلم مات ، هي كائن آخر ما جسدها جسده ولا شعورها شعورها لقد استحالت " سميرة " الربيع والهوى ، الى " سميرة " الشتاء والثلج " الى جوهر مغاير عن عنصر جوهرها القديم او مناقض له . ويشبه الحالة المتخدرة هذه بالبدوي " يتأمل الصحراء ليلة ونهاره ، اذا بو سئل عن لون رمالها تلعثم " (٢)

ويلحظ صورة الصحراء في نفس الكاتب صورة اخرى ، فكما ان الصحراء تمثل شق النفس واليأس و " امست كعجوز تشنج جلدها فلا تبذل سوى الجفاف كذلك يعود الامل الى صدر سميرة " سرابا " يبرز فيها النشاط وسقيه بندى الامل :

" لولا السراب اى قافلة لا ينهكها طول الرحلة ، ... ساعة اليأس يضحك السراب فتعلو الهمم " (٣) هي قافلة الحياة ، حبلى امرأة ، تشقق صدر الصحراء امامها لشدة التغيظ ورمض الجندب ، وجف الحلق ونفذ الماء . وانتشرت رائحة الموت والهلاك واذا بالسراب ، بالامل يرف في البعيد اليس الانسان الحوبة يلفظها اليأس فتلتقاها الامل وتقذف بها الامل الى اليأس حتى يغتنم الاجل فهذا الدخول الى الاعماق . وهذه الاشياء البهمة كالحلم والسراب . والتلويح والايحاء ، واستحالة الطبيعة الى اجواء داخلية ، كلها من الادب الرمزي . ومما يؤتي على ذكره اخيرا قوله : " الحب معترك قتلاه الاوهام "(٤) ذلك ان الحب فيلا يتغذى من المخيلة والمخيلة بغذائها الوهم الذي يضخم اجزاء الحقيقة كما يشاء ، حتى اذا ما انقشعت اوهام المخيلة التي كانت تبني هيكل الحب اتصلت العاطفة بالواقع فانهار الحب . وهكذا فنحن نغذي نفسنا من نفسنا فنجعل الواقع ، ونجعل

---

(١) مفرق الطريق ص : ٢٧ (٢) مفرق الطريق ص ٢٨ (٣) مفرق الطريق ص ٣٧ .

الماضي ، ونطرح على المستقبل الوان الامل البديع ، والمخيلة ذات المفعول الاكبر في شعورنا شغلت الشعر الرمزي دهرا طويلا .

فيبدو للمطلع عبر التحليل ان مسرحيته بعيدة عن شروط المسرحية المتعارفة . ولسنا نقصد المسرحية الكلاسيكية التي وضع شروطها ارسطو واتبعها شعراء اليونان والفرنسيين من بعدهم ، وهو مرتكزها العقد الثلاث : الزمان والمكان والعمل . بل قصدنا المسرحية بعد ان تحررت من القيود المألوفة في عهد " هوجو " وعن تلاه . فالمسرحية في مرحلتها الاخيرة ظلت محافظة على عقدة العمل : على اننا نميل الى القول ان "مفرق الطريق " خلوة حتى من عقدة العمل . فالحوادث ضئيلة تكاد لا تذكر وقليلها 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 بترابط منطقي ، بل الانطواء على ذات المرأة التي مات فيها الماضي وانطفأت الحياة . فوضع على لسانها مجمل النظرية الرمزية في " سبر الغور " التي ترجع الى "غوته " والتي تطورت كما يتبين اعلاه . ولقد استخدم المسرحية لاظهار بعض الآراء الرمزية على ما يبدو . فهي من هذا القبيل تتمة للمقدمة . ولم تكتب المسرحية باسلوب رمزي من حيث الشكل ، ففي الشكل وضوح ، وانما اعربت عن نظريات هذا الاتجاه الادبي واستخدمت لذلك شخصية " سميرة " "فسميرة " مريضة نفسيا ، وهي اشبه بحالة " المتقهقرين " في فرنسا (١٨٧٥ - ١٨٨٥) . فبينا ترى مسرحيات " ماترلنك " ترتكز على اعماق الذات وتصيّر التطورات النفسانية بحسب هذه الاعماق الباطنة ، فتضع القارئ في جو متعمد مصمم ، يتبين ان هذه المسرحية تكاد تضيف الى نفسية سميرة نظريات رمزية كانها اعراب عن بعض نواحي " سميرة " الداخلية ، كما انها توفق بعض التوفيق الى وضع القارئ في ذلك الجو الحزين اليائس المريض (١) لدور الهبوط في المشهد الأخير

---

(١) لقد علق الاب انستاس الكرملي "في مقتطف ابريل ١٩٣٨ المجلد ٩٢ على هذه المسرحية تعليقا سطحيا آلينا الا نعيره اهتمامنا .

" شعـــــره "

لم يضع بشر فارس مجموعة من الشعر خلالنا في دراستنا على بعض القصائد المنشورة في مجلات عربية مختلفة كالمقتطف والمكشوف والاديب وغيرها واهم هذه القصائد : " فينار مغترب " و " حرقة " " الى زائرة " ، " لغط الشاعر " " الى عواد " ، " في جبال كافاريا " ، " رحلة خابت " الخ ، ... على اننا نقتصر على بعضها لتبيان المزايا العامة التي يتسم بها هذا الشعر والتي تربطه بالادب الرمزى ، متخذين اولا قطعة من قصيدة " رحلة خابت " (١) وقد نظمها في لندن عام ١٩٣٦ .

والقصيدة مقطوعتان توخى فيهما الشاعر وزنا غنائيا عرفنا له مثيلا في الشعر الاندلسي والادب المهجرى . ولا ريب في ان هذه الاوزان المجتزأة من اوزان الخليل ابن احمد تتموج العاطفة ، وتسهل على الفنان - بوجه الاجمال - التعبير عما يدور في صوره ، كما انها تمهد للقارئ خلق الجو الذى يتوخاه الشاعر . ومن المقرر الثابت ان حالات النفس غير متساوية فيما بينها ، وان الحالة الواحدة تشب وتخبو في اوقات مختلفة . ولما كانت الحالة النفسية لا تستمر مدى طويلا على حالها ، غدا حريا بالشاعر ان ينظم القصائد الصغيرة التى تستغرق زمنا يعادل زمن حصول هذه الازمة الداخلية فليس من بد من ان يفقد الشاعر - اذا طالت قصائده - شرارة من تلك الازمة التي سرعان ما تزول من اعماقنا . هذا ما كان من امر الاوديسة والالياذة مثلا ، حيث تكاد المقاطع الشعرية الابرا الرائعة تنحصر في اجزاء من اناشيد او في ابيات معدودة . اما الحالة التي اراد الشاعر تعبيرا عنها فلا تستمر في نفسه وبالتالي لا تنتقل الى نفس القارئ ، فيكون الشعر قد ضل غايته . وبما ان الغرض من الشعر الرمزى نقل القارئ الى جو شبيه بالجو الذى تمخضت به ذات المبدع ، آلى اصحاب هذا الادب ان يضمنوا قصائدهم الصغيرة تلك الازمة ، واجدين في ذلك سبيلا سويا يقودهم الى الضالة المنشودة . اما الحالة

---

(١) المقتطف المجلد ١٠٥ ص / ٣٠٢

السائدة فحالة حزينة مؤلمة كئيبة " :

اما سمعتم معي صوتا صريع النغم
تلفظه اضلعي منخلعات الهمم

اضلع صور هفا
- وما علم -
الى خليج الشفا
من الندم

هناك حيث انفصم
ماضي العمر
فلا اثر
طوى الجراح العدم

فان نفس الشاعر قد تهالكت ألما . واشتد وجعها حتى ندمت على ما كان فطلبت استشفاء حتى اذا أيلت من دائها مات فيها الماضي واقتطع منها كأنه لم يكن ، فتضمد الجراح بموته .-

ومع العلم بان الشاعر كثيرا ما لا يتعمد الانغام والروى ، نثبت ان القصيدة تولد قبل ان تنسكب في شكلها اللفظي ، والشكل اللفظي هذا يتمشى مع النغم المولد . فحق للبحاثة اذن ان يحاول الرجوع الى الجو الذى انتج فيه الشاعر ، قلنا يحاول لان العودة التامة مستحيلة ، فالنفسيات تتشابه فنعتبر بالتالي ان في الروي " معي " و " اضلعي " شيئا من الحزن النائح وفي الروى الاخر " نغم " وهم " وندم " و " انفصم " و "العدم " أنينا متوجعا مخنوقا . تبصر النفس مستشفاها ، ولكن املها بالشفاء برق خلب تشك بوجوده فيعبر عن ذلك ب "هفا" و"الشفا" وفيهما من القطع السريع .

ويعمد في المقطع الثاني الى النغم الداخلي الذى يلف القصيدة غير " ونى " "وفنا" لان الشاعر شغل بفكرة " الفناء" وفيهما ايضا قطع سريع .

.../...

في صدرى المقلع هف العلم
فانتشرت اضلعي تجرى الحلم
اما سمعتم معي صوتا صريع النغم
واضجة المطمع من يأس شوق فطم
صوت شراع ونى ثم انحطم
يا للعلم
اعياه هول الغنا

فيشبه نفسه بشراع شاقه الشاطئ الأمين شاطئ الشفاء ، فخفق علمه وسرى عن أمله ، وضجت مطامع جديدة فيه الا انها ماتت و بموت الشوق . هي حسرة الشراع الذى كاد يبلغ الشاطئ ، فتحطم قبل الوصول ، وصرع الامل فيه .

ونلفت النظر الى البيت الثالث والى تكرار " الميم " في الصدر " اما سمعتم معي " ثم العودة في الروى الى الحرف نفسه في لفظة "نغم" لان الروي يعود ويلف البيت بكامله بمعناه وموسيقاه بنوع اخص ، ولقد ادلينا الى الغمغمة الكئيبة التي تحدثها " الميم " و " النون " كل على حدة ، واذا اجتمعتا . وفي البيت نفسه اعتماد على الصوت الذى تحدثه "السين" في الصدر "والصاد" في العجز . ففيها ايضا ميل الى "السكوت" وما لا ريب فيه ان الانغام التي تحدثها اللفظة الواحدة توقظ في الضمير الالفاظ التي تتلوها . على ان الاعراب عن ذلك كله باب من ابواب التكهن فاللفظة الواحدة تتوقظ في احدنا ما لا توقظه في الاخر والعكس بالعكس . اضف الى ذلك ان هذه التحليلات تفترض لدى الشاعر وعيا لكل حرف في كل لفظة ولا نعرف من ثمت في شعره هذه اليقظة في التأليف الا " ملاومة " الذى حقق اقصى حدود الشعر الغنائى الفرنسي في " هيرورية " و " L'après-midi d'une faune " . على اننا في تحليلنا هنا نحاول ان نستنتج ما نظنه ورد في عملية الخلق عند توعي الشاعر ذلك . على ان التكلف باد في

القصيدة عامة وفي هذا البيت خاصة " واضحة المطمع " من يأس شوق فطم " فكأنما الصدر لم يوضع الا ليسلم الروى " مطمع " وكذلك لفظة " " فطم " في العجز . مما لم يسقط فيه الادباء الرمزيون الذين وعوا قيمة الاصوات في الحروف . هذا من حيث التركيب . اما من حيث المعنى - ومن المصطنع ان يفصل عن مبناه - فالصعوبة تزول لدى القراءة الوئيدة اذ تدرك فكرة الماضي والعدم ، ولدى الاعراب عن الصور المتتابعة . منه ان فكرة " الخليج " في المقطع الاول جعلته في المقطع الثاني يشبه صدره المشتاق بشراع. وتحطم الشوق في صدره كما تحطم الشراع قبيل الوصول. ثم انه قال " مقلع " فاقتصر على الصفة التي تثبت الى موصوف لم يحدده ليترك له . ولم يأت على لفظة شراع فيما عدا البيت الذى سبق البيت الأخير فحدث فيه عن بعد الهوة عوض

وفي قصيدة " حرقة " اسفاف في التركيب ونغم . يجه الذوق السليم وحسبك البيت الاول ليتبين هذا العجز .

امض عن شأني الطريح على مسلك زلق

ان قلبه سكر سكرة نفسه المحسوسات وابتغت الابعاد فاحرقته الشموس التي استهدفها . وينهي بهذا البيت وهو اجودها :

" الغوايات ولد انفاس عذراء تحترق "

ومؤداه ان امانينا الضالة وليدة النواحي الجديدة في النفس ، وكلما اقتربت الاماني من التحقيق ماتت وفنيت .

على انه يتبين للمطلع كيف ان خلو هذه القصيدة من الانغام الداخلية التي تتضمنها الالفاظ بوجه الاجمال ، تفقدها امرين اساسيين هما جوهر هذا الشعر : تفقدها الجو المقصود ، والجمال الايقاعي

فـــلا الجـــو منقـــولا ولا النغـــم ~~غائبـــا~~ معنىً .

ولـــم يوفـــق الشاعـــر فـــي قصـــيدته فـــي جبـــال " بافاريـــه " اكثر من توفيقـــه هـــذا . وهـــي تـــدور علـــى ازمـــة شـــوق مبهـــم اشبـــه بتشـــوق الرمزيين نحـــو المجهـــول الغـــريب.علـــى انـــه شـــوق ضاقـــت بـــه الآفـــاق ومـــات فـــي تحقيقه الامل . ولمـــا لـــم يكـــن بـــد مـــن تحقيق هـــذا الشـــوق عـــاد الشاعـــر الـــى نفســـه يتمـــتع بلـــذة الالـــم بـــين ضلوعـــه ، فاذا شـــوقه كحنـــين العـــذراء الـــتي تخفـــرت قســـرا فيبقـــى حبهـــا فـــي صـــدرها يتغـــذى مـــن ضلوعهـــا .

يا حنـــين العـــذراء ... صـــده زور الحياء
فـــروى غل العنـــاق ... مـــن ضلوع تهـــراق

وهـــو لا يشبـــه الشـــوق بحنـــين العـــذراء تصريحـــا وانمـــا ينـــاديـــه كـــذلـــك موقنـــا ان القـــارئ يتـــم بنفســـه هـــذه الصلـــة التشبيهيـــة . ولا يخفـــى ما في الـــروى المختلف مـــن جفـــاف . ويعـــم الجفـــاف قصائـــده لمـــا فيهـــا مـــن تكلـــف بـــاد وتعمـــد فـــي الفكـــر والالفـــاظ وعـــدم الاتمـــام في الاخـــراج الفـــني . ولـــو قابلنـــا القصـــيدتـــين الاولـــى والثالثـــة مـــا تصـــدينـــا لـــه ، بقصـــيدة ملارمـــه " نسمة بحرية " (١) الـــتي تـــدور حول مـــوضوع شبيـــه بهـــذا لتجلـــى لنـــا الفـــرق الشاسع بـــين الشاعـــرين . ففـــي قصـــيدة الشاعـــر الفرنســـي نغـــم مـــتراوح ينسجـــم ، وجـــو شـــوق حـــزين .

ويحســـن بنـــا ان نـــورد لـــه اخـــيرا قصـــيدة " الى زائرة " لمـــا اثارتـــه مـــن ضجـــة يـــوم نشـــرت فـــي مجلـــة "الرسالـــة" والمقتطـــف وسواهمـــا .

" لو كنت ناصعـــة الجبـــين ... هيهـــات تنفضني الزيارة
" ظـــل على وهج الحنـــين ... رسمتـــه معجزة الاشارة
"خط تساقط كالجـــزيرين ... ارضى على العزم انكساره

---

(١) Poesies p. 41 - Mallarmé - Brise Marine

" ماذا يوجد المحصنين صوت شج خلف الستاره
" غيبت في العجب الدفين معنى براعته البكاره
" درا يفوت الناظمين ونهضت تهديني بحاره
" خطوات وسواس رزين وهب تعميه الطهاره

ولقد حاول بعض المتأدبين شرح هذه القصيدة (١) لانهم اعتبروا انها " عقدة من عقد الشعر التي لا يتسنى لاديب حلها بغير شق النفس " (٢) فيجعلها احدهم جيبة قديمة فقدت روعة الجمال وجف من وجهها الماء تشخص الى الشاعر فينفر منها وقد هبت عليها ريح الذبول ، فتغادره ، ثم تستيقظ فيه صورة الماضي واذ بها توافيه من جديد ، كما في قديم الصبا ... ويجعلها آخر غادة جمالها يطلع عليك دفعة واحدة والسحر كله كامن في عينيها : " مقلة ناعسة زانها الفتور حتى ليبدو جفنها بشعرات الهدب صفا تساقط". على اننا نميل الى ان القصيدة تحليل لبعض مفهومه هو في الشعر . ولقد رأينا شعراء الرمزية يضعون نظاما الشعري الخاص ، كذا هو امر " فرلين " في " الذهب الشعرى " و" ملارمه " في " Prose pour des Esseintes " و " رمبو " في قصيدة " Les voyelles ولملارمه قصيدة تعرض فيها الوحي القصيدة الشعري (La Nuit d'Idumée) وهو عند الخلق . وكذلك فاليرى في قصيدة عنوانها " Pas " فكأنما الشاعر اراد في البيت الاول ان " القصيدة " تؤلمه وهو في حالة الوضع الشعرى ، لانها لا تستطيع ان تستوضح اعماق النفس ، فيصاب بحمى شعر بها كل من ملارمه وفاليرى ، فهما يتحدثان عن صعوبة الازمة الشعرية كما يتحدثان عن المخاض الذى تعانيه المرأة . ورأيناهما يعتبران الفن الاكبر حيث يبذل المبدع كل جهوده للخلق الفني . اما البيت الثاني :

---

(١) مجلة الاديب مجلد ١٩٤٤ الجزء الثامن ص ٥٦ ز ٥٧ ، ٥٨

(٢) = = = = = ٥٧

" ما روعة اللفظ المبين السحر من وحي العبارة "

ففيه اشارة الى ان في الوضوح ملالا . فالوضوح يفقد من جمال الشعر الذى يطل عليك شيئا بعد شيء عن طريق الايحاء والاستدراج . ثم ان في الاشارة " معجزة " تعبيرية تعيا دونها الالفاظ المفسرة . فالاشارة ظل لا يفسر وانما يكتفي بالايحاء وفي الايحاء جمال و ولا يريك الحنين بكامله وانما يطالعك به ويضعك في جوه .

فالقصيدة ذات الالفاظ اشبه بستار مسدل بين القارىء ونفس المبدع الا انه ستار صوتي ، فاذا ما تنبه المتذوق الى الخاصة الصوتية استطاع ان يبلغ حالة الحنين " والوجد " التي كان فيها الشاعر . " الستارة " جرس منتظم منسجم وتعبير عن شيء عجزت عنه الالفاظ .

وفي البيت السادس : " غيبت في العجب الدفين معنى براعته البكاره " اشارة الى ان المعنى البكر الذى يحفل به الذات يظل مختبئا فيها وليس بوسع القصيدة ان تسكبه في تعبير كامل . وذاك الذى غاب عن " الناظمين " في وسائل التعبير لم يغب عنه فان خطاه الرمزية ووعيه الكامل لكل جزء من اجزاء الخلق الفني لديه جعله يبلغ الشعر الصافي ، ذلك " الوهب " الطاهر .

وللقصيدة احتمالات معنوية اخرى كما تبين ، وذلك ، في نظر المتذهبين بهذا الادب لا يُعيب شعرهم بشيء .

هذا وللشاعر اقوال مختلفة في الاداء الشعرى مبلغ بعضها :

" وعلى الشاعر الحديث ان يصوغ عبارته على حسب ما يستأنس حسه اللغوى يفيض هاجسه .. " نريد اليوم شاعراً يحوك ويوشي على نحو يخيل اليك انه غريب وما هو والله بغريب ولكنه جار على غير " مثال موقوف ... " (١) فيميل اذن الى ان هذه الغربلة التي شعر بها القارىء صادرة عن عدم تأهبه الكافي لقراءة هذا النوع . زد على ذلك انه يجعل " الغرابة " المتعمدة

---

(١) الاديب الجزء الحادى عشر مجلد ١٩٤٤ ص : ٥

من شروط الشعر الذى يبتغى .

وقصاراه ان بشر فارس وقف على حقيقة الاتجاهات التي تجلى عنها الادب الرمزى وحاول تحقيقها في " المسرحية " فجاءت مسرحيته بعيدة عن المزايا التي حملتها المسرحية الفرنسية التي من بابها ، وفي الشعر فجاء شعره - على قلته - غنيا على افراط في التأنق التعبيرى . مصابا بشيء من العنت اللفظي . ولما كانت اللغة في عرف من توجه في هذا النحو الادبي ، قائمة على خصائصها الغنائية والايحائية وعلى استعمالها بطريق يخالف المسلك المألوف ، وكان من شعره ما يظهر عدم التوفيق الى اثقال الكلمة بمثل هذه الخصائص التعبيرية ، حدث خلل بين المعنى والمبنى (لان اللغة لم تعد تلابس المعنى المقصود - او الجو) افضى الى التكلف والشحوب .

واذن فتفهم بعض الاتجاهات الرمزية شيء والانتاج الذى يريد هذا اللون الادبي ويعتمده شيء آخر .

ولننتقل الآن الى قطر آخر نواغل في دراسة هذا الادب فدنا منه واختمر تفهمه اياه ، فحاول ان يحققه ، بعد ان وقف على معظم اسرار وسائله التعبيرية . ذلك ان الادب اللبناني في نزعته الحديثة البعيدة عن الصحراء والتقربه من اوربا ولتثقفه بثقافتها العلمية والفلسفية والفنية اعتبر ان الحضارات منفصل بعضها عن بعض ، واستشعر ان الادب العربي غريب عنه بعيد عن روحه . فتحدث بلبنان وبالشخصية اللبنانية ، محاولا ان ينفي عنها كل لون عربي وكل صلة رحم تصله بالاقطار العربية الاخرى المتاخمة والمجاورة ، وجعل هؤلاء الادباء يحددون للبنان ثقافة خاصة منفردة مستقلة بحد ذاتها ، عائدة في بعضها الى هي مزيج من النسب الفينيقي يتغنون به وبامجاده من شواطئ صور الى بطولة قرطاجة الى السفن الشراعية تخر البحر وتحمل حروف الهجاء والفكر والتجارة الى الغرب ، فتوقظه من سباته . كما ان اصحاب هذه النزعة حملوا على المقلدين المسرفين في التقليد ، رائين ان في التقليد تزمتا ، وفي التزام اللغة القديمة الجزلة الصحراوية نفورا وانقباضا . فحملوا على المقلدين المعتدلين امثال " الاخطل الصغير " - فلا فعابوهم باستعاراتهم القديمة وتشابيههم التي حذوا فيها حذو شعراء العباس وسواهم من شعراء القديم كتشبيه العينين الجميلتين " بعين المهى " والعنق بعنق الظبي (١) .

ثم ان هذه الفئة المجددة المسرفة في التجديد لم تر في الادب العربي ما هو علمي فيرتوي به غليلها ، فحكمت عليه بدون تروٍ . لان المطالعة العربية الوافية لم تتم لها ، لانصرافها الى آداب الفرنجة اكثر من من وقوفها على آداب العرب (ومآله تأثير المدارس الارسالية المتفشي بواسطة الثقافة وان الادب الغربي اقرب الى حياتنا الداخلية والدنيوية والى ذوقنا المستحدث من الادب العربي الذي يرجع الى قرون خلت . فان حاجاتنا النفسانية تغيرت ومفهومنا للفن اصابه التبديل) - واذن فهذه الفئة ابتغت ان تنتزع عنها الصفة العربية نسبا وانتاجا لا كرها بالادب العربي وانما لجهلها حقيقة الحق ولاعجابها بما اعطى الغرب لانه يعبر عن حاجاتها النفسية . واعجابنا بالغرب اوسع من ان يحصر في الادب ، فهو ناتج عن " قوة الغرب " التي فرضت ذاتها على الانسان ، كانسان بعد نظرية " نيتشه " فغفلت عن الحقوق التي فوق الانسانية التي بشرت بها الثورة

(١) اشارة الى قصيدة الاخطل الصغير ومطلعها " المهى اهدت اليها المقلتين ... والظبي اهدت اليها العنقا "

الفرنسية ووضعت الحق في نصاب القوة . ثم انها اتباعا لفكرتها اللبنانية المستقلة القائلة بأن للبنان تاريخه قالت بوجود ادب لبناني يتجلى بالوان قشيبه منتزعة من طبيعة لبنان وثقافته . فللبنان في نظرهم تاريخه لان العرب ، لم يغادروا الشاطئ في عهد معاوية (١) فما بلغوا الجبل اللبناني . وظل اهلوه في مغاورهم وفي اديرتهم قابعين . وللبنان ادبه الخاص . فادبه لا يرجع الى ما وراء القرن الثامن عشر (٢) . فنشرت القصائد التي تتغنى بمجد " صور " وقرطاجه و " هملقار " و " هنيبعل " يتوخون فيها احياء المجد القديم ويمجدون لبنان ويحلون " للحجر فيه رسالة " وكان ان نشأت حزازات اقليمية بين مصر ولبنان . فنسب ادباء مصر كل النهضة الحديثة الى المصريين ونخسوا حق اللبنانيين في المساهمة بخلق النهضة فنتج عن تقلص لبنان في تاريخه وعن الحزازات الاقليمية واستكافه 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 سنرى) . واخذ الادباء الشعراء بالادب الرومنتيكي اولا جد الاخذ فترجموا ما وقع منه في انفسهم ترجمة حرفية او بتصرف (٣) وكان لمصر منه حظ وفير (٤) وكان منهم من نسج على منواله لانه لاقى فيه طريقة مثلى للتعبير عن آلامه وآماله الضائعة . واميل الى ان الاسباب التي دعت الى " داء العصر " بعد اندحار نابوليون لشبيهة بالتي زينت للمصريين واللبنانيين 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 قبس من الكتاب المقدس ومذهب القوة النتشي والطبيعة اللبنانية كما قبس من الرومنتيكية لم يترك في هذا الباب زيادة لمستزيد. فنحا من كان بعده نحوه ، على ان تقليدهم له وللادب الفرنسي جاء شاحبا سطحيا يكاد يكون مستكرها لما فيه من تقليد باد ومبيع . فحدث رد فعل كالذي حدث في فرنسا في الربع الاخير من

---

(١) ان معاوية صالح اهل الجبل عليه بجزية . (٢) الاديب – ما هو الادب اللبناني مجلد ١٩٤٤ الجزء الثالث ص : ٤ . (٣) نشير الى ترجمات الياس ابي شبكه : بول وفيرجيني وغرازيلا واتالا وغيرها والى قصيدة المسلول بشاره الخورى "والبحيرة "لفياض والمادة اوسع من ان تقيد في حصر . (٤) لتراجع مؤلفات المنفلوطي الشاعر وبول وفيرجيني وماجدولين وترجمات الزيات وشعر على محمود طه المهندس في معظمه مصطبغ بهذا الادب .

الفرنسية ووضعت الحق في نصاب القوة . ثم انها اتباعا لفكرتها اللبنانية المستقلة القائلة بأن للبنان تاريخه قالت بوجود ادب لبناني يتجلى بالوان شتى متنوعة من طبيعة لبنان وثقافته . فللبنان في نظرهم تاريخه لان العرب ، لم يغادروا الشاطئ في عهد معاوية (١) فما بلغوا الجبل اللبناني . وظل اهلوه في مفاوزهم وفي اديرتهم قابعين . وللبنان ادبه الخاص . فادبه لا يرجع الى ما وراء القرن الثامن عشر (٢) . فنشرت القصائد التي تتغنى بمجد " صور" وقرطاجه و " هملقار " و " هنيبعل " يتوخون فيها احياء المجد القديم ويمجدون لبنان ويطلبون " للحجر فيه رسالة " وكان ان نشأت حزازات اقليمية بين مصر ولبنان . فنسب ادباء مصر كل النهضة الحديثة الى المصريين وبخسوا حق اللبنانيين في المساهمة بخلق النهضة فنتج عن تقلص 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 الادباء الشعراء بالادب الرومنتيكي اولا جد الاخذ فترجموا ما وقع منه في انفسهم ترجمة حرفية او بتصرف (٣) وكان لمصر منه حظ وفير (٤) وكان منهم من نسج على منواله لانه لاقى فيه طريقة مثلى للتعبير عن آلامه وآماله الضائعة . واميل الى ان الاسباب التي دعت الى " داء الحصر" بعد اندحار نابوليون لشبيهة بالتي زينت للمصريين واللبنانيين 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 قبس عن الكتاب المقدس ومذهب القوة النتشي والطبيعة اللبنانية كما قبس عن الرومنتيكية لم يترك في هذا الباب زيادة لمستزيد. فنحا من كان بعده نحوه ، على ان تقليدهم له وللادب الفرنسي جاء شاحبا سطحيا يكاد يكون مستكرها لما فيه من تقليد باد وميوع . فحدث رد فعل كالذي حدث في فرنسا في الربع الاخير من

---

(١) ان معاوية صالح اهل الجبل عليه بجزية . (٢) الاديب – ما هو الادب اللبناني مجلد ١٩٤٤ الجزء الثالث ص : ٤ . (٣) نشير الى ترجمات الياس ابي شبكه : بول وفيرجيني وغرازيلا واتالا وغيرها والى قصيدة المسلول بشاره الخورى "والبحيرة "لفياض والمادة اوسع من ان تقيد في حصر . (٤) لتراجع مؤلفات المنفلوطي الشاعر وبول وفيرجيني وماجدولين وترجمات الزيات وشعر على محمود طه المهندس في معظمه مصطبغ بهذا الادب .

القـــرن المنصـــرم . فكمـــا ان الرومنتكيـــة لم تعمـــر كثـــيرا (١٨٣٠ - ١٨٤٨) وان بقي للرومنتكية اثر بعد ١٨٤٨ فـذلك لان هيجو ،وهو رئيسها ،نيف على الثمانين (توفي عام ١٨٨٢) وشعـره في آخـر حياتـه ،وهـو ارفـع شعـر ، يختلـف اختـلافـا بينـا عنـه فـي عهـد الرومانتيكيـة (ومقدمة كرومول " . ففي شعره هـذا بوادر رمـزية) بل ماشت الادب الجـديد فـي عهـد بودلـير والبرناس ، كـذلك ما لبثت فـي لبنـان حـتى خبت.وآن جـرى التطـور نحـو النـزعـة الرمـزيـة لم يبق منهـا الا شعـاع واذن فالرومنتكية فـي لبنـان ، مثلهـا فـي اوربا ، اشتملت على بـذور حياتهـا وموتهـا وقـام على انقاضهـا اتجـاه جـديد .

ولـم يكن الميـل الرمـزي فـي الادب اللبنانـي رد فعـل فـي وجـه الاتجاه الرومنتكـيفقط ،بل كـان ايضا وبنو اخص اعـراضا عـن الطـريقة الترسلية المتعارفه وخروجـا على المألـوف فـي الشعـر . وفـي الاعـراض عـن الطـريقـة الترسليـة المتعارفـة استنكـروا التعاقب على المعـنى الواحـد ، وتعمـد السجـع والتجنيس والارصـاد والتعثُّـر اللفظـي ، واغفلـوا الالفـاظ الـتي لا تنتسب الـى البيئـة الحـديثـة بشيء، ولا تعـبر عـن نزعاتنا واهوائنـا وحاجاتنـا وادخ لى لغتهـم الفاظا قـد تكـون مستقـاة مـن اللهجـة العاميـة علـى انهـا لغـة الحيـاة ،او منتقـاة فيهـا مـن قـيم معنويـة جديدة وغنائيـة غافلـين احيانـا عـن قواعـد البـلاغـة ، انهم طالمـا سخـروا البـلاغـة للغنـاء ، معتبـرين ان جوهـر الشعـر غنـاء قبـل ان يكـون معـنى وبلاغة فـي اللفـظ . فأثـروا الجاحـظ وابا الفـرج لقـرب اسلوبهمـا مـن الطبـع واعرضوا عـن اسلوب عبـد الحميـد واصحـاب المقامات وذوى الصناعـة كما انهـم قـربوا منهـم ولي الـدين مـن المحـدثـين واشاحـوا عـن النهضـة الادبية اللغـوية وبخسـوا المنفلوطـي حقه لمـا وجـدوا فـي اسلوبـه مـن تعاقـب علـى المعـنى الواحـد وبعـد عـن الطبيعـة والفكر الصحيح وقـرب مـن الصناعـة والثقافـة الازهـريـة .

امـا خـروجهـم عـن المألـوف مـن الشعـر فعـلى بابـين : المعـنى والمبنى . ففي باب المعـنى ادخلـوا علـى الشعـر ما حملتـه اليهـم الثقافـة الحـديثـة مـن فكـر ومجـردات . واستمـدوا استعاراتهـم وتشابيهـم واوصافهـم مـن الطبيعـة اللبنانيـة المختلفة عـن طبيعـة الاقـدمين ،ومما زين لهـم ادب الغـرب ، ولا غـرو،فان تـذوقنا لما يحيط بنـا يتغـذى وينمو ويصقـل بـذوقه الفنانـين ، فالفن يجمل الطبيعـة او انـه يجهـز حواسنـا

القرن المنصرم . فكما ان الرومنتكية لم تعمر كثيرا (١٨٣٠ - ١٨٤٨) وان بقي للرومنتكية اثر بعد ١٨٤٨ فذلك لان هيجو وهو رئيسها تيف على الثمانين (توفي عام ١٨٨٢) وشعره في آخر حياته، وهو ارفع شعره يختلف اختلافا بينا عنه في عهد الرومانتيكية في مقدمة كرومول " . ففي شعره هذا بوادر رمزية) بل ماشت الادب الجديد في عهد بودلير والبرناس ، كذلك ما لبثت في لبنان حتى خبت وآن جرى التطور نحو النزعة الرمزية لم يبق منها الا شعاع واذن فالرومنتكية في لبنان ، مثلها في اوربا ، اشتملت على بذور حياتها وموتها وقام على انقاضها اتجاه جديد .

× ولم يكن الميل الرمزي في الادب اللبناني رد فعل في وجه الاتجاه الرومنتكي فقط ، بل كان ايضا ونوع اخص اعراضا عن الطريقة التوسلية المتعارفة وخروجا على المألوف في الشعر . وفي الاعراض عن الطريقة الترسلية المتعارفة استنكروا التعاقب على المعنى الواحد ، وتعمد السجع والتجنيس والارصاد والتقعر اللفظي ، واغفلوا الالفاظ التي لا تنتسب الى البيئة الحديثة بشيء ولا تعبر عن نزعاتنا واهوائنا وحاجاتنا وادخلوا الى لغتهم الفاظا قد تكون مستقاة من اللهجة العامية على انها لغة الحياة ، أو منتقاة لما فيها من قيم معنوية جمالية وفنانية فاغفلين احيانا عن قواعد البلاغة ، انهم طالما سخروا البلاغة للغنا ، مقتنعين ان جوهر الشعر غنا قبل ان يكون معنى وبلاغة في اللفظ . فاقروا الجاحظ وابا الفتح لقرب اسلوبهما من الطبع واعرضوا عن اسلوب عبد الحميد واصحاب المقامات وذوي الصناعة كما انهم قربوا منهم ولي الدين من المحدثين واشاحوا عن النهضة الادبية اللغوية ونحوا المنفلوطي حقه لما وجدوا في اسلوبه من تعاقب على المعنى الواحد وبعد عن الطبيعة والفكر الصحيح وقرب من الصناعة والثقافة الازهرية . ×

اما خروجهم عن المألوف من الشعر فعلى بابين : المعنى والمبنى . ففي باب المعنى ادخلوا على الشعر ما حملته اليهم الثقافة الحديثة من فكر ومجردات . واستمدوا استعاراتهم وتشابيههم واوصافهم من الطبيعة اللبنانية المختلفة عن طبيعة الاقدمين ، وما زين لهم ادب الغرب ، ولا غرو فان تذوقنا لما يحيط بنا يتغذى وينمو ويصقل بذوق الفنانين ، فالفن يجعل الطبيعة او انه يجهز حواسنا

لتناول ما تعجز عن تناوله في حالتها البدائية قبل ان تتهذب وتشحذ (١) وبكلام آخر انهم جعلوا شعرهم من صميم حياتهم فاسبغوا عليه الاخلاص ونزعوا عنهم التقليد فلم يعد شعرهم شعر الحفلات والمآتم. وليس خروجهم من باب المبنى باقل حظا فانهم عنوا بالالفاظ الشفافة ذات الايقاع المأنوس ، واسقطوا الوحشي من الكلم معتبرين ان وحشي اللفظ لا يتآلف مع المعنى الرقيق المتدفق الذى لا يستخرج الا بشق النفس . وتوغلوا في ذلك حتى الاسراف . فانهم لعدم وقوف بعضهم على اصول البيان واللغة اعيتهم حيلة التعبير فأووا الى لغتهم العامية يستقون منها ما دوّنه المعجم وما لم يدونه احيانا معتبرين ان اللغة المحكيّة هي لغة الحياة وينبغي الا يكون التعبير الا بلغة الحياة . مما بلغ بهم الى التضليل والتغرير فحملوا على الفصحى وذات الالفاظ الصحراوية حملة شعواء واشترعوا بأن يرفع مستوى العامية حتى ترتقي وتصلح اداة للتعبير - على ان الفكرة ماتت في المهد .

واذن فهذا الاتجاه الرمزى اللبناني كان وليد اثرين : ١ - رد فعل في وجه الرومانتيكية المائعة والادب العربي الصناعي ، ٢ - والحاجة الى التعبير عن حياة جديدة . فأعوزتهم الوسيلة الادائية فأووا الى الاسرار التي استكنهها اساتذتهم الشعراء الغربيون ، ثم انهم اعتبروا ضلة ان ادبنا القديم دأب على الصناعة واهمل الفكر ، على انهم هم ايضا لم يستقصوا معالم الفكر التجريدى ، بل سبروا غور النفس يبحثون عما يجول في العقل الباطن مما اظهره مجهر السيكولوجيا الحديثة . وهكذا اتصلوا ببعض المظاهر الرمزية في بعض الاسلوب والمعنى ، اما كيف تبدو الصلة فهذا ما سنحاول تبيانه بخطى ثلاث :

١ /- مَنْ شعرهم مزيج من الرومانتيكية والرمزية واقتصرنا في تمثيل هذه الفئة على "يوسف غصوب" ومن ضعفت في شعرهم الصيغة الرومانتيكية واستحالت في معظمها الى اتجاه رمزى واقتصرنا في تمثيلها على "سعيد عقل" .

---

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

فأوجزنا الاولى لانها بادرة واتسعنا في الثانية لانها تحقيق لما نحن في صدده ثم لم نر محيصا عن ايراد بعض الروافد في شعر "لبكي" وسواه .

يوسف غصوب : "العوسجة الملتهبة والقفص المهجور" (١)

عندما سئل "فرلين" عن شعره الرمزي ذات مرة اجاب : ليس شعري رمزيا بشيء وانما اصور ما يجول في نفسي من آلام وافراح ، فاتسمون ذلك رمزا ." والحق ان شعر غصوب نفثات شاعر قذفها صدره "في بيض الليالي وسودها" "هي احلام وجنات . ورجاء وخيبة . وتشاؤم وحزن عميق ، كما هي حب طاهر وشهوة دنسه . وطيب التماس . ثم زوارق واوراق وارفه وظلال مزهرة يغمرها ضياء تفوح منه الطيوب والخمور" 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 بمناخي عديده اهمها ان في المجموعتين وفي شعره عامة لونا ارستقراطيا انيقا خلوا من الاسفاف اللفظي والمعتاد المألوف والارستقراطية من ضمن تحديد الشعر الرمزي . ويرجع ذلك الى العناية الكلية التي عنيها اصحاب هذا الادب في الاخراج فلقد تغلب على غصوب الفنان في الاخراج (بفرق ان العاطفة لدى الرمزيين وان لم تكن عماد الشعر - لانهم حاولوا اخمادها معتبرين ان الشاعر لا ينبغي ان يكون تحت ضغط عاطفة قوية لئلا تخفف حدة العاطفة من قوة امكانيات الاداء الفني - فتعجز عن ان تُعدي القارىء بحالة نفسية كأنما الاخراج المتقن يحييها من جديد بينا نراها في مجموعة غصوب وقد بهتت وذبلت احيانا حتى مسها تكلف)

اما الحواس في شعره فمتصل بعضها ببعض. فالالوان قد توقظ فيه الاصوات ، وكذلك العطور وبأمكانها ايقاظ الالوان ، والحقيقة راهنة فيزيولوجيا

---

(١) للشاعر قصائد نشرت في مجلات لبنانية مختلفة كالمكشوف والاديب من مثل "جبابرة المجد" و "الانتظار" و "الرعشة الاولى" و "المتجردة" و "الغدائر" و المواضيع احرى بها ان تكون موحاة من قصائد للرمزيين .

في ان المناطق الدماغية التي تفد اليها الانفعالات الخارجية عن طريق الحواس المختلفة ، متقاربة محتبكة ، متوحدة وذلك كثير في الشعر الرمزى وليس من حاجة الى العودة اليه .(١)

ويقول الشاعر : " اسمع القلب خافقا في ضلوعي ... وارى الطيب في الحديقة ساري "
ترشف اللهو من ذراع حبيب ضم من جسمها شرارة نار

ويستوعي الانتباه هذا الطيب الذى تراه العين . فالحاسة الشامة ايقظت في نفسه صورة العطر في انتقاله وتأرجحه من ناحية الى ناحية عبر الروض . وفي قوله " ترشف اللهو " مفاجأة ، فلو قال من " فم " لأتى ذلك متعارفا مألوفا اما ارداف " من ذراع " فتتجلى عن جدة فيها الشهوة التي توقظها ضمة الذراع في الحبيب . فكأنما تسقي حبا عابثا وتسعى . وسرت الشهوة من ضمة الذراع الى جسد المحبوب وجسد المحبوب ، وقد حم من الملذة ، استحال نارا تستعر . وليس في المعنى غموض فلربما كان الشاعر الرمزى يحذف لفظة " جسم " في العجز ويترك القارئ امام " ضمتها شرارة نار " وبواسطة وسائل مختلفة موسيقية وايحائية يفضي به الى ادراك ان ما يتحدث عنه انما هو " شهوة الجسد " ، وهذه من صفات الأدب الرمزي المتفعل . وفي بعض قصائده ما يذكر بالحس العارى . والشهوة الجسدية الصارخة تذكرنا بصور لبودلير في مقطوعته " الجيفة " وفي " الجو الباريسي " . فيقول عن شواعر الراهب :

تعوى مولولات جياعا كذئاب يعوين في الدوطلس
كالحات تدب من كل صوب كدبيب الديدان في جوف رمس

فيتبين انه يعرب عن نفسية الراهب ، وقد نشأ فيها عراك بين التنسك والشهوات ، اذ تستيقظ الشهوات في الذات تتأكله . على ان تشبيهه في مجمله وصوره عامة منقلة بالمادة . فلو وكل الامر الى شاعر رمزى لترك في البيتين ما يلي :

---

(١) راجع ما عرضناه عن نظرية العلاقات "لبودلير" ونظرية "رمبو" في الاحرف الصوتية .

" شهـوات تعوى ،وقبر تنهشـه الـديدان ،فتـ " ولاحظ قارئـه البصـير علما بالمقصـود بوسائـل ايحائيـة على ان هذا لم يتحقق الا لـدى " ملارمـة " حيث تعـرت التشابيه مـن مادتهـا وتحولـت الصورة الـى رمـز مجـرد .

وتجلـى فـي الفاسقـات ض

" فاجـرات النهـود مبتسمـات بشفـاه عطشى الى الفحش يبس "

تـذكرنا بقصـيدة لـبودلـير " عنوانهـا " البوهيميون " . ولْيُتنبـهْ الى ما فـي لفظة " فاجـرات " من صراخ الى الشهوة . وتـلاهـا فـي العجز " عطشى الـى الفحش " وتلتها " يبس " بحيث ان لفظـة "يبس " وهـي الروى عـادت ولفـت البيت بكاملـه نغمـا ومعـنى وفيهـا الجفـاف وشـدة التشهـي وحبس فـي النغـم . فالبـاء الساكنـة الواقعـة فـي الـوسط تمثـل حالـة الشاعـر المختزنـة وهـو يعيـش تلـك الفـترة الخـلاقـة كما تمثـل ـ بحـال الطبع ـ ما يجـول علـى الشفـاه المنـدلعـة مـن حـرارة الرغبـة .

واذا جمـح بـه الخيـال فهـو وان مـديدا لا يخرج عـن معالـم المعـنى تمام الخـروج وانمـا يهـديك اليـه دون ان يعطيكـه دفعـة واحـدة ، فيبقـى للقـارئ لـذتـين : " البحث عـن الشيء " و " الوقوع عليـه " .

" ولـه مـن الرمزيـين موسيقاهـم علـى غـير تعنـت فـي المزاوجـة بـين مخارج الالفـاظ ومقاطعهـا " (١) نشـير بنـوع خاص الـى قصـيدة عنوانهـا " اوراق الخـريف " حيث يـتراوح النغـم مـع حالـة الشعـور بالغنـاء وفكرة النهايـة اللـتين يتوخاهما .

واتضـح لنا ان غموضـه لم يكن شاملا ولربمـا كان مرجـع ذلـك تأثـير الشاعر ببودلـير مـن الرمزيـين و" فبودلـير " عـم بعض النظـريات الرمزية اما شعـره فخدع بها من المعميـات بعـيد عـن غيابـب الطـلاسم . ناهيـك عـن اعجابـه بالوضـوح والتحليل النفسـي في ادب " راسين " من الكلاسيكيين وعـن عنايتـه فـي احكام التعـبير . ثم عـن تأثـره بالادب الرومانتيكي خاصـة " فقصـيدة الانتظار " تـذكرنا بليلـة اكتوبر للشاعر

(١) المكشوف ـ العدد ٥٨ ص : ٢ المجلد ١٩٣٦ .

موسـه. وما ذكرنـاه في امرّ العوسجـة والقفص" ينطبـق على سائـر قصائـده المنشـورة . وخـلاصـة القـول ان غصـوب تـرك في الشعـر العربي "لونـا خاصـا في عـداد الالـوان الجـديدة". هنـا مـات فن الشعـر القـديم بحبّ المآتم والمدائح والاعيـاد والمواسـم والتغنّي على الشعـر على النفس تعـرب عـن اهوائهـا وحالاتهـا .

ولغصـوب مقال (١) عنوانـه "حـان للادب ان ينعتـق مـن قيـوده" يتأثر فيـه خطـى النقـاد المتخـذين مقاييس الرمـزية مثـلا اعلى فيتحـدث عـن مواضـيع الشعـر ووجـوه تطـور اساليبـه . الا ان شعـره لم يكتس بهـذه الحلى فجاء وفيـه جمـود. وأخـل الانتاج بالقوانيـين السنونـة .

سعـيد عقـل : رأينـا ان نقسم ادب سعـيد عقـل الـى ثلاثـة اقسام : ما جـاء فـي محاضـرات لـه لم ينشـر منهـا سوى اليسـير ، والمقـدمات الـتي وطأ بهـا لمؤلفاتـه او لمؤلفـات سواه ، ثم الانتـاج الشعـرى بحـد ذاتـه . وهـو علـى ضـربين : المسرحيـة . والقصائـد المختلفـة مفـردين للجـدليـة بابا خاصـا .

اما المحاضـرات فاشهرهـا "الكلمـة" و "الجاهليـة تلك القصور المسحورة" و القصـيدة هـذه الجنية البيضـاء" و "محاولات في جمالية الشعـر" (٢) ولم يظهـر منهـا الا قسـم من الاخـيره . وفـي الأوليـين اعتمـد الشاعـر بحثـا فـي جوهـر المـوضوع ووضعـه فـي اطـار قصـة اشخاصهـا رمـزيون فـي اسمائهـم ونظرياتهـم . وفي الثالثة تكلـم علـى موضوع الشعر كفن مميزا الفلسفة الغلـذات الشعـرية السبيكـة عـن الطين الناشئ جاعـلا قـوام هـذه القصيدة الثلاث الفـاظ : "الارض في روض" . . تـبرجت" معـتبرا سائـر ما فيهـا تفسـيرا لا خلقا صحيحـا .

علـى ان هـذه المحـاضرات مستقـاة جميعهـا من النظـريات الحـديثـة في الفن الشعـرى . وتعممـت وشاعـت في كتـب الفـلاسفـة الـذين شغلتهـم الناحيـة الخلقية فـي الفن امثال "برغسن" و "برنجيس" والنقـاد الـذين درسـوا الاداب الحـديثة علـى ضـوء

(١) المكشوف في عدد خاص لغصوب مجلد ١٩٣٧ ص : ٦ ، (٢) نشرت مادة هذه الاخيرة في المكشوف المجلد ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص : ٢ وفيها موجز ما اراده .

موسيه وما ذكرناه في امر" الموسيقى والقص" ينطبق على سائر تصاقده المتشورة وخلاصة القول ان خصوب ترك في الشعر العربي "لونا خاصا في مداد الالوان الجديدة" . هنا مبات فن الشعر القديم بشعر المآتم والمدائح والاعياد والمواسم والتفت الى الحلو على النفس يطرب من اهوائها وحالاتها .

ولخصوب مقال (١) عنوانه "حان للادب ان ينعتق من قيوده" يتأثر فيه خطى النقاد المتخذين مقاييس الرمزية مثلا اعلى فيتحدث عن مواضيع الشعر ووجوب تطور اساليبه . الا ان شعره لم يكس بهذه الحلى فجاء وفيه جمود وأخل الانتاج بالقوانين السنونة .

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 ، ثم الانتاج الشعري بحد ذاته . وهو على ضربين : المسرحية . والقصائد المختلفة مفردين للجدلية بابا خاصا .

اما المحاضرات فاشهرها "الكلمة" و "الجاهلية تلك الصور المحورة" و القصيدة هذه الجنة البيضاء" و "محاولات في جمالية الشعر" (٢) ولم يظهر منها الا قسم من الاخيرة . وفي الأولين اعتمد الشاعر بحثا في جوهر الموضوع ووضعه في اطار قصة اشخاصها يمزجون في اسمائهم ونظرياتهم . وفي الثالثة تكلم على موضوع الشعر كفن سيرا الفلسفة الفلسفة الشعرية المبيكة من الخصوص المادة النثرية الشعرية جاعلا قوام هذه القصيدة ثلاث اغراض : "الارض في- روض" . . تبرجت" معتبرا سائر ما فيها تفسيرا لا خلقا صحيحا .

على ان هذه المحاضرات مستقاة جميعها من النظريات الحديثة في الفن الشعري . وتعمقت وتاهت في كتب الفلاسفة الذين شغلتهم الناحية الخلقية في الفن امثال "برغسن" و "بنجنيت" والنقاد الذين درسوا الاداب الحديثة على ضوء

---

(١) المكشوف في عدد خاص لخصوب مجلد ١٩٣٧ ص : ٦ ٥ (٢) نشرت مادة هذه الاخيرة في المكشوف المجلد ١٩٣٤ العدد ١٢١ ص : ٢ وفيها موجز ما اراده .

٥٠/٠

نظـريات الادباء وانفسهـم نشـير الـى " بالي " " والاب بريمون " و " والان " و " مونيه " و (تيبوده " ، ثم ما كتبه بعض الادباء بعـد ادغاريـو وبودلـير ونعـني ما خلفـه " ملارمـه " في كتاباتـه الـتي اشرنـا اليهـا ونوع ما جاء به " فاليرى " (في ـ Introduct. à la poétique ـ Degas, Dance Dessin, ـ Pièces sur l'art, ـ Rhumbs ـ Eupalinos, ـ variétés)

فـي احاديثـه عن الفن عامـة والشعـر خاصة . ويؤسفنا الا تكون هـذه الـدراسـات بـين يـدينا اذن لتيسـر لنـا ان نرجعهـا الـى اصولهـا الـتي انتزعت منهـا . ولا ضير في استقائه هـذه النظريات فان الحضـارات فـي فاموس نشوئهـا الفكرى متكاملـة متزايـدة مستفـادة والمستنبـط فيهـا عـارض .

علـى ان فـي سلسلـة المحاضـرات الـتي عنوانهـا " محـاولات فـي جمالية الشعر " عـودة اجماليـة الـى بعض مفهومـه المتأثـر جملـة عن ذكرنـا ، وقـد حاول تطبيقـه على الشعـر العربـي ويؤكـده الخـروج عـن التقلـيد كما خـرج من قبس عنهـم علـى تقليدهـم لادراك ادب جـديد . اما النقطاط الاساسيـة فهـي ذى :

يتخـذ البـيت العائـر : " تمتـع من شميم عـرار نجـد ... فما بعـد العشـية من عـرار " ويستبـدل لفظـة واحـدة (تمتع) بلفظـة (تملوا من) باعتبار ان تملـى من عمـره مؤداها استمتـع بـه . محافظـا على استواء الوزن فـي تفصيلـه كما حافـظ على معـنى البيت . فيستنتج مـن ذلـك ان استبـدال لفظـة واحـدة " قضـت علـى البيـت الكامـل " ويفضـي بـه البحث الى ان الشعـر فـي البيت ليس " بقائـم علـى فكرتـه والصـورة والعاطفـة " " وان درس الشعـر علـى ضـوء الصـورة والفكـرة والعاطفـة هي طـريقة ان لم يكن مغـلوطة فأقلـه ناقصـة " (١) وان البيت الشعـرى وحـدة لا تتجـزأ " وكل تام انفلـت مـن عمـل صامت ولكنـه طـويل وغـني " اشارة الـى يسميـه " اختزاهـا " وحالـة اخـتمار ، تهيء الخلق الشعـرى ، والـى ان هـذه الحالـة المهيئـة ابعـد غـورا واعمـق واغـنى مـن الاخـراج الفـني نفسـه ، فالتعبـير لا يستوعـب كل ما في النفـس (٢) . ولقـد قال الاب بريمون : " بالامس كنا نقول فـي هـذا

---

(١) المكشوف ـ مجلد ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص: ٢ وراجع فاليرى الآداب Variété ص ٥٤ و ٥٥ في هذا الصدد .

(٢) ان كل ما ورد في هذا الباب عنه الاب بريمون في كتابيه " la poésie Pure " و " Prière et Poésie " وفي كتابه " Racine et Valéry " ـ وراجع نفس المادة في كتاب لفاليرى عنوانه " تمهيد الشعر ص ، ، ٤ "

- ٩ -

نظريات الادباء وانفسهم نشير الى " بالي " " والاب بريمون " و " والان " و " مونيه " و (تيبوده " ، ثم ما كتبه بعض الادباء بعد ادغاريو وبودلير ونعني ما خلفه " ملارميه " في كتاباته التي اشرنا اليها ونوع خاص ما جاء به " فاليري " (في Introduct. à la poétique Degas, Dame, Dessin – Pièces sur l'Art.– Rhumbs – Supplines, Variétés)

في احاديثه عن الفن عامة والشعر خاصة . ويؤسفنا الا تكون هذه الدراسات بين يدينا اذن لتيسر لنا ان نرجعها الى اصولها التي انتزعت منها . ولا ضير في استثناء هذه النظريات فان الحضارات في تاموس تطورها الفكري متكاملة متزايدة مستفادة والمستنبط فيها عارض .

على ان في سلسلة المحاضرات التي عنوانها " محاولات في جمالية الشعر " عودة اجمالية الى بعض مفهومه المتأثر حلقة من ذكرنا ، وقد حاول تطبيقه على الشعر العربي ويؤكده الخروج عن التقليد كما خرج من قبل منهم على تقليدهم لادراك ادب جديد . اما النقاط الاساسية فهي ذي :

يتخذ البيت العاثر : " تمتع من شميم عرار نجد ... فما بعد العشية من عرار " ويستبدل لفظة واحدة (تمتع) بلفظة (تملوا من) باعتبار ان تملى من عمره مؤداها استمتع به . محافظا على استواء الوزن في تفعيله كما حافظ على معنى البيت . فيستنتج من ذلك ان استبدال لفظة واحدة " قضت على البيت الكامل " وينفي به البحث الى ان الشعر في البيت ليس " بناكم على فكرته والصورة والعاطفة " " وان درس الشعر على ضوء الصورة والفكرة والعاطفة هي طريقة ان لم تكن مغلوطة فأقله ناقصة " (١) وان البيت الشعري وحدة لا تتجزأ " وكل نام انتقلت من عمل صامت ولكنه طويل وفني " اشارة الى بعيه " اختزالها " وحالة اختمار ، تهيء الخلق الشعري ، والى ان هذه الحالة العميقة ابعد غورا واعمق وافنى من الاخراج الفني نفسه ، فالتعبير لا يستوعب كل ما في النفس (٢) . ونقد قال الاب بريمون : " بالامس كنا نقول في هذا

---

(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 عند الاب بريمون في كتابيه " La poésie pure " و " Prière et poésie " وفي كتابه " Racine et Valéry " – وراجع هذه المادة في كتاب لفاليري عنوانه " تمهيد الشعر ص: ٤٠ .

البيت صورة وفكرة وعاطفة وكذا وكذا ثم شيء لا يحد ، اما اليوم فنقول في هذا البيت اولا وعلى الاخص شيء لا يحد متحد اتحاداً وثيقا بكذا وكذا " . واذن فالعناصر التي كنا نعتبرها في دراستنا النقدية كل شيء فقدت من اهميتها وغدت ثانوية اذا قيست بالمادة الغنائية التي لا تُحدّ . ويستطرد غب ذلك الى ابيات يحللها من طريق اختيار الالفاظ بحسب قيمها الصوتية وبحسب الاحرف الغنائية التي فيها . فيستند الى الالفاظ الضخمة في صورة الفرات عن الاخطل في منها " حواليه وحافتيه وأوساطه وعزعزته والجاجيء ومسحنفر وأكافيف " - ويقول انها " نقل امين لا واذى النهر الصماخب " ويضيف : "تطفيء الشعر فيها (اى في هذه الابيات) لو استعملنا بدل هذه الالفاظ الكبيرة الحجم الفاظا صغيرة ولو قوية المعنى " . كما يبين اهمية وقع الالفين في " قفا بنك من ذكرى حبيب ومنزل والى " الاي " في الا ايها الليل الطويل والى " الرائات " الثلاث في " شرقت اذا عصر العيدان بارقها " مظهرا قيمة هذه الاحرف الغنائية ، والتي بكونها غنائية وبتجردها عن كل معنى قد تؤدي مالا تؤديه الالفاظ ذات المعنى المعين . ولا يغضي عن اهمية اسماء الاماكن التي وردت في الشعر القديم لما لها من وقع في نفس القارىء مع العلم بانها مجردة عن كل قيمة معنوية بالنسبة الى القارىء . ثم ينتهي بقوله : " تبارك اسم العلم الذي ليس له اقل مدلول معنوي كيف يخلق فينا - وهو بلا معنى ، اكثر مما تخلقه الفلفظة ذات معنى (راجع بهذا الصدد بعض المعطيات البديهية ص : ١١) وتباركت الجمالية الحديثة القائلة : ان الشعر لا يحتاج الى معنى " واذ (ويقول فاليرى العروى ص : ٥٣ ان الشعر في الشعري لا تقوم على الفكرة) واذن فالذى يصلنا بالقارىء ليس المعنى بل الغناء الذى في الشعر .

ولقد ورد في كتاب " الشعر الصافي " للاب بريمون ما يلي : " ان قراءة الشعر بطريقة شعرية لا يفترض التقاط المعنى" (١) " ان ارفع القصائد الفلسفية " لا يقوم جمالها على المعنى (٢) " ان ما يجعل من البيت الشعرى شعرا ليس معناه فالمعنى من خصائص النثر " (٣) " التيار الصوتي يحمل السامع ليعانق فكرة المبدع

---

(١) بريمون الشعر الصافي ص ١٨ (٢) بريمون الشعر الصافي ص ٤٤ (٣) بريمون الشعر الصافي ص ٤٥ .

فتمتد فيه وتثمر " (١) - ويورد الاب في كتابه المذكور اقوالا لادباء مختلفين : فيقول غوتيه : " اذا ضللت الفكرة في انتاج فلا تظنن انك فقدت كل شيء . ما هي الفكرة التي اردتها في كتاب الغوست ؟ وما الشعر الا فكرة موسيقية " (٢) ويقول شيلي : " ان الابيات الجميلة تتصاعد كالانغام والعطور " (٣) هذه واقوال عديدة غيرها تبين ان النقادة المذكور وان عددا وافرا من الشعراء ادركوا ان قيمة الشعر الحق ليست في معناه بل في خاصته الغنائية ، كما ان موسه تكلم عن شحوب الالفاظ في معناها اذا قيست بالكمية المختزنة في نفس الشاعر فيقول ما مؤداه : " ان ما في نفس الخلاق يبلغ ضعفي او ثلاثة اضعاف ما ينقله التعبير " . (الشعر الصافي ص : ١٢٨) وللفيلسوف برغسن ابحاث مسهبة في موضوع الكلمة فتتراجع في اماكنها (٤) ولفاليرى (ص٧٤ آلا فلاسفة ٧) فيستدل من كل هذا ما بين الفكر الاساسية المستعرضة في محاضرة سعيد عقل وبين هذه الاقوال من شبه .

اما طريقة البحث عن العناصر الغنائية في الابيات التي استعرضها فنهج جديد اتبعه النقاد الحديثون المتأثرون بالابحاث الادبية التي بحثها الادباء من بودلير الى " غوتيه " الى " كلودل " وفاليرى . ويجدر بالذكر ان ننبه الى طريقة البحث التي حاولها " نيبوده " في كتابه عن ملارمه حيث يسير المؤلف من الاعتبار القائل بان القصيدة جو وان جوهر الشعر الغناء والغناء يقوم على الحروف فالالفاظ فالبيت فالقصيدة في نغمها العام وان الالفاظ لا تعبر الا بشكل شاحب عما يدور في المبدع . ثم انه لا يبحث عن العاطفة والخيال وغير ذلك بل عن الجو المقصود وعن الوحدة في البيت . والازمة التي سيطرت على الشاعر وهو في حالة الابداع ، مميزا في كل ذلك مزايا الشعر وهي غير التي للنثر . ويتضح لنا الامر اذا تتبعنا الصفحات الباهتة في الوان الشعر عند ملارمه " بنوع خاص (٥) ولقد ادلى " بول فاليرى " في عدة فصول في كتاب آلا فلاسفة ٧ بهذا التفهم المقتبس عن الرمزيين

---

(١) بريمون الشعر الصافي - ص : ٥٤ و فاليري - ص: ٦٦ ← ٦٨ آلا فلاسفة ٧

(٢) بريمون ص ١٢١ - ١٢٣ ، (٣) بريمون الشعر الصافي ص: ١٢٤ - (٤) البرهان الوجدانية ٩٧ و ٩٨

(٥) نيبوده شعر ملارمه ص : ٤٠٣ - ٤١٦

من قبله وهذا التفهم . والاقوال اوسع من ان تحصر في فصول معينة وانما يفيدنا الرجوع الى بعضها (١) حيث يشير الى الثورة على الطريقة القديمة في دراسة الشعر . زد على ذلك ان مدار كتابه " تمهيد لدراسة الشعر " يدور على هذا الاتجاه بعينه معولا على تحليل الازمة الشعرية لدى الخلق . وعلى القيم الصوتية في الاداء (٢) و " لملارمه " نفسه في Divagations و " Mots anglais " و " Propos sur la poésie " آراء تقول بهذا المذهب دون سواه . ثم ان كل ما يظهر في النقد في المجلات الفرنسية ينحو هذا النحو ، فيكون الفضل عائدا الى شاعرنا بنقل ناحية ضئيلة سريعة منه الم يسمي بريمون ايضا الشعر " فكرة موسيقية " (٣) . اليس 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 " ولقد يضيق المجال عن التعداد في ماهر (مقتبس ومترجم) " والسكوت عنصر تتكون فيه الاشياء العظام " (ص : ١٢٢)

~~ومترجم~~

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 " ثيبوده " في كتابه عن شعر ملارمة هذا نصها متلجما : " في بدء كل عملية شعرية نغم " داخلي " (٤) وفي مكان آخر : " في البدء يملأ نفسي تهيؤ موسيقي ... ولطالما اوى امامي عنصر القصيدة الموسيقي " عندما اجلس للنظم " (٥) ويردد فاليري بصدد " المقبرة البحرية " انها لم تكن سوى صورة ايقاعية " (٦) ويضيف " عقل " الى هذا القول " لم يتفق لي ان تركت القلم الا في حالة فقدان هذا النغم اى عندما تطغى على

---

(١) فاليري ص : ٢٥-٥٥ و ٥٩-٧٤ (٢) فاليري Variété II ٢. à la poétique
راجع بنوع خاص ص : ٤٩ وما يلي ، (٣) بريمون ـ الشعر الصافي ص: ٢٢ ، (٤) بريمون الشعر الصافي ص: ٥٧ ، (٥) بريمون : الشعر الصافي ص: ١٢٤ (٦) Variété V ـ ص : ٦٨

- ١٢ -

من قبله وهذا التفهم . والاقوال اوسع من ان تحصر في نصوص معينة وانما يفيدنا الرجوع الى بعضها (١) حيث يشير الى الثورة على الطريقة القديمة في دراسة الشعر . زد على ذلك ان مدار كتابه " تمهيد لدراسة الشعر " يدور على هذا الاتجاه بعينه معولا على تحليل الازمة الشعرية لدى الخلق . وعلى القيم الصوتية في الاداء (٢) و " لملايه " نفسه في Divagations و " Les mots anglais " و " Propos sur la poésie " آراء تقول بهذا المذهب دون سواه . ثم ان كل ما يظهر في النقد في المجلات الفرنسية يحو هذا النحو ، ليكون الفضل عائدا الى شاعرنا بنقل ناحية ضئيلة موجزة منه الم بسمي بريمون ايضا الشعر " فكرة موسيقية " (٣) . اليس قول محمد عقل ان بيت الشعر " انظمت من عمل صامت " ترجمة ما جاء في كتاب الشعر الصافي (ص ١٢٢) " الشعر حدث موحد بين الصمت والكلمة " ولقد يضيفه المجال من التعداد في ما (صوقتبس دمترجم) " والسكوت عنصر تتكون فيه الاشياء العظام " (ص:١٢٢)

وفي المحاضرة الثانية التي عنوانها " ما هي مادة الشعر قبل التعبير " يقول محمد عقل : " يسيطر على 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 ١٩٠١ ص : ٤٢٣) و " ثيبوده " في كتابه عن شعر ملارميه هذا نصا مترجما : " في بدء كل عملية شعرية نغم " داخلي " (٤) وفي مكان آخر : " في البدء يملأ نفسي تهيؤ موسيقي ... ولطالما اوى امامي عنصر القصيدة الموسيقي " عندما اجلس للنظم " (٥) ويرد فاليري بصدد " المقبرة البحرية " انها لم تكن سوى صورة ايقاعية " (٦) ويضيف " عقل " الى هذا القول " لم يتفق لي ان تركت النظم الا في حالة فقدان هذا النغم اي عندما تطغى على

---

(١) فاليري ص : ٢٥ - ٥٥ و ٥٩ - ٧٤ (٢) Variété III فاليري Intr. à la poétique
راجع بنوع خاص ص : ٤٩ وما يلي ٥ (٣) بريمون - الشعر الصافي ص: ٢٢ ٥ (٤) بريمون الشعر الصافي ص: ٥٢ ٥ (٥) بريمون : الشعر الصافي ص : ١٢٤ (٦) Variété III ص : ٦٨

الافكـار والصـور والعواطـف ، وبعـد النظـم احس الكـون اكثـر تآلفـا معـي " منه في المعتاد ... وجوهـر الشعور موسيقـى .. والعلم يقـر ان الاتحـاد بالكـون لا يـتم الا بواسطـة الموسيقى ... وان مظهـر النفـس الطبيعـي هـو الغنـاء ... وقـد ذهـب احـد العلمـاء الـى ان النفس لحن " ان فاليرى اشـار الى كيـف تعطـل الحـالات الواعيـة القـوى العربيه النفسية) ولقـد ورد في كتاب بـريمون الآنف الذكـر : " يوجـد الشعـر بـين المتناهـي وغـير المتناهـي " " وان الشعـر فكـرة موسيقيـة " (ص: ١٢٢) وفي مكان آخر ان الشعر " يـلامس الاصول المشتركة بـين الانسان واللانهايـة . " ص : ٥٩ " وان "الفكـرة وروابطهـا العقليـة ليست مـن مضمـون الفـن " " ص ١٢٨] وقـد اتينـا علـى ذكر هـذه الفكـرة كنزعـة عنـدما تحـدثنا عـن الاتجـاه " الغيبي " في الشعر الرمزى .

والمحاضـرة الثالثـة وهـي "في اللغـة " لا تعـدو ان تكـون تتمة لهـذا المفهـوم الشعـرى الـذى يقـوم علـى الايقـاع الغنائـي . وعلـى الخاصـة الموسيقيـة فـي الالفـاظ . ومفادهـا ان اللفظـة فقـدت بالاستعمـال " كيانهـا المعنوى " الاول اذ كان هما بالبوح والتعبـير وغـدت قيمتهـا " اصطلاحيـة " فضعفـت الحاسـة الصوتية وقـويت الذاكرة " ثـم ان المنشئين والشعـراء عمـدوا الـى وسائـل " المزج والتركيب " ليعيـدوا الـى اللفظـة ما فقـدته مـن معانيهـا العفويـة ولـذا استطـاع هـؤلاء الشعـراء ان يبلغـوا اداء هـو " اكثر تساويـا فـي الجوهـر وشكـل الجوهـر مـع الشعـر الـذى " كان في نفوسهـم ساعـة اختزنـوا حالاتهـم " الشعـرية . ويفضـي بـذلـك الـى ان الابيـات " مجموعات لحنيـة " وان المظهر الطبيعي للشعر هو الموسيقى ".

والاقـوال هـذه كسواهـا مـن الاقـوال الـتي اومأنـا اليهـا مستقاة مـن ينابيـع افرنسيـة عودنا اقلهـا . اما البحث فـي " الكلمـة " فشاع فـي فرنسـا حـتى شحب وبهـت ، ونحيـل مـن يطلـب فـي البحث استزادة الى فصـل "لملارمه" في كتابـه «Divagations» فـي فصـل عنوانه "ازمة البيت الشعـرى " (١)

---

(١) ملارمه - Divagations - ص: ٢٤٥ - ٢٥١

- ١٤ -

... De Verlaine revenu à de primitive epellations p(337)

اليك بعضه :

وهن اللغات المعاجزة/من التعبير " ص : (٢٤١) والبحث يقع في ست عشرة صفحة .

ويقول سعيد عقل في محاضرته " النفس لحن " ويسبب ذلك الى عالم من القرن التاسع عشر ولا نسدري ان تنبهوا لم تفطنوا ، يقول " ملاريه " ايضا في الكتاب المذكور " كل نفس لحن " (١)

ومهما يكن من شيء فالغاية تبيان هذا الاقتباس عن الاسس الشعرية التي توجه هذا النوع من الادب .

يقول عقل " المظهر الطبيعي للشعر هو الموسيقى " وفي " ملاريه " : تمتزج الموسيقى بالبيت الشعر فيتكوّن الشعر الحق " (ص : ٢٤٤ Divagations)

وفي موضع آخر :

" Tout devient .. concordant au rythme total
" lequel serait le poème tu " p. 247.

ونكتفي الان بهذا شيئين الى الدراسة المفصلة التي اوضحها بول فاليري في كتابه " تمهيد لدراسة الشعر " وقد خص " الكلمة " ببحث مسهب او قل ان كل نظريته تقوم عليها . ويدلي الى نحوب اللغة في الاستعمال والى كيفية استعمالها بطريقة خاصة لدى بعض الشعراء بحيث انها تظهر وكأن لم يستعملها احد سواهم . والى الكيفية التي بها تغدو الفاظ الداخلة في الله استعمالات الحياة اليومية لغة شعرية ، مفرقا بين القيم المعنوية والقيم الصوتية في الكلمة ، وفيها يقول :

Il y a un langage poétique dans lequel les mots ne sont plus les mots de l'usage pratique et libre. Ils ne s'associent plus selon les mêmes attractions; il sont chargés de deux valeurs simultanément engagées et d'importances equivalentes : leur son et leur effet psychique instantané. (٢)

(١) ملاريه - Divagations - ص : ٢٤١

(٢) فاليري - تمهيد لدراسة الشعر - ص : ٥٥ و ٦٥

واننا لنكتفي بهذا المقدار من المقابلة وغرضنا في كل ذلك تبيان التأثير الكلي الذى تأثره شاعرنا المحدث بهذه النظريات ، وربما انفعل بها ، وتغلغل فيه الانفعال فاعتراه منها اعجاب شديد فتحدث وتوغل في الحديث حتى كأن ما يورده صادر عنه .

وله في ذلك فضل مزدوج : فضل النقل وفضل تطبيقها على الشعر العربي . (ولا ندرى ان كان في اخضاع شعرنا للنواميس التي اختطها الاساتذة الفرنسيون استفاده ، او انها مفيدة في نفيها المقاييس القديمة او في بعض الميل الى نفيها . والاستعانة عنها بالاتجاه المتطرف الذى ساءت عقباه وبلغ المرض لفرط ما فيه من تعسف وتقشف) ومن البين ان النقاد الغربيين عندما نفوا وجود الفكرة والعاطفة في تحديدهم للشعر الاعلى جعلوا من الموسيقى عماده ، بلغوا النقطة القائلة ان في الشعر كشعر شيئا لا يحد . غير انهم عزموا على تبيان مواطن الغناء في البيت الشعرى فأشاروا الى ما غاب عن المؤلف نفسه احيانا ، وحملوه من التفسير ما لم يعنه الخلاق وهو على النظم .

وفي اعتبار شاعرنا (على أثر 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 ، جزمنا بان الحالة النفسية هذه مزيج مبهم من الجهازات الحاسة او الفكرية ، وبأن الشعر لا يسعه ان يلتقطها بكليتها في حالة الابهام المختلطة اللاواعية ، بل يدرك بعضها ولا يستطيع تعبيرا . والشعر الغني الاعلى صراع بين ما ينبغي التعبير عنه وما يمكن التعبير عنه . ولذا اعتبرت هذه الثقة

انها يجعلها الشعر موسيقى يمكنها ابلاغ المتذوق حالتها بتأثير صوتي وليد الالفاظ ، فتتسع امكانيات الشعر بتحويل الخصائص المعنوية في اللفظ الى خصائص موسيقية ... فينتقل الشعر هذه الحالة المبهمة . على ان لغتنا هي لغة العقل والجوامد والوعي ، فاذا جردنا اللغة من خاصتها " الاصطلاحية " جعلنا للغة الشعر ، غير الرسالة ، التي تواضع عليها الناس للغة ، اى جعلنا من الشعر - واداته القالب - فنا اداته الموسيقى التي تعبر عن اقصى اعماقنا . واذن بلغنا تناقضا (paradoxe) فاصبح الشعر غير الشعر اذ حددناه انه موسيقى وان الغرض منه غرضها . ولقد ادرك الرمزيون ذلك فلم يجعلوا الشعر موسيقى بل استهدفوا اهدافها واعتمدوا وسائلها الايحائية . وهذه المشادة بين طبيعة الشعر من حيث هو ، وبين الشعر من حيث ينبغي ان يكون هي مدار كل المذهب الرمزى . ولقد توخى " سعيد عقل " بدوره ان يرفع الشعر الى حيز المثالية ، وان يدرسه ايضا على هذا الغرار .

مقدمة المجدلية (١)

وليست لهجة الشاعر في مقدمة المجدلية التي سماها " بحثا فلسفيا 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 تتصل قوانا الواعية بهذا " الخزان " اللاوعي " . ثم يفرق بين مادة الشعر ومادة النثر ، فمادة النثر عاطفة وفكرة وصورة وكلها تعيها الذات ، اما الشعر فيفسد اذا قويت فيه العاطفة ، فهو " يقوم على الهدوء الخالص لا تتلاطم فيه عواطف وفكر وصور .

---

(١) سعيد عقل - المجدلية ص : ١١ - ٢٤

انها يجعلها الشعر موسيقى يمكنها ابلاغ المتذوق حالتها بتأثير صوتي وليد الالفاظ ، فتتسع امكانيات الشعر بتحويل الخصائص المعنوية في اللفظ الى خصائص موسيقية ... فينتقل الشعر هذه الحالة البهمة . على ان لغتنا هي لغة العقل والجامد والوعي ، فاذا جردنا اللغة من خاصتها " الاصطلاحية " جعلنا للغة الشعر رسالة غير الرسالة - التي تواضع عليها الناس للغة، اى جعلنا من الشعر - واداته القالب - فنا اداته الموسيقى التي تعبر عن اقصى اعماقنا . واذن بلغنا تناقضا (paradoxe) فاصبح الشعر غير الشعر اذ حددناه انه موسيقى وان الغرض منه غرضها . ولقد ادرك الرمزيون ذلك فلم يجعلوا الشعر موسيقى بل استهدفوا اهدافها واعتمدوا وسائلها الايحائية . وهذه المشادة بين طبيعة الشعر من حيث هو ، وبين الشعر من حيث ينبغي ان يكون هي مدار كل المذهب الرمزى . ولقد توخى " سعيد عقل " بدوره ان يرفع الشعر الى حيز المثالية ، وان يدرسه ايضا على هذا الضوء .

مقدمة المجدلية (١)

وليست لهجة الشاعر في مقدمة المجدلية التي سماها " بحثا فلسفيا في الشعر " الا بعائدة الى هذه النقاط . فيعرض ان حالة "اللاوعي" اغنى من حالة الوعي ، ويذكر بعض الاوضاع السيكولوجية الحديثة، منها ان الخلق الفني يختمر في هذا الخزان الباطن الدائم العمل ، وان الاستنباطات والفنون تحدث عندما تتصل قوانا الواعية بهذا " الخزان " الذي اسمه اللاوعي " . لكن يفرق بين مادة الشعر ومادة النثر وبين مادة النثر عاطفة وفكرة وصورة وكلها تعيها الذات والشعر يفسد اذا قويت فيه العاطفة ، فهو " يقوم على الهدوء الخالص لا تتلاطم فيه عواطف وفكر وصور ..

---

(١) سعيد عقل - المجدلية ص : ١١ - ٢٤

فيجعل النفس ... منطوية على ذاتها ، اعماقها على اعماقها فتصبح اكثر تألقاً مع حقائق الكون بل تصبح وحقائق الكون شيئا واحدا فاذا هي فوق هذا العالم والوجود واوجاعه ونقائصه " (١) وبيّنا 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 معا ، اذ قال : " ان الشاعر الحق لا يكون له افكار وصور وعواطف قبل النظم وعند النظم بل يستحيل عليه ان يكتب شعرا اذا توفر له شيء من ذلك . ان عناصر الوعي لا تلعب في الشعر اقل دور ". اما قوله عند النظم فصحيح مرتبط بكلامه على " اللاوعي " ، واما قوله "قبل النظم " فخاطىء ، اولا لان حالة اللاوعي هذه لا تتكون الا بما تغذت به وقد تغذت باهوائنا وصورنا المستمدة من العالم المحسوس تكبر وتنمو بلا قيد منطقي ، بمختلف افكارنا المكتسبة وكيف يكون الابداع على انواعه ان لم يكن فيه سابق تهيؤ وكيف يزخر اللاوعي بحالة لم تجتمع فيها عناصر لتكونها .. اهي حالة انبثقت من العدم ؟ ومتناقض ثانيا لان اللاوعي بتحديده مجموعة كل هذه حالما تكون نائمة مبهمة غائمة لا تحدد بل تتزلج من قيود التحديد فكيف لا يكون لها وجود قبل النظم والشعر انما هو محاولة استقصائها ونقلها مبهمة (ولا تعرف الحدود) كما هي . ويفضي بنا البحث الى ان " الوعي هو نثر اللاوعي - وان اللاوعي هو ارقى درجات الوعي " ويورد ابياتا ثلاثة لعلها من نظمه تضعنا في جو " اذا قرأناها بطريقة شعرية " وهذا الجو او هذه الحالة " تجعلنا اكثر تألقا مع حقائق في الكون بسبب " . والاقوال كما ترى تكرار لما ورد اعلاه في محاضراته " عن جمالية الشعر " . الى ان يضيف كالرمزيين بأن هذه الابيات اعدت لخاصة مصطفاة وان تفسيرها او نثرها والشعر الرمزي بكامله موجه لخاصة في نظر الشعراء انفسهم وفي نظر النقاد . ثم يتساءل عن الفروق بين الشعر وسائر الفنون (٢) . فيأخذ في ذلك اخذ الرمزيين

---

(١) مقدمة المجدلية ص : ١٤ والمعنى نفسه ورد في كتاب "الشعر الصافي" للاب بريمون ص: ١٢٣

(٢) = = ص : ١٧

فيفرق بين الفنون بالتعبير والاداة ليس الا . نيقول بقولهم ان لاوجود للفن قبل التعبير . ثم ان ارسطو نفسه قال في هذا الصدد ان الفنون فوارقها بالجوهر ولما كان جوهرها قالبا وشكلا استنتجنا انها مختلفة متباينة بتباين قوالبها . ثم ان بوغن ولقد علل ان الفن لا وجود له قبل ان ينصب في قالب ، كما تكلم عن الاختلاف الكائن بين الفنون (١) وعن درجات الخلق فيهما (التلقيات الوجدانية ص ١٣) وينتقل الى جوهر الشعر . قائلا بمذهب بول فاليري في حديثه عن " المقبرة البحرية " وادغاريو من قبله في المذهب الشعري الذى عرضناه :ان فترة النظم اللاواعية " لا تعيش اكثر من مدى ابيات قلائل بل تعيش غالبا في مدى بيت واحد وعادة في مدى فلذة او لفظة من بيت ". ويحدث فاليري " ان الالهام يبدع البيت الاول من القصيدة اما البيت الثاني فوليد العمل " (٢) كما انه يسمي الالفاظ التي يدعوها صاحب " قدموس " فلذة شعرية ، "لغايا " او " Trouvailles " ثم يكرر الجمل نفسها التى وردت في محاضراته اعلاه عن نغم القصيدة قبل النظم وعن اتحاده مع الكون غب نظمه القصيدة : وينصرف الى ان الشعر موسيقى ومظهره الغناء وان " النفس لحن " (٣) ونسب القول هذه المرة الى " ده كوزا " من القرن الخامس عشر . مع اننا رأينا من الانسب ان نرجع اقتباسها هذه الحقيقة الى من قبل الشاعر عقلى اى الى " ملارمه " (Divagations ص: ٢٤١) هذا وان " ده كوزا " لم يعتبر ينبوعا له ، اولئك الذين سروا مسرى الرمزيين ، ثم انه في مرحلة اخيرة يعرض كيفية نقل الحالة من الشاعر الى القارئ :

يقتضي الامر شيئين :استعطال الوعي في القارئ حتى تتعب القوى العاقلة فتخمد ويبلغ القارئ اللاوعي وذلك بواسطة " الايحاء " اى بما توحيه الاصوات المتعاقبة . ويطبق ويتفق على الذين درسوا الايحاء بطريقهم ، ثم يأخذ بهذه السطحية بغارق انهم ان الذين درسوا الايحاء اشاروا الى نتائجه الايحاء في

---

(١) راجع ما قاله بوغن في Le Rire ص ١١٩ وفيه بحث رائع عن الفنون وجوهرها وتنوعها وفي التلقينيات الوجدانية " ص: ٩ - ١٤ . (٢) Valéry - Variété I ص: ٦٦ - « عن أدونيس »

(٣) المكشوف ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص ٢ و ٣ و المجدلية ص : ١٨ و ٢٩ .

النفس واشار هو الى الايحاء " كوسيلة " تتعدد فيها الانغام والاصوات متآلفة ، لتولد الحالة . ويعرض قولا لبرغسن عن مفعول الايحاء : " ان غرض الفن ان ينوم القوى العاملة او بالأحرى الصامدة من شخصيتنا ، ويذهب بنا هكذا الى حالة انقياد تام " ، ويضيف برغسن ما اسهبنا في شرحه في باب الايحاء اعلاه ، اذ بحثنا الاهداف الرمزية ولا نرى موجبا لعودة . (١) ٢ - اما الامر الثاني الذى يقتضيه نقل الحالة من الشاعر الى القارئ فمظهر من مظاهر الايحاء او قل انه هو الايحاء نفسه اذ فيه يحدثنا عن الالفاظ " بصورة كمجموعة اصوات اكثر تساوى جوهر وشكل جوهر مع الشيء المقصود اظهاره " (٢) كذا نستطيع بلوغ درجة الشعر الصافي او " الخلوص في الشعر ". ويختتم البحث بتحديد للقصيدة جاء نتيجة لما بحثه : " القصيدة قطعة توصلت بتجربات متتالية الى فلذ ، الى ابيات ، الى مجموع ابياتي يعطل ، بالتعود ، الوعي ويتكون في لاوعي القارئ باكثر ما يمكن من تساوى جوهر وشكل جوهر مع حالة الشاعر " .

هكذا فهم الرمزيون في الغرب الشعر وهكذا حققه بعضهم على انه نتيجة عمل وئيد تولد في القارئ جوا يحاكي الحالة التي خلق فيها الشاعر . ولقد ورد في كتاب الشعر الصافي للاب بريمون 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 وضروري ... هي تيار ايقاعي منظم تستجلب السامع ليعتنق اعماق المبدع ، وتتمر فينا ." ص: ٥٤ "

---

(١) برغسن - " التلقانيات الوجدانية " ١١ و ١٣ و ٣٣ و ٩٩ ، (٢) مقدمة المجدلية ص : ٢١ و ٢٢

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب ، ولو توخينا ارجاعها الى مختلف اصولها لضاق بنا المجال . وقصارى ان النظرات الجديدة التي لتفهم الادب عندنا لم تدرس باوسع ما درسها الرمزيون الذين وجهوا النقد في فرنسا والعالم الغربي توجيها جديدا ، بل قل انتهاها لم نستق منها سوى الناحية الضئيلة السهلة .

المقدمات الاخرى - اللون الفينيقي اللبناني

وكان من جراء هذا التفاعل بين الادب الرمزي ولبنان و ان اصحاب النزعة الحديثة في الشعر انفصلوا عن الادب العربي كما نعرفه في تاريخه ومناهجه واسبابه ، ليجعلوا من لبنان شخصية مستقلة بحد ذاتها كما ان لسوريا ادبا تفرد به فطبعه بطابعه ولونه بلونه . ولو سئلوا عن ينابيع هذا الادب لأعيوا جوابا او اجابوا انهم ينتمون الى " حضارة بحر المتوسط " ويشيدون بالحضارة الفينيقية التي قاعدتها صور والمتراميه من بيزنطة الى قرطاجة ، الى روما . على انهم لم يقفوا على آثار أرب فينيقي فعلقوا تاريخ اربهم بالقرن الثامن عشر ، مفاخرين بمجد اللبنانيين الطولى في احياء التراث اللغوي في القرن المنصرم ، مقرظين الفكر اللبناني والانتاج الحديث فيه ، باخسين العرب حقهم في مضمار الفكر ، او مهملينه ، منكرين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري والادبي . اجل ان التطرف بلغ بهم هذا المبلغ فهم واهمون ان الحضارات بعضها منفصل عن بعض وان مجالا يتسع لهم فيضعون في وجه اجتياحها وتطورها ونشوئها موانع وحدود وفواصل . وكان في غضهم من التراث العربي ان فاخروا بالامجاد الفينيقية في وضع حروف الهجاء وفي فن الملاحة فان السفينة الفينيقية اقلت الى العالم

. . . /. . .

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب ، ولو توخينا ايجازها الى مختلف اصولها لضاق بنا المجال . وقصارى ان النظرات الجديدة لتفهم الادب عندنا لم تدرس باوسع ما درسها الرومانيون الذين وجهوا النقد في نرسا والعالم الغربي توجيها جديدا ، بل لك انصا لم تستق منها سوى الناحية الضئيلة السهلة .

المقدمات الاخرى - اللون الفينيقي 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 اعطاء لبنان شخصية مستقلة بحد ذاتها كما لو نسبوا اليه ادبا تفرد به طابعه بطابعه ولونه بلونه . ولو سئلوا عن ينابيع هذا الادب لأعوا جوابا او اجابوا انهم ينتمون الى " حضارة بحر المتوسط ويشيدون بالحضارة الفينيقية التي قاعدتها صور والتراميه من بيزنطة الى قرطاجنة والى روما . على انهم لم يقفوا على آثار أدب فينيقي فعلقوا تاريخ ادبهم بالقرن الثامن عشر ، مفاخرين بذلك اللبنانيين الطولى في احياء التراث اللغوي في القرن المنصرم ، مقرظين الفكر اللبناني والانتاج الحديث في الجمهورية باخصين العرب حقهم في مضمار الفكر ، او مهملينه ، منكرين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري والادبي اجل ان التطرف بلغ بهم هذا المبلغ فهم واهمون ان الحضارات بعضها منفصل عن بعض وان مجالا يتسع لهم ليغمسون في وجه اجتياحها وتطورها ونشوئها مواتع وحدودا وفواصل . وكان في فضهم عن التراث العربي ان فاخروا بالامجاد الفينيقية في وضع حروف الهجاء وفي ان الملاحة لسان السفينة الفينيقية انتقلت الى العالم

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب ، ولو توخينا ارجاعها الى مختلف اصولها لضاق بنا المجال . وقصارى ان النظرات الجديدة لتفهم الادب عندنا لم تدرس باوسع ما درسها الرومانيون الذين وجهوا النقد في فرنسا والعالم الغربي توجيها جديدا ، بل لقل اننا لم نستق منها سوى الناحية الضئيلة السهلة .

المقدمات الاخرى - اللون الفينيقي اللبناني

وكان من جراء هذا التفاعل بين الادب اليمزي ولبنان و ان اصحاب النزعة الحديثة في الشعر انفصلوا عن الادب العربي كما نعرفه في تاريخه ومناهجه واسسهوا [illegible] لبنان شخصية مستقلة بحد ذاتها كما [illegible] ادبا تفرد به طبيعته بطابعه ولونه بلونه . ولو سئلوا عن ينابيع هذا الادب لأعطوا جوابا او اجابوا انهم ينتمون الى " حضارة بحر المتوسط ويشيدون بالحضارة الفينيقية التي قاعدتها صور والشرايه من بيزنطة الى قرطاجة ، الى روما . على انهم لم يقفوا على آثار أدب فينيقي فعلقوا تاريخ ادبهم بالقرن الثامن عشر ، مشاركين بذلك اللبنانيين الطولى في احياء التراث اللغوي في القرن المنصرم ، مقرظين الفكر اللبناني والانتاج الحديث في [illegible] باخصين العرب حقهم في مضمار الفكر ، او معلنيه ، منكرين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري والادبي اجل ان التطرف بلغ بهم هذا المبلغ فهم واهمون ان الحضارات يعضها منفصل عن بعض وان مجالا يتسع لهم فيخسون في وجه اجتياحها وتطورها ونشوئها مواقع وحدودا وفواصل . وكان في غضهم من التراث العربي ان فاخروا بالامجاد الفينيقية في وضع حروف الهجاء وفي ان الملاحة لسان السفينة الفينيقية انتقلت الى العالم

هـذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب ، ولو توخينا ارجاعها الى مختلف اصولها لضاق بنا المجال . وقصارى ان النظرات الجديدة لتفهم الادب عندنا لم تدرس باوسع ما درسها الرمزيون الذين وجهوا النقد في فرنسا والعالم الغربي توجيها جديدا ، بل قل اننا لم نستق منها سوى الناحية الضئيلة السهلة .

المقدمات الاخرى - اللون الفينيقي 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 تبيان لبنان شخصية مستقلة بحد ذاتها كما ان لها ايضا ادبا تفرد به فطبعه بطابعه ولونه بلونه . ولو سئلوا عن ينابيع هذا الادب لأعيوا جوابا او اجابوا انهم ينتمون الى " حضارة بحر المتوسط " ويتشيدون بالحضارة الفينيقية التي قاعدتها صور والمتراميه من بيزنطة الى قرطاجة ، الى روما . على انهم لم يقفوا على آثار أرب فينيقي فعلقوا تاريخ اربهم بالقرن الثامن عشر ، مفاخرين بذلك اللبنانيين الطولى في احياء التراث اللغوي في القرن المنصرم ، مقرظين الفكر اللبناني والانتاج الحديث فيه ، باخسين العرب حقهم في مضمار الفكر ، او مهملينه ، منكرين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري والادبي . اجل ان التطرف بلغ بهم هذا المبلغ فهم واهمون ان الحضارات بعضها منفصل عن بعض وان مجالا يتسع لهم فيضعون في وجه اجتياحها وتطورها ونشوئها موانع وحدودا وفواصل . وكان في غضهم من التراث العربي ان فاخروا بالامجاد الفينيقية في وضع حروف الهجاء وفي فن الملاحة فان السفينة الفينيقية اقلت الى العالم

.../...

" الحرف " و " والفكر " " والتجارة " (١) وكان من اثر التفاتهم التاريخي فائدة . فللتاريخ يعود الفضل في اثارة الشعور القومي واستعادة المجد المفقود . فنزعوا الى ان " يلبننوا " العالم ، ويتركوا للعالم امثال " زينون " و" طاليس ". وكلاهما فينيقي . ونشأ باب جديد من الشعر يتغنى بالعز التالد . ويتبلج العالم الفينيقي - اللبناني وقد تسربل بالاختيال والمجد ، وتكلل بالغار . لبنان - فينيقيا ، لبنان التوراة القديمة ، لبنان الحديث .

وشاعت فكرة في الاوساط الادبية تقر بان العبقرية هذه الوجهة ترجع الى شاعر لبناني باللغة الفرنسية (شارل قرم) تمكن بسعة اطلاعه وثقافته ان يؤثر على الناشئة في مجالسه . فزودهم بهذه الفكرة ، فتمذهبوا بمذهبه واعتنقوا المبدأ . على اننا نميل الى ان الذين اخذوا اخذه انفعلوا بتأثيرين : اولا تاثير سياسي تولد منذ الانتداب وفي عهوده اذ اقتطع الافرنسيون لبنان الكبير (بعد ان كان صغيرا ابان السلطان العثماني) فوجهوه بذلك نحو الانكماش وشعر انه متقلص عن سائر البلدان المجاورة ولا سيما سوريا وانه في عصمة من ماربها ، وعلى اثر الانكماش السياسي تولد شعور بالاستقلال الفكري والادبي . وثانيا تاثير ادبي مباشر ، فان بعض ادباء الغرب لفتوا الانظار الى العناصر التي تكون اوربا الفكرية ونسبوا للفينيقيين في نظريتهم فضلا عميما . واسهبوا في كلامهم على حضارة البحر المتوسط ، وخصوا قاعدة "صور" بالشيء الوفير ، ولربما ذهبوا الى ان اوربا ثمرة عوامل مختلفة اهمها : الحضارة الرومانية - المسيحية - وفينيقيو بحر الروم . (٢)

على ان شعراءنا المحدثين لم ينقطعوا عن الادب العربي تمام الانقطاع فهم وان لم يجدوا فيه ما يشبع ظمأهم (من الملحمة الى المسرحية ، الى الوحدة في القصيدة) فلقد اعجبوا "بالبيت" الشعري العربي . فسعيد عقل في مقدمه اول الربيع يعيد حديث مسهب عن اثر لبنان في التاريخ وعن جعل الشعر مشكلة

---

(١) اعتبروا ان اللبنانيين تمركز في "ايونيا" وهناك "جنث الفلسفة ووضع الشعر" وامتد التاثير اللبناني من صيدا وصور الى بيزنطه فقرطاجه فايطاليا فسواها - "مقدمة اول الربيع" (٢) Variété I - valéry

كيانيـــة فـــي لبنان (فقد مقـــررا ان علاقة لبنان بالشعر هي كعلاقته بالهواء والماء " مشيرا الى الثقافة اللبنانية الحديثة التي اتصلت باليونان عن طريق باريس ، وبالعرب وعندهم البيت الشعرى) يقول : " فكيف لا نأخـذ البـيت العربي وهو بيتنـا ، علمنا من التزويق بين تحاكي اصوات وجرس وروي ، تقطـع سوي حينا وحينـا مفوز الى مستهـل عجز تنار بين انغـام ومدات طورا وطورا مخاطبـة فـي لفظـة توحـدت كانهـا الجيش للفظـة تفرقت " كانهـا الشرذمـة " ويضيف فـي الصفحـة نفسهـا : " بيت عربـي هو لنـا ما دخـل حرمـه اسبـق منـا اليه ، ولا اعرف منـا بـه ... تسلمناه علـى حال رفيـع وارتقينـا بـه الـى اوج ارفـع ولكنـه اوج من صلبـه ، فهـو هـو نفسـه ولكنه تعالـى هذه المـرة ، بيت عربـي اخـيرا نظمنـاه فـي سلك فـراح لاول مـرة فـي تاريخه يكـون نغمـة في سمفونيـا ... " (١) ثـم يـزيد " وجـاءت قصائـدنا عمائر لاغنيات (٢)

فيتبـين لـك ، هـذه المـرة ايضـا اهتمـام الشاعر لقيمـة البيـت العربي لما فيـه مـن موسيقـى ، بصـرف النظـر عـن معنـاه . واعتبـاره انهـم فـي هـذا الاتجاه الحـديث رفعـوا مستـوى البيـت الشعـرى القـديم ولونـوه بمـا قبسـوه عـن المغـرب فاختلـف عمـا كـان فـي مخيمـات العـرب واصبـح شعـر البنـاء " والعمارة " متخـذا فـي جوهـرة الجـديد ما يحسـن مـن شأن " ادبنـا العربـي الهـزيل " كمـا فـي زعـم البعـض " (٣) كـما انهـم فـي هـذه النزعـة عابـوا على العـرب بطريقتهـم الاستطراديـة . وغنـي عـن البيـان ان نظرتهـم الجـديدة الـى القصـيدة الـتي غايتهـا نقـل حالـة الشاعـر حملهـم لزامـا وهـم من دعاة " الجو " الشعـرى " قوام كـل قصيدة ـ الـى استنكار ما كان من طريقة المعلقات والشعر الـذى نهجوا حـتى اواخـر العصر العباسـي ، فاستهجنـوا الشعـر العربـي جملـة اذ ابصـروه عبـر عـدسة مجهـرهم وقـاسوه بمقاييس النظـريات الحـديثة المكتسبـة بـدل ان يعـودوا الـى العصـور ما استطاعوا الـى العـودة سبيـلا فيرسلوا احكامـا بعـين ابـن العصـر يتصفحـوا ، ويتوبـوا ويعللـوا بنصـف واعتـدال .

وبعـد فليسـت المقـدمتان اللتـان مهـد بهـما الشاعـر لمسرحيتـه " قـدموس " ولترجمـة " سلامبو " (للاديب الفرنسـي " غوستاف فلوبير ") بأقل نزوعا الـى

---

(١) مقـدمة اول الربيع ـ ص : ١٤ (٢) مقـدمة اول الربيع ـ ص : ١٥

(٣) سعـيد عقـل ـ بيت يفتـاح ص : ٧

الاتجاه المعني اعلاه . فضولنا صفحا عنها مكتفين بالتنويه ومن طلب استزادة فليراجع المادة حيث اشرنا .

كما اننا رأينا من الافاضة الضافية ان نعلل مااشتملت عليه مقدمة " بنت يفتاح " لانها حديث في انواع المسرحية . حيث " يشيح بناظره " عما " رسموه عندنا بسمة المرسح " . ويقسم المراسح العالمية الى يوناني ، وشكسبيري وراسيني ، فينهج نهج الاخير اذ يقول : " وبعد فقد تأثرت ، في بنت يفتاح بطريقة راسين فأخذت عارضا ووصفته في حالة اشتداده .. الخ ...." (١) وللبحث عودة في باب المسرحية آن نبين ان مسرحيته تنتمي الى المدرسة " الراسنيية " وانها رمزية كمظهر شعر في ابيات . ولما لم تكن لنا في مسرحية راسين حاجة ، الوينا عن بحثها وانصرفنا الى بحث مسهب في شعر سعيد عقل .

شعـــــــره

تحدث بعضهم عن مجموعة للشاعر وردت تحت عنوان " صليب الحب" وهي بلاريب من بواكير شعره . الا اننا لم نقع للكتاب على أثر . فنتعول في دراستنا على الذي بين يدينا ، ناحيين فيها نحوًا 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 المشترعة لتحليل الادب بواسطة الاعراب عن العاطفة والخيال والفكرة انما هي سنة ناقصة ، فاشترعت قوانين جديدة تتراوح مع الازمة النفسية التي تولد فيها الانتاج الشعري حين كان المبدع على الخلق .

الحركة والاندفاع في الصور :

اشرنا ان الصورة في الادب القديم كانت في معظمها جامدة مادية ملموسة ، والتشبيه جامدا بجامد ، وملموسًا بملموس . ورأينا كيف ان " الصورة " لدى الرمزيين تحررت من مادتها وما انفكت تصفو منها حتى

---

(١) سعيد عقل بنت يفتاح ص : ٩

بلغت التجريد او الفكرة . وكيف كان فمن هم الرمزيين ان يعبروا عن هذا التجريد فكان من الطبيعي ان يعود التجريد الى المادة الا انها مادة غير التي استمدت منها الصورة قبل ان تتقلص عنها مادتها ولكنها توحي ما اوحته المادة الاولى مثار الصورة المتطورة في صفاتها حتى تصبح رمزا ـ

واثارت من رف ارادتها جوا ومن غنج مدها اجواء (المجدلية ص: ٤٩)

فيتبين لك الغنى الصورى المنجلي في هذا البيت ، كالحجر الذى يلامس صفحة الغدير فيوقظ في الماء زردا متموجا متصل الحلقات ، كلما بلغت الحلقة اختها تكسرتا/وتمازجتا. فأرادتها ، يوجهها الهواء، تولد حقيقا هو بحفيف الاجنحة اشبه فيضحوة جو من معاصفة التشهي ، فالاوران تعرت من صفتها واستحالت سربا من اجنحة الطير . وكذا تمايل القد وفي دلال ايقظ في ذات الشاعر شهوة اخرى الا انها جو آخر بتوجي ولا يحقق . والبيت قد يوقظ في الشاعر وفيك غير ما يوقظه في ولا ضير في ذلك .

هدأة تمتمت وحلم اضاء في محيا مغروق نعماء (المجدلية ص: ٢٧)

فترى كيف ان السكوت يتكلم ، وقد شاع على الفم حلم منير ، وغمر النعيم ذلك المحيا . فالصورة بكليتها متحركة تندفع من حالتها التي هي عليها الى حالة اخرى ، فان الغمغمة المبهمة في الهدوء والضياء المنبعث عن حلم تكتنف جميعها الوجه الوسيم بشيء من الغرابة والعجب.

وقوله : يخضل الارض منها قديمها ويندي الذبول في خطاها (المجدلية ٤٨)

غمرت في فضاء جبهتها الحلم وارخت في ناظريها الصفاء (= ٤٩)

اشياء للقبلة فيها فم حلو ، وللضمة فيها يد (الموعد الضائع)

فتبين لك الصورة المقصودة في البيت الاول اذ ان تلك القدم الناضحة بالحياة ، كلما لامست الارض العطشى ، تنبهت الاعشاب . وارتعت

---

(١) راجع الفصول الاربعة لعمر فاخورى ـ الفصل الاخير .

طاقة طاقة تجرى فيها عروق الحياة . اما صورة العجز ففيها شيء من الهبوط الشعرى لانها تكرار للاولى ، وتفسير . ولا ينقشع البيت الثاني عن امر معيّن بل يتعمد الابهام الذى يحس ولا يلمس ، والذى ينقل حالة ولا يصور . فاستعار لجبهتها الفضاء الرحب وتفجرت من نجوم ذلك الفضاء وآفاقها مواعيد السعادة . فقوله الحلم اشارة الى ما لا يحد والفضاء بدوره لا يعرف الحدود . ولقد اتفق ووقعنا في الادب العربي على " الصفاء " في حور العيون الا ان الصفاء اعتدناه جامدا ، اما هنا فكأنما استرخت انسياب العين وكأن الصفاء حديث او دعوة الى الاستمتاع . ولو اغضينا عن النعت " حلو " الذى يضعف البيت الثالث والضعف باد لان اللفظة وقعت في صدر العجز ، فالقوة قائمة على المفاجأة التي استحالت بها الاشياء والجوامد ثغورا وافواها تقترب من فم الشاعر وتهمي حوله القبلات والاصداء ، ثم عقبتها لفظة " حلو " فأزالت المفاجأة وفي نهاية البيت صعود جديد فكأنما الاشياء المتصلبة تحركت ايضا ومدت ايادى واذرعا تضمه كما كانت في الزمان العتيق . فهذه الغرفة المتروكة جو قديم . فبيّن كيف ان الصورة حملت من رؤية المادة التي تحدق بنا حالة ، ولنقل هذه الحالة الى القارئ لا يقتصر الشاعر على تصوير الاشياء بحد ذاتها بل يعبر عما تولده فيه ولا يتمكن من ذلك الا اذا وسع امكانيات الايحاء في المادة التي جسد بها هذه الحالة . فقوله رف ارادتها حولنا عن الاردان من حيث هي ، الى الاردان من حيث اصبحت في نفسه ، كانها في حراكها اسراب طير تتحاف وتتلاز ، وتثير الف نغم شهي .

وقوله : " والفرطن حوله باقة من الشرر " (من ثلا لنا القمر)

لا يقل حركة واندفاعا عما ذكرنا ، فهو يشبه الفتيات بعقد ويجعل جواهر العقد كريات من الشرر الملتهب .

الموسيقى

ولا مندوحة ان هذا العنصر اعم ما يشمل شعره واطلق من انيحصر في

ابيات وهي في التفصيل المختار وفي الروى وفي اللفظة الموقعة وفي الحروف المتآلفة النسيمة فيمن نفوس القارئ - في رجوع البحارة - ان السفينة تنقاد على نوم هاني ترتجف معه المجاذيف ويسح الماء من جنباتها دفقة دفقة ، خيطا خيطا فحبة حبة . وكذلك في " شيراز " وهي محاولة في الانغام الشرقية . ولا محيص عن تبيان العنصر هذا في بعض ابيات كقوله : " مثل وحي مجنح مرغ الريش غنوجا في مقلتين حببا "

" ساكبا فيهما من الليلة القمراء ام تاريكا من الريمثيا " (المجدلية / ٢٩)

فلنضرب صفحا عن معنى البيت لان قيمته قائمة على الخاصة الصوتية الناجمة عن ازدواج 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. وربما قد يأتي بايحاء وبغم جميل يفيض عن الغمغمة المثارة هنا او يعجز عن بلوغها ، الا ان قيمة البيت تختلف ولا ريب في كل من الحالات الثلاث . فالبيت الاول مشتمل على اربع " ميمات " والى جانبها ست " نونات " بما فيها التنوينات " في مجنح " و" غنوجا " و " عينان " اكتنفتهما " رائان " . اضف الى هذه الاحرف الغنائية حروف العلة وهي صوتية تنثني في اللفظ وتجر وراءها ذيلا من الجرس الناعم وركزا خفيفا يذكر بضمة ذلك الوجه وباللهاث التائه حول تينك العينين . ولو استثنينا لفظتي " غنوج " و " مقلتين " لاتت سائر الكلمات مقطعة صغيرة تنم عن نفس متقطع لين لا يأخذ مداه وانما يندفع وينثني مرات متتالية ، وفي البيت " حاءات " ثلاث تكلله في بدئه بعد الحرف الرابع وقبيل منتهاه باربعة احرف فكأنها سهوة الاجفان ، او خفقها . اضف الى ذلك رويا لا نعرف حدودا لسعته الغنائية فهو نغم كامل مستقل بحد ذاته (نذكر بهذا الصدد ابيات ابن الفارض الواردة على الروى نفسه مسكا " طوته الاظعان يطوى البيد طي " وما تحمله هذه الابيات من قيم موسيقية رغم بعض التقعر في اختيار الالفاظ ضمن البيت وكأنما الروى يعود ويجمع شتات الانغام المغثرة ويجمعها في راحة يد واحدة.

وفي البيت الثاني طول في الالفاظ وفي طولها سعة ورحب و فكأن الضياء الذى يغمر عيني " المجدلية " سكب من ليلة مقمرة امبقية ريش نظيمة وفي البيت هذا مرجع الغناء الى " الميم " متكررة " والنون " واحرف العلة وتأتي لفظة " تاريكا " قبالة " ساكبا " وهي عن نفسها وتقطيعها فكأنها تكرار لها وليست تكرارا . فاكتسى بها النغم رونقا ثم ان كلمة "الريش" شددت الرابط الصوتي وقوت العنصر الموسيقي وقد لفه روى جديد في " شيا " .

ونحن لم نحلل البيتين على هذا النحو كلفا بالطريقة او اشفاقا من سواها فمما لا ريب فيه ان الشاعر ، وهو في حالة النظم يلمس كل ذلك ولا حاول ، ولكنها الالفاظ يوقظ بعضها البعض الاخر في حجرة الوجدان . وانني لموقن من ان فيما حللناه تكلفا واعرابا عن اكثر ما اراده صاحب البيتين على ان ذلك التخني لا يحول دون سعينا في تبيان المواطن التي تعتبر عمالا للبيت الشعرى ... في تبيان الخاصة الموسيقية .

ومن هذا الطراز ابيات عداد كقوله :

عللته بالخفو في فجوة الثغر وبالحلم في رفيف الجفون

ومما لا ريب فيه ان المعنى يتراوح مع قصر الالفاظ ، وفي تكرار " الفاء " حفيف يُلمسي وقُبَل وتأمل متبحر .

ولربما وردت في قصائده ابيات خلوة من المعاني ، معتمدة على الخاصة الموسيقية في الالفاظ او على الماء والامتشاق :

" ويغيب عبر الوهم في قمراء من ازل كخيلة "

فهو من الابيات التي تذكرنا بالرسم " المكعب " (L'art Cubique) نراه مختلفا عن حقيقته كلما اختلفت الزاوية التي ينظر منها . الم ير الشاعر رأى "لوبير" بقوله : " ان بيتا موسيقيا خاليا من المعنى لأروع

في رأيي من بيت ذات معنى ولكنه عار من الموسيقى ". (١)

" حذف احرف التشبيه " - اجتناب النعت المبتذل

والحق ان هذه النبذة ترجع الى ناموس عام واعني به الايجاز . الا ان الايجاز يقوم بنوع اخص على الالفاظ وسنبين ذلك فيما بعد . اما حذف ادوات التشبيه فترجع الى قانون " الصفا " في الشعر حيث ان المشبه والمشبه به يتمازجان ويتحدان . فيفقد المشبه من طبيعته ويستحيل مشبها به ، فيغدو القسم الثاني من التشبيه اشهر من الاول ومثيرا لذة في النفس . ولما كان المشبه به جملة اجمل وادق ومشتملا على مزايا شعرية ارحب من الاولى بلغ الشعر - باسقاط احرف التشبيه وجعل المشبه ذات المشبه به - غايته . فالشيء يصبح غير نفسه . وهذا الشيء الثاني يكونه يثير الاول كلما عن في ضمير المتذوق غدا رمزا له . وكثيرا ما يعمد الشاعر في ذلك الى " الحال " فيقول :

" وتلوت في مهدها فكرة بيضاء "

وأدوات التشبيه " كان " والكاف " و" مثل " وسواها تترك قسمي المعادلة التشبيهية متفرقين ، بينما ان حذفها يوحدهما . فلا يقول وتلوت كانها فكرة بيضاء لان وجه الشبه المقصود ليس " التلوى " ففي " التلوى " فيما اتفق عليه الرمزيون تمثل لشهوة الافعى (لان الافعى غدت رمزا عندهم يتبلور فيه التشهي والغريزة الجنسية (٢)) بل ان هذه الشهوة التي شغلت المجدلية هي في عرف المجتمع بؤرة شر وعهر وفساد اما في نظر الشاعر فليست من الفسق بشيء بل هي طاهرة متسربلة بالعفاف .

---

(١) Bremond - La poesie pure ص: ٤٤

(٢) راجع قصائد لبودلير - وفاليري - وكتاب سواهم

وكثيرا ما يستخدم "الحال" مفردة او جملة ليجتنب الادوات التشبيهية :

وانفرطن حوله باقة من الشرر (من ثلالنا القمر)
يلتوى نقلة الطفالي نحيلا ... ينثني مشية الملوك جليلا (المجدلية ٤٦)
ويجول السلام في شفتيه حلما ابيضا وانفا ظليلا (= = =)
سمعت بحة الحبيب هشيدا واحست آهاته اشعارا (= ٣٤)
وانثنت جبهة خجولا ولحظا تائها في سرائر الآفاق (= ٤٢)
وغفت تحلم العشيات مخمورة بآل (ليلى)

على ان اجتنابه هذه الاولى لم يصرفه عنها انصرافا كاملا فقد ورد في المجدلية نفسها قولان : " مثل وحي مجنح " و " تطأ الارض كالجناح فضاء " . وفي انا الشرق " نهلت الشقاء المهل ... جميلا كوجه نبي ، فهو يعتبر - كمن استقى من معينهن - ان هذه الادوات تفسيرية والتفسير نفسه ليس من شأن الشعر بل من مادة النثر . وهو اداة المنطق والفكر الواضح والتحليل .

وفي هذا الباب من الخلوص النثرى نشير الى الطريقة الخاصة التي يستعمل بها " النعت " . ولربما عانى مشكلة استعمال النعت لان النعت ان لم يأت مفاجئا مجملا للمنعوت مغايرا جعله باهتا وبالتالي اودى بالمعنى الى الهبوط . ولذا ورد النعت لديه فحي مناهج لا تراعي المألوف منها انه جاء قبل المنعوت :

" جو غريب الطيوب (ابعاد) - " خضبتها وحشة القبر ... ومعتل الجوار "
(طرب)
" ينهم مع الساهيات النجوم " (لنا الليل)
" ومنها ما يفاجئنا به فيلبس المنعوت لونا غير الذى اعتاده العرف :

" ام سعت انمل علي العود في نغمة محال " " عبق الليل عام في وجهها الانور

فتعافي الوجود وانحرت الهدأة الزلال " (ليلى) هما مقطعا وظلاما "

" فشى عليه يغص في الاعماق من قبلبليله "

" سمراء ظلي لذة بين اللذائذ مستميلة " (سمراء)

" اني الى مثل حلم قرير الشجن ممرع (الصدى البعيد)

" اسألها عنها فيخذلني ... من الزوايا طيبها الاجعد (الموعد الضائع)

انه يستعير الطبيعة ويلون المادة فيتسع تأثير النعت ويتسلل الى اعماق القارئ : " رمقته يذرر الشعر فجرا ... ويرد الابراد وهج عشية "

فاستحال النعت حالا . على ان الشعر وأينا اسود وابيض وشاهبلوطي ولكننا لم نقع على استعارة في الادب العربي تجعله " فجرا " و " الابراد " فتجعلها " وهجا من المساء " (١) فالذي جمع بين " الشعر والعجز " انما هي " الشقرة " في شفره النور والشعر " كما ان الجامع بين " الابراد والعشية " هي " الارجوانية " في اللون . فعوض ان يقول " ذهبي الشعر " وارجواني الابراد " استعار الفجر والعشية . ولربما جعل النعت جملة كقوله :

".....في فم بالصحو يأتزر (نحت)

" وغنى الحادي بحسناء لا امس رآها ولا خيال براها "

" شاعر رفه الرضى شفتيه ينثر الياسمين في الكلمات " (" المجدلية)

ولطالما عمد النبي المفعول المطلق : " تتكئ رحمة العلى بين جفنيه ... اتكاء السنى بحضن البرية " . والبيت يشخص " الرحمة " ويجسدها فاذا هي بين جفني يسوع بحبحة واسعة مضيئة كالسنى عندما تحلو الوجود. ومنها : "خفق اسم يجول اورشليم ... خفقات الشذا بجو الربيع "

ورأينا كيف ان الغواء الدل وكيف ان الانعتاق من النثر جاءت عند الرمزيين نتيجة النزوع الى المثالية والجمال .

الالوان واظلالها - نظرية العلاقات

وكان "فرلين" في مذهبه الشعري قد دعا - كما بينا - الى اظلال الالوان. وشاعرنا يميل الى الاظلال هذه وبالتالي الى الجمال الذي يطلع عليك شيئا فشيئا ، معرضا عن الجمال الصارخ . وكثيرا ما يسيطر على اهوائه وذكرياته وعلى المرأة التي يتغنى بها مسحة من الحلم والابهام وجو من الغرابة . ويتفقد احيانا انه يغضي عن الالوان الى ما يوقظ سعة هذه الالوان وانياءها : فيقول ، والمقصود فم المجدلية : "

" شائع حوله من الوهم الوان خفاف يغبن في الوان (: ٣٠)

" وتعرى خدان عن شفق رحب قرير السنى قرير التناجي (: ٢٨)

واذا اشتد الضياء أمر عليه ظلا من حلكة الليل :

" عبق الليل غام في وجهها الانور هنا مقطعا وظلاما "

فان لفظة الليل خففت فن حدة النور امتفجر من وجنتيها وتركت على الوجنتين وتركت عليها هما يمر كما تمر قطع السحاب ، ثم تجهم الوجه فبدا الجمال عليه كؤودا مغمورا بكآبة سوداء . فتخرس الكآبة ذلك الوهج الصارخ الواضح .

وكذلك نرى في البيتين الأولين خضر اللون الفاجر . وما الفاظ "شائع وحول ووهم وخفاف ويغبن وشفق رحب ، وقرير وقرير التناجي " الا لتخفف من اللون وتضعه في في او في شبه عتمه تكتنفه .

وحرى ان نبين - بحسب اعتبار الشاعرين " ملارميه "(١) كيف ان للالوان منارا في النفس " وكيف انها توحي حالات معيفة وتستجمع اوصافا عدة في لفظ واحد .

من قوله مثلا : " شعافرها الحمر (٢) وفيها دليل الى الغريزة

---

(١) الا ان نرى مثل هذا في ادب "رمبو" وملارميه " و" سامان " (٢) المجدلية ص : ٤٣

الجنسيـــة وشهـــوة الجســـد الثائـــرة " والبلو الاسمـر " (١) فالبلد لا يكون " اسـمـر " والمقصـــود هنـــا المنبسط لضيـــاء الشمس ، القـــوى الاعـــضاء الحـاد الهمة والخط والحساس المتوقد .

" تتراءى فيه الاماني زرقاء وتغفى عبر الرؤى بيضاء " (المجدلية)

فالأماني الزرقـــاء رحبـــة واسعـــة لا تستقـــر الا فـــي الجلـــد حـــتى تكتسي لونـــه ، وتغـــنى "بيضاء" اشارة الى الطهـــر وكثـــيرا ما يخلصه اللـــون " الابيض " . فقد وردت لفظة ابيض تسع مرات في المجدلية كما استعان بها الشاعر في قصائد مختلفة (الصدى البعيد - رجوع البحارة) وحيث اراد فكرة البياض ، ونفى اللفظة ، اشار الى " الياسمين " و" الورد الابيـض الانور " (٢) ومـــن غـــريب الاتفـــاق ان هـــذا الصفـــاء الـــذى يتحـــد فـــي اللـــون الابيـض يغمـــر كـــل شعـــر " ملارمـــه " ، والبياض لـــديه ايضـــا بكارة وطهـــر وصفـــاء . والبيت الثانـــي والاخـــير مـــن المجـــدلية يشتمـــلان على لفظـــة البياض والفكـــرة الـــتي يوحيهـــا . وهـــو يستعـــير اللون الاخضـــر وفيـــه جـــدة ، ولـــين وطـــلاوة ، وعـــذوبة * ملمس منـــه :

" عرف الناس نشوة الحب في نديان جسم مخضوضر الذات " (المجدلية ٣٦)

ففكـــرة " نـــديان " ايقظـــت لفظـــة مخضوضـــر ، كمـــا جـــاءت "اللـــذات " ايضاحا للفظتي " جسم ونشوة " وقـــولـــه : " نبأ عن شعة امرعت في الثنايا ، بنأ اخضر " (نحت)

وفـــي البيـــت امـــور غـــريبـــة ففـــي " الشعـــة " الـــتي تنمو نمـــو العشب " فترعى " كما يرعى المن وفـــي جعـــل الضيـــاء فـــي مقـــدمة الغـــم وفـــي الخبر المنطلق وفيـــه نعـــيم ، كالارض الـــتى تنعـــم بالـــربيع . استعارات ومغايرات جـــديدة كلهـــا . فهـــو يلـــون ما لا يقبـــل اللـــون فـــي عالـــم التفاعـــل المـــادى ويتعمـــد ذلـــك لان اللـــون يعـــبر عـــن فكـــرة معينـــة . واستعمـــال الالوان فـــي غـــير اماكنهـــا واطلاقهـــا علـــى ما لا تطلـــق عليـــه عـــادة مـــن الموصـــوفات تميـــز بـــه ادب "رمبو " واشتبكت هـــذه الالـــوان في نثـــره وشعـــره حـــتى لا تنفصـــل عـــن بعضهـــا البعـــض .

ونـــرى في شعـــره اثار "لنظـــرية العلاقـات " الـــتى عرضناهـــا فـــي شعـــر " بودلـــير " وادلينـــا بتطورهـــا فـــي نظـــرية الحـــروف الصوتيـــة ".

---

(١) رجوع البحارة "

(٢) وقد يأتي على الفكرة مرات عديدة في بيت واحد : "بفتى القدس ينشد الورد بكرا ... انصع اللمين انور الفوح ابيض"

فيقـــول : " الى البلـــد الحلو حيث الغمام ... بلون هـديل الحمام " (رجوع البحارة)

فليس لهـــديل الحمـام لـــون كما انـــه ليس مـــن صلـــة بـــين " الصـوت " و " اللـــون " الا مـــن حيث اثرهمـــا فـــي النفس الحساســـة . ولربمـــا ايقظ فـــيه الغمـــام المـــتراكم ما يوقظـــه الحمام الهادل من شعور داخلي وجو وحالة نفسية .

وقولـــه و "رشف الغنـاء عنـد السكـون " (المجدلية ٥٧) فنجـــعل " رشف " يذكرنا بالخـــمرة ولفظـــة " الغنـــاء " حلت بمفعولهـــا محـــل الخمـــرة ، فكأنمـــا جمـــع بـــين نشوة الخمـــر ونشـــوة الصـــوت البـــديع ولكليهمـــا فـــي النفـــس هـــزة السكـــر . واليـــك هـــذا البيت الـــذى يجمـــع بـــين حاســـتي البصر السمـــع والشـــم :

خفـق اسم يسوع اورشـليم خفقات الشذا بجو الربيع " (المجدلية ٣٨)

فللاســـم فـــي السامـــع اثر الاعـــراف فـــي الشـــم ولـــذكر المســـيح فـــي اورشلـــيم وقـــع الطـــيوب فـــي ســـماء الربـــيع . او انه يجمع بـــين تأثـــير اللـــون والصـــوت مـــن حيـــث القـــوة والبهجـــة والسعـــة ومـــن حيـــث الهـــدوء والاستقرار والغناء شيئا بعد شيء :

" من طلوع الفجر انشدني ومن نزع النهـار " (طرب)

او يجمـــع بـــين مفعـــول اللـــون والعبـــير مـــن ناحيـــة ووقـــع الصـــوت مـــن ناحيـــة اخـــرى اى بـــين حاســـتى النظـــر والشـــم وبـــين السمـــع ، ويوحـــد مفاعيلهـــا جميعـــا في الجســـد الانســـاني وفـــي الـــذات المتـــذوقـــة :

"بفـــتى القـدس ينشد الورد بكرا " (المجدلية : ٤١)

والعـــلاقـات بـــين مختلـــف المـــؤثرات الحســـية تشـــير الـــى امـــرين قال بهـــا الـــرمزيون : اولا ان جواهـــر الاشيـــاء متشابهـــة لانهـــا تحـــدث فـــي النفـــس انفعـــالات متشابهـــة . ثانيا ان الاشيـــاء لا توجـــد الا بنـــا .

ولربمـــا وصل بين العوامـــل الطبيعيـــة الـــتي تولـــد جـــوا بعض الرائـــي وبـــين قسمـــات جســـد :

... " وغماما ابيضا دافقا فيه من انفاسها اثر

... " يا هناءَ اللون يا زيغة في فم بالصحو يأثر (نحت)

وفي سلم العلاقات هذه ما زال يرتقي حتى اضطربت نفسه وابتغت اللانهاية مطلبا :

" نهيم مع الساهيات النجوم ... ويروى بنا الافق الأعفر " " لنا الليل)

" تا نجيي ونجي الزهر أثرّ ابي الحرار (طرب)

فتتعب النفس من الواقع الواضح ، وتأوى الى المجهول ، الى الجلد ، الى النجوم ، او انها تود ان تأوى الى ارجوحة الحلم لتنسى حقيقتها التي يتوقف القلب لرؤيتها عن الخفقان. فيذهب من غيبوبة عذبة الى عدم الوضوح والابهام والغريب .

" فاذا يرشفك الافق وتحول الدراري "

"يرتدي الحلم من برد ومن جر ازار " (طرب)

واللوحة هذه قد ايقظها و " الصوت الشجي " في الذات ، فحملها الى " اللانهاية والحلم " وفيهما سر عميق لا يخضع للعقل ولا يفسره المنطق غير ان في الصوت البديع ما يفتح امام الروح هيكل سر آخر هو مصهر مزيج من اللانهاية والعدم ومن الحلم معا واعني به جو " القبر " .

" وانثر الآهات اشلاء ... اماني صغار

" خضبتها وحشة القبر ... ومعتل الجوار " (طرب

فكأنما الصوت جمع بين طرفي الحياة : امتدادها الاقصى حتى بلوغ المجهول والسر العجيب ، وانقباضها في حفنة من تراب وبينهما تحاول نفس الشاعر ان تتخلص من الجسد والمادة . فتعمد الى شتى الوسائل . وفيما اوردنا كان " الطرب " وسيلة الى الانهرام من حدود الجسد . وتبدى في كل ما ورد الرجوع الى المذهب " الغيبي " الذى به ترتبط مباشرة نظرية " العلاقات " الرمزية (١) وهذا الشعور بأن الجواهر الكونية مترابطة فيما بينها و متشابهة في شتى نواحيها بلغ بالشاعر الى " التجريد " والمعاني التي لا تحمل انزا ماديا .

" يا بعض ما أنت يا بعيد اهواك تغنى بك الحدود " (ابعاد)

"جمالك الهفوة من فكرة آلت بأن تبقى بلا مظهر " (سمراء)

" والوقت بين البقاء والموت حائر المرتجى شريد (ابعاد)

" نبأ عن بيسة الارض في سوقها والله يفتكر (نحت I

فلقد افضى به التخلص من المادة احيانا الى التجريد الكامل فان حديثه في البيت الثاني عن " الجمال " مآله ان الفكرة اخطأت عندما اتحدت بالمادة ، وكان بودها الا تتجسد ، ثم ان هذه الفكرة الصافية في هفوتها تبلورت فيك : وفي صدر البيت الثالث (لان العجز يغص بالنعوت المضمرة وفيها يظهر تقصير الشاعر عن اتمام الفكرة الاولى) اشارة الى" الزمن " تهوى كل ثانية منه الى هاوية العدم فلا تعود .

وفي البيت الرابع تنويه عن الفكر المجرد الالهي وكانت تختمر في نفس الله صورة الارض ، وكيفية تنظيمها/ الشكلي . فيجعل من موجة الهامه خيرا من الله آن كان على الخلق ففكر بمصير الارض عندما ستزورها عروسه فجعل جمال الارض لمحة من السماء .

الانطواء على الذات :

ولم يكن استنكاف الشاعر عن المادة والجسد في ادرانه الا ويحمله الى ما حمل اليه الرمزيون بعد فشل العلم الايجابي والآداب السطحية ،

(١) راجع مقالنا في " اهداف الرمزية "

فانطوى على ذاته واستقى من ينبوعها . فان سبر الغور هذا جعل منه الفيلسوف برغسن اساسا لفلسفته . وجعل منه الرمزيون معينا ، جميلا ينطوون عليه ويتمرأون فيه ويغرفون من سلسبيله ، وجوهرا لا يقبل التغيير والتبديل فهو ثابت يصلنا بجوهر كل سائر المخلوقات . وان الشعر الذى نحن في صدده لقائم على محاولة الدخول الى اعمق اعماق الذات من حيث تخرج يد المنطق صفرة وحيث لا أحد الباب دون العقل والفكر المحلل واتيح للشعور وحده وللحدس ان يدخلا . وشعر سعيد عقل بوجه الاجمال يعكف على هذه الناحية . وقد يجهر بذلك في قصيدة عنوانها " انا الشرق " منها :

" انا جبت ذاتي وافرغت اغنية المطلب
" انا ثروة كالكآبة عمقا وكالغيهب
" قل الفتح غمسك في الذات كفا من الصلب
" ورشفك نفسك رشف العتيق من المشرب "

فانظر كيف يمثل البيتان الاخيران كل هذه النزعة ، زد انه لا يشعر بكل ما يحيط به الا بقدر ما تحس به نفسه . فهذا الانطواء يربطه بجوهر الاشياء ويربط الجواهر جميعا بالحقائق الكونية والله .

الجوالايحاء - لغة في اللغة

ولما كانت هذه الاعماق السحيقة في انفسنا لا تبلغ بكاملها ، بل تلحظ كومضة البرق ، وكانت لغتنا لغة الجوامد (الجواهر) والمنطق ، استحال على الاديب ان يؤدى هذه الاغوار كما ان اللغة نفسها عجزت عن نقل اللمع التي تشرق خاطفة .

وكان من جراء هذا الاتجاه نحو تلقائيات الذات ان اقلع شعراؤنا المحدثون عن النهج الاستطرادى القديم وساروا من اعتبار مؤداه ان معظم الشعر العربي او قل كله لا ينطوى على قصيدة كاملة رائعة بل ينطوى على على بيت رائع او ابيات . ولما كانت القصيدة في تحديدهم نقل حالة الشاعر الى القارئ ، وكانت الالفاظ ذات المعنى المعين المتعارف عاجزة عن ذلك

نجم ان القصيدة ينبغي ان تكون ذات وحدة ، ذات جو يولد في القارئ حالة الشاعر . ولا يكون التوليد الا بواسطة الايحاء ، ولا يتم الايحاء الا بواسطة الفاظ غنائية . مما دفعهم الى اختيار الفاظ كونوا بها لغة في اللغة لانهم طرحوا الالفاظ التي لا تصلح للدلهلة والخالية من الماء والامتشاق مقتصرين على ما صح منها للغناء . فغدوا يتحدثون كالرمزيين " بالجو " ، " وبوحدة القصيدة " " وبالايحاء " . وهذه الوسائل اصبحت اغراضا في نفسها وهي اوسع من ان تحصر في قصيدة او عشرات القصائد . ولا يسعنا حصرها في شعر عقل " لانه بكامله يلتفت هذا اللفت ويعنى هذه العناية فآلينا ان نحيل القارئ الى المنتوج نفسه .

الابهام

وبما ان الحالة التي ينبغي نقلها الى القارئ تلمح كاللمح الخاطفة ولا تدرك الا بالايحاء ، وبما ان الاداة التعبيرية اعتمدت المعاني الايحائية دون المعاني القريبة المحصورة في مادة الاشياء ، نشأ عن عدم المساواة بين الحالة المعبر عنها وبين الاداة المترجمة خلل . وذلك ان الاداة عجزت عن قبض غرضها كله فافلت القسم الاكبر منه ولم تتمكن " ملزمة " التعبير ان تفضي بكل ما يجول في اعماق الاعماق . ولذا رأينا ان الابيات التي تساوى فيها التعبير وتعادل مع الحالة المعبر عنها جاءت واضحة كلاسيكية ، وجزمنا ان الابهام نتيجة العجز الذى يصيب الالفاظ والاداة كلما حاول ان ينطوى على الاعماق فيصبها فنا . وبيّن هو الفرق بين ابيات واضحة تساوى فيها الجوهر وشكل الجوهر :

" كنت ببالي فاشتممت الشذا فيه ... ترى كنت ببال الورور

" كوني ، يكن للعمر معنى الملى وللثواني فوح مسك وعود ("اجمل من عينيك")

" اغمضت قلبي ملي بالفراغ الحلو فاجتنبي دخوله

" اغمضت اجفاني عليك اضم فيك العمر كله (سمراء)

" ودعته الى التمتع بالازهار قبل الخريف قبل الزوال (المجدلية)

وبين ابيات أخرى عجز فيها التعبير عن الاحاطة بكل ما يدور في الذات خلال حالة معينة :

" وتراءت على تمرمر خديها ... واجفانها خيالا خيالا (المجدلية)
" هدمت دونها الورود عبيرا ... واعتلت نغمة على الانقاض (=)
" غير ظل من لفتة حلوة الانضاء ... رفت عليها بعض دهر "

فهذه على حسن ايقاعها نراها دون التي ذكرنا اعلاه اذا قسناها بمقاييس الشعر العالي .

ايعني كل هذا ان في الابهام عجزا ؟ نجيب ان نعم الى حد بعيد على ان للابهام حلوته ، وينبغي الا تخفى تلك الملذة التي يصيب منها القارئ حظا اذا ما استطلع الاشياء رويدا رويدا . والنفس تميل الى الغريب ، وفي الغريب لذة البحث عن الشيء تعقبها لذة لقياه . ثم ان هذا الابهام نسبي بنسبة الفنانين الذين انتجوه ونسبة الاشخاص الذين يتذوقونه وما تزال نعتاده حتى لا يكون مبهم . اللهم ما لم ينطو منه على شيء الا على الفاظ وتعابير فيها بعض الجرس استرقها المحدثون من الذين قبسوا عنهم دون ان يتنبهوا الى صورة او فكرة او مفعول تأثيري . وهكذا نشأ التباس الابهام بين نوعي الابهام فأصدروا فيه احكاما مبرمة كثيرا ما تخلو من النصف والاعتدال . زد ان الابهام يوسع القيمة الشعرية اذ يضع المعنى في ظل خفيف (١) جذاب .

وعن النحو الجديد الذى نحته الفئة المتأدبة المحدثة نشأ الغموض فالغموض لم يكن غاية بل نتيجة كما مر معنا في حديثنا السابق . ولا محيص عنه وقد حاول جماعتهم الخروج على القديم وتوخوا اساليب جديدة تعبر عن مفهومهم المستحدث للشعر ، فالجوع والايحاء ، واللغة الجديدة ، والانطواء على الذات ، والتجريد ، والموسيقى وتصفية الصورة المتحركة حتى تخلو من الثقل المادى ، والابهام والفرار الى الحلم

---

(١) راجع فصلنا عن الابهام في اهداف الرمزية .

واللانهايـــة ، والانعتـــاق مـــن اسـر المـادة افضت جميعـــا الى الغـــموض ، اى الـى غـــير السهل المألـــوف . وان صـــح ان الوضوح صفة الادب المدرسي العالي حيث لا تقف الاداة الكلاميـــة حجر عثـــرة بـــين القارئ والشاعـــر بل تصلـــه بالقارئ مباشرة ، صح ايضا ان الغموض يرفع من قـــدر الشاعر لقد ورد في الصابي : " وافخر الشـــعر ما غمض فلم يعطك غرضه " .

وان وجد معاصرو ابي تمام في الغموض مأخذا عليـــه ، فـــذلك في بعـــض شعـــره وبالنسبة الـــى القـــراء ، اما ما لـــم يفـــرط فيـــه مـــن ارصـــاف وطبـــاق وجناس ، وما لم تستخدم فيـــه المعانـــي فلاني ويغالى فيهـــا ، فأتى نسيج وحـــده لم يشق لـــه غبـــار .

القصـــائد الرمزيـــة :

ثـــم ان " عقـــلا " لـــم يكتـــف باستقـــاء المفهـــوم الشعـــري واتبـــاع مناهج الرمزيين ونقادهـــم بـــل نظـــم فـــي مواضيعهـــم . فقصـــيدة " من تلالنا القمـــر " ارادها " محاولة في الشاعـــر " :

من تلالنا القمر يا هلا بها ذكر
جايلته اخت ليلى والدمى الاخر
طال فاجأتـــه حافيًا على الزهر
مزق القميص ما انهم والحلى غمـــر
فغزل لجدة كان فاكتسى القمر

وانفرطن حوله باقة من الشرر
ضحكه سعت وغ واغنيه على الاثر
والمساء حملوا له القرير قر
ذاهل تزلجت رجله على الدرر
والربى تكســـرت على حرجه صـــور

من تلالنا القمر

فـــنرى كيـــفيشـــير الـــى ان القمر هـــو الشاعر ، وانه من " تلال لبنان " حيث ولـــد الشعـــر يوم كان الحب والجمال ، ثم فكرة الشاعر وكان "مغزلا " في القـــديم يعـــني ويكتسب فاصبح يتوغـــل الـــى اعماقـــه حـــتى يـــدرك نفســـه عاريـــة فـــاذا هـــو يمشي على ازاهر نفسه وينتزع منها الحلى الحلى . ثم يلتفت الى الطبيعـــة الخارجية فاذا المرأة تحمل الجمال والنار والحركـــة وتستحيل الضحكـــة في ثغرهـــا نشـــيد الحب والجمال ، واذا بـــه تهـــدأ ذاتـــه وتنقبض عنـــد نزول المساء ثم تنطلق الى الملاء الارحـــب الى دور النجـــوم وينظـــر الـــى اسفـــل فـــيرى الروابـــي عـــورا تتوجج

وتبتعد امام عينيه . فتحدث في نفسه جمالا عجيبا وصورا حية ومن هذا الباب قصيدة " نيانار " وهي محاولة في القصيدة حين تتولد في نفس الشاعر الغارق في نشوتها و " شيزار " (١) وفيها محاولة "(في الانغام الشرقية " ، وطالما اتخذ الرمزيون هذين الموضوعين في الفنون موضوعا لشعرهم عندما انطووا على ذواتهم :

يقول في شيزار ، مجتزئين مقطعين :

(٢) " غلغلت انغام
في الخاطر
يلوحن في كوكب غائر
طيوفا واوهام

(٦) شيزار لمع ظبى
ورن قسي
وشيزار اندلسي
يندب مجدا خبا

فيتبين لك تصرفه بالاوزان يجتزئها شأن الاندلسيين الا انه على اكثر نمار (٢) في هذا التكرر شأن الرمزيين اذا قيسوا بمن سبقهم . والشاعر بعد ان يجعل " شيزار " موطنا لهذه الانغام يذكر في المقطع الثاني تأثيرها فتنقشع عن حضارة رميمة ويتصاعد الماضي كانه حلم يمر . ثم في المقاطع التي تتلو يأخذ الانغام المعروفة ويعرض ما يوقظ كل منها في النفس من عطور وسعة وضجة وحزن وفرح الى ما هنالك مما تكيف به الالحان نفس السامع .

ولقد اخترنا عرضا المقطع السادس ، حيث يعتبر الشاعر ان لحن " الصبا " يوقظ في السامع صلصلة السيوف ورنين السهام والاقواس كما يغمره بشيء من الحزن والكآبة التي خامرت شعراء الاندلس وهم ينددبون " زمان الوصل " . ولو تعرضنا الى تحليل المقاطع الاخرى لتبين لنا ان كلا منها يتضمن نغما وما يثيره هذا النغم من اجواء والوان نفسية " فالاصفهان " مثلا يوقظ فيه صورة "زنجية " ترقص " مرجحنه " بين السكر ، تعشق وتحتسي الكؤوس عتاقا ، ويخامرها الم ينطفيء شيئا فشيئا ، حتى يطغو عليه النسيان .

---

(١) مدينة في العجم ، (٢) اتبع الاندلسيون اوزانا واحدة في الموشح الواحد في هذه القصيدة فنرى الشاعر يغير فيها بحسب ايقاع النغم المعني . ٠/٠٠

والقصيدة رمزية بما فيها من تحرر من الاوزان التي تتآلف مع المعنى (وهي من هذا القبيل اوسع من المجدلية حيث يلزم الشاعر وزنا واحدا في القصيدة وربما مختلفا في البنيين او الثلاثة كما في الشعر الفرنسي) وبما فيها من تطبيق لنظرية العلاقات بين مظاهر الكون وقوة انفعال الذات بها ، ومن جعل الموسيقى هدفا اسمى يضعها الشاعر مثالا علّه يبلغ بفنه ما تبلغه الموسيقى من تأثير. أضف انها تشتمل على معظم ما ذكرنا من المزايا الشعرية التي من صلب المبادئ الرمزية .

المسرحية :

اما المسرحية عنده فلا هي كلاسيكية بالمعنى المفهوم ولا هي رمزية كمسرحيات ماترلنك ، ففي الشعر المسرحي الكلاسيكي كما عرفناه عند راسين يرتكز جمال الشعر على السهولة بحيث لا تعترض السامع صعوبة البيت ، ولا يدركه ضنك وملل على انه يعتمد الموسح الراسيني فيرتكز مثله على بداية هي نتيجة ازمة نفسية . للاشخاص مستترا خفيا لوحدة العمل . على ان وحدة المكان تعوزه احيانا فيجعلها "رابية" من طوب ، قرب جلعاد (١) ليشرف على ما سيحدث في البعيد . ففي وضعه الوحدة المكانية هنا ارغام وقسر . وهو لا يتعمد الجو شأنه في القصائد الصغيرة فعوض ان ينقل الحالة النفسية في ابطاله يعرب عنها ويحللها فهو من هذا القبيل ايضا من اتباع راسين . وهو من اتباعه في اكثر من ذلك فيبدأ مسرحيته بالتفات الى الرب والسماء وكذا كل مسرحيات راسين ، ولربما استوحى منه مقطعا كاملا كوصف راحيل تحترق (٢) والوصف الذى يتصوره الشاعر الفرنسي في " ايفيجنى" .

انه حاول ان يجمع في "بنت يفتاح" وفي "قدموس" شروط المرسح الكلاسيكي الى نواميس الشعر الصافي فاخفقت مسرحيته كمسرحية ولكنها فتح جديد يتضمن مقاطع رائعة مرتكزة على الاتجاهات العامة التي غرضناها في شعره كقوله :

---

(١) كذا في "بنت يفتاح" (٢) بنت يفتاح ص : ٥٨ .

كـرى من زمرد عالقات في جوار الغمام زرق الضياء
يتخطين مسح الشمس ويركزن بلادى على حدود السماء (قدموس ص: ٢٢)

وقولـه فـي المركب الفينيقـي : " فـي هوينـاه مسح رب علـى الارض وفـي الهيـزلي انفـراط نجوم "

... " سمر المركب العلي ومدت منه كفان تقطفانك زنبق "

ولنراجع المقاطـع على ص ٣٤ و ٣٥ و ٣٧ و ٦٢ في موقف " اورب " وكـذلك في ٦٣ اذ يقـول " نوّمت نفسي بالعبء فاعتمدك الارض ... اما هزنا اليها الحنين
" وانتحي مطرحا من الصخر خشنا ... رب صخر عز الشكاة يلين
" ربّ ما نغمة السعادة في الارض .. ضحى خاطف يزور النياما
" حظهم منه مطمع بالتلاقي فان استيقظوا غدا احلاما "
"انا خلت الحياة مد ذراعين ....." الخ ....

علـى ان المعـنى يعتاص فتفقـد المسرحيـة شرطهـا الاساسـي .

واذن فالمسرحيتان قصائد جميلة قبل ان تكونا مسرحيتين رائعتين ويصطبغ الشعـر بالصبغة الرمزية من ايماء وايحاء وسبر الغور ، وابتغاء اللانهاية ومسح الاشياء بظل خفيف والعلاقات التي تربط بين جواهر الاشياء وجوهر الانسان والعالم المثالي الاكمل والغموض وبنوع خاص التأنق . فقد يغرق في ذلك حتى يستعمل " ال " " اسما " موصولا فيقول : " الأذلت " " والاسلت " " (قدموس ص : ٢٤) . ويستعمل " يها " عوض " ابها " وشعره المسرحي بخلاف سواه لا يتورع عن اللهجة الخطابية ويسري مسراه المألوف في بلوغ الصفاء ويتوخى التأثير الذى تمسح به الموسيقى نفس المتذوقين حتى تخرج الابيات احيانا وقد قاربت الجمال الذى كاد يكتمل اخراجه لما فيها من صقل ونشيد وغناء بعيد القرارة فيبلغ بذلك مبلغ الشعر العالي . ترى هذا الذى عناه الاب لامنس وهو على فراش النهاية تقرأ عليه بنت يفتاح فيقول : " يخيل الي انني اسمع هذا النوع " من الشعر للمرة الاولى في اللغة العربية " (المكشوف المجلد ١٩٣٧ عدد ٩٥ ص : ٩) .

٠٠/٠

ويحسن بنا بعد هذا العرض المسهب ان نشير الى الذين لم ينخرطوا في هذا السلك ولكن ظلت على ادبهم مذ به مسحة . فوردت لديهم تعابير هي من تأثير مطالعاتهم الادب الاجنبي . وفي شعر امين نخلة اثر منه (١) يقول في رثاء شارل بودلير مثلا :

برد " الفي" المندى شفتيك ولوى بالرفق واللين عليك .

والمقصود "بالفي" المندى " الموت ، فهو لا يذكره باسمه بل من حيث اثره المتروك وما استحال اليه . 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 - الى اعتباره خطأ من شعراء الرمزية .

والاثر في شعر (صلاح لبكي) اعم ومفعوله اطلق . جاء في "ارجوحة القمر" ابيات قريبة مما يوحي به بعض شعراء الفرنجة واعظم فرلين ففي هذا البيت

اخذت نفسي من حزن الشتاء وانزوت بين ضلوعي . فبكاني
زفرات النفس في وحدتها ..... (٢) على الطريقة "

ما يذكر معنى وموسيقى بقصيدة فرلين " تنهمر الدموع في قلبي انهمار الشتاء على الطريقة " فان خيط النغم الداخلي يكاد يكون واحدا في القصيدتين ، ومثار المعاني الدفينة متقارب ايضا . وانظر الى ما في هذا البيت من " علاقات " (" Correspondances)

" انت وهج من نشوة وعبير ـــــ انت رعشات قطعة من سماء
" ... تتهادى الانغام منه حيارى ـــــ غاديات بالعطر والانداء

وقوله : " واستفاقت على يديك الاماني ـــــ حالمات الالوان والاوراد "

وهذا الاتحاد مع مظاهر الكون :

" ما الشهب الا بعض احلامي ... "

---

(١) لا نعني "القصيدة "السوداء" فهي من باب الالغاز والاحاجي ولا تتفق مع الادب الرمزي .
(٢) ارجوحة القمر ص : ٨١ .

" اتلقاك في الشعاع سماحا واريجا في خطرة النسمات

" وحبورا على الغصون وهمسا ناعما في تنفس الكائنات (" حلم عذراء ")

وفي قوله : "وفي الجفون خريف باك ولون شتاء "

ايحاء بحث . وكقوله :

" على محياك شيء من وحشة الاسماء "

ويدمج الصورة البصرية بالصورة الصوتية واللون باللحن :

" ... يلحن من القاتم المفزع "

وقوله : " حينما تعلو اناشيد الطيوب " ويجمع بين العطور " فشفاه الورود فوح بخور " .

ويشير الى ما سماه الرمزيون " Nymphes " و " Sylphes " وغير ذلك فيقول : " بنات الصباح " (١) . وقد يحل النعت مكان المنعوت ويعمد الى المبهم الذى يكتنفه الوضوح عاملا بوصية الشاعر فرلين : ففي " اعراس الفقراء " :

" ان اعراسنا لمن نشوة دفق الصبا ونسج الاماني " (٢)

ويتصاعد في شعره اللون الفينيقي كما في قصيدة " بلادى " وفي القصيدة وتر غنائي فيه بالاضافة الى التآلف الحرفي ، والالفاظ اللينة ، حلم من الماضي يطل ، وفيه ابهام مقرون بوضوح ايضا ، وابتغاء اللانهاية بواسطة الاشياء المحدودة . واشرعة تسرى كأنهن حُور مسترسلات الشعور يعبثن بالزمرد، وفيه الاستعارة المرشحة ،والايجاز ، والتشبيه الغني :

... " وعلى مفرق الدهر منك ائتلاف وفي مقل الشهب اغفاء نور (ص ٤٦)

... " وابصر اشرعة جاريات على اليم لماعة في الأثير

كسرب من الحور يعبثن بالزمرد مسترسلات الشعور

فجعل من الشهب مقلا ، وحبا النور اغفاء، ناهيك عما في البيتين الاخيرين من غناء في اللفظة وبراعة في التشبيه والتمثيل .

---

(١) ارجوحة القمر - ص : ١١ (٢) ارجوحة القمر - ص : ٤٣

وفي قصيدة " موت الورود " (١) يجمع بين العطر واللون والطيف :

" اما حبيبي فهو ذاك الشذا كأنه طيف الهنا الازرق "

فهو لا يتكلم على الهناء بل على طيفه ليضع ظلا خفيفا ويجعل للظل لونا ، والمقصود بالزرقة أن الهناء بلون السماء .

وتعاوده كآبة اشبه بكآبة فرلين " ، وهو مظله لا يحس بها بشكل صارخ بل ينقلها بطريقة غير مباشرة ، دواريّة فيعبر مثلا عن هذا الانقباض :

" لكنّ خلف ضلوعي نوارًا يغور ويمسي "

" ووابلا من ثلوج خرساء تغمر نفسي " (٢)

وتراوده الفكرة هذه بصورتها مرات عديدة .

وتوقظ قصيدته " سكرى " عوالم ، كما توقظ قصيدة " الشّعر " لبودلير .

ونكتفي بهذا المقدار منبهين الى ان هذا الشعر لم يبلغ الرمزية في حالتها الصافية فصوره لا تزال حاملة شيئا من المادة ، كما انه حافل بأدوات التشبيه التي تقود القارئ الى الوضوح ، وفيه النغم الذى يثير الايحاء ويولد جوا ، متوكئا على اوزان خفاف هوائية ، والفاظ مختارة الجرس جملة ، وعلى الايماء لان في الايماء ضبابا خفيفا يزين لنا المعاني فيستسيغها الذوق ، وترتاح النفس . وهو من هذا القبيل ينتسب الى مدرسة " فرلين " لانه لم يتعمد التصفية النهائية بحسب ما سنها مشترعو الادب الرمزى . على انه يبلغ ما بلغوه احيانا فنلتقي ابياتا كهذه :

" يا ربيب الخيال يا منيتي البكر .... ويا بسمة على ذكرياتي

" كنت دنياى كنت اغنيتي .... البيضاء رفرفة على رغباتي

" عشقتك العيون حلم هناء .... ووعاك الفؤاد فوق صلاة

"وحنت فوقك الضلوع والوى .... كل فكر عليك من بناتي " (٣)

---

(١) مواعيد - ص : ٣٢ ، (٢) مواعيد - ص : ٣٨

(٣) ارجوحة القمر ص : ٤١

٠٠/٠

وفي قصيدة " موت الورود " (١) يجمع بين العطر واللون والطيف :

" اما حبيبي فهو ذاك الشذا كأنه طيف الهنا الازرق "

فهو لا يتكلم على الهناء بل على طيفه ليضع ظلاً خفيفا ويجعل للظل لونا والمقصود بالازرق ان الهناء يلون السماء .

وتعاوده كآبة اديبه بكآبة فرلين " ، وهو مثله لا يبوح بها بشكل صارخ بل ينقلها بطريقة غير مباشرة ، دورية فيعبر مثلا عن هذا الانقباض :

" لكن خلف خلوتي نوار يغور ويمسي "

" روايا من ثلج خرساء تغمر نفسي " (٢)

وتراوده الفكرة هذه بحدتها مرات عديدة .

وتوقظ قصيدة " مكرى " عوالم ، كما توقظ قصيدة " الشعر " لبودلير ونكتفي بهذا المقدار منبهين الى ان هذا الشعر لم يبلغ الرمزية في حالتها الصافية تصوير لا تزال حاملة شيئا من المادة ، كما انه حافل بالادوات التشبيه التي تقود القارئ الى الوضوح ، على انه في النغم الذي يعتبر الايحاء ويولد جوا ، متوكئا على اوزان خفاف هوائية ، والفاظ مختارة الجرس جملة ، وعلى الايحاء لان في الايماء غيابا خفيفا - يزين لنا المعاني فيمتعنا الذوق ، وترتاح النفس . وهو من هذا القبيل ينتسب الى مدرسة " فرلين " لانه لم يتعمد التصفية الذهنية بحسب ما ستها مشترعو الادب الرمزي . على انه يبلغ ما بلغوه احيانا نلتقي ابياتا كهذه :

" يا رسيب الخيال يا منبتي البكر .... ويا بسمة على ذكرياتي

" كنت دنياي كنت اغنيتي .... البيضاء رفرفة على رغباتي

" عشقتك العيون حلم هناء .... ووعاك الفؤاد نبع صلاة

"وحنت نوقك الضلوع والوى .... كل فكر عليك من بناتي " (٣)

---

(١) مواعيد - ص : ٣٢ ، (٢) مواعيد - ص : ٣٨

(٣) ايجوحة القمر ص : ٤١

ففي الاول اشارة الى ان حبيبه ابن مخيلته الحية تجمل الاشياء . وولد امانيه التي لم تسبقها امنية ، وبسمته التي تغلق شفتيه كلما اطل عليه من الماضي ذكرى . وفي البيت الثاني يستعير كالرمزيين للاغنية لونا ، كما يستعير لها جناحا فترفرف أهوائه . وفي الثالث جعل عطرا يضوع . وما اشبه هذه الابيات بالتي وردت في " المجدلية " :

" يا ربيب الخيال يا أفق الفكر ..... "

" وحنت فوق الضلوع العذارى ... وابتسام اللمى ورف العيون

" عانقتك الافكار في غفوة الصبح ... ووقتك بين لثم وضم (١)

ولا نحدد ايهما اقتبس عن الآخر ولا شك انه اقتبس لان الوحي المتشابه لا يفضي حتما الى تلازم في اللفظ والمعنى والجو . 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 تنشر الا عام ١٩٣٧ مما يتركنا حيال علامة استفهام كبرى .

وقصاراه ان شعره - على جدته - حسن الديباجة وفيه ماء ، يقوه من الالهام ، فسهلت روايته لاتضاح معناه ، وكثيرا ما يحاذى في جوه وقالبه ومعانيه - اذا ارتفع - بعض نواحي الشعر عند فرلين .

---

(١) المجدلية ص : ٥٣ - ٥٥

ولا ينحصر هذا الاتجاه الادبي فيمن ذكرناه بل انه عم معظم ادبنا الحديث المتأثر بالغرب، وكما ان الرمز اصبح طريقة تعبيرية في الادب الفرنسي، هكذا غدا في حقبتنا الاخيرة يستخدمه معظم الشعراء، فنراه في شعر علي محمود طه يأتي فلذات فيها صور متحركة، متجردة عن المادة. وفيها النغم وليد التآلف الحرفي، واستخدام الايحاء، ورمي الظل الخفيف على الصور والاستعارات والتشابيه والمعاني.

وعلى ثغرة يضيء ابتسام رف نورا بارجوان ندي (ميلاد شاعر)

ونراه ايضا يأتي قصائد كما في "التمثال". اما شعره فلم يبلغ التصفية ولم يتعمد الصعوبة في التأليف، فظل واضحا، سهلا، على هلهلة في السياق الشعري، ولم يحن القسوة التي عاناها من اصطبغوا بهذا الادب ولم يجعل الغيبية والعقل الباطن ينبوعين لشعره فيتوخى المواضيع التاريخية التي نبذها الرمزيون احيانا، ولم يدرك خلوصة الشعر الصافي ولا سعى اليها.

واننا نتلمس بعض مزايا هذا الاتجاه ايضا في مسرحيات توفيق الحكيم العالية اي في شهرزاد، واهل الكهف وبجماليون ففي الاولى عودة الى الاسطورة، يستقي من الف ليلة وليلة ما استقاه الرمزيون من المتيولوجيا، فشخصية شهرزاد غدت اسطورة بحد ذاتها، وهو يخوض على اعماق المرأة وقد اصبح شهريار لعبتها، تتبدل اعماقه واجواؤه الباطنية بادق الانفعالات الخارجية وقد يكون الانفعال مجرد لفظة اوحديث جرى على لسان شهرزاد، او هزة ساق، او لحظ عين. وفي الفصل الأخير يحاول شهريار ان ينعتق من جسده ظنا منه ان الجسد هو الذي يثقل نفسه بالالام فيقصد الى خان "بوميسور" - ليخدر حواسه، حتى اذا عاد الى صحوته استشعر انه لا يستطيع انفصالا عن المرأة الجديدة التي كيفته مثلما استهوت، ولا يسعه انعتاقا من جسده. وتتضح النزعة الرمزية في نحو آخر في "اهل الكهف" وهنا يعتمد المؤلف اسطورة اخرى وردت في القرآن. ويحلل فيها الصراع بين فكرتي البقاء والزوال، بين حلم عميق في الانسان يشده الى الخلود وحقيقة عارية ساحقة تسمره الى التراب والمادة الباهتة المحدودة. و"يبلور" الفكرة في اسطورة "يوشا" اليابانية.

ولنا في بجماليون مظهر ثالث في عراك الانسان الخلاق بين الحياة تتغير وتهرم وتصير الى

هاوية الفنـاء، وبين الفـن الجميل، الابـدى الجمال - المتحجر، المفتقـر الى حركـة الحياة والوثبة الخلاقة. وتسـير الحياة والفـن جنبـا الوجـنـب حتى آخـر الدهـور. فانـه عالج في الفكـرة المستمدة من الاسـطورة اليونانيـة ومن مسـرحيـة "برنارشـو" مباشـرة هذه الحاجـة الدائمـة التي شـغـلت الرمزيين في ادبهـم اذ كان سعيهم ان يجعـلوا من الفـن حياة ومن الحيـاة فنا خالصـا. فيمتزج الاثنان معـا.

اما اسـلوبـه فبعيـد عن اسـلوب المسـرحيـة المتعـارف لما نـرى فيه من شحـذه وايماء دون تفسـير بحيـث ان اللفظـة تتخـذ في المسـرحيـة مقامها في البيـت الشـعـرى لما فيهـا من حسـن التعـليل والاشـارة والاعـراب عن الفكـر المجـرد والباطـن. فهو من هذا القبيـل قريـب من مسـرحيـة "ماترلنك" اذ انه - لاغفالـه وحدتـي الزمان والمكان اعتمد الازمة النفسـية المتطـورة بتحول الانفعـالات الخارجيـة. وكـذا يتولـد جـو كالاجـواء التي في "داخـل" و"العصـفور الازرق" من مسـرحيات ماترلنك. اضـف الى ذلك هذا الخـلوص الذى توخاه في رفع التعـبير الى مسـتوى الفـن الصـافي وقد بـلغ منه شأوا.

ونـرى في "شعـر عمر ابي ريشـه" اثـرا من الرمزيـة الموضـوعيـه كما في قصـيدة "مورفيـن" فهي ولا ريب مستوحاة من "بو" والاتجاه "البودليـرى"، حيـث "يتحـرى المجهول" ويرمز الى الآم نفسـه بواسـطة الاقـدام المدماة.:

" سرت حيران دامي الاقـدام اتحرى المجهول في تهـيامي"

وفي قصـيدة شبح الماضـي (ص: ١١١) وعذاب (ص: ٤١).

او نعثـر على فلـذات شعـرية هي من هذا القبيل نحو: "قلبي طفل الحيلة" "افاعي انتقامي" وقولـه مثـلا: " الا تحزنين على زنبق ... يحيـط به الشـوك في الآنيـة"

وقوله "وروحـي الداجيـة" وبسـاط الرحيق" و "ظلمـة اليأس" و "الحكاية الحمراء"، وطـيوف الامال" وقولـه "انا في السـراب اروض الحياة. . واشـرب حلم الصبا في السـراب" و "الازرق الرجراج" (يقصد به البحر) و"حمر النواجذ" (يقصـد بها الاعداء) وهم يحرقون الأرم) وغيـر ذلك مما يذكر بيودليـر كقوله: مأتم الشمس ضج في كبـد الافق" وبذكرنا القول بقصـيده "نشيد المساء" "في ازاهـر الشـر". او بذكـر لبعـض الشعراء اللبنانيين كسعيـد عقـل،

... وانطوت بعدها الهيولى فثارت فتنة في النفوس ذات وقود (١٨٤)

... وانثنى عائدا يشيع حلما يتلاشى من مقلتي نعمائه (ص٦٥)

" وانت جنحت اماني " (ص ٨٩) وغيرها كثير ان لم يقم على المعنى المقتبس قام على بعض التشابيه والالفاظ .فانها تكاد تكون واحدة لما فيها من تقارب . فان الفاظا مثل انطوى والهيولى ، و فتنة في النفوس، وانثنى ، وشبح الحلم، وتلاشى ونعماه والاماني المجنحة وكثيرا غيرها من الالفاظ الهوائية المستخفة الجرس تدور في خلده (١) وقد يستخدم الالوان للتعبير عن حالة نفسية .شأن عقل و بطريقة غير مألوفة كطريقته .منها مثلا " تهمي العطور " فالحق بالعطور ما يقال عن المطر.

لهذا غير ان تقربه من الرمزيين والذين لفوا لفهم لا يجعله ملازما لهذا الادب تمام الملازمة ففي شعره موضوعات تاريخية كالتي في "محمد " و "جاندارك، وصور مأدبة لم تصفو فتبلغ الرمز،وفي قالبه سهولة لا تتحرج التأنق و "التاليف المقفل" اما تأثره البين بالادب اللبناني لم يوصد دونه ابواب الخلق الشعرى فلقد ولدت له مخيلته الجامحة صورا مأنوسة حسنة الاخراج احيانا .

خلاصة :-

ولم يكن ابو ريشه اول المتأثرين بهذه الالفاظ والصور فلقد جاء من هم دونه خلقا فاستقوا من هذا الرواء الجديد مقلدين لا خلاقين . فصار بهم هذا التقليد الاعمى الى شعر بليد جامد، هو مجرد الفاظ وصور منقوله . لا ترتكز على ابداع او فكر وانما هي رصف الفاظ منمقة سقيمة اذا حللتها وجدتها عارية من كل قيمة تربطها بالشعر العالي .

مما حدا بعض المتأدبين الى حملة شعواء شنوها على الادب المتسم بالسمات الرمزية واشهر ما قيل نشوته المكشوف: الادباء السطحيون عباد الالفاظ ٢) وشعرنا الجديد قلق هزيل ٣) الادب

---

١) يقول عقل ان "الغصون حسان" و يقول ابو ريشه "قيان الغصون"

٢) المكشوف مجلد ١٩٤٤ العدد ٣٤٢ ص: ٤ (*)

٣) ١٩٣٧ العدد ١١٤ ص : ٧

الغربي افاد الناقدين ولم يفد الادباء ١) والرمزية في ادبنا وآداب الامم ٢)

وادبنا الحديث ٣) ومرض الالفاظ ٤) في الشعر وهي افضل ماكتب في هذا العدد .

واللهجة في السائدة فيها جميعا تدور على ما اشرنا اليه من نزعة في اللفظ وتقليد باهت جامد غير مرتكز على الاسس الفنية الخالدة يتعمد اللفظة - وقد انس وقعها - فينظمها غير عابئ بمعناها وامكانياتها . وهكذا هبط الشعر الرمزي في الشرق كما هبط في الغرب عندما انتقل من مرحلة الخلق الى مرحلة التقليد . الا ان هبوطه في ادبنا الحديث اسقطه حتى السخرية . ذلك ان الذين فهموه لم يفهموا الا بعضه فجاء شعرهم بعيدا عن المبدعين من الفرنجه . وان الذين قبسوا عنهم من بعدهم تورطوا حتى بلغوا السخف (راجع الواحة لصلاح الاسير وحواء لشليطا) .

ولقد حدث عباس العقاد عن ضرر الرمزية قال . : الرمزية ضرورية لتمثيل الدقائق والاسرار ولكنها تخرج من الضرورة الى الضرر اذا اصبحت مطلوبة لغير سبب واصبح شعارها الرمز للرمز والغموض للغموض والتلفيق للتلفيق ويضيف... " ولم تفسد هذه الاستعارات الا حين اصبحت فنا مصطنعا وانقطع ما بينها وبين البداهة الصادقة والتخيل السليم. الرمزيون الفرنسيون غنوا بدرهم وسكتوا بدرهمين. ٥) .

الم يأت كل ذلك نتيجة عجزنا عن تفهم الجوهر وتمسكنا بقشور الاشياء دون اللباب ، الا يعود ذلك الى افتقارنا لقائد فكرى ينير كل هذه السبل بطريقة واضحة وحزم مجرد عن الاهواء .

---

١) المكشوف المجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ ص: ٧
٢) ١٩٣٨ العدد ١٤٥ ص: ٣
٣) المكشوف ١٩٤٠ العدد ٢٥٦ ص: ٢
٤) ١٩٤١. العدد ٢٩٥ ص : ٢
٥) مجلة الكاتب المصرى عدد يناير ص: ٣٦٧. ١٩٤٦

../..

على اننا نأمل ان يتخذ "رد الفعل" هذا حدا معتدلا، فيطرح عنه - بعد حقبة من الزمن - تكلفه وغلوه ويستفيق من عراكه بين تحجر التقليد والنظرة الحديثة المسرفة في التطرف فيرى بين يديه ادبا معتدلا فيه من حسن النظم والاعجاز ما يفرضه على الصدور فيبقى ببقاء الدهر.