الفصل الخامس

ظهور الاتجاه الرمزي
في الشعر العربي الحديث

لقد مرّ بنا أن الاتجاه الرمزي في لبنان قد بدأ مع بداية الرومانسية، ولكن إذا كانت الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث تطوراً طبيعياً من الكلاسيكية الجديدة، فإننا لا نستطيع أن نجد أسباباً مشابهة لظهور الرمزية فيه. إن دوافع الرومانسية في الأدب العربي يمكن مقارنتها، في وجوه بعينها، بدوافع الحركة الرومانسية في أوروبا. من ناحية ثانية، إن الظروف الفنية والاجتماعية التي سبقت الاتجاه الرمزي في العربية لا تجد الكثير مما يشبهها في الظروف الفنية والاجتماعية التي سبقت الحركة الرمزية الأوروبية[١]. ففي فرنسا بدأت الرمزية «حركة» في الشعر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكانت نتيجة تطور معقّد على المستويات الثقافية والاجتماعية والفنيّة عبر السنين. فعلى المستوى الفلسفي والاجتماعي كانت الرمزية «احتجاجاً على الروح البورجوازية في القرن التاسع عشر» وعلى «عبادة البورجوازية النشاط والنجاح»، أي كانت احتجاجاً «ضد الفلسفة الوضعية والمادية»[٢]، وعلى

(١) يؤكد كرم أن الرمزية، شأنها شأن الرومانتيكية، في الشعر العربي، تعود في أسبابها إلى شروط سياسية واجتماعية واقتصادية. وقد تساعد المناقشة التي أوردناها آنفاً على إيضاح هذه النقطة. انظر: أنطون غطاس كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» في: جبرائيل جبور، محرر، **كتاب العيد**، منشورات العيد المئوي، الجامعة الأميركية في بيروت (بيروت: الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٦٧)، ص ٢٧٥.

(٢) انظر: Henri Peyre, «Symbolism,» reprinted from: Horatio Smith, ed., *Columbia Dictionary of Modern European Literature* (New York: Columbia University Press, 1947), p. 292.

انظر أيضاً: Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York; London: C. Scribner's Sons, 1942), p. 19.

الذي يتحدث عن «النظرة الميكانيكية للطبيعة» و«التصور الاجتماعي للإنسان».

المستوى الفني كانت احتجاجاً ضد الواقعية العلمية[٣] وردّة فعل ضد «البارناسيين» الذين كانوا يمثلون «مدرسة الواقعية الصورية القاسية، والاستثارة الجافة التي تلائم ما يحمل العلم الحديث من روح موضوعية»[٤]. كانت غاية الرمزية «البلوغ بالشعر إلى حالته الأصفى!»[٥] وكانت تشكل حركة هي «جزء من العملية الشاملة في اكتشاف المعاني الخبيئة المنطوية في النفس التي تميز الفكر الحديث»[٦]. وقد ارتبطت مع «الرومانسية التي كانت قد تراجعت، لكنها لم تمت»[٧]، بل كانت قد أرهصت بالرمزية و«فتحت لها الطريق»[٨].

لم تكن تجربة الرمزية العربية نتيجة تطوّر طويل، كما لم تكن ناجمة كالرمزية الأوروبية عن أي أسباب فنيّة أو اجتماعية. وقد يكون مما شجّع على ظهورها البرم الذي أحسّت به الصفوة الأدبية، ممن تعلّم في مهاد التراث الغربي الحديث، وهي تواجه قصائد المناسبات وكل تلك البلاغة التي كانت تميّز، بعض الشيء، شعر المدرسة الكلاسيكية الحديثة. إلا أنه لا بدّ هنا من ذكر أن مجيء الرمزية لمجابهة تلك القوى لم تكن مسألة ضرورة، لأن الرومانسية نفسها كانت تحاول القيام بهذه المهمة[٩].

من ناحية ثانية، لم تكن الرمزية في الشعر العربي الحديث ردّ فعل على الميوعة العاطفية والسطحية التي عرفت عن بعض الشعر الرومانسي[١٠]، كما يقول كرم، لأن الاتجاه الرومانسي في الشعر اللبناني في الثلاثينيات لم يكن قد استنفد نفسه بعد في الإفراط العاطفي والتهويمات الخيالية والمبالغات اللغوية، أو هبط إلى دركات الانحطاطية الرومانسية، بل الواقع هو أن الرومانسية العربية كانت يومئذ في ذروتها،

---

(٣) C. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism* (London: Macmillan, 1943), p. 3.

(٤) Louis François Cazamian, *Essais en deux langues* (Paris: H. Didier, 1938), p. 189.

انظر أيضاً الوصف الطريف الذي يقدمه ولسون للحركة في: Wilson, Ibid., pp. 6-8.

(٥) Cazamian, Ibid., p. 196.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٨٨.

(٧) المصدر نفسه، ص ١٨٩.

(٨) المصدر نفسه، ص ١٩٦.

(٩) يؤكد كرم أن الرمزية العربية كانت تمثل رفضاً للأساليب التقليدية المتعارف عليها وللتكرار والتزويق. ورغم أن الرمزية لم تحارب التكرار في واقع الأمر، فإن البديع بأنواعه التي تحدث عنها كرم (كالسجع، والتجنيس... إلخ.) لم يكن مشكلة قائمة في شعر العشرينيات والثلاثينيات، ولا سيما في الأقطار التي فرضت الرمزية فيها نفسها. انظر: أنطون غطاس كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث** (بيروت: دار الكشاف، ١٩٤٩)، ص ١٣٨.

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٣٩.

إذ كان أهم شاعر رومانسي عربي في العصر الحديث، وهو الياس أبو شبكة، يكتب أفضل شعره في المكان والزمان نفسيهما اللذين برز فيهما سعيد عقل، أكبر شاعر رمزي في الوطن العربي الحديث.

إن علاقة الرومانسية بالرمزية في الشعر العربي الحديث تحتاج إلى توضيح أكبر، إذ يبدو أن الرومانسية بعامة تحمل عادةً بذور الرمزية[١١]. ففي الشعر العربي الحديث نجد أن بعض عناصر الرمزية تظهر في الشعر الرومانسي عند جبران وغيره من شعراء المهجر، كما تظهر عند شعراء مثل الشابي والهمشري، وعند أشباه الرمزيين من الشعراء مثل أمين نخلة ويوسف غصوب. وهي حقيقة قد تضلل بعض النقاد فيجد أن الرمزية العربية، شأن الحركة الفرنسية، كانت مترتّبة على الرومانسية ونتيجة لها. لكن نظرة عجلى على الأحداث الشعرية في عقد العشرينيات تبين أن أولى القصائد الرمزية الناجحة التي كتبها الشاعر اللبناني أديب مظهر، من أسرة المعلوف، ربما كانت قد كتبت في حدود عام ١٩٢٥[١٢]، أي قبل أن تصبح الرومانسية العربية الحديثة حركة قوية ناجحة، قادرة على الإرهاص بحركات أخرى. والواقع أن الرومانسيين الذين عكسوا أوضح ملامح الرمزية، باستثناء جبران وشعراء المهجر الآخرين، فعلوا ذلك قبل أن يكونوا قد بلغوا الشهرة بعد في الوطن العربي كشعراء رومانسيين، أي إن بوادر الرمزية عندهم كانت متساوقة مع بوادر الرومانسية، وإنْ كانت الأخيرة هي الغالبة. ويبدو لذلك أن الرمزية في الشعر العربي الحديث لم تجئ نتيجة للرومانسية ومبالغاتها، بل إنها قد نبعت من مصادر أخرى.

من هذا المنظور أيضاً، نرى أن ظهور الرمزية في الشعر العربي لم يكن نتيجة ردود الفعل الاجتماعية والنفسية المعقّدة التي كمنت وراء ظهور الرمزية في الغرب، ولم تكن ردّ فعل طبيعياً على الحشو اللغوي الرومانسي والميوعة العاطفية، أو على الأسلوب المباشر في الشعر الكلاسيكي الحديث واهتمامه بالأمور والمواضيع الخارجية، بل يبدو لنا أن ظهور الرمزية في ذلك الوقت المبكر يعود إلى أن الموهبة اللبنانية كانت تنضج في وقت واحد في جميع النواحي. كان «التخمّر» الثقافي قد استمرّ وقتاً طويلاً، وكان التجريب واحداً من أهم خصائصه. وكان الشاعر اللبناني يملك دوماً

---

(١١) يقول ويلسون في: Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, p. 2.

إن الرمزية كانت بمثابة «طبيق [للرومانتيكية]، وفيض ثان من المد نفسه»، وانظر أيضاً ص ١٠ ـ ١١ حيث يعطي وصفا شائقاً لنشوء الرمزية في باريس.

(١٢) رياض المعلوف، **شعراء المعالفة**، نصوص ودروس (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، [١٩٦٢])، ص ١٥.

قدراً من الحرية، ربما كان مرجعه أن المذهب الشعري القديم عند شعراء لبنان المحدثين لم يكن سوى طريقة في الكتابة، لا رابطة عاطفية عميقة مع تراث عربي إسلامي عريق. ثم إن هؤلاء الشعراء قد نشأوا على تقاليد دراسية تلقّحت منذ زمن بعيد بالأفكار والأساليب الغربية، وعلى رغم أن الكثير من هؤلاء الشعراء كانوا يحملون شيئاً من العاطفية القروية اللبنانية، إلا أنهم من الناحية الثقافية كانوا على جانب من التمدن والحذلقة. ومن أجل ذلك وجدوا أنفسهم قادرين إلى حد ما على تمثّل المفاهيم النظرية في رمزية القرن التاسع عشر.

إن ما كان ينعم به هؤلاء الشعراء اللبنانيون من تحرر من قيود التراث العربي القديم قد اكتسب قوة أكبر في القرن الحالي، بفعل بعض المؤثرات الإقليمية التي زادت من قدرتهم على المغامرة في التجريب الشعري. كانت هذه المؤثرات تتركز بالدرجة الأولى حول الفكرة الفينيقية التي صدرت أساساً عن الروابط الثقافية والسياسية القوية مع الغرب، وبخاصة فرنسا[١٣]. وكان جوهر هذه الفكرة **أولاً** أن لبنان له أدب وتاريخ خاصان به. **وثانياً**، أن الأدب الغربي الذي انجذب اللبنانيون نحوه كان أقدر على تصوير دواخل حياة الفرد من الأدب العربي القديم[١٤]. وكان من نتيجة هذه الفكرة أن بعض الشعراء اللبنانيين بدأوا يكتبون قصائد عن المجد القديم في لبنان الفينيقي. إن ما يهمنا هنا من كل هذا هو تبيان كيف أن الشعراء اللبنانيين وجدوا من الأسهل عليهم، عاطفياً وثقافياً، أن يديروا ظهورهم إلى النتاج العربي القديم ويحاولوا إقامة علاقات أوثق مع الاتجاهات الشعرية الغربية[١٥].

إن هذا لا يعني أن الشعراء اللبنانيين كانوا مارقين من التراث القديم في خصائصه الأكثر إيجابية. فالواقع أن الشعراء في لبنان قد عُرفوا بجزالة التعبير التي ميّزت القديم وبنقاء الأسلوب الشعري. ويجب ألا يغيب عن البال كذلك أن الكتّاب والشعراء اللبنانيين في القرن التاسع عشر استطاعوا تنمية تراث متين من الدراسات اللغوية، وكانوا أول من عمل على تحرير النثر العربي الحديث. إن تحرّرهم العاطفي من ربقة القديم كان أمراً مهماً، لأنه كان تحرراً ذكياً واعياً، فعرفوا كيف يتعاملون معه من دون خسارة في قوة التركيب أو جمال الأسلوب. ثم إن هذا التحرر قد خلّصهم أيضاً من بعض الموضوعات المبتذلة التي كان يمكن أن يفرضها عليهم انشغال عاطفي عميق بالتراث.

---

(١٣) كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٤٦.

(١٤) المصدر نفسه، ص ١٣٧.

(١٥) انظر: درويش الجندي، **الرمزية في الأدب العربي** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٨)، ص ٤٣٨.

يبدو أن الفكرة الفينيقية هي الحلقة الوحيدة التي كانت تربط الرمزيين اللبنانيين بأي دوافع سياسية. أما الحوافز الاجتماعية والاقتصادية فيبدو أنه لم يكن لها وجود وراء اهتمامهم بالرمزية. ومن المؤكد أن هذه الرمزية لم تكن، كالحركة الفرنسية، موجّهة ضد «التراث المادي» البرجوازي، كما يقول آرثر سايمونز عن الرمزية الفرنسية[١٦]، بل على العكس، فإن كان للتجربة الرمزية في الأدب العربي الحديث من جذور فإنها تكمن في نخبويتها التي كانت تستند في قوتها على الفضول والتطلّعات الفنية والمطامح الثقافية لدى البرجوازية العربية.

حاولت الحركة الرمزية في الشعر العربي أن تتبنّى مبدأ الرمزية الفرنسية في القرن التاسع عشر من دون أن تتغلغل فعلاً في جوهر فلسفتها. وهي، كتيار فني، لم تستطع الاندماج في التيار الرئيسي للشعر العربي في عقدي الثلاثينيات والأربعينيات، بل بقيت حدثاً شعرياً مستقلاً إلى حد كبير، يمثّلها قلّة من الشعراء. إلا أن هذا الوضع تغير في عقد الخمسينيات وأصبح العنصر الرمزي في الشعر جزءاً من حركة جديدة ذات أبعاد واسعة تستوعب مشكلات وجود الإنسان الدقيقة في وطن عربي مليء بالتناقضات والأخطار.

ولكن قبل البدء بوصف خصائص الرمزية في الشعر العربي الحديث، يجدر بنا أن نشير إلى ما يبدو للمراقب في هذه المرحلة سباقاً مطرداً مستمراً في الشعر العربي الحديث كان ينزع به نحو الوصول إلى المعاصرة مع الشعر العالمي. وكأنّما كان على الشعر العربي أن يمرّ بجميع التجارب الشعرية المختلفة التي عرفها الغرب، قبل بلوغه مستوى الشعر العالمي المعاصر، ولذا نرى أن إنجازات مدارس شعرية عديدة في الغرب حدثت فيه على مدى قرون، مرّ بها الشعر العربي الحديث في ظرف عقود قليلة في نزوعه نحو المعاصرة. بتوضيح أكبر: كان على الشعر العربي أن يمرّ بمراحل التطور نفسها، أو ما يقاربها، التي عرفتها الحركات الأوروبية الرئيسية: **أولها** حركة الكلاسيكية الجديدة، وبعدها الرومانسية، فالرمزية، فالسوريالية، وبعد ذلك، في عقد الخمسينيات، الواقعية المحدثة. لكن تبنّي نظرية شعرية، قد تبدو على الورق في غاية الحذلقة والتطور كنظيرتها الغربية، من جانب شعر لم يبلغ من المرونة بعد ما يكفي لتطبيقها على أيدي شعراء غير قادرين بعد على تمثّلها، وموجّهة إلى جمهور قرّاء أبعد ما يكونون عن المجادلات المعقدة والتنظيرات الحديثة عن الفن، قد لا يأتي دوماً بأفضل الجنى.

---

(١٦) Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, 2nd ed. (London: Archibald Constable, 1908), pp. 8-9.

ففي الغرب، كان الهدف الرئيسي عند الرمزيين يصدر بالدرجة الأولى عن فكرة مالارميه أن «الشعر يجب ألا يخبر بل أن يوحي ويستثير»[١٧]. لقد أعلن الرمزيون الغربيون أن معتقدهم الرئيسي يتركز في الصفة المثالية للعالم، وأن «الإدراك اللاعقلاني والحدسي يتفوّق على المعرفة العقلية والعلمية»[١٨]. وقد كان هذا المعتقد لذلك «صوفياً. . إيماناً بالجمال المثالي، دين «الجميل» و«المثالي»»[١٩]. وقد حاول «التعبير عن المدركات الشفافة للحواس، والعواطف الغامضة ـ وعناصر الذهن الذاتية المرنة»[٢٠]. ولأنهم كانوا يعتقدون بأنه «من العبث. . . تفسير عالم لا يمكن معرفته»[٢١]، عن طريق «تمثيل دقيق له»[٢٢] كما حاول الواقعيون أن يفعلوا، فقد جنحوا إلى «اصطناع الغرابة والإبهام والغموض الذي يشبه الأحلام»[٢٣]. فالشعر عندهم يجب أن يخاطب «الرغبات الدفينة والإثارات»[٢٤]، ويعبّر عن «رؤيا الشاعر الداخلية بواسطة استعارات موحية ولحن سيّال»[٢٥].

واعتمد الرمزيون كثيراً على القيمة الداخلية للكلمة المفردة. فللكلمات صفتان: **الأولى** صفة التعبير عن معنى. فعلاوة على «نواة المعنى المحددة الواضحة، المعنى الطبيعي العملي الذي تطوره الحياة الاجتماعية بفعل قانون الإدراك النفعي المحدّد»، ثمة «هالة من المغزى الدقيق الأشدّ غموضاً» حول كل كلمة، تكمن في علائق الكلمات التي تتمتع «بالقدرة على إحداث ذبذبة في الذهن فتوقظ أصداء لا حصر لها من معان أخرى سبق للجنس البشري أو للمتكلم نفسه أن استعملها، فتثير سلسلة من الأفكار تستدعي كلماتٍ وصوراً أخرى». هذه القدرة هي «قوة موحية. . . . تكمن في أعماق لاوعي الجنس البشري». ويبدو أن «الرموز هي الأداة الأكثر ملاءمة للتعبير عن ظلال المعاني والأمزجة الشرود»[٢٦].

والصفة الثانية للكلمات توجد في جرسها. وذلك هو الجزء «الأقل تحديداً وعقلانية والأكثر عاطفية وحساسية»[٢٧]. ويصدر احترام الرمزيين الكبير للعنصر

---

(١٧) Bowra, *The Heritage of Symbolism*, p. 9.

(١٨) Peyre, «Symbolism».

(١٩) Bowra, Ibid., p. 3.

(٢٠) Cazamian, *Essais en deux langues*, p. 189.

(٢١) Peyre, «Symbolism».

(٢٢) Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, p. 4.

(٢٣) Peyre, Ibid.

(٢٤) Bowra, *The Heritage of Symbolism*, pp. 7-8.

(٢٥) Peyre, Ibid.

(٢٦) Cazamian, *Essais en deux langues*.

(٢٧) المصدر نفسه.

الموسيقي في الشعر عن الفكرة التي تقول بأن الموسيقى هي أكثر الفنون استثارة؛ وأن موسيقى الكلمات أغنى قوة استثارية فيها[٢٨].

لكن موسيقى الكلمة المفردة يجب أن تنسرب في كلّ موسيقي متناغم، فإن «الإيقاع واللحن اللذين يتولدان من تتابع الكلمات»[٢٩] قد غدوا من الأهمية بما يعادل الموسيقى الداخلية في الكلمة المفردة.

وقد أدى ذلك إلى اهتمام كبير بالشكل الذي تطور إلى درجة بالغة، وبالقصائد الموزونة التي «كُسر فيها إيقاع البيت المنتظم لكي تحلّق الكلمات على أجنحة أكثر رهافة»[٣٠]. وغدا الشعر الحر موضوع «كثير من الجدل النظري... [في حلقة الرمزيين، لكنه لم يكن] التجديد الوحيد أو الأفضل في الشعر الرمزي. فقد عرفت قصيدة النثر انتشاراً... واسعاً، كما أحيا بعض الشعراء أسلوب الكتاب المقدس وطريقة [الكاتب الديني الفرنسي] باسكال وكتبوا شعراً ذا حيوية ورونق جديدين»[٣١]. ولم تكن التجديدات في الوزن التي أدخلها الرمزيون، في رأي پير (Peyre) «دعوة إلى سهولة أكبر أو حُرية غير منضبطة، بل ثورة ضد الأشكال الميتة، وبحثاً عن قالب جديد ومصطلح جديد في الشعر»[٣٢]. ويذهب ييتس إلى أبعد من ذلك فيقول إن «الشكل في الشعر الصادق، خلاف الشكل في الشعر الدارج، قد يكون غامضاً فعلاً في بعض الأحيان، وقد لا يعتمد الأصول النحوية جميعها... ولكن يجب أن تتوفر فيه عناصر الكمال التي تستعصي على التحليل، وعناصر الرهافة الغامضة التي تتخذ معنى جديداً كل يوم...»[٣٣].

أي نوع من التغيير كان الرمزيون يطلبون في شعرهم؟ لقد رفضوا وصف الطبيعة من أجل الوصف «كما رفضوا إقحام النصائح الأخلاقية في الشعر، والتوجّه نحو الجمهور» والعبودية القديمة للبلاغة[٣٤]، والاهتمام بالتجارب الخارجية، والحكاية

---

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(٢٩) المصدر نفسه.

(٣٠) Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, p. 8.

انظر أيضاً حديث ييتس عن «الإيقاعات المتأرجحة، التأملية، العضوية التي يتجسد فيها الخيال»، في:
W. B. Yeats, *Ideas of Good and Evil* (London: A. H. Bullen, 1914), p. 177.

(٣١) Peyre, «Symbolism,» p. 293.

(٣٢) المصدر نفسه.

(٣٣) Yeats, Ibid., pp. 177-178.

(٣٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧٧، حيث يصف ييتس ذلك بأنه «احتراز». وللمزيد من الإيضاح، انظر: R. A. Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry* (London: Methuen and Co., 1958), p. 24, and Bowra, *The Heritage of Symbolism*, p. 8,
حيث يصفه باورا بأنه تنميق بلاغي بارد.

والتأمل بالفكرة العلمية، والتوكيد على الايقاعات العالية المصنوعة عن قصد.

يبدو أن فكرة قصيدة بودلير «تطابقات» قد احتلت مكاناً مرموقاً في كتابات أشهر الرمزيين الرئيسية، «فمن تلك القصيدة يأتي جوهر الرمزية»[٣٥]. ويقدم ييتس تفسيراً واضحاً لفكرة هذه القصيدة، من دون الإشارة إليها فيقول: «جميع الأصوات، جميع الألوان، جميع الأشكال، إما بسبب طاقاتها المقدّرة مسبقاً، أو بسبب علائقها الطويلة الأمد، تستثير مشاعر دقيقة مرهفة تعصى على التحديد... فعندما يكون الصوت واللون والشكل في علاقة موسيقية متناغمة... تغدو جميعها كأنها صوت واحد ولون واحد وشكل واحد، وتستثير إحساساً ينبع من تلك الاستثارات المتميزة المختلفة. ولكنه يبقى على الرغم من ذلك إحساساً موحداً»[٣٦]. ويتوسع بير في ذلك فيقول «إن جميع الفنون ترجمات متوازية لسرّ أساسيّ واحد. فالأحاسيس تتواصل مع بعضها؛ والصوت يمكن نقله من خلال العطر، والعطر من خلال الرؤيا؛ وكل حرف علة يوحي بلون»[٣٧].

إن تجربة الرمزية الفرنسية التي كانت «من أكثر التجارب جرأة في تاريخ الأدب[٣٨] قد أدخلت إلى الشعر» «حساسية منتعشة»، كما يقول باورا، و«اعتباراً لائقاً للناحية السمعية في الشعر»[٣٩]. فقد اكتسبت كثير من الصفات والأسماء معنى جديداً، فيه من الغموض بقدر ما فيه من الإيحاء. أما استعمال الكلمات «في تضادّ مع بعضها البعض لبلوغ استجابة جاهزة»[٤٠]، فقد غدا موضع هجوم حادّ. وقد أصبح بناء الجملة نفسه أكثر ثورية. فتسلسل الكلمات المألوف ناله تغيير واضطراب مقصودان، مع تجنّب واعٍ للتواتر البلاغي المنتظم. وهذه النقطة الأخيرة بالغة الأهمية في رأيي، لأنها ربما أثّرت كثيراً في أسلوب النثر والشعر في لبنان.

كانت هذه الطريقة في الشعر الفرنسي تورث انطباعاً بالغرابة كان بالغ الغموض أحياناً، لكنها أضفت على الشعر كذلك «ليونة عجيبة وتأثيرات جديدة من الإيحاء»[٤١]. وثمة صفة مهمة أخرى لدى الرمزيين هي تجنّبهم التشبيهات المفصّلة كما

---

(٣٥) انظر: Peyre, «Symbolism»; Cazamian, *Essais en deux langues*, p. 189, et كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ٤٤ ـ ٤٦.

(٣٦) Yeats, *Ideas of Good and Evil*, p. 169.

(٣٧) Peyre, Ibid.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٢٩٤.

(٣٩) Bowra, *The Heritage of Symbolism*, p. 15.

(٤٠) Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry*, p. 179.

(٤١) Peyre, «Symbolism,» p. 293.

كان شأن البارناسيين وحذفهم «أحد طرفي التشبيه»، وتوكيدهم على «الطرف الثاني الذي غدا صورة رمزية». وقد تجنبوا «الأسماء الواضحة المحددة» وأكثروا من «الصفات والأفعال التي توحي بحركة مبهمة أو ذبذبة ناعمة في النفس»[٤٢]. لكن تقنية معقدة كتقنية الرمزيين لا بد من أن تصطدم بمصاعب. يلخّص باورا ما يعتبره المآخذ الرئيسة على الأسلوب الرمزي في نقطتين كبيرتين: **الأولى** انفصاله عن الحياة العادية، و**الثانية** ما يسبغه من أهمية عظيمة على الموسيقى[٤٣]. لكن هذين ليسا وحدهما المآخذين الرئيسيين على هذا الأسلوب، لأن الرمزيين غالباً ما كانوا يشتطّون بالدخول بأساليبهم في ميادين أخرى. فهم أحياناً، كما يقول پير «يصطنعون غشاوة على معانيهم، ويلجأون إلى إشارات بعيدة المنال وترابطات خصوصية، وبهذا فتحوا الطريق أمام كثير من الغموض في الشعر المعاصر»[٤٤]. ففي اختيارهم الألفاظ كانوا يتعمدون «نحت كلمات نادرة، عصيّة المتناول، بالغة الانتقائية، وإحياء كلمات عتيقة». وغالباً ما كان الرمزيون «ضائعين في غيوم أجواء مصفّاة».

كان هذا التلخيص للتجربة الرمزية في فرنسا مسألة ضرورية، لأن التجربة الرمزية العربية، بقيادة سعيد عقل، بُنيت على التجربة الفرنسية مباشرة. وسوف يغدو من السهل نسبياً منذ الآن، عند تناول شعر سعيد عقل، رؤية أوجه المقارنة والشبه. ولم يجر هنا تناول شعراء فرنسيين بعينهم، على رغم علاقة بعض أفكارهم الخاصة بنظريات سعيد عقل، وذلك بسبب ضيق المجال في هذا الكتاب. ولكني سوف أشير إلى تلك الأفكار في أثناء هذه المناقشة كلما كان ذلك ضرورياً.

أولاً: يوسف غصوب (١٨٩٤ ـ ١٩٧٢): تجربة رمزية ـ رومانسية معتدلة

كان يوسف غصوب من أبرز الأسماء التي ظهرت على الأفق الشعري في عقد العشرينيات. لقد افتتح مساره الشعري بديوان **القفص المهجور** (١٩٢٨)، وهو مجموعة من الشعر التجريبي اليانع الناضج، حمل عمر فاخوري على الإشادة به في المقدمة حيث قال إنه «حدث شعري ذو أهمية عظيمة، زهرة ناضرة في هذه الأيام الجرداء في فيافي حياتنا الأدبية»[٤٥]. وإذ لمس قوة المؤثرات الغربية في الكتاب، قال

---

(٤٢) المصدر نفسه.

(٤٣) Bowra, *The Heritage of Symbolism*, pp. 12-14.

(٤٤) Peyre, «Symbolism».

(٤٥) اقتبسها غصوب من مقدمته لديوان: يوسف غصوب، **القفص المهجور**، في رسالة منه إلى المؤلفة بتاريخ ٢ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦٨.

فاخوري إن الشعر العربي لا مفر له من الخضوع لقوى التغيير، وللمؤثرات الأجنبية الغربية بشكل خاص[٤٦].

أكمل غصوب دراسته الابتدائية والثانوية في الكلية اليسوعية في بيروت[٤٧]. كانت قراءاته قليلة في الأدب العربي القديم، «مقتصرة على الشعراء الجاهليين وبعض المخضرمين وبعض الشعراء العباسيين». ومن بين الشعراء المحدثين قرأ خليل مطران. أما عن قراءاته في الشعر الفرنسي فهو يقول: «قرأت كثيراً في الشعر الفرنسي الحديث، وأنا مطلع على مدارسه واتجاهاته. لكنني عندما أكتب الشعر لا أقيّد نفسي باتجاه معيّن بل أترك نفسي عرضة لأي دافع تلقائي، لا أبحث عن الرمزية أو السوريالية أو أي نوع آخر من الشعر».

قد يعدّ غصوب خطوة انتقالية بين الرومانسية والرمزية، إذ يمكن رؤية الاتجاهين في شعره[٤٨].

ففي هذه الأبيات يعبّر عن كآبة رومانسية خالصة:

طفَتْ فوق وجه شاحب متألم ... كآبة نفس في اللحاظ تجول
ثوت في حواشيها من الليل قطعةً ... تضل بها الألحاظ كيف تميل
ظلام بعيد الغور تجتاز ليله ... بوارق فكر لمحةً وتزول
مكامن آلام وبؤسٍ وهي بها ... فؤاد تجافاه الرجاء، عليل[٤٩]

ومثل ذلك في الأبيات التي تتصدر ديوانه الأول، **القفص المهجور**:

هذي أناشيدي موقّعة ... أنغامها الحرّى على كبدي
لا حكمة فيها ولا عظة ... بل صورتي صوَّرتها بيدي
حالات نفس في مسرّتها ... أو في كآبتها، ولم أزِدِ[٥٠]

---

(٤٦) المصدر نفسه. انظر أيضاً: صلاح لبكي، **لبنان الشاعر** (بيروت: منشورات الحكمة، ١٩٥٤)، ص ١٥٤ ـ ١٥٥.

(٤٧) وردت المعلومات والاقتباسات الخاصة بحياته ودراسته في رسالة منه إلى المؤلفة.

(٤٨) يوافق لبكي وكرم على ذلك، في حين يعتبره عبود صلة الوصل بين القديم والجديد. انظر: لبكي، المصدر نفسه، ص ١٥٦؛ كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٤٥. ومارون عبود، **مجددون ومجترون** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٨).

(٤٩) «رؤيا» في: يوسف غصوب، **الأبواب المغلقة** (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، [د. ت.])، ص ١٢٤. ويضم هذا الديوان إحدى وستين قصيدة اختير بعضها من دواوينه السابقة؛ يوسف غصوب: **القفص المهجور والعوسجة الملتهبة** (١٩٣٦)، و**قارورة الطيب** (بيروت: مكتبة البستاني، ١٩٤٧).

(٥٠) من «أناشيد» في: غصوب، **الأبواب المغلقة**، ص ٣١.

ففيها نرى جوهر المثال الرومانسي في التعبير التلقائي عن الاستجابات العاطفية. فقوله «أنغامها الحرّى على كبدي، بما تحمله كلمة «حرّى» من كثافة عاطفية، وما تنطوي عليه كلمة «كبدي» من إيحاءات بالحب والعذاب، يعطي انطباعاً حاداً عن موقف الشاعر الرومانسي.

لكن أسلوب غصوب الشعري وتركيزه على الذات هما أقرب إلى الرمزيين منه إلى الرومانسيين. ومع أننا لا نلحظ اقتصاداً واعياً في عواطفه، إلا أننا نجد سيطرة ملحوظة على أدواته الشعرية، تذكّرنا بمطران. وليس بين جميع من كتب عن غصوب من لاحظ التقارب بين الشاعرين. ولا شك في أن قراءة غصوب شعر مطران، من دون غيره من الشعراء المحدثين، قد يشير أصلاً إلى تقارب في الروح. ومن ناحية ثانية، نجد أنّ غنى العاطفة عند أبي شبكة، وتهويماته الرومانسية المرتفعة النبرة وحزنه المتغلغل، وغضبه العارم، وتوهّجه في الحب، جميعها لا وجود لها عند غصوب. وقد كان غصوب كذلك رمزي المنحى في احترامه الكبير للعنصر الموسيقي في الشعر. لكن شعره لا يقوم على الإنماء وعلى استثارة المعنى والإيحاء به: فهو خال كلياً من الضبابية التي تغلف شعر الرمزيين، بل يغلب عليه التفصيل، ويتسم بالوضوح والمباشرة[٥١] أكثر مما في شعر سعيد عقل. وثمة سمة رمزية أخرى في شعره، وهي اختياره الدقيق للكلمات. فثمة اختيار متعمد فيه وتنقية واعية للغة الشعرية «شأن «الشعر الرمزي»[٥٢]. وقد أشاد عبّود كذلك بصفاء ذلك الشعر، وبساطته وجزالته، لكنه مع ذلك قال إنه ليس بالشعر المثير[٥٣].

تدور أغلب قصائد غصوب حول موضوع الحب، لكن الحب لديه عاطفة منضبطة، لا تلتهب أبداً بتوهّج الرومانسيين: «لذّاتُنا في الشوق، لا في الوصال»[٥٤]. وفي إصراره الصوفي على الجمال الأمثل[٥٥]، يكشف عن نزعة رمزية، على رغم أنه لا يبلغ درجة الإصرار واللاعقلانية التي نجدها عند سعيد عقل. ويتبع غصوب أسلوباً هادئاً في وصفه كثيراً من مناحي العلاقة الحبية: الفرح، الشوق، الخيبة، الصدود. وفي هذه التجربة المتنوعة الأطراف نجد في غصوب ذلك الإنسان المثقف، المتمدن القادر على استيعاب خبرة ميتافيزيقية في حبّه، يقترب بها أحياناً من بساطة عظيمة، كما يفعل مثلاً عندما يصف خبرة الفتاة اللبنانية في الحب.

---

(٥١) بل إن عبود اعتبره واقعياً، في: عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٧٨.

(٥٢) انظر: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٤٠.

(٥٣) عبود، المصدر نفسه، ص ٩٤.

(٥٤) «لذاتنا في شوق» في: غصوب، **الأبواب المغلقة**، ص ١٤٧.

(٥٥) نجد أمثلة على ذلك في قصائده «جمال»، «متجردة»، «الثغر»، «العيون» و«الغدائر» في: المصدر نفسه.

ففي قصيدة مثل «قلق»[٥٦]، نجد وصفاً لوجه بسيط مألوف، نرى مثله في الزجل اللبناني وفي شعر عدد من الشعراء اللبنانيين بمن فيهم الأخطل الصغير وسعيد عقل.

في مثل هذه القصائد تكون التجربة بسيطة، عذبة بريئة، غير معقدة أبداً. ولكن في شعر غصوب، خلافاً لشعر الأخطل الصغير، ثمة أحياناً طمس واعٍ للعاطفة المشبوبة.

في ما يلي مثلاً نرى غصوب يبدأ بالتعبير المتوهج المفعم بالأشواق العارمة:

تروح العذارى إذا ما رنا ... إليهنّ في العيد أو سلّما
سكارى يتعتعهن الغرام ... فيقطفن بالحلم الأنجما[٥٧]

لكن الأثر النهائي لهذين البيتين يخفق بسبب الارتفاع إلى أفق روحي في الشطر الأخير.

من الطريف ملاحظة صراع غصوب مع الصور التقليدية المستهلكة، ونجاحه بتجاوزها غالباً، كما في قصيدة «الغدائر»:

يا أريج الغابات يا نغم الشوق ... ويا نور مترف ريّانِ
سكرة الروح في شميمك والآفاق ... تهوي بطرفها الوسنان
يخطر الحلم في ظليل من النور ... تهامى على صباح وان
ما خفوق في غمرة الطيب إلا ... رعشة من هوى به ظمآن
واختلاج البنان ذكرى انهيار ... وتلاش في لذة النسيان
أي نهر حملتَ نفسي عليه ... يا شراع الشرود والبحران[٥٨]

ولا شك في أن البيت الأخير على الأخص في غاية الجمال والنضارة. لكن الشاعر لا يبلغ مثل هذا النجاح دائماً.

ففي قصيدة «الثغر»[٥٩]، نجد شفاه الحبيب تُقارن بأوراق الورد وبالياقوت، وهما من الصور التقليدية. ورائحة نَفَس الحبيب تُقارن بأريج التفاح، وهو ما يشبه

---

(٥٦) المصدر نفسه، ص ٩٤ ـ ٩٥.
(٥٧) «أغنية» في: المصدر نفسه، ص ٩٢ ـ ٩٣.
(٥٨) المصدر نفسه، ص ٩١.
(٥٩) المصدر نفسه، ص ٨٦ ـ ٨٧.

يا ثغرها يا ورقتي وردة ... حمراء أرواها ندى عاطر
ياقوتة نادرة شقها ... على لآل صانغ ماهر
يا ثغرها الريان يا فتنة ... قائمة من عهد حواء
أورثها التفاح طيباً على ... طيب وتغريراً وإغواء

المقارنة التقليدية بالمسك والعنبر. لكنه اجتهد في أن يضع هذه الصور في إطار متحذلق. وربما كان غصوب رائداً في استعماله بعض التشبيهات، مثل تشبيه العينين بالواحة:

غـريـبـة الألحـان مـن واحـة ضـائـعـة فـي مَـهْـمَـهٍ عـبـقـري[٦٠]

كانت هذه الصورة شديدة الطرافة في وقتها، لكنها غدت مستهلكة مع الاستعمال. كما إن تشبيه عيني الحبيب في قوله «حديقة ضجّ فيها الشوق»[٦١] تنطوي على طرافة أيضاً على رغم ضعف جاذبيتها.

وقد برهن غصوب كذلك على انتماءاته الرمزية بتحاشيه الموضوعات العامة والاجتماعية التي كانت تستحوذ على الشعر العربي الحديث. فليس في شعره أيّ توجّه نحو الجمهور، على رغم أنه لا يخلو تماماً من مزالق خطابية:

مـواكـب مـن ذكـريـات تـوالى عـلى الـدهـر فـي الـفـلـك الـدائـر
تـضـمّـخ أحـلامـنـا الـطـامحـات إلى الـغـار بـالـنـغـم الـعـاطـر
يـعـانـق فـيـهـا الـقـديـم الحـديـث ويحـنـو الـعـظـيـم عـلى الـوادع
جـبـابـرة المجـد فـي ظـلـهـم مشى الكون في فجره الطالع[٦٢]

حافظ غصوب على الشكل التقليدي في القصيدة لكنه كان ينوّع في القوافي أحياناً. وكان يحاول في كثير من المواضع الإفلات من مأزق وحدة البيت في نظام الشطرين وذلك باللجوء إلى التدوير، كما في هذين المثالين:

عـلى غـرّة هـام قـلـبـي بـه وأسـأل نـفـسـي ولا أعـثـر
عـلى سـبـب إن فـهـم الـهـوى عـلى المبـتـلين بـه يـعـسـر[٦٣]
....
أنـاديـك والـصـيـف فـي سـكـرة من النور، والروض في مقصفِ
من الـطـيـب، والـنـاضـجـاتُ الـنـشـاوى دوانٍ عـلى الـغـصـن لم تُـقْـطَـفِ
ألا نـدخـل الـروض نـجـتـاحـه بـعـنـف فـنـتـخـم مـنـه وفـي
ريـاحـيـنه نـرتـمـي مـن عـيـاءٍ ونـكـرع مـن خمـره الـقَـرقَـفِ[٦٤]

هذه تجربة لم يواصلها الشاعر، لأنها لا تبدو مناسبة جداً لنظام الشطرين.

---

(٦٠) «العيون» في: المصدر نفسه، ص ٨٨.
(٦١) «الحديقة» في: المصدر نفسه، ص ٩٠.
(٦٢) «الجبابرة» في: المصدر نفسه، ص ١١٠.
(٦٣) «ويعذلني» في: المصدر نفسه، ص ٩٦.
(٦٤) «نداء» في: المصدر نفسه، ص ١٠٠.

فوحدة القافية والتوازن الدقيق في هذا الشكل يحتمان عادة انتهاء الجملة بانتهاء البيت، على الرغم من أن ذلك لا يستتبع اكتمال المعنى، كما هي القاعدة في «عمود الشعر».

ويمكن القول لذلك إن غصوب لم يلتزم بأسلوب من دون غيره، بل كان يراوح بين الرمزية والرومانسية، كما أنه يعكس تأثراً بالعرف الشعري لدى الأخطل الصغير. لقد وقف غصوب على مفترق الطريق، لا يقبل بالمبتذل والتقليدي، ولا يبلغ الجدّة الكاملة إلا نادراً. والواقع أن هذا الطريق الوسط هو أهم ما يميز غصوب كشاعر، كما يرى عبود الذي يشير غالباً إلى هذا الموقع الوسط الذي يحتلّه غصوب، وينتهي إلى القول إن لدى غصوب عدة طفرات قليلة بينما الشعر العظيم في رأي عبود لا يمكن بلوغه إلا بطفرات متكررة[٦٥]. والواقع أن الناقد سريعاً ما يلحظ أن التطور بين دواوين غصوب المختلفة قليل جداً.

ولكن يبقى الكثير مما يمكن تعلّمه من غصوب. فقد كان من أوائل الشعراء في العربية الذين حرّروا الشعر إلى حد كبير من العبارات المستهلكة. وربما كان أول شاعر يهمل تماماً الإطار الاجتماعي الذي كان الشعراء العرب يعملون من خلاله مدة طويلة. ففي بنية شعره وقدرته على تنقيته وتطويره نحو حذلقة وتعقيد أكبر يشبه غصوب أمين نخلة وسعيد عقل. فهو لم يكتب قصيدة واحدة بناء على طلب الآخرين أو تلبية لمناسبة عامة، شأن غيره من المعاصرين. وكان كذلك أول شاعر عرف «الفن من أجل الفن»، ليس في لبنان وحده، بل في الشعر العربي بعامة. وعلى رغم أن غصوب بقي نشيطاً نسبياً حتى الخمسينيات والستينيات، إلا أن شعره قد تضاءل إلى حد ما أمام ظهور شعراء أكبر، وإزاء اتجاهات وأساليب جديدة في الشعر المعاصر. ولكن يجب ألا يُنسى دوره كرائد أدخل حساسية شعرية مختلفة، وأحدث تغييراً في الشعر في هذه الفترة. وقد تطلّب ذلك شجاعة واستقلالاً وأصالة، وهي خصَال ثلاث لا يستطيع أي شاعر حق أن يستغني عنها.

ثانياً: أديب مظهر (١٨٩٨ ـ ١٩٢٨) ونشأة الرمزية في لبنان

في أواسط عقد العشرينيات بدأ الشعراء اللبنانيون يقطفون ثمار اتصالهم المبكر بالثقافة الغربية. فالتجربة الناضجة المصفاة عند يوسف غصوب قد سبقتها تجربة شعرية أكثر تعقيداً وحذلقة في شعر أديب مظهر المعلوف الذي أدهش العالم الأدبي ببضع قصائد رمزية كانت من نوع لم يعرف بعد في الشعر العربي الحديث.

(٦٥) انظر: عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٩٤ وما بعدها.

كان مظهر قد بدأ يكتب بالأسلوب التقليدي المعتاد[٦٦]، إلا أنه تعرّف على شعراء فرنسيين مثل پيير سامان وبودلير[٦٧]، فكانت استجابته السريعة لذلك الشعر ما يمكن تفسيره بعاملين: **الأول**، الاستعداد الكبير عند بعض الشعراء اللبنانيين للتحوّل بالحساسية الشعرية نحو مزيدٍ من التعقيد والحذلقة. فكأن الحساسية الشعرية في لبنان كانت كامنة في انتظار مثال جيد يحتذى؛ **والثاني** أن اديب مظهر نفسه كان شاعراً كبير الموهبة، لديه من الوعي أعمق مما لدى الأغلبية من الشعراء حوله. فبخطوة قصيرة واحدة استطاع الوصول إلى موقف إزاء الوضعية الإنسانية على هذه الأرض لم يكن حتى ذلك الحين معروفاً في الشعر العربي الحديث. فهو لم يكتف بالكتابة عن تجربة أصيلة ذات طبيعة أعمق، بل استطاع كذلك أن يربط تجربته الخاصة، ومزاجه وموقفه بالوضع البشري عموماً.

مثلاً، يعامل مظهر الموت كتجربة «مرغوبة»، بطريقة جد طريفة في شعره. فهو ليس الموت الفعلي الذي يتناوله الشعر التقليدي بالحزن المألوف والحكمة التقليدية، بل تجربة مدهشة يكشف الشاعر فيها عن شوق عميق لا يرتوي نحو «مخلب الموت الناعم الأسود»:

فيا شبح الموت أطفئ غدي بمخلبك الناعم الأسود[٦٨]

لقد سبقت الإشارة إلى أن بعض الشعراء الرومانسيين مثل الهمشري والشابي قد عبّروا عن شوق عميق إلى الموت. لكن شعر مظهر يختلف عن الشعر الرومانسي في الموقف والتناول معاً. فعلى يده تكسب العبارة الشعرية موارية أكثر ورهافة غامضة وتركيزاً كبيراً:

فإن تجوابَ عزيف المنون حلوٌ كمرّ النَسَم الأسود[٦٩]

ويختلف مظهر كذلك عن الرمزيين اللاحقين، مثل سعيد عقل، ممن كتبوا بأسلوب الرمزيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر. والحقيقة أنه في بعض شعره يتشوق إلى الموت بطريقة تقترب من الصوفية:

---

(٦٦) إيليا الحاوي، «أديب مظهر، رائد التجديد في الشعر العربي المعاصر،» **شعر**، السنة ٢، العدد ٥ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٨)، ص ٧٧. وكمثال على شعره الأقرب إلى القالب التقليدي، انظر قصيدته «يا أرز» في: المعلوف، **شعراء المعالفة**، ص ١٦.

(٦٧) الحاوي، المصدر نفسه.

(٦٨) كما وردت في: المصدر نفسه، ص ٨٠.

(٦٩) كما وردت في: إيليا الحاوي، «الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر،» **الآداب**، السنة ٨، العدد ٢ (شباط/فبراير ١٩٦٠)، ص ٥٥.

سئمتك يا نفس هلا غفوت　　قليلاً مع العدم الراقد
لقد صهرتك الليالي فمن لي　　بمهد الثرى الرطب البارد
.....　　.....
هنالك حيث تحل الأماني　　غدائرها وتنام الطيوب
ترجّعها نزوات الصدى　　وتنشدها ظلمات الغيوب[٧٠]

إن وعيَه المأساوي بوجود الموت في حياة الإنسان يقف على النقيض من الشعر الأكثر ضحالة والأقل مأسوية الذي كتبه الرمزيون اللاحقون في الثلاثينيات والأربعينيات. فشعر مظهر ينطوي على قدر أكبر من العمق والحيوية والجدية.

لكن مظهر في أسلوبه يختلف عن هؤلاء الرمزيين بكونه أقل اهتماماً بصقل شعره وانتقاء الكلمات فيه، وأكثر اهتماماً بنقل معانٍ شديدة التعقيد بأسلوب رمزي موارب مشحون بالعاطفة، من دون أن يفقد طبيعة التجربة التلقائية واتصالها بأعماق اللوعة الإنسانية.

وهذا شديد الاختلاف عن مواقف الرمزيين وتشديدهم على عنصر الموسيقى المتجسّد في الكلمة المفردة، وعلى عبادة المثالي والجميل. إن شعر مظهر هو شعر الوضعية الإنسانية، وهو في استعماله الرموز، أكثر ارتباطاً بشعر الخمسينيات اللاحق. فرموز مظهر تُدهش وتُذهل بفجائيتها غير المتوقعة، وتخلّف أثراً عاطفياً عميقاً في القارئ لا يختلف كثيراً عما يحس به الشاعر نفسه. في هذه الأبيات أسلوب جديد فذّ في استخدام اللغة:

فالليل سكران وأنفاسُهُ　　تلفح أجفاني وأحلامي
تنساب حولي زفرة زفرة　　حاملة أكفان أيامي
بالله هلا نغمٌ قاتمٌ　　على بقايا الوتر الدامي
فإن في أعماق روحي صدى　　مثل دبيب الموت بين الجفون[٧١]

إن الصور الشعرية عند مظهر غاية في الطرافة بالنسبة إلى شعر العشرينيات، كما في قوله:

وتصغي لها زرق النجوم مطلة　　ويجثو لها ما بين جدرانه القبر[٧٢]

---

(٧٠) كما وردت في: الخاوي، «أديب مظهر، رائد التجديد في الشعر العربي المعاصر،» ص ٧٩ - ٨٠.

(٧١) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٧٢) المصدر نفسه، ص ٨١.

أو:

تـفـرّ أحـلامـي عـلى نـسـمـةٍ بَـلَيلـةٍ مـعـسـولـة المبـسـم[٧٣]

يلاحظ المرء في استخدام الشاعر غير المعتاد المفردات وتمرّدها على النظام المألوف بداية ثورة في الصورة والكلمة، ثورة أوقفها قبل بلوغ النضج موتُ الشاعر المبكّر وهو في الثلاثين من العمر. ولكن مظهراً، مع الأسف، لا يحتل في تاريخ الشعر العربي الحديث مكانة متميزة كما قد يتوقع المرء. فهو لم يكتب إلا بضع قصائد بالأسلوب الرمزي، ثم إن موته قبل أوانه وبروز غيره من كبار الشعراء في لبنان في عقد الثلاثينيات، دفعا به إلى مطاوي نسيان لا يستحقه. لكن لابد لنا الآن من أن نذكر أن مظهراً كان أول الشعراء العرب المحدثين الذين اتجهوا نحو الأسلوب الرمزي، فكشف عن حساسية وجودية رزقها شاعر كبير الموهبة أحسّ في أعماق روحه باللوعة والعبث واليأس الذي تنطوي عليه الحياة الإنسانية[٧٤].

ثالثاً: سعيد عقل (١٩١٢ ـ): رمـزي كبيـر

يبقى سعيد عقل أفضل من يمثل في الشعر العربي نظرية الرمزية الفرنسية كما عرفها القرن التاسع عشر. نشأ سعيد عقل في زحلة، وهي مدينة لبنانية صغيرة قرب بعلبك، ودرس في مدرستها الشهيرة: المدرسة الشرقية. وقد عرفت هذه المدرسة بتراث لغوي قوي، ودرَّس فيها من المشاهير خليل مطران وعيسى إسكندر المعلوف[٧٥]. درس عقل الشعر القديم، واطَّلع على شعر القرن العشرين كما يمثله شوقي والأخطل الصغير، كما كان شأن غيره من الشعراء في زمانه. ثم شرع وهو المسيحي، من تلقاء نفسه، في قراءة القرآن الكريم كنص أدبي، كما راح ينقب في بطون المعجمات عن الكلمات النادرة المرنة القابلة للاستعمال المجازي الممتع[٧٦] وذات القيمة الموسيقية العالية، كلمات استعملها في ما بعد في شعره بشكل كثيراً ما ترك أثراً فعالاً لدى القارئ. هذا المنحى في التنقيب والبحث، وهو منحى أساسي في توجه الشاعر، يعكس وعياً مبكراً لملاحقة هدفه الشعري، ورغبة حقيقية في بلوغ هذا

(٧٣) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٧٤) انظر دراسة الحاوي عنه، في: المصدر نفسه، ص ٧٧ ـ ٩٢. انظر أيضاً الفقرة التي أوردها عنه، في: الحاوي، «الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر،» حيث يتحدث بصورة خاصة عن الصورة في شعر مظهر.

(٧٥) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٦٦.

(٧٦) المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

الهدف المعين. ولا شك في أنه لم يكن شاعراً يترك الأمور للحدس وحده أو للوحي الشعري، بل كان يتعمد متابعة ثقافته الفنية التقنية والسيطرة على أدواته الشعرية، وهذا التثقف المقصود يفسر لنا غنى قاموسه الشعري الثر وبراعته اللاحقة في استعمال الألفاظ. وقد ساهم الكتاب المقدس والروايات الأسطورية الفينيقية كذلك في تكوينه الشعري. وتتضح المؤثرات التوراتية في استخدامه المباشر لموضوعات من الكتاب المقدس في كتابيه الأولين: **بنت يفتاح** (١٩٣٥) وهو عمل درامي يقوم على مأساة بنت يفتاح في «سفر القضاة»؛ و**المجدلية** (١٩٣٧)، وهي قصيدة طويلة تتميز بجمال نادر وتقوم على قصة مريم المجدلية ولقائها بالسيد المسيح. وتظهر المؤثرات الفينيقية في استخدام موضوع بطولي مستمد من الأساطير الفينيقية وهي قصة «قدموس» أمير صور. ظهرت **قدموس** عام ١٩٤٤.

إن مؤثرات الشعر الفرنسي والنظرية الشعرية الفرنسية في سعيد عقل واضحة ولا تحتاج إلى إشارة، وقد فصّل القول فيها أنطون غطاس كرم في كتابه المرجعي عن الرمزية العربية بعنوان **الرمزية في الشعر العربي الحديث**. ويناقش هذا الموضوع كذلك كل من لبكي وصقر[٧٧]. ولذا فإنه من الأفضل هنا بدل هذا أن نحاول تحديد مكانة سعيد عقل في الشعر العربي الحديث وأثره، ليس فقط أثره الواضح في معاصريه وحسب، بل ذلك الأثر الأشد رهافة ودواماً في شعراء الطليعة اللاحقين، أي شعراء الخمسينيات.

برز سعيد عقل في الثلاثينيات، واستطاع الحفاظ على أهميته في الوطن العربي في عقد الأربعينيات كذلك. لكن أهميته الفعلية تضاءلت في الخمسينيات والستينيات، ولا سيما عند جيل الرواد الصاعد، على رغم بقائه محط كثير من الاهتمام والنقاش، وغشّت عليه، إلى حد كبير، حركة الشعر الجديدة التي تنكّرت لأسلوبه وللكثير من تطبيقاته ونظرياته. فلم يحدث فقط أن إبداعه القوي المبكر قد انزلق نحو التكرار والرتابة، بل إن المبدأ الذي اتبعه نفسه قدّر له أن ينهار. إن فكرة الفن للفن، والشعر الخالص قد تعرّضت لأشرس الهجمات من نقاد الخمسينيات، فلم تستطع الصمود في الوطن العربي الحديث، لا في المجال الأدبي، ولا في المجالات الاجتماعية والنفسية والسياسية العامة السائدة حينذاك.

بدأ سعيد عقل يكتب الشعر ويحاضر فيه في عقد الثلاثينيات. إن أغلب تلك المحاضرات الأولى لم تنشر، لكننا نجد آراءه حول الشعر في المقدمات التي كتبها لأعماله الشعرية أو لأعمال الآخرين[٧٨]. وربما كانت أهم كتاباته حول النظرية

---

(٧٧) انظر: لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ١٧٩ ـ ١٨١، وموريس صقر، «وثبة الشعر اللبناني،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٦٩ ـ ٧٠.

(٧٨) انظر مجموعة مقالاته الصادرة في كتاب: سعيد عقل، **كأس الخمر** (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦١)، الذي يضم المقدمات التي وضعها لدواوين شعراء آخرين.

الشعرية هي ما أثبته في مقدمة **المجدلية** ثاني كتبه التي نشرها. وثمة كذلك تلخيص مهم في **المكشوف** لسلسلة محاضرات ألقاها عام ١٩٣٧ بعنوان «محاولات في جماليات الشعر»[٧٩]. ويتضح في جميع هذه الكتابات التصاقه بمبدإ رمزي من فلسفة الجمال، وأنه رجع صدى قوي لمحاضرة الأب هنري بريمون (Henri Brémond)، بعنوان «الشعر الخالص» التي ألقاها عام ١٩٢٥ في الأكاديمية الفرنسية[٨٠]، وفي كتابه الشهير الآخر عن الموضوع بعنوان **الصلاة والشعر** الذي صدر عام ١٩٢٦. وثمة كذلك انعكاس، لبعض أفكار پول ڤاليري ولكثير من مفاهيم مالارميه عن الشعر في كتابات سعيد عقل.

الشعر عند سعيد عقل، خلاف النثر، نتيجة حالة إبداعية غير واعية[٨١]. وفي حالة اللاوعي هذه يسود نوع من الغموض يولّد الإيقاع والهينمات الأولى من القصيدة. في هذه الحالة لا توجد عواطف أو صور أو أفكار، لأنها حالة من الصفاء تسمو فوق هذه العناصر؛ والواقع أنها حالة من الصفاء بعيدة عن أي عنصر من هذه العناصر. فالشعر عنده يتكوّن في هدوء خالص، هدوء لا يمكن فيه هذه العناصر أن تصطرع، هدوء تمتزج فيه الأعماق الشعرية، حتى تتحد في تناغم مع حقيقة الكون. وهذه الحالة التي يسود فيها اللاواعي على الواعي قصيرة جداً، لا تكاد تدوم لتشمل بيتاً من الشعر أو بعضاً منه. وهنا يُدخل عقل إلى العربية فكرة ڤاليري أن الإلهام لا يقدم سوى البيت الأول من القصيدة، أما البيت الثاني فهو نتيجة جهد الشاعر[٨٢].

يستمر عقل في مقدمة **المجدلية** في وصف أفكاره عن الشعر والإبداع فيقول إن موسيقى القصيدة إذ تسود قبل فعل الإبداع فإن ذلك يعني أن الموسيقى جوهر الشعر. وهنا يتضح بشكل كبير مدى اعتماد عقل على أفكار بريمون وڤاليري حول الترابط الشديد

---

(٧٩) نشرت في: **المكشوف**، العدد ١٢١ (١٩٣٧) وما بعده.

(٨٠) Henri Peyre, «A French Debate on Pure Poetry,» *University of California Chronicle* (Berkeley) (July 1928), p. 326.

ومن اللافت للنظر أن الشعراء العرب كانوا آنذاك قد سلكوا سبيل المعاصرة ولما تمض سنوات قلائل على شيوع هذه المحاضرة في فرنسا، إذ إنها ظهرت في كتيب مستقل عام ١٩٢٥، وطبعت على هيئة كتاب كان يضم مناقشات حول الشعر عام ١٩٢٦.

(٨١) للمزيد حول هذه الآراء، انظر: سعيد عقل، **المجدلية**، ط ٢ (بيروت: المكتب التجاري، [١٩٦٠])، المقدمة، ص ١٣ ـ ٣٩.

(٨٢) انظر: Paul Valéry, *Variété* (Paris: Nouvelle revue française, [1924]), no. 1, p. 67,

حيث يقول: «تقدم لنا الآلهة البيت الأول مجاناً، لكن علينا نحن أن نضع البيت الثاني الذي ينبغي أن يتناغم مع الآخر وأن يكون جديراً بأخيه السماوي البكر. وليس كثيراً على كل موارد الخبرة والعقل أن تجعله شبيهاً بالبيت الذي جاء هبة».

بين الشعر والموسيقى[٨٣]. لكن فكرة مالارميه أن الشعر يجب أن يستثير لا أن يُفسّر، كانت في نظر عقل فكرة ساذجة، فهو يرى أن استثارة المشاعر عملية معقدة، وأنها تعتمد على الطبيعة التعدّدية لجرس الكلمات. إنه يتحدث هنا عن استخدام الكلمات بشكل سمفوني. يحاول الوعي تمثُّل هذه الأصوات التعددية لكنه يخفق، لأن حالة الوعي ضعيفة وسطحية، وتتطلب وضوحاً وبساطة. وهي إذ تواجه تعددية الأصوات يصيبها التعب فتتركها حرة لتتجه إلى ما دون الوعي. وهنا يتكئ الشاعر على قول برغسون (Bergson) إن غاية الفن أن يبعث الرقاد في العناصر الواعية من شخصيتنا.

في كتاب كرم **الرمزية**، يبيّن علاقة العديد من آراء عقل عن الشعر بأصولها في كتابات بريمون وڤاليري وبرغسون ومالارميه وغيرهم، ثم يستنتج بحق أن «المدى الإبداعي الشخصي في هذه النظريات يظل ضئيلاً محدوداً»[٨٤]. ومن الطريف أن نلاحظ أن محاولة عقل وغيره من الشعراء مثل بشر فارس في مصر تطبيق مثل هذه الأفكار على الشعر لم تُثر موجة من الرفض والاتهام كما كان قميناً بها أن تفعل لو جاءت في عقد الخمسينيات والستينيات. لقد كانت فترة الثلاثينيات والأربعينيات على جانب كبير من التسامح.

إذا كانت الرمزية الغربية في أساسها «ديانة الجمال»، كما يرى باورا، فإن شعر سعيد عقل قد اجتهد عبر السنين ليبلغ هذا الهدف. وعلى رغم أنه لم يتمثّل فعلاً جميع «التراث الفلسفي الذي نشأت منه الرمزية في الغرب»[٨٥]، إلا أن ثمة جهداً دؤوباً لجعل الجمال ديناً، وموضع تبجيل وعبادة. وثمة «نشوة جمالية» تجري في تضاعيف شعره فيصل أحياناً إلى ما يدعوه باورا باسم «التكريس الديني»[٨٦]. لكن التركيز الخاص المكثّف الذي كان الرمزيون الفرنسيون يسعون إلى بلوغه لا يوجد الا نادراً في شعر سعيد عقل. ومن أجل بلوغ الهدف الجمالي المنشود، اضطر الشاعر، مثل الرمزيين الفرنسيين، إلى مجانبة الكثير من خصائص الشعر المتعارفة. وكانت قوّته، مثل قوّتهم، تكمن في «الإخلاص لمثالٍ من الجمال والحب». فباستثناء **قدموس** لا يوجد في شعر سعيد عقل «أي توجّه نحو الجمهور» أو اهتمام بموضوعات سياسية، وباستثناء **قدموس** و**بنت يفتاح** ليس في ذلك الشعر أي محاولة لخدمة أغراض غير ما يتعلق بجماليات الشعر.

---

(٨٣) انظر خلاصة لآراء بريمون وڤاليري حول هذه الموضوعات، في: Peyre, «A French Debate on Pure Poetry,» pp. 327-329.

(٨٤) انظر: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٥٧، وكذلك ص ١٤٨ ـ ١٥٧ للاطلاع على مقارنة مع أفكار الرمزيين الفرنسيين.

(٨٥) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٧٣.

(٨٦) Bowra, *The Heritage of Symbolism*, p. 6.

لكن سعيد عقل ليس بالرمزي الصرف في جميع شعره. فهو لم ينجح دائماً بإضفاء الغموض على شعره عن طريق الايحاء، لأن كثيراً من هذا الشعر مباشر، مسطّح في الغالب. وبدل أن يسير شعره في اتجاه التعقيد مع ممارسة المبدإ الرمزي باستمرار، نجده يتجه نحو المباشرة والوضوح مع الأيام. وهو وإن لم يلجأ عادةً إلى التفسيرات والتشبيهات المباشرة، إلا أن ثمة مقاطع نثرية في شعره بين الحين والحين[٨٧]، ولا يخلو شعره من «عبودية البلاغة القديمة وعبودية وصف الأشياء الخارجية»[٨٨]، على حد قول سايمونز في وصفه ما هو ضد الرمزية. **فقدموس** مثلاً ملأى بأمثلة البلاغة العالية، كما سيجيء معنا. أما الوصف الذي اجتهد الرمزيون في تجنّبه، فهو كثير الورود في شعره. ويبدو عقل مفتوناً بالمظهر الخارجي للنساء الجميلات وبأثر ذلك الجمال الخارجي في عالم الطبيعة من حولهن. ويستطيع المرء أن يحس بالجهد الدؤوب الذي يحاوله الشاعر لاستثارة الأشياء الجميلة سحرياً، لكن قصائده كثيراً ما تزدحم بأوصاف تحول دون نجاح تلك المحاولة. وهو يجهد واعياً لتجويد أشعاره بإخضاعها إلى تمحيص دقيق، فينحتُ كلماتها نحتاً كما يفعل المثّال. لكن اهتمامه الشديد بالألفاظ لا يعني تماماً أنه كان منشغلاً بالرموز التي بواسطتها «تغدو روح الأشياء ماثلة للعيان[٨٩]»، بل هو اهتمام فكري بتفاصيل البنية: المفردات، والعبارات، والأبيات، وموسيقى الأشعار.

في كتابه السابق عن **الرمزية**، يناقش كرم شعر سعيد عقل ويحاول تقديم تحليل كامل لخصائصه الشعرية. لكنه أضفى من المعنى والعمق على ذلك الشعر أكثر مما يستحق[٩٠]. غير أنه في دراسة لاحقة عن الشعر العربي الحديث يعود إلى تقديم شعر سعيد عقل فيعدّل من آرائه ويقول إن النظرية طالما كانت تسيطر على ذلك الشعر. وقد أدرك كرم كذلك أنه عند سيطرة النظرية على شعر عقل كان الدفق الداخلي يبدو مثقلاً، فيحس المرء كأن «الضياء قد خبا، والنَفَس قد احتبس، أو اختنق المضمون النفسي لتمشي الأبيات دُمى من نغم، أُخرِست فيها رعشة الشعور، والهزة، ليقف الجمال هندسة كُملتْ بُنيتُها وروعة صوتية كُبت فيها الصراخ، وأقصي الألم، وباتت في ارتقاب نفحة الحياة»[٩١].

---

(٨٧) ايليا الحاوي، «سعيد عقل: ما له وما عليه،» **الآداب**، السنة ٩، العدد ٦ (حزيران/يونيو ١٩٦١)، ص ٣٢.

(٨٨) Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, p. 8.

(٨٩) المصدر نفسه، ص ٩.

(٩٠) كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٥٧ ـ ١٧١.

(٩١) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٧٣.

لا شك في أن **المجدلية** هي أشهر أعمال عقل، وقد صدرت عام ١٩٣٧. وقد تعدّ هذه القصيدة الطويلة أفضل مثال في العربية على قصيدة رمزية تقوم على الرمزية الفرنسية كما عرفها القرن التاسع عشر. وقبل **المجدلية** كان عقل قد نشر مسرحيته الرمزية **بنت يفتاح** عام ١٩٣٥ وفيها يكشف شعره عن مزيج من الرومانسية والكلاسيكية وتنتشر فيها مقاطع غنائية تنمّ عن ميل الشاعر الطبيعي إلى الغنائي. لكن رمزية عقل تظهر على أفضلها في **المجدلية**، وهي وإن لم تكن قصيدة عظيمة، الا أنها من أجمل القصائد في العربية الحديثة. فالمفهوم الرمزي أن الشعر تفسير موسيقي للفكرة يظهر على أحسنه في هذه القصيدة، فأكثرها ينساب بإيقاع ناعم مسكر، ولعل قول الناقد «هدوء الفن البطيء»[٩٢] هو وصف جيد لجو هذه القصيدة ولشعر عقل بوجه عام. يبرهن عقل أنه سلطان المؤثرات السحرية وسيّد الجرس والإيقاع، فيعالج جرس الصوائت والصوامت في براعة، مستغلاً طاقاتها الموسيقية الكامنة. ويسود القصيدة جوّ من الهيبة المليئة بالإيحاء.

تعالج **المجدلية** قصة مريم المجدلية. وخلافاً لقصائد أبي شبكة عن الموضوعات التوراتية لا يوجد سوى قدر ضئيل من الجو التوراتي في هذه القصيدة. والواقع أنه لا يوجد سوى القليل جداً من هذا في جميع شعره مما يناقض قول كرم إن ذلك الشعر ينبع من «عتمة الكنيسة وتقشّفها»[٩٣]. فلا الأجواء المظلمة ولا الزهد لها سيطرة على هذه القصيدة أو غيرها من أعماله. والصحيح أن **المجدلية** تشع بالنور والجمال. ففي تفانيها ونشوتها الهادئة في تمجيد الجمال، تتجاهل القصيدة الصراع المحتوم بين شوق الجسد وعفّة الروح، بين الطهر والغواية. ولعل إيليا حاوي محقّ في دعواه أن أبا شبكة كان قميناً بأنه يعالج الموضوع بعمق أكبر ويضع يده على أزمة الصراع الحقيقية في القصة[٩٤]. فالرعب النبيل الذي كان أبو شبكة سيصوّره يغدو عند عقل مزيجاً من الإعجاب والهيام، وهو موقف يَشيع في جميع قصائد الحب لديه. وعلى رغم ما تنطوي عليه **المجدلية** من إمكانات غنية كقصة تدور حول الخطيئة والطهر، فإنها تبقى قصيدة مسطحة تفتقر إلى حرارة الهوى المتوهج، ولا تتطور عاطفياً إلا قليلاً جداً. إنّ القصور العاطفي عند عقل يؤدي به إلى تجاوز الناحية الجنسية والجوانب المظلمة من حياة المجدلية، إذ هي في عزّ فورتها الجسدية. وعلى رغم أن شعره ينبع من قلب التراث الأدبي المسيحي في الشعر العربي الحديث، إلا أنه لا يضيف كثيراً إلى ذلك التراث. ويظل تطلعه إلى النعمة الإلهية وإلى السعادة الأبدية هو المعبّر الأقصى

(٩٢) كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٧٣.

(٩٣) المصدر نفسه.

(٩٤) الحاوي، «سعيد عقل: ما له وما عليه،» ص ٤٣.

عن اهتمامه بالموضوعات المسيحية. ففي تضاعيف شعره لا يوجد تفسير مسيحي للحياة، ولا صراعات ثنائية بين الجسد والروح، ولا اهتمام بالموضوع الأساسي في المسيحية وهو الخلاص وآلام المسيح، ولا توجّه جاد نحو مشكلة تدنيس الجسد.

فالشباب والجمال عنده ليسا موضوعاً للفساد والخطيئة، بل إنه يميل إلى إضفاء مسحة روحية عليهما، فيمجدّهما ويعبدهما. غير أننا نجد في شعره عموماً سعياً نحو التواضع، وهو موقف مسيحي أساسي، يتجلّى في موقفه من الجمال كما يتمثل في المرأة، حيث يمجده ويقدسه. وثمة موقف مسيحي أساسيّ آخر يتمثل في الحب كما تصوّره بعض المقاطع في **قدموس** وهو حب فيه صفة الغيرية والتعميم[٩٥]، كما سيأتي الحديث عنه.

فمن حيث موضوع **المجدلية** الأساسي، إذاً، لا يوجد فيها ما لا يوجد في قصائد الحب الأخرى عند عقل، مما كتبه في الفترة نفسها أو في تاريخ لاحق. والذي يعلي من شأن هذه القصيدة الطويلة ليس موضوعها بالدرجة الأولى (على رغم من أن حضور شخصية المسيح يُضفي عليها نوعاً من الجلال أحياناً)، بل ما يحيط بالمجدلية من جمال وقور وجلال:

وتهادت إليه فالأرض في الرعشة تلقى الجمال قرب الألوهة[٩٦]

وفي هذه القصيدة كذلك يطبق عقل الأفكار الجديدة عن الشعر مما أخذه لتوّه عن المصادر الفرنسية: وهو معنيّ هنا بصورة خاصة بعلاقة الشعر بالموسيقى، ومعنيّ بانتقاء المفردات. فثمة نضارة ونقاء في هذا التطبيق للنظرية الرمزية في **المجدلية** لا نجدهما بشكل ملحوظ في أعماله اللاحقة. فمهارته في هذه القصيدة تكشف عن النقاء الصرف في مفرداته، والانتقاء الفذّ لكل مقطع، والتناغم النادر في الأحرف والمقاطع والمفردات والألوان والروائح وغير ذلك من خصائص نظرية بودلير في «التطابقات»[٩٧]، كما تبيّن الأمثلة التالية:

---

(٩٥) التواضع والغيرية في الحب ليسا بالضرورة من الصفات المسيحية بالأساس، لكن الكاتبة ترى هنا ظلالاً في التعبير عنهما في شعر سعيد عقل تختلف عن المألوف في الشعر العربي، تقوم على تواضع لا يدعمه ولهُ كبير، وحب فيه عمومية قد يوجّه حتى نحو العدو. انظر: عقل، **المجدلية**، ص ٧٦ ـ ٧٧.

(٩٦) انظر: سعيد عقل، **قدموس**، ط ٢ (بيروت: دار الفكر، ١٩٤٧)، ص ٨٣.

(٩٧) ليس من دليل على أن عقل، في استخدامه هذه النظرية الرمزية، قد أفاد من شعراء خارج تراث الرمزية الفرنسية، مثل ابن الفارض في «التائية الكبرى» والتي يختصر كرم بكلمات قليلة حديثه عن رمزيتها من دون أن يدرك اقترابها في المذهب من الرمزية الفرنسية الحديثة: «وانما أتينا على ذكر هذين اللونين من الأدب العباسي [أحدهما الشعر الصوفي]، لا لأننا نعتبرهما رمزيين بل لتقديرنا أن بينهما وبين بعض مزايا الاتجاه الرمزي خيوط صلة».

انظر: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١١٣. =

إن ترتّم، يعانق السرّ في الصوت، ويشرب ـ إن تغفُ ـ **رجع السكون**[٩٨]

ومثل:

مبدع قالت الجديد يداه ينثر الياسمين في الكلماتِ[٩٩]

استغل عقل شأن غيره من شعراء الرمزية، فكرة استخدام اللون للإشارة إلى حالة نفسية أو خصلة في الشخصية. وهذا سرعان ما يظهر في **المجدلية** التي تبدأ بهذه الافتتاحية:

نغمة آذنت وصحو أضاء في محيّا هيمانَ من نعماءَ
تتراءى فيه الأمانيُّ زرقاء وتفنى عبر الرؤى بيضاء[١٠٠]

= غير أننا، بالرغم من قول كرم هذا، نجد تمثيلاً رائعاً لنظرية «التطابقات» في «التائية الكبرى»:

فعينيَ ناجت واللسان مشاهد وينطق مني السمعُ واليد أصغتِ
وسمعي عين تجتلي كل ما بدا وعيني سمعٌ إن شدا القوم تنصتِ
ومنّيَ عن أيدٍ لساني يدٌ كما يدي لي لسان في خطابي وخطبتي
كذاك يدي عين ترى كل ما بدا وعيني يد مبسوطة عند بسطتي
وسمعي لسان في مخاطبتي كذا لساني في إصغائه سمعُ منصتِ

انظر: أبو الحفص شرف الدين عمر بن علي بن الفارض، **ديوان ابن الفارض** (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٧)، ص ١٠١.

هنا تتطابق الحواس بعضها مع بعض، ويغمر تجربة الشاعر سحر شامل. أما مفهوم «التشابه الكوني» (وهي فكرة طالما شغلت نعيمة في تجربته الصوفية كما شغلت جبران، ونجدها لدى المتصوفين القدامى مثل ابن العربي)، فنجده في صورة جميلة هنا:

تراه إن غاب عني كل جارحة في كل معنى لطيف رائق بهج
في نغمة العود والناي الرخيم اذا تألقا بين ألحان من الهزج
وفي مسارح غزلان الخمائل في برد الأصائل والأصباح في البلج
وفي مساقط أنداء الغمام على بساط نور من الأزهار منتسج
وفي مساحب أذيال النسيم إذا أهدى إليّ سحيرا أطيب الأرج
وفي التثامي ثغر الكأس مرتشفاً ريق المدامة في مستنزه فرج

ابن الفارض، المصدر نفسه، ص ١٤٦ ـ ١٤٧، ترجمها أ. آربري، في: A. J. Arberry, *The Mystical Poems of Ibn al-Fārid* (Dublin: Emery Walker, 1956), p. 29.

وقد أغفل درويش الجندي في كتابه **الرمزية في الأدب العربي** الإشارة إلى التطابق بين الحواس لدى ابن الفارض، مع أنه ناقش الرمزية في شعره وفي قصائد شعراء صوفيين آخرين. وأشار (ص ٣٤٥) إلى «التائية الكبرى» من دون أن يلاحظ الصلة بين بعض أبياتها وبين الرمزية الغربية. غير أنه، في حديثه عن شعر بشار، يشير إلى ظاهرة المزج بين الحواس في التجربة الشعرية، ويعزوها لدى الأول إلى إصابة بشار بالعمى. قارن بين تجربة بشار وتجربة بودلير، في: الجندي، المصدر نفسه، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٤.

(٩٨) عقل، **المجدلية**، ص ٨٢.

(٩٩) المصدر نفسه، ص ٥٩.

(١٠٠) المصدر نفسه، ص ٤٣.

إن هذه الإشارات إلى النقاء باللون الأبيض[١٠١] وإلى الاتساع باللون الأزرق (ربما كانت إشارة إلى اتساع السماوات الزرقاء) أصبحت كثيرة الاستعمال في الشعر في الوقت الحاضر، ولكن من المؤكد أنها كانت تبدو طريفة لجيل عقل. ولا شك في أن في التراث العربي استعمالاً كثيراً للون كرمز سواء كان ذلك في اللغة المحكية أو الفصحى[١٠٢]. فعبارات مثل «ناصع الذيل» و«يد بيضاء» من العبارات المألوفة، وفي اللغة المحكية ثمة استعمالات أكثر غنى، إذ من المألوف وصف رجل طيب القلب بأن «قلبه أبيض»، ووصف خبر طيّب أو رديء بأنه خبر أبيض أو أسود، ووصف كهل مقيم على حب النساء بأن «نفسه خضراء»، ونجد الفلاحين في بعض أنحاء فلسطين وغيرها يصفون الملابس المبلولة بأنها «خضراء». وقد استغل عقل الاستعمال الدارج لصفة الخضرة للإشارة إلى الرغبة في **المجدلية**:

عرف الناس نشوة الحب في نديان جسمٍ مخضوضر اللذات[١٠٣]

واستخدامه اللون، مثل استخدامه اللغة، فيه دينامية وغرابة وإدهاش. وهذا بالطبع يتساوق مع التوجّه الرمزي في بناء الجملة، ونحو الأصالة والإيحاء في المفردات، كما سبق الحديث عنه. إن جُملاً وعبارات مثل[١٠٤]: «لفتة.... رفّت عليهما»، «عانقوا الحلم»، «نبض الأسرّة»، «خفقة العطر»، «يفعم النبرة التفاتاً»، «يشربان المساء»، «عانقتك الأفكار»، «لملمت لحظها»... إلخ.، تقع في صلب التراث الرمزي. ويبدو أن عقل مفتون بنقيضة بعينها تغدو أحد المحاور في **المجدلية** هي نقيضة «رجْع السكون». فالسكون دائم الترداد والصدى في هذه القصيدة. والواقع أن **المجدلية** في نسختها الأولى كانت تبدأ بعبارة «هدأة تمتمت»، وهي عبارة أخّاذة، رأى عقل أن يغيّرها كما غيّر عبارات أخرى في الطبعة الثانية من القصيدة. ولا شك في أن عبارة «فتأنّى السكون» في هذا البيت:

وأبانت عما يظن كلاما فتأنّى السكون والآن تاها[١٠٥]

عبارة شديدة التأثير، لأن الشاعر جعل السكون يتأنى لسماع كلماتها، فكأن السكون

---

(١٠١) للاطلاع على أمثلة على استخدامه لـ «الأبيض»، انظر: المصدر نفسه، ص ٤٩، ٥٤، ٦٢ وما بعدها.

(١٠٢) حول أمثلة من الشعر القديم، انظر: الجندي، المصدر نفسه، ص ٢٤٦ وما بعدها.

(١٠٣) عقل، المصدر نفسه، ص ٥٤.

(١٠٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٦، ٥٦، ٥٤، ٥٧، ٦٠، ٧٦، ٨٠ و٨٧ على التوالي.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص ٧١.

كان في حركة عملية من قبل. وقد يبرع عقل عند الإشارة إلى اصطدام في جوهر هذا السكون والهدوء:

أهو همّ الهموم جارٍ على خدّين حتى لفي الهدوء اصطدام[١٠٦]

وفي هذه القصيدة نقيضة أخرى، فمن بحّة صوت الحبيب تقطف الأناشيد:

قطفت بحّة الحبيب نشيداً واستردّت آهاتها أشعارا[١٠٧]

والبياض يخضّب بالحمرة بريق العهر:

يطهر الطرف إن رآها على نَيِّر عُهْرٍ مخضّب ببياض[١٠٨]

إنّ استعمال النقيضة، وهو مما «يميز الشعر الميتافيزيقي وكثيراً من الشعر الحديث»[١٠٩]، تعبير طبيعي، لكنه معقّد، عن مشاعر مشتبكة، حيث يكون التوتّر، الذي يوجد بشكل طبيعي بين العناصر المتضادة في تجربة معقّدة، قوياً إلى درجة أنه يفرض نفسه على القصيدة. غير أننا في الأمثلة السابقة نجد عوضاً من التوتر نوعاً من الابتكار العقلي المقصود.

وقد لاحظ إيليا حاوي هذا التعمّد، كما لاحظ ميلاً عند عقل نحو المبالغات المضخمة[١١٠]. والواقع أن موضوع **المجدلية**، على رغم كونه يمجّد الجمال العظيم، فإن المبالغات في وصف أثرها في رجال زمانها، بسبب طبيعة علاقتهم بها وهو ما نعرفه جميعاً من القصيدة، تبدو خاوية غير صادقة، وقد تصل حد التفاهة:

سُجّدٌ دونها الأعزّة من روما ومن رحب فتحها ومناها

دُمية أشرقت على سُرر الرفعة بين العبدان، بين الشموع

سعف الغار دونها في انكسار وسنى التاج مطرق في ركوع

قدستها العروش، قدسها الناس وداست على قلوب الجميع[١١١]

---

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٦٣.

(١٠٧) المصدر نفسه، ص ٥٢.

(١٠٨) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(١٠٩) Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry*, p. 21.

وللمزيد عن هذه المفارقة، انظر أيضاً ص ١٩ ـ ٢١.

(١١٠) الحاوي، «سعيد عقل: ما له وما عليه،» ص ٣٠.

(١١١) عقل، **المجدلية**، ص ٥٧ ـ ٥٨.

تضم **المجدلية** كثيراً من الرموز من النوع البسيط، بعضها في غاية الجمال. فتوصف المجدلية بأنها «زهرة اللذائذ»[١١٢]، ويوصف المسيح بأنه ينثر الياسمين في كلماته[١١٣]، وهي إشارة إلى النقاء والرقّة. ويشار إلى المجدلية ثانية بصورة حديقة ملأى بجنيّ الثمار[١١٤]، كما يشار إلى خفة حركتها البهجة بأنها «تطأ الأرض كالجناح فضاء»[١١٥]. يتحدث كرم في تحليله للصور في شعر عقل عن «الطبيعة الحركية في صوره»[١١٦]، فأغلبها يشير إلى نوع من الحركة:

وأثـــارت مـــن رف أردانهـــا جـــواً ومـــن غـــنـــج قـــدّهـــا أجـــواءَ

وهذا، كما يقول كرم، يناقض صفة الجمود في كثير من الصور المباشرة في الشعر، وبخاصة التشبيهات، على الرغم من أن صفة الجمود لا يشترط وجودها بالضرورة في هذه الصور. ولكن، على الرغم من أن الكثير من صور عقل لا تتصف بالجمود في حدود الصورة نفسها، بل إنها قد تعجّ بالحركة، فإن قصائده في العادة تفتقر إلى التحرك والنمو. فقصوره في تطوير المحتوى الروحي في قصائده قد أعاق **المجدلية** بوجه خاص، وأعطاها صفة اللوحة المرسومة، لا صفة قصة نفسية شديدة العاطفية. وفي تعمّده تطبيق الرمزية يعود عقل أحياناً ليكشف عن أصالة القديم لديه من حيث وضوح بعض الصور، ومن حيث التوازن بين الشكل والمحتوى، وبين العاطفة والفكرة:

بـاحـت المجـدلية الآن أم صـلّـت؟ وغـابـت مجـنـونـة فـي الخـيـالِ
حدثت مبدع الجمال، إله الحب، بـالحـب، طـيّـبـاً، والجـمـال
ودعـتـه إلى الـتـمـتـع بـالأيـام قـبـل الخـريـف، قـبـل الـزوال[١١٧]

ويتضح ذلك بصورة أكبر في قصائده القصار[١١٨].

لقد سبق القول إن عقل يمتلك ثروة لغوية منتقاة. لكن مفرداته الشعرية فيها

---

(١١٢) المصدر نفسه، ص ٦٢ و٦٧.

(١١٣) المصدر نفسه، ص ٥٩.

(١١٤) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(١١٥) المصدر نفسه، ص ٧٤.

(١١٦) كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٥٧ ـ ١٥٨.

(١١٧) عقل، المصدر نفسه، ص ٨٠ ـ ٨١.

(١١٨) يشير كرم إلى أسلوبين أدبيين في **المجدلية**: أسلوب رومانتيكي وآخر رمزي، مما يدل على مرحلتين مختلفتين للشاعر. انظر: كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٧٠. غير أننا لا نتلمس غير وشائج رومانتيكية ضئيلة في هذه القصيدة التي تتسم بمجملها برصانة القديم.

نوع من الصفة اللازمنية؛ فهي في الغالب ليست معاصرة بشكل خاص ولا قديمة فعلاً، بل إن أغلبها كلاسيكي محدث، إذا صح مثل هذا القول. لقد استطاع عقل أن يستعمل المفردة كما يستعمل العبارة بأنواع مختلفة من القرائن وظلال المعاني. فنجد إيماءات قرآنية في عبارات مثل «سجدت دونها الأعزّة من روما»؛ «أصابعها العشر»؛ «ستر الغيب»؛ «نزهة للعيون»... الخ. كما نجد بعض القرائن الكلاسيكية في عبارات وكلمات مثل «لماها»؛ «ريّاها»؛ «سنى التاج»؛ «سجعة الحمام»[١١٩]؛ «نحن جار للعالمين»[١٢٠]؛ ونجد كذلك بعض القرائن المعاصرة في تراكيب مثل «زين الشباب»[١٢١]. لكن أغرب ملاحظة عن مفرداته هي أنه يمتلك الكثير من الكلمات التي لا ظلال لها بالمرة. هذه هي المفردات التي تعمّد اختيارها من المعجمات مما لا يحمل أي ظلال من المعاني أو أي إشارات إلى تجربة سابقة أو حاضرة، أي مما لا يمتلك أي تاريخ عاطفي أو فكري عند القارئ، والأمثلة على هذا وافرة: «اقتصفوا العود»؛ «جواء»؛ «سَلْسَلَة الخلم»؛ «أضحيانا»[١٢٢].

لكن هذه الكلمات والعبارات قد تخلق علاقة مباشرة مع القرّاء بسبب قيمتها الداخلية التي تكمن عادة في جاذبيتها الموسيقية والنصّية. وإذ نجد أغلب شعره الآخر في **رندلى** (-١٩٥٠) و**أجمل منك؟ لا** (١٩٦٠)، له خصائص مشابهة، فإن عقل لم يستطع أن يبلغ ثانية مستوى الإيحاء الموسيقي في **المجدلية**.

ظهرت **رندلى** في وقت كان الناس فيه يبحثون عن شيء جديد في الشعر، ولذا فإن تأثيرها لم يستطع بلوغ ما وصلته **المجدلية** في وقتها. كُتبت قصائد **رندلى** بين عامي ١٩٣٢ و١٩٤٩، لكن عقل لا يذكر تواريخ القصائد بالتحديد. ويضم الديوان قصائد حب تتغزّل بعدد من المحبوبات الجميلات، قصائد لا تختلف إلا قليلاً في وصف مظاهرهن الخارجية بحيث لا يشير إلى تجربة الشاعر الخاصة. والمجموعة كلها أغنية

---

(١١٩) عقل، **المجدلية**، ص ٤٩، ٧١، ٤٤، ٧٢، ٧٠، ٧١، ٥٨ و٤٤ على التوالي.

(١٢٠) عقل، **قدموس**، ص ٤٧، ومن الأمثلة الأخرى: «صبا»، ص ٢٧؛ «خيزلى»، ص ٢٨، و«كل يوم محجل»، ص ٥٢. انظر أيضاً: سعيد عقل، **رندلى** (بيروت: دار الأحد، ١٩٥٠)، حيث تجد «شف عن لؤلؤ»، ص ٦١... الخ. وانظر أيضاً: مارون عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ط ٣ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦)، ص ٤٤ ـ ٤٥ الذي ينتقد لجوء الشاعر أحيانا إلى استخدام الكلمات البالية.

(١٢١) عقل، **قدموس**، ص ٢٦، ومن الأمثلة الأخرى: «الشبعان من ثدي أمه»، ص ٣٥. انظر أيضاً: عقل، **رندلى**: «خدامنا»؛ «جيت» (بدلاً من «جئت»)، و«شال»، ص ١٣ و٩٨ وما بعدها.

(١٢٢) عقل، **المجدلية**، ص ٦٦، ٥٧ و٧٢ على التوالي. انظر أيضا: عقل، **رندلى**، «دد»، ص ٩ و٢٦ وما بعدها (وانظر رفض مارون عبود المتكرر لاستخدام سعيد عقل هذه الكلمة، في: عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ٤٠، ٤٢ و٤٧)، و«دلدال ثوبك»... الخ.

مكرّرة في مدح جمالهن. والواقع أن عبّود يشير إلى فتور العاطفة في هذه القصائد[١٢٣]، لكن لبكي يرفض ذلك ويضيف بأنها قصائد فرح وعافية[١٢٤]. يصعب على المرء موافقة لبكي في هذا المجال. فشعر عقل غناء مديح ناعم يندر أن يبلغ درجة الحبور الحقيقي. فالحماس البرّاق الذي يبهر الأنفاس في غزل أبي شبكة في **نداء القلب** و**إلى الابد** وإعجابه الفيّاض بجمال محبوبته وفرحه الغامر بحبّه لها لا نجد ما يماثلها في غزليات سعيد عقل.

في غزلياته لا يخاطب سعيد عقل امرأة من لحم ودم يحبها حباً جمّاً[١٢٥]، بل إنه يتحدث في العادة إلى أسطورة، إلى شبح أكثر قداسة من أن يُمسّ:

وقربك لي معبد لا يُمسّ يُزار ويُلمس من شاسع[١٢٦]

وهي حلم، لأنها يستحيل الوصول إليها:

ودعيني أهيم قربك لا أدري ألَيَ أنتِ أم لوهمي المريبِ[١٢٧]

وهي وهمٌ لم يوجد قط:

ليالي المغنين أنت فقولي وُجدتِ أم أنكِ في المحتملْ
همتِ بأن تخطري في الوجود ولم تفعلي فاعترته العلل[١٢٨]

وهو يرضى بها كما هي، ويدعوها لأن تبقى مترفّعة، تبخل بالعطاء:

وابخلي وابخلي إلى يوم لا صحو لعينٍ ولا ددٌ للعوب[١٢٩]

وأن تبقى فكرةً:

لا تقربي مني وظلي فكرة لغدي جميلة[١٣٠]

---

(١٢٣) عبود، المصدر نفسه، ص ٥٦، حيث يقول إن الغزل والحب عند الشاعر لا يخرجان عن حدود التملق الكلامي.

(١٢٤) لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ١٩٠ ـ ١٩١. انظر أيضاً: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٧٣، حيث يرى كرم أن التدفق العاطفي ناضب في شعره.

(١٢٥) انظر على سبيل المثال قصيدتي «أجمل من عينيك» و«قصر الحبيبة» في: عقل، **رندلى**.

(١٢٦) «أحبك» في: المصدر نفسه، ص ٢٥.

(١٢٧) «لا تبوحي» في: المصدر نفسه، ص ٢٨.

(١٢٨) «سلاف العصور» في: المصدر نفسه، ص ٣٠.

(١٢٩) «لا تبوحي» في: المصدر نفسه، ص ٢٦.

(١٣٠) «سمراء» في: المصدر نفسه، ص ١٢٠.

وفرحاً مستحيلاً:

سـمـراء ظـلـي لـذّة بين اللذائذ مستحيلة[١٣١]

وثمة في شعر سعيد عقل صدى من الأشعار الأفلاطونية[١٣٢] الشهيرة عند جميل بن معمر:

أنا حسبي إن أومأ الهدب الحلو لأسقي الحياة جرعة كوبِ[١٣٣]

وثمة عزوف أكبر عندما يدعو محبوبته لأن يجعلا من اللذات شيئاً يستعصي على المنال:

غيبي معي لا آنْ لذّاتنا يطالنا ولا غد السمّر[١٣٤]

ومثل:

وإمّا بلغت التفاتَ السّوى فلا تسكني غير ماضٍ وآت[١٣٥]

وإذ لا يعرف الحب عذاباً ولا نشوة أصيلة، يغدو منبعاً يسيل الهوينا على هواه. والحبيبة في شعره، ذات الوجه الثابت المتعدد الألوان: (رندلى، ميركيان، نايانار، نالآرا، يرندا، أغنار...)[١٣٦] هي نفسها عادة من دون عواطف. فهي صورة وقور اكتسبت قداسة بسبب عبادة الشاعر المكرسة لجمالها. فليس في هذا الشعر مغامرة في مطاوي الروح ولا أي نفاذ إلى سرّ الوجود ولا أي رؤيا شاملة لمصير الإنسان الذي يكمن خلف الجمال. ويندر جداً أن نعثر على أبيات مثل:

ظلي الغد المنشود يسبقنا الممات إليه غيلة[١٣٧]

أو:

فلا تدعي الليل يفلت منا ترى هل نعيش إلى المشرق؟[١٣٨]

---

(١٣١) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(١٣٢) وإني لأرضى من بثينة بالذي لو أبصره الواشي لقرّت بلابله
بلا، وبألا أستطيع، وبالمنى وبالأمل المرجو لو خاب آمله
وبالنظرة العجلى إذا الحول ينقضي أواخره لا تلتقي وأوائله

(١٣٣) «لا تبوحي» في: المصدر نفسه، ص ٢٦.

(١٣٤) «سمراء الثانية» في: المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(١٣٥) «وردة الورد» في: المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(١٣٦) ورد آخر اسمين في: سعيد عقل، **أجل منك؟ لا** (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٠).

(١٣٧) «سمراء» في: عقل، **رندلى**، ص ١٢٢.

(١٣٨) «نار» في: المصدر نفسه، ص ١٤٣.

يقع التوكيد في شعر عقل على التمجيد لا على البلوغ والاكتفاء[١٣٩]. وقد تكون ثمة محاولة لخوض تجربة صوفية في الحب، فالمحبوبة «سلاف العصور» و«الكون منها في دوار»[١٤٠]، لكن شعره لا يقوى على الوصول فعلاً إلى مستوى التصوف الحق. يرى عقل أن «المرأة تمثّل ما في نفس الإنسان من ميل إلى المطلق من خلال توق إلى جمالها[١٤١]، فالمرأة في نظره لا تمثل نفسها، بل هي رمزٌ للحياة والحقيقة. وبحث الإنسان عن جمال المرأة يمثل بحثه عن الحقيقة في رأي الشاعر.

وإذ يقرأ المرء قصائد سعيد عقل في رويّة، لا يلبث أن يحس بوجهة نظره هذه. ففي غزله الدائم بحوريّاته الجميلات ثمة لمحة من التصوّف تذكّر بشعراء مثل ابن الفارض وابن العربي ممن عبّروا عن أعمق الأحاسيس الصوفية من خلال شعر دنيوي[١٤٢]، إلا أنه مرة أخرى يقصّر عن نشوتهم المعدية للقارئ. ولكن شيئاً من الانتماء الصوفي، من ذلك الموقف الروحاني، لا شك كان مهيمناً دائماً على شعره، لأننا من خلال هذا النوع من الانتماء والانهماك الصوفي فقط نستطيع أن نفسر استمراره العجيب، وتلك الرتابة الدائمة في اختياره موضوعه وفي موقفه منه. فلو أنه كان يكتب عن تجارب حياة فعلية، لوجده أمراً أشبه بالمستحيل أن يحافظ على هذا النوع من اللهجة الواحدة والموضوع الدائم الذي لا يكاد يتغير. بدأ عقل يكتب قصائده عام ١٩٣٢، وصدر ديوانه **أجمل منكِ؟ لا**، عام ١٩٦٠، وفيه مواظبة عجيبة على التوجه والرؤيا نفسيهما في الشعر. وذلك يعني أن الشاعر، على مدى ما يقرب من ثلاثين سنة من العمر، في مجتمع يتغير بسرعة، وخلال أوقات من التحولات الكبيرة في النظرية الشعرية والأسلوب والتقنية الفنية، لم يستطع أن يظهر أي استجابة في شعره نحو أيّ من هذه التغيرات. إن تهمة الركود الداخلي غير كافية لتفسير هذه الظاهرة، لأنه حتى لو استمر في كتابة شعر الغزل العادي، فإن تجربته في الحب كانت ستتغيّر حتماً مع التغيّر من الشباب المبكر إلى الرجولة الكاملة ثم إلى هبوط أوسط العمر. ولكن لم يحدث لديه شيء من هذا. فالمرأة الجميلة بقيت فكرة للجمال المطلق الذي لا يحتاج إلى الوصال والاكتفاء، ولا يتدخل في حياة الشاعر الخاصة. ولأن عقل ليس بالمتصوف الديني، يجب الاعتراف بتفرّده وأصالته في الشعر العربي،

---

(١٣٩) «سلاف العصور» في: المصدر نفسه، ص ٣١.

(١٤٠) «الى مغنية» في: المصدر نفسه، ص ٤٢.

(١٤١) انظر: الحاوي، «سعيد عقل: ما له وما عليه،» ص ٤٤.

(١٤٢) انظر: الجندي، **الرمزية في الأدب العربي**، ص ٣٥٢ ـ ٣٥٦. انظر أيضاً:
Reynold Alleyn Nicholson, *The Mystics of Islam*, Quest Series (London: G. Bell and Sons, 1914), p. 102 et seq.

كما يجب الاعتراف كذلك بأن موقفه المتفرّد هذا قد عزله عن الحياة المعاصرة وساهم في تضاؤل شعبيته.

بين **المجدلية ورندلى** أصدر عقل كتاباً آخر من طبيعة مختلفة. كان ذلك مسرحية **قدموس** (١٩٤٤) التي جسّد فيها الموضوع الآخر الذي طالما أشغله على مدى السنين وهو موضوع القومية اللبنانية. تعالج هذه المسرحية أسطورة **قدموس** الفينيقي، وهو أمير صيدا الذي هربت أخته «أوروب» مع «زيوس» كبير آلهة الإغريق، فوجد لزاماً عليه أن يذهب في إثرها ويحارب لاستعادتها. تروي الأسطورة قصة صراعه مع تنّين كان قد قتل اثنين من رجاله، فلّما قتله أمره إله الحكمة بأن ينثر أسنان التنّين في أنحاء الأرض، فأنبتت رجالاً مسلّحين حاربوا إلى جانب الأمير. كانت «أوروب» هي التي منحت اسمها إلى قارة أوروبا، ويقال إن قدموس هو الذي أعطاها الألفباء[١٤٣].

إن حكاية قدموس وصراعه الدرامي مع الوحش، وموضوع الحب والحرب والانتقام جميعاً تشكّل أساساً جيداً للتفسير الدرامي، لكن عقل الذي لا يكشف عن قدرة درامية، لا يفلح إلا في ملء مسرحيته بقصائد غنائية جميلة، لأن همّه الرئيسي استخدام الموضوع لتمجيد القومية اللبنانية[١٤٤]. ولكن حتى هذه القومية لا تحمل معها إقناعاً كافياً في المسرحية. إن إحياءه بطلاً لبنانياً قديم جداً، قام بجلائل أعمال الشجاعة والرجولة، لم يكن للاحتفال ببطولة الإنسان، عامة، في جهده العنيد ضد العدوان والشر، بل كان من أجل إحياء أسطورة حضارة قديمة، على أمل ربطها بعالم حديث كان قد انقطع عنها منذ زمن سحيق. وهذا لا يحمل ما يكفي من وزن، لأنه يقدم للقارئ عواطف مقحمة حديثاً لا ترتبط بمشاعر الناس التي تربوا عليها. إن القارئ المثقف، مهما يكن متحمساً لفكرة لبنان «فينيقي»، لا يستطيع مقاومة شعور غامض من الضيق العاطفي بأفكار القصيدة. فهو يعلم جيداً أن الثقافة الحديثة في لبنان ليست فينيقية، بل ثقافة عربية شديدة الاتصال بثقافة العالم العربي ـ الإسلامي، مع شيء من المؤثرات الغربية التي تختلف بين جماعة وأخرى. ثم إن الدعوة الفينيقية، مثل الدعوة الفرعونية في مصر، موقف جديد نسبياً، والمواقف الجديدة تستغرق وقتاً طويلاً جداً لتضرب جذورها العاطفية في أعماق الناس. إن فكرة «الفردوس المفقود»[١٤٥] في هذا المجال لها رنين زائف في أذن عامة القراء العرب.

---

(١٤٣) انظر: عقل، **قدموس**، ص ٢٣.

(١٤٤) حول تمجيد سعيد عقل لبنان، انظر: كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٧٢، ولبكي، **لبنان الشاعر**، ص ٢٠٥.

(١٤٥) هذه العبارة وردت في: عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ٥٥. غير أن ثمة كتاباً آخرين حذوا حذو سعيد عقل في نظرته المثالية إلى لبنان الفينيقي باعتباره مهد الحضارة الخالد. انظر على سبيل المثال: جورج غريب، **سعيد عقل والغزل الخلاّق** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٣).

ولهذا السبب عينه، تخفق **قدموس** حيث أراد لها الشاعر أن تنجح. فعلى الرغم من جمال كثير من مقاطعها، لا تحمل القصيدة قوة شعرية تلبّي حاجة داخلية عند قرائها، ولا تنفذ إلى قضايا حيوية تشغل أذهانهم. إن الموضوع الفينيقي برمّته في الشعر العربي الحديث، سواء استخدم بشكل ظاهر أو بشكل مضمر، هو موضوع مُفتَعَل، جيء به نتيجة مؤثرات سياسية وثقافية بعينها، وفُرض على شعب كان لوقت طويل جداً لا يربطه بالموضوع أي وعي عاطفي أساسي[١٤٦].

أما لماذا اختار عقل أن يكتب **قدموس** في شكل مسرحية، فيمكن تفسيره بما نعرفه عن طموحات الشاعر الثقافية، لأنه ربما كان يريد أن يبلغ ما لم يكن قد تم بلوغه بنجاح فعلي في العربية، ألا وهو الدراما الشعرية. ففي موضوع **قدموس** كان أمام الشاعر مادة خصبة للشعر البطولي، مع إمكانية الاحتفال بمفاهيم خاصة عن الرجولة والشرف[١٤٧]، حيث يكون الهدف الرئيسي أمام البطل السعي وراء المغامرة، ويحفل الشعر بتمجيد الجهود القومية العظيمة كما يتّصف بتوجّهٍ موضوعي ودرامي، وبالانهماك بوصف محاور الموت العنيف والاختطاف والعراك والانتقام. ولكن الشعر البطولي كان يجب أن يكون آخر نوع من الشعر يستهوي شاعراً رمزياً مثل سعيد عقل.

فقدموس ليست بالمسرحية الرمزية الصرف، بل إنها تميل بشدة نحو الرومانسي والكلاسيكي، وتطغى عليها الغنائية إلى جانب بعض المسارب البطولية.

أما رمزية الشاعر في **قدموس** فتظهر نفسها أحياناً في محاولته تغيير بنية الجملة. في البيت التالي يجيء استعمال الاسم غير المشتق كصفة طريفاً:

صارحتها حقيقة حجر يا ليتها اليأس والحمام الحبيب[١٤٨]

وهو لا يكفّ عن الإدهاش بانتقائه المقدرة الطريفة:

ضع على الصوت نبرة العسل الحلو وضع رنّة القناة الغضوب[١٤٩]

---

(١٤٦) عقل، **قدموس**، المقدمة، ص ٩، حيث يقول إنه قد مرت نحو عشر سنوات منذ أن «تدفقت الفكرة في شرايين الفكر المعاصر». وتنطلق هذه الفكرة من أن لبنان كان على الدوام مهداً لمدينة منفصلة، وأن للبنانيين دوراً يؤدونه في رسم مصير البشرية (ص ١٣ ـ ٢٢). ويعلن في هذه المقدمة أن **قدموس**، في الطبعة الثانية، سيكون «إيذاناً ببزوغ الفجر الجديد». ويدل ذلك على أن هذه الأفكار قد برزت في لبنان في مرحلة متأخرة.

(١٤٧) انظر: C. M. Bowra, *Heroic Poetry* (London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1961), p. 4 et seq.

(١٤٨) عقل، المصدر نفسه، ص ٤٢.

(١٤٩) المصدر نفسه، ص ٤٣.

أو:

مطبقات على المغامر يسحقن، فعزّ يطوى ويندف مطمع[١٥٠]

وهو أحياناً يبلغ أصالة مكثفة في مقاطع مثل هذا المقطع:

طيّعٌ مركبي
يقهر الغلاّبة الأمواجْ
ينزع التبر، يسلّ العاجْ
من دم المغربِ[١٥١]

وفي أبيات كهذا البيت:

خُطَّ في صبحك المريض ولو حرفاً وزحزح قُلامة من غبارِ[١٥٢]

ولكن لا توجد محاولة للحفاظ على مُقْتَرَب رمزي، لأن بعض المقاطع، وأغلبها على شيء من الطول، تتميز بخطابية صرف، وتحتشد فيها بلاغة صاخبة مثل:

نحن غير الغزاة ننزل قفراً فنخلّيه أنهراً وجنائنْ
....
نزرع المدن، نزرع الفكر في الأرض ونمضي في الفاتحين مثالا
وغداً تعرف الحضارة في صيدون أمّاً، فتنحني إجلالا[١٥٣]

لكن قدرته الكبيرة على التركيز واختياره المتعمّد للموضوع كان مما أنقذه من كارثة بلاغية، بعبارة الرمزيين. فبعض المقاطع من **قدموس** يشير إلى قدرته على الكتابة بالأسلوب الفخم، كما إن بعض المقاطع الغنائية جاءت في غاية الجمال:

زيّنت خفضة الجناح لنسرٍ شكّ في ملعب النجوم جبينه[١٥٤]

ومثل ذلك:

عن قرى من زمرّد غالقات في جوار الغمام زرق الضياء
يتخطّين مسرح الشمس يرْكزْنَ بلادي على حدود السماء[١٥٥]

---

(١٥٠) المصدر نفسه، ص ٤٩.
(١٥١) المصدر نفسه، ص ٥٥.
(١٥٢) المصدر نفسه، ص ١٢١.
(١٥٣) المصدر نفسه، ص ٤٧، وانظر أيضاً ص ٤٥ ـ ٥٢ و٥٤.
(١٥٤) المصدر نفسه، ص ٧٢.
(١٥٥) المصدر نفسه، ص ٢٦ ـ ٢٧.

وثمة مقاطع كثيرة أخرى ذات قيمة جمالية، حيث يبلغ الشاعر، من خلال حبه وطنه، بلاغة مؤثرة، وأحياناً حبّاً غيريّاً شاملاً ذا علائق مسيحية:

لم نودّع ما بات في الصدر حباً حيثما الحب كان لبنان كانا[١٥٦]

ومثل:

ضقتُمُ بي؟ ورحمةٌ من بلادي تَسَعُ الأرض حَيَّها والجمادا[١٥٧]

أو مثل:

..... بلادي أنا، ولبنان عهدُ
ليس أرزاً ولا جبالاً، وماء وطني الحب، ليس في الحب حقدُ
وهو نور فلا يضل، فكدٌّ ويدٌ تبدع الجمال، وعقلُ
لا تقل «أمتي» وتسطو بدنيا نحن جار للعالمين وأهلُ[١٥٨]

وهو يُظهر كذلك حرية جديدة في الاستعمال النحوي للكلمات. فهو يستعمل أداة التعريف في مواضع عديدة مع الفعل الماضي: «والأذلّت ـ يا نبلها، يد طلاع»[١٥٩].

ومع الفعل المضارع: «هو هذا اليردّها من إله»[١٦٠].

ما الذي كان عقل يبغيه في الشعر؟ أكان التفرّد؟ من المؤكد أن موضوعه الرئيسي متفرّد. وهذا يتفق تماماً مع مفهومه الخاص عن التجربة الشعرية. ففي مقابلة مع الكاتبة عام ١٩٦٠ أصرّ الشاعر على أن التجربة الشعرية أو الموضوع يجب أن يكون متفرداً لا يشبه غيره مما طرقه الشعراء الآخرون، لكي يستحق أن يكتب عنه[١٦١]. وهذا توجّه غريب قاصر نحو الشعر والحياة، لكنه توجّه حقق الشاعر بعض أهدافه في إعماله. ويجب أن يساعد ذلك في تفسير بقاء ذلك الشعر، على الرغم من عناصره الجمالية الكثيرة الناجحة، بعيداً عن تجربة القرّاء، بسبب بحث الشاعر الدؤوب عما هو غير مألوف. كان عقل في ذلك الوقت يخوض معركة سباق خاسرة مع جيل الرواد من شعراء الخمسينيات، فاعتنق بعض مفاهيمهم كمفهوم الوحدة العضوية في القصيدة،

---

(١٥٦) المصدر نفسه، ص ٨٣.

(١٥٧) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(١٥٨) المصدر نفسه، ص ٨٧، وانظر أيضاً ص ٤٥ ـ ٤٧.

(١٥٩) المصدر نفسه، ص ٣١.

(١٦٠) المصدر نفسه، ص ٦٢. وهناك مزيد من الأمثلة في: عقل، **أجل منك؟ لا**، ص ٩٤ ـ ٩٥، ١١٠، ١١٤ وغيرها.

(١٦١) **الأنوار** (بيروت)، ٢٤/ ٤/ ١٩٦٠، ص ٦.

وعلاقة الشاعر الحديث بالتراث الشعري العربي. في المقابلة المذكورة قال لي عقل «يهدف الشعر إلى الكمال الفني. ولا يمكن بلوغ ذلك إلا إذا استطاع الشاعر أن يجمع بين إنجاز التراث بأجمعه وبين أصالة الشاعر نفسه»، وهي فكرة طالما ترددت في الخمسينيات، ربما بتأثير من مقالة إليوت الشهيرة «التراث والموهبة الفردية».

بقي عقل مخلصاً لآرائه أيام شبابه حول بنية الشعر. «القصيدة مثل القصر: فقد تكون قصراً كاملاً، أو جناحاً، أو شرفة. القصيدة العربية مكونة من شرفات، والشعر العربي شعر أبيات لا شعر قصائد كاملة، ولكن ثمة أبيات شعر عربية سنبقى نذكرها دائماً». هذا ما قاله لي في تلك المقابلة. وفي السنة نفسها كتب يقول إن القصيدة تقوم على هياكل متفرقة، تُبنى هيكلاً بعد هيكل. وكل كلمة في هذه الهياكل يجب أن تفحص وتوزن وتصقل وتُقلّب على جوانبها قبل أن تُثبّت في القصيدة، لكي يستطيع الشاعر أن يبلغ هيكلاً قوياً كاملاً[١٦٢]. والحق أن هذا أسلوب صعب. فهو مثل ڤاليري يصبح الفن بين يديه نظاماً. ويقترب مثله، من الكلاسيكية المحدثة[١٦٣]. وإذا كانت قيمة الشاعر الرمزي تقاس بمدى «نجاحه بإضفاء حياة وعمق وقوة إيحاء على الرموز»[١٦٤]، فإن إنجاز سعيد عقل يظل محدوداً في هذا المجال. فليس بين رموزه ما اكتسب مغزى علق في الذاكرة وبقي فيها، لأن أغلب تلك الرموز جاء فكرياً وخضع للانتقاء المتأني. إن كبار الرمزيين هم أولئك الذين يستطيعون إبداع «رموزهم تلقائياً وبدهيّاً ويستعيدون النضارة والقوة الأسطورية ـ الشعرية التي تميز الشعراء البدائيين»[١٦٥]. ولم يكن عقل شاعراً تلقائياً، بل كانت تعوزه الاستجابة السهلة الطبيعية لدى أولئك الشعراء الذين يتركون أنفسهم عرضة للتجربة. فرؤياه عن الجمال المطلق ظلت مبهمة غير مقنعة، لأنها كانت تفتقر، وبخاصة في القصائد القصار، إلى ذلك العمق في الشعور وفي الفكر وإلى ذلك النوع الصحيح من الحساسية الذي يجعل الشعر الرمزي عظيماً. لقد كان سعيه الدائب إلى المحافظة على الهدوء الكبير المستمر في القصيدة وغياب اللوعة والصراع الحقيقي من شعره وعدم اهتمامه بما هو مأسوي ومثير للشفقة في الحياة، وبما هو حاسم وحتمي بالنسبة إلى المصير الإنساني، كل هذا يجعل من شعره نوعاً من الغناء لا يتصل بزمان أو مكان. ثم إن الوضعية الإنسانية وراء هذا الشعر وضعية غير

---

(١٦٢) **الأنوار**، ٢٢/ ٥/ ١٩٦٠، ص ٦؛ إلا أن كرم كان قد وصف هذا الأسلوب قبل ذلك بسنوات. انظر: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٧٣.

(١٦٣) حول ڤاليري، انظر: Norman Suckling, *Paul Valéry and the Civilized Mind*, University of Durham Publications (London; New York: Oxford University Press, 1954), p. 26.

(١٦٤) Peyre, «Symbolism,» p. 293.

(١٦٥) المصدر نفسه.

حقيقية، وبخاصة في قصائده القصيرة حيث يتوقع الإنسان أن يلقى نوعاً من الإشارة إلى هوية الشاعر أو إلى هوية النساء اللواتي يعمرن شعره. لكن هؤلاء النساء بقين تجسيداً لمثال، مثال لا يضع الشاعر من ذاته شيئاً فيه. لهذا السبب لم يسهم شعره إسهاماً كبيراً في إغناء المخزون الغني من شعر الغزل في العربية.

إن أكثر ما يقلق في شعر سعيد عقل أنه لم يستمد قوة من تجربة الشاعر في الحياة. فقصائده لا تظهر كبير وعي بالعالم، وينجم عن ذلك أننا إذ نتقبلها لا تثير فينا حماسةً لها. فبحثه الدؤوب عن الهدوء وإصراره المهووس على النظام يقفان على النقيض من الجو المضطرب الذي يستقي الشعر العربي مادته منه في الوقت الحاضر.

تنحصر أهم إنجازات سعيد عقل في نجاحه بإدخال بعض أساليب الرمزية الفرنسية، كما عرفها القرن التاسع عشر، إلى الشعر العربي. ولا يقيم إيليا حاوي كبير وزن لهذا الإسهام كما لا يجد قيمة كبيرة في شعر عقل[١٦٦]. لكن حكم حاوي شديد القسوة لأنه يتجاهل موقع عقل في الثلاثينيات والأربعينيات وما قام به من دور ريادي كبير. والقول إن شعراء آخرين مثل أديب مظهر قد حاولوا كتابة الشعر الرمزي لا يمكن أن تسلب سعيد عقل هذا الدور الريادي، لأن تجربة مظهر كانت محدودة وغير معروفة في الوطن العربي. والمسألة لا تنحصر في «منح براءة اختراع» لمن يجرّب اتجاهاً جديداً قبل غيره، ولو أنه في حالة مظهر كانت تجربته ناجحة فنّياً. فالفضل الحقيقي يعود إلى من يؤسس اتجاهاً خلال جهد مستمر ورائد. ويبدو أن حاوي أيضاً لا يقيم كبير وزن لقدرة عقل على استعارة آرائه عن الشعر وأسلوبه بنجاح كبير من الرمزيين الفرنسيين. وهو بذلك ينسى مسألتين اثنتين: **الأولى** أن الشعر العربي الحديث، حتى في هذه الأيام، لا يقوى على أن يفخر بأنه قد خلق مفاهيم وأساليب جديدة، بمنأى عن الأثر المباشر للشعر والنقد الغربيين. والنقطة **الثانية** هي أهمية دور عقل في إنعاش هذا الأسلوب الرمزي المتطور في العربية، حيث أعاد الحياة إلى لغة لم تكن بعد قد بلغت المرونة الكافية التي لا تتأتى إلا مع الاستعمال. إن إدخال أسلوب شعري إلى لغة ما، واستقصاء مفردات جديدة يشكلان دوماً إنجازاً مهماً.

واذا نظرنا نظرة شاملة إلى الفترة التي برز فيها عقل (نهاية الثلاثينيات وأغلب عقد الأربعينيات) نجدها أشبه بهدنة عجيبة مدهشة توسطت فترتين امتلأتا بالصخب والتوتر: **الأولى**، تلك التي سبقتها، كان يحكمها بحث رومانسي عن هوية غير مكتشفة، **والثانية**، تلك التي تلتها، كان يحكمها بحث واقعي عن هوية ضائعة. الفترة الأولى يمزّقها اليأس والشكوى والهروبية والأحلام العائمة وأكثرها كئيب محزن، والثانية تغشاها رؤى عنيفة من الرفض والتمرد والرعب والكبرياء المجروحة. كان

(١٦٦) الحاوي، «سعيد عقل: ما له وما عليه،» ص ٢٨ ـ ٢٩.

توجهه الشعري في هذه الفترة الوسطى يبدو غير واقعي، كأنه أعجوبة تخطت الحياة حولها. لقد كان يعيش في برج عاجي تقريباً، وكان، بعبارة كرم «يقطع الماس المضيء، ويصقل جواهر اللفظ المصفّى»[١٦٧].

إن الذي كان يلهم عقل فيوجّهه نحو هذا الموقف الشعري كان يلهم غيره من الشعراء كذلك، وربما تأثر بعضهم به (مثل بديع حقي في سوريا) بينما كان آخرون حتماً مستقلين عن تأثيره (مثل بشر فارس في مصر). ففي ديوان حقي **سِحْر** الذي صدر عام ١٩٥٣ نجده يعكس بأسلوبه الشعري الأنيق «حَسَنِ النحت» أثر سعيد عقل فيه، وأثر المذهب الكلاسيكي في سوريا معاً. عرف ديوان **سِحْر** فترة نجاح قصيرة في دمشق، لكنه سرعان ما تضاءل أمام أحداث شعرية كبرى في الوطن العربي. ولو أن الديوان ظهر في العقد السابق لظهوره لكان من المؤكد أن ينال اهتماماً أكبر، لأن عقد الأربعينيات كما سبق القول كان يتميّز بهدوء نسبي، استطاع المفكرون فيه أن يستغلوا على مهل ثمار الثقافة الغربية. وفي تلك الفترة أعطيت قيمة جديدة للبنية الشعرية، ولانتقاء المفردات الشعرية، كما برز توكيد جديد على أهمية الجهد في الشعر واستعمال الكلمات بشكل دقيق. وقد أمكن الحدّ من الحشو والعاطفية، وهي عملية بالغة الأهمية قبل حلول الخمسينيات مباشرة.

صحيح أن كثيراً من صغار الشعراء قلّدوا شعر سعيد عقل، وبخاصة مفرداته، فابتذلوا تجربته، لكن إخفاقهم يجب ألا ينعكس على شعر عقل. فأثر عقل يجب أن يُتابع، لا بين مقلديه المباشرين، بل بين كبار شعراء الخمسينيات. لقد برهنت تجربته على أنها ليست نهاية اتجاه رمزي مهم في الشعر العربي المعاصر، بل بداية لتيار رئيسي، «لا حركة أدبية مجهضة»، كما يقول هنري پير في حديثه عن التجربة الفرنسية، «بل حركة شديدة الخصوبة»[١٦٨]. لقد أظهر شعر الخمسينيات أنه ذو طبيعة رمزية واضحة. وهذا الوضع يشبه من بعض الوجوه حال الرمزية في أوروبا في الوقت الحاضر. إن الحركة الرمزية الأصلية في فرنسا قد مهدت الطريق أمام مفهوم أوسع عن الشعر استعمل فيه الاتجاه الرمزي في «استقصاء جديد للوضعية الإنسانية على أيدي شعراء محدثين مثل ييتس وإليوت وأودن، مع محاولة جديدة للوصول إلى نظام من خلال الفوضى التي ما زالت تلازمنا»[١٦٩]. فالعصر الذي أتاح من الحرية في الغرب

---

(١٦٧) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٧٥.

(١٦٨) Peyre, «Symbolism,» p. 292.

(١٦٩) Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry*, p. 179.

انظر أيضاً: Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, pp. 23-25.

ما سمح بسيطرة مفهوم شعري يرى الفن «تجربة صوفية شخصية»، قد تبعه عصر يلحّ على الشعر أن يكون في خدمة مشكلات الوجود الإنسانية الأكثر تعلقاً بالجماعة[١٧٠].

وهذا ما حدث في الشعر العربي: فالشعراء العرب في الخمسينيات الذين كانوا يواجهون أخطر مشكلات الوجود العربي بعد كارثة فلسطين عام ١٩٤٨، لم يعودوا قادرين على تحمل وجود مثل ذلك المفهوم عن الشعر الذي ينادي به سعيد عقل. ومع ذلك فإن تجربة عقل قدمت للشعراء اللاحقين أساساً ممتازاً يبنون عليه. إنه لصحيح أن بعض شعراء الخمسينيات من الذين تبنّوا خصائص رمزية مختلفة في شعر يعنى بالتجربة العامة، كانوا يبنون شعرهم على معرفتهم بشعراء القرن العشرين في الغرب ممن كانوا يكتبون بالأسلوب الرمزي. ومع أنه لا يمكن أي ناقد أن ينكر أن الشعراء العرب المعاصرين هم على اتصال بالأدب الغربي المعاصر بدرجات متفاوتة، فإنه ليس من شك كذلك في أن أغلبهم قد استغل تجربة عقل الرمزية إلى أقصى الحدود. إنه بالغ الصعوبة أن نقدّر بالضبط مدى تأثير عقل، لأن مثل هذه المؤثرات دقيقة رهيفة، وكثيراً ما أثرت في شعراء كانوا يناهضون أسلوبه مثل يوسف الخال[١٧١]، لكن هؤلاء الشعراء جميعاً قد نشأوا في تراث أسسه عقل. كان عقل وزملاؤه من شعراء الثلاثينيات والأربعينيات قد سبقوا إلى تناول الأدوات الشعرية وتطويعها الرموز في سياق معاصر، ولذا لم يكن أي مناص للشعراء الذين جاءوا بعدهم في الخمسينيات وبعدها من أن يفيدوا من تجربتهم الناجحة.

رابعاً: بشر فارس (١٩٠٧ ـ ١٩٦٣): تجربة رمزية في مصر

في تعريف بشر فارس الوظيفة الإبداعية، يشدّد على الشعور والحدس. فقد كان يكتب عام ١٩٣٨، في وقت وصل فيه الشعر الرومانسي في مصر إلى أدنى مستوياته، بما لحقه من حشو وإطناب وإفراط في الاستعراض العاطفي. وقد غدا ذلك الشعر كذلك تعبيراً كئيباً لجيل من الشعراء نشأ في ظروف اجتماعية وعاطفية وثقافية وسياسية مشابهة. بعد وقت قصير جداً، كانت غنائية علي محمود طه المرحة ستسيطر على المشهد الشعري، ولكن في عام ١٩٣٨ كان الجو العام يبدو قاتماً، فتدهور الموقف الشعري بشكل كبير.

---

(١٧٠) انظر: Bowra, *The Heritage of Symbolism*, p. 15.

(١٧١) انظر هجوم يوسف الخال على شعر سعيد عقل، في: يوسف الخال، «مستقبل الشعر العربي في لبنان،» **شعر**، العدد ٢ (ربيع ١٩٥٧)، ص ٩٧ ـ ٩٨. غير أن الخال كان من المتحدرين المباشرين من فكرة عقل القومية، كما أنه أفاد من أسلوبه الشعري.

ويبدو من باب الخسارة الفعلية للشعر في مصر أن المميزات الخاصة عند بشر فارس لم تتبلور وتنْمُ، إذ لم تجد في شعره من الغنى والوفرة ما يضمن له السيادة على المشهد الشعري. لقد كان إنتاجه متباعداً متقطعاً ومن طبيعة فذّة بعيدة عن عامة الجماهير. وفارس أكبر أرستقراطي بين الشعراء العرب المحدثين، إذا كانت هذه الصفة لا تزال قادرة على التعبير عن المقصود هنا: رجل لا يعنيه بلوغ انتصارات عاجلة مدوّية أمام جمهور قرّاء كبير. لكن هذه الصفة المحببة ربما لم تكن تخلو من بعض الرغبة في إدهاش معاصريه بإدخال تجديدات غير مألوفة بتاتاً على الشعر.

كان بشر فارس واسع الاطلاع على الأدب الغربي. فقد أكمل دراسته العالية في السوربون وحصل على الدكتوراه عام ١٩٣٢. بدأ مسيرته الأدبية عام ١٩٣٦ بكتابة مقالات بالفرنسية للموسوعة الإسلامية. وقام خلال ذلك، إلى جانب أعمال أخرى، بأبحاث في الفن الإسلامي، وكان يكتب بالفرنسية والعربية معاً، وقد نشر المعهد الفرنسي للآثار الشرقية في كل من دمشق والقاهرة أبحاثه العلمية القيمة الأصيلة[١٧٢]. كان بشر فارس كذلك شاعراً ومسرحياً وكاتب قصة[١٧٣]. وكان إنتاجه الأدبي من طبيعة رمزية عالية، ومثل سعيد عقل، كان يبني نظريته الرمزية على الرمزية الفرنسية في القرن التاسع عشر. ولكنه كان في مصر شخصية منعزلة، متفرّداً في طريقة حياته[١٧٤]، واهتماماته، ونوع الأدب الذي كان يكتبه. كان بشر فارس من أصل لبناني.. ويبدو أنه لم يستطع أن يمتزج ويندمج بالمحيط الأدبي العام هناك، على رغم أنه ولد في مصر وعاش فيها أكثر حياته.

إلى جانب اهتمامه الكبير الناشط بالفن الإسلامي، كان بشر فارس شديد الاهتمام باللغة العربية التي كان يمتلك ناصيتها جيداً. ولذلك فقد استطاع تطبيق نظريته في الرمزية على أعماله، لأن الرمزية تتطلب معرفة عميقة باللغة التي يكتب بها المؤلف. والرمزية عند فارس، شأن غيره من الرمزيين، هي الكشف عما وراء الوعي، وعرض المشاعر الخفيّة والدوافع التي تنكشف عندما يدير المؤلف ظهره إلى

---

(١٧٢) انظر: لويس عوض، «بشر فارس،» في: لويس عوض، **دراسات في النقد والأدب** (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٣)، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٤.

(١٧٣) لبشر فارس مجموعة قصصية واحدة، **سوء تفاهم**، نشرت عام ١٩٤٢؛ وسنتطرق إلى مسرحيته هنا.

(١٧٤) انظر وصفاً لأسلوب حياته، في: المصدر نفسه، ص ٢٠٦ ـ ٢٠٩. انظر أيضاً: أنطون غطاس كرم، «بشر فارس في فنه المسرحي، شاعر عالق ما بين أرض وسماء،» **شعر**، السنة ٧، العدد ٢٦ (ربيع ١٩٦٣)، ص ١٠٠.

العالم الحقيقي[١٧٥]. وما يؤلف الأدب عنده هو القدرة على تسجيل استجاباتنا نحو الأشياء، لا وصف منطق العالم الخارجي. فالأدب إذاً سجل الذات الداخلية لدى الفنان الذي تمرّس على استكناه الرؤى الداخلية. أما التأكيد على الشعور فهو ظاهر في كتاباته، فهو يصرّ على أن من طبيعة الفنان أن لا يعنى كثيراً بالمنطق، تلك العملية العقلية التي تستخدم الذهن أداة. فبشر فارس يميز تمييزاً حاداً بين عملية استخلاص النتائج من حقائق متعددة، وهي عملية عقلية، وبين التحقيق الفني للأشياء الذي لا يمكن بلوغه إلا من خلال المشاعر والحدس. فالحقيقة عند الفنان ليست تلك التي يبلغها بعملية عقلية، بل تلك التي يحسّها بحدسه. واللغة العادية عند فارس تتصل بالممارسة العقلية للذهن، وهي لذلك غريبة عن جوهر اللاوعي، وقاصرة تماماً عن التعبير عن إبداعاتها التلقائية. والسبيل الوحيد لبلوغ ذلك التعبير هو هجر الأسلوب الخطابي. ثم إن فعل الإبداع يقوم على الحذق الذي يجوّد العمل الإبداعي، وعلى الشعور الذي يطمح، حتى قبل أن يبدأ فعل الإبداع، إلى بلوغ مثال يصعب تحقيقه من خلال الكلام العادي. إنّ العملية المذكورة إذ يتعاون فيها الحذق مع الشعور، توصل إلى إبداع فني أصفى، يتميز بالدقة والنفور من الحشو والإطناب. وإذ يزداد عمق الأفكار تشتد صعوبة الأسلوب وغموضه، وتنتشر غلالة رقيقة على الكلمات، التي يجب ألا تصبح نماذج مكرّرة وتعابير مستهلكة.

شعر بشر فارس مفرط النقاء، واختياره الكلمات مدروس وطريف في الوقت نفسه. غير أن شعره مع الأسف يفتقر إلى شرارة النبوغ المبدع. غير أن له مسرحيتين نثريتين رمزيتين: **مفرق الطريق** (١٩٣٨) و**جبهة الغيب** (١٩٦٠)[١٧٦] هما أكثر تعبيراً عن موهبته. لكنه على رغم معرفته الواسعة ومحبته اللغة العربية، لم ينجح بفرض لغة شعرية جديدة على جيله من الشعراء أو على الجيل الذي جاء بعده. وإذا استطاع سعيد عقل أن يلهم الشعراء الذين تبعوه ويثيرهم، نجد شعر بشر فارس، كما يبدو لنا الآن من منظور الحاضر، كأنه كان تجربة منعزلة عزلة الشاعر نفسه. ولم يكن دور ذلك الشعر أن يسهم في التطور الشعري في زمنه بقدر ما كان أن يختبر مدى استعداد الشعر في ذلك الوقت وقابليته لاستيعاب التجارب الشعرية المختلفة.

لم ينشر فارس قصائده في كتاب، بل نجدها مُثبتة في الدوريات المعاصرة أو في الكتب التي تتحدث عن الرمزية. لقد بلغ الشاعر ذروة شهرته كشاعر تجريبي في

---

(١٧٥) حول أفكاره هذه، انظر المقدمة التي وضعها لمسرحيته الأولى: بشر فارس، **مفرق الطريق: مسرحية في فصل واحد** (مصر: مطبعة المعارف، ١٩٣٨)، ص ٥ ـ ٩.

(١٧٦) انظر الحديث عن مسرحيته، في: كرم، المصدر نفسه.

الأربعينيات عندما كان أكثر نشاطاً وعندما كانت ثمة رغبة للتجديد والتجريب في حقل الشعر، بحيث ترحّب بجميع محاولات التجديد. ولكن على الرغم مما أصابه من شهرة في ذلك الوقت، كان القراء يجدون شعره عصيّاً على الفهم. في هذه الأبيات يخاطب الشاعر آلهة الإلهام:

لو كنتِ ناصعة الجبين ... هيهات تنفضني الزيارة
ما روعة اللفظ المبين ... السحر من وحي العبارة
ظل على وهج الحنين ... رسمته معجزة الإشارة
خط تساقط كالحزين ... أرخى على العزم انكساره
ماذا بوجد المحصنين ... صوتٌ شجٍ خلف الستارة
غيّبت في العجب الدفين ... معنى براعته البكارة
دراً يفوت الناظمين ... ونهضت تهديني بحاره
خطوات وسواس رزين ... وهب تعمّيه الطهارة[١٧٧]

لكن قرّاءه وجدوا في زائرته امرأة[١٧٨]، وفاتهم أن يروا في البيت الثاني أنه كان يتحدث عن لغة الشعر وعن الإلهام، وفي البيت الثالث عن الظل الذي يهوّم فوق القصيدة وعن الكلمات التي تُضمِر من دون أن تُفسِّر. ومن الغريب أن هؤلاء القراء كانوا هم قرّاء سعيد عقل في ذروة شهرته. ويبدو من المفارقة أن إصرار فارس على تحقيق التجربة الفنّية عن طريق الشعور لم يمكن تطبيقه على شعره بالذات، لأن القراء الذين كانوا يستمتعون كثيراً بشعر سعيد عقل بسبب ما كان يثيره فيهم من مشاعر بالدرجة الأولى، لم يكونوا قادرين على التأثر بقصائد فارس بالمقدار نفسه.

يبقى بشر فارس واحداً من الشخصيات في مصر ممن قدّموا تنويعاً وفترة هدوء وراحة من الهتافات الشعرية الصاخبة لدى الرومانسيين المصريين. وفارس كاتب محكم الأسلوب مقتصد في كلماته تقف أعماله على النقيض المباشر من عشرات القصائد المترهلّة التي كانت تكتب في ذلك الحين. لكنه لم يستطع أن يجمع في شعره التناسق الكامل بين العاطفة والمعنى الذي كان يصبو إليه، ولا أن يدخل إليه حيوية أو رهافة تكفي لإثارة عاطفة حقيقية لدى القارئ، فبقيت قصائده قليلة التأثير، ضعيفة الإلهام.

---

(١٧٧) كما وردت في: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٢٨، وانظر ص ١٢٩ ـ ١٣٠ لتحليل هذه القصيدة.

(١٧٨) حول التعليقات على هذه القصيدة، انظر: **الأديب**، السنة ٣، الجزء ٨ (آب/اغسطس ١٩٤٤)، ص ٥٥ و٥٧ ـ ٥٨.

خامساً: أورخان ميسّر (١٩١١ ـ ١٩٦٥): تجربـة سوريالـية

في الأربعينيات، كان يهيمن على الحقل الشعري جوّ من الشجاعة الجمالية والمغامرة. كانت التجارب السابقة في الشعر، وبخاصة في الثلاثينيات، قد أعطت مجالاً كبيراً للمغامرة والاستمرار في التجريب، لذا كان كل شيء يبدو ممكناً في تلك الأيام. وعلى رغم أن القوى الرجعية لم تكن متسامحة ولا غافلة، إلا أنها لم تكن حتى ذلك الحين عدائية بشكل خطر. وقد يرجع ذلك إلى أسباب عديدة. ففي المقام الأول كانت التجارب المتطرفة في الشعر حتى ذلك الحين (مثل الشعر المرسل والشعر الحرّ كذاك الذي كتبه أبو شادي فمزج بين عدة بحور في قصيدة واحدة) غير ناجحة، ولم يشعر الناس بأنها تشكل خطراً على الشعر في شكله الموروث. وكانت تجربة عقل الرمزية قد تمت في محيط من جزالة القديم، لذلك لم يكن من السهل على التراثيين إدانتها. أما تجربة بشر فارس فلم يحملها القراء على محمل الجد، بل وجدوا فيها تجربة طريفة غير مؤثرة. من ناحية ثانية كان ثمة احترام عميق للمغامرات الأدبية الغربية، نما على يد النقاد والأدباء الذين تثقفوا ثقافة غربية، ويبدو أن القراء كانت تدفعهم رغبة أصيلة للاطلاع على منجزات الغرب الأدبية التي كانوا يحترمونها كثيراً. من جهة ثالثة، كانت المواجهة الفكرية مع الغرب، والرفض التدريجي لما يقدّمه من مُثُل تجرّد لها كبار الكتاب والزعماء السياسيين، لم تبلغ بعد قوة تلفت النظر. فهذا لم يحدث بهذه الصورة إلا في الخمسينيات عندما بدأت المفاهيم والحركات الأدبية المتحذلقة في الغرب تعامَل في بعض الأوساط في الوطن العربي بشيء من الحذر، إن لم يكن بشيء من الريبة.

في عام ١٩٤٧ ظهرت مجموعة من الشعر المنثور بعنوان **سريال** بقلم أورخان ميسّر، وهو من أهالي حلب، وصاحب تجريب وثقافة عالية، ود. علي الناصر. وقد كتب ميسر مقدمة هذه المجموعة كما كتب خاتمة نقدية لها. وكان علي الناصر الذي يعدّه سامي الكيالي شاعراً من شعراء البرج العاجي[١٧٩]، قد نشر عدة مجموعات شعرية قبل **سريال**[١٨٠]، لكن الخمس والعشرين صفحة من الشعر المنثور التي نشرها في هذه المجموعة كانت مختلفة تماماً. فهو هنا قد هجر الوزن والقافية والوضوح التقليدي الذي كان يميز شعره السابق. وكان نصيب ميسّر من الشعر المنثور في هذه المجموعة ثماني عشرة صفحة. لقد كتب كل من الشاعرين بالأسلوب السوريالي.

---

(١٧٩) سامي الكيالي، **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ١٨٠٠ ـ ١٩٥٠** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٦)، ص ٢٢٢.

(١٨٠) أي **قصة قلب، الظمأ، البلدة المسحورة والأغوار**.

ويظهر من تعليق ميسّر أن الناصر قد مرّ بتغيّر كبير في أسلوبه[١٨١]، وقد يستنتج المرء أن ذلك قد حدث تحت تأثير ميسّر، نظراً لما بلغه الأخير من شهرة في سوريا، ذوّاقةً وكاتباً رائداً. وقد بقيت داره في دمشق، حتى قبيل وفاته، محجّةً للكتّاب والشعراء الذين يعيشون في دمشق أو يمرّون بها. لقد كان محبّاً ذواقة للفن الجميل والأدب الرفيع، وذا أثر هادٍ للكتّاب السوريين والعرب من خلال كتاباته (المنشورة في الدوريات بشكل رئيسي)، ومن خلال الاتصال الشخصي.

وربما كانت **سريال** أكثر التجارب الشعرية الرائدة تطرفاً في الشعر الحديث قبل حركة الشعر الحرّ في نهاية الأربعينيات. في المقدمة يعرض ميسّر مذهب السوريالية بقوة أمام القارئ العربي، فيناقشه ويفصّل القول فيه كناقد لا يرى في التجارب الغربية أمثلة من الكمال لا تخطئ، وكذهن متفرّد يحاول استخدام معاييره الخاصة ومنظوره النقدي الخاص. لكن كثيراً من شروح السوريالية عند ميسّر يعتمد تفسير النظرية السوريالية الغربية كما عرضها أفضل ممثليها. ففي هذه المقدمة إدانة لدور المنطق وللتوجيه في العمل الفني، لأن المنطق يجب ألا يتدخل في التفاعل المثمر الدائم بين العالم الخارجي والروح. ويستطيع الفنان عند ذلك تسجيل الصور المبدعة التي تقدح في ذهنه، بغضّ النظر عن جمالها أو قبحها، أو كونها تتماشى مع القيم الاجتماعية المقبولة أو تتضارب معها[١٨٢]. أما دور اللاوعي الذي سبق تقديمه في التجربة الرمزية عند سعيد عقل، فقد أعيد تقديمه ثانية، وبتوكيد أكبر. وقد دعا ميسّر، شأن السورياليين الغربيين، إلى تحرير اللاوعي، ومثلهم أراد تجنّب «فرض هيكل معقّد من الذهنية التعليمية والتحليل المنمّق على محاولة [الشاعر] اصطياد تلك اللحظات الغامضة التي يستطيع فيها الإنسان، وقد تجنّب مسيل الزمن العنيد، أن يبلغ ذروة السلطان»[١٨٣].

يصف ميسّر العقل الباطن بأنه «خزّان كبير» يجمع استجابات صراعاتنا مع المحسوسات من حولنا. وإذا تمكن الفنان، وهو في حالة إبداع، من وسيلة لإدراك هذه الاستجابات وتحرير اللاوعي في لحظة اندماجه بالوعي، عند ذلك يستطيع بلوغ نمط سوريالي حقيقي من الإبداع[١٨٤]. لكنه يؤكد أن الفنان، إذ يستطيع في النهاية

---

(١٨١) انظر المقارنة التي يجريها ميسر بين شعره السابق وقصائده المنشورة في هذا الديوان، في: أورخان ميسّر وعلي الناصر، **سريال** (حلب: مطبعة دار السلام، ١٩٤٧)، ص ٧٢ ـ ٧٧.

(١٨٢) المصدر نفسه، ص ١١.

(١٨٣) انظر: Henri Peyre, «The Significance of Surrealism,» reprinted from: *Yale French Studies* (New Haven, CT), vol. 1, no. 2 (Fall-Winter 1948), p. 42.

(١٨٤) ميسّر والناصر، المصدر نفسه، ص ١٣ـ ١٤.

تسجيل هذه الصور المحررة من اللاوعي فهو لا يفعل ذلك في العادة إلا باللجوء إلى «الخطوط الهندسية ـ الألفاظ أو الأشكال أو الألوان ـ الباقية التي استطاع الانتباه التقاطها وتثبيتها في الحافظة. ثم يلجأ إلى اصطناع خطوط هندسية جديدة يسكب فيها انطباع الصورة الحي الذي يلمسه في ذاته بوضوح. فإذا تم له ذلك خرجت الصورة إلى الوجود في أسلوب هو مزيج من السوريالية والرمزية، لأن أثر الذهن أصبح ظاهراً فيه في الالتجاء إلى المعجم التقليدي في التفسير والتشبيه والاسهاب!»[١٨٥].

ويرى ميسر أن سوريالية أندريه بروتون وجماعته «لا تخرج عن كونها آثاراً ذهنية مباشرة تحيط بها خطوط هندسية من الرمزية المتطرفة»[١٨٦]. وهي في أحسن الأحوال ليست سوريالية بل «شبه سوريالية»[١٨٧] (Para-surrealism). هل كان ميسّر يدعو إلى ذلك النوع من السوريالية المتطرفة التي شجبها كثير من النقاد الغربيين بوصفها من الدرجة الثانية؟ يقول هنري پير عن هذا النوع من السوريالية إنها «كتابة آليّة، لا يضبطها عقل ولا روح نقدية، ولا تعدو كونها فكرة محكية أو مكتوبة أمسك بها الشاعر في لحظة مثولها التلقائي في ذهنه»[١٨٨]. ويبدو أن ميسّر كان يدعو إلى هذا النوع من السوريالية. إنما من الواضح أن پير لا يرى في هذا النوع من التعبير السوريالي أي فائدة كبرى، وهو يسارع لينكر أن بروتون وغيره من كبار السورياليين قد لجأوا إلى ذلك النوع من الكتابة، لأن «شعرهم ونثرهم يكشفان عن أسلوب متطور معقد التركيب، وجمع بارع بين المؤثرات، واختيار متروٍّ من بين كنوز اللاوعي»[١٨٩].

وهذه مسألة مهمة هنا لأنها تبيّن أن بعض أولئك المنادين بالسوريالية في الشعر العربي الحديث كانوا يدعون إلى أساليب متطرفة منذ البداية. وقد يبيّن هذا المثال التالي إلى حدّ وصلت تجربتهم. كتب ميسّر:

تمثال رائع
يحمل رأساً كلها عين
دخان.. بريق يعمي البصر.. ضوضاء

****

سديم يسبح في صمت

****

---

(١٨٥) المصدر نفسه، ص ١٤ ـ ١٥.

(١٨٦) المصدر نفسه، ص ١٧ ـ ١٨.

(١٨٧) المصدر نفسه، ص ١٥.

(١٨٨) Peyre, Ibid.

(١٨٩) المصدر نفسه.

حدباء
في فقرتها العابسة
عين من زجاج
الأم:
مأتم صامت[١٩٠]

****

وكتب علي الناصر:

واحد أيار	دموع مغلقة	جنة
دهر	غلة تنقع	***
ضجر	قشرة جد وحشية	دموع مجلجلة
جماد ناطق	سعير..	دموع محترقة
جليد	***	***
غفوة سمحاء	عيون	جهنم.. جنة
***	جداول	عين ذات كوّتين[١٩١]

لا بد من أن ميسّر قد أدرك أن الذوق الأدبي العربي لن يتقبّل مثل هذه الكتابة المتطرفة، لأنه هاجم «أمّيّة الذوق الأدبي» لدى «القارئ الذي لم يألف ذهنه الوضوح التقليدي وغير السرعة في الترابط الحكمي». وقال إن السوريالية عندهم ليست سوى مجموعة من الألفاظ والعبارات من دون أي رابط. وهم لم يدركوا قدرة هذه الألفاظ والعبارات على إثارة جوّ انفعالي خاص[١٩٢].

إن أهم خصائص السوريالية التي ناقشها أورخان ميسّر هي خاصية «التكثيف». في الأربعينيات بدأ الشعر العربي يعاني فرط الحشو والإطناب، وهي من صفات الانحطاطية في الرومانسية العاطفية. في إصراره على التكثيف أضاف ميسر دعامة أخرى مهمة إلى تأكيد الرمزيين على التكثيف والإيجاز. وقد ختم مناقشته الطويلة نسبياً لهذه الخاصّية بالعبارة التالية: «إن العين الثرّة أقل روعة جداً من عين دموعها محترقة»[١٩٣].

---

(١٩٠) ميسّر والناصر، المصدر نفسه، ص ٦٢ ـ ٦٣.

(١٩١) المصدر نفسه، ص ٤٤ ـ ٤٥.

(١٩٢) المصدر نفسه، ص ٦٩ ـ ٧٠. انظر أيضاً الهجوم الذي شنه سامي الكيالي على هذا الشعر، في: الكيالي، **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ١٨٠٠ ـ ١٩٥٠**، ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩، حيث وصفه الكيالي بالعقم، ص ٢٢٩.

(١٩٣) انظر: ميسّر والناصر، المصدر نفسه، ص ٧٠ ـ ٧٧، والاقتباس على ص ٧٧.

من الصعب جداً تحديد أثر كتاب مثل **سريال** في الشعر العربي المعاصر، فإذا كان لميسّر من تأثير مباشر في علي الناصر، فإنه لم يؤثر في صديق كبير آخر له، هو عمر أبو ريشة[١٩٤]. ومع ذلك، فإن الشعراء السوريين في الخمسينيات كانوا يبدون علامات مبكّرة من التطور والتعقيد ما كان يمكن أن يقبلها المحافظون السوريون. فالمواهب الشابة، مثل علي أحمد سعيد [أدونيس] هو أهم شعراء سوريا، قد وقعت تحت تأثير ميسّر المنعش[١٩٥]، إلا أن هذا التأثير كان واحداً من عدة مؤثرات، وليس من الممكن التوكيد أين ينتهي أثر وأين يبدأ أثر آخر[١٩٦].

(١٩٤) كثيراً ما تحدث ميسّر مع المؤلفة عن صداقته الوثيقة مع عمر أبو ريشة.

(١٩٥) كما نقلها للمؤلفة كل من ميسّر وأدونيس.

(١٩٦) كان الشعر المنشور في **سريال** في نظر عامة القراء في الأربعينيات والخمسينيات، في أحسن حالاته، استعراضاً للنباهة والظرف، وفي أسوإ الحالات محاولة بشعة لمحاكاة شعر غربي غريب على النفس العام والأسلوب المتعارف عليه في الشعر العربي. ولم تكن أغلبية القراء ترى في هذا الأسلوب غير العبارات المفككة، وسطر أو سطرين من الكلمات والدفقات الكلامية المشتتة التي أعيد ترتيبها على نحو قبيح. وأصبح أسلوب **سريال** والسوريالين الآخرين، على نحو ما، يُربط ويُنسب إلى حركة الشعر الحر التي بدأت بعد ذلك بوقت قصير. ونحن نتحدث هنا بناء على معرفة شخصية بطبيعة المناقشات العامة التي احتدمت في سوريا ولبنان في الخمسينيات.

غير أن **سريال** لم تكن التجربة السوريالية الوحيدة في الأربعينيات. ففي مصر، نشر إدوار حنين شعره السوريالي في **المجلة الجديدة** خلال الحرب العالمية الثانية. إلا أن ضيق المجال دفع المؤلفة إلى قصر المناقشات التي عرضناها في الصفحات السابقة على ما نعتبره المحاولات الأكثر تأثيراً في هذا السياق.