

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الثامنة - العدد الحادي والثلاثون - خريف ١٣٩٧ش / أيلول ٢٠١٨م

ص ٦٢ - ٣٥

مبادئ بلاغة التصوير بين الاتجاهين الرومانسي والبرناسي في الشعر العربي

مجيد صالح بك (الكاتب المسؤول)*

محمد هادي مرادي**

ناصر ميثاقي***

الملخص

تعددت التعاريف عن التصوير في العصر الحاضر، وهو في مفهومه الشامل كما يعرفه "داي لويس" لوحة مصنوعة من الألفاظ، أو محاولة لبيان التجارب عن طريق اللغة وبشكل فني. ومدى توفيق الشاعر في خلع الفنية على كلامه يُسمّى بالبلاغة؛ ومما يقضى عليها هو التصوير الآلي للواقع دون محاولة للانتقاء الفني. وللمذاهب الأدبية في توجيه تلك المحاولات مذاهب تبتني على فلسفة معارضة لسابقتها وتشكل نظرتها إلى الأدب عامة، وإلى الشعر خاصة. وابتناء على تلك النظرة تصنف مبادئها الأساسية لمخلق البلاغة المرجوة. ومن ضمن تلك المذاهب الرومانسية والبرناسية التي تتقابل رؤاها عن البلاغة؛ تعرض هذا المقال لدراسة المبادئ الأساسية التي يستند عليها التصوير في بلاغته عند الاتجاهين الرومانسي والبرناسي. يتطرق هذا المقال بمنهج وصفي - تحليلي إلى العلل والأسباب التي تقف خلف هذا التقابل، لاستخراج مظاهر تلك المبادئ عند شعراء هذين الاتجاهين. وتبين أنّ المبادئ التي اتخذها الاتجاه الرومانسي وهي: محورية الذاتية بمظاهرها، وتكثيف عناصر الصورة وتمجيد الأُم؛ تقف وجها لوجه لما اتخذته البرناسية رغبة في الوصول إلى بلاغة التصوير، حيث كانت المبادئ عندها: الإلمام باللادائية، غائية الجمال، نبذ صفة الحياة عن الطبيعة، تأليه العالم الخارجي، الاهتمام بالشكل وزيادة الشخوص.

الكلمات الدلالية: المبادئ، بلاغة التصوير، الرومانسية، البرناسية، الشعر العربي.

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران
msalehbek@gmail.com

** . أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران
hadim29@gmail.com

*** . طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران
naser_mobark@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٣٩٧/٦/١٢ش

تاريخ الاستلام: ١٣٩٦/١٢/١٨ش

المقدمة

أهمية الصورة ليست بمستنكرة على أحدٍ قديماً ولا حديثاً. فالصورة تحمل العبء الأكبر في الشعر، و«هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل الأديب تجاربه الشعرية» (غنيمي هلال، ١٩٩٧م: ٤١٧)، فكانت موضع نقاش بين النقاد دائماً. وقوة الصورة تتجلى في مدى البلاغة التي يحملها التصوير، وكلّما كانت البلاغة في التصوير أكثر جلاءً وأكبر أثراً، كان التصوير بتلك النسبة قوياً. وللبلاغة مبادئها وأصولها؛ وبالقدر الذي يتمكن الشاعر من تطبيق تلك المبادئ والالتزام بها، سيكون نجاحه أو فشله في التصوير. وكانت مبادئ البلاغة في العصور الأولى للشعر العربي قضية شبه مُتفق عليها وكان على الشاعر أن يلتزم بها، لذلك عندما قال أبوتمام: «يا دهرُ قومٍ من أخدميك، فقد / أضجبتَ هذا الأنامَ من خُرُكِك» أشهروا قولته لأنك «تجد لها الثقل على النفس والتنغيص والتكدير». (المرجاني، لاتا: ٤٧)

والمبادئ هي تبعٌ لنوعية الفكر السائدة في كلِّ عصر من جهة وحاجات الجمهور الموجه إليها ذلك الأدب من جهة أخرى. وبسبب اختلاف العصور وتنوع الرؤى تنشأ المذاهب التي ترسم مسار الأدب بشكل عامّ والبلاغة بشكل خاص. و«لم تكن المذاهب مما تُفرض فرضاً على عصورها، بل كانت استجابةً للحاجات الفكرية والاجتماعية معا». (غنيمي هلال، لاتا: ٦٢)

وهذه الحاجات هي التي تخلق المذاهب والنظريات الأدبية، وبتنوعها أو تعارضها تتنوع وتتعارض المذاهب. ومن تلك النظريات الرومانتيكية والبرناسية اللتان اخترناهما للدراسة إذ مهدت الأولى لوجود الثانية فكانتا على طرفي نقيض من البلاغة، فخرجت مبادئ البلاغة على خلاف ما كانت عليه الأولى إذ كانت ردة فعل أمامها. لذلك حاولنا أن نعالج أسباب هذا التعارض من جهة، وندرس مظاهره في الشعر العربي من جهة أخرى. وتناولنا تلك القضايا بمنهج وصفي - تحليلي.

أسئلة البحث

ما هي العلل والأسباب التي تسبب تعارض مبادئ بلاغة التصوير بين الاتجاهين

الرومانسي والبرناسي؟

وكيف تتجلى تلك المبادئ في شعر كل من الفريقين وما هي مظاهرها؟

الفرضيات

المبادئ عند كل من الاتجاهين تختلف عن مبادئ الاتجاه الآخر، وذلك لأن الفلسفة الكامنة وراء كل منهما تختلف عن الأخرى؛ فالنظرة إلى الأدب في الرومانتيكية تختلف عن نظرة البرناسية تبعاً لتلك الفلسفة، وهذا الاختلاف يفرض على كل منهما أن يُدوّن بيانه الأساسي (manifest) في الأدب وفقاً لرؤى رؤاده، وعلى أساسها تستخرج المبادئ، وتُطبّق في الإنتاج الشعري.

سابقة البحث

لقد تناول المذهبيين بشكل عامّ كل الذين كتبوا عن المذاهب والنظريات الأدبية أو عن الأدب المقارن كأمثال: محمد غنيمي هلال في كتبه دراسات ونماذج في مذاهب الشعر وتقده، والأدب المقارن، والنقد الأدبي الحديث، وأفرد الرومانتيكية في دراسة خاصة. ومحمد مندور في كتابه "الفن ومذاهبه"؛ ورفعت زكي محمود عفيفي في كتابه "المدارس الأدبية الأروبية وأثرها في الأدب العربي"؛ ويوسف عيد في كتابه "المدارس الأدبية"؛ ونسيب نشاوي في كتابه "مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر"؛ ورضا سيد حسيني في كتابه "مكتب هاي أدبي" إلا أنّ كلّها عالجت الجانب العام للمذهب مع احتفال أكبر بالرومانسية. أما محمود فتوحى في كتابه "بلاغة تصوير" فقد خصص البحث بالصورة وحدها وطرح قضايا شائعة رائعة عن التصوير من منظور المذاهب الأدبية غير أن البرناسية لم تجد حظاً للدرس عنده ناهيك عن دراسته التصوير في الشعر الفارسي. وهناك بعض المقالات تناولت موضوع المذهبيين مثل: "تأثير پذيرى شاعران معاصر عرب از مكتب رمانتيك" بقلم على سليمي الذي درس فيها المحاور التي تأثر بها شعراء العرب من الرومانسية الغريبة، ومقالة: "جمالية الصورة البرناسية في أشعار عمر أبو ريشة (معبد كاجورا و نموذجاً)" بقلم صلاح الدين عبدى التي تناول فيها الصورة في القصيدة على ضوء المذهب البرناسي وقد سبقه في دراسة هذه القصيدة أحمد

زيد مُجَبَّك إلا أنه لم يفرد دراسته للصورة بل تناول القصيدة بشكل عام.

التصوير عند الرومانسيين

«يرجع أصل كلمة الرومانسية إلى الكلمة الفرنسية "رومانس"؛ ومعناها قصة أو رواية واقعية كانت أو خيالية. ولكن الكلمة دخلت الأدب الإنجليزي بمفهومها الخيالي فقط في القرن السابع عشر، وأصبحت تعني كل الأشياء المرتبطة بالخيال الجامح والغراميات الملتهبة.» (راغب، ١٩٧٧م: ٢٤) وعندما دخل الأدب الإنجليزي القرن التاسع عشر وجد الكلمة قد تطورت «إلى التغني بجمال الطبيعة والبعد عن كل مظاهر التوتر الحضارى.» (نفسه: ٢٥)

الرومانسية «بلغت قمته في أشعار وردزورث وشيلي وكيثس وبايرون ... فأشعارهم زاخرة بالعاطفة الجياشة والإحساس العميق والفردية المتطرفة.» (راغب، ١٩٧٧م: ٢٨) وتأثر أدباء العرب بدعوة الغربيين إلى الثقة بالإلهام والتزام الوجدانية، وظهرت التيارات الثلاث المتمثلة بالأدب المهجري وجماعة أبولو ومدرسة الديوان. وألح مطران من ضمنهم بدعوته إلى «وحدة القصيدة والوجدانية الخالصة والاندماج في الطبيعة والشعور بالألم.» (عفيفي، ١٩٩٢م: ٤٤) ونالت دعوته القبول، وظهرت قصائد تزخر بالوجدانية مثل هذه الأبيات لـ"بشارة الخورى":

يا خيال الحبيب لم تُبق منى غير حزني وغير دمعى حيًّا
أمسح القبر بالجفون وفاء لغرامى وإن أسأت إليا

(انظر: الرمادى، ١٩٧٢م: ٣٣٥)

الصورة في شعر الرومانتيكيين شعورية تصويرية لا عقلية فكرية. ومنذ الرومانتيكيين تقرر أن كمال الشعر في لغته التصويرية لا تقريرية العقل. لذا عيب الشعر الكلاسيكى فيما يرى كوليردج بأنه يضحى بالعاطفة المنطلقة المشبوبة في سبيل الدقائق الذهنية والوثبات الفكرية. (غنيمى هلال، ٢٠٠٨م: ٣٨٣)

ويرى الرومانتيكيون حيوية الصورة في أن تكون منبعثة من ذات الشاعر وحياته وبيئته الخاصة. لذلك حذروا الشاعر من اللجوء إلى وجوه البلاغة القديمة أو الجرى

وراء الصور الموروثة القديمة التي فقدت حياتها وحيويتها. ومن مظاهر جمال التصوير الفني عندهم الاعتداد بالصور التي ترسم خواطر الشاعر، وبما أنّ الشعر عندهم يعتمد على الصور بدلا من الحدث، فشرط أن تمتلك الصور العضوية في الشعر. وتماز القصيدة عند الرومانتيكيين بأنها «وحدة حيّة نامية بصورها المتآزرة على خلق الشعور». (غنيمي هلال، لاتا: ٨٠)

التصوير عند البرناسية

البرناسية مذهب اكتسب عنوانه من النسبة إلى جبل "بارناس" موطن إله الفن "أبولو" في اليونان، نالت هذه المدرسة اكتمال مبادئها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر واشتهر "لوكت دي ليل" كرئيس لها.

يرى "دي ليل" أنّ واجب «الشاعر الذي يخلق الأفكار أى الأشكال المرئية وغير المرئية في صور حيّة أو مدركة، أن يحقق الجمال بقدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية، في تراكيب فيّئة الصنع، تتم عن عمق خبرة، محكمة النسيج، منوعة الألوان، موسيقية الأصوات، تمتاح من موارد شتّى، من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة؛ إذ إنّ كل عمل فكري لا تتوافر فيه هذه الشروط لخلق جمال حسي لا يمكن أن يكون عملا فنياً». (غنيمي هلال، ٢٠٠٨م: ٣٨٧)

البرناسية تعنى بالصور الشعرية وتوظيفها وصياغتها، ولربما كانت أكبر عناية بالصورة الشعرية من الرومانتيكية، إلا أنّها تختلف معها في الغاية المنشودة من التصوير وكيفيةها إذ «يلجأ البرناسيون إلى الصور المجسّمة (البلاستيكية) ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للأشياء والموضوعات التي يعالجونها، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء». (غنيمي هلال، ١٩٩٧م: ٣٩٣) ويجد الناظر في ترجمة قصيدتي "البحيرة" لـ "لوكانت دي ليل" و"المجردة" لـ "سوللي بريدوم" أنّ الصور الواردة في القصيدة يغلب عليها طابع التجسيم والوصف الموضوعي. وتتتابع الصور فيها تتابع الألوان في لوحات الرسم؛ بيد أنّ البرناسيين كانوا في هذا التصوير التجسيمي النظرى لا يقفون «عند حدود التشابه الحسي بين الأشياء، بل إنّ وراءه عندهم هدفاً إلى جلاء روعة فنية، أو أفكار فلسفية أو

مُثل إنسانية، على القارئ أن يستشفها من وراء هذه الصور الموضوعية.» (نفسه: ٣٩٤)
تأثراً بآراء هؤلاء رأت البرناسية أنّ الصورة الشعرية «تبلغ أعلى درجات جمالها
بقدر اقترابها من فنون النحت والتصوير التي بلغ فيها الفن غاية كماله.» (غنيمة هلال،
لاتا: ٩٥)

تعارض مبادئ التصوير بين الاتجاهين وتفاوتها

تعتمد البرناسية في مبادئها على الفلسفة الوضعية والتجريبية وتتأثر بها. ومن المعلوم
أنّ هاتين الفلسفتين قد كانت تدعوان إلى خروج الإنسان من حدود ذاته سعياً وراء
المعرفة الحقّة المستقيمة؛ والسييل في هذا الخروج يتأتى من خلال الاعتماد على العلم
لا بالركون إلى القلب ودعوته خلافاً لما ذهب إليه أصحاب الرومانسية. ومعرفة الحقائق
هى المعرفة المثمرة الوحيدة عندهم وأبرز السبل للوصول إليها وأتقنها هى العلوم
التجريبية التي تخرج دائماً بنتائج متقنة دقيقة قليلة الخطأ؛ التجربة هى التي يستطيع
بواسطتها الإنسان أن يؤمّن رؤاه العلمية مما انتصب له بالمرصاد من أخطاء وأخطار
فكرية. وبها يستطيع الإنسان أن يخفف من حدّة ذاتيته الفردية التي تكاد أن لا ترتكز
على أسس خاضعة للتقييم والتقويم.

هذه الرؤى وجّهت هذه المدرسة فجعلتها تخرج مضادة للمدرسة الرومانسية، وتقوم
على أنقاضها. لذلك عندما كان احتفال الرومانتيكية بالفرد وبمواطن الضعف والبؤس
بالغا، أسست مبادئها على التخلص من الذات والتوجه نحو الوصف الموضوعى؛ وجاءت
ثورتها على المبدأ الذاتي عنيقة، وتميزت بخلوها من العنصر الذاتي، واختيار مواضعها
من خارج نطاق الذات، واعتماد مبدأ الفن للفن، وإيراز الثقافة التاريخية والعلمية مع
التزام الإلتقان والعرض المعقد.

ومبدأ آخر تارت به البرناسية على الرومانسية هو مبدأ الثقة بالإلهام والتهوين بأمر
الصنعة والتأثق. وذلك كان نتيجة تحولات القرن التاسع عشر الميلادى، حيث بدأت
النهضة العلمية واستجلبت ثقة الكتاب والنقاد إلى تبنيها؛ وكان هذا «التقدم العلمى
نفسه سبباً من أسباب القضاء على الرومانتيكية، وذلك أنّ الكتاب والنقاد أخذوا

يعتقدون أن العلم سيحلّ كل مشاكل الإنسانية وأنّ مناهجه هي المناهج التي يجب أن يتبعها النقد والأدب كي يسيرا في طريق مأمون ويصلا إلى نتائج سليمة. ومن ثمّ لم يعد للانطلاق في عالم الأحلام مجال.» (غنيمي هلال، ٢٠٠٨م: ٥١)
كما أنّه عند البرناسية مفروض «على الشعر ألاّ يهتمّ بمطالب الحياة المادية المعاصرة إذ القطيعة كاملة بينه وبين الدهماء.» (نفسه: ٣٨٧) أي عامّة الناس وسوادهم دون الصفوة منهم. فالشعر يجب أن يخاطب الفئة المؤهلة لذلك الشأن، وليس الانطواء على الذات فقط. وفيما ما يلي سنطرح العلل التي تقف وراء ذلك التفاوت ومظاهر ذلك التعارض:

العلل والأسباب

خلافًا للكلاسيكية التي تجعل العقل أساس فلسفتها في الأدب والجمال، فإنّ الرومانتيكية تعلقو شأن الخيال وتعنى بالقلب والعاطفة. فقد عبر وردزورث عن التجربة الفنيّة بأنّها «الفيض التلقائي للعواطف المتوتّبة الجائحة.» (سيد حسيني، ١٣٨٩ش: ٢٣١) وهو يفرّق بين الخيال والوهم، ويؤكد على سمو الأول وخطر الثاني. وكان يدعو إلى الارتكان إلى الخيال المدعم بالعاطفة، وإلى استرسال النفس بتلبية دعوة المشاعر والثقة بها والاطمئنان إليها. (انظر: غنيمي هلال، ١٩٩٧م: ٣٨٩) لهذا يثق الرومانتيكيون بالإلهام ثقة تامّة، ويجعلون أول ما تجود به القرية عليهم أساسا لشعرهم وصورهم. لذلك كرهوا الصنعة والتأنق وبغضوا الكلاسيكية بلغتها الأرستقراطية التي كانت تفصل بين لغة الشعر واللغة العامة العادية. وأصبح الجمال عند الرومانسية ذاتيا بعد أن كان موضوعيا عند الكلاسيكية، وبعد أن كان مطلقا أصبح نسبيا.

بينما تنجح البرناسية إلى نوع من المثالية وجدت جوهرها عند فيلسوفين كان عهدهما سابقا للبرناسية. لقد طرحت فلسفة كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) وهيغل (١٧٧٠ - ١٨٣٠) العديد من القضايا، أحسن روّاد البرناسية استغلالها والتعامل معها؛ من تلك القضايا هي التفريق بين الجمال الفنّي والغاية الخلقية أو الاجتماعية في الفن الذي طرحه "كانت" في فلسفته عن الجمال؛ فعنده «الحكم الجمالي يمتاز بخصائص: أولها:

أنه يصدر عن رضا من الذوق لا تدفعه إليه المنفعة؛ أي أن المتعة الفنية لا تهتم بقيمة موضوعاتها أو تحقيقه. وثانيها: أن الجمال تقوّمه الأذواق محسوسا، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة. وثالثها: أن كل شيء له غاية تُدرك أو يُظن وجودها فيه إلا الجمال، فإننا نحس بمتعة أمامه تكفينا عن السؤال عن الغاية منه، يسميها "كانت" الغائية بدون غاية. ورابعها: أن الحكم الجمالي ذاتي ابتداء ولكنّه موضوعي في التصوير. (غنيمي هلال، ٢٠٠٨م: ٣٨٥)

إذا كان الرومانسيون قد انزلوا بالشعر إلى الأرض بعد ما كانت الكلاسيكية قد ألقته بالسماء، «فإن البرناسيين قد أصروا على إعادة الشعر حيث كان على قمة جبل بارناس، بعيدا عن الأرض ومشكلاتها التافهة.» (راغب، ١٩٩٧م: ٩٧) وبذلك افتقرت عن الرومانسية لتفترق بينهما مبادئ البلاغة.

المظاهر والآفاق

تتفق البرناسية مع الرومانتيكية في أن الصورة تقوم مقام الشخصيات في المسرحية وأنها الكفيلة بإخراج المشاعر والأحاسيس من التجريد إلى التجسيد إلا أنها تجعل الموضوعية حجرها الأساس؛ فتعرض صورها عرضا لا يباشر شيئا من عواطف الشاعر. الصور عند البرناسية هي غاية بذاتها، لا يطمح الشاعر من خلالها إلى غاية أخرى، لذلك يجب أن يجعل المشاعر فدية للصورة، وأن يحتفى بالصور لذاتها لا لأنها تخدمه في إظهار مشاعره خلافا للرومانسية، وهذه الرؤية قد تؤثر على نوعية مبادئ التصوير.

مبادئ بلاغة الصورة عند الرومانسيين

الصورة الرومانسية تعتمد أكثر ما تعتمد على خيال الشاعر وعواطفه؛ وبهما تستقيم وتزدهر. ويتجلى ذلك في الأمور التالية:

محورية الذاتية

لا يخفى أن أهم خصائص الرومانسية هي الذاتية والفردية. والرومانسي لا يخرج من محيط ذاته المغلقة عليه إلا نادرا، ولا يثق بالبعد العقلاني من وجوده بل ينقطع تماما

إلى عاطفته وأحلامه. وذلك يتجلى في:

*تصوير مشاركة الطبيعة مع الشاعر في همومه وأحزانه

الشاعر الرومانسي يستعين بالطبيعة ومناظرها على جلاء الصور مراعيًا جوانب التشابه التي تربط بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر. عند الشاعر الرومانسي تختلط المشاعر بالصور الشعرية؛ وتظهر المناظرة بين الطبيعة وحالاته النفسية. وتتحوّل الأشياء إلى أشخاص تشارك الشاعر عواطفه وتحمل همّه. وإنّ بدأ أنها لا تشاركه فإنّه ينفر منها أشد النفور.

إنّ امتزاج الشاعر بالطبيعة والتوحد معها من الميزات البارزة لدى الرومانسية، وقد تتجلّى بأشكال متعددة، منها أن الطبيعة تتألم بألم الشاعر، فتحزن لحزنه وتبكي لبكائه وربما أخذت تلمم الحدود وتشقّ الجيوب امتثالاً به؛ أنظر إلى خليل مطران في قصيدته المشهورة "المساء" كيف «يمضي الشاعر متعثراً بجيرته إلى البحر علّه يسلو همّه ويجد العزاء». (الحاوي، ١٩٦٩م: ٨٦٣) وكيف يلتمس من هذا المظهر الطبيعي أذنا صاغية يهمس فيها آلامه وأحزانه:

شاك إلى البحراضطراب خواطري فيجيبني برياحه الهوجاء
وكيف تخفق جوانب البحر وتضيق مواساة له:

والبحر خفاق الجوانب ضائق كمدا كصدري ساعة الإمساء

وكيف يربط بين مشهد الغروب الكوني ومشهد حزنه الوجداني كي يجعل الكون يذرف آخر دمعته له ليشارك الشاعر دموعه وأحزانه، ويرثيه في بلواه:

والدمع من جفني يسيل مشعشا بسنا الشعاع الغارب المترامي

والشمس في شفق يسيل نُضاره فوق العقيق على ذرى سوداء

مرّت من خلال غمامتين تحدرا وتقطرت كالدمعة الحمراء

فكأن آخر دمعته للكون قد مُزجت بأخر أدمعي لرتائي

(مطران، ١٩٤٩م، ج ١: ١٤٤؛ وانظر: خورش، ١٣٨٦ش: ١٠٧-١١٥)

ف«الرومانتيكيون ينشدون السلوان في الطبيعة، ويبنونها حزنهم، ويناظرون بين

مشاعرهم ومناظرها، فقد يضيّقون بمنّاظرها الجميلة، لأنها لاتعبأ بجزئهم؛ وإنّما يستجيبون لمنّاظرها الحزينة لأنّ لها صلات بخواطرهم ومصائرهم. ويتخيلون في المخلوقات أرواحا تحس مثلهم. فيشركونها مشاعرهم؛ ولذا يخاطبون الأشجار والنجوم والورود والصخور وأمواج البحار.» (غنيمي هلال، لاتا: ١٦٠) فهذا الشائبي يخاطب وردة:

أزنبقة السّفح! ما لي أراك تُعانقك اللّوعة القاسية
أفي قلبك الغصّ صوت اللّهب يُرّتل أنشودة الهاوية؟
أسمعك اللّيلُ ندبَ القلوب أأرشفك الفجرُ كأسَ الأسي؟

(الشائبي، ١٩٩٤م: ٢٠٦)

ومن أشكال التصوير الرومانسي مناجاة الشاعر مع مظاهر الطبيعة ومخاطبتها والتساؤل معها بأمل الوصول إلى فهم ما يعجز عن فهمه دون تدخل هذه المظاهر. وقد يكثر عندهم مخاطبة الليل وما يلازمه، فنجد بشارة الخوري يناجى الظلام بفؤاد جريح قائلاً:

أين من مقلتي الكرى يا ظلام؟ أنصف اللّيل والحليّون ناموا
مسحت راحة الكرى عين النا س فنامت ونام فيها الغرام

(الخوري، ٢٠٠٦م: ١٠٦)

ونجد أبو القاسم الشائبي كذلك يطرح أسئلته في أحضان الدجى طالبا استجلاء مسألة أعظم بكثير مما كان عند الخوري من البحث عن نوم هجر المقلتين؛ فيقول:

وفي ليلة من ليالى الخريف مثقلة بالأسى والضجر
سألت الدجى: هل تعيد الحياة لمن أذبلته ربيع العُمُر؟

(الشائبي، ١٩٩٤م: ٩١)

أما أبو شبكة فيطمع أن يلمس بُغيته بمسائلة ما يلازم ليل الرومانسي فيلوذ بشمعة ويناجيها على لسان عاشق يبكي في وحشة مخدع ليس فيها سوى شمعة يحترق لهيها أمامه، فيناجئها:

يا شمعتي! ماذا وراء النزاع؟/ ما هذه القطرة تحت الشعاع؟/ لم أرى فيها اصفرار
الوداع؟/ في دمعك الشاحب نورٌ يذوب/ ماذا تقولين به للقلوب؟/ أينتهى الحبُّ كما

تنتهين؟

وربما اتخذ الشاعر الشمعة دليلاً لكلّ أمر في الحياة، يؤدى غاية وُجد من أجلها، ثم يزول أو يرحل. ولا أدلّ على ذلك من الشمعة الذى عادة ما تكون سريعة الذوبان، تختصر في عمرها القصير ما يطول مدة مديدة من الزمان. (انظر: الحاوى، ١٩٦٩م: ٩٠٧-٩١٥)

✽ تدقق العاطفة وقوتها وحرارتها

«ومن خصائص الصورة في الشعر الرومانتيكى أن تكون شعورية تصويرية، لا عقلية فكرية، فالفكرة في الشعر تترأى من وراء الصور، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجدانى عليها.» (غنىمى هلال، لاتا: ٨٠) وقد حذر الرومانتيكيون من الأفكار والحجج العقلية على حين حذر الكلاسيكيون من الجرى وراء الخيال والصور الذاتية. (نفسه: ٨١) وهذا جلىّ في مقولة لامارتين: «ليس الشعر تلاعباً فكرياً أو جموحاً ذهنيّاً يصف العرضى والسطحى، ولكنّه الصدى الحقيقى العميق الصادق لأدقّ انطباعات النفس.» (غنىمى هلال، لاتا: ٨٢)

لا يحفل الرومانتيكى إلا بصوت شعوره لذلك يمتاز شعره بالصدق الذاتى الذى يُثمر الأصالة؛ ثقته على الإلهام ونفوره من الصنعة والتكلف. وأول ما تجود به القريحة مُفضّل عنده على التفهيق الكلاسيكى الذى يحمل الطابع الأرسطوطي.

فهذا مطران وقد تكالبت عليه آلام الفراق وتجاهل الحبيب، ومعاناة الضعف ومسّ الضّرّ والأمراض النفسية، وهو مغترب على شاطئ البحر المتوسط في مدينة الإسكندرية التى جاءت الرحلة إليها استجابة لطلب الأصدقاء المخلصين الذين توقّعوا بُرهه وتخفيف آلامه بما يجده من نقاء الهواء وجمال المنظر وأمل تلقى الشفاء، فى حالة يأس تزيد من أحزانه وآلامه وتهيج عاطفته فينشد هوانه وقلة حيرته وعدم جدوى سفرته مستسلماً لقرينته فيقول:

إني أقمتُ على التّعلّة بالمنى فى غربة - قالوا - تكون دوائى
إن يشف هذا الجسم طيبُ هوائها أيلطف النيرانَ طيبُ هواء؟

عبث طوافي في البلاد وعلّة في علّة منفاى لاستشفاء
متفرّد بصبايتي، متفرّد بكآبتي، متفرّد بعنائى

وهل من قارئ يستشعر حال مطران في تلك الحالة المتأزّمة ويقرأ هذه الأبيات دون أن يجد في نفسه لوعة تُذكيها تلك العاطفة الصادقة التي زفّها الشاعر دون تكلف وصنعة، ونبع بها شعوره ساذجة وجادت بها قريحته خالصة؟

*التركيز على الحب

يحظى الحب عند الرومانسيين بمكانة عالية فريدة، وكان «أوسع مجالات الشعر الرومانتيكى مجال الحبّ. وكان طابعه العام الحزن والشكوى من عدم وفاء الحبيب. وقلّما كان يعنى الرومانتيكى بلذائذ الحبّ الحسيّة وإّما كان حبّه عاطفيًا حالماً؛» (غنيمة هلال، لاتا: ١٧٥) يتعدّى حدود الجسم والغرائز ويتحول إلى شكل من تزاوج الأرواح قدّر بإرادة من السماء. لا مكان لهوى النفس في هذا الحب، ولربّما رأيت متحابّين يصبو أحدهما إلى الآخر دهرًا من غير أن يحدث أحدهما نفسه بالاجتماع بحبيبه؛ وخير مثال على ذلك ما كان بين جبران ومارى هاسكل. وذلك لأنّ الحبّ عندهم ينبوع أزلى ومعين سرمدى، به تزدهر النفوس وتورق الحياة. وبترحاله تدبل الحياة وتحتضر. (انظر: سليمى، ١٣٩٠م: ١٤)

وأى بهجة للنفس تبقى إذا ذهبّت أحبّتها الكرام
ألا إنّ الحياة بلا حبيب كمثل كأس فارقتها المدام

(الخورى، ٢٠٠٦م: ١٣٨)

الحبّ قدر الإنسان في الحياة وجوهرها؛ لا يجحده إلاّ كالذى يجحد الشمس بغير بصر ولا بصيرة؛ كما يقول ذلك أبو ماضى:

ما جحد الحبّ غير جاهله أيجحد الشمس من له بصر؟

(أبو ماضى، ٢٠٠٠م: ٣٥١)

الحبّ هو السبيل إلى معرفة النفس ومعرفة الله؛ وبه يرتقى الإنسان سلّم العرفان كما يصوّر ذلك أبو ماضى:

إن نفساً لم يشرق الحبُّ فيها هي نفس لا تدرى ما معاها
أنا بالحبِّ قد وصلت إلى نفسي وبالحبِّ قد عرفت الله
ومن أجل أثره البالغ في الأدب الرومانسي سُمِّي الحبُّ بـ"قلب الأدب" وعُدَّ من
الركائز الأساسية في الأدب. (انظر: الأيوبي، ١٩٨٤م: ٩٠)

*الإحساس بالغربة

الواقع عند الرومانتيكي ملئ بالتناقضات، فلا يكون موضع ثقة؛ لذلك لا بدّ من رؤية الوجود من خلال الذات. وهي كفيلة بوضع الإنسان موضع القلق الدائم والاعتراب؛ إضافة إلى إحساس الرومانتيكي الدائم بالاضطهاد بسبب بعد الشقة بينه وبين المجتمع الذي سادته قيادات برجوازية امتازت الثقة في ضمائرهم عندما سلبت الإنسان وأفرغته من مضمونه الأخلاقي. (انظر: أبو عساف، لاتا: ١٠٦) وهذا جعل الرومانتيكيين «يتطلعون إلى سعادة حرمهم إياها المجتمع.» (غنيمي هلال، لاتا: ١٠٨) ويفرّ شاعرهم «بروحه وخياله من بيئته وحاضره إلى بيئات يحلم بها، أو ماضٍ يطلب فيه العزاء، أو مستقبل يحلقه لنفسه.» (نفسه: ١٠٨) فـ«التذمّر من البيئته والضييق بالزمن المعاش، واللؤذ بأمكنة وأزمنة أخرى، والدعوة إلى أسفار تاريخية أو جغرافية في عالم الواقع أو على أجنحة الخيال هي ميزة تتجلى في الأثر الرومانسي.» (سيد حسيني، ١٣٨٩ش: ١٨١) وذلك سواء عند الشاعر الغربي أو العربي أو الفارسي؛ فهذا سهراب سبهرى الشاعر الرومانسي الإيراني ينشد غربته في المدينة التي يقطنها ويصوّر رغبته بجلائها إلى مدينة يحلم بها بالشكل التالي:

«سأصنع قاربا/ سألقيه في الماء/ سأناى عن هذا التراب الغريب/ وراء البحار هناك
مدينة/ النوافذ فيها مفتوحة نحو الظهور./ سأستمر في الانطلاق/ سأكرّر: يجب الابتعاد
الابتعاد.» (سبهرى، ١٣٨٩ش: ٢٢٧)

وأحيانا تظهر غربة الرومانسي في شكل الحنين إلى الوطن والأبنين والعويل في فراقه؛ ولاسيما إذا كانت الهجرة قسرية. نجد خير مثال على ذلك عند شعراء المهجر؛ فهذه أبيات من قصيدة "يا جارتى" للشاعر المهجرى إيليا أبوماضى الذى يصوّر فيها

شخص يبحث عن سبب الحزن النازل بالشاعر ويسأل الجيران:

ما هذا الفتى في الدار معتزلاً كما توحد نساك ورهبان؟

يأتي المساء عليه وهو مكتئب رجع الليل عنه وهو حيران

فيرد عليه الفتى الذي هو الشاعر نفسه في الحقيقة ليبين ما وراء كل هذا الحزن:

وكان لى أمل إن كان لى وطن فيه لنفسى لبانات وِخْلان

فلا المغانى التي اشتاق رؤيتها تلك المغانى ولا السكّان سكّان

(أبو ماضى، ٢٠٠٠م: ٦٨٧)

وظلّ المهجريون بعيدين عن أوطانهم و«دفعهم البعد عن وطنهم والفراق عن أهلهم

إلى حرارة الشوق لأوطانهم فيقول ندره الحداد:

أيها الآتى من الأوطان والأوطان حلوة

لم أجد عنها وإن طال زمان البعد سلوة

وطنى أصبح مذ فارقته فى القلب جذوة»

(صباح، ١٩٨١م: ٥٣)

ويقول جورج صيدح فى قصيدته "وطنى":

وطنى مازلتُ أدعوك أبى وجراح اليتيم فى قلب الولد

هل درى الدهر الذى فرّقنا أنه فرّق روحا عن جسد

(نشاوى، ١٩٨٤م: ٢٠٤)

وأحيانا تظهر غربة الرومانسى فى تصوير شخصيات تبحث عن المجهول كما جاء فى

قصيدة "الملاح النائه" لعلى محمود طه. (الجبوسى، ٢٠٠٧م: ٤١٦)

* التكثيف من عناصر الصورة (الصوت، اللون، الحركة)

أين من عيني حبيب ساحر فيه نُبلٌ وجلالٌ وحياء

واثقُ الخطوة يمشى ملكا ظالمُ الحسنِ شهىّ الكبرياء

عقبُ السّحر كأنفاسُ الرّبى ساهم الطّرف كأحلام المساء

مُشرقُ الطلعة فى منطقهُ لُغة التّور وتعبير السّماء

هذه الأبيات لإبراهيم ناجي من قصيدته المشهورة "الأطلال" ويصوّر فيها حبيبته بصفات «تجمع بين النبل والظلم، وبين الحياء وثقة الخطوة، وبين غموض أحلام المساء وحزنها، وإشراقه الصباح ووضوحها وفرحتها.» (عوض، ١٩٨٥م: ١٢٦) وينوع في وصفه بين جميع أطراف الصورة. وتكثيف أنواع عناصر الصورة في هذه الأبيات جعلتها ترتقى إلى مرتبة سامية بين الصور الفنيّة في الشعر المعاصر؛ حتى عُدتّ من أروعها، «ففيها الصوت والصورة واللون والحركة والرائحة والشّمّ والذوق وكلّ الحواس تعمل.» (خورشا، ١٣٨٦ش: ١٥٣) وتمكّن الشاعر من تصوير حبيبته بأجمل سمات الحسن وآيات البهاء.

ونستطيع أن نأخذ مثالا آخر على تداخل عناصر الصورة الأبيات التالية للشاعر الروماني أبو القاسم الشابي حيث اجتمع فيها الصوت (مترنم، النشيد، أغاريد، النائحة) والصورة واللون (شحرور، غصون، الزهور، الفلا، طيف) والحركة (جمد، غاضت، هوى):
 أرايتَ شحرور الفلا مترنماً بين الغصون جمد النشيدُ بصدرة لما رأى طيف المنون
 فقضى، وقد غاضت أغاريدُ الحياة النائحة وهوى من الأغصان ما بين الزهور الباسرة
 (الشابي، ١٩٩٤م: ٣٨)

وأحيانا تتبادل أدوار الحواس ببعضها؛ وتحدث صورا بديعة من تلك المحسوسات. نورد مثالا على ذلك ما جاء ضمن القصيدة السالفة الذكر من وصف يصرح الشاعر من خلاله بشوقه القاتل إلى محبوبته الذي لايسمح بالسلوّ والنسيان لحظة لما كان لها من أثر بالغ في إضاءة طريقه، وعصمته من الضلال بينما هو سائر في فلاة حياة موحشة.
 وبريق يظماً السارى له أين في عينيك ذياك البريق

والوصف يبلغ ذروة براعته في "يظماً السارى له" الذي به تمكّن الشاعر من إحلال حاسة مكان الأخرى؛ بالوقوف عند هذا التعبير يتبيّن أنّ الشاعر «كيف حوّل الإحساس بالبريق من العين إلى الحلق. إنّ الشعور بالحاجة إلى البريق شعور قوى حادّ يحسّسه الشاعر في حلقه ظمأ واحتراقاً.» (عوض، ١٩٨٥م: ١٢٨)

✽ تمجيد الألم

الشاعر الروماني يرى في الألم سبيلا لتطهير النفس من أدرانها وعاهاتها، وطاقة

لافتتاق براعمها كما يرى دى موسية: «ولعلّ بلواك سبيل نجاتك! وما للنفس أن تظن لمكوناتها إلّا إذا أصابها ألم قوى.» (مندور، لاتا: ٧٨) وطريقا لمعرفة النفس والحياة ومعرفة الله. لذلك يدعو إلى قبول الألم، وتقدير وطأته وتمجيد موطنه، والشاعر الذى يتمكن من تصوير هذا المبدأ فى شعره فيضرب لنفسه بنصيب وافر من البلاغة عند الرومانسيين. فلننظر إلى إلياس أبو شبكة فى العهد الثالث من أقصوصه الشعرية "غلاء" كيف يصوّر حرمان من لا يتخذ الألم نديما يؤاخيهِ وملازما يواسيه.

«من ليس يبكى فى الليالى الطوال/ولا يُدْمى المقلة الساهدة/ومن لم يذق فى الخبز طعم الألم/ولم ينكر وجنتيه السقم/وتسلخ الأوجاع من حِطْمٍ/.. لن يعرف العمر شعاع الإله/ولن يرى آماله فى رؤاه/بل عالما يخبط فى مهزله.» (أبو شبكة، لاتا: ٤٦-٤٧)

فالشاعر يصيح معلنا «أن من لم يعانق الألم وتتقرح عيونه بكاء، من لم يأكل خبز العذاب ويعان السقم حتى الهلاك؛..... لن يدركوا الله ويعانقوه معانقة العذاب والمحبة، بل تبدو لهم الحياة وكأنها تدور فى مهزلة.» (الحاوى، ١٩٦٩م: ٨٩٥) تظهر نزعة تمجيد الألم جليّة من خلال العبارات هذه، وهى سيرة ألفتها الرومنسيون فى الغرب فتبعهم شعراء الشرق بعد ما ارتضوها. وقد تجلّى شكلا من هذا النوع فى قصائد "الليالى" لـ"ألفرد دى موسيه" عند قوله:

مهما يكن المرح الذى تعانى آلامه فى صباح/دعه يتسع، فإنه جرح مقدّس طغنت قلبك به ملائكة الشرّ/فلا شئ يجعلنا فى غاية الكبر والعظمة/إلا الألم الكبير. (الحاوى، ١٩٦٩م: ٩٠١)

إنّ الرومنسيّ شاعر متألم، مُعان، ولتألم الرومنسي أسباب مختلفة ومتعددة، منها رؤية البؤس والاكْتئاب المهيمين فيسعى إلى جعلهم فى سعادة غامرة؛ ويستنفد جميع طاقته فى سبيل ذلك، لكن لا يكون فى النهاية إلّا كالشجر الذى يرمونه بالحجر بينما هو يرميهم بالثمر؛ فعندها يسخط عليهم ويأسره الألم. (انظر: زغلول سلام، ١٩٨١م: ١٢٦)

مبادئ بلاغة التصوير عند البرناسية

وظهرت عبارة "الفن للفن" لأول مرة فى محاضرة أُلقيت فى سوربون عام ١٨١٨ على

لسان "فكتور كوزان". ثم سيدها "تيوفيل جوتيه" (١٨١١-١٨٧٢) الذي كان من أكبر طلائع البرناسيين بمقولته: «الفن ليس لدينا وسيلة، ولكنّه الغاية. وكلّ فنّان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنّان فيما نرى.» (غنيمي هلال، ٢٠٠٨م: ٣٨٧) بينما الرأى العام الذي ساد القرن السادس عشر والسابع عشر بالنسبة إلى علاقة الفن بالنفع هو أنّ الفن ومن جملته «الشعر هو خادم الفلسفة الأخلاقية والإرشاد التعليمي.» (راغب، ١٩٧٧م: ٩٦) وقد ساد هذا الاتجاه أزمانا مديدة؛ فأرتأت البرناسية أن نصره الأدب وتحرير الفن من هذه العبودية المزرية كان لزاما عليها. وبدت بوادر هذه الثورة عند "س. رديكر" في دراسته "الثورة الجمالية" ثم عند "بيير كورني" حيث جعل الفائدة العملية من الشعر مقصورة على المتعة الفنيّة التي يعجز عن تحقيقها كلّ ما سوى الأدب. (انظر: راغب، ١٩٧٧م: ٩٨-٩٩) وهذا ما جعلها تلتزم المبادئ التالية في صورها من أجل تحرّى البلاغة:

* الإلمام باللاذاتية

لو وقف الشاعر البرناسي في زاوية من المدينة، في منعطف من شارع مليء بالأشجار والأزهار عرفه لأوّل مرّة وهو يتبادل مع حبيبته نظرات تنتهل خمر الحياة من كأس القلب فينتشى بها؛ أو على شاطئ بحيرة رائعة المنظر خلابة الجمال وكان له في ماكان ذكريات تذكى الوجدان وتنعش النفس فيرتعش لها الجنان؛ فإنّه من كمال الصورة البرناسية أن لايعبأ بأى من تلك المشاعر الحية التي أخذت تدبّ دبيها عند وقوفه في ذاك المكان وأن لايسمح أن تدسّ نفسها في ما يصدره من كلام وبيان. وعليه أن يأخذ بتوصيف المظهر كما يجده ماثلا أمامه بشكله ولونه وتفصيله صائنا له من مرّدة الأحاسيس التي تترصد اختراق ذلك الفضاء.

يجنح البرناسيون إلى الموضوعية العاقلة والانتصار للعقل بدلا من الاستسلام للعواطف والوجدانيات، إذ إنهم يرون من واجب الفن أن يتقصى الحقائق الثابتة في الحياة الإنسانية لا أن ينساق خلف نزوات مدويّة ومشاعر هبائية زائلة. على الفنانين ومنهم الشعراء أن يكتبوا جماح الانفعالات ويمنعوها من الشطح والشطط، لذلك فإنّ

«البرناسى يرفض أن يعرض همومه الذاتية بل سيرته من الحبّ؛ ويرفض أن يتمادى الشاعر فى أحاسيسه الوجدانية وأن يُخضع لها الوجود ويتصرّف بالحقائق كما فعل لامرتين فى قصائده المطوّلة إثر موت حبيبته الفير.» (عيد، ١٩٩٤م، ١: ١٦٠) فما فعله لامرتين يُعدّ نوعاً من الهوس عندهم والعبث إذ لم يتمكنوا من تفهم ما فعل لامرتين بنفسه بذريعة موت إنسانة لاتعدو أن تكون كغيرها من البشر فاستنكروا عليه إسرافه فى تشويه الحقائق.

الافتراق الجوهرى بين البرناسية والرومانتيكية هو أن أصحابها دعوا إلى موضوعية الصور فى مقابل الدعوة إلى الصور الذاتية؛ فهى «تعنى بالموضوعية فى صياغة الصور الشعرية، وتعبر فى واقعية عن الأشياء التى تناولتها كالتماثيل والرسوم وآثار الحضارات وغيرها. وعلى الشاعر أن يتخلّى عن عاطفته وأفكاره. ويعمد إلى استنطاقها فى موضوعية صارمة.» (عبد الحميد على، لاتا: ١٤٠)

الصور فى الشعر البرناسى وصفية. الشعر البرناسى كأنه مرآة تراءى فيه الأشياء كما هى. الشاعر لا يتخطى أن يكون شاهداً على ما يرى. فإنّه يسجّل ما يشاهد بأمانة ودقة فائقتين. لا يتوقع من التصوير شيئاً سوى التصوير. الصور تصبح مقصودة لذاتها. لا لأن تدعم آراء وأحاسيس يتبناها ويستسلم لها. ولهذا فإنهم يبغضون الشاعر كلّ البغض حينما يرى الأشياء والمناظر الطبيعية من خلال ذاته. ورغبة فى تطبيق ذلك يلجأ البرناسيون إلى الصور المجسمة (البلاستيكية) لأنها تسجّل مظاهر الأشياء كلّ التسجيل، فتثبت ما لها وما عليها بألوانها وأحجامها ودقائق أمورها دون الوقوع فى الحكم عليها تجميلاً أو تقييحاً، أو تلوينها بريشة الأحلام والأوهام. لذلك عندما أراد سوللى بريدوم وصف بجمعة تضرب بالماء كان شديد الحرص أن لا يتخطى الحدود الحسى للظاهرة وكان شديد الكبت لمشاعره كى لا تفاجعه بالانقلات؛ فقال: «ودون جرس أو جلبة/ودون مرآت البحيرات العميقة والساكنة/ تضرب البجعة/أمواج الماء/بجناحيها الشبهتين بسعفتى النخيل/وتنزلق/وريش منكبها يبدو وكأنّه ثلج إبريل.» (عيد، ١٩٩٤م، ٢: ٣٤٠) فلا يعدو الشاعر تصوير الحسى بالحسى، فالبحيرة لشدة صفائها مرآة والجناحان بطولهما وتوسط خيط ممتد بين طرفى ريشها كسعفتى نخل، والريش

بياضه بياض الثلج ولا تجد لحضور المشاعر من أثر، فتغيب ذات الشاعر بذلك تماما.

* غائية الجمال

هناك مقولة مشهورة تبين مهمة الشاعر البرناسي وموقفه من الفن ووجوب استقلاله عن الغايات النفعية، وترسم المعالم الأولى لصور الشعر البرناسي وهي: «على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية كما لو كان يراها إله من آلهة اليونان في أعلى جبل أوليمب، وأن يفكر فيها من خلال نظراته الغامضة دون أية مصلحة له، وأن يكسوها صورتها الحيوية العليا، مع تجرده هو عنها تجردا تامًا.» (غنيمي هلال، لاتا: ٩٦) وكان دي ليل يعتقد أن: «عالم الجمال - وهو مجال الفن الوحيد - غاية في ذاته، وليس الجمال خادما للحق؛ لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية.» (غنيمي هلال، ٢٠٠٨م: ٣٨٧)

والمعنى الذي يطمحون إليه من وراء دعوتهم "الفن للفن" لا يكون سوى رغبتهم في البعد عن الغايات النفعية المباشرة في الفن. وليس معنى ذلك أنهم لا يرون للفن والشعر رسالة إنسانية ووظيفة مخصصة، بل مُطالب هو بأن يكون له الأثر البالغ في هداية الصفة إلى المثاليات وفي سمو النفس عبر المتعة الفنيّة. لذلك ترتقى مرتبة الصور عندهم إذا كانت شاحنة للمعاني ذات دلالات إيحائية كبيرة وهذا ما جعل رواد هذه المدرسة يشيدون بوحدة الصورة والفكرة. «وميزة الشعر عندهم أن يصمم الشاعر مشاعره الخاصة في صور موضوعية، يلتزم الحيدة التامة إزاءها كما يفعل العالم في معمل تجاربه. وقد تعكس هذه الصور مشاعر الشاعر ولكن عن طريق غير مباشر.» (غنيمي هلال، ٢٠٠٨م: ٣٩٢) فمن التعسف أن نتوقع من مذهب الفن للفن تعرضه لمسائل الأخلاق، ومن ثمّ نحمله وزر التفریط بالقضايا الأخلاقية ونرميه بتهمة الدعوة إلى الخروج على قواعد الأخلاق إذ إنّه لا يتعرض للمشكلة الأخلاقية على الإطلاق. (انظر: مندور، لاتا: ١١٥) يقول الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو في دراسته "الأساس الشعري" عن لزوم استقلال الفن عن بقية أنشطة حياة البشر اليومية: «أنّ التعليم من خلال الشعر خرافة ليس لها أي أساس من الصحة وعلى القارئ أن يستمتع بالقصيدة من أجل القصيدة

نفسها.» (راغب، ١٩٧٧م: ١٠٠) ويقول تيوفيل جوتيه (١٨١١-١٨٧٢): «نحن نعتقد في استقلال الفن. فالفن لدينا ليس وسيلة ولكنّه الغاية؛ وكلّ فنان يهدف إلى ما سوى الجمال، فليس بفنان فيما نرى. وفي مقدمة قصته "الفتاة دى مويان" يقول: لا وجود لشيء جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة له؛ وكلّ ما هو نافع قبيح.» (غنيمة هلال، لاتا: ٩٦) كلّ هذه الأقوال تتفق في لزوم حصر غاية الفن في الجمال؛ صناعة الجمال ينبغي أن تكون القطب المركزي للفن وحواله ستدور الأجزاء المكوّنة لهذا الجمال.

«هناك أقوال وأفعال لا علاقة لها بالأخلاق ولا تخضع لمقاييسها Amoral، ومن بينها الحقائق الرياضية والحقائق الجمالية.» (مندور، لاتا: ١١٥) ومن الظلم أن نزن الشيء بما ينتفى الوزن عنه أساساً، وإننا نجور على الفن إذا حاولنا تقييمه بمقياس الخير والشرّ أو بمقاييس أخلاقية، لأنّ «الفن لا يُحكم عليه من حيث الخير والشرّ ولا من حيث الصحة والخطأ وإنما يُحكم عليه من حيث الجمال والقبح.» (مندور، لاتا: ١١٥) لذلك لا يصحّ النفور من عمر أبوريشة حين وصف تمثالاً في "معبد كاجوراو" وتحريّ الدقة قائلاً:

ومراهق مستسلم	لقيادِ غانية عوان
ردّ الربيع لها، فرّفت	طلعة وزهت ليان
أهوت عليه فاكتسى	بالياسمين الخيزران
وتمهّلت، لا وهجها	فان ولا الينبوع فان

(أبوريشة، ٢٠٠٩م، ١: ١١١)

إذ مسّ روح العفة العامّة وصرّح بمشهد كان التكنّي به أحرى، بل يجب أن يُثنى عليه بما كُتب له من توفيق في مقارنة المبادئ الجمالية حيث استطاع أن يُضفي دقائق الملامح البرناسية على صورة تجسّدت «في تمثال لفتى شابّ يلتقى بامرأة في منتصف العمر، فإذا هما يتساقبان الهوى.» (عبدى، ١٤٣٣ق: ١٠٤) فتهوى عليه فيكتسى الخيزران بالياسمين؛ وأن يحتفظ بأصالة التمثال الذي يعبر بكلّ جرأة عن الأهواء الجنسية حتى أخرجه صورة مطابقة للأصل.

* الشكل مظهر الإبداع ومجلى الجمال

في قديم الأيام نادى عنتره: هل غادر الشعراء من متردم؟! وجاء بعده ببضعة قرون

الملاحظ ليقول: المعاني مطروحة في الطريق. وكأنّ البرناسيين اتخذوا من ذلك مبدأ لفلسفتهم الجمالية من غير قصد أو علم. فالمضمون عندهم نزر يسير ناضب؛ وأما الشكل فهو المؤهل لأن يكون مصدر إبداع لامتناهٍ فعلى الشاعر أن يظهر براعته في تنقيف العبارة وبهاء الأسلوب. يستخزن الشكل طاقات جمالية كامنة يستطيع الشاعر بكشفها وطريقة عرضها أن يوهم المتلقى بأنّها بديعة جديدة. وهذه الأساليب والتأويلات الشكلية هي التي تشكل مادة الخلق لدى الشاعر وتظهر موهبته حيث يتمكن من حسن صياغتها. وبعبارة أخرى «إنّ خصائص الشعر البارناسي تتجلّى في الديباجة الناصعة والتعبير المتأنق والتصوير الجميل والتجسيم القوي. هذا ما دفع بعض النقاد إلى اعتبار البارناسيين أهل صناعة لفظية؛ وأنّهم صناع مهرة شغلهم الزخرف عن رؤية أهدافهم، وأنّهم بذلك يثيرون الإعجاب ولا يلمسون في قرائهم أدقّ المشاعر وأقواها.» (عفيفي، ١٩٩٢م: ٧٢)

وهذا لا يعني أن البرناسيين لم يعتنوا بالموضوعات الشعرية، بل وإنّهم يحاولون كشف موضوعات جديدة خارجة عن الحدود التي وقف عندها سابقوهم فساروا ينقبون أغوار التاريخ والديانات المختلفة كالهندية والبوذية، والأسطورة وأقبلوا على الاكتشافات العلمية؛ لذلك تبحر البرناسيون في دراسة التاريخ وأخذوا حظاً كبيراً مما وصل إليه العلم في دراسة الأجناس البشرية ودياناتها وأساطيرها وحضاراتها، فلا تجد الصور السطحية والمشابهات العامّة سبيلها إلى شعرهم وازدانت صورهم بصبغة علمية يستعصى فهمها على من لا يملك الرصيد الثقافي المطلوب في تلك المجالات. (انظر: غنيمي هلال، لاتا: ١٠٥)

* نبد صفة الحياة عن الطبيعة وعناصرها

قد رأينا أن الرومانسي يجد في الطبيعة خير شفيق؛ تشاطره أفراده وأترابه، فهي باكية إذا جاء يشكوها بثّه وأحزانه، وضاحكة راقصة مستبشرة إذا طرب وانتشى. فهي حية عاقلة، عاقلة حالاتها بحالة أبنائها. تتناغم جميع مشاهدتها مع ما يجده الرومانسي في قرارة نفسه. ولكن هذه نظرة يثور عليها البرناسي أيما ثورة؛ ف«يأنف من إحياء

الطبيعة وبثّ الخواطر والحالات الإنسانية والمجانية عليها.» (عيد، ١٩٩٤م، ١: ١٦٤) لأن ذلك بالنسبة إلى البرناسى «تصرف بالمظاهر وحملها على غير حملها والشاعر بذلك يقحم عليها ذاتيته ويجهض انفعاله في اللاحقية.» (نفسه) فيجب على الشاعر أن يحذر شديد الحذر من الانجراف في مثلها؛ وليقف من الطبيعة عند حدود مظاهرها دون الاستحالة فيها، همّه نحت الجمال فحسب؛ كما تخلى خليل شيبوب عن رومانسيته الغالبة وأظهر نزعة الفنيّة المتأثرة بالبرناسيين في قصيدته "النور والحياة" التي «فيها وصف يعود بالفن إلى حقيقته الجمالية الطبيعية؛ يقول فيها: ما البدر في الليل إلاّ الجين / يذوب سنى وينير سناء/ فشمس الصباح عقيق يسيل...» (نشاوى، ١٩٨٤م: ٢٧٣) فلم يزد على تشبيه البدر باللجين والشمس بالعقيق دون أن يحملها أوصافا ليس من شأنهما القبول بها؛ فأين هذا من بيت الشابيّ التالى الذى يجعل من الفضاء شاعر حالم، ومن السهول آذان تستعذب همس المناجاة:

وحيث الفضاء شاعر حالم يناجى السهول بوحى طريف

✽ تأليه (تنزيه) العالم الخارجى

من الأسس التى دعت البرناسية إليها هى التزام الموضوعية فى الفن. وهذا الالتزام يفرض على أصحابها احترام وتقديس المظاهر الخارجية فى حقيقتها الخاصة بها. «فى البرناسية نوع من الوثنية التى تتعبد للعالم الخارجى وتقرّ به وتهبه ماهيته واستقلاله ولا تقبل أن يفقد عصمته وبكارتته فى الانثيالات والتأويل النفسية.» (عيد، ١٩٩٤م، ٢: ٣٣٢) فهى فى هذا المجال موحّدة بامتياز. لذلك تبذل جهدا بالغال لكى تصون حرم العالم الخارجى من ذاتيات إنسانية طاغية وهذيانية. فهى تسعى أن تطهّر الفن ومن جملته الشعر من الهراء المنبوذ الذى كان الفنان الرومانسى يقحمه على المظاهر الخارجية من الطبيعة وغيرها، إذ كان يكلفها مؤونة التجاوب معه فى بلوى أصابته أو قطيعة حصلت بينه وبين عشيقته أو غربة آذته من قريب أو بعيد. والواضح على كلّ لبّ أنّ هذه المظاهر لاتقوى على فعل شىء ترجّاه الرومانسى منها، إذ هى فى الحقيقة لاتملك لأذنا صاغية ولا عينا باكية ولا ألسن مبتهلة داعية؛ فهى فعلا لامبالية بكلّ ما ينزل بالإنسان أو

يحيط به. فلذلك يزدرون فعلة لامرتين أشدّ الازدراء «حين راح ينادى الشيطان والماء والأشجار والبحيرة وكلّ ما يرى ويسمع ويتنفس أن تشهد بأنه أحبّ الفير». (عيد، ١٩٩٤م، ١: ١٦٤) ويعصمون أنفسهم من الوقوع في مثل ذلك في الشعر؛ ولا يتعدّون الوصف البحت المبالغ في دقة تفاصيله تجاه مظاهر العالم. يظهر ذلك بكامل وضوحه في قصيدة "سمفونيا بالماجور البيضاء" لـ"غوتيه" التي يقول فيها:

«وهنّ تحنين خطوط قباتهنّ البيض / نشاهد في أفاصيص الشمال/على الرّين القديم،
نساء مجعات/وهنّ يسبحنّ مترنّات على الشاطئ/أو إنهنّ يعلّقن على بعض الأغصان/
الريش الذي يكسوهنّ/ويّدعن جلدهنّ يلمع ويتلألأ/وهو أشدّ بياضا من ثلج ريشهنّ.»
(عيد، ١٩٩٤م، ٢: ٣٢٧) والقصيدة بكاملها وصف لنسوة شديدة البياض، ويرتدين البياض جئن إلى الشاطئ ليستحمن. فاتخذ الشاعر البياض غرضا لشعره وراح يتقصى معالم البياض في مظاهر الوجود كلها، وأخذ يعقد صلة بين تلك المعالم وبياض النسوة ويعدّد ويعدّد دون أن يجور على الوصف بشيء من الانفعال. وهذا الاتجاه وإن تمّ التنظير والتأطير له على في القرون المتأخرة إلا أنّنا نجد ملامحه في الشعر العربي القديم جليّة خاصة عند كبار الوصّافين الجاهليين كامرئ القيس وزهير والأعشى و...حيث كان شعرهم في معظمه وصفا وكانت الصورة حرفية حسيّة تُعنى بالمظهر الخارجى وحده. والبرناسية تتبنّى الوصف مبدأ لها. ولو رأى شاعر برناسي الأبيات التالية مثلا من معلقة امرئ القيس الشهيرة الذي يصف بها بيضة خدر تجاوز الأحراس إليها على حدّ تعبيره، أما يطرب لموافقته مبادئهم؟

«مُهْفَهْفَه» بِيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسّجّنجل
كِبْكِرِ المُقاناةِ البياض بَصْفَرَةٍ غداها نير الماء غير المُحلّل

(الزوزني، لاتا: ٢٤)

زيادة الشخوص والمثول لتقريب الشعر من النحت

الترام مبدأ الموضوعية واللاذاتية فرض على البرناسية اتخاذ موضع اللامبالاة واللانفعال إزاء الوجود فتحتمّ عليهم النقل والتقريب من دون قيام أى صلة دالة بينهم

وبينه، وبوضوح تامّ ودقّة بالغة. فوجدوا في النحت المثال الأعلى للدقة والوضوح. وبدا لهم أنّهم يستطيعون النقش بالألغاز كما نقش النحات في الحجر. وتمنّوا لو أنّهم استطاعوا البلوغ في التعبير والبيان ما بلغه النحت في الحجر. فانتهجوا ذلك المنهج وصار النحت في حسابهم الفن الأسمى الفريد، لأنّه لا يعدو أن يرى إلّا ثابتا شاخصا للعين والذهن في إطار الوضوح والنظافة الشكلية. فكّرّس الرواد محاولاتهم في إبداع تماثيل بيانية خالدة متوسلين مادة اللفظ والشكل والصورة. (انظر: عيد، ١٩٩٤م، ١: ١٦٦) وارتأوا أنّ «الكمال المطلوب للشاعر هو أن يرتقى بشعره إلى مستوى التماثيل اتقانا وجمالا». (سيد حسيني، ١٣٨٩ش: ٤٨٢) وعلى ذلك جعلوا معيار التفاضل بين الصور الشعرية مدى توفيق الشاعر في تقريب قصيدته إلى الأوصاف الجمالية التي تتفاضل بها التماثيل. والشاعر المتألق هو الذي يتمكن من نظم قصيدة يفعل بألفاظها ما فعله مايكل أنجلو بمادة تماثله الشهيرة، ويشقى في إخراجها كشقاء النحات في أعماله. وكما أنّ التماثيل شاخصة للأنظار دون أي ملابسة فكذلك على الشاعر أن لا يترك للغموض أو التعثر الذي يقضى على دقة التعبير وشفافية التصوير مجالا في صورته.

الشعر البرناسي غالبه في الوصف، وفيه تجذ الجماليات التي يرمى إليها البرناسيون سبيلها للبروز. أشتهر أمين نخلة بأنّه شاعر الغزل والوصف. و الغزل يصبح عنده «استحضار تصويري للمحبوب في شتّى مظاهره، يعرض له في تأنّ وتأمل، واستمتاع فنيّ في الرسم والإخراج الجماليّ لفظا ومعنى. وقد يتناولها أجزاء جمالية من فم، أو كحل، أو قميص أزرق، أو مشط، أو منديل، أو معطف». (الفاخوري، ١٩٨٦م: ٥٢٠) كلّ هذه الميزات التي نجدها عند نخلة هي ما استنفد البرناسيون طاقاتهم الشعرية في طلبها. فإنّهم لا يطمحون إلى شيء وراء النجاح في عرض المظاهر الخارجية بكامل حسبيّتها وفي غاية دقتها وشفافية تصويرها. وشاعرنا تمكّن من ذلك إلى حد كبير حيث إنّ في وصفه الغزليّ «يعرض للمرأة كأنّها تمثال رخاميّ تغرق العين فيه، وهو يجهد في استيفاء وصف المشهد الممتع، في دقة تصوير، ودقة تشبيه، ودقة تعبير» (نفسه: ٥٢٠) وإن لم يدخل في تصنيف البرناسيين، فلننظر إلى أبيات له:

«سألت له الله أن يهدأ فقد تعب العقد مما رأى

رفيقٌ لخصرك ما ينثني وكم قصّر العقد، كم أبطأ
أطال على الدر تعريجه ودار بكنزين قد خبنا
وراح وجاء، فلما اهتدى تدلّى ولكنّه ألجنا

ففى تخريج المعنى القائم على الصلة بين العقد والخصر، ما جعل أمين نخلة لا يفتعل الصورة، إنما هو شاهد العقد على الثريبة ومشنوقا فوق النهدين. وكان العقد الحسى نفسه مثيرا بما إليه وفى المقام الذى اضطلع فيه واستلقى. «(عيد، ١٩٩٤م، ٢: ٣٦٠-٣٦١) ونحن لانريد أن نقحم على الشاعر ما لم يكن يدعيه ولم يدعو إليه وأن نصّفه زورا وبهتانا فى عداد البرناسيين «إلاّ أنّ اتجاهه الجمالى وميله إلى التعامل مع الظواهر فى تعميق ذاتيتها وماهيّتها واكتشاف الأسرار والإمكانات الهاجعة فيها والتي حالت النفعية والمادية دون التنبّه لها والإبانة عنها جعلاه من رواد هذا المذهب.» (نفسه: ٣٦٠)

النتائج

تبين أن البرناسية قد تأثرت فى نهجها بأصول فلسفة الجمال عند "كانت" ومن شايعوه، وتبعاً لذلك فصلت الجمال عن الغايات النفعية مطلقاً، وقالت بأن الشعر -والتصوير من أساسياته- لم يكن ليخدم أى جانب من مبتغيات الحياة إلاّ الجمال. فينبغى على الشاعر أن يقصر كلّ جهده وبالغ براعته على خلق الجمال؛ فالجمال غاية ما ورائها غاية. ولذلك جعلت مبادئ البلاغة تتمثل فى قدرة الشاعر على: تخليه من الذات ومن الاهتمام بقضايا النفس، وتغليب الشكل على المضمون، ومهارته فى تقريب الشعر بالنحت من خلال براعته الفائقة فى جعل التصوير شاخصاً ماثلاً للبصر كما هو الحال فى التمثال، وبراءته من المجانية على الطبيعة وعناصرها بخلع صفة الحياة عليها وتكليفها ما لا تطبق، وتصوير لا مبالاة العالم الخارجى بكلّ أمانة وصدق.

أما الرومانتيكية فلم تر خلق الجمال غاية الشعر الأساسية -وإن كان الشعر بطبيعته لا يخلو من الجمال- وركزت على الجانب العاطفى والنفسى فى الصور، وتأثرت بذلك من الفلسفة التى اهتمت بالناحية العاطفية ونظّر لها "لوك" و"كوندورسييه"، وارتبطت البلاغة بمدى توفيق الشاعر فى تطبيق مبادئ الصورة الأساسية ك: جعل الذاتية محورا

للصور، تغليب العاطفة والوجدان على العقل، تشخيص الطبيعة وعناصرها وتصويرها كائنا حيًا، رسم خلجات النفس من حنين وألم وحبّ وعباد المحبّ بشكل يكثر تأثيره على المتلقى.

وتبيّن كذلك أنّ الفريقين يتفوّقون في التزام الوحدة العضوية في الصور الشعرية حيث يرونها روح الشعر في معناه الحديث. وتفرد البرناسية في تجاهل الدهماء وعدم الاحتفال بالعامّة وسواد الناس والاقتصار على التوجه إلى الصفوة وتلوين الصور بالصبغة العلمية والصفات والألوان المعبّرة، والوصف الموضوعي والصور التجسّميّة، وعدم الاعتداد بالإلهام، بل بالصنعة والصياغة والأسلوب. فليس الشعر والتصوير عندهم بالعمل السهل الهين بل نتيجة عملية طويلة المدى ومستنفدة القوى - وولادة متعسّرة كما يقال - يعكف عليها الشاعر يكرر التنقيح والعناية والتصحيح وفقًا لأساليب خاصة ابتدعوها.

المصادر والمراجع

- أبو ريشة، عمر. (٢٠٠٩م). الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: دار العودة.
- أبوشبكة، إلياس. (٢٠١٤م). غلواء. القاهرة: مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة.
- أبوماضي، إيليا. (٢٠٠٠م). الديوان. بيروت: دار العودة.
- الأيوبي، ياسين. (١٩٨٤م). مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات). بيروت: دار العلم للملايين.
- الجرجاني، عبدالقاهر. (لاتا). دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود شاكر. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- الجبوسى، سلمى. (٢٠٠٧م). الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- الحاوى، إيليا. (١٩٦٩م). نماذج في النقد الأدبي. لامك: دار الكتاب اللبناني.
- خورشا، صادق. (١٣٨٦ش). مجانى الشعر العربي الحديث ومدارسه. ط ٢. تهران: انتشارات سمت.
- الخورى، بشارة. (٢٠٠٦م). الديوان. بيروت: دار الكتاب العربي.
- راغب، نبيل. (١٩٧٧م). المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية. لامك: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الرمادى، جمال. (١٩٧٢م). خليل مطران شاعر الأقطار العربية. القاهرة: دار المعارف.

- زغلول سلام، محمد. (١٩٨١م). النقد الأدبي الحديث. ط ١. إسكندرية: دار منشأة إسكندرية.
الزوزني، الحسين بن أحمد. (لاتا). شرح المعلقات السبع. ط ١. إسكندرية: دار العالمية.
سيهري، سهراب. (١٣٨٩ش). هشت كتاب. ط ١. اصفهان: گفتمان انديشه معاصر.
سيد حسيني، رضا. (١٣٨٩ش). مكتب های ادبي. ج ١. ط ١٦. تهران: نشر آگاه.
الشابّي، أبو القاسم. (١٩٩٤م). ديوان الشابّي ورسائله. تصحيح: مجيد طراد. ط ٢. بيروت: دار
الكتاب.
صبح، علي. (١٩٨١م). من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية. ط ١. الرياض:
دار المريخ.
عبد الحميد علي، عبدالرحمن. (لاتا). ملامح النقد الأدبي بين القديم والحديث. لامك: مطبعة
الجامعة.
عفيفي، رفعت زكي محمود. (١٩٩٢م). المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها على الأدب العربي.
ط ١. القاهرة: دار الطباعة المحمدية.
عوض، إبراهيم. (١٩٨٥م). في الشعر العربي الحديث. القاهرة: دار الحقوق.
عيد، يوسف. (١٩٩٤م). المدارس الأدبية ومذاهبها. مجلدان. ط ١. بيروت: دار الفكر اللبناني.
غنيمي هلال، محمد. (٢٠٠٨م). الأدب المقارن. ط ٩. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر.
_____ (لاتا). دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة
والنشر.
_____ (لاتا). الرومانتيكية. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
_____ (١٩٩٧م). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
الفاخوري، حنا. (١٩٨٦م). الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث). ط ١. بيروت:
دار الجليل.
مطران، خليل. (١٩٤٩م). الديوان. ط ٢. بيروت: دار مارون عبود.
مندور، محمد. (لاتا). الأدب ومذاهبه. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
نشاوي، نسيب. (١٩٨٤م). مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر.
الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
المقالات
أبو عساف، عبدالله. (لاتا). «مدخل إلى قراءة المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر».
مركز تحقيقات كامبيوتري علوم اسلامي (نور).
سليمي، علي وحسين رضا اختر سيمين. (١٣٩٠ش). «تأثير پذيرى شاعران معاصر عرب از

مكتب رمانتيك». مجله نقد ادب معاصر عربي. سال دوم. شماره اول. صص ٢٦-١.
عبدى، صلاح الدين وسيدمهدى مسبوق. (١٤٣٣ق). «جمالية الصورة البرناسية فى أشعار
عمر أبو ريشة». مجلة اللغة العربية وآدابها. السنة الثامنة. العدد الرابع عشر. صص ٩١-١١٤.