وتسير فى نفس الاتجاه عادية لجراه ، وسمها إن شئت ذلك الامتداد الأخير لخط الاتجاه النفسى فى الصورة الرئيسية ؛ تلك التى تتشابك فى داخلها بقية الخطوط الأخرى لتمضى بعد ذلك مجتمعة فى خط واحد كبير :

صفته صوغ خالق يمشق الفن ويسمو لكل معنى دقيق
وتنظره حياة ، فأعيانى دبيب الحياة فى مخلوق !!

ولقد طالت المقطوعة الثانية حتى بلغت سبعة عشر بيتا من الشعر . إنها أطول المقطوعات وأحفلها بتنوع السحاب والرؤى والأطياف ... ولو رحت تتقصى أثر التصميم الداخلى فى بناء العمل الفنى لانتهيت الى أن هذه المقطوعة يجب أن تطول ؛ ذلك لأنها بمكان القلب الذى ينظم حركات النبض فى مختلف الشرايين الشعرية فى المقطوعات الثلاث !

ولا تنتظم المقطوعة الثالثة من الشعر غير سبعة أبيات ، لأن النفس الانسانية تمر هنا بلحظة من لحظات الهزيمة التى تترك فى أعماقها ذلك الخور المتخلف عن آثار اليأس والقنوط ، وفى غمرة هذا الشعور المظلم لا يتسع المجال لنير الزفرة المحرقة التى تتغنى فيها فورة العواطف عن وفرة الصور وتسدد اللمحات ... ولعلك تحس لفح هذه الزفرة فى تهدج النفس الشعرى عندما يهتف الشاعر فى البيت الأول من هذه المقطوعة :

ممبدى ! ممبدى ! دجا الليل . إلا
رعشة الضوء فى السراج الخفوق

أو فى ذلك البيت الذى يعهد به لما يليه :

ليلتى ! ليلتى جنيت من الآ
ثام حتى حملت ما لم تطيقى !

ومرة أخرى تهزك الملاقة النفسية بين الألفاظ فى البيت الثانى والثالث والرابع من هذه المقطوعة : لقد « وأرت العواصف » و« تلفه الرعد » و « والمع البرق » و « تدفق السيل » و« احتوى التمثال الجليل سارب الماء » ...

ومن وراء هذا كله يقف الأداء النفسى على قدميه ليثب وثبته الأخيرة حين يصف التمثال « بالشهيد الغريق » !!

وتتفق المقطوعة الأخيرة مع المقطوعة السابقة اتفاق قيم ومقاييس ، ولكنها تصور ختام المعركة بين الوهم والحقيقة أو بين الخيال والواقع . ويرجع أبناء الخيال من كل معركة تنشب داخل النفس ويكتوى

# بودلير وفن الشعر

للاستاذ عبد الفتاح الديدى

يرتكن الأساس الرئيسى للنقد الأدبى عند كتاب الغرب إلى أمرين : نظرية فى الجمال ونظرية فى الخيال . فهاتان النظريتان بمثابة العمود الفقرى عند الغربيين فى كل نقد أدبى ، ويكونان المحور الأصل الذى تدور حوله الأقوال وتنبعث منه الأحكام . وبتوالى الأيام نشأت فى نفوسنا عادة البدء بالسؤال عن هذين الجانبين عند الاطلاع على مؤلف فى الأصول النقدية أو عند الوقوف على استعراض أدبى المذاهب . وإذا كنت أحاول التقديم بهذه الملاحظة فلأنى أحب أن أوجه أنظار النقاد فى مصر إلى أن عملهم لن يكون ذا قيمة أو اعتبار ما دام منحصرا فى تلك الدائرة المقفلة دائرة التعليق الخالص .

فهكذا عودنا نقاد الغرب واستطعنا بذلك أن ندرك الأغوار البعيدة التى تسند كلامهم الظاهر وتتمهد أفكارهم الجادية . فإذا ما ساق إليك أحدهم حكما فى إحدى مشكلات الفن ، قدم له تحليلا وافيا عن النظرية الفلسفية التى يبنى عليها آراءه ، والبحث النفسى الذى يعتمد عليه فى تفسير ما يبديه من الاعتراضات والتوضيحات . فلا يخلو — والأمر كذلك — بحث نقدى من فكرة فى الجمال وفكرة فى الخيال .

أما فكرة الجمال فمن شأنها أن تربط بين مفهوم الذوق عند الفنان وبين مفهومه عند عامة الناس . إلى جانب أنها تحدد البعد الذى يستند إليه الناقد فى تحديد القيمة الأدبية من جانب الشكل

---

بنارها القلب وتقتل بنيارها العين ، وتنجلى حين تنجلى عن صرعى ظنون وعن شهداء آمال ! شهداء « يمر عليهم نور الضحى » فلا يمر إلا على كل آدمى مصموق » « أطبق الأسى شفتيه » إلا من آنات ... تنطلق « عبر الحياة » تصيح بالشمس فى لهفة الضارع المستجير :

تارك الشهاة أندى على القلب وأحنى من الفؤاد الشفيق الشفيق
نحذى الجسم خفته من رماد وحذى الروح شعلة من حريق

(يتبع)

أنور العطراوى

والتنغم . وبذلك تصبح فكرة الجمال موضع الاتفاق الشعوري بين الناس ، وملتقى الاحاسات النامضة في الاستحسان والاستهجان. ثم نلاحظ شيئا آخر وهو أن نظرية الجمال عند الناقد تبرر مسلكه في الاعتراض ، وتؤيد مذهبه في المآخذ التي يبديها عند مراجعة الأعمال الأدبية . فأول ما يخطر على ذهن القارىء عندما يقرأ مقالا في النقد الأدبي هو التساؤل عن السبب الذي يجعلك في موقف بالذات ولا تكون في سواه ، أو الدافع الذي يحملك على إعلان رأيك خاليا من المسوغات أو المبررات . فالفكرة الجمالية عند الناقد من هذه الناحية تغنيه — في الوقت نفسه — عن الشرح والتعليل في كل لحظة من اللحظات التي تمر به وهو بصدد التنقيد والمؤاخذة والوزن .

أما فكرة الخيال فتنفذ إلى أعماق النفس البشرية كما تفسر لنا شيئين على جانب عظيم من الأهمية بالنسبة إلى العمل الأدبي . أما الشيء الأول فهو الكشف عن مقومات العمل الأدبي كما هي مطبوعة في نفسية الفنان المبدع ، والإعلان عن قيمة الخلق الفني بطريقة من الطرق الخاصة التي انفردت بها مدرسة وتحدد بها اتجاه . كذلك يبين التفسير السيكلوجي للخيال الفني المبدع على تقييد الأديب بطريقة معينة في التعبير عن الأزمات التي تمر به والأهواء التي تنتابه . فالفنان محصور — في هذا النطاق الضيق الذي يهيئه خياله — بآفاق ومدارك خاصة . وعلاوة على هذا نستطيع أن نجد في غضون كلامنا عن الخيال ما يبرز لنا ملامح التصور الذهني في العقلية المبدعة ، وما يرينا تلك الصلة التي تربط بين خيال الفنان وبين عناصر الطبيعة الخارجية من ناحية التكوين والملاحظة والالتفات .

وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نرتفع بالاتجاه النقدي عند بودلير إلى حد الحكم على عمله بأنه مذهب متكامل ، يمكننا — مع ذلك — أن نجد لديه أساسين من الجمال والخيال اللذين يكفيان لدعم أقواله . فمن ناحية الجمال نشاهد عنده تفصيلا دقيقا لبعض الأمور التي تكون شبكة مترابطة ، وتقيم بنيانا متماسكا إلى حد بعيد. فهو أولا يخص الجمال بصفة تعبر عن شخصيته أجمل تعبير ، وتوضح طابعه الروحي في الإعداد الشعري والتقويم النقدي سواء بسواء . إذ يقول إن الجمال لا يمكن أن يكون مطلقا وأبديا ، ويلزمه الارتباط بالحياة اليومية والأشياء العامة حتى يتمثل ويصير حقيقة من الحقائق . فالجمال الخالص أسطورة من الأساطير لا يعرفها العمل الأدبي إلا إذا كانت متعلقة بالجزئيات الخاصة في مجرى أمورنا العادية .

وبذلك ينتهي الجمال إلى أن يكون عملا نسبيا في كل الأحوال ما دام الاختلاف قائما في نماذج من الحياة تتأثر بالزمان والمكان . وفي رأي بودلير أن هؤلاء الشعراء الذين يطلبون الجمال المطلق ، وينشدون البدعة الخالدة ليسوا إلا شيعة من المفتونين . فكل زمن وكل جماعة — كما يقول — لها تعبيرها الخاص عن الجمال في نظرها . ولا بد للشاعر من أن يسعى حثيثا كيما يحقق مثلا للجمال في نفسه يلائم أوضاع العصر ويساير ركب الزمن ويفي بما للبيئة عليه من الآثار والأفضال .

ومن أهم خصائص الجمال في العمل الأدبي لديه أن يلفت النظر ويثير الدهشة بأي شكل من الأشكال . فلا بد من تحقيق هذه اللفتة وتلك الدهشة بأن يعمد الأديب إلى القواعد النقدية والأصول المدرسية فيخرج عليها ، وأن يفارق سنة الاتباع الحرفي لأحكام الرقباء مهما كانوا . ويقول إنه من أجل المحافظة على الفرحة التي تثيرها الدهشة في النفس ، والإبقاء على النشوة التي تحدثها الجدة والغرابة في الوجدان ، ينبغي أن يظل الكاتب حريصا على التنويع والابتكار في النماذج المرونة والأحاسيس المجتلاة . ذلك لأنه إذا ضاع التنويع في أعمال الأديب اختلطت النماذج واعتجنت الوحدات وصارت على هيئة رتيبة خالية من الشخصية والحياة ، شبيهة بالانفعال والعدم . ويؤكد بودلير دائما هذه الحقيقة : وهي أن الجميل دائما خارق للعادة وخارج على المألوف وغير مواغن لما أتى به الغير في نفس المجال .

أما نظريته في الخيال فهي وثيقة الارتباط بمنحاه الشعري وشديدة الالتصاق بروحه في الفن والتأليف . فبودلير واحد من أولئك الحالمين الذين نشدوا اللذة في استقصاء المجهول ، وبحثوا عن المتعة بعيدا عن الحياة الواقعية الكالحة. فأبحاثه عن فهم بودلير هو القول بالرسالة الاجتماعية أو الأخلاقية التي يؤديها فن من الفنون والشعر خاصة . وذلك طبيعي ولازم جدا عندما نجد في الانفعال الشعري فسحة من أجل الانطلاق إلى حيث تستطيع النفس أن ترضى

شهوتها في البزوغ ، وتبعا لما تصادفه أمام وهج الإحساس الفني من اللفحات التي تهبنا كل عوامل الشرود والانبثاق. ففي مقابل الطبيعة التي يلمس بشاعتها ، والواقع الماثل الذي يحس بقبحه ودمامته ، يضع بودلير عالم الخيال . وهناك يفضل بودلير مظاهر التشويه والمرض على مظاهر الصحة والانسجام ، ويضع نتاج الوهم في مرتبة من التقدير والاهتمام أعلى من مرتبة الحقائق الواردة من عالم الحياة .

فالخيال بالنسبة إلى الفنان يسلو على أية موهبة أخرى ويفوق كل ملكات الدماغ . وإذا كان هناك ما يؤيد هذا القول فاننا نستطيع بأن نعرف معرفة أكيدة أن عالم الفنان من خلقه ، وأن الدنيا عنده وليدة وهمه وتصوره ، حتى نقدر ما لهذه الوظيفة العقلية من أهمية بالغة . فالعالم الظاهري الموجود عبارة عن الجهاز الذي ينشط فيه الفنان كيما ينتقي آلاته وأدواته ، ويختار النماذج والصور اللازمة بالنسبة إليه . ولا يتم ذلك إلا على نحو معين هو الذي يكشف عن مقومات الشخصية التي تقوم بالانتقاء ، والذاتية التي تستتر وراء عملية الاختيار . فالمجال الحيوي لنفسية الفنان هو الأشياء الخارجية .

ولا ترجع أهمية الخيال عند بودلير إلى هذا الحسب ، وإنما ترجع أيضا إلى اعتقاد بودلير في نوع من الواقعية الداخلية أو من الانطواء الذاتي . وإذا صح ذلك لعب الخيال دورا كبيرا في أعمال الفنان تبعا للارتباط الحاصل فيما بين التكييف الداخلي ووسائل النقل ؛ أعني فيما بين القدرة على التهيئة والاعداد وبين الحواس المختلفة . فالهدف الذي يسعى الفن إلى تحقيقه ذاتي إلى أقصى درجة ، والمرمى الذي يبتغي النفاذ إليه فردي بحكم الضرورة ، ولا يكاد الفنان خاصة من بين كل الناس يفارق نفسه . فالفنان يمتاز أولا وقبل كل شيء بأنه صاحب خيال أو متخيل ، يقبس النار من روحه ليضيء بها الأشياء ، ويعكس المشاعر على باطنه لتجود فتثير الحياة . فالخيال الخصب عند الفنان هو الذي يوحي إليه بترجمة المظاهر الطبيعية في صورة أشعار منظومة وترانيم حية ، وفعل الخيال إنما يظهر حقيقة في عملية الاختيار بين الأشياء التي يتجاوب معها ، والأحداث التي ينفعل لها ، والمظاهر التي يتأثر بها .

وبناء على هذه الأنظار المتتالية في الخيال والجمال ، آمن بودلير بضرورة الفصل بين المهمة التي يقوم بها الشعر والمهمات الأخرى التي تقوم بها علوم الأخلاق والفلسفة . فالشعر لا يعرف شيئاً عن هذه الخدمات التي يزعم بعض أصحاب المدارس الفنية أنها تقوم على يديه وتتأدى به وتتخلص عن طريقه . وإذا أخذنا الشعر على أنه أداة اجتماعية لرفع المستوى العام في الأخلاق أو ترقية المنحى الشائع في التفكير ، فقد كل ما له من صبغة الذاتية ، وصار محكوما عليه بالموت بين أكفان التقليد الزائف ، وعلى صحائف الخطابة الجوفاء . وهذا الحكم مبني في نظر بودلير على أساس أن الفن ينقص قدره حينما يخضع لما تمليه عليه الطبيعة الخارجية وعند ما يدعى بازاء مشاهد الحياة .

فالدور الذي يقوم به الفنان لا يعتمد على النقل والتقليد وإنما يعتمد على معارضة الأشياء الموجودة وإنكارها إنكاراً يتمثل في إقحام الذات عند الكتابة النثرية أو الشعرية كلما أمكن . فأول عمل من أعمال الفنان هو إسقاط الطبيعة في الخارج وإحلال النفس الانسانية محلها . وإذا أمكن هذا أصبح من اليسير أن تخضع الشعر للقيود البرانية ، وخرجت من نطاق العمل الأدبي كل محاولة من قبيل الاصلاح والارشاد والتعليم . وعلى هذا التحو يكون للشعر غرض واحد ؛ وهذا الغرض الواحد هو نفسه . وفي صورته العليا أو على نحوه الأمثل تغيب عن الشعر كل نزعة سياسية وتختفي مظاهر البحث الفلسفي حتى يبقى في النهاية جوهرة الفردي العميق .

وإذا نظرنا في هذه الآراء التي سردها بودلير والتي آمن بها إلى آخر حياته ، وجدناها لا تخلو من اتجاه موحد أو من نظرية مستقلة . وعلى الرغم مما قد نجده في شعره من توزع بين كثير من المذاهب الشعرية ومن تأثر بما شاع وفشا من المدارس لا نكاد نعثر في نقده على خطوط غير أصيلة أو على سمات طفيلية . ويستطيع النقاد بعد تحليل بسيط أن يوقفوك على عناصر رومانتيكية أو على عناصر برناسية في شعر بودلير ؛ أما في موقفه النقدي فلا يمكنهم إلا أن يقروا بشخصيته الناقدة التي تقف في الناحية المقابلة للرومانتيكية والتي تسخر من البارناسية وتواجه المذهب الواقعي بدون أي تراجع أو انثناء عن نزعته الفردية الواضحة وعن إيمانه الفني الخاص به دون سواه .

ومما يلاحظ فى النهاية أنه لا يستطيع واحد من الناس اتباع ما جاء فى كلام بودلير من الأفكار وما تحلل عباراته من الآراء النقدية . وذلك لأن بودلير لم يعمل على إتمام حلقات مفقودة كثيرة فى طيات مذهبه ، ولم يكن من المثابرة والانكباب بحيث يمكنه أن يأخذ شيئاً من الأشياء مأخذا جديا وأن ينظر إلى الحياة نظرة فيها عناية أو غيرة أو اهتمام . والعيب الأصيل الذى يتمثل فى غياب عنصر الحيوية من النقد البودليرى إنما يأتى عن هذه الروح الذاتية المفرطة التى امتاز بها الرجل طيلة أيامه على الأرض . كان فردياً زيادة عما يلزم بالنسبة إلى ناقد يريد الخير للأدب وينشد الرفعة للفن الذى يعمل كاهنا فى محرابه . وكان يشعر بالعبث والتفاهة فى شئون الحياة على نحو أفقده كل اعتبار للتقدم وكل تقدير للارتقاء الذى تصيبه الأعمال المادية .

وإذا ذهبنا إلى حد القول بأن بودلير لم يكن قادراً على تركيز مجهوداته فى عمل من الأعمال أو بذل عنايته فى باب من الأبواب فليس معنى ذلك أنه كان قليل الأهمية فى تاريخ النقد ؛ لأن مذهبه النقدى لا يخلو من نفحة عبقرية استندت إلى فلسفة فى التحليل وجمال فى التفصيل وقوة من الأداء . ويقول ( رينيه لالو ) تأييدا لكلامنا هذا فى كتابه عن مراحل الشعر الفرنسى (ص ٨٦) إن مقالتيه عن الفن الرومانتيكى والتشوفات الجمالية تثبتان ضلاعة مواهبه النقدية . وأغلب ظنى أنه استفاد كثيرا من التوجيهات التى كان يصدرها فى تعليقاته عن الفنون الأخرى كالموسيقى والرسم ولكن الذى لا شك فيه أنه قد استفاد كثيراً من الاتجاه الذى سار فيه سان بيف والخطوات التى مشى فى إثرها . إن الاثنين — بودلير وسان بيف — هما الناقدان المهمان فى الحركة الرومانتيكية إذا نظرنا إليها محصورة فى النطاق الفرنسى .

وأهم ما يمكن أن يعزى إلى بودلير فى حركته النقدية هو أنه فتح الباب أمام الرمزية الصحيحة كيما تتقدم وكيما تأخذ مكانها المرموق بين المذاهب . فليس فن بودلير فى النظم وحده هو الذى يضم جرثومة الرمزية وإنما يأتى فى فصول كلامه النظرى عن الفن الخالص ما يمكن أن ينظر إليه المؤرخ على أنه إرهاصات خالية من الريف ، وتباشير ممتلئة بالحياة ، ودلائل قاطعة على الأسبقية والبدء .

وإذ نمضى هاهنا بتوكيد هذه الحقيقة فلاننا نؤمن إيمانا قويا بأن كل حركة نقدية لا تلتفت هذه اللفتة ولا تبذل بعض عنايتها فى هذا الجانب ستفقد غير قليل من أهميتها . لسبب بسيط وهو أن الأدب الخالص لا يكون إلا رمزيا للغاية ، ولا يستطيع إلا أن يتصرف هذا التصرف للتفرقة بين بعضه كفن وبين بعضه الآخر كعلم . وأول بيان كامل عن الرمزية هو ذلك الذى كتبه موريا فى الملحق الأدبى للفيجارو بتاريخ ١٨ سبتمبر عام ١٨٨٦ حيث جاء فيه أن هذا المذهب إنما يهتدى بآثار بودلير وبالارميه وفرولين من ناحية الفن الخالص بذكر الرمزيون قصيدة بودلير عن « المجاوبات » عادة كنمط فريد للشعر الرمزى وهذه ترجمتها :

إن الطبيعة معبد أركانه أحياء ،
يدعون أنسنهم أحيانا فتنطق بالكلمات المبهمة .
ويحوس الإنسان بين غابات الرموز ،
فيرمقها بنظرات أليفة .
ومثلما تختلط أرجاع الصوت من بعيد ،
فى وحدة مظلمة عميقة ،
وحية مثل الليل ومثل الضوء ،
تتشابه الروائح والألوان والأصوات ،
والعبد ملآن بالروائح الزكية كلحم الأطفال ،
الحلوة كأنغام المزمار
الخضراء كلون المراعى
وملآن بأشياء أخرى مرتشاة وغنية ومنتصرة
وله اتساع الأشياء اللانهائية ،
بفضل العنبر والمسك واللبان والبخور ،
التى تذكى هيمان الروح والحواس ،

أما من ناحية العمل النقدى فيذكرون أنه هاجم الشعر بنزعاته الفكرية والإصلاحية وأسبغ عليه من لدنه روح الغموض وأدخل فيه موجة التحليق . ثم إنه قد عمل على تخليص الشعر من المتعلقات التى عاقته عن التقدم وحرمته الحياة فترة طويلة من الزمن . وإذا كان الكثيرون من النقاد قد اكتفوا بأنهم نقاد فبودلير قد أعطانا النموذج قبل أن يعطينا الفكرة وبين لنا تفصيلا وإجمالا .. أعنى نظريا وواقعيا معا ، فأصبح يعد بحق من بين أكبر من أثر فى الشعر والنقد الحديثين وأخطر من رسم عليهما خطوطا بارزة ستبقى إلى الأبد محتفظة باسمه وطابعه .

عبد الفتاح البريرى