إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثامنة ـ العدد الحادى والثلاثون ـ خريف ١٣٩٧ش / أيلول ٢٠١٨م
صص ٦٢ ـ ٣٥

مبـادئ بلاغة التصوير بين الاتجاهين الرومانسـى والبرناسـى فى الشعر العربى

مجيد صالحبک (الكاتب المسؤول)*
محمدهادى مرادى**
ناصر ميثاقى***

الملخص

تعددت التعاريف عن التصوير فى العصر الحاضر، وهو فى مفهومه الشـامل كما يعرفه "داى لويـس" لوحة مصنوعة من الألفـاظ، أو محاولة لبيان التجارب عن طريق اللغة وبشـكل فنّى. ومدى توفيق الشـاعر فى خلع الفنّية على كلامه يُسـمّى بالبلاغة؛ ومما يقضى عليها هو التصوير الآلى للواقع دون محاولة للانتقاء الفنى. وللمذاهب الأدبية فى توجيه تلک المحاولات مذاهب تبتنى على فلسفة معارضة لسابقتها وتشكّل نظرتها إلى الأدب عامّة، وإلى الشعر خاصة. وابتناء على تلک النظرة تصنّف مبادؤها الأساسية لخلق البلاغة المرجوّة. ومن ضمن تلک المذاهب الرومانسـية والبرناسية التى تتقابل رؤاهما عن البلاغة؛ تعرض هذا المقال لدراسـة المبادئ الأساسـية التى يستند عليها التصوير فى بلاغته عند الاتجاهين الرومانسـى والبرناسـى. يتطـرق هذا المقال بمنهج وصفى – تحليلى إلى العلل والأسباب التى تقف خلف هذا التقابل، لاستخراج مظاهر تلـک المبادئ عند شـعراء هذين الاتجاهـين. وتبيّن أنّ المبادئ الـتى اتخذها الاتجاه الرومانسى وهى: محورية الذاتية بمظاهرها، وتكثيف عناصر الصورة وتمجيد الألم؛ تقف وجها لوجه لما اتخذته البرناسـية رغبة فى الوصول إلـى بلاغة التصوير، حيث كانت المبادئ عندها: الإلمام باللاذاتية، غائية الجمال، نبذ صفة الحياة عن الطبيعة، تأليه العالم الخارجى، الاهتمام بالشكل وزيادة الشخوص.

الكلمات الدليلية: المبادئ، بلاغة التصوير، الرومانسية، البرناسية، الشعرالعربى.

*. أستاذ مشارک فى اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران
msalehbek@gmail.com
**. أستاذ مشارک فى اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران
hadim29@gmail.com
***. طالب مرحلة الدكتوراه فى اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران
naser_mobark@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٦/١٢/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٧/٦/١٢ش

المقدمة

أهمية الصورة ليست بمستنكرة على أحدٍ قديما ولا حديثا. فالصورة تحمل العب ء الأكبر فى الشعر، و«هى الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل الأديب تجاربه الشعرية» (غنيمى هلال، ١٩٩٧م: ٤١٧)، فكانت موضع نقاش بين النقاد دائما. وقوة الصورة تتجلّى فى مدى البلاغة التى يحملها التصوير، وكلّما كانت البلاغة فى التصوير أكثر جلاء وأكبر أثرا، كان التصوير بتلك النسبة قويّا. وللبلاغة مبادؤها وأصولها؛ وبالقدر الذى يتمكّن الشاعر من تطبيق تلك المبادئ والالتزام بها، سيكون نجاحه أو فشله فى التصوير. وكانت مبادئ البلاغة فى العصور الأولى للشعر العربى قضية شبه مُتفَّق عليها وكان على الشاعر أن يلتزم بها، لذلك عندما قال أبوتمام: «يا دهرُ قوّم من أخدعيک، فقد/ أضْججْتَ هذا الأنامَ من خُرُقِک» أشهروا قولته لأنّک «تجد لها الثقل على النفس والتنغيص والتكدير.» (الجرجانى، لاتا: ٤٧)

والمبادئ هى تبَعٌ لنوعية الفكر السائدة فى كلّ عصر من جهة وحاجات الجمهور المُوجَّه إليها ذلک الأدب من جهة أخرى. وبسبب اختلاف العصور وتنوّع الرؤى تنشأ المذاهب التى ترسم مسار الأدب بشكل عامّ والبلاغة بشكل خاص. و«لم تكن المذاهب مما تُفرض فرضا على عصورها، بل كانت استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية معا.» (غنيمى هلال، لاتا: ٦٢)

وهذه الحاجات هى التى تخلق المذاهب والنظريات الأدبية، وبتنوعها أو تعارضها تتنوع وتتعارض المذاهب. ومن تلک النظريات الرومانتيكية والبرناسية اللّتان اخترناهما للدراسة إذ مهدّت الأولى لوجود الثانية فكانتا على طرفى نقيض من البلاغة، فخرجتْ مبادئ البلاغة على خلاف ما كانت عليه الأولى إذ كانت ردة فعل أمامها. لذلک حاولنا أن نعالج أسباب هذا التعارض من جهة، وندرس مظاهره فى الشعر العربى من جهة أخرى. وتناولنا تلک القضايا بمنهج وصفى- تحليلى.

أسئلة البحث

ما هى العلل والأسباب التى تسبّب تعارض مبادئ بلاغة التصوير بين الاتجاهين

الرومانسى والبرناسى؟

وكيف تتجلّى تلك المبادئ فى شعر كلّ من الفريقين وما هى مظاهرها؟

الفرضيات

المبادئ عند كلٍّ من الاتجاهين تختلف عن مبادئ الاتجاه الآخر، وذلک لأن الفلسفة الكامنة وراء كلّ منهما تختلف عن الأخرى؛ فالنظرة إلى الأدب فى الرومانتيكية تختلف عن نظرة البرناسية تبعا لتلک الفلسفة، وهذا الاختلاف يفرض على كلٍّ منهما أن يُدوّن بيانه الأساسى (manifest) فى الأدب وفقا لرؤى روّاده، وعلى أساسها تستخرج المبادئ، وتُطبّق فى الإنتاج الشعرى.

سابقة البحث

لقد تناول المذهبين بشكل عامّ كلّ الذين كتبوا عن المذاهب والنظريات الأدبية أو عن الأدب المقارن كأمثال: محمد غنيمى هلال فى كتبه دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده، والأدب المقارن، والنقد الأدبى الحديث، وأفرد الرومانتيكية فى دراسة خاصة. ومحمد مندور فى كتابه "الفن ومذاهبه"؛ ورفعت زكى محمود عفيفى فى كتابه "المدارس الأدبية الأروبية وأثرها فى الأدب العربى"؛ ويوسف عيد فى كتابه "المدارس الأدبيه"؛ ونسيب نشاوى فى كتابه "مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية فى الشعر العربى المعاصر"؛ ورضا سيد حسينى فى كتابه "مكتب هاى أدبى" إلّا أنّ كلّها عالجت الجانب العام للمذهب مع احتفال أكبر بالرومانسية. أما محمود فتوحى فى كتابه "بلاغت تصوير" فقد خصص البحث بالصورة وحدها وطرح قضايا شيّقة رائعة عن التصوير من منظار المذاهب الأدبية غير أن البرناسية لم تجد حظّا للدرس عنده ناهيک عن دراسته التصوير فى الشعر الفارسىّ. وهناک بعض المقالات تناولت موضوع المذهبين مثل: "تأثير پذيرى شاعران معاصر عرب از مكتب رمانتيک" بقلم على سليمى الذى درس فيها المحاور التى تأثر بها شعراء العرب من الرومانسية الغربية، ومقالة: "جمالية الصورة البرناسية فى أشعار عمر أبو ريشة (معبد كاجوراو نموذجا)" بقلم صلاح الدين عبدى التى تناول فيها الصورة فى القصيدة على ضوء المذهب البرناسى وقد سبقه فى دراسة هذه القصيدة أحمد

زياد مُحبِّک إلا أنّه 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 الإنجليزى بمفهومها الخيالى فقط فى القرن السابع عشر، وأصبحت تعنى كلّ الأشياء المرتبطة بالخيال الجامح والغراميات الملتهبة.» (راغب، ١٩٧٧م: ٢٤) وعندما دخل الأدب الإنجليزى القرن التاسع عشر وجد الكلمة قد تطورت «إلى التغنّى بجمال الطبيعة والبعد عن كلّ مظاهر التوتر الحضارى.» (نفسه: ٢٥)

الرومانسية «بلغت قمتها فى أشعار وردزورث وشيلى وكيتس 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 المهجرى وجماعة آبولو ومدرسة الديوان. وألحّ مطران من ضمنهم بدعوته إلى «وحدة القصيدة والوجدانية الخالصة والاندماج فى الطبيعة والشعور بالألم.» (عفيفى، ١٩٩٢م: ٤٤) ونالت دعوته القبول، وظهرت قصائد تزخر بالوجدانية مثل هذه الأبيات لـ"بشارة الخورى":

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

(انظر: الرمادى، ١٩٧٢م: ٣٣٥)

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

ويرى الرومانتيكيون حيويّة الصورة فى أن تكون منبعثة من ذات الشاعر وحياته وبيئته الخاصة. لذلک حذّروا الشاعر من اللجوء إلى وجوه البلاغة القديمة أو الجرى

وراء الصور الموروثة القديمة التي فقدت حياتها وحيويتها.

ومن مظاهر جمال التصوير الفنّي عندهم الاعتداد بالصور التي ترسم خواطر الشاعر، وبما أنّ الشعر عندهم يعتمد على الصور بدلا من الحدث، فشرطٌ أن تمتلك الصورُ العضويةَ في الشعر. وتمتاز 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 "آبولو" في اليونان، نالت هذه المدرسة اكتمال مبادئها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر واشتهر "لوكنت دي ليل" كرئيس لها.

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

البرناسية تعنى بالصور الشعرية وتوظيفها وصياغتها، ولربّما كانت أكبر عناية بالصورة الشعرية من الرومانتيكية، إلّا أنّها تختلف معها في الغاية المنشودة من التصوير وكيفيتها 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 التجسمي النظري لا يقفون «عند حدود التشابه الحسي بين الأشياء، بل إنّ وراءه عندهم هدفًا إلى جلاء روعة فنية، أو أفكار فلسفية أو

مُثُل إنسانية، على القارئ أن يستشفها من وراء هذه الصور الموضوعية.» (نفسه: ٣٩٤)

تأثرا بآراء هؤلاء رأت البرناسية أنّ الصورة الشعرية «تبلغ أعلى درجات جمالها بقدر اقترابها من فنون النحت والتصوير التى بلغ فيها الفن غاية كماله.» (غنيمى هلال، لاتا: ٩٥)

تعارض مبادئ التصوير بين الاتجاهين وتفاوتها

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

هذه الرُؤى وجّهت هذه المدرسة فجعلتها تخرج مضادة للمدرسة الرومانسية، وتقوم على أنقاضها. لذلک عندما كان احتفال الرومانتيكية بالفرد وبمواطن الضعف والبؤس بالغا، أسست مبادئها على التخلص من الذات والتوجه نحو الوصف الموضوعى؛ وجاءت ثورتها على المبدأ الذاتى عنيفة، وتميزت بخلوها من العنصر الذاتى، واختيار مواضعيها من خارج نطاق الذات، واعتماد مبدأ الفن للفن ، وإبراز الثقافة التاريخية والعلمية مع التزام الإتقان والعرض المعقد.

ومبدأ آخر ثارت به البرناسية على الرومانسية هو مبدأ الثقة بالإلهام والتهوين بأمر الصنعة والتأنق. وذلک كان نتيجة تحولات القرن التاسع عشر الميلادى، حيث بدأت النهضة العلمية واستجلبت ثقة الكتاب والنقاد إلى تبنّيها؛ وكان هذا «التقدم العلمى نفسه سببا من أسباب القضاء على الرومانتيكية، وذلک 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 ثَمّ لم يعد للانطلاق في عالم الأحلام مجال.» (غنيمي هلال، ٢٠٠٨م: ٥١)

كما أنّه عند البرناسية مفروض «على الشعر ألّا 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

خلافا للكلاسيكية التي تجعل العقل أساس فلسفتها في الأدب والجمال، فإنّ الرومانتيكية تعلو شأن الخيال وتعنى بالقلب والعاطفة. فقد عبر وردزورث عن التجربة الفنيّة بأنّها «الفيض التلقائي للعواطف المتوثّبة الجامحة.» (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 القريحة 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 تجنح البرناسية إلى نوع من المثالية وجدت جوهرها عند فيلسوفين كان عهدهما سابقا للبرناسية. لقد طرحت فلسفة كانت (١٧٢٤– ١٨٠٤) وهيجل (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:

أنّــه يصدر عن رضا مــن الذوق لا تدفعه إليه المنفعة؛ أى أنّ المتعــة الفنيّة لاتهتم بقيمة موضوعاتهــا أو تحقيقــه. وثانيها: أنّ الجمال تقوّمه الأذواق محسوســا، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة. وثالثها: أنّ كلّ شيء له غاية تُدرک أو يُظن وجودها فيه إلا الجمال، فإننا نحس بمتعة أمامه تكفينا عن السـؤال عن الغاية منه، يسميها "كانت" الغائية بدون غايــة. ورابعها: أنّ الحكم الجمــالى ذاتى ابتداء ولكنّه موضوعى فى التصوير.» (غنيمى هلال، ٢٠٠٨م: ٣٨٥)

إذا كان الرومانســيون قد انزلوا بالشــعر إلى الأرض بعد ما كانت الكلاســيكية قد ألصقته بالسماء، «فإن البرناسيين قد أصروا على إعادة الشعر حيث كان على قمة جبل بارناس، بعيدا عن الأرض ومشكلاتها التافهة.» (راغب، ١٩٩٧م: ٩٧) وبذلک افترقتْ عن الرومانسية لتفترق بينهما مبادئ البلاغة.

المظاهر والآفاق

تتفق البرناســية مع الرومانتيكية فى أنّ الصورة تقوم مقام الشخصيات فى المسرحية وأنّها الكفيلة بإخراج المشــاعر والأحاســيس من التجريد إلى التجسيد إلّا أنّها تجعل الموضوعية حجرها الأساس؛ فتعرض صورها عرضا لايباشر شيئا من عواطف الشاعر. الصور عند البرناســية هى غاية بذاتها، لايطمح الشــاعر من خلالها إلى غاية أخرى، لذلک يجب أن يجعل المشاعر فدية للصورة، وأن يحتفى بالصور لذاتها لا لأنّها تخدمه فى 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 ذلک فى الأمور التالية:

محورية الذاتية

لا يخفى أنّ أهمّ خصائص الرومانســية هى الذاتية والفردية. والرومانســى لا يخرج من محيط ذاته المغلقة عليه إلّا نادرا، ولا يثق بالبعد العقلانى من وجوده بل ينقطع تماما

إلى عاطفته وأحلامه. وذلک يتجلى في:

***تصوير مشاركة الطبيعة مع الشاعر في همومه وأحزانه**

الشاعر الرومانسي يستعين بالطبيعة ومناظرها على جلاء الصور مراعيا جوانب التشابه التي تربط بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر. عند الشاعر الرومنسي تختلط المشاعر بالصور الشعرية؛ وتظهر المناظرة بين الطبيعة وحالاته النفسيّة. وتتحول الأشياء إلى أشخاص تشارک الشاعر عواطفه وتحمل همّه. وإنْ بدا أنها لا تشارکه فإنّه ينفر منها أشد النفور.

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

شاک إلى البحر اضطراب خواطري فيجيبني برياحه الهوجاء

وكيف تخفق جوانب البحر وتضيق مواساة له:

والبحر خفّاق الجوانب ضائق كمَدا كصدري ساعة الإمساء

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

والدمع من جَفني يسيل مشعشا بسَنا الشعاع الغارب المترامي
والشّمس في شفق يسيل نُضاره فوق العقيق على ذُرىً سوداء
مرّت من خلال غمامتينِ تحدّرا وتقطّرت كالدّمعة الحمراء
فكأنّ آخرَ دمعة للكون قد مُزجت بآخر أدمعي لرثائي

(مطران، ١٩٤٩م، ج١: ١٤٤؛ وانظر: خورشا، ١٣٨٦ش: ١٠٧-١١٥)

فـ«الرومانتيكيون ينشدون السلوان في الطبيعة، ويبثونها حزنهم، ويناظرون بين

مشاعرهم ومناظرها، فقد يضيقون بمناظرها الجميلة، لأنها لاتعبأ بحزنهم؛ وإنّما يستجيبون لمناظرها الحزينة لأنّ لها صلات بخواطرهم ومصائرهم. ويتخيلون فى المخلوقات أرواحا تحس مثلهم.فيشـركونها مشاعرهم؛ ولذا يخاطبون الأشجار والنجوم والورود والصخور وأمواج البحار.» (غنيمى هلال، لاتا: ١٦٠) فهذا الشابّى يخاطب وردة:

أزنبقة السّفـح! مـا لى أراك　　تُعانقـك اللّوعـة القاسـية
أفى قلبك الغضّ صوت اللهيب　　يُرتّـل أنشـودة الهاويـة؟
أأسمعك الليـلُ ندبَ القلوب　　أأرشفَك الفجرُ كأسَ الأسى؟

(الشابّى، ١٩٩٤م: ٢٠٦)

ومن أشـكال التصوير الرومانسـى مناجاة الشـاعر مع مظاهر الطبيعة ومخاطبتها والتساؤل معها بأمل الوصول إلى فهم ما يعجز عن فهمه دون تدخل هذه المظاهر. وقد يكثر عندهم مخاطبة الليل ومايلازمه، فنجد بشـارة الخورى يناجى الظلام بفؤاد جريح قائلا:

أين من مقلتى الكرى يا ظلام ؟　　أنصـف الليل والخليّـون ناموا
مسحت راحة الكرى أعين النا　　س فنامـت ونـام فيهـا الغرام

(الخورى، ٢٠٠٦م: ١٠٦)

ونجد أبوالقاسـم الشـابّى كذلك يطرح أسـئلته فى أحضان الدجى طالبا استجلاء مسألة أعظم بكثير مما كان عند الخورى من البحث عن نوم هجَر المقلتين؛ فيقول:

وفى ليلـة مـن ليـالى الخريف　　مثقلـة بالأَسـى والضَّجـر
سـألتُ الدّجى: هل تعيد الحياةُ　　لمـن أذبلتـه ربيـعَ العُمُـر؟

(الشابّى، ١٩٩٤م: ٩١)

أما أبوشـبكة فيطمع أن يلمس بُغيته بمسـائلة ما يلازم ليل الرومانسى فيلوذ بشمعة ويناجيها على لسـان عاشق يبكى فى وحشـة مخدع ليس فيها سوى شمعة يحتضر لهيبها أمامه، فيناجيها:

يـا شمعتى!ماذا وراء النزاع؟/مـا هذه القطرة تحت الشـعاع؟/لمَ أرى فيها اصفرار الوداع؟/فى دمعك الشـاحب نورٌ يذوب/ماذا تقولين بـه للقلوب؟ /أينتهى الحبُّ كما

تنتهين؟

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

***تدفّق العاطفة وقوّتها وحرارتها**

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

لايحفل الرومانتيكى إلا بصوت شعوره لذلک يمتاز شعره بالصدق الذاتى الذى يُثمر الأصالة؛ ثقته على الإلهام ونفوره من الصنعة والتكلف. وأول ما تجود به القريحة مُفضَّل عنده على التفيهق الكلاسيكى الذى يحمل الطابع الأرستقراطى.

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

إنّى أقمتُ على التّعلة بالمُنى ... فى غُربة –قالوا– تكون دوائى

إن يشفِ هذا الجسم طيبُ هوائها ... أيلطّف النيرانَ طيبُ هواء؟

عبثٌ طـوافی فی البلاد وعلّةٌ فی علّـةٍ منفـای لاِستشـفاء
متفـرّدٌ بصبابـتی، متفـرّد بکآبـتی، متفـرّد بعنائـی

وهـل من قارئ يستشـعر حال مطران فی تلک الحالـة المتأزّمة ويقرأ هذه الأبيات دون أن يجد فی نفسـه لوعة تُذكيها تلک العاطفة الصادقة التی زفّها الشاعر دون تكلّف وصنعة، ونبع بها شعوره ساذجة وجادت بها قريحته خالصة؟

***التركيز على الحب**

يحظـی الحب عند الرومانسـيين بمكانة عالية فريدة، وكان «أوسـع مجالات الشـعر الرومانتيكـی مجال الحبّ. وكان طابعه العام الحزن والشـكوى من عدم وفاء الحبيب. وقلّما كان يعنی الرومانتيكی بلذائذ الحبّ الحسيّة وإنّما كان حبّه عاطفيّا حالما؛» (غنيمی هلال، لاتا: ١٧٥) يتعدّی حدود الجسم والغرائز ويتحول إلى شكل من تزاوج الأرواح قُدر بإرادة من السـماء. لامكان لهوى النفس فی هذا الحب، ولربّما رأيت متحابّين يصبو أحدهما إلى الآخر دهرا من غير أن يحدّث أحدهما نفسه بالاجتماع بحبيبه؛ وخير مثال علـی ذلک ما كان بين جبران وماری هاسـكل. وذلـک لأن الحبّ عندهم ينبوع أزلی ومعين سرمدی، به تزدهر النفوس وتورق الحياة. وبترحاله تذبل الحياة وتحتضر. (انظر: سليمی، ١٣٩٠م: ١٤)

وأیّ بهجـة للنفـس تبقـی إذا ذهبـت أحبّتهـا الكرام
ألا إنّ الحيـاة بـلا حبيـب كمثـل كأس فارقهـا المدام

(الخوری، ٢٠٠٦م: ١٣٨)

الحبّ قَدر الإنسان فی الحياة وجوهرها؛ لايجحده إلّا كالذی يجحد الشمس بغير بصر ولابصيرة؛ كما يقول ذلک أبوماضی:

ما جحد الحـبّ غير جاهله أيجحد الشـمس مَن له بصر؟

(أبوماضی، ٢٠٠٠م: ٣٥١)

الحبّ هو السـبيل إلى معرفة النفس ومعرفة الله؛ وبه يرتقی الإنسـان سلّم العرفان كما يصوّر ذلک أبوماضی:

إن نفسا لم يشرق الحبُّ فيها هي نفس لاتـدرى ما معاها
أنا بالحبّ قد وصلت إلى نفسي وبالحـبّ قـد عرفـت الله

ومـن أجل أثره البالغ في الأدب الرومانسـي سمّى الحـبّ بـ"قلب الأدب" وعُدَّ من الركائز الأساسية في الأدب. (انظر: الأيوبي، ١٩٨٤م: ٩٠)

***الإحساس بالغربة**

الواقـع عنـد الرومانتيكي ملـيء بالتناقضـات، فلايكون موضع ثقـة؛ لذلك لابدّ مـن رؤية الوجود من خلال الذات. وهي كفيلة بوضع الإنسـان موضـع القلق الدائم والاغتراب؛ إضافة إلى إحسـاس الرومانتيكي الدائم بالاضطهاد بسبب بعد الشقّة بينه وبين المجتمع الذي سـادته قيادات برجوازية اماتتْ الثقة في ضمائرهم عندما سـلبت الإنسـان وأفرغته من مضمونه الأخلاقي. (انظر: أبوعسـاف، لاتـا: ١٠٦) وهذا جعل الرومانتيكيين «يتطلعون إلى سـعادة حرمهم إياها المجتمع.» (غنيمي هلال، لاتا: ١٠٨) ويفرّ شـاعرهم «بروحه وخياله من بيئته وحاضره إلى بيئات يحلم بها، أو ماض يطلب فيه العزاء، أو مستقبل يخلقه لنفسه.» (نفسه: ١٠٨) فـ«التذمّر من البيئة والضيق بالزمن المعاش، واللّوذ بأمكنة وأزمنة أخرى، والدعوة إلى أسـفار تاريخية أو جغرافية في عالم الواقع أو على أجنحة الخيال هي ميزة تتجلى في الأثر الرومانسـي.» (سـيد حسـيني، ١٣٨٩ش : ١٨١) وذلك سواء عند الشاعر الغربي أو العربي أو الفارسي؛ فهذا سهراب سـبهري الشاعر الرومانسي الإيراني ينشـد غربته في المدينة التي يقطنها ويصوّر رغبته بجلائها إلى مدينة يحلم بها بالشكل التالي:

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

وأحيانا تظهر غربة الرومانسـي في شـكل الحنين إلى الوطـن والأنين والعويل في فراقه؛ ولاسـيّما إذا كانت الهجرة قسرية. نجد خير مثال على ذلك عند شعراء المهجر؛ فهذه أبيات من قصيدة "يا جارتي" للشـاعر المهجـري إيليا أبوماضي الذي يصوّر فيها

شخص يبحث عن سبب الحزن النازل بالشاعر ويسأل الجيران:

ما هذا الفتى فى الدار معتزلا كما توحّد نُسّاک ورهبان؟
يأتى المساء عليه وهو مكتئب رجع الليل عنه وهو حيران

فيرد عليه الفتى الذى هو الشاعر نفسه فى الحقيقة ليبين ما وراء كل هذا الحزن:

وكان لى أمل إن كان لى وطن فيه لنفسى لبانات وخِلّان
فلا المغانى التى أشتاق رؤيتها تلک المغانى ولا السكّان سكّان

(أبو ماضى، ٢٠٠٠م: ٦٨٧)

وظلّ المهجريون بعيدين عن أوطانهم و«دفعهم البعدُ عن وطنهم والفراق عن أهليهم إلى حرارة الشوق لأوطانهم فيقول ندرة الحداد:

أيها الآتى من الأوطان والأوطان حلوة
لم أجد عنها وإن طال زمان البعد سلوة
وطنى أصبح مذ فارقته فى القلب جذوة»

(صبح، ١٩٨١م: ٥٣)

ويقول جورج صيدح فى قصيدته "وطنى":

وطنى مازلتُ أدعوک أبى وجراح اليتيم فى قلب الولد
هل درى الدهر الذى فرّقنا أنّه فرّق روحا عن جسد

(نشاوى، ١٩٨٤م: ٢٠٤)

وأحيانا تظهر غربة الرومانسى فى تصوير شخصيات تبحث عن المجهول كما جاء فى قصيدة "الملاح التائه" لعلى محمود طه.(الجيوسى،٢٠٠٧م: ٤١٦)

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

أين من عينى حبيب ساحر فيه نُبل وجلالٌ وحياء
واثقُ الخُطوة يمشى ملكا ظالمُ الحسنِ شهىّ الكبرياء
عبقُ السِّحر كأنفاس الرّبى ساهم الطّرف كأحلام المساء
مُشرق الطلعة فى منطقه لُغة النّور 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، وإشراقة الصباح ووضوحها وفرحتها.» (عوض، ١٩٨٥م: ١٢٦) وينوّع في وصفه بين جميع أطراف الصورة.وتكثيف أنواع عناصر الصورة في هذه الأبيات جعلتها ترتقي إلى مرتبة سامية بين الصور الفنيّة في الشعر المعاصر؛ حتى عُدّت من أروعها، «ففيها الصوت والصورة واللون والحركة والرائحة والشمّ والذوق وكلّ الحواس تعمل.» (خورشا،١٣٨٦ش: ١٥٣) وتمكن الشاعر من تصوير حبيبته بأجمل سمات الحسن وآيات البهاء.

ونستطيع أن نأخذ مثالا آخر على تداخل عناصر الصورة الأبيات التالية للشاعر الرومنسي أبوالقاسم الشابي حيث اجتمع فيها الصوت (مترنم، النشيد، أغاريد، النائحة) والصورة واللون (شحرور، غصون، الزهور، الفلا، طيف) والحركة (جمد، غاضت، هوى):

أرأيتَ شُحرور الفلا مترنّما بين الغصون جمد النشيدُ بصدره لمّا رأى طيف المَنون

فقضى، وقد غاضت أغاريدُ الحياة النائحة وهوَى من الأغصانِ ما بينَ الزهور الباسرة

(الشابّي، ١٩٩٤م: ٣٨)

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

وبريق يظمأ السارى له أين في عينيک ذيّاک البريق

والوصف يبلغ ذروة براعته في "يظمأ السارى له" الذى به تمكن 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 يحسّه الشاعر في حلقه ظمأ واحتراقا.» (عوض، ١٩٨٥م: ١٢٨)

*** تمجيد الألم**

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

لافتتـاق براعمها كما يرى دى موسـية: «ولعلّ بلواك سـبيل نجاتـك! وما للنفس أن تفطـن لمكنوناتها إلّا إذا أصابهـا ألم قويّ.» (مندور، لاتـا: ٧٨) وطريقا لمعرفة النفس والحياة ومعرفة الله. لذلك يدعو إلى قبول الألم ، وتقدير وطأته وتمجيد موطئه، والشاعر الـذى يتمكن من تصوير هذا المبدأ فى شـعره فيضرب لنفسـه بنصيب وافر من البلاغة عند الرومانسـيين. فلننظر إلى إلياس أبو شبكة فى العهد الثالث من أقصوصته الشعرية "غلواء" كيف يصوّر حرمان من لا يتّخذ الألم نديما يؤاخيه وملازما يواسيه.

«من ليس يبكى فى الليالى الطوال/ولا يُدمّى المقلة السـاهدة/ومَن لم يذق فى الخبز طعم الألم/ولم ينكّر وجنتيه السقم/وتسـلخ الأوجاع من حِطَم/../لن يعرف العمرَ شعاعَ الإله/ولن يرى آماله فى رؤاه/بل عالما يخبط فى مهزله.» (أبوشبكة، لاتا: ٤٦-٤٧)

فالشـاعر يصيح معلنا «أن من لم يعانق الألم وتتقـرّح عيونه بكاء، من لم يأكل خبز العذاب ويعان السـقم حتى الهلاك؛..... لن يدركوا الله ويعانقوه معانقة العذاب والمحبة، بـل تبدو لهم الحياة وكأنّها تدور فى مهزلة.» (الحاوى، ١٩٦٩م: ٨٩٥) تظهر نزعة تمجيد الألم جليّة من خلال العبارات هذه ، وهى سـيرة ألِفها الرومنسـّيون فى الغرب فتبعهم شـعراء الشـرق بعد ما ارتضوها. وقد تجلى شـكلا من هذا النوع فى قصائد "الليالى" لـ"آلفرد دى موسيه" عند قوله:

مهما يكن الجرح الذى تعانى آلامه فى صباك/دعه يتّسـع، فإنّه جرح مقدّس طعنت قلبك به ملائكة الشرّ/فلا شىء يجعلنا فى غاية الكبر والعظمة/إلا الألم الكبير. (الحاوى، ١٩٦٩م: ٩٠١)

إنّ الرومنسىّ شاعر متألّم، مُعان، ولتألّم الرومانسى أسباب مختلفة ومتعددة، منها رؤية البؤس والاكتئاب المهيمن فيسـعى إلى جعلهم فى سعادة غامرة؛ ويستنفد جميع طاقته فى سـبيل ذلك، لكن لايكون 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 شيّدها "تيوفيل جوتييه" (١٨١١- ١٨٧٢) الذى كان من أكبر طلائع البرناسيين بمقولته: «الفن ليس لدينا وسيلة، ولكنّه الغاية. وكلّ فنّان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنّان فيما نرى.» (غنيمى هلال، ٢٠٠٨م: ٣٨٧) بينما الرأى العام الذى ساد القرن السادس عشر والسابع عشر بالنسبة إلى علاقة الفن بالنفع هو أنّ الفن ومن جملته «الشعر هو خادم الفلسفة الأخلاقية والإرشاد التعليمى.» (راغب، ١٩٧٧م: ٩٦) وقد ساد هذا الاتجاه أزمانا مديدة؛ فأرتأت البرناسية أن نصرة الأدب وتحرير الفن من هذه العبودية المزرية كان لزاما عليها. وبدت بوادر هذه الثورة عند "س. ر.ديكر" فى دراسته "الثورة الجمالية" ثمّ عند "بيير كورنى" حيث جعلا الفائدة العملية من الشعر مقصورة على المتعة الفنيّة التى يعجز عن تحقيقها كلّ ما سوى الأدب. (انظر: راغب،١٩٧٧م: ٩٨-٩٩) وهذا ما جعلها تلتزم المبادئ التالية فى صورها من أجل تحرّى البلاغة:

*** الإلمام باللاذاتية**

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

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

«البرناسي يرفض أن يعرض همومه الذاتية بل سيرته من الحبّ؛ ويرفض أن يتمادى الشاعر في أحاسيسه الوجدانية وأن يُخضع لها الوجود ويتصرّف بالحقائق كما فعل لامرتين في قصائده المطوّلة إثر موت حبيبته الفير.» (عيد، ١٩٩٤م، ١: ١٦٠) فما فعله لامرتين يُعدّ نوعا 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 في تشويه الحقائق.

الافتراق الجوهري بين البرناسية والرومانتيكية هو أن أصحابها دعوا إلى موضوعية الصور في مقابل الدعوة إلى الصور الذاتية؛ فهي «تعنى بالموضوعية في صياغة الصور الشعرية، وتعبر في واقعية عن الأشياء التي تناولتها كالتماثيل والرسوم وآثار الحضارات وغيرها. وعلى الشاعر أن يتخلّى عن عاطفته وأفكاره. ويعمد إلى استنطاقها في موضوعية صارمة.» (عبدالحميد علي، لاتا: ١٤٠)

الصور في الشعر البرناسي وصفية. الشعر البرناسي كأنّه مرآة تتراءى فيه الأشياء كما هي. الشاعر لايتخطى أن يكون شاهدا على مايرى. فإنّه يسجّل ما يشاهد بأمانة ودقة فائقتين. لايتوقع من التصوير شيئا 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 في 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 في الحكم عليها تجميلا أو تقبيحا، أوتلوينها بريشة الأحلام والأوهام. لذلك عندما أراد سوللي بريدوم وصف بجعةٍ تضرب بالماء كان شديد الحرص أن لايتخطى الحدود الحسى للظاهرة وكان شديد الكبت لمشاعره كي لا تفاجعه بالانفلات؛ فقال: «ودون جرس أو جلبة/ودون مرآت البحيرات العميقة والساكنة/ تضرب البجعة/أمواج الماء/بجناحيها الشبيهتين بسعفتي النخيل/وتنزلق/وريش منكبيها يبدو وكأنّه ثلج إبريل.» (عيد، ١٩٩٤م، ٢: ٣٤٠) فلا يعدو الشاعر تصوير الحسى بالحسى، فالبحيرة لشدة صفائها مرآةٌ والجناحان بطولهما وتوسط خيط ممتد بين طرفي ريشها كسعفتي نخل، والريشُ

بياضه بياض الثلج ولاتجد لحضور المشاعر من أثر، فتغيب ذات الشاعر بذلک تماما.

***غائية الجمال**

هناک مقولة مشهورة تبيّن 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 هوعنها تجردا تامّا.» (غنيمي هلال، لاتا: ٩٦) وكان دي ليل يعتقد أنّ: «عالم الجمال – وهو مجال الفن الوحيد – غاية في ذاته،وليس الجمال خادما للحق؛ لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهيّة والإنسانية.» (غنيمي هلال، ٢٠٠٨م: ٣٨٧)

والمعنى الذي يطمحون إليه من وراء دعوتهم "الفن للفن" لايكون سوى رغبتهم في البعد عن الغايات النفعية المباشرة في الفن. وليس معنى ذلک أنهم لايرون للفن والشعر رسالة إنسانية ووظيفة مخصصة، بل مُطالب هو بأن يكون له الأثر البالغ في هداية الصفوة إلى المثاليات وفي سمو النفس عبر المتعة الفنيّة. لذلک ترتقي مرتبة الصور عندهم إذا كانت شاحنة للمعاني ذات دلالات ايحائية كبيرة وهذا ماجعل روّاد هذه المدرسة يشيدون بوحدة الصورة والفكرة. «وميزة الشعر عندهم أن يصمم الشاعر مشاعره الخاصة في صور موضوعية، يلتزم الحيدة التامّة 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 نحمّله وزر التفريط بالقضايا الأخلاقية ونرميه بتهمة الدعوة إلى الخروج على قواعد الأخلاق إذ إنّه لايتعرض 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 جوتييه (١٨١١– ١٨٧٢): «نحن نعتقد فى استقلال الفن. فالفن لدينا ليس وسيلة ولكنّه الغاية؛ وكلّ فنان يهدف إلى ما سوى الجمال، فليس بفنان فيما نرى. وفى مقدمة قصته "الفتاة دى مويان" يقول: لا وجود لشىء جميل حقّا إلا إذا كان لا فائدة له؛ وكلّ ماهو نافع قبيح.» (غنيمى هلال، لاتا: ٩٦) كلّ هذه الأقوال تتفّق فى لزوم حصر غاية الفن فى الجمال؛ صناعة الجمال ينبغى أن تكون القطب المركزى للفن وحوله ستدور الأجزاء المكوِّنة 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 الشىء بما ينتفى الوزن عنه أساسا، وإنّنا نجور على الفن إذا حاولنا تقييمه بمعيار الخير والشرّ أو بمقاييس أخلاقية، لأنّ «الفن لايُحكم عليه من حيث الخير والشرّ ولا من حيث الصحة والخطأ وإنّما يُحكم عليه من حيث الجمال والقبح.» (مندور، لاتا: ١١٥) لذلك لايصحّ النفور من عمرأبوريشة حين وصف تمثالا فى "معبد كاجوراو" وتحرّى الدقة قائلا:

ومراهق مستسلم لقيادِ غانية عوان
ردّ الربيع لها، فرفّت طلعة وزهت لَيان
أهوت عليه فاكتسى بالياسمين الخيزران
وتمهّلت، لا وهجُها فانٍ ولا الينبوع فان

(أبوريشة، ٢٠٠٩م، ١: ١١١)

إذ مسّ روح العفة العامّة وصرّح بمشهد كان التكنّى به أحرى، بل يجب أن يُثنى عليه بما كُتب له من توفيق فى مقاربة المبادئ الجمالية حيث استطاع أن يُضفى دقائق الملامح البرناسية على صورة تجسّدت «فى تمثال لفتىً شابّ يلتقى بامرأة فى منتصف العمر، فإذا هما يتساقيان الهوى.» (عبدى، ١٤٣٣ق: ١٠٤) فتهوى عليه فيكتسى الخيزرانُ بالياسمين؛ وأن يحتفظ بأصالة التمثال الذى يعبّر بكلّ جرأة عن الأهواء الجنسية حتى أخرجه صورة مطابقة للأصل.

* الشكل مظهر الإبداع ومجلى الجمال

فى قديم الأيام نادى عنترة: هل غادر الشعراء من متردم؟! وجاء بعده ببضعة قرون

الجاحظ 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 تثقيف العبارة وبهاء الأسلوب. يستخزن الشكل طاقات جمالية كامنة يستطيع الشاعر بكشفها وطريقة عرضها أن يوهم المتلقي 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 المتأنّق والتصوير الجميل والتجسيم القوى. هذا ما دفع بعض النقاد إلى اعتبار البارناسيين أهل صناعة لفظية؛ وأنّهم صناع مهرة شغلهم الزخرف عن رؤية أهدافهم، وأنّهم بذلك يثيرون الإعجاب ولايلمسون في قرائهم أدق المشاعر وأقواها.» (عفيفي،١٩٩٢م: ٧٢)

وهذا لايعني 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 حظّا كبيرا مما وصل إليه العلم في دراسة الأجناس البشرية وديانتها وأساطيرها وحضاراتها، فلا تجد الصور السطحية والمشابهات العامّة سبيلها إلى شعرهم وازدانت صورهم بصبغة علمية يستعصى فهمها على من لايملك الرصيد الثقافي المطلوب في تلك المجالات. (انظر: غنيمي هلال، لاتا: ١٠٥)

*** نبذ صفة الحياة عن الطبيعة وعناصرها**

قد رأينا أن الرومانسي يجد في الطبيعة خير شفيق؛ تشاطره أفراحه وأتراحه، فهي باكية إذا جاء يشكوها بثّه وأحزانه، وضاحكة راقصة مستبشرة إذا طرب وانتشى. فهي حية عاقلة، عالقة حالاتها بحالة أبناءها. تتناغم جميع مشاهدها مع ما يجده الرومانسي في قرارة نفسه. ولكن هذه نظرة يثور عليها البرناسي أيّما ثورة؛ فـ«يأنف من إحياء

الطبيعة وبثّ الخواطر والحالات الإنسانية والمجانية عليها.» (عيد، ١٩٩٤م، ١: ١٦٤) لأن ذلک بالنسبة إلى البرناسی «تصرف بالمظاهر وحملها على غير محملها والشاعر بذلک يقحم عليها ذاتيته ويجهض انفعاله فی اللاحقيقة.» (نفسه) فيجب على الشاعر أن يحذر شديد الحذر من الانجراف فی مثلها؛ وليقف من الطبيعة عند حدود مظاهرها دون الاستحالة فيها، همّه نحت الجمال فحسب؛ كما تخلّى خليل شيبوب عن رومانسيّته الغالبة وأظهر نزعته الفنيّة المتأثرة بالبرناسيين فی قصيدته "النور والحياة" التی «فيها وصف يعود بالفن إلى حقيقته الجمالية الطبيعية؛ يقول فيها: ما البدر فی الليل إلّا لجين/ يذوب سنی وينير سناء/فشمس الصباح عقيق يسيل... .» (نشاوی، ١٩٨٤م: ٢٧٣) فلم يزد على تشبيه البدر باللجين والشمس بالعقيق دون أن يحمّلهما أوصافا ليس من شأنهما القبول بها؛ فأين هذا من بيت الشابّی التالی الذی يجعل من الفضاء شاعر حالم، ومن السهول آذان تستعذب همس المناجاة:

وحيث الفضا شاعر حالم يناجی السهول بوحی طريف

***تأليه (تنزيه) العالم الخارجی**

من الأسس التی دعت البرناسية إليها هی التزام الموضوعية فی الفن. وهذا الالتزام يفرض على أصحابها احترام وتقديس المظاهر الخارجية فی حقيقتها الخاصة بها. «فی البرناسية نوع من الوثنية التی تتعبد للعالم الخارجی وتقرّ به وتهبه ماهيّته واستقلاله ولاتقبل أن يفقد عصمته وبكارته فی الانثيالات والتآويل النفسية.» (عيد، ١٩٩٤م، ٢: ٣٣٢) فهی فی هذا المجال موحِّدة بامتياز. لذلک تبذل جهدا بالغا لكی تصون حرم العالم الخارجی من ذاتيات إنسانية طاغية وهذيانية. فهی تسعى أن تطهّر الفن ومن جملته الشعر من الهراء المنبوذ الذی كان الفنان الرومانسی يقحمه على المظاهر الخارجية من الطبيعة وغيرها، إذ كان يكلّفها مؤونة التجاوب معه فی بلوى أصابته أو قطيعة حصلت بينه وبين عشيقته أو غربة آذته من قريب أو بعيد. والواضح على كلّ لبٍّ أنّ هذه المظاهر لاتقوى على فعل شیء ترجّاه الرومانسی منها، إذ هی فی الحقيقة لاتملک لا أذنا صاغية ولا عينا باكية ولا ألسن مبتهلة داعية؛ فهی فعلا لامبالية بكلّ ما ينزل بالإنسان أو

يحيط به. فلذلک يزدرون فعلة لامرتين أشّـد الازدراء «حين راح ينادى الشطآن والماء والأشـجار والبحيرة وكلّ ما يرى ويسـمع ويتنفّس أن تشـهد بأنّه أحبّ الفير.» (عيد، ١٩٩٤م، ١: ١٦٤) ويعصمون أنفسـهم من الوقوع فى مثل ذلک فى الشـعر؛ ولا يتعدّون الوصف البحت المبالَغ فى دقة تفاصيله تجاه مظاهر العالم. يظهر ذلک بكامل وضوحه فى قصيدة "سمفونيا بالماجور البيضاء" لـ"غوتييه" التى يقول فيها:

«وهنّ تحنين خطوط قبّاتهن البيض/ نشاهد فى أقاصيص الشمال/على الرّين القديم، نساء بجعات/وهنّ يسبحنَ مترنّمات على الشاطئ/أو إنّهنّ يعلّقن على بعض الأغصان/ الريش الذى يكسوهنّ/ويَدَعن جلدهنّ يلمع ويتلألأ/ وهو أشدّ بياضا من ثلج ريشهنّ.» (عيـد، ١٩٩٤م، ٢: ٣٢٧) والقصيدة بكاملها وصف لنسـوة شـديدة البياض، ويرتدين البياض جئن إلى الشاطئ ليستحمن. فاتخذ الشاعر البياض غرضا لشعره وراح يتقصى معالم البياض فى مظاهر الوجود كلها، وأخذ يعقد صلة بين تلک المعالم وبياض النسـوة ويعـدّد ويعـدّد دون أن يجور على الوصف بشـىء من الانفعال. وهـذا الاتجاه وإن تمّ التنظير والتأطير له على فى القرون المتأخرة إلّا أنّنا نجد ملامحه فى الشـعر العربى القديم جليّـة خاصة عند كبار الوصّافين الجاهليين كامرئ القيس وزهير والأعشـى و...حيث كان شـعرهم فى معظمه وصفيا وكانت الصورة حرفية حسـيّة تُعنـى بالمظهر الخارجى وحده. والبرناسـية تتبنّى الوصف مبدأً لها. ولو رأى شاعر برناسى الأبيات التالية مثلا من معلقة امرئ القيس الشـهيرة الذى يصف بها بيضة خدر تجاوز الأحراس إليها على حد تعبيره، أما يطرب لموافقتها مبادئهم؟

«مُهَفْهفـةٌ بيْضاء غـيرُ مفاضَةٍ ترائبهـا مصقولةٌ كالسّـجَنْجَل
كبِكْـرِ المُقاناةِ البيـاض بصُفْرَةٍ غَذاها نَـير الماءِ غـيرُ المُحلّل»

(الزوزنى، لاتا: ٢٤)

زيادة الشخوص والمثول لتقريب الشعر من النحت

التزام مبـدأ الموضوعية واللاذاتية فرَض على البرناسـية اتخـاذ موضع اللامبالاة واللاانفعـال إزاء الوجود فتحتمّ عليهم النقل والتقرير من دون قيام أى صلة دالة بينهم

وبينــه، وبوضوح تامّ ودقّة بالغــة. فوجدوا فى النحت المثال الأعلــى للدقة والوضوح. وبــدا لهم أنّهم يســتطيعون النقش بالألفاظ كما نقش النّحــات فى الحجر. وتمنّوا لو أنّهم اســتطاعوا البلــوغ فى التعبير والبيان ما بلغه النحت فى الحجــر. فانتهجوا ذلک المنهج وصار النحت فى حســابهم الفن الأسمى الفريد، لأنّه لايعدو أن يُرى إلّا ثابتا شــاخصا للعين والذهن فى إطار الوضوح والنظافة الشــكلية. فكرّس الروّاد محاولاتهم فى إبداع تماثيل بيانية خالدة متوســلين مادة اللفظ والشــكل والصورة. (انظر: عيد، ١٩٩٤م، ١: ١٦٦) وارتأوا أنّ «الكمال المطلوب للشــاعر هو أن يرتقى بشعره إلى مستوى التماثيل اتقانا وجمالا.» (ســيد حسينى، ١٣٨٩ش: ٤٨٢) وعلى ذلک جعلوا معيار التفاضل بين الصور الشــعرية مدى توفيق الشــاعر فى تقريب قصيدتــه إلى الأوصاف الجمالية التى تتفاضل بها التماثيل. والشاعر المتألق هو الذى يتمكّن من نظم قصيدة يفعل بألفاظها ما فعله مايكل أنجلو بمادة تماثيله الشهيرة، ويشقى فى إخراجها كشقاء النحات فى أعماله. وكما أنّ التماثيل شــاخصة للأنظار دون أى ملابســة فكذلک على الشاعر أن لايترک للغموض أو التعثر الذى يقضى على دقة التعبير وشفافية التصوير مجالا فى صوره.

الشــعر البرناسى غالبه فى الوصف، وفيه تجد الجماليات التى يرمى إليها البرناسيون ســبيلها للبروز. اُشــتهر أمين نخلة بأنّه شــاعر الغــزل والوصف. و الغــزل يصبح عنده «اســتحضار تصويرى للمحبوب فى شــتّى مظاهره، يعرض له فى تأنٍّ وتأمّل، واستمتاع فنّى فى الرسم والإخراج الجمالىّ لفظا ومعنى. وقد يتناوله أجزاء جمالية من فم، أو كُحل، أو قميص أزرق، أو مشــط، أو منديل، أو معطف.» (الفاخورى، ١٩٨٦م: ٥٢٠) كلّ هذه الميزات التى نجدها عند نخلة هى ما اســتنفد البرناســيون طاقاتهم الشــعرية فى طلبها. فإنّهم لا يطمحون إلى شــىء وراء النجاح فى عرض المظاهر الخارجية بكامل حسيّتها وفى غاية دقتها وشــفافية تصويرها. وشــاعرنا تمكّن من ذلک إلى حد كبير حيث إنّه فى وصفه الغزلى «يعرض للمرأة كأنّها تمثال رخامىّ تغرق العين فيه، وهو يجهد فى اســتيفاء وصف المشــهد الممتع، فى دقة تصوير، ودقة تشــبيه، ودقة تعبير» (نفســه: ٥٢٠) وإن لم يدخل فى تصنيف البرناسيين، فلننظر إلى أبيات له:

«ســألت لــه الله أن يهدأ فقــد تعب العقــد مما رأى

رفيـقٌ لخصرك مـا ينثنى وكم قصّـر العقد، كم أبطأ
أطال علـى الـدر تعريجه ودار بكنزيـن قـد خبّئا
وراح وجاء، فلمّا اهتدى تدلّـى ولكنّـه ألجئـا

ففـي تخريج المعنى القائم على الصلة بين العقد والخصر، ما جعل أمين نخلة لايفتعل الصورة، إنما هو شـاهد العقد على الثريبة ومشـنوقا فوق النهدين. وكان العقد الحسى نفسـه مثيرا بما إليه وفى المقام الذى اضطجع فيه واسـتلقى.» (عيد، ١٩٩٤م، ٢: ٣٦٠-٣٦١) ونحـن لانريد أن نقحم على الشـاعر ما لم يكن يدعيـه ولم يدعو إليه وأن نصنّفه زورا وبهتانا فى عداد البرناسيين «إلّا أنّ اتجاهه الجمالى وميله إلى التعامل مع الظواهر فى تعميق ذاتيتها وماهيّتها واكتشـاف الأسـرار والإمكانات الهاجعة فيها والتى حالت النفعية والمادية دون التنبّه لها والإبانة عنها جعلاه من رواد هذا المذهب.» (نفسه: ٣٦٠)

النتائج

تبـيّن أن البرناسـية قد تأثرت فى نهجها بأصول فلسـفة الجمـال عند "كانت" ومن شـايعوه، وتبعـا لذلك فصلت الجمال عـن الغايات النفعية مطلقا، وقالت بأن الشـعر -والتصوير من أساسـياته- لم يكن ليخدم أى جانب مـن مبتغيات الحياة إلّا الجمال. فينبغى على الشـاعر أن يقصر كلّ جهده وبالغ براعته على خلق الجمال؛ فالجمال غايةٌ مـا ورائها غاية. ولذلك جعلت مبادئ البلاغة تتمثّل فى قدرة الشـاعر على: تخلّيه من الذات ومن الاهتمام بقضايا النفس، وتغليب الشكل على المضمون، ومهارته فى تقريب الشـعر بالنحت من خلال براعته الفائقة فى جعل التصوير شاخصا ماثلا للبصر كما هو الحـال فى التمثال، وبراءته من المُجانية على الطبيعة وعناصرها بخلع صفة الحياة عليها وتكليفها ما لاتطيق، وتصوير لامبالاة العالم الخارجى بكلّ أمانة وصدق.

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

للصُّور، تغليب العاطفة والوجدان على العقل، تشـخيص الطبيعة وعناصرها وتصويرها كائنا حيّا، رسم خلجات النفس من حنين وألم وحبّ وعذاب المحبّ بشكل يكثر تأثيره على المتلقى.

وتبـيّن كذلـك أنّ الفريقين يتفقّون فى التـزام الوحدة العضوية فى الصور الشـعرية حيث يرونها روح الشـعر فى معناه الحديث. وتنفرد البرناسـية فى تجاهل الدهماء وعدم الاحتفـال بالعامة وسـواد الناس والاقتصار على التوجه إلـى الصفوة وتلوين الصور بالصبغـة العلمية والصفات والألوان المعبّرة، والوصف الموضوعى والصور التجسـميّة، وعـدم الاعتداد بالإلهام، بل بالصّنعة والصياغة والأسـلوب. فليس الشـعر والتصوير عندهم بالعمل السـهل الهين بل نتيجة عملية طويلة المدى ومسـتنفِدة القوى – وولادة متعسّرة كما يقال – يعكف عليها الشاعر يكرر التنقيح والعناية والتصحيح وفقا لأساليب خاصة ابتدعوها.

المصادر والمراجع

أبو ريشة، عمر. (٢٠٠٩م). الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: دار العودة.

أبوشبكة، إلياس. (٢٠١٤م). غلواء. القاهرة: مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة.

أبوماضى، إيليا. (٢٠٠٠م). الديوان. بيروت: دار العودة.

الأيوبى، ياسين. (١٩٨٤م). مذاهب الأدب(معالم وانعكاسات). بيروت: دار العلم للملايين.

الجرجانى، عبدالقاهر. (لاتا). دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود شاكر. القاهرة: مكتبة الخانجى.

الجيوسى، سلمى. (٢٠٠٧م). الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث. ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

الحاوى، إيليا. (١٩٦٩م). نماذج فى النقد الأدبى. لامک: دار الكتاب اللبنانى.

خورشـا، صادق. (١٣٨٦ش). مجانى الشعر العربى الحديث ومدارسه. ط٢. تهران: انتشارات سمت.

الخورى، بشارة. (٢٠٠٦م). الديوان. بيروت: دار الكتاب العربى.

راغـب، نبيل. (١٩٧٧م). المذاهب الأدبية من الكلاسـيكية إلى العبثية. لامک: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الرمادى، جمال. (١٩٧٢م). خليل مطران شاعر الأقطار العربية. القاهرة: دار المعارف.

زغلول سلام، محمد. (١٩٨١م). النقد الأدبي الحديث. ط١. إسكندرية: دار منشأة إسكندرية.
الزوزني،الحسين بن أحمد. (لاتا). شرح المعلقات السبع. ط؟. إسكندرية: دار العالمية.
سپهري، سهراب. (١٣٨٩ش). هشت كتاب. ط١. اصفهان: گفتمان انديشه معاصر.
سيد حسيني،رضا. (١٣٨٩ش). مكتب هاى أدبى. ج١. ط١٦. تهران: نشر آگاه.
الشابّي، أبوالقاسم. (١٩٩٤م). ديوان الشابّي ورسائله. تصحيح: مجيد طراد. ط٢. بيروت: دار الكتاب.
صبح، على. (١٩٨١م). من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية. ط١. الرياض: دار المريخ.
عبدالحميد على، عبدالرحمن. (لاتا). ملامح النقد الأدبي بين القديم والحديث. لامک: مطبعة الجامعة.
عفيفي، رفعت زكى محمود. (١٩٩٢م). المدارس الأدبية الأروبية وأثرها على الأدب العربي. ط١. القاهرة: دار الطباعة المحمدية.
عوض، إبراهيم. (١٩٨٥م). في الشعر العربي الحديث. القاهرة: دار الحقوق.
عيد، يوسف. (١٩٩٤م). المدارس الأدبية ومذاهبها.مجلدان. ط١. بيروت: دار الفكر اللبناني.
غنيمى هلال، محمد. (٢٠٠٨م). الأدب المقارن. ط٩. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر.
ـــــــــ (لاتا). دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
ـــــــــ (لاتا). الرومانتيكية. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
ـــــــــ (١٩٩٧م). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
الفاخوري، حنّا. (١٩٨٦م). الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث). ط١. بيروت: دار الجليل.
مطران، خليل. (١٩٤٩م). الديوان. ط٢. بيروت: دار مارون عبود.
مندور، محمد. (لاتا). الأدب ومذاهبه. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
نشاوى، نسيب. (١٩٨٤م). مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
المقالات
أبوعساف، عبدالله. (لاتا). «مدخل إلى قراءة المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر». مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى(نور).
سليمي، علي وحسين رضا اختر سيمين. (١٣٩٠ش). «تأثير پذيرى شاعران معاصر عرب از

مکتب رمانتیک». مجله نقد ادب معاصر عربی. سال دوم. شماره اول. صص ٢٦-١.
عبدی، صلاح الدین وسیدمهدی مسبوق. (١٤٣٣ق). «جمالية الصورة البرناسية فی أشعار عمر أبو ريشة». مجلة اللغة العربية وآدابها. السنة الثامنة. العدد الرابع عشر. صص ١١٤-٩١.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی