

مفهوم الشعر عند المجددين

1 - أمين الريحاني: يأتي أمين الريحاني في مقدمة شعراء التجديد، وهو من الأوائل الذين كتبوا الشعر المنثور بين العرب، يُعرّف مفهوم هذا النوع من الشعر فيقول: «يُدعى هذا النوع من الشعر بالفرنسية (vers libres)، وبالإنكليزية (free verse)، أي الشعر الحر الطليق، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج، وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين. فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزي من قيود القافية، وولت وثن (Walt Whitman) الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبهر العرفية»⁽¹⁾.

فالريحاني إذا يرفض المقولة العربية القديمة «الشعر كلام موزون مقفى ذو معنى»، بل يرى أنّ الشعر لا يكون بالضرورة وزناً وقافية - وهو يقصد بالوزن هنا الأوزان المتعارف عليها - فقد يأتي الشعر بمفهومه على أوزان جديدة. وقد تجيئ القصيدة على أبحر عديدة متنوعة⁽²⁾.

ولكي يوضح مفهومه للشعر، يقول في كتاب آخر: «الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة، ويدفعها الشعر فتجيئ الموجة كبيرة أو صغيرة، هائجة أو هادئة، محرقة أو باردة أو فاترة، بحسب ما في الدوافع من فورة الحس والبيان، فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تتقيّد معها الأفكار والعواطف، فتجيئ غالباً وفيها نقص أو حشو أو تبدّل أو تشويه أو إبهام. وهذه بليّتنا في تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام»⁽³⁾.

وبهذا الكلام لا يبعد الريحاني عمّا قال به العرب قديماً وحديثاً، من أنّ الشعر تعبير عن حالة النفس، غير أنه يرفض الأوزان المقررة. والأندلسيون نظموا على أوزان

1 - أمين الريحاني، هتاف الأودية، دار الريحاني، بيروت، ط1، 1995، ص 09

2 - المرجع نفسه، ص 09

3 - أمين الريحاني، أدب وفن، دار الريحاني، بيروت، ط1، 1957، ص 45/ وكلامه هذا كان سنة 1925

مغايرة لأوزان الخليل، وإبراهيم اليازجي قال بالشعر غير المقفى، والعرب قديماً نظموا شعراً غير مقفى (4).

ورغم ثورته على الوزن والقافية، فإنّ الريحاني لم يتخلّ عن الموسيقى، معتقداً أنّ للشعر الطليق « وزناً جديداً مخصوصاً، وقد تجيئ القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة » (5).

وهكذا يتأكد لنا بأنّ الموسيقى بأيّ شكل من أشكال الإيقاع والوزن، عنصر أساسي في الشعر، حتى أن والت وثمان - أستاذ الريحاني - يؤكد بدوره أنّ « دقات الطبل.. هي يقيناً أكمل كعمل فنيّ إذ تتوافق فيها جميع نسبها، والعاطفة فيها تتجلى فيها صفة لا غنى عن الإقرار بقيمتها أعني أنها وإن كانت بالنسبة للقارئ العادي تمضي منطلقة دون ما ربط، فإنّ في وسع الفنان الصادق أن يرى أنها ما برحت خاضعة لضبط الشاعر » (6).

وذلك مفاده أنّ الشعر كلام مُنعم، والعرب لم تبعد عن هذا القول. لكن الذي يفهم من كلام أمين الريحاني في مفهومه للشعر، هو أنّ الشعر فكرة وعقل وصورة، دون شرط الوزن التقليدي والقافية. وهذه المقولة قديمة عند العرب، وبالتحديد عند أنصار المعنى، كما قال بها والت ويثمان: « إنّ الشعر ليس قائماً في معنى، أو في اتساق، أو في تناول الأشياء تناولاً مجرداً، ولا في شكاوى حزينة، أو حكم مأثورة بل هو حياة هذه وغيرها وهي قائمة في النفس.. وكل من يعني نفسه بألوان البيان أو البديع أو البلاغة يضيع » (7).

إنّ ثورة الريحاني في مفهومه للشعر، لم تكن إبداعاً خاصاً، وهي ثورة على وزن الكلام أو نظمه. وليس على الأصالة الشعرية. والريحاني ككل المجددين صدر عن

4 - أحمد مطلوب، النقد الأدبي الحديث في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية جامعة الدول العربية، القاهرة، د ط، 1968، ص 220.

5 - أمين الريحاني، هتاف الأودية، ص 09

6 - جيمس ميلكر، والت ويثمان، شاعر أصيل، مكتبة الوعي العربي، القاهرة، تر: محمد فتحي الشنيطي، د ط، د ت، ص 98

7 - المرجع نفسه، ص 103

قضايا تراثية، وعن معانٍ أروبية حرّكته روعتها، وهزّه صورها. وكان كل همّه تخليص الشعر من ملكنة النظم، والترهات البلاغية، في سبيل شعر صادق معبر عن النفس والفكر. وهي ثورة ذهب فيها شوطاً بعيداً أعلام مثل ميخائيل نعيمة.

2 - **ميخائيل نعيمة:** يعتبر ميخائيل نعيمة من أصفى أعضاء الرابطة القلمية بياناً، وأبلغهم عبارة، وكان « أجودهم ملكة في النقد، وأبعدهم شهرة في هذا المجال »⁽⁸⁾. فكتابه (الغريال) يُعدّ من أهمّ الكتب النقدية التي صدرت في أوائل القرن العشرين، فقد طلع على العالم العربي في إحدى أدق المراحل التي كان يجتازها بين القديم والجديد؛ ففي هذه المرحلة بدأ الوعي القومي يظهر بين العرب، فيعكس على الأفراد إحساساً قوياً بذواتهم، ساعد عليه اتصال أدباء العرب وشعرائهم بالأدب الغربية، ولاسيما التيار الرومانسي. فإذا نظرنا في مقالات (الغريال) وجدناها تعبيراً صادقاً عن النزعة الرومانسية في الأدب، وأنّ منهج النقد فيه هو المنهج التأثري الذاتي « ولكن الذاتية في النقد لا يمكن أن تكون مطلقة، فهناك معايير أساسية، وقيم عامة لا بدّ للناقد من الإحاطة بها، ليستطيع أن يحكم على الأثر الأدبي الفنّي، وله بعد ذلك من ذوقه وثقافته ما يسمح له أن يبرز ذاتيته بذوقها حيث يستطيع الناقد معها أن يبدع ويضيف للتراث النقدي »⁽⁹⁾.

ونعيمة نفسه يؤكد على مسألة الخلق الأدبي المبتكر، ويتحدث عن القواعد والمعايير النقدية بقوله: « لو كان لنا قواعد ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع والصحيح من الفاسد، لما كان من حاجة إلى النقد والناقدين، بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ القواعد ويطبّق عليها ما يقرأه »⁽¹⁰⁾.

وإذا كان مقال نعيمة (فجر الأمل بعد ليل اليأس) الذي كتبه سنة 1912، ونقد فيه كتاب "الأجنحة المتكسرة" لجبران، أول مقال نقدي له، وهو مقال استهلّ من خلاله حياته

8 - عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1977، ص 379.

9 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1973، ص 15

10 - ميخائيل نعيمة، الغريال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط9، 1971، ص 17

الأدبية كما يقول، حيث ندد فيه بشكل واضح بجمود اللغة العربية طيلة عصور طويلة»
وانصراف كُتّابها وشعرائها عن الحياة في داخلهم ومن حولهم إلى الشعوذات اللغوية
والبهرجات الفارغة والتقليد المميت»⁽¹¹⁾، فإنّ مقاله (الشعر والشاعر) يمكن أن يُعدّ زبدة
آرائه ومفهومه للشعر، وبالتالي فهو بمثابة "بيان شعري" لهذا الناقد. فما مفهوم الشعر عند
نعيمة من خلال مقاله (الشعر والشاعر)؟

يقول نعيمة إنّ جميع الناس يتكلمون عن الشعر، وكأنهم يعرفون هذا الفن معرفتهم
لجميع أمور الحياة، ويعرض جملة من الآراء في هذا الموضوع، ثم يخلص إلى نتيجة
تدور حول نقطتين جوهريتين: الأولى تنظر إلى الشعر « من جهة تركيبه وتنسيق عباراته
وقوافيه وأوزانه»، والثانية ترى « في الشعر قوة وحيوية مبدعة، قوة مندفعة دائماً إلى الأمام
»⁽¹²⁾.

غير أنّ هذين التعريفين للشعر لا يؤديان المطلوب؛ فالشعر لا يُحصَر ولا يُحدَد ولا
يُعرّف، فهو الحياة بكلّ مناحيها. وينكر نعيمة هذين التعريفين فيقول: إنّ الشعر لا هذا ولا
ذاك؛ فالشعر « هو غلبة النور على الظلمة، والحق على الباطل، هو ترنيمة البلبل ونوح
الوُزق، وخزير الجدول، وقصف الرعد. هو ابتسامة الطفل ودمعة الثكلي، وتورّد وجنة
العذراء، وتجعدّ وجه الشيخ. هو جمال البقاء، وبقاء الجمال. الشعر لذة التمتع بالحياة
والرعدة أمام وجه الموت. هو الحب والبغض، والنعيم والشقاء. هو صرخة البائس،
وقهقهة السكران، ولهفة الضعيف، وعُجْب القوي. الشعر ميل جارف، وحنين دائم إلى
أرض لم نعرفها ولن نعرفها. هو انجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره، والاتحاد مع كل ما
في الكون من جماد ونبات وحيوان. هو الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أطراف الذات

11 - ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، مؤسسة نوفل، بيروت، ط6، 1971، ص 146

12 - ميخائيل نعيمة، الغريال، ص 76

العالمية. لا جمال، فالشعر هو الحياة باكية وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومؤلولة ومُهَلَّلة، وشاكية ومُسَبَّحة، ومُقبلة ومدبرة»⁽¹³⁾.

من خلال كلام نعيمة عن الشعر، ندرك أنه يرفض ما تعارف عليه العرب القدامى من أنّ الشعر هو الكلام الموزون المقفى. إنّ الشعر في اعتقاده هو لغة الاتحاد بالكون، وهو في هذا يصدر عن عقيدة كما عند جبران وعند الرمزيين: إنّ الكون جوهر واحد، ووحدة كُليّة، أو ما نسمّيها في فلسفة نعيمة "وحدة الوجود". ويلخص جبران "وحدة الوجود" في قوله: «الغناء المطلق في الله، والغناء المطلق في الإنسان، والغناء المطلق في الطبيعة.. وإذا كُنّا نقول: الله، والإنسان، والطبيعة، فهذه كلها تعني شيئاً واحداً هو الحقيقة الكبرى، أو الوجود الأعظم، وهي مترادفات لمعنى واحد، تختلف الألفاظ الدالة عليه، بينما يبقى المدلول واحداً»⁽¹⁴⁾.

وحيثما يقول نعيمة إنّ الشعر حنين دائم إلى أرض لم نعرفها، ولن نعرفها، فكأنما يردد قول جبران: أحنّ إلى «وطن سحري لا أعرفه.. وأرض قصيّة ما رأتها عيني»⁽¹⁵⁾. وعندما يقول: «الشعر هو انجذاب أيدي لمعانقة الكون»، يمزج نعيمة إدراكه للشعر بعقيدته في "وحدة الوجود"، مزجاً تاماً، وبطبعه بطابع روحي خيالي صوفي خالص. وفي هذا يتقاطع مع ويليام بليك (W.Blake) وجبران، مثلما يتقاطع مع آراء الرمزيين الغربيين في نظرية اللاوعي في الشعر. وبذلك ينظر نعيمة إلى الأمور لا بالعين المادية، وإنما بالبصيرة الروحية التي ينعق بواسطها عبر السديم، مفتاح الانعتاق هو "الكلمة المبدعة"، و"أنا" عد نعيمة هي الكلمة المبدعة، التي هي الله: «هي الخالق والمخلوق، فليست ذات الله إلاّ العالم وليس العالم إلاّ الله. وأنّ لفظ الله ليس إلاّ للتعبير عن "الأنا"»⁽¹⁶⁾.

13 - ميخائيل نعيمة، الغريال، ص 76 - 77

14 - عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 380.

15 - جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة - العربية، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 478

16 - ميخائيل نعيمة، مرداد، دار صادر، بيروت، ط4، 1963، ص 64

ورغم أنّ نعيمة يذهب في مفهوم الشعر - في بعض مناحيه - مذهب الرمزيين، فهو يؤمن أيضاً أن الشعر وحي وإلهام، على غرار الرومانسيين؛ فالشاعر الحق - في اعتقاده - هو الذي « لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية، ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية أحياناً قاصرة عن رؤيته(..) الشاعر لا يصف إلا ما يدركه بحواسه الجسدية أو يلامسه بروحه »⁽¹⁷⁾.

ومن هنا، يأخذ الشاعر عند نعيمة سمة النبي كما عند جبران وفي هذا يقول: «الشاعر نبي، وفيلسوف ومصوّر وموسيقي وكاهن؛ نبي لأنه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل البشر، ومصوّر لأنه يقدر أن يسكب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة من صور الكلام، وموسيقي لأنه يسمع أصواتاً متوازية حيث لا نسمع نحن إلا هديرًا وجعجة. العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجمال، وتنتقل ألحانها نسمات الحكمة الأبدية(..) وأخيراً الشاعر كاهن لأنه يخدم إلهاً هو الحقيقة والجمال»⁽¹⁸⁾.

يحدد لنا هذا الكلام بوضوح مقومات الشاعر، بصرف النظر عن أوصاف النبوة والفلسفة وعمق الإدراك، ما يجعله يرى في الحياة من حوله ما لا يراه كل الناس. وهذه خاصية من خصائص الشاعر. وقد وعت العرب قديماً هذه المقولة، فقالت «إنما يُسمى الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»⁽¹⁹⁾.

والشاعر هو الذي يستطيع - بما مُنح من قدرة فنية على التعبير والإبانة - أن ينقل كل أحاسيسه في صورة رائعة من الكلام الجميل الذي يستطيع بما توافر له من عناصر الجمال أن يؤثر بمضمونه، ويوحي به إحياءً كاملاً. وعندما يقول نعيمة إنّ

17 - ميخائيل نعيمة، الغريال، ص 83

18 - المرجع نفسه، ص 84 - 85

19 - ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين

عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط4، 1982، ص 166

الشاعر مصوّر، فهو يعني أنّ الشعر ضرب من التصوير، والعرب تقول: « الشعر صناعة، وضرب من الصيغ، وجنس من التصوير »⁽²⁰⁾.

وكذلك قال هوراس (Horace) شاعر اللاتين. والتصوير في الشعر إنما هو كشف جديد، أو خلق لحياة جديدة لم تكن من قبل « وهذا التصوير يكون مقروناً بالموسيقى التي تُشيع في الشعر جواً من الإيحاء. فالشاعر بالنغمات الصوتية والإيقاع الشعري يؤثر في النفس البشرية »⁽²¹⁾.

وكل هذا يتم بما يمكن للشاعر أن ينقله إلى القارئ عن طريق الرؤيا الشعرية التي هي ضرب من النبوءة، أو هتك أستار الغيب. لذلك كان الشاعر عند نعيمة نبياً وكاهناً، وهذا أيضاً قالت به العرب؛ إذ كانت تعتقد أنّ لكل شاعر شيطاناً يلقنه الشعر⁽²²⁾. مثلما كانت اليونان تعتقد برّيات الشعر، حتى أنّ هوميروس يبدأ إلياذته بمخاطبة إلهة، طالباً منها أن توافيه بالأخبار⁽²³⁾. وهذا المفهوم لا يبعد عما قالت به الرومانسية الغربية « إنّ الشاعر رئي ونبي وكاهن، وإنّ لكل شاعر ربةً توحى إليه بالشعر »⁽²⁴⁾.

وهكذا يكون الشاعر برأي نعيمة المُغني الذي تسمع روحه نبضات الحياة، وقلبه يردد صداها، ولسانه يتكلم « بفضلة قلبه »⁽²⁵⁾. وكون الشاعر يملك من قوة الإحساس، ونفاذ البصيرة، وجمال الإدراك، ما يجعله يستشف المعاني الخفية، فهو إذاً عندما يكتب

20 - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، دار صعب، بيروت، تح: عبد السلام هارون، دط، 1978، ج3، ص 442

21 - ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي، دار صادر، بيروت، تر: محمد يوسف نجم، ومراجعة إحسان عباس، دط، 1967، ص 210

22 - أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، مطبعة بولاق، القاهرة، ط1، 1308 هـ، ص16 وما بعدها.

23 - هوميروس، الإلياذة، تعريب: سليمان البستاني، دار المعرفة، بيروت، ج1، ص 203. ويبدأ النشيد الأول من الإلياذة بما يلي: ربة الشعر عن أخيل بن فيلا أنشدنا واروي احتدماً وببلا

24 - A. de Musset et : premières poésies- poésies nouvelles. N.E. éd Gallimard et librairie générale, paris 1966. PP 244 - 273

25 - ميخائيل نعيمة، الغريال، ص 86

الشعر، يكتب بصدق فني ووجداني، إذ يرى نفسه مدفوعاً إلى القلم ليفسح مجالاً لكل ما يجيش في صدره من انفعالات، وفي رأسه من تصورات. ذلك أنّ صدق الإحساس بالحياة، وروعة التعبير عن ذلك الإحساس هو قمة الصدق الفني. وهذه النقطة هي جوهر الخلاف بين الشاعر المطبوع والشاعر (النظام)؛ فالشاعر المطبوع، لا النظام، وهو في ذروة إبداعه « لا يأخذ القلم في يده إلا مدفوعاً بعامل داخلي لا سلطة له فوقه. فهو عبد من هذا القبيل، لكنه سلطان مطلق عندما يجلس لينحت لإحساساته وأفكاره تماثيل من الألفاظ والقوافي، لأنه يختار منها ما يشاء. فيختار الأحسن إذا كان من المجيدين، أو ما دون ذلك بالتدرج حسب قواه الفنية والأدبية»⁽²⁶⁾. وبذلك لا يكون الشاعر محاكياً، بل مبتكراً أشياء جديدة. ونعيمة يؤمن بأنّ الشاعر خالق أشياء.

وإذا كان الشعر بمفهوم نعيمة وحيّاً، فهو بالتالي صناعة، يعني ذلك أنه إذا كانت العرب قد فهمت الشعر طبعاً وبديهية وارتجالاً، فإنه بالتالي صناعة وثقافة كما يقول ابن سلام الجمحي. ونعيمة يرى أنّ الشاعر سلطان عندما يجلس لينحت لإحساساته وأفكاره تماثيل من الألفاظ والقوافي لأنه "يختار ما يشاء". وهذا يتوافق مع ما قال به الجاحظ: «خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك، وإجابتها إياك فإنّ قليل تلك الساعة أكرم جوهرًا وأشرف حسباً، وأحسن في الأسماع وأحلى في الصدور وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عين وغرّة. واعلم أنّ ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول، بالكد والمطاوعة والمجاهدة [دلالة على التصنع والنظم] والتكلف بال معاودة. ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولاً قصداً، وخفيفاً على اللسان سهلاً. وكما خرج من ينبوعه ونجم من معدنه. وإياك والتوعر، فإنّ التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك»⁽²⁷⁾.

26 - ميخائيل نعيمة، الغريال، ص 86

27 - أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت،

لقد كان نعيمة أكثر نُقاد المهجر وضوحاً في تعريف الشعر، وأبعدهم بياناً في تحديد مفهومه، غير أنه - رغم محاولته أن يكون مُنظراً فلسفياً للشعر - فقد ترجّح بين مذهبين: الحرية في الشعر، والتفكير في الحياة، ومذهبه في حرية الشعر تبدّى في كتابه "مرداد". وقد كان جبران مؤثراً إلى حد كبير في أعضاء الرابطة القلمية، من حيث المنزع الشعري، على أنّ كل واحد منهم حاول أن يكون له طريقه الخاص في التفكير والفن.

ومهما يكن من أمر، فإنّ نعيمة حاول أن يعالج مفهوم الشعر بروح الناقد والشاعر، مع ترجّح بين التراث والأصالة، والاستفادة من الروافد الغربية.

وعموماً، فجماعة المهجر حاولت أن تنظر إلى الشعر نظرة تُخالف تلك النظرة التي كانت راسخة في الأذهان، والتي مفادها أنّ « الشعر كلام موزون مقفّى ذو معنى » قائم على المحاكاة وتقليد الأقدمين، والنسج على منوالهم. وقد كان لآرائهم صدى بعيد في العالم العربي. يقول نقولا عريضة: « فبينما أكثر الكُتّاب والشعراء مستسلمين لتيار التقليد في أوائل هذا القرن [ق 20]، إذا بجبران ورفاقه يظهرون مفاجئين أولئك الباحثين عن القشور، وبأيديهم الكنوز الروحية ولمعانها يخطف الأبصار »⁽²⁸⁾. ويؤكد نعيمة نفسه ذلك بقوله: « بيد أنّنا ما عملنا على تنشيط الروح الأدبية الجديدة، لا نقصد بذلك قطع كل علاقة مع الأقدمين(..) إلّا أنّنا لسنا نرى في تقليدهم سوى موت لآدابنا. لذلك فالمحافظة على كيانتنا الأدبي تضطرننا إلى الانصراف عنهم إلى حاجات يومنا ومطالب غدنا، وحاجات يومنا ليست كحاجات أمسنا »⁽²⁹⁾

وهكذا كانت أصداء التجديد ترنّ في المهجر وفي الوطن العربي في الآن نفسه، وسبب ذلك شعور الجيل الجديد من شعراء العرب بضرورة التحديث والتجديد، ليُرافق الشعر الحياة في كل أبعادها ومناحيها، لأنّ الشعر - صورة الحياة والكون قديماً عند

²⁸ - منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، دراسة مقارنة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1984، ص 153

²⁹ - ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص 171

العرب - أصبح يطمح إلى خلق حياة جديدة وكون جديد عند شعراء النهضة والعصر الحديث. وهذا ما دفع شعراء الحداثة في وقت لاحق إلى محاولة تغيير دفة سفينة الشعر ومفهومه، باتجاه كون آخر، هو عالم الرؤى والأحلام الذي تجسّد في شعر الشعراء الرومانسيين العرب بعد ذلك.

3 - مفهوم الشعر عند جماعة الرمزيين:

3- 1 - سعيد عقل: قامت الرمزية في لبنان عقب الحرب العالمية الأولى، وتمركزت في الشعر بوجه خاص، والرمزية مدرسة يغلب فيها الغموض على الوضوح، وتغلب فيها الزخارف اللفظية على المعاني. وقد أخذت فئة من الشعراء الشباب بتعاليم هذه المدرسة التي جذبتهم ببريقها وموسيقاها، فقلّدوا الرمزية الأوربية والفرنسية بصفة خاصة. كما أنّ الرمزية الفرنسية لم تكن فرنسية خالصة، فقد تأثر رُؤاها مثل بودلير (Baudelaire)، ومالارميّه (Mallarmé) بالشاعر الأمريكي إيجار آلان بو (E. A. Poe) (1809-1849)، الذي ركّز في مفهومه للشعر الرمزي على أنّ الشعر «الخلق الإيقاعي للجمال»، وذلك في مقاله الشهيرة (المبدأ الشعري) التي يلخص فيها مفهومه للشعر. وقد أثرت هذه المقالة كثيراً في الرمزية والشعراء الرمزيين. ولا نسي ما كان «لموسيقى فاغنر (Wagner) من أهمية في الإيحاء الموسيقي في الشعر الرمزي، أضف إلى ذلك أنّ الرمزيين الفرنسيين استصدروا ذلك الطابع المهم الذي اتسمت به صورهم وأفكارهم من الأدب الشمالي حيث الضباب والصقيع»⁽³⁰⁾.

وقد جعل الشعراء الشماليون للشعر اتجاهين:

أولاً: بلوغ الفكر المجرد

ثانياً: الانطواء على الوعي في الذات الإنسانية

³⁰ - إلياس أبو شبكة، روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، دار المكشوف، بيروت، ط2، 1945، ص

وهذان الاتجاهان في الشعر هما ما يميّز الشعر الرمزي عن غيره من الشعر. فلقد كان الشعر الشمالي بعيداً عن الواقع الواضح، يُلَقَّه الضباب كالذي يُلَفُّ تلك البلاد.

وإذا كانت الرمزية الفرنسية قد صدرت عن عقيدة فلسفية في الأدب والفكر والفن، فإنّ الرمزية اللبنانية لم تصدر عن مثل هذا، وإنما كانت عبارة عن نمط شعري نقله شعراؤنا عن الغرب، عبر الاحتكاك الثقافي الذي نجم عن الانتداب الفرنسي لبعض البلدان (لبنان).

وإذا كانت الرمزية الفرنسية عبارة عن ردة فعل تُجاه الرومانسية والبرناسية، فإنّ الرومانسية والرمزية في لبنان قد تواكبنا معاً في المرحلة نفسها (بين الحربين العالميتين)، ثم بلغتا ذروتها في أواخر الثلاثينات من القرن العشرين، بصور "المجدلية" 1937 لسعيد عقل، و"أفاعي الفردوس" 1938 لإلياس أبي شبكة. ومن لبنان تسرّبت الرمزية إلى الأدب العربي في بعض الأقطار العربية (مصر).

ويكاد يكون ثابتاً أنّ أول شرارة رمزية التمتع في لبنان، كانت بفضل الشاعر الدكتور أديب مظهر (1898- 1928)، الذي عثر على مجموعة شعرية للشاعر الفرنسي ألبير سامان (1858 - 1900)، فقرأها بإعجاب واستيعاب، وكان يردد أبياتها أمام أصدقائه.

وظهر أثر الرمزية الفرنسية، ولاسيما شعر سامان في شعر أديب مظهر، خاصة قصيدتي "نشيد السكون"، و"نشيد الخلود"، غير أنه توفي في سن مبكرة.

وفعل شعر أديب مظهر فعله في نفوس الشعراء الشباب، إلى جانب التأثير الذي أحدثه الأدب الرمزي الفرنسي. وبوفاة أديب مظهر، حمل راية الرمزية بعده سعيد عقل، في حماسة الناقد المُوَجَّه والشاعر المُطَبَّق، فتمثّل الاتجاه الرمزي، وطبع مدرسة كاملة واضحة المعالم بطابعه، ودافع عن هذه المدرسة وتعهّدها، فكان زعيمها وممثّلها.

وسعيد عقل ليس شاعراً وحسب، بل هو ناقد أدبي، وصاحب نظرة جديدة ومفهوم جديد للشعر. والذي يهَمُّنا هنا، هو مفهومه للشعر الذي أجمله في مقدمة "المجدلية". وهذه المقدمة يمكن اعتبارها البيان الشعري للرمزية في الشعر العربي الحديث.

فما هو مفهوم الشعر عند سعيد عقل من خلال هذه المقدمة؟ يحدد سعيد عقل مفهومه للشعر بقوله: «الشعر حالة في اللاوعي فوق الوصف، لا تشرح، جوهرها موسيقى بها يتحد الشاعر - أو المتذوق - اتحاداً حميمياً مع حقائق الكون الأزلية»⁽³¹⁾.

ولفهم هذا التعريف، نحفر في مفهوم اللاوعي عند سعيد عقل، فهو يقول عن اللاوعي: «إنه أرقى درجات الوعي»⁽³²⁾. وهو الصفة الأولى والأخيرة للشعر. يُفهم من هذا الكلام أنّ الشعر حالة النفس اللاواعية التي تصدر عن بُعد ما ورائي، أو البُعد/الطم.

من هنا نستطيع أن نفهم «أنّ الشعر عند سعيد عقل صورة للنفس في حالة واعية، لكن ترتسم أيضاً، عبر النغم، إذ بكلام سعيد عقل، "جوهرها الموسيقي"، أي أنّ الشعر ألحان، مظهره الغناء، تكون النفس ساعتئذٍ لحناً، وسعيد عقل نفسه يقول: "إنّ النفس لحن" ناقلاً هذا القول عن مالارميّه (Mallarmé). وقوله أيضاً: "الشعر حالة في اللاوعي"، يعني أنّ الشعر إلهام، وأنّ الشاعر نبي، فالنبي يتسقط الوحي في حالة غير واعية»⁽³³⁾. والشاعر حين ينظم حسب سعيد عقل «لا يكون واعياً في نفسه شيئاً واضحاً»⁽³⁴⁾. لكن هذه الحالة لا تستمر طويلاً فهي قصيرة النفس، تذهب «في مدى بيت أو فلذة من بيت»⁽³⁵⁾. وهذا ما يفسر أنّ الشطحة الشعرية تأتي في لحظة لاواعية، كما الشطحة الصوفية.

31 - سعيد عقل، المجدلية، نشر يوسف غصوب، بيروت، ط2، 1960، ص 35

32 - المرجع نفسه، ص 29

33 - منيف موسى، نظرية الشعر، ص 192 - 193

34 - سعيد عقل، المجدلية، ص 29

35 - المرجع نفسه، ص 94

من هنا نفهم أن الشعر عند سعيد عقل إنما هو إبداع في لحظته الأولى، وأن القصيدة لا تأتي برمتها، بل على دفعات، هي لحظات الإلهام أو الوحي المبدع، أو الخلق المبدع.

وسعيد عقل لم يكن بدعاً في ذلك، فقد قال بول فاليري قبله « إن ربة الشعر لا تملي قصيدة، بل بيتاً منها »⁽³⁶⁾. وقال بول فاليري أيضاً: « إن الإلهام يبدع البيت الأول من القصيدة، أما البيت الثاني فوليد العمل »⁽³⁷⁾. وهنا يلتقي سعيد عقل مع بول فاليري ومع الرومانسيين في كون الشعر إلهاماً، ومع العرب القدامى الذين رأوا أن الشاعر يستلهم شعره من شيطانه.

يتضح أن سعيد عقل في حديثه عن مفهوم القصيدة بوصفها "مجموعاً إيحائياً"، ينهل من منابع الرمزيين؛ فلم يعد الشعر مجرد تعبير عن حقائق الوجود، أو النفس، وإنما أصبح يتمثل في خلق المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتذوق (قارئاً أو متلقياً) عن طريق الإيحاء. ومن هنا كان « الاعتماد على عنصر الموسيقى اللفظية في خلق شبيه بالمناخ النفسي للشاعر. والأب بريمون (A. Bremond) نفسه يقول: " الشعر موسيقى تجري فيها مادة دقيقة تنفذ إلى صميم نفوسنا " »⁽³⁸⁾.

وبحسب هذه المفاهيم، يتضح أن مفهوم الشعر عند سعيد عقل كالإلهام العلي « وليد البداهة والحدس (intuition)، أو الكشف (révélation) »⁽³⁹⁾. ولذلك يقول بول فاليري: « إن الشعر لا يهدف على الإطلاق لتوصيل فكرة محددة إلى إنسان ما، بل المهم فيه هو الكلمات وإيقاعها، والصور التي توحى بها، والتداعيات التي تثيرها، والتجربة أو الحال التي تخلقها »⁽⁴⁰⁾.

36 - منيف موسى، نظرية الشعر، ص 193

37 - المرجع نفسه، ص ن.

38 - روز غريب، النقد الجمالي، وأثره في النقد الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952، ص 107

39 - المرجع نفسه، ص ن.

40 - عبد الغفور مكاوي، الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، د ط، 1972، ص 277.

ويُلغى سعيد عقل دور الصورة والعاطفة في الشعر؛ فالصورة والعاطفة عنده مجرد تعبير منحط عن الحالة، هما نثر الحالة. يقول: «فإذا كنا نفينا حتى العاطفة من الشعر، فإنما نكون نفينا هذه العاطفة - النثر، وطالبنا بالعاطفة - القصيدة، بالحالة»⁽⁴¹⁾.

و عناصر الوعي عند سعيد عقل لا تمثل أيّ دور في الشعر، إذ الفكرة والصورة والعاطفة إنما هي نثر الحالة/ الشعر وليست الحالة الشعرية نفسها، لأنّ النثر عنده وعي، أما الشعر فلا وعي. والشاعر في ذروة إبداعه لا تخامره أفكار أو صور أو عواطف. فهو لا يستثني العاطفة التي لا تمثل أيّ دور في الشعر، بل يتعطل دور العاطفة في الشعر. وقد رأت العرب قديماً أنّ الشعر ما اشتمل على «المثلّ السائر، الاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن»⁽⁴²⁾. لأنّ العاطفة مثلما يقول سعيد عقل كلما قويت أفسدت الشعر.

وإذا انتفت الصورة والفكرة والعاطفة من الشعر، فلا يبقى فيه إلا النغم - الموسيقى، وهو العنصر الخالص في الشعر بحسب الرمزيين. يقول سعيد عقل: «يُسيطر عليّ قبل النظم ما يسمّونه نغم القصيدة. وبقدر ما يكون مسيطراً تجبئ قصيدتي أكثر خلوصاً من العناصر النثرية، ولم يتفق لي أن تركت القلم وانثيت عن النظم إلا في حالة فقدان النغم، أي عندما تطغى عليه الأفكار والصور والعواطف»⁽⁴³⁾.

وبناء على ذلك تكون مادة الشعر عند سعيد عقل، كما عند مالارمييه وعموم الرمزيين، الموسيقى، يقول: «العلم يُقرّر أنّ الاتحاد بالكون لا يتم إلا بالموسيقى، ونحن نعرف أنّ الأشياء الأكثر ارتباطاً بالنفس هي الأشياء الموسيقية ومظهرها الغناء»⁽⁴⁴⁾.

41 - سعيد عقل، المجديّة، ص 32

42 - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 122

43 - سعيد عقل، المجديّة، ص 34

44 - المرجع نفسه، ص 35

ويقول بول فاليري: «إنّ الشعر يقترب جهده من الموسيقى»⁽⁴⁵⁾. ولم تتعد العرب عن هذا المفهوم، إذ قال ابن رشيق: «الشعر نغم ولحن، وهو أعلق في الذهن، واللفظ إذا كان منثوراً تبدد في الأسماع»⁽⁴⁶⁾.

أما قضية الصدق والكذب في الشعر عند سعيد عقل، فلا يصرح بها بشكل مباشر، ولكن من خلال بيانه الذي يعتبر الشعر هو النفس في حالتها اللاوعية. «فذلك يعني أنّ الشاعر يعبر بصدق عن هذه الحال، وهو ما نسميه الصدق الفني، والحال هذه تشبه السرياليين وأصحاب الأحلام، والرمزيين، وبها يتحد مع الكون على طريقة المتصوّفة والرومطيقيين. ومن هنا ندرك أنّ الرمزية تتصل ببعض الخيوط بالصوفية»⁽⁴⁷⁾.

هذا هو مفهوم الشعر عند سعيد عقل، وهو مفهوم رمزي كان له دور في لبنان، مثلما كان لدور مفهوم الشعر عند بشر فارس في مصر.

3 - 2 - بشر فارس:

إذا كان سعيد عقل قد تحدى العالم بكبرياء، بإصراره على أنّ الشعر «لسرّة العقل، لطبقة مصطفىة باستطاعتها التدوق، أما النثر فللتلاميذ»⁽⁴⁸⁾. فإنّ لبنانياً آخر حمل مشعل الشعر الرمزي، وراح يبشر به في أرض الكنانة (مصر)، ألا وهو بشر فارس الذي آمن أن الشعر نظام ارتباط «بين مجال الرمزيين الأكثر غموضاً وبين الواقع»⁽⁴⁹⁾، رافضاً مقولة الشعر العمودي عند العرب، الذي رأى فيه تعريفاً ضيقاً محصوراً في الشكل وحده، معتقداً

45 - منافع منصور، مدخل إلى الأدب المقارن - سعيد عقل وبول فاليري، مطابع نصر الله، بيروت، د ط،

1980، ص 229

46 - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 19

47 - منيف موسى، نظرية الشعر، ص 197

48 - سعيد عقل، المجديّة، ص 31

49 - هاري لغن، انكسارات، مقالات في الأدب المقارن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، تر: عبد الكريم

محفوظ، د ط، 1980، ص 362.

أنّ الشعر» هو إبراز المضمّر، واستنباط ما وراء الحس من المحسوس وتدوين اللوامع والبداءة»⁽⁵⁰⁾.

هذا الرأي ومثله لبشر فارس هزّ الحياة الأدبية الحديثة، وحرك المياه الراكدة في بحيرة الشعر العربي الحديث في مصر. فقد حمل موهبته وذهب بها إلى مصر، وكتب شعراً رمزياً مختلفاً عن السائد، وقال فيه حبيب الزحلاوي: «لم يرقّ كُتاب مصر ذلك الضرب من الشعر العجيب والقصص الأكثر عجباً وأنكروا عليه دعوته إلى مذهب الرمزية، فتكر لهم، فرموه.. فأصابوه ففرّ هارباً إلى لبنان.. وليت الدكتور بشر ظل قابلاً في جبال لبنان، ليته لم يحاول بعث الحياة الرمزية التي ماتت في موطنه بُعيد ولادتها[يقصد موت أديب مظهر سنة 1928]، وقد أصبحت رمّة تحلّت عناصرها وأدركها الفناء فالعدم.. ليته سكت.. عن كُتاب مصر»⁽⁵¹⁾.

أصرّ الدكتور بشر فارس على طريقته في الكتابة، وفقاً للأسلوب الرمزي، وقد حدد لذلك في تقديمه لمسرحية "مفرق الطريق": «أنّ وجهة هذه المسرحية مما انساق له قلبي، ورقّت إليه نفسي بعد التحصيل والروية والاجتهاد، فرأيت أن أصنع للمسرحية مقدمة أبسط فيها الأسلوب الذي أجريتها عليه، فضلاً عن قصائد نظمها قد وقف على مقاصدها من يدأب على قراءة "المقتطف" خاصة لكي تكون بياناً لبعض ما نشرته حتى اليوم، ثم بعض ما أنا ناشر بعده إن شاء ربك. هذه قصة تمثيلية على الطريقة الرمزية - إذا شئت - وليست الرمزية هنا بموقوفة على الرمز بشيء إلى شيء آخر»⁽⁵²⁾.

وكل ما كتبه بشر فارس ذو طابع رمزي، وكله قريب إلى الشعر، وهو الذي قال في الشاعر الرمزي: «أنّ الشاعر الرمزي هو الذي يعمل في الظلمة، في ظلمات الخلجات،

50 - حبيب الزحلاوي، شيوخ الأدب الحديث، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1960، ص 85

51 - المرجع نفسه، ص 79 - 80

52 - بشر فارس، مفرق الطريق، مطبعة المعارف، القاهرة، ط2، 1938، المقدمة، ص 6

وبيّن بقدر ما يخلص النور إلى زواياه، ثم إنه لقاط أوهام تشغل الناس و لا يستوضحونها، فهو يرسم خيالات ملامحها لبصائرهم لا لأبصارهم»⁽⁵³⁾.

وإذا كان بشر فارس قد حدد الرمزية له مذهباً وطريقة، فماذا عن مفهومه للشعر؟ الشعر عنده « إبراز المضمّر، واستتباط ما وراء الحس من المحسوس، وتدوين اللوامع(..) بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه، المختلف بكّد أذهاننا، طلباً للعالم الحقيقي الذي تضطرب فيه رضينا أم لم نرض... »⁽⁵⁴⁾.

ويأخذ تعريف الشعر عنده ناحية الوعي واللاوعي في كتابة الشعر، فنجدّه يُقرّ بأنّ الشعر هو إظهار الخفي الكامن في أعماق النفس، عن طريق لمع، أو شطحات نفسية، هي وميض وجداني: « العالم الوجدان المشرق والنشاط الكامن والجماد المتأهب للتحرك إلى ما يجري بينها من العلاقات الغريبة والإضافات التائهة في منعطفات الروح ومثاني المادة، يشترك في كشفها الإحساس الدقيق والإدراك الصرف، والتخيل المنسرح»⁽⁵⁵⁾.

وهو إذ يركز على عالم الوجدان المشرق، فذلك لأنه يعترف بأن الشعر في بادئ أمره قائم على فسحة من الإلهام، لا على العقل والمنطق « لأنّ المنطق - كما يقول - اصطلاح آله العقل. والعقل إنما يجرّد الأشياء أو يشدّ بها، ثم يغفل بعضها، أو يجهل بعضها. فالتوضيح الذي ينتهي إليه أقرب إلى الاختراع منه إلى التحقيق. والعرقان الجدّ شعور بالحقيقة لا العلم بها»⁽⁵⁶⁾.

ويأخذ الإلهام هنا عند بشر فارس معنى الحدس، خصوصاً الحدس البرغسوني؛ فالحدس البرغسوني هو الحدس « الذي يقيم بيننا وبين سائر الأحياء رابطة التعاطف ويمدّد شعورنا ويبسطه ويدخلنا في الميدان الخاص بالحياة، وهو تداخل متبادل وإبداع متصل لا

53 - حبيب الزحلاوي، شيوخ الأندلس الحديث، ص 91 - 92

54 - بشر فارس، مفرق الطريق، ص 6

55 - المرجع نفسه، ص 7

56 - نفسه، ص 8

حد ولا نهاية له»⁽⁵⁷⁾. لكنه يأخذ الحيز الرمزي الذي يبرر ما وراء الحس من المحسوس. فالشعر عند بشر فارس يُنظّم لا ليُفهم بل ليتأثر القارئ به من غير فهم. إنّ كل همّ الشاعر ينصبّ على نقل الحالة الشعرية إلى القارئ تأثيراً. وهنا أيضاً تبرز أمامنا مسألة برغسونية جديدة. يقول هنري برغسون: «إذا قرأ لي أحد الشعراء بعض أبياته أمكنني أن أقبل عليه حتى أدخل في فكره وأندمج في عواطفه وأحيا من جديد في الحالة النفسية البسيطة التي بعثها في جملة وألفاظه، فأتعاطف حينئذ مع إلهامه، وأتبعه بحركة متصلة.. هي نفسه فعل غير منقسم»⁽⁵⁸⁾. أي أنّ الشعر الصادر عن «ومضات الشعور أو الإلهام أو الحدس، أو اللاشعور، أو ما وراء المحسوس، هو وثبة النفس اللطيفة نحو الغبطة المضنية»، ووثبة النفس أو الحال الشعرية المغبطة، تعبّر عن «انفعالات إحساسها الموسيقى»⁽⁵⁹⁾. ومن هنا يكون الشعر أيضاً عند بشر فارس "موسيقى"، فيلتقي مع ما لارميه «بأنّ النفس لحن». وقريب من هذا عبّر بشر فارس قائلاً: «عندما أنظم يلقني شيء كالغمام يتيه معه بصري وتتقد البصيرة فأدخل في حال غريبة ويهجم عليّ اللفظ حاملاً معنى أو صورة أدهش لهما، وأنا كأني أضمه إلى صدري أخشى عليهما أن يفرّا أو يتهشما لأنهما سقطا إلى يدي على غير وعد. فاليدان كالغريبتين عنهما اليدان من الحس المباشر، أما المعنى والصورة فهما من وراء الحس، وأخوف ما يُخاف على ما جاء من وراء الحس أن يعبث به الحس أو يبطش»⁽⁶⁰⁾.

يفهم من قوله: «إنّ اللاوعي هو أقصى درجات الوعي»، وأنّ «اللحن/ النغم» يسيطر على الشعر قبل النظم. أما قوله إنّ الشعر «يأتيه على غير وعد» فيقصد بذلك الإلهام/ العاطفة. وهو مثل سعيد عقل، وبول فاليري لا يلغي العاطفة من الشعر، بل يضيق دورها وأهميتها.

57 - هنري برغسون، التطور المبدع، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، تر: جميل صليبا، د ط ،

1981، ص 162

58 - المرجع نفسه، ص 191

59 - بشر فارس، مفرق الطريق، ص 9

60 - نور سلمان، بشر فارس، مجلة حوار، عدد 4، أيار حزيران 1923، ص 112

وهو يعتقد أن الشعر ليس مجرد إلهام، بل "ثقافة ونكاء". يقول: «وهكذا أفهم أن الإلهام وحده لا يكفي في الشعر، فهو لا يأتي إلا زائراً»⁽⁶¹⁾. فالشعر يأتي فلذة بعد فلذة، أي بيتاً بعد بيت، ثم يربط الشاعر بين الأبيات بطريقة فنية قائمة على الصناعة منشئاً قصيدته «بكدّ الذهن»⁽⁶²⁾.

وإذا كان بشر فارس يفهم الشعر على طريقة بول فاليري وسعيد عقل، فإنه بالتالي يؤمن بما قاله ابن سلام الجمحي «الشعر صناعة وثقافة»، لكنه «لا ينقاد للذهن دفعة، بل على الذهن أن يتأتى له يستشفه، وفي ذلك من اللذة ما فيه»⁽⁶³⁾. فالإلهام نفسه ينطوي على لذة الكشف التدرجي والمتأني، فلا يعطيك إلا بعد جهد، حتى إذا رجع القارئ عن الحس الظاهر إلى الحس الباطن «تجلى له ما وراء السطور، ومدار ذلك أن يجعل الشاعر قارئه يشاطر فيه»⁽⁶⁴⁾. وبهذا المعيار يلتقي بشر فارس مع ما قاله أبو إسحاق الصابي: «وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه»⁽⁶⁵⁾. وهذا يتطابق مع قول مالارميه: «تعيينك الشيء هو حذف ثلاث أرباع لنته، لأن اللذة الحقيقية تكمن في الاستكشاف التدريجي»⁽⁶⁶⁾.

إنّ مفهوم بشر فارس للشعر مفهوم تجريدي شبه ميتافيزيقي، قريب من نظرية "الفن للفن". وقد أوضح ذلك على لسان أحد شخوص مسرحيته "مفرق الطريق" حيث يقول: «تريدون الأمور واضحة خوفاً على سلامة أذهانكم، أينبغي لكل أمر يحصل أن ينساق إلى ناحية معلومة في ملتويات أفهامكم تنتظره؟... لا شيء أكره إلى الحياة من إطار يُعدّ

61 - مناف منصور، مدخل إلى الأدب المقارن، ص 270

62 - بشر فارس، مفرق الطريق، ص 6

63 - المرجع نفسه، ص ن

64 - المرجع نفسه، ص 12

65 - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج4، دار نهضة مصر، القاهرة، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي

طبانة، د ط، د ت، ص 7

66 - خليل الهنداوي، مذهب السيمبوليسم أو الشعر الرمزي، مجلة الرسالة، العدد 33، السنة 1934، ص

لمجراها. إنّ الروح والفكر مع ما يجيش فيهما من نزعات ووثبات ينكران السد والحد. إنكم تفتكون بهما» (67).

وهكذا يكون مفهوم الشعر في المدرسة الرمزية العربية ممثلة في سعيد عقل وبشر فارس، ركيزته الرمز والغموض، هذا المفهوم الذي كان له امتداد في شعر الأجيال اللاحقة، وبدرجات متفاوتة.