

سوزان برنار

قصيدة النشر

من بودليز إلى الوقت الراهن



ترجمة راوية صادق

قصيدة النثر

من بودلير إلى الوقت الراهن

تأليف

سوزان برنار

تقديم

رفعت سلام

ترجمة

راوية صادق



Le Poème en prose

Suzanne Bernard

قصيدة النثر

سوزان برنار

الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شيبث ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة

تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +

البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org

الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: يوسف غازي

التقييم الدولي: ٤ ٣٨٦٥ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الفرنسية عام ١٩٥٩.

صدرت هذه الترجمة عام ٢٠٢٠.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٥.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.

جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيدة الأستاذة راوية صادق.

المحتويات

٧	هذا الكتاب ... وقصيدة النثر العربية
٢٩	توطئة
٣١	مدخل
٤٣	قصيدة النثر قبل بودلير
١٤٩	القسم الأول: قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقي
١٥٩	١- بودلير والغنائية الحديثة
٢٢٧	٢- رامبو وخلق لغة شعرية جديدة
٣١٣	٣- لوتريامون والشعر الجنوني
٣٦٧	٤- مالارمي وميتافيزيقا اللغة
٤٧٧	القسم الثاني: قصيدة النثر ومشكلة التقنية الشعرية
٤٨٣	١- من بودلير إلى الرمزية
٥٢١	٢- ميلاد الرمزية
٥٨٧	٣- قصيدة النثر والشعر الحر
٦٧٣	٤- قصيدة النثر الرمزية بعد عام ١٨٨٦ م
٧٧١	٥- التوجُّهات الجديدة
٨٢١	القسم الثالث: قصيدة النثر في الاضطراب المعاصر
٨٢٧	١- فجر شعر جديد
٨٩٧	٢- ما بعد الحرب العالمية والروح الجديدة

١٠٠٣

٣- نظرات على الحقبة المعاصرة

١٠٩٣

خاتمة

هذا الكتاب ... وقصيدة النثر العربية

بقلم: رفعت سلّام

لكتاب (قصيدة النثر منذ بودلير إلى الوقت الراهن) لسوزان برنار تاريخ عربي، وفاعلية مؤكدة في الشعرية العربية، منذ صدور طبعته الأولى عام ١٩٥٨م ببباريس. بل ربما كانت فاعليته عربياً أعمق وأفدح من فاعليته فرنسياً في مجاله الحيوي الأصلي، برغم عدم صدور ترجمة له حتى الآن^١ بالعربية (مفارقة تضيء — في بعض وجوها — آليات التفاعل الثقافي، وأشكالها العربية) وطول هذه السنوات — قرابة أربعين عاماً — ظل الكتاب هاجساً أساسياً لدى شعراء «الحدثة» العربية. غائب حاضر في آن. غائب بالفعل، حاضر بالقوة. لكنه الغياب الذي لا يفضي إلى نسيان، بقدر ما يفضي إلى التشبث بالغائب، ليصبح غيابه حضوراً فادحاً، بلا غفران، إنه نوع من «المهدي المنتظر».

لعلهم آحاد — فحسب — من اطلعوا عليه من النخبة الشعرية والثقافية العربية، حتى الآن. وكان لكل منهم أن يوظفه لحسابه الشعري، أو النقدي، أو حتى العقائدي، دون أن يبيحه أحد منهم بكامله للآخرين (هل يمثل ذلك شكلاً من معادلة المعرفة = سلطة؟) ما من ترجمة، ما من قراءة نقدية، ما من عرض للمحتويات، اسم بلا جسد، وعنوان يرد في الإحالات المرجعية القليلة، ولا كتاب. واسم مؤلفته يعرفه الجميع، من الأجيال الشعرية كافة، دون معرفة بكتابها ذاته، وشذرات من المقدمة تتحول إلى مواصفات جاهزة، مجردة، ومطلقة لقصيدة النثر «صالحة لكل زمان ومكان».

^١ ما صدر عن «دار المأمون» ببغداد، بعنوان الكتاب نفسه، وباسم المؤلفة، عام ١٩٩٣م، يمثل مختارات عشوائية من الكتاب، لا تساوي أكثر من عُشر مساحته الكلية.

في العدد ١٤ من مجلة «شعر» البيروتية (ربيع ١٩٦٠م)، ترد الإشارة الأولى إلى الكتاب، في مقال لأدونيس حمل عنوان «في قصيدة النثر»^٢. واستنادًا إلى الكتاب — إلى مقدمته الموجزة بالتحديد — يقترح أدونيس المصطلح، ويطرح خصائص قصيدة النثر، والتميزات الأساسية بين «النثر الشعري» و«قصيدة النثر»:

«ليس للنثر الشعري شكل، هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلي بنائي، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية. لذلك، هو روائي وصفي يتجه دائمًا إلى التأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي، ولذلك، يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل، وتنفس فيه وحدة التناغم والانسجام. أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة، لا خط مستقيم. هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبى موحد، منتظم الأجزاء، متوازن ... هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة.»

أما خصائص «قصيدة النثر» التي تستكمل التمايز بينها وبين «النثر الشعري»، فتتحدد لديه في ثلاث:

- (أ) يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاً عضوياً، مستقلاً، تكون ذات إطار معين. وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، فالوحدة العضوية خاصة جوهرية في قصيدة النثر.
- (ب) هي بناء فني متميز، فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية ... فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمية.
- (ج) الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.

^٢ أعيد نشرها في زمن الشعر لأدونيس، وتحديد رقم العدد يستند إلى محمد جمال باروت (مرجع قادم)، فيما يشير أنسي الحاج في مقدمة ديوانه «لن»، الطبعة الثانية، هامش (٣) ص ١٦ إلى أن أدونيس أول من تناول هذا الموضوع بالعربية، في العدد الرابع من مجلة شعر ١٩٦٠م.

كانت المرة الأولى في الكتابة العربية التي تُطرح فيها «قصيدة النثر» بهذه الدقة، ولعلها المرة الأخيرة. لكن المقالة تعتمد بصورة مطلقة على ما كتبه «سوزان برنار» في مقدمتها، بلا إضافة ذات بال، ودون اختراق للآفاق الشاسعة العميقة التي فتحتها، وأوغلت فيها وراء القصيدة.

ذلك ما يشدّد عليه أيضًا الناقد محمد جمال باروت، في دراسته المهمة (الحدث الأولى)،^٢ فيما يرصد — بالإضافة — احتدام الجدل حول قصيدة النثر، في الاجتماعات الأسبوعية لخميس مجلة «شعر» في ربيع ١٩٦٠م، على إثر قراءة أطروحة سوزان برنار حول قصيدة النثر، وبموجب التمييز بين قصيدة النثر والقصيدة المحررة من الوزن والقافية، الذي أثارته قراءة أطروحة سوزان برنار، والقسم الذي يحمل عنوان «قصيدة النثر والشعر الحر»، اعتبرت حركة مجلة «شعر»، مثلًا، إنتاج محمد الماغوط في ديوانه «حزن في ضوء القمر» شعرًا حرًا لا قصائد نثر.

موقف جماعي إجماعي من الكتاب، باعتماد مفاهيمه وتبنيها — من قبل واحدة من أهم الحركات الشعرية العربية في القرن العشرين — اعتمادًا مطلقًا، ليتحول إلى «إنجيل» الجماعة المقدس. ومنه تُستمد أحكام التقويم بشأن الأعمال الشعرية، بوصفه مرجعًا وحيدًا، وتُستخرج أسلحة الهجوم والدفاع كترسانة مدججة، ولا مرجعية أخرى للحركة، والعلاقة به قائمة على استظهاره ونسخه.

لذا، لم يكن لأنسي الحاج — في مقدمة ديوانه (لن) ١٩٦٠م — سوى أن يكرر أدونيس، في استعادته الحرفية لمفاهيم ومصطلحات سوزان برنار:

«يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوافرًا، وإنني أستعير بتلخيص كلي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» للكاتبة الفرنسية سوزان برنار.^٤ لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر؛ أي قصيدة حقًا لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، التوهج، والمجانية».^٥

^٢ محمد جمال باروت: الحدث الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩١م، ص ٢٠٢-٢٠٧.

^٤ أنسي الحاج، مقدمة «لن»، الطبعة الثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٦.

^٥ المرجع السابق، ص ١٧.

نصّان سيتحولان إلى مصدر للأفكار الشائعة عن قصيدة النثر، لدى الأجيال الشعرية التالية، الخارجية على النسق الشعري العام. نصّان مرجعيان ينطويان — رغم كل شيء — على مفاهيم محددة، متماسكة، تجيب عن أسئلة الحد الأدنى، بما حولهما تاريخياً إلى «مانيفيستو» لقصيدة النثر العربية، سيدخل دائرة المحفوظات المقررة على الشعراء القادمين.

لكن النصين افتقرا طوال السنوات التالية إلى أية إضافة إيجابية، أو تطوير نقدي منهجي، لما ورد بهما، سواء من الشاعرين؛ أدونيس والحاج، أو من غيرهما (إذا ما نحينا جانباً بعض المقالات التي لا تزيد عن «إعادة إنتاج»). ثمة كتابات مهمة بالتأكيد في «حدثية» الشعر العربي المعاصر، وأفاقه المختلفة، انطوت على مفاهيم ورؤى تجاوز ما كان مستقراً في الوعي الرومانتيكي والوعي «الواقعي الاشتراكي»، لكن «قصيدة النثر» من حيث هي موضوع خاص، ذي إشكالات نوعية خصوصية ظلت بمنأى عن المقاربة، مرة أخرى. أسئلة ألّيمة، ولا إجابات، أفدحها سؤال «الإيقاع»، والقصيدة تكسب — إبداعياً، عربياً — أرضاً جديدة، ولا ضوءاً وحيداً.

موجة عارمة في إبداع قصيدة النثر طوال الستينيات والسبعينيات، جرفت معها — إلى هذا الحد أو ذاك — بعضاً من أساطين الكتابة «التفصيلية»^٦. أصبحت القصيدة واقعاً شعرياً متزايد الحضور، ولا رؤية نظرية، لا ترجمة، ولا اجتهاذاً. لذا، يقف النصان نصّاً من علامات الاستفهام والتعجب معاً، شاهداً نموذجياً على وضعية ثقافية بكاملها، متكررة في تاريخنا الثقافي.

وخارج النصين، سيؤمّم أدونيس — لعشرين عاماً تالية — مصطلحات «سوزان برنار» حول الشعر: الكشف، الرؤيا، العرافة، الهدم، الشاعر النبي ... إلخ، لتشكل مرتكزات

^٦ انظر — على سبيل المثال — الأعمال الشعرية «النثرية» في دواوين محمود درويش ونزار قباني، ومراوحة عفيفي مطر بين «النثري» و«التفصيلي» في «وشم النهر على خرائط الجسد». ونشير إلى أن هذا الفصل من الشعراء لم يدركوا من قصيدة النثر سوى بُعدها «اللاتفصيلي»؛ لذلك سرعان ما تراجعوا عن هذه الخطوة غير الأصلية في تجربتهم الشعرية، بل إن أحدهم تراجع إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى القصيدة العمودية، في أعماله الأخيرة، بعد اعتقاله. وراجع موقف درويش، التقليدي، المرتبك، من قصيدة النثر، باعتبارها «جنساً أدبياً ما»، في حوارهِ بجريدة أخبار الأدب، ٩ فبراير ١٩٩٧م، ص ١٠، بعنوان «قصيدة النثر ليست شعراً، ولكن أخاف ميلشيتها»، دون أن يقدم تبريراً لتجربته «اللاتفصيلية» التي احتلت ديواناً كاملاً.

خطابه الكتابي، فتنتقل من جديد عبره، إلى الآخرين، دون إحالة — هذه المرة — إلى المصدر، أو معرفة به.

فاعلية «سوزان برنار» في الشعرية العربية الحدائية فاعلية تأسيسية للنظري، عبر جماعة «شعر» أولاً، ثم من خلال أدونيس ثانياً، فاعلية بالوساطة، لا بذاتها، ولأنها كذلك، فهي منقوصة ومجتزأة؛ لأن أداة الفاعلية — الكتاب — لم يُسمَح لها بالحضور الذاتي، المباشر، والمكتمل، في ذاتها، وإنما انحصر دورها في استخدامها الموجه، في توظيفها من قبل «الجماعة» وبعض شعرائها، وهو توظيف اختصرها — وهي الشاسعة الشاهقة — إلى بعض أفكار لا تخرج عن الصفحات الأولى، وهي فاعلية ملتبسة من بعد لاختلاطها بفاعلية أدونيس الشعرية والثقافية.

أما مصادفة صدور الكتاب في العام التالي مباشرةً لعام تأسيس مجلة «شعر» (١٩٥٧م)، فهي مصادفة مدهشة، ونادرة، في التواريخ الأدبية. كأنه قد صدر من أجلها، ومن أجل قصيدة النثر التي كانت تتأسس في اجتماعاتها، وعلى صفحاتها. فهل هي مصادفة أيضاً أن تخلو الأعداد الثلاثة عشر الأولى من «شعر» من أية مقاربة لقصيدة النثر، قبل طرح بعض أفكار الكتاب في مقالة أدونيس (العدد ١٤)؟ كأنما المجلة والجماعة كانتا في انتظاره، من أجل تأسيس نظري لقصيدة النثر. ما أكثر الأسئلة. وما أقل الإجابات.

٢

للقاهرة -شعرياً- سياق آخر، في الزمن نفسه. يضيء السياق كتابان أساسيين، كلُّ منهما عمدة في مجاله، يكشف منحني كاملاً من «الشعرية» المهيمنة في الستينيات المصرية، وربما العربية. الأول: (الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية) للدكتور عز الدين إسماعيل. وهو «المرجع» — ربما — في موضوعه، لدى الكثيرين، حتى الآن، رغم تقادم العهد بمنهجه النقدي ورؤاه النظرية (ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦م). ولن نعثر مرةً واحدة على مصطلح «قصيدة النثر»، أو ما يشير إليها، على امتداد أكثر من أربعمئة صفحة من القطع الكبير، كأنه وكأنها ليسا من «قضايا الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية»، لا إشارة واحدة.

هو محاولة لرصد «الشائع»، المهيمن العمومي، في الشعر «المعاصر»، ولا موضع للاستثناء، والخارج عن المجرى العام والهيمنة.

وقد اتسعت الطبقات التالية لتذييلات تلاحق الأجيال التالية، وصولاً إلى أهم الأعمال الشعرية في التسعينيات، لكنها احتفظت بالموقف نفسه من «قصيدة النثر»، من حيث هي قضية نقدية وإبداع شعري معاً.

سنجد في المتن والتذييلات أسماء صلاح عبد الصبور والبياتي وحجازي والسياب ونازك الملائكة، لكننا سنجد أيضاً أسماء عواد ناصر وسعدي علي السند ورعد عبد القادر وفوزي خضر، لكننا لن نعثر على اسم «أنسي الحاج» ولا «شوقي أبو شقرا»، على سبيل المثال.

نعثر على اسم «أدونيس» مرتين، على سبيل الحصر: «فقد استطاع أدونيس أن يشتق لنفسه لغة خاصة، وأن يكون لنفسه عبر دواوينه المختلفة معجماً شعرياً واضح التميز».^٧ لكن اللغة لدى ناقدنا القدير لا تحيل إلا إلى ذاتها، لا إلى خصوصية تجربة أدونيس في «قصيدة النثر». لغة في ذاتها، منقطعة عن التجربة الشعرية، وترد الإشارة الثانية بصدد الحديث عن تطور «معمارية القصيدة الجديدة» على أيدي الشعراء في الاتجاه الدرامي.^٨ وعلى النهج نفسه تبدو «قصيدة النثر» خارج معمارية القصيدة الجديدة وتطورها، موضوع خارج الموضوع.

والصمت المطبق، المطلق، يثير التساؤلات. أهو حكم نقدي ما — بالسلب الصامت — على «قصيدة النثر»؟ أم إنها القصيدة الحافلة بالمتفجرات النظرية والمأزق النقدية؟ «هذا كتاب شئت به أن أشارك في تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربي، بأن أستعرض كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر، التي أثرت خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وأن أستكشف كذلك ما لم يُنثر من قبل من هذه القضايا والظواهر...»^٩

^٧ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، القاهرة (د. ت)، ص ١٨٢.

^٨ المرجع السابق، ص ٢٤٠.

^٩ المرجع السابق، ص ٥. الإشارة إلى «الخمس عشرة سنة الماضية» تخص تاريخ صدور الطبعة الأولى، عام ١٩٦٦ م. والتشديد من عندنا.

لكن ما جرى — تطبيقياً — لم يخرج عن التجاهل التام لواحدة من أهم الحركات الشعرية العربية، كأن وجودها مرادف للعدم.

محاولة للنفي خارج الذاكرة الثقافية، أم هروب من العجز الذاتي عن المواجهة النقدية؟ تساؤلات عصية يطرحها، أيضاً الكتاب الثاني ولننتبه إلى العنوان: (ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر) للدكتور عبد الغفار مكاوي:^{١٠} بودلير ورامبو ومالارمييه، ولا قصيدة نثر. تحليل دقيق، ثاقب، لرؤية العالم لديهم، وتحليل مرهف فكرياً للعالم الشعري، دون تطرق ذي بال إلى بنية العمل الفنية، وتحدد «إشراقات» رامبو باعتبارها «مجموعة القصائد النثرية»،^{١١} فحسب، ولا سؤال في تلك «القصائد النثرية»، وماهيتها الإبداعية، ولا بنيتها الفنية.

هو منطق الحذف والاستبعاد، ليس المنطلق ما هو كائن كينونة فاضحة في الواقع؛ واقع الشعر العربي، أو الفرنسي بل ما هو كائن في العقل النقدي، أو ما يُراد له أن يكون. وتتحقق إرادة هذا العقل واقعياً بأن يُحذف الواقعي أو بعض عناصره الحيوية وأن يُستبدل به، أو بها، ما هو ذهني. يتحول الواقع الشعري بذلك إلى واقع ذهني، محكوم بإرادة الناقد، وذوقه الفني، وتوجهاته الأيديولوجية الشعرية، حذف واستبعاد من ناحية وتضخيم وتزييد من ناحية أخرى، لسد الفجوات الناجمة عن الحذف الإرادي، ما من طرح للقضية ذاتها، وإبداء الموقف منها نقدياً بما قد يفندها، من وجهة نظر الكاتب، بل الصمت المطبق المطلق، فطرح القضية إثبات — بمعنى ما — لها وتحقيق لحضورها، حتى إن اتخذ شكلاً سلبياً، إثبات وحضور ليسا مرغوبين، ولا ضرورة لهما في ذاتهما. فحضورهما السلبي حتى تقليل من الحضور الآخر، شرك به، وكسر للواحدية الشمولية المطلقة. فلا موقع — في الذهن النقدي الأدبي، وغير الأدبي — للتعددية، من حيث هي واقع أو احتمال. الواحدية هي النموذج الذهني الأعلى الذي يسعى الجميع — كلٌّ في مجاله — إلى فرضه فرضاً، بقوة الحذف والإلغاء، بالصمت والعمى الإرادي.

لا مواجهة، إذن، لفكرة «قصيدة النثر»، ولا للقصيدة ذاتها.

تواطؤ سري، ضمني، على التجاهل والنسيان.

^{١٠} نعتد هنا الطبعة الأولى من الجزء الأول (الدراسة)، الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٢م.

^{١١} المرجع السابق، ص ١١٢ و ١٤٥.

في ظل هذا التواطؤ السري، يصدر أول ديوان مصري لقصيدة النثر: (مدخل إلى الحداثق الطاغورية)، لعزت عامر عام ١٩٧١م. ١٢ لم يصدر عن دار نشر، بل عن جماعة أدبية/ سياسية، لها توجهها التقدمي، التي ينتمي الشاعر إليها:

«إن كتّاب هذه السلسلة يرفضون جميعاً القول باللاوعي الخلاق ... فلن يزداد الرصيد الانفعالي للثورة الشعبية شيئاً ... وليس هذا الموقف من الفن وقفاً على طبقة اجتماعية واحدة أو مدرسة فنية واحدة، إنه يجمع تحالفاً اجتماعياً وثقافياً عريضاً، من القوى الصاعدة التي تعمل على تقويض العالم القديم، عالم النهب الاستعماري والتوسع الصهيوني، والاستغلال الرأسمالي ... فبين الجماهير الواسعة وبينهم حواجز وسدود أقامتها الطبقات الرجعية.» ١٣

بيان يليق حقاً بفرسان «الواقعية الاشتراكية» في ذلك الزمن، وعياً وقاموساً وجزماً: «زيادة الرصيد الانفعالي للثورة الشعبية» هي هدف التوجه إلى «الجماهير الواسعة»، من أجل تقويض «عالم النهب الاستعماري ...» إلخ، والكاتب أداة «زيادة الرصيد»، من خلال نصه المكتوب.

لكن قصائد النثر التي تلي هذا «المانيفيستو» ترفض هذا الدور الوظيفي، الاستعمالي، بما تمثل من قطيعة، بل تحدّد لذوق «الجماهير الواسعة» ووعيها، التي لم تكن متمثلة بعد، للتحول الشعري السابق إلى النسق التفعيلي، بل كانت القصائد قطيعة وتحدياً للشعري السائد (خروج قصيدة التفعيلة ظافرةً من المعركة مع التقليد، العنفوان الشعري لصالح عبد الصبور وحضوره المهيمن، صعود الجيل الثاني من شعراء التفعيلة، وإغلاق منافذ النشر في وجه قصيدة النثر العربية).

فالديوان إذن، قطيعة مع «الإنشادية التقدمية» الحماسية، التحريضية، وقطيعة مع المتن الشعري العام في القصيدة المصرية آنذاك، واختراق للحصار التفعيلي المضروب على قصيدة النثر، وصعود ضد ذلك التواطؤ السري، ورغم.

١٢ عزت عامر: مدخل إلى الحداثق الطاغورية، سلسلة كتاب العدد (١)، القاهرة، ١٩٧١م.

١٣ المرجع السابق، المقدمة: «هذه السلسلة»، ص ٥-١٠.

ديوان خارج جميع السياقات، وسوف تطرح الدراسة الملحق بالديوان للناقد إبراهيم فتحي سؤال الوعي بالعالم والذات الكامن في التجربة، لكنها لن تخرج عن «المأثور النقدي المعاصر» في تجاهل سؤال «قصيدة النثر».

كحجر في بئر بلا قرار، كان الديوان. جريمة يتنصل منها الجميع، بالصمت عليها: فما تبناه «التقدميون» الذين صدر عن جمعيّتهم (لأن «عائده السياسي» لم يكن ذا بال، بحكم طبيعة الشكل الفني المضاد للإنشادية التحريضية)، ولا اعترف به شعرياً شعراء التفعيلة ونقادها المهيمنون على منابر النشر، إن كانوا قد سمعوا به أو عرفوه. ولعل مبرر إصداره ضمن السلسلة «التقدمية» لم يكن شعرياً، بقدر ما كان تنظيمياً، يستند إلى عضوية الشاعر في «الجماعة» وانتمائه السياسي، هو انحياز إلى السياسي الكامن في الشخص، لا الشعري في ذاته، بمعزل عن شخص كاتبه.

غاب الشعري في ظل السياسي، وتكالبت ملابس عدة لارتكاب جريمة وقد شارك فيها الجميع والشاعر وتنصل منها الجميع.

وظلت «قصيدة النثر» القضية الغائبة، في الإبداع والنقد المصريين، بما هي قصيدة خارجة على «النظام» و«المؤسسة»، وبما هما (النظام والمؤسسة) طرفان فاعلان فاعليّة أساسية في الواقع الأدبي (طوال أكثر من أربعين عاماً، تحتكر المؤسسة الحكومية المجلات الأدبية، والصفحات الثقافية بالجرائد والمجلات العامة، وعقد المهرجانات والندوات الداخلية، والترشيح للخارجية، ومنح الجوائز والامتيازات المادية والأدبية، والإذاعة والتلفزيون. كما أنها الناشر لما يزيد عن ٩٠٪ من الكتب).^{١٤} مؤسسة تمارس حق الاعتراف أو الإنكار أو التجاهل، حق القبول، حتى التبنّي، أو الرفض، حق المنح، أو المنع، لا حيادية، ضد الجديد — باعتباره خروجاً على «النظام والاستقرار» الأدبي — إلى أن يفرض ذاته بقوة الأمر الواقع، ويصبح عنصراً من «النظام» الأدبي العام، وكان لقصيدة النثر المصرية أن تنتظر حركةً شعريّةً قادمة تستطيع أن تنجز ما عجز عنه الشاعر الفرد، الخارج على السياقات، وما عجزت عنه القصيدة العربية، من اختراق الصدود والحصون المصرية.

^{١٤} شهد هذا الاحتكار حالات استثنائية من الخروج عليه — كإصدار مجلة أو كتاب — لكنها عانت من نتائج سطوته الشاملة، كالحكم على المجلة أو الكتاب بالسجن في دائرة مغلقة محدودة من القراء، خاصة أن هذه السطوة مدعومة أيضاً بقوة القوانين.

حينما صعد «صلاح عبد الصبور» بـ «الناس في بلادي»، كان التقليديون يحتلون القلاع والمنابر، قادمين من العهود القديمة، مثلهم الشعري الأعلى: المعري والمتنبي، مثلهم اللغوي: القرآن؛ مثلهم الأخلاقي والوجودي: الإسلام، وهامش سطحي من معارف عامة بآداب أجنبية، قد تغني عند المماحكة الثقافية.

كانت شمس «أبوللو» قد غربت بلا عودة، والخمسينيات تجيء بالفلول والأشباه المقلدين، بلا ومضة شعر. وطه حسين والعقاد — الغريمان — ينتصبان حارسين على البوابة الأدبية، يمنحان أو يمنعان تصاريح الدخول، كلُّ منهما يحمل تاريخاً من المعارك والمنازلات، يحمل معرفةً بالأصول والفروع، يحمل المسؤولية عن الكون الأدبي (إن أغمض عينه برهةً انهار). لا شعر، لكنهما ساهران، حارسان للتقاليد الغابرة.

كان العقاد قد انتهى من «عبقرياته» الإسلامية إلى تنصيب نفسه عدوًّا للشيوعية العالمية، وكان أرقى ما أنجزه طه حسين يقبع في وراء على مسافة تقارب العشرين عامًا، وآن لهما أن يتخذا موقف الدفاع فيما بعد الإنجاز ضد القادمين. هكذا، يتوحد الموضوعي في الذاتي، والثقافي في الشخصي.^{١٥}

من الخمسينيات إلى الستينيات، احتدمت المعركة، وبلغت ذروتها الفاصلة في بيان «لجنة الشعر» بالمجلس الأعلى للآداب والفنون (أحد أجهزة الدولة الثقافية):

«إن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد لتكفي للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات ... منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية ... مما يجعل كتاباتهم مرفوضة ... لأنها تشيع في كياننا العضوي عنصرًا غريبًا يهدمه ... من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية، بل ومما تأباه هذه العقيدة: كفكرة الخطيئة وفكرة الصُّلب وفكرة الخلاص».^{١٦}

بيان تحريضي يتوج التهمات المنتظمة من مجلتي «الرسالة» و«الثقافة» على الشعر الجديد. لكنه، في الوقت نفسه، «مذكرة» موجهة إلى نائب رئيس الوزراء للثقافة والإرشاد

^{١٥} يمكن الرجوع إلى معركة طه حسين والعقاد مع الشعر الجديد في كتاب:

عبد العظيم أنيس ومحمود العا: في الثقافة المصرية، طبعات مختلفة.

^{١٦} مجلة الثقافة، ١٧ نوفمبر ١٩٦٤م، نقلًا عن:

غالي شكري: ذكريات الجيل الضائع، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٤م، ص ٨٧-٩٤.

القومي لاتخاذ إجراءات سلطوية، تنفيذية، ضد الاتجاه الشعري الجديد، ولنذكر أن تاريخ المذكرة/البيان يصل إلى نوفمبر ١٩٦٤م.

أجهزة حكومية راسخة تمتلك فاعلية التدخل، وتمنحها القوانين واللوائح هذا الحق، بل تفرضه عليها وظيفاً ودوراً، ويكون من حق العقاد — بحكم منصبه البيروقراطي — أن يقوم بالتأشير على ديوان صلاح عبد الصبور «إلى لجنة النثر للاختصاص»، وإلى اشتراط ألا يلقي الشعراء المدعوون إلى مهرجان دمشق شعراً تفعيلياً (جديداً)، كي يوافق — بحكم سلطات منصبه — على سفرهم، وأهم القصائد والدواوين لا تجد مكاناً لها في مجلات القاهرة، ودور نشرها، فترحل إلى بيروت، لتنفجر المعارك بالقاهرة.

ولعل التيار المحافظ التقليدي — الذي ظل يحتل الأجهزة الثقافية — كان يدرك، بالوعي أو اللاوعي، أنه يخوض معركة وجوده الأخيرة، فخرجت الأسلحة كافة التي تم اختبارها والتدريب عليها في الحقب السابقة، باسم الأجهزة هذه المرة لا باسم الكاتب الفرد، مثلما كان الحال فيما قبل الثورة، ولم تهدأ قرقعة المعركة إلا مع نهاية الستينيات، تماماً في الأعوام التي شهدت ازدهار قصيدة النثر في بيروت.

معركة طويلة، مريرة، قاربت العشرين عاماً، تطايرت فيها الاتهامات إلى حد «العمالة»، وسيكون للفرسان الظافرين وأبنائهم البررة: شعراء ونقاداً، أن يكرروا الموقف المحافظ نفسه مع الحركة الشعرية التالية، بعد استيلائهم على الغنائم والأسلاب: المناصب. اختلفت شخوص الجالسين على الكراسي، لكن جوهر الموقف لم يختلف.

بعد عشرين عاماً من مذكرة «لجنة الشعر»، يكون عبد القادر القط قد أصبح رئيساً لتحرير مجلة «إبداع»، فينفذ حرفياً، ضد الأصوات الشعرية «غير التفعيلية» ما سبق أن طالبت به المذكرة في مواجهة جيله الشعري: «أن يخصص الجزء الأقل للتجارب التي لم تستقر بعد لتترك الجزء الأكثر للصور التي اصطفاها تاريخ الفن على مدى القرون الطوال».^{١٧} ويخصص بضع صفحات في مؤخرة كل عدد لباب «تجارب». وبعده، يحتل أحمد حجازي مقعده في المجلة، فينفذ مقولته الغريبة: «قصيدة النثر شعر ناقص»، فينشره على مضض بين الحين والحين في التسعينيات الأخيرة، حتى بعد أن أصبحت قصيدة النثر واقعاً شعرياً حاضراً.

^{١٧} المرجع السابق.

لكنها ربما طبيعة «الأجهزة»، من حيث هي أدوات للنظام السياسي: الحفاظ على الاستقرار والنظام، بكل معنى، ضد المغامرة والتجريب بوصفهما مبدأً عاماً شمولياً، وضبط الحركة والتوجهات في مسارات معلومة محددة، مطلوبة، لا خروج على العام، الجمعي، ولا انتهاك للقواعد واللوائح التي تحدد الماهية والكيفية، حتى في الشعر. إذن، لا مغامرة، بل إعادة إنتاج لما أُنتج سلفاً، لا اكتشاف، فقد تكفل السلف الصالح؛ البعيد والقريب، بالمهمة، حتى استنفادها: «هذه آخر الأرض»،^{١٨} على ما يقول حجازي. لا مفر إذن من المرواحة في المكان نفسه لاستنفاد الزمان، سكون يتخذ شكل الحركة، وحركة مرادفة لجوهر السكون.

٥

عملان يثيران الالتباس في هذا السياق: (كتاب حرف الح) لبدر الديب، و(موقف العشق والهوان وطيور البحر) لإبراهيم شكر الله.

كان الكتاب الأول معروفاً بين دوائر أصدقاء الديب المقربين في الأربعينيات، ونُشِرت بعض مقطوعاته في مجلة «البشير»، دون صدورها كتاباً إلا عام ١٩٨٨م،^{١٩} بعد أربعين عاماً من كتابته: تأملات ذهنية، وومضات شعرية، وسرد أسطوري فانتازي، وأحلام كابوسية، وانتهكات خطيرة للأعراف:

«إن الأشياء الشاسعة تتسع على روعي فلا أستطيع النطق بها. من «رامبو» إلى «اليوت» إلى «العازر» إلى «الملك لير» إلى «بروميثيوس» إلى «القمر المقتول» إلى «دون كيشوت»: أنا فرد ضائع، متفرد في طريق الكينونة الذي لا ينتهي».

^{١٨} ليس مصادفةً — على سبيل المثال — أن يعود أحمد حجازي، في ديوانه الأخير «أشجار الأسمنت»، إلى المعارضة التقليدية لشوقي والبحري، ثم العقاد فيما بعد، وتكتظ تجربته — خاصةً في السنوات الأخيرة — بقصائد الرثاء، بعد أن كانت أعماله الأولى حافلةً بقصائد المديح والتمجيد لعبد الناصر و«الاتحاد الاشتراكي»، التي أعقبها بـ «مرثية للعمر الجميل».

قارن بالتجربة المغايرة جذرياً لدى صلاح عبد الصبور.

^{١٩} بدر الديب: كتاب حرف الح، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٨م.

وسيعود المؤلف إلى أسلوب الكتابة نفسه في أعمال لاحقة، في الثمانينيات والتسعينيات، من بينها «تلال من غروب».

كتابة متحررة من القوالب والأبنية الكتابية، مستخدمة في الوقت نفسه العديد من الأشكال الأسلوبية، لا للتوصل إلى شكل أو قالب بعينه، بل لاختراق الأشكال والقوالب وأبنية الوعي. إنه: «تعبير عن أزمة الفكر والحضارة في الأربعينيات، وعلى ما كان يعانيه الوطن من تردّد وخضوع أمام الموجة الأمريكية الغامرة للفكر الغربي بكل ما فيها من تحليل وتفسير».^{٢٠}

كتابة حرة تستعصي على القولة والمصطلحات التصنيفية، هي إحدى نتائج المغامرة الذهنية والخيالية التي اشتعلت في النصف الثاني من الأربعينيات: جماعة «الخبز والحرية»، مجلة «التطور»، انفجار السريالية، (بلوتولاند) لويس عوض، بشر فارس ورمسيس يونان وأنور كامل، لكنها كتابة لم تؤسس أو تغير الكتابة، لأنها كانت خارج الكتابة، خارج السياق، معزولة في حلقة مغلقة منعزلة، معتصمة بثقافتها الرفيعة «الأجنبية»، بلا اشتباك مع الخارج. أسئلة محلقة في فضاء مغلق، مكتفية بذاتها. إنما هي — فحسب — متعة المغامرة الروحية المختلطة بالمغامرة النصية.

سيحاول البعض بعد أربعين عامًا أن يلصق على الكتاب بطاقة «قصيدة نثر»، بعد أن سقطت عنها صفتها الجارحة كـ «وصمة عار» أدبية. لكن الكتاب يتأبى — رغم حسن النوايا — على الاستخدام العشوائي للمصطلحات بأثر رجعي،^{٢١} وعلى سجنه في مصطلح دالّ على شكل معين، وهو الهارب إلى خارج الأشكال والأنماط.

والعمل الثاني ديوان من قصائد النثر نُشِرَ متأخرًا قرابة العشرين عامًا، وصاحبه أحد شعراء مجلة «شعر» البيروتية، بدأ معها، واختفى صوته الشعري بصمتها. لا حضور، ولا

^{٢٠} المرجع السابق، مقدمة المؤلف: تقديم شخصي لكتاب حرف الـ «ح»، ص ١١.

^{٢١} ذلك ما يشبه، وقت أن كانت «الاشتراكية» عملة رائجة في الستينيات الناصرية، محاولات البعض اكتشاف «اشتراكية» ما في الإسلام عمومًا، أو لدى بعض رموزه. وكتاب **اشتراكية الإسلام** لمصطفى السباعي يختصر البراهين، وهي في جوهرها محاولات «ماضوية» بمصطلح أدونيس، حيث المستقبل يكمن في الماضي، وحيث ينطوي الماضي على احتمالات الحاضر والمستقبل، بلا إضافة، فالممكن هو إعادة اكتشاف الماضي على أنه إمكانات وتحققات لا يستنفدها الكشف، فكل اكتشاف راهن سبق أن تحقق وجوديًا، بالفعل أو بالقوة فيما مضى، وليس أمامنا سوى اكتشاف المتحقق السابق.

وهو في الوقت نفسه بحث عن مشروعية ماضوية للراهن، عن سند من الأسلاف، لدى العجز عن تحقيق مشروعية راهنة أو سند آني. فالماضي هنا مصدر المشروعية، والأسلاف هم مانحو صكوك الصلاحية، صكوك صالحة لكل زمان ومكان. ولا تنشأ المصطلحات اعتباطًا.

فاعلية. لا تماس، ولا تقاطع مع تيارات الشعر وأجياله، مع قضايا الشعر ومعاركه، لا وجود بأي معنى أدبي. وهي أيضًا دائرة الأصدقاء الحميمين، كحلقة حزبية سرية. وحينما يُنشر الديوان في الثمانينيات يكون الواقع الشعري قد تجاوز تجربته الشعرية، وآفاقها التي تكلست في مخبئها المظلم، ففقدت حيوية الحضور الحي. تجربة رائدة غريبة تقف على حافة السياق، كأن صاحبها رمى بالقصائد ثم انتابه النسيان، فلم تصل تمامًا إلى «من يعينهم الأمر»، لم تدخل السياق تمامًا، فيما أدارت ظهرها للسياق العام. هكذا، أفلتت التجربة من الذاكرة الشعرية إلى هوى من الأعمال والمغامرات والصرخات في غير ذي وادٍ، كأنها كانت طلقةً في فراغ، معلقةً أبدًا ولا تصل، وحينما سيسعى «شعراء السبعينيات» في مصر إلى تأسيس قصيدة النثر بصورة نهائية في الشعر المصري، سيكون من لبنات التأسيس شعراء ونقاد وأعمال ليس من بينهم «إبراهيم شكر الله». سيعرفون به حقًا، لكن بلا حاجة إليه، لقد فات الأوان.

٦

في يوليو ١٩٧٧م، صدر بالقاهرة العدد الأول من مجلة «إضاءة-٧٧»، الشعرية، بعد أكثر من أربعين عامًا من «أبوللو»، خارجةً على المؤسسات والأجهزة. شارة على صعود جيل شعري — بالمعنى الفني — مغاير في التوجهات الإبداعية، لا في القاهرة فحسب، بل في بلدان عربية كثيرة، ضد اللغة ذات البعد الواحد، والشمولية الإبداعية، والإنشادية المنبرية، وانتحال الشاعر دور النبي/العراف/المحرص/الزعيم/المطلق/الفاعل أبدًا، ضد الركود الذي آلت إليه على وجه السرعة قصيدة التفعيلة، ضد المعيار «التفعيلي» من حيث هو شرط قبلي، خارجي، للشعرية، وأداة موحدة بالتالي بين الغث والثلثين، من حيث المبدأ. ضد القولبة، وتحويل الإبداع إلى إعادة إنتاج لنموذج سالف، بل ضد مبدأ «النمذجة» في ذاته، والشروط القياسية الموحدة.^{٢٢}

^{٢٢} راجع — لمزيد من التفصيل النقدي — دراسات سابقة لنا في الموضوع من بينها: «شعراء السبعينيات في مصر»، مجلة شؤون أدبية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، العدد ١٤، خريف ١٩٩٠م. «سهيل في الأرض الخراب»، مجلة الشعر، القاهرة، يوليو ١٩٩٢م.

جيل كامل يصعد، فيضع «الرواد» بين قوسين، هدفًا لحراب الأسئلة، ويضع قصيدتهم — على تنويعاتها المتقاربة — متهمًا في قفص المحاكمة، لم تكن «التفعيلة» هدفًا منفردًا في ذاتها، إنما هو النسق الشعري بكامله، لا بأحد عناصره.

هكذا، يتحول الاستثناء السابق — مع تصاعد الجيل — إلى القاعدة العامة، والهامش المحاصر إلى المتن ... صوب الحرية، وانفتاح القصيدة على مصاريعها، بلا حدود أو أسلاك شائكة، مرة واحدة، وأبدًا.

وتبدأ معركة جديدة تكررت آليات ودعاوى معركة التفعيلة، كإعادة إنتاج لها. واستخدام شعراء ونقاد «التفعيلة» الاتهامات نفسها التي وُجّهت إليها — من قبل العقاد وعزيز أباظة وغيرهما — لتصويبها إلى «قصيدة النثر» وشعرائها، كأن التاريخ يعيد نفسه هذه المرة في شكل مهزلة، دفاعًا عن «التفعيلة» التي اختصرت الشعر، وتحولت إلى «وثن» مقدس حل محل وثن «الوزن الخليلي». لا بد في جميع الحالات من وثن ما يحدد الحدود، ويمنح الصكوك، ويوفر الطمأنينة الذهنية. أما تلك الحرية غير المشروطة، فتثير القلق والانزعاج، بل الارتباك العقلي، باعتبارها باهظة الثمن من مسئولية ما اعتاد أحد على تحملها.

حرية تشبه الفوضى، والتمييز بينهما مسئولية أخرى لا يحتملها إلا من كان ذا بصر حديد. نعمة، أم نقمة؟

مماحكات في المصطلح،^{٢٣} واتهامات بإفساد اللغة، والخروج على التراث، والانسياق وراء نزعات «مستوردة»، والغموض ... إلخ، تنتهي بالطرد من مملكة الشعر إلى النثر «للاختصاص» (تكرارًا آليًا لموقف العقاد من ديوان صلاح عبد الصبور)، أو في أفضل الحالات الليبرالية اعتباره شعرًا ناقصًا، يكمن النقص في غياب «التفعيلة»، ذلك الوقع الموسيقي المعياري، السابق والخارج على التجربة والقصيدة، باعتباره شرط الشعرية. بذخ إبداعى طول الثمانينيات، وعدم نقدي، بل جبهة نقدية شعرية متراسة ضد هذا التحول الجارف إلى قصيدة النثر، بلا اتفاق مسبق. وأدباء «التفعيلة»، الذين احتلوا

^{٢٣} وصلت لدى أحمد درويش، الأستاذ بكلية دار العلوم، إلى حد فكاهي، حقًا؛ إذ يقترح جادًا في أحد مقالاته بجريدة «الأهرام» تسميتها بـ «العصيدة»، ويبذل جهدًا لغويًا مضيئًا من خلال العودة إلى القواميس القديمة للبرهنة اللغوية القاموسية على اقتراحه الاصطلاحي. راجع: أحمد أحمد درويش، «عصيدة النثر» ومصطلح أدبي مقترح، الأهرام (٩/٨/١٩٩٦م)، ملحق الجمعة، ص ٩.

المناسب في الأجهزة الثقافية والإعلامية، لا يتورعون عن استخدام سلطاتهم البيروقراطية ضد القصيدة (هو نفسه ما حدث معهم من قبل).

فهل تستطيع السلطات البيروقراطية إيقاف القصيدة؟

إنما هو فرض الأمر الواقع الشعري، بقوة الفعل الإبداعي في مواجهة الفعل التكراري، وإعادة الإنتاج الرتيبة الفاترة. حيوية جارفة في مقابل الركود والاستنامة إلى «المكانة» المتحققة، التي آن أوان الدفاع عنها، وعمّا تحقّقه من امتيازات شخصية متفاوتة.

هنا — وفقاً للقانون — يختلط الدفاع عن الشعري والنقدي الموضوعي بالدفاع عن الذاتي والشخصي، ويبدو الدفاع — في وجهه الموضوعي — كمحاولة لتثبيت الزمن عند لحظة معينة لا يتجاوزها (الستينيات)، لحظة التحقق الذهبية لشعراء التفعيلة. هي «آخر الأرض»، ونهاية الزمن، وما يعقبها يجب أن يكون استعادةً دائمة لها، وإلا فهو انحدار، يتزايد كلما تزايد الابتعاد عن اللحظة/الأصل. فالخروج هنا خروج عن «الأرض» إلى الهاوية، وعن الزمن إلى العدم. أما الخطوة الأخيرة المعلنة، فهي محاولة تبني شعراء النثر، واختلاق شجرة أنساب شعرية، لحشرهم في القبيلة حشرًا.^{٢٤} أبوة مفروضة، يسخر منها «الأبناء» الخبثاء، وأجداد من الغرباء.

٧

لم تكن «قصيدة النثر» مشروع «شعراء السبعينيات» في مصر، كانت أحد تجليات مشروعهم الشعري، المضاد للإنشادية والنمطية وإعادة الإنتاج، لا المشروع ذاته. لم تكن السؤال المطروح، لكنها كانت إحدى علامات الاستفهام الضمنية، المضمرة، ما من مفاضلة بين «التفعيلي» و«النثري»، في ذاتهما المجردتين، المطلقتين، وما من أحكام قيمة.

فالتحرر من القبلي، والتقليدي، وتحرير المحرم، هو ما أفضى بهم — ضمن نتائج أخرى — إلى «قصيدة النثر»، أحد المحرمات الإبداعية في الشعرية المصرية، بما أن إشكال

^{٢٤} راجع محاولة «تأميم» الجيل المتعسفة التي حاولها أحمد عبد المعطي حجازي في مقالاته «أحفاد شوقي»، التي صدرت كتابًا، بعد نشرها بجريدة الأهرام، وفرض أبوته بالإكراه على الشعراء. مرة أخرى، هل هو البحث عن دور أبوي، بأثر رجعي؟ والمفارقة أن قصيدة حجازي بالذات كانت الشاهد المتكرر، في كتابات شعراء السبعينيات في مصر — صراحة وضمنيًا — على ضرورة كتابة قصيدة مغايرة.

القصيدة أعمق وأشكل من أن تُختَصَر إلى ثنائية حدية، لم تكن هدفًا مسبقًا أو غاية، بل نتيجة لتوجهات شعرية صوب الحرية الإبداعية.

هكذا، كان للبعض أن يمارس حقه في ارتكاب «المحرم» الشعري، دون أن يقحم أحد أحكام القيمة في القضية، باعتباره — هذا «المحرم» — متسعًا لجميع احتمالات الخروج الشعري، في آن، وساحة مشروعة للتجريب الحر، غير المشروط، وتجلي الخصوصية الفارقة للذات الشعرية.

إعادة اكتشاف لليومي، الآني، التفصيلي (نفياً للتجريدي، الذهني، أو الفكري التبشيري)، باعتباره المادة الحيوية للحياة، واستعادة الجسد الإنساني (للذات أو للآخرى) من براثن التغيب والقمع الصامت (استعادة المرأة بالتالي من براثن الاستعارة والرمز، وتحريرها منهما، أي إعادة الاعتبار إليها من حيث هي امرأة في ذاتها، كائن إنساني، لا صورة ذهنية ذات طبيعة استعمالية). هي المرأة الأولى، الحبيبة، العشيقة، الأنثى، المرأة الجوهرية، وأفعال الجنس وإشاراته إنما هي تحقيقات الوجود الإنساني الجوهرية، لا الفكرة، ولا الشعار، ولا العقيدة السياسية، بل محاولة اكتشاف الحضور الوجودي للذات الفردية في العالم، ابتداءً من جسدها وأوهامها وأحلامها وانكساراتها وحتى خزعبلاتها، تلك التفاصيل الصغيرة للروح والحياة اليومية، إلى حد الثثرة أحياناً، والابتذال أحياناً أخرى.

ذلك ما قد يشير إلى «شعرية» أخرى، بلا «شاعرية»، شعرية التعرية والصدم والفجاجة، بلا ورقة توت شاعرية.

شعرية لا تفتقر إلى إيقاعها الخاص (خاصة أنهم شعراء قادمون من قصيدة «التفعيلة» التي قدموا فيها قصائد ودواوين أولى، بل أحياناً من «القصيدة العمودية» إلى «التفعيلية»، بتراث كل منها الذي ينطوي عليه الشاعر). إيقاع لا قياسي، لا معياري — حتى الآن — يقوم على التوليف بين هشيم التفعيلات، وأشكال من المحارفات (اشتراك كلمتين متواليتين أو أكثر في حرفين أو أكثر)، والجناسات الكاملة أو الناقصة، والصيغة الصرفية الواحدة^{٢٥} (ذلك ما سينتفي تقريباً في قصائد التسعينيات التالية، لدى جيل آخر، مغاير في شجرة نسبه الشعري، ومصادر ثقافته الأدبية).

^{٢٥} راجع، في هذا الصدد:

محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري عند رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، خاصة الفصلين الثالث والرابع.

مع هذا الجيل، أصبحت «قصيدة النثر» أمرًا واقعًا في الشعر المصري، ركنًا أساسيًا من الواقع الشعري، لا يقبل الوأد أو النفي، باعتبارها أحد توجهات جيل شعري لا فردي، ولعلها تندرج ضمن «تحرير الخيال الشعري» — الذي انطلق إليه الجيل — من المبادئ والقوانين المطلقة الجامدة، وافتتاح أفق شعري بلا محرمات أو ممنوعات، يصبح كل شيء موضع شك، وتساؤل، واحتمال، كل شيء حلال.

ولا قفز في الفراغ من فراغ.

فكسر وثن «البحر الخليلي» المقدس طوال قرون شعرية، كشرط مسبق ومعياري للشعرية، على أيدي شعراء ونقاد «التفعيلة»، إنما هو مقدمة منطقية لتحطيم وثن «التفعيلة»، من المنطلق النظري نفسه، باعتبارها الحجر الأساسي للبحر. فإذا كان السابقون قد حطموا الوثن الأصلي — تحررًا من عبئه — فهل لهم أن يطالبوا أحدًا بتقديس أحد أحجاره، وتحويله إلى وثن بديل؟

واختراق مهابة اللغة الشعرية المتعالية، الكتابية، الإنشائية، الخطابية — من قبل «وشربت شايًا في الطريق / ورتقت نعلي» — سيصبح شارةً إلى بلاغة جديدة: بلاغة اليومي، الذاتي، الجسداني، المدني، موصوف بلا صفة، وخبر بلا مبتدأ، وفاعل بلا فعل، فانتازيا الرعب والصخب المعدني للإنسان المرمي على رصيف المدينة الكابوسية، بلا حيلة. وضع وجودي يتفجر بالأسئلة المستحيلة، بلا إجابة: ماذا، كيف، لماذا. «لَمْ لا تفهمون ما يُقال؟» فهل كان الوضوح السابق نعمةً، أم نقمة؟ هل أسفر ونتج عن رؤية، أم عمى؟ هل انطلق من بصيرة، أم عين ضريرة؟ والأطلال المتساقطة فوق الرءوس منذ الهزيمة في السبعينيات، أهى إجابة أم سؤال؟

ما من شيء يغري بالنشيد، ولا حتى بالرثاء.

فمن أين يجيء الإيقاع المضبوط، القياسي، المتواصل بلا اختلال، فيما الكون يعج بالفوضى، والروح بالتضارب، أمن خارج الكون؟ أمن خارج الروح؟ لا مرجعية للكتب والأقوال المأثورة، لا مصداق لما يأتي من خارج، موضع ريبة واستخفاف، زمن التعاليم انتهى، فمن يخبر المعلمين المأخوذين بأصواتهم وتعاليمهم أمام المقاعد الشاغرة، لا يرون الفضيحة؟

زمن مضى، وزمان يجيء.

معه، تخرج شجرة ذات أكمام، منذورة للقادمين.

في عام ١٩٩٣م، صدر ببغداد كتاب يحمل اسم «سوزان برنار»، له نفس عنوان كتابنا هذا، وتوحي بياناته البيبليوجرافية بأنه الترجمة المنتظرة للكتاب الشهير (وهو ما انطلى على الجميع، شعراء ونقادًا وأكاديميين). ونفدت الكمية التي وردت إلى القاهرة على الفور، دون أن توفي بالطلب المضاعف عليها (حصلت على نسخة مصورة عن نسخة مصورة). يقع هذا الكتاب الصادر عن دار المأمون في ثلاثمائة صفحة من القطع المتوسط، بمتوسط ٢٢ سطرًا في الصفحة، ولـ «المترجم» مقدمة لافتة حول ما استوقفه في الكتاب: «أولها كثرة الملاحظات الهامشية، بل هي أكثر مما ينبغي ... وتبادر إلى ذهني أن أنقل ما هو ضروري منها فقط، وما يمكن أن يخدم القارئ العربي».

ملاحظة أولية، لكنها تُستخدَم كتبرير أول للحذف.

ما استلفته ثانيًا أن المؤلف قد تطرقت إلى جميع الشعراء وغيرهم ممن مارسوا الكتابة في هذا النوع الأدبي الجديد ... «فهناك من هو أشهر من نار على علم ... أو من هو، على العكس، مجهول لدى القارئ المتوسط». ملاحظة ثانية، تصلح تبريرًا ثانيًا للحذف، الذي يكيّفه «المترجم» بمنطق «خير الأمور أوسطها»، فتكون النتيجة الاكتفاء بـ «ما هو جديد ونافع وما يمكن أن يضيف لونًا جديدًا إلى ألوان معرفتنا» وحذف الباقي. ولـ «المترجم» أن يقرر «الجديد والنافع لنا»، وما لا ينفع.

وتصبح مشكلة نقل بحور الشعر الفرنسي إلى اللغة العربية مبررًا لـ «غض الطرف عنها ... زد على ذلك العرض التاريخي الطويل للدائنية والسيرالية ... الذي لم أجد مبررًا لترجمته كاملاً».

يكمن المنهج تحديدًا وبنص المقدمة في: «إني عنيت خصوصًا بما هو في لب الموضوع». فمن الذي يحدد هذا «اللب»؟

كل الطرق تفضي إلى الحذف والاستبعاد، وما من مبرر وحيد لأمانة الترجمة، وكان للهفة على الكتاب / «المهدي المنتظر» أن تعمي الجميع عن إدراك حجم ومدى الفضيحة: فهذا الجزء الأول من الكتاب في ترجمته الكاملة لا تصل مساحته في الكتاب العراقي، إلى مائة صفحة من القطع المتوسط، أي ما لا يزيد كمياً عن خمسين صفحة من مساحة ترجمتنا هذه، فالمحذوف أضعاف المستبقى.

ولمزيد من التحديد، فقد قدمت الطبعة العراقية الفصل الأول الخاص بـ «بودلير» في عشرين صفحة (تساوي عشر صفحات من طبعتنا الحالية)، والفصل الثاني الخاص

بـ «رامبو» في أربع صفحات (تساوي صفحتين)، والفصل الثالث الخاص بـ «لوتريامون» في ست صفحات (تساوي ثلاث صفحات)، والفصل الرابع الخاص بـ «مالارمي» في أربع صفحات (تساوي صفحتين). لا يزيد إذن مجموع الفصول الأربعة عن أربع وثلاثين صفحة من ذلك القطع المتوسط، بما يساوي سبع عشرة صفحة من قطعنا الحالي، لا أكثر (والفصول في ترجمتها الكاملة بين يدي القارئ، للتأمل الفاضح).

ولا تزيد المساحة الكلية للكتاب العراقي عمّا يساوي مائة وخمسين صفحة من ترجمتنا هذه.

وكان للجهل واعتباطية التلقي أن يفضيا إلى اعتماد هذه «الفضيحة»، التي تتخذ شكل كتاب، مرجعاً أساسياً لنقاد الشعر العرب، وإعادة ارتكاب «الفضيحة» ذاتها، في طبعة مصرية (١٩٩٦م)، لا تراجع حتى الأخطاء النحوية، بل تضيف إليها أخطاءً مطبعية (كخصوصية مصرية).

فضيحة ثقافية كاملة الأركان والأبعاد، لا تتعلق فحسب بمن وضع اسمه على الكتاب كمترجم ومراجع، بل أيضاً بمن اعتمد الفضيحة كتاباً منشوراً، ومن اعتمدها مرجعاً نقدياً، يؤسس بها لموقفه النقدي ومفاهيمه الأدبية عن «قصيدة النثر». ولا تكتمل الفضيحة إلا بالعمى عنها طوال هذه السنوات، بلا كلمة واحدة، أو التواطؤ الجهول عليها.

أما أوجه قصور الترجمة (في المصطلحات، وسوء التأويل، والجهل بمؤلفات الأدباء، واضطراب الأسلوب ... إلخ)، فلا تستحق الإشارة إزاء ما هو أفدح بكثير.

فلماذا، وكيف، وهل.

لا بأس ... إذن.

لا بأس.

«وسواء أكتب شعراً أم نثرًا،
نحت الرخام أم صب أعماله بالبرونز (...)»
فهو رائع. فالشاعر حر.»

ف. هوجو، مقدمة الـ «شوقيات»

«انطلاقاً من وجهة نظر فلسفية دقيقة،
لا يمكن قبول التقسيم الشعبي إلى نثر وشعر.
فليس من الضروري، أبداً، أن يخضع الشاعر
لغته لنظام معين من الأشكال التقليدية،
وذلك بشرط أن يراعي الانسجام في فكره.»

شيلي، «دفاعاً عن الشعر»

«خطر ان يواصلان تهديد العالم: النظام والفضى.»

فالييري، «منوعات»، الجزء الثالث

توطئة

في ختام بحث طويل وشاق حول موضوع أكثر اتساعًا وتعقيدًا من أي موضوع آخر، وهو ما جعلني أعرف لحظات عديدةً من السعادة، وأيضًا لحظات من اليأس، فإنني أتمسك بالتعبير عن امتناني إلى كل من ساعدني وشجعني في مشروعي: في المقام الأول السيد بومبيه، الذي يمكنني القول إن هذه الرسالة ما كان لها أن تخرج بدونه إلى الوجود، وديني له عظيم، والأستاذان جاسينسكي وأدم اللذان وجدت لديهما دائمًا الترحاب الشديد والمساندة الفعّالة، وأخيرًا البروفيسور موندور، الذي فتح لي بكرم أبواب مكتبته، وزودني في شتى الظروف بالمساعدات القيمة، إنني أعبّر لهم هنا عن عميق امتناني، بالإضافة إلى السادة كاستكس وسيجان وسيلييه وجيشار، ومعهم جميع الأصدقاء الذين منحوني مساعداتهم.

مدخل

ما يزيد من صعوبة مسألة قصيدة النثر — ويجعلها مثيرةً أيضًا — هو أنه ربما لم يتعرض أي شكل شعري — من بين تلك التي حاولت منذ قرن إخضاع اللغة إلى المتطلبات الجديدة — لمفهوم الشعر ذاته، بمثل هذه الحدة.

فحين نقرأ قصيدة عروضية أو سوناتا sonnet، على سبيل المثال، فإننا نتأثر بالتأكيد بـ «سحرها» الشعري، ونحس حتى أعماق روحنا بسريان هذه الموجات التي يثيرها الشعر خفية، أو — على العكس — لا نحس بأي انفعال، وننكر على النص أية طاقة دفينية، وهو ما يتوقف على النص، وعلينا. وكثيرًا ما تختلف التقديرات من قارئٍ إلى آخر، لكننا على الأقل نستطيع دراسة شكل السوناتا في ذاته، والطريقة التي راعى بها المؤلف قواعد النمط، أو جعلها تخدم غاياته الشعرية، وإذا ما كانت القصيدة من الشعر الحر، فستزداد في هذه الحالة صعوبة اكتشاف القوانين التي تخضع لها (ولا نتحدث حتى الآن عن أية قواعد). فهذه القوانين موجودة، رغم إمكانية تنوعها من شاعرٍ إلى آخر، وطريقة طباعة النص على أية حال تسمح لنا بالتأكد من أن المؤلف — وهو يكتب أبياتًا شعرية — إنما كان يستهدف كتابة قصيدة.

ولكن إذا ما أخذنا الآن ديوانًا معاصرًا من قصائد النثر (وليكن «مختارات» لموريس شابلان)^١ فما هو المعيار الذي سيسمح لنا بأن نحدد متى ستكف هذه الصفحة عن أن تكون نثرًا، نثرًا خالصًا، نثرًا جميلًا ربما، لتصبح من ناحية مشحونةً بالشعر، وكى تستحق من ناحية أخرى اسم قصيدة؟ فالعناصر هي نفسها، ما دامت مستعارةً من

^١ مختارات من قصائد النثر. Anthologie du poèmes en prose, Julliard, 1946.

النثر، لا حتى من اللغة، لغة «النثر الشعري» الأكثر تنميقةً، بل من نثر يومي، بلا تعرجات أو انحناءات. هذا التغيير الخفي الذي يشحن هذه الكلمات العادية تمامًا بطاقة سرية، والطريقة التي يسري بها التيار الشعري الغامض على امتداد العبارات غير المنسجمة — ظاهريًا — وغير الموزونة (مثلما يغمرنا بالضوء فجأة تيار كهرباء غير مرئية، تسير بامتداد سلك خشن)، أية قواعد ستسمح لنا بتحديددها، ما دامت طاقة الشعر هذه تتحقق — مع ذلك — فوق اللغة؟ وفضلًا عن ذلك، فقصيدة النثر نوع متلون، يحيرنا بتعدد أشكاله. ولننحّ الآن جانبًا الحالات الخلافية (تلك التي نراها مصنفةً باعتبارها قصائد منثورة، دون أن تكون — في حقيقة الأمر، وفي أذهان مؤلفيها — سوى نصوص سردية، وروايات، وحكم)،^٢ ليبقى أن الأساليب المستخدمة لتجاوز النثر — على الصعيد الشعري — فادحة التنوع: فما الذي يجمع — على سبيل المثال — بين النشيد الغنائي ذي المقاطع *une ballade à couplets* لدى «ألوييوس برتران» وقصيدة من تأليف «ريفيردي»؟ إن تنوع الإلهام هنا لا يضاهيه سوى تعدد الأشكال: فها نحن نجد أنفسنا وقد وضعنا في مجال غائم، غير معروف جيدًا، وحدوده غير متميزة، وإزاءه نتذكر — أحيانًا، وبحنين إلى الماضي — ممرات الشكل الكلاسيكي الجميلة، المحددة تمامًا.

والواقع أن مجالات الشعر والنثر كانت — بالنسبة لأسلافنا — واضحة التحديد؛ فالشعر هو فن نظم الأبيات، وقد تم تحديده على هذا الأساس باعتباره شكلًا، لا أي شيء آخر، ومن البديهي أننا إذا ما طابقنا بين الشعر والنظم، فلن تطرح أبدًا مسألة قصيدة النثر، لتصبح مستحيلة بحكم التعريف، ولم يكن بمقدور العصر الكلاسيكي — الذي يفترض، مبدئيًا، التمييز بين الأجناس الأدبية، ويطمح إلى رؤية سيادة النظام في المجالات الأدبية كما في المجالات الأخرى — إلا أن يرى في قصيدة النثر ابتداءً غير شرعي، مسخًا بشعًا غير قابل للحياة، وعلى نفس النحو، ينكر إمكانية وجود النثر الشعري، ويعلن الأب دوليفيه:

^٢ يجمع شابلان — على سبيل المثال — في «مختارات من قصائد النثر» بين الحكايات (ماسة العشب، تأليف فورنيريه) ومقاطع من رواية «انطباعات من أفريقيا»، من تأليف روسيل، والحكم (مثل المقاطع المأخوذة من «مذكرات» ج. رينار).

«لا أعرف ما النثر الشعري، ولا ما الشعر المنثور: فلا أرى في أحدهما سوى أبيات غثة، ولا في الآخر إلا نثرًا تتجمع فيه كافة النقائص التي يعتبرها «لونجان» نقيض كل ما هو رفيع.»^٢

وهو ما نجد ترديدًا له أيضًا عام ١٧٧٧م في *موسوعة* دالومبير، الذي يكتفي بأن يُسلم — تحت موضوع **نثر** — بأن «*بسيشيه* Psyché» التي كتبها لافونتين كانت جديدةً باسم «قصيدة»، «فيما لو كانت هناك قصائد نثر».

وستشهد نهاية القرن الثامن عشر والعصر الرومانتيكي تمرد الأذهان على هذه التصنيفات الجامدة، والفصل بين فكرة **الشكل** وفكرة **الجوهر** الشعري، والإقرار بأن الشعر لا يكمن في أي شكل محدد **سلفًا**. وكان الكثيرون من أصحاب الأذهان الملهمة قد أدركوا آنذاك أن «فن نظم الأبيات» لا يكفي لصنع شعراء، وأن النثر بالمقابل يمكن أن يصبح شعراً، وأن «هناك قصائد جميلة تخلو من أبيات الشعر، مثلما توجد أبيات جميلة خاوية من الشعر»، وفقاً لكلمة الأب دوبوس.^٣ ولا شك أن الشعر — نظراً لأصوله — يرتبط بالموسيقى، وبفكرة الوزن بالتالي (شعر يوناني **غنائي**، **أناشيد** لاتينية)، ويمكننا الظن أيضاً أن السحر الشعري يُسهّل له العودة على فترات منتظمة لنفس الصوتيات، وتوافق الأبيات. لكن إيقاع الجملة والعلاقات الصوتية، والمعنى، والطاقة الإيحائية للكلمات، وحدود الإيحاءات التي تُضاف إلى مضمونها الواضح، والصور، كلها مستقلة عن الشكل المنظوم، وعندما يتحجر هذا الشكل ويتجمد في بحر سكندري مدرسي، وعندما لا يعدو «الشعراء» أن يكونوا «نظامين» (وهو ما حدث في القرن الثامن عشر)، عندئذٍ، يصبح من الضروري العثور على شكل آخر أكثر حريةً ومرونة.

لقد نُرِعت كل جهود الشعر الفرنسي منذ الرومانتيكية إلى تفجير الطوق الحديدي للتقاليد والوصايا، التي كانت روح الشعر تختنق فيها: القافية، والعروض، وكافة قواعد

^٢ في عام ١٧٣٧م، وهو ما ذكره جوجيه في «المكتبة الفرنسية».

Bibliothèque française, t. III. chapitre 15, p. 389.

^٤ وقد سبق لأرسطو — في «الشعر» — أن أنكر على «أميدوكل» (رغم أنه كان يكتب نظماً)، وعلى «هيرودوت» («حتى لو وضعناه في شكل منظوم») اسم شعراء: ذلك أن هدف الأول والثاني هو تعليم القارئ، وإبلاغه ببعض الوقائع، سواء كانت عالمية أم تاريخية (Poétique, chap. I et 8; éd. Budé, 1932, p. 30 et 42)؛ وهو ما يعلي من شأن مبدأ «المجانية» الشعرية.

° Réflexion sur la Poésie et la Peinture, 1719, t. I, chapitre XLVIII °

الأبيات الكلاسيكية، وأيضاً قواعد الأسلوب «الشعري» أو الرفيع، بل — إلى عهد قريب — قواعد النحو والمنطق الاعتياديين، ومثلما حدث مع الشعر الرومانتيكي، وشعر الرمزيين فيما بعد، ولَدَت قصيدة النثر من التمرد ضد كافة أنواع الطغيان الشكلي، التي تمنع الشاعر من أن يخلق لنفسه لغة شخصية، وتجبره على أن يصب في قوالب جاهزة مادة عباراته الطيبة.

لكن قصيدة النثر أطاحت — على نحو تام — بقواعد النحو والعروض، ورفضت بإصرار الخضوع للتقنين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تنوع أشكالها، والصعوبة التي نعانيتها في تعريفها.

ويقرر موريس شابلان — في المقدمة المثيرة للاهتمام التي تتصدر كتابه «مختارات من قصيدة النثر» — أنها نوع «لم يتجرأ أي مُنْظَر على أن يعلن عن قوانينه»^٦ وأن هذه الحرية — على نحو ما يضيف — تمنحها فعاليةً فقدتها كافة أنواع الغنائية التقليدية الأخرى، وأسفر بحث قام به «لوي دي جونزاج-فريك» عام ١٩١٩م عن قصيدة النثر، عن نتائج مخيبة للآمال: فمن السهل الخلط بين قصيدة النثر وأنواع أخرى، وإلصاق اسم «قصيدة» على كل صفحة تحمل شيئاً من الشاعرية! إن «قصيدة النثر لا تُعرَّف! إنها موجودة»، هذه الخلاصة الجوهرية لجي لافو^٧ ردها — بعد ثلاثين عاماً — ما قرره شابلان من أن «لا دليل على أن قصيدة النثر قصيدة حقاً، سوى بالاحتكام لحساسية كل واحد منا»^٨. وبعبارة أخرى، فلا مجال لتعريف أو نقد إزاء قصيدة النثر، فالمسألة شخصية تماماً. فما الغريب بعد ذلك في أن ينظر أحد لقصيدة النثر باعتبارها روايةً مكثفةً في بضع صفحات، أو «أوزمازوم الأدب»^٩ *^{١٠} وأن يعتبرها آخر «الشكل الطبيعي للإلهام»^{١١}.

^٦ مختارات من قصائد النثر، مرجع سابق، مقدمة، ص ١٦.

^٧ رداً على البحث الذي قام به ل. دي جونزاج-فريك في «دون كيشوت»، عام ١٩١٩م.

^٨ مختارات ... مقدمة، ص ١٦.

^٩ *أوزمازوم: النخاع أو الجوهر.

^{١٠} هويسمان، بالعكس.

Huysmans, A rebours, 1^{re} éd ... 1884; Œuvres complètes, Crès 1927 t. VII, p. 302.

^{١١} هنري جيون، المجلة الفرنسية الجديدة.

Henri Ghéon, Nouvelle Revue Française, Août 1912, p. 345.

فيما يضيف عليها ثالث «اللغة الشعرية، والوصف، والإيقاع»^{١٢}، بينما ينكر عليها رابع أية موسيقى وأي إيقاع، وأي تأثير للأسلوب الشعري، لينحصر دورها في «البحث عن الحكم»، وفي «التلاقي العجيب والمدهش للعناصر المتماوجة للتسميات»^{١٣}. وتنتهي السيدة دوري — بعد تأكيدها على أشكال النوع — إلى أنه:

ربما يكون الشيء الوحيد الصحيح هو الاعتراف بأن كثيرًا من الأعمال — المختلفة تمامًا، والمتناقضة في توجهاتها وأساليبها وفي الإحساس الذي تحدثه في القارئ — لا يجمعها سوى شيء مشترك، سوى نفس الرغبة في الهروب خارج اللغات المعروفة، والأمل في إيجاد كلام مستحدث، حتى يمكن — في النهاية — التعبير عما قد لا يستطيع أحد التعبير عنه بواسطة الكلمات: أي — بالتحديد — ما لا يُوصَف.^{١٤}

لا يتعلق الموضوع إذن بدراسة قصيدة النثر انطلاقًا من تعريفات أو مبادئ مسبقة، بل قد نعتقد أن كثيرًا من المفاهيم والتأويلات المتناقضة — على هذا النحو — قد أسهمت في التنبيط من عزيمة أية دراسة، ومع ذلك، فإذا ما كان صحيحًا أن كل محاولات قصائد النثر ينطوي جانب منها على النزوع الضمني والبحث عن لغة لم يسبق التعبير عنها ولم يسمع بها أحد، بما يجدد إمكانية اللغة، فسيكون علينا الآن ملاحظة أنه لا يمكن إهمال الملمح المشترك بينها، أي حقيقة أنها نتاج لهذه الضرورات العميقة، ويبدو أنه بقدر ما سيتحدد هذا البحث عن «إيجاد لغة» — حسب تعبير رامبو — بقدر ما ستصبح قصيدة النثر نوعًا أدبيًا أصيلًا، وشكلًا يستجيب في نفس الوقت لاحتياجات الغنائية الحديثة، وما دام من الواجب قبول الواقع الأدبي لقصيدة النثر، وما دام العالم كله متفقدًا على الإقرار

^{١٢} فيستا كلايتون، قصيدة النثر في الشعر الفرنسي في القرن الثامن عشر.

Vista Clayton, *The prose poem in French poetry of the XVIIIth century*, Columbia University, IV et V, 1936: 2 ème partie, chapitre III.

^{١٣} ج. بلين، مقدمة لقصائد النثر الصغيرة لبودلير.

G. Blin, *Introduction aux Petits poèmes en prose de Baudelaire*, Fontaine, février 1946, p. 284.

^{١٤} عرض لكتاب فيستا كلايتون، في مجلة التاريخ الأدبي.

Revue d'Histoire Littéraire, Janvier-Mars 1937.

بوجودها — باعتبارها نوعاً أدبياً — فيبدو أن أفضل الأساليب يكمن في البحث، من خلال الأعمال ذاتها، عن الاتجاهات الأساسية التي تسود تكوينها ومنظومتها، وكيف تتغير هذه الاتجاهات حسب العصور والأفراد، ولا شك أننا بذلك سنتمكن من تحديد بعض «ثوابت» النوع، ومن رؤية خط بياني لتطور واضح — وإن يكن بطيئاً — عبر تنوع الأعمال. ورغم هذا، فما تزال الصعوبة قائمة فيما يتعلق بتعيين حدود الموضوع، فالحدود أحياناً غير واضحة بين قصيدة النثر والنثر الشعري إلى حدٍّ ما، واصطلاح «قصيدة النثر» في ذاته معرض لمواقف متعددة من القبول به، لكننا يمكننا على الأقل أن نبدأ باستبعاد جميع قصائد النثر «غير القصدية»، التي يمكن للمرء أن يتسلى (وغالباً ما يتسلى) باقتطاعها من المراسلات، ودفاتر اليوميات الخاصة، وروايات الكتّاب القدامى والمعاصرين. ومثل هذه المقتطفات المقتطعة من السياق تفقد خارجة معناها ومغزاها، وتنطوي بالضرورة على طابع غير مكتمل وغير عضوي. وفضلاً عن ذلك، فهي لا تُوصَف بأنها «قصائد» إلا بعد فوات الأوان، وعلينا التسليم بأن الفن لا يبدأ إلا حيثما يوجد إبداع إرادي وواع، ف «الفن هو إرادة التعبير عن أعماق الذات بطرق منتقاة»، على نحو ما يقول «ماكس جاكوب» في حديثه عن قصيدة النثر على وجه التحديد.^{١٥} وهو ما يؤدي به إلى إعلان أن «صفحة من النثر ليست بقصيدة نثر، حتى وإن احتوت على دُرتين أو ثلاث»، غير أن هناك أهمية ما في أن نكشف «في الرسائل والمذكرات الخاصة بالسابقين على الرومانتيكيين، كيف تتفجر وتتدفق، في النثر، الينابيع الدفينة لغنائية تتخلّى عن بيت الشعر الكلاسيكي البالغ التحجر، والتي سرعان ما ستتخذ شكلاً وهيئةً في قصيدة النثر.^{١٦} وما إن يتم ابتداء «نوع» قصيدة النثر، حتى يكون علينا دراستها، ودراستها هي وحدها. وفيما يتعلق بتطور النوع، تصبح المحاولات الواعية — حتى لو انتهت إلى الفشل — أكثر أهمية من نجاح لا إرادي، بافتراض إمكانية نجاح من هذا القبيل. وخلاصة القول أنه علينا — كما يلاحظ شابلان — «تحت وطأة الوفرة (...) ألا نقبل تحت عنوان قصائد نثر إلا أعمالاً اعترف مؤلفوها — بشكلٍ ما — أنهم أرادوا لها أن تكون كذلك».^{١٧}

^{١٥} في مقدمة «رمية نرد».

Cornet à Dés, en 1916: éd. Stock. 1923 p. 14.

^{١٦} انظر — فيما بعد — الفصل التمهيدي «لمحة تاريخية»، (١)، من النثر الشعري إلى قصيدة النثر.

^{١٧} مختارات ... المقدمة، ص ١٧.

Anthologie du poème en prose, Introduction p. XVII.

وينبغي من الآن أن نؤكد على أهمية فكرة الإبداع الإرادي هذه، فهي لا تسمح فحسب باستبعاد كثير من قصائد النثر التي ليست كذلك، بل تساعد أيضًا منذ البداية على تكوين فكرة أكثر صحةً حول مشكلة قصيدة النثر، كما تطرح نفسها على الشاعر نفسه، لا على الناقد.

والمؤكد أن قصيدة النثر تنطوي على مبدأ فوضوي وهدام؛ إذ نشأت من التمرد على قوانين الوزن والعروض، وأحيانًا على القوانين العادية للغة، لكن كل تمرد على القوانين الموجودة مجبر — فيما لو أراد تقديم عمل أدبي قابل للاستمرار — على أن يُحل محل هذه القوانين قوانين أخرى، خشية الوصول إلى ما هو غير عضوي وفاقد للشكل، وهي في الواقع ضرورة خاصة بالشعر، تلك التي تتمثل في التوصل إلى إبداع شكلٍ ما، أو — بعبارة أخرى — التعبير عن العالم الغامض الذي يحمله الشاعر داخله، وتنظيمه، فلن يستطيع الشاعر — حتى من أجل التعبير عن التمرد والفوضى — إلا أن يستخدم اللغة، وأن يمنحها القوانين.

وتهدف قصيدة النثر إلى أن تذهب إلى ما هو أبعد من اللغة، وهي تستخدم اللغة، وأن تحطم الشكل وهي تخلق أشكالًا، وأن تهرب من الأدب، وها هي ذي تصبح نوعًا أدبيًا خاضعًا للتصنيف، وهذا التناقض الداخلي، وهذا التعارض الأساسي هو ما يمنحها طابع الفن الإيكاري،^{١٨} الطامح إلى تجاوز مستحيل للذات، وإلى نفي شروط وجودها هي نفسها، لتصبح — دون شك — نموذجًا واضحًا لجهود كل الشعر الفرنسي منذ القرن التاسع عشر، ولا شك أن محاولة كهذه تنطوي على تخلي الشاعر عن القيم المسلّم بها، وعن القوانين الطبيعية والقواعد الاجتماعية والإنسانية (بما أنه لم يعد يكتب من أجل أن يُسمع)، وهي محاولة تجعل منه المستكشف الغريب للمناطق المجهولة، والمحظورة، ومن وجهة نظر معينة، يمكننا اعتبار «برتران» هاذيًا، و«رامبو» شاعر الشطط والفوضى، و«لوتريامون» مجنونًا، و«رمية نرد» لمارمييه «فعلًا جنونيًا».^{١٩} فما الذي يمكن قوله سوى أن شعر هؤلاء الأدباء يحمل طابع الخلل بين المطلق الذي يطاردونه والأدوات

^{١٨} نسبةً إلى إيكاروس — في الأسطورة اليونانية — الذي تخلص من سجنه بصنع جناحين، وتثبيتهما بالشمع في كتفيه فلما حلق عاليًا، أذابت حرارة الشمس الشمع، فهوى إلى البحر.

^{١٩} «ألا ترون أنه فعل جنوني؟». ذلك ما يقوله لمارمييه إلى فاليري، وهو يحدثه عن «رمية نرد»؛ قارن:

(Valéry, *Variété II*, Gallimard, 1930, p. 180).

التي يملكونها؟ ويستهلك الشاعر نفسه كـ «عامل بشع»،^{٢٠} في بحث يعلم أنه ميئوس منه.

غير أن البحث هو بالتحديد ذلك البحث الخاص بنظام ومنهج، وينبغي ألا ننسى أن «برتران» يفرض على مقاطعه شكلاً بارعاً وعمدياً، وأن «رامبو» يعتبر الشاعر «العارف الأعلى»،^{٢١} وأن «لوتريامون» يُرَكَّب «الآلة الجهنمية» بصرامة شديدة، وأن «مالارمي» قد يجعل من «رمية نرد» العمل الأكثر تركيبية وتعقيداً وبناءً، وبدلاً من الاستسلام لهذين اللاشعور وأهواء الخيال الجامح، فقد استغرق هؤلاء الشعراء في فنههم، وفي قدرات اللغة، وبحثوا بإصرار عن طرق جديدة، وفكروا وأسسوا ونظموا، فلو لم يكن الأمر كذلك، فهل كان لأعمالهم أن تصبح قصائد؟ والواقع أن بقية هذا العمل سوف يكشف أنه كان ثمة حركة تمرّد وفوضوية، عند نقطة انطلاق قصيدة النثر، ففي نقطة النهاية (حيث ينتظر القارئ الشاعرَ ويحكم عليه)، هناك دائماً التبلور في **قصيدة**، سواء تعلق الأمر بالقصائد «الشكلية» لبرتران أو «إشراقات» رامبو، حيث لا يرى المرء فيها — غالباً — سوى الفوضى الخالصة.

وسيكون لنا أن نحدد فيما بعد^{٢٢} — عندما تظهر جماليات النوع بشكل أكثر وضوحاً، خلال دراسة النصوص — هذا المبدأ المزدوج لقصيدة النثر: النزعة التدميرية والفوضوية، المتوافقة مع استخدام النثر، والنزعة البنائية والفنية المتوافقة مع الانتظام في قصيدة، وأن نشير إلى أننا إنما نتوصل إلى أنماط شعرية شديدة الاختلاف طبقاً لسيادة اتجاه أو آخر (ال «إشراقات» أو القصيدة الشكلية). لكن الأمر لا يتعلق — حتى هذه اللحظة — سوى بإعمال مفهوم القصيدة لتحديد الموضوع، قدر الإمكان على الأقل، فإذا كان لمصطلح **النثر** معنىً محدد تماماً (كل ما ليس بشعر فهو نثر)، فإنه لأكثر صعوبةً بكثير الاتفاق على كلمة **قصيدة**، وقد يكون مفيداً أن نوضح من الآن الشروط المحددة الواجب تطبيقها، وخاصة عند الحديث عن قصيدة النثر.

وتفترض قصيدة النثر — وهو ما سبق أن قلناه — إرادةً واعيةً للانتظام في قصيدة، لا بد لها أن تكون كلاً عضويّاً مستقلاً، بما يسمح بتمييزها عن النثر الشعري (الذي ما

^{٢٠} هو تعبير رامبو في خطابه «الرأسي du Voyant».

(Lettre à Démeny, 15 Mai 1871, Œuvres de Rimbaud, éd. de la Pléiade, p. 255).

^{٢١} Eod, loc, p. 254.

^{٢٢} قارن — فيما بعد — الجزء الثاني، الفصل الثالث: جمالية قصيدة النثر.

هو إلا مادة، وشكل من الدرجة الأولى، نستطيع — انطلاقاً منه — تأليف دراسات وروايات وقصائد)، وهو ما سيقودنا إلى القبول بمعيار **الوحدة العضوية**، فمهما بلغت القصيدة من درجة التعقيد، ورغم حريتها الظاهرية، إلا أنها لا بد أن تشكل كلاً وعاملاً مغلقاً، خشية فقدان صفتها كقصيدة، وإذا ما أضفت أن القصيدة هي تنظيم جمالي متميز، وأنها ليست بقصة قصيرة، ولا برواية، ولا بدراسة (رغم ما قد يتمتع به هؤلاء من «شاعرية»)، فسأبدو كأنني أقول شيئاً بديهيّاً، وأقتحم باباً مفتوحاً، والواقع أن من الصعب تماماً هنا رسم الحدود، فقد يحدث — على سبيل المثال — أن تحمل قصيدة عنوان «حكاية»، أو العكس.^{٢٣} ومع ذلك، فعلينا أن نقبل بأن القصيدة لا تفترض لنفسها أية غاية خارج نفسها، لا سردية ولا برهانية، وإذا ما أمكنها استخدام عناصر روائية ووصفية، فذلك بشرط أن تتسامى بها، وتوظفها في كُلاً واحد، ولأهداف شعرية خالصة.^{٢٤} ولدينا هنا معيار «المجانية» الذي سيسمح لنا، على سبيل المثال، باستبعاد أغلب «حكايات» فيبي دي ليل-أدام، و«صلاة فوق الاكروبول» لرينان (التي رحب بها «شابلان» في كتابه «مختارات»). ويمكننا أن نضيف أن فكرة «المجانية» يمكن أن تحددها بدقة فكرة «اللازمية»: بمعنى أن القصيدة لا تتقدم نحو هدفٍ ما، ولا تطرح سلسلةً من الأفعال المتتالية، لكنها تُفرض على القارئ كـ «شيء»، ككتلة لا زمنية، وهو ما سأوضحه فيما بعد.^{٢٥}

ويقودنا هذان الشرطان اللذان تحدثت عنهما لتوي؛ الوحدة والمجانية، إلى شرط ثالث، أكثر خصوصية لقصيدة النثر، هو **الإيجاز**، فعلى قصيدة النثر — أكثر من أية قصيدة عروضية — أن تتجنب الاستطرادات الأخلاقية، أو أية استطرادات أخرى، والإسهابات التفسيرية؛ أي كل ما قد يثول بها إلى أنواع النثر الأخرى، كل ما قد يضر بوحدتها، وكثافتها، ولأن قوتها الشعرية لا تتأتى من رُقَى موزونة، بل من مُرْكَبٍ إشراقي، فبإمكاننا أن نطبق

^{٢٣} تحمل إحدى «إشراقات» رامبو اسم «حكاية»، وفي المقابل، أفسح بودلير مكاناً في «قصائد نثرية صغيرة» لحكاية «موت بطولي»، والمقابلة بين القصيدة والحكاية (أو الأقصوصة، على نحو أدق) مفيدة، إذا ما أردنا قياس المسافة بين النوعين.

^{٢٤} لتكن القصيدة غاية نفسها، هذا ما عبر عنه فاليري عندما قال: «القصيدة لا تموت، لأنها مُعاشة: لقد أُنتِجَت — قصداً — كل نُولد مرةً أخرى من رمادها، وتصبح — من جديد، وبلا نهاية — ما قد أصبحت عليه لتوها».

(Poésie et pensée abstraite, Variété V, p. 151).

^{٢٥} انظر — فيما بعد — الجزء الثاني، الفصل الثالث.

عليها — بكل صرامة — مقولة «بو» الشهيرة: «لا وجود لقصيدة طويلة، فالحديث عن قصيدة طويلة لهو تناقض مطلق في المصطلحات».^{٢٦} وكثيراً ما لاحظنا — وهو ما يمكننا أن نطرحه كمبدأ — أن قصيدة النثر الحديثة موجزة دائماً.^{٢٧}

وقد قلت قصيدة نثر **حديثية**، فهل من المفيد التشديد على أنه لم يعد ثمة ما هو مشترك ذو بال بين هذه القصيدة الموجزة التركيبية — المكتوبة بأكبر قدر من الاقتصاد في الوسائل، والغنائية غالباً (وسنلاحظ أنها عادةً ما تكون بضمير المتكلم) — والأعمال البالغة الاتساع، من روايات وملاحم، المكتوبة في نثر شعري، التي كانوا يسمونها في القرن الثامن عشر باسم «قصائد نثرية»؟^{٢٨} وقد خصص «فيستا كليتون» كتاباً غزير التوثيق^{٢٩} لهذه الـ «قصائد» التي يعود أصلها إلى «تليماك»، وهي من تأليف «فينيلون»، ولن نهمنا هنا إلا بقدر ما سنرى — خلالها، وبشكل جزئي، بتأثير الترجمات — كيف يتطور النثر الشعري، الشكل الأول للتمرد ضد طغيان النظم، ويتحول — تدريجياً — إلى أن يصل إلى الرومانتيكية. إنها «**قصيدة النثر الصغيرة**» التي أبدعها «برتران» في شكل أناشيد غنائية ballades، واستعادها «بودلير» وجعلها أكثر مرونة، لتنتقل إلى الأجيال التالية كأداة لغنائية حديثة، هي وحدها موضوع هذه الدراسة، لقد نشأ النشيد الغنائي من «مخالطة المدن الكبيرة»،^{٣٠} ومن الاندفاعات الرومانتيكية نحو اللانهائي، وسوف نراه وهو يتضاعف ويتنوع إلى أقصى حد، كلما أخضعه الشعراء لجهودهم من أجل ترجمة واقع

^{٢٦} في «المبدأ الشعري» تصريح كرره بودلير في «ملاحظات حول بو»، واستخدمه كمقدمة لـ «حكايات عجيبة جديدة».

^{٢٧} انظر — فيما بعد — الجزء الثاني، وفي عهد قريب أيضاً، شدد أراجون في «حولية» مخصصة لقصيدة النثر على شرط الإيجاز كشرط ضروري.

(Chronique du Bel Canto, Europe, 1^{er} Octobre 1946, p. 90).

^{٢٨} انظر — فيما بعد — «تليماك وهجمة الحديثين».

^{٢٩} **قصيدة النثر في الشعر الفرنسي في القرن الثامن عشر**. واللافت للانتباه — على أية حال — أن الجزء الثاني كله مخصص لعرض الخلافات التي تتعلق بالقيمة النسبية لكل من الشعر والنثر، ونظريات النثر الشعري وإيقاع النثر، وللبحث في العناصر الرئيسية التي تحدد النثر الشعري.

The prose poem in French poetry of the XVIIIth century, Columbia University, 1936.

^{٣٠} بودلير، إهداء قصائد نثر إلى أرسين هوساي.

A Arsène Houssaye, Œuvres, éd. de la Pléiade, t. I, p. 405.

داخلي يزداد تعقيداً، ومن أجل «**العثور على لغة**» تعكس الطموحات المجهولة حتى ذلك الحين، ولن أحاول — هل من الضروري أن أقول ذلك — أن أختزل شعر الأعمال التي ندرسها إلى شيء ما قابل للقياس (رغم أن اهتمامي بالموضوعية لا يمنعني من إبداء أحكام تقويمية). لكن، إذا ما كان الشعر يفلت في جوهره من أي قياس ومعيار، فإن الأساليب التي يتوفر عليها الشاعر قابلة للإدراك والتصنيف. إنه تماثل الأساليب المستخدمة — مثل استخدام النثر، وموضوعات الإلهام، والسعي نحو القصيدة — هو الذي سيسمح بتجميع شعراء معينين معاً، بمنحهم اسم «**شعراء النثر**». وستمكننا دراسة تصورات وتقنيات هذه المجموعة من إدراك التماثلات والاختلافات، وأن نرى سيادة بعض الاتجاهات الرئيسية الكبرى، وأن نتابع — بشكل خاص — ما عانت منه قصيدة النثر، على مر الزمن، فيما يتعلق بالمفهوم والشكل.

فهل يمكننا الحديث عن **تطور** ما، فيما يتعلق بنوع حر كهذا، فرداني بكل تصميم، مثل قصيدة النثر؟ لا، إذا فهمنا من ذلك التحول الدائب والمطرّد لنوع معين. ونعم، إذا ما وافقنا وقبلنا بأنه في نفس الوقت الذي تتطور فيه المفاهيم السياسية والاجتماعية، والأذواق والمفاهيم الفنية، والحاجات الروحية والفكرية للأفراد، فإننا نرى أيضاً، لا تطويراً في فكرة الشعر فحسب، بل أيضاً في «**الشكل**» الشعري، وأن ثمة علاقة متبادلة غير مرئية — وإن تكن ضرورية — بين مرحلة معينة والشعر الذي تنتجه.

لقد وجدت نفسي إذن، من أجل وضع الأعمال والنظريات في منظور تاريخي، لا من أجل متابعة سياق وجهات النظر النظرية التعسفية، منقاداً، أولاً، إلى دراسة العلاقات بين قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقي الذي استحوذ على الشعر، تحت تأثير شعراء مثل بودليير ورامبو ولوتريامون ومالارمي، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ثم دراسة الطابع الفني، بالمعنى المحدد، لقصيدة النثر، في العصر الذي اهتم فيه الرمزيون بالبحث عن شكل أكثر سلاسة: قصيدة نثر أم شعر حر، وأخيراً في المرحلة الثالثة، التي تم فيها استخدام قصيدة النثر باعتبارها أقصى أشكال الفوضوية التحريرية تطرفاً، في عصر الاضطهاد والكوارث — عصرنا — الذي يشمل النصف الأول من القرن العشرين.

إن الشعر أزلّي، لكن الوجوه التي يمنحها لنا مختلفة دائماً، والشاعر — الذي كثيراً ما يُعتَقَد أنه يتصرف كرد فعل ضد الاتجاهات والأذواق الواضحة لعصره — يقدم لنا، على النقيض من ذلك، الوجه الأكثر خفاءً وتعقيداً، والأصدق، من خلال التعبير عن الطموحات العميقة، والنفي الخفي، وتحركات الروح الغامضة، وآمل أن نرى هذه الوجوه المختلفة

في الفصول التالية، حيث حاولت أن أكشف لا المفاهيم الشعرية المتعددة فحسب، بل أيضاً المواقف الثقافية والروحية، والحركات الكبرى، فرديةً كانت أم جماعية، وكل ذلك ضروري إذا ما أردنا فهم واستعادة أعمال هؤلاء الشعراء في مناخها الأصلي، هؤلاء الشعراء المشبوبي العاطفة، الصاخبين، الذين يحتقرون جميعاً «الفن»، فيما هم أكثر عشقاً لفنهم من الآخرين، والأكثر التزاماً في الوضع الإنساني، والأكثر لهفةً على تجاوز ما هو إنساني، هؤلاء الشعراء الذين نسميهم «شعراء النثر».

قصيدة النثر قبل بودلير

لمحة تاريخية

(١) من النثر الشعري إلى قصيدة النثر.

(٢) ألويزيوس برتران وميلاد النوع.

(٣) من الرومانتيكية إلى بودلير.

* * *

(١) من النثر الشعري إلى قصيدة النثر

النثر الشعري وقصيدة النثر مجالان أدبيان متمايزان، لكنهما — رغم هذا — متماسان، ففيهما تتبدى نفس الرغبة في التحرر، ونفس اللجوء إلى طاقات جديدة للغة، فكيف العبور فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين من النثر الشعري، الذي كان ما يزال غير عضوي، إلى «قصيدة النثر» التي اعتُبرت نمطاً أدبياً حقيقياً؟ أعتقد أنه لا غنى — فيما أعتقد — عن الإشارة إلى ذلك هنا.

والواقع أن قصيدة النثر لم تتفتح فجأة في حديقة الأدب الفرنسي، فقد احتاجت في ذلك إلى تربة ملائمة، أعني إلى أذهان تؤرقها — بشكل واعي تقريباً — الرغبة في العثور على شكل جديد للشعر، كما احتاجت أيضاً إلى الفكرة الخصبة القائلة بأن النثر قابل للشعر. إنه النثر الشعري، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطغيان الشكلي، الذي مهد لمجيء قصيدة النثر، فعبر المجادلات التي نشأت بصده، تدعمت فكرة الانفصال الضروري بين الشعر والنظم، ويمكن القول إن القرن الثامن عشر قد مكّن — ببطء، وعبر عدة محاولات — من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الاختصار، الإيجاز،

كثافة التأثير، والوحدة العضوية)، وبذلك سننتقل من النثر الشعري، الذي ما يزال نثرًا، إلى قصيدة النثر، التي هي — قبل كل شيء — «قصيدة». وسياق هذا التحول معقد، وما نميزه من مسطحات واضحة أقل مما نميزه من تيارات واتجاهات عامة، تختلط وتتقاطع، وتنفصل هنا لتلتقي في مكان آخر. لذا، فإنني أود الإشارة — على الأقل — إلى هذه التيارات الرئيسية التي انجذبت من الشعر أكثر فأكثر في اتجاه النثر.

فلم تكن مسألة «شعر نثري» مطروحة حتى القرن الثامن عشر، حيث كان بديهيًا أن الشاعر — بحكم تعريفه — هو من يكتب الشعر المنظوم، فالقافية والبحر كانا ضروريين لشعر ما تزال فكرته ترتبط — طبقًا لأصوله (شعر غنائي) — بأصول الغناء الموزون، ولا بد أن نذكر هنا أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر:

الأبيات هي أطفال القيثارة
ولابد من غنائها لا قولها

كما قال «لاموت»، وكان يعتقد أغلب الناس، فالشعر قرين الموسيقى، الذي ارتبط بالموسيقى طوال قرون، فخضع طوال هذه المدة إلى عبودية الإيقاع الموسيقي. ففي الأشعار المغناة، كانت نبرة الصوت أو العلامة النحوية (التي تتضح في نهاية كلمة أو مجموعة كلمات) تختفي لصالح النبرة الموسيقية، فقد «غَنَّت» العصور الوسطى كلها الأبيات بالتوقف عند نهاية الشطرة، وعند القافية فحسب، رغم كافة العناصر المنطقية أو الانفعالية، وذلك إلى حد افتقار هذه الأبيات لعلامات الترقيم، ويوضح كتاب «ج. لوت» الجديد هذا المفهوم تمامًا.^١

وقد استمر هذا الإنشاد «العددي» الصرف حتى عندما وجد الشعر نفسه وقد انفصل عن الموسيقى، ويعلم الجميع أية جهود اضطر راسين وموليير إلى بذلها لإدخال مزيد من التنويعات في إلقاء الشعر.^٢ وسيكون أفول هذا «الغناء الرتيب» في الإنشاد — الذي سيتحسر

^١ انظر تاريخ الشعر الفرنسي Histoire du Vers Français. Boivin, 1949, t. I, 1^{er} Partie: Le Moyen Age، وبشكل خاص، في الأشعار الخاضعة للإيقاع المشروط (مثل الإيقاع التفعيلي في «أوكسان» و«نيكوليت»)، حيث تُخلى نبرة الصوت مكانها للنغمة الموسيقية.

^٢ انظر Lote, La Déclamation du vers français? La fin du XVI^e siècle (Revue de phonétique. 1912, t. II, pp. 313-363).

عليه فولتير^٢ — أول طعنة لمبدأ التماثل الإيقاعي، ولـ «الشكل المربع» المتمثل شعرياً في البناء الثنائي للوزن السكندري.^٣ وهكذا، فعندما أكد راسين إلى شامسليه، بتغيير مفاجئ في النبرة، على الوقفة غير المنتظمة (بعد التفعيلة الرابعة) للبيت الذي يقوله ميثريدات:

لقد تحاببنا أيها السيد، فكم تنقلب سحتكم!^٤

يمكن القول إن تاريخ الشعر الفرنسي سيصبح، منذ ذلك الحين، تاريخ استعادة بطيئة للمعنى على حساب الصوت، وللجملة على حساب الوزن، وسيتزايد بهذا المعنى اقتراب الشعر من النثر، وكان أن ظلت هذه القطيعة مع الإيقاع المنتظم تتفاقم — على نحو ما أوضح «د. مورنيه» — حتى نهاية القرن الثامن عشر؛^٥ وسنرى «لاهارب» يعلن سخطه على «روشير» الذي يقوضها «بحجة تنويع انسجام الأبيات»، «فيهبط بها إلى أشكال النثر، بإسقاط الإيقاع عنها وهو ميزتها».^٦ ولن نؤكد كثيراً على أهمية هذا التحول الذي يقول عنه لوت إنه «لن يكون له مثيل إلا في تحولات الرومانتيكية».^٧ فهل كان يمكن لتحرر الشعر

^٢ فقد لاحظ عام ١٧٧٠م أنهم في القرن السابع عشر «كانوا يضبطون نغم الأبيات بالإنشاد، الذي كان نوعاً من الغناء الرتيب *mélopée*»، ويضيف: «والواقع أن الشعر يقتضي تلاوته بشكل مختلف عن النثر.» (Œuvres, éd. Moland, t. XXVIII, p. 303 en note).

^٤ وستعارض الموسيقى هي أيضاً — وإن يكن في وقت لاحق — الشكل المربع، أي بناء الجمل في مجموعات مزدوجة (٤ + ٤ أو ٨ + ٨).

(Dumesnil. Sur le rythme musical. Mercure de France, 16 Nov. 1919.)

^٥ انظر «الأب دي بو» 1719, t. III. Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.

^٦ L'alexandrin français dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Hachette, 1907.

^٧ Œuvres, t. XI, p. 250 ذكره «مورنيه» في 23, p. L'alexandrin français ...

^٨ La déclamation du vers français à la fin du XVII^e siècle (Revue de Phonétique; 1902, p. 330).

ومن المفيد الإشارة إلى أن الموسيقى قاومت — في نفس العصر — الطغيان الإيقاعي لألحان الأوبرا، ومالت إلى تقريب «جملتها الموسيقي» من لغة الكلام، وسترتبط جملة الأوبرا الملحنة، التي أبدعها «لولي» بمعنى الكلمات، وستتعلق — بأمانة — بمقاطع الكلام (في حين أن الإيقاع الموسيقي ينتصر، في اللحن، على التعبير). ويقول «لولي»: «إن جملتي ليست إلا للنطق بها.» (انظر R. Rolland, Musiciens d'autrefois, Hachette, 1917, notes sur Lully, III, p. 152).

وهكذا يُعد الشعر وحده هو الذي لا يغني «الإنشاد الرتيب»، بل وقفت الموسيقى نفسها ضد التماثلات الإيقاعية والأشكال الثابتة.

(الذي يمكن أن نرى مظهرًا آخر له في الأشعار المسماة «حرة» لدى لافونتين وموليير) أن يمضي عندئذٍ إلى أبعد من ذلك؟ ربما لم يتم البحث عن أشكال تحرر أخرى، لكن القوى المحافظة، والميل إلى النظام، والمعمار التماثلي الجميل، كانوا ما يزالون في حالة قوة بالغة في عصر لويس الرابع عشر، وينبغي انتظار الرومانتيكية كي نرى حقًا «تفكيك» البحر السكندري، ربما أيضًا لعدم وجود شاعر كبير قادر على زعزعة طغيان «القواعد»^٩. وعندما ستدعى موجة حداثة — خلال «الشجار» الشهير — أنها إنما تكنس الشعر الكلاسيكي، فإنها تستهدف إلى أن تحل النثر (النثر الشعري) محله.

وثمة واقعة جديرة بالملاحظة، ففي كل العصور التي ظهرت فيها العقول الاستقلالية في الأدب (كانعكاس لاتجاه أكثر عمومية في مبدأ السلطة، ومن أجل تحرير الفرد)، نرى الشعر يتراوح بين طريقين مختلفين في اتجاهه نحو الحرية: تحرير الشعر الذي تخلص من قيود العروض والأوزان، والتخلي النهائي عن النظم لصالح الشعر النثري؛ تطوير أو ثورة. ولسوف ندرك نفس «زمن» التردد بين الشعر المتحرر والشعر النثري، في كل مراحل التحرر التدريجي للأشكال الشعرية: الرومانتيكية، الرمزية، السيريالية، وتشكل هذه العهود «نهايات قصوى» في منحى يمكن أن يمثل كثافة إنتاج قصيدة النثر، وعلى أية حال، فقصيدة النثر تجد نفسها — كل مرة — مهجورة في النهاية، ويهبط المنحنى من جديد، ما إن يصبح معتادًا ذلك التطور الذي يمنح الشعر مزيدًا من الحرية، بما يجعله يقترب من النثر — وصولًا إلى نقطة النهاية المعاصرة — حيث نرى الشكلين، الشعر والنثر، يتواجدان معًا وأحيانًا ما يمتزجان.

لقد شهدنا المرحلة الأولى في طريق تحرير الشعر، ولنا أن نلجق بها بضع تجارب غريبة لأشعار غير مقفاة، وذات أطوال متنوعة، بحيث تبدو الآن كحدس خجول لـ «الشعر الحر»

^٩ إنها النتيجة التي يصل إليها «د. مورنيه» وهو يبحث مسألة القواعد في القرن الثامن عشر.

La Question des règles au XVIII^e siècle (Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1914).

وإذا ما كان احترام القواعد قد استمر طويلًا، فذلك — بوجه خاص — لأن «العبقرية المجهولة» القادرة على أن تفتح «بضربة واحدة الطرق الجديدة التي ستتنوع من قواعد الماضي» لم تكن قد ظهرت بعد (3^e partie, p. 617).

الرمزي، لكنها كان من المقرر أن تظل في وضعية المحاولات المعزولة.^{١٠} ويبقى لنا أن نرى كيف تقود نفس روح التحرر — في نفس العصر — إلى البحث، في النثر، عن صيغة لشعر بلا قافية ولا وزن، والواقع أن كل شيء يتوأكب: العقلية «الحديثة»، ورد الفعل ضد القواعد، وتأثير الترجمات، وتحرير اللغة، وأيضاً ضعف الشعر العروضي في القرن الثامن عشر، وذلك ليمهد لقدوم هذا النوع الأدبي، الأكثر حرية والأكثر مرونة، والأكثر حداثة، والذي لن يكون سوى قصيدة النثر.

«تليماك» وهجمة «الحديثين»

في العصر الذي ظهرت فيه «تليماك»، منح «بوالو» و«الأب دي بو»^{١١} أيضاً اسم «قصيدة النثر» للروايات:

«... هناك أنواع من الشعر لم يتخطنا فيها اللاتينيون، بل لم يعرفوها أبداً، مثل القصائد — على سبيل المثال — التي نسميها روايات...».

ذلك ما يقوله «دي بو» في «خطاب إلى بيرو» عام ١٧٠٠م، ورغم ذلك، فعلينا ملاحظة أنه يعتبر رواية النثر «نوعاً من الشعر»، وأعتقد أنه انطلاقاً من «تليماك» — بالتحديد — توجهت الرواية، عمداً، نحو الشعر، وهو زعم اعترف به «فنيلون» الذي يعتبر مؤلفه — الذي قدمه الناشر باعتباره تكملةً لأنشودة الأوديسة (الرابعة) — كـ «سرد خرافي في شكل قصيدة بطولية، مثلما في قصائد هوميروس وفرجيل».^{١٢} هذه الرغبة الواعية في بث الشعر في النثر كانت في بدئها خميرةً ثورية، وفهمها «الحديثون» باعتبارها كذلك حقاً خلال الـ «مشاجرة» الشهيرة، ورفعوا «تليماك» كأنها راية الثورة، واندفعوا — بقيادة

^{١٠} وهكذا، يريد «دي لونج» إلغاء الشعر المقفى (Raisonnements hasardés sur la poésie française، 1737)، ويرصد «الأب بريفو» — في «الحسنات والسيئات» — عينةً من الشعر غير المقفى، في أبيات «موزونة»، وذات أطوال متنوعة (1735، t. VI، p. 68).

^{١١} ارجع — في هذا الموضوع — إلى مقالة «ج. دوري M.-J. Durry» حول قصيدة النثر.

Poème en prose (Mercure de France، 1^{er} Février 1937).

^{١٢} Fénelon، Télémaque، éd. des Grands Ecrivains de la France، 1920، Introduction، p. XL

«هودار دي لاموت»^{١٣} المتحمس — للهجوم على قلعة القافية، المنبعة حتى هذه اللحظة، وقَدَّم «فنيلون» — بنفسه — المعونة العسكرية، بطريقة فعالة، عندما قام في «خطاب إلى الأكاديمية» (١٧١٤م) بالفصل بين الشعر والنظم،^{١٤} وعندما تكفل بقضية القافية:

إن نظمنا للشعر — إن لم أكن مخطئاً — يفقد أكثر مما يكسب من القافية، إنه يفقد الكثير من التنوع، والسلاسة والانسجام.^{١٥}

وعبئاً حاول حزب الكلاسيكيين المعارضة، والتذرع بالتمييز المقدس بين الأنواع، والإعلان بقلم «الأب ديفونتين»:^{١٦}

إنها لإساءة استخدام للمصطلحات، وتخلُّ عن الأفكار الواضحة والجلية، أن نمنح اسم الشعر — جدياً — إلى النثر الشعري، على نحو ما حدث مع «تليماك» ...

لم يكن قد حدث شيء من ذلك، فقد أعلن الكُتَّاب — بحماسٍ غامر — أنهم تخلصوا من «عبودية نظم الشعر» كما قال الحديثون،^{١٧} واندفعوا في إثر «فنيلون» ليكتبوا أشعاراً ملحميةً نثرية. سنجد قائمة بها، مع التعليق عليها، في أطروحة «ا. شيريل».^{١٨} وبدا من الممكن كسب المعركة — مقدماً — ضد نظم الشعر، في قرن كان الشعراء «الكبار» يُدعون «روسو» و«لي فران دي بومبينيون» و«لوبران»، وحيث كان الشعر

^{١٣} حول هذا الشخص العجيب، الذي كتب عدة قصائد غنائية نثرية، وذهب إلى حد نقل عدة مشاهد من «ميتريدات Mithridate» نثرًا، كي يقدر الجمهور كم سيكسب من ذلك، انظر أطروحة «ديبون».

Houdar de la Motte (1898).

^{١٤} «كتابتنا تمتلئ بالشعر في المواضع التي لا نجد فيها أي أثر للنظم.» (Lettre à l'Académie, ch. V, Projet de Poétique).

^{١٥} Lettre, ch. V.

^{١٦} Le Nouvelliste du Parnasse, 1734, t. I, p. 198.

^{١٧} مثل «لاموت» أو «الأب دي بو» في «بحث حول الشعر الملحمي».

Dissertation sur la Poésie épique (Mercure de France, Janvier 1717).

والجدير بالذكر أن الفلاسفة قد وصلوا — خلال إدانتهم للشعر باسم الحقيقة والحكمة — وإن يكن عبر طرق متعارضة، إلى نفس النتائج التي توصل إليها من أدانوا ذائقته باسم السمع والإحساس، مثل «الأب دي بو».

^{١٨} Fénelon au XVIII siècle en France. Hachette, 1917.

الفرنسي أسير إطار القواعد الضيقة، وقد تيبس من جرّاء نزوعه إلى التجريد، وافتقر من تعلقه الشديد باللغة «السامية»، ولم يعد إلا شبحاً بلا لون، والمؤسف أن النثر الشعري استعار من الشعر — على وجه التحديد — كل ما يملك من الأنماط الاصطلاحية والأكثر زيفاً، من أجل شن الحرب عليه، الأسلوب المتسامي، والتوريات الأنيقة، والكليشيهات الفخيمة، والنتيجة: سيل من الإنتاج الغث مثل «جوزيف، قصيدة من تسعة أناشيد» من تأليف «بيتوبيه» (١٧٦٧م)، و«انكا Incas» التي قام «مورمونتييل» بـ «ضبط وزن نثرها الهادئ في أبياتٍ ومقاطع شعرية»^{١٩} (١٧٧٧م)، أو العمل الشهير لـ «الأب دي ريرك»: «ترتيلة إلى الشمس» (١٧٧٧م)، ضمن أعمال أخرى كثيرة، وندرك لماذا يعلن السويسري «ديشرنى» باستياء — بعد أن استوعب «ترتيلة إلى الشمس، جوزيف والكون، قصيدة نثرية» — أنه «إذا ما كان الهذيان الشعري يمكن الكشف عنه في القصائد المزعومة، فإنه لهذيان ثلجي!»^{٢٠} وإذ هرب «فنيلون» إلى الطبيعي، والتنوع، والإيقاع السلس والمضبوط، وما أسماه بـ «الجليل العادي»،^{٢١} فلقد وقع منافسوه فريسة الخطابة والاستسهال، فلم يدركوا أنه لا يكفي — لإبداع أعمال شعرية — إلصاق الزخارف المصطنعة على النثر.

وترجع أهمية هذه المحاولات — مع ذلك — إلى أنها تظهر الفصل الذي حدث، في القرن الثامن عشر، بين الشعر والنظم: فقد أصبحت الأذهان والأذان مهياةً — من الآن فصاعداً — للبحث عن المتعة الشعرية في مكان غير الشعر المنظوم، ومع ذلك، فالترجمات — على نحو خاص — هي التي جعلت فكرة «شعر نثري» مألوفة للجمهور.

تأثير الترجمات

عندما أراد «الأب بريفو» إثبات عدم ضرورة القافية للشعر، قدّم — كبرهان على ذلك — «نجاح عدد من الترجمات إلى النثر الشعري، التي نُقِلَت إلى لغتنا — دون مساعدة القافية — كل جماليات الشعر الأجنبي»، وأوضح أن «ترجمة الأب سانادون لقصائد «هوراس»

^{١٩} Chérel, *La prose poétique française*, l'Artisan du Livre, 1940. وانظر — في نفس الكتاب

— حول النثر الشعري لهذه الفترة، صفحات ١٦٦-١٨٣.

^{٢٠} D'Escherny, *Œuvres*, 1811, t. II, p. 270.

^{٢١} «خطاب إلى الأكاديمية»، الفصل الخامس: «أريد جليلاً مألوفاً، شديد العذوبة والبساطة، وأن يميل المرء إلى الاعتقاد بأنه كان سيحده بلا عناء...»

الغنائية، وترجمة ميرابو لقصائد «تاس»، وترجمة سانت مور لقصائد «ميلتون»، يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقفأة»، «فهذه القصائد موزونة، رغم أن هذا الوزن غير منتظم.»^{٢٢} وهي ملاحظة ذات أهمية كبرى، فنحن نلمس هنا — في الواقع — واحدة من أهم النقاط الأساسية لعملية «تفكيك النظم» عن الشعر، فقد بحث جمهور القرن الثامن عشر — في هذه الترجمات — عن إرضاء الطموحات الشعرية التي لم تجد ما يشبعها في التمارين الشكلية الخالصة لناظمي الشعر، ومارس الكُتّاب الفرنسيون — عبر الترجمات — المحاولات الأولى في «قصائد النثر» المختلفة عن الرواية والقصيدة الملحمية.

لقد أظهرت الترجمة تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك)، التي تكمن في أن القافية والوزن ليسا كل شيء في القصيدة، وأن اختيار الموضوع، والغنائية والصور وبناء القصيدة، وما سيسميه «بو» بـ «وحدة الانطباع» هي كلها عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الغامضة، وبالقطع، فلا يحتاج الأمر إلى التأكيد على حقيقة أن الشكل — في القصيدة — ليس أمراً ثانوياً، بل هو رئيسي، ولكن، ألا نبالغ كثيراً — رغم هذا — عندما نُرجع كل شيء إلى الخصيصة الشكلية للكلمات والأصوات، وهل صحيح أن القصيدة لا تستطيع — في جميع الحالات — أن «ترتدي ثوب النثر دون أن تموت»، حسب نظرية «فاليري»؟^{٢٣} (وهو ما سيحكم على الغالبية العظمى من الناس بالألا يتعرفوا أبداً على شعر «إيدا Eddas» أو التوراة)، ألا يمكن أن نؤيد — على النقيض من ذلك — ومثلما فعل «ر. شواب» ببراعة، أن «وراء ترجمة الشعر، ثمة شعرية الترجمة»؟^{٢٤} إنه الإحساس بالانحراف، والاغتراب، وحتى بتنافر شكل ما يستخلص من «استدارة الأشكال المنظومة شعراً»، ليصبح بذلك أكثر توترًا وحيوية، فثمة العديد من العناصر الشعرية التي تفسر نجاح «الترجمات الشعرية المستعارة» التي تبدت خلالها قصيدة النثر — فيما بين عام ١٧٨٠م وعام ١٨٢٠م —

^{٢٢} Le Pour et le Contre, 1735, t. VI, p. 81.

^{٢٣} التي عرضها — بشكل خاص — في «منوعات» Variété III, Gallimard, 1936, p. 63.

^{٢٤} «إعلان مبادئ مترجمي الشعر Profession de foi pour les traducteurs de la poésie. Yggdrasil, 25 Juin 1937 وهناك رفض مشابه لاعتبار الشعر كله شكلاً، كان موضوعاً لأطروحة قام بها «ر. نيلي» «في قصيدة مفتوحة وقصيدة منغلقة» Poésie ouverte et poésie fermée (Cahiers du sud, 1947)، والشعر المفتوح هو ذلك الذي «يتحرر ويستغني عن الكلمات، التي لا تزول ولا تبطل وهي تهاجر من لغة إلى لغة أخرى، وعندما تقدم في اللغة الخام، لا تكف عن أن تكون قابلة للنقل» (ص ٤٨).

قريحةً شعريةً بالغة الخصوبة، مع ذلك، إلى حد استغلالها، من «مريميه» إلى «ب. لويس» و«فيكتور سيجالان».

وعلى أية حال، فإنها حقيقة أظهرت كل دلالاتها لترجمات النثر في القرن الثامن عشر، فقد كان هناك الكثير من الشعر الحقيقي في «إيدا» Eddas^{٢٥} و«أوسيان» Ossian^{٢٦}، ولدى «يونس» Young^{٢٧} حتى رغم ترجمتهم إلى النثر الفرنسي، بأكثر مما كان موجوداً بكل «قصائد» كتاب القافية الفرنسيين آنذاك. ولهذا، فسأنحي جانباً الترجمات النثرية الكثيرة التي قام بها — في هذا العصر — مؤلفون قدامى، فعلاوةً على أسلوبها الرديء، في كثير من الأحيان، وصياغتها الموهلة في التقليدية،^{٢٨} فهي تمثل مظهرًا أقل دلالة على الاتجاهات الجديدة في النثر.

ويستري الانتباه النجاح الكبير لترجمات المؤلفين الأجانب طوال النصف الثاني كله من هذا القرن، أولاً ترجمة «مالليه» (عام ١٧٥٦م) للحكايات الخرافية والقصائد الغنائية المستمدة من «إيدا» الاسكندنافية (وبشكل خاص «أنشودة رينيه الشهيرة»)،^{٢٩} التي اختصرها «مالليه» إلى عشرة مقاطع بدلاً من تسعة وعشرين، وسوف يستعيد الكونت «تريسان» ويختصرها من جديد (أبريل ١٧٧٠م) في «مكتبة الروايات العالمية»، قبل أن تُمد «شاتوبريان» بمادة قصيدته الشهيرة «بردى الأحرار Bardit des Francs»^{٣٠} في «الشهداء Martyrs». وسيلي ذلك ترجمة «تورجو» لـ «أوسيان» عام ١٧٦٠م، وترجمة «هوبير» و«تورجو» لـ «جيسنر Gessner» عام ١٧٦٢م، وترجمة «لي تورنير» لـ «يونس»

^{٢٥} Eddas: ديوان شعري للتقاليد الأسطورية والخرافية للشعوب الاسكندنافية القديمة.
^{٢٦} «أوسيان» Ossian: مقتطفات من الشعر القديم، جُمعت من مرتفعات اسكتلندا، وترجمت إلى اللغة الغالية gaelic، و«الإرسية» Erse في القرن الثالث.
^{٢٧} «يونس» Young: إدوارد يونس، شاعر بريطاني (١٦٨٣-١٧٦٥م). كتب «الليالي» في شعر غير مقفَّى (١٧٤٢م)، مستوحى من وفاة زوجته وابنته.

^{٢٨} لنذكر — رغم هذا — المحاولة الغريبة لـ «الأب سانادون» الذي ترجم، عام ١٧٢٨م، «رسائل» و«هجاء» هوراس الشعريين إلى النثر العادي، بينما اختار «أناشيد غنائية» لترجمتها «نثرًا شعريًا» ذا أسلوب أكثر رقيًا، ولسوء الحظ أصبح نثر «هوراس» الغنائي، الموجز والحيوي، لغةً مطبنةً وطنانةً على يد «سانادون». ^{٢٩} هي نفس القصيدة التي تبدأ بـ «لقد حاربنا بالسيف»، وتنتهي بـ «مضت ساعات الحياة، وسأموت ضاحكًا».

^{٣٠} «بردى bardit أغنية حربية جرمانية.

عام ١٧٦٩ م.^{٣١} وقد كُتِبَت جميع الترجمات نثرًا، ولم تأتِ الترجمات — أو بالأحرى المحاكاة — في شكل منظوم إلا فيما بعد.

وكثيرًا ما دار الحديث حول تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية، وعلى تشكيل ما يسميه «فان تيغيم» بـ «مفهوم الشعر الحقيقي».^{٣٢} وكرد فعل على الهزال والزخرفية والخطابية — التي عاثت فسادًا في أشعار العصر — تم الهجوم على هذه النصوص، التي ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية، والمشاعر العارمة والتلقائية، أما «إيدا» وأناشيد «أوسيان» — التي اعتُبرت، عن خطأ، أغنيات وحشية وبدائية^{٣٣} — فقد أعادت إلى الشعراء الفرنسيين حب الطبيعة والطبيعي.

لكن هذه الترجمات لعبت — في نفس الوقت — دورًا فعالًا في تجديد النثر الفرنسي، وهو ما أريد التأكيد عليه، وكان على «قصيدة النثر» أن تتوفر على اتجاه حاسم.

والملاحظة الأولى — وهي لا تخلو من الأهمية — أن أشهر المؤلفين الذين تم ترجمتهم آنئذٍ قد كتبوا نصوصهم الأصلية في نثر إيقاعي، (وهي حالة ماكفرسون وجيسنير)، وأشعار غير مقفاة (مثل يونج).^{٣٤} كان المترجم مدعواً — إذن — للبحث من جانبه، إخلاصًا لنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدي، وآخر غير النثر البسيط،^{٣٥} وهي دعوة تمثل إغراءً لا يُقاوم عندما يكون اسم المترجم «تورجو».

كان «تورجو»، الذي سبق أن ترجم «فرجيل» في «شعر موزون»، يهتم في الواقع، وبشكل خاص، بمسائل الشكل، وقد كرس دراسة مستفيضة لموضوع «النثر الموزون»

^{٣١} حول هذه الترجمات، انظر: Van Tieghem, *Le préromantisme, Etudes d'histoire littéraire européenne*, 2 vol., Alcan, 1924.

^{٣٢} *La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen*, op. cit., t. I, pp. 19-71.

^{٣٣} وهكذا، ترجم «هيريدير» عشرة مقاطع من «إيدا» في «فولكسليدر» *Volkslieder* التي جمع فيها الأغاني الشعبية والبدائية، في حين أن نظام «إيدا» الشعري يتمثل، على النقيض، في فن شديد التطور (انظر الملحوظة ٣٠).

^{٣٤} أنحي «إيدا» جانبًا، فهي — على النقيض — ثمرة نظام شعري بالغ التعقيد، يستخدم ١٣٦ بحرًا مختلفًا، ذلك أن محاولات النثر الشعري هي واقع الذهنية الحديثة، بحثًا عن شكل فني جديد، وكانت الـ «سكالد» *scaldes* الاسكتلندية تُغنى — من القرن الثامن حتى الحادي عشر — منظومة، بل في نظم بارع.

^{٣٥} في الخارج، سرنى «سيزاروني» في إيطاليا يترجم ماكفرسون في أبيات غير مقفاة من أحد عشر مقطعًا، و«هوبير» في إنجلترا يترجم «جيسنير» في نثر موزون. بذلك توصلنا، هذا وذاك، كما يؤكد «فان تيغيم»، إلى التعبير بإخلاص عن الإيقاع الأصلي (Le Préromantisme ..., t. 1, p. 226, et t. 2, p. 244).

عند «جيسنير»^{٣٦} وحاول الحفاظ على هذا «الوزن» في ترجمته لـ «غزليات Idylles» (التي ظهرت عام ١٧٦٢م باسم «هوبير»)^{٣٧}. لكنه — في ترجمته لـ «أوسيان»، واعتبارًا من عام ١٧٦٠م بشكل خاص — نجح في العثور على إيقاع العمل الأصلي.

وكانت المهمة هنا أسهل، فالإيقاع المتسارع والمتقطع لـ «ماكفرسون» يمكن المحافظة عليه بالفرنسية. فالسياقات المتنافرة، والتعاكسات inversions، والجناس والتقطيع المتعدد — أي كل ما كان الشعر غير قادر، تقريبًا، على المحافظة عليه — استطاع النثر، على النقيض، ترجمته بإخلاص كافٍ، ومن المدهش أن نكتشف أن «تورجو» و«سوار» — أول من ترجم «أوسيان»^{٣٨} — قد نجحوا، رغم الصعوبات التي تسببت فيها لغة عصرهما، في أن يقدموا فكرة صائبة، إلى حد ما، عن الإيقاع اللاهث والمتقد لماكفرسون، ولن أذكر سوى مثال واحد، وهو مقطع «أناشيد سيلما» الشهير، المتعلق بموت «أريندال» وأخته «دورا» (ترجمة «سوار» عام ١٧٦١م، في «جورنال اترانجييه»):

ترجمة النص الأصلي	ترجمة الترجمة الفرنسية
انهضي، يا رياح الخريف، انهضي وهُبي	انهضي يا رياح الخريف! واعصفي فوق المروج
على المرج! ويا سيولَ الجبال، اهْدِري!	المعتمة! ازبدي يا سيولَ الغابة! واهدري يا
واهْدِري يا عواصف في أحراش البلوط!	أعاصير فوق قمم أشجار البلوط! ولتسافر أيها
ولتمضِ أيها القمر عبر الغيوم المتكسرة!	القمر عبر الغيوم الممزقة! اكشف عن

^{٣٦} Œuvres de Turgot t. IX, p. 163.

^{٣٧} «هوبير» الذي عرّف «تورجو» تلميذه على «جيسنير»، نشر باسمه هو مجمل الترجمات التي قام بها «تورجو» و«ميسنير»، وهو نفسه.

^{٣٨} ظهرت ترجمتها الأولى (عن «مقتطفات من الشعر الإرسى» التي نشرها «ماكفرسون» عام ١٧٦٠م، والتي أُدمجت فيما بعد في ملحمة «أوسيان») في «جورنال اترانجييه Journal étranger» في سبتمبر ١٧٦٠م، ويناير وديسمبر ١٧٦١م، ثم في يناير وفبراير ويوليو وسبتمبر ١٧٦٢م. وسيمد «سوار» مجلة «أوروبا الأدبية Gazette littéraire de l'Europe» بأجزاء أخرى عامي ١٧٦٤م و١٧٦٥م. انظر بيلليوجرفيا «فان تيغيم» في نهاية أطروحته «أوسيان في فرنسا» (Van Tieghem, Ossian En France, Paris, 1917).

اكشف عن وجهك الشاحب، بين حين
 وجهك الشاحب، بين حين وحين! دُكرني
 وحين! دُكرني بالليلة التي هَوَى فيها
 بالليلة الرهيبة التي قضى فيها أطفالي، حين
 أطفالي هَوَى
 جميعاً، عندما هوى أريندال القوي، عندما
 أريندال القوي، وانطفأت دورا الغالية!
 هوت دورا الجميلة!

ولا شك أن الترجمة لم تحتفظ بالتكرار «انهضي-انهضي» و«هوى-هوى» و«اهدري-اهدري»، ولا بالجناس الصوتي للبدايات (حروف متحركة خفيفة وحروف ساكنة صاخبة: roar, groves, oaks, walk, through, broken)، ولم يقاوم «سوار» رغبته في إضافة بعض الصفات: روج معتمة، ليلة رهيبة، التي — رغم هذا — تتميز بالدقة، وتحافظ على السرعة اللاهثة، وعلى أساليب النص الإنجليزي التعجبية، ونستطيع أن نتصور أن صيغ الأمر العنيفة هذه، التي تتدفق بعنف، والاستدعاء الدرامي لمشهد وحشي يتناغم مع عاصفة المشاعر، قد بدت جديدة على قراء نثر «فنيلون» المنساب والناغم، وسيقرأ «ويرذر» هذا المقطع إلى «شارلوت»،^{٣٩} وسيأتي على ذكره «شاتوبريان». ومن الواضح أن أسلوباً كهذا (ساد الاعتقاد بالعثور فيه على التدفق الوحشي لشعر بدائي) كان على النقيض من الأسلوب السلس، المنمق، المزدهر في هذا العصر، وقد أبرز «فان تيغيم» ذلك جيداً:

لقد قدّم نثر مترجمي «أوسيان» الأوائل — بشكل عام — الصرح الأهم، الذي يمكن وضعه كنقيض للشكل الشعري الذي يبحثون عن تجاوزه بوعي أو بغير وعي، فهو — بإيقاعه المتنافر، وأسلوبه الجديد، والجريء، وتفككه — يتناقض، تماماً، مع نظم الشعر المصقول، ورشاقة الأسلوب المضبوطة، وانتظام التكوين.^{٤٠}

^{٣٩} أقدم هنا — لأبين تفوق «سوار» على أصحاب الأسلوب «النبيل» والكلاسيكي المزعوم — ترجمة لنفس الفقرة للبارون «دي سكندورف» من «ويرذر» (١٧٧٦م): «اعصفي أيتها الرياح المزبوعة! اخرجي من كهفك أيتها العواصف الرهيبة! اجأري أيتها العواصف التي لا يمكن ترويضها وهزي قيودك، اعوي في غاباتنا، أيتها الزوابع البشعة! وأنت، أيها القمر! اخترق السحب المتشقة، وأضئ بشعلائك الشاحبة هذا الليل الرهيب! ليذكرني كل شيء بموت أطفالي، بموت أريندال القوي، وبضياع دورا التي لا تُعوّض!»

^{٤٠} «أوسيان في فرنسا»، ص ٢١٠. ونعلم أن «فولتير» قد انتقد بحدة أسلوب «أوسيان» وسخر منه، بتقليده ومحاكاته في كتابه «أسئلة حول الموسوعة»

والواقع أن هذه الترجمات لا تتناقض فحسب مع نظم الشعر، بل مع «النثر الشعري» للعصر، فيكفي أن نقارنها بالفترات المتكلفة لمقلدي «فنيلون»، ويمكننا القول إن ترجمات «تورجو» و«سوار» ذات أهمية تاريخية، وذلك في سياق تطور النثر الشعري أكثر من ترجمة «لي تورنو» لـ «أوسيان» عام ١٧٧٧م.

ومع ذلك، فيمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن مفيداً — بالنسبة للمترجمين الأوائل — أنهم لم يتناولوا مجمل «الأعمال الكاملة» لـ «أوسيان» (فينجال: ستة أناشيد، تينورا: ثمانية أناشيد، مصحوبة بعشرين قصيدة أقل طولاً)، وإنما اكتفوا بترجمة ستة عشر «مقطعاً»، هي التي نشرها أولاً «ماكفرسون»، على ما يلاحظ «فان تيغيم»:

«إن طراز «أوسيان» لا يُحتمل، إطلاقاً، إلا في القصائد القصيرة شديدة البساطة، التي تكاد تخلو من الأحداث، والموزونة بصرامة، إنه طراز تجارب «ماكفرسون» الأولى.»^{٤١}

وسيتخلى هذا المفهوم — نتيجةً لذلك — عن مكانه لـ «مفهوم متكلف للملحمة على غرار الـ «فينجال». ولكن عندما نُشِرت «فينجال» (Fingal)، في ستة أناشيد لماكفرسون في إنجلترا (عام ١٧٦١م)، وفي فرنسا (عام ١٧٦٢م)، لم يترجم «سوار» الـ «فينجال»، وفضل نشر بعض الست عشرة قصيدة الأقصر، المصاحبة،^{٤٢} في «جورنال اترانجيه». وأخيراً، فإن هذه القصائد الغنائية القصيرة — التي نُشِرت في «جورنال اترانجيه» — هي التي عرّفت القارئ بمؤلفات «ماكفرسون»، في مظهرها الأكثر تأثيراً، والأكثر توفيقاً، وهي التي ما تزال — حتى اليوم — تثير فينا الانفعال الشعري، في حين أن النصوص الملحمية الكبرى، بفصولها المعقدة وإسهابها المضجر، تبدو مثل الجزء الميت من العمل.

Questions sur l'Encyclopédie (1^{re} partie, articles: Anciens et Modernes, 1770) (Œuvres de Voltaire, XVII, p. 236).

^{٤١} «أوسيان في فرنسا»، ص ١٤٥.

^{٤٢} في يناير ١٧٦٢م، «لاثمون» Lathmon، وفي فبراير «أويثونا» Oithona، وفي أبريل «دار-ثولا» Dar Thula، وفي يوليو «كونلات وكوتونا» Conlath et Cuthona، وفي سبتمبر «كومالا» Comala. ومع ذلك فإن هذه المقطوعات الأكثر درامية قد أثارت إعجاباً أقل مما أثارت المقاطع الغنائية المترجمة في البداية، «إنها ليست — على ما يقول جريم — قصائد موقف، تلك التي تستحق مني الأوسمة.»

(Correspondance, avril 1762, cité par Van Tieghem, Ossian en France, p. 145).

وذلك ما يقودنا إلى ملحوظة ثانية: إن التفوق الشعري لهذه المقطوعات القصيرة والموزونة جيداً — التي كان حضور الغنائية فيها أقوى من الحدث، والاستدعاءات أكثر من الوصف — كان من البداهة إلى حد أنها لم تتكَلَّ بعمق من مفهوم القصيدة الملحمية الكبرى، العاجزة — بسبب طولها نفسه — عن المحافظة على الوحدة والكثافة الشعريتين: «هومير الطيب، عندما كنت نائماً».^{٤٣} * والجدير بالملاحظة أن «ماليه» — وهو يترجم أشعار «إيدا» نثرًا — كان يختصرها عمومًا، وكان «لو تورنو» في تعديله (إلى أقصى حد، ربما) من «ليالي» يونج، يقدمها للقارئ الفرنسي بطريقة أكثر تقطيعاً، حيث كل «ليلة» إنجليزية تزوده بعدة «ليالٍ» فرنسية، وحتى خلال ترجمتهما للنصوص الملحمية، كان «تورجو» و«سوار» يحذفان الاستطرادات والأجزاء السردية، ولم يحتفظا إلا بالمقاطع الغنائية القصيرة أو الحادة في الدرامية، ليشكلا منها كُلاً ووحدة إيحائية.^{٤٤} هذا الاختصار في التكوين، لا في الأسلوب وحده، هو الذي جعل هذه الترجمات تختلف جذرياً عن الـ «روايات» والـ «ملاحم» المكتوبة بالنثر الشعري، التي لا تنتهي غالباً، والمستفيضة دائماً، وقد قال «سوار» عن «شكوى كولم»: ^{٤٥}

من الصعب العثور — في أية قصيدة — على لوحة مؤثرة إلى هذا الحد، تنحصر في مثل هذا الحيز الصغير، وتكون حركاتها أكثر تنوعاً، وأكثر سرعة، إنها دراما كاملة.

ولم يكن عبثاً بالتأكيد بالنسبة للمؤلفين الفرنسيين، أن يتعلَّموا السيطرة على دراما كاملة في الحيز الضيق لبضع صفحات، وأن يركزوا — على نحو كافٍ — نصّاً ما ليحافظوا على الوحدة والكثافة الشعريتين، والواقع أن أولى محاولات قصيدة النثر القيمة إنما ستخرج فيما بعد من «أوسان»: إنها الترجمات المستعارة لكل من «بارني»

^{٤٣} * باللاتينية، في الأصل.

^{٤٤} هكذا تصرف «سوار»، وهو يترجم «كارتون Carthon» عام ١٧٦١م، في «جورنال اترانجيه Journal étranger»، فذكر تسعة مقطعات ترتبط معاً بتحليل موجز، ليختصر بهذه الطريقة كُلاً ملحماً شاسعاً ومملاً، إلى سلسلة من «قصائد نثرية» قصيرة.

^{٤٥} أول أغنية في «أناشيد سيلما Chants de Selma»، ترجمة «سوار» في Gazette Littéraire d'Europe, le 1^{er} Août 1765.

و«شاتوبريان» و«أوجين هوجو»، و«ميرمييه»، مؤلف «جوزلا» (Guzla)، «ألن يصبغ هو أيضاً من المعجبين بـ «أوسيان»؟»^{٤٦}

وسيُقال كيف يحدث أن يُمارَس تأثير «أوسيان» بـ «أثر رجعي»، في حين أن نهاية القرن الثامن عشر قد شهدت تضاعف «الغزليات» (Idylles) النثرية، محاكاةً لجيسنير؟^{٤٧} ذلك تحديداً لأن تطور اللغة الشعرية — الذي بدأته ترجمات «أوسيان» — كان عليه أن يتحدد بدقة، أولاً، وأن يركز على حركة تحرر ثقافي أوسع، وعلى عودة إلى الغنائية، وإذا ما كان النثر قد بدأ يصبح أداةً شعرية، فما كانت لساعة قصيدة النثر أن تدق إلا عندما ما تشترك معها القوى الجديدة تماماً، وباللغة التعقيد.

تحرير اللغة والتجديد الشعري فيما قبل الرومانتيكية

حتى عام ١٧٦٠م، كان هناك نمطان من النثر: الخطابي، «الغزير»، الموروث من القرن السابع عشر، الذي طمع — بعد تليماك — في أن يصبح نثراً «شعرياً» من خلال إثراء نفسه بالنعوت، والتوريات، والصياغات المتجانسة، والنثر الوجيز، الرخيم أبداً والذهني تماماً، النثر الخالص في النهاية،^{٤٨} نثر «فولتير» و«مونتسكيو»، ومع «ديدرو» و«روسو»، سيشهد القرن الثامن عشر ميلاد «لغة العاطفة».^{٤٩}

^{٤٦} في عام ١٨٢٠م، ترجم «ميرمييه» «أوسيان» مع صديقه «ج. ج. أمبير». انظر خطاب «أمبير»، الذي ذكره «يوفانوفيتش» في أطروحته حول «جوزلا»، (La Guzla, Grenoble, 1910, p. 133).

^{٤٧} من عام ١٧٦٥م إلى عام ١٧٨٧م، نرصد ٢٠ محاكاة لـ «غزليات» جيسنير، سواء بالشعر أو النثر، وذلك في «روزنامة ربات الشعر Almanach des Muses» وحدها (Van Tieghem, Le Prérromantisme, européen, t. II, p. 283). وحول هذه «الغزليات»، انظر فيما يلي «الترجمة المستعارة وقصيدة النثر».

^{٤٨} انظر — فيما يتعلق بهذين النمطين من النثر — مقالات.

A. Anglès, sur L'esprit de la prose, dans Action du 5 Juin 1945.

^{٤٩} A. François, Histoire de la langue française de Brunot, t. VI, 2^o partie, livre II: قارن La langue postclassique: Le Langage de la passion, pp. 2055–2060؛ ويُذكر أن «ديدرو» قد اخترع «نقاط الإرجاء» التي أساءت اللغة العاطفية استخدامها، والتي نجدها لديه «جملًا رخيمة، وكلمات معزولة، وعلامات تعجب، وكلمات ذات مقطع واحد، وطرق تعبير إضمارية» (ص ٢٠٥٩). أليس ذلك هو بداية الجهد المضاد للخطابية الذي ستواصله قصيدة النثر؟

وبالنسبة لـ «ديدرو» (المترجم المتحمس هو أيضًا لمقاطع «أوسيان» الغنائية الأولى)،^{٥٠} فإن الإيقاع، وحركة العبارات، والصوتيات، ينبغي ألا تستجيب لقواعد خطابية متحذقة، ولا أن تنتج «انسجامًا» شكليًا صرفًا، بل لا بد أن تتوافق مع أكثر حركات الإنسان عمقًا، ونعلم أن الإيقاع بالنسبة له «مستلهم من الذوق الطبيعي، وحركة الروح، والحساسية. إنه صورة الروح نفسها ...» وأيضًا، فإن «الانسجام الحقيقي لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التي انبثقت منها».^{٥١}

والكاتب القادر على توافقات كهذه، «سيد الأرواح المرفهة»،^{٥٢} ما كان ينبغي البحث عنه بعيدًا، فـ «هلويز الجديدة (Nouvelle Héloïse)»، التي ظهرت عام ١٧٦١م، جددت الأدب، لا برومانتيكية موضوعاتها فحسب، بل بسحر التعبير الغنائي، ولم يعد هذا النثر الموسيقي يخاطب العقل وحده، بل يخاطب الحساسية، المتنوعة على انسجامها، الفاترة أو الحارة بالتناوب، قادرًا على استحضار مشهد ما بنفس قدرته على الإيحاء بإحساس ما، فهنا، ثمة «إعادة اكتشاف» للشعر الحقيقي، الذي يؤثر بطاقته الاستحضارية والإيحائية، ويحرك المناطق الأعمق في الروح. «كيف يمكن أن تكون شاعر نثر؟»، هكذا تساءل «روسو» في إحدى كراسات.^{٥٣}

والشيء المذهل حقًا هو أنه عبر طريق النثر، تمت العودة إلى أصول الشعر العميقة. «لقد عثرت مرحلة ما قبل الرومانتيكية الفرنسية على الشعر، لكنها لم تكن تملك الشعراء»، ذلك ما يرصده «أ. مونجلون».^{٥٤} «أهو عجز عن نظم الشعر عند ممثليها الرئيسيين، «روسو» و«سينانكور» و«شاتوبريان»؟ إنه — بدون شك أيضًا — النفور من نُظْم الشعر الصارمة، والتعسفية، ومن القواعد بشكل عام، ولم يكن «ديدرو» الوحيد

^{٥٠} Van Tieghem, *Ossian en France*, pp. 130–134. قارن

^{٥١} *Salon de 1767*, article *Lauterbourg*.

^{٥٢} نستعيد عبارة «مونجلون» في أطروحته حول «التاريخ الداخلي لما قبل الرومانتيكية الفرنسية».

Histoire intérieure du préromantisme français (Arthaud, 1930).

^{٥٣} Rousseau, *Œuvres*, Hachette, 13 vol., t. V, p. 89, cité par A. François.

هنا بالنثر، لا بقصيدة النثر، فالمحاولة الوحيدة لروسو في «قصيدة النثر» «لاري إبراهيم Le Léviite d'Ephraïm» ليست بذات أهمية نظرًا لأسلوبه الشعري، نفسه، والكلاسيكي الزائف.

اللاوي: «أحد أبناء قبيلة «اللاويين» الإسرائيلية القديمة، ومهمته خدمة المعبد (الترجمة).

^{٥٤} *Histoire intérieure du préromantisme français*, t. I, p. 172.

الذي أراد تحرير الإنسان النابغة من القيود التي تفرضها القواعد والأعراف الأدبية؛^{٥٥} فالفنان هو صرخة الإجماع، ولا ينبغي أن يتبع إلا الطبيعة، بالأحرى طبيعته هو.^{٥٦} ونصل — في كل المجالات — إلى مرحلة التمرد ضد المبادئ الاستبدادية.

فالكراهية لكل ما يعوق الفرد ويحدده هي وحدها التي ستقود الكاتب إلى رفض الانحصار داخل الحدود، مع الانغماس في أكثر أنواع الإلهام جنوحًا، والدفقات التي لا تنضب. ويكشف المظهر الفوضوي — الذي يبدو في حالة غليان أحيانًا، وإطنا ب أحيانًا أخرى — لأعمال «ديدرو» و«روسو» عن كراهيتهما الشديدة للإلزام، لكن هذا التكوين السقيم، وهذا الأسلوب الذي لا معيار له هما على طرفي نقيض من التلخيص والتوتر الدائم الذي تطالب به قصيدة النثر، فالشكل هنا شديد الانفتاح، بلا تخوم أو محيط لحدود معينة، وما الذي سيُقال عندئذٍ عن البلازما غير العضوية التي ستكون داخل مكانين بعض «النفوس المرفهة»، المهياة سلفًا للاستفاضات اللفظية ...

وما يجب تسجيله، لصالح مؤلفي ما قبل الرومانتيكية، هو — في الواقع، وبشكل خاص — الذائقة الجديدة الشخصية للغنائية، وإعادة إدخال هذه الـ «أنا» في الأدب، وهو ما سيفضي إلى التخلي (النسبي) عن الرواية والملمحة، لصالح أنماط أكثر حميمية وأكثر غنائية، وسيقعى النثر إلى ترجمة حالات الروح، وأحلام اليقظة، والتأملات، بأكثر من سعيه إلى حكي الأحداث الجسام أو الروائية، وبقدر ما ستتكمّل الروح — دون الانشغال بالقواعد الفنية، ولا بالمؤثرات الأدبية — بقدر ما سيجد النثر منابع شعرية كانت تبدو ناضبة.

^{٥٥} يقول عن التصوير الزيتي (وهو ما ينطبق أيضًا على الأدب): «القواعد جعلت من الفن روتينًا، ولا أعرف ما إذا كان ضررها أكثر من نفعها. لنتفق: لقد أفادت الإنسان العادي، وأضرّت بالإنسان العبقري» (Œuvres, Garnier, 1876, t. XII, p. 762).

وأيضًا، في مقالة «عبقرية Génie»، في Encyclopédie في عام ١٥٥٧م: «القواعد وقوانين الذوق ستعرقّل العبقرية، والعبقرية تحطمها كي تطير نحو السامي، نحو ما يؤثّر على العواطف، وما هو عظيم».

^{٥٦} أوضح «فان تيغيم» كيف أن هذه الفكرة كانت محببةً إلى قلب كل «السابقين على الرومانتيكية» من الأوروبيين: يونج، جوته ... إلخ.

(Le Prérromantisme, Etudes d'histoire littéraire européenne, 2 vol., Alcan, قارن) (1924).

من الروح ينسال الشعر — على ما يكتب «ا. مونجلون»^{٥٧} — بشكل طبيعي، ومن حيث لا يُبدّل أي جهد من أجل الوصول إليه، في خبيثة السير الذاتية، في كل كتب الرحلات والاعترافات، حيث تنعكس الانفعالات المعيشة، وأخيراً في كافة الأنواع الأدبية التي تزدهر الكلاسيكية المستعارة، فظلت — بهذا الازدراء — حرة.

نشهد إذن هذه الظاهرة المزدوجة والمفارقة، فمن ناحية، يتواجد الشعر الحقيقي في الاعترافات، والمذكرات الشخصية، والمراسلات المكتوبة بلا ادعاءات أدبية، وبدون صياغة متعمدة، وهي التي لا يمكن اعتبارها بالتالي أشعاراً، ومن ناحية أخرى، ففي كل مرة يزعم الكاتب كتابة عمل فني، فإن طغيان القواعد «الشعرية»، والاصطلاحات الأسلوبية، يجمد أو يستنزف أي شعر، شعر بلا قصائد، وقصائد بلا شعر، ولن أقول في ذلك سوى بضع كلمات، طالما أن لا هذا ولا ذاك قد اقترب من نقطة الاتزان، التي سيمكن فيها أخيراً بلورة قصيدة النثر الحقيقية.^{٥٨}

وتميل الاعترافات والسير الذاتية — نظراً لطولها — إلى الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ويمكننا بالمقابل أن نقتطع من «المذكرات» مقاطع تتأخم القصيدة، في غنائيتها الداخلية، وتدفعها، وهو ما فعله «مونجلون» مع «يوميات» لوسيل لاريديون-دوبليسيس.^{٥٩} والإيجاز والطبيعة نادران — والحق يُقال — في حقبة اعتقد فيها أتباع «روسو» بأنهم ملزمون — حتى في أحلام يقظتهم الخاصة — بالحديث بـ «لغة العاطفة»، مع الإطناب والمبالغة: «أحلام يقظة» مانون فيليبون — مدام رولان فيما بعد — نموذج للأسلوب المتكلف، الذي يزيد من تكلفه آثار الأسلوب المتسامي المتشبه بالكلاسيكي، الذي سيربك لغة الشعر حتى المرحلة الرومانتيكية، وما الحديث في «أحلام يقظة غابة

^{٥٧} Histoire intérieure du préromantisme français, t. I, ch. 2, p. 173.

^{٥٨} أُحيل — بالنسبة للأول (شعر) — إلى دراسات «مونجلون»، في المجلد الثاني من كتابه Histoire Intérieure du préromantisme français, Arthaud, 1930. وبالنسبة للثانية (القصائد) إلى كتاب Vista Clayton, The prose poem in the French poetry of the XVIII^e century, Columbia University, 1936 وبشكل خاص الفصل العاشر.

^{٥٩} قارن «مونجلون»، سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ٢٤٧-٢٤٨: «ها هو ذا منتصف الليل يدق، يا له من صمت. لا شيء يتحرك. هل الناس نيام حتى هذه اللحظة؟»

فنسين» إلا عن «التألق الشجي للزهور»، و«ظلال الغابات الضاحكة»، و«خير الموح الجذاب ...»^{٦٠} وتكشف رسائل «مانون» الشابة نفس الادعاء، ونفس انعدام الطبيعية.^{٦١} ومع ذلك، فيحدث أن يظهر الشعر في رسالة ما؛ لأنها تحديدًا أقل تكلفًا، فحدة الانفعال ترفع رسالة «دوس» حول موت ابنته^{٦٢} إلى مستوى الغنائية الحقيقية، وكذلك الرسالة الأخيرة التي بعثت بها «كاميل ديمولان»^{٦٣} من السجن، أو رسائل «روسو» الشعرية إلى السيدة «هوديتو»، والرواية «عبر المراسلات» نوع أنعشته «هولييز الجديدة»، وأشاع في الأدب موجاتٍ من الغنائية والعاطفة، ألا تساهم رسائل «ورذير» (١٧٧٤م) — الموجزة في غالبيتها والمنغمة جيدًا، بل التي أحيانًا ما تشكل نوعًا من المقاطع^{٦٤} — في تقريب هذا النوع من قصيدة النثر؟ وسيستفيد «سينانكور» — عندما ينشر، عام ١٨٠٤م، رسائل «أوبرمان» المستعارة — من حريات نوع «بلا فن ولا حبكة»،^{٦٥} كي يعارض، بشدة، كليشيهات الأسلوب الكلاسيكي المستعار: «طلاء المروج، لازوردية السماوات، وصفاء المياه»،^{٦٦} وكي يقترح «تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة»،^{٦٧} وصياغات تصويرية أو تعبيرية، جريئة شعريًا بنفس جرأة تعبير «أصوات صامتة» للأشياء،^{٦٨} أو «الحن العذب لأرض تشهد الغروب»:^{٦٩}

٦٠ *Œuvres de Mme Roland*. Paris, an VIII. tome 3
نفس هذه الزيارات إلى فنسين، لدى خالها الكاهن القانوني بيمون، تتيح الفرصة، على النقيض، لوصف قصير، حي وجذاب، لـ «حفلات ما بعد العشاء العرجاء، حيث كانوا قد رفعوا الأطباق من المائدة، ورقدت علبة ذات غطاء أسطواني تُستخدَم كمكتب، ويستخدمها الكاهن القانوني «بارو» الذي يرتدي النظارات ويجعل آلة الباص تهدر، بينما كنت أخمش كمانًا، وخالي يقرقع بالناي».
٦١ انظر رسالتها إلى صديقتها في المدرسة الداخلية، الأنسة «كاننيه»، في ٦ يوليو ١٧٧٦م، التي ذكرها «لانسون» (Choix de Lettres du XVIII^e siècle, p. 661).

٦٢ إلى السيد ديلير، ١٤ مايو ١٧٨٣م، ذكره «لانسون» في *Choix de Lettres ...*, p. 629.

٦٣ انظر «لانسون»، مرجع سابق، ص ٦٨٦، وما يليها.

٦٤ على سبيل المثال، خطاب ٩ ديسمبر، المكوّن من مقطعين قصيرين.

٦٥ *Observations en tête d'Obermann* (éd. Michaut, Hachette, 1940, t. I, p. 1).

٦٦ المرجع السابق، ص ٥، ملاحظة.

٦٧ المرجع السابق، وبعض التعبيرات الواقعية سيتم تصحيحها بعد الطبعة الأولى: عجول ستحل محل الأبقار ... إلخ.

٦٨ *Obermann, Lettre XXV*.

٦٩ المرجع السابق، الخطاب الثامن والستون (éd. Michaut, t. II, p. 122).

هكذا يخترع «سينانكور» — أكثر من «روسو»، وربما بنفس قدر «شاتوبريان» — أسلوباً رمزياً يمتزج فيه الأحاسيس، الواحد بالآخر، ويمتلئ بالانفعالات، حيث يمتزج العالم المادي بالعالم الروحي.^{٧٠} ونهج الفن هنا ليس سوى شكل لاعتقاد عميق في «انسجام عالم إلهي خفي في صورة عالم مرئي».^{٧١} وهكذا يساهم «سينانكور» في خلق أداة شعرية جديدة، يستغل «شاتوبريان» إمكانياتها بعبقرية، أعني النثر الغنائي، الموسيقي، الإيحائي، لكن هذا النثر، الذي ينساب ويتدفق بحرية في التأملات وأحلام اليقظة،^{٧٢} والمراسلات، لم يعثر بعد على القالب الذي يُصَب فيه ليأخذ شكل القصيدة.

وها هو الآن الوجه الآخر، والمقابل، لهذا الشعر الذي لا يستطيع أن يأخذ شكل قصيدة منتظمة، إنها الـ «قصائد» التي لا تعدو أن تكون أشكالاً مفرغة من كل شعور حقيقي، مثل القصائد النثرية الثلاث التي ألفها «لوسيل دي شاتوبريان» في كومبورج، بين عامي ١٧٧٦ م و ١٧٨٦ م، والتي يقول «دي جورمون» عنها: «لا توجد هنا أية عبقرية، ولكن زخرفة مطرزة فحسب».^{٧٣} ورغم أن ذكرياتنا الأدبية عن الشعر تمجد هذا «الجمال المميز المنزوي، العبقري، والبائس»،^{٧٤} فإننا لا نستطيع — على وجه الإطلاق — التأثر بهذه المقطوعات البالغة القصر، ذات الكمال الشكلي تماماً، حيث البرودة الكلاسيكية المستعارة للأسلوب تجمد الإلهام بتلك اللغات «إلى القمر»، و«الربة العفيفة»، النقية «إلى حد أن ورد الحياء» لا يمتزج بأنوارها، ونحتاج إلى عيني «رينيه» كي نرى في هذه الصفحات — بالإضافة إلى «الأناقة، والطلاوة، وأحلام اليقظة» — «حساسية فاتنة».

^{٧٠} هناك مثال مميز لهذا الانصهار: «الأيام الجميلة عديمة النفع لي، والليالي العذبة مرة لي، سكونة الظلال! تحطم الأمواج! صمت! قمر! عصافير تغرد أثناء الليل! أحاسيس السنوات الشابة، ما الذي أصبحت عليه؟» (Lettre L XXV, t. II, p. 147). وإيقاع هذه المقطوعة الجميلة الجميلة في ذاته معبر بصورة رائعة.

^{٧١} ذكره «ميرلان» (Sénaneour, p. 94)، الذي يقرب الجملة من «نوفاليس»: «كل المرئي يركز على أساس غير مرئي». لقد خضع «سينانكور» لتأثير «سان-مارتان»، والقصائد «الهندوسية»، وربما «نوفاليس» عبر «سباستيان مرسيه» (سبق ذكره، ص ٨٩-١٠٦ Merlant).

^{٧٢} نشر «سينانكور» أيضاً فيما نعلم «أحلام يقظة طبيعة الإنسان البدائية» التي تتميز بعض مقتطفاتها بطابع شعري أكثر منه فلسفي.

^{٧٣} ر. دي جورمون، مقال حول لوسيل دي شاتوبريان، في Promenades Littéraires, t. V: وقد نُشِرت أعمال «لوسيل» مصحوبة بتعليق «ل. توماس» عام ١٩١٢ م (Messein).

^{٧٤} Chateaubriand, Mémoire d'Outre-Tombe, 1^{er} partie, livre III

ونشهد نفس الفشل في المقطوعات الأكثر إحكامًا في هذا الديوان الغريب، المختلط بالمقالات والـ «قصائد»، وبتأملات حول أكثر الموضوعات تنوعًا، إلى حد أن أسماه «سباستيان مرسية» بسخرية «قبعتي الليلية».^{٧٥} فالشعر يهرب منه بقدر سعيه إليه، وهو — مع ذلك — غائب في تورياته، على طريقة «دوليل»^{٧٦}، كما في تنبؤاته المهيبة، ويستنتج «إي. أجلي» — الذي درس قصيدة «أسي»، بعد أن يشير إلى أن بعض الموضوعات إنما هي موضوعات رومانتيكية سيمناها الشهرة «شاتوبريان» و«لامارتين» — أن «هذه الصفحات، عند مقارنتها بالـ «تأملات»، تبدو ذات إثارة مفتعلة نوعًا ما، ولفظية بشكل خاص».^{٧٧} وسيتم تفضيل «ليلية nocturne» له بعنوان «من الريف De la Campagne»،^{٧٨} حيث يستدعي «مرسية» — بتوفيق مؤكد — «الشعور الشهواني لحلم يقظة غير محدد» على حافة بحيرة، لكن «سباستيان مرسية» يستحق التنويه باعتباره رائدًا في تاريخ النثر، في قصائد أخرى: أولاً، لأنه قدم — منذ ١٧٦٨م — في «أحلام ورؤى فلسفية» (التي جمعت معظمها في «قبعتي الليلية») نماذج لـ «رؤى» قيامية، قابلة لتوجيه النثر نحو أسلوب معين من الفانتازيا الشعرية، على نحو ما سنجده في «الأحلام» لـ «جان بول»، وفيما بعد، في فرنسا، عند نودبيه و«رابيه» و«لامنيه» (ولن نذكر الشعر العروضي، وتأثير «مرسية» المرجح على «هوجو»)^{٧٩}. وفيما بعد، أعلن بقوة في مقدمة «توليدات Néologie» عن الآفاق التي يمكن أن تُفتح أمام النثر إذا ما تجرأ على التخلص من قيوده:^{٨٠}

النثر ملكنا، ومسعاه حر، وعلينا أن نرسخ له سمات أكثر حيوية. إن كُتاب
النثر هم شعراؤنا الحقيقيون، عليهم بالجرأة، وستحصل اللغة على قوة تعبير
جديدة تمامًا.

^{٧٥} Neufchatel, 1784 (tomes I et II) et Lausanne 1785 (tomes III et IV).

^{٧٦} التورية الموجودة — على سبيل المثال — في «ترتيلة إلى الربيع» (Hymne au printemps, t. I, p. 20) حول دودة الفراش، هذا «الأنبوب المنظم»، «المنتفش بأشواك حريرية وأرجل ما تزال بلا شك محدد».

^{٧٧} Mélanges Lanson, 1922, pp. 258–267.

^{٧٨} Mon Bonnet de Nuit, t. II, p. 130. قارن أيضًا «حلم اليقظة» الخامس لروسو.

^{٧٩} يؤكد مقال حديث كتبه «ه. ت. باترسون» (Petites clefs de grands mystères, (Revue de Littérature Comparée, Janvier–Mars 1951, pp. 85–100) أن «مرسية» كان موضع شغف

بألمانيا، بالإضافة إلى أهمية تأثيره على «هوجو».

^{٨٠} ملحوظة Néologie, 1801, Préface, p. XIV.

ويبدو أن «مرسييه» — العاجز عن تحرير اللغة بنفسه — يدعو كُتَّاب النثر إلى التمرد على «الأساليب اللغوية الخاصة والتقليدية»، التي يعتقد ناظمو الشعر أنهم مجبرون على الحديث بها،^{٨١} والتي عانى بنفسه من ضرورتها. ولم يكن طراز «الترتيلة» — التي كانت وقتئذٍ في أوج ازدهارها — هو الذي سيقود إلى التجديد المطلوب: «ترتيلة إلى الربيع» من تأليف «مرسييه» نفسه، و«ترتيلة إلى الشمس» من تأليف «الأب ريراك»، التي أدى نجاحها إلى انتشار عدة قصائد على نفس النسق،^{٨٢} «تراتيل» انتشرت هنا وهناك، في «انكا Incas» مارمونتيل، وفيما بعد في «الناشيز» لـ «شاتوبريان». كم من القصائد المتكلفة، التي لا تخرج — على وجه الإطلاق — من إطار النقل، سواء باستلهاهم «تراتيل» «أوسيان» (إلى الشمس، إلى القمر)، أو «تراتيل» العصور القديمة، هذا الطراز من «القصائد» يظل — أكثر من السابقين — نمطاً جامداً، كُتُبياً، حيث تمنع اللغة الكلاسيكية المستعارة، وتقاليد الأسلوب المتعالي، أية انطلاقة، وأية تلقائية.

ولنعترف — فضلاً عن ذلك — بأن الـ «غزليات» والـ «قصائد الرعوية Bergeries» النثرية، المستوحاة من «جيسنير»،^{٨٣} مصطنعة تماماً: «رعاة» من تريانون، لغتهم باهتة، مثل حساسيتهم الزائفة.

وعلى وجه الإجمال، فإن الفائدة الرئيسية لكل هذه الكتابات هي التأكيد على الشهرة المتزايدة لمقطوعة النثر القصيرة، التي تعالج موضوعاً محدداً، وفي فترات أخرى، وبدلاً من استخدام النثر «المزخرف»، كان الشعر هو الذي يتناول موضوعات الربيع أو البراءة، ومن المفيد أيضاً الإشارة إلى بدء الانفصال عن القصيدة الملحمية الكبرى («فينلون» نفسه سيحكم عليه «الأب بارتيليمي» بأنه «مطنب» و«ممل حتى الموت»، كما تقول «مدام ديفان»)،^{٨٤} التي ستفضل له المقطوعات القصيرة، والأجزاء الـ «عابرة»: ذائقة ليس غريباً

^{٨١} انظر فصل («Vers François” Mon Bonnet de Nuit, t. II, p. 254)، حيث يهاجم «مرسييه» وحدة القافية «الرتيبة والدائبة»، ويعلن تفوق النثر «على شعرنا القوطي».

^{٨٢} انظر Mornet. Le Sentiment de la nature en France, de J. J. Rousseau à Bernardin de St. Pierre, Hachette, 1907, p. 413.

^{٨٣} Scènes champêtres de perreau 1782, Mélanges tirés d’un petit portefeuille de Sylvain Maréchal. 770 etc.

^{٨٤} ذكره «شيربل» Fénélon au XVIII^e siècle en France. p. 445.

معها نجاح «مقطوعات» «أوسيان»^{٨٥}، وأيضاً انتشار جرائد ودواوين المنوعات، ويذكر «سباستيان مرسية» أنه «لم يعد في باريس تقريباً من يقرأ مؤلفاً يتكون من أكثر من جزأين»^{٨٦}، حيث تتم قراءة أو إعادة قراءة مقاطع من «أوسيان»، أعاد «سوار» طباعتها في «منوعات أدبية» عام ١٧٦٨م، أو «روزنامة ربات الشعر» و«غزليات» التي تحاكي «جيسنير»، وأن تكون هذه المقاطع القصيرة — في غالب الأحيان — ترجماتٍ أو محاكاة، لهُو أمر ذو دلالة.

الترجمة المستعارة وقصيدة النثر

والواقع أن المترجمين هم أول من ألح على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، ومنحها مزيداً من التنوع والتصوير، ويفسر «جيسنير» — خلال ترجمته «الجرة المحطّمة» لـ «هوير» — لماذا فضل «استخدام الكلمة الملائمة» — أي «جرة» وليس «كأساً» أو «وعاء» — بدلاً من «كلمة رفيعة، وإن تكن مبهمة، تتنافى والمعنى»^{٨٧}. وتحفل «المنوعات الأدبية» لـ «سوار» بالشكوى من العقبات التي تفرضها تقاليد اللغة «الشعرية» الفرنسية في الترجمة، فالفرنسيون «يمثلون — بالمصطلحات المجردة والجافة والبكماء — لغة لا تقبل إلا التعبيرات التصويرية والرنانة» (أي الشعر).^{٨٨} فكيف يمكن أن ننقل، إلى اللغة الفرنسية، التعبيرات الخارجة على المألوف، وصور «يونج» الجريئة؟ يتساءل مترجمه «بيسي»^{٨٩}: «إن لغتنا لا تحتل مسموحات كهذه، ورغم هذا كيف نعبر عن الأفكار الرفيعة عندما يكون الأسلوب مكبلاً بالسلاسل؟» لكن، يمكن أن

^{٨٥} وإنه لذو دلالة أن نشهد صدور ديوان من «حكايات وأشعار إرسية» عام ١٧٧٢م. يحتوي على مقاطع قصيرة غنائية، تم اختبارها — من هنا وهناك — من «أوسيان»، ولا تحتفظ بشيء من طابع العمل الملحمي.

^{٨٦} Tableau de Paris, t. II, cité par Monglond. *Histoire Intérieure du Prérromantisme* français, t. I, p. 100.

^{٨٧} Avertissement في بداية ترجمته لـ «غزليات»، عام ١٧٦٢م، ص ١٩.

^{٨٨} Variétés littéraires, 1768, t. I, p. 391. ونضرب مثلاً على ذلك استخدام كلمة «شيء»، وهي

مصطلح ميتافيزيقي.

^{٨٩} المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٤٢ (و) *Réflexions* نسق ترجمة أول «ليلة» *Nuit* ليونج).

نجيب — على وجه التحديد — بأن المترجم يتمتع بحرية نسبية، فنحن نعاني من خشونة الأسلوب، ونقص التحولات والتعبيرات التصويرية أو الواقعية، عندما نستخدمه لحساب شعر بدائي، أو — على الأقل — أجنبي.^{٩٠} ماذا أقول؟ إنهم يستمتعون بهذا الأسلوب المتقطع، والصياغات الشاذة، باعتبارها «يخنة» كثيرة التوابل، غرائبية، وهو ما يوضح لنا سلفاً لماذا اتخذت محاولات «قصائد النثر» الأولى المقبولة — كلها، بدون استثناء — شكل الترجمات المستعارة، إن مصطلح «ترجمة» أصبح ذريعة من نوع ما لجرأة المؤلف، وكى يضيف إلى أصالة الإيقاع والأسلوب بهارات غرائبية.

ومن الطبيعي تمامًا — من ناحية أخرى — أن يكون الكتاب — في بحثهم عن بناء معماري، وعن شكل راسخ يسيطر على هذا النثر الشعري، المهياً دائماً لإزاحة أمواجه — قد فكروا، في البدء، في استعارة الأشكال المقطعية للشعر الموزون: فعادة الترجمة كان لا بد أن تقودهم إلى تبني هذا الحل البديهي، ويكفي أن نحل كلمة «تقليد» محل كلمة «ترجمة»، وأن نتبنى التناظر في المقاطع، مع التماثل، والإيقاع، واللازمة التي تبقى من قصيدة ما إن ترجم، فتحافظ على وحدتها البنيوية، حينئذٍ، ندلف في طريق سيقودنا رأساً إلى الأناشيد الغنائية Ballades لـ «ألويزيوس برتران».

وهذه «التراتيل»، التي شددت على نواياها الشعرية، وهي تنتحل الترجمة،^{٩١} أو تقليد الأغاني المقطعية، كانت تتبنى — بطبيعة الحال — التقسيم إلى مقاطع، وفي «ترتيلة إلى الموت» (أحد أناشيد «انكا»)،^{٩٢} يشكل «الترديد» الإيقاعي لتعبير (موت، مميت) — في نهاية كل مقطع — نوعاً من اللازمة الهامة للمعنى ولوحدة القصيدة، ورغم هذا، فإن لغة الهنود المنتحلة، الباردة والمجردة، وإساءة استخدام «الشعر داخل النثر»، بالتعارض مع مبادئ «مارمونتيل»^{٩٣} نفسه، تترك لدينا انطباعاً أليماً بالافتعال، وسنجد مزيداً من الفن

^{٩٠} قارن ترجمة «الحب الذي أُسيء جزاؤه — L'Amour mal recompensé» — حيث يغني «ساتير» إلى حورية بحر أغنيةً مضحكة (ربما نبعت فكرتها من ثيوقريط، حيث يقارن نفسه بـ «عجل مرح»).

«ساتير»: شخص خرافي، نصفه الأعلى إنسان والأسفل عنزة (الترجمة).

^{٩١} هكذا تم تقديم «ترتيلة إلى الشمس» لريراك، باعتبارها مترجمةً عن اليونانية.

^{٩٢} Les Incas (1777), ch. XLVII.

^{٩٣} «على النثر ألا يختلط بالنظم»، ذلك ما يقوله في كتاب «الشعر» (الفصل الأول، ص ٢٤٢)، والحظر الذي أصدره «فوجولا»: «علينا أن نتجنب النظم قدر الإمكان في النثر، وخاصة البحر السكندري» (Remarques).

والتصوير في «ترتيلة إلى الموت» الواردة في «الناشيز»، حيث يتذكر «شاتوبريان» — رغم هذا — الـ «انكا»، وبشكل خاص «ترتيلة إلى القمر» (التي تدين بالكثير إلى «أوسيان»)^{٩٤}. ورغم كل شيء، فطراز «الترتيلة» مثقل بشدة بعبء ديونه للماضي «الكتابي»، وللذكريات العتيقة، من أجل أن يصبح — في اللغة الفرنسية — شكلاً أدبياً أصيلاً.^{٩٥} وثمة أصالة أكبر في الإيقاع وفي صور الشعر الذي يتخذ هيئة «الآيات versets»، المستلهم من «الكتابة»، فشعر التوراة الإيقاعي، غير الموزون، الذي استحسنته «فينلون»^{٩٦}، وعلق عليه «بوشو»^{٩٧}، قد تمت محاكاته لحسن الحظ، على سبيل المثال، في «الكتاب الذي نجا من الطوفان» لـ «سيلفان مارشال»^{٩٨} (مؤلف «روايات» محدودة الخيال حتى ذلك الحين)^{٩٩}.

- وجدتُ جمالاً أكثر مما وجدتُ من البراءة، بين بنات البشر.
- إنهن يُغنّين برهافة، لكن لا يتحدثن إطلاقاً بحكمة.
- إنهن يرقصن مع الإيقاع، لكن لا يعرفن إطلاقاً السير مستقيمات.^{١٠٠}

sur la langue française, 1647, p. 104) ظل مقبولاً بشكل عام تمامًا، حتى فيما يتعلق بالنثر الأدبي والشعري. قارن، Vista Clayton, *The Prose Poem in French poetry of the XVIII^e Century*, Columbia University, 1936, 2^e Partie, ch. 2.

^{٩٤} كان «سوار» قد أعطى «لوجورنال اترانجيه» عام ١٧٦٢م ترجمة «دار-تولا» التي تتضمن قصيدة «ابتهاال إلى القمر» الشهيرة، ونعلم أن «الناشيز» — التي نُشرت عام ١٨٦٢م — قد وُجِدَت مخطوطة منذ ثلاثين عامًا.

^{٩٥} والدليل أن «التراتيل» شديدة التكلف من الناحية الأدبية، في «شهداء» و«أغنية الموت» لـ «سيمودوسيه»، وخاصة في الكتاب الثالث والعشرين، وهي نموذج حقيقي للأسلوب الكلاسيكي المستعار.^{٩٦} انظر ما سبق، الملاحظة رقم ١٤.

^{٩٧} *Dissertation sur la poésie rythmique (sic) dans les Antiquités poétiques*. حيث يميز بين الشعر الإيقاعي لليهود والشعر الموزون، ويكتشف بالنسبة للباقي شعراً إيقاعياً في الأغنية الحديثة.^{٩٨} *Le Livre échappé au Déluge, en style primitif, ou Pseaumes nouvellement découverts*, à Sirap (=Paris). 1784.

^{٩٩} انظر: Fusil, *Sylvain Maréchal, ou l'Homme sans Dieu*, Plon, 1936.

^{١٠٠} Psaume XXVI, p. 73.

فالإيجاز، وروعة الصور، ومؤثرات «التوازيات»، تجعل من هذه المزامير معارضات، بلا جدال، لكنها لا تقدم النكهة الخاصة.

وكان لا بد — رغم ذلك — من الوصول إلى «الأغاني المالاغاشية Madécasse» الاثنتي عشرة، التي نشرها «بارني» عام ١٧٨٧م، لنشهد ظهور صيغة شعرية أصيلة. ولا شك أن ذكرى «أوسيان» قد ساهمت — ومعها ذكرى أغنيات أهل جزيرة بوردون، التي وُلِدَ فيها «بارني»^{١٠١} — فيما نجده من سعي الأسلوب إلى تصويرية معينة، وتفصيل مميزة، وتعبير مفاجئ أو إيجازي، ولا يخشى «بارني» تنوع إيقاع العبارات حسب الشعور أو الفكرة المراد التعبير عنها، وكل من هذه القصائد الصغيرة (بعضها يأخذ شكل الحوارية والآخر يتكون من مقاطع، وبعضها مختصر للغاية) تتمتع بطابعها الخاص، وبوحدتها، ها نحن الآن أقرب ما نكون من قصيدة النثر الحقيقية، طالما أن الترجمة المستعارة يمكنها دائماً أن تظهر، تحت قناعها، الوجه العاري للشعر الأصلي.

وسنلاحظ في القصيدة التالية الإيجاز، والتصويرية، وبساطة الأسلوب، وأيضاً وحدة البنية، والمقطع الأخير يستعيد الأول، ويختتم الأغنية.

الأغنية الثامنة

كم هو عذب النوم، خلال الحر، تحت شجرة كثيفة، وانتظار أن تأتي
لنا ريحُ المساء بالنداوة.

أيتها النساء اقتربن. وفيما أستريح هنا تحت شجرة كثيفة، أفعمن
أذنِّي بنغماتكن المديدة: أَعِدْنَ أغنيةَ الفتاة عندما تجدلُ أصابعها
الضفيرة، أو عندما تطرد — وهي جالسة بجوار الأرز — العصافير
الشرة.

فالغناء يبهجُ روحي، والرقص — بالنسبة لي — في نفس رقة القبلية
تقريباً، فلتكن خطواتكن وانيةً، وحاكين أوضاعَ المتعة والانغماس
في البهجة.

رياحُ المساء تقومُ، والقمر يبدأ في التألق، عبر أشجار الجبال، فلتذهبن،
وأعددن الطعام.

^{١٠١} أحب الفتاة المولدة البيضاء التي تغنى بها نظماً، والتي ما يزال نثره يتذكرها.

ويستخدم «بارني» بنجاح تأثير اللازمة، أو اللوازم الغنائية، المستمدة من الأغنية الشعبية (وهكذا في النشيد الأخير، المكون من ستة مقاطع تنتهي كلها بالعودة إلى نفس الهمزة: «ناهانوف، آه أيتها الجميلة، ناهانوف!»)^{١٠٢} وبدلاً من الترتيلة الملحمية، والإطناب، يكون «بارني» أو من أدخل الأغنية ذات المقاطع، بينائها، وإيقاعها، وتصويريتها الخاصة،^{١٠٣} وبذلك، يظهر كرائد قبل «شاتوبريان» و«أغانيه الهندية» بفترة طويلة.

قصيدة النثر في بداية القرن التاسع عشر

من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ورغم هذا، فقد ساهم «شاتوبريان»، أكثر من الآخرين — نظراً لتوهج عبقريته — في تطوير القصيدة، أو — بالأحرى — أغنية النثر، ولن أذكر هنا أية أساليب استخدمها كي يجعل من النثر أداةً شعريّةً جديدة، ذات توافقات لم نسمع بها حتى الآن، لكنني أود الإشارة — أولاً — إلى أنه لم يكن قد اعتبر نفسه — أبداً — مؤلف «قصائد نثرية»،^{١٠٤} فقد أبدى — في معظم الأحيان — نزوعاً غريباً لجمع الانطباعات أو التفاصيل الوصفية في «مقاطع» حقيقية، ذلك التكوين الموجز الذي ينتهي إلى شذرات تشكل كُلاً (بمقدورنا إعطاؤه عنوانين: الربيع في بريتاني، وابتهاال إلى سينتي)^{١٠٥} وتقترب من قصيدة النثر، ومع ذلك، فقد عاتب «سانت-بوف» «شاتوبريان» على التأليف بـ «الصفحات»، وممارسة

^{١٠٢} يتذكر شاتوبريان «بارني» في «الناشيز»، ليصف غراميات الزنجي اميلي، وفي ملاحظة في Génie du Christianisme (2^e partie, livre, V. cha. 2)، يذكر أيضاً «ناهانوف» باعتبارها نموذجاً لـ «أغاني الزنوج والمتوحشين».

^{١٠٣} نعلم أن «هردير» قد أدخل بعض هذه الأناشيد «البدائية» في مؤلفه «فولكسليد» (Volkslieder). وفي عام ١٨٤٤م، سيكتشف «سانت-بوف» «حيلة» «بارني» (Portraits Contemporains, tome IV).

^{١٠٤} «لم أقل أبداً إنني أنتجت قصيدة»، كما يقول في «اختبار الشهداء». وبعد أن يقول عن «أتالا» إنها «نوعٌ ما من القصيدة»، يستدرك في ملحوظة: «إنني مضطر إلى التنبيه إلى أنه إذا ما كنت أستخدم هنا كلمة **قصيدة**، فذلك لأنني لا أعرف كيف أفهم غير ذلك. لست إطلاقاً من هؤلاء الناس الذين يخلطون بين النثر والشعر (éd. V. Giraud, 1906, Préface, p. XIII?)».

^{١٠٥} Mémoires d'Outre-Tombe, livres II et VI. يصف «شاتوبريان» نفسه ابتهااله إلى «سينتي» بأنه «أغنية شبه متأوهة».

«نظام القطع الجميلة»، التي يوزعها — بلا تمييز — هنا أو هناك.^{١٠٦} وحقيقة أن «شاتوبريان» قد نشر قصيدته «ربيع في بريتاني» مستقلةً في «الحواليات الرومانتيكية» — وهي بالتأكيد عمل بارع — تجعل «سانت-بوف» محققاً إلى حدٍّ ما.^{١٠٧} ورغم هذا، فإن «أغنيات هندية» لـ «أتالا Atala» هي التي بشرت — سلفاً، وبشكل خاص — بتكوين وإيقاع قصيدة النثر، كما سيصوغها «ألويزيوس برتران». ومثل أسلافه، يتذكر «شاتوبريان» «أوسيان» والتوراة، لكننا نظن أن هذه المقاطع الموجزة — بمؤثرات التكرارات واللوازم الغنائية — تدين بالكثير للأناشيد، والأغاني العاطفية الشعبية، المقروءة في عصر الترجمات في العديد من الجرائد، والتي كان «شاتوبريان» يؤثرها دائماً.^{١٠٨} وتقدم أغنيتا «أتالا» الهنديتان (أغنية حُب المحارب، وأغنية أتالا الهاربة)^{١٠٩} أسلوبين استُخدِما منذ زمن بعيد جداً في الأغنية (وحتى في المزامير والتوراة، من قبل!)^{١١٠} الأول، تكرار الجملة الأولى في نهاية النص بطريقة «تغلق» القصيدة، وتوفر لها ما سأسميه وحدةً «دائرية cyclique» متعارضة مع السير المستقيم أبداً للنثر. هذه «العودة الأبدية» هي، في الواقع، من خصائص الشعر الذي يُعْنَى بشكل خاص، والأسلوب الثاني هو اللازمة الغنائية، التي تعود بين كل المقاطع، فتمنح الأغنية وحدة الانطباع، وذلك بذكر مباهج البيت: (سعداء هم من لم يشاهدوا أبداً دخان الأعياد من الخارج، والذين لم يجلسوا إلا في مآدب آبائهم!).

^{١٠٦} Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire, Garnier, 1861. 5° l'éçon, p. 149.

^{١٠٧} في الدرس السابع، سيحدد «سانت-بوف» على فن «شاتوبريان»، وسيلومه على كتابة الأشعار بدلاً من الروايات.

^{١٠٨} Annales Romantiques, 1835. والنص الأول لـ «ذكريات»، ذكره «ف. جيرو» في ملحوظة من كتابه (Extraits de Chateaubriand, Hachette, p. 310) لم يتضمن إلا عدة أسطر حول مظهر بريتاني في الربيع.

^{١٠٩} على نحو ما يتذكر «سانت-بوف» (سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ١٨-٣٢) فيما يتعلق بـ Romance du Dernier Abencérage، وقارن — في «خط سير الرحلة من باريس إلى القدس à Jérusalem» — تأملات «شاتوبريان» حول الأغاني الشعبية اليونانية.

^{١١٠} Atala, éd. V. Giraud, 1906, pp. 40-41 et pp. 78-80.

^{١١١} قارن ... Psalms 42, 49, etc ... وبالمثل Ezéchiel, 32, 18-32.

وستُتاح لنا الفرصة لتحدث عن التأثير الذي مارسه هذه الأناشيد الهندية على «ألويزيوس برتران»، إضافةً إلى «بردي الأحرار» الشهير لـ «شاتوبريان»، الذي استطاع فيه — باستلهم أغنية «رينير لود بروج» الاسكندنافية — أن يركزها، ويختصرها إلى الموضوعات الأساسية، ويمنحها إيقاعاً فعّالاً ووحشياً.^{١١١} فأية قيمة حقيقية نستطيع أن نعزوها إلى هذه الاقتباسات؟ ينفي «بيوس سرفيان» — الذي درس، عن كثب، نثر «أتالا» — أية قيمة شعرية عن «الأغنيات» الهندية، بسبب القيود التي يفرضها الإيقاع الطبيعي للكاتب، والبحث عن «التصويري»، وعن «الطابع الخاص»،^{١١٢} ويطرح رفضه لقصائد «برتران» و«بودلير» النثرية، بحجة أنه يمكن تشبيهها بهذه «الأناشيد».^{١١٣} مبالغة مزدوجة، كما يبدو، فإذا ما كان حقيقياً أن جهد التقليد يسير — في أغلب الأحيان — في اتجاه معاكس للعملية الشعرية، فلا نستطيع أن نطرح التلقائية وغياب المتطلبات (الفنية) كقاعدة مطلقة: إن إحكام الشكل، والسيطرة الفنية، وتقنية «القصيدة القصيرة»، هو ما يثير اهتمامنا هنا، حتى لو أدى ذلك إلى بعض الافتعال في الأسلوب، ومن ناحية أخرى، يصعب التأكيد على أنه ما من قصيدة نثر، بحكم تكوينها من مقاطع، لا تنطوي على قيمة شعرية، سيكون دور «برتران» — بالتحديد — هو تخليص قصيدة النثر من متطلبات التقليد أو المعارضات، ومنحها نفس أصالة وخصائص قصيدة النظم.

لكن الوقت لم يحن بعد، وسنشهد — على النقيض — كيف يسير، في أعقاب «شاتوبريان»، عدد لا بأس به من المقلدين، فكل من لم يعد يرغب في الشعر الكلاسيكي، ولا يملك ما يكفي من الأصالة ليخلق شكلاً خاصاً به، سيستعير الإطار المريح للترجمة المستترة، ليغير بالنثر صياغات وإيقاعات قادرة على المنافسة الظافرة مع تلك الخاصة

^{١١١} Les Martyrs, Livre VI (قارن بما سبق، تحت عنوان «تأثير الترجمات»). ونعلم التأثير «الكهربائي» الذي تحدثه قراءة هذا «البردي» على «أوجستين تييري» الشاب. فقد وصفه في مقدمة Récits des Temps Mérovingiens.

^{١١٢} Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique, Boivin, 1930؛ «إن هذا النمط من النثر متأنق تماماً بشكل خاص، لكنه يريد أن يُعْنَى، وأن يكون ذا مظهر هندي، متطلبات كثيرة، وقد حققها «شاتوبريان» بما يعلمه عن الإيقاع الوحشي، وتعد تلك — على الإطلاق — هي إيقاعاته الخاصة التي تنشأ تلقائياً» (ص ٢١).

^{١١٣} المرجع السابق، ص ٢١.

بالبحر السكندري، ومحاولات كهذه — تفتقر إلى الأصالة — تثبت، على أية حال، أن هناك جهداً متواصلاً — منذ بداية القرن، حتى الرومانتيكية — لتجديد الشكل الشعري.

والحق أنه في السهل الأدبي الكثيب، الذي يمتد من عام ١٨٠٠م إلى عام ١٨٢٠م، لا يظهر سوى عدد محدود من الشعراء، ومن الشعر إلى النثر، لم يعد هناك ما يُقال إلا عن الشعر المنظوم، غير أن مبدأ مقطوعة النثر القصيرة، ذات المزامير «الشعرية»، قد أصبح مسلماً به، على نحو ما يثبته ميلاد «روزنامة النثرين»، التي ستُنشر سنوياً — من عام ١٨٠١م إلى عام ١٨٠٩م — «عدداً لا بأس به من القطع النثرية الخفيفة»، ذات طراز مماثل للمقطوعات الشعرية المنظومة، المنشورة في «روزنامة ربات الشعر»، حيث يقدم النثر نفسه باعتباره نظيراً للشعر: «أليس النثر شقيق الشعر؟»^{١١٤}.
وترجمات، وترجمات مستعارة، تزدهر فيها،^{١١٥} أما الباقي، فخرافات مأثورة، وصور رمزية وحكايات خرافية، تواصل — لسوء الحظ — التقاليد شبه الكلاسيكية، وتستعير من الشعر لغته الأكثر تقليدية، وزخارفه الأكثر ذبولاً، ولكن، كم سيكون من الصعب التحرر — إذن — من مثل هذا الأسلوب: «النفس المُتَّقِد للكب «برو كريس» المشتعل لم يعد يجفف عشب السهل، ولا مثنوى الأسماك الفاسد»^{١١٦}. أما أن نرى — في هذه القصائد الزائفة — ما هي عليه فعلاً، فهو ما يعني الكثير من الطُرف الفارغة والطنطنة الصوتية! وفي نفس الحقبة، تجيء «مدام دوستايل» بالماء إلى الطاحونة، فتؤكد على إمكانيات النثر المتعددة،^{١١٧} وتعلن أن «أفضل شعرائنا الغنائيين في فرنسا هم ربما ناثرنا الكبار،

^{١١٤} Préface du tome I, an X (1801), p. VI.

^{١١٥} في الجزأين الأولين، وحدهما، نقرأ ترجمات من الألمانية (مقاطع هوفمان «إلى قطتي» وحكايتين خرافيتين لليتشميرج)، ومن الإنجليزية (استعارة)، وغزلية «مترجمة بتصرف من الإيطالية»، ومحاكاة لأناكريون لـ «حكاية هندية»، و«قصة يونانية» (في مقاطع)، و«تسامح» و«فصل من سفر التكوين المكتشف حديثاً، مترجماً عن العبرية إلى الفرنسية».

^{١١٦} La mue de l'Amour, par Lefranc, t. IV (1805) pp. 21-22.

^{١١٧} «إن لم تكن هناك سوى طريقة واحدة للكتابة في أفضل شكل ممكن، فهل يمكن — مع قواعد النظم — أن تستطيع هذه الطريقة الوحيدة أن تتواجد دائماً؟» هكذا كتبت، وهي تقيم تعارضاً بين الشعر والنثر.

(De la Littérature, 1800, éd. Didot, 1861, t. I, p. 286).

بوسويه وباسكال وفينلون وبيفون وجان جاك»^{١١٨}. أما الإيضاحات التي تقدمها — في «أناشيد كورين»^{١١٩} — لنظرية النثر «المتجانس»، و«لغة الانفعالات التي يستدعيها العباقرة»^{١٢٠} فتؤدي بنا إلى الابتعاد بما يكفي عن الموضوع، فكورين تتحدث في «ارتجالاتها» بلغة الخطيب المتصنع، حيث الأيديولوجيا والتشدد بالكلام لا يتركان إلا حيزًا ضئيلًا للغنائية والعاطفة.

وفي «بلاد الغال» لـ «مارشيني»،^{١٢١} نجد بعض محاولات — في الأناشيد أو البردى bardit النثري — تستلهم بشكل ظاهر «شاتوبريان»: هكذا في «العهد الأول»، و«أغنية غالية» (السرد الأول)، و«أغنية الشعراء البطوليين» (السرد الثاني)، و«بردي الأحرار» (السرد الثالث)، و«نشيد دنماركي»، الذي يستعيد مرة أخرى بضعة موضوعات من «أغنية» رينير لودبروج (السرد السادس)، و«أغنية الخطوبة» (السرد العاشر). ويستخدم «مارشيني» — بعد «شاتوبريان» — الترتيب في مقاطع، واللوازم الغنائية (في «أغنية الشعراء البطوليين»، تتكرر في نهاية كل مقطع لازمة: «محاربونا شربوا من الكأس الدامية، وتلقى حجر «توتاتي» قَسَمَهُم»)، وإعادة العبارات (التي تكرر الجملة الأولى في النهاية، في شكل كورس، في «أغنية الخطوبة»). وربما يكون نجاحه في محاولاته في «الأناشيد» المنغمة والتصويرية أكبر من نجاحه في «نثره الشعري»، ذلك النوع الذي سيصبح، بالنسبة لـ «فيكتور هوجو»، رمزًا بغيضًا:

حَذِّ حذرِك من مارشيني! فالنثر الشعري هو أخدود يرقد فيه العجوز
«بيجان» الضامر ... تظن نفسك أريـل لكنك لست إلا فستريس.^{١٢٢}

^{١١٨} De l'Allemagne, 1813, éd. Didot, t. II. 2° partie, chap. 9, p. 58. وتضيف: «إن طغيان البحر السكندري غالبًا ما يفرض علينا ألا نضع أبدًا في شعر منظوم ما يمكن أن يكون — مع ذلك — شعرًا حقيقيًا».

^{١١٩} Improvisations de Corinne au Capitole (t. II. chap. 3), dans la campagne de Naples (t. III, chap. 4), etc.

^{١٢٠} «أجمل الأجزاء النثرية التي عرفناها، هي لغة العواطف التي تستحضرها العبقرية».
(De la Littérature, p. 286).

^{١٢١} 1^{re} édition, 1813. ويبدو أن نجاح Gaule Poétique كان كبيرًا ومستمرًا.

^{١٢٢} في ندائه A un écrivain des Quatres Vents de L'Esprit.

ويمكننا أن نفصل على «ارتجالات» كورين التفخيمية، و«أناشيد» مارشيني المتكلفة نوعاً ما، «شظايا» بالانش التي كتبها عام ١٨٠٨م: فنحن نستشعر مجيء غنائية أكثر حميمية، وأكثر بساطة، لدى قراءتنا لهذه التأمّلات حول الحياة، والمعاناة، وكآبة المصير الإنساني («في الأرض ما يشبه أنيّاً طويلاً يزحف من جيل إلى جيل، منذ أول الفانين وصولاً إلينا نحن»)،^{١٢٣} حيث تخترقها دائماً نبرة البوح الشخصي (كتب «بالانش» «شظايا» إثر خيبة أمل عاطفية): «لو أن هذه «الشظايا الثماني» كانت مكتوبةً بالشعر، بدلاً من النثر — هكذا كتب «سانت-بوف» — لأذهل بالانش لامرتين في إبداعه لقصيدة الرثاء التأملي».^{١٢٤} ويمكننا أن نضيف أن أول «شظية» من هذه «الشظايا» — رغم أن موضوعها ليس جديداً تماماً^{١٢٥} — تشهد على إرادة فنية، تنعكس في تقسيمها إلى عشرة مقاطع شعرية، وتكرارها للتعبيرات:

لماذا تأتين، يا نسمة الربيع، وتهمسين في أذنيّ بتحية الصباح النهارية؟ تأتين لي حقاً بأريج الزهور الرقيق، لكنك نسيت أوهام المستقبل الضاحكة، لقد عرفتُ أن السعادة نبتٌ، ينمو في حقول السماء، ولا يمكنه أن يتأقلم على الأرض، فدعيني، يا نسمة الربيع.

لقد بدا النثر — في هذه الحقبة — اللغة الوحيدة الممكنة للبوح والرثاء، فقد أصبح الشعر الكلاسيكي العظيم — على نحو مؤكد — شكلاً طناناً وجامداً، صالحاً للشعراء الرسميين (ليبران وسوميه وباؤور لورميان)، ومعه أبهة الملحمة، التي ستهزمها أول هجمة رومانتيكية.

فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر

تكشف الرومانتيكية الوليدة — في بحثها عن شكل أكثر ملاءمة مع الطموحات الجديدة — عن اتجاهين: فمن ناحية، ثمة ميل ما دائماً ما يتزايد إلى الآداب الأجنبية، وخاصة

^{١٢٣} Fragments, Renouard, Paris, 1819, p. 37 (6° fragment) وتذكر في «هذا العويل الأليم الذي

ينحدر من عصر إلى عصر» («هذا العواء الطويل»، عام ١٨٥٧م) في «الفنارات» لبودليير.

^{١٢٤} Portraits Contemporains, t. I, Paris, 1846, p. 298.

^{١٢٥} هو الموضوع الشهير: «لماذا أستيقظ يا نسمة الربيع»، الذي تكرر استخدامه كثيراً منذ «ويرذير».

«الأناشيد» والـ «ليد» ^{١٢٦*} والـأناشيد الغنائية الشعبية، التي تعددت ترجماتها، وثمة — من ناحية أخرى — رغبةٌ ثورية، يتزايد تحديدها، تتعلق بشكل الشعر ولغته، يقود الاتجاه الأول — عبر الترجمة والتقليد — إلى الأناشيد الغنائية ballades في نثر منغم، وسيقود الثاني إلى تغيير اللغة، وإلى وضع قبعة حمراء على القاموس القديم، وأيضاً إلى تحطيم الأطر الجامدة للبحر السكندري، في هجمة ظافرة.

وبفضل الفولكلور الذي توافد إلينا عبر الترجمات، نفثت حياة جديدة في الشعر الفرنسي، الذي أصابته النزعة الأكاديمية بالأنيميا؛ إذ تتواصل — عام ١٨١٩م — «المختارات العربية» لـ «هومبير»، وعام ١٨٢٢م «الأغاني العاطفية التاريخية» (وفقاً للرومانسيرو الإسباني) لـ «أبيل هوجو»، وفي ١٨٢٤م «الأناشيد الشعبية لليونان الحديثة» لـ «فوريل»، وفي ١٨٢٥م «الأناشيد الغنائية والأساطير والأناشيد الشعبية لإنجلترا واسكتلندا» لـ «فردينان فلوكون»، إحصاء غير مكتمل...^{١٢٧} وهذه الأغاني والأغاني الشعبية الغنائية،^{١٢٨} بمقاطعها ولزوماتها، وإيقاعها المتميز، وأيضاً بلغتها الحية التصويرية والمجازية، هي النماذج التي ستستلهمها قصيدة النثر في بداياتها، ولأن جميع هذه الترجمات مكتوبة نثرًا: فكيف يمكن أن يستفيد الشعر الكلاسيكي، بزخرفاته ونقوشه، من ترجمة أناشيد يونانية، غالية، بسيطة أو بدائية؟

وأول مجلة أدارها رومانتيكيو المستقبل كان اسمها — ولسخرية الأشياء — «لو كونسرفاتور Le Conservateur — المحافظ». والحق أن نظريات الأخوة «هوجو» — السياسية وحتى الأدبية — لم تكن تنطوي على أي شيء ثوري بعد، وعدد الترجمات أو الاقتباسات إلى النثر، هو بالتحديد الذي يكشف عن الجهد المبذول لتجديد وإنعاش

^{١٢٦*} ليد: lied: أغنية شعبية ألمانية.

^{١٢٧} سنجد مزيداً من التفاصيل في أطروحة «يوفانوفيتش» حول «جوزلا» لميرمي، La Guzla de Mérimée, Grenoble, 1910, 1^{re} partie, chap. 2: La Ballade populaire avant la Guzla. pp. 110-188.

^{١٢٨} أضع — في نفس الإطار — «الاقتباسات» ذات الموضوعات الشعبية في شكل أناشيد غنائية من تأليف هذا أو ذاك من الكتاب: مثل «لينور» تأليف «بورجير»، و«ملك أولين» تأليف «جوته»، و«الأناشيد الاسكتلندية» تأليف «والتر سكوت». ولم تحز هذه الأناشيد «الأدبية» — عندما تُرجمت — على تأثير يختلف عن ذلك الذي حازته الأغاني الشعبية الأصلية.

الموضوعات والأشكال الشعرية، وإذا ما كان هؤلاء الشبان — على ما كتب «ج. مارسان» — «لا يرتبطون بنظرية ما، فإننا نشعر، على نحو عجيب، بما ينفرون منه: السطحية في كافة أشكالها، والتبجيل المتحذلق، والخطابية التي عفى عليها الزمن — المنتمية لمدرسة الإمبراطورية — بعلامات تعجبها، واستعاراتها، وشطحها المتحجر، و«أغاريدها الرخيمة...»^{١٢٩} وهم لا يملكون أيضًا إلا التهكم على «روزنامة ربات الشعر»^{١٣٠} البالية، وكل حماساتهم موجهة إلى شعر «أوسيان» الذي يضعونه في عداد أكبر شعراء الملاحم.^{١٣١} وسنرى «أوجين هوجو» يستلهم «أوسيان» ليكتب «مبارزة على حافة الكارثة» نثرًا، مدعيًا أنها قصيدة إرسية Erse: فعالية وإيجاز، وصوتيات، مثلما هي الشاعر التي عبر عنها، والتي تميز هذه القصيدة التي رأى فيها «سانت-بوف» «رمزًا لمصير كئيب»^{١٣٢}. وقدم مساهم آخر — «ل. ث. ب (ليسييه)» إلى «لو كونسرفاتور»، اعتبارًا من مايو ١٨٢٠ م — ترجمات واقتباسات تتألف، هي الأخرى، من مقاطع: «الهولان Le Hulan» المقتبسة عن البولندية، و«الفندي والمسافر Le Vendéen et Le Voyageur»، وهي حوارية تقلد عالم بريتون الواطئة، و«مقبرة لوبان» ... إلخ.^{١٣٣} ورغم أنه فشل جزئيًا في بحثه عن الطابع المحلي، وتخلص بصعوبة من المفردات «الشعرية» لذلك الزمن («برونز معابدنا»، «مصير كئيب»، «حماسة ورعة»)، فثمة — على الأقل — جهد البناء والاختصار في مقاطعه، ونهاية «الهولان» ذات إيجاز دال:

Conservateur littéraire, 1819–1821. éd. J. Marsan. Hachette, 1922: **Introduction**, p. ١٢٩.
XVII

تعبير أغاريد «خيمة» استخدمه «أبيل هوجو» عن «القدس المحررة» لـ «بلور-لورميان»، وفيه يرثي الناقد الشاب الافتقار إلى «هذه التعبيرات التي يخلقها الشاعر، والتي لا يصنعها ناظم الشعر» (tome II, p. 75).

١٢٠ Tome I, 2, pp. 105–107.

١٣١ في مقال Du Génie لأوجين هوجو بشكل محدد (يناير ١٨٢٠ م).

١٣٢ Revue des Deux Mondes, 1831, t. III, 3^e livraison. ونعلم أن «أوجين هوجو» سرعان ما أُصيب بالجنون.

١٣٣ «الهولان» و«مقبرة لوبان» أُعيدَ طبعهما — على التوالي — في مايو ويونيو ويوليو ١٨٢٠ م، وأُعيدَ طبعهما في Tablettes Romantiques en 1823، وكذلك «مبارزة الهاوية».

ألقى بجسده في نهر مجاور، وفي اليوم التالي، منذ فجر اليوم، عندما علم الأصدقاء بمصيره الحزين، بحثوا عنه بحماسة ورعة، لكن النهر — خلال الليل — كان قد تابع مجراه نحو البلطيق.

وقد تمثلت الاتجاهات الجديدة في «ربة الشعر الفرنسية Muse Française»، التي أعقبت «لو كونسرفاتور»، وأصبحت «مقر قيادة الرومانتيكيين».^{١٣٤} وفي ١٨٢٢م، يطلب «أ. ديشام» — «المساهم المنتظم الوحيد، والمدير الحقيقي، فيما يبدو»^{١٣٥} — من الشعراء ألا يقلدوا الكلاسيكيين دائماً، بينما تتكشف أمامهم الحقول الشاسعة «من ملحمة هومير إلى القصيدة الغنائية الاسكتلندية».^{١٣٦} ويلح «هوجو» — من جانبه — على الفكرة الخصبة التي تفيد فناء الآداب، مثلها مثل الحضارات التي تعكسها، إنها تتلاشى «مع الأجيال التي عبّرت عن عاداتها الاجتماعية وميولها السياسية». ولذلك، يصبح من العبث أن «يحاول عدد محدود من ذوي العقول الضيقة إعادة الأفكار العامة نحو النظام الأدبي المحزن للقرن الماضي».^{١٣٧} ونتعرف أيضاً على فكرة التطور التي عبر عنها «ستاندال» — في نفس الفترة — في كتابه «راسين وشكسبير»، وستقود «ستاندال» إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسي، لأنه (كما يكرر في عشرين شكلاً مختلفاً) «لم يعد البحر السكندري على الأغلب — في أيامنا — إلا ستاراً للבלاهة».^{١٣٨} ويمنع الوزن الشعري استخدام الكلمة المحددة، والعبارة الملائمة.^{١٣٩}

^{١٣٤} فيما يخص ما يقوله الكلاسيكيون، انظر ما ذكره «أ. ديشان» (La Guerre en temps de paix, Muse française. Mai 1824).

^{١٣٥} La Muse Française, 1823-1824, publiée par J. Marsan, Cornély, 1907: Introduction, p. XIX.

^{١٣٦} Muse Française, 1823, tome I.

^{١٣٧} Muse Française, 12^e livraison, t. II, p. 301.

^{١٣٨} Racine et Shakespeare (1822). Charpentier, 1935, p. 166.

^{١٣٩} وثمة مثال مشهور عن التورية المثيرة للسخرية، يتمثل في كلمة هنري الرابع عن «العصيدة»، التي حولها «ليجوفيه» في مؤلفه «موت هنري الرابع» إلى:

وأخيراً أريد في اليوم المحدد للراحة،
أن يتلقى الضيف الماثب للنجوم المتواضعة،
على مائدته الأقل تواضعاً، بإحساني،
بعضاً من الوجبات المخصصة للرفاهية.

إنها حقبة الأزمة، حيث لم يتحرر الشعر بعد («تأملات» لامارتين، و«الغنائيات» وال«شرقيات» لهوجو، حافظت — في عمومها — على الأشكال الكلاسيكية). ولكن، لأن الضغوط قد أصبحت من الشدة إلى حد الشعور بقرقرة أطر البحر السكندري، فسيُطرح — مرةً أخرى — التخلي عن الأشكال المنظومة، وتحرير الشعر، لصالح النثر، والأدب الجديد «مثل ما أبدعه شاتوبريان ودي ستايل ولامنيه» — على نحو ما يكتب «هوجو» عام ١٨٢٤م^{١٤٠} — هو من عمل (كتاب النثر)، ويضيف «أ. ديشام»: «إن شعر القرن التاسع عشر الحقيقي قد غزا فرنسا عبر النثر»^{١٤١}. ولهذا، رأى البعض أن عهد نظم الشعر قد انتهى من الآن فصاعدًا، وأن «النثر — الذي لا يعوق مسيرته شيء أو يقلل من سلاسته، أو يحد من منابعه، أو يحصر تأثيره — يبدو أكثر جدارةً بالاستسلام لدقة الذكاء المنمقة، أو لتقلبات الخيال الضجر» (ذلك ما نقرؤه في «المجلة الفرنسية»، في يناير ١٨٢٨م)، وبالنسبة لآخرين، مثل «أ. ديشام» — الذي يمكن اعتبار مؤلفه «مقدمة للدراسات الفرنسية والأجنبية» بيانًا للشعر الرومانتيكي — فلا يجب التخلي عن الشعر، ولكن لا بد من تحويله على طريقة «شينيه»، الذي «أعاد إلى شعرنا استقلالية الوقفة césure والتعدي enjambement، وهذه الأشكال الإضمارية، وذلك المظهر الفتى والحيوي، بعد أن فقد كل أثر لهم تقريبًا»^{١٤٢}. وهكذا، يُعاد إلى الشعر الفرنسي «طرق التعبير المتنوعة، والقطع الجريء، والتصويرية»، وهو ما سيكون، كما نعلم، من عمل «فيكتو هوجو»، لكن «هوجو» إذا كان قد أظهر ميلًا نحو الدراما الشعرية،^{١٤٣} في هذه الفترة، فإنه كان بالأساس مؤيدًا لحرية الشاعر المطلقة. فالشعر، في الواقع، «لا يكمن في شكل الأفكار، لكن في الأفكار ذاتها»، كما سبق أن قال في عام ١٨٢٢م^{١٤٤} وسنصل — عام ١٨٢٩م — إلى مقدمة «شرقيات» الشهيرة: «ليمض الشاعر حيثما يريد، وليفعل

^{١٤٠} Victor Hugo, *Odes*, Préface de 1824.

^{١٤١} Emile Deschamps, *Préface des Études Françaises et Étrangères* (1828), publiée par

H. Girard, Bibliothèque Romantique, 1923, p. 16.

^{١٤٢} *Préface*, éd. H. Girard, p. 61.

^{١٤٣} قارن «مقدمة كرومويل» عام ١٨٢٨م: «الفكرة، وقد غُمست في الشعر، تتضمن — فجأةً — شيئًا ما أكثر حدة، وأكثر سطوعًا» (éd. Souriau, 1897, p. 283).

^{١٤٤} *Odes et Ballades*. ويشير «هوجو» — في نفس المقدمة — إلى «الأعمال الشعرية الجميلة من كل الأنواع، سواء كانت شعراء أم نثرًا، التي شرفت قرننا».

ما يحلو له، فذلك هو قانونه، وسواء أكتب نثرًا أم شعرًا، نحت الرخام، أم صب أعماله بالبرونز ... فذلك رائع. فالشاعر حر».

ولا شك أن «فيكتور هوجو» على حق؛ إذ «لا يوجد سوى ثقل واحد يمكنه أن يميل كفة ميزان الفن، إنه العبقريّة».^{١٤٥} وطالما أن الأعمال العبقريّة لم تحقق الإصلاح الرومانتيكي، وتجعل الميزان يميل لصالح الشعر المتحرر، فلن تملك النظريات شيئًا لصالح الشعر، سواء كان نظمًا أم نثرًا، فأية محاولة — بهذا المعنى أو ذاك — لا يمكن إدانتها مسبقًا ...

كان الشعر إذن يبحث، في فجر الرومانتيكية، عن طريقه، وستنشر «حوليات رومانتيكية» — من عام ١٨٢٣م إلى عام ١٨٣٦م — وبلا نظام؛ أشعارًا ونثرًا، كانوا يمارسون فيها — بالنسبة للنثر — نظام «المقاطع» (لـ «شاتوبريان» و«مارشينجي» و«لامنيه»)،^{١٤٦} التي سيكوّنون منها — حسب ما يقول الناشر عام ١٨٢٥م — «مجموعة مختارات أدبية معاصرة»، وهو ما سيؤدي إلى البحث عن المقطوعة القصيرة، المعبرة، والموزونة جيدًا، التي تشكل كلاً واحدًا، وإضافةً إلى هذه «المقاطع»، المنزوعة من أعمال أكثر طولًا، فإن الكثير من المقطوعات المستقلة بذاتها، كأغنيات أو قصائد غنائية (مترجمة أو مقلدة لأعمال أجنبية في أغلبها) ترتبط الآن بطراز قصيدة النثر: ترجمة «الصيد» لجوته، و«أغنية مورلاكية»^{١٤٧*} و«قصائد عاطفية إسبانية من المور»، ومقطوعات لـ «بليسيه»^{١٤٨} و«الفونس رابيه»؛ وفي عام ١٨٣٠م، «الكوخ القش» لـ «برتران»، وفي حوالي عام ١٨٣٠م، سنجد — في الدفاتر التذكارية التي انتشرت موضتها (مثل «الألبوم الأدبي»^{١٤٩} أو «الدفتر التذكاري الفرنسي»)^{١٥٠} — مختارات شعرية مماثلة للأغنيات والأناشيد الغنائية

^{١٤٥} مقدمة كرومويل، مرجع سابق، ص ٢٨٥، ٢٨٦.

^{١٤٦} «دي لامنيه» الذي أعجب به الرومانتيكيون إعجابًا شديدًا، وأصبح مشهورًا منذ كتابته «دراسة عن اللامبالاة» (١٨١٧م). وقد نُشرت في جزأين عام ١٧٢٥م: «الملحد» و«اليهودي» (أعيد نشر الأول في ملخص «الدفاتر التذكارية»). وحول «الحوليات الرومانتيكية»، انظر Asselineau. *Bibliographie*. Romantique, 2^e éd. 1872.

^{١٤٧*} نسبةً إلى مورلاك Morlaque؛ وهي في منطقة بلجيكا.

^{١٤٨} استعادة من Conservateur Littéraire (قارن مع ما سبق تحت عنوان «فجر الرومانتيكية ...»).

^{١٤٩} عامان، ١٨٣٠-١٨٣١م.

^{١٥٠} اعتبارًا من ١٨٣٠م. انظر — عن «الدفاتر التذكارية» — «بيبلوجرافيا» لاشيفر.

والمقطوعات، ولا يجب أن ننسى أيضًا أن أول نادٍ رومانتيكي قد التف حول «نوديه» حوالي عام ١٨٢٤م: «نوديه» الذي سيشن الهجوم — في مجلد عام ١٨٢٧-١٨٢٨م من «حوليات رومانتيكية» — على القافية والوقف،^{١٥١} والذي قام — في «تأملات الرهبة» (١٨٠٣م)، وفي «أحزان» (١٨٠٦م) — بمحاولات في «النثر الشعري»، وها هو يؤلف قصة رائعة أدبية من النوع «السوداوي»، وتجربة غريبة في البناء الشعري والرمزي، في نفس الوقت، أقصد «سمارًا، سمارًا»،^{١٥٢} حيث الرؤى العذبة أحيانًا، والمرعبة أحيانًا، تمتزج وتترابط، تختفي وتعاود الظهور، مثل العناصر الموسيقية، وتحتوي أيضًا على استهلال وخاتمة، تستدعي بناءها في مقاطع غنائية، باتجاه قصيدة النثر:

أه، كم هو عذبٌ يا «ليزديدس» أن يكون الرنين الأخير للجرس، الذي ينقضي في أبراج آرونا، قد دق منتصف الليل، كم هو عذبٌ أن آتي لأقتسم معك الفراش الذي ظل وحيدًا طويلًا، والذي حلمتُ بك فيه طوال عام!
أنت لي، يا «ليزديدس»، والعفاريت الشريرة التي كانت تقسم نومك العذب نوم لورينزو لن تخيفني أبدًا بهيبته!

وينبغي أن نضيف أنه بعد «سمارًا» — التي نُشرت باعتبارها سرًا مترجمًا عن «السلافية»^{١٥٣} — ترد ثلاث قصائد سلافية أيضًا، والثانية منها «امرأة آزان» قصيدة صربية كرواتية أصيلة، في حين أن الأولى — «سبالاتان بك» — هي ابتداءٌ صرف من «نوديه»:^{١٥٤} تتكون هذه القصائد من مقاطع قصيرة، في نثر «يأخذ شكل الشعر» عن قصد، وفيها تصبح الغرائبية حجةً قويةً، إلى حدٍّ ما، على أصالة العمل كله.

^{١٥١} في مقال حول أنشودة «المورلاك».

^{١٥٢} Smarra, ou les démons de la nuit, 1821. «أراد نوديه، الأول في أدبنا، أن يؤلف قصيدة الحياة الليلية». هكذا كتب «كاستيكس» عن «سمارًا».

(Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Corti, 1951, p. 132).

^{١٥٣} يؤكد «نوديه» — في المقدمة — أن اسم «سمارًا» هو اسم الروح الشريرة التي تتسبب في الكوابيس، و«نوديه» — الذي أقام في «إيليري» عامي ١٨١٢م، ١٨١٣م — كان يجهل تمامًا، على أية حال، اللغة الصربية الكرواتية. انظر أطروحة «يوفانوفيتش» حول Guzla de Mérimée, Grenoble, 1910, pp. 68-109.

^{١٥٤} قارن «يوفانوفيتش، مرجع سابق، ص ١٠٢-١٠٨. والطريف أن «نوديه» قد أسمى «بيكه» باسم الكونت سبالاتان، الذي كان يرأس قبيلة «ليباش»، حيث أقام «نوديه» في «إيليري». وهو اسم وجده

وتقودنا حيلة «نوديه» هذه إلى الحديث عن حيلة أخرى شهيرة، أهرقت الكثير من الحبر بشأنها، وهي قصيدة «مريميه» — «جوزلا» — المنشورة عام ١٨٢٧ م. إنه بالقطع خدعة، هذا الديوان من الأناشيد الغنائية «الإيليرية illyriques»^{١٥٥} * (المكتوب في ١٥ يومًا، كما يقول «مريميه»!) بعد قراءة «رحلة إلى دالماتي دي فورتيس» (الذي سبق أن استخدمه «نوديه») باستخدام نثر استطاع علامة ألماني التعرف فيه — كما يبدو — على «وزن الأشعار الإيليرية»^{١٥٦} حيلة بارعة تمامًا — مع ذلك — تستعيد تقنية ترجمات قام بها «فوريل» و«لوييف فيمار» و«نيمبوسين ليمرسييه»، مع ترتيب المقاطع، والخاصية الغرائبية، بل حتى نفس الأدوات النقدية.^{١٥٧} لكن ما يهمنا من هذه المعارضة — على نحو ما يقول «أ. مارسان» عن حق في طبعته — هو الهدف العميق للمؤلف: أن يكشف لـ «الكلاسيكيين» الباريسيين، الصفائيين^{١٥٨} * والمتصنعين، «ما هو العنف، والفظاظة، والسذاجة، والحب المتوحش، وأيضًا شجاعة الجنس الإنساني».^{١٥٩} لقد أشاع «مريميه» في الفن مشاعر أكثر عنفًا، ومنحه تعبيرًا أكثر جرأة، ويظهر «ايفانوفيتش» — عبر عدة مقارنات صادمة^{١٦٠} — كيف يلجأ «مريميه»، فيما يتبع الإيجاز والقوة، إلى الاختصارات والمفارقات، و«يزيل» عن النصوص المستمدة من «فورتى» طلاء القرن الثامن عشر،

«مريميه» إيليريًا خالصًا إلى حد أنه استخدمه في «الجوزلا La guzla» (Yovanovitch, p. 104). والجزء الثالث «غزلية» أدبية خالصة للشاعر الراجوزي «إينياس جيورجي»، وقد ترجمها «نوديه» عن ترجمة إيطالية.

^{١٥٥} *نسبة إلى إيليري Illyrie، الاسم القديم لمنطقة شمالي البلقان.

^{١٥٦} انظر مقدمته لعام ١٨٤٢ م.

^{١٥٧} Trahard, La jeunesse De Mérimée, Champion, 1924, pp. 265-266.

^{١٥٨} *الصفائيون Purists: من يتكلفون الحرص على صفاء اللغة ونقاها.

^{١٥٩} La guzla, éd. du Divan, 1928, Introduction d'E. Marsan, p. VIII.

^{١٦٠} سأذكر — نقلًا عن «يوفانوفيتش» (La Guzla de Mérimée. Grenoble, 1910, pp. 374-375) — ثلاث ترجمات فرنسية لبداية نشيد زوجة حسن أغا الغنائي:

(١) ترجمة عام ١٨٧٨ م، عن ترجمة «فورتى» الإيطالية:

«أي بياض يتألق في هذه الغابات الخضراء؟ أتلوج، أم بجع؟ ستكون الثلوج قد ذابت اليوم، والبجع قد طار. إنها ليست بثلوج ولا هي ببجع، لكنها خيام حسن أغا. فيها يرقد جريحًا وهو يتوجع بمرارة».

(٢) ترجمة «نوديه» نقلًا عن «سمارًا» (وقد تمت أيضًا عن «فورتى»):

فيلغي النعت الذي لا نفع فيه والزخارف التقليدية. إيجاز وطاقة، وتصويرية، وعديد من المزايا «الرومانتيكية» التي تتناقض مع تركيب العبارة الباهتة لناظمي الشعر من الكلاسيكيين الجدد، ويمكن القول إن «جوزلا» قد زعزت اللغة الشعرية بهزة حاسمة. وبنية هذه «الأناشيد الغنائية» لا تقل أهمية، فبالقطع، من المحزن ألا يكون الشعر الشعبي الصربي/الكرواتي قد عرف المقاطع (وهو ما يخبرنا به «ايفانوفيتش»).^{١٦١} ولا يقل عن ذلك دلالة أن نرى «مريميه» وقد استخدم بكثرة التنظيم في مقاطع، المصحوب في الغالب باللازمة: هكذا في «نشيد الموت» الذي يدين، بلا شك، لقصيدة «بورجير» الشهيرة «لينور» بلازمتها المتكررة ثلاث مرات: «وداعاً، وداعاً، مع السلامة! هذه الليلة القمر في اكتماله، والرؤية واضحة، ليعثر على طريقه، مع السلامة!»^{١٦٢} إن البحث عن التماثلات، والانشغال الشديد بتحديد البنية، أمران محسوسان في مقطوعات «مريميه» الأقصر بكثير من مقطوعات أسلافه، تتكون «عاشقة دانيزيش» من خمسة مقاطع متماثلة، كلٌّ منها مكون من ثلاثة أجزاء («أعطاني أوزاب خاتماً ذهبياً مرصعاً، وأعطاني لوديمير قلنسوة حمراء مزخرفة بالأوسمة، لكني أحبك، يا دانيزيش، أكثر منهم جميعاً»):^{١٦٣} وتعيد «العين الحاسدة» المقطع الأول — في شكل لازمة — في نهاية كل المقاطع التي تتتالي،^{١٦٤} ويتم

«أي بياض باهر يشرق بعيداً على العشب الأخضر الشاسع للسهول والأجمات؟ أهو ثلج أم بجع، طائر الأنهار البراق هذا الذي يغطيها بالبياض؟ لكن الثلوج تلاشت، لكن البجع استأنف طيرانه نحو مناطق الشمال الباردة.

لا ليس الثلج، ولا البجع. إنه سرادق حسن، حسن الشجاع، الجريح على نحو يبعث على الألم، الذي يبكي من غضبه أكثر من بكائه من جرحه.»

(٣) ترجمة «مريميه»:

«ما هذا البياض على السهول الخضراء؟ أهو الثلوج؟ أهو البجع؟ ثلوج؟ كان لا بد أن تذوب. بجع؟ كان لا بد أن يطير. ليست الثلوج أبداً، ليس البجع أبداً، إنها خيام الأعنا حسن أغا. وهو ينتحب من جراحه الأليمة.»

ونرى بوضوح إلى أي حد يتمسك «نوديه» بالتوازنات الإيقاعية، و«مريميه» بالفاعلية والإيجاز.

^{١٦١} La Guzla de Mérimée, p. 281. ملحوظة ٢.

^{١٦٢} La Guzla. éd. du Divan, 1928, pp. 42-44.

^{١٦٣} المرجع السابق، ص ٥٧، ٥٨.

^{١٦٤} المرجع السابق، ص ٨٤، ٨٦.

ضبط وزن «الباركارولي»^{١٦٥} * بالعودة المنتظمة لكلمتي «بيسومبو، بيسومبو!» اللتين يُفترض أنهما تؤكدان في اللغة الإيليرية الحركة المنتظمة للمجذافين.^{١٦٦} فهنا بالطبع ثمة محاكاة لأسلوب الأغنية، وأشكالها الثابتة وتكراراتها، التي تتوافق مع استعادة نفس اللحن، لكن ضرورات المعارضة لا يجب أن تخفي عنا جهد «مريميه» الواعي لمنح «أناشيده الغنائية» شكلاً وبنيةً فنيين.

وفي عام ١٨٢٧م، تم العثور على قالب قصيدة النثر، إنه قالب «النشيد الغنائي Ballade» ذي المقاطع، الموجزة تمامًا، والمحكمة البنيان، ولم يعد باقياً سوى أن يُصَب فيه محتوى شعري أكثر أصالة من المحاكاة أو الترجمة المستعارة، وأن تحل القصيدة الغنائية الفرنسية محل الأجنبية، سواء كانت تاريخية أم غنائية، وقد كتب «برتران» مقطوعاته الأولى حوالي عام ١٨٢٧م، وتم تأليف الجزء الأكبر من «جاسبار الليلي Gaspard de la Nuit» عام ١٨٣٠م، لكنني أود — قبل تناول مبدع قصيدة النثر — أن أستعيد كاتباً آخر، التزم نفس الطريق تقريباً، في نفس الفترة، واكتشف — من جانبه، رغم موته المبكر — صيغةً مبتكرةً لم يتسع له الوقت لتطويرها تطويراً كافياً.

الفونس رابيه

نشرت «حوليات رومانتيكية»، عام ١٨٢٥م، مقطوعتين لـ «رابيه Rabbe»: «السنثور»^{١٦٧} * «مترجمة عن مخطوط يوناني»، و«خنجر العصور الوسطى»، «مترجمة عن مؤلف مجهول». فالأمر يتعلق — مرة أخرى، إذن — بترجمة مستعارة، فهاتان المقطوعتان — إضافة إلى «المراهقة» أو «الطوفان»، «المستمدة من نقش جنائزي قديم»^{١٦٨} — منظومة في مقاطع، وأسلوبها ما يزال «كلاسيكياً» وتقليدياً: «تستطيعين أن تبوحي بمفانتك إلى لعبة

^{١٦٥}* أغنية ينشدها بحارة «البندقية»، في إيطاليا.

^{١٦٦} «بيسمبو، بيسمبو! البحر أزرق، والسماء صافية، القمر مرتفع، والريح لم تعد تهب في أشرعتنا من أعلى. بيسمبو، بيسمبو!» (إنه أول المقاطع الخمسة، ص ٩٢-٩٣). ويوضح «مريميه» — في ملحوظة له — أن هذه الكلمة «بيسمبو» بلا «أي معنى». والبحارة الإيليريون يرددونها وهم يغنون — باستمرار — أثناء تجذيفهم، حتى يضبطوا إيقاعهم.

^{١٦٧}* Centaure، يكتبها البعض «القنطور». وهو — في الأساطير اليونانية — وحش له رأس إنسان وجذعه، وبقية الجسد لحسان.

^{١٦٨} نُثِرَ «السنثور» و«الطوفان» — لأول مرة — في Album de Grille et Magalon en 1822.

«الأمواج...»^{١٦٩} «تخلي عن اهتمامك اللامجدي بزينتك». ١٧٠ ولا شك أن الميل إلى الهيلينية — التي تلهم غالبية هذه المعارضات — تشوه تأثير «شينييه»، الذي كان ناشره «هـ. دي لاتوش» واحدًا من أوائل أصدقاء «رابيه» الباريسيين وفي «السنطور»، كان «رابيه» ما يزال يذكر شخوص السنطور التي رسمها «شينييه» في «الأعمى»، وبشكل خاص في «اختطاف أوروبا» (يبدو مريبًا — بالمقابل — أن يتذكر «م. دي جيران» رابيه، أثناء كتابته «السنطور»، الذي يحمل مغزى آخر مختلفًا تمامًا).

ولو لم يكتب «رابيه» هذه المعارضات للعصور القديمة، لما قدم لقصيدة النثر شيئًا جديدًا ذا بال، ولكن ينبغي أولًا أن نضم إليها «خنجر العصور الوسطى»، وخاصة «الغليون» التي يتسم مفهومها — إن لم يكن تنفيذها — بأنه أكثر تفرّدًا. ففي «الغليون» حادثة غريبة في الأفكار والنبرة: «آه يا غليونني! اطرّد، وأبعد هذه الرغبة الطموحة والمشؤمة للمجهول والغامض».^{١٧١}

إن نغمة كهذه — جديدة في عام ١٨٢٥م — تقرب «رابيه» من القارئ المعاصر: «سأم الحياة»، و«الحلم بما لا يكون»، والنفور من الآخرين ومن الذات؛^{١٧٢} إنه التعب من الحياة، الرومانتيكي والبودليري، وثمة نصوص أخرى مكتوبة خلال «أوقات فراغ خزينة» لنهاية وجود أليم،^{١٧٣} تذهلنا بعنفوانها الكئيب، بغنائيتها التي يجعلها اقتراب الموت غنائية يائسة:

أيتها الآلهة! كم تغير المشهد من حولي! كم في هذه اليقظة من أحزان وأهوال!
كنتُ قد غفوتُ على حافة الهاوية: وأفتح عيني لأرى نفسي غريقًا في أعماقها:
قوة، وجمال، وشباب، إذن فكل شيء ضاع...^{١٧٤}

Le Centaure, Album d'un Pessimiste, éd. par J. Marsan, Bibliothèque Romantique, ^{١٦٩} 1924, p. 198.

^{١٧٠} L'Adolescence، السابق، ص ٢٠٢.

^{١٧١} «الغليون»، السابق، ص ٩١؛ ونعلم أن «بودلير» و«مالارمي» سيستعيان الموضوع.

^{١٧٢} «آه! كم إن حماقة الآخرين تصيب بالغثيان من هو مستاء — سلفًا — وضجر من ثقله هو!» ص ١٨٨. قارن بـ «بودلير» في قصيدة «الساعة الواحدة صباحًا» من ديوانه «سأم باريس».

^{١٧٣} جمع «ج. مارسان» قصائد النثر (بشكل أكثر منهجية عما هي عليه في الطبعة التي تلت وفاة «الفونس رابيه» عام ١٨٣٥م)، في الجزء الثالث من «ألبوم متشائم Album d'un Pessimiste» بعنوان «أوقات فراغ خزينة». مات «رابيه» في ٣١ ديسمبر ١٨٢٩م، بعد صراع مع مرض أصابه بالتشوه.

^{١٧٤} L'Abime، سبق ذكره، ص ١٢٢.

وهذه الكتابات الأخيرة، رغم بعض الصور ذات البهاء المأساوي،^{١٧٥} إنما هي — والحق يُقال — تأملات أكثر منها قصائد. إن البحث عن الفن يؤدي به إلى الخضوع للتعبير الصادم، والصراخ الذي يصدر عن كائن تمزقه الآلام. وسأطيل قليلاً فيما يتعلق بـ «قصيدة النثر» التي تعتبر نفسها كذلك (ما دامت مكتوبةً في مقاطع، وفي نثر متقن)، والتي تقع — فيما يبدو لي — في تقاطع الزاوية «الفنية» للفترة الأولى مع الزاوية الفلسفية، إنها مقطوعة «سيزيف» المكونة من مقاطع، والمتأخرة الآن، ما دام «رابيه» يلمح فيها إلى «حرارة محرقة» يقول عنها إنها تأكل «أيامي وشبابي»،^{١٧٦} والتي ظلت — للأسف — غير مكتملة، ورغم هذا، فقد كانت تنطوي على إبداع رائع، ملحمي وخيالي في نفس الوقت، في تلك «الرؤيا» عن «مستودع عظام الموتى الهائل، الذي يضاعف الزمن من حجمه، بدلاً من تحطيمه، ويحافظ عليه دائماً»: نُصِبَ غامض يُجسّد — في نفس الوقت — النُصْبَ الكبير:

المجبول من تراكم القرون وأماكن

«انحدار أحلام اليقظة»،^{١٧٧} و«حائط القرون» المنصوب على عتبة «أسطورة القرون».^{١٧٨} وكيف لا يستدعي — فيما يخص المثاليين — الذين يزخرفون «مستودع العظام الغريب» («جرائم الملوك ومصائب الشعوب، والديانات المختلفة التي كان بعضها بشعاً في دمويته: المعارك الدامية والطواعين، والمجاعات»)، و«حائط القرون»، حيث تميز عين «هوجو» البصيرة.

المصائب، والآلام، والجهل، والجوع،

الخرافات، والعلم، والتاريخ ...

^{١٧٥} وبذلك، فصورة الحياة — في Mon Ame ص ١٣١ — «دراما تراجيدية وهزلية»، حيث يدفع المشاهدون

ثمن مقاعدهم «من قوتهم ودمهم».

^{١٧٦} «سيزيف»، مرجع سابق، ص ١٥٥.

^{١٧٧} Les Feuilles d'Automne, Pièce XXIX, datée de Mai 1830.

^{١٧٨} La Vision d'où est sorti ce livre, pièce liminaire de la Légende des siècles, 1856.

أو — فيما يخص موجز التاريخ العالمي، الذي يقدمه المقطع الأخير من «سيزيف» — («غرق القارات المنسية ... اكتشاف العالم الجديد»)، و«انحدار أحلام اليقظة»؟

... والقارات الكبرى، الممتلئة بالضباب، الخضراء أو الذهبية، تلتهمها المحيطات الكبرى بلا انقطاع ...

... صوت العالم الجديد قديم قدم العالم الغابر.

ولا تبدو المقارنة مفتعلة، حتى لو افترضنا أن «رابيه» و«هوجو» يدينان معاً بشيء ما إلى التوراة، وربما إلى «س. مرسية». ^{١٧٩} كان «هوجو» صديقاً لـ «رابيه»، وكتب مقطوعة من الشعر المنظوم للطبعة الأولى لأعماله عام ١٨٣٥م (الصادرة بعد وفاته)، وبعيداً عن أية قضية تتعلق بالتأثير، فإن حقيقة إطلاق صفات «رومانتيكي» و«هوجوي» (نسبة إلى «هوجو»)، على مجاز نثري كُتِبَ قبل عام ١٨٣٠م، فهي أمر لافت تماماً، ونأسف — أكثر من ذلك — على أن هذه المحاولة الأخيرة ظلت بلا اكتمال، وبلا مستقبل، وسيصبح «رابيه» — فيما بعد — رائداً لنوع سيكون على «برتران» أن يُشهره، وإن يكن بطريقة مختلفة تماماً. ^{١٨٠}

(٢) أليزيوس برتران وميلاد النوع

في نهاية عام ١٨٢٨م، أو بداية عام ١٨٢٩م تقريباً شهد «سانت-بوف» وأصدقائه، ذات يوم، ظهور «شاب طويل ونحيف، عمره واحد وعشرون عاماً»، له سحنة «ساخرة ولطيفة»، ومظهر «خجول وأقرب إلى البدائية». ^{١٨١} هذا الزائر الغريب الذي ظهر — كما كانوا يعتقدون — من إحدى حكايات هوفمان الشعبية، لم يكن سوى «لويس

^{١٧٩} قارن بـ *Le Singulier Monument* في (L'An 2440, I, I, chap. 22 (éd de 1786).

^{١٨٠} في *Histoire de la langue Française*, t. XII، يرصد «ش. برونو» ثلاث محاولات في قصيدة النثر في المرحلة الرومانتيكية: «رابيه» و«برتران» و«م. دي جيران»، باعتبارها «محاولات معزولة لا رابط بينها» (ص ٢٩٣). ولا شيء يشير — في الواقع — إلى أن أيّاً من هؤلاء الشعراء الثلاثة قد عرف تجارب الشعراء الآخرين (ما عدا ربما القصائد التي نُثِرَت في «الحواليات الرومانتيكية»).

^{١٨١} سانت-بوف *Notice* عن برتران، في مقدمة (Gaspard de la Nuit (1^{re} éd., Pavie, Angers, 1842) وأعاد نشرها في *Portraits Littéraires*, t. II, Garnier, 1862, p. 354.

برتران»، الذي وصل لتوه من مسقط رأسه «ديجون»^{١٨٢} والذي لم يكن قد اتخذ بعد اسم «آلويزيوس» الرومانتيكي.^{١٨٣}

أخذ يتلو علينا — على ما أضاف «سانت-بوف» — دون إلحاح منا، وبصوت متقافز، بعضًا من قصائده الغنائية النثرية الصغيرة، التي كان المقطع منها، أو الآية المحكمة، تتخذ مظهرًا إيقاعيًا دقيقًا: لقد حصلنا، منذ ذلك الحين، على تطبيقات في كتاب «الحجاج البولنديون» المترجم، و«أحاديث مؤمن».

هكذا كان أول ظهور، في النادي الرومانتيكي، لمن أبدع لتوه قصيدة النثر. ظهور باهت يتلوه مصير بئس: لقد سجل «برتران» نفسه (مثل «رابيه») على رأس هذه القائمة السوداء لـ «ملعوني» قصيدة النثر،^{١٨٤} التي سنشهد فيها — عما قليل — ظهور أسماء أكبر (رامبو، لوتريامون) وقد عاقبهم القدر، فيما يبدو، لأنهم أرادوا الخروج عن طرق الكتابة المرسومة، وفي مارس ١٨٤١م، مات الشاعر الشاب في المستشفى عن ٣٤ عامًا، معزولًا، بلا مورد، وبلا أصدقاء تقريبًا، وبعد وفاته، نُشر مؤلفه «جاسبار الليلي» أخيرًا، لدى «فيكتور بافي» عام ١٨٤٢م — بعد معاناة استمرت عدة أعوام لدى الناشر «راندويل» — تنصده ملحوظة لـ «سانت-بوف»: وكان أن سقط في اللامبالاة التامة، ف «هي ليست إطلاقًا هذه الصفحات الأليمة، التي كتبها برتران بسوداوية، هي التي ستضيف بعضًا من البريق إلى الشهرة الشعرية للأيام الماضية».^{١٨٥} ويبدو أن «سانت-بوف» اعتقد أيضًا

^{١٨٢} كان قد وُلِدَ — في الحقيقة — في «سيفا»، في «بيمون» عام ١٨٠٧م، لكن والده — نقيب الشرطة — كان قد استقر في «ديجون»، بعد سقوط الإمبراطورية: كان لويس عمره سبع سنوات، وقتئذٍ.

^{١٨٣} سأترك له هذا الاسم الشخصي الذي اشتهر به، والذي يلائم ميله إلى العصور الوسطى، رغم أدلة «سبريتسما» الذي أوضح — في أطروحته الرائعة — أنه، في حقيقة الأمر، لم يوقع بهذا الاسم إلا نادرًا.

(Cargill Sprietsma, Louis Bertrand, Thèse. Champion, 1926, pp. 3-5).

^{١٨٤} أوضح «سبريتسما» — مستندًا إلى شهود آخرين — أنها كانت منظومة، وليست نثرًا، تلك التي تلاها «برتران» ذلك المساء، وهو ما لا يهم كثيرًا على أية حال: فالأساسي هو أن «سانت-بوف» «قد عرف» الأناشيد الغنائية النثرية» لـ «جاسبار»، بل حصل على المخطوط لفترة ما بين يديه (سبريتسما، مرجع سابق، ص ١٢٤، ١٣٠).

^{١٨٥} A Monsieur Sainte-Beuve, Gaspard de la Nuit, Mercure de France, 1911, p. 188

والمقطوعة تحمل تاريخ ٢٠ سبتمبر ١٨٣٦م.

ذلك، وهو الذي أخذ يسترجع، بتعالٍ متساهل، هذه «الطرائف القوطية الصغيرة»، وهذه «الانطباعات الذهنية الصغيرة» لبرتران، وهو يأسف على أنه لم ينشر «بعض الروايات التاريخية»، على نطاق واسع.

ثأر غريب، فقد نُشِرَ المؤلَّف بعد وفاة صاحبه، وأخذ العمل يتقدم — عبر السنين — بطريقة شبه سرية، ويخصب — خلال مروره (وهو ما سنشهدده فيما بعد) — التردد الغامض لبودليير و«لوتريامون» و«مالارمي»، ليحصل أخيراً — من النقاد الحديثين — على اعتراف حقيقي: لقد ذهب بعضهم إلى حد منح «برتران» مكاناً سامياً في الفلك الشعري، لا ككوكب بسيط تابع للشعراء الرومانتيكيين، بل كرائد (مع نرفال وبودليير)، لـ «الخيمياء الغنائية».^{١٨٦}

ولا شك أن «ألويزيوس برتران» ما كان يستحق هذه المهانة، ولا هذه المبالغة في التكريم، أمّن الضروري أن نقول إنه لا يُقَارَن بـ «نرفال»، ولا «بودليير»؟ ورغم ذلك، فإنني أعتقد أن «جاسبار الليلي» سيظل — حسب عبارة «شواب» (الذي تضعه دراسته الجميلة — بصورة قاطعة — بين رواد الشعر الحديث)^{١٨٧} — «مفصلاً أبدئاً للتاريخ الأدبي»: وذلك بالتحديد لأن ثمة شعراً مكتوباً بالنثر يبدأ في «جاسبار»، ولأن «برتران» هو المبدع الحقيقي (وهي المسألة التي لم تتم مناقشتها أبداً، في اعتقادي)^{١٨٨} لقصيدة النثر باعتبارها نوعاً أدبياً.

إن أصالة «برتران» تنفجر عند مقارنة «أناشيده الغنائية» بتلك التي نشرتها وقتئذٍ دفاتر الرومانتيكيين التذكارية: فلا تركيب عبارات طنانة، ولا هيلينية مستعارة، ولا غرائبية حسب الطلب، ولكن تصويرية خاصة، شخصية تماماً، تخدمها تقنية دافعة لعبارة النثر، لقد أراد «برتران» — وهو ما لا يمكن إنكاره — أن يكتب قصائد، لا نثراً

^{١٨٦} قارن، Lalou, *Vers une alchimie lyrique*, Les Arts et le livre, 1927 (Sainte-Beuve, Bertrand, Nerval, Baudelaire) وفيما بعد، ذهب «مارسيل جان» و«أرياد ميزي» إلى وضع «جاسبار الليلي» فوق قصائد «بودليير» النثرية، الذي حاول عبثاً الارتقاء إلى مستوى تركيبة برتران «Genèse de la Pensée moderne», Corrêa, 1950, p. 48.

^{١٨٧} في *La Bouteille à la Mer*. n° 48, Octobre 1945.

^{١٨٨} انظر — على سبيل المثال — «ماكس جاكوب» في Cornet à Dés, Préface de 1916, Stock, 1923, p. 17 و«أ. جالو» في مقاله عن «Le Centenaire du poème en prose (Le Temps, 25 Août 1942)» و«م. شابلان» في كتابه *Anthologie du poème en prose*. Julliard, 1946.

منغمًا بشكل أو بآخر (كتب إلى ناشره — قبل وفاته مباشرة — يوصيه بأن «يوسّع بين كلمات الصفحة، كما لو كان النص شعراً»)^{١٨٩} بل كان يبالي في الدقة إلى حد الرغبة في إلغاء «وقائع جاسبار»،^{١٩٠} لأنها ذات طابع حكائي مبالغ فيه، ولا بد أن نكون ممتنين له لأنه رأى أن هذا النوع الجديد يتطلب قواعد جديدة، وأنه لم يكتفِ بتقليد صيغة توصف بـ «الشعرية»، أو محاكاة بعض إيقاعات الشعر المنظوم لتشكيل قصيدة نثر، ولأنه تولى — من ناحية أخرى — المبادرة العبقريّة بإحلال — محل القصائد الغنائية الغرائبية والترجمة المستعارة — قصائد العصور الوسطى الغنائية والخيالية، التي تحتفظ — مع تغريب القارئ في الزمان، هذه المرة، لا في المكان — بمذاق أصيل، وتضرب بجذورها في روح المؤلف نفسه.

في ملتقى المؤثرات ... رومانتيكية برتران

لا شك أن الشاب القادم من «ديجون» كانت له — بفضل عصره ووسطه — فرصة الوجود في نقطة التقاء المؤثرات الكبرى: تلك التي كانت، حتى الآن، تقود قصيدة النثر إلى ازدهارها الكامل كـ شكل من ناحية، وتلك التي استطاعت — بصورة أفضل، من ناحية أخرى — أن تقود «برتران» إلى طريقه الخاص، وتحدد طابع إبداعه، وامتك «برتران» — من جانبه — المزاج القابل للتفاعل مع مؤثرات كهذه، والاهتزاز كقيثارة هوائية مع النسمات التي تتحرك في الهواء.

وهكذا، يبدو أنه كان حساساً لتأثير «شاتوبريان» — الذي كان يقوم بالتدريس، من عام ١٨٢٠م إلى عام ١٨٢٨م، في «جمعية الدراسات» في ديجون (التي كان «برتران» عضواً نشطاً بها)^{١٩١} — وكانت «أغنياته» تقدم، كما سبق أن قلت، نماذج للإيجاز، والتصويرية، والبناء في مقاطع.

^{١٨٩} ثلاث ورقات مزدوجة موجهة إلى الناشر «راندويل» يستعيدها «ب. جيجان» في طبعته لـ «جسبار الليلي»، المنشورة طبقاً لمخطوط المؤلف، بايو، ١٩٢٥م، ص ٢٧٠.

^{١٩٠} ونعلم أن جاسبار الليلي يتضمن ستة كتب: المدرسة الفلمنكية، باريس القديمة، الليل وحظوته، الوقائع، إسبانيا وإيطاليا، سيلفي، إضافة إلى بضع قصائد منفصلة، «مقتطفة من مذكرات المؤلف».

^{١٩١} حول «جمعية الدراسات»، والدور الذي لعبه «برتران» فيها، انظر Sprietsma, Louis-Bertrand, ١٩١ pp. 50-70، ويشير «سبريتسما» أيضاً في أطروحته الثانوية (édition des Œuvres poétiques de Bertrand, Champion, 1926) إلى التقارب بين أناشيد «أتالا» الهندية وقصائد «جاسبار الليلي».

لقد خضع — شأنه شأن جميع كُتّاب عصره — لتأثير المجلات والدفاتر التذكارية، التي كانت تحتفي آنئذٍ بالمقطوعات النثرية الموجزة، سواء كانت مترجمة أم لا، وساهم «برتران» في صحيفة إقليمية «لو سبكتاتور دي ديجون»، ونشر فيها عدة مقالات، وسنرى أن إحدى هذه «الأشياء المرئية» — «أكتوبر» — ستصبح، بعد استعادتها وتحويلها، جزءاً من «جاسبار الليلي»^{١٩٢} (طبقاً لصيرورة ما، سيحدث أن يتبعها أيضاً «بودلير» و«مالارمي» فيما بعد)، وقد رأس صحيفة أخرى — «لوبروفنسيال» — نشرت، عام ١٨٢٨م، أول «أناشيده الغنائية» (أو كما كان يقول «لوحات مضحكة»). وعرف بالتأكيد «حوليات رومانتيكية» التي سينشر فيها، عام ١٨٣٠م، أحد أناشيد الغنائية «الكوخ القش»، وكان بمقدوره أن يقرأ فيها — طوال أعوام سابقة — «الأناشيد الغنائية لكل من «رابيه» و«بليسييه».

وقد تأثر (وهذا التأثير يقع — في آن — على الشكل والإلهام لديه) بالأناشيد الغنائية الأجنبية التي انتشرت موضتها وقتئذٍ في «جوك دازلدين»، والأناشيد الاسكتلندية الثلاثة التي ترجمها هو بنفسه (في شعر منظوم!) لـ «والتر سكوت»^{١٩٣} ووجد نماذج للاستلهام فانتازية ومن العصور الوسطى، مثلما وجدها في الأغنيات ذات الشكل الثابت واللازمة المتكررة. فهل يجب أن نذكر — مرةً أخرى — أنه، عبر ترجمة الأغنيات والأناشيد الغنائية، قد توطنت — في فرنسا — فكرة أن بالإمكان نقل أوزان معينة وبعض الموضوعات الشعرية إلى النثر؟ وفيما يتعلق ببرتران — على نحو خاص — فقد مارس عليه ديوان «لوييف-فيمار» الذي ظهر عام ١٨٢٥م — «أناشيد غنائية، وأساطير وأغنيات من إنجلترا واسكتلندا» — تأثيراً حاسماً، فيما يبدو، فعلاوةً على احتوائه على الأناشيد الغنائية المترجمة عن اللغة الاسكتلندية، وخاصةً «جوك دازلدين»، فإنه يقدم نماذج متميزة من هذه التكرارات واللازمات، التي تمثل أحد قوانين النوع، كما نجد فيه

^{١٩٢} قارن بما يلي، لدى إيرادنا لنص «أكتوبر».

^{١٩٣} قرأها في «جمعية الدراسات» عام ١٨٨٢م (قارن Sprietsma، مرجع سابق، ص ٥٣). لماذا ترجم «برتران» الأناشيد الغنائية نظماً، رغم أنه كان يفكر سلفاً في كتابة «أناشيد غنائية نثرية»؟ ذلك — ولا شك — حتى لا يزاحم الترجمات النثرية للوييف فيمار، وربما أيضاً لأنه كان يبحث — في هذه الفترة، وعلى غرار «فيكتور هوجو» — عن صياغات أصيلة للأناشيد الغنائية المقطعية في الشعر المنظوم (لقد كتب — على أية حال — ثلاثاً منها حول «ديجون» تتميز بإيقاع غريب ومتقافز).

عدداً من «الأناشيد الغنائية» الفانتازية، وجميعها مأهولة بالأشباح والسحرة، بالأرواح وحوريات البحر، التي تلعب دوراً كبيراً في الأدب الشعبي، ولا أستطيع مقاومة رغبتني في ذكر «نشيد الناياد»، الذي لم يستطع «برتران» إلا أن يتذكره وهو يكتب «حورية البحر» (بل إننا نجد — من مقطوعة لأخرى — البناء الثلاثي لغالبية المقاطع):

مسكني في قلب الموجة، زنبقة الماء سريري، واللكلئ الأكثر ألقاً التي تدرجها
الأنهار معقودة حول ثديي ورأسي.

السمكة تسبح بتكاسل بجوار سريري، وكثيراً ما تمس زعانفها المرتعشة
جبيني، وأنفاسها تصاعد في سكون نحوي، فيما تتدرج الأمواج فوقها
الهوينى.

تعالَ إذن في هاتين الذراعين اللتين أفتحهما لك، تعالَ إلى هذا الثدي
الساحر، وستجدل بين أمواج الفضة شعري الحريري.

عندي خاتم من طحالب النهر أغلقته قبلاً من طيف، سأتزوجك في أضواء
قمر المياه والعسل ... آه! تعالَ توجّح حبي.^{١٩٤}

ولا شك أن الفانتازي يزدهر في كل ترجمات الأناشيد الغنائية الأنجلوساكسونية،^{١٩٥}
مرتبطاً — على أية حال — بنوع الأنشودة نفسها وبإلهامها الشعبي، وقد خصص
«مريميه» — في بحثه عن السمّة المحلية — عدداً كبيراً من مقطوعات «جوزلا»، في المقابل،
للأشباح ومصاصي الدماء و«العين الحاسدة»، وبالمثل، فسيستعير «برتران» — كما سنرى
— الخرافات الديجونية.

ويوجد «نوديه» أيضاً الخرافات الشعبية «الإيليرية» بالفانتازي في «سماراً». والواقع
أن تأثير «نوديه» هو أيضاً كان بارزاً على «برتران» الذي أهدى إليه أول قصيدة نثرية،

^{١٩٤} Loève- Ballades, Légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse، وترجمها - Veimars, Renouard, 1825, p. 160. قارن — بشكل خاص — في حورية البحر: «رجتني أن أضع خاتمها في إصبعي، كي أصبح زوجاً لإحدى حوريات البحر»، في Gaspard de la Nuit, (Mercure de France, 1911, p. 111).

^{١٩٥} انظر — في هذا الموضوع — كتاب L. Reynaud, Romantisme: ses origines anglo-germaniques, Colin, 1926.

«ضوء القمر»، «إلى مؤلف تريلبي»، التي ربما، استلهمها ليكتب «السمندل».^{١٩٦} ويمكننا أن نعد أكثر من مقارنة بين «سمارًا»، مصاص الدماء المرعب، «القزم المشوه والمرح»،^{١٩٧} و«سكاربو»، «القزم الضاحك»^{١٩٨} الذي يلاحق ليالي جاسبار، والذي «يعض في الرقبة» ضحاياه، كمصاص دماء هو أيضًا، ويغرس في الجرح «إصبعه الحديدي الذي احمرّ في الأتون».^{١٩٩} كما أن تأثير «هوفمان» قوي للغاية (ما دام «برتران» سيستعيد حتى عنوان «هوفمان» لجعل منه عنوانه الفرعي «خيالات على طريقة كالوت»)،^{٢٠٠} وسيمتد إلى فترة متأخرة، وذلك — ببساطة — بسبب أن «هوفمان» لم يُترجم في فرنسا إلا اعتبارًا من عام ١٨٢٩م، جزئيًا عبر «نوديه» الذي سيتأثر به «برتران».

ويجب أن نضيف أن هذا الميل إلى الفانتازي — الذي ترجع أصوله أساسًا إلى الأنجلوساكسونية والعصور الوسيطة — هو أيضًا نزوع رومانتيكي، فمنذ ما قبل ١٨٣٠م، وهو ينعكس لا في أعمال «نوديه» فحسب، بل أيضًا في «الأنشيد الغنائية» لهوجو («أسطورة الراهبة» و«محفلة السبت»، على سبيل المثال)، ومن الطريف أن نذكر أن «برتران»، وصديقه «برونيو»، عندما كانا رئيسي تحرير جريدة «لوبروفنسيال» الديجونية، نشرا — في ٣١ أغسطس ١٨٢٨م — مسرحية «حلم» الشعرية لـ «ألفريد

^{١٩٦} عبارة «السمندل» التوجيهية مستعارة من «تريلبي» Trilby، ويمكننا أن نقارن ما ورد في «السمندل» — «كانت أغصان الكرمة تالفة، وزحفت الشعلة نحو الجمر» — بما ورد في «تريلبي»: «شعلة الجمرات خبت، وجرى ضوء أزرق فوق الجمرة المنطفئة، وتلاشى».

^{١٩٧} Smarra, éd. des Quatres Vents, 1946, p. 76.

^{١٩٨} Scarbo, Gaspard de la Nuit (Mercure de France, 1911, p. 97).

^{١٩٩} La Chambre Gothique, Gaspard, p. 96؛ ويذا «سمارًا»، هما أيضًا «مسلحتان بأظافر من معدن أرفع من الصلب، تخترق اللحم دون أن تقطعه، وتمتص الدم بطريقة مضخة مصاص الدماء الغادرة» (Smarra, p. 76).

^{٢٠٠} حول «هوفمان»، قارن أطروحة «كاستيكس» الحديثة Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant (Corti, 1951), et Breuillac. Hoffmann en France, Revue d'Histoire Littéraire, 1906-1907؛ ويبدو أن «برتران» قد عثر على الفكرة الأولية لـ «سكاربو» — وفقًا لبرويك — في إحدى «الحكايات الليلية»، وهو — مثل «هوفمان» — يسعى للوصول إلى امتزاج الفنون، إنه يحاول أن يجعل القارئ يشعر — إزاء نثره الموزون — بانطباع مماثل لذلك الذي يحس به أمام لوحة أو عند سماع عمل موسيقي» (R. H. L., 1907, p. 99). ومع ذلك، فإن مسألة التواريخ تدفعنا إلى التعامل باحتراس شديد فيما يتعلق بهذا التأثير.

دي موسيه» التي وصفها «برونيو» بأنها «مشهد فانتازي» و«حلم رديء على طريقة سمارًا». ^{٢٠١} بمقدورنا إذن أن نرى، في استلهاام الفانتازي في «جاسبار الليلي»، مظهرًا لرومانتيكية «برتران».

ولقد حان الوقت للتأكيد على كل ما يدين به «برتران» للرومانتيكية، وربما أيضًا كل ما تدين به الرومانتيكية لبرتران، ولا ننسى أن «لو بروفنسيال» — هذه الجريدة الديجونية التي كان يرأسها «برتران» و«برونيو» — كانت واحدة من ألسنة حال الرومانتيكية في الأقاليم، وأنها حازت على تشجيع «نوديه» و«هوجو»، ^{٢٠٢} اللذين أهدى «برتران» إليهما — عام ١٨٢٨م — أول أناشيده الغنائية، وأعلن عن نشر المجموعة تحت عنوان «لوحات رومانتيكية مضحكة»؛ ^{٢٠٣} وأخيرًا، فقد عاش شاعرنا في باريس من ١٨٢٨م إلى ١٨٣٠م، في أوج الجيشان الرومانتيكي، وارتاد «الأرسنال» و«سيناكل» ناديي هوجو، وقرأ فيهما مقطوعاته «القوطية»: «سيد موبان» (نظم) و«الماسوني» (نثر)، وعرف فيهما «سانت-بوف»، و«أ. ديشام» وكل الكتّاب الشبان الذين التفوا حول رواد المدرسة الجديدة، ولن يكون كافيًا القول إنه خضع للتأثير الرومانتيكي، فقد ارتبط بالحركة على قدر موهبته، ووحد اتجاهاته الخاصة به بتلك الخاصة بالرومانتيكية، وإذا ما نحينا جانبًا الاستلهاام الإسباني والإيطالي ^{٢٠٤} الذي واتاه من المجموعة بطريقة كُتبية صرفة، فإن استلهاامات جاسبار تطرح ثلاثة ملامح أساسية للرومانتيكية، في توافق عميق — كما سنرى — مع الوسط الذي يعيش فيه ومزاجه الخاص به:

- **الاستلهاام الفانتازي**، الملموس من قبل — كما سبق وقلت — في قصص «نوديه» وأناشيد هوجو الغنائية، وهو ما ستمنحه ترجمات «هوفمان»، بعد عام ١٨٢٩م، مزيدًا من الأهمية.

^{٢٠١} انظر Sprietsma, p. 95. وهذه الأشعار من أوائل ما كتبه «موسيه».

^{٢٠٢} انظر الفصل الذي كتبه «سبريتسما» حول 88-103 pp. Bertrand et le Provincial.

^{٢٠٣} Le Provincial, 12 Septembre, 1828 (Sprietsma, p. 92). ولنذكر أن «برتران» — إذا ما كان

قد أبدع النوع — فإنه لم يبدع اسم **قصيدة النثر**، الذي لم يستخدمه في أي موضع.

^{٢٠٤} Espagne et Italie. Livre V de Gaspard Les Etudes françaises. هل يجب أن نذكر

et étrangers de E. Deschamps. وبعض Orientales, les Contes d'Espagne et d'Italie de Musset.

• **حب العصر الوسيط، و«القوطي»، و«الآثار»، الذي ستكون «نوتردام دي باري»** مثلاً ساطعاً عليه، إنه «فيكتور هوجو» — حسبما نعلم من خطاب لبرتران^{٢٠٥} — الذي علّم الديجوني الشاب «تَهْجِي» بيوت وكنائس مدينته التي وُلِدَ فيها، الغنية بالماضي، وسيعرف «برتران» كيف يستخدم — كفنان — تصويرية الحياة، ولغة القرون الوسطى: ف «الماسوني» الذي يرى «تماثيل «التاراسك» الحجرية وهي تتقياً ماء أكواخ الاردواز في الهاوية الغامضة للممرات، والنوافذ، ومثلث القبة، والقباب الصغيرة والأبراج الصغيرة»؛^{٢٠٦} ألا يقدم لنا — مثلما يقول «سانت-بوف»، في «لمحة» عن سيرة «برتران» الذاتية — «إحساساً مسبّقاً، في شكل منمنمات، بباريس القديمة، التي يتم النظر إليها، في روعة، من فوق أبراج نوتردام؟».

• **النزوع إلى «الجروتيسك» Grotesque، المرتبط مع ذلك، بشدة، باستلهام** العصور الوسيطة،^{٢٠٧} الذي نَظَرَ له «هوجو» في «مقدمة كرومويل»، ونعلم أن «هوجو» قد جعل منه أحد محركات الفكر الحديث (بالتعارض مع العصور القديمة: فأحياناً ما يمثل «الجروتيسك» «المشوه والمرعب»، وأحياناً «الكوميدي والهزلي».)^{٢٠٨} وفيما يتعلق بـ «الجروتيسك»، يستعيد هوجو «الكائنات الوسيطة»، التي تسكن «التقاليد الشعبية للعصور الوسطى» و«محفل السبت المرعب»، والشيطان، والمزاريب، ويستعيد أيضاً الكوميديا الإيطالية، بالإضافة

^{٢٠٥} «لقد نقلت لي الشغف بالعمارة القوطية ... إن مدينتي التي وُلِدْتُ فيها تظهر أمام عيني في هيئة جديدة، أسير في الشوارع، وأنا أتَهْجَى كل منزل، مثل رجل يبدأ في تعلم القراءة. وأتفحص الآن بنشوة تمتلئ بالفضول الذي لا يُوصَف، العديد من كنائسنا، حيث سمعتُ القداس مئات المرات، دون أن أعرفها». (Lettre citée par Marsan, *Mercur de France* 1^{er} Mars 1925).

^{٢٠٦} «جاسبار الليلي»، ص ٤٧. ويلمح «سانت-بوف» هنا إلى فصل من رواية «نوتردام دي باري»، ويحمل عنوان «باريس على جناح طائر» (Livre III, ch. 2).

^{٢٠٧} منذ ١٨٢٧م، حدثه «روسينو» — وهو صديق «برتران» — عن «المعمار القوطي» لكنيسة شومون، التي نستطيع أن نرى فيها أشكالا غريبة من «الجروتيسك» لقديسين محبوسين في كوات مُكَدَّسة بتماثيل غريبة. (Sprietsma, ص ٣٤).

^{٢٠٨} Préface de Cromwell (1828) publiée Par Maurice Souriau 1897, p. 199

إلى «كالوت،*^{٢٠٩} مايكل أنجلو» «الهزلي»^{٢١٠} (وهو أمر ممتع، إذا ما فكرنا في «برتران»). كانت كتابة «فانتازيات على طريقة «كالوت» مشروعا رومانتيكيا بقدر ما هو هوفماني (نسبة إلى هوفمان)، ولكن لا بد من التأكيد على أن هذه الاتجاهات «الرومانتيكية» الثلاثة: الميل إلى الفانتازي، وحب العصور الوسطى، ودور «الجروتيسك»، قد وجدت — لدى «برتران» — أرضا خصبة تماما، وذلك بسبب مؤثرات شبابه «البورجيني»، ونزعاته المزاجية العميقة، في آن، وعلى غرار «شاتوبريان»، قضى لويس الصغير طفولته في بلد مترع بالأساطير، واسترجع، فيما بعد، جولاته في وادي سوزون، وصيده في «مخاضات تيسي الصاخبة»^{٢١١}، حيث يختبئ «جان دي تبي» «حوري البحر الداهية والخبث»،^{٢١٢} وزياراته لكنيسة نوتردام دي ايتان، «منبع الأشباح والساحرات، وصومعة الشيطان!» ومحفل السبت هذا الذي سيصفه في «جاسبار»، والتقاليد الشعبية لساحل الذهب، ألم تنقل لنا الأوصاف المربعة للمكان؟^{٢١٣} والواقع أن كل هذه الأساطير قد وجدت البيئة الأكثر ملاءمة في نفس خيالية لمراهق حالم بطبيعته، مغرم بالتنجيم والسحر، «يهب نفسه لوهم طفولي»، فيما يقول لنا شقيقه إنه «كان يسمع أصواتا مجهولة كانت ترعاه في سكون الليل»^{٢١٤}. وهكذا، نرى التهيئة لشعر لا ينطوي على أي شيء مصطنع، رغم أنه مسكون بالسحرة والتجليات الفانتازية، لأنه — من

*^{٢٠٩} كالوت، جاك (١٥٩٢-١٦٣٥م): أحد كبار النحاتين الفرنسيين، من أهم أعماله «الفضائع الكبرى للحرب»، كتسجيل لأحوال حرب الثلاثين عاما.
^{٢١٠} السابق، ص ٢٠٠.

^{٢١١} 14. Gaspard de la Nuit, Introduction, p. 14، واسم «تبي» هذا تُسمّى به — كما يقول «برنار» — عدة أنهار صغيرة، تروي السهل بين «ديجون» و«الساون».

^{٢١٢} Jean des Tilles (Gaspard, p. 73).

^{٢١٣} قارن — على سبيل المثال — «محفل السبت الكبير لسحرة اكسوا»، بالقرب من شجرة بلوط جبل «شوفان»، Marion, Légendes et traditions populaires de la Côte d'Or. Lumière. Dijon, 1929.

^{٢١٤} «في زمن آخر، كان سيشعر برائحة الأشياء المحروقة؛ إذ إن العمل الكبير — الذي كان مشغولا به — كان يمكن أن يقوده إلى المشنقة أو المحرقة» (lettre de F. Bertrand á M. Chabeuf, 1886). وقارن — في «جاسبار الخيميائي»، ص ٦١، وفي «حورية البحر» — التلميح إلى «مثلث النار، والأرض، والهواء» (ص ١١٢).

ناحية — يغرس جذوره في أرض بورجينيون القابلة للزراعة، وفيما هو حميمي لدى «آلويزيوس»، من ناحية أخرى، وسيكون له أن يرى — بلا جهد يُذكر — «الحورية» في المطر، و«السندل» في الشعلة، و«جان دي تبي» في جداول المياه.

ولا شك أنها كانت أيضًا فرصة مواتية لبرتران أن يجد نفسه وقد سكن في قلب الرومانتيكية «القوطية»، هذه المدينة القديمة «ديجون»، التي تغنى بها شعرًا ونثرًا،^{٢١٥} والتي كانت تقدم له — من كل ناحية — ذخائر من العصور الوسيطة: كنيسة نوتردام بعذرائها السوداء، ومزاريبها^{٢١٦} والشواخص الدقاقة Jacquemart،^{٢١٧} و«المورميون»، المكان السابق لتنفيذ الإعدامات،^{٢١٨} حيث جرس سان-جان.^{٢١٩} هذا «الطابع المحلي» الشهير، الأثير لدى الرومانتيكيين (الذي بدونه كما يقول «مريميه» — بتهمك عام ١٨٢٧م — «ما من خلاص أبدًا»)،^{٢٢٠} لن يحتاج «برتران» إلى الذهاب بعيدًا للبحث عنه في إسبانيا، أو في الشرق، أو في «إيليري»، فهو في متناول يده، وبضع إشارات محدودة ستكفي لتبرز — من ميدان كوردولييه إلى كنيسة ديجون — عصورًا وسطى حيةً بكاملها، مألوفةً وتصويرية، وحتى لو لجأ «برتران» أحيانًا بصورة شديدة الوضوح وزائدة، إلى سقط متاع مفردات العصور الوسطى، فهو ما يرادف المصطلح الكلاسيكي الجديد، الطنان والغامض، الذي كان يستخدمه في بعض مقطوعات شبابه المنظومة.^{٢٢١} لكن، لا بد أن

^{٢١٥} انظر في «اللذة» (La Volupté (Œuvres en vers de Bertrand, thèse Secondaire de Sprietsma), Hostellerie (p. 5)، والأنشيد الغنائية الثلاثة عن ديجون (ص ٣٠، ٣٢). وفي مقدمة «جاسبار» يرسم «برتران» تخطيطًا للوحة مفعمة بالحياة، لديجون القديمة منذ القرن الرابع عشر حتى الخامس عشر.

^{٢١٦} قارن 104، p. 29، et le Claire de Lune، Gaspard، Introduction.

^{٢١٧} Jacquemart*: شخص من المعدن أو الخشب يحمل مطرقة يقرع بها ساعة الحائط. وهو أيضًا لعبة شعبية.

^{٢١٨} قارن 107، p. 107، Un Rêve (Gaspard).

^{٢١٩} قارن 105، p. 105، La Ronde sous la Cloche (Gaspard).

^{٢٢٠} وبالتحديد، بهدف السخرية من هذا التعسف في استخدام «الطابع المحلي»، تسلى «مريميه» — كما سيقول عام ١٨٤٠م — بأن يكتب الـ «جوزلا»، وهي ذات «طابع» لا يقل أصالة.

^{٢٢١} مثل «مقبرة فونتين Le Cimetière de Fonaine» (١٨٢٧م)، أو «الحج إلى نوتردام في إيتان Pélerinage à Notre Dame de l'Etang» (١٨٢٨م)، اللتين يصف فيهما «برتران» «الطلاء العذب للحقول وسقف الضيعات الصغيرة».

نضيف أن «برتران» ليس مجرد رومانتيكي فحسب، مريض بالتصويرية، يبحث — بأي ثمن — عن الطابع المحلي، فهو — أيضًا، وحقًا — رجل العصر الوسيط، الذي تمثل ديجون المنتمية للقرون الوسطى — بالنسبة له — واقعا جوهريا: عقل مسكون بالرؤى، يعيش في علاقة غريبة مع الشيطان (جاسبار)، وإذا ما كان الفنان «برتران» يستخدم بطريقة شديدة الوعي، آداب ومعتقدات العصور الوسطى، فليس باعتباره أثريا؛ إذ لا ينقب في ماضٍ ميت، لكنه يستكشف عالمه الخاص المليء بالشياطين والأشباح، وهو يسيطر على هذه الشياطين التي تتلاعب به ككاتب، ما من شيء أكثر غرابة، على نحو خاص، من الانشطار الذي يرى «برتران» نفسه — من خلاله — مرتعا للشيطان، أو لـ «سكاربو»، وهو يهلوس، ويتخذ من هلوسته نفسها مادة للفن.^{٢٢٢}

هذا الامتزاج بين الاستبصار والضللال، بين الواقعية والشعر، بين الهلع والسخرية، يمنح أجزاء «جاسبار» الفانتازية وقعا أصيلا، بصورة مؤكدة. من هنا أيضا يتكشف «برتران» عن رجل من العصور الوسطى، قرين لهؤلاء الفنانين الذين يخلطون — في «رقصاتهم الجنائزية» — بين الهجاء الساخر والشعور الصادق بالهلع.^{٢٢٣} ويستمد حوار «سكاربو» الساخر^{٢٢٤} نكهته من ذلك، و«برتران»، لا «هوجو»، هو الذي يوحد الجروتيسك بالفانتازي في «محافل السبت» هذه، حيث نرى السحرة يطيطرون، «البعض فوق المكينة، والبعض فوق الملاقط الصغيرة، و«ماريبا» على يد المقلادة».^{٢٢٥}

هذا الميل إلى «الجروتيسك» أكثر أصالة لدى «برتران» مما لدى أي رومانتيكي آخر، فطبيعة «برتران» العميقة، ومزاجه الفني أيضًا، يحملانه على الاستناد إلى «كالوت» على نحو ما يفعل في «مقدمته»، وفضلا عن التجليات الفانتازية، فإنه يلذ له نحت الشخص الجروتيسك، أو ذات المشية المتخلعة (مثل «أصابع اليد الخمسة»)،^{٢٢٦} أو الـ «مرهف»

^{٢٢٢} قارن «... أحببته، وعيناي محمرتان من كثرة البكاء» (Scarbo, p. 96)، «... وفي أعماق سريري كنت أرصد في هلع اثني عشر صوتا...» (La Ronde sous la Cloche, p. 105).

^{٢٢٣} من المفيد أن نعرف أن «بينيوي» — مدير «الكوليج» (مدرسة ديجون الثانوية)، حيث درس «برتران» حتى عام ١٨٢٧م — كان قد قدم، عام ١٨٢٥م، إلى أكاديمية ديجون، بحثا حول «رقصات الموتى»، نُشر عام ١٨٢٦م (قارن، ملحوظة 30 et 82 (Sprietsma)).

^{٢٢٤} جاسبار، ص ٩٧.

^{٢٢٥} الرحيل إلى محفل السبت (Départ pour le Sabbat (Gaspard, p. 64).

^{٢٢٦} أصابع اليد الخمسة (Les Cinq Doigts de La Main (Gaspard, p. 56).

الذي تشبه أسنانه المشحودة على شكل القرن ذيل التاراسك»^{٢٢٧* ٢٢٨} والمواقف الهزلية الخاصة بالمستشار في «سيريناد»،^{٢٢٩} أو السيد جان الذي تُوقع به الكلاب «التي تجرر سراويله السوداء» «مثل شخص مصاب بالنقرس على عكازيه».^{٢٣٠} يمنح الإيجاز، ووضوح المعالجة، مذاقًا خاصًا لهذه المنحوتات الصغيرة مثلما في «البوهيميين»، أو في «بالي» الموجودة في «كالوت»، التي تزين — بتوفيق كبير — طبعة «ب. جيجان» من «جاسبار الليلي»، ويكاد يكون من السطحي أن نذكر الأهمية التي يمنحها «برتران» — البصري الكبير، وعاشق التصوير الزيتي^{٢٣١} — للمؤثرات التصويرية، والتناقضات العنيفة بشكل خاص، كالأسود على الأبيض، فإذا ما كانت «مؤثرات الليل» تفيض في أعماله (سيطول الحديث لو رصدناها جميعًا)،^{٢٣٢} فلا يرجع ذلك لحب الغموض الليلي فحسب، لـ «الليل وهيبته» (عنوان الكتاب الثالث من «جاسبار»)، بل يرجع أيضًا لذائقته كفنان تصويري، حب الليل، والتناقضات العنيفة، هنا أيضًا، تلتقي ميول «برتران» الشخصية مع تلك الخاصة بالرومانتيكية الهوجوية.

أنريد الآن أن نعرف كيف يعبر «برتران»، في آن واحد — تحت تأثير الأناشيد الغنائية الأنجلوساكسونية والرومانتيكية «القوطية»، وفي ظل انطلاقة لا تُقهر لقوى طبيعته العميقة كشاعر وفنان — من محاولات شبابه (١٨٢٧-١٨٢٨م) إلى صيغته الشخصية والنهائية في «الأناشيد الغنائية النثرية»؟ ينبغي لذلك — ولا يتسع المقام للمقارنة بالتفصيل

^{٢٢٧*} التاراسك Tarasque: مسخ أسطوري.

^{٢٢٨} المراهف Le Raffiné (Gaspard, p. 77).

^{٢٢٩} جاسبار (Gaspard, p. 80).

^{٢٣٠} السيد جان (Messire Jean (Gaspard, p. 81).

^{٢٣١} قارن بعنوان الكتاب الأول لجاسبار: المدرسة الفلمنيكية، والفنانين المذكورين في المقدمة. لقد ترك «برتران» رسومًا تخطيطية على طريقة «هوجو»، وطبعة «بوس» لجاسبار (١٩٢٠م) تضم رسمًا تخطيطيًا، ويحكي أخوه «فريدريك» أنه «كان يرسم أشخاصًا مشنوقين بالفحم والطباشير الأحمر على حوائط الممرات» (قارن (Sprietsma, pp. 232-235).

^{٢٣٢} قارن هذه العناوين الدالة: «صعاليك الليل»، «سيريناد»، «قداس منتصف الليل»، «ضوء القمر»، «الليل بعد معركة ...» دون ذكر «جاسبار الليلي». ومع الرومانتيكية، ولّد هذا الحب لليل، في القرن الثامن عشر (قارن (Van-Tieghm. La Poésie de la Nuit et des Tombeaux au XVIII^e siècle, 1921)، وقد تطور — في آن واحد — على الصعيد الفني والنفسي.

بين قصائد «جاسبار» والنسخ الأولى، المنشورة عام ١٨٢٨ م في صحيفة «لوبروفنسيال» في ديجون — مقارنة «الغسلات» بـ «جان دي تيي»،^{٢٣٣} و«القرع والمزمار»^{٢٣٤} بـ «لحن جان فيتو السحري»، ونسختي «قلعة مولجاست».^{٢٣٥} وسأكتفي بذكر «الحالتين الخاصتين» بـ «ضوء القمر»، كطابع مميز؛ إذ احتفظ بنسختها الأولى «بيتي»^{٢٣٦} أحد أصدقاء شباب الشاعر، وهذه النسخة الأولى تحمل تاريخ منتصف ليلة ٧ يناير ١٨٢٧ م:

في الساعة التي تفصل بين يوم وآخر، عندما تنام المدينة في سكون، استيقظتُ
ذات ليلة شتوية مذعورًا، كما لو أنني سمعتُ من ينطق باسمي إلى جواربي.
كانت غرفتي شبه مظلمة، القمر يرتدي ثوبًا من بخار مثل ساحرة بيضاء،
يحرص نومي ويبتسم عبر زخرفات الزجاج الملون.
دورية ليلية تمر في الشارع، وكلب بلا مأوى ينبح في ملتقى طريق قفر،
والجُدُجُ يغني في بيتي.
وسرعان ما خفتت الأصوات تدريجيًا، كانت الدورية الليلية قد ابتعدت،
وكانوا قد فتحوا بابًا للكلب المسعور المهجور، والجُدُجُ، بعد أن تعب من الغناء،
راح في النوم.
وأنا، أكاد أكون قد خرجتُ من حُلُم، وعيناي ما تزالان مبهورتين بعجائب
عالم آخر، كل ما أحاط بي كان حلمًا ثانيًا لي.
آه! كم هو عذب الاستيقاظ وسط الليل، عندما يوقظك القمر — الذي
ينزل في السر حتى سريرك — بقُبلة حزينة!
وها هي الآن «ضوء القمر»، كما نقرأها اليوم في «جاسبار الليلي»، تسبقها عبارة
توجيهية مستعارة من صرخة «حارس ليلي»:

^{٢٣٣} مقطوعة بتاريخ ١١ أبريل ١٨٢٨ م، نُشِرت في «لوبروفنسيال Le Provincial» في ١٢ سبتمبر ١٨٢٨ م. وقد أُعيدَ نشر غالبية هذه النسخ الأولى في *Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand*, Crés, 1920.

^{٢٣٤} قصيدة منشورة في «لوبروفنسيال Le Provincial»، ١٢ سبتمبر ١٨٢٨ م.
^{٢٣٥} نُشِرت «قلعة مولجاست La Citadelle de Mollgast (sic)» في «لوبروفنسيال Le Provincial» في ٨ مايو ١٨٢٨ م.

^{٢٣٦} ذكر «بيتي» هذا النص — لأول مرة — في *Le Bulletin de l'Académie Delphinale*, 1865, p. 299 وأعاد «سبريتسما» نشره في «مقدمة» *Œuvres Poétiques de Bernard*.

استيقظوا أيها النائمون،
وصلُّوا من أجل الموتى.
آه! كم هو عذب — عندما ترتجف الساعة في قبة الجرس، ليلاً — النظر إلى
القمر بأنفه الشبيه بكارولوس^{٢٣٧} * من الذهب!
كان أبرصان ينتحبان أسفل نافذتي، وكلب ينبح في ملتقى الطرق، وجُدُّد
بيتي يتكهن بصوت خفيض.
لكن سرعان ما لم تعد أذناي تستجوبان إلا صمتًا. كان الأبرصان قد دخلا
مسكنهما القذر،^{٢٣٨} مع لطمات جاكيمار الذي كان يضرب زوجته.^{٢٣٩}
كان الكلب قد سلك شارعًا صغيرًا، أمام حراب البوابة التي أصدأها المطر
وأضجرتها رياح الشمال.
كان الجُدُّد قد راح في النوم، ما إن أطفأت آخر شرارة آخر ضوءٍ لها في رماد
المدفأة.
وأنا بدا لي — إذ الحرارة تسبب التشوش — أن القمر، عابس الوجه، يسحب
لساني مثل مشنوق!^{٢٤٠}

أن تكون القصيدة الثانية أكثر وصفية وتصويرية، فذلك من الواضح إلى حد عدم
الاحتياج للتأكيد عليه، فبرتران يبحث عن الطابع المحلي، لا المرتبط بالعصور الوسطى
فحسب، لكن بمدينة ديجون، وقد أصبحت مفرداته محددةً وتصويرية (الجُدُّد يتكهن،

^{٢٣٧} *كارولوس Carolus: عملة نحاسية سُكَّت في عهد شارل الثامن، ودام استخدامها حتى القرن الثامن
عشر.

^{٢٣٨} تتضمن قصيدة «البرصاء» لبرتران (جاسبار، ص ١٣٩) عبارة توجيهية تقول:

لا تقترب قيد أنملة من هذا المكان
فهنا بيت البرصاء القذر

(قصيدة البرصاء القديمة)

وهي تتعلق ببرصاء «سان جاك دي تريمولوا» في ضواحي «ديجون».

^{٢٣٩} إشارة إلى الديجوني الشهير «جاكيمار دي نوتردام» الذي يتذكره «برتران» في مقدمة «جاسبار»،

ص ٢٩.

^{٢٤٠} ضوء القمر Le Clair de Lune, p. 103.

والبوابة أصدأها المطر)، أما ما هو أكثر لفتاً للانتباه، فهو تحول **النغمة**: حلم اليقظة غير المادي للشاعر تحل محله لوحة صغيرة محددة، ذات لمسة جروتسكية: فالقمر، الذي «يرتدي ثوباً من بخار» أصبح «عابس الوجه»،^{٢٤١} له أنف «شبيه بكارولوس من الذهب»، ويوقظ الشاعر «بقبلة حزينة»، لكنه «يسحب لساني مثل مشنوق»، ويمكننا أن نشعر بمذاق خاص في هذه السخرية الناشزة إلى حدٍّ ما، أو — على العكس — أن نأسف، مثلما يفعل «روهو»^{٢٤٢} و«شواب»،^{٢٤٣} على أن النسخة الثانية تحتفظ بالغنائية والسوداوية الحاملة لقصيدة شبابه. لكن، هل نلوم «برتران» على أنه أصبح «برتران» بكامله؟

واقعة مفارقة في جميع الأحوال: ذلك الاهتمام الذي يبدية «برتران» — وقد وصل إلى امتلاك كامل لفنه — في رفض الاتجاهات الغنائية لنفس هذه الرومانتيكية التي ارتبط بها في جوانب عديدة. إنها الآن طريقة «بارناسية» قبل حالتها النهائية، وهي التي تمنعنا — في «جاسبار» — من الوصول إلى أعماق روحه: ما من بوح في عمله، على الأقل في النثر.^{٢٤٤} هناك — فحسب — بعض التلميحات في أجزاء من «سيلف silves» و«عزة ميتة» و«ربيع آخر» (هي القصائد التي كان يفضلها «سانت-بوف»)، ويمكننا أن نتساءل أيضاً عما إذا كان «برتران» قد تركهم يطبعونها كما هي، وهو الذي يحذف — بعناية فائقة — كل تلميح شخصي (إلى والدته، وإلى أخته، وإلى «شبابه في إيطاليا»)،

^{٢٤١} هل تأثر «برتران» بـ «أنشودة غنائية إلى القمر» الشهيرة لموسيه؟

^{٢٤٢} Das Französische Prosagedicht, Hambourg, 1929, p. 15.

^{٢٤٣} «مغامرة ألويزيوس برتران، الزجاجة في البحر»، أكتوبر ١٩٤٥م L'Aventure d'Aloysius Bertrand, La Bouteille à la mer, Octobre 1945: «كل السحر غير المحسوس للحالة البدائية قد تلاشى».

^{٢٤٤} وبالمقابل، يمكننا أن نقرأ في أشعاره شكاوى مؤثرة حول مصيره. على سبيل المثال في «شكوى»، عام ١٨٣٨م (Euvres Poétiques, p. 102). وفي «حياة أخرى» المكتوبة عام ١٨٤٠م، بعد خمسة عشر شهراً قضاها في المستشفى (السابق، ص ١٠٩):

وا حسرتاه! لم أعد سوى ظل

يتكشف في شحوبه،

هائم، فقير، مريض وكثير

في صحراء ألي!

ونستطيع أن نقرأ أيضاً في أشعار «برتران»، عام ١٨٢٨م، عدة تلميحات غامضة إلى ما يسميها «فتاة النجع».

من مقطوعته «مدفأتي»^{٢٤٥} (التي أرسلها إلى صديقه «برونيو»، في شكلها الأولى، عام ١٨٢٩م).^{٢٤٦} أما بالنسبة لـ «قصائد منفصلة، مقتطعة من مخطوط المؤلف»، و«الملاك» وقصيدة «إلى السيد دافيد، النحات»^{٢٤٧}، التي تؤثر فينا اليوم بشدة:

وقد رجوتُ، وأحببتُ، وغنيتُ، كشاعر فقير معذب!
وعبثاً يفيض قلبي بالإيمان، والحب، والعبقرية!

فلا ينبغي أن ننسى أنها لم تكن — بأية حال — مخصصةً لتشكّل جزءاً من «جاسبار الليلي»، وبالفعل، فالغنائية الحزينة ذات صلةٍ واهية — إلى حدٍّ ما — ببقية العمل. فهدف «برتران» كان أن ينحت — بمهارة مدققة — قصائد قصيرة تصويرية، سيخفف من مذاقها الإيحائي أو الفانتازي موجات من الغنائية العظيمة، فبرتران ينتمي — في جوانب معينة على الأقل — «إلى مدرسة الشكل، التي ستصبح فيما بعد، مدرسة الفن للفن»، مثلما كتب «م. برونو»^{٢٤٨} وهو يتحدث — في مقدمته — عن «أساليب متنوعة، وربما جديدة، للانسجام والطابع المحلي، كنتيجة وحيدة ومكافأة وحيدة» عن «هذيانه الضائع»^{٢٤٩}؛ ولا شك أنه لم يكن تنقصه الخلاء عندما كتب إلى «دافيد»، عام ١٨٣٧م: «لقد حاولت خلق نوع جديد من النثر»^{٢٥٠}.

تقنية «برتران»: التكوين، الإيقاع، الصوتيات

جماليات الإيحاء

والواقع أن تجديد «برتران» الكبير يكمن في محاولته أن يحل فكرةً تقنيةً محددةً، وشكلاً راسخاً تماماً — شكلاً «مرناً، كما يكتب «لالو»،^{٢٥١} دون أن يكون فوضوياً، أبداً، مُحكماً

^{٢٤٥} في الكتاب السادس من «جاسبار»، سيلفي، ص ١٧٠.

^{٢٤٦} ذكره «سبريتسما»، ص ١٣٩، ١٤٠.

^{٢٤٧} مكتوبة عام ١٨٣٨م، خلال إقامة «برتران» في المستشفى، حيث كان يُحتَضَر؛ وكان قد ارتبط بصداقة دائمة وحارة ومتبادلة بدافيد، الذي سبق أن قابله عند «راندويل» (Sprietsma, pp. 203-204).

^{٢٤٨} Histoire de La langue française, t. XII, L'époque romantique, p. 258.

^{٢٤٩} «جاسبار الليلي»، ص ٣٣ Gaspard de la Nuit.

^{٢٥٠} خطاب إلى «دافيد دانجر»، ١٨ سبتمبر ١٨٣٧م، مذكور في A. Séché, Les derniers jours d'Al.

Bertrand (Mercure de France, 15 Mai 1905).

^{٢٥١} Vers une Alchimie Lyrique (Les Arts et le Livre, 1927, p. 45).

فنيًا، ومتسقًا منهجيًا — محل فكرة الغنائية التلقائية، التي تخلق الإيقاع بنفسها، بلا قواعد ولا منهج.

ومثلما تبني آخرون شكل «السوناتا» في النظم، تبني «برتران» شكل «النشيد الغنائي»، المكون من ستة مقاطع (أحيانًا خمسة أو سبعة)، وذلك حتى الكتاب الرابع، على الأقل، الذي — انطلاقًا منه، على ما يلاحظ «برتران» نفسه — «لا تصبح بعض القصائد مثل سابقتها، مقطعةً بانتظام في مقاطع».^{٢٥٢} لكن نفس ملحوظة «برتران» (الموجهة إلى ناشره) تفيدنا بأن هذه الكتب الثلاثة، الرابع والخامس والسادس، كانت — بسبب ذلك — «أقل أهمية من وجهة نظر المؤلف»، من الواضح إذن أن هذه القصائد النثرية كانت متميزة — في رأي «برتران» — بالتكوين من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع، وأنه كان يهدف إلى منحها شكلًا ثابتًا، مشابهًا لشكل النشيد الغنائي. رد فعل — ربما — ضد الاتجاه المؤسف نحو التدفق، الذي أفسد بعض قصائد «رابيه»، و«ترجمات» نوديه، فبرتران يشعر بضرورة تلخيص القصيدة، وتركيزها حول العناصر الموحية، الأساسية، بمنع هذا الميل — الكامن دائمًا في النثر — إلى التأمل الأخلاقي، والبوح الغنائي. وثمة مثال سيبين لنا كيف سيستعيد «برتران» ويصلح من مقال حول أحداث آنية، نُشرَ عام ١٨٣٠م في «لوسبكتاتور» — وهي جريدة كانت تصدر في ديجون — ليحوّله إلى قصيدة يدرجها في «جاسبار»، ونقطة الانطلاق هي دائمًا حلم يقظة حول موضوع مستمد من الواقع — واقع اللحظة، ما نسميه «حدث الساعة» — وسواء تعلق الأمر بـ «أخلاقيات اللعبة»، أو بمشهد في السيرك، فالموضوع ليس أساسيًا، لكنها الصياغة الشعرية التي يمنحها له «برتران» أو «بودلير» أو «مالارمي».^{٢٥٣} والمقارنة الدقيقة بين نسختين من «أكتوبر» ستوضح لنا أن التقنية قد تغيرت، في نفس وقت تغير مفهوم الموضوع.

^{٢٥٢} تعليمات «برتران» إلى الناشر «راندويل»: ثلاث ورقات مزدوجة، أوردها «ب. جيجان» في طبعة Gaspard de la Nuit, Payot, 1925, p. 265.

^{٢٥٣} بودلير، في «أخلاقيات اللعبة» Morale du Joujou (قصيدة مستمدة من مقالة)، و«مالارمي» في «مشهد مقطوع» Un Spectacle Interrompu. ونذكر لمالارمي المقالات الموصوفة بأنها أوائل، باريس، الرائعة والشكل الوحيد المعاصر، لأنها، منذ زمن بعيد، وإلى هذا الحد أو ذاك قصائد، هكذا ببساطة، غنية، بلا قيمة، مقطعة أو على خلفية محصورة.

«والمأخذ النقدي، في اعتقادي، هو اعتبارها — في صالة التحرير — نوعًا مستقلًا» (La Musique et les Lettres, Notes, Œuvres de Mallarmé, Pléiade, p. 665).

أكتوبر (نص من «جاسبار الليلي»)[†]

أكتوبر (مقال من عام ١٨٣٠م)*

لقد عاد السافواريون الصغار،
وصراخهم يستجوب الآن صدى حينًا،
ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون
الشتاء.

أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يلطم أبواب
منازلنا، ومطر متقطع يغمر زجاج
النافذة المصدوم، والريح تنثر أوراق
«الدب» الميتة في الداخل المنزوي.

ها هي سهرات العائلة تأتي في عذوبة
بالغة، عندما يكون الخارج كله جليدًا،
طبقات من الجليد وضباب، وعندما
تزهو ورود الياقوت على المدفأة في جو
الصالون الدافئ.

ها هو عيد القديس مارتان يأتي
بمشاعله، وعيد الميلاد وشموعه، رأس
السنة وألعابها، الملوك وحبّات فولهم،
الكرنفال وصولجان مهرجيه.

وأخيرًا، عيد الفصح، بتراتيل الصباح
المرحة، عيد الفصح الذي تتلقى الفتيات
فيه القربان الأبيض والبيض الأحمر!
عندئذٍ، سيكون بعض الرماد قد مسح
عن جباهنا ملل أشهر الشتاء الستة،
وسَيُحْيِي السافواريون الصغار النجع
الذي وُلِدُوا فيه من أعلى التل.

لقد عاد السافواريون الصغار، وها هو
صراخهم يستجوب الآن صدى صوت
حينًا، ومثلما يسبق السنونو الربيع،
يسبقون الشتاء.

لقد عاد السافواريون الصغار، وأصواتهم
الشابة تقرر الآن صدى صوت حينًا. كان
السنونو يتبع الربيع، وهم يسبقون الشتاء،
والمطر المتقطع، الذي يضرب زجاج نوافذنا،
وناقوس «سانت آن» الذي يرن في كآبة
بالغة، والمتسولة التي تحرك رماد مدفأتها
الصغيرة، والشبان المتعجلون المتدثرون
بمعاطفهم، والفتاة العابرة التي ترتدي
معطفها المبطن بالفراء، والعربة الثقيلة التي
تهتز على ضربات سوط الحوذي، وأشجار
كستناء متنزهاتنا التي تتأوه، جرداء عارية،
والريح التي تكنس من وجه الأرض الأوراق
الميتة، وذلك الأفق الشاسع بلا لون، بلا
أبعاد، الذي تستجديه، بلا جدوى، النظرات
العابسة، من المتاريس، كل شيء يدعونا إلى
أن نأوي إلى محباتنا الأسرية، ونضيق دائرة
ملاهيها، ورغم هذا، فهي ليالي السهر
بجوار النار تجيء، السهرات المسرحية، عيد
القديس مارتان ومشاعله، عيد الميلاد
وشموعه المضيئة، رأس السنة وأوراق الزينة،
الملوك، وحلوى الفول، الكرنفال وصولجان
مهرجيه، وأخيرًا عيد الفصح. عندئذٍ، سيكون
قليل من الرماد قد مسح الملل عند جباهنا،
وسوف يُحْيِي السافواريون الصغار من أعلى
التل النجع الذي وُلِدُوا فيه.

* يذكره «سبريتسما» في أطروحته، ص ١٤٩.

† «جاسبار الليلي»، ص ١٧٥.

وكما نرى، فالنص الأول أكثر وصفيةً وحكايةً، بينما الثاني أكثر إيحاءً، لقد ألغى «برتران» كل الإشارات الديجونية الخالصة، الموجهة إلى قراء «لو سبكتاتور»، والتصويرية المفرطة قليلاً ما في المحلية والمتسلسلة في البداية، على نحو خاص، واحتفظ فقط ببعض التفاصيل الملموسة التي تميز الفصل السنوي (وتجعله أكثر إيحاءً: تحل «الريح تنثر أوراق الدلب الميتة في المدخل المنزوي» محل «الريح التي تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة»). ويفرض — بشكل خاص، على مقطوعته — التقسيم إلى مقاطع، يُكوّن كل منها لوحة صغيرة متميزة، ويتجنب الشاعر الربط، والانتقالات، التي كان الصحفي يسعى لها (أُلغيت — على سبيل المثال — الجملة الخطابية الطويلة: «المطر المتقطع ... الريح ... ذلك الأفق ... كل شيء يدعونا إلى أن نأوي إلى محباتنا الأسرية»). ويتسارع الإيقاع ليقودنا — عبر موكب سريع من الأعياد — نحو عيد الفصح، نقطة نهاية الشتاء، ومقطع يتوج القصيدة، في حين أن عيد الفصح — في النثر — كان يُغلق التعداد في كلمتين، وأخيراً، يستعيد «برتران» — كرجع صدى، كي ينهي مقطوعته — مقطعه الأول، وفقاً لتقنية «شعرية» سبق اختبارها.^{٢٥٤}

ها هنا، نرى «إبداع» برتران — في الصميم — وبراعته التقنية، التي ربما لم تكن بلا مخاطر، فإذا ما كان التقسيم إلى مقاطع يسمح بمنح القصيدة بناءً أكثر دقة وتوازناً أفضل، فلا نستطيع أن نمنع أنفسنا من اكتشاف ميكانيكية معينة في تكوين من هذا النمط؛ إذ يقطع النص بطريقة عشوائية — على نحو أو آخر — إلى «شرائح» من نفس الأبعاد، ونشعر بقلق عندما نفكر أن نسقاً كهذا يسمح لأي كاتب فقير الموهبة بالحصول على «قصيدة»، انطلاقاً من مقال في جريدة.

وعلى أية حال، فما إن يتضح المظهر «الفني» والشكلي الإراديان لقصائد «برتران» الغنائية، حتى يقودنا كل شيء إلى أن نتعرف فيه على تقنية شديدة الدقة، لا تترك شيئاً للصدفة (هل يجب أن نقول للتلقائية؟)، لا معمار القصيدة العام، ولا معمار المقطع، ولا تركيب الجملة، سواء تعلق الأمر باختيار الكلمات أو بنظامها.

(١) إن البحث — بالنسبة لمجمل القصيدة — عن وحدة «معمارية» (الذي تم تسهيله بالبناء في مقاطع) محسوس للغاية، لكن التصميم — مع ذلك — لا يتغير أبداً،

^{٢٥٤} سبق أن رأينا هذا النسق لدى «بارني» (الأغنية الثامنة)، ولدى «شاتوبريان» (أغنية حب إلى أتالا).

فما بين فاتحة وخاتمة، هناك ثلاثة أو أربعة مقاطع موزعة بشكل متماثل، هذا التماثل الذي يتم التشديد عليه — بشكل عام — بطريقة مدرسية، وذلك بتكرار نفس الألفاظ في بداية كل مقطع: ففي «كوخي القش»، هناك ثلاثية^{٢٥٥} الصباح، المساء، الليل:

ولكن الشتاء، أية متعة! عندما في الصباح ...
أية متعة! في المساء ...
أية متعة! في الليل ...

ونجد نفس التركيب، مع «التكرارات» الثلاثية في «قداس منتصف الليل»،^{٢٥٦} وأربعة تكرارات في «الغرفة القوطية».^{٢٥٧} وفي «ضوء القمر»، كما سبق ورأينا، فيما بين الفاتحة والخاتمة — المخصصتين للقمر، واللتين تتبعان نسقاً سبق أن استخدمه «رونسار»^{٢٥٨} — يمدد المقطع الثاني للموضوعات الثلاثة التي ستتطور في المقاطع الثلاثة التالية: البرصاء، الكلب، الجُدُد.

بين هذه المقاطع، تدخل — أحياناً، وإن يكن نادراً — لازمة مخصصة للتأكيد على حركة مستمرة، في «الصيد»،^{٢٥٩} «وكان الصيد يمضي، والنهار كان مضيئاً»؛ وفي «البغالون».^{٢٦٠} إنها طريقة عادية في الأناشيد الغنائية الشعبية، وعلى سبيل المثال، في ترجمات «لويغ-فيمار»، كما نجدها في أناشيد «فيكتور هوجو» الغنائية المنظومة، واستطاع «برتران» استعادتها في مقطوعاته الأولى (تحمل «البغالون» تاريخ ١٨٢٧م)،

^{٢٥٥} هذا البناء المتماثل لا نجده في النص الأول، نص عام ١٨٢٩م (قارن بما سبق، ص ٧٤، ٧٥)، ويبدو أن «برتران» قد استخدمه بطريقة أكثر منهجية.

^{٢٥٦} «جاسبار الليلي»، ص ٨٥.

^{٢٥٧} المرجع السابق، ص ٩٥.

^{٢٥٨} في قصيدة «عندما أكون عشرين أو ثلاثين شهراً» (Odes, Livre IV, 10, Œuvres, Pléiade, t. I, p. 544)، حيث يعلن — في البداية — موضوعاته المختلفة (وهي ما أشدد عليه) التي سيطورها فيما بعد، في كل مقطع:

إلى الصخور أشكو ذلك،

إلى الغابات، إلى الكهوف، إلى الأمواج.

^{٢٥٩} «جاسبار الليلي»، ص ١٢٩.

^{٢٦٠} «جاسبار الليلي»، ص ١٥٢.

إضافةً إلى طريقة نهاية المقطع ذات الصدى، التي سيتخلّى عنها فيما بعد.^{٢٦١} لكنه — في الأعمال التالية — سيتبنى، عن طيب خاطر، نسق استعادة المقطع الأول كمقطع ختامي، ويقفل العمل على نفسه، نجد هذا النسق لا في «أكتوبر»^{٢٦٢} فحسب، بل أيضًا في «المساء على الماء»،^{٢٦٣} و«ربيع آخر»،^{٢٦٤} و«الخيماي»:^{٢٦٥}

لا شيء أيضًا! وعبثًا تصفحتُ طوال ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ، على ضوء المصباح الشاحب، كُتِبَ ريمون لول الغامضة!

* * *

لكن لا شيء أيضًا! وطوال ثلاثة أيام أخرى وثلاث ليالٍ أخرى، سأتصفح، على ضوء المصباح الشاحب، كُتِبَ ريمون لول الغامضة!

كل هذه الأساليب البنائية — التي سأصفها بأنها أساليب «دائرية» — هي من الوسائل التي تسمح للكاتب بالتركيب، بدلًا من العرض، بشكل خَطِّي (وهو عيب بعض القصائد الغنائية الطويلة والرابسودية، مثل نشيد «حسن أغا» الغنائي)، وتنظيم أجزاء قصيدته بطريقة موسيقية تقريبًا، وتأسيس توازن معماري، إن الإرادة التركيبية والفنية تقود وتراقب الإلهام بلا انقطاع، كما سيكون عليه الحال بالنسبة لكل «شعراء النثر»، الذين يسيطر عليهم هاجسٌ جمالي شكلي ومحدد تمامًا.

(٢) ونفس الملاحظات ستطبق على تركيب المقطع، وتنظيمه التماثلي مع ملاحظة أهمية نسق الطباعة الذي يستخدمه «برتران»، بصورة منهجية تقريبًا، مثلما يستخدم شعراء العروض تغيير السطر ليفرضوا وقفَةً ما، وترقبًا معينًا، إنها «الشَّرطة» التي سيكثر استخدامها عند «رامبو» و«مالارمي»، وتؤكد الشَّرطة — في فصلها بين أجزاء

^{٢٦١} أوضحه في «الغسلات» (١٨٢٨م)، حيث تنتهي أربعة مقاطع — من ستة — بنفس الكلمات: «في المياه ... في مجرى المياه ... على شاطئ المياه» (أُعيدَ نشر «الغسلات» في مقدمة طبعة Asselineau، 1868). ونجد نفس النسق في «أغنية ناهاندوف»، حيث تنتهي جميع المقاطع بجملة «ناهاندوف، أيتها الجميلة ناهاندوف!» وفي الكثير من الأناشيد الغنائية الأجنبية، ومن بينها «جوك دازلدين».

^{٢٦٢} قارن بما سبق، ص ٦٥ و٦٦.

^{٢٦٣} «جاسبار»، ص ٢٠٠.

^{٢٦٤} المرجع السابق، ص ١٧٩.

^{٢٦٥} المرجع السابق، ص ٦١.

السرد المختلفة — على تركيب المقطع: بناء ثلاثي في «جَد أبي»،^{٢٦٦} ورباعي في «الرجل الثاني»،^{٢٦٧} وتركيب أكثر تعقيداً — ويمكن وصفه بأنه متعدد الأصوات — في «حلم»،^{٢٦٨} حيث تتابع ثلاثة أفعال بشكل متوازٍ، بفضل الشُّرطة، وكل مقطع يستعيد — على التوالي — الموضوعات الثلاثة:

... - نحلة على الأسوار التي شققها القمر، - غابة تخترقها دروب ملتوية -
والمورمون محتشدون بالقبعات وأغطية الرأس.

ويصبح الإيقاع نفسه محسوساً بصورة أكبر بهذا التقسيم للجملة، أو المقطع، إلى عناصر ذات أطوال متباينة، نرى الإيقاع يتسع — على سبيل المثال — في سلسلة من أساليب التعجب التي تستهل «الرجل الثاني»:

جحيم! جحيم وفردوس! - صرخة يأس! صرخة فرح! تجديف المنبذين!
حفلات المصطفين الموسيقية! - أرواح الموتى الشبيهة بسنديان الجبل وقد
اقتلعت الشياطين!

والأثر الناتج مزدوج: أثر التناقض بتجميع أساليب التعجب المتضادة، اثنين اثنين،
وأثر اتساع الإيقاع، حيث ينقسم المقطع إلى أجزاء ذات أطوال متزايدة.
وفي موضع آخر، وبتوافق مع المعنى، سنأتي الشُّرطة، على النقيض، لتكسر الإيقاع،
وتُنتِج أثر الانقطاع:

لكن سرعان ما ازرقَّ جسده، شاحباً مثل شمع الشمعة، وامتقع وجهه واصفراً،
مثل شمع الذُّبالة الأخير - وفجأةً انطفأ.^{٢٦٩}

^{٢٦٦} «ولاحظت في رعب أن عينيه كانتا فارغتين، رغم أنه بدا كأنه يقرأ، وأن شفتيه كانتا جامدتين، رغم أنني سمعته يصلي، وأن أصابعه كانت عاريةً من اللحم، رغم أنها كانت تلمع بالجواهر!» («جاسبار»، ص ١١٠).

^{٢٦٧} «جاسبار»، ص ١٨٠ (والمقاطع الأربعة، المتضمنة فيما بين الاستهلال والختام، مبنية بطريقة واحدة، ومقسمة إلى أربعة أجزاء منفصلة بالخطوط الصغيرة).

^{٢٦٨} «جاسبار»، ص ١٠٧.

^{٢٦٩} سكاربو، «جاسبار»، ص ٢١٧، وقارن بخاتمة «كمان جامبو الأوسط»: «ليذهب إلى الجحيم جوب هانز العوَّاد الذي باع لي هذا الوتر! صرخ معلم جوقة الترتيل وهو يضع الكمان الأوسط المليء بالغبار في علبته المتربة، كان الوتر قد انقطع» («جاسبار»، ص ٥٨).

وفي هذه الحالة الأخيرة، تعمل الشرطة بطريقة الإرجاء، وتسمح أيضًا بإطلاق خاتمة مفاجئة، بل تستطيع حتى أن تبرز كلمة دالة، لا تسمح علامات الترقيم بفصلها:

كم ضحك هازئاً ذلك المجنون الذي يهيم كل ليلة، عبر المدينة المهجورة، وعين
على القمر والأخرى - مفقوءة!^{٢٧٠}

(٣) وسواء كان إيقاع الجملة مشددًا عليه بالشرطة أم لا، فعلينا - في جميع الحالات - ملاحظة تنوعه وقيمه التعبيرية: من هنا، يبدو «برتران» خبيرًا حقيقياً بالنثر، بارعًا في الإيحاء بالفكرة من خلال الإيقاع: إيقاع حيوي، صارم، لـ «المرهف»،^{٢٧١} بخاتمته ذات الثمانية مقاطع التي تذكرنا بمونولوج «فيجارو» الشهير:^{٢٧٢}

هل كنا سننخيل أبدًا / عند رؤية قيافتي المضحكة الأنيقة / أن الجوع المتوطن
في معدتي / ي سحب منها - هي المعذبة - ! حبلاً! يخنقني كمشنوق!

إيقاع احتفالي لحلقة السحرة، الذين تجتاز أصواتهم الظلمات^{٢٧٣} - «في شكل موكب» (وعلينا ملاحظة كيف أن «في موكب» ستكون أقل طنطنة)، إيقاع راقص، في غاية التحديد، لـ «أغنية الأقمعة».^{٢٧٤}

... لهذا البهاء السحري / للثريا / لهذه الليلة الضاحكة / مثل النهار.

يستخدم «برتران» كل حيل النثر، وثمة مثال مذهش نراه أكثر حرية مما في النظم. لقد نجح «برتران» في خاتمة «مكتب خدمة المساء»:^{٢٧٥} «وأنا الحاج، راکعًا على انفراد

^{٢٧٠} المجنون، (جاسبار، ص ٩٩). وقارن - على سبيل المثال - لدى «لافونتين»:

يصل الرجل صاحب الكنز، ويجد نقوده
ضائعة.

^{٢٧١} «جاسبار»، ص ٧٧.

^{٢٧٢} «طُموح بتفاخر، مثابر بحكم الضرورة، لكنه كسول ... في مرح! خطيب عند الخطر، شاعر عند الراحة، موسيقي حسب المناسبة، عاشق في هبات طائشة، شاهدت كل شيء، وفعلت كل شيء، واستنفدت كل شيء ...» (3. Le Mariage de Figaro, acte V. sc. 3). وسواء تعلق الأمر بـ «فيجارو» أو بـ «المرهف»، ألا يقوم الإيقاع وحده بإبراز الشخصية، بدقته وطلاقة؟

^{٢٧٣} «الدورية تحت الجرس» La Ronde sous la Cloche, p. 105.

^{٢٧٤} ص ١٦٤.

^{٢٧٥} ص ١٨٠.

تحت الأرغن، بدا لي أنني أسمع الملائكة وهي تهبط من السماء في تناغم». معجزة صغيرة من الاستحضار المتساق والإيحائي، سواء عبر الصوتيات اللينة، الرطبة، والمتحركة (Agenouillé راع، Ouir أسمع، Mélodieusement في تناغم)، أو عبر الحركة المتعرجة لجملة تمتد إلى «الطرف النهائي».^{٢٧٦} والواقع أن هذا الموضوع كان قد عالجه، في شبابه، في منظومة من ثمانية مقاطع، وها هو ما استخلصه منها:^{٢٧٧}

وأنا الحاج لوتاس
مشبع بالأمل والكآبة،
أصلي بورع متواضع،
وكنت أنهد على انفراد: هل،
هل هو أنتم أخيراً، أيها الرب المخلص؟

مقطع لا هو بالبطيء ولا المتجانس، بل العكس تمامًا! ويتضمن «على انفراد: هل» المزعجة حقًا ... فالنثر (نثر «برتران» على الأقل) يتأكد إذن بصورة أكثر سلاسة، وأكثر غنى من الشعر ذي الشكل الثابت.
وعلينا أن نلاحظ — مع ذلك — أن «برتران»، في أغلب الأحيان، يتجنب «الطلاوة» (التي كثيرًا ما سعوا إليها في نثر القرن الثامن عشر الشعري) أحيانًا بتمزيق الجملة بالشروط:

وأيضًا، - فلو لم يكن منتصف الليل، - تلك الساعة التي شعارها التناين
والشياطين! - والعفريت الذي يسكر من زيت مصباحي!^{٢٧٨}

وأحيانًا بفرض قطع «جامد» بعد e الصامتة:^{٢٧٩}

^{٢٧٦} بانسجام يتوافق مع الهبوط، وهي موحية، لا بسبب صوتياتها فحسب، لكن أيضًا لمعناها، رغم عدم التناسب الواضح للألفاظ.

^{٢٧٧} «الأغصان الصغيرة Les Rameaux» (١٨٢٩م)، (Euvres poétiques de Bertrand, p. 53). ويمكننا أن ندرك هنا مدى قصور البيت المكون من ثمانية مقاطع في الإيحاء بالسوداوية أو التأمل.

^{٢٧٨} «الغرفة القوطية La Chambre Gothique» (جاسبار، ص ٢٥).

^{٢٧٩} في حين أن القطع العادي، الذي يحدث قبل الـ e الصامتة «يعمق الإيقاع»، ولا يحدث قطيعة: Les montagnes, les prés. وسنرى أمثلة فيما يتعلق ببودليير و«دوروتيه الجميلة» فيما بعد (ص ١٦٥).

Chacun d'eux avait pour cuillère//l'os/de l'avant-bras d'un mort.

كل منهم كانت له كملعقة // عظمة / من مقدمة ذراع ميت.^{٢٨٠}

إنه يبحث — فيما يبدو — عن النهايات الحادة للمقاطع،^{٢٨١} وعن «وقفات» العبارات الموجزة (على عكس الإيقاع الخطابي الذي يأخذ في التضخم):

... خادمة دار الضيافة / التي تعلق على النافذة / طائر تدرج ميت.^{٢٨٢}

أي طريق أنجز منذ النثر «الموزون»، وفترات «قصائد» النثر الجميلة في القرن الثامن عشر، وأيضاً في القرن التاسع عشر، مع «مارشيني»! إنها جُملة «برتران» المتوترة والسريعة التي انتهت إليها كل المحاولات، بدءاً من «أوسيان» إلى «جوزلا»، ولا ينطبق ذلك على الإيقاع فحسب، فبعد عديد من كُتَّاب النثر الشعري، الذين يسكبون بغزارة — في الأذن — طوفاناً من المقاطع اللفظية الرخيمة والعذبة، يتخلى «برتران» عن هذا المفهوم القَبلي للطلاوة الغزيرة، لهذا الأسلوب السيال على نمط واحد، وينوع الصوتيات في ارتباطها بالفكرة، ولا يخشى الأصوات القوية، ولا التناقضات الحادة، ستتكدس النهايات المقفلة بفعقاتها في خاتمة «متسولو الليل»:^{٢٨٣}

وهكذا حدث أن تَعَلَّقَ على نار الشعلات، مع متسولي الليل، وكيلاً في البرلمان،
كان يسعى إلى مغامرات عاطفية، وصبية العسس الذين كانوا يحكون، دون
ضحك، مآثر بنادقهم القديمة الفاسدة.

وسوف تستدعي الحروف الصافرة — بداهةً — صغير جهاز التقطير في
«الخيمايئي»،^{٢٨٤} وسيوحي حرف الراء r في «البرصاء» بـ «كركرة ثرثرة الساهرين
المزعجة».^{٢٨٥}

^{٢٨٠} «الرحيل إلى محفل السبت»، ص ٦٣. واستخدام كلمة من مقطع واحد l'os (عظمة)، لهو بليغ أيضاً.

^{٢٨١} قارن — في Violé de Gamba — نهاية المقطع المذكور من قبل، ص ٨٠، هامش ٢٥٦.

^{٢٨٢} «هارلم» Harlem, p. 46.

^{٢٨٣} ص ٧١.

^{٢٨٤} «إن لم يكن، مع صغير جهاز التقطير المتلألئ» (L'Alchimiste, p. 61). ويمكننا أن نراجع في كتاب «Le Vers Français de M. de Grammont, Delagrave» كل الجزء المخصص لـ «الأصوات كوسائل تعبيرية»، الذي يظل صائباً.

^{٢٨٥} ص ١٣٩.

ومن بين كل هذا الجناس، الذي يستخدمه «برتران»، بشكل منهجي حقًا، فإن بعضه لا يخلو من نكهة هزلية — «القرقرة الساخرة» لـ «كمان جامبا الأوسط»^{٢٨٦} — حيث قعقة عظام الموتى التي تُدوي بدعابة جنائزية، في الجملة التي كان «برتران» يأمل ألا يُسمع فيها «سوى الهيكل العظمي للجندي الألماني المرتزق»؛^{٢٨٧} وثمة تصويرية ساخرة ماكرا في استدعاء الصبي «البغاء» في «أصابع اليد الخمسة»^{٢٨٨}، و(بقريحة تنتمي تمامًا لرابليه) في استدعاء الحاخامات اليهود، الذين «يدندنون، ويخنخنون، ويبصقون، أو يتمخطون»، في «الliche المدببة»^{٢٨٩}.

والواقع أن في استخدام «برتران» للقيمة التعبيرية للأصوات، تبهنا — بشكل خاص — الطريقة الواعية التي يستخدمها بها، وقبله، حدد «ديدرو» الإيقاع الشعري باعتباره «توزيعًا معينًا للمقاطع اللفظية الطويلة والقصيرة، الجامدة والرخيمة، المكتومة والعالية ... المماثلة للأفكار التي تتوفر عليها، والتي تشغلنا بشدة، والأحاسيس التي نشعر بها والتي نريد إثارتها، والظواهر التي نبحت فهم أعراضها ...»^{٢٩٠}. لكن هذا التناسب بين الأصوات والأفكار أو المشاعر — بالنسبة لديدرو — تلقائي تمامًا، إنه فن «مستلهم من ذوق طبيعي، من حركية الروح والحساسية»، و«برتران» نفسه بعيد عن التأليف استنادًا إلى الإلهام، والاستسلام لنوع من الغنائية الفياضة، فنحن نشعر دائمًا — خلال قراءته — بسيطرة فنان يراقب ويوجه، بشكل شديد الوعي، كل مؤثراته، ودراسة تنقيحاته العديدة تكفي — فضلًا عن ذلك — لإثبات مدى العناية التي يوليها لصياغة الشكل: كاتب بعيد عن الارتجال، فنان متشدد، مدقق، ومثابر.

ويؤكد لنا ذلك شقيقه وصديقه «بيتي»: كانت منضدته «منثورة بالمسودات، المشطوبة والممزقة»^{٢٩١}، لقصائد كان ينقحها «ويصقلها باستمرار»^{٢٩٢}. وسبق أن تحدثت عن

^{٢٨٦} «جاسبار»، ص ٥٨. وكلمتا gargamelle و gargouille، اللتان صاغتهما اللغة الشعبية، هما كلمتان صوتيتان حقيقتان، تقلدان الأصوات الصادرة من الحلق.

^{٢٨٧} «الغرفة القوطية»، ص ٩٦.

^{٢٨٨} ص ٥٦.

^{٢٨٩} ص ٥١.

^{٢٩٠} ديدرو، صالون ١٧٧٦م، مقال Lautherbourg.

^{٢٩١} خطاب إلى M. Chabeuf، مذكور في أطروحة «سبريتسما»، ص ٢٣٤.

^{٢٩٢} A. Petit, Louis Bertrand, Souvenirs de Dijon (Mémoires de l'Académie Delphinale.

1865).

نصوصه المتنوعة في حديثي عن نسختي «ضوء القمر»، وفي مخطوط عام ١٨٣٦م، الذي نشره «ب. جيجان»، ثمة عدة تصحيحات أيضًا، والواقع أن النتائج التي تقودنا إليها دراسة هذه النصوص المختلفة والتصحيحات، هي — دائمًا — نفس النتائج، وهي من نوعين:

أولاً، يُصحح «برتران» نفسه بذوق دقيق وسليم، مبتعدًا — أكثر فأكثر — عن التشدق بالكلام «الشعري»، ليضع — بدلًا مما هو عادي أو تقليدي — صياغات إيحائية أو تصويرية، باحثًا عن الطابع، أكثر من بحثه عن موسيقى العبارات، ولن نذكر سوى مثال واحد، وهو ما كان — عام ١٨٢٨م — المقطع الأول من «قلعة مولجاست»: ٢٩٣

يتخذ نهر «أودير» — أمام «مولجاست» — مجرىً هادئًا، إلى حد الاعتقاد أنه قد توقف للحظة، وفي منتصف الـ «أودير»، أمام أسوار المدينة، تنتصب القلعة، محاطة بحظائر متينة من قصب، وصفين من الأوتاد الخارجة من الماء، والعسكر المجندون يحتلون الأبراج الدائرية والمربعة، ودخان المدفع يخرج في سحبات خفيفة من الفوهات العميقة، ومدافع الحنشية ترمي — وهي تصفر — بالسنتها على الأمواج الهادرة.

وها هو ما أصبح عليه في «جاسبار»: ٢٩٤

كم هي هادئة ومهيبة القلعة البيضاء، على الـ «أودير»، بينما كل فوهات المدافع تعوي ضد المدينة والمعسكر، ومدافع الحنشية ترمي — وهي تصفر — بالسنتها على المياه ذات اللون النحاسي.

يحذف «برتران» كافة التفاصيل الخاصة بالوصف العادي، والصفات غير المفيدة (سحابات خفيفة، فوهات عميقة)، والمفردات الشعرية التقليدية (أمواج)، ويضيف بعض علامات الألوان (بيضاء، اللون النحاسي)، ويبحث — بشكل خاص، عبر بضع كلمات منتقاة بدقة — عن مؤثر التناقض: «هادئ ومهيبة» تشكل تناقضًا مدهشًا مع

٢٩٣ نُشر في «لوبروفنسيال Le Provincial»، ٨ مايو ١٨٢٨م، وذكره B. Guégan dans Le Keepsake

.fantastique d'Aloysius Bertrand, Paris, La Sirène, 1923

٢٩٤ «قلعة ولجاست» La Citadelle de Wolgast (sic), p. 210

«تعوي» و«ترمي وهي تصفر».^{٢٩٥} وبعد تحويلها، وإعادة بنائها، تصبح الجملة موحية وملونة.

الملاحظة الثانية: هنا نرى كل ما اكتسبته الصياغة الثانية، بعد تخفيفها من التفاصيل المملة، الملخصة في صورتين مدهشتين ومتعارضتين، والواقع أن دراسة النسخ المختلفة، عند الحصول عليها، تكشف أن الثانية — دائماً — أكثر إيجازاً وأسرع من الأولى، فبرتران (مثل «رامبو» و«مالارمي» فيما بعد)، يذهب دائماً في اتجاه الحذف والكثافة، وهو أمر حقيقي منذ «نثره» الأول الذي كتبه عام ١٨٢٦م،^{٢٩٦} والذي ينحو به نحو شكل ثانٍ، بالحذف بالريشة، وثالث، بالحذف بالقلم الأزرق، وسيكون ذلك هو واقع جميع المقطوعات التي سيصححها فيما بعد، وهذا الإيجاز، وهذه المراجعة، سيكسبان الأسلوب عنفواناً وقوةً إيحائية تعوضه — ربما — عما فقدته من طاقة موسيقية، ولا بد — من وجهة النظر هذه — من مقارنة مقطوعة «الغسلات» الرشيقية، والموسيقية ولا شك،^{٢٩٧} المتكلفة قليلاً — رغم ذلك — بالرائعة الأدبية التي تستحضر الريف وعالم الجن الساحر، وهي «جان دي تَيِّي»: «فها هي كيفية وصف حوري الماء في المقطوعة الأولى:

إنه، على ما تقول الغسلات والفتيات، هو الحوري من آرمانسو، الذي تستهويه سرقة خواتمنا، عندما تداعب الأمواج أذرعنا، والذي يرقص ويغني في الليل على زبد الشلال، والذي يقطف — وهو الخبيث المغرور — الفاكهة الناضجة ويلقي بها في المياه.

هذه الجملة الطويلة، المتوازنة في انسجام، وذات الجمال المسطح إلى حدٍّ ما («تداعب الأمواج أذرعنا»، على ما تقول الغسلات «بشعرية») لن يتبقى شيء منها في «جان دي تَيِّي»: «فلن يُقال لنا إن «حوري البحر تستهويه سرقة الخواتم»، فهناك مشهد، خاطف

^{٢٩٥} على غرار «هارلم»، سيتم اختصار «البجعات التي ترفرف حول ساعة المدينة، تضرب بأجنحتها»، إلى «البجعات التي تضرب بأجنحتها»، و«عاشق الحديقة» سيحل محلها «بائع الزهور»، على نحو أكثر دقة، وأقل انتماء لـ «القرن الثامن عشر».

^{٢٩٦} «مشهد هندوستان» Scène indoustane (يحمل تاريخ ١٨٢٦م)، وأعاد «سبريتسم» نشره، ص ٥٩: وهذه المقطوعة، التي نُثِّرت في Société d'Etudes، عام ١٨٢٧م، هي أول قصيدة نثر «لبرتران». ^{٢٩٧} خلال مروره في ديجون، كتب «سانت-بوف» إلى «هوجو» أنه رأى «الآرمانسون l'Armançon الذي تغنى به برتران»، وهو ما يثبت أنه يتذكر «الغسلات» (انظر سبريتسم، ص ١٢١، والملاحظة ٣).

وتصويري، يوحي بذلك، مشهد يتحول فيه «أريل» الرشيقي — خلال رقصه «على زبد الشلال» — إلى «تبي» الخبيث، فيطارد الغسالات بأفعاله الماكرة:

«خاتمي، خاتمي!» وأرعبت صرخة الغسالة فأراً يغزل خيوطه في أجمة الصفصاف.

حيلة أخرى لجان دي تبي، حوري البحر اللثيم والخبيث، الذي يجري، يشكو ويضحك تحت الضربات العنيفة للمقرعة!
كما لو أنه لا يكفيه أن يقطف، في أجمة النهر الكثيفة، الزعرور الطازج الذي يغرقه في التيار.

لا يكمن الاختلاف في المفهوم وحده (مقطوعة شعبية ساخرة عن عالم الجن، ونكهة ريفية)، لكن في العرض أيضاً: ثلاثة مقاطع قصيرة، ديناميكية، وتؤدي تفاصيلها وإيقاعها^{٢٩٨} بحوري البحر إلى أن ينبثق رشيقيًا راقصًا.

وهو نفس ما حدث بالنسبة للمشهد الذي وصف فيه بإسهاب الغسالات، ليتم إيجازه — في بضعة خطوط ملموسة — عند نهاية «جان دي تبي»: هذه «الخاتمة» المدهشة، «التي كان يمكن أن يوقع عليها «شواب» أو «لويس»، على ما يقول «ر. شواب»^{٢٩٩}:

والغسالات، المشمّرات مثل عاملات يضربن الغسيل، يعبرن الماخضة المنثورة بالحصى، والعشب، ونبات سيف الغراب.

ولا شك أننا نلمس — هنا — ما هو أكثر خصوصية، وأكثر ضرورة من الناحية العضوية، في إبداع «برتران»: ففي فترة ارتكاز الأساسي في الفن على التطوير، وحيث ستدفع الغنائية الرومانتيكية بالإطئاب إلى حدود قريبة من المغالاة (فتستخرج — مثل «هوجو» — مؤثرات خطابية من المقطع الكبير، يحفرها إلهام رحيب، أو سرد بلا

^{٢٩٨} نذكر، بشكل خاص، المظهر المتقطع للجملة الثانية: ما ينساب/ يشكو/ ويضحك، وتفعيلات الأنابيسست anapeste في الخاتمة: تحت الضربات/ العنيفة/ للمقرعة، التي توحى بإيقاع منتظم، وتكرار نفس الصوت، صوت المقرعة (تحت الضربات العنيفة المتكررة).

* الأنابيسست: تفعيلة في الشعر اليوناني واللاتيني، على وزن فعلن.

^{٢٩٩} L'Aventure d'Aloysius Bertrand, la bouteille à la mer, Octobre 1945

تحفظ،^{٣٠٠} أو تترك — مثل «لامارتين» — فيضان الغنائية الشعرية يتدفق بلا ضوابط)، فإن «برتران» لم يكن ليستطيع أن يكتب بطريقة أخرى إلا بأن يحدد نفسه، ويختصرها، ويكتفها باستمرار، ويبدو كأنه يفرض على نفسه — دائماً — هذه القاعدة الإجبارية لفنه: السيطرة على الحد الأقصى من الطاقات الإيحائية، في أقل قدر ممكن من الكلمات، مشهد بكامله في ثلاثة أسطر، لوحة بكاملها عن الحرب (في قلعة ولجاست) في مقطع موجز.^{٣٠١} والحقيقة الجديدة التي يضيفها بذلك إلى الفن هي إمكانية تحقيق مزيد من الإيحاء بعدم التعبير عن كل شيء: لقد تقدم «برتران» كثيرًا، وهو بذلك يستشف (الهدا وضعه «الارميه» في مكانة رفيعة، إلى هذا الحد؟) **جماليات الإيحاء**.

ولا شك أنه لم يصُغ هذه الجمليات في أي مكان، لكنها توجه — رغم هذا — مظهرين أساسيين في تقنيته، ولا يمكن إلا أن نؤكد عليهما قبل ختام الحديث: أولاً، الاقتصاد في الأدوات، والقيمة القصوى الممنوحة لكل تفصييلة، في فن يتعلق بأن نقول الأكثر بالأقل، وبالنسبة لبرتران — كما بالنسبة للارميه فيما بعد — فلكل كلمة حساب، أولاً لقدرتها الإيحائية الخاصة بها (معنى وإصااة)، ولوقعها بعد ذلك في الجملة، وللدور الذي تلعبه في علاقتها بالكلمات الأخرى، ويمكننا أن نتبين — على سبيل المثال — مدى العناية التي يختار بها «برتران» النعت ويبرزه، عندما يحدثنا عن قصر حوري البحر، «مبنى سيال في أعماق المياه»،^{٣٠٢} وعن الحشد الذي «يتجمع بلا حصر»^{٣٠٣} في الغابة لمحف السبت، أو عن الممر الضيق الذي «كان يتلوى مضيئاً في الجبل».^{٣٠٤} وأيضاً، فبفضل التوزيع البارع للكلمات في الجملة، فإن إيقاعها يكفي — لا أقول

^{٣٠٠} يمكننا — على سبيل المثال — أن نقارن بين الاستدعاءات المحددة، والمحدودة لبرتران في نصي «محف السبت»، في «جاسبار» (Départ pour le Sabbat, p. 63: L'Heure du Sabbat, p. 115)، والدوامة الهائلة في «محف السبت» لهوجو (في Ballades)، التي أغرى إحكامها «جوستاف دوريه».

^{٣٠١} نستطيع أن نرى نموذجاً لهذا الاقتصاد في الأساليب في الحوار الصامت، الذي يرد في «صحبة عظيمة» (جاسبار، ص ١٣٨)، حيث تحل الإيماءات محل الكلمات.

^{٣٠٢} حورية البحر Ondine, p. 112.

^{٣٠٣} ساعة محفل السبت L'heure du Sabbat, p. 116.

^{٣٠٤} الإنذار L'Alerte, p. 160. يجيب «برتران» — مقدماً — على الأمنية التي سيصوغها «هويسمان»، عن قصيدة النثر، بأنه يرى «الصفة وقد وُضعت بطريقة ماهرة وقطعية تماماً، بحيث لا يمكن — شرعياً — تغييرها». (A Rebours [1865], éd. Fasquelle, 1903, p. 265).

ليقلد — بل لأن يوحى بمفاجأة فانتازية، وبالغياب الخفي لحوري البحر: «ذرفت بضع دمعات/ وأطلقت قهقهة ضاحكة/ وتلاشت في دفقات مطر/ انسابت/ بيضاء/ على طول زجاجي الأزرق».^{٢٠٥} في هذا الأسلوب المركز، لا شيء متروك للصدفة، وكل التفاصيل لا بد من حسابها، وفي ذلك، ينتمي «برتران» إلى النثرين مثل «مريميه»،^{٢٠٦} بأكثر من انتمائه إلى كبار ناظمي الشعر الرومانتيكيين، من الطريف أن نسجل أن النثر — لأنه، تحديداً، ليس «موزوناً»، ولا ينطوي على حدود صارمة — فهو يعاني من ضرورة الإيجاز والاقتصاد في الأدوات.

ويكمن الأثر الثاني — وربما الأهم — لجماليات الإحياء هذه، في أنها تقود الكاتب، طبقاً لتقنية هي أيضاً «مالارميه» تماماً (نسبة إلى «مالارميه») — إلى مضاعفة «البياض»، والفراغات بين المقاطع، فـ «برتران» يلتقط كل ما يمكن استغلاله من وسائل هذا الإرجاء، الذي يترك للخيال متعة إعادة تكوين ما لم يتم قوله، «صمت غنى»، مثلما سيقول «مالارميه» عن الشعر الحر،^{٢٠٧} الذي يوسع بلا حدود من أفق حلم اليقظة، فهو يلغي الأوصاف، والانتقالات التي لا نفع فيها، ويقدم — بشكل منفصل — المظاهر المختلفة للمشهد،^{٢٠٨} والمراحل المختلفة لفعل معين، لا يهرب، بل — على النقيض — يبحث عن أثر القطيعة بين رؤيا ليلية مرعبة، والاستدعاء الحيوي الذي يليه، بعد صمت مفعم بالإحياء.

هذا الضوء المرعب كان يلون أسوار الكنيسة القوطية بشعلات المطهر والجحيم الحمراء، ويمد على البيوت المجاورة ظل التمثال الهائل للقديس جان.
صدئت دوارات الهواء، وأذاب القمر السحب الرمادية اللؤلؤية، ولم يعد المطر يسقط إلا قطرة قطرة من أطراف السقف، ورمت الريح — وهي تفتح

^{٢٠٥} إنه الاختيار، والموقع، والكلمات ذات المقطع الواحد (أبيض، أزرق) ما يمنح العبارات مظهرها المتقلب والمتقطع (Ondine, p. 112).

^{٢٠٦} يتحدث «تراهار» (Trahard) — فيما يتعلق بمريميه — عن «جمالية الحد الأدنى».
(La jeunesse de Mérimée, Champion, 1924).

^{٢٠٧} انظر — فيما يلي — ص ٣٨٦.

^{٢٠٨} في «مكتب خدمة المساء l'Office du Soir» — على سبيل المثال، حيث يتم التمييز — رغم هذا بين أجزاء اللوحة الثلاثة بشكل طباعي.

نافذتي التي لم تغلق جيداً — بزهور ياسميني الذي هزه الإعصار، على
وسادتي.^{٢٠٩}

نفس الإيحاء في هذه «النهايات» التي لا تكتفي بـ «إغلاق» النص، بل تنطوي —
فضلاً عن ذلك — على دعوات جديدة للخيال، ومنظورات توسع من اللوحة، هكذا بالنسبة
للمقطع الأخير من «جان دي تَيِّي»، الذي سبق ذكره من قبل،^{٢١٠} وبالنسبة للرؤيا التي
تظهر في نهاية «الماسوني»: ^{٢١١}

... لاحظ، في الأفق، قريةً أحرقتها المحاربون، كانت تتوهج مثل شهاب السماء
اللازوردية.

بهذه التهوية للنص، وبهذه الفراغات التي توفرت — الآن — بين المقاطع أو نهاياتها،
قدم «برتران» ماثرة إلى الأدب، حسب تعبير «ر. شواب» (الذي أوضح جيداً أهمية هذا
الإرث، «في نفس جديد»)^{٢١٢}.

خاتمة: حدود برتران وقيمه

بعده: تأسيس النوع

بشكل خاص، هنا، ربما يبدو هذا الشاعر المجهول، هذا القريب الفقير للرومانتيكية،
كرائد لنوع معين من الشعر الحديث، أقصد فن المقطع هذا، وتقنية القَطْع، وهذه القيمة
الإيحائية الممنوحة للصمت، ونجد هذا المفهوم الشعري لدى شعراء جد مختلفين عنه،
مثلاً — على سبيل المثال — لدى «لوتريامون» و«مالارمي» (الذي سيمنح — أكثر فأكثر
في شعره — دوراً أساسياً إلى «البياض» والصمت)، وشعراء أكثر قُرْباً منه، «بول دروو»
و«جيد» صاحب «قوت الأرض». وهكذا، نحن مسوقون إلى التفكير في أن هناك اتجاهاً
في النثر، يختلف شكله — في سعيه إلى أن يصبح «قصيدة» — عن كل ما سبق من
أشكال الاستدلال المترابطة والمتتالية، وعن السرد، وعن كل ما ينتج من عملية التطور،

^{٢٠٩} La Ronde sous la Cloche, p. 106.

^{٢١٠} ص ٥٧.

^{٢١١} «الماسوني» Le Maçon, ص ٤٨.

^{٢١٢} L'Aventure d'Aloysius Bertrand, La Bouteille à la mer, Octobre 1945.

اتجاه متهم في النثر المؤلف من مقاطع، الناتج من ترجمات المقاطع الشعرية (أناشيد غنائية أو أغنيات)، وذلك في عصر بدأ فيه الميل إلى المقطوعات القصيرة في التغلب على مقطوعات التصوير الجداري الملحمي الكبرى، ولا يمكن فصل جماليات الإحياء هذه — في جوهرها — عن جماليات قصيدة النثر ذاتها، مثلما سنها وهي تتصاعد — شيئاً فشيئاً — من الأعمال؛ علينا — إذن — أن نكون ممتدنين إلى «برتران»، لأنه أول من اعتبر — بهذا الوضوح — قصائده «لوحات مضحكة» قصائد حقيقية.^{٢١٣} ويكمن دوره الخاص في منح الحكم الذاتي إلى نوع لم يكن قد استقل — بعد — عن النثر الشعري، وأنه ميز — بلا لبس — نوع «قصيدة النثر» عن الأنواع «الشعرية» المتاخمة (ملحمة نثرية، قصص، تأملات أخلاقية أو غنائية). فبرتران «يُصَفَّى» — إن صح التعبير — قصيدة النثر من العناصر النثرية التي كان يغالي فيها إلى ذلك الحين، وربما لم يكن ذلك فيما يضيفه، بقدر ما كان فيما يحذفه، وهو ما أدى بها إلى الوجود كنوع أدبي.

وعلى أن نعمن التفكير في ذلك عندما نحاول لوم مؤلف «جاسبار» على أوجه قصوره، وقصر النفس، وقلة الكثافة الإنسانية في لوحاته، أو المبالغة في البحث الشكلي التي تضيف على عبارته — أحياناً — طابعاً ثقيلاً من العمدية و«القصدية» المفرطة، وهو ما يقوده إلى الارتباط، في أغلب الأحيان، بمؤثرات تصويرية خالصة (ولكن، هل يمكن لوم «كالوت» على أنه ليس «رمبرانت»؟) وأخطر اتهام يمكن توجيهه إلى «برتران» هو أنه فرض على قصائده — بشكل منتظم — إطاراً ضيقاً ومتماثلاً دائماً، فاختزل — بذلك — نشيده الغنائي النثري إلى نمط ذي شكل ثابت، مثل «السوناتا» أو «الرون دو».^{٢١٤} فلماذا هذا الشكل «المسبق»؟ لماذا تكون ستة مقاطع لا اثنين، أو ثمانية، حسب الضرورات الداخلية للموضوع الشعري؟ ولماذا المقاطع، على نحو إلزامي؟ ونستطيع أن نقدر — بشكل أفضل — مثالب قالب كهذا، عندما نتحقق من مدى سهولة اختلاق سلسلة متماثلة من «قصائد النثر» باستخدامه: والمقلدون بلا موهبة — من بين البرناسيين بشكل خاص — لن يمتنعوا عن استخدامه، ويدفع هذا النسق — على أية حال — إلى سوء استخدام

^{٢١٣} إنه يوصي الطابع بأن يضع «مساحات بيضاء واسعة بين المقاطع، كما لو كانت مقاطع من الشعر المنظوم» (نسخة من الورقات الثلاث المزدوجة، الموجهة إلى الناشر «راندويل»؛ Gaspard de la Nuit. (éd. Guégan, chez Payo, p. 270).

^{٢١٤} الرondo Rondo: مقطوعة موسيقية يتكرر فيها النغم الرئيسي بين حين وآخر.

الأساليب الشكلية، والتماثلات، والتكرارات (رأينا — فيما سبق — المقاطع وهي تنتظم، في شكل شبه آلي، بين الاستهلال والخاتمة)؛ ونرى كيف يتخلق — منذ ذلك الحين — علم بلاغة كامل لقصيدة النثر، هل استحق الأمر — حسبما سيُقال — الرغبة في تحرير الشكل وتحطيم الأطر الموجودة، كي نحل محلها أطرًا أخرى أكثر صرامة؟
 وإنه لحقيقي — تمامًا — أننا نستطيع أن نتخيل — بالنسبة لقصيدة النثر — بنية أكثر عضوية، وشكلًا أكثر حرية من النشيد الغنائي ذي المقاطع الستة، ولكن علينا ألا ننسى أنه كان ضروريًا، من أجل البدء، أن نرى بوضوح ضرورة وجود بنية وشكل ما، وربما كان ثمة احتياج — بالضبط — لفنان محدود، مثل «برتران»، من أجل تعيين حدود النوع، ولا شك أن هذا النمط من الشعر «الفني» بمقاطعه، وأساليبه التي يمكن حصرها بسهولة، هو الذي سرعان ما سيكون له تأثير فن شكلي خالص، وسيُصاب مبكرًا بالتصلب، إلى حد أن يهجره شعراء العهد التالي، بحثًا — على النقيض — عن المجهول واللامتناهي، ليخلق كلٌّ منهم شكله ولغته الشخصيين. ولا يقل عن ذلك حقيقة أنه إذا كان شاعر «جاسبار الليلي» — المنحرف المزاج، بلا أصدقاء، وبلا مجد — قد أبدع أيضًا، بشكل مؤكد — شأن زعماء المدارس الصاخبين — نمطًا جديدًا في التعبير الشعري، فذلك لأنه أجهد نفسه لمنح «خيالاته» وحدة وصرامة وكثافة القصيدة.

(٣) من الرومانتيكية إلى بودلير

يمكننا أن نتساءل لماذا ظلت طرق قصيدة النثر — التي رأينا كيف سار فيها عديد من الكتاب في بداية القرن، بحثًا عن شكل جديد — شبه مهجورة، ولم يرتدّها إلا أفراد منعزلون، مستقلون، يرسمون لأنفسهم — على أية حال — مسارات شخصية، بدلًا من أن تصبح — بعد عام ١٨٤٢م — دروبًا أدبية جيدة التحديد ومطروقةً تمامًا، يرجع ذلك لسببين على الأقل: أولًا، أن «برتران» قد أوضح — جيدًا — مسارات وقوانين النمط الجديد، لكن من يعرف «برتران»؟ ولنتذكر أن من بين نُسخ الطبعة الأولى المائتين، هناك عشرون نسخة فقط، كما يقول الناشر، «أُهديت، وهي أكثر مما تم بيعه»، وتأثير «بودلير» هو الذي سيدفع بأسليمنو (الناشر) إلى إصدار طبعة جديدة للديوان عام ١٨٦٨م، فنموذج «برتران» وتقنيته يظلان حبرًا على ورق بالنسبة لمعاصريه.

ولكن، إذا ما كان البحث عن طرق جديدة في مجال قصيدة النثر متناقضًا، فذلك — بشكل خاص — لأن الثورة الرومانتيكية، وهي تروّض الشعر المنظوم، وتقربه من

النثر، قد جعلت مثل هذا البحث أقل إلحاحًا بكثير، كانوا يريدون الهروب من طغيان القواعد الصارمة والقوالب المتحجرة، واللغة الشعرية التقليدية، كل هذا تحقق في إطار الشعر المنظوم نفسه، فما فائدة البحث، من الآن فصاعدًا، في مجال النثر؟ فلنعد قراءة «إجابة على قرار اتهام»:^{٣١٥} ف «فيكتور هوجو»، الذي يتباهى بأنه نفخ «رياحًا ثورية» في الشعر الكلاسيكي، وفي «كتائب الرباعيات السكندرية» (بمعنى أنه روض الشعر المنظوم، وخلصه من الوقفة الوسطى، ومن الرباعية)، بما لا يقل عن «وضع قبعة حمراء على القاموس القديم»، يلخص هذه الـ: «ثلاثة وتسعين» (أي ثورته) الشعرية في خلاصته:

لقد رميت بيت الشعر النبيل إلى كلاب النثر السوداء.

فما فائدة البحث في موضع آخر؛ ذلك — بالتحديد — لأن الشعر المنظوم الأكثر سلاسة وحرية قد تعرض — بشدة — إلى مفعول النثر، ولأن النثر — كأداة شعرية — لم يعد ضروريًا، ويستطيع الرومانتيكيون أن يتقبلوا — تمامًا من حيث المبدأ — حرية الشكل الشعري الكاملة، وأن يروا الشعر في الدراما، وفي الرواية (يتحدث «هوجو» عن قصيدة «هان الأيسلندي»): فهم يجهلون تمامًا «قصيدة النثر»، ولا شك أننا نستطيع أن نكتشف — حقًا — قصائد نثر لا إرادية، في مسودات «يوميات شاعر» لـ «فيني» (ونعرف المشروع المسمى «الفرجار»، ويمكن لنا الاعتقاد بأن قوته الإيحائية ما كان لها أن تتوهج فيما لو كان «فيني» قد صاغه نظمًا)، وفي «أشياء مرئية» لفيكتور هوجو، يحلمون — أبدًا — بأن يروا، في هذه المقتطفات، أشكالًا أدبية حقًا، أي **قصائد**. وعندما يثور «موسيه» ضد الذين يريدون أن يصنعوا «شعرًا» من النثر،^{٣١٦} وعندما يصب «هوجو» لعنته على «النثر الشعري» لمارشيني،^{٣١٧} نشعر تمامًا أنه لا الأول ولا الثاني قد خطر بباله أن ثمة نمطًا أدبيًا جديدًا سيكون «**قصيدة النثر**».

ولا شك أن المجلات، والدفاتر التذكارية، قد واصلت فتح أعمدها للترجمات، والترجمات المستعارة، والتقليدات، وكذلك مقطوعات النثر المتقنة، والوصف والانطباعات، وقد ندر أن نجد فيها قصائد نثر أصيلة، وعندما يحدث أن نقابل قصائد نثر كهذه، مكونة

^{٣١٥} Les Contemplations, Autrefois, Livre I (Pièce datée de 1834).

^{٣١٦} في نص بتاريخ ١٨٣٩م، «الشاعر والناشر»، وأُعيد نشره في المؤلفات بعد الوفاة.

^{٣١٧} انظر ما سبق، ص ٥٨ و ٥٩.

من مقاطع، على طريقة «برتران»، مع تأثير التكرارات أو اللزمات، مثل «منتصف الليل» لشينييه، و«المنفي» للامارتين، «والكوخ القش» لبرتران نفسه، فإننا نَفْجاً بتصنيف الأولى — في «كورون ليتير» عام ١٨٣٧م — ضمن الـ «محاولات»، والأخرين ضمن الـ «انطباعات».^{٣١٨} ولا مجال للحديث عن قصيدة النثر، فإذا ما كانت تواصل طريقها، فذلك إنما يتم — إذا جاز القول — خلف القناع.

وسنرصد بضع محاولات منعزلة — فحسب — في قصيدة النثر، حتى حوالي عام ١٨٦٠م، محاولات تحققت في فترات شديدة الاختلاف، وتمثل الجهود الفردية لبعض الكتاب في استخدام النثر لتحقيق أهدافهم الخاصة، شعرية كانت أو حتى غير شعرية (أفكر في «لامنيه»)، أكثر من تفكيرهم في انتصار نوع معين تبنته وتمثلته إحدى الجماعات (على نحو ما سيكون عليه الحال بالنسبة لقصيدة النثر الرمزية)؛ إن قصيدة النثر صيغة فردية بحكم تعريفها، وتنوع الأهداف والمدارك فيها مدهش على نحو خاص، عندما نلاحظ — على نحو ما سأفعل حالاً — أن كُتَّاباً من قبيل «لامنيه» و«موريس دي جيران» وبضعة آخرين (مثل «لوفيفر-دوميه» أو «باربي دورفيي») يؤلفون أعمالاً متدنية، لكنهم يتوفرون على شخصيات متفردة.

لامنيه والأسلوب التوراتي

في المجلد الثاني عشر من «تاريخ اللغة الفرنسية»، يصنف شارل برونو «لامنيه»، لا ضمن شعراء النثر، ولكن ضمن النثرين، وتمثل «أحاديث مؤمن»^{٣١٩} — في الواقع — نوعاً مستقلاً إلى حدٍّ ما، فبتأصلها في الأحداث المعاصرة، ولأنها موجهة للإفحام والإقناع، فهي — لذلك — نثر، وبشكلها التوراتي، وتقسيمها إلى «آيات»، وبمظهرها المجازي والنبوي، فهي قصائد. ولكن الإتقان الأدبي، وأيضاً فضيلة الغنائية الحارة، غالباً ما يؤديان إلى سيطرة القصيدة، فما هو — على سبيل المثال — حديث «المنفي» الشهير (الحادي

^{٣١٨} La Couronne Littéraire, Janet, 1837: هو «كتاب الاستفتاحات» المقسم إلى محاولات، وانطباعات، وأوصاف، ولوحات ... إلخ.

^{٣١٩} نُشِرت عام ١٨٣٤م، وقد نشر «لوهير» Le Hir — لدى «كولان» عام ١٩٤٩م — طبعةً محققة، هي التي أُستمد منها اقتباساتي.

والأربعون) — رغم خاتمته الدينية^{٢٢٠} — إن لم يكن قصيدةً يستعيد فيها «لامنيه» الموضوع — وأحياناً الصور^{٢٢١} — التي منحها «دي بلي» و«لامارتين» و«شاتوبريان» — من قبل — وجوداً أدبياً؟ إن شكل القصيدة، المتقنة، يمثل تجميعات ثلاثية للآيات^{٢٢٢} ولازمة قصيرة، مدهشة، تعود في نهاية كل من هذه الآيات («المنفيّ وحيدٌ في كل مكان»)، وكى «يقفل النص»، يستعيد الآية الأولى قبل نقطة النهاية:

ومضى هنا على الأرض، فلعل الله أن يهدي المنفيّ المسكين.

كل هذه الأساليب مألوفة في التوراة، وفي المزامير بشكل خاص، وهي أيضاً مألوفة لكُتّاب «الأناشيد الغنائية»، والأغاني النثرية والشعرية، وقد التقينا بها بشكل خاص في أناشيد «أتالا» الهندية، وثمة أساليب أخرى، مثل تقسيم النص إلى «آيات» بالغة القصر، وتكرار الكلمات، والطريقة التي يتم بها «دوران» الفكرة على كلمة معينة،^{٢٢٣} والاستخدام — إلى حد الإسراف — لحرف العطف «و — et» في بداية الجملة، والتوازي،^{٢٢٤} بما يجعل

^{٢٢٠} هذه الخاتمة «الوطن هنا ليس بعيداً ...» — التي تمهد لـ «حديث» الختام: «وجعلوني أرى الوطن ...» — يمكن مقارنتها بشعر «لامارتين» في «الخلود» (١٨١٧م): «الأرض منفانا والسماء مثنوانا».

^{٢٢١} يذكرنا «دخان بعض الأكواخ القش» بالسوناتا الشهيرة لـ «دي بيلي»، ذلك المشهد الغريب الذي لا يمكن لجماله أن يؤثر في المنفي في «ميلي»: «... رأيت سماواتٍ لازوردية ... رأيت جبلاً ... ولم يكن قلبي هنا!». أما موضوع الإنسان المرتحل الضال، فيبدأ من «جبرمي» (XIV.8، «quasi viator»)، وصولاً إلى «رينيه» لشاتوبريان: إن «لامنيه» يستغل مجالاً أدبياً مشتركاً، كان يشعر به — حقاً — بصورة متقدمة (انظر خطابه إلى السيدة «شنفت»، ١٣ يناير ١٨٣٤م).

^{٢٢٢} «هذه الأشجار الجميلة ... وهذا الجدول ينساب الهوينى، وهذه الأغنيات عذبة» (آيات ٥، ٦، ٧)، «رأيت عجائز ... رأيت فتياتٍ شابات ... رأيت فتيةً شباناً» (آيات ٩، ١٠، ١١)، «أحاديث مؤمن».

Paroles d'un Croyant. Colin, 1949, pp. 270-271.

^{٢٢٣} هنا — على سبيل المثال — كلمة «Patrie» (آيات ١٢-١٤). أحيل إلى أطروحة «لوهير» Le Hir حول «لامنيه الكاتب» (273-274، Colin, 1949, pp. 273-274)، وإلى «جوس» Jousse، الذي يرى فيها طريقةً في الأسلوب الشفاهي.

(Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs. Beauchesne, 1925).

^{٢٢٤} التي يذكر «لوهير» عدة أمثلة لها، مرجع سابق، ص ٢٦٦، ٢٧١. ولنسجل — من الآن — أن التكرارات المنتظمة للنغمة والأصوات المتوازنة يمكن لها — في النثر — أن تقدم المعادل لأبيات الشعر

من أسلوب «لامنيه» معارضةً حقيقيةً للتوراة: «ظاهرة فريدة في التاريخ الأدبي لمعارضة من عبقرى»، كما سيقول «رينان».^{٢٢٥}

فهل «لامنيه» مبدع لقصيدة النثر «التوراتية»؟ من بين «رؤى» كثيرة أصبحت في القرن التاسع عشر نوعاً أدبياً حقيقياً،^{٢٢٦} علينا أن نمح مكانة خاصةً إلى «رؤيا» «هيبال دي بالانش» (١٨٣١م)، المكونة من «آيات» مربوطة بحرف «و»، ولا تفتقر نبرتها التوراتية والنبؤية إلى العظمة، لكن هذه «الرؤيا» التي تفتش جداريةً كبيرةً عن الإنسانية، منذ الحقبة التي «لم يكن فيها الزمان منفصلاً عن الأبدية»،^{٢٢٧} إلى تمجيد الإنسان «حتى أبعد نقطة في المستقبل»^{٢٢٨} ندركها باعتبارها كلاً رحباً كنوع من ملحمة ذات تسعة أجزاء، وكل جزء ينقسم إلى مقاطع غنائية، ومقاطع مضادة، و«إيبود»،^{٢٢٩} لا إلى أسفار، كما في نص التوراة أو لدى «لامنيه»، علينا بالأحرى أن نقارن بين «أحاديث مؤمن» و«مزامير» سيلفان مارشال — الذي سبق وتحدث عنه^{٢٣٠} — وفصول «إنسان الرغبة» لسان مارتين (١٧٩٠م)، لكن الشعر، إذ يوجد، لا يوجد إلا لخدمة النزعة التعليمية الأخلاقية، وخاصةً في الحُكم التي تقلد العذوبة والركة الإنجيليتين: ويظل الأسلوب هو نفس ما ظهر عام ١٨٣٣م، ورغم أن «لامنيه» — على نحو ما يلاحظ «ي. لوهير» — كان قد بدأ، لتوه، في كتابة «أحاديث مؤمن»،^{٢٣١} فإننا لا نستطيع التشكيك

الموزونة والمقفاة، وسندرس هذه الأساليب «الدائرية» وقيمتها في الفصل المخصص لـ «جمالية قصيدة النثر» (قارن بما يلي، تحت عنوان «القصيدة الشكلية» بالفصل الثالث من القسم الثاني).

Essais de morale et de critique, p. 175, cité par Le Hir, Paroles d'un Croyant, éd. ٢٢٥

Colin, Avant-Propos. p. VII

٢٢٦ قارن بـ «الرؤى» العديدة التي ذكرها «لوهير»، Lamennais écrivain, p. 320 et sq.

٢٢٧ Vision d'Hébal, 1831, p. 1: Antistrophe. p. 22

٢٢٨ السابق Antistrophe, p. 104, IX، وفي إيبود هذا الجزء الأخير، بعد احتضار العالم، تُردّ المادة إلى

عدم، ويتوحد الإنسان «مع الوسيط».

٢٢٩ *إيبود: épode: قصيدة يونانية يعقب فيها بيت قصير بيتاً طويلاً.

٢٣٠ قارن بما سبق في [قصيدة النثر قبل بودلير].

٢٣١ كتب إلى «مونتالمير» في ١٦ مايو ١٨٣٣م: «قبل أن أقرأ ميكيفيتش، كنت قد بدأت عملاً صغيراً من نوع شديد التماثل معه». وبالنسبة لديكاهور، استرجع «لامنيه» — تحت تأثير «ميكيفيتش» — «بضع صفحات كان قد بدأها حقاً، لكنه تركها» (Maurice de guérin, Bloud et Gay, 1932, p. 271). ويذكر

أبداً في أنه تلقى من كتاب «ميكيفيتش» الدفعة الحاسمة، لقد وجد فيه نموذجاً، لا في الأسلوب التوراتي والحكم المقلدة للإنجيل فحسب، ولكن أيضاً في الحركة الفعالة، وفي البلاغة الحارة، كان «لامنيه» يضع «ميكيفيتش» — كما يقول لنا «موريس دي جيران» — «إلى جانب بايرون في رفعة العبقرية». ٣٣٢

وكتاب «لامنيه» — هو أيضاً — نبوءة، ومقالة نقدية، ونداء إلى الشعب، في آن واحد، وفي ذلك، يكمن سبب عدم نجاحه بلا شك في حكمه التي تقلد العذوبة والرقّة الإنجيليتين: فالأسلوب يظل جافاً، جامداً، مبتوراً، والأوصاف مقتضبة وضيقة، والفقرات القصيرة تضم بسهولة هذه العبارات التي لا غزارة فيها، غير أنه ثمة — من ناحية أخرى — رؤى كابوسية، ومشاهد جنائزية، يُغذيها — فيما يبدو — أكثر الخيالات الرومانتيكية كأبة ٣٣٣ (ربما فاقم الديكور البريتوني الوحشي، لمنطقة «شيناى»، من ميل «لامنيه» المرضى نحو المشاهد المريرة أو التراجيدية)، ٣٣٤ إن سفر رؤيا «لامنيه» يتحول هنا إلى «رواية سوداء». والخلاصة أن أفضل فقرات الكتاب، وأكثرها أصالة، هي نصوص الغضب والقتال: صياغات مؤثرة، وتعبيرات لازعة الأسلوب، ومقاطع غنائية حارة ومتقدمة، جدل كامل متوقد لنبي ومحرض:

رأيت في المهّد طفلاً يصرخ ولعابه يسيل، حوله كان العجائز يقولون له: سيدي،
وهم يعبدونه، راكعين، فأدركت كل شقاء الإنسان. ٣٣٥
كونوا رجالاً: فلا أحد من القوة بحيث يربطكم بالنير رغماً عنكم، لكنكم
تستطيعون أن تلتفتوا رءوسكم من العقدة إذا ما أردتم. ٣٣٦

«لوهير» أن «لامنيه» كتب «نشيد الموتى» في شكل آيات منذ عام ١٨٢٩ م (p. Lamennais écrivain, 253).

٣٣٢ خطاب إلى أخته «أوجيني»، ٢١ يونيو ١٨٣٣ م، وعلى أية حال، فقد كتب «لامنيه» «نشيد إلى بولندا» نثراً، أُضيفَ إلى ترجمة «مونتالمير».

٣٣٣ على سبيل المثال، Les Paroles XIII et XIV, la Parole, XXXIII.

٣٣٤ «ضباب رمادي وثقيل» يغطي «سهلاً عاربياً» (Parole XIV, éd Colin, p. 145)، و«خريف مخنوق» يعلن — على الشاطئ — قدوم العاصفة (Parole XXIV, p. 187)، وهو ما يمكن أن يكون انعكاسات لانطباعات من بريتون.

٣٣٥ Parole XIX, p. 167.

٣٣٦ Parole XXI, p. 175.

وشعر «أحاديث مؤمن» الحقيقي شعر تمرد، لم تنخدع الكنيسة به، فحرّمت الكتاب. «سحر ملتهب صافٍ»، على ما يصفه «سانت-بوف»، فيما يبدي تحفظات حذرة على القيمة الأدبية الخالصة للكتاب.^{٢٣٧}

ولا شك أن كثيراً من الشعر الحقيقي، والشعور العميق بالطبيعة، متحقق في «صوت من السجن» الذي يفوق — فيما يبدو لي — من الناحية الأدبية «أحاديث مؤمن»: فثمة استدعاء للأصوات والألوان والأشكال،^{٢٣٨} واستعارات إيحائية،^{٢٣٩} لكن ثمة — على نحو خاص — الإيقاعات الأقل قطعاً، والعبارات المسهبة، المنسجمة، الهادئة التي تجعل النثر، هنا، موسيقياً أكثر من كونه خطابياً،^{٢٤٠} فيبدو لنا — في آن واحد — أقل كُتُبِيَّةً وتشنْجاً، وفي مقطوعات من قبيل «شعر داخلي» (السابعة) أو «الصيادون» (السادسة عشرة)، لم يعد سجين «سانت-بلاجيني» يفكر إلا في تذكر عجائب العالم الخارجي أو الداخلي. وعلى النقيض، نشعر في «أحاديث مؤمن» بانفجار غضب كُبْحٍ طويلاً، وصرخات روح تنحدر بعبارات متقطعة، ومتلاحقة، وما يكتبه «سانت-بوف» «عن شاعري منطقة «لاشيني» النثريين»، «لامنيه» و«موريس دي جيران»، قاسٍ بالنسبة للأول، لكنه ليس خاطئاً:

في منزل الصمت والسكينة هذا، شاب غامض، خجول، اسمه لامنيه، شارد
الذهن برؤاه الاجتماعية القيامية، لم يتميز أبداً عن الآخرين الذين لم يفترض
فيهم سوى ملكات عادية جداً، والذي — وقت أن كان المعلم يطرق على سندانه
هذه الصواعق التي يسمونها «أحاديث مؤمن» — كتب صفحات حميمة، أكثر
طبيعية بكثير، وأكثر نضارة — ولنقطع بأنها أكثر جمالاً — ومكتوبة من أجل

^{٢٣٧} Revue des Deux Mondes, 1^{er} Mai 1834, p. 355.

^{٢٣٨} انظر — على سبيل المثال — وصف الصيد على ضفاف نهر الدونيز، XII.

^{٢٣٩} «كانت روحه تموج وتطفو على صوت الأثر المائي للسفينة» (Les pêcheurs, XVI).

^{٢٤٠} نمط عبارات من قبيل «كان جَزَر الموج يحفر في البحر الهادئ أودية صغيرة، حيث كان يتلاعب طائر العاصفة، المتأرجح في رشاقة على الأمواج اللامعة والرصاصية» (XVI)، يشعرون — على الفور — بتمايز الأسلوب في العملين. وحتى الأجزاء غير الوصفية الخالصة (من قبيل الجزء الأخير، الحادي والعشرين، حول موضوع الموت)، فهي، بسبب بنيتها وأسلوبها، أكثر سلاسة وموسيقية من «الأحاديث».

التأثير أبدأً في النفوس المأخوذة بهذه الحياة الكونية التي توضع وتتنفس في قلب الغابات، وعلى حافة البحار.^{٣٤١}

وفيما كان «لامنيه» يثري قصيدة النثر بنبرة قيامية متشددة، كان «موريس دي جيران» يتهياً لجعلها تعبر عن المد والجزر الداخليين لروح تمتزج بحياة الطبيعة.

موريس دي جيران والأسطورة

كان «موريس دي جيران» — عام ١٨٣٣م — يشارك في الدراسات، والتأملات، والحوارات، والاستغراقات التي جعلت من منزل لامنيه «روح قُدُس» حقيقية وفي «لاشيناى»، بدأ في كتابة مذكراته بانتظام، «كراسة خضراء» لم يسود فيها، في «كايل»، سوى بضع صفحات. ملاحظات بسيطة في البداية، ومحاولات موجزة عن المشاهد الطبيعية: نحن في الشتاء، وروح الشاب «تضيق مثل الطبيعة». ^{٣٤٢} لكن مع قدوم الربيع، سنشهد روحه كلها تتفتح وتتسع، لا بد من قراءة «الكراسة الخضراء» لنشعر إلى أي مدى يتميز «دي جيران» بالتواصل مع روح الطبيعة، ^{٣٤٣} وإلى أي حد يمتلكه الإحساس بأنه قطعة صغيرة من العالم الحي، ويقتفي الإيقاع الكوني إلى حد أن يتمنى «التوحد مع الربيع ... وأن يشعر بنفسه وردة، وعشباً أخضر، وعصفوراً، ونشيداً، ونضارة، ومرونة، ولذة، وسكينة، في نفس الوقت!» ^{٣٤٤}

وحركة الامتزاج بالطبيعة، التي تتضح اعتباراً من ربيع ١٨٣٣م، تحدد لحظة أساسية في فكر أو — بالأحرى — في حياة «دي جيران» الداخلية: هذا الميل الكوني

Notice sur M. de Guérin en tête de l'édition des Œuvres de Guérin, Faite par Trébutien ^{٣٤١}
.en 1861

Journal, 8 Mars 1833: éd. des Œuvres de Guérin, Schneegans, Bibliotheca Romanica, ^{٣٤٢}
.p. 83

.Eod, loc., 28 Mars, p. 39 ^{٣٤٣}

Maurice de Guérin, Bloud et Gay, (تماماً «ديكاهور» وقد أوضح Eod, Loc., 25 Avril, p. 49 ^{٣٤٤}
(1932) كل ما تدين به «النزعة الطبيعية» لجيران إلى «لامنيه» أيضاً (ص ٢٠٩، ٢١٨): إن فكرة الخلق باعتبارها «مناولة عظيمة»، تغمر الإنسان في الحياة الكونية، هي مركز «فاتحة فلسفة»، الذي ظهر عام ١٨٤٠م.

سيعارض الشعور بالوجود الفردي في «السنثور»، وسينسجم معه — على النقيض — في «كاهنة باخوس»، وسنرى، منذ ذلك الحين، في المذكرات، ظهور موضوعات سيستخدمها «موريس» في قصائده فيما بعد: بل — الآن — في شكل ينبئ بأوزان نثر «دي جيران» الشعري، من هذه الموضوعات — وأكثرها أهمية — موضوع الحياة، هذه الكلمة — التي ستكون كلمة «السنثور» الجوهرية — ستتردد باستمرار في «الكراسة الخضراء»،^{٣٤٥} وتتيح لنا الشعور بمدى مشاركة «دي جيران» في هذا «الدوران الهائل للحياة الذي يحدث في قلب الطبيعة الرحب»،^{٣٤٦} وإلى أي مدى أيضاً أصبحت روحه مرتعدة ... وترتفع بعض نصوص المذكرات الآن بغنائها وصورها، كما يقول «برنار داركور» إلى «مرتبة القصائد».^{٣٤٧}

وثمة موضوع آخر، ظهر بعد ذلك بقليل،^{٣٤٨} يكشف لنا «دي جيران» وهو يعيش تجربة الازدواجية التي ستميز «السنثور»، ذلك الكائن ذا الطبيعة المزدوجة المتناوبة، حيث ينغمز في أمواج الحياة الكونية، في حالة نشوة حيوانية، فيرتد إلى الشعور بحياة منعزلة، يحس — من خلالها — أنه إنسان، لم يتم التعبير عن موضوع الازدواجية هذا، في أي موضع آخر، بشكل أفضل مما في تأملات العاشر من ديسمبر ١٨٣٤م، حيث يكشف «دي جيران» كيف أن «نهر المباحج الخفية» و«أصداء أناشيد الطبيعة الحميمة» تضيف على المكان الشعور بالوجود الفردي، «مثلما في مسيرة ليلية، أتقدم فيها مع الشعور المنفرد بوجودي، بين الأشباح، التي لا حياة فيها، لجميع الأشياء».^{٣٤٩} وهي نفس الألفاظ — تقريباً — التي سيرينا بها «السنثور»، وقد «عاد إلى الوجود المتميز والكامل».^{٣٥٠}

ف عناصر «السنثور» الرئيسية موجودة — إذن — في حياة «موريس دي جيران» الداخلية (وسنرى صحة ذلك أيضاً في «كاهنة باخوس» فيما بعد): فلن تكون الأسطورة

^{٣٤٥} «دوران الحياة» (٣٠ مارس ١٨٣٣م)، «تيار الحياة» (٥ أبريل ١٨٣٣م)، إلخ. ويتحدث «دي جيران» إلى «باربي دورفي» عن هذه الكلمة التي — كما يقول — هي «إله خيالي، طاغية، يسحره ويغويه».

(11 Avril, 1833, Œuvres, p. 288).

^{٣٤٦} Journal, 30 Mars, 1833, p. 40.

^{٣٤٧} Maurice de Guérin et le poème en prose, Belles Lettres, 1932, p. 52.

^{٣٤٨} كان جيران — وقتئذٍ — في «فال دارجينون»، لدى «هيبوليت دي مورفونيه».

^{٣٤٩} 10 Décembre 1834, Œuvres, éd. Schneegans, p. 97.

^{٣٥٠} Œuvres, pp. 319-320. أصبح «جيران» يشكو — الآن — من أنه، أحياناً، «معزول، ومفصول عن أية مشاركة في الحياة الكونية» (ص ٩٢).

هنا محاكاةً باردةً للقدماء، بل إنعاشاً لميول عميقة، يمكن أن نطبق عليها ما يقوله «ش. بودان»: «... عندما يغرق المبدع في أعماق اللاوعي الحقيقي، في الأسطورة الحية التي يحملها كلُّ منا داخله، عندئذٍ، تتواصل الأسطورة والفكرة فيما بينهما، خلال المنطقة اللاواعية كلها: الشجرة الكاملة للمركَّب تتماوج من أعلى إلى أسفل، ونسغ الأعماق يمنح حياته إلى التجريد نفسه».^{٣٥١} ولا يهم كثيراً — بعد ذلك — أن يكون «دي جيران» قد «بلور» فكرة «السناتور» بقراءة الكُتَّاب القدامى،^{٣٥٢} أو قصيدة «رابيه» النثرية،^{٣٥٣} أو بزيارة متحف العصور القديمة مع «تريبوتيان». وبالنسبة لبرنار داركور، فربما كانت رواية «سانت-بوف» — «اللذة» — التي صدرت خلال صيف ١٨٣٤م، هي التي أثارت صدمة البداية، وهو أمر حقيقي أن ثمة «تجاوزات خفية» بين «دي جيران» و«أموري» (أو إذا شئنا، «سانت-بوف»، مثلما سيقول ذلك «سانت-بوف» بنفسه).^{٣٥٤} وسنجد — الآن — في «اللذة»، فيما يتعلق بـ «الحياة المزدوجة» لأموري،^{٣٥٥} صورة «السناتور»، الذي يُقال إن «الطبعيتين مقترنتان فيه».^{٣٥٦} لكن دراما «السناتور» الداخلية هي — قبل كل شيء — دراما «دي جيران» نفسه، المنقاد — في حركتين مزدوجتين من المد والجزر — إلى الاستسلام، أحياناً، إلى الإيقاع الكوني («دي جيران» هو الوحيد تقريباً — على ما يكتب «بيجون»^{٣٥٧} — من بين الرومانتيكيين، الذي يمتلك الشعور بالحياة الكونية، وهو ما يقربه من الألمان)، وأحياناً إلى الاعتصام بشخصيته المتميزة، والاستغراق في سيمفونية الكائنات، في بحث أليم عن إدراك لمعناها.

^{٣٥١} La Psychanalyse de l'Art, p. 215.

^{٣٥٢} وعلى نحو خاص «أوفيد» الذي درسه «جيران» للحصول على شهادة الأستاذية l'agrégation في شتاء ١٨٣٤م، وبالنسبة للمصادر القديمة لـ «السناتور» و«راهبة باخوس»، انظر مقدمة «ديكاهور» للطبعة التي أصدرها للقصيدتين. لكن «السناتور» عمل أقل عمقاً بكثير من «راهبة باخوس».

^{٣٥٣} انظر ما سبق في [قصيدة النثر قبل بودلير]. وقد اعترف «أبييل ليفران» — الذي كان أول من أشار إلى التقارب — بأن التشابه لا يزيد عن العنوان فحسب (M. de Guérin. Champion, 1910, p. 151).

^{٣٥٤} في Notice حول موريس دي جيران، في مقدمة طبعة تريپوتيان لمؤلفاته.

^{٣٥٥} قارن مع «برنار داركور» Bernard d'Harcourt، سبق ذكره، ص ١١١. لكن «سانت-بوف» يعارض، على أساس أخلاقي ومسيحي صرف، حياة الحس وحياة الروح لدى الرجل المزدوج.

^{٣٥٦} أكدّه «برنار داركور»، سبق ذكره، ص ١١٨، انظر الفصل الخاص عن «سانت-بوف»، ص ٨٠، ١٢٢.

^{٣٥٧} Le Rêve chez les romantiques allemands, Genève, 1937, p. 351.

ولا شك أنه كان يمكن لموريس دي جيران استخلاص دراما أو رواية،^{٣٥٨} من هذا الموضوع: لنذكر أن لدينا — هنا — سرًا يقودنا من الطفولة حتى شيخوخة «السنثور» القصوى، و«السنثور» — مع ذلك — حالة محدودة كقصيدة نثر، بسبب طولها المادي،^{٣٥٩} وانتشار النص في الزمن — في آن واحد — وهو ما يقربها من الرواية، ومع ذلك، فـ «السنثور» قصيدة بالفعل، لا بسبب لغتها الشعرية فحسب (التي سأعود إليها بعد قليل)، بل لأسلبة العناصر، وأيضًا لرفض القص والتعليق النفسي أو الفلسفي في آن واحد، وأيضًا — بشكل خاص — بسبب وحدة البنية والطريقة التي يتجاوب بها الملموس مع المجرد، والاستدعاء التشكيلي مع الموقف الأخلاقي، وبفضل اختيار «السنثور» كبطل، فإن الحركة المزدوجة، التي تحدثت عنها — الاستسلام للحياة الكونية، والانطواء على الذات — تتوافق مع الإيقاع النفسي^{٣٦٠} للكائن الذي يصفه «أوفيد» بأنه «ذو وحدة شكلية biformis». وصورة كهذه مثيرة للسخرية في المذكرات، لأنها تصور فكرة مجردة تمامًا، لا يمكن تحقيقها في الخيال:

بينما يزحف نصفني على الأرض، فإن الآخر الذي لا يستطيع أي وسخ الوصول إليه، عاليًا وصافيًا، يُكْدَس — قطرةً قطرةً — هذا الشعر الذي سينبتق، إذا ما منحني الله الوقت (١٣ أغسطس ١٨٣٢م).

ستصبح شيئًا مرثيًا وعضويًا، بعد ثلاثة أعوام! في مشهد «السنثور» وهو يعوم: نصفني يختفي في المياه، يتحرك ليطفو فوقها، بينما النصف الآخر يرتفع هادئًا، وكنتُ أحمل ذراعيَّ الفارغتين فوق الأمواج.^{٣٦١}

^{٣٥٨} يرى «زيرومسكي» خمس «لوحات» في «السنثور»، ويدرس فيها الفعل وأبطال الرواية.

(Maurice de Guérin, Colin, 1921, pp. 199–212).

^{٣٥٩} هذه القصيدة هي أطول قصيدة ذكرها «موريس شابلان» في «مختارات من قصيدة النثر» (Juillard, 1946)، وتشغل فيها تسع صفحات.

^{٣٦٠} لقد صاغ «جيران» — على ما يقول «سانت-بوف» — «نفسيةً للسنثور» (Nouveaux lundis, III) (p. 158).

^{٣٦١} Le Centaure (Œuvres, p. 317).

ولا يتعلق الأمر هنا باستعارة بسيطة، حيث تُطابق — مع كل تمثيل شكلي — «ترجمتها» التصويرية، ولسنا بإزاء نظامين متوازيين، نظام خيال ملموس، ونظام الفكر المجرد، فالفكر الرمزي يطبق — مباشرةً — محاولته الإبداعية لتوليد عالم مترابط ومعقد، ينتظم حول خرافة «السناتور»: عالم كل جزء فيه ضروري، وخفي بفعل المنطق الداخلي للرمز، كل شيء هنا — في الوقت نفسه — مُثَقَّل بالمعنى، ولا يمكن ترجمته، وهو نفس الشيء بالنسبة للعناصر — الماء، العشب، الجبال — التي تمثل، في «السناتور»، شيئاً آخر لا مجرد ديكور بسيط، علينا — فيما يتعلق بجيران — القيام بدراسة كاملة لما يسميه «ج. باشلار»: «خيال المادة».^{٣٦٢} فالماء — ذلك العنصر الأساسي في رمزية «دي جيران»^{٣٦٣} — ليس مجرد صورة عادية هيرقليطية عن القدر، إنه — بشكل أعمق — رمز للتوكل على القوى العمياء للحياة (سيقول «مكاريه-السناتور»، وهو يتذكر شبابه المستسلم لكل اندفاعات الطبيعة، إنه كان يعيش «على ما تتركه الأنهار»)،^{٣٦٤} إلى حد التوحد مع هذه الحياة الكونية، بأمواجها التي — بعد أن تُخَم «السناتور» طوال النهار — تنفصل عنه في المساء، «قطرةً قطرةً».^{٣٦٥} عندئذٍ، يقول:

بعد أن أُعيدَ إليَّ الوجود المميز والكامل، بدا لي أنني خرجتُ من الميلاد، وأنه
من المياه العميقة، التي حملتني في ثديها، كانت تلك التي تركتني في التو أعلى
الجبل، مثل دولفين منسي ألقته على الشاطئ أمواج «أمفيتريت».^{٣٦٦}

^{٣٦٢} قارن ب. Corti, Bachelard, L'eau et les rêves, Essai Sur l'imagination de la matière. 1942.

^{٣٦٣} رمزية المياه دائمة في «المذكرات»، مثلما هي في القصائد، قارن بتأملات ١٠ ديسمبر ١٨٨٣م، حيث يستحضر «جيران» «نهر الأفراح الخفية» الذي يتقلص — في فترات الجفاف الداخلي — إلى «خيط نحيل من الماء».

^{٣٦٤} Le Centaure (Œuvres, p. 319). وبالمثل، فعندما شاخ «مكاريه»، وأصبح متأهباً للخضوع للمصير الكوني، يقول «قريباً سأذهب لأمتزج بالأنهار التي تسيل في قلب الأرض الرحب» (السابق، ص ٣٢٢).

^{٣٦٥} Le Centaure (Œuvres, p. 319).

^{٣٦٦} السابق، ص ٣٢٠: ولا يفيد التشديد على كل ما يمكن للتحليل النفسي أن يستخلصه من موضوع المياه هذا، والحياة ما قبل الميلاد.

ولارتباطه بمشاعر الحياة الفردية، سنرى موضوع «المرتفعات» وقد حل محل موضوع الماء:^{٣٦٧} فماكاريه يتأمل — منعزلاً على الجبل — «القمم العارية والطاهرة»،^{٣٦٨} أو يستمع إلى «شايرون»، وهو يربط تأملات مرتفعات «أوتا» بتأملات ميتافيزيقية حول تلك الكائنات المزدوجة والممزقة، أنصاف الآلهة، السننورات والبشر.^{٣٦٩}

بذلك، ترتبط مظاهر المشهد الأساسي — وبشكل حميم — بالدراما الروحية: إن فكر «دي جيران» الشعري لا يفصل المحسوس عن المفهوم، كشكل مزدوج لحقيقة واحدة. ألا يتحدث — في «الكراسة الخضراء» — عن ذلك «الجهاز العائم من الرموز، الذي نسميه الكون»؟^{٣٧٠} ونظراً لطريقته في منح الأسطورة حياةً عضويةً خاصةً بها، وتغذيتها — في نفس الوقت — بتجربته الداخلية، يحتل «موريس دي جيران» موقعه بين كبار الشعراء. وبعد موت «ماري دي لامورفونييه»، ستصبح نزعة «دي جيران» الإحيائية — حسب تعبير «م. ديكاهور» — طبيعيةً صوفيةً.^{٣٧١} ويمكننا أن نرى — في التأملات الشعرية الفاتنة التي كتبها عن موت «ماري» — الطبيعة وهي محملة بالمعنى الرمزي، والمادة وهي تمتلئ بالصوفية.^{٣٧٢} وسوف يشكل الاستسلام لقوى الطبيعة، والتهليل الصوفي أمام الحياة الكونية — عام ١٨٣٥م — موضوع «كاهنة باخوس»: هنا أيضاً تغرس الأسطورة جذورها العميقة في حياة الشاعر الداخلية، فحالة الاستسلام، والذوبان الشهبواني في الطبيعة،^{٣٧٣}

^{٣٦٧} نعلم أن «بروست» أيضاً يلاحظ — لدى «ستاندال» — «شعوراً بالارتقاء يرتبط بالحياة الروحية» (La) 237-238 (Prisonnière, Gallimard, 1923, t. II, pp. 237-238). ويستحضر «زيرومسي» — بصدد موضوع المرتفعات، التي نجدها في «كاهنة باخوس» — موسى في سيناء، والبشع على جبل الكرمل، وفالميكى على هيمافات (سبق ذكره، ص ٢٥٨).

^{٣٦٨} Le Centaure (Œuvres, p. 320).

^{٣٦٩} «آه، يا ماكاريه! إن أنصاف الآلهة أبناء الآلهة يبسطون جثة الأسود فوق المحرقة، ويستنفدون قواهم فوق قمم الجبال! ... إلخ»، ص ٣٢١.

^{٣٧٠} ١٠ ديسمبر ١٨٣٤م، ص ٩٩.

^{٣٧١} Maurice de Guérin, p. 379.

^{٣٧٢} Pages sans titre، نُشِرت في الأول من أغسطس ١٩١٠م، في Revue de Paris، par A. Le Braz، و«جيران» — الذي أحب زوجة صديقه «هيبوليت دي لامورفونييه»، في مثالية بالغة — يجدُّ في العثور عليها في الطبيعة، حيث مادتها ممتزجة ومنتشرة: «ستتبع روحي، في غليان عذب، انحدارها في الطبيعة ... ألن أعثر على عطرها مختبئاً في الأعشاب ...؟». (Revue de Paris, 1^{er} Août 1410 p. 460).

^{٣٧٣} إنه يريد أن «يذوب في أمان بلا حدود في الكون».

يتجاوبان مع مناجاة كاهنة باخوس، المستسلمة لأنفاس ديونيسيوس، فالكائن يتلاشى، أو — بالأحرى — يتسع بصورة لا نهائية، إلى حد أن يحيا الحياة الكونية، ذلك هو معنى الموضوعات الأساسية، موضوع خصلة الشعر الطافية،^{٢٧٤} وموضوع أنفاس باخوس، وموضوع الشمس على نحو خاص، التي يفتح الكائن بحارته.^{٢٧٥} ونعلم أن القصيدة ظلت غير مكتملة: إنها هنا — فيما يبدو — صورة هذا الإنسان الذي لا حدود له.

وحركة الامتداد اللانهائية هذه، أليست خطرًا من الناحية الفنية؟ لقد انطوت «السناتور» — مع تتالي ألعيب قوى عديدة — على أزمة، ودراما تتعقد ثم تنحل: شكلت القصيدة كُلاً مغلقاً، وبالتالي أكثر اكتمالاً، أكثر «امتيازاً» من «كاهنة باخوس»، التي سنجد فيها — بعد ذلك — عيوباً في التكوين، ونقصاً ما في الوحدة.^{٢٧٦}

وسبق لسانت-بوف أن أعلن عن أسفه للعثور على «كاهنة باخوس» (وكانت قد ظلت مجهولةً عند كتابته لـ «ملحوظة» طبعة تريپوتيان)، «إنها عمل ... — كما يقول — أقل بكثير، ويمكنها — حقاً — أن تُسيء إلى العمل الأول».^{٢٧٧} ولا شك أن الخط العام للقصيدة أقل صفاءً ووضوحاً مما في «السناتور»، فالمؤلف يتوه في الاستطرادات (حول أصل وتربية «أيللو» على سبيل المثال)، وفي مقارنات كثيرة جداً، وغالباً ما يتم تطويرها

^{٢٧٤} Euvres, pp. 323 et 325: صورة رمزية لدى «يوريبيدس»، ويعقد «باشلار» مقارنةً بين موضوع المياه وموضوع خصلة الشعر، وهما — الاثنان — رمزان للسيولة وللهجران: يكفي أن تسقط خصلة شعر، محلولة، وتنساب، فوق الكتفين العاريين، حتى ينتعش رمز الماء (L'eau et les rêves, p. 115). ولدينا — هنا، إذن — في «السناتور» معادل لموضوع الماء.

^{٢٧٥} تشعر كاهنة باخوس — وهي تهب نفسها إلى أشعة الشمس المشرقة — بحياتها تنمو في ثديها «سواء في القوة أو الروعة» (ص ٣٢٤)، وتدور «أيللو» على الجبل، و«الشمس تجربها» (ص ٣٢٩).

^{٢٧٦} شخصية «أيللو» — كاهنة باخوس الكبيرة — تشتت الانتباه، وإقامتها على جبال «بانجيه» يتم وصفها بطريقة غامضة، وتكشف — في موضع آخر — عن تناقضات في التفاصيل، وكاهنة باخوس الشابة التي تقول في البداية: «تدفقت في ثديي، يا باخوس!» (ص ٣٢٤)، تظهر — في النهاية — وهي ما تزال تجهل الله (ص ٣٣٣). وعلى العموم، فثمة فوضى ربما كان من الممكن لجيران أن يصوبها، فيما لو طال به العمر.

^{٢٧٧} Nouveaux Lundis, t. III, p. 157

— فيما يبدو — لذاتها، حيث نشعر بافتتانه بالكناية المغرقة والاستدعاء التشكيلي.^{٢٧٨} إنها الحقبة التي يخضع فيها «موريس» — بشدة — لتأثير «باربي دورفيي»، ويقرأ معه «بوسانياس»: ^{٢٧٩}* يبدو أن «باربي» قد جعله — بالفعل — يقاسمه حبه للميول التشكيلية والإحالات إلى القدامى.^{٢٨٠}

وهي أيضًا الحقبة التي شهدت — في مذكرات ومراسلات «دي جيران» — اهتمامات أدبية، ويرى «برنار داركور» — عن حق — في «كاهنة باخوس»، محاولةً أكثر وعيًا بكثير في «قصيدة النثر» من «السنثور». ^{٢٨١} مزيد من الفن — بلا شك — ومزيد من براعة الأسلوب أيضًا، وهذا المسعى ملموس — أيضًا — في الأسلوب (حب الجناس الصوتي، والأوزان الزوجية)، كما في «الصور المتجانسة» للقصيدة.

وإذا ما أخذنا في الاعتبار — مع ذلك — هذه الإرادة «الفنية» عند «دي جيران» في «كاهنة باخوس»، فسندرى أن أسلوب وإيقاع الجملة يتمتعان — في كلا القصيدتين — بخصائص مشتركة، لا يكون مفيدًا معها تخصيص دراسة مفصلة لكل منها، فثمة نثر «جيراني» أصيل، سألحت — في عجالة — في تحديد قدرته التعويذية العجيبة.

نثر شديد الابتعاد عن نثر «برتران» التصويري، ذي الجناس الصوتي، لكنه أقل قربًا، مما يمكن أن نعتقد، من النثر «الشعري»، الذي سعوا من خلاله — في نهاية القرن الثامن عشر — لمنافسة الشعر المنظوم، وإذا ما نحينا جانبًا بعض التعبيرات الخارجة

^{٢٧٨} وبالمثل، في المقارنة مع «كالستو»، التي تطورت كثيرًا على النمط الهوميري، وصورة الأنهار الجوفية (ص ٢٢٧)، التي يرى فيها ديكاهور «النقش الأدبي للعنصر النحتي لدى القدامى» (في طبعته للقصيدتين، ص ٦٢).

^{٢٧٩}* بوسانياس Pausanias: رحالة وجغرافي يوناني (القرن الثاني). يقدم مؤلفه «وصف اليونان» (عشرة أجزاء) رصدًا للمدن والأماكن الأثرية التي زارها في اليونان وإيطاليا، بالإضافة إلى حكايات وأساطير البلدين.

^{٢٨٠} قارن: Bernard d'Harcourt, M. de Guérin et le poème en prose (Belles Lettres, 1932, "Barbey d'Aurevilly et le poème de la Bacchant" pp. 122-160. وحول الاتجاهات الجمالية في قصائد «باربي» النثرية، انظر ما سيلى في القسم الأول، ولاحظ التشابهات بين بورترهيات «أيللو» و«أمايدييه».

^{٢٨١} «تكشف مفردات وصور باخوس، وبشكل خاص الإيقاعات، تخطيط «قصيدة النثر» (المرجع السابق، ص ٢٩٢، ٢٩٣).

عن المؤلف، أو غير الملائمة — بشكل قصدي^{٢٨٢} — التي يرجح مسئولية «سانت-بوف» عن جزء كبير منها،^{٢٨٣} فإن مفردات «دي جيران» — على ما يقول «برنار داركور» — ليست محصورةً فحسب، بل — بالإضافة إلى ذلك — عادية على الوجه الأكمل.^{٢٨٤} ولهذا التكشف الإرادي أثر مزدوج: أولاً تجنب القطع الذي يمكن أن يسببه — في خط الخطاب — استخدام الكلمات النادرة، «المشتعلة»، التي تضيف على الجملة الرومانتيكية — أو البرناسية — أحياناً، مظهر الألعاب النارية الباهرة، وثانياً، الاحتفاظ للكلمات بـ «فائض من فاعلية»^{٢٨٥} يسمح للفكر بأن يحدث، فيما وراء المعنى المباشر، بمعنى أكثر تعقيداً وبإيحاءات أرحب، ويستخدم «دي جيران» تعبيرات شديدة العمومية، وعادية، لكنها غنية بطاقة إيحائية لا تنضب، وتبدو غير قابلة لاستنفاد معناها، مثل «حياة» و«قدر» و«طبيعة» ... ومع التكرار الملح لنفس الكلمات، التي تُستعاد بلا نهاية، ينتهي به المطاف إلى إنتاج أثر التعاويذ الحقيقي، فهل يدين — أيضاً — لسانت-بوف بهذا الحب للكلمات «غير المحددة»، غير المبررة، العائمة، التي تمكن من الحدس بالفكرة في كل رحابتها، والتي سبق لجوزيف ديلورم المناداة بها في الشعر؟^{٢٨٦} سأعتقد ذلك عن طيب خاطر عندما أراه يكرر — بلا كلل — صفة مثل «خفي»،^{٢٨٧} أو إحدى هذه الكلمات القزحية، حيث تعدد التكافؤ — نفسه — ثراء شعري، مثل «ظلال» التي تشير — أحياناً — إلى «الظلام»، وأحياناً إلى «الأشباح» والأشكال غير المحددة التي تسكن هذا الظلام، ويبدو أن

^{٢٨٢} «النسق المفضل لـ «م. دي جيران» هو اللجوء إلى المفردات غير المتسقة»، كما يقول «ش. برونو».

(Histoire de la langue française, t. XII, p. 290).

^{٢٨٣} ويغامر «سانت-بوف» في «لذة» (في تعليقه عليه) باستخدام صياغات لاتينية «صخرة عبثية»، وسيتحدث «جيران» عن «ليالٍ عمياء» (ص٣١٦)، ويستخدم الاثنان كلمة «يغذي» nourrir بالمعنى القديم (تربية، تهذيب)، قارن Bernard d'Harcourt، سبق ذكره، ص٢٧١-٢٨٣. وحول مفردات لغة «سانت-بوف» في «لذة» يمكن الرجوع إلى:

Le Hir, L'originalité littéraire de Sainte-Beuve dans Volupté (S.E.D.E.S., Paris, 1953, pp. 8-12).

^{٢٨٤} مرجع سابق، ص٣٦٠. وانظر الفصل الخاص بتقنية القصائد، فيما يلي من هذا القسم.

^{٢٨٥} التعبير لبرنارد داركور (ص٢٢٧)، الذي أستمد منه هنا بعض الاستخلاصات.

^{٢٨٦} Pensées de Joseph Delorme. XV. ذكر «سانت-بوف» كأمثلة سأم، غريب، غيور، رائع، فيفيض.

^{٢٨٧} في «كاهنة باخوس» فقط، «هؤلاء المرضعات السريات» (ص٢٢٣)، «بضعة مصائر سرية» (ص٢٢٥)، «أضرار سرية» (٢٢٧)، «مطارادات سرية» (ص٢٢٨).

«دي جيران» يفضل الالتهاس، فيظهر — تحت المعنى المادي — الإحياءات الخفية، فيكتب على سبيل المثال: «تلتحم الظلال والأحلام في فكر الفنانين»،^{٢٨٨} وعندما يقول عن ماري المتوفاة إنها «كانت تفر في الظلال»،^{٢٨٩} ألا يمنح الكلمة نفس غموض «رونسار» عندما يكتب:

عبر ظلال الريحان سأنال راحتي ...؟

نفس تعقيد المعنى تثريه خلفية فلكية كاملة، مع عبارة «إشارات سمائية» (ك «كوكبة نجوم» و «إشارات القدر»، في آن واحد)، التي تتكرر مرتين في «كاهنة باخوس». ^{٢٩٠} هذه الهالة التي تحيط بالكلمات، وهذا الرقص لتحديد وتسوير معناها بطريقة صارمة، هو نهج شاعر. ^{٢٩١}

إنها نفس الكثافة الشعرية، في هذه التوريات التي تحل محل الفعل البسيط: «لقد تلقيت الميلاد» بدلاً من «لقد وُلدت»،^{٢٩٢} و «اتخذ نموي مجراه» بدلاً من «كبرت». ^{٢٩٣} ومع استخدام الفعلين: «يتلقى» و «يتخذ مجرى»، تغني الفكرة بالظلال المتدرجة، وتمتلئ الصياغة بالمضمرات.

وعلينا — على أية حال — ملاحظة أن الفعل عند «دي جيران» عنصر أساسي وغني دائماً بطاقته الإيحائية، ويمكننا مضاعفة الأمثلة، من قبيل «البحيرات الهادئة ما تزال تعرفني، لكن الأنهار نسيّتي»،^{٢٩٤} «جوانبي المضطرة كانت تمتلك نشوة الركض ...

^{٢٨٨} كاهنة باخوس، ص ٣٢٨.

^{٢٨٩} Revue de Paris, 1^{er} Août 1910, p. 455: مع تذكر «الظلال» الجهنمية للصور القديمة، يظل المعنى المحدد لها مختلطاً، ويكاد أن يكون تلاحباً بالألفاظ، ما دام «جيران» — وهو يتحدث عن ماري — يقول إنه يغطس في الظلام «على ضوءها، بينما هي تفر في الظلال».

^{٢٩٠} ص ٣٢٤، ٣٢٧. والتعارض — على أية حال — مؤكد في موضع آخر للمرة الثانية، حيث نرى هذه الإشارات وهي تدخل «المسيرة الصامتة لكوكبة النجوم» الذين ترشد لهم «الأقذار».

^{٢٩١} وبالمثل، فإن الاستخدام المتكرر للجمع: الظلال، الليالي، الأرياف، يمنح الإحياء شيئاً أكثر إبهاماً، ورحابةً، وعمومية.

^{٢٩٢} السناتور ص ٣١٤.

^{٢٩٣} المرجع السابق، ص ٣١٥.

^{٢٩٤} المرجع السابق، ص ٣١٧.

وأعلى، كنت أشعر بالكبرياء».^{٣٩٥} ويستخدم «دي جيران» — عن قصد — اسم الفاعل بدلاً من الصفة: «كانت أُمِّي أحياناً ما تعود منتعشةً بفرحة عميقة، وأحياناً حزينةً ومنسحبة مثل الجريحة»،^{٣٩٦} «ما تزال بعض الإشارات السماوية تطبع السماء شبه المهجورة»،^{٣٩٧} والمعنى — شأنه شأن الصوت^{٣٩٨} — يؤدي في هذا المثال الأخير إلى إبطاء الجملة، أي إلى ما يسميه «برنار داركور» «أثر الإرجاء»^{٣٩٩} (من خلال انتظار اسم مفعول لا يجيء، لا تؤدي «سماء مهجورة» نفس تأثير السماء «القفر» أو «القاحلة»).

ويبدو أن أثر الإرجاء هذا هو مفتاح «سحر» دي جيران، ونستطيع أن نقول الآن إن الكثافة الشعرية للألفاظ، وغناها بالاحتمالات، توقف و«ترجى» الفكر، لكن أثر الإرجاء محسوس بشكل خاص في إيقاع الجملة، و«دي جيران» الذي يبحث في شعره، من خلال استخدامه لـ «البحر السكندري المألوف» — الذي ضرب مثلاً عليه «سانت-بوف»^{٤٠٠} — عن كسر الإيقاع والاقتراب من النثر، إنما يبحث — على العكس من ذلك — عن منح نثره سياقاً وإيقاعاً شعريين خالصين. لكنه لا ينجح في ذلك باستخدام نثر غزير، ومتجانس، كذلك هي معايير «بيوس سيرفان»، التي يستخدمها «برنار داركور» لتحليل «الإيقاع الحسابي» و«النبري» للجملة.

^{٣٩٥} المرجع السابق، ص ٣١٩.

^{٣٩٦} المرجع السابق، ص ٣١٥.

^{٣٩٧} كاهنة باخوس، ص ٣٢٣.

^{٣٩٨} لا بد من الإشارة إلى مؤثر الإطالة، الناتج من استخدام اسم المفعول مع «و» (وخاصة في صيغة المؤنث)، الذي يرد في نهاية جملة أو جزء من جملة: «راسين» أيضاً يورده في نهاية بيت الشعر: آريان، أختي، بأي حب مجروح ...

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée ...

^{٣٩٩} حول إمكانيات الفعل هذه (توريات فعلية، واسم فاعل أو مفعول)، اقرأ التحليل الرفيع لبرنار داركور، سبق ذكره، ص ٣٤٨، ٣٥٢.

^{٤٠٠} «إنه عادةً ما يُستخدَم، ويُفضَّل استخدام نظم أعرفه جيّداً، لأنني حاولت في وقتي أن أدخله وأطبقة: البحر السكندري المألوف، المتمرس على نبرة الحديث، الذي يتأقلم مع كل انعطافات الدردشة الحميمة»، ذلك ما يقوله «سانت-بوف» الذي يعترف — مع ذلك — أن تطبيق «جيران» معيب، ونظمه الشعري مُهمل للغاية. (Introd. aux Œuvres, éd. Trébutien, p. XIX). ومن المفيد ملاحظة أن «جيران» يفضل البحر السكندري — رغم ذلك — على «الأبيات القصيرة»، لأنه يجد فيها «القليل من الانسجام والالتزان» (Lettre à sa sœur Eugénie, 10 Septembre 1834. Œuvres. éd. Schneegans, (p. 245).

لقد طمرت الآلهة الغيورة في مكان ما شواهد نسب الأشياء، ولكن على شاطئ
أي محيط دحرجوا الحجر الذي يغطيهم، آه يا مكاريه؟^{٤٠١}

وهو ما لا يبدو لي أنه يفسر — بشكل كافٍ — موسيقى هذه الجملة، التي أثارت
إعجاب «ماثيو أرنولد»، ففي الفاصلة الأخيرة، علينا أن نرى — بشكل خاص — ما هو
أكثر من «لا تساق نبري»، كمؤثر لنقطة إطالة Point d'Orgue، مشابه للوقف التي تقع
في نهاية القصيدة، وتترك العقل في حالة انتظار، شأنه شأن الأذن. هذا الانتظار الشعري،
وهذا الإبطاء في الحركة، يجاهد «دي جيران» للوصول إليهما بكل الوسائل؛ المناجاة، التي
يستخدمها بنفس كثرة استخدام «راسين» لها: «بالنسبة لي، آه ميلامب! إنني أنهار مع
الشيخوخة!»،^{٤٠٢} «وقدماي، انظر يا ميلامب! كم استهلكنا!»،^{٤٠٣} والجملة الاعتراضية التي
تبطئ من سير المقطع، والحال أو البديل المنفصلين بالفاصلات: «ثدي الوديان وكل امتداد
الحقول يستعيد، لكن ببطء، حرية أنفاسه»،^{٤٠٤} وبالطبع علامات الإرجاء: «الآلهة الهائلة
وضعت قيثارته على الحجارة، لكن ما من أحد ... ما من أحد نسيها هناك».^{٤٠٥}

لقد شدد «برنار داركور» — عن حق — على «النفس الطويل لإلهام جيران، الشديد
الآتزان، والشديد الاعتدال، والموزع برصانة شديدة».^{٤٠٦} وربما يفسر لنا ذلك سبب عدم
تمسك «موريس دي جيران» بشكل قصيدة النثر ذات المقاطع الصغيرة، التي ضرب
له «لامنيه» و«ميكيفيتش» المثل عليها، واستخدمها — هو نفسه — في قصيدة حول
«أصوات الطبيعة»، كتبها في «كايل» (وعمره عشر سنوات!)،^{٤٠٧} وتقنيته ككاتب تتطلب

^{٤٠١} «السنثور»، ص ٣٢٢. انظر الدراسة حول هذا التلاعب الإيقاعي في Bernard d'Harcourt. *op. cit.*, appendice IV. pp. 352-356.

^{٤٠٢} المرجع السابق. ونعرف التأثير الموفق الذي استخرجه «راسين» من استخدامه المتكرر لـ «سيدة»
و«سيد»، والوقفات التي تفرضها هاتان الكلمتان.

^{٤٠٣} المرجع السابق، ص ٣٢١.

^{٤٠٤} كاهنة باخوس، ص ٣٣٠.

^{٤٠٥} السنثور، ص ٣٢٠.

^{٤٠٦} Maurice de Guérin, p. 212: وحول هذه الإطالة وهذا الاقتصاد في النفس، انظر ص ٣١٣، ٣١٤.

^{٤٠٧} هذه القصيدة منشورة في طبعة Schneegans، ص ٣١٣-٣١٤. وقد استطاع «موريس» أن يقرأ — في
«الشهداء» و«بردى الأحرار» — أو أن يستلهم، ببساطة، القصيدة الرومانس في شكل «لازمة موسيقية»،
مما كانت تغنيه أختاه، أوجيني وميمي.

— في آن واحد — جملةً رغبةً، يمكن تقريب انعطافاتها — التي تدور ببطء — من الجملة «المتوجة» في «لذة»، وتنظيماً للقصيدة ككلٍّ واسع ومتماسك: فالإبطاءات والإرجاءات — في سياق القصيدة — ليست بانقطاعات أبداً، والموضوعات تترابط دون قطع الاستمرارية. وتكشف الجُمْل والقصائد عن فكر شعري «مفرد» — بالأحرى — عبر طبقات عريضة (فطبقات الكلمات تتخفى، وتتراكم، مثل طبقات الذكريات التي يستحضرها «السناتور» و«كاهنة باخوس»، وهما يذرفان موضوعاتهما)، بدلاً من أن تتقدم بطريقة مستقيمة مثلما في السرد، أو تراكم لمسات متتالية، ولوحات موجزة، كما لدى برتران — غالباً — على سبيل المثال، وهكذا تشكل كل قصيدة (و«السناتور» أساساً) — رغم اتساعها — كُلاً شديداً الانسجام ومترابطاً، كتلةً من مادة شديدة الكثافة، حيث البساطة الظاهرية للكتابة لا تمنع تعقيد الإحياءات، وبذلك تتخذ الأسطورة شكلاً شعرياً يتجاوب مع واقعها المعقد ووحدها العضوية. وعلينا أن نضيف أن وزن واتزان القصائد ينسجم — كما يبدو — مع الفكرة الشعرية ذاتها: ألن نجد صورة في «السناتور» وهو يرفع جذعاً ساكناً،^{٤٠٨} في أقصى حالات عنفوان الحيوية الهائج؟

وإلهام «برتران» — بالأساس — رومانتيكي، فيما يمضي «رابيه» من الكلاسيكية الجديدة التشكيلية، نحو «سأم» حديث، ومع «بودلير» ستصبح قصيدة النثر التعبير نفسه عن الحداثة، ويظل «موريس دي جيران» الشاعر الوحيد الذي استطاع — دون أن يسقط في الأكاديمية أو الابتذال التافه — المحافظة على انسجام وزن الأساطير القديمة الكبرى، في الوقت الذي أثراها بجوهر داخلي، ويمكن أن نقول بقلق حديث تماماً. والصعوبة نفسها، في توازن مع هذا، تمنح الشاعر مكانةً متفردة، لا سيما أن الأمر يتعلق هنا باختصار الأسطورة إلى حدود أبعاد القصيدة، بتجنب الوقوع في السرد بالنثر الشعري: ولا يوجد — في تاريخ قصيدة النثر — ذرية لجيران، فالأصداء — القريبة أو البعيدة — لعمله يجب البحث عنها، بالأحرى، في الرواية أو السرد.^{٤٠٩}

^{٤٠٨} قارن — أيضاً — وصف السناتور وهو يعوم، الذي سبق ذكره، «نصفي مختبئ في المياه، يتحرك ليطفو فوقها، بينما النصف الآخر يرتفع هادئاً، وكنتُ أحمل ذراعَيَّ الفارغتين فوق الأمواج» (ص ٣١٧).
^{٤٠٩} نعلم أن «جيد» كتب — قبل وفاته بقليل — نصّاً قصيراً حول أسطورة «تيزيه» (Thésée) (N.R.F.) 1947. ألا يملك «تيزيه» المراهق بعضاً من ملامح سناتور جيران، «كنتُ الريح، كنتُ الموجة، كنتُ نباتاً، كنتُ عصفوراً. لم أكن أتوقف عن نفسي، وكل اتصال مع العالم الخارجي، لم يكن يعلمني بحدودي

قصيدة النثر

في ظل الإمبراطورية الثانية وحتى بودلير

ومع بداية هذه الإمبراطورية الثانية — التي وصلنا إليها — ورغم أننا نرى، والحق يُقال، الهمُّ الفني وهو يغزو — أكثر فأكثر — كافة أنواع النثر، في الرواية (مع فلوبيير)، مثلما في التاريخ (مع ميشليه)، وحتى النقد^{٤١٠} فلا نستطيع أن نقول إنهم كتبوا — حقًا — في هذه الفترة، قصائد نثر. ورغم هذا، فيا لها من رغبة واضحة، لدى المؤرخين والروائيين بالذات، في أن يجعلوا من أعمالهم قصائد! يخطر ببالي هنا — بشكل خاص — «فلوبيير»: لا لأنه يعارض الفن القديم للشعر بفن النثر الحديث والأكثر براعة،^{٤١١} الذي يتطلب «إحساسًا عميقًا بالإيقاع، وإيقاعًا هاربيًا، بلا قواعد، وبلا يقين»،^{٤١٢} لكن — بالأساس — لأنه يدرك الرواية كقصيدة لها غايتها في ذاتها، مستقلةً عن الحكاية التي تعتبر ذريعةً لها، كإبداع فني مجاني ومستقل، وسيكون حلمه تأليف كتاب حول لا شيء، كتاب بلا رابط خارجي، يتماسك ذاتيًا بالقوة الداخلية لأسلوبه ... كتاب بلا موضوع، تقريبًا.^{٤١٣} وفكرة استقلال جمال العمل عن الموضوع المعالج، تتكرر باستمرار في مراسلاته: فهو يتساءل،^{٤١٤} ألا توجد — في دقة التعشيقات، وندرة العناصر، ورهافة السطح، وانسجام

بقدر إيقاظه للذة داخلي» (ص ١٠). وكثيرًا ما عُقدت مقارنات بين «جيد» و«جيران» (قارن أيضًا: Gide Journal. 8 Février, 1916, éd. de la Pléiade, p. 538: «لم أحب أبدًا مورييس دي جيران، ولم أقرأه جيدًا، وذلك لضيقني من سماع أنني أشبهه»).

^{٤١٠} حول هذه الشواغل الفنية التي تتضح أكثر فأكثر لدى كُتّاب النثر، اعتبارًا من القرن التاسع عشر، قارن Lanson, *L'Art de la prose*, Fayard, 1908, pp. 223-224.

^{٤١١} «لقد ولّد النثر بالأمس، ذلك ما ينبغي قوله، والنظم الشعري هو الشكل الأكثر ملاءمةً للآداب القديمة. لقد تشكلت كل التركيبات العروضية، لكن تلك الخاصة بالنثر لم تتوفر بعد».

(*Correspondance de Flaubert*, éd Charpentier, t. II, p. 95).

^{٤١٢} ذكره «موباسان» في مقالة حول «فلوبيير» *Revue Bleue*, 29 Janvier 1884 (التشديد من عنده)؛ ذكره «فريير»، *L'Esthétique de Flaubert*. Conard 1913 p. 183.

^{٤١٣} *Correspondance*. t. II, p. 70. وجملته «فلوبيير» الشهيرة: «عندما أكتب روايةً يخطر ببالي أن أصور درجات اللون والظل» (ذكرها الأخوان جونكور *Journal*. I p. 366) ليست لها دلالة مختلفة كثيرًا.

^{٤١٤} *Correspondance*, t. IV, p. 227.

المجموع — فضيلة جوهريّة، نوع من القدرة الإلهية، شيءٌ ما أبدي كمبدأ؟ ونجد — هنا — فكرة الفن الموجود في ذاته، فكرة **الفن للفن**، التي رسم كتاب «كاساني» قدرها ونتائجها،^{٤١٥} والتي ستجد التعبير النهائي عنها في صيغة «جوتيه»: «من الشكل تولد الفكرة».^{٤١٦} لكن، ما الذي يمكن أن تكون عليه — في الواقع — نتائج نظرية كهذه؟ نعتقد أنه الدخول في طريق شعر النثر، لنعود مباشرة إلى النثر «المزخرف» للقرن الماضي، نبحث عن الفن، فنجد الشكلية وبراعة الأسلوب. والدليل لدينا — من بين أشياء أخرى — يكمن في «غواية سان-أنطوان»، النسخة الأولى التي كتبها «فلوبير» عام ١٨٤٩م، وانحدر فيها — من فرط سعيه إلى «القصيدة» والجمال الشكلي — إلى التشديق الكلامي والزخرفة، وإنه لدال أن نستطيع الخروج — من هذا العمل الطموح والمُرَكَّب — لا بـ «قصيدة نثر»، بل بنمط «فني» دائري، من قبيل أول مونولوج لأنطوان، الذي ينتظم في مقاطع حقيقية، تصحبها لازمة.^{٤١٧} وقد قال «مكسيم دي كام» — عن هذه **الغواية الأولى** — إن «فلوبير» يعود فيها «إلى الأب رينال، ومارمونتيل، وإلى بيتوبيه نفسه»^{٤١٨} أي، بعبارة أخرى، إلى التشديق الطنان لقصائد النثر، في القرن الثامن عشر، ولنلاحظ — مع ذلك — أن ثمة شعراً في «مدام بوفاري» — التي تسمى رواية «واقعية» — بأكثر مما في «سلامبو»، الرواية «الفنية»، فما الذي يمكن قوله إن لم يكن أن الرواية تملك أنساقها الخاصة بها، والتميزة — جذرياً — عن أنساق قصيدة النثر، وأن الشعر الحقيقي لا بد أن ينبع من الداخل، وغير قابل للانفصال عن الفعل، وليس ملتصقاً به؟ إنه النثر الفني الذي يمكن أن يستفيد من أبحاث «فلوبير»،^{٤١٩} لا من قصيدة النثر، باعتبارها كذلك.

نصل — إذن — إلى هذه الخلاصة التي تكمن في أن الطموح إلى استخراج «قصيدة النثر» — من الرواية — أمر مجحف بالرواية وقصيدة النثر معاً، وغالباً ما يقود إلى

^{٤١٥} La théorie de l'art pour l'art en France. Hachette, 1906.

^{٤١٦} يذكر الشقيقتان «جونكور» هذه الصيغة، وهما ينسبانها إلى «جوتيه»، باعتبارها «الصيغة العليا للمدرسة» (ذكره كاساني، ص ٤٤٢، Journal, 3 Janvier 1887).

^{٤١٧} Flaubert, Œuvres, éd. Conard, t. III, 1924, p. 206.

^{٤١٨} انظر ملاحظات طبعة Conard، ص ٦٦٩.

^{٤١٩} انظر دراسة «أ. فرانسوا» Poème en prose et vers libre, Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, Mars 1418.

إبداعات هجينية، وهي مجازفة ليست قليلة الخطورة، وتنبع من تبجيل متحيز، ويُساء فهمه لـ «الشكل»، عندما يتخيل كثيرون أنهم يصنعون شعرًا عندما يقسمون النثر إلى مقاطع أو «آيات»: ضلال غريب يقع فيه «فوبيو»؛ إذ يضع في شكل «آيات» عشوائية أكثر أشكال النثر ركاكة، ليملاً صفحات وصفحات بـ «قصائد» مفرغة تمامًا من الشعر! ^{٤٢٠} وعلينا أن نضيف — كي نكون منصفين — أن شكل الـ «آيات» هذا، الذي انساق إليه عديد من الكتاب بسبب التوراة — قبل «لامنيه» وبعده ^{٤٢١} — ليس دائماً «حقيقية سفر»، فمقابل «فوبيو»، الذي يقلد «لامنيه» بوضوح، في Ecco la Fiera ^{٤٢٢} نستطيع أن نذكر كُتَّابًا عثروا — بتوفيق ما — على إيقاع ونبرات الكتابة: فقد أُلِفَ «رينان» — في شبابه — بضعة أشعار «عبرية» ^{٤٢٣}، وعلينا أن نشير — بشكل خاص — إلى «قصيدة توراتية نثرية» ضخمة، نشرها «كايبو» عام ١٨٤٥م: «العالم قبل الطوفان» ^{٤٢٤}. ولا نستطيع أن ننكر عظمتها ولا نَفْسَها الملحمي، ومن المفيد الإشارة إلى أن «مقدمة» «كايبو» تقرر استحالة وجود شعر توراتي «في شعر مقفى»؛ إذ لا يمكن التوفيق بينه وبين أساليب الشعر العبري، وتعلن — من ناحية أخرى — عن «مرحلة الغزارة» لشاتوبريان آخر، متعارضةً مع «الأسلوب الرافض للبلاغة المتصنعة والفجة بصورة عصبية في الكتابات» ^{٤٢٥}.

محاولات في «النثر الشعري» زخرفية إلى هذا الحد أو ذاك، و«قصائد» توراتية أو ملحمية نثرية (علينا أن نذكر من بينها ملاحم كوينيه Quinet، وأفضلها — بلا شك — ملحمة «ميرلين الساحر»، عام ١٨٦٠م): كل هذا ليس جديدًا حقًا، ويدفعنا إلى الاعتقاد

^{٤٢٠} كتب «فوبيو» إلى أخيه أنه قد «افتُتِنَ بهذا الشكل نصف الشعري» (Avertissement du Parfum de Rome, Œuvres de Veuillot. Lethielleux, t. IX, p. XVI). و«عطر روما» كُتِبَتْ كلها في هذا الشكل، ونجد — أيضًا — عددًا وفيرًا من «نثرات في شكل آيات» في Ça et là المنشور عام ١٨٦٠م (Œuvres, t. VIII).

^{٤٢١} انظر ما سبق، تحت عنوان «لامنيه والأسلوب التوراتي».

^{٤٢٢} Le Parfum de Rome, Œuvres de Veuillot, t. IX, pp. 428–440.

^{٤٢٣} جُمِعَتْ في Fragments intimes et romanesques, Calmann-Lévy, 1914 (pp. 327–353).

^{٤٢٤} Le monde antédiluvien, poème biblique en prose, Comon, 1845.

^{٤٢٥} Eod. loc., Préface, p. XVIII et p. XII.

بأن الرياح القوية للعلم والمعرفة، التي تعبر فرنسا خلال الإمبراطورية الثانية، قد جمدت كل إلهام شخصي، ويمكننا أن نميز، مع ذلك، في عديد من أعمال هذه الفترة، تيارات معينة، وتوجهها نحو الغنائية والحداثة، التي تتنبأ بقدم قريب لصيغة جديدة لقصيدة النثر، فقد أظهرت «إيقاعات منسية» لـ «باربي دورفيي» — التي كُتبت في تواريخ موزعة بين عام ١٨٣٤م وعام ١٨٥٩م^{٤٢٦} — إلى جانب اهتمام فني واضح (التشكيل في مقاطع متماثلة في الغالب،^{٤٢٧} والاستدعاءات التشكيلية،^{٤٢٨} ومؤثرات الإيقاعات والألوان)^{٤٢٩} بعض الاندفاعات الغنائية، والنغمات الشخصية، فالإلهام — إن لم يكن الشكل — ليس بعيداً، إلى هذا الحد، عن «ميموراندا Memoranda». ^{٤٣٠} ويوضح «جرليه» — في أطروحته عن «دورفيي» — مزياه؛ إذ استطاع «عبر رمزية نابغة من عمله» ممارسة تأثير لا يمكن إنكاره، وقصائده النثرية — في هذا الصدد — «قد أكدت على تمكنه، في نظر معاصريه، بما يفوق رواياته ذات النفس الطويل». ^{٤٣١} وبالفعل، فهناك في قصيدة «العينان المتقلبتان»، التي كان «بودلير» معجباً بها، بعض الإيقاعات الإيقاعية، واستعدادات ملحاحة لتعبيرات («عينها الواسعتان للغاية، الكئيبتان للغاية، الشاحبتان للغاية، عينها المفتوحتان بشكل بالغ ... وكانت إلى هذا الحد يائستين، هاتان العينان الشاحبتان، اليائستان والثابتان إلى

^{٤٢٦} جُمِعَت القصائد ونُشِرَت عام ١٨٩٧م لدى لومير، ثم — مرة أخرى — عام ١٩٠٩م مع «غبار» و«أمايديه»، ونُشِرَت «اللاؤكون» و«العينان المتقلبتان» في «كاين» عام ١٨٥٧م، تحت عنوان «إيقاعات منسية».

^{٤٢٧} كما في «أربعون ساعة»، حيث تنفصل المقاطع بلازمة (Poussière, Rhythmes oubliés)، أمايديه (Amaïdée . Lemerre, 1909, p. 113)، أو في «فناجين الشاي الثلاثة»، (ص ١٤٩).

^{٤٢٨} انظر — على سبيل المثال — بداية «اللاؤكون» (Laocoon. (eod. loc., p. 15). ^{٤٢٩} تواتر المقاطع الثمانية بدقة وتصويرية الصفات اللونية، إلخ ... والانشغالات الشكلية، فهي أكثر وضوحاً — هنا — مما في الروايات.

^{٤٣٠} وحتى قصيدة «عندما ترينني ثانية»، فقد نُشِرَت في العدد الأول من Memorandum بتاريخ ٢٦ سبتمبر ١٨٣٦م. ولنذكر — هنا — أن «أمايديه»، بالمقابل، التي تحدث عنها «باربي» باعتبارها «قصيدة نثر» — (انظر Grelé, Barbey D'Aureville, Caen, Lanier, 1904, p. 186) — لا يمكن، بسبب طولها، ورغم الهم الفني المسيطر عليها، أن تستحق هذا الاسم، وستقدم «أمايديه»، بالمقابل، نموذجاً جيداً للأضرار التي يسببها مفهوم «رواية-قصيدة».

^{٤٣١} Jules Barbey d'Aureville, Caen, Lanier, 1904, p. 313.

هذا الحد»^{٤٣٢}، وأيضاً خلق أجواء انفعالية تتشعب بها الأشياء نفسها («السقف الكئيب المبرقش بالنجوم»)^{٤٣٣}، والتي تجعلنا نعتقد أن «دورفيي» وهو يكتب هذه القصيدة — عام ١٨٥٧م — قد استطاع استغلال التقنية المستخدمة في «غراب» بو^{٤٣٤}؛ ولكن — على العموم — تشهد «إيقاعات منسية». من خلال أسلوبها ومعطياتها، على أن هذا الإيقاع السادر كان موجوداً — بكامله — في عمله، «رأساً، وقلباً، وكبدًا وأحشاء»، مثلما كان يقول^{٤٣٥}. فنحن بعيدون عن فن «برتران» الموضوعي عن وعي.

وعلياً أن نشير — هنا — إلى الدور الهام الذي تلعبه ال «ليد» الألمانية، في فرنسا، اعتباراً من عام ١٨٤٠م (في حين اهتم الرومانتيكيون الأوائل بالأناشيد الغنائية)، ومثلما أيقظت الأناشيد الغنائية — في بداية القرن — المحاولات الأولى في قصيدة النثر ذات المقاطع، يمكننا القول بأن ال «ليد»، التي تعددت ترجماتها، قد جعلت قصيدة النثر «قادرة» على هذه الغنائية المعبرة عن الألم، والقلق والشك، التي تمثل علامةً أساسيةً لعصرنا الحديث^{٤٣٦}. وفي «ليدات» هايني الغنائية، نجد — قبل كل شيء — نماذج لغنائية ليست لفظيةً وطنانةً، بل مشبوبة — خفيةً — بالعاطفة، وموجزة في أجزاء قصيرة ذات قوة إيحائية هائلة. والآن — في عام ١٨٤١م — كان «سباستيان ألبن» يلحق بترجماته لـ «قصائد غنائية وأناشيد شعبية من ألمانيا» بضع «ليدات» لجوته وأوهلاند وهايني، ومن بينها — على سبيل المثال — هذه ال «ليد» المميزة باقتضابها:

من يحب للمرة الأولى، حتى بدون أمل، هو إله، ومن يحب للمرة الثانية فهو مجنون.

^{٤٣٢} Poussière, Rhythmes Oubliés, Amaïdée, Lemerre, 1909, pp. 118-119.

^{٤٣٣} Eod. Loc., p. 121.

^{٤٣٤} نشر «بودلير» عام ١٨٥٣م ترجمة «الغراب» في «لارتيست» (الأول من مارس ١٨٥٣م).

^{٤٣٥} في مقدمة Les Philosophes et les écrivains religieux, Amyot. 1861. وقد أوضح «جرليه» تماماً كيف أن «باربي دورفيي» انشغل بالتعبير عن تموجات حياته الداخلية، بأكثر من انشغاله بمعالجة أسلوبه بأنأة (مرجع سابق، ص ١٧٥، ١٧٨).

^{٤٣٦} يمكننا أن نطبق — باستحقاق كامل — على قصيدة النثر، جملة «ل. رينو» هذه، التي تتعلق بمجمل الأدب الفرنسي (L'influence allemande en France aux XVIII^e et XIX^e siècles. Hachette.) (1922, pp. 216-217).

وأنا، أنا المجنون، أنا. ما أزال أحب دون أن أكون محبوباً، والشمس والقمر
والنجوم يضحكون من ذلك، وأنا أيضاً، أضحك من ذلك — أضحك من ذلك —
وأموت.^{٤٣٧}

لكن، في عام ١٨٤٨م، كان للدراسات والترجمات (النثرية)، التي نشرها «جيرار دي نرفال» في «روفي دي دوموند Revue des Deux Mondes»،^{٤٣٨} أن تلعب دور الوحي، فقد قدمت مقاطع «بين-بين Intermezzo» الثمانية والخمسون، الموجزة، نماذج لنوع جديد، أكثر شخصية، وقلقاً، وحماً، وبساطة، في آن واحد، بفعل نبرتها الشديدة الخصوصية وغنائيتها العذبة والمرحة، فإياها من قوة يتم التعبير بها — في «نوردسي Nordsee» — عن قلق الإنسان المعاصر إزاء «لغز الحياة، لغز الحياة الأليم والقديم»!^{٤٣٩} وستترك قراءة «هايني» أثرها على أواخر الرومانتيكيين وأوائل الرمزيين، ومن المدهش أن نرى «ألفونس دوديه» — نفسه — يذكر اسم «هنريش هايني»، ليقدم للجمهور «أنشودتين غنائيتين نثريتين»، «تتمتعان بفانتازيا جرمانية إلى حد ما» — وقد نُشرت في «رسائل من طاحونتي».^{٤٤٠}

ورغم هذا، فإن إبداع الغنائية الحديثة في النثر، يرجع إلى «بودلير» وحده، وقبله، أحياناً ما يعيدنا «لوفيفر دوميه» — في «صلوات دير فال المسائية» (١٨٤٥م) و«كتاب المتجول» (١٨٥٤م) — إلى الموضوعات الرومانتيكية،^{٤٤١} وأحياناً ما يترجم أحلام يقظة أخلاقية أو فلسفية، في نثر شعري منمق، وحافل بالرموز التي يذكرنا بعضها بـ «بروست»:

^{٤٣٧} Ballades ..., p. 392. كما يتم عقد مقارنات غريبة بين قصائد من قبيل «مسافر» لـ «فيرنر» (ص ٢٨٤)، والاندفاع صوب «مكان آخر» الذي كثيراً ما عبر عنه «بودلير».

^{٤٣٨} ترجم «نرفال» أولاً قصائد Buch der Lieder (la Nordsee). ثم «بين-بين» Intermezzo، وأخيراً مقطوعتين من Traumbilder، وجميع هذه القصائد عدا «بين-بين» منشورة في المجلد الأول من المؤلفات الكاملة، مع ترجماته الأخرى للقصائد الألمانية (Michel Lévy, 1868).

^{٤٣٩} Questions, traduction Nerval (Œuvres, t. I, p. 473).

^{٤٤٠} كتبت «موت الدولفين» و«مساعد الحاكم في الحقول» حوالي عام ١٨٦٦م. وسنلاحظ — في الثانية — التكوين على هيئة مقاطع أو أدوار، وتكرار التعبيرات التي تقوم بدور الفصل من مقطع إلى التالي. هل نحتاج إلى أن نضيف أن «فانتازيا» هذه الأناشيد الغنائية الساحرة تبدو لنا، على العكس، فرنسية خالصة؟

^{٤٤١} «ضوء القمر في الغابة» مستلهمة — بالتأكيد — من «شاتوبريان»، و«ذكرى» تستدعي «بحيرة» لامارتين، و«الزائر الليلي» (وهو الحزن) يذكرنا بـ «المجهول الذي يرتدي السواد» لموسيه ... إلخ.

يعيش الماضي دائماً تحت جليد الأعوام، إنه الماء الحي الذي يجري دائماً تحت درعه الثلجي، الماء الحي الذي يتماوج مثل سهام من الأرجوان والذهب، مثل عناقيد الأحجار الكريمة المسافرة، مثل الزهور التي تفر ولا تذبل، ألف من السباحين الصامتين هم ذكرياتنا.^{٤٤٢}

و«لوفيفر» — الذي يفضل كتابة الشعر بالنثر، لكنه أحياناً ما يرصعه بصورة جميلة («سما ماضي تهبط بي في قلبي») — يقع بسهولة في شرك الذوق الرديء، عندما يستعير موضوعاته من الحياة المعاصرة، من «الفوسفور» أو «مراكب البخار». ولكن، لا أحد يستطيع، فيما يتعلق بالذوق الرديء، مقاومة الخليط الرائع من الركافة والفخامة الذي يملأ قصيدتي «هوساي» «المعاصرتين»: «أغنية بائع الزهور»، و«بائعة زهور فلورنسا»،^{٤٤٣} اللتين أُفضِّل عليهما «تساوير جدارية ونقش بارز سفلي» من زاوية الأسلوب الكلاسيكي الجديد، وحوريات البحر «المخادعات مثل الموج»، وحوريته التي تحولت إلى نبع.^{٤٤٤} ومع ذلك، فعلينا أن نشير إلى أن «لوفيفر» و«أرسين هوساي» — باعتبارهما مديري «لارتيست» — لم يفتقرا إلى التأثير، واستطاعا تحريض بضعة مؤلفين شبان (ربما كان من بينهم «بودلير») على التساؤل «حول الشعر واللغة الملائمة له». ^{٤٤٥}

^{٤٤٢} Le Passé (Livre Du Promeneur, 27 Janvier) وقد حرر «ج. برونيه» — في Bibliothèque Romantique — الصلوات المسائية لدير فال (Presses Françaises, 1924) مع مقدمة مثيرة للاهتمام حول «لوفيفر-دوميه».

^{٤٤٣} Poésies Complètes d'Arsène Houssaye, 1849. وحول «أغنية صانع الزجاج»، انظر — فيما بعد — ص ١٥٢، ١٥٣.

^{٤٤٤} «حوريات البحر، إيقاع بدائي، النبع»، مهداة إلى المصور الزيتي برودون. ^{٤٤٥} «هي مسألة سنفصل فيها جانباً، تلك الخاصة بالشعر واللغة التي تلائمه»، ذلك ما يقوله «لوفيفر» في Vespres de l'Abbaye du Val. t. I, p. 128. ونعلم أن «لوفيفر-دوميه» قد أدار «لارتيست» من يوليو ١٨٤٥م إلى يوليو ١٨٤٧م (ونشر فيها ١٣ صلاة مسائية)، وأن «هوساي» أدارها من ١٨٤٤م، ثم — مرة أخرى — اعتباراً من ١٨٦٧م (انظر Histoire de l'Artiste في Revue du XIX^e siècle, Février-Mars 1867). وحول العلاقة بين «بودلير» و«لوفيفر»، انظر الفصل الأول من القسم الأول، فيما يلي ص ١٥٢.

وإذا ما أضفنا إلى هذين الاسمين اسم «شانفلوري» (وهو أيضًا — كما نعلم — كان على صلة دائمة ببودلير)،^{٤٤٦} لأدركنا أن نواة كاملة من الكتاب كانوا يبحثون في سنوات ١٨٤٥-١٨٦٠م عن استغلال وترويض صيغة قصيدة النثر، ولا شك أن إنتاج «شانفلوري» — «فانتازيات» أو «أناشيد غنائية»^{٤٤٧} — يفتقر إلى الإلهام والأسلوب الخاص، ومثل «فييو» — إلى حدٍّ ما — يبدو أنه يتخيل أنه يكفي تقطيع أي نثر إلى «آيات» أو مقاطع (يفضل أن تفصل بينهما لازمة) كي تتم كتابة الشعر. «لقد صدنا، في حداثك التويليري، الأسماك الصغيرة الحمراء، حتى نحملها من البرد». تلك هي اللازمة التي تنظم وقفات نشيده الغنائي عن «الشتاء»،^{٤٤٨} وها هي ذي كيفية معالجته للسخرية:

عندما تصفر الورقة

تقود عربة جياذ المسافرين شباناً شاحبين وشعراء على حالتهم — وهو
الأسوأ — شعراء رثاء. يذهبون إلى الغابة، عندما تصفر الورقة.
إلى الغابة حيث يقطف المسلول نفسه.^{٤٤٩}

ومن المفيد — رغم ذلك — أن نسجل أن «شانفلوري» كان يبحث عن شكل حديث للغنائية، سمح باستيعاب الواقعية والسخرية، بالرغم من عدم عثوره على النبرة والشكل الملائمين.

وعلينا أن نرى في كل هذه المحاولات (محاولات «باربي دورفيي» و«هوساي» و«شانفلوري») الرغبة المزدوجة — من ناحية — في استخدام العناصر التصويرية الجديدة التي تقدمها الحياة المعاصرة والمدنية، رغبة تترجمها — من جانبهم — كافة «اللوحات الباريسية» و«الأشياء المرئية» و«الانطباعات»،^{٤٥٠} التي كانوا يمدون بها

^{٤٤٦} لنذكر أن «بودلير» قد خصص مقالاً عن «شانفلوري» (في *L'Art Romantique*. VI: Champfleury. (des Souvenirs? Baudelaire). انظر — أيضًا — الفصل الأول والثاني.

^{٤٤٧} *Fantaisies et Ballades, à la fin des Fantaisies d'hiver*, Martinon, 1847. كما نجد بضعة مقاطع مجموعة في (Champfleury inédit, Clouzot, 1903).

^{٤٤٨} *Fantaisies d'hiver*, pp. 95-98.

^{٤٤٩} *L'Automne, Fantaisies d'hiver*, p. 111.

^{٤٥٠} كل هذه الأنواع الوصفية — بلا شك — وباعتبارها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأوضاع المعاصرة، «الصحفية»، يمكن اعتبارها — رغم هذا — طرق وصول إلى «قصيدة النثر»، وقد رأينا كيف حوّل

«كورسير» و«لارتست»^{٤٥١} وأن نرى فيها، من ناحية أخرى، توسيعاً لمدى الصوت الشعري، بقبول أساليب لم يكن الشعر ليتقبلها حتى تلك اللحظة (مثل السخرية والتهكم). لكننا نستطيع أن نخمن من نقطة انطلاق هذه **المحاولات**، الرغبة الواعية، إلى هذا الحد أو ذاك، في إيجاد شكل جديد، لترجمة الرؤيا المعقدة عن العالم التي يملكها إنسان حديث، يعيش في قلب «مدن هائلة»^{٤٥٢} وأيضاً لترجمة المشاعر الجديدة التي يمكن أن تحرك فكر الشاعر الذي قُذِفَ به، هكذا، في عالم مصطنع، رأسمالي ووضعي، حيث عليه — رغم هذا — أن يجد لنفسه أسباباً للحياة.

إن طموحات ومطالب الشعراء ربما كانت — في هذه اللحظة من التاريخ الأدبي — أكثر ميتافيزيقية مما هي شكلية، لكن من أجل الوعي بهذه الاحتياجات — على نحو واضح — وإعادة الصلة بين إبداع لغة شعرية جديدة، والمهمة الجديدة التي يضطلع بها الشعر، كان لا بد أن يظهر — في سماء الأدب — كتاب عباقرة، ستكون أسماؤهم «بودلير» و«رامبو» و«لوتريامون» و«مالارمي».

«برتران» وقائع معاصرة عن أكتوبر إلى قصيدة (انظر ما سبق في [قصيدة النثر قبل بودلير]). و«الأشياء المرئية» لهوجو، و«انطباعات» الأخوين «جونكور»، و«لوحات المقعد» لجوتيه، تتسم بميل إلى علامات الترقيم، وإلى «الآني» الشعري، الذي يمثل طرف نقيض من الميل الكلاسيكي إلى التكوينات الكبيرة المكتملة.

^{٤٥١} هذه اللوحة عن «السوق» — على سبيل المثال — التي ظهرت في **كورسير** Corsaire عام ١٨٥٨م، بعنوان «ما نراه في ضواحي باريس» (بتوقيع كرو كينيول)، ألا يمكن اعتبارها تخطيطاً لـ «المهرج العجوز» لبودلير؟: «شاهدوا الخيام التي لا تُحصى، المنصوبة بأناقة ودلال، تحت ظلال الأشجار الكبيرة، التي تتوي الرقصات الفرحة، والمعروضات من كل الأنواع، ومقاهٍ مرتجلة. انظروا إلى الألف دكان للحلوى، ومحلات لعب الأطفال، والمصاصات، والأشياء العابرة، وألعاب المقامرة أو البراعة، وأطباء الأسنان الجهلة، وقارئ الحظ بعدتهم الضخمة، وبذلتهم المبتذلة الثراء، والانتعاش المريب، وموسيقيهم ذوي الموهبة الأكثر ريبة. أعترف بأنني أحب تنافر الأصوات الغريبة الذي يصوغه ألف صوت مختلف. الطبول، والأبواق الزاعقة، الكلاينات المزكومة، الأبواق الصغيرة، ذات الصوت الحاد المخصصة للبهلوانات ...» (Le Corsaire, 17 Octobre 1858). لكن «بودلير» يكتب **قصيدة** سيدخل فيها تقابلات ورمزاً.

^{٤٥٢} «سأم باريس»، إلى آرسين هوساي (Baudelaire, Œuvres. Pléiade, t. I, p. 405).

القسم الأول

قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقي

«إيجاد لغة»

رامبو، خطاب إلى دوميني، ٥ مايو ١٨٧١ م

يشهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر دخول الحركة الرومانتيكية مرحلة ثانية، وأحياناً رجعية، نعلم توبيخات «بودلير» الموجهة للفن الاجتماعي،^١ والمدرسة الوثنية،^٢ والمدرسة الفاضلة.^٣ وفي نفس الوقت، يتحدد توجه جديد للشعر، يتخذ — بتأثير بعض الشعراء الكبار — مظهر الدعوى الميتافيزيقية، وفي عصر يخاطر المفهوم الوضعي الصرف والعلمي عن العالم — والمتكى على «الواقعية» الراسخة للبورجوازية الظافرة — بخنق الروح الإنسانية،^٤ سيلعب الشعر — على نحو ما — دوراً تعويضياً، سوف يسعى — وهو يجدد التواصل مع قوى الإنسان الغامضة، واللغة — إلى العثور، بمساعدتهم، وخارج أي مسعى عقلاني، على المعنى العميق للكون.

هكذا، يثير دهشتنا أن نشهد — إلى جانب هذه الضرورات الروحية، التي تمثل مصدر كل حركة شعرية معاصرة — توافق الجهود، لا لتحويل الرؤية فحسب، بل و«التعبير»

^١ انظر — بشكل خاص — سخرياته من «هوجو» و«البؤساء» في خطاب إلى «فيجارو»، نُشِرَ في ١٤ أبريل ١٨٦٤م (Baudelaire, Œuvres, éd. de la Pléiade, t. II, p. 765).

^٢ عنوان المقال المنشور في «سومين تياترال Semaine Théâtrale»، ٢٢ يناير ١٨٥٢م، والموجه ضد «بانفيي» وآخرين. وحول هذه العودة إلى العصور القديمة، انظر أطروحة «فيران»، «جمالية بودلير» Ferran, L'esthétique de Baudelaire, Hachette, 1933, p. 545 et sq.

^٣ هو العنوان الأول لمقال عن «المسرحيات والروايات المهذبة» ظهر في «سومين تياترال» في ٢٧ نوفمبر ١٨١٥م. انظر — في هذا الموضوع — «فيران»، مرجع سابق، ص ٥٢٨.

^٤ «نحن جيل عليم»، ذلك ما أعلنه «لو كونت دي ليل» عام ١٨٥٢م، في مقدمة «قصائد قديمة Antiques»، «لا أقبل بسيادة غير العقل السليم»، ذلك ما يكتبه «بونسار»، زعيم المدرسة البورجوازية لـ «العقل السليم»، الذي سخرت منه مجموعة «كورسير-ساتان Corsaire-Satan» (انظر — في هذا الموضوع — «فيران»، مرجع سابق، ص ٥٢٥-٥٢٨).

الشعري أيضًا. فما المدهش في ذلك؟ فالتعبير هو الأداة الشعرية بامتياز: أداة للمعرفة والإبداع في آن واحد، ولا ينفصل الواقع الشعري عن تعبيره، كان «نرفال» أول من أحس — وبعده هؤلاء المتفق على اعتبارهم منارات الشعر الجديد، بودلير ورامبو ومالارمي^٥ (الذين يمكن أن نضم إليهم «لوتريامون»، المبدع أيضًا عن وعي، بشكل غريب) — إلى أي حد كانت المشكلة الشعرية ترتبط بعمق بمشكلة اللغة. ويدهشنا إصرارهم على «إيجاد لغة»، حسب تعبير «رامبو» (وهو أيضًا تعبير «مالارمي»)^٦، وعلى اقتراح المعالجة البارعة للغة بـ «شعوذة إيحائية»^٧، وعلى العثور — من خلال الشعر — على «الأبجدية السحرية، الهيروغليفية الغامضة»^٨ التي ستتيح انتصار الروح.

ومنذ هذه اللحظة، علينا أن نمُنح القيمة الكاملة لحقيقة أن هؤلاء الشعراء أنفسهم هم — بالتحديد — من ندين لهم بالمحاولات الأكثر تميزًا، والأكثر أهميةً، والأكثر وعيًا — على نحو خاص — بمعنى قصيدة النثر، فهي مصادفة؟ بالقطع لا، فهذا الجهد لإيجاد لغة قادرة على الحديث إلى الروح («من الروح إلى الروح»، على نحو ما سيقول «رامبو»)، وعلى نقل ما هو أكثر حميمية في التجربة الشعرية، وتحقيق فعل سحري وإبداعي في آن واحد، ليس مجرد «تفسير أورفي» للكون (حسب تعبير «مالارمي»)، بل سيطرة على الكون، فهذا الجهد يخاطر، بفعل العنفوان الروحي، بتفجير الأطر الجاهزة، وبسحق الأشكال المألوفة للغة وللنظم، إلى حد أن هذا الشعر — بطموحاته «الإيكارية» — أحيانًا ما سيفضي إلى الصمت والعدم، صمت «رامبو» («لم أعد أعرف أن أتكلم»)، وصمت «بودلير» المعقود للسان، وصمت «مالارمي» أمام الصفحة التي يغزوها «بياض» يبعث على الدوار.

^٥ انظر — بشكل خاص — «م. ريمون» في مقدمة دراسته حول الشعر «من بودلير إلى السيريالية» De Baudelaire au Surréalisme (nouvelle éd. Corti, 1940), pp. 11-46: «لقد رصدت هؤلاء الشعراء الثلاثة جنبًا إلى جنب، لأنهم اليوم مثل «منارات» ثلاث، بالمعنى البودليري للكلمة، وأشعتها تكتسب الأراضي العذراء حيث تقدم آخرون وراءهم»، على ما يقول في استخلاصه (ص ٤٥). ويخصص «أ. كولينو» — في الأبواب العاجية Les Portes d'ivoire, Plon, 1948 (نرفال، بودلير، رامبو، مالارمي) — فصلًا عن «التعبير» (ص ٢١١-٢٢٧).

^٦ «... إنني اخترع لغة» (خطاب إلى كازاليس، أكتوبر ١٨٦٤م).

Mondor, Vie de Mallarmé, Gallimard, 1941. p. 144.

^٧ «إن استخدام لغة بإتقان لهو ممارسةً لنوع من الشعوذة الإيحائية» (بودلير، مقال عن «ت. جوتييه»، (Œuvres, t. II. p. 471).

^٨ G. de Nerval, Aurélia, 2^e partie, ch. 1

وعبر هذه المحاولة شبه اليائسة، نرى الشاعر، المنطلق من بيت الشعر، المنتظم، يصل — في أغلب الأحيان — إلى مطالبة قصيدة النثر بصيغة formule شعرية جديدة لا تنفصل عن شعر جديد: فالأمر يتعلق بإيجاد شكل فوضوي بما يكفي — في أن — لتحطيم التقاليد القديمة، ومعايير عالم لا يمكن القبول به، ومتناغم بما يكفي ليتمكن الشاعر من تنظيم إبداعه الشعري في نسق «كوني»^٩ ومتسق.

يرفض الشاعر الوسائل الآلية لتعاويد الشعر الموزون والمقفى، وسيدعو إلى «سحر» أكثر براعة في الكلمات نفسها، وفي التوافقات الخفية بين المعنى والصوت، بين الفكرة والإيقاع، بين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها، وإذا ما كان شعراء القرن التاسع عشر يتمسكون — قبل كل شيء — بـ «موسيقية» القصيدة، فهو ما لا يصل بهم إلى حد أن يبحثوا عن إبهار الأذن بسلاسة اللغة أو هدهدة الإيقاع، فهم يبذلون جهدهم — بشكل خاص — ليصلوا إلى أقصى درجات الطاقات الإيحائية للجملة، والثراء المتجانس للقصيدة، وانطباع الغموض واللانهائي، كل ما سيحدث — من خلال تسامي الفن — عبر الاستشعار المحسوس لعالم غير مرئي.^{١٠}

ولم يعد الأمر يتعلق فحسب — في هذه المحاولات في قصيدة النثر — برد فعل ضد العروض الكلاسيكي، ولا بمساعٍ شكلية وفنية خالصة، فالمحاولات الموفقة — إلى حدٍّ ما — لـ «باربي دورفيي» و«هوساي» و«شانفلوري»، إذا ما كانت شارِاتٍ على المجاهدة التي سادت الأدب، فإنها لم تهدف — رغم هذا — إلى أكثر من استغلال الاكتشافات الصياغية لـ «برتران» — وربما، أيضًا — إلى إبداع شعر أكثر «حادثة» في موضوعاته، وفي نغماته، وسنجد أنفسنا — الآن — بإزاء جهد يسعى ليعيد إلى اللغة فاعليتها الكاملة، ويصنع منها أداة «صيد روحي» في مطاردة المجهول، أو المطلق. «إن اختراع المجهول يتطلب أشكالاً

^٩ «بفضل التماسك الداخلي لعالم الفكر، واتساقه مع الكون، يتشكل — من تلقاء ذاته — نظام في الفكر يصبح صورةً آمنةً وصيغةً للكون»، ذلك ما كتبه «نوفاليس» في «أتباع سايبس Disciples à Sais» (ذكر «رولان دي رونيغيل»، «التجربة الشعرية»، Rolland de Renéville, L'Expérienc poétique, (La Baconnière, Neuchâtel, 1938. p. 162).

^{١٠} نعرف عبارة «بودلير» التي أخذها عن «بو»: «بواسطة الشعر، وعبر الشعر، بواسطة الموسيقى وعبرها — في أن — تستشف الروح البهاء الكامن وراء القبر» (Notes nouvelles sur Edgar Poe.) (servam d'introduction à la traduction des Nouvelles histoires Extraordinaires).

جديدة»، ذلك ما سيقوله «رامبو»، وستصبح قصيدة النثر هي شكل الشعر الحديث ذي الطموحات الميتافيزيقية، ومن هذه الطموحات ستأتيها حيوياتها واندفاعاتها المجنونة — أحياناً — وبعض الإخفاقات — أحياناً — وعظمتها.

وكان «نرفال» أول من حاول الذهاب إلى أبعد من العالم المرئي، و«اقتحام هذه الأبواب الميتافيزيقية»،^{١١} التي تفصلنا عن المجهول، وتتخذ محاولته شكلاً مزدوجاً، فهو — من ناحية — يؤلف، «في حالة من أحلام يقظة فوق طبيعية supernaturaliste»،^{١٢} الأشعار الغامضة في «خرافات Chimères»، ويجهد نفسه — من ناحية أخرى — في «أوريليا Aurélia»^{١٣} لتثبيت الحلم ومعرفة سره.^{١٤} وقام بمحاولته هذه — لتهديم العالم الليلي — عبر النثر، عبر أكثر أنواع النثر شفافية، وأكثرها امتلاءً بالشعر الطبيعي، وإذا كان من الممكن اعتبار «أوريليا» نوعاً من «السرد» المكتوب في نثر شعري، فلا يجدي أن نتذكر وجود نص — في الصفحات الأخيرة — ليس «سرداً» لحلم بقدر ما هو ترتيلة إلى هذا الموطن الغامض، إلى «عدن» التي استشفها «جيران» في ختام سلسلة تجاربه، والأمر يتعلق — هنا — بقصيدة نثر حقيقية، سواء في التركيب أو التعبير: سلسلة من المقاطع التي تتشابه فيها الموضوعات الأساسية للصوفية الشعرية النرفالية (موضوعات الأماكن السامية والسماء المرصعة بالنجوم، موضوع إيزيس، التي هي — في نفس الوقت — «ماري، أميرة السموات» وخبر مسيحي طيب، ونظرية «أورفية» عن «جوقة النجوم»، آلهة الشمال والقابلانية)،^{١٥} في حين أن عودة المقطع الغامض والشعري — مرةً بعد أخرى — في «أذن الفأر Myosotis» تشي بجهد في التكوين، ومحاولة (في شكل فني، هنا) لـ «إخضاع المشاعر بدلاً من الخضوع لها».^{١٦} وإلى جانب العبارات الشعرية الشجية

^{١١} Aurélia, 2° partie, fin (Œuvres, la Pléiade, p. 412).

^{١٢} Les filles du feu, dédicace à Alexandre Dumas (Eod. Loc., p. 178).

^{١٣} أوريليا Aurélia: رواية لنرفال.

^{١٤} Aurélia, 2° partie, fin, p. 412.

^{١٥} القابلانية: التفسير اليهودي — الصوفي والرمزي — للتوراة، حسب التقاليد القديمة.

^{١٦} Aurélia, 2° partie, fin, p. 412. ويقول «نرفال» في موضع آخر: «أطلب من الله أن يمنحني المقدرة

على أن أخلق حولي عالماً لي، وأن أقود حلمي الأبدي بدلاً من أن أخضع له» (L'Artiste, 2 Juin 1844).

من هنا ينفصل الشاعر عن الصوفية.

والمتموجة — التي نجد كثيرًا منها في «أوريليا» (تنهيدة، رجفة حب تخرج من ثدي الأرض المنتفخ، وكل جوقة النجوم تتجل في اللانهائي، تتناهى، وتدور حول نفسها، تنكمش وتنتفخ، وتزرع في البعيد فسائل الإبداعات الجديدة) — علينا أن نلاحظ تواتر العبارات الغنائية التعجبية، القصيرة أو المتقطعة، التي تمنح هذا النص هيئةً ووقعًا يختلفان تمامًا عن النثر المألوف في «أوريليا»:

الويل لك، يا إله الشمال — الذي حطم بضربة فأسِ المائدة المقدسة المجبولة من المعادن السبعة النفيسة! فأنت لم تتمكن من تحطيم اللؤلؤة الوردية التي تكمن في المركز، فقد قفزت تحت الحديد — وها نحن مسلحون من أجلها ... هوساناه! ^{١٧}*

ولا شك أن الكثافة الشعرية — التي لا جدال فيها — لهذا النص، تأتي، بالطبع، من الشبكة الصارمة للإحياءات بألغاز الأديان هذه، التي كانت تفتن «نرفال»، وهؤلاء «الجديرون بالذكر» (طالما أنه أطلق على هذه الترتيلة هذا الاسم، حسب «شويدنبرج») يفقدون سحرهم عند تفسيرهم، إذا ما كان ذلك ممكنًا: ألا يلفت النظر أننا نستطيع أن نطبق عليهم عبارة «نرفال» عن «دوماس» ^{١٨} حول السوناتات «فوق الطبيعية» الواردة في «خرافات»؟ ما من تعليمية، ولا حتى سردية، في هذه السلسلة من القفزات أو الصور الرمزية: فلدينا هنا رؤى ^{١٩} و«إشراقات» فكر محموم، «مُفَعَم ... بالقابلية، والسحرية، والتلقينات الصوفية» ^{٢٠} بعقل يخترقه البرق، وبشكل محدد، يبدو لي أن «نرفال» يكتشف

^{١٧} * هوساناه Hosannah: هتاف أو تهليلية من الطقوس اليهودي انتقلت إلى الشعائر المسيحية، وتعني «المجد للرب». وهي — في المعنى العام — صيحة فرح، أو انتصار.

^{١٨} إلى «دوماس» (مقدمة «بنات النار Filles du feu», p. 178), وحول أشعار «خرافات»: يصرح «نرفال» — بالتحديد — أن سوناتاته «ليست — على الإطلاق — أكثر غموضًا من ميتافيزيقا هيجل» أو الجديرون بالذكر «لشويدنبرج».

^{١٩} كتب «نرفال» في الصفحة الأولى من «أوريليا»: «كان «شويدنبرج» يسمي رؤاه «جديرة بالذكر»، وهو مدين بها لأحلام اليقظة أكثر مما للنوم».

^{٢٠} هكذا يتحدث «تيوفل جوتيه» عن «نرفال» في كتابه «تاريخ الرومانتيكية Histoire du romantisme, 1884».

— هنا، الآن — هذا الأسلوب الإشراقي الموجز والساطع — الذي سيصبح «رامبو» أستاذه — والذي سيصدر برقّه، كما يوضح «فاليري»،^{٢١} «ومضاتٍ في اتجاه نسق آخر، أو «عالم» لا يمكن لضوء دائم أن ينيره».

ومن العسير القول ما إذا كان «نرفال» — وهو يتخلى عن «عالم الأوهام»^{٢٢} هذا، الذي تلقى من أعماقه العديد من الإلهامات (فهو يتساءل: «عند العثور على ما يسميه الناس العقل، هل يجب الندم على فقدانها؟»)^{٢٣} — قد أحس بأن الشعر ينسحب منه؟ لكننا نعرف أن القوى الغامضة قد انتصرت على الشاعر، فما إن كتب السطر الأخير من «أوريليا»، حتى — وفقاً لقول «جوتيه» في «المقدمة» — «قتل الحلم الحياة».

إنه الحدس بعالم غير مرئي، ومحاولة العثور على اتصال بما وراء الطبيعة، بفضل الطاقات الغامضة للعقل: إنها — بوسائل مختلفة — مغامرة روحية على نفس مستوى ما سيجاوله «بودلير». فنحن نراه — من «أزهار الشر» إلى «سأم باريس» — يواصل محاولته في «الشعوذة الإيحائية» كاشفاً — بلعبة الرموز والجناس — ال «توافقات» بين الروح الحديثة والمشهد الحضري، بين العالم المحسوس والعالم ما فوق الطبيعي، ومجاهداً في أن يضع — حسب تعبيره^{٢٤} — «اللانهائي في النهائي». ولأن اللغة — بالنسبة له — هي أداة المسعى الميتافيزيقي، ولأنه يرى «في الكلمة، في الفعل، شيئاً ما مقدساً، يمنعنا من أن نجعل منها لعبةً للمصادفة»،^{٢٥} فلا بد أن نعطي أبحاث «بودلير» الشكلية أهمية كبرى: فلا نعتبر نوعاً من التسلية تلك ال «ألايب» الواردة في «سأم باريس»، التي كرّس لها أعوامه الأخيرة، والتي تطلب إنجازها من «التركيز الفكري»^{٢٦} ما قد يكون

^{٢١} هكذا يصف «فاليري» ما يسميه بـ «الوقت الصغير» في «الظاهرة الفتو-شعرية» Phénomène photo-poétique (Mélange, N.R.F., 1941, p. 193)؛ ويبدو أننا نستطيع — على سبيل المثال — تطبيق فكرته، دون تشويهها، على قصائد إشراقات الموجزة والساطعة.

^{٢٢} السطور الأخيرة من «أوريليا»، (ص ٤١٤).

^{٢٣} Aurélia. Première partie, I, p. 359.

^{٢٤} حول «ديلاكروا» (Salon de 1859. Œuvres, la Pléiade, t. II, p. 242)؛ ذكره «بلان» الذي رأى فيه الصيغة المثلى لـ «المشاركة الجمالية»، التي قام هو نفسه بدراستها في الجزء الثالث من دراسته المتميزة عن «بودلير»، وبالتحديد، تحت عنوان «اللانهائي في النهائي» (Blin, Baudelaire, N.R.F., 1939, p.).

^{٢٥} Article sur Th. Gautier, Œuvres, t. II, p. 471؛ التشديد من «بودلير».

سبباً في التعجيل بنهايته التراجيدية. هذه الـ «الأعيب» ستميز مرحلة حاسمة في تشكيل غنائية حديثة، سيكون النثر أدواتها.

^{٢٦} خطاب إلى والدته، ٩ مارس ١٨٦٥م: «إنجاز هذه الأعيب الصغيرة هو نتاج تركيز فكري هائل».

الفصل الأول

بودلير والغنائية الحديثة

(١) مفهوم «سأم باريس». القصيدة «الحديثة» وتأثير «سانت-بوف». النثر شكل لشعر حديث.

(٢) الإنجاز:

(١) أرابيسك القصائد. قصائد «فنية» وقصائد «رابسودية».

(٢) حادثة وجدة النغمات. من السخرية الغنائية.

(٣) النثر البودليري الشعري: ثلاثة أنماط من الجمل تتوافق مع «حركات الروح الغنائية، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي» الأنساق الإيقاعية. قصائد نثر وقصائد نظم.

(٣) حساب بودلير الختامي. جدّة وأهمية المحاولة. الإخفاقات وأسبابها ميراث بودلير.

* * *

(١) مفهوم «سأم باريس»

ذات يوم، حدد «بودلير» الفن — في صيغة مدهشة — بأنه «سحر إيحائي يحتوي الشيء والموضوع في آنٍ واحد، العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه»^١. ويلاحظ

^١ الفن الفلسفي، المؤلفات الكاملة لبودلير L'Art Philosophique, Œuvres Complètes de Baudelaire éd. de la Pléiade, t. II, p. 487 وستحيل الاستشهادات التالية إلى هذه الطبعة، إلا إذا أشرنا إلى غير ذلك.

«دانييل-روبس» أنه يمكن تطبيق هذه الصيغة على القصائد النثرية الصغيرة في «سأم باريس»^٢، مثلما على «أزهار الشر»: بل ربما نجد — أيضًا — في «سأم باريس» تأكيدًا أشد على الشعور بالانصراف، بالتطابق بين الشيء والموضوع: «كل هذه الأشياء — كما يقول «بودلير» — أمام مشهد يجري، تفكر من خلالي أنا، وأنا أفكر من خلالها»^٣. هذا التشتت (أو هذا التوسع) لـ «أنا» سوف تساعد عليه أجواء المدينة الكبرى: ففي «المشهد» المدني، وفي قلب الحشد المتنوع في أشكاله، يحس الشاعر بشخصيته تتضاعف، وهو ثمل من «المشاركة الكونية»^٤، وتصبح روحه المنبسطة «روحًا جمعيّة تبكي، وتأمل، وتتنبأ أحيانًا»^٥. وعلى نحو متبادل، فعندما يعبر عن شخصيته الخاصة، وصداماته وشكوكه، ومتطلباته المتناقضة، فإنه يعبر عن الروح الحديثة بكل تعقيدها، كما صاغت الحياة المحمومة، اللاهثة والمصطنعة، للعاصمة.

ويقترح «بودلير» على حبيبته — في «دعوة إلى السفر» (نثر) — الذهاب إلى هولندا، ليتملّ في «توافقها الخاص بها»^٦، وبالمثل، فإن أشعاره الباريسية (لا سيما المكتوبة نثرًا) تقدم لنا مظهرين متشابهين و«متوافقين»، يلخصهما «تيبودي» بأنهما «تعزية روح في

^٢ مدخل إلى قصائد نثر صغيرة، Belles-Lettres, Introduction aux Petits Poèmes en Prose, 1934, p. XXIX؛ وأحتفظ — من جانبي — بهذا العنوان «سأم باريس» (الشديد الإيحاء)، الذي يبدو لي أن «بودلير» قد فضله، اعتبارًا من عام ١٨٦٤م (انظر Letter à sa mère, passim) على «قصائد نثر صغيرة» Petits Poèmes en Prose، وهو العنوان الذي ظهرت معه عشرون قصيدة في «لابريس La Presse»، عام ١٨٦٢م.

^٣ صلاة اعتراف الفنان Le Confiteur de l'Artiste, Œuvres, t. I, p. 407. ولا بد من دراسة متعمقة لهذه القصيدة، التي تكشف الشاعر — بعد نشوة التحقق الذاتي — وقد عاوده الشعور بـ «الازدواجية» dualité بل حتى بالمبارزة بينه وبين موضوعه: «إن دراسة الجميل هي مبارزة يصرخ فيها الشاعر رعبًا قبل أن ينهزم»، حسبما يستخلص «بودلير».

^٤ «العامة» Les Foules, eod. loc., p. 421. وقارن — في «أزهار الشر» — بـ «العجائز القصيرات Les Petites Vieilles» (نفس الحقبة):

قلبي المتعدد يستمتع بكل رذائلكم!
وروحى تتألق بكل فضائلكم!

^٥ هكذا يتحدث «بودلير» في مقاله عن «هوجو» (Œuvres, t. II, p. 527).

^٦ المؤلفات Œuvres, t. I, p. 433.

مدينة كبيرة»، و«تعريّة روح مدينة كبيرة»^٧. وما يجب التأكيد عليه هو الأسلوب الشديد الوعي — والقصدي تمامًا — الذي استهدف «بودلير» تحقيقه في «سام باريس»، هو شعر العاصمة. فأرابيسك الزهور — الذي يحيط بصولجان باخوس — لا يمكن إدراكه، في هذا الديوان، بدون العصا التي تسنده:^٨ أريد أن أقول إن باقة القصائد هذه، ذات المظهر المتحرر والمتنوع، تلتف حول خط مستقيم، هو — هنا — قصد يدعمه شعر حديث ومديني. وفي هذا العمل «الأكثر تفرّدًا، والأكثر قصديّةً — على أية حال — من أزهار الشر» (ولا بد من أخذ تصريح «بودلير» بعين الاعتبار)،^٩ يحدد المفهوم، لا بنية الديوان فحسب، بل التعبير والشكل المستخدم أيضًا، إنه القصد الحداثي الذي يجب التأكيد عليه أولاً، فهو الذي سيقود استخدام النثر كأداة شكلية.

«جوّال باريسي» وتأثير «سانت-بوف»

«عند تصفحي — للمرة العشرين، على الأقل — لـ «جاسبار الليلي» الشهير لآلويزيوس برتران ... واثنتي فكرة محاولة شيء على مثاله، وأن أطبق على وصف الحياة الحديثة، أو — بالأحرى — على حياة واحدة حديثة وأكثر تجريّدًا، النهج — التصويري بشكل غريب — الذي استخدمه في رسم الحياة القديمة»، ذلك ما كتبه «بودلير» في «إهداء Dédicace»

^٧ Revue de Paris, 15 Avril 1921: Charle Baudelaire, A propos du Centenaire, p. 727 لا

بد من الرجوع إلى المقالة كلها فيما يتعلق بشعر «بودلير الباريسي».

^٨ قارن بقصيدة «صولجان باخوس Le Thyrses» (Spleen de Paris, Œuvres, t. I, p. 467)، حيث لاحظ «ج. بلان» — في مقالته الهامة عن قصائد النثر — أن رمز «صولجان باخوس» يمكن تطبيقه — بشكل خاص — هنا (Introduction aux Petits Poèmes en Prose de Baudelaire, Fontaine, Février 1946, p. 294)؛ وقد أُعيد نشر هذه المقالة بلا تغييرات — تقريبًا — في كتابه (Baudelaire, Gallimard, 1939).

^٩ بودلير، خطاب إلى والدته، ٩ مارس ١٨٦٥م. ولا أعتقد أن «بودلير» قد أساء الحكم إلى هذا الحد على القيمة العميقة لمحاولته، مثلما يقول «دانييل روبس» (Daniel-Rops, Introduction aux Petits Poèmes en Prose Belles-Lettres, 1934, p. XV). وإذا ما كان يقدم قصائده النثرية — إلى «هوساي» — باعتبارها شيئًا «مسلّيًا» (خطاب إلى هوساي، رأس السنة ١٨٦١م)، فلأن ذلك كان ضروريًا لنشرها في «لابريس»، التي كان يديرها «هوساي» وقتئذٍ.

إلى «أرسين هوساي»، الذي نُشِرَ — في «لا بريس La Presse»، عام ١٨٦٢م — العشرين الأولى من قصائد النثر هذه. اعتراف له دلالتة: فما فعله «برتران» بالنسبة لباريس القديمة وديجون العتيقة، يريد «بودلير» أن يفعله لباريس عصره: فشعر حديث لا يمكن أن يكون — بالفعل (وهو ما يؤكد «بودلير» أيضًا) ^{١٠} — إلا شعراً مدينيًا، وصادراً — مباشرةً — عن «مخالطة المدن الكبرى»، التي شهد القرن التاسع عشر تطورها المخيف وهو يتسارع.

منذ عام ١٨٤٦م، وفي تعبيره عن نظريته في «الحداثة» — هذا الجانب الهارب والنسبي من الجمال، والمتنوع مع كل عصر — أضاف «بودلير» أن «الحياة الباريسية مفعمة بالموضوعات الشعرية والعجيبة» ^{١١}. ولكننا — في حوالي عام ١٨٦٠م — سنراه مشدودًا بشكل خاص إلى العاصمة، الخزان الذي لا ينضب من الأنماط والأحلام: يكتب «لوحات باريسية» (التي ستشكل — في طبعة عام ١٨٦١م — قسمًا جديدًا من «أزهار الشر»)، ويبدأ قصائده النثرية، ويخصص مقالاً (في نهاية ١٨٥٩م وبداية ١٨٦٠م) حول «رسام الحياة الحديثة»، «قوسطنطين جيز»:

عشقه ومهنته أن يعانق الحشد ... إنه معجب بالجمال الأبدي والانسجام
الدهش للحياة في العواصم، انسجام مصون بفعل العناية الإلهية في خضم
الحرية الإنسانية. إنه يتأمل مناظر المدينة الكبرى، مشاهد الأحجار يداعبها
الضباب، أو تضربها لفحات الشمس... ^{١٢}

^{١٠} إهداء «سأم باريس» إلى أرسين هوساي، المنشور في «لابريس»، في ٢٦ أغسطس ١٨٦٢م (Œuvres, t. I, p. 405). ويعلق «بودلير» على الصفة «شهيرة» التي أُطْلِقَتْ على «جاسبار الليلي» (الذي كان مجهولاً تمامًا بين الجمهور العريض): «كتاب تعرفونه، وأعرفه، ويعرفه بعض أصدقائنا، ألا يملك كل الحق في أن نسميه شهيرًا؟». ونستطيع أن نلاحظ — بالنسبة لهذا الموضوع — أن Revue Fantaisiste (التي أدارها الشاب «كاتول منديس»)، والتي نُشِرَتْ — في الأول من نوفمبر ١٨٦١م — تسع قصائد نثر لبودلير، قد نشرت — في عددها السابق (١٥ أكتوبر) — دراسة «ف. كالمالس» عن «برتران»: ولا شك أن «بودلير» لم يكن غريبًا عن هذا الاهتمام بمؤلف «جاسبار».

^{١١} L'héroïsme de la vie moderne (Salon de 1846) (Œuvres, t. II, p. 135).

^{١٢} Le peintre de la vie moderne (Œuvres, t. II, p. 333).

و«بودلير» — مثل «جيز» — يريد أن يكون «المتسكع الكامل»، في مطاردته لـ «الجمال العابر، الهارب، للحياة الراهنة»: ^{١٣} لقد فكر — عام ١٨٦٠م — في أن يسمى ديوانه الذي يضم قصائد النثر «الطَوَّاف المنعزل» أو «الجَوَّال الباريسي». ^{١٤} ونحن ندرك أن إنجاز هذه القصائد كان يتطلب — في ذلك الحين، وكما سيكتب إلى «سانت-بوف» من بلجيكا في مايو ١٨٦٥م — «إثارة غريبة، تحتاج إلى عروض، وجمهور، وموسيقى، وحتى إلى مرايا عاكسة...»، و«حمام الجمهور الشهير هذا»، الذي يتحدث عنه في «العامة» ^{١٥} باريس وحدها هي التي يمكنها أن تمنحه كل ذلك. وبعيداً عن باريس، لن يكون لإلهامه إلا أن يذوي. لن نتمكن — هنا — من توضيح تأثير «سانت-بوف»، فكيف لا نتعرف في هذا «الطَوَّاف المنعزل والمتأمل» ^{١٦} على «جوزيف ديلورم» جديد، وهو يستسلم بدوره — على البلاط الباريسي — إلى «الأفكار التي يولدها المسير»؟ ^{١٧} وهو تقارب أشار إليه «بودلير» نفسه — على أية حال — وهو يكتب إلى «سانت-بوف»، في ١٥ يناير ١٨٦٦م، أنه إنما أراد تقديم «جوزيف ديلورم جديد يسقط فكره الرابسودي على كل واقعة في تسكعه». والواقع أن وسط الجمع الباريسي، سيضيع المنعزل (الواردة في قصيدة) «الأشعة الصفراء» الشهيرة (الذي كان بودلير يصفه بأنه «العاشق الفاسد») ^{١٨} التي تستجلب — في مقاطعها الأخيرة، كما يقول «أ. فيران» — «موضوع الرثاء الحديث كله، المتطور في ديكور معاصر»: ^{١٩}

^{١٣} المرجع السابق، ص ٣٣٢-٣٣٦.

^{١٤} خطاب إلى «هوساي»، رأس سنة ١٨٦١م. وسنجد كل الخطابات الخاصة بقصائد النثر موجودة في الطبعة الفاتنة، والمحققة، والهامة للغاية التي قام بها «ج. كريبييه» (في *Œuvres complètes de* Baudelaire, t. II, Conard, 1926)؛ وهذا العنوان «الطَوَّاف المنعزل» يتضمن — بطبيعة الحال — تذكيراً بـ «أحلام يقظة الطواف المنعزل» لروسو، وربما أيضاً بكتاب حديث لـ «لوفيفر-دوميهيه»، «كتاب الطَوَّاف» ١٨٤٥م. لكن هذين الكتابين — من النثر الشعري — يتسكعان عبر الريف، بينما «بودلير» — مثل «رجل الشارع» لإدجار آلان بو — لا يغادر عتبات المدينة الكبرى.

^{١٥} *Œuvres*, t. I, p. 20؛ وقد حكم «سانت-بوف» على التعبير الأخير «بعدم الصواب».

^{١٦} المرجع السابق، ص ٤٢١.

^{١٧} Sainte-Beuve, "A Antony Deschamps", *consolations*, XVIII (*Poésies complètes*, Charpentier, 1869, p. 242).

^{١٨} خطاب إلى «سانت-بوف».

^{١٩} Ferran, *L'esthétique de Baudelaire*, p. 96.

هكذا يمضي فكري، والليل قد جاء،
أنزل بين الحشد المجهول
وسرعان ما أغرق كأبتي:
أكثر من ذراع تحتك بي، ندخل حانة ريفية،
نخرج من الملهى، والعاجزُ المخمور
يغني بصوت مرتعش لحناً مرخاً.
إنها ليست غير أغانٍ، وصخب، ومشاجرات سكارى
أو عشق في الهواء الطلق، وقبلات بلا حياء،
وعواطف علنية،
أعود: وفي طريقي يحثون الخطى، يتقافزون
طوال الليل أسمع السكارى في شارعى يجرون أقدامهم
ويصيحون.^{٢٠}

والجدير بالملاحظة أن «سانت-بوف» يحلو له لا أن يغوص فحسب، كما يعلن، في «عمق الواقع الأكثر سوقية»^{٢١} أي أن يتخذ نقطة انطلاقه من الحياة الخاصة واليومية (نعلم أنه كان يريد أن يبدع — على غرار شعراء البحيرة، وردزورث وكولريدج — شعراً «حميماً وخاصاً، وأليفاً، ومألوفاً»)، على نحو ما كتب في مقدمة «عزاءات consolations»، وفي ملحوظة لـ «أفكار أغسطس»^{٢٢} بل أن يلح على المظاهر الأكثر كآبة والأكثر دناءة لهذا الواقع اليومي: فأية أجواء هذه التي يرى «جوزيف ديلورم» فيها الشارع الخارجي، مكان نزواته الداعرة:

هذه الجدران السوداء الطويلة، المملة للعين، حزام كئيب للمقبرة الفسيحة التي
يسمونها مدينةً كبيرة، وهذه الأسيجة غير المقفلة تماماً تمكننا من الرؤية عبر
الفتحات، والعشب المتسخ في بساتين الفاكهة، وهذه الممرات الحزينة الرتيبة،

^{٢٠} Les Rayons Jaunes, Joseph Delorme (Poésies complètes, p. 71).

^{٢١} Les Consolations (1830). Dédicace à V. Hugo (Œuvres complètes, p. 202).

^{٢٢} Note à Monsieur Jean, p. 302.

وأشجار الدردار الرمادية بفعل التراب — وفي الأسفل — بضع عجائز يجلسن
القرفصاء مع أطفال على حافة حفرة...^{٢٣}

ألا نجد هنا — (عام ١٨٢٩م) — رد فعل ضد أوائل الألعاب النارية الرومانتيكية،
«شرقيات Orientales» أو «أناشيد غنائية Ballades»، والتجسيد المسبق لما ستصبح
عليه الحركة الواقعية؟ ثمة — في «السهرة» — نوع من الثنائية الرمزية، التي تتعارض
والأفق الضاحك لهوجو، والأفق الكئيب لصديقه، الذي يبدو — وهو منعزل — يملأ
سهراته:

بهذا الهدوء المنهك وبهذه الأحلام التافهة

ويطلق نوعاً من التصريح الكئيب^{٢٤} هنا — ولا سيما في «ربة شعري» — تعارض
دال بين «الجارية اللامعة» وال «بيري»^{٢٥} * أو العذراء الإقطاعية التي تلهم شعراء
آخرين، وربة الشعر المعدمة، المسلولة والمجروحة من الحياة، لسانت-بوف.^{٢٦}
ألن تكون ربة الشعر هذه نفسها (ربة شعر «الوجود الناقص»)^{٢٧} هي التي
ستسكن «سأم باريس»، مع كل هؤلاء المنبوذين، العجائز الفقراء، والعجائز المهرجين،
والأرامل الفقيرات، والشحاذين، والكلاب الهائمة، «الذين خرجوا من الحياة يعرجون»^{٢٨}،
وقدّمت — كديكور لهذه «الكوميديا المدنية» — الحديقة العامة حيث يبحث «الصعلوك»
الشعبي عن التقاط بقايا الحفل^{٢٩} مجاناً، و«الحانة» التي نذهب إليها لاحتساء «كوب

^{٢٣} Vie de Joseph Delorme (Poésies complètes, p. 11).

^{٢٤} Joseph Delorme (Poésies Complètes, p. 93).

^{٢٥} ال «بيري Péri»: مخلوق خرافي، تزعم الأساطير الفارسية أنه من نسل الملائكة الساقطة. كما تعني الكلمة — أيضاً — فتاة أو امرأة جميلة.

^{٢٦} المرجع السابق، ص ٨٥، والإشارة إلى «شرقيات Orientales» و«أناشيد وقصائد غنائية Odes et Ballades» بديهية، هنا.

^{٢٧} فيما يتسكع «جوزيف ديلورم» على طول شارع الكبير، يخترقه «شعور لا يمكن تحديده بوجوده الناقص» (Poésies complètes, p. 11).

^{٢٨} Les Veuves (Œuvres, t. I, p. 442).

^{٢٩} المرجع السابق، ص ٤٤٣.

من البيرة»^{٣٠} والبيوت الحقيمة التي تنتشر وسطها «رائحة مقلبات»^{٣١} كومبارس غريب، وديكور شاذ لشخص متألق! نضال دائم ضد الصعوبات المادية، فهل انتصر المحضرون والديون وبنك «مون-دي-بيتيه» على حب «بودلير» للرفاهية والجمال الشهواني؟^{٣٢} أعتقد — بالأحرى — أنه قام بجهد شديد الوعي لإدخال الواقع الأكثر ابتذالاً في الشعر، وذلك — إذا جاز القول — لخلق شعر من النثري. ويمكننا — بالقطع — أن نستخلص دلالة عميقة من المشهد الشائع. ويكتب «بودلير» في مذكراته الخاصة:

في بعض الحالات ما فوق الطبيعية للروح، فإن عمق الحياة يتبدى — بكامله — في المشهد، رغم عاديته الشديدة، والذي نراه تحت عيوننا، إنه يصبح رمزاً لها.^{٣٣}

و«سانت-بوف» نفسه، «سانت-بوف» الذي أحياناً ما تشبه أشعاره — النثرية بشكل بشع — شعر «فرانسوا كوبيه» على نحو تام، قد رأى — جيداً — أن الفنان يحدس «فيما وراء هذا العالم الظاهر بالعالم الآخر، الداخلي تماماً، الذي يجهله أغلب الناس»^{٣٤}؛ وهو ما يدعونا إلى أن نكتشف — فيما وراء الواقعية السطحية للوحات المبتذلة ظاهرياً — حياة أكثر غموضاً وعمقاً. ومع ذلك، فإن موقف «بودلير» تجاه الواقع اليومي يختلف كثيراً — في «لوحات باريسية» — عنه في «أزهار الشر» (التي كتبت — هي أيضاً، في معظمها — حوالي عام ١٨٦٠-١٨٦١م)، وعنه في «سأم باريس». وتبحث القصائد المنظومة:

في التعرجات المتوية للعواصم القديمة
حيث يتحول كل شيء، حتى البشاعات، إلى تعاويذ^{٣٥}

^{٣٠} المرجع السابق، ص ٤٨٢. Le Tir et le Cimetière

^{٣١} المرجع السابق، ص ٤٢٥. Le Vieux Saltimbanque

^{٣٢} قارن بالجزء الثاني من «الغرفة المزدوجة La Chambre Double»: هذا «الكوخ القذر، ذو الأثاث المزعج، المترب، المهشم»، حيث تنتفس «رائحة تبغ عفن تختلط بما لا أعرفه من عفونة مقززة»، إنها غرفة الشاعر (Œuvres, t. I, p. 410).

^{٣٣} Fussées (Œuvres, t. II, p. 634).

^{٣٤} Joseph Delorme, Pensées, XX (Poésies complètes, p. 157).

^{٣٥} Les Petites Vieilles (Œuvres, t. I, p. 102).

عن الغامض^{٣٦} — قبل كل شيء — والمجهول،^{٣٧} واللقاءات الغريبة، والمجازات،^{٣٨} حتى لو انطلق «بودلير» من معطيات سوقية أو منفرة (الشارع «المزعج»،^{٣٩} العميان «البشعين حقًا»،^{٤٠} العجائز القصيرات، «مسخ متخلع»)،^{٤١} فذلك ليقوم بعملية التحويل الغامضة، التي يُلحح إليها في مشروعه «خاتمة Epilogue»، وهو يخاطب المدينة:

لقد أعطيتني طينك فصنعتُ منه ذهبًا.^{٤٢}

وفي «سأم باريس»، يظل الطين طينًا، أسود ولزجًا، ويسعى الشاعر — بقصدية تامة — إلى استخدام هذه المادة الأولية، كما هي: أحيانًا كي يزيد من إحساسنا — على غرار سانت-بوف — بالوجود الذي يغوص في هذا الطين، ويبرر الهروب الدائم

^{٣٦} قارن بـ «العجائز السبعة»: «الألغاز تنساب في كل مكان مثل النسغ...»، المجلد الأول، ص ١٠٠. ويقارن «ج. ستريت» G. Streit (Die Doppelmotiv in Baudelaire's Fleurs du Mal und Petits Poèmes en Prose, 1929, p. 107) مع الموقف الشديد الاختلاف للشاعر، في النثر: «أتشبث بالرغبة في فهم هذا الغموض» (Chacun sa Chimère, t. I, p. 412)، وفي الشعر: «هل سيكون لي، دون أن أموت، أن أتأمل الثامن؟» (Les sept vieillards, id, p. 102).

^{٣٧} والعنوان نفسه — «حلم باريس» — الذي يصف عالمًا مجردًا، معدنيًا، لذو دلالة. وفي مواجهة هذا الإبداع المصطنع، فإن «حلم» «الغرفة المزدوجة» — في قصائد النثر — ليس إلا وصفًا لواقع أُضفيت عليه المثالية.

^{٣٨} قارن في «البجعة»:

... قصر جديد، وسقالات، ومجمعات سكنية،

وضوايح قديمة، كل شيء يصبح — بالنسبة لي — مجازًا

(المجلد الأول، ص ٩٩)

^{٣٩} A une Passante, p. 106.

^{٤٠} Les Aveugles, p. 105.

^{٤١} Les Petites Vieilles, p. 102.

^{٤٢} مشروع «خاتمة» للطبعة الثانية (يرجع تاريخه إلى ١٨٦٠م، تقريبًا) (Œuvres t. I, p. 229). تقارب شديد الغرابة، فسانت-بوف يكتتب في «عزاءات» لعثوره — في روحه — «على كل هذا الصلصال وهذا الذهب القليل» (Poésies complètes, p. 242).

الذي يغري به عبثاً الـ «حلم»،^{٤٣} وأحياناً للبحث عن مؤثرات هزلية أو تهكمية — على غرار «جويا» — بفلتات مفاجئة من الرقة، أو الغنائية: «سأوحد المرعب بالهزلي، بل الرقة بالحق»؛ ذلك ما كتبه «بودلير» إلى والدته،^{٤٤} بصدد ديوانه، وبمثل هذه المؤثرات الخاصة بالتناقض، ومؤثرات الرتابة، كان «بودلير» يشعر بحرية في النثر أكبر مما في النظم. ألم يسبق وسجل — عام ١٨٥٧م (وهو يترجم «إ. بو») — أن كاتب القصة «يمتلك في حوزته تعدداً في النغمات، وظلال اللغة، والوقع المتأمل، والتهكمية، والسخرية، التي يتخلل عنها الشعر، والتي — شأنها شأن تنافر الأصوات — هي إهانات لفكرة الجمال الخالص»؟^{٤٥} وتكاد بعض القصائد الباريسية — في «سأم باريس» — أن تكون، تقريباً، أقاصيص (صانع الزجاج الرديء، موت بطولي، اللاعب الكريم، فلنقتل الفقراء!)، حيث يستخدم «بودلير» بكثرة — متأثراً، في ذلك مباشرة، بإدجار بو^{٤٦} — «نغمات» سبق الحديث عنها، علينا — إذن — أن نقر بأنه يرى في قصيدة النثر شكلاً أكثر حرية، أكثر «انفتاحاً» من قصيدة النظم في قبولها بتنافر الأصوات، وانقطاعات النغمة، والسخرية بشكل خاص، ألا يقول عن «سأم باريس»، في فبراير ١٨٦٦م، إننا نجد فيه «كثيراً من الحرية، والتفاصيل، والتهكم»،^{٤٧} بأكثر مما في «أزهار الشر»؟ وهنا ثمة تقنيتان مختلفتان تماماً، ولا تنحو مؤثراتهما وإيحاءاتهما نحو الشعر عبر نفس الطرق، ربما يكون «بودلير» أول من أدرك — بوضوح — الإمكانيات التي يتيحها النثر كشكل للشعر الحديث، الذي يحتفي بكل تناقضات الحياة الحديثة.

^{٤٣} قارن بـ «الغريب»، و«الغرفة المزدوجة»، و«فلتسكروا»، و«الحساء والسحب» ... إلخ، وقد بحث «دانييل-رويس» عملية هذا الـ «هروب في الحلم وفي غير الواقعي»، مرجع سابق:

Introduction, pp. XXVI-XXVII.

^{٤٤} ٩ مارس ١٨٦٥م (Poèmes en prose, éd. Crépet, p. 240).

^{٤٥} «ملاحظات جديدة عن إدجار بو» (Préface des Nouvelles Histoires extraordinaires).

^{٤٦} ومن المستحيل — عند قراءتهم — ألا نفكر في تأثير مباشر أو غير مباشر، لبعض أقاصيص «بو»، سواء في النغمة أو في الفكرة: على سبيل المثال، «شيطان الضلال» في «صانع الزجاج الرديء»، أو «هوب-فروج» في «موت بطولي».

^{٤٧} إلى «تروبا»، في ١٩ فبراير ١٨٦٦م: «أنا سعيد إلى حدٍّ ما بـ «سأم». وعلى العموم، فهي «أزهار الشر» مرةً أخرى، وإن يكن بكثير من الحرية والتفاصيل والتهكم. ونعلم أن حادث «نامور» قد أنهى — بعد ذلك بشهر واحد — من «سأم باريس».

النثر، شكل لشعر «حديث»

من الضروري حقاً — هنا — فيما أعتقد، ألاً نفصل «شكل» الـ «نثر»، الذي اختاره «بودلير» عن قصده **الحداثي**: فمن أجل ترجمة حياة وروح بشر القرن التاسع عشر في كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل «سلس، ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي».^{٤٨} ومن اللافت للنظر أن هذا النموذج عن «نثر شعري» — كما عبر عنه «بودلير» — يبدو مرتبطاً لديه بـ «مخالطة المدن الكبرى»،^{٤٩} نثر بالغ السلاسة فحسب، ومتخلص من كل ضغوط شكلية (وهو ما يميز — للوهلة الأولى — «بودلير» عن «برتران»)، ويمكن أن يقترن، بلا معازلة، بنبضات الحياة، وتموجات الإحساس في قلب مدينة كبيرة.

ولا يخطئ «بودلير» في أن يرى — هنا — «شيئاً جديداً، لإحساس وكتعبير».^{٥٠} هذه الرغبة في التنوع وفي التناقضات، تتعارض مع مبدأ «وحدة النغمة» الذي يفرضه الجماليات القديمة، ونستطيع — على أية حال — أن نتساءل: إلى أي حد لا ينسجم هذا الميل إلى «الشرائح tronçons»،^{٥١} وإلى النغمات والأنواع الأدبية البالغة التنوع، مع تجزئ الشخصيّة، ومع تعددية تتناقض تماماً والشعور الكلاسيكي بوحدة الفرد. إثراء أم تفكيك؟ على أية حال، فعبر رؤية مقطعية، وفي ظل مظاهر ليست تكميلية فحسب، لكنها — في الغالب — متناقضة، سيظهر لنا المشهد الروحي للشاعر، بكل تناقضاته وتنافراته، و«ابتهالاته» المضادة:^{٥٢} وللتعبير عن كل هذه التناقضات، كل هذه الدوامات الذهنية، يحتاج «بودلير» إلى شكل أكثر حرية من الشعر المنظوم، الذي يلبي

^{٤٨} إهداء قصائد النثر إلى «هوساي» (Œuvres, t. I, p. 405).

^{٤٩} إهداء إلى «هوساي»: «من مخالطة المدن الكبرى بشكل خاص، وتقاطع علاقاتها التي لا تحصى، يُولد هذا المثل الطاعي».

^{٥٠} خطاب إلى «هوساي»، ديسمبر ١٨٦١م (éd. Crépét, p. 224).

^{٥١} في إهدائه، يشبه «بودلير» ديوانه بثعبان تمتلك كل «شريحة tronçon» منه حياةً مستقلة.

^{٥٢} نعرف كلمة «مذكرات خاصة Journaux intimes» (t. II, p. 64) عن «الابتهالين المتوازين، واحد منهما إلى الله والآخر إلى الشيطان»، والموجودين لدى كل إنسان (قارن بشخصية «بنديكتا» المزدوجة في «أي منهما الحقيقي»). وقد ظهر الإحساس بالازدواجية مع الرومانسية، وعبر «هوجو» — في مقدمة «كرومويل» — عن هذا الشعور بالازدواجية في ألفاظ مشابهة، ترتبط بالفكرة المسيحية عن الإنسان المزدوج l'homo duplex.

متطلبات أخرى بحركته الموزونة والمنتظمة، والقابلة لترجمة (أو إنتاج) السكينة، والنظام والانسجام.

ولا شك أن الشعر الرومانتيكي قد «فكك» الشكل الشعري، وقد تحدثت عن الحركة التحررية لهوجو،^{٥٣} وقد بذل «سانت-بوف» — أيضاً — جهوداً واعيةً للتقريب بين الشعر والنثر، لخلق ما أسماه «البحر السكندري العادي»،^{٥٤} فبطله «جوزيف دي لورم» أحياناً ما ينصح بالبحث — في الشعر — عن شكل «أقل صرامة»، يمتلك «ميزة الطبيعية والبساطة». ^{٥٥} ونعلم — أخيراً — أن «بودلير» قد سعى، أحياناً في «أزهار الشر»، إلى كسر انتظام الإيقاع، والتوصل إلى اضطراب إيقاعي arythmie، «أو — بالأحرى — إلى إيقاع النثر»، كما يكتب «كاساني» في ملاحظته عن هذه المحاولات العجيبة،^{٥٦} وذلك حينما تتطلب الفكرة أو حركة الجملة ذلك: فالنبرة المألوفة للحديث في «الرحلة»: ^{٥٧}

قل، ما الذي رأيتموه؟

— رأينا كواكب

وأمواجاً، ورأينا رمالاً أيضاً،

ورغم صدماتٍ عديدة وكوارث غير متوقعة،

فكثيراً ما أصابنا الملل، مثلما هنا.

ومؤثر القطع المفاجئ، في «هاوية»: ^{٥٨}

أخشى النوم مثلما يخشون حفرة عميقة.

^{٥٣} انظر ما سبق في [قصيدة النثر قبل بودلير]

Notice sur Maurice de Guérin (Œuvres de M. de Guérin, publiées par Trébutien, Didier, ^{٥٤} p. XIX.

هذا الشعر يتوافق «مع كل انعطافات الحديث الحميم»، كما يقول.

^{٥٥} Pensées de Joseph Delorme, XVIII (Poésies complètes de Sainte-Beuve, p. 155).

^{٥٦} Cassagne, Versification et Métrique de Baudelaire, Paris, 1906, p. 49.

^{٥٧} The Cult of Beauty. Œuvres, t. I, p. 146. انظر أيضاً «أشعار مهشمة» التي ذكرها «رودس»

in Ch. Baudelaire, Columbia University, New York, p. 254، «صوتان كانا يحدثانني ...» في

«الصوت» (Œuvres, t. I, p. 176).

^{٥٨} Œuvres, t. I, p. 193؛ ويقول «ج. دي رينولد»: «إن عدم اتساق هذا البيت يشير جيداً إلى التردد

والترجع أمام الحفرة التي لا قرار لها» (Charles Baudelaire, Crès, 1920, p. 356, note 4).

محاولات كهذه تظل محدودةً للغاية، طالما نرفض المطالبة (مثلما سيفعل الرمزيون) بحرية الشعر الكاملة، ويظل مؤكدًا أن المجرى المنتظم للبيت الكلاسيكي لا يتوافق واضطرابات وتعرجات الوجود الحديث، فيبدو لي من المستبعد — مثلًا — ألا يكون «بودلير» قد انزعج، ما دام قد عرف جيدًا «الأشعة الصفراء»، من عدم توافق الشكل مع الموضوع في المقاطع الشعرية الأخيرة،^{٥٩} ومن الارتباك التي تقود إليها متطلبات النظم (التورية «أكثر من ذراع تحتك بي»، والتعاكس «عواطف علنية»). وعلى أية حال، فقد انزعج من عدم ملائمة مفردات تطبق كل كليشيهات الشعر الكلاسيكي لوصف حياة حديثة ومدينة: وهو يكتب إلى «سانت-بوف» أن في «جوزيف ديلورم» ثمة: «أعواد، وربابات، وقيثارات، ويهوه أكثر من اللازم، وهو ما يشوب القصائد الباريسية».^{٦٠} لكن هذه المفردات السامية، أليست هي — بالتحديد — ثوب الشعر الكلاسيكي، أو — بالأحرى — «سترة نيسوس» الخاصة به؟ لقد تحدث «هوجو» — وحتى «بودلير» — عن موجات وجرار في أشعارهم ...

فمن يدري؟ ربما انتاب «بودلير» الندم — أحيانًا ما — على أن يجد نفسه، حسب صيغة «رامبو»، «مشنوقًا بالشكل القديم»،^{٦١} وربما كان سيبحث وقتئذٍ — في النثر — وبالتحديد في النثرية: أقصد عن حرية الشكل، والتخلي — إراديًا — عن المقاطع، واللازمات، والتمثالات، وحرية النغمة، والتعبير، والابتعاد عن كل مؤثرات «النثر الشعري» التي سعى إليها سابقوه. محاولة أصيلة — بالقطع — وخصبة في إمكانياتها، لكن حرية إلى هذا الحد لا تعدم بعض المخاطر، وهذه المخاطر، التي التزم «بودلير» — بالضرورة — بمواجهتها، كانت تتضاعف بمخاطر أخرى، ترجع إلى الصعوبات المادية والثقافية التي كان الشاعر يواجهها. وعلينا — الآن — أن نحكم على «بودلير» وفقًا لإنجازاته.

^{٥٩} سبق ذكره، ص ١٠٩، والغريب أن استخدام شكل طنان موزون لوصف الجريان الحر لحياة مألوفة، يؤكد من انطباع النثرية.

^{٦٠} خطاب إلى «سانت-بوف»، ١٥ يناير ١٨٦٦م.

^{٦١} يستخدم «رامبو» هذه الصيغة نقلًا عن «لامارتين»: أما «بودلير»، «ملك الشعراء»، فإنه يجد «الشكل — الذي طالما امتدحه في ذاته — مسكينًا»، خطاب إلى «ديميني» في ١٥ مايو ١٨٧١م (Euvres, éd. de la Pléiade, pp. 256-257). وفي هذه الفترة، يغادر «رامبو» شارلغيل، وحسب «ديلاهاي»، فقد كان يعرف — رغم ذلك — قصائد «بودلير» النثرية (انظر — فيما بعد — ص ٢١٠، ملحوظة ٦٢): لكننا لا نعثر — رغم هذا — على أية إشارة في مراسلاته، إلى حد أن تظل شكوكنا قائمة.

(٢) الإنجاز

يدهشنا تضارب الآراء، عند بحثنا للأحكام الموجهة إلى «سأم باريس»، فالبعض يعجب ببودلير الذي نجح في أن «يقول الأكثر من خلال الأقل»،^{٦٢} بالنثر الأكثر إيجازًا، والأكثر «نثرية»، رغم أنه قد رفض كل تأثير الأسلبة stylisation أو الموسيقية، بل يذهبون إلى حد اعتبار «التعاويز الإيحائية» «أكثر فاعلية في قصيدة النثر» مما في المقطوعة المنظومة، وذلك في الحالات التي تكون فيها المقارنة ممكنة.^{٦٣} ولا يرى الآخرون — في «سأم باريس» — سوى نثر خالص، ولا يمنحون اسم قصيدة النثر إلا لمقطوعة وحيدة هي «محاسن القمر».^{٦٤} فبِمَ تفسر تضارب الأحكام إلى هذا الحد؟

بطبيعة الحال، علينا أن نضع في الاعتبار الأفكار المسبقة، وأن نرى عبر أي منظار ينظر النقاد، فبالنسبة لجوستاف كان — (وستتاح لنا فرصة العودة إليه) الذي يدرك قصيدة النثر باعتبارها نوعًا شكليًا وفنيًا صرفًا، يهيمن عليه البحث البارع عن الجناس والإيقاعات — فإن الشكل الشديد الحرية لبودلير هو شيء بلا معنى، وبالعكس، فإذا ما اعتبرنا قصيدة النثر — مثل «بلان» — نوعًا على النقيض من «النثر الشعري» والموزون، يستخدم — في الارتقاء بنفسه — «نثرًا خامًا»،^{٦٥} غير إيقاعي، فسنحيل إلى البحث عن نماذج له في «سأم باريس»، لا في «الأناشيد الغنائية» لآلويزيوس برتران. إنها خاصية قصيدة النثر — هذا النوع المنقسم — التي تمضي في اتجاهين متعارضين، يتذبذب بينهما الشعراء والنقاد: الاتجاه إلى الانتظام، والكمال الشكلي — والاتجاه إلى الحرية، بل إلى الاختلال الفوضوي — مظهران أكدتهما في التو.

أما وقد فُرض ذلك، فإنه يتبقى — في جميع الأحوال — أن الأساليب التي تستخدمها قصيدة النثر، سواء ارتبطت ببعض أشكال المعمار الشفاهي، أو — على العكس —

^{٦٢} Blin, *Introduction aux petits poèmes en prose*, Fontaine, Février 1946, p. 288

^{٦٣} Daniel-Rops, *Introduction aux petits poèmes en prose*, éd. Belles-Lettres, p. XX

^{٦٤} حول هذه المسألة يلتقي «جوستاف كان» (Mercure de France, 1897, p. 20) و«أ. كولينو» (Les Portes d'ivoire, Plon, 1948, pp. 198-199)، على النقيض من رأي «دانيل-روبس»: «القصيدة الحقيقية ... هي التي يخلقها النظم، وليس نثر بودلير».

^{٦٥} Blin, article cité, *Fontaine*, Févr, 1946, p. 284

بتدميرها، فإنها يجب أن تنحو — دائماً — نحو أهداف تتخطى تلك الخاصة بالنثر الدارج، ولا تتعارض مع الخصائص اللانفعالية، والغموض، والكثافة، التي هي بعض من خصائص الشعر، ولنعد إلى «بودلير»، فهل استطاع منح نثره — البالغ التحرر عن قصد، والمفتقر، غالباً، إلى كل الزخارف اللفظية أو الموسيقية — «البريق التحتي» الشهير، الذي سيتحدث عنه «مالارمي»؟^{٦٦} وهذا النثر «النثري»، أهو — أيضاً — شعري؟

علينا، أيضاً، أن نتأمل — عن كثب — تقنية «بودلير» فيما يتعلق، من ناحية، ببنية القصائد، و«الأرابيسك»^{٦٧} الذي ترسمه العناصر المتنوعة، و— من ناحية أخرى و— تنوع النغمات المستخدمة وعلاقاتها مع خط الجملة، وغالباً ما يمكن توضيح هذه الدراسة بالمقارنات سواء مع النثر أو الشعر المنظوم، وأخيراً، فإنه من الضروري مراعاة العنصر الشخصي — أقصد الفارق الذي يفصل المجموعة الأولى، القصائد التي نُشِرت في «لابريس»، عام ١٨٦٢م، عن القصائد التالية، المكتوبة بعناء وبطء متزايد — ففي ٢٣ يناير ١٨٦٢م، أحس «بودلير» بـ «إنذار غريب»؛ إذ هبت عليه «ريح جناح الغباء».^{٦٨} فمعطيات المشكلة — كما نرى — معقدة، بما سيجبرنا على التخفيف من حكمنا.

(١) أرابيسك القصائد، قصائد «فنية»

وقصائد «رابسودية»^{٦٩}

ما أجاد «بودلير» قوله — عن الفنان التشكيلي، عام ١٨٥٩م — يمكن أن يُقال أيضاً عن الشاعر: «كل العالم المرئي» — أي، في حالتنا الآنية، المدينة وشوارعها وسكانها — «ليس سوى مخزن لصور وإشارات سيمناها الخيال مكاناً وقيمة

^{٦٦} Mallarmé, *Le Mystère dans les Lettres* (Œuvres, Pléiade, p. 382).

^{٦٧} أرابيسك arabesque: زخرفة مرسومة أو منحوتة تقوم على التكرار السيمتري لعناصر نباتية منغمة، خط متعرج يتكون من منحنيات متماثلة.

^{٦٨} «قلبي يتعري» (Œuvres, t. II, p. 668).

^{٦٩} رابسودي rapsodie: قصيدة ملحمية كان ينشدتها رواة محترفون، أغنية أو مقطوعة تحتوي على جزء ملحمي.

نسبيتين، إنه نوع من العجين، على الخيال أن يتمثله، يهضمه ويشكله.^{٧٠} ولن تكون قصيدة إلا اعتبارًا من اللحظة التي يأخذ فيها الكاتب العناصر التي يتيحها الواقع و«ينظمها بفن معين»،^{٧١} ليصنع منها إبداعه الخاص، وموقع هذه العناصر في «أرابيسك» القصيدة،^{٧٢} والطريقة التي «تعمل» بها ضمن الكل، والتي يتفاعل بها الواحد مع الآخر، لإنتاج مؤثرات الانسجام أو التناقض، وأخيرًا، خضوع هذه العناصر لـ «الفكرة المولدة» ولـ «القانون الأعلى للانسجام العام»،^{٧٣} الذي سيمنح القصيدة نبرتها الخاصة ووحدتها، كل هذا ذو أهمية قصوى (وهو ما لا ندركه — دائمًا — بشكل كافٍ) في هذا الإبداع لـ «عالم جديد»^{٧٤} عالم شعري.

كيف يدرك «بودلير» — في «سأم باريس» — هذه الصياغة للعناصر التي يتيحها الواقع، والتي تُعتبر إحدى الأدوات الرئيسية التي يتمتع بها شاعر النثر، ليكتب قصائد، لا نثرًا، وكيف يحققها؟ هذا ما يتوجب علينا بحثه أولاً.

سنرى أنه لا غنى — هنا — عن تأمل التواريخ جيدًا، فالخطأ في ذلك (والواقع أنني لا أعتقد أن أحدًا قد فعل ذلك، حتى الآن) لن يمكننا من متابعة التطور الداخلي للفكر الإبداعي عند «بودلير»، في الفترة من ١٨٥٧م حتى ١٨٦٦م.

ففي عام ١٨٥٥م، بعث «بودلير» إلى «دنوييه» — من أجل ديوان «فونتبلو Fontainebleau» المشترك — بأولى قصيدتيه النثريتين: «غسق المساء» و«العزلة»،^{٧٥}

^{٧٠} Salon de 1859, IV (Œuvres, t. II, p. 232)؛ تذكّر «بودلير» — قبل قليل — كلمة «ديلاكروا»:

«الطبيعة ليست سوى قاموس» (ص ٢٣).

^{٧١} Eod. loc., p. 230.

^{٧٢} نعلم تفضيل «بودلير» لـ «خط الأرابيسك». قارن بـ «صولجان باخوس»، (Œuvres, t. I, p. 467). «ورسم الأرابيسك» هو «الأكثر مثالية من الجميع» (Fusées, Œuvres, t. II, p. 629). والكلمة — وقد استُخدمت بصدد لوحة أو قصيدة، تشكّلان كليات أكثر تعقيدًا — ليست دقيقة على الإطلاق، لكنها تمتلك — على الأقل — ميزة استبعاد فكرة أي معنى عقلاني أو فلسفي، كي لا نبصر سوى المنحنى، «الخط» المحظوظ — إلى هذا الحد أو ذاك — في القصيدة أو اللوحة.

^{٧٣} (Salon de 1859 (Œuvres, t. II, p. 231).

^{٧٤} Eod. loc., p. 226.

^{٧٥} هاتان القصيدتان تحملان رقمي ٢٢ و ٢٣ في طبعة ١٨٦٩م، بعد استعادتهما وتعديلهما.

بالإضافة إلى قصيدتي «غسق» من «أزهار الشر»، معلناً عدم قدرته على الكتابة — في شعر منظوم — «عن الطبيعة (...) عن الغابات، عن أشجار البلوط الكبيرة، عن العشب، وعن الحشرات»^{٧٦}، ويضيف:

في أعماق الغابة، وأنا محبوس في هذه القباب الشبيهة بقباب الكنائس
والكاتدرائيات، أفكر في مدننا المدهشة، والموسيقى الإعجازية التي تدور حول
القمم تبدو لي ترجمةً للنواح البشري.

لكن، في عام ١٨٥٧م، عندما فكر — حقاً — في كتابة ديوان من قصائد النثر، وفكر في تسميته (ربما تحت تأثير «جاسبار الليلي»؟) بـ «قصائد ليلية»^{٧٧}، لم تكن غايته استغلال هذه القريحة في الشعر «الديني»، بقدر ما استهدف كتابة عمل نثري نظير لـ «أزهار الشر». أربع قصائد — عام ١٨٥٧م — (من خمس)^{٧٨} تستعيد — في الواقع — موضوعات متماثلة (في «أي مكان خارج العالم Anywhere out of the world»، نجد موضوع «الرحلة»، وفي «المشروعات»، نجد موضوع «البوم»، كموضوعين يختلطان بالإحياء الغرائبي الموجود في «البعيد عن هنا»، أو متطابقة (ازدوجت «قصيدة» نصف كرة في خصلة شعر»، بقصيدة «خصلة شعر»؛ وقصيدة «الدعوة إلى السفر» ازدوجت بقصيدة تحمل نفس العنوان في «أزهار الشر»)، ففي قصائد عام ١٨٥٧م هذه، وفيها فقط — تقريباً — يبدو أن «بودلير» كان يبحث، تحت تأثير «ألوييوس برتران» بلا شك، عن تماثلات شكلية، ومؤثرات اللامات أو التكرارات الصوتية، التي تفرض على القصيدة — مثلما يفعل المقطع الشعري وبيت الشعر — معماراً معداً سلفاً، وفي «أي مكان خارج العالم»، ثمة لعبة اقتراح ورفض تبادلية، مع تصاعد لقلق يؤدي إلى نتيجة مفاجئة، وفي «نصف كرة» ثمة مؤثر الانتظام المستمد من التكرار، في مقدمة كل مقطع،^{٧٩} لكلمات «شعر» أو «خصلة شعر»، وفي «الدعوة

^{٧٦} خطاب نشره «كريبيه» و«بلان» في Notes Critiques من طبعتهما لـ «أزهار الشر»، Corti, 1942, p. 463.

^{٧٧} إنه العنوان الذي أُطلق — عام ١٨٥٧م — على قصائد النثر المنشورة في Le Présent.

^{٧٨} القصيدة الخامسة — «ساعة الحائط» — تُوحّد موضوعين متكررين في «أزهار الشر»: «القط» و«هروب الزمن».

^{٧٩} سبعة مقاطع من نفس الطول تقريباً، مثلما لدى «برتران».

إلى السفر»، عدة استعادات لتعبير («بلد النعيم ... بلد النعيم الحقيقي ... بلد النعيم الحقيقي، أقول لك»)، وفي الختام، تجميع لكل الموضوعات المثارة، التي تلتحم لتكون بورتريه مماثلاً للمرأة المحبوبة (فالكلمات: «إنه أنت ... نحوك أنت ...» تُستعاد ثلاث مرات، في هذا المقطع الأخير). وعلينا أن نضيف أن السجع والمحارفة،^{٨٠} اللذين رصد «كريبية» و«بلان» تكرارهما في «نصف كرة في خصلة شعر»،^{٨١} يخلقان إيقاعاً صوتياً شبيهاً بما تحدثه القافية: **Un charmant rêve plein de voilures et de mûres ... où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles** ... (حلم ساحر مليء بالأشعة والصواري ... حيث الجو معطر بالفواكه والأوراق). وإذا ما لاحظنا إلى أي حد يحرص «بودلير» على وحدة المناخ، ويتجنب كل تنافر صادم، حتى خلال سعيه إلى بعض المؤثرات التصويرية، فإننا نميل إلى أن نستخلص أن هذه القصائد هي أكثر قصائد الديوان وضوحاً ووعياً من ناحية الإعداد الفني، ولنضم إليها — إن شئنا — «دورتيه الجميلة»، وهي قصيدة فكر «بودلير» — طويلاً — في منحها الشكل المنظوم و«التعداد الغنائي» لـ «محاسن القمر»، بتكرارها الواسع للموجات^{٨٢} — من خلال حركتها المزدوجة المتماثلة، التي تُشعر الروح بالتوازي الذي تخضع له مصائر العشاق «غريبية الأطوار» — وسنتوصل إلى الجانب التناغمي و«الفني» لفن «بودلير»، كشاعر نثر، عندما سيجتهد لخلق عالم كل ما فيه ليس سوى:

نظام وجمال
رفاهية وسكينة ونشوة.

لكن، اعتباراً من عام ١٨٦١م، سوف يسيطر الإلهام الباريسي على شعر «بودلير»: فيعطي مجلة «لاروفي فانتازيست» ثلاث قصائد «باريسية»: «العامة» و«الأرامل» و«المهرج العجوز» (والأخيرتان — وهو أمر دال — كانتا محل تقدير خاص من «سانت-بوف»)،^{٨٣}

^{٨٠} المحارفة allitération: تكرار حرف أو أكثر في بداية كلمتين متجاورتين.

^{٨١} في مقارنتهما بين المقطوعتين المنظومتين والنثر المستلهم منهما («عطر غرائبي» و«خصلة شعر»)،

.Les Fleurs du Mal, éd. critique, Corti, 1942, pp. 336-337.

^{٨٢} Blin, article cité, Fontaine, Février 1946, p. 287.

^{٨٣} في مقال من Constitutionnel (20 Janvier, 1862), حيث يتناول «الجواهر» bijoux.

وقد أُلِف «بودلير» أربع عشرة قصيدة أخرى، ستنشرها «لابريس» في أغسطس وسبتمبر ١٨٦٢م.^{٨٤}

عندئذٍ، أحس «بودلير» بكل الصعوبات الملازمة لمفهومه الواقعي وال «رابسودي» لقصيدة النثر:^{٨٥} فإذا ما أردنا أن نعرض لَجَوَّال «يُسقط» فكره «على كل واقعة في تسكعه»، فإننا سننكر — من نفس المنطلق — أي تكوين، وأي إعداد فني، وكما نستعيد التمييز الذي أجراه «بودلير» في «صالون ١٨٥٩م»، فلم يعد الأمر يتعلق — عندئذٍ — بـ «خيال خَلَق»، لكن بـ «فانتازيا»،^{٨٦} بـ «مصادفة»،^{٨٧} «إن شئنا، هذه المصادفة التي اعتبرها «بودلير» — قبل «مالارميه» — متعارضةً مع العمل الفني، وسنرى «بودلير» — في قصائد عام ١٨٦٢م هذه — موزعاً بين الرغبة في الاستسلام إلى مصادفات التسكع (بالخضوع إلى العالم الخارجي، إلى «الشيء»)، والرغبة في تنظيم قصيدته في شكل فني: إنه الصراع دائماً، «الازدواجية» بين الفنان وموضوعه، بين الفكر والمادة.

وسواء ما إذا كان «بودلير» قد أحس بضرورة التركيز والوحدة، المتطابقين مع المفهوم الجمالي الأعلى لـ «بو»: «لا يجب أن تتسرب — إلى التكوين كله — كلمة واحدة، بلا قصد، لا تنحو — بصورة مباشرة، أو غير مباشرة — إلى إنجاز مخطط تم التفكير فيه مسبقاً»:^{٨٨} وإذا ما كانت لديه — من ناحية أخرى — أفكار دقيقة،

^{٨٤} القصائد من ١ إلى ٢٠ المنشورة في La Presse عام ١٨٦٢م، تتضمن هذه القصائد الأربع عشرة غير المنشورة من قبل، وقصائد عام ١٨٦١م الثلاث، وثلاث أخريات بتاريخ ١٨٥٧م (ساعة الحائط، ونصف كرة في خصلة شعر، والدعوة إلى السفر). والواقع أن «بودلير» قد سلم «هوساي» أكثر من عشرين قصيدة، ولكن — لأسباب غير معروفة جيداً — أوقفَ نشرها في La Presse (انظر ملاحظات «كريبية» Œuvres de Baudelaire, éd. Conard, t. III, pp. 229-231)، فأية قصائد تضمنها الورق المقوى الذي ظل في المطبعة؟ لا ندرى.

^{٨٥} انظر — فيما سبق — الخطاب الموجه إلى سانت-بوف، سبق ذكره، ص ١٤٢.

^{٨٦} يستعيد «بودلير» التمييز الذي وضعته السيدة «كرو» بين «الخيال البناء» «والوهم».

(Salon de 1859, IV, Œuvres, t. III, p. 229).

^{٨٧} قارن، في Paradis Artificiels, IV, L'homme-Dieu: «الكلمة الرابسودية هي التي تحدد جيداً مجرى أفكار موحى به ومحكوم بالعالم الخارجي وصدفة الظروف ...» (Œuvres, t. I, p. 303).

^{٨٨} ذكره «بودلير» في Préface des Nouvelles Histoires extraordinaires.

إلى حد ما، حول بنية قصيدة النثر، فلدينا الدليل على ذلك في التعديلات التي أدخلها على نص **نثري** كتبه عام ١٨٥٣م — هو «أخلاقيات اللعبة» — ليجعل منه عام ١٨٦٢م، إحدى «قصائده النثرية» العشرين، ويتناول نص عام ١٨٥٣م تطور الاختلافات بين أنواع اللعب: «الاختراعات الصغيرة الأرضية»، و«اللعبة الحية»، و«اللعبة العلمية»... إلخ، وعلى سبيل التوضيح، يُدرج «بودلير» هذا «الشيء المرئي» خلال الإحصاء:

وبصد لعبة الفقير، فقد رأيت شيئاً أبسط بكثير، لكنه أكثر كآبةً من اللعبة التي يبلغ ثمنها مليماً: إنها اللعبة الحية.^{٨٩}

وفي قصيدة النثر، يستخدم «بودلير» — كمقدمة — ما قاله عن «الاختراعات الصغيرة الأرضية»، لكنه يكثف ويحذف التحديدات التقنية الزائدة، والتأملات ذات اللهجة الأخلاقية، الخالصة، ثم يدخل — دون تمهيد — في صلب الموضوع.

فكيف سيرفع من شأن هذه الطُرفة إلى مستوى القصيدة؟ أولاً بأن يمنحها مغزًى مختلفاً: فسوف يشدد على الرمز، وذلك بتطوير فكرة النص الأول عن «أسوار الحديد الرمزية»، وسيكشف الطفلان — الغني والفقير — كلٌّ منهما للآخر عن ألعابهما، «عبر هذه الأسوار الرمزية، التي تفصل بين عالمين، الشارع الرئيسي والقصر»، ويجد «بودلير» — في الختام — خيطاً موفقاً يوسع من الطُرفة ويمنحها ملمحاً روحياً:

وأخذ الطفلان يتبادلان الابتسام في أخوة، بأسنان ذات بياض متساوٍ.^{٩٠}

هو الخيط الختامي الذي يعتبر — كما يقول «ج. كربيه» — «الضوء الأكبر لهذه اللوحة العذبة»،^{٩١} أعده «بودلير» بملاحظة تلعب — في أرابيسك القصيدة — دور الوسيط ونقطة التحول: لم يعد الفقير الصغير يُوصَف — (كما في المقال النثري) — كـ «أحد هؤلاء الصبية الذين يشق المخاط عليهم — ببطء — طريقاً بين الوسخ والتراب»، لكن

^{٨٩} La Morale du Joujou (Œuvres, t. II, p. 139).

^{٩٠} La Joujou (Œuvres, t. I).

^{٩١} في طبعته لـ Petits Poèmes en Prose (Œuvres de Baudelaire, t. III, Conard, 1926 p. 300).

على نحو أكثر مثالية، باعتباره «أحد الصبية المنبوذين، الذي ستكشف العين المنصفة مواطن الجمال فيه، إذا ما نظفته من أكسيد البؤس الناتئ والمنفّر، مثل عين العالم التي تتخيل لوحةً مثالية تحت الطلاء اللامع لصانع المركبات.»

وفي المقام الثاني، فهذا النص — الذي لم يشكل في صورته الأولى إلا مقطعاً واحداً، وجزءاً من كُلاًّ أوسع — قد اقتطعه «بودلير» ونظّمه في ثماني فقرات: ونستطيع أن نستخلص من ذلك أنه يضع نفسه ضمن مدرسة «برتران»، فيعتبر التقسيم إلى مقاطع من خصائص قصيدة النثر، أليس المقطع le couplet — هنا — هو المرادف لـ «المقطع الشعري la strophe» في الشعر المنظوم؟ وعلى أية حال، فهذا التقسيم يسمح له بتهوية قصيدته، وبأن يفصل العناصر بوقفات إيحائية، فيبرز الخيط الأخير — على إيجازه — بطريقة أكثر تأثيراً أيضاً.

ونستطيع — على نفس النحو — أن ندرس بنية «الغريب» و«لكلّ خرافته» و«الغرفة المزدوجة» (كي لا نذكر سوى أكثر قصائد «بودلير» نجاحاً، بما لا يمكن إنكاره)، لنصل إلى نتيجة مفادها أن الإنجاز في الأعمال — الرمزية أو الغنائية — متحقق على مستوى القصد، وهو — هنا — قصد شعري وخلّاق، على نحو صريح، ولنكتفِ بالنظر — عن كتب أكثر — إلى «صلاة اعتراف الفنان»، وهي إحدى القصائد التي تساهم في خلق «غنائية حديثة» تجعلنا نشعر بتمردات وطموحات وإحباطات روح حديثة من نمط «بودلير» نفسه، ولن نجد مثلاً أفضل منها على «سحر إيحائي» ينطوي — حسب تعبير «بودلير» — على «الموضوع والشيء»، على الأرابيسك المزدوج للعناصر **المادية**: اللازوردي، والبحر بأمواجه، والشرع البعيد، وعناصر **روحية** «تتجاوب» معهم، لتشكل لوحةً قوية البنيان لا شيء فيها مجاني: فاللازوردي يتجاوب مع انطباع باللانهاشي وبالروحانية («العفة» و«الشفافية»)، ومع البحر انطباعاً بالجمال الثابت وغير المحسوس، ومع الشرع «المرتعش في الأفق» شعور بالضعف، والعزلة، يتجاوب مع «الوجود العُضال» للشاعر، ويقوده إلى صرخة رعب أمام الاتساع الرهيب للمشهد، وعجزه عن ترجمته.^{٩٢} ولفهم الطريقة التي تعمل بها العناصر المختلفة — من الناحية الجمالية — علينا أن نفكر في

^{٩٢} Le Confiteur de l'Artiste (Œuvres, t. I, p. 407)

الدور الوسيط الذي يلعبه هذا الشراع الصغير، وهو العنصر الإنساني الوحيد في المشهد، الذي يصنع — بشكل ما — الانتقال بين المشهد والإنسان.

وعلى العموم، فالبناء أكثر تركيبيّة — في هذه القصائد التي نعثر فيها على موضوعات «بودلير» الغنائية الكبرى — والعلاقات المعمارية مدروسة بشكل أفضل، و«قانون الانسجام العام» تمت مراعاته أكثر، وفي المقابل، فإن نقص الوحدة الفنية فاضح — غالباً — في القصائد الباريسية، وذلك بسبب نزعتها «الرابسودية» نفسها.

ولنأخذ — على سبيل المثال — قصيدة «الأرامل»: لقد أحس «بودلير» — نفسه — بمساوئ هذه الصفات الملفقة الواحدة في الأخرى، التي اجتهد لخلق وحدة لها — رغم أنها مصنّعة — من خلال الجملة/الفصل: «من هي الأرملة الأكثر حزنًا والأكثر إثارة للحزن، أهي تلك التي تجرّج في يدها طفلًا لا تستطيع أن تقتسم معه أحلام اليقظة، أم تلك الوحيدة تمامًا؟»^{٩٣} (في «العجائز القصيرات» — من «أزهار الشر» — لا يطور «بودلير» غير نموذج واحد). لكن الاستطرادات — في نفس القصيدة — تلعب، فيما يتعلق بالحفل الموسيقي، دور فاتح شهية حقيقي، وأخشى أن يكون «سانت-بوف» — بشعره المتراخي، الذي يتبع مصادفات النزهة أو المحادثة (انظر — من بينها — «محادثة الحفل الراقص»)^{٩٤} — قد أصبح أستاذًا خطرًا على «بودلير».

والخطر — بالنسبة للباقى — يحس به «بودلير» جيدًا: فهو يجتهد — على سبيل المثال — في «المهرج العجوز» ليؤلف وينظّم لوحة العيد السوقي، فيصنع تقابلًا — يتخذ شكل تعارض حاد بين الجانب المضيء، الصاحب («انفجار جنوني للحياة»)^{٩٥}، والجانب المظلم والكئيب، ذلك الركن الذي يقف فيه المهرج «صامتًا وساكنًا» — تناقض بين المظاهر الخارجية والنزعات الأخلاقية في آن، وهو يجتهد — أيضًا — للارتقاء بالوصف من خلال الرمز الختامي، الذي برغمه (وربما بسببه) تظل القصيدة كلها — فيما يبدو لي — في منتصف الطريق بين النثر والشعر، فالمستوى الحكائي والمستوى المجازي متجاوران، وليسا ممتزجين (انظروا — على النقيض — التداخل البار، في قصيدة «البجعة» من «أزهار الشر»، للوحة «الحداثيّة» والرمز).

^{٩٣} Les Veuves, t. I, p. 412.

^{٩٤} Joseph Delorme (Poésies complètes de Sainte-Beuve, p. 61).

^{٩٥} Le Vieux Saltimbanque (Œuvres, t. I, p. 426).

لكن هناك — أيضًا — ما هو أكثر خطورة، ويكمن فيما يمكن تسميته «المرحلة الثالثة» من تأليف «سأم باريس» (بعد نشر العشرين قصيدة الأولى، وحتى موت الشاعر)، وسيهدد خطر جديد الوحدة الداخلية للقصائد وتوازنها: هو الرغبة — التي لم يستطع «بودلير» مقاومتها — في ترميمها بعد فوات الأوان، وفي استعادتها في اتجاه شواغله اللحظية، وأحياناً ما كان يتم تنقيح النص بعد عدة أعوام فاصلة، كيف يمكن — إذن — للقصيدة أن تحافظ على الوحدة، على «كلية التأثير»^{٩٦} التي كان «بودلير» يعتبرها ضروريةً — مع ذلك — للعمل الفني؟ ولا شك أن الفقرات الثلاث التي تختتم — اعتباراً من عام ١٨٦٤م — «غسق المساء»، لا ينقصها الجمال، في تدفقها الغنائي، لكن «بودلير» — عندما أضافها إلى النص الأولي، الحكائي الخالص، والمفترض أن يُنشر في ديوان «فونتانبليو Fontainebleau»^{٩٧} — كيف لم يشعر أنه يُطعم قصيدةً أخرى بالأولى، مختلفة في الخصائص والإلهام؟ وتعديل قصيدة «مشروعات» أكثر غرابة، وأكثر إزعاجاً أيضاً: ففي عام ١٨٦٤م، كان ذهن «بودلير» موجهاً نحو مشروعه في شعر «تسكعي» و«رابسودي». كان يريد أن يعرض لشخص جَوَّال، تتشبث أحلام يقظته — كما سيكتب إلى «سانت-بوف» — «بكل واقعة في تجواله»، يتعلق الأمر — هنا — بحديقة يتم عبورها، أو بخاتم يُرى في «محل لبيع أعمال الزنكوغراف»، أو فندق نقابله «خلال المسير في شارع رئيسي»^{٩٨}. كل هذا الديكور المتكلف — إلى حدٍّ ما — لم يكن له وجود عام ١٨٥٧م، ولا حتى عام ١٨٦١م:^{٩٩} فعبر المشهد الداخلي الوحيد — فحسب — تجول خيال الشاعر، والأخطر أن الخاتمة شديدة الاختلاف: فهي أكثر عادية، وأقل «بودليرية»:

^{٩٦} يستمد «بودلير» هذا التعبير من «بو»، ويورده في «ملاحظات» حول «بو»، المستخدمة كمقدمة لكتاب *Nouvelles Histoires extraordinaires*.

^{٩٧} انظر الفصل الأول في هذا الكتاب

^{٩٨} Les Projets (Œuvres, t. I, p. 445).

^{٩٩} نُشِرت هذه القصيدة في *Le Présent* عام ١٨٥٧م، ثم في *Revue Fantaisiste* عام ١٨٦١م، قبل إعادة نشرها (معدلة) عام ١٨٦٤م، في *Revue Parisienne*. وفي *Revue de Paris*: أكان «بودلير» — الذي لم يعد باستطاعته تقديم أعمال لم يسبق نشرها — يوهم نفسه، بهذه التعديلات، بأنه ما يزال ينتج أعمالاً إبداعية؟

١٨٥٧م	١٨٦٤م
الحلم! الحلم! دائماً الحلم المعلن! — إنه يقتل الفعل ويأكل الزمن! — إن الأحلام تخفف من لحظة الحيوان المفترس الذي يضطرب فينا. إنه سُم مُسكن يغذيه.	حصلت اليوم، في الحلم، على ثلاثة بيوت، حيث وجدتُ لذةً متساوية، لماذا أُجبر جسدي على تغيير المكان، طالما روحي تسافر بهذه الخفة؟ وما الجدوى من تنفيذ أية مشروعات. ما دام المشروع — في ذاته — هو متعة كافية
أين يمكن العثور — إذن — على كأس عميق بما يكفي، وسم كثيف بما يكفي للقضاء على الحيوان؟	

هذه التحولات في اتجاه السطحية^{١٠٠} تشوه — ضمن ما تشوه أيضاً — كثيراً من قصائد المرحلة الأخيرة، لهاث، ونضوب في الخيال الخلاق (وعبثاً سيسعى «بودلير» لإنجاز مؤلفه «الكتاب الملعون»)،^{١٠١} وهو نوع من التورط — أيضاً — في النثرية، الذي حكم مفهوم ديوانه نفسه على «بودلير» بأن يواجهه باستمرار، ونشعر أن «بودلير» — في آخر سنوات حياته — لم يعد يمتلك القوة الخلاقة الضرورية كي يفرض على مادته نسقاً فنياً، فيقتصر على «نسخ القاموس».^{١٠٢}

يرتبط أرابيسك القصائد، وتوازنها البنيوي — من ناحية — بالمفهوم والغاية، بما يمثلان نتيجةً لها أكثر غنائية أو أكثر رابسودية ومن ناحية أخرى، يطول هذا الانحدار نحو الصمت ونحو الموت، بهذه الدرجة أو تلك من الحيوية الجسدية والفكرية للشاعر. إننا نمضي — إذن — من أكبر تلاحم فني إلى تهافت الشكل أو انعدامه، تقريباً.

^{١٠٠} نستطيع أن نلحق بها التغيرات — الصائبة تماماً على نحو مثير — الموجودة في «الحبل» و«لاعب كريم» (أعادت طبعة البلياد نشر النص الأول).

^{١٠١} خطاب إلى والدته، ٣ نوفمبر ١٨٦٤م. وقد كتب، في ١١ فبراير ١٨٦٥م: «القليل الذي أنجزته إنما هو نتاج عمل أليم». والواقع أنه لا يكاد ينتج شيئاً تقريباً: «إنه عجزه الذهني المنقطع الذي سبق وحدتكم عنه كثيراً، مثلما حادثني عنه، وقد أصبح مستمراً أو شبه مستمر؛ ذلك ما سيكتبه «بوليه-مالاسيس» عام ١٨٦٦م (ذكره ج. كريبيه في طبعته من «بودلير» (Euvres, t. III, p. 245).

^{١٠٢} مثلما يفعل الفنانون «الذين لا يمتلكون خيالاً» (Euvres, t. II, p. 230).

ورغم هذا، ففي الشعر — كما في الرسم — لا يكفي تحديد المكان والعلاقات بين العناصر المختلفة للحصول على بنية متوازنة، فوحدة الانطباع، والاتساق العام، يرجعان — كذلك — إلى اتساق النغمات، وهذان اللفطان — **نغمة** ودرجات اللون — المستخدمان بكثرة في التصوير الزيتي، وفي الموسيقى، لماذا لا نطبقهما على الشعر؟ فبودلير — نفسه، كما رأينا — يذكر، في حديثه عن القصة، «النغمة التأملية والتهكمية الساخرة»،^{١٠٣} ويستدعي أيضًا — في ملاحظة من «مذكرات شخصية» — «نغمة ألفونس رابيه — نغمة البنت المصونة (فاتنتي! الجنس المتقلب!) — النغمة الأبدية».^{١٠٤} وفكرة إثراء الشعر لا بالموضوعات فحسب، ولكن **بالنغمات** الجديدة، التي كانت محظورة حتى ذلك الحين، هي — كما سبق وقلت — إحدى غايات «سأم باريس» الكبرى.^{١٠٥} فهل تتفق مع ضرورات العمل الشعري؟

(٢) حادثة وجدة النغمات

من السخرية إلى الغنائية

علينا أن نؤكد — أولاً — على الأصالة المطلقة لبودلير في هذه المحاولة لإثراء المجال الشعري، وترجع هذه الأصالة — في المقام الأول — إلى اقتراحه باستبعاد البهرجة التقليدية، وتعرية قلب حديث (قلبه) بكل تعقيداته، واندفاعاته، وضغائنه، وتعاقبات أحلام يقظته، وصفائه الساخر، وذلك بأن يقوم بعمل الشاعر لا عمل رجل الأخلاق، ومن المدهش — في الواقع — أن نلاحظ، حتى في هذه الفترة، أن مؤلفي قصائد النثر (سواء كان اسمهم «بارني» أو «برتران» أو «لامنيه» أو «رابيه» أو «جيران») كانوا يسعون إلى أن يضيفوا على أنفسهم روحًا غرائبية، توراتية، قديمة، من العصور الوسطى ... كي يمنحوا قصائدهم — بفضل المسافة، والابتعاد في الزمان والمكان — هذه «الهالة» الشعرية، التي لم تعد تعويذة الشعر تأتي لهم بها أبدًا، وينجم عن ذلك أن نبرة «برتران» التهكمية، أو عنف «لامنيه» — رغم أنهما منحا شعرهما لونًا خاصًا — قد احتفظا بشيء

^{١٠٣} في مقدمته لكتاب *Nouvelles Histoires extraordinaires*. انظر الفصل الأول من القسم الأول.

^{١٠٤} Fussées, Œuvres, t. II, p. 627.

^{١٠٥} قارن بما سبق، ص ١٤٥.

ما أكثر أدبية، ينطوي على ما هو أقل بُعداً وعمقاً من تهكمات أو اندفاعات «بودلير» الغنائية. ثمة غنائية أكثر قليلاً، لكن ثمة ذبذبات حدائية محدودة لدى معاصرين عرفهم «بودلير» جيداً، فـ «لوفيفر-دوميه» — الذي كان بمقدوره قراءة نثره في «لارتيست»^{١٠٦} — يثري أحلام يقظته، الشديدة العمومية والأخلاقية، برموز وصور «رومانتيكية» بأكثر مما هي «حدائية» (وعندما يستعير صورة من الفوسفور أو من المراكب البخارية، يتكوّن لدينا انطباع غريب بالهجران)، ويلجأ «بابو» — من أجل كتابة رسالة هجاء ضد «فييو» والقساوسة الكاثوليك — إلى الاستعارة المسهبة والطنانة في خمسة أجزاء من «الشجرة السوداء» (التي نُشرت عام ١٨٦٠م، في «خطابات هجائية ونقدية»); وأخيراً «هوساي»، الذي يتملقه «بودلير» — بشكل مقبول — على قصيدته «أغنية صانع الزجاج»،^{١٠٧} هل فتح الطريق — حقاً — أمام شعر حدائي ومديني؟ ولا يجب أن ننسى — أولاً — أن هذه «الأغنية» هي الوحيدة من نوعها بين كل القصائد و«النقوش البارزة السلفية» القديمة النثرية، في «أشعار كاملة»، وأن هذا الموضوع — الواقعي والمعاصر — قد تطور، بعد ذلك، بالطريقة الأكثر سطحية، وبأكثر ما يمكن تصوره من برودة وعظية، ولي أن أعتقد — عن طيب خاطر، كما يقترح «ج. كريبيه»^{١٠٨} — أن قصيدة «صانع الزجاج الرديء» الموجودة في «سأم باريس»، التي نرى فيها الشاعر يتسلّى بتحطيم المواد البائسة لصانع الزجاج، يمكن اعتبارها «ردّاً عاجلاً شديد الخبث» على أغنية «الأخوية» لهوساي.

^{١٠٦} نشر «لوفيفر-دوميه» — الذي مؤل L'Artiste من عام ١٨٤٥م إلى عام ١٨٤٧م — ١٣ قصيدة نثر مستقلة فيها من «صلوات دير الوادي المسائية» (انظر ص ١٠١ فيما سبق)، ويرجع مؤلفه «كتاب الجوّال» إلى عام ١٨٤٥م. فهل عرف «بودلير» شخصياً؟ وعندما سألت «جاك كريبيه» عن ذلك، أجابني — قبل وفاته بعام — بأنه لم يجد أي دليل على ذلك، مما يعني أنهما لم يعرفا بعضهما البعض ككُتّاب: «كان «بودلير» محط الأنظار بفضل موهبته، و«لوفيفر» بفضل ثروته ورغبته في الظهور ورعايته للأدب، التي كان يكد من أجلها، وأيضاً لماذا لا نوافق على أن موهبته كانت ذات قيمة؟». ويلاحظ «كريبيه» أنه من المحتمل أن يكون الرجلان قد تقابلا في «لارتيست».

^{١٠٧} «ألم تحاولوا — أنتم بأنفسكم، أيها الصديق العزيز — أن تترجموا صرخة صانع الزجاج الثاقبة إلى «أغنية»، وأن تعبروا — في نثر غنائي — عن كل الإيحاءات المحزنة التي ترسلها هذه الصرخة حتى السقائف عبر أعلى ضباب في الشارع؟» (Dé des Petits Poèmes en Prose à Houssaye, Œuvres, t. I, p. 406).

^{١٠٨} Crépet, Notes de l'édition Conard, p. 272.

وربما كان «شانفلوري»، وحده — الذي نادراً ما يُذكر من بين «أسلاف» بودلير،^{١٠٩} والذي لم تكن نعمة الشعر نفسها قد زارته بأكثر من «هوساي» — قد حاول، في «خيالات وأناشيد غنائية»،^{١١٠} استخدام قريحة مدبّنة وحديثة، وربما يكون مسلماً أيضاً — من خلال المقارنة مع «الغرفة المزدوجة» في «أزهار الشر» (أهو التقاء؟ أعلينا — حقاً — أن نتحدث عن «مصدر» ما) — أن نرصد — في «كلب-حصاة» — الوصف، على عمودين متقابلين، لـ «سقائف الشعراء» (مثل الأحلام والخيال) و«سقائف حقيقية»، تذكرها الكآبة والقذارة: «لا ورق، بل حوائط مصفّرة، ألوم جداري يحمل آثار مرور كل المستأجرين...»^{١١١} ومن البديهي تماماً — رغم هذا — أن «شانفلوري»، إذا ما كان قد استشف بعض الاحتمالات التي أتاحها له عصره، في الشعر النثري، فإنه لم يتمكن من التوصل إلى نعمة ولا إلى شكل لغنائية حديثة. ومن جانبه، كان «بارني دورفي» — المحصور تماماً في البحث الشكلي، وفي إطار النشيد الغنائي — قد جلب لقصيدة النثر بضع نبرات غنائية جديدة، لم يستطع «بودلير» أن يتحصل منها سوى على بضعة أصداء في «إيقاعات منسية Rhythmes oubliés» النادرة، والمنشورة في ذلك الحين.^{١١٢} والواقع أن «نبرةً حديثة» حقاً قد ظهرت في نثر هذه الفترة: نبرة ساخرة، تهجمية، تربط «الرقعة بالحق»، وأحياناً المنطق بالعبث، وهي ما نجدها في روايات «باربي دورفي»، ولدى «كلاديل»^{١١٣} — بل في غالبية القصص الأكثر مكرراً، لأنها أكثر

^{١٠٩} ورغم هذا، يذكر «ر. فيفييه» اسم «شانفلوري» من بين الأسلاف المحتملين لبودلير؛

(L'originalité de Baudelaire, Bruxelles, 1926, p. 158).

^{١١٠} عن ختام «فانتازيا الشتاء» (Martinon, 1847) قارن بما سبق في الفصل الأول من القسم الأول، ومن المفيد — أيضاً — أن نذكر، ما دمت قد تحدثت عن شعر بودلير «التسكعي»، أنه إذا كان «لوفيفر-دوميه» قد ألف «كتاب الجوّال»، فإن بعض الصفات أو الأناشيد الغنائية النثرية لشانفلوري قد جُمعت تحت عنوان «تخطيطات عابر سبيل» Croquis d'un passant. وسنجدّها في أعماله المنشورة بعد وفاته تحت عنوان: Champfleury inédit (Clouzot 1903). لقد تنزهوا كثيراً في النثر الشعري في حقبة «بودلير».

^{١١١} Chien-Caillou, Fantaisies, Martinon, 1947, p. 23.

^{١١٢} انظر الفصل الأول من القسم الأول.

^{١١٣} كتب «بودلير» مقدمة لـ Les Martyrs Ridicules المنشورة عام ١٨٦٢م؛ وهو كتاب — كما يقول — ذو «حيوية حاكمة»، حيث «تُمارَس البصيرة بشهوة حسية» (Œuvres, t. II, pp. 569-570).

إيجازاً، ويستشهد «بودلير» أو يدرس «بتروس بوريل» — «طبيعة مرضية»، و«سحنة متغضنة»^{١١٤} و«شانفلوري»، الذي سدد «منظاراً شعرياً مزدوجاً ... إلى الحوادث والمصادفات الهزلية أو المؤثرة، للأسرة أو للشارع»^{١١٥} و«أسيلينو»، الذي عرف كيف «يقدم شرعية العبث وما لا يصدق»، والذي «يقلد — أحياناً — استدلالات الحلم الغريبة»^{١١٦} و«بو» — بشكل خاص — الذي يمثل أصل النبرة المخاتلة المتأملة في «سأم باريس»، ويكفي أن نقارن «الوقائع الخيالية» لـ «أ. ديشام» — على سبيل المثال — بـ «حياة أسيلينو المزدوجة»، لنرى العبور من الخيالي «الرومانتيكي» إلى خيالي يندرج في قلب الحياة الحديثة، والشديدة التلوين بالفكاهة.^{١١٧} ولنضف أننا — اعتباراً من عام ١٨٣٢م — نستطيع أن نقرأ في «حوليات رومانتيكية» نثرًا عجيباً: «قبة العجزة» و«هلوسات» بقلم ... «دي بلزك»، الذي يصف السراب الذي يثيره غدير ماء صغير وقد أصبح هلوسة، تحت التأثير المترافق للنبيذ ولموسيقى «هارمونيكا رخوية». ومع أعمال كهذه، يمكن تمامًا (مثلًا بالنسبة لحكايات «بو» و«أسيلينو») أن نطبق كلمة «بودلير» حول «خاصيتي الأدب الرئيسيتين: ما فوق الطبيعية والسخرية»^{١١٨}.

وعلى أية حال، فكتابة القصص — رغم كثافتها وشعريتها الشديتين — تختلف عن كتابة قصائد النثر، و«بودلير»، الذي اقترح لنفسه، في «ملحوظات»، أن يظل «دائمًا

^{١١٤} Œuvres, t. II, p. 541. ونعلم أن «بودلير» قد فكر — لفترة — في أن يسمي قصائده النثرية «قصائد نثنية poèmes lycanthropes»، إشارة إلى «بتروس بوريل» المريض بجنون الذئبية. * جنون يجعل المريض يعتقد أنه ذئب (م).

^{١١٥} مقال عن «مدام بوفاري» (Œuvres, t. II, p. 443).

^{١١٦} مقال عن «الحياة المزدوجة» la Double Vie (Œuvres, t. II, p. 454). ولنذكر — بهذه المناسبة — أن «بودلير» كان ينوي أن يخصص لـ «أحلام» جزءاً كاملاً من قصائده النثرية (قارن في «مشروعات» مجموعة (Oneirocritée, Œuvres, t. I, p. 650).

^{١١٧} انظر ديوان «الحياة الثانية» لـ «أسيلينو»، وبشكل خاص قصيدة «الأريكة»، حيث ينتهي الحال بأحد الأشخاص إلى الحياة خارج الواقع تمامًا. وسنلاحظ — في «الفخذ» — «حادثة» نتائج «أسيلينو» حول تناقضات الحلم، والتصديق الذي تتلقاه من النائم. وهو ما يجعلنا نعتقد «في ملكات أو أفكار ذات نسق خاص وغريب عن عالمنا» (La Double Vie, Poulet-Malassis, 1858, p. 172).

^{١١٨} Fusées (Œuvres, t. II, p. 633). ونستطيع القول — فيما يتعلق ببودلير — أن ما فوق الطبيعية محسوس أكثر في «أزهار الشر»، وأن السخرية (المرتبطة بـ «طريقة تفكير شيطانية») محسوسة أكثر في «سأم باريس».

شاعراً، حتى في النثر»،^{١١٩} لا يريد أن يكتب نثرًا في «سأم باريس»، إنه يريد خلق شكل جديد لشعر، قابل لاستقبال كافة الأصداء وكل تنافرات الأصوات التي تمنح قصص معاصريه نبرةً حديثة، إنه يريد — عمومًا — خلق **غنائية حديثة**، لكن السمة الخاصة بغنائية كهذه — عليها ترجمة الحركات الأكثر تشويشًا للروح، والعبور (عند الضرورة، بلا انتقالة) من السخرية إلى التمرد، ومن الكآبة إلى الحماس — تحتاج إلى مقدرة خاصة من الكاتب، ولم يكن «بودلير» — على أية حال — جاهلاً بمخاطر «شعر النثر»، التي تعتبر على نفس مستوى الفانتازيا في التصوير الزيتي، «أكثر خطورة لأنها أكثر سهولةً وانفتاحًا».^{١٢٠} وإذا ما شئنا — في الواقع — ألا نستغرق في النثر، فمن الضروري أن «نجلي» الشاعر ونسيطر عليها، مهما كان عنفها، ومن هنا تنشأ القصيدة، تطهير catharsis لا غنى عنه لكل عمل ينتظم في شكل فني، حيث لا بد أن تسيطر روح الفنان على مادته، ومن ناحية أخرى، فعلينا ألا نظل تحت أو فوق «توتر» معين، ضروري لإحكام **نغمة** القصيدة، مثله مثل توتر أوتار الكمان، على سبيل المثال، وإذا يرتخي هذا التوتر، يتم السقوط في الاستطرادات، وفي حلم اليقظة «الرابسودي»، والمبالغة في الإطالة، التي طالما انتقدها «بودلير» — احتذاءً بـ «بو» — في القصيدة،^{١٢١} فعندما تصبح مبالغاً فيها، يعاني منها انسجام القصيدة ونقاؤها الشعري، وذلك شيء محسوس — بشكل خاص — في بعض القصائد الهجائية، حيث ينطوي التهكم على شيء من الإطالة والنشاز («المبهج»، «الكلب والقارورة»، «المرأة المتوحشة»).

وإحدى النغمات الأكثر جدّة، والأكثر إدهاشاً في الديوان هي — بالبديهة، وقد أدركنا ذلك سلفاً — السخرية، هذه السخرية الفظة والمخالطة، النابعة — كما يقول «بودلير» — من «طريقة تفكير شيطانية»^{١٢٢} سلاح قاطع ذو حدين، مشرع — أيضًا — ضد الشاعر

^{١١٩} «قلبي يتعرّى»، تحت عنوان «ملاحظات قيمة Notes précieuses»: «فلتكن أبدًا شاعرًا، حتى في النثر» (Œuvres, t. II, p. 669).

^{١٢٠} Salon de 1859 (à propos de la "Fantaisie"), (Œuvres, t. II, p. 250).

^{١٢١} انظر في «ملاحظات جديدة عن بو»، المستخدمة كمقدمة لـ Nouvelles Histoires extraordinaires. Poetic Principle

^{١٢٢} انظر الصفحة السابقة، ملحوظة ١١٤. ومنذ عام ١٨٥٥م، في بحثه «عن جوهر الضحك»، يطور «بودلير» فكرة أن «الضحكة شيء شيطاني» (Œuvres, t. II, p. 171).

نفسه، موضع السخرية والاستخفاف والمحتقر^{١٢٣} ضد السوقية الإنسانية وما يسميه — في «أزهار الشر» — «الغباء في مواجهة الثور». هذه القسوة المزدوجة تفسر العنوان الذي فكر «بودلير» — لفترةٍ ما، وتحت تأثير «بتروس بوريل» — في أن يضعه على قصائده: «قصائد ذئبية صغيرة»^{١٢٤}. وهي — مع ذلك — ليست إلا شكلاً عدوانياً لذهنية موجودة — الآن — في «أزهار الشر»، لا تخفف في شيء (وهو ما لاحظته «تيبوديه») من «اللهجة القارصة والموجعة»^{١٢٥} لبعض القصائد، «اختبار منتصف الليل»، على سبيل المثال، ونجد صدى شعر ١٨٦٣م — نثرًا — في «الساعة الواحدة صباحاً» (المنشورة عام ١٨٦٢م)، وهي قصيدة حافلة بتهكمات على الغباء والرشوة المعاصرين (ونجد صدى لها في المذكرات الخاصة)^{١٢٦} وذات نبرة أكثر إيلاماً — في واقع الأمر، أيضاً — مما هي ساخرة: إن «انتفاضات الوعي» — (التي يتحدث عنها «بودلير» في «إهداء») — تقود الشاعر، هنا مباشرة، إلى صرخة جميلة ليأس غنائي، يجعل هذا الاعتراف خفقة الجناح الكبيرة والأخيرة.^{١٢٧} لكن صفاء «بودلير» القاسي هو — في أغلب الأحيان — بلا مقابل غنائي: إنه يصوغ نغمة ثلجية، أو — على النقيض — سخرية قاسية، لا تسمح بظهور

^{١٢٣} هكذا في «في الساعة الواحدة صباحاً»، و«أيهما هي الحقيقة؟»، و«الحساء والسحب».

^{١٢٤} تحت هذا العنوان، ظهرت — في الأول من يونيو ١٨٦٦م، في La Revue du XIX siècle — قصيدتان: «العملة المزيفة» و«اللاعب الكريم».

^{١٢٥} Charles Baudelaire, dans la Revue de Paris, 15 Avril 1921, p. 749.

^{١٢٦} فيما يتعلق بجملة: «لا شك أنه كان يظن روسيا جزيرة»، يذكر «ج. كريبييه» تهكمات «بودلير» على «فييمان»، الذي كان يتحدث عن دفن «شاتوبريان» في الخليج الكبير («إنه يظن الجزيرة تركيا»)، ويستعيد — فيما يتعلق بقبضات اليد الممنوحة دون «الاحتياط بشرى القفاذات» — جملة من Fussées: «كثير من الأصدقاء، كثير من القفاذات، خوفاً من الجرب». ويمكننا — أيضاً — أن نتذكر، فيما يتعلق بالفرفورة sauteuse، التي تظن نفسها فينوس، تهكمات «بودلير» على «ج. جانين» الذي يتحدث عن «لوكونت دوليل» (Œuvres, t. I, p. 605) — وفيما يتعلق بمدير المسرح الذي يقترح على الشاعر أن يتعاون مع «أغبي وأشهر» مؤلفيه، يقول «بودلير» — في خطاب إلى والدته: «يوشي لي المسرح بالاحتقار الشديد، إلى حد أنني فكرت — كي أختصر المهمة — أن أتوجه إلى أشهر وأغبي متعامل يمكن العثور عليه» (٣ نوفمبر ١٨٦٠م).

^{١٢٧} حول «امتحان الوعي» هذا، يذكر «م. روف» في كتابه الحديث عن L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne, Colin, 1955, p. 363: «يبدو لي تمامًا — هنا — أن التقزز من الإنسانية ما هو إلا عرض للإدانة التي يحملها لنفسه».

مشاعر المؤلف الخاصة وهنا يكمن بالنسبة لبودلير «أسمى الفن».^{١٢٨} «فمن الاستهزاء إلى التهكم، ومن ملمح السخرية إلى التناقض الخداع، يزعم «بودلير» أن يستنفد — في نثره — كل سادية القبح البالغ»، كما يكتب «بلان»، الذي يضيف أنه — من هنا — يقدم نفسه «كمخلص لانفعالية سنوات شبابه».^{١٢٩} ولكن — في الفترة نفسها، التي ألف فيها الشاعر «سأم باريس» — ألم يكتب، في مذكراته الخاصة، أن المتحذلق ليس لديه ما يقوله للشعب «سوى الاستهزاء به»؟^{١٣٠} واحتقار كهذا للبشر تعايش مع مشاعر رأفة مخصصة نحو التعساء، وذلك أحد تناقضات هذا الرجل المزدوج *homo duplex*، بودلير.

ويبقى أن نعرف ما إذا كانت نغمة مخاتلة متأملة كهذه — باردة السخرية، حيث تظهر الفرحة بالجرح الإرادي للمشاعر المسلم بها — قادرةً على إحداث هذه الإثارة، «هذا الخطف للروح»، الذي — (على ما يقول «بودلير» مقتفياً «بو») ^{١٣١} — يصنع وحدة القصيدة، ونشعر تمامًا بذلك التلذذ الكريه، الذي يكشف في «الحبل» بشاعة التفاصيل،^{١٣٢} وفي «لنقتل الفقراء» العطف المزيّف نحو الشحاذ الذي ضُربَ لتوه ضرباً عنيفاً،^{١٣٣} ولن يندهش أحد إذا ما عرف أن عدة قصائد لبودلير قد رُفِضَت لمدة طويلة من المجلات لعدم إمكانية نشرها، ومن بينها «لنقتل الفقراء»، لكنني لا أتحدث — هنا — عن اللياقة الأخلاقية: فالمشكلة المطروحة هي الخاصة بـ **الطاقة الشعرية** لقصائد كهذه، فهذه السخرية الباردة تتوجه إلى ذكاء القارئ، لا إلى حساسيته، وسيتم استيعابها

^{١٢٨} إنه يلوم «كلاديل» على بعض نوبات الحساسية: «إن أسمى الفن يكمن في أن نظل باردين ومنغلقيين ... فتأثير الربع يتم مضاعفته (بهذه الطريقة)» (Œuvres, t. II, p. 571).

^{١٢٩} مقال مذكور، في Fontaine, Février 1946, p. 297.

^{١٣٠} قلبي يتعري (Œuvres, t. II, p. 648).

^{١٣١} مقدمة Nouvelles Histoires extraordinaires. ويقول «بو» — في «المبدأ الشعري Poetic Principle» — إن القصيدة لا تستحق هذا الاسم إلا بقدر ما تثيره في الروح، وهي ترقى بها إلى السامي (ترجمة (Lalon, Charlot, 1946, p. 13).

^{١٣٢} فيما يتعلق بالوجه المتورم والتيبس الجسدي، نرصد — أيضاً — تعبير «مسخ صغير» عند الحديث عن الصغير المشنوق (Œuvres, t. I, pp. 460-61).

^{١٣٣} Œuvres, t. I, pp. 490-491.

وتذوقها من قبل أكثر مناطق الفكر صفاءً، لكن، هل ستصل إلى هذه المناطق العميقة حيث تهتاج قدرتنا الحماسية و«غريزة الجمال الأبدية» فينا؟^{١٣٤} أخشى أن نجد — هنا — نثرًا لازعًا، ذهنيًا، قاسيًا كما ينبغي، لكنه ليس بشعر (ألا يجدر بالملاحظة، فيما عدا ذلك، أن هذه النغمة الهازئة محسوسة، بشكل خاص، في المقطوعات التي لم تعد قصائد، بل أقاصيص حقيقية يمكن مقارنتها — إلى حد كبير — بأقاصيص «بو»، «موت بطولي»، «الحبل»، «بورتريهات عشيقات»؟). إن «بودلير» الذي استشف شيطانية ما حديثة، لم تعد رومانتيكية، لم يستطع أن يضفي عليها أصالة شعرية، ربما لم يكن لينقصه الكثير: مناخ من الفانتازيا، والغربة (الذي نجده أحيانًا لدى «برتران»، أو — في أيامنا هذه — لدى «ميشو»، مثلًا)، وهو ما يضاعف — بغموض كثيف — هذا الجفاف شديد الذهنية، أو التدخل الشخصي من الشاعر، حتى وإن كان في اتجاه العدوانية (كما لدى «لوتريامون»). وأعتقد أن المزاج «الهستيري» للشاعر — في «صانع الزجاج الرديء»،^{١٣٥} على سبيل المثال — أكثر «شعرية» مما في «لنقتل الفقراء»، وسلوكه «كفيلسوف يراجع امتياز نظريته»، ورغم كل شيء، فلا يجب أن ننسى أن «بودلير» كان أول من بدأ في فتح أبواب حدائق غريبة أمام شعراء النثر، حيث تزدهر الدعابة السوداء، ويلاحظ «أ. بريتون» — الذي يذكر في «مقتطفات من الدعابة السوداء» قصيدتين نثريتين، هما «مبهج» و«صانع الزجاج الرديء» — أن «بودلير» يأتي «بسلسلة من المبادئ الجمالية الجديدة، التي ستأثر بها كل الحساسية التالية».^{١٣٦}

^{١٣٤} استخدم التعبير — وهو مستمد من «بو» — في مقدمة N.H.E.، وتمت استعادته في مقال عن «ت. جوتييه» (Œuvres, t. II, p. 467).

^{١٣٥} «من المستحيل بالنسبة لي — على أية حال — أن أقول لماذا كنت مأخوذًا، تجاه هذا الرجل المسكين، بحقد مفاجئ واستبدادي» (Œuvres, t. I, p. 416).

^{١٣٦} Anthologie de l'humour noir, le Sagittaire 1940, p. 74. و«بريتون» — الذي يربط، عن حق تمامًا، دعاية «بودلير» بحذلقته — يذكر بعض المبادئ الأخلاقية المستمدة من «سهام نارية» Fussées، التي يمكن تطبيقها، بدقة، على مفهوم بعض قصائد «سأم باريس»: «الحكي عن الأشياء الكوميديّة بطريقة طنانة» Œuvres, t. II, p. 628. «إن عدم الانتظام، أي غير المتوقع، والمفاجأة، والدهشة، هي أجزاء أساسية وخصائص للجمال» (المرجع السابق، ص ٦٣١). وجدير بالملاحظة أن «بودلير» — حسب الترتيب التاريخي — هو أول مؤلف لقصائد النثر يتم ذكره في هذه «المقتطفات».

ولا شك أن «بودلير» كان يجمع اكتساب مؤثرات عجيبة في التناقض، بأن يناوب بين هذه القصائد «الشیطانية» وقصائد أخرى أخلاقية وإخوانية،^{١٣٧} مثل «الأرامل» و«الجاثو» و«المهرج العجوز»، ويتجاوب هذا التنوع، وهذه البرقشة الذهنية مع الغايات «الرابسودية» للدبوان، ومع الرغبة المزدوجة في الإشارة — من ناحية — إلى المظاهر المتعددة للروح المعاصرة، ومن ناحية أخرى إلى كل الإحياءات المتنوعة التي يمكن أن يقدمها مشهد الحياة اليومية إلى «رجل الشارع»، ويبدو أن ناقدًا من ذلك العصر قد تبني تمامًا هذه الطريقة في الرؤية، عندما كتب أنه في ديوان كهذا «يمكن لكل إحياءات الشارع، والظروف، والسماء الباريسية، وكل اندفاعات الوعي، وكل خدر أحلام اليقظة، والفلسفة، والرؤيا، وحتى الطُرفة، أن تلعب دورها، حسب الترتيب».^{١٣٨} ولن نستطيع أن نحدد — بشكل أفضل — محاولة «بودلير» ... ولا أيضًا المخاطر التي تحملها، فالنبرة الفلسفية أو الأخلاقية، والنغمة الموضوعية للحكاية، ليست — فقط — بلا شعرية apoétique، لكنها مضادة للشعرية antipoétique (رغم أن الحكاية يمكن أن تكون نقطة الانطلاق، والفلسفة نقطة الوصول لقصائد جميلة للغاية). ولست بحاجة إلى التأكيد على الأثر الهدام الذي يمكن أن يتوفر عليه الاستطراد الفلسفي، والأخلاقي، والتربوي، على الخيمياء الشعرية الهشة، وسأكتفي بالإشارة إلى كل ما يفصل «العجوز المهمومة» عن «الأرامل» و«العجوز القصيرة» في «أزهار الشر»، التي استخدمها كموديل له:^{١٣٩} فلا يتعلق الأمر — أولاً — بمجرد امرأة عجوز، بل بأرملة، أرملة فقيرة، تتناول غداءها في «مقهى بائس»، وتستفيد من مجانية «قاعة القراءة». إنها نغمة الأخلاقي،^{١٤٠} محب البشر، المنقاد «نحو كل ما هو ضعيف، محطّم، مغموم، ويتيم»، لكن هذه الحركة الهوجوية (نسبةً إلى «هوجو») ستوجه القصيدة نحو غموض هذه «الحوّاءات ذات

^{١٣٧} يسخر «بودلير» — في قصيدة «العزلة» — من هذه الكلمة المتداولة في «لغة القرن (قرنه) الجميلة». (Euvres, t. I, p. 444).

^{١٣٨} مقال «ج. بوردان»، الفيجارو، ٧ فبراير ١٨٦٤م. ونعلم أن «بوردان» هو الذي أثار بنقده العنيف الشهير — في نفس الجريدة «الفيجارو» — صواعق العدالة ضد «أزهار الشر».

^{١٣٩} نُشِرت «العجائز القصيرات» في Revue Contemporaine عام ١٨٥٩م.

^{١٤٠} ومع ذلك، تبدأ قصيدة «الأرامل» بذكري «فوفينارج».

الثمانين عامًا، نحو ماضيهم الغابر ومصائرهم الغريبة، بل نحو «الأساطير التي لا تُحصى للحب المخدوع، والإخلاص المجهول، والجهود التي بلا طائل، والجوع والبرد اللذين يتم احتمالهما في صمت وتواضع».^{١٤١} شيء غريب، فيبدو أن هذه الرداءة وهذه البلادة الكثيبة — المميزتين للفقر — قد بهتتا على شخصية المرأة العجوز، المتصورة بشكل بدائي، كعجوز أمازونية، وهي، فيما تنصت إلى حفل موسيقي عسكري:

تستنشق بشراة هذا النشيد الحي والحربي.^{١٤٢}

فنحن نواجه — الآن — «عجوزًا بريئة» تجد في هذا «الفجور الصغير» الأسبوعي العزاء «المكتسب» عن وحدتها وفقرها، لم تعد أحد شخص «بودلير»، بل أحد شخص «فرانسوا كوبيه» (وسنلاحظ كيف أن بلادة المفردات تستجيب لبلادة الفكرة). ألا نعتقد أن «بودلير» إنما أراد أن يقدم — هنا — البرهان على كلمة «بو» التي ذكرها في موضوع آخر: «الفقر ابتذال ونقيض لفكرة الجمال»؟^{١٤٣}

وهذا «الابتذال لـ «الشعب» الذي يرتدي القمصان والقماش الهندي»^{١٤٤} قد طاب لبودلير — رغم هذا — أن يصفه لا في «الأرامل» فحسب، بل — أيضًا — في عدة قصائد من «سأم باريس»، من بينها «المهرج العجوز» و«عيون الفقراء»؛ القصائد المفضلة لدى «سانت-بوف». إنه — هنا — يتخذ أكثر النغمات الممكنة تضادًا مع الشعر، نغمة «طرائفية» و«تسكعية»: الواقعية، والتدقيق النثري في التفاصيل^{١٤٥} اللذين ينافسانه في التصويرية، سواء الحقيقية أو المزيفة،^{١٤٦} فتحل الملاحظات السيكلوجية محل

^{١٤١} الأرامل (Œuvres, t. I, p. 422). ولنذكر أنه إذا ما كانت المنظومة تستدعي — هي أيضًا — الإخلاص، وآلام «العجائز القصيرات»، فإنها لا تشير إلى الفقر.

^{١٤٢} Les petites Vieilles (Œuvres, t. I, p. 104).

^{١٤٣} Poe, Genèse d'un Poème, citée dans Préface des Nouvelles Histoires extraordinaires, IV.

^{١٤٤} الأرامل (Œuvres, t. I, p. 423).

^{١٤٥} «... نوع من الأكاسير كان الصيادلة — في هذه الفترة — يبيعونه إلى السياح ليخطووه، عند الحاجة، بماء الثلج» (المرجع السابق، ص ٤٢٧).

^{١٤٦} أطلق صفة «تصويري حقيقي» على التفاصيل ذات «الطابع المحلي»، الباريسية والشعبية، على سبيل المثال «أعواد القصب» أو «روائح المقلبات» في «المهرج العجوز»، و«تصويرية مزيفة» على كل ما هو

«الخطوات الشاسعة مثل مُرْكَبات» لـ «الروح الغنائية»،^{١٤٧} مواء البلاغة الصحفية،^{١٤٨} وابتذال المكان المشترك (الذي كان «بودلير» — وهو ما يجب أن نقوله فحسب — يحترمه بشكل غريب)،^{١٤٩} يأتيان ليحوّلا دون أي شعر حقيقي، ونلوم «بودلير»، لا أنه أدار ظهره — فحسب — إلى الشعر عن عمد، كي يدلف إلى الأخاديد المرسومة — سلفاً — لـ «الشيء المرئي»، وللصحافة ذات الشعرية المزيفة،^{١٥٠} بل — أيضاً — لأنه سمح لكل مؤلفي المستقبل الفاشلين، لكل العاجزين عن نظم الشعر، بأن يطلقوا على كتاباتهم الوصفية (الباهتة) اسم «قصيدة النثر»، فكم من «معارض باريسية»، بعد «المهرج العجوز»! كم من التعاطف المفتعل مع «الفقراء» و«الكلاب الطيبة»! كم من شهادات الشعر (شعر الروزنامة) الصادرة تحت تأثير هذه الكلمات السحرية، «مقهى»، «كباريه»، «كوخ حقير»، «أرغن صغير نَقَّال»! وإذا ما كان «بودلير» جاداً في تمنيه «خلق المبتذل التافه»،^{١٥١} فعلياً أن نعترف بأنه تخطى — في ذلك — كل رجاى ...

متكلف وغريب، على سبيل المثال «المرأة المتوحشة» التي تمزق أرناب حية، و«أمعائوها الملفوفة تظل متدلية من بين أسنانها. (Œuvres, t. I, p. 419).

^{١٤٧} تقوم الروح الغنائية بقفزات واسعة كمركبات syntèses، فيما يستمتع ذهن الروائي بالتحليل: وهكذا، في مقال عن «بانفيي» (t. II, p. 547)، يقيم «بودلير» — بتوفيق — تعارضاً بين شعر ونثر، ولنذكر — في هذا الصدد — التحليل النفسي في «العملة المزيفة»، وستزدونا المقارنة بين نصي «دعوات للسفر» بمراجعة أخرى لهذه الملاحظة.

^{١٤٨} كان «كلوديل» يجد لدى «بودلير» «خليطاً رائعاً من الأسلوب الراسيني والأسلوب الصحفي لزمه» (ذكره «دانييل-روبس»، نقلاً عن «ريفير»، Etudes, p. 15). و«الكلاب الطيبة» التي «تذهب إلى أعمالها» هو الأسلوب الصحفي، نوع فكه (ص ٤٩٢). «ها هو النوع الهوجوي: «هنا، لا شيء سوى أثرياء، سعداء، لا شيء يتنفس ويميل إلى اللامبالاة ولذة الاستسلام للحياة، لا شيء سوى مظهر هؤلاء الصعاليك ... إلخ» (Les Veuves, p. 423).

^{١٤٩} «أوجد ما هو ... أكثر سحرًا، وأكثر خصوبة وطبيعية، أكثر إثارة من الناحية الموضوعية من المكان المشترك؟» (Salon de 1859. Œuvres, t. II, p. 215). قارن في «المذكرات الخاصة»: «أسلوب عظيم (لا شيء أجمل من المكان المشترك)»، (المرجع السابق، ص ٦٦٩).

^{١٥٠} قارن بما سبق في الفصل الأول من القسم الأول، ويرجع الوصف الخاص بعيد سوقي إلى مؤلف مجهول، وقد استطاع «بودلير» أن يقرأ شيئاً مماثلاً في L'Artiste أو Corsaire.

^{١٥١} Fussées (Œuvres, t. II, p. 637). ولكن علينا ألا ننسى أن «بودلير» كان — من ناحية أخرى — قد دافع عن المبتذل التافه في صالون عام ١٨٤٦م (id, p. 110).

وسوف نرصد أن الملاحظات حول «النغمات» البالغة التنوع، التي يميل «بودلير» إلى استخدامها في ديوانه، تنحو — أكثر فأكثر — إلى أن تصبح ملاحظات حول الأسلوب، والواقع أن نغمة السخرية الباردة، التي تحدثت عنها في البداية، تستمد بعضاً من فضيلتها من الابتذال، والشفافية التي يفرضها «بودلير» — إرادياً — على أسلوبه، والتي تتعلق — فحسب — ببلادة الألفاظ العادية، عبر التعبيرات المحملة بالدعابة، هنا وهناك، التي يتم التشديد عليها، بشكل عام (مثلما عند «بو»): «تجربة ذات فائدة أساسية» (إذ إنها موجهة إلى رجل محكوم عليه بالإعدام)،^{١٥٢} «تكمّن النظرية في أنني جنيت ألم المحاولة على ظهوركم» (قالها رجل محكوم عليه بالعقوبة لتوه ... وتلقى تأديباً ما).^{١٥٣} أسلوب غير «سلس»،^{١٥٤} لكنه بسيط وخالٍ من اللفظية، وفي الفقرات ذات النبرة الأخلاقية والفلسفية، تتوفر نفس الخصائص، مع ميل — رغم هذا — إلى البلاغي: «زحام، وعزلة: ألفاظ متساوية وقابلة للتحويل ...»،^{١٥٥} «أراد أن يقوم بالإحسان وبتجارة رابحة في آن، أن يكسب أربعين فلساً وقلب الله، أن يختطف الجنة اقتصادياً، وأن ينال — أخيراً، ومجاناً — شهادة رجل محسن»^{١٥٦} (نفس الفكرة يتم تقلبها في أشكال مختلفة)، وسيبحث «بودلير»، في النصوص الحكائية والوصفية، عن المؤثرات «الأدبية» بشكل خاص:

^{١٥٢} Une mort héroïque (Œuvres, t. II, p. 514).

^{١٥٣} Assommons les Pauvres! (المرجع السابق، ص ٤٩١).

^{١٥٤} ونعلم أن «بودلير» كان يقيم «الأسلوب السلس» الأثير لدى البورجوازيين (قارن. Fussée, t. II, p. 650, et l'article sur Gautier (المرجع السابق، ص ٤٥٩).

^{١٥٥} Les foules, t. I, p. 420، وقارن — في نفس القصيدة — الروح التي تهب نفسها «بشكل غير متوقع، إلى المجهول العابر» (ص ٤٢١).

^{١٥٦} «العملة المزيفة» La Fausse Monnaie, p. 455. ومن الملاحظ أن «بودلير» يعبر — في «المفاجيء»، وهي قصيدة من الشعر المنظوم نُثِرَتْ في يناير ١٨٦٣م، في Le Boulevard — عن فكرة مشابهة إلى حدّ ما، فيما يسأل المنافقين ما إذا كانوا يعتقدون

أنه يمكن السخرية من السيد، وغشه،

وإن كان من الطبيعي الحصول على ثمنين،

الذهاب إلى النعيم، والثراء؟

(Œuvres, t. I, p. 178)

كلمات دقيقة وتصويرية، «الذيول الحمراء والمغفلون»،^{١٥٧} «دانماركي، الملك شارل، كارلان»،^{١٥٨} تعبيرات مزخرفة،^{١٥٩} ومؤثرات أسلوبية متنوعة،^{١٦٠} طرائق — في أغلبها، كما نرى — تميز النثر الجيد.

ورغم هذا، فعلينا أن نؤكد إلى أي حد كلما أصبحت النغمة أكثر شعرية وغنائية صراحةً، كلما رأينا تزايد عدد الصور والاستعارات: هذا إلى الحد الذي تنتظم فيه القصيدة كلها حول رمز ما، وقد سبق لبودلير — في بعض النصوص، مثل «الكلب والقارورة» و«المهرج العجوز» و«لعبة الفقراء» — أن جاهد لتوسيع وتجاوز الحكاية بواسطة الرمز النهائي، لكن مقطوعات أخرى هي رموز يتم إدراكها باعتبارها كذلك، وبالتالي فهي شعرية عن عمد: «الغريب» و«لكل خرافته» و«المجنون وفينوس»، فلم تعد نقطة الانطلاق لتُسْتَمَد — هنا — من الواقع، فالمشهد نفسه يصبح رمزًا، يقدم لنا المعادل المحسوس لشعور أو لفكرة معينة، وفي «لكل خرافته»، هو:

سهل كبير مترب، بلا طرق، بلا حشائش، بلا شوكة واحدة، بلا قراص.^{١٦١}

(وسنلاحظ الأثر الرائع للإرهاق، والاندعام، الذي ينتجه هذا التعداد السلبي، الذي سنجده انعكاسًا له في الوجوه التي — كما يقول «بودلير» فيما بعد — «لم تكن تكشف عن أي يأس»). وهو — في «المجنون وفيينوس»، في الملاحظة العظيمة هذه المرة — مشهود بكامله لا إنساني أيضًا، «فيض صامت» من الضوء والجمال:

.Le vieux Saltimbanque, p. 425 ¹⁰⁷

.Les bons chiens, p. 492 ¹⁰⁸

^{١٥٩} الملعقة المغروسة — مستقيمة — في الحساء، «مثل أحد هؤلاء الصواري التي تعلن أن الحصاد قد انتهي» (Les bons chiens, p. 493). ولن تكثر الصور — حقًا، على أية حال — إلا في المقطوعات ذات الطابع الشعري الصريح.

١٦٠ نشر — ضمن أشياء أخرى — إلى البحث العجيب في الأسلوب، الذي تكشف عنه الكلمات العتيقة *roide*، *le Col*، وكومة كبيرة من *sols* (على التوالي، في *La Corde*، p. 461؛ *Les Veuves*، p. 422؛ *Fausse Monnaie*، p. 454). وهذه الأشكال الثلاثة تنقيحات؛ فقد استخدم «بودليير» — في البداية — الكلمات العادية *raide*، *cou*، *sous*.

.Chacun sa Chimère, p. 411 ¹⁶¹

وكان ضوءًا متزايدًا دائمًا يجعل الأشياء تتلألأ أكثر فأكثر، والزهور المستتارة تحترق من الرغبة في المنافسة مع لازورد السماء بطاقة ألوانها، والحرارة التي جعلت الطيور مرئية، قادتها إلى الصعود نحو النجوم مثل الدخان.^{١٦٢}

فلم يعد الأمر يتعلق — هنا — بـ «تجاوب» بين المشهد الخارجي وروح الشاعر، فالمشهد لم يعد سوى عرض لهذه الروح، الملتقطة في بعض نزعات أساسية: شعور بالنفى والرغبة في «مكان آخر» (الغريب)،^{١٦٣} وسأم مرهق (لكل خرافته)، ويأس إزاء استحالة الإمساك بالجمال (المجنون وفينوس). كل قصيدة — إذن — هي تسجيل لهم شديد — ليس شخصيًا إلى هذا الحد — لبودلير الذي ينخرط في الوضع الإنساني، ومن هنا، تستمد هذه القصائد الرمزية صداها العميق وقوتها الشعرية.

لكنها ليست — فحسب — التعبيرات والصور التي سوف تتنوع حسب النغمة المتبناة في كل قصيدة، فقد كان حلم «بودلير» — ونحن نتذكر ذلك — أن يكيف نثره «مع حركات الروح الغنائية، مع تموجات حلم اليقظة، مع انتفاضات الوعي».^{١٦٤} فإلى أي مدى نجح في خلق نثر «شعري» و«موسيقي» (وهما الاصطلاحان اللذان يستخدمهما) سلس بما يكفي ليقترن بحركات الكائن الداخلي، ويحافظ — في نفس الوقت — على الفاعلية الشعرية، وعلى «السحر الإيحائي» للشعر المنظوم؟

(٣) النثر الشعري البودليري. أنماط الجملة الثلاثة

الأنساق الإيقاعية. قصيدة نثر وقصيدة نظم

تشكل الجملة داخل القصيدة نوعًا من العالم الصغير، الخلية المنظمة التي تكون جزءًا من كلٍّ أوسع، وتنبني طبقًا لقوانين متماثلة: إنها الكلمات، بأصداؤها الصوتية والبصرية، التي ترسم نوعًا من أرابيسك مصنوع — في آنٍ — للأذن والروح. وعلى حركة الجملة

^{١٦٢} Le Fou et la Vénus, p. 413.

^{١٦٣} إنها السحب في L'Etranger (p. 406)، «السحب التي تمر ... هناك ... هناك ... السحب الرائعة!»،

التي ترمز — بمجرد الإيحاء — إلى الهروب إلى مكان آخر، إلى نداء المجهول.

^{١٦٤} انظر ما سبق في الفصل الأول من القسم الأول Lettre-Préface du Spleen de Paris.

أن تقترح وتولد — لدى القارئ — حالة معينة للروح تتوافق مع حالة الروح التي نشأت منها القصيدة. إن مصطلح «موسيقى» — الذي يستخدمه «بودلير» — لا يجب أن يفهم، فحسب، فيما يتعلق بموسيقى لفظية خالصة، بل — أيضاً — بخصائص إحياء وخلق خاصة بالشعر، وهي خصائص تختلف تماماً عن الخصائص التعبيرية المطلوبة من النثر العادي، وبدون هذه الخصائص الشعرية، فلن تستطيع اللغة أن تصبح «تعويذة إيحائية».^{١٦٥} وحده «بودلير»، وهو يتحرر من عبودية الإيقاع (نعني إيقاع الشعر المنظوم) والقافية، يجمع تنوع طقوس هذه التعويذة، بطريقة لا تربط «الموسيقية» الشعرية بوصفات شكلية خالصة، بل بخصائص أكثر داخلية، وقدرة على إثارة انفعالات وإحياءات أكثر تنوعاً.

وحسب تعريف الشاعر نفسه، نتوقع أن نجد في نثره تنوعاً بالغاً للحركات، يستجيب لجميع الحركات الداخلية لروح حديثة ومعقدة، وتتوافق ثلاثة أنماط من الجملة مع الحالات الثلاث التي يشير إليها، وسأسردها في ترتيب معاكس لما يتبناه، بحيث أعبر من النثرية الإرادية إلى التحليق الغنائي:

- (١) نمط الجملة «المتنافرة»، التي تتجاوب بوسائل مختلفة (كسر الإيقاع، إيجاز التعبير، انقطاع النغمة أو التنافر الصوتي) مع «انتفاضات» الوعي، وبالتالي — غالباً — مع نغمة سخرية أو تهكم ما.
- (٢) نمط الجملة «التموجة»، إذا صح التعبير، أي الجملة الطويلة والمتعرجة، التي تقدم نفس تعرجات أحلام اليقظة.
- (٣) نمط الجملة «الغنائية»، المتصاعدة والديناميكية، التي تتوافق مع المشاعر الحادة، والاندفاعات السعيدة أو الأليمة.

(١) والواقع أن — من بين هذه الأنماط الثلاثة — ثمة نمطاً لم يمنحه «بودلير» — حقاً — وجوداً أسلوبياً، وهو الأول، فالجملة المتنافرة، المبتورة، المتوقدة، التي سيمناها «رامبو» حق المواطنة في الشعر، والتي تقدم إيقاعاً بالغ الخصوصية، إنما هي غائبة من

^{١٦٥} «إن معالجة اللغة بمهارة لهي ممارسة لنوع من التعويذة الإيحائية» (مقال عن «تيوفل جوتييه»، (Euvres, t. II, p. 471).

«سأم باريس»، فعندما يستخدم «بودلير» — في مذكراته الخاصة — أسلوبًا موجزًا ذا اختصارات مدهشة، فذلك للتعبير عن أفكار يمنحها — طواعيةً — شكل الحكيم: «الله فضيحة، فضيحة رابحة»،^{١٦٦} «كثير من الأصدقاء، كثير من القفازات». ^{١٦٧} لكنه — عندما يمنح موضوعًا ما شكلًا أدبيًا — فإنه دائمًا ما يستخدم جملاً تامة، واضحة، ومبسوطةً تمامًا، بل مع نوعٍ ما من الترف في الإبدالات والعبارات الاعتراضية،^{١٦٨} وعلى أية حال، فأعتقد أن «بودلير» — عندما يتحدث عن نثر «متنافر» — فهو لا يعني الكثير من الجمل المهشمة، أو انقطاعات في البناء داخل الجملة، بل انقطاعات في النغمة (من جملة إلى أخرى) تنتج أثر القفزة أو التنافر الذي يمكن للنثر، على عكس الشعر، أن يتقبله، بل أن يسعى إليه من أجل قيمته المفاجئة، ويستخدم «بودلير» مصطلح «قفزة» هذا بطريقة دالة على «الشجرة السوداء» لـ «بابو»، وهي قصيدة مجازية كبيرة، في أسلوب نبيل، تنتهي — على نحو مفاجئ — بجملة ساخرة، قاطعة ومحددة: «وحتى روح سيبريس وقعت: فييو!». لقد وجد «بودلير» المقطوعة كلها جميلةً للغاية، «عدا كلمة «فييو»، كملحوظة ساخرة، كقفزة من نوعٍ ما». ^{١٦٩} وربما لتجنب تنافر مماثل (كما يفترض «ج. كريبيه»)، فإنه يلغي النداء الختامي الوارد في مخطوط «لنقتل الفقراء»: «ما قولك في ذلك أيها المواطن برودون؟». لكنه يقبل — في مواضع أخرى — «قفزات» معبرة، تجعل القارئ ينتقل، بشكل مفاجئ، من مدى إلى آخر مختلف عنه تمامًا، ويصاحبها — بشكل عام — تغير في مظهر الجملة: وهكذا، ففي «الغرفة المزدوجة» تُترجم القفزة التي تسمى استعادة الوعي، والعودة إلى العالم الحقيقي، بجملة قصيرة وتعبيرات واقعية: «ها هي الأثاثات الغبية، المتربة، والمهشمة: المدفأة بلا لهب ولا جمر، ملوثة بالبصاق، النوافذ الحزينة، حيث شق المطر أخاديد في التراب، المخطوطات المشطوبة أو غير المكتملة،

^{١٦٦} Fussés (Œuvres, t. II, p. 636).

^{١٦٧} Eod. loc., p. 630. وستكون الجملة غامضة إن لم يتم التعليق عليها بجملة قصيدة النثر «في الساعة الواحدة صباحًا»: «أن يوزع حفنة أيادٍ (...) وذلك أن يأخذ حذرَه بشراء قفازات» (Œuvres, t. I, p. 417).

^{١٦٨} وسيكون من المفيد — في هذا الصدد — مقارنة تخطيط «الرامي الأنثيق» الموجودة في (Fussées, t. II, p. 635) بالقصيدة المنقحة في «سأم باريس» (t. I, p. 481).

^{١٦٩} ذكره «ج. كريبيه»، في طبعته، Notes, p. 345.

الروزنامة حيث حدد القلم تواريخ كئيبة!». ^{١٧٠} وبالطبع، يمكن للقطع — في النعمة وفي الأسلوب — أن يؤدي إلى تأثيرات كوميدية مطلوبة تمامًا، حيث تحدث المفاجأة — بشكل آلي — ضحكة «شيطانية» إلى حد ما: تأثير مدهش — بشكل خاص — في «الحساء والسحب»، وهي قصيدة بالغة القصر، تبدأ بجملة طويلة وشعرية: «محبوبتي الصغيرة المجنونة كانت تقدم لي العشاء وعبر النافذة المفتوحة لحجرة الطعام، كنتُ أتأمل الحركات المعمارية التي يصنعها الله بالأبخرة والتكوينات الرائعة لغير المحسوس»، وتنتهي بتنافر بالغ، بجملة موجزة وفجة: «ألم يَجِن أوان احتساء حسائكم ... يا بائع السُّحب». ^{١٧١} وعبر تنافر أصوات من نفس النسق (سقوط مفاجئ للحلم في الواقع)، تنتهي — أيضًا — قصيدة «عيون الفقراء». ^{١٧٢}

ونشعر تمامًا أن مقدمة هذه «الملاحظات الصاخبة» — كي نتحدث على طريقة «بودلير» — ترتبط بنبرة التهكم اللاذع، وهي نبرة **حديثّة** أساسًا، ما دامت تمثل انتقام الفكر من عالم مبتذل رمادي، وتنافر أصوات كهذا، رغم تعبيريته — مع ذلك — ألا يتناقض مع «قانون الانسجام العام الأعلى» الذي طرحه «بودلير» نفسه، والذي نُشِرَ في الشعر مثلما في التصوير — على كل درجات لون اللوحة — وحدة «المناخ المهيمن»؟ ^{١٧٣} ففي «الغرفة المزدوجة» — حيث يطل التناقض بين الجزأين المتماثلين شعريًا، لأنه يطابق فكرة المقطوعة نفسها، ولأن الواقعية لا تحظر نوعًا ما من الغنائية — نندهش، رغم هذا، من التأثير المتنافر الذي ينتج في الجزء الأول — ووسط انسجام درجات رقيقة متمازجة ^{١٧٤} — استخدام كلمة «هدف صغير» للإشارة إلى عيني المحبوبة، «المعبودة، ملكة الأحلام»، والتأثير (المقصود، ربما) هو الخاص بملاحظة مزيفة: أيمكن

^{١٧٠} La Chambre Double, p. 410.

^{١٧١} La Soupe et les Nuages (Œuvres, t. I, p. 481).

^{١٧٢} Eod. loc., p. 449. وقطع النعمة يصبح — هنا — أكثر إدهاشًا، حيث إن الجملة النثرية («هؤلاء الناس لا يُحتمَلون بالنسبة لي بعيونهم المفتوحة مثل الرتاجات») التي تلي جملةً متسقة وموزونة، يطولها أيضًا تأثير تكرار («كنت أغرق في عيونكم الفاتنة والعذبة، بغرابة، في عيونكم الخضراء التي يسكنها الكبرياء وتستلهم القمر ...»).

^{١٧٣} Salon de 1859, t. II, p. 231؛ قارن بما سبق في الفصل الأول من القسم الأول.

^{١٧٤} «هنا، كل شيء له الوضوح الكافي والغموض العذب للانسجام»، على ما يكتب «بودلير». (La Chambre Double, Œuvres, t. I, p. 409).

أن نتخيل لحظةً يتحدث فيها «بودلير» عن «هدف صغير» في «المشعل الحي»؟ إن الرغبة في «التحديث» تقود «بودلير» — هنا — إلى ارتكاب خطأ فني. ولا شك أن «بودلير» قد استشف إمكانية إدخال الإيقاعات المتنافرة وانعدام توافقات العصر والوعي الحديث في الشعر، ليبدو — بذلك — سابقاً لزمه تماماً، لكننا علينا أن نفكر أن مجاله كان — بالأحرى — هذا القطر الأدبي — «حيث كل شيء نظام وجمال» — ولقد زعزع الوجود كيانه بعنف بالغ، ولم يكن فنه مهيباً لقبول الصدمات والتناقضات العنيفة: فالتناقضات الفظة، ومؤثرات الصدمة — التي سيقوم «رامبو»، مثل كتاب القرن العشرين بالاستفادة منها — تخالف، بجدة، النثر البودليري المتماوج والصافي.

(٢) وقد تمثلت جهود «بودلير» — الأكثر قيمة — في نثره لـ «تموجات أحلام اليقظة»، من ناحية، ولـ «الحركات الغنائية» للروح، من ناحية أخرى: يتعلق الأمر في هاتين الحالتين — في الواقع — بميول روح ملائمة للشعر، وبما أسمىته بالموسيقية: فيكفي أن يصبح نطاق الجُمْل متجاوياً مع الحركة الداخلية، التي تنشأ منها (هذه الجمل)، وأن تتوفر على وظيفة إعادة الخلق.

ويشعرنا «بودلير» — وبأفضل شكل، عبر إبداع جملة سلسلة، متماوجة ومتعرجة — إلى أي حد تختلف الجملة الشعرية عن الجملة الخطابية: وبدلاً من المرحلة المعمارية الكبرى، المتزنة تماماً، والمتماثلة، لبوسيه مَثَلًا، أو بدلاً من البنيات الثلاثية لهوجو، فإن هذه الجملة المتعرجة تدفعنا إلى التفكير في تلك التي استخدمها «سانت-بوف» في «لذة»، وإذا ما كنا نتذكر إلى أي حد خضع «بودلير» — في بدايات شبابه — إلى سحر:

هذا الكتاب الأثير لدى الأرواح التي فترت همتها.

وإلى أي حد — بشكل خاص — دفعه إلى الحلم بـ:

الاشتباكات الطويلة للجُمْل الرمزية.^{١٧٥}

فإننا يمكن أن نفكر — على وجه الاحتمال — أنه قد امتلك، بشكل واعٍ إلى حدٍّ ما، هذا الأسلوب (أسلوب اللذة والفتور وأحلام اليقظة) عندما كان ذلك يتلاءم مع غاياته

^{١٧٥} «كل منهم آنئذٍ أمرد ...» (قصيدة مهداة إلى «سانت-بوف» عام ١٨٤٤م، (Euvres, t. I, p. 226).

الفنية.^{١٧٦} إن الجملة الطويلة، التي تسير ببطء عبر العبارات الاعتراضية المتعددة، وتمتد — أيضًا — في اللحظة التي نعتقد أنها ستنتهي،^{١٧٧} تلائم — تمامًا، وبشكل خاص — الإحياءات الكسولة، يتجلى هذا في «الميناء»، حيث حركة الجملة و«تموجات» أحلام اليقظة تبدو كأنها تقلد:

الهددة الأبدية للتموجات المسكرة

عندما يكتب «بودلير» — على سبيل المثال — «... ثمة نوع من اللذة الغامضة والأرستقراطية، لمن أصبح بلا فضول، في أن يتأمل — وهو ممدد في المقصورة، أو مطل على رصيف الحاجز — كل هذه الحركات لمن يرحلون ولمن يعودون، لمن ما زالوا يملكون رغبة الإرادة، والرغبة في السفر والإثراء».^{١٧٨} (وسنلاحظ، في هذه الجملة: الأرابيسك المرسوم حول الفكرة الرئيسية: «ثمة نوع من اللذة في تأمل كل هذه الحركات»، من خلال العبارات الاعتراضية، وتكرار التركيبات الثنائية، والتوسع الحادث للجملة، كخاتمة، بواسطة تركيب ثلاثي).

وعلينا أن نضيف أن «بودلير» — في كثير من الحالات — يستخدم بكثرة ما يمكن أن نطلق عليه «قطعًا متعديًا» (وهو — على أية حال — متكرر في الفرنسية) يتمثل في وضع علامة النبرة الأخيرة لتركيبية ما على المقطع اللفظي الذي يسبق حرف e الصامت: هذا الحرف — e — يجد نفسه مندمجًا في تركيب تالٍ، ليتحقق — من ذلك — تأثير

^{١٧٦} كُتِبَ هذا الفصل عندما نُشِرت في *Mélanges Bonnerot* (p. 189) دراسة بقلم «ش. برونو» حول «إبداع سانت-بوف»: **الجملة الطرية في «لذة»**، التي تُظهر التأثيرات الناجمة عن الأقواس والشرطة ونقاط الإرجاء والتعميد الإيقاعي للجملة في «لذة»، عديد من الطرائق التي استطاع «بودلير» الاستفادة منها.

^{١٧٧} وسنجد في دراسة «جيزان» حول قصائد النثر لدى «بودلير» (الذي يمنح — من ناحية أخرى — مكانة زائدة، فيما أعتقد، لتمائلات النثر البودليري) عدة ملاحظات دقيقة عن انطباع «الخفة والانزلاق» الذي كثيرًا ما يثيره نثر «سأم باريس»، وعن حركته في «الانسياق المخطط» (*Prose et Poésie chez Baudelaire*, Etude de Lettres (paginé 86–107), Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1948, pp. 103 et 105). وحول «التعرجات» البودليرية، سنقرأ التأمّلات الغريبة لـ «ج. ب. ريشار» في *Poésie et Profondeur*, éd., du Seuil, 1955, p. 145 et sq.

^{١٧٨} Le Port (*Œuvres*, t. I, p. 476).

المنحنى، والموجة المتماوجة: «حرف e الصامت، الموجز بطبيعته، يعمق من الإيقاع»، كما يكتب عن حق «مورييه» في هذا الموضوع.^{١٧٩} وكلما ازداد عدد النهايات المؤنثة، كلما أصبح الإيقاع — بشكل عام — متوازنًا:

Cependant Dorothée, /forte et fiè/re comme le soleil, /s'avan/ce
dans la rue déserte, /seu/le vivante à cette heu/re sous l'immense
azur, /et faisant sur la lumière/une tache éclatante et noire.

رغم هذا فدوروتيه/ القوية والفخورة/ مثل الشمس/ تتقـ/ دم في الشارع
المهجور، /الوحيد/ دة الحية في هذه الساعة/ تحت اللازورد الهائل/ وتشكل
في الإضاءة/ بقعةً مبهرةً وسوداء.^{١٨٠}

ولنلاحظ أن بضع فاصلات إضافية تكفي لتدمير الإيقاع، لا «النحوي» فحسب، بل — أيضًا — الإيقاع الموسيقي للجملة، إذا ما كان «بودلير» قد كتب على سبيل المثال: «تتقدم، في الشارع المهجور» و«الوحيدة الحية، في هذه الساعة ...»^{١٨١} وعن «دوروتيه الجميلة» بالتحديد، كتب الشاعر إلى مدير «لاروفي ناسيونال» التي جرّوت على أن تُجري على نصه «تغييرات غريبة»:

لقد قلتُ لكم: فلتحذفوا مقطعًا كاملًا، إذا ما كانت هناك فاصلة لا تعجبكم،
لكن لا تحذفوا الفاصلة، فثمة سبب لوجودها.

Le rythme du vers libre symboliste, Genève, 1943, t. I, ch. 3: L'Emuet et sa place ^{١٧٩}
dans le rythme. ويوضح «مورييه» — تمامًا — على العكس من ذلك، أن القطع المؤنث، أو الترخيم
الجوفي (الذي يرد بعد e الصامتة) جامد ومتنافر، مثلما لدى «فرايرين» في كثير من الحالات: De poings
houleux/et de luttes/exaspérées. (t. I, p. 122 انظر).

^{١٨٠} t. I, p. 446. وفي الفقرة التالية:

Elle s'avance, /balançant/mollement/son tor/se si mince/sur ses han/ches si larges.
(إنها تتقدم/ متأرجحة/ في طراوة/ وجذء/ لها النحيل جدًا/ فوق أردا/ فها الضخمة جدًا).
ولنحاول أن نقول Son corps si mince (جسدها النحيل جدًا)، لتختفي كل أرجحة «المركب الجميل».
^{١٨١} يدرس «كريسو» (Le style et ses techniques, P.U.F. 1947) هذه الجملة، ويوضح أهمية علامات
الترقيم، لكن مع اهتمامه — فحسب — بحذف عناصر الجملة (ص ٢٢٦).

وأضاف، وهو ما يثبت الأهمية التي كان يوليها إلى بنية عباراته:

لقد أمضيتُ حياتي كلها في تعلم بناء الجمل، وأقول — دون أن أخشى الضحك مني — أن ما أسلمه إلى المطبعة مكتمل بشكل محكم.^{١٨٢}

وفي كثير من الأحيان، يزداد ببطء جُمل من هذا النمط، بسبب استخدام الشَّرطة التي توقف من سيرها («نعم، في هذا المناخ سيكون لنا أن نحيا جيدًا - هناك، حيث الساعات الأكثر بطنًا تحتوي على أفكار أكثر»)،^{١٨٣} أو بنقاط إطالة حقيقية تجعل وقفات التذكر الحالم محسوسة:

على شاطئ البحر، كوخ جميل من الخشب، محاط بكل هذه الأشجار الغريبة
الساطعة التي نسيَتْ أسماءها ... وفي الأثير، أريج مسكر وغامض ... وفي
الكوخ شذى ورد ومسك قوي ... أكثر بعدًا، خلف أملاكنا الصغيرة، أطراف
سوارٍ تؤرجحها الأمواج ...^{١٨٤}

وثمة طريقة مدهشة أيضًا أثيرة لدى «بودلير»، تكمن في «استعادة» الكلمات التي تطيل الجملة، والتي تجعلها تعاود الانطلاق بشكل حلزوني:

العالم المتخدر يتهاوى ببطء وينام القيلولة، / **قيلولة** هي نوع من الموت
الذيذ حيث النائم، وهو نصف مستيقظ، يتذوق لذات عدمه.^{١٨٥}
... هؤلاء الذين يحبون البحر / **البحر** الهائل، الصاحب والأخضر.^{١٨٦}
... ما كنت أغرق في عينيك الجميلتين للغاية، والعذبتين بغرابة، في **عينيك**
الخضراوين، المسكونتين بالكبرياء ويلهمهما القمر ...^{١٨٧}

^{١٨٢} انظر طبعة «كريبية»، ملاحظات، ص ٢٣٥. ولم تكن أسباب التغييرات التي تمت في «دوروتيه الجميلة» قائمةً على أساس جمالي، أبدًا: انظر الفصل الثاني من القسم الأول.

^{١٨٣} L'invitation au Voyage, t. I, p. 132.

^{١٨٤} Les Projets, p. 445.

^{١٨٥} La Belle Dorothée, p. 446.

^{١٨٦} Les Bienfaits de la Lune, p. 473.

^{١٨٧} Les Yeux des Pauvres, p. 449.

طريقة الاستعادة هذه — التي تخلق، في آن، تعويذة وإيقاعاً، وتسمح للجملة بالانطلاق من جديد مع دفقة جديدة — أكثر موسيقية من كونها منطقية، فقد مررنا بها — فيما سبق — في «أزهار الشر»،^{١٨٨} وهي تختلف عن اللازمة، التي سندرسها فيما يتعلق بالجملة الغنائية.

(٣) وعندما نعبر من تعرجات أحلام اليقظة إلى التدفق الغنائي (من «تبخر» إلى «تكثيف» الذات، إن شئنا)،^{١٨٩} فتمة دينامية داخلية معينة تتدخل لتنظيم الجملة بطريقة أكثر فاعلية، وتوجيهها نحو حركة صاعدة: فنهايات الجمل — بدلاً من أن تسقط بطراوة، أو تموت في موجات تطوي نفسها — تشير، على النقيض، إلى تصاعد الطاقة، وغالباً ما تنطلق في صرخة: «طبيعة ساحرة بلا رحمة، غريم منتصر دائماً، اتركيني!». ^{١٩٠} وتراكم الفقرة الأخيرة من «صولجان باخوس» — في جزئها المتصاعد الذي لا يقل عن ثمانية أسطر — سلسلة كاملة من الجمل الظرفية، كي تترك الجملة الرئيسية تتفتح — في النهاية — كسهم ناري: «... أحييكم في الأبدية»!^{١٩١}

وثمة تصاعد مماثل، لكنه يتعلق — هذه المرة — بقصيدة أخرى، هي «الرمية والمقبرة»، حيث تتطور الاندفاع الداخلية انطلاقاً من بداية نثرية، في جمل قصيرة لتوسع — تدريجياً — من الإيقاع، حتى الانفجار الأخير في مناجاة مسهبة، من أنسنه «الموت»، وعلينا أن نضيف أن العودة الملحة لكلمة «الموت» — في نهاية الجملة — ثلاث مرات، تنتج نفس تأثير اللازمة المشثومة التي ترن مثل ضربة حزن، مثل «لا أبداً ثانية»، لإدجار بو في قصيدة «الغراب» الشهيرة.^{١٩٢} إيقاعات، وأصوات، وصور («عطور الموت

^{١٨٨} Et, bien que votre voix soit douce, taisez-vous!

Taisez-vous, ignorante, âme toujours ravie!

(ذكره «كاساني»، La versification de Baudelaire, p. 113, الذي أشار — بهذا الصدد — إلى

أننا نجد أيضاً لدى «بو» استعدادات تعبيرية).

^{١٨٩} «عن تبخر وتكثيف الأنا. كل شيء هنا» (Mon Cœur mis à nu, Œuvres, t. II, p. 642).

^{١٩٠} Le Confiteur de l'Artiste, t. I, p. 408.

^{١٩١} Le Thyrs (A Franz Liszt), p. 468. وأذكر — بهذه المناسبة — بأن الجملة الشعرية، حسب «بودلير»، يمكن أن تقلد «الخط الأفقي، والخط الأيمن الصاعد، والخط الأيمن الهابط ...» إلخ. (Œuvres, t. I, p. 583)، ويبدو أنها أكثر استساغة من جملة النثر الشعري.

^{١٩٢} ونعلم أن «بو» نفسه قد أوضح أنه اختار عن عمد مؤكد هذه اللازمة بسبب صوتيتها (Le Genèse d'un Poème). تفسير صادق أم مخادع، لا نعرف تماماً.

المحتدمة»، «كم كل شيء عدا الموت عدم» تتزاوج هنا لتمنح هذا التأمل حركةً غنائيةً مؤثرة، وتصبح أكثر تأثيراً ربما، عندما نتذكر أن «بودلير» قد بلغ ضفاف الموت المظلمة، بالضبط في الفترة التي استأنف فيها صرخته في «موت الفقراء»:

إنه الموت ما يُعزِّي، وأأسفاه! ويُحيي.

وبديهى أن الاندفاقة الغنائية كثيراً ما تقربه — وأحياناً بشكل خطر — من حركة الفصاحة الخطابية الكبرى، وهو ما يحدث في القصيدة القصيرة «فلتسكروا»، حيث يخاطب الشاعر القارئ (وهو أمر دال الآن) ضمن حركة واسعة على طريقة «هوجو»، دون أن تفتقر إلى البلاغة:

وأحياناً إذ تستيقظون، على عتبات قصر، على العشب الأخضر لقبر، في العزلة
الكثيية لغرفتكم،^{١٩٣} وقد خفتت الثمالة الآن أو تلاشت، فتسألوا الريح،
والموجة، والنجمة، والعصفور، وساعة الحائط، وكل ما يفر، كل ما يئن، كل
ما يدور، كل ما يغني، كل من يتكلم،^{١٩٤} اسألوا كم الساعة، والريح، والموجة،
والعصفور، وساعة الحائط^{١٩٥} سيجيبونكم: «إنها ساعة الثمالة ...»^{١٩٦}

ولا فائدة من التأكيد على ما في تركيب كهذا من اصطناع، سنشعر بذلك — على نحو أفضل — إذا ما وضعنا في مقابله التماثلات ذات الدلالة التامة، والبلاغة المؤثرة للغاية! في الحركة الغنائية الكبرى التي تُخْتَم «في الساعة الواحدة صباحاً»:

ساخطاً على كل شيء وساخطاً على نفسي، كنتُ أريد أن أعيد شراء نفسي وأن
أزهو قليلاً بنفسي في صمت ووحدة الليل، يا أرواح من أحببتهم، ومن تغذيتُ
بهم، فلتمنحني القوة، سانديني، أبعدي عني الكذب وأبخرة العالم المفسدة،
وأنتم، سيدي يا إلهي! فلتمنحني نعمة إنتاج بضعة أشعار جميلة تثبت لنفسي
أنني لستُ آخر الرجال، وأنني لستُ أقل من هؤلاء الذين أحترقهم.^{١٩٧}

^{١٩٣} تجميع ثلاثي، وكل مجموعة — في ذاتها — ثنائية.

^{١٩٤} تعداد مزدوج: خمسة أسماء، تليها خمسة أفعال، تستعيد الكلمات السابقة، مع توسيعها.

^{١٩٥} استعادة للكلمات السابقة.

^{١٩٦} Enivrez-vous, p. 468.

^{١٩٧} A une heure du matin, p. 418.

الأنساق الأسلوبية والإيقاعية

يقودنا ذلك إلى أن نطرح — بشكل أكثر عمومية — مسألة أنساق الأسلوب، وخاصةً التماثلات في النثر البودليري، وفي دراسته لقصائد «سام بارييس»، يولي «جيران» أهمية — أعتقد أنها زائدة — للأنماط المختلفة للتماثل التي نقابلها،^{١٩٨} تماثل الأسماء والصفات، والأفعال والقضايا، وتنحصر قيمة الأمثلة التي يطرحها — في الواقع — في حقيقة أن:

(١) التماثل أحياناً ما تقوده الفكرة نفسها (الغرفة المزدوجة)، أو نغمة الفقرة (نغمة ابتهالات تكاد أن تكون الخاصة بالصلوات، في الفقرة الختامية لـ «في الساعة الواحدة صباحاً»، التي سبق أن ذكرتها)،

(٢) غالباً ما ينحو «بودلير» (هل بتأثير تربيته الكلاسيكية؟) إلى تجميع الأسماء والصفات أو الأفعال بصورة مزدوجة، أو حتى ثلاثية: «متلألئ بالألعاب والبونبون، زاهر بالجشع واليأس»،^{١٩٩} «كان صامتاً وساكناً. كان زاهداً وكان معتزلاً». ^{٢٠٠} ويحدث أن يقوده هذا البحث إلى منافذ خاطئة: «وسط هذا التشوش وهذا الضجيج»، «وسرعان ما أصبح كل واحد سعيداً، وتخلّى كل واحد عن مزاجه السيئ». ^{٢٠١} لكن، إذا ما نظرنا عن كثب، ألن نلاحظ أن «بودلير» يترك نفسه — بشكل خاص — لينقاد إلى هذه الإعادات الخطابية وإلى هذه التماثلات التي لا تتعلق بالتركيب فحسب، بل — أيضاً — بالإيقاع، في النصوص التي تقوده — بحكم موضوعها — إلى النثر مباشرة؟ هكذا، نقرأ في «المرأة»: «من وجهة نظر الإدراك السليم، كنتُ محقاً ولا شك، لكن من وجهة نظر القانون فهو لم يكن مخطئاً»،^{٢٠٢} وفي «حصان أصيل»: «... ولم ينزع الزمن أي شيء / من عُرفه الغزير / الذي يفوح منه في أريج وحشي / كل حيوية الجنوب الفرنسي

Prose et poésie chez Baudelaire, Etude de Lettres (paginé pp. 87–107), Lausanne, ^{١٩٨}

.Imprimerie de la Concorde, 1948, pp. 95–98.

.Un plaisant, p. 408 ^{١٩٩}

.Le vieux Saltimbanque, p. 426 ^{٢٠٠}

.Déjà! p. 469 ^{٢٠١}

.Le Miroir, p. 475 ^{٢٠٢}

الشيطاني: نيم اكس، آرل، أفينيون، ناربوني، تولوز / مدن مباركة بالشمس / عاشقة وساحرة^{٢٠٣} وفي «الكلاب الطيبة»: «عبر الضباب / عبر الجليد / عبر الطين^{٢٠٤} / تحت القيقظ اللانزع / تحت المطر المنهمر^{٢٠٥} / يذهبون، يأتون، يركضون ...»^{٢٠٦} ويبدو أنه يطلب من البلاغة، والوزن، والتماثلات الشكلية، هيكلًا يدعم إلهامه الخائر، ويمنح — طوعًا أو كرهاً — شكلًا «فنيًا» لموضوعات ليست كذلك إطلاقًا، وعلى العكس من ذلك، يبدو أن «بودلير» — في أفضل أيامه — كان يقاوم «شيطان التماثلية» إلى حد تجنبه — بشكل خاص — المقاطع المتشابهة والإيقاعات الثنائية.

(٣) وعلمنا أن نؤكد أننا إذا ما وجدنا — في الواقع — تماثلات منطقية كثيرة في نثر «بودلير»، فإن التماثلات الإيقاعية (الوزن الثنائي، والمتشابه المقاطع) نادرة للغاية فيه، وفي أغلب الحالات، يكسر «بودلير» الإيقاع عن عمد، ويشكّل من نثره حركة تموج واندفاق، بأكثر من أن تكون حركة توازن معماري: والانطباع — كما يعترف «ج. جيران» — «كتلة وسكونية تقل عن السلاسة والانسيابية»^{٢٠٧}. فهو لا يكتب، على سبيل المثال (كما يلاحظ «بلان» و«كرييه») في «نصف كرة في خصلة شعر»: «يحركهم / مع يدي / مثل منديل»، بل «مثل منديل معطر ...» فالصفة «تقطع» — كما يبدو — الإيقاع البالغ السهولة^{٢٠٨}. وبالمثل، فنحن لا نقرأ في قصيدة «أي مكان خارج العالم»: «هنا يمكننا / أن نأخذ حمامات ظلّمة طويلة / كي نتسلّى، أثناء ما ...» التي يمكنها — رغم ضعفها الشديد — أن تؤسس إيقاعًا زوجيًا (٨ + ٨)، بل تقرأ «غير أن ...»^{٢٠٩} ولي — أيضًا —

^{٢٠٣} ص ٤٧٤. ثلاثة من نمط ثنائي المقاطع في بداية المقطوعة، واثنان من النمط السباعي المقاطع.

^{٢٠٤} ص ٤٩٢. تجميعات ثلاثية، مع تركيب تماثلي ومتشابه المقاطع (٥ + ٥ + ٥).

^{٢٠٥} تجميعات ثنائية، مع تركيب تماثلي وتماثل صوتي (mordante-ruisselante).

^{٢٠٦} تجميعات ثلاثية: ثلاثة أفعال ذات مدة زمنية متساوية بشكل محسوس، والفعل الأخير يشكل قافية مع الكلمة الأخيرة للمجموعة الأولى الثلاثية (trottent-crotte).

^{٢٠٧} *Prose et poésie chez Baudelaire*, Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1948, p. 103

وقد كُتِبَ هذا الفصل عندما تعرفت على كتاب Ratermanis, *Etude sur le style de Baudelaire*

d'après les *Fleurs du Mal* et les *Petits poèmes en prose*, éd. Arts et Sciences, Bade, 1949

وتؤكد دراسة إيقاع قصائد النثر أن إيقاعها «أكثر فقرًا — بشكل محسوس — في التكوينات الثنائية»، مما في «أزهار الشر» (ص ٤٠٣). وقد أحصى «رترماني» ٢٣٠ مثالًا على الجمل ذات الخاتمة الفردية المقطع.

^{٢٠٨} *Les Fleurs du Mal*, éd. Crépet et Blin, Créti, 1942, p. 336

^{٢٠٩} T. I, p. 488

أن أعتقد، عن طيب خاطر، أن سخط «بودلير» على مدير «لاروفي ناسيونال» — الذي غيّر في نوبة من الحصافة جملة «وشد تمامًا من قامته الطويلة، وظهره المحدوب، ورقبته الذلقة»، في «دوروتيه الجميلة»، إلى «وشد تمامًا هيئات جسده»^{٢١٠} — كان من الممكن أن ينشأ، أيضًا، من أن الكتابة الثانية تنهي الفقرة بالبحر السكندري، وهو ما حرص «بودلير» دائمًا على تجنبه باهتمام بالغ: ولا أعتقد أننا يمكن أن نجد نهاية واحدة من هذا النوع في «سام باريس». (وهكذا، فإن بيت «خصلة الشعر»

من زيت جوز الهند، من المسك والقطران

يصبح، في قصيدة النثر: قطران، ومسك، وزيت جوز الهند»، وهو — ونقول ذلك بلا إلحاح — ما يمكن أن يكون حجةً على أسبقية قصيدة النظم).^{٢١١}

وأن يكون «بودلير» — كما يقول «دانييل-روبس» — «قد بحث بعناية عن الأوزان الفردية والتوافقات المتقطعة»،^{٢١٢} فإن الدراسة التفصيلية — لأي من القصائد الغنائية — ستثبت ذلك بأكثر مما يكفي، وها هي كي نكتفي بمثال واحد، بداية «الغرفة المزدوجة»:

غرفة تشبه حلم يقظة،

غرفة حقًا روحية،

حيث الأجواء الراكدة

ملونة بخفة

بالوردي والأزرق.

الروح تأخذ فيها حمام كسل،

معطر بالندم والرغبة.

إنه شيء غسقي،

^{٢١٠} انظر طبعة Crépet من 235-236 pp. Crépet, *Petits Poèmes en Prose*, notes.

^{٢١١} انظر — بهذا الصدد — طبعة Fleurs du Mal Par Crépet et Blin, p. 335. ولم تظهر «خصلة الشعر» إلا عام ١٨٥٩م، أي بعد عامين من «نصف كرة في خصلة شعر». لكن «أسبقية النشر لا تثبت أسبقية التأليف».

^{٢١٢} *Petits Poèmes en Prose*, éd. des Belles-Lettres, *Introduction*, p. XX.

مائل للزرقة مائل للوردي،

حلم باللذة

أثناء الخسوف.^{٢١٣}

وسيادة الفردي بديهية هنا، ودراسة قصائد أخرى لن تؤدي إلا إلى تدعيم هذا الانطباع.

ويبدو أن «بودلير» تجنب — بشكل خاص — نهايات الجمل، وبالذات في نهايات الفقرات لا الإيقاعات الزوجية فحسب، بل — أيضًا — الإيقاعات العريضة و«الأوزان الكبرى».^{٢١٤}

وهكذا، في «دعوة إلى السفر»: «إنها أيضًا أفكارِي الخصبة/ التي تعود من اللانهائي/ نحوك».^{٢١٥} (والأثر الناتج هو تقريبًا أثر رفض، بنزع الكلمة الأساسية)، ونفس الأمر في قصيدة «لكلّ خرافته»؛ إذ اعتقد أنه يجب حذف الكلمة الأخيرة، ذات النهاية المذكّرة، التي تتحطم عليها الجُمْل الختامية، وقد توقف انطلاقها:

... قابلتُ رجالًا كثيرين/ كانوا يسيرون/ منحنين.

... هؤلاء المحكوم عليهم/ بأن يأملوا/ دائمًا.^{٢١٦}

إيقاع مكسور يتوافق — هنا — مع اليأس الكئيب للشخصيات.

وبشكل عام، يبحث «بودلير» — من ناحية — عن إيقاع تعبيرِي، ويحترس — من ناحية أخرى — من «الشعر المنظوم داخل النثر»، ومن «النهايات الجميلة للجُمْل» على طريقة «شاتوبريان»، ومن كل أنساق النثر — «الشعري» و«الموزون» — المتكلفة.

وبالمثل، فليست الموسيقى اللفظية والتوافقات البارعة للصوتيات من مآثره، فهو يقتصر على البحث عن الجنس الصوتي **التعبري**، فيكتب، مثلًا: les eaux elles- le bruit éclatant mêmes sont comme endormie (المياه نفسها كأنها نائمة)،^{٢١٧}

^{٢١٣} T. I, p. 409. ويمكننا أن نقوم بتقسيم مغاير، لكن النتائج لن تتغير.

^{٢١٤} قارن Cressot, *Le Style et ses techniques*, P.U.F., 1947, 3^e partie, ch. I, *La Phrase*.

^{٢١٥} T. I, p. 433.

^{٢١٦} المرجع السابق، ص ٤١١-٤١٢.

^{٢١٧} Le Fou et la Vénus, p. 412: قارن مع «تبطين» ouatage صوتي في «غسق الليل» من «أزهار

الشر»: «Voici le soir charmant, ami du criminel» (t. I, p. 408).

d'un palais de cristal crevé par la foudre (الصوت المدوي لقصر من الكريستال، وقد دمرته الصاعقة)،^{٢١٨} La Lune descendit **moëlleusement** son escalier de nuages (ينزل القمر بنعومة سُلَّمه الغيمي)،^{٢١٩} **lestement** — بخفة — التي كانت أقل إحياءً بكثير)، وعلى أية حال، لا يتعلق الأمر بنسق منتظم (مثلما لدى «برتران»)، والتجانسات الصوتية، أو السجع، أقل بكثير — هنا — عما في «أزهار الشر». ^{٢٢٠} وعندما يكتب «بودلير» «إنها نوع من الطاقة التي تنبع من الملل ennui أو من حلم يقظة rêverie»،^{٢٢١} فهذا الشلال من ال i لا يبدو مقصودًا ولا معبرًا عن شيء سوى عن نوع من اللامبالاة بالترخيم الصوتي، وهي نفس اللامبالاة التي تتضح عندما نقرأ: «محبوس في أعماق قوتي العقلية confiné au fond de mon intellect»،^{٢٢٢} أو: «السؤال الوحيد l'unique question»^{٢٢٣} وهو أمر حقيقي، في قصائد متأخرة، شأن تكديس qui (مَن) و que (ما) في «الكلاب الطيبة»: ces pauvre diables **qui** ont à affronter tous les jours l'indifférence du public et les injustices d'un directeur **qui** se fait la grosse part et mange à lui tout seul plus de soupe **que** quatre comédiens (هؤلاء الشياطين البائسون مَن عليهم كل يوم مواجهة لامبالاة الجمهور وانعدام عدالة مدير، مَن يجعل لنفسه النصيب الضخم ويتناول وحده من الحساء ما لأربعة من ممثلي الكوميديا).^{٢٢٤}

علينا — إذن — أن نقبل أن «بودلير» إذا ما تمسك بتبني الحركة الداخلية في حركة الجملة، التي يجب أن توحى بها، وإذا ما كان يبحث عن الإيقاعات والأصوات المعبرة،

^{٢١٨} Le Mauvais Vitrier, p. 416

^{٢١٩} Les Bienfaits de la Lune, p. 472

^{٢٢٠} انظر — فيما يتعلق بالجناس — Cassagne, Versification et métrique de Baudelaire, 1906, ch. V, pp. 57-79.

^{٢٢١} Le Mauvais Vitrier, p. 415

^{٢٢٢} Assommons les Pauvres, p. 489

^{٢٢٣} Enivrez-vous, p. 468. ونجد — بالفعل — في «أزهار الشر» «الوحيدة التي أحبها» (De)

(Profundis Clamavi)، و«أيضًا، حالمًا» (La fin de la Journée) و«نبذ بشع» (La Prière d'un Païen). انظر طبعة «كريبيه» و«بلان»، ص ص ٣٥٠، ٣٥١.

^{٢٢٤} Les bons Chiens, p. 494

فإنه يرفض البحث عن الموسيقية في ذاتها، وإضفاء أهمية على الشكل في ذاته، وسنلاحظ — بالمثل — أن استخدام اللازمة يتوافق في أغلب الأحيان (وحتى في قصائد عام ١٨٥٧م) مع غاية نفسية أكثر منها جمالية، ويصطنع — مثلما لدى «بو» — «استحواذ الكآبة المهمة أو الفكرة الثابتة»، إن لم يلعب، بتنويعاته على «البلادة واللامبالاة».^{٢٢٥} ولا شيء مشترك بين تكرار التعبيرات أو الجمل في «سأم باريس» واللازمة المجلوبة بعناء في «أغنية صانع الزجاج» لهوساي، وقد سبق أن أشرت إلى القيمة الإيحائية لهذا «الموت» المتكرر ثلاث مرات في «الرماية والمقبرة».^{٢٢٦} واستعادة كلمات «إنه أنت ... إنه أنت أيضًا ... نحوك» في «دعوة إلى السفر»،^{٢٢٧} تكشف «الفكرة الثابتة» لدى الشاعر، ألا وهي إقامة **التطابق** بين المشهد والمرأة المحبوبة، وفي «الرامي الأنيق»، هو استحواذ المرأة «الحتمية»، «الشهية، والكريهة» في آن، الذي يترجمه تكرار الصفات «امراته العزيزة، الشهية والكريهة».^{٢٢٨} وفي قصيدة «سابقًا»، حيث يتكرر في الخاتمة — بشكل مختلف — مقطع شعري بكامله مملوء بالإيحاءات الشهوانية، نستطيع أن نرى فيه البحث عن حركة متكاسلة ومهددة:

«ورغم هذا كانت الأرض، الأرض بصخبها وأهوائها، بترفها وأعيادها، كانت أرضًا خصبةً ورائعة، تحفل بالوعود، التي تبعث لنا أريجًا غامضًا من الورد والمسك، ومنها كانت موسيقى الحياة تصلنا في هممة عاشقة».^{٢٢٩}

ومن المؤكد — على أية حال — أن هذه الاستعدادات، والتكرارات، واللازمات، رغم «تعبيريتها»، تلعب — أيضًا — دورًا في بنية القصيدة، وتساهم في تحقيق وحدتها، في طابعها المركب «كله» والجمالي، وفي قصيدة «نصف كرة في خصلة شعر»، تعبّر لازمة «شعرك ... خصلة شعرك» — بلا شك — عن استحواذ شعر امرأة، والقوة المسكرة للأحاسيس والأحلام التي يمنحها للشاعر، لكنها تسمح — أيضًا — بخلق إيقاع سيفرض

^{٢٢٥} Notes nouvelles sur E. Poe, **Préface des Nouvelles Histoires extraordinaires**, IV

^{٢٢٦} انظر ص ٦٠، ٦١ فيما سبق.

^{٢٢٧} ص ٤٣٣.

^{٢٢٨} ص ٤٨١.

^{٢٢٩} Déjà! t. I, p. 469

على هذه الأحاسيس شكلاً فنياً. وهذه القيمة المزدوجة، التعبيرية والفنية، التي أكد عليها من قبل «ج. رينولد» — عن حق — فيما يخص التكرارات واللوازم الكثيرة في «أزهار الشر»،^{٢٣٠} تقودنا إلى بعض التأملات الأكثر عمومية حول نثر «بودلير» الشعري. والنثر الشعري — كما يدركه «بودلير» — عليه أن يحقق «معجزة» حقيقية (إنها الكلمة التي يستخدمها): معجزة التوازن بين النثر والشعر، بين التعبير والإبداع، فبودلير — فيما يعارض، من ناحية، المفهوم الشكلي الصرف عن الجمال — يرفض أن يفرض على نثره أطراً جاهزة سلفاً وزخارف مموهة، ويبحث — عبر جُمْل سلسلة شفافة، بلا زوائد — عن اقتران أكبر قدر ممكن من الدقة بحركات الكائن الداخلي، وهو — من ناحية أخرى — يشعر تماماً بأن العمل الفني لا يمكن أن يوجد بدون «قدرٍ ما من التعقيد، أو — على نحو أدق — من التركيب»،^{٢٣١} الذي يكشف التدخل الفني للشاعر، الذي يفرض على المادة شكلاً وانسجاماً، وربما يمكن تلخيص هذا الطموح المزدوج في الصفة «موسيقي» التي يسم بها هذا النثر الشعري المثالي، القادر على التوفيق بين تموجات الحياة والتماثلات الثابتة لخطوط الجمال.^{٢٣٢}

وهكذا، سيبدو لي من المفيد — بشكل خاص — المقارنة بين القصائد التي تعالج نفس الموضوعات، الواحدة نظماً والأخرى نثراً، فهي تمكننا من أن نرى كيف يسعى «بودلير» — وهو يعبرُ من النظم إلى النثر (والعكس أكثر ندرة)، محافظاً على **الفكرة** الشعرية، وبواسطة تقنيات شديدة الاختلاف — إلى انتظام هذا النثر في قصيدة، محافظاً على سلاسته، وقد سبق أن أشرت^{٢٣٣} إلى أن «بودلير» كان يفكر — عام ١٨٥٧م — في

^{٢٣٠} «التكرار واللازمة طبيعيان بالنسبة لبودلير: إنه الشكل الأنسب لفنان تستحوذ عليه أفكار ثابتة، فريسةٌ للسأم، ومنطوية على نفسه، ضائعاً دائماً في أحلامه. وهما أيضاً — بالنسبة لموهبة موسيقية بالأساس — الطريقة التي تفرض نفسها، إذا ما كنا نسعى إلى منح الإيقاع مزيداً من التأكيد، ومزيداً من الاتساع في الانسجام. وتكرار الأصوات والأشكال موجود في كل الفنون العظيمة وكل القصائد الكبيرة». (Charles Baudelaire, Crès, 1920, p. 351).

Poe, *La Genèse d'un Poème*, traduit par Baudelaire (Œuvres, éd. Calmann-Lévy, t. ٢٣١, VII, p. 516).

^{٢٣٢} نعرف القصيدة المكتوبة عن «الجمال»: «أكره الحركة التي تستبدل الخطوط ...» لكن «بودلير» يتحدث في *fusées* «عن» سحر غامض ولا نهائي «نجدّه في تأمل مركب يتحرك، وعن الفكرة الشعرية التي تُستخلص من عملية الحركة في هذه الخطوط» (Fusées, Œuvres, t. II, p. 638).

^{٢٣٣} انظر الفصل الأول من القسم الأول.

كتابة نثر «مناظر» لـ «أزهار الشر» وفي عام ١٨٦٦م، سيقول — أيضًا — إن «سأم باريس» يجب أن «يكون مناظرًا» لـ «أزهار الشر»،^{٢٢٤} وتظهر قصائد ١٨٥٧م هذه، حسبما قلت، انشغالا بالمعمار والإعداد الفني البالغ الخصوصية، ولا يقل عن ذلك أهمية أن نكشف اختلاف التقنيات والنتائج بين النظم والنثر. وسأحاول الإشارة إلى ما يتعلق بقصائد «نصف كرة في خصلة شعر» و«دعوة إلى السفر» و«حافز مزدوج»،^{٢٢٥} باعتبارها ذات أهمية كبيرة، لا بالنسبة لدراسة «بودلير» فحسب، بل أيضًا لدراسة قصيدة النثر، واحتمالاتها ومخاطرها.

قصائد نثر وقصائد نظم

ليس مؤكدًا أن «خصلة الشعر» (المنظومة) قد سبقت «نصف كرة في خصلة شعر»،^{٢٢٦} لكن الموضوعات الشعرية واحدة، ورغم هذا، «فبنفس الصور، ونفس الإشارات، ونفس النغمات، ينجح النظم والنثر في إصدار أصوات مختلفة»، كما يكتب «كريبيه» و«بلان» اللذان قاما — في طبعتهما المحققة من «أزهار النثر»، وبطريقة شديدة التحديد — بالمقارنة بين النصين (النصوص الثلاثة بالأحرى)؛ إذ تحتوي «نصف كرة في خصلة شعر» على بعض الآثار الواضحة للغاية من «عطر غرائبي»، وهي قصيدة سابقة — هذه المرة، ولا شك — على قصيدة النثر،^{٢٢٧} وتكشف هذه المقارنة — تمامًا — مسيرة الشاعر المزدوجة، الذي ينحو — أحيانًا — نحو القصيدة ويستعير — من النظم — بعض الأدوات الشكلية (لازمة، سجع، جناس، ترتيب في مقاطع غنائية)، ويقف — أحيانًا، على النقيض — ضد الأساليب الشكلية، وتماثلات الإيقاع والרטانة الشعرية، بما

^{٢٢٤} Note pour l'édition Garnier, 6 Fév. 1866.

^{٢٢٥} انظر دراسة G. Streit, *Die Doppelmotive in Baudelaire Fleurs du Mal und Petits Poèmes en Prose*, Zürich, Heitz, 1930. وسنجد أيضًا دراسة لبعض النسخ المزدوجة عند Ratermanis, *Etude sur le style de Baudelaire d'après les Fleurs du Mal et les Petits Poèmes en prose*, éd. Arts et Sciences, Bade, 1949, pp. 417-46.

^{٢٢٦} انظر الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٢٢٧} في طبعتهما المحققة، ٣٣٥، ٣٣٧.

يسمح — بالتالي — بـ «مسحات ملموسة لا يستطيع الشعر المنظوم أن يتحملها دون انفجارات تصويرية خالصة».^{٢٣٨}

ولا شك أن النثر لا يمكنه أن يفكر في منافسة الشعر على أرضه الخاصة به، أرض النظم: فنسيجه الأقل انشداً يمنعه من تبلورات معينة، وتراكيب ساطعة معينة، وفي مواجهة هذه القصائد المنظومة، التي يمتدح فيها «ج. رومان» — عن حق — «الكثافة التي لا نظير لها»:^{٢٣٩}

شعور زرقاء، وسُرادق من الظُّلمات الممدودة،
تمنحونني لازورد السماء الهائلة والمستديرة.

يكتب «بودلير»، بشكل مسطَّح إلى حدٍّ ما: «في لا نهائية شعرك، أرى تألق لا نهائي للازورد الاستوائي»، فيلغي الصفة المدهشة «زرقاء»،^{٢٤٠} وصورة السماء «الهائلة والمستديرة»، التي كانت تحدد — جيداً — «قبة السماء» هذه، التي كثيراً ما ذكرها «بودلير».^{٢٤١} وعلى نفس النحو، وأمام إشارات تصويرية عن «الساعات المحسوسة للميناء، بين آنية الزهور والقلل المنعشة» (إنه السفر إلى جزيرة موريس)، فأني ثراء معنى وإيقاع في هذه

الهدهدات اللانهائية لوقت الفراغ المعطرَّ

حيث ينجح «بودلير» في أن يحشد — في المساحة الضيقة لببيت من اثنتي عشرة تفعيلة — توليفةً من العطر، والحركة، والإحساس بالكسل، والشعور باللانهاضي! «كثافة بلا نظير»، بالتأكيد، لكنها — بالأساس — خلق لـ «كلمة شاملة، وجديدة»، كما سيقول

^{٢٣٨} Fleurs du Mal, éd. Crépet et Biln, p. 336.

^{٢٣٩} Les hommes de bonne volonté, t. III, p. 38؛ تم تقديم عدة ملاحظات هامة عن «بودلير»

وخاصةً فيما يتعلق بقصيدة «خصلة شعر».

^{٢٤٠} وصف انطباعي يسمح — بالإضافة إلى ذلك — بالمقارنة مع «لازورد المساء». ولا يجرؤ «بودلير» — في النثر — على استخدام الصفة بدون تخفيف، عندما يكتب في «دوروتيه الجميلة»: «شعرها الهائل شبه الأزرق ...» (t. I, p. 446).

^{٢٤١} قارن، في «لكل خرافته»: «قبة السماء السامية» (t. I, p. 412)، وفي «الجاتوه»: «قبة السماء التي كنت ملتقاً بها»، وكلمة «قبة» أكثر تجريداً، وأقل جرأة من الصفة «مستديرة».

«مالارميه»^{٢٤٢} حيث تتحد الإيحاءات وصوتيات الكلمات المترابطة، وتمتزج بلا انفصال، خالقة بذلك «موضوعاً» شعرياً جديداً، والنثر — وخاصة نثر «بودلير» التحليلي عن عمد — لا يمكن أن يستفيد من تضيق كهذا. وعلى الجهد الإبداعي أن يتوجه نحو بنية القصيدة ككل (والقصيدة القصيرة للغاية بالضرورة)، كي يخلق منها كُلاً، وحدةً منسجمةً ومكثفة، هنا يلجأ «بودلير» — من أول القصيدة حتى آخرها — إلى استدعاء لـ «أفكار» (تجسيد الذكريات الغرائبية في الشعر) و«صور» (صورة المحيط مثلاً، تمتد عبر استدعاء «ميناء» و«شواطئ») و«كلمات» و«صوتيات» (تكرار كلمة «خصلة شعر»، وهي مدهشة بشكل خاص)، و«إيقاعات» (يتم خلق الإيقاع — هنا — عن طريق البدايات المتشابهة، مثل بناء وإصااة المقاطع ٤ و٥ و٦، مع نوع من **الخاتمة** في المقطع الأخير، كنوع من تضيق الإيقاع: «في بؤرة شَعْرِكَ الحارة ... في ليل شَعْرِكَ ... على ضفاف شَعْرِكَ الزغبية ...»). وكما في قصيدة النظم، تنتهي قصيدة النثر باستدعاء للعلاقة «chevelure-souvenirs — شعر / ذكريات» (اندماج الملموس بالمجرد: «آكل الذكريات» ترد على التعبير الجميل للبداية: «كي أهز ذكريات في الهواء»)، ولا أتردد — لدى المقطع الأخير من القصيدة المنظومة، الضعيفة والمفتعلة — في تفضيل هذه الجملة الأكثر ألفة وحميميةً في آن: «عندما أعضض شَعْرِكَ الطَّيِّع والمتمد، يبدو لي أنني آكل ذكريات».

وجدير بنا أن نذكر — فضلاً عن ذلك — **نغمة** البوح الحميم، والشخصي، التي تتبناها قصيدة النثر (لاحظ وفرة الصياغات الشخصية: ألمح، أجد ثانية ... إلخ)، والتي تجعل منها شيئاً مختلفاً تماماً — في النهاية — عن قصيدة النظم، التي تحتفي بالغنائية الصوتية، والاستدعاءات البراقة وذلك رغم أن الموضوعين مُرْكَبَان، فالنظم الشعري يميل إلى الألفاظ الصاخبة، الفخيمة أو العتيقة: «غابة معطّرة»، «في الذهب وفي تموج النسيج»، «عنق، كسل، نشوة»، والمفردات — في النثر — أكثر بساطة (سفر، في مقابل اندفاع، بحار كبيرة في مقابل بحر أبنوس، روائح في مقابل عطور)، فالكلمات الملموسة والتصويرية سائدة: «رياح موسمية، جلد إنساني، آنية الزهور وقلل منعشة ...». وتميز هذه المفردات — الأكثر بساطة، وتحديداً — قصائد «سأم باريس»، بالمقارنة مع قصائد «أزهار الشر» وبشكل عام، فن النثر (ولا أقول النثر الشعري!) بالمقارنة

^{٢٤٢} Crise de vers (Œuvres, éd. de la Pléiade, p. 368): الشعر الذي يعيد — عبر عديد من الألفاظ

— صياغة كلمة شاملة جديدة، وغريبة على اللغة كأنها تعويذة ...

مع الشعر المنظوم، وعلى أية حال، فلا يخلو شعر «بودلير» المنظوم — دائماً — من أوتاد معينة، وبعض الحشو، وبعض التواءات الأفكار التي تقود إليها متطلبات الوزن والقافية، فجملة «عالم بكامله بعيد، غائب، ميت» خطابية إلى حد ما، والترنح لا «يلطف» على وجه الإطلاق، فهو — بالأحرى — «يهدد» (كما يقول النثر)، ولن أعود إلى اليد التي تبذر «الياقوت واللؤلؤ والياقوت الأزرق»، في المقطع الشعري الأخير ... ولنرصد — أخيراً — أن «ضفاف» أكثر إحياءً بكثير من «أطراف» («على الأطراف الزغبية لخصلاتكم الملتوية»)، الضرورية بسبب طول بيت الشعر.

لدينا هنا — إذن — شهادة مفيدة عن جهد «بودلير» المزدوج، للهروب — من ناحية — من عبوديات ليست خاصة بالوزن فحسب، لكن — أيضاً — بـ «الغمة الشعرية»، وللمعبور من المناجاة الخطابية، إلى حد ما («أيها الشعر ... أيتها الخصلات!») إلى البوح همساً («فدعيني أتنفس طويلاً ... إذا ما استطعت أن تعرفي ...») ^{٢٤٣} — ولكي يضيفي — من ناحية أخرى بفضل قوة الرمز والبنية المحكمة للمقطوعة، شكل القصيدة، العضوي — قبل كل شيء — على هذا الإحياء البالغ الجمال.

وفي حالة «دعوة إلى السفر»، تستعيد قصيدة النثر لعام ١٨٥٧م موضوعاً سبقت معالجته نظماً عام ١٨٥٥م (يبدو أن المهمة هي «ماري دوبران»)، ^{٢٤٤} بروح شديدة الاختلاف، فالفكرة — الواردة ببساطة في «دعوة» الأولى عن التشابه بين المرأة والوطن («في الوطن الذي يشبهك») — تصبح الفكرة المنظمة، الخلية الأم لقصيدة النثر: منذ بداية ظهور هذه اللازمة المستعادة بلا كلل: «حيث كل شيء يشبهك ... قُطر يشبهك ... هذه اللوحة التي تشبهك»، وصولاً إلى المقطوعات الشعرية الأخيرة، التي تطور الفكرة طويلاً، والأثيرية لدى «بودلير»، عن التطابقات ^{٢٤٥} بين الإنسان والكون، فإننا نرى

^{٢٤٣} ينتهي «روهو» — الذي قام بمقارنة شديدة التدقيق، فقرةً فقرة، بين قصيدتين — إلى أن النثر حر، وبسيط وحميم، فيما النظم — على العكس — ساطع، باروكي، و«رسمي»: (Das Französische, Prosagedicht, Friederichsen, de Gruyter & Co, Hamburg, 1929, p. 41).

^{٢٤٤} انظر M. Seguin, *Génie des Fleurs du Mal*, Messein, 1938, p. 96 (تخصيص يتبناه «كريبه» و«بلان»). ف «الصديقة القديمة» — التي تظهر في بداية قصيدة النثر — كانت في البداية «عشيقه عزيزة» في طبعات ١٨٥٧م و١٨٦١م.

^{٢٤٥} فيما يخص هذه الفكرة الرئيسية، التي ترجع إلى «سويدنبورج» و«فوربيه» وبالنسبة لانعكاساتها في عمل «بودلير»، انظر كتاب J. Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, Belles-Lettres, 1932.

الموضوع يتسع، ونمر من التشابه إلى الهوية المكتملة، وفي ختام هذا التصاعد، يوجد «بودلير» — أولاً، من خلال رمز مزدوج وشعري — المرأة بالوردة: («وردة بلا نظير، توليب مستعادة، داليا مجازية ... هنا ... يجب الذهاب للعيش والازدهار»)، ثم يوجد — فيما يعكس الكلمات — الوطن بالمرأة: هذا الوطن الرائع، هذا الأثاث الفاخر، «إنه أنت»، كما قال لها، هذه الأنهار، هذه القنوات، «إنها أيضاً أنت»، طريقة بلاغية؟ طبعاً هناك ما هو أكثر في فكرة التطابق هذه بين أصغر وأكبر ما في الكون، التي تنطلق من المبدأ الأعلى للوحدة الكونية، التي ستخصب — فيما بعد — النظرية الرمزية كلها.^{٢٤٦} ولا تتبدى لي البلاغة إلا في مجاز الخاتمة، حيث تصبح الزوارق أفكار الشاعر التي تمضي نحو «البحر الذي هو اللانهائي»، ثم تدخل «إلى ميناء البلاد»، أي «تعود مرة أخرى من اللانهائي نحو». هذه المرة، نشعر بالجهد في هذا النسق الاستعارى، الذي يحل محل اللوحة المضئية والهادئة المستدعاة في ختام القصيدة المنظومة.

وإذا ما كانت القصيدة المنظومة أرفع شأنًا، فلا يرجع ذلك فحسب — كما أعتقد — إلى إيقاعها الذي لا يمكن تقليده، والناجم عن ترابطات الأبيات الفردية، وهذه الأرجحة التي وصف «ج. دي رينولد» سحرها،^{٢٤٧} وحاول «دوبارك» إعادة إنتاج أرابيسكها موسيقيًا، بل لأنها — أيضاً — تحقق انسجامًا نادرًا في الإحياءات والتصورات المنتظمة، لخلق عالم من الجمال الشهبواني والهادئ، عالم لا تتعكر فيه الروعة المثالية بأي استدعاء بالغ التحديد، أما الموضوع المختلف إلى حدٍّ ما، الذي قدمه «بودلير» نثرًا، فكان بمقدوره — أيضاً — أن يبني عالمًا منسجمًا من التوافقات الرمزية: فأى شيء أكثر شعرية — للوهلة الأولى — من فكرة إثراء لوحة بالأصدقاء والتوافقات الروحية؟ وهذه الاستدعاءات التي لا تنتهي — للفكرة الرئيسية التي يتزايد تأكيدها دائمًا — ألم تكن ملائمة لإبداع «كُلُّ» إيحائي؟ والواقع أن أسباب فشل «بودلير» (النسبي) تعود إلى سبب واحد: التطور، فكل ما كان موحى به — ببساطة — أو في ابتدائه، في القصيدة المنظومة يوجد مستعدًا، ممتلئًا بالتفاصيل، وواضحًا في النثر: فوطن الحلم، المشار إليه في غموض، نجده محدد

^{٢٤٦} انظر الفصل الخاص عن «بودلير» في Michaud, *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. I.

^{٢٤٧} «انطباع التآرجح لمركب يندفع من موجة إلى موجة نحو فردوس بعيد».

(Ch. Baudelaire, Crés, 1920, p. 357).

الموقع — جغرافياً — بالإشارة إلى «الفلورين»، وأزهار التوليب، والكلمات المجردة للآزمة الشهيرة:

هنا كل شيء ليس سوى نظام وجمال،
رفاهية، وسكينة، ونشوة

تتلقى تعليقاً غير متوقع — إلى حدٍّ ما — من خلال وصف «بلاد النعيم»

حيث تستمتع الرفاهية بأن تتملّئ نفسها في النظام، حيث الحياة دسمة وعذبة
في استنشاقها، ومنها تُستبعد الفوضى والصخب والمفاجئ، وحيث تقترن
السعادة بالهدوء، حيث المطبخ نفسه شعري، ودسم ومثير في آن ...

وبعد! كان ذلك هو كل حلم الجمال الشهواني لبودليز. حياة مريحة، وهادئة،
ومطبخ «دسم ومثير»!^{٢٤٨} وبدلاً من إدانة المادية الرجولية، أفضّل أن أعتقد أن هذا
الوصف لبلد «حيث كل شيء يشبهك، يا ملاكي العزيز» — كما يضيف الشاعر — لا
يخلو من تهكم لانع على المهمة، ولا يقل عن ذلك حقيقةً أن هذه السخرية غير المتوقعة
وبالمثل، المبالغة إلى أبعد حد في التفاصيل (في وصف المنازل؛ إذ ربما حصل «بودليز» على
بعض الذكريات من «بو»)،^{٢٤٩} والميل إلى الاستطراد (بخصوص الحلم)، أو الاستدلالات
المجردة التي تُسهب في التحليل، في حين أن «الروح الغنائية تقوم بقفزات واسعة نحو
التركيب»^{٢٥٠} كل هذا يطيل القصيدة، ويقحم فيها — على نحو ما — عناصر غريبة
مستمدة من النثر، تعوق «البلورة الشعرية، ولا شك أنه سيكون شاقاً وظالماً أن نطبق
على «بودليز» نتائج «بو»: «إنها المبالغة في التعبير عن المعنى الذي لا يجب إلا أن يكون
موحى به، إنها طريقة التنفيذ، والتيار التحتي للكتاب، والتيار المرئي والأعلى، الذي

^{٢٤٨} نشر «بودليز» عدداً من الملاحظات — في La Fanfarlo — عن الفن «الشهواني» الذي يجب على الطبخ أن يكونه (Œuvres, t. I, p. 552).

^{٢٤٩} الذي كتب — حسبما نعرف — «فلسفة التأنيث»، فهل يتذكر «بودليز» «منزل» «لاندور» الريفي، المشيد، وهو ما يمكن ملاحظته، «على النمط الهولندي القديم»؟

^{٢٥٠} مقال عن «بانفيل» Œuvres, t. II, p. 456. ويقول «بودليز» أيضاً: «القيثارة تهرب — عن طيب خاطر — من كل التفاصيل التي تتلذذ بها الرواية».

يُحوّل الشعر المزعوم للاستعلايين المزعومين إلى نثر، وإلى أكثر أنواع النثر تسطيحاً». ٢٥١
لكن، إذا ما كان نثر «دعوة إلى السفر» ليس «من أكثر أنواع النثر تسطيحاً»، فإنه يبدو لنا — بالأحرى — أشبه بحلم يقظة، أكثر من كونه عملاً جميلاً، نثرًا جميلًا للغاية أكثر من كونه قصيدة، ٢٥٢ إن تكرار التعبيرات والأفكار التي بحث عنها «بودلير» عن عمد (قارن فيما سبق) يظل غير كافٍ لمنح الوحدة والتماسك لهذه القصيدة الطويلة جدًّا، وهي — على أية حال — ملاحظة لا يمكن تعميمها إلا على «سأم باريس»، حيث أفضل القصائد (صلاة اعتراف الفنان، لكل خرافته، نصف كرة في خصلة شعر، محاسن القمر ... إلخ) هي — أيضًا — أقصرها، هذه القاعدة المتعلقة بالقصيدة القصيرة — التي سبق أن عرضها «بو»، والتي تمثل أحد القوانين الأساسية لقصيدة النثر — أثبتت صحتها إخفاقات ونجاحات «بودلير»، وربما لن يكون من المبالغة — على أية حال — الاعتقاد بأن تنظيمه الشعري كان يتطلب — في النثر، كما في النظم — أُطرًا مختصرة وصارمة إلى حدٍّ ما (في السوناتا، على ما كتب إلى صديق: «لأن الشكل إجباري، تنبعث الفكرة بشكل أقوى»). ٢٥٣ وبالنسبة له، كانت حرية النثر خطرًا دائمًا.

خطر أكثر رعبًا، وهو أمر واضح لكل ذي عينين، في القصائد «الباريسية» ذات الشكل المفتوح والرابسودي عمدًا، وأكثر خطورة — أيضًا — بقدر ما لم يعد «بودلير» — الذي يشيخ، والمستهلك، والمريض — قادرًا على المحافظة، في قصائده، على نفس الصرامة الفنية، وفي الختام، علينا — في لحظة «الحساب النهائي» لبودلير — أن نراعي جميع هذه العناصر.

Poe, *La Genèse d'un Poème*, traduit par Baudelaire (Œuvres, Calmann-Lévy, t. VII, ٢٥١ p. 516).

٢٥٢ «ديريو» هو الذي عقد المقارنة بين نصّي «دعوات» في إحدى دراساته عن «بودلير» (Sternengasse, 1917)، لكنها انطلقت من فكرة أن قصيدة النثر قد كُتبت أولاً، وأننا — في النثر — «نشعر بصوتيات النظم وهي تستيقظ» (ص ٣٩)، لكنه لم يتمكن من التوصل إلا إلى اعتبارات بالغة العمومية حول تميز الشعر المنظوم، كشعر منظوم.

٢٥٣ خطاب إلى «أ. فريس»، ١٩ فبراير ١٨٦٠ م. ونعلم — بالنسبة لبودلير — أن «البلاغة والعروض ليسا بطغيان تم اختراعه عشوائيًا، لكنها مجموعة من القواعد التي يستلزمها التنظيم الروحي للكائن نفسه» (Salon de 1859, Œuvres, t. II, p. 232).

(٣) حساب بودلير الختامي

جِدَّة وأهمية المحاولة

الإخفاقات وأسبابها. ميراث بودلير

«سأجيء لكم بشيء ما في الغد»، ذلك ما كتبه «بودلير» إلى «هوساي» في أواخر عام ١٨٦١م، فيما يتعلق بسلسلته الأولى من قصائد النثر،^{٢٥٤} «التي أوليها أهمية مبالغاً فيها ربما، بسبب ما عانيته في سبيل إتقانها. أخيراً! لكنني أعتز بوجود شيء جديد — هنا — كإحساس أو كتعبير». وعلينا — في الواقع — أن نضيف إلى رصيد «بودلير» جِدَّة وأهمية محاولته في هذين المجالين، الإحساس والتعبير.^{٢٥٥}

ولا يمكن أن ننكر — أولاً — أن «بودلير» هو المبدع الحقيقي لشعر حديث ومدني، غني بالأحاسيس الجديدة، المنفردة، حيث نراه يوحد «المرعب بالهزلي، بل حتى الرقة بالحد». ^{٢٥٦} والنثر — الذي يقتزن، على نحو أكثر دقة، بكل دوامات الكائن الداخلي — لهو أكثر قابلية، من الشعر المنظوم الحديث: الاندفاعات والضغائن، الطموحات إلى اللانهائي والشكوكية المحررة من الوهم، فبودلير يُدخل في الشعر، كما قلت — عن طريق قصيدة النثر — «نبرات» تهكمية جديدة، وسخرية، وقسوة، وإذا ما فشل — على الأغلب — في محاولاته في شعر «تسكعي»، فإنه يبدو قديراً — بالمقابل — عندما يعثر على موضوعاته الغنائية الأساسية، وعلى معالجتها نثراً بنبرات مختلفة، تستعصي أحياناً على النسيان.

فهل يجب أن نوّكد — من ناحية أخرى — على الدور الذي لعبه «بودلير» في تجديد التعبير الشعري؟ فاعتباراً من عام ١٨٦٢م، بعد ما نُشر في «لابريس»، أكد «بانفيل» على «البرهان الهام» الكامن في اختيار النثر كشكل شعري:

^{٢٥٤} خطاب إلى «هوساي»، ديسمبر ١٨٦١م (أُعيد نشره في طبعة «كونار» (t. III, p. 224). ويتعلق الأمر بالقصائد النثرية العشرين الأولى، التي ستنشرها «لابريس» عام ١٨٦٢م، وغالباً بوضع قصائد أخرى (قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول).

^{٢٥٥} رتبت «س. شوير» في قسمين — «شيء ما جديد كإحساس»، و«شيء ما جديد كتعبير» — الملاحظات التي خصصتها لـ «قصائد نثر قصيرة لبودلير» (Inaugural Dissertation, Université d'Iéna, 1935).

^{٢٥٦} بودلير، خطاب إلى والدته، ٩ مارس ١٨٦٥م.

أيها المجانين أصحاب الأطوار الغريبة الذين يتخيلون أنه مع توازن معين في المقاطع اللفظية، وفي إرجاء المعنى، وفي التكرار المنتظم لبعض الأصوات، قد مُنحوا الامتياز الخارق لولادة كائنات!

هكذا كتب دون افتقار إلى تفخيم الكلام،^{٢٥٧} و«جوتيه» — الذي أقر عام ١٨٦٨ م بأن «لغتنا الشعرية ليست مهياةً على الإطلاق للتفاصيل النادرة والدقيقة، وخاصةً عندما يتعلق الأمر بموضوعات الحياة العصرية، المألوفة، أو المرفهة» — سيرى أن «قصائد النثر القصيرة تأتي في الوقت المناسب لتتلافى هذا العجز».^{٢٥٨} وإزاء قصائد «برتران» الصارمة، كان «بودلير» يطرح مبدأ (ويقدم النموذج) لشكل سلس، متنوع بلا نهاية، وقابل للمؤثرات الأكثر تنوعاً، وأقل تصويرية من كونه موسيقياً: وستظهر أهمية محاولته، بشكل أفضل، عندما تستلهم المحاولات المبذولة في زمن الرمزية — من أجل تجديد الشكل الشعري، والعثور على خَلْف للشعر الكلاسيكي القديم، البالغ الصرامة — «سأم باريس»، وتعلن أنها تنتسب إليه: وستستدعي المقدمة / الخطاب المرسل إلى «أرسين هوساي»، لتصبح — بشكل خاص — بياناً حقيقياً.

ولا شك أن قصائد «سأم باريس» ذات قيمة غير متساوية تماماً، لم يجهل «بودلير» نفسه ذلك، فقد كتب في ٥ مارس ١٨٦٦ م، إلى «تروبا» (قبل بضعة أيام فحسب من حادث «نامور» الذي وضع نهايةً أخيرةً لنشاطه الأدبي): «آه! «السأم»، أي غيظ وأي عمل شاق سببه لي! ما أزال مستاءً من بعض أجزائه». وعلينا أن نميز بين القصائد التي ظهرت في «لابريس» عام ١٨٦٢ م، والتي ما تزال تنتمي إلى مرحلة النضج والمقدرة الأدبية، والقصائد الأخيرة التي تشير إلى طريق الانهيار والعجز عن الكتابة، وفي الأوقات الأخيرة، لن يقوم «بودلير» إلا بتعديل القصائد القديمة (غسق السماء، والمشروعات، على سبيل المثال)، أو استرجاع كتاباته السابقة في مذكراته (وهي حالة «عملة مزيفة» و«ضياع أوريبول» و«الرامي الأنيق»، مثلاً)، وستسمح له أفكار قصائد بتضخيم الكومة

^{٢٥٧} في مقالة ب Boulevard، ٣١ أغسطس ١٨٦٢ م (وسنجد منشوراً في طبعة Crépet, Œuvres de

Baudelaire, Conard, t. III).

Œuvres de Baudelaire, édition Calmann-Lévy, Introduction par Théophile Gautier, ^{٢٥٨}

.datée du 20 Février 1868

الأولى، «لستُ إلا في القصيدة الستين ولم أعد أستطيع الاستمرار»^{٢٥٩} ذلك ما كتبه عام ١٨٦٥م إلى «سانت-بوف». «إن عجزه الذهني المتقطع، الذي حدثت عنه كثيرًا، مثلما حادثني عنه، قد أصبح مستمرًا أو شبه مستمر»، ذلك ما سيقوله «بوليه-مالازيس» إلى «آسيليون» عام ١٨٦٦م.^{٢٦٠} فكيف لا تحمل قصائد هذه الفترة الأخيرة علامة هذا العجز الإبداعي، والجهود التي تكبدها؟

ومن المفيد أكثر أن نتيبن الإخفاقات (أو شبه الإخفاقات) الناجمة — في «سأم» — عن مفهوم «بودلير» نفسه: هذه الإخفاقات نفسها مفيدة لمؤرخ قصيدة النثر، وقد تحققنا — مما سبق — من أنها تنجم، عامةً عن بنية ضعيفة الأحكام، «رابسودية» على نحو زائد، تخضع لمصادفات الحدث بدلاً من تنظيم المادة طبقاً لقوانين فنية، وتشوه بالاستطرادات نقاء الأرابيسك الشعري، إن سوء استخدام الإطالة، وانقطاعات النغمة المعتادة أو دخول النثرية في الشكل، كل هذا يرد القصيدة إلى النثر، ويرتخي التوتر العضوي، الذي كان يضم جميع هذه العناصر معاً، لم تعد القصيدة «تتبلور»: لم يعد للمعجزة الشعرية وجود، وستسأل إن كان من الممكن استخلاص عناصر فنية قابلة للاستمرار انطلاقاً من مشهد الشارع، وأكثر مظاهر الوجود يومية، لكن «بودلير» أجاب على هذا السؤال بنفسه في بعض «لوحات باريسية» من ديوانه «أزهار الشر»، التي تعتبر من روائعه الأدبية، وما أساء إليه — عندما ما كتب نثرًا — أنه استفاد، تمامًا، من شكل شديد الحرية، ومتفتح للغاية، كي يتلقى منه كل النغمات وكل الأنواع، بما فيها تلك التي تصل إلى حد الريبورتاج الصرف والبسيط، أو التأمل الأخلاقي، هنا — أيضًا — علينا ألا ننسى الإلزام الرهيب للشاعر، الذي وعد بتسليم مؤلفه، وبالكتابة، والعثور على موضوعات أيًا ما كان الثمن، وقتئذٍ وضع «بودلير» بطاقة «قصائد نثر» على قصائد هي — في الحقيقة — أقاصيص (الحبل، بورتريهات لعاشقات، موت بطولي ... إلخ)، وثمة برهان حقيقي على قانون المجانية هذا الذي يقضي بالألا تتوجه قصيدة النثر إلا إلى ذاتها، وأن تصب في النثرية ما إن تبدأ في الحكى أو الإيضاح.

^{٢٥٩} الرابع من مايو ١٨٦٥م. هل حذف «بودلير» بعض القصائد الضعيفة للغاية؟ نعلم أن «سأم باريس» يضم خمسين قصيدة بالضبط.

^{٢٦٠} جمع «ج. كريبيه» — في طبعته المحققة — جميع الوثائق التي تتيح متابعة هذا التاريخ الأليم لهذا الانهيار التدريجي.

وسنجد لدى ورثة «بودلير» («فيرلين» و«هويسمان»، وعديد من شعراء الرمزية) الاستلهام المزدوج من «سأم باريس»: الاستلهام الغنائي، والميل إلى أحلام اليقظة السوداوية، والاستلهام المديني، والميل إلى الحكاية، ولوحة التقاليد، تعرية روح في مدينة كبيرة، وتعرية روح مدينة كبيرة، لكن الميل الواقعي والحكائي سيتزايد الشعور به أكثر فأكثر، إلى أن يحول القصيدة إلى واقع متنوع حقيقي. ذلك هو الاتجاه الطبيعي لقصيدة النثر، التي — إن لم تقبل التضحية لتجنب الإخفاق، بلا كلل — فإنها سترتطم بالأرض. ونعلم أن «بودلير» قد ترك — في أوراقه — قائمة طويلة للغاية لقصائد يجب إعادتها،^{٢٦١} وفيها يقسم مشروعات قصائده إلى ثلاث فئات: «أشياء باريسية»، و«تمييز الأحلام»، و«رموز وأخلاقيات»، والفئة الثانية (قصائد حلمية) غير ممثلة في «سأم باريس» المتوفر بأيدينا، وهو — بلا شك — أمر مؤسف: فأين يمكن العثور على مجانية، وضرورة داخلية، وبلا إحالة إلى العالم الخارجي، بأكثر مما في الحلم (أو في الرؤيا، وفي الإشراق اللتين تتقاربان معاً؟) والحقيقة أن الحلم، أو — بشكل أكثر عمومية — التشويه المنظم للواقع، يصبح بعد «رامبو»، أكثر فأكثر حتى السريالية، أحد الأنساق الشعرية الأكثر تردداً في قصيدة النثر، ونجد — فيما سبق، لدى «برتران»، تحت عنوان «حلم» — نصاً عن حلم حقيقي إلى جانب أحلامه في اليقظة.

ولا نستطيع أن نعرف أي مظهر كان سيتخذ «نص الحلم» عند «بودلير»، لكن من العجيب أن نلاحظ أن العنوان الأول في قائمته: «أعراض الخراب» قد توفر — فيما يبدو — على بداية إنجاز تكمن في مقطع أعاد «نادار» نشره، في نفس فترة مشروعات قصائد النثر.^{٢٦٢} فهل يجب أن نرى فيها — مثلما يريد «كريبية» و«بلان» — ذكرى لـ «توماس الأكويني»؟^{٢٦٣} لكن نص «بودلير» أكثر ثراءً للغاية، وأكثر غموضاً بشكل خاص: إنه حقاً حلم «هيوغليفي»، حسب تعبير «بودلير» نفسه، حلم «يمثل ... الجانب فوق الطبيعي للحياة»:^{٢٦٤}

^{٢٦١} عدة قوائم — على التحديد — هي التي سنجدتها في طبعة Œuvres, t. I, p. 650.

^{٢٦٢} Nadar. Charles Baudelaire intime (Blazot, 1911).

^{٢٦٣} كريبية وبلان، ص ٢٣٨. وأعيد — نقلاً عنها — نشر نص هذا «الحلم» الذي لم يسبق نشره أبداً قبل ذلك إلا محرفاً.

^{٢٦٤} Paradis artificiels, Le Théâtre de Séraphin, p. 281؛ وفيما يتعلق بما يسمى الحلم «الهيوغليفي» — الذي يتسم بطابعه «العبيثي، وغير المتوقع» — يقول «بودلير» إنه قاموس لا بد

أعراض الخراب. أبنية هائلة، الواحد فوق الآخر، شقق، غرف، معابد، أروقة،
سلالم، مصارين عوراء، مقصورات، فوانيس، ينابيع، وتماثيل — شقوق،
تصدعات. رطوبة صادرة من خزان ماء يقع بالقرب من السماء — فكيف
نحذر الناس، والأمم؟ لنحذر همسا أكثرهم ذكاء في الأعالي.

يقرقع عمود وطرفاه يبدلان من موضعيهما. ما من شيء قد انهار بعد.
لا أستطيع العثور على مخرج. أهبط، ثم أصعد ثانية. برج، متاهة. لم
أستطع أبداً الخروج. أسكن دائماً في مبنى سينهار، مبنى صنعه مرض
خفي، أضمن داخلي، لأسلي نفسي، بما إذا كانت الكتل الهائلة من الحجارة، من
الرخام، من التماثيل، من الجدران، التي ستتصادم بشكل تبادلي سيصيبها
تلوث شديد من هذا الحشد من الأدمغة، من اللحم البشري والعظام الميتة
المفتتة.

وينتهي المقطع بهذه الكلمات، كنوع من ما بعد الكتابة: «أرى أشياء رهيبة في
الحلم، إلى حد أنني أحياناً لا أريد أن أنام بعد ذلك أبداً، إذا ما تأكدت أنني لن يصيبني
التعب البالغ». هي — في الواقع — رؤيا أصيلة للحلم: من هنا، تكمن أهمية العنصر
البصري، والأشياء الغريبة، والأفكار المستحوذة، وما يمكن أن نسميه بمنطق «المبعثر»
(الذي كال له «بودلير» المديح في «حلم» آسيليونو).^{٢٦٥} وقد سبق لنرفال أن سلك هذا
الطريق المظلم، سعياً إلى أن يجعل من الحلم وسيلة للكشف، ووصل — في ضوء عتمة
جنونه — إلى حد أن شهد «تفتح الحلم في الحياة الحقيقية». ^{٢٦٦} ومن المدهش أن نرى
«بودلير» وهو يعتبر الحلم — بدوره — «لغة هيروغليفية». ^{٢٦٧}

من دراسته، ولغة يمكن للحكماء الحصول على مفتاحها (السابق، ص ٢٨٠)، وذلك ما لا يفتقر إلى
العلاقة بأفكار «ج. دي نرفال».

^{٢٦٥} انظر الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٢٦٦} Aurélia, ch. III. والعنوان الفرعي لـ «أوريليا» (العنوان الأولي) هو «الحلم والحياة». ويذكر «كريبه»
— في طبعته من «قصائد نثر»، فيما يتعلق بمقطع «حلم» البوهيمي المتألق لبودلير — «مرات — مرات
بلا انتهاء! سلالم حيث نصد، حيث نهبط، وحيث نعاود الصعود...»

^{٢٦٧} بالإضافة إلى تعبير «فراديس اصطناعية» المذكور في ملحوظة بالصفحة السابقة، تظهر نفس الفكرة
في خطاب إلى «آسيليونو» (١٣ مارس ١٨٥٦م)، حيث يضيف «بودلير» — بعد أن يسرد أحد أحلامه

لكن نص «بودلير»، الذي لا يمثل سوى تخطيط بالتأكيد (جمل إضمارية، إشارة مبتورة)، يذهلني — على نحو خاص — بإيقاعه البالغ الخصوصية، ومظهره العنيف، اللاهث إلى حد ما، والأقرب إلى أسلوب المذكرات الشخصية منه إلى قصائد النثر، وأيضاً بطابعه الرؤيوي: هذا المعمار الخياري، وهذه السقالات ... كل ذلك — وأيضاً، زعزعة الأبنية، وهذه الشقوق، وهذه التصدعات، وهذا الانهيار الوشيك — سيتخذ حياة وجسداً، ويمتلك وجوداً أدبياً خاصاً: والاسم الذي نقرؤه فيما بين السطور، عبر صفحة «بودلير» هذه التي لا تكاد تشبه أعمال «بودلير»، هو اسم «أرتور رامبو».

ولا شك أنه ليس ثمة ما هو مشترك بين قصيدة النثر لدى «بودلير» وقصيدة النثر لدى «رامبو»، لكن — رغم كل شيء — فثمة رابطة روحية بينهما، تجعل منهما، كما سبق أن قلت، «منارتين» للشعر الجديد، وتفسر لماذا يرى «رامبو» في «بودلير» (الذي سيتدرب كي يصبح رائياً) «أول الرائيين، ملك الشعراء، ورباً حقيقياً».^{٢٦٨} هذه العملية السحرية — حيث يصبح الشعر وسيلةً للقبض على جانب من الواقع الخفي والأساسي، الذي يهرب من العقل الاستدلالي — لا شك في أن «بودلير» قد حقق نجاحاً فيها من خلال قصائد النظم بأكثر مما في «سأم باريس»، وعلى النقيض، فلن يحقق «رامبو» ذلك — حقاً — إلا في قصائد «إشراقات» النثرية.

— أنه «محاصر بأحلام تدفعه» غرابتها الكاملة ومفاجأتها إلى أن يعتقد «أنها لغة هيروغليفية» لا يملك مفتاحاً لها. حول كل هذه المفاهيم عن الحلم، أُحيلَ إلى العمل الهام A. Béguin, *Le rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne*, Marseille, Cahiers du Sud, 1937.

^{٢٦٨} خطاب بتاريخ ١٥ مايو ١٨٧١ م إلى «دوميني»، ويسمى «خطاب الرائي».

الفصل الثاني

رامبو وخلق لغة شعرية جديدة

- (١) مهمة الرائي واستكشاف المجهول: البحث عن لغة: «اكتشاف المجهول يستدعي أشكالاً جديدة».
- (٢) عن الرؤيا في القصيدة. مشكلة التواريخ ودلالاتها. النثرات الأولى. فصل في الجحيم، التخلي عن «الاندفاعات الصوفية» وعن «غرائبية الأسلوب».
- (٣) «إشراقات» والقطيعة مع الأشكال الكلاسيكية. رامبو والتيارات الأدبية المعاصرة. «صيغة» إشراقات:

- (١) الشعر الفوضوي.
- (٢) العالم المُعاد خلقه: الدفقة الإبداعية، التركيبة الرامبوية، اللغة الشعرية.
- خلاصة. مكانة رامبو المرموقة في تاريخ قصيدة النثر: منه يبدأ تاريخ لغة شعرية جديدة، يمتد تأثيرها إلى الآن.

* * *

يحتل «رامبو» — في تاريخ قصيدة النثر — مكانةً ليست مرموقةً فحسب، بل — أيضاً — مركزيةً وفريدةً في نوعها، وذلك لسببين: أولاً، لأنه كان أول من أكد — بقوة — على علاقة الضرورة بين الصيغة الشعرية الجديدة وهذا البحث عن المجهول، الذي يجعل من القصيدة الحديثة محاولةً ميتافيزيقية، أكثر من كونها شكلاً فنياً؛ ثم لأنه أراد — وقد قرّن المثال بالقاعدة — أن يصبح هو نفسه «سارق النار»، وأن يقدم نموذجاً لقصيدة النثر، مكتمل الأصالة في المفهوم والتقنية، امتد تأثيره إلى الشعر التالي كله، ولا يبدو أنه

يقترّب من الخمود. ثمة — ولا شك — أسطورة رامبو: ^١ والمفسرون — من فرط ما أرادوا أن يقرنوا إنتاجه بأنساق موجودة سلفاً، متضاربة تماماً، على أية حال — انتهى بهم الأمر إلى ألا يروا فيه إلّا ما يأتون هم به، لكن ما لا يمكن إنكاره، هو التوجه الجديد الذي يطبعه «رامبو» على الشعر، وهو — أيضاً — جمال وأهمية اللغة الشعرية الجديدة التي أبدعها هذا الصبي ذو السبعة عشر عاماً.

ودراسة «رامبو» (التي يزيدها تعقيداً كل هذه التأويلات المتحيزة، التي شهدت هذه الأعوام الأخيرة مولدها) تطرح كافة أنواع الإشكاليات، أولاً فيما يتعلق بالبرهنة، وتحديد التاريخ، وإدراك معنى النصوص، ثم ما يتعلق بقيمتها بالنسبة لرامبو، والتجارب التي عاشها، والمحاولة التي خاضها. كثير من الأشياء تهرب منا، ونفكر في «الصمت المتغطرس والعنيد» ^٢ الذي أجاب به المراهق الحرون — الذي يقطن في شارع نيكوليه — على توسلات «فيرلين» و«شارل كرو»، فرامبو ليس مستعداً — بعد — ليمنحنا كافة أسرارته ...

ولا يمكن هدي — هنا، إذن — في تقديم حل نهائي لـ «مشكلة رامبو»، التي ما يزال ينقصها الكثير من المعطيات، بل أكتفي بأن أقترح — على نفسي — توضيح كيف أن «إشراقات»، الشديدة البعد عن النثر «الفني» — بقدر ابتعادها عن النثر «النثري» — قد فجرت كل الأطر الشكلية، وبأي معنى سيوجه مفهومها وتقنياتها وجدة رؤيتها الشعر الحديث كله.

(١) مهمة الرائي واستكشاف المجهول

إيجاد لغة

لم يعد من الممكن — بعد مقاربات النصوص التي راكمها، في أطروحته، «ج. جينو» ^٣ — إنكار أن المرحلة الشعرية الأولى لرامبو، المرحلة «النظمية»، كانت مرحلة سرقات أدبية: انتحال لجوتيه وهوجو وجلاتيني وموسيه ... إن «سارق النار» لهو — في البدء —

^١ نعلم أن ذلك هو موضوع أطروحة «إيتيومبل» الحديثة («أسطورة رامبو Le Myth de Rimbaud»)، التي ظهر جزؤها الثاني — «بنية الأسطورة» — لدى «جاليمار»، عام ١٩٥٢م.

^٢ قارن بـ J.-M. Carré, *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, Plon. 1926, p. 71.

^٣ انظر أطروحة «ج. جينو» 1950, *La pensée poétique de Rimbaud*, Nizet. وبشكل خاص ص ٦١٩، حيث رصد قائمة بأهم «الانتحالات».

سارق عبارات. معارضات قصدية إلى هذا الحد أو ذاك، وساحرة إلى هذا الحد أو ذاك، يبدو فيها «رامبو» — رغم هذا — كأنه لا يسعى إلى تقليد كُتَّاب يعجب بهم (سنراه بالغ القسوة، اعتبارًا من عام ١٨٧١م، إزاء «موسيه» وبعض الآخرين)، بقدر ما يتمرن، بقدر ما يقدم — في نفس الوقت — نوعًا من «النسخة السلبية» للشعر البارناسي، ليجعل من هذا الشعر المنتظم الذي كرسه البارناسيون للجمال التشكيلي، والفن الشكلي، صالحًا للسباب والفُحش والتجديف.

إن القطيعة مع أشكال الشعر القديمة، والهجوم الكبير على من يسميهم رامبو «أدباء، نظَّامين»،^٤ اللذين يعود تاريخهما إلى الخطاب الشهير المسمى بخطاب «الرائي» (١٥ مايو ١٨٧١م)، سابقان — إذن — على إقامته في باريس وقتئذٍ، كانت حصيلة المراهق الثقافية محصورة في قراءاته بشارلفيل (خاصةً لدى أستاذه وصديقه «إيزامبار»، أو في مكتبة البلدية)، وفي الشعر، كان معجبًا — قبل كل شيء — بهوجو وبودلير،^٥ كما قرأ لفلاسفة وعلماء اجتماع، هلفيثيوس وبرودون، وربما — أيضًا — إضافةً إلى ميشليه، بعض المنجمين ... بقدر ما سمحت له مصادر مكتبة شارلفيل، ولن تكون هذه القراءات وحدها بقادرة على التفسير، لكنها يمكن أن تدعم الملحمين الجوهريين لشخصية «رامبو» اللذين أريد — من الآن — التأكيد على أهميتهما: أعني الفوضوية الهدَّامة، من ناحية، وروح نظام الآخر (في شكل إرادة منظمّة)، هذه الازدواجية لدى «رامبو» — التي أحيانًا ما تقوده إلى أن يتمنى انفجار العالم في «طبقاتٍ من الدماء والجمر»،^٦ وإلى أن يُعد أحيانًا — كما يقول لنا صديقه «دلاهاي» — مشروعات «دستور» سياسي^٧ — هي ما تفسر، أيضًا، الغموض الجوهري لشعره.

^٤ خطاب إلى «دوميني»، ١٥ مايو ١٨٧١م، *Œuvres de Rimbaud*, Pléiade, p. 254 (وسترجع جميع الإحالات إلى هذه الطبعة).

^٥ لن نجد — في «خطاب الرائي» — أحكامًا على «رؤية» هوجو وبودلير فحسب، بل — أيضًا — ذكريات عن هوجو: ويمكن ملاحظة أن «هوجو» كان يتحدث — اعتبارًا من عام ١٨٦٤م — عن الشاعر، في «ويليام شكسبير»، باعتباره «رائيًا visionnaire».

^٦ *Œuvres*, Pléiade, p. 123.

^٧ Delahaye, *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, Messein, 1923. p.38؛ وقارن — في «فصل

في الجحيم» — ب «هذيانات-١»: «ستكون القواعد والتقاليد قد تغيرت — بفضل قدرتي السحرية ...» (*Œuvres*, p. 217).

وأعتقد أننا — انطلاقاً من «رامبو» / يانوس^٨ * (الفوضوي والخالق) سنستطيع أن نتأكد بأنفسنا — بشكل أفضل — من مظاهر العمل المتناقضة، وأيضاً ما يتيح لنا من تأويلات متضاربة: بعضها يؤكد على «تشوش» رامبو،^٩ والآخر يؤكد على «نظامه».^{١٠} فثمة هنا — في الواقع — قوى أقل تناقضاً من أن تكون تكميلية: وإذا ما تقبلنا أنه في قلب ازدواجية كهذه بالتحديد (فوضوية هدامة / إبداع منظم)، تجد قصيدة النثر — كما سبق أن قلت، وكما سأوضح بالتفصيل فيما بعد^{١١} — مبدأها وسبب وجودها، فسنكون مهئين — على نحو أفضل — لإدراك السبب في أن «رامبو»، الذي كانت هذه القوى — لديه — تصل إلى الذروة، قد دفع هذا النوع إلى تحقيقه الأكثر تألقاً.

ولا يدهشنا كثيراً أن نجد — في خطاب ١٥ مايو ١٨٧١ م — سمة تمرد واحتجاج عنيف ضد كل «الأفكار المسبقة» الأدبية: إن شباب رامبو، والمرارة المشبع بها من الطغيان الأمومي، وقراءاته، يمكن أن تفسر استيلاءه على «أنا من يتعذب ومن تمرد» — في «رجل عادل»^{١٢} — لحسابه، ومزاوجته بين التمرد الاجتماعي والتمرد الفني،^{١٣} وأكثر ما يدهشنا هو الطابع العقلاني والمنهجي للثورة التي يريد صنعها في الشعر: فرامبو يعرض نسقاً على صديقه «دوميني»، هو «منهج الرائي».

التمرد، أولاً: فبعد «أنشودة حرب باريسية»،^{١٤} الفوضوية الشتامة والكوميونية، ثمة إعلان الحرب على الشعر، الذي يمتد من اليونان حتى الحركة الرومانتيكية — على

^٨ يانوس: إله روماني، يحرس المداخل والمخارج، والبدائيات والنهايات. له وجهان في رأسه، يتوجه كل منهما إلى اتجاه معاكس للآخر.

^٩ مثل «ماكس جاكوب» في مقدمة «رمية نرد»، «ج. ميشو» في أطروحته عن «رسالة الرمزية الشعرية»،

Le Message poétique du Symbolisme, t. I, ch. 4.

^{١٠} الأحداث زمنياً والأكثر منهجية، هو «ج. جينو» (La pensée poétique de Rimbaud, Nizet), 1950.

^{١١} قارن بالقسم الثاني، الفصل الثالث: جمالية قصيدة النثر، من هذا الكتاب.

^{١٢} كُتِبَ في يوليو ١٨٧١ م (Œuvres, p. 93). ونعلم أن فكرة العدالة قد استُخدمت كقاعدة لفوضوية «برودون»، وهو أحد الكتاب الذين قرأ لهم «رامبو» في شارلويل.

^{١٣} قارن بالخطاب المكتوب في ١٣ مايو ١٨٧١ م، قبل يومين، إلى «إيزامبار»، الذي كان يرى أن «لدينا التزاماً تجاه المجتمع» (Œuvres, p. 251).

^{١٤} أُضيفت — بعد ذلك — إلى أشعار «رامبو» (Œuvres, p. 73). وقد أثبت «إيتيومبل» — بعد «ج. م. كاريه» — أن «رامبو» لم يكن باستطاعته مادياً الاشتراك في الكوميونية. (قارن، إيتيومبل، أسطورة

هذه «الأجيال الغبية التي لا تُحصى» من الأدباء النظّامين (الذين يضعهم «رامبو» — في نفس الخطاب عام ١٨٧٠م — على النقيض من «الأجيال الأليمة، المأخوذة بالرؤى»)، وعلى هؤلاء «الموظفين» و«الكتاب» الذين لم يستشعروا أبداً وظيفة الشعر الحيوية والميتافيزيقية.

والآن، المنهج. نعلم أن «رامبو» يطالب الشاعر بأن «يكون رائياً»، وأن يتوصل — عبر دراسة طويلة تتضمن «تعطيلاً منهجياً للحواس كلها» — إلى المجهول، أن يكون «سارق نار»، و— عندما يعود من هناك — «يجعلنا نحس ونلمس ونسمع اكتشافاته». لكن، كيف يمكن ترجمة هذه الرؤى في شكل قديم ومبتذل، كيف يمكن إخضاع «أشياء لا تُسمع ولا تُسمى» لقوانين القافية والعروض؟ إن «اكتشاف المجهول يستدعي أشكالاً جديدة». فما يزال شعر الرومانتيكيين «المتحرر» — على سبيل الزعم — عائقاً، وستاراً يمنع الروح من الحديث إلى الروح: فلما رتين «أحياناً ما يكون رائياً، لكنه مذبوح بالشكل القديم»، و«بودلير» نفسه، «ملك الشعراء»، يمتلك شكلاً «مسكيناً»، لأنه عاش في وسط «شديد الحرفية». فعلى الشاعر أن يستخدم — لترجمة رؤاه — طريقة أكثر مباشرة، ودون الانشغال بالتقاليد الأسلوبية: «إذا كان ما يأتي من هناك يمتلك شكلاً، فإنه يقدم شكلاً، وإذا ما كان بلا شكل، فإنه يقدم اللاشكل. إيجاد لغة». ولنتوخّ الحذر من هذه الكلمات الأخيرة: فلا يتعلق الأمر — بالنسبة للشاعر — بأن يحكي ما رآه كيفما اتفق، وحسبما تواتيه الكلمات، بل — على النقيض — ثمة ضرورة لبذل جهد شديد الوعي من جانبه في اللغة (أليست هي فكرة الجهد التي يترجمها «رامبو» عندما يتحدث عن «الفكر وهو يعلّق بفكر ويجتذبه»؟) يجب منح الكلمات طاقاتها الدالة، وإيجاد لغة «تختصر كل شيء، الروائح والأصوات والألوان»، وعلينا ألا نتوقع من «رامبو» فناً شعرياً: فذلك سيكون مناقضاً للمبدأ نفسه الذي يتبناه، والقاعدة الوحيدة — في انتظار مستقبل يحلم به، حيث سيكون للشاعر دور من الطراز الأول يؤديه — هي، حتى

رامبو 196-205 (Etiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, t. II: *structure du Mythe*, pp. 196-205). ورغم هذا، فما تزال مدام نوليه تعتقد أن «رامبو» قد تمكن من الانضمام إلى رجال الكوميونة، لكن في نهاية أبريل، لا في مايو ١٨٧١م. وأياً ما كان الأمر — كما تذكر عن حق — فإن عاطفة «رامبو السياسية ومشاركته الأخلاقية لا يمكن إنكارها بأية حال» (*Le premier visage de Rimbaud*, Bruxelles, Palais des Académies, 1953, p. 19).

هذه اللحظة، التحرر من القواعد «الحرفية»، والخروج من الأخدود: «فلنطالب الشاعر بـ الجديد، أفكارًا وأشكالًا». ولا يتعلق الأمر بالسعي إلى التفرد بأي ثمن، لكن بالعثور على الوسائل التي تسمح بنقل الرسالة التي يأتي بها من المجهول دون المساس بها. مهمة ميثوس منها تقريبًا، و«رامبو» يشعر بذلك جيدًا! فتخليلوا رجلًا يزعم أن يجعل مجموعة من العميان تشعر بما يرى، يجعلها «تري»، هذه هي المهمة التي يضطلع به الشاعر عندما يحاول — ذلك «العامل الرهيب» — أن يُعبر عما لا يمكن التعبير عنه، أن يُسمي «الأشياء التي لا تُسمَّى»، جهد سيواصله «رامبو» لحسابه على مرحلتين: أولًا بأن يصبح «رائيًا»، ليصل إلى المجهول، ثم بـ «إيجاد لغة» لترجمة رؤاه.

فلنذكر — فحسب، في بضع كلمات — بهذا الكشف الغريب، هذا التفجر الداخلي المنهجي، فنحن نعلم — من خطاب ١٣ مايو إلى «إيزامبار» — أن «رامبو» كان يمارس، في هذه الفترة، «تعطيلًا منهجيًا لكل الحواس»، الذي ذكره «خطاب الرائي» بعد يومين:

أتفجر الآن إلى الحد الأقصى الممكن، لماذا؟ أريد أن أكون شاعرًا، وأعمل لأصبح رائيًا: لن تفهموا أبدًا، وأكاد ألا أستطيع أن أشرح لكم، فالأمر يتعلق بالوصول إلى المجهول، بتعطيل لكل الحواس...^{١٥}

ونعلم، أيضًا — بفضل النص المكتوب عام ١٨٧٣م في «خيمياء الكلمة» — أنه تدرب على ممارسة الهلوسة، ولجأ إلى «كل صوفيات الجنون»^{١٦}. وفي باريس، حيث سيذهب في نهاية سبتمبر، سيستمر — برفقة «فيرلين» — في الوجود المشوش بشكل منهجي، ومثل «بو» — الذي كان السُّكر بالنسبة له، إذا ما صدقنا «بودلير»، منهجًا في العمل — سيسعى إلى استثارة الرؤى بوسائل مصطنعة، بالأبسنت^{١٧} * والحشيش^{١٨}. وتشير قصيدة «صباح السُّكر» — وفقًا لكل احتمالية — إلى «منهج» و«سم» يفتحان

^{١٥} Œuvres, p. 252. ويشير «إيزامبار» إلى أنه سأل «رامبو»، بعد أن تلقى هذا الخطاب: «كم من الوقت تستغرق تجربتكم؟» وأنه أجابه، في خطاب آخر فُقد للأسف: «الوقت الضروري بالضبط» (Bulletin de la société des Amis de Rimbaud, n°1. Janvier 1931).

^{١٦} Œuvres, p. 223. ويضيف رامبو: «إنني أسيطر على النظام».

^{١٧} * الأبسنت: شراب مُسكر.

^{١٨} «كان ينتشي — بصورة منتظمة — بالكحول، والحشيش، والتبغ»، على ما يذكر كُتّاب سيرته الأوائل، «بورجينيون» و«هوان» (Revue d'Ardenne et d'Argonne, Janvier-Fév. 1897). انظر

الفراديس المصطنعة، والجملة الأخيرة: «ها هو زمن القتل assassins» تنطوي — كما اعتقدت «أ. ستاركي»، إضافةً إلى معناها الأدبي — على إشارة، من خلال اللعب باشتقاق الكلمة، إلى الحشاشين Haschischins.^{١٩} الصوم، والعمل الليلي، ووسائل أخرى أيضًا في التشويش، دون حساب التشويش الجنسي، أليس على الشاعر، حسب خطاب «الرائي»، أن يستنفذ «كافة أشكال الحب، والمعاناة، والجنون»؟ وسيحسن «إيتيومبل» صنعًا عندما ينسف — مع الأساطير الأخرى — تلك الأسطورة الخاصة برامبو المحصور مع «فيرلين»، ذي «الوساوس» و«القلق الشهواني»، تعذبه «أخلاقياته المسيحية» (؟)، مطالبًا الشعر بأن يجعله ينسى وجوده «الفظيع».^{٢٠} إن سلوك «رامبو» أكثر إرادية بكثير: فلنُعد قراءة الصورة الشخصية المدهشة، في «فصل في الجحيم» (هذيانات-١)، التي رسمها «رامبو» لرامبو، مثلما كان يراه «فيرلين»، «العدراء الحمقاء»؛ فإذا يتمرّد على العالم والمجتمع القائمين (وهذه القوة الفوضوية يمكن أن تجعل منه «خطرًا حقيقيًا على المجتمع»)، فإنه يبحث «عن أسرار لتغيير الحياة».^{٢١} مجوسي وشيطان، يريد أن يخلق لنفسه عالمًا منفصلًا، أن «يهرب من الواقع»، إنه هو الذي يسوق «فيرلين» إلى حياة الصلعة في إنجلترا (بدونه، كيف كان سيسافر؟ فلم يكن يملك فلسًا!)؛ ولكن أبدًا، أبدًا لن تستطيع العدراء الحمقاء المشاركة في محاولته المجنونة للخروج من الواقع، ليخلق لنفسه عالمًا منفصلًا، «رأيتُ كل الديكور الذي كان يحيط نفسه به في ذهنه: ملابس، ملاءات، أثاث، كنتُ أعيره أسلحةً وهيئةً أخرى. رأيتُ كل ما يؤثر فيه، كما كان يريد أن يخلقه لنفسه».

أيضًا «دلاهاي»، في Souvenirs familiers. Messein, 1925, p. 162، وتلميحات «رامبو» نفسه إلى L'académie d'absorphe في خطابه de Jumphe عام ١٨٧٢م (Œuvres, p. 270).

^{١٩} E. Starkie, Rimbaud, (2^e édition). London, Hamish Hamilton, 1947, p. 205.

^{٢٠} Rimbaud, N.F.R., 1936, p. 136. (وبدون تعديل في عام ١٩٥٠م). ويبدو تمامًا أن «إيتيومبل» يُرجع هنا — إلى «رامبو» — وساوس وقلق وضعف «فيرلين»، نفسه، «العدراء الحمقاء»، الذي كُتِبَ في ٢ أبريل ١٨٧٢م: «فلتحببني، واحمني، وامنحني الثقة. ولأنني شديد الضعف، فأنا بأمرّ الحاجة إلى الطيبة» (Rimbaud, Œuvres, p. 266). ويقدم لنا «أ. آدام» وجهة نظر أكثر صوابًا حول المشكلة، عندما يعارض احتياج «فيرلين» إلى الحنو (الذي يتم تفسيره بـ «طفولية الشعور») بسلوك «رامبو»: فهذا الأخير «لم يمنح نفسه، بل أعارها» (La vrai Verlaine, Droz, 1936, pp. 40 et 48).

^{٢١} هذيانات-١ (العدراء الحمقاء، عنوان فرعي: الزوجة الجهنمية). في «فصل في الجحيم» (Œuvres, p. 216).

على نحو ما تقول، لكن عليها أن تعترف: «كنتُ واثقةً أنني لن أدخل عالمه أبداً»، وفيما بعد: «مغناظلة بكآبة، كنتُ أحياناً ما أقولُ له: «إني أفهمك»، وكان يهز كتفيه»، وقد استطاع «رامبو» في شارلفيل، قبل أن يتعرف على «فيرلين» وبعيداً عنه، أن يعد نظامه في الرؤيا: لم يكن «فيرلين» — بالنسبة له — سوى مجرد أداة، سرعان ما رمى بها. فهل توصل «رامبو» فعلاً إلى المجهول؟ والرؤى التي يلمح إليها في بعض نصوص «إشراقات» و«خيمياء الكلمة»، أكانت شيئاً آخر سوى هلوسات يسيرة يستثيرها الكحول أو الحشيش؟ الإجابة على أسئلة كهذه تظل ذاتية، بنفس القدر الذي يتعلق بحالات النشوة الصوفية، وذلك ما يدفعنا إلى التساؤل عن مدى نجاحه في منحنا الشعور بعالم مجهول، أو — بالأحرى — (وربما بعد أن تخطى عن محاولة الرؤيا بالمعنى الحرفي للكلمة)، بخلق هذا العالم الجديد بفضل «سحر» التعبير و«الشعوذة الإيحائية» للشعر، ولن نستطيع أن نؤكد كثيراً على الطريقة التي يمر بها «رامبو» من الرؤيا إلى القصيدة.

(٢) من الرؤيا إلى القصيدة

مشكلة التواريخ ودلالاتها: فصل في الجحيم

آية قصائد يمكن أن تكون تلك الخاصة براء، بـ «إشراقي»؟ مثل الصوفي لدى خروجه من النشوة، على الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا تُوصَف، بالمعنى الدقيق للكلمة، أن يجعل الناس تشعر — من خلال استخدامه للكلمات اليومية — بحالات خارقة للقوانين الإنسانية، إن الكلمات تعوز الصوفيين كي يحكوا عن تجاربهم، فهم مجبرون على استخدام التقريبات والتشبيهات، مدركين أن الجوهري يظل — دائماً، رغم هذا — مستعصياً على التوصيل.^{٢٢} أليست مقامرة — إذن — أن نجعل من الشاعر رائياً، وهو الذي تعتبر مشكلة التعبير — بالنسبة له — أمراً جوهرياً؟ عندما سيقول لنا «رامبو»، وهو يتذكر محاولاته الأولى، في «فصل في الجحيم»: «كنتُ أكتب صمتاً، وليالي، وأدون ما يستعصي على التعبير»،^{٢٣} فهو لا يفعل سوى التأكيد

^{٢٢} قارن بالتقابل الذي أجراه «رولان دي رينيفيل» بين «رامبو» والصوفيين، في Rimbaud le Voyant, Denoël et steelen, 1929, p. 145.

^{٢٣} خيمياء الكلمة، فصل في الجحيم (Œuvres, p. 219). وقد يكون مفيداً أن نذكر بأن «سان جان دي لأكروا» — من أجل أن يعبر عن تجربته في الدمار الداخلي — ينتهي، بالضرورة، إلى اتخاذ الليل كصورة

على التناقض الداخلي لذلك. فكيف يمكن — عن طريق الكلمات والصور المعروفة — ترجمة المجهول؟ ذلك هو حجر الأساس لكل المتصوفة والشعراء «الرأين» جميعاً: يلخص «دانتي» هزيمتهم المشتركة عندما يعلن أنه رأى في الفردوس أشياء «لا يعرف ولا يستطيع أن يعيد قولها الفاني الذي يهبط من فوق».^{٢٤} والنجاحات الوحيدة التي يستطيع الشعراء أن يأملوا فيها هي التوصل — لا عن طريق الوصف — بل الإيحاء بالمجهول، تصبح القصيدة نوعاً من الوسيط: «عبر الشعر ومن خلال الشعر، في آن ... تستشف الروح البهاء الكامن خلف المقبرة»، حسب الصيغة التي كررها «بودلير» نقلاً عن «بو» في «ملاحظات جديدة حول إ. بو». فعبر تداعيات الأفكار والصور، وعبر الهالة الشعرية التي تحيط بالكلمات، وعبر سحر الإيقاع، بكلمة واحدة، عبر «خيمياء الكلمة»، سيدفع الشاعر القارئ إلى فتح الأبواب العاجية، ليتيح له الدخول إلى عالم مجهول، لكن الشاعر يصبح — عندئذٍ — مجوسياً في جوهره وخالقاً، فمن المستوى الصوفي، السلبي، حيث لم يكن سوى مترجم، نراه يعبر إلى المستوى الإيجابي الخالق.

ويؤكد «رامبو» بنفسه — في خطابه عن «الرأين» — على هذا المظهر، مستخدماً كلمات: «مؤلف، مبدع، شاعر»^{٢٥} والانسحاب من مستوى إلى آخر محسوس به أكثر — أيضاً — عندما يضيف، بعد أن يتكلم عن «الرؤى»، أن على الشاعر أن يجعلنا «نشعر، ونحس، ونسمع اكتشافاته».^{٢٦} وبهذا الغموض الأساسي، يعيد «رامبو» الشاعر إلى وظائفه الإبداعية، ويدرس «الرؤيا» كمنهج لاكتشاف أدبي، بقدر ما هي — أيضاً — «نمط جديد للمعرفة».^{٢٧} والشاعر هو «بروميثيوس»، «سارق النار»: لكن من أجل أن يُحيي — بهذه النار — الكائنات التي صاغها بنفسه، وعندما سيتذكر «رامبو» عام

للصمت وغياب الصور (انظر Baruzi, Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique, Alcan, 1929).

^{٢٤} Paradis, chap. 1. ويشير «دانتي» — فيما بعد — إلى «الكتابة» التي تُستخدَم — من أجل أن يفهمها البشر — الصور التي في حوزتهم، وتمنح الإله — على سبيل المثال — قدمين ويدين (eod. Loc., chap. 4).

^{٢٥} Œuvres, p. 254.

^{٢٦} Œuvres, p. 254.

^{٢٧} قارن Rolan de Renéville, Rimbaud le Voyant, Au sans Pareil, 1929, p. 57.

١٨٧٣م محاولاته الأولى، سيعامل نفسه باعتباره «سيد المشاهد الخارقة»^{٢٨} و«مكتشفًا أكثر جدارة من كل سابقه»^{٢٩}.

يتعلق الأمر — إذن، في آن — بإيجاد منهج للرؤيا ووسيلة لاستثارة الرؤى، والارتقاء إلى المجهول، ولغة لم يُسمع بها، نستطيع أن نقول إنها سحرية، والسيطرة على الكلمات المقترنة بالسيطرة على الأشياء: «نومين نومين Nomen Numen». إنها تلك المحاولة التي سيستدعيها «رامبو» في «فصل في الجحيم» تحت هذا العنوان الدال: «خيمياء الكلمة»، وسيدكرها باستهزاء باعتبارها «جنونًا» انتهى من الآن فصاعدًا، وفي هذا النص، يسرد «رامبو» — بشكل خاص — «أنواع الرومانس»،^{٣٠} * التي يبدو أنه بحث فيها — حوالي عام ١٨٧٢م — عن «صيغة» له، ولأنه أولع — مثل «نرفال» — بالأغاني الشعبية القديمة — «لازمة بلهاء وإيقاعات ساذجة»،^{٣٢} حيث موسيقى لازمتها، والنكهة القديمة والساذجة التي كثيرًا ما تبرز بالغموض، تصل إلى إنتاج تأثير الافتتان — فقد حاول، في هذه الأشعار الأخيرة (التي سُميت لفترة طويلة «إشراقات من الشعر») أن يلجأ إلى «طرق شعرية بالية»، في نفس الوقت الذي تظهر علاقات جديدة في الأصوات والصور، وتدخل لغير المنطقي، ورغم كل شيء، فقد كانت — أساسًا — «دراسة»، ومحاولةً لتثبيت «الضلالات»،^{٣٣} والسحر المصاب بالبرد قليلًا، و«التعبير الهزلي والتائه»^{٣٤} لهذه الأغنيات التي يبدو أنها أحبطته في خاتمة المطاف، وهكذا، توجه نحو النثر.

وهنا، تُطرح علامة استفهام مخيفة: فإذا ما كانت «صحاري الحب» — كقصيدة نثر، أو بالأحرى كسرود لحلمين، ويحمل مخطوطها الأصلي تاريخ «١٨٧٢م عن يقين

^{٢٨} ليل الجحيم، فصل في الجحيم (Euvres, p. 213).

^{٢٩} إشراقات، حيوات-٢ (Euvres, p. 174).

^{٣٠} *الرومانس romance: قصة شعرية أو نثرية تنتمي إلى القرون الوسطى، تقوم على الأسطورة، أو الحب الطاهر، أو المغامرات الفروسية.

^{٣١} فصل في الجحيم، خيمياء الكلمة، ص ٢٢٠.

^{٣٢} Eod. loc., p. 218.

^{٣٣} «وكانت في البداية دراسة. كنتُ أكتب صمًا، وليالي، وأسجل ما لا يمكن التعبير عنه. كنتُ أثبت

ضلالات» (Eod. loc., p. 219).

^{٣٤} Eod. loc., p. 222.

كامل»، حسبما يقول «بويان دي لا كوست»^{٣٥} — معاصرة لـ «أشعار أخيرة»^{٣٦} أو — بالأحرى — تالية مباشرة لها،^{٣٧} فإن تاريخ «إشراقات» يطرح مشكلة عسيرة على نحو آخر، ويفضي إلى الالتباس: هل كُتبت عام ١٨٧٢م وبداية عام ١٨٧٣م، خلال مرحلة «الرؤيا»؟ أم إنها كُتبت بعد «فصل في الجحيم»، عام ١٨٧٤م وفيما بعد؟ ونعلم أن تاريخ هذه النثریات قد أُرجع — لزمان طويل، طبقاً لشهادة «دلاهاي» — إلى فترة «رؤيا» رامبو، وأدى ذلك إلى أن يمثل «فصل في الجحيم» — التالي لـ «إشراقات» — وداع الكاتب الأخير للأدب، وإلى الاعتقاد بالعثور — في «خيمياء الكلمة» — على إحالات، لا إلى «قصائد الرومانس» لعام ١٨٧٢م، بل أيضاً إلى نصوص «إشراقات»، وقد أعادت أطروحة «ه. دي بويان دي لاكوست» كل شيء للمناقشة: فدراسة خط اليد في المخطوطات قادت إلى أن يؤرخها — في الحد الأقصى — بعام ١٨٧٤م، وأن يبرهن — بالتالي — على صواب «فيرلين» الذي أعلن أن «إشراقات» كتبت من عام ١٨٧٣م حتى عام ١٨٧٥م، خلال رحلات السفر بلجيكا وإنجلترا وكل المانيا.^{٣٨} ها هي النتائج: لم يعد **فصل في الجحيم** «وداعاً للأدب»، بل وداعاً فحسب لشكل معين من الأدب (الأدب الفني والمنظوم، و«غرائبية الأسلوب»)،^{٣٩}

^{٣٥} Rimbaud et le problème des Illuminations (Mercure de France, 1949, p. 148)؛ وانظر ما سيلى ص ٢١٠.

^{٣٦} القصائد التي جُمعت بعنوان «أشعار أخيرة» في طبعة «لابلياد»، وبعض منها مذكور في «خيمياء الكلمة»، يرجع تاريخها — في الواقع، بالنسبة لغالبيةتها — إلى عام ١٨٧٢م.

^{٣٧} في «الشعراء الملعونون»، يضيف «فيرلين»، بعد أن تحدث عن قصائد عام ١٨٧٢م، وذكر مقطعاً شعرياً من «أبدية»: «ناثر مدهش يخرج منه. إنه مخطوط نفتقر إلى عنوانه، وكان يضم صوفيات غريبة، ولحات سيكلوجية حادة، وقد وقع في يدي من أضعاءه...» هل يتعلق الأمر بـ «صيد روحي» الذي وصلنا منه العنوان فحسب؟ أم — كما يقترح «بويان دي لاكوست» — يتعلق بـ «صحاري الحب»؟ وهذه الفرضية الأخيرة — في الواقع — مغرية. وينبغي — في جميع الحالات — ملاحظة أن مفهوم وأسلوب «صحاري الحب» بعيدان تماماً عن مفهوم وأسلوب «إشراقات».

^{٣٨} مقدمة الطبعة الأولى من «إشراقات» La Vogue, 1886. قارن Bouillane de Lacoste, Rimbaud et le problème des Illuminations, Mercure de France, 1949, p. 173.

^{٣٩} قارن مسودات «فصل في الجحيم»: «إنني أكره الآن الاندفاعات الصوفية وغرابات الأسلوب. وأستطيع الآن أن أقول إن الفن حماقة» (Œuvres, p. 235).

ولم تعد إشراقات قصائد الرائي «الإشراقية»، بل مجرد «نقوش ملونة بسيطة، لوحات ملونة كما كان «فيرلين» يقول.^{٤٠}

ولن أقوم بتلخيص المناقشات الحامية التي أثارها أطروحة «بويان دي لاکوست».^{٤١} وإذا كان من الصعب — في الواقع — تنفيذ البراهين المستخلصة من دراسة خط اليد، التي أثبتت أن التسع والعشرين مخطوطة، لمجموعة «لوسيان-جرو»، يعود تاريخها إلى ١٨٧٤م على أكثر تقدير، فهناك — رغم هذا — عدة اعتراضات: فلا شيء يثبت أن هذه المخطوطات، المكتوبة بخط اليد، الممحوة إلى حدٍّ ما، ليست نسخاً من قصائد قديمة: ألا يمكن أن يكون «رامبو» — تحت تأثير «نوفو»^{٤٢} — قد عاد عام ١٨٧٤م إلى قصيدة النثر، وأعاد نقل القصائد المكتوبة عام ١٨٧٢م، وكتب قصائد أخرى؟ ومن ناحية أخرى، فإذا ما كان صحيحاً أن «رامبو» — في «فصل في الجحيم» — لا يأتي بذكر لواحدةٍ من هذه النثریات — بما سينحو إلى إثبات أنها لم تكن قد كُتبت بعد^{٤٣} — فهناك — مع ذلك — إشارات عدة تدفعنا إلى التفكير في موضوعاتٍ معينة، بل في تعبيرات معينة تخص «إشراقات».^{٤٤}

علينا إذن — فيما أعتقد — تأويل اكتشاف «بويان دي لاکوست» بأوسع المعاني الممكنة، والموافقة على أن بعض المقطوعات معاصرة لمحاولة «الرؤيا»، وأنها كُتبت قبل

^{٤٠} كلمة «إشراقات» — كما يشرح «فيرلين»، في مقدمة الطبعة الأولى — كلمة إنجليزية تعني «لوحات ملونة coloured plates»؛ وكان «رامبو» يريد — حسب قوله — أن يمنح مخطوطه عنواناً فرعياً هو coloured plates (أو — حسب خطاب «فيرلين» إلى «ش. دي سيفري»، في أغسطس ١٨٧٨م — painted plates).

^{٤١} قارن مقالات، Pastoureaux, Paru, n°. 53; Etienne, Temps Modernes, n°. 49; Patri, Paru, n°. 57; Decaunes, Cahiers du Sud, n°. 295; Rolland de Renève, Cahiers de la Pléiade, printemps 1950, etc. et l'opuscule de Breton, Flagrant Délit, Thésée, 1949.

^{٤٢} الذي تعرف عليه في نهاية عام ١٨٧٣م، وتواجد معه في لندن في بداية ١٨٧٤م.

^{٤٣} الشائع — عموماً — اعتبار النص المذكور ص ٢٢١: «أيها الجنرال، إذا ما تبقى مدفع قديم ... قصيدة نثر قديمة، وهو ما لا يبدو لي صائباً؛ إذ لدينا — في مسودات «فصل في الجحيم» — حالة أولية لهذا النص مشطوبة ومصححة.

^{٤٤} «صالون في أعماق بحيرة»، ص ٢٢٠، هل تلمح إلى «نلعب الورق في أعماق المستنقع» من «أمسية تاريخية» (ص ١٩٢)؛ «لقد خلقت كل الأعياد، كل الانتصارات، كل الدرامات» (ص ٢٢٨)، هل يمكن أن تُرد إلى شيء آخر غير «إشراقات»؟ كثير من الأسئلة المزعجة.

«فصل في الجحيم»، وأن هناك مقطوعات أخرى كُتبت عام ١٨٧٤م، بعد التخلي عن المحاولة السحرية والهلوسات الإرادية، وتمثل — هذه المرة — مشروعا جمالياً بأكثر من كونه ميتافيزيقياً، ومن قبل — عام ١٨٤٧م — كانت السيدة «ستاركي» ترى هذا الرأي،^{٤٥} وكان مظهر المخطوطة، ومغزى بعض المقطوعات، يؤكدان على هذه الفكرة: سبق أن قلت إن من المتفق عليه اعتبار «صباح السكر» هذياناً مستوحى من جلسة حشيش حوالي عام ١٨٧٢م بالتأكيد، وأن قصيدة «ليلية مبتذلة» تمثل — أيضاً — وضعا حلماً وهلوسياً شديد الخصوصية: والواقع أن الصفحة المزدوجة، المكتوبة فيها «ليلية مبتذلة» — في مجموعة «لوسيان-جرو» — هي الوحيدة المكتوبة على الوجه والظهر،^{٤٦} بالإضافة إلى أنها مكتوبة — كما يخبرنا «ا. آدام»^{٤٧} — بحبر باهت للغاية، والأسطر أقصر — بضعفين — مما في المقطوعات الأخرى (هذه الخصائص تفسر الملحوظة المكتوبة بالقلم الرصاص، التي حيرت «بويان دي لاکوست»، على غلاف مخطوطة «لوسيان-جرو»، والتي تعطي الانطباع بأن «ليلية مبتذلة» قد كتبها «فيرلين»، وأن الظهر قد كتبه «فينيون»^{٤٨}). وكما أكد «ا. آدام» — الذي توفر على امتياز الاطلاع على التسع وعشرين مقطوعة من ديوان «جرو» — فإن هذا «الديوان لا يشكل — على أي نحو — كلاً مترابطاً، مؤلفاً في تاريخ معين من أجل الدفع به إلى المطبعة»^{٤٩}. وبذلك، فلا شيء يتعارض مع فكرة أن تأليف «إشراقات» قد امتد على عدة سنوات، ونعلم — بالنسبة للباقي — أن «رامبو» كان يكتب قصائد نثر عام ١٨٧٢م، طالما أن «فيرلين»

^{٤٥} إنها تميز بين قصائد كُتبت خلال فترة الرؤيا وقصائد تالية، مستوحاة من «رؤية للعالم المعاصر» (Rimbaud, London, Hamish Hamilton, 1947, p. 215, et passim).

^{٤٦} إنه يحمل على ظهره «بحرية» و«حفل شتائي».

^{٤٧} L'énigme des Illuminations, Revue des Sciences humaines, Décembre 1950, p. 239

^{٤٨} قارن Rimbaud et le problème des Illuminations, p. 169. والواقع أن الخط هو خط «رامبو» بالفعل، على ما يؤكد «بويان دي لاکوست» دون تعليق آخر.

^{٤٩} L'énigme des Illuminations, Revue des Sciences humaines, Décembre 1950. وكان من الضروري — كأساس للدراسة والمناقشة — الحصول على نسخة مصورة كاملة من مخطوطات القصائد الباقية ...

سيطلب من «لوبولوتيه» — من لندن، في نوفمبر ١٨٧٢م — «أشعار وقصائد نثر» لرامبو، كان قد تركها في منزله بشارع نيكوليه.^{٥٠}

ومن ناحية أخرى، وفيما يتعلق بـ «الحدود التي يمكن التوصل إليها»، ألا يمكن أن نذهب إلى أبعد مما فعل «بويان دي لاكوست»، ونفترض أن بعض القصائد وخاصةً من بين تلك التي لا نملك مخطوطة لها (وبشكل خاص قصيدتي «إخلاص» و«ديموقراطية»، اللتين لا تمثل نبرتهما وموضوعاهما نفس الشيء)، قد كُتبت بعد عام ١٨٧٤م، وربما حتى اللحظة التي غادر فيها «رامبو» أوروبا عام ١٨٧٨م؟ ومنذ عام ١٨٩٨م، كان «ج. كان» يعتقد ذلك،^{٥١} لكن هذه الفرضية استعادها وعصدها — بحجج قوية، مؤخرًا — كل من «ا. آدام» و«د. دي جراف».^{٥٢} ويبدو لي مقنعًا تمامًا الدليل الذي قدمه «ا. آدام»، فيما يتعلق بقصيدة «ديموقراطية»، التي تبدو — حقًا — نقدًا لاذعًا استوحاه «رامبو» خلال وجوده عام ١٨٧٦م في فيلق مشاة الاستعمار الهولندي في جاوه.^{٥٣}

وعلينا أن نعترف — بالنسبة لكثير من القصائد، وبسبب صعوبة تفسيرها، وأيضًا بالنسبة للظلال العميقة التي تحيط بحياة «رامبو» اعتبارًا من عام ١٨٧٤م — أن كل تأريخ دقيق يظل افتراضيًا: فبينما ترى السيدة «ستاركي» أن قصيدة «كائن جميل»^{٥٤}

^{٥٠} قارن أيضًا *Œuvres de Rimbaud*, p. 691. ولا يتعلق الأمر بقصيدة «صيد روحي» المذكورة جانبًا. ^{٥١} «نحن نعتقد أنه إذا ما كان «فصل في الجحيم» — الذي يشكل كلاً بطريقته — تاليًا لبعض الـ «إشراقات»، فإنه قد اكتمل قبل كتابة كل الـ «إشراقات». وهذه الـ «إشراقات» (ما نملكه منها) لم تشكل كتابًا، وما كان ينبغي أن تشكل كتابًا متسلسلاً، بل ديوانًا لقصائد نثر، يمكنه أن يتنامى إلى ما لا نهاية، أو — على الأقل — بالتناسب مع الأفكار الجديدة البارة، وغير المتوقعة، التي يمكن أن تخطر على بال رامبو» (*Revue Blanche*, 15 Août 1898, p. 597).

^{٥٢} قارن بالمقالين المنشورين في *Revue des Sciences humaines*، في ديسمبر ١٩٥٠م: A. Adam, *L'énigme des Illuminations*; D. de Graaf, *Les Illuminations et la date exacte de leur composition*. وليس مؤكدًا — في الواقع — أن كل «إشراقات» قد سلّمت إلى «فيرلين» عام ١٨٧٥م. وبالمقابل، فإذا ما كان سفر «رامبو» إلى دول الشمال، عام ١٨٧٧م، قد أثبت بشكل قطعي. قارن بخطابات «دلهاوي» التي نشرها «د. جراف» في *Revue des Science humaines*. أكتوبر/ديسمبر ١٩٥١م، فربما يمكنها أن تفسر لغز «سيرسيو Circeto الثلوج العالية» الموجود في «إخلاص...»

^{٥٣} *Revue des Sciences humaines*, Décembre, 1950, pp. 222–225.

^{٥٤} E. Starkie, *Rimbaud*, London, Hamish Hamilton, 1947, p. 174.

— كقصيدة «سحرية» وخيميائية — ترجع إلى فترة «الرؤيا»، فإن «ا. آدام» يرى فيها ذكرى ترحال، ويوضح لنا أن «رامبو» إنما «يصف راقصة».^{٥٥} وعليّ أن أعود إلى مضمون «إشراقات»، والعناصر التي تتكون منها، واعتباراً من الآن، نرى أنه من المستحيل — عملياً — أن ندرس، بشكل منفصل، القصائد المرتبطة بـ «الرؤيا»، والقصائد المكتوبة فيما بعد «فصل في الجحيم»، وسأكتفي مؤقتاً برسم هذا التخطيط الموجز، والاحتمالي فحسب، لتسلسل الوقائع الرامبوية:

- من عام ١٨٧١م حتى دراما بروكسيل (١٠ يوليو ١٨٧٣م)، يكتب «رامبو» أشعاره الأخيرة، كنوع من «الرومانس»، ويقوم بعدة محاولات في اتجاه شعر أكثر حرية، أو شكل وسيط بين الشعر والنثر، «بحرية» و«حركة»،^{٥٦} يكتب — أيضاً — عدة قصائد نثر، ومخطوطاً نثرياً لم يصل إلينا — هو «صيد روحي». وتؤرخ بعام ١٨٧٢م — أيضاً — قصيدة النثر «صحاري الحب»، وفي أبريل/ مايو ١٨٧٣م، في روشي، يبدأ «رامبو» تأليف «حكايات نثرية صغيرة»، ويفكر في أن يعنونها بـ «الكتاب الوثني»، أو «الكتاب الزنجي».^{٥٧} إنها مسودة ما سيصبح «فصل في الجحيم».

^{٥٥} مقال مذكور ص ٢٣٣-٢٣٤. ولكن — بعد كل شيء — لماذا لم يذكر، بصدد البداية اللغز: «أمام جليد، كائن جميل فارغ القوام ...» قصيدة «متحف الجليد»، وهي أحد الاستكشافات التي كتبها «ت. جوتييه» خلال حصار باريس، والمنشورة في «لارتيست»، أكتوبر ١٨٧١م؟ يصف «جوتييه» فيها تمثالين هائلين من الجليد، صنعهما «فالجير» و«مولان»، في حصن ٨٥، ذات يوم توليا فيه الحراسة، ويمثل أحدهما المقاومة والآخر الجمهورية ...

^{٥٦} قصيدة «بحرية» موجودة — كما نذكر — على ظهر قصيدة «ليلية مبتذلة»، وهي قصيدة تقدم طابعاً مختلفاً عن الإشراقات الأخرى في ديوان «جرو».

^{٥٧} خطاب إلى «دلاهاي»، مايو ١٨٧٣م (Euvres, p. 271)، وقد تساءل «بيان دي لاكوست» «ما إذا لم يكن من الممكن تطابق هذه الحكايات الثلاث المكتوبة في مايو مع النثرات «الإنجيلية»: «بيت-سعيدا»، و«إلى ساماراي ...» و«هواء الجليل العليل والقاتن ...»، التي عُثِرَ عليها في ظهر مسودات «فصل في الجحيم» (قارن Découvertes de deux nouvelles ébauches de Rimbaud, Mercure de France, 1^{er} Jan. 1948, p. 18). رغم هذا، فالخط ليس — تماماً — هو نفس الخط، ونحن لا نفهم — أساساً — لماذا تحدث «رامبو» — بصدد هذه النثرات — عن «حكايات بشعة».

• في يوليو/ أغسطس ١٨٧٣م، يستأنف رامبو «فصل في الجحيم» وينهيه، حين يتنكر لماضيه، ويسخر من «الاندفاعات الصوفية» و«غرابات الأسلوب»،^{٥٨} ومحاولته «السحرية» («أنا الذي اعتبرت نفسي مجوسياً أو ملاكاً...»)^{٥٩} وفي نفس الفترة تقريباً، ولانشغاله بالمسيحية، وغالباً لأنه استلهم قراءات توراتية، يكتب ثلاث مقطوعات «إنجيلية» (كانت إحداها — «بيتاً سعيداً» — معروفة منذ فترة طويلة، وموجودة في طبعة «البليلاد»، ونُشرت الأخرى في يناير ١٩٤٨م، في «ميركور دي فرانس»).

• وفي عام ١٨٧٤م، يذهب «رامبو» إلى إنجلترا مع «جيرمان نوفو»، وهو فنان تشكيلي ومؤلف — أيضاً — لتخطيطات نثرية.^{٦٠} يستأنف محاولته في قصيدة النثر، ويعيد نسخ (وربما يعدل)^{٦١} قصائد سابقة، ويكتب قصائد جديدة، تشكل الجزء الأكبر من «إشراقات»، وفي فبراير ١٨٧٥م، نراه مشغولاً بالسعي لنشر ديوانه، ولأن ذلك لم يتحقق، فقد أخذ يكبر من ديوانه خلال سياحته عبر أوروبا، ألم يسبق لبودلير أن لاحظ — فيما يتعلق بديوانه من قصائد النثر — أن ميزة ديوان كهذا تكمن في أنه يمكن تكبيره بلا نهاية؟^{٦٢} وفي عام ١٨٧٩م فقط، بعد أن عاد «رامبو» إلى شارلفيل، ليقضي الشتاء بجوار عائلته ويشفى من التيفويد، رد على «دلاهاي»، الذي كان يحاول أن يحدثه عن الأدب: «لم أعد أفكر في ذلك».^{٦٣}

^{٥٨} مسودات فصل في الجحيم (Œuvres, p. 235).

^{٥٩} وداعاً (Œuvres, p. 229).

^{٦٠} قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٦١} الواقع أنه يمكننا الاعتقاد بأن «رامبو» ربما لم يستطع — رغم جهوده — استرداد قصائده النثرية منه، التي ظلت، عام ١٨٧٢م، في شارع نيكوليه، فأعادها من الذاكرة، ما هي هذه الـ «مقتطفات» النثرية التي طلبها «رامبو» من «فيرلين»، وكانت موضوع رسائلهما في شهر مايو ١٨٧٣م (Œuvres, pp. 272 et 274)؟ وفيما بعد، سيتحدث «فيرلين» عن «إشراقات» باعتبارها «سلسلة مقتطفات رائعة» (عام ١٨٨٤م)، في «الشعراء الملعونون».

^{٦٢} قارن، بودلير، مشروع إهداء (Œuvres, Pléiade, t. I, p. 637)؛ ويقول إن هذا النوع من الأعمال يأتي من ... de la vis et du kaléidoscope

^{٦٣} قارن 72 Delahaye, Rimbaud, L'Artiste et l'être moral, Messein, 1923, p.

وهكذا نراه: **فتطور** «رامبو» إنما ينطلق من الشعر نحو النثر، وفي اتجاه تحرر — دائماً أكبر — في الشكل، وبعد شعر البدايات الكلاسيكي، وشعر الأغنيات السلس (ربما تحت تأثير «فيرلين» في «قصائد رومانس بلا كلام»)، ثم الشعر الحر، وأخيراً النثر: أولاً نثر منتظم إلى حدٍّ ما وسلس («صحاري الحب» ونثر إنجيلي)، ثم نثر أكثر تقطعاً وأكثر كثافة في «فصل في الجحيم»، وأخيراً نثر «إشراقات، حيث يصل «رامبو» إلى السيطرة على فنه، ويخلق تقنية شعرية جديدة. وسنرى أن فكرة التطور هذه — في فن «رامبو» — نحو شكل أكثر فأكثر فردية، لكنه في نفس الوقت أكثر فأكثر إتقاناً وتركيباً، يتم التأكيد عليها بالدراسة المتوالية للنثرات الأولى ولـ «فصل في الجحيم» و«إشراقات».

النثرات الأولى

(١) صحاري الحب

يرجع تاريخ **المدخل** الذي يسبق هاتين النثريتين — بلا أدنى شك ممكن، كما يقول لنا «بويان دي لاكوست» — إلى عام ١٨٧٢م (فشكل الخط يشبه كثيراً — وبشكل خاص — خط رسالة «جامف» عام ١٨٧٢م إلى «دلاهاي»).^{٦٤} فهل ينبغي أن نستخلص من ذلك أن هاتين المقطوعتين ترجعان إلى عام ١٨٧٢م، على العكس من تصريحات «دلاهاي» الذي يقول إن قراءة «بودلير — في ربيع ١٨٧١م — قد أوحى إلى صديقه «بمحاوله قصائد نثر»، وأنه كتب — عندئذٍ — «بداية سلسلة بعنوان «صحاري الحب»؟^{٦٥} ليس هذا مؤكداً بشكل مطلق؛ إذ حسب الوصف الذي ذكره «بريشون» عن هذا المخطوط الذي يتكون من ثلاث صفحات، فـ «كل صفحة بريشة وحرر مختلف»،^{٦٦} وبالتالي يُحتمل أن يكون **المدخل** قد كُتِبَ عام ١٨٧٢م، والنثرات عام ١٨٧١م، وهو أمر ممكن تماماً: يمكن — أولاً — أن تكون ذكريات «دلاهاي» غير دقيقة،^{٦٧} حيث لا نجد علاقة ذات

^{٦٤} Rimbaud et le problème des Illuminations, p. 148.

^{٦٥} Souvenirs familiers, Rimbaud, L'Artiste et l'être moral, Messein, 1923, p. 36. يعلن «دلاهاي» أنه في منزل «بريتاني»، «كنا نقرأ الأشعار، أو بضع قصائد أولى لرامبو»، ص ١٤٦.

^{٦٦} قارن هذا الوصف بما ذكره «بويان دي لاكوست»، مرجع سابق، ص ١٤٥.

^{٦٧} كما في حالة «كوميديا العطش» و«صبر» و«حفلات الجوع»، التي يؤرخها بعام ١٨٧٣م، بينما تعود — في الواقع — إلى عام ١٨٧٢م؛ لذا فهو يعتبر هذه الأشعار تالية لـ «إشراقات»، مما يبدو متبراً

بال بين هذه النصوص السردية — عن الأحلام وتحولاتها، وتغيرات الديكور الفورية — و«سأم باريس» (أربما ذكرى لقصيدة «شُرْفَة»؟)^{٦٨} ومن ناحية أخرى، فإن الاعتراف المقنع في المدخل («لأنه لم يحب امرأة» — رغم أنه يفيض بالحوية! — كانت روحه وقلبه وكل قواه قد ترعرت في أخطاء غريبة وحزينة)، ونبرة وتعبيرات هذين السردين عن الأحلام،^{٦٩} يدفعوننا إلى الاعتقاد بأن الأمر يتعلق بنصين كُتبا بعد مجيء «رامبو» إلى باريس، خلال مرحلة «هذيانات»، التي يقول عنها في «فصل في الجحيم»: «كنت أسقط في النوم عدة أيام، وحينما أنهض كُنت أواصل أكثر الأحلام كآبة».^{٧٠}

فهل يمكن أن نتحدث عن قصائد نثر فيما يتعلق بهذين النصين؟ بـ «هذه الكتابات»، كما يقول عنها «رامبو»؟ يبدو أن التأمّلات التي يمكن ممارستها في محتوَاهما إنما تنصرف إلى نظام التحليل النفسي بأكثر من الفني: وكما سيقول «إيلوار» — فيما بعد — فإن سرد الحلم ليس بقصيدة.^{٧١} فالعتمات — هنا — كامنة في الحلم نفسه بأكثر من كونها خصائص للأسلوب، واللغة بسيطة، وأحياناً شبه عرجاء («أصبحت أمام الحواجز الزجاجية، حيث تذهب كل الأمسيات»)، والجُمْل غالباً تعجبية، ورغم هذا، فثمة بعض الغرابة — هل هي متعمدة، أم لا؟ — التي تستوقفنا وتشعرنا بكل ما يملكه فكر «رامبو» من تفرد لا يمكن تعويضه: «مضطرباً حتى الموت بخير لبن الصباح وبليل القرن الماضي»، على سبيل المثال، فهل يستمتع «رامبو» — الآن — بأن يحير القارئ و«يحتفظ بالتفسير»؟^{٧٢} ذلك محتمل، وعلى أية حال، فهو يصنع سرّاً، بدلاً من تأليف قصيدة.

للهشة (وقارن «بويان دي لاكوست»، مرجع سابق، ص ٢٠٩ و ٢١٣). والمحتمل أن «رامبو» ألف وقرأ على «دلاهاي» — اعتباراً من عام ١٨٧٢م — بضع قصائد نثر ستشكل، فيما بعد، جزءاً من «إشراقات».^{٦٨} يمكن لقصيدة «فاصل» التي تصبح «ظل الأشجار الغامض» (Œuvres, p. 163) أن تُذكر بقصيدة «شُرْفَة»: «كان الليل يزداد كثافة مثل فاصل ...»

^{٦٩} هل استحضّر «رامبو» «مدينة بلا نهاية» قبل أن يعرف باريس (قارن «مدينة وحشية، ليل بلا نهاية» في قصيدة «طفولة-٤»؟)

^{٧٠} قارن بـ «خيمياء الكلمة» (Œuvres, p. 223). كيف لا نفكر — أيضاً — أن «رامبو» — وهو يعلن، في وصف جنوناته: «لكل كائن حيوات أخرى كثيرة بدت لي كأنها دين لي ... هذه العائلة هي وجر كلاب» (نفس الصفحة) — إنما يتذكر «صحاري الحب»: «اقتربت خادمة مني: يمكنني أن أقول إنها كانت كلباً صغيراً» (ص ١٦٣)؟

^{٧١} قارن Eluard, Donner à voir, Gallimard, 1939, p. 147.

^{٧٢} قارن «خيمياء الكلمة»: «وكتت أحفظ بالتفسير».

(٢) النثریات الإنجيلية

والنصوص التي استلهمها «رامبو»، من إنجيل «سان-جان»^{٧٣} ليست — أيضًا — قصائد، بالمعنى الحرفي للكلمة، فهي — بالأحرى — أحلام يقظة شعرية وفلسفية حول نص إنجيلي: «كانت كلمة كئيبة، كلمة المرأة عند النبع: «أنتم أنبياء، تعرفون ما فعلت» — «سحب عيسى يده، وقام بحركة كبرياء، طفولية وأنثوية». ولأنها وُجدت على ظهر مسودات «فصل في الجحيم»، ولأن الكتابة هي نفسها بشكل محسوس، فعلينا أن نتقبل فكرة أنها متعاصرة تقريبًا، والأبسط أن نفكر أنه في الفترة التي كتب فيها «رامبو» — في «روشي»، عام ١٨٧٣م — المسودات الأولى لـ «فصل في الجحيم»، استخدم (توفيرًا للورق، «إنه يكلف كثيرًا»)^{٧٤} ظهر الأوراق التي كتب عليها نثرياته الإنجيلية، وهي مشروع سرعان ما تم التخلي عنه، بلا شك، للتعليق على الإنجيل الرابع، أو على «حياة المسيح»، الذي فكر «رامبو» — بالتأكيد — في الإضافة إليه، كما تثبتت كلمات «بيتًا سعيدًا»: «ها هنا قام المسيح بأول فعل خطير»^{٧٥}. هذه النثریات — وخاصة «بيتًا سعيدًا» — لها طابع مضاد للدين بشكل حاد: لقد تمرد «رامبو» على المسيحية بعنف، وتطبيب له السخرية من المعجزات.^{٧٦}

ويبدو لي غريبًا أن يتم التفكير في تصنيف «بيتًا سعيدًا» ضمن «إشراقات»: فمن ناحية — كما يلاحظ «بويان دي لاکوست» — لم «تعد الإشراقات تحمل أثرًا لأي انشغال

^{٧٣} «بيت سعيد»، Œuvres, p. 201، ونُشرت «إلى ساماراي» و«هواء الجليل العليل والفاتن»، في Mercure de France، في الأول من يناير ١٩٤٨م. وهذه النثریات الثلاث — التي لا عنوان لها — هي، بشكل واضح، مسودات، وقد تشكك «بويان دي لاکوست» — الذي اعتبر «بيت سعيدًا» إشراقة، في البداية — في هذه الفكرة مع اكتشاف نثريتين أخريين (قارن بالمحفوظة المضافة إلى فهرس أطروحته عن Rimbaud et le problème des Illuminations, p. 255).

^{٧٤} قارن برسالته إلى «دلاهاي»، Œuvres, p. 272. ونعلم إلى أي حد كانت والد «رامبو» تتشدد على ابنها فيما يتعلق بمصروف جيبه: «لم تكن تعطيني سوى عشرة «سنتيمات» كل يوم أحد، كي أدفع ثمن مقعدي في الكنيسة»، حسبما كتب «رامبو» إلى «فيرلين» (وقارن Œuvres, pp. 265 et 728). وفضلاً عن ذلك، فإن مسودات «فصل في الجحيم» مكتوبة بطريقة شديدة التراص على نحو ما لاحظ «بويان دي لاکوست» في طبعته المحققة.

^{٧٥} Œuvres, p. 201. والتشديد من عندي.

^{٧٦} قارن بالملاحظات التي أوحتها «بيت سعيدًا» إلى «إيتيومبل»، في كتابه Rimbaud, Gallimard, 1936، pp. 45-51.

ديني»^{٧٧} ويمثل **نمط** هذه النثریات الثلاث — من ناحية أخرى — سرّداً على هامش الإنجيل، أكثر من كونه قصيدة. واعتباراً من شهر أبريل ١٨٧٣م، يبدأ «رامبو» مشروعاً آخر، هو مشروع «**الكتاب الوثني**»، المؤلّف — هذه المرة — من «حكايات صغيرة» نثرية، مكتوبة بضمير المتكلم، وهي التي وصفها بأنها «شرسة»^{٧٨}. وقبل السفر إلى لندن برفقة «فيرلين» (في ٢٧ مايو) كان قد كتب ثلاث حكايات،^{٧٩} ونعلم أنه بعد مأساة بروكسيل، وقد وجد نفسه «على وشك كتابة آخر صوت نشاز»^{٨٠} سيستأنف وينهي هذا «الكتاب الوثني» (بتاريخ أبريل / أغسطس ١٨٧٣م)، الذي سيعطيه عنواناً نهائياً: **فصل في الجحيم**.

فصل في الجحيم

يمكننا أن نتساءل — عندما نفكر في الظروف التي تم فيها تأليف «**فصل في الجحيم**» — عما إذا كانت هذه الأوراق المزدوجة، التي انتزعها «رامبو» من مؤلّفه «مذكرات **ملعون**»، يمكن اعتبارها مجموعة من قصائد النثر، لها — في ذاتها — قيمة فنية، ففي كثير من الأحيان، يتم اعتبارها — في الواقع — مؤلّفاً وجدانياً، واعتراضاً مؤثراً وساخطاً، أكثر من كونه عملاً فنياً، وبهذه الصفة، فأحياناً ما تُوضَع في مكانة أعلى بكثير، وأحياناً، أقل بكثير، من «إشراقات»، ويقول روشون: «إن «فصل في الجحيم» لهو

Découverte de deux nouvelles ébauches de Rimbaud (Mercure de France, 1^{er} Janvier^{٧٧} 1948, p. 20).

^{٧٨} خطاب إلى «دلاهاي»، مايو ١٨٧٣م، *Œuvres*, p. 272.

^{٧٩} كيف كانت هذه «الحكايات» الثلاث المكتوبة؟ أوضح «بويان دي لاكوست» أن قصيدة «دم فاسد»، بموضوعها المزدوج، «الزنجي» و«الوثني»، قد تطورت بشكل كبير لتشكّل — بالتأكيد — جزءاً منه (16, p. 16) (Une Saison en Enfer, éd. Critique, Mercure de France, 1946)، لكنه أحس بالارتباك إزاء المقطوعتين الأخيرين، وإذا ما لاحظنا — رغم هذا — أن نص «دم فاسد» الذي ينقسم، اليوم، إلى ثمانين مقطوعات، قد عدل «رامبو» فيه كثيراً (كما تثبت المسودة المكتشفة مؤخراً، والمنشورة في *Mercure de France*، يناير ١٩٤٨م، حيث ترتبط معاً مقطوعتان، ستنفصلان — في النص النهائي — بفواصل طويلة)، فإننا نميل بشدة إلى الاعتقاد بأن «دم فاسد» كانت مكونة — في شكلها الأوّل — من ثلاثة نصوص، تنطلق، حسب فهمي، من جملة: «لديّ من أسلافي...»، و«وطفلاً صغيراً ما يزال...»، و«الملل لم يعد حُبّي». ويبدو لي أنه قد سبق التعبير عن هذه الفكرة.

^{٨٠} قارن «فصل في الجحيم» (*Œuvres*, p. 205).

«أكثر ما كتبه رامبو كملاً، والأكثر انتقاداً، والأكثر إثارة»، ويضيف، (طالما أن أحداً لم يتصور، عام ١٩٢٩م، أن الفصل يمكن أن يكون سابقاً على «إشراقات»): «إن براعات الأسلوب الباهرة في «إشراقات» قد نُسِيت، لقد مات الشاعر».^{٨١} وعلى العموم، فهو لم يكن معجباً تماماً — وبشكل أساسي — بالإنجاز الذي خلفه «رامبو» في الأدب ... وعلى العكس من ذلك، بالنسبة للآخرين، ممن يقبلون — فعلاً — بأسبقية فصل في الجحيم» على «إشراقات»، فإن الـ «فصل» يمثل عملاً مرحلياً، في جوهره، وفي المقام الأول، من وجهة النظر الجمالية، وإذا ما وضعنا أنفسنا في منظور التحرير التقدمي للشكل، يصبح العمل «الموقع المثالي للتحويل، حيث أحس رامبو بأنه قادر على كتابة النثر».^{٨٢} ويصرح «بريتون» بأن السرياليين — من جانبهم — لم «يكفوا أبداً عن وضع إشراقات فوق فصل في الجحيم».^{٨٣} وللوهلة الأولى، يمكننا الاعتقاد — من وجهة النظر الجمالية — أن «فصل في الجحيم»، كعمل انتقالي، كعمل نتاج أزمة وحُمى، طالما أنه نتيجة دراما بروكسيل، لا يمكنه أن يمثل لنا إلا أهميةً دُنيا.

يا له — في الواقع — من خليط غريب من تحليل واضح وصياح عنيف! والواقع أن «رامبو» — من ناحية — يسعى إلى عرض حالته كما هي (دم فاسد)، وما يعذبه (ليل الجحيم)، وما يسعى إليه (المستحيل)، وما جربه (هذيانات ١ و٢)، وما يتبقى له ليفعله الآن: فثمة نوع من الترابط، والتطور من نص إلى آخر ولدينا — هنا، في آن — سرد وتفسير، وعلينا أن نتوقع سيادة اللغة المنطقية على اللغة الشعرية. ومع ذلك، فلا ينبغي أن ننسى أن «رامبو» يحرق ما كان يعبده، ويتخلّى عن «غرائبية الأسلوب»، التي جرب تأثيرها في قصائده الرومانس، فيعلن أن «الفن حماقة»^{٨٤}، وستقدم بعض النصوص (مثل «خيمياء الكلمة») تكويناً منطقيّاً بشكل صارم، وبرهنة واضحة، وعلى نفس النحو — في «المستحيل»، حيث يبدأ «رامبو بإعلان: «إنني أوضّح نفسي»^{٨٥} سنرى

^{٨١} Jean-Arthur Rimbaud, Champion. 1929, p. 195

^{٨٢} Luc Decaunes, Rimbaud ou le Jules Verne de la poésie (Cahiers du Sud, 1949, pp. 295, 499).

^{٨٣} Flagrant Délit. thésée, 1949, p. 41

^{٨٤} مسودة «خيمياء الكلمة» (Œuvres, p. 235): «أكره الآن الاندفاعات الصوفية وغرائبية الأسلوب. الآن أستطيع أن أقول إن الفن حماقة».

^{٨٥} المستحيل (Œuvres, p. 225).

معاودة ظهور كل العُدة المنطقية للأسلوب: «ما دام ... الواقع ... ليس أن ... مع ذلك»، بل حتى الصياغات الخطابية: «رجال الكنيسة سيقولون ...»
 لكن نفس هذا النص الـ «تفسيري» مرصّع — من ناحية أخرى — بالتعجبات، والانقطاعات، وينتهي بصرخة: «آه أيتها الطهارة! أيتها الطهارة! (...) مصيبة أليمة!»
 إنها الخاصية الثانية لهذا النثر، والأكثر إدهاشاً: العنف، والصياح، بل التنافر. ودون توقف، تأتي نوبات هيجان ويأس لتعكر صفو التحليل، وتبعث الفوضى في مسيرة السرد أو التفسير. وصرخات كهذه تكاد أن تشكل قصيدة «ليل الجحيم» كلها تقريباً، إنه حقاً ملعون يتلوى — فيها — وهو يصرخ، وفي موضع آخر، هو السباب والتهكم الشرس الموجه ضد الآخرين،^{٨٦} أو ضد الذات: «أنا حيوان!»^{٨٧} ويذكرنا هذا العنف وفظاظه النبرة بالفضاضات التي نجدها في مراسلات «رامبو»، وعندما تصل الإثارة إلى ذروتها (في «دم فاسد»)، لا تعدو أن تكون صرخاتٍ غير واضحة: «نار! نار على! هنا! وإلاً استسلمت. — جبناء! إنني أقتل نفسي! ألقي بنفسي تحت حوافر الخيل! آه!» ونشعر بمجيء اللحظة التي ستعجز فيها الكلمات: «ما من كلمات بعد الآن ... لم أعد أستطيع الكلام».^{٨٨}
 هذه الجمل المتكسرة، المبتورة وغير المكتملة أحياناً،^{٨٩} هذا الأسلوب غير المتماusk، المليء بالتصدعات والحذوفات والصياغات المألوفة أو المغلوبة (C'est très certain, Ah ! Cette vie de)، إنه أمر مؤكد للغاية، وحي، ما أقول)، (mon enfance, la grande route par tous les temps, **sobre surnaturellement** ...: آه! حياة طفولتي هذه، الطريق الكبير عبر كل الأزمنة، **قنوعاً بشكل فوق الطبيعي** (...،^{٩٠} وهذه الرعونة الصوتية (J'ai tant de **temps** déjà dans leur troupe): في

^{٨٦} «أيها البائع، أنت زنجي، أيها القاضي، أنت زنجي، أيها الجنرال، أنت زنجي، أيها الإمبراطور، يا حكة قديمة، أنت زنجي ...» (دم فاسد، ص ٢٠٩).

^{٨٧} دم فاسد، ص ٢٠٨.

^{٨٨} «لم تعد ثمة كلمات» (دم فاسد، ص ٢٠٩)، «لم أعد أستطيع الكلام» (صباح، ص ٢٢٨).

^{٨٩} «آه يا صديقاتي! ... لا، لستن صديقاتي ... ما من هذيان ولا تعذيب أبداً كهذا ... يا لها من رعونة! (العذراء الحمقاء، ص ٢١٤). وانقطاع الأفكار والارتدادات مستمران: «أتعرف هنا على تربية طفولتي القذرة. ثم ماذا! ... هيا يا سنواتي العشرين، إذا ما عاش الآخرون عشرينهم ... لا! لا! أنا أتمرد الآن على الموت!»

^{٩٠} «دم فاسد»، ص ٢٠٧، «المستحيل»، ص ٢٢٣، التشديد من عندي.

حوزتي وفرة وقت في زمريهم)، (Quant au bonheur établi, domestique ou **non**), **non**, je ne peux pas...: أما عن السعادة المستقرة، البيتية أو لا ... لا، لا أستطيع)،^{٩١} فإنها تكشف، بوضوح أكبر، عن استبعاد المادة اللفظية التي ما تزال في حالة انصهار، والحمم الحارقة والمندفعة، بأكثر من كشفها عن نشر منتظم يهدف إلى إحداث تأثير شعري. «لا تكن شاعرًا في الجحيم»، ذلك ما يعلنه «رامبو».^{٩٢} فهل علينا — إذن — أن نقبل أننا أمام اعتراف مشوش، فوضوي وشديد البُعد عن كل انشغال أدبي؟

الواقع أن هذه الجُمْل المبتورة لم تُطرح — كما هي — على الورق، فهي ثمرة جهد تعبيرى، تحمل علاماته^{٩٣} المسودات المكتشفة، المشطوبة وغير المقروءة تقريبًا، ولا نستطيع إنكار أننا بإزاء عمل متقن، تم تنقيحه — (باندفاع ربما) — ليصبح أقدر على التعبير، وتمتلك «مسودات» الـ «فصل» أهمية مزدوجة: فهي الوثيقة الوحيدة — في غياب مسودات «إشراقات» — التي تسمح لنا بتكوين فكرة ما عن الطريقة التي كان «رامبو» يصوغ بها أسلوبه، وهي تثبت أن «فصل في الجحيم» ليس عملاً فوضوياً وعفو الخاطر، بل هو عمل أدبي يتجلى لنا فيه شعر لا شك أنه أكثر وحشية وأقل قصدية مما سيكون في «إشراقات»، لكنه يتمتع بجمال لا يمكن إنكاره، وناتج — رغم ذلك — عن جهد شاق. وأول إثبات هام هو ما حققه «ريفيير»: فالنص النهائي دائماً ما يتكون من كلمات أقل مما في المسودة، «لا يضيف رامبو — ولا مرة واحدة — سطراً واحداً إلى مسوداته. فحركته هي دائماً نفسها: إنه يصر، ويتقدم قدر المستطاع، انطلاقاً مما سبق أن ذكره أولاً».^{٩٤} وهو ما لا يصح — فحسب — فيما يتعلق بالمسودات المعروفة في عهد «ريفيير»،

^{٩١} «المستحيل»، ص ٢٢٣، «دم فاسد»، ص ٢١١، التشديد من عندي.

^{٩٢} Fausse conversion (brouillon de *Nuit de l'Enfer*). Œuvres, p. 231.

^{٩٣} مسودات «اعترافات مزيفة» (ليل الجحيم) و«خيمياء الكلمة»، نشرها «بريشون» في Nouvelle Revue Française، في أغسطس ١٩١٤م، وأعيد نشرها ضمن مؤلفات رامبو، ص ٢٣١، ٢٣٥، مع تصحيحات القراءة التي قام بها «بويان دي لاكوست» في طبعته المحققة لـ «فصل في الجحيم». وفي Mercure de France، يناير ١٩٤٨م، نشر «ه. ماتاراسو» و«بويان دي لاكوست» (في نفس فترة نشر مسودات مقطوعتين نثريتين «إنجليتين») مسودةً ثالثة اكتشفت حديثاً، تتضمن مقطوعتين من «دم فاسد».

^{٩٤} Rimbaud, kra, 1930, p. 209.

بل يتعلق أيضًا بـ «دم فاسد» (التي ربما كُتبت مبكرةً ببضعة أشهر)، والتي تم اكتشاف مسودة لها مؤخرًا. ها هي — على سبيل المثال — بداية المسودة، وبداية النص النهائي:

«دم فاسد» (النص النهائي)	مسودة «دم فاسد»
لا نرحل، فلنستعد الدروب من هنا، محملًا برذيلتي، الرذيلة التي نمت جذورها الأليمة في جنبي، منذ سن الرشد، التي تصعد إلى السماء، تغلبنني، ترزعزعني، وتجرنني.	نعم، إنها الرذيلة فيّ، تتوقف وتُستعاد معي، ومفتوح الصدر، رأيت قلبًا بشعًا عاجزًا. في طفولتي، أسمع جذور الآلام ملقاةً على جانبي: واليوم تنامت حتى السماء، إنها أقوى مني بكثير، إنها تغلبنني، تجرنني، وتطرحني أرضًا.

ويدهشنا بشكل خاص — هنا، وفي «خيمياء الكلمة» — أن نرى نصوصًا تستهدف تحليل حالة روحية، فننتوقع — بالتالي — أن نشهد تزايدًا دائمًا لتفاصيل جديدة (مثلما يحدث عند «بروست» مثلًا)، فإذا بها — في شكلها النهائي — تصبح أكثر إيجازًا، وأكثر اختصارًا مما كانت في حالتها الأولى، وها نحن نجد هذا الميل إلى التكتيف الإيحائي، الذي سيستفيد منه «رامبو» في «إشراقات»، فالجملة التي تختتم «خيمياء الكلمة»: «حدث هذا. أعرف اليوم أن أجيء بالجمال»،^{٩٥} أكثر إدهاشًا في إيجازها — وتشعرنا بالهاوية بين «أمس» و«اليوم» — بشكل أفضل مما في التعليقات وظلال المسودات («حدث هذا تدريجيًا. أكره الآن الاندفاعات الصوفية، إلخ».)^{٩٦} وعلى العموم، فرامبو لا ينشغل كثيرًا بأن يُفهم بشكل أفضل، عندما يذكر مزيدًا من التفاصيل، بقدر انشغاله بالإيحاء بقوة أكبر، فالعملية شعرية.

وبالإضافة إلى ذلك، كما يلاحظ «ريفير» أيضًا، «ليست هناك فحسب كلمات أقل — في النص النهائي — مما في المسودة، بل ثمة — أيضًا — هيئة جديدة لهذه الكلمات، وصرامة في تجميعها، لم تكن محسوسة حتى هذه اللحظة. ويتحكم في الجملة

^{٩٥} .Œuvres, p. 224.

^{٩٦} مسودة «خيمياء الكلمة» (Œuvres, p. 235).

— رغم قصرها — إيقاع يشدها، ويقودها مثل شيطان خفي».^{٩٧} وفي مقابل الكتلة اللفظية — التي لا تزال غير ملتحمة تمامًا، على ما تقدمها لنا المسودة، حيث نجد عدة أشكال للجُمْل، مشوشة وبلا شكل، كأنها كُتِبَتْ عفو الخاطر دفعة واحدة — فإن الجملة النهائية موقَّعة، مفعمة بالحيوية: ولنقارن نصي «دم فاسد»، المذكورين فيما سبق (وبشكل خاص النهاية المكتوبة بحيوية بالغة وبطريقة رامبوية تمامًا، في النص الثاني: «التي تصعد إلى السماء، تغلبني، تزعزعني، وتجرنني»)، أو فلنقارن — مثلما فعل «ريفير» — بين نصي «خيمياء الكلمة»:^{٩٨} ستكون نفس النتيجة، فقد أصبحت الجملة حيوية وموقَّعة، وقد اتخذت هذا الإيقاع الخاص، الذي لا هو بسياق خطابي، ولا بتعويدة رخوة، وإنما سلسلة من النغمات العنيفة، ذات النهاية المقتضبة والدامغة، إن «رامبو» يوجز فكره عن عمد، ويقطِّع جُمْلَه، ويعطي نثره طابعًا مفاجئًا، ممزقًا، ومتقطعًا، ولا يستبقي سوى الكلمات الدالة (قارن في «دم فاسد»: «آه، هذا، سأعيش الحياة الفرنسية، وسأتبع طريق الشرف»، ستصبح في النص النهائي: «ستكون الحياة الفرنسية، وطريق الشرف»)، وهو يضاعف من علامات التعجب، وبالتالي من الأزمنة القوية. وتصبح الجملة مضغوطة ولاهثة: فلنقارن بين نصي «ليل الجحيم»:

النص النهائي	المسودة
إنه الجحيم، الألم الأبدي! انظروا كيف تتصاعد النار! إنني أحترق كما ينبغي. اذهب، أيها الشيطان!	إنه الجحيم، أبدية الألم. ها كيف تتصاعد النار. فلتذهب، أيها الشيطان، اذهب يا إبليس، اذهب يا إبليس! اضرمها. إنني أحترق تمامًا، وكما ينبغي، إنه جحيم طيب (جميل وطيب).

^{٩٧} Rimbaud, kra, 1930, pp. 205-206.

^{٩٨} Rimbaud, kra, 1930, p. 206. وينبغي أن نذكر أن «ريفير» يلتزم قراءة «بريشون»، والنص الذي ذكره «بويان دي لاكوست» في طبعته المحققة لـ «فصل في الجحيم»، التي روجَّعت بعناية على الأصل (وهو النص الذي أعادت «لابلياد» نشره) هو أفضلهم بالتأكيد، لكن استخلاصات «ريفير» بشأنه لم تتغير.

غير أن بعض مقاطع المسودات تقودنا إلى ملاحظة أكثر غرابة أيضاً: فكثيراً ما يضيفي «رامبو» أهمية كبيرة على الكلمات وقوتها الإيحائية،^{٩٩} إلى حد أنه — عكس ما يمكن افتراضه — ينطلق من الكلمات، يبدأ من الكلمات إلى الفكرة، بدلاً من الذهاب من الفكرة إلى الكلمات، والكل يعرف الجملة الشهيرة في «خيمياء الكلمة» التي علق عليها «كلوديل» بحماس: «كنتُ ناضجاً للموت، وعبر طريق المخاطر، قادني ضعفي إلى تخوم العالم وإلى سميريا،^{١٠٠} * وطن الظل والدوامات». ^{١٠١} والواقع أننا نرى الفكرة — في المسودة — وهي تُؤكّد وتتنظم انطلاقاً من بعض الكلمات، أو مجموعة كلمات موحية: موت، تخوم العالم، دوامة، سميريا، طريق المخاطر، التي تجمعت — في البداية — في شكل سديمي ما يزال ناقصاً، سيقوم «رامبو» بتوحيدها ووضعها في مكانها في جملة ذات بنية،^{١٠٢} ليغير — حسب الحاجة — نظامها وقيمتها (هكذا، ستنقل كلمة «دوامة» وتعبير «طريق المخاطر» من مكانيهما، ولن يرتبطا أبداً بنفس الموضوعات). ولم يخطئ «ريفير»، (رغم أن استدلاله يستند على خطأ في القراءة).^{١٠٣} في قوله إن اختيار «رامبو» للكلمات «لا يأخذ معانيها في الاعتبار إلا جزئياً فحسب»:^{١٠٤} فلنتفق أن «رامبو» لا يستخدم الكلمات — كما في النثر — لقيمتها «النفعية» الوحيدة (وإلا فإن التصحيحات

^{٩٩} وهو أمر دال أن نراه — في «ليل الجحيم» — يضع ألفاظاً ملموسة وأكثر إيحاءً: «آه! الطفولة، العشب، المطر، البحيرة على الصخور ...» بدلاً من التعبيرات العادية إلى حد ما في المسودة: «أيا طفولتي، يا قريتي، يا حقول، يا بحيرة على الساحل الرملي».

^{١٠٠} *سميريا: عالم ليلي، سرمدي، يجاور الجحيم، في الأساطير اليونانية.

^{١٠١} Œuvres, p. 223. «لقد انتهى! إنه في الهواء! لا يستند على شيء! ولم يعد محمولاً إلا بالموسيقى، مثل بجة جميلة تطير وجناحها يمتدان في وسط فردوس!» ذلك ما يقوله «كلوديل» فيما يتعلق بهذه الجملة (Positions et propositions, Gallimard, 1928, t. I, p. 75).

^{١٠٢} ها هو نص المسودة (والكلمات التي شطبها «رامبو» موضوعة بين قوسين): «وجدت نفسي ناضجاً ل (الموت) الوفاة، ووهني يشدني حتى تخوم العالم والحياة (حيث الأعاصير)، في «سميريا» السوداء، وطن الموتى، حيث ... كبير قد اتخذ طريق المخاطر المهجور كله تقريباً (غير مقروء) (إلى) لدى ... مهولة» (Œuvres, pp. 234-5).

^{١٠٣} يُشَبَّه «الجنون الذي نسجناه» في «خيمياء الكلمة» (ص ٢٢٣) ب «الجنون الذي لا شكل له» في المسودة. لكن «رامبو» كان قد كتب «الجنون المسجون» (ص ٢٣٤).

^{١٠٤} Rimbaud, 1930, p. 193. سنرى — فعلاً — «رامبو» وهو يغير تمامًا، خلال نقله لإحدى القصائد، المعنى من نسخة إلى أخرى: البيت الأخير من «دمعة»: «وأنا الذي لم أبال بالشرب!» سيصبح،

ستدور حول نفس الفكرة، وستبحث عما يجعلها أكثر دقة)، بل لما وراء المعنى المحدد، لقيمتها الاستثنائية الوُسْعَى، وإيحائها البصري، والصوتي، والشعوري. ما الذي يمكن قوله إن لم يكن أنه لا يكف عن التفكير والكتابة كشاعر؟

فثمة حقيقة نكتشفها — إذن — بعد المقارنة بين المسودات والنصوص النهائية: إن «رامبو» يصحح مسوداته كفنّان، وإن كراهيته للأدب لا تمنعه من «صنع أدب»، وأنه — على نحو أدق — وخاصة وهو يتخلى عن «الاندفاعات الصوفية» و«التعبير الهزلي والضال» لـ «هذه النوعيات من الرومانس»^{١٠٥} (وبلا شك كذلك في قصائده النثرية الأولى ذات الطابع الأكثر صوفية وإشراقية) يبحث عن خلق شكل أدبي جديد بالنثر، قادر — في آن — على ترجمة «قفزات وعيه المفاجئة»، كما قال «بودلير»، وعلى المحافظة على كل القوة الشعرية لاندفاعاته الغنائية، ولا شك أن «فصل في الجحيم» هو — في آن — اعتراف، وتفسير، ورسالة هجاء، لكنه — في نفس الوقت — محاولة شعرية، فكيف — رغم هذا — لا ندهش من غزارة الرموز والصور؟ رمز الزنجي، ورمز الملعون، ورمز العذراء الحمقاء، ورمز ملك المجوس في «صباح» ... فالنثر يفيض بالشعر بلا توقف، حتى عندما يريد أن يكون سردياً، وينساب بالصور المفاجئة التي لا تُنسى:

في المدن، كان الطين يبدو لي فجأةً أحمر وأسود، مثل مرآة عندما يدور المصباح في الغرفة المجاورة، مثل كنز في الغابة! حظاً سعيداً، صرختُ، ورأيتُ بحرًا من اللهب والدخان في السماء، وإلى اليسار وإلى اليمين، كل الترددات مشتتة مثل مليار من الرعود.^{١٠٦}

ويقدم لنا الأسلوب تركيبات ذات كثافة مدهشة، تبشر بجرأة «إشراقات»: «لقد لعنني قوس قزح»،^{١٠٧} «ليركض الضوء ولتزمجر الصلاة»،^{١٠٨} «نشيد السماوات، مسيرة

في «خيمياء الكلمة»: «باكياً، كنت أرى الذهب، ولم أستطع الشرب» (Œuvres, pp. 125 et 219).
والطريقة مألوفة بالنسبة لشاعر.

^{١٠٥} Brouillons, p. 235. Alchimie du Verbe, pp. 220 et 222.

^{١٠٦} دم فاسد، ص ٢٠٩.

^{١٠٧} خيمياء الكلمة، ص ٢٢٤.

^{١٠٨} البرق، ص ٢٢٧.

الشعوب! ١٠٩ ولا شك أن الأمر يتعلق — هنا — بـ «نثر غنائي» أو شعري، أكثر من كونه قصائد نثر بالمعنى الدقيق، فثمة قوة اندفاع — في هذا النثر — لا تستطيع احتواءها الحدود الضيقة لقصيدة النثر، والمؤكد أن هذا العمل الصاحب أقل «كمالاً» من الـ «إشراقات»، لكنه — رغم هذا، وباعتباره عملاً أدبياً — فهو خالق لقيم.

وبعد أن استعاد وضعه في التسلسل الزمني، يمكن اعتبار «فصل في الجحيم» تصفيةً للحساب مع ماضٍ قريب، ومربك: فرامبو يريد — وهو يكتبه — لا أن يقطع نهائياً علاقته فحسب مع «فيرلين» (الذي سيهديه — من قبيل السخرية — نسخةً منه)، بل أن ينتزع نفسه من أخدود فني كان يحس أنه انزلق إليه: إنه يتخلّى عن محاولته في السحر والإشراق («اعتقدتُ أنني اكتسبتُ قدرات فوق طبيعية...»); لكنه يتخلّى — أيضاً — عما يسميه بسخرية «المجد الجميل للفنان والراوي» ١١٠. والراوي هو — ربما — هذا الرامبو الذي اقترح على نفسه أن «يروى» — في نثرياته الإنجيلية، منذ عهد قريب — حياة المسيح، والأرجح من كان يصنع للناس «حكايات كاذبة»، «سيد الخوارق» ١١١. **فالفنان** هو من لجأ إلى طرق مصطنعة، «سحر، عطور زائفة، موسيقى مفتعلة» ١١٢. غير مستجيب للاحتياجات العميقة لطبيعته: إنها «أخطاء تلك التي يُهمَس بها (إليه)» ١١٣. لقد «اقتات بالأكاذيب» ١١٤. فماذا؟ ألم يلمح «رامبو» إلى أساليب «فيرلين» الفنية، تلك السذاجة الواضحة، والهمهمة، وإيقاعات الأغاني؟ لقد كُتِبَت «أغنيات لطيفة منسية» عام ١٨٧٢م، ١١٥. ويبدو أن «أنماط الرومانس» — التي كتبها «رامبو» في نفس الفترة — شديدة التأثير بـ «قصائد رومانس بلا كلام»، التي كتبها صديقه ١١٦. وهو سبب

١٠٩ صباح، ص ٢٢٨.

١١٠ وداعاً، ص ٢٢٩.

١١١ قارن «ليل الجحيم»، ص ٢١٣.

١١٢ **ليل الجحيم**، ص ٢١٢. ويمكننا مقارنة مسودة هذا النص: «السحر، والخيمياء، والصوفيات، والعطور الزائفة، والموسيقىات الساذجة» (٢٣٢) بالتصريح: «أكره الآن الاندفاعات الصوفية وغرابات الأسلوب» الذي يختم مسودة «خيمياء الكلمة» (ص ٢٣٥).

١١٣ **ليل الجحيم**، ص ٢١٢.

١١٤ وداعاً، ص ٢٢٩.

١١٥ قارن 92 p. A. Adam, Verlain, Hatier, 1953.

١١٦ يرى «ب. جيرو» — الذي درس مؤخراً تطور أسلوب «رامبو» بمساعدة المعطيات الإحصائية — أن «نصوصاً من قبيل كوميديا العطش، وأغنية من فوق الأبراج، وفكرة طيبة في الصباح، وأنصت

إضافي لإنكارها بعد دراما بروكسيل، و«رامبو» — الذي يعتبر «الفن حماقة»،^{١١٧} حاليًا — يتخلّى عن كل «الخوارق» لصالح الحقيقة، الكلمة التي تتكرر باستمرار في «فصل في الجحيم»،^{١١٨} فهو يريد الوصول إلى «امتلاك الحقيقة في روح وجسد». ^{١١٩} فهل ينبغي أن نرى — كما يفعل «ج. جينو» — ارتباطًا وثيقًا، في ذهن «رامبو»، بين الحقيقة والشكل نثر، مثلما هو قائم بين الجمال (الكاذب) والشكل شعر؟^{١٢٠} وعلى أية حال، فلا يفتقر إلى الأهمية أن نذكر أن «بودلير» — في «ملاحظات» حول «إدجار بو»، الذي يذكره «جينو» — سبق أن أوضح أن لأعيب الإيقاع، التي لا غنى عنها لجمال القصيدة، كانت — في الحقيقة — عائقًا لا يمكن التغلب عليه:

الإيقاع ضروري لتطوير فكرة الجمال، الذي يمثل أعظم وأنبّل هدف للقصيدة، والواقع أن لأعيب الإيقاع هذه هي عائق لا يمكن التغلب عليه لهذا التطور الدقيق للأفكار والتعبيرات الذي يهدف إلى الحقيقة (...) والحقيقة لا علاقة لها بالأغنيات، فكل ما يصنع سحر ورقة الأغنية ويجعلها لا تُقاوم، ينتزع من الحقيقة سلطتها وقدرتها.^{١٢١}

ندرك — إذن — أن «رامبو»، في اللحظة التي يتحرر فيها من «الغراميات القديمة الكاذبة»،^{١٢٢} يضرب صفحًا — في ذات الوقت — عن كل الأوهام الأدبية، بما فيها مفاتن

كيف يشتكي، وأيا فصول، يا قصور، إنما تقع، من الناحية الأسلوبية، ضمن مناخ «أناشيد غنائية بلا كلمات»، ويضيف: «كما أن المجالات المشتركة — على صعيد النظم والإلهام — لا تقل عنها وضوحًا» *L'évolution statistique du style de Rimbaud, Mercure de France, 1^{er} Octobre 1954, p.* (207).

^{١١٧} قارن مسودة «خيمياء الكلمة»، ص ٢٣٥.

^{١١٨} «أمسك بالحقيقة» (ليل الجحيم)، «الحقيقة التي ربما تحيط بنا بملأكتها الباكين» (المستحيل).

^{١١٩} وداعًا، ص ٢٣٠.

^{١٢٠} *La pensée poétique de Rimbaud, Nizet, 1950, p. 290 et pp. 305-306*.

^{١٢١} Notes nouvelles sur Edgar Poe, Nouvelles Histoires extraordinaires؛ وقد أوضحت — فيما سبق (ص ١٠٩) — أن حكايات «بو» دفعت «بودلير» إلى البحث — في نثر «سأم باريس» — عن مزيد من الحرية والحقيقة.

^{١٢٢} قارن «وداعًا»، ص ٢٣٠.

النظم، سيد الخطأ والبطلان، فهل لاحظنا بأية طريقة خفية — وهو ينسخ «أغنيات» في «خيمياء الكلمة» — يقصر أو يطيل من الأبيات، التي تعرج — منذ تلك اللحظة — بشكل بائس؟

إلى الناقوس الشرس
دُباب قذر

بدلاً من «مائة ذبابة قذرة»،^{١٢٢}

مَا مِنْ يَوْمٍ تَالٍ،
حَجَرٌ مِنَ السَّاتَانِ
حماستكم
هي الواجب

تحل محل الرباعية:

ما دام منكم وحدكم
جمرات من الساتان
يفوح الواجب
دون أن نقول: أخيراً.^{١٢٤}

في نهاية عام ١٨٧٣م — إذن — تولى «رامبو»، نهائياً، عن «الأعيب الإيقاع». وبعد أن برئ من «فيرلين»، برئ أيضاً من «فيرلينته» الأدبية (التي — للغرابة — هاجمت صديقه القادم «جيرمان نوفو» بشكل أشد فتكاً).^{١٢٥} وكسيد — من الآن فصاعداً —

^{١٢٢} خيمياء الكلمة، ص ٢٢١: أغنية أعلى الأبراج، ص ١٣٢.

^{١٢٤} خيمياء الكلمة، ص ٢٢٣: أبدية، ص ١٣٣.

^{١٢٥} قارن بالأبيات التي نشرها «بليمون» في Renaissance. ٢٤ مايو ١٨٧٣م، بعنوان قليل من الموسيقى:

موسيقى عاشقة
تحت أصابع عازف جيتار،
استيقظت حزينَةً قليلاً،
مع النسمة المذعورة ...

لشكله هو، النثر، سيستطيع استئناف المحاولة القديمة — المثقلة بأوهام تتعلق بهذه «الرؤيا» التي قادته، في نهاية المطاف — إلى شاطئ الجنون، لم يعد الأمر يتعلق بالجوء إلى «أساليب شعرية قديمة»،^{١٢٦} بل بأن نكون «حديثين بشكل مطلق».^{١٢٧} وأن نمضي إلى الأمام.

وفي الفجر، مسلحين بصبر متوهج، سندخل المدن الرائعة.^{١٢٨}

(٣) الـ «إشراقات» والقطيعة

مع الأشكال الكلاسيكية

ثمة سؤال يطرح نفسه أولاً: هل محاولة «رامبو» — التي يبدو أنها بدأت، كما رأينا، عام ١٨٧٢م تقريباً — هي محاولة معزولة وخارجة عن المألوف؟ ألا نستطيع أن نعتقد — على العكس من ذلك — أنه إذا ما كان الإنجاز يجعل «رامبو» بلا نظير، فإن نيته في كتابة قصائد نثر تلحقه بالاتجاهات التي حملت الشعراء — بعد حرب ١٨٧٠م — على تجديد اللغة الشعرية الفرنسية؟ سأحدث عن هذه الاتجاهات بتفصيل أكبر في فصل تال،^{١٢٩} وعلينا الآن الإشارة إلى توجهات معينة — جلية إلى حد ما — كانت تتبدى في الوسط الأدبي الذي يغشاه «رامبو» في باريس. كانت «قصائد نثر صغيرة» لبودلير، المنشورة عام ١٨٦٩م، قد اجتذبت — بسرعة بالغة — كل الطليعة الأدبية التي أصابها الملل من أكاديمية البحر السكندري الكلاسيكي،^{١٣٠} وعندما وصل «رامبو» إلى باريس، في سبتمبر ١٨٧٢م، وجد نفسه غريباً في وسط يمتلئ بالجيشان الثقافي، ويشرع في القيام برد فعل ضد شعر الذوق السائد (قارن

و«فانتازيات» (المنظومة أيضاً) عن «الباحثين»، في عدد ٣٠ نوفمبر ١٨٧٣م.

^{١٢٦} خيمياء الكلمة، ص ٢٢٠.

^{١٢٧} يجب أن نكون حديثين بشكل مطلق» (وداعاً، ص ٢٢٩).

^{١٢٨} وداعاً، ص ٢٣٠.

^{١٢٩} قارن بما سيلي تحت عنوان «من بودلير إلى الرمزية»، وما بعد.

^{١٣٠} نتذكر أن قراءة «بودلير» — إذا ما صدقنا «دلاهاي» — قد «أوحت» إلى «رامبو»، أيضاً، «بمحاولة كتابة قصائد نثر» (قارن بما سبق ص ٢١٠).

بالمعارضات الماكرة التي جُمِعَت في «ألبوم زوتيك»، متهكمةً على «كوبيه» و«دير» و«اكس دي ريكار»^{١٣١}، وحيث كانت الرغبة في تجديد الشكل والموضوعات الشعرية في عنفوانها، وعلينا أن نلاحظ: أن كل الشعراء المحيطين برامبو كانوا يكتبون وقتئذٍ قصائد نثر: «فيرلين» و«كرو»، وصولاً إلى الرسام «فوران»، «جافروش»^{١٣٢*} صديقهم الذي لا يفارقهم. وفيما بعد، سأتناول نثر «فوران» المنشور في «رينسانس ليتيرير» و«أرتيستيك»^{١٣٣} (التي نشرت، في سبتمبر ١٨٧٢م، قصيدة «الغريبان» لرامبو)، وأولى قصائد النثر التي كتبها «فيرلين» منذ عام ١٨٧٠م: فكلاهما — «فيرلين» و«فوران» — خضعا بقوة للتأثير البودليري، وحافظا، بشكل خاص، على الشعور بالغربة الأساسية، والغموض، الخاصين ببعض مظاهر الوجود الحديث،^{١٣٤} أما «كرو»، الذي أثار التساؤل — منذ أمد بعيد، نظراً للعلاقات التي ربطت بين الرجلين، وبعض التشابهات في النبرات المثيرة للدهشة فيما بين «فانتازيا» المكتوبة نثراً في «صندوق مزخرف من الصندل» و«إشراقات» — عما إذا كان قد أثر على «رامبو»، أو — بالعكس — ما إذا كان «رامبو» هو الذي أثر على «كرو» ... فسأتناول هذه المسألة فيما بعد، بالتفصيل.^{١٣٥} ولنذكر — مؤقتاً، وببساطة — أنهما، حوالي عام ١٨٧٢م، كانا صديقين حميمين إلى حدٍّ بعيد، وأن «صندوق مزخرف من الصندل» قد نُشِرَ عام ١٨٧٣م.^{١٣٦}

^{١٣١} انظر الفصل الأول من القسم الثاني من هذا الكتاب، ملحوظة ١٠٧، وما يتعلق بها في المتن.

^{١٣٢*} جافروش — الأريب، نسبة إلى بطل «البؤساء» لهوجو.

^{١٣٣} انظر ما سيل، بالبند III في الفصل الأول من القسم الثاني.

^{١٣٤} انظر ما سيل، بالبند III في الفصل الأول من القسم الثاني. هل ثمة ذكرى ساخرة من «الهستيري» لفيرلين: «العينان الجاحظتان ببشاعة، الفم المفتوح كما من مجاعات مرعبة» (La Parodie, 2-9 Janvier 1870)، في «شقيق يدعو للثناء»، من «صعاليك»، و«الفم المتعفن، والعيانان المفزوعتان» (إشراقات، ص ١٨٢)؟

^{١٣٥} انظر ما سيل، بالبند III في الفصل الأول من القسم الثاني.

^{١٣٦} قدمت مجلة Renaissance تحليلاً لها في ٢٣ يونيو؛ وقد نُشِرَ العديد من قصائد «فانتازيات» (Le Meuble, Madrigal, La Distrayeuse) في هذه المجلة عام ١٨٧٢م.

وعلينا أن نشير — على أية حال — إلى أن المجلات الشابة^{١٣٧} في هذه الفترة — وخاصةً «لارينسانس ليرير» و«أرتيستك» لـ «بليمون واكار»، التي كان «رامبو» يعرفها جيدًا^{١٣٨} — كانت تنشر العديد من قصائد النثر، التي لم يكن من الممكن أن يجهلها، فثمة ميل شديد إلى اعتبار «رامبو» شهابًا أدبيًا، ونسيان أنه كان يقرأ الجرائد والمجلات: فلن يكون مستحيلًا — على سبيل المثال — عند فحصنا «لارتيست» عامي ١٨٧٢م و١٨٧٣م (غادر «رامبو» فرنسا في مارس ١٨٧٤م) أن نعثر على بعض «نثرات»، ستعاود موضوعاتها الظهور، مع اكتشافات معينة في التعبير — ولم لا؟ — في الـ «إشراقات»، ذكريات قصدية — إلى هذا الحد أو ذاك — لقراءات تمت في منزل «شارل كرو»، أو في مكان آخر،^{١٣٩} وكيف لا نذكر — أيضًا — أن «رينسانس» قد نشرت، عام ١٨٧٢م، سلسلة كاملة من المقالات عن «والت ويطمان» مع ترجمة (في شكل «آيات» نثرية تفصل بينها شرطة) لأجزاء من أشهر القصائد، «إلى العمال»، و«تحية إلى العالم»

^{١٣٧} ألم يدفع «فيرلين» «رامبو» إلى قراءة Revue des Lettres et des Arts التي سبق أن نشرت — عام ١٨٦٧م — نثريته «أبدًا بعد ذلك Nevermore»، وأيضًا أناشيد غنائية لأكوليزيوس برتران و«صفحات منسية Pages oubliées» لمارمييه؟

^{١٣٨} كانت العلاقات أحيانًا متوترة (قارن خطاب «جامف»، ١٨٧٢م، p. 271، Œuvres, Rimbaud)، لكن مجلة Renaissance نشرت «الغربان»، وقد أعطى «رامبو» مخطوط «حروف متحركة Voyelles» إلى «بليمون» عام ١٨٧٢م.

^{١٣٩} نستطيع الافتراض أن «رامبو» قد تذكر بضع جُمْل لـ «ت. جوتييه» عن «القمر»: «عالم جديد يتبدى فجأة (...) وعندما نتأمل الكوكب في أوجه، تنبسط النوءات» (L'Artiste, Mai 1872)؛ وهو يصف في «أمنية تاريخية»: «عالم صغير شاحب ومنبسط»، والأكثر أهمية وقيمة أيضًا (رغم أن مقارنات كهذه بعيدة عن أن تكون حاسمة، وهو ما لا بد أن ندركه تمامًا) تلك المقارنة التي نستطيع القيام بها مع نثر «ا. بيجين»، الإعصار، المنشورة في «لارتيست L'Artiste»، يناير ١٨٧٣م: «كانت السماء مثل بحر متحجر (...) تصادم الهاوية مع الهاوية (...) سيول من البروق (...) الأرض التي اندفنت تحت الحمم الملتهبة (...) والسيول والبروق تتعاقب مع المطر والريح»، حيث نسمع — بعد الإعصار — «نسمة رهيقة، مبنية، ناعمة، ترتعش سيمفونياتها عبر الفضاءات»، والإشارات المتضادة في «بريري»: «ركام الثلوج الذي يمتطر هبات من عذوبة»، «تحولات اللجج واصطدام الجليد بالكواكب»، «أيا عذوبة، يا عالم، يا موسيقى!» (Œuvres, p. 190). ويلاحظ «دي جراف» أن «رامبو» قد قرأ — في «لارتيست»، في منزل «شارل كرو» — مقاطع من «غواية القديس أنطوان»، رواية «فلوبير» التي لم تُنشر في كتاب إلا عام ١٨٧٤م، والتي منحت «إشراقات» بعض الإلهامات (انظر de Graaf, Les Illuminations et la date exacte de leur composition, Revue des Sciences humaines, Décembre 1950, p. 247).

— المكتوبة بإتقان لنيل إعجاب الشباب «الكوميوني» — وأيضًا ترجمات «مالارميه» لقصائد «بو»؟^{١٤٠}

ويمكننا الاعتقاد — أيضًا — بأن الأسلوب المتقطع، في شكل إشارات مقتضبة ومبتورة — الذي كان قد بدأ في الانتشار في مقالاتنا الـ «منوعات variétés» وفي «أشياء مرئية choses vues»، وكانت تنشره وقتئذٍ كل المجلات الشابة — كان له تأثير ما على «رامبو»، وقد سبق لهوجو أن قدم — في رواياته — أمثلة على هذا الأسلوب المتنافر، والمتقطع، و«المفكك»^{١٤١}، الذي سيذهب به آل «جونكور» إلى حد التنقيطية الفنية، والذي يتخلل الانطباعات والأحاسيس، وفيما يبدو، لم يتمكن «رامبو» من قراءة «أفكار وأحاسيس» التي نُشِرت كمقتطفات من «جورنال» للأخوين «جونكور»، ووُزِعَت منها أعداد قليلة عام ١٨٨٨م، لكنه استطاع أن يقرأ — في «روفي دي لينز إيه دي آرت» — «المنزل الذي أحبه» للأخوين.^{١٤٢} وعلى أية حال، فقد كان بوسعه الشعور — في كل مكان حوله — باللغة القديمة وهي تفرقع تحت ضغط القوى الجديدة، الانطباعية حاليًا.

وفيما يتعلق بجيرمان نوفو — الذي سيسافر معه «رامبو» إلى إنجلترا في مارس ١٨٧٤م^{١٤٣} — فيبدو أنه لم يستطع أن يمارس تأثيرًا كبيرًا على تقنية «رامبو» الأدبية،

^{١٤٠} وبالمقابل، فإنني لا أعتقد، مطلقًا، أن قصائد «جوديت جوتيه» — بنماذجها المنشورة في مجلة Renaissance (قارن بما سيلي في الفصل الأول من القسم الثاني) — قد قدمت إلى «رامبو» نموذجًا ما، كما تعتقد السيدة «ستاركي». فهذه القصائد تركز على مفهوم فني يبدو لي مختلفًا — جذريًا — عن مفهوم «رامبو».

^{١٤١} أضرب مثالًا بـ «الرجل الذي يضحك»، المنشورة عام ١٨٦٩م، التي كان «رامبو» يعرفها جيدًا (هذا الزقاق الشتائي من الغربان على جثة، هل أوحى له ببداية فكرة «الغربان»؟): «ضربات مخالب، ضربات منقار، نعيق، انتزاع المزق التي لم تعد إلا لحمًا، قرقعة المنصة، صلصلة الحديد المتهالك، صرخات هبة العاصفة، جليلة، لا مجاهدة أكثر كآبة. طيف في مواجهة شياطين. معركة شبحية».

^{١٤٢} ها هي الخاتمة: «هواء ثقيل، مُحَمَّلٌ بالراتينج والورد. تحت الشجرة قط عجوز وكلب عجوز يجلسان القرفصاء، يستجديان الشمس، يرتجفان في مكانهما. لم يعد للقط مواء. والكلب بالٍ مثل قبة قديمة.

امرأة شابة، بشفتين عريضتين مفلطحتين، حمراوين، تجلس شاحبةً وعيناها منهكتان، تنظر بلا اكتراث أمامها في ثبات» (Revue des Lettres et des Arts, 1867, n° 21).

^{١٤٣} انظر Richepin, Revue de France, 1^{er} Janvier 1927, et Delahaye, Préface des Valentines de Nouveau, Messein, 1921: وفقًا للأخير، فقد تقابلا في نهاية عام ١٨٧٣م، حول العلاقة بين

التي نراها الآن وقد تشكلت تمامًا في «فصل في الجحيم»، بل العكس هو الصحيح. وكان «د. دي جراف» أول من أكد على الهيئة «الرامبوية» لـ «علامات باريسية»، التي جُمِعت في نهاية «فالتنين».^{١٤٤} والمؤكد أن «نوفو» قد ساعد «رامبو» — في لندن — على نسخ بعض من «إشراقات»: ^{١٤٥} يبدو أنه تأثر بأسلوبها ونبرتها الخاصين، وحقق الاستفادة منها، لكنه — من ناحية أخرى — استطاع أن يوحى إلى «رامبو» ببعض الموضوعات، وبطرائق معينة في الرؤية، ومن المحتمل — تمامًا — أن «نوفو»، الذي كان رسامًا، قد أثار اهتمام صديقه بمحاولات الانطباعيين، ودفعه إلى زيارة المتاحف ومعارض الفن التشكيلي (ثمة إشارة في «إشراقات» إلى متحف «هامبتون كورت»،^{١٤٦} وإلى «صينيّات بوشيه»،^{١٤٧} وأنه قد وجهه — على نحو خاص — نحو رؤية انطباعية للواقع، رؤية متجددة ومتمحرة من المفاهيم الثقافية التي تفرض حدودًا وعلاقات منطقية على الأشياء.^{١٤٨} وسنلاحظ — على سبيل المثال — في المقطوعة الثالثة من «ملاحظات باريسية»، أصالة زاوية الرؤية في ذلك الوصف للمسرح:

«رامبو» و«نوفو»، ورحلتهم إلى إنجلترا، انظر D. de Graaf, *Rimbaud et la durée de son activité littéraire*, Amsterdam, 1948, pp. 96–103.

^{١٤٤} يجب اعتبار هذه الـ «نثریات» الأربع «أشياء مرئية» بأكثر من كونها قصائد نثر، وقد كتبها «نوفو» إما قبل سفره إلى إنجلترا بقليل أو بعده: وكان قد ساهم — حوالي ١٨٧٣ / ١٨٧٤ م — في جرائد مختلفة (قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول).

^{١٤٥} تعرف «بويان دي لاكوست» على خط «ج. نوفو» في موضعين من مخطوطة «إشراقات». قارن (Rimbaud et le problème des Illuminations, pp. 168–172).

^{١٤٦} مدن، إشراقات، ص ١٨٣.

^{١٤٧} حفل شتائي، إشراقات، ص ١٨٨. هل عرف «رامبو» — من خلال «نوفو» — «الطرائف الصينية» الشهيرة لـ «ف. بوشيه»؟ أم من خلال «لارتيست» التي كانت قد نشرت أعدادًا منها؟ وحقيقة أن «رامبو» قد زار — في لندن — متاحف الفنون التشكيلية، هي حقيقة مؤكدة، على أية حال، في مذكرات أخته «فيتالي» (قارن (Euvres, Appendice, pp. 543 et 545).

^{١٤٨} أشرت إلى مسألة علاقات «رامبو» بالانطباعية في مقال «رامبو وبروست والانطباعيون»، الذي نُشر في العدد الخاص من *Revue des Sciences humaines, Autour du Symbolisme*, 2^e trimestre 1955, pp. 257–262.

في يناير، هو «المسرح»، ثلاثة آلاف قوس (كمان) أصم، مع طنين أرواح، قرية إيليرية في أعماق المشهد، وحواف شرفات المسرح العالية، المليئة، كأنها مزينة برءوس المحكوم عليهم بالإعدام.^{١٤٩}

وسنرى — فيما بعد — أهمية المسرح، و«النظرة المسرحية» في «إشراقات».^{١٥٠} وبعد هذا، علينا أن نضيف أنه من «رامبو»، ومن «رامبو» وحده، يبدأ التاريخ، لا لرؤية شعرية جديدة فحسب، بل — أيضًا — لأسلوب نثري جديد، أصبح علامة على انعطافة في الأدب، أردت أن أذكر بأن باريس كانت تقدم إلى المراهق تيارات أفكار، واتجاهات جمالية قادرة على حفز محاولته.^{١٥١} لكن هذه المحاولة واصلها بمفرده، بإصرار، متخذًا مسيرةً يستعصي علينا فهمها، وسواء ما إذا عاد تاريخها إلى ربيع ١٨٧٤م، أو أن تأليفها امتد على مدار عدة أعوام — وهو الأرجح — فإن قصائد «إشراقات» كلها تحمل — على أية حال — نفس المسعى الجمالي، وتقنية فنية مؤكدة: لقد عثر «رامبو» على «صيغته».^{١٥٢}

«صيغة» إشراقات

(١) الشعر الفوضوي

صيغة «إشراقات» هي النثر — المنغم بلطف من قبل عدد ممن سبقوا «رامبو»، لكنه نثر شديد البعد عن «النثر الشعري» — بقدر ما هو أيضًا بعيد عن النثر النثري المقصود

^{١٤٩} G. Nouveau, *Notes parisiennes*, à la suite des *Valentines*, Messein, 1921, p. 215.

^{١٥٠} قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول.

^{١٥١} وأعتقد — في المقابل — أنه يجب اللجوء إلى الكثير من النصوص، كي نكتشف — مثل السيدة «ستارك» — حافزًا كهذا المذكور في *Michelet, Introduction à l'Histoire Universelle*، حيث يعارض «ميشليه» النثر (نثر بوسوييه، ومونت كيو، وفولتير) بالشعر، ويحتفي — في الانتقال من الشعر إلى النثر (النثر النثري) — بـ «التسوية الثقافية» (Michelet, *Œuvres*, Flammarion, t. XXXVIII; E.).

(Starkie, *Rimbaud*, Hamish Hamilton, London, 2^e éd., 1947, p. 293).

^{١٥٢} قارن بـ «أنا مدفوع لإيجاد المكان والصيغة»، *متشردان*, *Œuvres*, p. 182.

والواقعي، الذي ذرفه أكثر من معاصر، تقليدًا لبودلير وشعره «الباريسي»، ونستطيع أن نتخيل أي انطباع مدهش تثيره القراءات الأولى لهذا النثر الذي لم يكن يشبه أي نثر آخر، والذي يدهشنا — للهولة الأولى، واليوم أيضًا — بمظهره المشوش، المحير لنفس اعتادت على القواعد القديمة للعبة الأدبية.

فلنستبعد — على الفور — الفرضية التي تقول إن مظهر «إشراقات» المتنافر والمشوش إنما يرجع إلى حقيقة أن «رامبو» لم يكن يملك لا الوقت ولا الإمكانيات لتفكيحها، لينحو بها نحو حالة الإنجاز الكامل.^{١٥٣} إن الخط المُعتنى به — في المسودات التي وصلتنا — يدفعنا إلى الاعتقاد، اليوم، بأنها نُسخ، وأنها تبييضات لأعمال منتهية (ما من تشابه مع المسودات غير المقروءة تقريبًا لـ «فصل في الجحيم»)، فرامبو «يقدم ما لا شكل له»^{١٥٤} — بصورة إرادية تمامًا — كما سبق أن قال في «خطاب الرائي»، ويجعل من الفوضوية مبدأً جماليًا.

وقد قلّت فيما سبق إن هذه الفوضوية كانت جزءًا من مزاجه وطريقته كلها في الوجود،^{١٥٥} وسنرى أنها ستصل في عمله الشعري إلى حد رفض لا القوانين الفنية المقبولة بشكل عام فحسب، بل أيضًا الترابط البسيط لكل ما قد يبدو «تشكيلاً»، وذلك حقيقي أيضًا فيما يتعلق بتنظيم (بالأحرى بعدم تنظيم) الديوان، وبالبنية «المفتوحة» لكل قصيدة، التي تكشف — مع رفض إنهاؤه — نزوعًا نحو اللامحدّد، وهو نفس النزوع الذي نجده — أيضًا — في قطع الجُمْل، هنا يكمن النصف الفوضوي والهدام في

^{١٥٣} هو رأي السيدة «ستاركي» التي تعتقد أن «رامبو» — عند مراجعته «إشراقات» — قد جعلها أكثر صفاء وبساطة، وتنظيمًا (مرجع سابق، ص ٢٠٠).

^{١٥٤} إذا كان «ما يأتي به «الشاعر» من هناك له شكل، فإنه يقدم شكلًا، وإن كان بلا شكل، فإنه يقدم اللاشكل».

^{١٥٥} قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول. وفي هذا الصدد، يمكننا اعتبار الحكاية التي يرويها «دلاهاي» عرضية: عندما علما بانتصار الثورة واستتباب الكوميونة في باريس، عام ١٨٧١م، كان — هو و«رامبو» — ينطقان بـ «وحشية شيطانية» — خلال مرورهما أمام أصحاب الدكاكين — بهذه «الكلمات البشعة»: «انهزم النظام ...!» (Souvenirs Familiers à propos de Rimbaud, Verlaine) (et Germain Nouveau, Messein, 1925, p. 103). تصرفات صبيانية بلا شك، لكن هذه «الكلمات البشعة» يمكنها أن تُستخدَم كحاشية في «إشراقات».

عبقرية «رامبو»، الذي يفجر كل الأطر، بتأثير نزعة تحريرية إعجازية لتقدم إلى الأذهان آفاقاً مجهولة (النصف الآخر، الذي يأتي ليكمل ذلك، يقدم لنا الوجه الآخر من العملة بشكل ما، إنه الجانب الخالق البنّاء، الذي سنتناوله فيما بعد).

ولا يجدي التأكيد على ما هو ثوري في جماليات كهذه، فمن المتفق عليه دائماً — حتى ذلك الحين — ألا وجود لجمال بدون انسجام ودون اكتمال: فالتوزيع المنظم للأجزاء، و«إكمال» التنفيذ، كانا من الضرورات التي لم يستطع الرومانتيكيون أنفسهم التخلص منها، وأكثر الأعمال جرأةً — التي تتخذ من القبيح، والجروتيسك، والشر موضوعاً لها — قد وضعت كلاً منهم في شكل يسمو به إلى مستوى الفن، من خلال توازن التكوين ووحدة الغاية والتعبير،^{١٥٦} ويتباهى «بودلير» — عن حق — بالحرية البنائية في «سأم باريس» الذي لا نستطيع أن نقول «إنه بلا رأس ولا ذنب، ما دام كل شيء فيه — على العكس من ذلك — هو رأس وذنب في آن»،^{١٥٧} و«شرائع ثعبان» يمكن الإضافة إليها بلا نهاية: إنه مفهوم يتأكد فيه حب الأجزاء، وقد وُلدَ وتنامى مع المجلات والدفاتر التذكارية، و«مقاطعتها» الأدبية، وعلى الأقل، يمتلك «بودلير» خطأً عاماً، ويزعم أنه يكون — من هذه الأجزاء — لوحةً للإنسان الحديث وللوجود الحديث، أما لدى «رامبو»، فكما سبق أن لاحظ «فيرلين»، «لا وجود للفكرة العامة، أو هي ضئيلة جداً».^{١٥٨} ولنفهم من ذلك أن «رامبو» لا يقترح حكاية حياته وتجاربه، ولا وصف مشاهد أو مدن حقيقية، ولا يفرض — أساساً — وحدة ما على كتابه، إنه يظل في حالة تهيؤ لكل مصادر إلهاماته.

ونلاحظ أن اختيار النثر يسمح له بمزج أنواع شديدة الاختلاف (من بينها قصيدة النثر التي سنها تتردد — فيما بعد — في أغلب الأحيان): خرافات أخلاقية،^{١٥٩}

^{١٥٦} «إنه أحد الامتيازات الاستثنائية للفن أن يصبح البشع — عند التعبير عنه بشكل فني — جمالاً، والألم الموقع والموزون يملأ الروح بفرحة هادئة»، على ما يكتب «بودلير» عن «ت. جوتييه» (Œuvres), (éd. de la Pléiade, t. II, p. 475).

^{١٥٧} في خطاب إلى «هوساي» استُخدِمَ كمقدمة إلى قصائده النثرية، وتمكن «رامبو» من قراءته والتمعن فيه.

^{١٥٨} Notice، في بداية «إشراقات»، ١٨٨٦م.

^{١٥٩} حكاية، ص ١٧٠.

وصف،^{١٦٠} ذكريات،^{١٦١} اندفاعات غنائية^{١٦٢} أو نبوية:^{١٦٣} ومثل «بودلير» (الذي كان ذلك يمثل له — إلى حدٍّ ما — طريقة في حشو ديوان شديد النحافة)، يرى «رامبو» في قصيدة النثر شكلاً مفتوحاً، يقبل أنواعاً وطرائق تعبير بالغة التنوع، لكن فيما نثر «بودلير» — الصافي دائماً والموحد بشكل إرادي — يمنح مقطوعاته، على الأقل، وحدةً شكليةً، فإن «رامبو» ينطلق من الشعر الحر («بحرية» و«حركة» مقطوعتان تشكل الأولى منهما جزءاً من مخطوط «جرو Graux»، ولم تُلحَق — إذن — مصادفةً بـ «إشراقات» (إلى النثر الأكثر «نثرية»، مروراً بأنواع من المقاطع المسجوعة عن عمد («أمسيات-١»، و«رحيل»)، دون أن نتحدث عن «القصائد» التي تعتبر — على ما يشير عنوانها — «جُملاً Phrases» بسيطة.^{١٦٤} إن تباين النبرة يتجاوب — بداهةً — مع هذا التباين في الشكل، وأحياناً ما يتنبأ «رامبو» على طريقة الأنبياء ... أو مثل مندوب متجول،^{١٦٥} وأحياناً أخرى ما يسخر بوحشية خاصة به،^{١٦٦} وأحياناً ثالثة ما يُغني بلهجة منتشية وعذبة بشكل إعجازي عن «العذوبة المزدهرة للنجوم والسماء».^{١٦٧}

^{١٦٠} إنها — بشكل أو آخر — «رؤى» عن عالم خيالي، وبشكل خاص وصف لـ «المدن».

^{١٦١} متشردان، الأعمال.

^{١٦٢} صباح السكر، ضيق أليم ... إلخ.

^{١٦٣} جنينة، ص ١٩٧.

^{١٦٤} ص ١٧٧. بعد الإثبات الباهر الذي قدمه «أ. آدام» عن «القارب النشوان» Mars 1951, n° 7-8، يبدو مؤكداً أن «جُمْل» مكونة لا من قصيدة واحدة، بل من قصيدتين. وفي مخطوط «جرو»، تنتهي القصيدة الأولى في نهاية الصفحة المزدوجة رقم ٢، مع كلمات «المادح الوحيد لهذا اليأس الحقيق». ويبدأ القصيدة الثانية أعلى الصفحة المزدوجة رقم ١٢. والقصيدة الأولى وحدها هي التي يناسبها العنوان الذي يسخر من «جُمْل» الحب التقليدي، «هذا الثغاء الصبياني، وحلمه بالطهارة والعزلة لاثنين»، وللسخرية، سوف يستعيد «رامبو» نفس ألفاظ «فيرلين» الذي كان قد تحدث في «أغنية طيبة» عن «غابة سوداء»، والذي قال، في «أغنية لطيفة منسية»: «لنكن طفلين ...»

^{١٦٥} قارن Solde, p. 200.

^{١٦٦} كما في «متشردان» التي يتعرف فيها «فيرلين» — «الطبيب الشيطاني» — على نفسه (قارن Rimbaud, Œuvres, Notes, p. 692).

^{١٦٧} صوفية، ص ١٨٥.

ولا شك أننا سنفسر بشكل أفضل هذه الانقطاعات، وهذه القفزات في المستويات، إذا ما قبلنا بأن قصائد «إشراقات» قد كُتِبَتْ في مراحل وظروف شديدة الاختلاف، لكن، فلنتأمل كُلاً من هذه النصوص في ذاته، لا في علاقته بالكل: إن الانطباع الذي يخلقه الشكل «المفتوح» والفوضوي ليس أقل إبهاراً، ونستطيع الافتراض أن عمل «رامبو» لا يستند إلى تجميع نصوص متنافرة تحت عنوان مشترك (مثلما هي حالة «جُمَل» و«أمسيات» و«شباب»)^{١٦٨}. لكن ما الذي سنعتقه بالنسبة لنص من قبيل «طفولة-٣»، الذي يرى «روشون» فيه شعراً «بلا سياق»^{١٦٩}؟

في الغابة عصفور، يستوقفكم غناؤه ويجعلكم تَحْمُرُونَ خَجَلاً.

هناك ساعة حائط لا تدق.

هناك مستنقع بَعْش دواب بيضاء.

هناك كاتدرائية تهبط وبحيرة تصعد ... إلخ^{١٧٠}

والسياق الناقص — هنا — هو السياق المنطقي الذي يسمح بالحديث عن تتابع للأفكار، فكل ما يشبه التكوين الخَطِّي يثير كراهية «رامبو»: وحتى عندما نظن أنه يتخذ من مشهد حقيقي موضوعاً له، فإنه يلجأ إلى لمسات منفصلة، وهذا القَطْع يعطي الانطباع بالتنافر، ويصعب من فهم القصيدة، حتى بالنسبة للقارئ الحديث، الذي عوده خلفاء «رامبو» على تقنية التجاور هذه (التي يمكن الحديث بصدها عن تقنية «النبرة المنقسمة»، الأثرية لدى الانطباعيين).

فالعقلية المعتادة على المنطق القديم تجد صعوبة أكبر في متابعة نهج «رامبو»، وخاصةً أنه ينتقل — دون توقف — من بُعد إلى آخر، ومن مستوى إلى آخر: من المرئي إلى الموسيقي (في «جسور» و«كائن جميل»)، ومن الملموس إلى المجرد،^{١٧١} بل حتى

^{١٦٨} تسمح دراسة المخطوطات بالاعتقاد بأن «أمسيات-٣» و«شباب-٤» كانت تشكل أجزاءً مستقلة: انظر — بهذا الصدد — إشارات «ا. آدام» المفيدة (Revue des Sciences humaines, Décembre) (1950, pp. 239 et 250).

^{١٦٩} Jean-Arthur Rimbaud, sa vie, son œuvre, son influence, Champion, 1929, p. 179.

^{١٧٠} طفولة-٣، ص ١٦٩.

^{١٧١} وذلك بشكل دائم: سنرى بضعة أمثلة فيما بعد، ص ٢٣٩.

— وهو الأكثر تفرّدًا — من مستوى «الرؤيا» إلى مستوى الواقع، حيث الرؤيا مستنكرة، على نحو يجعل البناء الشعري — بطريقةٍ ما — ملغومًا من الداخل: إنها الـ «هُنْ لا يوجد» المتكررة في كل إشارة إلى «زهور شمالية» في «بربري».^{١٧٢} والطريقة التي يختم بها «رامبو» قصائده مميزة: إنه غالبًا ما يتجنب كل ما يمكن أن يبدو كخاتمة (بالمعنى المنطقي والفني)، خاتمة يمكنها أن تجعل من القصيدة كُلاً مغلقاً، يحصر موضوعاً شديد التحديد، انظروا إليه وهو يستعيد صيغة الخاتمة — المركزة والباهرة — ليفيكتور هوجو، الذي يحب إنهاء سياق كامل ببيت واحد، منفصل تمامًا:

عَجَبًا، تقول وهي تفتح الستائر، ها هُم!

بل حتى أقل من ذلك:

في صباح اليوم التالي، اتجهت «أمري» إلى المدينة.

ولدى «رامبو»، فإن جملة الختام هذه، المكثفة، غالبًا ما لا «تختتم» شيئاً، إنها — على العكس — تؤدي إلى عودة انطلاق القصيدة نحو آفاق جديدة، وتفتح دروباً إلى بقاع أخرى مختلفة عن تلك التي تأسست القصيدة عليها، كما أن الجُمْل الغامضة، التي تنهي «حكاية» غير متوقعة:

الموسيقى الباردة لا تفي برغبتنا.^{١٧٣}

أو «طفولة-١»:

أي ملل، ساعة «الجسد العزيز» و«القلب العزيز»!^{١٧٤}

والأكثر غرابة — أيضاً — هذه الجملة الختامية، السلبية ظاهرياً، التي تُدخل — واقعياً، في اللوحة — عنصراً جديداً يهدد كل التكوين السابق:

^{١٧٢} Œuvres, p. 190

^{١٧٣} Œuvres, p. 171

^{١٧٤} Œuvres, p. 168

لماذا كان يشحب مظهر النافذة
في ركن القبة؟^{١٧٥}

التي يكشف فيها «ريفيير» — عن حق — «شيئاً ما يعتدي على صلابه» اللوحة،
«صدع ينفث وينتشر».^{١٧٦}

وإذا ما كُنْتُ لا أستفيض فيما يتعلق بهذه الانقطاعات في المستوى، وهذا
التفكيك الدائم للديكور، اللذين — بفضلهما — «يعثر» العالم «على تنافره الرئيسي
القديم»، و«يهرب من التصنيفات»،^{١٧٧} فلم يعد هناك الكثير ليُقال بعد الصفحات
الفاثنة التي خصصها «ريفيير» — عام ١٩١٤م — لـ «تشوش» رامبو، ومع ذلك،:
لا بد — فيما يبدو لي — من تخطي موقف «ريفيير» الازدواجي، الذي يضع —
على طَرَفَي نقيض — «العقليات الجمالية» و«العقليات الميتافيزيقية»،^{١٧٨} فالأوائل لم
يستطيعوا أن يروا في «إشراقات» سوى «نوع من الخوارق المصطنعة»^{١٧٩} «الواقع
المشوهة رؤيته عن عمد»،^{١٨٠} في حين يرى الآخرون فيها مدخلاً إلى «هذا العالم
الغامض الذي يُراد لنا أن نعتقد أنه لم يكن إلا ابتكاراً شعرياً».^{١٨١} والواقع أن
«رامبو» يعلمنا — بحق — التغلب على هذا التعارض بين الشعر-الغاية (الفن
للفن) والشعر-الوسيلة (الذي سيعلي من شأنه السيرياليون): فالشعر والميتافيزيقا

^{١٧٥} طفولة-٤، ص ١٧٠.

^{١٧٦} Rimbaud, Kra, 1930, p. 131 (Première édition, 1914)؛ وقد حاول «إيتيومبل» إلغاء غموض
هذا التساؤل (Rimbaud, N.R.F., 1936, pp. 72-73; cf. Le Myth de Rimbaud: structure du mythe, Gallimard, 1952, p. 385)؛ وإذا ما كان «مظهر العاشق المتأوه» هذا مستنكراً منطقياً، فهو
موجود — رغم هذا — شعرياً، فقط بفعل ذكره.

^{١٧٧} Riviére, Rimbaud, p. 140. (ترجع إحالاتي إلى طبعة «Kra» عام ١٩٣٠م).

^{١٧٨} Rimbaud, Kra, 1930, p. 147.

^{١٧٩} المرجع السابق، ص ١٤٥.

^{١٨٠} المرجع السابق، ص ١٤٦.

^{١٨١} المرجع السابق، ص ٢١٣. ونعلم أن «ريفيير» قد كف — منذ عام ١٩٢٣م — عن الاندهاش من
«الطابع الصوفي» لـ «إشراقات» (قارن، Etienne, Le Mythe de Rimbaud, structure du mythe, (p. 170). وعيناً حاول «إيتيومبل» السخرية من مؤيدي «رامبو صوفي» (مرجع سابق، ص ١٦٥، ١٧١)،
لكن «شعر ميتافيزيقي» له معنى شديد الاختلاف.

— لديه — متعايشان في الجوهر، وإذا ما قبلنا فكرة أنه كتب غالبية «إشراقات» بعد أن تخلّى عن طموحاته الكبرى في «الرؤيا»، فمن المستحيل أن نعتقد أنه قد تخلّى عن كل مسعى ميتافيزيقي، ليتسلّى — فحسب — بأن يقدم لنا الفواكه الغريبة لرؤية مشوشة بشكل منهجي، «نحن لا نهرب من فكرة أن المضمون الحقيقي للعمل الفني ... هو مضمون ميتافيزيقي»، حسب ما يكتب — عن حق تمامًا — «ا. سوريو»:^{١٨٢} فبقدر ما يقودنا الشعر إلى غاية أبعد من نفسه، حيث يجعلنا نحس بوجود عالم غامض لا يستعصي على التعبير، بقدر ما يكتسب مزيدًا من القيمة الخاصة به، والروعة الوجودية، لكنه لا يستطيع، على العكس، أن يقودنا إلى ذلك إلا بوصوله إلى اكتماله كشكل: وهي حقيقة تتكشف — بتعبير «رامبو» — «في روح وجسد».^{١٨٣}

وجماليات «رامبو» — (هذه الجماليات التي تثيرها الآفاق الميتافيزيقية) — تميل إلى تخليص الروح والفن أيضًا «من التحديدات التي فرضها الواقعي»: ^{١٨٤} فحذف المقولات (الخاصة بالزمان والمكان)، ^{١٨٥} وإلغاء المبادئ الكبرى لتحقيق الهوية وعدم التناقض، والفوضى التي تهدم كل العلاقات القائمة — منذ الأزل — بين الأشياء، ينبغي — بلا شك — أن تسمح لنا، ما إن نتخطى «الواقع الخشن»، ^{١٨٦} شديد الوطأة، بهذا «الاندفاع الجنوني والالنهائي إلى البهائم الخفية»، ^{١٨٧} الذي لم يكف «رامبو» عن أن يتمناه، وبدلًا من «الصوفيات السحرية» للهلوسة، أو مفاتن «الأساليب الشعرية القديمة»، فإنه سيلتمس تحقيق التغريب الضروري من خلال مؤشرات تقنية جديدة للغاية.

^{١٨٢} La Correspondance des arts, Flammarion, 1947, p. 274.

^{١٨٣} قارن «فصل في الجحيم، وداعًا»، ص ٢٣٠.

^{١٨٤} Etienne, Rimbaud, N.R.F., 1936, p. 169؛ وفصل «الشعر أداة» يدرس — بشكل متكامل — الأدوات التي «تخلص» رامبو بها من الواقع.

^{١٨٥} تقدم لنا «مدينة-١» نموذجًا جيدًا للطريقة التي يمزج بها «رامبو» العناصر المستمدة من كل الأزمنة (رولان، ماب، ديانا وفينوس) وكل البلدان (شاليهات خشبية، آنية رومانية، نخيل، شوارع فسيحة ...) وقد وضع كل شيء على نفس المستوى (ص ١٨١).

^{١٨٦} وداعًا، ص ٢٢٩. ورغم ما قاله بعض المعلقين، فلا نرى كيف يمكن لـ «إشراقات» أن تمثل عودةً إلى هذا «الواقع الخشن» الذي يتحدث عنه «فصل في الجحيم»، ربما تحت تأثير الإقامة في «روش» (ك «فلاح!» حسبما يضيف «رامبو»).

^{١٨٧} «إشراقات، رصيد، ص ٢٠١.

وقد سبق أن ذكرت أن «إشراقات» تقترح علينا «جمالية المتقطّع»، بدلاً من الأساليب القديمة في التشكيل الأدبي، ومن المدهش — أيضًا — أن نرى كيف أن الضرورة الداخلية — المتمثلة في عدم ترك انطباع الاستقرار والثبات لدى القارئ — تقود هذا الشعر إلى أن يستبدل بجماليات البارناسيين «الثابتة»، وفكرة الجمال المستقر، السكوني إلى حدٍّ ما — («أكره الحركة التي تنقل الخطوط») — دينامية يمكننا قياسها، على سبيل المثال، بعدد أفعال الحركة: يقول لنا «رامبو» إن «الألوان الخاصة بالحياة تندفع، ترقص، وتنفلت»،^{١٨٨} وإن «نكهة الرماد ترفرف في الهواء»،^{١٨٩} وإن «توافقات صغرى تتلاقى وتنسحب»،^{١٩٠} وهو يستخدم — بصورة دائمة — أفعال «يدور» و«يحوم»،^{١٩١} فيعطينا — بذلك — انطباع التحول الدائم لأشكال في حالة تطور أبدي، فلا تتمتع الأشكال الأكثر ثباتًا بالحركة فحسب («كاتدرائية تهبط وبحيرة تصعد»)،^{١٩٢} لكن المجردات نفسها أيضًا: الموسيقي، «تحول الدوامات»،^{١٩٣} والصمت «المتلاطم بشراسة»،^{١٩٤} ونرى «انتفاض» «أساطير السماء».^{١٩٥} وفي العالم الرامبوي، كل الأشياء محكومة بالدوار وعدم الثبات ودائمًا على أهبة الانحلال، والذوبان الواحد في الآخر، والانهييار، أو الانبثاق: «انهيار التمجيد يبلغ حقول الأعالي»،^{١٩٦} «صغير موت ودوائر موسيقى صماء، تجعل الجسد المعبود يصعد، ينتفخ ويرتعد مثل شبح».^{١٩٧} وفكرة عدم الاستقرار، والتحول هذه، مدهشة — بشكل خاص — في «ليلية مبتذلة»، وهي قصيدة حُلمية (يعود تاريخها

^{١٨٨} كائن جميل، ص ١٧٣.

^{١٨٩} جُمْل، ص ١٧٧.

^{١٩٠} الجسور، ص ١٧٩.

^{١٩١} «أدار الطفل زراعته» (طوفان، ص ١٧٦)، «الملائكة تلف ملابسها الصوفية» (صوفية، ص ١٨٥)، «سيدات يحومن» (طفولة-١، ص ١٦٨) ... إلخ، ونتذكر أن «بودلير» سبق أن كتب: «الأصوات والروائح تلف في هواء الليل ...»

^{١٩٢} طفولة-٣، ص ١٦٩.

^{١٩٣} بربري، ص ١٩٠.

^{١٩٤} ضيق أليم، ص ١٨٩.

^{١٩٥} جنية، ص ١٩٦.

^{١٩٦} مدن-١، ص ١٨١.

^{١٩٧} كائن جميل، ص ١٧٣.

— كما هو محتمل — إلى فترة «النامات»^{١٩٨}، ويقول عنها «رولان دي رونفيل» إن ما من قصيدة — ربما — لدى «رامبو» «أكثر تبشيراً بالتقنية السيريالية من هذه»^{١٩٩}. فهل من الضروري التأكيد على أنه ما من شكل — أفضل من النثر — كان بمقدوره تمثيل هذا التمزق الأساسي واللاتنظيم اللذين يميزان العالم الرامبوي في بنية الجمل نفسها؟ ولأنه انطلق من الشعر الكلاسيكي والخطابي (ألقت قصيدة «شمس وجسد» — كما نعلم — على نسق «البارناسيين»)^{٢٠٠}، ينكر «رامبو» — الآن — إيقاعات أغانيه الحرة، كي يتبنى شكل النثر الأكثر تصادمية والأقل «فنية»، بدون مؤثرات بلاغية، أو نوافذ زائفة، وهو يتحاشى كل ما يمنح جملة مظهرًا خطابيًا متزنًا، ويعيد البحث — على النقيض — عن كسر التماثلات، والانقطاعات المفاجئة في التركيب:

عندئذٍ، رفعتُ الأستار واحدًا واحدًا، في الرواق، وأنا أحرك ذراعي. وعبر السهل،
حيثُ كشفتُ سرها إلى الدَّيكِ، وإلى المدينة الكبيرة، كانت تهرب بين أبراج
الأجراس والقباب^{٢٠١} ...

هي الجُمْل التي تدور باقتضاب كي تنتهي بفضاظة ببضع كلمات موجزة:
في شائبة من الصقيع إلى اليمين دارت الوجوه الشاحبة القمرية، وأوراقُ شجر،
وأثناء^{٢٠٢}.

أو — على العكس — الجُمْل التي تعاود الانطلاق، عندما نعتقد أنها بلغت ذروتها،
لحظة انتظار الأذن والذهن لـ «الخاتمة»:

^{١٩٨} قارن في «خيمياء الكلمة»: «كنتُ أسقط في النوم لعدة أيام» (ص ٢٢٣). يمكننا التفكير أيضًا في تأثير الحشيش.

^{١٩٩} Rimbaud le voyant, Denoël et steele, 1929, p. 123. ورغم هذا، فلا نستطيع اعتبار هذه القصيدة إنتاجًا لبعض من «الكتابة الآلية»، وأعتقد — على النقيض من ذلك، بالاتفاق مع «دي جراف» — أن هذا النص «ليست له أية صلة بإنتاج تخطيطي»، وأن تقنيته شديدة البراعة (قارن A. Rimbaud et la durée de son activité littéraire, Amsterdam, 1948, p. 81).

^{٢٠٠} قارن Œuvres, notes, p. 632.

^{٢٠١} فجر، ص ١٣٦. التشديد من عندنا.

^{٢٠٢} ليلية مبتذلة، ص ١٨٧.

اصطفق باب، وفي ساحة الضيعة، أدار الصبي ذراعيه، وقد فهمته دواراتُ
الريح وديوكُ أجراس في كل مكان، تحت الواابل الساطع ...^{٢٠٣}

وقد ذكر «ريفيير»، عن حق تمامًا، أنه يمكن القول — دون مبالغة شديدة — إن
إشراقات «مكتوبة بأسلوب اليوميات»: ^{٢٠٤} لدينا هنا — في الواقع — «دفتر ملاحظات»
جَوَّال، على نحو ما، فلنفكر في «يوميات» «جونكور» و«دي فيني»، و«أشياء مرئية»
لهوجو: يصل «رامبو» بحركة المعارضة للأسلوبية القديمة إلى منتهائها الشعري، حركة
تنحو إلى تفكيك الجملة، إلى فصم كل ما هو موجود لتتوحد فيها العناصر، والروابط،
وأدوات الوصل:

موكب من الجان. فعلاً: مركبات محملة بحيوانات من خشب مذهب.^{٢٠٥}
أو:

خلف الحافة اليمنى، خط المشارق والتقدم.^{٢٠٦}

فالإلغاء المتكرر للفعل، والتركيب من خلال التجاور، يؤدي بالجملة إلى ألا تكون —
في أغلب الأحيان — إلا تعدادًا خالصًا وبسيطًا: في هذا الأسلوب «المفكك»، تصبح للكلمات
قيمة في ذاتها، بطاقتها الإيحائية، في حين أنها — في تركيب الجملة القديمة — ليست
سوى أوتاد للفكر، الذي يسري من كلمة إلى أخرى:

هذا الجسر الخشبي، المقوس، آخر بساتين الخضروات هذا، هذه الأقنعة الملونة
تحت القناديل المجلودة بالليل البارد، وحورية البحر الحمقاء ذات الثوب

^{٢٠٣} بعد الطوفان، ص ١٦٧. ويذكر «ماكس ريببي» — Essai d'une rythmique des "Illuminations" — أن «الشاعر يعلق نهاية المقطع، وإذا صح
القول، فإنه يعيد توجيهها إلى الوراء، بعيدًا، بأن يغير دائمًا من موقع الذروة، وذلك بإدخال أجزاء جديدة
من الجملة في أماكن لا نتوقعها»، إنه ما يسميه جُملاً ذات «قمم مبهمة» (ص ٤٤).

^{٢٠٤} Rimbaud, Kra, 1930, p. 183.

^{٢٠٥} آثار عجالات، ص ١٨٠.

^{٢٠٦} صوفية، ص ١٨٥.

الصارخ، أسفل النهر، هذه الجماجم اللامعة في سهول الحُصص، والخوارق
الأخرى — الريف.^{٢٠٧}

هكذا تجد الجملة نفسها — على ما يكتب «إيتيومبل» — «متحررةً من ضرورات
التركيب»،^{٢٠٨} ومتحررةً — في نفس الوقت — من مقتضيات المنطق، ما دام «رامبو» لا
يكتب من أجل أن نفهم فكرًا مجردًا، بل ليقترح علينا انطباعات، ليجعلنا «نرى»، بذلك،
سيكون من العبث الإصرار على تحديد «معنى» عباراته، على الأقل حسب المنطق العادي.
بالإضافة إلى هذه «المؤشرات» المتعلقة بالانطباعات أو الرؤى، فينبغي الإشارة أيضًا
إلى الانفجارات الغنائية المفاجئة، واللحظات التي تنفجر فيها الجملة — بمعنى ما —
تحت وطأة دفقة شعورية عنيفة.

آه يا خيري! يا جمالي! أبواقٌ بغیضة أتعثر فيها أبدًا! منصات جنية! مرَحَى
للعمل الخارق والجسد الرائع، للمرة الأولى!^{٢٠٩}

في هذه الجُمْل المتقطعة — وكلها تعجبية متنافرة تقريبًا — يعتقد «ريفير» أنه
يشعر بعنف «البراءة المرعبة» لـ «رامبو»: «٢١٠» فالكلمات — كما يقول — «تقرقع وتتباعد
وتنفصل فيما بينها تحت وطأة الظلمات الساطعة». وأظن أنه يمكن تطبيق هذه الصورة
الجميلة — بدقة أكبر — على الدفقة العنيفة، الفوضوية، لفردية ظافرة:

أيا نخيل! يا ماس!- حُب، قوة!- أعلى من الأفراح والأمجاد! في جميع الحالات-
في كل مكان، شيطان، إله،- فتوةٌ هذا الكائن: أنا!^{٢١١}

إن شخصية «رامبو» — هنا — تفجر كل الأطر، وتخرق كل الحدود، «رامبو»
الذي أصبح — بقوة التعبير — «المجوسي أو الملاك» الذي كان «فيرلين» يقول عنه:

^{٢٠٧} متروبوليتان، ص ١٨٩. تصحيح «سهول البازلاء» بدلًا من «شتلات» قام به «بويان دي لاکوست»
في طبعته المحققة من «إشراقات» عام ١٩٤٩م.

^{٢٠٨} Rimbaud, N.R.F., 1936, p. 221

^{٢٠٩} صباح السكر، ص ١٧٦.

^{٢١٠} Rimbaud, p. 75

^{٢١١} ضيق أليم، ص ١٨٩. وقد لاحظنا — في جُمْلَة «صباح السكر» المذكورة من قبل — التأكيد على ضمير
الملكية: «خيري، جمالي».

آه سأكون هذا الذي سيكون الرب! ٢١٢

وذلك ما يقودنا إلى التأكيد على وجود ما هو متعجرف، وقصدي، وإيكاري في هذا التحدي الذي طرحه «رامبو» على الواقع، في هذا «التدمير الكلي» للمادة ولل فكر الذي تقوم به «إشراقات». ثمة هوة بين توجه «رامبو» وتوجه الصوفي الذي يدون رؤاه (بتواضع)، أو توجه العرفانين القدامى الذين **تلهمهم** الآلهة: فكم يبدو سلبياً توجه هؤلاء في مقابل الحيوية الخارقة الإرادية لذلك الذي عزم — منذ أن أصبح عمره خمسة عشر عاماً — على أن يكون «مؤلفاً، وخالقاً، وشاعراً». ٢١٣

علينا إذن أن نمح كلمة «فوضوية» — هنا — كل معناها الضمني، على نحو ما سيفعل كُتّاب الجيل الثاني من الرمزيين: ٢١٤ لا رفض النظام القائم فحسب، بل أيضاً المطالبة بالفرد في مواجهة حالة من أشياء لا تحترم استقلاله الذاتي، وبذل الجهد — بالتالي — لاستعادة الفرد لحقوقه، سواء في المجال الاجتماعي أو المجال الأدبي. الفوضوية الهدامة ليست — إذن — إلا مرحلة أولى في إعادة تنظيم الكون (وهو ما يعني — بنفس القدر — الكون الشعري، أيضاً)، ففوضاها ليست إلا ضرورة انتقالية، سابقة على إقامة نظام جديد، وينبغي أن نضيف أنه في مادة الأدب (وقد قلّ ذلك في مقدمتي) تستعصي الفوضوية الخالصة واللاشكل المطلق على التصور، طالما أن الفعل الأدبي يكمن في «منح شكل» إلى شيء ما، بلا وجود سابق على التعبير عنه، ولننتبه إلى أن «رامبو» — بإثارته الفوضى في الكون، وتفكيك القصيدة والجملة نفسها — إنما يقوم بفعل هدام بالتأكيد إزاء الشعر القديم، لكنه — خلال ذلك — يقيم أسس شعر (وشعرية) جديدة، فثمة **خلق في نفس وقت الهدم**.

وقد سبق أن قلّ إن «رامبو» كان ينزلق — منذ عام ١٨٧١م — من المستوى السلبي لـ **الرؤيا** إلى المستوى الإيجابي لـ **الخلق الشعري**، ٢١٥ ويبدو أنه قد تخطى —

٢١٢ في Crimen Amoris، المستلهم من «رامبو»، كما نعلم.

٢١٣ **خطاب الرائي**، ص ٢٥٤. وقد كتب «روشون» عدة صفحات — صائبة تماماً — عن المسافة التي تفصل — أيضاً — سلوك رامبو «الإيجابي» عن سلوك السرياليين «السليبي» بشكل منهجي (J.-A. Rimbaud, sa vie, son œuvre, son influence, Champion, 1929, pp. 248-251).

٢١٤ قارن بما سيلي، القسم الثاني، الفصل الرابع، تحت عنوان «الفوضوية الاجتماعية والأدب».

٢١٥ قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول.

أكثر فأكثر، بعد عام ١٨٧٣م — عن استثارة الرؤى بشكل مصطنع، وعن «الهروب من الواقع»^{٢١٦} وأنه — على العكس — أراد التأثير على الواقع المتاح كمادة شعرية ولا أعتقد — على النقيض من «أ. آدم» — أن قصيدة «شباب-٤» ترسم برنامجاً لـ «الرؤيا» مثقفاً بشكل منهجي،^{٢١٧} فرامبو — بالأحرى — يقاوم، في هذه القصيدة، الإغواءات السهلة لـ «الرؤى» التي حاولت مراودته (مثل موكب الحيوانات الخرافية الذي ظهر أمام ناسك «فلوير»)، وبث «الكبرياء» و«الهلع» فيه، ويؤكد فيها على قراره بـ «الشروع في العمل»، واستخدام «كافة الإمكانيات التناغمية والمعمارية» للقيام بعمل إبداعي انطلاقاً من عناصر الكون الواقعي:

لن تكون ذاكرتك وحواسك إلاّ غذاءً لاندفاعتك الخلاقة.^{٢١٨}

وهذا المسعى الخلاق، الوجه الآخر من العملة الفوضوية الرامبوية، هذه الإرادة في بناء عالم جديد على أنقاض الظواهر القديمة، يعلن عنه — بوضوح — في «شباب-٤»:

أما العالم، فما الذي سيصبح عليه، عندما سترحل؟ على أية حال، لا شيء من المظاهر الحالية.

إنه البعد الثاني من «إشراقات» — العالم «المعاد خلقه» — الذي سندرسه الآن.

^{٢١٦} قارن ب هذيانات-١ (الغذراء الحمقاء) في «فصل في الجحيم»، ص ٢١٥.

^{٢١٧} A. Adam, L'énigme des Illuminations (Revue des Sciences humaines, Déc, 1950, p. 240).

^{٢١٨} ها هو نص «شباب-٤» كاملاً (Œuvres, p. 200): «ما تزال في إغواء أنطوان. لعبة الإخلاص انقطعت، ورجفات الكبرياء الصبياني، والوهن والهلع. لكنك ستشرع في هذا العمل: جميع الإمكانيات التناغمية والمعمارية ستتأثر حول مقعدك. كائنات كاملة غير متوقعة ستتهب نفسها لتجاربك، وحولك سينساب حالمًا فضول الحشود القديمة والترف المتبطل. وذاكرتك وحواسك لن تكون إلاّ غذاءً لاندفاعاتك الخلاقة، أما العالم، فماذا سيصبح عندما تكون قد رحلت؟ لا شيء، بأية حال، من المظاهر الحالية». والإشارة إلى إغواء القديس أنطوان تدفعنا إلى التفكير في أن هذا النص قد كُتِبَ بعد مارس ١٨٧٤م: فقد ظهرت رواية «فلوير» في المكتبات — فعلاً — في أبريل ١٨٧٤م. والواقع أن «رامبو» ربما قرأ مقتطفات منها في «لارتيست» عند «شارل كرو» — منذ عام ١٨٧١م — إذا ما افترضنا أن الفضول قد تملكه لتصفح أعداد قديمة تعود إلى عامي ١٨٥٦-١٨٥٧م.

(٢) العالم المعاد خلقه

لا يتعلق الأمر — هنا — بالقيام باستدراك ما لصالح قصيدة أو أخرى، حيث يعثر النقاد — ليس بلا عزاء — على وحدة ما في البنية، وترباط ما في الفكر،^{٢١٩} بل حتى على طرق تنبع من أسلوبية مختبرة: هذا ما يتحقق في قصيدة «رحيل»،^{٢٢٠} حيث يعجب «م-فونتين» بـ «أية مهارة» يلعب «رامبو» بتكرار الكلمات («ضوضاءات» و«رؤى»)، ويبدأ كلاً من فقراته الثلاث بنفس التركيب الإعرابي، ونفس المفعول الذي ينتهي بـ u.^{٢٢١} ملاحظات كهذه لا تفتقر إلى التبدير، خاصةً إذا ما وافقنا على أن «إشراقات» قد ألفت على فترات متباعدة في الوقت إلى حد ما، بما يمكن لها أن تعكس مفاهيم جمالية شديدة الاختلاف، لكن علينا أن نضيف — على الفور — أن القصائد المعنية، مهما كانت إغراءاتها بالنسبة للدفاعين عن الجماليات «الامتثالية»^{٢٢٢} — ليست «منطقية» بدرجة كافية، ولا «فنية» بما يكفي لأن تخرج على مجمل الديوان؛ إذ تتوفر على نقاط مشتركة مع الـ «إشراقات» الأخرى، بأكثر مما مع الشعر الأكاديمي: فعلى العكس من ذلك، سيتفكك الديوان إذا ما تخلى — في بعض مقاطعه — عن المفهوم الشعري الذي

^{٢١٩} قصيدة فجر «تملك وحدة بديهية»، وفي صوفية «فإن النظام محسوس به» (Ruchon, J. A. Rimbaud, Champion, 1929, p. 180). وفي «حكاية» و«ملكية» و«رحيل» و«فجر» و«متشردان»، «تظل الفكرة شبه متماسكة» (Bouillane de Lacoste, Rimbaud et le problème des Illuminations, Mercure de France, 1949, p. 243).
^{٢٢٠} ولأن النص قصير، فإنني أعيده هنا بكامله:

رأيت ما يكفي. قوبلت الرؤية على كل النغمات.
نلت ما يكفي. ضوضاءات المدن، في المساء، وفي الشمس، ودائمًا.
عرفت ما يكفي. مواقف الحياة. — يا للضوضاءات والرؤى!
رحيل في العاطفة والصخب الجديدين.

وتبدو هذه القصيدة كأنها قد كُتبت لحظة الرحيل مع «جيرمان نوفو».
^{٢٢١} G. Génie de Rimbaud. Delagrave, 1934, p. 60. يقول «م. فونتين»: «أي كاتب أنيق العبارة ذلك الذي لن يعتبر نفسه سعيدًا بشيء ثمين كهذا؟» وقد سبق أن رأينا كل هذه الأساليب شائعة للغاية لدى شعراء النثر، ومن بينهم «بودلير» (قارن «نصف كرة في خصلة شعر».)
^{٢٢٢} هذه النثریات — وفقًا لـ «بويان دي لاکوست» — هي «الأكثر إثارة للإعجاب بشكل عام»، وليست النثریات الأخرى سوى «شعوذة لفظية خالصة» (op. cit., p. 243).

صدر عنه. فالتركيز، والصياغات المقتضبة في قصيدة «رحيل»، وتوقفها المفاجئ على كلمتين أحاديّتي المقطع، كل هذا يحمل علامة «رامبو» الخاصة، وأي صاحب أسلوب سيجرؤ على أن يكتب «نال ما يكفي Assez eu»، وأن يربط بين «العاطفة والصخب الجديدين»؟

هناك — حقًا — نمط في الرؤية والتعبير خاص برامبو، وبعبارة أخرى، عالم شعري يُبنى عبر ومن خلال — (كي نتكلم على طريقة «بودلير»)^{٢٢٣} — فوضى أشعاره، والعالم الرامبوي — الذي يفرض علينا وجوده على هذا النحو — لا يمكن، بطبيعة الحال، رغم هذا، وصفه بطريقة سلبية خالصة، إنه ليس عالماً العادي فحسب، المفكك إلى عناصره المشوشة، إنه يحمل — حقًا — علامة عبقرية خالقه.

ما يدهشنا — بدايةً — في «عالم» رامبو هو فائض الحياة، والثراء، والحيوية المذهلة، وإذا ما قارنا «إبداعاته» للمشاهد الطبيعية — على سبيل المثال — بإبداعات كُتّاب سابقين («بودلير» في «الحلم الباريسي»، و«بو» في «أملاك» أرنهايم)، لرأينا أنه بدلاً من الاستمتاع بحلم بجمال منتظم ثابت، و«تماثلية غامضة واحتفالية»، حيث لا يمكن أن نلمح «حصاةً واحدةً تائهة»^{٢٢٤}، وحيث يصل «بودلير» إلى حد نفي «النبات غير المنتظم»^{٢٢٥}، فإن «رامبو» الفياض بالحيوية، ينادي جميع أشكال الوجود، لا ينفي شيئاً، ولا يختار شيئاً، إنه لا يبني بالإلغاء، بل بالترحيب بأكبر قدر من العناصر الممكنة، فيدعم هذه المؤثرات بـ «نكهة ضارية»^{٢٢٦} — (في قصيدة «مدن» مثلاً)^{٢٢٧} — بكل الأزمنة وكل البلاد.

السمة الأولى للعالم الرامبوي — إذن — هي رحابته الرائعة (وهي نتيجة طبيعية لفوضويته): متحررةً من الزمان والمكان، ومن كل ما يحدد، يمكن للروح الشعرية أن تنطلق عبر أثير بلا تخوم، وتحتضن الكواكب في امتدادها وفي تطورها، أن تلتقط الجمال في أشكاله الأكثر مفاجأة، والأكثر عنفاً:

^{٢٢٣} «عبر الشعر ومن خلال الشعر، في آن، عبر الموسيقى ومن خلالها، تستشف الروح الروائع الكامنة وراء القبر» (Notes Nouvelles sur Edgar Poe).

^{٢٢٤} Poe, Le Domaine d'Arnheim (Nouvelle Histoires extraordinaire, trad. Baudelaire).

^{٢٢٥} Rêve parisien, Œuvres, éd., de la Pléiade, t. I, p. 115.

^{٢٢٦} قارن بـ «كائن جميل»، ص ١٧٥: «العذوبة المحتدمة لهذه المؤثرات».

^{٢٢٧} قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول.

هذا الوثن، ذو العينين السوداوين والعُرف الأصفر، دون أهل ولا حاشية، والأكثر نبلاً من الخرافة المكسيكية والفلمندية: مجاله اللازورد والخضرة الوقحان، يركض على شواطئ منحتها أمواج بلا مراكب أسماء يونانية، وسلافية، وسلتية بشكل طبيعي.^{٢٢٨}

إن حيوية «رامبو» وسلوكه الغازي يضعانه أبعد بكثير من «بودلير»: من المدهش أن نرى «بودلير» — مثلاً — يحاول الهروب خارج «الزمن»، وفقدان معرفته في شعور عذب باللانهاثي،^{٢٢٩} فيما يبحث «رامبو» عن السيطرة على «الزمن»، السيادة عليه من أعلى ليمسك بكل تلاحقاته تحت بصره، وحيث بودلير «يطيل الساعات» في حلم يقظة بطيء،^{٢٣٠} يختصرها «رامبو» إلى حد أن يحتضن، بلمحة واحدة، زمن الإنسانية كله: «ألمانيا تستعد للأقمار، الصحاري التترية تستنير، والتمردات القديمة تصطخب في قلب الإمبراطورية السماوية...»^{٢٣١} إنها — إلى حدٍّ ما — رؤية ما هوجوية، لكن مع «دمج» يقلص أوسع المشاهد إلى أبعاد قصيدة نثر موجزة.

لا يجهد «رامبو» نفسه — إذن — في «الهروب» إلى خارج الواقع، بل في اقتناص الواقع في تعدديته، ومنح التحقق الشعري لكل الممكنات، فتكرار كلمة من قبيل «كل» — في مؤلفاته — لهو أمر دال في هذا الصدد: «قابلتُ كلَّ نساء الرسامين القدامى»،^{٢٣٢} «كُلُّ الأساطير تتطور»،^{٢٣٣} «إنتاج ... كل روائع المعمار الكلاسيكي»،^{٢٣٤} «كائنات بكل السمات وسط كل المظاهر»،^{٢٣٥} «كل القتلة وكل المعارك»،^{٢٣٦} «كل الإمكانات التناغمية

^{٢٢٨} طفولة-١، ص ١٦٨.

^{٢٢٩} «لا! لم تعد ثمة دقائق، لم تعد ثمة ثوانٍ! اختفى الزمن، إنها الأبدية التي تحكم، أبدية من المباحج!»

(الغرفة المزدوجة، سأم باريس، t. I, p. 410. (Euvres, Pléiade).

^{٢٣٠} «نعم، إنه هنا (حيث) يجب الذهاب للتنفس، للحلم وإطالة الساعات بلا نهائية الأحاسيس» (دعوة

إلى السفر، نفس المرجع، ص ٤٣٢).

^{٢٣١} أمسية تاريخية، ص ١٩٢.

^{٢٣٢} حيوات-٣، ص ١٧٤.

^{٢٣٣} مدن، ص ١٨٢.

^{٢٣٤} مدن، ص ١٨٣.

^{٢٣٥} أمسيات-٢، ص ١٨٥.

^{٢٣٦} صوفية، ص ١٨٥.

والمعمارية».^{٢٣٧} وأكثر العناصر تباعدًا، وأكثرها تناقضًا — حتى — ستجتمع معًا، «نار الجمر والزبد»،^{٢٣٨} البحر والسماء،^{٢٣٩} واللموس والمجرد.^{٢٤٠} ونذكر أن إلغاء كل ما يحدد يصل برامبو — أيضًا — إلى إلغاء حدود الشخصية: ألم يقل في «فصل في الجحيم» إنه حدث له أن حلم بـ «حيوات أخرى متعددة» لكل كائن؟^{٢٤١} من هنا تكمن لا هذه الهولانية لدى «رامبو»، وهذا الفيض من الذكريات الخيالية التي أحيانًا ما تجعل التحقق من الذكريات الواقعية أمرًا بالغ الصعوبة، ومثل «بودلير»، يستدعي «رامبو» «حيوات» سابقة،^{٢٤٢} لكن يحدث أن تكون إحدى هذه الحيوات أكثر ثراءً من الأخريات إلى حدٍّ أن تبدو كثيفًا لوجودات عدة.^{٢٤٣} وفي آن آخر، تتعدد شخصية «رامبو» في الحاضر:

أنا القديس، المصلي على الشرفة ...
أنا العالم ذو المقعد القاتم ...
أنا مشاء الدرب الطويل ...^{٢٤٤}

فداخله غليان من الإمكانات، لا الإنسانية فحسب، بل أيضًا الحيوانية: والشاهد هذه القصيدة الغريبة «حضيض» (التي تحل — في المخطوط — محل هذا العنوان الآخر:

^{٢٣٧} شباب-٤، ص ٢٠٠.

^{٢٣٨} بربري، ص ١٩٠.

^{٢٣٩} حول هذا المزج للبحر والسماء، انظر Chisholm, *French Quarterly*, Mars 1929.

^{٢٤٠} قارن بما سيلي في الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٢٤١} خيمياء الكلمة، ص ٢٢٣.

^{٢٤٢} قارن «حيوات-١»، ص ١٧٣: «ما الذي فعلوه بالبراهما الذي شرح لي الأمثال؟» (...) «أتذكر ساعات من الفضة والشمس نحو الأتھار ...»

^{٢٤٣} إنه الانطباع الذي تمنحه — على أية حال — «حيوات-٣»، ص ١٧٤ («لقد صورت الكوميديا الإنسانية (...) قابلت جميع نساء الرسامين القدامى (...) أنجزت عملي الهائل ...»)، حتى لو قبلنا — مثلما هو محتمل — بأن «رامبو» يستخدم ذكريات حقيقية (قارن A. Adam, *L'énigme des Illuminations*, Revue des Sciences humaines, Décembre, 1950, p. 227). cf. Baudelaire, *La vie antérieure*.

^{٢٤٤} طفولة-٤، ص ١٦٩.

تحولات)،^{٢٤٥} حيث يطور «رامبو» موضوعاً يبدو أنه يسيطر عليه.^{٢٤٦} وليس ضرورياً — في هذا الصدد — الحديث عن تحول الأشياء، ويمكننا — بشكل أصح — أن نتذكر أن «بودلير» يشير إلى الانسكاب خارج الشخصية، باعتباره من المؤثرات الممكنة للحشيش:

يحدث أحياناً أن تختفي الذاتية وأن تتطور الموضوعية — التي تمثل هدف الشعراء الحلوليين^{٢٤٧*} في داخلكم — بشكل لا طبيعي، إلى حد أن تأمل الأشياء الخارجية يدفعكم إلى نسيان وجودكم الخاص، وإلى الذوبان السريع فيها...^{٢٤٨}

علينا أن نرى جيداً — رغم هذا — أن الأمر لا يتعلق، في حالة «رامبو»، بتشتت، وانعدام للكائن في عالم متسع إلى ما لا نهاية، (كما يفترض «رولان دي رونيفيل» عند تفسيره لـ «أنا الآخر»^{٢٤٩} في الـ «باجافاد جيتا»^{٢٥٠*} ^{٢٥١}). إنه — على العكس — العالم الذي يعيده «رامبو» إلى ذاته، ويكتفه في قصائده بجهد هائل في التركيب. وعلينا دائماً

^{٢٤٥} قارن بإعادة إنتاج المخطوط في أطروحة «بويان دي لاكوست»، ص ١٦٧.

^{٢٤٦} «تجيء خادمة إلى جوارى، (...) أستطيع القول إنها كانت كلباً صغيراً» (صحاري الحب، ص ١٦٣)، «هذه العائلة وجر من الكلاب (...) لقد أحببت خنزيراً» (خيمياء الكلمة، ص ٢٢٣). ويمكننا أن نلاحظ — بالمقابل — أن «رامبو»، بعد أن قال إن «الشاعر محمل بالإنسانية، بل بالحيوانات نفسها» (خطاب الرائي، ص ٢٥٥)، لا يمنح هذه الأخيرة إلا مكاناً محدوداً — نسبياً — في شعره.

^{٢٤٧*} **الحلولية** Panthéisme: مذهب يرى أن الله والطبيعة شيء واحد، وأن الكون المادي والإنسان ليسا إلا مظهرين للذات الإلهية.

^{٢٤٨} **الفراڤيس الاصطناعية**، ٣: مسرح سيرافيم (Œuvres, Pléiade, t. I, pp. 293-294). وهناك أكثر من مقارنة — علينا القيام بها — بين الهلوسات التي يصفها «بودلير» والأشكال التي تتخذها — أحياناً — «رؤى» رامبو (في قصائد مكتوبة — ولا شك — حوالي عام ١٨٧٢ م). ولنسجل أنه في طبعة «كالمان-ليفى» لعام ١٨٦٩ م، كانت «فراڤيس اصطناعية» تالية لقصائد نثر صغيرة لبودلير.

^{٢٤٩} خطاب بتاريخ ١٥ مايو ١٨٧١ م (Œuvres, p. 254)، وتم توضيحه بخطاب إلى «إيزامبار» بتاريخ ١٣ مايو ١٨٧١ م (Œuvres, p. 252).

^{٢٥٠*} **أغنية السيد**، هي قصيدة فلسفية ضمن الملحمة الكبرى «ماهابهاراتا» الهندية، والنص الرئيسي من «فيدانتا»، حيث يعرض الإله «كريشنا» — على «آرجونا» — نظرية الفعل. وتمثل «أغنية السيد» أحد النصوص الفلسفية الهندية الأساسية.

^{٢٥١} Rimbaud le Voyant, p. 51. Cf. Etiemble, Rimbaud, N.R.F., 1936, pp. 18-19.

العودة إلى هذا البُعد الفعال والقصدي لدى شاعر يبدو أنه اعتبر مهمته أن يحقق أمنية «نرفال»: «قيادة حُلُمي الأبدي لا الخضوع له».^{٢٥٢}

ولن نفهم شيئاً من «رامبو» طالما أننا نجهل طابع **التركيبي** — بصورة جوهرية — والفعال بحدّة، فـ «فوضى» قصائده لا ينبغي أن تجعلنا ننسى بأي تركيز وأية مفاجأة خاطفة تفرض نفسها هذه الـ «إشراقات» بتسميتها الصائبة تماماً.^{٢٥٣} فكل قصيدة — في إيجازها — نقطة إشعاعية، وبرقها — حسب تعبير «فاليري» — «يرسل ومضات نحو نظام آخر أو «عالم» لا يمكن لنور دائم أن يضيئه».^{٢٥٤} برق لن يستطيع أي نثر وصفي أو استطرادي أن يجعله ينبثق، فهذه «الإشراقة»، ما أبعدّها عن عمل الموزاييك الدعوب الذي وصفه «دلاهاي» الطبيب! فرامبو، وفقاً له:

يستخدم — بالأحرى — الأشياء الواقعية التي عرفها، لكنه كثيراً ما يفصلها عن الكل المختبر، ويقسمها إلى أجزاء يمكن استخدامها في معنى جديد، ويوفق بين التفاصيل التي كانت شديدة البُعد، في الواقع، ويوحد بينها، وينزع عن فاعلٍ ما صفته ليمنحها إلى آخر ... إلخ.^{٢٥٥}

نرى — هنا — كيف يمكن، انطلاقاً من ملاحظات صائبة (وربما من اعترافات أدلى بها «رامبو» نفسه) تكوين فكرة خاطئة تماماً عن الطريقة التي «تتبلور» بها قصيدة، والدليل أن جملة «دلاهاي» تقود «م. فونتين» إلى الحديث — بعد ذكرها — عن «جهد تحليلي غير مسبوق»^{٢٥٦} مناقض تماماً للحقيقة. وإذا ما عدنا مرةً أخرى إلى «شباب-٤»، وهو نص أساسي يلخص فيه «رامبو» — بشكل ما — طموحاته الأدبية،

^{٢٥٢} ملاحظات منشورة في L'Artiste، ٢ يونيو ١٨٤٤م.

^{٢٥٣} حتى لو كانت إشارات «فيرلين» عن «إشراقات» صائبة — «زخارف»، «نقوش ملونة» — فيبدو لي مستحيلًا ألا يكون حاضرًا في ذهن «رامبو» المعنى العادي، «رؤى ساطعة»، وربما كاشفة. وليس ضروريًا — لذلك — أن نجعل من «رامبو» صوفيًا، وسيكون الأصوب أن نقول إن هذه الإشراقات — المفاجئة والتركيبية أساسًا — تمثل خصائص **الحدس** الشعري نفسه. (قارن Hans Larsson, *La logique de* (la poésie, trad. H. Philipot, Leroux, 1919, pp. 22-24).

^{٢٥٤} التشديد من «فاليري» Mélanges, N.R.F., 1941, p. 192.

^{٢٥٥} Rimbaud, l'artiste et l'être moral, Messein, 1923, p. 37.

^{٢٥٦} Génie de Rimbaud, Delagrave, 1934, p. 25.

ويعلن «لن تكون ذاكرتك وحواسك إلا غذاءً لاندفاعاتك الخلاقة»،^{٢٥٧} فسننتفق — بالتأكيد — على أن الكاتب مجبر تمامًا على أن يستمد من الواقع — عن طريق الحواس والذاكرة — العناصر التي «يغذي» بها قصائده،^{٢٥٨} لكننا سننتفهم — بشكل أفضل — عدم لجوء «رامبو» إلى صنع عالم «مجهول» بشكل مصطنع، بمزق من «المعلوم»، متقطع على نحو عشوائي، لتصبح (المزق) عصيةً على التعرف عليها: بتعبير آخر، لا يتعلق الأمر — على وجه الإطلاق — بجهد تحليلي، بل — على العكس — بحدوس تركيبية أساسًا: فنقطة الانطلاق هي «الدفقة المبدعة».

لا يهم كثيرًا — إذن — أن نعلم، مثلًا، أن موكب السيرك الموصوف في قصيدة «أخاديد» مصدره السيرك الأمريكي الذي أتى إلى شارلفيل عام ١٨٦٨م،^{٢٥٩} أو السيرك الذي رآه «رامبو» بصحبة «فيرلين»، وهو يتوجه إلى سان-جيل عام ١٨٧٢م،^{٢٦٠} وهنا يمدنا العنوان — كما يحدث مرارًا عند «رامبو» — بنقطة الانطلاق: فكلمة ornières rapides لا تستدعي إلى الذهن — مثلما يحدث في أغلب الأحيان — كلمة «أخاديد»، والانغراز، بل أثر عجلات العربات المندفعة بأقصى سرعة،^{٢٦١} وحول هذه الفكرة تتجمع عناصر «موكب الجن»، وسرعته — («ركض هائل») — تؤكد على التأثير الفانتازي: وهو ما يفسر الظهور المفاجئ — في النهاية — لـ «النعوش» المحمولة «عدوًا»، في تناقض مع بطئها التقليدي المهيّب، ولا يفتقر إلى الفائدة — في هذا الصدد — أن نتذكر الرؤية الكابوسية التي وصفها «فيرلين» تحت عنوان «عربة موتى في حالة ركض»، في «مذكرات أرمل».

^{٢٥٧} Œuvres, p. 200: قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٢٥٨} يعيد «هلفيثيوس» — الذي قرأه «رامبو» بدأب في شارلفيل — التعرف فينا على خاصيتين «سلبيتين» هما «الحساسية الجسدية» و«الذاكرة»، التي «ليست سوى إحساس مستمر أصابه الوهن» (De l'Esprit).

(Discours 1, chap. 1: cité par Rolland de Renéville, Rimbaud le Voyant, p. 118).

^{٢٥٩} كما يشير إلى ذلك «دلاهاي» Rimbaud, Les Illuminations et une Saison en Enfer d'A. Rimbaud, Messein, 1927, p. 48.

^{٢٦٠} قارن بـ Les Chevaux de bois de Verlaine, dans les Romances sans paroles.

^{٢٦١} أشير إلى أتباع «شارل شاسيه» القادمين، الذين أرادوا تفسير «رامبو» من خلال «ليترية» (Littre) مثلما حاول «شاسيه» مع «مالارميه»، بأن أصل الكلمة التي ذكرها «ليترية» لـ «أخدود» (Orbitaria) مشتق من Orbita، بمعنى عجلة العرب.

ومن الضروري أن نرى أن التركيب الشعري — عند «رامبو» — ليس خطياً وتعاقبياً، لكنه — على العكس — تركيبى، بل «تراكمى»، إنه نوع من البلورة التي تجتذب — حول النواة الأساسية — عدداً من العناصر، وإذا ما وضعنا في الاعتبار التنوع القصدي للعناصر المتراكمة على هذا النحو، فيمكننا تفسير تنوع التأويلات التي تثرها بعض القصائد، على سبيل المثال «بعد الطوفان»^{٢٦٢} لكن لا ينبغي أن يغيب عن بالنا — ما دمت أتخذ هذه القصيدة كمثال — أن ثمة «بلورة» حول كلمة «طوفان» المطروحة — هنا — في كل تعقيداتها الخاصة بالتلقي: معنى ميتافيزيقي (هو موضوع الماء، والجريان الذي نراه يمتد من خلال استدعاء البحر، والدم، واللبن، الذين يسيلون، والقنادس التي تُبنى على حافة المياه؛ فرامبو لا يجهل ذلك، وهو القارئ النهم لكتب الرحلات، والحانات، والبيت «الذي ما يزال يرشح ماءً»)، ومعنى أخلاقي، توراتي، يتضح — بعد أن كان كامناً في البداية — على ضوء تطور فكرة «حضارة» (تنتشر آلاتها من البيانو وفنادقها، حتى «الألب» وليل القطب)، سيتخذ كل قوته خلال المقطع الكبير، الذي يحاول فيه الساحر المبتدئ، المسمى «إيتومبل»: «ترتيل تعاويذ لتطهير كبير جديد»^{٢٦٣}

فلتنبجس، أيها المستنقع، ولتندحرج أيها الزبد على الجسر وفوق الغابة — أيتها الملاءات السوداء والأراغن، يا بروق ويا رعود انهضي وتدحرجي، — أيتها المياه والأحزان، تصاعدي وأكلمي الطوافين.

ثمة — إذن — وحدة مفهوم بأكثر من وجود وحدة شكلية — (رغم أن «رامبو» لا يرفض — منهجياً — هذه الوحدة الشكلية).^{٢٦٤}

^{٢٦٢} أثارت هذه القصيدة هذياناً حقيقياً في التفسير: في مقابل «جوفان»، الذي يرى فيها «رؤى عذنية» لعالم يتجمل بحب فيرلين (Rimbaud vivant, Corr  a, 1947, p. 169)، يقدم «هاكيت» تفسيراً على صعيد التحليل النفسي، حيث يرمز قوس قزح — مثلاً — إلى الحبل السري ... (Le lyrisme de Rimbaud, Nizet, 1938, p. 112). ويجد فيها «إيتيومبل» — عن دقة أكبر — وصفاً لـ «كافة قاذورات» العالم الذي يُقال إنه متحضر: «التجارة، الجرائم، الأديان»، كل ما يستدعي طوفاناً جديداً (Rimbaud, N.R.F., 1936, p. 95).

^{٢٦٣} Rimbaud, p. 95.

^{٢٦٤} ها هنا، على سبيل المثال، تؤكد العودة الأخيرة لـ «أحجار كريمة» و«أزهار» — المذكورين في البداية — على وحدة المقطوعة، طبقاً لطريقة التكرار الشائعة في قصيدة النثر (بعد الطوفان، ص ١٦٧-١٦٨).

وجهد التركيب أكثر إثارة للدهشة، إلى حد أنه يدمج وقائع بالغة التباعد ليجعل منها كتلة لا يمكن تفكيكها: في «بربري»، حيث تمتاز المتناقضات، العنف والرقعة، النار والثلج، وفي «جنية»، حيث يستخدم رامبو «الإمكانات التناغمية»^{٢٦٥} لعدة موضوعات يركبها — بشكل ما — أوركسترا: قصيدة قصيرة لكنها كثيفة وإيحائية بشكل غير عادي، حيث «تتواطأ» موضوعات الظل والضوء («من أجل هيلين تضافرت الأنساق الزخرفية في الظلال العذراء والالتماع الساجية في صمت النجوم»)^{٢٦٦}، الحر والبرد، الصمت والصخب، ورغم تنوع الإحياء المترابطة بهذه الطريقة تظل وحدة الانطباع شديدة المتانة، وحدة الانطباع بـ «عالم جنبي» أسطوري وكهنوتي، يستدعي جماله وصفائه المافوق إنساني — في مكان ما في أعماقنا — «هيروديا ذات النظرة الماسية الصافية»^{٢٦٧}.

ويفترض «أ. آدم» احتمال أن يكون «رامبو» قد استلهم قصيدة «جنية» من مشهد للرقص (مثل قصيدة «كائن جميل»)^{٢٦٨}. ونحن نعلم أية مكانة يحتلها المسرح، والمشهد في كافة أشكاله، في «إشراقات»: «إنها — دائماً — مسألة ممثلين مسرحيين»^{٢٦٩}.

^{٢٦٥} قارن «شباب-٤»: «كل الاحتمالات التناغمية والمعمارية ستتأثر حول مقعدك». ويمكننا — في الواقع — القول إن البنية الشعرية لدى «رامبو» ليست ميلودية بل هارمونية، أو — إن شئنا — إن طريقته في التفكير وفي التركيب ليست — كما سبق أن قلنا — خطية، تعاقبية، بل تركيبية، أوركستراية.

^{٢٦٦} جنية، ص ١٩٦. واستخدام النزعة الإنجليزية الزخرفية هو حقاً الدرس الصائب (قارن بالطبعة المحققة من «إشراقات» لـ «بويان دي لاكوست»، p. 113, 1949, (Mercure de France)).

^{٢٦٧} ألا يمكن لـ «هيروديا» التي ألفها «مالارمي» — ونُشرت عام ١٨٦٩م في Parnasse contemporain — أن تكون قد قدمت تذكيراً بـ «عيني» و«رقصة» هيلين، وهي ما تزال متميزة بالانفجارات المفتعلة، بالتأثيرات الباردة؟ ومن ناحية أخرى، فاسم هيلين، وذكر «قارب متكاسل» و«روائح هابطة»، يمكن أن يكون قد جاء من «مقاطع إلى هيلين» لبو، التي ترجمها «مالارمي» عام ١٨٧٢م في Renaissance بـ «بليمون»، التي يقول مقطعها الأول: «هيلين، جمالك بالنسبة لي يشبه مراكب نيس في القديم، التي كانت تحمل، الهويني، على بحر معطر، المسافر الشاحب والمتعب إلى شاطئ مولده».

^{٢٦٨} Revue des Sciences humaines, Décembre 1950, p. 233.

^{٢٦٩} مثلما أوضحه «إيتيوميل» جيداً في Rimbaud, N.R.F., 1936, pp. 163-168.

^{٢٧٠} «ممثلون صغار» (طفولة-٤)، «عصافير ممثلة» (مشاهد) ... إلخ.

و«مشاهد»^{٢٧١} وديكورات،^{٢٧٢} والواقع أنني أعتقد أنه بالتعمق في الدراسة في هذا الطريق، سنلاحظ أن عددًا لا بأس به من الرؤى «فوق الطبيعية» أو الجنّية التي وصفها «رامبو»، يمكن أن نكتشف أصلها في العروض التي شاهدها في باريس أو لندن^{٢٧٣} (تبدو لي قصيدة «أزهار» — على سبيل المثال — الانتقالة الرفيعة لا للمشهد فحسب، بل لصالة المسرح: «مقعد ذهبي»، «حبال من حرير»، «غازات رمادية»، «قطيفة خضراء»، و«أسطوانات (نجف؟) من كريستال»^{٢٧٤}). وبالنسبة لخيال طفل، فالمشهد — بالتأكيد — هو المكان المفضل لعالم الجن: «عبره نصل إلى الخيالي، وموقعه موجود خارج عالمنا، وتعدد الديكورات المحتملة يفتح إمكانيات بلا حصر»، كما يكتب «إيتيومبل» عن حق تام.^{٢٧٥} يتمثل فن «رامبو» — إذن — في أنه عرف كيف يحافظ على دهشته الطفولية من العمل الذهني المجذب للكبار، الذي يقتل السحر بمساعدة «المفاهيم»، لكن تنبغي الإشارة، بشكل خاص، إلى مدى تجاوب سحر المسرح — الذي يجمع عناصر غريبة، وخيالية، ومتغربة، ترتبط معًا على خشبة المسرح، وتحت أضواء الكشافات، كروية مضادة بكثافة، لكننا نعرف أنها مؤقتة وهاربة تمامًا — مع البُعد الفجائي والتركيبى لـ «رؤى» رامبو: «حلم باهر خاطف»، مثلما يقول هو نفسه،^{٢٧٦} «إشراق» تنبثق أمامنا

^{٢٧١} مشاهد، ص ١٩١.

^{٢٧٢} «الشلال يقرقع خلف أكواخ الأوبرا الكوميدية» (حفل شتائي)، «متعة الديكور والوقت الفريدين» (جنّية).

^{٢٧٣} فيما يتعلق بلندن، ألا يمكن أن نفكر أنه بالنسبة لغريب مثل «رامبو» — الذي لا يفهم كلمات الأوبرا الكوميدية جيدًا (ما دام الأمر يتعلق بأوبرا كوميدية في «مشاهد» و«حفل شتائي») — فإن الافتتان المرئي هو الأساس؟ ولنسجل أن «رامبو» لا يبدو ضليعًا في الموسيقى، وقد تعرف في باريس على رسامين وكتاب، لا موسيقيين، قارن بـ «باردي» المذكور في بداية طبعة (Pléiade, p. XXVIII). قارن — مع ذلك — بـ Rimbaud et la musique ضمن S. Briet, Rimbaud notre prochain, Nouvelle édition latines, 1965.

^{٢٧٤} وإذا ما فكرنا أن «رامبو» كان يشاهد المسرحيات — ولا شك — بالطابق الثاني أو الثالث، ويرى ردهة المسرح من أعلى، ألا يمكن أن نرى — في ذلك — تفسيرًا لهذا الوصف الغريب لـ «سجاد من الخيوط الفضية ومن عيون ومن خصلات شعر؟» هي فرضية بسيطة، مثل كل الفرضيات التي يمكن القيام بها ...

^{٢٧٥} Rimbaud, N.R.F., 1936, p. 164.

^{٢٧٦} «أمسيات»، ص ١٨٤. ألا يُدْكَر هذا النص — هو أيضًا — بمشهد ما؟ «الإضاءة تعود إلى شجرة البناء. ومن طرفي الصالة، ديكورات ما، وتصاعدات هارمونية تتلاقى».

بقوة، لكن لوقت بالغ القصر (أكدت فيما سبق على سمة عدم استقرار هذه الرؤى)،^{٢٧٧} مشهد جنّي، عناصره متأهبة دائماً للانفلات، فلا يمسكها معاً إلا بإرادة الشاعر الذي يقبض عليها — إذا جاز القول — تحت كشافه.^{٢٧٨} وانطلاقاً من ذلك، يمكننا أن نوافق على أن «رامبو» يسعى إلى استخدام هذا «السحر البورجوازي» الذي يكمن في الكوميديا^{٢٧٩} فيما يتخطاه: ومثلما تدخل الخوارق — التي رآها في المسرح — إلى عمله كوقائع جديدة وأكثر إبهاراً، فسخرى الواقع — بالمثل، بدوره — يتخذ مظهر الخوارق المسرحية. هكذا يمكننا أن نرى في «استعراض»^{٢٨٠} و«مدن-١»^{٢٨١} **مونتاجاً** مدهشاً للذكريات الحقيقية. وبشكل خاص، غالباً ما يتم تقديم المشهد كديكور مسرح، حيث المستويات المختلفة مرتبة في أعلى لا في العمق: يمكن رؤية «بحيرة تصعد» على ديكور، مثلما يلاحظ «إتيومبل»،^{٢٨٢} إنه يتوافق مع ما نراه في المسرح، لا ما نعرف عن المشهد. وبالمثل، عندما يظهر البحر «فوق مستوى أعلى المرتفعات البحرية».^{٢٨٣}

تكمن المقدرة الفائقة — هنا — في «نزع العقلنة» عن الرؤية. فرامبو، الذي ما تزال ملكات الطفولة لديه في عنفوانها، يمتلك هذه الموهبة الرائعة في القدرة على نسيان كل ما يعرف، وكل المفاهيم التي تعلمها، والتي قد تدخل بين عينيهِ واللوحه التي يقدمها له الواقع. ونعلم أنه في شارلفيل كان يهتف، إذا ما صدقنا «دلاهاي»: «يا له من عمل! لا بد

^{٢٧٧} قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٢٧٨} قارن — في «الجسور» — ب: «شعاع أبيض، يسقط من أعلى السماء، يُغني هذه الكوميديا» (Euvres), (p. 179).

^{٢٧٩} **أمسية تاريخية**، ص ١٩٣.

^{٢٨٠} حيث نستطيع أن نرى — في شبه يقين — رسماً كاريكاتورياً للمراسم الكاثوليكية، على نحو ما أوضح «أ. آدام» (المركب النشوان، ٦ سبتمبر ١٩٥٠ م).

^{٢٨١} ومن المغربي تماماً أن نرى — في «مدن-١»، مع «أ. آدام» — مشهد الجبل العالي (قارن Revue des Sciences humaines, Décembre 1950, pp. 236-237). لكن «رامبو» — فيما يبدو لي — يثري المشهد الحقيقي بذكريات مسرحية مستعارة، سواء من شيكسبير («موكب مابز»)، أو فاجنر («ركب المغنين»، كتذكير بـ «مغنين صغار»، و«قبو الحدادين والنُّسّاك»، كتذكير بـ «سيفريد»): ونعلم أن «رامبو» في «ليل الجحيم» من «فصل في الجحيم»، يُلَمَح إلى «خاتم» نيبولونجين (ص ٢١٣).

^{٢٨٢} (والاستشهاد مستمد من «طفولة-٣» Rimbaud, N.R.F., 1936, p. 167).

^{٢٨٣} مدن-١، ص ١٨١.

من تقويضه كله، لا بد من محوه كله من رأسي!»، وأنه كان يحسد الطفل «المهجور في ركن من إحدى المنارات، وقد شب كيفما اتفق، وبلغ سن الرجولة، دون أن يغرس المعلمون أو الأسرة فكرة واحدة في ذهنه: جديد، نظيف، بلا مبادئ ولا مفاهيم...».^{٢٨٤} ويلقي أيضًا — عن عمد — بنظرة جديدة على الأشياء، ويحترم «الأوهام البصرية التي تقوم بها نظرتنا الأولى»، مثل الانطباعيين، الذين تحدث عنهم «بروست».^{٢٨٥} وقد حاولت — في موضع آخر — أن أبين أن غرابة عالم يندمج فيه البحر والسماء،^{٢٨٦} ولم يعد العقل يتدخل فيه أبدًا لإقامة خطوط التحديد بين العناصر، إنما تأتي — في جانب منها — من هذه الرؤية «الانطباعية» لرامبو.^{٢٨٧} وسواء تعرض لتأثير التشكيليين الانطباعيين أم لا، فإن «رامبو» يقدم لنا — على أية حال، مثلهم — عالمًا «أعيد خلقه»: إن شعره بنائي، لا بمعنى أنه ينسق وينظم ويطوع عناصره على مستويات مختلفة، لكن بمعنى أنه يراكمها، ويدخلها — عنوةً — الواحد في الآخر، ليقدم لنا «رؤية» مباشرة وتركيبية وليس وصفًا تعاقبيًا — «لقطة» في كتلة هذه العناصر المتنوعة، مثلما يتداخل البحر والأرض،^{٢٨٨} وتجد القنوات نفسها «مشنوقة خلف الشاليهات».^{٢٨٩}

«إنه عالم أُعيد بناؤه. وهو ليس عالمًا متخيلاً ومختلفًا»، على ما يكتب — عن حق، تمامًا — «روشون»، مؤكدًا إلى أي مدى — أمام انسيابات وشفافيات الرؤية الحُلمية في «أوريليا»، مثلًا — تملك رؤى «مدن» و«رأس بحري» و«متروبوليتان»، «كثافة المادة ونبرة الواقع».^{٢٩٠} ومن السهل تبين كل ما تدين به «إشراقات» إلى لندن أو غابات الأردن، ومن المحتمل تمامًا أن قصيدة «تصوف» قد استلهمها رامبو — على ما يفترض

^{٢٨٤} Rimbaud, l'artiste et l'être moral, Messein, 1923, p. 23

^{٢٨٥} A l'ombre des jeunes filles en fleurs, t. III, éd. Gallimard, 1919, p. 103

^{٢٨٦} عن هذا المزج بين البحر والسماء، انظر Chisholm, French Quarterly, Mars 1929

^{٢٨٧} قارن بمقالي عن Rimbaud, Proust, et les impressionnistes في العدد الخاص من Revue

des Sciences humaines, Autour du Symbolisme (2^e trimestre 1955), pp. 257–262

^{٢٨٨} في «بحرية»، على سبيل المثال، حيث يستخدم «رامبو» طريقةً تتمثل في استخدام ألفاظ بحرية للمشاهد الأرضي والعكس بالعكس.

^{٢٨٩} مدن-١، ص ١٨١.

^{٢٩٠} Jean-Arthur Rimbaud, Champion, 1929, p. 140؛ وينبغي ملاحظة ألا وجود — في «إشراقات»

— إلا لقصيدة «حُلمية» واحدة، هي «ليلية مبتدلة».

أ. دوتيل» — من منحدر سكك حديدية.^{٢٩١} وهو ما لا يمنع أن في «إعادة التكوين» هذه للواقع، في هذه الرؤية التركيبية والتسكوبية للعالم، ثمة شيئاً ذاتياً للغاية وإبداعياً، فرامبو يقود رؤيته ولا يخضع لها، وعندما يختار زوايا للرؤية غير متوقعة، عندما يقترب ويخلط المستويات المختلفة، فإنني أشبهه — عن طيب خاطر — بمصورى السينما الذين يطرحون علينا رؤيةً جديدة للعالم. وسواء ما إذا كان مسرحاً أم سينما، فالأمر يتعلق — دائماً — بعالم أكثر حقيقية من الحقيقي، في آن، وأقل صلابة، وأقل ثباتاً، «إشراقاً» ساطعة، لكنها غير مستمرة.

وأؤكد — هنا، عن قصد، مرةً أخرى — على آنية الشعر الرامبودي، وهي كلمة تلائم، في آن، الاندغام الإعجازي الذي جعل (شعره) يستمر على مدى قرون كاملة، كما رأينا ذلك في لحظة من الحاضر («الحاضر هو زمن «رامبو» المفضل»)،^{٢٩٢} وإيجاز الرؤية، التي تتسم بالكثافة والانخفاف، والواقع أن هذه الخصائص المتمثلة في الاختصار والكثافة والإيجاز هي ثوابت قصيدة النثر، إلى حد أنها وحدها تكفي — تقريباً — لتحديدها، ولأول مرة — مع «رامبو» — تنفصل قصيدة النثر عن النثر بطريقة لا سبيل إلى تغييرها، ولن نستطيع أن نلتقط من قصائد النثر — في «إشراقات» — كلمة واحدة بلا فائدة، ولا أيضاً كلمة تعليق أو توضيح. ما من شائبة ولا ابتذال، كأن ما يُقدّم لا الشعر فحسب، بل النثر «المتعدد»: الكل ضروري، مفعم بالنسخ، ثري بالجوهر والإيحاء، ما من مرة تطول فيها القصيدة لتملأ إطاراً محدداً سلفاً: ستُختزل — مع ذلك — في «جُملة» واحدة، وفي جميع الحالات، تصل الكثافة والتركيز إلى حد أننا لا نستطيع الموافقة — مطلقاً — على حكم الإدانة الذي أصدره «ماكس جاكوب»: «القصيدة هي شيء مبني وليس واجهة محل صائغ. ورامبو هو واجهة الصائغ، وليس الجوهرية: قصيدة النثر

^{٢٩١} Rimbaud et la révolte moderne, N.R.F., 1952, pp. 62-63: قارن بـ «مراعي الفولاذ والزمرد»، «تراب القمة»، «الضوضاء المفجعة تتبع منحدرها». وبالنسبة لـ «تبيوديه»، فإن «صوفية» (بسبب الفقرة الأخيرة: «العدوبة المزدهرة للنجوم والسماء وما تبقى تهبط أمام المنحدر مثل سلة») هي — ببساطة — «رؤية رجل مستلقٍ، ينظر إلى المشهد وقد قلب رأسه» (Mallarmé et Rimbaud, Reflexions sur la littérature, Gallimard, 1938, p. 162).

^{٢٩٢} وهو أمر طبيعي، ما دام يتعلق بـ «رؤى» لا بسر، في أغلب الأحيان. لكنه أينما يقوم بالسرد، فيا له من تتابع متسارع يفرضه على الأحداث! وكى ندرك ذلك، علينا بإعادة قراءة «حكاية» أو «حيوات-٣».

هي الجوهرية».^{٢٩٣} فأن تكون قصيدة النثر — بالنسبة للبارناسيين، مثلًا — جوهرية (مصفولة ومتقنة بعناية فائقة)، فهو ما أوافق عليه تمامًا، لكن القصيدة الرامبوية ليست الجوهرية، ولا الواجهة في حالة فوضى: إنها الماسة النقية («نثر من ماس»، كما قال «فيرلين»)، التي تتركز فيها روعة النهار.

وعلينا أن نضيف أن أعمال «رامبو» — بقدر ما هي ليست بفوضى وتشتت — فهي ليست التطبيق الصارم لـ «نظام» بنائي يسمح بالعثور — في كل قصيدة — على نفس المخطط، مثلما أكد مؤخرًا «ج. جينو».^{٢٩٤} فهذه المرة، لم يعد الأمر يتعلق بواجهة صائغ، بل ببقالة مرتبة جيدًا: الدرج A للأسود، والسخونة، والخمول، والجبن الجريير (!)، والدرج E، للأبيض، والماء، وكل ما هو مدهش ومؤث ... إلخ، فلنقل — فحسب — إن من المدهش أن يريد أحد العثور، بأي ثمن، في كل قصيدة من «إشراقات»، على «جدلية الجمل الخمس»، عندما نرى تنوع موضوعاتها وبنياتها (لا وجه للمقارنة بينها وبين مقاطع «أ. برتران» السبعة). وإذا ما كانت عقلية «رامبو» — بطبيعتها — تركيبية، فلا يعني ذلك أنه أعد كل شعره «انطلاقًا من مخطط جدي في التوافقات والتعادلات الرمزية»،^{٢٩٥} بل إن شعره — بالأحرى — يسعى إلى القبض على الواقعي في كليته، وأن يصنع تركيبًا من عناصره المتعددة في قصائد شديدة الكثافة والتعقيد في آنٍ ومن هنا، يكشف «رامبو» عن نزوع أساسي إلى الرمزية.^{٢٩٦}

^{٢٩٣} مقدمة Cornet à Dés, 1916، وقد أُعيد نشرها في طبعة 1923، p. 16.

^{٢٩٤} La pensée poétique de Rimbaud, Nizet, 1950. في هذه الأطروحة، فإن «التحليل الظاهري للتفصيلية، الذي كان للبنية الفوقية أن تستند عليه، ليس سوى المراجعة المنتظمة، المصطنعة تقريبًا، القسرية دائمًا، لفرضية لن نستطيع وصفها بالميتافيزيقية، بل بالماوراء نفسية، حقًا» (Etiemble, Rimbalisme et Rimbaldite, Les Temps Modernes, Novembre 1949, p. 915) وقارن لنفس الكاتب (Le mythe de Rimbaud, Structure du mythe, Gallimard, 1950, pp. 120–122).

^{٢٩٥} أستخدم العبارة من «أو. نادال» (Revue d'Histoire littéraire, Avril–Juin 1951, p. 224). ويبرز هذا التقرير — جيدًا — المزايا والمبالغات في عمل «جينو».

^{٢٩٦} قارن بأطروحة «ميشو» عن Le message du symbolisme, Nizet, 1947. وقد أوضح «نادال» جيدًا (في مقال سبق ذكره) أن فكرة وجود شعر رامبوي رمزي مسبقًا، لا يمكنها أن تتفق مع أسبقية «المخطط الجدي».

يتبقى لنا أن نرى كيف أن إرادة التركيب والتركيز هذه — عند تطبيقها على لغة النثر — تجعل منها أداةً جديدة، وتشحنها — إذا شئنا — بطاقة شعرية كامنة، مجهولة حتى ذلك الحين.

خلق لغة شعرية

يشير لنا «رامبو» نفسه إلى الطريق بإصبعه: «هذه اللغة (على ما يقول عام ١٨٧١م، عن اللغة الشعرية) ستكون من الروح إلى الروح، تلخص كل شيء، الروائح والأصوات والألوان، والفكر الذي يعلّق بالفكر ويجتذبه».^{٢٩٧} ومن هذه الكلمات، نرى أي شاغل تركيبي يسود — بدءاً من نقطة الانطلاق — محاولته لخلق لغة شعرية جديدة، سيجد فيها الواقعي نفسه محاصرًا وملخّصًا، إلى حد أنها ستنحو إلى أن تصبح في قمة الاكتمال، «لغة عالمية».^{٢٩٨} و«رامبو» الذي يستلهم «بودلير» بشكل واضح («الروائح، والألوان والأصوات تتجاوب»)، سيبذل قصارى جهده — كما نعتقد — لخلق كلمة شعرية بالغة الثراء، تمتزج فيها كل عناصر الواقع:

في وحدة غامضة وعميقة.

وعندما نقرأ — بعد هذا — الأسطر التي يخصصها، في «فصل في الجحيم»، لمحاولته «خيمياء الكلمة»، نرى مشروع الرائي يتقلص بغرابة:

كنتُ اخترع لون الحروف المتحركة! — A أسود، E أبيض، I أحمر، O أزرق، U أخضر. كنت أضبط شكل كل حرف ساكن وحركته، وبإيقاعات غريزية، كنتُ

^{٢٩٧} خطاب الرائي (إلى «دوميني»، ١٥ مايو ١٨٧١م)، (Euvres, p. 255).

^{٢٩٨} «ولأن كل قول فكرة، فسيأتي زمن للغة عالمية» (خطاب ١٦ مايو ١٨٧١م، ص ٢٥٥). ونعلم أن هذه الفكرة — عن لغة عالمية — الأثيرة لدى الخفائيين occultistes، قد راودت كثيرًا من الشعراء، من بينهم «نرفال» الذي يشير إليها في «أوريليا»، و«مالارمييه» فيما بعد، ومع ذلك، فلم يثبت — إطلاقًا — رغم جهود «جينو»، أن «رامبو» استطاع قراءة كتب عن «الخفائيين» و«القبلانيين»، في مكتبة شارلفيل، قارن بـ Etienne, Rimbaud, N.R.F., 1936, pp. 32-33, et Le mythe de Rimbaud, Structure du Mythe, chap. sur Rimbaud et la Kabbale, pp. 115-123. ويمكننا — فحسب — الاعتقاد بأن تلميذًا عمره سبعة عشر عامًا — مهما كانت عبقريته — ما كان بمقدوره إدراك فكرة «لغة عالمية»، دون أن تكون قد لفتت انتباهه بضع قراءات: ربما «بالانش» لا «فيجييه» و«ليفي».

أزهو باختراع كلمة شعرية تناسب، ذات يوم أو آخر، كل المعاني. واحتفظت
لنفسى بالتفسير.^{٢٩٩}

أينبغي أن نعتقد — إذن — أن «رامبو» قد اقتصر على بحث «التوزيع الموسيقي اللفظي»، مثلما سيفعل فيما بعد «رينيه غيل»،^{٣٠٠} وتنظيم ألحان كورس الحروف المتحركة التي يرتبط كل منها بلون، بصوت، بشعور ما؟ الواقع أنه — رغم الأبحاث التي جرت في هذا المجال — فلم يتم التمكن — أبدًا — من التوصل إلى التوافقات المشار إليها في سوناتا «حروف متحركة»:^{٣٠١} في هذا الصدد، سيكون النثر أكثر إحباطًا — أيضًا — من الشعر، وثمة سبب وجيه لذلك: فرامبو — عندما يذكر في «خيمياء الكلمة» حكاية «إحدى جنوناته» — فإنه يتحدث بإحباط عن محاولاته السابقة، دون أن تكون لديه — بالتأكيد — النية في القيام بمحاولات جديدة في نفس الاتجاه، والقصائد التي سيكتبها فيما بعد (أي غالبية «إشراقات» تقريبًا) لا تكشف — وهو ما نستطيع أن نتوقعه — عن أي انشغال بـ «لون الحروف المتحركة». وذلك من حسن الحظ؛ إذ إن «رامبو» كان سيتقلص إلى حركات أكروباتية عقيمة للكفاح ضد هذا «الانحراف» للغة الفرنسية، الذي يتحدث عنه «مالارمي»،^{٣٠٢} والذي يجعل — مثلًا — حرف I غير موجود في كلمة أحمر، أو O في كلمة أزرق، وU في كلمة أخضر ...

والأكثر إمتاعًا أن نتساءل إلى أي مدى تحقق «إشراقات» هذه اللغة التي «تلخص كل شيء، الروائح والأصوات والألوان»، التي يتحدث عنها «خطاب الرائي». إن التدايعات

^{٢٩٩} Œuvres, p. 219. وعن سوناتا «الحروف المتحركة» و«الاستماع الملون»، سيفيدنا أن نقرأ الدراسة الحديثة والمتكاملة لـ «أ. نوليه» في Noulet, *Le premier visage de Rimbaud*, Bruxelles, 1953, pp. 109-187.

^{٣٠٠} تنطلق محاولة «غيل» من سوناتا «الحروف المتحركة»، التي نشرها «لوتاس» عام ١٨٨٣م (قارن بما سيلي، القسم الثاني، الفصل الثاني، تحت عنوان «موسيقى وتأثير فاجنر».)

^{٣٠١} «إن التطبيق المنهجي لمعايير سوناتا الحروف المتحركة أمر مستحيل»، كما يكتب «روشون» (J. A. Rimbaud, Champion, 1929, p. 123).

^{٣٠٢} «يا له من إحباط إزاء الانحراف الذي يمنح الليل مثلما يمنح النهار — بصورة متناقضة — وقعا معتمًا هنا، ومنيرًا هناك» (Crise de Vers, Œuvres, éd. de la Pléiade, p. 364).

التلقائية — التي استعار «رامبو» فكرتها، بالتأكيد، من «بودلير»^{٢٠٣} — ليست تداعيات عشوائية، إلى هذا الحد أو ذاك، عن انطباعات ناشئة من أحاسيس مختلفة، تداعيات ربما استطاع «رامبو» العثور عليها، بعد «بودلير»، لدى مؤلفين يعرفهم جيدًا، مثل «روسو»^{٢٠٤} و«فرجيل»^{٢٠٥} وقد سبق لدواوين «فيرلين» الأولى أن قدمت عدة أمثلة منها،^{٢٠٦} فهي (ال «إشراقات») — في أساسها — جهد للوصول، حسبما يكتب «ج. بلان»، إلى النقطة التي منها «لا تأتي الحواس بشواهد متراصة، لكنها تُنتج — بلا جهد — وحدة منظور للموضوع»^{٢٠٧}. إنه نسق في التركيب — إذن — يستخدمه «رامبو» بالطريقة الأكثر تركيبية، أعني بالاستخدام المنهجي للاستعارة، لا للتشبيه، التي تدمج — في واقعة واحدة فحسب — الواقعتين المذكورتين، وقد قدّم «إيتيومبل» و«ياسو جو كلير» عدة أمثلة — وبشكل كافٍ — على هذه الاستعارات المتداعية (التي تنبثق في كل سطر)، لذا، فلا يفيد أن نكرر نفس العمل^{٢٠٨}. وعلينا — فحسب — ملاحظة حدة وحيوية التعبيرات، مثل: «إنه يدق جرسًا من نار وردية في السحب»،^{٢٠٩}

^{٢٠٣} فيما يتعلق ببودلير، أحيل إلى كتاب «ج. بومييه» الأساسي -Belle- La Mystique de Baudelaire, 1932, Lettres, الذي يطور كل النتائج الجمالية لسوناتا «توافقات» والبيت الشهير: الروائح والألوان والأصوات تتجاوب.

^{٢٠٤} قارن بـ «الارتعاشات الفضية» للماء، Nouvelle Heloise, IV partie, Lettre XVII.

^{٢٠٥} نعرف الـ Frigus opacum في الرعوية الأولى.

^{٢٠٦} يقول «ج. بومييه» (مرجع سابق، ص ١٤٠) إن «مؤلفات فيرلين تستحق — في ظل هذه العلاقة — دراسة كاملة»، ويقدم — كمثال — مقطوعة «حفلات أنيقة» و«إلى كليمين»، حيث يربط «فيرلين» بين الأحاسيس البصرية والشمية:

ما دام العبير ينم

عن شحوبك البجعي،

وما دامت طهارة

شذاك ... إلخ.

ونعلم أن «رامبو» — منذ عام ١٨٧٠م — كان شديد الإعجاب بهذا الديوان (Correspondance, (Euvres, p. 243.

^{٢٠٧} Baudelaire, Corti, p. 108.

^{٢٠٨} Rimbaud, Gallimard, 1936, p. 198 et sq.

^{٢٠٩} جُمْل، ص ١٧٨.

و«دوائر موسيقى صماء»،^{٣١٠} و«عطور أرجوانية لشمس القطبين». ^{٣١١} فعالم «رامبو» — كما يكتب «إيتيومبل» — يفرض نفسه بقوة الإدراكات الحسية الظاهرة، ويعرض نفسه لكل المعاني — في آن — لا بالقصور الذاتي للصور المنقوشة.^{٣١٢} فالأمر يتعلق — فعلاً — بعالم يُعاد خلقه، من خلال تداعيات غير متوقعة، وغريبة (أحياناً ما تقبل التفسير انطلاقاً من الأشياء الواقعية، لكن ليس دائماً)،^{٣١٣} وتمنحنا الشعور بالجديد والمجهول. وهكذا، فإن «رامبو»، الذي كان يلوم الشعراء الفرنسيين بشراسة على زهورهم وزنابقهم الأبدية:

من غاباتكم ومن مراعيكم،
أيها المصورون الوديعون للغاية،
النباتات متنوعة فيما يشبه
تقريباً سدادات دورق!^{٣١٤}

لم يخترع، في الحقيقة، «زهوراً جديدة»،^{٣١٥} بحصر المعنى، في «إشراقات». لكن الانطباع — بزهور جديدة، مجهولة — تمنحه التداعيات غير المتوقعة للكلمات تستدعي «الغائب من الباقات»،^{٣١٦} و«أزهار حلم تدق، تنفجر، تضيء»،^{٣١٧} و«أزهار سحرية كانت تطن»،^{٣١٨} و«أضاميم من أزهار كبيرة، مثل أذرعتنا ورءوسنا، تخور»،^{٣١٩}

^{٣١٠} كائن جميل، ص ١٧٣.

^{٣١١} متروبوليتان، ص ١٩٠.

^{٣١٢} Rimbaud, p. 206.

^{٣١٣} نقبل بموجات موسيقية تتسع «في دوائر»، ويباغتنا «جرس ناري وردي»، لكن ما الذي يمكن اعتقاده في قمر «يصيح ويحرق» أو «زهور» «تخور» (مدن-١، ص ١٨١)؟

^{٣١٤} Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs (قصيدة موجهة إلى «بانفيل» بتاريخ ١٤ يوليو ١٨٧١م)، p. 96. Œuvres.

^{٣١٥} قارن — في «فصل في الجحيم» — ب: «حاولت ابتكار زهور جديدة» (وداعاً، ص ٢٢٩) إشارة — ربما — إلى زهور «بنية» و«زرقاء» الواردة في «ذكرى» (ص ١٢٢).

^{٣١٦} قارن (Mallarmé, Crise de Vers (Œuvres, Pléiade, p. 368).

^{٣١٧} طفولة-١، ص ١٦٨.

^{٣١٨} طفولة-٢، ص ١٦٩.

^{٣١٩} مدن-١، ص ١٨١.

و«أزهار دافئة». ٣٢٠ ومن الشائق أن نلاحظ — في هذا الصدد — أن «رامبو» الذي طالب الشاعر — عام ١٨٧١م — باختراع:

أزهار من أحجار تقريبًا، شهيرة! ٣٢١

مدمجًا بذلك — مثل «بودلير» — النباتي بالمعدني، ٣٢٢ يجمع — هو، أيضًا — الجواهر بالأزهار في «إشراقات»، لكن مع فارق أن ما يحدث لدى «بودلير» هو أن الواحدة والأخرى — التي نُفِخَتْ فيها الحياة — تنظر وتحدث:

آه! الأحجار الكريمة المختبئة، — الأزهار التي كانت تنظر. ٣٢٣
نظرت الأحجار ... كان المشروع الأول، في الممر الممتلئ بالتماعات غامضة
وشاحبة، زهرةً تبوح لي باسمها. ٣٢٤

وذلك ما يقودنا إلى الحديث عن «إحيائية» رامبو. ففي شعره، ثمة حقًا:

لغة الأزهار والأشياء الصامتة ٣٢٥

لا كنسق في الأسلوب فحسب — كما يبدو — لكن، أيضًا، كنتيجة إيمان عميق
بالحياة الموضوعية للأشياء (الشبيه بـ «فيثاغورية» هوجو أو نرفال): «روح صافية

٣٢٠ رأس بحري، ص ١٩١.

٣٢١ Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs, p. 99.

٣٢٢ ترجع الملحوظة إلى «م. كولون»، Le Livre, M. Coulon, Au cœur de Verlaine et de Rimbaud, p. 148, 1925; قارن بـ «حلم باريس» لبودلير (Œuvres, Pléiade, p. 115). والواقع أن «بودلير» يحل محل النبات المعدن أو الرخام:

كنتُ قد طردتُ من هذه المشاهد.

النبات غير المنتظم ...

٣٢٣ بعد الطوفان، ص ١٦٧.

٣٢٤ فجر، ص ١٨٦.

٣٢٥ Baudelaire, *Elévation*. انظر فصل «ج. بومييه» الذي جعل من هذا البيت عنوانًا له، في La *Mystique de Baudelaire*, pp. 71-80.

تنمو تحت قشرة الأحجار.^{٣٢٦} وسيحدثنا «رامبو» عن «انفجارات إتنا الرخوة»،^{٣٢٧} عن «الزهور الشرسة»^{٣٢٨} و«العطور المتلاشية».^{٣٢٩} وتحت سن قلمه، ستعثر الأشياء الجامدة على روح، وتستعيد الحياة والحركة: الأحجار الكريمة تختبئ، والمنافذ «تهدر متناغمة»، والسماء «تتنني وتراجع، وتهبط»: «كل الكون متحول ويصبح ذا روح.

وامتزاج الملموس والمجرد — عدا ذلك — دائم لدى «رامبو»، وأحياناً ما يرينا مجردات في حالة حركة، «فكرة الطوفان» التي «استقرت»،^{٣٣١} والصمت «المتلاطم بشراسة»،^{٣٣٢} وأحياناً ما يضع الملموس والمجرد على نفس المستوى، كما لو أنهما حقيقة واحدة: «أيتها المياه والأحزان، تصاعدي وأكملي الطوافين»،^{٣٣٣} «سماء العاصفة وآيات النشوة».^{٣٣٤} وأحياناً (مثل «بودلير» عندما يتحدث عن «سماء مأساوية»،^{٣٣٥} و«فيرلين» عن «لازورد صموت»،^{٣٣٦} ولكن بجرأة أكبر بكثير) يمنح الكائنات المادية صفات مجردة: دواب «رشاقتها خرافية»،^{٣٣٧} نظرات «تمتلئ بالمزارات».^{٣٣٨} ويصل به الأمر إلى

^{٣٢٦} «كل شيء حساس» لفيثاغورس، انظر — في هذا الصدد — P. Berret, *La philosophie de* V. Hugo, Paulin, 1910, et *Les Chimères de Nerval*, avec exégèses de J. Moulin, Texte littéraire français, 1949.

^{٣٢٧} رأس بحري، ص ١٩١.

^{٣٢٨} متروبوليتان، ص ١٨٩.

^{٣٢٩} جنية، ص ١٩٦. قارن «تبدد الروائح»، في «صباح السكر»، ص ١٧٦.

^{٣٣٠} صوفية، ص ١٨٥.

^{٣٣١} بعد الطوفان، ص ١٧٦.

^{٣٣٢} ضيق أليم، ص ١٨٩.

^{٣٣٣} بعد الطوفان، ص ١٧٦.

^{٣٣٤} جنية، ص ١٩٧.

^{٣٣٥} يقول «بودلير» في يومياته (Œuvres, Pléiade, t. II, p. 629): «سماء مأساوية. صفة لنظام مجرد

مطبق على كائن مادي». انظر — في هذا الصدد — J. Pommier, *op. cit.*, p. 86.

^{٣٣٦} في *Nocturne Parisien des Poèmes Saturniens*.

^{٣٣٧} طفولة-٢، ص ١٦٩.

^{٣٣٨} طفولة-١، ص ١٦٨.

حد أن يكتب: «السور أمام السهران سلسلة نفسية متوالية من أجزاء أفاريز، وأشرطة جوية، وحوادث جيولوجية»،^{٣٣٩} وكأن ورق الحائط نفسه يصبح حيًا تحت عينيه.

وموقف «رامبو» — هنا — هو، في آن، موقف فنان يسعى إلى خلق تعبيرات جديدة، مكثفة وتركيبية (وهو انشغال ظاهر على امتداد «إشراقات»)، وموقف مُريد لبودلير (هل يجب أن نقول موقف صوفي؟) يرى في العالم «كُلية مركبة لا تنقسم».^{٣٤٠} وقد رأينا أية تجاوبات يقيمها «بودلير» — باستمرار — بين المادي والروحي، بين الإنسان والبحر، بين المشهد الهولندي والمرأة التي تتوجه إليها «دعوة إلى السفر». هل يمكن أن نجد لدى «رامبو» رمزيةً مماثلة؟ يبدو من المستحيل أن نوافق — مع «جينو» — على أن كل عنصر من الواقع ذو دلالة لديه على شيء آخر، وعلى أن كل قصيدة لها مفتاحها القياسي ومعناها المزدوج، ولكن بين من لا يريدون أن يروا في «إشراقات» سوى فوضى للمظاهر، وصور لا تهدف إلا إلى لألة الألوان أمام عيوننا، أولئك الذين يجعلون منها كتابةً شعرية وتجميعًا حاذقًا من كلمات جوهريّة، يبدو أن ثمة مكانًا لتفسير يأخذ بالاعتبار — بشكل أفضل — الشروط الحقيقية للإبداع الشعري، بالاستناد إلى الميل الدائم للشعر الرامبوي إلى التركيب والتركيز، ونتخيل عبر أية عملية استطاع «رامبو» التوصل إلى تكثيف مجموعة كاملة من الإيحاءات في كلمة واحدة، ليجعلها تقول أكثر بكثير مما تقول: وهو ميل طبيعي — فضلًا عن ذلك — لدى الشعراء الذين ينتهي بهم المطاف إلى خلق «رمزية» خاصة بكل منهم (يعرف الجميع بأية ظلال عاطفية يثري «فيكتور هوجو» الكلمات أصهب، أسود، فزع). وكي نكتفي بمثال واحد، فإن كلمة «نخيل» تقتزن — في «إشراقات» — بأفكار التفوق، والملكية المادية والروحية، من خلال استعارة — على أية حال — مألوفة.^{٣٤١} في قصيدة «ملكية»، «رجل وامرأة رائعان»، يتقدمان وقد أصبحا ملكين «في اتجاه

^{٣٣٩} أمسيات، ص ١٨٤. وذلك دون ذكر تأثيرات الهلوسة الناجمة عن الحشيش مثلما وصفها «بودلير»: «ستتخذ تصاوير السقوف حياةً مرعبة ... تعرجات الخطوط لغة واضحة بالقطع، حيث تقرأون الإثارة وشهوة الأرواح» (قصيدة الحشيش، ٤، t. I, p. 305, Œuvres).

^{٣٤٠} Baudelaire, Richard Wagner et Tannhäuser (Œuvres, Pléiade, t. II, p. 487).

^{٣٤١} منذ العصور الموهلة في القدم، والنخلة رمز للقوة والانتصار، وفي اللغة الدارجة، تعبيرات من قبيل donner la palme و remporter la palme.

بساتين النخيل».^{٣٤٢} والأقل شيوعاً هو رؤية هذه الكلمة المستخدمة بطريقة تعجبية (ومقترنة بكلمة ذات رمزية قياسية، ماس)، متخذة قوةً تعبيريةً بالغة إلى حد تفجر أفكار الانتصار، والملكية، والحماس الغنائي بطاقة لا يمكن أن تصل إليها جملة مركبة:

أيا نخيل! يا ماس! — يا حُب، يا قوة! — أعلَى من كُل الأفراح والأمجاد!^{٣٤٣}

وثمة ملحوظة أخرى هامة: فلدى كل كاتب صور يستدعي بعضها البعض بالتبادل، وتظهر مجمعةً وهي تدور حول بعض الأفكار المسيطرة — (وهو ما يسميه «مورون» بـ «الاستعارات الملحة»، التي يقدم — كمثال لها، لدى «مالارمي» — العلاقة «زهرة — لازورد — طفولة»، المرتبطة بفكرة الفردوس المفقود)^{٣٤٤} — بحيث تحدد التداعيات ذات المظهر الاعتباطي، غالباً، الشكل العميق لشواغله الخفية: هكذا نجد لدى «رامبو» الامتزاج الحاد والمتكرر بين النار والجليد (أو النار والماء)، الذي يبدو رمزاً جيداً لنزعتة في خلط العناصر المتناقضة، ولرد ثنائية المادة — بقدرة الذهن — إلى الوحدة.^{٣٤٥} ولا

^{٣٤٢} Royauté, Œuvres, p. 175. وسوف نلاحظ الطريقة التي يعيد بها الحيوية إلى كليشيهات قديمة، بأن يمنحها مظهرًا ملموسًا باستخدام كلمتي «بساتين النخل».

^{٣٤٣} ضيق الأليم، ص ١٨٩. ولنذكر — على عجل — حسن الحظ الذي ستشهده كلمة «نخلة»، في نفس الصيغة التعجبية لدى «مالارمي» (هبة القصيدة) و«فاليري» (نخلة) و«سان جون بيرس» (مديح).
^{٣٤٤} Mallarmé l'Obscur (Denoël, 1941, pp. 39 et 80). ومن الغريب أن نجد — لدى «رامبو» — (وقد خرج لتوه من الطفولة)، العلاقة «زهرة — لازورد»، «العذوبة المزدهرة للنجوم والسماء ... الهوة المزدهرة الزرقاء» («صوفية»، ص ١٨٥). وفي «فصل في الجحيم»: «السماء الزرقاء والعمل المزدهر للريف» (ص ٢٠٩).

^{٣٤٥} «المجامر، وهي تهمي هبات ريح جليدية» (بربري، ص ١٩٠)، «ملائكة من لهب وجليد (صباح السكر، ص ١٧٥). قارن — في «أبدية»:

إنه الممشى البحري
مع الشمس.

(Derniers Vers, Œuvres, p. 132)

وحسب «رولان دي رونييفيل»، فإن «اقتران الماء بالنار» يرمز إلى «مشاركة الطيبين والأشجار في الحب المطلق»، ويمثل الفكرة الأساسية في «إشراقات» (Cahier de la Pléiade Printemps 1950, p. 108). وأترك له مسئولية تأكيدات كهذه.

يقول عنه غرابة الربط بين النار والطين، اللذين يبدوان مرتبطين باستدعاء المدينة الكبيرة، مثل لازمة حقيقية: «مدينة هائلة ذات سماء ملطخة بالنار والطين».^{٢٤٦} «الطين أحمر وأسود. مدينة وحشية، ليل بلا نهاية!»^{٢٤٧} والعواصم الحقيقية التي تسكع فيها (تخطر لندن ببالي، وخاصة ضبابها وأبعادها الساحقة التي أذهلت «فيرلين» و«رامبو») — بأضوائها التي يعكسها الطين، وربما أيضاً عربداتها المتوهجة^{٢٤٨} — تناقض الـ «مدن» التي يشيدها بطريقة مثالية، من الجليد والكريستال.

وإذا ما كنتُ ألح طويلاً على القيمة التركيبية والإيحائية للمفردات الرامبوية، فذلك لأن «رامبو»، وهو يدون «رؤى» (أشكال، ألوان، حركات)، إنما ينطلق — فعلاً — من الكلمات ويمنح الكلمات الأولوية والدور الرئيسي (أكثر من المعنى العام للجملة)، طبقاً لنمط تأليف شعري خاص، وفي حين أن الكلمات — في النثر الاستدلالي — لا تعدو أن تكون أوتاداً للفكرة، التي تجري من واحدٍ إلى آخر، فإن الجملة كلها — هنا — تنتظم بطريقة تبرز بعض الكلمات الأساسية، وخاصة الأسماء، المفعمة والموحية بذاتها دون احتياج إلى أي تعليق. فعندما يكتب «رامبو»:

إنه الصديق لا محتدماً ولا واهياً، الصديق.

إنها الحبيبة لا معذبة ولا معذبة. الحبيبة.^{٢٤٩}

ألا يجعلنا ندرك أن الاسم، المستخدم في انعزال — في مفهومه الأكثر اكتمالاً — أكثر ثراءً والأكثر امتلاءً بالاحتمالات مما لو حددناه بالصفات، عندئذٍ، يصبح الاسم — أحياناً

^{٢٤٦} أذكر هنا — كما نرى — «فصل في الجحيم» (وداعاً، ص ٣٠٦)، وأيضاً «إشراقات»: طالما أن التدايعات — بالتحديد — قد استبدت برامبو على مدى حياته الأدبية.

^{٢٤٧} طفولة-٥، إشراقات، ص ١٧٠.

^{٢٤٨} قارن — في «فصل في الجحيم» — هذا المقطع الدال: «في المدن، كان الطين يبدو لي — فجأةً — أحمر وأسود، مثل مرآة عندما يدور مصباح في الغرفة المجاورة، مثل كنز في غابة! خطأً سعيداً صرختُ، ورأيتُ بحرًا من اللهب والدخان، في السماء، وإلى اليسار وإلى اليمين، كل الثروات مشتعلة مثل مليارات من الرعود» (ص ٢٠٩)، إنه، في آن، رؤيا رمزية وانطباعية (فكرة المصباح وانعكاسه الأحمر، ذكريات طفولة ربما نجدها — من قبل — في «صحاري الحب»، الأعمال، ص ١٦٢).

^{٢٤٩} أمسيات، ص ١٨٤.

— المحور الذي تدور حوله الجملة — (من خلال عملية تكرار) — كما يحدث بالنسبة لكلمتي «صوت» و«بحر»:

تعلّقني بنا بصوتك المستحيل، صوتك! المتملّق الوحيد لهذا اليأس الحقيق.^{٣٥٠}
فوق مستوى أعلى الذرى، بحر مضطرب بالميلاد الأبدى لفينوس، محمّل
بأساطيل موسيقية، وضجيج اللائى والأصداف النفيسة، — يعتم البحر أحياناً
بومضات قاتلة.^{٣٥١}

وأحياناً نتيجة قطع بكامله، وتوليف سلسلة كاملة من الإحياءات:

من صحراء القار تهرب على خطّ مستقيم مدحورة مع غلّلات الضباب
المتدرجة في شرائط كريهة إلى السماء التي تعاود الانحناء، تتراجع وتهبط
مجبولة من أتعس دخان أسود يمكن أن يصنعه محيطٌ في حداد، الخوذات،
العجلات، القوارب، الأرداف — المعركة!^{٣٥٢}

ونصل — هنا — إلى ما قلّته عن البناء من خلال التجاور: وبالفعل اتخذت الكلمات
— الموحية بالصور — أهميةً على حساب التفكير المنطقي، كلما أصبح من الواجب
تحريرها من متطلبات التركيب، ومنحها استقلالها. وقد ذكرتُ من قبل فقرةً دالة من
قصيدة «متروبوليتان»، مجردة تماماً من الأفعال.^{٣٥٣} ويحدث أن يذهب «رامبو» إلى أبعد
من ذلك أيضاً، فيُعزّي الجملة لصالح الاسم، وتختفي كل المحددات، ونصل إلى الجملة
التعجبية: «يا نخيل! يا ماس!»^{٣٥٤} «أيا عذوبة، يا عالم، يا موسيقي!»^{٣٥٥} أو بشكل أكثر

^{٣٥٠} جُمْل، ص ١٧٧.

^{٣٥١} مدن، ص ١٨١.

^{٣٥٢} متروبوليتان، ص ١٨٩. والتضييق التدريجي للجملة ملحوظ — هنا — بشكل خاص.

^{٣٥٣} قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٣٥٤} ضيق أليم، ص ١٨٩.

^{٣٥٥} بربري، ص ١٩٠. وهذه القصيدة مؤسسة بكاملها — تقريباً — على التدايعات أو صدمات الأسماء المشحونة بكهرباء شعرية.

غرابية: «أيا فرسان وطواحين الصحراء، أيتها الجزر والرحى»،^{٣٥٦} التي تنجح في الإيحاء بكل رحابة مشهد معزول من خلال تعداد بسيط. فالكلمات — وقد استعادت كل قوتها الإيحائية — يكفي لها أن تُسمِّي الأشياء كي ينهض كلُّ منهم فاتحاً أمام عيوننا كل باقة الصور والمشاعر، والأفكار التي كانت مسجونةً فيه.

ولا ينبغي — رغم هذا — أن نستنتج أن «إشراقات» ليست إلا ألعاباً ناريةً بالكلمات، تنبثق — صدفةً — بشكل متتالٍ، وينبغي تصحيح الانطباع الأول بالفوضوية الناجمة من هذا الأسلوب في «السرد»، بأن نلاحظ إلى أيِّ حدٍّ — في هذا النثر — «تعمل» كل كلمة وتلعب دورها: أولاً بأن تساهم في الإيحاء الكلي، المرتبط بأداءات أخرى، فلا يوجد عنصر بلا فائدة، في هذه الجمل المختزلة إلى الحد الأساسي (وهكذا في جملة قصيدة «طفولة-٢» — المذكورة فيما سبق — التي تندرج في كلِّ يتبارى فيه كل شيء للإيحاء بالعزلة والهجران: «تصعد الحقول إلى النجوع بلا ديك، بلا سنانين. ارتفع هويس القناة. أيا فرسان وطواحين الصحراء، أيتها الجزر والرحى!») ثم تساهم — بموقعها في الجملة — في إنتاج مؤثرات إيقاعية معينة، فجملة «رامبو» ليست تناثرًا خالصًا وبسيطًا للكلمات: إنها تمتلك قوانينها وضرورتها الداخلية، لكنها ليست قوانين وضرورات النسق الخطابي أو الاستدلالي، أو النثر «الغزير»، ولا بد من الحديث — هنا — من خلال التقابل مع «النثر الشعري»، حيث يسود العدد والانسجام والأسلوب الدوري لنثر إيقاعي، وهنا، يتجلى «رامبو» أستاذًا.

وبعد انطلاقه — كما رأينا — من البحر السكندري الكلاسيكي الكبير، أخذ يتحرر، تدريجيًا، من «الشكل المربع» والعروضي، متخذًا منحًى يمر عبر «أغنيات» عام ١٨٧٢م، وصولاً إلى «الشعر الحر» في «إشراقات» (بحرية وحركة)، وانتهاءً بالنثر، ونراه — بشكل متوازٍ — يخلق لنفسه لعبةً جديدة من «الثوابت الإيقاعية»، من خلال توليفات السجع وتناثر الأصوات، والمجموعات النحوية، والنبرات والوقفات الموزعة، بشكل حر وبارع للغاية، في آن.^{٣٥٧} فنثر «إشراقات» شديد الحرية، فوضوي، حتى بذلك

^{٣٥٦} طفولة-٢، ص ١٦٩. وفيما يتعلق بهذه الجملة، يلاحظ «ا. بالاكيان» — بعبقرية — أننا نجد فيها تداعيات بصرية بين صليب الفارس والصليب الذي تشكله أجنحة الطاحونة (Literary origins of Surrealism, King's Crown, New York, 1947, chap. IV, 2: Rimbaud, p. 82).

^{٣٥٧} حول إيقاع ما تم تسميته — لفترة طويلة — «إشراقات منظومة» (ما يسمى الآن «أشعار أخيرة»)، و«إشراقات» النثرية، سنجد إيضاحات قيمة — رغم أنها متعجلة إلى حدٍّ ما — في الأطروحة التي

المعنى الخاص الذي يعني أنه لا يخضع أبداً — (مثلما لدى «ألويزيوس برتران») — إلى ضرورات «قالب» واحد، وأنه يقلل من شأن كل «القواعد» الأسلوبية، ويبدو — أحياناً — أنه يستمتع بصدم أذنانا التي اعتادت على «شاتوبريان» و«فلوبير»، وعلى «انسجام» و«هدهدة» الجملة. ولن تقودنا الدراسات في الإيقاع الحسابي والنبري إلى أبعد من ذلك، هنا: فبعدما نلتقي — في قصيدة «متشردان» — بهذا البحر السكندري: «كنا نهيم مشبعين بنبيذ الكهوف وبسكويات الطريق، وأنا متلهف على إيجاد المكان والصيغة»^{٣٥٨} تكون دهشتنا من وجود هذه المقاطع اللفظية الاثني عشر أقل من دهشتنا إزاء إيجاز العبارة، الشديدة الحيوية والكثافة، إلى حد أن نكون مجبرين على رصد خمس نبرات في هذا الجزء من الجملة: «وأنا متلهف على إيجاد المكان والصيغة *Moi pressé de trouver le lieu et la formule*». وفي الواقع، فإن إيقاع هذا النثر — حتى إذا ما كشف، من بعض الجوانب، عن نفس اتجاهات نثر «هوجو»^{٣٥٩} وبشكل خاص «برتران» — لهو إيقاع أصيل للغاية. وقد أحس «رامبو» — مثل «هوجو» و«برتران» — بضرورة أن يُدخل، على النثر، تماثلات أقل اصطناعاً من التماثلات العروضية، وأكثر تنوعاً، لكنها خالقة — أيضاً — للإيقاعات، سواء تعلق الأمر بالتماثلات النحوية أو الصوتية، أو — حتى، بشكل أكثر ندرة — الحسابية (متشابهة المقاطع). لكن، فيما يراكم «هوجو» سلاسل من التماثلات «الثلاثية» في أنساق واسعة ثلاثم عبقريته الخطابية، يسعى «برتران» و«رامبو» إلى خلق تكرارية إيقاعية، داخل قصيدة قصيرة أو فقرة موجزة، من خلال تماثلات محددة، وأيضاً واضحة، وغالباً من خلال الشُّرطة. يقول «برتران»، على سبيل المثال:

وكنْتُ أُنسأَل ما إذا كنْتُ سَهْرانَ أم نائِماً، — ما إذا كان هذا هو شحوب
القمر أم «لوسيفير»، — ما إذا كان منتصف الليل أم مطلع الفجر!^{٣٦٠}

قدمها «ماكس ريبلي» عام ١٩٤٨م إلى جامعة زيورخ *Essai d'une Rythmique des Illuminations d'Arthur Rimbaud*.

^{٣٥٨} متشردان، ص ١٨٢.

^{٣٥٩} انظر *Dû, Le Groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo romancier, de 1818*

à 1831, Hachette, 1929.

^{٣٦٠} *Mon Bisaieul, Gaspard de la Nuit (Mercure de France, 1911, p. 110)*

(تماثل مزدوج، وكل جزء من الثلاثية — هو نفسه — منقسم)، أو حتى:

وصلّيت، وأحببت، وأنشدت، شاعرًا فقيرًا ومعذبًا! ٣٦١

(تماثل نحوي وصوتي (ثلاث كلمات تنتهي بـ é) وحسابي). وفضلاً عن ذلك، فهو يعمم هذه القصيدة في التماثل — كما رأينا — على القصيدة كلها: ٣٦٢ وهكذا، فإن كلاً من الأفعال — «يصلي»، «يُحب»، «يغني»، في المثال الثاني — يستعيد موضوع أحد المقاطع السابقة (المتماثلة هي نفسها):

لا، الله (...) لا أبداً ...
لا، الحب (...) لا أبداً ...
لا، المجد (...) لا يكون ...

ويمكن ضرر نظام كهذا في أنه سرعان ما يصبح مصطنعاً وألياً، ويفرض على الذهن الشعري قالباً جاهزاً، في نفس تصلب النظم، وتفوق «رامبو» يكمن — بالتحديد — في الاستخدام الأكثر حرية بكثير والأكثر تعقيداً لهذه التماثلات الإيقاعية. وها هو مثال للتجميع الثنائي — «مرهف الحساسية»، كما يقول «روشون» ٣٦٣ — لكن شديد التنوع رغم هذا، حيث يتوحد التماثل النحوي بالاتساع المتزايد ثم المتناقص للمجموعات:

فلتنبجس، أيها المستنقع، ولتندرج أيها الزبد على الجسر وفوق الغابة —
أيتها الملاءات السوداء والأراغن، يا بروق ويا رعود انهضي وتدحرجي، —
أيتها المياه والأحزان، تصاعدي وأكملي الطوافين. ٣٦٤

وفي هذا المثال الآخر، تجد لعبة التماثلات نفسها — فجأةً — وقد انقطعت بتدفق آخر جزء من الجملة:

٣٦١ M. David, statueire, eod. loc., p. 219.

٣٦٢ حول «تماثلات» برتران، قارن بما سبق في [قصيدة النثر قبل بودلير].

٣٦٣ Jean-Arthur Rimbaud, Champion, 1929, p. 167.

٣٦٤ بعد الطوفان، ص ١٦٧.

أن نتدحرج في الجراح، عبر الهواء المُضني والبحر، في العذابات، - عبر صمت المياه والهواء القاتلين، في العذابات التي تضحك، في صمتها المتلاطم بشراسة.^{٣٦٥}

وعلينا أن نضيف أن «برتران» - فيما يقوم بالتقسيم، بشكل منتظم، والتوزيع طبقاً لنظام تحليلي - فإن «رامبو» يؤلف بفن أكثر تركيبية، وغالباً ما ينجح في أن يمنحنا هذا الانطباع بالكلية التي يهدف إليها كل نثره: مثلاً، في نهاية «عبقريّة»، عندما يوازن الكتل النحوية من الجهتين في جملة متلاحقة (هي التي أوكد عليها):

فلنعرف، في هذه الليلة الشتائية، من رأس بحري إلى رأس بحري، من القطب الصახب إلى القصر، من الحشد إلى الشاطئ، من النظرات إلى النظرات بقوى ومشاعر منهكة، أن **نناديه ونراه ونستعيده**، وتحت الموج وأعلى صحاري الجليد، أن **نتبع نظراته** - أنفاسه - جسده، - نهاره.^{٣٦٦}

لكن براعة «رامبو» تتجلى - أساساً - عندما يجمع التماثلات النحوية مع التماثلات الصوتية، التي تتمتع - في نثره - بتعقيد وثراء بلا مثيل، فالسجع البسيط الذي استخدمه في «أغنيات» - عن وعي - ما يزال يتكرر في نثره، مثلما في نهاية «أمسيات-١»:

- أكان هذا إذن؟ (ccci)
- والحلم يترعرع (frichit).^{٣٦٧}
وبالمثل، نقرأ في «جُمْل»:

عندما نكون أقوياء جدًّا، - من يتراجع؟ في غاية المرح، - من الذي سقط من السخرية.^{٣٦٨}

^{٣٦٥} ضيق أليم، ص ١٨٩.

^{٣٦٦} جنية، ص ١٩٨.

^{٣٦٧} أمسيات-١، ص ١٨٤ (التشديد من عندي). وقصيدة «أمسيات-١» مكتوبة بنفس حبر قصيدة «ليلية مبتذلة»، وهذه القصائد - كما أوضح «أ. أدام» - قد كُتبت، فيما يبدو، في فترة أخرى مغايرة لفترة الـ «إشراقات» الأخرى المنشورة في مجموعة «جرو»، ربما عام ١٨٧٢م. قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٣٦٨} جُمْل-١، ص ١٧٧.

وفي «متروبوليتان»، هذه الجملة المدهشة، حيث يبدو أن نوعًا من الجنون اللفظي يستثير — بشكل لا يُقاوم — اختيار الكلمات المتماثلة صوتيًا: الكلمات المتماثلة صوتيًا:

... les atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, Damas
damnant de longueur.

... الأزهار الشرسة التي سندعوها القلوب والأخوات، دمشق الهالكة من

الخمول.^{٣٦٩}

ويحدث — على أية حال — أن يكرر «رامبو» نفس الكلمة للحصول على تأثير القافية (مثلما فعل «فيرلين» في أشعاره):

ذات مساء، كان يركض في خيلاء. ظهر جني يفوق جماله الوصف، بل لا
يمكن البوح به. ومن محياه ومن هيئته كان ينبثق الوعد بحب متعدد ومرغّب!
بسعادة لا تُقال، بل تفوق الاحتمال!^{٣٧٠}

بل يحدث أن يبني جملةً على قافية مزدوجة:

Sa **solitude** est la **mécanique** érotique; sa **lassitude**, la **dynamique**
amoureuse.

عزلته هي الآلية الشبقية، وضجره، الدينامية العاطفية.^{٣٧١}

لكن هذا النسق في السجع، الذي ينحو إلى خلق مؤثرات الاستعادة في نهاية
أجزاء الجمل، ويعلن عن الشعر الحر، يبدو بدائيًا حقًا أمام التوازنات الصوتية الأكثر

^{٣٦٩} متروبوليتان، ص ١٨٩.

^{٣٧٠} حكاية، ص ١٧١. وفيرلين، الذي يقول في «قصائد زحلية»:

ودائمًا ما أكره المرأة الجميلة،

والقافية السجعية والصديق الحذر!

يمكن أن يكون «رامبو» قد هداه إلى القافية السجعية (قارن Champion, Ruchon, Jean-Arthur

(Rimbaud, 1929, pp. 215-216).

^{٣٧١} H., p. 194.

براعة التي يقيمها «رامبو»، «إن مبدأ «القافية الداخلية»، والتوافق المسيطر، الذي وضعه باسكال، قد تطور — بثناء دون نظير — في التنغيمات والحلول»، على ما يكتب «كلوديل» عن النثر الرامبوي.^{٣٧٢} وبالإضافة إلى التماثل الصوتي في البداية، الذي يشكل نوعًا من القافية المعكوسة: *Les Sodomes et les Solymes*، *gazes*^{٣٧٣} *grises ... velours verts*،^{٣٧٤} فكثيرًا ما نجد جملةً أو فقرةً مبنية بكاملها على اللعب المعقد بالتوافقات والإصاات التي تتجاوب، وهكذا، ففي جملة قصيدة «ضيق أليم *Angoisse* المذكورة في الصفحة السابقة، نجد — في آن — السجع *blessures* *tortures*، وتكرار كلمات *air* و *silence*، والتماثل الصوتي في *supplices*، ولعبًا بارعًا بالسَّجع والمحارف التي تخلق علاقةً بين *air* و *silences*، وبين *rouler* و *houleux*، فيما يتضاعف عدد الحروف الصامتة *r* و *i* و *s* على طول المقطع، وليس ذلك سوى مثال، ويمكننا القيام بدراسة مشابهة — إلى حدٍّ ما — لأي نص من «إشراقات». وهكذا، يذكر «ريفير» — كمثال على توظيف «الحرف O، المستخدم بالتناوب في كل تنويعاته الصوتية» — هذا المقطع من «ليلية مبتذلة»:

Ici va-t-on siffler pour l'orage et les sodomes et les bêtes féroces
et les armées.

(Postillon et bêtes de songe reprendront-ils sous les plus suffo-
cantes futaies, pour m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la source de
soie?)

^{٣٧٢} في مقدمته لأعمال رامبو (Mercure de France, 1913).

^{٣٧٣} ليلية مبتذلة، ص ١٨٧.

^{٣٧٤} أنهار، ص ١٨٦. وقد سبق لهو جو أن استخدم — مرارًا — «الثالث التماثل صوتيًا في بداية الكلمات»: «أحده، أعور، أعرج»، «قابله، وشاهدوه وجهًا لوجه، وتعرفوا عليه». أينبغي أن نذكر إلى أي حد تتكرر هذه الطريقة في نثر رجال الخطابة اللاتينيين، الذين — إذا ما صدقنا «دلاهي» — تأثر بهم «رامبو» قدر تأثر «هوجو» بهم؟ راجع (Le Dû, Le groupement ternaire dans la prose de) (Victor Hugo romancier, Hachette, 1929).

– Et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l’aboi des dogues^{٢٧٥} * ...^{٢٧٦}

ويرى فيها — بالأساس — نسقاً موسيقياً: «يعرف رامبو الذبذبة الخاصة بكل حرف متحرك، وهو يستخدم كل حرف كعلامة ويكتب تناغمات».^{٢٧٧} وخلافاً لبرتران، يلجأ «رامبو» — إلى حدٍّ ما، في الواقع — إلى المحارفات المسماة «تعبيرية»، لكنه يستخدم — باستمرار — الاستعدادات الصوتية باعتبارها نسقاً توافقياً ونسقاً إيقاعياً في آن، وكى يمنح جملة — أيضاً — حبكة أكثر توترًا ووحدةً أكبر.

إنه أيضاً الميل نحو الإيجاز — (الذي رأيناه يتبدى باستمرار في «إشراقات») — الذي سيمنح إيقاع هذا النثر طابعين مميزين. الأول، هو تعدد النبرات، من خلال حذف كل الأجزاء المحايدة من الجملة، فلا يبقى سوى الكلمات الدالة وحدها: ثمة إذن خمس نبرات في: «أيا فرسان وطواحين الصحراء، أيتها الجُزر والرَّحى»،^{٢٧٨} وثمة ست نبرات في جملة: «وهنا، الأشكال والعرق، والشَّعر والعيون، طافية».^{٢٧٩} واقعة مميزة، عندما نرى تجارب «ج. لوت» و«ر. دي سوزا» وهي تقودهما إلى تسجيل أن «من النثر إلى النظم يتجه الإيقاع إلى الإيجاز. تتقارب النبرات، دون عودة أبدًا إلى المسافات المنتظمة بشكل مطلق. وتصبح الجملة أكثر تركيزًا وتوترًا. ويختفي كل ما هو غير مفيد أو شديد الحياء».^{٢٨٠} وهكذا، فإن هذا الإيجاز في الإيقاع، الذي يصاحب هذا الإيجاز في الجملة، هو

^{٢٧٥}* أُنْهنا سيففرون للعاصفة، والسودومات، والأورشليمات، والحيوانات المفترسة والجيش. (– أيعود الحوزي وحيوانات الحلم تحت أضخم الأشجار، لإغراقي حتى العينين في نبع الحرير)

– ودفعنا، عبر المياه الهادرة والأدغال المنتشرة، متدحرجين فوق نباح الكلاب ...

^{٢٧٦} Œuvres, p. 187.

^{٢٧٧} Rivière, Rimbaud, Kra, 1930, pp. 189–190. وفي نفس الوقت الذي نرى تنويعات حرف O «نرى الصوائت s أو d أو c، وهي تمر مثل رسم ثانوي، عابرةً — بصورة مكتومة — سلسلة التوافقات الرئيسية»، على ما يلاحظ ريفير.

^{٢٧٨} طفولة-٢، ص ١٦٩.

^{٢٧٩} بربري، ص ١٩٠.

^{٢٨٠} A. Spire. Sur la technique du vers Français (Mercure de France, 1912, t. 78, p. 502).

يتعلق الأمر — بطبيعة الحال — بالنثر الاستدلالي والشعر الحر. قارن G. Lote, L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale, Crés, 1912, p. 106.

طابع شعري صرف، وستُتاح لنا الفرصة لنرى أن القصائد القصيرة والقصائد التحريرية libristes ستكون وسيلةً لزيادة عدد النبرات.^{٢٨١}

وفي المقام الثاني، وبعيداً عن البحث عن «الإيقاع الأكبر cadence majeure» المتكرر بكثرة في النثر الفرنسي^{٢٨٢} — وبفضله يتجه الإيقاع نحو الاتساع — فإن الجملة الرامبوية تنتظم في كتل غير متزايدة، بل متناقصة، تنتهي — غالباً — بأجزاء موجزة للغاية. وقد سبق أن رأينا مثلاً مميّزاً في «متروبوليتان»، وها هو مثال آخر من «ليلة مبتذلة»:^{٢٨٣}

في عيب بأعلى المرأة على اليمين تحوم صور قمرية شاحبة، وأوراق، وأثناء.^{٢٨٤}

هذه الخاتمة المفاجئة، المختلفة تماماً عن الأجزاء الأخيرة الأثيرة لدى النثر الإيقاعي وغزارته التناغمية، تلفت انتباهنا هنا، وتركزه على كلمات الختام الموجزة: فكل قوة الجملة ترجع إليها (بالإضافة إلى أننا مجبرون على تحميل عدة نبرات متتالية على هذه الكلمات الموجزة: «قمرية، أوراق، أثناء»، «رحيل في المحبة والصوت الجديدين»)^{٢٨٥}. فمن خلال تركيب مشابه، يركز «رامبو» الاهتمام على الأفعال، في هذا النص من «جُمْل»، المركب بطريقة تماثلية، حيث تقود كل فقرة إلى جملة رئيسية موجزة:

عندما سيختصر العالم إلى غابة سوداء واحدة لعيوننا الأربع المندهشة — إلى شاطئ لطفلين مخلصين، — إلى منزل موسيقي لمحبتنا الصافية المضيئة — سأجذكم.

ألا يوجد هنا في الأسفل سوى عجوز وحيد، هادئ وجميل يحوطه «ترف غير مسموع» — وسأثدله بكم.

أن أكون قد حققت كل ذكرياتكم، — أن أكون من يعرف تقييدكم، — سأخنقكم.^{٢٨٦}

^{٢٨١} قارن بما سيللي، تحت عنوان «إيقاعات قصيدة النثر»، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٢٨٢} قارن Cressot, *Le style et ses techniques*, P.U.F., 1947, p. 168.

^{٢٨٣} قارن بما سبق في الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٢٨٤} ليلة مبتذلة، ص ١٨٧.

^{٢٨٥} رحيل، ص ١٧٥.

^{٢٨٦} جُمْل، ص ١٧٧.

ولنضف أنه إذا ما تأملنا المقطع في مجمله، فسنلاحظ — هذه المرة — أن الفقرات، هي أيضًا، ذات أطوال متناقصة، وأن «رامبو» ينهي القصيدة بـ «مقطع» موجز، حيث تسود أفعال الحركة، وقد سبق أن ذكرت ولع «رامبو» بالنهايات السريعة المتنافرة: «قادمًا من الأزل، ستذهب إلى كل مكان»،^{٣٨٧} «عند الاستيقاظ كانت الظهيرة»،^{٣٨٨} «ها هو زمن القتلة»:^{٣٨٩} اللافت للنظر أن هذه النهايات الشديدة التركيز والبالغة الغموض غالبًا، بدلًا من أن «تقفل» القصيدة نهائيًا، فإنها توسّع — على العكس — من الأفق، وتطيل الرنين الإيحائي إلى أبعد من النقطة النهائية: أية حقبة فسيحة ستمنحنا الإحساس بالفضاء بشكل أفضل من هذه الكلمات الثلاث الموجزة التي توازن أجزاء الجملة الثلاثة في قصيدة من سطرين: «مددتُ حبالًا من قبة ناقوس إلى قبة ناقوس، وأكاليل من شباك إلى شباك، وسلاسل ذهب من نجمة إلى نجمة، وها أنا ذا أرقص».^{٣٩٠} ويتمكن «رامبو» — من خلال الإيقاع، كما بالمفردات — من أن يقول الأكثر بالأقل، وأن يأسر — في بضع كلمات، وبكيفية استخدامه لها، وبالمكانة التي يمنحها لها — عالمًا بكامله من الإحياءات. وهو يمنح النثر طاقةً شعريةً مجهولةً فيما قبله: من خلال التركيز الذي يفرضه عليه، وبالطريقة التي يكونه بها، وبالطاقة الإيحائية والإيقاعية التي يمنحها له، يصنع منه — حقًا — أداة شعر جديد. وعلينا — كختامة — أن نؤكد على أهمية اللغة الشعرية الجديدة التي خُلقت بهذه الطريقة، وأن نكشف ما يدين به لرامبو لا قصيدة النثر فحسب، بل الشعر بشكل عام، الذي منحه توجّهًا حاسمًا.

خلاصة

لماذا قام «رامبو» — (في تاريخ يظل علينا أن نحده) — «ببتر نفسه حيًا من الشعر»، حسب التعبير الجميل للارميه؟^{٣٩١} يمكننا أن نجد كافة أنواع التفسيرات لقطيعته الشاملة مع الأدب: أبسطها هو أن «رامبو» قد انبتر عن الشعر مثلما عن عضو ميت،

^{٣٨٧} إلى عقل، ص ١٧٦.

^{٣٨٨} فجر، ص ١٨٦.

^{٣٨٩} صباح السُّكر، ص ١٧٧.

^{٣٩٠} جُمْل، ص ١٧٨. التشديد من عندي.

^{٣٩١} Arthur Rimbaud, Œuvres de Mallarmé, éd. de la Pléiade, p. 516.

لن يكون وجوده غير عائق له، فعندما بلغ سن الرجولة، لم يعد يريد، ولم يعد بإمكانه — أساساً — أن ينعزل عن إعادة خلق عالم جديد. لقد كان يأمل في الدخول في اللعبة الاجتماعية.^{٣٩٢}

ورغم هذا، فقد صنع — خلال مساره الشعري الخاطف — ما يكفي ليعيد الحياة إلى الشعر الذي كان يختنق في الدواوين البارناسية، كان الشعر، وقد فرغ من محتواه الميتافيزيقي، كما يكتب عن صواب تام «إيتيومبل»، «قد انغلق في الذخيرة الشعرية، وفي قواميسنا الخاصة بالقافية»، فأعاد «رامبو» تركيب «الوحدة الأولية للميتافيزيقا والشعر»^{٣٩٣} وصنع من الشعر وظيفة حيوية، كأداة تحرير وغزو، و«أعاد تركيب ميتافيزيقا الملموس»، وجعلنا نشعر بمجهول يختبئ في المادة نفسها، ويمكن لنا الاعتقاد بأن «رامبو» — بعد أن تخلص عن تلقي «رؤى» جاهزة لعالم مجهول — قد اكتشف — في خاتمة المطاف — أن المجهول كان موجوداً هنا، متأسلاً في الواقع المحسوس، تحت عينيه، وأن الأمر لا يتعلق إلا بتخليصه من غشاوة العادة والأفكار الجاهزة، للعثور على المدهش، على «الكنوز التي تنبثق من كل محاولة».^{٣٩٤} والطريقة التي «يبث بها الحيوية

^{٣٩٢} يصعب الاعتقاد — مثلما يقترح «إيتيومبل» في طبعته الأخيرة من مؤلفه «رامبو» — بأن «رامبو» كان يسعى إلى «البحث عن دور» في هراري، بأن يحول نفسه إلى تاجر للعبيد ومهرب أسلحة (Rimbaud, 1950, p. 222). فهو لم يسعَ إلى «الدخول في لعبة أخلاقية»: اجتماعية، نعم. ويقدم «إيتيومبل» نفسه — فضلاً عن ذلك — بعض التحفظات الحكيمة (قارن في الفصل الثاني من القسم الأول).

^{٣٩٣} Etiemble, Rimbaud, N.R.F., 1936, p. 234. أسمح لنفسني بالشعور بالأسف لأن «إيتيومبل» — الذي كثيراً ما قال الكثير من الأشياء الصائبة عن «رامبو»، في هذه الطبعة الأولى — قد شعر، منذ ذلك الحين، بالحاجة — في نفس وقت هدم «الأساطير» — إلى هدم فكرة شعر ذي طموحات ميتافيزيقية، وأن يعدل خاتمته كلها، فهو يعلن أنه كان — عام ١٩٣١ م — «ضحية هذا النمط الذي يجعلنا نعتبر الشعر أسلوباً في المعرفة والنشاط الأسمى» (Introduction à l'édition de 1950, p. 14). أفينبغي أن نستخلص من ذلك أنه يرى حالياً — مثل طبعته من كتابه «رامبو»، أحدث موديل — أن «من أجل تغيير الحياة»، من أجل تغيير العالم في جميع الحالات، فإن مُحولاً واحداً لهو أقوى من مائتي ألف استعارة (Rimbaud, 1950, p. 223)؟ لم يعد الشاعر أكثر نفعا من لاعب بولينج، سبق أن قرأنا ذلك في مكان ما.

^{٣٩٤} رامبو، رصيد، إشرافات (Euvres, p. 200).

في المادة، ويحرر بها عالماً الجامد بفعل رؤيتنا التصويرية — (لا بالجوء المزعوم إلى «كتابة آلية») — تجعل من الممكن أن نقول عن «رامبو» إنه رائد السيريالية.^{٣٩٥}

ولإنجاز هذا العمل التحرري — «إعادة خلق» العالم هذه — كان «رامبو» بحاجة إلى لغة جديدة، متحررة — هي أيضاً — من الضرورات المنطقية، ومن المتطلبات النحوية أو العروضية، ويمكننا اعتبار تطوره الأدبي كاعتناق تدريجي: فإذا ما كان قد تخلّى — مبكراً — عن القوالب الجاهزة وزخارف النظم، فقد انتصر نهائياً — في «إشراقات» فقط — على الاتجاه الطبيعي للغة نحو التطور والتركيب والصياغات التي تمنحها لنا — على نحو جاهز — عادتنا النحوية: لقد اضطر كل شاعر — لكن بأي موقف قبلي واضح! — أن يستخدم اللغة ويخوض الصراع ضدها في آن، ويكتب «روشون» أن مؤلفات رامبو «كانت محاولةً يائسةً لتحطيم القيود المنطقية للغة».^{٣٩٦} وسيكون من الظلم ألا نضيف أن محاولته — من وجهة النظر الأدبية — كانت ناجحة، أيضاً؛ فالنسق الأدبي لإشراقات قابل — في الواقع — للاستمرار عضوياً، وهو من العنف إلى حد أنه من الممكن (وبأي نجاح لا أمل فيه!) معارضة «طريقة الصنع» الرامبوية،^{٣٩٧} ومن التماسك أيضاً (في فوضويته المقصودة) إلى درجة أن تتخذ «إشراقات» — رغم المعارضة «الاتباعية» — مكانة مرموقة في تاريخ الأدب بشكل عام، وتاريخ قصيدة النثر، بشكل خاص، فهي تقدم لنا التركيب الذي تحقق أخيراً — وبأية براعة باهرة! — للمبدئين الرئيسيين — (الهدّام البنّاء، أو — إذا ما فضلنا — الفوضوي والفني) — لقصيدة النثر: وبين النثر، السقيم للغاية، وال «نثري» للغاية لبودليير ما، والتماثلات الشكلية،

^{٣٩٥} لقد أوضحت «أ. بالاكيان» — جيداً — فكرة أن أزمة روحية يمكن أن تؤدي إلى السيريالية وتجدد الشعر، «فتمنح جوهرًا لمفهوم الوجود اللانهائي» (ص ٩٨). لكنها — فيما يبدو لي — تنتقص من دور «رامبو» الأساسي.

^{٣٩٦} Jean-Arthur Rimbaud, Champion, 1929, p. 262

^{٣٩٧} لن ألخص هنا حكاية الطبعة المزعومة «غير المنشورة»، التي عُثِرَ عليها عام ١٩٤٩م، من «الصيد الروحي»، وأحيل إلى النص الذي قدمه مؤلفو العمل المعارض في Figaro Littéraire, 28 Mai 1949: *Histoire d'une Chasse qui ne voulait être que spirituelle* نستخلصها من هذه المسألة: «نستطيع معارضة طريقة الصنع، لا عبقرية المؤلف». ومن البداية، فلم يخطئ في ذلك أحد، ومن بينهم أندريه بريتون، وجان بولان، ورولان دي رونيغيل، وآخرون.

والمصطنعة للغاية لبرتران ما، اكتشف «رامبو» نقطة التوازن، ومنح قصيدة النثر — «المكتفة والخاطفة»^{٣٩٨} — شارات النبالة الشعرية.

وقد اكتشف «رامبو» — كما يكتب «فالييري» — قوة «التنافر المنسجم»^{٣٩٩}، وهو تعبير يلخص — فعلاً، وتاماً — الجهد المزدوج في الهدم وإعادة البناء الذي يطبقه «رامبو» على اللغة، ويكمن هنا إسهام لا يمكن تقديره، وتجديد للأدوات الشعرية: فالنثر «الشعري» والموزون، الذي يحاول — من خلال أنساق إيقاعية ودائرية — إنتاج تأثير الافتتان الذي يتشابه مع تأثير النظم، يقوم «رامبو» باستبداله بنثر يؤثر من خلال الصدمة، والانقطاع، والوميض، نثر فوضوي عن قصد ومبني بهدف إحداث مؤثرات «انسجامية» لا «منسجمة». إنه يحرر الكلمة من العبوديات التي تفرضها عليها الجملة المنطقية، ويمنحها استقلالها وقوتها المفجرة، وبين قصيدة النثر والنثر، لا شبهاً محتملة، من الآن فصاعداً. وهكذا، نستطيع القول إنه ابتداءً بـرامبو، يبدأ — في أن — اتجاه شعري جديد، ينطوي على تمرد ميتافيزيقي ضد عالمنا الجامد، والمتعقل، ولغة شعرية جديدة، كأداة للتمرد، ولا يمكن إنكار أنه دمغ الشعر بتوجه دائم وحاسم.^{٤٠٠} ولن ننتهي من ذكر كل ما يدين به الشعر الحديث إلى «رامبو»، وعلينا أن نقرر — يوماً ما — أن ندرس، بالتفصيل، أصالة ودلالة مؤلفاته (وهي ليست «أساطير»).^{٤٠١} واعتباراً من الجيل الرمزي الثاني — (طالما أن «إشراقات» و«فصل في الجحيم» لم يُنشرا في

^{٣٩٨} «حلم كثيف وسريع لجماعات عاطفية مع كائنات من جميع الطبائع خلال كل المظاهر» (سهرات-٢، ص ١٨٤).

^{٣٩٩} خطاب إلى «ج. كاريه» (٢٥ فبراير ١٩٤٣م).

^{٤٠٠} إن «رامبو» — في الوقت الحالي — «أكثر إرباكاً من هوجو»، هكذا كتب «كوكتو»، عام ١٩٢٦م، في

Lettre à J. Maritain, stock, 1926, p. 53.

^{٤٠١} ولا غرابة في أنني لم أذكر — في هذا الفصل — مؤلف «إيتيمبل» الهام حول Le mythe de Rimbaud (t. I, Structure du Mythe, Gallimard, 1952; t. II, Genèse du Mythe) الذي ظهر عام ١٩٥٤م، ويكمل المجلد الأول ببليوجرافيا محققة بالغة الأهمية، تتألف من أكثر من خمسمائة صفحة، فقد كان فصلي شبه مكتمل عندما ظهر الكتاب، ولم أجد إليه إلا للمراجعة أو التأكد من بعض النتائج. و«مجموعة الحماقات» الهائلة هذه، إذا ما كانت تعيد مناقشة كثير من المسائل، فإنها لا تدعي — فضلاً عن ذلك — إلا القيام بإزالة للعوائق. وفيما يتعلق بالبليوجرافيا — بشكل خاص — فإننا نستسلم للأحلام إزاء المكانة التي تحتلها الدراسات والتأويلات الميتأدبية عن «رامبو»، فيما تشغل الدراسات التي تتعلق بالشعرية والأسلوب واللغة ما يقل عن مائتي صفحة (ص ٥٢٩-٥٣٠). وكان «ب. بيتيتيتش»

طبعة عادية إلا عام ١٨٩١م) — ستكون لدينا فرصة تَقْصِّي آثار «رامبو»: ف «الرجل ذو النعلين الهوائيين» قد فتح — حقًا — دروبًا جديدة في الغابات المعتمدة للغة، وسرعان ما سنرى شعر القرن العشرين كله يسير على إثره. وثمة كاتب آخر — في نفس مرحلة «رامبو» تقريبًا، ونفس سنه تقريبًا — أنجز من جانبه تجربةً مماثلة: تجربة تمرد ميتافيزيقي ستقوده — هو أيضًا — إلى خلق شكل أدبي أصيل تمامًا. وليس مصادفةً أن «لوتريامون» — مثل «رامبو» — قد اختار النثر للتعبير والتحرر: هكذا ساهم الاثنان في تهيئة طرق جديدة للشعر، وأدوات فعل أكثر ملاءمة له ولطموحاته الجديدة، وطموحه في تغيير الحياة.

قد سبق أن اشتكى في «بيبلوجرافيا» (L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud, Nizet, 1949) من هذا الفقر الغريب.

الفصل الثالث

لوتريامون والشعر الجنوني

- (١) عالم لوتريامون. الجنون الفَعَّال. الشعر يتحول إلى فعل تحريري. من هنا، شكله الخاص.
- (٢) **أناشيد مالدورور**: رواية أم قصيدة نثر؟ النزعات الغنائية والفانتازية؛ الانقطاع. بنية المقاطع الشعرية.
- (٣) نثر لوتريامون: الأسلوب والإيقاع. العنصر المخادع. الثراء المجازي.
- (٤) الخلاصة: تأثير لوتريامون: على الجيل الثاني من الرمزيين، على السيراليين، على قصيدة النثر. الشكل الأدبي يبقى رغم الرغبة المدمرة للعمل الأدبي. لوتريامون والانتحال.

* * *

من العبث البحث عن تلك المؤثرات الأدبية التي استطاعت دفع «لوتريامون» — في «**أناشيد مالدورور**» — إلى تبني شكل الـ «نشيد» المقسّم إلى فصول بلا روابط كبيرة واضحة، ذات طابع سردي أو غنائي، ويمكن منحها — عن حق تمامًا — اسم قصائد نثر، ونعلم — على سبيل المثال — أن «جاسبار الليلي» كان موجودًا في مكتبة والده في «مونتيديو»، لكن إذا ما كانت الشيطانية الفانتازية للعملين تستدعي المقارنات، فإن الشكل والأسلوب لا يطرحان سوى نقطة مشتركة وحيدة، ألا وهي اختيار النثر كوسيلة تعبير، ويمكن — بشكل أكثر مشروعية — افتراض تأثير «ليالي» يونج وغنائيتها الطنانة،^١ والتوراة — وبشكل خاص رؤيا القديس يوحنا اللاهوتي — (التي تمثل

^١ «أيا ليالي يونج! لقد سببت لي كثيرًا من الصداع النصفي!» كما سيقول «لوتريامون» في «مقدمة لكتاب قادم» (Lautréamont, *CŒuvres complètes*, Corti, 1938, p. 292) وسترجع إحالاتي إلى هذه الطبعة).

— بالنسبة لناقد حديث — المصدر الرئيسي لـ «أناشيد مالدورور»^٢. ولنذكر — بصدد التقسيم إلى «أناشيد» — التأثير المؤكد الذي مارسه «ميلتون»^٣ على «لوتريامون»، بالإضافة إلى «بايرون»، كـ «واحد من أربع أو خمس منارات للإنسانية»^٤. وفيما يتعلق بصيغة «الرواية — القصيدة»، أو — بشكل أدق — الرواية المكونة من سلسلة من اللوحات أو القصائد القصيرة، فلن يكون من العبث أن نذكر أن الاسم المستعار لـ «إيزيدور دو كاس»: «لوتريامون»، مستمد من «لاتريومون» لأوجين سو، المنشور عام ١٨٣٨م، وهو كتاب، كما يقول (أ. سو) في المقدمة، مكون من «سلسلة من اللوحات المنفصلة ظاهرياً، وإن تكن مترابطة فيما بينها بالفكرة أو — بالأحرى — بإرادة «لاتريومون» التي لا تُروّض»^٥. ولكن — بعد كل هذه التشابهات، رغم مبرراتها — إلّا سنصل؟ إلى نتيجة مفادها أنها لا تكفي لإدراك الشكل الأدبي لعمل يحطم كل معايير الأدب، فما يتعلق بلوتريامون لا يماثل حالة «برتران»، الذي اختار — على سبيل المثال — عن قصد، أن يكتب «أناشيد غنائية» نثرًا، فارضًا على نفسه إطارًا ثابتًا، أو «لامنيه» الذي اختار الشكل التوراتي والآيات، فالشكل الشديد الخصوصية لـ «أناشيد مالدورور»، الوسيط بين شكل الرواية ذات الفصول وشكل ديوان قصائد غنائية، قد فرض نفسه — بشكل طبيعي، حسبما يمكننا القول — على مؤلفه، باعتباره الشكل العضوي لشعره. ويستجيب هذا الشكل للرغبة في إبداع صيغة أدبية جديدة بأقل من استجابته لضرورات عالم شعري مستقل، علينا الآن أن نحاول الولوج إليه، إذا ما أردنا فهم أية قوانين عميقة تشكل وتنظم «أناشيد مالدورور».

^٢ Linder, Lautréamont, Sein Werk und sein Weltbild, Bâle, 1947

^٣ أوضح «مارسيل جان» و«أرباد ميزي»، في بحثهما حول «مالدورور» — Maldoror, éd. du Pavios, — 1947 — أن شيطان «ميلتون» — (الذي يقول في بداية «الفردوس المفقود»: «ارتكاب الشر سيكون دائمًا لذتنا الوحيدة») — قد أثر، بوضوح، على «مالدورور» لوتريامون. وفضلًا عن ذلك، فإن «لوتريامون» — نفسه — يذكر «ميلتون»، إضافةً إلى «بايرون»، من بين أسلافه الذين «تغنوا بالشر» (Euvres, p. 36).
^٤ Euvres, p. 296. وفي خطاب إلى «م. داراس» — صراف والده — يقول «لوتريامون» إن مؤلفه كان «شيئًا ما من قبيل» مانفريد «لبايرون»، و«كونراد» ليكفييتش (Euvres, p. 36).

^٥ هذه الجملة ذكرها «مارسيل جان» و«أرباد ميزي» في دراستهما حول «مالدورور» (مراجع سابق). وهذا الـ «لاتريومون»، روح مؤامرة «روهان» ضد لويس الرابع عشر، هو كائن مرعب وغامض، شخصية «شيطانية».

(١) عالم لوتريامون

الوجود الفعال: الشعر «فعل» تحريري

وعمل كهذا — كما يلاحظ أحد النقاد — «لا ينطوي على الإضاءات النقدية المعتادة، إنه يهرب من التفسير المنطقي».^٦ فما من شيء في الحياة يفسر لنا القصيدة، وذلك، أولاً، لسبب بسيط يكمن في أن ظلًا عميقًا يحيط بحياة «إيزيدور دو كاس»، سواء في «مونتيديو» أو في فرنسا — حيث جاء وعمره ١٤ عامًا لمواصلة دراسته في «تارب»، ثم في «بو»، فلا نعرف في أية ظروف أُلّف — في باريس، بين عامي ١٨٦٧م و١٨٧٠م — «أناشيد المالدورور»^٧ — ولا لماذا أحرق، عام ١٨٧٠م، ما كان يعبد، وتخلّى عن «شعر الشك»^٨، وكتب «مقدمة لكتاب قادم»، وهي قصيدة تراجعية عن حق، ووفاته — في ٢٣ نوفمبر ١٨٧٠م — هي أيضًا أكثر غموضًا من حياته، فلا أحد تقريبًا^٩ من معاصريه يتذكره، أو يعرفه، وكل ما تبقى من مراسلاته بضعة خطابات إلى صرافه وإلى ناشريه: لقد عبر مثل شهاب، وغاص في الليل، دون أن يترك أثرًا، لا شيء سوى العمل الذي يظل غامضًا، غريبًا ومستغلًا، وتظل كل الفرضيات الأدبية، والنفسية، والخاصة بالتحليل النفسي، التي تمت لتفسير الكتاب ومؤلفه، جزافيةً تمامًا. وإحدى الملاحظات القيمة، التي يمكن ذكرها، تكمن في أنه «ليس عن طريق الخطأ أن وُلِدَ دو كاس خلال ثورة»^{١٠}.

^٦ L.-P. Quint, "Le Comte de Lautréamont et Dieu" (Cahiers du Sud, 1929, p. 28).

^٧ نُشِرَ النشيد الأول — وحده — عام ١٨٦٨م، وفي عام ١٨٦٩م، وجد «دوكاس» ناشرًا لكل الأناشيد، هو «لاكروا» الذي رفض — بعد طبعها — توزيعها، «لأن الحياة فيها رُسِمَت بألوان بالغة المرارة، ولخشيتها من النائب العام»، كما كتب الشاب إلى «داراس» عام ١٨٧٠م (Œuvres, p. 39). إنه خليفة «لاكروا» الذي سيفرج عن النسخ المخزونة عام ١٨٧٩م.

^٨ خطاب إلى «م. داراس»، ١٢ مارس ١٨٧٠م، Œuvres, Corti, 1938, p. 39.

^٩ انظر — مع ذلك — ذكريات «ليسينز»، زميل الدراسة في «بو» (Mercure de France, 1^{er} Janvier 1928) وكتاب C., et A. Guillot-Munoz, Lautréamont et Laforgue, Montevideo, 1925، ويشير «جان» و«أرباد ميزي» إلى بعض المعلومات الجديدة في كتابهما، Corrêa, 1950, pp. 65-67، لكنها — بالأساس — تخص والد الشاعر والوالدة.

^{١٠} Soupault, Lautréamont, Cahiers libres, 1927, p. 24. يتحدد ميلاد «إيزيدور دو كاس» — بالفعل — بعام ١٨٤٦م، خلال حصار الكونغرالية الأرجنتينية لمونتيديو، الذي استمر عشر سنوات.

وأنه مات قبل سقوط الكوميونة، خلال حصار باريس»، فمثل بطله «الدورور»، ربما تكمن عبقريته في أنه لم يستطع أن يجد مناخًا يمكن التنفس فيه إلا في رياح العواصف، وأعاصير الكوارث، وعلينا ألا ننسى أن «رامبو» قد كتب الجزء الأساسي من إنتاجه في نفس الفترة تقريبًا، صبيحة الحرب. «ثمة شيء مدهش، بشكل مطلق، يكمن في حقيقة أن إيزيدور دو كاس قد قام في عشية الحرب نفسها بتجربة مماثلة للتجربة التي سيقوم بها رامبو بعد ذلك مباشرة».^{١١}

«لوتريامون» - «رامبو»: التشابه يفرض نفسه، وقد فرض نفسه بسرعة بالغة، وعندما نتعمق فيه فسنكتشف أنه يتجاوز ما كنا نعتقد في البداية، شاعران شابان (عمر «دوكاس» عشرون عامًا، و«رامبو» سبعة عشر)، جاء كلاهما إلى باريس لينضجا رائعتيهما، يتميزان كلاهما بالعنف، والتهكم، والمزاج الفوضوي، وفجراً كلاهما جميع الأعراف الأدبية، ولجأ - من أجل التعبير عن نفسيهما - إلى قصيدة النثر في أكثر أشكالها حرية، وودعا - على عجل بالغ - دورهما الأدبي، وتخليا عن ماضييهما. وداع ليس بعده سوى الموت، الموت للأدب كله من جانب «رامبو»، الذي أصبح تاجر عبيد، بما لا يقل في حقيقته - بمعنى ما - عن موت «لوتريامون» في شارع «فيفين»، والعملان اللذان حازا على فاعليتهما واعتبارهما - بعد وفاة مؤلفيهما بوقت طويل - يكشفان عن مقاومة متعادلة لأي تعليق.

ما يدهشنا - عندما نقرأ العملين - هو رؤية شابين يقفان بكل قواهما، وبغضب، ضد كل ما يشكل الحياة الاجتماعية: ضد الناس، ضد الحب، ضد الأخلاق البرجوازية، وضد الله، وضد كل هذه العناصر الاجتماعية، استخدما أدوات نزعة فردية محتدمة: البربرية، والسادية، والحق، والتهكم، والفوضوية. والعملان يمثلان تمرّدًا هائلًا لمراهقين غير متكيفين مع عالمنا، ومجاهدةً عنيفة - في نفس الوقت - لخلق عالم آخر لنفسيهما، على مقاسيهما، وربما يكون «تبيوديه» أول من أوضح أهمية هذه الرغبة الصبانية في الاستقلال: «إن الدورور وإشراقات - كما يقول - عملا مراهقين، يستمدان قوانينهما الأدبية من نفسيهما، ويطبقان - على الفور - رؤيتيهما الصبانية على الحياة، ويرفضان اعتبار عمريهما مرحلة انتقالية، ولا يكتشفان أي مبرر ليتصرفا كالرجال».^{١٢}

^{١١} Introduction aux Œuvres de Lautréamont, Corti, p. 21

^{١٢} Nouvelle Revue Française, Septembre, 1929, p. 386

وسأضيف أن الرفض المضاد — من جانب هذين المراهقين — لأشكال الحب الطبيعية، يعمق أيضًا من الهوة بينهما وبين الرجال: فشذوذهما الجنسي — (الذي برهنت عليه، بالنسبة للوتريامون، دراسة «م. بلانشو» الالفة للنظر)^{١٣} — يفصلهما، بعنف، عن الحياة الاجتماعية الطبيعية: فلنقرأ تعاليم «مقدمة لكتاب قادم» التي تقدم لنا — وقد تم «تشذيبها» — بسخرية — المعطيات الرئيسية لـ «الأناشيد»، وتدعونا إلى ألا نتنكر لـ «حب العائلة، والزواج، والمؤسسات الاجتماعية»: ^{١٤} وهو جميع ما حاربه «مالدورور».

ألا يمكن أن نستخلص من كل ذلك أن قصيدة النثر — التي سبق أن أكدت على جوهرها الفردي والفوضوي — تقدم هنا (مثلما في حالة «جاري» وشعراء آخرين كثيرين فيما بعد)^{١٥} — الشكل الأدبي لتمرد مراهقين ضد عالم رفضا الانضمام إليه؟ ولأنهما — على الأرجح — شهدا الحياة بشكل مختلف عن أغلب الرجال، بحث هذان الصبيان — أيضًا — عن لغة أخرى لترجمة العالم المختلف، عالمهما. وقد رفضا قيود البحر السكندري مع رفضهما لباقي القيود الاجتماعية، كتعبيرات مجتمع لم يكن معدًا لهما، وإذا ما كانا قد قبلوا بأية قوانين، فقد كانت — فحسب — قوانين العالم المعزول الذي عاشا فيه، وأن تكون اللحظة الأخيرة لهذا التمرد هي صرخة عجز، وإقرار بالهزيمة، فهو ما يمكن التنبؤ به: فلوتريامون يستنكر «مالدورور»، و«رامبو» يستنكر «إشراقات»^{١٦}. إن الصمت والموت ينتظرهما في نهاية محاولتيهما، ورغم هذا، فقد تركا خلفهما مؤلفًا، وخلقًا كفنانين عالمهما، دون أن يعيا ذلك بشكل واضح. ثمة عالم للوتريامون، كما أن ثمة عالمًا لرامبو: عالم مغلق، يبدو أن كلاً منهما قد جاهد — عن قصد — ليجعله غير قابل للاختراق، لكننا نشعر أنه — حتى لو ظل غير مفهوم لنا — يمتلك منطقته الخاص، ووحدته، وقوانينه الحيوية.

^{١٣} Lautréamont et Sade, Editions de Minuit, 1949

^{١٤} Œuvres, p. 301

^{١٥} يمثل «جاري» نفس نمط المراهق المضطرب، الواقف «على هامش» المجتمع. لكن «ألويبيوس برتران»، وهو شاعر آخر ملعون، ألم يكن — هو أيضًا — شابًا عندما كتب «أناشيد غنائية»؟ على الطرف الآخر، نلتقي بكتاب تمثل قصيدة النثر لهم — في نهاية حياتهم الأدبية — الخاتمة، والنقطة القصوى لسلسلة كاملة من المساعي الجمالية، مثل «بودلير» و«مالارمي».

^{١٦} نعلم أنه في «هراري» — عندما سيحاولون سؤاله عن مؤلفاته الأدبية — سيجيبهم: «أمر مثير للسخرية! عبثي! مقزز!».

ولا شك أن الجانب الهدّام — لدى «لوتريامون» — يبدو أكثر وضوحًا، هذا النوع من الوحشية، التي سيترك «رامبو» نفسه لها — أحيانًا (في «دُوار»، وبعض قصائد «إشراقات» مثل «بربري» أو «ليلة تاريخية») — إنما هي من الوضوح إلى حد أننا، في «أناشيد مالدورور»، استطعنا دراسة هذا العمل القاصم مثل «آلة جهنمية»^{١٧} حقيقية: هادم للعائلة، والمجتمع، والله، و— من الناحية الأدبية — هادم لكل أدب: فالعمل بكامله يعتبر سخريةً من أساليب التعبير المختلفة التي يقدمها الأدب للكاتب، ويصل إلى نفي كل تقنية أدبية. ثمة — بالفعل — في «أناشيد مالدورور»، نوع من السخرية الواسعة، والتهمك الدائم، وبشكل خاص في النشيد الأخير، لكن هذه السخرية شديدة الاختلاف عن السخرية الباردة، المثقفة للغاية لأحد مريدي «فولتير» مثلًا: فلوتريامون نفسه تحدث عن مؤلفه باعتباره «شعرًا متمردًا»، وتباهى بأنهم سيدرسونه باعتباره من «الشعراء الملعونين».^{١٨} ولا شك أن القارئ سيتشوش إلى حدٍّ ما («يفسد عقله»، كما سيقول «لوتريامون»)^{١٩} من التهكمات الدائمة، والنقد الذاتي الاستهزائي للمؤلف، ومن نبرة السخرية الواضحة في بعض المقاطع: فهو لم يعد يعرف — على سبيل المثال — إلى أي حد ينحدر البطل «مالدورور» من سلالة الشيطان الرومانتيكي، والتمجيد المرعب لكل قوى الشر، أم إنه مجرد السخرية منها. ماذا نظم بهذا الـ «مالدورور» الذي يعشق سمكة القرش، التي تفكر في أن ترسل، في هجوم على الإنسانية، بكتائب من القمل، ربّتهم لهذا الغرض في حفرة، وترمي لهم — من حين لآخر — كطعام، بـ «طفلٍ سفاحٍ وَلَدَ لتوه»، أو بذراع مقطوعة لفتاة أثناء الليل؟^{٢٠} ونتذكر هجائية «لاتوش» الشهيرة، «الكلاسيكيون المنتقمون»:

«أعلّق الأطفال! لقد أكلتهم أحياء!»

ها هو الرومانتيكي وميوله المنحازة.^{٢١}

^{١٧} إنها وجهة نظر، L. P. Quint (Le comte de Lautréamont et Dieu, Cahiers du Sud, Marseille, 1929).

^{١٨} خطاب إل الناشر «فرويرو كخوفن»، ٢٧ أكتوبر ١٨٦٩م، Œuvres, p. 38.

^{١٩} «أريد على الأقل لقارئي الحزين، أن يستطيع القول لنفسه: «علينا الاعتراف بحقه. لقد شوشني كثيرًا»..» (Œuvres, Chant VI, p. 282).

^{٢٠} Œuvres, Chant II, p. 110.

^{٢١} ذكرته السيدة «كيلين» (Le Roman Noir, Crés, 1915, p. 191)، التي تتذكر تأثير الروايات السوداء على الرومانتيكيين.

ثم نقول لأنفسنا إنه ما من شيء خارق في أن يكون «لوتريامون» — الذي غذاه أكثر الرومانتيكيين كآبة، «ليالي» يونج والروايات السوداء^{٢٢} — قد استدرجَ إلى المزايدة، أيضًا، على هؤلاء، وها هي فقرة من «راهب» لـ «لويس»، تشهد واقعيته المفردة — في عام ١٧٩٥م — على ميل سائد إلى البشاعة: والموضوع يتعلق بموت راهب، الذي يلقي به الشيطان من فوق حافة صخرية:

تدحرج من جرف إلى جرف، مهشماً، مرضوضاً، ممزقاً، إلى أن توقف على حافة جدول، لم تكن الحياة قد انطفأت بعد في جسده الممزق. عبثاً حاول النهوض: فأعضاؤه المفصولة والمحطمة رفضت أن تطيعه، ولم يستطع مغادرة المكان الذي هوى إليه ... ملايين الحشرات توافدت — وقد أيقظتها الحرارة — لترشف الدم الذي كان يسيل من جروح أمبروزيو ... نهشت نسور الجبال لحمه إلى أشلاء، وانتزعت مناقيرها المدببة حدقتي عينيه ...^{٢٣}

وهل علينا أن نذكر بأن «بودلير» — قبل بداية الحضور الأدبي للوتريامون بأعوام قليلة — قد اعتبرَ مخادعاً ذي مبالغات تمردية بسبب واقعية وعنف و«شيطانية» مؤلفاته؟

والواقع أن بعضاً من مبالغات «أناشيد مالدورور» يمكن النظر إليها — في آن — كتعبير عن اتجاه أدبي للفترة (إنها الشيطانية والواقعية الرومانتيكية في حدها الأقصى: «لقد غنيت الشر مثلما فعل ميكيفيتش وبايرون وميلتون وساوثي وأ. دي موسيه وبودلير ... إلخ. وبالطبع فقد بالغتُ إلى حدٍّ ما في النغمة لتحقيق الجديد ...» كما اعترف «لوتريامون»)^{٢٤}، وكميل خاص في مزاج «لوتريامون».

وقراءة «أناشيد مالدورور» تمنحنا الإحساس بضيق شبيه بذلك الذي نشعر به عند قراءة التراجيديات الإليزابيثية،^{٢٥} التي يدفعنا عنفها وجنونها إلى أن نؤمن — حقاً —

^{٢٢} يذكره «لوتريامون» في «مقدمة لكتاب قادم»، «آن دار كليف»، «الشبح المسوس»، و«ماتوران، شريك الظلمات المتواطئ» (Euvres, p. 303).

^{٢٣} ذكرته السيدة «كيلين»، Le Roman Noir, pp. 71-72.

^{٢٤} خطاب إلى الناشر «فريرو كخوفن»، ٢٣ أكتوبر ١٨٦٩م، Euvres, pp. 36-37.

^{٢٥} قارن Jean Cassou, Pour la Poésie, Corr  a, 1935, p. 74: «ما يميز هؤلاء الشعراء هو توترهم الرائع، والجنون الأقصى للأحداث المذكورة والتعبير عنها. وأول شعور يوحون به هو عدم التصديق

بمقصدها المخادع، في حين أن هذه الأجواء المتوترة، التي يعبرها البرق والصواعق، هي المناخ الطبيعي لرجال هذه الفترة.

وإذا كان من غير الممكن إنكار الجانب التهكمي والساحر لدى «لوتريامون»، فلا ينبغي — لهذا — أن نعتقد في انتفاء أي صدق في عنفه أو مبالغاته، وعلى العكس، فمن المدهش أن نلاحظ أن نزعة السخرية الهدامة لا تسيء — هنا — إلى أصالة العمل، فبدونها لن يكون للعمل القوة الشعرية، وإمكانية التأثير فينا بعمق، ولا شك أن ذلك يطرح مشكلة معرفة كيف يمكن لهذا البعد الهدام والسلبى أن يتعايش مع خلق عالم شعري، عالم غامض لكنه مخترق بالإشراقات. وكيف يمكن لقوة التهكم العقيمة ألا تصيب بالموت مخلوقات هذا العالم الدوكاسي^{٢٦} * الغريب، الذي نشعر فيه — على النقيض — بالتعبير عن ارتعاشة حيوية فياضة؟ علينا — فيما يبدو — الذهاب إلى أبعد من هذا التناقض الظاهري، إلى النقطة التي يُحل فيها: بعبارة أخرى، علينا البحث في العمل عن تفسير يمكن أن يقبل الصدق والتهكم معاً: هذا التفسير يبدو لي — هنا — هو ما سأسميه بـ «الجنون الفعال» لـ «لوتريامون».

ثمة إيقاع معين للحدث، وضراوة معينة، يمنحان الكتاب — بالفعل — حيوية وقوة مدهشتين: إنها هذه الضراوة الفعالة التي بحثها أحد النقاد — «باشلار» — في مظهرها الـ «عدواني». فهو يقول — على سبيل المثال — إن هذا الشعر هو «شعر العنف الخالص»^{٢٧} ويدرس «جنون التحول»^{٢٨} في «أناشيد مالدورور»، ويكشف عن أن «الصورة الدوكاسية فاعلة كصورة جوهريّة، فهي لحظة الرغبة في الهجوم، وتحقيق عنفوان تحولي...»^{٢٩} والواقع أن هذا الجنون — في العدوان والتحول — تصحبه نشوة ديونيسية، حتى — وبالأذات — في الفقرات الأكثر قتامة، والأكثر قسوة في العمل. وبعد

و— إلى حدٍّ ما — التهريج. فنحن غير معتادين على مثل هذه النبذة. وبالمثل، فإن قراءة «صاد» والروايات السوداء تقودنا إلى ما بين البشع والفكاهي، حيث لا يعرف فكرنا، المنزعج، أي اتجاه يجب عليه أن يسلكه».

^{٢٦} * الدوكاسية: نسبةً إلى «دوكاس»، الاسم الأصلي للوتريامون.

^{٢٧} Bachelard, Lautréamont, Corti, 1939, p. 12.

^{٢٨} نفس المرجع، ص ١٤.

^{٢٩} نفس المرجع، ص ٢٢.

أن يذكر «أ. جالو» فصل المشنوق — الذي عذبتة أمه وزوجته^{٣٠} — يعبر عن دهشته من أن «في هذه الصفحة الرهيبة، التي يبدو أنها تتماس مع الحد الأقصى من التشاؤمية وكراهية الإنسان، نجد نوعاً ما من الحيوية شبه المرحة».^{٣١} و«مالدورور» — الذي يمثل تجسيداً للشّر وقوى الموت لا يسعى إلّا إلى إفناء، وهدم، وضرب كل الأشياء الأليمة والمميّنة، والواقع أن موضوع الموت والهدم هذا يرتبط (على ما لاحظ ناقد آخر) بـ «واقع فترة استثنائية، بزمان الحماس، والقوة والإبداع الذي يشبه مبالغات الواقع».^{٣٢} ومن هنا — بشكل خاص — ينفصل «لوتريامون» عن الشعراء الرومانتيكيين الذين تغنوا بـ «الملل، والعذابات، والأحزان، والكآبة المبهمة، والموت والظل، والكئيب».^{٣٣} وحتى لو كان إلهامه الأوّلي متشائماً وكئيّباً، فيبدو أن جنون الفعل قد جرف كل شيء في قوته الإعصارية، وأن ضراوة العنف والهدم — التي تنفخ الحياة في الكتاب، وقد دُفِعَ بها إلى نقطة معينة — قد أصبحت فرحة فعل صافية، ونشوة حيوية خالصة. وإذا ما عكسنا تعبير «باشلار»، لأمكننا القول بأن «الرغبة في الهجوم» تتحول — هنا — إلى «الرغبة في الحياة»:^{٣٤} وكلما هدم «لوتريامون»، راكم الانقراض حوله، وكلما شعر بأنه يعيش، أقنع نفسه بوجوده وبحيويته الفردية؛ وهذه النشوة الهدّامة، التي تدفع بكل القوى الحيوية إلى النشاط، تصحبها بهجة خاصة، بهجة وحشية وشرطانية بالتأكيد، بهجة هي — رغم كل شيء — بهجة تحرر إلى حدٍّ ما، وأن يكون الكتاب فعلاً تحريراً، فهو ما يبدو حقيقياً — هنا — بشكل مزدوج. فمن ناحية، يتحرر «لوتريامون» — وهو يكتب — من كل ما قمعه، حتى هذه اللحظة، في المجتمع: إنه يبديد العائلة، ويسحق الأخلاق بقدميه بعنف، ويُفني الوعي والأمل (غذاء الضعفاء)، وهو يحمل حتى على الله وملائكته بالخيال — ولا شك — الذي يمنحه قوة محقّقة، ومن ناحية أخرى، يتم توجيه الحدث — في نفس الوقت — ضد تعقيداته الخاصة، ونحو تحريره — بالكتابة (مثلما أوضح «بلانشو»)

^{٣٠} النشيد الرابع، ص ١٨٣-١٨٩.

^{٣١} Œuvres, Introduction, p. 22.

^{٣٢} M. Blanchot, Lautréamont, *Revue Française des idées et des œuvres*, Avril 1940, p. 70.

^{٣٣} خطاب إلى «م. داراس»، ١٢ مارس ١٨٧٠ م، Œuvres, p. 40.

^{٣٤} «الرغبة في الحياة هي — هنا — رغبة الهجوم ...» (Lautréamont, p. 6).

— من «ماض فتان».^{٣٥} هذه المجاهدة التي تدور في أعماق اللاوعي، بين ما هو واضح وما لا يريد أن يصيحه، يقودنا من فصل إلى آخر، بتبادل بين «حركات اقتراب وحركات تراجع»،^{٣٦} نحو نتيجة حتمية، نحو تحرر نهائي.

دينامية العمل هذه، وحقيقة أنه — في أساسه — فعل، تفسران الشكل الخاص الذي يتخذه، فهذه القصيدة — المكونة من ستة أناشيد — تتخذ، نظراً لطولها، مكانة منفردة تماماً في مجال قصيدة النثر: ولن يكون من الخطأ اعتبارها نوعاً من الرواية، يستمر الحدث فيها على امتدادها. لكن لن يكون خطأً أكبر اعتبارها ديواناً لقصائد نثر، من مقاطع شعرية مبنية بطريقة مستقلة، تترك، وتستعيد، وتحول الموضوعات المختلفة، على نحو يحقق — في آن — حلاً للاستمرار من مقطع شعري إلى آخر، والاستطراد المستمر — رغم هذا — من أول نشيد إلى الأخير. وفيما يتعلق بإسهام «لوتريامون» الشخصي في مفهوم قصيدة النثر، فثمة ما هو أصيل تماماً، ويليق بدراسته عن كثر أكبر.

(٢) «أناشيد مالدورور»

رواية أم قصيدة نثر؟

في بداية النشيد السادس، يعلن «لوتريامون»:

على أمل أن أرى عاجلاً، ذات يوم أو آخر، تكريس نظرياتي من قبل هذا
الشكل الأدبي أو ذاك، فإنني أعتقد أنني عثرت أخيراً، بعد بضعة ترددات، على
صيغتي النهائية. إنها أفضلهم: إذ هي الرواية!^{٣٧}

ويبدأ — على الفور — في «كتابة رواية صغيرة من ثلاثين صفحة»، يقود «مالدورور» حيكاتها.

لكن، إذا ما كان النشيد السادس هو — بالفعل — تمجيد حقيقي للرواية، بل حتى للرواية المسلسلة (بترابط حلقاتها الغريبة، وهذيانها الميلودرامي المبتكر)، فإنه لا

^{٣٥} Blanchot, *Lautréamont et Sade*, éd. de Minuit, 1949, p. 164. وهذا التحرر يُرمز له بالحلقة الأخيرة من النشيد الخامس، حيث يستيقظ «مالدورور» في النهاية من نوم يصيب بالشلل، «متحرراً» من «تعذيب» الزوجين الأخوين «ريجينال - السينور» (*Euvres*, p. 247).

^{٣٦} بلانشو، مرجع سابق، ص ٩١.

^{٣٧} النشيد السادس، ص ٢٥١.

يعدو أن يكون نتيجةً لجهد امْتُنَحْن — على امتداد الكتاب — في اتجاه القصة الخيالية، وأحياناً ما يبدو لنا أن «لوتريامون» إنما كان يهدف إلى كتابة رواية «خالصة»، تتخلص من البلادة، والبطء، والرصد النفسي. وما من شيء مدهش في ذلك، فإذا ما اعتبرنا أن الرواية، قبل كل شيء، حدث ذو سلسلة من الفصول، التي «يحدث شيء ما» خلالها، فإن هذا الشكل الأدبي كان وحده الكفيل بإطلاق طاقة الجنون لدى «لوتريامون».

وقد لوحظ أن «أجزاء من الرواية»، و«الفصول الأولى»، لم تكن نادرةً في «أناشيد مالدورور»: ^{٣٨} فهي تشهد على ميل غريب لابتكار كائنات وأحداث، حتى لو أدت إلى قطع الحلقة المعدة على نحو مفاجئ. والأغلب — أيضاً — أن تقدم لنا حلقات أخرى — في إيجاز آسر — سلسلةً متواليةً من أحداث عنيفة، متراكمة على نحو جنوني: مثل حكاية المشنوق الذي تأتي والدته وزوجته الهائجتان لتمزيقه بوحشية، لأنه لم يكن متسامحاً مع رذائلهما، ^{٣٩} ومثل حكاية الفتاة التي اغتصبها «مالدورور»، ونهشها كلب «البولدوج»، وانتزعت في النهاية أحشائها. ^{٤٠} ومثل حكاية «مالدورور» الذي تحول إلى عُقاب، وصرع تنيناً، لم يكن سوى الأمل، ^{٤١} وأغلب هذه الحلقات — التي تتخطى، في البشاعة والفانتازية، أكثر «الروايات السوداء» سواداً — لا تفتقر إلى رابط بالحدث العام للكتاب (رغم أنها ترد بطريقة منفصلة، ولا تشكل تسلسلاً ما): إنها تدمج في «رواية» مالدورور رواية يقوم موضوعها على صراع «مالدورور» ضد الجنس البشري وضد الله، فعلى سبيل المثال، ينتهي الجزء الخاص بالصراع ضد التنين بهذا النداء إلى «مالدورور»، الذي يُستخدَم كمدخل لتطورات الحدث التالية:

هكذا إذن، هزمت الأمل! من الآن فصاعداً، سيتغذى اليأس من مادته الأصفى!
من الآن فصاعداً، تعود، بخطوات إرادية، إلى مهنة الشر! ^{٤٢}

^{٣٨} E. Jaloux, Introduction, (Euvres, p. 22). والنموذج الجديد لهذه البدايات في الرواية قد يكمن — في النشيد الثاني — في «ظهور الفتاة المشوقة» التي تتبع «مالدورور»، كل يوم عن بعد (ص ٩١، وما بعدها).

^{٣٩} النشيد الرابع، ص ١٨٣-١٨٩.

^{٤٠} النشيد الثالث، ص ١٤٩-١٥٥.

^{٤١} النشيد الثالث، ص ١٥٥-١٥٨.

^{٤٢} النشيد الثالث، ص ١٥٨. وهنا، يشير «مارسيل جان» و«أرباد ميزي» — عن صواب تام — في الفصل الثامن من دراستهما حول «مالدورور»، إلى تأثير «ميلتون» وكلمات الشيطان في النشيد الرابع من

ثمة إذن — في «أناشيد مالدورور» — حدث متتابع، وحلقاته المختلفة، رغم مظهرها المتنافر أحياناً، ليست متروكة — بشكل مطلق — للصدفة، وذلك حقيقي، بشكل خاص، بالنسبة للأناشيد الأولى، حيث نجد منطقاً ما، وضرورة ما تنحو إلى أن تجعل، لا كل جزء فحسب، بل كل نشيد، كلاً متكاملًا.

فإيجاز النشيد الأول مثلاً — وهو، فضلاً عن ذلك، الأكثر رومانتيكية، والأكثر «أدبية»^{٤٣} — شديد الوضوح: فالمؤلف يعرض مشروعه في الإنشاد للشر («أنا، أضع عبقريتي في خدمة تصوير ملذات القسوة»)،^{٤٤} ويقدم بطله «مالدورور» باعتباره «الشر» في ذاته، والتجسيد لكل قوى الشر («كان قد وُلِدَ شريراً ... وألقى بنفسه — بتصميم — في مهنة الشر»)،^{٤٥} والقسوة التي يبررها — من ناحية أخرى — باتهام سوء نية البشر، التي يعارضها بسكينة «المحيط القديم». والمقاطع التي يتغنى فيها «لوتريامون مالدورور» بالقسوة،^{٤٦} وانعدام الأخلاق،^{٤٧} وكراهية البشر،^{٤٨} تعبر عن المظاهر المختلفة لتمرده ضد الكون، تليها حلقتان دراميتان، حيث نشهد «مالدورور» يدخل مسار الحدث. وللختام، ثمة ضفدع مجنح يُنهي أول نشيد: فخلال مقابلته لمالدورور، يندب بجنونه وبكلماته «التي لا معنى لها، رغم أنها مفعمة بعظمة جهنمية»،^{٤٩} ويدين الصراع الذي يخوضه ضد الجنس البشري: «بأي حق تأتي على هذه الأرض، ألّكي تسخر من ساكنيها، أيها الحثالة العفنة، المضروب بالشكوكية؟»^{٥٠}

«الفردوس المفقود»: «وداعاً، أيها الأمل، ومع الأمل، وداعاً أيها الخوف، وداعاً أيها الندم، أيها الشر، كُنْ خيري».

^{٤٣} يبدو من الصعب — رغم هذا — الاعتقاد، مثل «مارسيل جان» و«أرباد ميزي»، بأن هذا النشيد الأول يستعرض ويبدل من مكانة الروائع الأدبية (الإلياذة، والأوديسا، ومانفريد، وهاملت ... إلخ).

^{٤٤} النشيد الأول، ص ٤٤.

^{٤٥} نفس المرجع، ص ٤٣.

^{٤٦} نفس المرجع، ص ١٤٦: «نغرس أظافرنا في صدر طفل، ثم نشرب الدم ونحن نلعق الجراح ...»

^{٤٧} نفس المرجع، ص ٤٨: «أبرمتُ حلَقاً مع الدعارة ...»

^{٤٨} نفس المرجع، ص ٦٢: «ها هي حيوانات الأرض تتحد مع البشر، وتجعل صخبها الصادم مسموعاً.

لم يعد هناك حقد متبادل، لقد تحول الحقدان نحو العدو المشترك، أنا، إنه الاقتراب من قبول كوني».

^{٤٩} النشيد الأول، ص ٧٨.

^{٥٠} نفس المرجع. وقد تم تقديم «مالدورور» كملاك شرير، فهو يمتلك — مثل الشيطان — «جوهرًا إلهيًا»

(ص ٧٨)، ويجوب الفضاء، مثل «شهاب مرعب» (ص ٦٢).

وبالمثل، فالنشيد الثاني (الذي أُعلنَ عنه في نهاية الأول، والمنشور على نحو مستقل عام ١٨٦٨م) يقدم وحدةً ما، وإرادةً بناءً، وهو يبدأ بسلسلة من اللوحات التي تستعير الكثير من الواقع، لكن لمسخ هذا الواقع بالمعنى الفانتازي، ويمكن أن نمناها — حسب «ا. سو» — اسم «خفايا باريس»: ^{٥١} الأوتوبيسيات — الفتاة في الشارع — طفل التويليريه المختل ^{٥٢}: hermaprodite* لوحات تساهم كلها في رسم صورة «مالدورور» في صراعه ضد المجتمع، وفي هذا الجزء الأول، الخاص بصراع «مالدورور» ضد الخالق — الذي يعلن عن كراهيته له، ^{٥٣} وضد انبعاثه — سيصبح الوعي فاعلاً. ^{٥٤} وفي وسط أناشيد التمرد هذه، تتفتح — كما الواحة — ترتيلة الرياضيات، والملكات والمعبودات، ملاذ وعزاء التمرد:

آه أيتها الرياضيات المقدسة، أيمكنك بتجارتك الدائمة، أن تعزّي باقي أيامي
عن شرور الإنسان وانعدام عدالة الأعظم! ^{٥٥}

وكما نرى، يرسم مجمل هذين النشيدين — بطريقة متكاملة — شخصيات الدراما الأساسية الثلاث: مالدورور — الإنسان، في مظاهر مختلفة (وسنلاحظ — بشكل خاص — أهمية الطفل الذي يهاجمه «مالدورور» بإيثار)، والله، والمظاهر الأساسية لصراعهما: سيلمح «لوتريامون» بنفسه — في بداية النشيد السادس — إلى هذه «الشخصيات الثلاث»

^{٥١} كان «لوتريامون» — الذي اهتم تمامًا ببودليير إلى حد مطالبته، عام ١٨٧٠م، باستكمال «أزهار الشر» (انظر المؤلفات، ص ٢٨) — قد قرأ، بالتأكيد، «لوحات باريسية» المنشورة في طبعة ١٨٦١م، حيث يؤكد «بودليير» على خفايا «العواصم القديمة»: لذا، ليس من المستحيل أن تكون حلقة الفتاة، التي تتم مقابلتها بشكل عابر (النشيد الثاني، ص ٦٢: «لن تراني بعد ذلك أبدًا، ولن أراك بعد ذلك أبدًا!») — قد تأثرت بسوناتا «إلى عابرة». أما بالنسبة لـ «سأم باريس»، المنشور عام ١٨٦٩م، فلا شيء يدل على تأثيره.

^{٥٢} مخلوق أسطوري مزدوج الجنس.

^{٥٣} النشيد الثاني، ص ١٢٤.

^{٥٤} النشيد الثاني، ص ١١٦ (واقعة المصباح)، وص ١٣٥، الصراع ضد الوعي «المرسل من الخالق» (ص ١٣٨).

^{٥٥} النشيد الثاني، ص ١١٦. كان الشاب «دوكاس» قد ذهب إلى باريس للإعداد لامتحانات الهندسة ومدرسة «مين».

التي اعترف بها — ضمناً — كأبطال لعمله الدرامي.^{٥٦} لقد بدأ حدث تتتابع فيه القفزات — بدقة أقل بكثير، رغم هذا — في الأناشيد التالية.

وفيما يتعلق بالتفاصيل، فمن المفيد أن نرى «لوتريامون» وهو يستخدم (وخاصة خلال الأناشيد الأولى) أساليب رئيسية — في التكوين وفي التقديم — تخص الروائيين: فالحدث يُقدَّم سواء مباشرة، بطريقة موجزة وسريعة (واقعة الغريق)،^{٥٧} أو بحيلة المونولوج الذي يلي المراحل المختلفة ويعلق عليها (معركة «مالدورور» ضد التنين)،^{٥٨} أو الديالوج (محادثة «مالدورور» واللحاد، «الضائع في لوحة حدث سيجري في نفس الوقت»؛^{٥٩} ويمكن للحدث أن يكون موضوعاً لمشهد درامي ذي عدة شخصيات (مشهد العائلة في النشيد الأول)،^{٦٠} أو لسرد يدور بعد فوات الأوان بواسطة إحدى هذه الشخصيات (قصة المشنوق،^{٦١} والرَّجُل السَّمكة،^{٦٢} ومخطوط المجنونة).^{٦٣} وكأن «لوتريامون» يستمتع باستعراض كافة أنواع السرد الممكنة.

وسيستخدم أيضاً كافة أنواع «الخدع» والمؤثرات المستعارة من تقنية الرواية: البدايات التي ترمي بنا في «خضم الشيء»:

عائلة تحيط بمصباح موضوع على المائدة:

— يا بني، أعطني المقص الموجود على هذا المقعد...^{٦٤}

^{٥٦} النشيد السادس، ص ٢٤٩: «هل ستدعون إذن أن مهمتي قد أُنجِزَت، لأنني أهنت — فيما يشبه اللعب مع نفسي — الإنسان والخالق وأنا نفسي، في مبالغاتي القابلة للتفسير؟ لا: فالجانب الأهم من عملي ما يزال مستمراً، باعتباره مهمة يجب إنجازها: ومن الآن فصاعداً، ستحرك خطوط الرؤية الشخصيات الثلاث المذكورة فيما سبق: هكذا ستصل إليهم طاقة أقل تجريداً».

^{٥٧} النشيد الثاني، ص ١٣٣.

^{٥٨} النشيد الثالث، ص ١٥٥.

^{٥٩} النشيد الأول، ص ٦٩.

^{٦٠} النشيد الأول، ص ٦٣.

^{٦١} النشيد الرابع، ص ١٨٨؛ وقد تمت صياغة السرد بأسلوب غير مباشر.

^{٦٢} النشيد الرابع، ص ٢٠٥-٢٠٧؛ وقد تمت صياغة السرد بأسلوب مباشر.

^{٦٣} النشيد الثالث، ص ١٥٠-١٥٤.

^{٦٤} النشيد الأول، ص ٦٣.

أو التي تتخذ السرد المعكوس، فتجعلنا نرى — مسبقًا — نتيجة الأحداث، قبل أن تعود بنا إلى الوراء، لترويها لنا (إنها — مثلًا — طريقة يستخدمها «بلزاك» كثيرًا):

ها هي المجنونة التي تمر وهي ترقص، فيما تتذكر — بغموض — شيئًا ما.^{٦٥}

وفي حالة أخرى، يتم الإعلان عن نوايا «مالدورور» منذ البداية: «كنتُ أبحث عن روح تشبهني، ولم أكن لأستطيع العثور عليها»، ذلك ما يعلنه في البداية،^{٦٦} ثم يعود السرد، بعد استطراد واضح (لوحة السفينة التي تغرق) مثل سلاح مرتد boomerange*^{٦٧} إلى نقطة انطلاقه، ويعثر على خاتمته الغريبة، لكن المنطقية: ظهور أسماك القرش المتوحشة وهي منكبة على الغرقى، بما يجعل «مالدورور» يدرك أن سمكة القرش هي هذا «الأنا الآخر» الذي طالما بحث عنه:

أخيرًا، ها قد عثرت على من يشبهني! ... ومن الآن فصاعدًا، لن أكون وحيدًا في الحياة بعد ذلك! ... كان لها نفس أفكارى! ... كنتُ أمام أول حُب لي!^{٦٨}

وأحيانًا ما يبحث «لوتريامون» عن إنتاج أثر التناقض، فيتوقف طويلًا عند وصف الطفولة المرهفة «بين أشعة الشمس والطيران الدائري للحشرات العابرة»^{٦٩} للفتاة التي سيحكي لنا — بواقعية — عن موتها الدامي. وفي مرات أخرى، لا ينفك الضيق الأليم — الذي يتولد منذ البداية — أن يتضاعف حتى النهاية (واقعة الأتوبيس).^{٧٠} وهو لا يهمل حتى الخيوط الجلييلة، مثل خيط التعرف (يتعرف «مالدورور» على «هولزير» في الغريق الذي كان قد أنقذه لتوه)،^{٧١} أو الذكرى التي تنتعش فجأة خلال

^{٦٥} النشيد الثالث، ص ١٤٩.

^{٦٦} النشيد الثاني، ص ١٢٥.

^{٦٧} سلاح قاذف من خشب يستعمله الأستراليون الأصليون، من خصائصه الارتداد إلى قُرب مطلقه إن لم يصب الهدف.

^{٦٨} النشيد الثاني، ص ١٣٣.

^{٦٩} النشيد الثالث، ص ١٥٢.

^{٧٠} النشيد الثاني، ص ٨٨-٩١.

^{٧١} النشيد الثاني، ص ١٣٤.

لقاء غير منتظر، ويستثيرها عراف *deus ex machina*: فمالدورور، وهو يقرأ مخطوط المجنونة الذي يُدَّكره بجرم شبابه،

لم يعد بإمكانه الحفاظ على قواه، ويُغْمى عليه. يستعيد وعيه ويحرق المخطوط. كان قد نسي ذكرى شبابه هذه (فالعادة تنهك الذاكرة)، وبعد عشرين عامًا من الغياب عاد إلى هذا البلد المشؤم.^{٧٢}

النزعات الغنائية والفانتازية

ومع ذلك، وبالرغم من، أو بسبب هذه الأنساق الواضحة إلى حد أنها تتأخم المحاكاة الساخرة، فإن «لوتريامون» أبعد ما يكون عن المفهوم التقليدي للرواية! فاستخدام الألاعيب البالية، ألا يتخذ شكل الإنذار؟ فعن إهمال، وعن لا مبالاة واستهزاء، أيضًا، يلجأ «لوتريامون» — بطريقة مستخفة — إلى هذه التقاليد الأدبية العتيقة، الملائمة تمامًا لمن لا ينشغل بالإمكانية ولا بالحقيقة النفسية.^{٧٣} والمفردات الميلودرامية التي يستخدمها في هذه الحالات — («كم هو جميل إنقاذ حياة شخص ما!»)^{٧٤} «عاد إلى هذا البلد المشؤم»^{٧٥} — إنما هي كرفّة العين التي تحذرنا من الخديعة، ولا يهم «لوتريامون» أن يكون أكثر صدقًا، وأكثر عمقًا، وبراعةً من الروائيين السابقين، بل — على العكس — أن يكتب روايةً رفيعةً متحررةً من كل هذه العناصر المدنسة: التحليل النفسي، والأخلاق، ورصد التقاليد. ومن أجل أن يضرب مثالاً — أصبح شهيرًا بفضل «فاليري» — فإنه لن يحرم نفسه من أن يكتب (بابتسامة خفية): «خرجت الماركيزة في الساعة الخامسة»، دون أن يشرح لنا لا الأسباب، ولا الحالة النفسية للماركيزة، وعلينا ملاحظة: أن شخصيات «أناشيد مالدورور» هذه — تلك «الكائنات الخيالية» التي يعمر بها المؤلف قصصه الخيالية، «ليمان» و«لوهينجران» و«لومبانو» و«ماريو» ... — تظل غير متماسكة، غير مرصودة، ولا تملك أية شخصية ولا أي قوام: فما إن تولد حتى تتلاشى من ذهننا، مثلما يحدث مع الكتاب الذي تعبّر به بطريقة خاطفة:

^{٧٢} النشيد الثالث، ص ١٥٤.

^{٧٣} نستطيع أن نتذكر — هنا — حل العقدة، الشديدة التقليدية والمرح، لدى «موليير».

^{٧٤} النشيد الثاني، ص ١٣٤.

^{٧٥} النشيد الثالث، ص ١٤٥.

إنهم يموتون في لحظة ميلادهم، مثل هذه الشرارات التي تجد العين صعوبةً في تتبع اندثارها الخاطف على الورق المحترق.

مثلما يلاحظ — بصددها — «لوتريامون» نفسه.^{٧٦}

ومبدع هؤلاء الأبطال — الباهتين — لا يعنينا أمره، في الواقع، ولا يعنيه أمرهم حقًا: فهو لا يُعنى إلا بنفسه في علاقته بهم، أي بقسوته تجاههم، وسلوكياته الفظة التي يرتكبها ضد شخوصهم: فهم موجودون — فحسب — من أجل الخضوع للانتهاكات المادية أو المعنوية التي يقتربها «مالدورور». فمن خلالهم يُشبع «لوتريامون» حقه على الإنسانية، وأيضًا مشاعره الأخرى (الرغبة، والندم، والانتقام).^{٧٧} ما من شيء هنا عن الحب التقليدي للراوي تجاه شخصياته: وكمبدع جهنمي، لا يستخرج «لوتريامون» مخلوقاته من العدم إلا كي يعيد إغراقها فيه بجنون. فبأية سلبية — من ناحية أخرى — تخضع كل هذه الشخصيات لمصيرها! فكلها، حتى «ميرفين» — «الممثل الرئيسي في هذه الحبكة الملتبسة»^{٧٨}، في النشيد السادس — لا يملك أية حقيقة شخصية، رغم أنه يستمر على مسرح الأحداث فترةً أطول من الآخرين، وليس إلا دُميةً بين يدي «مالدورور». فدراسة الطبائع، والتحليل النفسي، الأثيران لدى الروائيين الفرنسيين، هما أقل ما يشغل مؤلف «أناشيد مالدورور».

و«مالدورور» نفسه — تجسيد الشر، والملاك الشرير الذي يتصف بصفات فوق طبيعية — لا يملك وجودًا أدبيًّا مستقلًّا، رغم أن «لوتريامون» يسميه «طفلًا خيالي»^{٧٩} فالحبل السري غير مقطوع، وهو كثيرًا ما يختلط بمبدعه إلى حد أن يتحدث «لوتريامون» عنه — بلا تمييز — بضمير الغائب أو المتكلم: على سبيل المثال، خلال لقاء «مالدورور» بسمكة القرش، نقرأ، دون تحويل للضمائر: «واجتمعاً في وصال طويل، عفيف وشائن! ... ها قد عثرتُ لتوي أخيرًا على من يشبهني!»^{٨٠} وبشكل أكثر غرابة أيضًا، نرى

^{٧٦} النشيد الثالث، ص ١٤٣.

^{٧٧} يمارس «مالدورور» اعتداءاته الرهيبة — دائمًا — ضد هذه الكائنات الشابة والفاطنة «ذات الطبيعة الملائكية» (قارن في الفصل الأول من القسم الأول).

^{٧٨} النشيد السادس، ص ٢٧٩.

^{٧٩} النشيد الثاني، ص ٦٢.

^{٨٠} النشيد الثاني، ص ١٣٢.

«لوتريامون» — الكاتب — يصرح: «أخذ الريشة التي ستبني النشيد الثاني»،^{٨١} وعلى أثر ذلك، تقريباً، يظهر مضروباً بالصاعقة، التي رماه بها الخالق؛ ويشير إلى نفسه باسم «مالدورور»، ويضيف: «لست أقل تصميمًا على قراري بالكتابة».^{٨٢} وقد كانوا على صواب أن رأوا في «مالدورور»: «عرضاً أحياناً» لكل الغرائز الشريرة للوتريامون (أربما من أجل التخلص منها، عبر تعويذة ما؟) «وأحياناً، إعادةً للتحقق الذاتي».^{٨٣}

ويتوفر عمل كهذا على ركيزة من الغنائية، لا من الرصد، وهو لا يدين بحركته إلا لقوة داخلية، لا للدوافع النفسية. إنه عمل — كما يلاحظ «باشلار» — «يؤكد من رصد الآخرين، كما لم يؤكد على وجه التحديد — من رصد الذات. فقبل أن تتم مراقبته، كان قد خلُق».^{٨٤} ألا يؤكد تعريف كهذا — بشكل محدد — على القيمة الشعرية للعمل؟ وسأقارنه هنا — عن طيب خاطر — بالقَدَح الذي وجهه «ج. بندا» ضد الروائيين المعاصرين وموقفهم «المضاد للعقلانية»:

كانت الرواية تستهدف أن تكون — حتى ذلك الحين — رصدًا للحياة، وحُكمًا ضمنيًا على الحياة، وفاعليةً إيجابيةً باختصار، وعملاً نقديًا ... والواقع أن مدرسةً بأكملها تريد، اليوم، أن تكون، قبل كل شيء ... تأكيدًا على حساسية المؤلف، وسيرةً ذاتية، وعملاً شعريًا.^{٨٥}

^{٨١} النشيد الثاني، ص ٨٣.

^{٨٢} نفس المرجع، ص ٨٥.

^{٨٣} Marcel Jean et Arpad Mezei, *Maldoror*, éd. du Pavois, 1947, p. 51.

^{٨٤} Bachelard, *Lautréamont*, Corti, 1939, p. 133.

^{٨٥} *Confluences*, n. 3, Avril 1945, p. 247. وهكذا، فإن روايات «الرو» — وفقًا لـ «بندا» — «ترتكز على نزعة مالرو — البطولية، فحسب — وهي، في مجملها فحسب، مؤلفات شعرية» (ص ٢٤٨). ومن الطريف أن نرى «بندا» وهو يُعرِّض — بنفس الحدة — ببروست، وجيد، وجيروودو، الذين يرفعهم إلى الذروة، «المعادون للعقلانية» من قبيل «كليبز هايدنس» — على سبيل المثال — الذي يدين إفلاس الرواية الواقعية، ويعلن أنه «ينبغي الارتقاء بالرواية إلى مستوى الفن» (*Revue Française des Idées* et *des Œuvres*, Avril 1940, p. 37). ولكن أليست التهجئات الأولى ضد الرواية الواقعية — وأسلوبها «الإخباري»، ووصفها، «كصور نقية مستمدة من الكاتالوج»، ومزاعمها في التحليل النفسي — قد انطلقت على يد السيرياليين (17) (*Premier Manifeste du Surréalisme*), الذين ادعوا — بالتحديد — أن «لوتريامون» رائدهم؟

رواية شعرية هي — إذن — «أناشيد مالدورور»، وبسبب الكثافة الغنائية التي تجعل منها عملاً وجدانياً لا «فاعليّة موضوعيّة» أبداً. ولا يمكننا الزعم أبداً بأننا مشغولون بـ «سرد» و«شخصيات»: سيكون أكثر دقةً أن نقول إننا منجرفون في حركة لا يمكن مقاومتها، في نوع من دائرة جهنمية تفضي بنا إلى قلب عالم ليلي، أكثر غرابةً — دائماً — من عالمنا.

إنه خلق عالم فانتازي: هنا يكمن العنصر الآخر الذي يجعل من «لوتريامون» شاعراً، بأكثر من كونه روائياً لما هو واقعي. فلا علاقة للوتريامون برصد الواقع، مثلما لا علاقة له برصد الطبائع، ومن المدهش أن نلاحظ أنه حتى في المشاهد الروائية، نشعر على الفور بأننا «مغتربون»، ومنقادون خارج عالمنا المألوف. وتقدم لوحة العائلة — لدى عودة «ميرفين» إلى منزله بعد لقائه بمالدورور — خليطاً من أغرب الكليشيهات في مجال الروايات المسلسلة («أثبت الصوت المعدني للعميد البحري أنه ظل قادراً، مثلما خلال أيام شبابه المجيد، على السيطرة على جنون الرجال والعواصف»^{٨٦} «الأم تسند يديها على جبينها والأب يرفع عينيه نحو السماء»^{٨٧} وصوراً غرائبيةً مقصودة، تمنح المشهد كله طابعاً غير واقعي: يحاول «ميرفين» العزف على البيانو، لكن «الأوتار النحاسية لا تصدر أي رنين»^{٨٨}. وتريد أمه أن تقرأ بصوت عالٍ:

لكن بعد بضع كلمات، يغزوها فتور الهمة وتكف من تلقاء نفسها عن شرح العمل الأدبي. ويصبح أول مولود: «سأذهب إلى النوم». ينسحب، والعينان شاخصتان في تحديق بارد، دون أن يضيف شيئاً، ويأخذ الكلب في إصدار نباح مفعج؛ إذ لا يجد هذا السلوك طبيعياً، ورياح الخارج، وقد أخذت تندفع بشكل متفاوت في الشق الطولي للنافذة، دفعت الشعلة إلى الارتجاج، وقد ذوت بفعل قبتين من الكريستال الوردي للمصباح البرونزي.^{٨٩}

ولا شك أن هذا النسق ليس من ابتداء «لوتريامون»، فنحن نجده في تلك «الروايات السوداء» (التي عرفها جيداً)، حيث تخلق البروق وصفير الرياح المفعج أجواء الألم

^{٨٦} النشيد السادس، ص ٢٦٤.

^{٨٧} نفس المرجع، ص ٢٦٥.

^{٨٨} نفس المرجع، ص ٢٦٢.

^{٨٩} نفس المرجع، ص ٢٦٤-٢٦٥.

النفسي: ففي «أسرار أدولف» لـ «آن راد كليف» (١٧٩٤م)، «تصفر الرياح بلا انقطاع عبر الممرات الطويلة».^{٩٠} لكن «لوتريامون» يذهب إلى أبعد من ذلك أيضًا، ويتفكك العالم الحقيقي — تحت نظرته — وقد ضربته، فجأة، الغرابة، والتنافر، وما إن يشعرونا «مالدورور» بوجوده، حتى تُشحن اللوحة — التي بدأت بدقة عادية — بنوع ما من غموض عالم آخر، وها هو شارع «فيفيين» (حيث عاش «دوكاس» في باريس):

تعرض محلات شارع فيفيين نفائسها للأنظار المذهولة، وصناديق خشب الأكاجو والساعات الذهبية، وقد أضاءتها مصابيح الغاز العديدة، تنتشر عبر الواجهات باقات من الضوء الساطع.
تدق الساعة الثامنة، وفجأة:

يحث المتنزهون الخُطى، وينسحبون مهمومين إلى بيوتهم. يُغمى على امرأة وتسقط على الأسفلت. لا أحد يرفعها: فلم يلبث كل واحد أن ابتعد عن هذه الناحية ... وفجأة أصبح شارع فيفيين متجمدًا بنوع من التجمد.^{٩١}

إنه قانون من قوانين الفانتازيا، يتمثل في إدخال الخليط، والتراكب بين عالمين، أو (كما في الاستعارة) وعهدين مختلفين: لقد اعتُبر «لوتريامون» أستاذًا في فن «قلب» العالم الحقيقي، الذي يرفعه ويشقه ضغط قُوى لا مرئية، فلنُعد قراءة وصفه لأحد الأتوبيسات، وقد أصبح مكننًا للكوابيس.^{٩٢}

ويتزايد ضغط العالم تحت الأرضي — من النشيد الثالث حتى الخامس — وتغزو السرد عناصر ضالة، ومسوخ، تنبعث عنوةً في وضوح النهار، وكأن المؤلف لم يعد قادرًا على فرض قانونه عليهم، وكثيرًا ما دارت المقارنات بين عالم الحلم والعالم الدوكاسي، حيث نعثر — كما يكتب «ل. ب. كينت» — «على الخصائص الغريبة التي تميز الحلم: التحولات الفورية للشخصيات، والتلاشيات الخفية للديكورات، والرفرفات

^{٩٠} A. Killen, *Le Roman noir*, Crés, 1915, p. 61.

^{٩١} النشيد السادس، ص ٢٥٤.

^{٩٢} النشيد الثاني، ص ٨٨. وهذا الأتوبيس — الشبح «الذي يظهر فجأة، كأنه قد خرج من تحت الأرض»، لا يفتقر إلى التشابه مع المربط الفانتازي في «طبيب من الأرياف»، إحدى قصص «كافكا» الأكثر «دوكاسية» (المنشورة في *La Métamorphose*, N.R.F., 1946).

الصامته للجسد في الفضاء، والسقوط بلا نهاية في الفراغ، ومشاعر الدُّوار أو الاختناق»، التي قابلها كلُّ منا في الكوابيس.^{٩٣} ومن هنا، فلا شك أن ثمة شعراً خاصاً يُؤلَّد، لكن يتولد — أيضاً لدى القارئ — انطباع بالضيق والاختناق يفسران لماذا اعتُبر «لوتريامون» مجنوناً حقيقياً.^{٩٤} والواقع أن عالم الحلم هذا لا يُقَارَن — على الإطلاق — بعالم «نرفال» أو بعالم الرومانتيكيين الألمان: فهو مسكون برؤى ليست جهنمية فحسب، لكنها وحشية وكريهة، حيث القسوة تتضاعف بالرغبة في الإذلال والتدنيس، ويدهشنا — عند قراءة «أناشيد مالدورور» — هذا الحشد من الحيوانات الكريهة، الذين منحهم المؤلف — فيما يبدو — طاقته العدوانية،^{٩٥} والذين يعصُّون — في كل صفحة — ويحاصرون، ويخنقون، ويمصُّون، وتهاجم الحيوانات الخالق الذي فقد وعيه من السكر: ^{٩٦} فالقنفذ «يغرس أشواكه في ظهره»، والنقَّار الأخضر والبومة يغرسان «المنقار في البطن»، ويغطيهِ الضفدع باللعباب، وفي موضع آخر، يصبح «مالدورور» نفسه فريسةً للحيوانات الأكثر إثارةً للاشمئزاز، القمل، والضفادع، والأفاعي، والقنافذ، والسرطانات، والمليدوسات.^{٩٧ * ٩٨} ونتذكر إحدى استعارات العصور الوسطى — وهي الملحوظة التي كتبها «بودلير» أيضاً — وكأنها تصلح نبوءةً للوتريامون:

٩٣ L.-P. Quint, *Le comte de Lautréamont et Dieu*, Cahiers du Sud, Marseille, 1929, p. 114.

٩٤ إنها أطروحة «ل. بلوي» عام ١٨٩٠م (*La plume*, 1^{er} Sept. 1890)، «مات المؤلف في كوخ صغير، وهذا كل ما نعرفه عنه»، التي كررها «ر. جورمون» في (*Premier livre des Masques* 1896)، وأنصفه «ل. ب. كينت» عندما أوضح (مرجع سابق، الفصل الخامس) أنه لا يمكن أن نأخذ كلمة **جنون** — هنا — إلا بمعنى **عصابية**: ضرورة أن يخضع «لوتريامون» للتحليل النفسي ليست موضع شك أبداً.

٩٥ يقول «مالدورور» — الذي يدعي أنه «يوجه» أحلامه — بطريقة دالة: «فلتعلموا أن الكابوس ...

والحُمل ... وكل حيوان ملوث يُشْرَع مخلبه الدامي، حسناً! إنها إرادتي التي — من أجل توفير غذاء ثابت لفاعليتها الدائمة — تدفعهم إلى الدوران في دائرة» (النشيد الخامس، ص ٢٢٢). دائرة غريبة في الحقيقة، حيث يبدو سيد اللعبة كقائد لها ومنقاد فيها، في آن.

٩٦ النشيد الثالث، ص ١٥٩.

٩٧ * حيوان هلامي بحري يضيء في الليل.

٩٨ النشيد الرابع، ص ١٨٩-١٩٣. وقارن بالفصل الذي خصصه «باشلار» في (*Lautréamont*, chapitre, 2).

كثيراً ما فكرت في أن الحيوانات الشريرة والمقززة لم تكن إلا إحياءً وتجسيدياً وتفتحاً للأفكار السيئة للإنسان على الحياة العادية.^{٩٩}

فكلما أوغلنا في الكتاب، نرى تجليات الكوابيس تتضاعف، مثلما في لوحات «جيروم بوش»، كائنات فانتازية، مخلوقات من عالم تختلط فيه الكائنات: شجرة «طويلة من رجل»،^{١٠٠} رجل سمكة،^{١٠١} وجعران «ليس أكبر من بقرة» يجرجر كرةً بلا شكل، ليست سوى الجسد المتحول لامرأة.^{١٠٢} وكل شخصيات الكتاب فريسة هذيان حقيقي من التحولات، بدءاً بمالدورور (أحياناً سمكة قرش، وأحياناً أخطبوط، وأحياناً ثالثة خنزير)، دون استثناء الله، الذي يلجأ — في صراعه مع «مالدورور» — إلى «التحولات المتعددة»،^{١٠٣} فيتحول — مثلاً — إلى ثعبان أصله أو كركدن.

وسُعار التحول هذا، هذا الهذيان الهولواني — (المحسوس، كما سنرى، حتى في الأسلوب، حيث الاستعارات — التي تحدد، بالفعل، الانتقال من شكل إلى آخر — لها طابع «تحويلي» حقاً) — ينبغي تفسيره — دون شك — بالاحتياج المزدوج، لدى «لوتريامون»، إلى هدم مستمر وخلق مستمر. هذا التفتح للأشكال، التي تتلاشى دائماً، وتُبعث دائماً، تجعل التعبير الذي استخدمه «باشلار» — عن «أناشيد مالدورور»^{١٠٤} — «سينما متسارعة»، شديد الصواب. بل أحياناً ما يحدث أن نشهد — تحت أعيننا — كائناتٍ وقد ظل معلقاً في قلب تحوله، متخذاً شكلاً مزدوجاً، وكأنه في حالة توازن في نقطة تقاطع عالين، وذلك شارة على إيثار «لوتريامون» للحالات الملتبسة، غير المحددة، للرموز والصور المتعددة المعاني:

^{٩٩} خطاب إلى «توسينيل»، ٢١ يناير ١٨٥٦ م. وقد يمكننا — في هذا الصدد — أن نستفيض طويلاً حول واقعة أن «لوتريامون»، في الطبعة الثانية من النشيد الأول، قد وضع بدلاً من اسم صديقه «دازيه» أسماء حيوانات شريرة ومقززة، أخطبوط، بقرة، قملة، ضفدع.

^{١٠٠} النشيد الثالث، ص ١٦٣.

^{١٠١} النشيد الرابع، ص ٢٠١ وما يليها.

^{١٠٢} النشيد الخامس، ص ٢١٥ وما يليها.

^{١٠٣} النشيد الخامس، ص ٢٢٦ (وقارن ص ٢٢٥ و ٢٨٣).

^{١٠٤} Bachelard, Lautréamont, Corti, 1939, p. 24.

مصباح وملاك يشكلان جسداً واحداً، ذلك ما لا نراه كثيراً. إنه «مالدورور»^{١٠٥} يتعرف على شكل المصباح، ويتعرف على شكل الملك، لكنه لا يستطيع أن يفصلهما في ذهنه...^{١٠٥}

ومن الطريف — فيما يتعلق بهذا المشهد — أن نقارن صراع «مالدورور» في الكنيسة ضد المصباح الملك بالصراع الذي خاضه «لورنزو» — في الحلم — في «قس لويس» (١٧٩٦م) داخل كنيسة أيضاً، لينتزع من المسخ (الشبق) الفتاة التي يحبها: انطفأت المصابيح، وانطوى المذبح، ونرى مكانه الهاوية ... حيث المسخ يحاول جرجرة الفتاة، لكنها تنفلت وتصعد إلى السماء في سحابة لامعة.^{١٠٦}

شيء غريب! فمن الوصفين، نجد — فيما يُقدّم باعتباره وصفاً لحلم — الكثير من المنطق، والرموز الأكثر وضوحاً، والأقل فانتازية على العموم، وفي «أناشيد مالدورور»، نحن في قلب الحلم نفسه، مغمورون في عالم رخو، حيث الأشكال تنحل دائماً، وحيث الدلالات تظل كامنة، والرموز مبهمة؛^{١٠٧} فالذهن المنحرف يكابد تأثير هذا «السائل المغناطيسي»، الذي يدّعي «لوتريامون» أنه بفضل ضلع قارئه «في الاستحالة المنومة للتحرك»^{١٠٨} ثابتاً، ومبهوراً، يشعر — رغم هذا — بأن توازنه يختل.

التقطيع

تقطيع السرد، والطريقة الفظة التي تنبثق بها الرؤى وتُمحى، يفاقمان أيضاً — من ناحية — هذا الانطباع الفانتازي المهدد، ويشكلان — من ناحية أخرى — مورفولوجية العمل نفسه، بتقويضهما — في كل صفحة — مفهوم الرواية هذا، الذي يبدو متأهّباً لفرض نفسه.

^{١٠٥} النشيد الثاني، ص ١١٨.

^{١٠٦} Le Moine, t. I, pp. 39-41. أستعير هذا الاقتباس من أطروحة السيدة «كيلين» عن Le Roman Noir. ومن الشائق أن نلاحظ أن الملك، وقد أصابه «مالدورور»، ينفلت — هو الآخر — ويصعد نحو السماء و«مناطق الخير الهادئة» (ص ١١٩).

^{١٠٧} وعلى سبيل المثال، فإن نتيجة معركة «مالدورور» ضد الملك ليست واضحة؛ إذ إن «مالدورور» منتصر ومهزوم في آن، ويعقد — في نهاية المعركة — «صداقةً أبديةً» بنظرة مع من كان قد صرعه تَوّاً.

^{١٠٨} النشيد السادس، ص ٢٨٢.

وينبغي أن نشير — بشكل خاص — إلى أن كل مشهد (ولنسمه قصيدة، رؤية، سردًا) ينبثق مع الفجائية والآنية الغنائية، في قلب فترة غير محددة، شاسعة مثل الأبدية نفسها، فالزمن لا يلعب — هنا — الدور المألوف الذي يقوم به في الرواية، حيث تُرصد الأحداث المختلفة على طول خط متسلسل تاريخيًا وشديد التحديد: بل سيكون من السهل أن نوضح كيف أن المشاهد المختلفة لا «تندمج» وفقًا لمنظور متماسك،^{١٠٩} حتى عندما نأخذ بالاعتبار حقيقة أن «مالدورور» — ككائن فوق طبيعي، أبدي، «مثل البازلت»^{١١٠} — يواصل، عبر الأجيال المتتالية، صراعه ضد الإنسان وضد الله.^{١١١} ودون أن تكون خارج الزمن — تمامًا — تسبح القصائد في زمن سائل، يملأ الفجوات المتروكة بينها، وهي تنبثق منها مثل شُهب معزولة وخاطفة.

ولا شك أنه قد تمت الإشارة إلى أن ثمة موضوعات كبرى في «أناشيد مالدورور» تعاود الظهور، مرةً بعد أخرى، وتتحول، وتتحد، مثلما يحدث في بناء موسيقي:^{١١٢} بعضها واضح للغاية، مثل الصراع ضد الله، والبعض الآخر أكثر غرابة، كلازمة رمزية أساسية تأتي لتلامس — من آن لآن — سطح الكتاب، صور رئيسية مثل تلك الخاصة بخُصلة الشَّعر^{١١٣} أو «الزوجين الجهنميين»، ولعبة الموضوعات هذه المتكررة والمطورة في تنغيمات مختلفة، لا يجب أن تدهشنا من جانب مؤلف كان — إذا ما صدقنا الناشر

^{١٠٩} يقدم لنا لوتريامون «مالدورور» ثابتًا، مغروسًا في الأرض منذ أربعة قرون (النشيد الرابع، ص ١٨٩، ١٩٠)، لكنه طوال الخمسة عشر عامًا، كما يُقال لنا في النشيد الثاني، يقذف الإنسانية بموجاتٍ من البق (ص ١١٠). ويعلن أنه لم ينم منذ ثلاثين عامًا (ص ٢٢٢). ويتحدث — في نهاية النشيد الخامس — عن النوم المغناطيسي الذي أثقله «طوال ليالي أعوام التكفير العشرة» (ص ٢٤٧).

^{١١٠} النشيد الرابع، ص ١٧٦.

^{١١١} يعلن «مالدورور» أنه «منذ الأزمنة البعيدة، فيما قبل التاريخ»، حيث كان يخرب «أقطار الأرض بالغزوات والمذابح»، «كان قد سبق له أن سحق أجيالًا بكاملها» (النشيد السادس، ص ٢٥٣). لكن لا ينبغي البحث في «الأناشيد» عن أية لوحة جدارية تاريخية: فكافة التفاصيل معاصرة.

^{١١٢} يؤكد «م. بلانشو» — بشكل خاص — على فكرة أنه بفضل التقسيم إلى مقاطع، بلا رابط ظاهر بينها، استطاع «لوتريامون» — دائمًا — التخلي عن موضوع ما، في اللحظة التي يوشك أن يتخذ معنىً شديد الوضوح (Lautréamont et Sade, 1949, p. 97).

^{١١٣} هذا الموضوع — الذي ظهر منذ النشيد الأول، عندما يبدي اللحاد إعجابه بشعر رأس «مالدورور» (ص ٧٣)، ويُستعاد مرتين في شكل «موضوع سلخ الجمجمة» في النشيد الرابع — هل هو رمزي، أم مرتبط بفكرة محددة؟ وعلى أية حال، فإن مظهره، الملح ليس موضع شك.

«جنونسو» — يكتب ليلاً، وهو يجلس إلى البيانو، ويجعلنا نستشف — هنا وهناك — معارف موسيقية.^{١١٤} لكن ينبغي ألا ننسى أن لا ترابط بين هذه الموضوعات المختلفة، بل انقطاع وحل للاستمرارية، فنحن نرى ظهور كل اللوحات على انفراد، ونستطيع أن نقرأها وندرسها، كلاً على حدة: فهي تشكل — تقريباً — جُزراً شعرية، تمثل كل منها فرديتها، وشكلها الخاص بها، منفلةً على «بياض» الصمت مثل جُزر أرخبيل، تتبدى منعزلةً على سطح الأمواج، رغم أننا نعرف أنها مرتبطة بقاعدتها التحت مائية، ولا تشكل — في العمق — إلا نفس القارة. استمرارية عميقة، وانقطاع على السطح: ذلك ما يفسر أننا نستطيع — مع ذلك — أن نتأمل الـ «كتلة» المالدورورية في وحدتها العضوية، وأن نبحت فيها عن قوانينها العميقة، أو أن نتوقف أمام مظهرها الخاص، المستقل، المكون من خمس وستين قصيدة نثر.

ومن المفيد — في هذا الصدد — أن نذكر بأنه إذا كان «لوتريامون» لا يتحدث، في أي موضع، عن «قصيدة نثر»، فهو دائماً ما يستخدم — في حديثه عن أناشيده — كلمة شعر،^{١١٥} ويشير — بشكل أكثر وضوحاً أيضاً — إلى أشعاره.^{١١٦} ومن ناحية أخرى، فعندما يتحدث عن «حذف بضع مقطوعات جهرية للغاية» كي لا يفزع النقد،^{١١٧} فإنه يعتبر كتابه — حقاً — ديوان شعر، يمكن إدانة بعض قصائده، مثلما فعل القضاء مع «أزهار الشر»، وأفضل صورة عن شعره قدمها هو بنفسه في بداية النشيد الخامس: إنها صورة طيران الزراير، التي تستخدم كتلتها الطنانية — مرةً — بـ «الحركات الخاصة بدوران كلٍّ من أجزائها»، و— مرةً — بحركة مجموع لا يكف عن التوجه «نحو نفس النقطة الممغنطة»:^{١١٨} صورة يطبقها «لوتريامون» — بالتحديد — بنفس

^{١١٤} انظر — على سبيل المثال — في النشيد السادس، استشهائاً ما بصدد نظام السلالم والمقامات الموسيقية، الذي يرجع ولا بد إلى دراسة في «الهارموني» (ص ٢٦٨).

^{١١٥} في بداية النشيد الرابع بشكل خاص، حيث يدين «لوتريامون» — بعنف — شطط شعر السابقين عليه، ويأمل في تجاوز «كل ما اعتبره الشعر من أكثر الأشياء عظمةً وقداسةً، حتى الآن» (ص ١٨٢).

^{١١٦} «كتبْتُ عملاً شعرياً للنشر لدى م. لاكروا»، على نحو ما كتب في ١٢ مارس ١٨٧٠م إلى صرافه «م. داراس» (المؤلفات، ص ٣٩).

^{١١٧} (خطاب إلى الناشر فريرو كخوفن) Œuvres, p. 37.

^{١١٨} النشيد الخامس، ص ٢١١. ونعلم أن «م. فيرو» قد أعاد — مؤخراً، في مقال Mercure de France (1^{er} Décembre 1952) — أبوة هذا الوصف إلى «بوفون» المذكور في

«الطريقة المدهشة» التي ينشد بها «كُلًّا من هذه المقاطع الشعرية»، ويقدم هذه الفكرة المزدوجة عن استقلالها الشعري واندماجها — رغم هذا — في حركة المجموع.

بنية المقاطع الشعرية

يدرك «لوتريامون» — بالتأكيد — قصيدة النثر باعتبارها شكلاً شديد الحرية: ما دام يقبل بالسرد، والحوار، و«المقطع الكبير» الغنائي أو الخطابي،^{١١٩} أو المناجاة الساخرة من القارئ، الذي يصبح موضع خصام دائم. ورغم هذا، فليس لدينا الانطباع بأن المؤلف منقاد، يمضي حسبما اتفق، دون أن يعرف إلى أين يقودنا: فثمة — على العكس — شاغل يجب تسميته فنيًا، يحدد دائمًا جرعة المؤثرات، وتكوين كل مقطع، ويحدث — في النشيد الأول بالذات (الأكثر خضوعًا للمؤثرات الأدبية، والأكثر «شعرية» بشكل إرادي) — أن يستعيد «لوتريامون»، من أجل تأكيد التوازن والبناء الدائري لمقاطععه، أنساقًا يمكن اعتبارها «كلاسيكية» — تقريبًا — في قصيدة النثر، وبشكل متوسع: استعادات، وتكرارات، وتوازيات ... «لقد رأيت — كما يكتب — خلال حياتي كلها، وبدون أن أستثني أحدًا، جميع الرجال ذوي الأكتاف الضيقة ... رأيت الرجال ذوي الرؤوس القبيحة والعيون البشعة ... رأيتهم جميعًا مرةً واحدة ... رأيتهم أيضًا ...»^{١٢٠} وكل بداية مشهد العائلة، قبل التدخل الفعال للمالدورور، يتم وزنها شعريًا باللازمة التي تتكرر أربع مرات: «كنت أسمع من بعيد الصرخات المديدة للألم الموجه». ^{١٢١} فهل ينبغي أن نذكر المقاطع الشهيرة، والأكثر فأكثر اتساعًا، والمنفذة بكاملها طبقًا لنفس النموذج، التي تبدأ كلها وتنتهي بنفس الكلمات: «أيها المحيط العجوز ... إنني أحبيك، أيها المحيط العجوز!» والميل إلى اللازمة بتكرارها على فترات محسوبة — بما يفرض على النص بنية إيقاعية — لهو واضح على امتداد العمل: في «مقطع» أتوبيس، من النشيد الثاني، حيث

naturelle du Dr Chenu وأن يكون «لوتريامون» قد انتحل «بوفون» فهو — مع ذلك — ما لا يقلل من القيمة الرمزية التي يمنحها لهذا الوصف. قارن بما سبق في الفصل الرابع من القسم الأول.

^{١١٩} «أقترح على نفسي، دون أن أكون ساخطًا، أن أنشد بصوت عالٍ المقطع الشعري الكبير والجاد والبارد الذي ستسمعون» (النشيد الأول، ص ٥٣).

^{١٢٠} النشيد الأول، ص ٤٤.

^{١٢١} النشيد الأول، ص ٦٤-٦٥.

تقطع اللازمة الهرب الذي لا يكل وركض عربات القطار: «يهرب! ... يهرب ...»^{١٢٢} وفي «مقطع» غرق السفينة، حيث تطول اللازمة وتتباطأ لتنسجم مع ابتلاع السفينة: «وأخذت السفينة تطلق مدفع الإنذار في استغاثة، لكنها غرقت ببطء ... بعظمة»^{١٢٣} وفي بداية النشيد الثالث، حيث تعود اللازمة بشكل أقل تكراراً وأكثر خفاءً، لتفرض على الذهن — مع ذلك — صورة نزهة مستمرة على الجياد: «كانت جيادنا تركض بمحاذاة الشاطئ، وكأنها تهرب من العين البشرية ...»^{١٢٤} وسنلاحظ في جميع هذه الأمثلة أن انطباع الحركة المستمرة — التي تتتابع، وتتلاحم من لازمة إلى أخرى — يتم التأكيد عليه بالاستخدام البارع لنقاط الإرجاء.

ومن ناحية أخرى، يثري «لوتريامون» المعمار الشعري بأنساق أكثر تعقيداً، وبفضلها يتبدى المقطع الشعري — المفتقر، ظاهرياً، إلى النظام — بعد التأمل، مبنياً على نحو بالغ البراعة. وسأذكر نسقين منها:

نسق التطويق enveloppement، حيث ترسم الفكرة دائرةً واسعة، وبعد أن تباعد عن أنظارنا (وقد قادتها — فيما يبدو — أمواج لفظية جانحة)، تعود لمحاصرة الموضوع الأساسي، الذي يريد «لوتريامون» أن يضيئه: والمثال في الجملة الهائلة التي تبدأ بهذه الطريقة:

تركت الكلاب آذانها ساكنة، ورفعت رءوسها، ونفخت الرقبة البشعة، وأخذت تنبح بالتناوب، أحياناً مثل طفل يصرخ من الجوع، وأحياناً مثل قط جريح مصاب بطاعون في المستشفى، أحياناً مثل شابة تغني لحناً سامياً، ضد نجوم الشمال، ضد نجوم الشرق، ضد نجوم الجنوب، ضد نجوم الغرب، ضد القمر، ضد الجبال، الشبيهة، من بعيد، بالنجوم العملاقة، الراقدة في الظلام، ضد الهواء البارد الذي يتنفسونه بملء رئاتهم، والذي يجعل باطن منخارهم يحمر، حارفاً، ضد صمت الليل ... إلخ.^{١٢٥}

^{١٢٢} النشيد الثاني، ص ٨٨-٨٩.

^{١٢٣} النشيد الثاني، ص ١٢٦-١٢٨.

^{١٢٤} النشيد الثالث، ص ١٤٤-١٤٩.

^{١٢٥} النشيد الأول، ص ٥٠-٥١.

هذا السيل اللفظي، الذي ينقل — بلا نظام — ابتذالات مضجرةً وصورًا رائعة، تجعلنا نفكر — للوهلة الأولى — في التطورات البنتاجرويلية^{١٢٦*} لرابليه أو هوجو، لكننا عندما ننظر عن كثب أكثر، سنرى أن «لوتريامون» — كما يقول «ل. ب. كينت» — «ينقطع نفسه بلا شك، لكنه لا يفقد أبدًا المغزى المنطقي للجمل»: ^{١٢٧} فهو لا يبحث — فحسب — عن التأثير الذي يريد إنتاجه، طبقًا للقاعدة التي صاغها «إ. بو»، من خلال المغالاة في هذه الجُمْل الكونية، حيث يدخل نباح الكلاب ضد الطبيعة كلها، بما يُظهر نهمها المرعب للحرية وللأنهائي،^{١٢٨} بل — فضلًا عن ذلك — وبعد أن يعيد إلى شبك نصه مظاهر العالم المحسوس، والرؤى والأصوات، والبوم «بطيرانه المنحرف»، والأشجار المورقة «المهددة برخاوة»، و«ضجيج الأمواج الأصم»، يغلق شبابه على الفكرة التي يسعى إلى تطويقها وأسرها بشكل نهائي، فكرة الكلاب التي تنبج «ضد الإنسان الذي يجعل منها عبيدًا»: هكذا يمضي حقد الإنسان على نفس مستوى الحاجة إلى اللانهائي، وهكذا يتم إعداد المشابهة بين الكلاب و«مالدورور»، الذي يكره البشر بفعل عطشه للأنهائي، وبعد أن استشهد «ليون بلوي» بهذا المقطع عن الكلاب، يذكر أنه يجده في جمال «الماس، الماس الأسود». ^{١٢٩} وكمثال آخر للتطويق، يمكننا أن نذكر مقطع الغرق (الذي سبق أن ألمحت إليه)،^{١٣٠} حيث ينطلق «لوتريامون» من موضوع الروح الشقية، ليعود بنا إليه في الختام، بعد ست صفحات مخصصة للوحة الغرق.

أما نسق **الموزاييك**، فيتمثل في تقديم عدد معين من التفاصيل — في شكل متشظٍّ ومتنافر ظاهريًا، مع تكرارات وعودات إلى وراء — لتنتهي بأن تتجمع لتشكّل رسمًا

^{١٢٦*} نسبة إلى «بانتاجرويل»، إحدى شخصيات «رابليه».

^{١٢٧} Le comte de Lautréamont et Dieu, p. 113.

^{١٢٨} «عطشهم للأنهائي لا يرتوي»، كما سيقول فيما بعد، ص ٥٢، ومن هذه الفكرة المفصلية، سينطلق الجزء الثاني من التطوير، المتمحور — هذه المرة — على «مالدورور»، الذي «يعاني الحاجة للأنهائي»، هو أيضًا. ومن المحتمل تمامًا — فيما يبدو لي — أن يعود هذا الجزء، الذي يدور حول الكلاب النابجة، في أصوله، إلى قصيدة لـ «لو كونت دي ليل» بعنوان «النابجون» (قصائد وحشية)، حيث الكلاب المتوحشة وهي تنبج على شاطئ البحر، تحت ضوء القمر، فريسة «ضيق مجهول».

^{١٢٩} مقال منشور في La Plume، الأول من سبتمبر ١٨٩٠ م، وأُعيد نشره في Belluaires et Porchers, Stock, 1905, p. 11.

^{١٣٠} راجع ما سبق في الفصل الرابع من القسم الأول.

كاملاً: و«لوتريامون» يستخدمه ببراءة في المونولوج الذي يختتم النشيد الرابع، حيث ترافق الفوضى الظاهرة للاستدعاءات فوضى أفكار «مالدورور» المجرم:

كل ليلة، واتساع أجنحتي يغوص في ذاكرتي المعذبة، كنت أستحضر ذكرى
«فالير» ... كل ليلة.

والواقع أن «مالدورور» قد سبق له، في سورة جنون، أن حلق — في الهواء — بجسد صديقه «فالير»، الذي تحطّم عندما صُدمَ بشجرة، فيما ظل شعره في يد القاتل. وها هي كيفية التعبير عن وسواس وندم «مالدورور»، حيث يتبدّى — من خلالهما — شيئاً فشيئاً، رسم الحدث:

هذه الصدمة، هذه الصدمة، هل قضت عليه؟ وعظامه هل تحطمت بفعل
الشجرة ... بما لا يمكن جبره؟ هل قتله هذا الصدم الذي اقترفه عنفوان
مصارع؟ هل بقي حياً، رغم أن عظامه تحطمت بما لا يمكن جبره ... لا
يمكن جبره؟ هذه الصدمة هل قتلته؟ أخشى أن أعرف ما لم تشهده عيناى.
والواقع ... وخاصة شعره الأشقر. الواقع، أنني أهرب بعيداً بوعي شديد من
الآن فصاعداً. كان عمره أربعة عشر عاماً. بوعي شديد من الآن فصاعداً. كل
ليلة. ١٣١

وعلينا أن نؤكد هنا: إن هذا التقديم — «الذاتي»، وبلا نظام منطقي، للوقائع
والأسباب (في شكل تداعيات للأفكار والمشاعر التي تتبع تقلبات المونولوج الداخلي) —
يتطلب من الكاتب البراعة التقنية القصوى، والانتباه الأقصى، ما دام يجب دمج كل
أجزاء المتاهة بدقة، وتشكيل رسم متكامل.

مزيد من البراعة أيضاً، وسنحصل على تنسيق ميكانيكي صرف للوقائع، وبناء بلا
أية ركيزة واقعية: إنها الرواية المسلسلة في النشيد السادس، حيث يحرك «لوتريامون»
دُمى وهمية كقطع الشطرنج: ذيل السمكة الطائرة، «فتاة الجليد»، المجنون المتوج
بمبولة. عندئذٍ، تصل البراعة إلى حد أن تدمر نفسها، وتصل بالمؤلف إلى حد السخرية
التامة مما يحكيه، وفي نفس الوقت، لا تتركز بنية المقاطع على الضرورة الداخلية، بل على

القرارات الاعتبارية للكاتب، أن تصبح فانتازيةً بجرأة: «فما دمت تنصحونني بأن أختتم في هذا الموضع المقطع الأول، فإنني أذعن حقاً لرغبتكم»، كما يقول «لوتريامون» — على سبيل المثال — للقارئ.^{١٣٢} وهكذا تُقفل الدائرة التي تصل بين أقصى درجات الصرامة والمجانية الكاملة: فالرابط بين الاثنين هو ما يمكن أن نسميه «إرادة الهيمنة» للمؤلف، الذي يدعي أنه متحرر تماماً من قوانين الواقع، والسيد الوحيد للعالم الذي يخلقه، الذي يفرض عليه قوانين نظام فني خاص به. هذا الانفصال، وهذا الخلق في الفراغ، اللذان يترافقان وأكثر الابتكارات المخادعة خبثاً^{١٣٣} — فضلاً عن ذلك — هما من خصوصيات النشيد السادس، حيث يكف «لوتريامون» عن العمل على المادة الحية والجوهرية التي تمثلها عُقده الخاصة، وعالمه الداخلي المضطرب، ليفرض إرادته الواضحة — ككاتب — على حبكة مبتكرة تماماً وتقليدية جداً: فهو — كروائي — «يشد خيوط»^{١٣٤} العرائس المحرومة من الحياة، ويموت كتابه بأسفكسيا الاختناق.

وإحدى المشكلات الرئيسية — التي يجبرنا «لوتريامون» على تأملها — هي العلاقات القائمة بين الكاتب وكتابه، فهذه الفوضى السائدة، التي تتبدى من خلالها نزعة فردية ساخطة، تقوده إلى الرغبة في التحرر من كل تبعية لـ «القواعد» — التي أرسنها الممارسة الأدبية (مشابهة الحقيقة، والوحدة، وقواعد العروض والأوزان) — أو العقل،^{١٣٥} ببساطة، بل أيضاً إزاء العمل الذي يُكتب. وعادةً وانطلاقاً من مفهومها، فإن القصيدة المستشفة تنم عن ضرورات داخلية خاصة بها، لا يستطيع الكاتب أن يتملص منها دون الإضرار بإمكانات حيوية، فعلى العكس، يريد لوتريامون أن يكون حرّاً كالعاصفة^{١٣٦} في كل لحظة من لحظات الصياغة، وهو يتمسك بتسجيل أنه دائماً سيد توجيه سرده مثلما

^{١٣٢} النشيد السادس، ص ٢٥٧.

^{١٣٣} انظر ما يقوله «لوتريامون» نفسه حول طريقة «بناء حكاية منومة بصورة آلية» و«إفساد عقل» القارئ.

^{١٣٤} «من الآن فصاعداً، ستقتل حبال الرؤية الشخصيات الثلاث المذكورة من قبل» (النشيد السادس، ص ٢٤٩).

^{١٣٥} «سيكون، في أناشيدي، دليل دامغ على المقدرة على احتقار الآراء المعتمدة»، كما يقول «لوتريامون» بكبرياء، ليعلن بعد ذلك — على الفور — أنه لا يضع «مقياس إلهامه في الميزان البشري» (النشيد الرابع، ص ١٨٢).

^{١٣٦} النشيد الرابع، ص ١٨٢.

يريد، في قطعه أو تغيير مساره، وفي القيام — عن قصد تام — باستطرادات وقفزات من فكرة إلى فكرة: موقف نشعر فيه بتحدٍّ لضرورات غامضة تُمارَس — رغم كل شيء — ضغطها الذي لا يُقاوم، ويشعر الكاتب — بقسوة — بأثر هذه «التعددية الملتبسة» التي كان يأبى القبول بها.^{١٣٧}

وبين الإرادة الواضحة التي تُخضع العمل موضع التأليف — باستمرار — إلى نقد ذاتي لازم، للتأكيد على سيادته الحرة، والقوة الغنائية المنبثقة من الأعماق التي تفرض عليه اندفاعاته الشعرية، يتأسس صراع خفي ومأساوي، فكلما تزايد شعور «لوتريامون» بأنه واقع — على نحوٍ ما — في شرك الضرورات العميقة لمؤلفه، بفعل الموضوعات التي تتخلق رغمًا عنه، وكلما تظاهر بالوقاحة والسخرية، لجأ إلى الفوضى والموضوعات المتهافئة المطلوبة (بداية النشيد الرابع بكاملها متميزة في هذا الصدد)، ليفرض على القارئ فكرة حريته الكاملة السيادة.

هذا المسعى الشديد الخصوصية — الذي يقود «أناشيد مالدورور» — من رومانتيكية معتدلة إلى حدٍّ ما ومتوقعة، إلى فوضى جامحة لا تخشى أن تُهدم، كي تؤكد — بشكل أفضل — فرديتها، وجميع احتمالات «الأدب»، هو ما يفسر الانتقال من قصيدة النثر، التي ما تزال شديدة الأدبية، إلى انفلات متفجر، لكنه إرادي، للوقائع، والاستطرادات، ومخاطبة القارئ. فوحدة العمل وقوته الشعرية لا تستمران إلا رغمًا عن أغرب جهد للتدمير الذاتي، معروف — في ذلك الحين — في الآداب.

وجميع هذه الملاحظات — حول موضوع وبنية العمل والقصائد التي تكوّن — تنطبق، بطبيعة الحال، على الأسلوب وهيئة الجملة: هذه القوة الفوضوية — التي تقود الكاتب، بفعل إرادة الاستقلال، إلى رفض القيود، بما فيها القيود الشائعة للكتابة — تمارس، وبنفس المعنى، على لغة «أناشيد مالدورور»: إنها تفسر، فيما سنرى بعد ذلك، الخطوط الأساسية، وتطور هذا النثر، الفريد — بلا شك — في تاريخ قصيدة النثر، بل في تاريخ الأدب.

^{١٣٧} «إذا ما كنتُ موجودًا، فلستُ آخر»، كما يقول «لوتريامون» (على النقيض من «رامبو»). «لا أقبل بهذه التعددية الملتبسة في نفسي. أريد أن أقيم بمفردي في منطقي الحميم. الاستقلال ... أو فلأتحول إلى فرس نهر» (النشيد الخامس، ص ٢٢٣). وهذا المقطع بكامله بالغ الأهمية لفهم إرادة الاستقلال والصفاء اللذين يميزان «لوتريامون».

(٣) نثر لوتريامون

كثيراً ما تحدثوا — بإعجاب — عن العنفوان والروعة اللفظية عند «لوتريامون»: فعلى سبيل المثال، يبدي «أ. جالو» دهشته من هذه «الأستاذية المذهلة» التي تشير إليها — لدى هذا الشاب، ذي العشرين عاماً — لغة قوية، متوازنة، ورفيعة،^{١٣٨} إلى هذا الحد. ويمتدح «باشلار» أيضاً «الدقة اللفظية» للمؤلف، و«تلاحمه الصوتي».^{١٣٩} ولنخفف هذا المديح بأن نتذكر — مع ذلك — أن «ل. بلوي» قد تحدث، عام ١٨٩٠م، عن «المبتذل التافه» فيما يتعلق بأسوب «أناشيد مالدرور»: «ستكون أصالة بلا قيمة، يضيف، دون الذروة الخاصة بنبرة معينة تدهش حتى الجنّي، وهي نبرة لم يسبق لي أن قابلتها — حتى الآن — في أي أدب».^{١٤٠}

والواقع أن ذلك هو — أساساً — ما يدهش ويحير القارئ: هذه الوحدة من العنف العدوانى المدفوع حتى الجنون، ومن اللغة الجليّة، الاحتفالية، المتناوبة عن قصد، التي يتناقض بطؤها التفخيمي مع جنون المؤلف، ولا ينبغي أن ننسى أن «لوتريامون» يعتبر مؤلفه — حتى النشيد السادس بالتحديد — مسبّة هائلة بأكثر من اعتباره رواية:^{١٤١} فلا شيء يدهش — آنثذ — في استخدامهِ التعنيف، والتهكم، واللحن إزاء الإنسان، والخالق، أو حتى نفسه. وبالتأكيد، فهو لا يحرم نفسه من ذلك! فالتعنيف المقذع أو الساخر منتشر في العمل: «أنتما مُحَقَّان في الاحمرار خجلاً، أيتها العظمة والدهن...»^{١٤٢} «أنت، أيها الجاسوس الكريه لسببيني»،^{١٤٣} أو عندما ينقلب السباب على «مالدرور»: «أيتها الحثالة العفنة، المضروب بالشكوكية»:^{١٤٤} فالسباب، الوفير، إنما هو من أسوأ فاعليات القدرة الأخيرة:

^{١٣٨} Lautréamont, Œuvres, Corti, 1940, Introduction, p. 10.

^{١٣٩} Bachelard, Lautréamont, p. 112.

^{١٤٠} مقال La Plume المعاد نشره في 9، p. Belluaires et Porchers.

^{١٤١} «هل ستدعون إذن أن مهمتي قد أنجزت، لأنني أهنت — فيما يشبه اللعب مع نفسي — الإنسان والخالق وأنا نفسي، في مبالغاتي القابلة للتفسير؟» (النشيد السادس، ص ٢٤٩).

^{١٤٢} النشيد الرابع، ص ١٩٨: «العبرة موجهة إلى الجنس البشري».

^{١٤٣} النشيد الخامس، ص ٢٢٣: هذه المرة، يتوجه «لوتريامون» إلى الخالق.

^{١٤٤} النشيد الأول، ص ٧٨.

سلالة حمقاء وغبية! ستندم على ذلك، هَيَّا! ستندم على ذلك. ولن يقوم شعري إلا على الهجوم بكل الوسائل، على الإنسان، هذا الحيوان المتوحش، والخالق، الذي ما كان عليه أن يوجد حشرة كهذه.^{١٤٥}

والمدھش أننا — رغم عنف المشاعر المعبر عنها — لا يملكنا أبداً الانطباع بأن «لوتريامون» منقاد لأمواج إلهامه المفعم بالغضب، حتى لو كتب بطريقة سريعة ومشوشة: من الجدير بالملاحظة في هذا الأسلوب — الخطابي بأكثر من كونه شفاهياً — أن العنف لا يستبعد الاحتفالية، وأعلم تماماً أن التعبيرات المألوفة ليست غائبة («لكن أخيراً، إنه هكذا»، «هذه الشرائط تضجرتني»)،^{١٤٦} «أجدها سيئة»؛^{١٤٧} لكننا عند التأمل، نجد العبارات — المجردة أو التفخيمية — وهي تتضاعف، لتثبت إرادة الابتعاد عن لغة الكلام: «يوقف المثابرة المتنامية لخرابه»،^{١٤٨} «النفور المتحدي لتعاطفي المريع»،^{١٤٩} «فلتظهري إذن، أيتها الاتساعات الهائلة للعقوبات الأبدية»،^{١٥٠} «السفينة وهي تغوص تحدث دوامة قوية من الأمواج الصاخبة التي تدور حول نفسها».^{١٥١} والمفردات ليست ثرية فحسب، لكنها أيضاً نادرة: وستكون الأمثلة — هنا — أكثر من أن يجدي ذكرها، سأشير — فحسب — إلى ميل «لوتريامون» الملحوظ إلى الأسماء النادرة للنباتات والحيوانات.^{١٥٢}

لكن ما أريد التأكيد عليه — على نحو خاص — هو أن هذا التفخيم في الكلام، وهذا الميل إلى العبارات التفخيمية أو المنتقاة، الذي يبدو كميل طبيعي — لدى «لوتريامون» — يتوافق مع موقف ذهني معين — (ألا يتحدث — في إحدى رسائله — عن إجراء بدا له «مترعاً بكمية معتبرة من الأهمية الفارغة»؟)^{١٥٣} — يتطور خلال «أناشيد المالدورور»،

^{١٤٥} النشيد الثاني، ص ٩٠-٩١.

^{١٤٦} النشيد الثاني، ص ٨٥.

^{١٤٧} النشيد الأول، ص ٥٩.

^{١٤٨} النشيد الثاني، ص ١٣٥.

^{١٤٩} النشيد الثاني، ص ٨٨.

^{١٥٠} النشيد الثاني، ص ٨٧.

^{١٥١} النشيد الثاني، ص ١٢٧.

^{١٥٢} على سبيل المثال: «عقاب أصهب» (ص ٨٣) l'anarnak (panoccos de l'Arkansas, p. 193), groënlandais et scorpène-horrible (p. 201).

^{١٥٣} Œuvres, p. 36 (خطاب موجه إلى «م. داراس» في ٢٢ مايو ١٨٦٩م).

ويغير من التوجه والمغزى، في النشيد الأول، وغالبًا في النشيدين التاليين أيضًا، فإن اللغة الدوكاسية تُستخدَم لغايات أدبية وشعرية. كيف يمكن، مثلًا، ألا نعجب — في التأنيب التالي — بالطريقة الشيشرونية^{١٥٤}* التي يوحد «لوتريامون» بها عظمة الأسلوب بعنف الشعور:

عواصف، شقيقات الأعاصير، سماء مائلة للزرقة أعترف بجمالها، بحرٌ منافق،
صورة قلبي، أرض، ذات ثدي غامض، سكان الأفلاك، كون بكامله، يا الله،
الذي خلقه بعظمة، إنه أنت من أبتهل إليه: أرني إنسانًا طيبًا!^{١٥٥}

ولنلاحظ الاتساع الذي يضيفه «لوتريامون» على كل اسم عندما يلحق به بدلًا يعمق من رنينه في الأذن والخيال، ولنعجب بتوازن الجملة التي، بعد تسلسل أجزائها ذات الأطوال المتناقضة، تعاود الانطلاق من الكلمة المركزية، الكلمة / مفتاح السماء، الله، لتنتهي بتمجيد، دون أن تخشى أي قطع، يمنح دائرة الكلام حركةً مشبوبة: من الناحية الفنية، ألا يتبدى «لوتريامون» — هنا — ككاتب شديد الوعي، وسيد لكل مصادر فنه؟ وهذا الانطباع غير محسوس — في أي موضع آخر — إلا عندما نقرأ المقاطع الشهيرة التي يوجهها «لوتريامون» إلى المحيط، والتي تستدعي عظمتها وحركتها المهيبة والمستمرة حركة البحر نفسه؛ وهذه الأمواج التي — فيما ترتمي الواحدة على الأخرى — تنتهي بأن توقظ الإحساس بالثبات واللانهائي.

متأرجحًا في متعة بفعل الشهور التي تفوح ببطنك المهيّب، الأعظم من الصفات
التي أنعمها عليك السلطان الأعظم، تبسط، وسط سر خفي، على سطحك
الأسمى كله، أمواجك التي بلا نظير، مع الشعور بقوتك الأبدية.^{١٥٦}

وانطباع السكينة، والكمال، لا يتحقق — هنا — من معنى الكلمات فحسب، بل أيضًا من توازن الجملة (مع التنظيم التماثلي حول الفعل الرئيسي، والبدل، والمضاف إليه)، وانسجامها وتلاحمها الصوتي: هذه الإصابات المزدوجة الملتبسة التي ترسم انحناء الموجة نفسها: voluptueusement بمتعة، majestueuse المهيّب، grandiose الأعظم،

^{١٥٤}* نسبة إلى «شيشرون»، الخطيب الروماني المشهور.

^{١٥٥} النشيد الأول، ص ٤٥.

^{١٥٦} النشيد الأول، ص ٥٩.

وهذه الحروف الصامته الملائمة، ذات الإصاات المكتملة والمتحركة: mois effluves شهو تفوح، incomparable بلا نظير، calme سكية ... كل هذا يكشف عن أذن مرهفة. وكما يقول «باشلار»: ^{١٥٧} «بدون مساعدة القافية، وبدون سياج العروض الصارم، تترايط الأصوات وكأنها منقادة بقوة طبيعية».

وإذا ما كان «لوتريامون» يرفض الخضوع لقيود العروض، فإنه لا يزدري دائماً زخارف النثر الموزون: «أيها اللحد، كم جميل تأمل أطلال البشر!»، ^{١٥٨} «الطريق اللبني الشاحب للحسرات الأبدية»، ^{١٥٩} لكننا نشعر لديه — على نحو خاص — بشاغل اكتمال الجملة: فهو يُدخل — على سبيل المثال — صفةً من أجل تحاشي إنهاء الجملة بسلسلة متوالية من الكلمات ذات المقطع الواحد: Les anges qui habitent dans la magnificence et la paix des agréables cieus (الملائكة التي تقطن العظمة وسلام السماوات السائغة)، ^{١٦٠} أو يوسع الجملة عن طريق التكرار: nourris-toi nourris-toi avec confiance des larmes et du sang de l'adolescent (تغذ، تغذ في ثقة بدموع ودم المراهق). ^{١٦١}

وكل أنساق الأسلوب هذه — (التي يجب أن نضيف إليها البناء بالمحارفة، والاستعدادات والتكرارات، التي سبق أن تحدثت عنها فيما يتعلق ببنية القصائد في الأنشيد الأولى) — تمنحنا الانطباع بطريقة متقنة الصنع، وبإعداد فني واع، يستهدف ويقصد الشعر بفعل الطاقة الغنائية — (حيث الصور، التي سأحدث عنها فيما بعد، ذات أهمية كبرى) — والانسجام وعظمة اللغة، في آن.

العنصر المخادع

ومع ذلك، يملكنا الشعور، في وقت مبكر، بأن هذا الاتجاه الطبيعي للوتريامون نحو المغالاة يتعرض لانحرافٍ ما، لانزلاقٍ ما نحو استخدامات مربكة. هكذا، فللمناجاة الرائعة

^{١٥٧} Lautréamont, Corti, 1939, p. 112.

^{١٥٨} النشيد الأول، ص ٧٥.

^{١٥٩} النشيد الرابع، ص ٢٠٠.

^{١٦٠} النشيد الأول، ص ٤٣.

^{١٦١} النشيد الأول، ص ٤٧.

إلى البقعة في النشيد الثاني: «أحييك، أيتها الشمس المشرقة، المحررة السماوية، أنتِ العدو الخفي للإنسان»،^{١٦٢} ألا تنطوي على ذكرى ساخرة، أكثر من كونها لا إرادية، لجملة «لامارتين» الشهيرة في الخلود: «أحييك، أيها الموت، المحرر السماوي!»؟ وحتى المقطوعات المعتنى بها، و«الشعرية» عن عمد، مثل «ترتيلة إلى الرياضيات»، ألا نشعر — هنا وهناك — ببعض السخرية الخفيفة التي تقضم باطن الفخامة المفرطة للكلمات؟ (الروح الأعلى التي «تدفن رأسها، المبيضة في يد عارية من اللحم»،^{١٦٣} أو الموت — الذي «يهدف، كما ترى العين المجردة، إلى إسكان التوابيت» — وهو يدمر ساحات المعركة). ولنذكر أيضاً — الآن — بأي مرح يستخدم «لوتريامون»، وخاصةً في الأناشيد الأخيرة، الانتحال لخداع القارئ، وكى يجعل نثر «بوفون» المتأنق والكلاسيكي يخدم أهدافاً هدامة، في آن، وسأعود إلى ذلك في الخاتمة.^{١٦٤}

وبشكل خاص، فإن ميل «لوتريامون» الطبيعي للإطناج والغزارة،^{١٦٥} هو الذي سيدفع به — سريعاً — إلى مستوى النظام، فمنذ النشيد الأول، يمكننا أن نلاحظ اتجاهًا إلى إبطاء الجملة التي يتغير مسارها — دائماً — بفعل حوادث تتخذ هيئة احتفالية ومهيبة:

أه! عندما تتقدم، والرأس عالٍ ومخيف، محاطاً بطياتك الأليمة مثلما فناء
مغنط وشرس، وأنت تدرج الموجات الواحدة على الأخرى، واعياً بما تكون،
فيما تدفع، من أعماق صدرك، مثل مرهق بحسرات حادة لم أستطع اكتشافها،
هذا الهدير الأصم الدائم الذي كثيراً ما رَوَّع البشر، حتى عندما يتأملونك، في
أمان، وهم يرتجفون على الشاطئ، عندئذٍ أقول إنه ليس لي الحق الكبير في
أن أعتبر نفسي ندًا لك.^{١٦٦}

^{١٦٢} النشيد الثاني، ص ١٠٩.

^{١٦٣} النشيد الثاني، ص ١١٣.

^{١٦٤} عن هذه السرقات التي برهن عليها — مؤخرًا — السيد «فيرو» في مقال له في *Mercure de France* (1^{er} Décembre 1952)، قارن أيضًا بما سيلي في الفصل الرابع من القسم الأول.

^{١٦٥} نجد في «الأناشيد» بعض مظاهر الإطناج المميزة، التي تكاد أن تنتج نفس تأثير الإهمال؛ إذ لا يبدو عليها القصدية: «هذا الزمن الذي يجب أن يستمر قدر استمرار الأبدية» (ص ٤٦)، «لم يكن لي أن أتكلم هكذا» (ص ٢٠٥).

^{١٦٦} النشيد الأول، ص ٦٠ (مناجاة إلى المحيط).

وسيتزايد هذا الاتجاه — أكثر فأكثر — في الأناشيد التالية: ستبطئ الإبدالات، والجُمْلُ الاعترافية، والعبارات المحصورة بين قوسين — أكثر فأكثر — من الجملة، وستنتج أغرب تناقض مع الحركة الجنونية، إيقاع الحدث المتسارع. واعتباراً من النشيد الرابع — على نحو خاص — سينتهي «لوتريامون» إلى أن يستخدم، عمداً، هذا البطء الاحتفالي كنسق: «أريد — على ما يصرح — تطوير براهيني ومقارناتي ببطء وبكثير من العظمة»،^{١٦٧} وسنراه، منذ ذلك الحين، يستخدم ويفرط في استخدام الجُمْلُ «ذات الأدراج à tiroirs»^{١٦٨} * وتقدم لنا الجملة التالية مثلاً جيداً للهراء العمدي الذي يصل إليه في النهاية، مستمتعاً بلغو الكلام، والمراوحة في نفس المكان:

وكي نختم هذا الحدث الصغير، الذي تجرد هو نفسه من غطائه، بخفة يُرثى لها بقدر ما تمتلئ بالفائدة (وهو أمر لن يفوته أن يتحقق منه بشرط أن يتسمع ذكرياته الأحداث)، وإنه لجيد أن نمتلك قدرات في اتزان كامل، أو بالأحرى إذا ما كانت كفة البلاء لا ترجح كثيراً على الكفة التي ترقد عليها صفات العقل النبيلة والرائعة، أي، حتى نكون أكثر وضوحاً (إذ إنني حتى الآن لم أكن إلا وجيزاً، وهو ما لا يتقبله الكثيرون، بسبب إسهاباتي، التي ليست إلا خيالية، ما دامت تحقق هدفها، ألا وهو البحث عن التجليات الهاربة للحقيقة، بموضع التحليل، حتى معاقلها الأخيرة)، إذا ما كان العقل يسود بما فيه الكفاية على العيوب التي اختنقت تحت أقدامها إلى حدٍّ ما العادة، والطبيعة، والتربية، وإنه لجيد، فيما أكرر للمرة الثانية والأخيرة؛ إذ بقوة التكرار، سينتهي بنا الحال، وهو ما ليس خطأً في أغلب الأحيان، إلى ألا نتفاهم أبداً، وأن نعود مجرجرين ذيولنا (لو كان لي في الحقيقة ذيل) إلى الموضوع الدرامي الراسخ في هذا المقطع.^{١٦٩}

^{١٦٧} النشيد الرابع، ص ٢٠١. والغرض الساخر واضح للغاية في هذه الصفحة، حيث يشكو «لوتريامون» — بين تطورين لحدثين لا ينتهيان ومهذارين بما لا يطاق — من أنه يمكن «انتزاع ورق جماليات الأدب» بفعل «التطور المفرط السرعة» لجُمْلِهِ.

^{١٦٨} * phrase à tiroirs: جملة تختزن تفصيلات غريبة، فرعية، عن الحدث الرئيسي.

^{١٦٩} النشيد الرابع، ص ١٨٦-١٨٧.

ويضيف «لوتريامون»: «إن المفيد أن أشرب كوب ماء، قبل أن أواصل استكمال عملي». ونحن ندرك ذلك عن طيب خاطر! فمقطع كهذا، يجعلنا — على الأقل — نلتقط، تطبيقياً، استخدام التفكير المنهجي للجُملة والمبالغة في التحليل، كنسق تهكمي يصل إلى تدمير كل حركة: فالجُملة — من فرط المراوحة في المكان — تتجمد وتتدبق، والانطباع المقبض الذي تتركه لدى القارئ ليس فكرياً بقدر ما هو جسدي، كما لو أننا نشعر — بشكل مادي — بالإحساس بالزمن الذي يستغرقه الكاتب في ترجمة حدث يهرب، على الورق، جهد بخس لأسر الواقع — الحيوي والهارب — للأحداث في شبك الجُمَل، وسيتحدث «لوتريامون» — في موضع آخر — عن «الزمن البعيد — كما يقول — حيث كُنْتُ أبدأ، وأنا مفعم بالهلع، الجُملة السابقة»: ^{١٧٠} دائماً نفس فكرة الزمن الذي ينساب، ومُدَّة الجُمَل، وتخلف الكاتب عن الحدث.

هنا — أيضاً — يتبدَّى ذهن أحس بعمق المشكلة، وما تطرحه من أمر لا يمكن حله: شبه استحالة أن نجعل القارئ يلتقط، دون التوضيح بأي شيء، كل تعقيد الواقع، وحالات الكاتب الذاتية على نحو خاص. ^{١٧١} مشكلة — في هذا المظهر الاجتماعي — تراجيدية بشكل خاص: ولا تستطيع الكلمات، والجمل، إلا أن تمنحنا انعكاساً غامضاً ومتأخراً لواقع أكثر ثراءً، لا يمكن التواصل، ولن يمكن أبداً التواصل مع الآخرين. ف «كثافة صفحة الورق» هذه، التي يُلَمَّح إليها «لوتريامون»، ^{١٧٢} ستفصل الكاتب — أبداً، ونهائياً — عن قارئه. ومن هنا، بطلان الأدب. فحيث ينتقد «لوتريامون» وضع الكاتب من خلال مفهوم كتاب مثالي، كنجم منفرد، موجود بذاته لذاته و«لا يدعي الاقتراب من القارئ»، ^{١٧٣} فإنه «لوتريامون» يغوص في يأس الإنسان الذي يريد أن يفهم نفسه، وأن يتواصل مع نظرائه، والذي يشعر بلا جدوى جهوده، وبعجز الأدب، من هنا، يكمن هذا الشعور بالعزلة المأساوية، التي لا ينبغي أن يخفيها عنا لا التأنيب —

^{١٧٠} النشيد الخامس، ص ٢٣٥.

^{١٧١} إنه الأسى الذي يمنحه «لوتريامون» — في بداية النشيد السادس — شكلاً مجازياً في تعبيره عن «الأمنية المحتدمة» في أن يجد القارئ نفسه «سجيناً في الغُدد العرقية» لجلده هو، «لوتريامون»، ليتحقق من صدق ما يؤكده (ص ٢٥١).

^{١٧٢} النشيد الخامس، ص ٢٣١.

^{١٧٣} L'Action restreinte, Œuvres complètes. éd. de la Pléiade, p. 372

الدائم (والساخر) — الموجه إلى القارئ، وكأن «لوتريامون» يريد أن يمارس ضده ثأراً شخصياً، ولا الجنون الهدام الذي سيأخذ — في الأناشيد الأخيرة — في التفكير الساخر لكل الأنساق التقنية للمؤلف. ويرفضه الدائم للخضوع للعبة، وبطريقته في الكتابة وهو يشاهد نفسه في المرآة («أكتب، وأرى نفسي وأنا أكتب، وأكتب أنني أرى نفسي وأنا أكتب ... إلخ»)، وبدوران الفكرة المستمر حول نفسها بشكل يبشر بالسيد «تست Teste»، يؤكد «لوتريامون» — باستمرار — على صحوه، وعلى وجوده اليقظ والإرادي خلف الجملة المتنافرة في ظاهرها، وما دام محكوماً بأن يظل غير مفهوم، فليكن ذلك — على الأقل — بلا أوهام، وما دام الأدب لا يستطيع أن يخدمه، فليكن له — على الأقل — إشباع المعرفة. وإن جعلنا نشعر بأنه ليس مخدوعاً بالأدب، عندئذٍ، يصبح تفخيم الكلام، واحتفالية الجمل نفسها، أدوات مكيدة تهكمية، بأن يضعنا في استحالة معرفة ما إذا كان المؤلف يسخر منا أم لا، وبدءاً من أية لحظة يخدمنا. وإنها لدالة تلك الطرفة التي ذكرها أحد زملاء الدراسة، عن موضوع الإنشاء الفرنسي في مدينة «تارب»، الذي تسببت «جمله الأولى، الشديدة التفخيم، في البدء، في إثارة ضحك» الأستاذ، الذي حلا له أن يسخر من تلميذه، قبل أن يتساءل ما إذا كان تلميذه — بالمصادفة — قد سخر منه (وقد انتهت الحكاية — فيما يبدو — بأن وُضع «دوكاس» الشاب في الحجز).^{١٧٤}

هكذا، يصل «لوتريامون» — المنقاد بالغريزة نحو الطنطنة — عندما يبالغ في تفخيم الأسلوب، إلى إزالة الانتفاخ فجأة، وتصبح الجمل — التي كانت تنحو، تلقائياً، نحو التطويل، والانتظام في جمل ذات أدراج، عندما يضاعف الأحداث بالاستطراد — محاكاة ساخرة، ومعارضة أدبية — ذاتية. وبنفس الطريقة، يصبح ميله إلى الأنساق الخطابية: التوازيات، وأساليب التعجب، والتساؤل — عندما يبالغ فيها — هجاءً ساخراً لهذه الأنساق الخطابية، بالتحديد؛ على سبيل المثال، ففي هذا الاستخدام الساخر للاستفهام الخطابي، الذي يشبهه «ل. كينت» بـ «الفقراء» ليفيكتور هوجو:

^{١٧٤} زميل الدراسة كان اسمه «ليسييس»، أما الأستاذ، فهو «هينستين»، انظر Dédicace de la Préface à

F. Alicot (Le vrai visage d'Isidore Ducasse, ذكريات أوردها, un Livre Futur, Œuvres, p. 290.

.Mercure de France, 1^{er} Janu. 1928)

ألا يمكن لعقبةٍ ما غير متوقعة أن تعوقه في طريقه؟ وهذا الظرف، هل سيكون قليل التكرار إلى حد أنه سيكون عليه أن يعتبره كاستثناء؟ ألا نتأمل بالأحرى ...؟ بأي حق في الواقع ...؟^{١٧٥}

إنه نسق، على كل «كاتب مرهف»، يعرف الحد الأدنى من «مهنته»، أن يستفيد منه، حسبما يضيف «لوتريامون».

فلوتريامون حاضر دائماً — (في الأناشيد الأخيرة خاصة) — مستعداً لممارسة التعليق الساخر — باستمرار — على مؤثرات أسلوبه الخاصة. وكلما تقدمنا في الكتاب، رأيناه يدفع — إلى مستوى النظام — بهذا الموقف الذي يتمثل في الانقسام، على هذا النحو، كي يُقيم نفسه، من الخارج، وفنه ككاتب، والأنساق الأدبية التي يستخدمها. وهكذا، ففي بداية النشيد الرابع، وبعد تشبيه الأعمدة بأشجار الحُميرة، يدافع عن استخدام هذا «التشبيه الذكي»، باعتباره «صورةً بلاغيةً يزدهرها عديدون، لكن الكثيرون يمتدحونها».^{١٧٦} وبعد أن يتحدث عن بجعة «كبيرة مثل جبل أو على الأقل مثل نتوء جبلي»، يضيف: «فلتعجبوا — من فضلكم — من رهافة هذا التحديد، الذي لا يتقهقر قيد أنملة».^{١٧٧} وفي النشيد السادس، ستصبح هذه التدخلات مستمرة، وسنرى — تحت أبصارنا — «لوتريامون» وهو «يخلق»^{١٧٨} روايته باللجوء إلى كل خيوط النوع الأدبي: «كل وسيلة مؤثرة ستظهر في مكانها»، كما يعلن لنا.^{١٧٩} والواقع أن «مالدورور» يحبس «ميرفين» في حقيبة ويضربه بسيّاح الجسر: «مشهد فريد، لن يتوصل إليه أي روائي!»^{١٨٠} هكذا يكون الكاتب أول من يهتف، ثم يعلن لنا أن «الحبكة ستنتقل»،^{١٨١} ونرى الأحداث

^{١٧٥} النشيد السادس، ص ٢٥٦. وقارن بـ «الفقراء»:

فما الذي فعلته إذن «جانيي» لدى هذه المتوفاة؟
ما الذي تحمله إذن في رداها ذي الطيات الطويلة؟ ... إلخ.

^{١٧٦} النشيد الرابع، ص ١٧٧-١٧٨.

^{١٧٧} النشيد الرابع، ص ٢٠٣.

^{١٧٨} «اليوم، سأخلق روايةً صغيرةً من ثلاثين صفحة ...» (ص ٢٥١).

^{١٧٩} النشيد السادس، ص ٢٧٥.

^{١٨٠} المرجع السابق، ص ٢٨٠.

^{١٨١} المرجع السابق، ص ٢٨١.

الخارقة تتتالى كشلال، شيء غريب! فكلما ازدادت السخونة، وهذيان خيال «لوتريامون» الكاتب، نرى تضاعف الانفلات الساخر — للوتريامون الناقد — من مؤلفه. ومن الصواب حقاً أن ينفصل عما يكتب، وأن يكف عن «المشاركة» في الحدث، وفي نهاية النشيد السادس، ومع انطفاء هذه الألعاب النارية المذهلة التي قادها صانع أسهم بارع، لن يتبقى ملاذ آخر للوتريامون سوى الصمت، أو التراجع، وهو ما ستمثله «مقدمة لكتاب قادم».

هذه الفكاهة «على البارد»، وهذه المحاكاة الساخرة للأدب، التي تمثل الاستهزاء الأعلى، وهذه التهكمات الهدامة التي لا يتبقى بعدها شيء، لا من الفن ولا من الجمال،^{١٨٢} لا تعترف بجريرتها، إذن، إلا في الأناشيد الأخيرة، إنها لا تمثل سوى مظهر لفكاهة «لوتريامون»، ومرحلة من تمرده، ويمكننا — على أية حال — أن نتساءل ما إذا كان يمكن للشعر أن يبقى ابتداءً من اللحظة التي يمارس فيها الكاتب — على مؤلفه — قصدياً هدم واضحة كهذه: ويبدو أن بداية النشيد الرابع — على سبيل المثال — أو «المقاطع» المختلفة من النشيد السادس، ما يزال ممكناً تعميدها — بصعوبة — ك «قصائد نثر»، وقد استطاعت هذه الفكاهة — عبر مظاهر أخرى — أن تبدو كأداة لنمط جديد من الإبداع الشعري — هذه الفكاهة السوداء، التي سيمناها «لوتريامون» — على نحو نهائي — حق المواطنة في الشعر.

لقد سبق أن ذكرت ذلك في بداية هذا الفصل: إن تهكم «لوتريامون»، بفعل التمرد العميق الذي يعبر عنه، وأيضاً بفعل جنونه الهدام (والحرر)، يُلحق بالرومانتيكية: غنائية سوداء، ساخطة، لكن اندفاقها الشعرية لا تقبل الجدل: هذا الجنون الفعّال الذي يتحرر عبره «لوتريامون» من كافة الضغوط، الاجتماعية أو الدينية، يمارس — على الأسلوب أيضاً — فعله الحرر: فلوتريامون يفرض إرادته الفوضوية على علاقات الكلمات فيما بينها، ويخضعها — (مثلما يخضع أيضاً مخلوقات عالمه الشعري، وهي في حالة تحول دائم) — إلى ما يسميه «أندريه بريتون» بـ «مبدأ التحول الدائم»: ^{١٨٣} أقصد

^{١٨٢} أحيل إلى الفصل الذكي والبالغ التعمق، الذي كتبه «ل. ب. كينت» عن «فكاهة لوتريامون» (Le comte de Lautréamont et Dieu, 1929, ch. 4)، والذي ينتهي منه إلى أن «لوتريامون» يسخر من «كل ما له علاقة بعمل الكاتب» (ص ١٣٠)، ويثبت — بمحاكاته الساخرة — أن «جُملة جميلة لا تمثل قيمة مطلقة» (ص ١٣١).

^{١٨٣} Anthologie de l'Humour Noir, Sagittaire, 1940, p. 101.

— هنا، على نحو خاص — توظيفه للاستعارة، الذي يحتاج إلى دراسة خاصة للتغلغل في جوهر العبقرية الدوكاسية.

الثراء الاستعاري

أذهل الثراء الاستعاري — في «أناشيد مالدورور» — من البداية، جميع النقاد، ومنهم — على سبيل المثال — «ر. دي جورمون»، الذي يرى أن قيمة هذا الشعر ترجع — قبل أي شيء — «إلى جدّة وأصالة الصور والاستعارات ووفرتها وتسلسلها المنتظم منطقيًا في قصيدة...»^{١٨٤}. وكانت الدهشة — من ناحية أخرى — ممتزجة بالإعجاب، لأن كثيرًا من هذه الصور يمكن اعتبارها — أيضًا — نتاج فكاهة يشارك فيها الهزل، والفانتازيا، والرغبة في إثارة الحيرة. «وإذا ما كانت هناك استعارات تبدو مستمدةً من رومانتيكية ساخطة، وهي الأقل إجمالاً، فإن استعارات أخرى — في المقابل — تنبثق وكأنها تجليات لعالم مجهول»، كما يكتب «أ. جالو»^{١٨٥}. والواقع أن «لوتريامون» يهب نفسه إلى خلق عالم شعري حقيقي: عالم تُنسج فيه التشابهات الأعماق، والأغرب، والأبعد — أيضًا — وأحيانًا، الأكثر افتعالًا.

ويبدو أن «لوتريامون» قد أمعن النظر — بشكل خاص — في توظيف ودلالة الاستعارة: فأحيانًا ما يبدو أنه يلتقي مع أفكار «بودلير» حول «التشابه الكوني»^{١٨٦} لينفتح الطريق للرمزيين عندما يقول: «هذا التعبير البلاغي يخدم الطموحات الإنسانية نحو اللانهائي أكثر بكثير مما يعتقد المشربون بالآراء المسبقة أنهم يقدمونه عادة»^{١٨٧}، وهو أحيانًا ما يحاول — قبل الحالة النهائية — تحديد الصورة السيريالية، التي تقيم رابطًا بين كلمتين بعيدتين تمامًا عن بعضهما^{١٨٨}:

^{١٨٤} مقال عن «لوتريامون» في *Livre des Masques*, 1896.

^{١٨٥} في مقدمته لـ *Cœuvres*, Corti, 1940, p. 25.

^{١٨٦} انظر المقال المكتوب عن «هوجو» في *L'Art Romantique* (*Cœuvres de Baudelaire*, Pléiade, t. II, p. 517).

^{١٨٧} النشيد الرابع، ص ٢٠٤.

^{١٨٨} ينبثق «ضوء» الصورة — بالنسبة لريتون — من التقارب العارض بين كلمتين متباعدتين، وكلما ازدادت المسافة بينهما، كانت الشرارة ساطعة: «والصورة الأقوى هي تلك التي تقدم أعلى درجات

إنه — إذا ما تحدثنا بشكل عام — شيء فريد هذا الاتجاه الجذاب الذي يدفعنا إلى البحث (كي نعبر فيما بعد) عن التشابهات والاختلافات، التي تحتويها — في حالتها الطبيعية — الأشياء الأكثر تعارضًا فيما بينها، وأحيانًا الأقل قدرة — ظاهريًا — على تحمل هذا النوع من الترتيبات في جاذبية...^{١٨٩}

الثراء، والتدفق الدائم للصور في «أناشيد مالدورور» (حيث نجد كافة أشكال الموازنات، من أغرب الاختصارات إلى الصور الهوميرية الكبرى المطورة بتوسع)، هما — إذن — ليسا نتاجًا فحسب لاتجاه طبيعي، لكن — أيضًا — لمسعى قصدي، ويبدو لي — فضلًا عن ذلك — أن هذا الاستخدام للاستعارة، منذ بداية العمل إلى نهايته، قد أصبح أكثر فأكثر موضع وعي وقصدية، وأن التناول الاضطراري لـ «الأشياء الأكثر تعارضًا فيما بينها» قد انتهى إلى التحول إلى نظام، وإلى أن يصبح مجانيًا ومفتعلًا على نحو مؤكد: نسق ميكانيكي تمامًا في الفكاهة، ينتمي إلى تلك الأنساق التي يستخدمها «لوتريامون» — وهو ما سبق أن ذكرته — كي يمارس قريحته الهدامة ضد التقنية الأدبية.

ولنضرب صفحًا عن الصور الرومانتيكية، العديدة في بداية الكتاب، دون أن تكون دائمًا أصيلة: «بحر منافق، صورة قلبي»،^{١٩٠} (صورة لافتة — رغم هذا — بسبب اقتران الكلمة الملموسة بالنعته المجرد)، «الموجودات البشرية، هذه الأمواج الحية»،^{١٩١} وحدث يغمرك في «بحيرة اليأس»،^{١٩٢} وسرعان ما يدهشنا اتجاه مزدوج: أولاً، دينامية الصورة الدوكاسية التي لا تكتفي برصد التقارب — الذي يقيمه الذهن — بين فئتين جامدتين وثابنتين، بل تعمل بشكل حقيقي، وتشعرنا بالانتقالة من واحدة إلى أخرى — (من المجرد إلى الملموس، على نحو خاص) — مما يسمح بالقول بأن الاستعارة — عند «لوتريامون» — هي حقًا «تحويلية». و«لوتريامون»، وقد انطلق من ملاحظة من هذا النوع: «كم نشبه

الاعتباطية، لا أخفي ذلك ...» ذلك ما يعلنه في «البيان الأول للسريالية» (ص ٦٤). وحول هذا الاستخدام للصورة، قارن بما سيلي في الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{١٨٩} النشيد الخامس، ص ٢٣٦.

^{١٩٠} النشيد الأول، ص ٤٥.

^{١٩١} المرجع السابق، ص ٥٩.

^{١٩٢} المرجع السابق، ص ٦٤.

العنزة عندما نضحك»^{١٩٣} سرعان ما يتمكن من تفريخ المجرذات الحيوانية (في مؤلفه: «بلاهة خَطَم الخنزير»^{١٩٤} «سرطان الفجور، دجاجة ضعف الشخصية وسمك قرش الحقارة الفردية»^{١٩٥} ... إلخ). وسنراه — في الحد الأقصى — يمنح الحياة والحركة إلى الصرخات التي يطلقها الخالق، والتي — وقد تحولت إلى أفاعٍ — تذهب «للاختباء في أشواك الغابات».

هذه الصرخات، وقد أصبحت زواحف، وتتمتع ببلقات بلا حصر، برأس صغيرة مسطحة، وعينين غادرتين، قد أقسمت على أن تتخذ موقفاً إزاء السذاجة البشرية...^{١٩٦}

ونتحدث — عن طيب خاطر — عن كلمات «خبيثة»، وعند الضرورة، سنذهب إلى حد الصفة «ثعباني»، لكننا نظل دائماً دون النقطة التي يأخذ فيها التجريد، بعد أن يتجسد، في الحركة والفعل لحسابه الخاص، وحيث نتكلم عن «صوت» الضمير، فإن «لوتريامون» يشخصه بقوة، إلى حد أن نرى «مالدورور» وهو ينزع الرأس ويقرض الجمجمة:^{١٩٧} تحقيقاً وعصرنة مرعبين للرمز، وصالحين — تماماً — لإثارة قلق القارئ.^{١٩٨} وينبغي أن نضيف أن أنيَّة النقلة، والقفزة المفاجئة من فئة إلى أخرى،^{١٩٩} تجعلان الاستعارة أكثر إدهاشاً وأكثر تشويشاً أيضاً، وهنا يكمن الملمح الثاني المؤثر للصورة

^{١٩٣} النشيد الرابع، ص ١٨١.

^{١٩٤} النشيد الثالث، ص ١٥٩.

^{١٩٥} النشيد الثالث، ص ١٧٠-١٧١.

^{١٩٦} النشيد الثاني، ص ١٣٦.

^{١٩٧} النشيد الثاني، ص ١٣٩.

^{١٩٨} وغرابة هذه «الطاقة الحيوانية» لدى «لوتريامون» — بالنسبة للقارئ — أكد عليها «باشلار» في كتابه «لوتريامون»، فيما يتعلق بـ «كتاب الضواري لدى لوتريامون» (الفصل الثاني، ص ٧٦-٧٨).

^{١٩٩} فيما يتعلق بالانتقالة (بفعل الاستعارة والتحول في آن) من شكل إلى آخر، فمن الشائق أن نرى «لوتريامون» وهو يتحدث عن «هيئة كبقة»، أحياناً مثل سائل ينتشر «في جداول» عبر المساكن، وأحياناً مثل شيء صلب، مكون من «كتل من البق، كبيرة مثل الجبال» التي «يفتتها» مالدورور إلى أجزاء / كتل مكونة من «مادة متحركة»، وطاقة «عناصرها الحية» — البق — تجعلها تقفز أحياناً حتى السماء (النشيد الثاني، ص ١١٠-١١١).

الدوكاسية: هذه الفجائية في التقارب، وهذا الرابط المبالغ، المفروض — عنوةً — على نهننا، الذي يشوشنا في البدء، ثم يبدو لنا كعنصر جمالي وشعري، من خلال شعور الاكتشاف الذي يثيره فينا، ومن خلال الجدة الخصبة للرؤية، بل حتى بغربة المسعى التشابهي (الذي لا يتضح دائماً لدى التأمل). وعندما يعتبر «لوتريامون» المحيط «أعزب كبيراً»،^{٢٠٠} أو يقول عن «مالدورور» إنه «حُر كالعاصفة»،^{٢٠١} فإننا نجد — بالتأكيد — صواباً ما في هذه التشبيهات، لكنه لا يتضح لنا دائماً من أول وهلة، وعندما يقول لنا إن ثمة وجهًا «جميلًا كالانتحار»،^{٢٠٢} فسنجد صعوبةً في تفسير هذا التقارب بين تعبير وجه معين والجمال المطلق تمامًا لفعلٍ ما، نجد فيه — رغم هذا — جمالاً ما، فنحن هنا على طريق التقارب بين شيء ملموس وفكرة مجردة، والمشابهة مجانية تمامًا، وستتطور كلما تقدمنا في العمل.

ومرةً أخرى، سنرى «لوتريامون» يؤكد على حريته القديرة ككاتب، وإرادته الفوضوية في تحرير نفسه من كل ضرورة منطقية: سيستمتع بأن يقوم بتشبيهات اعتباطية تمامًا، تستهزئ بالأدب في نفس الوقت الذي تخدع القارئ، أي ابتهاج في إقامة «تشبيه مكر» بين طيران الحدأة الملكية ووجه طفل ميت، عندما نعرف جيدًا أنه لا يمكن لأحد أن يدرك «من أول وهلة العلاقة، وذلك لبعدها الشديد»^{٢٠٣} عما يمكن أن يوجد بين الاثنين. بذلك، سنصل إلى المشابهة الساخرة تمامًا، التي تربط — بطريقة منتظمة ومفتعلة، بالتحديد — بين أشياء يستحيل رؤية أي رابط بينها: مثلما في هذه المشابهة المذكورة مرارًا:

إنه لجميل مثل انقباضة مخالب الطيور الجارحة، أو أيضًا، مثل ريبة الحركات العضلية في جروح الأجزاء الرخوة من المنطقة العنقية الخلفية، أو بالأحرى، مثل فخ الفئران الدائم هذا، الذي دائماً ما يُعاد شده بفعل الحيوان المأسور

^{٢٠٠} النشيد الأول، ص ٥٩.

^{٢٠١} النشيد الرابع، ص ١٨٢.

^{٢٠٢} النشيد الأول، ص ٧٦.

^{٢٠٣} النشيد الخامس، ص ٢٣٦. والحقيقة أن «لوتريامون» يدّعي — فيما بعد — أنه يرى بين الاثنين «علاقة عظيمة هادئة» ليست، كما يقول، «إلا شائعة للغاية، وذات رمز قابل للإدراك إلى حدٍّ ما»: وهو ما لا يعدو أن يكون — بلا شك — سخرية إضافية.

الذي يمكن أن يأخذ وحده قوارض بلا نهاية، ويعمل حتى وهو مختبئ تحت القش، كاللقاء العَرَضِيّ على مائدة التشريح بين ماكينة حياكة ومظلة!^{٢٠٤}

ماكينة الحياكة هذه وهذه المظلة، هما — إذا ما جرؤنا على القول — البذرة الخصبة التي سيخرج منها الكثير من قصائد «بريتون» أو «بنجامين بيريه»، والكثير من لوحات «شيريكو» أو «مان ري»، إنها الباب المفتوح لأغرب التقاربات، وللرقصة الفانتازية للاستعارات.^{٢٠٥} ولنسجل أن تحرير الذهن هذا — (الذي تخلص في النهاية، كما سيقول السيرياليون، من قواعد المنطق الضيقة) — قد أنجزه «لوتريامون» بوعي كامل: سلاحظ أن الأمر هنا لم يعد يتعلق بـ «استعارات»، بل بـ «تشبيهات» حيث يتم التشديد — (بفعل أدوات الربط) — على الدور الفعال للكاتب في التقاربات المصنوعة بهذه الطريقة، هكذا — وبهذه الطريقة الأكثر قصدية — يقدم لنا «لوتريامون» الأدب باعتباره لعبةً مجانية للذهن: لكن هل سترك القارئ نفسه أسير لعبة كهذه؟ إننا نصل — مرةً أخرى — إلى نقطة الحرية الراديكالية هذه، حيث المؤلف، وقد تخلص من كل رابط، ومن كل قانون، لم يعد لديه سوى استهلاك نفسه بنفسه على نيران سخرية ضارية.

وبذلك فالمنحنى الجمالي والنفسي، الذي يرسمه استخدام الصور — من أول «الأناشيد» إلى آخرها — هو نفس المنحنى الذي تسلكه لا العناصر المختلفة للأسلوب فحسب (بنية الجُمْل والمقاطع)، بل — أيضًا — مفهوم القصائد، وموقف المؤلف من عمله، وبعد انطلاقه من الرومانتيكية، ومن موقف ما يزال شديد الأدبية، يوجه «لوتريامون» — رويديًا رويديًا — مسيرته نحو مجالات فانتازية، يخلق فيها لنفسه شكلًا خاصًا للشعر، جنونيًا وطنائًا، عدوانيًّا وإبداعِيًّا، في آن، لكن تمرده ورغبته في

^{٢٠٤} النشيد السادس، ص ٢٥٥.

^{٢٠٥} أعلم جيدًا أنه قد تم البحث لإثبات المعنى الخفي، الخاص بالتحليل النفسي لهاتين الأداتين، وأرادوا اعتبارها رموزًا جنسية: رمز ذكوري يكمن في المظلة، ورمز أنثوي يكمن في ماكينة الحياكة، انظر — بشكل خاص — نص «سلفادور دالي» الذي ذكره «نادو» في (Documents Surréalistes, éd. du Seuil, pp. 248-251). ومن جهة أخرى، فالمجانية الكاملة لا وجود لها بالنسبة للسيرياليين، فكل تقارب ذو مظهر اعتباطي له سببه العميق في الحياة اللاواعية للفرد، وحتى لو قبلنا بهذا المبدأ، فلا يقل عن ذلك حقيقة أن «لوتريامون» يبحث عن المجانية، ويختار — بشكل عمدي — الصور الأكثر اعتباطية (في الظاهر، على الأقل).

الاستقلال يقودانه — في النهاية — إلى الاعتباطية، وإلى التهكم والشطط، وإلى تدمير ذاتي أدبي، يجد شكله الأخير في عدمية تامة، تلك التي سيتم التعبير عنها في «العودة إلى الخير» في «أشعار» و«مقدمة لكتاب قادم». ولا يخلو من الأهمية أن نلاحظ أن ما سيكون، بالنسبة للسرياليين، نقطة الانطلاق، النفي المطلق للمقولات المنطقية، ورفض كل سيطرة للعقل، والطموح إلى حرية مطلقة، هو — بالنسبة للوتريامون — اكتمال، وأي اكتمال! نقطة قصوى لجدل مرعب، بعدها لا يمكن لأي شيء أن يوجد. وسيهدم السرياليون من أجل البناء، أما «لوتريامون»، فهو يهدم من أجل الهدم.

(٤) الخلاصة: تأثير لوتريامون

ورغم هذا، يبقى العمل. فهذا العالم من الرفض والهدم يحتفظ بمذاق وجود بلا مثيل، وهذه «الآلة الجهنمية» الموجهة ضد الأدب تفتتح شكلاً جديداً للأدب، فقصيدة النثر — على نحو ما أدركها «لوتريامون» — هي شيء جديد تماماً، يأخذ من الرواية، ومن الهجاء الغنائي، ومن القصيدة الملحمية، ولا شك أننا يمكننا القول بأن «أناشيد مالدورور» تدمر الأطر الصارمة لقصيدة النثر المدركة كنوع أدبي شديد التحديد، لكنها — فيما تصنع ذلك — فإنه يفتح لها، وهو ما سيكشفه المستقبل، آفاقاً ما تزال مجهولة. فلوتريامون يثبت أولاً — وبطريقة نهائية (بعد ما أدخل «بودلير»، على ما نتذكر، نبرة ما ساخرة في الشعر، على إثر «بو» إلى حد ما) — عهد الفكاهة في المجال الشعري، والأمر يتعلق — هنا — بفكاهة سوداء، كفاعلية ذهنية حقيقية، تحرر الفرد، و«تقترح فلسفة كاملة عن العالم»، كما يقول «أ. جالو»^{٢٠٦}. ولا يمكننا أن نفصل هذه الفكاهة عن فانتازيا معينة، تحاكي الواقع المحيط، وتمزج أو تحول أشكالاً سبق أن حددنا لها — مرةً ولأبد — مكانةً ثابتةً في سلم الكائنات، وتعيد — باستمرار — مساءلة القواعد الاجتماعية أو المنطقية الأكثر رسوخاً في الظاهر، وإذا ما لاحظنا أن تأثير «رامبو» سيتحقق بنفس المعنى تقريباً، لهدم المقولات الجبلية التي كانت تطمئن ذهننا، فإننا نرى أن دفعةً جديدةً قد مُنحت إلى الشعر مع هذين الشاعرين: لسوف تُشحن بكهرباء «تفكيكية»، ستفتح هزاتها فجوةً واسعةً في قشرة العالم المرئي، وسيجعلنا وميضها نستشف — تحت هذه القشرة الظاهرة — عوالم مجهولة.

لن يحقق الشعر — بعد ذلك — فاعليته بـ «السحر»، ولا بالوزن، ولا بالتوازن المنسجم للأبيات، لكن — على العكس تمامًا — بإثارة الشعور بالقطيعة، وفقدان التوازن الخصب. ويبدو أن النثر — أكثر من النظم — قابل للتعبير عن فانتازيا ما، ورؤية شخصية للعالم منذورة لزعزعة المظاهر الاعتيادية للواقع، بالإضافة إلى أشكال فكاهة كهذه، تُظهر «تمردًا أسمى للذهن»^{٢٠٧} في مواجهة هذا الواقع المُعطى، وكان بمقدورنا أن نتوقع ذلك: ألا يمثل النثر — بالتحديد — رد فعل فرداني *individualiste* للكاتب، وتمردًا ضد كل ما هو مفروض عليه من الخارج من أشكال فنية أو أفكار مسبقة؟ وهكذا، فإن المفهوم الشعري الجديد، الذي أرساه — تقريبًا في نفس الوقت — «لوتريامون» و«رامبو»، سيوجه ضربة حاسمة لأشكال النظم القادرة — خاصةً — على خلق شعور بالتوافق والانسجام بين إيقاع الشاعر والإيقاع الكوني.

يحقق هذا الشعر فاعليته — كما رأينا — في اتجاه التمرد والفوضوية. ونستطيع القول إن تأثير «لوتريامون» الأدبي، كي نقصر الحديث عليه، هو — أولاً — تأثير تحرري. ومن هذا المنطلق، فسيملك في الزمن مناطق فعل ممتازة، وستكون دائمًا تلك اللحظات التي سيتم فيها الشعور بضرورة التمرد ضد واقع قابض للنفس، وضد عالم لم يعد الذهن يحصل فيه على حقوقه، والعصور التي «تتفاعل» بالاتصال بلوتريامون، هي عهود الفوضى والفردية الساخطة: نهاية القرن التاسع عشر، أو الفترة التي ستلي حرب ١٩١٤م.

وفي انتظار دراستنا لتأثيرات هذا الفعل — في موضعها — فلنسجل أنه، بالفعل، كان على مؤلِّق «لوتريامون» — مثل «رامبو» — أن ينتظر اللحظة الملائمة، «في الساعة التي أكتب فيها — كما يقول — تسري ارتعاشات جديدة عبر الأجواء الثقافية»^{٢٠٨}. لكن الوقت — حوالي عام ١٨٧١م — كان ما يزال مبكرًا للغاية على أن تنتشر، في الوسط الأدبي كله، هذه الارتعاشات الجديدة وارتجافات التمرد ونفاد الصبر هذه التي تسري في

^{٢٠٧} يستعير «أ. بريتون» — في كتابه، *Anthologie de l'Humour Noir (Préface, dite Paratonnerre)* (p. 10 — من كتاب «ل. ب. كينت» *Le comte de Lautréamont et Dieu* — هذا التعريف للفكاهة، ويعتبره أفضل التعريفات.

^{٢٠٨} بداية النشيد الخامس، ص ٢١٣.

قصائد «لوتريامون» و«رامبو». ففي حوالي عام ١٨٩١م،^{٢٠٩} بعد إعادة نشر «إشراقات» رامبو و«أناشيد مالدورور»، بعدد كافٍ من النسخ، عادا إلى الظهور في سماء الرمزية، ليوجها — بضوئهما المزدوج والباهر — الكُتّاب الشبان للجيل الرمزي الثاني، في دروب الشعر الفوضوي. وبعد ذلك، سيتعرض نجم «لوتريامون» لفترة من الخسوف، قبل أن يعاود الظهور، لكن بأي بريق! في السماء القاتمة لما بعد الحرب، كي يقود السيراليين نحو التحرير الشامل للشعر، ولن يكف السيراليون عن إعلان انتمائهم للوتريامون بأكثر من انتمائهم إلى «رامبو»: «لقد كان حقًا — أكثر من أي شخص آخر — مؤسس الحركة»، ذلك ما سيكتبه «م. نادو».^{٢١٠} وفي عام ١٩٤٠م، أيضًا، سيؤكد «أ. بريتون» على التأثير الأدبي للغة هي «في آن، هادمة وبلازما مولدة بلا نظير».^{٢١١}

هل نحتاج إلى التأكيد على أنه في هذه الفترات، التي التمتع فيها النجم الدوكاسي ببريق حاد بشكل خاص، فإن الطريق الذي ينيره يقود — مباشرة — إلى قصيدة النثر؟ إنها الصيغة الشعرية الأكثر ملاءمة للحظات كهذه: الفوضوية، التي تدفع — بجرأة — إلى تفضيل أشكال فردية تمامًا، بدلًا من قيود الأوزان والقوالب الفنية الجاهزة، بالإضافة إلى البحث عن الجديد، والميل إلى الخروج على المعايير المعتمدة، والأهمية الممنوحة إلى الفانتازيا، في شكل يقترب — كثيرًا — من الرواية أو القصة، وشبه الاستحالة في انفتاح النظم على الفكاهة، فكل شيء يبعد الشعراء «الفوضويين» عن الأشكال المكرسة للنظم، فهم لم يعد يرضيهم حتى الشعر الحر، الذي ما تزال مقاصده الفنية واضحة جدًّا: فالأمر لم يعد يتعلق تمامًا بالفن — هنا — قدر تعلقه بتمرد روحي، و— كما يمكننا القول — تمرد ميتافيزيقي، يكشف الروح الجديدة للشعر، ومن هذه الروح، سننجذب إلى رؤية المظاهر المتنوعة طبقًا للأجيال الأدبية. ومن الآن، نعتقد أننا لا يمكن أن نحدد النبضات الجديدة التي جلبها «لوتريامون» — بشكل أفضل — إلا بإعادة نشر هذه السطور التي خصصها «بريتون» — عام ١٩٢٢م — لأشعاره:

^{٢٠٩} نهاية عام ١٨٩١م، بالنسبة لـ «إشراقات» و«فصل في الجحيم»، المنشورين لدى «فانييه»، وعام ١٨٩٠م، بالنسبة لـ «أناشيد مالدورور»، المنشور لدى «جينونسو» (الذي كان أول من سينشر «أشعار» رامبو في نوفمبر ١٨٩١م). قارن بما سبق في الفصل الرابع من القسم الأول.

^{٢١٠} Histoire du Surréalisme, éd. du Seuil, 1945, p. 67.

^{٢١١} Anthologie de l'Humour Noir, notice sur Lautréamont, p. 101.

لا نعرف ما تريده، فهي تمنحك الوعي بعوالم أخرى عديدة في آن، إلى حد أنكم سرعان ما لن تعودوا تعرفون كيف تتصرفون في ذلك. عندئذٍ، سيكون ذلك قضية كل شيء، ودائمًا ما سينبغي البدء من جديد...^{٢١٢}

وثمة مسألة أخيرة تظل مطروحة: فنحن نعلم أن «م. فيرو» قد أثبت — مؤخرًا — «وكان هذا الفصل قد كُتِبَ» — أن «لوتريامون» قد سرق «بوفون»؛ إذ نقل عنه — بالنص — مقاطع أوردها الدكتور «شنو» في «موسوعة التاريخ الطبيعي»:^{٢١٣} لا تترك المقارنات بين النصوص أي شك في هذا الصدد: فوصف طيران الزرزور في بداية النشيد الخامس، وطيران الحدأة الملكية فيما بعد بقليل — حتى تقتصر على ذكر هذين المثالين — قد نسخهما «لوتريامون» كلمةً كلمة. فهل ينبغي، كما يقترح «م. فيرو»، ألا نرى في «لوتريامون» — منذ ذلك الحين — سوى «صبي ماهر، قرر سرقة بعض الكتاب المجيدين، الذين تقتن لديهم الدقة بالرشاقة»،^{٢١٤} وأن نراجع — كليةً، بالتالي — آراءنا حول طريقته في الكتابة ومفاهيمه الأدبية؟ أعتقد — بالأحرى — أن الأمر سيكون على العكس من ذلك.

فعلينا — بالأحرى — أن نندهش، في الواقع، من أن هذه السرقات قد احتاجت كل هذا الوقت لاكتشافها، فيما يتعلق بكاتب صرح بلا مراوغة: «السرقة ضرورية».^{٢١٥} والمجال متاح للاعتقاد بأن الأبحاث الأكثر تطورًا ستسمح بالكشف الدقيق عن أصول وصف طيران الكركي، في النشيد الأول، أو الجمل من ذلك النوع الذي يصف بها «العيب ذا الشكل الوراثي للأعضاء الجنسية للإنسان، الذي يتمثل في القصر النسبي لقناة مجرى البول وتقسيم أو غياب الحاجز السفلي، إلى حد أن تنفتح هذه القناة على مسافات متنوعة من الحشفة أو تحت القضيب»، وهي جملة تسبق — مباشرةً — الإشارة إلى

^{٢١٢} Caractères de l'évolution moderne، محاضرة أُلقيت عام ١٩٢٢م، ونُشرت في Pas Perdue، 1924، p. 199.

^{٢١٣} Lautréamont et le Docteur Chenu، Mercure de France، 1^{er} Décembre 1952، pp. 632-642.

^{٢١٤} المرجع السابق، ص ٦٣٥.

^{٢١٥} «السرقة الأدبية ضرورية. فالنقد يفرضها. وهي تلازم جملة المؤلف، وتستخدم عباراته، وتمحو فكرة خاطئة، وتُحل محلها فكرة صائبة» (Poésies، Œuvres، p. 312).

الزائدة الجلدية لديك الرومي، المنقولة عن «بوفون»، على نحو ما أوضح «م. فيرو».^{٢١٦} والمؤكد أنه مزعج — إلى حد ما — أن يُقال إننا نقرأ عملاً محشواً بالاستشهادات، وهو انزعاج مرغوب فيه — بالتأكيد — من جانب «لوتريامون» الذي يمكن أن نتخيل سعادته بتشويش القارئ؛ فالأمر يتعلق بالفعل باقتباسات تخص وقائع يمكن التحقق منها عملياً، كتلك التي يمكن لهوجو أن يقتبسها من قاموس «موريري» لكتابة «أسطورة القرون»، مما يبدو أسهل في التبرير من اقتباس الأفكار الأخلاقية أو الفلسفية، لكن عندما يتم التوقيع على مقال القاموس باسم «بوفون»،^{٢١٧} وعندما يُنقل كلمة كلمة، فعلياً أن نتحدث عن السرقة، سرقة قصدية، واعية، شبه معترف بها.

ويرى «موريس سايبه» — الذي كتب مقالاً عن اكتشافات «م. فيرو» — أن أمراً واحداً فحسب هو ما يهمنا: «أينبغي إرجاع مقتطفات عالم الطبيعة الشهير إلى الشاعر الشهير، أم إنها — بالأحرى — تشكل، من الآن فصاعداً، جزءاً من مالدورور؟»^{٢١٨} والجواب ليس موضع شك: فمقتطفات «بوفون» تشكل — من الآن فصاعداً — جزءاً مكملًا لأناشيد مالدورور — وسأضيف: إنها تشكل جزءاً منها بقدر ما تشكل سرقات، ستُضاف إلى قيمتها الخاصة بها — من الآن فصاعداً — قيمةً برهانية تعزز كل ما نعرفه عن المقاصد الهدامة للوتريامون تجاه الأدب والفكر المنطقي.

ونستطيع — في المقام الأول — أن نلاحظ إلى أي حد تختلط «مقطعات الموسوعة»،^{٢١٩} التي استخدمها «لوتريامون»، بالنثر الدوكاسي، وتندمج بنص الأناشيد، إلى حد الاحتياج إلى ثمانين عاماً لاكتشاف الانتحال، وقد اعترف «م. فيرو» نفسه بذلك، حيث «الفقرات الموسوعية تندمج — بإحكام — في نثر «لوتريامون»، مما يكاد أن يعوق تحديد سلالة الكتاب التي يرتبط بها كاتبنا».^{٢٢٠} لكن كيف لا نرى أن «لوتريامون» يثبت — بذلك —

^{٢١٦} Œuvres, p. 268; cf. l'article de Viroux, *Mercur de France*, p. 639.

^{٢١٧} من المثير — من ناحية أخرى — أن نسجل أن الكاتب الحقيقي للوصف الشهير لطيران الزرزور، المنقول عن «بوفون»، إنما هو مساعد «بوفون»، «جينو دي مونتيبار»، وهو ما ينبغي أن يدفعنا إلى التأمل في تقلبات فكرة الملكية الأدبية ...

^{٢١٨} Défense du Plagiat, *Les Lettres Nouvelles*, Avril 1953, p. 208.

^{٢١٩} التعبير لـ «م. فيرو»، في مقاله عن *Lautréamont et le docteur Chenu* (*Mercur de France*, 1^{er} Décembre 1952, p. 642, note 15).

^{٢٢٠} المرجع السابق، ص ٦٤٠.

أن الأصالة في مجال الأسلوب لا وجود لها، طالما أنه من الممكن — تمامًا — إدخال مقتطفات كبيرة من كاتب في نثر كاتب آخر، وربما نستطيع أن نرى هنا تطبيقًا للحكمة الشهيرة: «على الشعر أن يصنعه الجميع، وليس شخص واحد...»^{٢٢١} ويجب أن نضيف أن «لوتريامون» — مثلما يستمتع، كما رأينا، باستخدام مؤثرات الخطابة ضد الخطابة — فإنه يستمتع — بالتأكيد — بلذة شريرة في استخدام النثر الأكثر كلاسيكية، والأكثر عقلانية، ضد الكلاسيكية والعقلانية: بذلك، فهو يستعيد وصف طيران الحدأة الملكية لدى «بوفون» كي يجعل منه العنصر الأول لمقارنة خرقاء مع وجه طفل ميت.^{٢٢٢} فثمة — هنا — جرعة طيبة من الفكاهة السوداء.

لكن ثمة استخدامًا للسرقة الأدبية أكثر تخريبًا أيضًا، وهنا تعمل «الآلة الجهنمية» — التي ركبها «لوتريامون» — بطريقة شيطانية حقًا: فالحقائق الصادقة — المقتطفة سواء من «بوفون» أو من عدة كتب علمية متنوعة (في علم الطبيعة، أو علم التشريح، مثلاً) — تمتزج باستمرار بأخرى، فانتازية تمامًا، وتجد نفسها — على هذا النحو — موثقة بهذا التقارب، وبنفس الجدية الرصينة، يستخدم «لوتريامون» الواحدة منها أو الأخرى، لتدعيم مزاعمه، أو كي تمدّه بصور شعرية: إلى حد أننا نجد أنفسنا وقد نقلنا إلى عالم مزعزع، حيث الباطل والحقيقي لهما نفس القيمة، ونفس القوة البرهانية، حيث الحقيقي يجد نفسه — بالتالي — ملغومًا، متآكلًا من الداخل، والحقيقة الثابتة الوحيدة — في هذا العالم المضروب بالوهم — تظل، بالتأكيد، الشخصية الخادعة لإيزيدور دوكاس، المشرف على هذه اللعبة، ولن أذكر من ذلك سوى مثال واحد: في «جميل مثل» التي تختتم النثرية الثانية من النشيد الخامس، نجد التشبيه — «جميل مثل ارتعاشة اليدين في إدمان السُّكر» — استخدامًا لحقيقة معروفة، و«جميل مثل قانون توقف تطور الصدر لدى البالغين الذين لا علاقة بين نزوعهم الطبيعي للنمو، وكمية الجزيئات التي يتمثلها جسمهم» تطبيقًا خادعًا لمفاهيم الطبيعيات والبيولوجيا، و«جميل مثل مذكرة عن المنحنى الذي يرسمه كلب خلال ركضه وراء سيده» الذي يتاخم المزحة.^{٢٢٣} وهكذا

^{٢٢١} Poésies, Œuvres, p. 317.

^{٢٢٢} قارن بما سبق في الفصل الرابع من القسم الأول.

^{٢٢٣} Œuvres, chant V, p. 202؛ والخلط بين الوقائع الحقيقية والخرافة لافت جدًا للنظر — أيضًا — في النثريتين الأوليين اللتين تفتتحان النشيد الخامس.

يقودنا «لوتريامون» إلى أن نفكر، لا بمقدرتنا فحسب على جعل أية جملة تقول أي شيء (وهو يحاول — من ناحية أخرى — أن يثبت في «أشعار» أنه بقلب جملة ما، فإننا نحصل على معنى جديد، في نفس معقولية الجملة السابقة)، بل — أيضًا — أن المعقول والأخرق، الواقعي والخيالي، لهم نفس القيمة، ويساهمون بأنصبه متساوية في الإبداع الشعري، ولدى قراءتنا للوتريامون، نشعر أن يقيننا كله يهتز، ويصبح كل شيء موضع سؤال: وهذا بلا شك — على الصعيد الأدبي، مثلما على الصعيد الميتافيزيقي — ما يعطي أهمية لشعره. ولنشكر «موريس فيرو» لأنه جاء ليؤكد لنا ذلك.

الفصل الرابع

مالارميه وميتافيزيقا اللغة

- (١) قصائد الشباب: المرحلة «الصفائية» لمالارميه (١٨٦٢-١٨٦٥م).
- (٢) تكوين المذهب الجمالي: الأزمة الميتافيزيقية والخلص بالجمال، النظرية الهيكلية للانتقال، مفهوم «المؤلف الكبير». دور اللغة في البحث عن المطلق، اللغة الشعرية والصراع ضد الصدفة.
- (٣) «إيجيتور» و«رموز العدم الباذخة». اللغة الرمزية. تقنية الإصابات.
- (٤) قصائد النثر من ١٨٧٠م حتى ١٨٨٧م. تطور الأسلوب بين عامي ١٨٧٠م و١٨٧٥م: «الموضة الأخيرة». تكوين التركيب اللغوية للمالارميه: النزوع إلى التجريد، والنزوع إلى التركيز، والنزوع إلى إعادة بناء الجملة. قصائد النثر الأخيرة (١٨٨٥-١٨٨٧م).
- (٥) رمية نرد، اكتمال المذهب المالارمي وتركيبية الشعر والنثر.
- (٦) الخلاصة: معنى وقيمة المحاولة المالارميه. مكانة منفردة لمالارميه في تاريخ قصيدة النثر. دوره في انتشار النوع.

* * *

ثمة الكثير من النقاط المشتركة — على نحو ما سبق أن رأينا — بين «لوتريامون» و«رامبو»، أما «مالارميه»، فينتهي إلى عائلة ذهنية أخرى: ففي حين يقترح الأولان — على نفسيهما — أن يقتحما أبواب المجهول، يأخذ الأخير على عاتقه المطاردة شبه اليائسة للمطلق العنيد، ولا شك أن كلاً منهم — شأنه شأن الآخرين — قد اعتمد فكرة الغموض في الشعر، وهو ما يرجع إلى أنهم حملوا اللغة بجهد غير مسبوق، في رغبتهم في «ابتكار لغة»، وإعادة جميع الطاقات الأصلية إلى الكلمات، باستعادة الشعر، عمومًا،

لقدراته الإبداعية وقيمته الميتافيزيقية. ومثل هذا الطموح — الذي قادهم إلى البحث عن شيء آخر غير الأشكال الشعرية الموجودة، وإلى كتابة قصائد نثر — يخلق بينهم رابطاً لا يمكن تجاهله، ورغم هذا، فإن الأساليب المستخدمة مختلفة جذرياً، وتم التأكيد — أكثر من مرة — على المسافة الفاصلة بين «منهج رامبو» في «التشويش المدرس لكل الحواس» ومنهج «مالارمي» في «الامتلاك الكامل لكل الملكات»^١.

وينبغي أن نضيف أنه إذا كان «رامبو» و«لوتريامون» قد أنجزا أعمالهما على انفراد، فلم تمارس تأثيرها إلا متأخراً، فإن «مالارمي» — على العكس — قد اختلط، بعمق، بالحركة الرمزية، لقد استُخدم اسمه كشارة التقاء مجموعة بكاملها، ومنحت مؤلفاته وأقواله — التي تملقها البعض، وسخر منها البعض الآخر بعنف — الإلهام إلى عديد من الشعراء الشباب، وبالعكس، فقد استفادت جماليات وتقنية «مالارمي» من نشاط الطليعة الشعرية، وبشكل خاص، من الثورة الشكلية: وهو نفسه أقر بأن «رمية نرد» قد ساهم «في المحاولات الخاصة والأثرية لزمنا: الشعر الحر وقصيدة النثر»^٢.

ومع ذلك، فلم أعتقد أنه من الضروري إرجاء دراسة المرحلة الأدبية الأخيرة لمالارمي إلى الفصل الذي سأدرس فيه التحرر الشكلي الذي أنجزته الرمزية، فقبل كل شيء، فإن قصائد «مالارمي» النثرية — (منذ نثر الشباب، الذي ستنضم إليه — في «هذيانات» — نثرات أخرى، أكثر تأخراً وغموضاً^٣، وصولاً إلى «رمية نرد»، التي تكاد — إلى حد ما — أن تكون وصيته الشعرية) — هي أعلام على هذا الطريق الصعب الذي سلكه الشاعر لأكثر من ثلاثين عاماً، عندما كان يعاني من أجل إحداث التفكيك في اللغة الشعرية — المبهمة والجوهرية — وفي اللغة اليومية، وبفضل الوثائق — التي تفوق التقدير — والتي نشرها الأستاذ «موندور» لتضيء — من الآن فصاعداً — حياة ومؤلفات وفكر

^١ قارن N. Miserey في Cahiers du Nord, n° 2-3, 1948, p. 227. الفن الأسمى «يتمثل في أن نَظهر أننا في حالة نشوة من خلال امتلاك كامل لكل الملكات، دون أن نكون قد أوضحنا كيف ارتقينا إلى هذه القمم»، ذلك ما كتبه «مالارمي» إلى «كازاليس» في ٢٥ أبريل ١٨٦٤م (Propos sur la poésie, éd. de) (1953, éd. du Rocher, Monaco, p. 42). وسترجع إحالاتي دائماً إلى هذه الطبعة المستكملة.

^٢ رمية نرد لن تلغي الصُدفة أبداً (Préface, Œuvres, éd. de la Pléiade, p. 455).

^٣ قصائد النثر مجموعة في ديوان «هذيانات Divagations» (النشور عام ١٨٩٧م، لدى شاربنيتيه)، تحت عنوان: حكايات وقصائد Anecdotes et Poèmes.

«مالارميه»^٤، وأيضاً بفضل الدراسات الحديثة التي سمحت بها هذه المطبوعات،^٥ فإننا — الآن — أفضل حالاً لمتابعة مسيرة الشاعر، وستقودنا دراسة تجاربه في النثر — التي تتعاقب بشكل متواز مع مؤلفاته في الشعر المنظوم — إلى هذه النتيجة التي تكمن في أنه سواء أكان نظماً أم نثراً، فإننا نجد أنفسنا دائماً أمام نفس الجهد لخلق لغة شعرية خالصة، ولتطبيق ما ينبغي أن نسماه — حقاً — «ميتافيزيقا اللغة».

(١) قصائد الشباب

«وأنا طفل، في المدرسة، كنت أكتب حكايات من عشرين صفحة، وكنت مشهوراً بأنني لا أعرف أن أتوقف»، ذلك ما نقرؤه في خطاب كتبه «مالارميه» إلى صديقه «لوفيبور» عام ١٨٦٥م. «كنت أتمتع بإطناب وإسهاب حماسي، وأنا أكتب عفو الخاطر، طبعاً...»^٦. والحكاية التي كتبها تلميذ الصف الثاني أو الثالث في «سانس» — «ما قالتها للقالق الثلاثة»، وأعاد البروفيسور «موندور» نشرها في كتابه «مالارميه أكثر حميمية»^٧ — هي مثال جيد لهذا الإطناب، الذي لا يُعتَبَر ابتداءً مع ذلك، ولا نعلم ما الذي يسترعي الانتباه أكثر في هذا النص — (إحدى وثلاثون صفحة مزدوجة منسوخة بعناية): أهو الظهور المسبق — في نثر الخمسة عشر عاماً هذا — لبعض الموضوعات الأساسية، «الوردة،

^٤ وبشكل خاص: «موندور» Vie de Mallarmé, Gallimard, 1941؛ وأعمال Œuvres مالارميه، المنشورة في طبعة «لابلاد»، عام ١٩٤٥م، وهو النص النهائي الذي سترجع إليه إحالاتي، وMallarmé, Propos sur la poésie، مقتطفات من مراسلاته (طبعة جديدة مزيّدة، (éd. du Rocher, Monaco, 1953).

^٥ تجددت الدراسات عن «مالارميه» وازدادت ثراءً — بصورة واضحة — منذ عشرة أعوام (قارن ببيليجرافيا)، لكن ذلك لا يعني أن كل شيء قد قيل عن الشاعر، فالأمر بعيد عن ذلك. ويعتبر كتاب «مالارميه» لـ «ج. ميشو» (Collection Connaissance des Lettres, Hatier, 1953) أفضل حالة راهنة للدراسات المالمارمية.

^٦ أعاد نشرها «ه. موندور» في كتابه عن 342 p. Eugène Lefébure, Gallimard, 1951.

^٧ 42-22 pp. Mallarmé plus Intime, Gallimard, 1944. أعاد البروفيسور «موندور» نشر هذه الحكاية في كتابه Mallarmé Lycéen (Gallimard, 1954). ودون أن نذهب إلى حد أن نرى فيها — مثلاً فعل هو — «أول قصيدة نثر» لمالارميه، علينا أن نعترف بأن هذا «السرد في موضوع حر» (هذا التحديد يرجع إلى الشاعر نفسه) هو نثر شعري بشكل بالغ القصيدة.

البياض، الملاك، اللازورد، الزنبق، عويل الشتاء، الصّدقة، والأنشيد الحاملة ...»^٨ أم هذا الانسياب الشعري، الشديد البعد عن أنساق الكتابة المalarميّة في المستقبل؟ «في أي شيء يختلف تلميذ هذه الفترة، الحقيقي، والمندفع، عن الأدب الحالي، الذي يأنف من قول شيء دون تنسيق؟» ذلك ما سيضيفه «مالارمي» — أيضًا — في نفس خطاب عام ١٨٦٥م هذا، بعد سبع أو ثماني سنوات فحسب من كتابة الحكاية. وفعلًا، سنرى التلميذ وقد تحول إلى معنيّ بالأدب، خلال بضعة الأعوام هذه، وهي الفترة التي يمكن تسميتها بالمرحلة «الصافية» لمالارمي.

وها نحن الآن في عام ١٨٦٢م: وقد نشر «مالارمي» — البالغ من العمر عشرين عامًا — أول مقال له (عن «أشعار باريسية» للشاعر «أ. دي إيسار»)، وقصائده الأولى المنظومة (مذكرة، الشؤم)، وفي شهر سبتمبر، يحتج — في مقال غريب نُشر في «لارتيست»^٩ — على «البدعة الفنية التي تنكر ضرورة ما سيسميه — فيما بعد — السر الخفي في الآداب»: فهو يطالب بـ «لغة نقية» للشعر، وصياغات كهنوتية» تدافع عنه ضد الدينويين، فهل نقول إن الشاعر الشاب قد بحث — مسبقًا — عن تطبيق تعاليم كهذه، وعبر من الشفافية إلى القتامة؟ إطلاقًا: فالقصائد التي يكتبها «مالارمي» في هذه الفترة — سواء كانت نثرًا أم نظمًا — تتمتع بكتابة صافية، وطريقة صياغة أرثوذكسية، مطمئنة لمتبليدي الذهن الذين يحتقرهم «مالارمي». ونعلم أنه أرسل — في عام ١٨٦٢م — إلى «منديس»، من أجل «المجلة الفانتازية» (التي نشرت — في نفس السنة — عدة قصائد نثر لبودلير)، مجموعة قصائد بعنوان «حفلات تنكرية»، رفضها «منديس» بكياسة.^{١٠} فهل كانت قصيدة النثر «ربات شعر فرنسا والأقاليم» — التي عثرت عليها السيدة «سوفران»^{١١} مؤخرًا — من بينهم؟ هذا محتمل جدًّا، وعلى أية

^٨ Mallarmé Lycéen, p. 338.

^٩ الخامس عشر من سبتمبر ١٨٦٢م (أعيد نشره في *Œuvres de Mallarmé*, p. 257). وقد أوضحت السيدة «نوليه» — التي أحييت هذا المقال المنسي طويلًا من «لارتيست» — أهميته في أطروحتها *L'œuvre poétique de S. Mallarmé*, Droz, 1940, pp. 37-45.

^{١٠} قارن 2 Note, Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p. 52. هل تعلق الأمر بقصائد

منظومة أم قصائد نثر؟ لا يوضح خطاب «منديس» هذه المسألة.

^{١١} أعادت السيدة «سوفران» نشرها في *French Studies* (Oxford, Janvier 1950, pp. 33-44) تحت عنوان *Une Œuvre de jeunesse Inédite de Mallarmé*. مصحوبة بتعليقات صائبة، كما أوضحت

حال، فمن الواضح أن هذه القصيدة الرديئة سابقة — على نحو صريح — على قصائد النثر التي كتبها «مالارميه» في «تورنون»، حوالي عام ١٨٦٤م، و«ربة شعر الأقاليم» مستوحاة — مباشرة — من قصيدة «ميري» للشاعر «ميسترال» (نُشِرَت «ميري» عام ١٨٥٩م). أما «ربة شعر فرنسا»، التي تتغنى «بعاشرات ممشوقات، ووحوش قطبية، وقوافل عربية، وبالموت والجحيم، والملل الشاسع، والراحة الأبدية»، فهي قصيدة بودليرية بشكل مربع: فمالارميه، الذي نقل — اعتباراً من عام ١٨٦٠م، في مختاراته الشخصية — ثلاثين قصيدة من «أزهار الشر»^{١٢} — قد وقع، حقاً، تحت تأثير «بودلير» حتى عام ١٨٦٥م.

وفي عام ١٨٦٢م أيضاً — وهو العام الذي ظهرت فيه، في «لابريس»، عشرون قصيدة نثر لبودلير — كتب «مالارميه» قصيدة «ظهور» والنسخة الأولى من «صدقة»، البودليريتين على نحو صريح. لكن ينبغي — فيما يبدو — انتظار إقامته في «تورنون» (حيث قام بتدريس اللغة الإنجليزية من نوفمبر ١٨٦٣م حتى أكتوبر ١٨٦٦م) كي نراه يكتب أولى قصائد النثر هذه، التي سينشرها صديقه «ففيه دي ليل آدم» عام ١٨٦٧م، في مجلته «روفي دي ليتز ايه ديزآر» (مجلة الآداب والفنون)، تحت عنوان «صفحات منسية». ونُشِرَت قصيدة «الرأس»^{١٣} في «لاسومين دي كوسيه وفيشي» في ٢ يوليو ١٨٦٤م، في نفس وقت قصيدة «أرغن صغير نقال»^{١٤} التي نعلم أنها كُتِبَت بتاريخ ١٣ مايو، إضافةً إلى قصيدة ثالثة، هي «الغليون»^{١٥}. وفيما يتعلق بتاريخ تأليف قصيدة

المصادر المختلفة لهذه القصيدة. وهي تفترض أن هذه القصيدة معاصرة تقريباً للقصيدة المنظومة «مداعبات جنائزية»، المكتوبة في «سانس» عام ١٨٦١م، وأنها كانت جزءاً من «حفلات تنكزية».

^{١٢} يتعلق الأمر بالكراسات التي كان تلميذ مدرسة «سانس» ينقل فيها قصائد كُتِبَتها المفضلين، تحت عنوان «لُقي»: حيث يحتل «بودلير» المساحة الأكبر (قارن Mondor, Mallarmé Lycéen, pp. 298-299).

^{١٣} بعنوان «قلم فحم»، فيما بعد، وفي ديوان «هذيانات»: «طفل فقير شاحب».

^{١٤} في «هذيانات»: «أنين الخريف». وحول نشر هاتين القصيدتين، انظر Œuvres de Mallarmé, Notes, p. 1541.

^{١٥} على نحو ما يثبته خطاب «لوفيبور» إلى «مالارميه»، في ١٣ مايو ١٨٦٤م: «أرغن صغير نقال رائعة أدبية صغيرة فائنة، أحفظها عن ظهر قلب ... وفي الغليون تعطون الانطباع شبه الحقيقي بلندن» (خطاب أعاد «موندور» نشره في Eugène Lefébure, pp. 178 et 180).

«اليتيم»^{١٦} فليس معروفًا بدقة، أما في قصيدة «أحاديث شتوية»^{١٧} فنقرأ هذه الجملة: «ألم ترغبي، يا أختي ذات النظرة الغابرة، أن تظهر في إحدى قصائدي هذه الكلمات: «نعمة الأشياء الذاتية»^{١٨} التي تسمح بتأريخها بعام ١٨٦٤م، تقريبًا: فهذه الكلمات: «بأفضال الأشياء الذاتية» تظهر — في الواقع — في واحدة من قصائد النثر الثلاث، التي شكلت «سيمفونية أدبية»، ونُشرت في «لارتيست» في الأول من فبراير ١٨٦٥م، لكنها كانت قد كتبت في شهر أبريل ١٨٦٤م.^{١٩}

ومذ القراءة الأولى، تدهشنا الطريقة البودليزية لهذه القصائد، وفيما يتعلق بقصيدة «أرغن صغير نَقَّال»، تُعلق السيدة «نوليه» بأنه «لا يكفي القول بأننا نشعر فيها بتأثير بودلير: إنها — حقًا — الإخراج الشعري لمقطع من مقدمة «حكايات عجيبة»، حيث الأفكار عن الأدب، والانحلال، والشمس الغابرة، والشكل المتكلف — تُستمد الواحدة من الأخرى»^{٢٠}. وسيقال إنه ليس من الأصالة الكاملة الربط بين الشمس الغابرة، والخريف والانحلال،^{٢١} وإنه ليس من الضروري — كي نُشيع هذه الشهوات السوداوية — أن نكون قد قرأنا «بودلير»: يكفي أن نكون قد فقدنا — مثلما هو الحال مع «مالارميه» — شخصًا غاليًا علينا.^{٢٢} لكن الصحيح أن أجواء القصيدة كلها بودليزية بما يكفي،

^{١٦} التي أخذت — عندما تغيرت بعمق — عنوان «ذكرى» في «هذيانات».

^{١٧} في «هذيانات»: ارتعاشات الشتاء.

^{١٨} المؤلفات، ص ٢٢. هذه «الأخت» هي زوجته «ماري».

^{١٩} نجد في القصيدة المخصصة لذكرى «بودلير»: «ينابيع ثقيلة من النحاس، حيث يسقط بحزن شعاع غريب ومفعم بأفضال الأشياء الذاتية» (المؤلفات، ص ٢٦٣). وكان «مالارميه» قد بعث بهذه القصائد الثلاث إلى «كولينيون» مدير مجلة Revue Nouvelle منذ ١١ أبريل ١٨٦٤م (قارن *Propos sur la Poésie*, p. 39). وأعتقد — عن اقتناع — أنه كتب «أحاديث شتوية» بعد ذلك بقليل.

^{٢٠} E. Noulet, *L'œuvre poétique de Mallarmé* Droz, 1940, p. 146.

^{٢١} وهكذا، في عام ١٨٨٧م — وبعد أن يذكر «فيرلين» «صديقه» باجو «بأنه و«مالارميه» قد وُصفا بأنهما «منحلان» — يضيف: «شتيمة بين قوسين تصويرية، خريفية جدًا، مثل شمس غابرة حقًا، ويجب أخذها ككل» ... Verlaire, *Correspondance, Œuvres*, Masein, t. III, p. 20.

^{٢٢} كان «مالارميه» قد فقد أخته ماري في أغسطس ١٨٥٧م، وهو يشير إليها في هذه القصيدة. قارن Mondor, *Mallarmé plus Intime*, pp. 50-77: Maria sœur de Stéphane, et Mauron, *Une nouvelle explication de Mallarmé* (Figaro Littéraire 10 Avril 1948).

وأن المفيد — في هذا الصدد — أن نقارنها بقصيدة النثر الصغيرة لـ «لوفيبور» — صديق «مالارميه»، المتأثر هو الآخر ببودلير — التي يُستدعى فيها «الزوال المحجوب» لـ «الخريف» و«جماله المحتضر»، وأيضًا بقصيدة «أرغن صغير نُقَالَ»، التي تطوف «موسيقاها النائحة»^{٢٣} عبر الشوارع ... وفضلًا عن ذلك، فآثار التأثير البودليري على «مالارميه» ليست مقتصرَةً على قصيدة «أرغن صغير نُقَالَ»: وكى نكتفي ببضعة أمثلة، فإننا نجدُها في المناداة بـ «أختي» الموجهة إلى المحبوبة في «أحاديث شتوية»، وأيضًا — بلا شك — في الهموم الإنسانية في قصيدة «الرأس» التي تتسم بشيء من المخالفة لما هو مألوف لدى «مالارميه»، بما يجعلنا نفكر في «بودلير» عامي ١٨٦١-١٨٦٢ م (لنتذكر الفقير الصغير في «الجاتوه»^{٢٤}، الشديد الشبه بشحاذ «مالارميه» الصغير، بأسماله وهيئته الجائعة وعينه الشرسيتين): فإعجاب «مالارميه» بـ «سأم باريس» يثبته مشروع مقال بعث به إلى «كولينون» عام ١٨٦٤ م.^{٢٥}

لم يكن «مالارميه» — في هذه الفترة — قد تحقق تمامًا، فما يزال عليه أن ينجز عملاً متأنياً في التنقيح كي يعثر على نفسه تحت بهرجة الاقتباسات، وفضلًا عن ذلك، فمن العجيب أن نراه — في هذه الفترة — موزعًا بين الأسلوب «الحكائي» وشبه النثري أحيانًا، الذي تبناه «بودلير»، والصيغة «الفنية» لبرتران، التي كان يعرفها ويُعجَب بها أيضًا، وبعض هذه القصائد الخمس يبرر — تمامًا — عنوان «حكايات» الذي سيمنحه

^{٢٣} قارن Mondor, Eugène Lefébure, Gallimard 1951, p. 73. هل كان «مالارميه» أم «لوفيبور» أول من راودته فكرة التدريب على هذا النوع من قصيدة النثر؟ لا تحمل قصيدة «لوفيبور» أي تاريخ، لكن القصائد التالية — في نفس الكراسية — مؤرخة بعامي ١٨٦٣ م و١٨٦٤ م: ربما يكون «لوفيبور» هنا، كما في موضع آخر، قد أرشد وشجع صديقه (قارن بما يلي، تحت عنوان «مالارميه واللغة»). ولنذكر — رغم هذا — أن «مالارميه» قد اضطر إلى أن يكتب — حوالي عام ١٨٦١ م أو ١٨٦٢ م — «ربات شعر فرنسا والأقاليم»، وأنه عندما أبلغ «كازاليس»، في أبريل ١٨٦٢ م، بأحلامه بالسفر بصحبة «ماري جيرار»، أضاف: «سأكتب قصيدة نثر حول مشروعات السفر هذه» (Mondor, Vie de Mallarmé, p. 72).

^{٢٤} Baudelaire, Œuvres, Pléiade, t. I, p. 427. تشكل قصيدة «الجاتوه» جزءًا من المقطوعات المنشورة في «لابريس» في ٢٤ سبتمبر ١٨٦٢ م.

^{٢٥} عندما بعث إلى «كولينون»، مدير «المجلة الجديدة»، قصائد النثر الثلاث التي تشكل سيمفونية أدبية، في ١١ أبريل ١٨٦٤ م، كتب «مالارميه» إليه: «هل يمكنكم نشرهم بسرعة، أرغب في طباعتهم على الفور، حتى لا يتشابه (الموضوع) الذي يصف بودلير مع مقال أزمع كتابته (هل ثمة مكان لديكم؟) عن «سأم باريس»، وعن أعمال هذا الأستاذ» (Propos sur la Poésie, Monaco, 1953, p. 40).

لهم عام ١٨٩٧م في ديوان «هذيانات»، لكن — في حين أن أقل حادث في الحياة العادية سيصبح مبرراً له، فيما بعد، كي يرتقي بفعل أسلوب بارع رائع، مكثف واستعاري حتى جوهر الأشياء — فإننا نجد هذا العنصر البيوجرافي مستخدماً بطريقة مباشرة شبه ساذجة: يتم التعرف — بسهولة — على منزله في «تورنون» و«ساعته الدقاقة من ساكس، التي تؤخر (الوقت) وتدق الساعة الثالثة عشرة بين أزهارها وألقتها»، في «أحاديث شتوية»^{٢٦}، وعلى ميدان «بنتون» في «أرغن صغير نُقال»^{٢٧}، وفي «الغليون» — على بيت لندن، و«أشجار الميدان المهجور المريضة»^{٢٨}، و«ماري جيرهار» وهي تُلوّح من السفينة البخارية بـ «المنديل البشع الذي نلوح به ونحن نتبادل الوداع للأبد»^{٢٩}. ولا يوجد في «الغليون» أي جهد في «التكوين» الفني، والأسلوب موحدٌ إلى حد النثرية، والمحاولة الوحيدة هي تلك الخاصة بنوع ما من «الواقعية» الحداثيّة (الخادمة ذات الذراعين الحمراوين وهي تقلب الفحم، وصوت هذا الفحم المتساقط من الدلو الحديدي، إلى السلة المعدنية في الصباح).

وفي لحظات أخرى، يكون تأثير «برتران» هو المسيطر: ولا شيء يدهش في ذلك عندما ندرك إعجاب «مالارمي» العميق، الذي أكنه في شبابه لمبدع قصيدة النثر (الذي

^{٢٦} «بالمس، رأينا — أنا وماري — ساعة دقاقة صغيرة ألمانية هي لعبة حقيقية. وعندما تكون كبيرة في حجم القبضة، فإنها تكلف ثلاثة شلنات...»، ذلك ما كتبه «مالارمي» من لندن، في نهاية عام ١٨٦٣م، إلى صديقه «كازاليس». ولقلة نقوده، فلم يشتر الساعة الدقاقة الصغيرة إلا فيما بعد بقليل. وسيتحدث «لوفيبور» — في خطاب عام ١٨٦٦م — عن السعادة التي تتملكه وهو يتحدث في «الصالون الصغير الساحر» لصديقه على إيقاع ساعتكم الدقاقة الرائعة المصنوعة من بورسلين ساكس، التي تبدو مجبولة

من عجيب الأزهار» (انظر Mondor, Eugène Lefébrier, lettre reproduite, p. 214).

^{٢٧} حيث أقام «مالارمي» عام ١٨٦٢م، بالقرب من ميدان «كونفنتري»، «مكان لقاء كل الأراغن الصغيرة النقالة»، كما يكتب إلى صديقه «كازاليس» في ١٤ نوفمبر ١٨٦٢م. وفي خطاب آخر، بتاريخ ٢٧ نوفمبر ١٨٦٣م، يحلم طويلاً بـ «آلة التمس» (قارن Mondor, Vie de Mallarmé, p. 99). ذكريات لندن، وذكريات ماري، وقراءة بودلير، وحلم يقظة: من كل هذا خرجت القصيدة.

^{٢٨} نفس الإشارة إلى «الأشجار المريضة للميادين»، في الخطاب إلى «كازاليس»، بتاريخ ٢٧ نوفمبر ١٨٦٣م. ^{٢٩} كانت «ماري جيرهار» قد تركت «مالارمي» مرتين قبل أن تعود نهائياً إلى لندن في أغسطس ١٨٦٣م. وكان «مالارمي» قد رافقها حتى بولندا. وبعد رحيلها، كتب إلى «كازاليس» في ٥ مارس ١٨٦٣م: «لقد أخذنا نلوح طويلاً بمندليينا، وعندما لم أعد أرى مندليها، أخذت أبكي في الشوارع» (قارن Mondor. Vie de Mallarmé, p. 84).

أحالاته إليه مقدمة «قصائد صغيرة» لبودلير، المنشورة في «لابريس» عام ١٨٦٢م): فعندما حُرِمَ — في «تورنون» — من «جاسبار الليلي»، طلب من «فيكتور بافي» نسخةً منه: «إنه صديق، ذلك الذي تقدمه لي»، ذلك ما قاله وهو يتلقى النسخة،^{٢٠} ومن المحتمل تمامًا — على نحو ما يقترح «موندور» — أن يكون «مالارميه» هو الذي حفز «فبييه دي ليل آدم» على أن ينشر، في «روفي دي ليدر إيه ديزار» — مقتطفات كبيرة من «جاسبار» كانت قد نُشِرت عام ١٨٦٧م، في نفس الوقت مع خمس «صفحات منسية»، وكل مرة سعى فيها «مالارميه» — خلال هذه الفترة — إلى تنعيم نثره، وتقطيعه إلى مقاطع، فقد كان ذلك — بالتأكيد — تحت تأثير «برتران»: فقصيدتا «أحاديث شتوية» و«الرأس» مقسمتان إلى مقاطع قصيرة، وتقدم «أحاديث شتوية» — فضلًا عن ذلك — مؤثر اللازمة التي تَرِدُ أربع مرات، بما يذكرنا بمقطوعات من «جاسبار» (البغالون، مثلًا). وسيتمثل نسق آخر في استعادة نفس الكلمات أو نفس الموضوعات خلال المقطوعة الواحدة: هكذا يتكرر — في قصيدة «الرأس» — كلمة «رأس» التي تمثل أيضًا آخر كلمة في النص، ونهاية قصيدة «أرغن صغير نَقَّال»، التي تحشد — بطريقة موفقة، يمكن وصفها بأنها «سيمفونية» — كل الموضوعات المطورة من قبل:

أه، أيها الأرغن الصغير النَقَّال، عشية الخريف، في الساعة الخامسة، تحت
أشجار الحُور المَصْفَرَّة، يا ماري!

وفيما بعد، سيحذف «مالارميه» هذه النهاية، لاعتقاده — بلا شك — أنها مفتعلة إلى حدٍّ ما،^{٢١} وفيما يتعلق بمؤثرات «الاستعدادات» هذه، يمكننا الآن أن نذكر تأثير «بو»، الذي كان «مالارميه» قد بدأ ترجمته في مدرسة «سانس» منذ عام ١٨٦٠م: فثمة هنا بحث عن «المؤثر» الذي ينبغي إنتاجه، بما يذكرنا بنظريات مؤلف «الغراب»، تلك النظريات التي نرى «مالارميه» يعلق عليها في يناير ١٨٦٤م، ويطبّقها في قصيدته المنظومة «اللازورد».^{٢٢} وقد نُشِرت «الرأس» و«أرغن صغير نَقَّال» في يوليو ١٨٦٤م:

^{٢٠} قارن بالخطابات التي ذكرها «هـ. موندور» في Vie de Mallarmé, p. 182, Note I، وفي ملاحظات حول قصائد النثر Œuvres, p. 1544. ويستخلص من هذه الخطابات أن «مالارميه» قد قرأ «برتران» قبل أن يصل إلى «تورنون»، بلا شك في «سانس» حوالي ١٨٦٢-١٨٦٣م.

^{٢١} انظر تنويعات هذه القصيدة (Œuvres, p. 1549).

^{٢٢} قارن بالخطاب المرسل إلى «كازاليس»، الذي ذكره «موندور» في Vie de Mallarmé, pp. 104-106.

ويبدو أنه في هذه النثریات — كما في «اللازورد» — «ما تزال الكلمة الأولى — التي تتلبس الفكرة الأولى، إضافةً إلى أنها تنحو هي بذاتها إلى التأثير العام للقصيدة — تُستخدَم في التمهيد للكلمة الأخيرة».

وما يزال «مالارميه» يبحث عن «وصفات تقنية»، ولا شك أنه عبر التقليد، وتحت تأثير شواغل غريبة من عبقريته الخاصة، ينكب على أبحاث إيقاعية، هو الذي سيسعى باستمرار — فيما بعد — إلى كسر الجملة، والهرب من كل مؤثر خطابي، وكل تنغيم مفروض من الخارج، لكنه الآن يقاوم تسهيلات التدفق الغنائي، ويتنبأ — بنفسه — بأنه كلما تقدم، سيصبح مخلصاً لـ «الأفكار الصارمة» لأستاذه «بو»، فيما يتعلق بانتقاء الكلمات وصرامة التكوين.

وفي فبراير ١٨٦٥م، تنشر «لارتيست» — تحت عنوان «سيمفونية أدبية» — ثلاث قصائد نثر لمالارميه،^{٣٣} كانت مع ذلك — كما سبق أن رأينا — قد كُتبت منذ حوالي عام، وتفتتح القصيدة الثانية منهم — المخصصة لبودلير — صيغة «المشهد الرمزي»:^{٣٤} وسُيُعاد نشر القصيدة — بعد تغييرها جذرياً — في هذيانات^{٣٥}. ومن المدهش أن نرى كيف تختلط — في النص الأوّل — الموضوعات البودليرية الكبرى، والموضوعات التي ستصبح مالارميّة خالصة (خصلات الشعر، ريش الطيور، ملائكة موسيقيون):

في جرانيت حوافهم الأسود، الذي يرصع الأحجار الكريمة من الهند، تنام
مياه ميته معدنية مع ينابيع ثقيلة من النحاس، حيث يسقط بحزن شعاع
غريب مفعم بأفضال الأشياء الداوية، ما من وردة، على الأرض، في الجوار،

^{٣٣} في الأول من فبراير ١٨٦٥م: «سيمفونية أدبية» (جوتيه، بودلير، بانفيل). وكان العنوان الأوّل لها: ثلاث قصائد نثر، ويظهر هذا العنوان على المخطوط المحفوظ في مكتبة «جاك دوسيه»، وفي خطاب من «مالارميه» إلى «كولينون» (قارن 1537 et 1538 (Euvres)).

^{٣٤} ويكتب «مالارميه» — في ببليوجرافيا «هذيانات» — عام ١٨٩٦م — وهو يفكر بلا شك في الرمزيين — أن «المشهد الرمزي، أو شيئاً ما جديداً إلى حدٍّ ما — في ذلك الحين — يحيل إلى أمنية الانتقال الذهبية، المطاردة منذ ذلك الحين، والمستشفة آنذاك».

^{٣٥} سنجد نص ١٨٦٥م في المؤلفات، ص ٢٦٣، ونص ١٨٩٧م ص ١٥٤. وقد نشر البروفيسور «موندور» — مؤخراً — نصاً لم يُنشر من قبل لـ «سيمفونية أدبية»، يرجع تاريخه إلى عام ١٨٦٤م، أجرى فيه «مالارميه» بضعة تعديلات طفيفة عام ١٨٦٥م. Sur la Symphonie Littéraire de Mallarmé, Mélanges Bonnerot, Nizet 1954, pp. 461-467.

— فقط، بين حين وحين، تتساقط بضع ريشات من أجنحة لأرواح خائفة القوى (...) أية أعجوبة، احمرار فريد، ينتشر حوله أريج مسكر من خصلات الشعر المتحررة، يسقط شلالاً من السماء المعتمة! (...) ملائكة بيضاء مثل خبز الذبيحة تنشد وجدها على قيثارات تقلد أجنحتها، وعلى صنوج من ذهب خام، وأشعة صافية محاطة بأبواق، وطبول، حيث ترن بكارة الرعود الفتية: والقديسات معهن سعف نخيل...^{٣٦}

ويبدو أن هذا العام — ١٨٦٤م — قد حدد أول ظهور، في سماء «مالارميه» الشعرية، لكوكبة نجومه الاستعارية الأساسية. وقد بدأ «مالارميه» في العمل في قصيدة «هيروديد» في شهر أكتوبر، وفي نهاية الخريف، يكتب — نثرًا — قصيدة «ظاهرة مستقبلية» التي سيبعث بها إلى صديقه «كازاليس» في شهر ديسمبر.^{٣٧} ومثل «هيروديد»، تقع قصيدة «ظاهرة مستقبلية» في نقطة التقاطع بين أعمال الشباب ومؤلف كبير، الذي لن يتأخر الشاعر عن وضع أسسه، ولا يدهشنا أن نرى — من قصيدة النظم إلى قصيدة النثر — تجاوب نفس الموضوعات، التي ستصبح الموضوعات المالارمية الكبرى، موضوعات خصلة الشعر،^{٣٨} والأحجار الكريمة (التي تصبح هنا، عيون امرأة أو أخرى)، وأيضًا نفس تأثيرات الاستعارات الجريئة، الإيحائية أكثر من الوصفية، طبقًا للجماليات

^{٣٦} Euvres, p. 263. يستوجب الحال هنا أن نذكر أن «قديسة» تم تأليفها عام ١٨٦٥م. ف «أشعة صافية محاطة بأبواق» كانت عام ١٨٦٤م «المجدولة في أبواق ذات أنبوبين». لكن «لوفيبور» توسل إلى «لوتريامون» بأن «يحذف الأبواق ذات الأنبوبين»، «باسم الشعر والموسيقى والرقص والفيزياء» (خطاب بتاريخ ١٣ مايو ١٨٦٤م، أعيد نشره في E. Lefébure, Gallimard, 1951, p. 179).

^{٣٧} أفاد «كازاليس» — في خطاب إلى «مالارميه» في ٣٠ ديسمبر ١٨٦٤م — باستلام «ظاهرة مستقبلية»: «ترسل لي ... بقصيدة نثر جعلتني غيورًا، فهي ذات لون رائع، الغروب العظيم بانعكاساته الحمراء والمخطط بشرائط سوداء، ترتسم عليه — شاحبة، ممطوطة، طويلة ونحيلة — الهياكل المكتسبة بالكاد لأطفالنا الصغار، وهذا المهرج الأخير، وهذه البقايا للأعمار التي شاخت، كل هذا يشكل لوحة غريبة ذات جمال حقيقي ونادر، إنها إحدى روائع الأدبية ...» (قارن Euvres, p. 1542). ولن تُنشر قصيدة «ظاهرة مستقبلية» إلا عام ١٨٧٥م في Republique des Lettres.

^{٣٨} سنجد في كتاب Mauron, Mallarmé L'Obscur, Denoël, 1941 دراسة لهذه «الاستعارات المهيمنة» لمالارميه، قارن بشكل خاص — الصفحتين ٩٢-٩٣ — بالنسبة لموضوع «خصلة الشعر» التي سبق أن خصص «س. سولا» دراسة عنها.

الجديدة للمالارميه، الذي يريد — من الآن فصاعدًا، على نحو ما يكتب إلى «كازاليس» في شهر أكتوبر — «لا تصوير الشيء، بل الأثر الذي ينتجه».^{٣٩} وكي نكتفي بمثال واحد، يمكننا أن نعقد مقارنة بين «النضارة الشجية» للعينين في «هيروديد»، و«هذه النظرة التي تتجاوز جسدها السعيد» في «ظاهرة مستقبلية».^{٤٠}

ومن المثير للاهتمام أيضًا أن نرى «مالارميه» — انطلاقًا من هاتين القصيدتين — يستخدم الجنس بطريقتي منهجية: لا يمثل ذلك — بعد — ثمرة تأملات عميقة في اللغة (وسنراه في «الكلمات الإنجليزية»، عام ١٨٧٧م، يقدم فلسفة حقيقية للجناس)، فالأمر لا يعدو، حتى هذه اللحظة، أن يكون بحثًا فنيًا، دفعته إليه ترجماته لإدجار آلان بو، فكل ترجمة لشاعر تقود إلى طرح الأسئلة حول آليات اللغة، وتوافق الإصطادات مع المشاعر التي نريد إيقاظها، وحول انتقاء الكلمات بهدف الإحياء أكثر من التعبير عن المعنى: عديد من المشاكل التي أدت إلى تدعيم ميل «مالارميه» إلى تأمل الحقائق اللغوية ودلالاتها، ألن يعبر عن أسفه — فيما بعد — على أن كثيرًا من الشعراء قد ابتلوا — لأنهم ليسوا متعددي اللغات — بـ «عاهة» حقيقية، «ستدعم، لديهم، الوهم بأن شيئًا منطوقًا بالطريقة الوحيدة التي يعرفون أن يسموه بها، إنما يبدو طبيعيًا».^{٤١} ومن الغريب أن نرى «مالارميه» — وهو ما يزال تلميذًا في المدرسة، وبعد الترجمة الحرفية لقصيدة «الغراب» لبو — يضيف ملحوظة في إحدى كراسات، بالقلم الرصاص، للتعبير عن الأسف لأننا، لدى قراءة الترجمة، «لا نشك في جمال الإيقاع الفاجع»، ويسجل — بصدد «لا أبدًا بعد الآن» الشهيرة — «إنها واحدة من أجمل الكلمات الإنجليزية لفكرة حزينة إلى هذا الحد، وإنه لصوت فاجع يحاكي — على نحو رائع — نعيق حنجرة الزائر الغريب».^{٤٢} والواقع أن دور الجنس — في شعر «بو» — مدهش بشكل خاص، فقد تساءل «مالارميه» — على سبيل المثال — عن كيف يدخل، في الترجمة الفرنسية، رهافة

^{٣٩} كتب «مالارميه» إلى «كازاليس» في أكتوبر ١٨٦٤م: «أخترت لغة ينبغي أن تنبثق بالضرورة من شعرية جديدة تمامًا، يمكنني أن أعرفها بهاتين الكلمتين: لا تصوير الشيء، بل الأثر الذي ينتجه» (Mallarmé, *Propos sur la Poésie*, nouvelle édition, éd. du Rocher, Monaco, 1953, p. 46).

^{٤٠} Hérodiade, *Œuvres*, p. 47: le Phénomène Futur, *Œuvres*, p. 269.

^{٤١} Tennyson vu d'ici, *Œuvres*, p. 528.

^{٤٢} في إحدى كراسات الصغيرة — التي كان ينقل فيها قصائد كُتّابه المفضلين، ليكون لنفسه مختارات شخصية صغيرة — ترجم «مالارميه»، عام ١٨٦٠م، عدة قصائد لبو ترجمةً حرفية: «إلى هليانا» و«أولوم»

المقاطع اللفظية لقصيدة «آنا بيل لي»، أو الإصاات الخفيضة والغامضة في «أولا لوم»: ^{٤٣}
يا لها من مشاكل كثيرة!

ولن نندش — إذن — من رؤية الجنس الكثير والقصدي تمامًا في «هيروديد»
(... pleure parmi l'or vain quelque pleur étranger, etc ...): فلندمع مع الذهب الباطل
دمعة ما غريبة ... إلخ). ^{٤٤} لكننا نستطيع التفكير أيضًا في أن الجملة الأولى من «ظاهرة
مستقبلية»، مثلًا:

سما شاحبة، على عالم ينتهي إلى التداعي، ربما سترحل مع السحب ...

وإلى شخص في الفردوس و«آنا بيل لي» و«أولاي» و«لو كوليسيه» و«مقتطفات» و«الغراب» و«ليونور»
(قارن Mallarmé Lycéen pp. 323-324). وفيما بعد، لم تفارقه فكرة ترجمة «بو». وفي عام ١٨٧٢م،
نشرت «رينسانس أرتستيك» ترجمة ثمان قصائد، وفي عام ١٨٧٦م، نشرت «ريبوبليك دي لير» — أيضًا
— عدة ترجمات لم يسبق نشرها. لكن يبدو لي — حقًا — أن أغلب هذه الترجمات — حسب مراسلات
الشاعر — كانت مكتوبة منذ فترة طويلة سابقة (قارن Notes de Œuvres, 1506-1512). وفي عام
١٨٦٤م بالتحديد، كان مشغولاً — مرة بعد أخرى — بترجماته لبو، التي أنجزها، أو كان عليه إنجازها.
^{٤٣} خطاب من «فيه دي ليل آدم» إلى «مالارميه»، الذي يعبر فيه عن أسفه لأنه لم يتلق من أجل «روفي دي
ليتر ايه ديزار» ترجمة «بحيرة أوبير» (أولالوم)، يشير — فيما يبدو — إلى أن هذه القصيدة قد تُرجمت
منذ ١٨٦٧م. وتتساءل السيدة «نولي» لماذا ترجم «مالارميه» — في المقطع الأول من «أولالوم» — كلمة
«sere / ذابل» بـ «كثيبة»، في حين أن «يابسات» أكثر ملاءمة، لكن، إضافة إلى أن «كن متقلصات يابسات»
ستشكل تتابعًا مزعجًا للإصاات المتماثلة، فمن الواضح أن «مالارميه» يبحث — كما في هذا المقطع —
عن الإصاات الخفيضة والحزينة للصوتين O وA:

«السموات كانت من رمد / وقار، والأوراق، متقلصة وكثيبة — كانت الأوراق عرضة للتلف وكثيبة،
الليل في أكتوبر الوحيد لعامي الغابر. وقرينًا للغاية من بحيرة «أوبير» المظلمة، في مقاطعة «وير»
الضبابية الوسيطة — هنا، بالقرب من مستنقع «أوبير» الرطب، في الغابة التي تسكنها غيلان وير».

Œuvres, p. 196

وفي دراسته عن 143-144 pp. L'Esthétique de S. Mallarmé, Flammarion, 1951، قام «ج.
دلفيل» بمقارنة دقيقة بين فقرة أخرى من «أولالوم» و«ترجمة» «مالارميه» إلى الفرنسية. ويمكننا أن
نقيس — عند المقارنة بين هذه الترجمة والترجمة التي قام بها في «سانس»، منذ عشر سنوات — التقدم
الذي أحرزه المترجم: في «سانس»، كان «مالارميه» يكتفي بالترجمة الحرفية، في حين أنه سيسعى — فيما
بعد — لا إلى ترجمة معنى الكلمات الإنجليزية فحسب، بل أيضًا قيمها الصوتية والإيحائية.

Œuvres, p. 48 ^{٤٤}

تنطوي على جناس لا يقل قصدية.^{٤٥} ولن يستغرق الأمر طويلاً ليمنح «مالارميه» — وهو يخطط لـ «إيجيتور» — كل اهتمامه إلى البنية الصوتية للجملة. وستنوخى الحذر — فيما يتعلق بتركيب الجملة والأسلوب — إذ يبدو أن «ظاهرة مستقبلية» قد عُدَّت خلال نشرها في «ريبوبليك دي لير» عام ١٨٧٥م، وسنلاحظ — رغم هذا — الملامح الأساسية التي تظهر، في نفس الفترة، في «هيروديد»: مثل هذا التركيب الذي يفضل «مالارميه»، والذي يكمن في المضاف بحرف الجر de: «le le cerveau ivre un» - monde qui finit de décrépitude instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la Beauté - الرأس الثملة للحظة بانتظار غامض، مسكون بالإيقاع، وفي نسيان الوجود في حقبة تُبقي على الجمال» (قارن، في «هيروديد»: «ليلة بيضاء من ندف الثلج والجليد الأليم»، «هو أن تكون عذراء») — تركيب يحبذ الصياغات المجردة: «العُرى الدامي لشفتيها»، بدلاً من «شفتاها الداميتان والعاريّتان»، و«في نسيان الوجود» بدلاً من: ناسين أنهم موجودون. وبجانب جُمَل ما تزال مسهبةً وخطابية، نرى صياغات شديدة الإيجاز مثل هذا الاختصار الأسر: «الشمس التي (...) تغوص في يأس صرخة». وتظهر أيضاً بعض الكلمات مثل «عديد»، و«لا أحد»، و«بعض»، و«سدى» (وكلها من مقطع واحد، وبالتالي فهي ضد الخطابية)، ستشكل — فيما بعد — عادات حقيقية في أسلوب «مالارميه»، وأيضاً «ساذجة» بمعنى «طبيعية»،^{٤٦} و«أولية» بمعنى «بدائية»،^{٤٧} حيث يتكشف الميل إلى قبول النادر، مع صوابه الاشتقاقي. وثمة نتيجة تفرض نفسها عليها: وهي أن «مالارميه» — في هذا التوقيت من عامي ١٨٦٤-١٨٦٥م — قد بدأ الصراع ضد الاستسهال والتدفق، والكليشيه، فهو يدرك العمل

^{٤٥} C.Euvres, p. 269. وفي كتاب «الكلمات الإنجليزية»، عام ١٨٧٧م، سيضفي «مالارميه» على حرف p الاستهلاكي «قصدية واضحة للغاية في التكديس، وفي الإثراء المكتسب أو الركود» C.Euvres, p. 933. ويمكن لهذا المعنى الأخير أن ينسجم مع بداية «ظاهرة مستقبلية».

^{٤٦} لا شك أن «مالارميه» كان في ذهنه — وهو يكتب «ظاهرة مستقبلية» — قصيدة بودلير: «أحب ذكرى هذه الفترات العارية»، حيث يتعلق الأمر بـ «العظمة الطبيعية» للرجل والمرأة، ومن المفيد أن نذكر أن «بودلير» قد عرف قصيدة النثر هذه، ووجد فيها المفهوم الحاذق، لكن القابل للمناقشة: انظر — في هذا الموضوع — مقال «ج. كريبيه» في Le Goéland، في نوفمبر ١٩٤٢م، ص ٣. ويصرح «بودلير»: «سيعجب الرجل المنحط بالجمال ويسميه قُبْحاً».

^{٤٧} قارن في «هيروديد»: «تحت النوم المظلم لأرض بدائية» C.Euvres, p. 47.

الشعري باعتباره تدريباً في الصرامة والتكثيف، ولا شك أنه سيستدعي — بصدد الشعر المنظوم — الجهد المضني الذي كبده له «دراسة صوت ولون الكلمات»^{٤٨} — المضني إلى حد اعتقاده، أحياناً، أنه «انتهى»،^{٤٩} وأصبح عاجزاً عن إكمال «هيروديد»، وإلى حد أن الشكل الأكثر حرية من قصيدة النثر كان يبدو له — في لحظات معينة — مثل تسلية تقريباً، وصديقه «كازاليس» — الذي نُشرَ عام ١٨٦٥م «حياة حزينة Vita Tristis»، وهي قصيدة مكتوبة نظماً ونثراً^{٥٠} — ألم يحصل، نثرًا، على نتائج مرضية بأكثر مما في النظم؟^{٥١} وصديقه «لوفيبور»، الذي أخذ يتسلى — هو أيضاً، حوالي عام ١٨٦٤م — بكتابة بضع قصائد نثر،^{٥٢} ألم يشجعه على اعتبار قصيدة النثر نوعاً من صناعة «حُلّ أدبية»،^{٥٣} فنية ومسلية في آنٍ، وأسهل من قصيدة النظم؟ لكن «مالارميه» كان قد ودع — بصورة نهائية — الاستسهال في كافة المجالات. حتى نثره، يتكشف الآن عن فض للغة

^{٤٨} خطاب إلى «كازاليس» (عن «إله الريف» هذه المرة)، يوليو ١٨٦٥م، انظر، *Propos sur la Poésie*, Monaco, 1953, p. 58.

^{٤٩} «فيما يتعلق بالشعر المنظوم، أعتقد أنني انتهيت»، حسبما كتب إلى «كازاليس» عندما أرسل إليه «ظاهرة مستقبلية». وعن فترة الاضطراب هذه، قارن 150–159 pp. *Mondor, Vie de Mallarmé*.
^{٥٠} قارن بما يلي، تحت عنوان «البارناسية وقصيدة النثر الفنية»، بالفصل الأول من القسم الثاني.

^{٥١} هذا ما يقصده «مالارميه» في خطابه إلى «كازاليس» في نهاية فبراير ١٨٦٥م، *Propos sur la Poésie*, Monaco, 1953, pp. 54–55.

^{٥٢} ستوجد «ثلاث قصائد نثر رقيقة» عثر البروفيسور «موندور» في كتابه عن (Eugène Lefébure, 73–76 pp. Gallimard, 1951). وقد سبق أن قلت إن الإشارات التاريخية ليست دقيقة بما يكفي لمعرفة أي من الاثنين هو الذي قاد الآخر إلى ممارسة هذا النوع (قارن، بما سبق، تحت عنوان «قصائد الشباب» من هذا الفصل، ملحوظة ٢٣)، أم ينبغي أن نتحدث — كما يتساءل «هـ. موندور» (سبق ذكره، ص ٧١) — عن «تزامن فريد؟ شيء واحد يبدو مؤكّداً، وهو أن الاثنين كانا يقتفیان أثر «بودلير»، فقصيدة «لوفيبور» عن القمر — شأنها شأن قصيدته عن «الخريف» — تنطوي على ملامح شديدة الرومانتيكية والبودليرية في آن: ففكرة حلم اليقظة هذا «حول مركبة إمبراطورية» تعود — بلا شك — إلى «الحداثة» التي نادت بها مقدمة «قصائد نثر صغيرة» لبودلير عام ١٨٦٢م.

^{٥٣} سيكتب «لوفيبور» — بالفعل، عام ١٨٦٧م — إلى «مالارميه»، «المريض بالمطلق»، والياثس من الكتابة: «ربما يمكنكم أن تتسلوا ببضع حُلّ أدبية، باستكمال بعض قصائد قديمة مثلاً، لن تحتاجوا من أجلها إلا لشعورك المدهش والساحر كفنّان، وليس للمفهوم العظيم والساحق للكون» (Mondor, E. Lefébure, p. 269).

المشتركة، وعن تلخيص وكثافة في التعبير،^{٥٤} لا يرجعان في شيء من ذلك إلى «بودلير». وتسبق تقنية «مالارميه» — إذا صح القول — جماليته.

(٢) تكوين المذهب الجمالي

مالارميه واللغة

لن يكون على «مالارميه» — حقًا — أن يتبرأ من السطور التي حدد فيها — إلى «كازاليس» عام ١٨٦٤م — ما هو جوهرى في «شعريته» وقتئذٍ: «لا تصوير الشيء، بل الأثر الذي ينتجه».^{٥٥} وسنجد نفس روح رد الفعل — أيضًا — ضد الشعر الوصفى، عام ١٨٩١م، عندما سيؤكد لجول هارت أن على الشعر ألا يسمّى، بل أن يوحى بالأشياء.^{٥٦} لكن هذا البحث عن الإيحاء — عام ١٨٦٤م — لم يكن ليزيد عن بحث تقني، لا يستند على صيغة جمالية واضحة، فقط في عام ١٨٦٦م، سنى «مالارميه» يتخطى هذه المرحلة الأدبية الخالصة، أو — بشكل أدق — سنراه يرتفع بالأدب إلى مستوى الميتافيزيقا، وذلك بعد خروجه من أزمة تورط فيها وجوده كله: «ها قد قضيت — لتوي — عامًا مرعبًا»، على ما كتب إلى صديقه «كازاليس» عام ١٨٦٧م. ودون الخوض في تفاصيل هذه الأزمة، التي — بعد أن واجه «مالارميه» خلالها العدم — توصل أخيرًا إلى مفهوم عن «الجميل» سيؤسس عليه إنتاجه،^{٥٧} أريد التأكيد على الطريقة الحميمة التي تمتزج بها الميتافيزيقا بالجمالي لدى «مالارميه». ولأن «مالارميه»

^{٥٤} منذ عام ١٨٦٥م، وبعد أن حكى للوفيبور أنه — في طفولته — كان يكتب موضوعات إنشاء من عشرين صفحة، يضيف «مالارميه»: «ألم أبالغ — منذ ذلك الحين، في الواقع — في حبي للتكثيف، على العكس من ذلك؟» (Mondor, Eugène Lefébure, p. 342).

^{٥٥} قارن بما يلي، تحت عنوان «تطور الأسلوب المالمري»، ملاحظة ٢.

^{٥٦} «أن نسمي شيئًا ما يعني إلغاء ثلاثة أرباع متعة القصيدة، المكتوبة من أجل كشفها رويدًا رويدًا: الإيحاء به هو هذا اللحم» (إجابة على «استقصاء» J. Huret حول التطور الأدبي، (Euvres, p. 869).

^{٥٧} إنها مراسلات «مالارميه»، على ما نُشرت في الطبعة التي أصدرها — مؤخرًا — البروفيسور «موندور» في *propos sur la poésie*, Monaco. 1953، التي تسمح لنا بأن نكون أفضل فكرة عنها. قارن، أيضًا A. Adam, Les premières étapes d'une itinéraire، ضمن Les Lettres، عدد خاص مكرس لمالمريه،

١٩٤٨م، ص ١٢٥-١٣٤.

— مثل بطله «إيجيتور» — فريسة «مرض المثالية»، ومثله «يعتقد في وجود مطلق وحيد»^{٥٨} — فسرعان ما وجد نفسه وقد بلغ العدم: إذ إن المطلق هو — بالتحديد — ما لا وجود له، ما دام لا يستطيع التحقق دون وجود مدنس بالصفاء والنسبية. ونجد هذا التعريف — حرفياً — لدى «هيجل»: «المطلق هو اللاوجود»^{٥٩}، ونعلم الآن، بفضل مراسلات «مالارميه» والدراسات الحديثة،^{٦٠} أن «مالارميه» — بفضل صديقه «لوفيبور» بلا شك — كان، خلال الفترة التي يتداول فيها «مع المطلق، والوجود والعدم»^{٦١} قد ارتبط بهيجل بمثابرة، نشعر معها بتأثيره حتى في مفرداته، وصياغة دعاباته.^{٦٢} لكن هذا الاكتشاف للعدم لم يكن ذا طابع فلسفي وكتبي، بالنسبة لمالارميه، إنه — على نحو خاص — تجربة معاشة برعب، نوع من الغوص في الفراغ: وسيتحدث — فيما بعد — عن هذا «الانحدار الطويل إلى العدم»^{٦٣} مثل احتضار روعي حقيقي.

والواقع أن «مالارميه» يجد نفسه عرضة لليأس عندما يتحقق من ألا وجود سوى للعالم المادي الذي يثير فيه الفزع («نحن لسنا سوى أشكال بلا جدوى للمادة»، هكذا كتب إلى «كازاليس»)^{٦٤}، وأنه لا يستطيع أن يبلغ عالم «المطلق»، الذي — في تعريفه — بلا وجود، فلا يتبقى له سوى التغني — «كيائس» — بالحلم الذي يعلم أنه «غير موجود».

^{٥٨} Igitur, Œuvres, pp. 440 et 442.

^{٥٩} Encyclopédie, LXXXVII. Traduction Guterman et Lefebvre (Hegel, Morceaux choisis, Gallimard, 1939, p. 103).

^{٦٠} انظر بشكل خاص مقال (Mercure de France, L. J. Austin, Mallarmé et le rêve du Livre, 1^{er} Janvier 1953) وبداية دراسة (G. Davies. Vers une explication rationnelle du Coup de Dés, Corti, 1953, pp. 32-52).

^{٦١} كتب «لوفيبور» إلى «مالارميه» عام ١٨٦٦م: «أما زلتم تتداولون دائماً مع «المطلق» و«الوجود» و«العدم»، الذين يمثلون ثعابين جرابكم؟» (Mondor, Eugène Iefebure, p. 221). ونعلم أن هذه المصطلحات تتكرر باستمرار في «علم المنطق» لهيجل.

^{٦٢} يؤكد «ج. ديفيز» — على سبيل المثال — على استخدام مفردات «هيجلية» في «إيجيتور»، حوالي عام ١٨٦٩م (مرجع سابق، ص ٣٤). وإنه للمح مميّز أيضاً فكرة إقامة نظرية عن «البرجوازي» في «العلاقة بالمطلق» (خطاب إلى «فبيه»، في ٣٠ سبتمبر ١٨٦٧م، p. 1867, Propos sur la poésie, Monaco, 1953).

(95). والإشارة إلى ما تمثله النظرية في «تطوير» الكون.

^{٦٣} قارن خطابه إلى «كازاليس» في ١٤ مايو ١٨٦٧م (Propos sur la Poésie, p. 89).

^{٦٤} خطابه إلى «كازاليس»، مارس ١٨٦٦م، p. 66, Propos sur la Poésie.

ورغم هذا، فإن هذا اليأس سيجد الخلاص بعد أسابيع من التأمل الأليم، لم يكف خلالها مع ذلك عن عمله الشعري «الضاري في هيروديد».^{٦٥} وسيكتب إلى «كازاليس»، في يوليو ١٨٦٦م:

سأقول لك إنني موجود منذ شهر في أكثر مبردات علم الجمال صفاءً — وإنني بعد أن وجدت «العدم»، وجدت «الجمال» — وإنك لا تستطيع أن تتخيل في أية مرتفعات جلية أغامر.

تصريح سوف يستكمله هذا التأكيد الحاسم، في مايو ١٨٦٧م:

لا يوجد سوى الجمال، وليس له سوى التعبير الأكمل: الشعر.^{٦٦}

كيف استطاع «مالارمي» — إذن — الانتقال من هذا العدم اليأس إلى إيمان سيكون، من الآن فصاعدًا، المرشد والعزاء لكل وجود؟^{٦٧} يبدو أن الارتباط بهيجل — على وجه التحديد^{٦٨} — هو الذي كشف كيفية التغلب على هذا التناقض بين عالم المادة وعالم المثال، لقد أوضح «هيجل» لمالارمي — كما يقول «ج. ميشو» — أن «العدم ليس نهاية، لكنه نقطة انطلاق»^{٦٩}، وأن «اللاوجود» ليس سوى الحالة السلبية، مثل عكس الوجود: «الوجود الخالص والعدم الخالص هما — إذن — نفس الشيء»، وأن «الحقيقة ليست الوجود، ولا العدم، بل حقيقة أن الوجود لا يزول، بل إنه دخل العدم، ودخل العدم في الوجود».^{٧٠} هكذا يتم تصالح وتجاوز العالمين — عبر التركيب الجدلي

^{٦٥} المرجع السابق، ص ٦٥.

^{٦٦} في هذا الخطاب الشهير المكتوب إلى «كازاليس»، في ١٤ مايو ١٨٦٧م، يعرض «مالارمي» «هبوطه إلى العدم»، ويستنتج منه الدروس. قارن *Propos sur la Poésie*, p. 89.

^{٦٧} سيكتب إلى «كازاليس» في أبريل ١٨٧٠م: «أحاول أن أقارن حياتك التي يزورها «المفهوم السلبي» بالإيمان الذي تسعد به، الآن، روحي...» (*Propos*, p. 104).

^{٦٨} الذي يبدو أنه درسه بمثابة طوال صيف ١٨٦٦م: قارن *Austin, Mallarmé et le Rêve du Livre* (Mercure de France, 1^{er} Janvier 1953, pp. 86–89).

^{٦٩} *Mallarmé, l'homme et l'œuvre*. Hatier, 1953, p. 56.

^{٧٠} *Science de la Logique*, chap. 1, traduction Guterman et Lefebvre (*Morceaux Choisis*).

de Hegel, Gallimard, 1939, p. 104). عرف «مالارمي» مقال «شيرير» عن «هيجل والهجلية»، الذي نُشر في *Revue des Deux Mondes*, 15 Fevr. 1861. ويُعرض لقانون الحركة الجدلية في ثلاثة أزمنة (قارن (Austin, art. cit., p. 96).

(الصيرورة الهيكلية) — عالم الوجود/المادة، وعالم المطلق/العدم، لكن هذا التركيب سيتحقق — بالنسبة للمالارميه — عبر الإبداع الفني: وسيقوده المنهج الجدلي لهيجل إلى مذهب الانتقال، المفتاح الأساسي لجمالياته:

«الانتقالة الإلهية، التي يوجد الإنسان من أجل اكتمالها، تتجه من الواقع نحو المثال»، على ما سيكتب «مالارميه».^{٧١} وها هي الأزمنة الثلاثة لهذه الانتقال: الشيء، أو الحدث الحقيقي، الموجود في زمن أولي، يجد نفسه منفياً بعدئذٍ، منعماً بفعل لعبة الكلام كوجود مادي، ثم يُعاد خلقه (في تركيبة من هذا الـ «وجود» و«عدمه») باعتباره «مفهوماً خالصاً»:

ما جدوى روعة نقل واقعة طبيعية في أفولها المتذبذب تقريباً طبقاً للعبة الكلام، إن لم يكن من أجل أن يصدر عنها، دون انزعاج من استعادة قريبة أو ملموسة، مفهوم خالص.

ذلك ما سيقوله «مالارميه».^{٧٢} وبذلك، تسمح لنا النقلة الشعرية بأن نذهب إلى ما وراء ما هو كائن، لتحررنا من العالم المادي، من الملل إزاء الأشياء التي تأسست بصورة راسخة وغالبة،^{٧٣} وتقدم لنا فكرة الأشياء بدلاً من حقيقتها الطاغية: «وتنبثق موسيقياً كفكرة عذبة، غافلة عن كل باقات الورد».^{٧٤} فالشاعر لا «يعبر» عن الأشياء («فالكلام لا علاقة له بالأشياء إلا من الناحية التجارية»)،^{٧٥} لكنه، على النقيض، وعبر إبداع سلبي، إذا صح القول، يلغيها من واقعها المحسوس، كي لا يحتفظ منها إلا بالجوهري:

يستدعي معه الشيء، في ظل جلي، من خلال كلمات إيحائية غير مباشرة أبداً، مقتصرًا على صمت متكافئ، يقتضي محاولة قريبة من الإبداع.^{٧٦}

^{٧١} Théodore de Banville, *Œuvres*, p. 522. التشديد من مالارميه.

^{٧٢} *Crise de Vers*, *Œuvres*, p. 363. وحول هذه النظرية عن الانتقال، وأصولها الهيكلية وتطبيقاتها في شعر «مالارميه»، انظر ملاحظات «ج. ديفيز» في مقدمة كتابه *Explication Rationnelle du Coup*

de Dés, Corti, 1953, p. 46 et sq.

^{٧٣} *Œuvres*, p. 647. الموسيقى والآداب.

^{٧٤} *Crise de Vers*, *Œuvres*, p. 368.

^{٧٥} المرجع السابق، ص ٣٦٦.

^{٧٦} *Œuvres*, p. 400. سحر.

ومن هذا المنطلق، يصبح «الأدب» مثل عرض للعالم في المطلق: فيما وراء الوجود غير الصافي للأشياء، يكتشف (الأدب) نظام علاقاتها، ومن هنا، فبينما يظل الباقي كله — رغم ذلك — احتمالاً وخاضعاً للصدفة، يسمو الأدب على صعيد الضروري والكوني:

لقد أدركت، بفضل حساسية عالية، العلاقة المتبادلة الوثيقة بين الشعر والكون، وبدأت، من أجل أن تصبح علاقة صافية، مشروع إخراجها من الحلم والصدفة وتقريبها من مفهوم الكون.^{٧٧}

ذلك ما يكتبه «مالارمي» إلى «ففيه دي ليل - آدام» في سبتمبر ١٨٦٦م، في خطاب عُثِرَ عليه مؤخراً: وسندرك بشكل أفضل، ونحن نقرأ هذه السطور لماذا أراد «مالارمي» — عندما استشف «البنية المنطقية للكون»،^{٧٨} ومن أجل العثور بشكل أفضل في شعره على هذه البنية المنطقية، وهذه العلاقات الجوهرية — أراد أن يتخلى عن «الأنا» الفردية (التي تخصه)، ليصبح «مبنياً للمجهول»،^{٧٩} ألا يكون سوى «قابلية على العالم الروحي أن يرى فيها نفسه ويطورها» عبر ما كانه هو.^{٨٠} هنا أيضاً نجد ما يسميه «شير» بـ «المعطى الجوهرى الهيجلي»، أي معرفة «الإنسان وقد كف عن الحياة كإنسان فردي كي يشعر بالعالم وهو يعيش فيه».^{٨١} لكن «مالارمي» يضع نفسه على الصعيد الأدبي البحث، ويقترح على نفسه، ترك العالم يعيد تكوين نفسه في إنتاجه، ذلك النتاج الذي يكمن طموحه الأعلى غير القابل للتحقق — دون شك — في «التفسير الأورفي للأرض».^{٨٢}

^{٧٧} خطاب بتاريخ ٢٤ سبتمبر ١٨٦٦م (Propos sur la Poésie, nouvelle édition, p. 81).

^{٧٨} «إلى الآن، في كل مرة استشف الإنسان الحقيقة، أي التكوين المنطقي للكون، فإنه ارتد برعب نحو الوهم اللانهائي»، كما كتب «لوفيبور» في ٢٧ مايو ١٨٦٧م، رداً على خطاب «مالارمي» (Mondor, Eugène). (Lefébure, p. 247).

^{٧٩} خطابه إلى «كازاليس»، ١٤ مايو ١٨٦٧م، Propos sur la Poésie, p. 88.

^{٨٠} خطابه إلى «كازاليس»، ١٤ مايو ١٨٦٧م، Propos sur la Poésie, p. 88.

^{٨١} مقال في عام ١٨٦١م، نُشِرَ في Revue des Deux Mondes، وذكره «أوستين»، مرجع سابق، ص ٩٤.

^{٨٢} قارن 663. Œuvres.

المؤلف الكبير

«شاعراً أكثر من هيجل، وفيلسوفاً أكثر من الشعراء السابقين، استخلص «مالارميه» نتيجةً شعرية من المقدمات المجردة للمثالية الهيجلية»، على ما كتب «ل. ج. أوستين» مؤكداً على الأصالة المزدوجة لمالارميه،^{٨٣} الإنسان الذي يصل فيه الكون إلى أقصى درجات الوعي، والإنسان الوحيد القادر على التعبير عن هذا الوعي هو الشاعر: من هنا، يكمن هذا التصريح (رغم مظهره المتناقض):

كل شيء، في العالم، موجود كي يثول إلى كتاب.^{٨٤}

هذا الكتاب سيكون «الكتاب»، الذي تنحو إليه — في حيرة — كل المؤلفات الأدبية الجديرة بهذا الاسم،^{٨٥} «مؤلف» كلي ومطلق، يفسر ويبرر العالم، «ترتيل، وانسجام وبهجة للعلاقات بين كل الموجودات»،^{٨٦} أفيمكن أن يكون شيئاً آخر سوى حلم؟ ويعترف «مالارميه» — في نهاية حياته — أنه «لا تكفي حياة واحدة»^{٨٧} من أجل الكتابة، وسينحصر طموحه في «كشف مقطع تنفيذي منه»، ويمكننا أن نعتقد — مع «فاليري» — أن ذلك «كان — من حيث تعريفه — غير قابل للتحقق»،^{٨٨} وأن كلمة «فشل» — بالتالي — المستخدمة كثيراً إزاء العمل المكتوب بالفعل، لا معنى لها على الإطلاق.

لكن «مالارميه» عندما بدأ لأول مرة «المؤلف الكبير»^{٨٩} — عام ١٨٦٦م — لم يكن لديه شك في أنه سينجزه بكامله: «أتوقع أنني محتاج إلى عشرين عاماً للكتب الخمسة التي ستكون العمل»، على ما كتب إلى صديقه «أوبانيل» في ٢٨ يوليو، بالتحديد في

^{٨٣} مقال مذكور *Mercure de France*, 1^{er} Janvier 1953, p. 104.

^{٨٤} *Œuvres*, p. 378.

^{٨٥} مدرگا أن مثل هذا الكتاب سينتشر — في كماله المطلق — في كل الكتب الأخرى، وسيكون تورا العالم: «حتى أن العالم لن يكون به سوى كتاب واحد قانوناً له، تورا تتظاهر بها الأمم»، *Crise de Vers*, (*Œuvres*, p. 367).

^{٨٦} هكذا يُعرّف «مالارميه» بنفسه هذا الكتاب المثالي (*Œuvres*, p. 378).

^{٨٧} *Lettre Autobiographique à Verlaine*, *Œuvres*, p. 663.

^{٨٨} *Lettres à quelques-uns*. Gallimard, 1952, p. 236.

^{٨٩} إنه المصطلح الذي يستخدمه «مالارميه»، لا في خطابه بتاريخ ١٨٨٥م إلى «فيرلين»، فحسب (قارن *Œuvres*, p. 663)، بل أكثر تبكيراً، عندما كتب إلى «كازاليس»، في ١٤ مايو ١٨٦٧م: «لن يكون دخولي

الفترة التي توصل فيها إلى يقين راسخ وإلى إدراك «العلاقة المتبادلة الوثيقة بين الشعر والكون». ويشرح لأوبانيل، الذي كان قد طلب منه في خطاب سابق بعض التوضيحات لتعبيرات غامضة إلى حدٍّ ما:

أردت أن أقول لك ببساطة إنني أرسيت لتوي خطة مؤلفي بكامله، بعد أن عثرت على مفتاح نفسي — مفتاح أساسي أو مركزي، إن أردت، كي لا نخلط الاستعارات — مركز نفسي، حيث أعكف كعنكبوت مقدس على الخطوط الرئيسية التي خرجت لتوها من عقلي، والتي سأنسج بمساعدتها في نقاط الالتقاء دانتيلًا رائعة، أتخيلها، وهي موجودة في قلب **الجمال**...^{٩٠}

ويبدو — رغم هذا — أن فكر «مالارمي» قد تحدد، أيضًا، خلال الشهور التالية، التي قادته إلى إدراك شعره بوضوح أكبر، باعتباره إعادة بناء للعالم، وفي ٢٤ سبتمبر، يحدث «فيه دي ليل - آدام» لا عن خمسة كتب، بل عن اثنين جديدين وخالدين في آنٍ أحدهما مطلق، **جمال**، والثاني شخصي، **الرمز الباذخ للعدم**،^{٩١} وفي مايو ١٨٦٧م، وبعد أن يحكي لكازاليس الجهد الشاق الذي يبذله ليترك الكون — إذا صح التعبير — كي يُعاد تشكيله في داخله، يقدم له إشارات أكثر دقة وأكثر تحديدًا:

هش مثلما مظهري الأرضي، لا يمكنني أن أتعرض إلا للتطورات الضرورية بشكل مطلق، من أجل أن يجد الكون نفسه هويته فيّ. وهكذا، أجيء في لحظة تركيب، لحظة تحديد المؤلف الذي سيكون صورة هذا التطور. إنها ثلاث قصائد منظومة، تمثل «هيروديد» افتتاحيتها، لكنها ذات صفاء لم يصل إليه إنسان وربما لن يصل إليه أبدًا؛ إذ يبدو لي أنني لم أكن سوى وهم ما، وأن الآلة الإنسانية ليست متقنة تمامًا إلى حد التوصل إلى نتائج كهذه، وأربع قصائد نثر، حول المفهوم الفكري للعدم.

في «الأفول» الأعلى بدون انقباض قلب حقيقي، إذا ما لم أكن قد أنجزت مؤلفي، ذلك المؤلف، المؤلف الكبير، كما قال أسلافنا الخيميائيون» (Propos sur la Poésie, Monaco, 1953, p. 89).

^{٩٠} Propos sur la Poésie, pp. 79-80.

^{٩١} المرجع السابق، ص ٨٢. وهذا الخطاب الذي اكتُشف مؤخرًا لم يُنشر إلا في الطبعة الأخيرة.

ويضيف: «أحتاج إلى عشرة أعوام: هل سأحصل عليها؟»^{٩٢} وكما نرى، يتقبل «مالارميه» إدراج قصيدة النثر في المؤلف، بنفس طريقة قصيدة النظم، بأن تكون — إذا صح القول — نظيرًا لها، هل فكر في هذه الفترة في «إيجيتور»؟ (نعلم ما أورده الدكتور «بينيو» — طبقًا لـ «دي ليل» — من أن «مالارميه» سيميز فيما بعد — في «إيجيتور» — أربع مقطوعات)، وعلى أية حال، فإن هذه الغبطة الإبداعية — التي نراها تتبدى أيضًا في خطاب كتبه، بعد ثلاثة أيام إلى «لوفيبور»^{٩٣} — لن تدوم طويلًا: فسرعان ما يجد «مالارميه» نفسه أسيرًا للهلح، وكأنما قد شلَّه سمو هذا العمل «الصافي» الذي حلم به. يكتب إلى «كوبيه»، في أبريل ١٨٦٨ م: «بعد أن توصلت إلى الرؤية الرهيبة لمؤلف صافٍ، فقدت تقريبًا منطق ومعنى الكلمات الأكثر ألفة».^{٩٤} وأحيانًا ما ينقاد إلى كتابة قصائد «بها مسحة فحسب من المطلق»،^{٩٥} فيسلم «كازاليس» السنوات الشهيرة (المقفاة) بـ yx، مؤكدًا أن الأمر لا يتعلق — بأية حال — بـ «مقطع» من «المؤلف» «البالغ» الإعداد والتراتب، بحيث لا يمكن «حذف أي شيء منه».^{٩٦} وفي النهاية، وبعد أزمة أوشك عقله خلالها — وقد «غراه الحلم»^{٩٧} — على التلاشي، ها هو يقوم بالمشروع من أجل أن تعيد كينونته تكوينها ببطء، و«ليعاود عيش حياة الإنسانية منذ طفولتها» خلال بضعة أعوام، وكى يربط سنوات الدرس هذه بـ «هدف عملي»: يتعلق الأمر بالدراسات اللغوية التي ظهرت أول إشارة لها في خطاب فبراير ١٨٦٩ م، تحت اسم «مصريات».^{٩٨} «ربما بعد الليل الذي عرفه، وكى يحدد الطريق الجديد ببعض المنارات الواضحة، فإنه يفكر الآن في القيام بدراسات مرتبة، وتدرجية، في التدريب على

^{٩٢} خطابه إلى «كازاليس»، ١٤ مايو ١٨٦٧ م، 88 p. *Propos sur la Poésie*, Monaco, 1953.

^{٩٣} نُشِرَ هذا الخطاب بتاريخ ١٧ مايو ١٨٦٧ م، في كتاب H. Mondor, Eugène Lefébure, Gallimard, 1951, p. 347 et sq. وفيه نرى الربط، في «ثالوث» رائع، بين «فينوس» ميلو و«جيوكلندا» دافنشي — «أعظم ومضتين للجمال على هذه الأرض» — و«المؤلف» الذي حلم به «مالارميه»، الذي سيكون «الثالث».

^{٩٤} *Propos sur la Poésie*, p. 97.

^{٩٥} خطابه إلى «لوفيبور»، ٣ مايو ١٨٦٨ م (ذكره «موندور» في 1941, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, p. 25).

^{٩٦} خطابه إلى «كازاليس»، ١٨ يوليو ١٨٦٨ م، 99 p. *Propos sur la Poésie*.

^{٩٧} قارن بالخطاب الهام المرسل إلى «كازاليس»، ١٨ فبراير ١٨٦٩ م، 101 p. *Propos sur la Poésie*.

^{٩٨} المرجع السابق، ص ١٠٢.

أفعال بسيطة»، كما يكتب البروفيسور «موندور»^{٩٩} — عن صواب بالغ — بشأن هذه الدراسات التي ستتخذ، لوهلة ما في ذهن «مالارمي»، مظهر رسالة دكتوراه، وينبغي أن نضيف أن «مالارمي» — وهو يعكف على هذه الدراسات اللغوية — يبعد مؤلفه عن ذهنه: ففي معرض حديثه إلى «لوفيبور» عن هذه الأبحاث التي ستستغرق منه «خمسة أعوام»، يضيف:

وبجانب كل هذا، ينبني ببطء مؤلف قلبي وعزلي، الذي ألح بنيته: والحق يُقال أن العمل الآخر، المتوازي، ليس — هو أيضًا — إلا الأساس العلمي.^{١٠٠}

فالشاعر لا يملك — فعلاً — سوى وسيلة واحدة ليصبح «من يعيد تشكيل الكون»: ^{١٠١} إنها التأثير على عالم اللغة، ولهذا، ينبغي أولاً دراسة دور اللغة وإمكانياتها، فالتأمل والدراسة العميقة لطاقت اللغة مرتبطان ارتباطاً وثيقاً — لدى «مالارمي» — بإعداد مؤلف «مطلق»، هو تفسير وإعادة خلق للعالم في آن، وليس من المبالغة أن نقول إن «مالارمي» يسعى إلى بناء ميتافيزيقا حقيقية للغة.

مالارمي واللغة

ولا شك أن «مالارمي» كان مدفوعاً بمتطلبات مهنته — في نفس وقت شواغله الجمالية والفلسفية — إلى دراسة الكلمات، عن كثب شديد، ودراسة بنيته، والعلاقات بين صوته ومعناها.^{١٠٢} وقصيدة النثر العجيبة «شيطان التماثل»، التي أرسلها إلى «فييه» في سبتمبر ١٨٦٧م، تشير إلى هذا «الجهد اللغوي الشاق»، الذي بسببه — كما يقول «مالارمي» — «ينتحب يوماً خشية أن يقطع عني موهبتي الشعرية النبيلة».^{١٠٣} وأياً ما كان ما

^{٩٩} Vie de Mallarmé, p. 288.

^{١٠٠} خطاب إلى «لوفيبور»، ٢٠ مارس ١٨٧٠م، وأعيد نشره في Mondor, E. Lefébure, p. 356.

^{١٠١} هكذا أسمى «فييه دي ليل آدام» هيجل في رسالة منه إلى «مالارمي» في ١١ سبتمبر ١٨٦٦م (قارن Mondor, Vie de Mallarmé, p. 222).

^{١٠٢} وسيتعلق الأمر — فيما بعد — بكتابه حول «الكلمات الإنجليزية».

^{١٠٣} Œuvres, p. 273.

يعتقده «موكلير» و«ج. دلفيل»،^{١٠٤} فلا يمكن للأمر أن يتعلق إلا بمهمة أستاذ مهموم بشكل ونبر الكلمات الإنجليزية، ما دام «مالارميه» لم يفكر — إلا في حوالي عام ١٨٦٨م — في القيام بدراسات في اللغويات العامة (ومن ناحية أخرى، فإن عبارة «ينتخب من أن يقطع عني» واضحة للغاية...). وبالمقابل، تأتي لنا هذه القصيدة بتصوير غريب وشعري لهذه الفكرة القائلة بأن الجملة يمكنها ألا تكتفي بأن تعني، بل تشرع في الحياة «بشخصيتها»،^{١٠٥} كي تثري حلم اليقظة الداخلي، وتأتي لنا بهواجس داخلية تستعصي على التفسير، ولا شك أن تأثير «إدجار آلان بو» و«ملاك الغرابة» يتداخلان في تكوين هذه القصيدة، ويمكننا الاعتقاد أيضًا بأن السيرياليين سيرون فيها تجليًا ظافرًا لـ «الصدفة الموضوعية».^{١٠٦} لكن من المفيد على نحو خاص أن نرى فيها «مالارميه» هذه الفترة، وهو يقيم تماثلات بين عالم الكلمات وعالم الخيال وعالم الحقائق، ويستخدم هذه التجاوبات بواسطة ما سيسميه ناقد — بطريقة سيئة النية، وإن تكن ليست مغلوطة إلى حد بعيد — بـ «هزيان النحوي».^{١٠٧}

لكن «مالارميه» لم يفكر — إلا في شتاء ١٨٦٩ / ١٨٧٠م، كما رأينا — في القيام بدراسات لغوية متعمقة^{١٠٨} (هو مشروع سرعان ما سيُجْهَض)، ويخطط لأطروحة حول اللغة، وإلى هذه الفترة — بالتحديد — يرجع تاريخ ملاحظات «مالارميه» من أجل

^{١٠٤} حسب «موكلير»، فإن هذا «الجهد اللغوي» ليس عمله المهني، لكنه بحثه «عن كمال الشكل، بل — بالأحرى — البحث عن شكل أصيل» (L'Art en Silence, Ollendorf, 1951, p. 90). ويعتقد «ج. دلفيل» — وهو الأقرب إلى الحقيقة — أن الأمر يتعلق بـ «النقد الميتافيزيقي» لإمكانات التعبير اللغوية، الذي سنرى «مالارميه» ينكب عليه بالفعل، لكن ليس قبل عامي ١٨٦٨-١٨٦٩م.
^{١٠٥} Œuvres, p. 273.

^{١٠٦} قارن بما يلي، تحت عنوان «السيريالية ومشكلة اللغة»، بالفصل الثاني من القسم الثالث.
^{١٠٧} انظر مقال H. Fouquier في Temps (15 Septembre 1898) بمناسبة وفاة «مالارميه»، نقد عنيف سيرد عليه «ر. دي بوري» في Mercure de France، أكتوبر ١٨٩٨م.
^{١٠٨} كشف «مالارميه» عن مشروعاته إلى «لوفيبور» خاصة — وهو العالم في المصريات وعالم اللغة القدير — وطالبه بإمداده بالعلوم والكتب الخاصة بهذا العمل: قارن — في كتاب Mondor, Eugène Lefébure — بخطاب «مالارميه» في ٢٠ مارس ١٨٧٠م، ص ٣٥٥-٣٥٦، وخطابات «لوفيبور» من يناير إلى مارس ١٨٧٠م، ص ٣١٥-٣١٩.

إعداد «علم اللغة»،^{١٠٩} التي تعكس — كما أوضح «ج. ديفيز»^{١١٠} — شواغله الهيكلية، وتستحق هذه الملاحظات الانتباه، فكل الفلسفة المalarمية عن اللغة ملخصة فيها (في شكل مجرد بلا شك وصعب)، ولن تتغير هذه الفلسفة أبدًا حتى موت الشاعر. ف «مقدمة» **دراسة الكلمة** لـ «غيل» — على سبيل المثال — لن تقوم إلا باستعادة نفس الأفكار، في شكل أكثر سهولة. فمالارميه — الذي تبنى الجدال الهيكلية ومنهج التوفيق بين الأضداد — يرى، في اللغة، التركيب والتوفيق بين هذه المصطلحات المتناقضة، التي هي الكلمة — كمبدأ أساسي ومطلق — والمادة، والوجود العارض: اللغة هي «صيورة» الكلمة في دخولها الوجود، أو كما يقول «مالارميه»:

اللغة هي تطوير الكلمة، وفكرتها، في الوجود، والزمن الذي أصبح نمطًا لها؛
وذلك عبر مراحل الفكرة والزمن في الوجود، أي طبقًا للحياة والفكر.^{١١١}

ومن هنا، يكمن «مظهر اللغة، الكلام والكتابة»، والأول أكثر مادية ويخلق «تماثلات للأشياء عبر تماثلات الأصوات»، فيما الثانية أكثر روحانية، وتحدد «شارات الفكرة»، بحيث «تنجزها في الراهن (عبر القراءة)»، وتثبتها بطريقة تسمح — ذات يوم — بأن «تظهر الكلمة خلف أسلوبها اللغوي، وقد أصبحت — بالنسبة للفيزياء وعلم النفس — مثل مبدأ، مستخلص، وملائم للزمن والفكرة».^{١١٢} فعلى الكتابة — إذن — تقع مهمة إظهار الفكرة، واستدعاء **الكلمة** بوسائل اللغة، وبأن تعكس بها الفكر.

^{١٠٩} في ملحوظة مذهشة، يعلق «مالارميه» على «التقاء الكلمات» هذا، الذي يمنحنا — على ما يقول — «الانطباع، من خلال لفظة العلم، بالتوجه نحو معرفة البحوث حول موضوع مخصص للوصول إلى حالة «المفهوم»، وإلى أن يشكل واحدًا من مجمل مصطلحات المفاهيم الإنسانية، التي لم يعترف منها إلا بالوعي في مرحلتنا الراهنة بالنسبة لـ «الروح»، ومصطلح **اللغة**، وموضوعه، المستخدم وحده، هو الانطباع الأعم لأداة تعبير، لن أقول الخاصة بالإنسان حتى (...) بل أداة تعبير عام عن روحنا» (Œuvres, p. 849).

^{١١٠} Vers une explication rationnelle du Coup de Dés, Corti, 1953, Introduction, pp.

35-37؛ ونجد تعليقًا آخر، أكثر «أفلاطونية»، على هذه الملاحظات، في G. Delfel, L'esthétique de S.

Mallarmé, Flammarion 1951, p. 139 et sq.

^{١١١} Œuvres, p. 854

^{١١٢} Œuvres, p. 854

وندرك — منذ ذلك الحين — أن على علم اللغة أن يتخذ «موضوعاً له: المادة والفكر»^{١١٣} وأن «يفسر اللغة المستخدمة في علاقتها بالفكر»^{١١٤} وقد اقترح «مالارميه» أن يدرس — من ناحية — «عبر التحليل النفسي، ماهية الإنسان بالنسبة لأشياء الفكر والمادة»، و— من ناحية أخرى — «ماهية الفكر بالنسبة لتعبيره المزدوج عن المادة والإنسانية، وكيف يمكن لعالمنا أن يرتبط مرة أخرى بالطلق». وتكشف لنا هذه الكلمة الأخيرة أن «مالارميه» (الذي كان وقتئذٍ يكتب مسودات «إيجيتور») لم يكف عن مطاردة المطلق، والسعي إلى «العبور من خلال المرأة»^{١١٥} التي تفصل بين عالم الوقائع وعالم الماهيات.

وانطلاقاً من تأملات عام ١٨٦٩م هذه، توصل «مالارميه» — فيما يبدو — إلى إدراك اللغة كأداة «انتقال» توفق بين «المطلق» و«المادة»: فمن أصلها، وحتى قبل أن تصبح أدبية، تسمح اللغة فعلاً للفكرة والكلمة بالتجسيد من خلال أداة الكلام (لتعبر بذلك من المطلق إلى الموجود) في نفس الوقت الذي تعبر الأشياء المادية التي تشير إليها على العكس، وقد تحررت من ثقلها ومن مادتها، من الوجود إلى المطلق، من خلال أداة التجريد: إنها — كي نستعيد تعبير «مالارميه» — فكرة الزهرة التي تظهر بدلاً من كل الأزهار العينية، الورد أو الزنبق:

أقول: زهرة! و— خارج النسيان حيث يقصي صوتي كل تحديد، كشيء آخر
غير كئوس «الزهرة» المعرفة، تنهض — موسيقياً — كفكرة عذبة، غافلة عن
كل الباقات...^{١١٦}

^{١١٣} Œuvres, p. 852.

^{١١٤} Œuvres, p. 853.

^{١١٥} العبارة (التي تشير إلى قصيدة «نوافذ») هي لـ «ج. بوليه». G. Poulet. *La Distance Intérieure*. Plon, 1952, t. II, p. 314. ويؤكد — في نفس الصفحة — أن «الصيورة» المالارمية ليست مثل الصيرورة الهيكلية، «تقدماً أفقياً في الزمان»، بل هي «تقدم رأسي إذا صح القول»، يجتذب — بطريقة ما — الأشياء من الواقع «بواسطة نوع من الصعود الذي يغير من هيئتها». والواضح، بالفعل، أن «مالارميه» يكتفي بأن يستعير من «هيجل» منهجه الجدلي، كي يكيفه مع تأملاته وشواغله الشخصية.

^{١١٦} Œuvres, p. 468 et p. 857.

ورغم هذا، فطاقة اللغة ليست محصورة، وبشكل خاص عندما نضع في اعتبارنا اللغة الشعرية، فهذه اللغة الشعرية لا تكتفي بإلغاء الشيء الحقيقي لتحل محله فكرتها الخالصة — فهي لن تتميز، في هذه الحالة، عن اللغة الفلسفية أو العلمية^{١١٧} — لكنها توحى بوجوده المثالي (ك «فكرة عذبة»): فالكلمة — بقدرتها الإيحائية، وإصااتها، وبالقيمة الرمزية للحروف التي تشكلها — تصبح نوعاً من الهيروغليفية الصوتية، القادرة على استدعاء الواقع، وإعادة خلقه — إذا شئنا — بطريقة يمكن أن نسميها موسيقية («على نحو موسيقي»، كما يقول «مالارمي» بالفعل).^{١١٨}

يتعلق الأمر — إذن — باستدعاء الأشياء، بأن نجعل حضورها المثالي «ينتصب» أمامنا: «شعوذة إيحائية» كما يقول «بودلير»، ويفكر «مالارمي» أساساً في اللغة الشعرية، «العلم والأنشودة»،^{١١٩} في عمله «مقدمة»، لكن الدور الذي يلقي — هنا — على عاتق الشعر هو عودة إلى الوظيفة البدائية للغة، كأداة للاستدعاء والسحر، وعلى الشاعر أن يعاود العثور على الطاقات المقدسة للكلمة، والوظيفة التعويذية للكلمات. ويبدو حقاً أن «مالارمي» — المشغول، هنا، باللغات البدائية وبدراسة أصول اللغة^{١٢٠} — قد تأثر بشدة

^{١١٧} يلفت «فورن» — الذي طور هذه الفكرة بذكاء شديد — النظر إلى أن التجريد، بالنسبة لمالارمي، ليس إلا «وسيلة جديدة للتماس بالواقع، وللإيحاء به بدون قوله». Mallarmé L'Obscur, Denoël, 1941, p. 71.

^{١١٨} في دراسته عن «مالارمي واللغة»، أوضح «م. بلانشو» — على نحو رائع — هذه الوظيفة المزدوجة، الإبداعية والهدامة، للكلمات، موضحاً كيف أنه إذا كان هذا الواقع ملغي من ناحية، فإنه — من ناحية أخرى — يعاود الظهور في شكله الأكثر محسوسة، كتعاقب من الظلال الهاربة وغير الثابتة، بدلاً حتى من المعنى المجرد الذي يدعي (الواقع) أنه يسد فراغه» (نُشِرَ هذا المقال في L'Arche, n°. 14 — قارن ص ١٣٧ — وأُعيدَ نشره في La Part du Feu. Gallimard, 1949 تحت عنوان (أسطورة مالارمي Le Mythe de Mallarmé).

^{١١٩} Œuvres, pp. 368 et 858.

^{١٢٠} أمكن ابتعاث تأملاته بملاحظات صديقه «لوفيبور» عن القيمة المزدوجة — الرمزية والصوتية — للكلمات البدائية (خطاب إلى «لوفيبور»، يناير ١٨٧٠م)، وحول اللغات القديمة، العبرية بشكل خاص، التي تطبع «أثار خطوات الفكر الإنساني على بقايا الروح البدائية» (خطاب بتاريخ ٢٥ مارس ١٨٧٠م)، قارن Mondor, Eugène Lefébure, pp. 315-316 et p. 319.

بنظريات «القبلانية» التي نراه يهتم بها منذ عام ١٨٦٦م.^{١٢١} «القبلانية» التي من أجلها «وبالاثنتين وعشرين حرفاً، وبإعطائهم شكلاً وهيئة، وبخلطهم وتركيبهم بطرق متنوعة، صنع الله روح ما له شكل وكل ما سيكون كذلك».^{١٢٢} وبالنسبة لمالارميه — كما بالنسبة لكل العبرانيين القدامى — فإن حروف الهجاء هي الوسيط بين العالم الروحي والعالم الفيزيقي، وهو يحلم بعالم للكلام، حيث الحروف وتوافقاتها المتنوعة في كلمات وجمل وأبيات «نظام محكم مثل فلك روحي».^{١٢٣} يعيد إنتاج البنية الأساسية للكون. وبلوغ هذه النقطة، فإن «مالارميه» — الذي فكر عام ١٨٦٩م في الوصول، خلال مؤلفه، «بحث في اللغة»، «من «الجملة» إلى «الحرف» عبر الكلمة، باستخدام العلامة أو

^{١٢١} ربما بتأثير «ففيه دي ليل آدم»، الذي يوصيه بقراءة *Dogmes et Rituel de Haute Magie* D'Eliphas Levi (قارن Mondor, Vie de Mallarmé, p. 222). والإشارات إلى القبلانية تتردد كثيراً في مراسلاته في هذه الفترة، فيما يتعلق — على سبيل المثال — بسوناتا YX، المقتطفة من «دراسة مقصودة عن الكلام»: حيث المعنى «يُستدعى بفعل سراب داخلي للكلمات»: ونحن نشعر عند النطق بها عدة مرات، بـ «إحساس قبلاني إلى حدٍّ ما» كما يصرح «مالارميه» (خطاب إلى «كازاليس»، ١٨ يوليو ١٨٦٨م، *Propos sur la Poésie*, p. 98). وسنجد — في رسالة «ج. شيرير» الأكاديمية *L'Expression Littéraire dans L'œuvre de Mallarmé*, Droz, 1947, pp. 155–160 — إشارات مختلفة حول «مالارميه» والإخفاثية.

^{١٢٢} *La Kabbale*, Hachette, ذكره فرانك في كتابه *Sepher Yetzirah*, chap. 2, proposition 2. 1889, p. 113. ويعود تاريخ الطبعة الأولى لكتاب «فرانك» إلى عام ١٨٤٣م: وقد استطاع «مالارميه» معرفته بالتالي. ونقرأ — من ناحية أخرى — في كتاب *Dogmes et Rituel de haute Magie*, p. 213: «الكلام يخلق شكله، وعندما يقوم شخص ما، معروف بأنه معصوم، بتسمية شيء ما بأي اسم، فإنه يحول هذا الشيء حقاً إلى جوهر دال من خلال الاسم الذي أطلقه عليه».

^{١٢٣} *Œuvres*, p. 850. ومن المفيد أن نذكر هذه «الملاحظة» بكاملها، حيث يواصل «مالارميه» — بعد أن يتحدث عن «المعنى البدائي والمقدس للكلمات» — مماتلة الأدب بالقبلانية: «إلى هذا الحد! مع الأربعة والعشرين حرفاً، فإن هذا «الأدب *Littérature*» المسمى بشكل أدق «الأدب *Lettres*» ينطوي عبر اندماجات مضاعفة في شكل الجمل ثم الشعر، كنظام محكم مثل فلك روحي — على نظريته الخاصة به، المجردة، والخفية كلاهوت ما، وذلك بسبب أن المفاهيم هي كذلك، أو إلى درجة من الندرة تصل إلى مستوى أعلى من العادي، مستوى عدم القدرة على التعبير إلا بوسائل نموذجية ورفيعة، عددها ليس أكثر من ندرتها، لا يجاوز عددها قُلَّتْها، كما أنها — بالنسبة للأدب — ليست بلا حدود». قارن Ralland de Renéville, *La Parole, dans L'expérience Poétique*, Gallimard, 1938, p. 39 et sq.

الكتابة، التي تربط الكلمة بمعناها»^{١٢٤} — قد وجد نفسه منقادًا إلى التأمل في «أحد الأسرار المقدسة أو الخطرة للغة»: ^{١٢٥} هي مسألة رمزية الحروف، والرباط الضروري لا العرضي الذي يعيد التواصل بين عناصر الكون و«الكلام المشحون بالتعبير عنها».^{١٢٦} فهل توجد أسماء طبيعية للأشياء تجعلنا نشهد استعادة لـ «اللغة البدائية» التي يتحدث بها البشر؟ فبعد «فابردوليفيه»،^{١٢٧} بفترة طويلة، تناول «مالارمييه» هذا الموضوع في مؤلفه حول «الكلمات الإنجليزية» بخصوص الجنس:

جهد عظيم مماثل لـ «الخيال» الراغب، لا في إرضاء نفسه فحسب بالرمز الباهر في مشاهد العالم، بل أيضًا بأن يعقد رابطًا بين هؤلاء والكلمة المشحونة بالتعبير عنهم، ليلاصم أحد الأسرار المقدسة والخطرة للغة، التي سيكون من الحكمة التمعن في اليوم الذي سيكون للعلوم فيه — وقد امتلكت الرصيد الكبير من المصطلحات المنطوقة أبدًا على الأرض — أن تكتب تاريخ حروف الأبجدية عبر كل العصور، وماذا كانت دلالتها المطلقة تقريبًا، المتنبأ بها أحيانًا، والمجهولة أحيانًا أخرى من قبل البشر، خالقي الكلمات...^{١٢٨}

وكما يلاحظ «ديلفيل»، فإننا نجد «صعوبة في تصديق أن مالارمييه كان يجهل «كراتيل» Cratyl،^{١٢٩} * حيث يعترف «أفلاطون» بجانب من الحقيقة في أطروحة «كراتيل» التي توجد وفقًا لها «أسماء طبيعية للأشياء»، لكنه يقر أيضًا مع «هيرموجين» أن جانبًا من الخطأ والعرف يدخل اللغة، وذلك بعد أن درس لا الأسماء فحسب، بل أيضًا عناصرها التكوينية، أي الحروف، فينسب إليها أحيانًا قيمة المحاكاة (مثل حرف R الراء، الذي يعبر عن الحركة، لأن اللسان يتحرك للنطق به)، وأحيانًا أخرى قيمة رمزية

^{١٢٤} Œuvres, p. 852.

^{١٢٥} Œuvres, p. 921.

^{١٢٦} المرجع السابق.

^{١٢٧} قارن بالصفحات التي خصصها لـ «سلييه» عن «الخيميائ الحرفية» لدى «فابر دوليفيه»، في أطروحته حول Fabre D'Olivet (Nizet, 1953, pp. 133–142).

^{١٢٨} Œuvres, p. 921.

^{١٢٩} * «كراتيل أو عن عدالة الأسماء»: إحدى محاورات أفلاطون، التي ينتقد فيها — على التوالي — نظرية الطابع العرفي للغة، التي أيدها «هيرموجين»، ثم أطروحة «كراتيل» حول التسمية الطبيعية.

خالصة (مثلما لحرف A الألف، المكلف بالتعبير عن القامة).^{١٣٠} ويسعى «مالارميه» — وقد اندفع بعيداً في هذا الاتجاه — إلى تحديد «الدالة المطلقة» لكل حرف، ليرى في حرف R مثلاً «الإعلاء، والهدف المدرك، حتى لو كان الاغتصاب هو الثمن، والامتلاء»،^{١٣١} وفي حرف B المعاني «المتنوعة والمرتبطة خفية — رغم هذا — بالإنتاج والولادة، بالخصب والاتساع، بالانتفاخ والتقوس والتباهي، ثم بالكتلة والاحتدام، وأحياناً بالطيبة والمباركة (...)، وهي دلالات متضمنة — إلى هذا الحد أو ذاك — بفعل الحرف الشفاهي الأولي». ^{١٣٢} ومع ذلك، فمالارميه لا يندفع: فهذه النظرية التي لا يطبقها — فضلاً عن ذلك — إلا على حروف الاستهلال الساكنة (حيث «تكن حقا الدالة»)،^{١٣٣} إذا ما طُبِّقَتْ على لغة أخرى غير الإنجليزية، فستعطي نتائج مختلفة. ومن لا يعرفون سوى لغة واحدة، يمكنهم وحدهم تصور «أن شيئاً منطوقاً بالطريقة الوحيدة التي يعرفونها، إنما يُسمَّى نفسه، وينبثق بنفسه، على نحو طبيعي». ^{١٣٤} هذه اللغة المثالية، التي يتحقق فيها التوافق الكامل بين الصوت والمعنى، تلك اللغة الضرورية التي لا يمكن فيها تغيير أي حرف، لا وجود لها على الأرض، حيث تنوع اللسانيات «يمنع أي شخص من نطق الكلمات التي — إذا ما وُجِدَتْ بضربة فريدة — هي نفسها الحقيقة بشكل مادي». ^{١٣٥} ويعبر «مالارميه» عن أسفه لغياب هذه اللغة الجوهرية (التي لم توجد بلا شك، أبداً حتى فيما قبل بابل):

ويأسف وعيي على عجز الخطاب عن التعبير عن الأشياء بلمسات تستجيب له
فيها عبر التنغيمات والهيئة، الموجودة في أداة الصوت الخاصة باللغات، وأحياناً

^{١٣٠} قارن Delfel, *L'Esthétique de Mallarmé*, Flammarion, 1951, p. 143 et sq.

^{١٣١} *Œuvres*, p. 959

^{١٣٢} *Œuvres*, p. 929

^{١٣٣} *Œuvres*, p. 926. في أطروحته الحديثة، يثير «ب. جيرو» مشكلة «رمزية الأصوات» التي طرحها الرمزيون بشكل خاص، ويذكر نظريات «مالارميه» و«غيل»، لينتهي إلى: «أننا لا نستطيع إنكار أن ثمة رمزية للأصوات» (ص ١٤٢)، حتى لو لم تركز تأملات الشعراء على أسس موضوعية. ويضيف: «ليس ذلك معنًى لغوياً، ربما، لكنه حقيقة شعرية» (ص ١٤٣)، لينضم بذلك إلى رأي «ج. دلفيل»، مرجع سابق، ص ١٤٣.

^{١٣٤} Tennyson vu D'ici, *Œuvres*, p. 528

^{١٣٥} *Œuvres*, p. 364

بلغة واحدة، فبجوار «ظل ombre» داكن، لا تعتم «الظلمات ombres» إلا قليلاً، ويا لها من خيبة أمل إزاء الانحراف الذي يمنح «نهار jour» مثلاً يمنح «ليل nuit» — على النقيض — جرساً مظلماً هنا ومضيئاً هناك.^{١٣٦}

ورغم هذا، فإن لغة مطلقة لا تترك أي موضع للصدفة، لن تترك أي موضع للأدب، ويضيف «مالارمي» أن «علينا أن نعلم فحسب أن الشعر ما كان سيوجد: فهو الذي يكافئ عيب اللغات (على المستوى الفلسفي) كاستكمال أعلى». وعلى الشاعر — بالتالي — أن يتدخل لإلغاء الصدفة الباقية في الكلمات، كي ينزع اللغة من الاحتمالات العرضية، ويعيدها إلى الأبدى، إلى الفكرة فنحن نعبر — كي نستخدم تمييز «مالارمي» — من الكلام الذي يخلق «تماثلات الأشياء بفعل تماثلات الأصوات»،^{١٣٧} إلى الكتابة التي يجب أن تطبع «إيماءات الفكرة»، وتظهر الكلمة خلف الأدوات الناقصة للغة. وفي مواجهة اللغة الشائعة، «الفضة والمباشرة»، على اللغة الشعرية، «الجوهرية»^{١٣٨} وحدها، أن:

تمنح معنى أكثر صفاءً لكلمات القبيلة،

وأن تنظم عالم الكلمات طبقاً لقوانين الروح، وتصل إلى مطلق الكلمة.

اللغة الشعرية

والكلمة، بالفعل، ولا سيما في الأدب، لا توجد في ذاتها وبذاتها: فهي تنتظم في كتلة الجملة، وتتلون بانعكاسات الكلمات المجاورة، والصورة مستمدة من «مالارمي» نفسه: «تشتعل» الكلمات «من الانعكاسات المتبادلة، مثل خيط مضمّر من النار على الأحجار الكريمة».^{١٣٩}

^{١٣٦} المرجع السابق.

^{١٣٧} قارن بملاحظات «مالارمي» من «أجل بحث في اللغة»، Œuvres, p. 854.

^{١٣٨} «إنها رغبة أكيدة في زمني، تكمن في فصم الحالة المزدوجة للكلام، الخام أو المباشرة هنا، والجوهرية هناك»، كما سيقول «مالارمي» (Œuvres, p. 368). ونعرف التعليقات العديدة التي أثارها — لدى «فاليري» — مشروع إبداع لغة شعرية على نحو خاص، وبالأذات في مقالته عام ١٩٣٢م، «أحياناً ما كنت أقول إلى ستيفان مالارمي» (Nouvelle Revue Française. 1^{er} Mai 1932, repris dans Variété).

^{١٣٩} Œuvres, p. 366. قارن بصورة مشابهة في موضع آخر: «تُستثار الكلمات — من تلقاء ذاتها — من عدة جوانب معروفة بأنها الأكثر ندرة، متوثبة كلها قبل انطفائها إلى تبادل ناري بعيد، أو متمثلة في انحراف يبدو كأنه عارض» Œuvres, p. 386.

وكي نستعيد الأمثلة التي اختارها الشاعر، فسنلاحظ إلى أي مدى تكفهر كلمة «nuit ليل» بالإصاات الخفيضة والمفتوحة للكلمات المجاورة في بيت «راسين»:

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit

كان هذا خلال هول ليلة ليلاء

وإلى أي حد — على العكس — يتم تخفيف كلمة «jour نهار»، وتصفيتهما من خلال تقارب الإصاات المضيئة وتوالي الكلمات ذات المقطع الواحد، في البيت الآخر لراسين، الذي يذكره «تبيوديه»

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur

ليس النهار أكثر صفاءً من أعماق قلبي.^{١٤٠}

و«مالارميه» نفسه — في «افتتاحية قديمة لهيروديد»، التي كلفته كثيرًا من الجهد الشاق^{١٤١} — «يعتم» كلمة **ظلمات** عندما يتحدث عن «ظلمات سوداء»، بعد أن ينزع عن كلمة **ظل** كثافتها، بأن يتحدث عن «**ظل سحري**». ولا يتعلق الأمر فحسب — كما نرى — بتوافقات صوتية، بل — أساسًا — بإيحاءات تترابط أو تتطابق. ومنذ عام ١٨٦٦م، وبعد لوم «مالارميه» لكوبيه على استخدام الكلمات كأحجار كريمة تستمد بريقها من نفسها، ومن نفسها فقط، يكتب إليه:

ما علينا أن نستهدفه — بالأساس — في القصيدة هو: أن الكلمات المكتفية بذاتها — دون تأثير من خارجها — تنعكس الواحدة على الأخرى، إلى حد أن تبدو كأنها لم تعد تملك لونها الخاص، بل لا تكون سوى جسور في سلم موسيقي، ودون أن تكون ثمة مسافة بينها، ورغم أنها تتماس بروعة، فإنني أعتقد أن كلماتك تعيش أحيانًا حياتها الخاصة بإفراط ما، مثل جواهر موزاييك الحلي...^{١٤٢}

^{١٤٠} Thibaudet, la poésie de S. Mallarmé N.R.F., 1926, p. 231. قارن

^{١٤١} Œuvres, p. 42. قارن بخطاب شهر مارس ١٨٦٦م إلى «كازاليس»، *Propos sur la Poésie*, p. 65.

^{١٤٢} خطاب إلى «كوبيه» بتاريخ ٥ ديسمبر ١٨٦٦م، *Propos sur la poésie*. وهو لوم من نفس ذلك النوع الذي يوجهه «مالارميه» إلى البارناسيين والطبيين: «إن طفولية الأدب كانت تكمن حتى الآن في

على الكلمات الشعرية — إذن — أن تُستخدَم مثل «نسب الأضواء والظلال» في لوحة ما، والعلامات في مقطوعة موسيقية، كي تخلق انسجاماً معيناً ولعبة علاقات. ومن هنا، تكمن جملة «مالارميه» في نفس الخطاب: «لا تقيم الصدفة بيتاً من الشعر، إنه الشيء العظيم». وتجسد جملة عام ١٨٦٦م هذه التصريح الشهير لعام ١٨٨٥م:

بيت الشعر الذي يتألف من عدة كلمات يعيد صياغة كلمة كلية، جديدة، غريبة على اللغة مثل تعويذة، محققة هذه العزلة للكلام: فهي تلغي، بجرة قلم سامية، الصدفة التي تسكن الكلمات رغم حيل تنشيطها المتناوبة في المعنى والإصاة، التي تسبب لك هذه المفاجأة في ألا تكون قد سمعت أبداً بمثل هذا المقطع العادي في الصياغة، في ذات الوقت الذي تسبح أصداء الشيء المسمّى في أجواء جديدة.^{١٤٣}

استمرارية تفكير رائعة: فمنذ ١٨٦٦م، قدم الشاعر — ذو الأربعة وعشرين عاماً — إلى الشعر مبرره الميتافيزيقي، وإلى الشاعر التقنية التي لا بد أن تسمح له بهزيمة «الصدفة»، وبعد عشرين عاماً، لن يضيع أية فرصة للتأكيد على المبدأ الروحي للشعر، الذي «يجتذب بقدر ما يطلق من أجل تفتحه (اللحظة التي يلعبون فيها ويموتون في زهرة خاطفة على شفافية ما مثل الأثير) عناصر الجمال الألف المدفوعة إلى المبادرة والانتظام في قيمتهم الجوهرية».^{١٤٤} فليس للشعر أن يعيد إنتاج أو «وصف» الواقع، وهو ليس قالباً لـ «أي شيء موجود»،^{١٤٥} لكنه يؤسس لعبة بارعة للعلاقات والانعكاسات

الاعتقاد، مثلاً، بأن اختيار عدد معين من الأحجار الكريمة، ووضع أسمائها على الورق، وهو الأفضل، إنما يصنع أحجار كريمة. حسناً! لا. فلأن الشعر يتمثل في الخلق، فيجب أن نأخذ من الروح الإنسانية حالات، ومضات ذات نقاء مطلق، إلى حد أن التغني بها، ووضعها في دائرة الضوء، سيشكل بالفعل حُلِي الإنسان

... Œuvres, p. 870

١٤٣ Œuvres, p. 368

١٤٤ Solennité (à propos de Théodore de Banville), Œuvres, p. 333

١٤٥ Œuvres, p. 871. قارن بتصريحات «مالارميه» عن «الموسيقى والآداب»: «الطبيعة موجودة، فلن نضيف إليها (...) وكل الفعل متاح — أبداً، وفقط — إنما يكمن في التقاط العلاقات النادرة أو المتعددة، في غضون ذلك»، ثم يضيف هذا التعريف الفذ عن الإبداع الشعري «السليبي»: «بقدر الإبداع: فإن مفهوم الشيء، الهارب، هو الذي يغيب» Œuvres, p. 647

والومضات الكامنة، التي ينبثق منها واقع جديد وجوهري. «الأشياء موجودة، فليس علينا أن نخلقها، كما قال «مالارميه» إلى «جول هوريه»، ليس علينا سوى إدراك العلاقات بينها، وحيوط هذه العلاقات هي التي تشكل الأبيات والأوركسترا».^{١٤٦}

وبوصولنا إلى هذه النقطة، نرى إلى أي حد يترابط كل شيء في جماليات «مالارميه»: فهي مرتبطة بالشواغل الميتافيزيقية للشاعر، الذي يريد عبر الشعر الوصول إلى المطلق — وفي نفيه للصدفة — بناء «الكتاب» الذي سيكون تفسيراً وإعادة بناء للكون في آن، ليستجيب لمتطلباته إزاء اللغة، التي ينبغي — بطاقتها التجريدية — أن ترتقي إلى جوهر الأشياء، وأن تعيد تركيب البنية الروحية للكون، عبر الترتيب البارع للكلمات. نظام متسق وتركيب على نحو رائع! وكما أن الحروف هي عناصر الكلمة، فإن الكلمات تصبح عناصر بيت الشعر، «كلمة كلية»، لكن بيت الشعر يصبح بدوره عنصراً في القصيدة، حيث يجد مكانه الصحيح والضروري، «المساهم في الإيقاع الكلي»،^{١٤٧} وعلى القصائد بدورها أن تجد مكانها في الكتاب، مثلما الأبيات في القصائد:

ينبثق ترتيب كتاب الشعر غريزياً أو في كل مكان، ويستبعد الصدفة: وهو أيضاً ضرورة لإغفال المؤلف، والواقع أن موضوعاً ما محتوماً، إنما ينطوي على مثل هذا الانسجام فيما بين المقطوعات كافة، فيما يتعلق بالمكان، في الجزء الذي يناظره.^{١٤٨}

وبذلك يستطيع «مالارميه» — في نهاية المطاف — أن يدرك الكتاب باعتباره «التوسع للحرف».^{١٤٩} ومثل هذا الكتاب، التركيبي والمنظم بصرامة، يستطيع وحده

^{١٤٦} Œuvres, p. 871. قارن بتصريحات «مالارميه» عن «الموسيقى والآداب»: «الطبيعة موجودة، فلن نضيف إليها (...) وكل الفعل متاح — أبداً، وفقط — إنما يكمن في التقاط العلاقات النادرة أو المتعددة، في غضون ذلك»، ثم يضيف هذا التعريف الفذ عن الإبداع الشعري «السليبي»: «بقدر الإبداع: فإن مفهوم الشيء، الهارب، هو الذي يغيب» Œuvres, p. 647.

^{١٤٧} Œuvres, p. 367.

^{١٤٨} Œuvres, p. 366.

^{١٤٩} Œuvres, p. 380. «يمكن لمثل هذا الكتاب — بالطبع — أن يتكون، في واقع الأمر، من عدة كتب؛ فقد توقع «مالارميه» خمسة كتب عام ١٨٦٦م، وفي عام ١٨٨٧م، تحدث إلى «غيل» — فيما يبدو — عن أربعة «كتب — موضوعات»، وكل منهم يفضي إلى أربعة أخرى، أي عشرين جزءاً ككل (قارن Les Dates

الادعاء بأنه يمثل الكون: ومثلما في الكون، حيث كل شيء متماسك، وحيث كل جزء ينظم في عالم صغير، مثلما في «الكتاب» — كصورة وإعادة خلق للعالم — ستصبح جميع العناصر مترابطة وكاملة رغم هذا عضوياً، من هنا، تكمن تعبيرات «مالارميه» في حديثه إلى «كازاليس» عن هذا «المؤلف» الكوني الذي كان يطمح إلى تحقيقه ذات يوم: «إن مؤلّفي جاهز ومتراتب جيداً، ويمثل — قدر استطاعته — الكون، الذي ما كنت لأستطيع، دون أن أفسد أحد انطباعاتي المرتبة، أن أحذف منه شيئاً أبداً...»^{١٥٠} وكتاب كهذا، «هندسي ومخطط»،^{١٥١} لن يحتاج أبداً إلى قارئ، مثلما لن يحمل البصمة الشخصية للمؤلف: «لا شخصياً وناصباً بالحياة»، سيوجد بذاته، في بهائه كنجم منفرد: وسنطبق عليه — أفضل من أي شيء آخر — ملحوظة «مالارميه»: «بما أنه لا شخصي، لا يتطلب الكتاب — بقدر انفصالي عنه كمؤلف — اقتراباً من القارئ. هكذا، فلتعلم أنه يتوفر على مكانة منفردة وسط اللوازم الإنسانية: ناضجاً وكائنًا».^{١٥٢}

لكن سيُقال إن «مالارميه» إنما يتحدث دائماً عن **الشعر المنظوم** وعن كتاب من الشعر المنظوم: فما الذي ستصبح عليه — في كل هذا — قصيدة النثر؟ وماذا نفعل كي نمناها مكانة في هذا الكون بلا فجوات، حيث تنتظم الكلمة في بيت الشعر، وبيت الشعر في القصيدة، والقصيدة في الكتاب؟ إنه لأمر واقع — رغم هذا — أن «مالارميه» سبق أن أعلن، بوضوح، عام ١٨٦٧م، عن نيته إدراج قصائد نثر في مؤلفه،^{١٥٣} وفي أواخر حياته — وتلك واقعة أخرى لا جدال فيها — بحث، بوعي شديد، عن تحقيق تركيبة من الشعر والنثر، في مؤلفه الأخير، «رمية نرد». وهنا ثمة مشكلة لا نستطيع التملص منها، وأحد أهداف هذا الفصل بالتحديد تكمن في توضيح المكانة التي منحها

et Œuvres, p. 234). ووفقاً لـ «ج. كاهن»، فقد تحدث فيما بعد عن عشر قصائد، كانت «رمية نرد» أولها (Symbolistes et Décadents, p. 24). وجميع هذه الأرقام هي مضاعفات الرقم خمسة — لكنني أترك للأخريين الاهتمام بتقرير ما إذا كان هنا ثمة مقصد «قبلائي». وحول مشروعات «كتاب» مالارميه، التي لم تكن معروفة عندما كتب هذا الفصل، أحيل إلى الفصل الأخير من كتابي «مالارميه والموسيقى».

Propos sur la Poésie, p. 99.^{١٥٠}

^{١٥١} قارن بخطابه إلى «فيرلين» المتعلق بسيرته الذاتية (Œuvres, p. 643).

^{١٥٢} Œuvres, p. 372.

^{١٥٣} قارن بخطابه إلى «كازاليس» في ١٤ مايو ١٨٦٤م، المذكور فيما سبق، من هذا الكتاب.

«مالارميه» إلى النثر في جماليته، وكيف توصل في النهاية — عبر توفيق حقيقي بين الأضداد — إلى تركيبة «جدلية» للشعر والنثر، وعلينا أن نقر — هذه المرة — بوجود تطور، في فكر «مالارميه»، يُبقي دائماً على أسس نظريته الجمالية كاملة، إلا أنه يؤدي إلى تنوع التطبيقات. فمالارميه، فضلاً عن ذلك، يظل لا مبالياً إزاء التجارب التي قام بها الرمزيون من حوله، وكانت مرحلته — وذلك ما لا يجب أن ننساه — هي تلك التي «ضُرب فيها النظم في الصميم».^{١٥٤} فإذا ما تتبعناه من الفترة التي بدأ فيها العكوف على مسودات «إيجيتور» — بعد أن وعى تماماً ضرورات «الكتاب» — حتى ذلك العام (١٨٩٨م) الذي ظهر فيه «رمية نرد»، فسنراه يتبنى إزاء النثر ثلاثة مواقف على التوالي، تتوافق مع ثلاث تقنيات شديدة الاختلاف:

- في فترة أولى، يقبله في «المؤلف» لتقديم الدراما الروحية للفرد، وهو مشغول بالبنية الصوتية للجملة.
- في فترة ثانية، يستبعد النثر من «المؤلف»، ليكتب مع ذلك — في شكل قصائد أو حكايات — نصوصاً ذات نثر أكثر كثافة دائماً وذات تقنية — إذا صح القول — «نحوية» وذهنية.
- في فترة ثالثة — أخيراً — يحقق تركيبة النثر والشعر، عبر محاولة طباعية جريئة، ويجد فيها — فيما يبدو — الشكل الممتاز للقصيدة الذهنية والميتافيزيقية التي كان يحلم بكتابتها، والتي يعتبر ديوان «رمية نرد» المحاولة الأولى لها.

وعند تتبعنا لقصيدة النثر المالارمية، في مختلف تجلياتها، سنرى أن الطريق الذي تم عبوره هو — في واقع الأمر — الطريق الذي يقود الشاعر إلى إبداع لغة **جوهريّة**، وأن «مالارميه» لا يبعد عن نظره المثال الذي اقترحه لنفسه منذ كان عمره خمسة وعشرين عاماً، والذي سيظل يجتذب أبحاثه الشعرية وهو في سن الخامسة والستين.

(٣) «إيجيتور» و«رموز العدم الباذخة»

تقنية الإصاات

سبق ورأينا أن «المؤلف» — مثلما أدركه «مالارميه» في مايو ١٨٦٧م — كان من المقرر أن يضم «ثلاث قصائد منظومة»، منها «هيروديا» كافتتاحية، و«أربع قصائد نثر،

^{١٥٤} قارن ببداية محاضرة «مالارميه» عن «الموسيقى والآداب» Cuvres, p. 643.

حول المفهوم الروحي للعدم.^{١٥٥} وكان قد تحدث من قبل إلى «فيه دي ليل آدام» عن «كتابين، جديدين وخالدين في آن»، أحدهما «جمال» مطلق، والآخر شخصي، «رموز العدم الباذخة».^{١٥٦} ويبدو أن علينا حقاً أن نرى، في ذلك، المشروع الأولي لـ «إيجيتور»، حيث سيتجرع البطل — لينهي الموضوع — القارورة «التي تحتوي على مادة العدم».^{١٥٧} ويمكننا الاعتقاد بأن «مالارميه» — إذا ما كان قد انتوى، في الكتاب المنظوم، «المطلق» كله واللاشخصي، أن يلائى جمالاً يمكنه أن «يجد في الكون كله مظاهره المترابطة»، كما كتب إلى «لوفيبور»^{١٥٨} — فإنه، في قصائد النثر الأربع، أراد أن يقدم — بصورة مجازية — المغامرة الشخصية لروحه في مسيرتها نحو «الفكرة» الخالصة. ولا شك أن الشعر المنظوم ما كان بإمكانه أن يتحمل تأملات شديدة التجريد بالضرورة، وفي هذه الفترة، كان «مالارميه» يظن — على الأرجح — أنه لا يستطيع أن يتوافق مع موضوعات خيالية صرف أو ذهنية، أنه لا يوجد — رغم هذا — «أي سبب للحرمان من الشعر».^{١٥٩} وسيستخدم هذه القرائن — فيما بعد ذلك بكثير — عندما سيستعيد ويزيد من ثراء موضوع «إيجيتور» في «رمية نرد»، ليبرر لنفسه عدم تبنيه النظم الكلاسيكي، إنه — إذن — يلجأ، كما سنرى، إلى نثر شديد التعقيد والإتقان، مضاعفاً المسودات الخاصة بنفس المقطوعة.

لكن ها هو «مالارميه» — بعد عدة شهور — معذب بفعل أزمة جسدية وذهنية في نفس عنف أزمة ١٨٦٦م، وقد أثارتها — هذه المرة، فيما يبدو — «الرؤية المرعبة لمؤلف خالص»،^{١٦٠} والشعور الرهيب بعجزه عن تحقيقه. وبعد «تماسكه أمام القصائد التي بدأها بياس عقيم»،^{١٦١} يمر — كما كتب إلى «لوفيبور» عام ١٨٦٨م — «بلحظات قريبة من الجنون نحو نشوات متوازنة».^{١٦٢} وفي النهاية — في عام ١٨٦٩م، وخلال إجازته

^{١٥٥} قارن بخطابه إلى «كازاليس»، المذكور فيما سبق.

^{١٥٦} خطاب إلى «فيه»، ٢٤ سبتمبر ١٨٦٦م، p. 82. *Propos sur la Poésie*.

^{١٥٧} قارن بـ «إيجيتور»، p. 439. *Œuvres*.

^{١٥٨} خطاب «مالارميه» إلى «لوفيبور»، ١٧ مايو ١٨٦٧م، ذكره موندور p. 349. *Eugène Lefébure*.

^{١٥٩} قارن بالمقدمة المكتوبة في ١٨٩٧م، لـ «رمية نرد لا تُلغي الصدفة أبداً» p. 456. *Œuvres*.

^{١٦٠} قارن بخطابه إلى «كوبيه»، ٢٠ أبريل ١٨٦٨م، p. 97. *Propos sur la Poésie*.

^{١٦١} خطاب إلى «أوبانيل»، ٧ أكتوبر ١٨٦٧م، p. 96. *Propos sur la Poésie*.

^{١٦٢} قارن بـ p. 259. *Mondor, Vie de Mallarmé*.

في «ليك» — نراه يستأنف العمل ويعكف على «إيجيتور»، الذي سيقول عنه لكازاليس، في نوفمبر، إنه «حكاية، أريد أن أصعق بها الوحش القديم لـ «العجز»، وباعثها — فضلاً عن ذلك — أن أترهب في عملي الكبير الذي سبق أن أُعيدت دراسته. وإذا ما صنعتها (الحكاية) فسأشفي، *similia, similibus*.^{١٦٣} وهكذا، فلم يعد الأمر يتعلق الآن بقصيدة، بل بحكاية ليس مقررًا أن تشكل جزءًا من «المؤلف»، بل أن تجعل «مالارميه» قادرًا على كتابتها، بأن تحرره من عجزه العصبي، «عصابية، ملل (أو مطلق!)».^{١٦٤} فهل ينبغي الاعتقاد بأن الشاعر — الذي كان مبدؤه الذي صرح به، أنه «يجب قبل كل شيء البحث عن نقاء الأنواع»^{١٦٥} — قد ارتأى، بصورة نهائية، أن العنصر السردي كان مفرط الأهمية في «إيجيتور» إلى حد أنه يمكن أن يسميه «قصيدة»؟ وعندما نعلم أنه قد فكر أيضًا في أن يمنحه شكلًا دراميًا،^{١٦٦} نستطيع الافتراض أنه إذا ما كان قد ترك — في النهاية — مسودات «إيجيتور» تنام في أحد الأدراج، فذلك لأنه لم يتمكن من منح هذا النثر شكلًا يرضيه تمامًا، ويتوافق مع كل مقاصده. لكننا نستطيع أيضًا الاعتقاد بأن «مالارميه» لم يتخلَّ أبدًا — حقًا — عن محاولته، وأن النص الذي نشره الدكتور «بونيو» يمكنه أن يكون لا حكاية غير مكتملة، بل — مثلما يقترح «ج. ديفيز» — ديوانًا يضم «الحالات المختلفة الوسيطة لمؤلف مصمم في شكل حكاية، ودراما، وقصيدة نثر، على التوالي، وسيكون «رمية نرد» النسخة النهائية له».^{١٦٧}

^{١٦٣} المرجع السابق، ص ٢٨٥-٢٨٦.

^{١٦٤} قارن بـ «إيجيتور»، *Œuvres*, p. 439.

^{١٦٥} *Propos sur la Poésie*, p. 119. لقد صُدم «مالارميه» من خلط الأنواع في «قصائد نثر صغيرة»

ليودلير، الذي نُشر في أجزاء عام ١٨٦٩م.

^{١٦٦} نقرأ — في إحدى أوراق «إيجيتور» — التنويه التالي: «مشهد مسرحي، إيجيتور القديم» (قارن *Œuvres*, pp. 429 et 442). وحول هذه الفكرة عن الدراما، انظر مقدمة الدكتور «بونيو» لـ «إيجيتور» (*Œuvres*, pp. 427-429). والأمر يتعلق بدراما ذهنية تمامًا (نعلم أن «الكتاب» — بالنسبة لمالارميه — هو نوع من المسرح الداخلي)، وهو ما يفسر العبارة التوجيهية التي ذكرها «مالارميه» في بداية «إيجيتور»: «تتوجه هذه الحكاية إلى عقل القارئ الذي يقوم بالإخراج المسرحي للأشياء بنفسه» (*Œuvres*, p. 432).

^{١٦٧} *G. Davies, Vers une Explication Rationnelle du Coup de Dés*. Corti, 1953, p. 53.

وفي عام ١٨٧٠م، بعد شهور من الجهد والعمل، قرأ «مالارميه» **إيجيتور** على «فيه دي ليل آدم» و«منديس»، مثيراً الذهول الإعجابي لدى الأول، والذهول الاستنكاري لدى الآخر:

«ماذا!!» — على ما كتب «منديس» فيما بعد^{١٦٨} — «أكان هذا، هذا المؤلف الذي لا يعترف به أبداً موضوعه نفسه، وهذا الأسلوب حيث كان الفن بالتأكيد جلياً، لكن حيث الكلمات، وكأنها عبر نوع من المراهنة، وا أسفاه! منتظمة، لم تكن تفيد معناها الخاص بها، الذي توصل إليه جهد طويل ومستمر في الفكر!»

خيبة أمل دالة: فمنذ هذه الفترة و«مالارميه» يبذل جهده لخلق لنفسه — حتى في النثر — لغةً شعرية متميزة عن اللغة الدارجة، لغة كل ما فيها رمزي، وإيحائي، وحيث لا تكمن قيمة كل كلمة في معناها الخاص بها، بل في قيمتها داخل الجملة، لتلون الكلمات الأخرى بألوان قوس قزح من نيرانها، وتتلون بها. لقد قام بالخطوة الأولى في اتجاه «المؤلف»، وأبدع فكرة «كاتب صعب»^{١٦٩}.

اللغة الرمزية

وفيما يتعلق بالمعنى والدلالة الدقيقة لإيجيتور، الذي أجمع نقاد اليوم على أهميته،^{١٧٠} فإن الاتفاق يبدو بعيداً: فهذه الدراما الميتافيزيقية (التي كانت، فيما يبدو، ستألف من أربعة أجزاء تحت عناوين: منتصف الليل، والسلم، ورمية نرد، والنعاس على الرماد بعد

^{١٦٨} في كتابه *Rapport sur le Mouvement Poétique Français de 1867 à 1900*.

^{١٦٩} والعبارة التي استخدمها «فاليري» — بالتوفيق الذي نعرفه (قارن Variété II, p. 220) — هي أيضاً عبارة «منديس».

^{١٧٠} لاحظ «أودار» و«ميساك» — في مقدمتيهما للعدد الخاص من مجلة «لي لير»، عن مالارميه، عام ١٩٤٨م — أنه: «ما من شيء أكثر تمييزاً من الجاذبية التي لا تُقاوم، وغير المتوقعة بالنسبة لنا إلى هذا المستوى، التي يمارسها اليوم «إيجيتور» على كل من يريدون إمساك الحقيقة المالمارمية في كليتها». إنه «مؤلف رئيسي»، على ما كتب «ميشو» بدوره، عام ١٩٥٣م، *Mallarmé, l'homme et l'œuvre*. Boivin, 1953, p. 84.

انطفاء الشمعة)^{١٧١} هي، بالفعل، من الهرمسية^{١٧٢*} والثراء الرمزي، إلى حد أنها تحير المعلقين. إن «إيجيتور» هو الروح الإنسانية وقد بلغت نقاء المطلق: وهو — في نفس الوقت — «مالارميه» نفسه، وأفضل تعليق على القصيدة هو — بلا شك — خطاب «مالارميه» إلى «كازاليس» في عام ١٨٦٧م، الذي يصف فيه هبوطه إلى العدم:

قضيت لتوي عامًا مرعبًا: إن فكري قد تأمل وتوصل إلى مفهوم صافٍ، وكل ما تعذب به وجودي، بطريقة غير مباشرة خلال هذا الاحتضار الطويل، يستعصى على الحكيم، ولكني — لحسن الحظ — ميت على أكمل وجه، والمنطقة الأكثر تلوُّنًا حيث تستطيع روحي المخاطرة، هي الأبدية، روحي، تلك المتوحدة المألوفة بصفائها الخاص بها، الذي لا يعتمه حتى انعكاس الزمن.^{١٧٣}

ولم يكن من الممكن — بالتأكيد — تقديم هذه الدراما الروحية إلا بطريقة رمزية، ويبدو أن «مالارميه» يطبق — هنا، في رد فعله ضد الشعر «الوصفي» — النظرية الجمالية التي سيصوغها عام ١٨٩١م:

تسمية شيء ما هي إلغاء لثلاثة أرباع بهجة القصيدة التي كُتبت لتحقيق تدريجيًا، أن توحى، ذلك هو الحلم، إنه الاستخدام الأكمل لهذا الغموض الذي يؤسس الرمز: الإيحاء تدريجيًا بشيء ما لإظهار حالة روحية، أو — على العكس — اختيار شيء ما واستخلاص حالة روحية منه، عبر سلسلة من حل الرموز.^{١٧٤}

ولا شك أن الغرفة المنعزلة — حيث يرى «إيجيتور» المهدهد بعذاب أن يظل أبدًا وجهه وهو يتلاشى في المرأة^{١٧٥} — هي الغرفة المعروفة بحروفها وسوناتاتها، الخاصة

^{١٧١} Œuvres, p. 434. وقد عثر الدكتور «بونيو» على قصيدة خامسة وأضافها. وعنوانها «حياة إيجيتور».

^{١٧٢*} نسبةً إلى «هرمس»، مبدع الكيمياء السحرية، لدى اليونانيين.

^{١٧٣} خطاب إلى «كازاليس» ١٤ مايو ١٨٦٧م، Œuvres, p. 87.

^{١٧٤} رد على استقصاء «جول هيريه»، Œuvres, p. 869.

^{١٧٥} Œuvres, p. 440: «كنت أرجو أن يظل شكلًا غامضًا يختفي تمامًا في المرأة المربكة»، والتماثل مذهل مع الخطاب الذي يقول فيه «مالارميه» إلى «كازاليس»: «كنت أسقط، منتصرًا، بوله وبشكل غير محدد، إلى أن أصبحت أرى نفسي — مرة أخرى — أمام امرأة فينيسيا، مثلما كنت قد نسيت نفسي عدة شهور مضت؛» ويضيف: «... إذا تكن (المرأة) أمام المائدة، حيث أكتب لك هذا الخطاب، فسأصبح العدم من جديد» (Propos sur la Poésie, pp. 87-88).

بمالارميه في «آفينيون».^{١٧٦} لكن كل هذه الأثاثات المألوفة هي أكثر من مجرد ديكور بسيط: إنها تشارك في الحدث، وتصبح شخصيات صامتة، لكنها محملة برسائل غامضة، وهي تغذي المشادة الداخلية للبطل بتوسلات وإجابات يوجهها لها العالم الخارجي: إنها تكتسب قيمة الرموز، والمرآة ليست مجرد مرآة بسيطة، إنها الملل الراسخ، زمن راسخ في ملل،^{١٧٧} والشمعة تمثل الفكر والعلم، فالأثاث يريق على «إيجيتور» سره الخفي، المجهول، وذاكرته، وصمته، وملكاته وانطباعاته الإنسانية.^{١٧٨} ولدينا حقًا، الشعور — لدى قراءة «إيجيتور» — بأن العناصر المثلثية، والملموسة، والموضوعات المجردة إنما تظهر وتتبادل بالتبادل، كما لو أن العالم المحسوس لم يكن إلا شكلًا آخر من العالم الروحي، حيث يتحرك البطل، وهو ما يفسر استخدام بعض التعبيرات التي — ولا شك — قد أذهلت «منديس»، والتي تضمّر تعادلًا ملموسًا/ مجردًا: «الأبسطة المثقلة الآن في شكل دائم للأبد»،^{١٧٩} «النجمة الصدفية لعلمهم السديمي التي تمسك بها يد» (الشمعة هي المقصودة)،^{١٨٠} «على التشابكات النجمية والبحرية لإحدى المصوغات كان يمكن قراءة الصدف اللانهائية للروابط» (المقصود ساعة الحائط).^{١٨١} وفي «هيريدياد»، أبدى «مالارميه» نزوعًا حادًا نحو المجاز المرسل، الذي — بفضل — ينحو لفظا المقارنة المجرد والملموس إلى التماثل:

١٧٦ الأثاث المزخرف بالخرافات، والأبسطة، والمرآة، والمصباح: إنه نفس أثاث سوناتا yx («أظافرها الصافية»...) التي علق عليها «مالارميه» بنفسه (Mondor. Vie de Mallarmé, pp. 267-268).
١٧٧ «أصبحت المرأة ملأ»، ص ٤٤٠. قارن بالمرآة في «هيريدياد»:

مياه باردة بفعل الملل في إطارها الجليدي

Eau froide par l'ennui dans son cadre gelée

حيث اللعب بالكلمات glace – gelée يثري بالارتباط بفكرة مجردة، الملل؛ وفي «إيجيتور»، يصبح الاقتتان بين مرآة/ ملل نفس الحقيقة الواحدة.

١٧٨. Œuvres, p. 440.

١٧٩. Œuvres, p. 436.

١٨٠ المرجع السابق، ص ٤٣٧.

١٨١ المرجع السابق، ص ٤٣٥. وهذه التركيبة «البحرية والنجمية» تُلَمَّح بالتأكيد إلى حركة المد والجزر، وحركة النجوم في السماء، حسب الساعات، قارن بالنص — الأسبق بالتأكيد، والأقل كثافة — الذي عثر عليه الدكتور «بونيو» ونشره «ه. شاربننتيه» في العدد الخاص من مجلة «لي لير» عام ١٩٤٨م، ص ٢٤، حيث «الصدفة اللانهائية للروابط» حل محلها «المصادفات الخارجية للعبة العوالم».

في العطر المقفر لهؤلاء الملوك الغابرين ...
... أرى نفسي في طهارتي المرتجفة بنجمة.^{١٨٢}

وهو يتخطى مع «إيجيتور» مستوى الاستعارة: فبين العالم المحسوس والعالم الروحي، ليس ثمة «تمائل» فحسب (إذا ما استخدمنا تعبير «بودلير»)، بل تطابق كامل، حيث الأول ليس إلا التصوير المرئي للثاني، وكما يقول «كلوديل»، يضع «مالارميه» نفسه أمام العالم الخارجي «مثلما أمام نص، مع هذا السؤال: ما الذي يعنيه هذا؟»^{١٨٣} ولا يفتقر إلى الفائدة — على أية حال — أن نذكر أن هذه الصيغة الفكرية تولد وتبرز تدريجيًا عبر المسودات المختلفة التي نقلها لنا الدكتور «بونيو».^{١٨٤} فمن مسودة إلى أخرى، ندرك كيف «يعمق» مالارميه منها، بعد أن انطلق من معطى ملموس، ويتوصل إلى أن يجعل منها التجسيد لفكرة.^{١٨٥}

^{١٨٢} هيروديد، *Œuvres*, pp. 44 et 47.

^{١٨٣} Claudel, *La Catastrophe d'Igitur*, dans *Positions et Propositions*, Gallimard, 1928, t. I, p. 203.

^{١٨٤} هذه المسودات المختلفة، وبشكل خاص المسودات الثلاث لـ «الخروج من الحجرة»، منشورة تحت العنوان العام «هوامش»، بعد «إيجيتور»، في طبعة «لابليد»، التي احتفظت بالترتيب الذي قام به الدكتور «بونيو». انظر (Œuvres, p. 854).

^{١٨٥} في نص أولي — على سبيل المثال، وحيث كان الشاغل الوصفي ما يزال موجودًا — يكشف لنا عن «إيجيتور» (أو — بالأحرى — «شخصيته القديمة»، قارن ص ٤٤٩) مرتدًا رداءً من القطيفة السوداء المطرزة بفراولة من الدانتيل:

«عبرية خارقة، مرتدية القطيفة، والرعدة الوحيدة فيها كانت العمل العنكبوتي لدانتيل كانت تتساقط على القطيفة».

(مسودة «الخروج من الغرفة»، ص ٤٤٧)

ولكن عندما يستعيد «مالارميه» نصه (بعد كم أسبوع، أو شهر، أو سنة ربما، من النضج البطيء؟ نحن نجهل ذلك) يكون التطور قد تحقق، والشئ المادي قد شُحِنَ بالدلالة، وفراولة الشاب الجنتلمان قد أصبحت رمزًا: هذه الفراولة التي تفصل الرأس، الجزء المفكر من «إيجيتور»، عن جسده الذي فقد الفكرة، والذي — (كما تقول مسودة أخرى) — «ارتد إلى حالة الظلمات» (ص ٤٤٩) في بحثه عن النقاء المطلق:

«الجذع القطيفي لسلالة خارقة يحكه الضوء ويتنفس في هواء خائق، لشخص فكره لا يعي نفسه، لهيئتي الأخيرة المنفصلة عن شخصيته بفراولة ضارية، لا تعرف نفسها».

(الخروج من الغرفة، ص ٤٣٩)

وهكذا، فإن «مالارميه» — الذي سيقول عام ١٨٨٦م إن الشعر هو «التعبير عن المعنى الخفي لمظاهر الوجود»^{١٨٦} — يرسم الطريق، ابتداءً من عام ١٨٧٠م، للحركة الرمزية، وهو يجتهد لا في الهرب من العالم المسمى «واقعياً»، بل في إدخاله ضمن عالم الفكر، ذلك **الواقع** الوحيد (بالمعنى الأفلاطوني): فعبر هذه الأشكال المتناثرة لهذا العالم، يكشف الأدب ويساهم في سطوع الحقيقة الوحيدة الدائمة، الفكرة.^{١٨٧}

التنظيم الموسيقي للموضوعات والإصاات

هذه «الغابة من الرموز»، التي نرى «مالارميه» ملتحمًا فيها، هي مظلمة بطبيعتها، لكنه يستمتع — فضلاً عن ذلك — بزيادة تعقيدها من خلال الجهد الخارق في التنسيق الموسيقي، الذي يستجيب لنزعتة في التركيب، ويُطبَّق على الموضوعات الشعرية والقيم الصوتية في آن، فكل موضوع — حسب منهج في التكوين يمكن أن نصفه بأنه موسيقي — يظهر، ويتطور، ويزداد ثراءً بالعناصر (الموتيفات) الثانوية، ويتلاشى ويعود ليشكل — مع موضوعات أخرى — لعبة تعدد أصوات حقيقي، لعبة ليست فقط شكلية ببساطة، لكن كفيلة بتفسير لعبة القوى العميقة التي تتعقد وتنحل في روح البطل، ولا شك أن أفضل مثال على ذلك هو «السلم» (أو «الخروج من الحجرة»)، حيث يتجاوب، ويتشابك، ويتواصل أو ينفصل موضوعاً «الدق البندولي» و«حفيف الأجنحة»، ويمثل كلٌّ من هذه الموضوعات — في المقام الأول — إحساساً جسدياً خالصاً (مدرگاً ربما في قلب نوع ما من الحلم)،^{١٨٨} ثم يصفو إلى أن يرمز إلى تقدم «إيجيتور» وهو يهبط «سلام الروح الإنسانية»، و«الحفيف الغامض لازدواجيته»،^{١٨٩} أو بالأحرى لأنه الواحد والآخر في آن، عبوراً أيضاً بدلالات أخرى، و«تحويلات» يحددها الدكتور «بونيو» على النحو التالي:

^{١٨٦} رد على «الاستقصاء» الذي قام به «ليو دورفير» عن الشعر، «لا فوج»، ١٨ أبريل ١٨٦٨م.
^{١٨٧} حسب تعبير «دي جورمون»، فإن «الحقيقة الجديدة التي دخلت الفن مع الرمزية هي مثالية العالم» (Livres des Masques, t. I, Préface). قارن بما كتبه «جيد» في Traité du Narcisse، عام ١٨٩١م: «العمل الفني بلورة، فردوس جزئي حيث تعاود الفكرة الإزهار في صفاتها الرفيع».

^{١٨٨} قارن بالفصل الثالث من القسم الثاني: «بناء حلمي»، «كي يتفسر حلمي»، فإن «إيجيتور»، «مؤمناً بوجود مطلق واحد»، يتخيل نفسه «موجوداً في كل مكان في حلم ما» (ص ٤٤٢).

^{١٨٩} «أليس هذا الوزن هو صوت تقدم شخصيتي التي تحافظ على الاستمرارية في اللولب، وهذا الحفيف، هو الحفيف الغامض لازدواجيتي؟» (ص ٤٣٨-٤٣٩): هكذا يتساءل «إيجيتور»، وهو يهبط «اللولب»

الدق المزدوج لبندول ساعة الحائط — وقد أصبح في البداية الإشارة على «الليل» الخالص — يتحول شيئاً فشيئاً إلى سقوط أبواب القبر، ثم إلى الإحساس المشوش بالذات الذي يعذب البطل، مع شيء ما — رغم هذا — يفصله عنه مثل حفيف أجنحة بضع عصافير ليلية، ثم يُعَرَّى ويُضاء حتى ظهور ضربات قلبه هو.^{١٩٠}

ألا يأخذ تخطيط كهذا بالاعتبار أيضاً كل الدلالات الكامنة وكل الرموز الثانوية التي تعبر أو تلون الموضوعات الرئيسية بألوان قوس قزح.^{١٩١} فهذه المقطوعة «المنسقة» موسيقياً» على هذا النحو (التي نملك ما لا يقل عن أربع حالات لها، ذات تعقيد متصاعد) تقدم كثافة قصوى وتعدداً متكاملاً في الدلالات، ومن خلال التحول المستمر للموضوعات، وتلاشي صورة في أخرى، تقدم — في نفس الوقت — سلاسةً موسيقية حقيقية (عنصر التلاشي هذا، والسلاسة، سيصبحان فريدين في «أصيل إله الريف»)^{١٩٢}.

وإذا ما انتقلنا الآن من «موسيقية» الصور إلى موسيقية الأصوات، بالمعنى الحرفي للكلمة، فسنرى أن «إيجيتور» يمثل — في مؤلفات «مالارميه» — جهداً فريداً تماماً لاستغلال إصاات اللغة. فالأمر يتعلق — هنا — بشيء آخر تماماً غير البحث البسيط عن الجناس الصوتي والمخارفات، ولا شك أن الجناس الصوتي والمخارفة موجودان في «إيجيتور»، ويزدادان تأكيداً أكثر فأكثر كعنصر أساسي في اللغة المالمارمية، ولن أذكر

المسبب للدوار» (٤٤٨) لـ «سلام الروح الإنسانية» (ص٤٣٤). وقد لاحظ «أ. أيدا» — بعبقرية — أننا، في بداية مقطوعة «رعب» من «تأملات»، نجد «السلم غير المرئي للظلمات» و«لولباً بارداً» (L'influence de V. Hugo sur S. Mallarmé, Istanbul, 1953, pp. 156-157. Tiré à part de Dialogues).

^{١٩٠} مقدمة «إيجيتور»، أعيد نشرها في Euvres, p. 427.

^{١٩١} وبشكل خاص، تدخل أسلاف الـ «سلالة» التي يرمز إليها أيضاً بـ «الوقع» والـ «حفيف» (قارن ص٤٣٨)، «قلب هذه السلالة (الذي أسمعه يدق هنا)»، وص٤٤٩: «أمّا عن الحركة التي أنتجت هذا الحفيف، فقد كانت (...) المسيرة المنتظمة وقوفاً على القدمين للسلالة التي كانت قد ظهرت». والواقع أن «إيجيتور» كان «قد انقذف خارج الزمن بفعل سلالته» (ص٤٤٠).

^{١٩٢} أوضح «تبيوديه» — جيداً، في فصله عن صور «مالارميه» — أن الصورة المالمارمية، على النقيض من الصورة البارناسية، ذات الحدود المعينة جيداً — كانت، بالأساس، متحركة وموسيقية (La Poésie de S. Mallarmé, Gallimard, 1926, pp. 201-202).

— في ذلك — سوى مثالين، يمثل الأول تناغمًا (هارموني) تقليديًا، في المقطوعة الخاصة بـ «حفيف الأجنحة»:

Même frôlement: mais comme tout a abouti, rien ne peut plus m'effrayer: nom effroi qui avait pris les devants sous la forme d'un oiseau est bien loin.

نفس الحفيف: لكن مثلما آل كل شيء، فلم يعد أي شيء بقادر على أن يخيفني: إن خوفي الذي سبقني في شكل عصفور لبعيد حقًا.^{١٩٣}

والمثال الآخر أكثر غرابة: إذ يذكرنا بالقيمة الرمزية التي يمنحها الشاعر لحروف الهجاء (ونحن نعلم أن «مالارميه»، في حوالي عامي ١٨٦٩م و١٨٧٠م تقريبًا، بدأ في دراسة علم اللغة، وأخذ يستعلم من صديقه «لوفيبور» عن جذور اللغة):

(...) l'ameublement accompli qui se tassera en ténèbres comme les tentures, déjà alourdies en une forme permanente de toujours ...
(...) الأثاث المكتمل الذي سيتكدس في الظلمات مثل الأبسطه، المثقلة الآن في شكل دائم للأبد ...^{١٩٤}

لكن «مالارميه» يذهب إلى أبعد من تلك المؤثرات البسيطة نسبيًا، فنراه يوفق بين الجناسات ويختار الكلمات، كأنه يكتب مقطوعة موسيقية، لا حسب معناها فقط، بل — أيضًا — حسب قيمتها الصوتية، ولنرجع إلى الصفحة الفريدة — المسودة التمهيدية، التي نشرها الدكتور «بونيو» في طبعته عام ١٩٢٥م: سنرى فيها كيف يرتب «مالارميه» على الصفحة «التوافق الجوهرى»، ويبحث عن الكلمات التي ستزوده بالأصوات الضرورية (فعلى سبيل المثال، بعد أن خط الحرفين الساكنين t وc، يرص كلمات مثل acte وchoc وchute، حيث يبدو له أن المعنى والصوت يملكان هذا التخصيص الضروري والغامض،

^{١٩٣} Œuvres, p. 433.

^{١٩٤} Œuvres, p. 436. وسيقول «مالارميه» عام ١٨٧٧م — بصدد «الكلمات الإنجليزية»، عن حرف t الاستهلاكي — إن هذا الحرف «يمثل من بين كل الحروف الوقفة»، وفكرة «الثبات والتوقف» (Œuvres, p. 953)، فهل يستخدمه — لهذا السبب — هنا ليمثل «شكلًا دائمًا للأبد»؟

الذي يتطلبه من اللغة الشعرية).^{١٩٥} سخف لغوي؟ ربما، لكنه — في خاتمة المطاف — يذهب بعيداً، لأنه يلمس «أحد الأسرار الخفية والخطرة للغة»، لأنها محاولة أولى من أجل خلق نظام، وإعادة صنع لغة جوهريّة تعثر فيها جميع الحروف على «دالتها المطلقة».^{١٩٦}

وبنفس الروح، يبدو أن «مالارميه» يتعلق باستدعاءات لم تعد مجرد إصابات فحسب، بل كلمات بكاملها، وينبغي أن نذكر هنا أنه — في افتتاحية «هيروديد»، المكتوبة عام ١٨٦٦م، دون أن تُنشر أبداً — كان يستخدم التكرار بانتظام. وقد درست السيدة «نوليه» بالتفصيل^{١٩٧} مختلف أشكال التكرار في هذه «الافتتاحية»: استعادات، وأصداء، وعودة إلى الورا، وموضوعات متروكة ومستعادة، وتأثيرها السحري:

زائلاً، وجناحه الكريه في دموع
الحوض، الزائل، الذي يسد الإنذارات،
ذهب عار يسوط الفضاء القرمزي
فجر، ريش طائر من شعارات، قد اختار
دورتنا الدموية والقربانية،
قبر ثقيل هرب منه عصفور جميل، نزوة
معزولة لفجر ريش طائر وهمي أسود...^{١٩٨}

^{١٩٥} ربما خرجت من هذه الصفحة التمهيدية الفقرة التالية من «السلم»:

«ومن ناحية، فإذا ما كان الغموض قد توقف، فإن حركة الآخر قاسية، وقد بدت أكثر إلحاحاً بفعل صدمة مزدوجة، لم تعد تبلغ أو لم تبلغ بعد فكرتها، وهي التي يملأ حفيفها الحالي، مثلما يجب أن يكون، الغموض في ارتباك، أو توقفه، كما لو أن **السقطة** الكلية، التي كانت **الصدمة** الوحيدة لأبواب القبر، لم تخنق الضيف بلا عودة...»

(*Œuvres*, p. 854، والتشديد مني).

^{١٩٦} قارن بما يقوله «مالارميه» عن الجناس، *Mots Anglais*, *Œuvres*, p. 921.

^{١٩٧} *L'œuvre poétique de Mallarmé*, Droz, 1940, pp. 108–110.

^{١٩٨} *Œuvres*, p. 41.

ونعلم — من ناحية أخرى — ما الذي استفاده «بو» من هذه التكرارات الملحة، ولا شك أن «مالارمييه» قد استعار منه هذا النسق مثلما استعار منه نسق السجع.^{١٩٩} فثمة — في «إيجيتور»، كما في «أولالوم»، على سبيل المثال — بحث وإعٍ عن التكرار لقيمته المزدوجة، الإيحائية والبنائية،^{٢٠٠} وقد أكد الدكتور «بونيو» على هذا «البحث عن الكلمات ذات الصدى، محبذاً ارتداد الفكر على نفسه وتقديم انطباع بالحشو».^{٢٠١} وأحياناً ما يستخدم «مالارمييه» كلمات ذات إصاات متقاربة وجناسات كاملة أو ناقصة:

la nuit resta avec une douteuse perception de pendule qui va
s'atteindre et expirer en lui, mais à ce qui luit et va, expirant en
soi, s'éteindre, elle se voit qui le porte encore.^{٢٠٢}

ظل الليل على وعي مستريب بندولي سيصيب نفسه وينقضي في نفسه،
لكن إلى ما يومض ويمضي، منقضياً في نفسه، يزوي، ويرى نفسه لا زال
يحملة.

وهو يكرر أحياناً — على فترات شديدة التقارب — نفس الكلمة، إلى أن ينتج، بتأثير
رتابة مهيمنة، نوعاً من التعويذة. وها هو مثال بالغ الغرابة:

الماضي المندرج ضمن سلالته التي تثقل عليه في الشعور بالنهاي، ساعة
البندول التي تطيح بهذا الملل إلى زمن ثقل، خانق، وانتظاره لتحقيق المستقبل،
يشكلون زمناً صافياً، أو مللاً، أصبح مزعجاً بفعل مرض المثالية: هذا الملل، في
عجزه عن الوجود، تصبح عناصره مرةً أخرى، أحياناً، كل الأثاث الموصد الذي

^{١٩٩} انظر ما سبق في الفصل الرابع من القسم الأول. والمقطع الشعري المستمد من «أولالوم» — في
الملحوظة — هو أيضاً مميز للنسقين.

^{٢٠٠} بحث «شيرير» — في أطروحاته حول L'Expression Littéraire dans L'œuvre de S. Mallarmé (Droz, 1947) — «تقنية التكرار» هذه، ص ٢١٧-٢٢٣، وأوضح — بشكل خاص — أهمية استعادة
الكلمات كـ «إشارة على بنية» ص ٢٢٠، وهو يتفق — فعلاً — مع الرغبة التي أبداه «مالارمييه» في التنظيم
الشامل.

^{٢٠١} مقدمة «إيجيتور»، Œuvres, p. 854.

^{٢٠٢} Œuvres, p. 436.

يمتلئ بسرّه، وإيجيتور، وكأنّه مهدد بعذاب أن يكون أبدئاً وهو ما يشعر به بغموض، يبحث عن نفسه في مرآة أصبحت ملأاً ويرى نفسه مشوشاً وعلى وشك التلاشي كأنه سيغشى عليه في الزمن، ثم وهو يستدعي نفسه، ثم عندما أعاد صنع نفسه من كل هذا الملل، والزمن، وهو يرى المرأة بلا قيمة ببشاعة...^{٢٠٣}

وسنلاحظ — في هذه الفقرة — إلى أي حد يصل التكرار المهيمن لهاتين الكلمتين: زمن — ملل، اللتين تستدعي إحداهما الأخرى، وتتكرران على امتداد المقطوعة مثل دقات كئيبة لساعة حائط، إلى اللحظة التي تربطهما بصورة نهائية فاعلية العطف («عندما أعاد صنع نفسه من كل هذا الملل، والزمن»)، ليشعرنا بالطريقة التي يسجن بها الزمن «إيجيتور»، «الزمن غير المحدد»،^{٢٠٤} الذي يتخثر حوله ليبقيه أسيراً لركود خفي، وهو يظل ساكناً، مثل البجعة في السوناتا الشهيرة التي أسرتها المرأة التي انغلقت على ريشها. عندما سطع الملل من الشتاء العقيم.^{٢٠٥}

وبشكل أعم، فإن هذا النثر الشديد الكثافة والقصدي — حيث تشبه الكلمات نسيجاً، الواحدة مع الأخرى، وحيث استعادة الإصاات، وتكرار التعبيرات المتشابهة (وأحياناً الالتباسات المقصودة)،^{٢٠٦} التي يتم اختيارها وحسابها بصرامة^{٢٠٧} — إنما هو حقاً صورة هذا العالم المغلق، بلا ثغرات، حيث البطل «المعزول عن الإنسانية» يظل

^{٢٠٣} Œuvres, p. 440.

^{٢٠٤} قارن بما سبق في الفصل الثالث من القسم الثاني. فيما بعد بقليل: «إنه ينفصل عن الزمن غير المحدد ويكون!».

^{٢٠٥} قارن بسوناتا «الطاهر، والمعمر واليوم الجميل»، المنشورة عام ١٨٨٥م.

^{٢٠٦} لا يخلو من فائدة أن نذكر أن «مالارميه» — في «إيجيتور» — يستخدم الكلمات بطريقة مبهمه ومتعددة المعاني بشكل قصدي، وهو نسق سيصبح — فيما بعد — سمة لتقنيته الشعرية. وهكذا، ففي المقطوعة الأولى — «منتصف الليل» — يستخدم كلمة Présence («حضور منتصف الليل»)، بالقيمة المزدوجة لها، بالتناقض مع «غياب» (قارن — في «إيجيتور» — «ضيف مجرد من كل دلالة سوى الحضور») و«حضور مطلق للأشياء»، ساعة تقع بين الماضي والمستقبل (Œuvres, p. 854). فالمقطوعة كلها مبنية على الفكرة المبهمة عن منتصف الليل، ساعة «حاضرة» في اللحظة التي يبدأ فيها إيجيتور، وساعة «الحاضر المطلق».

^{٢٠٧} Œuvres, p. 442.

«عاجزًا عن الحركة»، لأنه بلغ المطلق^{٢٠٨} — إلى اللحظة التي سينجز فيها، أخيرًا، الفعل العبثي الذي سيجرره، بأن يرمي النرد («أما الفعل، فهو عبثي على أكمل وجه، عدا حركة (شخصية) ترجع إلى اللانهائي»)^{٢٠٩}.

وهكذا، نجد الرمزية — رمزية ثانية تضاعف الأولى: لم يعد العالم المادي فحسب — هذه المرة — (ديكور وأكسسوارات) — هو الذي يرمز إلى عالم ذهني معين، بل أيضًا المادة الصوتية للجملة والكلمات، فمالارمييه يكوّن جملة كموسيقي مثل عالم منطق، وإن يكن بطريقة ليست مجانية أبدًا: وكلما ازداد نصه تجريّدًا، أحس — كما يُقال — بضرورة شخصية على نحو أكثر تجسيدًا، ليدفع بنا إلى الالتحام — بشكل أكثر حميمية — بالدراما الداخلية، التي هي دراما بطله، وأيضًا دراماه.

لماذا أوقف «مالارمييه» محاولته؟ (الجزءان الأولان وحدهما من القصيدة يمكن اعتبارهما مكتملين). وقد قلت فيما سبق إنه — بلا شك — لم يتمكن من العثور على شكل مرضٍ تمامًا لـ «إيجيتور»: ويمكننا أن نتساءل — بالفعل — عن هذا النثر الموسيقي، بتأثيره الخاص في «الحشو» الذي يصلح تمامًا لتقديم جمود البطل أو انطوائه على نفسه في لحظة استكشاف «لولب» «هارب أبدًا»^{٢١٠} — وعما إذا كان، على العكس — غير ملائم لتقديم الحركة، والفعل التحرري. ورغم هذا، فثمة تفسير آخر يتطابق مع السابق، دون أن يناقضه: وهو أن «مالارمييه» — بعد أن تحرر من عجزه، بأن صورته، وبعد أن عثر مثل بطله على الحركة — سيستأنف، بعد عام ١٨٧٠م بالتحديد، حركة عقلية ستقوده إلى تخطي هذا المستوى في الأبنية الصوتية، وسيظل «إيجيتور» و«افتتاحية هيروديد» محاولتين معزولتين في سياق مؤلفاته، وشاهدين على مرحلة ذهنية وتقنية مكتملة. فالجانب الحسي والصوتي للكلمات أصبح يهمه — من الآن

^{٢٠٨} قارن بالفصل الثالث في القسم الثاني: «وحيثما وصلت، في مراهقتي، إلى المطلق: كان ثمة لولب، ظل (هو) في المطلق في عليائه، عاجزًا عن الحركة».

^{٢٠٩} Cœuvres, p. 854. ولا ينبغي أن ننسى أن «مالارمييه» أراد — في «إيجيتور» — تقديم دراما العجز (قارن بما سبق، تحت عنوان «تقنية الإصابات»)، وأن يشخصها بطله رمزيًا. وبعد أن وصل إلى «الرؤية الرهيبة لمؤلف خالص» (قارن 97 p. *Propos sur la Poésie*)، أحس — أولًا في رعب — بأن مؤلفًا كهذا، نظرًا لمطلقه نفسه، لم يكن من الممكن أن يوجد (إنها دائمًا الفكرة الهيجلية عن المطلق — العدم؛ وفي النهاية، سيصمم على أن يكتب، أي على أن يلقي بـ «رمية نرد».)

^{٢١٠} Cœuvres, p. 450.

فصاعداً — بدرجة أقل من الجانب الثقافي والفكرة التي ينطوي عليها: وكي نستعيد استعارةً قام بتطويرها عن طيب خاطر، فإن «اللم» و«الهيكل العظمي» للكلمة، أي واقعها الجسدي،^{٢١١} أصبحا يبدوان له — في النثر — أقل أهمية من الفكرة و«الروح» اللتين ينطوي عليهما. إن «مالارميه» يمر — إذا جاز القول — من **الكلام إلى الكتابة**.^{٢١٢} عندئذٍ، ستصبح الكتابة — بالنسبة له — «طيراناً ضمنياً للتجريد».^{٢١٣} ومنذ ١٨٧٢م، سيعرب عن بعض التحفظات إزاء استخدام التكرار،^{٢١٤} وسنراه — فيما بعد — يرفض الإغواءات الشهبونية لـ «الإصابات الأولية»، وقتما سيطلب بـ «إبدال السيمفونية إلى كتاب»:

ليست إصابات أولية بفعل آلات النفخ والوترات وآلات النفخ الخشبية، بما لا يقبل الجدل، بل بفعل الكلمة العقلية في أوجها، التي ينبغي أن تنتج الموسيقى بكمال وجلاء، كمجمل للعلاقات الموجودة في الكل.^{٢١٥}

لا يكفي إذن — بالنسبة للكاتب — أن يبني جملة باستخدام الكلمات كقيم صوتية، وهي إشارة واضحة إلى «غيل» الذي يرى في الحروف المتحركة — بالتحديد — «أراغن» و«هاربات» و«كمانات» و«آلات نفخ» و«نايات»، يحقق بها «التوزيع الموسيقي اللفظي». **وللروح** أن تستعيد حقوقها: ذلك مغزى العتاب الذي يوجهه «مالارميه» إلى «غيل» عام ١٨٨٥م: «إنكم تكتبون كمؤلف موسيقي، أكثر من كونكم كاتباً».^{٢١٦}

^{٢١١} قارن 921 Mots Anglais, Œuvres, p. 921: «تتكشف الكلمة، في حروفها المتحركة وإصابات المزدوجة، وكأنها لحم، في حروفها الساكنة، وكأنها هيكل عظمي هش يمكن تشريحه».

^{٢١٢} في ملحوظته حول اللغة عام ١٨٦٩م، صرح «مالارميه» بأن الكلام «يخلق تماثلات للأشياء بفعل تماثلات الأصوات»، في حين أن **الكتابة** «ترسم إيماءات الفكرة» (Œuvres, p. 854).

^{٢١٣} «المكتوب، ذلك التحليق الضمني للتجريد، يستعيد حقوقه في مواجهة سقوط الأصوات العارية» (Lemystère dans les Lettres, Œuvres, p. 385).

^{٢١٤} انظر مقاله حول «ليون ديبه»: يصرح «مالارميه» — بشكل خاص — أن أنساق التكرار هذه تنتسب للشعر الأجنبي بأكثر مما لشعرنا، ويحيل — في إحدى الملحوظات — إلى «إ. بو» و«أولالوم» (Œuvres, p. 691).

^{٢١٥} Crise de Vers (فقرة كُتِبَت عام ١٨٩٢م)، Œuvres, pp. 367-368.

^{٢١٦} خطاب كتبه «مالارميه» إلى «غيل» بصد «أساطير الروح والدم» في ٧ مارس ١٨٨٥م، وأعيد نشره في 140 p. Propos sur la Poésie. قارن فيما يلي. بالفصل الثاني من القسم الثاني من هذا الكتاب.

ويضيف، ملمحاً، وهو الأرجح، إلى «إيجيتور» و«افتتاحية هيروديان»: «أعلم جيداً رغبتكم الرهيفة، بعد أن مررتم بهذا، في أن تقوموا منه، مثلاً ستفعلون ربما بنفسكم!»^{٢١٧}

هكذا، نرى مالارميه «يعاود الكرّة» غير راضٍ عن محاولته في النثر الموسيقي، فهو لم يستطع العثور في الأبنية الصوتية لقصيدة النثر على وسيلة لتشكيل «المفهوم الروحي للعدم» الخاص به، ولم يتمكن — فضلاً عن ذلك، وهو ما سبق أن قلته — من تحقيق التركيب الصعب للقصيدة، والسرد الدامي والتأمل الفلسفي: وسرعان ما كف «مالارميه» عن الحديث أبداً عن قصيدة، وإنما عن **حكاية**، وفي عام ١٨٧١م، يصف مؤلفه في حديثه إلى «كازاليس» على هذا النحو: «سفر مُشتهى من **الحكايات**، سفر من **الشعر** مستشف ومنعم. سفر من **النقد**، أي ما كان يسمى بالأمس «الكون»، من وجهة نظر أدبية بحصر المعنى».^{٢١٧} لم يعد الأمر يتعلق — مطلقاً — بإدخال قصائد نثر في المؤلف، والواقع أن «مالارميه» — بعد «إيجيتور» — قد تخلّى، تقريباً، وطوال خمسة عشر عاماً، عن هذا الشكل الذي لم يستجب لمتطلباته،^{٢١٨} ولن تكون هناك أية علاقة بين المؤلف وقصائد النثر المكتوبة خلال عام ١٨٨٥م وعام ١٨٨٧م، التي تعتبر نقطة انطلاقها حكائية.

ولا يقل عن ذلك إدهاشاً أن نرى «مالارميه» — خلال الأعوام ١٨٧٠م/١٨٨٧م — يضيف أهمية متزايدة، في نثره وفي شعره، على البنية «النحوية» للجملة، ويقيم بين الكلمات علاقات ليست صوتية، بل نحوية، ويتقصى دور قيمة وسائل التعبير. إنه — حسبما يمكننا القول — «يعيد التفكير» في النحو، ويسعى إلى الذهاب حتى أقصى إمكانيات اللغة، وهذا العمل البطيء لإعادة البناء النحوي، والصراع ضد الصدفة، الذي سيجاول «مالارميه» — من خلاله — أن يجعل من النسق اللفظي الرد الجدير بالنسق الكوني، وأن يمسك بـ «العلاقات» الموجودة بين الأشياء،^{٢١٩} سنتابع الآن مراحلها من خلال المؤلفات النثرية.

^{٢١٧} خطاب إلى «كازاليس»، ٣ مارس ١٨٧١م، *Propos sur la Poésie*, p. 170.

^{٢١٨} كُتِبَت قصيدة «شيطان التماثل» — كما رأينا — عام ١٨٦٧م، ومن المحتمل تماماً أن «مشهد مقطوع» المنشورة في «لا ريبوبليك دي لير» عام ١٨٧٥م — ليست إلا قصيدة أقدم منها ومعدلة بدرجة كبيرة: وهي منشورة في «لا ريبوبليك دي لير» إلى جانب «شكوى الخريف» و«ظاهرة مستقبلية» و«رعشة شتوية» المكتوبة كلها حوالي عامي ١٨٦٤-١٨٦٥م، تحت عنوان «صفحات منسية».

^{٢١٩} قارن رد «مالارميه» على «جول هارت» عام ١٨٩١م: «الأشياء موجودة، وليس علينا أن نخلقها، ليس علينا إلا أن ندرك العلاقات بينها، وخيوط هذه العلاقات هي التي تشكل الأبيات وتوزعها أوركسترايًّا» (*Euvres*, p. 871).

(٤) قصائد النثر من ١٨٧٠م إلى ١٨٨٧م

وإبداع جملة نحوية مالارميه
اللغة الجوهريّة والصراع ضد الصُدفة

تطور الأسلوب المالارمي بين عامي ١٨٧٠م و١٨٧٥م

إذا ما نحينا جانباً «شيطان التماثل» المكتوبة عام ١٨٦٧م، والمنشورة عام ١٨٧٤م، فإن قصيدة «مشهد مقطوع» القديمة — بلا شك — لكن المعاد تعديلها بصورة كبيرة عند نشرها في «لاريوبليك دي لير» عام ١٨٧٥م — هي أول قصيدة نثر تقدم تركيبها النحوية، حقاً، الخصائص «المالارميه»، وكما تلاحظ السيدة «نوليه»، «فإن الصفحة الأولى — التي تبدو صعبة — تتزامن مع أول قصيدة غامضة».^{٢٢٠} وفي عام ١٨٧٣م، أدهشت قصيدة «النخب الجنائزي» — «الرائعة، الكلية، المتفردة» — قراء قصيدة «قبر» لتيوفيل جوتييه، وفي ١٨٧٦م، سيكشف النص النهائي لقصيدة «بعد ظهيرة إله الريف» الطريق كله الذي قطعه «مالارميه» طوال عشرة أعوام.^{٢٢١}

وبين عامي ١٨٧٠م و١٨٧٥م، يتضح ميل الشاعر إلى «إعادة بناء» اللغة، وإلى قطع وتقسيم وتعديل الجملة التقليدية، ليخلق لنفسه أشكالاً نحوية خاصةً به، في الخطابات،^{٢٢٢} والمقالات،^{٢٢٣} وفي الترجمات بشكل خاص، و«مالارميه» الذي كان يترجم نصوصاً إنجليزية بفعل التزامات مهنية أحياناً، وأحياناً من أجل تحقيق إشباعه الخاص (عندما يتعلق الأمر بـ «بو»)، كان عليه أن ينتهي، كما يلاحظ «روبير»، «إلى ألا يعتبر

^{٢٢٠} L'œuvre poétique de S. Mallarmé, Droz, 1940, p. 299.

^{٢٢١} النسخة الأولى من هذه القصيدة — التي يعود تاريخها إلى عام ١٨٦٥م — أُعيدَ نشرها في هوامش «المؤلفات»، ص ١٤٤٨-١٤٥١، وتسمح بعقد مقارنة مفيدة — قارن السيدة «نوليه»، مرجع سابق، ص ٢٢٨-٢٤٧؛ وقد عثر البروفيسور «موندور» — من ناحية أخرى — على نسخة ثانية وسيطة منها، ونشرها في كتابه Histoire d'un Faune, Gallimard, 1948.

^{٢٢٢} علامة أولى، أشار إليها البروفيسور «موندور» في خطاب إلى «كازاليس» بتاريخ ١٨ يوليو ١٨٦٨م: «حوض أسماك تعبره زعانف أسماك غامضة، فضية، قديماً...» (Vie de Mallarmé, p. 270).

^{٢٢٣} قارن بالجملة الأخيرة، المميزة، من مقال عن «ليون ديي»، المنشور في نوفمبر ١٨٧٢م: «الروح المضمر، التي لا تتشبث بكلمات الشاعر المختار المؤلف، منذورة للعدم، إن لم تضحّ إلى الله بالمجموع العاجز عن طموحاته» (Œuvres, p. 694).

السياقات النحوية التقليدية ثابتة، بل بأن يخاطر بتجديدات خصبة».^{٢٢٤} وتوضح لنا ترجمة «الغراب» لـ «بو»، المنشورة عام ١٨٧٥م، مدى الابتكارات المتزايدة التي يقوم بها: فهو لا يخشى — في نقله الحرفي، غالبًا — من تفكيك الجملة، ومن استخدام أغرب الأساليب بالنسبة للقارئ الفرنسي: فهو يكتب «بعيدًا في الظل ناظرًا» حيثما كتب «بودلير»: «متمعنًا في الظلمات بعمق»، وهو يتجنب — مثل «بودلير» — إدخال تماثل شكلي صرف لإمتاع الأذن، ويكتب: «المراسم الجليلة والصارمة لرباطة الجأش التي أظهرها»، فيما يقول «بودلير»: «من خلال جلال هيئته وصرامة مظهره».^{٢٢٥} لكن تأثير اللغة الإنجليزية على تكوين لغته الشعرية «لا يبدو هامًا ولا حاسمًا».^{٢٢٦} فمالارمييه كان يستجيب لمتطلبات داخلية أكثر عمقًا. ففي أغلب الأحيان، في هذه الترجمات التي قام بها لـ «بو» اعتبارًا من ١٨٧٢م، «كان «بو» بالأحرى هو الذي يتكلم مثل «مالارمييه».^{٢٢٧} فلنقارن ترجمتي هذه الفقرة من «الغراب» التي قام بها كل من «بودلير» و«مالارمييه»:

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
thrilled me.

بودلير: وحفيف الستائر الأرجوانية الحريرية، الحزين والغامض، كان

يتغلغل داخلي ...

^{٢٢٤} انظر Mallarmé, Messein, 1931, pp. 21-22: «مدعواً إلى التأمل المهني في مفردات وتركيب الجملة المقارن بين الفرنسية والإنجليزية، اعتاد على ألا يعتبر السياقات النحوية التقليدية ثابتة، لكن بأن يخاطر بتجديدات خصبة، إنه يتغلغل بعمق في جوهر الشعر المرثي كفن للغة». لكن من التعسف تمامًا أن نضيف — مثلما يفعل «روبير» — «وهكذا وضعه القدر في حلبة اكتشافاته الكبرى».

^{٢٢٥} انظر مقال «ليون لومونييه» Baudelaire et Mallarmé traducteurs de Poe, dans les *Langues Modernes*, Janvier-Février 1949, pp. 47-57. وعلينا أن نشير إلى أن «مالارمييه» لم يعرف الإنجليزية جيدًا، وهو ما يمكن أن يفسر — إلى حد ما — أن «يستنسح»، بذلك، ترجمته للنص الإنجليزي.

^{٢٢٦} لومونييه، مقال سبق ذكره، ص ٥٦. انظر — في هذا الصدد — كل الفصل الصائب والواسع الاطلاع في J. Schérer, *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Droz, 1947, *L'influence anglaise*, pp. 19-33.

^{٢٢٧} E. Noulet, *L'œuvre Poétique de S. Mallarmé*, Droz, 1940, p. 160. وينبغي الرجوع إلى

فصل «مالارمييه مترجمًا لبو» ص ١٥٨-١٧٣.

مالارميه: ومن الحرير كان الحفيف الغامض والحزين في كل ستارة أرجوانية يعبرني ...

إن ترجمة «مالارميه» — بعكس «من الحرير»، واستخدام «في» والصفة «أرجوانية» (التي سيلتقطها فيما بعد المعجم الرمزي) — لا يمكن أن تكون إلا ملكًا له، فالأمر يتعلق حقًا بـ «مالارميه»، لا بخاصية «إنجليزية»، حتى لو قبلنا بأن الحرية الكبيرة لتركيب الجملة الإنجليزية قد دعمت ميل «مالارميه» إلى تفكيك الجملة لتجميع عناصرها في نظام جديد.

وفضلاً عن ذلك، فإننا نجد نفس الابتكارات، والمدفوعة إلى أبعد من ذلك، في الوقائع الفريدة والمغرية لـ «الموضة الأخيرة»، هذه المجلة الفكرية (الخاصة بالسيدات!) التي كان «مالارميه» مديرها ومحررها والمتعاون الوحيد فيها، من سبتمبر إلى ديسمبر ١٨٧٤م. وكما يكتب «ج. شيرير»^{٢٢٨} — عن حق تمامًا — فإن «هذا العمل الخفيف يتخذ أهمية كبرى في تثبيت الميول المالمارية تجاه اللغة». فبواسطة الأسماء المستعارة المسلية، يصنع «مالارميه» نسقه ككاتب، وقد أصبح بلا شك أكثر حرية وأكثر جرأة نتيجة الشعور بأن الأمر يتعلق هنا بفانتازيا، وأنه لا يكتب (على الأقل، ذلك ما يعتقده) للأجيال القادمة، وإذا ما كنا نتعجب من رؤيته وهو يعمل في تفاهات عابرة كهذه، فعلينا أن نعيد قراءة ما كتبه، على هامش «الموسيقى والأدب»، حول هذا النوع من الأدب:

المقالات المسماة «باريس الأولى»، الباهرة، والشكل الوحيد المعاصر، لأنها منذ الأزل قصائد، هكذا، إلى هذا الحد أو ذاك بكل بساطة، ثرية وباطلة، مقطعة أو في خلفية ملصقة.^{٢٢٩}

وفي اللحظة التي لا ينحصر الأمر فيها بـ «المؤلف»، فإن كل ما عداه لن يكون سوى حكايات أو تمارين أسلوبية، فماذا يهم — إذن، منذ ذلك الحين — إذا ما كان الأمر يتعلق بـ «قصائد» أو «وقائع». والقصائد — أو بدقة أكبر النثر الشعري — لا ينعدم في «الموضة الأخيرة»، وتذكر السيدة «نوليه» — على سبيل المثال — الواقعة المسماة «من

^{٢٢٨} L'Expression Littéraire dans l'œuvre de S. Mallarmé, p. 226.

^{٢٢٩} Œuvres, p. 655.

الحديقة في شهر أغسطس»، وتصفها بأنها «قصيدة نثر». ٢٣٠ وسأذكر بدوري، هذا المقطع الفريد، سواء بالنسبة للفكرة أو الشكل، الذي يعلّق فيه «مالارمي» على سلوك الباريسيات اللاتي يعتقدن أنهن يتعرفن فيه على أنفسهن من خلال الشخصيات التي رسمها «بودري» لتزيين الأوبرا:

الإطراء موضوع عادي، والإطراء الأكثر صواباً وجدة موجه من النساء إلى صانع أسقف استطاع — برغم الطريقة، وانطلاقاً من الطراز العام وشبه المجرد للجمال التقليدي — استبدال النماذج التي نراها في كل لحظة تنبثق من مقصورة مسرح أو من عربة، بالإضافة إلى الكمال المتنوع أو الانحناء في حفل راقص على كتف، لكن دائماً مع إلقاء هذه النظرة التي تحلم، بم؟ بالخلود في سماء ما رفيعة المقام ومثالية: أمنية حققها، هذه المرة، الفن، من خلال موهبة فنان جريء إلى حد عدم التردد أمام تمجيد وجه معاصر. ٢٣١

هذا الموقف للفنان الحديث «الذي يخلد» الأشكال المتنوعة للجمال المعاصر، «في سماء ما رفيعة المقام ومثالية»، أليس هو بالتحديد موقف «مالارمي» في «الموضة الأخيرة»؟ إن قصيدة التبديل المطبقة حتى على أكثر الأشياء تفاهة، ورغبة الرجوع إلى جوهر الأشياء في كل الظروف، تتبدى، مع ذلك، في الطريقة التي يوحد بها «مالارمي» بين السقف العاري لشقة ما والورقة العذراء لقصيدة و«السماء»، ٢٣٢ مثلما في هذه الملحوظة المدهشة عن زينة عروس:

هذا ما لا يخلق، زينة عروس، إنها تلاحظ، مثلما تبدو، غامضة، حسب الموضة أم لا، غير مجازفة بالذائقة الحالية المخففة بذكريات غامضة وأبدية، بتفاصيل جديدة للغاية مغلفة بعمومية تشبه النقاب.

٢٣٠. Œuvres, p. 720. نُشِرت المجموعة — التي لم يكن قد عُثِرَ عليها حتى هذه اللحظة، من «الموضة الأخيرة» — للمرة الأولى في طبعة «لابلياد».

٢٣١. Œuvres, p. 735

٢٣٢ يتعلّق الأمر بسقف شقة مؤجرة: «أبيض مثل ورقة بلا قصيدة، وأرحب، أو محجوب بالسحب على لازورد بمقدار المتر، إنها السماء الممنوحة لنظرة الضيف، المرفوع العينين والمغمور في مقعده» (Œuvres, p. 770).

حيث يرى «تبيوديه» فيها صورة لشعر «مالارميه» نفسه.^{٢٣٣} ولتقديم فكرة عن التركيب المميز للجمل الذي تبناه «مالارميه» — من الآن فصاعدًا — ها هي خاتمة وصف مرهم مضاد لتشققات البرد (لا يمكننا أن نصدق أية موضوعات غير متوقعة ستكشف عنها فانتازيا «مالارميه» المطلقة العنان، من العقد التافه المسمى عن خطأ «ساجور»، إلى اختيار مصابيح الغاز اليهودية الهولندية، ووصفة لمربي جوز الهند ...):

مسافرًا، كنت أدون (بالكتابة، من يدري آنئذٍ؟ وبالنشر، بالتأكيد للمرة الأولى)
هذين التقليدين الشعبيين من البلد الرطب هولندا، والبارد، النرويج.^{٢٣٤}

كثافة في التعبير، وأنساق إيجازية، وإعادة بناء للجملة تصدم عادات القارئ: هنا تظهر مرتسمة بوضوح الاتجاهات الأساسية للكتابة المalarميه.

تركيب جملة مالارميه

عندما ننتقل من «الموضة الأخيرة» إلى قصيدة النثر «مشهد مقطوع»، المنشورة عام ١٨٧٥م، فإن الفجوة لا تبدو محسوسة، ويتولد لدينا الانطباع بالاستمرار في تصفح هذه الوقائع المسرحية التي يمزج فيها «مالارميه» الوصف بحلم اليقظة المغير للهيئة، ألا يقدم هذا — فضلًا عن ذلك — «المشهد المقطوع» كـ «حكاية» يريد أن يرويها، على نحو ما أذهلت «نظرته كشاعر»؟^{٢٣٥} وسيمكننا مقطعان مميزان من نص عام ١٨٧٥م

٢٣٣ Œuvres, p. 763: cf. Thibaudet, la Poésie de Stéphane Mallarmé, Gallimard, 1926, p. 105. ويشير «تبيوديه» أيضًا، ص ١٠٦، إلى أن «إثارة موضوع ما، بالنسبة له، هو استدعاء لفكرته، بطريقة بارعة، وهو التسامي به من خلال وسيط التشابه إلى أجواء العقل والانسجام».

٢٣٤ Œuvres, p. 806.

٢٣٥ تبدأ قصيدة النثر بهذه المصادرة الفريدة على المطلوب: «بارع هو الواقع، الناجع في تثبيت الوسيلة العقلية بين سرابات واقعة ما، لكنه يرتكز — من هنا بالذات — على وفاق كوني معين؛ ولنتأمل — إذن — ما إذا لم يكن، في المثال، ثمة مظهر ضروري، جلي، وبسيط، يُستخدَم كنمط». ويواصل «مالارميه»: «أريد — في سبيل نفسي وحدي — أن أكتب كيف استرعت نظري كشاعر هذه الحكاية، قبل أن ينشرها الصحفيون على العامة المدربة على أن تضيفي على كل شيء طابعه الشائع» Œuvres, p. 276. فخلال

من التقاط الجوهر في النظام الملاممي. وأشير في ملاحظات جانبية إلى «تفسير» أكثر التعبيرات غموضاً (التي أشدد عليها):

ما الذي كان يحدث أمامي؟ لا شيء سوى امتقاعات مراوغة من المسلمين معتصمة بعشرين عمود لبناء من بغداد، كانت تخرج في النهاية ابتسامة وأذرع مفتوحة على الثقل الكئيب للدب، فيما البطل، **المستدعي** لهؤلاء «السلفات»^{٢٣٦} والحارس عليهن، مهرج، في عريه الفضى السامي، كان يسخر من الحيوان الضحية^{٢٣٧} لتفوقنا.

عريضتي،^{٢٣٨} الملحة، عادلة، فلا يبدو أنك — في قلق لا يعدو أن يكون خدعة — تجيب **بعدم المعرفة، منطلقاً** في أقاليم الحكمة، بكرًا وبارعًا إليّ، كي أحرك، **مكتسباً بعد بمثوى الكهوف البشع** حيث غمرت في ليل العهود الحزينة^{٢٣٩} قوتي الكامنة.

تجاور للمعاني: «مراوغة» تعود — في آن — على «امتقاعات» المسلمين التي تحجب أجساد الراقصات، وعلى الراقصات أنفسهن، اللاتي تهرب وجوههن وأذرعتهن من المسلمين.^{٢٤٠}

المستدعي: معنى اشتقائي، أي الذي يدفعهن إلى الانبثاق.

— أطلب منك أن ...

— عدم المعرفة = ما لا تعرف.

أحد العروض، انتصب دُب فجأة ضد المهرج الذي كان يناوره واحتضنه بخطورة، إلى اللحظة التي دفعه طُعم قطعة من اللحم إلى أن يترك غنيمته: ها هي، بأسلوب «الصحفي» «الحكاية» التي لم أجدها في أي موضع بجرائد هذه الفترة، مثلما لم أجد أيضاً أية إشارة إلى مسرح «السفاهات».^{٢٣٦} **السلفات**: أنثى «السلف»؛ كائن خرافي يرمز إلى الهواء في الأساطير السلطانية.^{٢٣٧} ونجد في نص ١٨٩٦م — الأكثر غموضاً أيضاً — «يفعل تفوقنا» بدلاً من «ضحية ...»^{٢٣٨} الدب — فيما يظن «مالمريه» — يطلب من المهرج أن يشرح له «هذه الأجواء من البهاء، والتراب والأصوات».

^{٢٣٩} نص عام ١٨٩٦م: «متواضعون».

^{٢٤٠} قارن بصفحات «مالمريه» عن الرقص، وبشكل خاص عن المسلمين الذي يحجب ويعري الراقصة: «نعم، فتشويق الرقص، كهيبة متناقضة أو أمل في رؤية الكثير أو ما لا يكفي، يتطلب إطالة شفاقة» (Œuvres, p. 311).

— منطلقًا = أنت المنطلق ... — «إليّ أنا الذي يكتسي»، «البشع» تعود — في
المعنى — على «مكتسيًا»: ما أزال مكتسيًا جلد حيوان بشع مثلما كنت خلال
إقامتي في الكهوف.

ينبغي — كما نرى — القيام بـ «تفسير للنص» حقيقي، لالتقاط القيمة الدلالية
والإيحائية لكل كلمة، وإعادة بناء الجملة حسب عاداتنا في تركيب الجملة، ولا يعني هذا
أن «مالارميه» يسعى — عن عمد — إلى تكديس الصعوبات كي يستمتع بأن يبدو غامضًا
ومتحذلّقًا: فرجاء إدخال «هذيانات» — الذي كتبه «مالارميه»، فيما يبدو، بنفسه^{٢٤١}
— سيدل، عام ١٨٩٧م، على دهشته إزاء الاتهام بـ «الاستغلاق» الموجه ضد كاتب قام
«ببساطة، باستبعاد الكليشيهات، وعثر على قالب خاص بكل جملة، ومارس الصفائية». لكن
نظرياته الأدبية — شأنها شأن الطريقة الطبيعية لذهنه — كانت ستقوده، أكثر
فأكثر، إلى رفض أي تنازل للغة الدارجة، وإلى كل ما سيسميه «النقل المألوف لذلاقة
اللسان»^{٢٤٢} أي إلى اللفظية^{٢٤٣} والاستسهال: فالمكتوب، مثل الموسيقى، يقتضي —
بالنسبة له — «التفكير المسبق للكلام، خوفًا بالتأكيد من الانتهاء إلى الثرثرة»^{٢٤٤}. وفي
حين يسعى الخطيب — قبل كل شيء — إلى أن يكون واضحًا (حتى مع كونه سطحيًا)،
وإلى أن يكون جذابًا (حتى بفعل مؤثرات سهلة وإصاات متقكرة)، فإن «مالارميه»
يريد إجبار القارئ على التوقف أمام كل كلمة ليزن المعنى، ويعيد التفكير في الجملة
معه، إنه يدعوه — حسب تعبير «فاليري» — «إلى أن يعيد تعلم القراءة»^{٢٤٥}. لكن كل
التغيرات التي يفرضها، بذلك، على اللغة — بمعارضة الأنساق الخطابية، والكليشيهات،
والتركيبات الجاهزة — لا يفرضها كيفما اتفق: فهي تمضي في اتجاه تأملاته الأدبية،
وتستجيب للضرورات الأعماق لنظريته الجمالية، وانطلاقًا من المقتطفين اللذين ذكرتهما،

^{٢٤١} انظر Œuvres, Notes, p. 1532.

^{٢٤٢} انظر «بيبلوجرافيا» ديوان «هذيانات»، التي كتبها «مالارميه» عام ١٨٩٦م Œuvres, p. 1570.

^{٢٤٣} اللفظية: غلبة اللفظة على المعنى، أو منح الألفاظ أهمية تفوق المعنى.

^{٢٤٤} Le Mystère dans les lettres, Œuvres, p. 385.

^{٢٤٥} «كنت أقول أحيانًا إلى ستيفان مالارميه ...» (Nouvelle Revue Française, 1^{er} Mai 1932, p.).

يمكننا أن نحيل — لمزيد من الوضوح — إلى ثلاث نزعات كبرى في تركيب الجملة المالارمية: نزعة التجريد، ونزعة التركيز، ونزعة إعادة بناء الجملة.

نزعة التجريد

ثمة — هنا — ما هو أكثر من نسق بسيط في الكتابة: فما سيصبح — لدى الرمزيين — هوساً حقيقياً وعادة أسلوبية،^{٢٤٦} يستجيب — لدى «مالارميه» — لضرورة جمالية وميتافيزيقية في آن، ويرتبط — على نحو وثيق — بوجوده: إنه — من جانبه — رفض مناوئ للواقع الملموس، ومطاردة للاحتمالات الجوهرية، وإلغاء للعالم الواقعي ليحل محله عالماً من «الأفكار».^{٢٤٧} فنحن نرى — على سبيل المثال، في «مشهد مقطوع» — «امتقاعات مراوغة من الموسلين» تحل محل التعبير الملموس «امتقاعات موسلين»، الذي يمثل هو نفسه السلفات، المحجوبات بشكل مزدوج،^{٢٤٨} وقد تبخرن في ازدهار رغوي وشاحب، وبالمثل، يبدو المهرج «في عريه السامي الفضي»، والدب «لا يزال مكتسباً بالمشوى البشع للكهوف».

هذا الميل إلى التجريد، وهذه المجاهدة في اتجاه جوهر الأشياء، يقودان «مالارميه» إلى أن يمنح الاسم والأشكال الموصوفة مكانة متميزة: فهو كثيراً ما يلغي الفعل، أو يختزله إلى قيمته الواهنة كرابطة («ma requête est / عريضتي تكون»، بدلاً من «je te demande / أطلب منك»)، وهو يحل — محله كلما أمكن ذلك — اسماً مجرداً («عريضتي»)، وأحياناً صفة («مراوغة»، «مستدعي»، المستخدمين بدلاً من الجملة

^{٢٤٦} يذكر «برونو» — في كتابه *Histoire de la Langue Française* — مثلاً مدهشاً مستمدًا من رواية «بيزنطي» للكاتب الرمزي «ج. لومبار»: «محلات وطيفة، ذات فتور من وميض، كانت تعرض التباسات في شكل بضائع» (t. VIII, XIX^e. siècle et période contemporaine, p. 805).

^{٢٤٧} قارن بما سبق قوله بصدد «الانتقال» الذي يتوجه «من الواقعة إلى المثال»، في الفصل الثاني بالقسم الأول. «والحديث لا علاقة له بحقيقة الأشياء إلا بصورة تجارية»، كما يقول في موضع آخر «مالارميه»: «ففي الأدب، يكفي أن يتم التلميح إليها، أو الاحتفاظ بصفاتها لتندمج بها فكرة معينة» (Œuvres, p. 366).

^{٢٤٨} يسمى «مالارميه» الموسلين «وشاح العمومية» الذي يجعل من الراقصة تجريداً، بدلاً من امرأة خاصة (Œuvres, p. 311).

الموصولة)، وإذا ما كان ذلك مستحيلًا، فإنه يحاول — على الأقل — استخدام الأشكال الاسمية للفعل، على سبيل المثال المصدر (ne savoir / عدم المعرفة) بدلاً من «que tu ne sais pas / الذي لا تعرفه». فالاسم — وخاصة الاسم المجرد — يمثل، في الواقع، جوهر الأشياء، في حين أن الفعل يعبر عن حدث، عن صيرورة. وفي هذا الصدد، يقول «ج شيرير» — عن حق تمامًا — إن الاسم «يفيد، بالأساس، على نحو ما تشير إليه لفظة الموصوف الذي يحدده أحيانًا، في التعريف بالماهية، أي ما أسماه أرسطو بالأقنوم، وأفلاطون بالفكرة، أو — إذا فضلنا أيضًا — الجوهر، الذي يذويه الفعل — على النقيض — في تدفق الصيرورة».^{٢٤٩} فكيف يمكنه — في بضعة سطور سابقة — أن يخطئ، إلى هذا الحد، فيما يتعلق بهذا الملمح الآخر الفريد لتركيب الجملة المالارمية: فالأفضلية — لدى «مالارميه» — إنما يمنحها، بوضوح، إلى المفرد، حيثما يتطلب العرف الشائع استخدام الجمع، وفي «سماء تسطع بالنجم»، و«أصيص زهرة»،^{٢٥٠} يظن أنه يتعرف على «الميل إلى الملموس»، والرغبة في رؤية «دقيقة، فردية وملموسة»^{٢٥١} — (وأي تناقض يتوجب علينا قبوله، من الآن فصاعدًا، في فكر «مالارميه»!) — في حين أنه النقيض بالتحديد: ف«أصيص زهرة» يُحل محل رؤية الأزهار المتعددة، المتنوعة، الفردية، فكرة الزهرة نفسها، «الغائبة من كافة الباقيات». ألم نتعلم كلنا أن نترجم gladiis strictis بـ «الحسام المستقيم»، بالضبط كي نمثل لعادات الفرنسية، تلك اللغة المجردة؟ لهذا السبب نفسه — لا يحدثنا «مالارميه»، في «مشهد مقطوع»، — إلا عن ابتسامة واحدة، رغم وجود عشرين من السلفات.

وستظل نزعة التجريد هذه تتنامى، فتزيد دائمًا من صعوبة نثره، ومن المفيد — في هذا الموضوع — أن نقارن «مشهد مقطوع»، كما نشرت في «لاريبوبليك دي لير» عام ١٨٧٥م، بالنص المنشور في «هذيانات»، عام ١٨٩٧م: فبدلاً من «غياب الصديق»، حيث الصديق قد يكون — على الأقل — كائنًا حقيقيًا، فردًا، يُحل «مالارميه» محلها «غياب صديق»، المجردة بشكل مزدوج، وبذلك يلغي ثلاثة أفعال، وسنرى — فيما بعد — القصائد اللاحقة التي سترفض دائمًا — أكثر فأكثر — استدعاء «واقع الأشياء».

^{٢٤٩} J. Schérer, *L'Expression Littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Droz, 1947, p. 161

^{٢٥٠} هذان التعبيران — المستمدان من «حكايات هندية» و«لوران تيلاد» — ذكرهما «شيرير»، ص ١٥٣؛ وسأضيف أننا نقرأ في «الموضة الأخيرة»: «محب للعواصف وأوراق الشجرة».

^{٢٥١} شيرير، مرجع سابق، ص ١٦١.

نزعة التركيز

يتحدث «آلان فورنييه» — في خطاب له — عن «الإيجاز الباعث على الدوار» لدى «مالارميه».^{٢٥٢} وذلك — بالفعل — إحدى الخصائص المدهشة لشعره، التي تجعل قراءته شديدة الصعوبة، بأكثر من أية خاصية أخرى. ومن المدهش أكثر أن نرى «مالارميه» يمارس في النثر — الاستدلالي عادة — هذا النسق الشعري للغاية في التركيب والتركيز. وقد جعل كلمة «مونتيكيو» كلمته: «كي نكتب بشكل جيد، يجب الإطاحة بالأفكار الوسيطة»، لكن «مونتيكيو» أضاف: «لا بإفراط، خوفاً من ألا نفهم»،^{٢٥٣} فيما يصل «مالارميه» — في ختام حياته — إلى إيجاز غامض حقاً، فريد ولا شك في الآداب. لكن هذا الميل — في بدايات تكوينه في قصائد النثر الأولى (قارن بـ «طفل فقير شاحب»: «تغني على نحو قدري» = كم يدفعك إلى ذلك القدر) — يتطور في «مشهد مقطوع»: فقد رأينا «مالارميه» يستخدم الصفة بدلاً من الجملة الموصولة («مراوغة»، «المستدعي»)، أو اسم مفعول في حالة إبدال («منطلقاً» = أنت المنطلق، «مكتسباً» = أنا الذي أكتسب)، وتعبير «مكتسباً بعد بمثوى الكهوف البشع» هو — في آن — تجريد وإضمار ومجاز مرسل.

لغة موجزة ومكتنفة في آن: فهو — من ناحية — يضع، بدلاً من «براءة الورق»، «أية انتقالات»،^{٢٥٤} وبشكل أعم كل ما يستحق عناء قوله، وكما يكتب «موكيل» — في دراسته المرفقة للغاية التي خصصها لمالارميه — فإن الشاعر «لا يعبر إلا عما يعتبره ضرورياً، والباقي يبدو له نوعاً من اللغو، وزخرفة طفيلية. باختصار، عبثاً معطلاً يثقل طيرانه».^{٢٥٥} ومن ناحية أخرى، فهو يشحن هذه الكلمات النادرة بكثافة دلالية وإيحائية خارقة حتى حافة إمكانيات اللغة، وكأن ذلك عن قصد: بل أبعد من ذلك قليلاً ... وسيصل «مالارميه» — بإلغاء كل أدوات الربط — إلى توصيل جملة بأكملها عن الشعر الحر في كلمتين، لكن كم هما مشحونتان بالدلالة! «إعصار مطهر» (لنفهم من ذلك أن الشعر الحر، الذي قلب «بشكل عاصف» أوضاع الأدب، قد «مهد الطريق» — في نفس

^{٢٥٢} مذكور في 2، p. 214، 1944، Gallimard، Mondor، *Mallarmé plus intime*.

^{٢٥٣} Montesquieu، *Cahiers*، Grasset، 1941، p. 73.

^{٢٥٤} قارن بـ *Bibliographie des Divagations* (Œuvres، p. 1569).

^{٢٥٥} Stéphane Mallarmé، *un héros* (Mercure de France، 1899، p. 39).

الوقت — للمحافظة على الاستعارة، وصُفّي فعل الكتابة من كل انشغال خارج عن ضروراته الخاصة به).^{٢٥٦}

ويتمثل أحد الملامح الخاصة لهذا التركيز في تراكب المعاني أو الإحياءات لنفس الكلمة، إنه نسق مميز لمالارمييه الذي ينحو — على نحو ما أوضح تمامًا «ج. ميشو» — إلى «منح مؤلفه بعدًا ثالثًا، أي معاني متعددة ومتراكبة».^{٢٥٧} وقد رأينا — خلال قراءتنا لـ «مشهد مقطوع» — أن بوسعنا منح عدة معانٍ إلى التعبير «امتقاعات مراوغة للموسلين»، وعلى نفس النحو، فيما بعد بقليل، فإن «الموقف القاتل غالبًا» للدب، وهو يحتضن المهرج، يمكن أن يدفعنا — في البدء — إلى الاعتقاد أن هذا الاحتضان سيكون «قاتلًا» للمهرج، في حين أن «مالارمييه» يتحدث، ليس بلا لبس، عن موقف ضروري يمليه القدر، دون إمكانية لوجود موقف آخر، ومن الآن فصاعدًا، سينكب «مالارمييه» — في أشعاره، باستمرار — على «لعبة التراكبات الطباعية الاستعارية»:^{٢٥٨} أحيانًا بأن يطبع على المعنى المألوف معنىً ثانيًا، اشتقاقياً (مما يسمح لـ «ش. شاسيه» بأن يبذل كل ما في وسعه لإثبات أن قصائد «مالارمييه» هي كتابة شفرية، وأنها ما إن تتجرد من غموض مفتعل مستعار من «ليترية»، حتى تُخنَزَل إلى تأملات عادية تمامًا)،^{٢٥٩} وأحيانًا بفعل توريثات حقيقية مثلما في بداية «خلاص»:

لا شيء، هذا الزبد، شعر عذري
كي لا يعني سوى الكأس ...

حيث يلعب — في آنٍ — على المعنى المزدوج لكلمة coupe (كأس للشرب وقطع عروضي)، وعلى الجناس vers – verre: شعر – زجاج، وأحيانًا أخيرة باستخدام

^{٢٥٦} La Musique et les Lettres, p. 645.

^{٢٥٧} Mallarmé, l'homme et l'œuvre, Hatier, 1953, p. 97. قارن بما سبق، ملحوظة ٢٠٢.

^{٢٥٨} قارن بـ 147. Michaud, Mallarmé, l'homme et l'œuvre, Hatier, 1953, p. 147.

^{٢٥٩} بالنسبة لشاسيه، على سبيل المثال، فإن كلمة «Oublies – منسية»، الواردة في «الغابات المنسية عندما يمر الشتاء المظلم» (Œuvres, p. 854)، إنما تعني — حسب أصل كلمة Obliviscor لدى «ليترية» — «قد جعل كافيًا، أبيض ثلجيًا»؛ وتعني La Chimère عنزة ... إلخ، لكن الأمر يتعلق بتراكبات طباعية أو «ببريق من أسفل»: فالقصيدة — بكل بساطة — تريد أن تقول شيئًا آخر غير ما تقوله، إنها كتابة شعرية يجب ترجمتها بوضوح. قارن بـ 121, Les clefs de Mallarmé, éd. Montaigne, 1954, pp. 140, 199.

صياغات ملتبسة، مثلما في تلك التي لا نستطيع — على سبيل المثال — أن نعرف، بالضبط، ما إذا كانت هذه الكلمة فاعلاً أم مضافاً إليه، فعلاً أم اسماً موصوفاً، إلى حد أن تصبح الجملة ملتقى حقيقياً للمعاني. وبالمثل، سيحلو للارميه أن يستخدم — في النثر — كلمات متعددة المعاني أو محملة بالإيحاءات المتعددة: ف «الطفل المنقول بعربة في تسلياتي l'enfant voituré dans mes distractions» تعني — في آن — الطفل الذي كنت أصطحبه فيتسلى معي، والطفل الذي أخذته بالعربة دون انتباه، الضائع في حلم يقظتي،^{٢٦٠} وتلخص «كنت أستدعيها مطهرة» — وفي صفة واحدة — كافة إيحاءات الصفاء والسيولة، التي تمنحها الفقرة السابقة.^{٢٦١} وتقدم بداية «تصريح جوال» عدة أمثلة للتعبيرات أو التركيبات:

الصمت! من المؤكد أنه جوارى، مثلما أحلام، وكل امرأة مسترخية في هدهدة نزهة بفعل العجلات المنومة لتعجب الزهور، وأعرف منهن واحدة ترى هنا بوضوح، فتعفيني من جهد النطق بكلمة: أن أجاملها في رفعة بزينة ما متفحصة، هبة النفس تقريباً إلى الرجل لصالح ما يتحقق فيما بعد الظهيرة، دون قدرة بخلاف هذه المقابلة المفاجئة، إلا الإيحاء بالمسافة على ملامحها وقد بلغت غمازة ابتهامة روحية.^{٢٦٢}

علينا أولاً أن نقاوم الميل إلى اعتبار «songs — أحلام» كفعل، وإلى أن نلحق بها «étendue sous les roues — مسترخية تحت العجلات» (!) وسيكون علينا أن نتساءل ما إذا كانت العجلات تنوّم، أي تسحق، زهوراً حقيقية تجثم، و«ترمي بنفسها» أمام العربة، أم إن الأمر لا يتعلق — بالأحرى — بمجاملات (قارن بالتعبير «يرمي بالزهور» إلى شخص ما) لم يعد الشاعر بحاجة لتوجيهها إلى رفيقته، مع المحادثة «المخدرة» في هدهدة النزهة وصوت العجلات، وهو تفسير تؤكد نهاية الجملة، حيث «هبة النفس offre de soi» ليست فعل «يهب offrir»، حسبما يمكن أن نعتقد لأول

^{٢٦٠} La Déclaration Foraine (Œuvres, p. 280).

^{٢٦١} قارن بـ Le Nénuphar Blanc, p. 284: «كانت قد صنعت من هذا الكريستال مرآتها الداخلية بعيداً عن التطفل الساطع لبعد الظهيرة، كانت تأتي إليها، والبخار الفضي البارد للصفصاف سرعان ما لا يعدو إلا صفاء نظرتها المعتادة في كل ورقة».

^{٢٦٢} Œuvres, p. 279.

وهلة، بل هي اسم بدل لـ «toilette - زينة».^{٢٦٣} ونرى كيف يتداعى — مهما كانت درجة الوضوح — معنى الفقرة، والانطباعات المستدعاة بفعل «الصمت» و«الأحلام»، و«الهددة»، و«التخدير». وإذا ما كانت الصياغات الملتبسة تكشف بالتأكيد عن ميل للعب، وربما الغموض، الذي كثيراً ما يتبدى لدى «مالارميه»، فإنها تكشف — بما لا يقل عن ذلك تأكيداً — عن رغبة في إجبار القارئ على مشاهدة الجملة عن كثب، على ألا يقرأ النص بألية اعتماداً على روتين الصياغات التقليدية، وعندما كانوا يلومونه على غموضه، كان «مالارميه» يقول: «أنا أفضل أن أجيّب بأن ثمة معاصرين لا يعرفون القراءة».^{٢٦٤} وتوضح لنا هذه الفقرة من «تصريح جوال» الأهمية التي يتخذها تنسيق الكلمات في نثر «مالارميه»، وهنا، يكمن الملمح الثالث لهذا النثر، وليس الأقل لفتاً للنظر:

نزعة إعادة بناء الجملة

والواقع أن «مالارميه» لن يتباهى — دون وجه حق، في نصوص «هزيانات» — بأنه «عثر على قالب خاص بكل جملة»: فنثره كله هو رد فعل ضد الجمل الجاهزة الخارجة أبداً من نفس القالب، ولا ينبغي أن نرى في ذلك بحثاً — عبثياً إلى حد ما — عن الأصالة بأي ثمن، لكنه دائماً المنطق الجمالي الذي يريد أن يحدد لكافة عناصر الجملة مكانها النهائي، وأن يؤسس — فيما بينها — علاقات دقيقة، باختصار، بناء جملة مثلما نبني عالماً، ويرقى تركيب الجملة إلى مستوى «ميتافيزيقا ما».^{٢٦٥} وفي مفهوم كهذا، يتم — بعناية — حساب موضع كل كلمة، واستخدام كل فاصلة، لا شيء يُترك للصدفة، وفضلاً عن ذلك، كان «مالارميه» يقول في حديثه عن نفسه: «أنا — على نحو عميق ودقيق — نحوي ... إن جملي هي ما يجب أن تكونه (وتكونه) للأبد ...»^{٢٦٦}

^{٢٦٣} هذا الاستخدام الملتبس لكلمة «Offre - يقدم» ذكره «شيرير» في *L'expression littéraire dans*

.l'œuvre de Mallarmé, Droz, 1947, p. 115

^{٢٦٤} *.Le mystère dans les lettres (Œuvres p. 386)*

^{٢٦٥} العبارة قالها «ميشو»، في *.Le Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. I, p. 181

^{٢٦٦} *Maurice Guillemot, Villégiature d'artistes*, Flammarion, 1898, Mondor, *Vie de*

.Mallarmé, p. 507

وثمة — رغم هذا، فيما يبدو لي — «زمنان» في تكوين تركيب الجملة المalarمية (يهمل «تبيوديه»^{٢٦٧} و«شيرير»، اللذان لا تتبع دراساتها التسلسل التاريخي، التمييز بينهما):

(١) حتى عام ١٨٨٥م،^{٢٦٨} حيث يبدو «مالارميه» مهموماً — بشكل خاص — بالصراع ضد التشويه الذي تفرضه الضرورات النحوية (التي تفرض بضعة أنماط من الجمل متشابهة دائماً) على النظام الحقيقي الذي تظهر خلاله الإدراكات أو الأفكار، وفي تحليله لهذا الجهد في «لا فوج»، عام ١٨٨٦م، يقول «ويزيوا» إنه:

أراد أولاً أن يعيش الجملة كلها، أي الفكرة كلها، بتفاصيلها ومستوياتها المتنوعة، بحالات وظلال الأحاسيس، ثم يكتب على الورق — بصدق — رؤيته بكاملها لهذه الفكرة، لقد أعاد لنا الجملة المعاشة كاملة: محترماً نظام الأحاسيس، والأحداث، والمستويات التي تشغلها الأجزاء، في روحه.^{٢٦٩}

والخلاصة أن «مالارميه» يعمل بطريقة انطباعية، مجتهداً في إعادة رؤيته للأشياء في حقيقتها المباشرة، قبل أي تدخل من الذهن نحو إعادة بنائها طبقاً للمعرفة الثقافية التي نملكها.^{٢٧٠} وإذا ما عدنا إلى المثال الذي ذكرته من «مشهد مقطوع»، فسندري أن «مالارميه» يستدعي أولاً «امتقاعات الموسلين» و«أعمدة البناء»، أي ما يشد انتباه العين في المقام الأول، ثم الـ «ابتسام»، والأذرع، قبل أن يقول إلى من تنتسب السلفات على نحو ما كان اللغة الدارجة ألا تقصر عن فعله منذ البداية، هذا الانتظار للاسم الذي يظل مرجأً، بينما توصف أو يتم الإيحاء بسماته هو، فضلاً عن ذلك، مؤثر أثير لدى «مالارميه» (قارن: «البطل، المستدعي لهؤلاء السلفات، والحارس عليهن، مهرج».)

^{٢٦٧} Le style de Mallarmé, La poésie de S. Mallarmé. Gallimard 2^e éd., 1926, pp. 313–332.

^{٢٦٨} ولأن «مالارميه» لم يكتب بالفعل قصائد نثر، بين عامي ١٨٧٥م و١٨٨٥م، فإن هذا البعد الأول لتركيب جملة الفريد لم يتضح نثراً إلا في قصيدتين: «شيطان التماثل» ١٨٧٤م و«مشهد مقطوع» ١٨٧٥م.

^{٢٦٩} La Vogue, 1886, n°. 12, p. 420.

^{٢٧٠} سبق أن تحدثت — كما نذكر — عن «انطباعية» رامبو، الذي كان يستخدم، بصورة واضحة، تقنية شديدة الاختلاف، لكن نقطة انطلاقه مماثلة لها (قارن بما سبق في الفصل الثاني بالقسم الأول).

وعلامات الترقيم (التي سُنَّتْ لي فرصة التأكيد على أهميتها فيما بعد) فعالة بشكل خاص، في توزيع العناصر، وذلك بمراعاة مسيرة الأفكار أو الأحاسيس، يرى «مالارميه» — في محل عواد — «سَعْفًا أصفر وأجنحة مطمورة في الظل، لعصافير قديمة».^{٢٧١} ويوضح «تبيوديه» — بدقة شديدة — أن هذا الترقيم (أو — بالأحرى — هذا الغياب لعلامات الترقيم بعد «أجنحة».)

لا يتبع نظام الأشياء بل نظام الأحاسيس. ف «السعف الأصفر والأجنحة المطمورة في الظل» تختلط — ككل — بالنسبة للعينين، فيما الترقيم يقطع بالتفسير المعاكس، وتفسير «عصافير قديمة» هو لحظة جديدة في الفكر، ملاحظة تفسر، وتتضمن — كي نفصلها عن الخيال — فاصلة.^{٢٧٢}

لكن هذه المحاولة «الانطباعية» — رغم أهميتها — لا تمثل سوى مرحلة أولى؛ فمالارميه لن يلبث أن يخلق لنفسه تركيبة أكثر جرأة أيضًا في طموحاته وإنجازاته. (٢) اعتبارًا من ١٨٨٥م، سيبدأ «مالارميه» — طبقًا لنظريته الجمالية، وعاداته الذهنية، ومفهومه «الميتافيزيقي» للغة — في فرض بنية أكثر **جوهريّة** و**تركيبية** على جملته، ولنتذكر البوح الذي ذكرته من قبل: «إن جملتي هي ما يجب أن تكونه وتكونه للأبد». وإلى حد معين، فإن هذه الصرامة، وهذه الرغبة في تجميد الجملة في معمار صارم، في تثبيتها للأبد، تتعارض مع «الانطباعية»، التي تسعى — على العكس — إلى تقديم الأشياء في مظهر وقتي لحظي. ورأي «ويزيوا» — الذي سبق ذكره — لا يشير إلا إلى مظهر واحد من الجملة المالارمية، هي — بعد عام ١٨٨٥م — «الجملة المعاشة»، أقل — بكثير — من كونها الجملة اللازمية، معمار بديل عن الحركة، وتوزيع أوركسترا لي بديل عن الميلودي، ويبدو لي أن «بواسي» سيرتكب نفس الخطأ إزاء «رمية نرد».^{٢٧٣}

^{٢٧١} Le Démon de L'analogie (Œuvres, p. 275).

^{٢٧٢} La poésie de Stéphane Mallarmé, Gallimard, éd. 1926, p. 336

^{٢٧٣} إنه يريد في «رمية نرد» فكرًا يتم «تقديمه في نشأته نفسه»، حيث — كما يقول — «يُولَد ويتطور تحت أنظارنا بكل مجموع الصور المتجاورة والتابعة، التي يتضمنها أو يوقظها في الذهن كلما تجسد». (Essai sur la poésie et la poétique de S. Mallarmé, Lausanne, Mermod, 1949, p. 151). إنه إنكار — حسبما أعتقد — للمظهر **النهائي** للقصيد المالارمية، حيث يتم إدراك المستويات المختلفة من الأصل بقيمتها ومكانها الخاص، كما في سيمفونية.

ويمكننا أن نلاحظ — فضلاً عن ذلك — منذ عام ١٨٧٥م، هذا النزوع إلى إعادة تركيب الجملة، لعقد علاقات بين عناصرها، تتطلبها لا قواعد النحو بل الضرورة الداخلية للفكرة، وحيث قد نندهش من أنه «لا توجد رابطة، في كل مدينة كبيرة، بين الحالمين الذين يقيمون فيها»^{٢٧٤}، يكتب «مالارميه»: «ينبغي أن نندهش من عدم وجود رابطة بين الحالمين، المقيمين في كل مدينة كبيرة»: يبدو له مستحيلاً — من وجهة النظر المنطقية — فصل «رابطة» عن «بين الحالمين»، ما دامت فكرة الجمع هي الجوهرية، ومن هنا يكمن رد الاعتراض المتوقع «المقيمين فيها». وعلى العكس، فبفصل الصفة «فسيح»، بجزء كامل من الجملة — عن الاسم المعطوف عليها — يمنحها قيمتها الكاملة في الاتساع، عندما يكتب «مشهد، مضيء، فسيح أكثر من المنصات»^{٢٧٥}. وقد أكد «فاليري» — في مقدمته لـ «موضوعات إنجليزية» للمارميه — على «هذا النوع من الطباق الأدبي الذي يقيم — بين الكلمات والأفكار — تماسات أو انحرافات محسوبة ببراعة»^{٢٧٦}. وسيبذل «مالارميه» جهده أكثر فأكثر، بالطبع، في قصائده التالية، لاستبدال التركيبات الشائعة بهذه الأشكال من الجمل المدروسة، حيث تنهزم الصدفة «كلمة كلمة».

واعتباراً من عام ١٨٨٥م، سيصبح هذا الاتجاه **التركيبى** — في النثر المالمارمي — هو الأكثر وضوحاً بشكل خاص. وليس من العبث أن نذكر بأن هذا النزوع إلى التركيب — الذي يشكل كل جماليات «مالارميه» (من الحرف إلى الكلمة، ومن الكلمة إلى الجملة أو بيت الشعر، ومن بيت الشعر إلى القصيدة، ومن القصيدة إلى الكتاب، كل شيء متماسك، وقد قلت ذلك، ليشكل «فلجاً روحياً»^{٢٧٧} — هو أيضاً، بالنسبة له، ضرورة حقيقية في منظومته الذهنية، ألم يسبق أن أجاب على أحد الباحثين حين سأله عن «فكرة» ما:

لا تتمثل لي الفكرة أبداً منفصلة، ليس لديّ هذا النوع، وأظن هنا في حيرة، فافكاري تشكل قطعاً مصوغاً بشكل موسيقي، ضمن كل، وأحس بها — في تفقد كل شيء — في عزلها — حتى حقيقتها، وتصدر رنيناً كاذباً...^{٢٧٨}

^{٢٧٤} مشهد مقطوع (Œuvres, p. 276).

^{٢٧٥} المرجع السابق، ص ٢٧٧.

^{٢٧٦} Thèmes anglais pour toutes les grammaires, Gallimard, 1937, Préface, p. 15.

^{٢٧٧} قارن بما سبق، ص ٣٥٠.

^{٢٧٨} عام ١٨٩٨م (Œuvres, p. 883).

فلا الجملة ولا بيت الشعر المالمري سيصبحان — إذن — تسلسلاً خطياً بسيطاً، بل — بالأحرى — «توزيعاً أوركستريالاً» للأفكار والإيحاءات التي تشكل كُلاً حقيقياً شديد التركيب غالباً، ويمكن أن يبدو أكثر صعوبة أن يُمنَح إلى جملة النثر — التحليلية والمطرودة بطبيعتها — هذا التركيز التركيبي. ويبدو أن «مالارميه» قد عكف على تأمل هذه المشكلة، التي طُرِحَت على كل كتاب قصيدة النثر: كيف يمنح النثر الفرنسي وقاراً أدبياً، وكيف يمكن تخطي إهمال المحادثة رغم فتنتها (التي يمكن أن نربطها بهذين «النوعين»، المراسلات والمذكرات)، لمنح الجملة إيقاعاً، وبنية، وعمقاً؟ وما هي إجابة «مالارميه»:

إن لغة ما، الفرنسية، تستمد سلاستها من أن تبدو مهمة، ويشهد الماضي على هذه الصفة، التي تتأسس أولاً مثل موهبة رهيبة للغاية، في سلاسة، لكن أدبنا يتجاوز «النوع»، المراسلات أو المذكرات. والصياغات المنقطعة، ضربات أجنحة عالية تتراءى أيضاً: فمن يمارسها، يدرك نوعاً من التناسب الفريد للبنية، الصافية، ذات الصواعق البدائية للمنطق. لعثمة، تبدو الجملة، المكبوتة هنا في استخدامهما الجمل الاعتراضية المتعددة، وهي تتكون وتعلو في توازن ما رفيع، ذي اتزان مسبق للانعكاسات. ٢٧٩، * ٢٨٠

وهذا الجهد — في «تكوين» الجملة، ومنحها «توازناً ما رفيعاً»، بالاستخدام البارع للجمل الاعتراضية التي تقيم تماثلات وتدرجات للمستويات — يطبقه «مالارميه» على قصائده النثرية الأخيرة، وينشره — فضلاً عن ذلك — على كل ما يراه يستحق اسم «مكتوب». وقد لاحظ «تیبودی» أن جملة «مالارميه» «هي — في الغالب — سلسلة من الاستطرادات والإدماجات». ٢٨١ وقد درس «شيرير» — عن كُتب هذه «المحصورات» ٢٨٢* التي تصبح جملة النثر بفضلها «مبنية منطقياً على عدة

٢٧٩* المقصود: عكس نظام الجملة، بتأخير الكلمة أو تقديمها.

٢٨٠ «السر الخفي في الآداب» (Œuvres, p. 386). وهذا النص، المكتوب عام ١٨٩٦م، هو — في آن — تبرير لأنساق الكتابة المالمرية، ومطالبة بـ «امتيازات خالصة» لم يكن معترفاً بها حتى ذلك الحين إلا للموسيقى وحدها: «أعلم أن المطلوب حصر السر الخفي في الموسيقى، عندما يطالب المكتوب به» (Œuvres, pp. 382 et 385).

٢٨١ La poésie de Stéphane Mallarmé. Gallimard, 1926, p. 325

٢٨٢* المقصود: الجُمْل الاعتراضية، والجمل ما بين القوسين.

مستويات من العمق».^{٢٨٣} والواقع أن «مالارمي» يستخدم المحصور في المحصور، بحيث إن الجملة تصبح مبنية على عدة مستويات: وإذا ما حاولنا إعادة إنتاج هذه المستويات المختلفة طباعياً، مثلما فعل «شيرير»، فسيصبح «عمق» الجملة محسوساً من الوهلة الأولى. ولتكن جملة: «كان من الضروري، حتى لا تحدث بفعل وجودي حيرة، أن أتمتع بالبراعة»، من «الكنسي».^{٢٨٤} فبترتيبها على هذا النحو:

كان من الضروري أن أتمتع بالبراعة
حتى لا تحدث حيرة
بفعل وجودي

سندرك — على الفور — أن الجملة مبنية «معمارياً» بطريقة تركيبية وتماتلية، في أن. وقد نشر «مالارمي» هذا النسق على جمل أكثر تعقيداً بكثير، أحيل إليها في كتاب «شيرير».^{٢٨٥} وجهد كهذا — يُبذل من أجل منح الجملة التحليلية الفرنسية شيئاً من الكثافة الخاصة بالجملة اللاتينية^{٢٨٦} — بعكس نزوع «مالارمي» إلى الكليات، ويلبي الرغبة في جعل الجملة، لا جملة الشعر فحسب، «كلمة كلية»، ووحدة مركبة: وستسود هذه الرغبة — وقد دفعت إلى أبعد من ذلك — بنية «رمية نرد»، هذه القصيدة / الجملة. ويصاحب هذا البناء التركيبي — كما يقول «مالارمي» — «اتزان مسبق للانعكاسات»: اتزان مسبق، أي واع وقصدي، هدفه خلق تماثل — (من هنا، يكمن عكس المضاف «بوجودي»، في جملة «الكنسي» المذكورة من قبل) — وأيضاً استدعاء إيحائي، وعندما يتحدث «مالارمي» عن «المسافات الحية بين نباتاته النائمة على جدول محصور وشارد أبداً»،^{٢٨٧} فإن هيئة الجملة نفسها توحى بهيئة الجدول، وعندما يقول

^{٢٨٣} Schérer, *L'expression Littéraire dans l'œuvre de Mallarme*, p. 186.

^{٢٨٤} *Œuvres*, p. 287.

^{٢٨٥} مرجع سابق، الجزء الثالث، القسم الثالث: عمق الجملة، ص ١٨١-١٨٨.

^{٢٨٦} حسب «بوازا»، يستخدم مالارمي «تركيبة لا نجد مفتاحها — إلى حد ما — إلا أن في التركيبة اللاتينية»: (Le Symbolisme: De Baudelaire à Claudel, Renaissance du Livre, 1919, p. 87).

.cf. Schérer. *op. cit.*: *L'influence latine*, pp. 33-36.

^{٢٨٧} عروس النيل البيضاء (Œuvres, p. 284).

عن متجولة توقفت على حافة هذا الجدول: «أُتعرّف الدافع على توقفها، هي نفسها المتجولة»^{٢٨٨} ليعكس بهذه الطريقة النظام الطبيعي للجملة، «هل تعرف المتجولة نفسها الدافع على توقفها؟» فإنه ينتج أثر انعكاس فريد، يصفه «تبيوديه» على هذا النحو: «ألن نقول (وكأن) هذا النظام العكسي للأعضاء الثلاثة مثل الرأس، والجذع، والساقين، سيتراءى معكوساً تحت الماء، ويعلق رؤية المجدف نفسه؟»^{٢٨٩} ولنذكر أخيراً — كي نكمل هذه الملاحظات حول «إعادة بناء» الجملة — الأهمية التي تلعبها علامات الترقيم فيها: فهي — بالفعل — التي تجمع وتوزع العناصر المختلفة للجملة، هي التي تسمح للنثر بأن يمتلك — مثل الشعر — القطع والإرجاء، وسنلاحظ — على سبيل المثال — في الجملة التالية، كيف ستسمح الفاصلة، بفضل استخدام الفصل وعكس الجملة، بتحقيق توازن مقطع بكامله حول اسم منعزل يمثل محور المقطع كله، هو «فونتانبلو»:

إذا ما كان ثمة شقاق أثناء تمجيد الساعة، فقد حفرت صرخة هذا الاسم المعروف لإظهار استمرارية القمم المتلاشية متأخراً، فونتانبلو، الذي كنت أفكر فيه، صقيع الحجرة الأليمة، والقبضة المشدودة على رقبة من يقاطع: فلتصمت!^{٢٩٠}

وسيمكن «مالارميه» — بفضل علامات ترقيم متنوعة (الفاصلة، والنقطتين، ولا سيما علامة التعجب، التي سيستخدمها — عمداً، أكثر فأكثر — كي يؤكد كلمة ما)^{٢٩١} — من تحقيق وقفات في نثره، وصمت يشبه ما يخلقه في الشعر، في حالة الإرجاء، بين نهاية بيت وبداية البيت التالي. ولا تحتوي قصائد «مالارميه» الأخيرة — ونعلم ذلك — على علامات ترقيم، وقد شرح الشاعر سبب ذلك بنفسه:

^{٢٨٨} المرجع السابق، ص ٢٨٥.

^{٢٨٩} Thibaudet, la poésie de S. Mallarmé, Gallimard, 1926, p. 328.

^{٢٩٠} المجد (Euvres, p. 288).

^{٢٩١} هذه الجملة من «مشهد مقطوع»: «الحادث الأكثر جدة! أثار انتباهي» (Euvres, p. 276) لم تكن تتضمن أبداً علامة تعجب في نص عام ١٨٧٥م. حول استخدام علامة التعجب، قارن، شيرير، مرجع سابق، ص ٥٣-٥٥.

إن استخدام أو تنحية العلامات المناسبة يدل على النثر أو الشعر، ولا سيما كل فننا: فهي تتحقق بدون هذه الحيلة الطباعية من خلال امتياز تقديم الوقفة اللفظية التي تنظم الدفقة، الوقفة الصوتية التي تزن الاندفاع، وعلى العكس، فثمة ضرورة أحبها كثيرًا، حسب تذوقي، تكمن في شكل مرسوم على صفحة بيضاء، تتخلله فواصل ونقاط مع توافقاتها الفرعية، يحاكي — بصورة مجردة — اللحن، ولم يكن النص المقترح — بصورة متميزة — مرقمًا، حتى لو كان نصًّا رفيعًا.^{٢٩٢}

هذه الكلمات الأخيرة — حتى لو حسبنا حساب المبالغة الطريفة (إن يتعلق الأمر بـ «حوار تخيلي» حول موضوع علامات الترقيم) — تجعلنا نرى، جيدًا، الأهمية التي يوليها «مالارمي» إلى معمارية الجملة، إلى هذا التركيب الذهني الذي يرسم في الفراغ، بشكل مثالي، صورة فكرة لم تتجسد بعد في كلمات، وكان بمقدور «مالارمي» وحده تخيل فكرة مختزلة في علامات ترقيمها، ويمكن موازنة هذا مع التأمل حول موضوع قصيدة النظم:

الهيكل الذهني للقصيدة يتخفى ويتماسك في الفراغ الذي يفصل المقاطع وخلال بياض الصفحة: صمت دال لا يقل جمالًا في تكوينه عن الشعر.^{٢٩٣}

فالفواصل من ناحية، وبياض الصفحة من ناحية أخرى: إنها مظاهر «الصمت الدال»، الذي يولج في القصيدة — فيما بين الكلمات المثقلة بالمادية — الشكل المضمر لعالم مثالي، ما يسميه «مالارمي» بـ «الشواهد الزفافية للفكرة».^{٢٩٤} وسنرى — عبر كتاباته الأخيرة — الحصة الممنوحة إلى «الأبيض» وهي تتزايد، باستمرار، كلما تزايد لديه هاجس عالم مثالي، مطلق، على الشعر أن يستحضره بصمته أكثر مما عبر تعبيراته.^{٢٩٥}

^{٢٩٢} عزلة (Euvres, p. 407).

^{٢٩٣} رد على «ش. موريس» حول موضوع «إ. بو» (Euvres, p. 872).

^{٢٩٤} Le Mystère dans les Lettres (Euvres, p. 387).

^{٢٩٥} قارن، في «سحر»: «استحضار الموضوع المخفي، في ظل جلي، بكلمات موحية، ليست مباشرة أبدًا، متقلصة إلى صمت مساوٍ، يقتضي محاولة تقترب من الخلق» (Euvres, p. 400).

قصائد النثر الأخيرة (١٨٨٥-١٨٨٧م)

اضطرت — كي أرسم بشكل واضح الملامح الكبرى لتركيب الجملة المالارمية — أن أسبق قليلاً، وأتخذ أمثلة من نثریات كُتِبَتْ بين عامي ١٨٨٥م و١٨٨٧م. والواقع أن «مالارميه» — إذا ما كان قد كتب بعضاً من أهم قصائده فيما بين ١٨٧٥م و١٨٨٥م (وبشكل خاص قصيدته الشهيرة «نثرية إلى زهور الياسنت»، حيث تنطوي كلمة «نثر» على معنى ترتيلة طقسية مقفاة) — فإنه لم ينشر خلالها أية قصيدة نثر، إنها المرحلة التي يتحول فيها عن النثر كأداة تعبير شعري، في اللحظة التي لم يكن المعجبون — الذين يبدؤون في التلهف على الذهاب كل ثلاثاء إلى شارع روما — بأقل انبهاراً بقصائده النثرية من قصائده المنظومة، مثلاً تشهد على ذلك قصيدة «بالعكس» لهويسمان عام ١٨٨٣م.^{٢٩٦} لكنه يطبق — أكثر فأكثر على كل ما يكتبه نثراً (في مؤلفه اللغوي عن «الكلمات الإنجليزية» عام ١٨٧٧م، على سبيل المثال) قواعد نحوه الشخصي.

وفي عام ١٨٨٥م، سيعود «مالارميه» — مع «عروس النيل البيضاء» — إلى قصيدة النثر، في فترة سيعتبر القصائد التي يكتبها نظماً أو نثراً كتمازين بسيطة يستهدف بها «تدريب اليد»،^{٢٩٧} دون تخلٍّ عن الأمل في إنجاز مقطع على الأقل من «المؤلف الكبير». فلماذا هذه العودة إلى قصيدة النثر؟ بكل بساطة، لأن «مالارميه» — بلا شك — قد وجد نفسه، وقتئذٍ، في حالة من الإنهاك الذهني والعصبي تجعل نظم الشعر يكلفه الكثير. «الرباعية تطوحني، أنا المريض والمعذب بالواجبات، خمسة عشر يوماً خارج الممر الوعر الذي تسلقته ذهنياً»، هكذا كتب إلى «دوجاردان» في ١٠ سبتمبر ١٨٨٥م.^{٢٩٨} وأيضاً، عندما يطلب منه «شيء غير منشور»، فإنه يبعث بسهولة أكبر (إلى «فيرلين» و«بيكا») بقصيدة نثر، لا بسوناتا. ولنصف أنه في هذه الأعوام التي سبقت بقليل «اكتشاف» الشعر الحر، كانت قصيدة النثر واسعة الانتشار: كانت كل المجلات الشابة تنشرها، وستذكر «لافوج» — في فهرس عددها الأول، في أبريل ١٨٨٦م — قصائد «شكوى الخريف» و«ارتعاشة الشتاء» و«ظاهرة مستقبلية».

^{٢٩٦} قارن — فيما يلي — بالجزء الثاني، الفصل الثاني.

^{٢٩٧} قارن بخطاب السيرة الذاتية الموجه إلى «فيرلين» في نوفمبر ١٨٨٥م (Euvres, p. 663).

^{٢٩٨} Propos sur la Poésie, 1953, p. 141.

واعتبارًا من عام ١٨٨٥م حتى ١٨٨٧م، ينشر «مالارميه»:

عروس النيل البيضاء: المنشورة في ٢٢ أغسطس ١٨٨٥م، في «لار ايه لامود» (الفن والموضة).

المجد: المنشورة في ١٨٨٦م، في «نوتيس» (لمحة) التي كتبها «فيرلين» من أجل «رجال اليوم» للناسر «فانييه»،

الكنسي: المنشورة في ٤ ديسمبر ١٨٨٦م، في «جازيت ليرتاريا أرتيستكا ايه سينتفيكا» (المجلة الأدبية والفنية والعلمية) في «توران»، التي كان يديرها «فيتوريو بيكا».^{٢٩٩}

تصريح جوال: المنشورة في ١٢ أغسطس ١٨٨٧م، في «لار ايه لامود».

ويمكننا أن نلحق بهذه القصائد الأربع قصيدة «صراع»، التي نُشِرت في «لاروفي بلانش» عام ١٨٩٥م، وشكلت وقتئذٍ جزءًا من «تنويعات حول موضوع»، قبل أن تُجمَع في «حكايات وقصائد» من «هذيانات» عام ١٨٩٧م، والنسخة الجديدة من قصيدة «اليتيم» المنشورة في ديوان «صفحات» عام ١٨٩١م، تحت عنوان «ذكريات»: وتمكننا هذه القصيدة، وقد عُدلت تمامًا، من تقدير الطريق الذي قطعه «مالارميه» منذ ١٨٦٤م، وتلك هي قصائد النثر الأخيرة التي كتبها.

ونحن نرى — من «عروس النيل البيضاء» إلى «تصريح جوال»، أو بالأحرى حتى «صراع» — تطور الاتجاهات الخاصة بنثر «مالارميه» إلى نهاياتها القصوى، بقدر تزايد متطلبات الشاعر إزاء اللغة.

وربما تكون قصيدة «عروس النيل البيضاء» — التي كُتبت في «فالفان» عام ١٨٨٥م^{٣٠٠} — هي أجمل قصائد «مالارميه» النثرية: إنها — كما يكتب «تبيودييه»

^{٢٩٩} ويخبرنا خطاب من «مالارميه» إلى «ج. كان» — وقد أطلعني عليه البروفيسور «موندور» — أية وسوس منعت الشاعر من نشر «الكنسي» في مجلة فرنسية: «أما فيما يتعلق بما ينشره «بيكا»، فليس هناك سوى مقطوعة نثر غير منشورة، ولسوء الحظ فلا أستطيع طبعها هنا، كجامعي: «الكنسي»؛ وتدركون على الفور لماذا» (خطاب إلى «ج. كان»، أبريل ١٨٨٦م، مجموعة «ه. موندور»).

^{٣٠٠} كان «مالارميه» قد استأجر — في «فالفين»، عام ١٨٧٤م — بيتًا صغيرًا قريبًا من «السين»، وكان يقضي جانبًا من أيامه في الصيف في التجديف بنهر السين، (في زورق من خشب الأكاجو» (قارن ب. *Euvres*, p. 665). وفي ١٩ يونيو ١٨٨٥م، يتحدث — في خطاب له — عن قصيدته النثرية المخططة، التي «لم تكن تجيء»، فالأحدثة كانت تبدو له «حكاية بإفراط» (*Mondor, Vie*, p. 480).

— «قصيدة أيامه الصيفية، والجدول المضيء الذي يحمل الزورق مثل اللحم الذي يلمسه».^{٣٠١} وهي — أيضًا — أكثر مالارميه من أية قصيدة أخرى، قصيدة الغياب — غياب متحول إلى حضور مثالي، يعمر نعيمه حلم الشاعر، بأفضل من أي واقع آخر. وبدلاً من الإبحار لتحية السيدة التي رآها لتوه — (التي سمع اقتراب خطواتها، وهو متخفٌ في زورقه) — فإنه سيرحل بلا ضجيج، حاملاً معه عروس النيل البيضاء إلى حلم غير متحقق:^{٣٠٢}

النصيحة، يا حلمي، ما العمل؟

فتلخيص الغياب العذري المبعثر بنظرة في هذه العزلة و— مثلما نقطف — في ذكرى مكان ما — إحدى عرائس النيل البيضاء السحرية المسيجة، اللائي ينبثق عندئذ فجأة، وهن يطوقن ببياضهن المجوف شيئاً ما، مجبولاً من أحلام بكر، من سعادة لن تتحقق، ومن أنفاسي المحبوسة في الخوف من وصول، من رحيل مع: ضمناً، بينما أكف عن التجديف شيئاً فشيئاً بدون صدمة تحطيم الوهم ولا هدهدة الفقاعة المرئية المطوية في هروبي ترمي على الأقدام الطارئة لشخص ما التشابه الشفاف لقطف زهرتي المثالية.^{٣٠٣}

هذه الجملة، التي تمثل إعجازاً حقيقياً في الشعر، في السلاسة، والتوفيق الاستعاري، لا بسبب الرمز الفاتن لعروس النيل البيضاء فحسب، بل أيضاً بسبب التوافق الموفق بين الكلمات المجردة والملموسة، الذي بفضلها تبدو لنا الصورة لا مادية، مثل حلم، دون فقدان مذاق الواقع الملموس: «بياض مجوف»، «فقاعة الزبد المطوية في هروبي»، «التشابه الشفاف»، ربما يرجع جانب من رهافتها إلى أن «مالارميه» قد استرخى هنا، وأطلق العنان لتركيب أكثر «عادية»، حيث الكلمة ظرفية: فالجملة تناسب، مثل زورق سريع، على الماء الهادئ، وتسجل «عروس النيل البيضاء» اللحظة الرائعة التي لم يضح فيها «مالارميه» — وقد سيطر تماماً على وسائله الأصيلة في التعبير — بالسحر الأكثر

^{٣٠١} تيبوديه، المرجع السابق، ص ١٣٧.

^{٣٠٢} نتذكر أبيات «ظهور»، عن «عطر الحزن» الذي يترك قطاف حلم في قلب من قطفه.

^{٣٠٣} Œuvres, p. 286.

مباشرة للصور وترخيم الصوت، من أجل رغبته في التجريد والإيجاز، ورغم هذا، فثمة — في هذه القصيدة — مقاطع أكثر تجريدًا، أكثر «قصصية»، وأكثر ثراءً في الفكر مما في الشعر: مثل هذه الجملة، المخصصة لترجمة نفس الفكرة السابقة تقريبًا:

إذا ما كان المفهوم الغامض يكتفي بنفسه: ولن ينتهك البهجة التي تتسم
بعمومية تسمح وتقضي باستبعاد كل الوجوه، إلى حد أن ظهور أحدها (جليًا،
بلا انحناء، على العتبة الخفية لهيمنتني) سيزيل اضطرابي، الذي لا يملك ما
يفعل معه.^{٣٠٤}

ولنقرأ الآن «المجد» و«الكنسي»، و«تصريح جوال» بالذات: سنرى أن جملة «مالارمييه» تصبح دائمًا أكثر تركيبية، أكثر قصصية، وأكثر تجريدًا و— بالتالي — أكثر غموضًا، إن «مالارمييه» يرفض أي تنازل، سواء بالنسبة للمنطق المألوف للغة، أو للموسيقى اللفظية، إنه يريد أن يستبقي — في جملته ذات الكثافة الفريدة — عالمًا بأكمله من الأفكار والإشارات والعلاقات، إلى حد قراءتها — من أجل التأكد من عدم فقدانها أي شيء — بالتوقف طويلاً عند كل كلمة. ويمكننا أن نرى — عند مقارنة الحالات الثلاث المتتالية لـ «سيمفونية أدبية» — كيف وصل «مالارمييه»، من كثرة ما يصفي ويكنف ويركب، إلى أن يختزل في سطرين مقطعًا (هو مقطع التضرع إلى ربة العجز) كان يتكون من أربعة عشر سطرًا عام ١٨٦٤م.^{٣٠٥} لكن ما من شيء يمكن أن يوضح — بشكل أفضل — الطريق الذي قطعه منذ قصائد الشباب، أكثر من المقارنة بين قصيدة عام ١٨٦٧م، «اليتيم»، والنسخة الجديدة المستعادة، التي أعيد التفكير فيها، وأضيفت عليها «المالارمييه»، عام ١٨٨٨م، تحت عنوان «ذكريات». وقد قامت السيدة «سوفران» بالمقارنة التفصيلية.^{٣٠٦} وسأكتفي بالمقابلة بين مقطعين:

^{٣٠٤} عروس النيل البيضاء (Euvres, p. 285).

^{٣٠٥} سنجد النص الأول من «سيمفونية أدبية» (المكتوب عام ١٨٦٤م) في «المؤلفات»، ص ٢٦١، والثاني (عن التجارب التي يرجع تاريخها إلى حوالي عام ١٨٨٠م)، والثالث، وهو النص المنشور في «هذيانات»، في «ملاحظات» المؤلفات، في صفحتي ١٥٣٩ و ١٥٤٠، على التوالي.

^{٣٠٦} انظر Goëland، عدد مارس-أبريل ١٩٤٤م.

ذكريات [†]	اليتم [*]
كان يفرغ إلى نفسه في هيئة قطعة خبز عليها جبن طري، والآن ثلوج القمم، والزنبق أو بياض آخر مكون من أجنحة في الداخل: كنت سأرجوه أن يتقبلني في وجبته الرفيعة التي سرعان ما تقاسمها مع شخص أكبر مشهور منبثق أمام قماش قريب، خلال استعراضات للقوة وتفاهات مقرونة بالنهار. عار، بالتذبذب في رشاقتة المدهشة، في رأيي، بلباس البحر، وهو، الذي بدأ على أية حال: «والداك؟ - ليس لدي».	(الطفل) كان يأكل، في شكل قطعة خبز عليها جبن أبيض، الزنبق المفتون، والجليد، وريشة البجع، والنجوم، وكل بياض الشعراء: كنت سأرجوه كثيرًا ليتقبلني في وجبته ما لم أكن خجولًا إلى هذا الحد، لكنه اقتسمها مع آخر أتى فجأة، متقافزًا - مهرج صغير من الكوخ المجاور، الذي تُجرى فيه استعراضات للقوة، هذا التمرين الطائش، الذي لا يتوقف عند تفاهة وضح النهار. كان عاريًا تمامًا في لباس للبحر مغسول ويتذبذب بصخب مدهش: كان هو الذي وجه لي الكلام: «أين والداك؟ ليس لدي، أجبته».

*.Œuvres, p. 1552

†.Œuvres, p. 278

كل النزعات الخاصة بالتركيب المالمري قد تأكدت هنا، مؤديةً إلى إلغاءات وتغييرات دالة. إنها نزعة التجريد التي تدفع «مالارميه» إلى التخلي عن «بياض الشعراء»، الذي كان يتناقض بطرافة مع قطعة الخبز بالجبن الأبيض؛ ليحدثنا عن «بياض مكون من أجنحة في الداخل»، انتقال يذهب من «الواقع» (ريشة البجع، عام ١٨٦٧م) إلى «المثال».^{٣٠٧} و«الكوخ» - الملموس بشكل مفرط - يصبح «قماشًا» بفعل الكناية. وأخيرًا، بدلًا من أن يرينا الطفل الذي يتذبذب في «لباس بحر مغسول» (أي ناصل اللون)، يحدثنا «مالارميه» - بمجاز مرسل جريء، وإن يكن ليس استثنائيًا

^{٣٠٧} قارن بما سبق، تحت عنوان «مالارميه واللغة»: «الانتقال السماوي (...) يمضي من الواقعة إلى

المثال».

لديه^{٢٠٨} — عن «رشاقته بلباس البحر»، ليصبح لباس البحر مجازاً بدلاً من عنصر وصفي.

تجريد أيضاً وتكثيف، ما دامت غالبية الأفعال قد اختفت: إن «مالارميه» يلغي بلا قيد ولا شرط فعل «يكون» («عارٍ»، بدلاً من «كان عارياً تماماً»، و«هو، الذي»، بدلاً من «كان هو الذي»)، ويضع اسم المفعول محل أفعال أخرى («المقتسمة» بدلاً من «تقاسم»، و«منبثق» بدلاً من «الذي أتى فجأة متقافزاً»)، والفعل في المصدر (بأن «يتذبذب»، كمصدر للسرد، بدلاً من «كان يتذبذب»)، أو بفعل تركيبات غريبة: الكوخ «الذي كانت تُجرى فيه استعراضات للقوة» يتحول إلى «قماش قريب» تُقام فيه «استعراضات للقوة». وفي جملة «كنت سأرجوه كثيراً ليتقبلني في وجبته، ما لم أكن خجولاً إلى هذا الحد»، يلغي «مالارميه» الجملة الشرطية ما دامت تساوي «لو لم أكن قد شعرت أنني آدمي»، ويكتب: «كنت سأرجوه أن يتقبلني في وجبته الرفيعة»، وفضلاً عن ذلك، وما دام الماضي المشروط «كنت سأرجوه» يكفي للإشارة إلى أن الواقعة لم تتحقق، فإنه يلغي أيضاً أداة الربط «لكن» التي كانت تلي الافتراض.

وهو نفس الإيجاز فيما يتعلق بتعدد البداية: الجليد والزنبق (سنلاحظ استخدام المفرد!) سيفكيان لاستحضار البياض، دون أن تكون هناك حاجة إلى بجمع ولا نجوم: و«الجنن الأبيض» نفسه سيصبح «جنبناً طرياً»، وهو ما يعرف الجميع أنه أبيض: فالإيحاء يحل محل الوصف. ولنسجل — هنا عرضاً — هذه السخرية الباسمة لمالارميه، التي قال عنها «تيبوديه»: «السخرية، التي كانت تشكل إحدى المصادر العادية لعبقريته، تتخفى عادة وتمتزج في الإيحاء»، ويضيف: «إن منبع السخرية والإيحاء اللذين يجب إدراكهما بمعنييهما الاشتقاقيين الخالصين، وعلى مستوياتها المتعددة يظل، رغم هذا، واحداً».^{٢٠٩} ونعلم إلى أي حد كانت محادثة الشاعر تذر بالتقابلات المضحكة في الصور الطريفة بقدر ما هي مفاجئة.^{٣١٠} وينعكس نفس النسق الذهني في نثره،

^{٢٠٨} قارن في «تصريح جوال»: «بالذراع البريء تسترخي على؛ «العادة الباردة لصوته»، في الفصل الثاني بالقسم الأول.

^{٢٠٩} La poésie de Stéphane Mallarmé, Gallimard, 1926, p. 83

^{٣١٠} إذا ما رأى شخصاً يجذب، ويغطي رأسه بشكل غريب، بقبعة طويلة: «انظروا، يقول «مالارميه»، هذا المجذب الخيالي: إنه يضع هذه القبعة الجميلة محل مدفأة البخار التي يحلم بها». وأمام خرطوم الري: «كل ما يتبقى لنا من ثعبان سفر التكوين» (قارن بـ Mondor, Vie de Mallarmé, p. 534).

حيث يدفعه «شيطان التماثل» إلى إيجاد الصور الأكثر إدهاشاً عن القبعة («الشهاب المعتم»^{٣١١} أو «هالة من الحصر»)^{٣١٢} واكتشاف رموز شبه طريفة شبه عميقة، في قطعة خبز عليها جبن أبيض مثلاً في لباس البحر المخطط لحفاري الآبار.^{٣١٣} ونشعر أن «مالارميه» — إذا ما كان يميل، بشكل طبيعي — إلى «أن ينقل» الأشياء الأكثر ثنوية إلى مستوى المثال، فإنه لا يفعل ذلك دون ابتسام من جانب القارئ، الذي يتساءل ما إذا كان يتعرض لخدعة ما، ومن جانبه نفسه، حيث تظل لغته الاستعارية غير قابلة لتحقيق التواصل مع الغالبية، ويحدث أيضاً أن يوفق بسخرية بين اللغتين، لغة المألوف ولغة الشاعر المصفاة، على سبيل المثال في «تصريح جوال»، حيث نفس الفكرة، التي يتم التعبير عنها في البداية في لغة مجردة، سرعان ما يليها معادله المألوف: إن جمهرة المشاهدين توافق على «مقايضة نقودها البرونزية بافتراضات صائبة وراقية، باختصار، يقين كل منهم بعدم انخداعه»^{٣١٤} أو في «صراع»، حيث الحوار المتخيل بين الشاعر والحفارين يليه — فضلاً عن ذلك — هذا التصريح السوداوي: «محزن أن يظل إنتاجي، بالنسبة لهؤلاء، في جوهره، مثل السحب في الغسق، أو مثل نجوم، عبثية»^{٣١٥}. والواقع أنه في الفترة التي جمع وعدل من قصائده الثنوية لإعداد ديوانه «صفحات»، الذي سيُنشر عام ١٨٩١م^{٣١٦} — (وذلك ما سيكون أكثر صحة في فترة «صراع») — أحس «مالارميه» ببعض الضيق عندما شعر أنه معزول، لا عن الحفارين فحسب، بل أيضاً عن الجمهور العريض، وبالنسبة لشخص مثل «فيتوريو بيكا»، الذي

^{٣١١} رد على «استقصاء»، «عن القبعة الطويلة» (Euvres, p. 881). وقد طرزت «كورتلين» تنويعات ممتعة عن «الشهاب المعتم» في كتابها *Histoire de Montmartre* تحت عنوان Les Météores.

^{٣١٢} تصريح جوال (Euvres, p. 281).

^{٣١٣} قارن في «صراع»: «إنهم يرفعون، وقت الراحة، في خندق، الخطوط الزرقاء والبيضاء العرضية لألبسة البحر، مثل طبقة مائية، شيئاً فشيئاً (ملابس آه! كم إن الإنسان هو النبع الذي يبحث عنه)» (Euvres, p. 355).

^{٣١٤} Euvres, p. 281.

^{٣١٥} Euvres, p. 358.

^{٣١٦} يبدو أن «ذكريات» قد تمت مراجعتها عام ١٨٨٨م، لإرسالها إلى «ديمان»، ناشر «صفحات»؛ ولنذكر أن هذه القصيدة — قبل نشرها في «صفحات» — قد نُشرت في عدد يونيو ١٨٩٠م من مجلة *Jeune Belgique*.

يضع قصائده النثرية — بحرارة في «كرافاش»^{٢١٧} — في مستوى أعلى من قصائد «بودلير»، معتبراً أنها تتخطى قصائد الأخير «في الكمال التشكيلي والموسيقي، وفي القوة الإيحائية الخاصة» — (وسرى فيها أيضاً «اقتراًناً للإيجاز المفرط في الكثافة بالرمزية البالغة الصعوبة») — شأنه شأن «بول بورد»^{٢١٨}، وشأن النقاد سيئني النية أو المداحين الحمقى! — يعامل «مالارمي» باعتباره «انحطاطياً»^{٢١٩*} يشبه «ليكوفرون»، ويسأل: «لماذا لا يكتب وكأنه يريد أن تفهمه طاهيته»^{٢٢٠} وينبغي الاعتراف بأن قصائده النثرية الأخيرة (أفكر — أساساً — في «ذكريات» و«تصريح جوال») قد كُتبت لتضليل حتى القراء المتعاطفين، فما من تنازل واحد إزاء اللغة المألوفة: يجب التوقف أمام كل كلمة، وإكمال ما يُقال، والتعلق — في أبرع محاولاته — بفكر الشاعر. إنهما — في آن — قوة وضعف كتابة بهذا القدر من الإيجاز: أبداً لا تجرفنا دفقة غنائية أو خطابية، أو تهددنا نغمة هارمونية: فمالارمي الذي يرفض كل استسهال يمتنع — حتى — عن الموسيقى اللفظية. إن المتعة الذهنية المنتشرة عبر نشره إلى القارئ الذي لا يخشى بذل الجهد، لا تصاحبها أية متعة للأذن، ويمكننا أن نأسف على أن «مالارمي» الذي يرصع شعره بالكلمات المضيئة أو المتوافقة مثل «ماس» و«طيران» و«نجمة» ... يستمتع، فيما يبدو، بحشو نشره بكلمات في بشاعة climatérique/حرج،^{٢٢١} authentiquons/فلنوثق،^{٢٢٢} أو هذه الـ subséquemment/من ثم، التي أذهل صوت حذائها البوت «تبيديه»^{٢٢٣} وقس على ذلك تقطيع الجملة، الذي يرجع إلى تراكم

^{٢١٧} عدد ٦ أكتوبر ١٨٨٨م، ترجمة لمقال ظهر في Fanfulla della Domenica de Rome، ٢٣ سبتمبر ١٨٨٨م، تحت عنوان Poemucci in prosa، وسيُعاد نشره — بشكل أكثر اكتمالاً — في Revue indépendante، في فبراير ومارس ١٨٩١م: ويتحدث فيه «بيكا» عن «برتران»، ولكن — بالأساس — عن «بودلير» و«مالارمي».

^{٢١٨} قارن ب Mondor, Vie de Mallarmé, p. 461.

^{٢١٩*} الانحطاطيون: مدرسة شعرية فيما قبل الرمزية، ظهرت أواخر القرن التاسع عشر، من روادها بودلير ومالارمي.

^{٢٢٠} قارن ب Mondor, Vie de Mallarmé, p. 502. وسيجيب «مالارمي» على هذا السؤال لبرت موريسو: «كيف؟ لكنني — بالنسبة لطاهيتي — لن أكتب بشكل آخر».

^{٢٢١} الكنسي (Euvres, p. 286).

^{٢٢٢} مشهد مقطوع، ص ٢٧٧.

^{٢٢٣} في «تصريح جوال»، ص ٢٨٠. قارن ب Thibaudet, la poésie de S. Mallarmé, pp. 235-236.

العبارات الاعتراضية وإلى البناء «في العمق»، الذي يوقفنا باستمرار، ويقطع الدفقة التي كانت ستجذبنا: فثمة لذة ذهنية بلا شك، لكن اللذة الشعرية أقل بالتأكيد عند قراءة جملة (نصف جملة، بالأحرى) من هذا القبيل:

ورغم هذا، مدفوعًا بالطابع الأخوي للاستثناء في البؤس اليومي مثل مرج، عندما تقيمه كلمة العيد الغامضة، فيتسع لأحذية عديدة تراوح فيه (ولهذا السبب تبزغ من أعماق الثياب ذبذبة فريدة من الفلس القاسي نحو الخروج بهدف وحيد هو العناء)، هو أيضًا! أي إنسان مجردًا من كل شيء عدا فكرة أنه كان يمكن أن يكون واحدًا من المصطفين، إن لم يكن للبيع، أو الرؤية، فماذا إذن، قد استسلم إلى الدعوة للموعد الناجع.^{٢٢٤}

وفي حين أنه في أشعاره المنظومة، حتى في أكثرها غموضًا، (خصلة الشعر، إلى السحابة المرهقة، صامت)، يحافظ «مالارميه» على التعويذة السحرية ويومض، حسب تعبيره، بـ «خط مضمّر من النار على الأحجار»،^{٢٢٥} فإنه يتوتر في النثر إلى هذه الدرجة إزاء اللغة المشتركة، إلى حد أن «قوله» الذي كان ينبغي أن يكون — حسب تصريحه — «حلمًا ونشيدًا قبل كل شيء»^{٢٢٦} يصل إلى عدم الإنشاد أبدًا في قصائده الأخيرة. لكن، أنستطيع لوم كاتب على إخلاصه لنفسه، والمضي في الطريق الذي اختاره إلى الحد الأقصى؟ كان «مالارميه» عاجزًا، ولم يشعر بالحق في التصرف بشكل مختلف.^{٢٢٧} وعلينا — على أية حال — أن نؤكد على أنه كان يكتب كل نثره، لا «قصائده» فحسب، بنفس الحبر الغامض. وفضلًا عن ذلك، كان الناشرون يساورهم الشك! ويحدد «دوجاردان» لمالارميه — وهو يطلب منه المساهمة في «روفي اندبندانت» — بأنه ينبغي

^{٢٢٤} تصريح جوال، ص ٢٨٠.

^{٢٢٥} Crise de vers, p. 366.

^{٢٢٦} المرجع السابق، ص ٣٦٨.

^{٢٢٧} قال لموكليز: «كم من المرات، قررت أن أشرع في كتابة الكتب التي أحملها في عقلي، مكتفياً بشكل فرنسي مألوف، من النوع الفصيح والبلغ إلى حد ما، مع إيقاعات وعبارات من النمط الشائع، وأقسمت لنفسي أن أتمرد، ثم — في لحظة البداية — كنت أشعر أنني لا أستطيع، وأنه لا يحق لي تقييم الشكل المكتوب بهذه الطريقة، وكنت أبدأ في دراسة ما يتطلبه (هذا الشكل)» (Mauclair, L'Art en silence, (Ollendorf, 1951, p. 675).

لهذه الوقائع «أن تكون مكتوبة بالأسلوب الذي تسمونه أسلوب المحادثة».^{٢٢٨} وقد رحبت مجلة «لاروفي بلانش» — الأكثر جرأة، و«إقدام»^{٢٢٩} — باجترافات «تنويعات حول موضوع»، وهي سلسلة وقائع نُشِرت خلال عام ١٨٩٥م. ومما هو دال أن قصيدة «صراع» التي شكلت جزءاً من هذه الـ «تنويعات»، كانت ستُلحَق فيما بعد بالقصائد النثرية في «هذيانات»، مما يثبت تماماً أنه ليس ثمة اختلاف جوهري من قصيدة إلى القصائد الأخرى، ونحن في الفترة التي قال فيها «مالارميه» إلى «جول هورت»:

ليس هناك في الحقيقة نثر. هناك حروف الهجاء، ثم أشعار مقتضبة إلى هذا الحد أو ذاك، مطبئة إلى هذا الحد أو ذاك. وفي كل المرات التي كان ثمة جهد في الأسلوب، كان ثمة نظم.^{٢٣٠}

والواقع أن «مالارميه» يميز لا بين نثر وشعر، بل — كما سبق ورأينا — بين الكلام والكتابة، فهو يريد أن يفصل الأدب نهائياً عن «أسلوب المحادثة»، «خوفاً بالتأكيد من الانتهاء إلى الثثرة».^{٢٣١} وسيطبق على كافة أشكال الكتابة — حتى مراسلاته! — نفس الضرورات الصارمة. وثمة ملحوظة أكثر أهمية، لا سيما أن «مالارميه» — في مقالاته في «لاروفي بلانش»، وتحت تأثير تأملاته حول «الكتاب»، والاضطراب الذي كان يوقعه بيت الشعر الحر في الشعر على وجه التحديد — سيتوجه نحو شكل جديد في الكتابة، ويتقدم — عبر تجديلات طباعية جريئة — نحو الصيغة الثورية لـ «رمية نرد». وسنحاول أن نرى — حالياً — كيف يتوصل الشاعر، فيه، إلى مفهوم هذا العمل الأخير، الذي يمثل خلاصة كل تأملاته الجمالية، وتركيباً لشكلين — النظم والنثر — حيث لا يكف الشعر عن التذبذب بينهما خلال العشرين عاماً الأخيرة من هذا القرن.

^{٢٢٨} خطاب من «دوجاردان» إلى «مالارميه»، ٧ سبتمبر ١٨٨٦م، ذكره «موندور» في كتابه، Vie de Mallarmé, p. 488. وقد نشر «دوجاردان» — عام ١٨٨٥م — في Revue Wagnérienne، «ريتشارد فاجنر، حلم يقظة شاعر فرنسي»، «نصف مقال، نصف قصيدة نثر»، حسب تعبير «مالارميه» (قارن بـ (Œuvres, p. 1585).

^{٢٢٩} قارن بـ (Œuvres, p. 1569).

^{٢٣٠} رد على «استقصاء» جول هارت (Œuvres, p. 687).

^{٢٣١} قارن (Le Mystère dans les Lettres (Œuvres, p. 386).

(٥) «رمية نرد»

خلاصة النظرية المالمارميه

وتركيبة الشعر والنثر

في الفترة التي كان «مالارميه» يؤلف قصائده النثرية الأخيرة، من عام ١٨٨٥م إلى عام ١٨٨٧م، كان ثمة ثورة تُجرى في الشعر: ويمكننا أن نؤرخ أولى محاولات الشعر الحر بعام ١٨٨٦م، وسرعان^{٣٣٢} ما سنرى الطليعة الشعرية — بعد بحث استغرق وقتاً طويلاً في اتجاه قصيدة نثر موقعة أكثر فأكثر، ومسجوعة، و— إذا جاز القول — «منظومة»، بتحريض من «كان» و«لافورج» و«موريا»، وهي تتجه — في النهاية — إلى التحول نحو شعر يمنحها حرية وتنوع النثر، بإبداع ما سيحتفظ باسم **الشعر الحر**، ولم يكن بمقدور «مالارميه» أن يظل مالمارمياً إزاء محاولة تُلحَق بتأملاته الخاصة، لا في الشعر فحسب، بل أيضاً في الصفحة وفي التطور الفراغي للقصيدة. وعن طيب خاطر زائد، يتم نسيان أنه وضع نفسه — إلى جانب «فيرلين» — في أصل الثورة الشكلية لعام ١٨٨٦م: ولنذكر بأن قصيدة «أصيل إله الريف» قد «دفعت الشعر البارناسي بأكمله إلى الصراخ»، ويضيف (إلى «ج. هورت» الذي كان يسأله عن «التطور الأدبي»):^{٣٣٣}

لقد حاولتُ فيها بالفعل أن أضع إلى جانب البحر السكندري، في كل هيئته، نوعاً من اللعب المألوف المعزوف عزفاً رديئاً حوله، مثلما يُقال بالنسبة لمصاحبة موسيقية يقوم بها الشاعر نفسه، ولا تسمح للشعر الرسمي بالخروج إلا في المناسبات الكبرى.

وبالفعل، فعندما نقرأ على سبيل المثال:

هذه الحوريات، أريد تخليدُهن.

صافية للغاية،

ورديتهن الشفيفة، حتى أنهن يرفرفن في الهواء

الساكن بنعاس كثيف.

هل كنتُ أحبُّ حُلماً؟

^{٣٣٢} قارن بما سيلي، القسم الثاني، الفصل الثاني.

^{٣٣٣} عام ١٨٩١م، قارن بـ Œuvres, p. 870.

نتحقق من أنه — باستخدام المترابط لـ «الفراغات» وللتفاوت^{٢٣٤} — يتم كسر البحر السكندري بالنسبة للعين، إن لم يكن للسمع (إضافةً إلى أن الفراغ يوحي بوقفات، وصمت)، إنه يخلق لنفسه — كما يقول «مالارمي» أيضًا — «نوعًا من السلسلة بين الأبيات ذات الدفقات القوية»^{٢٣٥} التي ستنتج تأثيرًا أكبر في عدم الخروج «إلا في المناسبات الكبرى».

وسنرى أن هذا «الكسر للإيقاعات الأدبية الكبرى»^{٢٣٦} بعيد — رغم هذا، في ذهن «مالارمي» — عن أن يكون، مثلما أراد الشعراء الشبان، ضربةً عنيفةً موجهةً إلى «المبدأ» العجوز للنظم، وتستهدف مهاجمة البحر السكندري الكلاسيكي بعنف. بل الأكثر: إنه يرى في استخدام الشعر الحر هذه المزية التي تجعل الشعر الكلاسيكي — المدرك باعتباره نوعًا من مطلق النظم، «حليةً نهائية»^{٢٣٧} — يظل، من الآن فصاعدًا، شكلًا استثنائيًا لن يخطر أبدًا بأن يتشوش. وعبر إطرء ذي حدين — في مقالاته وخطاباته، في الفترة من ١٨٨٧م إلى ١٨٩٥م — يمتدح «مالارمي» الشعراء الذاتيين لعثورهم على «إيقاعهم الذاتي»^{٢٣٨}، ولأن كلاً منهم قد فتح لنفسه طريقه «الفردية» في الغابة الشعرية: ٢٣٩ تاركًا الشكل القديم «الافردية»^{٢٤٠} تحت تصرف من يفكرون

^{٢٣٤} حول هذا النسق المزدوج، انظر Schérer, *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Droz, 1947. p. 205 et sq. وأيضًا دراساتي *L'Après-Midi d'un Faune* ضمن كتابي *Mallarmé et la musique*.

^{٢٣٥} إلى ج. هوريه، *Œuvres*, p. 868.

^{٢٣٦} *Crise de vers (Œuvres, p. 367)*.

^{٢٣٧} «حلية نهائية، لكن ليست للخروج، سيف وزهرة، إلى حد ما، ووفقًا لدافع مدرّوس ...» (*Crise de vers*، قسم مكتوب عام ١٨٩٢م، *Œuvres*, p. 362).

^{٢٣٨} كتب إلى «فيليه جريفان» عام ١٨٩٢م: «إن إيقاعكم الشخصي يتوطد بكل تأكيد، مكرراً عبارة «فيليه جريفان» نفسه (انظر ما سيلي بالفصل الثاني من القسم الثاني، رقم ٢٦٣).

^{٢٣٩} «إنكم تفتحون إحدى الطرق، طريقكم ...» (خطاب إلى «كان»، ٨ يونيو ١٨٨٧م، *Propos sur la poésie*, p. 155). قارن، في *الموسيقى والآداب*: «الشعر الحر (كما أقول كثيرًا) هو تغيير فردي» (*Œuvres*, p. 644). ومع ذلك، فإن فكرة «أن كل فرد إنما يأتي بعروض شعري جديد، مشاركًا في الإلهام»، تبدو مثيرة للضحك بالنسبة لمالارمي (قارن بـ *Œuvres*, p. 364).

^{٢٤٠} ينبغي — في هذا الصدد — قراءة الخطاب الموجه إلى «ج. كان»، *Propos sur la poésie*, p. 155.

في «مؤلف» مطلق ذي طاقة كونية، وسيكتب — في عام ١٨٩٤م أيضًا — «في الشعر
للفردى أو الخالص ستتوافق الغريزة التي تستخلص من العالم نشيدًا، كي تضيء
فيه الإيقاع الجوهري وتلفظ، سدى، النفاية»^{٣٤١}
كيف نفسر لأنفسنا — إذن — أن الشاعر قد يتوصل، عام ١٨٩٧م، إلى شكل
مبتدع، بهذه الجرأة، مثلما في شكل «رمية نرد»؟
ينبغي التأكيد — أولًا — على أنه رغم العقيدة التي ظل مؤمنًا بها تجاه الشعر
الكلاسيكي، فإن «مالارميه» يتركنا نلاحظ — في السنوات الأخيرة من حياته — زوال
محبه لما كان يسميه «القلب القديم المتعب»^{٣٤٢} وهو ما سيبيح به إلى «كازاليس»
عام ١٨٩٣م:

سنختلف، أنت وأنا، على إخلاصك لهددة مستمرة لأشعار أتغافل عنها إلى
حدٍّ ما بفعل الضجر...^{٣٤٣}

والواقع أنه سيكتب — اعتبارًا من هذه الفترة — القليل من القصائد المنظومة،
لا سيما قصائد المناسبات، وهذا الشعور بالضجر إزاء الشعر الرسمي، الذي يحس به
أحد المدافعين عنه، يستحق التسجيل.^{٣٤٤} وينبغي أن نضيف أن «مالارميه» كان يعتقد
أن كل قصائده المنظومة أو النثرية — خارج «المؤلف»، هدف حياته — ما هي إلا
«لتمرين اليد»،^{٣٤٥} انتظارًا لإحالته إلى المعاش (كانت ستمت في أكتوبر ١٨٩٣م) التي
كانت ستسمح له بأن يكرس نفسه تمامًا — في النهاية — إلى «تطريز بينيلوب»^{٣٤٦}

^{٣٤١} ملحوظة ملحقة بـ «الموسيقى والآداب» (١٨٩٤م) (Euvres, p. 655).

^{٣٤٢} في Crise de vers (نص عام ١٨٩٢م) (Euvres, p. 362).

^{٣٤٣} Propos sur la Poésie, p. 183.

^{٣٤٤} قارن في رد «مالارميه» على «ج. هوريه»، عام ١٨٩١م: «... نشعر بالضجر من الشعر الرسمي،
ويشاطرنا مؤيدوه حتى هذا الضجر» (Euvres, p. 867).

^{٣٤٥} قارن بالسيرة الذاتية المرسلة إلى «فيرلين» عام ١٨٨٥م (Euvres, p. 663).

^{٣٤٦} قارن بخطاب ١٠ نوفمبر المرسل إلى «ث. دوريه»: «العمل الضخم، الذي يمثل سجادة بينيلوب
الخاصة بي، يتقدم ببطء. بسبب عملي النهاري ومرضي الليلي. لم أعد أنام مطلقًا. المهم أن أصل إلى
إحالي إلى المعاش التي ستحدث خلال عامين: آنثذ، كل شيء للأدب!» (Propos sur la Poésie, p.).
147): وكان على «مالارميه» أن ينتظر حتى نهاية ١٨٩٣م ...

الخاص به. وها هو يكتب إلى «ش. مورييس» — عام ١٨٨٣م — أنه «طالما ينقصني وقت الفراغ هذا، فإنني أشغل نفسي بهيكل مؤلفي النثري».^{٢٤٧} فما الذي كانه هذا العمل التمهيدي الخفي؟ ومن المشروع تمامًا — على أية حال — أن نرى انعكاسًا لتأملات «مالارمييه» حول «المؤلف»، في عديد من المقالات التي يكتبها: إنه يتساءل عن الأدب، وعلاقاته بالفكرة، وبالمسرح، والموسيقى (بعد ما قاده أصدقائه الفاجنريون (نسبةً إلى فاجنر) في البداية، أصبح يذهب بانتظام إلى الحفلات الموسيقية، اعتبارًا من عام ١٨٨٥م)، ويلقي عام ١٨٩٤م محاضرةً عن «الموسيقى والآداب»، ويكتب عام ١٨٩٥م سلسلةً من المقالات حول «الكتاب» كـ «أداة روحية»، وحول الشكل الذي يجب منحه له.

وسنرى تأملات «مالارمييه» — لا سيما خلال عامي ١٨٩٤-١٨٩٥م هذين — وقد غذتها عناصر جديدة من جراء محاولات الأشعار التحررية التي لم يكن بخفي أبدًا «اهتمامه الحار» بها،^{٢٤٨} وهي تتوجه صوب فكرة تركيبة من **الشعر والنثر**، هذين النمطين الخاصين بتطور **الكلمة** عبر «مراحل الفكرة والزمن».^{٢٤٩} وتؤكد ملحوظة أساسية في «الموسيقى والآداب» على تنافر هذين الشكلين، بما أحدهما ضرب من العمارة الروحية، اللازمية، فيما الآخر — الذي يتطور في الزمن — هو، حقًا (الرواية مثال على ذلك)، فن الزمن:

الشعر المنطلق بدرجة أقل في سهام تتعاقب في شبه تزامن نحو الفكرة،
يختزل المدة إلى تقسيم روحي خاص بالموضوع: يختلف عن الجملة أو
التطور العارض، الذي يقوم به النثر، وهو يخفيه، بألف حيلة.^{٢٥٠}

^{٢٤٧} Propos sur la Poésie, p. 130.

^{٢٤٨} قارن بـ Crise de Vers (Œuvres, p. 361). كان «مالارمييه» — عام ١٨٩١م — يقول إلى «ج. هوريه»: «ما منحني وضع زعيم مدرسة، هو أولاً أنني اهتمت دائمًا بأفكار الشباب، وبعد ذلك، إخلاصي بلا شك في معرفة ما هو جديد في جعبة آخر القادمين» Œuvres, p. 869.

^{٢٤٩} قارن بملحوظات «مالارمييه» حول اللغة (Œuvres, p. 854). ويبدو لي أن «مالارمييه» يستعيد تأملات عام ١٨٦٩م — فيما يتعلق بالشعر والنثر — حول الكتابة والكلام، هذين النمطين في تطور الكلمة عبر «مراحل الفكرة والزمن في الوجود، أي حسب الحياة والروح».

^{٢٥٠} ملاحظة ملحقة بـ «الموسيقى والآداب» (Œuvres, p. 655).

فهل من الممكن — إذن — القيام بـ «مصالحة بين المتناقضات»، حسب صيغة الجدل الهيجلي، بين الشعر والنثر؟ و«مالارميه» الذي تحقق، عام ١٨٩٢م — من «أن كل محاولة معاصرة من القارئ تكمن في أن تنتهي بالقصيدة إلى الرواية والرواية إلى القصيدة»^{٣٥١} — قد تابع بالتأكيد، باهتمام مشبوب، محاولة التركيب المزدوجة التي قادها الرمزيون: فأحياناً ما يتخلل الشعر النثر، لينزع — بلا توقف — إلى تحويل النثر إلى شعر، إلى إخراجهم من الزمن بفعل لعبة الإيقاعات والسجع،^{٣٥٢} وأحياناً ما يتخلل النثر الشعر، ليفرض عليه تقطيعاته إلى أجزاء منطقية ومسيرته المتعاقبة. وفي الحالة الأولى، لدينا «قصيدة النثر» (يدرك «مالارميه»، مثل الرمزيين، هذا التعبير بمعنى «نثر إيقاعي»)،^{٣٥٣} وفي الحالة الثانية، الشعر الحر، الذي ليس سوى «نثر ذي تقطيع مدروس»،^{٣٥٤} كما يقول «مالارميه».

وقد صرح «مالارميه» عام ١٨٩٤م — فيما يتعلق بـ «قصيدة النثر» — في «الموسيقى والآداب»:

أسلوب، ونظم، إذا ما كان ثمة وزن، ولهذا فكل نثر لكاتب معجب بنفسه، يخرج من هذا الانقياد إلى المألوف، والزخرفي، يمتلك قيمته كنظم متقطع يتلاعب بجرسه وأيضاً بالقوافي الخفية: وفقاً لعنقود أكثر تعقيداً. التآلق الجيد لما نال حديثاً لقب قصيدة النثر.^{٣٥٥}

وبالفعل، لا تنعدم أمثلة النثر الموزون، في هذا التاريخ الذي «تتألق» فيه — عن طيب خاطر، بالتحديد — قصيدة النثر في أعمال أوسع من النثر «الزخرفي»، والحكايات أو السرديات: «رحلة الإيرياني»، «مذبح الطواف»، و«حكايات رينييه» ... وفي عام

^{٣٥١} خطاب مرسل إلى «رودنباخ» في ٢٨ يونيو ١٩٨٢م حول كتابه Bruges la Morte. حيث تتناوب القصائد المنظومة والقصائد النثرية، قارن 177 p. *Propos sur la Poésie*.

^{٣٥٢} حول هذه الأنساق الشكلية المتنوعة، وحول جماليات «العودة الأبدية»، قارن — فيما بعد — بالفصل الخاص بـ «جمالية قصيدة النثر».

^{٣٥٣} قارن بما سيلى بعد ذلك، بالفصلين الثاني والثالث من القسم الثاني.

^{٣٥٤} قارن 655 p. *Œuvres*.

^{٣٥٥} 644 p. *Œuvres*. يتم التعبير عن نفس الفكرة — في شكل مماثل على نحو ظاهر — في الرد على «ج. هوريه» (867 p. *Œuvres*)، وفي Etalages عام ١٨٩٥م (375 p. *Œuvres*).

١٨٩٤م، سُنْتُشِرَ «أناشيد بيليتيس»، و«كتاب مونيل» و«دقائق من رمل تذكاري»، ذلك العمل الغريب الذي سيطري «مالارميه» على مؤلفه الشاب المبتدئ، «الفريد جاري».^{٣٥٦} ورغم هذا، فالأمر لا يتعلق باعتبار أن هذا الشكل الجديد ينبغي أن يلغي الشعر الكلاسيكي: «فالوزن السابق يبقى إلى جواره».

ونفس التحفظ إزاء الشعر الحر، وتعبيرات «الموسيقى والآداب»، تجعلنا نعتقد أن «مالارميه» يعتبر تجربة الشعر التحرري — في عام ١٨٩٤م هذا — منتهيةً فرضياً بالقوة:

اكتشاف سعيد، يبدو معه بحث الأمس شبه منتهٍ، ألا وهو **الشعر الحر**،
تغيير كثيراً ما أقول إنه فردي، لأن كل روح هي عقدة إيقاعية.^{٣٥٧}

وهذا البحث — وقد «انحل الانصهار نحو الكمال» — ألم تكن له فائدة أخرى سوى أن يتيح وقتاً للراحة للشعر الكلاسيكي، كـ «أداة منهكة»، وأن يدفع أيضاً، رغم كل شيء، بـ «مؤلفات حقيقية»، «بمعزل عن السجال حول الشكل»؟ يمكننا أن نعتقد ذلك. والواقع أن «مالارميه» — في هذه النقطة الميتة بالتحديد — سيعاود المحاولة لحسابه الشخصي، ويقودها إلى ما هو أبعد بكثير من سابقه، إنه يعيد التأمل لكن على مستوى آخر، في نظريات الرمزيين الذين كانوا يحلمون بأن يصهروا، في شكل واحد متغير أبدياً، أشكال التعبير المتنوعة، وأن يتوصلوا أيضاً إلى تركيبة من «الأنواع» المختلفة، الرواية والمسرح والشعر، إنه يحلم بأن يجعل من **الكتاب** «أداةً روحية»، ذلك «المؤلف» الأسمى، الذي يزاوج في آن بين وسائل فنون الفراغ (العمارة والرسم)، وفنون الزمن (الموسيقى والرواية).^{٣٥٨} ولأن «الكتاب» سيكون تركيبةً من كافة الأنساق الفنية، فيبني لا أن يوحد الأشكال القديمة فحسب، بل أن يتخطاها — أيضاً — ليخلق لنفسه شكله الخاص، العضوي والضروري، الذي ينبغي فيه — على كافة عناصره — أن تتآزر «في إيقاع كلي».^{٣٥٩}

^{٣٥٦} قارن بخطاب «مالارميه» إلى «جاري»، *Propos sur la Poésie*, p. 181. وسيتم تناول كل المؤلفات المذكورة أعلاه في القسم الثاني.

^{٣٥٧} *Œuvres*, p. 644.

^{٣٥٨} إلى حد معين، تذكر فنون الفراغ — حيث كل شيء متزامن — بالشعر المرجع *jeté* «باطراد أقل مما هو متزامن بالنسبة للفكرة»، في حين أن النثر يدخل، بداهة، ضمن فنون الزمن.

^{٣٥٩} قارن بـ *Œuvres*, p. 367.

سبق وقلت أن «الكتاب» — ضمن جماليات مالارميه — هو كلُّ متراتب بصرامة، حيث ترقى الكلمة إلى بيت من الشعر، وبيت الشعر إلى قصيدة، والقصيدة — أخيراً — إلى كتاب «مبني ومستهدف»، «ممثلاً الكون، قدر استطاعته».^{٣٦٠} لكن يبدو أن «مالارميه» — اعتباراً من عام ١٨٩٥م — يعلق أهمية متزايدة على الوحدة الفراغية في هذا الكل، ألا وهي الصفحة:

إنني أتجاهل الكتاب وثمة معجزة تقود بنيته، إذا ما كنت لا أستطيع بتبصر،
تخيل عنصر كهذا في موضع خاص، من حيث الصفحة والارتفاع، نحو
التوجه الخاص بي الآن أو بالمؤلف.^{٣٦١}

وسيكون مستعداً لأن يجد الترتيب المتشابه دائماً للأسطر مضجراً، «الذهاب والإياب المتعاقبان بلا توقف للبصر، ما إن ينتهي السطر حتى ينتقل إلى التالي، للبدء من جديد»، عندئذ يتساءل: «هل يمكن أن ينتهي الأمر إلى أن يكون كذلك». ويُدلي بهذا الاقتراح المدهش، الذي نستطيع أن نرى فيه الإعداد للفكرة الأولى لـ «رمية نرد»:

لماذا — دفقة من عظمة، من فكر أو قلق، جدير بالاعتبار، جملة متلاحقة،
بحروف كبيرة، سطر في صفحة ذات موقع متدرج، لن تجعل القارئ لاهث
الأنفاس، مدة الكتاب، مع استدعاء لمقدرته الحماسية: وحولها، وجبات،
ومجموعات تفسيرية أو مشتقة، بصورة ثانوية حسب أهميتها — مشتل من
الزخارف.^{٣٦٢}

فكيف لا يمكننا التعرف — هنا — على التأثير المزدوج للبناء السيمفوني (الذي يلمح «مالارميه» إليه من قبل في نفس المقال)، والشعر الحر؟ فمالارميه نفسه — من ناحية أخرى — يبرر فكرته بأن يلاحظ لدى بعض معاصريه، «مع مجيء الموهبة التي جعلتهم يرتبون كتاباتهم بطريقة غير شائعة، وبشكل زخرفي، فيما بين الجملة وبيت

^{٣٦٠} قارن بما سبق، تحت عنوان «اللغة الشعرية».

^{٣٦١} في مقاله Le Livre, Instrument spirituel المنشور عام ١٨٩٥م، في Revue Blanche (Œuvres, p. 380).

^{٣٦٢} المرجع السابق، Œuvres, p. 381.

الشعر، بضعة ملامح شبيهة بهذا»،^{٣٦٣} «بين الجملة وبين الشعر»: نجد — مرة أخرى — الـ «مصالحة» بين الشعر والنثر، «النثر ذي المقاطع المدروسة»، التي كانت مؤلفات الشعر التحرري تقترحه على تأملات «مالارميه».

وقد أشرت — في موضع آخر^{٣٦٤} — إلى الأهمية التي يوليها «مالارميه»، في الشعر الحر، إلى **العنصر البصري**، أو — إذا شئنا — الطباعي: فهو — من ناحية — يحب رؤية «مساحات البياض» تتضاعف فيه، هذه «الأدلة الزفافية للفكرة»،^{٣٦٥} مثلما قال بكياسة، كتشكيل مرثي لهذا «الصمت الخصب بين الكلمات» الذي — كما كتب إلى «فيليه جريفان» — «يغذي الروح في صفاء»،^{٣٦٦} ويجد — من ناحية أخرى — في تقسيم الجملة إلى أجزاء قصيرة جدًا، «التفريعات الطيفية للفكرة»،^{٣٦٧} كشيء ما شبيه بهذا التقطيع للنصوص الذي كان يدهشه — منذ فترة طويلة — في طباعة الملصقات. «كثيرًا ما جعلتني أحلم مثلما أمام كلام جديد»، مثلما يقول عن الملصق عام ١٨٩٤م،^{٣٦٨} وقد أكد «فاليري» على هذا التصريح: «كان قد درس بعناية فائقة (حتى بالنسبة للملصقات والجرائد) فعالية توزيع الأبيض والأسود، والكثافة المقارنة للحروف الطباعية»، على ما يقول بصد «رمية نرد».^{٣٦٩} فالملصق لا يقدم — فحسب — استخدامًا ذا سمات طباعية مختلفة بالنسبة لـ «العنصر الرئيسي» و«العناصر الثانوية»، لكنه — مثل «الصفحة»، من ناحية أخرى — وحدة فراغية، يتم فيها توزيع الحروف «بشكل زخرفي»، وسنرى أن «مالارميه» لن يكتفي — في «رمية نرد» — بالبحث عن تماثل ممتع للعين، بل سيبحث عن خلق نوع من «الإيقاع البصري»، بالتوافق مع إيقاع الجمل والأفكار، وأنه سيذهب حتى إلى حد الرغبة في جعل نصه رمزًا فكريًا حقيقيًا.

^{٣٦٣} المرجع السابق، ص ٢٨١-٢٨٢.

^{٣٦٤} قارن بمقالي عن **Le Coup de Dés de Mallarmé replacé dans la perspective historique** (Revue d'Histoire Littéraire, Avril-Juin 1951, pp. 183-184).

^{٣٦٥} Le Mystère dans les Lettres (Œuvres, p. 387).

^{٣٦٦} قارن بـ **Propos sur la Poésie**, p. 185.

^{٣٦٧} وهو يستخدم نفس التعبير فيما يتعلق بـ «رمية نرد» (Œuvres, p. 455).

^{٣٦٨} Œuvres, p. 655.

^{٣٦٩} قارن بـ **Variété II** (N.R.F., 1930, p. 199).

ولنعد إلى استخدام «مساحات البياض»، التي استخدمها «مالارميه»، كما نذكر، في «أصيل إله الريف». ومن العجيب — وإن يكن ذا مغزى — أن نراه يقوم بمحاولة عام ١٨٩٥م في نفس الاتجاه، لكن بالتطبيق على نشر «تنويعات حول موضوع ما»، الذي أعطاه إلى «روفي بلانش». وكان على قراء هذه المقالات أن يشعروا بأنهم مرتبكون إلى حدٍّ ما أمام فقرات من هذا النوع:

أفضل، إزاء العدوان، أن أرد بأن المعاصرين لا يعرفون القراءة إلا في الجريدة، التي تُعفى، بالتأكيد، من ميزة عدم مقاطعة جوقة الانشغالات.

قراءة —

هذه الممارسة —

تدعيم الأبيض، حسب الصفحة التي يفتتح براءتها، على طبيعتها، المنسية حتى من العنوان الذي قد يُنطق بصوت بالغ الارتفاع ... إلخ.^{٣٧٠}

و«مالارميه»، الذي يجهل «الاضطراب» الذي يسببه «التوزيع الطباعي» الجريء، قد برأه في **بيبليوجرافيا** ديوانه «هذيانات»، وهي نص ينبغي تأمله عن كثب شديد، إذا ما أردنا فهم أية ضرورات قادت الشاعر في النهاية إلى صيغة «رمية نرد». وها أنا أوردته كاملاً:

غرض الفواصل، أو الفراغات، أو الحشو — على امتداد المقال الطويل العادي لمجلة — يشير، بالضرورة، إلى العين التي تلاحظها في بعض المواضع، ومع ذلك، فلم لا نحشر بضع قشور من الاهتمام في هذه العناصر الإجبارية حيث تجلّى الموضوع، ثم نحل، ببساطة، الانتقالات أياً ما كانت محل براءة الورقة؟ إن مطبوعاً حيويّاً، يحدد — في الفهرس، الموضع الصحيح بين المقالات القصيرة للجريدة والكتلة الفارغة حيث تتماوج دوريات عدة، إنما يقود (هذه) الطريقة. إن شقوق النص — فلنطمئن — تراعي التنسق، بوعي، ولا تدرج فراغاً عارياً إلا في نقاط الإشراق: ربما يخرج منها شكل ما، حقيقي، يسمح لما ظل طويلاً قصيدة نشر ولمساعنا أن يصل — إذا ما ربطنا بين

^{٣٧٠} Le Mystère dans les Lettres (Œuvres, p. 387).

الكلمات بشكل أفضل، إلى حدٍّ ما — إلى قصيدة نقدية. إنه حشد الومضات المختلفة للروح حول فكرة معينة، على مسافات مقصودة، عبر جُمْل: وكأن هذه النماذج لتركيب الجملة، حتى وهي مُوسَّعة، يختصرها — حقاً — عدد محدود للغاية، وكل جملة — إذ تبرز في فقرة — تنجح في عزل نمط نادر بحرية أكبر من النقل بفعل تيار ذلاقة اللسان، وتظهر — عند الاستخدام — ألف ضرورة، شديدة التفرد، في معالجة الكتابة هذه، أدركها رويدياً رويدياً: لا شك أن ثمة وسيلة، هنا، لشاعر لا يمارس الشعر الحر بحكم العادة، لأن يكشف — فيما بعد بحكم الخبرة — تلك الإيقاعات المباشرة للفكرة وهي تضبط منظومة شعرية في هيئة مقطوعات جامعة وموجزة.^{٢٧١}

ولا شك أن هذا النص يدل — من ناحية — على خلاصة النزعات الكبرى للتركيبية المalarمية: إيجاز أقصى، سيصل إلى أن يحل محل «براءة الورقة» كافة الانتقالات «أياً ما كانت»، كل ما ليس جوهرياً بشكل مطلق، كرد فعل ضد «النقل» المؤلف «بفعل تيار ذلاقة اللسان»: كل هذا لا يسجل منعطفاً في الفكر المalarمي، لكن «انفصامات النص»، التي تعزل أجزاءً من الجملة، أو كلمة أحياناً، تفتتح، حقاً، «معالجة» جديدة لـ «الكتابة»: إنه لدال أن نرى «مالارمي» يتحدث إزاءهم أولاً عن قصيدة النثر، ثم عن الشعر الحر. «ما ظل طويلاً قصيدة نثر ومسعى لنا»: فأحد الأنساق الأساسية لقصيدة النثر يتمثل — بالفعل — في «وضع البياض» بين الفقرات أو المقاطع، ليجعل من النص متتاليةً من «نقاط الإشراق»، حيث توحى مساحات البياض فيما بينها للقارئ بأكثر مما يمكن أن تعبر عنه الجمل، لكن النسق الذي استخدمه «برتران» — فيما بين مقاطعه — قد أصبح أكثر مرونة، على سبيل المثال، في نثرات «موكيل» التي تنحو نحو الشعر الحر،^{٢٧٢} ولا يفعل «مالارمي» سوى نشر صيغة طباعية كانت قد ظهرت مسبقاً في «عروس النيل البيضاء»، حيث تنفصل — بشكل ظاهر — اللحظات الرئيسية الأربع للقصيدة (أربع جمل قصيرة)، («ما الذي حدث، أين كنت؟» — «كنت أستدعيها مطهرة بكاملها» — «توقفت الخطوة، لماذا؟» — «النصيحة، يا حلمي، ما العمل؟»). غير

^{٢٧١} ببليوجرافيا ديوان «هذيانات»، أعيد نشرها ضمن Euvres, pp. 1569-1570.

^{٢٧٢} قارن بما سيل في القسم الثاني، الفصل الثاني.

أنه ينبغي ملاحظة أنه ليس في متناول النظر — هنا، على الأقل في الحالة الحاضرة — إلا مقال المجلة، باعتباره «قصيدة»، بالمعنى الذي كتبه إلى صديقه «موكيل» عن أن قصيدة «حديث الأدب» بدت له «أكثر القصائد النقدية حدة»، وهي التي «كثيراً ما حلم أن يتوفر على بعض منها».^{٢٧٣}

وعلى أية حال، فإن الجملة الأخيرة من «ببليوجرافيا» تجعلنا نستشف — بوضوح — الاتجاه الذي يتوجه إليه بحث «مالارميه»: إنه يرى إمكانية خلق شكل شعري جديد، «فيما بعد، بحكم الخبرة»، وأن يكشف «هذه الإيقاعات المباشرة للفكر التي تنسق منظومة شعرية ما»، طبقاً لمبدأ في التقطيع يمكن تشبيهه بذلك الخاص بالشعر الحر، قابل للتشبيه، لكنه ليس متماثلاً: فعندما يتحدث «مالارميه» عن «حشد الومضات المختلفة للروح حول فكرة معينة، على مسافات مقصودة من الجمل»، نرى كيف يرتسم — في فكره — المعمار المدهش لـ «رمية نرد»: يعود تاريخ «ببليوجرافيا» إلى نوفمبر ١٨٩٦م، ونُشِرت الطبعة الأولى من «رمية نرد» في مايو ١٨٩٧م، في مجلة «كوزموبوليس».

ويؤكد «مالارميه» — مرة أخرى، في مقدمة «رمية نرد»، وهو الذي كان يعلم أن مؤلفه سيبدو، لعدد من الناس، «فعلًا جنونيًا»^{٢٧٤} — على التشابه الذي يمكن أن نجده بين مساعيه ومساعي الكتاب الشباب في عصره:

... تسهم المحاولة — مع غير المتوقع — بمسعين متفردين وأثريين على عصرنا، الشعر الحر وقصيدة النثر.^{٢٧٥}

ويبدو حريصاً — بشكل خاص — على إقناع القارئ بأن مؤلفه، رغم هيئته الفريدة، لا يقدم عمومًا أية «جدة» أخرى، مهما بدا، «سوى توسيع القراءة». وحتى

^{٢٧٣} لا يبدو — أيًا كان ما قيل أحياناً — أن «مالارميه» قد وضع في اعتباره، في حديثه عن «قصيدة نقدية»، مؤلفه «رمية نرد». وأنا أؤيد — تمامًا، في هذه المسألة — رأي «ر. ج. كون» في *L'œuvre de Mallarmé: Un Coup de Dés*, Librairie Les Lettres, 1952, pp. 483-484.

^{٢٧٤} «ألا تجدون أنه فعل جنوني؟» هكذا قال «مالارميه»، عند قراءته لقصيدته إلى «فاليري» (قارن

بـ Valéry, *Variété II*, Gallimard, 1930, p. 180).

^{٢٧٥} مقدمة «رمية نرد» (*Euvres*, p. 456).

هذه «الفراغات»، التي تحتل المكان الأكبر في نصه، فإنه يلفت النظر إلى أنها دائماً «ما يتطلبها نظم الشعر، كصمت محيط»، إلى حد أن المقطوعة الشعرية لا تحتل إطلاقاً أكثر من ثلث الصفحة؛ وكما يضيف: «فإنني لا أنتهك المعيار، فقط أنتره».^{٣٧٦} والحجة خادعة: فالواقع أن توزيع النص يثير الحيرة، فثمة شذرات من الجمل المتنافرة، ظاهرياً، تنتشر على الصفحة، راسمة عليها أشكالاً لباليه غريب، تفصل بينها فراغات هائلة. والقارئ «الساذج» — الذي ألف «مالارمي» من أجله مقدمته — يظل مذهولاً. «إننا نرى في بث الفراغات في النص — وخاصة عندما نتطلع إلى هذه الحيلة — وسيلة لرفع قيمة الثمن الباهظ للقصيدة»، كما يوضح «فاليري» إلى «مالارمي».^{٣٧٧} وفي عام ١٩١٢م، كان ما يزال هناك عديد من النقاد ممن كانوا معجبين بمالارمي، يقولون — عن «رمية نرد» — إنه عندما كتبها مالارمي «كانت روحه تضطرب».^{٣٧٨} ومع ذلك، فالصحيح أن هذه المحاولة تشهد — بطريقتها — على الانشعالات الأدبية لهذا العهد، وأنه ليس من المستحيل أن نشبهها بمحاولات أخرى «تزامنية» أو «سيمفونية»: سبق أن أشرت — بنفسني — إلى التوزيعات الطباعية العجيبة التي استخدمها «غيل» في قصيدة «إيماءة ساذجة» التي أطرى فيها «مالارمي» — وإن يكن مع التحفظ! — «اللعب المركب والسيمفوني بالفعل».^{٣٧٩} إن الطموح إلى صياغة تركيبية من كافة أشكال الفن، وكتابة قصيدة تكون — في آن — لوحة وسيمفونية، بأن تتلاقى في «الكتاب» كافة الأساليب التي أراد «فاجنر» أن يجعلها تتلاقى في «الدراما»،^{٣٨٠} قد راود الرمزيين: ونجد لديهم — مثلما نجد لدى «مالارمي» — الرغبة في العثور، من خلال الفن، على الوحدة الجوهرية للعالم، وجعل الكتاب مؤلفاً كونياً، صورة عن الكون.

^{٣٧٦} مقدمة «رمية نرد» (Œuvres, p. 455).

^{٣٧٧} الذي يرويهِ إلى «جيد» في خطاب بتاريخ مايو ١٨٩٧م، وقد ذكره البروفيسور «موندور» في مقدمته لدراسة «ج. ديفيز»: 15, p. 192-193, Corti, 1953, Vers une explication rationnelle du Coup de Dés. ^{٣٧٨} قارن ب. Thibaudet, La poésie de S. Mallarmé, Gallimard, 1926 (1^{er} édition, 1912), p. 417.

^{٣٧٩} قارن بمقالي حول «رمية نرد» Le Coup de Dés replacé dans la perspective historique (Revue d'Histoire Littéraire, Avril-Juin 1951, pp. 192-193)؛ وقد نُشر خطاب «مالارمي» إلى «غيل» في 149-150, pp. 149-150, Propos sur la Poésie.

^{٣٨٠} في العدد نفسه من Revue Wagnérienne، حيث نُشر «حلم يقظة» لمالارمي عن «فاجنر»، في ٨ أغسطس ١٨٨٥م، يجاري «دوجاردان» الشاعر (أو ينتحله) كي يمتدح فكرة الكتاب، ذلك «المسرح

ورغم هذا، فإذا ما نظرنا عن كثب أكثر إلى بنية «رمية نرد»، فإننا نتبين أن «مالارميه» قد ذهب إلى أبعد من أي شعار آخر في الجراءة التجديدية، وأنه — من ناحية أخرى، وذلك ما يهمننا هنا — قد حقق، بالفعل، «شكلاً جديداً»، لا هو بالنثر ولا بالشعر الحر، في حين أن المؤلفات «التركيبية» للرمزيين، من «أنطونيا» إلى «العابرة»،^{٣٨١} تظل إنتاجاً هجيناً، من النثر المحشو بالشعر.

فهل يمكن القول بأن «رمية نرد» قصيدة نثر؟ بالتأكيد، لا. فهي ستتقدم — بالأحرى، وللوهلة الأولى — كنثر على صفحة الشعر (الشعر الحر)، إذا ما قبلنا أن الشعر هو — كما قال «كلوديل» — «فكرة معزولة بفراغات»،^{٣٨٢} و«مالارميه» — الذي يفضل أن يحتفظ باسم الشعر لـ «السمات الصوتية المنتظمة»، أي الشعر الكلاسيكي — يتحدث، بنفسه، عن «تفريعات طيفية للفكرة».^{٣٨٣} ومقطع كهذا — إذا ما عزلناه — سيبدو مكتوباً وفق الأبيات الحرة:

ريشة الدوار الصافية النبيلة

على الجبين الخفي

تتلاً

ثم تعتم

قامة صغيرة معتمة منتصبه

في انحنائها كجنية بحر

ويتخلّى النص — بطبيعة الحال — عن علامات الترقيم، طالما أن «الفراغات» في نظم الشعر، حسب نظريات «مالارميه»، تقوم مقامها.^{٣٨٤}

المثالي». حول «فاجنرية» الرمزيين، قارن بما يلي، تحت عنوان «موسيقى وتأثير فاجنر»، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{٣٨١} حول هذه المؤلفات، قارن بما يلي، في القسم الثاني، الفصل الثالث.

^{٣٨٢} «فكرة» بالمعنى الشعري، أو «مرغّب» ذهني، قارن بـ Claudel, *Positions et Propositions*, Gallimard, 1928, t. I, p. 10.

^{٣٨٣} مقدمة «رمية نرد»، ص ٤٥٥.

^{٣٨٤} «إن استخدام أو نفي العلامات الاصطلاحية يشير إلى النثر أو الشعر، وكل فننا على نحو خاص: وهي ترد هنا بفعل مزية تقديم الراحة الصوتية التي تحدد مدى الدفقة، دون هذه الحيلة الطباعية، وعلى النقيض، فهي ضرورة في النثر» (Solitude. *Euvres*, p. 407).

لكن إيقاع هذه «البيات» — من ناحية أخرى — لا يتوجه إلا إلى العين والذهن، لا إلى الأذن إطلاقًا: فلن نجد هنا «ثوابت إيقاعية» ولا سجعًا،^{٣٨٥} (السجع المقلد في صفحة ٤٧٣: هل وُجد العدد ... هل بدأ وتوقف ... هل ترقم ... هل أشرق، يذكرنا — بالأخرى — بالتركيبات الدورية للفرن الخطابي، والتكرار الذي يجب أن يفاجئ ذهن لا أن يهدد الأذن)، و«مالارميه» — الذي كان الشعر الحر بالنسبة له، فضلًا عن ذلك، «نثرًا ذا تقطيع مدروس» — قد أدرك بنية قصيدته كلها اعتبارًا من العنوان/الجملة: «رمية نرد لن تلغي أبدًا الصدفة»، التي تلحق بها كافة أنواع الجمل الاعترافية ذات النسق الذهني أو الوصفي، فالعنصر الأولي للقصيدة هو — إذن — الجملة، «أو التطور الوقتي»،^{٣٨٦} مثلما يحدث لمؤلف سردي وذهني في آن.

وإذا ما وافقنا — مثلما هو محتمل — على أن «مالارميه» إنما يستعيد هنا الموضوع الذي لم يتمكن من معالجته في «إيجيتور»، فيبدو أنه قد تمكن حقًا — هذه المرة — من العثور على حل للمشكلة الفنية التي كانت توقفه: كيف يمكن أن ينتج سرديًا يظل قصيدة، أو — إذا فضلنا — كيف يتم توحيد العنصر التتابعي، الزمني للسرد، واللازمية الضرورية للقصيدة؟ «كل شيء يحدث بفعل الإيجاز، في فرضية ما، فيتم تجنب السرد».^{٣٨٧} ولا يتحقق ذلك باستخدام أشكال افتراضية فحسب، «حتى مع ذلك»، «سواء أكان»، «إذًا»^{٣٨٨} لكن — أيضًا — بفضل الإيجاز، والمظهر الهارب للرؤى التي تتلاشى ما إن تُقترَح، تلك التي لا تتأسس أبدًا «راسخة وفائقة» على الصفحة،^{٣٨٩}

^{٣٨٥} حول الأنساق الإيقاعية للشعر الحر (والمنتظم في «مقاطع» على الأغلب)، قارن بما يلي بالفصل الثالث من القسم الثاني، تحت عنوان «إيقاعات قصيدة النثر».

^{٣٨٦} قارن بجملة «الموسيقى والآداب» السابق ذكرها، ص ٣٥٦.

^{٣٨٧} مقدمة رمية نرد (Œuvres, p. 455).

^{٣٨٨} يبدو أن «مالارميه» كان يوضح للكلوديل أنه إنما «أراد أن يتخذ دعوة نحوية كنقطة انطلاق لكل من أجزاء قصيدته، الطباعية، والمتعلقة بالنشأة الكونية»، يمكن لها أن تكون «على سبيل المثال، هذه الكلمات: إذا ما كنت، أقرن إصبعين يتظاهران وهما يقرصان الرداء الشفاف بنفاد صبر الأقلام بإزاء الفكرة» (Positions et Propositions, Gallimard, 1928, t. I, p. 31).

^{٣٨٩} قارن في «الموسيقى والآداب» بـ «الملل إزاء الأشياء إذا ما تأسست راسخة ومهيمنة»، ص ٦٤٧. ونعلم إلى أي حد كان «مالارميه» يحقد على الروائيين الذين يفرضون علينا كائنات حقيقية بشكل زائد، مستعارة «من زي الحياة الموحد» (Étalages, Œuvres, p. 375).

لكنها تُخلي مكانها أيضًا إلى عنصر آخر، في حركة متماوجة تتخفى وتنتهي بمنح الانطباع بالثبات، «سيتلامس الخيال، وسيتشتت، سريعًا، حسب حركية المكتوب، حول وقفات جزئية لجملة رئيسية منذ العنوان مفتتحة ومستمرة».^{٣٩٠} ونرى إلى أي حد هو مالارمي هذا التوفيق بين «الوجود» و«اللاوجود»، بين «الزمن» و«الأبدية».

إن استخدام الصفحة المزدوجة كوحدة واحدة^{٣٩١} — بالإضافة إلى استخدام الحروف الطباعية المختلفة (ثمانية أنواع) — قد أتاحت لمالارميه أن يضع ما يسميه بـ «إخراج ذهني دقيق»، بتوزيع عناصره الدرامية أو الأيديولوجية المختلفة، «في مواضع متنوعة، قريبة أو بعيدة من السلك الموصل المستتر».^{٣٩٢} ويسمح اختلاف الحروف الطباعية بالتمييز بسهولة بين «العناصر» المختلفة، وبالتعرف — كل مرة — على من «يدخل المشهد»، مثلما تتيح لنا العناصر الرئيسية الصوتية لفاجنر التعرف على عودة شخص أو فكرة. هذا «الإخراج»، وهذه القصيدة في **التوسيع** بين مجموعات الكلمات أو الأفكار، تبين لنا رغبة «مالارميه» في إلحاق مؤلفه بفنون الفراغ، المسرح أو الباليه. لكن «مالارميه» يواصل:

الفائدة الأدبية — إذا ما كان لي الحق في قول ذلك — لهذه المسافة المطبوعة التي تفصل ذهنيًا فيما بين مجموعات الكلمات، أو فيما بين الكلمات، تبدو في الإسراع حينًا أو الإبطاء من الحركة، فتؤكد لها، بل تأمرها حتى طبقًا لرؤية متزامنة لـ «الصفحة»...^{٣٩٣}

وتحيلنا هذه الأهمية الممنوحة إلى الحركة إلى فن الزمن بامتياز، الموسيقي. ويشير «مالارميه» — بنفسه — إلى التأثير الذي مارسه «الموسيقى المسموعة في المجال الموسيقي» على مفاهيمه، ويشبه نصه بمقطوعة موسيقية: مقابلة لا ينبغي أن

^{٣٩٠} مقدمة «رمية نرد» (Euvres, p. 455).

^{٣٩١} في الطبعة الثانية وحدها (وكانت تطبع لحظة وفاته)، استطاع «مالارميه» تحقيق الرغبة التي استبدت بقلبه في أن يتخذ **الصفحة المزدوجة** كوحدة واحدة، لتصبح القراءة محكمة بالصفحتين في آن: وهذا النص النهائي هو الذي ستنشره طبعة البلياد.

^{٣٩٢} مقدمة «رمية نرد» (Euvres, p. 455).

^{٣٩٣} مقدمة «رمية نرد» (Euvres, p. 854).

تدهشنا، في عهد كان الرمزيون لا يتحدثون إلا عن «التوزيع الأوركستراي للقصيدة»،^{٣٩٤} ويزعمون المنافسة الظافرة مع الموسيقى، وقد أراد «مالارميه» أكثر من أي شخص آخر — وهو ما نعلمه — «أن يسترد ثروته» من الموسيقى، وأن «يحقق نقل السيمفونية إلى الكتاب».^{٣٩٥} وعلينا أن نقر — مع «ج. ديفيز» — بأن فكرة قراءة هذا النص، بصوت عالٍ، برفع أو خفض نبرة الصوت حسب موقع الكلمات، «أعلى وأسفل الصفحة»، مثل علامات على سلم موسيقي، لا يمكن إطلاقاً أخذها مأخذ الجد: وحيث إن القراءة تبدأ — بالنسبة لكل صفحة مزدوجة — من أعلى اليسار، وتنتهي أسفل الصفحة اليمين، فعلينا أن نقر بأن نبرة الصوت، «الشديدة الارتفاع للكلمات الأولى من الصفحة، ستخفض تدريجياً حتى نهايتها، دون أدنى تغيير ينحو إلى إعادة تصعيدها»!^{٣٩٦} لكنه سيكون من السخرية الاعتقاد بأن «مالارميه» قد وضع حدًا لمحاولته في «الموسقة» (إضفاء الموسيقى) بقراءة نصه كقطوعة موسيقية، بتنويعات من الارتفاع والحدّة. ونعلم (وحول هذه النقطة لا أملك إلا أن أحيل إلى أطروحتي الثانية) أن «مالارميه»، بعيداً عن الرغبة في جعل الأدب نوعاً من التوزيع الموسيقي الصوتي، كان يزعم أن يستعيد من الموسيقى أساليبها الأكثر عقلانية، وأن يستعير من السيمفونية بنياتها المركبة، وفكرة «كلّ من العلاقات».^{٣٩٧} وفيما يتعلق بـ «رمية نرد»، فإن الشاعر يتحدث بنفسه عن طباق، ويتمثل ابتكاره الرئيسي في أنه يجعلنا نشهد — في آن — تطور عدة عناصر («العنصر المهيمن، والثانوي، والعناصر المجاورة»)،^{٣٩٨} التي يشكل دخولها، وتراكبها،

^{٣٩٤} قارن Poizat, *Du Classicisme au Symbolisme*, éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1929, p. 199.

^{٣٩٥} قارن بـ Crise de vers (*Œuvres*, p. 367) وبـ «الموسيقى والأدب»، حيث يطالب «مالارميه» بـ «استرداد» الأدب لكافة الوسائل التي تستخدمها الموسيقى، «قليل من صخب الإصاات، القابلة للنقل، أيضاً إلى حلم» (ص ٦٤٩). وحول «مالارميه والموسيقى»، قارن بأطروحتي الثانية.

^{٣٩٦} G. Davies, *Vers une explication rationnelle du Coup de Dés*, Corti, 1953, p. 75. يقول «مالارميه» — في Crise de vers, *Œuvres*, p. 368 — «بالتأكيد ليس من خلال الإصاات الأساسية بواسطة آلات النفخ النحاسية والوترات وآلات النفخ الخشبية، بل من خلال الكلمة الذهنية في أوجها، ينبغي أن تُنتج بأكملها ووضوح، كمجموع لكل العلاقات القائمة في كل شيء، الموسيقى (Crise de vers, *Œuvres*, p. 386).

^{٣٩٨} مقدمة «رمية نرد»، ص ٤٥٥.

و«تعديلها» أو تفاوتها، تعدد أصوات أدبي حقيقي، وذلك ما يعني المكابرة فيما هو بديهي من الرغبة في إحالة هذه البنية البارعة إلى مجرد جملة نثرية بسيطة، محملة — إلى حدٍّ ما — بالجمال الاعتراضية، وتشبيهها، مثلما يفعل «ج. ديفيز»، بـ «مرحلة هذيانات التي لا تنتهي».^{٣٩٩} وحتى لو تخيلنا سلسلة من الأقواس وما بين الأقواس، فلن نتمكن من إقحام هذا النص في السلسلة الميلودية للنثر: فما الذي يمكن اعتقاده — على سبيل المثال — في جملة نثرية تنطوي على نفس الكلمة: **الصدفة**، تُستخدَم — في آن — كمفعول به لجملة رئيسية (**رمية نرد لن تلغي أبداً الصدفة**)، وكخبِر لهذه في الجملة الاعتراضية: «أَتكون هذه هي الصدفة؟ لكننا إذا ما أدركنا هاتين الجملتين — باعتبارهما «عنصرين» موسيقيين (عنصرًا أساسيًا، وعنصرًا مجاورًا) — فسنجد من الطبيعي أن يتمكن عنصران متراكبان (نتحدث أيضًا عن «جمل» موسيقية) من التلاقي، ومن الانتهاء إلى نفس العلامة المشتركة بينهما، ونسخ هذين العنصرين في حروف طباعية مختلفة يجعل هذه البنية المتعددة الأصوات أكثر وضوحًا بكثير من «ترجمتها» نثرًا، وهو ما ليس مقروءًا، ولا شك أنه يمكن العثور — في «رمية نرد»، مثلما يريد «س. روليه»^{٤٠٠} — على تكرارات لحنية، أو على «تناغم صوتي متقهقر»، كما أنه لا يقل عن ذلك صوابًا أن «مالارميه» قد أراد — في «رمية نرد»، مثلما يقول «س. روليه» — تحقيق «طباق بنيوي»، وإذا ما كان قد استخدم في عمله، لتحقيق طموحاته الموسيقية، أساليب **بصرية** بالأساس، فإن التناقض لا يعدو أن يكون ظاهريًا، فالأمر يتعلق فعلاً، بالنسبة له، بامتلاك وتنظيم الانسياب الوقتي، وبـ «توليد أبدية الشكل في حركية الوقت»،^{٤٠١} مثلما تفعل الموسيقى بفضل الإيقاع، في تصميم الموضوعات وفي العلاقات القائمة بينها، لكن لأن الصفحة هي مجال الفراغ الذي يملكه الأدب، فإن

^{٣٩٩} Vers une explication rationnelle du Coup de Dés, Corti, 1953, p. 197. ويتوصل «ج.

ديفيز» — بالتالي — إلى النتيجة الأقل إدهاشًا فيما يتعلق بـ «رمية نرد»، وهي أنه «ليس مختلفًا — بصورة جوهرية — عن بقية المؤلفات التي سبقتها» (ص ١٩٨).

^{٤٠٠} Eléments de Poétique mallarméenne, d'après le poème Un Coup de Dés, ed. du

Griffon, Neuchatel, 1947, p. 109.

^{٤٠١} العبارة لـ «ج. برليه» في Le Temps Musical, P.U.F., 1950, p. 364. وهذا التوفيق بين الزمني واللازمي الذي سأعيد تناوله بصدد «جمالية قصيدة النثر» يتخذ، فيما يتعلق بمالارميه، شكل التوفيق بين الشعر اللازمي والنثر الزمني؛ توفيق، أو تركيب، سبق أن تحدثت عنه.

هذه الأشكال وهذه البنيات ستتخذ — بطبيعة الحال — مظهرًا مكانيًا مدرّجًا، مباشرة، من العين. ويتحدث «فاليري» — في هذا الصدد — عن «قراءة ظاهرية» «يربطها» «مالارمي» بـ «القراءة الخطية»، ويضيف: «كان هذا إثراءً لمجال الأدب ببعد ثانٍ».^{٤٠٢} وإذا ما أضفنا — فضلًا عن ذلك — أن هذا التشخيص للموضوعات على الورق كان يجب أن يشكل — حسب رغبة «مالارمي» الواضحة — متتالية من الرموز الفكرية، كان ينبغي — على سبيل المثال — أن تتخذها كوكبة الصفحة الأخيرة، بالقدر الذي يسمح به لنص مطبوع، بشكل حتمي، أن يتخذ هيئة الكوكبة، والفراغ المسقوف الذي يوفره الشريط الأبيض أعلى الصفحة وأسفل الأخرى،^{٤٠٣} وبنوع من العودة إلى الكتابة التشخيصية للحضارات القديمة، فإننا يمكننا أن نتصور تعقيد بنية قصيدة كهذه، دراما وسيمفونية ولوحة، في آن. ولا شك أن «مالارمي» قد أنتج هنا، حقًا، كتابًا «معماريًا مدرّسًا»،^{٤٠٤} دون أن يترك أدنى مكان للصدفة، ونحن منقادون — أيضًا — إلى التفكير بأن معنى كتاب كهذا لا ينفصل عن بنيته، وأن الشكل والفكرة لا يشكلان سوى شيء واحد، وأن تعقيد المؤلف هو تعقيد داخلي وليس مجرد تعقيد شكلي، أي — بعبارة أخرى — لدينا هنا مقاربة أولى للمؤلف الحلم، لـ «التفسير الأورفي للأرض»،^{٤٠٥} الذي كان الهدف الحقيقي لحياته كشاعر، وطبقًا لـ «ر. ج. كون»، ف «البنية التحتية المعرفية» هي التي تفسر، وبالأحرى تشكل، «هيكل القصيدة»:^{٤٠٦} فلدينا — هنا، طبقًا لقوله — على قصيدة كونية مبنية على فكرة «المعادلة السيمفونية الخاصة بفصول العام»،^{٤٠٧} على إيقاع رباعي الأقطاب يتوافق مع بُعدي الصفحة، البعد الممتد من أعلى إلى أسفل الصفحة، والآخر الممتد من اليسار إلى اليمين (وبالامتداد من الصفحة الأولى حتى الأخيرة)، وتتطور القصيدة طبقًا لحركة تماوجية (تقدم وتماثل رباعي الأقطاب،

^{٤٠٢} Variété II, p. 199.

^{٤٠٣} خطاب إلى «جيد» ١٨٩٧م، مذكور في «ملاحظات» Œuvres, pp. 1575-1576.

^{٤٠٤} Autobiographie (Œuvres, p. 663).

^{٤٠٥} Autobiographie (Œuvres, p. 663). ولنذكر أن «مالارمي» يقول، عن هذا المؤلف: «إن نفس إيقاع الكتاب — اللاشخصي والمفعم بالحوية، حتى في ترقيم صفحاته — يتجاور مع معادلات هذا الحلم، أو النشيد الغنائي» (التشديد من عندنا، المؤلفة).

^{٤٠٦} L'œuvre de Mallarmé, Un Coup de Dés, Librairie Les Lettres, 1951, p. 41.

^{٤٠٧} قارن بـ «الموسيقى والآداب» (Œuvres, p. 646).

في آن)، يتسق لا مع الإيقاع الفصلي فحسب، بل أيضًا «مع كافة الإيقاعات الوقتية»، ومع الأعمار الأربعة لبعض نظريات نشأة الكون،^{٤٠٨} على سبيل المثال، ولن أخوض في تفاصيل تفسيرات «ر. ج. كون»، فهذا الناقد له — في جميع الأحوال — «فضل معارضة كل من يدعي تقليص العمل إلى دلالة خطية وحيدة»، مثلما يقول «ج. ميشو»،^{٤٠٩} وهو — من ناحية أخرى — قد أوضح جيدًا حقيقة أنه في قصيدة كهذه، كان كل شيء يتماسك ويزدهر انطلاقًا من العنوان/الجملة، وأنه ليس ثمة أي شيء شكلي، في اختيار أو توزيع الكلمات، بل إن كل شيء — على النقيض — ضروري وعضوي. وقد سبق أن قال «فاليري» إن محاولة «مالارميه» ما كان مقدراً لها أن تكون ما لم تكن قد تمثلت ببساطة في توزيع نص، موجود سلفاً، على الصفحة: «فهي تقع في لحظة المفهوم»، وهي نمط المفهوم،^{٤١٠} وذلك ما يمنحها أهميتها.

وفضلاً عن ذلك، فثمة ميل، يتزايد أكثر فأكثر، إلى قبول ضرورة تخطي التفسير التبسيطي بإفراط للعنوان الجملة: رمية نرد لن تلغي أبداً الصدفة، باعتباره تصريحاً بفشل (تفسير تقليدي من «تبيوديه»)، ولا سيما أنه ليس بالفشل الشخصي. ولا يمكن الشك — إطلاقاً — في أن الأستاذ هو رمز للإنسان، وللإنسانية كلها في كفاحها ضد المصير الأعمى، في محاولتها اليائسة للانتصار على الصدفة بواسطة العلم، أو الفن. «لتعلموا تمامًا أنه ليس هناك إطلاقاً موضوع آخر»، كما كتب «مالارميه»:^{٤١١} «تعارض حلم الإنسان مع مصائر وجوده التي يوزعها الشقاء». كل تلخيص للقصيدة سيخونها حتمًا، ما دام سيقصصها إلى دلالة سطحية، دون اعتبار للتعقيد المدهش للعلاقات القائمة بين الكلمات والأفكار، حسب توزيعها وموضعها على الصفحة، ولم يكن المعلقون متفقيين حتى في معرفة ما إذا كان «الظل الصبياني» — الذي يظهر في ظلمات الغرف،

^{٤٠٨} قارن بـ «ر. ج. كون»، مرجع سابق، ص ٥٤. وقد تأكد هذا المفهوم — بالطبع — عبر عدة نصوص لمالارميه، مثل النص الذي يتخيل فيه متحدًا عن المسرح، «رباعية متعددة في ذاتها تنتشر بشكل مواز لدورة أعوام متجددة» (Œuvres, p. 313).

^{٤٠٩} Mallarmé, Boivin, 1953, p. 173.

^{٤١٠} Variété II, p. 201.

^{٤١١} ذكر «مالارميه» هذه الملاحظة عن «هاملت» في Crayonné au théâtre (Œuvres, p. 300)؛ ونعلم أن كافة النقاد قد لاحظوا — في «رمية نرد» — تذكيرًا بهاملت المستدعى بـ «قبة منتصف الليل»، وريشته، ريشة وحيدة مضطربة»، هي في نفس الوقت ريشة الكاتب.

على سبيل المثال — يمثل **الفكرة النقية للبطل** (ج. ديفيز)، أم **للأبن**، الذي يعني تعاقب الأجيال (و. ج. كون). لكن الغرق النهائي للمحاولة الإنسانية، المدفونة في «الزبد الأصلي»، والممتصة في المادة، في «الحيادية المطابقة للهاوية»^{٤١٢} لا تدع مجالاً للشك — وهو ما يعوض بظهور **كوكبة النجوم**، في الصفحة الأخيرة، التي تنقش نجومها

على سطح ما خالٍ وراقٍ

الصدمة المتتالية

فلكياً

لحساب ختامي في حالة تكوين

وبعبارة أخرى، رمية النرد الكبرى، التي تلقيها الروح الإنسانية على امتداد تاريخ العالم.

ونرى إلى أي حد نفقر دلالة القصيدة بتقليصها إلى ألا تكون سوى مجرد نوع من الاعتراف الشخصي، والإقرار بإخفاق «مالارميه» وعجزه عن إنجاز المؤلف، فما نستخلصه، من كل ما باح به الشاعر، هو النقيض — على سبيل المثال — لما باح به إلى «كلوديل»، الذي يصرح لنا بأنه «في ذهن مالارميه، لم يكن هذا العمل سوى المحاولة الأولى لقصيدة كبرى، أرادها — على غرار فلاسفة اليونان القدامى — أن تنطوي على تفسير للعالم»^{٤١٣} أو إلى «ج. كان»، الذي تحدث إليه — فيما يبدو — عن تسع قصائد أخرى ستلي هذه القصيدة (مكتوبة مثلها، على ما يضيف «كان»، «بالشعر الحر» ...)^{٤١٤} يبدو من الثابت — إذن — أن «رمية نرد» كانت، في ذهن «مالارميه»، محاولة أولى لتحقيق المؤلف الكبير، الذي حلم به طول حياته.

هل يمكن لنا — مثلما يفعل «ج. ديفيز» — أن نستخلص الحجة من الشكل الذي تبناه الشاعر، فنعترض بـ «أنه يصعب الاعتقاد بأن مالارميه قد تخلّى عن الشعر التقليدي في عمل كان عليه أن يمثل النموذج المثالي للكتاب»^{٤١٥} والواقع أننا قد رأينا —

^{٤١٢} Œuvres, p. 473.

^{٤١٣} La philosophie du livre, dans **Positions et Propositions**, Gallimard, 1928, t. I, p. 123.

^{٤١٤} قارن بـ Kahn, **Symbolistes et décadents**, Vanier, 1902, p. 353. note.

^{٤١٥} Vers une explication rationnelle du Coup de Dés. Corti, 1953, p. 170.

في الصفحات السابقة — إلى أي حد، على النقيض، تتلاءم البنية المعقدة و«السيمفونية» لـ «رمية نرد» مع مؤلف يتم إدراكه كعالم، وينبغي فيه للإيقاع أن يتبدى «حتى في ترقيم صفحاته».^{٤١٦} وأود — كختام — أن أؤكد على الأهمية التي دعانا «مالارميه» بنفسه إلى منحها لمحاولته في مقدمة «رمية نرد»، وأن أبين أن الفكرة — شأنها شأن تقنية الشاعر — قد وصلت، فيما يبدو، إلى خاتمة كان يمكنها — لو لم يختطفه الوقت بعد ذلك بقليل — أن تمثل بداية ما.

وإذا ما كان «مالارميه» قد لاحقته وقادته دائماً فكرة الكتاب الأسمى، فإنه قد تردد طويلاً في المقابل، كما رأينا، في اختيار الأساليب المستخدمة لتحقيق المؤلف، وكثيراً ما نوع سواء في الشكل أو في النوع، مثلما يلاحظ «أوستان»: «أحياناً هي مسألة قصائد، وأحياناً مسألة مؤلفات نثرية، وأحياناً مقطوعات مسرحية، وأحياناً قصائد غنائية...»^{٤١٧} وليس في هذا ما يثير الدهشة، لأن المرء — في مؤلف عليه أن يعكس الكون — يسعى إلى إنتاج مؤلف كوني، يستقبل كافة الأنواع، وكافة الأشكال. ولهذا، يمكننا أن نفهم لماذا سعى «مالارميه» — في خاتمة المطاف — إلى إنتاج مؤلف تركيبى، ناقلاً إلى الكتاب بعض أساليب المسرح والموسيقى، ونفهم أيضاً أنه أراد إنتاج تركيبة من الشعر والنثر، وهو الذي كتب إلى «ج. كان» عام ١٨٩٧م (ألم يكن يفكر في نفسه؟): «سيأتي مؤلف أسمى يحل محل الشكلين».^{٤١٨}

وينبغي أن نؤكد أن مقدمة «رمية نرد» توضح لنا أن «مالارميه» قد كف — في نهاية حياته — عن اعتبار البحر السكندري كـ «شعر لا شخصي»، وشكل مخصص بطبيعته لأن يستخلص «من العالم نشيداً، وكى ينير فيه الإيقاع الجوهري».^{٤١٩} وتنتهي المقدمة بهذه الكلمات:

^{٤١٦} قارن بـ Autobiographie (Œuvres, p. 663).

^{٤١٧} Mallarmé et le rêve du Livre (Mercure de France, 1^{er} Janvier 1953, p. 101).

^{٤١٨} خطاب إلى «كان» حول «القصائد الأولى» لمالارميه (نثرًا وشعرًا حرًا)، يسبقها تمهيد عن الشعر الحر، ذكره موندور، Vie de Mallarmé, p. 779.

^{٤١٩} ملحوظة على الموسيقى والآداب (Œuvres, p. 655): «ستتكيف الغريزة في الشعر اللاشخصي والصافي، لتنتقل من العالم نشيداً من أجل إضاءة الإيقاع الجوهري فيه، وتلفظ — سدًى — النفاية». قارن بما سبق في الفصل الرابع من القسم الأول.

النوع الذي يصبح واحدًا مثل السيمفونية يترك، تدريجيًا، إلى جانب النشيد الشخصي، الشعر العتيق بلا مساس، ذلك الذي ألُتزم إزاءه بالعبادة وأمنحه إمبراطورية العاطفة وأحلام اليقظة، فيما ستكون موضع معالجة وتفضيل (على نحو ما يلي) موضوعات كهذه من الخيال الخالص والمركب أو الذهني: التي ما من سبب سيبقى لاستبعادها من **الشعر** - المصدر الوحيد.^{٤٢٠}

وهكذا، يعزل «مالارميه» - في ختام حياته الأدبية - الشعر الكلاسيكي في مجال الغنائية الشخصية، و«العاطفة وأحلام اليقظة»، ويبحث عن خلق شكل أكثر تركيبيًا و«سيمفونية» كي ينشد ما أسماه «ترتيلة ... العلاقات بين الكل». ^{٤٢١} وتتضح الإشارة إلى السيمفونية بالفعل عندما نقرأ الخطاب الذي وجهه «مالارميه» إلى «فاليري» عام ١٨٩١م:

ينبغي، من أجل إدراك الأدب، وكي يكون له معنى، الوصول إلى هذه السيمفونية السامية التي ربما لن يصنعها أحد: لكنها طاردت حتى أكثر اللاشعوريين ...^{٤٢٢}

مؤلف سيمفوني، هذه الترتيلة **اللاشخصية** التي يمكن «ألا تحتوي على أي موقع»، هو أيضًا نشيد ذهني رفيع لروح تصعد إلى جوهر الأشياء كي تستشف - بشكل أفضل - لعبة علاقاتها، وتعيد خلق الكون في كتاب. حينئذٍ، يتحقق «نقل السيمفونية إلى كتاب»: إذ - كي نسترجع، مرة أخرى، نص «أزمة الشعر» - ينبغي أن ينتج من الكلام العقلي في ذروته، في اكتمال وجلاء، وكمجمل للعلاقات الموجودة في

^{٤٢٠} Adèle Ayda, Le *Œuvres*, p. 456. كان هذا الفصل قد كُتِبَ عندما ظهر الكتاب بالغ الأهمية لـ Adèle Ayda, *Le drame intérieur de Mallarmé*, éd. de la Turquie Moderne, Istanbul, 1955. وينبغي أن أذكر أن «أيدا» - وهي تذكر، في نهاية فصلها الأخير، هذه الجملة من المقدمة بطريقة ناقصة - قد شوهت تمامًا المعنى، وهو ما يثبته التعليق الذي تذكره: «نرى أن «مالارميه» قد تمسك بأن يعلن - للمرة الأخيرة - أن الخيال الخالص أو الحلم، وأن الأوجاع الميتافيزيقية أو أهوال العقل، كانت طبقًا له المصدر الوحيد للشعر» (ص ٢٦٨).

^{٤٢١} قارن بـ *Le Livre, Instrument Spirituel* (*Œuvres*, p. 378).

^{٤٢٢} *Propos sur la Poésie*, p. 173.

الكل، الموسيقي».^{٤٢٣} وكان لموضوع المؤلف أن يصبح — ولا نشك في ذلك — موضوعاً «من الخيال الخالص والمركب»، وبعبارة أخرى، موضوعاً ذهنياً.

لم يرق «مالارميه» — في «رمية نرد» — إلا «بمحاولة أولى»، بـ «تلمس»، مثلما يكتب إلى «جيد»،^{٤٢٤} «بهدف تحقيق هذه السيمفونية السامية»، لكنه يشك — فيما يبدو — في أن يحقق، من الآن فصاعداً، وفي مستقبل قريب، المؤلف النهائي. وفي عام ١٨٩٨م، وخلال استعداده لقضاء الصيف في «الفان»، بدا مفعماً بالثقة، وتحدث إلى «ه. دي. رينيه» عن «انتصاره» القريب.^{٤٢٥} وجاء الموت أكثر تبكيراً من أن يسمح له بأن يحقق — بشكل جيد — محاولات جديدة: ففي ٩ سبتمبر ١٨٩٨م، قضى تشنح حنجري على «مالارميه». واستطاعت زوجته وابنته أن تقرآ — على ورقة مكتوبة ليلتها — وصاياه الأخيرة: الأمر بحرق كومة ملاحظاته: «بما أنه ولا صفحة مزدوجة يمكن أن تكون مفيدة، كما يقول «مالارميه»؛ إذ إنني أنا الوحيد الذي يمكنه أن يستخلص منها ما فيها ... وهو ما كنت سأفعله، لو لم تخني السنوات الأخيرة الناقصة»، ويضيف «مالارميه»: «صدقوني، لا بد أنه كان سيصبح جميلاً للغاية».^{٤٢٦}

(٦) خلاصة معنى وقيمة المحاولة المالمريّة

المكانة المنفردة لمالارميه في تاريخ قصيدة النثر دوره في انتشار النوع

ألم يكن «مالارميه» يخدم نفسه؟ ألا يمكننا الاعتقاد (هو نفسه اعتقد ذلك) بأن «المؤلف الكبير» الذي حلم به، كان — بحكم تعريفه — غير ممكن التحقيق، وأن شاعراً

^{٤٢٣} Crise de Vers (Œuvres, pp. 367-368).

^{٤٢٤} في مايو ١٨٩٧م (خطاب ذكره «موندور» في مقدمته لدراسة G. Davies. Vers une explication).
^{٤٢٥} H. de Régnier. Figures et Caractères (Mercure de France, 1901, p. 43).

^{٤٢٦} قارن بـ H. de Régnier. Figures et Caractères (Mercure de France, 1901, p. 43).
^{٤٢٧} Mondor, Vie de Mallarmé, p. 801. كان هذا الفصل قد كُتِبَ عندما نشر «ج. شيرير» الصفحات المزدوجة التي سجل فيها «مالارميه» مشروعاته لـ «الكتاب»، لـ «المؤلف» السيمفوني (Le Livre de Mallarmé, Gallimard, 1957). وسنجد هذه المشروعات موضع دراسة في الفصل الأخير من كتابي

Mallarmé et la Musique.

محصورًا في قدراته الوحيدة ما كان بمقدوره أن يأمل شيئاً أفضل من «عرض مقطع منفذ»، و«إفساح مكان للأصالة المجيدة كي تتلأأ؟»^{٤٢٧} علينا — في جميع الحالات — أن نبتهج لامتلاك هذه المقاربة الأولى — «رمية نرد» — التي كان من المستحيل بدونها متابعة مسيرة فكر وتقنية «مالارميه» طوال مسارها، منذ اللحظات الأولى التي يتم فيها إدراك المؤلف، حتى النقطة الأخيرة التي يصل إليها عام ١٨٩٧م.

والواقع أن هذه المسيرة نموذجية: فهي تسمح لنا — في الواقع — بمتابعة جهود شاعر ينحو إلى مطلق اللغة، ويصطدم — باستمرار — بالمقاومة التي تواجهه بها المادة اللغوية الشائعة التي يضطر إلى استخدامها. صراع أبدي للشاعر ضد الكلمات وبواسطة الكلمات: وقد خاضه «مالارميه» بشكل أكثر وعياً، وأكثر ألماً — حسبما يمكننا أن نقول — من أي شخص آخر. والمحاولة الأولى «إيجيتور» — للتسامي بالنثر، بمنحه طاقة مجهولة حتى الآن، من الإحياءات وشبه التعويذة لم تصل إلى إنجاز مُرضٍ. عندئذٍ، التفت «مالارميه» إلى النظم، كـ «كلمة شاملة» توحد عدة ألفاظ لتؤسس عنصراً شعرياً جديداً، وكأنه «غريب عن اللغة»، وهو يحلم طويلاً بمؤلف من النظم إلى حد أنه من بيت الشعر إلى القصيدة، ومن القصيدة إلى «الكتاب»، ستكون هناك شبكة علاقات ضرورية، تنظيم يعكس نظام الكون، لكنه — مرة أخرى، فيما يبدو — يواجه مقاومة لا تُقهر، تلك الخاصة بنظم الشعر نفسه، الذي تفرض عليه قوانينه الصارمة مطلقاً شكلياً صرفاً، وحيث شكله الخطي («الذهاب والمجيء المتعاقب بلا انتهاء للبصر، سطر ينتهي فإلى التالي، كي نبدأ من جديد»)^{٤٢٨} لا يتحمل التعقيد «الكوني» الذي يحلم به «مالارميه». وفي ذلك الحين، يستشرف نمطاً آخر في تنظيم اللغة: إنه التركيب اللغوي، الذي يُطبَّق — هذه المرة — على الجملة، على النثر — إذن — مثلما على الشعر المنظوم: وخلال الصراع ضد تركيب الجملة الشائع، وتنظيم الكلمات في جملة وفق قوانين جديدة، يصبح من الممكن التغلب على الاستسهال، والتدفق و«اطراد» اللغة الشائعة، وأن نفرض على الكلمات تنظيمًا يحكمه الذهن.

وفي هذه النقطة من أبحاثه، يلتقي «مالارميه» — من ناحية — بالموسيقى وبشكل خاص، السيمفونية، ومحاولات الشعر الحر، من ناحية أخرى. ويستخلص منهما —

^{٤٢٧} قارن بـ (Autobiographie (Œuvres, p. 663).

^{٤٢٨} Œuvres, p. 380.

في آن — عناصر لتأملاته ومساعيه التقنية. وسيتوجه نحو تركيبة من الشعر المنظوم والنثر (أو الجملة، إذا شئنا)، وسيحاول — من خلال بناء قصيدة «رمية نرد»، «بشكل سيمفوني» — تحقيق بنية معقدة يتماسك خلالها كل شيء، حيث كل شيء ذو مغزى وقيمة، لا في حد ذاته فحسب، بل في العلاقة بالكل: جهد عظيم من أجل ألا يترك أي شيء للصدفة، ومن أجل استخدام كافة مصادر اللغة، و— في نفس الوقت — لخلق لغة جوهرية، قريبة من المطلق بقدر ما يمكن أن تقترب به لغة إنسانية.

ويمكننا — بالتأكيد — مناقشة القيمة الأدبية لـ «رمية نرد»، وأن نتساءل ما إذا لم تكن محاولة إيكارية، وبالتالي منذورة للفشل، تلك المحاولة الخاصة بإرادة تخطي الإمكانات الطبيعية للغة: وبشكل خاص إرادة تطوير عدة عناصر بشكل متزامن، كما في توليفة موسيقية: ذلك أن الأذن إذا ما كانت تستطيع التقاط عدة أفكار، فإن الذهن لا يتابع أبدًا عدة أفكار في نفس الوقت، ورغم هذا، فيمكن ملاحظة أن «مالارميه» لا يفعل سوى دفع بعض الاتجاهات الأساسية للأدب إلى نقطة قصوى، ونجد تكوينات «في حالة توازن» في النصوص الأقدم — على سبيل المثال، في «أغنية رولان» — حيث التطور المتوازي بين احتضار رولان الذي ينفخ في بوقه، ومسيرة شارلمان وجيشه بعيدًا، ونعلم إلى أي حد تجلى هذا «الاتجاه التزامني» لدى الروائيين المعاصرين، من «سارتر» (طريق الحرية) إلى «فوكنر» (بينما أحتضر)، دون حاجة لذكر «عوليس» لجيمس جويس.^{٤٢٩} فثمة ميل هنا إلى مقاومة الانسياب الخطي للزمن، وإلى إثراء الأدب ببعد جديد، فراغي، إذا جاز القول.

وينبغي أن نضيف أن «تزامنية» رمية نرد، إذا ما كانت قد وجدت أصداءً كثيرة في الشعر (مع «تزامنية» بارزون، بطبيعة الحال، وبعض قصائد «أبوللينير» و«كوكتو» و«سوبو»،^{٤٣٠} على سبيل المثال)، فإنها لم تُمارَس، ولم يكن بمقدورها أن تمارس تأثيرًا مباشرًا على قصيدة النثر: فقصيدة النثر — وخاصة الحديثة — أقصر، بإفراط، من أن

^{٤٢٩} وبالنسبة لـ «ر. ج. كون»، يطرح «رمية نرد» تشابهات مدهشة في مجال المعرفة والبنية مع Finnegans Wake لنفس المؤلف (قارن بـ L'œuvre de Mallarmé, Un Coup de Dés. Les Librairie Lettres, 1951, p. 26).

^{٤٣٠} قارن بقصيدة Déception — في (1917) Aquarium — حيث يتم التأكيد على «تزامنية البنية»، باستخدام حروف طباعية مختلفة.

تستخدم نسق التسلسل التزامني لعدة موضوعات، فهي — بالأحرى — تبدو كومضة، كاندغام شعري شديد الكثافة، بأكثر من كونها بناءً في الزمن.

فأية مكانة — إذن — يحتلها «مالارميه» في تاريخ قصيدة النثر، وأي تأثير مارسه على تطورها؟

كما رأينا، لا يمكن اعتبار «رمية نرد» قصيدة نثر، لكنها شهادة دالة، رغم هذا، على المساعي التي جربها الشعراء — وقتئذٍ — لإسقاط الحاجز الفاصل بين الشعر المنظوم والنثر، ولإيجاد شكل من التركيب يستجيب لمحاولتهم الفنية «الشاملة». لكن «مالارميه» يتبدى — على مستوى الفكر الجمالي، كما على صعيد التقنية الشكلية — أكثر عمقاً وجراً، في آن، من معاصريه (فهو يترك بعيداً وراءه — على سبيل المثال — تركيبات «غيل»، «المتعلقة بنشأة الكون» والطموحة). إن مكانته منفردة، بالغة البعد والارتفاع، على نقطة متقدمة من صخرة الشاطئ، حيث كان من الصعب على شعر عصره أن يتبعه. وفضلاً عن ذلك، فإن الرمزية أطلقت نيرانها عام ١٨٩٧م، وكان القرن العشرين هو الذي حصد واستثمر الميراث الأدبي لـ «رمية نرد». لقد لعبت قصائد «مالارميه» النثرية دوراً في التاريخ الأدبي، منذ وقت مبكر تماماً، ويمكننا القول — عموماً — أن التأثير الذي مارسه كان متناسباً طردياً مع أصالتها، وليس في هذا ما يثير الدهشة: فخارج كل قيمة كامنة، فإن تقدير قصائد «مالارميه» النثرية الأخيرة — بالنسبة لنا — محكوم بقدر ما تحدد اتجاه خط سير روحاني رائع، ومن الصعب تقييمها من وجهة النظر التقنية الشكلية وحدها، وأيضاً تخيل اعتبارها نماذج أدبية، بفصل شكلها عن دلالتها العميقة، والواقع أن المقطوعات الأكثر إعداداً، والأصعب أيضاً، تلك التي أسس فيها «مالارميه» لغة داخل اللغة، ما كان لها وما كان بمقدورها أن يكون لها سوى تأثير مباشر ضعيف: القصائد الخماسية لـ «فونتين»،^{٤٣١} والتكوينات المنمقة لـ «فرايران» في أولى قصائده النثرية،^{٤٣٢} توضح تماماً ما يمكن أن يصبح عليه الشكل الشخصي البالغ الصرامة للمارميه، عندما يصبح نسقاً. وينبغي — وهو أمر حقيقي — أن نعترف بأن تأثير هذه النثریات قد تحقق، مع ذلك في العمق، وبصورة متأخرة تقريباً، وأن «كلوديل» — على سبيل المثال — لن ينسى، في «معرفة الشرق»،

^{٤٣١} قارن بـ «سيمفونية»، في 1^{er} Septembre 1900. La Plume

^{٤٣٢} قارن بما يلي، القسم الثاني، الفصل الرابع، ملحوظة ٦٨.

درس تركيب الجملة بأسمى معانيه، والكتابة المدروسة، التي قدمتها القصائد المجموعة عام ١٨٩١م في «صفحات».^{٤٣٣}

وبالمقابل، فإن أولى القصائد ذات البنية والكتابة السهلتين نسبياً، والقابلة للتمثل بالتالي، والمندرجة في خط «بودلير» (المنقحة بذكرى من «مقاطع» برتران)، قد أتاحت انطلاق أسراب من قصائد النثر، في فترة كان الشعراء الشبان يبحثون خلالها عن التحرر من طغيان الأشكال الكلاسيكية: مرة أولى عام ١٨٦٧م خلال نشرهم في «روفي دي لير إي ديزار» ومرة ثانية عام ١٨٨٦م، عندما نشرت «لافوج»، مجلة الرمزيين المقبلين، ثلاثاً منها كـ «نوع من البيان العام»،^{٤٣٤} فقد «حددت» هذه الـ «صفحات» الـ «منسية» — على ما يقول «ر. دي جورمون» — «تفتحاً كاملاً لقصائد النثر، التي سرعان ما امتلأت بها المجلات الصغيرة». مصير غريب في الحقيقة: فنثريات (وأشعار) فترة الشباب هذه — المنشورة قليلاً أينما كان، في كل مرة ظهرت فيها الأعداد الأولى من مجلة أدبية»^{٤٣٥} — قد مارست تأثيراً، حاسماً أحياناً، على عدد من الشعراء الشبان، في اللحظة التي كان مؤلفها — وقد أصبح لا مبالياً بهذه «المزق»^{٤٣٦} — مستغرقاً في إعداد عمله المعماري الكبير، ويجد في الهرب من «المكيدة المدرسية».^{٤٣٧} وسنجد في الصفحات التالية اسم «مالارميه» في كافة منعطفات تاريخ الرمزية، وقصائده النثرية — التي سيهجرها القرن العشرون لفترة طويلة، لصالح الشعر المنظوم^{٤٣٨} — وقد احتلت في هذا التاريخ، وخاصة في البحث عن شكل شعري، مكانة هامة. فضلاً عن ذلك، ألم يجمع «مالارميه» في ديوان — كي يستجيب للعديد من الالتماسات — صفحاته النثرية أربع مرات؟^{٤٣٩}

^{٤٣٣} قارن بالفصل الرابع، من القسم الثاني.

^{٤٣٤} Promenades Littéraires (Mercure de France, 4^e série, p. 14).

^{٤٣٥} مثلاً يقول «مالارميه» نفسه، في سيرته الذاتية، Œuvres, p. 662. ولنذكر — على سبيل المثال — République des Lettres de Mendés (1875), Scapin (1886), la Décadence de Ghil (1886) التي نُشرت كل منها قصيدة نثرية لمالارميه في موجز عددها الأول.

^{٤٣٦} قارن بـ Autobiographie (Œuvres, p. 663).

^{٤٣٧} Œuvres, p. 407. وعنوان المقال: «عزلة»، ذو دلالة.

^{٤٣٨} وأول إعادة طبع لـ «هذيانات» في طبعة متداولة قد تمت عام ١٩٤٢م، لدى «شاربنتيه».

^{٤٣٩} Album de vers et de prose, 1887: Pages, 1891; Vers et Prose, 1893: Divagations, 1897.

وهكذا، فإن «مالارميه» — الذي أضعه إلى جوار «بودلير» و«رامبو» و«لوتريامون»، مع عدد من الشعراء الذين ترتبط مشكلة اللغة الشعرية لديهم بالبحث الميتافيزيقي — قد وجد نفسه مشتتبًا في أبحاث أكثر شكلية بكثير من عهد الرمزيين؛ إذ استمرت حياته عشرين عامًا بعد الشعراء الثلاثة المذكورين، ولن ننسى — مع ذلك — أننا سنراه، خلال الفصول التالية، وقد أصبح مؤسس مدرسة دون قصد منه، وأن نتاجه الحقيقي قد تم اقتفاؤه «بغموض من أجل إدراكه فيما بعد، أو — أبدًا»،^{٤٤٠} وأن صراعه الحقيقي لم يكن ضد هذا أو ذاك، بل ضد «الصدفة»، أو — إذا ما فضلنا — ضد المادة باسم «الروح»، «التي ليس لديها ما تفعله أبدًا غير موسيقية الكل».^{٤٤١}

^{٤٤٠} Autobiographie (Œuvres, p. 664).

^{٤٤١} الموسيقى والآداب (Œuvres, p. 645).

القسم الثاني

قصيدة النثر ومشكلة التقنية الشعرية

مسعيان فريدان وأثيران على زمننا:

الشعر الحر وقصيدة النثر

مالارميه، الموسيقى والآداب

رأينا — على امتداد القسم الأول — أن كبار شعراء المرحلة الثانية الرومانتيكية يربطون البحث عن أشكال جديدة في التعبير بمفهوم ميتافيزيقي للشعر، ويعتبرون قصيدة النثر (عن وعي أو لا وعي) أداة تمرد ضد نظام كامل من الأعراف الاجتماعية والفنية، و«صيّدًا روحيًا» في آن — وبحثًا عن المجهول أو المطلق، وسنرى — بالتأكيد — في العهد التالي، أعني خلال العشرين عامًا الأخيرة من القرن، ظهور اهتمامات مماثلة لدى أتباع «بودلير» و«مالارميه»، وسيدور الحديث، أكثر مما مضى، عن المعنى العميق والقيمة الميتافيزيقية للشعر:^١ لقد ظهرت اندفاعة حاسمة، وولدت حركة، ستنتشر موجاتها دائمًا، منتصرة أبدًا في القوة والامتداد حتى الآن.

ورغم ذلك، فيبدو أن هذا الجيل الرمزي^٢ قد انشغل — بشكل خاص — بالبُعد التقني والشكلي من المشكلة الشعرية: فقليلة هي العهود الأدبية التي شهدت مثل هذا التكاثر للكتابات النظرية، والمقالات، والمقدمات، والنشرات الهجائية، التي تقترح وتدرس تجديد الشكل الشعري، فهل ينبغي أن نندهش لذلك؟ إن وجود الشعر البارناسي، الذي كان يعيد إلى الشعر الكلاسيكي مجده، والذي أكد أساتذته — على إثر «تيوفيل جوتييه» — أن:

... المؤلف يخرج أجمل
من مجرد شكل في العمل

^١ انظر أطروحة Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Nizet, 1947.

^٢ لتفادي أي التباس، أؤكد أنني أستخدم كلمتي رمزية ورمزي، بأحرف البداية الكبيرة، عندما أستخدمهما بمعنييهما المحددين (كحركة رمزية وشعراء مساهمين فيها)، لا بمعنييهما العامين.

المتنرد،

شعرًا، أو رخامًا، أو عقيقًا، أو خزفًا^٢

كان يطرح — بحدة جديدة — المشكلة القديمة للشكل، لا ينبغي أن نندهش — إذن — إذا ما كانت روح التمرّد، لدى الرمزيين، قد وجدت تعبيرًا لها — أول الأمر — في الاحتجاج على القيود الشكلية، وعلى شروط النظم الكلاسيكي: احتجاج، باسم الإيقاع، ضد البحر الشعري.^٣

ومثلما في فجر الرومانتيكية، تمثل قصيدة النثر — في هذه اللحظة — أحد أشكال ردود الفعل ضد المبادئ الاستبدادية، وبحثًا عن «الحرية في الفن»، مثلما قال («فيكتور هوجو»)^٤، وكما في الفترة الرومانتيكية — أيضًا، بل أكثر — يظهر تردد بين طريقين محتملين: المحافظة على الشعر المنظوم كشكل شعري، لكن مع تخليصه من كافة الضرورات العروضية والوزنية، أو التخلي — نهائيًا — عن الشعر المنظوم لصالح النثر، وسيؤدي تحرير الشعر المنظوم، هذه المرة أيضًا — (التام والنهائي من الآن فصاعدًا) — إلى ألا يهتم محررو الشعر بقصيدة النثر، لكن قصيدة النثر ستكسب الانفلات بقوة من المساعي الشكلية التي أصابتها بالأنيميا، وأن تعثر — اعتبارًا من نهاية القرن — على «فوضوية» وحيوية مبشّرتين بغزوات شعرية جديدة.

إن ازدهار الأشكال المتنوعة — التي شهدت ميلادها هذه الفترة الوجيهة، رغم ذلك، أشكال تنطلق من النثر الشعري إلى قصيدة النثر وإلى الشعر الحر، مرورًا بعدة وسائط أخرى — لهو، بالإضافة إلى ذلك، مفيد؛ لأنه يسمح باستخلاص أفضل للقوانين الخاصة بقصيدة النثر، وبرؤية ما تتميز به عن أشكال شديدة القرب منها، ونستطيع،

^٢ نشرت قصيدة «الفن» في L'Artiste، ثم أعيد نشرها في Émaux et Camées عام ١٨٥٣م، ويمكننا اعتبار هذه المقطوعة «فن الشعر» الخاص بالبرناسيين.

^٣ قارن — في قصيدة «الفن» لتيوفيل جوتييه — ب:

أف للإيقاع المريح،

مثل خف كبير للغاية

شكل

تستخدمه كل قدم وتخلعه!

^٤ في ختام Préface des Odes et Ballades، en 1928.

في ختام هذه الفترة، أن ندرك — بشكلٍ أوضح — ما يكون **الجوهر الخاص** للنوع — ذلك، من ناحية، بفضل النماذج الباهرة لقصائد النثر التي زودنا بها «رامبو» و— من ناحية أخرى — بفضل الإرشادات التي تستخلص من المحاولات العديدة للرمزيين، ومن هذا التوجيه المزدوج، عرف القرن العشرون كيف يستفيد.

الفصل الأول

من بودلير إلى الرمزية

- (١) البارناسية وقصيدة النثر «الفنية» في أعقاب برتران: منديس، كازاليس، جوديت جوتييه.
- (٢) من البارنسية إلى الرمزية: هويسمان.
- (٣) في أعقاب بودلير: محاولات أولى لجعل الشكل مرناً، فيرلين، شارل كرو، فييه دي ليل-آدام.

* * *

(١) البارناسية وقصيدة النثر «الفنية»

ما كان لتأريخ ما للنظم الفرنسي — (مثل ذلك الذي كان يُمكن لـ «ج. لوت» أن ينجزه لنا، فيما لو أكمل ببراءة عمله الضخم حول الشعر الفرنسي المنظوم، وهو ما خسرناه) — أن يخفق في توضيح أعمال التقويض التي أنجزها — على امتداد القرن التاسع عشر — كتاب يلاحقون عملية التحرر من الرومانتيكية، إن صرح الشعر الكلاسيكي الكبير، الذي زعزعته قصفات منجنيق «هوجو» سيجد نفسه متأكلاً وملغوماً من كل الجهات في آن، فمن جانب الشعراء، هو «الشعر المنتثر» لواحدٍ من قبيل «سانت-بوف»^١، ومن

^١ طرح «سانت-بيف» نظرية «الشعر المنتثر» في *Pensées de Joseph Delorme (Pensées XVII)* — مميزاً بين شكلين، الأول نحوي «مشارك مع النثر»، والآخر إيقاعي وموسيقي، وهو ينصح الشاعر بأن يعرف أحياناً — «أن يترك نفسه — بالأحرى — للشكل الدارج، الأقل صرامة بكثير، عندما يمتلك

قبيل «بودلير»^٢ كي لا نذكر سواهما، حيث اختفاء الواقفة والتعدي المنظم، والجملة الممتدة على مساحات كبيرة تغمر التقطيعات بالبحور السكندرية، خالقة — بالإرادة — إيقاعاً نثرياً، ومن جانب النثرين، هو النثر الشعري لواحد من قبيل «نيرفال»، الذي ينحو — على النقيض — إلى التحليق في سماء الشعر بأجنحة الإيحاء والإيقاع،^٣ وهي — أخيراً — قصيدة النثر، التي تتلاقى فيها كافة جهود أكبر الشعراء بهدف خلق لغة شعرية جديدة، شعر منثور، نثر شعري، قصيدة نثر، ردود أفعال كثيرة ضد طغيان الشعر الكلاسيكي المنظوم والأشكال المحددة، وجهود كثيرة نحو أشكال أكثر مرونة، وأكثر تنوعاً، وقدرة على توصيل كافة ظلال وتناقضات الحساسية الجديدة، وما من أحد — كما رأينا — قد عبّر، أفضل من «بودلير»، عن هذه الرغبة في خلق شعر حديث «موسيقي بلا إيقاع ولا قافية، سلس ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية ومع تموجات حلم اليقظة وانتفاضات الوعي»^٤، ولا ينبغي أن يدهشنا — أيضاً — أن يستند الرمزيون على «بودلير»: فقصاص «سأم باريس» القصيرة هي أصل موجة الهجوم الجديدة التي ستطيح نهائياً — بعد عام ١٨٨٨م — بقلعة الشعر الكلاسيكي المنظوم. ورغم هذا، ففي حركة التحرر الكبرى هذه — التي ستنتهي بالإطاحة بآخر حصون الكلاسيكية — ثمة وقت للتوقف، أو حتى للعودة إلى الوراء، للعودة إلى البارناسية، اعتباراً من عام ١٨٨٦م، إلى التقاليد القديمة، فقد وجدت حركة تحرير الشكل نفسها

الطبيعية والبساطة، بالمقارنة مع الآخر؛ ولأنه عمل ما ينصح به الآخرين، فقد حقق في أشعاره — دفعة واحدة — «نثرية» يمكن أن نجدها مبالغاً فيها، وقد ذكرت — بشكل عابر — أن «م. دي جيران» قد اقتفى أثره على هذا الطريق (فيما سبق، ص ٩٨، ج ١).

^٢ قارن بدراسة كاساتي Versification et métrique de Baudelaire, Hachette, 1906.

^٣ قارن بما سبق في الفصل الأول من القسم الأول. يعلن «كان» في حديثه عن رد الفعل ضد الشعر الكلاسيكي المنظوم، أن: «أول هذه التصدعات في الآلة الشديدة الصلابة ظاهرياً قد أثاره «نرفال» لا شعورياً، الذي أثر ألا يكون سوى كاتب نثر، بدلاً من الخضوع لتعاليم «بروكوسمت» هذه غير المجدية — وهو مثال سيقتفي أثره الشاعر الكبير فلويير» (Symbolistes et Décadents, Vanier, 1902, p. 288)، وهو ما يعني أن ننسى أن «نرفال» قد كتب سوناتات بالغة الجمال ... لكنني سأعيد النظر بحبه لأشعار الأغاني الشعبية، «المؤلفة بلا اهتمام بالقيافية، والعروض، وتركيب الجملة» (Chansons et Légendes du Valois, dans Les Filles du Feu, 1854).

^٤ تمهيد Spleen de Paris.

وقد أوقفت بعنف، فهل كان لمرحلة قصيدة النثر — هي أيضًا، بالتبعية — أن تجد نفسها موقوفة؟ والواقع أن «بانفيل» — عندما نشر مؤلفه «بحث صغير في الشعر الفرنسي»، عام ١٨٧٢م (الذي يمكننا أن نرى فيه واحدًا من كتب «فن الشعر» البارناسية) — فإنه قد انطلق من تعريفه للقصيدة: القصيدة هي «هي ما تم صنعه، وليس له بالتالي أن «يُصنع»، كي ينكر على قصيدة النثر أية إمكانية للوجود، «رغم تليماك «فنيلون»، وقصائد النثر الرائعة لشارل بودلير و«جاسبار الليلي» للويس برتران»^٥، ونتعرف هنا على النظرية السياسية عن القصيدة المرمية، عن النسق المغلق، بتعبيره الذي ينبغي أن يكون — كما يقول «بانفيل» — «مطلقًا، ومكتملًا، ونهائيًا إلى حد أنه لا يمكن أن ندخل عليه أي تغيير»، والذي يتناقض مع فكرة شعر أكثر انفتاحًا، وهو ما كان — بالتحديد — الهدف المتكرر لقصيدة النثر، وسألفت النظر — دون تشديد — إلى المغالطة المنطقية التي تتمثل في القول بوجود قصائد نثر رائعة، لكن دون إمكانية التوفر على قصيدة نثر، بل إلى التكذيب الذي وجهه البارناسيون إلى «بانفيل»: فقد انكب البارناسيون — وحتى قبل الرمزيين، وهي واقعة مذهشة ومتناقضة ظاهريًا — على محاولات في قصائد النثر،^٦ (وواقعي أيضًا — من ناحية أخرى — أنهم لم يحققوا، في هذا المجال، سوى نجاحات بلا دلالة كبرى)، فهل ينبغي أن نرى — هنا — تناقضًا داخليًا؟ فلنقل — بالأحرى، على العكس من «بانفيل» — أن البارناسيين قد اعتقدوا أنه يمكن منح النثر إيقاعًا وتماتلية وصرامة شبيهة بتلك الخاصة بالشعر، واعتقدوا أنه من الممكن قولبته، كما في الشعر، في قصائد مبنية، ونهائية، قصيدة poemata، كل كلمة فيها غير قابلة للاستبدال،^٧ إنها — كما نرى —

^٥ Petit traité de Poésie, Bibliothèque de la Sorbonne, 1872, p. 6. ومن الطريف أن نذكر بأن «بانفيل» نفسه كان — عام ١٨٦٢م — يرمي بالسهم لصالح حرية الشكل في مقاله عن قصائد نثر «بودلير»: «أيها المخبولون الغريبون، كيف تتصورون أن حق الامتياز الخارق لولادة الكائنات مقصور على إرجاء المعاني، والعودة المنتظمة لبعض الأصوات!» (Le Boulevard, 31 Août 1852).

^٦ في انتظار أن يقوم «بانفيل» — من جانبه — ببحوث في هذا المجال، كما سنرى في الفصل الثاني من القسم الثاني.

^٧ سيقدم «بيير لوي» — في كتابه «فن الشعر» — «فناً شعريًا» حقيقيًا من نثر الفن البارناسي، عندما سيكتب: «وزن النثر، إن جملة مكتوبة جيدًا هي تلك التي لا نستطيع أن ننزع منها مقطعًا لفظيًا دون أن نشوه وزن الجملة» (Mercure de France, 1^{er} Juin 1916).

عودة إلى قصيدة «النثر الفنية»، التي منحها «ألويزيوس برتران» الصيغة والروائع الأدبية.

كل شيء كان يشير — بالفعل — إلى «جاسبار الليلي»، كي يستخدم كنموذج للبارناسيين: هذه المقطوعات القصيرة — المبنية والموزونة جيداً، الواضحة الحدود، والتصويرية — أصبحت محط إعجابهم، بالتحديد، لخصائصها التشكيلية والشكلية، بل إن غياب الغنائية، والشعر «اللاشخصي» نسبياً لبرتران، كان يمكن اعتبارهما بارناسيين قبل الحالة النهائية، ومنذ عام ١٨٦١م، نشرت «لاروفي فاننازيست» عدة مقطوعات من «جاسبار الليلي» ضمن مقال بها، في دعوة إلى الإعجاب بـ «رشاقة الإيقاعات» و«جاذبية الصورة»^٨، وفي عام ١٨٧٦م، ستشر «لاروفي دي لبتريه ديزار» جانباً كبيراً من قصائد «برتران»، بواقع مجموعة صغيرة كل عديدين أو ثلاثة:٩ لقد بدأ الشاعر المنسي — وغير المنشور (إلى حد ما، بفضل «بودلير» وتمهيد «سأم باريس») — في الأخذ بثأره بعد وفاته.

ولا شك أن المحاولات البارناسية، التي جرت بعد «برتران»، لهي أكثر أهمية — بفعل الاتجاهات التي تمثلها والمفهوم الذي تقدمه — من أهمية وعدد القصائد التي تولدت عنها، فالبارناسيون الأكثر شهرة — «ليكونت دي ليل» و«هيرديا» و«ديريكس» — لم يكتبوا قصيدة النثر، و«جوستاف كان» — الذي يرفض، عن حق، اعتبار «مالارمي» و«شارل كرو»^{١٠} من البارناسيين — لا يذكر سوى «جوديت جوتيه» و«لوي دي ليفرون» و— أساساً — «منديس» الذي لا يكل أو يتعب، «الذي نجده مشغولاً، كما يقول، بتقديم البارناسية في استخدامها الشكل الذي أبدعه برتران»^{١١}، ولا m يتردد «منديس» نفسه — عندما تذكّر محاولاته — في أن يستخلص، من هذه المقطوعات النثرية الصغيرة ... مدرسة الشعر كلها! وهي شعوزة جميلة حقاً:

^٨ مقال لـ «ف. كالم» عن «بيير برنار»، أكتوبر ١٨٦١م.

^٩ في الأعداد رقم ٥، ٦، ٧، ٨، ١٠، ١١، ١٤، ١٥، ١٩، وحول مجلة *Revue des Lettres et des Arts* التي رأسها «ففيه دي ليل-آدام»، انظر — فيما يلي — الفصل الأول من القسم الثاني.

^{١٠} اللذان رغم هذا يظهر اسمهما (الواحد والآخر) مع «بارناسيي» أعوام ١٨٦٦م و١٨٧١م.

^{١١} Kahn, *Symbolisme et décadents*, Vanier, 1902, p. 367

... كنت أكتب في (سن) التاسعة عشرة، في أعقاب «لاروفي فانتازيست» مباشرة، عددًا لا بأس به من المقاطع النثرية الموزونة، مسجوعة هنا وهناك، مع تكرارات للجمل أشبه باللازمات، وكانت تملك طموح أن تكون شبه قصائد ... كان ثمة ألعايب ذهنية دقيقة، واستراحة فيما بين القصائد الحقيقية، التي لم تطمح مطلقًا إلى زعزعة الفن الشعري الفرنسي، من كان سيقول إن مدرسة ستولد من هذه التسلية؟^{١٢}

لقد وُلد «منديس» عام ١٨٤٢م، وإذا ما كان قد كتب قصائده فور انطفاء «لاروفي فانتازيست» العابرة — (حيث نُشرت — ولنذكر بذلك — القصائد النثرية الأولى لبودلير) — فعلينا، بالتالي، أن نؤرخ قصائده هذه بعام ١٨٦١م، لقد جُمعت في نهاية كتابه «حكايات حب»،^{١٣} المنشور لدى «لوميير» عام ١٨٦٨م، وتخونني الشجاعة دون ذكر أي جزءٍ من هذه المقطوعات الإحدى عشرة النثرية والمتكلفة في آن، المقسمة إلى مقاطع على طريقة «برتران» مع كمية من اللازمات والتكرارات. ويمكن لمنديس أن يطمئن: فمقطوعات كهذه لن تخاطر بـ «زعزعة الفن الشعري الفرنسي»، ومن ناحيةٍ أخرى، فإن جدارة الأسبقية — في ذلك — ترجع إلى «هوساي» الذي قدمت قصائده — المكتوبة في مقاطع عام ١٨٤٩م — مؤثرات شبيهة باللازمات (في «صانع الزجاج»)، أو التكرارات (في «بائعة الزهور الفلورنسية»).

وسنجد فنًا أكثر وشعرًا حقيقيًا في «حياة كئيبة»، وهي قصائد منظومة ونثرية، نشرها عام ١٨٦٥م «هنري كازاليس»، الذي لم يكن قد أصبح «جان لاهور» بعد، لكنه يوقع باسم «جان كاسالي»، ويهدد كآبته بـ «أغانٍ عاطفية بلا موسيقى على سلم موسيقي صغير» — (عنوان أحد أجزاء الديوان)، ويوضح مقطع من «مشهد هندي» — التابع لسلسلة من النثریات المهداة إلى «مالارمي»،^{١٤} بعنوان «الخفايا» — البحث

^{١٢} Mendés, Rapports sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900, p. 153.

^{١٣} لا «حكايات عاشقة»، كما يقول «منديس» — عن خطأ — في تقريره.

^{١٤} و«مالارمي» — الذي كان يفضل نثر صديقه على نظمه — كتب إليه، بصدد Vita Tristis (حياة كئيبة): «أنت الآن سيد نثر» (نهاية يوليو ١٨٦٥م، ذكره «موندور» في Vie de Mallarmé, p. 169).

عن إيقاع، وعن توازن، وربما — أيضًا — ما هو مفتعل في سوء استخدام التكرارات أو التماثلات الناجمة عنه:

كثيراً ما حلمت أمام مياه المستنقعات، — على سطح الزهور الجميلة
والشاحبة، التي تفتح أضاءها بطهارة مثل عذراوات، الوحل في عمق المياه،
الوحل، ممتلئ بكائنات مسمومة. — هذا العالم يشبه مياه المستنقعات.
كثيراً ما حلمت أمام مياه المستنقعات، — على سطح الزهور الشاحبة
والرقيقة، التي تتفتح مثل أفكار نقية؛ — وتحت الوحل، — الجحيم! — الروح
شبيهة بمياه المستنقعات.^{١٥}

إنها الفترة التي يكتب فيها «مالارمي» — من جانبه — أولى قصائده النثرية،
وخاصة «محادثة الشتاء» و«طفل فقير شاحب»، المبنيتين على المقاطع، والمتأثرتين —
بوضوح — بألويزيوس برتران.^{١٦}

وفي عام ١٨٦٧م، تم تعيين «فيه دي ليل-آدام» — الذي يرد اسمه، مثل اسمي
«مالارمي» و«كازاليس»، في «بارناس كونتومبوران»،^{١٧} — رئيساً لتحرير «لاروفي دي
ليتر إيه ديزار»، وبوازع من أستاذ النثر هذا، ستحتل قصيدة النثر مكانةً من المقام
الأول وسط إنتاج المجلة: وسيمكننا أن نقرأ فيها — بالإضافة إلى قصائد «جاسبار
الليلي» — خمس «صفحات منسية» لمالارمي،^{١٨} و«أبداً مرةً أخرى» لفيرلين، وأربع
قصائد للوي دي ليفرون،^{١٩} دون ذكر الترجمات، الموزونة في مقاطع، للسونات^{٢٠*}
Sone البريتونية — (قام بها «منديس») — و«الليد» الألمانية.

^{١٥} Vita Tristis, Lacrol, 1865, p. 27.

^{١٦} انظر — فيما سبق — الفصل الرابع من القسم الأول.

^{١٧} ظهرت في ملازم خلال عام ١٨٦٦م.

^{١٨} انظر — فيما سبق — الفصل الرابع من القسم الأول.

^{١٩} في العدد الأول (Littérature arabe: Le chant du guerrier nomade)، والثالث (Fusains)،

والسابع (Le poème du fou)، والعاشر (Le pays du soleil; Fusain) على التوالي.

^{٢٠*} السون Sone: وحدة قياس شدة الإحساس الصوتي.

و«جوديت جوتييه»، ابنة «تيوفيل»، التي سرعان ما ستصبح «جوديت منديس»، ليست — عام ١٨٦٧م — إلا «جوديت والتر» صاحبة «كتاب اليشب» الشابة، وهو ديوان مترجم عن الصينية، لكن الإيجاز المعبر لهذه المقطوعات الصغيرة — التي امتدحها «منديس» (بطبيعة الحال) و«هويسمان»^{٢١} — سنجده في القصائد النثرية من بنات أفكارها هذه المرة، التي ستقدمها إلى مجلة «رينسانس» لـ «إيميل بليمون» أعوام ١٨٧٢-١٨٨٣م، وهي مجلة بارناسية أخرى تزدهر فيها قصيدة النثر! وستنشر قصائد لـ «شارل كرو» و«بينار» و«ش. دي سيفري» و«فليكس فرانز» و«روبير كاز» ... ويمكن أن نضيف إليها النثرية الفنية التي تحمل عنوان «رسم مطبوع بماء النار» أو «دراسات» لـ «ليون كلاديل» أو «إيمانويل دي إيسار».

وعند تصفحنا لهاتين المجلتين، يرتسم — بوضوح — الاتجاهان الأساسيان لقصيدة النثر البارناسية، كما تكوَّنا في أعقاب «ألويزيوس برتران» وتحت تأثيره: **الاتجاه التصويري والاتجاه الشكلي.**

ولن تثير دهشتنا — في شيء — الاتجاهات التصويرية والوصفية للبارناسيين، فمثلما ألف برتران «جاسبار» على طريقة «رمبرانت» و«دي كاللو»، فإن البارناسي يسعى — في النثر مثلما في الشعر — إلى منافسة التصوير الزيتي: فهي ليست إلا «رسوم مطبوعة بماء النار» و«أقلام فحم» و«طباشير أحمر»،^{٢٢} فالكثيرون منهم كتاب — (حتى من هم خارج البارناسيين) — قد أوتوا إلى قصيدة النثر مرورًا بالنقد الفني: والهدف أولاً — مثلما يصف «ليون كلوديل» قصيدة «مشهد طبيعي» لـ «كلود لوران» أو لوحة تاريخية لـ «دافيد» — أن نحدد، لدى القارئ، بضعة أحاسيس مماثلة لتلك التي يتعرض لها في وجود اللوحات،^{٢٣} ومنذ ذلك الحين، ثمة انجذاب — لا فحسب — إلى وصف بل إلى «نقل» التصويري إلى الأدبي: هكذا، سينقل «هوساي» — في

^{٢١} في ١٨٨٤، A. Rebourts, Charpentier.

^{٢٢} جمع «منديس» قصائده النثرية في نهاية ديوانه «حكايات حب»، تحت عنوان «طباشير أحمر».

^{٢٣} «بروتوس» و«كاسيوس» و«أنيليوس سيميير»، الذين لجئوا إلى منزل «سوبور»، أقسموا أن يموتوا من أجل الجمهورية (Brutus; Cassius; Attilius Cimber; réfugiés dans une maison de Sub-urbe jurent de mourir pour la république) «رسم مطبوع بماء النار» وقصيدة «مشهد طبيعي» للورين، وقد نشرت في Renaissance في الأول من يونيو ١٨٧٢م.

قصيدته «آدريان برويير»^{٢٤} لوحة «مكان تدخين التبغ» لبرويير، التي يمكن مشاهدتها في «الوفر» — (مثلما سيفعل — فيما بعد — الشاب «فاليري»، «وهو ينقل» لوحتين من متحف «مونبلييه»)،^{٢٥} وانطلاقًا من ذلك، لن يتأخر الفنان في أن يصبح أكثر طموحًا وأن يرغب في إنتاج مؤلف أصيل، فهو يريد التصوير نثرًا: هكذا، ألف برتران «هارلم» وهوساي «تصوير جداري ونحت بارز سفلي»؛^{٢٦} ويؤلف «ا. إيسار» — لمجلة «رينسانس» — «دراسات قديمة»، وتعتبر قصيدة «تدرجات الأحمر» لهويسمان رائعة أدبية في هذا المجال، تنافس — من حيث الجهد التصويري — قصيدة «سيمفونية من مقام أبيض كبير» من ديوان «طلاء الميناء والعقيق»: «إنها جوقة من الأحمر» حقيقية، على ما يقول المؤلف، ولنحكم عليها من المقطع الأول:

كانت الغرفة مفروشة بالساتان الوردي المقصب بالأغصان القرمزية، والستائر
منسدلة بغزارة على النوافذ، متكسرة على سجادة منقوشة بزهور بطياتها
الكبيرة من القטיפفة الرمانية، وعلى الحوائط عُلقَت رسوم بالطباشير الأحمر
لبوشيه وأطباق مستديرة من النحاس زخرفها بزهور صغيرة ونقشها فنان
من عصر النهضة.^{٢٧}

لكن الرسام الشاعر كثيرًا ما ينساق وراء خيالاته أمام لوحاته الخاصة، ويثيرها بالتأملات والرموز، عندئذٍ، تنغلق الدائرة، ونعود من التصوير إلى الأدب بالمعنى الحرفي، وهو حال قصيدة «لعب بالألوان» التي قدمها «ا. إيسار» — في ٨ مارس ١٨٧٣م — إلى «رينسانس»، وإذا لم تكن «واتو» سوى تعداد لكل العناصر المتكررة الأثيرة لدى الرسام، فإن «أبدية دون جوان» تقدم لنا، باعتبارها لوحة مرئية في حلم — (لأن «النوم» — كما يقول: «دي إيسار» — «مصور غريب») — نوعًا من المؤلف الرمزي

^{٢٤} Drageoir aux Épices, 1874. قارن بما سيلي، الفصل الأول من القسم الثاني.

^{٢٥} قارن بما سيلي، الفصل الأول من القسم الثاني.

^{٢٦} Poésies complètes, 1849، وقارن بما سبق، الفصل الأول من الجزء الأول.

^{٢٧} اشتهرت — على الفور — هذه المقطوعة عام ١٨٧٤م في Drageoir aux Épices، ويتحدث «أ. بليمون» عنها باعتبارها «دراسة لافئة للنظر»، في Le Rappel (١٧ نوفمبر ١٨٧٤م)، وسيترجمها «ميريل» في Pastels in Prose، حيث العنوان دال.

الذي نرى فيه «دون جوان» وحيداً، مقيداً، وسط عشاق متعانقين: «وحده دون جوان لم يكن محبوباً»، كما يختتم الكاتب، وفي هذه الحالة الأخيرة، فإن قيمة اللوحة تستمد من قيمة المؤلف: فلا ينبغي أن ننسى أن «إشراقات» كانت — كما يقول «فيرلين» — «لوحات ملونة»، ولكن ما إن يجرفنا الإيحاء على الوصف، حتى نبتعد عن «اللوحة» البارناسية، التي تعاني — وعلينا الاعتراف بذلك — من ميل مبالغ فيه إلى الفن التشكيلي، واللون، والتصويرية، فكثيراً ما أفرط البارناسيون في الاهتمام بالأسلوب على حساب الشعر.

والاتجاه الثاني، البالغ التمييز في جميع قصائد النثر هذه: هو — كما يقول «منديس» — الرغبة في إيجاد أنساق شكلية تمكن النثر من منافسة الشعر: مقاطع، ولازمات، وتكرارات، كل ذلك يستهدف وضع النثر في شكل، ومنحه إيقاعاً واضحاً تماماً، ومعماراً راسخاً، وعلينا هنا — مرة أخرى — أن نؤكد على تأثير الترجمات: فلم ينس البارناسيون أن مقطوعات «برتران»^{٢٨} كانت أناشيد غنائية نثرية حقيقية، وقد قرءوا ترجمات لكثير من الأناشيد الغنائية الألمانية،^{٢٩} والأغاني الشعبية،^{٣٠} والقصائد الفارسية،^{٣١} وكل منها في مقاطع من النثر الموقع، وفضلاً عن ذلك، أفلم يترجم الكثيرون منهم الأغاني الشعبية، «جان كاسيلي» (الذي ترجم) أناشيد من إيطاليا،^{٣٢} و«منديس» الليدات الألمانية؟ ومرة أخرى، نرى تجدد العملية التي تقود إلى قصيدة النثر عبر الترجمة، فإغراء الترجمات المستعارة لا يقاوم لدى شعراء عام ١٨٧٠م، مثلاً كان لدى شعراء ما قبل الرومانتيكية عام ١٨٢٠م، فهي ترجمة مستعارة، تلك التي

^{٢٨} ونذكر أنه — هو نفسه — مترجم للأناشيد الغنائية الإنجليزية والاسكتلندية.

^{٢٩} الأناشيد الغنائية التي ترجمها «نرفال» أو ديوان «سباستيان آلبين» (١٨٤١م).

^{٣٠} Chants populaires du Nord نشرها «إكس. مارمييه» عام ١٨٤٢م، سوناتا بريتونيه (وبشكل خاص في La Revue des Lettres et des Arts) ... إلخ.

^{٣١} ترجم ديوان «جولستان» للشاعر الفارسي «سعدي» — لأول مرة — عام ١٣٨٤م (Le Saadi Gulistan)، ونشرت رباعيات مترجمة منه عن الفارسية في La Revue des Lettres et des Arts ... إلخ، جولستان: Gulistan مؤلف للشاعر الفارسي «سعدي»، ويقدم أكثر المبادئ نفعا للسلوك في الحياة، وهو أول عمل فارسي عرف في فرنسا — بل في أوروبا — بفضل ترجمة «أندريه دي بيير».

^{٣٢} وصفها «ا. دي إيسار» — عام ١٨٦٥م — بأنها «لوحات صغيرة ذات نسب رائعة»، في Revue du XIX siècle (الأول من أبريل ١٨٦٦م).

قدمها «شارل كرو» — إلى مجلة «رينسانس» — بعنوان «أغنية طريق آريا» في ٦ يوليو ١٨٧٣م:

على أحصنتنا نحمل الفتيات الجميلات لقبيلتنا الفخورة.
نسوق القطعان أماننا، والحمل يرضع من النعجة وهو يجري، والعجل
يتبع البقرة التي يسرع العبيد من خطاها الكسول بالمنخس ...

وحيث نجد أنساقًا معروفة تمامًا، من التصويرية، والصياغات «البدائية»، وتواتر
التعبيرات (مثل ذلك التعبير الفاتن، الذي سأرى فيه — عن طيب خاطر — أصل
جملة من «إشراقات»: ^{٣٣} «صخب الأنهار ورعشة الغابة») — التي تمنح مقطوعات
«بارني» و«شاتوبريان» و«ميريميه» هيئة «الأغاني»، ترجمة مستعارة لـ «نشيد المحارب
البدوي»، ^{٣٤} تسعة مقاطع على الطريقة العربية، يستخدم فيها «لوي دي ليفرون» —
ويشيء استخدام — التماثلية والتكرار، والصياغات التصويرية، لكن «منديس» — على
الأرجح — هو الذي سيبيدي أكبر قدر من البراعة في «ليدات من فرنسا»، ^{٣٥} التي كتبها
— بالتأكيد — تحت تأثير الليدات الألمانية التي ترجمها عام ١٨٦٧م وتقليدًا لها،
وإذ يمتلك — هنا — حرية أكبر مما في الغنائية العاطفية، فإنه يحقق نجاحًا تقنيًا
ملحوظًا: وسواء استخدم موضوعات قديمة من الفولكلور الفرنسي (السرّج المسافر،
أبناء الملك كالان)، أو استخدم فكرة شخصية، مرحة أو عاطفية، فإنه يستخدم —
كأستاذ — اللزمات، والتكرارات، والمحارفة، ويضفي على نثره مظهرًا «وزنيًا» متميزًا
تمامًا، وبمقدورنا أن نطبع — في أبيات من خمسة أو عشرة أجزاء — «الشیطان في
سان-جان لي نوف»:

في سان-جان لي نوف (يرعد الليل ويهب!)، الجرس الذي يعرج في قبة
الجرس العرجاء يرقص ويصرخ، حسنًا! يا لها من رقصة صاخبة! بين كل
هزة وأخرى (أيها الجرس، اهتز إذن!)، أريد أن أعب إبريقًا.

^{٣٣} في «جنية»: «لطفولة هيلين ارتعدت الأدغال»، فالمحارقة هي ذاتها، ولنذكر بأن «رامبو» كان يعرف
جيدًا مجلة «رينسانس» و«شارل كرو» بنفس القدر.

^{٣٤} نشرت في العدد الأول من la Revue des Lettres et des Arts.

^{٣٥} المنشورة عام ١٨٩٢م لدى «فلاماريون» (مع إخراج موسيقي لعشر قصائد).

أليس دالاً بالفعل أن هذه الليد، إضافة إلى التسع الأخريات، قد تم تلحينها موسيقياً؟ فلم يعد الأمر يتعلق هنا بقصائد، بل بأغانٍ حقيقية،^{٣٦} ونجد صعوبةً في أن نتحدث عن نثر، فيما يتعلق بهذه الأغاني (التي تبشّر ببعض الأناشيد الغنائية لبول فور).

ونرى — على الفور — كيف أن مقطوعات كهذه قد فصلت طبقاً لنموذج وزني مسبق، وأننا نهوى ثانيةً إلى طغيان الأشكال المدركة مسبقاً، وهو نقدٌ يمكن أن نوجهه إلى غالبية هذه القصائد البارناسية، حتى تلك القصائد ذات الموضوعات الأكثر ذاتية والأشكال الأقل جموداً: هكذا، سنرى «جوديت والتر» تقولب — بلا وعي — أفكارها الشعرية الخاصة على نمط القصائد الصينية الموجزة التي ترجمتها في «كتاب اليشب»، وتطبق — على موضوع نفسي تماماً — نفس الإيجاز الذي حققه «لي-تاي بيه» أو «تو-فو» في وصف مناظرها الريفية في «نيسان» (لارينسانس، ٨ يونيو ١٨٧٢م):

رغبةٌ حارقة تقضمني ليل نهار، في الفجر، وفي الغسق.

أهـي الرغبة في الانتقام؟ في المجد؟ في الحب؟

لا أدري، لكنني أرغب بجنون، بضيق أليم.

وسدى أبحث في مباحج الحياة كلها، في الأحقاد كلها، وفي كل الحماقات.

فهل ضاعت إذن الكلمات التي تعبر عن رغبتني؟ ألم يعد لموضوعها

وجود؟

ربما أكون قد جئت بها من حياة سابقة، ونسيت السبب.

لكن الرغبة الظمأى ظلت قاسية وعمياء.

وينشأ عن ذلك نوع من الضيق لدى القارئ، الذي يظل لديه الانطباع بقراءة ترجمة.

وكافة هذه المقطوعات البارناسية تصلح لنفس النقد، فبإمكانها أن تشهد على براعة شكلية وتقنية كبيرة، لكن تنقصها «الضرورة» الشعرية، إنها قصائد «مترجمة»

^{٣٦} فيما يتعلق بالسجع الذي، إذا جاز القول، يحدد النغم، نستطيع أن نذكر بأن «ج. دي نيرفال» قد سبق أن لاحظ إلى أي حد تجد موسيقى الأغاني الشعبية في السجع، المتوفر بما فيه الكفاية — من ناحية أخرى — كافة المصادر التي ينبغي على الشعر أن يمنحها لها» (Chansons et Légendes du Valois, Filles du Feu, عام ١٨٥٤م).

عن الأغاني الشعبية، بأكثر من كونها إبداعات أصيلة، فقصيدة النثر البارناسية تشبه — إلى حدٍّ ما — التحفة الفنية الموضوعة على الرف، أو أجزاء دقيقة من ساعة الحائط، وكما يكتب — عن حق — «ج. كان»، فإن «البارناسية — المزودة بهذا الشكل الخصب — قد استخلصت منه لأعيب أنيقة وتسليات جميلة»،^{٣٧} فهل يرجع ذلك إلى أن البارناسيين كانوا أول من لم يروا في قصيدة النثر سوى لعبة إيقاعية؟ أم إلى أن الكتاب، الذين تحدث عنهم، لم يكونوا أكثر من تقنيين مخلصين (عدا «كروم»؟) كل هذا صحيح، لكن ينبغي أن نستخلص منه أن صيغة قصيدة النثر «الشكلية» أو «الفنية» تتحمل التفاهة على نحو باهر (للأسف): فذلك الذي سيكون عاجزاً — أيضاً — عن تقديم الإيحاء، والإيقاع، والإصالة، في نثر حر تماماً — مثل عجزه عن المعالجة البارعة للبحر السكندري — سيقسم العجز إلى مقاطع منتظمة، ويضاعف النوافذ المموهة، ويعتقد أنه يصنع من شيء تافه فكرة عميقة بتكرارها في لازمات، ونستطيع أن نرى — في قصيدة النثر البارناسية (وأيضاً، كي نكون منصفين، في قصائد «فييو» النثرية)^{٣٨} — نموذجاً لكافة مخاطر النظام الذي افتتحه «برتران»: إنها نفس مخاطر الفن الشكلي، التي عاثت أيضاً في نظم الشعر وفي الموسيقى، ففي كل مرة لا يستجيب الهيكل الشكلي للتطور العضوي لجسد حي (فكرة شعرية أو موسيقية)، بل يكون مفروضاً على نحو قبلي، فإنه يخاطر إما ببتز هذا الجسد البالغ الثراء ليرده إلى أبعاد «سرير بروكست»، أو — عندما تكون الفكرة فقيرة وقصيرة — بالقيام بـ «الحشو» بوسائل مصطنعة تماماً، ونذكر لماذا ضجر الكتاب بسرعة من هذه الأطر الصارمة، وطالبوا «بودلير» بسرد شكل أكثر مرونة.

(٢) من البارناسية إلى الرمزية: هويسمان

سنلتقي — مع «هويسمان»، بالتحديد — بهذه الحالة/النمط لكاتب يتطور من «برتران» إلى «بودلير»، من الشكل الصارم إلى ذلك الأكثر حرية، بصورة متهتكة.

^{٣٧} Symbolistes et Décadents, Vanier, 1902, p. 367.

^{٣٨} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الأول، ولدينا الانطباع بأن أي شيء — بالنسبة لـ «فييو»، حتى لو كان: «نيكول، جيئني بخفي وأعطيني قبعتي الليلية» — يمكن تسميته **قصيدة**، بشرط أن يكون مكتوباً في مقاطع، وأن يخضع للتماثلية الثلاثية، وهو مثال فريد لما يسميه «م. برونو» «القصيدة بلا شعر».

ويمكننا أن نضيف إلى إنتاج البارناسيين «علبة الملابس ذات التوابل» المنشورة عام ١٨٧٤م، فقصاصد «هويسمان» — هي أيضًا — تكشف نزوعًا أكيدًا إلى التصويرية والأشكال المقطعية، لكن الفنان ذو منزلة أرقى، فهو يمتلك قريحة وذاتية أكبر، وقد سبق أن أشرت إلى البُعد التصويري لبعض مقطوعات «علبة الملابس»،^{٣٩} كان «هويسمان» يستند إلى عدة فنانين تشكيليين من بين أسلافه الأنفاريين (نسبةً إلى منطقة «أنفير»)، بل سيكتب في النقد التشكيلي،^{٤٠} وسينشر عدة مقالات (وصفية أو شعرية) في «ميوزيه دي دو موند»، وفي «ريبوبليك دي لير»،^{٤١} تحت العنوان الدال «تخطيطات ورسوم مطبوعة بماء النار»، فمجموعة ألوانه، كما تكتب «تروود جيان»، «مضيئة وثرية بألف ظل، غنية وقاطعة، رقيقة وعنيفة، وذات تنوع مذهل»،^{٤٢} فهل ينبغي أن نذكر «الرنجة المدخنة» الشهيرة؟

رأسك، أيتها الرنجة، هي مجموعة ألوان الشמוש الغاربة، أوكسيد النحاس القديم، درجة الذهبي الذي يسفع بشرات قرطبة، ظلال ألوان الصندل والزعفران بأوراق الخريف!^{٤٣}

وبعض المقطوعات الفلمندية («حفل روبرت الشعبي» لـ «أدريان بروبيير») مذهشة بألوانها وحركتها، وبعض الشخصيات (السيد فرنسو فييون) جديرة بـ «كالو» ... أو «برتران»، بواقعيتهما التصويرية، و«هويسمان»، الذي كان معجبًا — بالتحديد — بالرسام^{٤٤} الكامن في «برتران»، سيعترف — فيما بعد — بدينه تجاهه: ففي

^{٣٩} انظر — فيما سبق — الفصل الأول من القسم الثاني.

^{٤٠} سنجد مقالاته مجموعة في L'Art moderne, Charpentier, 1883، وفي Certains (Tresse et Stock, 9).

^{٤١} كان مدير République des Lettres بالصدفة هو «كاتول منديس».

^{٤٢} L'Evolution des Idées esthétiques de J.-K. Huysmans (Thèse, Conard, 1934).

^{٤٣} Huysmans, Œuvres complètes, t. 1 (Crès 1928), p. 49 تذكر «ه. تروودجيان» — بصدد هذه المقطوعة — بقصيدة «بائع الرنجة» لـ «هالز».

^{٤٤} ألويزيوس برتران هذا العجيب ... قد نقل أنساق ليونار إلى النثر، ورسم — بأكاسيده المعدنية — لوحات صغيرة تتلأأ بألوانها الحية، مثل الطلاء الخزفي شبه الشفاف (A Rebours, Charpentier, 1884, Œuvres complètes, Crès, 1927, t. VII, p. 301).

عام ١٨٨٥م، كتب سيرة حياته تحت الاسم المستعار «ا. مونييه»، في نشرة «رجال اليوم»،^{٤٥} ليذكر أنه أخذ قصائد «برتران» و«بودلير» النثرية كنماذج له. وعلى أية حال، فقد تفوق تأثير «برتران» في هذا الديوان الأول (الذي كُتب بين عامي ١٨٦٨م و١٨٧٤م، خلال وجود «هويسمان» بوزارة الداخلية)، وعندما يتفاخر «هويسمان» بأنه «قد غيّر وجدد من شباب «النوع»، مستخدماً حيلًا عجيبة، وشعرًا مرسلاً ذا لازمات، مستبقًا قصيدته ومتبعها بجملة إيقاعية، متكررة، غريبة، تمنحها — أحياناً — نوعاً من اللازمة أو الرسالة المنفصلة، النهائية، مثلما في الأناشيد الغنائية لـ «فيون» أو «ديشان»،^{٤٦} يمكننا الاعتقاد بأنه يزور أصالة أنساق كهذه، أغلبها — بالنسبة لنا — معارف قديمة، وأغلبها — تقريباً — متحقق لدى «برتران»،^{٤٧} وقد استعادها البارناسيون بلا تجديد كبير، بقدر حقيقة أن مجال هذه الأبحاث الشكلية محدود تمامًا، ويبدأ «هويسمان» — من جانبه، وينتهي — بنفس الجملة، «النشيد الغنائي على شرف معذبتى الحلوة»، «النشيد الغنائي اليرقاني»، «تنويع على نغمة معروفة»، دون أن يهتم كثيرًا — فيما يبدو — بمعرفة ما إذا كان معنى القصيدة يتطلب هذه العودة التي ستضفي الإحساس بالاستمرارية، حيث سيموت وينحل الحدث الوارد في القصيدة (قارن بـ «مساء على الماء» لـ «برتران»، إن لم تكن «العودة الأبدية للأشياء» محسوسة: وبهذا المعنى الأخير، فإن النسق المستخدم في «مقطع أخير» أكثر إثارة للاهتمام؛ إذ إن القصيدة تكرر نفسها — هنا — مثلما تفعل الحياة نفسها، ولنذكر، أخيرًا — فيما يتعلق باستخدام «الشعر المرسل»، و«المقطع الأخير» — قصيدة «النشيد الغنائي لشمعة الستة» (المنشورة في ٢ أغسطس ١٨٧٧م، في «لارتيست» في بروكسيل):^{٤٨} إنها تتكون من ستة مقاطع ومقطع أخير، كلها متماثلة، وتنتهي بنفس البحر السكندري (الذي أؤكد عليه):

^{٤٥} Les hommes d'aujourd'hui, Vanier, fascicule 263.

^{٤٦} Autobiographie في Les Hommes d'aujourd'hui، ذكره هـ. تروديان، مرجع سابق، ص ١٧٥.

^{٤٧} الجملة المكررة في البداية والنهاية، في «مساء على الماء» و«الخيميائي».

^{٤٨} جمعت هذه المقطوعة في (Croquis Parisiens (Euvres complètes, t. VIII, pp. 111–113).

مقطع أخير

أيتها الأميرة، يا من تغنى آخرون بومضات الأقمار الفوسفورية، والشعلات الحمراء للمصابيح، والنيران الصفراء للغاز، إنك أنت وحدك من أحب، أنت وحدك من أريد تمجيدها، أنت إضاءة مثالية للوحات كبار الأساتذة، يا شَمعة الستة، أيتها الشمعة الداوية!

والحق أن كافة هذه الجهود في اتجاه الإيقاع تظل بلا جدوى تمامًا: وربما لم يخطئ «ه. باشلار» عندما رأى أن مؤلف «علبة الملابس» لم يُخلق أبدًا لقصيدة النثر — أي القصيدة «الفنية» — اللوحة الصغيرة للنوع: «في البدء كان عاجزًا عن أن يحصر نفسه، ثم — عدا استثناءات نادرة للغاية — لم يكن يمتلك الإحساس بالإيقاع ... والواقع، ما من قصيدة نثر ذات قيمة بدون التركيز والانسجام الداخلي، ولا قيمة للدعم الذي تقدمه التصويرية الخارجية للمقاطع اللفظية الملونة»^٩، وعندما يترك «هويسمان» نفسه لينقاد وراء قريحته، وخشونته الفلمندية — (قارن بـ «كلودين») — فإنه يخرج من قصيدة النثر، وحتى «تدرجات الأحمر» لا تدين بالكثير إلى التقنية التي أبدعها «برتران»، والحق أن ثمة تأثيرًا آخر شديد الوضوح في «علبة الملابس»، سيصبح أكثر انتشارًا وفاعلية، لا على الموضوعات فحسب، ولكن — أيضًا — على شكل قصائد «هويسمان» النثرية نفسها: إنه تأثير «بودلير».

واقترءًا ببودلير، أراد «هويسمان» أن يصبح — هو أيضًا — رسام الحداثة، بالمعنيين اللذين حددهما سلفه الكبير، أولًا، باستغلال الركيزة المدينية والواقعية الشائعة في «سأم باريس»: وقد عبر «المقطع الأخير» في «علبة الملابس» عن بعد (كريحه) في الحياة الباريسية، وفيما بعد، وبينما كان الكتاب الطبيعيون،^{١٠} شأنهم شأن الرسامين مثل «ديجا» و«فوران» و«روفائيلي»^{١١}، يبحثون عن موضوعاتهم وسط العمال، والغسالات، وبنات الشوارع، سينتج «هويسمان» — هو أيضًا — «تخطيطات باريسية» (١٨٨٠م)،

^٩ Bachelin, Huysmans, Perrin, 1926, p. 107.

^{١٠} نعلم أن «هويسمان» شارك في مجموعة «ميدان»، من عام ١٨٧٦م حتى حوالي عام ١٨٨١م.

^{١١} قارن بـ «ه. تروديجان»، مرجع سابق، ص ١٠٨-١١٢، ونعلم الرباعيات الصغيرة التي استلهمها «مالارمي» من «نماذج» روفائيلي.

وسيستمد من «الفولي بيرجير» — أو من معاقل شمال باريس — ديكورًا له، وسيأخذ نماذج له سائق الحافلة، وبائع الكستناء «المتجول»،^{٥٢} وسيتمكن، بتوفيق أكبر من الرسامين، من أن يسجل أيضًا ضوضاء الشارع وروائحه المتميزة (وقد أثارت الواقعية الشمية لـ «الذواقة» حربًا كلامية كبرى)،^{٥٣} فلدى «هويسمان» حواس مرهفة، وموهبة الملاحظة والرسم، ومفردات في ثراء مفردات «رابليه»، وبشكل خاص قريحة تمنح وصفه للتجمهرات الباريسية — أحيانًا — طابعًا شبه ملحمي، لكنه — مع كل هذا — يقدم، على الأغلب، وصفًا مبرقشًا لباريس، لا قصائد نثر، ويحدث أحيانًا أن ترقى هذه «الأشياء المرئية» إلى ما هو أكثر من مجرد التخطيطات البسيطة أو لوحات عن العادات: هذا عندما تسمو بها غنائية جديدة، ومعنى أكثر رقيًا للحدث، يرفعانها إلى مستوى الشعر، وتكمن هنا وسيلة النجاح الشعرية الأخرى التي يستغلها «هويسمان»، دائمًا على إثر «بودلير»: فالحداثة لم تعد تكمن — هذه المرة — في مظاهر الحياة المدنية، بل في الحياة الداخلية للإنسان الحديث، بحساسيته المرضية، وحبه للنادر، والغريب، وبحته القلق عن «شيء آخر»، كل ما تستطيع العثور عليه في أعماق انحرافات «دي إيسان»^{٥٤}، وعندما ينجح «هويسمان» في تجنب عقبة الافتعال، أو التقليد المفرط في الوضوح لبودلير — (توضح «تشابهات»^{٥٥} — وبانتظام زائد — نظرية التجاوبات) — فإنه يعثر على بعض من إلهاماته الرائعة في معنى الغريب والرائع اليومي: وخاصة في بعض القصائد التالية لعام ١٨٨٠م، الملحقة بالطبعة الثانية (١٨٨٦م)، حيث يغزو نثرية الحياة المدنية الحديثة الغموض، وقد حوله وأعاد خلقه خيال مرضي، وهي حالة

^{٥٢} «نماذج من باريس» في «تخطيطات باريسية»، وقد عبر «هويسمان» عن إحسابه البودليري بالجمال الحديث في جملة من «تأمل» (١٨٨١م): «فينوس التي أعشقها، أنا، فينوس التي أعبدتها راكعًا، مثل نموذج للجمال الحديث، هي الفتاة تلهو كالأطفال في الشارع، العاملة ذات المعطف والفتستان، صانعة القبعات ذات السحنة الكامدة، والعينين الخليعتين» (Œuvres, t. IV, p. 129).

^{٥٣} وستجد آثارها في المجلد الثامن من المؤلفات الكاملة، حيث نشرت «تخطيطات باريسية» في ملحق الكتاب.

^{٥٤} في ١٨٨٤، A. Rebours, Charpentier.

^{٥٥} بطل «بالعكس» A. Rebours.

^{٥٦} مقطوعة نشرت أولًا في République des Lettres، وقد أظهر فيها «هويسمان» براعة حقيقية في رصد ووصف الألوان، والروائح.

«دامينز Damiens»^{٥٧} * كرويا رمزية رهيبة مُستمدة من رؤيا حقيقية، إنها حالة «الاستحواذ» التي تجعل هزيمة الروح واضحة أمام النثر الأليم لإعلانات الجرائد. لكن الرغبة في الهرب من الحياة الحقيقية تتنامى لدى «هويسمان»، وسيحلو له، وهو بصحبة «أوديلون رودون»^{٥٨} أن يمضي على غير هدى ويندفع في الحلم ... بعيداً عن عربدات التفاهة، وخلاعات الحماسة»^{٥٩}، وها هي الرؤى الغريبة لقصيدة «كابوس» — (الملحقة عام ١٨٨٦ م ب «تخطيطات باريسية») — المستوحاة من ألبوم «أوديلون رودون»، «أمير الأحلام الغامضة ...»: ^{٦٠} وجوه غامضة، مؤلة أو مرعبة، ومشاهد طبيعية موحشة، وأزهار غريبة تتتالي، ترتبط الواحدة منها بالأخرى، لنقودنا إلى حلم على طريقة «لوتريامون»:

انبثق في البداية شكل مؤلم ومتعجرف من الظلمات، تخترقه هنا وهناك أشعة النهار: رأس مجوسي الكلدانيين، ملك الآشوريين، سنحاريب العجوز الذي بُعث من الموت، وهو ينظر حزينا، ومتأملاً عبر نهر الأعمار وهو ينساب ... ^{٦١}

وجه سرعان ما يحل محله مشهد طبيعي مفاجع، مستنقع آسن «تنبثق منه فجأة الساق المسخ لوردة مستحيلة» ينفجر أحد براعمها ويتكور «إلى رأس شاحب راح يتأرجح بصمت في ليل المياه»^{٦٢}، ويكمل «هويسمان» لوحات «رودون» بأن يمنحها — من خلال «الإحلال التدريجي»، القريب من التقنية السينمائية — عنصر الحركة الذي يجعلها سيرالية، تقريباً، ونراه هنا يعثر في الحلم على طريق جديد، سيتبعه في مؤلفه

^{٥٧} روبير فرانسوا دامينز (١٧١٥-١٧٧٥م): جندي ثم خادم، طعن لويس الخامس عشر بسكين لينبهه إلى الاهتمام بواجباته عام ١٧٧٥م، وقد تم تمزيق أعضائه في ميدان «جريف»، وكان تعذيبه فضيحة.

^{٥٨} قدم «هويسمان» عرضاً تحليلياً للمعرضين الأولين لرودون، عامي ١٨٨١م و١٨٨٢م (انظر H. Trudgian *L'évolution des idées esthétiques de J.-K. Huysmans*, pp. 88-89)، وسيصبح

واحدًا من الصناع البارعين لشهرة الفنان الرمزي.

^{٥٩} *Œuvres complètes*، ملحق (عام ١٨٨٢م)، ص ٢٩٩.

^{٦٠} *Cauchemar, Croquis parisiens* (éd. de 1886), *Œuvres complètes*, t. VIII, p. 163.

^{٦١} المرجع السابق، ص ١٥٧.

^{٦٢} المرجع السابق، ص ١٥٩.

التالي، رواية «في المرسى»، حيث يدرج ثلاثة «أحلام»، ثلاث رؤى شبحية،^{٦٣} ومما هو دال أن «لافوج»، مجلة الرمزية الناشئة، ستنشر مقطعاً من الحلم الأول، صورة «إستير»: ولنقرأ بداية هذا المقطع، وسيذهلنا شكله «الرمزي» (المفردات وتقطيع الجملة):

العنق الطليق ظل عاريًا، بلا زينة ولا حجر كريم، لكن من الكتفين إلى العقبين، حدها ثوب محبوبك، وهو يضم الفقاعتين الوجلتين لثدييها، شاحداً طرفيهما القصيرين، كاشفاً مراوغات الجذع المتماوجة، متهملاً عند وقفات جانبي الحوض، زاحفاً على الانحناءة الطفيفة للبطن، منساباً على امتداد الساقين اللتين يوضحهما هذا المشد ويضمهما ثوب من زنبق بنفسجي مائل للزرقة، منقوش بالعينيّات مثل ذيل طاوس، مرقط بعيون حدقاتها من السفير مركبة في برقوق من الساتان الفضّي.^{٦٤}

لقد تغير الشكل نفسه — فعلاً — لدى «هويسمان»، بقدر ما ازداد تأثير «بودلير» عليه: فقصائد عام ١٨٨٦م بعيدة تماماً عن القصائد القصيرة ذات المقاطع، المبنية على نمط «جاسبار الليلي»، فلم يعد «هويسمان» يبالى — من الآن فصاعداً — بالقصيدة ذات الشكل الثابت، ويكف عن كبج حيويته الطبيعية ضمن حدود صارمة، إنه يستسلم أكثر فأكثر وبإفراط (انظر «تشابهات») لفيضان لفظي حقيقي، ونشعر — حقاً — أن الإطار الضيق، بالضرورة، لقصيدة النثر، لن يكفيه عما قريب: وبالفعل، فلن يكتب «هويسمان» — بعد «في المرسى» — إلا الروايات، ومع ذلك، فإن «دي إيسانت»، بطل «بالعكس» (١٨٨٤م)، سيصبح — في قصيدة النثر — «النسغ الملموس، أوزمازوم الأدب، الوقود الأساسي للفن»،^{٦٥} وهو ما يرجع — بالتحديد — إلى اقتضابها وتكثيفها، ومن المثير أن نرى «هويسمان» يؤلف نظريّة لهذه «الرواية المكثفة في بضع جمل»، التي كانت شديدة البعد عن مزاجه:

^{٦٣} الفصل الثاني، والخامس، والعاشر (Euvres, t. IX, pp. 32, 99, 211)، وأولى هذه الرؤى — وهي رؤيا مهيبية وكهنوتية — متأثرة بوضوح بـ «سالومي» لـ «جوستاف مورو»، وهو عمل أذهل «هويسمان»

الذي حاول — في «بالعكس» — القيام بـ «تحويل» نثري له.

^{٦٤} La Vogue, 1886, n° 8, p. 255.

^{٦٥} A Rebours, Œuvres complètes, t. VII, p. 302.

عندئذٍ، ستصبح الكلمات المنتقاة دائمة التغير إلى درجة كبيرة، إلى حد أنها ستنوب عن كافة الكلمات الأخرى، فالصفة الموضوعية بطريقة بارعة وقاطعة لا يمكن معها تغيير مكانها شرعياً، سوف تفتح عدة احتمالات قد لا يمكن للقارئ أن يحلم بها، طوال أسابيع بكاملها، لمعناها المحدد والمتعدد في آن، الذي قد يرصد الحاضر، وقد يعيد بناء الماضي، وقد يصبح مستقبل أرواح الشخصيات، التي تتجلى بأضواء هذه الصفة الفريدة.^{٦٦}

هذه الرواية المكثفة، و«لذة الطعم هذه، المطورة والمختصرة في قطرة»، يعتقد «هويسمان» أنه سيجدهما في قصائد «بودلير» و«مالارمييه» النثرية:^{٦٧} فهما — بالنسبة له — سيدا النوع.

والخلاصة أن «هويسمان» — الذي يقع (حسب التسلسل التاريخي) بين البارناسية والرمزية — هو المفصل بين قصيدة النثر البارناسية، المستوحاة من «ألويديوس برتران»، وقصيدة النثر الرمزية، المستلهمة من «بودلير»؛ ولأنه أكثر غزارة من أن يصل إلى كثافة التأثير الناتجة من إيجاز الأول، وليس شاعرًا بما يكفي للإيحاء — مثل «بودلير» — عبر الإيقاع والغنائية المتضمنتين في الجملة، فإنه استشف — على الأقل — إمكانات قصيدة النثر كـ «حساء كاب»^{٦٨} أدبي، وكشكل حديث أساساً، لكننا سنرى أن تأثير «بودلير» سيصبح واضحاً على قصيدة النثر بدءاً مما قبل عام ١٨٨٠م، وسيساهم — بشكل خاص — في إعادة البحث عن شكل أكثر سلاسة وموسيقية.

(٣) في أعقاب بودلير

المحاولات الأولى لجعل الشكل مرئياً

شارل كرو. فييه دي ليل-آدام

يمكننا أن نرى في تمهيد «سأم باريس» — وهو ما سبق أن قلته — نقطة انطلاق لتطور سيؤدي إلى الشعر الحر، وتأثير «بودلير» — الذي بدأ يتضح منذ عام ١٨٦٢م

^{٦٦} المرجع السابق.

^{٦٧} ساهم «هويسمان» في رواج قصيدة النثر حوالي عام ١٨٨٥م، وذكر الجمهور بأولى القصائد النثرية لمالارمييه (قبل إعادة طبعها في «لافوج» عام ١٨٨٦م)، التي تناثرت — حسبما يقول — في «مجلات ميتة».

^{٦٨} هذا التعبير الذي نترجمه — بشكل تقريبي — بـ «حساء كاب»، هو تعبير أثّر لدى «هويسمان» (انظر (H. Trudgian, op. cit., p. 176).

«على «المالرميه»، على سبيل المثال) بعد عمليات النشر الأولى لقصائد النثر في «لابريس» — سيأخذ في التزايد بعد نشر «سأم باريس»، في أعقاب وفاته عام ١٨٦٩م، وسيذكرنا «ر. دي سوزا» — عام ١٩١٢م — بأن تعديلات الرمزيين التقنية قد قادتها تمامًا هذه السطور: «من منا لم يحلم، في أيام طموحه، بمعجزة نثر شعري، موسيقى بلا إيقاع ولا قافية...»^{٦٩} وعلى أية حال، فإن البحث عن شكل أكثر موسيقية^{٧٠} كان سيقود الشعر إلى قرب قصيدة النثر أولاً، في حقبة لم يكن التفكير في تحويل تقنية الشعر قد تم بعد. ففيرلين — على سبيل المثال — البارناسي في بداياته كما نعلم، الذي لن يجد صيغته «المرنة» في نظم الشعر إلا حوالي عام ١٨٧٣م، كان من أوائل من ساروا في طريق قصيدة النثر البودليرية، واعتباراً من عام ١٨٦٧م، يقدم إلى «روفي دي لير» إيه ديزار» قصيدة «أبداً مرة أخرى» التي تصف بلهجة الاعتراف «الحانة المتواضعة للأيام الغابرة»،^{٧١} هذه المقطوعة المكتوبة بانفعال وبساطة، سيتكرر نشرها في مجلات متعددة، قبل طبعتها في «مذكرات أرمل» عام ١٨٨٦م، تحت عنوان «في الريف»، وترجع — إلى عام ١٨٦٧م أيضاً — قصيدتنا «العمود» و«لحن موجع»،^{٧٢} أكثر مقطوعات «فيرلين» إتقاناً، وربما أكثر بودليرية: فأرابيسك الجملة، واختيار الصور، والميل إلى الكائنات والأشياء في زوالها، كل ذلك يذكّر ببودلير، في هذا الاستحضار لـ «بعد ظهيرة سبتمبرية، دافئة وحزينة، تنشر كآبتها الصفراء على الفطور الأصهب لمشهد طبيعي يذوي من النضج»، ومن «تفاهة» خريفية:

ورغم هذا، فهي تمضي، الفاتنة الهزيلة، حاملةً قلبي الضعيف وفكري المتواطئ
في طيات مئزرها الطويل عبر رائحة الفواكه الناضجة والأزهار المحتضرة.^{٧٣}

^{٦٩} OÙ nous en sommes, Floury, 1906, p. 83.

^{٧٠} يريد «بودنير» — على ما يقول «كان» — أن «يعثر»، بجانب الشعر — المفعم والسلس للغاية، رغم هذا — على أداة وسيطة، على شكل أكثر موسيقية... (Symbolists et Décadents, Vanier, 1902, p. 287)، فالعبور من «برتران» إلى «بودلير»، من البارناسية إلى الرمزية، هو العبور من التصويرية إلى الموسيقى.

^{٧١} ٣٠ ديسمبر ١٨٦٥م.

^{٧٢} Le Hanneton، ٢٦ سبتمبر ١٨٦٧م و١٥ أغسطس ١٨٦٧م.

^{٧٣} هذه المقطوعة — شأن كافة المقطوعات المذكورة هنا — مستعادة في «مذكرات أرمل» Mémoires d'un Veuf (Verlaine, Œuvres, Messein, t. IV, p. 223).

وتكشف لنا القصائد النثرية — المنشورة عام ١٨٧٠م في «لابارودي»^{٧٤} — بعداً آخر للاستلهام البودليري لدى «فيرلين»: إنه الاستلهام الباريسي، حلم يقظة الجوال الهائم في مدينة كبيرة، الذي يكشف الأبعاد المحزنة أو الكريهة، المضحكة أو الرهيبة، على نحو غامض، وصف لعرض أدوات الوشم، حلم يقظة عن «آذان الفئران ذات السحنات الشاحبة»، التي «ترتجف في الريح القاسية للمدن»،^{٧٥} على قبعة العمال، لوحة مأساوية لعذاب رجل هستيري، «مقرز بغموض»،^{٧٦} حتى الموت — عندما ننظر، إلى دفن، في قصيدة «عبر المفترق» — يتخذ مظهرًا غير اعتيادي، غريب وجروتيسك، في آن، وليس لكل هذه اللوحات — بالتأكيد — المعنى العميق، والقوة التهكمية، أو الغنائية، التي يمنحها لها «بودلير» أحيانًا: لكنه نفس الشريان المديني والحديث الذي يستغله «فيرلين» بأن يُعلق — بدوره — «فكره الرابسودي على كل واقعة في تسكعه»،^{٧٧} وبعد الكوميونة ووصول «رامبو»، سينضب شريان «فيرلين» هذا: ولن يعود إلى قصيدة النثر إلا بعد عام ١٨٨٢م. وانطلاقًا من عام ١٨٦٧م — كما سبق وقلت — نشرت «روفي دي ليتز إيه ديزار» قصيدة «أبداً مرة أخرى»: إذ كان من الممكن أن نقرأ — كما سنرى — حتى في المجلات ذات النزعات «البارناسية» — التي تحدثت عنها من قبل — قصائد ذات شكل أكثر مرونة وإلهام أكثر موضوعية من الأناشيد الغنائية أو الأغاني ذات المقاطع، ولن أذكر قصيدة «بعيداً! ... بعيداً جداً» لـ «ر. كاز» — المنشورة في «رينسانس»، في ٢٨ سبتمبر ١٨٧٢م — إلا لأنها معارضة للموضوعات البودليرية: العنوان نفسه مستمدٌ من عنوان قصيدة «بعيداً جداً عن هنا» (الواردة في «أزهار الشر»).

والأكثر إثارة للاهتمام تلك «النثريتان» اللتان قدمهما «فوران» إلى «رينسانس» عام ١٨٧٠م، فهما تكشفان — رغم ما يقوله «م. ب. بويي» — تأثره ببودلير أكثر من تأثره برامبو،^{٧٨} ويتعلق الأمر — هنا، أيضاً — بـ «لوحات باريسية» (نعلم ما الذي سيستفيده

^{٧٤} Les Estampes, L'Hystérique, Les Fleurs artificielles, 2-9 Janvier 1870, Par la croisée, ٧٤
9-16 Janvier 1870.

^{٧٥} Les fleurs artificielles, Mémoires d'un Veuf, p. 251

^{٧٦} L'Hystérique, id., p. 253

^{٧٧} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الأول.

^{٧٨} نشرت في ٣١ أغسطس و ٢١ نوفمبر ١٨٧٣م، ويذكر «م. ب. بويي» — مشيراً في هذا الصدد إلى «مغامرة الشباب» لفوران — بعلاقاته مع «فيرلين» و«رامبو»، اللذين كانا أصغر منه بعامين، ويرى

فيما بعد المصور «فوران» من باريس) النثرية الأولى، «رقصة الدمى المتحركة»، أميل إلى التصويرية والفانتازية، والثانية، «سيدات الصرافة»، أميل إلى الواقعية والانفعالية، يا لها من مدينة رائعة! — كما يقول «فوران» عن باريس — موحية وغنية بالغموض والمشاهد المربعة!،^{٧٩} وإذا ما كان «فوران» قد وجد في مشهد واجهة محل اللعب، وفي صوت الأرغن النقال — في قصيدة «رقصة الدمى المتحركة» — مادة لمؤثر فانتازي يذكرنا بـ «جاسبار الليلي»، فإن المقطوعة الثانية تذكرنا بقصيدة «المهرج العجوز» لبودلير أو «عيون الفقراء»: فبعد وصف واقعي للأجواء الضبابية والسوقية للمقاهي الباريسية — («يشربون، ويصخبون، ويدخنون»)^{٨٠} — تنتهي القصيدة، مثلما يحدث كثيرًا في قصائد «بودلير» النثرية — بنوع من الدفقة الغنائية:

أيتها العناية الإلهية! أليك إذن فردوس خاص لسيدات الصرافة الفقيرات
في مطاعم التسعة وعشرين فلسًا للوجبة، ومحلات الألبان ومعامل الجعة
الصاخبة! هل ستعطين، يا إلهنا العادل، زينة وعشاقًا، وتحولهن إلى أنيقات
وعاشقات مستهلكات؟
فلنصل من أجلهن!

وسنلاحظ — بالإضافة إلى ذلك — جهد «فوران» في تكييف نثره «مع الحركات الغنائية للروح، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي»: في هذه الصلاة الموجهة للعناية الإلهية، تترجم الحركة الغنائية بإيقاع رحب، شديد الوضوح، يتسع في النهاية بالجملة الاعتراضية («هل ستعطين، يا إلهنا العادل»)، والقطع «المتعدي» («إلى أنيقات وعاشقات مستهلكات»)،^{٨١} وفي نهاية «رقصة الدمى المتحركة»، تفتت الجملة في البداية،

أن «تأثير الصغير على الكبير لا يمكن إنكاره»، ويجد في هاتين المقطوعتين «نوعًا من الصدى الثانوي، الذي يجعلنا نفكر — بشكل لا يقاوم — في رامبو» (Arts, 16 Juillet 1948)، ويبدو لي تأثير «بودلير» محسوسًا بشكل أكثر مباشرة، سواء في اختيار الموضوعات أو مظهر الجملة.

^{٧٩} ذكره «راينو» في E. Raynaud, *La méléé Symbolists*, Renaissance du Livre, 1920, tome II. «أمسية لدى بول فيرين»، ص ٢٨.

^{٨٠} قارن بما ورد في Baudelaire, *Les baraques piaillaient, beuglaient, hurlaient: Le Vieux* (Saltimbanque Œuvres, Pléiade, t. I, p. 425).

^{٨١} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الأول.

ثم تشكل — متقطعة — إيقاعًا متوافقًا مع الرنين الفاتر للأرغن النقال، ثم مع السقطة المفاجئة للدمى الخشبية:

انطفأ صوت الأرغن تاركًا في الهواء سحابة طويلة مرحة ونائحة سرعان ما ماتت ... والدمى الخشبية الصغيرة، المعلقة في خيوط من حديد، — في حزمات — في أكداش، متشابكة ومنتفخة من الرطوبة، سقطت ساكنة بلا حراك.

لكن ربما ما هو أكثر أهمية أن نذكر — في النهاية — أن كل المجموعة، التي يختمر فيها الاضطراب الثوري، حوالي عام ١٨٧٣م، ورفض الامتثالية، وكرهية كل ما هو برجوازي، والتمرد ضد الأشكال الشعرية الكلاسيكية — (أي «فيرلين» و«رامبو» و«فوران» و«شارل كرو»، الذين كانوا يؤلفون — وقتئذٍ — المعارضات الوقحة لـ «الألبوم زوتيك»)^{٨٢} — قد وجدت نفسها محمولة في تيار واحد نحو قصيدة النثر، فنجاح «رامبو» الباهر قد طوى بالنسيان — إلى حدٍّ ما — المحاولات التي قام بها أصدقائه في نفس الاتجاه بحثًا عن صيغة شعرية جديدة، لكن علينا أن نذكر — رغم هذا — أنه منذ عام ١٨٧٢م، نشرت «رينسانس» (أيضًا) ثلاث قصائد بودليرية للغاية وشخصية تمامًا لشارل كرو: «الأثاث» و«غزلية» و«مسلية»^{٨٣}، سيتم جمعها — عام ١٨٧٣م — في فانتازيات نثرية تحت «صندوق مزخرف من الصندل».

(١-٣) شارل كرو

والفنان — هذه المرة — يستحق الاهتمام والتكفير عما لحق به: فهو — مثلما يلاحظ «إرنست رينو» — قد «حقق الشهرة دون أن يكف عن أن يكون مجهولًا»^{٨٤}، فشارل كرو هو — رغم كل شيء — أكثر من مجرد مخترع الفونوجراف والمونولوج الكوميدي: فكشاعر عظيم، يتجلى هذا «البارناسي الذي مسته نعمة الرمزية»^{٨٥} فنانًا تلقائيًا وبارعًا

^{٨٢} انظر — فيما يلي — ملحوظة رقم ١٠٣، و. E. Raynaud, *La mûlée Symboliste*, t. I, p. 23 et sq.

^{٨٣} نشرت — على التوالي — في ١٨ مايو و٢٧ يوليو و٢١ سبتمبر ١٨٧٢م.

^{٨٤} *La Bohème sous le second Empire*, L'Artisan du Livre, 1930, p. 11

^{٨٥} Barre, *Le Symbolisme* (Thèse, Jouve, 1911, p. 271)

في آن، وتبشر اجتراءاته الإيقاعية بفيرلين،^{٨٦} وهو — كشاعر نثر — يحيلنا أحياناً إلى «بودلير»، وأحياناً إلى «رامبو»، دون أن يفقد أصالته الخاصة به، وعمله «فانتازيا نثرية» هو — كما يقول «موريس سايبه»^{٨٧} — «الجزء المجهول بشكل مخزٍ من إنتاجه، وربما الأهم»، ويمكن القول إن هذه القصائد الثماني — (سبع إذا ما استبعدنا «غزلية»، المترجمة عن «مختارات من الليدي هاميلتون») — قد جددت أفق قصيدة النثر. ونجد — لدى «كرو» — كثيراً من الموضوعات التي تذكرنا بـ «أزهار الشر» أو «سأم باريس»: الصراع بين الجسد والروح (مسلية)، واستدعاءات مدينية وغسقية (الساعة الباردة)، وهو يتغنى، مثل «بودلير»، بنشوة العطور،^{٨٨} وخصلات الشعر النسائية،^{٨٩} و«شفافيات الليل»،^{٩٠} إلا أن هذه الموضوعات معالجة بطريقة شخصية للغاية: كيف نعثر — على سبيل المثال — على صرخة بودلير «أيها الليل! أيتها الظلمات المنعشة!»،^{٩١} في هذا النوع من الهلع، والذعر الفيزيقي الذي توحى به — إلى «كرو» — «الساعة الباردة» لمنتصف الليل:

في هذه اللحظة نكون وحيدين في منزلنا، بلا نوم، إنه الذعر، يبدو أن ملاك الموت يحوم على الناس، مستغلاً نعاسهم القاسي في اختيار فريسته وقتما لا يراود أحداً الشك.

^{٨٦} يقول «فيرلين»، في دراسته عن «كرو»، المنشورة في *Les Hommes d'Aujourd'hui (Œuvres)*, Messein, 1910, t. V, pp. 384-397: «رغم أنه شديد الحرص على الإيقاع، وأنه ينجح — بشكل فريد — في محاولات فذة ونفيسة، فإننا لا نستطيع اعتبار كرو واحداً من البارعين في نظم الشعر»، لكن ألا يمثل هذا انشغالاً بالدفاع عن تفرد الخاص، والاحتفاظ لنفسه بمكانته كرائد؟ فتاريخ «أغانٍ عاطفية بلا كلمات» يرجع إلى عام ١٨٧٣ م.

^{٨٧} Préface aux Poèmes et Proses choisis de Cros, Gallimard, 1944, p. 27. ونجد في هذا الديوان عدة انتقادات موجهة إلى «كرو» ومؤلفاته.

^{٨٨} مسلية: «الغرفة مفعمة بالعطور» (Le Coffret de Santal, Stock, 1922, p. 254).

^{٨٩} «الزغب العطري لعنقها»، المرجع السابق.

^{٩٠} L'Heure froide, Id., p. 270: قارن — في Crépuscule du Soir — بـ: «عاريات المساء الشفافات» (Baudelaire, Œuvres, t. I, p. 442).

^{٩١} La Fin de la Journée, eod., (قارن بـ: Le Crépuscule du Soir, Œuvres, Pléiade, t. I, p. 442) (loc., p. 143).

آه! حقًا، في هذه الساعة، قد نختنق، قد نتحشرج، وقد نشعر بالقلب يتراجع، والدم يفتر، يبهت، ويصعد في الحلق، في تشنج أخير، قد لا يمكن لأحد سماعه، ولا يريد الخروج من نوم ثقيل بلا أحلام تمنع الأرضيين من الشعور بالساعة الباردة.^{٩٢}

«الأرضيون»، لا «الناس»، أو «الفانون»: هذه الكلمة وحدها تشبه توقيع شاعر «سوناتا فلكية»،^{٩٣} فهو يمنح اللوحة — خفية — خلفية كوكبية. وبالمقابل، فإن «مسلية» — التي لا تدخلنا كثيرًا في أحلام اليقظة الداخلية للشاعر — إثبات لافت للنظر للبراعة الشكلية، فاستعادة التعبيرات، والتنويعات، وتشابك الموضوعات، يستخدمها «كرو» بمهارة وحساسية موسيقية بشكل خاص،^{٩٤} يتجاوز كثيرًا المحاولات البارناسية، وسنلاحظ — على نحو خاص — كيف أن النعوت والصور يثري ويحدد بعضها البعض من خلال استعاداتهم المتعددة طبقًا لتطور الحدث، مثلما يمكن تنويع وإثراء لازمة موسيقية، والريشة، التي تنزلق على ورقة الشاعر «بصياحات السنونو»، في ختام القصيدة، عندما يبدو الشاعر مستعدًا للاستسلام لدوامة الأحاسيس، تستأنف «طيرانها، صارخة مثل السنونو الذي يحلق فوق بحيرة ساكنة، قبل العاصفة»، وتستدعي المسلية — دائمًا — بطريقة ملموسة وإيحائية أكثر: «جميلة وبيضاء» في

^{٩٢} L'Heure froide, Le Coffret de Santal, p. 270.

^{٩٣} حيث يقدم «كرو» نفسه

حاليًا

بهذه العوالم البعيدة التي أحدث عنها كثيرًا.

(Le Coffret de Santal, p. 179)، قارن — أيضًا — بـ «السوناتات الميتافيزيقية» (Id., p. 215)، ومن المثير أن نذكر بأن «كرو» قد تخيل وسيلة لـ «الاتصال بالكواكب» وبكائنات «العوالم المجاورة»؛ إذ إنها، كما يقول «لا بد أن يكون فيها بعض من هذه الكائنات ضمن الاحتمالات اللانهائية» (انظر: Poèmes et Proses, Gallimard, 1944, p. 258).

^{٩٤} يقول «روهو» إن مسلية «مؤلفة موسيقيًا»، وهو يعدد مختلف «اللازمات» التي تطرد بعضها بعضًا بالتبادل، (الأزهار وألوانها، والتجليات النسائية، وصرير الريشة على الورقة، ومقاطعات المسلية)، لتعود وتتلاحق حتى الانتصار الأخير للمسلية (Das französische Prosagedicht, Hamburger Studien, (Friedrichsen, de Gruyter und C°, Hamburg, 1929, p. 74).

البدء، لتصبح «بيضاء وعارية»، ثم «جميلة وبيضاء وعارية»، ولن يرى الشاعر فيها — في الختام — سوى «هذا الجسد الجميل الواهن، الفاتر، الأبيض والناعم». والحق إن تكويناً كهذا ينطوي — دائماً — على شيءٍ ما مصطنع، ونجاح «كرو» — هنا — يبدو لي، بالأساس، شكلياً، وعلى النقيض، ففي قصيدة «الأثاث» — وهي مقطوعة استوحاها «شارل كرو» من مكتب صغير كان ملكاً لفيرلين من زواجه (القصيدة مهداة إلى السيدة «موتيه دي فلورفيل»، حماة «فيرلين»)^{٩٥} — نجد مؤثرات «الاستعادة» أكثر حنكة كأنها مستترة عن عمد: وينبغي الانتباه من أجل العثور — في نهاية المقطوعة — على كلمات أو أفكار البداية، وكل شيء — فضلاً عن ذلك — موجود في هذه المقطوعة الفاتنة، الرصينة، الساخرة برقة، مع أريج خفيف من القرن الثامن عشر: إنها فانتازيا راجعها وصححها «واتو»، وعلى أية حال، فهذا الحفل «الفضائي»^{٩٦} يدور في عالمٍ غير واقعي، «عالم بلا مادة»، كما يقول «كرو»،^{٩٧} عالم ميكروسكوبي:

على الحوائط الخشبية الصقيلة، تضيء الثريات المعلقة دون أن نعرف كيف،
وفي منتصف الصالة، معلقة في سقف بلا وجود، تتألق بخفةٍ مثقلة بشموع
وردية، سميقة وطويلة مثل قرون الحلزون، وفي المدفآت المباحثة، تتوهج
النيران مثل ديدان مضيئة.^{٩٨}

عالم هارب، كل شيء فيه وهمي: «قبلات حب متوهمة»،^{٩٩} «ابتسامات بلا أفكار»، حيث لا يمكن للمشاعر إلا أن تكون سطحية: «... الزهور الذابلة في الصدريات مطلوبة

^{٩٥} يستدعي «فيرلين» — في مقاله عن «كرو» (Euvres, Messein, 1910, t. V) — هذا الأثاث الذي كان يملكه في «الفترة التي، كما يقول، كنت أملك شيئاً ما تحت شمس العالم كله»، وكان يحتوي — حسبما يقول لنا مقال لموريس فيرن — «على نوع من المسرح الصغير جداً من المرايا»، وفيما بعد، خبأت زوجة «فيرلين» السابقة المذكرات الشهيرة التي نشرها «ف. بورشيه» بعد وفاتها (Candide, 19 Avril 1944).
^{٩٦} قارن بما سبق، هامش رقم ٩٠، لم يعد الأمر يتعلق — هذه المرة — باستكشاف اللانهائي الكبير، بل اللانهائي الصغير.

^{٩٧} Le Coffret de Sanatal, p. 258.

^{٩٨} Id., p. 257.

^{٩٩} Id., p. 258.

وممنوحة كدلالة على اللامبالاة المتبادلة»^{١٠٠} حفل أثري، ينبثق من لعبة مرايا: فنحن نرى «شارل كرو» هنا يفتح — على اللامرئي والخرافي — «عيناً متمرسه بشكل خاص، مدقة وخاطفة».^{١٠١}

لكنه — في قصائده «عن ثلاثة رسوم بالحفر المائي» لشقيقه «هنري كرو» — يتبدى، حقاً، رائدًا للغريب الحديث: ففي قصيدة «فزع»، هذا الحلم الغريب الخاطف، مثلما في «زهو تحت مائي»، حيث يترابط العالم الأرضي وعالم البحار بتشابهات خادعة، أو في هذه القصيدة المدهشة «سفينة-بيانو»، التي تبشر بالإبداعات المركبة للسريالية، نشعر بقصدية مزج الخيالي بالواقعي، وبإحياء العقل الإنساني في «محيط الفانتازيا»^{١٠٢}، وكثيراً ما تمت المقارنات بين «كرو» و«رامبو»، ليس فقط لأن كليهما يؤثران الموضوعات المرتئية («إشراقات»، «صور حفر مائي») والحيوية،^{١٠٣} لكن — أيضاً — لأن لغتهما تقدم صوراً، واختصارات لامعة، يتشابه صداها — داخلنا — بشكل غريب، ويقول «إ. راينو» إن «رامبو قد طابت له جمل مثل هذه، تبني بال «إشراقات»: «تمر حورية البحر وريدة شقراء، مع حاشيتها، في اخضرارٍ مزرقي بعيد تحت مياه بحر الجنوب»، أو: «تشير السيمفونية إلى الطريق إلى المجذفين ونوتي الإشارة»^{١٠٤}، وهنا يطرح السؤال حول العلاقات بين «رامبو» و«شارل كرو»، هل تأثر «كرو» بـرامبو — والعكس؟ — نعلم أن الشاعر الباريسي قد استضاف، لفترة، الشاعر الأردني:

في عام ١٨٧١م، كان يذهب، مع «فيرلين»، لاصطحاب «آرثر رامبو» من محطة القطار، عندما وصل إلى باريس من شارلفيل، وقد استضاف، فيما

^{١٠٠} Id., p. 258.

^{١٠١} Id., p. 259.

^{١٠٢} Le Vaisseau-Piano, p. 266.

^{١٠٣} قارن بصورة الحركة: «يندفع السيد إيجيتور، ويحطم الزجاج» (Effarement, Coffret de Santal, p. 263)، «لن أستطيع أبداً أن أبعث بالحب عبر النافذة» (Phrases, Rimbaud, Œuvres, Pléiade, p. 177)، والدعوات إلى الفعل: «إلى الأمام»، «إلى الأمام!» (Le Vaisseau-Piano, p. 267)، «إلى الأمام، الطريق!» (Démocratie, Rimbaud, Œuvres, Pléiade, p. 190).

^{١٠٤} مقال عن «شارل كرو» 1^{er} Janvier 1919, Mercure de France، والجملة الأولى مستمدة من (غرور-تحت مائي)، والثانية من «مركب-بيانو».

بعد — في معمله — الطفل الرهيب والعبقري الذي شكره بطريقته، بأن
حطم عدة قوارير اختبار ومقطرات، وخط — كيفما اتفق — محتويات
قنينات المواد الكيماوية ليرى ما الذي سيحدث ...

مثلاً يحكي «جي-شارل كرو»،^{١٠٥} ولم يكن «رامبو» قد كتب — في هذه الفترة
— سوى أشعاره الأولى و«القارب السكران»: وما من شيء يسمح بالاعتقاد أنه قد
بدأ «إشراقات» قبل عام ١٨٧٢م، لقد قرأ، خلال إقامته في باريس،^{١٠٦} أشعار «كرو»
المنشورة في «لاريتست»،^{١٠٧} والنثرات المنشورة في «رينسانس»،^{١٠٨} وربما المخطوطات
الأخرى لـ «فانتازيات»: ألا يحتمل أن يكون قد تأثر بهذه الكتابات المكثفة، وهذه
الانغماسات في الحلم، التي تمنح نصاً مثل «فزع» نبرته الخاصة؟

في منتصف الليل، حلم، محطة قطار، موظفون يتخذون سمات قبلانية على
قبعاتهم الإدارية، عربات قطار ذات ممر مضيء محملة بالسيدات «جين»
من الحديد المطروق، النقالات الحديدية تتدحرج بطرود يرصونها في عربات
القطار.

صوت نائب الرئيس يصرخ: عقل السيد إيجيتور في اتجاه القمر!
يأتي عامل يدوي ويلصق بطاقة على الطرح الخاص بسيدة «جين» شبيهة

^{١٠٥} Poèmes et Proses de Cros, (مقال أعيد نشره جزئياً في Le Goëland, 1^{er} Août 1938, Gallimard, 1944, p. 337)، وأذكر بأن «كرو» لم يكن شاعراً فحسب، بل كان فيزيائياً وكيميائياً أيضاً،
وأنه قام بتجارب — بشكل خاص — حول تركيب الأحجار الكريمة والتصوير الضوئي بالألوان.

^{١٠٦} سبتمبر ١٨٧١م — مارس ١٨٧٢م ومايو/ يوليو ١٨٧٢م، كان «كرو» و«فيرلين» و«رامبو» يتقابلون
كثيراً (على سبيل المثال في «عشاءات الأوغاد» (Vilains Bonshommes)، وألفوا معاً «ألبوم زوتيك»
بمعارضات لـ «كوبيه» وبضعة بارناسيين آخرين مشهورين (ل. ديركس، ل. إكس دي ريكار ... إلخ)،
قارن بـ Rimbaud, Œuvres, Pléiade, Notes et Variantes, pp. 667-673.

^{١٠٧} طبقاً لـ Kahn (Les Origines du Symbolisme, 1936, p. 20)، يبدو أن «رامبو» قد تشاجر مع
«كرو» لأنه مزق — عندما كان في ضيافته — صفحات من «لاريتست» تحتوي على القصائد المذكورة.

^{١٠٨} على الأقل، قصيدة «الأثاث» المنشورة في مايو ١٨٧٢م، هل ينبغي أن نقارن بين السقف «الذي لا
وجود له» (قارن — فيما سبق — بـ ص ٣٢)، و«الزهور الشمالية» — في قصيدة «بربري» — التي لا
وجود لها؟

بسيدات عربات القطار ذات المر المضيء، وبعد الوزن في الميزان القباني،
يتم الانطلاق، وتدوي طلقة صفارة الرحيل، مديدة وباعثة على الدوار.
يقظة مفاجئة، تنتهي طلقة الصفارة بمواء قط المزراب، يندفع السيد
إيجيتور، يحطم الزجاج، ويغمر نظرتة في الأزرق الداكن حيث يحوم السطح
الماكر للقمر.^{١٠٩}

فإن تعثر «إشراقات» على نقطة انطلاقها في «فانتازيات نثرية»، يا له من تأر
لمؤلف «صندوق مزخرف من الصندوق»!

وأخيرًا، فكلاهما — «رامبو» و«كرو» — قد لجأ إلى المخدرات لتحقيق هذا
ال «تشويش لكل الحواس»، الذي يتحدث عنه «خطاب الرائي»، ففي «أوتيل دي
اترانجي» — بالتحديد — حيث كانت تجتمع جماعة «ألبوم زوتيك»، عثر «دلاهاي» —
في أحد أيام نوفمبر ١٨٧١م — على «رامبو» نائمًا من تأثير الحشيش،^{١١٠} و«كرو» —
من ناحيته — يبحث عن الملذات والهذيان في:

التبغ، والحشيش، والأفيون، والسموم الساحرة.^{١١١}

وهو يصف لنا — في قصيدة «ركن اللوحة» — «أثر الحشيش»،^{١١٢} وربما يعود
الفضل إلى الفراديس الاصطناعية — جزئيًا — في طابع الهلوسة الذي يميز «رسوم
بالحفر المائي»، وبعضًا من «إشراقات» رامبو ...

^{١٠٩} يستدعي «إيجيتور» الإنسان المتمتع بالعقل بل بالقدرة على الاستدلال، ألم يكن بمقدور «كرو»
معرفة عنوان مخطوط «مالارمي» — «إيجيتور» — من خلال «منديس» أو «فيه»، الذي كان قد قرأه
على صديقه عام ١٨٧٠م؟ إن لم يكن من خلال «مالارمي» نفسه الذي كان يقابله في منزل «لينا دي
فيان» ... (قارن بـ 340 p. Mondor, Vie de Mallarmé, Gallimard, 1941).

^{١١٠} انظر Rimbaud, Œuvres, Pléiade, Notes et Variantes, p. 670.

^{١١١} La Vision du Grand Canal Royal des Deux-Mers (Collier de Griffes)، قارن أيضًا
بـ «دراما من ثلاثة أناشيد غنائية»، في Coffret de Santal, III, p. 155.

... وأصبح علميًا

عند انتشائي بمخدرات بلاد الشرق

^{١١٢} Le Coffret de Santal, p. 98، العنوان والعنوان الفرعي لشارل كرو.

فالتبغ، والكحول، والمخدرات، تقتضي ثمنًا باهظًا للنشوات التي يتم الحصول عليها: فقد مات «كرو» وهو في السادسة والأربعين، مستهلكًا قبل الأوان، وقد شعر — مثل «بودلير» — بـ «رياح جناح الغباء»: ^{١١٢} ففي آخر «فانتازيا نثرية» له بعنوان «فتور»، يصرح يائسًا:

النشوات، واللحظات التي استطعت فيها القبض على العالم بيدي الملكية، كانت قصيرة ونادرة للغاية، تقريبًا في نفس ندرة فترات التفكير الطبيعي بالنسبة لي، فأنا غالبًا عاجز، أنا مجنون، وهو ما أخفيه عن نفسي الظاهرة تحت الثروات المقتنصة في الساعات الطيبة. ^{١١٤}

والحقيقة أن الأمر لم يعد يتعلق — هنا — بـ «فانتازيا»: فقصيدة النثر هذه — (الوحيدة التي تتميز بالغمائية) — هي صرخة ضيق أليم لكائن مهدد، ينازع الموت على زمن كتابة مؤلفه، لكن دراما الرجل الذي يترصده الموت، أو الجنون، تزوج بأخرى: دراما الرجل الذي يرصده المجتمع، و«الأرضيون»، والذي يشعر — رغم يأسه من الحياة «وحيدًا بلا شمس بين جدران الحقد» — أن جهوده نفسها لتبرير نفسه أمام الناس لا تؤدي إلا إلى رصده لـ «جنون المهولين الهائجين بالأسفل»، ^{١١٥} «ذاويًا، مدانًا، موصومًا بأنه شاعر»، ^{١١٦} فإنه لم يمت فحسب من جراء شطحاته عام ١٨٨٨م، بل أيضًا — كما يقول شقيقه «أنطون كرو» — «من الظلم الذي تعرض له طويلاً، ومن اللامبالاة التي قابلها في كل مكان، ومن حقد الخونة الحاسدين والجبناء الأغبياء الذي تنبأ به، ومن النعمة الرهيبة للصراخ في الصحراء»، ^{١١٧} وبعد أسماء «برتران» و«لوتريامون» و«رامبو»، جاء ليسجل اسمه في القائمة «السوداء» لقصيدة النثر، التي تمثل — في نفس الوقت — قائمة المجددين العباقرة.

وبعد وفاته، جمعت قصائده الأخيرة ونشرت — عام ١٩٠٨م — تحت عنوان «عقد من المخالب»، وفي هذا الديوان، تبرز نثريتان، تنتمي الأولى — «أغنية أجمل

^{١١٢} قارن بـ Baudelaire, Journaux intimes, (Œuvres, Pléiade, t. II, p. 668).

^{١١٤} Lassitude, Coffret de Santal, p. 273.

^{١١٥} المرجع السابق، ص ٢٧٤.

^{١١٦} Indignation, Le Collier de Griffes, Stock, 1908.

^{١١٧} ورد ذكره في مختارات من Poèmes et Proses, p. 331.

النساء» — إلى البلاغة البارناسية، بمؤثرات اللازمة، وجلال شكلها («أنا جميلة وقوية، لقد ولدت بلا ألم وظل شكلي سليماً وناعماً»)،^{١١٨} والثانية — «الحصاة التي ماتت عشقاً»، «حكاية سقطت من القمر» — تمثل بشكل جيد، مثلما يقول «م. سايبه»، «العهد الداعر للفيزياء الرديئة»،^{١١٩} ثمة — حقاً — في هذه الصفحة القصيرة، نوعٌ من التجسيم^{١٢٠} الساخر ينبئ بـ «جاري».

ومن يتأمل أعمال «كرو»، تفرض عليه هذه الملحوظة: فرغم تنوعها الكبير — وهذا التنوع هو — بلا شك — مظهر لـ «عدم الثبات» الذي منع «كرو» من الذهاب في العمق، سواء فيما يتعلق بأعماله الشعرية أو بأبحاثه العلمية) — تظل أعماله، النثرية أو المنظومة، موسومة دائماً — رغم هذا — بطابع شخصي، لكن هذه الشخصية تتأبى على أية محاولة للتصنيف، فالتعامل مع «كرو» — باعتباره «فانتازيا»، مثلما فعل «بان»^{١٢١} — ليس كافياً: فرغم رصانته، وسخريته الخفيفة، يتخطى «كرو» الفانتازيا البسيطة عندما يقودنا خارج المظاهر الرثية، والتصنيفات المنطقية، «حيث لم تصل إليه أية رائحة أرضية»،^{١٢٢} وأحلام يقظته، كما سبق أن قلت، تنطوي على شيء ما فلكي، وهو ما يقودنا إلى نتيجة مزدوجة: الأولى، هي أننا لا ينبغي أن نندهش من أن السيراليين — منذ فترة «البيان الأول» (عام ١٩٢٣م) — قد اعتبروا «كرو» واحداً منهم^{١٢٣}؛ لقد أخذوا بطريقته الذهنية الميتافيزيقية والعلمية، هم الذين لم يروا في الشعر هدفاً في ذاته، بل وسيلةً لاختراق الغموض الكوني، ويكتب «بريتون» عن «شارل كرو»: «إن وحدة نزعته، كشاعر وكعالم، تكمن — بالنسبة له — في أنه سعى دائماً إلى أن ينتزع من الطبيعة جزءاً من أسرارها»،^{١٢٤} وهكذا، مثل «رامبو»، ولأسبابٍ مشابهة، وجد «كرو» نفسه مصنفاً ضمن أنبياء السيرالية.

^{١١٨} نشرت في Chat Noir le 7 Février 1885، وضمت إلى Collier de Griffes en 1908. قارن

بـ Chanson de route Arya، فيما سبق ذكره، ص ٢٠ من هذا الجزء.

^{١١٩} مقدمة Poèmes et Proses، p. 30. وقد نشرت هذه القصيدة في Chat Noir le 20 Mars 1886.

^{١٢٠} خلع الصفات البشرية على الله، وتشبيهه بالإنسان.

^{١٢١} في أطروحته حول Symbolisme، Jouve، 1911.

^{١٢٢} Lassitude، Le Coffret de Santal، p. 273.

^{١٢٣} A. Breton، Anthologie de l'Humour Noir، Sagittaire، 1940، p. 90.

^{١٢٤} المرجع السابق.

ومثل «رامبو» أيضًا — وهذه النتيجة الثانية تخص موضوعي بشكل مباشر — وجد «كرو» نفسه مضطراً إلى «إيجاد لغة»، فأبحاثه العروضية والإيقاعية، شأنها شأن تجاربه العلمية، إنما هي محاولات لاقتحام باب المجهول، وهو يجرب كل المفاتيح — كافة الأشكال الإيقاعية: مختلف تراكيب المقاطع، الأشعار الحرة، والمسجوعة، ومختلف صياغات قصيدة النثر، بمقاطع أو بدونها، وصفية، وغنائية وفانتازية، وإن لم يكن قد عثر — عبر تجارب كهذه — على شكل نهائي لقصيدة النثر، إلا أنه تلقى — أحياناً — بعض الإشارات، والإلهامات اللامعة المتعلقة بقدرة الكلمات، وترباط الأحاسيس (الصوت واللون في «سفينة-بيانو»)، وقيمة إيقاع نثر معين (قارن بالجمل الموجزة، وأسلوب الـ «ملاحظات» في قصيدة «فزع»)، وفي الشعر، كما في الفيزياء والكيمياء، تبدى فيه مزاج المخترع، الذي يفتح — هنا وهناك — طريقاً جديداً، ثم ينتقل إلى شيء آخر، وعلى من سيأتون بعده أن يستفيدوا من فتوحاته! «فليستفد مما سأقوله من يرغبون في البحث ويقدرّون عليه»، على ما كتب في «الكيمياء الحديثة» حول تركيبة الأحجار الكريمة: ١٢٥ وكان بمقدوره إسداء هذه النصيحة إلى الباحثين القادمين، لا في حديثه عن الماس والياقوت فحسب، بل — أيضاً — بصدد «الكيمياء الحديثة» للغة.

(٢-٣) المجلات الشابّة ومالارميه

لم تكن ساعة التحولات الشعرية والتجريب في اللغة قد دقت بعد: وهو ما يثبته عدم نجاح قصيدة «ما قبل الأخيرة» (الأكثر شهرة تحت العنوان النهائي «شيطان التماثل»)، التي نشرها — عام ١٨٧٤م في «روفي دي موند نوفو» — «شارل كرو»، الذي أصبح، من بين تحولاته المتعاقبة، مديراً للمجلة: وقد حكى «ج. كان» بأي سيل من الضحكات استقبلت قصيدة «مالارميه» النثرية، وكيف أنها — في فترة الرمزية أيضاً — اعتبرت «ما قبل الأخيرة الشهيرة هذه» «أنها ليست أفضل ما لا يمكن فهمه»، ١٢٦ ولا شك أن قراء «روفي دي موند نوفو» قد ابتهجوا أكثر بقراءة «يو-تس»، وهي فانتازيا بلا عواقب

١٢٥ هذا المقال، الذي نشر في «روفي دي دو موند» عام ١٨٧٤م، أعيد نشره في مختارات Poèmes et

.Proses, p. 262 et sq.

١٢٦ Symbolistes et Décadents, Vanier, 1902, p. 138

من تأليف «كرو» نفسه، أو «ثلاث قصائد نثرية» التي نشر فيها «آشيل-توبيه-بزييه» قريحته الغنائية أو الأخلاقية، في مقاطع نثرية متساوية دائماً.

ولم يمنع هذا الفشل «كاتول منديس» من أن يضع في فهرس العدد الأول من «ريبوبليك دي ليدر»^{١٢٧} في ٢٠ ديسمبر ١٨٧٥م، اسم «مالارميه» بجوار الأسماء البارناسية الكبيرة، «ليكونت دي ليل» و«ديركس» و«كلاديل» و«مينار» و«ريشوبان»: وقد نشر له — بالإضافة إلى «شكوى الخريف» و«ارتعاشات الشتاء»، في عنوانيهما النهائيين — نثريتين جديدتين: «ظاهرة مستقبلية»، و«مشهد مقطوع»، اللتين أثارت الدعابات بدوريهما،^{١٢٨} ولم تكن هذه سوى نذر سوء الفهم المضحك الذي أخذت صحف معينة تحيط مالارميه به أكثر فأكثر، لكن هذه القصائد — التي سيجمعها «دي إيسان» بحب في مختاراته الشعرية — ستمارس تأثيراً عميقاً وخصباً على الجيل الشعري الشاب، بفضل العناية التي ستحظى بها عند نشرها، عام ١٨٨٦م، في «لافوج» أو في «شا نوار»، ومثل «شارل كرو» — (ولكن باجترافات في اللغة أكثر غرابة بكثير) — كان «مالارميه سابقاً لزمه.

(٣-٣) فبييه دي ليل-آدام

يبدو أن الوقت قد حان لنذكر بأن نثرًا ذا مكانة مرموقة قد لاقى ترحيبًا، هو أيضًا، في «روفي دي موند نوفو»^{١٢٩} وفي «ريبوبليك دي ليدر»^{١٣٠} الكونت «فبييه دي ليل-آدام»، الذي كثيرًا ما وصف النقاد المعاصرون مؤلفه «حكايات» بأنه «قصائد نثر»،

^{١٢٧} ويبحث على عزاء الروح — رغم هذا — أن يخطر ببالنا أن يكون «منديس» قد تمكن من العثور على نصير لطبع مجلته، وهذا ... بفضل صياغة «مالارميه» المقتنعة (قارن بـ Daireaux, Villiers de l'Isle-Adam, Desclée de Brouwer, 1936, p. 137).

^{١٢٨} وفي نفس الفترة، رفضت لجنة البارناسيين قصيدة «بعد ظهيرة إله الريف»، وسبتها أغلب الصحف (انظر Mondor, Vie de Mallarmé, Gallimard, 1941, p. 382).

^{١٢٩} التي نشرت — في عددها الأول عام ١٨٧٤م — قصيدة «المدعو المجهول» (التي أصبحت «مدعو الحفلات الأخيرة» في «حكايات أليمة».

^{١٣٠} التي نشرت، أو أعادت نشر عدد من «حكايات» لـ «فبييه» (انظر Daireaux, Villiers de l'Isle-Adam, Desclée de Brouwer, 1936).

لقد جمع «هويسمان» قصيدة «صوت الشعب» ضمن ذخائر قصائد النثر، المنسوبة إلى «دي إيسان»، ويحتفي «ج. كان» بكلام كثير مبهم، ضمن احتفائه بأنساق أسلوب «ففيه»، بـ «قصيدة النثر ذات الأبعاد الممتدة على طول حكاية، يعبر عن موسيقاها الرئيسية والمتعلقة بموضوعاتها، الجملة الممتدة الموقعة لقصيدة النثر، التي تنطبق على الهزلي...»^{١٣١} ما هي قصيدة النثر التي «تؤخذ، وتترك، ثم تستعاد»؟ لا شيء آخر — بالتأكيد — سوى نثر شعري، موقع ورنان، وفي فن وزن النثر بعظمة، اعتبر «ففيه» دي ليل-آدام» — بالفعل — أستاذًا، فمنذ عام ١٨٦٥م، والأدباء الشبان يحفظون — عن ظهر قلب — «حلم الأفيون» من ديوان «إلين»،^{١٣٢} وقدمت قصيدة «نذير هاجس»، المنشورة في «روفي دي ليرت إيه ديزار»^{١٣٣} إيقاعات لا تنسى:

أه، أنت، فكرت، يا من لا يملك أبدًا ملجأً لأحلامك، ومن لا تظهر له أبدًا
أرض كنعان، بنخيلها ومياها الجارية لا تظهر، في منتصف مطالع الفجر،
بعد السير طويلاً تحت نجوم قاسية، مسافر سعيدٌ للغاية عند الرحيل والآن
مكفهر — قلبٌ يجول من أجل منافٍ غير تلك التي تقتسم مرارتها مع أشقاء
سيئين — انظر! هنا يمكنك الجلوس على حجر الكأبة! هناك تبعث الأحلام
الميتة، مقدمة شاهد المقبرة!

ولا يقل عن ذلك حقيقة أنه حتى قصيدة «البشير»، المنشورة في «ليبرتيه» عام ١٨٦٩م تحت عنوان «عزرائيل»، وتحت صفة «قصيدة نثر»،^{١٣٤} ما هي سوى سرد

^{١٣١} Symbolistes et Décadents, Vanier, 1902, pp. 203-204.

^{١٣٢} نشرت «إيلين» في ١٤ يناير ١٨٦٥م لدى «دافيل»، وقد أرسلها «مالارمي» إلى صديقه «لوفيبور»، قائلاً له: «ستجدون فيها مشاهد خارقة، لا أعرف ما هو أجمل من هذه الذكريات لساعات الحب التي عمقها الأفيون عن غفلة» (Mondor, Lefébure, Gallimard, 1951, p. 350). قارن بـ Daireaux, op. cit., p. 84 et p. 288.

^{١٣٣} في ديسمبر ١٨٦٧-يناير ١٨٦٨م، ونشرت عام ١٨٨٣م في «حكايات أليمة»، وقد أوضح «أ. بروجار» وجوه التشابه بين «نذير شؤم» و«منزل أوشير» لإدجار بو، كـ «تشابه مميز أساساً في اللون الشعري والبحث عن التناغم» (Villiers de l'Isle-Adam, les trois premiers Contes: Claire Lenoir, (L'Intersigne, L'Annonciateur, Belles-Lettres, 1931, t. II, p. 155).

^{١٣٤} هذه المقطوعة — المهداة «إلى ريتشارد فاجنر»، «أمير الموسيقى العميقة» — ستشكل، عام ١٨٨٣م، خاتمة «حكايات أليمة».

شعري في نثر إيقاعي، أو — بالأحرى، مثلما قال «مالارمي» — «مقطوعة أدبية»،^{١٣٥} أكثر من كونها قصيدة نثر حقيقية، مقطوعة، أدبية بالفعل، بل حتى الإفراط: فتحت التأثير المزدوج لفاجنر وفلوبير في «سلامبو»، يعمل «فيه» أسلوبه، ويقدس الكلمات النادرة والنعوت الرنانة، ويضاعف من الأسماء ذات علامات الفصل: «عربات بعجلات من الزنك، مرصعة بنجوم من الحجارة الزائفة» كما يكتب «م. ديرو» بقسوة صائبة،^{١٣٦} ورغم عظمة الصفحات الأخيرة، فإن كل schroubim وهذه الـ guibborim، وتلك الـ pannags السامارية، تنهك انتباهنا دون أن توقظ فينا أي انفعال شعري، ما دامت — لشدة حذقتها — لا تتوجه بالحديث إلى خيالنا، و«البشير»، مثل كتاب *Akēdysséril* فيما بعد عمل، عمل براق، ورائعة أدبية زائفة، لا يملك من قصيدة النثر التقنية ولا الكثافة الشعرية.

وثمة شعر — رغم هذا — في «حكايات» فيه، شعر شديد الخصوصية، مصوغ من التهكم ومن دعاية خارجة عن المؤلف، تذكرنا بنثره — أحياناً — ببودلير،^{١٣٧} ومع ذلك، ورغم انشغاله بالبحث عن شكل «نهائي»^{١٣٨} فسوف نجد فيه مقطوعات قليلة تستحق اسم «قصيدة»، وذلك لسبب بسيط يكمن في أن «فيه» لم يكن يريد كتابة قصائد، وإنما أقاصيص، على الأقل في أغلب الحالات، وربما ليس ثمة «شعرية» — عن

^{١٣٥} في مراسلته إلى «فيه»، في ٢٠ مارس ١٨٨٣م، حول «حكايات أليمة»، التي توفر عليها، يحدثه «مالارمي» عن هذا الـ «مبشر» الذي كثيراً ما يدفعني إلى أن أحلم بمعرفة ما إذا لم تكن أجمل مقطوعة أدبية أنذكرها» (ذكره Jean-Aubry, Une amitié exemplaire: Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé, 1942, p. 72. (Mercure de France).

^{١٣٦} مرجع سابق، ص ٣٨٥.

^{١٣٧} عبارة «قاتل البجع» الشهيرة: «كم هو عذب تشجيع الفنانين!» تجعلنا نشعر — إلى حدٍ كافٍ — بالنبرة، أو — أيضاً — «لعبة الأناقة» الجنائزية في *Histoires Insolites* (Lemerre, 1888). حيث الفتيات — وهن يلعبن بالأكاليل الجنائزية — يتبادلن «بسوداوية، في أشعة الشمس الأخيرة»، هذه الصفات التي لا تتبدل للحساسية الحديثة»، وينبغي الإشارة — أيضاً — إلى أن الإحساس الملح بالموت، الحاضر دائماً في أعمال «فيه»، يمنحه نبرة خاصة.

^{١٣٨} عندما عدل «كوكيلان» في «سر الموسيقى القديمة»، ليحولها إلى مونولوج كوميدي، أثار سخط «فيه» دي ليل-آدام، الذي كتب إلى «ستوك» في ١١ أبريل: «ما أفعله نهائي»، وثار — في ٢٠ أبريل — لدى رؤيته حكايته مطبوعة «مع حذف وإضافة يغيران من طبيعة المعنى والأسلوب» (قارن بـ Daireaux, op. cit., pp. 157-159)، والأمر لا يتعلق إلا ببضع تفاصيل.

عمد — في الموضوع، والبنية، والأسلوب، إلا في مقطوعتين: «الذكريات الخفية»، التي يرجع تاريخها إلى عام ١٨٧٨م،^{١٣٩} وأعيد نشرها في العدد الأول من «لافوج» — عام ١٨٨٦م — وكأنها تحية، ضمنية، لروعة هذا الشكل الذي يذكّر بشاتوبريان:

أسكن، في الغرب، في مدينة قديمة وحصينة، حيث تقيدني الكآبة، — وأتواني
عندما تلهب أمسيات الخريف المهيب القمة الصدئة للغابات المحيطة! — وبين
تألق الندى أسير وحدي، بين الشوارع السوداء الواسعة، مثلما سار الجديد
على امتداد المقابر.

وقد احتفظ «هويسمان» لـ «القصيدة» بعنوان «صوت شعبي»، ومن المفيد — فيما يتعلق بهذا النص الأخير — أن نرى الآلية المبدعة في العمل، على نحو ما يتيح لنا نص «م. ديرو»: «ذات مساء، اندفع «ففيه دي ليل-آدام» وسط أصدقائه، وهو يعلن لهم ظافراً: «أيها السادة، لقد سمعت اليوم أجمل بيت شعر في اللغة الفرنسية: ها هو: «فلتشفقوا على أعمى مسكين، من فضلكم»، وفتنته الفكرة، فظل طوال الليل يكرر هذا الـ «بيت»، مع تنويع النغمة: احتفالية، تفخيمية، هزلية، حاسمة، خجولة، ضارعة ... ثم، لم يعد يتكلم عن ذلك أبداً، تمر السنوات، وذات يوم، يحضر — صدفة — مظاهرة شعبية يصرخون فيها: «فليحي ... شيء ما»، لا يهم كثيراً ما يهتفون به، وفي الحال، انتظمت الحكاية لديه، فتخيل نفس الجمهور، محتشداً في نفس المكان، من عقد إلى عقد، ليصرخ بنفس الحماس: «يحي الملك!»، أو «يحي الإمبراطور!»، أو «تحيا الجمهورية!»، والأعمى يكرر — دائماً خفية — في ركن من الجسر: «فلتشفقوا على أعمى مسكين، من فضلكم»، فهذه الجملة المدفونة في ذاكرته، التي اعتقد أنها منسية، أفادته في ربط حكايته وإبراز فلسفتها». ^{١٤٠}

لماذا نتحدث عن قصيدة في كلامنا عن هذا النثر؟ أولاً، بسبب البنية المحكمة للنص، بتمائليتها وتكراراتها، المرتبطة — هنا — عضوياً بمعنى القصيدة وجوهرها

^{١٣٩} «البارناس»، يونيو ١٨٧٨م، وقد أعيد نشره في «حكايات أليمة» عام ١٨٨٣م (كالين-ليفلي)، اذكر نص «لافوج»: ففيه إمكانية القيام بدراسة كاملة عن تنقيحات «ففيه»: قارن بأعمال «دروجارد» Drougard حول Les trois premiers Contes, Belles-Lettres, 1931.

^{١٤٠} ديرو، مرجع سابق، ص ٣٥٠-٣٥١، وستصبح جملة الأعمى في الـ «حكاية»: «فلتأخذكم الشفقة بفقر أعمى، من فضلكم».

العميق: ففي نهاية كل جزء من أجزائها الخمسة، وبعد الضجيج الصاخب وضوضاء الحشد، نرى ترتيلة الشحاذ تتحدى مثل لازمة نالحة وتهكمية بلا تعمد في أن، وتلقي — كل مرة — مزيدًا من القوة والمعنى، فعبارة «العودة الأبدية» لن يكون لها أبدًا تبرير أفضل من هذا،^{١٤١} بالإضافة إلى التدرج الذي يبين — من البداية حتى الختام — تحول المشهد المعاش إلى رمز: فشخصية الشحاذ هذه، الحقيرة في البداية وبلا أية أهمية، على امتداد النص، لا تكف عن التنامي، كي تنتصب — أخيرًا — في ظل الكنيسة مثل شكل استعارى، «وجهه نحو السماء، وذراعه مرفوعتان»،^{١٤٢} فيما يصرخ «باعتباره نبياً» بصوتٍ بعيد ورهيب، «يبدو كأنه يذهب إلى أبعد من النجوم: فلتأخذكم الشفقة بفقر أعمى، من فضلكم!».

ويبيح لنا نص «ديرو» أن ندرك كيف يمكن لقصيدة بأكملها أن تولد — بالنسبة لشاعر — من جملة، يتم اختيارها في البدء لإصااتها أو لإيقاعها، (أو — بالأحرى — تفرض نفسها على الشاعر، مثل الجملة الشهيرة الملحة على «مالارمي»، «ما قبل الأخيرة ماتت»، ممثلة بالمعنى فيما بعد، بفضل صدمة، أو لقاء غير متوقع، أو — ببساطة — بسبب العمل غير الواعي للذهن، وبهذا المعنى، فقد علم «ففيه دي ليل-آدام» و«مالارمي» معاصريهما إلى أي مدى يمكن أن تذهب القدرة الإيحائية للغة، ونعلم أي رابطة خلقته «عبادة المفردة»^{١٤٣} المشتركة بين الشاعرين: هنا — بالتحديد — يكمن موقف شعراء يعلمون أن الشعر ليس ترجمة لفكرة منطقية بواسطة الكلمات، بل خلقًا لعالم شعري بفعل سحر شكل لا يمكن استبداله، ويجب أن نضيف، رغم هذا، أنه في الفترة نفسها التي جاهد «مالارمي» — دائمًا — لخوض صراعه، بشكل أكثر صرامة، ضد الصدفة، حدث أن ترك «ففيه» نفسه — أحيانًا — لإغواء الجمال اللفظي

^{١٤١} قارن بما سيلي، ص ١٦٣ من هذا الجزء.

^{١٤٢} Vox Populi, Contes cruels, Calmann-Lévy, 2° éd., 1909, p. 33.

^{١٤٣} Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam (Œuvres, Pléiade, p. 492) ويحكي «فاليري» أن «هويسمان» و«مالارمي» — أثناء تصفحهما لبروفات «حكايات أليمة» — كانا ينتشيان من هذا النعت: «الوضوح المقفر للقمر» (ذكره Cohen, N.R.F., Février 1929)، وفي الواقع، يتعلق الأمر بـ «شعلته المقفرة والشاحبة»، في «نذير شؤم»، فمالارمي هو الذي استدعى «الوضوح المقفر» للمصباح في «نسمة بحرية» عام ١٨٦٥م: لكن الحكاية دالة رغم ذلك.

الصافي، وأفراط في منح «المبادرة إلى الكلمات»،^{١٤٤} فهل اتبع «ففيه»، وهل قدم المثل للذوق الرديء المنحط، عندما كتب — عام ١٨٨٥م، في *Akēdysséril*، هذه الجملة التي تشبه مفتتحاً لبعض «انهيارات» النزعة «الانحطاطية الطافرة»: «على المرتفعات، في الشرق الغربي، كانت غابات مديدة من النخيل تحرك الازرقاقات الذهبية لظلالها على وديان هباب»^{١٤٦}؟ ولحسن الحظ أن مبالغات كهذه نادرة في نثره، ففيه دي ليل-آدام يستحق — في أكثر الأحيان — المكانة الرفيعة التي ستمنحها له الرمزية، في إعجابها بهذا الرائد، باعتباره «ساحر الكلمات، الذي لا يباريه أحد في الإحياء — من خلال ربط المقاطع اللفظية — بالفرحة المتناغمة لعاطفة نابضة بالحيوية»،^{١٤٧} وقد حلم منظرُ الرمزية، مثل «ويزيوا» أو «موريس»، إلى حد ما تحت تأثير «ففيه»، بخلق شكل شعري جديد بالنثر، شكل قادر على تحريك الشعور والإحياء من خلال «موسيقى الكلمات».^{١٤٨}

^{١٤٤} قارن بـ (Divagations, Crise de Vers (Œuvres de Mallarmé, Pléiade, p. 366).

^{١٤٥} قارن بما سيلي، ص ٨٧-٨٨، من هذا الجزء.

^{١٤٦} ويلاحظ «م. ديرو» — بشكل وثيق الصلة بالموضوع، حول هذه الجملة — أن الشرق يمكن أن يكون أي شيء إلا أن يكون غريباً ... (مرجع سابق، ص ٣٩١)، أما عن «الازرقاقات الذهبية»، فإنها تدفعنا إلى التفكير — للأسف — في «العدارى المزرقات» لقصائد «باجو» (Le Décadent, 15 Mai 1886).

^{١٤٧} Wyzewa, Nos Maitres, Perrin, 1895, p. 50 (مقال منشور في *Revue Wagnérienne* en Juin 1886).

^{١٤٨} قارن بما سيلي، ص ٨٠-٨٢، من هذا الجزء.

الفصل الثاني

ميلاد الرمزية

(١٨٨٠-١٨٨٦م)

- (١) موجة الهجوم الجديدة ضد الشعر الكلاسيكي: اتجاهات وأساتذة الجيل الشاب.
- (٢) البحث عن صيغة: كان، لافورج، واقعة كريجينسكا.
- (٣) رواج قصيدة النثر: «بالعكس»، بانفيل وريشويان.
- (٤) المجلات الصغيرة: مجموعة «فونتان كوندرسيه» المجموعة البلجيكية.
- (٥) الموسيقى وتأثير فاجنر: النظريات.
- (٦) الانحطاطيون: «لافوج» وتأثير رامبو.
- (٧) ميلاد المدرسة الرمزية: تحرير الشكل وانتصار الشعر الحر.

* * *

(١) موجة الهجوم الجديدة ضد الشعر الكلاسيكي

اتجاهات وأساتذة الجيل الشاب

إن الجيل الذي خرج من المراهقة — في الفترة من ١٨٨٠م إلى ١٨٨٥م — قد كبر في مرارة الهزيمة وصخب الثورة، لقد انهارت كافة القيم حوله: فلم يعد يؤمن بالجمهورية، المهانة والواهنة، ولا بالفعل، النثري على غير مثال، ولا بالأساتذة الذين بجهلهم الجيل السابق، الذي لم يعد لديه ما يستجيب لهوموه، «لقد قيل، كما يكتب «ا. رينو»، إن كوارث عام ١٨٧٠م قد حفرت هوة عميقة بين الآباء والأبناء»^١.

^١ E. Raynaud, La Mêlée Symboliste, Renaissance du Livre, t. 1, p. 48

وأخذ الأبناء، في الأدب كما في خارجه، يحرقون ما عبده الآباء: «فهؤلاء الشبان — كما يكتب «بواز» — لم يعد بمقدورهم التعرف على طريقة شعورهم في كتب البارناسيين والطبيين، وإذا ما كانوا قد كفروا بالإله «هوجو»، فإنهم قد تقيؤوا «كوبيه»^٢، وقد رأينا شعراء «ألبوم زوتيك» — منذ عام ١٨٧٢م — وهم يعارضون^٣ بوقاحة «أساتذة» الفن البارناسي، وحوالي عام ١٨٨٠م، أصبح تمرد الأقلام عاماً، وسيرمي الشباب — دفعة واحدة — كل ما ورثوه من أدب السنوات السابقة: أنماط التفكير وأنماط الكتابة.

والواقع أن كل شيء مترابط: فالرمزية، التي نشأت — في آن — من انطواء الفرد على عالمه الداخلي، ومن رد فعل عنيف ضد كل ما سبق (من رخاء، وجمال تشكيلي، وحب للنظام، والسكينة)، لم يعد بمقدورها الحفاظ على «النظم الجميل» و«القافية الثرية»، ولا على الاهتمامات الأخرى للبارناسية، فلنسل من شاركوا في الحركة: يقول «ه. دي رينييه» إن الفن البارناسي — حوالي عام ١٨٨٥م — «لم يعد يستجيب مطلقاً للتطلعات الخفية للأدباء الشبان لهذه الفترة»^٤، ويفسر لنا «بواز» السبب: فالرمزية «كانت — على نحو خاص — تمثل دخول الحلم في الأدب، والعودة إلى النظر من الخارج إلى الداخل، وتأمل انعكاس الأشياء فينا كما في صفحة ماء هادئ، وأذننا التي أرهفت السمع لموسيقى متفردة تصاعد منا، وتختلف إيقاعاتها — بغرابة — عن الإيقاعات المعتادة للبارناسيين، بدت لنا — بوزنها الجيد تماماً — منضبطة مثل الخطوات العسكرية»^٥.

كان على تجديد الحساسية الشعرية — إذن، وبالضرورة — أن يتوافق مع تجديد اللغة الشعرية، ومن المدهش أن نرى ظهور هذه الفكرة — حول ضرورة تطوير الشكل، حوالي عام ١٨٨٠م — لدى كافة منظري نظم الشعر، وستوضح بعض الإشارات — في هذا الصدد — كيفية قيام حركة واسعة لصالح شكل حديث وحر: فمنذ عام ١٨٧٩م، كتب «جاستون باري» — في «رومانيا» — هذه السطور النبئية حقاً:

^٢ Poizat, Le Symbolisme, de Baudelaire à Claudel, Renaissance du Livre, 1919, p. 138

^٣ المقصود: المعارضات الشعرية.

^٤ Figures et Caractères (Mercure de France, 1901, p. 315)

^٥ Le Symbolisme, de Baudelaire à Claudel, Renaissance du Livre, 1919, p. 135

إن طريقة نظمنا للشعر — التي تستند إلى كيفية القرن السادس عشر في نطق الكلمات — قد تحجرت في هذه اللحظة، وأصبحت اليوم نمطية تمامًا، وهي بإتقانها بعضًا من مميزات، تضخم من بعض عيوبها، وشعراؤنا يستخدمون الأداة القديمة دون ملاحظة أنهم يواصلون لمس أكثر من وتر لم يعد يرن، ويحرمون أنفسهم من تناغمات قد يمكنهم الحصول عليها بلا عناء، إنهم وجلون على نحو زائد، وثقافتهم أفقر من أن يحاولوا تجديد الأداة، فهم يخشون تحطيمها، وأكثرهم براعة يصرخون: صنع آخرون القيثارة، وأنا أخضع لقانونهم.

فهم لن يبتوا في الأمر إلا عندما تصبح القيثارة خرساء تمامًا تحت أصابعهم، أو عندما تجبرهم آلة جديدة — متناغمة مع النبذة الشعبية بفعل يد جريئة وبارعة — على الخروج من حلمهم، وعلى أن يقدموا للغة الفرنسية طريقة حية، في نظم الشعر، منسجمة وحرّة.^٦

ولا شك أن «الآلة» لم تكن قد وجدت بعد، في هذه الفترة، و«الشعر الحر» الوحيد، الذي يدور حوله الحديث، هو شعر «لافونتين» و«موليير»: فهذا الشعر — ببحوره المتنوعة — يشبه رمزًا لحرية (نسبية) ضائعة، يراد العثور عليها، هكذا نرى «لوجوفيه» يوضح أن في أبيات «بسيشييه» العذبة هذه:

عليّ أن أسكت عن ذلك، وعليك أن تقول لي، ورغم هذا فأنا الذي أقوله لك.

تقوم التلقائية ورهافة البوح على حرية بحر الشعر.^٧
ونشير إلى أن «لوجوفيه» — في «فن القراءة» — و«كوكيلان» — في «فن إلقاء المونولوج»^٨ — قد ساهما في توجيه الأداء نحو البساطة والطبيعية، وبالتالي، في أن

^٦ ذكره A. Spire, La technique du vers français (Mercure de France, 1912, t. 98, p. 498).

^٧ وإذا ما جعلنا هذا البيت بيتًا سكندريًا، كما يقول «لوجوفيه»، عندما يكتب، على سبيل المثال، «ورغم ذلك، يا سيدي، فإنه أنا الذي يقول ذلك لك»، فإننا نرى — في نفس اللحظة — اختفاء كل الإهمال الساحر لهذا الاعتراف (La Vie Littéraire, 5 Juillet 1877). وقد كتب «لوجوفيه» — عام ١٨٧٧م، في La Vie Littéraire — سلسلة من مقالات حول «فن القراءة»، جمعت في كتاب بعد ذلك.

^٨ Ollendorff, 1884.

يجعلنا النبذة المنطقية تهمين على البحر الشعري، «يجب إلقاء الشعر — كما يقول «كوكيلان» — بأكثر الطرق الممكنة طبيعية، مع مراعاة معنى الجملة على نحو خاص وعلامات الترقيم»،^٩ ونجد — هنا — هذا الاتجاه نحو الإنشاد «النثري»، إذا جاز القول، الذي شهدنا تطوره في القرن السابع عشر،^{١٠} والذي يرجع إليه — كما يقول «لوت» — «كل المفهوم الحديث عن النظم وسقوط حساب المقاطع اللفظية، والنظام الكلاسيكي».^{١١}

ومتوافقة مع هذا الاتجاه نحو الطبيعية، تمضي فكرة أن البحر السكندري المنتظم — الذي بلغ أوجه في التراجيديات الكلاسيكية — لم يعد قادرًا على إرضاء الروح الحديثة: يكتب «بيسك دي فوكيير» عام ١٨٧٩م: «لم تستخدم التراجيديا سوى الإيقاعات البسيطة، المنسجمة مع الروح الهادئة للمشاهد والمتوازنة جيدًا مثلها، لكن هذه الإيقاعات البطيئة والفخمة قد اضطرت — اليوم — إلى أن تخلي مكانها لإيقاعات أكثر تنوعًا وتعقيدًا، وتبدو — أحيانًا — كأنها تقترب من اللغة الحقيقية للناس»،^{١٢} اعتراف ثمين يصدر من منظر يدافع عن بيت الشعر ذي الاثني عشر مقطعًا: ففي الفترة البارناسية نفسها، تم إدراك أن نظم الشعر لا يمكن أن يظل وحده بلا تغيير في خضم التحولات والتجديدات التي تمثل القانون الحقيقي للحياة.

وخلال دراسته لـ «مشاكل علم الجمال المعاصر»، سيطرح «جويو» على نفسه — هو أيضًا، عام ١٨٨٤م — مسألة «المستقبل وقوانين نظم الشعر»: «لماذا يظل الإحساس الشعري، مثلما كان في العهود القديمة من التاريخ، مرتبطًا — بالضرورة — بشكل إيقاعي وموسيقي ما؟ وباختصار، هل يحتاج أرقى أنواع الشعر إلى النظم؟» هكذا راح يتساءل:^{١٤} وواقعة طرح السؤال تمكننا من رؤية الطريق الكامل، ويعيد «جويو» إنتاج الحجج التي روجها أعداء الشعر المنظوم لصالح النثر: فالنثر «يبدو

^٩ L'Art de dire le Monologue, p. 14

^{١٠} قارن بما سبق في [قصيدة النثر قبل بودلير].

^{١١} قارن بـ Lote, *La Déclamation du vers français à la fin du XVI^e siècle* (Revue de

phonétique, t. II, 1912, pp. 313-363).

^{١٢} *Traité général de versification française*, Charpentier, 1879, pp. 101-102

^{١٣} *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Alcan, 1884, livre III

^{١٤} نفس المرجع، ص ١٧٦.

أكثر ملاءمة للتعبير عن أفكارنا الحديثة، المتغيرة إلى هذا الحد»، وهو — من ناحية أخرى — قد اكتسب، في أيامنا، سلاسةً إلى حد «أنه لا يتراجع أمام أية مؤثرات مستتبقة حتى ذلك الحين في الشعر»: ^{١٥} فبامتلاك كل ما أبدعه الشعر، أصبح غنياً «بحشد من التعبيرات التصويرية، والكلمات-الصور التي ساهم الأخير (الشعر) في إنتاجها»، ^{١٦} والحقيقة أن «جويو» يؤكد — في ذلك — على أن نظم الشعر ليس إبداعاً مصطنعاً بصورة خالصة، لكنه يمثل الشكل الموزون — بصور طبيعية — للإحساس، ويظل متفوقاً على النثر بفعل الموسيقى والعدد: وهو يقر — رغم هذا — وهو المهم ... بأنه ينبغي تحرير الشكل الشعري المتحجر بالفعل والفقر بإفراط: «ففي معنى الحرية يتم كل تقدم بشكل عام: وبهذا المعنى أيضاً يجب أن يتم تقدم نظم الشعر»، ^{١٧} كان الكلاسيكيون تعوزهم الحرية في الإيقاع، والرومانتيكيون، في القافية: «سيكون العلاج في غياب القيود غير الهادفة، وإلغاء القواعد غير العقلانية: الحرية هي الخصوبة». ^{١٨}

يتفق الجميع — إذن — على ضرورة تحرير الشكل، لكن التعديلات المقترحة راديكالية إلى هذا الحد أو ذاك: فبالنسبة للبعض، الأكثر محافظة («جويو» و«بيك دي فوكيير»)، يتعلق الأمر — فحسب — بجعل الشعر المنظوم أكثر مرونة، بإلغاء «القيود» غير المبررة، مثل التوقف في منتصف البيت، أو قاعدة تعاقب الصوتين الشهيرة، وبالنسبة لآخرين، الأكثر جرأة، ينبغي أن يكون تحرير الشعر أكثر اكتمالاً، ولنذكر — هنا — البيروفي «ديلا روكا دي فيرجالو» الذي يطالب منذ عام ١٨٨٠م، بإلغاء التام للوقف الكلاسيكية، فيما يوصي بـ «الوقف الفيرجالية» ^{١٩} * أو المتحركة، بعد المقطع اللفظي الثالث أو الخامس، وأساساً بالشعر الذي لا وقفة فيه: «هذا الشعر — كما يصرح بعظمة — سيؤسس مدرسة؛ لأن هذا الشعر هو التقدم، هو الإصلاح، هو الثورة»، ^{٢٠} وكان بمقدوره

^{١٥} نفس المرجع، ص ١٧٦.

^{١٦} نفس المرجع، ص ١٧٧.

^{١٧} نفس المرجع، ص ٢٤٣.

^{١٨} نفس المرجع، ص ٢٤٣.

^{١٩} *نسبةً إلى «فيرجالو»، ديلا روكا نفسه.

^{٢٠} La poétique nouvelle, Lemerre, 1880, p. 13، لقد سخر «تبيوديه» بسرور من «أ. بار»، الذي يشرح — بوقار — في أطروحته حول «الرمزية»، أن «ديلا روكادا فيرجالو» أراد أن يغرس في لغتنا

— بتواضع أكبر — أن يجد فيه «الشعر المنثور» لـ «سانت-بيف» و«بودلير»،^{٢١} وأن يقر — أيضاً — بأسبقية «فيرلين» الذي يذكر له، فضلاً عن ذلك،^{٢٢} «قصائد رومانس بلا كلمات»، التي وجهت — منذ عام ١٨٧٣م — ضربة قاضية للبحر السكندري الكلاسيكي، فبيت الشعر الفيرليني — «بالإرجاءات، والتلاقيات، والجمل الاعتراضية»، على نحو ما سيكتب «ر. دي جورمون» عام ١٨٩٢م — «كان ينبغي بالطبع أن يصبح حراً».^{٢٣} ويحدث أيضاً لفيرلين، لسوء الحظ، أن يضع «الشعر المنثور» — والأفضل أن نقول النثر الخالص والبسيط — تحت مظهر وزني خادع: لا ينتمي ذلك إلى أفضل إنتاجه،^{٢٤} وكثير من الأمثلة التي ذكرها «روكا دي فيرجالو»:

أعادت جواربها الحريرية بلا مبالاة إلى مكانها^{٢٥}

أو

صنعتُ لنفسي من اليأس عادة^{٢٦}

إنما تنتمي إلى نفس النوع — نوع مزيف ونثري. ألا يكون، إذن، من الأفضل التخلي — إذا كان الأمر كذلك — عن الشعر لصالح النثر؟ ليس هذا — في الواقع — رأي الطبيعيين وحدهم، الذين حاربهم «جيو» (والذين يلغون الشعر المنظوم والشعر أجمع)، لكنه رأي بعض المنظرين من ذوي الأفكار المتقدمة، فبالنسبة لـ «بيرسون» — على سبيل المثال — «لا يعدو نظم الشعر اليوم أن يكون تمريناً للأدباء، كان له ما يبرره في الماضي لا الحاضر»،^{٢٧} ما دام قد انفصل

القواعد النثرية والنحوية للغة بيرو. «هذه اللغة الشقيقة للغة النمساوية، والسويسرية، والبرازيلية» (Réflexions sur la Littérature, Gallimard, 1938, p. 12).

^{٢١} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثاني.

^{٢٢} النبع «الذي ينساب بكآبة في الجوار» (Le Rossignol, Poèmes Saturniens).

^{٢٣} ذكره Mathieu, Le vers de Verlaine (Revue d'Histoire littéraire, 1932, p. 558).

^{٢٤} في L'impénitence final على سبيل المثال، أو في Amoureuse du diable (Judis et Nague),

^{٢٥} Richepin, Indifférence (Les Caresses), cité p. 30.

^{٢٦} J. Aicard, Les Apaisements, XXVI, cité p. 30.

^{٢٧} Métrique naturelle du langage, Bibliothèque des Hautes Etudes, 1884, p. 187.

— من الآن فصاعدًا — عن الموسيقى، مبرره الوحيد، ومستندًا — مرةً أخرى — على الخطابية البليغة للشعر المنظوم، يعلن «بيرسون» أن «الأشعار الخطابية المنظومة كلها ستتشابه مع النثر الجميل، كلها ستحوز على الإعجاب»،^{٢٨} وينتهي إلى سمو النثر على النظم: فالنثر — فضلًا عن ذلك — له إيقاعه الخاص به، وما أعظم سلاسته وعفويته بالمقارنة بالأشعار المنظومة: «إن إيقاع الشعر المنظوم مصطنع، أي إنه نتاج الفن، بينما إيقاع النثر طبيعي، ما دام يولد تلقائيًا من حركة الكلام الحي»،^{٢٩} كتبت هذه السطور عام ١٨٨٣م: أي إنها تسبق — بقليل — الثورة الشعرية للرمزية، فمن عام ١٨٨٠م إلى عام ١٨٨٦م، يدور البحث والمحاولة والتردد، شيء وحيد هو المؤكد: إن الشعر المنظوم الكلاسيكي شكل بالٍ أنهى دوره، لكن ما الذي سيحل محله؟ لا يطلب الأدباء الشبان الإجابة على هذا السؤال من المنظرين، بل من الشعراء.

فهل نريد أن نعرف كيف نشأ الشعر الحر من خلال أحد البارناسيين؟ لا شيء أبسط من ذلك، مثلما يوضح «هيريديا» إلى «جول هارت»: «في البدء نجد قصائد «بودلير» النثرية، التي تمثل «قصائد لم يتمكن من منحها الشكل الشعري، ومثله فعل «مالارمي»، ثم «شارل كرو»، ثم — الأقرب إلينا — صديقهم الذي ينسونه — «جول لافورج»، الذي أضاف إليها سجعًا غامضًا، وبقايا مبهمة لقوافٍ، وأكد على إيقاع هذه القصائد الصغيرة، بحيث أن ما نراه اليوم هو نثر موزون، تقطعه شذرات من النظم، ويقدم بمساعدة حيل طباعية تمنحه مظهر الشعر المنظوم والمتربط تعسفياً بكافة المقاييس»، وتقدم هذه الرؤية الهزلية للمسألة — مع ذلك — تسلسلاً دقيقاً إلى حدٍّ كافٍ، وتُرجع إلى «بودلير» — عن حق — أول فكرة حول نثر «موسيقي بلا إيقاع ولا قافية»: الصيغة الشهيرة لشاعر «سأم باريس» التي ستصبح — بالفعل — شعار الجيل الشاب من الرمزيين: رمزيين يحملون شهادة البراءة — مثل «كان» و«ر. دي سوزا»، اللذين ذكرتهما من قبل^{٣١} — يؤكدون لنا ذلك.

^{٢٨} المرجع السابق، ص ٢٢٧.

^{٢٩} المرجع السابق، تقديم، ص XIX.

^{٣٠} إجابة على الاستقصاء الذي أجراه «ج. هوريه» عام ١٨٩١م (Enquête sur l'Evolution littéraire), (Charpentier, 1913, p. 307).

^{٣١} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثاني.

لكن في أعقاب «بودلير»، الذي أصبح إله الكتاب الشبان، كان هناك شاعران، ما يزالان على قيد الحياة، يضعان أسس كنيسة شعرية جديدة، ويجتذبان إليها — وإن يكن لاعتبارات مختلفة — فرقة الرمزيين القادمين: «فيرلين»، الذي قدم علمياً — في «قصائد رومانس بلا كلمات» (١٨٧٣م)، ثم «فن الشعر» (١٨٧٤م) — النموذج والقاعدة لنظم شعري جديد، حقق مزية السلسلة وأيضاً التنظيم الوزني في «حكمة» (١٨٨١م)، بوقفات متنوعة، وأبيات مفردة مستخدمة بانتظام، مع أبيات منثورة، وكافة توافقات الإيقاعات التي استخدمها بفن وطلاقة، وبعد أن هاجمته مجلة «نوفيل ريف جوش» — أول متحدث باسم الحركة الوليدة — بدأت تنشر له أشعاره بانتظام،^{٢٢} وبعد أن أصبحت «لوتيس»، جعلت من «فيرلين» رجلها العظيم، وسينبه «موريا» — في بيان عام ١٨٨٦م^{٢٣} — إلى أن «فيرلين كان أول من حطم المعوقات الطاغية للشعر المنظوم». وقرابة عام ١٨٨٠م — أيضاً — بدأ «مالارمي»، في أيام «الثلاثاء» الشهيرة، في تجميع الأدباء الشبان، الذين كانوا — منذ بضعة أعوام — يعلقون بإعجاب على قصائده النثرية وعلى قصيدته «إله الريف»، وإذا ما كان «مالارمي» لم يشاركهم — مباشرة — في حركة تحرير الشعر المنظوم، فإنه قد ساهم — رغم هذا، كما سبق أن رأينا^{٢٤} — في توجيه الرمزيين نحو مفهوم موسيقي للشعر، بالإضافة إلى أن قصائد النثر، الخاصة بمرحلته الأولى — الأكثر سلاسة من قصائد «برتران»، والأكثر إتقاناً من قصائد «بودلير» — كانت تدعو إلى مساعٍ جديدة في هذا المعنى، وستعيد مجلة «لافورج» نشر «صفحات منسية» للمالارمي في صدر عددها الأول عام ١٨٨٦م (أي قصائد «مالارمي» النثرية الخاصة بعام ١٨٦٧م)، «باعتبارها بياناً، مثلما قال «ر. دي جورمون».

إنها أشعار «فيرلين» السلسلة، وقصائد نثر «مالارمي»: يتردد الأدباء الشبان — حوالي عام ١٨٨٠م — بين هاتين الوسيلتين في تجديد اللغة الشعرية، ولا يمكن، في

^{٢٢} في العدد الصادر في ١٨ سبتمبر ١٨٨٢م، أخذ «شارل موريس» — تحت الاسم المستعار «كارل مور» — يلوم «فيرلين»، في مقال بعنوان «بوالو-فيرلين»، على الهجوم الذي شنه كتابه «فن الشعر» على البلاغة والقافية، وقد رد عليه «فيرلين» في العدد التالي، مقدماً تنازلات بصدد القافية، وممتدحاً «هوجو» و«موسيه» (انظر، Martino, Verlaine et les poètes symbolistes, dans son *Verlaine*, pp. 184-202).

^{٢٣} قارن بما سيلي، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{٢٤} قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الأول.

هذه الفترة، الفصل بين تاريخ قصيدة النثر وتاريخ النظم، إذ إن قصيدة النثر والشعر الحر ينحوان نحو نفس الهدف، عبر طرق مختلفة، ويستفيد كل منهما من الأبحاث التقنية للآخر، وينتهيان — عبر المعارك، والأخطاء — إلى نفس النتيجة، التي كانت محجوزة للرمزيين لينالوها كاملةً ونهائيةً: تحرير الشكل.

(٢) البحث عن صيغة: «كان»، «لافورج»

واقعة كريجينسكا

في هذه اللحظة، يدور البحث — حسب تعبير «رامبو» — عن «المكان والصيغة»، والمكان — بالطبع — هو الضفة اليسرى، حيث يعقد الـ «هيدروبات»، والـ «هيرزوت»، والـ «زوتيس» الآخرون اجتماعاتهم، وهو — أيضًا — المجلات الأدبية الصغيرة، الصاخبة والعابرة، التي سرعان ما ستنتشر بوفرة، والصيغة في الغالب — بالنسبة لمزاحمي «بودلير»، و«مالارمي» من الشبان — هي قصيدة النثر، لقد تحدث «ج. كان» — مبدع الشعر الحر (هذا ما كان يعلنه دائماً، على أية حال)، وبابتسام — عن قصائد النثر «الدكة» والـ «أم» والـ «أبسن»،^{٣٥} التي نشرها عام ١٨٧٩م في مجلة «روفي مودرن إيه ناتوريل» لـ «توميل وهاري أليس»:

أيها الأبسن،^{٣٦} يا أم البهجات، أيها المشروب الروحي اللانهائي، أنت تلتهم في كأس، مثل العينين الخضراوين والشاحبتين لعشيقتي التي أحببتها في سالف الزمان، أيها الأبسن، يا أم البهجات، إنك مثلها تترك في الجسد ذكرى آلام غابرة، أيها الأبسن، يا أم سورات الغضب الجنوني، والسكرات المترنحة.

^{٣٥} Revue Moderne et Naturaliste, 1878-1879 (Bibliothèque Jaques Doucet, Paris) استبعد «هاري أليس» كل قصائد «كان» التي يمكن اعتبارها رمزية، قبل القول بالرمزية، واختار — في النهاية — «ثلاثاً من أكثرها بساطة، بدت له حديثة وطبيعية» (Les Origines du Symbolisme, Messein,) (1936, p. 22).

^{٣٦} مشروب كحولي.

وقد كتب قصائد أخرى فرض على «مالارميه» أن «يقرأها بشكل شبه دوري»: ^{٣٧} كان «مالارميه» يستمتع تمامًا — فيما يبدو — «بما يسميه طريقةً جديدة وموسيقية تمامًا في معالجة النثر»، ^{٣٨} إنه هو الذي أطلع «كان» على «جاسبار الليلي»، وأعاره نسخته الخاصة به. ^{٣٩}

ويبدو أن شعر النثر (شعر «كان» على الأقل) لم يكن مستحسنًا بعد، رغم هذا، في كافة الأوساط، هكذا يحكي «كان» عن فشله في ال «هيدروبات» التي كان «كرو» — رغم هذا — واحدًا من النشطين فيها: «كان» «جودو» رئيسًا لهذه الحلقة، و«جرنيه-دانكور» نائب الرئيس، والواقع أن «جرنيه-دانكور»، وهو رجل لطيف للغاية، قد قام ذات ليلة بترك مقعده كنائب للرئيس ليلقي في الحشود المفاجأة قصيدة نثر لي، وغطت سلطته الفشل الذريع لمؤلفي القصير، لقد ورطني «جرنيه-دانكور» — بشكل أبوي — في المحافظة على الجمهور وتعويدته على مفهومي للنثر الشعري، شكرته وأرجأت الموضوع ^{٤٠} والطريف أن نسجل أن «كان» قد تلقى التهاني — خلال هذه الجلسة المشهودة — من شخصين: الأول، بالطبع، «شارل كرو»، والآخر، شاب، «يبدو — إلى حدٍّ ما — كقس، شديد اللياقة بالنسبة لهذا الوسط»، هذا الشاب، كما يخبرنا «كان»، «المهتم بهذه السطور القليلة البائسة، الذي سيصبح أفضل صديق فني لي، كان «جول لافورج»، ^{٤١} ويتسم اللقاء بفائدة تاريخية — (يحدده «كان» بعام ١٨٨٠م) — عندما نفكر في أن «لافورج» و«كان» قد عملا، كل من جانبه، على الإعداد لشكل أكثر حرية وانسيابية من الشعر المنظوم القديم، وأنهما سيصلان — عبر طرق مختلفة، وفي نفس الحقبة تقريبًا — إلى إبداع الشعر الحر، ^{٤٢} وبالإضافة إلى ذلك، فمن المفيد لدراستنا — بشكل مباشر

^{٣٧} Les Origines du Symbolisme, p. 25

^{٣٨} المرجع السابق، ص ٢٤.

^{٣٩} Les Origines du Symbolisme, p. 24

^{٤٠} المرجع السابق، ص ٢٦.

^{٤١} المرجع السابق، ص ٢٦.

^{٤٢} ورغم هذا، يعترف «جوستاف كان» — الذي دائمًا ما كان يدعي باللاح أنه «مخترع» الشعر الحر — أن «لافورج» قد توصل إلى الشعر الحر — من جانبه — تقريبًا في نفس الفترة، أي عام ١٨٨٦م، حول هذه المسألة المتنازع عليها، انظر — فيما يلي — الفصل الثاني من القسم الثاني.

— أن نلاحظ أن الاثنين قد اهتمتا، منذ عام ١٨٨٠م، بقصيدة النثر، وأنهما بدأا منها أبحاثهما حول صيغة إيقاعية جديدة.

(١-٢) جول لافورج

وإذا ما كانت الحياة الأدبية لـ «ج. كان» قد انقطعت — بالفعل — حتى عام ١٨٨٥م، بفعل أدائه الخدمة العسكرية، فإن حياة «لافورج» الأدبية تبدأ — على العكس من ذلك — في نفس نهاية عام ١٨٨٠م، بقصيدة نثر، «ثلاثية» — نشرت في ٢٥ ديسمبر في «في مودرن»، بعنوان «المخطوبان في عيد الميلاد»، وها هي السطور الأولى من هذه القصيدة غير المعروفة جيداً، التي تكشف — رغم تكلف ما في الاستلهام والشكل — البحث عن الموسيقى والإيحاء:

مصراع الباب الأيسر

عيد الميلاد! عيد الميلاد في فردوس الأحلام الصوفية! تهمني تويجات زنبق
ثلجية في صمت، في سماء الجمشت الواسعة، مثل زوبعة أبدية من القطن
المندوف الرهيف، مثل دفن احتفالي ونهائي لحياة بكاملها، ووسط حديقة
كبيرة من الزنبق الشاحب، تنتصب، مشرقة ومضيئة، كاتدرائية من العاج
تشق أطرافها المدببة الصقيلة سماء الجمشت، مزينة كلها للعيد، في الضوضاء
الصاخبة لأجراسها، إنها تنتظر المخطوبين في عيد الميلاد.

وستنشر بعد ذلك — دائماً في «في مودرن»، في ٣ سبتمبر ١٨٨١م — قصيدة «حزن القناديل»، التي تحمل الآن عنوان «لافورجيه»، وبصد هذه الصفحة، يكتب «ا. شاردان» أنها: «تنطوي على كافة الموضوعات الكبرى التي سيطورها فيما بعد: السأم، والغسق، والقمر «بوجهه الجميل المصاب باليرقان»، والفجر وضوضاء الضاحية، وحلم الفراغ ووحدة الجميع»^{٤٣} وقد تحدت الآن طريقة «لافورج» في الكتابة، فنرى بزوغ هذا الأسلوب في «التدوينات» («خطوة بعيدة تتلاشى، عربة جياذ تسترخي، سكير يصنع مونولوجات»)، مع مزحات معبرة: «كم أشعر بالضرر! ما الذي فعلته إذن كي أنغرس في هذا الحي القذر بدلاً من موضع آخر!» وأيضاً «ثغرات» شعرية مفاجئة، مثل استدعاء مشعل القناديل و«قبلة النجمة التي ترتعد في المشعل».

^{٤٣} Sur une page de Jules Laforgue, Le Goëland, Avril-Mai 1949.

وفي قصائد «شكاوى» — المكتوبة عامي ١٨٨٢م و١٨٨٣م، حيث يتدرب «لافورج»، وهو يعمل على صياغة لغة شعرية شخصية، «على التوافقات الوزنية والمقطعية الأكثر تنوعاً»^{٤٤} — لا نجد سوى قصيدة نثر واحدة، «الشكاوى الكبرى لمدينة باريس»، التي توصف بأنها «نثر مرسل prose blanche»، ويعود تاريخها إلى أغسطس ١٨٨٤م، قصيدة تكعيبية قبل الحالة النهائية، مثلما يصرح «روشون»، حيث كل شيء مدون فيها «بلا رابط منطقي، مع السعادات التافهة للاوعي»^{٤٥} والنعت «الانطباعي» قد يلائم — بشكل أفضل، فيما يبدو — هذه السلسلة من الإشارات الموجزة، بلا أفعال، المرمية مثل لمسات يعيد تجاورها تكوين «اللون» الخاص بالمدينة الكبيرة، وكان «فيكتور هوجو» قد استخدم — في «فن أن تكون جَدًّا» — هذا النسق في الإشارات السريعة، المبتورة، لترجمة جلبة من الانطباعات الصوتية:

صدامات، ضجيج، وبناءو الأسطح يسرون فوق المنزل، ضوضاء الميناء،
صغير الماكينات الساخنة، موسيقى عسكرية تصل في هبات
جلبة في رصيف الميناء، أصوات فرنسية، شكرًا، صباح الخير، وداعًا.^{٤٦}

والواضح — رغم هذا — أن أسلوبًا كهذا ينتمي إلى النثر بأكثر من انتمائه إلى الشعر المنظوم، بإيقاعه المنتمي المصنوع بشكل أفضل لترجمة الانطباعات المترابطة، المنسقة، وبتذكر المأثورات التي يستخلصها «رامبو» — أحيانًا — من هذا الأسلوب الرصدي، ومن هذه الانقطاعات المفاجئة،^{٤٧} و«لافورج» — (الذي لم يكن بمقدوره، وقتئذٍ، أن يعرف «رامبو») — يستوحي، عن قصد تمامًا، أسلوب الإعلان، مثلما سبق لهويسمان أن استخدمه في قصيدة «وسواس»^{٤٨} ويلعب على مفاتيح الكلام المنمق والرمز.

^{٤٤} Guichard, Jules Laforgue et ses poésies, Presses Universitaires de France, 1950, p. 30.

^{٤٥} Ruchon, Jules Laforgue, Ciana, Genève, 1924, p. 59.

^{٤٦} نوافذ مفتوحة (الصباح — أثناء النوم)، L'Art d'être grand-père.

^{٤٧} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الأول.

^{٤٨} Corricide روسي، وورق لينسي — مرضعة ضامرة تطلب مكانًا — لا جمجمة صلعاء! نمو ثانٍ ومؤكد للشعر، وسنحكم! ... (p. 141, Croquis Parisiens, éd. de 1886, Œuvres complètes, t. VIII, p. 141)، وانطلاقًا من إلهام مشابه — إلى حدٍّ ما — كتب «رامبو» قصيدة «رصيد»، لكن الإيقاع والأثر الناتج مختلفان تمامًا.

أيتها العشائر الطيبة التي تنصت إليّ، إنها باريس، بما فيها شارونتون، منزل مشيد في ... للإيجار. ميداليات إلى كافة المعارض والبيانات، إيجارٌ أبدي، ساحات للمباهج بالجملة والقطاعي من كل المقاسات، موردو تراخيص ركام العظمة.

ورغم هذا، فما من تلقائية هذا الأسلوب، فهنا — كما في الـ «شكاوى» الأخرى — يطمح «لافورج» إلى تحويل لغة مألوفة — وسوقية عن قصد — إلى مادة فنية، ألفاظ جديدة، نعوت أو تشبيهات غير متوقعة، استعارات للإصاات: إن لغة «لافورج» هي نفس لغة الـ «شكاوى» المنظومة شعراً ولغة في «أخلاقيات أسطورية»، لكنها أكثر إتقاناً، ولنحكم من هذا الـ «مقطع»:

لكن الصفوة المتعذر اقتلاعها، من أين؟ إلى أين؟ بيوت من الأبيض: مضخات شهوانية، بيوت الحداد: كآبات ضغائن بالطلب، والضواحي المتبناة، تربة عضوية فاسدة، أحصنة هزيلة ترعى، حطام أواني المطبخ، شققات، نعال، بمظهر جانبي على أفق المتاريس والمطر! ثلاث ممسحات على الطريق المضيء إلى الغرفة ذات السقف الواطئ: كلب ينبج كرة في السماء، ومن الأركان الدبرية، أجراس نافية لعلامات الرفع، مناظر غروب لمصورين مائين مميزين، أو لنقاشين في حالة تصفية، عبقرية بسعر المصنع، وهؤلاء الشبان يتدربون على لوائح ذاتية وصياغات عبثية، بسجائر عبثية، كم تنقضي الأربع والعشرون ساعة سريعاً مع الصفوة الرصينة.

كل شيء موجود: الألفاظ الجديدة، من خلال الاشتقاق (ديري، نافية)، والـ «عدوى»^{٤٩}، وخاصة (شهوانية، كآبات، علامات رفع غاضبة)، والنعوت المثيرة للدهشة (الصفوة المتعذر اقتلاعها، الضواحي المتبناة) التي تهدف — كذلك، فضلاً عن صدمة الصور أو المفردات — إلى توليد انطباعات مختلطة، شائهة التحديد، أكثر من

^{٤٩} حول هذا النسق، الذي يتم الحصول بفضل على كلم جديدة، مركبة، بدمج كلمتين معاً، انظر «روشون»، مرجع سابق، ص ١٥٢، «لعب بالكلمات، لكنه جمالي تماماً»، مثلما يكتب «لافورج» إلى «ج. كان» (ذكره Guichard, J. Laforgue et ses poésies, P.U.F., p. 96)، وحول استخدامات «ماكس جاكوب» والسيراليين لهذا النسق، انظر ما سيلي، الفصل الثاني من القسم الثاني.

توليد أفكار يمكن صياغتها بوضوح، والمزج الدائم للنغمات والمصطلحات المستمدة من كافة الأساليب، وأخيرًا تكرار الكلمات في «صياغات عبثية وسجائر عبثية»، أو الإصاات الرنانة: haridelles أحصنة هزيلة، vaisselles أواني المطبخ، semelles نعال، أو المظهر النظمي الزائف في الجملة الأخيرة: Que les vingt-quatre heures vont vite à la discrète élite كم تنقضي الأربع والعشرون ساعة سريعًا مع الصفوة الرصينة! لا شك أنها لغة متقنة تمامًا — (ونمنع أنفسنا من أن نقول «منمقة») — تزعجنا إلى حدٍّ ما بفعل إبهارها واللعب الدائم بالكلمات، لكن ينبغي أن نطبق على هذا النثر ما يقوله «ج. كان» في حديثه عن «أخلاقيات أسطورية»: «تذكروا أن الأستاذ الذي سيطر — وقتئذٍ — على النثر كله كان «فلوبير»، وأنه كان ينبغي البحث، كل من ناحيته، عن صيغة لا تمتلك هذا الجمال القاسي، وهذا اليقين العنيد، وهذا المطلق المزعج في الوضوح للتعبير عن الأفكار الجديدة المعقدة التي كانت قد حانت ساعة ميلادها في الأدب»،^{٥١} والخلاصة أن «لافورج» — قبل السيريايين — «يفك» الأسلوب، ويحل محل الجمال «الشرس» والقطعي شكلًا مفتوحًا متغيرًا، في حالة تحول دائم.

وفي نصوص «كائنات مائية Aquarium»، المنشورة في العدد السادس من «لافوج» (٢٩ مايو- ٣ يونيو ١٨٨٦م)، سيتمكن «لافورج» — باستخدام جمل طويلة جدًا، غير عضوية تقريبًا، تمتلئ باسم الفاعل والمفعول — من الإيحاء بالتقلبات الغامضة لحياة أولية، حياة «ساكنة ومحصورة، وغير متخلصة تمامًا من اللاشعور»، كما يقول «روشون»: «أورد هنا نص «لافوج» شديد التنقيح والتركيز من أجل الدخول إلى «سالومي»:»^{٥٢}

لكن أخيرًا، وعلى امتداد البصر، مروج مرصعة بالأكتين الأبيض، وبصل خصب في وقته، أبصال من مخاط، بنفسجي، أطراف من الأمعاء شاردة

^{٥٠} وأيًا ما كان ما قيل، فإن «الدروس الأخلاقية» هي كتاب حكايات (أو حكايات خرافية، مثلما يدل العنوان)، وليست قصائد نثر، رغم شعرية أسلوبها.

^{٥١} Symbolistes et Décadents, Vanier, 1902, p. 187.

^{٥٢} Laforge, Ciana, Genève, 1924, p. 168.

^{٥٣} نشرت «سالومي» في «لافوج» عام ١٨٨٦م، ثم أعيد نشرها في «دروس أخلاقية أسطورية»، وقد قدم «روشون» — في ملحق كتابه عن «لافورج» — نصي «كائنات مائية».

هنا، الواقع يستعيد لنفسه وجودًا، بقايا سارياته تنظر خلصة إلى المرجان أمامها، ألف خراج بلا هدف واضح، — نباتات جنينية وديرية، تحرك بشكل اهتزازي الحلم الأبدى الهضمي بالوصول إلى أن نتهامس ذات يوم بتهاني متبادلة حول حالة الأشياء هذه ...

ولكن منذ هذه الفترة يهرب «لافورج» من قصيدة النثر — بحصر المعنى — في اتجاهين مختلفين: النثر، الشعري والحر تمامًا، في «أخلاقيات أسطورية» (١٨٨٧م)، والشعر الحر، الذي سنراه يتوصل إليه، في نفس الوقت مع «ج. كان»، منذ عام ١٨٨٦م، وسيتجه نحو الشعر الحر انطلاقًا — من ناحية — من الشعر المنظوم، بتفكيكه لتقريبه من النثر،^{٥٤} وبالانطلاق — من ناحية أخرى، كما يبدو — من نثر متقطع في «آيات» تتزايد قصرًا: وسأعود — فيما بعد — إلى هذه القصيدة العجيبة — «بوبو»، نصف نثر، ونصف شعر حر — التي سينشرها «لافورج» في ١٥ أكتوبر ١٨٨٦م في «سيمبوليست»: إنه يوجه فيها حرية الشكل وتهجين الأنواع نحو حدهما الأقصى.

وفضلاً عن ذلك، سنرى الكثير من الشعراء، المنطلقين في إثر «بودلير»، والمهتمين بالإيقاع، يجاهدون — حسب تعبير «دوجاردان» — من أجل «ضغط النثر للتوصل إلى إيقاع الشعر المنظوم»،^{٥٥} وإذا ما كانت صيغة «برتران» تبدو بالغة الصرامة، فإن إفراط ارتقاء البودليري أمر مدرك أيضًا: من هنا، تكمن قصائد النثر هذه التي تنحو نحو الشعر المنظوم نفسه، أحيانًا، في التوزيع الطباعي، وهو ما يقودنا إلى أن نذكر، في أعقاب «دوجاردان»، الواقعة المصورة «كريجينسكا».

(٢-٢) واقعة كريجينسكا

«ماري كريجينسكا» هي هذه الشاعرة ذات الأصول البولندية، التي ادعت أنها — كي نتحدث بطريقة «منديس» — «القديسة جان- باتيست في مدرسة الشعر التحرري»،^{٥٦}

^{٥٤} «أنسى التقفية، أنسى عدد المقاطع اللفظية، وأنسى توزيع المقاطع، وتبدأ سطورى من الحافة، مثل النثر»، هكذا كتب إلى «كان» من برلين، في يوليو ١٨٨٦م (ذكره Guichard, op. cit., p. 155).

^{٥٥} Les premiers poètes du vers libre, dans Mallarmée par un des siens, Messein, 1936, p. 188.

^{٥٦} Mendés, Rapport sur le Mouvement poétique français, Fasquelle, p. 152.

ويبدو أنها قد تولت «المبادرة في هذه التجديدات النثرية» منذ عام ١٨٨٢م، تلك الفترة التي نشرت خلالها عدة قصائد في «شا نوار»، وعندما نشرت هذه القصائد في ديوانها «إيقاعات مصورة» عام ١٨٩٠م، راحت تشكو بمرارة من خداع الشعراء الرمزيين، الذين لم يذكروا حتى اسمها «عندما كانوا يرصدون مجموعتهم التأسيسية»^{٥٧}، وقد تمادت في الكلام في هذا الموضوع إلى حد أن عدداً من النقاد^{٥٨} اعتبروها «مبدعة» الشعر الحر، «العذب والباروكي في لعثمة، والملائم — على وجه رائع — للشاعرات اللاتي كثيراً ما يكون كسلهن مرادفاً للعبقريّة...»^{٥٩}، مثلما يصرح «راشيلد» — بأقصى درجات الجدية — في «ميركور دي فرانس».

لكن الجانب الطريف، والمفيد أيضاً، في الحكاية، هو أن «ماري كريجينسكا» لم تكتب أبداً شعراً حرّاً عامي ١٨٨٢-١٨٨٣م، «فمن دراسة هذه القصائد — على ما يقول «دو جاردان» — لا نستخلص سوى نتيجة واحدة، إنه ليس شعراً حرّاً، إنه قصيدة نثر — وعادية تماماً...»^{٦٠} وقد كانت هذه القصائد مطبوعة — بالفعل — في فقراتٍ قصيرة تماماً، تشكل — إذا شئنا — نوعاً من الآيات، مصحوبة بلازمات على الطريقة البارناسية، وهو ما يفسر أن «كان» — في حديثه، فيما بعد، عن قصيدة «بومة» التي نشرت في «روفي مودرن» في ٢٦ مايو ١٨٨٣م — قد رأى أنها «قصيدة من الشعر الحر، أو المطبوعة بهذا الشكل، قصيدة نثر أو شعر حر، حسب الرغبة»^{٦١}، ولنحكم في ذلك من بداية «بومة»:

^{٥٧} مقدمة Rythmes Pittoresques, Lemerre, 1890.

^{٥٨} روسيني، الذي كتب مقدمة لـ Rythmes Pittoresques، وراشيلد وأيضاً أندريه إيبيل، الذي يصرح عام ١٨٩٥م: «في عام ١٨٨٠م بالفعل — ما دام ينبغي استعادة القافية — نشرت السيدة «ماري كريجينسكا»، في عدة جرائد معروفة، أشعاراً متحررة من كل وقفة، من كل قافية، ومن كل إيقاع (Invectives amicales, La Plume, 15-30 Avril 1895).

^{٥٩} Mercure de France, Août 1894.

^{٦٠} Les premiers poètes du vers libre (Mercure de France, 1922, p. 18).

^{٦١} Les Origines du Symbolisme, Messein, 1936, p. 29. لا يذكر «كان» — عند ذكره لـ «في موديرن» — عنوان القصيدة ولا مؤلفها، ويشير إلى «ماري كريجينسكا»، التي عرفتة جيداً، باعتبارها شخصية أرادت أن «تخضع بدقة لجماليتها»، وإذا ما قبلنا بصحة ذلك، فلا ينبغي أن ننسى أن «كان» لم يكن قد كتب بعد — عام ١٨٨٣م — ولا بيت شعر حر.

إنه يحتضر، الطائر المصلوب على الباب.
وجناحه المفتوحان مسمران ومن جراحه تساقط ببطء لآلئ دم كبيرة
مثل الدموع.
إنه يحتضر، الطائر المصلوب!
فلاح له نظرة مرحة أخذه هذا الصباح، وهو مشدوه تمامًا بفعل
شمس قاسية، وسمره على الباب.
إنه يحتضر، الطائر المصلوب!

لكن، ها هي التفصيلة الأكثر طرافة: فلأن «ماري كريجينسكا» أرادت أن تضاعف
من تدعيمها لنظريتها عن الشعر الحر الذي «اخترعته» منذ عام ١٨٨٢م، فقد أعادت
نشر المقطوعة المسماة «سيمفونية من الرمادي» في «إيقاعات مصورة»، بعد نشرها في
«شا نوار»، في ٤ نوفمبر ١٨٨٢م ... لكن بعد إدخال فراغات وشرطات فيها، والعودة
إلى أول السطر بعد كل جزء من الجملة، وكى نقدم فكرةً عن هذا العمل الصغير في
التقطيع، ها هي بداية المقطوعة، في شكلها الأول:

لم تعد هناك أضواء محتدمة على السماء المثقلة، التي تبدو أنها تحلم
في أسي.

والأشجار، بلا حراك، تكتسي في البعيد بدانتيلًا رمادية.
وعلى السماء التي تبدو أنها تحلم في أسي، لم تعد هناك أضواء متقدمة.
وفي الهواء الرمادي، تسبح السكينات، والانقيادات والاضطرابات.
ومن الأرض المذعورة تصاعد ضوضاء غريبة، فوق إنسانية.
لغة قبلانية غير مسموعة إلا من الأرواح اليقظة.
السكينات، والانقيادات والاضطرابات تسبح في الهواء الرمادي.

وها هو الشكل الذي تتخذه المقطوعة في «إيقاعات مصورة»:

لم تعد هناك أضواء محتدمة على السماء المثقلة،
التي تبدو أنها تحلم في أسي.
والأشجار، بلا حراك،
تكتسي في البعيد بدانتيلًا رمادية.

وعلى السماء التي تبدو أنها تحلم في أسى،
لم تعد هناك أضواء محتدمة.
في الهواء الرمادي تسبح السكينات،
والانقيادات والاضطرابات.
ومن الأرض المذعورة تصاعد ضوضاء غريبة، فوق إنسانية،
لغة قبلانية غير مسموعة
إلا من الأرواح اليقظة.
السكينات، والانقيادات والاضطرابات
تسبح في الهواء الرمادي.

إنه ادعاء غريب بالتأكيد، وما يثبت وجود نقص يثير القلق في السمع والذائقة،
هو تصور إمكانية «صنع» أبيات حرة بتقسيم كل جملة — بهذه الطريقة — إلى
جملتين، فعندما تلجأ «ماري كريجينسكا» إلى هذا التقسيم الثنائي، تبدو وقد نسيت
تماماً أن الشعر الحر، في مبدئه، يرفض التعدي (إلا لخلق بعض المؤثرات الخاصة)،
وينبغي أن يشكل وحدة معينة، وطبقاً لتحديد «كان» الشهير، الذي يستعار كثيراً، فإن
البيت الحر هو «أقصر الأجزاء الممكنة التي تشكل وقفةً في الصوت ووقفة في المعنى»،^{٦٢}
فأثناء تأمله لـ «بيت»:

الأشجار، بلا حراك،

يصيح «دوجاردان» باستياء متهم: «هل يمكن أن نتخيل أن هذه الكلمات
الأربع^{٦٣} تشكل بيتاً؟»،^{٦٤} والخلاصة أن لدينا برهاناً حقيقياً (من خلال العبث) يثبت
أن الشعر لا يصنع بتجزئة جملة نثرية إلى شرائح، كيفما اتفق.
وبعد ما ذكرناه، فلنعترف أن محاولات «ماري كريجينسكا»، (ولهذا توقفت أمامها
طويلاً)، تسمح لنا — رغم هذا — بأن نتبين التماثلات بين أنساق قصيدة النثر وتلك

^{٦٢} تمهيد لـ *Premiers poèmes* (Mercure de France, 1897, p. 20).

^{٦٣} من الواضح أنه تم احتساب أداة التعريف في كلمة «الأشجار» باعتبارها كلمة.

^{٦٤} *Les premiers poètes du vers libre* (Mercure de France, 1922, t. VII, p. 301).

التي سيستخدمها الشعر الحر فيما بعد، ولا يبدو موضع شك — بشكل خاص — أن يكون الشعر التحرري قد انقاد إلى استخدام بعض مؤثرات «الاستعدادات» الإيقاعية، وبعض «التوزيعات الأوركسترالية» للصوتيات، عبر محاولاته في قصيدة النثر بالتحديد، وسأعود إلى هذه المسألة، عندما سأقارن — فيما بعد — بين التقنيتين،^{٦٥} ولنكتف — في هذه اللحظة — بأن نسجل أن الباحثين عن صياغات جديدة — حتى حوالي عام ١٨٨٥م — قد توجهوا صوب قصيدة النثر.

(٣) رواج قصيدة النثر «بالعكس»

بانفيل، ريشوبان

أصبحت قصيدة النثر بالفعل، من عام ١٨٨٣م حتى عام ١٨٨٥م، الشكل المفضل — أكثر من أي وقت مضى — لدى الشعراء الشبان، فبعضهم يجذبهم فيها البحث عن احتمالات إيقاعية جديدة، والآخرين تجذبهم الرغبة في ترجمة ظلال جديدة وأكثر تعقيداً، و«نبضات روح بالغة الحساسية»،^{٦٦} وكلهم يرون فيها «لذة ممنوحة إلى المرهفين، متاحة لهم وحدهم»،^{٦٧} وبالنسبة لهؤلاء الشبان، الذين يقضون وقتهم في السخرية من الـ «برجوازي»، والتباهي بأنه لا يفهمهم، أليس ذلك ثناءً جميلاً؟ «أكثر مما يمكن للشعر أن يكونه، فإن قصيدة النثر ترعب الـ Homais الذين يؤلفون الجانب الأكبر من الجمهور»، كما يكتب «هويسمان» إلى «مالارمي» في نهاية عام ١٨٨٢م، متحدثاً عن الـ «أتون» الذي كانته «تخطيطات باريسية»،^{٦٨} و«هويسمان» نفسه هو الذي سيقدم قصيدة النثر عام ١٨٨٤م، باعتبارها أكثر الأشكال قدرة على إرضاء المولعين بالفن: «من بين كل أشكال الأدب، كان شكل قصيدة النثر هو الشكل المفضل لـ «دي إيسانت»،^{٦٩} «دي إيسانت» المرهف، هاوي الأحاسيس النادرة، ومحِب الجمال

^{٦٥} قارن بما سيلي، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{٦٦} Huysmans, A *Rebours*, 1884, (*Œuvres complètes*, Crès, 1927, t. VII, p. 301).

^{٦٧} المرجع السابق، ص ٣٠٢.

^{٦٨} خطاب نوفمبر ١٨٨٢م، Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 21.

^{٦٩} Huysmans, A *Rebours*, 1844 (*Œuvres complètes*, Crès, 1927, t. VII, p. 301).

الباحث أبداً عن الأشكال الفنية المستحدثة، ولا شك أن قصيدة النثر قد وجدت نفسها مرتبطة — هكذا — بمظاهر الانحطاط المختلفة، وخاطرت بأن تبدو ثمرة غريبة ذات مذاق شاذ لحضارة آفلة،^{٧٠} ولا أعرف إلى أي حد شعر «مالارمي» — الذي قُدمت قصائده باعتبارها من «روائع قصيدة النثر» (مجاورة — في المختارات الخيالية لدي إيسانت — لمقتطفات من «جاسبار الليلي»، و«كتاب اليشب» و«صوت الشعب» لفييه) — بالإعجاب بنفسه وهو يصف أسلوبه بأنه «أسلوب فاسد»^{٧١}... ومع ذلك، فالحقيقة أن البحث عن النادر، والغريب، وال«مائع»، سرعان ما سيقود شعراء النثر والنظم إلى مبالغات عجيبة: ألن تحمل أول جماعة أدبية وليدة اسم «انحطاطيون»؟

وستثير اهتمام الجمهور بأشكال الأدب الجديدة دراسات «فيرلين» عن «الشعراء الملعونين»، التي نشرت في «لوتيس» في نهاية عام ١٨٨٣م، ثم أعيد جمعها في كتيبات نشرها «فانييه» عام ١٨٨٤م، ومن بين الكتاب الثلاثة الذين تناولتهم الدراسة — «كوريبييه» و«رامبو» و«مالارمي»^{٧٢} — سيكون «كوريبييه»، قبل «لافورج»، أول من حطم وفكك بيت الشعر، باعتباره ناظماً وعروضياً، لا يمتلك شيئاً مكتملاً، أي مضجراً،^{٧٣} والثاني، كشاعر متنوع، لو صح ذلك،^{٧٤} قد انطلق من الشعر الموزون والبارناسي إلى «السجع» و«الجمال الطفولية والشعبية» لـ «إشراقات» في شعر منظوم:^{٧٥} «نجم عنه عروضي مثير للدهشة»،^{٧٦} ويلمح «فيرلين» — بأسف — إلى نص «كان يحتوي على صوفيات غريبة» (أهو النص الشهير «صيد روعي»؟) وإلى «سلسلة من المقاطع الرائعة»، «إشراقات»، التي نخشى أن تكون قد فقدت إلى الأبد»^{٧٧} (نعلم أن الفضل يعود

^{٧٠} «انحطاط أدب»، «تفكيك اللغة الفرنسية»، كما يكتب «هويسمان» بصدد قصائد «مالارمي» النثرية ... (ص ٣٠٣).

^{٧١} بالعكس، ص ٣٠٤.

^{٧٢} لا تحتوي طبعة عام ١٨٨٤م إلا على هذه الدراسات الثلاث، في عام ١٨٨٨م، سيضاف إليها دراسات عن «مارسلين ديبور-فالمور» و«فييه دي ليل-آدام» و«ليلين المسكين».

^{٧٣} *Les Poètes Maudits, Verlaine, Œuvres complètes, Messein, 1910, t. IV, p. 3*

^{٧٤} «إن ربة شعر السيد آرثر رامبو تتخذ كل النغمات، وتلتقط كافة أوتار الهارب، وتضرب على كل أوتار الجيتار، وتداعب ربابة قوس رشيق، إذا ما وجد ...» (الشعراء الملعونون، المصدر السابق، ص ١٤).

^{٧٥} المصدر السابق، ص ٢٩، نحن نتحدث اليوم — بشكل أدق — عن الأشعار الأخيرة.

^{٧٦} المرجع السابق، ص ٣٠.

^{٧٧} المرجع السابق، ص ٣٠.

إلى «كان» ومجلة «لافوج» في العثور على «إشراقات» ونشرها عام ١٨٨٦م)، وأخيرًا الثالث، «مالارمي» الذي يلقي، على ما يصرح «فيرلين»، بتحدٍّ حقيقي لذائقة الجمهور، «البورجوازيين»، فيما يتعلق بالاستسهال: «ينبغي أن نحبه (أو نكرهه) بعنف»^{٧٨}، ومع ذلك، لا يذكر «فيرلين» من «مالارمي»، في مديحه، إلا الشعر المنظوم، ويمكننا أن نشعر بالدهشة عندما يلمح إلى تفضيله لأعمال «مالارمي» اللغوية وترجماته لبو، على قصائده النثرية: فقصيد «قبل الأخيرة» — التي اطلع عليها «فيرلين»^{٧٩} — كان يمكنها، مع ذلك، أن تضع اللمسة الأخيرة لشاعر صعب بهذه الشخصية المتعالية، التي سيدرجها مقال «شعراء ملعونون» في المجد بشكل نهائي، على أية حال، لدى الكتائب الشابة، وبالفعل، سيصبح «كوريبي» و«رامبو» و«مالارمي» و«فيرلين» — نفسه — نتيجة لهذه المقالات المؤثرة، «ملهمي وأساتذة الأجيال الجديدة ... فقد اندلع تأثيرهم، الممتد كذرات بارود، كلعبة نارية، وحول — بين عشية وضحاها — العمل الأدبي»^{٨٠}، هكذا، دفعة واحدة، يتجدد الأفق الشعري وجماليات الشعر.

(٣-١) قصائد نثر «بانفيل» و«ريشوبان»

يكنم الدليل الحاسم على أن الساعة قد حانت لشكل جديد، وأنه لم يعد من الممكن — من أجل التعبير عن الحياة والحساسية الحديثتين — استخدام نفس بيت الشعر المرمري إلا لوصف الكارباتيد^{٨١*} الأثري، فيما يقدمه لنا بارناسيان، على خطى «بودلير» من قصائد النثر.

^{٧٨} الشعراء الملعونون، ص ٣٣.

^{٧٩} عندما كان في إنجلترا، بعث «فيرلين» — في ٢٠ سبتمبر ١٨٧٥م — في طلب إرسال العدد الأول من «روفي دي موند نوفو» الذي يحتوي على قصيدة «قبل الأخيرة» (مذكور في Mallarmé, Œuvres, Pléiade, Notes et variantes, p. 1551)، ويذكر «هويسمان» هذه القصيدة في «بالعكس»، تحت عنوانها النهائي «شيطان التماثل».

^{٨٠} Tailhade, Fantômes de Jadis، ذكره «موندرو» في Vie de Mallarmé, p. 430.

^{٨١*} تمثال لامرأة يستخدم — في المبنى — بدلاً من العمود.

«بانفيل» (من كان سيصدق ذلك؟)،^{٨٢} «بانفيل» الذي سبق أن أعلن عام ١٨٧٢م أن قصيدة النثر لا وجود لها،^{٨٣} سيستخدم هذا الشكل — بالذات — كي ينسج، في «الفايروس السحري»، لوحات ذات «حادثة جذابة»،^{٨٤} بل أكثر من هذا: يعترف بأن النثر ليس عنصرًا غير متبلور يسهل — دائمًا — تحويله، بل هو شكل فني له قوانينه الخاصة به، وليس من السهل إجادته:

تطويع / النثر شاق أحيانًا:
أكتنن تعرفن ذلك، أيتها الباريسيات الجميلات؟
محرومًا من الوزن بقوانينه العاشقة،
لم يعد في الإمكان ترويض الكلمات المتمردة،
والمضايقات تأتي في مواكب.^{٨٥}

هذه المقطوعات المائة والعشرون الموجزة، التي يستدعي فيها «بانفيل» كلاً من «برتران» و«بودلير»، تستلهم — بالفعل — كلاً منهما: لقد قدم «برتران» التصويرية، و«الصفات المتوهجة»،^{٨٦} التي تستخدم — على سبيل المثال — في وصف رجل الشرطة بـ «حمالات السلاح الصفراء، اللامعة مثل الزهور»، وشاربه «ثائر ومتيبس شبيه بمكنسة من شعر الذنب»؛^{٨٧} وقدم «بودلير» الفكرة العامة للديوان، حيث تسود «اللوحات الباريسية»، التي تصف «العالم الصغير» للشارع، والـ «فقراء» والـ «أرستقراطيين»، عالم المشروعات وعالم الغزل، وأكثر من موضوع مُستمد منه مباشرة: فقصيدة «حاسة الشم» — في المقطوعات المخصصة لـ «الحواس الخمس» — هي، على سبيل المثال: معارضة، أو — بالأحرى — صورة شخصية لبودلير، ما دمنا نرى «الشاعر»، بعد

^{٨٢} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثاني.

^{٨٣} قارن بما سبق، ص ١٥، من هذا الجزء.

^{٨٤} La Lanterne Magique (sous-titre: Tableaux rapides), Charpentier, 883, Introduction,

p. 3.

^{٨٥} La Lanterne Magique, Charpentier, 1883, Avant-propos, p. X.

^{٨٦} Boniment du Montreur de lanterne, p. 4.

^{٨٧} Le Gendarme, p. 17.

رحيل «جين الطويلة والهيفاء»، «عشيقته السوداء»، جامدًا في تأمله، «سرعان ما قاده حلمه نحو البحر الرهيب، يرى الحبال وصواري السفن مرفوعة في سماء كثيفة الزرقة، إنه يستنشق بلذة النسيم المشبع برائحة القار».^{٨٨}

ومن بين نجاحات «بانفيل» النادرة — لأن «الحداثة» تقوده، في أغلب الأحيان، إلى النثرية — سأذكر «الجزيرة المسحورة»، ذات النغمة البودليزية تمامًا أيضًا، لكنها تبشر الآن — بالإضافة إلى ذلك — بـ «المشاهد الطبيعية المجازية» للرمزيين:

ثملين برؤية الرخام والظلال، المكتسية بالساتان، وجالسين مع عشيقاتهم بالقرب من النهر الكثيب الشفيف، ينسى العشاق الشاحبون، الرازحون تحت وطأة الوجد، المداعبات والقبلات، ويستمتعون — في شهوانية — بالحزن الهائل للفرح، وبعيدًا، يسمعون أحيانًا همسات خافتة، وأغاني هامدة، ونحيبًا مخنوقًا، وقرقعة أسلحة مبهمة، هناك الحياة، والكفاح، والوطن، لكنهم، العشاق الأسرى لسعادتهم، كيف يمكنهم الاهتمام بالأعياد والمعارك، ما دام بينهم وبين باقي الرجال ينتصب جبل شاهق وعز، يضيع في اللازورد؟ ورغم هذا، ففي أعماق أرواحهم يدركون حقًا أنهم إذا ما ساروا هناك بشجاعة، فإن الجبل سينهار وسيتبدد في السحب، لكنهم يفضلون أن يرغبوا أنفسهم على الاعتقاد بأنه يستعصي على التخطي، ومثلما في المهاوي المفتوحة، يغرقون أفكارهم ورغباتهم في حدقات Cidalises الباعثة على الدوار، حيث يجول غبار كواكب غير منظور، ناعس ونائح.^{٨٩}

وفضلاً عن ذلك، ستصدر «تخطيطات» ريشوبان الباريسية — التي جمعها في «لوبافيه» عام ١٨٨٣م — عن ميول طبيعية، مشاهد طبيعية، وأنماط، وذكريات، مثلما يراها واحد أقل فنية من «هويسمان»: نعثر هنا على تأثير «سأم باريس»، الذي يقود نحو قصيدة النثر كل كاتب يبحث عن رسم الحياة المدنية والحديثة، لكن هل يمكن

^{٨٨} L'Odorat, p. 46، وقد تعرفنا على موضوعات وكلمات «خصلة الشعر»، وبالمثل، تذكرنا المومس التي «تمضي، ببطء ومهارة بخطوة إيقاعية وموسيقية» (Promenade Galante, p. 86) بـ «دورتيه الجميلة» على سبيل المثال.

^{٨٩} L'Ile enchantée, p. 176

الحديث حقًا عن قصائد بصدد هذه النثرية الثرائية، ذات النثر المسطح («إنه لمعرب هذا الكم من الوحوش، في باريس!»)،^{٩٠} إذ إنه لا يكفي — للوصول إلى القصيدة — إعادة جملة البداية في نهاية النص، مثلما يفعل في «الجالسون»، الذين نراهم جامدين على مقاعدهم، «في مناخ مرهق، وفاسد، كثيف، حيث تطبخ على مهل الرائحة القديمة والعفنة للأوراق القديمة والسطور المريبة، والحلقات الجلدية، ومؤخرات السراويل»،^{٩١} هل كان «ريشوبان» على علم بقصيدة «رامبو» (الجالسون)، التي نشرها «فيرلين» في «لوتيس»، في ١٢ أكتوبر ١٨٨٣م؟^{٩٢} فإذا يرفع «رامبو» من البيروقراطي إلى مستوى القبح الملحمي، يتورط «ريشوبان» في أخدود الواقعية الطبيعية، أما الدراسات التي تختتم الديوان: «باستيل» و«قلم فحم» و«ألوان مائية» و«رسم مطبوع» و«رسم بالطباشير الأحمر» ... إلخ، فإنها تشهد على اضطراب آخر، يتمثل في الرغبة في الرسم داخل الشعر، ها هو مجرى مائي ينفلت من أعماق رواق مظلم، مثلما يقول «ريشوبان»، مجرى «يشبه عمود ضوء، ومن بعيد، لم نعد نرى سوى الأسود وقد قطعه هذا الأبيض الساطع»،^{٩٣} أو: ها هو هرقل ما وكرسية الأحمر «يرتفع في اللازوردي مثل دراسة بالطباشير الأحمر على ورق أزرق»،^{٩٤} رؤى فنان تشكيلي، لا رؤى شاعر! أو — إذا فضلنا — وصف، لا إحياء، ونتذكر تصريح «مالارميه» الشهير: «تسمية شيء، هي إلغاء ثلاثة أرباع متعة القصيدة المجبولة من الكشف بشكل غير محسوس، الإحياء به، هو الحلم»،^{٩٥} ويستحق «ريشوبان» الحكم القاسي الذي أصدره «مالارميه»

^{٩٠} Le Pavé, Dreyfous 1883, p. 196. قارن ببداية «العجائز الصغيرات» وختام قصيدة «الآنسة بيستوري» (Baudelaire, Œuvres, Pléiade, t. I, pp. 102 et 487)، كانت «العجائز السبع» لبودلير في ذاكرة «ريشوبان» وهو يكتب «كابوس»، حيث تتبدى لنا، في الضباب «ذي الكثافة الفلزية»، سلسلة من الخيالات المخيفة، التي يتكشف أنها تخرج من ملجأ مخصص لتقويم اعوجاج الأعضاء (ص ١٠٦).

^{٩١} Types: Les Assis, p. 287.

^{٩٢} ربما تكون الكراهية ضد الجالسين، وإزاء الثبات، هي الملمح الوحيد المشترك بين «رامبو» و«ريشوبان» (وقد سافر هذا الأخير، الذي كان — على التوالي — مدرّسًا وبحارًا وحملًا، إلى جميع أنحاء أوروبا وتركيا)، ويمكننا أن نضيف أن «ريشوبان» قد شارك في «ألبوم زوتييك Album Zutique»، قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثاني.

^{٩٣} «قلم فحم»، Le Pavé, p. 366.

^{٩٤} «رسم بالطباشير الأحمر»، Le Pavé, p. 369.

^{٩٥} إجابة على استقصاء «ج. هوريه»، عام ١٨٩١م (Mallarmé, Œuvres, Pléiade, p. 869).

— قبل ثمانية أعوام — على البارناسيين: «إن البارناسيين يأخذون الشيء بشكل تام ويكشفونه: من هنا ينقصهم الغموض»،^{٩٦} والمؤكد أنه ليس ثمة غموض مطلقاً في نثر «ريشوبان» مثلما في أشعاره ...

(٤) المجلات الصغيرة

مجموعة «فونتين-كوندرسيه»، المجموعة البلجيكية

ينبغي — في الواقع — البحث عن الوجه الحقيقي لشعر التحول، لهذه الفترة، في المجلات الصغيرة، إلى حدٍّ ما، مثلما كنا نرى وجه الرومانتيكية وهو يتجلى في المجلات الشابة لفترة ١٨٢٠-١٨٣٠م، ويرجع ذلك لسببين، الأول، هو أن المجلة — بصيغتها نفسها — تستجيب لكافة الأنواع، وكل التجارب وكل الأشكال الجديدة أو الهجين: فمن بين الأشكال المختلفة، نرى فيها توالد كل هذه النثرية الوصفية إلى هذا الحد أو ذاك، التي تتخذ عناوين من قبيل «وقائع»، أو «أشياء مرثية»، أو «تخطيطات»، أو «دراسات»، تشدها قوانين جاذبية خفية نحو القصيدة، وتحت تأثير «سأم باريس» (دائماً!) نرى تضاعف «التخطيطات الباريسية»،^{٩٧} و«التصميمات الباريسية»،^{٩٨} ونستطيع أن نقوم بتقديم قائمة كاملة لهذه الموضوعات المدينية: أتوبيسات، شوارع رئيسية،^{٩٩} مهرجو العيد،^{١٠٠} أراغن نقالة...^{١٠١} التي تشكل — عندما نتصفح الأعداد القديمة من المجلات — اللوحة المبرقشة، والتصويرية، الشعرية أحياناً، لباريس هذه الفترة،

^{٩٦} إجابة على استقصاء «ج. هوريه»، عام ١٨٩١م (Mallarmé, Œuvres, Pléiade, p. 869).

^{٩٧} ظهرت «تخطيطات» هويسمان في عدة مجلات، قبل جمعها في ديوان (الفصل الأول من القسم الثاني).

^{٩٨} نشرت «التصميمات الباريسية» لـ «ج. دوبوي» في «في ليتير» عام ١٨٨٣م، وتتضمن «المنشد العجوز» و«مغني الشوارع» و«سيدة مكتب الصرافة» ... إلخ.

^{٩٩} قارن بـ «عن الإمبراطوري» لـ «ج. أوريول» (Chat Noir, 25 Août 1883)، ونعلم أن الأتوبيس قد لعب دوراً هاماً في «أناشيد مالدورور»، الكتاب الثاني.

^{١٠٠} قارن بـ «النشيد الغنائي للشمس الصخرية الجميلة» لـ «ج. أوريول» أيضاً (Chat Noir, 9 Février 1884).

^{١٠١} فيما يتعلق بمقطوعة «المهرج الصغير» لـ «جيومو»، المنشورة في «روفي موديرن إيه ناتوراليس» عام ١٨٨٠م، يمكننا أن نذكر «المهرج العجوز» لبودليير، و«الأرامل» (التي أصبحت «ذكرى غامضة») للمارمييه.

وسأكتفي بذكر بداية واحدة من وقائع «لوران تايلاد»، المكتوبة بين عامي ١٨٨٠م و١٨٨٥م، لمجلة «باننيير دي بيجور» الصغيرة،^{١٠٢} وتتخذ من حديقة لوكسمبورج إطارًا لها:

مطرة على مطرة، إنها تمطر و«في اللوكسمبورج، فردوس العالم هذا»،
تبكي أشجار الكستناء نجومها البيضاء الضائعة مثل باقة أوفيليا، نجومها
الجامحة، التي ترقص الفالس في منتصف الأحواض، وتنفش عصافير الدوري
ريشها تحت الأغصان، بينما الأميرات الرخاميات، المتصنعات الثلجيات،
ينظرن إلى السماء الرمادية بعيونهن اللامبالية، ويغرس حزن خريفي في
القلب همّ الأفراح القديمة، ويعمق فينا ألم الشيخوخة، رغم هذا، فقرب المساء،
عندما ينقطع وابل المطر وينشق الضباب، يتبدى ركن من اللازورد، يطير
الحمام البري، وتعب ثياب فاتحة، ومن بين الحفرات المتقاربة، تتقافز — مثل
عصافير — الأقدام اللطيفة للباريسيات اللاتي يرتدين ثياب الربيع...^{١٠٣}

وحتى في الفترة التي ستفضل فيها الرمزية الظافرة أن تشرذ بخيالها نحو
«توليه»^{١٠٤} بعيدة، فسيظل هذا النزوع إلى باريس الحكائية — التي تُشاهد أحيانًا في
أكثر مظاهرها واقعية، وأحيانًا في مظهر أسطوري^{١٠٥} — دائمًا مفعماً بالحيوية لدى
كتاب النثر، إنها قصائد، مثلما سيقول «مالارمي» فيما بعد عن مقالات الوقائع هذه،
معلنًا أنها «رائعة والشكل المعاصر الوحيد لأنها مفعمة بالأبدية».^{١٠٦}

^{١٠٢} «لو باياسون»، التي كان «تايلاد» يوقع فيها باسم «لورينزاكيو» الأشعار والمقالات والحوليات، التي أعطاهما «تايلاد» إلى «لو باياسون»، وقد جمعت في Bagnères-Thermal publié à Bagnères chez Léon Péré en 1887.

^{١٠٣} Bagnères-Thermal, 1^{er} série (1880-1885), p. 259.

^{١٠٤} Thulé اسم أطلقه اليونانيون والرومان على أقصى أرض شمالية في العالم المعروف.

^{١٠٥} «باريس، أسطورة حديثة» مظهر بحثه «ر. كايو» في Le Mythe et l'homme, Les Essais, VI, Gallimard, 1938, pp. 180-206، إنها السيرالية — بشكل خاص — التي ستقود هذه الأسطورة نحو ازدهارها (الفصل الثالث من القسم الثاني).

^{١٠٦} La Musique et les Lettres, Œuvres, Pléiade, p. 655.

وثمة سبب آخر يفسر — رغم هذا — لماذا تتلقى المجلات الصغيرة عددًا كبيرًا إلى هذا الحد من قصائد النثر: فهي — ولا ننس ذلك — أدوات معركة ضد الامتثالية^{١٠٧*} في الفكرة أو التعبير، وهي — في نفس الوقت — نوع من المعامل التي يتم فيها البحث عن صياغات لخيماء شعرية جديدة، ولا يعني هذا أن النثرية المنشورة في مجلة «نوفيل ريف جوش» الصاخبة — التي وجه مصيرها «ليو ترزينيك» — ذات قيمة أدبية كبيرة! إن «فيكتور ماكليش» و«شارل موريس» يعتبرانها — بشكل خاص — أوعية ملائمة يخلطان فيها الوصف، بالتأملات الفوضوية إلى هذا الحد أو ذاك^{١٠٨} — وبطبيعة الحال — تذكيرات بودلير،^{١٠٩} فيما ينمق «إميل ميشليه» — في تلاعبات إيقاعية بارعة — الرهافة الشكلية لقصيدة النثر البارناسية،^{١١٠} وعندما ستتحول مجلة «نوفيل ريف جوش» إلى مجلة «لوتيس»، في أبريل ١٨٨٣م، فلن تكتسب مفخرة كبرى من النثر الذي سيعهد به «فيرلين» لها: تأملات عن نفسه،^{١١١} أفكار عن «نابليون»،^{١١٢} أو عن «هوجو»،^{١١٣} أو عن أي شيء، وكما سيقول «فيرلين» نفسه عند جمع هذه النثرية في كتاب: «سيضم حكايات، أفكارًا، سخريات عديدة، بعضًا من الأدب، كل شيء وعن كل شيء»،^{١١٤} إنه مثال مزعج للسهولة التي تقدمها «الرابسودية» البودليرية.

^{١٠٧*} الامتثالية conformisme: نزعة التقيد بالأعراف السائدة في مجال ما.

^{١٠٨} قارن — على سبيل المثال — بتهجم «موريس» العنيف، في «التعميد» المنشورة باعتبارها «قصيدة نثر» ضد الإنجاب (Nouvelle Rive Gauche, n° 8, 29 Déc. 1882).

^{١٠٩} تذكرنا «عجائز عذراوات» لـ «ميتينييه» (٢٤ نوفمبر ١٨٨٢م) بـ «عجائز صغيرات»، وفي «جورب وردي» لموريس (١٩ يناير ١٨٨٣م)، يدور الموضوع حول «حلية وردية وسوداء»، تعود — مباشرة — إلى Lola de Valence (Baudelaire, Œuvres, Pléiade, p. 175).

^{١١٠} على سبيل المثال في «مشاهدة» (٩ فبراير ١٨٨٣م)، تعود الجملة الأولى من القصيدة إلى الظهور — في أجزاء متعاقبة — موزعة في نهاية كل مقطع: إنه — إلى حد ما — النسق المستخدم، نظمًا، في الروندو القديمة.

^{١١١} Cheval de retour, Lutèce, 11–18 Mai 1883.

^{١١٢} L'autre un peu, 25 Octobre, 1^{er} Novembre 1885.

^{١١٣} Panthéonades, 23–30 Août 1885.

^{١١٤} Apologie (Mémoires d'un Veuf, 1886, Vanier; Œuvres complètes, t. IV, Messein, p. 229).

وفي المقابل، يمكننا أن نقرأ في «روفي اندبندانت»، في ديسمبر ١٨٨٤م، أول مشاهد طبيعية لـ «بواكتوفان»، هذا الكاتب العجيب، وريث الأخوين «جونكور»، الذي سيكون من أوائل من سيوظفون — عن قصد — نثرًا «فنيًا» وانحطاطيًا في شكل تخطيطات قصيرة في خدمة انطباعات مرهفة، وهكذا، فإنه يشبه القمر في «بحر الشمال» بـ «قربة بالية بشكل كبريتي»، ويتحدث عن قرية «عسقية»، وعزلات «ذات ترجيعات منحرفة»،^{١١٥} أبحاث في اللغة، كما يبدو، «كانت تثير فزع الباقين من آل جونكور»^{١١٦} ولهذا السبب، سنجد صورة هذا الكاتب مرة أخرى، ذلك الكاتب الذي فكر فيه «هويسمان» عندما رسم صورة «دي إيسانت»، الذي سيعتبره الرمزيون أستاذًا لهم، والذي يعتبر نثره — عل ما يقول «مارتينو» — ذا أهمية بلا نظير في تاريخ الرمزية،^{١١٧} ولنلاحظ فحسب — هنا — أنه نشر في عام ١٨٨٤م أول سلسلة من هذه الـ «أحلام»^{١١٨} التي نجح في أن يصنع فيها، كما سيقول «ش. موريس»، «إشارات واهية لما يستعصي على الإدراك».^{١١٩} وفي الـ «شا نوار»، الصحيفة الوحيدة التي يمكن فيها قول الحقيقة المباشرة والكاملة عن «العُمد الأقوياء في الأدب، الذين يخضعون تمامًا»، كما يقول «ليون بلوي»،^{١٢٠} تغدق فرقة الكتاب — المثيرة للاضطرابات، التي تضم، بشكل دوري، صاحب الخمار «سالي» — الشتائم الفكهة إلى هذا الحد أو ذاك، والنداءات إلى الثورة، وتضاعف قصيدة النثر، كل شيء موجود في هذه «القصائد»: حكايات،^{١٢١} وأشياء مرئية،^{١٢٢} وقصائد غنائية،^{١٢٣}

^{١١٥} Revue Indépendante, Décembre 1884. وستنشر Paysages في ديوان عام ١٨٨٨م.

^{١١٦} Deffoux et Dufay, Anthologie du Pastiche, Crés, 1926, t. II, p. 130.

^{١١٧} مارتينو، مقال عن «بواكتوفان» في Mercure de France, 15 Novembre 1921, p. 129. كان «بواكتوفان» مرتبطًا بشدة بهويسمان.

^{١١٨} Derniers Songes, Lemerre, 1888 ستي Songes, Bruxelles, Kistemaecker, 1884 (إضافة إلى الـ «أحلام» المنشورة بعد الوفاة).

^{١١٩} La littérature de tout à l'heure, Perrin, 1889.

^{١٢٠} Le Chat Noir, 24 Novembre 1883.

^{١٢١} «الخرافة، حكاية مختلفة»، بقلم «جان لوران» (٤ أغسطس ١٨٨٣م)، «لأن قصيدة نثر بقلم «ش. بوييه»، هي — في الواقع — أقصوصة، لكنها مكتوبة في مقاطع (١٥ أغسطس ١٨٨٥م) ... إلخ.

^{١٢٢} Bohémienne, Croquis à la plume, par R. d'Alzac (20 Octobre 1883), Neige à minuit, par Ajalbert (28 Février 1885), etc ...

^{١٢٣} ويذكر «ج. أوريول» سلسلة كاملة — من فبراير إلى أبريل ١٨٨٤م — تتميز باستخدام التكرار.

وترجمات،^{١٢٤} واقعية وجونكورية وبودليزية، كثير من «نثرات صغيرة بلا شعر»،^{١٢٥} وأحياناً، وهو ما يحدث، قصيدة نثر أصيلة، ونشعر رغم هذا — عبر هذه المحاولات غير المنظمة — برغبة صادقة في العثور على صيغة فنية جديدة، ويلتصع اسماً «شارل كرو» و«مالارميه» في فهرست «شا نوار» كمنارتين.^{١٢٦}

لكنها مجلة من بروكسيل، ال «باسوش»، هي التي ستوجه — اعتباراً من نوفمبر ١٨٨٤م — معاداة الشباب للامتنالية نحو موقف أكثر أدبية، ففيها نجد عيناً حقيقية للتوجهات الجديدة في قصائد النثر، إن ال «باسوش» هي المجلة التي تسيطر عليها مجموعة «فونتان-كوندورسيه»، المسنونة حديثاً من المدارس الثانوية وقتئذٍ — إذا جاز القول — ما دام أعضاؤها لم يتعدوا العشرين من عمرهم: «فونتينا»، و«كيار»، و«دارزين»، و«غيل»، و«ميخائيل»، و«ميريل».^{١٢٧} وإذا ما كان «فونتينا» و«كيار» ينشران قصائد ذات طريقة كلاسيكية تماماً، فإن الآخرين كانوا أكثر ثورية بكثير: فمن يونيو حتى أكتوبر ١٨٨٥م، يعرض «غيل» نظريته على امتداد هذه الفترة في المجلة، تمهيداً لـ «بحث في الكلمة»، التي سيرد الحديث عنها فيما بعد، هل يعتقد حقاً، مثلاً يقول، أنه صاغها في شكل «قصيدة نثر»؟^{١٢٨} مصطلح متعسف تماماً لتحديد مذهب أدبي، مهما بلغ الأسلوب من تعقيد وتفخيم، لكن «أتحبون قصيدة النثر؟ لقد وضعوها في كل مكان»، مثلاً يمكن القول في هذه الفترة، فدارزين وميخائيل وميريل يغرسونها حقاً: «دارزين» في فقرات متكلفة بائسة في آن، رغم سوء استخدام مزج لحروف البدايات، حروف البدايات هذه التي ستصبح، لدى الرمزيين، «عادة» طباعية

^{١٢٤} ومن بينها «طبله آر كول» المترجمة من مجلة «ميسترال» (٢٤ مايو ١٨٨٤م)، ومذهب العامية الذي كانوا يتحمسون له وقتئذٍ (قارن بمقال ل. بلوي، ٣١ مايو ١٨٨٤م)، هل كان له تأثير ما على قصيدة النثر؟ يمكننا اعتقاد ذلك عندما نقرأ — في «شا نوار» — أن مؤلف «نيرتو» قد ترجم هذه القصيدة في «نثر موزون» مذكراً بتجربيتها باللغة الفرنسية ببعض ليدات هايني» (٢٤ مايو ١٨٨٤م).

^{١٢٥} عنوان (حقيقي تماماً!) أعطاه «أوريول» لسلسلة من النثرات عام ١٨٨٥م.

^{١٢٦} «دي كرو»، «ماسة سودها الدخان» (٢٠ ديسمبر ١٨٨٤م)، «أغنية أجمل امرأة» (٧ فبراير ١٨٨٥م) ... إلخ، وللمالارميه «شيطان التماثل» (٢٨ مارس ١٨٨٥م)، وعديد من «صفحات منسية» عام ١٨٨٦م.

^{١٢٧} ويمكننا الرجوع إلى Ghil, Les dates et les œuvres, Crés, 1923، و M.-L. Henry, Stuart, Merrill, Champion, 1927، فيما يتعلق بهذه المجموعة، التي ستصبح واحدة من أنشط خلايا الرمزية.

^{١٢٨} Ghil, Les dates et les œuvres, Crés, 1923, p. 23.

حقيقية،^{١٢٩} و«ميخائيل» بالمجاز البارع، والتعبير المتكلف إلى «حدّ ما، والمتشائم الآن في «محل اللعب»،^{١٣٠} و«ميريل»، الذي سيصبح — فيما بعد — واحدًا من المخلصين لمجموعة «غيل» «الأوكسترالية»،^{١٣١} بـ «فانتازيا محاكية للأصوات»، «آلات البيانو»، حيث يتبدى نزوعه إلى التناغم المقلد:

ترتجف الملابس، ترتجف، ترتجف، وتصطك، تصطك، تصطك، وأنابيب
الأرغن تركض وتعدو، وتدمدم، إلى أن ينهكها الشلال المدوم للصرخات، تهدأ
آلات البيانو الكبرى في زقزقة صغيرة.^{١٣٢}

وبالإضافة إلى جماعة «فونتان-كوندورسيه»، نجد في — الـ «باسوش» — مجموعة هامة من الشعراء البلجيكيين، «جوفان»، و«لومونييه»، و«شيناى»، ويمكننا — بالفعل — أن نقول، مع «ج. ميشو»، أنه في حوالي عام ١٨٨٠م، «انشطرت نواة نشاط الآداب الفرنسية»:^{١٣٣} فبلجيكا ستساهم بنصيب بالغ الفاعلية في الحركة الرمزية، وإذا ما كان صحيحًا أن «الأدب البلجيكي قد تجاوز المراحل بسرعة، ليعبر — في أقل من عشرة أعوام — خط السير الكامل للقرن التاسع عشر الفرنسي»،^{١٣٤} فلماذا نندهش من أن شعراء عام ١٨٨٠م، الذين جرفهم حماسهم، كانوا في طليعة الحركة الأدبية؟ وفيما يتعلق بالشكل، فإن نصيبهم كان ينبغي أن يكون ذا أهمية أولى: فعندما لا يستوقفنا ثقل تراث عريق وروائع أدبية تجسدت فيها عبقرية أمة، فإننا نقفز بلا صعوبات خارج القواعد والصيغات المتوارثة عن الأجيال السابقة، وأول شاعر للأمة البلجيكية

^{١٢٩} Chapelets (2 Décembre 1884), Hiernal (Janvier 1885) (٢ مارس ١٨٨٥م)، الأكثر إثارة للاهتمام، مكونة من سبع مقطوعات تبدأ كل منها وتنتهي بنفس الكلمات، ويقترن تنميق هذا الشكل — هنا — بتنميق الفكرة، فالتغني بـ «اللذة القصوى للغياب» لهو أمر انحطاطي تمامًا.
^{١٣٠} مارس ١٨٨٥م (Œuvres de Mikhaël, Lemerre, 1890).

^{١٣١} أو الآلاتية Instrumentiste: نسبةً إلى الآلات الموسيقية، وستتضح دلالة المصطلح في سياق الحديث عن «فاجنر» فيما يلي (المترجمة).

^{١٣٢} يونيو ١٨٨٥م، حول هذا الميل، الذي دفع به «ميريل» إلى حده الأقصى، فيما يتعلق بالمحارفة والانسجام المحاكاتي (وربما تحت تأثير الشعر الإنجليزي)، قارن بما سيلي، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{١٣٣} Michaud, Le Message du Symbolisme, Nizet, 1947, t. II, p. 236.

^{١٣٤} المرجع السابق، ص ٢٣٨.

الناشئة، سلبية نضالات عام ١٨٣٠م، هو «فان هاسيلت»، وجد أنه من الطبيعي تمامًا — في مؤلفه «دراسات إيقاعية» (١٨٦٧م) — أن يتبنى الشعر الفرنسي النظام النثري للغات الجرمانية، ولم يهتم إطلاقاً الكاتب الفلمندي «دي كوستيه» والفالوني «بيرميز» — اللذان حياهما جيل ١٨٨٠م من الأدباء الشبان باعتبارهما رائدين لهم — بإخضاع نثرهما لقوانين أحد الأنواع المعروفة: ففي نثر قديم، تصويري، وشرس، يكتب «دي كوستيه» سلسلة من اللوحات أو المشاهد الجدارية، مشكلاً أسطورة «نيل أولينسبيجل»،^{١٣٥} ويخلط «بيرميز» — في كتب لا تخضع لأي تصنيف^{١٣٦} — اعترافات أحلام اليقظة بالتأملات، بوصف يخترقه كله الشعور بـ «رمزية الأشياء»،^{١٣٧} وشعراء الجيل التالي بدورهم، مثلما سيقول «ليون ديشان» فيما بعد، «قد رحبوا بالاصطلاحات الأدبية الجديدة باعتقاد راسخ وساعدوا عليها، واستكملوها أحياناً»،^{١٣٨} والمدهش أن نلاحظ أن الرؤساء «ليمونييه» و«فيرهارين» و«موكيل» و«ميتزلينك» قد مارسوا كلهم — في بداياتهم — سواء قصيدة النثر أو أشكالاً وسيطة بين النثر والشعر المنظوم:^{١٣٩} بعبارة أخرى، لقد بحثوا عن التحرر من التمييز التقليدي بين النظم، كمجال للشعر، والنثر، كمجال للفكر المنطقي، ولدي الاستعداد تماماً للاعتقاد بأن الشعراء البلجيكيين — الذين وجدوا الشعر الفرنسي مصاباً بالأنيميا، وأسير صياغات جاهزة، ويزعجه في مجاهدته للتحرر شبح مائة عام من النظم الكلاسيكي — لم يساهموا كثيراً في حقنه بدم جديد، وفي تحريره من الطغيان الشكلي.

^{١٣٥} La Légende de Thyl Ulenspiegel, 1867.

^{١٣٦} خمائل، ١٨٦١م، أيام العزلة، ١٨٦٢م، ساعات الفلسفة، ١٨٧٣م (وقد أعيد نشر هذا المؤلف الأخير عام ١٨٨١م).

^{١٣٧} Heures de philosophie, CL., p. 216.

^{١٣٨} La Renaissance belge، في العدد الخاص الذي خصصته La Plume في ١٥ يونيو ١٨٩١م لمجلة La Jeune Belgique.

^{١٣٩} وسنتحدث — فيما بعد بقليل — عن «بعض النثرية» المختلطة بالنظم لدى «موكيل» (Wallonie, 1887)، وعن «المخالب الدافئة» لـ «مايتزلينك»، التي تقترب «أبيات»ها أو «آيات»ها من النثر وقصائد نثر «فيرهارين». قارن بما سيلي، الفصلين الثاني والثالث وما يليهما في القسم الثاني.

لقد قدم «كاميل لومونييه»، «الوكيل» الحقيقي لـ «الأدب المتجول بين باريس وبلجيكا»،^{١٤٠} إلى مجلة «باسوش»، في فبراير ١٨٨٥م، قصيدة نثر نصف وصفية، نصف فلسفية، ذات نبرة بودليزية تمامًا، ويعود تاريخها إلى عام ١٨٦٩م،^{١٤١} لكن مؤلفه «نثرات أولى»، الذي ستشره «والوني» عام ١٨٨٩م، يرجع تاريخه إلى عام ١٨٦٥م:^{١٤٢} وهذه النثرات واقعية بوضوح،^{١٤٣} وتبدو تمهيدًا للروايات التي كتبها «لومونييه» في الفترة الطبيعية، طبقًا لجماليات «زولا»، وإذا ما أخذنا بالاعتبار — فضلًا عن ذلك — هذه الرواية الشعرية التي ستحتفل — (بعد عام ١٨٨٠م)، مع الغنائية — بالطبيعة البدائية، «ذكر» و«الجزيرة العذراء» و«في قلب الغابة الغض»،^{١٤٤} فسندرى أن نثر «لومونييه» يستجيب ويترجم كافة الاتجاهات الأدبية.

والواقع أن «لومونييه» — وهو كاتب جامع، تصويري، تجرّفه أحيانًا نشوة لفظية حقيقية — لم يكن يمتلك حريته — (شأنه شأن «هويسمان» الذي يذكرنا به أحيانًا بثناء أسلوبه وطريقته التصويرية) — في الإطار الضيق لقصيدة النثر، وحقيقة أن «مارشال الآداب البلجيكية»^{١٤٥} قد اختار — في بداياته — أن يسجنها في إطار اللوحات الصغيرة ذات أهمية بالفعل؛ لأنها تكشف لنا القيمة الفنية التي كان يمنحها لها، وعلى النقيض، سيتمكن «جوفان» و«شينيه» — اللذان يظهر اسمهما في فهارس الـ «باسوش»، ويعاودان الظهور في المجلات الرمزية^{١٤٦} — من معالجة

^{١٤٠} العبارة لميشو، سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ٢٣٧.

^{١٤١} L'Orgue de Barbarie.

^{١٤٢} ونضيف أن «لومونييه» كان قد جمع — عام ١٨٧٠م — سلسلة من «تخطيطات الخريف» (باريس-بروكسيل ١٨٧٠م) كتبها قبل أربعة أعوام، وهي أوصاف أكثر من كونها قصائد.

^{١٤٣} على سبيل المثال «في المغسل» (Wallonie, 1889)، التي تصف برهافة التفاصيل الواقعية لاستخدام خادمة من المزرعة.

^{١٤٤} المنشورة — على التوالي — أعوام ١٨٨١م و١٨٩٦م و١٩٠٠م.

^{١٤٥} منح «رودينباخ» هذا العنوان إلى «لومونييه» باسم «بلجيكا الشابة»، خلال مأدبة أقامها له زملاؤه وأصدقائه عام ١٨٨٣م.

^{١٤٦} قارن بما سيللي، الفصل الرابع من القسم الثاني.

«دراسات صغيرة»، و«انطباعات» أو «أحاسيس» هاربة،^{١٤٧} أو — أيضًا — خرافات قصيرة تخترقها الآن رمزية مطنبة،^{١٤٨} في نفس هذا الإطار.

وسيساهم «جوفان» و«شينييه» أيضًا في «جون بلجيك»، التي أسسها «ماكس والير» عام ١٨٨١م، والتي كانت قبل أن تجابه الشعر الحر باعتبارها لسان حال البارناسية والرجعية،^{١٤٩} تضم، في بداياتها، على النقيض من ذلك، الشعراء الشبان المعادين للطبيعية السائدة والطامحين إلى فن جديد، هنا أيضًا نشرت عدة قصائد نثر، بدءًا بقصائد «ماكس والير»، ويدهشنا — هنا — نزعتان، النزعة الفلمندية نحو «التخطيط» التصويري، بألوانه القاتمة،^{١٥٠} والنزعة الفالونية نحو تأملات أحلام اليقظة، حيث نشعر بالمشاركة مع روح الأشياء:^{١٥١} «روح الليل دخلت أرواحنا!» كما يكتب «ماكس والير»،^{١٥٢} إن الشعراء الفالونيين رمزيون سلفًا — بسبب حالتهم الذهنية — قبل الحالة النهائية، فهل ينبغي أن نضيف أن الفلمنديين — إذا ما كانوا تلاميذ «برتران» بطريقتهم التصويرية — فإن الفالونيين يستخدمون بنجاح النثر البودليري الأكثر تموجًا، ذلك الذي يتوافق مع «تموجات أحلام اليقظة»؟

لم تعد بعيدة الساعة التي سيرحب فيها «لومونييه» — في مجلة «سوسيتيه نوفيل»، (التي تم تأسيسها عام ١٨٨٤م، والتي ستصبح، مع الـ «فالوني»، واحدة من

^{١٤٧} «دراسات صغيرة» لـ «أرنولد جوفان» في «لا باسوش»، أبريل ١٨٨٥م، و«انطباعات وأحاسيس» لنفس الكاتب أيضًا في «لا باسوش»، ديسمبر ١٨٨٤م.

^{١٤٨} قارن بـ *L'Heure vague*, de Chainaye (La Basoche, Octobre 1885).

^{١٤٩} قارن بما سيللي، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{١٥٠} قارن بـ «العيد الشعبي لخبز الأبازي» لـ «أ. بونتييه» (الأول من يونيو ١٨٨٢م)، وهو احتفال شعبي فلمندي حقيقي: «كل شيء يقطع، كل شيء يفرق، كل شيء يشخر ... وعلى المسارح راقصات باليه قامت الشمس بإحراقهن وإحراق وجوههن، والثياب الرثة حائلة، والموسيقيون ذوو الشوارب، الملتحون والحليقون، والمترعون بالتراب حتى أمعائهم ...» وتتلاقى — بكثرة — عناوين فرعية مثل: رسم مطبوع، تخطيطات.

^{١٥١} «روح الأشياء» سيكون العنوان الذي سيمنحه «شاماني» إلى ديوانه النثري (قارن بما سيللي، الفصل الرابع من القسم الثاني).

^{١٥٢} «على ضوء القمر»، قصيدة أعيد نشرها في «شا نوار»، في ١٧ ديسمبر ١٨٨٣م، قارن أيضًا — على سبيل المثال — بـ «حلم خريف» (*Jeune Belgique*, 15 Février 1884).

معاقل الشعر الجديد في بلجيكا) — بقصائد النثر التي سيكتبها «فيرهارين» اعتبارًا من عام ١٨٨٦م، لكن قبل الوصول إلى هذا العام الحاسم، أود الإشارة إلى مؤثر آخر لم يكن أقل فاعلية — خلال هذه الحضانة البطيئة لكافة بذور الثورة الشعرية التي كان لها أن تؤدي به في النهاية إلى إثارة الأزمة الرمزية — في تقنية الشعر كما في الأفكار الجمالية، أود الحديث عن تأثير «فاجنر».

(٥) الموسيقى وتأثير فاجنر

النظريات الأوركسترالية

كلما ورد الحديث عن الحركة الرمزية، لم ينسَ أحدٌ أن يوضح — عن صواب بالغ — ما تدين به إلى الموسيقى، فقد شدد «برونتيير» — ببصيرة نافذة، منذ عام ١٨٩٠م — على التوجهات «الموسيقية» للشعراء الشبان، وباستعارات مستمدة من المفردات ذاتها التي كانوا يستخدمونها، أظهر تطور الأدب الذي اتخذ الآن أساليب الموسيقى، بعد أن كان معماريًا ومركبًا في العهود الكلاسيكية، وتصويريًا بعد ذلك في القرن التاسع عشر (بما في ذلك البارناسية): «إن تطوير مسألة ما — الآن — قد أصبح تطبيقًا لتنويعات على موضوع ما، ولم نعد نمر من فكرة إلى أخرى بفعل الانتقالات، بل بفعل سلسلة من التغييرات»،^{١٥٣} وكانت رؤيته صائبة تمامًا عندما ذكر أن الرمزيين إنما يسعون — بشكل خاص — إلى أن يضعونا في «حالة روحية»، «عميقة وتستعصي على التعريف، موحى بها، لا مفروضة»، مثلما تفعل الموسيقى،^{١٥٤} لكنه — لأنه لم يتوغل في عمق الأشياء — فلم يرَ سوى الغموض والإيهام في الشعر الجديد، وأعلم أن «فن الشعر» لفيرلين، بدا صالحًا كحجة له، وأن «هويسمان» قد عرف الشعر — في إجابة له ضمن استقصاء أجراه «ليو دورفيه» — بأنه «شيء غامض مثل موسيقى تسمح لنا بالتحليق بعيدًا، فيما وراء السجن الأمريكي الذي تجعلنا بارييس نعيش فيه»،^{١٥٥} لكن إذا ما كانت مجموعة من الرمزيين («سامان»، على سبيل المثال)، تستند على «فيرلين»

^{١٥٣} Revue des Deux Mondes, Novembre 1890, p. 220

^{١٥٤} Revue des Deux Mondes, Novembre 1890, p. 221

^{١٥٥} Définition de la Poésie (Enquête de Léo d'Orfer), La Vogue, 18 Avril 1886

في البحث «عن الموسيقى قبل أي شيء»، في دقات شعورية غامضة، وفي لغة شبه متلعثمة، تحتشد بالانهاشي واللامحدود، فإن مجموعة أخرى، أكثر أهمية، تعبر — مع «مالارميه» — عن رغبتها في «استعادة كل شيء من الموسيقى»،^{١٥٦} وهو مطلب ذو طابع ثقافي أكثر مما نعتقد عادة،^{١٥٧} وإذا ما كان الرمزيون قد تبنا نظريات «فاجنر» — بكل هذا الحماس — فيمكن السبب، بالتحديد، في أنها تستجيب لبعض من حاجاتهم الثقافية والجمالية.

ولنعلم أن «فاجنر»، المنقذ ومثار السخرية — كثيرًا — في عهد «بودلير»، كان قد بدأ، رغم هذا، في التأثير، لا على عقول الموسيقيين فحسب، بل — أيضًا — على عقول الأدباء، وخاصة بعد نشر «دراما موسيقية» لـ «شوريه» عام ١٨٧٥م، لكن تأثير «فاجنر» لم يكن من الممكن أن يمارس بطريقة خصبة حقًا إلا على الأذهان المهيأة لتلقيه، التي كانت — بمعنى ما — تتطلبه: لهذا؛ فإن العهد الأدبي «الفاجنري» الكبير يعود تاريخه إلى عام ١٨٨٥م، العام الذي تأسست فيه مجلة «روفي فاجنريين»، وقد حكى «دوجاردان»^{١٥٨} كيف ولدت فكرة «روفي فاجنريين» في بيروت وميونخ، خلال العروض التي تلت وفاة «فاجنر»،^{١٥٩} لم يكن هدف «لاروفي فاجنريين» — كما يكتب — هو نشر المؤلفات الفاجنرية، مثلما اعتقد البعض، بل الوعي بها وإدراك مغزاها العميق، وكما نتكلم دون ذكر فروق دقيقة، فقد أردنا — أنا و«شامبران» — نشر اكتشافنا: هل «فاجنر» موسيقي كبير؟ المسألة بديهية تمامًا، لكن «فاجنر» كشاعر كبير، «فاجنر» المفكر الكبير، لا سيما «فاجنر الخالق لشكل فني جديد».^{١٦٠}

^{١٥٦} خطاب من «مالارميه» إلى «غيل»، ٧ مارس ١٨٨٥م، ورد ذكره في Les Dates et les Œuvres, de Ghil, Crés, 1923, p. 17.

^{١٥٧} حول هذه الطرق المختلفة في «جعل» الشعر «موسيقياً»، انظر أطروحتي حول Mallarmé et la Musique, Introduction.

^{١٥٨} La Revue Wagnérienne, à la suit de Mallarmé par un des siens, Messein, 1936. ^{١٥٩} بعد وفاة «فاجنر» (١٨٨٣م)، التي جذدت الاهتمام به، توجه كثير من الفرنسيين إلى بيروت عامي ١٨٨٣م و١٨٨٤م للاستماع إلى «بارسيفال»، وذهب بعضهم أيضًا إلى ميونخ عام ١٨٨٤م للاستماع إلى «رباعية»: هناك خطط «دوجاردان» وبعض الأصدقاء لإنشاء «روفي فاجنريين».

^{١٦٠} La Revue Wagnérienne, à la suit de Mallarmé par un des siens, Messein, 1936, p. 201.

ولن أشرع — هنا — في عرض تفصيلي لكافة أفكار «فاجنر» عن «الدراما الموسيقية»، وعن الوحدة الحميمة بين الشعر والموسيقى للتعبير عن الدراما على الصعيد الثقافي والانفعالي في آن، بطريقة تؤثر في «كلية» الطبيعة الإنسانية، في العقل كما في الحساسة، وفي الكائن اللاشعوري»^{١٦١} وفي أطروحة «جرانج وولي» (السطحية للغاية)، وفي الفصول التي خصصها «ميشو»^{١٦٢} لهذه المسألة، سنرى كيف أن هذه الفكرة حول توليفة من الفنون من أجل فن شامل، وأيضاً فكرة اللجوء إلى أساطير رمزية للوصول إلى «الإنسان الأبدي»، قد استعاضها، وتمثلها الرمزيون من خلال اهتمامهم بمحاولة العثور — عن طريق الرمز — على الوحدة الأساسية للكون. أود — هنا — الاكتفاء بلفت الأنظار إلى مظهر خاص وأقل شهرة لهذا التأثير: أعني الطريقة التي قاد بها «فاجنر» الفرنسيين، من خلال موسيقاه ونواته ونظرياته الفنية، إلى إدراك الشكل الشعري بطريقة أكثر تنوعاً وحرية.

ولا شك أن «فاجنر» قد «خلق لغة موسيقية جديدة»^{١٦٣} وذلك أحد أسباب عدم الفهم الذي لاقاه طويلاً، لقد تحرر — بشكل خاص — من التخطيطية الصارمة للإيقاع، والرسم الشديد التحديد للجملة (من خلال «لحنها اللانهائي»)، بل — في أغلب الأحيان — والنظام النغمي الكلاسيكي، ولا شك أن مستمعاً — من هذه الفترة — كان له أن ينصدم بالحریات التي اتخذها مع الشكل الرباعي الإيقاعي: فكيف نندهش إذا ما استلهمه الشعراء لتحطيم الشكل الرباعي العروضي، ولتمزيق هذا البحر السكندري الأحق الكبير بصورة نهائية؟ وإلى «فاجنر» تعود اهتمامات «دوجاردان» الأولى بتحريرية الشعر المنظوم: «لقد قلت لنفسی، مبكراً جداً، أنه يجب أن يتجاوب مع الشكل الموسيقي الحر لفاجنر، شكل شعري حر، بعبارة أخرى، فما دامت الجملة الموسيقية قد نالت حرية إيقاعية، فينبغي أن ينال الشعر حرية إيقاعية مماثلة»^{١٦٤} وشهادة

^{١٦١} Lichtenberger, Wagner, Alcan, 1910, p 138.

^{١٦٢} Grange Woolley, Richard Wagner et le Symbolisme français, P.U.F., 1931; Michaud, ^{١٦٣} Message du Symbolisme, t. I, pp. 205–210; t. II, pp. 321–326 et passim. لقد بحثت العلاقات بين «مالارمي» و«فاجنر» في أطروحتي الثانوية حول «مالارمي والموسيقى».

^{١٦٣} Lichtenberger, Wagner, Alcan, 1910, p. 218.

^{١٦٤} Les premiers poètes du vers libre, à la suite de Mallarmé par un des siens, p. 173.

«موكيل» أكثر دلالة أيضًا: فلأنه نفر «من الخريف الثقيل والممل للبحر السكندري»، فقد اقترح على نفسه أن «يجدد الشعر موسيقيًا»، تحت تأثير بضعة موسيقيين كبار: «إن البحر السكندري يزحف على قوائمه الاثنتي عشرة، ويترايط عند منتصف البيت، على نحو نشبهه ببنية «الجملة» القديمة للموسيقيين — المجزأة على ثمانية أوزان والمقسمة إلى جمل اعتراضية — هذه الجملة العروضية التي حطمها «فاجنر» إلى الأبد»؛^{١٦٥} ولأنه لم يحقق نجاحًا ذا بال في جهوده لتأليف «سيمفونية منظومة من أربعة عشر وخمسة عشر قدمًا تتناوب مع نثر موزون» — وهو مفهوم مربع في فجر عام ١٨٨٦م! — أخذ يبحث «في معنى قصيدة النثر، كما يقول، ساعيًا إلى أن يجمع بحرية بين الإيقاعات والإصاات»: من هنا، ستخرج الدراسات التي ستنتشرها ال «فالوني» عام ١٨٨٧م، التي سأعود إليها.

وسيعقد «مالارمي» — عام ١٨٩١م — هذه المقارنة بين تطور الشعر وتطور الموسيقى: «لقد تلا الألحان السابقة، المحددة تمامًا، ما لا يحصى من الألحان الهامشية التي تثري النسيج دون أن نشعر بالوزن بهذه الدرجة من الوضوح»،^{١٦٦} هذه الألحان المهشمة، التي يشكل تضافرها «سبيلًا لحنياً مستمراً»^{١٦٧} يرجع التمجوجات والتعقيد المؤثر للحدث والمشاعر، ألا يستطيع الشعر المنظوم، المهشم بدوره إلى «ما لا نهاية له من العناصر»^{١٦٨} أن يحاكي تأثيره الإيحائي؟ ونعلم أن «مالارمي» — تحت التأثير المزدوج للموسيقى الفاجنرية والأشكال الشعرية الجديدة: شعر حر وقصيدة نثر — سيقوم، عام ١٨٩٧م، بمحاولة في هذا الاتجاه في «رمية نرد»،^{١٦٩} محاولاً — على ما يقول «بوازا» — أن ينقل إلى الأدب أحد الإجراءات الأكثر براعة في الموسيقى الحديثة،

^{١٦٥} خطاب «موكيل» إلى «دوجاردان»، مذكور في 170-172 pp. *Les premiers poètes du vers libre*.

^{١٦٦} رد على «استقصاء» جول هوريه، p. 867. *Mallarmé, Œuvres, Pléiade*.

^{١٦٧} بفضل التعقيد السيمفوني، كما يقول «ليشتنبرجر»، «يتدفق إلى الخارج ... الغموض المربع لحياة الروح الحميمة، ويترجم في شكل يؤثر مباشرة على الحواس في سيل لحنى مستمر» (Wagner, Alcan.) (1910, p. 137).

^{١٦٨} رد على «استقصاء» جول هوريه، p. 868. *Mallarmé, Œuvres, Pléiade*.

^{١٦٩} حول «رمية نرد»، قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الأول، ومؤلفي *Mallarmé et la*

التي تتمثل في إدخال «جملة-لازمة» في تكوين أوركستراي^{١٧٠}، ومحاولة من هذا النوع تستدعي — بالتأكيد — الشعر الحر، أو النثر، الأكثر مرونة أيضًا: فقد سعى «دوجاردان» — هو أيضًا، في النثر الموزون، ثم في الشعر الحر — إلى تحقيقي «توزيع أوركستراي أدبي»، على نحو ما كان يقال وقتئذٍ^{١٧١}، ومنذ عام ١٨٨٦م، في قصيدته النثرية «إلى مجد أنطونيا»^{١٧٢} — كما في الأسطورة المسرحية «أسطورة أنطونيا» بعد ذلك — تتشابك جمل قصيرة وتستعيد وتكرر العناصر، لتنتهي إلى خلق نوع من الخلفية الصوتية، وسيحدث «مالارمي» — في مقاله عن «أسطورة أنطونيا» — عن هذا النسيج القابل للتحويل والتموج، الذي يمكن أن نرى فيه «عودة إلى الصنعة الفاجنرية»، وسيشير إلى أن شعر «دوجاردان» سيؤول — بالنسبة لأذن غير خبيرة، أحيانًا، إلى نثر»^{١٧٣}.

وفضلاً عن ذلك، فلم يؤثر «فاجنر» على الشعراء الشبان من خلال موسيقاه فحسب، بل أيضًا بنواته الموسيقية، نواته هذه التي نستمتع إليها اليوم بلا انتباه (والأسوأ أنها في ترجمة فرنسية...): وهو خطأ جوهري من وجهة نظر «فاجنر»، ما دام الكلام والقصيدة يمثلان الجانب الذهني من الدراما، وما دام المفهوم الدرامي الفاجنري كله يستند على وحدة الشعر والموسيقى، وعلى انصهارهما في الدراما،^{١٧٤} و«فاجنر»، الذي لا يملك ما يكفي من الكلمات للاحتجاج على «سطحية: وتفاهة نوع الأوبرا»،^{١٧٥}

^{١٧٠} Du Classicisme au Symbolisme, Nouvelle Revue Critique, 1929, p. 199.

^{١٧١} يقول «بواز» إن «ارتياح أوبرات فاجنر قد ولد — لدى بعض الشعراء — فكرة الأوركستراية الأدبية للقصيدة» (152, p. 152), (Le Symbolisme, Renaissance du Livre, 1919), وسنرى فيما بعد (الفصل الرابع وما يليه من القسم الثاني) التطبيق الذي ستقوم به الدراسة الأوركستراية لهذه الفكرة.

^{١٧٢} قارن بما سيلي، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{١٧٣} Crayonné au théâtre (1893), Œuvres, Pléiade, p. 327، و«في ذكرى اللحن الفاجنري»، مثلما يقول أيضًا «جرانج دولي» عن «أسطورة أنطونيا» (Richard Wagner et le Symbolisme français), (P.U.F., 1931, p. 165).

^{١٧٤} انتشرت مفاهيم «فاجنر» بكثرة — في هذه الفترة — من خلال «خطاب إلى فيبو»، الذي ألحقه «فاجنر» بترجمة مؤلفه «أربع قصائد للأوبرا» (نودريبيا، ١٨٦١م)، ومن خلال «المجلة الفاجنرية» التي ستستمر حتى منتصف عام ١٨٨٨م.

^{١٧٥} Lettre à Villot, p. XXIII.

كان يرى أن على الشاعر أن يؤلف «بروح الموسيقى»^{١٧٦} وأن يستبعد — لهذا — كافة الكلمات الطفيلية أو الخالية من المحتوى الانفعالي: هو نفسه — (ولا شك أنه كان عاجزاً عن العمل طبقاً لنوطة موسيقية أخرى) — كان يؤلف نوتته طبقاً لمنهج شخصي تماماً، ففي قصائد «فاجنر» — مثلما يقول لنا «دوجاردان» — «كل شيء موجز في بضع كلمات محددة، قوية، موحية، تقريباً أحادية المقطع دائماً، مستمدة من أكثر مصادر اللغة أصالة»^{١٧٧} ألم يعلن بحماس — في «روفي فاجنريين»، منذ عام ١٨٨٧ م — أن «قصيدي «ذهب الراين» و Walcüre جميلتان إلى حد الاكتفاء الذاتي، وجميلتان كمؤلف أدبي وبشكل مطلق»^{١٧٨}؟ ففاجنر يبحث — بالفعل — عن «الكلمات-القمم»، الألفاظ الأساسية أو الصياغات الأسرة، «إنه يخلق الكلمات ويعود إلى جذور اللغة، ويلجأ إلى المحارفة وإلى مؤثرات إيقاعية معقدة»^{١٧٩} و«الإحساس والنظام الطبيعي للانطباعات يحددان — بالنسبة له — بنية دائرة الكلام بشكل أكثر فاعلية مما يفعله التبرير النحوي»^{١٨٠} ولا شك أن شعراً كهذا، مكوناً من أبيات قصيرة ليست مقفاة دائماً، قد ساهم — في كثير من الأحيان — في تشكيل الشعر الحر، وهو ما سيتم عرضه بلا شك في يوم ما، وفيما يتعلق بقصيدة النثر، نرى — بلا مجهود — كيف انقاد المترجمون، والكثير منهم شعراء — بإزاء الاستحالة الواضحة لترجمة «فاجنر» في شعر كلاسيكي — إلى حفز أبحاثهم في اتجاه نثر موقع، معبر وموجز، لقد حفز «فاجنر» الشعراء الشباب على «استخدام أداة الأفكار المجردة، اللغة، بطريقة تؤثر على الحساسية نفسها»^{١٨١} وسيجتهد الكثيرون للوصول إليها (مثل «فاجنر» نفسه) من خلال المجازفة، ويذكر «دوجاردان» — بتهكم

^{١٧٦} على الشعر أن يعترف — كما يقول «فاجنر» — بأن «طموحه الخفي والعميق هو أن يتحول في النهاية إلى موسيقى» (Lettre à Villot, p. XXVII).

^{١٧٧} La Revue Wagnérienne, à la suit de Mallarmé par un des siens, Messein, 1936, p. 230.

^{١٧٨} Considérations sur l'art Wagnérien (Revue Wagnérienne, Juillet-Août 1887).

^{١٧٩} حول بحر الشعر ولغته لدى «فاجنر»، انظر — بشكل خاص — Ernst, L'art de Wagner, L'œuvre poétique, Plon, 1893, pp. 59-87.

^{١٨٠} إرنست، المرجع السابق، ص ٦٨. وحول التماثلات بين المفاهيم الفاجنرية والفكرة المalarمية عن «لغة جوهريّة»، انظر كتابي Mallarmé et la Musique, chap. 1.

^{١٨١} Lettre à Villot, précédent Quatre Poèmes d'Opéra, Bourdilliat, 1861, p. XXV.

— الترجمة «الأدبية والحرفية» التي قام بها عام ١٨٨٥م مع «شامبرلان»، للمشهد الأول من «ذهب الراين»، كان يمكن أن نقرأ فيها أشياء من هذا القبيل:

قبيحة، ناعمة، — جليد زلق! كم أنزلق! — أيادٍ وأرجل — لا أثبت ولا
أتماسك — مسير لاعمق مجرى سيل رطب — تملأ أنفي». ١٨٢

ومن ناحية أخرى، سيعترف «شامبرلان» — منذ عام ١٨٨٧م — بأن «فاجنر» يستعصي على الترجمة، ١٨٣ ولم يكن بمقدور الترجمات، والقصائد والمسرحيات المستوحاة مباشرة من مسرحيات وقصائد «فاجنر» أن تكون روائع أدبية عظيمة: ١٨٤ قد يرجع ذلك لافتقارها إلى العنصر الأساسي، الموسيقى، التي تستطيع بمفردها — وفقاً لذهنية «فاجنر» — أن تمنح المقاطع اللفظية قيمتها التعبيرية الكاملة، ويبقى — مع ذلك — أن الشعراء الشبان قد انقادوا إلى تحدي بعضهم البعض فيما يتعلق بالتصورية، ١٨٥* والرغبة في أن يخلقوا لأنفسهم لغة شعرية مختلفة عن اللغة العادية، وأن يروا في الشعر «موسيقى انفعالية من المقاطع اللفظية والإيقاعات». ١٨٦

ولا يفتقر إلى الفائدة أن تعلم — بالنسبة لتاريخ قصيدة النثر — أن نظريات «فاجنر» نفسها قد نقلها الشعراء الشبان إلى مجال الأدب الخالص، تم ذلك بتشويهاها بطبيعة الحال: ومثلما أكدت «إيزابيل دي ويزيوا»، كان برنامج المساهمين في مجلة «روفي فاجنريين» ذا سمعة فاجنرية على نحو خاص: ١٨٧ ففي حين أراد «فاجنر» أن

١٨٢ Dujardin, *La Revue Wagnérienne*, à la Revue Wagnérienne, 8 Octobre 1885
suite de Mallarmé par un des siens, Messein, 1936, p. 219

١٨٣ *Revue Wagnérienne*, Septembre-Octobre 1887 (حول ترجمات «فيكتور وايلدير») ص ١٩٣.
١٨٤ وستذكر — بسهولة أكبر — ضلالات أبيه غريبة، مثل قصيدة «حلقة» لألبير تراشيل، التي يتحدث عنها «ر. دي جورمون» باعتبارها محاولة في «الموسيقى الأدبية»، حيث يتبادل فيها راعٍ ومسافر صيحات: «هو هو!» لا تنتهي ... (Mercure de France, Mai 1894).

١٨٥* مذهب يرى أن الكليات لا مقابل لها في الخارج، من حيث هي كذلك، وأنها تركيب من صنع العقل.

١٨٦ I. de Wyzewa, *Revue Wagnérienne*, Juin 1886

١٨٧ انظر I. de Wyzewa, *La Revue Wagnérienne*, Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France, Perrin, 1934, pp. 132-133
له — في «روفي فاجنريين» — «حواريون راحوا، على ضوء مؤلفاته، لا يبحثون عنه فحسب، بل يبحثون

يصنع تركيباً من الـ «فكرة» والـ «انفعال»، بالترابط الوثيق بين الشعر والموسيقى،^{١٨٨} زعمت مجموعة «دوجاردان» أنها تتطلب من الأدب وحده «ترجمة أفكار، وإيحاء بانفعالات هذه الأفكار في نفس الوقت»، وذلك — في آن — باستخدام المضمون الثقافي للكلمات وموسيقى المقاطع اللفظية، «التي تمثل المصاحبة الموسيقية للفكرة»،^{١٨٩} وهنا — بالتحديد، كما سيقال — تكمن خصوصية كل شعر في التأثير علينا من خلال قيمة الكل التعبيري والموسيقي للكلمات، فكل قصيدة «حلٌّ وسط compromis بين اللعب بالكلمات واللعب بالأصوات»،^{١٩٠} لكن ينبغي الإشارة — هنا — إلى أنه، بالنسبة لويزيوا — المنظرة الرسمية لـ «الفن الفاجنري» — يمكن لشعر «مؤلف ببراعة إثارة الانفعال الشامل» — (مثلاً هو الحال مع شعر «مالارمي»، كما تقول هي) — مع ذلك، بل بشكل أفضل — أن يجد نمطه التعبيري في النثر:

يمكن التعبير بالفعل عن موسيقى الكلمات بنفس الوضوح، وبشكل أكثر شمولية، بواسطة النثر: نثر موسيقي وعاطفي تماماً، امتزاج حر، امتزاج متناغم من الأصوات والإيقاعات، متنوع بلا حدود طبقاً للحركة المحددة لظلال العاطفة.^{١٩١}

ومن بين أساتذة النثر، تذكر «ويزيوا» كلاً من «ميشليه» و«رينان»، وبشكل خاص «فييه دي ليل-آدام»: كفاجنري، متحمس و«ساحر الكلمات»، كان «فييه دي ليل-آدام» أول من أدرك «أن الشعر، لأنه موسيقي، ينبغي أن يتحرر من الأشكال

عن أنفسهم، بدلاً من أن يكتفوا بالتقاء أثره» (La Revue Wagnérienne, à la suite de Mallarmé) (par un des siens, Messein, 1936, p. 214).

^{١٨٨} لأن الموسيقى — من ناحية أخرى — مكلفة بالدور الرئيسي، وتعبّر عما لا يستطيع الشعر قوله، «وفي الحقيقة، فإن عظمة الشاعر تقاس، بشكل خاص، بما يتجنب قوله كي يتركنا نقول لأنفسنا، في صمت، ما لم يعبر عنه، لكن الموسيقي هو الذي يجعل ما لم ينطق مسموعاً بوضوح، والشكل المؤكد لصمته الباهر هو اللحن الذي لا ينتهي» (Lettre à Villot, p. LXII).

^{١٨٩} Wyzewa, Revue Wagnérienne, Juin 1886 (أعيد نشره في Nos Maitres, Perrin, 1895, p. 50).

^{١٩٠} قارن بـ Jamati, Le langage poétique, dans Formes de l'Art, Formes de l'Esprit (N° spécial du Journal de Psychologie, P.U.F., 1951) p. 270.

^{١٩١} Revue Wagnérienne, Juin 1886.

الضيقة التي سجنته فيها التقاليد ...» ولهذا «أسند إلى النثر المقدرة على خلق العاطفة بواسطة التسلسل الصوتي للإيقاعات والمقاطع اللفظية»،^{١٩٢} والخلاصة أن مجلة «روفي فاجنريين» قد شرحت «فاجنر» وفكرته عن الفن الكلي من خلال «فبيه» و«مالارميه»:^{١٩٣} وبينما يوضح «دوجاردان» أن الأدب، والفن التشكيلي، والموسيقى، يجب أن يكونوا فنوناً «خاصة — بحصر المعنى — فيما يتعلق بلغاتها، لكن كلاً منها قابل لإثارة العواطف العامة»،^{١٩٤} تحلم «ويزيوا» بأدب تركيبى يمكنه أن يجمع بين مزايا كافة الأشكال الأدبية، وتتخيل «فاجنر» يقول للأدباء: «روايتكم لن تكون وصفاً، ولا تحليلاً نفسياً، ولا موسيقى لفظية: ستكون مفعمةً بالحيوية، من خلال اتحاد كافة هذه الأشكال».^{١٩٥}

والطريف أن نرى — بتأثير «فاجنر» — ميلاد هذه الفكرة عن فنّ تركيبى، يؤدي دائماً إلى نفس النتيجة: لا ينبغي للأدب — أبداً، بعد ذلك — أن ينقسم إلى «أنواع» منفصلة، رواية، مسرح، شعر، ينبغي أن يصبح فناً كلياً، فكرياً وعاطفياً في آن، ومثلما سيلاحظ «شارل موريس»، فثمة ركيزة أخرى للأدب «الفاجنري»: إذ «تنحو الأنواع القديمة — أكثر فأكثر — إلى الامتزاج في العمل الفني المكتوب، الفريد والجوهري»،^{١٩٦} والمهم أن نرى جيداً أن ذلك يقودنا — مباشرة — إلى تركيب للأشكال التعبيرية، إلى «المزيج الجوهري للنظم والنثر المتأزرين لتحقيق نفس التأثير الوحيد»،^{١٩٧} وسيعبر النثر عن الأفكار، فيما سيوحي النظم بالعاطفة، أما النثر الموقّع — (الذي سيمنحه

^{١٩٢} Revue Indépendante, Décembre 1886 (ذكرته «إ. ويزيوا»، مرجع سابق، ص ٢٣)، قارن

ب La Revue Wagnérienne, Juin 1886.

^{١٩٣} الذي أبدى تحفظات دالة اعتباراً من ٨ أغسطس ١٨٨٥م، في Revue Wagnérienne على «التحدي» الذي فرضه «فاجنر» على الشعراء (R. Wagner, *Rêverie d'un poète français*, Œuvres, Pléiade, p. 541).

^{١٩٤} Considérations sur l'Art Wagnérien (Revue Wagnérienne, Juillet-Août 1887).

^{١٩٥} Revue Wagnérienne, Juin 1886; Nos Maîtres, p. 51.

^{١٩٦} La Littérature de tout-à-l'heure, Perrin, 1889, note الذي يلوم «فاجنر» على صنعه الوحدة أكثر من التركيب بين الفنون — يرى، هو أيضاً، أن كافة الفنون ينبغي أن تخضع للشعر، الفن الأسمى.

^{١٩٧} المرجع السابق، ص ٢٤٠-٢٤١.

الرمزيون — ظلمًا — وعلى رأسهم «موريس»، اسم «قصيدة النثر» — فسيفيد ك «انتقاله توافقية»،^{١٩٨} وستتاح لنا الفرصة لنرى نحو أية مؤلفات كان ينبغي أن تقود إليها هذه الرغبة في التوفيق — بصورة متجانسة — بين إمكانيات التعبير الأدبي المختلفة، للترجمة والتوصل إلى «الأبدي الإنساني»،^{١٩٩} وبشكل شامل، مثلما أراد «فاجنر»، ولنقل — منذ الآن — إنه لا يمكن إدراك محاولات الرمزيين وقصائدهم المتجاوزة أحيانًا، ومفرطة الطموح التي تمزج كافة أشكال التعبير، إن لم نضع في الاعتبار هذا التوق إلى خلق شكل فني تركيبى.

وهو ما نتبينه، ففاعلية «فاجنر» في الأدب الفرنسى الشاب مركبة وعميقة، ولا شك أن الشعراء الشباب «الفاجنريين» — بدلاً من أن يمنحوا أهمية متساوية إلى الموسيقى والشعر — قد رأوا في «الشعر» الفن الأرقى، وفي «الكتاب» المسرح المثالي الداخلى،^{٢٠٠} ورغم هذا، فبفضل «فاجنر» أثروا مفهومهم للشعر، الذي أرادوه حرًا، وإيحائيًا، وتركيبياً، فالفن — كما يدركه الرمزيون — ينبغي أن يكون «تركيبية حية»^{٢٠١} توحّد «كل مظاهر الحياة في تعقيداتها»: فكرة فاجنرية تمامًا، تؤدي — أيضًا — إلى إلغاء «الأنواع» الأدبية، وإلغاء الفصل القائم بين النثر والشعر، وإذا ما كان الرمزيون قد اعترفوا بشرعية كافة أشكال التعبير: الشعر الموزون، والشعر الحر، وقصيدة النثر، وإذا ما كانوا قد طمحو إلى توحيدها؛ فذلك لأنهم وعوا — عبر «فاجنر» — المهمة الملقة على عاتقهم: العثور على الوحدة الأصلية، وحدة الإنسان، ووحدة العالم، وأن يخلقوا — عبر جهد التركيب — مؤلفًا واحدًا تمامًا، متناغمًا ومترعًا تمامًا للتجاوب مع هذه الوحدة الكونية.

^{١٩٨} المرجع السابق، ص ٢٨١، ووفقًا لموريس، فإن التركيب قد يتحقق بشكل أكثر توفيقًا بالتحام الشعر والنثر في «مزيج لا يمكن تسميته» (ص ٢٧٩)، مزيج ليس شيئًا آخر، بدهاة، سوى الشعر الحر.

^{١٩٩} قارن بما سيلي، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٢٠٠} هو الموقف الذي اتخذه «مالارميه» منذ عام ١٨٨٥م، وأكدّه في مقالاته التالية حول المسرح (قارن بـ *Planches et feuillets, Œuvres, Pléiade*, p. 328).

^{٢٠١} Michaud, *Message du Symbolisme*, Nizet, t. II, p. 415. ونقرأ — بالفعل، لدى «موريس»

— «أن التركيب» سيعيد الفن إلى الوحدة البدائية والمركزية» (*La Littérature de tout-à-l'heure*). (Perrin, 1889, p. 356).

(١-٥) النظريات الأوركسترالية

تمثل النظرية «الأوركسترالية» الشهيرة لـ «رينيه غيل» إحدى التطبيقات الأولى لأفكار «فاجنر» في الأدب، منذ عامي ١٨٨٥-١٨٨٦م، وإذا ما صدقنا «غيل» نفسه،^{٢٠٢} فإن الحدث الأدبي الكبير لعام ١٨٨٦م لم يكن، مثلما يمكننا الاعتقاد، اكتشاف الشعر الحر، أو نشر البيان الرمزي، بل نشر بحث في الكلمة، حيث يستعيد الشاعر الشاب والمتحمس نظريته عن «شعر-موسيقى» إيحائي وتركيبى، التي سبق عرضها في مقالات بمجلة الـ «باسوش» عام ١٨٨٥م، وهو يشبه محاولته — صراحة — بمحاولة «فاجنر»:

بالنسبة لمؤلف واحد لا يدرك من الجمال الأدبي العبقري كلية الرؤية إلا بقدر ما يرمز، ويوحد وينظم كافة التعبيرات الفنية الطبيعية والمصفاة وقد نظمها بمهارة: إنها انتصارات «فاجنر» التي أعلنت عن هذه المهمة الأطلسية. بالنسبة لمؤلف واحد وضخم في الرموز، في شعر أوركسترالي، فيه العلامات كلمات، توحيد وضياح للأشعار، بليغ، تشكيلي، تصويري، كلها أيضاً بالصدفة: إنه حلمي.^{٢٠٣}

كيف يمكن — إذن — توزيع قصيدة أوركسترالياً «لتصبح» مقطوعةً موسيقية حقيقية، موحية بشكل لا نهائي؟^{٢٠٤} هذا ما يوضحه «غيل» في فصل حول «توزيع الآلات»، أهداه إلى «ف. بواكتوفان»: والأمر يتعلق بالقيام بخطوة إضافية على خطوة «رامبو»، الذي رأى التوافقات الموجودة بين الحروف المتحركة والألوان: «إذا كان من الممكن ترجمة الصوت إلى لون، فيمكن ترجمة اللون إلى صوت، وإلى رنين آلة على الفور، الاكتشاف كله يكمن هنا»،^{٢٠٥} هكذا تصبح القياثر — بالنسبة لغيل — بيضاء، والكمانات زرقاء، والنايات صفراء، بينما «الأراغن السوداء تماماً تنوح»،^{٢٠٦} بذلك، يقيم لوحةً من التوافق بين:

^{٢٠٢} Les dates et les œuvres, Crés, 1923, pp. 58-59.

^{٢٠٣} R. Ghil, *Traité du Verbe*, 1^{er} édition (1886), p. 23: الفصل بعنوان «الفاجنرية».

^{٢٠٤} المرجع السابق، ص ٣٠.

^{٢٠٥} المرجع السابق، ص ٢٦.

^{٢٠٦} المرجع السابق، ص ٢٧.

A، أسود والأراغن،
E، أبيض والقياث،
I، أزرق والكمانات،
O، أحمر، والآلات النحاسية،
U، أصفر والنايات.

سيكفي الشاعر — إذن — أن يختار «الكلمات التي يتعدد فيها» في أغلب الأحيان — الحرف المتحرك الرئيس المطلوب»^{٢٠٧} لإصدار الرنين الملائم للأحاسيس أو الأفكار التي يريد التعبير عنها: والواقع أن «غيل» يربط كل حرف متحرك وأداة فحسب، بل — أيضًا — بإحساس ما: E يعبر عن السكينة، و I عن العاطفة، و O المجد، والانتصار ... إلخ، فإذا ما كتبت قصيدة طبقًا لهذا المنهج فستكون «موسيقى من الكلمات الموحية بصور ملونة، دون معاناة من شيء! فلنتذكر، الأفكار»^{٢٠٨} ولا شك أن الحروف الساكنة مُصابة — هي أيضًا — بقيمة «آلاتية»^{٢٠٩}.

ولا أزمع هنا مناقشة نظريات «غيل» الآلاتية: ^{٢١٠} فنحن نرى — بدرجة كافية — كيف أن نسقًا كهذا هو — (باسم دقته العلمية المزعومة) — شديد التعسف، ^{٢١١} مفرط

^{٢٠٧} المرجع السابق، ص ٢٨.

^{٢٠٨} المرجع السابق، ص ٣٠.

^{٢٠٩} ها هي — على سبيل المثال — سلسلة من المعادلات مستمدة من «من المنهج إلى المؤلف» الذي هو «بحث في الكلمة»، وقد أعيدت كتابته واستكمل (طبعة نهائية، عام ١٩٠٤م):

ô, o, io, oi	السلسلة الخفيضة	الهيمنة، المجد، اليقين	ô, o, io, oi
p, r, s	آلات ساكسفون	غريزة التفوق، والتأسيس.	حمراء
تأمل، إرادة، حزم.			

^{٢١٠} سبق أن قمت بذلك في أطروحتي عن *Mallarmé et la Musique, Introduction*, انظر أيضًا *Lote, Poétique du Symbolisme, V: La valeur synesthésique des timbres vocaux et René Ghil* (Revue des Cours et Conférences, 1933-1934, t. II, pp. 357-371).

^{٢١١} سنلاحظ — على سبيل المثال — أن القيم الحسية أو الشعورية، المسندة إلى الحروف المتحركة، ليست واحدة لدى «غيل» و«رامبو»، ورغم هذا، فقد ادعى «غيل» أنه يقيم نظامه على أسس علمية، على الأقل فيما يتعلق بالعلاقات حرف متحرك — لون — أداة، فنظريته مبنية على أعمال «هيلمولتز».

في محدوديته: فالثراء الموسيقي والإيحائي للشعر يتخطى بكثير اللوحة — المحصورة قسراً — التي وضعها «غيل»، فما يهمني هنا أكثر من ذلك، أن «الموسيقى» القديمة للنظم إنما تتلاشى في نسق كهذا، أو — على الأقل — لا تعدو أن تكون عنصراً ثانوياً، يمكن الاستغناء عنه، ما دامت موسيقى القصيدة قد أصبحت — أساساً — وظيفة للرنين المختار، و«التنظيم الأوركستراي» للحروف الساكنة والمتحركة، ألم يقيم «مالارمي» بلوم «غيل» على أنه «ترك المبدأ العتيق للنظم يتلاشى إلى حد ما»؛ ولأنه تحذلق كمؤلف موسيقي لا ككاتب؟^{٢١٢} لا تصيبنا الدهشة — إذن — إذا ما أعلن «بحث في الكلمة»، حقاً، أن هذا الشعر التركيبي (الموسيقي-التصويري) يستطيع أن يعثر على نمطه التعبيري في موضع آخر بعيداً عن النظم:

فن التصوير، مهما بلغت انطباعيته: لم يعد الآن السر الخاص للأشعار المعبودة! وهو ما أقر به، فقد نشأت من النثر كل مجموعة ألوان الأحلام المتنوعة الألوان.^{٢١٣}

وأحلام «بواكتوفان» (الذي أهدي إليه هذا الفصل) نُشرت عام ١٨٨٤م:^{٢١٤} ونعلم إلى أي حدّ بحث هذا الكاتب — هو أيضاً — عن تصور أو الإيحاء بانطباعات بواسطة الصوتيات.

ويلجأ «غيل» — من جانبه، ودون أن يستبعد تماماً الشعر الموزون — إلى «الإيقاعات المتباطئة»،^{٢١٥} وهو يدخل مزيداً من الحرية والتنوع إلى تقنية الشعر المنظوم، بذلك، مثلما قال «ب. جاماتي»، فإن الشعر الحر للرمزيين، «بمساعيه الصوتية التي يغتني بها، مدين له، إلى حدّ بعيد، بالوجود»، ومع ذلك، مثلما سنرى،^{٢١٦} فإن

^{٢١٢} خطاب إلى «غيل»، في ٧ مارس ١٨٨٥م (حول أساطير الروح والدم)، جاء ذكره في Les Dates et les *Euvres*, Crés, 1923, p. 17. وفي «بحث في الكلمة»، يذكر «غيل» مالارمي باعتباره الشاعر الأسمى، أستاذ الشعر والموسيقى.

^{٢١٣} *Traité du Verbe*, p. 27.

^{٢١٤} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{٢١٥} قارن بـ P. Jamati: *Les découvertes techniques de René Ghil, L'instrumentation verbale et les rythmes évolutifs*, dans *Hommage à René Ghil (No spécial de Rythme et Synthèse)*, Paris, 1926), pp. 93-98.

^{٢١٦} قارن بما سيلي، الفصل الرابع من القسم الثاني.

المدرسة «الارتقائية-الآلاتية» ستظل مخلصمة لاستخدام الشعر الكلاسيكي أو قصيدة النثر، وستقف بمنأى عن تحررية النظم.

ونظرًا لـ «غيل» إلى التركيب وغزارة فكره — (نعلم أن نسقه ليس فنيًا فحسب، بل هو أيضًا فلسفي)^{٢١٧} — فيمكن أيضًا تشبيهه بفاجنر: فطموحه في كتابه «مؤلف-واحد» تتماسك فيه كافة الأجزاء، حيث كل بيت فيه له موقعه المحسوب وقيمه بالنسبة إلى المجموع، وحيث يتطور كل موضوع ويستعاد، ويتحول من أجل بلوغ الوحدة الكاملة لبناء منسجم، وتقينة كهذه، مثلما يكتب «م. باتيا»، «لا يمكن إحالتها إلا إلى مناهج التأليف السيمفوني»^{٢١٨} ولنضف أن مفاهيم «غيل» شديدة القرب من أفكار «مالارميه» فيما يتعلق بـ «المؤلف»، (كان «غيل»، في بداياته، حوارياً متيمًا بمالارميه): فكلاهما — بطموحهما إلى تأليف كتاب «كوني»، «تفسير أورفي للأرض»^{٢١٩} — ينضمان إلى التيار الكبير للفكر، الذي يدفع الرمزيين إلى إقامة الروابط بين العمل الفني والعالم، وإلى إقامة كون صغير من المؤلف، الذي يشكل التركيب من كافة مظاهر الحياة، ومن كافة أشكال الفن، وكافة أنماط التعبير.^{٢٢٠}

(٦) الانحطاطيون

مجلة «لافوج» وتأثير رامبو

قبل أن يعي الشعر الشاب طموحاته بوضوح، كان ما يزال عليه أن يمر — في توجهه نحو عامي ١٨٨٥-١٨٨٦ م — بتحول الانحطاطية، وفيما يتعلق بالتعبير، شأنه شأن مفهوم الفن الشعري، فإن الحركة «الانحطاطية» — العابرة والانتقالية — لم تفعل

^{٢١٧} حول «فكر رينيه غيل»، انظر مقال «جاماتي» المنشور في *Hommage à René Ghil*, pp. 89-92.

^{٢١٨} René Ghil et l'Œuvre-une, *Hommage à René Ghil*, p. 80. ونعلم أن «غيل» قد توفي دون أن ينجز هذا «المؤلف - الواحد»، الذي تخيله، منذ شبابه، نصبًا ثلاثيًا، كنوع من ملحمة للكون، لم يكتب منه سوى حلقيتين.

^{٢١٩} العبارة لمالارميه في *Autobiographie (Œuvres, Pléiade, p. 663)*.

^{٢٢٠} قارن بمقالي حول *Le Coup de Dés de Mallarmé replacé dans la perspective historique*

(*Revue d'histoire Littéraire*, Avril-Juin 1951, pp. 194-195).

سوى تمهيد الطرق نحو الرمزية. لقد شعر الانحطاطيون بأن اللغة الشعرية ينبغي أن تكون مختلفة عن اللغة الدارجة، عن اللغة المكلفة — عادة — بالتعبير عن الأفكار أو الوقائع، وأن الاختلاف لا ينبغي — في الشعر — أن يتأتى فحسب من استخدام الشكل المنظوم، لكنهم سعوا (بلا جدوى في الأغلب) إلى خلق شعر إيحائي، محمل بالعاطفة والموسيقى، من خلال أنساق خارجية ومصطنعة بإفراط: استخدام مفردات منحلة إلى حد الشطط،^{٢٢١} واللجوء إلى «ديكور شيخوخة وأحلام يقظة سقيمة، وبساتين في الخريف»،^{٢٢٢} فالرمزيون هم الذين سيدركون ضرورة إصلاح أكثر عمقاً واكتمالاً: وإذا سيجتهدون في «عزل الشعر نهائياً عن أي جوهر آخر سواه»،^{٢٢٣} فسيسعون — في نفس الوقت — إلى تنقية وإثراء مجمل اللغة الشعرية، والاستفادة — بشكل أفضل من سابقهم — من كافة المصادر الصوتية والإيقاعية في الكلام الفرنسي، و«نتيجة لمفهومهم البالغ السمو عن فن الشاعر، مثلما سيكتب فيما بعد» فيليه-جريفان، فإن أفضل الرمزيين — خلال تأسيسهم لفلسفة عن الحياة وعلم الآداب الفكرية — قد طرحوا تساؤلات نقدية حول مصادر اللغة نفسها، وتناولوا — بشكل تجريبي — دراسة إمكاناتها الموسيقية.^{٢٢٤}

ولا نستطيع أن نتوصل إلا إلى فكرة ضعيفة حقاً، عند قراءة «انحطاطات أدوريه فلوبيت»، التي تمثل — مع ذلك — محاكاة ساخرة للشعب الانحطاطي، وتطرفات لغوية انكب عليها الشعراء الشبان الذين تجمعوا تحت لواء الـ «انحطاط»، أولاً حول «فيرلين»، ثم حول «باجو»، وثمة محاكاة ساخرة أخرى، أقل شهرة، تسخر من قصيدة النثر الانحطاطية، المزدهرة بكثرة — وقتئذٍ — في المجلات الصغيرة، وهي مُعلن

^{٢٢١} نعلم أن «هنري بوكليز» و«جابريل فيكير» قد نشرا — عام ١٨٨٦م — محاكاة ساخرة للأشعار «الانحطاطية»، تحت عنوان «الانحطاط، قصائد انحطاطية» لأدوريه فلوبات، ببزطة، لدى «ليون فانيه» (أي «ليون فانيه»). ويمكن قراءة بعض منها في *Anthologie des Poètes d'Aujourd'hui* par Van Bever et Léautaud (Mercure de France).

^{٢٢٢} Michaud, *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. II, p. 409.

^{٢٢٣} العبارة لالفيري، *Variété*, p. 95، وقد استعاضها «مارسيل ريموند» *De Baudelaire au Surréalisme*, Corti, 1940، الذي رأى في هذا الجهد السمة المميزة للحركة الشعرية الحديثة منذ «بودلير».

^{٢٢٤} *La Phalange*, 1907, p. 415.

عنها — في فبراير ١٨٨٦م، في «باسوش» — بهذه التعبيرات، حيث يخصص «جان أجالير» مقالاً لـ «لوتيس»، وللتحريض الانحطاطي: «لقد ابتكر ليو تريزينيك وجورج رال^{٢٢٥} التهكم على نفسيهما، ونشر ليو تريزينيك «القصائد الانحطاطية»، وإذا ما كانت واضحة — بالفعل، في هذه «القصائد» — نية السخرية من المشاعر المتصنعة، الأثرية والمرهفة، التي تحلو للمدرسة الشابة — (مثلما في قصيدة «فلسفة بلا رائحة»، التي تدور حول المراحض العامة، أو في قصيدة «ألعاب طفولية»، التي تقدم — على النمط العذب و«الشعري» — لوحة العذابات و«الشعري» — لوحة العذابات الموجهة إلى ذبابة) — فإن المفردات، بالمقابل، بعيدة عن الوصول إلى قمم الشطط التي جعل منها «باجو» وفرقته بارناسهم الخاص، وها هي بداية قصيدة «ألعاب طفولية»:

في الخدر الباهظ لصلوات الدير المسائية الناعسة، بالقرب من النافذة المرتفعة المفتوحة على مصراعها على البستان حيث أشجار الدلب المورقة تهتز برقعة، على الإيقاع اللين للملاطفة المروحة الفاترة لأغصانها، وطفلان متكئان، والنظرة ضائعة في حلم يقظة ضجر، تنظر إلى الشمس الكبيرة الضاربة إلى الحمرة التي تغرب هناك، دون أن تبصرها، وهي تثقب بأشعتها الأخيرة المائلة الركام الكثيف للأوراق المتشابكة، وتبعثر نثار الذهب على شعر الطفلين الأصفر الذهبي.^{٢٢٦}

طبعاً صلوات الدير المسائية، ضاربة إلى الحمرة، والأصفر الذهبي ... لكن، فلنفتح العدد الأول من «الانحطاطي»، جريدة «باجو» الصادرة في ١٠ أبريل ١٨٨٦م: سنقرأ فيها — أولاً، وباسم شعراء هيئة «التحرير» الشبان — الإعلان عن الرغبة في أن يكونوا «المهدين الذين يصيحون باستمرار العقيدة الإكسيرية، والكلمة المتجوهرية، والانحطاط الظافر»: وبعد ذلك، وكعينة — على الأرجح — من «الكلمة المتجوهرية»، هناك قصيدة «ضوء القمر، فانتازيا متفسخة»، التي تبدأ على هذا النحو:

بعد نهار عاصف، ومناخ فاتر، يخفق بالكهرباء، سماء لازوردية مبرقشة بلبينات يرقانية، زهول كوكبي أقل حمية من المعتاد ومفعم بخمول كوني.

^{٢٢٥} مديرا «لوتيس» Lutèce.

^{٢٢٦} Proses Décadentes, Imprimerie de Lutèce, 1886, p. 73

وعلى امتداد الأعداد التالية، هناك شعراء من قبيل «ب. فاربي» و«لويس فييات» و«رولان مونت كلافييل»، لم تجعلهم اجترعات أسلوبهم — مع ذلك — مألوفين للأجيال القادمة، وهم ينشدون بمرح الـ «اخضرار»، والـ «زقزقة» و«نسمات أبريلية»، وسيتحدثون بلا قلق عن «غيمة احمرارية» أو عن «صخرة مثالوية»، إن فكر الشاعر الانحطاطي — فعلاً، مثلما يعلن «ب. فاربي» — هو، في الغالب، «لغز موسيقي»: «إنه، بالنسبة للسوقة، خليطٌ من لغات، لكنه إكسير غير مألوف / ثنائي، بالنسبة للأرستقراطية الأدبية، صالح للعلاج في أزمنة التفاهة السامية»،^{٢٢٧} فما الأكثر دلالة — حينئذٍ — من نحت مفردات جديدة باللجوء إلى اللغة العادية لعامل البناء المبتدئ، لجعل الفكرة أكثر إلغارًا؟ لا يقصّر شعراؤنا في ذلك، والشاهد «موسى راينو» في «دراما في الغابة»:

علبة القربان (ستار المذبح) الصارم، وهو يتأمل حياته المهددة، وجّه ضد
جيهان لويزيل المدفع المرعد لجيشه، الذي تصيب قذيفته القاتلة حتى الموت،
في قلب الصدر، بالقرب من الضلع التعس، للسائر في نومه.^{٢٢٨}

هنا، بالتأكيد، منهج غريب لخلق لغة شعرية مغايرة للغة المبتذلة، وبتساءل عما كان يعتقد — في هذا الصدد — «مالارمي»، الذي سينصح الشاعر، في «الموسيقى والآداب»، بأن ينتقي «الكلمات، الكلمات القيمة، من المدرسة ومن البيت ومن السوق»،^{٢٢٩} كل هؤلاء المجددين المجترئين (المجترئين للغاية) اعتقدوا، للأسف، أنهم يسرون في طريق اختطه «مالارمي» بنفسه ... وكان «مالارمي» و«فيرلين» — بالفعل — موضع ترحيب من «باجو» في عدد شهر أكتوبر، باعتبارهما أستاذين أرادا أن يشاركا في الحركة الشابة. أناس حمقى.

هذه اللغة الانحطاطية، «ونعني بهذا — على ما يقول «دوجاردان» صراحة — الرطانة التي بدأت تعيثُ فسادًا في حوالي عام ١٨٨٤م»،^{٢٣٠} ستصيب أيضًا — وهو ما كان حتميًا — أعمال الرمزيين المبتدئين: يعتذر «دوجاردان» نفسه جهارًا، ويعترف بأنه

^{٢٢٧} Le Décadent, 1^{er} Mai 1886

^{٢٢٨} المرجع السابق، ٣٠ أكتوبر ١٨٨٦م.

^{٢٢٩} La Musique et les Lettres (Œuvres, Pléiade, p. 653)

^{٢٣٠} Mallarmé par un des siens, Messein, 1936, p. 52

تحدث — من عام ١٨٨٥م حتى عام ١٨٨٨م — «بأكثر مما يحتمل من رطانة»^{٢٣١} (يكفي فتح مجلة «روفي فاجنريين» كي نوافقه على رأيه)، وكان من الطبيعي البدء في المبالغة والغرابة، وسيقدم الرمزيون — قبل أن تهدأ رغبتهم الجامحة في الجدة، وبنصيب متساوٍ مع الانحطاطيين — محتوى معجم كامل،^{٢٣٢} غير أن لغة الرمزيين سرعان ما ستصبح رصينة، بصرف النظر عن بعض العادات التعبيرية، «والطريف أن نشير — على ما يضيف «دوجاردان» — إلى أن هذه الغرابات كانت أكثر حضوراً في النثر مما في شعر الرمزيين»،^{٢٣٣} هل لأن الشعراء اختاروا التعبير عن أنفسهم بالنثر كانوا الأكثر ثورية، والأشد رغبة بالتالي في إصلاح اللغة؟ أم لأن النثر — كأداة — أكثر انقياداً، ويتكيف مع كل الاجترارات، وبشكل خاص الاجترارات النحوية، التي تقلب نظام الجملة المألوف؟ الحقيقة أن قصائد النثر «الانحطاطية» الغامضة، إذا ما كانت قد أظهرت، وبشكل أفضل مما في قصائدهم الشعرية،^{٢٣٤} رغبة في التفرد بأي ثمن، فذلك أيضاً متحقق في قصيدة النثر التي سيستسلم فيها الرمزيون إلى أسوأ المبالغات اللغوية، فمن خلال المبالغات والغرائبيات، سيبحث جيل كامل عن نحت لغة لنفسه: وهو الانطباع الذي تقدمه — على سبيل المثال — غزارة المحاولات الغريبة إلى حد ما، التي تنويها مجلة «لا فوج».

(١-٦) «لا فوج» وتأثير رامبو

والواقع أن عام ١٨٨٦م — الذي شهد ميلاد عدة مجلات صغيرة بعدد الجماعات الأدبية، تقريباً، الموجودة في الكاتدرائية «الرمزية» التي كانت في حالة تشييد — هو، بشكل خاص، عام «لا فوج»، التي تحكي لنا «كان» حكايتها،^{٢٣٥} فقد قام مؤسسها

^{٢٣١} المرجع السابق.

^{٢٣٢} المقصود هو «معجم صغير لخدمة مهارات المؤلفين الانحطاطيين والرمزيين Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes»، تأليف «بلوير»، ونشره «فانييه» عام ١٨٨٨م، وفيه يرد ذكر «بول آدام» و«بواكتيفان» و«مالارمي» نفسه في مكانة مناسبة.

^{٢٣٣} Mallarmé par un des siens, Messein, 1936, p. 56.

^{٢٣٤} وهو ما لن يمنعا من العثور — على سبيل المثال — على هذا البيت لباجو: «السماء النظرة أبداً بعذراواتها الزرقاوات»، وهذا البيت الأخير لـ «أ. أوريه»: «أيتها المرأة الفاتنة بشكل فوق الإلهي!»

^{٢٣٥} Les origines du Symbolisme, Messein, 1936, pp. 43-50.

«ليو دورفيه»، القادم من مجموعة انحطاطية، بتفويض سكرتارية التحرير إلى «ج. كان»، الذي قاد وحده مصير المجلة بعد ثلاثة أعداد، وقد ميزت «لا فوج» بين «الانحطاطيين» و«الرمزيين»، ونشرت (وذلك أحد أمجادها) «إشراقات» رامبو، وبشكل خاص الشعر الحر، وعند قراءتها، نرى «كان» و«لافورج» و«موريا» وقد أصابتهن الحيرة — في البدء — بين قصيدة النثر والشعر المتحرر، ثم وهم يكتبون شعرًا أكثر فأكثر تحررًا، وأقل فأقل وزنًا، للوصول أخيرًا إلى ما يمكن أن نسميه «الشعر الحر».

وبقدر ما لا يتم العثور على «صيغة» الشعر الحر، بقدر ما تحتل قصيدة النثر مكانة مرموقة في المجلة: وقد افتتح العدد الأول (١١ أبريل ١٨٨٦م) — فضلًا عن ذلك — بثلاث قصائد نثر للارميه،^{٢٣٦} تركت — مع إعادة نشرها هنا، متخذة قيمة «المانيفستو» — أثرًا عميقًا، و— مثلما يقول «ر. دي جورمون» — «حددت كل هذا التفريخ لقصائد النثر، التي سرعان ما امتلأت بها المجلات الصغيرة»،^{٢٣٧} واحتوى العدد الأول أيضًا على «ذكريات خفية» لفييه دي ليل-آدام، وهي قصيدة حقيقية ذات جمل موزونة بشكل رائع،^{٢٣٨} وقصيدة نثر أخرى لشارل هنري، المنظر لـ «الجمال العلمي»، تبدأ بذكرى من «بو»، وتنتهي بذكرى من «فاجنر»،^{٢٣٩} واحتوى العدد الثاني، الذي ابتعته «كان» بلا شك، على تأملات طريفة حقًا «حول القافية»، ترجع إلى «دالمبير»: الذي انتهى — في ملاحظاته — إلى أننا نتحمل النثر اللاتيني للمزامير الملحنة موسيقيًا — رغم انعدام النقاء والانسجام فيها، وأضاف: «لماذا لا نمنح نفس الرضاء إلى النثر النفسي الجيد، المليء بالانسجام، والمشاعر والصور؟» إشارة مثيرة للاهتمام حول الإمكانات الموسيقية للنثر: ذلك ما كان — بالتحديد — أحد اهتمامات الرمزيين.

والواقع أن هاجس الموسيقى — (هذه الكلمة التي تعني — في آن — القوة الإيحائية والمؤثرات الإيقاعية، التي تهدف إليها اللغة الشعرية) — هو مؤثر سائد بين

^{٢٣٦} وسيعاد نشر هذه القصائد الثلاث (شكوى الخريف، ارتعاشة الشتاء، ظاهرة مستقبلية) في شهر يونيو في «شا نوار»، مصحوبة بـ «شيطان التماثل» التي خارت أمامها شجاعة «كان».

^{٢٣٧} *Promenades Littéraires*, 4^e série, **Mercure de France**, 1920, p. 14

^{٢٣٨} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثاني.

^{٢٣٩} «التلال المنحنية ٤٥ درجة على مساحة ثابتة مثلما في أملاك أرنهاهيم...»، «نسمع طوائف المغنين الكبار».

كتاب «لا فوج» جعل منه «كان»، أكثر من الآخرين، مشكلة تقنية شعرية، ففي العدد الثالث، يمنح لقصيدة من الأشعار المتحررة — (أي أبيات منظومة، لكنها ذات بحور متنوعة) — عنوان: «فكرة رئيسية وتنويعات»، وفي موضع آخر، ينكب على الأبحاث التقنية والشكلية، متناولاً نفس الموضوع، «الربيع»، في أبيات متحررة ونثر موقَّع على التوالي: وإذا ما كانت الأشعار — ببحورها الفردية والمتنوعة باستمرار^{٢٤٠} — تقترب من النثر، فيمكننا القول إن النثر بمؤثراته الخاصة بالمحارفة والسجع،^{٢٤١} وبتكرار الكلمات والإصافات، وأحياناً حتى بمظهره الموزون وبتوازي المقاطع اللفظية،^{٢٤٢} ينافس الشكل المنظوم، ويملك — مع ذلك — مزية تنوع إيقاعي أكبر، فـ «قصيدة النثر الجيدة — على ما سيكتب فيما بعد «ج. كان» — تعيش على الإيقاعات والانتقالات الخاضعة من إيقاع لآخر، ولعبة تنافر الأصوات في الأوزان، التي لن تصل إليها البحور السكندرية ... وتحتاج (قصيدة النثر) إلى اللعب المتنوع بالإيقاعات،^{٢٤٣} ونرى هنا كيف تختفي فكرة

^{٢٤٠} على سبيل المثال:

L'éphémère Idole, au frisson du printemps, (11)

Sentant des renouveaux éclore, (8)

Se guêpa de satins si lointains et d'antan: (12)

Roses exilés des flores! (7)

المعبودة الفانية، في ارتعاشات الربيع، (١١)

تتفتح وهي تشعر بتجديدات (٨)

تحيط خصرها النحيل بالساتان البعيد وبالعالم الماضي: (١٢)

زهور منفية من نباتات البلد! (٧)

^{٢٤١} مثلاً في الجملة الأولى: «تحت الأشجار، التي تتأرجح أغصانها على إيقاعات المبخرة، تحت المطر المتحرك لأشعة الشمس، جاء العشاق يجلسون (لاحظ السجع في *asseoir* يجلسون و*encensoir* مبخرة).^{٢٤٢} هكذا يجعل «كان» الإيقاع الحي والمنتظم للمجازيف — وهي تضرب الماء — محسوساً بأن يجمع الأجزاء الفردية، اثنين اثنين: *Pavoiser de rouge, /pavoiser de bleu/l'allance rapide/entre les rivages/les villas sourient/entre les glycines/les refrains s'en vont/le long des coteaux* (ثمانية أجزاء يتكون كل منها من خمسة مقاطع لفظية).

G. Kahn, *Les Poèmes* (à propos de *Ballades Françaises* de P. Fort), *Revue Blanche*, ^{٢٤٣}

.1897, t. XII, p. 403

القصيدة — على عكس المفهوم البارناسي — لتحل محلها فكرة النثر الإيقاعي، وينبغي أن نقول إنه من هنا (وهو ما سأعود إليه) ينبع إنكار الرمزيين الأساسي لقصيدة النثر. وسنجد أيضًا مقتطفات من النثر الإيقاعي، سواء سُمي قصيدة نثر أم لا، في الأقصوصة والرواية والنقد، فقد وضعها «موريا» و«بول آدم» — المغرمان وقتئذٍ بالمساعي الشكلية و«الكتابة الفنية» — في العنوان الزخرفي لكل فصل من «شاي لدى ميراندا» المنشورة عام ١٨٨٦م، وسأذكر مقتطفًا منها، أولًا لأنه نُشر في «لا فوج»، وأيضًا لأنه يوضح — (من خلال أسوأ رطانات الحقبة، التي ظلت نموذجًا شهيرًا إلى حد بعيد) — الشواغل التقنية للكتاب الرمزيين الذين كانوا يترددون — مثلما هو الحال هنا — بين النثر «الشعري» والشعر الحر والآية:

إنه الليل الشتوي وأبحرته وغيبوباته العذبة.
حي «مالسيرب».

صالون صغير (للسيدات) مستطيل.

وفي العمق السجاد الضارب للبنفسجي، برقشات دائرية
في طيات الأبسطة ترق انحناء الأصوات؛ في طيات الأبسطة الثقيلة،
المظلمة، ذات التطريز اليدوي.

إنه الليل الشتوي وأبحرته وغيبوباته العذبة.^{٢٤٤}

وسنرى أنها ليست الحالة الوحيدة التي لجأ فيها الكتاب إلى شكل هجين، وسط بين الشعر والنثر:^{٢٤٥} إنها محاولات تتوجه مباشرة نحو الشعر الحر. ويبدو الأمر أكثر تعقيدًا فيما يتعلق بـ «قصائد النثر» الثماني — (أو — بالأحرى — «مقطوعات» النثر الشعري) — التي شكلت «إلى مجد أنطونيا»، المنشورة في ٢ أغسطس ١٨٨٦م: فحسب «دوجاردان»، يتعلق الأمر بمقطوعات مكتوبة في شعر حر («فرضت ضرورتها — على ما يقول «دوجاردان» — نفسها على روعي منذ الشهور

^{٢٤٤} La Vogue, n° 2, et Le Thé Chez Miranda, Tresse et Stock, 1886, Quatrième Soirée

^{٢٤٥} ويذكر «دوجاردان» عن «موريا» و«ب. آدم» مقطوعة «يوبيل الأرواح الوهمية» (المستمدة من روايتهما الثانية: «أنسات جوبير»)، المنشورة في شهر أكتوبر في «لا فوج»، باعتبارها مكتوبة في جزء منها نثرًا، وفي جزء شعرًا، شعرًا حرًا، رغم أنه يمكن مناقشة صفة «الشعر» فيها (Les premiers poètes du vers) (libre, à la suite de Mallarmé par un des siens, Messein, 1936, p. 139).

الأولى من عام ١٨٨٦م)،^{٢٤٦} وتم تنقيحها بعدئذٍ في شكل منشور بتأثير سخریات «ت. دي ويزيو»، نستطيع إذن أن نعثر تحت النثر على الأبيات الحرة، مثلما كان بمقدورنا أن نعثر، بالنسبة لما ري كريجينسكا، بعملية عكسية، على قصيدة النثر الأولية تحت الأبيات الحرة، فهل يرجع ذلك إلى هذا المفهوم الأصلي للشعر؟ أهو بسبب التأثير الفاجنري، والانشغال الموسيقي المفرط الذي سيطر وقتئذٍ على «دوجاردان»؟ الحقيقة أن هذا النثر — بأجزاء جملة — (لنقل — ما دام الأمر يتعلق بشعر مقنع — «أجزائه الإيقاعية») — القصيرة للغاية، بتكراراتها واستعداداتها المستمرة، بمحارفاتها المستوحاة من «فاجنر» — («ثيابكم تجري مرتجة، أمواج جارية») التي تمثل قمة للنوع — يقدم ضرباً من الرتبة السحرية الطريفة إلى حد بعيد، لكنه سرعان ما يوقعك في الشرك بشكل لا يحتمل^{٢٤٧} — وذلك دون ذكر «الكلام الانحطاطي» الذي يعيث فيه.

ونستطيع أن نمح مزيداً من الأهمية للترجمات التي نشرها «لافورج» في «لا فوج» من «أوراق العشب» لوالث ويطمان، فالترجمات الجزئية، التي نشرت حتى ذلك الحين في المجلات المختلفة، كانت — كما يقول «دوجاردان» — «مكتوبة طبقاً لنظام عادي يتمثل في نزع هيئة الـ «تنظيم» عن الأبيات، وعلى النقيض، فإن ترجمة «لافورج» تملك شكلاً هو «بالتحديد ذلك الذي كان الشعر الحر (أو الآية) يشرع في امتلاكه»،^{٢٤٨} ويرى «دوجاردان» أن هذه الترجمة — على النحو الذي ظهرت عليه — قد استطاعت أن تفرض تأثيراً هاماً على تطوير التقنية الشعرية الفرنسية، ويوافقه «ر. دي جورمون» على نفس الرأي: «لن ندين الشعر الحر؟ ... بشكل خاص لوالث ويطمان، الذي بدأنا منه وقتئذٍ

^{٢٤٦} مرجع سابق، ص ١٧٤ من الأصل الفرنسي، مثل «كان» و«موريا»، يطرح «دوجاردان» نفسه كقائد.

^{٢٤٧} «وها هي عينة: «عينان مفتوحتان على الحلم، عينان نادران، شديدا الصفاء، عينان شاحبتان، عينان واسعتان وسط صفاء، نظرة عذبة، مؤثرة، عميقة مثل يوم قمري، عينان شديدا الاتساع ومضيقتان، وجه بلا لون وغير ملون مثل القمر الوحيد الحزين ...» (Vogue, t. II, n° 3, 2 Août 1886)، وسنلاحظ «علامة الانتقال»، «يوم قمري jour lunaire»، التي تتيح «تحويل» العينين إلى قمر — وبطريقة مضحكة، أعرب «لافورج» خلال وجوده في برلين، في ١٣ أغسطس — عن هلهة إزاء نثر مشوش إلى هذا الحد، «هذا النثر، هذا النثر ذاك! إنه يخنقني مثل التراب، إنه يلتصق بي مثل العسل الأسود، قرأته أثناء تناول العشاء، حسناً! لم أستطع بلع اللقيمت» (Lettre à un ami, Mercure de France, 1941, p. 209).

^{٢٤٨} Les premiers poètes du vers libre, à la suite de Mallarmé par un des siens, Messein, 1936, p. 157.

في تذوق الجراءة العظيمة»^{٢٤٩} مرةً أخرى، نجد تأثير الترجمات الأدبية التي سبق أن تحدثت عنه كثيرًا، مع الاختلاف الذي يكمن في أن الأمر لا يتعلق — هنا — بشعر منظوم مترجم نثرًا (مثلما كان الحال بالنسبة إلى «هايني»، على سبيل المثال)، بل بشعر مصاغ — في الأصل — في شكل آيات، في شكل يوحد بين أساليب الخطابة وأساليب الشعر،^{٢٥٠} شكل وسيط — عن قصد — بين النظم والنثر: فقد رأى «ويتمان» — مثل الرمزيين وقبلهم — أن اللحظة قد حانت لإسقاط الحواجز الفاصلة بين النوعين،^{٢٥١} بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما أعلن أن الشعر الحديث، شعر المستقبل، ينحو إلى النثر بشكل لا يقاوم،^{٢٥٢} وسيكون مفيدًا أن نعرف ما إذا كان الرمزيون يعرفون بهذه التصريحات. لكن التأثير الأعظم — الذي تم ممارسته عبر «لا فوج» — كان، بلا شك، تأثير «إشراقات» رامبو، التي عثر عليها «فيرلين» و«جوستاف» كان «أخيرًا: تأثير مزدوج، من وجهة النظر التقنية وحدها، مادامت «لا فوج» قد نشرت — بالإضافة إلى قصائد «إشراقات» الفعلية، التي فتحت دروبًا جديدة لقصيدة النثر — قصيدتي «بحرية» و«حركة» اللتين لا شك أنهما من الشعر الحر، بل أول شعر حر منشور، على نحو ما أثبت «دوجاردان»،^{٢٥٣} ومن الصعب معرفة ما إذا كانت قصيدتا «بحرية» و«حركة»

^{٢٤٩} Mansell Jones, *Walt Whitman and the origins of the vers-libre*, French Studies, Avril 1948, p. 128 ويرى «مانسيل جونز» أن هذا التأثير موضع شك إلى حد بعيد، وخاصة بسبب الطبيعة الخطابية لشعر ويتمان، ورغم هذا، يبدو أن هذا التركيب لعناصر «النثر» وعناصر «الشعر» كانت تتفق مع نزعات الرمزيين.

^{٢٥٠} انظر Jean Catel, *Rythme et langage dans la première édition des Leaves of Grass*, Causes, Montpellier, 1930، وفيما يتعلق بالآيات، قارن بما سيللي، الفصل الخامس من القسم الثاني. ^{٢٥١} «لقد حان الوقت — في اعتقادي — لتحطيم حواجز الشكل أساسًا بين الشعر والنثر»، هكذا قال «ويتمان» في «نيو بويتي *New Poetry*»، ويضيف متحدثًا عن الشعر الموزون: «لقد انتهى يوم هذه القافية التقليدية» *Ceuvres complètes*, t. II, p. 272, cité par Mansell Jones, *Walt Whitman and the origins of the vers-libre*, French Studies, (Avril 1948, p. 61).

^{٢٥٢} *New Poetry*، ذكره أيضًا «مانسيل جونز»، ص ٦٢، قارن بما سيللي، الفصل الخامس من القسم الثاني.

^{٢٥٣} نشرت قصيدة «بحرية» في العدد السادس من «لا فوج» (٢٩ مايو-٣ يونيو ١٨٨٦م)، و«حركة» في العدد التاسع (٢١-٢٧ يونيو)، وأول شعر حر نشره «كان» و«لافورج» كان في شهري يوليو وأغسطس (انظر (Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, pp. 134-145).

هما أداة الفصل التي عثر بعض الشباب بفضلها على الصيغة التي كانوا يبحثون عنها، أو استطاعوا — على الأقل — أن يستكملوها: ^{٢٥٤} و«دوجاردان»، الذي يطرح السؤال، لم يعثر على أي برهان يثبت أن هناك من رأى نظامًا في هاتين القصيدتين، وبالمقابل، فهو يتذكر جيدًا أنه كثيرًا ما أتى ذكر إشراقات «في أحاديث المساعدين الشبان في لا فوج»، وأنهم كانوا جميعًا «منفعلين بشدة»، ^{٢٥٥} ويدّعي «دوجاردان» — بمجازفة كبيرة — أن «إشراقات» و«فصل في الجحيم» إن لم يكونا من الشعر الحر، «فربما سيكفي — في الغالب — أقل القليل ليصبحا شعرًا حرًا»، وأن أية جملة من جمل رامبو «لهي — سلفًا — شعر» ^{٢٥٦} في كل آن. تصريح غريب! يثبت — في جميع الحالات — أن الرمزيين رأوا في قصيدة النثر — بشكل خاص — شكلاً إيقاعياً، شكلاً وصلوا — عبره، أخيرًا — إلى الشعر الحر، ولا يبدو أن الرمزيين — فيما يتعلق برامبو — قد استفادوا، في الحالة الراهنة، من هذا النموذج للشعر المباشر، المتدفق، والمتوقد، الذي قدمته لهم قصائد «إشراقات»، فقد ظلوا مذهولين على عتبة هذا العالم من الصور المبهرة، من الرؤى الفجائية والتركيبية، الذي ظل مستغلّقاً عليهم بصورة دائمة، طالما أن «خطاب الرائي» لم يكن قد نشر بعد، فلم يؤثر فيهم «رامبو» في سياق تجديد الرؤية الشعرية، فالمؤثرات لا يمكن أن تؤتي ثمارها إلا في أراضٍ مهياة لاستقبالها: فالعصر، والأمزجة، والنظريات الأدبية، تجعل بعض المؤثرات ممكنة دون الأخرى، والكاتب العبقري — من ناحية أخرى — ثري بما يكفي لأن يمنح كلاً منا ما يحتاجه: فلكاتب من قبيل «سان-بول-رو» تجديد وألق الصور، ولكاتب مثل «كلوديل»، الكشف عن شعر متحرر من برودة العقلانية، وسيأتي «رامبو» للرمزيين بالإيقاعات الجديدة بشكل أساسي، ونموذج شكل شديد الحرية، دون أن يكون غير عضوي. ولا شك أن «رامبو» قد حقق الكثير بالنسبة لتأسيس الشعر الحر: «انطلاقاً من عام ١٨٨٦م، مثلما يكتب «ميشو»، وبفضل ما نشرته «لا فوج»، سيكسب الشعر الحر القضية» ^{٢٥٧} أما بالنسبة

^{٢٥٤} المرجع السابق، ص ١٥٥.

^{٢٥٥} المرجع السابق، ص ١٥٣.

^{٢٥٦} مرجع سابق، ص ١٥١.

^{٢٥٧} Message du Symbolisme, Nizet, 1947, t. I, p. 156، قضية رابحة طبعًا، لا بين الجمهور العريض، بل بين الرمزيين المترددين حتى ذلك الحين بين عدة أشكال شعرية.

لقصيدة النثر، فالفضل يرجع كثيرًا إلى «رامبو» و«مالارمي» في ألا تخضع، بعد انتصار الشعر، إلى الخسوف الكلي، لكن ينبغي الانتظار حتى عام ١٨٩١م لنرى شعر «رامبو» و«مالارمي» يمارس تأثيرًا خصبًا حقًا على روح الجيل الثاني من الرمزيين.

فالأشعار المنشورة في «لا فوج» لا تدين بأي شيء إلى «إشراقات»: لقد كتبت الأشعار المنشورة في الأعداد الأولى في فترة مبكرة للغاية، فلم تخضع لتأثيرها، وبعد «اكتشاف» الشعر الحر (حوالي شهري يوليو/أغسطس)، أصبحت قصائد النثر غائبة — رويديًا رويديًا — عن هذه المجلة، وربما نستطيع كشف آثار هذا التأثير في «لا بلياد»، حيث انتقلت المجموعة التي ظلت مخلصًا لكوندرسيه عام ١٨٨٦م، والتي كان يقودها «دارزين» و«كيار» و«ميخائيل»، فال «بلياد» «تمتلى تمامًا بالملل، والقمر، والليل، والخريف»^{٢٥٨} ولن نلاحظ ما هو أفضل من نثر «سان-بول-رو»، قبل أن يكون حقًا «بول رو»، بواقعيته وصوره التي تردد بعض الأصداء الرامبوية: «أيها الطفل المسكين، إنه للمطخ بالسواد، لكن تحت ليل الشمع والإجهد ترقد الثمرة الواضحة لعقيق أخضر...»^{٢٥٩} وهو أكثر وضوحًا لدى شاعر ثانوي؛ ولأنه يفتقر إلى الموهبة فيعجز عن تمثله واستثماره بطريقة مبتكرة، يقود تأثير «إشراقات» — في قصيدة «المدينة» لدارزين — الموضوعات المختلطة للمدينة في العيد،^{٢٦٠} ذات الطين الأسود والمستويات المختلفة: وجمل مثل (أردت) «أن أغوص في الطين حتى الدوار»، «ما يبعث على اليأس إلى هذا الحد هو ألا تتم مغادرة هذا المستوى، ولا يتم أبدًا الهروب من هذا الوسط»، تذكرنا قسرًا بـ «القبر الغائر في أعماق الأرض» الذي وصفه «رامبو»،^{٢٦١} وشكل القصيدة نفسها، المحصور، المختصر إلى ما هو أساسي، مع نهايات معينة لجمل موجزة صائتة مثل تناغمات مموهة («ما دام في الأعالي، الآن، كل شيء ميت») قد تخلص — لحسن الحظ — من الركاقات والتحذلق الخاص بالجميل الانحطاطية، باشتقاقاتها التي تقوم

^{٢٥٨} Michaud, *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. II, p. 409.

^{٢٥٩} *Sur le cadavre d'un petit Savoyard*, Pléiade, 1886, p. 182.

^{٢٦٠} «تزين أعلام العيد الملونة المدينة...» *La ville*, Pléiade, p. 186. قارن أيضًا في قصيدة «مدينة»

لرامبو: «رايات الحرب اللامعة»، «احتدام السماء يزين الصواري» (*Œuvres*, Pléiade, p. 181).

^{٢٦١} «على مسافة هائلة فوق صالوني تحت الأرض، كانت البيوت تتجذر، والضباب يتجمع، الطين أحمر

أو أسود، مدينة، مدينة بلا نهاية!» (*Enfance V, Œuvres*, Pléiade, p. 170).

على essence و ance ure، إن مؤلفات «رامبو» — مثلما سيقول «فينيلون»، في مقال شهير نُشر في شهر أكتوبر عام ١٨٨٦م — «خارج كل أدب، وربما أرقى من كل شيء»^{٢٦٢}، ألم تساهم مؤلفاته أيضًا بشكل أكبر في تخليص الرمزية من كل ال «أدب» الذي كانت تزدهم به ويجعلها قابلة للعطب مع الزمن!

(٧) ميلاد المدرسة الرمزية

تحرير الشكل وانتصار الشعر الحر

في ١٨ سبتمبر عام ١٨٨٦م، أعلن «موريا» في ال «فيجارو»، في عبارات متألقة وصاخبة، ميلاد المدرسة الجديدة، التي ذكر أنه هو نفسه أبرز ممثل لها، وفي هذا ال «مانيفستو» — وهو «تعميد» حقيقي «رسمي للرمزية»^{٢٦٣} وبعد أن حدد السمة الجوهرية للفن الرمزي، التي «تتمثل في عدم المضي أبدًا حتى مفهوم الفكرة في ذاتها» — طالب بمزيد من الحرية في الإيقاع للشعر الجديد، و«فوضى منظمة بمهارة، وقافية غير محسوسة مثل درع من ذهب وفولاذ، مقابل القافية السلسلة، والبحر السكندري ذي الوقفات المتعددة والمتحركة، واستخدام بعض الأعداد الفردية ...» وفيما يتعلق باللغة، طالب بأسلوب «نموذجي ومركب: كلمات غير ملوثة، ولغو بليغ، وإضمارات غامضة، وتبديل مفاجئ في بناء العبارة في حالة إرجاء معلقة ...» وأضاف، في حديثه عن الرواية والحكاية والأقصوصة، أن النثر «يتطور في اتجاه مماثل لاتجاه الشعر»، ولم يكن الشعر الحر ولا قصيدة النثر موضوعين في الاعتبار، (وهي إحدى نقاط ضعف هذا «المانيفستو» الذي ادعى أنه أجمل نظرية المدرسة الجديدة).^{٢٦٤}

غير أن الشعر — بطبيعة الحال — لم يعد مرتبطًا بأي شكل ثابت اعتبارًا من عام ١٨٨٦م، واستطاع العثور على وسيلته في التعبير، في النثر مثلما في النظم، وسندرك ذلك

^{٢٦٢} Le Symboliste, n° 1, Octobre 1886

^{٢٦٣} التعبير لميشو Message du Symbolisme, Nizet, 1947, t. II, p. 340

^{٢٦٤} وما يزيد دهشتنا أن «مورييه» قد طالب — فيما يبدو — ب «ألوية الشعر الحر» (قارن بـ Dujardin Les premiers poètes du vers libre, p. 129)، وأنه كان سيرسل إلى «لا فوج» — عام ١٨٨٦م — قصيدة كاملة من الشعر الحر، «آه! لماذا شفتاك بين ضربات بلطة الملك؟»

بقراءة ما ركز عليه «بول آدم» («الأنا الأخرى» لموريا)، ردًا على السخریات التي لاقاها بيان «موريا» من جانب «فاليث» و«فرانس» ضمن آخرين، في هذا المقال عن «الصحافة والرمزية» المنشور في السابع من أكتوبر، في العدد الأول من «سيمبوليست»^{٢٦٥}، ومن أجل تبرير الأسلوب الرمزي، يأخذ «بول آدم» كمثال جملة ليست من قصيدة منظومة بل من قصيدة «شاي لدى ميرندا»: هي نفس الجملة التي ذكرتها فيما سبق،^{٢٦٦} «إنه الليل الشتوي، وأبحرته وغيوباته العذبة، ادعاء فارغ حقيقي للصحفيين، ويزعم إثبات جدارة مصطلحاته، والإرشادات الأسلوبية التي يلحقها بهذا المثال — (والتي تتمتع بمزية البساطة والدقة مقارنة بأطروحات «موريا» اللفظية) — يمكن تطبيقها بنفس القدر على لغة الشعر ولغة النظم: «البحث عن الكلمة الصائبة، التي ستوحده، في شكلها الفريد، محتوى ثلاث أو أربع جمل حالية»، (إنه التكتيف الذي سبق أن طالب به «هويسمان» — في «بالعكس» — لقصيدة النثر)، واستخدام الإيقاعات والإصاات الملائمة للفكرة: ينبغي، مثلما يقول «آدم»، «توقيع الجملة وفقًا لهيئة الفكرة، استخدام إصاات معينة من أجل إحساس مطابق لها، ونغمة معينة لإحساس آخر، وإبعاد الأصوات التي تتردد بدون توافق مرغوب فيه، واستعادة فكرة ثم التعبير عنها، في البدء، بمفردة ذات قيمة مغايرة وإن تكن شبيهة في الإصااة بالتعبير الأول». كل هذا خصائص أساسية: أولاً، اهتمامات «موسيقية» للمجموعة التي تدور في فلك «كان» و«موريا»^{٢٦٧} (لا يتعلق الأمر إلا بـ «إصاات، ونغمة، وانسجام»)، وبعد ذلك، الأهمية

^{٢٦٥} ولم تتجاوز مجلة «سيمبوليست» — التي أسسها «كان» و«آدم» و«موريا» — العدد الرابع. وبالإضافة إلى نظريات «آدم»، سترك الذكرى التي لا تفنى لحوليتها الأولى، التي وصفت فيها — بمحبات مألحة — «بوليفار» الإيطاليين برطانة هذا العهد: «تحت وطأة سماوات مستوية، في الأضواء المحتدمة للمصاييح تطرز الشارع البيوت ... إلخ».

^{٢٦٦} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{٢٦٧} ومن جانبهم، أسس «كان» ومجموعته — التي وحد بينها الإعجاب بمالارمييه والنزعة الأوركستراية — مجلة «الانحطاط» كي يسجل «الانشقاق التام مع تلاميذ فيرلين المزعمين» — وهو عنوان فريد ما دام الأمر يتعلق بإعلان الحرب ضد «كان» و«موريا» الموصومين بأنهما انحطاطيان. حول هذه المشاحنات، انظر Michaud, *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. II, pp. 345-346، وبالنسبة لغيل و«ميريل لي كاردونيل» و«ليو دورفيي» — (الذي قطع علاقته بكان) — فإن «الشعر الكلاسيكي هو الشعر الوحيد».

التي يتخذها النثر في مواجهة النظم القديم المخلوع عنه تاجه، الذي لم يعد إلا أحد أنماط النشاط الشعري، لا يزيد ولا يقل عن الشعر الحر وقصيدة النثر: يتحدثون عن «جمل» لا عن أبيات، وعن «إصاات»، لا عن قوافٍ، وسيطبق «ب. آدام» نفسه نظرياته على النثر وعلى تخطيطاته الباريسية، كدراسات حقيقية في الأسلوب والإيقاع: ها هي، على سبيل المثال، كيفية ترجمة الهزة المفاجئة — في وصف أتوبيس — في إيقاع الجملة الأولى، والأرجحة المملة والمنتظمة في تكرارات الجملة الثانية:

على الرصيف، الأستاذ الذي يدخن، المرأة التي تبكي، الفتى الذي يقرأ،
الصغيرة التي تتمخط — يترنحون — وفي زجاج النوافذ تمر باريس رمادية،
تمر باريس ذهبية، تمر باريس في أتوبيسات متحركة، تمر باريس في سماء
سوداء.^{٢٦٨}

وقبل أن نترك مجلة «سيمبوليست»، يجدر بنا أن نذكر أن «لافورج» قد أرسل إليها مقطوعة طريفة، «بوبو»، ذات نبرة «لافورجية» نموذجية، حيث تمتزج الأشكال الثلاثة: الشعر الحر، والنثر الشعري، وأخيرًا النثر الصافي والبسيط (أي الأخلاقي والاستطراذي)، وفي البدء، قد نعتقد أننا بإزاء قصيدة نثر تصف «عاصفة طينية في الشمال، تحت وابل المطر (أيا مدفآت الفنادق!) على شاطئ البحر حيث يسخر هاملت من النوارس غير القابلة للتدجين»،^{٢٦٩} لكننا سرعان ما نصل إلى شعر حقيقي:

كنت سأعبر هذه الحياة
مثل غراب فوق المدن،
لأنني أرتاب
من الغزليات؛
في هذه الحياة كنت سأعبر
مثل أحقق مراتب
كنت سأعبر موزونًا.

^{٢٦٨} Le Symboliste, n° 3

^{٢٦٩} Bobo, Le Symboliste, n° 2

مقطع يمكنه، بتكراراته وإصااتاته، أن يرد تمامًا ضمن «الأشعار الأخيرة» للافورج ... وبعد ذلك، تأتي التأملات الأخلاقية والتهكمية عن الحب و«المؤنث الأبدى»، والنتيجة أن وحدة النبرة تحل محل الوحدة «الشكلية» (هذه النبرة شبه الساخرة، شبه الجارحة، لـ «بيرو حديث»)،^{٢٧٠} مثلما يحل محل التطور المنطقي التطور الموسيقي، الذي يربط ببراعة، دون أن يبدو عليه ذلك، موضوع المدن وموضوع «الغزليات»، ويعقد شبكة مركبة من العلاقات بين الفتيات الشابات والمشاهد الطبيعية وقلب الشاعر، والشكل المحصور حتى في نظم المقاطع الغنائية يتسع إلى آيات، أو يتمدد في جمل منثورة، عندما يجرفه الوصف أو الاستدلال.

ها هو حقًا الشعر «الانفعالي» الذي طالبت به «ويزيو»، في عدد شهر يونيو من «روفي فاجنريين»: «ترابط متوافق من الأصوات والإيقاعات، متنوع بلا تحديد، وفقًا للحركة غير المحددة لظلال الانفعال». لكن «ويزيو» — خلال الفترة التي كانت تكتب فيها — لم تكن قد رأت الصيغة التي تحلم بها إلا في نثر «موسيقي وانفعالي تمامًا»، وعندما أرسل «لافورج» بمقطوعته «بوبو» إلى «سيمبوليست»، كانت خطوة حاسمة قد تحققت: فمنذ شهر يوليو، أخذت «لا فوج» تنشر شعرًا حرًا، واستطاع «كان» و«موريا» أن يتوصلا إلى الشعر الحر بعد ذلك بفترة وجيزة، و«لافورج» الذي كان قد أرسل إلى «كان» من برلين مقطوعة «الشتاء الذي يأتي»، و«أسطورة الأبواق الثلاثة»، كتب إلى صديقه في شهر يوليو أيضًا: «أنسى التقفية، وأنسى عدد المقاطع اللفظية، وأنسى توزيع المقاطع الشعرية، وسطوري تبدأ من الهامش مثل النثر».^{٢٧١}

تمتع الشعر إذن — منذ منتصف عام ١٨٨٦م — بثلاثة أشكال مختلفة، بثلاثة «مفاتيح» إذا شئنا: النظم المنتظم، الذي أوضح نموذج «مالارمي» — بشكل خاص — إمكانية استخراج توظيف بارع منه و«أوركستراي»، وقصيدة النثر، التي يدرکہا الرمزبون عمومًا كنثر موسيقي، موزون وصائت، قابل للانحلال إلى نثر موجز سريع تقريبًا أو محصور على النقيض إلى حد النظم، بتلاعب أكبر في النبرات والإصااتات، والشعر الحر، الذي حدده «ج. كان» باعتباره وحدة شكلية تتجاوب مع وحدة الفكر،

^{٢٧٠} «روح» بيرو «حديث تحت قفزات مهرج» (L. Guichard, Jules Laforgue et ses poésies, P.U.F.), (1950, p. 117).

^{٢٧١} يوليو ١٨٨٦م، 1941, p. 194, Lettre à un ami, Mercure de France.

«المقطع الأكثر إيجازاً قدر الإمكان، الذي يمثل وقفةً في الصوت ووقفة في المعنى»^{٢٧٢}
متحرراً من القافية والوزن المحدد ليستجيب — فحسب — لـ «الإيقاع الشخصي»
للشاعر.^{٢٧٣}

وكثيراً ما جمع الشعراء التحرريون — في محاولاتهم الأولى — الأشكال الثلاثة، سواء
لأنهم ما يزالون مترددين بينها، أو بسبب الرغبة في التركيب وفي «الفن الشامل»، و«ج.
كان» الأكثر حماساً من بين حملة مباحر الشعر الحر (والعامل في سبيله، ما دام هذا
اختراعه)، ومع تقديرنا لدعوته إلى أن يحل (الشعر الحر) محل كافة الأشكال الشعرية
الأخرى، فإنه يستخدم النثر والنظم معاً في «قصور هائمة» المنشورة عام ١٨٨٧م: يبدأ
كل من الأجزاء الثمانية بقصيدة نثر: «لم تكن — من ناحية أخرى — سوى مرحلة؛ إذ
يقع على عاتق الشعر الحر واجب تقديم كل شيء بشكل كافٍ في جسد القصائد، لكن
ذلك يحدد علامة الوصل مع التقاليد»، حسبما سيكتب في مقدمة طبعة عام ١٨٩٧م
الجديدة،^{٢٧٤} كانت فكرة «كان» أن يجعل من قصيدة النثر هذه نوعاً من الاستهلال الذي
يشير إلى النغمة العامة لكل جزء، فما يسميه «بخار أوركستراي»، شيئاً فشيئاً «يتحدد
وعندما يبلغ الدافع لحظة الحياة، يغني»، وها هي الـ «قصيدة» التي تستهل السلسلة
المسماة «صوت في المنتزه» المهداة إلى «انعطافة الأصوات الأثيرية التي صمتت»:^{٢٧٥}

غابرة هي أزمنة الحب، وملائمة قفزات الجارية الصغيرة التي لك أن تضي
النبل على نظرتها.

ملل العبوديات الطويل، وصراعات صماء ووهن. سخريتها البائسة
السيئة بلا ابتسام، قليل من الشفقة من أجل الأسيرة الأبدية، المنذورة
للصراعات الطائشة.

^{٢٧٢} انظر، *Premiers Poèmes, avec une Préface sur le vers libre* (Mercure de France, 1897), et Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, pp. 109–128.

^{٢٧٣} نجد العبارة أيضاً — على سبيل المثال — لدى «فيليه-جريفان» (Préface de Joies, 1889). ولدى «روتيه» (Mercure de France, 1893).

^{٢٧٤} *Premiers Poèmes, Mercure de France, 1897, Préface sur le vers libre*, p. 21. إنها — كما يقول «كان» — المقارنة بين الأجزاء الإيقاعية في «أزهار الشر» و«قصائد النثر»، التي أعطته فكرة «كتاب مختلط، يتناوب فيه — بطريقة منطقية — شكل الجملة المغناة» (Préface, p. 20).

^{٢٧٥} نتعرف على «منتزه» قصيدة «محاورة عاطفية» لفيرلين «في المنتزه القديم الوحيد والبارد ...»

بعد الأزمة والهدوء، في الصمت المؤقت، أنصت لأصواتهم، أصوات ماضيك، في سكونة شاملة.

وكي لا نقول شيئاً عن هذه «الطائفة الانحطاطية»، التي تجعل من الصعب احتمال جمل كهذه (ومن بينها «المنذورة للصراعات الطائفة»)، فلنعتزف بأن اصطلاح «قصيدة» لهو سوء استخدام فيما يتعلق بهذه السطور الاستهلالية التي لا تملك هدفاً لها في حد ذاتها: فتعبير «قبل أن نتكلم» — كي نتحدث على طريقة الرمزيين — لهو أكثر دقة، فبالنسبة لجوستاف كان، لا اعتبار إلا للشعر الحر بدءاً من هذا التاريخ. وبالمقابل، فلم تتواصل حركة أنصار الشعر الحر — في مجلة «والوني» لأليير موكيل عام ١٨٨٧م — إلا متأخرة إلى حد ما: ففي هذه الفترة، كان الشعراء البلجيكيون ما يزالون مترددين بين قصيدة النثر (وهو شكل أثير لديهم، ويكفي أن نتصفح المجلة كي نتأكد من ذلك) والشعر الحر الذي قدمت نماذج «لا فوج» ثم «قصود هائمة»،^{٢٧٦} وسنرى قصيدة نثر لموريس دوزمبيو مكتوبة بجمل تتزايد قصرًا، وتنتهي بالاستناد إلى الشعر الحر،^{٢٧٧} وحالة «موكيل» — الذي كان يسعى في هذه الفترة، مثلما قال، إلى «التوليف بين الإيقاعات والإصاات بحرية» في قصيدة النثر^{٢٧٨} — أكثر نموذجية: فثمة تبادل حقيقي، في «الأفق الفارغ»، إحدى مقطوعات «بعض النثریات»، بين الشعر الحر والنثر الموزون، فأبيات البداية:

أيها الطفل الهزيل الذي تؤثره روعي،
لماذا تختفي في هذا النسيان الغامض تمامًا
في النسيان المؤلم للارتخاات البعيدة
ابتسامات فاترة؟
في المرر! أه لماذا تتمرد على رغباتي!

^{٢٧٦} تتكون «قصود هائمة» من قصائد مكتوبة بأبيات متحررة في البدء، ثم حرة تمامًا، وقد نشرت في «لا فوج» عام ١٨٨٦م.

^{٢٧٧} La Nuit Tragique, 15 Août 1887.

^{٢٧٨} خطاب إلى «دوجاردان» بتاريخ ٢ سبتمبر ١٩٢٠م، ورد ذكره في Les premiers poètes du vers à la suit de Mallarmé par un des siens, Messein, 1936, p. 171.

عيناك السوداوان من معدن ذي انعكاسات زائلة
معدنيتان وبطيئتان، نراهما وجنونهما:
نشعر بهما ترتعدان في نسائم روحي!

يتبعها نثرٌ تذوب فيه الغنائية في الحلم، ويقترن فيه الشكل — الأكثر سيولة، كي
نستعيد تعبير «بودلير» — بـ «تماوجات أحلام اليقظة»:

تهرب وستشحب، تتبخر بصورة أثرية.
ورغم هذا، إذا شئت ...

حلم يقظة مناسب، مخطط بوميض رغبتني، حلم يقظة متأرجح على
أمواج الفضاءات، حلم يقظة يغني ويصلي، وينزلق نحو اللانهائي، حلم يقظة
من أمواج رخوة، من غاز مجنح، مثل سرب حريري من اليعاسيب تخلتج،
تترك ظلالك النهارية تختلج وبصيصك مطوّق بملاطفات تفوق الوصف.

وفي «البجعة»، آخر هذه «النثریات» التي ربما تعود رمزيتها — إلى حد ما —
إلى سوناتا «مالارمي» الشهيرة، يتضح التوجه نحو الشعر الحر — هذه المرة —
في استخدام المقاطع القصيرة للغاية، ضرب من الآيات، المكونة من «أجزاء إيقاعية»
شديدة الإيجاز: وإن كان من غير الممكن الحديث هنا حقاً عن شعر حر، مثلما لاحظ
«موكيل»؛^{٢٧٩} لأن «الشكل الطباعي وحده هو ما يبعده عنه»،^{٢٨٠} ولا يثير دهشتنا
أن يشعر «موكيل» — عند قراءة «قصور هائمة»، مثلما يقول — بصدمة حاسمة،
بالانطباع برؤية ما كان يبحث عنه منذ عامين، «يتحقق بمعجزة».^{٢٨١}

^{٢٧٩} تسع نثریات منشورة في «فالوني» في شهر أغسطس عام ١٨٨٧م، و«موكيل» نفسه يذكر لدوجاردان
قصيديته النثريتين «الأفق الفارغ» و«بجعة»، باعتبارهما الأكثر تميزاً.

^{٢٨٠} خطاب إلى «دوجاردان»، المرجع السابق، ص ١٧٢.

^{٢٨١} خطاب إلى «دوجاردان» (Les premiers poètes du vers libres, p. 172)، وقد نشرت «فالوني»
في ١٥ يونيو ١٨٨٧م — بتوقيع «إيما كليو كابل» (التي ينبغي أن نتعرف فيها بالبديهة على م. م، ألبير
موكيل) — «Mot Quel — كلمة ما»، دراسة مطولة حول الشعراء الملحنين الذين يريدون إلغاء «القواعد
العروضية الجائرة»، وعن «قصور هائمة» لكان، حيث يبدو الاتجاه الحالي الموفق كتحفظات موجهة —
رغم هذا — إلى «اللوحات النثرية» التي «تفتقر إلى الدقة المطلوبة» باعتبارها جملاً اعتراضية بين الأجزاء
المختلفة.

وهو ما أكدّه «دوجاردان» عن حق: ولأنّ الفكرة كانت شائعة؛ ولأنّ صيغة الشعر الحر كانت النتيجة الضرورية للتطور بكامله، لا في التقنية فحسب، بل في الفكر الشعري أيضاً، فإننا نرى كل هؤلاء الشعراء الشبان يصلون إليها في نفس الوقت تقريباً، بعضهم بشكل تلقائي، والبعض الآخر بفضل الكشف الذي قدمته لهم «إشراقات» أو «قصور هائمة»، وسرعان ما ستتضخم صفوف أنصار الشعر الحر بعد عام ١٨٨٧م (فلنذكر «فيليه-جريفان» منذ عام ١٨٨٨م، ثم «مايتزلينك» و«روتيه» و«رونييه»...)،^{٢٨٢} لقد انتهت المرحلة الانتقالية، ونال الشكل الجديد حق المواطنة: وحسب تعبير «ج. كان»، فقد «أضيف سلم موسيقي إلى شعرنا». ^{٢٨٣}

يبدو إذن أن اللحظة قد حانت الآن — فيما نسمو فوق المظهر التاريخي إلى مظهرها الجمالي — لبحث المكانة التي تشغلها قصيدة النثر بالعلاقة مع الشعر الحر، من ناحية، والنثر الإيقاعي، من ناحية أخرى، ما يقارب وما يباعد بينها، باعتباره «أنماطاً» شعرية، وما هي الإمكانيات المتاحة، أيضاً، لتحقيق التركيب بينها في سبيل فن «شامل». هذه الأسئلة التي كثيراً ما شغلت الرمزيين، لا ينبغي اعتبارها مجرد أسئلة مجدبة على المستوى التقني: إننا نشعر — تماماً — أنها تقودنا، في النهاية، إلى بحث الإشكالية الرئيسية على اتساعها (حيث تتلاقى مناقشة النظريات بدراسة الأعمال): جمالية نوع «قصيدة النثر»، ويقدم لنا الرمزيون حصاً من الوثائق، والنظريات، والمحاولات التي يثمر فيها جهد قرن بكامله لعزل الشعر في جوهره، خارج كل تحديد شكلي، فنحن نمتلك الآن عناصر عديدة ومتنوعة بشكل كاف (أخذين في الاعتبار كل الاتجاهات، وكل الصياغات التي عبرت في القرن العشرين عن إرادة قطيعة مع الفن الشعري القديم)، كي نطرح مشكلة قصيدة النثر في مصطلحات محددة، وإيجابية، وأيضاً كي نتناول هذه المشكلة في كل تعقيدها، لا التقني فحسب، بل أيضاً الفني والإنساني.

^{٢٨٢} حول الأعمال الأولى المنشورة لأنصار الشعر الحرري، انظر «دوجاردان»، مرجع سابق، ص ١٣٤-١٤٧.

^{٢٨٣} Les Origines du Symbolisme, Messein, 1936, p. 11

الفصل الثالث

قصيدة النثر والشعر الحر

جمالية قصيدة النثر

(١) قصيدة النثر والنظريات الرمزية.

النظرية الرمزية: تماثل الطبيعة بين النثر والشعر، الانتقال، من خلال التلخيص التدريجي للذرات، من النثر الموقَّع إلى الشعر الحر، النثر الموقَّع — من ناحية أخرى — مختلط بقصيدة النثر. مناقشة النظرية:

(١) قصيدة نثر وشعر حر.

(٢) قصيدة نثر ونثر موقَّع.

(أ) إيقاعات قصيدة النثر.

(ب) من النثر الموقَّع إلى قصيدة النثر.

خلاصة: قصيدة النثر ليست شكلاً وسطياً بين النثر والشعر، لكنها نوع مستقل.

(٢) جمالية قصيدة النثر:

(١) المبدأ المزدوج لقصيدة النثر:

تستعير عناصرها من النثر؛

تبني نفسها كقصيدة.

(٢) قطبا قصيدة النثر:

التنظيم الفني؛

الفوضوية الهدامة.

(٣) صيغتا قصيدة النثر: القصيدة الشكلية والإشراقات، من قطب إلى آخر: تذبذب وتطور، التوازي بين قصيدة النثر والتطور الاجتماعي، والثقافي، والفني.

* * *

قد يبدو مجانياً إلى حدٍّ بعيد أن نتحدث عن «جمالية» نوع يرفض — بالذات — أي تحديد مسبق، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتاً، ومصنفاً، وخاضعاً لمعايير جمالية أو أخرى: نوع متحرك، هيويلي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق — حسب العصور — لمفهومه وبنيته، وقد ذكرت في مقدمتي أن كثيراً من التعريفات المختلفة — إن لم تكن المتناقضة — قد حاولت تعريف هذا النوع، لتنتهي إلى أن نوعاً كهذا لا يمكن تعريفه،^١ لكنني أشرت — وقتئذٍ — إلى أن هذا الرفض للمعايير التقليدية، وهذه المجاهدة للهروب من القواعد وللقبضة مع كل لغة شعرية معروفة، كانت بالفعل — خصائص مميزة لها، وأشرت أيضاً إلى مفصل الضرورات المتناقضة، والتعارضات التي شكلت جذر قصيدة النثر نفسها، ومنطق وجودها ومغامرتها الدائمة في آن: أي الصراع بين حرية النثر والصرامة التنظيمية للقصيدة، بين الفوضوية الهدامة والفن المؤسس للأشكال، بين إرادة الهروب من اللغة وضرورة استخدام اللغة، وكل محاولات قصائد النثر التي رأيناها (والتي سنراها) يمكن اعتبارها محاولات في اتجاهات مختلفة من أجل حل نفس المشكلة، والتوصل إلى تركيب جدي بين هذا الهدم للشكل وهذا الخلق للشكل، الذي تتطلبه — في آن — الروح الشعرية الجديدة.

وقد بلغنا الآن موقعاً مركزياً نسيطر فيه — من وراء الرمزيين — على المسعى الميتافيزيقي الكبير لبودلير ولوتريامون ورامبو ومالارمييه، من أجل «خلق» لغة وإيجاد أداة للتوصل إلى المجهول أو المطلق، من خلال قصيدة النثر، ومنه نرى — خلال النصف الأول من القرن العشرين — ظهور أشكال تمرد ومحاولات تحرر أكثر جسارة أيضاً، ومن ناحية أخرى، فإن الرمزية — بالأهمية التي أضفتها على الدراسات التقنية والنظريات الجمالية — قد وضعت في الصدارة مسألة الشكل الشعري، ومشكلة العلاقات بين النثر والشعر: وانطلاقاً من النثر الموقَّع والشعر الحر، سيصبح من السهل علينا استخلاص الملامح المميزة لقصيدة النثر.

^١ انظر مدخل الجزء الأول.

نستطيع — إذن — أن نحاول حاليًا، بالارتكاز — في آن — على المؤلفات، وعلى الاتجاهات التي تعطيها شكلًا، وعلى النظريات التي تساندها، أن ندرك قصيدة النثر في جوهرها، وفي أشكالها الأساسية، وستمثل المرحلة الأولى (السلبية، إذا شئنا) في تمييزها عن الأشكال التي قد نميل إلى خلطها بها، شعر حر مسهب أو نثر موقع، وأن نعزلها باعتبارها نوعًا مستقلًا، وفي مرحلة ثانية، سيتعلق الأمر بالعثور — عبر المظاهر المختلفة التي اتخذتها قصيدة النثر، وفقًا للفرات والأفراد، والضرورات الجوهرية الجمالية والروحية — على موقع ميلادها، وإدراك الحركة المزدوجة في الداخل، والقوى المزدوجة المتناقضة التي تمنح هذا النوع حيويته وأصالته، ربما سنرى وقتئذٍ — بشكل أفضل — فكرة قصيدة النثر كشكل حديث للشعر، وشكل فني يعبر — في نفس الوقت — من خلال مبدئه المزدوج، عن الصراع الأبدي بين النظام والحرية.

(١) قصيدة النثر والنظريات الرمزية

ارتبطت الإشكاليات المطروحة بفعل قصيدة النثر والنثر الموقع والشعر الحر — بشكل وثيق — بالمدسة الرمزية! ومن ناحية أخرى — مثلما رأينا — توصل الرمزيون، عبر قصيدة النثر والنثر الموقع، إلى الشعر الحر، ويتيح هذا الواقع — بل سأقول إنه يتطلب — مواجهة بين الأشكال الثلاثة، مما سيتيح إعادة ضبط مفيدة.

والواقع أن الرمزيين قد كنسوا — وبأي حماس! — **الفنون الشعرية**، وجددوا فكرة الشكل في الشعر، ومنحوا **الإيقاع** — هذا المهمل — دورًا أساسيًا على حساب **البحر**، هذا الطاغية، لكنهم انقادوا أحيانًا، في حماسهم الثوري، إلى تمثلات مجتزأة، وإلى بعض النظريات المطلقة على نحو مفرط — مما قد يولد خطر تشويش الأفكار، وبشكل خاص، فقد تبدت قصيدة النثر — التي كثيرًا ما دار الحديث عنها في حوالي عام ١٨٨٦م — متنكرة بطريقة غريبة: فالخلط يجري — بسهولة — بينها وبين النثر الموقع (فما يسميه الرمزيون «قصيدة نثر» هو — في أغلب الأحيان، مثلما رأينا — نثر منظم بشكل موقع أو، بالأحرى، إيقاعي)^٢: نقصد نثرًا منظمًا بشكل إيقاعي، ويستخدم

^٢ غالبًا ما يكون نثر الرمزيين إيقاعياً *rythmique*، أعني موقعاً *rythmée* عن قصد، لتحقيق مؤثرات شعرية معينة (ومختلفة بالتالي عن المؤثرات الخطابية التي يهدف إليها — على سبيل المثال — نثر «بوسويه» الموقع).

— مثل النظم — التلاعب المتنوع في النبرات والمؤثرات الصوتية مثل التكرارات، والسجع، والمحارفات، لكن هذا النثر الموقع يتخذ بدوره شكلاً، ضمن سلم متدرج يبدأ من النثر إلى الشعر الموزون (مروراً بالآية والشعر الحر)، دون قطع التواصل؛ لأنه — على ما يقال لنا — ثمة فارق في الدرجة بين النثر والشعر، لا في الطبيعة، وبذلك؛ ولأن العنصر الإيقاعي أصبح حاسماً، نصل إلى ألا نضع في الاعتبار سواه، وإلى أن نضع كافة الأشكال على نفس المستوى، وإلى التجاهل التام لمفهوم النوع.

يصبح من الضروري إذن — إذا ما أردنا تحاشي خلط الأفكار والمصطلحات — أن نعيد ضبط الأشياء، وأن نعزل قصيدة النثر كنوع مستقل، بأن نوضح على التوالي:

- أن النثر الموقع الذي تستخدمه قصيدة النثر مستقل عن الشعر الحر، وذو طبيعة مختلفة.
- أن قصيدة النثر، المكتوبة في نثر موقع، هي — رغم هذا — مستقلة عن النثر الموقع بقدر استقلالية متتالية «بيكريتير» ذات الطباق الموسيقي، على سبيل المثال؛ إذ إنها تفرض على هذا النثر الموقع تنظيمًا شكليًا، وبنية إجمالية، كي تصنع منه كلاً، «كائنًا فنيًا»^٢.

(١-١) قصيدة النثر والشعر الحر

من لم يسمع بالإصرار على أن «الشعر الحر هو نثر»؟^٣ من لم يسمع هؤلاء الأشخاص الذين يتحدث عنهم «دوجاردان»، «الذين يقولون لكم عن مقطوعات كهذه لـ «فيليه-جريفان»: «يا لها من قصيدة نثر رائعة»؟^٤ إنه رد فعل طبيعي من جانب

^٢ يكتسب النثر الموقع — عندما يصبح قصيدة نثر — ما يسميه الفلاسفة بالوجود «التردي réique»: انظر التحليل البارز لـ «الوجود الترددي أو الغائي للعمل الفني»، في مؤلف «سوريو» La Correspondance des Arts, Flammarion, 1947, ch. XIV, pp. 58-66.

^٤ قارن بـ «هيريديا» فيما يتعلق بالشعر الحر: «ما نراه اليوم هو نثر موقع، تقطعه بضعة أبيات، ويظهر بمساعدة جيل طباعية تمنحه مظهر الشعر ذي الأوزان الملتصقة فيه بشكل اعتباطي» (Réponse à l'Enquête de Jules Huret, Charpentier, 1913, p. 307).

° Les premier poètes du vers libre, Messein, 1936, p. 120 °

من لا يقبلون سوى الشعر **الموزون**، أو من يحترمون الشعر الحر، قياساً إلى الشعر الكلاسيكي، ولا شك أن كل تطور الشعر — منذ البدء في إحلال الأسلوب التعبيري محل الأسلوب الخطابي في القرن السابع عشر — قد نزع إلى تقريبه من النثر، التعدي، و«الآليات النثرية»، وكثير من المراحل، لكن ثمة خطوة حاسمة قد أنجزت عندما تم إلغاء التساوي في المقاطع اللفظية للآليات، وتمت مواكبة نهاية البيت لا مع المقطع اللفظي الثامن أو الثاني عشر، بل مع **وقفة المعنى**، أصبح الشعر — بذلك — ذا وحدة شكلية ومنطقية في آن، لم يعد يتدخل فيها التعداد المقطعي، وأيضاً، هدم إلغاء القافية (العنصر الأساسي في الشعر، لدى البارناسيين) الحاجز بين الشعر والنثر، إنه **الإيقاع** وحده الذي حكم الشعر الحر شأنه شأن النثر الموقع.^٦

أيعني هذا أن ثمة تماثلاً حقيقياً في **الطبيعة** بين النثر الموقع والشعر الحر؟ الإقرار بذلك يعني الإقرار — مع الرمزيين — بإمكانية الانتقالات غير المحسوسة من النثر إلى الشعر، بأن نضيق (ببساطة) من الإيقاع، وبأن نضاعف النبرات!^٧ ولكن — في هذه الحالة — لماذا نتقبل، في لحظة معينة، الشكل **شعر**؟ وقد طرح «بار» نفسه هذا السؤال بارتباك، بعد أن سأل أهم الشعراء التحريرين: «إذا ما كان تناغم الشعر لا ينبغي أن يختلف عن تناغم النثر، فما فائدة الشعر والنثر؟»^٨

وحول هذا التساؤل، يجيب الرمزيون بأنه ينبغي إلغاء الفجوة بين الـ «نثر» والـ «شعر»، وأنه يمكن العبور من النثر إلى الشعر بفعل انتقالات غير محسوسة، طالما أن التمايزات بين أحدهما والآخر إنما هي تمايزات في **الدرجة** لا في **الطبيعة**: هكذا، أقام «ر. دي سوزا» مدرجاً يبدأ من «النثر» (حيث تتوفر اللغة على الحد الأدنى من

^٦ قارن بما سبق في مدخل القسم الأول.

^٧ لا يمكن الشك في أن الإيقاع — في أساسه — هو نفسه في النثر والشعر، أي إنه مؤسس على نبرة المدة accent de durée، وبديهي أيضاً أنه يأخذ في الكثافة (بعبارة أخرى، بتقارب النبرات) من النثر إلى الشعر، ولا يتعلق الموضوع بإثارة الشك في نتائج علم الصوتيات التجريبي، فيما يتعلق بالنتائج التي توصل إليها القس «روسيلو» وتلاميذه، أحيل إلى أعمال «ج. لوت» حول البحر السكندري، وإلى مقال «أ. سبير» في *Mercure de France*, 1^{er} Août 1912: *La technique du vers français*، بالإضافة إلى الكتاب الجديد لنفس المؤلف *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti 1941. لكن إلى النتائج التي استخلصها منه الرمزيون.

^٨ *Le Symbolisme*, Jouve, 1911, p. 394

الحياة الإيقاعية)، إلى «الإيقاع»، فألى «البحر»^٩ والشكل النموذجي هو الذي سيسمح بالانتقال من النثرية إلى الغنائية والعكس (أي شكل قادر على أن «يوقع» نفسه وأن «يسقط الإيقاع» عن نفسه في الحال): «شكل سيعبر، مثلما يقول «دوجاردان»، دون انتقالات وبلا اصطدام، من شكل الشعر إلى شكل النثر، وفقًا للحالة الغنائية للحظة، وستكون دائمًا بلا اصطدام ولا انتقالية، سواء كان شعرًا حرًا، أو آية، أو قصيدة نثر،^{١٠} في تتالٍ دوري للأجزاء الإيقاعية المكثفة في شعر، الموسَّعة في شكل آيات والمخففة في شبه نثر»^{١١} وشكل كهذا قادر على التوافق (مثلما أراد «بودلير») مع كل الحركات، وعلى متابعة كل انتفاضات الكائن الداخلي، هو حلم الرمزيين الكبير: «نحن نرى، مثلما يكتب «شارل موريس»، ما قد سيكونه كتاب يهبط فيه الأسلوب — حسب المناسبات التي تشير إليها الانفعالات — من الشعر إلى النثر، ويصعد من النثر إلى الشعر، مع أو بدون انتقالية قصيدة النثر،^{١٢} متأرجحًا عندما سيستخدمها في إيقاعات ستعلن وستوحي — بفعل الجناس والمحارفات — بـ «العدد» و«القافية» من أجل التواصل إلى بلوغهما، ونادرًا ما ستركهما دون الإنذار بتدرج بطيء، بدلًا من تحقيق تأثير»^{١٣}.

^٩ Du rythme en français, Welter, 1912, p. 32 et suivantes
الموقع (سواء كان نثر «ج. رينار» أو «شاتوبريان»)، والآية كـ «شكل عروضي للنثر الموقع»، والمقطع الغنائي الإيقاعي المؤلف من الشعر الحر، والعروض الحر المشتمل على عدد ثابت من النبرات الإيقاعية، والإيقاع المقطعي الأثير لدى «غيون» و«فيليه-جريفان»، وأخيرًا الفقرة العروضية التي تقترب (لدى «ميريل» و«فان-ليبرغ») من الشعر الكلاسيكي، وأحيانًا ما تلحق به.
^{١٠} أي، مثلما أذكر، نثر موقع أو إيقاعي.

^{١١} Les premiers poètes du vers-libres, à la suite de Mallarmé par un des siens, Messein, 1936, p. 127 ونعلم أن «دوجاردان» يعرف «الجزء الإيقاعي» باعتباره كلمة أو مجموعة كلمات تشكل كلاً بالنسبة للمعنى، وتضع النبرة على المقطع اللفظي الأخير (111-112, pp. eod, loc.): وهو ما يسميه «ج. لوت» بـ «الجزء الوزني» (L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale, Crès, 1912, p. 70)، ففي البحر السكندري — على سبيل المثال — تتكون القصيدة ثلاثية البحر من ثلاثة «أجزاء موزونة»، والرباعية البحور من أربعة.

^{١٢} أي — دائمًا — بمعنى نثر موقع أو إيقاعي.

^{١٣} La littérature de tout à l'heure, Perrin, 1889, p. 382

هذا «الخلط الأساسي بين الشعر والنثر»،^{١٤} أهو ممكن؟ لقد سعى الرمزيون إلى اختبار تجربة شعر «تركيبية» تتحد فيه كل أشكال التعبير، من شعر، ونثر، ونثر موقع، مع الأشكال الأخرى من أجل «فن شامل»، مثلما كان يحلم به بتأثير «فاجنر»،^{١٥} وفيما يتعلق بثلاثية «أنطونيا»، المكونة من «قصائد نثر مختلطة بالشعر»،^{١٦} التي تتأرجح بين القصيدة والدراما والرواية، يذكر «موريس» — في ملحوظة مدققة — أن «دوجاردان قد يكون أول من حاول الجمع بين الشكلين الأدبيين: وإذا كان نثره يفتقر إلى التماسك، ونظمه إلى الشعر، فإن نواياه تظل جديرة بالثناء»،^{١٧} غير أن رمزيين آخرين سيلعبون على مفتاح أكثر اتساعاً في أعمالهم التي ستتخذ شكل روايات — قصائد (مثل «حكاية الذهب والصمت»، حيث يستخدم «كان» — ببراعة — النثر والشعر والنثر الموقع بالتبادل، دون أن ينجح، للأسف، في إثارة شيء آخر سوى الملل المثير للإعجاب)،^{١٨} وبشكل خاص في مسرحياتهم، سواء المخصصة للعرض أو القراءة: «سان-بول-رو» في مسرحيته المدهشة «السيدة ذات المنجل»، التي يقول إنه استخدم فيها «أشكالاً ملائمة للانفعالات المعاشة»،^{١٩} و«أبيل بيلوتيه» في مسرحيته «تيتان» (١٨٩٦م)، الذي يحقق — حسب ما يقول «غيل» — «مفهوم التعبير المختلط حسب حركة وصعود الفعل وروحية الشخصيات: لغة سوقية ونثر موزون، وشعر غنائي»،^{٢٠} و«أدريان روماكل» الذي بذل — في مسرحيته «العابرة»^{٢١} — جهداً تركيبياً مزدوجاً

^{١٤} Id., p. 240.

^{١٥} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{١٦} هكذا يقدمها «دوجاردان» عند إعادة نشر «إلى مجد أنطونيا» عام ١٨٩٧م (المنشورة في «لافوج» عام ١٨٨٦م)، و«عذراء الصحراء المحتدمة» و«رد الداعية على الراعي» (المنشورة في «روفي بلانش»، عام ١٨٩٢م)، وعلينا ألا نخلط بين هذه الثلاثية وثلاثية «أنطونيا» الدرامية التي أعيد تقديمها عام ١٨٩٣م، والتي تحدث عنها «مالارمي» في (Planches et Feuilles (Œuvres, Pléiade, p. 324 et sq.).

^{١٧} Littérature de tout à l'heure, Perrin, 1889, p. 382.

^{١٨} Le Conte de l'Or et du Silence (Mercure de France, 1898).

^{١٩} La Dame à la Faulx (Mercure de France, 1899, Préface, p. 13).

^{٢٠} Les Dates les Œuvres, Crès, 1923, p. 259. في هذه المسرحية التي تدور «عام ١٩٥٠م»، «تحدث الشخصيات — طبقاً لتكوينها الروحي — بلغة إيقاعية، وشخصيات أخرى بنثر غنائي، وآخرون بلغة بذئية عن قصد» (Préface).

^{٢١} La Passante, Roman d'une Ame, Bibliothèque artistique et littéraire, 1892.

وغيريًّا: تركيب الـ **أنواع** الأدبية، الرواية، والمسرح، والقصيدة، و**تركيب أشكال** التعبير، الشعر، والنثر الموقع، إلى هذا الحد أو ذاك، والآية، و**قصيدة** النثر،^{٢٢} وكي نقصر حديثنا على هذه المحاولة الأخيرة، التي لا تفتقر إلى القيمة — فضلًا عن ذلك — فإننا ندرك تمامًا أن المؤلف يسعى إلى خلق شعر تعبيرى «تركيبى»، حيث يتخذ النثر الموقع — إلى حد ما، طالما أنه محصور في التعبير عن الأفكار المجردة^{٢٣} — إيقاعًا ملحوظًا أكثر فأكثر، بقدر ما يغزوه الانفعال، ليصل أخيرًا — في لحظات التوتر الغنائي الكبير — إلى أبيات يمكن أن تكون إيقاعية أو موزونة، حسب ما ستتخذها الغنائية من طابع ديناميكي أو سحري: لكننا لن نرى فيها — بشكل جيد — إلا مدى مقاومة أشكال التعبير له، وهي تتجلى كأشكال عضوية راسخة، ترفض أن يتم تذويبها كي تدخل في مزيج أكثر قابلية للتشكل، والواقع أن ثمة قطيعة دائمًا (وليس انتقالة غير محسوسة) بين شكل وآخر، بين النثر والآية والشعر، ومن هنا يكمن الإحساس، أحيانًا، بالتنافر^{٢٤} الذي يتم الشعور به بشكل أوضح من قصائد النثر، أو الشعر، بالتحديد لأن كلاً منهما يشكل كلاً محكومًا بمادة المجموع، مثل الجلطات إذا جاز القول: إلى حد أنه بدلًا من «إعادة الفن إلى الوحدة البدائية والمركزية»^{٢٥}، مثلما أراد «موريس»، نصل إلى النتيجة

^{٢٢} وبعض من قصائد النثر هذه تتمتع باستقلالية تمكنها من الانفصال عن السياق: وقد ذكر «موريس» — في *Littérature de tout à l'heure*, 1889 (نقلًا عن النسخة الأولى المنشورة وقتئذٍ والأكثر إيجازًا) — قصيدة «مدينة الحلم»، وتتكون من ستة مقاطع تفصل بينها لازمة، ويمكننا أن نذكر قصائد أخرى، وبشكل خاص التي تستدعي بشكل استعاري لا يفتقر للجمال، قرب نهاية الجزء الثاني (الذي يحمل عنوان «العصر الأرضي»)، تاريخ وموت الإنسانية.

^{٢٣} إنها حالة «البراهين» التي تسبق كلاً من الأجزاء الستة، أو العصور.

^{٢٤} هنا مجال التذكير بأن «هوجو» قد قال — في حديثه عن الدراما الشيكسبيرية، حيث يتعاقب النثر والشعر: «لهذه الطريقة مزاياها، غير أنه يمكن أن يحدث تنافر في الانتقالات من شكلٍ إلى آخر، وعندما يكون النسيج منسجمًا، يكون أكثر متانة» (*Préface de Cromwell*).

^{٢٥} حسب تعبير «موريس» في *La littérature de tout à l'heure*, p. 356. ولا بد من القول إن الفاجنرين قد طبقوا على الأدب — بشكل عشوائي للغاية — أفكار «فاجنر» عن **وحدة الفنون**: كان يمكن لفاجنر أن يوحد بدقة بين الشعر والموسيقى في الدراما الموسيقية، حيث يتم التعليق على الكلام ويستكمل دائمًا بالموسيقى، لكن في العمل الأدبي الخالص، يمكن للنثر (العنصر المفهومي) وللشعر (العنصر الانفعالي) أن يتعاقبا، لكن دون فاعلية متزامنة: ولنرجع إلى المتتاليات الإنشادية للأوبرا، التي كان «فاجنر» يأخذ عليها — بالتحديد — أنها نوعٌ هجين، مختلط.

العكسية تمامًا ... ويبدو أن تعاقب الأشكال (التعاقب لا الذوبان) لن يجد مبرره حقًا إلا في كتاب من قبيل «قوت الأرض»، حيث يقترح الكاتب على نفسه أن يستقبل كل أشكال الحياة، وكل أشكال التعبير، بلا اختيار أو تصنيف،^{٢٦} ويبدو — أيضًا — أن الشكل الوحيد المطاط بما يكفي للامتداد للخطاب أو للاقتصار على الشعر هو «الآية»، التي استخدمها «كلوديل» بأستاذية منذ بداياته (رأس ذهبية — ١٨٩٠م)، لكن ثمة — دائمًا — إيقاعًا، وثمة غنائية دائمًا، وهذا التوتر الغنائي هو ما يحافظ على الوحدة.^{٢٧} فلماذا يستحيل إذن العثور على شكل فريد، يمر من النثر إلى الشعر، عبر انتقالات غير محسوسة؟ لقد أثبتت التجربة للرمزيين أنهم يسرون في الطريق الخطأ، بإنكارهم مفهوم الـ «شعر».

وثمة حقيقة ينبغي أخذها في الاعتبار تمامًا، إذا ما أردنا عدم الوقوع في الفوضى التامة: وهي أن بيت الشعر يشكل وحدة، للأذن مثلما للعين تمامًا، وهو ما يصدق أيضًا بالنسبة للشعر الحر والشعر الكلاسيكي، فسواء تعلق الأمر ببيت سكندري، أو بيت ثماني المقاطع، ببيت شعر حر قصير أو طويل، يظل بيت الشعر هو «الكلمة الكلية الجديدة، والغريبة عن اللغة مثل تعويذة» التي يتحدث عنها «مالارمي»،^{٢٨} وفي مواجهة النثر، الذي تتشكل وحدته من «الجملة»، فإن بيت الشعر — المعزول طباعياً، والمكون،

^{٢٦} انظر *Nourritures Terrestres* (N.R.F., 1940)، وقارن بما سيلي الفصل الخامس من القسم الأول.

^{٢٧} يمكننا — بشكلٍ قطعي — اعتبار الآية الشكل الأدبي الوحيد الوسيط بين النثر والنظم (حول الآية، انظر ما سيلي، الفصل الخامس من القسم الثاني)، فعندما يتسع الشعر الحر للرمزيين إلى حد أن تتطابق وحدة البيت مع وحدة «الجملة»، فإنه غالباً ما يتخذ شكل الآية: مثلما في هذه الأبيات لمايترلينك:

أذهبوا بعد ذلك إلى من سيموتون.

إنهم يصلون مثل عذراوات قمن بنزهة طويلة في الشمس، في يوم صوم،
إنهم شاحبون مثل مرضى يسمعون المطر بهمي بهدوء على حدائق المستشفى،
لهم هيئة الناجين من الموت الذين يفطرون في ساحة المعركة.

(*Cloche à Plongeur, dans Serres Chaudes*, 1889)، ولنلاحظ توازي البناء (تأثير بعيد للآية

التوراتية).

^{٢٨} *Crise de vers (Œuvres, Pléiade, p. 368)*.

كما يقول «كلوديل»، «من سطر وفراغ»^{٢٩} — يشكل كلاً منطقيًا، ويشكل — في جميع الحالات — كلاً شعريًا، وقد نزع التعدي — أكثر فأكثر — إلى هدم الوحدة المنطقية في بيت شعر الرومانتيكيين،^{٣٠} وسعى الرمزيون — على النقص — إلى أن تتطابق الوحدة الشكلية والوحدة المنطقية: «كل وحدة تعبيرية للفكر، وكل وحدة منطقية في الخطاب، ستخلق وحدة إيقاعية في المقطع»، مثلما يكتب «هنري غيون»^{٣١} على سبيل المثال. وقد نعتقد أن هذا التقطيع إلى وحدات منطقية ربما يدخلنا عالم الخطابة، لكن لا شيء من هذا القبيل؛ لأن كل وحدة منطقية محسوسة باعتبارها كلاً له علاقة بالوحدات الأخرى بطريقة أقل منطقية (تبعية للمعنى الإجمالي للجملة) من كونها إيقاعية أو شعرية. وذكر مثال سيشعرنا — بشكل أفضل — بالاختلاف في «الطبيعة» بين النثر والشعر، وها هو مقطع من عمل «ه. دي رينيه» الشهير، «الزهرية»:

وُلدت الزهرية في الحجر المنحوت.

تنامت رشيقة وصافية.

بلا شكل ما تزال في رشاقتها

وانتظرت.

اليدان خاويتان وقلقتان،

طوال أيام، أدير الرأس،

يسارًا، ويمينًا، بلا أدنى صوت،

دون مزيد من صقل البطن أو رفع المطرقة.

الماء

كان يسيل من الينبوع لاهتًا.

في الصمت

^{٢٩} (N.R.F., 1928, p. 64) Positions et Propositions، وقارن بما سيللي، الفصل الخامس من القسم الثاني.

^{٣٠} تحقق «ج. لوت» — عند استماعه إلى «مقبرة إيلو» — من عجز أغلبية المستمعين عن أن يحسبوا بدقة عدد الأبيات (L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale, La Phalange, 1913, t. II, p. 668).

^{٣١} إجابة على Enquête sur le vers libre de Marinetti, Poesia, Milan, 1909, p. 71.

كنت أسمع الفواكه، واحدة واحدة، في أشجار البستان
تتساقط من غصن إلى غصن،
كنت أستنشق أريجًا مباشرًا
بزهور بعيدة على الريح،
كثيرًا
ما كنت أعتقد أنهم تحدثوا بصوت خفيض،
وخلال حلمي ذات يوم — دون نوم—
سمعتُ عبر الجانب الآخر من المراعي والجدول
النايات تشدو ...

سأنقله نثرًا، مشيرة إلى المقاطع اللفظية التي ستتأثر بشكل طبيعي بنبذة
الاستقرار (يمكن أن توجد، بالتأكيد، طرق في الإلقاء أكثر تشديدًا أو أقل):

La vase naissait dans la pierre façonnée, Svelte et pur, il avait grandi, informe encore en sa sveltesse, et j'attendis, les mains oisives et inquiètes, pendant des jours, tournant la tête à droite, à gauche, au moindre bruit, sans plus polir la panse ou lever le marteau. L'eau coulait de la fontaine comme haletante. Dans le silence j'entendais, un à un, aux arbres du verger, les fruits tomber de branche en branche; je respirais un parfum messenger de fleurs lointaines sur le vent; souvent, je croyais qu'on avait parlé bas, et, un jour que je rêvais, —ne dormant pas—, j'entendis par-delà les prés et la rivière chanter des flûtes ...

وُلدت الزهرية في الحجر المنحوت. تنامت رشيقة وصافية، بلا شكل ما تزال
في رشاقتها، وانتظرت، اليدان خاويتان وقلقتان، طوال أيام، أدير الرأس،
يسارًا، ويمينًا، بلا أدنى صوت، دون مزيد من صقل البطن أو رفع المطرقة.
كان الماء يسيل من الينبوع لاهثًا. في الصمت كنت أسمع الفواكه، واحدة
واحدة، في أشجار البستان تتساقط من غصن إلى غصن، كنت أستنشق أريجًا
مباشرًا بزهور بعيدة على الريح، كثيرًا ما كنت أعتقد أنهم تحدثوا بصوت

خفيض، وخلال حلمي ذات يوم — دون نوم — سمعت عبر الجانب الآخر
من المراعي والجدول النايات تشدو ...

ما الذي نثبتته؟

(١) لا شك أن السحر الشعري لهذه المقطوعة لم يتلاش تمامًا، ورغم هذا فإن
انطباع الانتظار المتردد، غير الواثق، ذي الإشارات المتقطعة (وكأنما بضعة إشارات
معزولة واهية تفتتح، وهي تخترق الصمت، ظهور الحركة والحياة) مخفف للغاية؛ لأنه
لا يعود إلا إلى علامات الترقيم لا إلى الوقفات، و«الفراغات» التي كانت تفصل بين أبيات
شديدة القصر؛ إذ يمكننا القول إن صمت الانتظار كان محسوسًا بصريًا (لدى الرؤية)
بفعل الفراغ الذي يتخلل الصفحة، فالنص يشكل الآن استمرارية من الناحية البصرية.
(٢) ما كانت الوقفات — فيما بين الأبيات — تفصله، ربطه النثر معًا: هكذا
تختفي الوقفات البالغة الدلالة الموجودة بعد

وانتظرت

وبعد

في الصمت

كما أن الوقفة كانت ترفع من قيمة كلمة مبشرًا، وسيميل الإلقاء العادي إلى تحييد
الكلمة، إلى القول دون تشديد:

أريج مبشر بزهور بعيدة

(٣) تصبح بعض المؤثرات الأسلوبية مستحيلة في النثر: فالتكرار «رشيقة -
رشاقة» الذي يعطي تماثلًا عندما توضع إحدى الكلمتين في مقدمة البيت، والأخرى في
نهايته، ليس — في النثر — سوى رعونة ورطانة.

(٤) يتحقق السجع في النثر مثلما في الشعر، لكن إلغاء الوقفة في نهاية الأبيات
يمكن — أحيانًا — أن يقرب بين الكلمات المسجوعة بشكل منفرد (Le vent - Souvent
= الهواء - كثيرًا ما).

(٥) إن تحول النبر محسوس للغاية، لقد شكلت هذا النص كنثر موقع، بالتأكيد
على نبرات متعددة للغاية، ولكن، وحتى مع أخذ طابعه الشعري بالاعتبار، فلن

نذهب إلى حد القول، مع نبرتين: «L'eau coulait = الماء كان يسيل» — في حين أن البيت الأحادي المقطع في الأصل: الماء، مشدد عليه بالضرورة، والواقع أننا إذا ما نطقنا: «L'eau coulait/de la fontaine/comme haletante = الماء كان يسيل/من الينبوع/لاهثاً»، لتوفرنا على جملة ثلاثية منتظمة، لا تنتج أبداً الأثر التعبيري المراد للاهث، المتوافق مع المعنى،^{٣٢} كيف يمكن — بالمثل — المحافظة على الإيقاع الإيامبي، المعبر للغاية

Les fruits tomber de branche en branche

الفواكه تتساقط من غصن إلى غصن

الناتج عن التكرار المنتظم للنبرات الأربع؟^{٣٣}

(٦) لنصف (وهو ما يدهش بشكل خاص لدى «ه. دي رينييه») اللعب البارع الذي يدور حول البحر السكندري، المستدعى والمهدوم في آن: إنها «جوهرة نهائية»، مثلما يقول «مالارمييه»، «يهبها هنري دي رينييه من التوافقات المتقاربة، قبل أن يمنحها بهاءً وعرياً»: ^{٣٤} في

ولدت الزهرية في الحجر المنحوت

فالحبر السكندري غائب وحاضر في آن: متعة ملتبسة لا يمكن للنثر أن يمنحها لنا، ما دامت لا تتحقق، في واقع الأمر، إلا من خلال شكل «البيت»، وفي:

J'entendis, par-delà/les prés et la rivière

^{٣٢} يتحدث «مورييه» — في هذا الصدد — عن «مقطع لفظي أحادي محصور»، «يعكس شهقة مباغثة في منسوب الماء» (Le rythme du vers libre Symboliste, Presses Académiques, Genève, 1943)، (t. II: Henri Régnier, p. 202)، لم أكن أعرف بملاحظات «مورييه» عن إيقاع قصيدة «الزهرية» عندما سجلت ملاحظاتي: فهي تتفق معها بالضبط، لا يتعلق الأمر إذن بانطباعات ذاتية.

^{٣٣} يقارن «مورييه» (المرجع السابق) هذا البيت بأبيات «مدينة المياه»:

أنصت

الأوراق، ورقة ورقة، والموجات، قطرة قطرة،

تتساقط ...

^{٣٤} Crise de Vers (Œuvres, Pléiade, p. 362).

سمعت، عبر الجانب الآخر من /المراعي والجدول ...

يعبر إرجاء النبذة إلى أبعد من مكانها الطبيعي (في الوقفة)، مثلما يقول «مورييه»، عن «فكرة النهاية المتجاوزة»،^{٣٥} إنه التوافق في المعنى، ولكن وجود الإرجاء مشروط بوجود الوقفة، ويتطلب الإحساس ببيت الشعر ...

فالوحدة البصرية التي تشكل البيت ليست — إذن — مجرد حيلة طباعية، تصبح بلا جدوى مع اختفاء القافية وتعداد المقاطع اللفظية: فهذه الطباعة تجعلنا نشعر — من ناحية، بفعل **الفراغات** — بما أسماه «مالارميه» بـ «الهيكل الذهني للقصيدة»،^{٣٦} وهي — من ناحية أخرى — تخلق إيقاعاً، ويمكننا — إلى حد ما — القول إننا لا نتوفر هنا على أبيات لأن النبرات منحصرة، بل إننا نحصر النبرات لأننا نقرأ أبياتاً، وهو ما لا يهم كثيراً — من ناحية أخرى — حيث يتعلق الأمر بحقيقتين جوهريتين. فالإيقاع النبري عندما يخلق بهذه الطريقة، فهو حقاً إيقاع، أعني أننا نتحقق من انتظام في استخدام المجموعات الإيقاعية، بالإضافة إلى تنظيم لمجمل المقطع، ولا ينبغي أن نستنتج — من رد فعل الرمزيين ضد القواعد الكلاسيكية — وجود فوضى في أشعارهم، فقد أوضحوا بأنفسهم أن الأمر يتعلق بإحلال فكرة قوانين عضوية ومتنوعة بتنوع كل حالة محل فكرة **القواعد الصارمة**، التي تفرض على الشعر إطاراً محدداً سلفاً، فالحرية التي اكتسبها الشعر لا تخول له — مثلما يقول «فيرايرين» — «أي حق في الفانتازيا ولا في العشوائية»،^{٣٧} والحرية — في الواقع — «ليست الفوضى إطلاقاً»، مثلما يريد البعض أن يعتقد، لكنها «نظام حيوي» ينتظم ضد «النظام المجرد»، حسب تعبير «دي سوزا»،^{٣٨} ويوضح «فيلييه-جريفان» أن «المقطع التحليلي» مع الحديث يمتلك «قوانينه، التي لم تعد فردية بل عامة، قوانين حيوية، عضوية مثلما يحدث مع كل كائن قابل للحياة»،^{٣٩} ويمكننا أن ننتهي — إذا شئنا — إلى أن مصطلح

^{٣٥} سبق ذكره، ص ٢٠٣.

^{٣٦} ويقول «مالارميه» «صمت دال إلى حد أنه لا يقل جمالاً في تأليفه عن الشعر» (Sur Poe, Œuvres, p. 872).

^{٣٧} Enquête sur le vers libre, par Marinetti, Milan, 1909, p. 36.

^{٣٨} المرجع السابق، ص ٩٩.

^{٣٩} المرجع السابق، ص ٣٤.

«شعر - حر» أسيء اختياره تمامًا، إذ - حسب عبارة «إتييه» - «إن وجود الشعر الحر مشروط بتناقضه مع نفسه»^{٤٠}، في الواقع، لا يهم ذلك كثيرًا: فالأساسي يكمن في «ضرورة البحث - في كل شعر «حر» فني - عن قوانين»^{٤١}. وإذا تأملنا - على سبيل المثال - مقطع «الزهرية» الذي أوردته من قبل، لاسترعى انتباهنا أمران: تواتر المجموعات الرباعية المقاطع اللفظية (ثلاثة مقاطع قصيرة + واحد طويل، 000-)، ومجموعة زوجية مميزة لصياغات «هنري رينييه» الشعرية، حيث يستخدم - ضمن المجموعات المتنوعة، مثلما يقول «مورييه» - «نموذجًا وزنيًا ووتدًا»^{٤٢}: en sa sveltesse = في رشاققتها، «et j'attendis = وانتظرت»، «la tête = أدير الرأس»، «au moindre bruit = بلا أدنى صوت»؛ مجموعات من أربعة مقاطع لفظية يمكن جمعها لتشكيل مقاطع ثمانية الأجزاء تكاد أن تكون كلاسيكية («طوال أيام، أدير الرأس»)^{٤٣}، والأمر الثاني: الاطراد المنظم للأجزاء الإيقاعية، فالإيقاع يأخذ في الاتساع منذ البداية، حيث تتواتر الأوتاد jambes حتى البيت الثامن الموزون، ويشكل شطراه المتماثلان «جوهرة نهائية»، بحرًا سكندريًا:

Sans plus polir la panse ou lever le marteau
دون مزيد من صقل البطن أو رفع المطرقة

وإذا ما تأملنا «الزهرية» في مجملها - من ناحية أخرى - لرأينا أن الطول المتنامي للآبيات، والاتساع المستمر للإيقاع، والانتقال إلى بحر منتظم (ابتداءً من Alors le verger vaste et le bois et la plaine، نجد المقطوعة كلها مكتوبة حسب البحر السكندري)، ينتجون أثر كريشندو بالغ الوضوح: لدينا الإحساس، البصري والسمعي

^{٤٠} Les techniques modernes du vers français, P.U.F., 1923, p. 33. كان «غيون» قد أجاب

مسبقًا: «ما هي إذن الحرية في الفن، إن لم تكن اختيار نظام؟» (Enquête de Marinetti, p. 69).

^{٤١} Morier, Le rythme du vers libre Symboliste, Presses Académiques, Genève, 1943, t. I, p. 19.

^{٤٢} المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٢٢١.

^{٤٣} هذا الجزء الثماني المقاطع لم يعد محسوسًا - من ناحية أخرى - باعتباره هكذا في النص المكتوب نثرًا، حيث نقرأ: «مديرا الرأس إلى اليمين، إلى اليسار ...»

في آن، بحركة تولد، يكاد يُشار إليها في البداية، ثم تتضح وتتسع وصولاً إلى الاندفاع الكبرى، التي ستقوى باندفاعه جنونية:

زوبعة قوى الحياة.

ولا يتسع المجال هنا لبحث السبب في توافق وقع tempo الحركة السريع مع أبيات متزايدة الطول، في «الزهرية» كما في «الجن» لهوجو، ثمة — على أية حال — تقنية خاصة بالشعر، لا يملك النثر معادلاً دقيقاً لها.

ولنصف — أخيراً — أنه «سواء بإدغام الأبيات المناسبة في انسجام إلى هذا الحد أو ذاك، أو بتحديد نهاية الأبيات بقوافٍ وسجع، أو بالطريقتين معاً، فإن الشعراء قد ميزوا بيت الشعر بطريقة مغايرة عن تلك الخاصة بالنبرة»^{٤٤} ففي عام ١٩١٠م، سعى «فليدرار» و«دوهاميل» إلى تحديد بضعة «قوانين» للشعر الحر: الثبات الإيقاعي، والتوازن الإيقاعي، والمحارفات، والتماثلات...^{٤٥} ولا شك أننا نستطيع أن نلاحظ — في هذا الصدد — أن المحاولات التي تمت في قصيدة النثر قد خدمت كثيراً أصحاب الشعر الحرري (لقد تمرسوا — إذا جاز القول — على قصيدة النثر، واكتشفوا فيها عدداً ما من الأساليب التقنية التي طبقوها — فيما بعد — على الشعر الحر): كل هذه الألاعيب الخاصة بالتكرار، والمحارفات، والتماثلات، التي نراها مستخدمة في الشعر الحر، إنما تأتي مباشرة من قصيدة النثر،^{٤٦} ولكن لإمّ تهدف هذه التقنية في قصيدة النثر، إن لم يكن إلى خلق شكل منظم إيقاعياً، إلى أن يُراكب على «الإيقاع» المنطقي للجملة إيقاع أصوات وإيقاع أفكار (من خلال التكرار، والتوازي...)، بهدف التقاط وتجميد التدفق والضرورة الدائمة للنثر في أشكال محددة، ومنحها بنية «القصيدة»؟ فما استعاره الشعر الحر الرمزي من قصيدة النثر، هو وسائل التمايز عن النثر، خارج النزعة

^{٤٤} هذه الملاحظة صائبة للغاية، لكن من التعسف تماماً أن نستخلص منها — مثلما يفعل «هيتيه» — ما مفاده أن الرمزيين «لم يطبقوا أبداً بوعي وعن قصد مبدأ النبر» (Les techniques modernes du

vers français, P.U.F., 1923, pp. 35 et 36)، فماذا عن «كان» و«فيرهارين» و«فيليه-جريفان»؟

^{٤٥} Notes sur la technique poétique, Champion, 1925, (1^{er} édition, 1910).

^{٤٦} التي تستعيرهم — فضلاً عن ذلك — في جانب كبير منهم من النظم والأغنية (نعلم أهمية الأنشودة الغنائية في تاريخ قصيدة النثر)، وعن طريق الترجمات: هكذا نعود إلى المبادئ الدائرية للشعر والموسيقى.

المقطعية، ومثلما لاحظ الرمزيون أن هذه الأساليب قد اكتسبت كل فاعليتها الفنية، عندما تم تطبيقها على الوحدة الشكلية التي تؤسس الشعر، فقد هجروا — في أغلب الحالات — قصيدة النثر إلى الشعر الحر.

فقصيدة النثر، ما دامت نثرًا، لا تُختزل إلى شعر، ومن شكل إلى آخر، سنشعر دائمًا بالانتقالة، لا من درجة إيقاعية إلى أخرى، بل من شكل إلى شكل آخر: وهو أمر حقيقي تمامًا، إلى حد أن القصائد «المختلطة» بعد عام ١٨٨٦م (مثل نثرات «موكيل» أو بوبو «لافورج»، التي تحدثت عنها من قبل)،^{٤٧} ستبدو كأشكال انتقالية، أشكال هجين قابلة للحياة بصعوبة، وستدور المحاولة أيضًا في مجموعات واسعة، من أجل تحقيق «وحدة الأشكال»، وسيتم التخلي، فيما يتعلق بالقصيدة، عن السعي إلى شكل مختلط، من النثر أحيانًا، وأحيانًا من الشعر.

وسنرى أن قصيدة النثر تستخدم النثر الموقع، حيث تتجمع الأجزاء الإيقاعية لتشكيل وحدات أو جملاً، لكن هذه الجمل تصبح — بدورها، في قصيدة النثر — عناصر، مجمعة ومنظمة إيقاعياً، لجموع أوسع، مشكّلة كلاً، أي قصيدة.

(٢-١) قصيدة نثر ونثر موقع

(أ) إيقاعات قصيدة النثر

كتبت قصيدة النثر بشكل عام للغاية، وقصيدة النثر الرمزية — عن قصد تمامًا — في نثر موقع، إنه مصطلح بالغ الالتباس وينطبق على حالات شديدة الاختلاف (يدور الحديث عن «نثر موقع» بصدد النثر الخطابي لبوسويه، والنثر الإيقاعي لكان أو ميريل، والنثر الموزون لبول فور ...): ويعود ذلك — بداهةً — إلى أن مفهوم «الإيقاع»، الواضح تمامًا عندما نطبقه على الموسيقى، يصبح أكثر غموضًا عندما نطبقه على الشعر، وبشكل خاص على النثر.

ما هو الإيقاع؟ إن تعريف «دوليفيه» عام ١٧٣٦م: «هو تجميع لعدة أزمنة تحافظ فيما بينها على نظام معين ونسب معينة»^{٤٨} يمنحنا (عند تطبيقه على الفنون

^{٤٧} انظر فيما سبق، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{٤٨} Prosodie française, V, I

الزمنية فحسب، مثل الموسيقى والأدب) العنصرين الأساسيين، **نظام ونسب معينة**،^{٤٩} ولنحدد فكرة الزمن بمفهوم **الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة**:^{٥٠} ففيما يتعلق بالنثر الموقع، حيث تتحدد الأزمنة القوية بفعل نبرة الحدة^{٥١} (التي تختلط في الفرنسية بنبرة المدة *durée*) يمكن القول إن الإيقاع سيولد عندما يصبح نظام معين وعلاقات نسب محسوسين في الأجزاء الإيقاعية الطويلة، إلى هذا الحد أو ذاك، والمتعددة إلى هذا الحد أو ذاك، بما يشكل وحدة من الدرجة الأولى (جملة أو بيت) أو من الدرجة الثانية (مقطع غنائي أو مقطع شعري): وبما أن الجزء الإيقاعي (ما يسميه الرمزيون «القدم الإيقاعي»)^{٥٢} يتشكل من كلمة أو مجموعة كلمات، فإن النبر يقع على المقطع اللفظي الأخير: «باسكال»:

Que de royaumes nous ignorent

كم من الممالك تجهلنا

التي ذكرها «كلوديل»^{٥٣} مكونة من جزأين إيقاعيين، وإيقاعهما زوجي أو ثنائي (نبرتي صوت، وجزأين متشابهي المقاطع، وكل مقطع يتألف من أربعة مقاطع لفظية)، وفيه يترآكب إيقاع ذو رنين، لكنه (وهو ما سأحدث عنه فيما بعد) لا يتدخل دائماً. يتفق الجميع على هذه المبادئ الأولية، وتنشأ الصعوبة عندما يتعلق الأمر بإيجاد منهج يحلل النظام والنسب، و— بالتالي — القوانين التي تحكم البنية الإيقاعية لجملة

^{٤٩} تعريف «بيوس سرفيان-كوكيلسكو»: «متتالية من أعداد كاملة، حيث نكتشف قوانين بسيطة» (Les Positions et Propositions, N.R.F., 1928, p. 13). وفي صورة الانعطاف التي يستخدمها «بيوس سرفيان» (op. cit., p. 19).

^{٥٠} التي نجدتها في الفكرة الكلوديلية (نسبة إلى «كلوديل») عن الودت *jambe* الأساسي (Les Positions et Propositions, N.R.F., 1928, p. 73).

^{٥١} إن إيقاع النثر الموقع والشعر الحر هو — كما رأينا — إيقاعات صوتية، خلقها عدد وموضع النبرات، ويركب الشعر الكلاسيكي على هذا الإيقاع الصوتي «إيقاعاً حسابياً» ثنائياً (على سبيل المثال في المتواليات المكونة من اثني عشر مقطعاً في البحر السكندري).

^{٥٢} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٥٣} Positions et Propositions (N.R.F., 1928, p. 73).

النثر الموقَّعة، لا سيما عندما تمتلك امتدادًا معيَّنًا، لقد بدأ الشعر الحر في امتلاك منظريه، الذين بحثوا بعضًا من قوانينه وأشكاله،^{٥٤} وما زال النثر الموقع الحديث يبدو — في هذا الصدد — كشبيه فقير، أهو تشاؤم إزاء موضوع وجود إيقاع للنثر؟ أم نقص في أساليب البحث في مواجهة ظاهرة متنوعة للغاية؟ والواقع أن القوانين الإيقاعية — من النثر الخطابي إلى النثر الموقَّع، ثم إلى قصيدة النثر — يتصاعد تنوعها وتعقيدها إلى حد أن منهج «م. كريسو» — الذي يكفي فيما يتعلق بالنثر الخطابي — لا يكفي لاستخلاص قوانين النثر الموقع (نثر «شاتوبريان»، على سبيل المثال)، وأن منهج «بيوس سيرفيان» — الذي طُبق بنجاح على «شاتوبريان» — يتكشف عن أوجه قصور إذا ما درسنا من خلاله النثر الإيقاعي للرمزيين، ولا يمكن أن يستوعب بأية حال التنظيم الإيقاعي لقصيدة النثر في مجملها، التي سأتناولها باستفاضة أكبر، عندما أصل إلى مفهوم الـ «قصيدة»، وكي نظل في النثر الموقَّع، يمكن لبيان بأوجه القصور الرئيسية أن يسمح لنا برؤية أية عناصر أساسية ينبغي أن توضع في الاعتبار، دون ادعاء تدشين منهج جديد.^{٥٥}

وسأعبر سريعًا على النثر الخطابي، الذي تتوافق فيه البنية الإيقاعية مع تنظيم المجموعات المنطقية. نعلم أن «م. دي جرامون» — بعد أن فصل الجزء المتصاعد من الجملة (أو الاستهلال) والجزء المتراجع (أو جواب الشرط) — قد طالب، لبحث هذه البنية، بالمنهج المتمثل في تقسيم كل من هذه الأجزاء إلى مجموعات منطقية، والقيام بجمع حاصل الأجزاء الإيقاعية المندرجة في كل مجموعة،^{٥٦} وسنلاحظ، في أغلب الأحيان،

^{٥٤} لنذكر — بشكل خاص — تحليلات «مورييه» اللامعة (Le rythme du vers-libre Symboliste, Presses Académiques, Genève, 1943)، الذي درس الإيقاع لدى «فيرهارين» و«ه. دي رينيه» و«فيه-جريفان»، (Presses Académiques, Genève, 1943، وكتاب «ل. ب. توماس» الحديث Le Vers Moderne, ses moyens d'expressions, son esthétique, Cahiers du journal des Poètes, Bruxelles, 1951).

^{٥٥} أترك إلى اللغويين المستقبليين الاهتمام بتجويد دراسة الإيقاع في النثر الموقع، وسأكتفي هنا بالملاحظات الرئيسية، فدراستي لا تتناول النثر الموقع قدر تناولها قصيدة النثر، التي سأبحث — فيما بعد — تنظيم هيكلها الإيقاعي أو إيقاع بنيتها.

^{٥٦} Traité pratique de prononciation française, Delagrave, (9 édition, 1938), Le rythme de la phrase: l'eurythmie, pp. 163-173.

وجود توافق ما (نفس العدد في جزأي الجملة)، ينشأ منه التوازن والتناغم، وأحياناً — على النقيض — تنافر بليغ، لتكن مثلاً بداية «رثاء هنرييت دي فرانس»:^{٥٧}

Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires,
/à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, //est
aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, /et de leur
donner, quand il lui plait, de grandes et de terribles leçons.

من يحكم السماوات، الذي تنشأ منه كل الإمبراطوريات / إلى من يعود المجد
إليه وحده، والعظمة والاستقلال // هو أيضاً الوحيد الذي يتباهى بصنع
القانون للملوك، / وبمنحهم، عندما يطيب له، دروساً جسيمة ورهيبة.

توافق بارع: ٤ + ٥ // ٥ + ٤، تحليل كهذا يوضح توازن الجملة، وتناسقها
التماثلي الجميل، لا الإيقاع داخل المجموعات (على سبيل المثال النغمة الكبرى في «المجد،
العظمة والاستقلال»، ٢ + ٤ + ٥)، ولا — بالتأكيد — المؤثرات الصوتية، أو التكرارات
البليغة مثل تكرار «seul = وحده».

وفي تطبيقه لنفس المنهج التحليلي على جملة «شاتوبريان»، يرى «م. كريسو» فيها
«استخداماً جمالياً للتنافر» (عدد مختلف من العناصر الإيقاعية في جزأي الجملة)، كي
يقابل — مثلما يقول — «لوحة عريضة بلوحة أكثر محدودة، لخلق لدينا — رغم
هذا — فكرة تنوع ثري»:^{٥٨}

J'ai vu/les vignes/ de Palerme/mûrir/sur les coteaux/d'Augusto-
dunum, // l'olivier/ de Corinthe/fleurir/à Marseille,/ et l'abeil-
le/de l'Attique/ parfumer/ Narbonne. (3 + 3 // 2 + 2 + 2 + 2)

/ رأيتُ / كروم / «باليرمو» / تنضج / على تلال / «أوجستودنوم»، // وزيتون /
«كورنثا» / يزدهر في «مارسيليا»، / ونحلة «أتاكيا» / تعطرُ / «ناربون». ٣)
(٢ + ٢ + ٢ + ٢ // ٣ +

^{٥٧} يطبق «م. جرامون» منهجه في دراسة افتتاحية هذه المراثية (مرجع سابق، ص ١٦٤-١٦٨).

^{٥٨} M. Cressot, Le style et ses techniques, P.U.F., 1947, p. 222

يسمح المنهج — هنا أيضًا — بملاحظة لافتة، إلا أنها تؤدي إلى إغفال ثلاث ملاحظات أخرى:

(١) النغمتان الكبريان التماثلتان للاستهلال: J'ai vu/les vignes/de Palerme/mûrir/sur les coteaux/d'Augustodunum = رأيت/كروم/«باليرمو»/تنضج/على تلال/«أوجستودونوم»،

(٢) التماثل الحاصل بين الاستهلال وجواب الشرط، رغم اختلاف عدد عناصرهما، باستخدام عناصر أقل عددًا في الاستهلال، لكنها أطول (بشكل خاص العنصر شديد الطول «أوجستودونوم»، في ال «وقفة»).

(٣) التماثل الإيقاعي اللافت للنظر بين مجموعتي جواب الشرك: «et l'abeille de l'Attique = ونحلة / أتاكيا» التي تجيب على «l'olivier de Corinthe = زيتون كورنثا» (تفعيلتان من «الأنابيست» في كل مجموعة)، وحتى لو لم نقم بترخيم حرف E الصامت في «abeille» = نحلة، فإن قيمته الضعيفة للغاية لا تمنع الشعور بالتماثل،^{٥٩} parfumer Narbonne = تعطر ناربون» تجيب على «fleurir à Marseille = يزدهر في مارسيليا» (تفعيلة من «الإيامب» و«الأنابيست، مع قلب إيقاعي»).

الخلاصة: ما إن نبتعد عن النثر العادي والخطابي، حيث تنتظم الجملة في مجموعات منطقية كبيرة (لا نستطيع أيضًا في هذا النثر أن نهمل الإيقاع العددي)،^{٦٠} حتى يصبح غير كافٍ أن نأخذ في الاعتبار فحسب عدد العناصر الإيقاعية التي تدرج في كل مجموعة منطقية، وهو ما يفرض علينا تحليلًا أكثر تفصيلية وتحديدًا، وتتأكد هذه الحقيقة كلما اقتربنا من العصر الحديث، وكلما هجر نثر الرومانتيكيين ثم نثر

^{٥٩} عن حرف E الصامت، انظر فيما سيلي الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٦٠} ثمة — على سبيل المثال — تماثل حسابي لافت للنظر في دائرة كلام «بوسيه» التي ذكرتها: Celui qui règne dans les cleux (4 + 4)

من يحكم في السماوات (٤ + ٤)

et de qui relévant tous les empires (5 + 5)

ومنه تنهض كل الإمبراطوريات (٥ + ٥)

وأثر قطع لا يقل براعة: الخاتمة المفاجئة، بعد ثلاث مجموعات من خمسة أجزاء، على المقطع اللفظي العشري «إلى الملوك».

الرمزيين الأسلوب العادي والبناء بمجموعات معمارية كبيرة، متزنة للغاية، من أجل البحث عن بناء «انفعالي» أكثر من كونه عقلانيًا، للحركات المتجاوبة مع حركات الكائن الداخلي (ديناميكية أو سلاسة، تماوجات بطيئة أو انقطاعات مفاجئة) أو تأثيرات «انطباعية»، لتنتقل بذلك من عالم الخطاب إلى العالم الشعري بحصر المعنى، إن إ خفاق «م. كريسو» — عند محاولته تحليل نثر «برتران» أو «بودلير» بمنهج «م. دي جرامون» — لذو دلالة. والخلاصة التي ينتهي إليها: «التنافر وتعدد النغمات، بفعل فرضهما حالة اتنباه مستمرة على الأذن، يتيحان تنمية التفاصيل»،^{٦١} ليست خاطئة، لكنها غير كافية وشديدة الالتباس، وكي نضرب مثالاً، فإن الجملة الواردة في «الرحيل إلى محفل السبت» (من «جاسبار الليلي»)، التي ذكرها «م. كريسو»:

Ils étaient là / une douzaine/qui mangeaient/la soupe à la bière
//, et chacun d'eux/ avait pour cuillère/l'os/ de l'avant-bras /d'un
mort.

اثنا عشر/كانوا هنا/يأكلون الحساء على التابوت //، وكل منهم/كانت
ملعقته/عظمة/الساعد/لميت.

لا تحتوي فحسب على تنافر ٢ + ٢ // ٢ + ٢ يعكس «التناقض بين واقعة عادية وواقعة غير طبيعية»، بل هو لافت للنظر بشكل خاص بفعل الانتقال من إيقاع ثنائي، يلحق بالبحر الثماني المقاطع.

Ils étaient là une douzaine
Qui mangeaient la soupe à la bière

اثنا عشر كانوا هنا
يأكلون الحساء على التابوت

إلى جزء من جملة متنافرة للغاية، حيث المجموعات المكونة من ٤ أو ٥ مقاطع لفظية et chacun d'eux/avait pour cuillère = وكل منهم/كانت ملعقته، يليها

^{٦١} Cressot, Le style et ses techniques, P.U.F., 1947, p. 225

— بما يمثل تناقضًا عنيقًا — مقطع أحادي اللفظ، «l'os = عظمة»، بارز لا بفعل إصااتاه فحسب، بل أيضًا بفعل ما سأسميه — نقلًا عن «مورييه» — ب «الترخيم الجوفي»، وهو أثر إيقاعي غير طبيعي، يحدث عندما لا يمكن إدغام حرف E الواهن النهائي، وهو أمر طبيعي في الفرنسية، في الجزء الإيقاعي التالي:^{٦٢}

avait pour cuillère/l'os

كانت ملعقته / عظمه (الإشارة تدل على الترخيم الجوفي).

ثمة هنا أثر قطع مفاجئ، زهرة، مثل ما نجده بكثرة أيضًا لدى «فيرهارين» (الذي يمنح شعره مكانة هامة للترخيم الجوفي، مثلما أوضح «مورييه»).
على دراسة النثر الإيقاعي ألا تضع في اعتبارها — فحسب — عدد وتوزيع الأجزاء الإيقاعية في الجملة، بل — أيضًا — الإيقاع العددي الذي يخلقه عدد المقاطع اللفظية التي تشكل كل جزء، عندما يكشف اطراد هذه الأعداد «نظامًا» و«تناسبات» معينة، ونعلم أن «بيوس سيرفيان» قد بحث — طبقًا لهذا المنهج — البنية العددية والصوتية المزدوجة للنقلات الغنائية الرئيسية في «أتالا»،^{٦٣} فعند حساب المقاطع اللفظية في كل جزء — من ناحية — والأجزاء الإيقاعية في كل مجموعة منطقية، من ناحية أخرى، تم التوصل إلى تمثيل عددي للنقلات التي قام بدراستها، واستنتج الخصائص الإيقاعية للنص المدروس من هذه «الأعداد التمثيلية»،^{٦٤} ويتمتع هذا المنهج بمزية الموضوعية

^{٦٢} قارن بـ Morier, *Le rythme du vers libre Symboliste*, Presses Académiques, Genève, 1943, t. I, livre I, chap. 3: L'E muet et sa place dans le rythme الترخيم الجوفي لدى «فيرهارين»، وقد سبق لمارتين أن أوضح أن حرف E الصامت، بعد حرف صائت، يلحق — أحيانًا — بالمجموعة التالية، وينفصل عنها — أحيانًا أخرى — بوقف منطقية (Les symétries du français littéraire, P.U.F., 1924, pp. 218-219)، لكن «مورييه» أوضح كامل القبسة التعبيرية للحالة الثانية، أو الترخيم الجوفي، انظر ما سيلى، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٦٣} انظر Pius Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Boivin, 1930, et *Lyrisme et structure sonores, nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliquées à l'Atala de Chateaubriand*, Boivin, 1930.

^{٦٤} انظر Pius Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, pp. 89-90.

والدقة، ما دام العمل يقوم على الأعداد، وهو أكثر اكتمالاً من المنهج السابق، لكن يمكننا — رغم هذا — أن نأخذ عليه أنه:

(١) لا يضع في الاعتبار إيقاعات الجرس *timbre*، التي تحتاج إلى دراسة مستقلة: لا يعني هذا أن «بيوس سيرفيان» يجهلها، لكنه يعترف بصعوبة تمثيلها حسابياً.
(٢) أهمل كل ما لا يمكن تحويله إلى أرقام فيه، ويمكّن رغم هذا قيمة إيقاعية؛ وذلك لأن دراسة المخطط الرقمي حلت محل دراسة النص: على سبيل المثال، تكرار كلمة أو عبارة يمكن لاستعادتها أن تخلق نطاقاً إيقاعياً معيناً في الجملة؛ وبشكل أعم، كل ما يرتبط في الإيقاع بالمعنى أو بالبنية النحوية: وكى لا يضرب سوى هذا المثال، كيف يمكن لتعاقب أرقام: ٣٣٢٣، ٣٣٣٢، أن يوضح لنا التماثلات أو الحيوية الإيقاعية — التي ذكرناها فيما سبق — في نهاية جملة «شاتوبريان» هذه:

*l'olivier/de Corinthe/fleurir/à Marseille,/et l'abeille/de l'Attique/
parfumer/Narbonne.*

(رأيت) زيتون / كورينثا / يزدهر / في مارسيليا / ونحلة أتاكيا / تعطر / نابرون.

حيث يلعب تماثل البناء دوراً رئيسياً.
(٣) وأخيراً، لا يضع في الاعتبار قيم حرف E الصامت، المتنوعة والهامة للغاية، وهو أمر حقيقي بشكل خاص في النثر الحديث، الذي يقترب إلقاؤه من طريقة إلقاء الكلام، وقد وافق «بيوس سيرفيان» — في دراسته لشاتوبريان — على أن في هذا النثر «المتعدد»، يسمع حرف E الصامت النهائي في كل مكان، ويحتسب كمقطع لفظي (بينما هناك حالات أخرى، مثلما — على سبيل المثال — في تفعيلة «الأنابست» المزدوجة ونحلة / أتاكيا)، حيث ينبغي للشعور بالتماثل الإيقاعي أن يدفعنا إلى القيام بالإدغام، غير أنه لا يمكن الشك في أنه — اعتباراً من نهاية القرن التاسع عشر — تم غزو الإلقاء «التفخيمي» (نظم، ونثر متعدد) بالإلقاء العادي، حيث يخضع حرف E الصامت لعدة إدغامات،^{٦٥} وأن الشعراء يستفيدون (في الشعر الحر والنثر الموقّع)

^{٦٥} يميل حرف E الصامت إلى الاختفاء — عملياً — في الإلقاء العادي، فيما عدا بعد حرفين صامتين (boucles lourdes = أقراط ثقيلة)، وحتى داخل كلمة، لا نسمعه إطلاقاً في «plaisanterie = مزحة»

من هذه المرونة المستمدة من حرف E الصامت، ذي القيمة الواهنة للغاية بالنسبة للقيمة الكاملة للمقطع اللفظي»،^{٦٦} التي — مثلما سيقول «فيلدراك» و«دوهاميل» عام ١٩١٠م — «حولت العقبة القديمة إلى أداة ثمينية»، وبذلك، تحقق «مورييه» من وجود عدة حروف مرخمة لدى «فيليه-جريفان» يجب أخذها بالاعتبار، إذا ما أردنا أن نكون فكرة صائبة عن الإيقاع في الشعر الحر،^{٦٧} وسنرى — فيما بعد — أن أحد تجديلات «بول مور» الرئيسية يكمن في التطبيق المنظم لـ «الإدغام الطبيعي» للغة، ففي بيت يقدم نفسه — فضلاً عن ذلك — «باعتباره نثرًا، يختفي كل إزعاج من الإدغام في هذا الشكل»،^{٦٨} ونعلم آثار النكهة الشعبية التي يستخلصها من هذا الإدغام لحرف E الصامت (Si tout' les fill' du monde-Voulaient s'donner la main = لو كل فتيات العالم أردن المساعدة ...) ولا شك أن في الشعر الحر — وبخاصة في النثر الموقع — لا يسهل دائمًا التعرف بيقين على الإدغام، وينفتح الطريق أمام العشوائية: فالشعور بالتوافقات التعبيرية أو الإيقاعية هو — وحده — الذي سيجعلنا نقرر ما إذا كان ينبغي أن نقول — على سبيل المثال، في «إشراقات» — «لماذا تشحب هيئة النافذة من عقدة القبة؟» لنترك لهذه الهيئة طابعها العارض والإشكالي،^{٦٩} أو على النقيض، ببطء احتفالي: «تكشفت الأبسطه القرمزية على البيوت»،^{٧٠} ألم يقترح شاعر بلجيكي، عام ١٩٢٣م، أسلوبًا طباعياً بارعاً للإشارة إلى الحرف المتحرك الصامت بكتابته معكوساً؟^{٧١}

و«J'aimerais = أحب»، على سبيل المثال، انظر — في هذا الصدد — Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti, 1949, p. 254.

^{٦٦} Note sur la technique, Champion, 1925, (1^{er} éd., 1910), p. 49.

^{٦٧} Morier, *Le rythme du vers libre Symboliste*, Presses Académiques, Genève, 1943, t. II. Viélé-Griffin, وعلى سبيل المثال، فالبيت «Un oiseau monte, lá-ba; voyez = عصفور يصعد، هناك، انظروا» يتكون ظاهرياً، من تسعة مقاطع لفظية، وفعلياً من ثمانية.

^{٦٨} بول فور، ذكره «مارتينو» في *Parnasse et Symbolisme*, pp. 170-171. انظر ما سيللي، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{٦٩} *Enfance V, Œuvres de Rimbaud*, Pléiade, p. 170، ولنلاحظ — على النقيض، في السطر السابق — التأكيد على: «Je suis maître du silence = أنا سيد الصمت»: (إدغام مستحيل).

^{٧٠} *Royauté, Œuvres*, p. 175.

^{٧١} يتعلق الأمر بـ R. Limbosch, *Vers et Versets* (1923). انظر L.-P. Thomas, *Le vers moderne, ses moyens d'expression, son harmonie*, Cahier du journal des Poètes, Bruxelles, 1951,

ولكن نظرًا لصعوبة مشكلة حرف E الصامت، الذي فتن الرمزيين، فمن المستحيل إهماله: فلنذكر — على الأقل، هنا — أنه يمكن للقيم الرئيسية الثلاث التي يستطيع أن يتخذها، أن تتوافق مع مؤثرات ثلاثة مختلفة:

- قيمة منعدمة nulle (إدغام): ومنها — كما رأينا — مؤثرات السرعة أو الألفة؛
- قيمة ضعيفة، وهي الأكثر شيوعًا في كل الحالات التي يلحق فيها حرف E الصامت، بعد نبر، بجزء إيقاعي تال: Cependant Dorothee ... s'avan/ce dans la rue déserte, seu/le vivante à cette heure تتق/دم في الشارع المهجور، الوحيد/دة الحية في هذه الساعة ...» في هذه الجملة المستمدة من «دوروتيه الجميلة»^{٧٢} لبودلير، نشعر تمامًا بأثر المنحنى والموجة، والهددة التي ينتجها القطع المتعدي، التي يصفها «مورييه» بأن: «حرف E الصامت، الموجز بطبيعته، يعمق الإيقاع»^{٧٣}.
- قيمة قوية، تلتقط عندما يدمج حرف E غير المنبور لا في الجزء التالي، بل في الجزء السابق: Chacun d'eux avait pour cuillère'/l'os = كلٌ منهم كانت ملعقته/عظمة ...»^{٧٤} وعلى عكس (القطع) السابق، فإن هذا «القطع النسائي» أو الترخيم الجوفي خشن، ومفاجئ، ومتنافر.

وستحتوي الجمل ذات النمط «المتماوج» على عدة حروف من E الصامت، مع القطع المتعدي، وستحتوي الجمل ذات النمط «الديناميكي» على عدد قليل منها، وستخلي المكان للتخيم الجوفي، وهنا يكمن عنصر إيقاعي مهم للغاية.

p. 215: سنجد في كتاب «توماس» عرضًا للصعوبات الرئيسية التي يثيرها حرف E الصامت، ص ٢١٤-٢٢٥.

^{٧٢} انظر — فيما سبق — الفصل الثاني من القسم الأول من ترجمة هذا الكتاب.

^{٧٣} Le rythme du vers-libre Symboliste, Presses Académiques, Genève, 1943, p. 63 والفصل الثالث كله من هذا الجزء الأول: «حرف E الصامت، وموقعه في الإيقاع» ينبغي الاطلاع عليه فيما يتعلق بالمفاهيم الأساسية للقطع المتعدي والتخيم الجوفي، وهو ضروري لدراسة النثر الموقع وأيضًا الشعر الحر.

^{٧٤} في «جاسبار الليلي» و«الرحيل إلى محفل السبت»، وقد علقت على هذا المثال فيما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

ومن الضروري — بشكل خاص، عند دراسة الإيقاعات في النثر الموقع الحديث، حيث يتم البحث عمداً عن المؤثرات الشعرية — أن نذكر أكبر عدد ممكن من العناصر: إيقاع نبري، إيقاع عددي، تجميعات منطقية، إيقاع جُرسي، وهو ذو أهمية كبيرة لدى الرمزيين (تلاعب بالسجع والمحارف)، والقيم المتنوعة لحرف E الصامت ... وتتزايد أهمية الدراسة نظراً لأن أنماط الجمل، في نهاية القرن التاسع عشر، تتنوع من قصيدة لأخرى ومن كاتب لآخر، وما دام الرمزيون — بالتحديد — قد سعوا (مستلهمين تعاليم «بودلير») إلى الهروب، في النثر كما في الشعر، من انتظام الإيقاعات الصارمة والمقدمات المتوقعة، وستقدم بعض الأمثلة فكرة عن تنوع الأساليب والنتائج، وستتيح لنا بشكل أفضل قياس مدى التقدم الذي تحقق في البحث عن «إيقاع شعري» منذ النثر المرسل بشكل منتظم، «الغزير» و«المتناغم» لمزاحمي «فنيلون».

ها هي — أولاً — جملة نثر موقع تميز الكتابة الرمزية وسعيها إلى التجديد اللغوي والإيقاعي: وهي مستمدة من «نوليه دي بروم»، أفضل أعمال «أدولف روتيه» بلا شك،^{٧٥} وهي نوع من الرواية الشعرية والرمزية، نثرها — كما يقول «دوبو» — «يمنح، في كل لحظة، وهم الشعر، مع المحافظة — بصرامة — على نوعيته كنثر»:^{٧٦}

Ecoute: il est une Ile si perdue au fond de la mer boréale qu'il faut être nous pour la connaître. La proue de nul navire n'a violé son unique plage: vierge fière que drape une tunique en genêts d'or, en sapins gémissants, nimbée d'après-midi aux tièdes caresses d'un soleil sobre, ceinturée de ses falaises nacreuses où les cavalades cabrées des flots s'encolèrent de brandir en vain et en vain des étendards d'algues, légendaire enfin et nostalgique aux bons poètes, c'est Thulé des Brumes ...

أنصت: إنها جزيرة ضائعة تماماً في أعماق البحر الشمالي إلى حد أنه ينبغي أن نكون نحن حتى نتعرف عليها، لم تنتهك مقدمة أية سفينة شاطئها

^{٧٥} لقد شغل «روتيه» — في فترة ما — مكانة واضحة في الرمزية، لكن نجمه شحب فجأة عندما خطر له، ذات يوم، أن يهين «مالارمي» بحدّة غير متوقعة.

^{٧٦} La Plume, 1^{er} Octobre 1891, p. 331

الفريد: عذراء أبية، تكتسي برداء من رياض مزهرة من ذهب، من أشجار صنوبر متأوهة، يلفها أصيل بمداعبات فاترة لشمس زاهدة، مطوقة حروفها الصدفية حيث المواكب الثائرة للأمواج قد التصقت عبثًا بالتلويح وعبثًا برايات من الطحالب، أسطورية وحزينة بالنسبة للشعراء المجيدين، إنها «توليه دي بروم» ...^{٧٧}

فلنترك جانبًا الاستعارات الكثيرة والتعبيرات النادرة أو الجريئة («يلفها أصيل»، «صدفية»، «تغري»)، التي يمكن أن تساهم في إضفاء «وهم الشعر»، كي نهتم فحسب بإيقاع الجملة، وبشكل خاص في الفقرة التي تبدأ من «عذراء أبية» إلى «توليه دي بروم»، لدينا هنا سلسلة من الإبدالات التي ترجئ اسم الجزيرة الذي لا يأتي إلا في النهاية (ما يسميه «كريسو» جملة «مروحية»)،^{٧٨} تنتظم هذه الجملة — في مجملها — في كتل متصاعدة، ثم هابطة: والحركة هي حركة موجة تتصاعد ثم تهوي:

Vierge fière

Que drap(e) une tuniqu(e) en genêts d'or, en sapins gémissants,
Nimbée d'après-midi aux tièdes caresses d'un soleil sobre,
Ceinturée de ses falaises nacreuses où les cavalcades cabrées des
flots s'encolèrent de brandir en vain et en vain des étendards
d'algues,
Légendair(e) enfin et nostalgiqu(e) aux bons poètes, c'est Thulé
des Brumes ...

عذراء أبية.

تكتسي برداء من رياض مزهرة من ذهب، من أشجار صنوبر متأوهة،
يلفها أصيل بمداعبات فاترة لشمس زاهدة،

^{٧٧} Thulé des Brumes, dans les **Œuvres complètes en prose** de Retté, Bibliothèque artis-
tique et littéraire, 1898, p. 22. وقد نشرت ثلاثة مقتطفات من Thulé des Brumes في Wallonie،
أغسطس ١٨٩٠ م.

^{٧٨} Le style et ses techniques, P.U.F., 1947, p. 171

مطوقة جروفها الصدفية حيث الموابك الثائرة للأمواج قد التصقت عبثاً
بالتلويح وعبثاً برايات من الطحالب،^{٧٩}
أسطورية وحزينة بالنسبة للشعراء المجيدين،
إنها «توليه دي بروم» ...

فإذا ما جزأنا النص — بشكل مغاير — فسيؤدي ذلك إلى هدم حركة الموجة هذه
(التي يرسم خطوطها ببلاغة «العدد النبري» المستخلص من منهج «بيوس سيرفيان»
بإحصاء عدد النبرات في كل جملة، أي: ٢-٤-٤-١٢-٤-٢)، ويمتد الجزء الرئيسي
عن عمد ولا تقطعه أية علامة ترقيم، ويطغى على صيغة الشعر ولا يستطيع أن
يستعيدها إليه، ويضر أي تقطيع — من جهة أخرى — باستمرارية هذه الجملة (على
سبيل المثال، يمنع الشعور بالاتساع المطرد للبداية: «vierge fière que drape une»
tunique en genêts d'or, en sapins gémissants = عذراء أبية تكتسي برداء من
رياض مزهرة من ذهب، من أشجار صنوبر متأوهة (عدد المقاطع اللفظية في كل
عنصر إيقاعي: ١-٢-٣-٤-٤-٦).

ولنتنقل إلى دراسة «العدد الحسابي» (الناتج من عد المقاطع اللفظية لكل مجموعة
مستقلة مما سبق)، التي تكشف لنا توازي مجموعتي ٢ و ٣،^{٨٠} ولنر كيف يشكل الجزء
الرئيسي إيقاع موجة/عنيقة، يتوافق مع «الموابك الثائرة» للأمواج: وهو يحقق ذلك
بوسائل ثلاث:

- (١) مؤثرات صوتية (محارفات خشنة من حرفي C و R: nacreuses - صدفية -
ثائرة cabrée - تلتصق s'encolèrent)،
- (٢) ترخيمات صوتية تشعرونا بوقفة مفاجئة بعد حرف E الصامت في:

^{٧٩} أشير بعلامة ' إلى الترقيم الصوتي، أي في المكان الذي يلحق فيه حرف E الساكن لا بالمجموعة التالية،
ولكن بالمجموعة السابقة.

^{٨٠} التي تكتسي برداء من رياض مزهرة من ذهب، من أشجار صنوبر متأوهة (١٦).
ولنلاحظ أن هذه المقاطع الاثني والثلاثين تضم — في مجملها — ٨ نبرات (٤ + ٤)، في حين أن
الجزء الرئيسي ليس بأطول منها حسابياً (٣٧ مقطعاً يضم ١٢ نبرة: ولأن الحدة الإيقاعية أكبر، تتقارب
النبرات).

cavalcades'/cabrées, dans s'encolèrent'/de brandir

مواكب / ثائرة، في تلتصق / بالتلويح.*

* وبالعكس، يحل الترخيم الصوتي، بعد /, nacreuses' محل علامة الترقيم ببساطة.

(٣) نبرات متقاربة، وبشكل خاص في تفعيلة سبوندية^{٨١} * نهائية: «étendards d'algues = رايات من الطحالب». مدان (أو نبرتان) متاليتان تصبحان طويلتين، نثرًا وشعرًا أيضًا، نتيجة لحقيقة أن المقطع اللفظي المفرد ضروري،^{٨٢} ويمكن للوقفة الضرورية — بسبب النبر المضاعف — أن تنتج، مثل الترخيم الجوفي تقريبًا، تأثيرات الانقطاع، والإلحاح، أو الدوام، هنا يتحطم جزء طويل من الجملة بشكل مفاجئ على مقطع لفظي مفرد، مثلما تتحطم الموجة على صخرة.

فإيقاع النثر الموقَّع بالغ التعقيد — مثلما نرى — يعتمد، في آن، على التجمعات المنطقية، والمجموعات النبرية، وتعداد المقاطع اللفظية، والمؤثرات المتنوعة الصوتية والإيقاعية، وهو يرتبط — من جوانب معينة — بإيقاع النثر الخطابي (تجمعات منطقية)، ويرتبط — في جوانب أخرى — بإيقاع الشعر، والحقيقة أنه أكثر حرية

^{٨١} * سبونديه: تفعيلة ذات مقطعين طويلين.

^{٨٢} يشير «بيوس سرفيان» — في «أتالا» — إلى الأثر الناتج من النبرة المزدوجة الطويلة: «et l'éclair trace un rapide losange de feu = ورسم البرق معيَّنًا خاطفًا من نار»، حيث يجعلنا الإيقاع «نرى» البرق حقًا (Lyrisme et structures sonores), Boivin, 1930, p. 105). وقد أوضح «إ. سوريو» — من جانبه — قيمة البيت الـ «سبوندي»، المتكرر كثيرًا لدى «ملارمي» و«فاليري»: نبرتان طويلتان من ناحية، ومن ناحيةٍ أخرى الوقفة.

Calme bloc ici-bas/chu d'un desastre obscur ...

Dormeuse, amas doré/d'ombres/et d'abandons ...

كتلة هادئة هنا — بالأسفل/وقوع كارثة غامضة ...

نائمة، كومة ذهبية/من ظلال/وهجران ...

(La Correspondance des Arts, pp. 168-169, Flammarion, 1947). وسأذكر — بدوري — جملة

«رامبو» البليغة للغاية: «Départ dans l'affection et le bruit neufs = رحيل في الحنان والصخب الجديدين» (Départ, Œuvres, p. 175).

من الاثنين، ويسمح بمؤثرات أكثر تنوعاً، وينبغي التأكيد — من ناحية أخرى — على أن الرمزيين (دائماً تحت تأثير «بودلير») قد استخدموا الإمكانية المزدوجة التي يقدمها النثر حتى حدها الأقصى: القيام — من ناحية، وخلاًفاً للشعر — بمط مجموعة منطقية (جملة اعتراضية، على سبيل المثال) إلى حد منحها عدة أسطر، للتوفر على مؤثرات خاصة بالسلسلة أو الكثافة، ومن ناحية أخرى، وخلاًفاً للنثر الخطابي، بتمزيق أو تقطيع الجملة، للتوفر على مؤثرات الحيوية أو الانقطاع، وقد قدم «بودلير» بشكل خاص — مقتفياً أثر «سانت-بوف» — نماذج نثر «متماوج»، وقدم «ألويزيوس برتران» نماذج نثر عصبي ومقطع.

ها هو نموذج لجملة طويلة للغاية، تكاد تخلو من علامات الترقيم، وتتوافق مع انتظار ساكن وحالم — (انتظار يصبح ساكناً وحالماً بفضل إيقاع الجملة بالتحديد) — في حين أن الأبيات الأولى من «زهريّة» كشفت لنا انتظاراً حيويّاً ويقظاً للارتعاشات الأولى للحياة، إنها الفقرة الأولى من قصيدة نثر لـ «ميريل» — «الأميرة التي تنتظر» — ونشرت في مجلة «فالوني» عام ١٨٨٧م:^{٨٣}

في ثوب أخضر مشجّر بغضة باهتة، تحيط الأميرة، تاركة الخصلات الصهباء
لشعرها الثقيل تنساب خارج شبكة اللؤلؤ بذراعيها الأكثر بياضاً من أصفى
زهور الليلك بكل هذا الربيع قاعدة المزالة حيث يتمدد في خفاء ظل الساعات.

فقرة بارعة للغاية، وبالغة الإتقان بالتأكيد، لقد تأمل «ستيوارت ميريل» مسألة قصيدة النثر، وكتب عام ١٨٩٣م:^{٨٤} «في اعتقادي أن قصيدة النثر، الأكثر حرية من الشعر الغنائي، والأقل انقياداً من الخطاب المنطقي، قد تثير الاضطراب بذلك السحر المختلط الجنسية، مترددة دائماً بين القاعدة والحرية»، وفي هذه الجملة التي سأسمّيها — عن طيب خاطر — «جملة عنقودية»، يلتف حول الهيكل المنطقي: «تحيط الأميرة ... بذراعيها ... قاعدة المزالة»، أرابيسك كامل من الصفات والمفعولات والأسماء الموصولة، وستتخطم إذا ما حاولنا أن نفرض عليها التقسيم، وهي تتوفر — رغم هذا — على إيقاع واضح، هو إيقاع النبرات، بتركيبات بارعة من المحارفات والسجع التي يوليها «ميريل» أهمية كبرى (تحت تأثير «غيل» والشعر الإنجليزي)،^{٨٥} ويشكل التلاعب

^{٨٣} قصيدة منشورة في الديوان المنشور بعد الوفاة 58-59، 1925، Messein، *Prose et vers*.

^{٨٤} *Ermitage*, 1^{er} Novembre 1893.

بـ حـ ر ا ل g و a — في «ramages de pôle argent» = مشجر بفضة باهتة» —
 ما يسميه «ج. هيتيه» بـ «تركيبات متعددة من التوافقات»^{٨٦}، ولنلاحظ أيضًا المحارفة
 المزدوجة في: «ruisseler hors du filet de perles» = تنساب خارج شبكة اللؤلؤ»،
 والسجع الملح من ou في: «boucles rousses ... lourde ... entoure» = الخصلات
 الصهباء ... الثقيل ... تحيط»، أو من on في: «s'alonge l'ombre» = يتمدد الظل»،
 ثم الإيقاع النبري بسيادة مجموعات طويلة إلى حد ما (hors du filet de perles, de)
 tout ce printemps, imperceptiolement = خارج شبكة اللؤلؤ، بكل هذا الربيع،
 في خفاء)، وأحيانًا متماثلة (les boucles rousses de sa lourde chevelure =
 الخصلات الصهباء لشعرها الثقيل)، ولنلاحظ هنا — بشكل خاص — أهمية حرف
 E الصامت، الذي لم يعد يستخدم على النحو السابق مباشرة كترخيم صوتي، بل
 — على النقيض — كقطع متعّد، فالصوت — بعد نبرة المد — يسقط على حرف E
 الصامت الذي يلحق — حينئذٍ — بالمجموعة التالية ليمنح إلقاء الجملة منحنيًا ناعمًا
 بلا تنافرات: إنه — حسب تعبير «مورييه» — «يعمق الإيقاع»^{٨٧}، وها هي حالة:

Boucles **rous**/ses de sa **lour**/de chevelure

الخصلات الصهباء لشعرها الثقيل.^{٨٨}

Sallon/gel'om/bre des heures

يتمدد / د ظ / ل الساعات

^{٨٥} حول «ميريل» ونظرياته وقصائده النثرية، انظر ما سيلي، الفصل الرابع من القسم الثاني، هل يمكن — دون إساءة استخدام المصطلحات — الحديث عن «إيقاع النبرات»؟ فقط مثلما هو الحال هنا: les bou/cles rou/sses de sa lour/de chevelure — الذ/صلات الحم/راء لشعرها الثقيل)، ترتبط النبرات بالإيقاع الصوتي، وفي الحالة العكسية، يستحسن الحديث عن «توافقات»: ثمة تناغم لا إيقاع.

^{٨٦} Les techniques modernes du vers français, P.U.F., 1923. لقد أشار «دوهاميل» و«فيلدراك» إلى هذه التركيبات التبادلية باسم «توازنات صوتية» (Notes sur la technique poétique, Champion, 1925, 1^{er} éd., 1910, p. 38).

.Le rythme du vers libre *Symboliste*, Presses Académiques, Genève, 1943, p. 63 ^{AV}

^{٨٨} ينبغي بالإضافة إلى ذلك، ملاحظة تكرار حرف E الصامت هنا، الذي لا يتبع فحسب، بل يلي — مرتين — النبرة الصوتية boucles roussees ... chevelure. يتماوج المنحنى الصوتي ليس فقط بين المقاطع اللفظية القصيرة والمقاطع الطويلة، بل أيضًا بين النبرات المفتوحة د (e) والنبرات المغلقة د (ou, u).

حيث تتضح تمامًا حركة «الموجة».^{٨٩}

— إذن — من أجل منح هذا المقطع وحدة وسلسلة كبيرتين، في آن: فهو يملك هذه الحركة المتماوجة التي لا يستطيع الشعر الحر — بفعل تركيبته نفسها — أن يخلقها إلا بصعوبة، ويفضل كثير من الكتاب الرمزيين، وبشكل خاص «هنري دي رينيه» في حكاياته أو قصائده النثرية («جيد» أيضًا في «رحلة أوريان») هذه الجمل المتعرجة، حيث تطفو الفكرة مثل طحلب في تيار كسول، وتقدم «حكايات إلى النفس» نماذج لافتة للنظر لـ «جمل النثر الطويلة، ذات الإيقاع البار، والرصين والمتناغم».^{٩٠} ها هو الآن مثال لنثر «ديناميكي»، وهو نمط أقل تكرارًا لدى الرمزيين، رغم تأثير رامبو، وأستعيره من «أناشيد المطر والشمس» لـ «هوج روبيل»، الذي كان أول من ترجم «نيتشه» في «الارميتاج»، وتحمس لويتمان، وألقى بالصواعق — عام ١٨٩٣م — ضد الرمزية، وضد غاباتها الأسطورية، وأميراتها النائيات، وطريقاتها السقيمة في الكتابة،^{٩١} يتعلق الأمر بـ «قصيدة نثر»^{٩٢} موجزة:

Je n'ai pas à regarder la route: mon baton est là, ma gourde est pleine: je pars.

La boue jaillit et me souille. Qu'importe? Le soleil séchera la boue; marchons.

Il y aura de la boue: il y aura aussi de la lumière. Il pleuvra, il neigera, il fera des orages: c'est la vie. Marchons.

لم أنظر إلى الطريق: ها هي عصاي، وإنائي ممتلئ: أرحل.
ينبثق الطين ويلطخني، ما الذي يهم؟ ستجفف الشمس الطين، فلنمض.

^{٨٩} لاحظت، فيما يتعلق بقصيدة «دوروتيه الجميلة» لبولدير، حركة «موجة» مشابهة تعود إلى القطع المتعدي (قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الأول).

^{٩٠} مثلما يقول «فردينان هيول» في عدد يناير من «ميركور دي فرانس»، وقد نشرت «حكايات إلى النفس» لـ هـ. دي رينيه عام ١٨٩٣م في «ميركور دي فرانس» انظر ما سيل، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{٩١} La poésie française, Ermitage, Septembre 1893. ويمكن أن نضيف أن «روبييل» كان يمقت «فلوير» (قارن بما سيل، الفصل الرابع من القسم الثاني).

^{٩٢} Les chants de la pluie et du soleil, Charles, 1894, poème LXVI

سيكون هناك طين: سيكون هناك أيضًا ضوء، ستمطر، سيهطل الجليد، ستكون هناك صواعق: إنها الحياة، فلنمض.

ونكتشف — على الفور — أن الإيقاع هنا يضيق، بدلًا من أن يتعاضم تدريجيًا، مثلما يحدث في النثر المسمى «الغزير»: فالنبرات تأخذ في التقارب في كل فقرة،^{٩٣} بالتأكيد، يمكننا وضع نبرات عديدة إلى هذا الحد أو ذاك أثناء قراءتنا، لكن علامة الترقيم هنا تقودنا، وبشكل خاص في الفقرة الثالثة، ولا يقل إثارة للدهشة أن نرى كلاً من هذه الفقرات تنتهي بمقطع حيوي: «je pars = أرحل»، «marchons = فلنمض»، «marchons = فلنمض»، وأخيرًا، سنلاحظ عدد الكلمات القصيرة، القوية، التي تبرزها علامات الترقيم الكثيرة: «je pars = أرحل»، «me souille = يلوثنى»، (الجميل شديدة الاقتضاب، بلا صفات ولا أدوات ربط)، وبشكل خاص سيادة النهايات «المذكورة» للكلمات («bâton = عصا»، «je pars = أرحل ... إلخ): ويؤدي غياب حرف E الصامت في نهاية الكلمة — بداهةً — إلى غياب القطع المتعدي: وعلى عكس ما كان يحدث في نص «ميريل»، فلا يوجد أي قطع متعدي في هذا النص.

هذا الشكل من النثر الديناميكي، الذي نشأ مع «رامبو»، والذي ستمنحه ترجمات «نيتشه» — فيما بعد — انطلاقة جديدة، لهو شيء جديد تمامًا لم يتحقق البدء في

^{٩٣} يعطينا منهج «بيوس سيرفيان» «العدد التمثيلي» التالي:

٣٦، ٥، ٤، ٢.

٤٣، ٢، ٣٢٢، ٢.

٧: ٦٤، ٣٤٦: ٣، ٢.

(عدد المقاطع اللفظية في كل جزء إيقاعي)، ونجد في كل فقرة على التوالي ٥، ٧، ٨ نبرات، موزعة بالطريقة التالية على المجموعات المنطقية:

١ ٢

١ ٣ ١

١ ١ ٣ ٢

ويوضح هذا التمثيل الرقمي المظهر المتطور والسريع للنص، وأيضًا قصر المجموعة الختامية في كل فقرة (مقطعين، ونبرة واحدة).

إدراك إمكانياته الشعرية إلا قرابة نهاية القرن. فها هو نثر لا يريد أن يكون موزوناً، ولا خطابياً، ولا «غزيراً»، ولا «سيّالاً»، ويهدف إلى توليد مؤثرات إيقاعية وشعرية بوسائل يمكن للقرون السابقة أن تعتبرها مناقضة لكل إيقاع ولكل شعر، وإذا لم تكن العبارة قليلة الوضوح، فقد نستطيع الحديث هنا عن إيقاع منثور: سنجده في كل نثر أكثر «إدهاشاً» من كونه «غنائياً»، أكثر نزوعاً نحو دينامية اللامنتظم والأخرق، مما نحو التماثلات والتوازنات المميزة لـ «الأسلوب الجميل»، هارباً من الأوزان الكبرى، والأبيات القصيرة المتناغمة، متشككاً في الصوت المخادع. نثر، رغم هذا، مختلف تماماً، وهو مما ينبغي أن نقوله على الفور، عن النثر المباشر، بمهارة، بلا زخرفة، بدلاً من أن يكون مكثفاً — «نثر» نقي في النهاية — خاص بالقرن الثامن عشر و«حكايات» فولتير على سبيل المثال: فالأمر لا يتعلق هنا بالتأثير على الذهن قدر التأثير على الحواس والخيال، لوضع القارئ في حالة «نغمة» شعرية معينة، فيصبح الإيقاع وسيلة للإيحاء والخلق. على سبيل المثال، عندما يوازن «رامبو» ثلاثة اقتراحات بثلاثة مقاطع أحادية اللفظة، تصبح مولدة لمساحات شاسعة الأبعاد: «لقد شددت الحبال من قبة جرس إلى قبة جرس، والزخارف من نافذة إلى نافذة، وسلاسل الذهب من نجمة إلى نجمة، وأرقص»،^{٩٤} وسنرى الجملة، المنتفخة مثل موجة، بفعل دفقة الجمل الاعتراضية، تتكسر فجأة على جزء قصير، أو — على العكس — تعاود الانطلاق عندما نتوقع نهايتها، علامات تعجب تفرض وقفات ونبرات غير متوقعة، تقطع الخطوط الصغيرة الأجزاء، وخلق جمل بين قوسين أو انقطاعات مفاجئة، كلمات يؤكد عليها تشتغل بطريقة مخالفة للمألوف («أيا خيري! أيا جمالي!»)،^{٩٥} ويتم — بعناية شديدة — تجنب النهايات المؤنثة، والتعبيرات الرخيمة التي كانت مرغوبة في النثر الفينلوني (نسبة إلى «فينلون»)، وفي النهاية، ستتطور الفكرة الشعرية بالتجاورات والتماثلات، بالقفزات المتتالية، لا بالتسلسل المنتظم (واعتباراً من عام ١٨٩٧م، سيتغنى «جيد» بـ «استرجاعات» المزرعة،

^{٩٤} Rimbaud, *Phrases (Œuvres)*, p. 178.

^{٩٥} Rimbaud, *Matinée d'ivresse (Œuvres)*, p. 176. كل المؤثرات الإيقاعية المذكورة هنا سبق رصدها من قبل، في الفصل الخاص برامبو: قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الأول.

في «قوت الأرض» بهذه الطريقة: «برلينيّات»!^{٩٦*} كل هروب ممكن، زلاجات، بلد ثلجي، أشد نحوكم رغباتي».^{٩٧}

إن رمزي عام ١٨٨٦م — المندفعين تمامًا في مطاردة نثر سلس، موسيقي، وطيع إلى حد أن يتخذ كل تعرجات أحلام اليقظة — لم يستفيدوا أبدًا من «إيقاع النثر» هذا الذي أورثه لهم «رامبو»، لكننا سنرى الشعراء الشبان للجيل التالي، وبشكل خاص رواد «الحدّات» في بداية القرن العشرين، يعودون إلى هذا الاتجاه، ويجعلون منه نظامًا حقيقيًا: فالهدف خلق شكل في النثر له نفس تنافر وحيوية وقلق الحقيقة نفسها، وفي هذه الفقرة المستمدة من «لوك دورتان» (ولا سيما الجملة الأولى والأخيرة):

يساري يضم الصخر حيث يتكئ ظهري، لا ألمح ظهري ولا يدي، ولا فحذي: لا شيء سوى أطراف ملابسي، ورغم هذا فأعضائي تشعر ببعضها وتترابط بفقرات، وتتدلى من الجمجمة كل هذه المواد، هذه العظّات البشعات، كل هذه التناسخت التي تلفني، جبالٌ نائية، سمّت كل هذه الشذرات من ذاكرة وخيال.^{٩٨}

يدهشنا — في آن — سرعة الأسلوب، وإلغاء كل «الحمولة» الخطابية للجملة،^{٩٩} بفعل الأهمية الممنوحة للكلمات وإلغاء الصفات، الذي يؤدي إلى تقارب النبرات، بفعل تنظيم الجملة في كتل متناقصة («جبال نائية، سمت»)، وأخيرًا بفعل المكان الدال («وتتدلى من الجمجمة ...») وبفعل الاستمرار القصدي للكلمات («يضم الصخر»): لم يعد نثر كهذا يؤثر بالتناغم ولا بالترخيم الصوتي، بل — بالأحرى — بـ «أثر الصدمة»، لكن هذا الشعر، بخشونته القصديّة، وتصادماته، وتنافر أصواته، وترخيماته الجوفية، خالق لقيم جديدة، بنفس الطريقة — ونفس المعنى — الذي خلقت به موسيقى موسيقار من قبيل «بيللا بارتوك» أو «هونيجير».

^{٩٦*} الـ «برلينية»: عربة مقفلة ذات أربعة مقاعد، كانت تصنع في برلين.

^{٩٧} Les Nourritures Terrestres, Livre V, chap. 3: La ferme

^{٩٨} Le vaste monde, dans L'Etape Nécessaire (1^{er} édition, 1905), Flammarion, 1938, p.

51، حول «دورتان»، انظر ما سيلي، الفصل الأول من القسم الثالث.

^{٩٩} «النقل بفعل تيار ذلاقة اللسان»: العبارة لما لارميه (Œuvres), Bibliographie des Divagations,

(Pléiade, p. 1570)، قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الأول.

نرى — من هذه الأمثلة القليلة — إلى أي حد يمكن أن تتقابل أنماط النثر الموقع: بالإضافة إلى أننا لا نتوفر هنا إلى على عينة للإمكانات الإيقاعية للنثر، لكن لا ينبغي أن ننسى أن الأمر لا يتعلق هنا إلا بتنظيم من الدرجة الأولى للمواد اللفظية: فباستخدام شكل «النثر الموقع»، نستطيع أن نبني — بنفس القدر — حكاية، ودراسة، ورواية، ولا شيء أكثر خطأً من الخلط — مثلما فعل الرمزيون — بين «النثر الموقع» و«قصيدة النثر»: وذلك لأن قصيدة النثر هي تنظيم من الدرجة الثانية للنثر، و«شكل ثانوي» — إذا شئنا^{١٠٠} — يشكل كلاً، ويكتمل في ذاته عالمًا مغلقًا، أي قصيدة.

(ب) من النثر الموقع إلى قصيدة النثر

فلنعد إلى جملة «ميريل» التي ذكرتها فيما سبق: للوهلة الأولى، لا شيء يسمح لنا بتقرير ما إذا كنت مقتطفًا من قصيدة نثر، أم من «حكاية»، أم من «رواية» نثر شعري، وهي أنواع حاول الرمزيون كثيرًا أن يجربوا فيها أنفسهم،^{١٠١} ولكن فلنتأمل الآن مجمل النص: سنلاحظ أن نص «الأميرة التي تنتظر» يتكون من مجموعتين من أربعة مقاطع، وتتنظم كل مجموعة بقوة حول مؤثرات الاسترجاع: ها هو — على سبيل المثال — المقطع الأول والأخير من المجموعة الأولى:

في ثوب أخضر مشجرٍ بفضة باهتة، تحيط الأميرة — تاركةً الخصلات
الصهباء لشعرها الثقيل تنساب خارج شبكة اللؤلؤ — بذراعيها الأكثر بياضًا
من أصفى زهور الليلك بكل هذا الربيع، قاعدة المزولة حيث يتمدد في خفاء
ظل الساعات.

... وبينما السحب الحاضنة للظلمات تتلبد رويدًا رويدًا على غسق
الشمس وفجر القمر، تنحني الأميرة، وهي تتأود في ثوبها الأخضر المشجر
بفضة باهتة، تلم المزولة التي لم تعد تستطيع أن ترى أرقامها النحاسية؛
إذ بجوار القمر، رن بوقٌ تحت ييارق ظافرة.^{١٠٢}

^{١٠٠} يمكن تأمل الشكل الأولي، في ذاته، فقط في علاقة الإيقاع والنغم، بشكل مستقل عن معنى الكلمات، رغم أنه يشكل تركيبًا مع المعنى، ومركبًا، والشكل الثانوي، على النقيض، يدخل لعبة الأفكار والموضوعات، انظر Souriau, *La Correspondance des arts*, Flammarion, 1947, pp. 123-127.

^{١٠١} انظر — فيما يلي — الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{١٠٢} Merrill, *Prose et vers*, Messein, 1925, pp. 58-59 (poème de 1887).

هاتان المجموعتان — بالإضافة إلى ذلك — مرتبطتان ببعضهما بقوة:

- بفعل محور الاستدعاء البصري والصوتي الذي يختم الجزء الأول، ويفتح — باستعادته — الجزء الثاني: «رن بوق تحت بيارق ظافرة»، وهي جملة ستختتم بدورها — بعدما تحولت — الجزء الثاني: «صمت نافخي الأبواق تحت البيارق»؛
- بفعل الاستعادة التماثلية، في الجزء الثاني، للموضوعات والتعبيرات الواردة في الجزء الأول: هكذا تستدعي الفقرة الثانية من كل جزء اللازمة القديمة، حيث يرجع اسم متوجاً بكلمات لغة الحب الرقيقة.

لدينا هنا — كما نرى — نمط في البناء الدائري واضح وراسخ بشكل خاص، كان «ألويديوس برتران» أول من قدم أمثلة عليه، ويمكن أن نذكر — بصدده — أن بعض تعريفات الإيقاع تندرج ضمنها فكرة العودة الدائرية وتنظيم الكل،^{١٠٢} ويكفي أن توسيع فكرة العودة المنتظمة إلى القصيدة بمجملها، مع الأخذ في الاعتبار لا فحسب العلاقات التي تملكها — فيما بينها — العناصر الإيقاعية للجملة أو الفقرة، بل أيضاً العلاقات التي تملكها الفقرات فيما بينها (المقاطع أو الأدوار الشعرية) للقصيدة، بالإضافة إلى الكلمات والموضوعات (أفكار، ومشاعر، وصور) التي تشكلها، تساهم — من خلال مؤثرات التماثل والتكرار — في جعل القصيدة عالماً حقيقياً، «عالم علاقات».^{١٠٤}

وليست قصيدة «روبييل» — التي ذكرتها — بأقل خصوصية، بـ «نهاياتها» الثلاث ذات المقطعين، التي لا تمثل فحسب «لازمة إيقاعية»، بل أيضاً «لازمة أفكار»، فنفس فكرة «الانطلاق» يتم التأكيد عليها ثم يعاد تأكيدها في كل من المقاطع الشعرية الثلاثة

^{١٠٢} مثل تعريف «إ. سوريو»: الإيقاع «هو الشكل الممنوح للتقدم بفعل تكرار عناصر تنظيم دائري، في مسافات متساوية، يحكمه تخطيط بأبسط قدر ممكن، ويعيد إنتاج مؤثراته بلا نهاية وباستمرار» (La Correspondance des Arts, Flammarion, 1947, p. 156)، وفيما يتعلق بالموسيقى بشكل خاص، سيمكننا الحديث — مثل «كومباريو» — عن «تنظيم إيقاعي» بصدد الأشكال الدائرية المركبة مثل الـ «رونندو» والـ «سوناتا» (La Musique, ses lois, son évolution, Flammarion, 1911, pp. 86-87)، أو أن ندخل إلى التعريف الذي أوجت به إلى «ج. برليه» أفكار التكرار والتنوع لموضوع لازمني: فالإيقاع هو «صورة متحركة للأبدى» (Le temps Musical, P.U.F., 1950, p. 359).

^{١٠٤} هذه العبارة (التي أستخدمها من «إ. سوريو»، مرجع سابق) يمكن — فضلاً عن ذلك — تطبيقها على كل عمل فني، وحول هذه الأفكار، انظر الفصل الثالث من القسم الثاني.

مع التضاد «طين - ضوء» الذي يُستعاد مرة أخرى، ويأتي متدفقاً لينتهي مع الكلمة - المفتاح، التي تمنح كل معناها للوحة: «إنها الحياة».^{١٠٥}

لكن - سيقال - أي قانون «دائري» يمكن اكتشافه في قصيدة من هذا القبيل لرامبو أو لماكس جاكوب، أو لريفيدي، الذين يبدوون - أساساً - فوضويين؟ لا قانون، وهذا حقيقي في أغلب الأحيان، وهي خاصية لقصيدة النثر تكمن في تقديم قصائد منظمة إيقاعياً للغاية و«مبنية» تماماً، إلى جانب قصائد أخرى شديدة الحرية، لا تخضع لقوانين تنظيم شكلي مفروض من الخارج، بأكثر من خضوعها لضرورات منطق داخلي: وهي ازدواجية سيوضحها الجزء الثاني من هذا الفصل، لكن البديهي أن كل قصيدة نثر حقيقية، سواء كانت «فنية» أو «فوضوية»، ينبغي أن تمنحنا الإحساس بعالم مغلق، ومكتمل عضوياً، ولنكتف - مؤقتاً - بمثال واحد، ولنختره من «رامبو»، الذي لا يريد بعض النقاد إلا أن يروا فيه عماءً وفوضى، وللوهلة الأولى، قد تبدو قصيدة «ديموقراطية»^{١٠٦} انفجاراً ساخراً عنيفاً، ومنظومة من الأحكام الضارية، وعلامات التعجب المدعية التي تتسارع بحدة بلا نظام ولا معيار، لكن هذه الضراوة ليست تفجراً ولا لعثمة: فـ «أغنية الرحيل» هذه لـ «الديموقراطية» الاستعمارية تملك - على النقيض - تنظيمًا صارماً، وإيقاعاً واضحاً للغاية، فموضوعا المسيرة العسكرية («علم»، و«طبل» و«مجندون») والمذبحة («سندبح التمردات المنطقية»، «فلسفة ضارية»، «الانشقاق للعالم الذي يمضي») يسمي أحدهما الآخر، ويتجاوبان ويتحدان في نفس الجنون العسكري، ويرجع مظهر القصيدة، السريع والقلق بشكل خارق - من ناحية - إلى إلغاء الأفعال («في البلاد المتبلة والمبللة! - في خدمة أكثر الاستثمارات الصناعية أو العسكرية وحشية»، «وداعاً هنا، لا يهم إلى أين»، «إلى الأمام، هيا!»)، ويرجع - من ناحية أخرى - إلى الإيقاع الصارم للجمل، حيث

^{١٠٥} نستطيع أن نرى - وبشكل غريب - «جواباً» لهذه القصيدة في قصيدة «رحيل» لرامبو (Œuvres, Pléiade, p. 175)، حيث الثبات الإيقاعي (وفي نفس الوقت، «ثبات الفكرة») يرد في بداية كل فقرة (شاهد بما يكفي ... تم الحصول عليه بما يكفي ... تمت معرفته بما يكفي ...) وحيث تنبثق الكلمة المفتاح «الحنان» في الختام ل تمنح معنى المقطوعة كلها «رحيل في الحنان والصخب الجديدين!» إنها واحدة من القصائد النادرة «المبنية» لرامبو، أعني في هيكل واضح.

^{١٠٦} Œuvres de Rimbaud, éd. De la Pléiade, p. 196

تتضاعف النبرات (Aux pays poivrés et détrem্পés = في البلاد المتبلة والمبللة)، حيث التماثلات تبرز بعضها بعضاً («الجهلة في العلوم، الماكرون في الرفاهية»)، ومع عنفوان التعبيرات («قذر»، «البلاد المتبلة والمبللة»، «استثمارات وحشية»، «الانشقاق»)، يتجاوب عنفوان التقطيع الشعري: ولأنه لا وجود لأي حشو، ولا أية رابطة، تتعدد النبرات، ويأخذ الإيقاع في الاحتدام في الفقرة الأخيرة، وتنتهي القصيدة بـ *marcato* حقيقي: «*ignorants pour la science, roués pour le confort; la crevaisson*» = الجهلة في العلوم، الماكرون في الرفاهية، الانشقاق في العالم الذي يمضي، إنها المسيرة الحقيقية، إلى الأمام، هيا!« ولأنها — بالتحديد — قصيرة وموجزة للغاية، تملك هذه القصيدة قوة أكبر بكثير من أكثر الانتقادات اللاذعة فصاحة ضد «النزعة الاستعمارية» الصناعية والعسكرية، فهل ينبغي أن نذكر — فضلاً عن ذلك — بأنني قد أكدت على وجود تكوين تركيبى لدى «رامبو» يختلف كلياً عن المسعى الخطي والتعاقبي للنثر، حتى وهو «موقع»؟ ولا يقل عن ذلك إثارة للدهشة ملاحظة أن شعراء متحررين بما يكفي من الضغوط الشكلية — مثل «جاكوب» و«ريفيردي» — لم يكفوا عن التذكير بأن «القصيدة موضوع مبني»^{١٠٧} وأن على الشاعر أن يخلق «مجموعاً من العلاقات»^{١٠٨} وسنستطيع دائماً أن نجد — في قصيدة نثر أصيلة — وحدة داخلية، إن لم تكن شكلية، ونكتشف فيها قوانين تنظيم داخلي تجعل منها كلاً مكتملاً وبلورة شعرية — أي قصيدة.^{١٠٩}

وسيبحث الجزء الثاني من هذا الفصل المبادئ الأساسية والكيفيات الكبرى لقصيدة النثر، ورغم هذا، فلنلفت الانتباه — من الآن — إلى أهمية مفهوم قصيدة النثر هذا، للتمييز بين قصيدة النثر والنثر «الموقع» أو «الشعري»، عالم مكتمل، منظم، مترابط فيه كل الأجزاء، ويكتفي بذاته، فقصيد النثر تحمل في ذاتها معناها وغايتها؛ ولأنها — بالضبط — مكتوبة بنفس هذا النثر الموقع الذي يمكن أن نطبق عليه

^{١٠٧} Le Cornet à Dés, Stock, 1923, p. 16.

^{١٠٨} Le Livre de mon bord, Mercure de France, 1948, p. 112. حول «ماكس جاكوب» و«ريفيردي»،

انظر الفصل الرابع من القسم الثالث.

^{١٠٩} انظر ما يلي، الفصل الثالث من القسم الثاني.

— على سبيل المثال، وبنفس الدرجة — قوانين الرواية، أو البحث النقدي،^{١١٠} فعلية أن تلغي — وبشكل أكثر صرامة مما في الشعر — كل النوايا التربوية، والأخلاقية، والسردية: وهو السبب في أننا لا نستطيع أن نمح اسم **قصيدة** إلى «تأمل» شعري، لكنه ذو غاية أخلاقية وفلسفية، لـ «سينانكور» أو «لوفيفر-دوميه»،^{١١١} ولا أيضًا إلى قصيدة «صولجان باخوس» لبودلير، التي يلتف شريط صورها الزخرفي حول مديح «فرانز ليست»،^{١١٢} ولن يمكننا — بدرجة أقل أيضًا — إطلاق اسم قصيدة على صفحة نثر مصاغة للاندماج في مجموع أوسع، رواية أو بحثًا (وعلى النقيض، فعندما تملك صفحة من هذا المجموع قيمة في ذاتها، نميل إلى لوم الكاتب على ذلك، مثلما فعل «سانت-بوف» من قبل مع «شاتوبريان»)،^{١١٣} «إن صفحة نثر ليست قصيدة نثر، حتى لو توفرت على جوهرتين أو ثلاث»، مثلما يذكرنا «جاكوب»،^{١١٤} ولا شك أن التمييز عمليًا (سبق أن قلت ذلك في بداية هذا العمل)^{١١٥} سيصبح — أحيانًا — دقيقًا للغاية: فبين قصائد النثر التي يستخدم فيها السرد باعتباره وسيلة، تدخل المكونات عالم القصيدة (مثلما في «السناتور» لموريس دي جيران، على سبيل المثال)، والنثرات السردية أو الوصفية (التي أحيانًا ما تزعم أنها قصائد، مثل «موت بطولي» لبودلير)، ليس من السهل دائمًا رسم الحدود بينها، والمهم — مؤقتًا — هو الاعتراف بوجودها، وبأن قصيدة النثر نوع متميز: ليست هجينًا في منتصف الطريق بين النثر والشعر، لكنها نوع من الشعر الحر، الذي يستخدم النثر الموقع لغايات شعرية بحصر المعنى، ويفرض عليه — لهذا السبب — بنية وتنظيمًا للمجموع، يبقى علينا أن نكتشف

^{١١٠} الذي سمح لنفسه — في أغلب الأحيان؛ لأن شكله يميزه بوضوح عن النثر — أن يشير إلى غايات أخلاقية أو تربوية، غير أن «أرسطو» كان يدافع عن مبدأ «مجانبة» الشعر (Poétique, chap. I et 8; (éd. Belles Lettres, 1932, pp. 30 et 42).

^{١١١} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{١١٢} والأمور تسير على النقيض تمامًا في قصيدة «الفنارات» على سبيل المثال، حيث الملاحظات المطروحة حول «رويتز» و«فينش» و«رميرانت» ... ليست سوى عناصر تلعب دورها في أرابيسك القصيدة، وتغذي — كي نستعيد تعبير «رامبو» — «نبضها الإبداعي».

^{١١٣} قارن بما سبق في مدخل القسم الأول.

^{١١٤} Le Cornet à Dés, stock, 1923, p. 18.

^{١١٥} انظر Introduction.

قوانينهما: قوانين ليست شكلية فحسب، بل أيضًا عميقة، عضوية، مثلما في كل نوع فني حقيقي.

(٢) جمالية قصيدة النثر

لا يمكننا — بالتأكيد — أن نعرف قصيدة النثر من الخارج، وبطريقة شكلية، مثلما هو الحال — من ناحية أخرى — مع الرواية،^{١١٦} فهي لا تخضع لقواعد مسبقة مثل الأنواع الثابتة كالنشيد الغنائي أو السونات، على سبيل المثال، بل تخضع لقوانين معينة برزت تدريجيًا من المحاولات العديدة، وتشكل الشروط الحيوية لوجودها: وكما يمكننا — انطلاقًا من خلية أولى — أن نرى تطور حالة عضوية بكاملها، سنرى كيف أن الكل المُعَد للقوانين التي تقود إلى تنظيم جزء هذا النوع الأصلي موجود من قبل كبذرة، بالقوة، في مجرد تسميتها: قصيدة نثر، وحدة غريبة بلا شك، وتنطوي على جمع للأضداد (أليس «النثري» — في اللغة الدارجة — هو النقيض لـ «الشعري»؟): والواقع أن قصيدة النثر — لا في شكلها فحسب، بل في جوهرها — مؤسسة على وحدة الأضداد: نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية هدامة، وفن منتظم ... ومن هنا يكمن تناقضها الداخلي، ومفارقتها العميقة والخطرة والخصبة، ومن هنا، يكمن توترها الدائم وحيويتها.^{١١٧}

لننطلق — إذن — من العناصر الأبسط لنحدد المبدأ المزدوج لقصيدة النثر، نثر وشعر في آن، وسنكشف — فيما بعد — كيف يتجاوب هذا المبدأ المزدوج مع نزوع مزدوج، مع إرادة التحرر من القوانين الشكلية، وخلق شكل، وكيف يؤدي — في النهاية

^{١١٦} في دراسته حول «الرواية والشعر»، يميز «هـ. بونيه» بين «الأنواع الشكلية التي يستطيع المرء أن يضاعفها ويخلقها كيفما يشاء»، وبين «الأنواع الحقيقية المتضمنة في طبيعة الأشياء: ويندرج النوع الروائي بين هذه الأنواع الأخيرة» (Roman et Poésie, Essai sur l'Esthétique des genres, Nizet, 1951, pp. 128-129)، وستصبح قصيدة النثر، في هذه الحالة، نوعًا شكليًا (يتم استخدام النثر) ونوعًا حقيقيًا، مرتبطًا بالنوع الشعري.

^{١١٧} ثمة شيء هنا مماثل للتوتر الذي تفرضه هذه «الحقائق العمودية»، التي يتحدث عنها «كلوديل» بصدد المسيحية (lettre, à J. Rivière, 28 Avril 1909, Correspondance de J. Rivière et de P.). (Clausel, Plon, 1926).

— إلى صيغة مزدوجة، حسب سيادة النزعة الفردية الفوضوية أو الإرادة الفنية، وعند محاولتنا التقاط هذه الثنائية الأساسية في كامل اتساعها، سنصل إلى أن نرى في قصيدة النثر لا مطاردة فحسب لشكل فني جديد، بل مظهرًا للتمرد الإنساني، فيما تملكه مما هو إبداعي.

(١-٢) المبدأ المزدوج لقصيدة النثر

نشأت قصيدة النثر — حسبما أوضحت في بداية هذا العمل — من إرادة التجاوز، من التمرد ضد الأعراف المعتبرة «شعرية»، والعروض، وأعراف اللغة، لقد أرادوا — من الآن فصاعدًا — أن يفصلوا بين الشعر والنظم، وبحثوا في النثر عن عناصر شعر جديد، والواقع أن هذا النثر، الذي سعوا بخجل إلى أن يلتزموا المحافظة فيه على بعض «ترفيهات» النظم (تأرجحات، وأوزان زوجية، وأسلوب «نبيل») لم يلبث أن بدأ ينحو — أكثر فأكثر، منقادًا بنوع من الثقل الطبيعي — نحو النثر الخالص، متخلصًا من كل زخرف اصطناعي، بل سرعان ما أصبح فظًا عن قصدٍ أكثر من النثر المستخدم — إلى ذلك الحين — في مختلف الأنواع الأدبية: «أسلوب نثر» و«إيقاع نثر» على وشك أن يولدا، وستستخلص قصيدة النثر منهما مؤثرات شعرية جديدة تمامًا.

لنبدأ — إذن — بإجمال العناصر التي يمنحها النثر — المستخدم باعتباره نثرًا — إلى قصيدة النثر، قبل أن ندرس بأية طريقة يتم استخدام وتشكيل هذه العناصر كي تصبح قصيدة.

ينفر النثر — بطبيعته، وخلافًا للنظم — من القوالب الجاهزة، والإيقاعات المفروضة من الخارج: وستذهب قصيدة النثر إلى حد الهرب ليس فقط من «النظم في النثر»، بل من الأبنية الخطابية، والأنساق المنطقية الكبرى، والأسلوب الدوري، وبتيح النثر — بمرورته — أكبر تنوع في الأشكال، وستتمكن قصيدة النثر، شأنها شأن الشعر الحر، من ادعاء منح الفكرة الشعرية «حق أن تخلق لنفسها شكلها وهي تتطور، مثلما يخلق النهر مجراه»، كي نستعيد تعبير «فيرهارين»^{١١٨} يستطيع «النثر الموقَّع» — إذن — أن يتخذ مظاهر متنوعة للغاية، غير أنه كثيرًا ما ينحو إلى تأكيد صفته كنثر بالبحث

^{١١٨} إجابة على استقصاء «مارينيتي» حول «الشعر الحر»، Poésia, Milan, 1909, p. 36.

عن الحيوية والتفرد،^{١١٩} بمؤثرات اللاتماثل أو القطع، وبالتفكيك التعبيري للجملة،^{١٢٠} ويتغير تركيب الجملة في نفس لحظة تغير الإيقاع، فنشهد مع «رامبو» ميلاد «أسلوب التدوين»، وجمل بلا أفعال، وذائقة الانقطاع (كثرة وجود الشرطة التي تقطع الجملة): وجميعها سمات ستزايد في شعر النثر الحديث: تمرد الـ «كلمة» ضد الـ «جملة»، وهو أيضاً أحد مظاهر التمرد الفني ضد القواعد التي سنشهدها.

فمن خلال المفردات وبنية الجملة، يدخل النثر «الواقعية» و«الحداثة» في الأدب: والواقع أن الشكل النثري يتوافق بصورة لا تُقارن — وبشكل أفضل من النظم — مع التعبير عن كل مظاهر الواقع المعاصر: وأشعار «مكسيم دي كان» الكئيبة «الحديثة» تكفي للبرهنة على ذلك:^{١٢١}

تقرأ البيانات التمهيدية القوائم المصقات التي ترفع عقيرتها بالغناء
ها هو شعر هذا الصباح.

على ما يكتب «أبوللينير»،^{١٢٢} لكن شعر القرن هذا لا يستطيع العثور على شكله إلا في الشعر الحر أو في قصيدة النثر، فهما وحدهما اللذان يمكنهما استقبال مفردات حديثة وواقعية، وتسمية الأشياء بأسمائها،^{١٢٣} وأن يفتحا لنا في الشعر قطارات ومحطات (مثلما لدى «أبوللينير» و«فارج»)، وحانات حقيرة (مثلما لدى «كاركو»)، وسفن نقل (مثلما لدى «سندران»، فلنتوغل أبعد من ذلك: يمكن البحث عن استخدام

^{١١٩} نحصل على «إيقاع حيوي» — مثلما يقول «مورييه» — بـ «كسر البحر الثنائي، وتحطيم التماثل» (Le rythme du vers libre Symboliste, Genève, 1943, p. 41)، ويعارض «ل. ب. توماس» «قانون التوازن الثابت وقانون انعدام التوازن الحيوي»، ويضيف أن «المفرد، أي غير المستقر، يسود في النثر» (Le vers moderne, ses moyens d'expression, son esthétique, Bruxelles, 1951, p. 44).

^{١٢٠} حول هذا «الإيقاع المنثور»، انظر — فيما يلي — الفصل الرابع من القسم الثالث.

^{١٢١} M. du Camp, Les Chants Modernes, Calmann-Lévy, 1855.

^{١٢٢} Zone, dans Alcools, N.R.F., 1913، حول الشعر «الحداثي»، قارن بما سيللي، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{١٢٣} يتحدث «فارج» — على سبيل المثال — عن «أقواس كهربائية» (Poèmes, Gallimard, 1944)، «بونج» عن «أنابيب» و«مطارق-مدقات» (Le morceau de viande, dans Parti Pris des choses, N.R.F., 1942): نحن بعيديون عن توريات «م. دي شان».

المصطلح المحدد، الواقعي والسوقي، باعتباره وسيلة تأثير شعري خاص، وكان «بودلير» أول من تنبه لذلك، واستغله بكثرة «لافورج» في قصيدته «شكوى مدينة باريس الكبرى»، و«هويسمان» في «تخطيطات باريسية»، وكرد فعل على المفردات «النبيلة» للشعر الكلاسيكي، أصبح الشعري في أيامنا — (على ما يقول «ج. بولان»)^{١٢٤} — أن نقول «cheval = حصان» وليس «coursier = فرس»، و«eau = ماء» وليس «onde = موجة»، بل الأكثر غرابة أن المكان المشترك والكليشيه قد احتلا موقع العناصر الشعرية، وهو منحى نلاحظه بشكل خاص في النثر: ويذكر «ج. بولان» — الذي بحث طويلاً هذا «الاستخدام» للمكان المشترك في «زهور تارب» — بداية قصيدة «حقول مغناطيسية»، على سبيل المثال،^{١٢٥} أو أمثلة لأماكن مشتركة «أعيد تأملها» من قبل «ج. رينار» أو «ل. ب. فارج»،^{١٢٦} هذا الميل إلى استخدام ما كان يكرهه الشعر — حتى ذلك الحين — باعتباره عناصر شعرية بالتحديد، من قبيل الابتذال، والفجاجة، و«النثرية» (الواضحة تماماً في كثير من الروايات الأمريكية، كي نذكر مجالاً آخر)، هي بالتأكيد خطر دائم بالنسبة للنثر، أكثر مما بالنسبة للشعر الحر: خطر لا يرتبط بالفجاجة أو القبح (لا نملك في هذا الصدد نفس الكراهية الجمالية للقرون الكلاسيكية) قدر ارتباطه بالاستسهال والسطحية، فلا يمكن لكل هذه العناصر، غير الجمالية في ذاتها، أن تتوفر على قيمة جمالية (وشعرية) إلا وهي منظمة، ومتجاوزة، كي تدخل في عالم النتاج الأدبي.

وينبغي أن نضيف أن قصيدة النثر؛ لأنها — تحديداً — مكتوبة نثرًا، قد أثرت غنائية بعض الأنماط الجديدة، التي كان يصعب قبولها بسهولة في النظم الكلاسيكي، مثل السخرية، والغرابة، ونبرة بوح معينة (كان «برتران» أول من وسع من عدد

^{١٢٤} Dans les *Fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1941, p. 29.

^{١٢٥} *Les Champs Magnétiques*, par Breton et Saupault, Au Sans Pareil, 1920. إن استخدام المكان المشترك يتشابه مع استخدام «ورق اللصق» في التصوير الزيتي السريالي ... حول استخدام الأماكن المشتركة والأمثال، انظر — فيما سيلي — الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{١٢٦} على غرار نموذج: «الوقت الجميل الضائع لا يعثر عليه أبداً» (Renard, *Journal*)، أو «النهر ذو القلب المكتئب تحت الجسر» (Fargue, *Labyrinthes*, N.R.F., Novembre 1936).

«النبرات» الشعرية وتلاه «بودلير»^{١٢٧}، ولا سيما شكل خاص من السخرية التي ستحتل مكانةً تتزايد أهميتها في شعر القرن العشرين، فالسخرية — التي تظهر على نحو خاص في النوع السردى — هي، بسبب ذلك، في موقعها الأكثر ملاءمة في النثر، في حين أنها تغامر — في الشعر — بهدم كل أثر لـ «التعويذة» الشعرية،^{١٢٨} فيما تصبح — في النثر — نغمة شعرية ذات نوع خاص، مرتبطة — ولا سيما السخرية المسماة بـ «السوداء» — بوضوح فرداني ما، فوضوي وهدام: واللافت للنظر للغاية أن نرى — في كتاب «مختارات من السخرية السوداء» لأندريه بريتون — عددًا من قصائد النثر، منذ «صانع الزجاج الرديء» لبودلير، إلى «نثرات» السيريلية لجيزيل براسينو، فالحدود تقيمها خطوط التماس التي تفصل قصيدة النثر عن «الفكرة» من ناحية، وعن «الحكاية» من ناحية أخرى،^{١٢٩} وتدخل الفانتازيا — هي أيضًا، وبشكل أكثر من قصدي — بسبب العناصر التي تحتويها من فوضوية، وتمرد ضد القوانين الطبيعية — في قصيدة النثر أكثر من دخولها في قصيدة الشعر، لكن نفس الحدود يجب تعيينها في قصيدة النثر الفانتازية: إذ ينبغي أن تظل قصيدة.^{١٣٠}

والواقع أنه لا ينبغي أن ننسى ذلك: فإزاء هذا النثر الحر للغاية في اختيار الموضوعات، والمفردات، وتركيب الجملة، والنبرة، ستفرض القصيدة متطلباتها وقوانينها العضوية، وهذا الرفض للأعراف ليس رفضًا لكل قانون، وهذه الحرية في الشكل ليست غيابًا للشكل، وقد رأينا أن النثر — في المستوى الأول — ينتظم في نثر مَوْقِع يخضع لقوانين مغايرة لتلك التي تحكم — على سبيل المثال — النثر الخطابي، يتبقى لنا

^{١٢٧} نتذكر أن «بودلير» كان يحسد مؤلفي القصص، الذين يملكون «تحت تصرفهم نغمات متعددة، وظلال اللغة، والنبرة الاستدلالية، والتهمكية، والساخرة، التي يرفضها الشعر، والتي تشبه التنافر مع فكرة الجمال الخالص»، قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الأول، ودراسة «نبرات» بودلير المختلفة ص ١٥٥ وما يليها.

^{١٢٨} إنها حادثة مزعجة وقعت — على سبيل المثال — عدة مرات لهوجو.

^{١٢٩} فحكم «فورنوريه» على سبيل المثال (في *Sans Titre* و *Encore un an de sans titre*) ليست بقصائد، ولا أيضًا أقصوصة «لافيسيار» الهزلية «ضيف من الليل»، التي ذكرها «شابلان» في *Anthologie du poèmes en prose*, p. 271. ص ٢٧١.

^{١٣٠} إن «ماسة العشب» لفورنوريه — التي جمعها «شابلان» في مختارات من قصيدة النثر — هي قصة فانتازية، وليست بقصيدة، عن الفانتازي، قارن بما سيلي، الفصل الخامس من القسم الثاني.

— الآن — أن نتأمل كيف تفرض القصيدة بدورها، كشكل من المستوى الثاني، على النثر الأكثر حرية إلى هذا الحد أو ذاك، الموقع إلى هذا الحد أو ذاك، تنظيماً للمجموع، وتجعل منه كلاً، «كائناً» فنياً.

ما هي القصيدة؟ ينبغي أن نعيد للكلمة هنا كل معناها الاشتقاقي كعمل مُصاغ «مُكتمل»: فغالباً ما يتم الخلط بين قصيدة وشعر، ويتم إطلاق اسم قصيدة على كل عمل يتحقق فيه الشعر، والواقع أن قصيدة النثر، التي لا ينبغي الخلط بينها وبين النثر الموقع، لا ينبغي أيضاً الخلط بينها وبين الشعر، وليس من العبث أن نستعيد هنا مفهوم القصيدة كي نحدده، لنرى ما ينطوي عليه، وما يستبعده.

ولندحض أولاً سوء الفهم الذي يمكن أن ينشأ من التوسع المفرط في استخدام المصطلح: ففي القرن الثامن عشر، كانوا ما يزالون يطلقون اسم قصيدة على كل عمل ذي مساحة معينة، مُصاغ بقوة، وقادر على إبهار الخيال والأذن بالشعر والتناغم في أسلوبه: فمقطوعة لراسين كانت تُسمى قصيدة درامية، ورواية مثل «أميرة كليف» أو «تليماك» كانت تسمى قصيدة نثر،^{١٢١} بل يستمر هذا المعنى في القرن التاسع عشر، ففي عام ١٨٦٠م، يتحدث «سانت-بوف» عن «كاهنة باخوس» لموريس دي جيران باعتبارها جزءاً من قصيدة نثر موضوعها «باخوس في الهند»،^{١٢٢} لكن المعنى تطور — رغم هذا — عندما كتب «ر. دي جورمون» أن «الإلياذة والأوديسا روايتان مكتوبتان نظماً، بقدر ما «الشهداء» و«سالامبو» قصيدتا نثر»،^{١٢٣} مشيراً بهذا إلى «قصائد — من — النثر»، بل إلى قصائد مكتوبة نثراً، بالتعارض مع روايات مكتوبة نظماً، ففي هذه الفترة، مال مفهوم القصيدة إلى الاتساع، والاختلاط بمفهوم الشعر، وعندما يصرح «ر. دي جورمون» قائلاً: «في الواقع، ما من وجود إلا لنوع واحد، هو القصيدة، وربما نمط واحد، هو النظم؛ إذ إن النثر الجميل ينبغي أن يتوفر على إيقاع، وسيشير الشك إن لم يكن سوى مجرد نثر، وعلى أساس أن «بوفون» لم يكتب سوى قصائد، هو و«بوسوييه» و«شاتوبريان»

^{١٢١} انظر الفصل «بو»، مرجع سابق، ص ٢٢ من الجزء الأول، بالإضافة إلى «بالو» في حديثه عن «قصائد النثر هذه التي نسميها روايات» (مرجع سابق).

^{١٢٢} لمحة عن سيرة «موريس دي جيران»، في صدر طبعة Trébutien (Didier, 2^e éd., 1861, p. XXXV).

^{١٢٣} Promenades Littéraires, Mercure de France, 1904, t. I, p. 281.

و«فلوبير»،^{١٣٤} فإنه يمنح كلمة قصيدة دلالة أكثر عمومية بكثير، وبالتالي معنًى أقل تحديدًا بكثير، وعندما ندفع بهذه الفكرة إلى الحد الأقصى، نستطيع التوصل إلى أن نرى بعضًا من الشعر في كل مكان (عدا في الملصقات والصفحة الرابعة من الجرائد، حسب تعبير «مالارميه»)،^{١٣٥} ورؤية قصيدة في كل عمل مكتوب بشكل جيد، ولن يدهشنا بعد ذلك أن نرى «باربي دورفيي» يتحدث عن روايته «أماديه» باعتبارها «قصيدة نثر»،^{١٣٦} أو «أندريه بار» — الأكثر قربًا منا — وهو يعلن بجسارة أن «شاتوبريان قد افتتح قصيدة النثر» مع «أتالا»،^{١٣٧} بحجة أن «عمله يمثل هذه الجمل ذات المعنى غير المحدد، حيث تكفي موسيقى المقاطع اللفظية لإثارة حالة روحية»، ويتحدث «شيريل» عن «روايات أو قصائد نثر» لسينانكور: «الدومين»، و«أحلام يقظة»، و«أوبيرمان».^{١٣٨} لا، ليست «أماديه» و«أتالا» و«أوبيرمان» بقصائد نثر، فغاياتها ومسبرتها مختلفة، ومختلفة هي الأصداء التي توقظها فينا؛ ولأنها روايات — في المقام الأول — فهي تخضع لجمالية الرواية، المختلفة تمامًا عن جمالية القصيدة (وسأعود إلى هذه المسألة فيما بعد)،^{١٣٩} لكن حتى لو كان المؤلف قد أراد (مثل «أورفيي»، ربما) أن يكتب «قصيدة» أو «رواية - قصيدة»، فكيف يمكن في مؤلفات كهذه — طويلة للغاية بالضرورة — تجنب كل ما يفيد في تمهيد أو شرح الفعل، كل ما يُعلق أو يستخلص؟ فبقدر العناصر التي تنزع عن العمل كثافته الضرورية، بقدر الأزمنة الميتة، و«المناطق عديمة الشكل»^{١٤٠} غير المقبولة — إذا ما تكلمنا على الصعيد الشعري — في قصيدة بقدر ضرورتها في رواية، وكان «جوبير» قد أعلن في «دفاتره»، عام ١٨٠٦م، أن

^{١٣٤} La Culture des Idées, Mercure de France, 1916, p. 12؛ انظر أيضًا ما سيل، الفصل الرابع

من القسم الثاني.

^{١٣٥} رد على استقصاء «ج. هوريه» حول التطور الأدبي (Œuvres, p. 867).

^{١٣٦} خطاب إلى «تريبوتيان»، ٥ ديسمبر ١٨٥٤م.

^{١٣٧} في رسالته حول Le Symbolisme, Jouve, 1911, pp. 33-34.

^{١٣٨} La prose poétique française, L'Artisan du Livre, 1940, p. 181.

^{١٣٩} انظر ما سيل، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{١٤٠} في تحليله لـ «أتالا»، ينتهي «بيوس سيرفيان» إلى التمييز فيها بين «مناطق غنائية» و«مناطق عديمة الشكل»، وهذه المناطق الأخيرة هي التي تصبح فيها «الحركة الصوتية» محكومة — من الخارج — بضرورة السرد بشكل خاص (Lyrisme et structures sonores, Boivin, 1930؛ انظر).

«قصائد هوميروس ليست بقصائد، بل هي شعر» — ونعلم بأية قوة سيدين «بو» —
لنفس الأسباب — «بدعة الطول»: ١٤١

لا وجود لقصيدة طويلة، وما نعينه بقصيدة طويلة هو تناقض تام في
المصطلحات.

قائلاً (هذه المرة ليس بصدد الرواية، بل بصدد القصيدة الملحمية):

عمل بهذا الحجم لا يمكن اعتباره شعرياً إلا بقدر ما تتم التضحية بالشرط
الحيوي لكل عمل فني، الوحدة — لا أريد الحديث عن الوحدة في المفهوم،
بل الوحدة في الانطباع، وكلية التأثير. ١٤٢

ها نحن إذن قد وصلنا — بانقلاب غريب — إلى مفهوم للقصيدة مناقض تماماً
للمفهوم الكلاسيكي: هذه المرة، بدلاً من أن تكون عملاً ذا مساحة معينة، سيكون
الإيجاز ضرورة حيوية للقصيدة، وشرطاً لازماً لوحدة التأثير.
والواقع أن هذا التعريف للقصيدة — باعتبارها «كلاً» من خصائصه الرئيسية
الوحدة والتكثيف — يبدو بمقدورنا أن نطبقه، بشكل خاص، على قصيدة النثر التي —
لأنها لا تلجأ إلى القدرة السحرية كي تستثير الهزة الشعرية — ينبغي أن تؤثر بكثافتها
وحدها، بسطوعها بدون أية شائبة، وقد أدرك «هويسمان» من قبل هذه السمة، عندما
رأى في قصيدة النثر «أوزمازوم الأدب» مكثفة — «في صفحة أو صفحتين» — الطاقات
الأساسية لرواية بكاملها، ١٤٣ وبدقة أكبر، قال «أ. آتيس» عام ١٨٩٧م:

قصيدة النثر ليست أكثر مما لا يكونه النظم، ليست بالحكاية ولا الأقصوصة،
سواء كانت هذه الحكاية لفلوبير، أو هذه الأقصوصة لجوتيه؛ إذ لو بدا
غريباً التمييز بين عمليين على أساس طولهما، يظل بديهياً أن وضع الحدود

١٤١ Le principe poétique (traduction Lalou, Charlot, 1946), p. 13. ونعلم أن «بودلير» قد ترجم

أو استعاد ما هو جوهرى في هذه البيانات الثلاثة.

١٤٢ Le principe poétique، فقرة ترجمها «بودلير» Nouvelles Histoires extraordinaires.

١٤٣ A Rebours, 1884, éd. Fasquelle, 1903, p. 265، وانظر ما سبق، الفصل الثاني من القسم

الثاني.

هذا أمر جوهري، وأن المهمة خاصة للغاية، وتكمن في أن تسيج في صفحة قصيرة انطباعاً مستقلاً وأحياناً دراما كاملة.^{١٤٤}

ومنذ عهد قريب، أشار «أ. جالو» — بشكل موفق إلى حد بعيد — إلى هذا الاحتياج إلى الإيجاز والوحدة، عند تعريفه لقصيدة النثر باعتبارها «قطعة نثر موجزة بشكل كافٍ، موحدة ومقتضبة مثل قطعة من الكريستال يتلاعب فيها مائة انعكاس متنوع»، إبداع حر، لا ضرورة أخرى له سوى رغبة المؤلف في بناء شيء مدغم، خارج كل التحديات، لا تنتهي فيه الإيحاءات، على غرار مقطوعة «هاي-كو» يابانية.^{١٤٥} كلية التأثير، التركيز، المجانية، الكثافة: عدة تعبيرات تؤكد لنا فكرة أن قصيدة النثر إنما هي عالم مغلق، موصد على نفسه، مكتفٍ بذاته، وضرب — في نفس الوقت — من الكتلة المشعة، المشحونة — في حجم ضئيل — بإيحاءات لا تنتهي، والقادرة على هز وجودنا حتى العمق.

هذا العالم — مثل كل عمل فني — هو عالم من «علاقات»، وكثيراً ما جرت مقارنة الشعر بلحن طباقي *contrepoin*،^{١٤٦، ١٤٧} يتألف — في آن — من حلقات ميلودية على المستوى الأفقي وعلاقات رأسية (أو تناغمات) بين «الأصوات» المختلفة للقصيدة:^{١٤٨} إصاات، وأحاسيس، وإيحاءات، فالعالم الشعري معقد بشكل خاص، على أساس أن الشعر فن تمثيلي، حيث تتأسس العلاقات أو العلاقات الضمنية المتبادلة في كل لحظة لا بين الوقائع المقدمة فحسب، بل بين هذه الوقائع أيضاً والكلمات، التي

^{١٤٤} A Rebours, 1884, éd. Fasquelle, 1903, p. 265، وانظر ما سبق، الفصل الأول من القسم الثاني.

^{١٤٥} Le centenaire du poème en prose (Le Temps, 25 Avril 1942).

^{١٤٦} انظر (Lalo, Préface à la 2^e édition des *Eléments d'une esthétique musical*)

^{١٤٧} Krafft, *La forme et l'idée en poésie*، وبشكل خاص (scientific, Vrin, 1939, p. VIII)، وقد كتب «ميشو» مؤخرًا: «إن قراءة نص سيكون إذن حلًا لشفرة التوزيع الأوركستراي (Vrin, 1944)، والموضوعات التي يتكون منها، وإدراكًا — في كل لحظة تحت كل كلمة تقريبًا — للحالة المائلة لمختلف الموضوعات، والتناغم الموقع أو المتناظر الذي يشكّله معًا، ومتابعة طباقهما اللحني من أول النص إلى آخره (Introduction à une science de la littéraire, Istanbul, 1950, p. 178).

^{١٤٨} *contrepoin* الطبايق: لحن يضاف إلى آخر، على سبيل المصاحبة، وهو — أيضًا — فن مزج الألحان.

^{١٤٩} لا يميز «كرافت» (مرجع سابق) أقل من أحد عشر «صوتًا» في الطبايق الشعري!

تعتبر إشارات لها، وتناغمات الإحياء التي تعمق وتثري الإحساس بالكلمات؛ لهذا لا نستطيع القول إن الشاعر يقترح على نفسه «وصف» لوحة أو مشهد، أو «التعبير» عن هذا الشعور أو ذاك: إنه يكوّن بهذه العناصر المستمد من الواقع المادي أو الذهني «موضوعاً» جمالياً، إنه يرتب عالماً معقداً يمكن القول إنه خالقه،^{١٤٩} ولا يهم كثيراً أن تكون الوقائع المختارة قديمة أو حديثة، سامية أو يومية:^{١٥٠} فلا أهمية للعناصر في ذاتها، قدر أهمية مجمل العلاقات المعمارية والبنية الكونية حيث لا تلعب المفاهيم، والصور، والمشاعر المستدعاة مجرد دورها، بل أيضاً أرابيسك الأصوات وإيقاع الجمل، والإحياءات من مختلف الأنواع، والدلالات الرمزية الكامنة أو المتعددة إلى هذا الحد أو ذاك، التي تمثل أحياناً جوهر القصيدة، وتجعلنا نستشف عبرها واقعاً آخر أكثر إبهاراً من ذاته، فعندما يقول «رامبو»: «لقد عانقت فجر الصيف»،^{١٥١} نشعر تماماً أن هذه الكلمات تحتوي — في آن — على إحياء بنضارة مضيئة، ونقاء، وإشراق، طارحة — بذلك — «موضوعاً» ستنسجم معه العناصر الأخرى للقصيدة، الزهور والأحجار الكريمة والسيول الفيضانية^{١٥٢} (ولا يهم كثيراً ما إذا كان الأمر يتعلق بمشهد طبيعي متخيل أو واقع مصور)، وثمة مغزى ثانوي لا ينفصل بوضوح — من جهة أخرى

^{١٤٩} ليس للتأليف الشعري أية علاقة — وهذا أمرٌ بديهي — بالتأليف «النثري»، فأفكار الشعراء، حسب تعبير «جوبير» الجميل، لا تترايط، بل تدخل في علاقات مثل الكواكب في «السماء» (Carnets, 1805, Gallimard, 1938, t. II, p. 480)، وسأعود إلى الحديث في هذا الموضوع فيما بعد.
^{١٥٠} لا معنى — على المستوى الجمالي — لأن نصف موضوعاً ما بأنه «شعري» أو لا، «إننا نستطيع أن نعالج بشكل شعري أكثر الشواغل عادية»، مثلما يقول «نوفاليس» في *Fragments* (cité par Trahard, Le Mystère poétique, Boivin, 1940, p. 27).

^{١٥١} Aube, Œuvres, Pléiade, p. 186.

^{١٥٢} لا شك أن الأرابيسك الشكلي للأصوات والإيقاعات على علاقة وثيقة — في «الطباق» — بالعناصر والمشاعر المستدعاة، وسنلاحظ — على سبيل المثال — البحث عن إصاات «واضحة» باستخدام *J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les: I ailes se levèrent sans bruit* = سرت، موقطاً الأنفاس الحية والفاترة، ونظرت الأحجار الكريمة، وارتفعت الأجنحة بلا ضجيج»، وسنلاحظ أيضاً الإصاات الموحية مثل *wasserfall* (المفضلة عن *d'eau* = مسقط المياه، أو *cascade* = شلال)، والأثر المختلف تماماً الذي يسمح باستخدام الصفة في المذكور: *Je ris au wasserfall blond* = اضحك إلى الشلال الأشقر: فالقطعان اللفظيان النشطان والسريعان يتجاوبان.

— عن الكلمات الموجودة، تقريباً، في حالة إرجاء،^{١٥٣} لكنها يتسامى عليها: فكل شيء ينتظم حول هذا المغزى الثاني، هذا السرد الذي يوصف، والذي تكشفه لنا القصيدة، ككل ويسرقنا، وفي هذا النص الموجز، المحمل رغم هذا بالأصداء، ما من جانب أو «مشهد» شعري بلا أهمية (سواء تعلق الأمر بالصور، أو الإيقاعات، أو الأبنية الصوتية أو الفكرية)، ما من تفصييلة أو كلمة بلا فائدة: كل شيء «يؤدي دوره» جمالياً، والكل يساهم في الانطباع العام، والكل يتماسك بلا فكاك في هذا العالم الشعري الواحد وشديد التعقيد في آن.

وبديهي أن اللحن الطباقى لقصيدة النثر وجيز بشكل خاص؛ لأن الأمر يتعلق بعمل موجز، حيث الكثافة ووحدة التأثير أكثر ضرورة وأكثر سهولة في تحقيقهما في آن، ورغم هذا، يبدو أننا لم نستنفد بعد مفهوم «القصيدة» في حديثنا عن مجموع من العلاقات، عن عالم منظم بقوة، والواقع أنه يمكننا الإشارة إلى أنه في الرواية أيضاً يمكن للعلاقات أن تنشأ بين عناصر الموضوع (شخصيات، وأحداث، وأفكار أو رموز)، وأن «تعمل» كل هذه العناصر على الصعيد الجمالي، وتلعب دورها في تنظيم عالمي خاص، ولا شك أن العناصر الصوتية الخالصة لن تلعب إطلاقاً أي دور في الرواية، لكن ينبغي الإشارة إلى أن هذه العلاقات أقل وضوحاً بكثير في قصيدة النثر مما في قصيدة النظم (فلدى بعض الكتاب، مثل «بودلير» على سبيل المثال، لا يهدف إيقاع الجمل وإصاات الكلمات — في أغلب الأحيان — إلا إلى الاقتران الوثيق بحركات الكائن الداخلي)، وما يهم — بالتحديد — هو تعريف قصيدة النثر باعتبارها «قصيدة» في العلاقة بأنواع النثر الأخرى، وبشكل خاص في العلاقة بالرواية، والواقع أنه ستتاح لنا فرصة التحقق من أنه كثيراً ما تم الخلط بين الأشكال القصيرة للرواية (الحكاية، القصة، والأقصوصة) وقصيدة النثر،^{١٥٤} وهو خلط يمكن أن يكون له تفسيران: أولاً؛ لأنه إذا ما كانت الرواية صيرورة في جوهرها (أو أن هدفها المعلن — إذا شئنا — هو حكي حكاية)،^{١٥٥} فإن

^{١٥٣} إذا ما كان الحال مختلفاً، فسنحصل هنا على مجاز، لا على رمز.

^{١٥٤} قارن بما سيلي، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{١٥٥} «لقد صرح إ. م. فورستر» — بوضوح تام — أن السمة الجوهرية للرواية، المقبولة من جانب أقل القراء تشدداً وأكثر القراء رهافة، هي التي تحكي قصة، وبالنسبة لسارتر، فالرواية هي صيرورة في جوهرها، ويذكر «جان هيتيه» أيضاً كلمة «حكاية»، مثلما يقول «ه. بونيه» في دراسته حول *Roman et Poésie*, Nizet, 1951, p. 82 (مشيراً إلى *Aspects of the Novel*)، بالنسبة لفورستر، وإلى مقال *Mauriac et la*

قصيدة النثر — من جانبها — ليست بالضرورة، ولا هي دائماً وصفية: فهي — على النقيض — كثيراً ما تستخدم عناصر سردية، ومن ناحية أخرى، ومثلما في الواقع، «لا تظهر الرواية وقصيدة النثر أبداً في الحالة الخالصة تماماً»^{١٥٦} فثمة روايات شعرية (لا أعني فحسب مجرد تقديم أسلوب شعري، بل بنية مركبة متعلقة بالموضوع، بنية قصيدة،^{١٥٧} مثل رواية «توني كروجر» لتوماس مان، على سبيل المثال)، وبالعكس، فثمة قصائد، بل قصائد منظومة، تلحق بالرواية: ف «جوسلين» رواية من النظم، وإلى حدٍّ ما جميع القصائد الملحمية،^{١٥٨} ولا يقل عن ذلك ضرورة أن نحدد فيم يختلف عالم القصيدة (على الأقل، في جوهره) عن عالم الرواية، ما الذي يجعل قصيدة النثر، رغم أنها مكتوبة نثراً، نوعاً شعرياً، ذا نمط وجودي متميز.

ولا شك أنه يمكن تصنيف القصيدة، والرواية، والفنون الأدبية بشكل عام، ضمن الفنون الزمنية (الخاضعة، باعتبارها كذلك، لقانون عدم الانعكاس) بالتعارض مع فنون الفراغ، مثل العمارة، والتصوير الزيتي، والنحت، ومفهوم الزمن — من ناحية أخرى — معقد، لحقيقة أن الأمر يتعلق، في آن، بـ «زمن حقيقي» (الزمن الذي تستغرقه القراءة) وبـ «زمن ممثل» (ما دام الأمر يتعلق هنا بفنون «تمثيلية»): وإذا ما كان زمن القصيدة الحقيقي أقصر من زمن الرواية، فإن طول المدة المقدمة متنوع للغاية في الأعمال الشعرية كما في الأعمال الروائية،^{١٥٩} لكن ها هو ما ينبغي التأكيد عليه: ففي حين أن الرواية

L'Esthétique du Roman, بالنسبة لسارتر، وبالنسبة لهيتيه إلى *liberté*, N.R.F. du 1^{er} Février 1939
Introduction à Les Roman de l'Individu, *Les Arts et le Livre*, 1928

^{١٥٦} هـ. بونيه، مرجع سابق، ص ٩٧.

^{١٥٧} ويذهب «ميشو» — في كتابه *Introduction à une science de la Littérature*, Pulhan Matbaasi, Istanbul, 1950، إلى حد أن «كل رواية (حتى) مع قلة تعقيدها، يمكن تشبيهها في أغلب الأحيان بالقوجة

الموسيقية» (ص ١٦٥)، ويضرب مثلاً على ذلك برواية «آل بودنبروك» لتوماس مان و«المزيفون» لجيد.

^{١٥٨} حول «الملحمة» التي يتم اعتبارها نوعاً وسطاً بين الرواية والشعر، انظر H. Bonnet, *op. cit.*, pp. 104-108.

^{١٥٩} يمكن للرواية أن تشمل حكاية جيل أو عدة أجيال (آل بودنبروك)، أو أن تحكي لنا «أربعاً وعشرين ساعة من حياة امرأة» (عنوان رواية لستيفان زفايج)، ويمكن للزمن الذي تقدمه القصيدة، الأكثر إيجازاً بشكل عام — رغم هذا — أن يمتد بمدى حياة كاملة (قارن بين «حيوات» لرامبو، و«السناتور» لدي جيران).

تتنظم في مدة كضرورة تكوينية لها، وتظهر في شكل تسلسلي في الزمن، بحيث يمكننا في كل رواية حقيقية أن نلتقط اطرادًا ما، ونميز مراحل معينة، فإن القصيدة — من جانبها — تقدم نفسها ككتلة، كتركيب لا يقبل الانقسام: «في قصيدة جميلة — على ما يكتب «ج. ريفيير» — لا يوجد أبدًا اطراد: فالنهاية هي دائمًا في مستوى البداية، نتواصل على الفور معها، وكل شيء على مستوى واحد، وكل شيء يلتقط على نفس المستوى، وتشكل الأبيات دائرة، وكل منها يدور نحو الآخر، وترقب بعضها بعضًا، وتأسرنا في دائرتها، ذلك أنها تعمل على تضليلنا في المكان، وهي تسعى إلى أن توحى لنا بنسيان الزمن وبعده، فالانفعال الشعري نوعٌ من التحويم بواسطته يتكون فينا، في قلب الهرب من الأشياء، غدير الأبدية»^{١٦٠} ونصل هنا إلى ضرورة جوهريّة، وأساسية للقصيدة: فهي لا تستطيع الوجود كقصيدة إلا إذا أعادت إلى «الحاضر الأبدي» للفن الأوقات الأكثر طولًا، وأن تجمد صيرورة متحركة في أشكال غير زمنية، لتلحق بذلك متطلبات الشكل الموسيقي.^{١٦١}

والواقع أن الشعر الموزون (الذي يفكر فيه «ريفيير») يقدم هنا مصدر الأشكال الإيقاعية المنتظمة، من تساوي الأبيات، والعودة المتأرجحة للقوافي: فالقارئ — الذي يستسلم لتعويذته — «مؤسس ضمن حالة متناغمة، ويشعر بحركاته وأفكاره التي تبناها النظام الأبدي، إنه منفصل عن العارض واليومي»، على ما يكتب «كلوديل»،^{١٦٢} فقصيدة النثر مدعوة إلى الاعتماد على مصادر أخرى كي تحررنا من «النفمة المطردة»: ولكن، رغم اختلاف الأساليب المستخدمة، فهي تكشف عن نفس الجهد، ونفس الاندفاعة الإيكارية في محاولة هزيمة وطأة الزمن.

^{١٦٠} إن دراسة «ريفيير» حول «رواية المغامرات»، المنشورة في Nouvelle Revue Française de Mai, Juin, Juillet 1913، قد ذكرها وحللها «بونييه» باستفاضة في كتابه «الرواية والشعر» (وبشكل خاص ص ٨٦، ص ٢٢٤-٢٢٨).

^{١٦١} حول هذا «الحاضر الأبدي» للموسيقي، انظر التحليلات الرائعة لـ «ج. برليه» في Le Temps Musical, 1950, P.U.F., وبشكل خاص الفصل الثامن من الجزء الثاني: موسيقات العصر العقلاني والراهن الأبدي، ص ٦٦١-٦٩١.

^{١٦٢} Réflexions et Propositions sur le vers français, dans Positions et Propositions (N.R.F., 1928, t. I, p. 17)، ولا بد من الإضافة أن «كلوديل»، إذا ما كان يمتدح «فيرجيل» على «النجاح الكامل لهذا الوجد الشعري»، فإنه يؤكد — على الفور — على أحد مخاطر هذا البحر المنتظم، وهو الرتابة: «ليس من السهل دائمًا إنتاج النوم المغناطيسي فيما الحصول على النعاس يسير»، كما يقول ...

فنلاحظ أولاً النزوع إلى الإيجاز، شبه الغريزي، لدى كل شاعر نثر: عندئذٍ، تصبح القصيدة ومضة خاطفة لا تسلسلاً في الزمن، وتأثيرها على القارئ مباشر ولا اطرادي، ندرك — بذلك — لماذا اتفق كل النقاد على تعريف قصيدة النثر باعتبارها مقطوعة من النثر «موجزة، موحدة، مقتضبة مثل قطعة الكريستال»:^{١٦٣} فالكثافة هنا هي النتيجة الطبيعية للإيجاز، وبالفعل، كلما ازداد التركيب الشعري قوة، تولد لدينا الانطباع بأن فراغات من الزمن أو من الاستمرار الفكري تظل مدغمة تحت أنظارنا،^{١٦٤} وهو ما سيعرضه النثر الاستدلالي رويداً رويداً وبالتدرج.

ومع ذلك، تظل الإشكالية مطروحة، حتى بالنسبة لقصيدة موجزة للغاية: كيف يمكن التوفيق بين الجريان الحتمي للزمن الحقيقي والحاضر الأبدي للفن، بين المتعاقب والمتزامن، ثمة وسيلتان، وهاتان الوسيلتان المتعارضتان مرتبطتان بالاتجاهين المتباعدين اللذين يوجهان قصيدة النثر سواء نحو التنظيم الفني، أو نحو الفوضوية التحررية، وتتمثل الوسيلة الأولى في السيطرة — عبر أنساق مشابهة لأنساق النظم — على الزمن، وامتلاكه، وفرض شكل وبنية عليه عبر الإيقاع، وتتمثل الوسيلة الثانية في التحرر من الزمن، في نفيه، في الخروج من التصنيفات الزمنية، وبذلك، نصل إلى صيغتين (سندرسهما فيما بعد): في الحالة الأولى، القصيدة «الشكلية» أو الدائرية، المؤسسة على التقسيم إلى مقاطع، والتكرار، والتنظيم الإيقاعي، وفي الحالة الثانية، «القصيدة-الإشراقة»، المنقطعة عن كافة أشكال الاستمرارية: الزمن، الفراغ، الاستدلال المنطقي، وستوجد — في الحالتين — قصيدة، أي بلورة، وخلق لعالم مستقل، مغلق على ذاته، متألق بهريق كوكبي في سماء الفن اللازمية.

وتقودنا الصفحات السابقة إلى استخلاصات من نوعين: نرى — أولاً — أن مفهوم القصيدة أساس لقصيدة النثر: إنه يسمح بتحديدتها باعتبارها شكلاً من المستوى الثاني، عالمًا من العلاقات، و«كتلة» لا زمنية، وتمييزها — بالتالي، وفي آن — عن الأنواع الأخرى للنثر الأدبي والنثر الشعري، وسنلاحظ — من ناحية ثانية — أن الثنائية، أو — إذا شئنا — تناقض قصيدة النثر، متحققة في كل مستويات تنظيمها:

^{١٦٣} انظر — فيما سبق — الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{١٦٤} في النثر، نتابع مراحل استدلال أو سرد، لكن الإدراك الشعري حدس متزامن (انظر، Hans Larsson

(La Logique de la poésie, Leroux, 1919).

وهي تتجلى منذ المبدأ، ما دامت قصيدة النثر تستخدم النثر، ذلك العنصر الفوضوي والخام، وتشكله في قصيدة بأن تفرض عليه تنظيمًا فنيًا يجعل منه كلاً واحداً وشديد التعقيد في آن، وهو تناقض يتبدى في بنية الجملة الموقّعة، التي تتوجه نحو نمطين كبيرين، الجملة السلسلة والموسيقية، والجملة المتقطعة والديناميكية، ونجدها الآن على صعيد تنظيم القصيدة، عندما نرى حدوث صدع على مستوى مفهوم الزمن، يفصل القصائد التي تسكّن / تجسّد التدفق الزمني في أشكال صارمة، والقصائد التي تتحرر من الاستمرارية بـ «تمرد» ضد التصنيفات، لا الزمنية فحسب، بل أيضاً المنطقية. ولا بد الآن أن نتساءل: إلى أي تعارض عميق، وإلى أي تنوع في المواقف الثقافية يتجاوب هذا التناقض: إنه التعارض، لا بين «مدرستين» شعريتين، وإنما بين عائلتين ذهنيّتين، ويتضح في كل مراحل عملية الخلق، ويجعل من قصيدة النثر واقعاً معقداً، لا يمكن اختزاله في شكل واحد من التنظيم الشعري، وفي مسعى إبداعي واحد دائماً، فالشاعر — في عمله على هذه المادة الأولية، أي جملة النثر — إنما يشكلها حسب صورته، ويطبّعها بعلامته الخاصة به، سواء بحبسها في أشكال ضيقة، أو بإطلاق «حشد الكلمات»،^{١٦٥} إنه يستهدف تحقيق كمال سكوني في حالة من النظام والتوازن — أو بتشويش فوضوي للعالم، حيث يمكن له — من قلبه — أن يكشف عن كون آخر، ويعيد خلق العالم، ثمة هنا، بشكل مبسط، عمليتان إبداعيتان مختلفتان للغاية، موقفان متعارضان، لا جمالياً فحسب، بل أيضاً ميتافيزيقياً، والواقع أن التآرجح الميتافيزيقي بين هذين «القطبين»: روح النظام روح التمرد، يفسر تآرجح قصيدة النثر بين قطبين: التنظيم الفني، والفوضوية الهدامة.

(٢-٢) قطبا قصيدة النثر

التنظيم الفني، والفوضوية الهدامة

ولا شك أن قصيدة النثر تنطوي في آن (وهو ما سبق أن قلته في بداية هذا الفصل) على قوة فوضوية، تدفع إلى نفي الأشكال الموجودة، وقوة منظمة، تنحو إلى بناء «كل»

^{١٦٥} التعبير لبريتون، من «البيان الثاني للسريالية» (Manifestes du Surréalisme, éd. du Sagittaire), (1947, p. 132).

شعري، ويؤكد مصطلح قصيدة النثر نفسه هذه الثنائية: فمن يكتب نثرًا يتمرد ضد الأعراف العروضية والأسلوبية، ومن يكتب قصيدةً يهدف إلى خلق شكل منظم، مغلق على نفسه، ومنفلت من الزمن، فثمة تمرد في نقطة انطلاق قصائد نثر «ألويزيوس برتران»، مثلما ثمة شكل فني في نقطة وصول الـ «إشراقات».

لكن مع التغاضي عن ذلك، فلا يقل عن هذا حقيقة أن موقف «برتران» وموقف «رامبو» يختلفان بعمق: فبرتران (ومعه جميع الشعراء «الشكليين»)^{١٦٦} يهدف إلى «خلق نوع نثري جديد»^{١٦٧} وإلى العثور على قوانين شكل فني جديد، ليست أهدافه — بالضرورة — مغايرة لأهداف الشعر المنظوم، و«رامبو» (ومعه شعراء المغامرة الروحية) يهدف إلى «إيجاد لغة» تسمح له بنقل رؤاه، و«اختراعاته المجهولة»^{١٦٨} لا يتعلق الأمر — هنا — بمجرد موقفين جماليين، بل بطريقتين في رد الفعل إزاء نظام الأشياء كما هي موجودة: يتعلق الأمر بمواقف اجتماعية وميتافيزيقية في آن.

وكثيرًا ما تم التأكيد على مدى توافق الشعر المنظوم، الشعر «الموزون»، مع حالة توازن جسدي وأخلاقي واجتماعي، وتوافق بين الإنسان وعالمه،^{١٦٩} وفي جميع الأوقات، راقت للإنسان الاجتماعي الأغاني الموزونة، والتعاويد، والتوازنات التي تستجيب لغريزة استسهال أساسية،^{١٧٠} إنه الانغماس في الإيقاعات الجسدية والكونية، والميل إلى النظام، «إن بحر الشعر المنتظم (الذي يمتلك الوقت لذاته) يشير إلى هم الاجتماعية، مثلما يكتب «ه. توماس»^{١٧١}، إنه يستدعي فكرة الإنشاد، ومفعم بالاعتبارات، ويقدم — على

^{١٦٦} قارن بـ «سواريس»: شكلنا هو قانوننا ... الشكل الانحطاطي أدى دوره، فهل نستطيع المساعدة في خلق شكل جديد؟ (خطاب إلى «كلوديل»، ٢٠ مايو ١٩٠٨ م، Correspondance, Suarés-Claudel, (N.R.F., 1951, pp. 127, et 128).

^{١٦٧} خطاب إلى «ديفيد دانجيه»، عام ١٨٢٧ م، انظر فيما سبق الفصل الثاني من القسم الثاني.
^{١٦٨} «اختراعات المجهول تستدعي أشكلاً جديدة» (خطاب إلى «ديميني»، ٥ مايو ١٨٧١ م، Œuvres, p. 256).

^{١٦٩} إن القارئ الذي يتهدده البحر المنتظم «يشعر بحركاته وأفكاره وقد تبناها النظام الأبدي»، مثلما يقول «كلوديل» (انظر فيما سبق الفصل الثالث من القسم الثاني).

^{١٧٠} ذات نظام منشط للذاكرة بشكل خاص، حول تماثلات الأسلوب الشفاهي، انظر دراسات P. Jousse, Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs, Beauchesne, 1925.

^{١٧١} Le porte-à-faux, éd. de Minuit, 1948, p. 111.

الأقل — عنصر اتفاق، وبقدر ما يتخلل الشاعر عنه، بقدر ما يتوجه نحو مجالات أكثر شخصية وفوضوية»، ويمكننا الذهاب إلى حد القول إن الشاعر الذي يكتب شعراً (منتظماً) يشعر بالتوافق تماماً، لا مع المجتمع فحسب، بل مع الكون كله، في حين أن شاعر النثر غير الشكلياني يتمرد ضد هذا الكون: «كخالق، سيفعل ما هو مخالف لفعل الرب»، كما يقول «هوجو»، الذي يضيف أن كل شيء في الطبيعة «إيقاع ووزن، ونكاد نستطيع القول إن الله صنع العالم نظاماً»،^{١٧٢} لكن شاعر النثر الذي يبحث، مثلما سيفعل شاعر النظم، عن جريان الزمن في أشكال إيقاعية، وعلى أن يفرض عليه بنية منتظمة، عقلانية، بواسطة المقاطع المنتظمة، والتكرارات، والأبنية الدائرية، لا يقترح على نفسه أهدافاً مغايرة لأهداف شاعر النظم، رغم أنه يحل محل التماثلات العروضية والصوتية (المقطعية والقافية) تماثلات فراغات مختلفة: فكلهما يعتنقان الإيقاعات الكونية،^{١٧٣} ويندمجان في نظام متناغم، ويدمجان نشيديهما في نشيد الكواكب.

وعلى النقيض يكره الشاعر المتمرد — على حال الأشياء، وعلى القوانين الاجتماعية، وعلى الوضع الإنساني — هذا «التسلسل» وهذا «السحر» المخدّر: إنه يرمي بنفسه بعنف نحو أكثر أشكال النثر فوضوية، وأقلها «وزناً»، عندئذٍ يتخلل الشعر عن أن يصبح وسيلة اتصال بين الناس، وفعلًا اجتماعيًا، و«نعم» للنظام الكوني، ليصبح آلة جهنمية» يمتطيها الفرد ضد مجمل الكون، وعند تضاربها مع قوانين تركيب الجملة والمنطق، فإنها تتضارب عبرها ضد القوانين التي تحكم العالم المعروف، مراكبة عالمًا آخر، أكثر سطوعًا وأكثر نقاءً، «قدسًا» سماوية تصبح وسيلة للغزو والخلق في آن. وثمة مثال مدهش لهذا التفاوت بين شعراء الفتنة الإيقاعية، والنظام الأبدي، وشعراء التمرد الفوضوي، يكمن في هذا الوجه المزدوج الذي يقدمه لنا حاليًا شعر حديث للغاية، ويستمد إلهامه من مصادر قديمة تمامًا في آن، هو الشعر الزنجي والمالاجاشي الجديد، نرى هنا الاعتراف (وقد أكد «ج. ب. سارتر» على ذلك)،^{١٧٤} بموقفين

^{١٧٢} Victor Hugo, *Tas de Pierres, Œuvres complètes*, Albin Michel, t. IX, p. 469

^{١٧٣} يتوافق تأرجح التوازي — على سبيل المثال، مثلما يقول «ب. جوس» — مع قانون عميق للسلوك الإنساني، هو «قانون التذبذب الكوني» (P. Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechnique*) (chez les verbomoteurs, Beauchesne, 1925, p. 99).

^{١٧٤} في *Orphée Noir*, Introduction à *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, P.U.F., 1948 (reproduit dans *Situations* 3, N.R.F., 1949) كنت قد كتبت ما هو أساسي في هذا

متعارضين، «منهجين» شعريين، و— بالتالي — شكلين متناقضين: من ناحية، الشعراء الذين يسعون — عن وعي — إلى الاستسلام لسحر الإيقاعات البدائية، وانسياب أفكارهم في الأشكال التقليدية للشعر الزنجي»،^{١٧٥} ويجدون في إيقاعات طبلية «الطنطن» (أو في الأسلوب التقليدي للتصرحيات الملكية^{١٧٦} أو hainteny) عناصر شكل شعري سحري: «عندئذٍ، يصبح الفعل الشعري رقصة للروح — مثلما يكتب «سارتر» — ويدور الشاعر مثل درويش حتى الإغماء، وقد أحل في نفسه زمن أجداده، ويشعر به وهو ينساب في اهتزازات فريدة، وهو يأمل في العثور على نفسه في هذا الانسياب الإيقاعي، وسأقول إنه يحاول أن يجعل نفسه مملوكًا لزوجة شعبه، ويأمل أن تأتي أصداء طبلية «الطنطن» لتوقظ الغرائز الغابرة التي تنام فيه»،^{١٧٧} ومن الناحية الأخرى، فإن شعراء التمرد — الذين يريدون «الغوص تحت القشرة السطحية للواقع، وللمعنى العام، وللعقل المفكر، كي يلمسوا أعماق الروح ...»^{١٧٨} — هؤلاء «سيفضون الأشكال المنتظمة، والعلاقات النحوية المألوفة، وسيجعلون الكلمات ترقص مثل الأشياء، وسيلقون بها كيفما اتفق، محطمةً على الشاطئ»،^{١٧٩} وثمة شاعران زنجيان كبيران يمثلان هذه القوى المتعارضة: «سنجور» و«سيزير»، ف «لدى سنجور، من ناحية، الامتثال العميق لكل قوى الطبيعة والحياة الإنسانية، ومن ناحية أخرى، التمرد والشقاق الوطيد مع المصير»، مثلما يؤكد «إيميه باتري» في الملاحظة الخاصة بسنجور، مشيرًا

الفصل عندما وجدت — في هذا البعد المزدوج والمبهر للغاية، للشعر الزنجي — هذا التمثيل الذي تتزايد قيمته كلما كان الأمر هنا يتعلق فحسب بمجرد شعر حر وآيات ونثرات: فالشعر الزنجي لا يستخدم «تعويذات» الشعر الموزون، إنه يحل محلها التماثلات، والتوازيات، والتكرارات ... المستخدمة دائمًا في الأسلوب الشفاهي.

.Orphée Noir, Anthologie, p. XXIV^{١٧٥}

^{١٧٦} إن آيات «رابيمانجارا» (Anthologie, pp. 193-205) — المستوحاة من أسلوب «البيانات» الاحتفالية، والمنظمة باتساقٍ وتناغم — تذكرنا بآيات — «سان — جون بيرس»، الشاعر ذي العالم النبيل والمتسق (انظر فيما سيلي الفصل الأول من القسم الثالث).

Orphée Noir, Introducion à L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache,^{١٧٧}

p. XXIV

^{١٧٨} السابق، ص XXIV.

^{١٧٩} المرجع السابق.

أيضاً إلى أن «لدى سنجور، الذي يحب ترجيع أصداء نبرات «طنطن» غامضة، تنتصر العذوبة الأمومية لليل، بطبيعة الحال، بينما يحب سيزير أن يتمجد في ظل الاحتدامات الوحشية لشمس محاربة، وتبدو إحدى هذه القوى أقرب لحساسية «نوفاليس»، فيما تبدو الأخرى أقرب لرامبو ...»^{١٨٠} والواقع أن أناشيد «سنجور» — المكتوبة غالباً للآلات، «للناي والبالافون»^{١٨١ * ١٨٢} و«الخلا»^{١٨٣ * ١٨٤} — تنبني، بشكل طبيعي، في إيقاعات منتظمة، مستخدمة التماثلات والتكرارات (انظر — على سبيل المثال — البنية التماثلية لـ «نشيد الربيع»^{١٨٥} ومظهرها ذا التوازيات شبه التوراتية)، بينما «سيزير» — الذي يرجع إلى «رامبو» و«لوتريامون»، عبر السريالية — يتحرر بعنف من طغيان «المعنى» و«الجملة» (وهي طريقة في التحرر من عقلانية البيض): فالكلمات تنبثق من هذا «البركان الانفجالي» الذي هو القصيدة،^{١٨٦} منفجرة في صور متوهجة، تقودنا خارج الزمن والمكان: «تخطى الكلمات نفسها، نحو سماء وأرض لا يسمح السامي والحقير فيها بأن يصرف انتباهنا، وذلك أيضاً مجبول من الجغرافيا القديمة ...»^{١٨٧} وتداعيات الصور ليست تلقائية ولا سلبية، إذا صح القول، مثلما لدى السرياليين، بل هي ديناميكية، وتنظمها — بحدّة — قوة التمرد والمطالبة (انظر تحليل «سارتر» لجملة: «البحار القذرة لجزر تتكسر على أصابع ورود قاذفة اللهب وجسدي سليم كمصعوق»)^{١٨٨} ليس هذا فنّاً فحسب، بل أيضاً ميّافيزيقا ثورية، يخلخلان — في كل

^{١٨٠} Orphée Noir, Introduction à L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache, P.U.F., 1948, p. 147.

^{١٨١} * البالافون balafong والخلا khalam: ألّتان موسيقيتان أفريقيّتان.

^{١٨٢} المرجع السابق، ص ١٦٤.

^{١٨٣} * البالافون balafong والخلا khalam: ألّتان موسيقيتان أفريقيّتان.

^{١٨٤} المرجع السابق، ص ١٦٥.

^{١٨٥} المرجع السابق، ص ١٦٠، و«سنجور» — على أية حال — يكتب في شكل آيات، بينما يستخدم «سيزير» شكلاً حرّاً للغاية، متنقلاً — خلال نفس القصيدة — من النثر إلى الشعر الحر والآية.

^{١٨٦} Senghor, Notice sur Césaire, Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache, p. 55.

^{١٨٧} Césaire, cité par Sartre, Orphée Noir, Introduction à L'Anthologie ..., p. XXV.

^{١٨٨} المرجع السابق، ص XXVII-XXVIII.

نثریات «سيزير» هذه — العالم الواقعي، ويضربان النار في كون من لهب ودم، حيث الكلمات «ليست كلمات إنسانية».^{١٨٩}

هذا الشكل الثاني من الشعر — الشعر الذي يستهدف إعادة اختراع اللغة وتحطيم أطر عالمنا — يستدعي ملحوظة هامة: أنه ينطوي على غموض جوهري (سبق لرامبو أن قدم لنا مثالاً مدهشاً له)، إنه إيجابي وسلبى في آن، غامض وسحري في آن، «اكتشاف» للمجهول و«اختراع» للمجهول في آن،^{١٩٠} فالشاعر الرائي يجد نفسه مأخوذاً بين الضرورة الصوفية — التي تتمثل في جعل الشعر وسيلة معرفة واكتشاف، وفي الوصول بمساعدته إلى عالم يقع خارج نفسه^{١٩١} — والضرورة الشعرية بالمعنى الحرقي، أو — إذا شئنا — الضرورة السحرية، التي تحمل الشاعر، حسب تعبير «ريفير»، على «أن يستأنف فجأة سفر التكوين»،^{١٩٢} إنه طموح خلاق يعطينا «رامبو» مثالاً مبهرًا له عندما يقول:

لقد خلقت كل الأعياد، كل الانتصارات، كل الدرامات، وحاولت اختراع أزهار جديدة، وكواكب جديدة، وشهوات جديدة، ولغات جديدة، آمنت بامتلاك قدرات خارقة.^{١٩٣}

^{١٨٩} Et les chiens se taisaient, Anthologie, p. 73، وينبغي أن نضيف — رغم هذا — مع «سنجور» أن سيزير «السيرياي، لكن الزنجي، لا يهمل» «النشيد — المذهل» — كلعبة من الإصابات والإيقاعات اللفظية — من أجل «الصورة المذهلة» الوحيدة (Notice, Anthologie, p. 55)، لكن الإيقاع — لدى «سيزير» — هو إيقاع قلق ومتقطع، ومتعجل، مختلف تمامًا عن إيقاعات «سنجور» العريضة: إنه مبهرٌ للغاية في الـ «تام — تام» المسماة «صوت سابق لغرق سفينة» (Anthologie, pp. 79-80).

^{١٩٠} انظر الفصل الخاص برامبو، فيما سبق، الفصل الثاني من القسم الأول.
^{١٩١} واقعٌ يحاول كثيرًا الوصول إلى بأن يلتقي في أعماق أعماق نفسه، بـ «بعض المناطق الداخلية المتصلة بواقع كوني أكثر عمقًا من ذلك الذي نصل إليه في الحالة النثرية اليقظة» (A. Béguin, Le Rêve chez les Romantiques allemands et dans la poésie française moderne, Cahiers du Sud, Marseille, 1937, p. 203) حول هذا المفهوم عن الشعر — المعرفة، يرجع إلى العمل كله.

^{١٩٢} .Reconnaissance à Dada, Nouvelle Revue Française, Août 1920, p. 227

^{١٩٣} .Adieu, dans Une Saison en Enfer (Œuvres, p. 229)

ولا شك أن هذا الطموح الإبداعي، الذي يدفع الشاعر عاجلاً وأجلاً؛ لأنه شاعر،^{١٩٤} إلى الرغبة في «توجيه حلمه الأبدي لا الخضوع له»،^{١٩٥} والذي يلهمه أحياناً — مثلما في حالة «رامبو» — زهوًا شيطانيًا، يقوده أيضًا — بطريقة شبه قدرية — إلى الشعور بالوحدة، والعجز، والإخفاق: فالشاعر، بعد أن حلم بـ «أن النجوم ستستترشد به»،^{١٩٦} يدرك أنه عاجز عن تغيير العالم، عن «تغيير الحياة»:^{١٩٧}

إذا ما كان «بودلير» و«لوتريامون» و«رامبو» يبدون مفعمين بالندم؛ فذلك لأن وحدتهم بلا حدود، إنهم يعترفون بعدم امتلاكهم لقدرة طلاقة ومباشرة على العالم والناس.

مثلما يكتب «إيلوار»،^{١٩٨} الذي أوضح «م. كاروج» أنه ينطوي على تأرجح من نفس النوع بين النشوة الخالقة واليأس،^{١٩٩} ورغم هذا، فالإخلاف ليس إلا نسبيًا؛ إذ إن الشاعر هو الصانع حقًا لعالم جديد، عندما يتخذ العناصر الخام، التي لا تزال خاملة، والتي يأتي له بها اللاوعي أو «تشوش كل الحواس»،^{٢٠٠} عندما يلهمها ويفرض عليها نظامًا ليس اعتباطيًا، بل مرتبطًا بالبنية الداخلية لهذا العالم من الكلمات الذي هو مؤلفه وانعكاسه في آن، ولدى الشعراء «الفوضويين»، مثلما لدى الشعراء «الشكليين»، ثمة إرادة «التنظيم في قصيدة»،^{٢٠١} التي ينفصل الشاعر بفعلها عن الصوفي، ويتخذ

^{١٩٤} إن «أ. بيجين» في أطروحته *Le Rêve chez les Romantiques allemands et dans la poésie française moderne, Cahiers du Sud*, Marseille, 1937, pp. 437-438 و«رولان دي رونفيل» في *L'Expérience poétique* (La Baconnière, 1938)، قد أوضحا تمامًا، وبنفس الكلمات تقريبًا، الاختلاف الجوهرى الذي يفصل بين الشعر والصوفية، «فبينما يتوجه الشاعر نحو الكلام، ينحو الصوفي إلى الصمت» (*L'Expérience poétique*, p. 117).

^{١٩٥} G. de Nerval, dans *L'Artiste*, 2 Juin 1844.

^{١٩٦} Eluard, *Capitale de la Douleur* (N.R.F., 1926, p. 118).

^{١٩٧} Rimbaud, *Délires I, Une Saison en Enfer* (Œuvres, p. 116).

^{١٩٨} *Donner à voir*, p. 163, cité par Carrouges, *Eluard et Claudel*, éd. du Seuil, p. 75.

^{١٩٩} سبق ذكره، ص ٦٦-٧٥.

^{٢٠٠} رامبو، خطاب إلى «دوميني»، ١٥ مايو ١٨٧١م (*Œuvres*, p. 254).

^{٢٠١} رغبة يجبر حتى «أندريه بريتون» نفسه على الاعتراف بها، في خطابه إلى «رولان دي رونفيل» *Nouvelle Revue Française*, Juillet 1932, p. 152.

سلوكًا إيجابيًا ومبدعًا، فالفوضى ليست هنا — ولنقل ذلك مرة أخرى^{٢٠٢} — سوى تأكيد لفردانية ساخطة، والمرحلة الأولى لإعادة تنظيم الكون، ويمكننا أن نذهب إلى حد القول إن الفوضوية هي «النظام الذي نريد إقامته» بالتعارض مع «نظام» الأشياء كما هو موجود،^{٢٠٣} ومن هنا، ينشأ شكل أدبي لا اجتماعي،^{٢٠٤} بلا شك، لكنه ليس بلا شكل، وليس غير عضوي.

ها نحن نعود — إذن — إلى فكرة «الشكل» الشعري، الغاية الأخيرة لكل جهد مبدع، سواء أتمت ممارسته بتوافق مع القوانين الكبرى للتعبير، والمجتمع، والكون، أو — على النقيض — في ظل روح تمرد ضد هذه القوانين، ففي قلب مفهوم قصيدة النثر نفسها سيتجذر الاتجاهان المتناقضان اللذان سيوجهان ويشكلان المادة اللفظية، ويولدان صيغتين فنييتين متعارضتين: فمن «القصيدة الشكلية» إلى «قصيدة الإشراق»، سنرى مؤلفات الشعراء النثرية تتأرجح حسب الأفراد والعصور.

(٢-٣) صيغتا قصيدة النثر

القصيدة الشكلية والإشراق

هناك — من ناحية — شعراء النظام، المثابرون على خلق كون منظم، حيث تؤكد العودة المنتظمة للوقائع والأشكال على الشعور بالنظام الأعلى الذي يحكم العالم، وهناك — من ناحية أخرى — شعراء التمرد والغزو المشدودون إلى الفعل المشوّش والخلاق في آن، فكيف «ستتبلور» هذه الطموحات المتضاربة بشكل شعري؟ بشكل خاص، كيف سيجيب هؤلاء وأولئك على هذه الضرورة الخاصة بأن يعيدوا إلى «الحاضر الأبدى» للقصيدة الانسياب الزمني للكتابة الأفقية؟ الآن سنرى تمايز صيغتي قصائد النثر

^{٢٠٢} انظر ما سبق، حول «رامبو»، الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٢٠٣} هذا — على الأقل — المعنى الذي تتخذه كلمة «فوضوية» ي بعض العهود المضطربة، مثلما أوضح تمامًا «مارسيل أريان» في مقال *Sur un nouveau mal du siècle*، الذي نشر في *Nouvelle Revue Française* en Février 1924, p. 149.

^{٢٠٤} فالشاعر — كحدّ أقصى — يدعي أنه لا ينشد إلا لنفسه، وينفر من كل تواصل مع الناس الآخرين، «لدي وحدي مفتاح هذا الاستعراض الوحشي»، مثلما يقول «رامبو» (Euvres, p. 172).

اللتين ألمحت إليهما: القصيدة الشكلية، التي تفرض على الزمن بنية وأشكالاً إيقاعية منتظمة، والقصيدة-الإشراق، التي تتجاوز حدود المكان والزمان.

فإذا ما ألقينا الأساليب الخاصة بنظم الشعر (تساوي الوقت، والتماثلات التي ترجع إلى الوقفة والقافية)، فسرعان ما سنلاحظ أن الأساليب التي تتمتع بها قصيدة النثر — كي تفرض على الانسياب الزمني بنيةً وشكلاً — تنحصر في اثنين: التقسيم إلى مقاطع، والتكرار، الذي يشمل اللزمات، واسترجاع الكلمات أو الموضوعات، والتماثلات من كل الأنواع، والواقع أن شعراء النثر قد استخدموا كل هذه الأساليب منذ وقت مبكر للغاية، بالإضافة إلى أنهم استعاروها من الأشكال الموسيقية — التي تستهدف البحث عن «إخضاع الزمن إلى اللازمي»، وإلى أن «تؤسس — في حركية الواقع — أبدية الشكل». ٢٠٥

والمقاطع النثرية (التي تناظر «مقاطع» الأغاني، وفقرات الشعر) تجزئ الزمن إلى أجزاء منتظمة في أغلب الأحيان، ٢٠٦ مفصولة بـ «فراغات» أو فترات صمت، إنها فترات الصمت التي تخلق إيقاعاً وتشير إلى «الهيكل الذهني» للقصيدة، ٢٠٧ وهي تسمح أيضاً بامتداد إحياءات كل مقطع، وبنشر موجاته فينا، وعندما — تفصل — بين هذه المقاطع وبعضها، فإنها تسمح بعزل «اللحظات» المختلفة للقصيدة، وباختيار لحظات دالة في الاستمرارية دون انقطاع عن الواقع، وقد اعتمد الشعراء اعتماداً كلياً على التنظيم الإيقاعي الذي يعود إلى المقاطع إلى حد أنهم اعتبروها أداة تجزئ الزمن إلى أجزاء متساوية المدة مماثلة للأبيات، فشرعوا — منذ هذه اللحظة (وبشكل خاص في الترجمات المزعومة) — في كتابة أناشيد غنائية بالغة الطول، ورابسودية، حيث يظل التقسيم إلى مقاطع العنصر الوحيد للانتظام الإيقاعي. ٢٠٨

٢٠٥ G. Brelet, *Le Temps Musical*, P.U.F., 1950, p. 364

٢٠٦ مثلاً — على سبيل المثال — لدى «ألويزيوس برتران» و«بيير لوي» (أغنيات بيليتيس) و«... سيجالان» (مسلات).

٢٠٧ إن «الهيكل الذهني للقصيدة — كما يقول «مالارميه»، «يقوم على الفراغ الذي يعزل ... الشعرية ويتخلل فراغ الصفحة» (*Sur Poe, Œuvres*, Pléiade, p. 872).

٢٠٨ مثلاً هو الحال — على سبيل المثال — بالنسبة لـ «الأناشيد الغنائية» النثرية لنودييه التي تحاكي السلسلة، وبعض الأناشيد الغنائية لـ «جوزلا» لميرييه (انظر ما سبق، مدخل القسم الأول).

لكن هذا التقسيم إلى مقاطع — في قصائد النثر — كثيرًا ما تصحبه بنية دائرية للقصيدة، وتنظيم إيقاعي مبني على العودة، والتكرار،^{٢٠٩} وأشكال التكرار متنوعة للغاية: عودة إحدى الالتزامات على مسافات منتظمة (لازمة متشابهة دائمًا عندما يُراد التأكيد على الشعور بالثبات، والوقوف — عن قصد — في مستوى الأبدية الثابتة،^{٢١٠} أو اللازمة المتنوعة عندما يُراد ضم المتشابه والمتخالف، التكرار والتنوع)،^{٢١١} واسترجاع جملة البداية في موقع النهاية، مما يمكن الفكرة الشعرية من الالتفاف حول نفسها وإغلاق القصيدة، لتؤكد — بذلك — على انطباع «الدورة» و«الدائرة المغلقة»،^{٢١٢} واسترجاع للكلمات أو التعبيرات، ولا سيما في بداية أو نهاية المقاطع،^{٢١٣} واستعادة الأصوات، أي السجع أو المحارفات، المتكررة بشكل خاص والبارعة في فترة الرمزيين،^{٢١٤} والتماثل ليس سوى شكل للتكرار، ما دام يتمثل في استعادة بنيات متماثلة: وقد أشرنا

^{٢٠٩} ترتبط فكرة الإيقاع — من ناحية أخرى — بفكرة التكرار والتنوع في آن: انظر ما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٢١٠} أمثلة لهذا اللحن: في «أغنية» أتالا الهارب (انظر ما سبق، مدخل القسم الأول)، في لازمة «المنفي الوحيد في كل مكان» بالقصيدة السادسة عشرة من «أحاديث مؤمن»، وفي «البغالون» من «جاسبار الليلي»، وفي «نشيد الموت» من «جوزلا»، وفي التعويذة الجنائزية: «تومي أنكتر، أه، يا تومي أنكتر» (حيث نعثر مرة أخرى على القيمة التعويذية العتيقة للصيغة، أو — ببساطة — للاسم الذي يتكرر إلى ما لا نهاية): ويمكننا أن نطيل إلى ما لا نهاية من قائمة الأمثلة.

^{٢١١} سيقدم لنا «حديث رقم ٤٩» للامنیه مثلاً جيداً للتكرار المتنوع: «الحرية هي ثروة الشعوب ... الحرية هي راحة الشعوب ... الحرية هي مجد الشعوب»، أو في «من طرف السيف» لسيجالان، في «مسلات»، حيث تختتم اللازمة المتنوعة كل مقطع شعري.

^{٢١٢} حول هذا النمط في التأليف (المنتشر للغاية في النثر والشعر الذي يسميه «تكوين الروندو»)، كشف «ل. جيسار» عن أمثلة متوعة له لدى «جول رونار» (Jules Renard, Nizet, 1936, pp. 329-330)، لكننا نجده مستخدماً من قبل في أغنية «أتالا» العطفية، و«أناشيد» لامنیه، ويستخدمه «هويسمان» بشكل منتظم تقريباً في «علبة التوابل» (انظر ما سبق، الفصل الأول من القسم الثاني).

^{٢١٣} إنها «نهاندوف، أيتها الجميلة لهندوف!»، التي تختتم كل مقاطع «أغنية مقدونية» لبارني، أو كلمة «خصلة شعر» التي تفتتح كل مقاطع قصيدة «نصف كرة في خصلة شعر» لبودلير، هنا أيضاً، يمكن استعادة العبارة ذاتها أو تنويعاتها: ف «كان» — على سبيل المثال — و«ش. كرو» في «مسلية» (انظر ما سبق، الفصل الأول من القسم الثاني)، قد استخدمنا براءة التكرار المتنوع والمؤثرات المسموح بها.

^{٢١٤} انظر قصيدة «ميريل» النظرية التي سبق ذكرها، الفصل الثالث من القسم الثاني، وقصائد «كان».

إلى بضعة أمثلة لافتة للنظر لدى «برتران»^{٢١٥} ويمكننا أن نذكر أيضًا البنية «الثنائية» لقصيدة «محاسن القمر» لبودلير، والبنية «الثلاثية» في «حبيبة دانزيس» في الـ «جوزلا» لميريميه^{٢١٦} (والتوازي، المتكرر إلى حد بعيد، لدى الشعراء الذين يستلهمون التوراة،^{٢١٧} ليس سوى شكل للتماثل)، وتقدم قصيدة من قبيل «الأمل» لـ «ج. تيلبيه»^{٢١٨} شكلًا مركبًا وبارعًا على نحو خاص في التماثل، المتسق مع تكرار العبارات وبناء كل جزء في «دائرة مغلقة»: في الزمان الجميل للفاجنية، ستستخدم قصيدة النثر «الموسيقية» وستسيء استخدام بنيات كهذه: فما هي «اللازمة»، إن لم تكن التكرار المتنوع إلى هذا الحد أو ذاك؟

يتعلق الأمر — هنا، بشكل رئيسي، كما نرى — بالتكرارات الشكلية التي تفرض بنية إيقاعية على الزمن الحقيقي للعمل، لا على الزمن المقدم *représenté*: فالرواية هي صاحبة التأثير على الزمن المقدم، وكشف «العودة الأبدية» النيتشوية في نفس الأحداث، لتخلق بذلك «زمنًا خارج الزمن»، مثلما فعل «توماس مان» في أغلب رواياته،^{٢١٩} ومع ذلك، فمن البديهي أن استعادة أو تماثل الكلمات يقود إلى استعادة الأفكار

^{٢١٥} انظر ما سبق، مدخل القسم الأول.

^{٢١٦} خمسة مقاطع، يتكون كل منها من ثلاثة أجزاء: «أعطاني أوسيب خاتمًا ذهبيًا مرصعًا، أعطاني فلاديمير قلنسوة حمراء مزينة بالأوسمة، لكنني، يا دانزيس، أحبك أكثر منهم جميعًا» (éd. du Divan, 1928, pp. 57-58)، انظر ما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{٢١٧} «لامنيه» — على سبيل المثال — أو «سيلفان مارشال» في «مزامير» (انظر ما سبق، مدخل القسم الأول)، ولنلاحظ — مرة أخرى — إلى أي حد تتواتر هذه التكرارات أو التماثلات في كل الأشكال الشفاهية، المتكلمة أو المغناة (وبالتالي، في كل الترجمات المزعومة، والـ «مزامير» و«الأناشيد الغنائية» و«الأغاني»).

^{٢١٨} انظر ما سيلي، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{٢١٩} بالنسبة للروائي — حسبما يكتب «ج. بيانكي» عن «توماس مان» — «فإن أخذ مقطع من الزمن، ليس دقيقًا إلى حد التقدير، واكتشاف ثوابت فيه، وإحداثيات، وتقديمه منظمًا طبقًا لقواعد صارمة في الطباقي اللحن، مبنياً مثل سيمفونية، لهو «إنقاذ» لهذا المقطع من الزمن، وطرح له من الزمن القابل للحساب، ونقل له اللازمي ... إن زمن الروائي مثل زمن الموسيقي، يبدو خارج الزمن، خاضعًا لقوانين أخرى، أكثر تعقيدًا وبساطة في آن، أكثر ثراءً بالتوافقات والرموز» (Le Temps dans l'œuvre de Th. Mann, dans *Formes de l'Art, Forme de l'Esprit*, N° spécial du *Journal de Psychologie*, P.U.F., 1951)، ويمكن القول — فضلًا عن ذلك — إن فن الروائي ينتمي، منذ هذه اللحظة، إلى الشاعر، حيث يكمن الاختلاف — بالتحديد — في أن الروائي يمارس فاعليته دائمًا على «الزمن الممثل».

أو الإحياءات، فالاستعادة — بلا كلل، على سبيل المثال — لكلمة «شعر» في قصيدة «بودلير» النثرية،^{٢٢٠} تنجح في خلق شعور بالاستحواذ، بنوع من الافتنان، بـ «دائرة سحرية» يختلط بداخلها كل مفهوم الزمن الملغى، الماضي والحاضر، المرأة المعانقة والأراضي البعيدة في حقيقة واحدة، غامضة ولا تقبل التجزئة، وقد يحدث — فضلاً عن ذلك — أن يعيد الشاعر، مرة بعد أخرى، في قصيدته، أحداثاً متماثلة أو متشابهة، لينظم — هذه المرة — الزمن المقدّم: فعل «هويسمان» ذلك في «لازمة موسيقية»،^{٢٢١} ويحقق «فيه دي ليل-آدام» به مؤثراً مدهشاً في «صوت الشعب» (حيث نرى نفس الشعب، خمس مرات، وهو يهتف لـ «أبطال» مختلفين أمام شحاذ يكرر كل مرة: «فلتأخذكم الشفقة بأعمى مسكين، من فضلكم!»).^{٢٢٢}

وأياً ما كانت الأساليب، يظل المثل الأعلى لهؤلاء الشعراء في «العودة الأبدية» — دائماً، في جميع الحالات — هو السيطرة على الزمن بإجباره على الانتظام الإيقاعي، وبالدخول في زمن «موسيقى» و«عقلاني»، خارج الانسياب المتواصل للصيرورة، إن الكمال الذي يبحثون عنه ذو جوهر سكوني:^{٢٢٣} إنهم يريدون أن يعيدونا «إلى مستوى واحد مع الأبدية»،^{٢٢٤} عبر أساليب مغايرة لأساليب نظم الشعر، وإن تكن مماثلة في أهدافها.

لكن ثمة وسائل أخرى للوصول إلى اللازمية، ولإخراج القارئ من الشعور بالتعاقب المحتوم: فبدلاً من البحث عن السيطرة على الزمن بجعله ينساب في أشكال دائرية، يمكن المجاهدة من أجل التحرر منه، ونفيه، بالتواجد — بفقرة واحدة — خار

^{٢٢٠} Une Hémisphère dans une Chevelure (انظر — فيما سبق — الفصل الأول من القسم الأول).

^{٢٢١} في «لازمة موسيقية» من «علبة اللبس بالتوايل»، تتكرر القصيدة مثلما تتكرر الحياة نفسها: لقد تزوجت المرأة مرتين، وفي كل مرة «أوسعها زوجها المرحوم ضرباً، وجعلها تنجب ثلاثة أطفال، ومات مشبهاً تماماً بالآيسنت» (Huysmans, Œuvres complètes, t. I, Crès, 1928, pp. 11-12).

^{٢٢٢} حول Vox Populi، انظر ما سبق، الفصل الأول من القسم الثاني.

^{٢٢٣} أوضح «هـ. بونيه» تماماً — في دراسته حول (Roman et Poésie (Nizet, 1951) — هذا الطابع «السكوني» للشعر، لكنه يجده — بالأحرى — في الموقف «التأملي» للشاعر، أكثر من وجوده في بنية القصيدة، قارن — رغم هذا — بالملاحظة المقتبضة، ص ٨٦، عن استخدام «التكرارات واللازمات».

^{٢٢٤} العبارة لـ «ج. بلان» من كتابه، Introduction aux Petits poèmes en prose de Baudelaire،

Fontaine, Février 1946, p. 283.

التصنيفات الزمنية، الماضي والحاضر والمستقبل: «قفزة جنونية ولا نهائية»^{٢٢٥} يظل اسم «رامبو» مرتبطاً بها، وتقودنا إلى مفهوم القصيدة-الإشراق، وسيتم هنا — في آن — تقليص «الزمن الحقيقي» إلى الحد الأدنى، حيث إن القصيدة ستقدم في شكل «كل» موجز للغاية، يهدف إلى أن يولد لدى القارئ الانطباع بالصدمة، والهزة الشعرية المباشرة والمكثفة للغاية، حسبما أراد «إ. بو»،^{٢٢٦} و«الزمن المقدّم» الذي لن يتجلى في التسلسل في خطوط مستقيمة أو في دائرة مغلقة، بل في نقطة مضيئة، ذات بريق ساطع وفوري.

هذه المرة، نغادر — بوضوح — مجال الموسيقى، التي لا يمكن أن تتطور إلا في الزمن، وباستخدام مستويات الزمن (الجدير بالملاحظة بالفعل أن شعراء «الإشراق» هم — إلى حد كبير — شعراء الصورة، بأكثر من كونهم شعراء موسيقى)، ونلاحظ — في نفس الوقت — أن الشاعر لن يهتم كثيرًا بتنظيم عمله بطريقة شكلية خالصة، قدر اهتمامه بالتأثير في الزمن المقدم، فيما يمكن أن نسميه «الشكل ذا المستوى الثاني»،^{٢٢٧} لكن، كيف نلغي الزمن، مثلما سيقال لنا؟ نرى الشعراء يبذلون جهدهم من أجل ذلك بطريقتين: تتمثل الأولى في إلغاء المستويات الزمنية بمعنى الكلمة، فيمكن للشاعر أن يصف «رؤى» لا زمنية، مثلما في قصيدة «صوفية» لرامبو،^{٢٢٨} أو كما في قصيدة «بربري»، التي تقع «بعد الأيام والمواسم والكائنات والبلاد بكثير»،^{٢٢٩} لتلحق — على هذا النحو — بهذه الوحدة غير المسماة حيث تجلس على العرش أمهات «فاوست الثاني»، وحيث «لا وجود للمكان ولا للزمان أيضًا، بدرجة أقل»،^{٢٣٠} أو — أيضًا —

^{٢٢٥} Rimbaud, *Solde* (Œuvres, p. 201).

^{٢٢٦} يمكننا أن نلاحظ — بالفعل — أن قصائد هذا النمط أقصر بشكل عام من القصائد ذات النمط «الدائري»، فـ «الإشراق» لا تحتمل الإطالة.

^{٢٢٧} حول هذا الشكل ذي المستوى الثاني («الشكل الأساسي» بمعنى ما)، أحيّل — مرة أخرى — إلى E. Souriau, *La Correspondance des arts*, Flammarion, 1946, chap. XXVI, *La morphologie de l'œuvre littéraire*.

^{٢٢٨} Œuvres, p. 185.

^{٢٢٩} Barbare, Œuvres, p. 190.

^{٢٣٠} ترجمة «نرفال»، وذكرها «بوليه» في *Etudes sur le Temps humain*, 1^{er} série, Plon, 1950, p. 291، وسنجد في هاتين السلسلتين الفريدتين من «الدراسات» (تحمل السلسلة الثانية — Plon, 1952 —

تقليص الديمومة، والإمساك بالقرون متعانقة بنظرة واحدة مثلما فعل «هوجو» أمام «حائط القرون»،^{٢٣١} وتوحيد العناصر المستمدة من الحضارات البعيدة في الزمان كما في المكان (مثلما فعل «نرفال» في «مآثر»)^{٢٣٢} ومن هنا، يكمن — لدى رامبو — «اصطدام» الفترات التاريخية (أسمية تاريخية)،^{٢٣٣} والنقلة العنيفة من الماضي إلى الحاضر، ومن الواقعي إلى المحتمل، و«السرعة العنيفة» للحركة،^{٢٣٤} ويكمن — لدى «لوتريامون» — التباس التسلسل التاريخي للوقائع، والقفزات عبر الزمن،^{٢٣٥} ومرونة الديمومة المتقلصة أحياناً والممطوطة أحياناً،^{٢٣٦} ويكمن — لدى الاثنين، ولدى الكثيرين من الشعراء

عنواناً فرعياً: *La distance intérieure*) عدة أمثلة توضح الجهد الذي بذله بعض كبار المفكرين للتواجد خارج الزمن أو الإبداع خارج الزمن.

^{٢٣١} في بداية «أسطورة القرون» (قارن ببوليه، سبق ذكره، السلسلة الثانية، ص ٢٠٢)، لكن الرؤية أكثر إيجازاً إلى حد بعيد في «الإشراق»، والتركيب أكثر انحصاراً، ف «حائط القرون» يتم النظر إليه من عين طائر.

^{٢٣٢} تركيب من الرؤى المستمدة إلى حد ما من سفر الرؤيا أكثر مما من النظريات الشمالية في نشأة الكون أو الوقائع الأخيرة من حياة «نرفال» (انظر ما سبق، الفصل الأول من القسم الأول)، وقارن برؤى «فارغ» الكونية في *Epaissieurs* وفي *Vulture* (انظر ما سيلي، الفصل الثالث من القسم الثالث)، وعلى صعيد مختلف قليلاً، فإن «الاستعادة الموحية»، الأثرية لدى «ت. جوتييه» (قارن ببوليه، المرجع السابق، السلسلة الأولى، ص ٢٩٥ وما يليها)، التي يمكن للشاعر من خلالها أن ينتقل إلى الماضي، أو أن يعيد إلى الحاضر أشباحاً من الماضي، هي وسيلة شعرية أساساً في نفي الزمن: قارن بـ «شارع رافينيون» لجاكوب: «نحن لا نستحم مرتين في نفس النهر»، مثلما قال الفيلسوف هيراقليطيس، ورغم هذا، فهي دائماً نفس الشخصيات التي تعاود الظهور! ... ها هو أجاممنون ها هي السيدة هانسكا! وعوليس لبان» (*Cornet* à Dés, Stock, 1923, p. 57).

^{٢٣٣} *Œuvres*, p. 192، انظر ما سبق، الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٢٣٤} وردت العبارة في *Génie, Œuvres de Rimbaud*, p. 198.

^{٢٣٥} انظر ما سبق، الفصل الثالث من القسم الأول.

^{٢٣٦} انظر ما سبق، الفصل الثالث من القسم الأول. يلعب «لوتريامون» براءة على المفتاح المزدوج لـ «زمن حقيقي — زمن تمثيلي»، فهو يصف أحياناً — في شكل مقتضب للغاية — فترات بالغة الطول (النشيد الرابع: «إنني قذر، والقمل يعضني ... لم أحرك أعضائي منذ أربعة قرون»)، وأحياناً ما يمتد بإفراط ملحوظة بسيطة من قبيل: «كانت ركيزتان تبدوان في الوادي» (ست صفحات! في بداية النشيد الرابع)، وسنرى — فيما بعد — الطريقة التي يؤسس بها بعض الشعراء الحديثين، عن طريق «سرد الحلم»، زمناً لا ينتهي، زمناً خارج الزمن (قارن بما سيلي، الفصل الثالث من القسم الثالث).

الحديثين — التحولات التي تضع تحت أعيننا تغيرات متسارعة على الطريقة السينمائية، حالات الظهور والاختفاء الفورية،^{٢٣٧} ودوامة كل العناصر المحمولة في حركة تقلب كل المفاهيم الإنسانية عن الثقل، والديمومة، والانغراس في الزمن والمكان: «تحويل الهاويات واصطدام الثلوج بالكواكب»،^{٢٣٨} والواقع أن إلغاء المكان ليس سوى وسيلة لإلغاء الزمن، ما دامت المسافات تقاس بالأيام والشهور تمامًا مثلما تقاس بالأمطار، وما دام يمكن — بالعكس — إدراك الزمن كـ «مكان ذهني»: «عمق المكان مجاز على عمق الزمن»، كما قال «بودلير»:^{٢٤٠} ولأن الشاعر يقلص الديمومة، فهو يقلص المسافة، وهو يجول ببصره «من مضيق النيلة إلى بحار أوسيان»،^{٢٤١} وعلى غرار الرسامين الانطباعيين، يقارب بين الأشياء التي يفصل بينها المنظور العادي، ويرى قنوات تتدلى خلف البيوت الخشبية،^{٢٤٢} وأذرع «ترسي جسرًا» من جانب الشارع إلى الجانب الآخر^{٢٤٣} ويتخذ — مثلما يقول «إيلوار» — «عادة الصور الأكثر غرابة»،^{٢٤٤} ومن كل الحقائق الجغرافية، يعيد تكوين حقيقة شعرية، تقع في جميع الأرجاء وفي لا مكان: «مجالها

^{٢٣٧} «لا نقبض شيئاً، مثلما يقول «ف. دي ميموندر» على سبيل المثال في بداية «سمارا» (Fourcade, 1931)، «الوقت الذي تلتفت فيه تجد من تركتها في النافذة، وهي تمشط شعرها الجميل في الملح واللازورد، قد اختفت من النافذة ذاتها، والبيت ...» وتمتلئ القصائد السريالية بمؤثرات مشابهة.

^{٢٣٨} Barbare, Œuvres, p. 190.

^{٢٣٩} يمكن لطبيعتنا الإنسانية، مثلما يقول «بلزاك»، «من خلال ظاهرة الرؤيا أو الانتقال، أن تلغي المكان في نمطيه، الخاصين بـ «الزمن» و«المسافة»، فأحدهما هو المكان الفكري، والآخر هو المكان الفيزيقي» (ذكره Poulet, *Études sur le Temps humain*, 2^e série, Plon, 1950, p. 135)، وأحياناً ما تساعد سرعة أنماط «الانتقال» الفعلية، وبطريقة غير متوقعة، على تحقيق هذا الإلغاء للمكان: مثلما في هذه القصيدة «الانطباعية» لـ «ب. جاماتي» التي تحمل عنوان «في الأتوبيس»: «صاحب البار، يطيح خلف مشربه بزجاجة «بيكولو» ويلتقطها في الهواء ليفرغ محتواها في أوعية الصيدلي الزجاجية، وتاجرة الخردوات، وهي تفتح الباب، تنفخ في غاز الحلاق، فيما سكبن بائع الفكاكة المرفوعة تقطع فطيرة منزلية مثل جبن هولندي» (Poèmes, Denoël, 1938, p. 62).

^{٢٤٠} Les Paradis artificiels, IV: L'Homme-Dieu, Œuvres, Pléiade, t. I, p. 306.

^{٢٤١} Rimbaud, *Métropolitain* (Œuvres, p. 189).

^{٢٤٢} Rimbaud, *Villes*, Œuvres, p. 181.

^{٢٤٣} Reverdy, *Toujours seul*, Poèmes en Prose (1915).

^{٢٤٤} Nuits Partagées, La Vie immédiate (Choix de Poèmes, N.R.F., 1946, p. 129).

لازورد وخضرة متكبرة، تجري على شواطئ مسماة، عبر موجات بلا أوردة، بأسماء يونانية، وسلافية، وسلتية بشكل قسري».^{٢٤٥}

مجال اعتباطي، خيالي بشكل خالص أحياناً، بلا سيطرة عليه من العقل: «عقل السيد إيجيتور، المتجه إلى القمر!»^{٢٤٦} إذ إن الشاعر يستطيع (وهي الوسيلة الثانية للتححر التي يتمتع بها) ألا يكتفي بإلغاء المستويات الزمنية، بل يلغي أيضاً الأنواع المنطقية: فالنتيجة دائماً تتم على هذا النحو؛ لأن مفاهيمنا المنطقية مرتبطة بمفاهيم الزمن والمكان، ولا تستطيع هدم واحد منها دون انهيار البقية، فأن يقفز كاتب بعنف من فكرة إلى أخرى، هذا الافتقار إلى الانتقال الذي يثير ضيقنا، أليس مرتبطاً بفكرة الزمن الضروري لإعداد النقلة، زمن يجد نفسه ملغى فجأة؟ وإذا كان «منطق الحلم» يثير حيرتنا، فذلك — بالتحديد — لأن الزمن فيه متسارع، أو ملغى، أو — على النقيض — ممطوط بإفراط، فوجودنا لا حقيقي مرتبط بالزمن بشكل لا فكاك منه (فهو البعد الرابع لعالمنا)، إلى حد أن هذا المفهوم واقع تحتي لكل استدلالتنا، ولكل رؤيتنا للعالم، فإذا ما ألغيناه فجأة، فسنرى كل المظاهر المنطقية تهتز، ويكبر بقدر ما يوازي قلب الواقع شرخ قاتل. وإذا ما ألغينا، بالعكس، المبادئ الكبرى للهوية،^{٢٤٧} والسببية،^{٢٤٨} فسنرى الزمن يتلاشى في قلب كارثة كونية، حيث يمكن للشاعر — واقفاً وحده «في سماء العاصفة وأعلام النشوة»^{٢٤٩} — أن يظن نفسه متحرراً من المكان والديمومة حرّاً لا يموت مثل إله:^{٢٥٠} «تبدأ الحرية حيث يولد المدهش»، مثلاً يكتب

^{٢٤٥} Rimbaud, *Enfance* (Œuvres, p. 168).

^{٢٤٦} Cros, *Effarement, Le Coffret de Santal*, 1922 (4^e éd.), p. 262. انظر ما سبق، الفصل الأول

من القسم الثاني.

^{٢٤٧} «أنا آخر»، مثلاً يقول «رامبو» (Œuvres, p. 254)، فيما يحدثنا «لوتريامون» عن «مصباح —

ملاك»، و«ش. كرو» عن «سفينة — بيانو».

^{٢٤٨} إن «ميشو» ملك في بلاد النتائج بلا أسباب والأسباب بلا نتائج: قارن بـ *Vers la sérénité*، المكتوب عام ١٩٣٤ م: «من لا يقبل هذا العالم لم يبن فيه منزلاً، ويشعر بالحر بلا حرارة، لو كان يقطع بتولات فكأنه لم يقطع شيئاً، لكن البتولات كانت هنا، على الأرض وهو يحصل على النقود المناسبة، أو لا يتلقى سوى ضربات» (L'Espace du dedans, N.R.F., 1944, p. 154).

^{٢٤٩} *Génie*, Œuvres de Rimbaud, p. 198.

^{٢٥٠} «لي القدرة على الوجود بلا مصير»، مثلاً يكتب «إيلوار» (Le Livre couvert I et II, cité par M.).
(Carrouges, Eluard et Claudel, éd. du Seuil, 1945, p. 46).

«أراجون» في المرحلة الأكثر طموحاً من السيريالية،^{٢٥١} كيف نندهش — إذن — من أن يضع عدة شعراء حديثين أنفسهم، عمداً (من «جاكوب» و«بريتون» إلى «إيلوار» و«ميشو»)، تحت شارة اللامنتقي، في فترة يكون الواقع اليومي أكثر فداحة، يتعلق الأمر بـ «اقتلاع جذور» القارئ، وتحريره من وطأة الزمن القاهرة،^{٢٥٢} ومن طوق العادات المنطقية في آن، ونزعه من عبوديات هذا العالم ليمتلك الحدس بعالم آخر غريب، وباهر، حيث سيسيطر الإنسان، المتمتع بقدرات جديدة، على المادة الطيعة، بدلاً من الخضوع لقوانينها.^{٢٥٣}

ويمكننا أن نضيف أننا — اعتباراً من السيريالية بشكل خاص — سنرى التأكيد على اتجاه في تقديم القصيدة لا كإشراقة مفاجئة، وحلم «حاد وخاطف»،^{٢٥٤} بل كنص، نص يقع — إذا صح القول — خارج الزمن: مستخدماً أساليب السرد التقنية (زمن الماضي، وتتابع الأحداث، والوقائع المنقولة بموضوعية)، لكن مع تشويه هذه الأساليب لتحقيق غاية غريبة تماماً عن السرد الذي تستخدمه الأقصوصة أو الرواية، مع استخدام شعرية مقصودة، أي لا زمنية؛^{٢٥٥} ولهذا، يضع الشاعر نفسه في اللامعقول، ويقدم لنا

^{٢٥١} Une Vague de Rêves, Commerce, n° 2, Automne 1924, p. 108. لنذكر هنا بهذه الجملة الأساسية لبريتون في «البيان الثاني للسيريالية»: كل شيء يحملنا على الاعتقاد بوجود نقطة معينة في الروح، حيث الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن التواصل معه وما لا يمكن معه التواصل، الرفيع والوضيع، يفكون عن التجلي بشكل متناقض، والواقع أنه عبثاً ستتم محاولة البحث في النشاط السيريالي عن باعٍ آخر سوى الأمل في تحديد هذه المسألة» (انظر ما سيل، الفصل الثاني من القسم الثالث).

ولنلاحظ — رغم هذا، ومنذ الآن — أن السيراليين يريدون اكتشاف هذا المجال اللازمي والأسمى، لا خلقه.

^{٢٥٢} يكتب «بودلير»: عبء الزمن المرعب الذي يحطم كاهلك ويحنك نحو الأرض (... Enivrez-vous), (Œuvres, t. I, p. 468)، ويقول «رامبو»: «غير نصيبنا، وانخل الآفات، إلى البدء بالزمن» (A une Raison), (Œuvres, p. 176).

^{٢٥٣} يقول «كاروج» عن «إيلوار» (Eluard et Claudel, éd. du Seuil, 1945, p. 55): «يسكن الإنسان — بسحر الشعر — عالماً رائئاً حراً من كل حدود، ومن كل قانون، عالماً صافياً ومضيئاً»، قارن بمحاولات «ميشو» للتأثير على المادة، كي يخلق لنفسه عالماً خاصاً به بشكلٍ حتمي، يسميه ملكي (انظر ما سيل، الفصل الثالث من القسم الثالث).

^{٢٥٤} Rimbaud, Veillées II, (Œuvres, p. 184).

^{٢٥٥} انظر القسم الثالث، سرد خيالي وسرد الحلم، الفصل الثالث من القسم الثالث.

نصوصًا بلا بداية ولا نهاية، وأفعالًا تترايط خارج كل منطق، ولا يبرها أي شيء ولا تؤدي إلى شيء، في عالم هو عالمنا، ويبدو لنا — رغم هذا — غريبًا بشكل فريد، ولا تؤدي نثرية الأحداث نفسها، والموضوعية الظاهرية للراوي (أفكر في «بيالو» و«ميشو» و«ر. دي أوبالديا» ضمن آخرين) إلا إلى مضاعفة انطباع الغرابة، وهذا الخيالي، الذي يخص الحلم نفسه، عندما يضعنا — هكذا، عن عمد — في زمن خارج الزمن، حيث لا شيء يتم ولا ينتهي إلى نتيجة، إلا إذا كانت النتيجة ساخرة، وفيه تتلاشى المستويات المنطقية، هو أيضًا شكل للجهد الفوضوي و«مقتلع لجذور» الشعر الحديث.

والقصيدة الفوضوية، التي لا تخضع — من ناحية — لعادات التفكير المنطقي، لا تخضع بالمثل لعادات اللغة: فـ «اكتشافات المجهول تتطلب أشكالاً جديدة»،^{٢٥٦} ولن يدمر إعصار التمرد تقاليد الأسلوب «الشعري» فحسب، بل كل ما يشهد على تنظيم فني، وبحث عن الانتظام، والتماثلات، واللازمات، والتوازنات الإيقاعية. وسيبعثر نفس العصف التسلسلات، وترايطات الأفكار، وكل تماسك في الوصف، وكل تتابع في السرد: فالشعراء الحديثون، في أعقاب «رامبو»، يسكنون ما هو متقطع كي ينفوا — بشكل أفضل — العالم الحقيقي: «وبينما كل متصل شعري يقبل المقارنة مباشرة بالعالم اليومي، فإن كل رؤية منقطعة تبدو غريبة وحرّة بدرجة عالية، إلى حد أنه لم تعد هناك إمكانية للمواجهة، وأن تبدو الحرية الشعرية هذه المرة لا كشيء يُحلم به، بل كشيء مملوك»، حسبما يكتب «كاروج» عن «رامبو» و«إيلوار»،^{٢٥٧} فكيف لا نجد هنا — من ناحية أخرى — هذا الموقف الهدام تجاه الزمن (الملازم للفكر المنطقي) الذي يقود سريان الجمل، وترايطها، والتنظيم التدريجي للخطاب؟

وسنربط هذه الرغبة في إلغاء الزمن — بشكل خاص — بكل المنحى الشعري الحديث في منح «الكلمة» أهمية رئيسية، وبشكل خاص «الاسم» الذي لا يمثل سوى العلامة والاستحضار للشيء في جوهره الزمني؛ ولأنه يندرج في سياق جملة، يفقد الاسم هذه القيمة جزئيًا كي لا يصبح سوى عنصر من كلٍّ يتخذ شكله تدريجيًا، عبر تقدم الجمل: ولكن ما إن نغزله — وبالعثور على سيادته وبريقه الخاص به — حتى يصبح

^{٢٥٦} رامبو، خطاب إلى دوميني، بتاريخ ١٥ مايو ١٨٧١م (Euvres, p. 257).

^{٢٥٧} وحول «جمالية غير المنقطع» لدى «رامبو»، قارن Eluard et Claudel, éd. du Seuil, 1945. بما سبق، الفصل الثاني من القسم الأول.

نواة إشعاعية، يرسل — بحرية — بكل الإحياءات الحسية أو الفكرية التي كان تقدم الجمل المستمر يلقي بها في الظل، وكان «رامبو» أول من شعر واستخدم هذه «الحيوية المتفجرة للكلمة»، التي تمثل — مثلما يقول «ج. جراك» — «الإسهام الإيجابي للقرن الأخير في الشعر الفرنسي»^{٢٥٨} وقد أوضحت كيف أدى استخدام الروابط ضعيفة القيمة، وأسلوب «التدوين»، والرصد الخالص والبسيط، إلى فصل الكلمة وعزلها عن النسيج الفعلي،^{٢٥٩} فجمل من قبيل «أيها الفرسان ويا طواحين الهواء، والجزر والرحى»،^{٢٦٠} «الموسيقى، تحويل الهاويات، واصطدام الثلوج بالكواكب»،^{٢٦١} لا تساوي كثيرًا من «المعنى» العام للجملة بقدر قيمتها عبر سلسلة الإشراقات التي تشعلها بالتعاقب في خيالنا، ثمة هنا اتجاه سيتم التأكيد عليه حتى الفترة الحالية: ستصبح الكلمة، التي تتمتع بوجود مستقل أكثر فأكثر، فردية فوضوية، ترفض الخضوع لقوانين النحو، والذوبان في المد اللفظي، فهي لم تعد تندرج في تنظيم الجملة كي يمر المعنى عبرها مثلما يمر التيار بامتداد السلك الكهربائي، إنها تلتهم ببريقها الخاص، منفردة، ونجمية.

وربما نشير إلى أن التقنية المعاصرة للشعر الحر تسمح بهذا العزل للكلمة بشكل أفضل مما قد يفعله النشر، وذلك حقيقي إلى حدٍّ ما، مثلما يمكن رؤيته في هذه القصيدة القصيرة للغاية لريفيدي، حيث تعمل الكلمات — بلا شك — في بنية الكلمة، ولكن بشكل مخالف تمامًا داخل جملة متصلة:

ظهيرة

يلتحم الجليد

والشمس في اليد

^{٢٥٨} J. Gracq, André Breton, Corti, 1948, p. 194 — في دراسته *Le degré — zéro de l'écriture*, éd. du Seuil, 1953, ch. 4: *Y a-t-il une écriture poétique?* pp. 61-76 على هذا الطابع الفوضوي الاجتماعي للشعر الحديث، الذي يستعاض عن «غاية العلاقات» بـ «انفجار الكلمات».

^{٢٥٩} انظر — فيما سبق — الفصل الخاص بـرامبو، الفصل الثاني من القسم الأول.

^{٢٦٠} *Enfance II, Œuvres*, p. 190

^{٢٦١} *Barbare, Œuvres*, p. 190

امرأة تنظر
عيناها
وحزنها
الحائط المواجه خشن
التجاعيد التي تصنعها الريح في ستائر السرير
ما يرتعد
يمكن النظر في الغرفة
والصورة تتلاشى
تمر سحابة
المطر^{٢٦٢}

ولا شك أن النثر (حيث الوحدة ليست البيت، بل الجملة) يحافظ — بالضرورة — على طابع أكثر ارتباطاً وميلودية *mélodique*، لكن ينبغي أن نلاحظ — رغم هذا — أن الشُّرطة، والفراغات، والكلمات المشدد عليها^{٢٦٣} ليست سوى وسائل لنزع الكلمة من السياق، وطباعة — إذا صح القول — قيمتها الخاصة على قيمتها النسبية في الجملة، فيمكن لتفكيك الجمل، والإبدالات، وعلامات التعجب، واسترجاعات الكلمات أن تملك نفس التأثير، مثلما في جملة «إيلوار» هذه: «خفيف، تتحرك، وخفيف، الرمل والبحر يتحركان»،^{٢٦٤} أو في هذه الجملة الأكثر جرأة لميشو: «كان هذا على باب ألم طويل، خريف!، خريف، تعب! أخذت أنتظر، إلى جوار «التقيؤ»، أخذت أنتظر، أخذت أنتظر بعيداً مقصورتى المرتبة، متألاً مني، منزلقاً، أغوص، رمل! رمل!»^{٢٦٥}

هل سنشهد — إذن — «تفكيكاً» حقيقياً للجملة، مبعثرة في غبار من عناصر معزولة وفوضوية؟ في هذه الحالة، لن نتحقق أية إمكانية لـ «قصيدة»، لكن الفوضوية

^{٢٦٢} *Lumière (Sources du Vent, dans Main-d'Œuvres)*, Mercure de France, 1949, p. 225.

^{٢٦٣} أساليب سبق أن استخدمها «برتران»، ثم «رامبو»، ومنحها تأثير «بو» شهرة متزايدة، وفي معرض حديثه عن الكلمات المائلة طباعياً، يقول «ج. جراك» إن الكلمة تتأثر بـ «معامل جبهي معد لمضاعفة قوته بطريقة سحرية» (André Breton, Corti, 1948, p. 185).

^{٢٦٤} *Baigneuse du clair au sombre, Capitale de la Douleur* (N.R.F., 1926, p. 99).

^{٢٦٥} Michaux, *Entre Centre et Absence (Lointain Intérieur)*, L'Espace du Dedan (N.R.F., 1944, p. 221).

ليست هنا — في واقع الأمر، وكما هو الحال دائماً — سوى المظهر الآخر، الخلفية لإعادة تنظيم العالم شعرياً: ^{٢٦٦} لسنا أمام الفوضى، بل أمام نظام غريب، فثمة علاقات تتأسس في الواقع بين الكلمات التي يجاورها الشاعر، ^{٢٦٧} وتحدث تبادلات، وتوافقات متنافرة أو مسجوعة، تستثار الكلمات بشكل تبادلي، «مندفعة كلها، قبل الانطفاء، إلى مبادلة من نار»، كي نستعيد تعبير «المالارميه»، ^{٢٦٨} وعلى مستويي التنظيم الشعري (التنظيم في جمل أو مقاطع، والتنظيم في قصيدة)، نرى هذه الكلمات — بإشعاعها من الإحياء الصوتية والبصرية والشعورية — «وهي تندرج في علاقات مثل النجوم في السماء». ^{٢٦٩} إننا نرى — في المقام الأول — تشكل «كوكبة من الصور»، وعناقيد كلمات تساهم كل منها سواء في تدعيم نفس الانطباع، وخلق «مناخ» خاص (في جملة «ميشو» التي ذكرتها — على سبيل المثال — نشعر تماماً أن كلمات «ألم، خريف، تعب»، رغم تجاورها ببساطة، إنما هي واجهات لنفس «الفكرة» الشعرية، وأن الخريف مرتبط بالألم وبالتعب في آن، من خلال استعارة ضمنية)، ^{٢٧٠} أو في أن تكشف — من خلال تنافر الإحياء المتعارضة — ومضات غير متوقعة: «نار الجمر والزبد»، في قصيدة «بربري» لرامبو.

^{٢٦٦} إنها خصوصية الخيال الشعري، فضلاً عن ذلك، أن يفكك العالم لإعادة تشكيله بعد ذلك: «إنه يفكك كل الإبداع، مع المواد المقدسة والمتاحة حسب القواعد التي لا نستطيع أن نجد أصلها إلا في أعماق الروح، ويخلق عالماً جديداً، وينتج الإحساس بالجديد» (Baudelaire, *Salon de 1859 III: La reine des facultés*, Œuvres, t. II, p. 226).

^{٢٦٧} وبفضل الاستعارة بشكل خاص، التي تقارب بين عنصرين (أحياناً إلى حد انصهارهما معاً، مثلما هو الحال في قصيدة «ريفيدي»، حيث «يلتمع» تغيير التعبيرات، ويجعل من الثلج والشمس «في اليد» واقعاً وحيداً ومضيقاً).

^{٢٦٨} *Le Mystère dans les Lettres* (Œuvres, Pléiade, p. 386).

^{٢٦٩} هذه العبارة لجوبير عن «الأفكار» الشعرية، التي ذكرتها فيما سبق (الفصل الثالث من القسم الثاني)، تصلح أيضاً للكلمات، التي يقول عنها «جوبير» — في نفس الفقرة — إنها في عيون الشعراء «تملك هيئة وألواناً، فالتناغم يستدعي تناغمًا آخر».

^{٢٧٠} وها هي — بالمثل — «كوكبة» تعبيرات لدى «إيلوار» (مجموعة بشكل زوجي)، تساهم جميعاً في أن تستدعي أمام عيوننا الصورة اللامعة لعالم بللوري، مضيء، وجني: «إقامة عذبة، جداول من الخضرة، عناقيد من التلال، سماوات بلا ظل، زهريات من الشعر، مرايات المشروبات، مرايا الضفاف، أصداء الشمس، بللور العصفير ...» (Donner à voir, N.R.F., 1939, p. 34).

وهذه الكوكبات بدورها — على مستوى ثانٍ — تنتظم وتندرج في علاقات، طبقاً لقوانين متعلقة بالنظام الكوني الخاص بكل قصيدة، فكل عمل فني — أيّاً ما كان تحرره من الفكر العقلاني — يملك منطقته الداخلي: «يمكن للمنطق أن يتحالف مع أكثر حالات الجنون غرابة، وتولّد هذه المزاوجة مؤلفات عبقرية، مثلما يكتب «ريفيردي»^{٢٧١}، يتم احترام العقل السليم، يتحقق الإعجاب بمفاهيم مجنونة تنتظم في أجوائها وعلى مستواها بشكل منطقي»، ومنطق القصيدة هذا، الذي سيمنحها بنيتها^{٢٧٢} ووجودها العضوي، يجمع ويوجه عناصر المؤلف خلال مدة تأليفه، ويفرض عليها توجّها خاصاً، ويمكن تأويله — على الصعيد الشكلي الخاص — بتوازنات وتمائلات تبرز هيكل العمل (مثلما في قصيدة «بربري» لرامبو «متتالية من الأحمر والأبيض»، على ما يقول «روشون»^{٢٧٣}، حيث تتجاوب وتتقاطع الموضوعات المتعارضة، البربرية، والعذوبة، واللهيب، والجليد، لتجد نفسها مجتمعة ثانية في «الخاتمة»)، لكننا نشعر — في أكثر الأحيان، في العمق — في قصيدة «عبثية» أو «غير متماسكة»، حسب المعايير الكلاسيكية، بتأسيس روابط وعلاقات بارعة بين الكلمات والصور تنتظم من خلالها الفكرة الشعورية، بحيث أن العمل المتحقق يتبدى مثل كل مكتمل، تركيب يجمع في «إشراقة لحظية»^{٢٧٤} كافة أنواع العناصر التي لا يلتقطها الاستدلال المنطقي إلا منعزلة، ومن فكرة التركيب والتوحيد هذه، سننتقل إلى فكرة الرمز،^{٢٧٥} كي نلاحظ أن قصائد النثر تتوفر دائماً على سمة رمزية: بشرط أن نأخذ كلمة رمز لا بالمعنى الضيق الخاص بالتأويل التشخيصي لفكرة (فكرة يمكن أن نجدها

^{٢٧١} Le Livre de mon bord (Mercure de France, 1938, p. 27).

^{٢٧٢} و«ريفيردي» أيضاً هو الذي يقول: «إن منطق العمل الفني هو بنيته، وما دام هذا الكل يتوازن ويتماسك، فهو منطقي»، Poètes d'Aujourd'hui, Pierre Reverdy, 1919 (dans Self-Defence, 1919) (Seghers, 1952, p. 120).

^{٢٧٣} Ruchon, Rimbaud, Champion, 1929, p. 127. ومن المفيد ملاحظة أن البنية الشكلية في قصيدة «ميشو»، التي ذكرت منها — فيما سبق — جملة «مفككة» بشكل خاص، في نوع من التعويض، شديدة الوضوح مع استعادات متماثلة في بداية كل فقرة.

^{٢٧٤} إنه «هانز أندرسون» الذي يعرف الحدس الشعري كـ «إشراقة»، «هاربة وعابرة» (L'intuition, dans La logique de la poésie, Leroux, 1919, p. 24).

^{٢٧٥} الرمز (الذي يعني — اشتقاقياً — مقاربة، التقاء، اندماج) هو «تركيب» قبل كل شيء، وفقاً لما يقوله «ميشو»، فهو يعبر عن «المستويات المختلفة من الواقع في آن، أو يعبر — بشكل أدق —

ونحيلها إلى مخطط عقلائي دون تشويه القصيدة) — ولكن بالمعنى الأوسع كتعبير تشخيصي بلا شك عن تجربة حميمة — لكنه لا يختزل في كلمات اللغة العقلانية: نمط في التعبير لا يمكن تأويله شأن التجربة نفسها،^{٢٧٦} ولا يمكن ولا يُستحب أن نؤوّل تأويلًا مباشرًا هذه القصيدة لبول إيلوار، التي يصفها «م. كاروج» بأنها «لا تستنفد»:^{٢٧٧}

في البدء انتابنتي رغبة كبيرة في الغرابة والعظمة، كنت أشعر بالبرد، وكان وجودي الحي والفاقد كله يأمل في صرامة وجلال الموتى، أغواني بعد ذلك سر خفي لا تلعب فيه الأشكال أي دور؛ إذ أثارت فضولي سماء بلا لون، حيث العصفاف والسحب منفية، أصبحت عبدًا للملكة الخالصة للرؤية، عبدًا لعيني غير الواقعتين والعداوين، الجاهلتين بالعالم وبنفسيهما، قدرة هادئة، ألغيت المرئي وغير المرئي، وضعت في مرآة بلا قصدير، أبدي، لم أكن أعمى.^{٢٧٨}

ونشعر — رغم هذا — أن قصيدة كهذه تمتلئ بالمعنى وتكتمل في ذاتها، بل إن النقص الظاهري لـ «الخلاصة» يبرره أن الأمر لا يتعلق بنص، بفعل نقوده إلى نهايته، بل بتجربة داخلية وشبه صوفية يريد الشاعر — من خلال الكلمات — استدعاء وإعادة خلق غمرها «في الفراغ الصافي المضيء الذي أصبح جوهرها وجوهر الكون»،^{٢٧٩} والواقع أن الجملة الأخيرة: «أبدي، لم أكن أعمى»، تستعيد وتقارب الموضوعين المتعارضين من خلال: «وكان وجودي الحي والفاقد كله يأمل في صرامة وجلال الموتى»، ومن خلال:

عن حقائق صالحة على مستويات مختلفة في نفس الوقت» (Message poétique du Symbolisme, (Nizet, 1947, t. II, p. 415).

^{٢٧٦} حول «عدم اختزال» الرمز هذا، انظر الفصل الرائع لـ «باروزي» في كتابه J. Baruzi, *Saint Jean de la Croix et l'expérience mystique*, Alcan, 1924, pp. 331–337، وهو يؤكد حقيقة أن الرمز «مرهون مباشرة بالتجربة» (ص ٢٣٤)، وأن الرمز «الذي ليس أبدًا بترجمة، لا يمكن أبدًا ترجمته» (ص ٢٣٢)، ومن هنا، يتميز عن المجاز.

^{٢٧٧} Eluard et Claudel, éd. Du Seuil, 1945, p. 69، إن مؤلف «كاروج» مكرس — بالتحديد — لـ «الرمزية» لدى كل من هذين الشعارين.

^{٢٧٨} *Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine* (1926), dans *Choix de poèmes* (N.R.F., 1946, p. 77).

^{٢٧٩} Carrouges, Eluard et Claudel, éd. du Seuil, 1945, p. 65.

«أصبحتُ عبدًا للملكة الخالصة للرؤية»، فالقصيدة تملك منطقها الخاص بها، وهي تنتظم لا عبر وسائل شكلية، بل من خلال حقيقة داخلية تلتصق بها، ونستطيع الاعتقاد بأن احتمال التحام أكثر حميمية إنما يقوم على استخدام النثر (أو الشعر الحر)، كأشكال أكثر مرونة، حيث لا يُفرض أي أرابيسك موجود مسبقًا على الفكرة الشعرية. وسواء أقال الشاعر «أنا» أم لا (عندما يروي لنا «ميشو» بالتفصيل مغامرات «قلم ما»، فإنه لا يحدثنا في الحقيقة إلا عن نفسه)، فسيصبح نثره شعريًا بقدر ما سيصبح كشفًا لتجربة ذاتية، والواقع أن العمل الشعري يمتلك حقيقتين: حقيقة خاصة، مستقلة، وحقيقة متعلقة بشخصية كاتبه، فمع البلورة الشعرية في نفس الوقت، وكل منظم، فهو انبعاث، «قرين» الوجود العميق للكاتب؛ ولهذا، نعرث دائمًا — من قصيدة إلى أخرى — على «نوع من النسق النغمي الأساسي، علامة صارخة أو صماء»، ونفس «المناء الحيوي»،^{٢٨٠} وما يقوله «بروست» عن لوحات «فيرمير» المختلفة: «إنها مقاطع من عالم واحد»،^{٢٨١} يمكن قوله عن مؤلفات كل شاعر أصيل، سواء كان اسمه «بودلير» أو «رامبو» أو «إيلوار» أو «ريفيدي»، فنحن نجد في قصيدة «بربري» — على سبيل المثال — هذه الوحدة للماء والنار، للعذوبة والوحشية، التي تميز «المناء» الرامبوي، وفي قصيدة «إيلوار» التي ذكرتها للتو، تبدو المرأة (هذه المرأة التي يخترقها الشاعر بحثًا عن جوهر الأشياء) كإحدى الكلمات الجوهرية التي تتيح الدخول إلى قلب العالم الذهني للشاعر،^{٢٨٢} ولا يهم كثيرًا — عندئذٍ — أن تكون القصيدة شعرًا أو نثرًا، شرط

^{٢٨٠} Claudel, *Positions et Propositions* (N.R.F., 1928, t. I, p. 44). وهو نفس المعنى الذي قاله «بيجي» عن العبقرية الفنية الكبرى التي «ربما لم تفعل أبدًا سوى إعادة رائحته «عرائس النيل» (Clio)» (Gallimard, 1932, p. 44).

^{٢٨١} La Prisonnière, N.R.F., 1923, p. 238.

^{٢٨٢} رصد «كاروج» سلسلة كاملة من الإشارات إلى الـ «مرأة بلا قصدير» في مؤلفات «إيلوار»:

الظل يمنعني من المسير
على تاجي الكوني
في المرأة الكبيرة المسكونة

(L'amour, la poésie, p. 101)

أو: «هذه المرأة الباطلة حيث الهواء يدور عبري» (Capitale de la Douleur, p. 144)، أو:

أن نعثر على «النسق النغمي الأساسي» الذي يمنحها أصالتها، ويجعل منها عالمًا صغيرًا له مكانه في قلب كون أكبر، إلى أي حد تسمى الكلمات بطريقة لا واعية وتلقائية لتعيد — بذلك — خلق العالم طبقًا للمنظور الخاص بكل شاعر، وإلى حد — على النقيض — أن يختار الشاعر ويضبط، بطريقة واعية، العناصر التي ستعيد تكوين واقع جديد؟ إنه سؤال صعب ومثير للجدل، أجاب عليه المنظرون والشعراء حسب أمزجتهم وبطرق مختلفة للغاية، ويبدو أن لا أحد من الشعراء — في جميع الحالات — يمكنه الاكتفاء بأن يكون تقنيًا خالصًا، منسقًا للكلمات طبقًا لحسابات دقيقة بهدف إحداث تأثير محدد (مثلما أراد «بو» أن نعتقد عندما كان يفكك «غراب» الشهير)، وبالعكس، فلا أحد من الشعر، مهما كان «ملهمًا»، يستطيع الكتابة بطريقة آلية خالصة، دون أن يستيقظ فيه، حتى دون علم منه، الوعي الفني الواضح الذي ينظم ويختار.

ها نحن قد عدنا — إذن، مرة أخرى — إلى فكرة للتنظيم الفني، وبمواجهة صيغتي قصيدة النثر: القصيدة الشكلية أو الدائرية (التي احتفظت لها — في موضع آخر — باسم القصيدة «الفنية») والقصيدة-الإشراقة (أو القصيدة «الفوضوية»)، لا نقابل الشكل أمام اللاشكل، الفن أمام نفي الفن، وإنما نلتقي بنمطين مختلفين من الإبداع الشعري، يتطابق كل من هذين النمطين، مثلما رأينا، مع موقف جمالي وميتافيزيقي مختلف: الأول، الذي يمنح النثر تنظيمًا إيقاعيًا ودائريًا صارمًا، يتكشف عن اهتمام أكبر بالتقنية الشكلية، وموقف أكثر وعيًا وقصديًا، وجمالية مؤسسة على النظام والمعيار في آن، و— بالتالي — على الشعور بالنظام والتوافق الكونيين، وعلى الرغبة في المساهمة فيها، والثاني، الذي يرفض المستويات الزمنية والمنطقية، الذي يضع مقابل الترابطات النحوية والإيقاعية جمالية المنقطع والإشراقة، يصدر عن رفض للكون مثلما هو عن مطالبة فردانية. من هنا تكمن الفوضى، ومن هنا يكمن الجهد لاكتشاف عالم آخر، أو لخلقه بفعل السحر الشعري، وبديهي أن هذين النظامين الجماليين الكبيرين، اللذين تؤدي دراسة الأعمال إلى اتضاح معالمهما إلى حد بعيد، ليسا بهذه الصرامة في الواقع، حيث نجد أنفسنا في

وأهبط في مرآتي
مثل ميت في مقبرته المفتوحة

(Le livre ouvert, p. 16)

كي لا نذكر إلا أكثر الأمثلة وضوحًا (انظر 65-66, Eluard et Claudel, éd. du Seuil, 1945).

مواجهة عدة حالات خاصة، بدرجات، وتطورات، وأشكال تهرب من كل تصنيف،^{٢٨٣} ولا ننسى — من ناحية أخرى — أن في أساس كل محاولة في قصيدة النثر ثمة رغبة في إيجاد شكل جديد وفردى وفوضوي في آن، في العلاقة بالأشكال الثابتة، وفني في تنظيمه للنثر في قصيدة، ورغم هذا، أعتقد أنه يمكننا — على أية حال — التأكيد على وجود استقطاب مرهف للغاية: فالشعراء، سواء انجذبوا نحو قطب النظام، أو نحو قطب الفوضوية،^{٢٨٤} يصلون إلى الشكل الدائري، أو شكل الإشراقة، ويجتمعون في عائلتين روحيتين.

(أ) من قطب إلى آخر: تأرجح وتطور

لقد اعتبرت جمالية قصيدة النثر موضوعًا قارئًا دائمًا على امتداد هذا الفصل، واجتهدت لتوضيح ما انطوى عليه مصطلحا نثر وقصيدة، وتسليط الضوء على القطبين الجاذبين — نظام وفوضى — اللذين تتأرجح الأعمال بينهما حسب الاتجاهات العميقة، وحسب الموقف الجمالي والميتافيزيقي لكل لكاتب، وذلك، دون أخذ الفترة في الاعتبار، ولكن ألا ينبغي أيضًا أن نتأمل قصيدة النثر في تطورها التاريخي، وأن نتحدث هذه المرة لا عن تأرجحات وإنما عن تطور؟ بمعنى آخر، ألا يوجد في تاريخ قصيدة النثر، منذ أصولها حتى وقتنا الراهن — بجانب تناوب منتظم إلى هذا الحد أو ذاك بين القصائد «الدائرية»

^{٢٨٣} إذا ما أردنا أن نرى في «ألويزيوس برتران» النموذج — النمط للشاعر «الشكلي» (ورغم هذا، تمثل رومانتيكية «برتران» مظهرًا للتمرد، واللجوء إلى السحر والشيطنانية)، وفي «رامبو» النموذج — النمط للشاعر «الفوضوي» (شرط ألا ننسى أن هذه الفوضوية خالقة لشكل فني جديد)، فأين سنصنف «مالارمي»؟ شاعر المطلق، لا المجهول، إذ يستخدم أبنية شكلية مدروسة جيدًا، وشديدة الصرامة، ومعارضة جذريًا — رغم هذا — للمخططات المعتادة للنثر «الفني» والدائري، ويحتل «مالارمي» مكانة منفردة بين «شعراء النظام»، إلى حد أنه اهتم لفترة طويلة بالفوضى والتنافر.

^{٢٨٤} بعد أن ميز «ج. بلان» بمهارة بين شعر النظام، المرتبط بالترتار «الذي يرد تعاستنا على مستوى واحد مع الأبدى»، وشعر فوضوي، يرفض كل الأحكام المألوفة للنظم، نرى إلى أي حد يخطئ حين يضيف أن النمط الأول في التعريف «ينكر مسبقًا كل إمكانية لـ «قصيدة النثر» (Introduction aux Petits Poèmes en Prose de Baudelaire, Fontaine, Février 1946, pp. 283-284): وذلك تجاهل لأساليب التكرار والتنظيم الإيقاعي التي يقدمها النثر، وأن نرفض عن عمد منح لقب «شاعر نثر» إلى «ألويزيوس برتران»، لهو تعسف رغم كل شيء.

والقصائد «الفوضوية»^{٢٨٥} — نوع من حركة المد الواسعة الصاعدة، التي تزحف وتتقدم موجة إثر موجة؟ والواقع أنه كان سيثير الدهشة حقاً ألا يتطور نوع «قصيدة النثر» مع الأنواع الأدبية الأخرى، وفي نفس الاتجاه، كلما تطورت المفاهيم الاجتماعية والثقافية والفنية، وكلما تسارع تطور الحضارة الحديثة: ومثل المظاهر الأخرى للشعر، ترتبط جمالية قصيدة النثر وتقنياتها — على نحو وثيق — بسياق الأحداث التي تغير عالمنا، حتى عندما تعكس موقف تمرد ضد هذا الكون، فما أريد الإشارة إليه — الآن — هو معنى هذا التطور، إلى أن يمكن إعادة تناول الموضوع بشكل أوسع في نهاية هذا العمل، عندما سيتبدى التطور التاريخي لقصيدة النثر في كامل مداه.

ولأنها نوع نشأ من الثورة الرومانتيكية، ونتج من نفس الرغبة في التحرر التي تقود — عندئذٍ — إلى «تفكيك» الشعر الكلاسيكي، تحمل قصيدة النثر — في طياتها، منذ النشأة — مبدأً فوضوياً وفردانياً ستؤدي الظروف إلى تطويره أكثر فأكثر — وكنوع من رد الفعل، في قلب حضارة آلية وعالم يطارد دائماً وعلى الدوام كل خصوصية، يبدو الشعراء ميالين إلى الحديث دائماً بلغة أكثر فردانية،^{٢٨٦} فمنذ قرن، نشهد بدرجة أقل — في المجال الشعري — تأرجحات بين النظام والفوضى،^{٢٨٧} من مدٍّ متصاعد للنزعة الفردية الفوضوية، التي تتميز — في آن — بـ «انفصال متزايد عن الواقع»^{٢٨٨} وبالطابع «غير الاجتماعي» للقصائد: فالفرد يخوض صراعاً مع عالم

^{٢٨٥} حركة متأرجحة يمكننا تمثيلها — إذا شئنا — بنوع من التعرجات، حيث تمثل قمم الفوضى أسماء من بينها «لوتريامون» و«رامبو» و«جاري» و«جاكوب» والسيراليون ... بينما في الاتجاه المضاد (اتجاه النظام)، سيمر المنحنى بـ «تران والبارناسيين» و«لووي» و«سيجالان» و«سان-جون بيرس».

^{٢٨٦} اندهشت عند عثوري على ملحوظة مماثلة، تتعلق بالموسيقى المعاصرة، في مقال حديث لمارك بيتشيريل: «في عالم ينحو، أكثر فأكثر، إلى التمنيظ اجتماعياً، تعيش الموسيقى أزمة النزعة الفردانية كاملة» (*La Musique contemporaine est-elle condamnée?*, *Journal Musical Français*, 18 Décembre 1952).

^{٢٨٧} «تأرجح الأجيال بين خطرين: النظام والفوضى»، مثلما قال «م. أرلان» عام ١٩٢٤م (*Sur un nouveau mal du siècle*, *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} Février 1924, p. 149). وأضاف: «وإذا ما كانت عبقرية الشعب بأسره تتأكد في فترة الاتزان، فإن عبقرية الأفراد تتجلى بأفضل شكل في عصور الاضطرابات، والانحطاط أو الإحياء».

^{٢٨٨} يحيل «ريفيير» — الذي يستخدم هذه العبارة، «ضعف الغريزة الموضوعية» — إلى الرومانتيكية، ويكشفه، في السابق، في روايات «فلوبير» (*Reconnaissance à Dada*, *Nouvelle Revue Française*).

يرفض قوانينه، ولا يقبل أي قيد شكلي أو منطقي، وهو لم يعد يعترف بواجب التعبير عن الآخرين، ويتمسك فحسب بالسعي إلى بناء عالم غريب، واكتشاف — أو خلق — واقع أكثر أصالة، بالنسبة له، من الواقع الموضوعي، فقصيدة النثر — في شكلها الأكثر فوضوية — لا تفعل إذن سوى ترجمة هذا التمرد، وهذا الجهد الإبداعي الذي يصاحب خلق لغة جديدة، إنها منذ «رامبو»، أداة صراع ضد أعراف اللغة والتنميق الكريه في الأدب، وأداة لغزو ميتافيزيقي في نفس الوقت.

وبعد اجتراءات «رامبو»، الذي ينطلق بقفزة راديكالية نحو اللامعقول، ويجاهد لمنح اللغة قدرات سحرية، وبعد الفوضى الهدامة للوتريامون الذي يستخدم أساليب أدبية للسخرية من الأدب، يمكن للمرحلة الرمزية أن تبدو مثل فترة توقف، إن لم تكن كحركة انكسار تمر فيها قصيدة النثر بفترة براعة شكلية،^{٢٨٩} والواقع أن الاتجاه الفردي (الذي أكدته كوارث عام ١٨٧٠م) قد استمر — طوال كل هذه الفترة — في الدفع، على نحو خفي تقريباً، بمحاولات الشعر التحرري vers-libristes والبيانات المتعلقة بحرية الشكل، وسنرى ازدهار الفردية المضادة للنزعة الامتثالية، بعد فترة ركود تفتتح القرن العشرين، في القصائد «الحداثية» لدورتان، والقصائد «التكعيبية» لجاكوب وريفيردي: إنها نفس الفترة التي تذب وتنفق فيها القصيدة الكلاسيكية وقصيدة النثر «الشكلية» و«الفنية»، ولنفس الأسباب، وستفقم حرب عام ١٩١٤م من الصراع بين التدفق الفوضوي؟ وسنرى مع «دادا»^{٢٩٠} وبعده، ومع السيريالية، التأرجح نحو الفوضوية وقد بلغ أقصى مداه، محطماً كل أشكال الفكر العقلاني وكل أطر اللغة معاً: ويمكننا التساؤل عما إذا كانت العودة إلى الحالة القديمة للأشياء (أي — فيما يخصنا نحن — قصيدة النثر الفنية والدائرية) تبدو ممكنة من الآن فصاعداً، ويمكننا

٢٨٩، وفي دراسته الحديثة حول «فلسفة السيريالية Philosophie du Surréalisme»، Août 1920, p. 225 يبحث «ف. ألكيبه» مشروع «نزع التحقق» الذي سعى إليه السيرياليون (Flammarion, 1955, pp. 95-115).

٢٨٩ سنرى — فيما بعد — أمثلة لقصائد «فنية» و«دائرية» كتبها رمزيون تحت التأثير الفاجنري (الفصل الرابع من القسم الثاني).

٢٩٠ تتجاوب «دادا» — مثلاً يقول «م. ريمون» — مع «الأزمة الأخلاقية الحادة للعشرينيات ولتيار الفردية والفوضوية، وإلى رفض الخدمة العسكرية الذي أثار الاضطراب في كثير من الأحكام التقليدية والمعتقدات القديمة» (De Baudelaire au Surréalisme, Corrèa, 1933, p. 309).

أيضاً افتراض وجود تأرجح، منذ السريالية، في العودة نحو اتجاه النظام و«القصيدة»، لكن الصياغات الجديدة (التي هي — من ناحية أخرى — فردية) بعيدة للغاية عن الصيغة القديمة «ذات المقاطع»، وربما أبعد أيضاً عما كان «أبولينير» يسميه «التلاعب القديم بالأبيات».^{٢٩١}

ومع ذلك فثمة مفهوم تم استخلاصه بوضوح من التجربة السريالية: أن قصيدة النثر — سواء كانت «فنية» أم «فوضوية» — لم يكن بمقدورها أن توجد إلا بشرط أن تكون قصيدة، أي شكلاً، كلاً عضوياً مُغلَقاً على ذاته، ولن يمكننا — بتطبيق معايير خارجية مُسبقة — أن نحكم على فشل أو نجاح قصيدة أو صيغة لقصيدة، ما يهم هنا، هو الإخلاص لمنطق داخلي، وترتيب العناصر المورفولوجية التي تشكل عالم المؤلف: الكلمات، والجمل، والصور، و«أخيراً على كل شيء أن يخدم إشراقة الفكر المولدة»^{٢٩٢}، إذ يمكننا أن نطبق على الشعر ما قاله «بودلير» في حديثه عن «القانون الأعلى للانسجام العام»، الذي يقود تنظيم عناصر لوحة جيدة، أو مثلاً قال «ماكس جاكوب» عن قصيدة النثر هذه المرة (عن قصيدته، لكننا يمكن أن نعزم ملاحظته): «لا نهتم فيها إلا بالقصيدة نفسها، أي بتوافق الكلمات، والصور واستدعاءاتها المتبادلة والدائمة»^{٢٩٣}، توافق أسهل في تحقيقه — بالتأكيد — في شعر النظام والتوازن المعماري مما في شعر التمرد والغزو، لكن النجاحات الأصعب هي أيضاً الأكثر إبهاراً. وإذا ما كانت قصيدة النثر «الفنية» تفضي إلى بحاحات مؤكدة: فإنها تخاطر بالوقوع في أخطار البراعة الشكلية والافتعال (رأينا ذلك مع البارناسيين، وسنراه مع «ب. لويس»)، فإن قصيدة النثر «الفوضوية» — بالمقابل — لا تسمح بأي حلٍّ متساهل: إنها كل شيء أو لا شيء، نجاحٌ ساطع أو ألعاب نارية خائبة،^{٢٩٤} ولهذا تحدد كلمة «جاكوب» تماماً هنا

^{٢٩١} «سامحوني لأنني لم أعد أعرف التلاعب القديم بالأبيات» (Alcools, N.R.F., 1920, p. 142).

^{٢٩٢} *Salon de 1859 III: La reine des facultés (Œuvres, t. II, Pléiade, p. 231)*.

^{٢٩٣} *Art Poétique*, Emile Paul, 1922, p. 67.

^{٢٩٤} أكثر الإخفاقات فظاعة هي — بلا شك — التي تنشأ من «استغلال» التمرد الذي أصبح بدوره امتثالية وابتذالاً تافهاً: وهو ما يكشفه «ج. بولان» بقسوة إلى حدٍّ ما في «قصائد معارضة» لـ «بيشيت»، «شاعر — ملعون — ل — ناس — ال — عالم —»، «راضٍ تماماً لأنه يائس» (*De la paille et du grain, Cahiers de la Pléiade*, printemps 1948, p. 160). وكثيراً ما غرس هذا التمرد الإفراط والتنافر في ذاتهما، دون

(وهو ما سيؤكدده القسم الثالث من هذا العمل) الموقف الخطر والرائع لما يجازف به:
«كي تكون شاعرًا حديثًا، عليك أن تكون شاعرًا كبيرًا للغاية».^{٢٩٥}

أي جهد في التركيب أو البنية: كم من السرياليين — المزعومين، الأقل موهبة بكثير من «بيشيت» — كتبوا، هم أيضًا، «قصائد معارضة» منذورة لنسيان مؤكد قدر ما هو مشروع!
^{٢٩٥} Art Poétique, p. 61.

الفصل الرابع

قصيدة النثر الرمزية بعد عام ١٨٨٦م

(١) ١٨٨٧-١٨٩١م: الاختلاف: أنصار الشعر التحرري يهجون قصيدة النثر والشعراء الكلاسيكيون يحافظون عليها، وخاصة في بلجيكا. القصيدة الفنية والرمزية: ميخائيل، ج. تيلييه، القصيدة «المحترمة»: فيرهارين.

(٢) قصيدة النثر بعد عام ١٨٩١م: الحقبة الفردانية، الجيل الثاني من الرمزيين والنزعات الجديدة، الفوضوية الاجتماعية والأدبية، المؤثرات: مالارميه، لوتريامون، رامبو.

(١) أفول القصيدة ذات الشكل الصارم، ب. لويس، النثر «الموزون» ينزع إلى العودة إلى النظم: بول فور.

شكل أكثر مرونة (بودليري أو رمزي): ميريل، سارازان، لوتريك، لورميل.
(٢) تعددية الأشكال (١٨٩١-١٨٩٧م).

قصيدة النثر تميل نحو صيغة أكثر حرية وتقترب من الأنواع المجاورة:

(أ) النوع السردي: الرواية الشعرية (ريتيه، شوب)، الحكاية-القصيدة (راشيلد، جورمون، ه. دي رينييه)،

(ب) النوع الوصفي: ورثة الرمزيين (بروست)، كلوديل و«معرفة الشرق».
رد الفعل ضد الرمزية، ج. رينار، روبيل.

* * *

يرجع تعقيد الفترة التي سندرسها الآن — بالتحديد — إلى أن الميول الخاصة لكل شخص، وقد انحلت روابط «المدرسة» بسرعة بالغة، ستقوده بقوة أشد، أحياناً إلى البحث في قصيدة النثر عن شكل فني جديد، مبني وموسيقي، وأحياناً إلى أن يرى فيها أداة تمرد فوضوي، ولا سيما أننا نرى تعادل تأثير فاجنر مع التأثير الفوضوي في

الأدب، ومع ذلك، يمكننا القول — على نحو مبسط — أن قصيدة النثر «الفنية» ستقدم اعتباراً من عام ١٨٩١م، روائعها الأدبية، وستنجز أزهى إنجازاتها، فعبّر تعددية الأشكال في السنوات التالية، وكلما ضعف التأثير الرمزي، تم التوجه نحو صياغات أكثر حرية، وأكثر فردية.

وفي فجر هذه المرحلة، التي ستشهد انتصار النظريات الرمزية والانحلال المتسارع للتجمعات، لا بد من الإشارة أولاً إلى أن مرحلة أزمة حادة لقصيدة النثر ستبدأ مع تبني «الشعر الحر»، فأخيراً، تم اكتشاف الأداة الشعرية المرنة بما يكفي للتكيف مع كل تموجات حلم اليقظة، وكل انتفاضات الوعي، أداة الشعر الجديد، الموسيقى والإيحائية قبل كل شيء! هذا الإبداع لعروض جديد، مؤسس على «الإيقاع» لا على «البحر»، يحدد القطيعة مع تقليد شعري بكامله، ويمثل — في نفس الوقت — حصاد قرن من الجهود الرامية إلى تحرير الشكل، وفيما بعد، سيعتبره البعض أحد التجديدات الأكثر خصوبة للرمزية، القابلة للاستمرار حتى بعد أفول الحركة الرمزية.^١

إذن، ما الذي ستؤول إليه — بعد ذلك — قصيدة النثر «المتجاوزة»؟ إذا ما كنا ببساطة — نعتبرها شكلاً انتقالياً، محاولة أولى لتحطيم قيود العروض الكلاسيكي، فقد انتهى مبرر وجودها بعد اكتشاف الصيغة الإيقاعية الجديدة، وتلك وجهة نظر كثيرين من الرمزيين، وبشكل خاص «جوستاف كان»: فكما سبق أن قلت،^٢ إذا ما كان ما يزال يخلط — في «قصور هائمة» عام ١٨٨٧م — بين الأشعار الحرة وقصائد النثر؛ فذلك لأنه لم يخرج تماماً من تلك المرحلة الانتقالية، التي سيتأكد بعدها اعتباره من شعراء الشعر الحر المتعصبين، الشعر الحر الذي يشعر إزاءه بمشاعر أبوية للغاية! إنه — مثلما يقول في «مقدمة» عام ١٨٩٧م — «حصاد قصيدة النثر»،^٣ والشكل الذي ينبغي أن يحل محل كل الأشكال الأخرى من الآن فصاعداً، وسيحدد موقفه في مقال حول قصيدة النثر، قدمه عام ١٨٩٦م أيضاً إلى «روفي بلانش» عن «الأناشيد الغنائية» لـ «بول فور»: كي نقول كل شيء، يبدو لي أن قصيدة النثر كانت أكثر

^١ قارن — على سبيل المثال — بـ Maclaure, L'Art en silence, Ollendorf, 1901: «ما الذي سيبقى من الرمزية؟ تأثير أخلاقي وعروضي جديد» (ص ١٩٩).

^٢ قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^٣ Premiers poèmes, Mercure de France, 1897, Préface sur le vers libre

ضرورية في زمن بودلير مما في زمننا، وأعتقد أن المهمة التي كانت مهياة لها، إذا ما كان الشعر القديم قد ظل ثابتاً، تقع الآن على عاتق الشعر الحر، الذي تتوافق أساليبه وحدوده تماماً مع كل هذا المجال»^٤، وبالفعل، لم تكن قصيدة النثر — بالنسبة لـ «كان» و«دوجاردان» و«لافورج» و«موكيل» — سوى شكل انتقالي، تمت المحاولة فيه بتردد، ولم يتمكن أيُّ منهم أن يمنحها أعماله الأدبية الرفيعة: ولا بد من الإقرار بذلك تماماً، فكل الإنتاج النثري (قصيدة نثر أو نثر موقع) لشباب الانحطاطيين، حوالي عام ١٨٨٥م و١٨٨٦م، بضغفه ومظهره الهجين، كان يبرر تماماً تخليهم عن جهودهم في هذا الاتجاه، «وسرعان ما لوحظ أن المحاولة في نطاق النثر الموقع لا يمكن إلا أن تكون طريقاً يتم السعي إلى اجتيازه، لكنه يتم التخلي عنه، بعد الاشتباه في أنه بلا مخرج»، مثلاً سيكتب «دورني» عام ١٩١٢م،^٥ والواقع (وكي لا نسهب في الحديث عن الرطانة المزعجة التي تجعل هذا النثر غير قابل للقراءة اليوم) أن هناك الكثير من الأبيات الفطرية والذكريات الشعرية المبهمة إلى حدٍّ مفرط، حتى ليتولد الانطباع بشكل هجين قصير العمر: فالشكل الوحيد الممكن لقصيدة النثر هو بالفعل ... النثر، وهو ما أكدته في الفصل السابق.

هل سنشهد — إذن اعتباراً من عام ١٨٨٧م — أفول قصيدة النثر، وهي تهبط الأفق كلما صعد الشعر الحر السميت الشعري؟ ليس هذا حقيقةً إلا بصورة جزئية فحسب: أولاً؛ لأن الشعر الحر لم يحقق الانتصار على الفور، فحركة الشعر الحر، ومعها الموجّه «كان»، لا تمثل الرمزية، وخاصة في البداية: ففي النزاع الذي نشب في الفترة بين عامي ١٨٨٧م و١٨٩١م، بين «الفيرلينيين»، نسبة إلى «فيرلين» و«المالارميين» (نسبة إلى «مالارميه»)، احتفظ الشعر الكلاسيكي بأتباعه المخلصين لجمالية «مالارميه»، وهؤلاء لم يكونوا محقين — بل على النقيض — في التخلي عن قصيدة النثر، ومن ناحية أخرى، ستبدأ مرحلة فردانية مفرطة عام ١٨٩١م، وبشكل مواز لجهود «الفوضويين» المناضلين من أجل تفجير المراتب الاجتماعية، ستنحو جهود الكتاب إلى وضع كل الأشكال، من نثر وآيات وشعر حر، على قدم المساواة على الصعيد الأدبي، ف «الإيقاع الشخصي» للكاتب هو وحده الذي يتدخل في الاختيار، وإذا ما كان بريق الشعر الحر قد دفع قصيدة النثر إلى الشحوب لفترة من الزمن؛ فذلك لأن أكبر الشعراء قد اتجهوا

^٤ Les Poèmes, Revue Blanche, 15 Mars 1897, t. XII, p. 405.

^٥ La sensibilité dans la poésie française (1885–1912), Fayard, 1912, p. 79.

إليه: «رينيه» و«فيرهارين» و«فيليه-جريفان»، لكن النثر — الذي أهمل فترة كشكل شعري — سيأخذ بثأره في نهاية القرن. لنبحث — إذن، عن كتب أكثر — مصير قصيدة النثر خلال هاتين المرحلتين: مرحلة الجماعات، ومرحلة الفردية.

(١) قصيدة النثر من عام ١٨٨٧م إلى عام ١٨٩١م

ما إن نبدأ الحديث عن «المدرسة» الرمزية، بعد البيان المدوي لـ «موريسا» المنشور في الـ «فيجارو»، حتى تتشكل — بالفعل — جماعتان مختلفتان إن لم تكونا متضاربتين: جماعة الشعر الحر («كان» — «لافورج» — «موريا») ولسان حالها «لي سيمبوليست»، و«المدرسة الرمزية والهارمونية» بقيادة «رينيه غيل»، الذي عرض عليه «إ. ريمون» المدير السابق لـ «سكابان» إدارة مجلة «ديكادنس»، ومنذ العدد الأول، يفسر مقال لغيل هذا الانشقاق: «تحت العنوان الشامل: الانحطاطيون» — مثلما يقول «غيل» — «تعرقلت طموحات متضاربة إلى حدٍّ زائد، وثمة أستاذان صديقان، متعارضان في وجهات النظر والاتجاهات، يحلمان بالحركة التي يؤسسانها: إنهما ستيفان مالارميه وبول فيرلين»^٦، لقد أراد أتباع الشعر الحر — تحت تأثير «فيرلين»، وبالمبالغة في اجترأاته مثلما يؤكد «غيل» — أن يخلقوا شكلاً جديداً، متحرراً تماماً من القواعد القديمة للنظم، وعلى النقيض، كان «الشعر الكلاسيكي هو الوحيد» بالنسبة لأتباع «مالارميه»، وهم يزعمون إثراءه بـ «التوزيع الأوركستراي للأبيات والقصيدة» (الذي كان «بحث في الكلمة» قد طرح نظريته): «أن نجعل الحلم يسيطر بفعل الرمز، والنشيد بفعل التنشيط المتوالي للكلمات، في المعنى والإصاة، تلك هي إرادة هذه المدرسة»، عندئذٍ، يرصد «غيل» أعضاء هذه المدرسة المذكورة: ميريل، موريس، ف. مارجریت، لي كاردونيل، دارزين، كويار، ليو دورفيه، ومع هذه النواة، التي حاول أن يضم إليها «هنري دي رينيه» و«فيليه-جريفان» بلا نجاح كبير، سيؤسس — في يناير ١٨٨٧م، بعد اختفاء «ديكادنس» العابرة — «كتابات للفن»، باعتبارها لسان حال الجماعة

^٦ La Décadence, numéro 1, 1^{er} Octobre 1886

التي سيسميتها — من الآن فصاعداً — «رمزية وأوركسترالية»،^٧ انتظاراً لأن تصبح «تطورية-أوركسترالية».

والواقع أن ذلك هو ما نشاهده: ففي المجلات التي سترحب بجماعة الشعر الحر، بعد انشقاق أكتوبر ١٨٨٦م (إذ إن وجود مجلة «سيمبوليست» كان مؤقتاً مثل «ديكادنس» ...) ستأخذ المساحة المخصصة لقصيدة النثر في التناقص، وستتناقص الحصة عكسياً مع حصة الشعر الحر (المتزايدة دائماً): فلا تحتوي «كرافاش» (١٨٨٨-١٨٨٩م) سوى على بضع قصائد نثر لفيهرارين، وستنشر «روفي اندبندانت»، أداة الربط بين الرمزية الناشئة وأدب الأمس،^٨ كثيراً من الشعر الحر اعتباراً من اللحظة التي سيستدعى فيها «كان» إلى هيئة التحرير، لكن بلا قصيدة نثر تقريباً عدا بضع «نثریات» لرينيه،^٩ وتبدأ «أنترتيان بوليتيك إيه ليتير»، التي ظهر عددها الأول عام ١٨٩٠م، بعرض لفيليه-جريفان حول الشعر الحر، دون أن تحتوي إلا على ما ندر منها. وبالمقابل، ظلت المجلات المتشعبة لمبدأ النظم الكلاسيكي تقبل دائماً الكثير من قصائد النثر، وهو ما لا يجب أن يدهشنا: فمن المنطقي بالفعل أن تظل قصيدة النثر — بالنسبة للشعراء الذين لا يعترفون بالشعر الحر — وسيلة للتحرر من القواعد الصارمة والأوزان المنتظمة، في كل مرة يريد الشاعر أن يوحى بحالات للروح هاربة أو معقدة بشكل زائد، إلى حد معاناة تقطيع البحر السكندري بلا إجحاف، أو، ببساطة، كأداة لتحقيق «شيء مختلف» غير النظم، والعتور — في شكل مختلف تماماً — على مخرج للاحتياج الذي لا يقهر أحياناً إلى التحدي الشعري، هكذا، سيكون لمجلة «غيل»،

^٧ حول هذه النزعات الداخلية، يمكن الاطلاع على كتاب Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. II, p. 344 et sq.

^٨ Mauclair, *Servitude et Grandeur littéraires*, Ollendorff, 1922, p. 18. ومنذ نهاية عام ١٨٨٦م، بدأ «دوجاردان» في منح «روفي اندبندانت» طابعاً رمزياً بشكل واضح، وفي عام ١٨٨٨م، أصبح تأثير «كان» غالباً، ما دام قد أصبح رئيس تحرير، يحرر — فضلاً عن ذلك — «كرونيك دي ليت إيه دي لار».

^٩ تحت العنوان العام «أمسيات حميمة واجتماعية»، وينبغي أن نضيف إلى ذلك قصيدة «القسيس» للارميه، تحت عنوان «راهنه»، التي لم تكن قد نشرت إلا في إحدى مجلات «توران» عام ١٨٨٦م، وأعدت «روفي اندبندانت» نشرها في عدد أبريل ١٨٨٨م (قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الأول).

«لي إكري بور لارت» — التي تطرح بشكل تمهيدي مبدأ «أبيات كلاسيكية، وهارمونية، وأوركسترالية حسب الاستخدام البارع للكلمات»^{١٠} — أن تنشر، في عددها الأول، قصيدتي نثر لـ «ج. بونان» — «الزنايق» (مهدة إلى «مالارميه») و«زهور سيف الغراب»، وفي الأعداد التالية، تنشر «منوعات» لـ «ه. دي رينيه»، وفي ٧ أبريل ستتنشر قصيدة «المجد» للمالارميه — التي تشوهت عام ١٨٨٦م في مجلة «لي زوم دي جورودي» — بعد «أن صُححت فيها علامات الترقيم»،^{١١} أليس «مالارميه» هو الرب الوصي على «المدرسة»، والشعر الكلاسيكي وقصيدة النثر؟ فقوائد النثر الأوركسترالية هي — في أغلب الأحيان — «مالارميه» في المفردات، حتى بعد ارتدادة «غيل» الذي سيصف «مالارميه» بـ «دليل» وسيحرق ما كان يعبد،^{١٢} هي، بالإضافة إلى ذلك ... ذات نزعة أوركسترالية: فمن بين ناثري الجماعة، استخدم البعض ببساطة، مثل «ستيوارت ميريل»، السجع والمحارفة بكثرة،^{١٣} بينما ذهب البعض الآخر إلى حد تطبيق النظريات «العلمية» المطروحة في «بحث في الكلمة»: والأسهل — فيما نعرف — أن نرُكِّب الحروف المتحركة مع الساكنة لتحقيق أوركسترالية لفظية بارعة، عندما لا تضايقنا قواعد البحور والبحث عن القافية ... وها هي محاولة عجيبة — في قصائد حول «الجهات الأصلية» — لـ «تحقيق هارمونية» حرف A، الذي أصبح أحمر بعد أن كان أسود، حسب التصنيف الذي وضعه «غيل»،^{١٤} وبالتالي يوضح جيدًا استدعاء «الغرب» وغروب الشمس:

^{١٠} Ecrits pour l'Art, n° 1, Janvier 1887.

^{١١} نعلم أن «مالارميه» قد سلم هذه القصيدة النثرية، التي لم يسبق نشرها، إلى «فيرلين»، من أجل Notice التي ستنشر في «لي زوم دو جورودي» لفاننيه.

^{١٢} انظر Ecrits pour l'Art, 3 Août 1889، وتفسيرات Ghil, Les Dates et les Œuvres, Crés, 1923, p. 114، هذه المقالة النقدية المقذعة ضد «مالارميه» لم تكن عملاً سيئاً فحسب، بل أسوأ الأخطاء.

^{١٣} قارن بما سيل، الفصل الرابع من القسم الأول.

^{١٤} انظر — في هذا الصدد — التصحيح المنشور في La Wallonie, 15 Septembre 1887, p. 294 ويفترض أن كل أنصار التوزيع الأوركسترالي قد «رأوا»، فوراً وبانقياد، حرف A يغير لونه، هذا الـ A الـ «قرمزي» كان يتوافق — من الآن فصاعداً — مع السلسلة الرفيعة لآلات الساكسفون ومع «الأمجاد والعواصف».

الغرب الهادئ يزفر. وفي الاحتدام الشرس الأرجواني، في المتعة القرمزية التي
أترعت الروح بسخاء، وهي تختلج - في المرتفع (كذا) المرتفع، في غثيان
العواطف عندئذ في السكينة المجاورة،
في الجاذبية الخضراء المزرقة للهاويات المقابلة، يغشى عليها.^{١٥}

Ahanne يزفر، altime مرتفع، attenante المجاورة ... فأن نجعل الصوت
يسيطر هكذا على المعنى، فإننا نتورط في طريق يؤدي مباشرة إلى «إيزيدور إيزو»، ولا
شك - في كل هذه الحالات - أن أنصار التوزيع الأوركسترا، مع تنحية «ستيوارت
ميريل» جانباً، قد انقادوا، بروح النسق، إلى أبشع التفخيمات،^{١٦} ونستطيع القول، فضلاً
عن ذلك، إن الشعراء ذوي المكانة قد تخلوا - بعد عام ١٨٩١ م - عن «غيل» والمأزق
الذي يورطهم فيه.

ونستطيع أن نذكر هنا اسم شاعرين «كلاسيكيين»، لكنهما ليسا من أنصار
«التوزيع الأوركسترا»، مارسا - إلى جانب الشعر الكلاسيكي - قصيدة النثر كشكل
أكثر مرونة، وقابل أيضاً للمؤثرات الفنية، وثمة مصير مشترك يجمع أيضاً اسميهما،
فمخائيل وجول تيلييه، اللذان توفيا في شبابهما، لم يتمكنوا من إظهار قدراتهما،
وأعمالهما (التي جُمعت في دواوين نشرت بعد وفاتهما) شاحبة كالأشباح، مثل اسميهما،
بالنسبة لنا اليوم، ألا يراودنا الابتسام بريية عندما نعلم أن «جيد» و«فاليري» قد وضعوا
«مخائيل» على نفس مستوى «رامبو» و«مالارميه»؟^{١٧} فنثرات هذا الشاعر الرقيق
(ما دامت هذه هي العبارة الشائعة ...) السوداوي والمتصنع إلى حدٍّ ما، تكشف عن
ميل رمزي للمشاهد المحملة بالمعنى، ول «التوافقات البارعة التي تربط الروح بالعالم
الخارجي»: ويكتب «ر. دي جورمون»، الذي كرس له «قناعاً»، أنه «منجذب بشكل
خاص إلى الحكايات الدالة التي تكشف حالة «روح مبهمة»،^{١٨} ولا شك أن «مخائيل»

^{١٥} O. Gary de Faviès, dans les *Ecrits pour l'Art* (nouvelle série, Décembre 1892).

^{١٦} وعلى أية حال، لم يسلم أنصار التوزيع الأوركسترا من المزاح، فغيل نفسه يذكر كلمة «سودي» من أنه عندما يفهم بضع جمل - هنا وهناك، من قصيدته - يقول لنفسه: «هذا انحطاطي»، وعندما لا يفهم أي شيء تقريباً، يقول: «إنه رمزي»، وعندما لا يمكنه فهم أي شيء مطلقاً، يقول: «إنه تطوري - من أنصار التوزيع الأوركسترا» (Les Dates et les Œuvres, Crés, 1923, p. 157).

^{١٧} ذكره L. Pierre-Quint, André Gide, Stock, 1952, p. 427.

^{١٨} Mercure de France, Mars 1898.

كان أصغر سنًا من أن نرى في مؤلفاته عبور انعكاسات الأسماء الكبيرة والموضوعات الأدبية الكبرى لعصره: وتقدم «هالزرتير» شخصية «الموجّه» التي تذكرنا بـ «ففيه دي ليل-آدام»، وتعرض «المنعزل» سلسلة من التنويعات حول موضوع «أي مكان خارج العالم»، المستعار من «بودلير»، و«الأسيرة»، الأميرة الباردة المحروسة بصورتها المنعكسة في مرآة، وأسيرة جمالها، هي قصيدة مالارمييه تمامًا؛ لكن لهذا السبب بالتحديد، تعتبر بعض قصائد «ميخائيل»، «أثر سفينة» و«محل الألعاب»، نماذج مكتملة لقصائد النثر الرمزية، وتتخذ من الرمزية كل النزعات والموضوعات الأساسية، والبحث عن الموسيقية، والمثالية الهامسة، وصولًا إلى قطع الجمل وعادات المفردات. وفي هذا الصدد، يمكن القول إن قصيدة مثل «أثر سفينة» تكشف عن أهمية تاريخية:

على يشب البحيرة، تشق سفينة شرعية من الأبنوس ذات أشعة سوداء،
مندفعة بلا مجذفين، أثرًا طويلاً من الجليد. نحو الغرب تمضي ببطء،
آه! ببطءٍ إلى حد أن نكاد نسمع فيه رعشة أشرعتها الحزينة، ورغم ...
ففي الفتور الساكن لليل، ألتقط الآن صوتاً روحياً هو صرخة تطلقها روح
السفينة الشرعية.

روح السفينة الشرعية تتأوه، و، في هذا التأوه الغريب، تتعرف روحي
— مثلما تميز الحواس بين رائحتين مختلفتين — على الملل والهلع. إذ إن
السفينة تشعر منذ ساعات بالسأم من أن ترى خلفها دائماً هذا الأثر بلون
الكفن، كانت تريد الهرب منه، لتستلقي هناك، بالقرب من القصور السحرية
من النحاس الأحمر التي شيدتها الشمس الغاربة، أو أن تقف في صمت كي
لا تصبح البحيرة حولها سوى سهل من الرخام.
لكن ريحاً قاهرة تنفخ بلا هواده أشرعتها، وهي نفسها التي تحفر
بغاطسها الثقيل الأثر الذي يثير مللها وهلعها.

عندئذٍ، يهمس في الفضاء البنفسجي لليل صوت غامض للغاية وحميم
للفاية إلى حد أنني لا أعرف إن كان يأتي من السفينة الشرعية أم من روحي:
«آه! لن أرى بعد ذلك أبداً خلفي، على بحيرة الأبدية، الأثر الشرس للزمن».^{١٩}

^{١٩} Michaël, Œuvres, Lemerre, 1890, pp. 134-135. ويعود تاريخ قصيدة «أثر السفينة» إلى عام

١٨٨٥م: ينبغي أن نكون في غاية الامتنان لميخائيل؛ لأنه لم يفتن بـ «رطانة» العصر.

وثمة دراسة كاملة يمكن القيام بها حول «التقنية الرمزية» في هذه القصيدة: التكوين العام، مع حركة الانتشاء هذه، هذه الـ «لكن» التي كثيراً ما تعلن — في القصائد الرمزية — عن نهاية استسلامية، عن خيبة، وعن التحقق من أنه لا يمكن تغيير أي شيء في نظام الأشياء،^{٢٠} الذي يتوافق مع موقف عقلي في مواجهة الحياة، وتكوين الفقرة مع التكرارات: «تمضي ببطء — أه! ببطء إلى حد أن ...»، «صرخة تطلقها روح السفينة الشراعية، روح السفينة الشراعية تتأوه، و، في هذا التأوه الغريب ...» تكرارات ليس تأثيرها «موسيقياً» فحسب هنا، بل هو نفسي أيضاً (انطباع البطء، والانتظار الساكن، والوقوع في شرك «بحيرة الأبدية»)، وأخيراً في الأسلوب، في البحث عن «التوافقات»: أحاسيس متزامنة (الفضاء البنفسجي لليل)، أو تداعيات الملموس والمجرد (رعدة أشرعتها الحزينة)، كل هذا من أجل استخدام الموضوع الرومانتيكي، العادي بالتأكيد، عن هروب الوقت، من خلال رمزية مصطنعة إلى حد بعيد: لم يعد ثمة أي واقع في هذه السفينة الشراعية «بلا مجذفين»، سوى في «الصوت المثالي» الذي يصدر منها، بحيث أن مركب «إلغير» كان أكثر صلابة، ويظل كل هذا لعبة ذهنية، فقاعة صابون بألوان قوس قزحية براقة نراها تصاعد في حجرة مغلقة جيداً؛ إذ إن نفثة هواء باردة قادمة من الخارج يمكن أن تفضها: لكن مشاهدة الألوان شيء ممتع، والفقاعة منفوخة بالفن، نلمس هنا إتقان نوع (على جانب كبير من الدقة): ما من شائبة، ولا لغو، دراية بالتعبير عن المشاعر، وإيجاز في النغمة والأسلوب، وهما — رغم كل شيء — من علامات الكلاسيكية. وشخصية «جول تلييه»، الأكثر نشاطاً، مختلفة إلى حد بعيد، إنها شخصية مدافع عنيد عن الفن الكلاسيكي^{٢١} (كان ينتمي إلى نفس «الكنيسة الأدبية» التي ينتمي إليها «موريا» و«مورا» و«باريه» و«ريمون دي لاتياد» ...) وخطيب واع بذلك: وقد وضع للوقائع التي يليها في «الحزب القومي» عنوان «يوميات خطيب»، والجمل المهيبة التي خصصها «باريه» لـ «النثرية المصقولة» — حيث خلط صاحب النزعة الإنسانية هذا،

^{٢٠} قدم «بودلير» نموذجاً لهذه البنية الثلاثية — (لوحة تحدد موقع المشهد، — اندفاع — خيبة) — في قصيدة «المجنون وفينوس»: «لكن فينوس قاسية القلب تنظر للبعيد دون أن نعرف ماذا بعينها الرخاميتين»، ويستخدمها «ميريل»، على سبيل المثال، في «الغرقى»: «لكنها، هادئة الأعصاب تحت وطأة جواهرها ... إلخ» (La Plume, 15 Octobre 1891).

^{٢١} وذلك ما يمنح Nos Poètes (Dupret, 1888) مظهرًا متحيزًا إلى حد ما، وأحياناً — (يجب أن نقول ذلك) — رجعيًا.

ذو الخمسة والعشرين عامًا «الذي أحب بشكل محموم الصداقة، والجمال، واليأس، في مادة رائعة، مجاملاته الثلاث»^{٢٢} — تسحق إلى حدٍّ ما — ربما — مهابة «تلييه» تحت المهابة الباربية (نسبة إلى «باريه»)، لكنها تشكل — رغم هذا — علبة جواهر جديرة بهذه «الخطابات الحارة»، حيث يكتشف مؤلف «عن الدم، عن اللذة، عن الموت»، وبمحبة، «عظمة الموت»،^{٢٣} ويشبه «باريه» و«بول جيغو» (في «مدخل إلى نضائر ج. تيلييه»)، هذا النثر الموزون بعظمة النثر الجيراني، لكننا لا نجد لدى «م. دي جيران» هذا الاستخدام القصدي لعلم البلاغة، الذي يستخدمه «تلييه» لمنح «قيمة غير مألوفة لأقل الكلمات واستخلاص بلاغة ما من الاستخدام المتكرر لـ لأن، ومثل، وقس على ذلك، التي يحكم بها جملة بقوة»^{٢٤} وتعد الجملة الأخيرة من «سهول» نموذجًا لبنية بارعة، ولمسيرة محسوبة، تؤدي خاتمتها، المتراجعة والمرجأة دائمًا، إلى أن تفجر — في ختام القصيدة — شهاب الإحياء المضي:

... يذكرني بليلة من مراهقتي حيث كنت أمضي وحيدًا، عبر ثلوج صقيلة مجاورة لهارفلور، كنت أتقدم بلا رفيق على الطريق بلا عقبة، في الفراغ الممتد إلى الأمام كما إلى اليمين، إلى اليسار كما في الورا ... وفي السماء الغامضة، كانت هناك طرق بيضاء مثلما على الأرض: والغريب أن كوكب مارس الدامي كان يلتمع أمامي فيها وحيدًا أيضًا؛ ولأنه كان الشيء الوحيد المميز والمحدد أمام عيني هذا المساء؛ ولأنني حقًا لم أكن أدرك أي هدف آخر سواه في هذه العزلة؛ وأيضًا لأن مسيرتي كانت أقل أرضية مما هي أثيرية، وأن قوامي كان شيئًا فريدًا معزولًا بين الأرض والسماء، لم يعد بمقدوري أن أتذكر ليلة مراهقتي دون انفعال حين أتيح لي لفترة طويلة أن أسلك طرقًا تنوء بالعزلة والجلد، ولم تكن تفضي إلى أي شيء آخر سوى كوكب مارس الأحمر ...^{٢٥}

^{٢٢} Sur la mort de l'ami à qui ce livre est dédié, dans *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*,

Plon, 1909, p. 19 (première édition, 1894).

^{٢٣} المصدر السابق، ص ٢٠.

^{٢٤} *Introduction aux Reliques* de J. Tellier, Evreux, 1890, p. XXXVII.

^{٢٥} *Plaines, Reliques*, p. 22 (daté d'Avril 1889).

وكما نرى، فالبلاغة هنا تخدم الشعر؛ لأن المنطق الذي ينظم هذه الجملة هو منطق شعري، مرهف للغموض الليلي ولـ «الإشارات» السماوية الأثيرة لدى «م. دي جيران» و«إ. بو»، بقدر ما تسعفنا الذاكرة.

وينبغي أن نعترف بأن «تلييه» لم يكن دائماً بهذا التوفيق، وأنه يلتزم أحياناً بهم الكمال الشكلي الذي كثيراً ما يقوده إلى العثور على صيغة قصيدة النثر ذات المقاطع، وإلى التماثلات المصطنعة غالباً، ثمّة شيء مصطنع في هذه الجمل المتناغمة من «ليلية»: «لأنه البحر المقدس، البحر الغامض ... هو البحر الذي كانوا يمشون فيه في سالف الأزمان ... وهو أيضاً البحر ...»^{٢٦} وأكثر أيضاً في التماثلات البارعة في «هيسبيروس»: «خارج الظلمات، روعي، خارج الظلمات! ... — خارج النور، روعي، خارج النور! ... — ...»^{٢٧} (يتوازى المقطعان الأولان حتى في التفاصيل، مع ثلاث علامات تعجب، وجزأين متماثلين: «خارج الظلمات الروحية ... خارج الظلمات المادية»، «خارج النور الروحي ... خارج العبارة»)، هكذا يصل «تلييه»، في عبادته لجمال مرمري، إلى صياغات ذات كمال جامد، نشعر به أحياناً وهو مقيد بذكرياته الكلاسيكية، من هنا، يكمن المبتذل: «ظهرك، عندما تنحنين، مثل مائدة قد تكون مصنوعة من ورد وعاج»، في قصيدة تمثل — فضلاً عن ذلك — شرحاً لأحد نصوص «روتيليوس ناماتيانوس»^{٢٨} *،^{٢٩} وينوء بوطأة معرفته (إن لا تمتلئ الـ «ليلية» على البحر بالرداذ والطعم المالح للأمواج، بل بعذابات «عوليس»، وأناشيد «هوميروس»، وموت الإله «بان» العظيم ...) وسيكون من الإجحاف أن نتعامل مع القصيدة بالمعنى الحرفي، لكنه لن يكون من المبالغة ربما أن نقطع على سبيل البيان ما يقوله في «خطاب إلى المحبوبة»:

^{٢٦} Nocturne, Reliques, p. 18 (daté de 1885)، (يعود تاريخها إلى عام ١٨٨٥م)، ولنلاحظ الطريقة المعروفة جيداً في استعادة الجملة الأولى في الخاتمة، مستدعيًا سفينة «انطلقت من مارسيليا، في مساء خريفي، مع هبوط الليل.

^{٢٧} Hespérus, Reliques, p. 11 (daté de Septembre 1887)؛ «هيسبيروس بقايا» (يعود تاريخها إلى سبتمبر ١٨٨٧م).

^{٢٨} * شاعر لاتيني، وحاكم روما عام ٤١٤م، ومؤلف «مسار الرحلة»، وهي قصيدة تتكون من نشيدين حول عودته إلى وطنه.

^{٢٩} Rerum Pulcherrima Roma, p. 14 (يعود تاريخها إلى أكتوبر ١٨٨٨م).

ورغم هذا جعلوني أدرس تحت إشراف أساتذة بارعين: لكن مع الأذن الموسيقية، أصبحت شاعراً مملًا، ومع طلاقة اللسان، خطيباً رديئاً، ومع الذاكرة نحوياً كريهاً. أصبحت مهذباً شيئاً فشيئاً، مثلما تحت ثقل خفي، وكبل أعضاء وروحي إرهاق غامض، وكنت أرى كل شيء في ضوء غسقي مبهم وحزين، مثلما في نهاية أصيل شتوي...^{٢٠}

ورغم كماله وإيقاعه الباهر، يعود بنا هذا الشعر إلى الوراء، بل أكثر أيضاً من شعر «ميخائيل»: ففي عام ١٨٩٠م، حيث سينشر ديوان «بقايا ثمينة» (الصدفة الأخيرة والمؤثرة)، سيبدو هذا البحث عن الكمال الشكلي، وهذا الوزن، وهذا الابتعاد عن الحياة الحقيقية، كثمار لفن يفتقر إلى الحيوية، وتم تجاوزه.

(١-١) الانتعاش البلجيكي

وفي بلجيكا، في الفترة من عام ١٨٨٧م إلى ١٨٩١م، كانت قصيدة النثر هي الأكثر ازدهاراً: والواقع أن تأثير الرمزية لن يكون محسوساً إلا متأخراً (رغم نشاط بعض الرواد)، وسنشهد في المجموعات البارناسية، التي ظلت متعددة، تعاقب الشعر الكلاسيكي وقصيدة النثر، ويبدو أن كوكبة من الكتاب البلجيكيين الشبان قد وجدت في قصيدة النثر — أكثر مما في الشعر الحر، ربما — نمط التعبير الملائم لمزاج فني أكثر تصويرية من كونه موسيقياً،^{٢١} ويلائم الميل إلى الأشكال الراسخة أكثر من السلاسة الرمزية.

وسيكون لمجلة «جون بلجيك» — رغم اسمها — أن تجمع القوى الرجعية بعد عام ١٨٨٦م: فبعد أن أعلنت في عددها الأول، في ديسمبر ١٨٨١م، أنها لن تتبع «أية مدرسة»، بل بعد أن كانت لبعض الوقت ضمن طليعة الحركة الأدبية، فإنها لن

^{٢٠} Discours à la Bien-Almée, Reliques, p. 3 (عن غير قصد؟)

«صلاة في الأكروبول» لرينان: لقد ولدت، أيا محبوبتي، يوم جمعة الثالث عشر من شهر شتوي، في بلد ضبابي على ضفاف بحر شمالي... (ولد «تلييه» في مدينة «هافر»)، ولنسجل أيضاً أن «تلييه» تميز بـ «قراءات ضخمة» و«ذاكرة مذهلة» — مثلما يقول لنا صديقه «جيجو» — ربما أضرتا به في نهاية الأمر.

^{٢١} قارن بـ Préface à l'Anthologie des Ecrivains Belges, par Dumont-Wilden, Crés, 1917.

تلبث أن تبدو أقرب إلى البارناسية من الرمزية. ولن يمنح مديروها — «أ. جيرو» و«جيليكان» و«فاليرجيل»، الذين يكتبون هم أنفسهم شعراً كلاسيكياً — سوى مساحة محدودة، وبشكل عارض أيضاً (من عام ١٨٩٠ م إلى ١٨٩٢ م)، لشعراء الشعر الحر، وبالمقابل، سيندودون — اعتباراً من عام ١٨٩٣ م، وبشكل صاخب — بـ «الرطانة الانحطاطية، والرمزية، والتطورية، والأوركستالية»^{٣٢} وسيوبخ جيرو «فيرهارين» لأنه تجراً وكتب أن الشعراء المعاصرين «يبحثون عن شكل لهم بأنفسهم، ويشتقون نظامهم ولا يخضعون إلا لقواعد فردية»^{٣٣}؛ ولأن النظم كان يعتبر شكلاً مقدساً، ستمثل قصيدة النثر روح التجديد والحرية في «جون بلجيك»، رغم أن «جيرو» أعلن أنه غير متعصب لهذا الشكل «المخنث»، الذي «يخفي بسهولة مفرطة الطموحات العاجزة»، والذي أراد له أن يقتصر على معالجة موضوعات «لا تؤثر فيها موسيقى النظم»^{٣٤}، ورغم هذه القيود، أعادت «جون بلجيك» نشر عدة قصائد نثر مشهورة للارميه،^{٣٥} ونشرت مقالات حول نثرات «باربي دورفيي»^{٣٦} و«فييه دي ليل-آدام»^{٣٧}، وفتحت أعمدتها لمقتطفات من النثر، ينتمي بعضها إلى «أشياء مرئية» أكثر من انتمائه للقصيدة،^{٣٨} وتسمى — فضلاً عن ذلك — «صور خاطفة»^{٣٩} أو «تخطيطات»^{٤٠}، إلا إذا لم تتخذ سمة

^{٣٢} Jeune Belgique, Janvier 1893, p. 10.

^{٣٣} Jeune Belgique, Juillet 1893, p. 287.

^{٣٤} ديسمبر ١٨٩١ م، ص ٤٤٢، والطريف أن نعلم أن «جيرو» يذكر — كنماذج للنوع — «جاسبار الليلي» و«قصائد نثر صغيرة» لبودلير، و«صفحات» الذي ظهر في نفس العام لدى «ديمان» في بروكسيل، واحتوى على الاثنتي عشرة قصيدة نثر للارميه.

^{٣٥} La Déclaration Foraine, Février 1890; Réminiscence, Juin 1890; Pauvre enfant pâle, Mars-Avril 1891.

^{٣٦} مقال لـ «بيلادان»، أغسطس ١٨٨٥ م.

^{٣٧} مقال لـ «ج. ديتريه»، يناير ١٨٨٨ م، الذي يرى في «صوت الشعب» «قصيدة نثر ذات كمال مطلق» (ص ٢٨).

^{٣٨} فلنشر هنا إلى أن «جون بلجيك» قد أعلنت — في يوليو ١٨٨٧ م — عن نشر «أشياء مرئية» لفكتور هوجو.

^{٣٩} Instantanés, de Vurgey, Octobre 1886 et Janvier 1887.

^{٤٠} Croquis Bruxellois de Maubel, Janvier 1885, Croquis de Delattre, Mars 1889.

النقل عن اللوحات،^{٤١} وثمة مقتطفات أخرى موزونة في مقاطع من «أناشيد غنائية»، حسب صيغة «برتران»^{٤٢} وينحو بعض آخر، إذ مرت الرمزية من هنا، نحو مزيد من الغنائية،^{٤٣} أو الصورة الرمزية،^{٤٤} وربما خضع كثيرٌ من هؤلاء الشعراء الشبان — إلى حدٍّ مفرط — لتأثير الكتاب الفرنسيين الكبار الذين رفعوا من شأن قصيدة النثر: من هنا تكمن أحياناً الذكريات المزعجة، حتى لو لم تكن سوى في «نبرة» بعض الجمل: عندما تذكرنا خاتمة تهكمية بقصيدتي «مباركة» و«الزمن الأنيق» لبودلير:

صديقة محبوبة وكريهة ... لم أحب أبداً سوى روعي الخارقة، روعي
الشیطانية، روعي الغريبة والانتصارية!^{٤٥}

بل تتحول إلى معارضة غير متعمدة، مثلما في بعض مقطوعات «ديزومبيو» على سبيل المثال، حيث لا نعثر فحسب على ديكور «مالارمي» بل على تعبيراته نفسها،^{٤٦} نقول ذلك عن «ديزومبيو» في «جون بلجيك»، ويمكننا أن نقوله عن الكثيرين غيره: «لقد قرأ كثيراً، وحفظ، أحياناً، إلى حدٍّ مفرط».^{٤٧}

وأياً ما كان الأمر، يبدو افتعال قصيدة النثر في كل مرة يريد الكاتب الهرب من الروح البارناسية، ففي حديثه عن اللغة «السيالة والمرهفة» لـ «ه. شينييه» في «روح الأشياء»،^{٤٨} يضيف «أرنولد جوفان»: «لا شك أننا سنجد في صفحات معينة،

^{٤١} في «متغيرات»، المأخوذ عن اللوحات أو الطباعة اليابانية (في ديسمبر ١٨٨٨م)، أراد «جول ديتريه» أن يبتكر «متحفاً» ما، «مجموعة من الأصداء والذكريات الفنية».

^{٤٢} «نشيد غنائي نثري» لديتريه، مايو ويوليو ١٨٨٦م، سبق أن نشر «ماكس والر»، في مايو ١٨٨٥م، «أناشيد غنائية في الحنين للوطن»، تتكون من ثلاثة مقاطع ومقطع ختامي.

^{٤٣} *Proses lyriques de Goffin, en 1887 et 1888*.

^{٤٤} مثل نثرات «شينييه» (قارن بالصفحة التالية).

^{٤٥} إنها خاتمة «نثرية غنائية» لـ «ديليزير موريه» المنشورة في يونيو ١٨٩٠م.

^{٤٦} هكذا، يستعير «ديزومبيو» من قصيدة «ارتعاشات شتاء» — من أجل قصيدته «ارتعاشة» — إشارات إلى ساعة الحائط، والمرأة، ونسيج العنكبوت، ومن أجل قصيدة «هدوء» يستعير جملاً مثل «سنعيش بين كتبنا، وصورنا المحفورة، وأثاثنا، وسنتحدث عن الأشياء البالية ... على ركبتك، يا أختاه، سأضع رأسي الحزين» (مارس ١٨٨٩م، ص ١٤٠-١٤١).

^{٤٧} العبارة لجورج ديتريه، *Jeune Belgique*, Juin 1888.

^{٤٨} هذا الديوان المنشور عام ١٨٩٠م، هو المؤلف الوحيد البارز لهكتور شينييه، وقد نشرت أجزاء النصوص التي يتكون منها في «جون بلجيك».

مثل تلك الشرعية المنتصرة لهذا الشكل الذي طالت مناقشته، لهذا الشكل الغامض لقصيدة النثر، الذي يتيح التحقق الأدبي لأحلام اليقظة المتماوجة هذه، التي يرفضها النظم الصارم والصريح إلى حدٍّ مفرط»^٩، «وها هي — من هذا الديوان — مقطوعة مميزة للغاية (نُشرت في «مختارات» ريمون ويلدون)، ونُشرت في «جون بلجيك»، عدد مارس-أبريل ١٨٨٨م: وأوردها كمثال جيد للطريقة التي يتمثل بها الأدباء الشبان البلجيكيون الاتجاهات الرمزية:

حلم المياه

تحلم المياه

تنزلق سمكةٌ كبيرة، تضيء الشمس ظهرها الحرشفي بالوميض الباهر، تنزلق مثل رغبة بطيئة، وعيناها الخضراوان تستكشfan بوداعة أعماق البحيرة، وتجوب زعانفها الوردية (البحيرة) بكس، إنها تنزلق مثل رغبة بطيئة للغاية. تحلم المياه، وتحت وطأة الحلم الذي يعذبها تستلقي متعبةً من وجودها. تمر عصفورة، وبجناحيها المبللين، تبرز في الفضاء لآلئ من نار. تقاطع أشعة ذهبية وها هي تختفي.

وتحت وطأة الحلم الذي يعذبها، تنظر إلى المياه، وهي مستلقيّة متعبة من وجودها، وتنظر إلى السحب اللامبالية في السماء.

«تعزّوا، تقول لهم السحب، فما من روح يمكن أن تعلم حلمكم وتقتسم عذاباته، نحن نزور العوالم ولا نفهم، تعزّوا: جميعاً، نحن محكومون بأن نحمل وحدنا وطأة أحلامنا».

«حلم يقظة متماوجة»، إذا شئنا، لكن هذه القصيدة لا تقل عن ذلك «كلاسيكية»، ربما بتكوينها المقتصد، والتكرارات التي تؤكد البنية، والشكل المتقن والموجز، المفرط في إيجازه ربما، للإيحاء بتباطؤات حلم اليقظة، لا شيء هنا يذكر بمنحنيات الجملة البودلييرية التي رأينا الرمزيين يستلهمونها بكثرة. وتختلف عنها تماماً رؤى «أرنولد جوفان»، المتأثرة بلا شك برامبو (ألا يستدعي العنوان نفسه الـ «إشراقة»؟) وبـ «أناشيد المالدورو»، التي نشرت «جون بلجيك»

مقتطفات منها:^{٥٠} هذيانات الرائي هذه، وهذه الجمل المجزأة التي تعذب اللغة، وتريد أن تستدعي «أقطارًا ملتبسة، متاخمة للجنون»،^{٥١} وتقوض أسس الواقع السوي: «إنها ذاتية إلى حد المغالاة»، مثلما سيقول «جيليكان» عن قصائد «جوفان»،^{٥٢} ولن نستطيع أن نقول ما هو أفضل من ذلك: وتتكشف لنا قصيدة النثر — هنا، بالتحديد — كرد فعل للفرد ضد المدرسة، للانفعال الذاتي ضد «البرود» البارناسي، وكفوضوية ضد القاعدة، ويمكننا أن ندرج، بالتوازي، ملحوظة «جيليكان» هذه وخاتمة المقال الذي نشرته «جون بلجيكا» بعد موت «ميخائيل» لفيليه-جريفان الذي لا يخفي تفضيله لقصائد نثر «ميخائيل» على شعره البارناسي بإفراط، كان «ميخائيل» — الذي يثير ضيقه نظم الشعر — «يعبر عن نفسه أحياناً بحرية أكبر في النثر»،^{٥٣} ويعود تاريخ المقال المشار إليه في نهاية عام ١٨٩٠م: هي الحقبة التي تنتصر فيها الرمزية في بلجيكا كما في فرنسا، ومعها حرية الشكل التي تتبدى من خلالها فردانية الشعراء.

وبدیهي أن تكون مجلة «والوني» لـ «ألبر موكيل» هي لسان حال الرمزية في بلجيكا، من عام ١٨٨٧م إلى عام ١٨٩٢م (تاريخ اختفائها): رمزية انتقائية للغاية، ما دامت المجلة، المفتوحة على جماعة «كان»، تستضيف أيضاً المجموعة الأوركسترالية عام ١٨٨٧م، بعد غرق مجلة «إكري بور لار»، والواقع أننا نرى فيها، إلى جانب الشعر الحر لكان وموكيل وديلاروش ... قصائد نثر لستيوارت ميريل على سبيل المثال،^{٥٤} لكننا نجد أيضاً في «والوني» — رغم الاتجاهات المتضاربة التي تتجلى في المجلتين

^{٥٠} «واقعة العائلة»، في «النشيد الأول»، المنشورة في ٥ أكتوبر ١٨٨٥م، وإحدى «نثرات غنائية» لجوفان، مارس-أبريل ١٨٩١م، تحمل عنوان «مالدورور» بالتحديد.

^{٥١} «لقد سكنت دوماً هذه المناطق الملتبسة، المتاخمة للجنون — بلاد اللامبالاة الثقيلة، والأبخرة الفاسدة الخادعة، والحمى المضنية والفاتنة رغم هذا، متحملاً بأوهام فاترة ومفسدة»، ذلك ما يقوله «جوفان» (Jeune Belgique, Mars-Avril 1888)، الذي لم يكن باستطاعته — رغم ذلك — أن يعرف «خيمياء الكلمة».

^{٥٢} Jeune Belgique, Juillet 1888، «يهرب مني العالم الموضوعي»، مثلما يقول «جيليكان» بنفسه في أحد أعماله، «Proses lyriques» نثرات غنائية.

^{٥٣} Jeune Belgique, Décembre 1890, p. 445.

^{٥٤} «استعارة»، ٢٠ أكتوبر ١٨٨٧م، «مشاهد طبيعية ووجوه» عام ١٨٨٩م، «دراما»، مارس-أبريل ١٨٩١م، «الأميرة التي تنتظر»، يوليو-أغسطس ١٨٩٢م.

— مجموعة «شعراء النثر المنتمين لمجلة «جون بلجيك»:°° «ديتريه» و«ه. شينييه» و«إ. جوفان»، وقد تضخمت ببضعة شعراء آخرين: «ديلشوفالوري»، و«ماك أولان» و«جاستون فيتال» (فموكيل نفسه سرعان ما توجه إلى الشعر الحر)،°٦ وثمة كثير من قصائد النثر الوصفية في «والوني» مثلما في «جون بلجيك» («ألوان مائية» لجورج ديتريه،°٧ و«مشاهد طبيعية صغيرة» لديلشوفالوري،°٨ و«رؤى رمزية» لماك أولان)،°٩ وبضع قصائد ذات مقاطع أيضًا،°١٠ لكن شعراء «والوني» الشبان كانوا متشبعين بشدة (وأحياناً بشكل مبالغ فيه!) بالجمالية الرمزية: من هنا، يكمن ما نجده في قصائدهم من تفرد في الموضوعات والمفردات، وقد نقول عن طيب خاطر، في «المناخ»، إن نثرات «ماك أولان» و«ج. كيلر»°١١ و«ريفاكس»،°١٢ على سبيل المثال، رمزية صراحة، وستتيح نثرية صغيرة لديلشوفالوري، بعنوان «الغروب»، المستمدة من «تخطيطات صغيرة»،°١٣ التعرف على الطموحات الفنية والروحية المنتشرة، وأيضاً — للأسف — على التكلفة الأخرق و«المنحط» اللذين ليسا، في هذه الفترة، وقفاً على الرمزيين البلجيكيين وحدهم:

يتذبذب الموقع وسط السلام الأزرق المسترخي لنهاية الأصيل، وفي الأفق، هناك
عالياً، الشمس شبه محجوبة بالأبخرة الشاحبة التي يطلقها فوق الفلفل

°° وقد كتب «موكيل» في «فالوني» عام ١٨٨٧م، مبدئياً تعاطفه مع «البر جيرو»: «لا علاقة لنا بجون بلجيك» (ص ٦٠)، وقد ردت مجلة «جون بلجيك» في أغسطس، بقلم «أ. جيرو»: «لسنا معجبين بغيل ولا بكان».

°٦ قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

°٧ ومن بينها قصيدة «الاحتفال الشعبي الفلمندي»، الغنية بالألوان التي تسير تماماً على خط واحد مع «كوستير» أو «ليمونييه» (٢٠ نوفمبر ١٨٨٧م).

°٨ وبشكل خاص، سلسلة «تخطيطات صغيرة»، في عامي ١٨٩١-١٨٩٢م.

°٩ انظر — بشكل خاص — العدد الاستثنائي المخصص لماك أولان، في فبراير.

°١٠ «أنشودة غنائية عن أوجاع الكتابة» لديتريه، ١٥ مايو ١٨٨٧م، «استعارة» لميريل، ٢٠ أكتوبر ١٨٨٧م ... إلخ.

°١١ ومنها «في الحلم» التي تعرض لنا «سكينات تسبح شفيفة في ذروة الألق» (1888, p. 340).

°١٢ قارن بـ «موجة» و«ملاحقة» في ١٥ أغسطس ١٨٨٧م، ونشير إلى أن «فالوني» قد أفردت أعداداً خاصة إلى «ريتيه» (أغسطس ١٨٩٠م)، و«برنار لازار» (نوفمبر ١٨٩١م)، و«أندريه جيد» (مايو-يونيو ١٨٩٢م)، مع مقتطفات من «رحلة أوريان».

°١٣ عدد مارس-أبريل ١٨٩١م، ص ١٥٦.

الأخضر مرجان الأجمة، في هالتها الرخوة البرتقالية، قربان متوهج في وعاء قربان الغروب، صدقة محتضرة ومضيئة تحت كل رماديات السماء، وتصعد، نحو سر القربان المقدس الدامي، إلى هذه الأصابع غير المحسوسة التي تغيب، هنا على المذبح الحزين لقمم الشتاء — تصعد، في اندفاع عفوية للغاية، في صلوات خشوع بيضاء، الأدخنة الباطلة للوادي الذي يحلم.

وينبغي، وسط هذا الفيض من قصائد النثر، أن ننحي جانباً قصائد «فيرهارين» المنشورة في «سوسيتيه نوفيل» بين عامي ١٨٨٧م و١٨٩١م، وفي العدد الخاص عنه من «والوني» في مايو ١٨٩٠م،^{٦٤} ومن المهم أن نعلم أن حقبة قصائد النثر، في إنتاج «فيرهارين»، تتوافق مع الأزمة العصبية الحادة التي مر بها الشاعر بين عامي ١٨٨٥م و١٨٩٠م (التي دفع ثمنها قصائد «أمسيات» و«نكبات» و«المشاعل السوداء»)، ويبدو أن النثر كان بالنسبة له، في هذه الحالة المرضية من الاهتياج الذهني والمعنوي، مثل مادة قابلة للتشكل في كل الاتجاهات كي يخضعها للمسيرة المراوغة لذهنه، وأكثر أنماط التعبير أيضاً ملاءمة للتدفق الغنائي لنوع من البوح الجنوني، الذي يفور بالأفكار والصور، فمنذ عام ١٨٨٧م، عكست قصيدة «وحده تماماً»، المنشورة في «سوسيتيه نوفيل»،^{٦٥} حالة روحية متشنجة بجمالها العنيفة والمفككة:

عُقد ملتوية مثل عذابات، وابل من السهام مثل آلام، صلبان كبيرة مثل مكابدات، كماشات جبارة مثل الكروب، مسامير في الدم، أشواك في الجمجمة، آه! الآلام الشاملة عبر رغبتني في الصراخ، في البكاء، في العض، وفي الموت بالغیظ والحب والطيبة والرعب والغفران، الآلام الشاملة، في جسدي وروحي، ولا حتى الله، ولا السماء، ولا شيء — لاشيء! إن لم يكن سهلاً خاوياً، ببركة

^{٦٤} أعيد نشر أغلب هذه النثریات في «Impressions انطباعات» لفيرهارين (Mercure de France، 1^{er} série، 1826)، ويحتوي العدد الخاص من «فالوني» على أربع قصائد نثر: «نزهة» و«يقظة» و«كائنات مائية» و«عين بيسكاي»، حول نثر «فيرهارين»، انظر Fontaine, Verhaeren et son œuvres (Mercure de France 1929)، chapitre IV: L'œuvres en prose.

^{٦٥} جمعت في Impressions، 1^{er} série، p. 89، ويبدو أن صورة الصلب قد تسلطت على «فيرهارين» في هذه الحقبة، ونجدها مرة أخرى في نثرية «مسيح»، المنشورة في La Cravache، le 22 Décembre 1888.

السرابية ذات الانعكاس والأشواك والمسامير والكماشات والصلبان والسهام
وأنا نفسي، وحدي تمامًا للغاية، هناك!

وتدخلنا أيضًا أغلب القصائد المنشورة في «والوني» عام ١٨٩٠م في عالم داخلي
مؤلم ومعذب: وسواء انطلق «فيرهارين» من منظر طبيعي حقيقي لإقامة التماثل
مع «المنظر الطبيعي الذهني» لديه، مثلما في «عين بسكاي»،^{٦٦} أو أن يصور العالم
وأفكاره — على النقيض — في شكل «مشهد رمزي يضم المشاعر والأشياء»، مثلما
يكتب «ج. ميشو»،^{٦٧} فهي أيضًا خالقة لنثر آسر، يختلط فيه التجريدي بالتجسيدي
في استعارات جريئة، وتختلج فيه المفردات وتركيب الجملة بنفس اختلاج الروح التي
تعكسها، ويخضع الأسلوب لعذاب حقيقي، كما يكتب «إ. فونتين»، «كأنما من أجل
ترجمة الأنا الغريبة للكاتب بطريقة ملائمة»،^{٦٨} وأدى تأثير «مالارمي» — الذي أعجب
«فيرهارين» بنثره بصورة عميقة^{٦٩} — إلى حث الكاتب البلجيكي على زيادة تفكيك
جملته، وترتيب الكلمات في نظام غير مألوف، ومضاعفة الإضممارات. وسندرك ذلك عند
قراءة مطلع «كائنات مائية»:^{٧٠}

هذا الكائن البحري الأخضر المزرق لأفكاري الذي يمثل الحلم الجميل
والصامت، بين براعم بصلية، عائمة! كتلة من ماء ثقيل، ستنجلي عن حياة
مفاجئة من الأضواء والأحجار، هل يتحرك الموج؟ — قل، إذن، أي احتياج

^{٦٦} La Wallonie, Mai 1890, recueilli dans Impressions, 1^{er} série, p. 107 «أبقار كبيرة صهباء،
مربوطة بمجر العجل، تهبط الجبل، وعبر قلبي تمر الصرخة المتوسلة للعجلات، والأخاديد المضغوطة
بشدة، على قلبي الكثيب للغاية، الرمادي من مطر الذكريات مثل المشهد الذي يبكي فيه الضباب دموع
ماء حزينة للغاية، بائسة للغاية، ورتيبة للغاية...» مثلما يكتب «فيرهارين».

^{٦٧} Message du Symbolisme, Nizet, 1947, t. II, p. 298.

^{٦٨} Verhaeren et son œuvres (Mercure de France 1929), p. 145.

^{٦٩} عندما ستنشر «صفحات» — عام ١٨٩١م — سيعرب «فيرهارين»، في مقال نشر في L'Art Moderne, le 17 Mai 1891 (وجمع في Impressions, 3^e série) — عن إعجابه بقصائد نثر «مالارمي»، وسيشير
إلى السمة المبهمة لأحدث القصائد، وسيحلل منهج «مالارمي» في التطور «الرمزي»، وفيما يتعلق بتكوين
الجملة، لن يعجز أي قارئ لمالارمي عن أن يرى في «كائنات مائية» شبه معارضة للنثر البالغ الخصوصية
في «هذيانات».

^{٧٠} La Wallonie, Mai 1890؛ جمعت في Impressions, 1^{er} série, pp. 110–112.

للمرايا في هذا الدولاب، حيث تبدو، النيران المنعكسة للثريات والمصابيح، منذ قرون — زبرجدات ضخمة — تنام في علب المجوهرات! نوم الجواهر والعيون مفتوحة، الزهور التي تشتعل، شمالية، أضواء مديدة تكتسي بغموض، بينما القاعة من بارود أبيض وذهب، يترعب، فوقه صيدها — ويسطح. صافية وهاربة مثل حرائر وتوتياء أفكار هذه التي تمضي بطيئة بطيئة، في هذه السيولة العائمة من الكريستال. وسط الحقائق الزمردية، على جوانب هشّة من اللؤلؤ، في أعماق بيوت فجائية من الصدف، ما إن تُبنى حتى تتلاشى، إنه الوهم الذهبي، الفضي، القرمزي، القمري والشمسي، بالتأكيد! مع لا شيء في النهاية.

ويبدو أن هذا النثر المتنافر، والمتقطع، يترجم حالة السخط العقلي للشاعر بشكل أفضل من الأبيات التي كان «فيرهارين» يكتبها في نفس الحقبة، أيًا كانت درجة قلقها أو عدم انتظامها. فمن ناحية أخرى، وبعد عام ١٨٩١م، العام الذي نضمن أنه شهد الشفاء التام لفيرهارين، كان عهد قصيدة النثر قد انتهى بالنسبة له: وسيقدم له الشعر الحر، فضلًا عن ذلك، شكلًا في التعبير مرئيًا بما يكفي ليتابع «القوى الصاخبة» للحياة في كل اندفاعاتها،^{٧١} وسيختار، لنشرها في كتيب، بعضًا من أكثر قصائد النثر «وصفية»، بل سيخضعها — بهذا الهدف — للمساة خيرة تكشف الأهمية التي يوليها لصناعة الشكل،^{٧٢} ثم سيبدو لا مباليًا تمامًا إزاء هذا النوع بالنسبة له،^{٧٣} إنه مثالٌ مميز لكاتب

^{٧١} *Les Forces Tumultueuses, Mercure de France, 1902*.

^{٧٢} ها هو — على سبيل المثال — تصحيح الصفحة الأخيرة من «شماليات»، القصيدة المنشورة في *Société Nouvelle, 1891*. ثم أصبحت «هناك في الشمال»: يحل «فيرهارين» تشبيهًا جميلًا إلى حد بعيد محل صورة غير موفقة إلى حد ما، ويلغي صفة تنتمي للذائقة الرمزية، غير مفيدة وموظفة بشكل غير موفق: «آه! أنت، هذه الحياة على حافة رصيف الميناء، طوال الأسبوع! مع النهر في المقدمة والجبلية مثل نقرات موسيقية في الهواء، هذه الحياة، طوال الأسبوع، ثم سلام مساء الأحد بانتظام فوق هذا كله، متدللًا»، تصبح: «آه! هذا الوجود على حافة رصيف الميناء، أمام البحر، مع النهر جارفًا قطعان مراكب، نحو الأبراج الكبيرة، الشبيهة بالرعاة! آه! هذه الأصوات، هذا الضجيج، هذه الحمى، هذا الجنون، وهذه العذابات، من الفجر حتى مساء كل يوم، وصمت يوم الأحد فوق كل هذا!» وهي جملة موقعة أكثر وأكثر تعبيرية.

^{٧٣} لكنه سيكتب في *L'Art Moderne, Avril 1897*، عن نثرات فاندبوت (*Heures Harmonieuses*).

كانت قصيدة النثر بالنسبة له نمطاً في التعبير بامتياز عن حالة ذهنية فوضوية، خارج المعايير المألوفة، وفردانية محتدمة في آن: إذ يبدو أن «فيرهارين»، بعد عام ١٨٩٠م، وقد أصبح شاعراً «اجتماعياً»^{٧٤} وخرج من نفسه ليتبنى مباحج وآلام البشر، لم يعد بحاجة إلى ما كان، في الشكل المنثور، يسمح بسهولة للغاية بالتدفق الشخصي والبوح الغنائي.^{٧٥} هذا المظهر «الفرداني» لقصيدة النثر، الذي شهدناه لدى «فيرهارين»، وسبق أن لاحظناه أيضاً لدى «أرنولد جوفان»، يكشف — كلما تطورت الاتجاهات الفردانية — عن التخلي عن الأشكال الثابتة، ذات المقاطع أو اللامزمات الغنائية، وتوجه النوع نحو أشكال أكثر شخصية بصورة صريحة، وأيضاً أكثر «نثرية» بوضوح، التي لن يسود فيها — بعد الآن — هم التقنية الفنية، بل — على النقيض — الإرادة الفوضوية في التحرر من التقنيات، وقد سبق أن قلت إننا كثيراً ما كنا نجد — في نقطة انطلاق قصيدة النثر — فردانية فوضوية، تبحث عن تحطيم كل الأشكال المعروفة. لم يعد المقصود عندئذٍ إيجاد شكل يلائم الانفعال أو الفكرة الشعورية، مثلما في المساعي التي تقود إلى الشعر الحر: فتوتر كل قوى الفرد لمعارضة القوى المعيارية (التي تنطوي على طابع اجتماعي وجمالي في آن) ينحو لا نحو تحطيم حواجز الشعر فحسب، بل حواجز اللغة أيضاً، وإلى خلق شعر الرد المنعزل، شعر غير تواصل، فمن توتر وفردانية من هذا النوع خرجت نثرات «رامبو» الوامضة، ومن جهد مماثل يسعى لتحطيم القواعد وتوسيع قدرات الفرد إلى الحد الأقصى، تنشأ — أيضاً — قصائد النثر ذات الطابع المفارق والأسلوب المتنافر غالباً، الذي يكتب به، في فترة الأزمات، واحد من قبيل «فيرهارين» أو «جوفان». ولا شك أننا نلمس هنا «توليه أخيرة» لقصيدة النثر، ليس بعدها سوى الصمت، لكن دون التوغل إلى هذا الحد، يمكننا أن نكتشف — اعتباراً من عام ١٨٩١م — أن الظروف الاجتماعية والثقافية ستساعد على مجيء أحد هذه العهود الأدبية التي تجرف فيها القوى الفردانية والفوضوية القوى المنظمة: وستعثر قصيدة النثر على حيوياتها بمقاومة الامتثالية، و«النزعة الجمودية» الجمالية، والميول القطيعية لبعض الرمزيين.

^{٧٤} في حقبة «الحقول الهاذية» (١٨٩٣م) و«مدن ذات مخالب» (١٨٩٥م)، قارن بـ Michaud, Message du Symbolisme, Nizet, 1947, t. III, pp. 459-465.

^{٧٥} ثمة — في «انطباعات»، السلسلة الأولى — نثرية غريبة، «كلمة»، أقرب إلى الاعتراف أو الحكاية الكئيبة — على طريقة «بو» — من «القصيدة»، وهي تصف حالة هلوسة لفظية تذكرنا بـ «شيطان التماثل» للارميه.

ويمكننا القول إن قصائد نثر «ميخائيل» و«جول تلييه» — وهي كتيبات منشورة بلغة مؤثرة، في نفس العام (عام ١٨٩٠م مثلما رأينا) — «تغلق»، إذا صح القول، حقبة بأن تقدم مآل نوع من حيث التوازن الأدبي والكمال الشكلي، ويبدو أن قصيدة النثر قد بلغت حدود إمكانياتها عام ١٨٩٠م، وفي نفس العام، يشيد «ستيوارت ميريل» نصباً تذكاريّاً حقيقياً بأن ينشر — في أمريكا — ترجمات للقصائد الأكثر «اكتمالاً» للثلاثة والعشرين كاتباً فرنسياً، تحت عنوان «لوحات باستيل نثرية»^{٧٦}، وهكذا، ومع اقتسامه لهذه «الوليمة الأدبية التي تقدمها هذه الروائع الصغيرة من بلد آخر»^{٧٧} في أمريكا، «حيث لم يكن هذا النوع قد زرع بعد»، مثلما يشير «م. ل. هنري»، فسيرسخ هذا «النوع» من قصيدة النثر التي اعتبر هو نفسه أستاذاً فيها.

لكن لحظة هذه «القمة» الخاصة بقصيدة النثر الفنية هي أيضاً اللحظة التي تشعر فيها أنها تتجمد وتجف (لأنه لم يعد بمقدورها أن تتطور فنياً)، وقد قُطعت نهائياً عن جذورها الحية، التمرد، والبحث، وروح المغامرة. ولا شك أن قصيدة النثر، المدركة كشكل أدبي صارم، دقيق، يسوده شاغل الفن والكمال الفني، ستواصل العثور على حرفيين، بل فنانيين حتى، من أجل صياغة «روائع أدبية صغيرة»، ورغم هذا، يمكننا القول إنه اعتباراً من عام ١٨٩١م، سيعود الجيل الثاني الرمزي إلى الموقف «الميتافيزيقي»، الذي كان موقف كبار الرواد (اعتباراً من عام ١٨٨١م بالتحديد، سيبدأ نثر «مالارمي» و«لوتريامون» و«رامبو» في التأثير بعمق في الأذهان)، ولن يُنظر بعد ذلك إلى قصيدة النثر باعتبارها تمريناً أدبياً، بل أداة جهد روحي، ومحاولة لتخطي الإمكانات الطبيعية للتعبير من أجل خلق عالم شعري جديد، وعبر وفرة الأشكال التي تتفكك فيها قصيدة النثر (عودة ضرورية للفوضوية، التي ستجد فيها مبادئها الحيوية وإمكانية شيء آخر)، سننقاد إلى لقاء المحاولات التي قام بها — في اتجاهات مختلفة، من ناحية أخرى — بعض من أهم شخصيات العصر الشعري الجديد: «كلوديل» و«جيد» و«جاري»، على سبيل المثال.

^{٧٦} نشرت «لوحات باستيل نثرية» عام ١٨٩٠م، لدى Harper and Brothers في نيويورك، ونجد فيها — بالإضافة إلى قصائد «برتران» و«بودلير» و«هويسمان» ... إلخ — عدة قصائد كتبها، خصيصاً من أجل هذه المختارات، عدد من الكتاب الرمزيين: «ميخائيل» و«كويار» و«هنري دي رينيه».

^{٧٧} M.-L. Henry, Stuart Merrill, Champion, 1927, p. 65

(٢) قصيدة النثر بعد عام ١٨٩٠م

العصر الفردي

اعتبارًا من عام ١٨٩١م، ستبدأ الرمزية في اتخاذ ملامح الحركة المعترف بها، بل المنتصرة، التي لم تعد أهميتها موضع مناقشة:^{٧٨} إقرار سجلته «وليمة» مجلة «بيلوران باسيونييه» حيث هلل مائتا فنان وشاعر، عبر «موريا»، للرمزية،^{٧٩} من خلال مقالات «برونتيير» و«أناتول فرانس»، وفي استقصاء «جول هورييه» حول «التطور الأدبي»، وسيتم الاعتراف بالشعر الحر في نفس الوقت، ويناقش ويسلم به — غالبًا — باعتباره شكلًا جديدًا لشعر جديد، ففي نوفمبر ١٨٩٠م، كان «برونتيير» يسخر من أشعار «كان» و«فيليه-جريفان»: «لا أعرف ما المعجزة الخارقة عندئذٍ في ألا يكون شعرًا أو نثرًا»، حسبما قال،^{٨٠} ومع ذلك، فقد سبق أن أقر أن «الرمزيين، باسم الشعر نفسه، قد عملوا من أجل تخليص الشاعر من القيود العبيثة التي أوشكت أن تكون، وكانت — أكثر من مرة — عقبات أمام حرية التحرير»، وفي أبريل ١٨٩١م، وبعد أن اعترف بقيمة الشعراء الشبان، الذين ذكروا — بشكل مفيد — بأن «الرمز من جوهر الشعر»، أخذ يعلق بتعاطف على إصلاحاتهم في العروض واللغة: ألا يسمح لهم على الأقل بمحاولة إصلاح اللغة الشعرية، مثلما حدث في حقبة أخرى كثيرة؟^{٨١} غير أنه يحذرهم — رغم هذا — من مخاطر تعددية الأشكال التي تجازف بأن تؤدي إلى اللاشكالية: المراد ترويض الشكل وروحنته بلا حدود، فهل يمكن أن نجعله يتلاشى تمامًا؟ «ذلك ما لا يبدو لي مطلوبًا ولا ممكنًا»، حسبما يضيف بفتنة كافية، نتصور، رغم هذه الانتقادات، الثقل الذي يمكن أن يملكه الترحيب الذي أبداه واحد من قبيل «برونتيير»، في مجلة «روفي دي دوموند».

^{٧٨} انظر — بهذا الصدد — Michaud, *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. II, *La Consécration*, pp. 393-339, et E. Raynaud, *La Mélée Symboliste*, Renaissance du Livre, t. II, chap. 1^{er}; *L'âge du Symbolisme*

^{٧٩} انظر E. Raynaud, *La Mélée Symboliste*, Renaissance du Livre, t. II, pp. 12-13

^{٨٠} *Revue des Deux Mondes*, Novembre 1890: *Le Symbolisme et Décadents*, pp. 213-226

^{٨١} *Revue de Deux Mondes*, 1^{er} Avril 1891: *Le Symbolisme contemporain*

ومن جانبه، سيخصص «جول هوريه» جانباً من استقصائه للشعر الحر، مُسجلاً تصريحات «موريا» و«دي رينييه»، و«نظرية» الشعر الحر التي عرضها «كان» باستفاضة، وإذا ما حاول رباعي البارناسيين الأخير، بتهكمات أصبحت مبتذلة، أن يحطوا من شأن الشعر الحر المذكور إلى مستوى الشكل الهجين، الذي يتظاهرون بتفضيلهم النثر الخالص عليه،^{٨٢} فإننا — بالمقابل — نرى «أناتول فرانس» يساند المساعي الجديدة بسطوته: «فإلى جانب الشعر البارناسي، حسبما يتساءل، ألا يُسمح بالبحث عن شعر أكثر حرية ومرونة وأكثر حيوية؟»^{٨٣}

وثمة واقعة أخرى، رسخت شهرة الرمزية، هي الميلاد المتزامن — تقريباً — لعدة مجلات أدبية شابة لم تعد، هذه المرة، مجرد صفحات صغيرة عابرة وخصوصية، بل وسائل توزيع هامة: «بلوم»، التي تأسست عام ١٨٨٩م، و«إرميتاج» و«انترتيان بوليتيك إيه ليتير»، وبشكل خاص «ميركور دي فرانس»، عام ١٨٩٠م، هذه المجلات الصغيرة — التي يعلن «ميربو»، عام ١٨٩١م، أنها «أهم ما يمكن قراءته هنا حالياً»^{٨٤} — تضم طليعة المقاتلين، وتجذب شباب المبتدئين في الأدب، وتنتشر الأفكار الجديدة، والجمهور مهتم بالرمزية، بل يُفتتن بها إلى حد أننا سرعان ما سنقرأ — في مجلة «المناش دي باري باريزيان» — أن «أعلى مستويات الأناقة، لربة البيت، تتمثل في معرفة شاعر رمزي وتقديمه إلى ضيوفها».^{٨٥}

ولا شك أن نجاحاً كهذا يمكن أن يسمح للرمزية بكل الآمال. غير أنه من المثير للقلق أن نشهد حركة — مؤسسة على التمرد والاستقلال — تصبح مدرسةً معترفاً بها رسمياً، وتمتلك مقرراً، ألن تتورط الاتجاهات الثورية للحركة، مع هذا الجناح، فتصبح

^{٨٢} وهكذا يقول «لو كونت دي ليل»: «سيكون أسهل للغاية كتابة نثر فرنسي جميل، ما داموا يطلبونه كثيراً في الشعر!» *Enquête sur l'Evolution littéraire*, Charpentier, 1913, p. 280 (Enquête faite par J. Huret et publiée dans l'*Echo de Paris* de Mars à Juillet 1891) انظر أيضاً إجابة «هيريديا» المذكورة فيما سبق، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{٨٣} *Enquête sur l'Evolution littéraire*, p. 6.

^{٨٤} المرجع السابق، ص ٢١٣.

^{٨٥} ذكره E. Raynaud, *La Mée Symboliste*, Renaissance du Livre, t. II, pp. 14-15.

تقريباً بورجوازية؟ ثمة شيء رمزي في أن نرى «فيرلين»، البوهيمي والمتشرد، يستسلم للأعراف الاجتماعية، ويخصص — مثل «مالارميه» — يوماً للاستقبالات.^{٨٦}

والواقع أنه — بعد عام ١٨٩١م، مثلما يذكر «ج. ميشو» — «تجمدت النظرية»،^{٨٧} ولا يعني ذلك أن الفوران قد اختفى من الأوساط الرمزية: ففي هذه المقار الثقافية، أي المجالات الصغيرة و(المقاهي)، تنطلق الاضطرابات والمناقشات الصارمة، لكن يبدو أن عبادة الجمال قد انحصرت — إلى حد ما — في مباحكات حول الأسلوب والتقنية، وفيما بعد، سيلوم «غيل» الرمزية — مفكرًا في تأثير «جوستاف كان» — «على قصر اهتمامهم تقريباً على جمالية التعبير، و«الشكل» والعروض، والإيقاع للإيقاع»،^{٨٨} لكن «موكلير» يؤكد هذه الرؤية في ذكرياته: فبالنسبة للرمزيين في «انترتيان» أو «ميركور دي فرانس»، «سيطرت قضايا العروض على كل شيء، آه! هذه المجادلات وأسواق عكاظ عن الشعر الحر، وحرف E الصامت، والسجع أو تعددية الأشكال! وكأننا وسط معلقين غنوصيين»^{٨٩} أو قرآنيين مضجرين،^{٩٠} تحول غريب للشعر الحر: شكل ولد من تحدي القوانين، ووجد نفسه الآن مقنناً ومنظماً بفعل أكثر من «بوالو» يحملون أسماء «كان» أو «سوزا»، كان يمكن التنبؤ بذلك، إذا ما كان حقيقياً أن الحرية المطلقة في مجال النظم ليست سوى خديعة: ولا يقل عن ذلك حقيقة أن هذه المناقشات البيزنطية حول أمور التقنية نزعت — من ناحية — نحو تقليص الرمزية إلى محض نزعة جمالية،^{٩١} وخاطرت — من ناحية أخرى — بتأسيس امتثالية جديدة، ذات نظريات وتعاليم، و«طرق جاهزة»، ونشهد النثر — منذ ذلك الحين — في مظاهره المختلفة، يواجه الشعر المسمى — بشكل تعسفي — «حرًا»، باعتباره الشكل الوحيد الحر: ومثلما سيلاحظ

^{٨٦} Verlaine, *Confessions*, cité par E. Raynaud, *La Mélé Symboliste*, Renaissance du Livre, t. II, pp. 14-15.

^{٨٧} *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. III, pp. 478-481.

^{٨٨} *Les Dates et les Œuvres*, Crés, 1923, p. 166.

^{٨٩} *الغنوصية: نزعة فلسفية دينية تهدف إلى إدراك كنه الأسرار الربانية.

^{٩٠} *Servitude et grandeur littéraire*, Ollendorff, 1922, p. 45.

^{٩١} مثلما أثبت «ميشو» في *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. III, p. 479. وذو دلالة أيضاً الهوس الذي وصفه «موكلير» بالعبارات التوجيهية، في الطبقات غير المخصصة للتوزيع التجاري من «ورق غريب» (مرجع سابق، ص ٤٦).

«بليسيه» عام ١٨٩٨م، ليس الشاعر «سيد بيته»، مثلما يدّعي «فيليه-جريفان»: «إنه النثري هو السيد على إيقاعه».^{٩٢}

وينبغي أن نضيف أن الشعر الحر بدأ يعاني من اللوم الذي كان يوجه إلى شعر بعض شعراء الشعر الحر: شعر كان يعتبر — في بادئ الأمر — ذا جمالية «مغلقة» بشكل مفرط، ينغزل داخل ديكورات مصطنعة تعود إلى العصور الوسطى أو أسطورية، كي يزرع فيها حالات روح مرهفة وأحلامًا متلاشية، موليًا ظهره للحياة: هكذا الأمر لدى «كان» و«دوجاردان»، وحتى لدى «هنري دي رنبيه»، ومن الطريف أن نكتشف أن «موريا» — بعد المبالغات الأدبية لـ «بيلوران باسيونيه» — قد أحس بالخطر منذ عام ١٨٩١م: فبعد ستة شهور من الوليمة الشهيرة، كتب في «فيجارو»: «لقد ماتت الرمزية التي لم تنل سوى الاهتمام اللائق بالظاهرة الانتقالية، نحتاج إلى شعر صريح وقوي وجديد...»^{٩٣} (شعر أعتقد أنه موجود، مثلما نعلم، في «الحضارة الرومانية»). إن الشكل المتسق مع هذه الرهافات والتلاشيات و«ارتعاشات» الروح، قد استنفد في مساعٍ تتعلق بتنميقات ميلودية وظلال يمكن بالكاد إدراكها: هنا يكمن اللوم الثاني، الخاص بالتصنع، والغرابيات اللغوية، وسوء استخدام الإصانات «الإيحائية»، واختفاء الإيقاع في بعض الأبيات المكونة من ١٥ أو ١٧ جزءًا! وقد أعادت «لا بلوم» نشر مقطع «سعادة» — في ١٥ مايو ١٨٩١م — حيث يدين فيرلين «الألاعب الحمقاء إلى حدٍّ ما» للأدباء الشبان، الذين يجعلون الجمهور يرتد للوراء.

وقد تلوّى من الضحك المجنون أو تألم من الملل.

كان هذا قاسيًا حقًا، لكن لنقرأ بعض إنتاج «كان» أو — الأسوأ — إنتاج بعض أتباعه!

وقد حدث أن شعراء الجيل الصاعد، المحبطين إلى حدٍّ ما من ركام القصائد الملتبسة والفاخرة — حيث أصبح الشعر الحر مرادفًا للضعف الشعري، وحيث اضمحل الشكل (حسب تنبؤات «برونتيير») إلى حد الرغبة في تثبيت ما لا يمكن تحديده، وتحول البحث عن «الموسيقية الموحية» إلى نسق بحث — قد فضلوا على هذا الشعر

^{٩٢} Pellissier, *Etudes de littérature contemporaine*, 1^{er} série, Perrin, 1898, p. 179.

^{٩٣} *Le Figaro*, 14 Septembre 1891, cité par Michaud, *op. cit.*, t. III, p. 428.

الحر، الذي قدم القليل من الروائع الأدبية الأصيلة، الأشكال الأكثر صراحة وحدة: فبالنسبة للبعض (المجموعة الرومانسية التي يجرها «موريا»)، هو الشعر القديم، الراسخ والموزون، وبالنسبة للبعض الآخر، مختلف أشكال النثر، التي تسمح لكل كاتب بأن يؤكد شخصيته بوضوح، وبأن يقاوم — عند الحاجة — الفيروس الرمزي، مثلما سيفعل «جول رونار» بطريقة مميزة في قلب مجلة «ميركور دي فرانس» نفسها. وتتنوع الأشكال للغاية بعد عام ١٨٨٧م، ما دامت المفاتيح الشعرية تمتد من النثر إلى الشعر، الكلاسيكي إلى هذا الحد أو ذاك، مرورًا بكل أشكال الشعر الحر، وإذا ما تذكرنا أن بين النثر والنظم لا يوجد — بالنسبة للباحثين في جماليات الرمزية — سوى اختلاف في الدرجة، لا في الطبيعة، فإن هذا التعدد في المحاولات على كافة المستويات الوسيطة لا يتضمن ما يثير دهشتنا، حتى بعد انتصار الشعر الحر. لكن ينبغي أن نقول — بالإضافة إلى ذلك — إن تضارب الجهود الفردية، حيث يمكن لوحدة الرمزية أن تبدو مفككة (إذ من البديهي تمامًا أن هذه الاختلافات في الشكل تعكس اختلافات روحية أكثر عمقًا)، كان يكمن في واقع خط الحركة نفسه. كيف ننسى أنه في نفس المقال — المنشور في «انترتيان بوليتيك إيه ليتيرير» الذي لم يقدم أية قاعدة أخرى للشاعر سوى اقتفاء «إيقاعه الشخصي» بكل حرية^{٩٤} — احتفل «فيليه-جريفان»، عام ١٨٩٢م، بـ «هذه الفوضى الأدبية» التي من أجلها (مثلما قال) «كافحنا وها نحن نشهد فجرها».

(١-٢) الفوضوية الاجتماعية والأدبية

والواقع أن الفردانية الفوضوية كانت أساس الرمزية، التي اعتبرت تمرّدًا للروح سواء ضد الشكلانية الشعرية أو العقلانية الضيقة، وسيشير «ريمي دي جورمون» — عام ١٨٩٣م — إلى أن «الرمزية هي حرية وفوضى، وابنة النزعة المثالية، وهي تعني التطور التام والحر للفرد»^{٩٥}، موقف فرداني ينبغي — من ناحية أخرى (و«مالارميه»

^{٩٤} ها هي الجمل التي ظلت شهيرة من إعلان الحرية هذا: «لم يعد هناك أي شكل ثابت يمكن اعتباره ضروريًا للتعبير عن أية فكرة شعرية، فالشاعر — من الآن فصاعدًا، وكما هو دائمًا، ولكن حرًا هذه المرة عن وعي — سيطيع الإيقاع الشخصي الذي يدين له بوجوده» (Entretiens politiques et littéraires). (Mai 1892, t. IV, p. 217).

^{٩٥} ذكره Michaud, *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. III, p. 479.

قد ذكر «جول هوريه» بذلك عام ١٨٩١م) — إعادة وضعه في سياقه التاريخي، وتفسيره بتقليل اجتماعي متفاهم،^{٩٦} ولا يمكن فصل الكفاح من أجل تحرير الشعر الحر عن هذه الاتجاهات الفوضوية التي قادت جيل ما بعد عام ١٨٧٠م (اليأس من نظام اجتماعي وأدبي يخنق طموحاته، ولم يعد يؤمن بالقيم القديمة) إلى المطالبة بالحرية الكاملة في كافة المجالات، وقد حكى «أ. رينو» عن «تواطؤ الجمالين والرفاق الفوضويين»، وقد تناوبوا على الاجتماعات العامة أمام اجتماع «لم يستبق من هذه الخطب المشوشة سوى نقطة واحدة، هي مسألة هدم شيء ما»، ويهتف بالتناوب: «يحيا الشعر الحر!»، و: «تحيا الفوضوية!»^{٩٧}

وبعد عام ١٨٩٢م وقضية «رافاشول»، لن تلبث الاتجاهات الفوضوية أن تتزايد في الوسط الثقافي، فخلال حملة جمع توقيعات «فنيون» و«برنار لازار» و«كيار» و«فردينان هيريو» و«ه. دي رنبيه» و«سان بول رو» و«فيرهارين» من أجل أبناء أحد شركاء «رافاشول» ... شنت مجلة «انترتيان بوليتيك إيه ليتيرير» حملة صليبية من أجل الشعر الحر والفوضوية في آن، اللذين لا ينفصلان حتمًا،^{٩٨} وأصدرت مجلة «لا بلوم» — في الأول من مايو ١٨٩٦م — عددًا خاصًا حول «الفوضوية»، ويؤسس «ب. ن. روانار» — البوهيمي والمتمرد — جريدة فوضوية (آن دينيور) التي اعتز «ستيوارت ميريل» بالمشاركة فيها،^{٩٩} وفي عام ١٨٩٤م، بلغ الفوران أوجه مع القضية الشهيرة

^{٩٦} «في مجتمع بلا استقرار، وبلا وحدة، لا يمكن إبداع فن مستقر، فن محدود، من هذا التنظيم الاجتماعي غير المتحقق، الذي يفسر — في آن — قلق النفوس، تنشأ الحاجة غير القابلة للتفسير إلى الردانية، التي تعتبر التجليات الأدبية الراهنة الانعكاس المباشر لها»، مثلما يقول «مالارمي» عن الشعر الحر Réponse à l'Enquête de J. Huret sur l'Évolution Littéraire, Mallarmé, Œuvres, Pléiade, pp. 866-867. E. Raynaud, La Mélée Symboliste, Renaissance du Livre, t. II, pp. 7-8 (voir aussi, pp. 51-57).

^{٩٨} انظر — في هذا الموضوع — H. Mazei, Aux beaux temps du Symbolisme (Mercure de France, 1943, p. 29).

^{٩٩} حول الحوادث المزعجة لـ «زو داكسا»، مدير «آن ديهور»، الذي لاحقه البوليس، انظر مقال «رئيته» في مجلة La Plume, 15-31 Janvier 1896, ويمكن أن نلوم رسالة «ميشو» حول Message du Symbolisme, Nizet, 1947 على أنها مرت مرور الكرام على هذا الغليان الفوضوي: «لن نستطيع كتابة تاريخ الرمزية دون الحديث عن الفوضوية»، ذلك ما يعلنه — رغم ذلك — مؤرخان للفوضوية Manevy et Ph. Diole (Sous les plis du drapeau noir, Domat, 1949, p. 69).

التي تجاور فيها — في قفص الاتهام — مجرمون سياسيون وكتاب معروفون (مثل «فنيون»، الذي سيشهد «مالارمي» من أجله)،^{١٠٠} ويصعب أن نتخيل — اليوم — «هذا الاضطراب الثقافي، وكل هذا الغليان في الحروب الكلامية، والمفارقات، والسباب والأفكار»، الذي كان يملأ باريس كلها في هذه الحقبة،^{١٠١} ومن الطريف أن نعلم أن «مالارمي» نفسه، إذا ما كان خارج الخليط المشوش، إلا أنه كان يتحدث «بتعاطف» عن محاولات «رافاشول» و«فايان»،^{١٠٢} ويتعرف على نفسه — برحابة صدر — في شخصية «كاليكست أرميل» في «شمس الموتى»، حيث رسمه في ملامح فنان «محتج» و«ميال إلى الفوضوية».^{١٠٣}

وكي ندرك معنى هذا الاضطراب كله، وهذا الغليان الذي امتد في الأوساط الأدبية مثلما في الأوساط السياسية، علينا أن نتأمل هذه العبارة التوجيهية لميربو التي وضعها «ليون ديشان» في صدر مقاله حول «الفوضوية» في «لا بلوم»، في الأول من يناير ١٨٩٤م: «الفوضوية هي استعادة الفرد»، وهي ليست صيغة معزولة، لكنها الفكرة الجوهرية التي يسترجعها كل الكتاب بلا كلل، وكل المنظرين، وكل المجادلين (ولا ينبغي أن ننسى العناوين التي يعطيها «باريه» لمؤلفاته التي سيكون صداها كبيراً: «عبادة الأنا»، وهي ثلاثية نشرت بين عامي ١٨٨٨م و١٨٩١م، و«عدو القوانين»، عام ١٨٩٢م). لم تكن الفوضوية، مثلما أدركها كتاب هذه الحقبة، هي الفوضى والهدم بلا هدف، لكنها (في المجال الأدبي، مثلما في المجال السياسي) تتمرّد الفرد ضد نظام قائم يضطهده ويحذفه، وقد أوضحت في الفصل السابق أن هذا التمرد (الذي يتخذ شكل التمرد الميتافيزيقي لدى الفنان) يقود الكاتب إلى رفض العبوديات، سواء كانت عقلانية أو عروضية، والسعي إلى «الإبداع» بإبداع عالم جديد، غريب، يخضع له

^{١٠٠} انظر Mondor, **Vie de Mallarmé** (N.R.F., 1941, p. 683).

^{١٠١} Manevy et Ph. Dirole, **Sous les plis du drapeau noir**, Domat, 1949, p. 72.

^{١٠٢} مثلما يبلغنا Mauclair, **Mallarmé chez lui**, Grasset, 1935, p. 141.

^{١٠٣} انظر — في هذا الصدد — A. Lebois, **Les tendances du Symbolisme, à travers l'œuvre** — d'Elémir Bourges, L'Amitié par le Livre, 1950, chapitre 3: *L'historien devant la politique*: *de l'anarchisme à G. Sorel*, p. 106 et sq. ويوضح «ا. لوبوا» جيداً انتشار الاتجاهات الميالة للفوضوية في هذه الحقبة، وصولاً إلى صالون «مالارمي» الذي يرى — من ناحية أخرى — أنه أقل لا مبالاة إزاء الاضطراب السياسي لعهد مما يمكن الاعتقاد.

وحده ويستمد منه وحده قوانينه وتنظيمه الداخلي،^{١٠٤} وينبغي الإضافة — من الناحية التاريخية — أن ميول الكتاب الفوضوية، في الفترة بين عامي ١٨٩٢م و١٨٩٦م، دالة على حالة روحية، وعن نزوع «انفصالي» لن يلبث أن يتضاعف: فالكاتب سيصبح — أكثر فأكثر — طابعاً فردانياً، غير اجتماعي (وسينتهي هذا بالسرياليين إلى الحد الذي سيدمر فيه الأدب نفسه بنفسه، ويفنى في العدمية): فتاريخ الراهن — مثلما يقول «كامو» — «يجبرنا على القول إن التمرد هو أحد الأبعاد الأساسية للإنسان، إنه واقعنا التاريخي»،^{١٠٥} ومن هذا الواقع، ليس الأدب سوى أحد مظاهره.

ولأن التمرد والدعوى الفردانيين كانا في القلب من الرمزية نفسها، فسرعان سيبدأ كل شاعر طريقه الخاص، متخلياً عن كل علامة مدرسية، وما إن تحرر الشكل ذات مرة، بشكل نهائي، فلن يطيع سوى «إيقاعه الشخصي»، ومن بين شعراء الجيل الثاني الرمزي، سيصل البعض منهم إلى «صياغات» أدبية بسيطة، وبالنسبة لأفضلهم، لن تكون المساعي الشكلية سوى أداة غزو روحي.

(٢-٢) المؤثرات: مالارميه، لوتريامون، رامبو

هذه العودة إلى المغزى العميق، الإيكاري، لمحاولة تخطي «الأنواع» الأدبية، وإلى رفع القدرات الفردية للشاعر إلى أعلى مستوياتها في اللغة، تتزامن — ولا نملك سوى الاندهاش — مع إعادة طبع المؤلفات التي كان يصعب الوصول إليها حتى ذلك الحين (وقد اندفنت في المجلات الراكدة أو الطبوعات المفقودة)، التي تكشف أنها — بالتحديد — أكثر محاولات «إعادة تنظيم» اللغة الشعرية إثارة للدهشة: قصائد نثر «مالارميه» و«لوتريامون» و«رامبو».

وثمة تواريخ كاشفة للغيب: ففي تاريخ قصيدة النثر، يعتبر عام ١٨٩١م أحدها؛ إذ شهد نشر هذه المؤلفات الثلاثة الكبرى لتطرح لأول مرة للجمهور العريض، ألا يمكننا أن نتأمل التوجهات الأدبية التي سترسم؛ لأنه ذات يوم تصفحت يد ما —

^{١٠٤} رجال يمثلون «التمرد الميتافيزيقي»، يقول «كامي» إن «جميعهم قد أكدوا — في موقفهم ضد الوضع وخالفه — على عزلة الكائن الحي، وانعدام الأخلاق»، غير أنهم — في نفس الوقت — «انقادوا منطقياً — كخصوم للخالق — إلى إعادة الخلق لحسابهم الخاص (L'homme révolte, N.R.F., 1951, p. 128).

^{١٠٥} L'homme révolte, p. 35

بشروء، في بادئ الأمر — الكتاب الذي تم شراؤه ثقة في بعض المقالات المنشورة في الصحف؟

وقد جمع ديوان «صفحات» — المنشور عام ١٨٩١ م لدى «ديمان»، ولأول مرة — قصائد «مالارميه» النثر الاثنتي عشرة، المتناثرة حتى ذلك الحين في المجلات الصغيرة، وكانت فرصة للنقد كي يشير إليه ويدرس هذا النثر الفريد، كتب عنه «ب. كويار» في «ميركور»، و«فيليه-جريفان» في «انترتيان»، و«فيرهارين» في «أر موديرن»، التي خصصت له عدة مقالات. وقد أشار «هنري دي رينيه» — في «والوني» عدد شهري سبتمبر وأكتوبر — إلى جدة هذه اللغة «الإضمارية والمركبة» والجهد الذي بذله «مالارميه» في الجملة كي يمنح الكلمة قيمتها الكاملة: «إنه يعتني بفصل الكلمات التي وحدتها العادات السابقة، ولا يستخدمها إلا مصفاة ومستعدة للتنقيح عبر علاقات جديدة»، ولا شك أن «فيرهارين» قد توصل إلى الخلاصة الأعمق من قراءة هذه ال «صفحات» عندما كتب: «تقديم المفهوم الجوهرى للأشياء في عمقه من خلال العابر واليومي ليس سوى نتيجة لهذا الاتجاه الروحي في الكتابة القاطعة»،^{١٠٦} ونعلم أي تأثير هائل سيمارسه نثر «مالارميه» هذا، لا على «فيرهارين» فحسب، بل على الشعراء الشبان الذين كانوا يبدؤون وقتئذ الحياة الأدبية، ولن نستطيع أن نحصره في بضع عادات أسلوبية:^{١٠٧} لقد عُلِمَ «مالارميه» الأدباء الشبان «إعادة النظر» في اللغة، سواء من خلال النموذج الذي قدمه نثره، أو التعليم الشفاهي المنتشر في شارع «روما»، كان — مثلما يقول «موكلير» — «نحوياً رائعاً»^{١٠٨} بأسمى معاني الكلمة، ولا شك أن أفضل تعاليمه لم تكن في النصائح التقنية ب «طريقة وزن»، ووضع، وترصيع الكلمة بطريقة تجعلها تعاليمه لم تكن في النصائح التقنية الخاصة ب «طريقة وزن، ووضع، وترصيع الكلمة بطريقة تجعلها تبدو جوهرية لم يُسمع بها من قبل»، أو في «الإدغام الدقيق للجملة

Verhaeren, article sur *Pages, Art Moderne*, 17 Mai 1891, reproduit dans *Impressions*,^{١٠٦} 3^o série, p. 87

^{١٠٧} مثلما كان الحال بالنسبة لفيرهارين، كما سبق أن قلت، وأيضاً بالنسبة لفونتينا، الذي كان شاباً وقتئذ، وكان نثره يبدو — أحياناً — معارضة حقيقية (انظر — على سبيل المثال — *Symphonie*, dans — (La Plume du 1^{er} Septembre 1900).

^{١٠٨} Maucclair, *Servitude et grandeur littéraire*, Ollendorff, 1922, p. 28

الاعتراضية»، بل في فكرة أن العالم — شأنه شأن تركيب الجملة — كل من علاقات، وأن على الكاتب — عبر توافقات كلماته وتنظيم جملة — أن يعيد، بمعنى ما، إنتاج نظام وتركيب جملة الكون، وثمة كاتب شاب — على الأقل — كان عليه أن يستفيد من الفكرة المalarمية في كتابه النثري الأول، أعني «كلوديل» وكتابه «معرفة الشرق».

عام ١٨٩١م: هو نفس العام الذي شهد إعادة طبع «أناشيد مالدورور»، المنشورة في بلجيا عام ١٨٧٤م، واختفت منذ ذلك الحين، وقد سبق هذه الطبعة الجديدة مقال مدو لليون بلوي، نُشر في «لا بلوم» في الأول من سبتمبر ١٨٩٠م، ألقى أضواءً مثيرة حول «الشاعر المجهول، المثير للجنون، والوحشي للغاية»، الذي انبثق من الظلام في اللحظة المحددة التي يمكن لتأثيره — مثلما لاحظ «بلوي» — أن يكون الأكثر فاعلية: «قصيدة النثر الرائعة هذه، التي كادت تصبح نادرة للغاية، ولا يعرفها سوى بعض الفنانين الذين يتناقلونها، بتوصيات مشددة، من يد ليد، ستكون — بالتحديد — محور التأمل الأكثر فاعلية للأرواح العميقة في نهاية هذه القرن»، والمقال،^{١٠٩} الطويل إلى حد ألا يمنح القراء فكرة عن «هذا الكتاب المتنافر والرائع»، يتضمن لمحات على صواب مضيء حول «السخرية الشيطانية» للقصيدة، و«الحق الكبير للمؤلف ضد الله، وأهمية التحولات»، وثمة أشياء قليلة عن الشكل الأدبي، لكن هذا القليل أساسي: «إن أسلوب أناشيد مالدورور وفقًا لما يكتب «بلوي» — هو نوع من المبتذل المرسوم في شهوة هاذية لشخص مختل، وستكون أصالته بلا قيمة بدون الحدة الخاصة للغاية لنبرة معينة تثير دهشة بعض الشياطين، ولم أعثر عليها في أي أدب آخر»، هذه النبرة المجنونة، والضراوة الهدامة، المحطمة لكل الحواجز، المهتاجة ضد الأدب وضد الإنسان وضد الله: من هنا مثلما — من خلال جدة الصور^{١١٠} — كان لشعر «لوتريامون» الحاد والفوضوي أن يؤثر على الجيل الجديد، ومن المدهش أن نرى «أناشيد مالدورور» منذ عام ١٨٩٤م، تجرف وتفك قيود الشاب «جاري»، وهو ما يزال حينئذٍ في بداياته الأدبية.

^{١٠٩} وقد أدرجه «بلوي» — فيما بعد — Belluaires et Prochers, Stock, 1905.

^{١١٠} لقد رأى «ر. دي جورمون» — الذي اهتم مبكرًا بلوتريامون، وخصه بمقال نشر في Mercure de France, 1891 (وأعيد نشره في Masques, 1896) — أن قيمة «أناشيد مالدورور» ترجع إلى «جدة وأصالة الصور والاستعارات» (Livres des Masques, Mercure de France, 1914, p. 141).

وأخيرًا عام ١٨٩١م، الذي شهد نهاية خريفه (عندما كان «رامبو» يحتضر في مستشفى مارسيليا، حيث توفي في ١٠ نوفمبر)، أولًا صدور الطبعة الأولى من «أشعار»، ثم طبعة جديدة من «إشراقات» مصحوبة بـ «فصل في الجحيم»، المجهول حتى ذلك الحين، وتسبقها «لمحة» فيرلين،^{١١١} وكانت «لا فوج» قد أصدرت «إشراقات» لأول مرة في عدد محدود للغاية من النسخ، وستصل الطبعة الجديدة إلى كل الشعر الشاب وتأثير اضطرابه، ولن ينتهي أبدًا إشعاع «رامبو»، الذي ستضاعفه أيضًا فتنة حياته الأدبية الخاطفة، وطريقته «المرتفعة بلا تنازلات، كفوضوي في أعماق روحه»، مثلما سيقول «مالارمي»،^{١١٢} وسيتغلغل تأثيره — الذي ساهم بقوة في ميلاد الشعر الحر — في شعراء الجيل الثاني بعمق. ويبدو أن الحساسية لم تعد فقط إزاء الشكل الحر لنثره، وإنما لثراء شعره، وحيوية صوره، ودلالة تمرده بشكل خاص، الذي كان أكثر من تمرد أدبي، إن «رامبو» هو سيد الفوضوية والفردانية، والعالم الشعري الذي يبينه مؤسس على انهيار المجتمع والقواعد، سواء الأخلاقية أو الأدبية، والمبادئ العقلانية، وحتى تلك الخاصة بمستويات المكان والزمان. فهو — بضربة واحدة — يحرر المعنى السحري وما فوق الطبيعي في الإنسان، ويضعه في حالة رؤيا، وأسلوبه نفسه، هذه اللغة المتنافرة، اللاهثة، والمفككة، التي تعرف — رغم هذا، دائمًا — إلى أين تتجه: درس رائع في الكثافة الغنائية، والحيوية، والهدم وإعادة بناء اللغة، لم يكن «رامبو» أستاذًا للجيل الثاني من الرمزيين فحسب، بل إلههم، مثلما يمكن أن تؤكد لنا شهادات «بول فور»^{١١٣}

^{١١١} تحمل الطبعة التي نشرها «فانييه» من «إشراقات» في نهاية عام ١٨٩١م، تاريخ عام ١٨٩١م على صفحة العنوان، وعام ١٨٩٢م على الغلاف، مثلما لاحظ «بويان دي لاکوست» في طبعته المحققة من «إشراقات» (Mercure de France, 1949).

^{١١٢} Rimbaud, article paru en Mai 1896 dans le *Chap Book*, Œuvres de Mallarmé, p. 519

^{١١٣} «أنا وأصدقائي، رمزيي الجيل الثاني، لم يمتعنا سوى أربعة قديسين: فيرلين ومالارمي وفيه دي ليل-آدام ولوتريامون، لكن رامبو كان إلهنا — الإله المعلن — إله الشعر، والحياة الشعرية الحقيقية (Poésie 41, Numéro spécial sur Rimbaud, Oct.-Novembre 1941)، وسأشير — بلا إلحاح — إلى أن من بين الشعراء الأربعة الآخرين المذكورين، لا يوجد من لم يجرب الشعر المنثور، ويمكن اعتبار «فيه دي ليل-آدام» و«لوتريامون» ناثرين فحسب.

و«كلوديل»^{١١٤} و«فاليري»^{١١٥} ومراسلات «جيد»^{١١٦} وإذا ما كان تأثيره على البعض محسوسًا أو معترفًا به: «كلوديل»، «سان-بول رو»، «ل. ب. فارغ»، على سبيل المثال، فيمكننا القول إنه أصبح مستحيلًا بعد عام ١٨٩١م كتابة قصائد نثر دون أن يكون ماثلاً في الروح نثر «إشراقات» الساطع ونبرتها التي لم تسمع من قبل.

«مالارميه»، «لوتريامون»، «رامبو»: ثلاثة أنبياء لعصر أدبي جديد، ثلاث رسائل مختلفة بلا شك، لكنها تتلاقى في نفس الفكرة الأساسية: إن الشعر ليس عملاً ترفيهيًا، واكتمالًا شكليًا، أو حتى موسيقى إيحائية فحسب، بل أيضًا مهمة روحية وخلق لعالم. إن رفض التعرض لإهانات النظم الكلاسيكي، واستخدام النثر لا كـ «صيغة» فنية قابلة لمؤثرات غير مسبوقة، وإنما كلغة جديدة، أكثر أصالة وصلاحية للفعل الروحي، يتأكد كموقف ميتافيزيقي، وبقدر ما سيستلهمون هذا التعليم الرفيع، بقدر ما سيتخطى شعراء نثر الجيل الثاني من الرمزيين، المساعي الإيقاعية والتقنية لأجدادهم.

(٣-٢) قصيدة فنية ونثر فوضوي: الانشقاق

ويمكننا القول (على نحو عام للغاية) إننا نجد أنفسنا قد وصلنا، حوالي عام ١٨٩١م، إلى تقاطع طريقين: فقصيدة النثر «الفنية» ذات الشكل الصارم، وقصيدة النثر ذات الاتجاه الفوضوي والشكل الحر، بعد أن التقتا ونزعتا إلى الامتزاج في شكل وسيط (سيكون، عمومًا، قصيدة الرمزية «الموسيقية»، كشكل أكثر مرونة، وأكثر حرية من القصيدة البارناسية ذات المقاطع، لكنها — على المستوى الفني، رغم هذا — تُبنى على استعادات للموضوعات والإصافات التي تستخدمها، والتي تجعل من «زمن» القصيدة — كما سبق أن قلت — «زمنًا» موسيقيًا)، ستتباعدان الآن أكثر فأكثر، محكومتين بتوجههما الخاصين نحو اتجاهات مختلفة تمامًا، واللافت للنظر أن كلا منهما ستميل

^{١١٤} الذي ظهر «رامبو» — بالنسبة له، منذ عام ١٨٨٦م — مثل باب مفتوح على كل ما هو خارق، وطريق للهروب خارج العالم العقلاني الكبير، قارن بـ *Ma Conversion*.

^{١١٥} الذي وزع إعجابه — حوالي عام ١٨٩٢م — بين «مالارميه» و«رامبو»، قارن بما يلي، الفصل الخامس من القسم الثاني.

^{١١٦} قارن بما سيلي، الفصل الخامس من القسم الثاني.

إلى الاقتران بالشكل التعبيري الذي يتوافق مع الاتجاهات الأساسية: ستقترب قصيدة النثر الفنية — التي تضعف صيغتها — من قصيدة النظم، وستنتهي بالذوبان في الصيغة المنظومة، وستنحو قصيدة النثر الفوضوية — التي تتضاعف وتتنوع باستمرار، كلما ازداد الزخم الفرداني — إلى الذوبان في النثر الخالص، والعودة إلى أنواع كانت، في حالات معينة، منحرفة منها: الأقصوصة، التأملات، «الأشياء المرئية»، حالة «مندلية»^{١١٧} أدبية غريبة! ولكن بينما تعود بعض الأشكال إلى طابع القصيدة أو النثر «الخالص»، ستولد أشكال جديدة راسخة وقابلة للحياة، لكنها ستخضع لتأثير الفردانية الفوضوية، يرافقها تحول في مفهوم القصيدة: مفهوم لم يعد يتضمن تنظيمًا مفروضًا من الخارج، وإنما وحدة عضوية تتوافق مع رؤية متسقة وفردية للعالم، وبشكل أدق، لخلق عالم خاص بكل شاعر، فابتداءً من نهاية القرن، لم يعد الأمر يتعلق بـ «شعرنة» أو «موسقة» النثر، وإنما بتساميه.

وكي نوضح — بطريقة ملموسة أكثر — هذا الانشقاق الذي يفصل، حوالي عام ١٨٩١م، بين حاملي مباحر الجمال الشكلي والشعراء الذين يريدون أن يجعلوا من اللغة أداة غزو، واكتشاف، يمكننا أن نذكر مثالاً دالاً: تلك الاختلافات التي ستباعد بين كاتيين شابين، ثم تضعهما على طرفي نقيض تمامًا، وكلاهما «شاعرا نثر» مبتدئان في هذه الحقبة، «بيير لوي» و«أندريه جيد»، «لووي»، البارناسي المتأخر الذي يرى مثاله في «الجمال» والكمال الشكلي، و«جيد» الذي لا يستطيع الاكتفاء بالمثل البارناسي،^{١١٨} والذي يرفض كل الحدود (والشكل واحد منهم)، ويطمح إلى اللانهائي وما لا يوصف، ومنذ يونيو ١٨٩٠م، يلمح «لووي» إلى «الهرطقة» الأدبية التي تجعل «جيد» يقول إن «الشكل ليس كل شيء في الأدب»،^{١١٩} فبالنسبة للووي، «مهما كان توهج الفكرة، فهي دائماً في مرتبة أدنى من الشكل»، والواقع أن الشكل الكامل، بالنسبة له، هو ما يسميه «الشعر الحر غير المقفى»، وفي قول آخر، «النثر

^{١١٧} نسبة إلى «مندل»، مؤسس علم الوراثة.

^{١١٨} «إن النموذج البارناسي، مثلما يكتب «جيد»، لم يكن مثاليًا، ولم يكن «لووي» ولا «هيرولد» يتذوقان المثال البارناسي» (Si le grain ne meurt, Gallimard, 1933, p. 320).

^{١١٩} Iseler, Les débuts d'André Gide vus par Pierre Louÿs, Le Sagittaire, 1937, p. 68

المثالي، الموقَّع مثل الشعر»،^{١٢٠} وينصح الكاتب المنمق المقبل لأغاني بيليتيس «جيد» بأن يجعل من الشعر «تمريناً لا غنى عنه من أجل النثر»، ونراه — في الأول من سبتمبر ١٨٩٠م — يلوم صديقه على أنه يرص «الكلمات بلا وزن ولا إيقاع»، ويستدعي نص «بروتوس»: *Etim in soluta oratione dum versum effugeres, modum tamen et numerum quemdam servari oportet*,^{١٢١} وعلى النقيض يبحث «جيد» الذي يكتب في هذه الحقبة «كراسات أندريه والتر»، «لا عن توافق الكلمات بقدر بحثه عن موسيقى الأفكار»،^{١٢٢} وهو يتمرد ضد «الكمال الرصين، والمثالي والجامد»،^{١٢٣} الذي هو مثال «لووي»، بل ضد الصياغات المتصلبة لتركيب الجملة،^{١٢٤} ويجعل بطله يقول: «لقد صنعت لنفسي لغةً وفق مشيئتي، باللغة الفرنسية؟ لا، أريد أن أكتب بالموسيقى»،^{١٢٥} ولم يكن هذا التعارض الجمالي، فضلاً عن ذلك، سوى مظهر لتعارض أعمق كان «لووي» يعيه بوضوح عندما كتب في يوليو ١٨٩٠م إلى صديقه: «أنت تريد أن تشعر، وليس مهمّاً بماذا، أما أنا، فأريد أن أعبر، أن أعبر عن الجمال الوحيد»،^{١٢٦} وتتملكنا الدهشة من تأخر القطيعة (التي لم تصبح تامة إلا بعد «مستنقعات» عام ١٨٩٦م)، كل هذه السنوات بين كاتبين كان مزاجهما متناقضين للغاية، في حين أن «جيد» لم

^{١٢٠} P. Louÿs, *Projet de lettre à X*, 29 Décembre 1889, reproduit dans la *Nouvelle Revue*

.Française, Décembre 1929, p. 793

^{١٢١} Iseler, *op. cit.*, p. 97

^{١٢٢} في *Notes* التي يزعم «أن أندريه والتر أخذها من أجل تأليف روايته الآن»: André Walter, éd. des

.Œuvres Représentatives, 1930, p. 110 (1^{er} édition 1891)

^{١٢٣} إنه البطل (أي «جيد» نفسه) الذي يتحدث بهذه الطريقة عن «بيير ك.» («بيير كريزيس»، الاسم المستعار الأول لـ «لووي»): إن كتابته ذاته كمال رصين، منزّه، وجامد — وهي محبطة؛ لأنني كنت أشعر إزاءها بأن لغتي أكثر سلاسة كأنها بلا حدود، كنت أريد حصرها في أشكال إيقاعية — لكن الانفعال يفجر دائماً جملي، ولا يتبقى منها سوى الحطام» (ص ٧٤).

^{١٢٤} قارن بـ «أندريه والتر»، ص ١٧٤ كلها، وبشكل خاص «عندما يحتج تركيب الجملة، فينبغي إخضاعه، هذا الحرون».

^{١٢٥} André Walter, p. 110

^{١٢٦} ذكره «ب. إيزليه»، ص ١٢٧.

يكن يتحمل تشدد «لووي» الفني منذ فترة طويلة،^{١٢٧} وتكشف أعمالهما — على أية حال — عن مفهومين مختلفين لقصيدة النثر: المفهوم البارناسي، الذي سيؤدي إلى تحقيق «أغاني بيليتيس»،^{١٢٨} والمفهوم الأكثر حرية، إن لم يكن فوضوياً، لشعر «تتفجر الجملة» فيه بفعل غنائيته، ولن يكف عن مطالبة كل أشكال النثر والآيات بإمكانيات تعبير متنوعة بلا حدود، وهو مفهوم سيقود «جيد» — صاحب «أندريه والتر» — إلى «قوت الأرض».

وينبغي على دراسة حول قصيدة النثر بين عامي ١٨٩١م و١٨٩٧م، أن تفسح مكاناً لكل من هذين التوجهين، لكن الوقائع سرعان ما ستثبت لنا أن القصيدة التشكيلية — شأنها شأن البارناسية نفسها — هي آثار عهد منصرم بأكثر من كونها صيغة للمستقبل، وفضلاً عن ذلك، فإن قصيدة النثر — باقترابها من النثر الخالص — ستثري الآن (إلى حد المخاطرة بالفناء)، ومثل «أنتيه» الذي كان يستعيد قواه بلمسه «الأرض»، أمه، فإنها تستعيد الحيوية بالتماس مع الحقائق الجوهرية للغة.

(أ) أقول قصيدة النثر ذات الشكل الصارم

لم تعد قصيدة النثر ذات الشكل الصارم والمبنية على المقاطع — المنحدرة من «ألويوس برتران»، التي رعاها البارناسيون — سوى بقايا في الحقبة الرمزية، ولن يمارسها بعد ذلك سوى كتاب الترجمات المزعومة: وقد لاحظنا أن شكلاً بهذه الصرامة ومحدوداً إلى هذه الدرجة، غالباً ما يستخدم في إخفاء الافتقار إلى الإلهام، ويدفع نحو الاصطناع، وأن «الروائع الأدبية الصغيرة» ليست — أحياناً — سوى تحف مألوفة من أجل الأرفف، أو حلقات مناشف ملفوفة جيداً.

وقد قادت الاتجاهات الرمزية وتأثير «بودلير» القصيدة «الفنية» إلى التحول، وإلى ترويضها، لكن الرغبة في «كتابة موسيقية» ستؤدي، مع ذلك، إلى استعادة نفس

^{١٢٧} ونعلم من Journal de Gide و Si le grain ne meurt عن هذه الصداقة، «في فترة «أندريه والتر»، بذلت جهداً مضنياً في الانفصال، وقد أصابني التعب، دون قطيعة»، مثلما يكتب «جيد» في 9 Journal le 9 Juin 1928 ويحكي — في Si le grain ne meurt — أنه قد لجأ إلى أطراف بحيرة «أنيس» كي يتمكن من الكتابة بهدوء ويحمي آراءه «المهانة حتى ذلك الحين» (Si le grain ne meurt, Gallimard, 1933, pp. 245-246).

^{١٢٨} قارن بالصفحة السابقة.

الأساليب، لقد استلهم البارناسيون الأغنية (الليد أو النشيد الغنائي)، واستلهم الرمزيون «فاجنر»: فاللازمة تُسمى — منذ ذلك الحين — موضوعاً رئيسياً *leitmotif*، والتكرار تصبح استعادات، ويتضاعف السجع والمحارفات: لكن الأمر يتعلق — عمومًا، دائمًا — بفرض تنظيم دائري على القصيدة، وتوليد «حاضر أبدي» عبر الإيقاع، ويمكننا أن نطبق على هذه القصائد «الدائرية» — وحدها — التمييز الذي طرحه «جوستاف كان» عام ١٨٩٨م: «ثمة صيغتان لقصيدة النثر: الأولى تشكيلية، موجزة، صارمة، أتى بها «لوي برتران»، والأخرى إنشادية، موسيقية، جدها «بودلير» في رائعته «محاسن القمر»،^{١٢٩} وبعض القصائد أيضًا — من بين القصائد موضع الدراسة — يصعب تصنيفها بسهولة في إحدى الفئتين، ويمكننا — رغم هذا — أن نتبنى تقسيم «كان»، الملائم إلى حدٍّ بعيد، لقصائد النثر «الفنية»: فمن ناحية، هناك القصائد التشكيلية أو البارناسية، ومن ناحية أخرى، ثمة القصائد الموسيقية، البودليرية-الرمزية.

«ب. لوري» والقصيدة البارناسية

والممثل الأكثر أصالة للشعر النثري «التشيكلي» و«البارناسي» هو «بيير لوي»، الذي أشرت — فيما سبق — إلى مثاله البارناسي عن الكمال الشكلي، ومن المثير للاهتمام أن نراه يبحث عن تحقيق هذا المثال في النثر لا في الشعر، وقد فسر نفسه هكذا عام ١٨٨٩م في مشروع خطاب:^{١٣٠} فطبقاً له «يجعل إيقاع الشعر — وقد بلغ كماله — القافية بلا قيمة»، و«الفقرة المكتملة» — من ناحية أخرى — ليست شيئاً آخر سوى «التتابع اللانهائي للشعر الحر (الذي لم يتناوله أحد بشكل جيد منذ «لافونتين»)، لكن «ما هو الشعر الحر غير المقفى، إن لم يكن النثر؟ والنثر المثالي، الموقع مثل الشعر ...»

^{١٢٩} La Revue Blanche, Juin 1898 (à propos de *L'Imagier du Soir et de l'Ombre*, de D. Lantrac), ويصنف «كان» بالطبع — مثل أغلب الرمزيين — في الفئة «الموسيقية»، ونشير إلى أن «محاسن القمر» قصيدة ذات بنية صارمة وتماثلية بدقة، وهي — فضلاً عن ذلك، حسب «كان» — النجاح الحقيقي الوحيد لبودلير في قصيدة النثر (قارن بمقدمة *Premiers poèmes de Khan*, *Mercure de France*, 1897, p. 20).

^{١٣٠} P. Louÿs, *Projet de lettre à X*, 29 Décembre 1889, reproduit dans la *Nouvelle Revue*

Française, Décembre 1929

وينتهي إلى «إنني أميل نحو هذا النثر، ولا أعتبر الأبيات التي سأكتبها إلا سلسلة من التمارين التمهيدية، التي لا يمكن الاستغناء عنها»، ونثر كهذا، «موقع مثل الشعر»، هو نثر «أغاني بيليتيس» المنشورة عام ١٨٩٤ م.

وفي هذا «الأغاني»، التي فازت بإجماع النقاد في هذه الحقبة، نشهد مميزات وعثرات نوع كهذا، ولا شك أن اللغة مصفاة، مكثفة ومتناغمة: فلوري يعرف كيف يتجنب — في إعادة بنائه للحياة اليونانية — مخاطر المعرفة العلمية الواضحة للغاية، إنه يتجنب أيضًا الأساليب المفرطة في الميكانيكية والتكرارات أو «اللازمات»، عندما نكون قد قلنا كل ذلك وأعجبنا بالإتقان الشكلي لهذه القصائد الصغيرة، كـ «سوناتات نثر حقيقية»، حسب تعبير «هـ. دي رينيه»،^{١٢١} فسنكون قد قلنا تقريبًا كل شيء حول «أغاني بيليتيس»، وينبغي مقارنتها بـ «جاسبار الليلي» — على سبيل المثال — لنشعر بمدى ابتعاد مقاطع «لووي» عن إثارة الانفعال الشعري على النقيض من مقاطع «برتران»: فنحن مهتمون هنا بمتابعة حياة «بيليتيس» بنفس الاهتمام الذي تتطلبه قراءة رواية، وربما تلك هي البراعة الكبرى للووي في أنه عرض الحياة كما في رواية، تلك الحياة «التي تبدو من خلال مظاهر مألوفة أو عاطفية»،^{١٢٢} للعاهرة اليونانية الصغيرة: لوحات أنيقة، «أغنيات»، وحكايات متحفظة، حيث تختلط الحسية — في الكل — باستمتاع (في العمق) والطهارة (في الشكل)، وقد قيل الكثير عما كشفه «لووي» في هذه «الأغنيات» من حس يوناني للغاية بوزن الشعر والجمال، وهو ما أود أن يكون صحيحًا، لكن بشرط أن نفكر في يوناني من «إيونيا»،^{١٢٣} يتمتع برهافة أكثر من تمتعه بالقوة، ويبدو «وسيمًا» لا كبيرًا، وحتى في الإيقاع، فثمة شيء ضعيف إلى حد ما، فالفاصلات العديدة تقسم الجمل إلى شذرات

^{١٢١} *Mercure de France*, Décembre 1897.

^{١٢٢} *Mauclair, Mercure de France*, Avril 1895: «في تكوين دقيق بشكل مطلق، والأكثر عذوبة في اللغة، والأكثر إيجازًا، والأكثر شفافية في الأحاسيس الحادة، تدور الحياة التي تتجلى في مظاهر مألوفة أو عاطفية للعاهرة اليونانية الصغيرة»، وحكاية القراء الذين اعتقدوا أن «بيليتيس» قد وجدت حقًا، وأن الأمر يتعلق بترجمة أصيلة، مشهورة تمامًا إلى حد أنني لن ألح عليها هنا.

^{١٢٣} «كان بيير لووي «إيونيا» للغاية، وأنا «دورينا» بشكل مفرط، أكثر من أن يمكن لنا أن نتفاهم»، كما كتب «جيد» في (*Journal*, 1907 (éd. de la Pléiade, p. 232).

قصيرة، ثمانية المقاطع غالباً،^{١٣٤} تتجارب بطريقة تماثلية،^{١٣٥} وثمة — بلا شك — أجزاء فائتة في هذه «الأغنيات» تصلح كمختارات، ولكن كيف نشعر بالتأثير حقاً من ترجمة مستعارة، نوع مصطنع للغاية بالضرورة، ما دمنا لا نستطيع هنا أن نشعر باهتزاز قلب يوناني حقيقي، ولا التواصل مع «الأنا» الأصلية للشاعر — المهموم فحسب، من ناحية أخرى — «بالتعبير عن الجمال الوحيد»؟ لا ينبغي أن نخاف من تكرار أن الترجمة المستعارة (سواء قام بها «باري» أو «شاتوبريان» أو «بيير لوي») — هي نوع زائف، خاصة أن خطورته تكمن في سهولته الكبيرة، وأن روائعه ليست سوى روائع زائفة.^{١٣٦} وقد أظهر «مارسيل شوب»، بمعارضة الشاعر «هيرودا» (أو «هيروندا»)، تنوعاً وحرية وواقعية تصويرية أوفر، داخل نفس النوع: إن «إيماءات» — التي نشرت أيضاً عام ١٨٩٤م — هي، مثلما يقول لنا «ب. شامبيون»، «فانتازيا ساحرة تدخلنا إلى عالم آسيوي وهيليني في آن، حيث تطيب نفس مارسيل شوب»،^{١٣٧} وثمة كثير من الصلات بين «شوب» و«لوي» فيما يتعلق بالإيقاع وصفاء اللغة،^{١٣٨} ومع ذلك، يضحى «شوب» بصورة أقل فيما يتعلق بالإيجاز والتخطيط الصارم للقصيدة (نعلم

^{١٣٤} قارن — على سبيل المثال — بـ «القمر ذو العينين الزرقاوين»:

كنت قد جدلت لهم / تيجاناً وأكاليل، مقطوعة من سعف النخيل / ونزعت اللوتس من الماء..

أو: «كأبة مبهمة»:

أنا أرتعد، الليل بارد، والغابة كلها مبلولة، لماذا قدّنتي إلى هنا؟ أليس سريري الكبير أكثر رقة من هذا الطحلب المبدور بالحجارة؟

إن «لوي» يتجنب بعناية الجملة «الخطابية» التي تتقدم وهي تتعاضد.

^{١٣٥} «تحممني أُمّي في الغموض، وتكسوني في وضوح الشمس، وتمشط شعري في الضوء» (كلمات أمومية) — مثال جميل لـ «النوافذ الموهبة» —: «غنوا الأغنية الزفافية، والنايات أيضاً غنت» (Les Noces).
^{١٣٦} والطريف أن نرى السيدة «بيترروي» قد ترجمت نظماً سناً من «أغاني بيليتيس» عام ١٨٩٦م في

Revue pour les Jeunes Filles

Œuvres complètes de Marcel Schwob, publiées par P. Champion, t. IV, Bernouard, ^{١٣٧}

1928, p. 182.

^{١٣٨} «نستطيع إلقاء قصائده، فما من خطأ إيقاعي فيها»، مثلما يقول «ب. شامبيون» عن «شوب» في Introduction (t. 1, p. XXXIV)، وتبدأ سلسلة «إيماءات» في الظهور في Echo de Paris، في ديسمبر، قبل الـ «أغاني» بكثير.

أن كل «أغاني بيليتيس» مكونة من أربعة مقاطع). ولكن ما يمايز بين الشاعرين هو أن «لووي» تشكيلي خالص، وبعبارة أخرى، يظل على سطح الأشياء ولا يتماس إلا مع العالم الخارجي، أما شعر «شوب» فهو ذو نزعة رمزية،^{١٣٩} بمعنى أنه يوحي عبر وسائل الظواهر المرئية بدلالات أكثر خفاءً، ويجعلنا نخمن مستوى ثانياً خلف الشخصيات الأفقية للوحة القديمة، وهو ما يمنح بعض القصائد عمقها، وكثافة مدلولها: وهكذا الأمر بالنسبة لـ «ثقوب الناي الستة»، أو المجاز الغريب المسمى «السباقات الثلاثة»،^{١٤٠} وينبغي أن نضيف أن بعض الموضوعات تمنح الكتاب — بإلحاحها — لوناً خاصاً: وبشكل خاص موضوع الموت، المختلط بموضوع النسيان (الذي يرمز له بماء «ليتيه» و«الخشخاش الحزين لحقل النعاس»)،^{١٤١} الذي يملأ القصائد الأخيرة من «خاتمة» هذا الكتاب «الذي يبدأ ببائعي السمك والنساء»، مثلاً يقول «ب. شامبيون»، «ينتهي بأنهار جهنمية»،^{١٤٢} وسيكون بلا ضرورة أن نضيف أن «أغاني بيليتيس»، التي لا يتمتع خيالها بمذاق الرماد هذا، قد شهدت نجاحاً أكبر ... وبشكل عام، يدين المؤلفون الآخرون لقصيدة النثر ذات النمط التشكيلي والبارناسي، بميلهم إلى المقاطع والإيحاءات التصويرية، إلى «ألويوس برتران»: لنذكر «هنري مازيل» مدير «إرميتاج» الذي ملأ إنتاجه كل المجلات الصغيرة، بالإضافة إلى مجلته: وسيكفي أن نعيد نشر مقطع من «منتصف الليل في الجيتو»، كي تبدئ لنا — على الفور — صلة القرابة مع «الliche المدببة»، على سبيل المثال (بما فيها من سجع):

Par les flaques et les cloaques, un beau jeune homme s'avance,
non sans précaution; Pourtant sa capuche eat jaune et, ayant buté,
il jurat très haut par le Dieu d'Abraham et de Jacob.

^{١٣٩} في عام ١٨٩٤م، كتب شوب «كتاب مونيل»، المتأثر باللغة الرمزية.

^{١٤٠} Mimes, XI et XIII.

^{١٤١} Mimes, XX, p. 125، «تأكل الظلمات النوم وتشرب النسيان»، مثلاً يقول «شوب» في نفس القصيدة (المتوافقة، فضلاً عن ذلك، مع التقليد القديم)، «إن ذكرى حياتي الأرضية هي فرحة حياتي السرية»، فيما يقول — على النقيض — ظل بيليتيس (Dernière Épitaphe): تعارض دال.

^{١٤٢} Marcel Schwob et son temps, Grasset, 1927, p. 265.

عبر البرك والقاذورات، يتقدم شاب وسيم، ليس بلا حذر، غير أن قلنسوته صفراء، وإذ يتسم بالعناد سب جهاراً رب إبراهيم ويعقوب.^{١٤٣}

ويقع «دانييل لانتراك» — هو أيضاً، مثلما يلاحظ «ج. كان» — «تحت تأثير ألويزيوس برتران» بشكل كامل،^{١٤٤} ونشعر ببزوغ المعارضة عندما نقرأ في «خيمياء»: «بطول الحوائط امتد ظل الأشجار القرنية والقماقم المصفوفة ... وانهار الموقد في حسرة»،^{١٤٥} أو نرى هذا التعارض العنيف بين الظل والضوء، على طريقة أسلوب الرسم المطبوع:

كان زجاجي (الملون) المشقوق سائلاً من ضوء، وظل منضدتي يأكل رجلي.^{١٤٦}

أما عن المحاولات الخاصة بالإصاات، فالجملة التالية ستعطينا فكرة عنها:
... les violons sifflent, les basses essoufflées s'étouffent, les altos barytonnent, les petites flûtes s'élancent en trilles clairement roulés ...

... تصفر آلات الكمان، تختنق الأوتار الغليظة اللاهثة، وتنفخ الكمانات الوسطى، وتندفع النايات الصغيرة في زغردات ملتوية بوضوح ...^{١٤٧}

لا يتعلق الأمر هنا سوى بتناغم قائم على المحاكاة، وهو أسلوب كثيراً ما استخدمه «برتران»،^{١٤٨} ويستدعي — بشكل خاص — المحارفة، وليس «لانتراك» الوحيد الذي

^{١٤٣} منشور في *Essais d'Art libre*, Mai 1892، انظر أيضاً «قصائد نثر صغيرة للغاية»، التي نشرتها «إرميتاج» في فبراير وأبريل ومايو ١٨٩١م، وبعد القصائد «الصغيرة»، القصائد «الأصغر»: لقد أخذت طموحات وأحجام النوع تتقلص أكثر فأكثر ...

^{١٤٤} *Revue Blanche*, Juin 1898.

^{١٤٥} 97 p., *L'Imagier du Soir et de l'Ombre*, *Mercure de France*, 1898، نتعرف على «الخيميائي» لبرتران.

^{١٤٦} 98 p., *Alchimie*, *L'Imagier du Soir et de l'Ombre*.

^{١٤٧} *Le Concert*, op. cit., p. 69, Cf. Le début de la Viole de Gambe dans *Gaspard de la Nuit*

^{١٤٨} قارن بما سبق، مدخل القسم الأول.

استخلص منه مؤثرات تصويرية،^{١٤٩} وعلى النقيض، يصبح السجع في النثر وسيلة فنية هامة للغاية، وسنرى أن استخدامه المنتظم — في نهاية مجموعة الكلمات — يتيح للشاعر خلق إيقاع ملحوظ بشكل أكبر، يقترب من إيقاع الشعر.

وقد سبق أن قلت إن المحارفة — شأنها شأن القافية — يمكن استخدامها كنسق إيقاعي، وإدخال توافقات وتقطيعات إلى أجزاء منتظمة في القصيدة، فما هي القافية، في واقع الأمر؟ لا شيء (على الأقل، بالنسبة للأذن) سوى سجع تسبقه أو تليه محارفة، تتم استعادتها في نهاية مجموعات المقاطع اللفظية ذات الطول الواحد، فلنلغ تساوي المقاطع اللفظية للأبيات، ولنقلص القافية إلى سجع، فنحصل — بذلك — على الشعر الحر. والواقع أن أنصار الشعر الحر لم يتخلوا — أبداً، تقريباً — عن استخدام السجع، رغم إمكانهم التخلي عنه نظرياً، وهو ما يمنح الأبيات بصمتها النهائية، ويسمح بتجميعها سواء بشكل زوجي أو بمقاطع (وذلك دون خسارة السجع الداخلي، المستمد مباشرة من تقنية قصيدة النثر)، ولنكتب الأبيات وراء بعضها بالتالي، دون الالتزام بسطر الشعر الحر المسجوع، فلن نحصل على شيء يختلف كثيراً عن هذه الفقرة لـ «أ. كلوار»، التي تشكل جزءاً من قصيدة نثر بعنوان «عذراء فاينس»، المنشورة في «إرميتاج» في أكتوبر ١٨٩٤م:

Hou! Le vent du norit hou! Hou! Ce berger sinistre et fou, éructant son rauque refrain, tord les chênes des ravins, la tignasse rouge des bruyères et flagelle de cinglantes lanières la fine ouate des moutons falots bondissant par les broussailles et les flots. Hou! Comme ce soir, il est bourru le gueux, ce soir!

هو! ريح الشمال هو! هذا الراعي الكئيب والمجنون، يتجشأ لحنه الأجش، يلوي سلاسل الأودية، الشعر الكث الأحمر لزهور الخُلنج وسوط قاسٍ من

^{١٤٩} ها هو مثال مأخوذ من مقطوعة «بالمثل، بسرعة» لـ «أدريان ميرل»، المكونة من مقاطع:

Tara ta ta! ta! ta! dans un tourbillon de poussière, trompettes sonnantes, s'éloigne
= au grand trot de son escorte, etc ... تارا تا تا! تا! تا! في زوبعة تراب، أبواق رنانة، تتناهى

بركض كبير من حرسه ... إلخ.

إنه — بالضبط — «تاراتانتارا taratantara» لإنيوس.

سيور الوبر المندوف الناعم للخراف المازحة، المتقافزة عبر الأدغال والأمواج.
هوو!. مثل هذا المساء، إنه مشاكس، هذا الصعلوك، هذا المساء!

وأنحِّي هنا جانبًا — عن عمد — السجع الداخلي (وبشكل خاص السجع أو التناغم القائم على المحاكاة في rouge أحمر، وouate الوبر، وmoutons الخراف، وbroussailles الأدغال، وbourru مشاكس التي تنقل عويل الرياح): من الواضح أن تتابع المسجوعات التي أكدت عليها، الموجودة في نهاية مجموعة الكلمات والمجمعة بشكل زوجي (يمكن اعتبار «flagelle سوط» سجعًا داخليًا) ينتج تأثيرًا إيقاعيًا ويقطع النص إلى شعر حر حقيقي، ويكاد النثر أن يقتصر هنا على مجرد تنظيم طباعي.
ونصل — بذلك — إلى هذه النتيجة المميزة للغاية: في الوقت الذي يُروّض فيه الشعر الحر، ويقترّب من النثر، يعثر النثر «الفني» — بفعل البحث عن أوزان أوضح — على القافية، وينحو إلى الالتحاق بالشعر، لكن ثمة ما هو أفضل: فالنثر — وقد امتلأ بالسجع على هذا النحو — ينجح في الالتحاق لا بالشعر الحر فقط، بل ببيت الشعر المنتظم، بتجميع الأجزاء المقطعية المتشابهة بشكل زوجي، فكلوار نفسه ينشر — في «إرميتاج»، في ديسمبر ١٨٩١م — «نشيدًا غنائيًا» نثريًا (مع «مقطع أخير»)، بعنوان «من أجل عربات المسافرين القديمة»، ينتهي فيه كل مقطع بنفس الكلمات: «عربة المسافرين الجدة الطيبة، عربة المسافرين في القديم»، ونقرأ — على سبيل المثال — في نهاية أحد المقاطع:

(إنه دائمًا هو نفسه أيضا) البلد العذب الذي زرتة عدة مرات، عربة المسافرين الجدة الطيبة، عربة المسافرين في القديم.

ولنحسب أجزاء الجملة: لدينا «بيتان» من ستة أجزاء، يعقبان بيتين من سبعة أجزاء (وسنلاحظ أن القافية — وقد أصبحت منذ ذلك الحين أقل ضرورة للإشارة إلى الوزن — يتم إهمالها في «عربة المسافرين الجدة الطيبة»)، بل لدينا إرجاء حتى (إرجاء مضاد، بشكل أدق)، وهو نفس البرهان على بيت لم يعد حرًا، بل أصبح كلاسيكيًا:

البلد العذب / الذي
زرتة عدة مرات

وها هو النسق وقد دُفع به إلى أبعد من ذلك أيضًا، في مقاطع من «قصيدة نثر» مزعومة لـ «ي. رامبوسون»، منشورة في «إرميتاج» في يناير ١٨٩٥م:

تتراقص قذائف مائية على الأفق المجنون — إنه البعيد الغريب لروحي
المتألّة. — وقلبي، قلبي مجنون بالحب! — لماذا روعي متألّة. — وقلبي، قلبي
مجنون بالحب! — لماذا روعي متألّة؟

وصانعو قوالب الرخام في الأجراس — يبدون كأنهم يدعونني إلى بعض
الحنان: — أية نايات في الأجراس — تنفث هذه الريح المترعة بالحنان؟

لست أنا من وضع هذه الشرط للفصل بين الـ «أبيات» (بيتان من عشرة مقاطع + بيتان من ثمانية مقاطع)، إنه «رامبوسون» نفسه على الأرجح كي لا يتعب نفسه بالعودة إلى أول السطر. وتتمثل الـ «قوافي» هنا في كلمات مكررة، مثلما فعل «فيرلين» — أحيانًا — الذي نشعر بتأثيره في المقطوعة كلها، لدينا هنا مقطوعة من أبيات كلاسيكية، كلاسيكية إلى حد أن بيت «قاطعي الرخام في الأجراس» يبدو لنا مفرغًا مثلما يفرغنا بيت مفتعل في قصيدة متسقة.

وثمة — أيضًا — مهارة أكبر، وتنوع إيقاعي أكبر في المقطوعات «المسجوعة» و«المنغمة» لـ «سان-بول-رو»، الذي لن يكف أبدًا (ربما تحت تأثير صديقه «بول فور») على مدى حياته الطويلة كشاعر نثر، عن المراوحة بين القصائد الحرة للغاية والمنثورة تمامًا، والقصائد المنغمة بشدة، حيث تخلق عودة الأسجاع لعبةً بارعةً من الإيقاعات: وقصيدة «اليمامة»،^{١٥٠} المؤرخة بـ «مايو ١٨٩٦م، غابة آردين»، تبدأ هكذا:

La colombe roucoule; écoute, un caillou roule en le souffle qui
coule ou croule dans le joujou frêle de son cou.

Mon âme a la couleur de son baptême, et, même ment qu'à Beth-
léem où le duvet des anges tenait lieu de langes, le bout rose d'un
sein pâle dans ma bouche pose une goutte d'opale.

^{١٥٠} La Colombe, Les Reposeurs de la Procession, t. II, De la Colomba au Corbeau par le

Paon, Mercure de France, 1904 (مقطوعة يعود تاريخها إلى ما بين عامي ١٨٨٥م و١٩٠٤م).

وحول تقنية «سان-بول-رو»، انظر الدراسة الشاملة فيما سيلي، الفصل الخامس من القسم الثاني.

اليمامة التي تهدل، أنصت، حصة تتدحرج من النثفة التي تنثال أو تنهال في اللعبة الهزيلة لعنقها.

لروحي لون تعميدها، و، أيضًا في بيت لحم حيث زغب الملائكة يقوم مقام الأقمطة، تضع الحلمة الوردية لثدي شاحب في فمي قطرة من عين الهر.

وإذا ما كان هدف ال rou ou و la اللازمة: «اليمامة تهدل roucoule...»، هو خلق تناغم غريب قائم على المحاكاة (ينطلق من المحاكاة الصوتية ل «roucoule — تهدل»)، فإن أسجاع المقطع، التي تتجاوز اثنتين اثنتين، تجذب الانتباه إلى تجمع الأجزاء الإيقاعية، ذات الأطوال المختلفة والمركبة ببراعة.

لكن، إذا ما قمنا بخطوة أخرى، فستنغلق الدائرة التي تعدينا إلى أكثر الأبيات الكلاسيكية كلاسيكية، أعني البحر السكندري، وقد نشرت «لا بلوم»، في الأول من أبريل ١٨٩٢م، مقالاً عن «ريوتور»، «فتى المستقبل»، ونشرت له عدة «نثرات موقعة»، وسأنقل بدايةً واحدة منها، «القميص المتسخ»، التي كانوا — فيما يبدو — يتحدثون عنها كثيرًا» في هذه الفترة (والقميص المذكور رمز للبؤس):

ألا أستطيع التخلي عن القميص المتسخ، الممتلئ شحمًا والكئب، بثنيات تفوح بروائح تخفي المني، القميص المليء بهذا الطين المنفر لكل حرمانتنا.
لقد ظل شاحبًا دائمًا على جسدي الطفل، يحتويه بخرقه ذات لون ثابت بشع، ورغم هذا دائمًا، فتحت القميص المتسخ، عثرت على جسدي الطاهر والغض مثل الزعتر...^{١٥١}

ها نحن قد عدنا — هذه المرة — إلى كل فخامات وعبوديات البيت الكلاسيكي: القافية الغنية، بحروف التأكيد الصامتة (لكنها لا تشكل — مع ذلك — قافية بالنسبة للعين، ما دامت teint تصنع قافية مع thym)، والحساب الدقيق للمقاطع اللفظية، مع وقفة ثابتة تمامًا بين شطري البيت: ما من بيت ثلاثي المقاطع، فريوتور لا يمنح نفسه حتى الحريات التي اكتسبتها الرومانتيكية ... وبطبيعة الحال، نرى عودة ظهور الإرجاء (القميص الممتلئ/ بهذا الطين المنفر) وأكثر أنماط التعاكس كلاسيكية، لضرورة النظام الصارم: «يحتويه بخرقه ذات لون ثابت بشع».

لقد انغلقت دائرة قصيدة النثر البارناسية مرةً ثانية: لم يتبقَّ أي شيء من الحريات — ولا الإمكانيات — الخاصة بالنثر، وحدها الحيلة الطباعية هي التي تتيح وضع عنوان «نثر موقَّع» على أبيات «ريوتور».

بول فور

في النقطة التي وصلنا إليها، يبرز تلقائيًا اسمه في الذهن: «بول فور»، فبعد الأمثلة التي ذكرتها، يمكن لشعر «بول فور» أن يبدو — في بادئ الأمر — لا كتجديد عبقرى، وإنما كإنجاز ضروري للتطور الحتمي الذي يعيد قصيدة النثر «الفنية» — في مساعيها من أجل التماثل، والتوازن، والانتظام — إلى القوانين نفسها التي تحكم الشعر، وإذا ما تأملنا التواريخ، فسنلاحظ — بالفعل — أن دواوين «بول فور» الأولى — «ثمة صرخات هنا» و«الأصابع في المفاتيح تقريبًا»، عام ١٨٩٥م — لا تزال مكتوبة في أشعار حرة للغاية: ويلاحظ «إ. بيلون» — في «إرميتاج»، أبريل ١٨٩٥م — أنه «لا وجود هنا لأشعار، بل نثرات موقَّعة مزعجة، عيبها أنها نتاج موهبة»، وفي هذه الفترة، كانت «أشعار» بول فور تلام على أنها نثرات موقَّعة في واقع الأمر، واعتبارًا من عام ١٨٩٦م، سيكتب «أناشيد غنائية» في شكل نثر،^{١٥٢} وستُلام — آنئذٍ — على أنها أبيات في واقع الأمر،^{١٥٣} عندئذٍ، يُطرح السؤال: هل «بول فور» استكمالًا عادي لـ «جلوار» و«ريوتور» ... إلخ، تسبق «نثرياته النظامية» — إذا سمحت لنفسه بقول ذلك — نثرياتهم (بصرف النظر عن «منديس»؟)^{١٥٤} أم أنه خلق حقًا «أسلوبًا جديدًا»، مثلما يؤكد «ب. لوي»^{١٥٥}؟ ونحن نمتلك المعلومات الكافية من «بول فور» نفسه حول ما أراد تحقيقه، وقد صرح — عام ١٩٠٥م — أنه سعى إلى «أسلوب يمكن أن ينتقل، وفقًا لرغبتى — من

^{١٥٢} تحمل «الأناشيد الغنائية» المنشورة في «ميركور»، بتاريخ ١٨٩٦م، عنوانًا فرعيًا: «قصائد نثر».

^{١٥٣} هكذا يصنف «أبرى» و«أوديك» و«جروزيه» — في كتابهم *Histoire de la littérature française* (Didier, 1939) — «بول فور» ضمن شعراء النظم («يملك بول فور الدلال لطباعته — نثرًا — أبياتًا رائعة وكلاسيكية»)، بينما يستبعده «م. شابلان» من مختارات من قصيدة النثر.

^{١٥٤} حول «ليدات منديس»، انظر ما سبق، الفصل الأول من القسم الثاني، وكان «ب. لوي» قد شبه «ب.

فور» بـ «منديس» في *Préface aux Ballades Françaises* (Mercure de France, 1897, p. X).

^{١٥٥} *Préface aux Ballades Françaises*, p. X.

النثر إلى الشعر، ومن الشعر إلى النثر: والنثر الموقَّع يمثل الانتقال، وبذلك لا يصبح النثر، والنثر الموقَّع، والشعر الحر، سوى أداة واحدة متدرجة،^{١٥٦} ولا تتمثل محاولة الشاعر إذن — وهي في ذلك مختلفة، مثلما نرى، عن المحاولات «البارناسية» — في طباعة الأبيات الموزونة على هيئة النثر، مثلما تكرر كثيرًا على سبيل التزوير، بل — بالأحرى — في استعادة محاولة الرمزيين الكبرى: انصهار الشعر والنثر في لغة شعرية واحدة، اللغة «الكلية» التي تنبأ بها «ش. موريس»،^{١٥٧} لكن، كيف نجد أسلوبًا «يمكنه أن يتوافق مع الشعر والنثر»؟ «لقد بحثت في النطق الطبيعي عن قانون إيقاعه، مثلما يقول «بول فور»، وحاولت التأكيد على تفوق الإيقاع على براعة العروض»، وبذلك، فلن يتدخل عدد المقاطع اللفظية في نظم الشعر، بل ما يسميه «كيفية الثقل»، وهي كيفية «تغير حسب المكان الذي تحتله الكلمة في الجملة»، ولكن، ربما يكون هنا ما هو أكثر أصالة في تقطيعات «الأناشيد الغنائية»: «بشكل عام، فإنني لا أحسب المقاطع اللفظية الصامته في وزن البيت، إلا من أجل إحداث تأثير مطلوب، حسب ما يصرح الشاعر، إنني أمارس الإدغامات الطبيعية»،^{١٥٨} وتتطلب «الأناشيد الغنائية الفرنسية»، إذن — مثلما أكد «ب. لوي» منذ عام ١٨٩٧ م — «لا الإلقاء الخاص بالشعر، بل إلقاء النثر الموقَّع»،^{١٥٩} فهل من الصواب أن نضيف، مثلما يفعل، أن «العودة الوحيدة، أحيانًا، إلى القافية أو السجع، تميز هذا الأسلوب عن النثر الغنائي؟» أعتقد أن الأكثر دقة أن نرى فيه — بالتوافق مع نوايا الشاعر — نثرًا موقَّعًا إلى هذا الحد أو ذاك، حيث تختلط فيه — إلى حدٍّ بعيد — عدد كبير من عناصر الشعر «المتحرر»، ذلك ما أشار إليه جيدًا «ه. دي رينييه» في دراسة غير مشهورة نشرتها «ميركور» عام ١٨٩٧ م، وتعتبر من أفضل الدراسات التي لا تُحصى المنشورة حول «بول فور»:^{١٦٠}

Réponse à l'Enquête de Le Gardonnel et Vallay sur la Littérature contemporaine ^{١٥٦}
(Mercure de France, 1905, p. 268).

^{١٥٧} انظر ما سبق، الفصل الثاني من القسم الثاني.

Réponse à l'Enquête de Le Gardonnel et Vallay sur la Littérature contemporaine ^{١٥٨}
(Mercure de France, 1905, p. 268).

^{١٥٩} Préface aux Ballades Françaises (Mercure de France, 1897, p. X).

^{١٦٠} دراسات جمعت أغلبها في نهاية (Anthologie des Ballades Françaises (Mercure de France, 1925) (ولا نجد فيها دراسة «رينيه»).

والنظم المتخفي، المتناثر، ينعشها، ويدعمها بالمحارفات والأسجاع، وهو يخلط بمادتها، إنها قصائد بوضوح، وقد أرادوا النظر إليها باعتبارها «قصائد نثر»، وهو ما يعني، في اعتقادي، إساءة الظن بمقاصدها ونوعيتها، ففي التقنية البودليرية، على سبيل المثال، أتبين شاغلًا عكسيًا هو الارتقاء بالنثر إلى مصاف الشعر دون صياغته، بينما يدخل الشعر هنا في مادة أوسع وأكثر سيولة، دون أن يندمج ويذوب وينساب فيها، مثل الطحلب اللين في التيار الذي يجعله يتماوج في شفافية هاربة.^{١٦١}

لا شعر ولا نثر إذن،^{١٦٢} أو — بالأحرى — الاثنان معًا في آن، وقد أصبحا «أداة واحدة متدرجة»، وكى أوضح الأمر، سأستشهد — لا كما يفعلون عادة، بقصيدة يسيطر عليها النزوع النظمي (كنزوع طبيعي إلى حد أن الأبيات تتولد أحيانًا عفويًا في النثر الذي يريد الابتعاد تمامًا عن النظم)^{١٦٣} — ولكن ببداية قصيدة «كوسي-لو-شاتو» من ديوان «إيل دي فرانس»:^{١٦٤} وفيها نرى الفقرة الثالثة، الأكثر عادية، تعود إلى نثر يكاد يكون حرًا:

قلتُ لنفسي، وسأرى سحباً جميلة مستديرة، وأنا أعبّر المدينة المفتوحة على زرقة السماء، وهي تولد الواحدة من الأخرى مثل فقاعات صابون، على سقف يصطف على قمته الحمام.

إلى اليمين، قلت لنفسي، في هدوء الجو، برج كنيسة متمواج اللون ينجي الوقت، إلى اليسار، ستضع امرأة مترهلة بأصابعها المجبولة من الورد إكليلها المصنوع من السهام على جبينها.

أنا قادم، هو ذا حقاً، برج حمام، امرأة مترهلة، سُحب، لا شيء ينقص فيه. هيه! ها هي، قلت لنفسي، «كوسي-لو-شاتو»، وهذا السقف الذي يصطف على قمته الحمام، يثوي — لحسن حظي — فندقتي.

^{١٦١} Mercure de France, Mai 1897 (انظر أيضًا مقالاً لنفس المؤلف في ديسمبر ١٨٩٦ م).

^{١٦٢} إن «الأناشيد الغنائية»، مثلما يقول «ب. فور» — بغرابية — «نظم نثر» أو «نثرات نظم»، كيفما نشاء (Mes Mémoires, Flammarion, 1944, p. 80).

^{١٦٣} قارن بكتاب Brémond, Les deux musiques de la prose, Corrèard, 1924.

^{١٦٤} Edition définitive des Ballades, Flammarion, 1924, t. III, p. 51.

ومن المناسب هنا الإشارة إلى أهمية «الإدغام الطبيعي»^{١٦٥} الذي يمنح الأسلوب مظهر اللغة الشفاهية، ويكفي لتمييزه عن الأسلوب «المنظوم» الذي استخدمه الكتاب الذين سبق ذكرهم: وهكذا سيكون لبیت «رامبوسون» الذي ذكرته: «وصانعو قوالب الرخام في الأحراج» لا عشر مقاطع لفظية — بلا شك — طبقاً لبول فور، بل تسعة، وبالمثل ينبغي أن نقرأ هنا: Je verrai, me disais-j(e), de beaux nuages ronds, en traversant la ville ouverte au bleu du ciel, naitre les uns des autr(es) des buil(es) de savon, sur un toit dont le faite align(e) des tourterelles (قل)ت) لنفسی، سحباً جميلة مستديرة، وأنا أعبّر المدينة المفتوحة على زرقة السماء، وهي تولد الواحدة من الأخر(ی)، مث(ل) فقاعا(ت) صابون، على سقف يصط(ف) على قمته (الحمام)»^{١٦٦}.

فما هي — الآن — قيمة القصائد المكتوبة بهذا المنهج؟ يبدو أنه إذا ما كنا نذكر دائماً أكثر قصائد «بول فور» اتساقاً؛ فذلك لأنها الأجل، والأجمل بلا مثالب: فثمة شكل منغم يتجاوب — بشكل عام — في «أناشيد غنائية» مع إلهام رفيع، ومع حالة من التوتر الغنائي الكبير، لكن الأمر يتعلق — عندئذ — بأشعار حقيقية، حتى «الإدغام الطبيعي» لا يبدو لي في موضعه إلا في «الأغنيات ذات النمط الشعبي، الغزيرة فضلاً عن ذلك (يعرف الجميع الـ «دائرة» الشهيرة التي ينبغي نطقها هكذا: Si tout' les fill' du monde/voulaient s'donner la main,/tout autour de la terre/ell' pourraient faire un' ronde = إذا كنت فتياً تالعالـم / يردن أن يشبكن أيديهن / حول الأرض كلها / يمكنهن أن يصنعن دائرة)»^{١٦٧} وهو (الإدغام) يمكنه — في موضع آخر — أن يثير الشعور بالضيق، بتردد إيقاعي، لا يصنعه «بول فور» — بشكل خاص — دائماً؛ فلماذا، في المقطوعة المذكورة، «nuages ronds = سحب مستديرة»، لا «naugc(es) = سحب مستديرة»؟ ولماذا — بشكل أكثر إزعاجاً أيضاً — هذا البحر

^{١٦٥} الذي استخدمه «فيليه-جريفان» هو أيضاً، أحياناً في أشعاره الحرة، قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{١٦٦} هل الإدغام «طبيعي» حقاً بعد حرفين ساكنين، في نهاية autres و alignes على سبيل المثال (وفي نهاية marbre)؟ يبدو «بول فور» متناقضاً هنا مع قوانين النطق الطبيعي.

^{١٦٧} Ballades Françaises, Flammarion, 1922, t. I, p. 15

السكندري في «سعادة»: ^{١٦٨} «لدى الملائكة المتمردين دائماً سرّاً؟ لم يعد ثمة بيت شعر كلاسيكي، ولا بيت شعر شعبي، إنه شعرٌ غير موقَّع dérythmé، بلا اسم له في أي نظم للشعر.

أما مزج الشعر والنثر، فإنه يؤدي — مرةً أخرى — إلى تنافر النوعين: فعندما يتدخل النثر، ترتخي الأداة الشعرية، ونقع — عموماً — في العادي أو في الثثرة، ^{١٦٩} وثمة حالة واحدة يبدو لي فيها هذا الأسلوب الهجين مستخدماً على نحو موفق: في الرواية، كنوع أكثر حرية، شعري وسردي في آن، وربما استطاع «بول فور» — في «لويس الحادي عشر، رجل غريب» (وهي رواية تاريخية، من أوائل أعمال «بول فور»)، وفي «كوكز كومب» (وهي رواية سحرية وفلسفية في آن)، وفي «لوسيين» بعنوانها الفرعي: «رواية غنائية» — أن يخلط، بفانتازيا أكبر، الشعر الأكثر حرية — إلى هذا الحد أو ذاك — بالنثر الموقَّع إلى هذا الحد أو ذاك، دون أن يثير انزعاج القارئ، هنا يمكن للشاعر أن يتبع بحرية ما يبدو له أنه شعاره: «إنني أخلق على جناح الفانتازيا!»، ^{١٧٠} ويخرج لسانه للنقاد.

لكن الناقد سيخلص — بعد كل حساب — إلى أن هذه الفانتازيا، وهذه التعددية في الأشكال التي لا تنتمي إلا إلى «بول فور»، لا يمكن لها أن تلائم آخرين. ويبدو أنه قد ثبت تماماً استحالة صنع التركيبية من الشعر المنتظم وإيقاعات النثر حتى من باب التعريف، في الشعر الغنائي على الأقل، فالشعر الحر وحده ما استطاع — إلى حدٍّ ما — مثلما يلاحظ «أ. بونيه»، أن يستعير من النثر بعضاً من إيقاعاته. ^{١٧١}

^{١٦٨} Naissance du Printemps à la Ferté-Milon, dans *Ile de France*

^{١٦٩} ملاحظة ذكرها G.-A. Masson (Paul Fort, éd. du Carnet Critique, p. 38)، ويبدو أن «بول فور» قد تنبه لذلك بالفعل، وأنه أخذ يستعيد — أكثر فأكثر — الأجزاء «المنثورة» من قصائده (انظر — على سبيل المثال — القصائد غير المنشورة، المتضمنة في 1944 (Mémoires, Flammarion).

^{١٧٠} Coxcomb, I

^{١٧١} يقول «أ. بونيه»، متحدّثاً عن «ب. فور»، إن استخدام الشعر الحر كان يمكن أن «يسمح له»، وحده، بـ «تحقيق التقارب الذي يأمل فيه بين النثر والشعر؛ لأن إيقاع الحر لا يتأسس على عدد المقاطع الفنية في الجملة، وإنما على نوعيتها، فنبرتها هي من نفس نبرة النثر» (Paul Fort, dans *La Poésie nouvelle*), (Mercure de France, 1902, p. 364).

وقد أرجأنا قليلاً بحث «أناشيد غنائية فرنسية» للشعراء «التشكيليين» و«البارناسيين»: والواقع أن «بول فور» ليس بارناسياً ولا رمزياً، ومن المستحيل حقاً تصنيف شعره: فبحكم تاريخه، وبحكم إلهامه، سيرتبط هذا الشعر — أكثر — برد الفعل ضد الرمزية، وينبغي أن نضيف — من ناحية أخرى — أنه أكثر حرية في تنوعه (رغم عودته النسبية إلى المقطعية اللفظية) من المحاولات «الفنية» المسجلة في نشاط الرمزيين مثلما في نشاط البارناسيين، وهو ما سيتضح في الصفحات التالية.

قصيدة النثر «الموسيقية»، البودلية والرمزية

وكما قلت، لا يكمن شاغل «الكتابة الموسيقية» — لدى الرمزيين — في الرغبة في جعل الأدب سلساً، ومرناً حيويّاً، كرد فعل على الجمود البارناسي: فالأفكار الخاصة بالتركيب والوحدة، التي تلاحق الرمزيين، تشكل محاولاتهن الفنية ذات المدى الأوسع إلى هذا الحد أو ذاك، ولا شيء يثير الدهشة إذن، إذا ما انتظمت قصائدهم النثرية في تكوينات صارمة وذات مظهر دائري (بلازمات، واستعدادات للتعبيرات، و— في أغلب الأحيان — عودة للموضوع الأول في الخاتمة)، وهكذا يتمكنون، من خلال احترام الوحدة الشكلية، وسيادة نظام بنائي على الفردانية الفوضوية، من مقارنة التكوينات البارناسية الصارمة، التي يتميزون عنها — بشكل خاص — باستخدام الرمز، وبخصوصيات تركيب الجملة والمفردات، والميل إلى الإيحاء لا المباشرة، وفي أغلب الأحوال أيضاً — علينا أن نذكر ذلك — بانعدام البساطة، فكيف أعفي نفسي من ذكر «السّمك الأحمر الصغير في حوضه الزجاجي»، أو «تشرّيح قصيدة نثر»؟ وهذه المعارضة — المنشورة في «ميركور» في أكتوبر ١٨٩٢م، بتوقيع «كازي» (اسم جماعي مستعار يشمل ر. دي جورمون) و«الفريد فاليت» و«البيير أورييه» — مفيدة أكثر في مظهرها الهزلي، «إنه نمطٌ مكتمل للمعارضة، يقلد، وينتقد، بل حتى وهو يكشف عن الالتواءات ويفكك النهايات، يشير ويفسر آلية هذه القطعة الدقيقة من صناعة الساعات، قصيدة النثر»، مثلما كتب «ديفو» و«دوفيني» عند نشرها في كتابهما «مختارات من المعارضات».^{١٧٢}

^{١٧٢} Anthologie du Pastiche, Crés, 1926, t. I, p. 80 وهذا — بطبيعة الحال — لا يعني سوى

قصيدة النثر «الفنية».

السّمك الأحمر الصغير في حوضه الزجاجي أو تشريح قصيدة النثر

I

الحوض الزجاجي

في النضارة الممزوجة بالأحلام، حوالي المساء الذي كان يعبر النافذة، كان يشحب، لبني اللون، وبراءته الشفافة كانت تبعث السرور في «الصديقة» الغامضة. سعادات المساء النائم، المفاجأ تمامًا بكونه صافيًا، والكثير من الأحلام التمتعت في الحوض الزجاجي اللبني، حيث لم تمت الروح: عندئذٍ — كانت رؤى ثرية عن سيرك بيزنطي مع تلويح بأعلام خضراء وزرقاء، لم تكن أسماك الشبوط خضراء ولا زرقاء: كانت حمراء ترتجف حبًا في البراءة الشفافة التي كانت تبعث السرور في «الصديقة» الغامضة، «مجد الحلم»، المقرّص مثل أبي الهول بين الأجنحة، أجنحة المساء الكثيبة — مجد حزين مثل الأطياف؛ إذ إن الزعانف كانت تجوب في شكل مروحة من خفافيش فظة في احترام سعادات المساء النائم، ورأيت العينين الفائقتين للصديقة الغامضة ترتقي نحو نشوة الإحساس بالخوف.

II

السّمك الأحمر

يدورون، يدورون في حوض فكرهم الزجاجي. يفكرون في فتات، فتات، فتات خبز، وليست لديهم فتاة فكر — في حوض فكرهم الزجاجي. يفتحون الفم — آه! الفم الجميل بشوارب الموظف الكبير — ولا يُنطق بأي صوت والمخ أيضًا أبكم مثل فهمهم، — في حوض فكرهم الزجاجي. يختلج ذيلهم، يختلج، يختلج، وما من حيوان منوي يخرج منه كي يخصب شبكة البيض الأنثوي؛ لأن أعضاءهم عقيمة وعبثًا يستمنون — في حوض فكرهم الزجاجي.

بطنهم بيضاء، بيضاء مثل الحساء الأبيض، ومنتفخة تمامًا بغرور غير مؤذٍ من براز، ينفجر ها هي فقاعات، وعلى وجه الماء تنفجر الفقاعات، الفقاعات المولودة من البطن التافهة لسّمك الشبوط — من حوض فكرهم الزجاجي.

زعنفتها سوداء، أصبحت رصاصية من السم الأرعن الذي يدوخهم، يجعلهم يدورون كحمير في طاحونة: دوري، دوري أيتها الأسماك الصغيرة التي لا تعض — في حوض فكرم الزجاجي. أجناهم حمراء، بالأحمر الكثيب لرخويات الخريف، وقلبهم المنزوف أكثر ارتخاءً من بيت شعر حر سيعطن خلال ثلاثة شهور ونصف كحوليات أمير «تروا-سيس» — في حوض فكره الزجاجي. عينهم فيرونية^{١٧٢} * تمامًا، خضراء، لا نعرف لم، أحيانًا، والسمكة الصغيرة تنظر لكم بعيونها الفيرونية، الفيرونية إلى حد أنها مؤثرة، السمكة الصغيرة التي تتحول إلى سمكة «فيرون» في حوض فكرها الزجاجي. تدور، تدور، تدور، السمكة الحمراء الصغيرة في حوضها الزجاجي.

III

استعادة للحوض الزجاجي

(حسب المنهج الفاجنري - لكن مع التبسيط)

في الفتور المزوج بالضحكات، حوالي الظهيرة التي كانت تعبر النافذة، كان يحمر: الوردي بحمرته الياقوتية، كان يبعث السرور في «الصديقة» الغامضة. التي — بعد أن أفاقت من ذهولها — أخذت تتساءل:
— لماذا، أنا أيضًا، لست في حوض زجاجي؟
— سأدور في حوض فكري الزجاجي.
في حوض زجاجي، في حوض زجاجي.

هباء لاذع، نقلته كاملاً؛ لأنه يكشف — أفضل من أي تعليق مطول — كل الأساليب التي يمكن أن توجد في الموضوعات الرئيسية، التكرارات، استعادة التعبيرات، والاسترجاع الختامي، أي كل هذه المجموعة من «الوصفات» التقنية، المولودة مع قصيدة النثر، التي تميز القصيدة المبنية بشكل دائري، مثل مقطوعة موسيقية، سواء استخدمنا المنهج الفاجنري أم لا.

^{١٧٢} *نسبة إلى «فيرون»، من أنواع سمك الشبوط الصغير، ويعيش في الجاري.

ولن نرى — دون أن تملكنا بعض الدهشة — وسط هذه القصائد ذات الصبغة الرمزية و«الفاجنرية» — من حيث البنية، إلى حدٍّ مقبول، في واقع الأمر — أربع «نثرات غنائية» كتبها الموسيقي الذي كان عليه — فيما بعد — أن يعارض الكتابة «الدائرية» بانطباعية متحررة من كل الأساليب الشكلية: أعني «كلود-آشيل ديبوسي»، وفي تلك الحقبة، التي كان يتردد فيها باستمرار على الوسط الرمزي لدى «فانييه»، كان «ديبوسي» ما يزال مشبعًا للغاية بالفاجنرية: فهل لهذا قرر — مثلما قرر «فاجنر» بالنسبة لأعماله الأوبرالية — أن يكتب بنفسه كلمات ألحانه الأربعة؟ يمكننا الاعتقاد أنه كان يبحث — بشكل خاص — عن تخليص اللحن من الصراع المحتوم بين إيقاع الشعر والإيقاع الموسيقي، إلى حد أنه كان يعتبر النثر أكثر ملاءمة ومرونة وأفضل توافقًا مع تغيرات مقام اللحن المغنّي، لا سيما أنه يكتبه بنفسه.^{١٧٤}

لكن ينبغي أن نسجل أن موسيقى هذه الألحان، إذا ما كانت الآن ديبوسية (نسبة إلى «ديبوسي») بطريقة ساحرة — بهذه المرونة للجملة، وهذه التعاويذ المتمهلة وهذه الوثبات المفاجئة، التي تبشر بـ «بيلياس» — فإن الكلمات ما تزال رمزية للغاية، بتنظيمها «الدائري»، وجمالها الانحطاطي، وتوليدات، واستعداداتها للتعبيرات المصطنعة إلى هذا الحد أو ذاك، ونحس فيها بتأثير «الكتابة الفنية»، رغم بعض الاكتشافات الناجحة، مثلما في هذه العناوين الموفقة: «من حلم»، «من ساحل رملي»، «من ورد»، «من مساء»^{١٧٥} ثمة مسعى حقًا لتكرار التعبيرات المطبقة في «من ساحل رملي» على السحب أو الأمواج: «حرائر بيضاء منسلة ... حرائر خضراء قزحية ...

^{١٧٤} فضلًا عن ذلك، فالمقصود — بالأحرى — الآيات لا النثر بحصر المعنى، وحول «التناغم الإيقاعي» بين النظم والموسيقى، وحول الطريقة التي سيحل بها «ديبوسي» هذا التنافر — في «أغنيات بيليتيس»، وفي «بيلياس» — باستخدام نصوص من النثر الإيقاعي، قارن — بالتحديد — باستخدام الفصل الذي يحمل عنوان «تنافر إيقاعي»، ص ٩٤ وما يليها من كتاب M. Beaufils, *Musique du son, Musique du verbe*, P.U.F., 1954، كان «ديبوسي» يعتبر الموسيقى «أكثر حرية» مع النثر الموقع مما مع النظم Réponse à une enquête de Musica, Correspondance de Debussy et P. Louÿs, Corti, (1945, p. 198).

^{١٧٥} نشرت «Proses Lyriques» نثرات غنائية لديبوسي في *Entretiens politiques et littéraires*, Décembre 1892.

حرائر خضراء مجنونة ... حرائر بيضاء هادئة»، وما الذي يمكن اعتقاده عن بداية «من ورد»، المتأثرة بلا شك بـ «مخالب حادة» لمايترلينك:

في الملل الأخضر بشكل يبعث على الأسى لمخلب الآلام، تحتضن الأزهار قلبي
بسيقانها الشريرة ...

وقد لاحظنا أن معارضة «كازي» كانت تستهدف أيضًا هذه «الكتابة الفنية» والبطانة على الطريقة الشائعة نحو عام ١٨٨٦م، والحق يقال إن الميل إلى التوليدات، والمزج المصطنع تمامًا بين المجرد والملموس، والتعابير المبهمة والرمزية بتكلف، لم يعد يعيثُ فسادًا سوى لدى بعض الشعراء من الدرجة الثانية (الذين يظل «ديبوسي» متميزًا عنهم بكثير): فسنرى — بتوقيع «جاستون دانفيل»، على سبيل المثال — «الذكرى الهزيلة ... للطور الكهنوتية بشكل غامض»،^{١٧٦} بينما يستدعي المدعو «ديكلاروي» «نزعات غريزية لا تذبل ومؤلة»،^{١٧٧} يبدو أنها مستعارة — مباشرة — من «معجم بلويير». وبعض الكلمات النادرة والغامضة أكثر خداعًا، وهي — بإصااتها الجميلة — تُسعد «ر. دي جورمون»، الذي أدان المؤثرات الضارة لـ «الهوس اللفظي»^{١٧٨} لدى الإنسان الذي التوت رأسه أحيانًا، «أية موسيقى، حسبما يصرخ، يمكن مقارنتها بالإصاة الخالصة للكلمات الغامضة، آه زهرة بخور مريم! وأية رائحة لفيوضك العذراء، يا موقفة النزيه!»^{١٧٩} وهو يجمع — بمتعة عامل الفسيفساء، متبعًا أكثر

^{١٧٦} «من بيمول» En Bémol, *Mercure de France*, Avril 1891: مقطوعة مكونة من مقاطع صغيرة، يستعاد الثاني منها جزئيًا في الخاتمة، قارن بـ «جان كور» — في نفس النوع — «أغنية كامبي»، المكونة من ثلاثة أجزاء: «كامبي ذات العينين الصادمتين»، «كامبي ذات العينين الحزنتين»، «كامبي ذات العينين الميتين» (*Mercure de France*, Janvier 1892).

^{١٧٧} *Les Heures bleues, Ermitage*, Février et Octobre 1893.

^{١٧٨} *L'Ivresse verbale, Ermitage*, 15 Février 1892، إنه «ر. دي جورمون» الذي ذكر في *Prose pour un poète* (*Mercure de France*, Octobre 1891, recueillie dans les *Proses moroses, Mercure de France*, 1894)، شاعرًا مفتونًا — حرفيًا — ببحر سكندري، يطارده في وجود عشيقته العجوز: «أحذر من التخلي عن الزنابق العجوز الوحيدة»، وتتساءل عما إذا لم يكن «ر. دي جورمون» قد لعب دور النموذج لهذا الكاتب الذي يريه لنا «جيد» — في «مستنقعات» — وهو يتلذذ بتريديد الكلمات: «طريق محاط بالنباتات المتعرشة ...».

^{١٧٩} *L'Ivresse verbale, Ermitage*, 15 Février 1892.

الأساليب شيوعاً، أسماء نادرة من قوائم «زهور الأقدمين»^{١٨٠} الطويلة (ثلاثة ثلاثة، مع لازمة في نهاية كل مجموعة)، من قبيل «البنطة» و«الصاحل الخيمي» و«الوسن» و«الأرغامونيا» ... إلخ، وأنجح قصيدة نثرية «رمزية» لجورمون هي «السعادات البدائية»، التي نستحسنها ونحن نتساءل بقلق ما إذا لم تكن تكتنفها النزعة اللفظية (عبادة الكلمات ستكون أكثر دقة بلا شك)، ومؤثرات أسلوبية خارجية تماماً، أزهار جميلة لمخلب، لكنها مقطوعة، ولم يعد النسغ يسري فيها:

ما الذي تريده مني، ظل «السعادات» البدائية، ولماذا تعود لإزعاجي على مدى السنوات، في نفس الساعة، الأخيرة؟
عطور خزامي متناثرة وزيزفون، سحر زهور الأحواض في حداد، هذب الفيجيليا! برودة الجداول الصافية في ظل شجر المغث الغيور، نعناع لبدت فيه الضفدعة الملاك ذات العينين العذبتين!
- كل هذا، يقول «الظل»، كي أذكرك أيضاً رائحة الشوكران، الشوكران السامي المقطوع في الخصرة الصباحية، كي أذكرك بالشوكران ورائحته الاستثنائية، المجرمة.^{١٨١}

وعلى أية حال، فإن «ر. دي جورمون» — بالنسبة لمبالغات الرمزيين^{١٨٢} في «الكلام الملتبس»، والصياغات الفاجنزية — يمثل عودة إلى الوزن، إلى الكلاسيكية، وهو قد يقترب — بمعنى ما، بعبادته للكلمة النادرة والصائتة، المحبوبة لذاتها خارج المعنى الذي تعبر عنه^{١٨٣} — من البارناسيين.^{١٨٤}

^{١٨٠} Mercure de France, Juin 1893.

^{١٨١} Proses moroses, Mercure de France, 1894, p. 85.

^{١٨٢} «هذا الكلام الملتبس الذي انتشر وبأوه حوالي عام ١٨٨٥م»، مثلما سيكتب «ديلاروش» في *Ermitage*, مايو ١٨٩٥م.

^{١٨٣} إنه يحب الكلمات «في ذاتها، لجماليتها الذاتية التي تعتبر ندرتها أحد عناصرها، — والإصاة هي العنصر الآخر»، مثلما يقول «ج. لوت» عن حق تماماً في *La Poétique de Symbolisme, Revue des Cours et Conférences*, 1924, t. II, p. 723.

^{١٨٤} نعرف جملة «ت. جوتيه» الشهيرة في Notice عن «بودلير»، في مقدمة «أزهار الشر»: «تملك الكلمات بالسنبلة للشاعر، جمالاً وقيمة خاصين بها، في ذاتها وخارج المعنى الذي تعبر عنه، مثل أحجار كريمة لم تصقل بعد وتركب في أساور وعقود وخواتم ...»

ومن المفيد — بشكل خاص — أن نتابع، في مؤلفات الكاتب نفسه، التطور الذي أعاده من الرمزية إلى الكلاسيكية، وخاصة عندما لا يكون هذا الكاتب — فضلاً عن ذلك — سوى «ستيوارت ميريل»، أكثر شعراء النثر الرمزيين موهبة، وواحد من أكثر من تأمل هذا الفن المعقد الخاص بقصيدة النثر، ها هو ما قاله عنها في نوفمبر ١٨٩٣ م في «إرميتاج»:

أريد من جانبي، أن تكون ذات إيقاع محسوس للغاية مع استعدادات، ولازمات ومعارفات متعددة: شيء ما متموج ومتنوع مثل شعر العبرانيين، والموضوعات، أريدها منتقاة من بين أكثر الموضوعات ملاءمة لعظمة اللون والموسيقى، وفي رأيي الخاص، فإن قصيدة النثر، الأكثر حرية من الشعر الغنائي، والأقل خضوعاً من الخطاب المنطقي، وقد تثير الاضطراب بسحر ما مزدوج الجنس، متأرجحة دائماً بين القاعدة والحرية.

وكما نرى، فإن «ميريل» — مع شعوره الحاد بأن قصيدة النثر تجذبها، في جوهرها، قوتان متعارضتان، «القاعدة» و«الحرية» — يعرفها، من جانبها، باعتبارها نوعاً مبنياً و«ذا إيقاع محسوس للغاية»، وقد أصبح من المتوقع — فضلاً عن ذلك — أن يؤدي ميله الواضح للغاية إلى المحارفة، والتناغم المقلد،^{١٨٥} وميله أيضاً إلى اللازمات والتكرارات (فلنقرأ أشعاره!) إلى استدراجه لكتابة قصائد نثر ذات إصابات منتقاة موزونة للغاية ومبنية بقوة، لكننا نشهد الإلهام الشعري داخل هذه الصيغة الفنية الصارمة، واللغة التي تتشكل فيها في آن، وهي تمر بثلاث مراحل، كلما تخلصت من المبالغات الرمزية.

وأول نمط للقصيدة، الرمزية الخالصة، يكمن في ديكورات أسطورية ذات مجازات باذخة، تخدمها لغة متألقة تجري جملها بعظمة نهر: إنها حقبة «استعارة»^{١٨٦}

^{١٨٥} تمكن «ميريل»، الحوارى المتحمس لغيل، من التأثر أيضاً بالشعر الإنجليزي، الذي يمتلئ للغاية بالمعارفات (انظر M.-L. Henry, Stuart Merrill, Champion, 1927, pp. 57-59).

^{١٨٦} تتكون «Allégorie» استعارة، وهي إحدى قصائد نثر «ميريل» الأولى، والمنشورة في Wallonie عام ١٨٨٧ م، من آيات قصيرة، وتضم أمثلة ملفتة للنظر في المحارفات: «roses sous le baiser de la brises» = «sentit un souffle d'horreur l'effleurer» = أحس بهبة هول تمسه»، «le lamentable cadavre = الجثة المثيرة للرائة» ... إلخ.

و«دراما»^{١٨٧} و«بلد أنهار الدم»^{١٨٨} و«الغرقى»^{١٨٩}، وها هي الفقرة الأولى من القصيدة الأخيرة، الممتلئة تمامًا لهذه الطريقة «الزخرفية»:

شقرأ في سيمارها*^{١٩٠} البنفسجي المزخرف بأحصنة «قارن»^{١٩١} * الذهبية،
جاءت الأميرة، عبر هذا الغسق الكهنوتي الذي تخضبه بالدماء بيارق كل
الأمواج، لتتكئ على سياج الجسر الذي يربط بقوس من الرخام، فوق «نهر
الدموع»، ساحة الحيوانات الخرافية بسجن أسرى حبه.

هذه القصيدة ذات بنية ثلاثية واضحة،^{١٩٢} وكل فقرة تتكون من جملة واحدة طويلة، منظمة بشكل تناغمي، غنية بالكلمات الباهرة، ويعود استدعاء «السيمار البنفسجي المزخرف بأحصنة قارن الذهبية»، كي ينهي القصيدة، التي يتسم رمزها، والحق يقال، بالغموض الشديد، إلى حد أن يختفي تحت عظمة الاستدعاء. ونجد في «الأميرة التي تنتظر»^{١٩٣} (التي أشرت فيما سبق إلى تكوينها المتوازن للغاية، في مجموعتين من أربعة مقاطع) — استعارة أسهل في الإدراك، وعلى أية حال، تظل كل هذه الشخصيات الكهنوتية، وكل هذه الديكورات الخاصة بالأسطورة، تقليدية تمامًا، وغير واقعية بشكل بارد في عظمتها.

وستكشف لنا مرحلة ثانية، ما تزال رمزية، «ميريل» وهو يتطور نحو مزيد من البساطة، ونحو فن أكثر إنسانية، ألم يصرح، منذ عام ١٨٩٣ م، أن المدرسة الرمزية «كانت مصابة بداء المبالغة»، وأنه «يمكن التعبير عن كل الأفكار الجديدة باللغة التي

^{١٨٧} La Wallonie, Mars-Avril 1891.

^{١٨٨} Ermitage, Décembre 1891.

^{١٨٩} La Plume, 15 Octobre 1891، أعيد نشر كل هذه القصائد — بعد الوفاة — في Prose et Vers, Messein, 1925.

^{١٩٠} * ثوب نسائي فضفاض.

^{١٩١} * حيوان أسطوري له جسم حصان، كان القدماء يفترضون له قرنًا وسط جبهته.

^{١٩٢} قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{١٩٣} La Wallonie, Septembre-October 1891، وحول أسلوب وتكوين هذه القصيدة، انظر ما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

تكلم بها أجدادنا»^{١٩٤} وهو ما يعني أن لغة قصائده ستصبح أكثر بساطة ومباشرة، كما في «ملك يبكي»،^{١٩٥} على سبيل المثال:

أنا ملك على وديان معتمة، جالس على عرش من حديد، ورأسي بين يدي، وما
معطفي سوى خرقة، وقد صدأ سيفي تحت المطر، ورميت صولجاني في نهر
بلد بعيد.

وفيما بعد أيضًا، سيتخلى «ميريل» عن كل رمزية، وفي هذه المرحلة الثالثة، حتى آخر قصيدة له، ظلت غير مكتملة («تومي آكتيتر»، عام ١٩١٥م)، سيتفرغ للإلهام الغنائي لـ «قصائد حب صغيرة» و«قصائد غير منشورة» أو لم تكتمل،^{١٩٦} هذه المرة، يبحث الشاعر — دون أن يتخلّى عن شاغل الإيقاع والإصاغة — عن تفجير الانفعال في شكل بسيط ومحبوك أكثر فأكثر، والقصيدة التي تبدأ بـ «أتذكرين اليوم الذي منحتيني فيه شفتيك؟ وعينيك ويديك؟» التي أعاد «م. ل. هنري» نشر مخطوطها المنقّح،^{١٩٧} تتألف من بعض الموضوعات الكبرى البسيطة، متمحورة حول فكرة مركزية: تتحقق هذه البساطة في الأسلوب: فالتوضيحات قائمة — بشكل خاص — على الحذف والتكثيف،^{١٩٨} فمن فرط الحذف المتعاقب، يصل «ستيوارت ميريل» في النهاية إلى الشكل الأنقى، والأكثر تجريداً.

^{١٩٤} Ermitage, Juin 1893، ويتصادف ذلك مع الحقبة التي يقل فيها تعامل «ميريل» مع الفوضويين (انظر ما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني).

^{١٩٥} نشرت في مجلة Vers et Proses, 1905.

^{١٩٦} المجموعة عام ١٩٢٥م في الديوان المنشور بعد الوفاة «Vers et Proses نثر ونظم».

^{١٩٧} صفحة أعيد نشرها خارج النص (أمام صفحة رقم ٨٠ من كتاب «ستيوارت ميريل»). انظر أيضًا التصحيحات التي أجريت على «Tommy Atkins تومي أكتينز»، ص ٢٦١.

^{١٩٨} على سبيل المثال: «عيناك في عيني إلى حد أنني لم أعد أرى مجد الشمس»، تصبح «عيناك كانتا الشمس كلها لي»، وجملة «لم يكن هناك أي شيء في العالم هذا اليوم سوى حبنا المقبول في النهاية»، تصبح «لم يكن أي شيء في هذا العالم سوى أنت وأنا»، و«ميريل»، الذي كتب عبارات سريعة، يلغي الخمس كلمات الأخيرة (لتوضيح فكرته الرئيسية: لم يكن هناك شيء في العالم سوى أنت وأنا): «كانت أوهامًا في حلم من البهجة».

لكن كثيرًا من الشعراء الشباب — من بين من يسعون إلى إخضاع قصيدة النثر للقوانين «الموسيقية» — قد تخلوا مبكرًا جدًا لا عن الجمالية الرمزية وعاداتها الأسلوبية فحسب، بل أيضًا عن الديكورات الأسطورية والشخصيات المجازية، والرموز الغامضة، وتتم العودة إلى الغنائية، ونعود إلى الطريق على خطى «بودلير».

وهذه العودة إلى «بودلير» (التي تتوقف — مع ذلك — عند بناء القصيدة، الذي يظل صارمًا) تتضح لدى عدد من الشعراء الشباب: ١٩٩ فعندما يكتب «ش. ميركي» في «على الماء»: ٢٠٠ «انظر، يا قلبي، ها هو الوهم الأعظم للمساء ... بالقرب منا، غابة من الصواري، زحام من المراكب والكائنات ... إلخ»، يمكننا أن نحصي التأثيرات، وهناك كاتب آخر، «ر. شيفيه» — الذي سيشبهه «ب. آدام» ببودلير ٢٠١ — يبدو أنه استعار من «بودلير»، وهو يؤلف «ظلال وسرابات»، ٢٠٢ لا بعض الموضوعات فحسب، بل الرغبة في جملة سلسلة، قادرة على تمثل «تموجات أحلام اليقظة»: فقصيدة الراقصة بالحلقات ٢٠٣ («لكن إيقاع رقصتها هو ما يبهرنني، وتذوي روحي مع الرشاقة الملتوية لجسدها المشوق الذي يدور») إنما هي بودليرية من ناحيتين، بالإلهام والأسلوب. وفضلًا عن ذلك، فإن «شيفيه» أكثر توفيقًا هنا مما عندما يسعى إلى التماثل في القصائد القصيرة، حيث لا نرى — بشكل مفرط — كيف يمكن لبلاغة النوع أن تصبح مصطنعة ... ٢٠٤

١٩٩ تأثير لم ينته أبدًا، من ناحية أخرى، لكنه سيتجلى بشكل أكثر مباشرة في الاتجاه الغنائي واختيار الموضوعات، هكذا يكتب «بيير ليرميت» في بداية إحدى «الوقائع»: «كتب المعلم «دعوة إلى السفر»، فمن ذا الذي سيكتب دعوة إلى الإجازات؟» قبل أن يجمع سلسلة من صور الإجازات تحت عنوان «أغسطس، قصائد نثر صغيرة» (Ermitage, Août 1890).

٢٠٠ في (Proses de décor (Ermitage, Juillet 1891).

٢٠١ Mercure de France, Mai 1897. انظر أيضًا مقال «روفي بلانش»، حيث يطري «كان» في (١٥ يوليو ١٨٩٩م) هذه القصائد «ذات الجمل القصيرة والموسيقية».

٢٠٢ طبعة 1892, La Nouvelle Revue.

٢٠٣ Poème XCIV, pp. 178-179.

٢٠٤ هذا على سبيل المثال (القصيدة رقم ٢٤، ص ٤٧-٤٨):

أريد أن أكون ضريحًا ليزدهر ترابي من حبك.
أريد أن أكون الليل لأتحول إلى نهار من فرط ما أحبك.

و«ج. سارازان» بودليري آخر، وهو ليس مؤلف «سنتور» فحسب، وإنما مؤلف قصائد نثر مهمة ظلمًا: مقطوعات كتبت بين عامي ١٨٩٠م و١٩٠٠م، وجمعت عام ١٩١١م في «أغنية الشاعر الشارد»، والمقدمة — التي يصف فيها الإيقاع الشعري للنثر — تذكرنا فعلاً بـ مقدمة «سأم باريس»: «تخلق الروح في حركتها — غريزيًا — تعبيرها الموسيقي، وتعرضه بحرية تامة، وتنوعه حسب رغبتها وحسب التحويلات الخاصة بها، تمده أو تسرعه»، وقصائده المكتوبة من كل مكان (من هنا يكمن العنوان)، وفي فترات مختلفة، متنوعة إلى حد بعيد في النغمة والشكل: فإذا ما بدا أن القصائد الأولى تشير إلى جهد واضح في الإيقاع والبناء الدقيق (إيجاز، ومقاطع مماثلة، ولازمات)، فإن الأخيرة تميل — بالأحرى — إلى التأمل الأخلاقي والفلسفي، وسأورد قصيدة «ليلة صيف»^{٢٠٥} كاملة، إذ يبدو لي اقترابها من الكمال في هذا النوع الصعب الذي يتمثل في البناء القائم على الموضوع، في شكل عذب وموزون لـ «كل» شعري تتواصل فيه العناصر الصوفية والعناصر الغنائية وتتوازن بتناغم، محتلة مكانها في الأرابيسك الكلي، مثل الألوان في لوحة، ومثل نغمة في مقطوعة موسيقية.

الوقت متأخر وعذب في الليل، الوقت متأخر وعذب على البحر، ترفرف النسمة وتصدر الحفيف مثل الجناح، تنسل وسط الصمت، إنه ليل الصمت والنسيم، في المدينة الصغيرة القديمة البحرية.
ترن خطوتي عبر شوارع الظلام والقمر، عبر الشوارع القديمة الخرافية: بالقرب من أمواج البحر الناعس، وعلى الأسوار القديمة التي تجعلها (الأمواج) مثل المخمل، بأية عذوبة مفرحة تسترخي أشعة القمر ...
أسيجي إذن يوم لن أكون فيه، ولن أعود أشعر فيه بهذه الأنفاس القطيفية تلمسني، حيث ستكون عيناى مغلقتين في ليالي الظلام والقمر ...
في المدن الصغيرة القديمة البحرية؟

أريد أن أكون أبدياً لأموت كل مساء بحبك وأولد من جديد كل صباح.
أريد أن أكون العدم لأصبح عالماً بسبب حبك.

ونشعر بتأثير القصائد الصينية و«التوازي» العبراني، ولكن كم كل ذلك مصطنع وظاهري.

La Chanson du poète errant, Perrin, 1911, p. 53^{٢٠٥}

وسنلاحظ أن الفن لا يتمثل — هنا — في البحث عن الأوزان المنتظمة (يمكننا — مع ذلك — أن نلتقط عدة بحور سكندرية، وتماثلات ثنائية^{٢٠٦} أو ثلاثية^{٢٠٧}) أو المحارفات البليغة («frôle à la façon d'une aile = تصدر الحفيف مثل الجناح» ... إلخ) أو الإصاات التي تتجاوب مع بعضها البعض («avec quelle douceur = bienheureuse les rayons de la lune reposent بأية عذوبة مفرحة تسترخي أشعة القمر»)، وإنما في ترتيب الكلمات (التي اختيرت لبساطتها الشديدة) بحيث تخلق، مثلما يقال في التصوير الزيتي، صبغة عامة، مثل استعادات للنغمات: سواء بالتكرارات البسيطة (هكذا تقارب «ليل الصمت والنسمة» وتربط اللفظتين الموجودتين في الجملة السابقة، منفصلتين وموضوعين في الطرفين)، أو باستعادات أكثر براعة (doux = عذب استعادة لعذوبة velouter, douceur = يصبح قطيفاً استعادة لـ souffles de velours أنفاس قطيفية، frôle = تمس استعادة لتلمسني = effleurer التي تحمل نفس المعنى والإصااة)، وهي ليست استعادة للكلمات فحسب، وإنما للأفكار أيضاً (أي الأفكار الشعرية)، التي تم تناولها، لتخدمني — هذه المرة — في مقارنة موسيقية، مثل «تيمات» تظهر ثم تعاود الظهور في شكل آخر، أو تولّد تيمة أخرى ستتطور بدورها: فهكذا يستطيع المقطع الثالث ويوحد — على النمط الغنائي — موضوعي النسمة (الذين كانا في البدء وصفيين) التي «تترف وتصدر الحفيف» (في المقطع الأول) و«شوارع الظلام والقمر» (في المقطع الثاني)، وسنلاحظ أيضاً كيف تقود أفكار عن الظلام والشيخوخة («مدينة قديمة، شوارع قديمة، متاريس قديمة») إلى تطوير أخير — بطبيعة الحال — عن الموت.

وفي قصيدة كهذه، نشعر بتأثير مزدوج لكل من «برتران» و«بودلير» يتوحد بتناغم لإنتاج الشكل الأكثر كمالاً لفن تركيبي وموسيقي، فالتركيب المقطعي يتحقق — هنا — بتأثير «بودلير»، والعصر الغنائي يجرف التصويري، وبالعكس، فإن هذا النثر الغنائي — بلا مغالاة، الذي «يتوافق» فيه الشعور الحميم مع المشهد الطبيعي، والذي يدين

^{٢٠٦} مثل المقطعين الثمانين في البداية، مع التكرار: «الوقت متأخر وعذب، الوقت متأخر وعذب على البحر» — وهي جملة، فلنلاحظ ذلك، تستخدم مجرد تقديم موضوعي الليل والبحر، إذ تشكل — بصورة واضحة — حشواً من حيث المعنى.

^{٢٠٧} «إنه الليل/الصمت/والنسمة»: ثلاثة عناصر نحوية يتألف كل منها من ثلاثة مقاطع لفظية.

بالكثير إلى «بودلير»، وربما «هايني»^{٢٠٨} — منظم فنياً من خلال «البلورة» الفنية التي تجعل منه كلاً ملتحماً بلا تصدع. وهكذا نصل إلى كلاسيكية حقيقية، إذا ما قصدنا من ذلك نظاماً مؤسساً بعناية، تتجمد فيه كل الاندفاعات في أشكال فنية، متسلسلة في سبيل المجموع.

ويثير الانتباه أيضاً أن نرى كيف يستوعب مدير «في ليتيرير»، «لويس لورميل»^{٢٠٩} — ربما لفقدان الموهبة الشخصية الحقيقية — الاتجاهات المتعاقبة في عهده ويغزي بها قصائد نثر ذات مفهوم «كلاسيكي» للغاية، كتبها بين عامي ١٨٨٧م و١٩٠٨م، فوفقاً لتأثير اللحظة، ستكون «لوحات روح»^{٢١٠} أوركسترا لية (مثلما في «تناغمات» التي يرجع تاريخها إلى عام ١٨٨٨م، ومقطوعات «صباح» و«ناي ومزمار» و«ظهير»)،^{٢١١} ورمزية، مثلما في «كائنات بحرية»، المنشورة في أبريل ١٨٩٣م في «في ليتيرير»،^{٢١٢} ورامبوية ... لكن كل هذه النزعات خاضعة للانضباط الصارم لبنية منظمة، يسودها الاعتدال في المشاعر والأسلوب، وها هي مقطوعة صغيرة ناجحة للغاية، تختلط فيها — بنجاح — تأثيرات من «بودلير»^{٢١٣} و«رامبو»^{٢١٤} و«مالارمي»: «رؤيا الليل، المنشورة في «آر ليتيرير»، في أبريل ١٨٩٣م:

^{٢٠٨} يبدو تأثير «هايني» محسوساً بشكل كافٍ على «سارازان» الذي كان قد سافر إلى ألمانيا، فضلاً عن ذلك (انظر «أناشيد هايدلبرج» في «أغنية الشعر الشارد»)، وكمثال آخر على القصيدة المبنية والغنائية في آن، التي يتحقق فيها إيجاز وبساطة «هايني»، انظر *Le jour pâlit*, p. 19.

^{٢٠٩} حول «لويس لورميل»، مثنى الأحصنة الحكومي، الذي نال فرصة نشر الأعمال الأولى لـ «فارج» و«جاري» في *Art Littéraire*، انظر ذكريات 147، p. 1947، Janin, *Portraits de famille*.

^{٢١٠} نشرها «سانسو» عام ١٩٠٨م، وقد وضع «باري» «لوحات روح» — حسبما يقول «كان» — إلى جانب «جاسبار الليلي» (Silhouettes Littéraires, Montaigne, 1925, p. 115).

^{٢١١} التي تختتم هكذا: «إنها الظهيرة السوداء الذهبية والقيثارات المهيبة يتردد صداها» (Tableaux, d'Ame, Sansot, 1908, p. 126).

^{٢١٢} ويمكننا مقارنتها بشكل مفيد مع «كائنات مائية» للافورج (La Vogue, 1886).

^{٢١٣} A une Passante.

^{٢١٤} قارن بالبيت الوارد في «الركب النشوان»: «أتحسر على «أوروبا» ذات المتاريس القديمة!».

^{٢١٥} قارن بـ «ظاهرة مستقبلية» للمارمي، حيث الشمس تحت الماء «تغوص في يأس صرخة».

كان يمر من هنا: قابلته، محييةً ومبتسمة، مالت رأسه إلى الجانب قليلاً، هكذا حتى، في الغسق، كان شعره ذهبياً فاتحاً. وسياج الجسر، العجوز اللغاية، يلتمع في الشمس الغاربة.

طرفه عينين، قبضة يد، قليل من الكلام، كان يبدو حزيناً، بعيداً عن العامة المنهمكة، لا يمضي إلى أي مكان، مشغولاً في غباء بلا شيء، والشمس في الأفق كانت تغرب بعنف.

واأسفاه! وسط نفس المارة واللامبالين، تزهو الشمس العجوز دائماً، لكن هذه البسمة ... هل كانت حلماً؟
كان يمر من هنا، أمام السياج الذي يلتمع.

لدينا هنا — في إيجازها البارع — قصيدة «أحزان أوليمبوس» مصغرة، في حالة ميدالية «من لحم of meat»، كما كان «هويسمان» سيقول، لكن «هويسمان» كان سيعثر — حسبما أعتقد — على الرسم التخطيطي إلى حد ما في صفائه التجريدي، فالبحث عن الكلاسيكية لا يتحقق بدون التضحيات: التضحية بالتعقيد من أجل الصفاء، والتضحية أيضاً بالانفعال الذي لا يمكن أن يدوم إلا نقياً، وتحت السيطرة، وثمة المخاطرة بالانتهاء لا إلى تبسيطية معينة فحسب، بل إلى نوع من تجميد الانفعال الأولي.

وما ينبغي قوله — بشكل خاص — هو أن هذا الشعر السكوني، المتوازن بتناغم، ليس أفضل ما يلائم «الأجيال الأليمة أسيرة الرؤى»^{٢١٦} في نهاية القرن التاسع عشر، فقصيدة «النثر» الفنية — التي يخضع فيها الانفعال للسيطرة، محكوماً بأن يصبح عنصرًا جمالياً، ويدعن تركيبه للقوانين الدائرية الكبرى للعالم المدرك «في شكله الأبدي» — هي نوع من الانحراف الزمني بنفس طريقة الأشكال المتسلسلة للنظم المنتظم، ففي حقبة تزعزعت فيها كل الأبنية الاجتماعية والأدبية أيضاً، وكان المرء فيها قد رفض الاندماج في العالم الموجود سلفاً، ليطالب باستقلاله الخاص بإرادته الفوضوية، لم يكن من الممكن للشعر أن يظل خارج هذا الاضطراب وهذا الجهد التحرري، وقد تحققت خطوة حاسمة،

^{٢١٦} خطاب «رامبو» إلى «دوميني»، ١٥ مايو ١٨٧١م (Œuvres de Rimbaud, éd. de la Pléiade, p.).

مع الشعر الحر، في طريق التمرد الفوضوي الذي يمثل استعادة للفردية في نفس الوقت: لقد بدأ تمرد شعري لا يمكن لأي شيء أن يغير من اتجاهه، ولم يعد الجيل الثاني من الرمزيين يريد الاستماع إلى أي حديث عن مدرسة، أو قيود شكلية من أي نوع، ولم يعد ممكناً لقصيدة النثر — حتى في شكلها الفني والتركيبى — أن ترضي أتباع «رامبو» و«لوتريامون»، وسيقودهم السعي من أجل صيغة فردية إلى النثر في بادئ الأمر «الحل السهل oratio soluto»، الأكثر حرية في شكله والأكثر تنوعاً في إمكانياته في آن، ومنذ عام ١٨٩١م حتى عام ١٨٩٧م، ستكون تعددية الأشكال هي قانون الأدب الشعري.

(ب) تعددية الأشكال (١٨٩١-١٨٩٧م)

لا أنوي — هنا — بحث كل مظاهر هذه التعددية الأدبية بالتفصيل، أو توضيح كيف بعثت الميول الفردانية، وبالتالي الانفصالية والمتباعدة، التي امتدت من عام ١٨٩١م حتى عام ١٨٩٧م، محاولات الأدباء الشبان في كل الاتجاهات التي يقدمها النثر،^{٢١٧} فما ينبغي تسجيله هو أن النثر — في كل أشكاله — يطمح إلى أن يصبح قابلاً للنشر: ففي عام ١٨٨٦م، ذكر «ت. دي ويزيوا» كلاً من «ميشليه» و«رينان» و«فرانس»،^{٢١٨} باعتبارهم من «موسيقى الكلمات»، وسرعان ما سيقوم «مالارميه» بتعريف «القصيدة النقدية»،^{٢١٩} ويتصاف هذا التوسيع لمفهوم الشعر مع انهيار صيغة قصيدة النثر «الفنية» ذات الشكل الثابت، وأيضاً مع المظاهر الجديدة لقصيدة النثر، الأكثر حرية وتنوعاً، التي تقربها من النثر الحقيقي الرغبة في اتخاذ «إيقاعات الفكر»^{٢٢٠} بدلاً من تنسيق الجمل لغرض جمالي شكلي.

^{٢١٧} اتجاهات متعارضة، بالتالي، مع الاتجاهات «المتضاربة» التي تنحو إلى إعادة النظم والنثر الموقع إلى شكل فريد خاضع لمثال مشترك وقواعد شكلية متماثلة، في المحاولات المذكورة سابقاً.

^{٢١٨} انظر ما سبق، الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{٢١٩} قبل أن يتحدث عن القصيدة النقدية في معرض تناوله لمقالاته في «روفي بلانش» عام ١٨٩٦م، (انظر *Bibliographie des Divagation, Œuvres*, p. 1569)، كان «مالارميه» قد استخدم هذا التعبير منذ عام ١٨٩٤م بصدد كتاب «موكيل»، «أحاديث أدبية» (قارن بالمقطع المأخوذ من الخطاب المذكور في *Propos sur la poésie*, recueillis par Mondor, Monaco, 1953, p. 188).

^{٢٢٠} العبارة لمالارميه، فيما يتعلق — تحديداً — بهذه «القصائد النقدية» التي تسمح بأن تكشف، «في هيئة أجزاء مفهومة ومختصرة»، «إيقاعات الفكر المباشرة وهي تنتظم عروضياً» (*Œuvres*, p. 1570).

وهكذا نرى تزايد ظاهرة التأثير المتبادل بين الشعر والنثر التي قد تكون، مثلما تم الاعتقاد، العلامة الفارقة للأدب الحديث:^{٢٢١} فقد سبق للشعر الحر — في اقترابه من إيقاعات النثر — أن قدم تجلياً واضحاً لها، والآن، سنرى (في الاتجاه المعاكس) الأنواع المقصورة حتى ذلك الحين على النثر وهي ترتقي حديثاً إلى المستوى الشعري، فلم يعد الأمر يتعلق — إذا جاز القول — بكتابة قصائد نثر، بل — بالأحرى — بكتابة النثر في قصائد، فالثورة الأدبية، التي بدأت في وضع كل الكلمات على قدم المساواة الشعرية (إنه تصريح «هوجو» الشهير: «لم تعد ثمة كلمات عامية...»)^{٢٢٢} قد استمرت بإقرار المساواة الشعرية بين كل أشكال التعبير (وهو إعلان «الارميه» الذي لا يقل إثارة: «الشعر في اللغة حيث يكون ثمة إيقاع، والحقيقة أنه لا وجود للنثر: هناك حروف الأبجدية، ثم أبيات مكتفة إلى هذا الحد أو ذاك، مسهبة إلى هذا الحد أو ذاك...»)،^{٢٢٣} وتنتهي حالياً بالمساواة الشعرية بين الأنواع الأدبية (من هنا تكمن تصريحات من قبيل تصريح «ر. دي جورمون»: الرواية قصيدة، وكل رواية ليست بقصيدة فلا وجود لها).^{٢٢٤}

سيُقال إنها فوضوية رهيبة، والحقيقة أن مفهوم قصيدة النثر يخفت ويتلاشى في هذا الخلط للأنواع، حيث الروايات، وحكايات راشيلد،^{٢٢٥} و«القصص» (الطبيعية أو غيرها) لـ «ج. رينار»،^{٢٢٦} تُسمى جميعاً قصائد، وإذا ما كانت «قصيدة النثر» — في فترة ١٨٩١-١٨٩٧ م — تميل إلى التخلي عن الصيغة «الفنية» والدائرية، فلم يعد وجود — ألا نادراً — لصيغة «القصيدة-الإشراق»، التي قدم «رامبو» تجليات باهرة لها، ليس ذلك لأن الرسالة الرامبوية قد ضاعت، فهي — على النقيض، كما أشرت سابقاً — ستغلغل في أعماق الجيل الثاني من الرمزيين، لكن كان ينبغي الانتظار فترة أخرى قبل أن تُظهر الأعمال تأثيرها (إلا بطريقة متفرقة) بوجه آخر غير الرغبة في القطيعة مع الأشكال الشعرية المسلّم بها حتى ذلك الحين، وسنرى الكُتّاب، حتى عام ١٨٩٥ م، وهم يلتفتون

^{٢٢١} انظر Thibaudet, *Histoire de la Littérature française depuis 1870*, Stock, 1943, 50 partie, chap. 4, p. 557.

^{٢٢٢} *Réponse à un acte d'accusation*, dans les *Contemplations*, livre 1^{er}.

^{٢٢٣} *Réponse à l'Enquête de J. Huret sur l'Evolution littéraire*, en 1891, *Œuvres*, p. 867.

^{٢٢٤} *Mercur de France*, Avril 1893, p. 374 (فيما يتعلق بـ «ج. دانو نزيو»).

^{٢٢٥} انظر ما سيللي، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{٢٢٦} انظر ما سيللي، الفصل الرابع من القسم الثاني.

بشكل خاص نحو النوعين اللذين يملكان أكثر صفات القرابة مع قصيدة النثر: النوع السردى والنوع الوصفى (الموسّع غالباً في اتجاه الغنائية أو الفلسفة)، ومعالجتهما كأنواع شعرية؛ مما ينطوي — في آن — على فكرة الشعر وفكرة الشكل الفني. فلماذا لا نتجاهل — عن عمد — محاولات توصلت، في الحقيقة، إلى أنواع جديدة في النثر الشعري أكثر مما في قصيدة النثر؟ أولاً؛ لأننا — في هذا التوسيع لمفهوم قصيدة النثر — يمكننا أن نكشف عن البذور الخصبة للتجديد، وأن نلاحظ علاقات جديدة أتت من أنواع أخرى، استوعبتها قصيدة النثر فيما بعد، وأيضاً لأن في هذه الحصة من المقطوعات — الموجزة و«الشعرية» إلى هذا الحد أو ذاك — تتبدى، هنا وهناك، قصائد أصيلة لم تعد الآن مجرد محاولات لتجاوز النثر، لكنها إنجازات (واسم «كلوديل» وحده يكفي ليضمن لنا ذلك)، ولا ينبغي أن ننسى أن نوع «قصيدة النثر» ليس نوعاً منغلِقاً مانعاً، بل هو — على النقيض — نوع متعدد الأشكال في جوهره، يتبدى، في اختياره لـ «الانغمات» و«الموضوعات»، قريباً — في أغلب الأحيان — من أنواع أخرى مثل الرواية أو التأمل الغنائي،^{٢٢٧} نوعان انحدر تاريخياً منهما، من ناحية أخرى: فلم يكتب «ماكفرسون» و«سينانكور» و«نوديه» قصائد نثر: لكنهم مع ذلك جعلوا فكرة شعر من النثر ممكنة.

(١) النوع السردى

الرواية الشعرية

أخذ النوع السردى ينحو — بلا شك — بعد عام ١٨٩١م (وسيستمر هذا التطور، مع بعض فترات توقف، حتى الآن)^{٢٢٨} إلى أن يصبح نوعاً شعرياً، وقد سبق أن تحدثت^{٢٢٩}

^{٢٢٧} في عام ١٩١٢م، اختتم «غيون» مقالاً حول قصيدة النثر بهذه الكلمات: «ألا أستطيع انتهاز الفرصة للإشارة إلى الروابط التي تربط بين قصيدة النثر والبحث من ناحية والرواية من ناحية أخرى؟» (Nouvelle Revue Française, Août 1912, p. 345).

^{٢٢٨} حول «الروايات الغنائية» في نهاية القرن، انظر ما سيللي، الفصل الأول من القسم الثالث، وحول جيل عام ١٩١٤م، لاحظ «تبيديه» أن الشعر، الذي ينزع إلى بث أريجيه في كل الأنواع الأدبية، «قد فاض بشكل خاص على الرواية»، ويضرب مثلاً بـ «جيرودو» و«ألان فورنييه» (Histoire de la Littérature française depuis 1870, Stock, 1943, p. 557). ولا تزال الرواية الشعرية تحتل مركزاً رفيعاً في وقتنا الراهن (قارن بروايات «جوليان جراك»).

^{٢٢٩} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

عن وجود أصناف كثيرة من الروايات «الشعرية»، سواء من ناحية الموضوع والنغمة (الرواية السوداء، ورواية الجان أو الرواية الخرافية، والرواية الرمزية، والرواية الغنائية)، أو من ناحية بنية الموضوع والموسيقى (روايات توماس مان)، ومع ذلك، فلا تستطيع الرواية أن تنحو حقاً نحو القصيدة إلا باكتساب صفتي الإنجاز والتكثيف اللتين يمكن أن تبدوا — للهولة الأولى — غريبتين، بل متعارضتين مع طبيعتهما، ما دامت الرواية تنتظم في الزمان، في الصيرورة، وهناك وسيلتان تبدوان ممكنتين نظرياً، تتمثل الأولى في تركيز السرد وحصره حول نواة شعرية، لزيادة الوحدة وتكثيف التأثير — ومن هنا — تتحقق — في النهاية — الرواية مثلما حلم بها «هويسمان»، «مركزة في صفحة أو صفحتين»^{٢٣٠} وتتمثل الوسيلة الأخرى في تفجير السرد في فصول، أو مقاطع، يشكل كل منها كلاً مستقلاً يستمد قيمته من نفسه: بذلك، ستتكون الرواية من سلسلة من قصائد النثر القصيرة، مثلما كانت حالة «أناشيد المالدورور» من قبل. وعملياً، نلاحظ أن رواية «مركزة» في صفحة أو صفحتين لم تعد رواية على الإطلاق: فثمة تناقض في المصطلحات، فحتى «سنتور» موريس دي جيران، أو بعض «حكايات» فييه دي ليل-آدام، التي يمكن أن تمنحنا فكرة عن «لذة الطعم هذه المتطورة والمصغرة في قطرة»^{٢٣١} هي أطول بوضوح من ذلك، وإذا ما ارتضينا كحد فاصل «السنتور» — الذي يعتبر أيضاً قصيدة نثر بتجانسه الأقصى، ووحدته «الدائرية» وثرائه الرمزي، وأيضاً لوجود «نغمة» شعرية ما، لكنه المقارب للرواية، بفعل «التسلسل» في الزمن لوجود ما — فيمكننا أن نطرح مبدئياً أنه لا وجود لأي عمل نثري، أيًا ما كانت شعريته،^{٢٣٢} يتجاوز أبعاد «السنتور»، يمكن أن يُسمى قصيدة نثر، وبالعكس، لا يمكن لأي عمل يظل دون هذه الأبعاد، حتى لو كان الزمن المقدم طويلاً للغاية (مثلما في «حيوات» لرامبو، على سبيل المثال) أن يكون رواية في ذاته، وبالعكس، سنشهد فيما بعد بقليل، أنه يمكن العبور من القصة أو الحكاية إلى القصيدة بانتقالات غير محسوسة.

وبالمقابل، تبددت الصيغة الثانية خصبة للغاية، والأمثلة عديدة بعد عام ١٨٩٠م على هذه الروايات المكونة من مقاطع يرسم تجمعها سرداً موحياً لا حكاياً: ومثلما

^{٢٣٠} A. Rebours, Œuvres complètes, t. VII, p. 302.

^{٢٣١} Huysmans, A. Rebours, Œuvres complètes, t. VII, p. 302.

^{٢٣٢} على سبيل المثال، «الساحر المتعفن» لأبوللينير.

يربط ذهننا سلسلة من النقاط المضيئة بمنحنى خيالي تمامًا، فإننا نربط اللوحات المختلفة المتتالية بخيط الزمن اللامرئي-المختفي في «ال فراغات» التي تفصل بينها، هكذا يتصرف «ب. لوي» براءة في «أغاني بيليتيس» التي أشرت إلى طابعها الروائي،^{٢٣٣} وعندما ينشر «جاري» ضمن «دقائق الرمل التذكاري» — عام ١٨٩٤م — مسرحيته «هالدرنايلو»^{٢٣٤} المصحوبة بـ «مقدمات» وأشياء غير مذكورة Parallpomènes، فإنه يستخدم، هو أيضًا البناء في مقاطع، وإن يكن بحرية أكبر، وتستلهم تقنيته — بوضوح — «أناشيد مالدورور»، والجزء الثاني من «أشياء غير مذكورة Paralipomènes» مكون — بشكل خاص — من عدة مقاطع نستطيع أن نرى فيها، إذا شئنا، «رواية هالديرين»،^{٢٣٥} «تبدو» — مثلما لاحظ «جرب» — كـ «جهد مبذول من أجل المنافسة مع لوتريامون»^{٢٣٦} فعنف النغمة، والميل إلى الصور المفاجئة،^{٢٣٧} وتجمهر الحيوانات المنفرة أو الكئيبة (الضفدع، والبومة، والبومة الصمعاء، ومصاص الدماء) يخلقون مناخًا شعريًا مشابهًا تمامًا لمناخ «أناشيد مالدورور»، لكنه أيضًا استخدام تقنية شعرية مماثلة (انقطاع، وتفكيك الوقائع، وعرض «انفعالي»)، بما يسمح بمقاربة هذا النص من القصيدة التي تنهي رابع «أناشيد مالدورور» بوجه خاص.^{٢٣٨}

^{٢٣٣} قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{٢٣٤} نشرت في البدء في ١٨٩٤، Mercure de France, Juillet 1894، وجمعت في Minutes de Sable Mémorial، في ديسمبر.

^{٢٣٥} وفضلًا عن ذلك، يجعل «جاري» بطله «هالديرين» يقول: «حطم بمادتك ريشتي الحديدية، أيها الضفدع الخادم الطيب، كي أسكب نصًا من جيبني، لمن يقرؤه» (Minutes de Sable Mémorial)، (Nouvelle édition, Fasquelle, 1932, p. 118).

^{٢٣٦} L'influence d'I. Ducasse sur les début littéraire de A. Garry, Revue d'Histoire littéraire de la France, 1935, t. II, p. 440.

^{٢٣٧} «شعلة شعركم المجدول من الهلع»، «الضفدع ذو الجلد الملائكي» ... إلخ.

^{٢٣٨} قصيدة يتذكر فيها «مالدورور» قتل «فلامير»، مثلما يتأمل «هالديرين» هنا أمام جثة «أبللو» الذي قتله، ولا يجدي التأكيد على القرابة العميقة التي توحد بين «لوتريامون» و«جاري»: فكلهما يتصارعان في أعماق نفس الكابوس، والاستحواذ الجنسي الذي يلامس سطح أسلوبهما في صور متماثلة: انظر — في هذا الصدد — Blanchot, Lautréamont et Sade, éd. de Minuit, 1949, et A. Mezei, Genèse de la Pensée Moderne, Corrèa, 1950, pp. 149-151.

ونرى — من خلال مثال «هالديرنايلو» — أن «الرواية» التي أتحدث عنها هنا تنطوي على رد فعل عنيف إزاء الرواية الواقعية ورواية التحليل النفسي:^{٢٣٩} فمن أجل كتابة «روايات قصائد»، يضع الكاتب نفسه روحياً في عالم الحلم (أو الكابوس)، ويستثير في نفسه أحياناً هذياناً إرادياً، هكذا يصف «ريتيه» — في عامي ١٨٩٠-١٨٩١م، في «ثوليه دي بروم»، «الوجود غير السوي والمتفاقم» لروح تلجأ إلى عالم خيالي، وتتغذى برؤى غريبة، وتزيد جنونها بالمشيرات، وفي نهاية الكتاب، يودع الشاعر «ومضات كابوس ميت»،^{٢٤٠} وأياً ما كانت غريبة هذه الهذيان، التي تمثل «تنويعات على موضوعات صنعها الحشيش»، مثلما تشير مجلة «فالوني» — التي تنشر في يوليو ١٨٩٠م مقطوعات متعددة منها — فإن الكتاب، الذي توطئه مقدمة وخاتمة من الشعر، يشكل متتالية، وتلاحقاً للموضوعات متأثراً — فضلاً عن ذلك — بنسق المسرحيات الفاجزرية،^{٢٤١} وكان تأثير «ثوليه دي بروم» كبيراً في هذه الحقبة، ولا شك أن «ريتيه»، وقد تأثر هو نفسه بـ «إشراقات» رامبو، قد فتح حواجز الأدب الساخط على مصاريعها، نحو الرؤى ونصوص الأحلام، وهكذا، يجتهد «فيكتور ريموشان» — الذي يعلن في بداية ديوانه «الأمنيات»: «ماتت روحي على الأرض ... واخترت كي تزدهر فيها خرافاتي، الكآبة الملائكية النجمية»^{٢٤٢} — لخلق «أزهار إعجازية»، و«ثلوج من يجمع لا توصف» و«ومواكب رؤى عظيمة»،^{٢٤٣} والحق يقال أنه لا يحقق ذلك سوى بشكل رديء؛ لأنه يستخدم لغة مجردة للغاية، لكن ذلك لا يمنع «ستيورات ميريل» من أن يمتدح هذه القصائد، ومن ملاحظة أنها تشكل «رواية روحية»، ونرى إلى أي حد يتسع مفهوم الرواية و«يصبح شعرياً» في اللحظة التي يكف الشاعر إرادياً عن التعامل مع الواقعي، وينوي

^{٢٣٩} لقد وبخ «فيرلين» — قبل السرياليين بكثير — رواية التحليل «مع الوقائع الضرورية وعلم النفس الذي لا غنى عنه والكريه» (*La Plume*, 1^{er} Décembre 1893, p. 516)، ويقطعها «مالارميه» من الحياة الطبيعية التي «تلجأ إلى الحياة المنتظمة»، وتفرض علينا حكايات وشخصيات بلا فائدة (*Etalage*). (article de 1892, *Divagations, Œuvres*, Pléiade, p. 375).

^{٢٤٠} *Thulé des Brumes*, dans les *Œuvres en prose* de Retté, *La Plume*, 1898, p. 67.

^{٢٤١} انظر — في هذا الموضوع — مقال *Dubus sur Retté* dans *La Plume* du 1^{er} Octobre 1891, p.

.331

^{٢٤٢} *Les Aspirations*, Vainer, 1893, p. 92.

^{٢٤٣} المرجع السابق، ص ٨٤.

استعارة عناصر السرد من توهمات خياله وحده، كي يدور السرد بكامله في مجالات الفانتازيا والرمز، ولنذكر هنا أن «جيد» سينادي، بصدد مؤلفه «رحلة الإيرياني» المنشور عام ١٨٩٢م، بمعادل لـ «المشهد الطبيعي» و«الانفعال»^{٢٤٤} مدمجاً بطريقة رمزية للغاية المعطيات الملموسة المجبولة من الواقع والمعطيات الذاتية والحيوية للمشهد الداخلي، «إن بحارتي، بلا سمات، يصبحون بالتناوب الإنسانية جمعاء، أو ينحصرون في ذاتي»، مثلما يضيف،^{٢٤٥} لقد تلاشت فكرة إضفاء الطابع الموضوعي الروائي لهذه «الرحلات» على «المحيط الشجي» أو غيرها، الأقرب — فضلاً عن ذلك — من النثر الشعري لا من قصيدة النثر، وبنفس القصد، سبق للكاتب «بواكتوفان»^{٢٤٦} الذي مجده الرميون الأوائل، أن أدمج الانطباعات والانفعالات في روايته (أحلام، مزدوج)^{٢٤٧} حيث ينبغي بدلاً من البحث عن فعل متتالٍ أن نبحث عن لوحات موجزة: أحلام، رؤى، مشاهد طبيعية مشوشة وغير ثابتة مثلما في حلم، يملك بعضها الكثافة والوميض غير المألوف لقصيدة النثر.^{٢٤٨} ولن أذكر رواية «إيبيس» التي نشرها «ب. لوكيرك» عام ١٨٩٣م، وهي خليط من النظم وقصائد من النثر، من الغنائية والنثرية الهزيلة إلى هذا الحد أو ذاك (ألم يفكر «ب. لوكيرك» في تكريس قصيدة نثر لـ «رءوس العجول»؟ والحق يقال إن

^{٢٤٤} مقدمة الطبعة الثانية من Voyage d'Urien، وقد نشرت هذه المقدمة في Mercure de France du 1^{er} Décembre, 1894.

^{٢٤٥} Mercure de France du 1^{er} Décembre 1894, p. 356.

^{٢٤٦} «واحد من أفضل ناثري الحقبة الحالية»، مثلما يقول H. de Régnier, Entretiens Politiques et Littéraires, Mars 1891. وقد خصه «فيرلين» بدراسة في Hommes d'Aujourd'hui. أعيد نشرها في 15 Martineau, Mercure de France du 15 Novembre 1921. وانظر مقال ٢٤٧, Œuvres, Messein, 1910, t. V, p. 481. وما سبق الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{٢٤٧} Songes, Bruxelles, Kistemaekers, 1884; Derniers Songes, Lemerre, 1888; Double, Lemerre, 1889.

^{٢٤٨} أقتطع من «مزدوج» هذه القصيدة بغرائبيتها الحديثة المذهلة للغاية:

مرآة دولاب سوقية، واضحة وغامضة كالعادة، مخلصه وعاهرة، تنفتح لكل واحد كي تقدمه له، وتعيده إلى نفسه، — مما تم رؤيته فيها — لا تترك أثراً لهذا الشبه، أه مليئة بالاستحواذات الضائعة! ومع ذلك، فذات ليلة، منذ أعوام، أظلم فيها بلا مزيد من الانعكاسات، وأنزلق مطوياً كملاءة، راجعاً مغموماً من اللامرئي، من أسود قاتل» (Double, pp. 1-2).

«هويسمان» سبق أن كتب «قصيدة نثر اللحوم المطبوخة في الفرن» (...) إلا كي أشير إلى عاقبة خلط النغمات والأنواع، القاتلة أيضًا للشعر ولا تساق الديوان. وبالمقابل، لا يتخل «كتاب مونيل» — الذي ينطوي على «غموض، وضوء معتم، وأحاديث هامسة»^{٢٤٩} — عن البقعة الحاملة للتجليات والرموز، وقد أرادوا، مع ذلك، تشبيهه بـ «قوت الأرض»، بدعوى أن الجزء الأول (أحاديث يونيل) يقترح تعليم كراهية القيم الثابتة والأوضاع المكتسبة،^{٢٥٠} ولكن ثمة اختلافًا لا يمكن اختزاله بين التعليمية الكتابية لهذه «الأحاديث» والحمية والغنائية الشخصية لـ «قوت الأرض»، وهذا الجزء الأول ليس الأساس ولا أفضل ما في الكتاب،^{٢٥١} فالحكايات التي تشكل الجزء الأكبر من «كتاب مونيل»، مثلما أوضح «ي. دافيه» في توضيحه للموضوع، لا نستطيع إنها حكايات رمزية،^{٢٥٢} و«جيد» نفسه، في مقارنته بين مؤلفه «الكتاب الوحشي» و«الكتاب الرقيق» لشوب، تمكن من تقرير: «كنت متأثرًا بشكل خاص، في «مونيل»، بما كان ما يزال يبعدها عن الحياة، ووجدتها — على روعتها — باهتة إلى حدٍّ ما، وما قدمته من نصوص في الـ «قوت» أكثر واقعية وأكثر مباشرة في التماس مع الحياة (...) وكان ذلك أكثر ما اختلف فيه كتابي عن كتاب شوب»،^{٢٥٣} وعلى أية حال، يتميز عنصر «السرد» في الحكايات

^{٢٤٩} العبارة لليوتوه، في مقال كتب مع وفاة «شوب» ونشر في *Mercure de France*, 15 Mars 1905, p. 167.

^{٢٥٠} انظر S. A. Rhodes, *Marcel Schwob and André Gide, a literary affinity, Romantic Review*, 1931, pp. 28-37، وينتهي «روديز» إلى تأثير كتاب «شوب» (المنشور عام ١٨٩٤م) على «جيد»، وكان «شوب» نفسه مقتنعًا بذلك، ومثلما كتب «جيد» (في خطاب منشور في، *Ceuvres complètes*, t. III, p. 557، وذكره «ي. دافيه» — الذي أعاد الأمور إلى نصابها — *Autour des Nourritures terrestres*, N.R.F., 1948, pp. 36-37)، «ما من شيء أقنعه بأنني لم أكن قد عرفت كتابه عندما كتبت كتابي، ومات دون أن يسامحني على قوت ...».

^{٢٥١} يتكون كتاب «شوب» من ثلاثة أجزاء: أحاديث مونيل، أخوات مونيل، مونيل، وقد عاب «ر. دي جورمون» — على الجزء الأول، ليس بدون وجه حق — أنه لا يعلن بدقة كافية عن النصوص التي ستليه (*Mercure de France*, Janvier 1898, p. 89).

^{٢٥٢} Y. Davet, *Autour des Nourritures terrestres*, N.R.F., 1948, p. 38.

^{٢٥٣} *Journal de Gide*, 20 Septembre 1931 (ملاحظات بصدد مقال «روديز»)، éd. de la Pléiade, pp. 1079-1080.

الرمزية والشعرية لـ «كتاب مونيل» بالضعف إلى حد السقم التام أحياناً، فليس ثمة أي اختلاف بين بعض قصائد النثر الرمزية ومثل هذه الخرافات (المصحوبة بالحكمة) التي وجد فيها «موكلير» شيئاً من التكلف اللذيذ والمرعب»^{٢٥٤} (هذه الـ «مقدورة»^{٢٥٥}، على سبيل المثال، التي تستخدم الموضوع الرمزي للمزدوج مختلطاً بموضوع المرأة)، وإذا ما كنت قد صنفت هذا الكتاب ضمن الروايات؛ فذلك لأن شخصية «مونيل» (التي وجد نموذجها الهش والصبياني في الواقع)^{٢٥٦} تمنح الديوان وحدةً وأيضاً ما يمكن تسميته بالمتعة الروائية، لكننا هنا أقرب إلى الحكاية مما إلى الرواية؛ والواقع أننا سنرى أنه لا يوجد بين الحكاية والقصيدة حد مرسوم بوضوح، على الأقل في هذه الحقبة.

الحكاية والمجاز، أنواع شعرية

في أغسطس من عام ١٨٩٢م، نشرت «ميركور دي فرانس» نصاً لم يسبق نشره لبو حول «الحكاية والقصيدة»، حيث أمكن لقراء «بودلير» أن يعثروا فيه على الأفكار الخاصة بالحكاية (أو الأقصوصة) والرواية، التي تم ابتدائها في «ملاحظات جديدة حول إ. بو»^{٢٥٧}. الحكاية أرقى من الرواية؛ فلأنها أقصر، يمكن قراءتها على نفس واحد، ولا تنهدم فيها وحدة الانطباع وكلية التأثير، ولنفس الأسباب، وبنفس المصطلحات، أعلن

^{٢٥٤} Mercure de France, Décembre 1896, p. 461. ويؤكد «موكلير» على الاقتران الغريب بين التبحر في المعرفة والحادثة، الذي غالباً ما يميز فن «شوب» (هنا، كما في «إيماءات» — انظر ما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني).

^{٢٥٥} وضع «مارسيل شوب»، مع الطبعة الجديدة لعام ١٩٠٠م، عناوين رمزية لـ «أخوات مونيل»: «مارجولين» أصبحت «الحالمة»، و«بارجيت» هي «المحيطة»، و«إليسيه» هي «المنذورة»... إلخ.

^{٢٥٦} جرى تخيل كتاب «شوب»، مثلما يبلغنا «شامبيون» (Marcel Schwob et son temps, Grasset, 1927, chap. 3: Monelle et le Symbolisme, pp. 81-87) بعد لقائه بامرأة شابة، لويز، نحيلة القوام صبيانية الروح، وماتت بالسل في ديسمبر ١٨٩٣م، ولنلاحظ — رغم هذا — أن الجزء الأخير، «مونيل»، يتعلق بالسيرة الذاتية شأن الآخرين: ونصوص مثل «من مملكته» هي — على النقيض — «رؤى» حلمية ورمزية حقيقية.

^{٢٥٧} وضعها «بودلير» كمقدمة لترجمته لـ «حكايات جديدة وغريبة» عام ١٨٥٧م.

«بو» تفوق القصيدة القصيرة على القصيدة الطويلة،^{٢٥٨} وبناءً عليه يُعامل الحكاية كنوع من قصيدة، مع الاعتراف للنثر، من ناحية أخرى، بـ «تنوع أنماطه وتغير الأفكار والتعبيرات» التي لن تستطيع القصيدة المنظومة التمتع بها،^{٢٥٩} والخلاصة أنه يتحدث عن الحكاية تقريباً مثلما يمكننا الحديث عن قصيدة النثر، وإنه لدالٌّ أن نرى هذا النص منشوراً في المجلة الرمزية الكبرى في الفترة التي جرى لمفهوم الحكاية نفس التوسيع الذي تلقاه مفهوم الرواية؛ وهو ما تثبته لنا — على سبيل المثال — شكاوى ناقد «صفائي» وهو يحلل، عام ١٨٩٤م، عشرة كتب من «حكايات» مزعومة (من بينها «إيبيس» و«مذابح الانبثاق» و«حكايات إلى النفس» لدي رينيه)، مكتشفاً أن القليل منها هو الذي يستحق هذه التسمية، مما يقوده إلى أن ينتهي قائلاً: «ألم نعد نكتب حكايات؟»^{٢٦٠}

ولا شك أن نقاء النوع يضيع، لكن ينتج عنه أحياناً ثراء شعري تنحو الحكاية بفضلها نحو قصيدة النثر، وأحياناً ما تصبح قصيدة نثر عندما يتحقق شرطاً الإيجاز والكثافة الضروريين — مثلما رأينا — لقصيدة النثر، وهما شرطان أقل غرابة بكثير عن طبيعة الحكاية مما عن طبيعة الرواية. ومن ناحية أخرى، ألا تنحو كل حكاية، بدءاً بمفهومها، إلى تشييد عالم خيالي صغير، يهرب من قوانين العالم الحقيقي، حيث كل شيء فيه إشارة ورمز؟ علينا ألا نندesh إذن أن نرى — عندما تتأكد الجماليات الرمزية عن التماثلات، والتجاوبات الخفية، والرموز الموحية — كثيراً من الكتاب يكتبون «حكايات» تقارب القصيدة (وأحياناً «قصائد نثر» ليست سوى حكايات)،^{٢٦١} وقد نشرت مجلة «فالوني»، منذ عام ١٨٨٧م، حكايات رمزية (من بينها «البجعة» لموكيل، وهي مجاز في شكل وسيط بين النثر والشعر الحر)، وجاء الازدهار بعد عام ١٨٩١م:

^{٢٥٨} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٢٥٩} كل هذه الأفكار هي نفسها التي أعاد «بودلير» نشرها في «ملاحظات»، المجلد الثالث، وقد أوضحت في فصلي عن «بودلير» كيف حفزته مفاهيم «بو» هذه — عن حرية النثر — للبحث في قصيدة النثر عن شكل أكثر انفتاحاً وأكثر تنوعاً في النغمات مما في قصيدة النظم (الفصل الأول من القسم الأول).

^{٢٦٠} Mühlfeld, dans la *Revue Blanche* de Février 1894.

^{٢٦١} فلنذكر أن «بودلير» قد أدرج «حكايات» في ديوانه «قصائد نثر صغيرة»، وبشكل خاص حكاية «موت بطولي»، وأن «رامبو» منح واحدة من إشراقاته عنوان «حكاية».

ففي عام ١٨٩٣م فحسب، نشرت «ميركور دي فرانس» حكايات شعرية لـ «راشيلد»^{٢٦٢} و«ر. دي جورمون»^{٢٦٣} و«مينار»^{٢٦٤} و«ه. دي رينييه»^{٢٦٥} وهلم جرًا. ولدينا هنا مثال مدهش عن ظاهرة التأثير المتبادل الذي يحقق التواصل وقتئذٍ بين الأنواع المسماة «شعرية» والأنواع الأخرى. ومن ناحية أخرى، فالنصوص التي نكرتها لتوي تنال بلا تمييز اسم «حكايات» و«قصائد»، وفي عرضه لديوان راشيلد «شيطان العبث»، يصف «قطاف عنب سدوم» و«الفهد» بأنها «قصائد نثر ثرية»^{٢٦٦}، ويبيدي إعجابه بـ «الفتنة الكثيية للدم، والرعب الجبار للمشاهد الطبيعية ... والإصاةة الفاتنة للكلمات والإيقاع»: سمات تخص النثر الشعري، لكننا نعرف أن مصطلحي «نثر شعري» و«قصيدة نثر» قابلان للتبادل بالنسبة للرمزيين ... ومع «ر. دي جورمون» — الذي كرر مرات عديدة أن الرواية قصيدة، وأن الحكاية قصيدة أيضًا إذا ما توفرت على إيقاع، «حيث الإيقاع أساسي»^{٢٦٧} — سنتوفر على محاولة استيعاب أكثر تطورًا: ويقدم لنا «جورمون» — كمثال على ذلك (وهو كاتب قصائد نثر،^{٢٦٨} فضلًا عن ذلك) — نموذجًا جيدًا لحكاية-قصيدة في «أخبار الجزر المنكوبة»: أي إنه يطبق على عنصر السرد بالتحديد تقنية قصيدة النثر «الفنية» مع التكرارات، والموضوعات الرئيسية، والسعي المتطور إلى حدٍّ بعيد إلى الموسيقى في الأسلوب، ففي البداية، على سبيل المثال:

كان بلدًا عذبًا، حزينًا وأخضر، كأنه يتأمل نكبةً قديمة، سهل فسيح مكروب
ومنقاد. وأنا مأخوذ بممر ضيق بين سياجين من أشواك بلا زهور، أشواك

^{٢٦٢} Démon de l'Absurde (في مارس)، حكاية أعيد نشرها في Démon de l'Absurde.

^{٢٦٣} Trois Proses moroses, dont Nouvelles des Iles Infortunées (en Mars).

^{٢٦٤} La chois Lourde، حكاية رمزية (في شهر أغسطس).

^{٢٦٥} Manuscrit trouvé dans une armoire، حكاية شعرية ورمزية (في شهر سبتمبر).

^{٢٦٦} Mercure de France, Décembre 1893، وسيحدث «ج. كان» هو أيضًا — في Symbolistes et

Décadents, 1902 — عن «قصائد نثر» راشيلد، ورغم هذا، فإن الأمر يتعلق حقًا بحكايات تخنق فيها غزارة الأسلوب خط السرد.

^{٢٦٧} مقدمة 6، Couleurs, Mercure de France, 1908، تستعيد هذه المقدمة وتستكمل مقالًا حول

«الرواية-القصيدة»، منشورًا في Mercure de France, Avril 1893.

^{٢٦٨} انظر فيما سبق الفصل الرابع من القسم الثاني، وبعض هذه القصائد أعيد العمل فيها بعد «ألوان»، بالإضافة إلى بعض الأقاصيص الواردة في «نثرات كثيية»، تحت عنوان «أشياء قديمة».

نائحة مثيرة للشفقة بدا أنها تبكي قسوة مصيرها، وبعد أن سرت ساعات في سجن الأشواك النائحة المثيرة للشفقة، أوقفني حاجز يرتفع منتصبًا مثل حاجز مياه عبثي بيني وبين اللانهائي.^{٢٦٩}

سنلاحظ تكرار الصفة «نائحة»، التي ستعود فيما بعد، ولا سيما التداعي «عذبًا، حزينًا وأخضر» الذي سيتستعيده «ر. دي جورمون» بعد قليل بإلحاح: «حديقة عذبة، حزينه وخضراء، حيث نمت، طازجة وكالتفاحة، حزينه، رقيقة وخضراء، الخضراوات ...» مطبقًا بذلك — بطريقة آلية تمامًا — هجاء النسق نفسه الذي يستخدمه (لا شيء أفضل من أن تكون الخضراوات رقيقة وخضراء، لكن حزينه!) وينبغي القول إن كل هذه «الاستعدادات» الموسيقية لموضوع الخضراوات الذي يصبح رمزًا للحيوانية (لهذا تصبح عينا المرأة «بلون الخس الطازج، الرقيق، والأخضر» ...) تمنح المقطوعة كلها نغمة محاكاة ساخرة إلى حدٍّ بعيد: محاكاة ساخرة لقصيدة النثر، وللحكايات الرمزية، وديكوراتها المتلاشية، و«فتور» الأسلوب فيها. والواقع أننا نجد أيضًا — في هذه الفترة — كتابًا يتخيلون «شعرية» كالنثر بافتعال غريبة في الأسلوب: هكذا يكتب «ر. تارديفو»، الذي لم يلبث أن وقع باسم «رينيه بويليسف»، نصوصًا شبه غنائية، وشبه رمزية، نعثر فيها على لطافات من هذا القبيل: «رغبتي الكبرى تكمن في التحليقات، حبي للأرواح الزاهية في الممرات، عطشي للأماكن الأخرى المشتهاة، بدا لي أنهم على وشك إرضائكم ...»^{٢٧٠} والحق أن «إرميتاج» قد آوت — عام ١٨٩١م — محاولات كهذه،^{٢٧١} وسرعان ما سنرى «إرميتاج»، فيما بعد، تنشر «حكايات» تنحو إلى الشعر بأساليب أقل افتعالًا: أحيانًا باللجوء إلى مهابة ماضٍ تاريخي وأسطوري، يتكلل بهالة الشعر بقدر ما يجعلنا نحلق عبر المكان والزمن: وهي — بالنسبة للنثرية الوصفية —

^{٢٦٩} Couleurs, Mercure de France, 1908, p. 226.

^{٢٧٠} Fiançailles, l'Ermitage, Novembre 1891, قارن بـ «الحماقات الجميلة لربة الصدى» (بتوقيع

«بويليسف») في «إرميتاج»، فبراير وأبريل ١٨٩٥م.

^{٢٧١} كان «هنري ميزيل» — مدير «إرميتاج» — متفقًا مع مساعديه الرئيسيين (تارديفو، برنار لازار، ريتيه)، حسبما يقول «ريتيه»، على «الفائدة التي تعود من نثر الرمزيين والروايات والمدافعين عن التقليد البارناسي» (Le Symbolisme, Messein, 1903, p. 120)، من هنا، تكمن انتقائية المجلة وتناقضاتها الداخلية أحيانًا.

حالة «هنري مازيل»، في «الساحرة» و«برج الماثورة» و«الجازيات»^{٢٧٢} أو الاستدعاءات القديمة ومجازات «برنار لازار»^{٢٧٣} الذي نلومه على كتابته المفرطة في البارناسية،^{٢٧٤} وأحياناً بتدخل الخرافي (بتأثير «بو» ولا شك) الذي يدرج في السرد عنصرًا شعريًا خاصًا بالاغتراب (كما في حكاية لـ «فان ليربرغه»، حيث بساطة في الأسلوب لا تؤدي إلا لتفاقم انطباع الغرابة،^{٢٧٥} أو في «دكان التاريخ الطبيعي» لـ «ش. مركي»، التي تنزلق من «الأشياء المرئية» إلى الهلوسة)،^{٢٧٦} وتارة — أخيرًا — من خلال القيمة الشعرية لرمز يكفي للتسامي بالحكاية وتحويلها إلى قصيدة: لقد جمعت خرافات «وايلد» وترجمت عام ١٩٠٦ م تحت عنوان «قصائد نثر»،^{٢٧٧} واعتُبرت حكايات «ه. دي رينييه»، التي نشرها وقتئذٍ عدة مجلات، شكلاً انتقاليًا بين قصائده والروايات التي سيكتبها فيما بعد،^{٢٧٨} والواقع أن حكايات «رينييه» هذه، التي جُمعت في «حكايات إلى النفس» (١٨٩٣ م)، وفي «السباتي الأسود» (١٨٩٥ م)،^{٢٧٩} تقارب القصيدة، لا «بمعجزة إيقاع بارع، رصين ومتناغم»^{٢٨٠} فحسب، وإنما — بالذات — بالاستخدام الشعائري

^{٢٧٢} المنشورة على التوالي في «إرميتاج»، يوليو ١٨٩٣ م، أغسطس ١٨٩٤ م، ديسمبر ١٨٩٤ م، وقد نشرت هذه النثرية عام ١٨٩٥ م في ثلاثة دواوين: «في موكب» و«أسطول صغير في الخليج» عن دار Artistique et Littéraire، وإفريز الكنيسة» عن La Plume.

^{٢٧٣} Le Miroir des Légendes, Lemerre, 1892، قارن بالعدد الخاص من «فالوني» عن «برنار لازار» Néanthès et Marsyas، الذي نشرت فيه

^{٢٧٤} قارن بالمقالات المخصصة لـ «مرآة الأساطير» بقلم «ه. مازيل» (L'Ermitage, Mai 1892)، وبقلم «أ. ريتييه» (La Plume, 15 Mai 1892, p. 238).

^{٢٧٥} La Wallonie, Février-Mars 1890.

^{٢٧٦} Mercure de France, Mai 1892، وينبغي أن نضيف إلى هذين السردين الحكاية الغريبة التي نشرها «مايتريلينك» في Revue Générale, Bruxelles, Juin 1880، تحت عنوان «علم الأحلام»، وجمعت في Deux Contes, Crés, 1918.

^{٢٧٧} Poèmes en prose, Paris, Carrington, 1906 (traduction dCh. Grolleau)، وأقصرها — «المريد» — وهي قصيدة نثر حقًا من حيث المفهوم والتنفيذ.

^{٢٧٨} انظر مقال Léauté, Mercure de France, Mars 1904.

^{٢٧٩} جمع هذان الديوانان، بدورهما، مع «السيد المر-القلب»، ليشكلوا La Canne de Jaspe (Mercure de France, 1897).

^{٢٨٠} مقال A.-F. Hérold sur les Contes à soi-même, Mercure de France, Janvier 1894.

المتحقق «للسيوف، والمرايا، والحلي، والفساتين، وكئوس الكريستال، والقناديل»،^{٢٨١} وباللعب البارع بالتوافقات التي تربط — في ديكور حلم يقظة — «هذه الضلال الخفية والفادحة، والبيوت التي تسكنها، والأشياء التي تؤرجحها بأيديها المظلمة»،^{٢٨٢} وأحياناً عندما ينحصر الشكل وتصبح الفكرة أكثر عمومية، فإننا ننتقل من حكاية «هير تولي» أو «دير ماجور» أو «دير موكرات» إلى قصيدة النثر الجميلة هذه، التي تحمل اسم «الكأس المفاجئة».^{٢٨٣}

أيها العابر، تقبل مني هذه الكأس. فالكريستال فيها من النقاء حتى أنها تبدو كأنها مصنوعة من الماء نفسه الذي تحتويه. اشرب منها سواء ببطء أو بسرعة، حسب عطشك. النهار كان حاراً، إذ يظل الغروب فاتراً إلى أن نعتقد أن النهار لم يمت.

^{٢٨١} هكذا يصف «هنري دي رينيه» ما يمكن تسميته بـ «المواد الرمزية» لحكاياته، في *Préface de La Canne de Jaspe*, p. 6.

^{٢٨٢} *Préface de La Canne de Jaspe*, p. 6، ها هي جملة من «إرتولي» (نشرت في *Revue Blanche*, Mars 1894)، وستقدم لنا فكرة عن البراعة التي يوحى «هـ. دي رينيه» من خلالها بعالم الانعكاسات، والرموز المتقلبة، و«الخواءات المتبادلة»: «كانت القاعات التي تجتازها الهاربة تبدو لها أكثر اتساعاً، والثريات المستهلكة تعلق فوق رأسها مصباح صمتهم البللوري، ومن غرفة إلى غرفة، لاهثة وضجرة، توقفت في إحداها، حيث كانت المرايا، وتضاعفت صورتها فيها إلى ما لا نهاية، وحواليها رأت «إرتولي» نفسها حتى أعماق حلم، فيه فقدت الإحساس بكل هذا العدد من الأشباح المماثلة لشحوبها، أحست بنفسها مبعثرة فيها للأبد، ومن فرط ما رأت نفسها هكذا، في مكان آخر، وحولها، تجزأت فيها إلى حد أنها تفككت في انعكاساتها الخاصة، ومدفوعة من تلقاء ذاتها بهذا السحر المفاجئ الذي تخيلت نفسها فيها غير مشخصة بلا نهاية، خارت ركبتها وانهارت بهدوء على الأرض الخشبية، فاقدة الحياة، بينما في الغرفة الواحدة، فوق العينين المغمضتين، لوجهها الشاحب، واصلت المرايا، داخل أطرها، فيما بينها، تبادل المظهر الوهمي لفراغها المتبادل»، ومن الطريف الإشارة إلى أي حد يذكرنا هذا الأسلوب وهذا الديكور بـ «إيجيتور» للمارمييه.

^{٢٨٣} هذا النص الذي جمع في *La Canne de Jaspe*، سبق نشره بدون عنوان في *Revue Blanche*, 1^{er} Décembre 1895، وينبغي أن نضيف أن «هـ. دي رينيه» كتب أيضاً قصائد نثر، نشرت على هذا الأساس في مجلات متنوعة: في «لوتيس» منذ عام ١٨٨٦م، قصيدتا «السلم» و«خصلة شعر»، وفي «ميركور»، ثلاث قصائد نثر، عام ١٩٠٥م.

... الآن حل الغروب (...) أيتها الرمال! الرمال، رمال «ستيكس»، الرمال السوداء من سواحل رملية أبدية، ستغطين بعد قليل نومي عندما أهبط إلى صفافكم التي أسمع فيها الآن تحت قدمي صوت الأعمال المشثوم.

إنها قصيدة النوم، والرغبة المكتشفة بعد فوات الأوان، والغروب الذي يهبط على يوم وعلى حياة إنسانية، موضوع أكثر عادية من أن يؤثر في إحساسنا بشكل مباشر، ويثير فينا متعة لا روائية وإنما ذاتية وشعرية،^{٢٨٤} وكما نرى، نتنقل — في نفس الوقت — من الفعل إلى التأمل، من المتتالي إلى الأبدى، فبمظهرها السكوني والتركيبى تقترب الحكاية من القصيدة، أكثر بكثير من اقترابها من الأقصوصة؛^{٢٨٥} ولهذا، فإن أكثر «اللحظات» شعرية في الروايات هي التي تتوقف فيها الحركة، كي تفسح المكان لحلم اليقظة، والدقة الغنائية، والتأمل، أو — ببساطة — الوصف: ف «الحكايات الشعرية الخاصلة» لبو، التي يشير إليها «بودلير»،^{٢٨٦} هي التي يحل فيها الانتظار محل الفعل، والتي يريد فيها الكاتب أن يخلق مناحاً لا حكي حكاية: «ظل»، أو «جزيرة الساحرة».^{٢٨٧}

فما أكثر الأوصاف — من ناحية أخرى — ما أكثر «اللوحات»، و«الأشياء المرئية» التي قد تندرج ضمن جرد لقصيدة النثر! وسنجد فيها الأسوأ والأفضل، أيّاً ما كان الموضوع المختار: فعندما ننظر إلى الأشياء بعين الشاعر، «يتكشف عمق الحياة كاملاً في المشهد، ذلك الذي تحت أعيننا، مهما كان عادياً»،^{٢٨٨} وقد رأينا إلى أي حدّ كانت «اللوحة الباريسية» نوعاً مزدهراً، في أعقاب «بودلير»، وسنرى الآن النوع الوصفي يتسع ويتنوع، في حقبة تتعايش فيها أكثر الاتجاهات تنوعاً.

^{٢٨٤} H. Bonnet, *Plaisir romanesque et plaisir poétique*, dans **Roman et Poésie**, Nizet, 1951, p. 59 et sq.

^{٢٨٥} أحيل هنا إلى ما ذكرته في الفصل السابق عن موضوع الطابع اللاشخصي للقصيدة، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٢٨٦} في «لمحة»، التي تتصدر «حكايات جديدة وعجيبة»، الجزء الثالث، ومحاولات كهذه، مثلما يضيف «بودلير» عن حق، «لا تفيد إلا في تفكيك قوة الأساليب الحقيقية، المتوافقة مع الأهداف المناظرة»: فحكاية «شعرية»، يختفي منها كل فعل، لم تعد حكاية.

^{٢٨٧} *Nouvelles Histoires extraordinaires* في

^{٢٨٨} Baudelaire, *Journaux intimes, Œuvres*, Pléiade, II, p. 634

(٢) النوع الوصفي

ورثة الرمزيين

في عام ١٩٠٠م، كان على «بروست» أن يكتب عن «روسكين»: «الواقع الذي يتوجب على الفنان أن يسجله هو — في آنٍ — مادي وثقافي، والمادة حقيقية؛ لأنها تعبير عن الروح»،^{٢٨٩} ويلخص مثل هذا التصريح (الذي يتخذ نفس اتجاه جملة «بودلير» السابق ذكرها، وإن كان يغامر إلى ما هو أبعد منها بكثير) فكرة رئيسية في الرمزية، ويسمح لنا بفهم الموقف الذي سيتناهِه الكتاب، بعد عام ١٨٩٠م، إزاء الواقع الخارجي: سيري فيه البعض المعادل لواقع داخلي، فينتقلون من لوحات مرئية بشكل مادي إلى «لوحات الروح»^{٢٩٠} وإلى مشاهد طبيعية استبطالية، والآخرين، الذين سيوسعون زوايا الرؤيا، سيعثرون في هذا الواقع الخارجي على اتساق ومغزى روحي. ويمتلك الاتجاهان فرصهما الشعرية، بشرط مقاومة الوقوع في التحليل النفسي من ناحية، وفي الفلسفة من ناحية أخرى.

ويواصل كثير من الكتاب، حوالي عام ١٨٩٤م، وقد ظلوا مشبعين بالرمزية، إقامة المعادلات بين المشاهد الطبيعية وحالات الروح، وفي تذويب وإرهاق حس المادة، وهكذا تحتوي ديكورات «ش. ديلشيفالوري» على ثلاثين «مشهداً طبيعياً»، كل منها، مثلما يقول «موكيل»، «يستدعي موقفاً أخلاقياً متوافقاً»،^{٢٩١} ونفس الاتجاه تعكسه المشاهد الطبيعية لـ «ف. جريج»،^{٢٩٢} و«تارديفو-بويليسف»^{٢٩٣} و«بواكتوفان» في دواوينهم الأخيرة،^{٢٩٤} ففي أغلب الأحيان، تم التخلي عن الديكورات الأسطورية للرمزية (قصور الأحلام، والغابات الغامضة، والبحار البعيدة ...) دون التخلي عن فكرة «التجاوب» بين المادة

^{٢٨٩} Pastiches et Mélanges, N.R.F., 1921, p. 156 (étude datant de 1900).

^{٢٩٠} إنه كتاب ديوان من النثرات لـ «ل. لورميل» (Sansot, 1908)، كتب بين عامي ١٨٨٨م و١٩٠٨م.

^{٢٩١} Mercure de France, Septembre 1895، نشرت مجلة «فلوريال» قصيدة «ديكورات» في «ليج»، انظر أيضاً نثرات مختلفة لديشيفالوري في «فالوني» (١٨٩١-١٨٩٢م).

^{٢٩٢} Automnales, dans la Revue Blanche, Novembre 1893.

^{٢٩٣} في «إرميتاج»، ١٨٩٢-١٨٩٣م، هنا وهناك.

^{٢٩٤} منذ عام ١٨٨٨م (مشاهد طبيعية)؛ تحرر «بواكتوفان» — بشكل غير محسوس — من الحكاية الروائية.

والروح، ويدور البحث عن «مغزى» المشاهد الطبيعية، ومعالجتها في كلمات روحية، وربما هي فرصة لنذكر بنص غير مشهور لبول فاليري،^{٢٩٥} رغم أنه سابق للسياق إلى حد ما، وعنوانه «دراما خالصة»، نُشر في «انترتيان بوليتيك إيه ليتيرير» في مارس ١٨٩٢م (فيما يبدو قبل الحقبة التي كان «فاليري» فيها «سيعدم الأدب داخلياً» بفترة وجيزة)،^{٢٩٦} في قصيدة النثر هذه التي لا تزال رمزية،^{٢٩٧} لكنها ربما كانت مالارمية أساساً، يصف «فاليري» مشهداً طبيعياً صيفياً يشبه — إلى حد بعيد — مشهد «بعد ظهيرة إله الريف»، فيصف مستنقعا («زبد،— سحب مغامرة تلمسها ريشة، بقطرات، في الماء الذي يتماهم)، بوص، و«بين سيقان العشب الطويلة مع أفضل أقطار متألفة، أحياناً الوجه الإنساني العذب الهائم»، ويضيف: «كل هذه البقايا الجميلة لحقيقة اختفت مبكراً بفعل الصاعقة، يميزها «الشاعر» مبكراً، ليضع فيها البريق المطهر لعين نقية»،^{٢٩٨} ومع ذلك، نرى — في هذه القصيدة — ريبة فاليرية للغاية ترتسم من الآن إزاء الحساسية، ورغبة في النقاء تقوده إلى أن ينتزع من هذه الصور «الفاصلة»، حسبما يقول، «بفعل يقين عناصرها»، العنصر الوحيد النقي، الحركة، وأرابيسك الخطوط، ليصل بذلك إلى مفهوم «الدراما الخالصة» لـ «الخط»، الذي «لا يوجد إلا في حركة جميلة»،^{٢٩٩} لدينا هنا

^{٢٩٥} لم تذكر في أطروحة Bémol, sur Paul Valéry, Bussac, Clermont-Ferrand, 1949. وقد نشر «شاربنتيه» صورة طبق الأصل لها في مقاله حول *Les premiers œuvres de P. Valéry (Le Portique)*, 1947, n° 5.

^{٢٩٦} «عرفت مالارميه بعد أن خضعت لتأثيره الشديد، في نفس اللحظة التي أعدمت الأدب داخلياً»، حسبما كتب «فاليري» إلى «تيبوديه» عام ١٩١٢م (ذكره «بيمول»، مرجع سابق، ص ٤٤)، والواقع أن «فاليري» وصل إلى باريس في خريف ١٨٩٢م.

^{٢٩٧} رغم هذا، تولى «فاليري» عن بعض «عادات» الأسلوب الرمزي، الذي كان يعتني به في نثرات أخرى: «يتلأف فم من جواهر، بارد ومضمر، مع حبة ظل بين بهجة شفتين»، حاشية عن لوحتين من متحف مونبلييه، في 8 Mars 1892، *Chimère*، وأعيد نشرها في 9 p. 5, n° 1947, *Portique*.

^{٢٩٨} *Entretiens Politiques et Littéraires*, Mars 1892, p. 102 et sq.

^{٢٩٩} يمكن أن يخطر ببالنا هنا «إله الريف» لمالارميه، الذي يعيد نايه خلق تجريد مزدوج، موسيقي، انطلاقاً من الروعة المادية للغاية للحواريات، ويدفع إلى أن

ينقشع من الوهم العادي للظهر
أو من خاصرته البريئة التي تفتقيها نظراتي المقفلة،
خط صوتي، تافه ورتيب.

لحظة هامة في تطور «فاليري»، تسبق مباشرة مرحلة الأزمة التي ستفضي إلى «السيد تيسست».

كان «فاليري» في الحادية والعشرين عندما كتب «درامات خالصة»، وكان «بروست» — في نفس السن، وتقريباً في نفس الحقبة^{٣٠٠} — يرسل إلى «روفي بلانش» و«بانكيه» تجارب سنجدها، عام ١٨٩٦م، منشورة «ضمن أحلام يقظة لون الزمن» التي تشكل جزءاً من ديوان «الملذات والأيام»، الذي جرى العرف على اعتباره من عمل الصبا، وبلا أهمية، ومع ذلك، فبروست — شأنه شأن «فاليري» — هو الآن نفسه حقاً في كتاباته الأولى،^{٣٠١} وتشير عناوين من قبيل «غروب شمس داخلية» أو «مثلما على ضوء القمر»، إلى دينه من «التوافقات» الرمزية بين المادة والروح في كتابة استبطانات شعرية («ها هي، مثلما على ضوء القمر، كل سعاداتي المنتهية، وكل أحزاني المتعافية ترقبني وتصمت...»)^{٣٠٢} ومن بين هذه اللوحات الصغيرة، هناك ما يصل إلى غنائية وتكثيف القصيدة (مثل «ريح بحر في الريف»)،^{٣٠٣} لكن أغلب هذه النصوص («ضفاف النسيان»، على سبيل المثال)^{٣٠٤} تسترعي انتباهنا هنا بفعل رهافة التحليل النفسي، المدعوم والمغتني بتألق الانطباعات والاستعارات: فهي تعلن عن روائي، لا عن شاعر خالص.

^{٣٠٠} ولد «فاليري» عام ١٨٧١م، و«بروست» عام ١٨٧٣م، وفي عام ١٨٩٣م، كان «بروست» يكتب في «روفي بلانش» أو «بانكيه»، وهي مجلة صغيرة أسسها مع بعض الأصدقاء، ر. دريفوس، د. هاليفي، ر. دي فليبي.

^{٣٠١} ورغم هذا، يكتب «جيد» في 1^{er} *Hommage à Proust de la Nouvelle Revue Française* (Janvier 1923): «عندما أعيد اليوم قراءة «الملذات والأيام»، تبدو لي ميزات هذا الكتاب الدقيق، المنشور عام ١٨٩٦م، ساطعة للغاية، إلى حد أنني مندهش من ألا يكون مثار فتنة في البداية» (ص ١٢٣).
^{٣٠٢} *Comme à la lumière de la lune, les Plaisirs et les Jours*, 2^e édition, N.R.F., 1924, p. 229، ينطلق «بروست» — في هذا النص — من وصف ضوء قمر حقيقي لينتقل إلى ما يسميه «ضوء قمر داخلي» خاص به.

^{٣٠٣} وها هي الفقرة الأخيرة منها: «يصرخ المنزل في الريح مثل مركب، ونسمع أشرعة خفية تنتفخ، وأعلاماً خفية تصطفق بالخارج، احتفظوا على ركبتكم بهذه الباقة من الورود الندية ودعوا قلبي يبكي بين أيديكم المضمومة» (المصدر السابق، ص ١١٨)، والجملة الأخيرة تذكرنا كثيراً — للأسف — بـ «مارسلين ديبيورد-فالمر» و«فيرلين».

^{٣٠٤} *Les Plaisirs et les Jours*, pp. 219–222 (éd. de 1924).

كلوديل و«معرفة الشرق»

وإذا ما وضعنا الآن — في مواجهة الكتاب الذين ينطلقون من المشهد الخارجي لوصف «المشهد الداخلي» الذي يخصهم، ويستمدون منه الاستعارات والمجازات القابلة لإثراء وإضاءة استبطانهم — الكتاب الذين ينطلقون من نفس المشهد كي يعثروا على تفسير للعالم، فسيقفز إلى ذهننا — على الفور — اسم: «كلوديل»، وأعلم تمامًا إلى أي حد هو مصطنع أن نصنف بين «ورثة الرمزيين شاعرًا يفجر كل الأطر، ومن لم تتمكن الروائح الفاسدة المزعجة للرمزية من أن تضعف — أبدًا، لديه — حبه البالغ للواقع، لكن الأمر يتعلق هنا فقط بمقابلة «كلوديل» بهؤلاء الماديين (الفلاسفة الميكانيكيين، والكتاب الطبيعيين)^{٢٠٥} الذين كرههم دائمًا، والإشارة إلى أن شعره، مثل شعر الرمزيين، يستهدف التغلغل في قلب الأشياء، كي ينتزع منها سرها، والحقيقة العميقة التي تنطوي عليها، وتلك هي غايته منذ نثرات «معرفة الشرق».

ويرجع تاريخ الطبعة الأولى من «معرفة الشرق» إلى عام ١٩٠٠م،^{٢٠٦} لكن الكثير من هذه النصوص سبق أن نُشر في «مريكور دي فرانس» أو «روفي بلانش» حوالي عام ١٨٩٧م، تحت عناوين من قبيل «مشاهد طبيعية من الصين»، و«قصائد صغيرة»، و«محاولات»،^{٢٠٧} وفي ديسمبر ١٨٩٥م كتب «كلوديل» إلى «مالارمي»:

رغم نفوري من الوصف، فقد كتبت أو أنني الآن بصدد كتابة سلسلة من الملاحظات عناوينها «باجود» و«حدايق» و«مدينة» و«الليل».^{٢٠٨}

ملاحظات سَفَر، انطباعات من الصين التي نزل فيها عام ١٨٩٥م. وقد نصدقه، إذا ما قرأنا لدى النقاد تقديرات من هذا النوع: «مجموعة من الصفحات مكتوبة بشكل

^{٢٠٥} انظر ما يقوله «كلوديل» بشكل خاص في *Ma Conversion*.

^{٢٠٦} ظهرت الطبعة الأولى عام ١٩٠٠م في *Mercure de France*, 1900. والثانية عام ١٩٠٧م (واحتوت على القصائد المكتوبة من عام ١٩٠٠م حتى عام ١٩٠٥م).

^{٢٠٧} انظر *Revue Blanche*, Juillet et Août 1897, Septembre 1898, et le *Mercure de France*, Juin 1899.

^{٢٠٨} سنجد صورة طبق الأصل لهذا الخطاب (الذي يرجع تاريخه إلى ٢٤ ديسمبر ١٨٩٥م) في *la Collection Poètes d'Aujourd'hui consacré à Claudel* (Seghers, 1948).

جيد ومعتنى به تصف أشياء تمثل — في أغلب الأحوال — كائنات ومشاهد طبيعية من الشرق (...) أشياء طيبة حول جوز الهند، والتين البنغالي، والصنوبر»،^{٢٠٩} هيا! ها هو قنصل مجهز بريشة جميلة صغيرة!

لكن المقصود في واقع الأمر شيء مغاير تمامًا، وقد أوضح ذلك «كلوديل» نفسه مرارًا: في بادئ الأمر، عندما صرح لـ «ف. لوفيفر»: «إنه ليس مجموعة من الانطباعات، بل من التفسيرات، من التعريفات، ومن التوضيحات»،^{٢١٠} ثم عندما أقر أن «معرفة الشرق» كان أكثر كتبه «مالارمية»،^{٢١١} وتصبح هذه الملاحظة مضيئة عندما نقرنها بجملته «كلوديل» الشهيرة عن «مالارميه»: «عاش الأدب طوال قرن منذ بلزاك، وصولاً إلى مالارميه، على الرصد والوصف: فلوبيير، زولا، لوتي، وهويسمان، ومالارميه هو أول من وقف أمام الخارجي، لا كما أمام مشهد، ولا كموضوع للواجبات الفرنسية، وإنما مثلما أمام نص، مع هذا السؤال: «ما معنى هذا؟»^{٢١٢} إنها — بالتحديد — هذه الرغبة في الفهم^{٢١٣} والتفسير (كان «مالارميه» يقول إن «التفسير الأورفي للأرض» هو «الواجب الوحيد للشاعر»)،^{٢١٤} التي تقارب — فضلًا عن ذلك — بين شاعرين متعارضين للغاية، ولا شك أن «كلوديل» سرعان ما سيشعر بأنه بعيد للغاية عن شاعر يلومه على أنه لا يقدمه لنا كتفسير إلا ما هو «عبث مزدوج» لهذا العالم المادي،^{٢١٥} ولا يلاحظ أي شيء أبعد من «الآلة الناسخة للمظاهر»^{٢١٦} — في حين أن العالم

^{٢٠٩} مقال A. Beaunier sur *Connaissance de l'Est*, *Grande Revue*, 19 Mai 1900, p. 638، ومقال «ميوماندر» في *Mercur de France* أكثر تفهمًا، لكنه يؤكد — بشكل خاص — على جمال «الجمل» و«الفترات».

^{٢١٠} ذكره Madaule, *Le Génie de Paul Claudel*, Desciée de Brouwer, 1933, p. 139. إن مكانة «معرفة الشرق» في مؤلفات «كلوديل» واضحة بشكل جيد للغاية بالنسبة لمادول (ص ١٣٩-١٥٠).

^{٢١١} F. Lefèvre, *Une heure avec ... 3^e série*, N.R.F., 1926, p. 156.

^{٢١٢} *La catastrophe d'Igitur*, dans *Positions et Propositions*, I, N.R.F., 1928, p. 203.

^{٢١٣} قارن بـ «المتجول»: «إنني أفهم الطبيعة مثلما يقال إننا نفهم الموسيقى» (*Connaissance de l'Est*), (Mercure de France, 1906, p. 163).

^{٢١٤} *Autobiographie*، كتبت من أجل «فيرلين»، *Œuvres*, Pléiade, p. 663.

^{٢١٥} *La catastrophe d'Igitur*, dans *Positions et Propositions*, I, N.R.F., 1928, p. 204.

^{٢١٦} المصدر السابق، ص ٢٠٥.

— بالنسبة لكلوديل — يحدثنا «عن غيابه الخاص، لكن أيضًا عن الوجود الأبدي لآخر، هو خالقه»^{٢١٧} ورغم هذا، فلا شك أنه في الحقبة التي كتب فيها «معرفة الشرق»، كان «كلوديل» يدين بشيء ما للملارميه: ليس فقط موقفه تجاه هذا «النص» الذي يمثل العالم الخارجي، بل أيضًا موقفه إزاء هذا العالم الذي ينبغي خلقه، ذلك المؤلف الواجب إنجازه.

إن تأثير تركيب الجملة للملارميه، على هذا المؤلف النثري الأول لكاتب تأملها وأعجب بها،^{٢١٨} ظاهر إلى حد أن يدهش «ج. ريفيير»، الذي كتب إلى «الآن فورنييه»، بعد أن قرأ «معرفة الشرق»: «إن تأثير ملارميه ظاهر، ولكن من زاوية تركيب الجملة فحسب (...) فتركيب جملة ملارميه هو جهد كبير نحو التعبير الطبيعي والوضوح؛ إذ يسعى إلى تطبيق نظام الكلمات على نظام الأفكار، وينحو إلى إعادة إنتاج الاستمرارية الحقيقية للفكرة، و«كلوديل» — الذي كان يسعى إلى إيجاد هذه الوحدة العميقة فيما وراء كل هذه التقسيمات — قد استولى بشكل غريزي على هذا السلاح»^{٢١٩}، والواقع أنه يمكننا الاعتقاد أن «كلوديل» قد حفظ درس «الملارميه»، عندما اجتهد كي «يطبق نظام الكلمات على نظام الأفكار» بدلاً من أن يتبع نظاماً نحوياً مفروضاً من الخارج: وعندما يكتب، على سبيل المثال: «فليكن هذا الشقاء مطروداً لأنه سمع بها أو تلفظها، كلمة»^{٢٢٠} أو «أيتها الحواف المحيطة بي للكأس!»،^{٢٢١} ندرك أنه يرفض فصل الألفاظ التي تشكل كلاً في ذهنه، مثلما فعل «الملارميه» عندما كتب:

^{٢١٧} La catastrophe d'Igitur, dans *Positions et Propositions*, I, N.R.F., 1928, p. 206. قارن

على سبيل المثال بالنص الذي يحمل عنوان «أكتوبر»، في *Connaissance de l'Est*.

^{٢١٨} ما من أسلوب «أكثر إثارة للاهتمام للدراسة من أسلوبكم»، مثلما يكتب «كلوديل» إلى «الملارميه»، «ومن المرجح بالنسبة لي أن العنصر الأول لجملتكم هو تركيبها أو التخطيط الذي يقارب بين الكلمات المختلفة، أو يبعد بينها، بطريقة تجردها من الجانب غير المفيد لمعناها أو تظهرها ببريق غريب، يشكل ما تسمونه بامتياز «مدى» (خطاب بتاريخ ٢٥ مارس ١٨٩٥م، ذكره Mondor, *Vie de Mallarmé*, N.R.F., 1941).

^{٢١٩} 11 Juillet 1906 (*Correspondance d'A. Fournier et de Rivière*, N.R.F., 1926, p. 300).

^{٢٢٠} La Descente, *Connaissance de l'Est*, *Mercure de France*, 1906, p. 122.

^{٢٢١} *Salutation*, *Connaissance de l'Est*, p. 188.

اضطراب احتفالي عبر الهواء
من كلمات^{٣٢٢}

أو: «العقدة الأكثر شرعية للأحزمة، بحلقة من الماس»،^{٣٢٣} لكن ينبغي تخطي فكرة إعادة البناء هذه — النفسية الخالصة — للجملة التي تنزع إلى إيجاد الوحدة العميقة للفكر، فهي تنزع — قبل كل شيء — إلى إيجاد الوحدة العميقة للأشياء، لصنع تركيب معقد من الجملة لا تسلسلاً خطياً مثل العالم الذي تريد إعادة إنتاجه، الذي يثابر من أجله «كلوديل» على خطى «مالارميه»، من هنا، تكمن الجملة «المتشابكة» إرادياً، والغنية بالجمال الاعتراضية،^{٣٢٤} وأحياناً — مثلما لدى «مالارميه»^{٣٢٥} — المبنية في العمق، على عدة «مستويات»، للوصول إلى تركيب قوي، فمقابل النمط المالارمي:^{٣٢٦}

احتجت اللجوء إلى البراعة
كي لا أسبب شروداً بوجودي.

سنحصل على نظيرها لدى «كلوديل»: ^{٣٢٧}

الفرنسي أو الإنجليزي البشع، يبني كوخه بهمجية بفظاظة، في أي مكان، بلا رحمة بالأرض التي يشوهها، مهموماً فحسب بأن يمد بصره إلى مسافة أبعد إن لم توجد يداه الشرهتان.

من هنا — أيضاً — تكمن وفرة وأهمية الاستعارات، التي تقيم روابط لا بين الأشياء المدركة (التي يتم تناولها بشكل زوجي فحسب)، وإنما بشكل أوسع بين

^{٣٢٢} .*Toast funèbre, Œuvres*, p. 55

^{٣٢٣} .*Le Nénuphar Blanc, Œuvres*, p. 285

^{٣٢٤} على سبيل المثال، الجملة الطويلة التي تفتتح «التوقف أمام القناة»، في *Connaissance de l'Est*, p. 142.

^{٣٢٥} انظر — حول موضوع هذه الجملة المبنية «على عدة مستويات» — الدراسات المتعمقة للغاية، J. Schérer, *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Droz, 1947, p. 186 et suivante، وفيما سبق، الفصل الرابع من القسم الأول.

^{٣٢٦} *L'Éclésiastique, Œuvres*, p. 287، سأقتصر على المثال البسيط نسبياً الذي ذكرته من قبل، الفصل الرابع من القسم الأول.

^{٣٢٧} .*Ça et Là, Connaissance de l'Est*, p. 170

المللوس والمجرد، بين الطبيعة والإنسان، فثمة مساحات واسعة من الاستعارات تختفي وتنطوي ضمن وحدة مجموعات وأشياء أو أفكار متنوعة، ويجدر بنا أن ندرس عن كثب كيف يبني «مالارمي» و«كلوديل» تطورات معقدة انطلاقاً من «خلية استعارية» أولية «ذهب-شمس»: «مالارمي» في «ذهب»، حيث نرى الذهب-المعدن والذهب الشمسي يندمجان في «سيولة كنز»،^{٢٢٨} ثم يعاودان الظهور وقد تحولوا إلى موهبة «لدى الكاتب، في مراكمة الوضوح المشع بكلمات ينطق بها»،^{٢٢٩} و«كلوديل» في «الساعة الصفراء»، وهي واحدة من أقصر القصائد وأكثرها «كمالاً» في «معرفة الشرق»؛ ولهذا السبب المزدوج أوردتها كاملة:

ها هي الساعة الأكثر اصفراراً من العام كله! ومثل المزارع يجمع في نهاية
المواسم ثمار عمله ويقطف منه الثمن، يأتي الوقت من ذهب ليصبح كل
شيء متحولاً، في السماء وعلى الأرض. أتقدم حتى العنق في فجوة الحصاد،
أضع الذقن على المنضدة التي تضيء الشمس طرفها، ومن الحقل، ماراً عبر
الجبال، أتغلب على بحر الحبوب. وبين ضفافه من العشب، الشعلة الجافة
الهائلة للون الممدود للنهار، أين الأرض القديمة المظلمة؟ تحولت المياه إلى
نبذ، والبرتقال يشتعل على غصن الشجرة الصامت. كل شيء ناضج، حبوب
وقش، والفاكهة مع ورق الشجر. إنه ذهب حقاً، مكتمل تماماً، أرى أن كل
شيء حقيقي. في العمل المتوقد للعام الذي بخر كل لون، فجأة يصبح العالم
شمساً في عيني! أنا! ألا أموت قبل أكثر الساعات اصفراراً.^{٢٣٠}

^{٢٢٨} Or, *Variations sur un sujet*, Œuvres, p. 398. وسنجد دراسة تفصيلية لهذا التطوير الاستعاري في 195–197 pp. D. Alsich, *La métaphore dans l'œuvre de S. Mallarmé*, Droz, 1938, (الذي يجهل مع ذلك أن هذه المقطوعة هي إعادة تنقيح لمقال استلهمه «مالارمي» من قضية «بنما»، قارن بـ Œuvres, Notes et Variations, p. 1570).

^{٢٢٩} Or, *Variations sur un sujet*, Œuvres, p. 399.

^{٢٣٠} L'Heure Jaune, *Connaissance de l'Est*, p. 255. ويمكننا أن نتابع على امتداد الديوان عودة وتطوير موضوع الذهب هذا، والضوء الشمسي، وأيضاً هذه النار التي تحرق قلب الشاعر مثلما تحرق الأرض الصينية (قارن بـ Ardeur, p. 118, et Le Sédentaire, p. 179)، وأن نجد — من ناحية أخرى — في كل أعمال «كلوديل»، رمزية الذهب الروحي (قارن بـ Carrouges, Eluard et Claudel, éd. du Seuil, 1945, pp. 108–109).

يتيح لنا هذا النص أن نستشف — في آن — تشابه «كلوديل» مع «مالارميه» في إرادة التكتيف الاستعاري، والإيجاز والدلالة التي لا تخشى الغموض ولا التبديل المفاجئ في بناء العبارة («يأتي الوقت من ذهب ليصبح كل شيء متحولاً، في السماء وعلى الأرض»)^{٢٣١} وما يتميز به عنه أيضاً من حبٍّ حسي للألوان والأشكال، مستنداً إلى يقين بأن «كل شيء طيب»^{٢٣٢} ما دام الله قد خلقه، وبينما «تقرض» الاستعارة الأشياء،^{٢٣٣} بالنسبة لمالارميه، وتدمر الغلاف الواقعي للأشياء كي لا تترك منها سوى «الفكرة» المجردة، فإنها — لدى «كلوديل» — لا تفعل سوى التأكيد على التوافق بين عناصر العالم الحقيقي، على السيمفونية الكونية، «إن رسوخ هذا العالم — مثلما يقول الجوّال — هو مادة سعادتي البالغة»^{٢٣٤}.

وبذلك، سيكتفي الشعر بأن يكون «إحصاءً مبهجاً»^{٢٣٥} وأن يستدعي الأشياء المخلوقة، ولونها ورائحتها («ها هو أريج الحبوب، ها هي رائحة الحصاد»)^{٢٣٦}، وسنغثر على نفس الحسية في ختيار الإصاات، والإيقاعات المفعمة والثرية: «توزيع أوركسترا لي لفظي مدهش للغاية — مثلما سيكتب «ف. دي ميوماندر» — إلى حد أنه من المستحيل أن يكون المرء موسيقياً أكثر من ذلك مع المقاطع اللفظية لقواميسنا»^{٢٣٧}، وكثيراً ما يذكر نقاد هذه الفترة هذه الجملة التي يجدونها «جيدة» (نسبة إلى «جيد») تقريباً:

سأندرك يا سيلان! وأوراق أشجارك وفاكهتك، وناسك ذوي العيون العذبة
الذين يمشون عبر دروبك عرايا بلون لحم المانجو، وهذه الزهور الوردية

^{٢٣١} فنلاحظ أيضاً القيمة العالية للغاية للصفة «fervent = المتحمس، المتوقد»، المأخوذة — في آن — بمعناها المألوف ومعناها الاشتقاقي (حارق).

^{٢٣٢} Claudel, *Abrégé de la doctrine chrétienne*, cité par Madaule, *La Génie de P. Claudel*, p. 123. «البركة على الأرض»، التي استدعاها الشاعر في *Magnificat, Cinq grandes Odes*, Gallimard, 1936, p. 111.

^{٢٣٣} «كل هذا الغموض هنا: تأسيس الهويات الخفية، بشكل مزدوج، يقرض ويستهلك الأشياء باسم نقاء مركزي»، حسبما يكتب «مالارميه» إلى «فيليه-جريفان»، في أغسطس ١٨٩١ م.

^{٢٣٤} *Le Pormeneur, Connaissance de l'Est*, p. 164.

^{٢٣٥} *Les Muses, Cinq grandes Odes*, p. 30.

^{٢٣٦} *Novembre, Connaissance de l'Est*, p. 82.

^{٢٣٧} *Mercure de France*, Mars 1902, p. 694.

الطويلة التي وضعها الرجل الذي كان يصحبني على ركبتي في النهاية، عندما كنت أندرج تحت سمائك الممطرة، وأنا ألوك ورقة شجر الكافور.^{٣٣٨}

علينا التمسك هنا لا بالرغبة «الفنية»، لا بالرغبة في إظهار روعة الواقعي، من خلال نكهة الكلمات، وإذا ما كانت «شجر الكافور» تجعل الزهور «الرمزية» تخطر ببالنا، فسنجد — في موضع آخر من الحقول — «فاصولياء، وقرعاً، وخياراً وقصباً»،^{٣٣٩} وسيبقى على الخنزير، «المرتج على قوائه الأربع السمينة والقصيرة»،^{٣٤٠} أن يعلمنا أنه «لا الجسد يكتفي بنفسه، ولا النظرية التي يعلمها لنا ليست عبثية»،^{٣٤١} فكلوديل يحب الصين حتى بقذاراتها وروائحها النفاذة،^{٣٤٢} هو الذي يعلن عن أنه «يأنف من الحضارة الحديثة»، وهو يزدهر «في وسط من الشحاذين والمتشجنين، في فوضى النقلات والحمالين والمحفات»، في هذا البلد العريق، المتلبد والفطري، حيث يبدو له كل شيء «طبيعياً وعادياً»،^{٣٤٣} وهكذا شعره، الذي يمثل إعادة بناء للواقع، هو تمجيد للواقع في نفس الوقت.

فكيف لا نذكر هنا أن «بيان الجامية»^{*٣٤٤} الشهير: «كل الأشياء صالحة للوصف عندما تكون طبيعية»، قد نشر في «ميكور دي فرانس» في مارس ١٨٩٧م؟ وأن رواية «قوت الأرض» يرجع تاريخها إلى عام ١٨٩٧م نفسه؟ وسنعود مرة أخرى — في الفصل التالي — إلى هذه التوجهات الجديدة «الطبيعية» و«الجامية» والمعادية للرمزية بشكل عام، ولنقل — منذ الآن — إن ديوان «كلوديل» هو، في آن، مواصلة لمسعى الرمزية من أجل ضم الإنسان والكون في «وحدة» واحدة (ذلك بقدر ما نرى فيه، مثلما

^{٣٣٨} *Le Cocotier, Connaissance de l'Est*, pp. 9-10. هذه الجملة المجانية تماماً في القصيدة التي

تختتمها، هي إحدى الجمل النادرة التي ينساق فيها «كلوديل» إلى نوع من اللفظية.

^{٣٣٩} *Vers la montagne, Connaissance de l'Est*, p. 73.

^{٣٤٠} *Le Porc, eod. Loc.*, p. 95.

^{٣٤١} المرجع السابق، ص ٩٦.

^{٣٤٢} «تلك رائحة الزيت، والثوم، والدهن، والقذارة، والأفيون، والبول، والبراز، وفضلات الذبائح»، (*Jardins*, p. 28)؛ «للشارع دائماً رائحة القذارة والشعر» (72). (*Ver la montagne*).

^{٣٤٣} خطاب إلى «مالارمييه»، ٢٤ ديسمبر ١٨٩٥م، أعيد نشره في نص غير مرقوم في *Claudel, Collection*

des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1948.

^{٣٤٤} نسبة إلى «جام» (*Jammes*)، الشاعر، راجع الفصل التالي.

يقول «ريفيير»، «الروح وهي تزدهر في عالم» و«الكون بكل تعقيده السحري يتركز في روح»^{٣٤٥}، ورد فعل ضد الفيروس الرمزي، ضد «هذا الشر الحديث للروح التي تتأمل نفسها، وتبحث عن الأفضل، وتعلم نفسها أحلام يقظتها»^{٣٤٦}، فضلاً عن ذلك، ففي الفترة التي كتب فيها «كلوديل» المقطوعات الأولى من ديوانه (١٨٩٥م)، كانت الرمزية في اكتمال عنفوانها، رغم وضوح الاتجاهات المتضاربة، وفي الوقت الذي نشره (١٩٠٠م)، كان قد تم اتخاذ خطوة، تبعد الأجيال الشابة نهائياً عن أحلام اليقظة والتعاويز الرمزية لكي تقربهم من الواقع الحي.

رد الفعل ضد الرمزية

تنبغي الإشارة — رغم هذا — إلى أن الرمزية، رغم أنها كانت في أوج ازدهارها حوالي عام ١٨٩٥م، قد تلقت بعض الصدمات القاسية، بالتحديد بفعل ظهور مؤثرات جديدة: «لوتريامون» و«رامبو» و«ويتمان» أيضاً و«نيتشه» من قبل، فمنذ سبتمبر ١٨٩٣م، أخذ «روبييل» يشن هجوماً بارع الأسلوب في «إرميتاج» ضد الرمزية وكوادرها «المختلفة والسحرية»، و«خرافات» وأميراتها «الكهنوتيات»^{٣٤٧}، وفي أغسطس ١٨٩٤م، يتحدث «إ. سينيوريه» — في «لا بلوم» — عن الكتاب الشبان، «الأكثر كمالاً وعفوية» من أجدادهم الذين «كانوا أحياناً ما يخافون الحياة»، والذين كان شعرهم «المحروم من الأساطير، والذي يحتقر التقاليد والرموز»، يأمل في التعبير «بشكل مباشر عن «الحياة» نفسها»^{٣٤٨}.

^{٣٤٥} خطاب إلى «آلان فورنييه»، ١١ يوليو ١٩٠٦م، J. Correspondance d'Alain Fournier et de J. Rivère, N.R.F., 1926, t. I, p. 300.

^{٣٤٦} خطاب من «كلوديل» إلى «مالارمييه»، ٢٤ ديسمبر ١٨٩٥م، أعيد نشره في Claudel, Collection des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1948.

^{٣٤٧} 152-160 pp. *La poésie française, Ermitage*, Septembre 1893, «مكتشف» نيتشه، انظر فيما سيلي، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{٣٤٨} 306-307 pp. *Les Destinées de l'Idée poétique, La Plume*, 1^{er}-15 Août 1894, «من أهمية هذا القياس إلى حد ما، أن «سينيوريه» يذكر — بصورة عشوائية، كمتلئين لهذا الجيل الشاب — موكلير، جيد، سيزلا جولبير، إيبيل، لووي، لايتلاد، كلوديل، فاليري، ب. سوشون ... وهو نفسه.

وفيما تتم المطالبة بضرورة معارضة أساليب الكتابة الرمزية، يدور الحديث بهلع عن «هذا الهراء الذي عاث وبأؤه فسادًا حوالي عام ١٨٨٥م».^{٣٤٩}

وستلهم هذه الرغبة في التعبير المباشر عن الحياة، وتحقيق الاتصال بالواقع المباشر، اكتشاف شكل أدبي وصفي جديد، سيسعى — هذه المرة — لا إلى البحث في كل شيء عن رمز لشيء آخر، بل إلى السعي لعزله، وإدراكه في طبيعته الحميمة: وهو ما سيكون مسعى «جول رونار» على نحو خاص. واللافت للنظر أن هذا المسعى — من ناحية أخرى — «أنجزه رونار لا في أوج ازدهار الرمزية فحسب، وإنما محاطًا أيضًا برفاق وأصدقاء كانوا على رأس الحركة الرمزية»،^{٣٥٠} وفي المجلة نفسها التي تأكدت على صفحاتها هذه الحركة: «ميكور دي فرانس»، مثلما لاحظ «جيشار»،^{٣٥١} فالكاتب الذي يدعي أنه «فخور تمامًا لأن عصفور القاوند ظنه شجرة»،^{٣٥٢} والذي سيسجل في «مذكراته» ٤: «أنظر إلى الطبيعة إلى أن يبدو لي كل شيء يتزعزع داخلي»،^{٣٥٣} يمكن اعتباره رائدًا للنزعة الطبيعية، وهو يعارض — في نفس الوقت — تصنع بعض الرمزيين، وما استمر من «الרטانة» الانحطاطية، ويسجل — عن رضى — في «مذكرات»: «لم أستخدم بعد كلمة *coruscation* = تَلَأْلُؤ»،^{٣٥٤} ويعارض تعقيدات تركيب الجملة، «لقد أثارت أعمال رونار إعجاب الكثيرين من الكتاب لصراحتها ووضوحها، وإعجاب كلوديل الذي كان ج. رونار يمثل — بالنسبة له، في حوالي عام ١٨٩٢م — «الذوق الفرنسي»، مثلما يقول «ل. جيشار».^{٣٥٥}

^{٣٤٩} العبارة لدولاروش، في حديثه عن قصيدة «ظلال» لبواكتوفان (المنشورة عام ١٨٩٤م)، في *Ermitage*, Mai 1895, p. 373.

^{٣٥٠} أ. رينو، راشيل، فاليت، ر. دي جورمون، مايتريليك ... إلخ.

^{٣٥١} Jules Renard, Thèse, Nizet, 1936, p. 279 «رونا» — الذي كان ينشر نصه «الروحي»

منذ عام ١٨٨٦م في «لافوج» — في «ديكادنس» و«شيمير» و«بلوم»، وكل المجالات ذات التوجه الرمزي.

^{٣٥٢} *Le Martin-Pêcheur (Histoires Nouvelles, Flammarion, 1941, p. 249).*

^{٣٥٣} *Journal*, 1^{er} Juin 1906 (*Œuvres*, éd. Bernouard, t. IV, p. 1038).

^{٣٥٤} *Journal*, p. 1335; cité par Guichard, *op. cit.*, p. 293.

^{٣٥٥} مرجع سابق، ص ٢٨٥: «إنه (كلوديل) يربكني للغاية عندما يؤكد لي أنني أمثل له «الذوق الفرنسي»»

مثلما يقول «رونار». (*Journal*, p. 140, 14 Nov. 1892).

فهل كان «رونار» يقصد كتابة «قصائد نثر» في مؤلفيه «حكايات طبيعية» و«قصائد ريفية»؟^{٣٥٦} ليس ذلك مؤكداً (رغم أنه قال عن «جوريس»: «لا ينقصه سوى أن يكون قد كتب بعض قصائد النثر، ومن خلال هذا العمل المرهف، كان سيتعلم أن يتحدى إسهابه»)،^{٣٥٧} مما يمكن أن يشير إلى صلة ما بهذا الموضوع، غير أننا نرصد — عدة مرات — في «حكايات طبيعية» أنساقاً «شعرية» في التكوين: بناء في مقاطع تبدأ كلها بنفس الطريقة: «يمكن للديك أن يتباهى بأنه صرع كل منافسيه ... يطلق الديك صرخات على صرخات ... الديك يتبختر ... يجمع الديك دجاجاته ... إلخ»^{٣٥٨} واستعارة ممتدة (الخراف) أو صورة ختامية يتسع عليها إيقاع الجملة (البقرة، الخفاش)، والاستعادة، لا سيما في نهاية النص، للجملة الأولى (ما يسميه «ل. جيشار» تكوين الروندو)،^{٣٥٩} وهو نسق شائع للغاية، كما رأينا، لدى كتاب قصيدة النثر «الدائرية»: مثلما في «دجاج سندي»:

إنها حذاء ساحتي. لا تحلم إلاً بجراح بسبب حديثها ... إنها تتدحرج
في التراب، مثل حذاء.^{٣٦٠}

وبالمثل، ففي «قصائد ريفية»، نجد الرصد في شكل قائمة طويلة في قصيدة «المطبخ» («والباب ذو الركن الذي قرضته الفئران،— والمصفاة المجدورة ... ولوح الزجاج المحطم ... وهذا البلاط الصابوني،— وهذا الكرسي القش ...»)،^{٣٦١} ومؤثرات الاستعادة:

الغابة الصغيرة في كولوس. أمنحها له.
أمنح له ملذاتها.
أمنحك دربها الضيق الذي لا يمكن اقتناؤه إلاً بقدم واحدة، وأمنحك،
مثل خدم، أشجارها الرشيقة.^{٣٦٢}

^{٣٥٦} نشرت «حكايات طبيعية» عام ١٨٩٦ م، و«قصائد ريفية» عام ١٨٩٨ م، أما «راجوث» (١٩٠٨ م)، ف«لن يكون ديوان قصائد نثر، وإنما ديوان «نثریات» واضحة، جلية، حادة، بلا صور، مثلما يقول «ناردان» (La langue et le style de J. Renard, Thèse, Droz, 1942, p. 31).

^{٣٥٧} Journal, p. 930, 9 Janvier 1905.

^{٣٥٨} Coqs III, Histoires Naturelles, Flammarion, 1941, pp. 22-23.

^{٣٥٩} قارن بجول رونار، ص ٣٢٩-٣٣٠، وبما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{٣٦٠} Histoires Naturelles, pp. 42 et 44.

^{٣٦١} Bucoliques, 2^e édition, Ollendorff, 1905, p. 141.

^{٣٦٢} Le petit bois de Coolus, Bucoliques, p. 144.

ورغم كل هذا، أخشى حقًا ألاّ نشعر بالانفعال الشعري عند القراءة، إلا بشكل ضعيف أو نادر، ومن المشروع بلا شك — كرد فعل ضد مبالغات الرمزية — تلك الرغبة في «تسمية الأشياء بأسمائها، ومنحها شكلها الحقيقي، ولونها الحقيقي، وحصرها في معناها الحقيقي»،^{٣٦٢} وهو ما يتطلب أيضًا أن نشعر بعمق بشعر الأشياء، وأن نجرب الشعور بالحياة الكونية، مثل «م. دي جيران»، ونستسلم بنشوة للملذات المحسوسة، مثل «جيد»، أو الانتقال — مثلما سيفعل «بونج» — إلى قلب الأشياء بدلًا من مراقبتها من الخارج. لكن «رونار» يبدو عاجزًا عن اختراق الواقع: «فاللبن — بالنسبة له — أبيض بشكل مزعج؛ لأنه ليس سوى ما يبدو»،^{٣٦٤} مثلما يقول «سارتر»، الذي كتب صفحات قاسية، لكنها صائبة، عن هذا الكاتب «المقيّد» بمواهبه في الملاحظة، وهو مطارّد بالرغبة في تحقيق الجيد والمتفرد: وذلك سبب هذه الحذقات والتشخيصات ذات الذوق الرديء (تستقبل الوردة دودة الفراش؛ ولأنها «توقعت أن يكون الجو باردًا هذه الليلة، فقد طاب لها أن تضع ثعبان أصله حول الرقبة»،^{٣٦٥} والديك «لا يخرج أبدًا بدون مظلته»،^{٣٦٦} وهلم جرا)، هذا الميل المحزن إلى أكثر أنواع التلاعب بالألفاظ إثارة للأسف: ففي أفضل «قصيدة» من «حكايات طبيعية»، قصيدة «الخراف»، لم يستطع «ج. رونار» مقاومة إغراء إثرائها — في طبعة عا ١٩٠٩م — بهذا الملحق:

Les moutons.- Mée ... Mée ... Mée ...

Le chien de berger.- Il n'y a pas de mais!

الخراف.- ميه ... ميه ... ميه ...

كلب الراعي.- لا توجد لكن!^{٣٦٧، ٣٦٨}

^{٣٦٢} Guichard, J. Renard, p. 278

^{٣٦٤} L'Homme tigoté, Situations I, N.R.F., 1947, p. 306

^{٣٦٥} La Chenille, Histoires Naturelles, p. 154

^{٣٦٦} Dindes II, eod. Loc., p. 39

^{٣٦٧} *تلاعبٌ بالألفاظ بين Mée في السطر الأول، و«mais = لكن».

^{٣٦٨} Les Moutons, eod. loc., p. 111 وماذا نقول عن «الفيستان ذو الذيل» للطاوس، «المتقف بالعيون التي لم تستطع الفكك منه»، ص ٥٢.

فما إن تظهر صورة شعرية نوعاً ما، حتى يحمله شيطانه الداخلي على تدميرها: البجعة «تنهك نفسها في اصطياد ومضات وهمية، وربما ستموت، ضحية هذا الوهم، قبل أن تمسك بقطعة سحابة واحدة». وفوراً يثور «تريبول بونومييه» النائم في «رونار»: «لكن ماذا أقول؟ فكل مرة تغطس فيها، تقب بمنقارها في الإناء المغذي وتعود بدودة.

إنها تسمن مثل إوزة».^{٢٦٩}

هكذا نتأرجح بين رفض الغنائية والبحث عن أسلوب، بين كراهية الفصاحة والرغبة في التفرد: وذلك سبب هذا الأسلوب الرصدي الجاف القاطع، وهذه «الكلمات الغنية في جملة فقيرة» التي يتحدث عنها «سارتر»: ^{٢٧٠} الدجاجة «منتصبة في قبعتها التي تشبه حشرة جارة الحطب، عينها يقظة، وحوصلتها ناعمة» ^{٢٧١} والطاوس «في زي احتفالي»، ^{٢٧٢} والصرصار «أسود وملتصق مثل ثقب قفل»، ^{٢٧٣} «أسلوب أفقي، متألق، ومتقن»، مثلما قال بنفسه: ^{٢٧٤} لكنه أيضاً بلا هالة شعرية، وبلا قدرة عميقة على إثارة الانفعال رغم كماله الشكلي، وربما يكون أقسى الآراء ما ذكره بنفسه عن نفسه، عندما قال: «الكمال دائماً رديء إلى حد ما». ^{٢٧٥} ففن «رونار» الدقيق والمرهف «كامل» في نوعه، أي محدود. وربما تكون المبالغة في الصنعة، والبحث الدائم عن التعبير الموجز والمدهش، هي التي تمنح أسلوبه ملمح الاجتهاد، والمجاهدة: ^{٢٧٦} إننا نشعر بالجهد الكبير المبذول فيه،

^{٢٦٩} Le Cygne, pp. 55-56.

^{٢٧٠} L'Homme tigoté, op. cit., p. 297.

^{٢٧١} Histoires Naturelles, pp. 13-14.

^{٢٧٢} Le Paon, Histoires Naturelles, p. 50.

^{٢٧٣} Le cafard, H. N., p. 175. هنا — أيضاً — ثمة تلاعب بالكلمات حول معنى كلمة «cafard» = صرصار» المطبق على الإنسان، ونلاحظ أن «ج. رونار» يتبنى الأفكار والأحكام الجاهزة فيما يتعلق بالحيوانات: غياب الإوزة، زهر الطاوس، نفاق الصرصار ... إلخ، ولم يحاول — في أية مرة — أن يضعنا داخل «جلد الصرصار»، مثلما فعل «كافكا» في «التحول»، والحق أن فكرة كهذه كانت ستبدو خرقاء ومثيرة للاشمئزاز في تلك الحقبة.

^{٢٧٤} Journal, 11 Novembre 1887, p. 17.

^{٢٧٥} Journal, 24 Février 1897.

^{٢٧٦} والطريف أن نلاحظ، مثلما فعل «ل. جيسار»، أن «رونار» يلتقي مع «مالارمييه» في البحث عن لغة مطلقة، وأنه ينحو في النهاية — مثله — إلى الصمت إلى حد التساؤل: «متى سألغي النثر، والأدب؟ متى

ولا شك أن ذلك هو ما دفع «ل. بلوم» إلى أن يرصد — من بين أفضل مقطوعات «ج. رونار» — لا نصوص «حكايات طبيعية»، وإنما «البرسيم»، و«Le Toiton»، و«عاصفة الأوراق»، كنماذج مكتملة في التكوين الشعري والاستعاري،^{٢٧٧} وربما لهذا السبب نجد أحياناً شعراً أكثر في «قصائد ريفية»، حيث الابتكار أكثر تلقائية وقوة الأسلوب الصدامية أقل وطأة: «غابة كولوس الصغيرة»، و«الثلوج»، و«مؤثرات القمر»!

فنان — أو ربما حرفي بشكل خاص — لا شاعر: يظل «جول رونار» كاتباً «تمثيلاً» *représentatif* في جميع الحالات، مثلما يقول «ل. جيشار»، سواء بفعل رغبته الواضحة في العودة إلى الواقع الملموس (وبشكل خاص الواقع الأرضي والفلاحي) أو بفعل «الطريقة التي يطوق التعبير بها الفكرة لديه، من خلال أسلوب يتجرد من الزخرف أكثر فأكثر، إلى حد العري»^{٢٧٨} لقد قام بعملية إزالة الأنقاض بطريقته، وأعد القارئ كي يتغذى لا بالصوفيات الغامضة، وإنما بقوت الأرض، «بالصور، والأصوات، والروائح».^{٢٧٩}

ومع «هوج روبيل»، يتخذ رد الفعل المعادي للرمزية مظهرًا مغايرًا إلى حدٍّ ما: لم يعد الأمر يتعلق هذه المرة بالوصف بالأسلوب اللاذع، وإنما بالمقاطع الحماسية التي تعبر بغنائية عن الشغف بالحياة والفعل، والتي نشعر بتأثرها العميق بويتمان ونيتشه بشكل خاص، فروبيل من أوائل من يعود إليهم شرف ترجمة «نيتشه»، عام ١٨٩٣ م،^{٢٨٠}

الحياة؟» (Journal, p. 1174)، وعندما يقوم بمراجعة ما يكتب، فإنه يقوم دائماً بالتكثيف والاختصار، إلى حد الغموض (Guichard, op. cit., pp. 340-341).

^{٢٧٧} مقال منشور في *Mercure de France*, Juillet 1895، وقد نشرت نصوص كثيرة من «حكايات طبيعية» في عدد من المجلات.

^{٢٧٨} L. Guichard, op. cit., p. 385.

^{٢٧٩} «إنك تزودني بالصورة والأصوات والروائح»، مثلما يقول «رونار» للكاتب في *La lutte quotidienne*, *Bucoliques*, Ollendorff, 1905, p. 8.

^{٢٨٠} نشرت المقتطفات التي ترجمها «روبيل» من «زرادشت» في *Ermitage*, Avril 1893، مثلما ذكر «ه. مازل» في مقاله حول «روبيل» في *Mercure de France* (15 Avril 1905)، انظر أيضاً الصفحات التي خصصها «مازيل» عن «روبيل» في *Aux beaux temps du Symbolisme*, N.R.F., 1943, pp. 115-127.

وفي العام التالي، مرت في «أناشيد المطر والشمس»^{٢٨١} نفس «أبواق الدعوة والغضب»^{٢٨٢} والاندفاعات العاصفة التي أذهلته في «زرادشت»، لقد «اخترت — كوسيلة من التعبير — نثرًا ذا إيقاع خاص، أكثر غنائية من النثر العادي، ولا يملك — مع ذلك — الشكل المحدد والموسيقى لشعرنا»، حسبما يقول «روبيل» في خاتمته،^{٢٨٣} والواقع أن الشكل يمتد من النثر المقسم إلى مقاطع طويلة إلى هذا الحد أو ذاك، إلى المقاطع القصيرة للغاية، المكونة من جملة واحدة وإلى أبيات حرة حقيقية، لكن الأسلوب دائمًا ديناميكي مكثف، موقَّع بقوة، مثلما لدى «نيتشه» نفسه: وسبق أن قدمت مثالًا لذلك،^{٢٨٤} «كتاب صاحب، هادر، يعطي الانطباع بمحطة قطار ضخمة، تمتلئ بعربات القطار، والصفير، وصرخات وقبلات الوداع أو الاستقبال»، مثلما سيكتب عن حق — إلى حدٍّ بعيد — «ر. دي جورمون» في واحد من «أقنعة».^{٢٨٥}

ومع موت «روبيل»، اعتبره صديقه «مازيل» — الذي خصص له مقالًا في «ميركور دي فرانس» — كاتب «أفكار» بشكل خاص، معتبرًا أسلوبه «بعيدًا عن بلوغ أسلوب الأساتذة الكبار أو أنه مجرد الكتابة الفنية لصغار الكتاب»^{٢٨٦} لكن «روبيل» بالذات هو الرجل الذي «أنهك» — مع ذلك — «الفنان الكامل» فلوبيير، مثلما أنهك الأخوين «جونكور»،^{٢٨٧} أستاذي الكتابة الفنية والإحساس النادر،^{٢٨٨} إنه يرفض — عن عمد —

^{٢٨١} Les Chants de la pluie et du soleil, Charles, 1894، يتحدث «مازيل» — في Aux beaux temps du Symbolisme — عن هذه «الأناشيد»، التي — مثلما يقول — «كما أدهشتنا في البداية، عندما لم نكن قد عرفنا بعد نيتشه» (ص ١٢٤).

^{٢٨٢} Chants de la pluie et du soleil, chant XXV، قارن — في النشيد LII — بتمجيد العنف والهدم:

ستذبحون حيوانات كيما تغذوا، ولن تشعروا بالتقزز أبدًا من شرب الدم الذي يمنحكم القوة.
ستحطمون كتبًا وأرواحًا وكائنات؛ إذ من هذا الهدم ينبغي أن تصنع حياتكم.

^{٢٨٣} ص ١٩٨.

^{٢٨٤} انظر فيما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٢٨٥} نشر في 81 p. XXIV, t. 1897, Octobre, Mercure de France، والواقع ان إحدى أكثر القصائد «ويتمانية» مخصصة «إلى عربة قطار».

^{٢٨٦} 501 p. LIV, t. 1905, 15 Avril, Mercure de France.

^{٢٨٧} 1^{er} Juillet 1902, Gustave Flaubert ou l'artiste impeccable, La Plume.

^{٢٨٨} 15 Juin 1902, M. de Goncourt ou l'attente des sensations rares, La Plume.

العهد الجميلة، والمؤثرات الموسيقية، ويسعى دائماً لأن يكون تعبيرياً لا نغمياً، والدال أن نراه يلوم «فلوبير» على أسلوبه «المكتوب» بشكل مفرط، «حيث كل شيء على نفس المستوى»^{٣٨٩} أما «روبييل»، فكان يقول بكبرياء، مثل «نيتشه»: «إنني دائماً ما أُمْنَح العمل نفسي كاملة، وما هو حي في نفسي»^{٣٩٠} ومثل «نيتشه» أيضاً،^{٣٩١} يرفض الفترات الطويلة المتزنة للغاية، والأوزان المتسعة، ويفضل عليها هذا الأسلوب الديناميكي، المتقطع، واللاهت إلى حد ما، الذي نشعر فيه بطرقات الإيقاع المتعجل لحقبتنا.

إنه — بلا شك — ليس كاتباً كبيراً، ولا «فناناً» بشكل خاص: فلنقل إنه — بالأحرى — كاتب طليعي، بفعل حملاته المتقدة الحماسية ضد الرمزية، والنشاط الذي لا يقل عنه حماساً في تمجيده للوثنية، والعنف، ونشوة الحياة. إنني أختم هذا الفصل بروبييل، وكان يمكن أن أبدأ به الفصل التالي، وفي فترة ١٨٩٤م هذه، حيث لا تزال الأذهان الحائرة تتردد بلا يقين بين نفوذ الرمزية الذي لا يزال قوياً والدعوات الأولى للمعارضة لصالح الطبيعية والطبيعي، ترن «أناشيد المطر والشمس» مثل النغمات الأولى لهذه الترتيلة التي سرعان ما سينشدها الشعراء الشبان على شرف «الحياة»، لكننا لا نستطيع أن نضع حاجزاً فاصلاً في الأدب، فنشر «بروست» عام ١٨٩٦م، ونشر «فونتين»،^{٣٩٢} أو البعض الآخر فيما بعد، سيظل دائماً مغرقاً في الرمزية، وبالعكس، فإذا ما استطعنا تأريخ التجديد «الطبيعي» بعام ١٨٩٦م، بناءً على الحملات المدوية، فبإمكاننا العثور عليه، قبل عدة سنوات، لدى كاتب مثل «روبييل»، ذي مزاج أكثر عنفواناً من أن يريد — مثل الرمزيين — الفرار من الحياة بدلاً من الانغماس فيها لاستنفاد مباحثها المجيدة.

^{٣٨٩} مقال نشر في *La Plume*, 1^{er} Juillet 1902, p. 780.

^{٣٩٠} ذكره «ر. باركان» في مقاله عن *Nietzsche, maître de style (Mercure de France)*, 1^{er} Janvier 1935, p. 73.

^{٣٩١} «نحن الحديثين الآخرين، كما يقول «نيتشه»، قصيري النفس تمامًا، لا يحق لنا استخدام الفترات الطويلة»، (ذكره «باركين»، *المرجع السابق*، ص ٧٨)، حول أسلوب «نيتشه» وتأثيره، انظر فيما سيلي، الفصل الخامس من القسم الثاني.

^{٣٩٢} مثلما — على سبيل المثال — في *L'ornement de la Solitude, Mercure de France*, Mai 1899 (t. XXX).

الفصل الخامس

التوجهات الجديدة

- (١) العودة إلى الحياة واستخدام النثر. تأثير «نيتشه» و«رامبو».
النزعة الطبيعية، «جام»، «جيد» و«قوت الأرض».
(٢) رواد شعر جديد: الصورة والحلم.
«جاري»، «ل.ب. فارغ»، «سان-بول رو»

* * *

ليس عبثاً أن نوضح في بداية هذا الفصل، الذي ستتأكد فيه بشكل أوضح إشارات التجديد الشعري المستشفة في الصفحات السابقة: أن النثر بشكل خاص — الأفضل من الشعر الحر، الذي تعوقه في أغلب الأحيان جمالية الانحطاط والرغبة في سلاسة تغرق فيها حدود الواقع^١ — هو الذي سيمكن من ظهور التوجهات الجديدة: توجه نحو شعر الحياة، أكثر اقتراباً من الواقعي، أكثر حرارة بشكل مرح، وتوجه نحو شعر الصورة واللامعقول. نزعات نستطيع أن نربطها — بلا شك — بمبادئ الرمزية نفسها، لكنها كانت قد تجمدت في واقع الأمر، وأجديبتها مبالغات نزعة العقلنة والمماحكات الجمالية التي ألمحت إليها،^٢ وربما أيضاً بفعل عجز معين في إدراك الحياة في روعتها وغموضها، وستصبح قصيدة النثر — أكثر فأكثر، في أشكالها الأكثر فوضوية — أداة تمرد موجهة

^١ ينبغي — بطبيعة الحال — تصحيح ما قد يكون لهذا التأكيد من قيمة مطلقة، بأن ننحي جانباً أعمالاً من قبيل مؤلفات «فيرهارين»، وبشكل خاص «فيليه-جريفان».

^٢ انظر الفصل السابق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

أحياناً ضد مبالغات «الحدلقة» الرمزية،^٢ وأحياناً ضد قواعد وتصنيفات نزوع عقلائي مفرط في الصرامة.

(١) العودة إلى الحياة واستخدام النثر

والغريب أن نشهد النثر (كأداة ذات غايتين، مثل اللغة، حسب «إيسوب») وقد تمكن بعد بضع سنوات من أن يُعتمد كأداة لفن مرهف، متيحاً للرمزيين مؤثرات أسلوبية وإيقاعية غير مسبقة، ومن أن يتم احترامه — بالعكس — لأنه الشكل الأكثر اعتيادية للغة اليومية، باعتباره الشكل الوحيد الملائم لالتقاط الحياة اليومية في كل اختلاجاتها، أو لترجمة ضوضاء الإنسانية أثناء العمل، ويمكننا أن نضيف أن الكتاب بدءوا في الإصغاء إلى نداء الحياة من خلال كتابين نثريين، «هكذا تكلم زرادشت» لنيتشه، و«إشراقات» رامبو.

ولا شك أن رد الفعل ضد الرمزية، وضد طريقتها في «إدارة الظهر للحياة»^٣ كان حتمياً مثل حركة رجوع البندول: قلت إن «روبيل» كان — منذ عام ١٨٩٣م، في «إرميتاج»^٤ — يهاجم السفن الحربية للرمزية ويسخر من إقلاعها نحو عالم آخر سحري. لكن تأثير «نيتشه» (الذي ترجمه «روبيل» نفسه عام ١٨٩٣م أيضاً، في نفس المجلة) كان سيوجه الطموحات التي ما تزال غامضة، وستتزايد — في الفترة بين عامي ١٨٩٣م و١٨٩٨م — بالقدر الذي سيستجيب فيه المؤلف لهموم أكثر معاصرة:^٥

^٢ هو التعبير الذي استخدمه «ميشو» في *Message de Symbolisme*, Nizet, 1947, t. III, pp. 480-481.

^٤ «أهرب وأتعلق بكل المفترقات،

التي ندير منها الظهر إلى الحياة ...» (Mallarmé, *Les Fenêtres, Œuvres*, p. 33).

^٥ انظر نهاية الفصل السابق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^٦ ويوضح «وايلد» — مثلاً يقول لنا «جيد» — أن بعض المؤلفات تظل غير مفهومة لفترة طويلة؛ لأنها «تأتي بإجابات على أسئلة لم يتم طرحها، فالسؤال يأتي غالباً بعد الإجابة بفترة طويلة بشكل مرعب» (280 p., *Prétextes, Mercure de France*, 1919)، وهكذا، يبدو أن تأثير «ويتمان» الحقيقي، الذي ترجم له «لافورج» و«فيليه-جريفان» عدة قصائد من «أوراق العشب» في الفترة بين عامي ١٨٨٦م و١٨٩٢م، قد تحقق فقط على الكتاب الشبان في بداية القرن العشرين، الأكثر انفتاحاً على هذه الاتجاهات

لقد قرأ «سامان» نيتشه عام ١٨٩٤م،^٧ وسمع عن «جيد» من «مارسيل دوران» عام ١٨٩٥م، وسيقرؤه عام ١٨٩٦م،^٨ ويؤكد كتاب «ليشتينبرج» الصادر عام ١٨٩٨م^٩ على مغزى هذا التأثير: وسيشير «ريتيه» — بصدد هذه الدراسة، في «لا بلوم» — إلى أن «نيتشه» يتوفر على ما هو أكثر من إرادة القوة: «القبول الفرح بالكون، وعبادة الوجود رغم كل شيء»،^{١٠} ألا يبدو سبابه للشعراء في «زرادشت» — رغم أنها كتبت عام ١٨٨٣م — كأنه موجه إلى بعض المنظرين الجماليين الرمزيين؟ «لم تعد قيثارتهم تملك من واقع سوى العبور الخفي للأشباح التي تتهاشم: ما الذي قبلوا به حتى الآن من الحمية؟»^{١١} الحمية: تلك التي ستكون كلمة السر لـ «قوت الأرض».^{١٢}

وإذا ما كنت ألح على هذا التأثير؛ فذلك لأنه لم يجدد فقط الجمالي: فاللغة الشعرية أيضًا، الذابلة بفعل مبالغات النزعة الانحطاطية، كان «هكذا تكلم زرادشت»، سيحققها بدم جديد، ففي هذا «التجمع لقصائد النثر» (إنه «ج. دي جوتييه» الذي يستخدم هذا التعبير في شهر ديسمبر من عام ١٨٩٨م، في «روفي بلانش»)، ثمة توتر، وقفزة يجعلان

«الحداثة» و«العالمية» (قارن بما سيلي، الفصل الأول من القسم الثالث)، انظر — في هذا الموضوع — مقالي «مانسيل جونز Mansell Jones» في *The background of modern french poetry*, Cambridge, 1951، لن نندهش إذن — رغم أن «ويتمان» هو «شاعر الحياة» بامتياز — من أن أمر عليه مرور الكرام في الفصل الحالي.

^٧ خطاب إلى «ب. موريس»، أغسطس ١٨٩٤م، *Lettres de Samain, Mercure de France*, 1933, p. 64.

^٨ قارن بـ Y. Davet, *Autour des Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1948, p. 57, et Nietzsche, *et Gide*, dans A. Gide et la pensée allemande, par R. Lang, L.U.F., Egloff, 1949.

^٩ *La philosophie de Nietzsche*, Alcan, 1898.

^{١٠} *Sur Nietzsche*, La Plume, 1^{er} Septembre 1898, p. 520. انظر أيضًا مقال «روبييل» عن Le

Nietzschisme في La Plume du 1^{er} Août 1902.

^{١١} *Ainsi Parlait Zarathoustra*, trad. G. Blanquis, Collection Bilingue, 1946, p. 265.

^{١٢} بالنسبة لجيد، ثمة لدى «نيتشه» — في آن — درس عن «الحياة الفرحة» ودرس عن حرية الروح، التي تشبه إلى حد بعيد روح النقد الحر للبروتستانتية (pp. 1919, *Prétextes*, Mercure de France, 1919). (167, 174, et 177).

من الأسلوب رقصة حقيقية،^{١٢} كي نستعيد صورة «نيتشه» نفسه: يا لها من حيوية في الإيقاع مثلما في الصور!

أراكم هنا، محترمين وصارمين، فقرات الظهر متصلبة، أيها الحكماء المشهورون! لستم معرّضين لهبات الريح ولا لهبات إرادة قوية، ألم تروا أبداً على البحر سفينة شراعية مكورة ومنتفخة، ترتجف في اندفاعات الريح؟ ومثل السفينة الشراعية، المرتجفة في اندفاعات الروح، انظروا لها وهي تجري على البحر، حكمتي، حكمتي الوحشية. لكنكم، يا خدم الشعب، أيها الحكماء المشهورون، كيف يمكن لكم أبداً أن تتبعوها؟^{١٤}

سبق أن رأينا كيف حفز هذا الأسلوب — المفعم باللهيب والوميض — «ه. روبيل» على البحث، في «أناشيد المطر والشمس»، عن أنماط من الجمل الحيوية، والأوزان الثانوية، والاختصارات الأسرية. فمن خلال عنفوانه الغنائي، وطاقة عباراته المتسلسلة الموجزة، وثرائه الاستعاري، كان سيساعد الرمزيين بشدة في الكفاح ضد «روح الجاذبية» التي تجذرت في الميادين التي أفقرها حلم اليقظة المتراخي والصور المتجانسة الزخرفية. فقرة وسكرة الحياة: ألا نكون على وشك النطق بنفس الكلمات عندما نتحدث عن «رامبو»؟ الواقع أن «رامبو» مثل «نيتشه»، سيصبح — أكثر فأكثر، بالنسبة للأجيال الشابة — نبي عهد جديد. فلن يكف تأثيره عن الامتداد منذ إعادة طبع «إشراقات» عام ١٨٩١م،^{١٥} لقد وقع «جيد» و«فاليري» أسيرين لـ «إشراقات» على الفور: «كان رامبو

^{١٢} تعاود صورة «الرقص»، «زرادشت الراقص»، الظهور بلا انقطاع لدى «نيتشه» (*Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 567)، «ينبغي أن يكون السديم ما يزال في النفس لإنجاب نجمة راقصة»، مثلما يقول «زرادشت» (*id.*, I, 5, p. 61)، ويقترح على نفسه الكفاح ضد «روح الجاذبية» (ص ١٧٩): «وسنجد لدى «رامبو» نفس الصور عن الرقص» (*Phrases, Œuvres*, p. 178)، والاندفاعة (*Solde, Œuvres*, p. 201)، ولنضيف أن «نيتشه» نفسه كان يقول: «أسلوب رقص» (ذكره R. Barkan, *Nietzsche maître de style*, Mercure de France, 1^{er} Janv. 1935, p. 71).

^{١٤} *Des Sages illustres*, t. II, p. 221، أتصور أن الرمزيين قد شعروا بجدة الإيقاع والصور، حتى من خلال ترجمات «هنري ألبير» الرديئة.

^{١٥} قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

ومالارميه اكتشاف حياتي»، مثلما سيقول «فاليري»^{١٦} ويكتب «جيد» إلى «فاليري» عام ١٨٩٢م: «إنني منكب على إشراقات»^{١٧} وفي عام ١٨٩٤م: «صديقي العزيز، منذ ثلاثة أسابيع وأنا لا أقرأ سوى رامبو...»، معجباً في «إشراقات» بـ «صخب الحياة هذا، والنكهة»^{١٨} اللذين يجعلان من «رامبو»، مثلما سيقول فيما بعد، «خميرة بلا نظير»^{١٩} وسيقول «بول فور»، هو أيضاً: «لن نستمتع، زملائي وأنا، رمزيي الجيل الثاني، إلا بأربعة قديسين: فيرلين، ومالارميه، وفييه دي ليل-آدام، ولوتريامون. لكن رامبو كان إلهاً — الإله الملعون — إله الشعر، إله الحياة الشعرية الحقيقية»^{٢٠} وتثبت المقالات — المتزايدة أكثر فأكثر — المخصصة له، أن المجال مُمهّد الآن لتلقي تأثير «صخب الحياة هذا»: سينشر «فيرلين» عام ١٨٩٥م — في «لا بلوم» — ذكريات عن «الرجل ذي النعلين الهوائيين»، وسيكتب «مالارميه» — عام ١٨٩٦م — مقالاً عن «رامبو» في «شاب بوك»، وستنتبه مجلة «روفي داردين إيه دارجون» إلى وجود رجل أردني عظيم وتتأهب لنشر دراسة تفصيلية عنه،^{٢١} لكن أكثر المقالات أهمية ما نشره «ريتيه» في (لا بلوم) (عدد ١٥-٣١ مارس ١٨٩٦م): ففي مواجهة الأدباء المجدبين، الذين يعتبرون أنفسهم فوق مستوى «ممارسة الحياة» بكثير، ويتساءلون «عما إذا كان هناك ما يدعو للكتابة» (يتزايد التلميح إلى «مالارميه» وضوحاً بالإشارة إلى دخان الغليون)، هواة كهؤلاء «سيبتهجون دفعة واحدة، بنثرات وأشعار حادة كي يلتفتوا — بعد ذلك وإلى الأبد — نحو أسباب أخرى للحياة: «آرثر رامبو» على سبيل المثال»^{٢٢} هكذا إذن، يتخذ التوازي القائم بين «رامبو» و«مالارميه» قيمة الرمز: فمن ناحية، هناك الفن، والشكل،

^{١٦} ذكره Pierre-Quint, André Gide, Stock, 1952, p. 428.

^{١٧} ١٣ فبراير ١٨٩٢م (ذكره Y. Davet, *Autour des Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1948, p. 40).

^{١٨} ٣١ أغسطس ١٨٩٤م (السابق، ص ٤١).

^{١٩} إجابة على استقصاء مجلة *Poésie* 41, Octobre-Novembre 1941 عن رامبو.

^{٢٠} المرجع السابق.

^{٢١} انظر — في هذا الموضوع — خطاب «إيزابيل رامبو» إلى «باتيرن بيريشون» في ١٢ أكتوبر ١٨٩٦م (CŒuvres de Rumbaud, Pléiade, p. 591).

^{٢٢} La Plume, 15-31 Mars 1869, p. 190.

والأدب في أكثر تنميقاته براعة، ومن ناحية أخرى، هناك هبة قوية من الهواء، تجرف بصخب — في عبورها — كل التعاليم المدرسية.

حينئذٍ، نرى دلالة الحملة التي قادها «ريتيه» ضد «مالارميه» منذ المقال الشهير لعام ١٨٩٥م، الذي أدان فيه البارناسية المتطرفة، والنتيجة الجبرية لنُسّاك الشكل، والكلمة، والفن من أجل الفن»^{٢٢}، فما يراه «ريتيه» في «مالارميه» (ومعه، مبكرًا للغاية، الطبيعيون الذين سينسقون بصخب هذه الحلمة)، هو هذه الحالة/النمط لـ «عصور الحضارة المتطرفة» هذه «حيث تجتر بعض الأرواح المتعبة، المشبعة بالانفعالات المتباينة، والعاجزة عن الشغف بمفهوم جديد للحياة، رؤى غريبة، وتنسج لنفسها شرنقة من الأحلام من الصعب إدراكها من فرط رهاقتها»^{٢٤}، لم تعد ساعة الرهافات «الانحطاطية»: وقد تولى «جيد» — بشكل جيد، عام ١٨٩٧م — مبادرة الاحتجاج على حملات «ريتيه» الخبيثة، احتجاج انضم إليه «فاليري» و«شوب» و«بول فور» و«فيرهارين»^{٢٥}، لكن «جيد» يواصل إنجاز «قوت الأرض» التي ستنتشر في نفس العام، و«بول فور» يتغنّى في «قصائد غنائية فرنسية» بكل مظاهر الطبيعة: «قصائد غنائية عن السهول والمراعي والأنهار» و«قصائد غنائية عن الأدغال والغابات والجدول»، و«قصائد غنائية عن الجبل وقباب الجليد والينابيع» ... لم يعد الموضوع يتعلق بـ «أعمال فنية خارج الزمن والأشياء العارضة»^{٢٦}، وسيشهد شهر مارس من عام ١٨٩٧م نشر بيان «الجامية» في «ميكور»: «كل الأشياء صالحة للوصف، طالما أنها طبيعية»، مثلما يصرح — بحسم — «جام».

(١-١) النزعة الطبيعية

غير أنه منذ نهاية عام ١٨٩٦م، ولدت حركة تطالب — بشكل مدوّ — بـ «العودة إلى الطبيعة»، وتدعي النهوض بدور إعادة الاتصال بين الأدب والواقع، وفي ١٠ يناير

^{٢٢} La Plume, 1^{er}–15 Juin 1895.

^{٢٤} La Plume, 1^{er}–30 Mai 1896.

^{٢٥} Mercure de France, Février 1897 في احتجاج منشور.

^{٢٦} «كنا نحلم في ذلك العهد بأعمال فنية خارج الزمن والأشياء العارضة»، مثلما كتب «جيد» إلى «شلومبرجيه» حول الفترة «مالارميه» الرمزية، واعترف — إلى «ج. دوسيه» — قائلًا: «بلغت أقصى درجات المعاناة لأعيد وضع قلمي على أرض الواقع» (ذكره Y. Davet, *Autour des Nourritures* (Terrestres, N.R.F., 1948, p. 21).

١٨٩٧م، تقدم «فيجارو» الطبيعية باعتبارها «القارب الأخير» للأدب، وقبطانها هو «سان-جورج بوئيليه» و«الربان» هو «إميل زولا» (إذ تعلن الطبيعية تبنيها للفلسفة الطبيعية!)^{٢٧} يلي ذلك بيان «بوئيليه»، الذي يشدد على أن «الكآبة الوهمية التي كانت توهن الأرواح حوالي عام ١٨٩٠م» لم تعد تناسب «الكتاب المستشيطين» للجيل الجديد، ولم يعد المقصود استدعاء «عشيقات فانتات وسادة وهميين يقطرون عذوبة»، وإنما التغني بـ «الأعياد العظيمة للإنسان»، وتمجيد «البحارة، والفلاحين المولودين من أحشاء الأرض والرعاة الذين يسكنون بالقرب من النصور»، ويرصد «بوئيليه» — أثناء رصده لـ «الطبيين» — أسماء «ميشيل أبادي» و«موريس لوبلون» وأيضاً «أندريه جيد»، العبقرى «ذي العذوبة المتوقدة»، و«بول فور» الذي كتب «ترتيلة صافية»، ولا يبدو أن «جيد» قد ابتهج بشكل مبالغ بأن يضمه «بوئيليه» بهذه الطريقة، إذا ما استندنا إلى المقطوعة الساخرة بهدوء التي نشرها في «إرميتاج» عام ١٨٩٧م، تحت عنوان «الطبيعي Le Naturiste»^{٢٨} وقد رحب بنفس التهمك، عام ١٨٩٧م، بخطاب «فرانسييس جام» المتعجل، الذي صرح أن: «كل هذا الأدب الجديد، الطبيعي أولاً، مكون وستكون من مثلث زواياه أنت وبوئيليه وأنا»^{٢٩}.

هكذا بدأ الطبيعيون — بعد أن دخلوا بصخب عالم الأدب، وانضموا إلى «أوجين مونفور» — في انتقاد «مالارمي» بشدة (بطبيعة الحال!) في العدد الأول من «روفي ناتوراليست» في مارس ١٨٩٧م. لكنهم يطالبون في نفس الوقت (وهو ما يهمنا هنا) بأن يرافق تجديد موقف الشعراء من الحياة إصلاح لا مفر منه في التعبير، وبعد أن يلفت «موريس لوبلون» الأنظار — في شهر أبريل، في «لا بلوم» — إلى أن تطور اللغة «يتوازى مع تطور الأفكار»^{٣٠} يخصص مقالاً في «روفي ناتوراليست» لـ «انتصار النثر»: «من الآن فصاعداً، مثلما سيصرح، لن يتم التنبؤ بالشكل الدبي الذي سيتبناه

^{٢٧} انظر الحديث مع «زولا» حول «النزعة الطبيعية Naturisme»، الذي أعادت «لا بلوم La Plume» نشره في العدد الخاص عن «الطبيعية»، في الأول من نوفمبر ١٨٩٧م، ص ٦٨١.

^{٢٨} سنجدتها مذكورة في كتاب Y. Davet, *Autour des Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1948, p. 33، حيث توجد كل الوثائق الخاصة بعلاقات «جيد» بالحركة الطبيعية.

^{٢٩} انظر 30 Y. Davet, *Autour des Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1948, p. 30، والصفحات التالية.

^{٣٠} La Plume, Avril 1897, p. 210.

كُتَاب الغد، فالاتجاهات نحو «النثرية» تتأكد أكثر فأكثر». فمن إذن «سيرضى بوصف مشهد مستخدماً النظم؟» وفي بحثه عن دافع هذا الإحلال البطيء، لكن المحسوس به سلفاً، للنثر محل النظم، فإنه يراه في الانتقال «من الفن الذاتي إلى الفن الموضوعي»: فالشاعر الغنائي ينشد «لحنه» نظماً، لكن من يريد أن يقدم، مثل اليوم، «الضجيج اللانهائي للوجود الخارجي»، يصبح الوزن القديم غير كافٍ له. وإذا ما كان كل مخلوق مشئت يملك في هذا الكون ذبذباته الخاصة، وأنه ينبغي علينا — في مؤلف شفاهي — أن نعيد خلقه باختلاجاته والحركة التي تلائمه، فنيبغي علينا اللجوء إلى كليات سيمفونية». من هنا، يكمن هذا التفضيل للنثر: «نحن بحاجة إلى عدد وافر من الإيقاعات اللانهائية، ولكل المصادر اللحنية والتحويلات الصوتية التي لا تُحصى للكلام، فلا غنى عن شكل تركيبى في التعبير». وقد أظهر الشعر التحرري — من قبل — هذا النزوع إلى النثر. وبالعكس، منذ قرن، «مال كل ناثرينا باستمرار نحو الشعر»: وبعد أن ذكر أسماء «شاتوبريان» و«لامنيه» و«ميشليه» و«فلوبير» والأخوين «جونكور» ... إلخ، يعثر «لوبلون» — لدى مؤلفي النثر الحديثين — على أكثر الأشكال أصالة في الشعر المعاصر: «بول فور»، بمؤلفه «قصيدة النثر الحر الغنائية»، و«جيد»، الذي يذكّره بفنيلون و«برناردان دي سان-بيير»! «فانديوت»، و، بطبيعة الحال، «مونفور» و«بوتيليه».

ما هي إذن هذه النثرية المعاصرة و«الطبيعية» التي ينبغي أن تمنحنا تعبيراً «سيمفونياً» عن الحياة؟

قبل كل شيء «الشتاء في حالة تأمل» الشهير (الذي أهده «سان-جورج دي بوتيليه» إلى «زولا» في نهاية عام ١٨٩٦م)، وهو كتاب مسهب وكثيف، كحالة وسط بين الرواية، ومحاولة الكتابة بالنثر الشعري وديوان قصائد نثر. «فيض، وفيضان مزدهر تحت شمس ساطعة، تلك هي الكلمات التي تلائم وصف هذه القصيدة المدهشة حقاً»، مثلما يقول «ريتيه»،^{٣١} ونجد فيه خليطاً من تأكيدات مثل «لا شيء مما ينشده شيكسبير يساوي رائحة الخبز الناضج»، وتأملات غنائية تنبئ نغماتها أحياناً بنغمة «قوت الأرض»:

^{٣١} مقال منشور في La Plume, 1^{er}-15 Décembre 1896, p. 773.

أعاني أحياناً من عناق الظلام. تتألق خلية، ويشتعل القمح، ويغني الماء— ذلك ما لا يمكن تفسيره، يبدو أننا شهود اختفائنا الخاص بنا. جزءٌ من النفس يتفتت، ويتلف: لا نفهم، لا شيء سيحدث أبداً، وهؤلاء الذين لم يشعروا أبداً في داخلهم بهذا الدوار المظلم للروح، آه! ما الذي سيميزونه مما خطر ببالي؟^{٣٢}

ولوحات حميمة أو خشنة مثل التي يمكن أن تقدمها الحياة في الريف، هي بالكاد قصائد نثر بحصر المعنى، لكنها (سيقول «جيد»، وهو يبالغ إلى حدٍّ ما ربما في المديح) «موهبة فذة لناثر»، غنائية، وإصاات جميلة، و«إيقاع للجملة حقيقي، ومفعم وثرى ومتناغم»: ^{٣٣} ولا شك أن «سان-جورج دي بوئيليه، كاتب طبيعي كبير. وقد نجح كتابه إلى حدٍّ بعيد في تحريض مقلد واحد على الأقل، هو «ب. ل. جارنييه»، الذي أراد — بعد «الشتاء في حالة تأمل» — أن يصف الصيف، «متتالية من النثریات المكتوبة — المغناة بالأخرى — في مجد أحد الفصول»، مثلما يقول «م. دي بلون» الذي يرى أن هذا الكتاب يكشف عن «مزاج طبيعي تماماً». ^{٣٤}

ويضم «المثلث» الطبيعي، إذا ما تحدثنا مثل «جام» (بوئيليه، لي بلون، إ. مونفور)، ناثرًا-شاعرًا ثانيًا: إنه «مونفور» الذي نشر عام ١٨٩٦م «سيلفي، أو الانفعالات الغاضبة»: وهو مؤلف «يضم جملاً جديرة بالمديح»، مثلما يقول «ريتيه»، و«مرصوف بعلامات التعجب والمناجاة»، ^{٣٥} وخرج — بالأخرى — من النوع الروائي. وفي «شهوة»، المنشورة عام ١٨٩٨م، وهي «متتالية من المشاعر المعبر عنها في شكل غنائي»، ^{٣٦} نشاهد عودة هجومية لقصيدة النثر ذات المقاطع: فإذا ما قرأنا المقطوعة الصغيرة

^{٣٢} ذكره «ريتيه»، المرجع السابق، ص ٧٧٣، والطريف للغاية أن نقارن بين القطع في الجملة الأخيرة والـ «آه!» التي ترجئها، وبين كل الجمل المقطوعة بـ «آه!» في «قوت الأرض»، ما كان لهذا التقارب أن يكون من ذوق «جيد».

^{٣٣} في ١٨٩٨ *Lettre à Angèle, Ermitage*, Septembre 1898 (ذكره Y. Davet, *Autour des Nourritures*)
^{٣٤} 34 p. 1948, N.R.F., (Terrestres)، وبالمقابل، فبعد نشر *La Route Noire* عام ١٩٠١م، سيوجه «جيد» نقدًا عنيفًا حقيقياً لأسلوب «دي بوئيليه» (جمع في 1919, pp. *Prétextes*, Mercure de France)
^{٣٥} 225-234): «لم يعد السيد دي بوئيليه يعرف اللغة الفرنسية»، مثلما سيصرح (ص ٢٢٦).

^{٣٤} 423 p. 15 Juin 1898, *La Plume*.

^{٣٥} 771 p. 15 Décembre 1896, *La Plume*, 1^{er}.

^{٣٦} مقال 423 p. 15 Juin 1898, *La Plume* dans M. Le Blond.

التي ذكرها «م. لي بلون» في مقاله المنشور في «لا بلوم»، فسجد ثلاث فقرات متماثلة تبدأ ب: «عندما تقتربين من المنزل، يا مارت!»^{٣٧} لكن ذلك يرجع إلى صعوبة العثور — فوراً — على شكل تعبير «سيمفوني» و«طبيعي»، مثلما لا تجنب أفضل النوايا دائماً الكتاب من الارتباك والسطحية: «تنهض بلادات»، مثلما يكتب «إ. مونفور»...^{٣٨}

وإذا ما كان «م. لي بلون»، «الزاوية» الثالثة للمثلث، يكتفي بإصدار النظريات الطبيعية وأرجحة المبخرة بالعدل بين صديقيه، فيمكننا أن نضيف إلى المؤلفات ذات الإلهام «الطبيعي» بضع نثرات أخرى: مثل نثرات «فانديوت» في «ساعات متناغمة»، التي يجد «مونفور» فيها «تحولات صوتية عذبة»،^{٣٩} و«ه. دي رينيه» الذي يعتبرها «أحاسيس حيوية قوية» مترجمة في «لغة كريهة»،^{٤٠} وأيضاً أجزاء من «نارسييس» التي لن يتمكن «جواشيم جاسكيه» من إنهاؤها أبداً، والتي نشرت «روفي ناتوراليست» جزءاً منها (مهدى إلى «جيد») في مايو ١٨٩٧م،^{٤١} وسواء ما إذا كانت جيدة أم رديئة، فكل هذه النثرات تدهشنا بنبرتها الحارة، الوصفية تقريباً، ويتحدث «أ. جالو» — عن حق — تماماً في هذا الموضوع — عن «حالة رضى دنيوية» و«نزعة صوفية جديدة» يكتشفها «لدى سان-بول رو، وإ. مونفور، وإ. سينيوريه، وج. جاسكيه، و. ب. فارج، وش. ل. فيليب»:^{٤٢} كثيرٌ من الكتاب، مثلما يمكن أن نلاحظ، كتبوا نثراً بشكل خاص، إذا ما استثنينا «سينيوريه» (الذي كتب — رغم هذا — بضع نثرات غنائية)، ونشعر لدى كل هؤلاء الكتاب بما يسميه «جالو» بـ «تمجيد الحياة الحقيقية»: ولهذا تنحو رواياتهم أو محاولاتهم نحو الشعر بسبب غنائيتهم، والحمية التي تملأهم^{٤٣}

^{٣٧} قارن بقصيدة «مونفور» بعنوان «عشيقة»، المنشورة في *Revue Naturiste*, Juillet 1897، التي

تتكرر فيها هذه «اللازمة» بين المقاطع: «عشيقة! عشيقة! عشيقة!»

^{٣٨} في قصيدة «عندما تقترب من المنزل»، التي سأعود إليها.

^{٣٩} *Revue Naturiste*, Mai 1897, p. 116.

^{٤٠} *Mercure de France*, Juin 1897.

^{٤١} كان «جاسكيه» سينشر شهادات للطبيعية في العدد الخاص من «لا بلوم *La Plume*» (الأول من نوفمبر ١٨٩٧م)، يعبر فيها عن إيمانه بنهضة فنية قوية، وثنية و«طبيعية» في آن، حول أجزاء «نارسييس»، انظر

E. Jaloux, *Les Saisons Littéraires*, L.U.F., Fribourg, 1942, p. 99.

^{٤٢} E. Jaloux, *Les Saisons Littéraires*, L.U.F., Fribourg, 1942, p. 273.

^{٤٣} السابق، ص ٢٧٤، ويشير «جالو» — عن حق — إلى أنه بين عامي ١٨٩٦-١٩٠٢م، ساد في النثر «شكل في السرد الغنائي أو الفلسفي» (les *Nourritures*, Jacinthus de Signoret, Narcisse de Gasquet،)

(٢-١) جام

ويمكننا أن نضيف اسم «جام» إلى الأسماء التي ذكرتها، فهو من أوائل من أرادوا الوقوف «خارج الشعر المرمري، المجدد، الأسطوري والرمزي» — هو الذي كتب أيضًا نثرات في مجد الواقعي، ودفتر رحلات عام ١٨٩٦م، وقصائد نثر خلال السنوات التالية، وهذه «الروايات الشعرية» الصغيرة الرائعة: «كلارا إيليوز» (١٨٩٩م) و«الماييد إيتريمون» (١٩٠١م)، وتمثل حالة «جام» حالةً خصوصيةً جديرةً بالملاحظة: فبينما يتسم شعره بـ «نثرية» مقصودة ويقترّب أحياناً من السطحية، التي فضحها بخبث «موريس لي بلون» في مقاله بمجلة «لا بلوم» في ١٥ يونيو ١٨٩٨م (عندما ذكر — على سبيل المثال — هذه الأبيات المأخوذة من «من ملاك الفجر إلى ملاك الليل»:

كورا، ستلوئين الجزء الأسفل من سروالك، بلمس هذا الكتاب القبيح، ذلك ما كانت هذه الفتيات الصغيريات ذات النبرة الجيدة سيقبلنه في مساءٍ غابر،
إلخ (...).^{٤٤}

فإن نثره المتقن، والموزون، والممتلئ بصورٍ لامعة يكشف — على النقيض — مسعىً عكسياً تماماً، ولا يبدي «جام» — في الشعر — «الميل، أو على الأقل السعي إلى إتقانٍ شكلي ما على نحو ما يكشفه لنا نثره عموماً»، وفقاً لما يقوله — عن حقٍّ تماماً — «ل. مولان» في «ميركور دي فرانس»^{٤٥}، وجديرٌ بالملاحظة تماماً — من وجهة النظر هذه — أن نسجل أنه، من بين دفاتر الرحلات التي نشرها «جيد» و«جام» عام ١٨٩٦م في «ميركور دي فرانس» (عن الرحلة التي قاما بها معاً)، فإن ملاحظات «جام» كانت هي التي تستهدف التأثير الشعري، بغنائية النبرة، وإيقاع الجملة، وثرأء الصور، فعلى سبيل المثال، يكتب «جيد» عن القنطرة «ورقة طريق» ترقى إلى الشعر بفعل نوع من الصفاء النغمي، بدون مؤثراتٍ متألفة:

Tancredè de Fargue, etc.)، ثم حدثت بعد ذلك عودة إلى رواية التحليل أو رواية الأخلاق، الملائمة أكثر للعبقريّة القومية» (ص ٢٧١-٢٧٢).

^{٤٤} «كل الناس تعرف أن السيد جام يجهل تركيب الجملة الفرنسية وقواعد الشعر الأكثر أولية»، مثلما يقول «م. لي بلون» (ص ٤٢٤)، — فيما بعد — «لقد عثر السيد جام الطيب هذا على الشعور المتضخم بالسخرية منه»، فنجاحه لن يرجع إلا إلى «تفاخر بالحماقة» (ص ٤٢٥).

^{٤٥} الأول من يوليو ١٩٢٠م.

من كل البيوت المبنية من طينٍ رمادي، تصاعد بخار رقيق، دخانٌ أزرق
سرعان ما غطى وأبعد الواحة كلها، كانت السماء، في الغرب، ذات زرقه
صافية للغاية، وعميقة إلى حد أنها بدت مشبعة بالضوء، أصبح الصمت
رائعاً، لم يكن من الممكن تخيل أي نشيدٍ فيها، شعرت أنني ربما أحببت هذا
البلد أكثر من أي بلدٍ آخر،^{٤٦} حيث يمكن التأمل أكثر من أي مكانٍ آخر.

وها هما الآن «مقطعان» من قصيدةٍ تفور بالغنائية عطاها «جام» منذ بضعة
شهور لـ «ميركور دي فرانس»:

القنطرة! عندما فتحت بابك الذهبي، تفتح قلبي وهو يختلج مثل زهرة
أشجار رمانك البيضاء الرائعة، وجدوك الذهبي، الذي ينساب بين أكاليل
غارك الوردية، كان في بهاء وشاحٍ بربري، وراحت الصبار تشبه الأيدي
المدودة للعاهرات السوداوات.

(...) أنت المصراع البهي للأحلام الرائعة، أنت المسكن العذب الذي يرتوي
فيه الرسامون الرومانتيكيون، المأخوذون بزئير الأسود واللازورد العجيب.^{٤٧}

ونرى كيف أن «السيد جام الطبيب»، الجاهل تماماً بتركيب الجملة وباللغة
الفرنسية — حسب قول «م. لو بلون» — لم يكن يسيء بشكلٍ مفرط استخدام المناجاة
والاستعارة ... ولنضيف، وذلك مهم، أن «جام» نفسه كان يصف لوحات الواحات^{٤٨}
هذه بأنها «قصائد نثر».

وسيكون هناك مزيد من التبسيط «الجامي»، ذلك حقيقي، في «حكايات» التي
نشرتها «ميركور دي فرانس» في أبريل ١٨٩٨ م (وسيجمعها «جام» في نهاية «رواية
الأرنب البري» عام ١٩٠٣ م)، ويمكن لـ «الترام» — على سبيل المثال — أن يقدم النغمة

^{٤٦} Mercure de France, Février 1897, أعيد نشر النص في Journal de Gide (Pléiade, 1948):

انظر 74 p. Feuilles de route, 1896.

^{٤٧} في نوفمبر ١٨٩٦ م، أعيد نشرها بعد Roman du Lièvre, Mercure de France, 1903, p. 291.

^{٤٨} «أبعث إليك بعض قصائد نثر عن هذا البلد الذي ازدهرت فيه صداقتنا»، على ما يكتب «جام»، مرسلًا
«واحات» إلى «جيد»، في يوليو ١٨٩٦ م (Correspondance entre Gide et Jammes, 1893-1938)، (N.R.F., 1948, p. 78).

الصائبة لها إلى حدٍّ بعيد،^{٤٩} لكن لنقرأ «كليسي»، وهي واحدة من «أربع صور شخصية نسائية» (أربع قصائد نثر!) منشورة في «روفي بلانش» في أغسطس ١٨٩٨م:^{٥٠}

كان يمكن أن تكون فيلي، أو شارلي أو كليسي، في المرعى الذهبي الأخضر
الذي يرتاده ابن عرس والأرنب، غير بعيد عن المستنقع المزدهر، المخضر
بالشبوط، وكان يمكن للقصر أن يكون مضجعاً في الغابة بفعل الحلقة
الزرقاء لطاووس أحد الأنهار ...

أليس «القصر الأسطوري» و«العشيق» الخيالية للرمزية، المختلطان بذكرى «جان دي لافونتين»، هما اللذان يعاودان الظهور؟ الحق أن الخاتمة تتكشف عن حسية أكثر ارتجافاً — والجملة الأخيرة.

وبينما ستذبذب، ببطء، آخر ارتعاشة لمداعباتنا، سيطقطق المطر الفاتر
والسخي على أشجار الحور السوداء.

تلمح بالفعل إلى التوافقات الجديدة، وعظمة الأسلوب التي ستجعل من «الماليد ديتريمون»، مع الفارق، ردّاً عملاقاً على «أتالا»، وليس من الارتجال أن نستدعي «شاتوبريان» عندما نقرأ، على سبيل المثال: «أيتها الشلالات التي جمدت سقوطك السريع فيما يبدو! أيتها السماوات من القرمزي الذهبي! أيتها الطيور الكواسر التي تغوص في الهاويات التي تنام فيها الضوضاء!»،^{٥١} لكن لدى «جام» تمجيدٌ مرعب للحياة، والإحساس، واللحظة، مما جعل «جيد» يقول، في جولته الغنائية بعد قراءة «ألماليد»: «إنني ثمل بألماليد، إذ إنني تنفست ما هو أكثر عباقاً في روحك، إنها زهرة سفرجل تويجاتها عذبة متوحشة، قابضة ومسكرة».^{٥٢}

^{٤٩} «كان ثمة عامل يكبح كثيراً له زوجة صالحة للغاية وابنة صغيرة جميلة، كانوا يسكنون مدينةً كبيرة، ولعيد الأب، اشتروا سلطاً بيضاء جميلة ودجاجة وحمرها، والناس كلهم كانوا سعداء» ... إلخ ... (Roman du Lièvre, p. 250).

^{٥٠} «ستجمع اثنتان منها، «سيلفي» و«كليسي» بعد Roman du Lièvre, pp. 305 et 307.

^{٥١} Almaïde d'Etremont، بعد 182، p. 182، Roman du Lièvre, Mercure de France, 1903.

^{٥٢} خطاب إلى «جام»، يوليو ١٩٠١م، Correspondance entre Gide et Jammes, 1893-1938، pp. 174-175، N.R.F., 1948، قارن بـ 241، p. 241، Prétextes, N.R.F., 1919: «إننا لا نقرأ فرانسيس جام، إننا نتنفسه، نرتشفه، إنه يتغلغل فيك عبر كل الأحاسيس» (A propos d'Almaïde d'Etremont)، وقد نشرت عام ١٩٠١م، بعد Clara d'Ellébeuse بعامين.

إن «الفناء الشهواني» في الإحساس،^{٥٢} المدرك بفعل العذوبة المبهجة للكلمات والجمل، هو المساهمة «الشعرية» لهذا النثر، ومنه (رغم اختلاف الأساليب) يستمر الجهد المتواصل في نفس اتجاه جهد «جيد» الذي كتب — منذ بضع سنوات — «قوت الأرض».

(٣-١) جيد و«قوت الأرض»

رواية، أم متتالية من القصائد، أم بحث في الأخلاق (أو، ربما، في اللاأخلاقية)؟ ذلك أن مؤلف «جيد» يستعصي على التصنيف إلى حد أن النقاد الحائرين لم يذكروه إلا قليلاً، «أعترف أنه ليس سهلاً إدخال هذا في تصنيفاتهم»، ميثماً سيقول «جيد» عام ١٩٠٤م في حديثه عن «ساؤول»، ويضيف: «والأمر كذلك بالنسبة لـ «قوت» (...) إنني أزعج «النقاد»، وذلك أسوأ لي»^{٥٤}، واليوم تمت إعادة وضع «قوت الأرض» في المرتبة الأولى تماماً، نظراً للرسالة التي ساهم بها هذا الكتاب، والتي لا يزال يسهم بها لعدد من الشباب المتوقفين على حافة الحياة مثلاً أمام مياهٍ جارية حيث لا يجرؤون على المخاطرة بأنفسهم، لكن ديوان «جيد» لا يقل أهمية وتجديداً من وجهة النظر الجمالية — إذ لا ينبغي أن ننسى كلمة «جيد» في دفتره — وقد ذكرنا بها عن حق «ج. إيتيه»^{٥٥}، إن وجهة النظر الجمالية هي الوحيدة التي ينبغي أن نتخذها للحديث عن مؤلفي بطريقةٍ صحيحة»^{٥٦}، وفي حين أن «شوب»، على سبيل المثال، يُدرس هدم القيم المكتسبة وعبادة اللحظة بلهجةٍ تعليمية وفي شكلٍ وعظي يتجمد فيه درسه الحماسي،^{٥٧} يحقق «جيد» هذه المعجزة بأن يعلمنا الحماس المختلج، والتوقد أمام «الأشكال المختلفة للحياة»^{٥٨} سواء بنغمة وشكل جملة أو بالمعنى الذي تحتويه.

^{٥٢} «يا له من فناء شهواني يذوقونه، بعد أن شق سعي ما بعد الظهيرة صلصال الدروب الضيقة، والدموع المتباعدة لعاصفة رنت فجأة على أوراق الشجر»، حسبما يكتب «جام» عن أبطاله في جملة متميزة للغاية (Almaïde d'Etremont, p. 181, Roman du Lièvre).

^{٥٤} خطاب موجه إلى «جام» (١٤ أكتوبر ١٩٠٤م)، ذكره Y. Davet, *Autour des Nourritures* Terrestres, N.R.F., 1948, pp. 171-172.

^{٥٥} إنه يضع هذه الكلمة في صدر دراساته حول André Gide, Charlot, Alger, 1938.

^{٥٦} ٢٥ أبريل ١٩١٨م، p. 652, *Journal*, éd. de la Pléiade.

^{٥٧} في الجزء الأول من *Livre de Monelle*، انظر — فيما سبق — الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{٥٨} «أيتها الأشكال المختلفة للحياة، كلهم تبدون لي أشكالاً جميلة» (Nourritures Terrestres, 112°)، «أردت أن أذوق كل أشكال الحياة». (éd., N.R.F., 1940, p. 23, قارن بصفحة ١١٨: «أردت أن أذوق كل أشكال الحياة».)

ويكشف لنا «جيد» بنفسه — هذه الأهمية الأساسية لـ «الشكل» والطريقة التي يجب أن تقترن بها الفكرة أو الانفعال على نحوٍ وثيق — في مقالٍ مركزي يهمننا بشكلٍ خاص هنا؛ لأنه يستند على «قصيدة نثر صغيرة» كتبها «جيد» قبل عام ١٩٠٠م، والجملة الأولى من هذه القصيدة،^{٥٩} التي انتقد «مارسيل دوران» بناءها، كانت — على النقيض — تفتن «جيد» بـ «إيقاعها» و«تعرجها».

باردة على يدي لكنها فاترة بالنسبة لها، أشعر، آه! في هذي المياه المصقولة،
بهذه الجذور الحية السعيدة.

لقد ادعى تحقيق بناء منطقي فيها «شبه مرضٍ على الطريقة اللاتينية»، «يقول كل شيء وبطريقة بارعة، منفعة، ممتعة ومحفوظة بالمفاجأة، جملة حيوية، تحترم نظام الأحاسيس، والتأملات» — «وأعترف — مثلما يكتب «جيد» (بعد ثلاثين عامًا) — أن هذه الجملة لا تزال تفتنني اليوم»،^{٦٠} وهو يذكرها مرتين في دفتره، ويضيف:

عبدًا كافحت ضد ما يمكن أن يبدو لي (عن خطأ بلا شك) عبودية غير مبررة:
فالعديد يسير على جملتي، ويكاد يملئها، ويقترن على نحوٍ وثيق بفكري، هذا
الاحتياج إلى إيقاعٍ محدد يستجيب لضرورةٍ خفية، فتفعيلة الجملة، وترتيب
المقاطع اللفظية، وموضع المقاطع القوية والضعيفة، كل هذا يهمني مثلما
تهمني الفكرة نفسها، وهي تبدو لي عرجاء أو معوجة إذا ما نقص منها
أو أثقلها بيت شعري، وهكذا، فقيمة الكرة محكومة — بالنسبة لي — بأن
تساهم في الحياة، وتتنفس، وتتحرك ونشعر — عبر الكلمات ومن خلال
جراتها — بقلبٍ يدق.^{٦١}

^{٥٩} إن «جيد»، الذي لم يتمكن أبدًا — لأسفه الشديد — من العثور على هذه القصيدة، يكتب إلى «لا فلاش»، حيث كان «مارسيل دوران» — صهر «جيد» — يعمل مدرسًا في «بريتاني»، وكان معاصرًا تقريبًا لـ «قوت الأرض»، وفي «قوت ...» تتكرر كثيرًا الـ «آه» التي تقطع الجملة المذكورة، ويتحدث «جيد» مرتين عن هذه

القصيدة في *Journal*, le 14 Décembre 1931 et le 24 Mars 1935.

^{٦٠} *Journal*, 14 Décembre 1931, p. 1096.

^{٦١} *Journal*, 24 Mars 1935, pp. 1223-1224.

كيف لا نرى هنا مفهوماً شعرياً للكتابة؟ الواقع أن «جيد» يضيف أيضاً: «الفكر المجرد بارد»، فقط عندما يصبح مشحوناً، بفضل حركة الجملة، والانفعال والحرارة الإنسانية، «يصبح حياً، عندئذٍ فحسب يمكن أن يصبح إيجابياً»،^{٦٢} لا يتعلق الأمر إذن بالإقناع بالتوجه إلى العقل وحده، ولا السعي (مثلما فعل «لووي»)^{٦٣} إلى جمالٍ شكلي تماماً من خلال تناغم الجملة: إن العدد، وتفعيل الجملة، اللذين يتحدث عنهما «جيد» لا قيمة لهما إلا بالنسبة للانفعال أو الإحساس الذي ينبغي توصيله إلى القارئ.

لقد شعر «جيد» — في وقتٍ مبكر للغاية — بهذه الحاجة إلى إيقاعٍ حي، وجملة «تتنفس»، حتى لو تأثر تركيب الجملة التقليدي بذلك، و«كراسات أندريه والتر» تحمل آثار ذلك،^{٦٤} ورغم هذا، يبدو أن جهوده في هذا الاتجاه قد انخرقت لا بتأثير الرمزية فحسب (وخاصة في «رحلة أوريان»، حيث يتميز «هيتيه» بـ «مسحة مايتزلينكية إلى حدٍّ ما»، على الأقل في أسماء الشخصيات)،^{٦٥} بل أيضاً بلفظية ما من أصلٍ بروتستانتية: فـ «لهجة صلاة التقوى» في «كراسات أندريه والتر» ستثير غيظ «جيد» فيما بعد.^{٦٦}

^{٦٢} السابق، ص ١٢٢٤.

^{٦٣} قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{٦٤} إن بطل الكتاب، الذي يشرع في كتابة رواية، يأمل في أن «يتماوج» إيقاع الجمل «حسب منحني الأفكار، في ارتباطٍ متبادلٍ بارع» (*André Walter, Cahiers et Poésies, Les Œuvres représentatives*), (1930, p. 110, en note 1^{er} édition, 1891)، قارن أيضاً بصفحة ١٧٤: «وعندما يحتج تركيب الجملة، ينبغي قمعه، هذا الحرون، ذلك أنني أجد إخضاع الفكرة له شيئاً جباناً للغاية».

^{٦٥} *André Gide, Charlot, Alger, 1938, p. 62*، هذه الفانتازيا الرمزية ذات النزعة الرمزية، تبدو لنا اليوم — بشكلٍ خاص — تمريناً أدبياً ولعبة هواة، وينبغي أن نشير — رغم هذا — إلى، «غيون»، في مقاله الذي نشره عن «جيد» عام ١٨٩٧م، يعتبر «رحلة أوريان» قصيدة، لغتها «تخضع لكل اختلاجات الانفعال في إيقاعٍ لا يمكن حتى للشعر الحر نفسه، ذي النغمة الرفيعة، أن يقدمه» (*Mercure de France, Mai*) (1897, t. 22, p. 251).

^{٦٦} «عندما أعيد فتح مؤلفي «كراسات أندريه والتر» اليوم، تثير غيظي لهجة صلاة التقوى» (*Si le grain ne meurt*, N.R.F., 1^{er} partie, p. 246)، وسنجد معلومات مفيدة في *Si le grain ne meurt* حول الفترة التي تمتد من «أندريه والتر» إلى «قوت الأرض».

ويمكننا الاعتقاد بأن قراءة «رامبو»، التي كان يفتن فيها عام ١٨٩٤م بـ «صخب الحياة، والنكهة»،^{٦٧} وتأثير «جوته» أيضًا الذي اعترف به بنفسه،^{٦٨} ساهما إلى حد بعيد في تخلص «جيد» من هذه المبالغة في «الأدب» التي يسخر منها الآن في «مستنقعات»، عام ١٨٩٥م،^{٦٩} لكنها الحياة نفسها، أكثر من كل شيء، هي التي ستتكلل بأن تجعله يعرف مصادر تجميد أقل كتيبة («ناتانائيل، متى سيكون علينا أن نحرق كل الكتب!»)،^{٧٠} وأن تعلمه الانفتاح بلا تفحّظ على الفرحة البسيطة للوجود: ونعلم أن قوت الأرض «إن لم يكن كتاب شخص مريض، فهو — على الأقل — كتاب من يتماثل للشفاء، من شفي — كتاب شخص كان مريضاً، وفي غنائته نفسها، ثمة مبالغة من يعانق الحياة، مثل شيء كان على وشك أن يفقده».^{٧١}

ونفس الميل إلى الترحيب الذي يبديه «جيد» إزاء الأشكال المتنوعة للحياة^{٧٢} (الذي يمنعه من الارتباط بواحد منها أكثر من الآخر) يتحقق في انتقائياته بالنسبة لأشكال

^{٦٧} قارن بما سبق الفصل الخامس من القسم الثاني، وY. Davet, *Autour de Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1948, pp. 40-42، الذي سجد فيه — بشكل خاص — هذا التصريح الذي أدلى به «جيد» إلى «باترين بريشون»: «كانت إشراقات» زادي، وتكاد أن تكون قوتي الوحيد خلال شهور النقاها الأكثر

أهمية في حياتي» (إذن، حوالي عام ١٨٩٤م)، ص ٤٢

^{٦٨} انظر 42-51، Y. Davet, *Autour des Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1948, pp. 42-51؛ «هل من الملائم الحديث هنا عن التأثير؟ مثلاً سيقول «جيد» إذا ما كنت قد تركت «جوته» يعلمني عن طيب خاطر؛ فذلك لأنه يعرفني بنفسي» (Y. Goethe, *Nouvelle Revue Française*, Mars 1932, cité par Y.). (Davet, p. 50).

^{٦٩} كتبت «مستنقعات» — مثل «قوت» — خلال حقبة كان الأدب يتميز فيها بالافتعال والانعزال بشكل حاد» (Préface à l'édition de 1927 des *Nourritures*): ونستطيع أن نرى في «مستنقعات» الوجه الآخر المدمر، والسلبى، لمؤلف التطهير الأدبي، الذي يقدم «قوت الأرض» وجهه الإيجابي الحماسي: فيها يسخر «جيد» — على سبيل المثال — من أسلوب كاتب رمزي في نفس شهرة «ه. دي رينييه» (هذا الـ Hermogène الذي يسمى الشبوط «انذهالات بليدة»، 23, p. 1926, *Paludes*, N.R.F.)، ومن زهو الصالونات الأدبية، وصرخة الفصل الأخير: «أيها الرب! أيها الرب! نحن مسجونون بشكل مربع!» (ص ١٦٦) تنبئ بـ «انطلاقات» الـ قوت.

^{٧٠} *Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1940, p. 35.

^{٧١} مقدمة «أندريه جيد» لطبعة عام ١٩٢٧م من «قوت الأرض».

^{٧٢} «رغم المرض، إن لم يكن بسببه! لم أكن سوى احتفاء وبهجة» (Le Renoncement au Voyage), (cité par Y. Davet, op. cit., p. 64).

التعبير: الرغبة في عدم استبعاد أية إمكانية تتاح لنا، داعياً إلى استخدام — إذا صح القول — الغزارة، والتعددية الفوضوية — كل هذا يميز، هنا، الشكل الأدبي والإلهام، بقدر توحد الجوهر بين أحدهما والآخر، و«إستيف»، الذي يشير إلى استكشاف «قوت الأرض» للشعر «الحر وما حوله، من آياتٍ أو إشارات، تمده أو تختصره في اتجاه النثر»،^{٧٢} يلاحظ عن حق أن هذه الأشكال المختلفة تتوافق مع غاياتٍ وتسمح بتأثيراتٍ مختلفة للغاية، ويمكن للقطع — بشكلٍ خاص — أي الإيقاع، وبفضل هذه الحرية، والتنوع في الأشكال، أن يقرن ويعيد خلق حركات وتوثبات الكائن الداخلي، فأحياناً ما يهتاج بيت الشعر، ويمتلئ بقفزة غنائية تمده إلى حدود الآية:

«أه! فليكن ما تستطيع لمسه هو ما ترغب فيه، يا ناتانائيل، ولا تبحث عن سيطرة أكثر كمالاً....»^{٧٤}

يلصل أحياناً إلى المرحلة الخطابية الكبرى، التي ينطمس فيها مفهوم البيت (الشعري) أمام الحركة الكبيرة التي تخترق فقرةً بكاملها.

«أيتها الرغبة! لقد جرجرتك على الطرقات، وهجرتك في الحقول، وأسكرتك في المدن الكبرى، أسكرتك دون أن أروي ظمأك، وحممتك في الليالي التي اكتمل فيها القمر، وطفئت بك في كل مكان، وهددتك على الأمواج، أردت أن أنيمك على الأمواج ... أيتها الرغبة! الرغبة! ما الذي أفعله لك؟ ما الذي تريدينه إذن؟ ألن يصيبك الضجر؟»^{٧٥}

فالجملّة تتجزأ أحياناً، وتتخذ مظهرًا متقطعاً، لاهتاً، تؤكد الشرطات، وأسلوب «الإشارات»:

توقع الموجة — ألقى مفاجئ لكتلة الماء، اختناقات، انتفاخات، انتكاسات — خمول الأنا، من أكون؟ — سداة فلين — سداة فلين مسكينة على الأمواج.^{٧٦}

G.-L. Estève, *Vers André Gide*, dans *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*,^{٧٢}

.Vrin, 1938, p. 38

.Les Nourritures Terrestres, N.R.F., 1940, p. 89^{٧٤}

.Ronde de tous mes désirs, fin, eod. loc., p. 105^{٧٥}

^{٧٦} المرجع السابق، ص ١٥٦.

أو من خلال التركيبات الغريبة، وتفكيك أو استعادة الكلمات:

في هذه الشجرة، كانت هناك عصافير تغني، كانت تغني، اه! أعلى مما يمكن،
فيما أعتقد، للعصافير أن تغني، كان يبدو أن الشجرة نفسها تصرخ —
تصرخ بكل أوراقها — إذ لم نكن نرى العصافير.^{٧٧}

وإذا ما تأملنا الأشكال المنظومة جيداً (المطبوعة في حروفٍ ماثلة) فسنعدها
مصطنعة؛ لأن ضرورة الوزن والتماثل مفروضتان عليها: ذكرى الآيات التوراتية،^{٧٨}
والرغبة في تحديد وزن،^{٧٩} وجهد الصياغة الفنية الذي يعيد «جيد» إلى الأساليب القديمة
الخاصة بـ «العودة الأبدية»^{٨٠} — كل هذا لا يتحقق دون قدرٍ من التعسف والذكريات
المبهمة، ونثر «جيد» — على النقيض — أصيلٌ للغاية، بفعل الأهمية التي يوليها للكلمة،
لا سيما الاسم، المتكرر أحياناً:

قوافل! — قوافلٌ تأتي في المساء، قوافل ترحل في الصباح، قوافل متعبة
بفضاعة، ثملة بالسرابات، ومحبطات الآن! قوافل! ألا أستطيع أن أرحل معكن،
أيتها القوافل!^{٨١}

^{٧٧} المرجع السابق، ص ١٦٤.

^{٧٨} نشعر بذلك أحياناً حتى في الأسلوب، مثلما على سبيل المثال في بداية الكتاب السادس:

«يا وصايا الرب، أوجعتم روحي.

(...) يا وصايا الرب، أمرضتم روحي،

وحاصرتم بالجدران المياه الوحيدة التي تروي عطشي» (ص ١٣١)

^{٧٩} كما في «دائرة أعبد فيها ما أحرقت»، ص ٣٣-٣٥:

هناك كتب نقرأها، أثناء الجلوس على لوح صغير أمام مكتب التلميذ

وهناك كتب نقرأها أثناء السير

(...) وهناك كتب قرأتها على عجل ...

... وهناك كتب تجعلك تعتقد أنك تملك روحاً، وأخرى من أجل إحباطها.

هناك كتب تثبت وجود الله؛

وأخرى لا نستطيع منها الوصول إلى ذلك ... إلخ.

فالتماثلات والرتابة المقصودة تتناقض — بالتحديد — مع حرية جمل النثر التي تأتي بعد ذلك.

^{٨٠} انظر ما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٨١} Les Nourritures Terrestres, N.R.F., 1940, p. 169

ذلك الاسم المنفصل أحياناً عن الجملة بالأساليب السابق ذكرها، الشرطة أو تفكيك الجملة، وعلامات التعجب التي تقاطع هذه الجمل، «آه!»، «وا أسفاه!»، «ما الذي سأقوله لك؟»، لا تؤدي فحسب إلى منحها نغمة أكثر انفعالية، بل أيضاً إلى تحقيق القطع وإبراز كلمات معينة:

أن آتي وحيداً هنا وأتذكر الشتاء فيه، أن أشعر فيه بالضجر الشديد لأن
الربيع، وا أسفاه! لا يدهشك حتى...^{٨٢}

وتغير أساليب المناجاة — الكثيرة للغاية — من نغمة وحركة الجملة في آن، فتدخل فيها وقفات مشابهة للوقفات التي تفصل بين الأبيات:

آه! كم استنشقت إذن هواء الليل البارد، آه! أيتها التقاطعات!^{٨٣}
أو أيضاً:

أرضُ شرسة، أرضُ بلا طيبة، بلا عذوبة، أرضُ الهوى والحماسة، أرضُ
محبوبة الأنبياء — آه! أيتها الصحراء الأليمة، صحراء المجد، لقد أحببتك
بعنف.^{٨٤}

وعلينا أن نؤكد — في النهاية — تواتر الإضمار: فإلغاء الفعل لا يبقى إلا
على الكلمات الأساسية، سواء أشكلت لوحة (إنه «أسلوب المجذافين، حقائق مسيجة
بحيطان في الشمس، طريق، حيوانات عائدة من المراعي»)،^{٨٥} أو نوعاً من الابتهالات
الغنائية:

^{٨٢} المرجع السابق، ص ١٥٨.

^{٨٣} المرجع السابق، ص ٢٤، وتلعب علامات الترقيم — ولا سيما علامة التعجب، مثلما يشير «هيتيه» عن حقٍّ تماماً — دور «عصا القياس» (André Gide, Charlot, 1948, Alger, p. 70).

^{٨٤} Nourritures, p. 171.

^{٨٥} المرجع السابق، ص ١٤١، قارن — في السطور القليلة السابقة — باستدعاء القبولة في بيت ريفي: «رائحة ستائر الكريتون، زهور ياقوتية وتوليب، مفروشات»، ثمّة — هنا، ربما — ذكرى لـ «أسلوب الإشارة» (والاستدعاء الرامبوي).

أكوام حبوب، سأمتمدحك، نباتات موسمية، قمح أصهب، ثروات في الانتظار،
مئونة نفيسة للغاية.^{٨٦}

ونصل هنا إلى مظهرٍ يميز «قوت الأرض» عن شعر التعداد، الذي يكتفي بتعدادٍ بسيطٍ للأشياء، دون الشعور بالحاجة إلى الاختيار ولا إلى التأليف — فحماس الشاعر كبيرٌ للغاية لكل ما يوجد في الكون: «أريد — مثلما يقول «جيد» — أن أكون قد ولدت في زمنٍ لا ينبغي عليّ فيه أن أتغنى، كشاعرٍ، بكل الأشياء، بل بتعدادها ببساطة»،^{٨٧} ومن هنا، يكمن هذا الشكل «الابتهالي» الذي يعدد كل الفواكه،^{٨٨} وكل المنابع (التي يتم تقديمها — ببساطة — بصيغة «هناك»...)^{٨٩}، والمشروبات والمياه:

صهاريج، آبار مخفية تنزل فيها النساء، مياه لم تر النور أبداً، مذاق الظل،
مياه مشبعة بالهواء.

مياهٌ شفافة بشكلٍ غير طبيعي، وكنت أتمناها لازوردية ...^{٩٠}

ومثلما نرى، لا يكمن الموضوع في «تكوين» ما — إلغاء، تجميع، وتركيب — «ما دام لا وجود للتكوين، فلا ينبغي الاختيار هنا»، طبقاً لقول «جيد»،^{٩١} فالشاعر يرفض التدخل، وفرض تنسيق فني على الأشياء: فهو لا يريد إلا أن يظل في حالة استعداد،^{٩٢} وقابلية لامتناع الأحاسيس، إنه يريد أن يستقبل في كل لحظة كل ما

^{٨٦} المرجع السابق، ص ١٢٢، قارن بهذه الجملة الغنائية الجميلة عن الصيف في «انفيدا»: «صيف! لون الذهب؛ وفرة، بها الضوء المتزايد، فيضان هائل للحب!» (ص ١٦٦)، فالإيقاع يأخذ في الاتساع في حركة موج جميلة: فنبرة «الغنائية التعدادية» جيدة (نسبة إلى «جيد») للغاية.

^{٨٧} Nourritures Terrestres, p. 148.

^{٨٨} Ronde de la Grenade, pp. 88-94.

^{٨٩} ص ١٣٢-١٣٤.

^{٩٠} ص ١٣٧، تظهر أيضاً الرغبة في التعداد، وفي «العد»، فيما بعد بقليل في هذه الصفحة: «لا! كل ما تملك السماء من نجوم، كل ما في البحر من لآلىء، وريش أبيض على ضفاف الخلجان، لم أعدها كلها بعد، ولا كل مهمات الأوراق، ولا كل ابتسامات الفجر، ولا كل قهقهات الصيف».

^{٩١} ص ١٤٩.

^{٩٢} «مستعد! يا ناتانائيل، مستعد!» (ص ١٤٩).

تحويه هذه اللحظة ويشكل الحياة، الثرية المتناثرة — ويصل في ذلك إلى التمرد على الكتابة المضطربة والخطية واختراع «التزامن»^{٩٣} قبل الحالة النهائية. فهل يمكننا — ابتداءً من ذلك الحين — الحديث عن قصائد في ديوان يكون كاتبه أول من يصرح بأنه «لا شيء سوى رؤيا»؟^{٩٤} أليست نزعة التلقي والترحيب هذه — بالتحديد — هي النقيض للنزعة الفعالة، والخلاقة الخاصة بالشعر؟ ولا شك أنه إذا ما أمكن القول — بالمعنى العام — إن الكتاب كله يشكل قصيدة في تمجيد الواقعي، وإنه لا يمكن إنكار وحدة النغمة والإلهام، فينبغي أن نضيف أن الكتاب لا يستجيب إطلاقاً للتعريف الذي وضعه صاحب «مستنقعات» — المعنى بالأدب — للكتاب (والذي قد يمكن تطبيقه بشكل أفضل أيضاً على قصيدة النثر): «الكتاب شيء مغلق، ممتلئ، ناعم مثل بيضة، لا نستطيع أن نقحم فيه أي شيء، ولا حتى دبوس، إلا بالقوة، وإلا تحطم بذلك شكله»^{٩٥} إنه — على النقيض — شكل مفتوح ومشتت عن قصد، ذلك الذي يقدمه لنا «قوت الأرض».

وذلك إلى حد ما، فحسب، فلا شك أن فوضوية شاملة لن تكون فحسب غير محتملة، وإنما هي — بالمعنى الحرفي — مستحيلة؛ ولهذا السبب ينتظم هذا الكتاب الوجيز عن الفوضى في كتب وموضوعات: وحتى دون الحديث عن «القصائد» — بحصر المعنى — في شعر حر وآيات تحدد أكبر لحظات التوتر الغنائي وتحافظ، بفضل الاستعدادات والتماثلات، على شكل أكثر تنظيماً، فغالباً ما سنجد نثرات تنظيم، ضمن حريتها الظاهرة، في قصائد بطريقتين، لكنها موسيقية: سأكتفي بذكر قصيدة «قوافل»، مع المقاطع الشعرية المتمثلة: «هناك (قوافل) كانت ترحل نحو الشرق ... وهناك من كانت ترحل نحو الجنوب ... وهناك نحو الغرب ...» واستعادة الموضوع الرئيسي في الخاتمة:

عربٌ مخيمون في الميدان، نيرانٌ تشتعل، أدخنة لا تكاد ترى في المساء.

(...) نيرانٌ تشتعل في الميادين من أجل وجبة المساء.^{٩٦}

^{٩٣} ص ١٤٩-١٥٠، حيث يشير، بتوزيع طباعي خاص، إلى ما يصدّم أذنيه وعينه وجسده ومنخاريه، «وكل هذا معاً ... إلخ، في باقة صغيرة، إنها الحياة» (ص ١٥٠).

^{٩٤} ص ١٥١.

^{٩٥} Paludes, p. 72، نعثر هنا على مفهوم القصيدة المغلقة، «الكاملة»، الذي عبر عنه «بانفيل»، وهو مفهوم يعارضه «جيد»، بالتحديد، بعنف.

^{٩٦} Les Nourritures Terrestres, N.R.F., 1940, pp. 169-170

وسلسلة القصائد التي تشكل الجزء الثالث من الكتاب الخامس، «المزرعة» — وبشكل خاص القصيدة الأخيرة التي يتكرر فيها الموضوع الرئيسي، «الرغبات»، ثلاث مرات، وقد أعاده استدعاء «عربات الخيل» و«الزلاجات».^{٩٧}

«كتبت هذا الكتاب، مثلما قال «جيد»، في لحظة كان الأدب يتسم بالافتعال والعفن بشكل يبعث على الحنق، وبدا لي ملحاً أن الأمس الأرض من جديد وأضع ببساطة قدماً عاريةً على التراب»،^{٩٨} تلك هي، في الواقع، أول رسالة جمالية لـ «قوت الأرض»: لقد انتهى عهد المساعي الزخرفية والمجازات البارعة، فبدلاً بعام ١٩٠٠م، سيلاحظ «هـ. دي رينييه» نزوعاً إلى إعادة «ربة» الشعر إلى الحياة،^{٩٩} لكن «قوت الأرض» يطالب — في نفس الوقت — بضرورة إيقاع شعري جديد: «إيقاع النثر»، حيث تسترد الكلمة قوتها، والجملة حيويتها، إيقاع أكثر تنوعاً، وأكثر حرية من الشعر الحر نفسه، والواقع أنه من المدهش — إلى حد بعيد — أن نشهد، مع «هيتيه»، فيما يتعلق بقصائد هذا الديوان، أنها غالباً «بعد بداية أكثر تنظيماً ينتهي بها الأمر إلى النثر الخالص»: «١٠٠ وهكذا الأمر في «دائرة الأمراض»، وكذلك في «دائرة كل رغباتي»، وأيضاً في «دائرة عطشي المرتوي»،^{١٠١} ويمكننا القول إن «جيد» — مع «قوت ...» — يتخذ المسار الذي يقود من الشعر الحر^{١٠٢} إلى النثر كشكل في التعبير الشعري، فهل ينبغي الاعتقاد — طبقاً للمحظة السيدة «دوري»^{١٠٣} — أن الأمر قد انتهى به إلى أن يعتبر الشعر الحر

^{٩٧} «عربات الخيل! كل هروب ممكن، زلاجات، بلد ثلجي، أقطر فيكم رغباتي» (ص١٢٦)، والمسعى الشعري للفكرة، الذي يتحقق من خلال التشابهات (عربات خيول — زلاجات — بلاد ثلجية) والقفزات، هو أيضاً لافت للنظر هنا، وقد سبق أن ذكرت هذه الجملة في الفصل السابق، كمثال على «الإيقاع الديناميكي»، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٩٨} مقدمة طبعة عام ١٩٢٧م من «قوت الأرض».

^{٩٩} *Poésie d'aujourd'hui et Poésie de demain*, *Mercure de France*, Août 1900, p. 348.

^{١٠٠} *André Gide*, Charlot, 1948, Alger, p. 73.

^{١٠١} صفحات ٩٨ و ١٠٣ و ١٣٥، على التوالي.

^{١٠٢} وهكذا، فإن «دائرة الرمان» (ص٨٨-٩٤)، التي كتبت في فترة لم يكن لدى «جيد» خلالها سوى «فكرة» (مثلما يقول في *Si le grain ne meurt*, N.R.F., 1933, p. 320)، والتي نشرت عام ١٨٩٦م في العدد الأول من *Centaure*، مكتوبة بالشعر الحر كلها، وتكاد لا تصل أبداً إلى حد الآية.

^{١٠٣} في العدد المخصص لجيد من مجلة *Capitol*، عام ١٩٢٨م، ص ١٤٠.

شكلاً ما يزال اعتباطياً بشكلٍ مفرط، «مستقلاً عن الشعور الذي يملأه»^{١٠٤}؟ من المهم — على أية حال — أن ننقل هنا الجمل التي أشار — جيد — خلالها — عام ١٨٩٩م إلى أن حركة التحرير الشعري لن تظل، بالتأكيد، محصورة في الشعر الحر، وإلى أن أناساً من قبيل «فيليه- جريفان» و«فيرهارين» قد وجها — ربما دون وعي — ضربة قاضية للشعر المنظوم، وربما في المستقبل.

لن يكتب الشعراء الحقيقيون بالضرورة نظاماً أبداً، ولن يكون لكلمة شعر بالضرورة أن تصبح مرادفاً لكلمة نظم، إذ إن كلمة «نظم» مستخدمة الآن بشكلٍ نادر في فرنسا كمرادف للشعر — وربما سيكون موفقاً، إذا ما استفاد النثر كلك منه، وإذا ما وجد الشعراء القادمون، الذين لم يرثوا أي شكل، بل ورثوا الحماس الخصب، والشعور المكثف والمتنوع لكوكبة شعراء اليوم، لغةً قابلة للتشكل حسب المراد، لغة نثر بقدر ما نريد، لكنه جميلٌ للغاية، وسلس للغاية، غزير وإيقاعي في النهاية، جريء للغاية، حسي ومهموم بالانفعال، إلى حد أن أكثر العبقریات شعرية ستتمكن من التعبير به، فيما سيحتمي الشعراء الرديئون وحدهم بالأشكال المتخلف، المساعدة على إخفاء عجزهم الغنائي...^{١٠٥}

«الحماس الخصب»، «الشعور المكثف والمتنوع»، ألم يكن لجيد أن يفكر سوى في نفسه وهو يكتب هذه الكلمات؟ هل كان بمقدوره ألا يفكر في «قوت» وهو يمتدح هذه اللغة الشعرية الجديدة، «نثر بقدر ما نريد، لكنه جميلٌ للغاية، وسلس للغاية، غزيرٌ وإيقاعي في النهاية، جريء للغاية، حسي ومهموم بالانفعال إلى حد أن أكثر العبقریات شعرية ستتمكن من التعبير به»؟ مرة أخرى، ليست النظريات الجمالية هي التي ستجدد الأدب، لكنها المؤلفات (الشعرية) مع «خميرة بلا نظير» (لاستعادة تعبير «جيد» عن «رامبو») ^{١٠٦} هي التي تأتي بالتجديد.

^{١٠٤} مثلما يقول «جيد» بنفسه، في 122 p, 1919, *Prétextes*, Mercure de France.

^{١٠٥} *Lettre à Angèle* (10 Mai 1899), *Prétextes*, pp. 121-122. وقد تم نشره ضمن

^{١٠٦} قارن بما سبق، الفصل الخامس من القسم الثاني.

(٢) رواد شعر جديد

الصورة والحلم

هذا الخط «الطبيعي» و«الحيوي»، الذي يبرز أكثر فأكثر بشكل أوضح خلال الأعوام الأخيرة من القرن،^{١٠٧} لا يشير — رغم هذا — إلا إلى تحديد أحد الطرق التي يهرب إليها الشعراء من الرمزية، أو — بقول أفضل — كيف يتخطونها، بعد أن تمتلوا القوى الحية فيها، وسيقود طريق آخر منها الشعر — فيما بعد بكثير — إلى الأقطار المظلمة للسريالية، وهذا الخط الذي يمكن — شأنه شأن الآخر — أن نستمد منه «رامبو»، والذي يجتاز أيضًا الرمزية ليتجه إلى «شيء آخر»، يبدو محدودًا بشكل خاص للغاية بمؤلفات النثر، ويمكن أن نرى جذره البعيد في هذا الوريد الفانتازي الذي كان يجتذب — منذ فترة طويلة — نثر حكايات ونصوص القرن التاسع عشر نحو القصيدة، فإذا ما كان ثمة أناشيد غنائية فانتازية شهيرة مكتوبة شعراً (مثل «لينور» لبورجيه، و«ملك الصفصاف» لجوته، إلخ ...)، فالأغلب — في النص النثري — أن الفانتازي يتطور بشكل أكثر تأكيدًا، وينتج كل تأثيراته، فالتوازن، وانتظام البيت، والامتثال الذي يفرضه على نظام مستقر، لا يجعل منه — في الواقع — أفضل أشكال التعبير بالنسبة لنوع فوضوي ومتمرد في جوهره ضد القوانين الطبيعية، نوعٌ محكومٌ عليه بفقدان التوازن الدائم بفعل وضعه غير المستقر، لا بين العالم الحقيقي والعالم فوق الطبيعي، مثلما يقال كثيرًا، بقدر ما هو بين عالم مطمئن من المظاهر المألوفة والعالم المزعج، حيث يعاود الظهور العبث الأصلي و«الغربة» الأساسية للأشياء،^{١٠٨} ومن ناحية أخرى، فإن الحقيقة البسيطة — المتمثلة في أن الفانتازي يطالب، كي يتبدى، بسرد وحدث — تحدد له الحكاية والأقصوصة كمجال، وهما نوعان شكلهما الطبيعي هو النثر.

^{١٠٧} انظر — في هذا الموضوع — أطروحة: Michaud, *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, chapitre II, 3 *L'appel de la vie*, pp. 518-547.

^{١٠٨} انظر ١٢٠ M. Blanchot, *Du Merveilleux*, dans *l'Arche*, n° 27-28, Mai 1947, p. 120. إنهم السرياليون بشكل خاص الذين أرادوا لفت انتباههم «لا إلى الواقعي، أو الخيالي، بل إلى كيفية الكلام — الوجه الآخر من الواقعي» (*Manifeste du Surréalisme*, 2° éd. Kra, 1929, p. 93)، وستزيد دهشتنا عندما نعثر على مرافعة بقلم «أ. فرانس» حول «أبول» (*Apule*)، لصالح العبث (2° *La Vie Littéraire*), (série, p. 633).

ولأنهما — في آن — نتاج النشيد الغنائي الفانتازي (نتذكر الدور الذي لعبته الترجمات والترجمات المستعارة للأناشيد الغنائية في نشوء قصيدة النثر)^{١٠٩} والحكاية الفانتازية التي سادت موضتها إلى حد كبير بعد «هوفمان»^{١١٠} والتي وصل بها «نوديه» إلى شكل «القصيدة» في «ساعة أو الرؤيا» وفي «سمارا»^{١١١} فإن قصيدة النثر الفانتازية أكثر إيجازاً، وبالتالي أكثر شعرية وغرابة في آن: فالانتقالات تختفي، والغرابات تتزايد، وتصبح الأجواء مشحونة وأكثر كبريتية، إلى حد يكاد ألا يطلق أحياناً: توترٌ ضروري، إذا ما أردنا التوفر على كثافة كافية لقصيدة مهددة في جوهرها دائماً بالشكل المؤقت لـ «الحكاية» التي تحويها، فالمقصود منح المناخ الفانتازي أهمية أكبر من الحكاية نفسها: إنه التغريب (الذي كثيراً ما يتم التوفر عليه باقتصار كبير في الوسائل) الذي يصبح الأساسي هنا، فنحن نلمح أحياناً، حول الأشياء المألوفة، هالة من الغموض الناجمة عن بعض التفاصيل الغريبة،^{١١٢} وأحياناً ما سنصبح «مقتلعين» دفعة واحدة، مغمورين في عالم مختلف — هو عالمنا مع ذلك، لكننا لم نعد نتعرف عليه، مثلما الحال غالباً مع «لوتريامون»، ومثلما لدى «ميشو» فيما بعد،^{١١٣} وفي أغلب الأحيان أيضاً، سيستخدم الكاتب الحلم، كذريعة لإدخالنا في هذه المناطق الغامضة التي يسودها التحول، حيث تنبثق رموزٌ غريبة من الأعمال المجهولة، وقد أوضح «أ. بيجين»

^{١٠٩} قارن بما سبق، مدخل القسم الأول، ولا شك أن الأناشيد الغنائية الإنجليزية والاسكتلندية — التي ترجمها «لوف-فيمار» — قد أثرت، مع أشياء أخرى، على «ألوييوس برتران»: وبالفعل، يسود الفانتازي «ملك المياه» و«الساحرة» و«فردريك وأديلايد» و«ليدي مارجريت» و«روح العاصفة».

^{١١٠} حول موضة «الفانتازي» (الكلمة والشيء) في حوالي عام ١٩٣٠م، راجع Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951, chapitre IV: *L'âge d'or*, pp. 57-80.

^{١١١} قارن بـ Castex, *op. cit.*, chap. Sur Nodier et ses rêves, pp. 126-134. وبما سبق، مدخل القسم الأول.

^{١١٢} يمكننا أن نذكر — كمثال — قصيدة «بواكتوفان» القصيرة، التي ذكرتها من قبل، الفصل الرابع من القسم الثاني، أو «الأوتوبيس» للوتريامون في «نشيد المالدورور» الثاني.

^{١١٣} وهو ما نجده لدى «لوتريامون» في وقائع الغرق (النشيد الثاني)، والدفن (النشيد الخامس)، وبالنسبة لميشو، انظر ما سييلي، الفصل الثالث من القسم الثالث.

بشكلٍ كافٍ العلاقات بين الحلم والشعر بما لا حاجة معه إلى الكلام عنها هنا،^{١١٤} ونعلم المكانة التي اكتسبها الأدب الحلمي في فرنسا منذ الرومانتيكية، منذ «سمارا» وصولاً إلى نقد حلمي «لأبوللينير»،^{١١٥} مروراً ببلزاك،^{١١٦} و«نرفال»^{١١٧} و«جوتيه»،^{١١٨} أريد فحسب — التأكيد — هنا على كيفية التحرر التدريجي لتقنية «سرد الحلم» — التي ترجع في بدئها إلى نوعٍ من الحكاية الفانتازية — من التزامات السرد، أعني التسلسل الخطي والزمني للأحداث، لتنحو أكثر فأكثر إلى التحرر من المكان والزمان، فتتخذ بجرأةً طابعاً شعرياً، لم يعد النص خطأً نغمياً، وإنما تكويناً متعدد الأصوات، تتتالي فيه الموضوعات، وتندفع، وتختفي، كي تعاود الظهور فيما بعد،^{١١٩} تتسارع التحولات والتغيرات في الديكورات والظروف بشكلٍ مدهش في نصٍّ مدغم أكثر فأكثر: فلم يعد ثمة سعي إلى تخفيف التناقضات، وإنما تأكيداً، فبدلاً من استئناف خيط السرد، تتم مضاعفة مظهره المتشظي والمهشم — تفتتح فجوات كبيرة فاعرة، نأمل العبور من خلالها إلى إلى المجهول، أو الإيحاء به على الأقل، وبذلك، سينتهي الحلم إلى ألا يصبح سوى سلسلة من الرؤى المتتالية بلا نظامٍ زمني ولا منطق،^{١٢٠} أو — بالأحرى — رؤيا وحيدة منعزلة، خارج الزمن، تقدم — من هذا المنطلق — طابع غرابة

^{١١٤} *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne, Cahiers*

du Sud, 1937 (deuxième partie: *Le Rêve et la poésie*)

^{١١٥} انظر ما سييلي، الفصل الأول من القسم الثالث، كان «بودلير» قد جمع مشروعات قصائد نثر تحت

عنوان *Oneirocritée* (Œuvres, Pléiade, t. I, p. 650).

^{١١٦} *Les deux Rêves*, dans *La mode*, le 8 Mai 1830: voir Castex, *Le Conte fantastique en*

France de Nodier à Maupassant, Corti, 1951, p. 184

^{١١٧} في «أوريليا».

^{١١٨} يقدم «جوتيه» — مثلما يشير «كاستكس» — حكاياته الخيالية في إطار الحلم، في أغلب الأحيان (سبق ذكره، الفصل الرابع من القسم الثاني).

^{١١٩} هكذا كان يتصرف «نوديه» — من قبل — في «□□□□□□»، حيث تتناوب موضوعات العنف والفرع (سكاريو، الساحرات) وموضوعات العذوبة اللطيفة مثل موضوع قيثارة «ميرتيه»، وتكوين حلم «أوريليا» الأخير «موسيقى» أيضاً بشكل واضح، بلآزماته التي تعاود الظهور وتكرار التعبيرات.

^{١٢٠} تلك هي حالة النص الغريب والغرائبي لـ «إكس. فورنريه»، الذي يحمل عنوان عنوان «حلم» (*Pièces*) (de *Pièces*, 1840)، وأيضاً حالة إحدى إشراقات رامبو ذات الطابع الحلمي الواضح، «ليلية مبتذلة».

لا حل لها،^{١٢١} فكل جهد الكاتب ينحو نو تحقيق أو خلق^{١٢٢} واقع فيما وراء الحواجز المنطقية، خارج مقولات الزمان والمكان.

وكانت الحكايات الفانتازية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تستمد طاقتها الإيحائية من التناقض بين التقنية التي لا تتغير، وعقلانية السرد وغرابة الأحداث المروية، فيما تنزع الإرادة الفوضوية التي تتجلى في القصائد الحلمية والفانتازية في نهاية القرن التاسع عشر — على النقيض من ذلك — إلى اقتلاع كل عنصرٍ منطقي أو تعاقبي، وتمنح الهيمنة لـ «الصورة» أو «سلسلة الصور» على السرد، عندئذٍ، نشهد — عبر الأثر الذي خطه «رامبو» و«لوتريامون» — ميلاد «شعر الصورة»، في الأسلوب — من خلال الاستعارة — مثلما في التنظيم «البصري» للقصيدة، وفيما يتعلق بسان — بول — رو، فسيكتب «أندريه بريتون» عام ١٩٢٥م: إن «أنماط التعبير الأدبي الأفضل اختياريًا، الاصطلاحية إلى هذا الحد أو ذاك دائمًا، تفرض على الروح نظامًا أقتنع بأنه بالكاد يصلح له، فالصورة وحدها — بما تملكه مما هو غير متوقع ومفاجئ — تمنحني معيار التحرر الممكن، وهذا التحرر يصل إلى درجة من الكمال إلى حد أنه يفزعني».^{١٢٣}

شعر الحلم، وشعر الصورة: نعلم إلى أي مدى سيستخدم السيرياليون — بالفعل — هذين الأسلوبين في تحرير الروح الإنسانية المقيدة بالعقلانية، وأيضًا بأمل أن تعود الشباك الملقاة في الأعماق السحيقة للاوعي بالكنوز المخبأة والإلهامات غير المتوقعة، لكن منذ نهاية القرن التاسع عشر، سيبحث بعض الشعراء عن طاقاتٍ جديدة في الحلم،^{١٢٤}

^{١٢١} قارن بالتأثير الذي ينتجه «حلم» بودلير هذا: «أعراض خرائب، أبنية هائلة ... إلخ» (Œuvres, Pléiade, t. II, p. 696).

^{١٢٢} إذ إننا نجد هنا هذا الالتباس الأساسي لكل قصيدة «فوضوية»، التي هي «اكتشاف» للمجهول و«اختراع» للمجهول في آن، وهو ما سبق أن تحدثت عنه في فصل سابق.

^{١٢٣} *Hommage à Saint-Pol-Roux*, paru le 9 Mai 1925 dans les *Nouvelles Littéraires*, et cité par Rolland de Renéville dans l'*Introduction* à une réédition des *Anciennetés*, éd. du Seuil, 1946, pp. 24-25.

^{١٢٤} ينبغي أن نذكر هنا بأن رد الفعل ضد «العلمية» و«العقلانية»، الواضح في موقف «كلوديل»، قد اتضح أيضًا في النشر المدوي لأعمال «برجسون»: «المعطيات المباشرة للوعي» *Les Données immédiates de la conscience* (١٨٨٩م)، و«مادة وذاكرة» *Matière et Mémoire* (١٨٩٧م): ونعلم أن «برجسون» يشبه الفن بـ «التنويم» الذي يدفع الفنان إلى النوم إزاء الوقائع العملية، فيما يفتح الباب لفيض الوعي، والحلم، والذكريات المنسية.

وبشكل خاص شعراء النثر: وهذا الشعر غير المقفى — وغير المنطقي — يستتبع من الآن فصاعدًا إرادة القطيعة، لا مع كل أشكال التعبير القديمة فحسب، وإنما مع مجمل القيم المكتسبة وطرق التفكير، وهكذا نصل — مع الابتعاد الزمني — إلى اعتبار شعراء من قبيل «جاري» و«فارج» و«سان-بول-رو» روادًا، كان يمكن لمؤلفاتهم أن تبدو — في هذه الحقبة، وبدرجات متفاوتة — هذيانًا جنونية ضائعة أو مهازل لطيفة: وإذا ما كان ثمة جانب من أعمالهم يبدو لنا اليوم مثيرًا للسخط أو باليًا، فهو — بالضبط — الجانب الذي يظل — (وينبغي أن نذكر أن ذلك ما يزال قائمًا بشكل قوي إلى حد بعيد) — تابعًا للرمزية، ولعاداتها الذهنية، ومفرداتها، وبالمقابل، تظهر لنا صفحاتهم الأكثر غرابة، وبإلحاحٍ منذر — حسب تعبير «بول إيلوار» — «واقع ما هو غير واقعي».^{١٢٥}

(١-٢) جاري والدعابة الأوبوية

وبينما كان «فارج» و«سان-بول-رو» لا هم لهما سوى إطلاق شراراتهما الشعرية الأولى في السنوات الأخيرة من القرن الماضي، أعقب نشاط «جاري» العابر — إذ توفي في الرابعة والثلاثين من عمره عام ١٩٠٧م — نسيان ساد الاعتقاد أنه نهائي، ورغم هذا فهو الذي يجتذب اليوم أنظار الجمهور، ويبدو — من بين الشعراء الثلاثة — الأكثر تمثيلًا للاتجاهات الجديدة.

ومن الطريف أن نلاحظ أسماء الكتاب الثلاثة في فهرس «لار ليتيرير»، وهي إحدى المجلات الصغيرة التي قادها قدرٌ غريب إلى استقبال مؤلفات شعراء شبان واعدن بمجدٍ بعيد: فجاري وفارج — اللذان تعارفا في ليسيه هنري الرابع — بدءًا معًا في «لار ليتيرير»^{١٢٦} تحت رعاية «لويس لورميل»، وهو «فتى طويل القامة وديع، أمرد وشعره أحمر، معذب بالجرائد والمجلات»، وسيكتب مقالًا تذكاريًا في «فالانج» عام ١٩٠٧م، عقب وفاة «جاري»، كانت قصيدة النثر تحتل مساحةً كبيرة في المجلة: وقد تحدثت عما

^{١٢٥} Avant-dire de P. Eluard pour les *Anciennetés* de Saint-Pol-Roux, éd. du Seuil, 1946, p. 9.

^{١٢٦} استدعى «فارج» هذه البدايات في ذكرياته *Portaits de famille*, Janin, 1947, p. 147. وقد استمرت «لار ليتيرير» *L'Art Littéraire* سنتين، من أكتوبر ١٨٩٢م إلى أكتوبر ١٨٩٤م.

كتبه «لورميل» نفسه،^{١٢٧} وكانت هنك قصائد أخرى لكل من «م. كرمينتز» و«موريس» و«موكلير»، وسنقرأ فيها أيضًا — عام ١٨٩٤م — مقتطفات من «مذبح الطواف»، و«لورميل» — الذي كان يسمى «سان-بول-رو» «فيكتور هوجو الخاص بنا» — كان يصرح أن قصائده النثرية «ذات لغة جديدة ومختلطة، حيث كل شيء فيها يترجم في صور»،^{١٢٨} و«افتتاحية التراجيديا» لفارح، التي بدأت بضربة الطبل هذه المشهودة:

إن الزعماء المنتصرين لهم رائحة قوية!^{١٢٩}

ظلت في منتصف الطريق بين الشعر والنثر، وقد نشر «جاري» — في «لار ليتير» عام ١٨٩٤م — نثرات عجيبة: «الوجود والحياة»، ولا سيما «رؤى راهنة ومستقبلية»، التي تظهر فيها سلفًا «آلية نزع الدماغ» و«العصا الفيزيقية»،^{١٣٠} و Les Palatins بـ «أذانهم الأربع» و«جنحاتهم الصغيرة» و«أقدامهم الكبيرة المفلحة الرنانة»، وأيضًا الـ «باتافيزيكا»، التي تمثل «علم هذه الكائنات أو أجهزة معاصرة أو مستقبلية مع سلطة استخدامها»،^{١٣١} ويبدو هذا الخليط الغريب من الاختراع الفانتازي والدعابة «السوداء» سمة «جاري» الخاصة («الشنق أحد أهداف الإنسان»، مثلما سيقرر على سبيل المثال ...)، وينبغي أن نؤرخ بنفس الفترة ثلاث نثرات غير منشورة، نشرها «موريس سايبه» عام ١٩٤٩م،^{١٣٢} تمثل محاكاة ساخرة لـ «لوي» و«مارسيل شوب» و«لوتريامون»، تكمن قيمتها الأساسية في إثبات الاهتمام الذي أولاه «جاري» وقتئذٍ إلى تقنية قصيدة النثر.

وخلال عام ١٨٩٤م، نشر «جاري» أيضًا قصيدة «قيصر المسيح الدجال» في «لار ليتير»، وفي «ميركور دي فرانس»^{١٣٣} نشر «هالديرنابلو»، التي ستنشر في كتابه الأول

^{١٢٧} انظر ما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{١٢٨} L'Art Littéraire, Mars-Avril 1894, p. 92

^{١٢٩} Ouverture de tragédie, I en Majeur, II en mineur, L'Art Littéraire, Janvier-Février

1894, p. 13. وقد أشار «جيد» إلى هذا البيت الأول في 160, p. 1926, éd. de Paludes.

^{١٣٠} ذكرى للوتريامون، مثلما أوضح Grubbs (L'influence d'I. Ducasse sur les débuts littéraires

d'A. Jarry, Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1935, t. 42, pp. 437-440).

^{١٣١} L'Art Littéraire, Mai-Juin 1894, p. 82

^{١٣٢} La Revanche de la nuit نثرات عُثِرَ عليها «جاري» 1949, Mercure de France.

^{١٣٣} حول Haldernablou، انظر ما سبق الفصل الرابع من القسم الثاني، وقد نشرت في كتاب عام

١٨٩٥م، وأعاد «فاسكيل» نشرها بعد Minutes de Sable mémorial عام ١٩٢٣م.

«دقائق رمل تذكاري»، في نهاية العام، يا له من كتابٍ غريب، «دقائق رمل تذكاري» هذا!،^{١٣٤} فنقاد الوقت الراهن، الذين يأسفون على ارتباط شهرة «جاري» بشكلٍ مفرط بـ «أوبو—ملكًا» وحده، أكدوا على أهميته،^{١٣٥} وأراد بعضهم أن يروا فيه بدايات السيريالية والكتابة الآلية، ومثلما يقول «لوت»، تعتبر قصيدة «الحواس الخمس» «نموذجًا للنص السيريالي»،^{١٣٦} ويتم — عن طيب خاطر — اقتباس جملة «جاري» الشهيرة الواردة في مقدمته، باعتبارها مفهومًا سيرياليًا قبل الحالة النهائية: «إن علاقة الجملة الفعلية بكل المعاني التي يمكن أن نجدها فيها فهي علاقة وثيقة»،^{١٣٧} ولا ينبغي أن ننسى — رغم هذا — أن هذه الجملة تأتي في سياقٍ يدعي فيه «جاري» — بالتحديد — تمييز الظلمة التي ليست سوى «عماء سهل» (وهما كلمتان «مأخوذتان» خارج معناهما، أو — بالتحديد — بدون أفضلية في المعنى) الظلمة التي هي «بساطة مكثفة» (أي — مثلما يضيف «جاري» — «مركب مندغم وتركيبى»):^{١٣٨} لدينا هنا نظرية تقترب بشكلٍ فريد من النظريات للملارميه،^{١٣٩} وإذا ما كان ثمة سيريالية، فينبغي الحديث — عندئذٍ،

^{١٣٤} Mercure de France, 1849 مزين برسم مواجه للعنوان وبرسم مطبوع بالحفر على الخشب من عمل المؤلف، ويمكن تفسير هذا العنوان الغريب، مثلما يقول «لورميل»، بـ «الرسم المطبوع بالحفر على الخشب الموجود في نهاية الكتاب، ويمثل قارورة ساعة رملية، تبكي مثل قلب» (La Phalange, (Décembre 1907, p. 557).

^{١٣٥} انظر — بشكل خاص — Rolland و M. Sallet, Critique de Février 1949, pp. 108 et 111 de Renée dans Univers de la Parol, Gallimard, 1944, p. 69 J.-H. Levesque dans son Introduction au Jarry de la collection Poètes d'aujourd'hui, Seghers, 1952, p. 27.

^{١٣٦} F. Lot, Alfred Jarry, Nouvelle Revue Critique, 1935, p. 10.

^{١٣٧} Les minutes de sable mémorial, Fasquelle, 1933, p. 9.

^{١٣٨} المرجع السابق، ص ٨، في الهامش.

^{١٣٩} ويشير «رولان دي رونفيل» — عن حقٍّ تمامًا — إلى التأثير الواضح للملارميه على هذه المقدمة لـ «دقائق رمل تذكاري» (Univers de la Parol, Gallimard, 1944, p. 69). وسأكتفي بأن أبين إلى حدٍّ تقترب جملة «جاري» — التي يذكرها النقاد كثيرًا، «الإيحاء لا القول» (Minutes de sable mémorial; Fasquelle, 1933, p. 8) — من التصريح الذي أدلى به «ملارميه» إلى «جول هوريه» — عام ١٨٩١م: «تسمية الشيء هي إلغاء ثلاثة أرباع بهجة القصيدة المجبولة من التخمين التدريجي: الإيحاء به، ذلك هو الحلم» (Œuvres de Mallarmé, Pléiade, p. 869).

مثلما يلاحظ «م. سايبه» — «عن سيربالية أخرى، غير قابلة للفساد، مثالية، ومضادة بلا شك للسيربالية التي تدين بازدهارها المفرط إلى وصفات الكتابة الآلية»،^{١٤٠} والواقع أن فن «جاري» فن ملموس بإحكام، حيث الصور غير المتوقعة، والتشبيهات الأكثر غرابة، محسوبة، مثلما هي لدى «لوتريامون»، «إنه لا يترك مكاناً للإلهام، والهديان، والاكتشاف»، مثلما يكتب «ج. أمروش»^{١٤١} الذي يعتبر «جاري» شاعرًا «شيطانيًا». ويمكننا اعتبار هذا الديوان — إلى حدٍّ ما — كتاب «تمارين»، وسلسلة من المحاولات المشدودة في اتجاهات مختلفة، من أجل «اختراع لغة»، حسب صيغة «رامبو»، والواقع أن التنوع الشكلي للأجزاء مدهش — وكأن «جاري» كان يحاول، بكل الطرق، العثور على نمط تعبير لا يخون رؤيته الأصلية للعالم، و«الليدات الجنائزية» الثلاث، المتطورة أكثر من التقنية التي ستدفع «بول-رو» إلى الشهرة، هي «أبيات مكسورة»:

إنه رجلٌ ضئيل يرتدي زغبًا أحمر وتنيمه وتمزقه ريحٌ عاصفة، ذراعه ملتويتان وأصابعه مقطوعة، قاع الأرض يمسك به من قدميه، ومن المشقنة تتدلى سلسلة مفاتيح، كسقيفة ظافرة.

وإذ ينتفش بالبرد، لا يستطيع أن يعقد ذراعيه العاليتين دائمًا، لا يستطيع أن يغلق فمه الملتهب، صناعات هي أسنان المشنوق، اضربوا الأرض بأقدامكم، أيها المشنوقون، إلى الموت ... قاع الأرض يمسك به من قدميه.^{١٤٢}

ولا شك أن هذه المقطوعات ما تزال مشبعة — بشدة — بالرمزية و«عاداتها» اللغوية («تتدلى»، «صناعات هي ...»، ومعارفات من قبيل «pendus aux poteaux» أيها المشنوقون إلى الموت)، ونتبين أيضًا آثارًا رومانتيكية جنائزية ومؤثرات باطنية، ورغم هذا، فإن غرابتها المفارقة ونبرتها لا تنتمي إلا إلى «جاري»، وتليها سوناتات عادية، ثم «مسرح عرائس» بشخصيته الرئيسية «أوبو»،^{١٤٣} والجزءان المسرحيان اللذان

^{١٤٠} Critique, Février 1949, p. 108.

^{١٤١} Jarry en Enfer, L'Arch, n° 21, Novembre 1946, p. 105.

^{١٤٢} La plainte de la Mandragore, éd. Fasquelle, p. 16. النص كله مكتوب في «أبيات» تتكون من خمسة أجزاء.

^{١٤٣} عن «جاري» و«مسرح العرائس» هذا، كتب «جيد»: «مع مقتطفات من «دقائق رمل تذكاري»، فإنني أعتبر حوارات «أوبو» مع الأستاذ «أشرا»، ثم السجل التالي مع وعيه، إحدى صفحات النثر

يؤطران قصيدة النثر العجيبة التي تحمل عنوان «فونوجراف»، والتي تسمح بتوقع الاستفادة الرائعة التي سيحققها «جاري» من الاختراعات الحديثة والفانتازيا الآلية، وإذا ما كانت قصيدة «أفيون» — وهي «صفحة جديرة بمختارات من الأدب الحلمي»^{١٤٤} — ليست سوى سرد لحلم يسجل، في اتجاه الفانتازيا والغرابة، تقدماً واضحاً بالمقارنة بـ «حلم أفيون» لـ «إيلين»، فإن النثرات المكرسة لـ «الحواس الخمس» تشكل كلاً يستحق تماماً اسم قصيدة نثر، إنها قصيدة — من ناحية أخرى — ذات فانتازيا موجهة تماماً، أكثر من النص السيريالي الخاضع للترتيبات العشوائية للاوعي: يكفي أن نرى بأية عناية اختار «جاري» العبارات الملائمة لاستدعاء «معنى» خاص لكل جزء، مثلاً — على سبيل المثال — في الحاسة الخامسة، التذوق: «القطع اللانهائي لرباعي الأقدام النحيلة يرقد مثل كلب يبحث عن عظم»، والهيكل العظمية «تفتح بلا صوت شفاهها الصفراء في ابتسامات الذواقة»، والموميאות «يقربن مفاصلهن الجادة من كسرة البندق»^{١٤٥} وهذه الغرابة الكابوسية لحلقة الهياكل — العظمية — هذه التي تتقافز حول جنين — متسقة بشكل متقن، وإتقان الأسلوب والتدقيق في التعبير يبلغان حد استخلاص مادة مشاهد خارقة شعرية من هذه العناصر ذات الجاذبية المحدودة:

أحملة خلال الرعشة التي لا شكل لها ولا لون من التراب الميت، الهواء تتسلط عليه أرواحٌ غير مرئية، لكن ليست أثرية: ويتصاعد غبارٌ رقيق من العظام المتدفقة ويسبقني مثل عمود غامض مضيء.^{١٤٦}

ربما أمكن لكل هذا أن ينشأ من زيارةٍ لمتحف ... فنقطة الانطلاق تكمن دائماً — لدى «جاري» — في الحياة الواقعية: فـ «جزء من الواقع القريبة منه كان ضرورياً في بادئ الأمر، مثلاً يكتب «ف. لوت»، عندئذٍ، تأخذ التشجرات المتفرعة لتبلور ثقافي

الفرنسي الأكثر رسوخاً وتفرداً، بل أكثر أيضاً من «أوبو-ملكا» (Mercure de France, n° 1000, 1^{er} Juillet 1940–1^{er} Décembre 1946, cité par Levesque dans *l'Introduction au Jarry* des Poètes d'aujourd'hui, Seghers, 1952, p. 66).

^{١٤٤} مثلاً يقول Fernand Lot, *Alfred Jarry*, éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1935, p. 10.

^{١٤٥} *Minutes de sable mémorial*, éd. Fasquelle, pp. 73–74.

^{١٤٦} *Les Cinq sens, L'odorat, Les Minutes de Sable mémorial*, éd. Fasquelle, p. 68.

مجنون في التنامي بشكلٍ سريع حوله، وبشكلٍ جيد إلى حد أنه سرعان ما يصبح من الصعب ملاحظة النواة الأولية»^{١٤٧} ومن «تبلور» كهذا حول أستاذ في ليسيه رننيه — كما نعرف — خرج الأب «أوبو».

ولدى «جاري» — من ناحية أخرى، دائماً — ثمة مزيج من الشطط والمنطق، هذا المنطق الخاص بالحلم، الذي يمثل أيضاً شكلاً طبيعياً للدعابة لديه: وها هو مثال مميز من «أفيون»:

وقال لي موظفٌ مؤدب كان يغسل الموتى: «لا تتذمر أبداً بعد ذلك، فمئذ ثلاثين عاماً لم نعد نعيش، اتبع الممر الموجه وأنت تحصي الأعوام، بعد ثلاثين عاماً، ستجد مشرحةً يغط فيها الشعراء، وتتحدث التليفونات إلى الموتى من خلال حواجز زجاجية، ومن خلال كوات زجاجية فيها يتعارف القتلة». وبعد ثلاثين عاماً، وإذ أدت الزر النحاسي، دخلت قاعة — قاعة مكتب تليغراف — فيها رجل، ريشة الكتابة في أذنه، وإذ سألني عما أريد، بلا هدف، أجبت: «أتيت من أجل الميت رقم ٤». — هل من إثبات أنك قتلته؟ ألا أوراق ولا سكين مختومة؟ لا يهم، إنني أعتمد على مظهركم الشريف، في الكوة السادسة، خذ النقود التي كانت معه»^{١٤٨}.

«مع جاري وأبوللينير»، تبدأ الدعابة والمفاجأة بدايةً رائعة في مجال الشعر، مثلما سيكتب «نزارا» عام ١٩٥٠م،^{١٤٩} وذلك ليس دقيقاً تماماً، حيث سبقهما في ذلك «لوتريامون»، وما يهم التأكيد عليه هنا، هو إلى أي حدّ تجد الدعابة — كعنصرٍ شعري — مجالها الأكثر ملائمة في النثر، ففي نثرات «لوتريامون»، ثم «جاري»، — وفي القرن العشرين — نثرات «ميشو» ضمن نثراتٍ أخرى، سينتشر بوجهٍ خاص هذا المرح الفريد الذي تصبح فيه الغنائية هجائية، حيث الهجاء، وهو يُمارس على

^{١٤٧} Fernand Lot, Alfred Jarry, éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1935, p. 26.

^{١٤٨} Opium, Les Minutes de sable mémorial, p. 53.

^{١٤٩} في L'Almanach Surréaliste du demi-siècle, p. 16 (cité par Levesque dans l'Introduction au Jarry des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1952, p. 93).

الواقع، يتخطى موضوعه إلى حد تدميره، ويتصاعد عاليًا إلى حد ألا يصل إليه الشعر إلا بعناء، مثلما يقول «أبوللينير» عن «جاري» بالتحديد،^{١٥٠} والواقع أن الدعابة ترتبط بشعر الهدم، ويصعب إدراكها في شعرٍ منظوم، فهي — مثلما يكتب «ل. بدير كينت» (هذه المرة عن «لوتريامون»)، نقلًا عن «أندريه بریتون» — طريقة في التأكيد على «التمرد الأسمى للروح»،^{١٥١} فالفرد، بفضلها، يعلن عن حريته إزاء نظام اجتماعي، أخلاقي، وجمالي يرفض الخضوع له، ويتبنى إزاءه موقف ترفع تهكمي، وهو يعيد خلق عالم خاص به: «فباحثكاه بدعابته القاسية — مثلما يكتب «ج. ه. لفيك» عن «جاري» — يتفكك العالم كي يتكون من جديد في ضوءٍ مغاير تمامًا»،^{١٥٢} فكيف لا نتعرف هنا على هذا الموقف الفوضوي والفرداني الذي يميز — مثلما ذكرت في الفصل السابق — جانبًا كاملًا من الشعر المعاصر (أو الحديث، ببساطة)، والذي يمثل — بوجهٍ أخص — أحد قطبي قصيدة النثر؟ فمن الضروري، لفهم «جاري» والدعابة الأوبوية، أن نرده إلى حقبة الفوضوية الثقافية و«الفردانية المحتدمة»،^{١٥٣} وأن نتذكر أيضًا أن «أوبو» هذا — الذي يدفع بمرح كل الفئات الاجتماعية إلى الفخ، ويعلن «سأقتل الناس جميعًا وسأرحل عنهم»،^{١٥٤} — يمثل تقريبًا (وذلك ما قاله) «الفوضوي الكامل مع ما يمنع من أن نصبح نحن الفوضوي الكامل الذي هو إنسان، تنبع منه النذالة، والقدارة، إلخ...»،^{١٥٥} ونعلم أن «جاري» بعد تقديم «أوبو-ملكًا» تقمص — أكثر فأكثر، وعن وعي — شخصيته المسرحية، وجعل من وجوده قصيدة دعابة عدوانية وهدامة: هزليات

^{١٥٠} في Il y a. ذكره Levesque dans l'Introduction au Jarry des Poètes d'Aujourd'hui،

.Seghers, 1952, p. 96

^{١٥١} مقدمة 10. L'Anthologie de l'Humour Noir, Le Sagittaire, 1940, p. 10

^{١٥٢} Levesque dans l'Introduction au Jarry, p. 85

^{١٥٣} التعبير لـ «ب. شوفو»، الذي يؤكد عن حق — في A. Jarry ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu, Mercure de France, 1932 — على أهمية الفوضوية الثقافية في الحقبة التي تم فيها إعداد «أوبو-ملكًا» (ص ٥٥-٥٨)، وقد قمت بلفت الانتباه من قبل إلى هذه الاتجاهات، قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{١٥٤} Ubu-Roi, 1^{er} édition, 1896, Acte III, sc. 4

^{١٥٥} Paralipomènes d'Ubu, Œuvres de Jarry, Monte-Carlo, t. IV, p. 145

متعمدة، وانحرافات وفظاظات،^{١٥٦} وكم من مظاهر هدم للعالم من خلال العبث، وكم من «لا» المعارضة لعالمٍ موجد، تجعل من «جاري» رائدًا للدادائية. وعلينا أن نؤكد — رغم هذا — أن هذا التمرد وهذا الهدم يديان، بطريقة مفارقة، إلى خلق عالم أوبوي بشكل خاص، يملك — شأنه شأن العالم الدوكاسي — مذاق حضور بلا مثيل، وتصحبنا «رحلات الدكتور فاوسترول»^{١٥٧} عبر مشاهد طبيعية غريبة (تحتشد — رغم هذا — بأشباح مألوفة)،^{١٥٨} لا تتبدى فيها قوانين الفيزياء والمنطق إلا مشوهة أو مقلوبة، ورغم هذا — مثلما يكتب «ج. ه. لفيك» — ف «في حين أن كل شيء يبدو، أمام النفي الكامل لأكثر المعطيات أولية، كأنه ينبغي أن ينحل ويتلاشى، وينفلت من عقلنا تمامًا، فثمة عالم آخر موجود هنا، مغلق وراسخ، فيما وراء العبث، متماسكٌ في بعدٍ جديد»،^{١٥٩} ألا تكمن غاية باتافيزيقا «جاري» في وصف «كون ملحق بهذا الكون» — أو على الأقل «كون نستطيع أن نراه أو ربما ينبغي أن نراه بدلاً من الكون التقليدي»؟^{١٦٠} وبدلاً من الفصول التلميحية المخصصة لـ «الجزيرة العطرية» أو «جزيرة بتيكس»،^{١٦١} سنضع ضمن قصائد النثر قصيدة «ثلاث عشرة صورة»، التي يعود تاريخها إلى نوفمبر ١٨٩٧م، والتي تتكون من لوحاتٍ غريبة وموجزة لا نستطيع القول ما إذا كانت رموزاً لدلالة خفية، واستعارات مستخدمة بانتظام (مثلما في «النهر

^{١٥٦} الذوق السليم، والمعياريهما — في جوهرهما — سمتان متعارضتان مع المغالاة الفوضوية: فذات يوم — خلال سجال حول مسألة الذوق في «ميركور» — قال: «الذوق، نحن نلغنه ... مثلما قال الأب أوبو، جازماً» (Fernand Lot, Alfred Jarry, éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1935, p. 62).

^{١٥٧} Les Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien، المنشورة عام ١٩١١م، بعد وفاة «جاري»، كتبت حوالي عامي ١٨٩٧-١٨٩٨م، وقد نشرت أجزاء هامة منها في *Mercure de France*, Mai 1898.

^{١٥٨} إهداءات وتلميحات شفافة تسمح بالتماهي — بسهولة — مع مختلف الكتاب أو الفنانين أو التشكيليين المعاصرين، الذين تمثل مجالاتهم «جزراً» يزورها «فاوسترول».

^{١٥٩} مقدمة Jarry des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1952, p. 91.
^{١٦٠} Gestes et opinions. Œuvres complètes de Jarry, éd. du Livre, Monte-Carlo, t. I, p. 217 (chap. 8).

^{١٦١} الأولى مهداة إلى «جوجان»، والثانية إلى «مالارمي» (في إشارة إلى «بتيكس» الشهيرة لسوناتا «أظافرها الخالصة العالية للغالية ...») (Gestes et opinions ..., livre III, chap. 17 et 19).

والمرج»)،^{١٦٢} أم أجزاء من عالم على غرار «جيروم بوش»، فريسة تحولات غامضة، مثلما في «نابوشودونوصور متحولاً إلى حيوان»:

يا له من غروبٍ جميل! أو هو بالأحرى القمر، الشبيه بكوةٍ في برميلٍ كبير للنبذ أكبر من باخرة، أو سداة قارورة زيت إيطالية، والسماء (لونها) كبريت من الذهب المحمر إلى حد أنه لم يعد ينقصنا حقاً سوى عصفور بطول خمسمائة متر سيكشفنا للسحب، والمعمار قاعدة كل هذه الشعلات، حي بشكل جيد ومؤثر إلى حد ما، لكنه رومانتيكي بشكل مفرط! هناك أبراج بعيون ومناقير، وأبراج صغيرة تعطي رءوسها بقبعات الشرطة، امرأتان تنظران بشكلٍ متمواج إلى الريح من النوافذ مثل قمصان المجانين التي تجف...^{١٦٣}

لن أقول سوى كلمة الختام، عن كتابٍ صغير ملغز سيشهد — مع مرور الوقت — تزايد الدراسات حوله، كتبه «جاري» في نفس فترة كتابة «إشارت وتأملات الدكتور فاوسترول» (نشر عام ١٨٩٩م): إنه «الحب المطلق»،^{١٦٤} وهو رواية — قصيدة غريبة يرى فيها «م. سايبه» شيئاً نم قبيل «العهد القديم والجديد» مكتفين في حدود قصيدة، أو حكاية من خمسة عشر نصاً.^{١٦٥}

وقد قيل عن هذا العمل الصغير أنه «ربما كان أول محاولة لخلق لغة لاعقلانية تمد دلالتها والأحداث التي تعرضها إلى زمنٍ ذي عدة أبعاد»،^{١٦٦} وفيه نجد أيضاً استخداماً لـ «أحد الأساليب الأساسية في الشعر المعاصر»، هو «هذا التفكير وإعادة البناء للكلمات»^{١٦٧} الذي يستخدمه (ويسيء استخدامه أحياناً) الشعراء الحديثون منذ

^{١٦٢} «للنهر وجهٌ سمين طري لصفعات المجاذيف، ورقبة ذات طبقات كثيرة، وجلد أزرق ذو زغب أخضر، بين ذراعيه، وعلى قلبه، يمسك بالجزيرة الصغيرة التي تأخذ شكل فراشة عذراء، والمرج بردائه الأخضر ينام، رأسه في تجويف كتفه ورقبته» (Jarry, éd. du Livre, Monte-Carlo, t. I, p. 295).

^{١٦٣} Jarry, t. I, p. 292.

^{١٦٤} أعادت «ميركور دي فرانس» نشره مؤخراً (١٩٤٢م)، مع مقدمة لسايبه.

^{١٦٥} L'Amour Absolu, Mercure de France, 1942, Préface, p. 7.

^{١٦٦} مقدمة «رنييه ماساه» للأعمال الكاملة لجاري، Jarry, éd. du Livre, Monte-Carlo, t. I, p. 10.

^{١٦٧} Levesque, Introduction au Jarry des Poètes d'aujourd'hui, Seghers, 1952, p. 89.

السيرالية: تلميحات وتشويهاات و«تلاعب بالكلمات»، يسعى الشاعر من خلالها إلى أن يعيد للكلمات معناها الخفي وحيويتها الإبداعية،^{١٦٨} وذلك عندما يقارب «جاري» بين الكلمات myrrhe-mort-Miriam (مر-موت-ميريام)،^{١٦٩} أو يستخرج من كلمة Absolutement (مطلقاً) لغزاً، يستخدمه في تحديد ما يحتويه الكون،^{١٧٠} وقد تمت الإشارة أيضاً إلى الأهمية والقيمة الشعرية للتحول في هذا النص الاستثنائي حيث المؤلف هو نفسه والله في آن، وحيث تحل الشخصيات الواحدة محل الأخرى باستمرار، ويدور الحدث في بيت لحم وبريتاني في نفس الوقت — وهو ما يشير، أفضل من أي نص آخر، إلى عاقبة الإرادة الفوضوية التي تؤدي بالإنسان إلى عدم التمييز أبداً بين الله وأن يكون الله، ولا يقل عن ذلك أهمية أن نؤكد إلى أي مدى يكون لتكثيف الحدث والعلاقات القائمة بين العناصر المختلفة — (شخصيات تعاود الظهور، وأفعال تستمر أو تتكرر على مدى قرون أو فصول، ومسافات، واستعدادات للصور والكلمات)^{١٧١} — أن تحقق وحدةً بنية لهذا النص، بالطبع خارج كل منطق عقلاني، لتصنع منه قصيدة، ولا شك أنه ليس من الخطأ — من جميع الأحوال — أن نقول إن «جاري» يبشر بالكتابة الآلية، لكن ينبغي هنا أن نصحح هذا التأكيد بأن نشير إلى مدى الوضوح (نستطيع القول-والفن) الذي ينظم ويركب به «جاري» العناصر العبثية والمجانية للوهلة الأولى — والمتنافرة، ما دام يخلط الذكريات الشخصية،^{١٧٢} والاختراعات اللفظية، والصور، والتلميحات إلى موضوعات أسطورية كبرى: كل هذا يشكل كلاً واحداً ومتعدداً في آن، ونوعاً من الحجارة ذات الوجوه المتعددة، والمهم — من الناحية التقنية — أن

^{١٦٨} حول «اللعب بالكلمات» السيريالي ونظريات «بريتون»، قارن بما سيلي الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{١٦٩} L'Amour Absolu, pp. 34, 38, 78, 90

^{١٧٠} «مطر-لقا».

إنه لغز.

ما لا يصف الكلمة الأولى هو فاعل للثانية.

كل شيء في الكون يتحدد بهذا الفعل أو هذه الصفة».

(L'Amour Absolu, p. 88)

^{١٧١} وهكذا اللعب بالكلمات الصيانية ظاهرياً: Je ne veux pas ... pas ... papillon = لا أريد ... لا ...

فراشة» (ص ٣٨)، الذي سيعاود الظهور ويأخذ كل مغزاه ص ٧٥.

^{١٧٢} قارن بمقدمة «م. ساييه»، ص ١٠-١١.

نرى كيف يحول «جاري» السرد إلى قصيدة، ويتمكن من هزيمة تتابعية للسرد، بأن يقبل إمكانية أن تكون الأحداث ماضية ومستقبلية في آن، وأن تكون الشخصيات هي نفسها وشخصيات أخرى في نفس الوقت: على العموم، نجد هنا العودة الأبدية، لا في «الشكل الأولي»، بل في «الشكل الثانوي».^{١٧٣}

نرى — في كل هذه الحالات — أن الموقف الجمالي والميتافيزيقي لجاري ليسا غير وجهي العملة لنفس الموقف إزاء الكون: فجاري هو الرجل الذي يسجن نفسه في «علبة جمجمته»^{١٧٤} سواء على صعيد الفن أو الفكر، ويعيد — من أجل استخدامه هو — خلق كون فردي، متحر من المكان والزمان،^{١٧٥} هو الله — أو الساحر الشيطاني.

(٢-٢) بدايات «ليون-بول-فارج»

وسنعرث — في عبورنا من «جاري» إلى «فارج»، أعني «فارج» الأول (مؤلف «ثانكريد» و«قصائد») — على نفس المزج بين الرمزية التي ما تزال حية والسيرالية في عنفوانها، والميل إلى الغريب والمساعي اللفظية والموسيقية، وثراء الصور، لكن النغمة مختلفة تمامًا: فالدعابة السوداء، و«الحداثية» العدوانية لجاري بعيدتان تمامًا عن الميل الحالم والنغمة التراثية التي تغلب على «فارج».

ففي «ثانكريد» (وهو عمل من ثلاث «نثریات» تليها قصائد نظم)، المكتوب عام ١٨٩٤م، والمنشور عام ١٩١١م فقط، لا يمكن إنكار تأثير «رامبو»، ومثلما قال «رولان دي رونيغيل»،^{١٧٦} «تتضح الأبوية الرامبوية عندما نتأمل تقطيع الجملة، واختصارات الفكرة، وطريقة ما في تعرية أشياء الديكور من طابعها الشائع والمألوف، ومعاودة تقديمها لنا باعتبارها منارات مشهد خطر»، وبدلاً من الفقرة التي ذكرها «رولان دي رونيغيل» — على سبيل التدعيم لفكرته، والتي تبدو لي صورها ما تزال رمزية في

^{١٧٣} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{١٧٤} قارن — في «الحب المطلق» — بـ «ما من سجن آخر لديه سوى علبة جمجمته، وليس سوى رجل يحلم وهو جالس بالقرب من مصباحه» (ص ٢٣).

^{١٧٥} يجعل «جاري» «إيمانويل-الله» يقول: «السنوات نسبية، ونحن نعيش في زمن مكثف للغاية» (L'Amour Absolu, p. 28).

^{١٧٦} La poésie de L.-P. Fargue, dans Univers de la Parole, N.R.F., 1944, p. 91

حذلقته (»في عقدة الستار، يعقد الصباح ببرود أفضاله الزرقاء«) ^{١٧٧} — سأذكر بضعة سطور من النثرية الثالثة:

أسكت السندان والدائرة صوتهما البارع، وتجمدت النيران مهجورة، ومررت حيواناتٌ رشيقة لسانها المطاطي الأسود على ثوبها، خرج كل هذا في المشهد المتالق الذي جاء لينضم، وأمام النصر، فلم تعد ذلك مطلقاً، تهللت شخوصٌ طيبة وصمتت، لكن لا شيء أثار قلقها، ورغم هذه الوقفة، لم تستثن أية هدنة صوت النيران المتألقة، والحب، في سماء الصباح، أحرق مائة راية، وجرت العصافير في كل مكان... ^{١٧٨}

خليطٌ من المجرد والملموس («الحب في سماء الصباح، أحرق مائة راية»)، والرغبة في التعميم («جرت العصافير في كل مكان»)، و«إيقاع النثر» في النهاية، فكل شيء هنا يذكر رامبو: فنرى في «ثانكريد» ميلاد أسلوب شعري جديد، واستخداماً فنياً للقطع، والتوقف، والصورة المفاجئة، الذي سينتشر في القرن العشرين، وحتى الأسلوب. وإذا ما كنت أحدث هنا عن قصائد (نثر) كتبت في الفترة بين عامي ١٩٠٠م و١٩١٢م؛ فذلك لأنها هي أيضاً تبدو — مثلما يقول «س. شوميه» عن «ثانكريد» — كأنها «تلحق الرمزية بالسيرالية الوليدة» ^{١٧٩} فنحن نحس فيها بالرغبة المزدوجة في «أن تستمد من الموسيقى فضيلتها» من خلال لغة سلسة، تقتزن بتموجات أحلام اليقظة، واللجوء إلى طاقات الصورة لتحقيق التحول الشعري، وفي هذه القصائد، حيث تنتشر «أشكال بطيئة» ^{١٨٠} وظلال متقلبة، مثلما في حلم، نرى أيضاً إشارات عجيبة وامضة، وتشابهات غريبة، واستعارات غير متوقعة، ولا شك أننا بعيدون هنا تماماً عن

^{١٧٧} السابق، ص ٩٠ (إنها «النثرية» من «ثانكريد، مجاز إلى الحب»)، وقد أعاد «فارج» استخدام هذه الصورة الأدبية إلى حدٍّ بعيد في قصيدة: «بيكي القمر بين الأغصان (...)»، إنه يعقد فيها أفضاله الباردة» (Poèmes, éd. de 1944, N.R.F., p. 114).

^{١٧٨} Histoire de cette femme ou les fous, Tancrede (éd. Gallimard, suiv de Ludions, 1943, p. 16).

^{١٧٩} مقدمة Léon-Paul Fargue des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1950, p. 21.

^{١٨٠} «انبثق مارة غريبون، مثل موجات من الأعماق، بعذوبة غامضة، وأخذت أشكالاً بطيئة تنفلت من الأرض وتنتقل في الهواء، مثل نباتات ذات سعف عريض» (Poèmes, éd. de 1944, N.R.F., p. 98).

الوضوح المذهل، وإشراقة الرؤى الرامبوية: كل شيء يدور في الغبش، في أقاصي اللحم والماضي: «يأتي رجلٌ من أعماق ماضيه»،^{١٨١} «تطفو الحياة السابقة وتوشوش»،^{١٨٢} وبلا انقطاع، في «محطة صامته وخاوية»، يبتعد ضجيج قطار،^{١٨٣} لكن — مثلما كان يمكن لرامبو أن يقول — «لا أحد يرحل»: فهذه التسكعات على غير هدى، وهذه النزعات الشبحية لا تقودنا أبداً نحو الحياة الحقيقية، والجملة نفسها تضعف، وتتباطأ بفعل نقاط الإرجاء والشرط:

الحارس وعامل الهويس في البلد المحموم إذن — العظاية الرمامدية الضخمة التي أوت إليها روح قديمة — ينفخ بصوتٍ بعيد يستدعي طقساً وآلة متوحشين — لأنه يرى مرور أشياء لا نعرف أن نراها — يلحقان بالأفق حيث ينام الماضي تحت الرماد ...^{١٨٤}

غير أننا نجد في هذه القصائد ما هو أفضل من وعدٍ بمواهب لفظية نادرة: لقي من الصور: «هذه النظرة لامرأةٍ في نافذتها — رزينة وثقيلة مثل عنب أسود»،^{١٨٥} «فوهة موسيقى تنفتح»^{١٨٦} (صورة رامبوية للغاية)، «أشرق فجرٌ ذو قلب منقبض»،^{١٨٧} وشعور حاد بالفانتازي المديني والحديث يتلبد في أزقة المدن الكبرى — («أحب أن أبحث في ضواحيك عن عيني المجهول هاتين المألوفتين لي»، مثلما يقول «فارج»)^{١٨٨} — موصولاً بموهبة تحريك الأشياء، والحوائط، والشوارع، ومصاحبي حياة خفية، غريبة، مثيرة للقلق: «حائط إعلانات مرعب»،^{١٨٩} شارع رئيسي «يتتالى ويتثائب»،^{١٩٠} «الخد

^{١٨١} Poèmes, p. 86

^{١٨٢} نفس المصدر، ص ٥٣.

^{١٨٣} نفس المصدر، ص ٧٩.

^{١٨٤} نفس المصدر، ص ١١٤.

^{١٨٥} نفس المصدر، ص ٦٧.

^{١٨٦} نفس المصدر، ص ٦١.

^{١٨٧} نفس المصدر، ص ١٠٣.

^{١٨٨} نفس المصدر، ص ٤٩١.

^{١٨٩} نفس المصدر، ص ٦٨.

^{١٩٠} نفس المصدر، ص ٦٥.

الشاحب لساعة حائط»، «يهتاج بين الأشجار النحيلة»،^{١٩١} والطرق القديمة المسدودة، «الفاغرة مثل خرس يريدون الكلام».^{١٩٢}

ونعثر على «فارج» — (بعد صمتٍ طويل)،^{١٩٣} خلال تواطؤه مع المجموعة السريالية وانتقاله إلى مجلة «كوميروس»^{١٩٤} — أستاذًا لنثره، ومدرِّكًا من الآن فصاعدًا لمواهبه الأصلية كشاعرٍ باروكي وكوني، خرافي وشرس في آن، لكن دواوينه الأولى تجعلنا نتوقع — سلفًا — لغة شعرية جديدة، بل و«منطقًا شعريًا» جديدًا، لن تجتمع فيه الكلمات أبدًا حسب المنطق التقليدي كي تخضع لفكرةٍ موجودة خارجها، لكنها ستسطع كل واحدةٍ ببريقها الخاص، وسترتبط في أفلاكٍ من الصور، والإحياءات:^{١٩٥} نحن هنا في فجر تقنية جديدة، لا توشك أن تستنفد تأثيراتها.

(٢-٣) «سان-بول-رو»، أستاذ الصورة

أيضًا، ينتمي «سان-بول-رو» («أستاذ الصورة»، مثلما كان يسميه «أندريه بریتون»)^{١٩٦} إلى الرمزيين والسيراليين في آن: إذ إن هذه الموهبة في الصورة، والاستعارة المدهشة تمامًا، غير المسبوقة دائمًا، تسمح له بالجمع بين الملموس والمجرد وأكثر الوقائع تباعدًا في وحدةٍ متوهجة، ولا شك أن هذا السيل من الصور يفيض أحيانًا إلى استعاراتٍ يمكن الحكم عليها بالتحذلق أو الغموض أو الغزارة المفرطة،^{١٩٧} ولا يقل عن ذلك صحة

^{١٩١} نفس المصدر، ص ٥٠.

^{١٩٢} نفس المصدر، ص ٥٥.

^{١٩٣} بعد Tancred, les Poèmes et Pour la Musique، المنشورة عامي ١٩١١م و١٩١٢م، سيهجر

«فارج» الأدب، بمعنى ما، حتى عام ١٩٢٤م.

^{١٩٤} قارن بما سيلى، الفصل الثالث من القسم الثالث.

^{١٩٥} على سبيل المثال، فجملة: «لكن في شارع له اسم عصفور حزين، تقطن وتبتسم، ليل نهار، «ميرتي» الأبدية ذات الوجه الصبوح» (Poèmes, p. 55)، لا تريد أن تقول شيئًا، إلا بشكل شعري، فما هو شارع له اسم عصفور حزين؟

^{١٩٦} في تحية إلى سان-بول-رو، نشرت في ٩ مايو ١٩٢٥م في «نوفيل ليتيرير»، وذكرها «رولان دي

رونيفيل» في Introduction aux Ancienntés, éd. du Seuil, 1946, pp. 24-25.

^{١٩٧} انظر الابتهاالة المستوحاة من «جدول صغير يمر في البرسيم»، نفس المرجع، ص ٩١-٩٢: «موجة زنبق وبجع، موجة عرق الظل، موجة حمالة المرعى، موجة براءة تمر، موجة سبيكة من سماء، موجة ابتهاالات الصباح ... إلخ، إلخ».

أن هذه الأهمية الممنوحة للصورة تربط «سان-بول-رو» بالرمزيين الذين أرادوا — في ظل تنوع المظاهر المحسوسة — اكتشاف الوحدة العميقة للكون، لكنها تعلن أيضًا عن اتجاهات الشعر السيريالي الذي سيعتبر الصورة — «المجانية» إلى هذا الحد أو ذاك، لكن المفاجئة والخاطفة دائمًا — وسيلة لتفجير شرارة وإشراقة كاشفة، ولتحريرنا من المفاهيم المحفوظة: «في صورٍ معينة، مثلما يكتب «أندريه بریتون»، نجد بالفعل بداية هزة أرضية»،^{١٩٨} لا شيء يثير الدهشة إذن من أن نرى «أندريه بریتون» يعبر عن غيظه، في «مقدمة خطاب عن ضعف الواقع»، من ادعاء «ريمي دي جورمون» بأن يشرح لنا ما الذي تعنيه كل استعارات شاعر: فالشعر لا يُصنع كي يُفهم، وإنما ل يخلق، وعلينا أن نأمل — مثلما يقول «بریتون» — أن تكون «الإبداعات الشعرية» مطالبة بـ «تحريك تخوم الواقع المزعوم».^{١٩٩}

ومن الطريف الإشارة إلى أن «كامي موكلير» قد وصفت «سان-بول-رو» — عام ١٩٠١م — مستخدمة كلمتي «عبقريه مهلوسة»،^{٢٠٠} لتذكر كمثالٍ على «الهلوسة الهادئة» قصيدة «دورق الماء الصافي» الشهيرة:

على مائدة ماخور أسود حيث سنحتسي خمراً أحمر
كل شيءٍ مظلم ومضطرب بين هذه الجدران الأربعة
وحدة الثدي الكريستالي يؤكد معجزة مائه الساذج.
هل تشرب الضوء المفعم له ليلتمع هكذا، كأنه سقط من بنصر رئيس
الملائكة؟ ...^{٢٠١}

^{١٩٨} *Hommage à Saint-Pol-Roux, Nouvelles Littéraires*, 9 Mai 1925, cité par Rolland de Renée, *Introduction aux Ancienntés*, éd. du Seuil, 1946, p. 25.

^{١٩٩} *Commerce*, n° 3, 1925, p. 52.

^{٢٠٠} *Quelques beaux poètes français mal connus: Saint-Pol-Roux, La Revue*, 15 Septembre 1901, p. 628.

^{٢٠١} أعيد نشر قصيدة «دورق الماء الصافي» — المنشورة في الجزء الأول من *Reposoirs de la Procession*, 1893 (p. 147) — في *Ancienntés*, suivi d'un *choix des Reposoirs de la Procession*, éd. du Seuil, 1946, p. 102.

أما فيما يتعلق بهذا «الثدي الكريستالي» — الذي كان «بریتون» يثور لـ «ترجمته» بـ «دورق ماء» — فيكتب «م. كاروج» عن حقٍّ تمامًا: «دورق ماء هو مفهوم شبه مجرد من فرط العادة، وبسبب سمعته

ومن ناحيةٍ أخرى، من الخطأ أن نعتبر «سان-بول-رو» — مثلما يفعل «موكلير» — «شاعراً غريزياً»^{٢٠٢} خالصاً، رجلاً من الطراز البدائي: فالعلاقات التي تقيمها الاستعارة في كل لحظة بين الوقائع الملموسة والأفكار، بين الكون المحسوس والكون الروحي، تبررها نظرية الفكرة الواقعية Idéoréalisme، المعروضة بشكل خاص في استهلال «مذابح الطواف»: ف «عالم الأشياء» — مثلما يقول عنه «سان-بول-رو» ليس سوى اللافتة غير الملائمة لعالم الأفكار، ويبدو لي أن الإنسان لا يسكن إلا في عالم غريب من إشارات غامضة، وتبريرات سطحية، وتحريضات خجولة، وقربابات بعيدة وألغاز»^{٢٠٣}، وعلى الشاعر أن يعثر على «الجمال» الأبدي المتخفي خلف قناع المظاهر، وأن يؤلف بين الأفكار والأشياء، ويمنح الكلام مغزى لـ «كل العماء الذي لا يصوغه العالم»؛ ولهذا، يمكن لـ «سان-بول-رو» أن يقول إن «الكائن المثالي، الشاعر، يحتوي الكون بالقوة»^{٢٠٤}.

وترتبط هذه النظرية «سان-بول-رو» — من ناحية — بالسلالة الكبيرة للشعراء/السحرة أو الرائيين الذين يأتي الشعر، لديهم، بالكشف إلى الإنسان، بمفتاح لأبجدية ضائعة، على النحو الذي لم يكف عن تأكيده كل من رولان دي رونييفيل و«تيوفيل بريان»^{٢٠٥}، وهي — من ناحيةٍ أخرى — تفسر التنوع الشكلي لقصائده ورغبته في «تحرير الكلمة»^{٢٠٦} ولأن الكلمة بالفعل تصبح أداة خالقة، ولم يعد التحديد

النفعية التي يتنحى خلفها الواقع الشعري، بينما يعبر مصطلح «ثدري كريستالي» عن استئناف الاتصال بالواقع الشعري ويجبر على الرؤية» (Les clefs de la poésie, Introduction à Eluard et Claudel, (éd. du Seuil, 1945, p. 34).

^{٢٠٢} مقال مذكور، ص ٦٢٦.

^{٢٠٣} استهلال الجزء الأول من 1893، *Reposoirs de la Procession*، غير مرقمة.

^{٢٠٤} *La rose et les épines du chemin*, t. I de *Reposoirs de la Procession*, nouvelle édition, (Mercure de France, 1901, p. 11).

^{٢٠٥} الأول في 15-20، *Introduction aux Ancienntés*، éd. du Seuil, 1946، والثاني في 75-81، *Introduction au Saint-Pol-Roux des Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1952، ويذكر الاثنان أن «سان-بول-رو» كان — عام ١٨٩١م — ضمن مجموعة Rose-Croix Esthétique التي كان «بيلاندان» مؤسسها.

^{٢٠٦} قارن بـ *L'Emancipation du Verbe*, dans *De la Colombe au Corbeau par le Paon*, t. II des *Reposoirs de la Procession*, nouvelle édition, Mercure de France, 1904.

وظيفة الكلمات وإنما الخلق (لا يقول «سان-بول-رو أن «الشاعر استمرار لله»»)^{٢٠٧} فيصبح من الضروري تحرير هذه الكلمات من طغيان القاموس الذي يثبتها كل واحدة في معنى، وأيضاً الأشكال الفنية الثابتة التي تسجنها في أطر محددة سلفاً، فما إن نعي أن الكلمة «كائنٌ حي» — مثلما يقول «فيكتور هوجو»^{٢٠٨} — حتى صبح «الحركة والانفعال من مكتسبات الكلمة؛ ولهذا رأينا الجمل المتجمدة، الملوّبة، المصلوبة، تفيض في الهامش أو تتخطى الصفحة»^{٢٠٩} وبعد أن تحررت القصائد الجديدة (أي قصائد سان-بول-رو) من كل قيد خارجي، أخذت تبدو مثل «وحدات بكتريولوجية حقيقية، يتأثر فيها كل شيء بالوحدة مثلما في الطبيعة، وفيها تنظم وترتب عبقرية الشاعر التركيبية»^{٢١٠} ويرفض «سان-بول-رو» أن يميز بين «كتابة بالشعر» و«كتابة بالنثر»، فبالنسبة له، هناك «أسلوب الجمال بكل بساطة»^{٢١١} فالواقع أن «الجمال» — في أي شكلٍ يتخذه — يمتلك الإيقاع كأساسٍ جوهري، وهو ما لا يمكن تدريسه في الأبحاث، لكنه ينبغي أن يتخذ «حركات الحياة نفسها»^{٢١٢} ويخلص إذن — مع الرمزيين — إلى أن الشكل حر، ومتغير إلى ما لا نهاية، حسب الانفعالات أو الحركات التي يتم التعبير عنها، ويقطع «سان-بول-رو» شوطاً أبعد من أتباع الشعر الحر، فيستخدم — في قصيدة «السيدة المزيفة» «أشكالاً تتلاءم مع الانفعالات المتقاطعة»، ونثرًا موقعاً وآيات وشعرًا حرًا، وعندما يسألونه عام ١٩٠٥ م عما «إذا كان يؤمن بمستقبل للشعر

^{٢٠٧} ذكره Th. Briant dans l'Introduction au Saint-Pol-Roux des Poètes d'Aujourd'hui, p. 77.

^{٢٠٨} «إذ إن الكلمة، لنعلم ذلك، كائنٌ حي» (Réponse à un acte d'accusation, suite, dans les) (Contemplations).

^{٢٠٩} L'Emancipation du Verbe, dans De la Colombe au Corbeau par le Paon, t. II des

.Reposoirs de la Procession, nouvelle édition, Mercure de France, 1904, p. 64

^{٢١٠} L'Emancipation du Verbe, dans De la Colombe au Corbeau par le Paon, t. II des

.Reposoirs de la Procession, nouvelle édition, Mercure de France, 1904, p. 64

^{٢١١} Préface de la Dame à la Faulx, Mercure de France, 1899, p. 13 عرض «سان-بول-رو»

ما هو أساسي من أفكاره حول الشكل والإيقاع في هذه المقدمة.

^{٢١٢} المرجع السابق، ص ١٤-١٥.

الحر»، يجيب: «بالتأكيد، وأيضًا بمستقبل للنثر ذي الأوزان المتأرجحة بالأسجاع»^{٢١٣}، والواقع أن الجزء الأكبر من أعماله يتكون من قصائد نثر موزونة ومسجوعة، لكن إنتاج «سان-بول-رو» يمثل مظاهر متنوعة للغاية؛^{٢١٤} لأنه — في آن — يريد أن يتنوع ويتعدد كالحياة نفسها؛ ولأنه يمتد على مدى خمسين عامًا (١٨٩٠-١٩٤٠م).

وتقدم لنا قصيدة «دورق الماء الصافي»، السابق ذكرها، مثالاً جيدًا لهذا النثر «المتأرجح بالأسجاع»، حيث نشهد مشاركة «سان-بول-رو» لجهود «جوستاف كان» وكل من يدعون — في الفترة بين عامي ١٨٨٥م و١٨٩١م — «التنظيم الأوركستراي» للنثر (يعود تاريخ هذه القصيدة إلى عام ١٨٨٩م): فثمة تلاعب كامل بالقوافي الداخلية بين bouge (ماخور) وrouge (أحمر)، noir (أسود)، boire (يشرب)، وبين absorbé (تشربت)، lumière plénière (الضوء المفعم) وcéans و tombée (سقطت)، annulaire (بنصر)، archange (رئيس الملائكة) ... وفي قصيدة «اليمامة» ثمة استخدام للمحارفات بحروف c, l, r, ou أو cr بما يصل إلى حد التناغم القائم على المحاكاة، ليس بدون بعض التفاهة:

La colombe roucoule; écoute, un caillou roule en le soufflé qui
coule ou croule dans le joujou frêle de son cou.

تهدل اليمامة، أنصت، حصة تتدحرج في النفس الذي يسيل أو يميل في اللعبة
الهزيلة لرقبتها.^{٢١٥}

وينبغي القول إن اللهجة الرمزية — وهفوات الذوق، والافتقار إلى ترخيم الصوت غالبًا، ما رأيكم في هذه اللازمة: «يا من تنتمي إليّ، فلنتجنب المنغصات التي تتلاعب بها

Réponse à l'Enquête de Le Cardonnel et Vellay sur la Littérature contemporaine, ^{٢١٣}
Mercure de France, 1905, p. 305.

^{٢١٤} لن أعاود الحديث عن قصائد نثر «سان-بول-رو» الشاب، المنشورة في Pléiade (التي أسسها) عام ١٨٨٦م، التي سبق أن تحدثت عنها بشكل سريع من قبل، ص ٩٢ من هذا الجزء.

^{٢١٥} La Colombe, dans De la Colombe au Corbeau par le Paon (Mercure de France, 1904), ^{٢١٥}
pièce datée de 1896.

أيد نحيفة إلى حد الاختفائية؟^{٢١٦} — تجعل قراءة كثير من هذه القصائد غير محتملة، وبشكل خاص أكثر القصائد «فنية»: تلك التي يفرض عليها «سان-بول-رو» — رغم نظرياته — البناء في مقاطع ولازمات بشكل مصطنع إلى حدٍّ بعيد («قبرة» و«ميناء الساعة» و«الخفاش») ... في الجزء الأول من «مذابح الطواف»، و«اليمامة»، و«الغراب» (في الجزء الثاني)، هل أعترف أنني — رغم الإعجاب الذي أبداه «ر. دي جورمون» بقصيدة «حج القديسة آن»^{٢١٧} — أجد هذه «الوعود» المرتديات ملابس الأحد، والمعطرة بالزعر البري»، و«آذان هؤلاء المزينات بالصفائر الشقراء» انحطاطية بشكل يدعو إلى الاستياء؟

ورغم هذا، فسرعان ما انصرف الشاعر (ربما اعتبارًا من الفترة التي أقام فيها في «روسكانفيل»، واختلط بالصيادين البريتونيين أكثر من احتكاكه بالوسط الأدبي الباريسي)، عن هذه المؤثرات المصطنعة إلى حدٍّ ما، فقد رفضت موهبته المتأججة، الغنائية والاستعارية بعنف، كل الأطر، وأحيانًا ما يستولي على «سان-بول-رو» — مثلما في قصيدة «سلام ملائكي لماسيليا» — هذان تعدادي حقيقي:

... جوقة السردين الحي، دغل «روف»، بنجر «جاردان»! انتصار la favouille،
وتوتياء البحر، والمحار، وبلح البحر، والعصيدة وحساء السمك حيث تنتصب
أسماك الرسكاس! تمجيد النوجا، والشاب الأنيق، والحلوى، وقبور الأولياء
والمضخة وبهرجات عيد الميلاد، وعيد الفصح وعيد سان ميشيل!^{٢١٨}

وهو أحيانًا ما يترك «عوالم الجن الداخلية» — وهو عنوان الجزء الثالث من «مذابح ...» — تنساب في مجازاتٍ رائعة (هو الذي يلقبونه بـ «الرائع»): في قصائد

^{٢١٦} هذه الاستعارة الغريبة أكثر من كونها مدهشة، تعني الخفافيش، في قصيدة بنفس الاسم (Les Ancienntés, éd. de Reposoirs de la Procession, 1^{er} édition, 1893, p. 275 بعد *Seuil*, 1946, p. 145).

^{٢١٧} «إنها روعة قصيدة النثر، الموقعة والمسجوعة» (*Livres de Masques, Mercure de France*, 1896)، (p. 232)، وقصيدة «حج القديسة آن» — التي نشرت في *Reposoirs de la Procession* عام ١٨٩٣م (ص٤٣-٥٠)، يعود تاريخها إلى عام ١٨٩٠م.

^{٢١٨} نشرت قصيدة *Ave Massilla* المكتوبة عام ١٨٩٩م في الجزء الثاني من *Reposoirs, De la Colombe au Corbeau par le Paon* (*Mercure de France*, 1904).

«الشاعر ذو الزخارف الزجاجية» و«البهجة» و«العملة النادرة»، أو يعظم — وهي الكلمة التي ترد بالبال — من أكثر الوقائع يومية، القوارب البريتونية أو عرائس «ديفين»، إن لم يعرض — في نثر طنان دائماً ومزركش بالصور — مفاهيمه الشعرية والجمالية: في قصائد «تحرير الكلمة» («مذابح»، الجزء الثاني)، و«نظم الشعر» (الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٨٩٨م، في الجزء الثالث)، وهكذا أمكنك لبطاقة «قصيدة نثر» أن تغطي أشياءً متنوعة رخيصة ومدمشة وغزيرة مثل الحياة نفسها، حيث تتجاوز قصائد ووقائع ومجازات وعروض نظرية ... وإذا ما كانت الأنواع متنوعة للغاية، فضلاً عن ذلك، فإن الشكل لا يقل عنها تنوعاً، إذ يبدأ من الشعر الحر إلى النثر المتفتح في دوائر كبيرة، مروراً بأشكال الآية، وذلك في نفس النص في أغلب الأحيان: ثمة هنا ملاحقة للمحاولة «التركيبية» الكبرى للرمزيين.

والقصائد المعدودة التي كتبها «سان-بول-رو» بين عامي ١٩٠٠م و١٩٣٨م، وجميعها ديوان «الغابرة ذات التسريحة متعددة الجوانب» (المنشور بعد وفاة الشاعر)، تضم أنواعاً متنوعة للغاية: فبعضها يتأخم النثر والنوع الخطابي (قصيدة «إلى فييه دي ليل-آدم» عام ١٩٣٨م)، والبعض الآخر كُتب في شعر حر أ وآيات (قصيدة «صلاة إلى المحيط»، عام ١٩٢٧م، أو «شكوى مورفين الجالي» المكتوبة إلى «ماكس جاكوب»)، ورغم هذا، فينبغي التأكيد على أن عددًا منها يرجع لمؤثرات الأسجاع واللازمات، لكن في لغة أبسط وأرخم بكثير، وربما تكون قد خضعت لتأثير «بول فور» (تأثير التبادل، إذا ما سلمنا بأن بول فور نفسه قد تأثر في قصائده الأولى بصديقه «سان-بول-رو»، الذي طبع اسمه على رأس «أناشيد غنائية»): ثمة تنظيم عروضي واضح في «المجهول» (١٩٢٠م) أو في «صندوق الذخائر» (١٩٢٧م)، مثلما في «أناشيد غنائية» لبول فور:

هل كنت أشقر، هل كنت أحمر الشعر، هل كنت أسمر، هل كنت أبيض،
محارباً أزرق لفحته صدمة شريرة فحولته إلى الأحمر؟ من الشرق أو من
الجنوب، من الشمال أو من الغرب، هل كنت عجوزاً أم شاباً ما تزال، قل،
هل كنت فقيراً أم فاحش الثراء؟^{٢١٩}

^{٢١٩} L'Inconnu, dans L'Ancienne à la Coiffe Innombrable, Nantes, éd. du Fleuve, 1946

وهكذا، نجد في هذا العمل — في آن — تطورًا وختامًا لدائرة، مع استمرار الثوابت في نفس الوقت (غنائية عالية التحليق، وخيال عنيف) التي تتأكد من خلالها شخصية الشاعر: لقد ظل «سان-بول-رو» «أستاذ الصورة»^{٢٢٠} حتى النهاية.

ها هو إذن شاعر يقف على حدود المرئي واللامرئي، يعرف كيف يجعلنا نشعر باللامرئي دون أن يكف عن تمجيد المرئي بعظمة، ولا شك أننا نجد في مؤلفاته الأفضل والأسوأ، وأحيانًا ما تتحد مبالغات هذه العبقرية الغزيرة مع المبالغات الرمزية لتفضي إلى أخلاط غريبة، غير أنه — حتى في مغالاته — يستحق الاحترام: فالدور الذي منحه للصورة، والمفهوم الذي يصوغه للشاعر — الخالق، بل حتى انغماسه في الهذيان اللفظي، ينطوون على مبادئ خصبة، وربما بذور شعرية جديدة.

وشأن «جاري» و«فارج»، يقيم «سان-بول-رو» جسرًا بين الرمزية والسيرالية: وسيكون مثيرًا للدهشة أن نرى انبعاث هذه الأسماء الثلاثة بعد تدهور عام ١٩١٨م، ولا يقل عن ذلك أن نعتقد أن أفضل ما في رسالتهم قد تركه لنا هؤلاء الشعراء في لغة النثر، فلو كانوا قد عبروا عنه شعرًا (حتى بالشعر الحر)، أكان له أن يظل كما هو؟ ثمة شكل ما في الدعابة، ومناخ حلمي معين، وغزارة ما في الصور تعلن — مع «جاري» و«فارج» و«سان-بول-رو» — عن دخولها الشعر، من خلال قصيدة النثر، وبفضلها.

^{٢٢٠} في عام ١٩٣٢م، على سبيل المثال، يعثر «سان-بول-رو» — في «رحلة طويلة» — على هذه الصور الأخاذة: «ندخل كسكين في فاكهة القرى»، «أدخل المسافر مندهشًا عبء الكيلومترات بين أسنانه» ورد ذكرها في Saint-Pol-Roux, Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1952, pp. 203 et 204.

القسم الثالث

قصيدة النثر في الاضطراب المعاصر

«سيكون الجمال متشنجًا، أو لن يكون».

بريتون، بيان السريالية

«اللاوعي، اللامعقول، اللحظي، الذي يمثلون — مثلما تؤكد أسماؤهم — استبعادًا أو نفيًا للأشكال القصصية والمستندة إلى الفعل الذهني، قد حلوا محل النماذج التي تترقبها الروح».

فاليري، منوعات III

الفصل بين شعر «ما قبل» وشعر «ما بعد» عام ١٩٠٠م ليس عمليةً اعتباطية: ففجر القرن الجديد هو حقًا فجر عهد جديد، في الأدب مثلما في تاريخ العالم، فكل شيء سيدفع إلى تفتح (أو انفجار) شعر فوضوي للغاية، يختلف كثيرًا عن الشعر الرمزين مثل اختلاف الأخير عن الشعر الرومانتيكي: فشروط وإيقاع الحياة نفسها قد تغيرت بفعل الآلية، والتطور المتزايد للصناعة، عن الشعر الرومانتيكي: فشروط وإيقاع الحياة نفسها قد تغيرت بفعل الآلية، والتطور المتزايد للصناعة، واكتشافات من قبيل وإيقاع الحياة نفسها قد تغير بفعل الآلية، والتطور المتزايد للصناعة، واكتشافات من قبيل الطيران أو الراديو التي جعلنا نعيش حالةً متسارعة دائمًا، فالسينما، والدعاية، والراديو يفتتحون ويفرضون علينا أنماطًا جديدة في التفكير والتعبير: لقد حلت المفاجأة والصدمة والاختصارات الحادة محل تسلسل الأفكار، والتطورات البطيئة، والتوازات المتناغمة التي تسود اللغة الكلاسيكية، فكيف يمكن للشعر — مع الأدب كله — ألا يتشكل مما سيسميه «أبوللينير» الروح الجديدة؟^١ فستكنس عاصفة حادثة كبيرة طرق التفكير والشعور وأساليب التعبير القديمة، في آن، وستنهي إزالة الحواجز بين الشعر والنثر (مثلما تنبأ «ويتمان»^٢ من قبل).

لكن «الروح الجديدة» ليست — مثلما اعتقد «أبوللينير» — روح غزو، وتفاؤل إزاء الإمكانات البشرية فحسب، فقد أصبحت — وبشكل خاص بعد عام ١٩١٧م — روح

^١ *l'Esprit Nouveau* مقال منشور في مجلة *Mercure de France*, Novembre 1918

^٢ «حان وقت الهدم الجوهري لحواجز الشكل بين النثر والشعر» (ذكره Mansell Jones, *The background to Modern French Poetry*, Cambridge, University Press, 1951, p. 80)، قارن أيضًا بالخاتمة.

استهزاء مرير وتمرد إزاء إفلاس الحضارة، روح هدم تهاجم بعنف كل القيم التقليدية، وستشهد فترة ما بعد الحرب تطور شكل للشعر «يبدو» — مثلما يقول «م. شابلان» — كأنه يساهم بشكل مباشر في كوارثنا والفوضى والتشوش، التي نرى الناس تضع فيها جنون لا مثيل له في التاريخ»^٢، شعر الكارثة، ذلك الذي يغصب كل المظاهر المنطقية، ويهزأ بالعقل (لأن المنطق والمنطق كانا أداتي نجدة بائسة في الكون الغارق)، ويرفض كل قاعدة؛ لأن كل القواعد — سواء كانت جمالية أو أخلاقية — قد تقوضت من أساسها في حقبة يسودها الفرار العام، شعر تمرد وفوضى، لا يريد أن يدين بأي شيء للصياغات القديمة، وسيصل إلى إنكار الشعر نفسه، بالسعي إلى تجاوزه.

لا ينبغي إذن أن نندهش إذا ما كانت قصيدة النثر قد ضحت بكل شيء بعد عام ١٩١٨م، فيما يتعلق بالهاجس الفني، والبحث الشكلي، في محاولة لتحقيق قفزة إيكارية نحو ما فوق الواقع، ولن تكون قصيدة النثر «الفنية» سوى مفارقة تاريخية، في حقبة لم يعد فيها الأمر يتعلق — إلى هذا الحد — بخلق أشكال جميلة، ولا «التعبير» عن أفكار ومشاعر،^٣ قدر ما يتعلق بالبحث عن مخرج من عالم لا يمكن الحياة فيه، ومن خلال هدم كل الأشكال (بما فيه هدم اللغة نفسها)، ومن خلال التمرد والفوضى، سيطمح شعراء ما بين الحربين العالميتين — شأنهم شأن «رامبو» — إلى الوصول إلى المجهول، والعثور على أسرار «تغيير الحياة»، ومع تطرف فوضوي وهدام إلى هذا الحد، لم يعد هناك ما يمكن أن يحل محل «التلاعب القديم بالأبيات»^٤ فحسب، ولا كل الشكل الأدبي: ففكرة الشكل نفسها قد تدمرت، فيمكن العثور على الشعر في كل

^٢ Anthologie du poème en prose, Juillard, 1946, Introduction, p. xx

^٣ بدلاً من الشعر «الذي يعبر سواء عن الأفكار أو المشاعر»، يضع «تريستان تزارا» مقابلًا له — عام ١٩٣٤م — «الشعر نشاط الروح» الذي يقود روح البحث الميتافيزيقية، عبر الرمزيتين، الذين يبدو نصيبهم بلا أهمية بالنسبة للسرياليين، وصولاً إلى كبار الطليعيين، بودلير، رامبو، لوتريامون، مالايميه

Essai sur la situation de la poésie, Le Surréalisme au service de la Révolution, n° 4, cité)

(par Nadeau, Histoire du Surréalisme, éd. du Seuil, 1945, pp. 58 et 62

° أبوللينير، Les Fiançailles, Alcools

فلتغفروا لي جهلي،

فلتغفروا لي أنني لم أعد أعرف لعبة الأبيات القديمة.

مكان،^٦ أو في لا مكان، واليوم أيضًا، ورغم أن اللغة الشعرية تحاول أن تصبح أكثر قدرة على الاتصال مرة أخرى، إلا أنها أحيانًا ما تعاني — محرومة من كل الأوصياء الذين كانوا يحافظون عليها أحيانًا — من عدم العثور على القوة والحيوية، ولا شك أن حقبتنا ستصبح أكثر قسوة من أية حقبة أخرى بالنسبة لصغار الشعراء. ثمة ثلاث لحظات كبيرة إذن، في التاريخ الشعري لمنتصف قرننا، وفي تاريخ قصيدة النثر بشكل خاص:

- الظهور الأول للفكر الجديد، مع الاتجاهات الحداثية والتكعيبية؛
- الهجوم الفوضوي الكبير للدادائيين والسرياليين، الذي أدى إلى هدم القيم الشكلية، وإعادة الوظيفة الميتافيزيقية للشعر في آن؛
- التوجهات الجديدة التي ترسم حتى الوقت الحاضر، وهي غالبًا لصالح التحرير الذي قام به السرياليون، والتي تسمح — ربما — باستشفاف موقع قصيدة النثر في شعر المستقبل.

^٦ «من المقبول تمامًا اليوم أن يصبح المرء شاعرًا دون أن يكون قد كتب بيتًا واحدًا، فثمة نوع من الشعر في الشارع، وفي مشهد تجاري ما، في أي مكان»، مثلما سيكتب «تزارا» عام ١٩٣٤م (*Essai sur la situation de la poésie, dans Le Surréalisme au service de la Révolution, n° 4, cité par (Nadeau, Histoire de Surréalisme, éd. du Seuil, 1945, p. 62.*

الفصل الأول

فجر شعر جديد

(١٩٠٠-١٩١٣م)

(١) الأزمة الشعرية في بداية القرن وأزمة قصيدة النثر: أقول الأشكال الشعرية، احتضار قصيدة النثر «الفنية» (بورنا-بروفان، سيجالان)، زوبان قصيدة النثر الحرة في النثر الشعري.

(٢) توجه جديد للنثر: الآية، كلوديل، سواريس، سان-ليجيه أو بدايات سان-جون بيرس، ميلوش.

(٣) عودة متزامنة للشعر الكلاسيكي ولقصيدة النثر: الفانتازيون، كاركو، لافيسير.

(٤) من «شعر الواقع» إلى الشعر الحداثي: دورتان وشعراء الملموس، الحركة الحداثية وتأثيرها على مفهوم الشكل الشعري.

(٥) التكعيبية الأدبية، بداياتها، وجماليتها: تحول الأبنية الأدبية، تأثير النظريات التكعيبية على قصيدة النثر.

* * *

ربما كانت هناك ضرورة لأزمة شعرية للتمهيد لتجديد الأفكار والتقنيات، فبعد انهيار الحركة الرمزية،^١ سنشهد الجزر يجرف كل الأجزاء الميتة من جماليتها، مستبدلاً بها فقط بضع غزوات نهائية، سيستند عليها الشعر الجديد: الشعر الحر، الفردانية،

^١ يمكن القول إن «استقصاء» لوكاردونال و«فاليي»، عام ١٩٠٥م، يكرس لنهاية الرمزية (Enquête sur la littérature contemporaine, Mercure de France, 1905)، «من ذا الذي لا يزال رمزياً؟»

الاحتجاج على المفهوم الوضعي للكون، والرغبة في التواصل، من خلال وسيلة الشعر، مع الواقع العميق، وأن «تلتقط في فخ اللغة شذرات من الحياة الخفية»^٢، مرحلة تفكك أدبي، حيث يمكننا القول، مع «ش. موريس» إنه ما دام «لا يوجد شيء»^٣، فذلك يعني أننا في اللحظة المناسبة لظهور شيء ما ...

وعلى أية حال، فقد تحقق تحرير الشكل نهائياً — بشكل متوازٍ مع الفوضى الأكثر اكتمالاً: فقصيدة النثر تواصل الذوبان في النثر الشعري وفي الأشكال الغنائية للرواية، أو تتجدد في شكل أكثر «إيجازاً»، الآلية: والنظم — من ناحيته — يتخذ المظاهر الأكثر تنوعاً، من البحر السكندري الصارم للقصائد «الرومانس» إلى الأشكال المهشمة والهيولية للقصائد الأولى «الحداثية»، وفي ظل هذا المناخ من البحث الفوضوي وقابلية التحول، ستتطور روح شعرية جديدة، تؤدي إلى تقنيات جديدة وإلى تأسيس متبادل أكثر تطوراً بين موضوعات الإلهام وأدوات التعبير للنثر والشعر.

(١) الأزمة الشعرية في بداية القرن وأزمة قصيدة النثر

أضاء يوم رمادي ميلاد القرن العشرين: مات «مالارمي» تواءً، وتفرق أتباعه: ألقت الرمزية باندفاعتها الأخيرة، ويكشف استقصاء «لو كاردونيل» و«فاليي»^٤ عام ١٩٠٥م، أنه لم تعقبها أية حركة شاملة: ف «المدارس» الصغيرة المولودة ميتة، التي تتزين بالأسماء اللامعة، «إنسانية» و«تكاملية» و«بذخية» ... لا تأتي بشيء ذي بال للتيار الشعري، إن لم يكن، ربما، بنوع من الحماس «الحيوي»^٥ الذي ينضم لأفكار

مثلاً سأل «أ. جالو» «ستيوارت ميريل» في نفس الفترة (ذكره M. Raymond, De Baudelaire au Surréalisme, Corrèa, 1933, p. 133).

^٢ A. Béguin, Le rêve chez les Romantiques allemands et dans la poésie française moderne, Genève, 1937, p. 435.

^٣ جواب على استقصاء «لوكاردونيل» و«فاليي»، ص ٥٩.

^٤ Mercure de France, 1905.

^٥ تريد «التكاملية» — حسبما يصرح مؤسسها «لاكوزون» — «التعبير عن الحياة وفقاً للحياة الكونية» (Enquête de Le Cardonnel et Vellay, p. 141)، أما «الإنسانيون»، فيريدون «استرجاع الحياة في الشعر، مثلاً يقول «إ. بونيه» (السابق، في المقطع المشار إليه فيما سبق، ص ٢٩٥)، ولا تملك «الطبيعية» و«الإجماعية» طموحات مختلفة تماماً.

«برجسون» وحركة التمرد الكبرى ضد «رفض الحياة» التي طابت للرمزيين عندئذٍ، انفتح عهد غليان وارتباك في الأدب كما في السياسة،^٦ فمن عام ١٩٠٠م إلى عام ١٩٠٥م، نجد — مثلما يكتب «فلوريان-بارمنتيه» — «فترة فوضى كاملة، كان الشعر خلالها فريسة لأكثر صانعي الأغاز الرمزية غرابية وأكثر المبسطين تدنيًا: خليط كريبه من الخيمياء والسطحية»^٧، ولا ينبغي أن ننسى أن «جيد» — بعد أن كتب «قوت الأرض» في هذه الحقبة — سيتخلّى عن الشعر من أجل أنواع أدبية أخرى (مسرح، دراسات، رواية)، وأن «فالييري» قد توقف — في عام ١٨٩٢م تقريبًا — عن كتابة القصائد، ولن يعود إلى الشعر إلا حوالي عام ١٩٢٠م، وأن «كلوديل»، المعروف بين مجموعة صغيرة، ما يزال مجهولًا إلى حدٍّ بعيد بين الجمهور الواسع، وسيخصص له «موكلير» — عام ١٩٠١م — إحدى مقالاته من سلسلة «شعراء فرنسيون غير معروفين»^٨، وفي عام ١٩٠٥م، في إجابته على استقصاء «لو كاردونيل» و«فاليي»، لا يرى «كاتول منديس» في المواهب الجديدة ما يستحق الذكر سوى «شاعرين كبيرين»: «إدمون روستان» والسيدة «نوايي» ...

والواقع أن الشعر قد بلغ النقطة الميتة (على نحو ما أشار عدة كتاب في إجاباتهم على هذا الاستقصاء)، إنها الرواية — كنوع متعدد الأشكال أكثر فأكثر — هي التي ننحو إلى استيعاب كل الأنواع الأخرى، ومن بينها نوع «القصيدة»^٩، وينبغي وضع

^٦ «إن عام ١٨٩٨م لهو توقيت منبئ»، مثلما يكتب «بوازا». إنه ينهي — مع القرن التاسع عشر — مرحلة سعيدة نسبيًا، ويؤشر على بداية حياةٍ أخرى، أكثر اضطرابًا وعنفًا، هو استسلام الراديكاليين للسلطة بشكلٍ نهائي، والعودة إلى السياسة المعادية للكاتوليكية، ونقض المعاهدة البابوية، وتطهير الجيش، وقانون العامين ... إلخ، وفي الخارج، هو تغير الوجه الشامل، والتفاهم المعلن مع الإنجليز، وسياسة بأكملها هي التي ربما عجلت بالحرب.

«وفي الأدب، هو تاريخ وفاة «مالارميه» وإغلاق صالون «هيريديا»، وبالتالي تشتت الشعراء الذين لم يعد لهم نظرية مشتركة، لعدم رؤيتهم لبعضهم البعض، ولا يفكرون معًا في خلق مدرسة قومية حقًا، وهو ما أدى إلى الارتباك التام للأفكار والقيم» (*Du Classicisme au Symbolisme, Nouvelle Revue*). (critique, pp. 148-149).

^٧ *Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Figuière, 1916, p. 474.

^٨ في *La Revue*, 1901.

^٩ إن زوال الأشكال الشعرية لصالح الرواية قد أكد عليه «ه. دي رينييه» (*Enquête*, p. 300) و«ج. إيكلود»، اللذان «يعتقدان أنها مدعوة إلى استيعاب كافة الأشكال الأخرى» (*Enquête*, p. 301).

الحدث في علاقة متبادلة مع الأهمية المتزايدة التي يكتسبها بفعل النثر، الذي أصبحت استخداماته «الشعرية» حرةً ومتنوعة بشكل متزايد، وسبق أن أشرت إلى النتائج التي يؤدي إليها توسيع مفهوم الشعر المنتج في نهاية القرن: فبعد أن هاجر الشعر في أشكال أكثر حرية، شعر حر أو قصيدة نثر، يصل إلى تخطي حدود نوع **القصيدة** إلى أنواع من قبيل الدراسة والرواية والملاحظات، وتتمتع الرواية — بشكل خاص — بنجاح متزايد: الرواية الغنائية (مثل «ألماييد وميرتمون»، وحتى «قوت الأرض»)، وعلى إثر «أنونزيو»، وهي رواية-قصيدة تدعي أنها «التمثيل المنسجم والزخرفي للطبيعة والحياة والفكر»^{١٠} وينتج عن ذلك أن يذبل نوع قصيدة النثر أو يفقد فردانيته: فمن ناحية، تبدو الآن قصيدة النثر «الفنية»، المبنية بعناية، شكلاً مغلوطة تاريخياً، ومصطنعةً ومتصلبةً للغاية، بينما تنحو قصيدة النثر الحرة، من ناحية أخرى — بسبب فوضويتها نفسها — إلى الذوبان في النثر الشعري للأشكال المقاربة لها، وإلى الاختلاط — بشكل خاص — بالأشكال الجديدة للرواية.

(١) قصيدة النثر الفنية: شكل يموت

لا قصيدة نثر الرمزيين «الموسيقية»، ولا قصيدة المقاطع، تبدو مؤقتة — في السنوات العشر الأولى من هذا القرن — مع الأشكال الجديدة للحساسية والعودة إلى الملموس. ويكشف مثالان مميزان أن قصيدة النثر الفنية في هذه الحقبة، كما شكلها الذي اتخذته خلال السنوات الظافرة للرمزية، أي القصيدة التي سيطرت عليها الغايات «الموسيقية» والأسلوبية، والتي لا يكف فيها الانفعال عن الارتباط بالهاجس الفني، قد أصبحت بالنسبة للكاتب الشبان (الذين لم يتخلصوا بعد من التأثير الرمزي) شيئاً شبيهاً بتمرين في البلاغة، بعيداً للغاية — في أغلب الأحيان — عن مزاجهم، وسرعان ما سيهجرونها ما إن تصبح شخصيتهم أفضل تكويناً.

هناك — في بادئ الأمر — مثال «شارل-لوي فيليب»، الذي بدأ — وهو ما يزال في المدرسة الثانوية حوالي عام ١٨٩٤م — بكتابة قصيدة نثر تحمل هذا العنوان

^{١٠} هو تصريح «مارسيل باستيليا»، أحد أنصار «أنونزيو» (Enquête, p. 78)، وقارن بتصريحات «ر. دي جورمون» حول روايات «أنونزيو» بالتحديد (فيما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني).

الواعد: «أرواح التماسيح الأمريكية!» وسرعان ما اندفع — بعد أن شُغف بمالارميه — نحو أكثر المساعي الخاصة بالمفردات وتركيب الجملة بعثاً على الدهشة: عندئذٍ، نرى في نثره، مثلاً يقول لنا «مارسيل راي»،^{١١} اندفاعاً لـ «التورطات» و«الأجواء الخائقة» و«الأوساط» و«المتسكعات» والأفعال المفاجئة مثل «يتحاذق» و«يتضوع»، فضلاً عن الصفات اللاتينية الجديدة المفيدة، من قبيل «عالمة» و«مموهة»... أو الأفعال المحايدة التي تبرز «أسماء أفعال مخجلة: أمسية «محبطة»، وجمل «مشردة»، وأغنية «طارئة» (ينبغي الإشارة هنا إلى أن عبادة «مالارميه» قد أدت أحياناً إلى زخرفية أسلوبية حقيقية، وأن «جيد» — الذي كرر رد الفعل العنيف الذي تلا ذلك — قد أدان، عن حق، الضرر الذي ألحقه «مالارميه» ببعض العقول الغضة والطبيعة إلى حد أن أغراها بـ «تبني تركيب جملة، وطريقة في الكتابة تفترض وتتطلب منهجاً، لن تكون بدونه سوى مجرد طريقة وتصنع خالص»،^{١٢} وكان «فيليب» الناثر بالولادة^{١٣} يحلم بإبداع نثر يتوافق مع «الحركات الداخلية» التي تنتجها الأشياء في روح الشاعر (إنه دائماً حلم «بودلير» القديم)، لكن ينبغي الاعتراف بأن «الحكايات الأربع للحب البائس» — التي نشرها في «أنكلو» عامي ١٨٩٧م و١٨٩٨م — وهي نوع من النصوص الشعرية المكتوبة في نثر متقن بوعي شديد («ماضٍ الغروب الوردي، حَدَث الغروب الأزرق

^{١١} في العدد الخاص، من مجلة *Nouvelle Revue Française* المخصص لشارل-لوي فيليب، في اليوم التالي لوفاته، في ١٥ فبراير ١٩١٠م، ص ١٧٩.

^{١٢} *Prétextes*, p. 255، وفيما يتعلق بهذا «التعصب» المالارمي، الواضح لدى الناثرين مثلاً لدى الشعراء، نذكر هنا الحكاية التي رواها «أ. جالو» *Les Saisons Littéraires*, L.U.F., Fribourg, 1942, p. 237. في: «ذات مرة، كتب ج. دي فوازان» قصيدة نثر، فاتنة فضلاً عن ذلك، وموجودة في أحد دواوينه، وقد عرضها على «ماردروس»، مترجم «ألف ليلة وليلة» الذي — لغرامه بمالارميه — قال له «بصوته الكهنوتي، وبسمت متعالٍ، إن ذلك لم يعد ما ينبغي أن نكتبه عندما نكون قد تلقينا دروس مالارميه الإلهي، وإن ثمة أسلوباً آخر يفرض نفسه» — وكلف نفسه عبء القيام بـ «تغيير مالارمي، جميلٌ وبارع على أية حال، لكن «فوازان» — الذي يكتب متوجساً للغاية أيضاً — اغتاظ بلا داعٍ وتشاجراً بعنف، وأعتقد أنهما لم يلتقيا أبداً منذ ذلك الحين»، ولا يعتقد «جالو» أن هذه النسخة «المالارمية» قد تم الاحتفاظ بها، فسيكون جارحاً و(مفيداً) أن تتم مقارنتها بالنص الأول.

^{١٣} كتب — في ٢٧ مايو ١٨٩٥م — أن «القافية ليست سوى حيلة طباعية ... فإذا ما كانت هناك كلمة تفرض نفسها لإصااتها، فستكون عندئذٍ أجمل في نثرٍ موزون حيث سترفع هذه الإصااة من قيمتها» (ورد ذكره في العدد الخاص من 15 Février 1910, p. 183). (*Nouvelle Revue Française*).

الذي عاش فيه بعض الذهب»، وهي جملة ذات نزوع «رمزي»^{١٤} للغاية) — تبدو لنا مصطنعة تمامًا، وبعيدةً للغاية عن الطبيعة الحقيقية لمؤلفها، فسيجد «فيليب» طريقه الحقيقي في النثر الحقيقي وفي أنواع النثر، ما إن يتخلص من هموم كهذه تتعلق بـ «التأثير» الفني.

وثمة مثال آخر، أكثر دلالة؛ إذ يقدم اثنين من ممثلي الجيل الجديد، ولدا عام ١٨٨٦م: «ريفير» و«آلان فورنيه». من هذين الشابين اللذين كانا يبلغان العشرين عام ١٩٠٥م، تكونت مجموعة مجلة «شعر ونثر»، التي كانت تجتمع بانتظام في «جلوسيري دي ليلا» حول قبعة «بول فور» العريضة الحواف، الذي «كان في هذه اللحظة تخييصًا لكل ما هو حي في الأدب»^{١٥}، لكن إذا ما كان في الإمكان مقابلة العناصر الأولى للمجموعة «الفانتازية» (بالإضافة إلى الرمزيين المخضرمين مثل «موريا» و«كان»)، بل و«أبوللينير»، فإن مجلة «شعر ونثر» لم تكن سوى «مجلة مختارات لأفضل شعراء وكُتاب نثر المدرسة الرمزية»، مثلما قال مديرها «بول فور» نفسه،^{١٦} فـ «ميريل» و«ماك أولان» و«ريبيل» و«شيفير» و«هـ. دي رينييه» و«لورميل» و«بول فور» طبعًا — كانوا يقدمون عينات من مظاهر قصيدة النثر الرمزية، وسيسعى «آلان فورنيه» — على إثرهم، حوالي عام ١٩٠٩م، لفترة ما — إلى «كتابة قصيدة نثر» قبل أن يدرك أن موهبته الحقيقية إنما تكمن في كونه روائيًا، وعلى نحو رائع، توضح هذه المحاولات — التي جُمعت عام ١٩٢٤م^{١٧} — هذه المراوحة الخاصة بروح شابة تبحث عن نفسها: و«لعبة اللذة» — المكتوبة في مايو ١٩٠٩م، والمهداة إلى «ديبوسي» — هي محاولة شكلية خالصة، تجربة في «الانتقال» من الموسيقى إلى الأدب: ما الذي سيقوله السيد «جيد» عن «لعبة اللذة»؟ مثلما يتساءل «فورنيه»، الذي أرسل مؤلفه إلى «نوفيل روفي فرانسيز»^{١٨}: «أسيقول إن «مال» فعل محايد ولا يمكن أن نقول «مائل»؟ أم إنه

^{١٤} *La Chair de trois gueux* (إحدى قصائد *L'Enclos*, *Quatre histoires de pauvre amour*, (Avril 1897, p. 142).

^{١٥} مقدمة «ج. ريفير» لقصائد ونثرات «آلان فورنيه»، المجموعة في *Miracles* (N.R.F., 1924, p. 45).

^{١٦} *Mémoires de P. Fort*, Flammarion, 1944, p. 83.

^{١٧} *Miracles*, N.R.F., 1924.

^{١٨} خطاب إلى «ج. ريفير»، في ٢ مايو ١٩٠٩م: *Correspondance d'Alain Fournier et J. Rivière*, N.R.F., 1926, t. II, pp. 285-286.

لا يجب الانتقال من فنٍّ إلى آخر؟ أسيقول إن هذا بلا معنى؟ لم أعد أقول إنه سيكون مسلياً، مثلما يضيف «فورنييه»، ما دام ذلك يصدك، سيكون طريفاً، إن شئت»، وربما تكون هذه هي الصفة الأكثر ملاءمة — بالفعل — لهذه التسلية الأدبية التي يوصف لنا فيها النشيد بأنه «يشبه قصراً من الذهب والورد بين الصفصاف على حافة الماء...»^{١٩} وسيتخطى «فورنييه» هذه المرحلة، مع «في الحديقة الصغيرة للغاية»، غير أن العمل — مثلما يلاحظ صديقه «ريفيير» — «ما يزال معتدلاً بشكل زائد»: فكثير من الجمل «تشبه أشياء سبق قراءتها»^{٢٠} (حتى الختام الذي يرى «ريفيير» أنه «رائع»، يحتوي على أوزان كلوديلية للغاية (نسبة إلى «كلوديل»)،^{٢١} وتعلن «ثلاث نثریات» — الأكثر نثرية، والمبنية على انطباعات حول دسائس كبرى — عن «مولن الكبير» بمزيجها من أحلام اليقظة المفعمة بالحنين وعالم الجن:

أيتها الغرفة الصغيرة البطيئة للغاية، بستاارك البيضاء، وبابك المطل على الشرفة، كنت تندفعين على طول النهارات المهجورة، في المشاهد السوداء والزرقاء الشاسعة، بين الأمطار الكثيفة والسموات...^{٢٢}

ورغم هذا، مثلما يلاحظ «ريفيير»، فما يزال ينقصها شيء ما، «لا كي تؤثر فينا بعمق فحسب، بل كي تشبه تماماً مؤلفها، وتحمل علامة أصالة بشكل مؤكد»،^{٢٣} ونلاحظ — في النهاية — أن أكثر هذه «النثریات» الثلاث تأثيراً وتفرداً أيضاً، نثرية «الحب يبحث عن الأماكن المهجورة»، وهي — في واقع الأمر — فصل من رواية، جزء من حكاية اعتراضية، تظهر في ليل المجهول كي تعاود — في النهاية — الغرق فيه،

^{١٩} La Partie de Plaisir, Miracles, p. 156.

^{٢٠} خطاب إلى «هنري (الآن) فورنييه»، ٢٢ يونيو ١٩٠٩م، Correspondance, t. II, p. 305.

^{٢١} «ليأت الآن ليل الصيف الذي لا يحتمل! على الشرفة التي تميل تفتح الحديقة المعتمة باب الصالون الممتلئ بأوراق الشجر الثقيلة»، لكنهم يشعلون القنديل المنزلي، هذا المساء، مثل فانوس في مقدمة مركب ضائع، محمل بالحمى والعمور» (Miracles, p. 140)، ويقول «ريفيير» في رسائله إنه لا يوجد من يواجه «رامبو» و«مالارمييه» باعتباره «شاعراً» غير «كلوديل» (٩ نوفمبر ١٩٠٦م، Correspondance d'Alain).

(Fournier et J. Rivière, N.R.F., 1926, t. II, p. 417).

^{٢٢} مقدمة ٥٤، Miracles, N.R.F., 1924, p. 54.

^{٢٣} مقدمة ٥٤، Miracles, N.R.F., 1924, p. 54.

فروائي «مولن الكبير» هو الآن هنا بكامله، بتعويضاته، و«النزهات على الجواد في الطرق غير المحددة، واللقاءات المذنبية، والانتظارات أمام الشبكة، والحفلات الغامضة التي يمنحها لك المطر والريح والأماكن الضائعة»،^{٢٤} والواقع أن «الآن فورنييه» سيتستخدم مواهبه في الرواية الشعرية، ليصبح بدوره نموذجًا لكتاب المستقبل.

ولا شك أن كلمة «جيد» — التي ذكرها «ريفيير» — قد جعلته يمعن النظر: «لم تعد لحظة كتابة قصائد نثر» مثلما صرح «جيد» بعد أن قرأ إحدى محاولات «فورنييه»،^{٢٥} ويعقب «ريفيير» بوضوحه المألوف:

نحن ندرك الآن، في هذا الجزء من أنفسنا الذي اختبر كمبدع، ما أراد «جيد» أن يقوله: فقد توافق فينا، بالفعل، العجز مع النوع الذي أدانه — عجز كان ينبغي الاعتراف به حقًا في النهاية.

لقد أصبحت قصيدة النثر، مثلما علمها لنا الرمزيون، بفعل انعدام السنوات ببساطة، أداة بين أيدينا العقيمة تمامًا، ولم تعد تحقق لنا أية سيطرة على حساسية الآخرين، فقد أصبحت تنطوي على شيء مضمّر بشكل زائد، ومن بين كل العناصر التي كانت تنظمها لمؤلّفها مما هو مضمّر تحت طائلة الفظاظة، لم يعد من الممكن لانفعال القارئ غير أن يتقلص في النهاية، فهي معفاة من أشياء كثيرة إلى حد أننا عندما نقرأها نحس أننا معفون أيضًا من التأثير بها.

ومثلما نرى، فليست قصيدة النثر في ذاتها هي المقصودة، إلى هذا الحد، بكلمة «جيد»، وإنما صيغة معينة من قصيدة النثر مرتبطة بالموقف الجمالي للرمزية: القصيدة المؤلفة من مواد منتقاة، من رموز زخرفية، تهدف إلى الجمال الشكلي وتنتهي — من فرط النممة وإضفاء الطابع المثالي — إلى تحطيم كل الروابط مع الواقع، وفقدان كل «حضور» محسوس، انفتحت النافذة — ومع أول هبة هواء، انفجرت فقاعة الصابون الرمزية الهشة، ذات الألوان القزحية اللامعة — بينما الضوء يتنامى من أجل «ريفيير» و«فورنييه»: «كان ينبغي القطيعة مع الرمزية ومع كل الترسانة «الذهنية» المفرطة التي

^{٢٤} L'Amour cherche les lieux abandonnés, **Miracles**, p. 167.

^{٢٥} انظر 57 **Miracles**, Introduction, Rivière.

تقترحها، كان ينبغي الخروج من الروح والقلب، والتقاط الأشياء، والوقائع، واقتيادها نحو القارئ والانفعال الذي نريد أن يبلغه...»^{٢٦} لكن أدب الحدث والملموس هذا لم يعد باستطاعته التوافق مع المتطلبات الشكلية لقصيدة النثر مثلما يفهمها الرمزيون: فهو يؤدي مباشرة إلى السرد، حكاية كان أم رواية، ويمكننا أن نلاحظ أن «مولن الكبير»، المثقلة بالشعر، ليست — رغم هذا — رواية-قصيدة، فقد استطاع «آلان فورنييه» أن يتجنب مخاطر هذا النوع الهجين، وأدرك وقاد مؤلفه في شكل رواية.

«لم تعد لحظة كتابة قصيدة «نثر»، مثلما أعلن «جيد»، ورغم هذا، تنشر «لانونيل روفي فرانسيز» بعضاً منها على مضض إلى حد ما، فيما يبدو: من بينها قصائد «رينيه بيشيه» («ب الصغير»)^{٢٧} مصطبغة بشدة بـ «الفورنيرية»، وذات جمال يثير السخط إلى حد ما،^{٢٨} قصائد تعطي الانطباع غالباً، فضلاً عن ذلك، بأنها «أجزاء» من رواية، مثلما لدى «آلان فورنييه»، وعندما سيموت «بيشيه» عام ١٩١٣م، سيخصص له «ريفيير» مقالاً يعبر فيه عن أسفه على اللهجة الكتابية إلى حد ما لهذا التلميذ القديم لـ «نورمال»^{٢٩} والواقع أن حذقات «بيشيه»، واعترافات «جالو» الهامسة،^{٣٠} لا يمكن أن ترضيا جيلاً يرى أن أكثر المناطق ثراءً وخصوبة في الشعر لم تكتشف بعد،^{٣١} بما يبدو أنه يجعل إدانة «غيون» تثقل كاهل قصيدة النثر الفنية والشعر الموزون لـ «القوميين»: «لا تكمن علامة الفن الانحطاطي في الفوضوية، ونفاد الصبر من أجل الإبداع بشكل مغاير، والجنون، وإنما — بالتحديد — في هذه الحكمة الوديعة التي تلجأ لذكرى إتقان

^{٢٦} مقدمة 58، p. Miracles.

^{٢٧} إنه هو من وجه إليه «آلان فورنييه» خطابات إلى ب الصغير، (Emile-Paul, *Lettres au Petit B*, 1930)، حيث نجد — بشكل خاص — قصيدة نثر مكتوبة في ١٠ أغسطس ١٩٠٨م، مستوحاة ممن هي «بعيدة وضائعة» (ص ٤٩).

^{٢٨} «أحبك، أيها الحب، أنت أخي، وأنت لي مرعى أزرق يفيض بالندى...» (Le Livre de l'Amour, ١٨ قصيدة نشرت في عدد شهر مارس ١٩١١م من مجلة *Nouvelle Revue Française*، والقصيدة رقم

٥ (ص ١٩)، انظر أيضاً *Le Livre d'Orphée*, Mars 1910, et *Trois Poèmes*, en Juin 1909

^{٢٩} *Nouvelle Revue Française*, Février 1913, pp 312-315

^{٣٠} *Cynthia, Sur la Tour, Isola*, dans la *Nouvelle Revue Française*, Juin 1909

^{٣١} انظر مقال *Gide, Nationalisme et Littérature*, *Nouvelle Revue Française*, Novembre 1909.

تام»،^{٣٢} ونعلم صرخة «ش. ل. فيليب» الشهيرة التي ردها «جيد»: «نحن الآن بحاجة إلى البرابرة».^{٣٣}

ولن تحظى «بيال-جرين» سوى على اهتمام ضئيل، وهي — المهداة إلى «فونتينا» — تروي لنا في سلسلة قصائد نثر الحكاية الرمزية لـ «بيال-جرين» و«فاريلو» وتقودنا إلى «بلد المرمز»، حيث الجميلة «ذات العينين الذهبيتين المخمليتين» تنظر إلى «بيال» وهو يمر بمركبته،^{٣٤} ومثلما تشير السيدة «سينكلير»، أدت «بيال-جرين» التي أعقبتها «دولورين والأشباح» عام ١٩١١م، وهي نوع من الرواية-القصيدة، إلى تصنيف «جان دي بوسشير» ضمن الرمزيين،^{٣٥} ورغم هذا، فهناك — في هذا العمل الأول — شيء ما يتخطى الرمزية، شعورٌ بالجلال العميق وبغموض الحياة: «فليسِر كل شيء وليدُر بروعة، وفقًا لمنحنيات منسوجة بالغموض والمهابة العصية!» مثلما يصرخ «بوسشير» في نهاية «دوريانيد» (التي تلي «بيال-جرين» في نفس الديوان)، ويستشهد بـ «رأس ذهبي»: «أيا توازن الأشياء في الليل!»^{٣٦} ونحس بتأثير «كلوديل» و«معرفة الشرق» في جُمْل من قبيل: «برتقالة تفوح على مائدة، والمثمرة تنضج في أوراقها الذهبية وتعطر الحديقة: أريد أن أبقى، وأنا في الواحة الزرقاء»،^{٣٧} لكن لدى «جان بوسشير» — منذ ذلك الحين — مزيج شخصي للغاية من حب للحياة والواقع الثري (يعرف ويحب العصافير،^{٣٨}

^{٣٢} Nouvelle Revue Française, Juillet 1909, p. 503. وهذا المقال — مثل مقال «جيد» — حلقة من السجال، العنيف إلى حدٍّ ما، الذي وضع «جيد» و«غيون» في تعارض مع «جلوار»، ومؤيدي الشعر القومي» المحتشدين خلف موريا.

^{٣٣} انظر *Conférence de Gide sur Charles-Louis Philippe* (Figuère, 1911).

^{٣٤} Béal-Gryne, Bibliothèque de l'occident, 1909, p. 65.

^{٣٥} كانت «بيال-جرين» و«دولورين والأشباح» هما اللتان وضعتا «جان دي بوسشير» بين الرمزيين، حسبما كتبت السيدة «سينكلير» في مقدمتها لـ *The closed door de Bosschère* (المنشورة أولاً في لندن، بالإنجليزية والفرنسية)، وهو تصنيف سهل إلى حدٍّ ما، مثلما أشار «س. بوتنام» (S. Putnam, *The World of Jean de Bosschère*, The Fortune Press, 1912, p. 16).

^{٣٦} Dorianède, à la suite de Béal-Gryne, 1909, p. 124.

^{٣٧} Mirages en été, à la suite de Béal-Gryne, 1909, p. 127.

^{٣٨} وهو يصف — في «أوهام الصيف» — أغنية الصفارية والشحور، «(عصافير) الزقازق التي تكرر» (Béal-Gryne, p. 139)، إن «جان دي بوسشير»، مثل صديقه «ميلوش»، سيتعلق بالعصافير، ونعرف الكتب التي كان سيخصصها لليمام، والطواويس، و«الروائح الأخرى».

والمهن،^{٣٩} والميل إلى الفانتازي، الذي يدفعه — على سبيل المثال — إلى وصف ورسم كائنات غريبة وجروتيسكية، مثل «كركدن-دجاجة»،^{٤٠} ويعرف «بوتمان» بوسشير بأنه «حالم تصالح مع الواقع»^{٤١} وبهذا البحث عن الغامض والرائع، لا في الأساطير غير الواقعية، بل في الحياة نفسها، سيبتعد «بوسشير» — أكثر فأكثر — عن الاتجاهات الرمزية كي يتخذ طريقه الخاص.

أما «سيرستيفين»، فعبثًا حاول — في مؤلفه «قصائد نثر» — إقحام السخرية في «آلة العود الصبانية لشعراء الرقة»،^{٤٢} كأسلوب طبيعي، وأيضًا صبر الشاعر «صاقل الأبيات»، في صانع الخطابات «الذي يصوغ سوناتات بالدقة والاهتمام الواعين لنجار الأبنوس خلال عمله»،^{٤٣} فلا نستطيع أن نقول حقًا إنه يجدد موضوع الإلهام ولا التقنية الشكلية لقصيدة النثر، وهو يبحث، كرومانتيكي هائج، مثلما يقول لنا، عن «الجمال العظيمة النارية، والقصائد الباخوسية، الثملة بالإيقاع المجنون»،^{٤٤} ولكن — رغم مبالغات الأسلوب، وأيضًا رغم الواقعية الجنوبية لهذا الشعر الشهواني للغاية، تكشف تقنية القصائد اهتمامًا بالتكوين الموسيقي (وتأثير «فاجنر» واضح، وعناوين من قبيل Tannhauser و la Walkure ذات دلالة) يندرج ضمن تراث قصيدة النثر الرمزية: بناء من مقاطع شعرية، مع لازمة،^{٤٥} بناء من أجزاء متماثلة، مع تكرار للعبارة^{٤٦} — نعلم جيدًا هذا كله، وحتى المفردات — التي يختلط فيها بغرابة الكلام البذيء المقصود بالألفاظ النادرة، فهي غالبًا ما تزال ذات نزعة رمزية للغاية، مثلما — على سبيل المثال — في «زوجة الطاوس»:

^{٣٩} قارن بـ *Les métiers divins* المنشورة عام ١٩١٣م في Bibliothèque de l'occident، وعلينا أن ندرك أن المهن إلهية، وأن ثمة شيئًا إلهيًا يكمن في العمل الإنساني.

^{٤٠} *Mirages en été*, à la suite de Béal-Gryne, 1909, p. 130.

^{٤١} *The World of Jean de Bosschère*, The Fortune Press, 1912, p. 112.

^{٤٢} *Poèmes en prose*, Mercure de France, 1911, p. 6.

^{٤٣} السابق، في المقطع المشار إليه سابقًا.

^{٤٤} السابق، في المقطع المشار إليه سابقًا.

^{٤٥} *Stances de la Danaé et de l'Amour*, Chanson d'Homme saouï, etc ...

^{٤٦} *Ceux qui ont faim*، فيما تميل قصائد أخرى — على النقيض من ذلك، وهذا حقيقي — إلى السرد.

من ذهب وزمرد، فجأة، في الغرفة المغلقة، في شعاع ضوء لستارة تتناب،
السقوط البراق — مثل جرة مستعصية، تحت قدمي عشيقه معبودة.^{٤٧}

ويمكننا القول إن «سيريسيفين» يمثل نقطة وصول لا نقطة انطلاق، وتدفع
الموجة الرومانتيكية الكبرى وقد ازدادت ثراءً، خلال الطريق، بالعلاقات المتنوعة
للمدرستين الطبيعية والرمزية.

وإذا ما كانت قصيدة النثر — بمساعيها الموسيقية والزخرفية — قد أُدِنت في
هذه الحقبة لشكليتها المبالغ فيها، فإننا ندرك أن قصيدة النثر ذات الشكل الصارم —
بمقاطع وبنية متماثلة، ولازمات ومحارقات — لم تعد سوى بقايا ماضٍ ميت، وإذا
أمكننا تجاهل قصائد «رينيه فيفيان»،^{٤٨} بلا ضرر كبير، فسيكون من الظلم مع ذلك ألا
نذكر «مارجريت بورنا-بروفان»، التي أثار مؤلفها «كتاب لك» حماس كثير من النقاد،
عندما نُشر عام ١٩٠٨م، فهذه القصائد القصيرة، الحماسية والحسية في آن، تدفعنا
أحياناً إلى تذكر «أغاني بيليتيس» بإيجازها، وجمالها التشكيلي؛ لكن غنائيتها أكثر
حدة وأصاله، وعلينا أن نضيف أننا نشعر هنا أيضاً بالتيار الغلاب الذي يقود النثر
«الفني» نحو الأشكال المنظومة: فالنثر الموزون لمارجريت بورنا-بروفان مرصع بأبيات
غير مقفاة، ويزعمون أن «فاجيه» (الذي كان معجباً به) قد اكتشف فيه سوناتات
موزونة...^{٤٩} تأرجحات، لازمات، إيقاعات ثنائية (مع أسجاع في الغالب)، تجعل من
«ربيع قاتل» — على سبيل المثال — ما يشبه مادةً بديلةً للقصيدة الموزونة:

^{٤٧} Poèmes en prose, p. 81.

^{٤٨} Poèmes en prose, Sansot, 1908. (وهي في الواقع أربع أمثولات في مقاطع صغيرة أو أبيات).

^{٤٩} انظر A.-M. Burnat-Provins, Figuière, Introduction au Choix de Poèmes de M. Gossez, p. 16، وسأذكر — في هذا الصدد — أن هناك عدة «شكاوى» في «رحلة إلى اليونان» لموريا، عام ١٩٠٢م، تتألف — في واقع الأمر — من أبيات ثمانية المقاطع: «إنه الليل، نندفع — في دائرة كبيرة من ماء — من أعماق الماء، القمر — يصعد في هالة ... إلخ»، ونجد نفس الميل إلى الوزن في قصائد النثر التي يبعثرها «إ. برسوكور» في هذه الحقبة، في عديد من المجلات الصغيرة: وسنجدها حوالي عام ١٩٠٩م في

Pan وفي Vers et Prose وفي Rénovation esthétique.

على امتداد الطرق الساحرة التي تشير إليها البوصلة وتموهها الريح، كنت سأفقد كل أحزاني وكل شكوكي وملابسي الشرقية.^{٥٠}

وينبغي الاعتراف أن أشكالا كهذه — أيًا ما كان جمالها (يضم «كتاب لك» قصائد جميلة للغاية) — تملك شيئًا ما غير آني، بشكل خاص، وهي تفرض هاجس النظام والنقاء والتناغم الذي لا يتوافق بشكل جيد مع نزعة عدم الامتثالية، والاحتياج للمفاجئ والاندفاع الفوضوية نحو الأشكال الأكثر تمجيدًا للحياة الحديثة، التي ميزت السنوات الأخيرة السابقة للحرب، وهي تلحق بحركة التراجع، والعودة غير المجدية إلى نظام تام، التي جعلت من مدرسة الكلاسيكية الجديدة — حينئذٍ — حركة مدانة سلفًا،^{٥١} ولا شك أنه ليس من قبيل الصدفة أن يتكشف هذا النوع من القصائد عن عودة إلى القديم، وأن توجه «م. بورنا-بروفان» مقاطعها إلى «سيلفيوس»، ويوجه «أ. جالو» مقاطعه الشعرية إلى «سينتيا»، فيما تنشر مجلة «فلانج» مقطوعات صغيرة لطيفة هيلينية لـ «ج. سيميان»^{٥٢} ولشباب اختفى في سن العشرين، هو «ر. لوران»، يشيرون إلى «إيثاره المثير إلى حد بعيد» لقلق موريس دي جيران.^{٥٣}

والمثير أن نلاحظ أيضًا اللآنية القصيدة لهذه «المسلات» التي كتبها «سيجالان» في مقاطع نثرية صغيرة، وهو مقيم في بكين، ونشرها على ورق كوري عام ١٩١٢م:

^{٥٠} هذه القصيدة التالية لـ «كتاب لك»، ورد ذكرها في *Choix de poèmes*, p. 165، وتتكون الجملة التي أذكرها من بحرین سکندریین + مقطعين لفظيين ثنائيين، واللازمة نفسها *Balancement et bercement, vertige, fin et recommencement*، المستعادة عدة مرات، يغلب عليها الإيقاع الثنائي في الاستعادة النهائية *Balancement et bercement, vertige, anéantissement* (مقطعان ثمانيان).

^{٥١} حول الكلاسيكية الجديدة، انظر صفحات «م. ريمون» في *M. Raymond, De Baudelaire au Surréalisme*, Corrèa, 1933, pp. 111-129.

^{٥٢} *Melitta* سلسلة مقطوعات صغيرة قديمة، تصف حياة فتاة شابة على طريقة «ب. لوري»، في عدد ١٥ ديسمبر ١٩٠٨م من *La Phalange*.

^{٥٣} *La Phalange*, 15 Novembre 1908، وتجعلنا قصيدة «ربان» نتذكر «ب. لوي» و«جول تيلييه»: «خلال نوم الرجال الثقيل كنت أنصت لصوت البحر، الأعذب من النايات الليلية، وكنت أستضيء بمصباح النجوم، وأتحدث مع بوسيدون».

عمل رائع بالتأكيد، لكن «ر. دي جورمون» يلاحظ: «إننا نشعر أننا في عالم آخر»^{٥٤} لا غرائبية هنا، وإنما إعادة خلق من الداخل لحالة روح صينية بالتحديد، أو — بالأحرى — طاوية،^{٥٥} ويستلهم نفس أسلوب النقوش المحفورة على المسلات الصينية، ذات الاستخدام الجنازّي والشعائري: هذه الحروف — مثلما يقول «سيجالان» — «لا تعبر، إنها تعني، إنها تكون»، ها هي الحروف — إذن — «تجرد أشكال الذكاء الإنساني المؤثر، وقد أصبحت فكرة حجر ذات حبيبات، بذلك، فهذا التكوين الصلب، وهذه الكثافة، وهذا التوازن الداخلي وهذه الزاوية، إنما هي خصائص ضرورية مثل الأنواع الهندسية للكريستال»^{٥٦} فن نحتي وصارم، لا علاقة له بالشعر الأوروبي، و«مسلات البيئة» الأجل والأكثر دلالة هي «مراسيم إمبراطورية أخرى، وفريدة نخضع، نخضع لها أو نرفضها، بدون تعليق أو تفسير عديم الجدوى»^{٥٧} وتكتف قصاد من قبيل «مديح وسلطة الغياب» و«اسم خفي»^{٥٨} — في شكل جامد ومضطرب في آن — موضوعات «الغياب» (هذا الغياب الذي «يشكل السر الأكثر بعثاً على الدوار للفكر الطاوي»، مثلما يقول «ف. دي ميوماندر»)^{٥٩} والنظام الخفي الذي يحكم بصرامة عالم الرجال.

مديح وسلطة الغياب

لا أظهار أبداً بأنني هنا، ولا أنني أجيء ارتجالاً، ولا أأخذ ملابس وجسداً،
ولا أنني محكوم بالثقل المرئي لشخصيتي.

^{٥٤} ذكره M. Fombeure, *La poésie de V. Segalen*, Cahiers du Sud, n° 288, في العدد الخاص من 1948, 1^{re} semestre, p. 206.

^{٥٥} قارن بمقال «جان لوي» في نفس العدد، *Secrets d'un livre sue la Chine*: الطاوية — بالنسبة لسيجالان — هي العالم المدرك باعتباره «وهمياً جميلاً»، والتوغل عبر الأشياء، وأيضاً «التدوق الذي لا يوصف للجمال في هذه المظاهر الهاربة» (ص ٢٨٥-٢٨٦).

^{٥٦} Segalen, Introduction aux *Stèle*, Crés, 1922, p. 6.

^{٥٧} السابق، ص ٩.

^{٥٨} أشار «ج. جيرمان» — في *Revue de Littérature Comparée* (Juillet-Septembre 1950) — إلى أن «سيجالان» كان يستلهم أفكاراً أو مصادر آسيوية أصيلة، من بينها — على سبيل المثال هنا — موضوع الواجبات الكلاسيكية للإمبراطور، أو النظرية السحرية للاسم في *Nom Caché*.

^{٥٩} *Notes sur Segalen écrivain*, Cahiers du Sud, 1948, p. 192. عدد خاص من مجلة

ولا أجيب على المراقبين بصوتي، وعلى المتمردين بعين قاسية، على الوزراء
المخطئين بإيماءة تعلق الرؤوس بأظافري.
إنني أحكم بسلطة الغياب المذهلة، وقصوري المائتان والسبعون المنسوجة
فيما بينها بالأروقة المعتمة تمتلئ بأثاري المتعاقبة.
وتعزف الموسيقىات في شرف ظلي، ويحيي الضباط مقعدي الخاوي،
وتقدر نسائي على نحو أفضل الليالي التي لا أتنازل فيها.
مساوياً للعبقريات التي لا يمكن إنكارها لأنها غير مرئية — لن يستطيع
أي سلاح أو أي سم أن يصيبني في مقتل.^{٦٠}

شعر كهنوتي، لا تقوم فيه تماثلات الأسلوب المنظمة ببراعة إلا بترجمة رؤيا للعالم
ذات تناسقات ثابتة، لكنه شعر — وهذا بديهي — غريب بشكل جذري عنا في جوهره،
ومن الصعب بالنسبة لأوروبي من القرن العشرين أن يشعر أنه «أخذ» بعمق بهذا الفن
الآتي من عالم آخر، بهذا الشعور الكهنوتي، بهذا الاحترام لنظام إمبراطوري وسكوني،
وبهذه السيطرة على المشاعر، تحقق قصيدة النثر هنا كثافة وصلابة الكريستال، لكن
جمود خطوطها تجعل جمالها أكثر سهولة في الإعجاب بها لا في الشعور بها: وعلى
النقيض؛ ولأنه يعيش الحياة والحركة إلى حد التعلق بالفوضى، يتطلب الجيل الصاعد
— في بداية القرن العشرين — من قصيدة النثر الحيوية، والاندفاع، والصراخ.

(٢) نوبان قصيدة النثر الحرة في النثر الشعري

وقد أدى رد الفعل على الشكلية، والعودة إلى الانفعال و«الإلهام»، إلى نتائج لم تخل من
إثارة قلق بعض العقول: «كرد فعل على المؤلفات ذات البراعة الخالصة، يتجه الميل
اليوم إلى أن يجعلنا نرى في انعدام مهارة ما علامة قوة وإلهام ملح، ولا يُراد انتظار
شيء سوى الموهبة، ومع أقل شيء، سيعلن عن التصميم المتفوق للعمل؛ لأنه لا يبدو أي
عنصر رصين قد عكر صفو اللغة الساذجة لمزاج معين»، مثلما يكتب «شلومبيرجيه» في
العدد الأول من «نوفيل روفي فرانسيز»، في فبراير ١٩٠٩م، وربما ينبغي البحث أيضاً
عن أسباب أكثر عمقاً لرد الفعل هذا على «المنجز finfini» (ويمكننا القول إنه رد فعل

^{٦٠} Eloge et Pouvoir de l'absence, Stèle, Crès, 1922, pp. 133-134

يميز جانباً كبيراً من أدب قرننا العشرين»، الذي تتم معارضته بـ «اللامنجز infini» الذي تنطلق إليه كل الفراغات، وكل إرجاءات مؤلف غير مكتمل، وثمة مظهر كامل لعصرنا يتبدى في الميل إلى التخطيطات والأجزاء وأدب «الإشارات»: أعمال «لافورج» غير المنشورة، ومذكرات «بودلير»، وأفكار باسكال، ورباعيات «شنييه»، ونثر «رامبو» الوامض والمبتور ... وسيؤثر «نارسييس» لجاسكيه و«يورديس» لبول دروو — إلى حدٍّ ما — بالقدرة الغامضة للصمت الذي يمتلئ بالمجهول، والذي يجوف لنفسه مكاناً بين «أعضائه المبعثرة» ربما أكثر مما كانت ستفعله الأعمال الكاملة، وفي حديثه عن «موت نارسييس الوقور والشهواني»، يستعيد «أ. جالو» كلمة «أناطول فرانس»: «تمنحنا بعض المقطوعات غير المكتملة فكرة الكمال»، ويذكر «هيراكليطيس» و«بارمنيديس» و«كولريديج» و«نوفاليس»، ليقول: «أن نفكر أو نكتب، لا يعني دائماً التحديد الدقيق لما هو صائب أو جميل، إنه يعني — في أغلب الأحيان — أن نفتح للروح نافذة على اللامحدود»، ويضيف: «هناك أجزاء تتصدع مثلما حوائط الروح»،^{٦١} ومن جانبه، سيري «ر. شواب» أن «المظهر الجزئي لـ «يورديس» لدروو، يمنحنا بشكل أفضل «الإحساس بالكل»، لأنه متخلص من الانتقالات التقليدية.^{٦٢}

ولا شك أن هذه الأعمال المجزأة — «نارسييس» و«يورديس المفقود مرتين» — لم تظل على هذا الحال بعد الموت المبكر لكاتبتهما،^{٦٣} وربما يكون ذلك أحد أسباب الانفعال الذي تثيره فينا، ورغم هذا، يتخلق هنا «نوع» جديد من قصيدة النثر، ينضم إلى تكوين الموزاييك لدواوين من قبيل «أغاني بيليتيس» أو «بيال-جرين»، لترسم — من خلال وحدة أجزائها — صورةً وحكاية، لكن المقاطع المتعاقبة هنا ليست مبنية باعتبارها «قصائد» مستقلة، فهي تحتفظ (عن قصد أو غير قصد) بهيئة الأجزاء، وبمظهر عدم الاكتمال، ويمكننا الاعتقاد أن سلطتها الإيحائية تتضاعف فيها، وأن الانفعال يسري فيها أيضاً بشكل أكثر اضطراباً، وأكثر مباشرة: «هناك (مثلما يقول «ج. بندا» عن «يورديس»)، تولد الصور والإطلاات والزخارف الفنية — فضلاً عن جمالها الخاص،

^{٦١} E. Jaloux, Les Saisons Littéraires, L.U.F., Fribourg, 1942, p. 99.

^{٦٢} العدد الخاص من Divan، المخصص لـ «ب. دروو»، يوليو ١٩٥٢م، ص ٤٤١.

^{٦٣} طلب «ب. دروو» تدمير الأجزاء التي يتركها، معتبراً أنه «ينبغي للعمل أن يكون مكتملاً»، مثلما قال لنا «ب. رينيه» (Le Divan, Juillet 1925, p. 382).

وبشكل واضح — في نفس دفقة الانفعال الذي تريد أن تزيده ثراءً قبل فوات الأوان»، و«بعد أن تظل مغمورة بهذا الانفعال وبلونها الدقيق، تضاعف فيها القوة عندئذ عشرة أضعاف»^{٦٤}، وهكذا تنحو الأجزاء الأولى من «موت نارسييس الوقور والشهواني» — التي نشرها «ج. جاسكيه» في عدة مجلات^{٦٥} — إلى أن تكون قصيدة بطبيعة الحال، ونذكر «السنثور» عندما نقرأ في الجزء «المهدى» إلى «جيد» عام ١٨٩٩م:

إن الكهوف هي سكني الطاهر، ترعد فيه الريح، وتثور فيه الينابيع المختبئة، تسكرها رفرفات اللقاح، وفي الحواجز الداخلية يرتعش أحياناً الفوسفور اللامع، وفي التوتر، وأنا ممدد على سرير من الخَلْنَج، على عتبة هذه القصور العميقة، أسمع — كأنما من صدر هائل — صرخة الأشياء وهي تتصاعد، إن صوت العالم يباركني...^{٦٦}

ولأن أجزاء الرواية — المكتوبة متعاقبة بعد ذلك — على النقيض، و«مسرودة» بشكل أكثر قصدية، فهي تبتعد عمداً عن النوع الشعري.^{٦٧} وعلى النقيض، أراد «بول دروو» — الذي عكف طوال ستة أو سبعة أعوام على مخطوطه — إلغاء الأجزاء الأولى من «يورديس»، على أساس أنها روائية بشكل زائد، وتحتوي على «حدث»: فهو لم يكن يريد — على الإطلاق — أن يكتب «حكاية صغيرة»^{٦٨}، ورغم هذا، تقدم غنائية «دروو» خصائص ذات جمال شكلي، وبريق لفظي،

^{٦٤} Le Divan, Juillet 1925, p. 375.

^{٦٥} في *Revue Naturaliste*؛ وفي *L'Effort* (مهداة إلى «أ. جيد»)، وظهر أول جزء اعتباراً من مايو ١٨٩٢م في *La Syrinx*، وأعيد نشر هذه الأجزاء الأولى في *Narcisse* (وهو العنوان النهائي المفترض) الذي نشر بعد وفاة «جاسكيه» في مكتبة فرنسا عام ١٩٣١م، وكتب مقدمته «إ. جالو».

^{٦٦} *Narcisse*, Librairie de France, 1931, p. 277 (نص نشر في *L'Effort*, Mai 1899).

^{٦٧} ومن الإنصاف أن نضيف — رغم هذا — أن نثرات «جاسكيه» الأولى قد تأثرت بالمدرسة الرمزية وبنثرات صديقه «سينيوريه» الباذخة (*Introduction d'E. Jaloux à Narcisse*, p. 11).

^{٦٨} *Eurydice deux fois perdue*, Plon, 1930, pp. 107-108. وتشكل الأجزاء التي أراد «دروو» حذفها الجزء الأول، ص ١١-٣٠ من الطبعة النهائية عام ١٩٣٠م، وتنظم هذه الطبعة المقاطع في ثلاثة أقسام، نشرت مجلة *Revue de Paris* الجزء الثاني منها في الأول من نوفمبر ١٩٢٠م: وكان «ب. دروو» قد مات في الجبهة عام ١٩١٥م.

وثرء ووزن تشرف نثرًا ينتظم بشكل متناغم، ويمتزج في صلابة بإسمنت بناء معماري قوي، لكن «الزخارف، والصور، ولحمة هذا الأسلوب الغنائي نفسه، يتم التقاطها وتقديمها كأنها ما تزال في حالة اختراق: غنيمة نهب متحقق في حريق»، مثلما يكتب «ش. دي بو»^{٦٩} ولهذا تختصر بعض المقاطع إلى إشارات غنائية، وصرخات فرح أو ألم («من سيهبني ثلاثة أيام من سلام، ثلاثة أيام تكفين وسلام! لأكون على الأقل مستريحًا تحت نخلة، بالقرب من ماء هادئ ووليد!»)^{٧٠} وصور أخاذرة («كانت الشهوة، كان لها وجه ذو تعبير مربع ورغم هذا بلا عينين، بلا أنف: لحم وفم»)^{٧١} لكن ثمة مقاطع أخرى تمثل قصائد حقيقية، قصائد جميلة للغاية عن الألم والزهد، مثل هذه:

صعوبة الحياة في غروب الشمس، أيتها اللحظة القاسية! ينبغي الخروج.
ها هو الليل الشبيه بجسر ذي قوس واحد، قوسه عالٍ وواسع، وعندما
نتورط فيه، يصبح أسود تقريبًا.

إنه يربط الحقول الطافية، والغابات البعيدة والشارع المظلم.
أحب أن أعبره، وأدخل بعزم في الريف، يقابلني فلاحون ويحيونني،
تنسحب البيوت من المشهد، هي التي كانت تلتصق ببياضها في الشمس،
بوقاحة، بإنسانية تنحني شجرة حور على الأشواك المنتصبة مثل رجال،
وتختلط جنابات زهور رقيقة ومنتفشة بالغابات البعيدة، أغوص في الظلام
الذي ييخل بالكلمات، في الوحدة الباردة، العدائية، وتتفادى ورقة الشجر
نظرتي، والغصن يبتعد إذا ما اصطدمت به، والوردة التي أطأها ترتفع
خلفي.

من الذي سيعلمني أن أعيش هذا البلد الذي تشعر فيه الريح والشجرة
والربوة بمشاعر البشر؟
ورغمًا عني، وبقلبي، أسائل الأشياء الفانية.^{٧٢}

^{٦٩} Le Divan, Juillet 1925, p. 427

^{٧٠} Eurydice deux fois perdue, Plon, 1930, p. 84

^{٧١} السابق، في المقطع المشار إليه سابقًا.

^{٧٢} السابق، في المقطع المشار إليه سابقًا.

ويظل عمل «بول دروو» أفضل مثال للتوازن — شبه الكامل — بين صيغة قصيدة النثر وصيغة الرواية، توازن يصعب المحافظة عليه بين نوعين تطرح قوانينهما تعارضات فيما بينهما (مثلما سبق القول)، وقد شدد «ج. دي فوازان» — عن حق في حديثه عن «دروو» — على مخاطر مشروع كهذا: «إن كتابة رواية غنائية، أي مؤلف تكون حبكتها حبكة روائية حقيقية، لكن شكله يحافظ — رغم هذا — على سحر القصيدة، فهي مغامرة أدبية تسعى إليها أكثر من كاتب، وفشل فيها معظمهم، فيما يبدو، فنغمة قصيدة النثر تبطئ من الحدث وتضعفه، ويتخذ رسم اليومي — بفعل هذه النغمة نفسها، من ناحية أخرى — سمناً غير واقعي، ويتخذ رسم اليومي — بفعل هذه النغمة نفسها، من ناحية أخرى — سمناً غير واقعي، ومثيراً للسخرية في أغلب الأحيان»، والواقع أن «قصيدة النثر تتضمن موضوع قصيدة، وأياً ما كان جمال بطله القصة الحكية، فمن الصعب عليك وصفها لنا بطريقة محددة تجعلها تعيش تحت أعيننا، فالنغمة الغنائية تمنع ذلك»؛^{٧٣} ولهذا السبب، نعتقد أنه من الأسهل المحافظة على «وحدة النغمة» الشعرية في الرواية المكتوبة من مقاطع، حيث تتوازي فقط قمم الكثافة الغنائية الكبرى، وتظل الحكاية التي تربط بينها تحتية، والانتقالات مضمرة، ويحافظ الشكل الذي تبناه «بول دروو» على الفرصة الشعرية للعمل الفني، بشكل أفضل من صيغة «جيد» (الذي أدى اختياره لشكل المذكرات في «أندريه والتر» إلى اقتراب كل مجموعة من قصيدة النثر، دون أن تبلغها)، أو صيغة «باريه» الذي اختار — في «رجل حر» — تقديم روايتين للأحداث، الأولى نثرية والثانية شعرية.

وحتى في مؤلف من هذا القبيل، لا يمكن لشكل «القصيدة» — رغم هذا — أن يتحقق مع إدخال عنصر روائي: فكثير من المقاطع تصبح قيمتها أقل في حد ذاتها مما في علاقتها بمجمل العمل، فأساليب التعبير المكتشفة، والاندفاعات الغنائية، والصور والرموز، تُستخدم في التعبير عن حالات روحية أو في وصف «أزمة» سرد بما يحدد مناه، أكثر مما في خلق عالم «شعري» حقيقي، أي مستقل.

ما الذي يمكن قوله إذن عندما يتعلق الأمر لا بـ «روايات في قصائد»، بل بـ «روايات قصائد»، وهو نوع سيمتد فيه لفترة من الزمن تأثير الرمزية و«أنونزيو»؟ هنا، تصبح

^{٧٣} *G. de Voisins, Paul Drouot et le roman lyrique*, Le Divan, Juillet عدد خاص من مجلة

1925, pp. 407-411

انتقادات «ج. دي فوازان» في الصميم: فلنحاول إذن إعادة قراءة روايات مارسيل باسيليلا،^{٧٤} وكونتيسة «نوابي» أو «بول آدام» (الذي لم يجد «جان روبير» حرجاً في أن يكتب أنه قد «تبني جمالية «مالارميه» في الرواية!»)^{٧٥} لكن نهاية القرن التاسع عشر كانت قد شهدت ميلاد انتقادات حادة لنثر معين يتمتع بغنائية صاحبة وعظمة لفظية تماماً،^{٧٦} تجددت فيه أخطاء «النثر الشعري» لنهاية القرن الثامن عشر.

وكانت مبالغات كهذه حتمية، بعد أن طالبت الرمزية بالتححرر الكامل للشكل: فإذا ما قبلنا — مثل «روبير» عام ١٩٠٩م — بأنه «لا يوجد حالياً سوى شعراء يكتبون شعراً أو نثراً»^{٧٧} (أو — مثل «ر. دي جورمون» — بأنه لا يوجد سوى شكل واحد هو القصيدة)،^{٧٨} فما من مبرر يجعلنا لا نجمع تحت بطاقة «قصيدة» كل الأنواع الأكثر تنوعاً، الحكاية والدراسة والرواية ... كل ذلك ليس جديداً، ولا نشهد هنا سوى استمرار هذا الاتساع (أو التفكيك) لمفهوم القصيدة الذي بدأ من نهاية القرن التاسع عشر مع التكاثر الفوضوي للأشكال «الشعرية»، ولا يثير الدهشة أن يتحدثوا عن قصيدة نثر — في «فالانج» — بصدد قصيدة «حبال الكروم»^{٧٩} التي نشرتها «كوليت ويلى» (ولا شك أن صفحات مثل «ليلة بيضاء» و«النار الأخيرة» و«يوم رمادي» مشحونة كلها بالشعر)، أو في «نوفيل روفي فرانسيز»، عن «قرويات» «جيرودو»،^{٨٠} ولا يصح إلا أن نسمي هذين الكاتبين شاعرين، كل منها خالق لعالم أصيل وعذب، وبالتأكيد أكثر من أغلب الشعراء

^{٧٤} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثالث.

^{٧٥} La Phalange, 15 Janvier 1909، ويميز «روبير» — بشكلٍ غريب إلى حدٍّ بعيد — ثلاثة توجهات في نثر عهده: الطبيعية — «شعر الكونية» (شعر «ب. آدام») — و«الشعر المجرد»، المستمد أيضاً من «مالارميه»، الذي «لا يميز إطلاقاً بين المضمون والشكل»: و«كلوديل»، الذي قد يكون النموذج الأصلي الأكثر كمالاً، «ربما استطاع تحقيق مالارميه» (٩).

^{٧٦} انتقد «ج. رونار» — منذ عام ١٨٩٨م، وبحدة — «مدينة ميتة» لـ «أنونزيو»، على هذه التشبيهات: «بريق الماس ... صافٍ مثل الماء ... ناعم مثل رمل البحر ...»، ويضيف: «لم نعد نستخدم هذه الراثات منذ وقتٍ طويل» (Journal, 21 Novembre 1898).

^{٧٧} La Phalange, 15 Janvier 1909 (Conférence-Manifeste sur le Symbolisme).

^{٧٨} قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

^{٧٩} La Phalange, 15 Décembre 1908, p. 552.

^{٨٠} Nouvelle Revue Française, Juin 1909.

متقطعي الأنفاس الذين يجهدون أنفسهم عبثاً لمنح بعض الحيوية لشعر النظم الذي أصبح مصاباً بالأنيميا، ولكن، ألا يتضح لنا إلى أي حد — من جراء التوسع — يفقد مفهوم القصيدة كل دقة، وكل تحديد، و— بعد قليل — كل وجود محدد.

هناك حقاً — في الثماني أو العشر سنوات الأولى من القرن — أزمة حادة في قصيدة النثر: ولأنه تم استبعاد قصيدة النثر ذات الشكل الصارم على وجه العموم، فهل سيقع على عاتق قصيدة النثر الحرة — التي دمرتها فوضويتها نفسها — أن تذوب وتختفي في النثر الشعري، وتكتفي باستحداث مبادئ تزيد من ثراء الأشكال الجديدة للحكاية، والرواية، و«المشاهدات»؟ وقد بدأ الكتّاب المهومون بكتابة قصائد حقيقية والعثور على نظام داخلي^{٨١} — وليس شكلياً — يرتابون في الشكل المنثور، وأخذوا يتوجهون نحو شكل أكثر إيجازاً، وسيطاً بين النثر والشعر الحر، هو الآية.

(٢) توجه جديد للنثر: الآية

في حديثه عام ١٩١٤م عن التقنيات الشعرية الجديدة، يشير «فلوريان-بارمنتيه» إلى «أن هناك شيئاً يدهشنا في بادئ الأمر، هو أن أكبر الغنائيين المعاصرين من قبيل «بول كلوديل» و«سان-بول-رو» و«هان رينيه» و«أندريه سواريس»، قد تخلوا عن الشعر للتعبير في نثر موقع كيفه كل منهم لمزاجه الخاص...» وفي تعليقه على نجاح «المرحلة الغنائية» و«الآية»، يضيف: «سيكون هذا تطبيقاً جديداً وأكثر منطقية للشعر الحر، الذي يتميز القطع فيه — في أغلب الأحيان — بأنه غير مبرر وعشوائي، وهكذا، ستتمتع الغنائية بأداة وسيطة، أقل سطوة من الشعر وأكثر مرونة وموسيقية من النثر»،^{٨٢}

شكل هجين بالفعل، والوحيد بلا شك الذي يستحق حقاً هذه الصفة التي تضاف عن خطأ على النثر الشعري أو على قصيدة النثر (الذين هما نثر)، أو — بسبب خطأ آخر — على الشعر الحر (الذي هو شعر)، ولا شك أن الآية هي «بيت شعر»: لكن فقط بذلك المعنى الواسع للغاية الذي يعنيه «كلوديل» عندما يعرف بيت الشعر بأنه «فكرة يعزلها

^{٨١} قارن — على سبيل المثال — بتأملات «سواريس» عن الفن: «أن تخلق، فهذا يعني معرفة نظام والكشف عنه» (L'Occident, Novembre 1906).

^{٨٢} Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours, Figuière, 1914, pp. 492-493.

فراغ»^{٨٣} أكثر سلاسة وقرباً من الإيقاعات الحرة للنثر، لتبدو الآية غالباً لا كببيت موسع ومتمدد، يغطي عدة سطور، بل — بالأحرى — كنثر ينحصر ويكتنف كلما جعلها التوتر الغنائي أكثر حساسية للشعر، لقد تأثر من تبنا الآيات — بشكل عام، وبقوة — بالتوراة، التي تشكل التماثلات فيها والتوازيات والتناقضات نوعاً من «القوافي المنطقية» التي يمكن استخدامها في النثر كما في الشعر، وتأثروا أحياناً أيضاً بـ «ويتمان»، الذي يوحد أسلوبه — الشعري والخطابي في آن — منابع الشعر والنثر، ومثل الكثيرين، خضعوا أيضاً لتأثير أقدمهم وأبرزهم، «كلوديل»، وسأذكر بأن «كلوديل» يعتبر آياته «لا تفكيكاً للشعر الكلاسيكي، وإنما التطور الأرقى والأخير للنثر، ولا نجد هذه السلسلة لدى الشعراء الفرنسيين الكبار، وإنما في التعاقب غير المنقطع لكبار كتاب النثر، الذي يبدأ من جذور لغتنا حتى آرثر رامبو»^{٨٤} فكلوديل و«سواريس» و«ميلوش» و«سان-جون بيرس» هم شعراء اعتقدوا أن النثر والشعر «سيفيدان من تزاوج منابعهما»^{٨٥}.

(١) كلوديل

حدد «كلوديل» موقفه من الشعر في مؤلفه «تأملات واقتراحات حول الشعر الفرنسي»، الذي كتبه عام ١٩٢٥م،^{٨٦} وهو — من ناحية — يرى في الشعر «العنصر الأولي للغة ... فكرة معزولة ببياض الصفحة»^{٨٧} مركب من «أفكار وصور وذكريات ومفاهيم وتصورات»^{٨٨} ينبغي (بالنسبة للشعر على الأقل) «أن يمنحها الوقت من خلال الفقرة،

^{٨٣} Réflexions et Propositions sur le vers français, dans Positions et Propositions, t. I, p. 10.

^{٨٤} خطاب بتاريخ ١٩١٣م، ذكره H. Clouard, Histoire de la littérature française du Symbolisme à nos jours, A. Michel, 1947, p. 467.

^{٨٥} Claudel, Réflexions et Propositions sur le vers français, p. 86.

^{٨٦} نشرت «تأملات» في البدء في 1925 في Nouvelle Revue Française, ثم جمعت في 1928, Positions et Propositions, N.R.F.,

^{٨٧} Réflexions et Propositions ..., p. 10. والواقع (وهي الفكرة التي تبدأ بها هذه «التأملات») «أننا لا نفكر بطريقة متصلة ... هناك انقطاعات، وهناك تدخل للعدم، فالفكر يبنض مثل المخ والقلب» (ص ٩).

^{٨٨} Réflexions et Propositions sur le vers français, p. 9.

على الأقل لمدة ثانية، كي تتخثر في الهواء الطلق، وفقاً لحدود معيار يسمح للقارئ أن يدركها للوهلة الأولى مع البنية والنكهة»^{٨٩}، ويمكننا البياض — عموماً — من التطابق مع مظهر الفكر الإبداعي الذي يتحقق في «طلقات» متتالية: من هنا، يتميز الشعر عن النثر.^{٩٠}

لكن «كلوديل» — بعد أن قام بهذا التمييز الشكلي بين الشعر والنثر — يبادر، من ناحية أخرى، بأن يضيف — فيما يتعلق بالأدب الفرنسي — أن «الشعر ليس غالباً سوى نثر «راقٍ»، فيما النثر، من جانبه، مشحون ويموج بالأبيات الفطرية»^{٩١}، إن مقالته عن الشعر الفرنسي هي كلها هجوم عنيف ضد البحر السكندري الكلاسيكي، ومتطلباته المزعجة، ومظهره «التعليمي الميكانيكي»^{٩٢}، وهو يواجهه بـ «وسائل عروض سيستند — بشكل خاص — لا على العدد ... بل على كمية وعلاقات الجرس»^{٩٣}، وسيذكر أمثلةً لهذا «التناغم الداخلي للإصاات» لدى أساتذة نثرنا، «باسكال» و«بوسويه» و«رامبو»، فمن الذي لا يعرف الصفحات الشهيرة التي خصصها «كلوديل» لتقنية «رامبو»؟^{٩٤} ولأن الشعر جميعه — في فرنسا — قد لجأ إلى النثر، فإننا نجد أنفسنا في طريق مسدود: في «تقنية البحر السكندري، إذا ما أفسدت وجمدت حساسية الفنان؛ وإن سيطرت على الأذهان التي لا تسمح إلا بالإيقاعات الأولية، والإصاات المتماثلة في الصوت، فإنها تركت كنزاً كبيراً من الميزات يرقد في أعماق اللغة الفرنسية، دون أن يتمكن كاتب النثر — المشغول من ناحيته بمساعٍ أخرى، والمنقاد في المجرى الموحد للكتابة — من استخدامها منهجياً»^{٩٥}، أما كيفية الخروج من هذا الطريق المسدود،

^{٨٩} السابق، ص ١٢.

^{٩٠} الواقع أننا نجد في النثر أن العناصر الأولية مركبة على نحو ما في رقائق متوازية وملتحمة، ومتراطة بالنسبة للعين، وانقطاعاتها الطبيعية يحل محلها بشكل مصطنع انقسامات منطقية، والبياض الخاص بمرحلة الإبداع لا يتم استدعاؤه إلا بعلامات الترقيم التي تحدد المراحل في المجرى العام الموحد للخطاب» (Réflexions ..., p. 12).

^{٩١} Réflexions ..., p. 13.

^{٩٢} Réflexions ..., p. 59.

^{٩٣} السابق، ص ٧٣.

^{٩٤} فيما يتعلق بـ «هذا التجميع للروائع الذي يمثل فصل في الجحيم»، Réflexions ..., pp. 75-76.

^{٩٥} Réflexions ..., p. 76.

فذلك ما سيكون على شعراء العهد الحالي أن ينكبوا عليه، مع الاستفادة من الدرس الذي قدمه «موريس دي جيران» و«رامبو»: ^{٩٦} والواقع أن الشعر والنثر قد بلغا اليوم نقطة تطور سيستفيدان فيها من تزاوج وسائلهما. ^{٩٧}

ذلك إذن ما أراد «كلوديل» أن يفعله: توحيد النبضات التنفسية لبيت الشعر «المعزول ببياض الصفحة»، ^{٩٨} مع ثراء توافقات النثر الإيقاعية والتناغمية، ولا تأتي وحدة آيته — مثل البيت الكلاسيكي — من العدد المحدد للمقاطع اللفظية، ولا من «الأجزاء» المنطقية، مثل الشعر الحر، بل من «بث الفكرة» المكتملة في ذاتها، لتشكل كلاً. هنا يتدخل تمييز، ربما لم تتم صياغته بشكل كافٍ، بين آية المسرحيات الكلوديلية وآية القصائد، فلا يمكننا أن نطبق نفس تعريف الآية على «رأس ذهبي وأناشيد»، على سبيل المثال، وربما يمكن — بشكل خاص — تطبيق الملاحظات الشهيرة لـ «ريفيير» عن «الإيقاع» التنفسي الذي يكشف عن الحالة العميقة للمتكم، ويتنوع معه على آيات المسرحيات المكتوبة كي «تقال»: ^{٩٩} والحق أننا نشعر في كلمات «سبييس» الأولى في بداية «رأس ذهبي»، التي ذكرها ريفيير، بتقزز محير، وأن الأبيات «تهوي بإرهاق»:

ها أنا ذا
غبي، جاهل،
رجل جديد أمام الأشياء المجهولة،
وأدير وجهي نحو «العام» وقوس الجسر المطير، قلبي متخم
بالضجر! ^{١٠٠}

^{٩٦} هذان الكاتبان (أول من سعى عن وعي إلى كتابة الشعر نثرًا)، ورد ذكرهما ص ٨٨، «يتصاعد نشيد الملائكة» الحكيم من السفينة الناجية»، عندما بلغت الكتابة هذا المستوى، ولد شيء ما أفلت للأبد من القافية»، مثلما يضيف «كلوديل».

^{٩٧} Réflexions ..., p. 86.

^{٩٨} السابق، ص ٦٥، وفي الصفحة السابقة، ذكر «كلوديل» تعريفه الشهير: «البيت المكون من سطر وبياض هو هذا الفعل المزدوج، هذا التنفس الذي يتمثل الإنسان من خلاله الحياة ويصدر كلمة قابلة للإدراك».

^{٩٩} إن بيت الشعر لدى «كلوديل» — مثلما يقول «ريفيير» — يكشف في لحظة، من خلال طوله وعروضه، الحالة العميقة لمن يتحدث؛ إذ مثلما يتنوع اتساع الإيقاع التنفسي مع نوعية الانفعال، فإنه يتمدد وينقبض بالتناوب، فهو يتبع حدود الحساسية الخاصة ... (Etudes, N.R.F., 1911, pp. 61-62).

^{١٠٠} Tête d'or (1890), dan L'Arbre, Mercure de France, 1901, p. 5.

ويذهب كلوديل في هذا الاتجاه إلى ما هو أبعد، سواء بالسعي لجعل «توتر» الكلمات محسوسًا به (بما يتوافق مع توتر ذهن من ينطق بها)^{١٠١} من خلال وسائل طباعية،^{١٠٢} أو بتقطيع البيت كي يتبع تقطعات النفس، مثلما في هذه الأبيات المستمدة من «رأس ذهبي»:^{١٠٣}

آه

انتصار!

يا له من مجد! أي قلب إنساني من القوة كي يتحمل هذا!

وبالمقابل، وبالتناقض مع هذا الإيقاع الدرامي والنفسي بشكل خاص، تبدو آية «أناشيد» خاضعة لإيقاع ذهني قبل كل شيء: وعليها ينبغي تطبيق ملحوظة «مادول»: «لا يتوافق كل بيت، مثلما نعتقد كثيرًا، مع انبعاث النفس، وإنما مع انبعاث الفكرة»،^{١٠٤} وهذا ما يفسر السبب في أننا — نجد في أحيان كثيرة في «أناشيد» — آيات طويلة نسبيًا، تقدم فترة (زمنًا) من الفكرة، لتسجل في «ومضة عقلية» واحدة كلاً كاملاً من الأفكار أو المشاعر:^{١٠٥} عندئذٍ نرى الآية تعود إلى مبادئ النثر، هذا النثر «ذي المقاطع» المعزولة بالفراغ، الذي كان «برتران» و«لامنيه»، على سبيل المثال، يعرفان قيمته:

أيها النحوي في أبياتي! لا تبحث أبدًا عن الطريق، ابحث عن المركز! قم بالقياس، افهم الفراغ المدرك بين هذه النيران المنعزلة،

^{١٠١} انظر في 15 p. *Réflexions ... Remarque sur l'Enjambement*: إن الانقطاع المفاجئ، والكسر

الذي يسبق التعدي، يجعلنا نشعر بالتواتر المتراكم على الكلمة التي تلي هذا الكسر.

^{١٠٢} هكذا نجد — في «رأس ذهبي» *Tête d'or* — الأبيات مطبوعة بهذه الطريقة:

إذا ما كنتم تعتقدون أنكم رجال، وأنكم تـ

— رون أنفسكم مرتبكين في ملابس العبيد هذه آه! اصر —

— خوا غيظًا ولا تتحملوها زمنًا أطول من ذلك!

(*L'Arbre*, p. 97)

^{١٠٣} 52 p. *Tête d'or, L'arbre*، وفيما يتعلق بهذه الأبيات، يفسرها «كلوديل»، خلال محادثة في مقر

«الكوميدي فرانسيز»، بأن الأبيات التي تتكسر قبل النهاية، والتي تضاف نهايتها إلى البيت التالي، تتبع تقطعات النفس» (ذكره (R. Kemp, *La Bataille*, 22 Mars 1945).

^{١٠٤} 269 p. *Le Génie de Paul Claudel*, Desclée de Brouwer, 1933.

^{١٠٥} عن هذا المظهر المزدوج لبيت الشعر، البسيط والمعقد للغاية في آن، انظر 65 p. *Réflexions ...*.

ألا أعلم أبداً ما أقول! أن أصبح علامةً في حالة عمل! ألا أنخسف في حركتي!
(ليس سوى الضغطة البسيطة ليدي كي أحكم).

فلأحافظ على ثقلي مثل نجمة ثقيلة من خلال الترتيلة الحافلة! ١٠٦

ومن الصعب الحديث هنا عن إيقاع «نفسى»، فطول الآية لا يتوافق مع مدة النفس، لكن مع «انبعاث للفكرة» معقد إلى حد أن يتطلب عدة سطور: فالأمر يتعلق هنا حقاً بـ «إيقاع الفكرة».

وآية «كلوديل» تقترب أيضاً من النثر بمزاوجتها بين وسائل البلاغة ووسائل الشعر: ولنقل — بالأحرى — إن البلاغة هي الشعر بالنسبة لكلوديل؛ لأنها حركة؛ ولأنها تفرض على اللغة تصورات حيوية، ما يسميه **الجملة** أو **العنصر**، ١٠٧ فوجود كلمة **بلاغة** يميز الجملة التي يشرح فيها «كلوديل» أن الشعر الحقيقي في فرنسا موجود في النثر: «كل ما يوجد في اللغة الفرنسية من ابتداء، ومن قوة، ومن عاطفة، ومن بلاغة، ومن حلم، ومن قريحة، ومن لون، ومن موسيقى تلقائية، ومن شعور بالكيلات الكبرى، كل ما يستجيب بأفضل الطرق — باختصار — للفكرة التي نتصورها بشكل عام عن الشعر منذ «هوميروس»، لا نجده لدينا في الشعر، وإنما في النثر»، ١٠٨ إن «كلوديل» يمنح الشعر الفرنسي — الذي أصابته بالهزال محظورات مبالغ فيها ورقة مفردة — الدم الأحمر لبلاغة مشبوبة، وخطابية قادمة من أعماق الكينونة، وهو يأخذ من النثر شعريته، كي يعيدها إلى النثر، ونرى جيداً — كي لا نذكر سوى مثال واحد — كيف تتيح الآية الحرة متابعة حركة توسع الصدر، والانتشار التدريجي للفكرة، والإيقاع في الأبيات الأولى من «الروح والماء»:

بعد الصمت الطويل الذي ينفث الدخان،
بعد الصمت المدني الكبير لعدة أيام وهو ينفث الشائعات والأدخنة،

١٠٦ Les Muses, Cinq Grandes Odes, N.R.F., 1936, p. 24 وتعود الطبعة الأولى لـ «خمسة أناشيد

عظيمة» إلى عام ١٩١٠م.

١٠٧ أصبحت **الجملة والعنصر** — مثلما يقول «كلوديل» — العناصر الأولية لشعر الحقبة الرومانتيكية، عندما تحول الشعر (لدى «هوجو»، على سبيل المثال) إلى «مرافعة مشبوبة» (انظر *Réflexions* من ص ٢٧ إلى ص ٣١)، وفي آيات «الروح والماء» — التي سيرد ذكرها فيما يلي — يمكن اعتبار **عنصر** الفقرة الشعرية هو: «بعد ... فجأة ...».

١٠٨ *Réflexions* ..., p. 87

نفس الأرض في الزراعة وزقزقة المدن الذهبية الكبرى،
فجأة «الروح» من جديد، فجأة الزفير من جديد،
الضربة الصماء للقلب فجأة، الكلمة الممنوحة فجأة، زفير الروح فجأة،
الاغتصاب الخاطف، امتلاك «الروح» فجأة!^{١٠٩}

ولأنني غير مضطر هنا لدراسة الآية الكلوديلية بالتفصيل، فسأكتفي بملاحظة
أخيرة حول هذا «الشعور بالكيلات الكبرى»، الذي ألهم «كلوديل» التأليف التركيبي أو
— إن شئنا — السيمفوني^{١١٠} لهذه «الأناشيد الخمسة الكبرى»، التي تطور بغزارة
موضوعات متشابهة: والواقع أن الأمر يستحق أن نسجل أن قصيدة الآيات تنحو
— بفعل قانون جوهري — إلى أن تكون قصيدة طويلة (وسنراجع الأمر بصد
«سان-جون بيرس»، و«ميلوش»)، وربما يكون أكثر دقة القول إن الآية تكون «أي
شيء آخر إلا مجموعة قصائد قصيرة»^{١١١} وربما يكون أكثر دقة القول إن الآية وحدها
يمكن أن تسمح للشعراء الذين يتمتعون بنفس طويل من مقاربة القصيدة المسهبة
ذات الإلهام الملحمي («أناباز» لسان-جون بيرس) أو «الغنائي» على غرار «النشيد»
اليوناني ذي التكوينات الكبيرة (ألم يكتب «سواريس» إلى «كلوديل» — في حديثه
عن «ربات الشعر» — «إن أولى الألعاب البيثارية»^{١١٢}، لدى (الشعراء) الحديثين» قد
خرجت من قلمه؟)^{١١٣} فالتالي الذي لا ينتهي من البحور السكندرية يؤدي — مثلاً

^{١٠٩} L'Esprit et l'Eau, Cinq Grandes Odes, N.R.F., 1936, p. 43. لقد درس «مادل» حركة البداية

هذه بالتفصيل في Le Génie de Paul Claudel, p. 279.

^{١١٠} «ما يجعل هذه القصائد جديدة»، على ما كتب إلى «ريفيير» عام ١٩١٠م، «هو أنها سيمفونيات حقيقية
تتطور، لا في تعاقب مستمر بطريقة أدبية، وإنما بطريقة أوركسترالية، من خلال موضوعات متشابهة
ومفككة. (١٠ ديسمبر ١٩١٠م، Correspondance de Claudel et J. Révière, 1907-1914, Plon, 1926).

^{١١١} Réflexions et Propositions sur le vers français, p. 85.

^{١١٢} *مهرجان إغريقي كان يقام في «دلفي» كل أربع سنوات، تكريماً للإله أبوللو.

^{١١٣} خطاب من «سواريس» إلى «كلوديل» في ٢٤ يونيو ١٩٠٧م، Correspondance de Suarès et Claudel (N.R.F., 1951, p. 103)، ونعلم أن أول «نشيد» لكلوديل — «ربات الشعر» — قد نشرته
Bibliothèque de l'Occident في كتيب عام ١٩٠٥م، ونشرت «الأناشيد الخمسة الكبرى» عام ١٩١٠م.

تثبت التجربة — إلى تصاعد ملل لا يحتمل،^{١١٤} وبالنسبة للنثر، شعرياً كان أم لا، فإنه ينتهي دائماً — عندما يتخطى طولاً معيناً — بالتحول إلى رواية أو بحث فلسفي، فهل سأكرر مرة أخرى أن «قصيدة النثر» الحقيقية موجزة دائماً؟

ستصبح القصائد المبنية على الآيات — إذن، وبشكل عام — منظمة بشكل واسع، دون أن تكون، رغم هذا، رابسودية، مبنية على بعض الموضوعات الكبرى، لتتطور انطلاقاً منها بطريقة خطابية وموسيقية (أو دائرية) في آن، وذلك ما يعني أنها تدخل ضمن فئة القصائد المبنية، الخاضعة لنظام صارم، وأن كتابها يصنفون ضمن شعراء الانسجام والديمومة، ضمن منشدي القوى الأبدية، الذين يقبلهم الإنسان «المتصالح» بشكل صافٍ: سأكتب قصيدة لن تكون أبداً مغامرة عوليس بين «الليستريجونات» و«السيكلوبات»،^{١١٥} بل معرفة الأرض،

قصيدة الإنسان الكبرى في النهاية فيما وراء الأسباب الثانوية وقد تصالح مع القوى الأبدية،

الطريق العظيم الظافر عبر الأرض المباركة التي تصالحت كي يتقدم فيها الإنسان المنقذ بمحض الصدفة!^{١١٦}

بين النظام والتمرد، اختار شعراء مثل «كلوديل» و«سان-جون بيرس» و«ميلوش»، مرة وللأبد، أو أن شعرهم، بالأحرى، يفترض نظاماً كونياً للإنسان مكان فيه، وحيث كل تمرد لا يبدو هداماً فحسب، وإنما عبثياً وساخراً.

سواريس

وها هو — بالمقابل — كاتب وضعوا تشاؤمه (وفكره) «العبثي»^{١١٧} في مواجهة النظرية الكلوديلية المتسقة والمتفائلة، كاتب شارك «كلوديل» أفكاره — (وتأثرت لغته وشكله

^{١١٤} «يمكننا أن نفهم — مثلما يقول «كلوديل» بشكل غريب إلى حد بعيد — أن يرفض قراء الفترة الراهنة التورط في هذه الصحاري السنتيمترية من نوع «لاهنرياد» و«جوسيلين» و«رونويا»، التي تمتلئ بلا نهاية بالقوافي المتناوبة، وتبيض عظام المستكشفين الموتى» (Réflexions ..., p. 85).

^{١١٥} *الليستريجونات، السيكلوبات: عماليق أسطورية ذات عين واحدة.

^{١١٦} La Muse qui est la Grâce, Cinq Grandes Odes (N.R.F., 1936, p. 128).

^{١١٧} على سبيل المثال، ما ذكره Miomandre في مقاله المنشور بـ l'Occident (Novembre 1905)، وفي دراسته Claudel et Suarès, éd. de la Libre، "Un lyrique du Nihilisme, André Suarès" Esthétique, 1907.

الغنائي به) — حول ضرورة تحرير الشكل الشعري،^{١١٨} لكنه لم يتمكن — رغم هذا — من إيجاد شكل واحد يتحقق من خلاله، وقد يبدو مبالغاً فيه القول إن «سواريس» لم يتمكن أبداً من كتابة «نشيد Ode» على النحو الذي حُلم به طويلاً،^{١١٩} وإنه يخلط في أعماله الغنائية كل الأشكال الحرة، الآية والنثر الشعري وقصيدة النثر، وذلك — بالتحديد — لأنه لم يتمكن أبداً من أن يدرج في حياته وفي فكره هذا النظام الرفيع الذي كان يتوق إليه: ^{١٢٠} ورغم هذا، ألا يمكننا الاعتقاد أن هذا التردد بين أشكال متنوعة للغاية (في أسلوب يعبر توتره الغنائي عن نفاذ صبر، وغضب داخلي)، وهذا الخليط من محاولات فخيمة (مثل البناء الشاسع، ثلاثة في عشرين قصيدة، الذي يعرض — في ديوان «صور العظمة» — الصراع بين «جوبيتر» و«تيتان»، وبين الله والإنسان)، وهذه النثرات المتعددة العناصر مثل «ها هو الإنسان» التي كانت تثير غيظ «جيد» إلى حد بعيد؛ لأنه لم يرَ فيها سوى «كومة» و«أفكار أولية ومسودات روائع أدبية»،^{١٢١} تتوافق مع شكوك روح في تناقض مستمر مع نفسها؟ كعدمي يكره العدم،^{١٢٢} ومعادٍ للولع بالفنون، سينتهي به الحال إلى ألا يرى شيئاً آخر خارج الفن،^{١٢٣} وعدو للبشر تثير وحدته غيظه،^{١٢٤} فإن «سواريس»

^{١١٨} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثالث.

^{١١٩} أي قصيدة «فحيمة»: انظر Claudel et Suarès, N.R.F., 1951, 24

.Juin et 1^{re} Septembre 1907, pp. 103 et 111

^{١٢٠} Correspondance ..., p. 55 (7 Décembre 1905)

والتأملات المذكورة في l'Occident تحت عنوان «نظام وفوضى» في أبريل ١٩٠٦م، وحول «الفن»: «الخلق يعني المعرفة واكتشاف نظام» (Occident, Novembre 1906, p. 217).

^{١٢١} انظر خطابات «جيد» إلى «كلوديل»، التي ورد ذكرها في Notes de la Correspondance entre Claudel et Suarès (N.R.F., 1951, pp. 221 et 222)، وينبغي الإشارة — في هذا الصدد — إلى أن

«سواريس» نفسه كان يعتبر هذا العمل قصيدة تتقدم «في قفزات وإضمارات»: هكذا كان يقدمها في Grande Revue, 10 Octobre 1908 (انظر Correspondance, Notes, p. 199).

^{١٢٢} «أنا عديمي يكره العدم» (Correspondance, 20 Janvier 1906, p. 71).

^{١٢٣} وهو ما سيفصله — في النهاية — عن «كلوديل»، الذي يكتب إليه: «يا لها من لعنة عندما يحتاج الفن، وبشكل خاص مثلما بالنسبة لكم، يا صديقي المسكين، الروح كلها والحياة بأسرها!» (3 Mai 1907, Correspondance, p. 100).

^{١٢٤} وهو أحياناً ما يرفض «أن يكون لديه أي شيء مشترك مع هذا العالم رباعي الأيدي» (20 Avril 1909, Correspondance, p. 148)، وأحياناً ما يشكو «ما من أحد أبدى أية إشارة حياة» (بعد نشر «ها هو

— في الفن أيضًا — كاتب مولع بالنظام ويتركنا لفوضى «أفكاره» و«رؤاه»،^{١٢٥} كلاسيكي مغرم بالكماليات الكبرى ولن يخلد إلا ببعض المقطوعات القصيرة والرومانتيكية بشكل عنيف في أغلب الأحيان، ومن السهل ان نستخرج من هذا المؤلف «مقطوعات لمختارات» ينساب نثرها، ذو الروعة اللفظية والاستعارية دائمًا، أحيانًا في شكل آيات، وأحيانًا في مقاطع أو فقرات متلاحمة إلى هذا الحد أو ذاك، هكذا يذكر «ف. دي ميوماندر» «موسيقى الأفلاك»، التي تختتم أول عمل شعري لسواريس، «صور العظمة»:

قصور حصينة، حيث كل صخرة وكل حجر شمس مشذبة مثل الماس،
قصور فيها السماء مرج.

ومتنزهها وحديقتها، كل شوارع العدم الكبيرة العميقة...^{١٢٦}

ويعبر عن إعجابه بـ «هذه الحرية الجامحة والجميلة التي كانت لرامبو في «إشراقات»»،^{١٢٧} وأن «موكلير» — الذي يرى في «ها هو الإنسان» عملًا بلا أي طابع أدبي، و«هامشيات» صاحب رؤى موسوعية — يقتطع منها رغم هذا «قصيدة جميلة للكمان»، «منتحبة» (وهي نوع من التأمل في نثر شعري)،^{١٢٨} ويتحمس «تبيوده» لختام هذا الديوان نفسه، «على سرير الشمس»:^{١٢٩}

أقيس السرير الذي لا أغادره أبدًا.
أستلقي على كتف البحر، وألصق خدي بخد النهار،

الإنسان»)، «إنني أثير الرعب، ولا أثير الإعجاب» (Correspondance, 11 Mars et 29 Juillet 1907, pp. 99 et 108).

^{١٢٥} سيتحدث «كلوديل» عن كتاب «أفكار ورؤى» باعتباره «بحرًا عظيمًا متوحشًا ومتلاطمًا لا يضيئه أي فنار» (Correspondance, p. 178).

^{١٢٦} Images de la Grandeur, Jouaust, 1901, pp. 225-226.

^{١٢٧} L'occident, Novembre 1905, p. 238، سيبيدي «سواريس» رضاه، إلى حد كبير عن مقال «ميوماندر» (انظر 7 Décembre 1905, p. 55, Correspondance).

^{١٢٨} Grande Revue, 25 Avril 1907, p. 285.

^{١٢٩} La Phalange, 15 Mai 1907, p. 1040، ونرى من هذين المقالين أن كتاب «سواريس» لم يكن

— مثلما قال — قد سقط مثل قذيفة في أعماق البحر» (Correspondance avec 11 Mars 1907, p. 99, Claudel).

ينبغي أن أنتهي، بزفرة أخرى، مع هذه الشمس الحمراء التي تجعلكم تخفضون عيونكم. رايات يونيو، زهرة على الفم، حبة كرز بين شفتي المدى، الذي ما كان له أن يضحك في حدائق الظلام، من قطف باقة العالم وأكل هذه الفاكهة؟

لا تلمسوني بعد ذلك، الشمس داخلي، تحرقني، أجعل من نفسي رماً، وأحمل تمثالي الأقدم من قرون القرون، جسدي الملحي الذي شهد الحريق على ضفاف البحر الميت. أنا الحياة التي تحمل جثتها الكبرى. كلي من رماد، أستنفد قواي: لأنني من نار.

ويضع «كلوديل» — بدوره — إصبعه على صفحتين من «درع فلك البروج» («درع الرموز» هذا، مثلما يقول «سواريس»)،^{١٢٠} تجعلانه «يقشع من الجمال العظيم»،^{١٢١} صفحتان تذكرنا لغتهما الغنائية، الفخيمة، والمكثفة، بـ «معرفة الشرق» (سواء استطعنا الحديث عن تأثر أم لا):

هادئ مثل الضوء الذي هو صرخة الذوبان، صوت النفير هذا الذي يمسك بالعلامة الأبدية، إنه من الحدة والصفاء إلى حد أننا لم نعد نسمعه في مد الفضاء وجزره؛ لأنه الجوهر، والشكل، والمادة، والأداة والسمع، الله لا يؤثر في الإنسان إلا من خلال الإنسان، ضوء، ضوء كل شيء! شعاع الشمس هو نواة النواة، بويضة المادة، من أجل أن تخصبها روح الإنسان!

سكينة، قصر أسمى، لا بد أن أصدع إلى الشرفة الإمبراطورية، المقر الصيفي لملكة الهروب، سكينة، أمنية حياتي كلها، خريطة كاملة لا شيء فيها يذكرنا بما تركناه، أحلم بالسكينة الاحتفالية للشمس على حوائط ما

^{١٢٠} Notes sur deux livres, dans Grande Revue du 10 Octobre 1908؛ ورد ذكره في

Correspondance entre Claudel et Suarès, Notes, p. 219.

^{١٢١} خطاب «كلوديل» إلى «سواريس»، ٣١ أغسطس ١٩٠٨م، Correspondance, p. 131. وقد نشرت قصيدة «درع فلك البروج» في طبعة عام ١٩٠٧م، وصفحات «كلوديل» المفضلة هي صفحة ٥٧ (O mors, ero mors tua) و ١٥٠ (L'arbre)، انظر الملاحظات المتعلقة بهذا الخطاب في Correspondance, pp. 222-223.

كان حصن بابليون، وأن أحمل إليك، في الأعالي، حياتي فاكهة فريدة، لفمك،
هاوية النضارة...^{١٣٢}

وعن هذا الكتاب الأخير، قال «ريفيير» إن قراءته كانت «مدهشة ولا تُطاق»،^{١٣٣} فالمنام مخلخل، حيث نسمع فيه النداء الأليم للشاعر يرن في اتجاه الفرح والسكينة والحياة، نداء لا يجيب عليه سوى الموت: «أنا الموت كله، كلي شيء يموت، فهو قد مات داخلي»،^{١٣٤} هكذا تبدو مؤلفات «سواريس» كلها كأنها مسكوكة بقدرية الموت، ومتجمدة في اندفاعتها إلى الغزو: فحتى من الناحية الشكلية، لا يستند هذا النثر المدهش — داخلياً — على هيكل روحي، ورؤية متماسكة للعالم قد تمنحه القوة والمقدرة، فهو يحترق، لكنه لا يضيء: «كلي نار، كلي من رماذ»، يمكننا أن نجعل «سواريس» يقولها بالاعتباس من «سرير الشمس»، ومن هنا، يكمن الحكم بالغ القسوة الذي أصدره «آلان فورنييه» على هذا «الحشد من الصرخات البليغة»، الذي لا يعدو «أن يكون محاولة في الشعر، على نمط كلوديل»؛^{١٣٥} ولأنه عجز عن خلق «عالم» شعري حقيقي؛ لأن مبدأ الهدم يأكل شعره داخلياً، فسيتحول «سواريس-كايردال» نحو النثر في النهاية (وقائع، مقالات وحكايا الرحلات).

سان-ليجييه-ليجييه أو بدايات سان-جون بيرس

لن يكون هناك ما هو أكثر زيفاً من تقسيم قصائد «سان-جون بيرس» إلى قسمين، القصائد التي كتبها قبل عام ١٩١٤ م باسم «سان-ليجييه-ليجييه»، وتلك التي كتبها بعد ذلك باسم «سان-جون بيرس»: فما من شعر يمثل وحدة مثله، ويمكننا — انطلاقاً من ديوان «مدائح» (١٩١١ م) — أن نرسم كل خطوطه الكبرى، ولن أذكر عنه شيئاً هنا^{١٣٦}

^{١٣٢} L'Arbre, Bouclier du Zodiaque, p. 150.

^{١٣٣} Nouvelle Revue Française, Avril 1909, p. 265.

^{١٣٤} السابق، ص ٢٦٣.

^{١٣٥} خطاب إلى «ج. ريفيير»، ٣٠ يناير ١٩٠٧ م (Correspondance entre A. Fournier et J. Rivière, (N.R.F., 1926, t. II, p. 26).

إلا من أجل تحديد موقع هذا الديوان الأول، ومنحه مكانته ضمن الجهود التي بذلتها حينئذ مجموعة كاملة من الكتاب: مكانة حددها «فاليري لاربو» منذ عام ١٩١١م في مقالة نشرت في «فالانج»،^{١٣٧} حيث يجعل من «سان-ليجييه-ليجييه» صهرًا لـ «الأخلاف المباشرين لرامبو»، وبشكل خاص «فارج» و«كلوديل»: شعراء يمكن تمييزهم، من ناحية، برغبتهم في إطلاق سراح الشعر، وبألا يقتصر أبدًا على «المشهد الداخلي» والمجاز الزخرفي (وسيستع الشعراء معهم لأبعاد العالم، سواء في الامتداد الفضائي أو العمق الزمني) — وبمساعيهم اللفظية، من ناحية أخرى، ورغبتهم في «خلق» لغة لهم، وشكل أقرب إلى النثر من الأوزان الكلاسيكية.

لكننا نشعر أيضًا — في «مدائح»، مثلما في «أناشيد» كلوديل — بشعر مفعم بالنسخ والقوة والبلاغة، وغنائية غير ذاتية، لكنها كونية بشكل ما، لا تكسر البحر السكندري فحسب، بل أيضًا الأشكال الضعيفة إلى حد ما من الشعر الحر: شعر تتزاح فيه أدوات الخطاب بأدوات الشعر، شعر قوي، لكنه شعر منظم على نحو خاص: تحكمه — بالنسبة للجملة — الثنائيات «الإيقاعية الثابتة»، والبحر السكندري والمقطع الثماني، التي تمنح ظهوره الاتزان والسمو (ذلك منذ أول قصيدة نشرتها مجلة «نوفيل روفي فرانسيز»، قصيدة «صور إلى كروزو»)،^{١٣٨} أما بالنسبة لجمل العمل، فثمة شعور قوي للغاية بقصيدة مبنية بناءً قويًا ومتناغمًا: ونجد، في قصيدة

^{١٣٦} سنجد دراسة لجمل أشعار «سان-جون بيرس» فيما بعد، الفصل الثالث من القسم الثالث.

^{١٣٧} ٢٠ ديسمبر ١٩١١م، وأعيد نشر هذا المقال في العدد المخصص لسان-جون بيرس، من مجلة Cahiers de la Pléiade, été-automne 1950.

^{١٣٨} Tout est salé, tout est visqueux et lourde comme la vie des plasmes = كل شيء مالح، كل شيء لزج وثقيل مثل حياة البلازما (١٢) = Les pélicans se bercent dans un rêve huileux = يتأرجح البجع في حلم زيتي (١٢)، et le fruit creux du catalpa = وفاكهة الكتالبا المجوفة (٨)، sourd d'insectes, tombera dans l'eau des criques, fouillant son bruit = ستسقط صماء بالحشرات في مياه الخليج الصغير، التي تستعيد صوته، L'île s'endort sans un effroi = تنام الجزيرة بلا أي رعب (٨)، lavée des courants chauds et des laitances grasses = وقد غسلتها تيارات ساخنة وغدد التذكير الدهنية (١٢)، parmi l'explosion de noirs parfums aux vases somptueuses. بين انفجار عطور سوداء في قوارير باذخة (Nouvelle Revue Française, Août 1909, pp. 24-25). تعود هذه القصيدة لعام ١٩٠٤م، وكما بالنسبة للقصاصد التالية، أعيد نشرها في الجزء الأول من «الأعمال البشرية لسان-جون بيرس» Œuvre poétique de Saint-John Perse, Gallimard, 1953.

«كي نحتفل بطفولة»، المنشورة في «نوفيل روفي فرانسيز»، في أبريل ١٩١٠م، موضوعاً عاماً، هو المديح المرتبط بموضوع «الوضع السامي»،^{١٣٩} الذي يستمر من البداية إلى النهاية، ويتشابه في إحياءات شتى، وتؤدي استعادات الكلمات والتعابير،^{١٤٠} والبدء بكلمة في ثلاثة أجزاء من ستة بكلمة «يا نخيل!» إلى أن يسيطر على القصيدة نوع من نظام يتوافق — فضلاً عن ذلك — مع الموضوع المعالج:

إلى اليمين

ندخل المقهى، إلى اليسار نبات المنيهوت

(أيتها الأشربة التي نطويها، يا أشياء المديح!)

ومن هنا كانت الأحصنة الموشومة جيداً، والبغال ذات الوبر الملحوق، من

هناك كانت الأبقار ...^{١٤١}

نجد هنا (مثلما ذكرت من قبل، لدى «كلوديل») ميلاً إلى النظام التشكلي، و«إحساساً بالكليات الكبرى» يمد جذوره في إحساس عميق بالنظام الكوني، يصاحبه تفاؤل إزاء الخليفة: كل الأشياء في مكانها، كأنها جميلة ولذيذة وتستحق المديح:

إذ أستدعي كل شيء، سأذكر كم كان كبيراً، إذ أستدعي كل حيوان، كم كان جميلاً وطيباً.^{١٤٢}

إن حكمة ونبل النباتات والحيوانات تشهد على «نجاح» الخليفة هذا، مثلما تشهد عليه اللغة الرنانة والرائعة في «مدائح»:

^{١٣٩} قارن ب Nouvelle Revue Française, Avril 1910: «أتكلم ضمن الاحترام» (ص ٤٤٠)، «أيتها الأشياء التخطيطية!» (ص ٤٤١)، «أه! يحق لي المديح!» (تكرر ثلاث مرات في الجزء الخامس) — «أتكلم عن الوضع السامي» (ص ٤٣٨)، «والدي، كان نبيلاً ومؤدباً» (ص ٤٤٣)، «رأيت «أمراء» وأصهارهم يسرون، رجال من طبقة رفيعة» (ص ٤٤٥) ... إلخ.

^{١٤٠} تكررت عبارة «أتكلم عن الوضع السامي» مرتين في الجزء الأول، وجملة «لم يكن كل شيء غير ممالك وتخوم الوميض» في الجزء الثالث، تُستعاد في الرابع ... إلخ.

^{١٤١} ص ٤٤٢، قارن أيضاً ب: إن لم تكن الطفولة، فما الذي كان هناك ولم يعد له وجود؟

سهول! منحدرات! كان

هناك نظام أكثر (ص ٤٤١).

^{١٤٢} Pour fêter une Enfance, II, Nouvelle Revue Française, Avril 1910, p. 439

... وهذه الصخب وهذا الصمت! وهذه الأخبار في السفر، وهذه الرسائل عبر
المد والجزر، أيها السكر في النهار!^{١٤٣}
... تتخذ حكمة النهار شكل شجرة جميلة...^{١٤٤}

إن المزج بين الكلمات الغامضة، والعامية (حيوانات، شجرة ...) — بشكل
قصدي^{١٤٥} — والكلمات الغريبة، والمزج بين المجرى والملموس يتيحان الفرصة للصور
المدهشة («وجه بلا لون لها لون الباباي والمثل، كانت تتوقف وراء مقاعدنا مثل
نجوم ميتة ...»)^{١٤٦} والمزج بين الأوزان الثنائية والتعديت المعبرة، مما يفرض على
الصورة والحياة مفرطة الحيوية للأقطار الاستوائية^{١٤٧} طابعي العظمة والديمومة،
الذين لن يكفا أبدًا عن تمييز شعر «سان-جون بيرس»، فأى شكل أفضل من الآية
كان سيلثم هذا الشعر المفعم بالعظمة والبلاغة الرنانة، الذي كانت وظيفته تبدو
كأنها تقديس الأشياء في احتفالية مهيبه؟ هكذا، وجد الشاعر شكله منذ البداية: ومع
التمكن المتصاعد، سيستخدم الآية لبناء هذه السيمفونيات الرحبة التي ستسمى «أنا باز»
و«منفى» و«رياح».

ميلوش

إذا ما كنا نستطيع أن نضم «ميلوش» إلى الشعراء الذين سبقوه، رغم أن أهم أعماله
تقع فيما بين عامي ١٩١٦ م و ١٩٣٠ م، فذلك — أولاً — لأن نضج مفاهيمه الفلسفية
والشعرية قد تحقق على ضوء تجربة داخلية تمامًا، لم تلعب فيه «المدارس» ونزعات

^{١٤٣} .Eloges, IX.

^{١٤٤} .Eloges, XVII.

^{١٤٥} نجد نفس الأسلوب لدى «رامبو»: «كانت حيوانات ذات رشاقة أسطورية تسير» (Enfance, Œuvres), Pléiade, p. 169 ... إلخ: فاستخدام الكلمات العامة يوسع الرؤية، فيما يضاعف من طابعها الأسطوري.

^{١٤٦} .Pour fêter une Enfance, II, Nouvelle Revue Française, Avril 1910, p. 443.

^{١٤٧} تحتفظ قصائد «مديح» (وبشكل خاص «من أجل الاحتفال بطفولة») بآثار «سان ليجيه» عن أوراق الأشجار بالقرب من «جواديلوب»، حيث ولد «سان-ليجييه»، وقضى أعوامه الأولى.

المرحلة أي دور: فميلوش (بعيدًا عن أعماله المبكرة)،^{١٤٨} لا ينتمي لأية مجموعة أدبية، ويقع شعره (مثل بلاد الطفولة هذه التي يستدعيها)، «في ماضٍ خارج الزمن»^{١٤٩} وعلى صعيد يعثر فيه المرء — فيما وراء «أراضي الصخب الليلي هذه»^{١٥٠} — على أسئلته الكبرى الأساسية، ويسعى إلى استشفاف وجه الله؛ وذلك أيضًا لأن موقع «ميلوش» محدد تمامًا ضمن شعراء النظام الأبدي وكون متصلح، في رؤيا توصل إليها عبر شكوك وقلق أربعين عامًا.

وإذا ما تركنا جانبًا مؤلفات سن الشباب، المكتوبة في نثر شعري وفي آيات (التي يدين شكلها بوضوح إلى «كلوديل»)، «مغيبوسيت»، و«الشعائر العاشقة»^{١٥١} ومسرحية «ميجل مانارا»، التي كتبت في آيات مرقمة في البداية، ثم أعيدت كتابتها نثرًا بناءً على طلب المؤلف،^{١٥٢} فإن «ميلوش» يستخدم في قصائده الصوفية شكلين رئيسيين: قصيدة النثر، المكتوبة في قطعة واحدة أو المكونة من مقاطع طويلة إلى هذا الحد أو ذاك، وأفضل مثال لها هو «مزمور ملك الجمال»، التي يمنحها تكرار اللازمة انتظامًا معينًا في البنية:

^{١٤٨} برهن «ميلوش» على أنه من أتباع الرمزية، مع «قصيدة الانحطاطات» (١٨٩٩م)، وأيضًا مع بعض القصائد من ديوان «سبع عُزلات» (١٩٠٦م)، حيث يستسلم لمساعٍ شكلية ويمارس تقنيات التكرار وتكثيف البحر الشعري، بالإضافة إلى البيت بالغ الطول («هناك، بعيدًا تمامًا، في بلد بلون الصمت والزمن» (Le Vieux Jour)، قارن بـ A. Godoy, La technique de Milosz, dans Milosz, Egloff, Fribourge, 1944, pp. 181-211).

^{١٤٩} Dans un pays d'enfance, Les sept Solitudes, Jouve, 1906.

^{١٥٠} Cantique de la Connaissance, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 98.

^{١٥١} Méphiboseth, 1913 (Figuère), l'Amoureuse Initiation, 1910 (Grasset).

^{١٥٢} «سيكون هذا أبسط وأجمل»، خطاب إلى «أ. جودوي»، ٦ نوفمبر ١٩٣٤م، ذكره «جودوي» في عمله عن «ميلوش»، ص ١٩٣، واستلهم التوراة واضح للغاية في آيات من هذا النوع:

سعيد هو الإنسان الذي تلعه أمه العمياء، إنها ترفع العصا تحت القمر! ويتمزق قلب الصمت. سعيد هو الإنسان الذي تكون دموعه هي أمطار الأضرحة المنهارة وجلده صوت الثعبان في أوراق الأشجار.

لكن يا للمصيبة، يا لمصيبة الإنسان الواعي الذي يفضل، وقد أعشاه جمال الله، فراغ الملل في عذابات الهوى وعذابات الهوى في فراغ الملل!

(Miguel Manara, Œuvres complètes, Egloff, t. III, 1945, p. 44)

من جزر «الانفصال»، من إمبراطورية الأعماق، أسمع صوت قيثارات الشموس يتصاعد، وعلى رءوسنا ينساب السلام، والمكان الذي نحن فيه، يا «مالشوت»، هو منتصف «الارتفاع».

إن الدموع الخصب المراقبة في فكرة إلى «أبي»، والعوالم الذهبية تضيء جمال الهاوية، رأس ملكية تستند رغم هذا على قلبي، أي رعب وفير تقرؤه في ذاكرة الليل! أيتها الملكة، كوني امرأة حقاً بالرحمة السامية، بيضاء تماماً بشفقة العظمة، فكري في أكثر المهجورين، في الخالق، المكان الذي نحن فيه، يا «مالشوت»، هو منتصف «الارتفاع». ١٥٣

والآية، المستخدمة بشكل خاص في «ترتيلة المعرفة» و«الألغاز»، ١٥٤ وإذا ما كان صحيحاً أن «ميلوش»، مثلما يتذكر «أرمان جودوي»، كان يعتبر الآية «شيئاً رهيباً، ضد الطبيعة»، مضيفاً أن التوراة لم تكتب في آيات، وإنما في جمل نثرية مرقمة، ١٥٥ فيمكننا اعتبار «آية» ميلوش — هي أيضاً — شكلاً للنثر تنعزل فيه الجملة داخل الفراغ (وأحياناً ما تشكل مجموعة الجمل كتلة، «المركب» الذهني، كي نستعيد عبارة «كلوديل»): شكل بطيء واحتفالي، يلائم تماماً نصوص التعليم النظري مثل «تراتيل المعرفة» أو «الأغاز» المكتوبة لنقل إلهم معين ونشر درس صوفي وميتافيزيقي رفيع: هكذا يصبح لكل جملة ثقلها وهي معزولة، بالتأمل فيها (بل التعليق عليها، مثلما هو الحال مع آيات «الأغاز» المائة والسبع)، قبل إعلان الجملة التالية، وفي حين أن النثر هو شكل الصلوات (قارن بـ «صلاة هيرام» التي تلي «الأغاز») والتأملات الغنائية، فإن اللغة الرصينة والاحتفالية للآية تضيف بلاغةً سحرية على هذه القصائد التي يقترح

١٥٣ Psaume du Roi de Beauté, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 119 و«مزمور استرجاع الملك» — في نفس الديوان — مكتوب أيضاً نثراً، بدون تقطيعات.

١٥٤ *Cantique de la Connaissance*, dans la *Confession de Lémuel*, La Connaissance, 1929 وأعاد «فور كاد» نشرها في *Florilège de poèmes*، ونشرت «قصيدة الألغاز» عام ١٩٢٦م، (La Vie des Lettres et des arts, XXI).

١٥٥ خطاب إلى (أ. جودوي) بتاريخ ١٩ يونيو ١٩٣٥م، ذكره Godoy, Milosz, le poète de l'amour، Egloff, 1944, p. 194، ويبدو صعباً أن نخلص — مثل «جودوي» — إلى أن «ميلوش» قد عاد في نهاية حياته إلى الشعر المنظوم.

فيها «ميلوش» على نفسه — وقد انفصل عن «شعراء الطبيعة» وعالم رموزهم «العائمة والعقيمة»^{١٥٦} — أن يعثر على «لغز اللغة»^{١٥٧} والطاقات الغامضة للكلمات كي يطلعنا على المعرفة السامية:

ها هو مفتاح عالم الضوء، من سحر الكلمات التي أجمعها هنا،
يستمد ذهب العالم المحسوس قيمته الخفية.^{١٥٨}

هذا الشعر السحري، الذي يقودنا — في أغلب الأحيان — نحو أراضي «الخفائية»^{١٥٩}* الخطرة أو الصعبة^{١٦٠} أو التأمل الميتافيزيقي،^{١٦١} ألا يزال (شيئاً) أدبياً؟ في «الغاز»، القمة الرفيعة والغامضة لأعماله، «يلتقط» ميلوش «معارف يعتبر تساميتها أكثر دلالة أيضاً من الكلمات التي تترجمها، وأفكاراً تسترد حجابها على الفور في الذاكرة التي تستقبلها»،^{١٦٢} وها هو كيف يطرح «آدام» — في بداية القصيدة — مسألة «كون-لا شيء»:

^{١٥٦} «لقد رأى شعراء الله عالم النماذج المثالية ووصفوه بورع من خلال الكلمات المحددة والوضيئة للغة المعرفة»، مثلما يقول «ميلوش»: لكن شعراء الطبيعة لم يعد لديهم غير لغة معتمة،

«وعاجزين عن الارتفاع حتى المكان الوحيد المحدد، أسمع
باتموس، أرض رؤيا النماذج المثالية،
لقد تخيلوا، في ليل جهلهم، عالماً وسيطاً،
عائماً وعقيماً، عالم الرموز»

(Cantique de la Connaissance, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 92)

^{١٥٧} السابق، ص ٩٢.

^{١٥٨} السابق، ص ٩٣.

^{١٥٩}* إيماناً بالقوى الخفية وبإمكان إخضاعها للسيطرة البشرية.

^{١٦٠} هكذا فسر «ث. بريان» مزمور ملك الجمال، باللجوء إلى شجرة القابلانية (Le Goëland, Novembre-) (Décembre 1948).

^{١٦١} في «أركان»، مثلما يقول «رولان دي رونيفيل»، «يطور ميلوش لوحةً جدارية تتأزر فيها الرموز والصور للتعبير عن هذا الموضوع الفلسفي الذي لا يصبح «الكون» — وفقاً له — سوى حركة في الفراغ المطلق الممتد» (Univers de la Parole, N.R.F., 1944, p. 79).

^{١٦٢} Anne Fontaine, Les Arcanes, Opéra, 6 Juillet 1949.

مُنح مفهوم ال «لا شيء» المقدس كي أعلم أن ال «لا شيء» وحده يفصلني عما هو كائن وما أكون فيه:

ال «لا شيء» هو كلمة عرفان بالجميل لـ «المسافرين النبلاء»، هو مدخل ومخرج «المتاهة».

مفهوم ال «لا شيء» هذا، من أين يأتي لي، لي وأنا «حركة»، وبالتالي مكان وزمان ومادة؟

أنا، الشيء، كيف تصرفت إذن كي أستخرج من فكري عن ال «لا شيء» الختم الجنائزي العظيم الفراغ الأسود والتلجي؟

إذ إن الماء الجسدي المكان الزمان، لم ينسكب في وعاء فراغ قديم، و«الحج» المكان-الزمان لم يقذف به في فراغ موجود من قبل الفراغ مكان، والواقع أن المكان نفسه المحروم من الأثير هو مادة لا تتفصل على نحو ما عن الحركة المطابقة للزمن، لم يكن للفراغ إذن أن يظهر دون أن تظهر في نفس اللحظة الأكوان.

مكاني الوحيد إذن هو هذا الذي نفث في ال «لا شيء» سراب نشوة «جمال» العالم.

وفي آيات «ترتيلة المعرفة» و«مزمور النضج»، من الممكن أن نجد تسلسل الصور والرموز أكثر سهولة، وأكثر «شعرية» حقًا، ومن خلالها يصف لنا «ميلوش» المسار الروحي الذي اتخذه:

إلى البلد الذي يُشرب فيه الحب ببطء، مثل حصان أبيض، من منابع الامتداد والديمومة.^{١٦٣}

ولا يقل عن ذلك حقيقة أن كل هذه القصائد تقع — بعد عامه الأربعين^{١٦٤} — على مستوى لا يخص الفن: وقد أكد «ج. دي بوسشير» على مدى ابتعاد هذا الشعر

^{١٦٣} Psaume de la Maturation, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 123

^{١٦٤} أكد «ميلوش» كثيرًا — عندما بلغ الأربعين عام ١٩١٧م — على هذه «السن الحرجة الشهيرة» (Cantique de la Connaissance, p. 99)، التي كانت بالنسبة له سن الإلهام، والتي خصص لها كامل قصيدة «نيهومين Nihumin» (Poèmes, Fourcade, 1929).

عن «صناعة الفنان وناظم الشعر»،^{١٦٥} فالأمر يتعلق هنا بـ «رسائل» صوفية، تصدر عن عالم شمسي تتم السيطرة فيه من الأعالي على كل الشواغل البشرية، على مستوى جمالي أو شعوري: هذه اللغة، التي يصبح فيها كل اهتمام بـ «التأثير» غريباً، لا تهدف إلى التأثير فينا، ولا إلى أن تجعلنا نفهم بوضوح (ويعلم «ميلوش» تماماً أن التجربة الصوفية لا تواصلية)،^{١٦٦} بل إلى أن تصل فحسب، في جذور الكينونة نفسها، إلى هذه الذاكرة العميقة للإنسان، التي أوت إلى «أقطار داخلية تظل دروبها محظورة — بشكل طبيعي — على الوعي»،^{١٦٧} الذي يشتعل فيه «شمعدان المعرفة الذهبي».^{١٦٨}

«الرجل الذي لم يوقظ فيه هذا النشيد فكرةً أو انفعالاً، وإنما ذكرى، وذكرى موهلة في القدم، سيبحث — من الآفن فصاعداً — عن الحب بحب».

مثلاً يكتب «ميلوش»: ^{١٦٩} فشعره كله يبلغ حد الصلاة.

(٣) عودة مترامنة إلى الشعر الكلاسيكي

وإلى قصيدة النثر: الفانتازيون

إن الشعراء الذين تحدثت عنهم هم شعراء الاستمرار والنظام: شعراء القوى الكونية الأبدية أكثر من كونهم شعراء الدوامات وهواجس القلب الإنساني، الخطابات أكثر من كونهم شعراء البوح، شعراء التركيبات الكبرى لا الإشراقات الموجزة؛ ولأنهم يقعون خارج

^{١٦٥} في مقدمته لمختارات (Poèmes de Milosz (Laffont, 1944).

^{١٦٦} «تعليم الساعة المشمسة لليلي الإلهي».

إلى هؤلاء الذين، وقد طلبوا، تلقوا ويعلمون.

إلى هؤلاء الذين قادتهم الصلاة إلى التأمل في أصل اللغة.

الآخرون لصوص الألم والبهجة، العلوم والحب،

لن يدركوا شيئاً من هذه الأشياء.

هكذا تبدأ «ترتيلة المعرفة» (Poèmes, Fourcade, 1929).

^{١٦٧} Rolland de Renéville, *Portrait de Milosz*, dans *Univers de la Parole*, N.R.F., 1944, p.

83.

^{١٦٨} *Cantique de la Connaissance*, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 93.

^{١٦٩} السابق، ص ٩٨.

المباشر والعابر، فلن يستطيعوا الادعاء — لنفس هذا السبب — التعبير عن عصرهم، وأنهم يستخلصون لنا نكهته الخاصة وإيقاعاته المميزة: وبشكل خاص عندما تكون هذه الفترة هي فترة التسارع والديناميكية غير المتوقعة، لكننا سنشهد — بعد فترة من التكيف، كأنها فترة انتظار تُترجم في الشعر إلى حصيلة سلبية لأعوام ١٩٠٠/١٩٠٨م، تشكل وتحول اتجاهات جديدة والشعر عامة وقصيدة النثر (أيضاً) التي تعاود الميلاد، هنا وهناك، في أوساط الفانتازيين، وأيضاً لدى حاملي لقب الشعر «المباشر» والملموس، حتى قبل أن يستفيد من الاندفاع القوي لحركتي الحداثيين والتكعيبيين.

والواقع أنه منذ حوالي عام ١٩١٠م،^{١٧٠} تتبدى نهضة قصيدة النثر، وتسمح لنا بالاعتقاد أن الأزمة الحادة التي تحدثت عنها ربما كانت — في حقيقة الأمر — صحية بقدر ما كانت حتمية، فقد أعادت قصيدة النثر إلى نفسها، بعد تخلصها — في آن — من وخم الرمزية ووهن الكلاسيكيين: وأيضاً حرية مخاطر التزييف الناجمة عن تواطؤها الخطر مع أنواع أخرى، وهي بمقدورها أن تصبح — والواقع أنها ستصبح — الأداة الممتازة التي ستعبر الأجيال الجديدة بفضلها عن اتجاهاتها العميقة ورؤيتها الأصيلة للعالم.

ومن الطريف الإشارة إلى أن تجديد قصيدة النثر يتوافق — إلى حدٍّ ما — مع العودة إلى أشكال النظم الكلاسيكية، فالتاريخ الأدبي يكرر نفسه: نتذكر أن أتباع «الارميه» — الشعراء الأوركسترايين وغيرهم — الذين لم يتبنوا الشعر الحر، قد وجدوا في قصيدة النثر، حوالي عام ١٨٨٧م، متنفساً من نوع ما لاندفاعتهم نحو الحرية الشكلية، وعلى نفس النحو تقريباً، سيقوم شعراء عام ١٩١٠م تقريباً — «الفانتازيون» الذين عادوا إلى الشعر الموزون — بالعودة في نفس الوقت إلى قصيدة النثر، التي يتم

^{١٧٠} أعتقد أنه من الضروري أن نلاحظ — مرةً أخرى — أن من المستحيل تقطيع حقبة أدبية إلى حلقات ووضع حدود دقيقة، فثمة اتجاهات متنوعة بإفراط، وتيارات متوازية أو متضاربة، وأجيال مختلطة تستعصي على إقامة حواجز عازلة؛ ولا نستطيع سوى أن نميز الخطوط العريضة للقوى، والتمييز بين الأشكال التي يضعف فيها عهد أدبي مكتمل وتلك التي تتيح لها فسحة الزمن الكشف عن الاتجاهات الخسبة، التي ستفتح في الأعوام التالية، ففي اللحظة نفسها التي يعلن فيها «جيد» (حوالي عام ١٩٠٩م)، مفكرًا في مبالغات الرمزيين: «لم تعد لحظة كتابة قصيدة نثر»، يمنح «لافيسير» و«كاركو» قصيدة النثر نغمة جديدة، ويكتب «سيجالان» قصائده الكلاسيكية الصارمة في نفس الفترة التي يكتب فيها «ماكس جاكوب» قصائده «التكعيبية» الأولى.

تبنيتها كشكل ثانوي، إذا صح القول، قائمٌ إلى جانب الشعر الكلاسيكي من أجل تلقي كل ما سيجعلها تفرقع، كل ما سيتأبى على الحداثة، الفريدة، والنبرة الجديدة لهذه القصائد التي يتم التعبير فيها عن أحلام اليقظة الغربية، وحمى تعب الجيل الشاب: هذا «البوهيمي» الذي تسلط وقتئذٍ على «الأرنب الرشيق» وحانات مونتمارتر، والذي كان يوزع وقته على الفتيات والمناقشات الجمالية الكبرى ومظاهرات رفض الامتثالية والانشغال بالوجبة التالية.^{١٧١}

واعتبارًا من عام ١٩٠٩م، سنتمكن من قراءة قصائد نثر «كاركو» في مجلة «ريفولوسيون إستيتيك»، التي سيجمعها في ديوان «غرائز» (عام ١٩١١م)، وديوان «إلى ربح الصباح المتشنجة» (١٩١٣م).

«من بين المؤلفات المعاصرة، الخاضعة للقوانين الصارمة لقصيدة النثر، والموسومة بعلامة «إشراقات» القاطعة، ما من شيء — باستثناء متاهات «روبير دي لافيسير» — قادني إلى هذا الحد من البعد، عبر المجال المظلم لأحلام اليقظة والشبقية، سوى بعض المقطوعات الصغيرة التي جمعها «فرانسيس كاركو» عام ١٩١٣م في «إلى ربح الصباح المتشنجة»، مثلما يكتب «ف. شابانيكس» في تقديمه لكاركو في مجموعة «شعراء الوقت الراهن»،^{١٧٢} وعدد من هذه القصائد، التي يدور إطارها المألوف في الحانات الصاخبة والحانات الحقيرة، يقارب — ليس بدون مخاطر — النثر الوصفي، ويولد الشعر من الإحساس بالغموض المحيط، من هالة عالم الجان الغريب الذي أحيانًا ما يجمل وقائع منفرة: فهذه الخمارات، وهذه الأماكن الرديئة تصبح مدخل الحلم والهروب «لا يهم إلى أين خارج العالم»، ويتلاشى الديكور الحقيقي، ويفقد صلابته: «يهبط السقف بالتدريج: إنه متحرك وخرافي، وتتأرجح كتلته الثقيلة، و— معها — كل المنزل الملبّد بالغموض»،^{١٧٣} ولا شك أن الشعور بالغموض المديني، وأيضًا خليط الرغبات الغربية، والضيق النفسي،

^{١٧١} قارن بذكريات «كاركو» في Bohème d'Artiste وفي De Montmartre au Quartier Laitn، وانظر — حول المجموعة الفانتازية — مقدمة Chabaneix au Carco de la collection Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1949.

^{١٧٢} Carco, collection Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1949, p. 63.

^{١٧٣} نشرت قصيدة «كباريه» في «غرائز» عام ١٩١١م، وأعيد نشرها، مع قصائد نثر أخرى لكاركو عام ١٩٤٨م، في Poèmes en Prose, Points et Contrepoints، وستجدها ص ٦٩.

والضجر في قلب اللذة، يعود بشدة إلى «بودلير»، وقصيدة مثل «مناخ الحلم» ربما تدفعنا إلى أن نتذكر بشكل زائد قصيدة «دعوة إلى السفر»،^{١٧٤} لكن ربما يكون مجحفًا ألا نعترف أن باريس «كاركو» ليست باريس «بودلير»، وأن إرادة «الحدثة» تتخذ — هنا وهناك — مظاهر مختلفة للغاية، لكن موضوع الذكرى والندم — البودليري إلى حد بعيد — يتخذ لدى «كاركو» نبرة شخصية إلى حد كبير، مرتبطة بشعور حاد بهروب الزمن والشباب الضائعين نهائيًا: مثلما في «الذكرى» و«فينوس مفترق الطرق»:

فينوس، إن عُريكَ العاجي، السام والمزهر بصور رمزية، يطارد أصائلي
الشتوية الطويلة، كم من اللحظات قضيتها، أمام النار التي تحمر، وأنا أتذكر
وجهك وضحكك الكبيرة الصامته التي تلوي فمك، لقد ظل اليوم الضبابي
معلقًا في الهواء، وأحيانًا ما كانت صرخة القاطرات، المتصاعدة من النهر،
توقف حياتي^{١٧٥} ...

اليوم أيضًا يهتم «كاركو» بقصيدة النثر: لقد خصص — بالفعل — مقالين لاستدعاء أسماء أساتذة النوع: برتران، لوتريامون، مالارمي، دون أن ينسى فيرلين ولافورج،^{١٧٦} ومما يدعو إلى الأسف أنه سها عن أن يحدثنا عن محاولاته الخاصة، وأيضًا عن قصائد صديقه «روبير دي لافيسير» الجميلة بشكل غريب: لكنه أعلن — في موضع آخر وبقوة — عن إعجابه بمؤلف «متاهات» و«حرمانات إلهية»، فيما ذكر لنا بعض التفاصيل عن شخصيته الغامضة، فاعتبارًا من عام ١٩١٣م، قدم كاركو «كلوديان» في مجلة «فير إيه بروز» ضمن الشعراء «الفانتازيين»، إلى جانب «أبوللينير» و«توليه» و«بيللوران»: فهو — على ما كتب — «يمتلك خيالًا حادًا ومرضيًا دائمًا؛ ولأنه

^{١٧٤} هذه القصيدة التي تذكرنا بعض جملها بـ «الدعوة» البودليرية بشدة (قارن بـ «ها هنا سأقودك») نشرت في البدء في يونيو ١٩٠٩م، تحت عنوان «مدينة» في الجزء التاسع من *Rénovation Esthétique*. وقد احتلت موقعها — بعد التعديلات الكثيرة، عام ١٩٤٨م — في *Poèmes en Prose, Points et Contrepoints*, p. 21.

^{١٧٥} نشرت في *Instincts* عام ١٩١١م، وأعيد نشرها في 182-183 pp. *Poèmes en Prose*.
^{١٧٦} *Poètes en prose, Revue de Paris*, Septembre 1945; *Poèmes en prose dans Biblio*, Janvier 1950، والمقال الثاني ليس إلا استعادة جزئية للأول، ونلاحظ هذه الجملة: «نحن مدينون بكل شيء إلى بودلير».

عثر على طريق الفراديس الاصطناعية، فهو لا يبالي بالانحطاط إلى سعادتنا الإنسانية المتوضعة»^{١٧٧}، إن «كلوديان»، أي «لافيسير»، كان معيداً مع «كاركو» في ليسيه «آجان»، وهو الذي أرسل نثرات بهذا التوقيع إلى «لافالانج» و«بوزي» و«كتابات فرنسية»^{١٧٨} وقد نشر نفس العدد من «فير إيه بروز» أبرز قصائد متميزة لكلوديان: من بينها قصيدة «حياة» التي تصف وجوداً متوهماً يتأكله شرٌّ غامض: «هكذا يتشكل عالم خيالي ومحدد بشكل سيئ حوله، عالم هو مركزه، وجذره هو هذه الغريزة المضطربة والسيئة التي يحملها في روحه ...»^{١٧٩} وفي «بوهيمية فنان» و«من مونمارتر إلى الحي اللاتيني»، يقدم لنا «كاركو» تفاصيل أخرى عن صديقه الغريب: «كان يبدو أنه ينبثق فجأة من «حياة أخرى» دائماً، و«من عالم آخر»، مثلما يكتب،^{١٨٠} وعلى نحو خاص ما يضيء — في يوم فريد — الإنسان والقصائد في آن: «دائقة الخفية وشغفه بالعاهات وجود مدينة كبيرة، قاداه في كل مكان حيث يضطرب ويتجمهر ويحتاج — في ضيق رهيب — الإنسان الذي تختزنه رذائله، وقد كتب فيما بعد، بمعرفة عميقة بالأوساط المستعصية على الاختراق، قصائده القصيرة المفعمة بالعذاب الأليم،^{١٨١} ولا شك أن الكثير من كتابات النثر ستكرس — ابتداءً بالحقبة السريالية — لـ «الحديث العجائبي» وغوامض الحياة الباريسية،^{١٨٢} لكني لا أعتقد أن هناك من نجح بشكل أفضل من «لافيسير» في أن يوحى — في آن — بالحياة الغامضة والغريبة للمدن («من ملتقى طرق إلى ملتقى طرق أصل إلى مكنم الحياة الخفية، إلى قطب المدينة

^{١٧٧} .Vers et Prose, t. 35, Oct.-Nov.-Déc. 1913, p. 12

^{١٧٨} وسنجد، بشكل خاص، في العدد الأول من *Ecrits français* (5 Déc. 1913) مقالاً لكلوديان يدرس

فيه الفانتازيين تحت عنوان *Influences et Tendances*.

^{١٧٩} .Vers et Prose, t. 35, Oct.-Nov.-Déc. 1913, p. 54 وأعيد نشره في *Labyrinthes*, Messein,

1925, p. 25.

^{١٨٠} *Bohème d'Artiste*, chap. IX; dans *Mémoires d'une autre vie*, éd. du Milieu du Monde,

Genève, 1942, p. 441.

^{١٨١} .De Montmartre au Quartier Labin, chap. VII; dans *Mémoires d'une autre vie*, p. 225

^{١٨٢} على سبيل المثال «فلاح باريس» حيث يصوغ «أراجون» نظرية «الحديث الرائع» أو «الغامض في باريس» لجان دي بوسشير.

المحجوب»، مثلما يقول في «مناهات»^{١٨٣}، والأعماق المضطربة لقلب إنساني: ثمة هنا حقًا — حسب تعبير «بودلير» — «سحر إيحائي يحتوي، في آن، الشيء والذات، العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه»، ولا يمكن لأية اقتباسات أن تعطينا فكرةً عن الدور المثير للقلق، والشعور بالجهول الخطر الذي نتوفر عليه من هذه الرحلات الدهليزية «في المدينة الأخرى»^{١٨٤}، هذا الغوص نحو هدف «يكن أبعد من أي فضول ومن كل ألم، في مكان ما أسفل، أعمق مما وصل إليه رصاص المسبار»^{١٨٥}، هذه الانحدارات التي يبدو أنها تقودنا، أحيانًا، «نحو لعنة النار الأصلية»^{١٨٦}، والتي تقطعها — هنا وهناك — صرخة تراجيدية: «نحتاج، في كل لحظة، إلى كون ... فلينفجر الموت ويكشف وحدتي!»^{١٨٧} ويمكن — على الأقل — أن ننقل الإحساس بالفن المتمكن للغاية للكاتب عندما نورد هذه القصيدة بكاملها، التي «تشهد في آن على صرامة حادة وسحر لفظي بلا نظير»، مثلما يقول «شابانيكس»:

أنا ستيل، التي كانت تهبط الشارع، عبرت وسارت بمحاذاة الرصيف، وأنا كنت أنصت لجرس محطة القطار، الذي كان يدق، على بوابة ضخمة غريقة في الشفافية البنفسجية والزرقاء، يصخب أكثر من أجراس «البورجي»، كانت الدقات الغربية تهتز واحدة واحدة؛— وانتظرت عبثًا أن يحدث شيء؛— أما العابرة، فقد مستني بمعطفها، لكنني لم أكن أعرف شيئًا عنها، ولا أنها تُدعى أنا ستيل، ولحت فقط وجهها المتجدد الرديء، نظرة عاهرة أو مدركة نخرتها الرذيلة، وأشاحت عني في الحال.

^{١٨٣} Labyrinthes, Messein, 1925, p. 69؛ يضم هذا الديوان قصائد قديمة للغاية، كانت ستنتشر عام ١٩١٣م تحت عنوان la collection de Cinq Mauvais Chemins، التي نشر فيها ديوان «إلى ربح الصبح المتشنجة»، انظر مقال Ph. Chabaneix sur Robert de la Vaissière et le poème en prose، dans La Bouteille à la Mer, 1^{re} trimestre 1951.

^{١٨٤} تتكون قصيدة «Labyrinthes مناهات» هذه (ص ٣٤-٣٧) من ثلاثة أجزاء: ويتذكر «كاركو» مقطعًا من الجزء الثالث، «مدينة الفوسفور» في Bohème d'Artiste, chap. IX.

^{١٨٥} D'écriture inconnue, Labyrinthes, p. 59.

^{١٨٦} السابق، الفصل المشار إليه، ص ٧٦.

^{١٨٧} السابق، الفصل المشار إليه، ص ٧١.

كنا بعيدين للغاية ... وأخريات أَلَمْ يَكُنَّ محبّطات تحت المرايا العاكسة،
مجروحات بطريقة أقل وحشية بلا شك؟ في حديقة منازل وشوارع، وأعمدة
مزخرفة بشخصيات مقدسة، حديقة قمرية مع ذلك، يا إلهي! والنداءات
المبحوحة للتراموايات مثل صرخة الطواويس على العشب، والرجال الصم
المهرولون، وألف نار نجمية ... لم تكن لديّ أذنان سوى لقياس الليل
الغريبة، لهذا الليل الكهربائي الرقيق: هن أيضًا هل سيسمعن؟ وعلى أية
أسرّة يتمددن، وفي موت أي صمت، سيستسلمن لليل؟
هكذا، ما الذي كان بمقدوري أن أعرفه من ألوهيتهن؟— ثملًا من أجل
حياة لعزلتنا، لم أبحث أبدًا عن أنا ستيل بين رفيقاتها، اللاتي، حول محطة
القطار الأرضية وتحت الماسات المفقودة من السماء، كنّ ينثرن في السر قلب
بيرسفون.

نرى هنا أية صور، وأي سحر تحوُّلي يجعلون محطة باريس وعاهرات شارع
«لشاييل» الكبير، والديكور الخرافي و«آلهة» أسطورية حديثة،^{١٨٨} تعرف — هي أيضًا
— لحظات صاخبة ...

وفضلاً عن ذلك، يذكرنا «لافيسير» — من نواح أخرى — بالفاكهة العلمية الغربية
لواحد من قبيل «جاري»، ومحادثاته مع العدد الذي يصحبه «الموكب الفريد» لمشتقاته
الاسمية،^{١٨٩} وأيضًا قصيدة «رحلة» في «عالم الكميات المتخيلة»،^{١٩٠} التي تقدم لمحات
حول إمكانية فانتازيا جديدة، ينتعش فيها التجريد بحياة مقلقة، وحيث سيصبح
العالم الرياضي — حسب صيغة «جاري» — عالمًا آخر «إضافيًا» لهذا العالم.^{١٩١}

^{١٨٨} القصيدة عن «أنا ستيل» (Labyrinthes, p. 23)، ذكرها Ph. Chabaneix في مقاله عن la
Vaissière, La Bouteille à la Mer, 1^{re} trimestre 1951، ويخبرنا «كاركو» أن صديقه كان مهووسًا
بديكور شارع «لشاييل» و«البهو المظلم وخطوط سكك حديد محطة الشمال» (Mémoires d'une
autre vie, p. 249)، حول Paris, mythe moderne، يمكننا قراءة تأملات R. Caillois dans Le
mythe et l'homme, Les Essais, VI, Gallimard, 1938, pp. 180–206، وقارن بما سيلي تحت
عنوان «أسطورة باريس وقصيدة النثر»، الفصل الثالث من القسم الثالث.

^{١٨٩} Un hôte de la nuit, dans Labyrinthes, p. 79.

^{١٩٠} Voyage, Labyrinthes, pp. 43–45.

^{١٩١} إنه هذا «العالم الإضافي» الذي تدرسه «الباتافيزيكا Pataphysique»، ما هو تعليمي ومسلٍّ (قارن
Gestes et opinions du Docteur Faustroll, Œuvres complètes de Jarry, Kaeser, Lausanne, p.

و«لافيسيير» — الذي كان يهتم بشكل كافٍ بقصيدة النثر إلى حد التفكير، في نهاية الحرب، في أن يخصص لها مختارات^{١٩٢} — يبدو، رغم هذا، أنه انصرف بالتدريج عن هذا الشكل، ولا نجد عام ١٩٣٣م، في «حرمانات إلهية»، سوى قصيدتي نثر جميلتين للغاية،^{١٩٣} إلى جانب قصائد أخرى ينحو شكلها نحو الآيات، وقد مات الشاعر بشكل تراجمي بعد ذلك بأربعة أعوام، عندما صدمته شاحنة في شارع «فيرساي»، ويمكننا القول إنه كان — إلى حدٍّ ما — رائد شعر نثر جديد، حديث وسريالي في آن، إذا ما وافقنا «أندريه بريتون» على أن السريالية هي النقطة التي يختلط فيها الواقع بالحلم^{١٩٤} «في وحدة مظلمة وعميقة».

لكن الاتجاهات التي ستجدد الشعر حقًا، سنهاها تتبدى لدى بعض الشعراء الذين يمثلون — حسب قول «م. ريمون» — «جناح الفانتازيا الأمامي»،^{١٩٥} والذين من الأصوب، في واقع الأمر، أن نسمةهم «مجموعة أبوللينير»،^{١٩٦} فإذا ما كان «أبوللينير» و«سالمون» و«جاكوب» قد خالطوا شعراء «الأرنب الرشيق»، وإذا ما سمعنا أحيانًا نغمة فانتازية تتردد في شعرهم، سوداوية وساخرة، فلا يقل عن ذلك صحة أن موقفهم الجمالي مختلف للغاية تمامًا، فبينما يبدو الفانتازيون، فيما يتعلق بتقنية الشعر، محافظين (بل يمكننا

(t. I, p. 217).

*الباتافيزيكا Pataphysique: «علم الحلول الخيالية، الذي يمنح الملامح — بشكل رمزي — خصائص الأشياء الموصوفة بكمونها»، حسبما يقول «جاري» (م).
١٩٢ تلك هي — على الأقل — النية التي ينسبها له «أ. رينو» في مقدمته لديوان «بودلير» *Petits poèmes en prose*, Garnier, 1928.

١٩٣ هي «مرايا» و«محطة قطار منتصف الليل»، اللتين سنجدهما في (p. 41), *Dérélits*, Rouen, 1933, p. 7 et p. 16.

١٩٤ «أؤمن بالحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين للغاية ظاهريًا، واللتين هما الحلم والواقع، في نوع من الواقع المطلق، في «فوق واقعية surreauté»، إذا صح القول» (*Premier Manifeste du Surréalisme*, 1924, dans *Les Manifestes du Surréalisme*, édition du Sagittaire, 1947, p. 28).

١٩٥ *De Baudelaire au Surréalisme*, Corrèa, 1933, p. 251.

١٩٦ حرص «أبوللينير» نفسه على الانفصال عن «تجمع الفانتازيين» في ملحوظة ترد في *Soirées de Paris*, أعاد «أيجيرتي» و«لابراشيري» نشرها في كتابهما *Guillaume Apollinaire*, Julliard, 1943, p. 211.

القول إنهم رجعيون، ما داموا يعودون إلى الشعر الكلاسيكي)،^{١٩٧} يتقدم «أبوللينير» وأصدقائه إلى الأمام، ويسعون إلى خلق أشكال شعرية جديدة، تلك التي تحتملها الروح الجديدة، وفي نفس الفترة التي يتحول فيها مفهوم الشعر، وسير التطور في اتجاه الحداثة والتكعيبية، ستجد التقنية الشعرية نفسها وقد انقلبت أوضاعها.

(٤) من شعر الواقع إلى الشعر الحداثي

«دورتان» وشعر الملموس

شعر الحياة الحديثة:

أبوللينير، مارينيئي، سندرار

القطيعة مع «لعبة الأبيات القديمة»

حوالي عام ١٩١٠م، كان ثمة وقت قد مضى على رد الفعل ضد الرمزية، ضد ما تنطوي عليه مما هو «عقلي» بشكل زائد، ومُبتعد إلى حدٍّ بعيد عن الحياة، وعلى السعي إلى إعادة الشعر نحو الواقع الحقيقي والثقيل، ونذكر أن «جيد» قد قدم المفهوم والمثال لشعر الواقع والأحاسيس هذا، لكن حركة «الحداثة»، التي انطلقت من هذا الاتجاه، ستذهب إلى أبعد من ذلك، بهدف خلق شعر الراهن، شعر حديث للغاية من حيث الإلهام والشكل. شعر الواقع، وشعر حداثي: مرحلتان في المسيرة نحو روح شعرية جديدة، ونشهد — في نفس الوقت — إصلاحًا عميقًا للكتابة.

شعر الواقع: «دورتان» وشعر الملموس

نفكر — بشكل لا يقاوم — في «جيد» وما باح به حول تأليف «قوت الأرض»، عندما نرى في أية ظروف أحس «أندريه نيفو» (دورتان) بالحاجة إلى استعادة الاتصال المباشر بالواقع الملموس: «ما أزال أرى نفسي مرةً أخرى، مثلما يقول، وقد تخلّيت عن كل وسيط عند الخروج من طفولة مريضة، مشبوبة ومنطوية على نفسها، محاولاً أن أحقق مع الأشياء، بقدر ما تسمح لي قواي، اتصالاً قوياً، محدوداً بلا شك، لكنه مباشر

^{١٩٧} إنه واحد منهم، «ج. م. برنار»، الذي شن هجوماً رفيع الأسلوب على الشعر الحر (Œuvres, éd. du Divan, t. II, p. 331 et sq).

ومطلقاً،^{١٩٨} اتصال مباشر: أي إن الأمر كان يعني استبعاد كل المفاهيم، كل المعطيات المجردة التي تدخل المعرفة الثقافية بينها كوسيط، مثل شاشة، بيننا وبين الأشياء، هي مهمة نزع الثقافة التي سيحددها «دورتان» بهذه الطريقة عندما سيكتب مقدمة كتابه الأول عام ١٩٣٨م، «المرحلة الضرورية» (كُتب بين عامي ١٩٠٠م و١٩٠٥م): «أن نعكس بلا أي وسيط الآثار التي يطبعها العالم على الإحساس والروح».^{١٩٩} وبدهي أن محاولة كهذه لا تنطوي على أصالة الرؤى فحسب، وإنما أيضاً أصالة التعبير، ويجدد «دورتان» — الذي يكتب نثراً — تقنية النثر الوصفي: فكي يستعيد لنا الإحساس بكل عنفوانه، في الحالة الوليدة تقريباً، يلجأ إلى أجراً الأساليب: فالتعداد والاستعارة والمجاورة وتقليص التعبير يعالجها هذا الأديب المبتدئ بمهارة مدهشة، لكن الحيوية هي أكثر السمات إدهاشاً في الأسلوب المبتور، «المنثور» عن عمد، بل الأشبه بالحجارة،^{٢٠٠} ولنحكم عليه من هذا النص الذي يُعاد فيه رؤية منطقة «كليرمون فيران» من أعلى الكاتدرائية، لا من خلال الذهن، وإنما بطريقة تأثيرية، مثلما تبدو للعين قبل أن يتدخل العقل لترتيب الأحاسيس:

مضلعة، مضلعة، مشطوبة، مخططة، مبقعة، منقطة، حشد بلا حدود، رؤيا هائلة من تفسيرات صغيرة لا حصر لها تظهر فجأة دفعة واحدة، أخضعتني للحظة، وقد أسرت العين، لتوسع بنفسها بؤبؤي، وفي أذني اللتين تتسعان، تلج مسافات غريبة يحك طرفها الآخر سطحها بهلع، يا لها من أكداس مذهلة! شذرات من أصفر، انكسارات خطوط، زوايا سوداء، خيلط أبيض، دوائر حمراء! إنها (اللحظة) تنخس في كل مكان، تنقر، تضععض، لقد وشتت، أيتها اللذة، كل مسام جسدي!^{٢٠١}

هذه الحيوية، وهذا البحث عن «مؤثر الصدمة» جديان وحديثان للغاية، ومن ناحية أخرى، نجد في الكتاب جهداً مدهشاً لإعادة اختراع اللغة، وإعادة عجنها،

^{١٩٨} نشر حديث «دورتان» في 1924، *Nouvelles Littéraires*، وذكره C. Sénéchal, *el la rénovation de la langue par la sensation*, Europe, 15 A  t, 1926, p. 445.

^{١٩٩} L'Etape Nécessaire, r  dition de 1938, Flammarion, p. 14.

^{٢٠٠} قارن بفقرة «المرحلة الضرورية» السابق ذكرها كمثال على «الإيقاع المنثور»، ص ١٤٣.

^{٢٠١} L'Etape Nécessaire, r  dition de 1938, Flammarion, p. 20.

وتنوعها كي يُعاد — على نحو ما، بفعل الإيقاع نفسه، وفي كل حالة — خلق حالة فيزيقية أو انطباع حسي عضوي؛ إذ إن الجسد يلعب في هذا الشعر — وهو ما نتوقعه — دورًا من الدرجة الأولى، ونعتبر «دورتان» — إلى حدٍّ ما — مبدع الشعر الفسيولوجي قبل «آرتو»^{٢٠٢} وعلى أية حال، فهذه الرغبة — بمعنى آخر — في «إلقاء كل عناصر الأحاسيس والأفكار والكلمات في البوتقة»^{٢٠٣} تجسد بالفعل (وهو ما سيلاحظه «دورتان» بنفسه عام ١٩٣٨م) مساعى التكعيبيين والسيراليين.^{٢٠٤}

لكن هذا الجهد من أجل إعادة اللغة «إلى مصادرها الحية، لتشويهاها، وتحطيمها، وصهرها إلى أن تكف عن الخيانة»^{٢٠٥} وهو جهد يمكن تطبيقه — من ناحية أخرى — على الشعر كما على النثر (أستعيد عن قصد تعبيرات «م. ريمون» للحديث عن شعر «دورتان» **المنظوم**)، يصل بلا شك إلى نثر معبر وأصيل بشكل خاص، ويبقى أن نعرف كيف ينتظم هذا النثر، على المستوى الثاني: في تأملات وسرد وقصائد؟ هناك القليل من كل شيء في «المرحلة الضرورية»، حيث اقترح المؤلف على نفسه أن يرحب «بكل طرق التأليف»^{٢٠٦} «سرديات» (قارن بـ «حكاية»)، و«مشاهدات» من الصياد القادم من الألب، «أندريه نبغو» («في الغابة»، «الصيد الألبى»)، وتأملات (كل نهاية الكتاب، تحت العنوان العام «ديوان»)، لكن الإرادة **الشعرية** بشكل خاص، التي تشير إليها العناوين نفسها («قصيدة جنائزية»، «قصيدة عاشقة»، «قصيدة قصيرة») لا يمكن إنكارها أيضًا، سواء في طريقة تأمل العالم، أو في التنظيم الشكلي للنثر، ولنسجل — في بادئ الأمر — أن «دورتان» لا يكتفي بالوصف الخالص فحسب، لكنه يبدي دائمًا الرغبة، التي يمكن أن نسميها كلوديلية،^{٢٠٧} في البحث عن **مغزى** لكل مشهد، وفي التوغل في سر العلاقات بين الإنسان والطبيعة، والفكرة المركزية عن

^{٢٠٢} قارن بحالة رغد العيش لـ «البيروقراطي» و«العذابات العضوية التي ترجع إلى «العطش» ... إلخ.

^{٢٠٣} مقدمة، ص ١٥.

^{٢٠٤} هناك — بالفعل في قصائد نثر «المرحلة الضرورية» — أبنية غريبة تقوم على «تداعي» الكلمات:

قارن بـ Description, pp. 148-149, Printemps, p. 81.

^{٢٠٥} M. Raymond, De Baudelaire au Surréalisme, Corrèa, 1933, p. 242.

^{٢٠٦} انظر l'Adresse au Lecteur de la 1^{re} édition، التي أعيد نشرها في طبعة عام ١٩٣٨م، ص ٢٠٠.

^{٢٠٧} قام «دوهميل» بالمقارنة بين شعر «دورتان» و«معرفة الشرق» في Les poètes et la poésie، Mercure de France, 1914, p. 241، وينبغي — رغم هذا — الإشارة، في هذا الصدد، إلى أن «دورتان»

التبادل الدائم للطاقة بين الطبيعة والإنسان، الموجودة دائماً في مؤلفات «دورتان» يتحدث «سينيشال» عن «مدرسة الطاقة» الخاصة به^{٢٠٨} هي بالفعل في قلب «المرحلة الضرورية» الذي سيصبح — فيما بعد — الجزء الأول من «غزو العالم»، عندما سيمنح «دورتان» هذا العنوان الشامل لمؤلفاته: فالطبيعة لا تتخذ كل مغزاها إلا بفضل الإنسان (نرى — في «على الطريق» — المشهد وهو يتفكك إلى «شذرات بائسة» لأنه يفتقر إلى «وجود الإنسان»)^{٢٠٩} والإنسان «يملك» العالم بقدر ما يسعى إلى فهمه بطريقة عميقة، وعضوية (قارن بـ «العالم الواسع» و«قربان ليلي»)، وفي المقام الثاني (وهو — من ناحية أخرى، على الصعيد الشكلي — تطبيق لنفس روح التركيب)، نشعر دائماً لدى «دورتان» بإرادة تنظيم كل من نثرياته في وحدة مكثفة ومندمجة، تملك وحدتها ومعناها الخاص، وإذا ما اعترف بكل الأشكال، وكل الموضوعات، وكل الطرق في التأليف، فإنه يكمل ويحد من «قانون الامتداد» هذا بـ «قانون مقيد» يطبق «على العدد، وعلى الجزء، وعلى الكل، على الهدف وعلى الموضوع»،^{٢١٠} وقصائد من قبيل «على الطريق» و«قربان ليلي» هي قصائد «مركبة»، أي إن جميع التفاصيل «تلعب دوراً» فيها، وتؤدي وظيفتها داخل الكل، بل إننا سنجد — في «المرحلة الضرورية» — قصائد تكشف عن الانشغال بالتأثير الختامي، مثل نهاية المجاز المسمى «إلى إسكافي آبر»: «في قلبه يتقدم معاً «من» لسن في حاجة إلى أحذية، الرقة الأخيرة والموت»،^{٢١١} وإذا ما أضفنا أن نغمة «دورتان» أحياناً ما ترتفع — مثلما في «القصيدة العاشقة» — إلى أعلى درجات الغنائية، فمن المفيد أن نسجل أن الكاتب الشاب — من أجل تحقيق عمل شعري، ولتجديد الشعر — قد اختار النثر، الأكثر حرية، ومرونة، وحيوية.

صرح بأنه لم يعرف «كلوديل» (ولا الرمزية أيضاً) في الفترة التي كان يكتب فيها كتابه، بين عامي ١٩٠٠م و١٩٠٥م.

^{٢٠٨} Luc Durtain et la rénovation de la langue par la sensation, Europe, 15 Août, 1926, p. 446

^{٢٠٩} Luc Durtain et les Conquêtes du Monde, Cahiers du Sud, Mai المؤلف نفسه 1930, pp. 288-289.

^{٢٠٩} Sur la Route, L'Etape Nécessaire, Flammarion, 1938, p. 73.

^{٢١٠} Adresse au Lecteur, L'Etape Nécessaire, p. 203.

^{٢١١} L'Etape Nécessaire, p. 150.

وعندما اكتشفت الجماعة «الإجماعية»^{٢١٢*} — التي كانت قد غادرت دير «كريتي» منذ فترة وجيزة — كتاب «دورتان» عام ١٩٠٨م (على أحد أرصفة نهر السين ... كان الحماس، شعر الواقعي، شعر الإنسان، ذلك بالضبط ما كان «رومان» وأصدقائه يبحثون عنه: فجميعهم كانوا يعتبرون الشعر، منذ عشرين عاماً، مثلاً يقول «دوهاميل»، «قد فقد في أغلب الأحيان الاتصال بل الإحساس بالواقع»،^{٢١٣} ويحلمون بشعر ملموس أكثر وأكثر إنسانية، و«رومان» أيضاً — الذي يكتب مقالاً في «نوفيل روي فرانسيز» حديثة التأسيس، حول «الجيل الجديد ووحدته» — لن ينسى الإشارة إلى «دورتان» بجانب «جاكوب» و«فيلدر» و«دوهاميل»، ضمن الكتاب الذين «يحبون الواقعي في عمقه»^{٢١٤} مقتفين «رامبو» و«ويتمان»، وسيسيتشهد بمقطع من «المرحلة الضرورية»، وأيضاً بهذه الصيغة المرفقة: «الكون، انعكاس للإنسان، حيث يتحرك الإنسان»،^{٢١٥} وسرعان ما سيصبح «دورتان» غير قابل للانفصال عن المجموعة «الإجماعية»،^{٢١٦} وهي أيضاً فكرة «دورتان»، وفكرة «رومان» كذلك، التي سترجمها عندما يطالب، عام ١٩١٣م، بـ «شعر مباشر» في هذه الكلمات: «إننا نرفض تدخل شاشة العقل المجرد، بين الحياة وبيننا، موضحاً أن «كل شيء أدبي يثرثر حول الواقع هو استدلالي، وكل شيء أدبي يجتهد للتعبير عن الواقع بدون وسيط منطقي، هو مباشر، سواء كان هذا الواقع نفسياً أو خارجياً».^{٢١٧}

ومن الطريف الإشارة إلى أن مجموعة «الدير»، في رغبتها في الانتماء إلى الواقع، وفي اندفاعها الإنسانية (المتأثرة للغاية بويتمان)، قد تخطت — إن صح القول — مرحلة

^{٢١٢*} الجماعة الإجماعية groupe unanime: مدرسة أدبية في أوائل القرن العشرين، تقوم على أن واجب الفنان إنما يكمن في التعبير عن الحياة الاجتماعية، من ممثلي هذه المدرسة «جول رومان» بفرنسا و«دوس باسوس» بالولايات المتحدة.

^{٢١٣} انظر ذكريات «دوهاميل» حول Le temps de la recherche, Mercure de France, 1^{er} Février 1947, p. 289. وسنجد — في نفس هذه الذكريات — إشارة إلى «دورتان» عام ١٩٠٨م، في Mercure de France, 1^{er} Mars 1947, p. 483.

^{٢١٤} Nouvelle Revue Française, Août 1909, p. 32.

^{٢١٥} السابق، في الفقرة المشار إليها، ص ٣٧.

^{٢١٦} انظر Richli-Bidal, Après le Symbolisme, Retour à l'humain (Thèse d'Université, Presses Modernes, 1938), p. 15.

^{٢١٧} إجابة على استقصاء E. Henriot, A quoi rêvent les jeunes gens, Champion, 1913, p. 89.

الشعر كي تصب سريعاً للغاية في أنواع النثر، وذلك مع الجهل شبه التام، رغم مثال «دورتان»، بقصيدة النثر،^{٢١٨} والنثرات «الإجماعية» القليلة التي كرسها «رومان»، على سبيل المثال، لشوارع مونمارتر وسوفلو وهافر،^{٢١٩} لا تفتقر إلى الشعر، لكنها ستنال بصعوبة اسم «قصائد»، وسيمكن لغيون — في حديثه عام ١٩١٣م عن النثرات التي جمعها «فيلدر» تحت عنوان «اكتشافات» — أن يكتب أن «هذه التمريعات العذبة والرفيعة هي نتاج شاعر، لكنها تُعد بروائي»،^{٢٢٠} وهو واقع سيعترف به «دوهاميل» باسم المجموعة: «لقد بحثنا جميعاً، مع مجيء النضج، عن الاستجابة في النثر أو المسرح أو السرد»،^{٢٢١} فضلاً عن ذلك، فقد تنبؤوا بأنهم بلغوا حقبة كان الشعر فيها يتناقص اعتباره أكثر فأكثر مرتبطاً ببعض المقولات الشكلية: ويمكننا القول إن كل ما سيجنيه «شعر الرواية» و«شعر المسرح» (كي نتحدث بطريقة «جان كوكتو») سيكون على حساب قصيدة النثر.

الحركة الحداثيّة وتأثيرها على مفهوم الشكل الشعري

لن تلتفت الحركة «الحداثيّة» هي أيضاً الانتباه إلى هذا الحد من خلال قصائد النثر بقدر تأثيرها التحرري فيما يتعلق بموضوعات الإلهام والشكل الشعريين: فلن تتحول مادة الشعر فحسب، وإنما أيضاً تقنيته ونجد في بداية الحركة «الحداثيّة»، مثلاً في حركة «الدير»، عودة إلى الواقعي، وحب الراهن،^{٢٢٢} وتأثير «فيرهارين» وبشكل خاص «ويتمان»: «ويتمان» الذي لم يكن

^{٢١٨} في تفسيره عام ١٩٣٧م لعدم تعلق الجمهور حالياً بالشعر، سيذكر «رولان» في مقدمته لـ «الرجل الأبيض» (المكتوب عام ١٩٢٥م)، أن ذلك يرجع إلى أن «النثر، خلال الفترة التي تنحى النظم فيها، لم يكف عن الانفتاح أكثر للإحساس الشعري، وتوسيع مداه، وتنويع أنماطه» (ص١٣)، ولن يذكر قصيدة النثر بكلمة.

^{٢١٩} La Phalange, 15 Mars et 15 Juin 1908.

^{٢٢٠} Nouvelle Revue Française, Février 1913, p. 323. ولا شك أن هناك غنائية في هذه النثرات، لكن النغمة المألوفة والحكاية عن قصد في هذه الحكايات الصغيرة تحول دون اعتبارها قصائد.

^{٢٢١} Le temps de la recherche, Mercure de France, 1^{er} Février 1947, p. 290.

^{٢٢٢} شاعر الآن «يحب الراهن»، مثلاً يكتب «رومان» في مقاله La génération nouvelle, Nouvelle Revue Française, Août 1909, p. 31.

معروفًا في فرنسا قبل دراسة «بالزاجيت» عنه عام ١٩٠٨م، وترجمته لـ «أوراق العشب» عام ١٩٠٩م، أصبح موضع تكريم لا من قبل أدباء «كريتي» فحسب — الذين اقتاتوا من أناشيده للواقع والإنسانية^{٢٢٣} — وإنما من قبل جيل بأكمله ملتفت إلى الحاضر والمستقبل، ووجد فيه ما يغذي طموحاتهم العميقة، ومعه، طالب شعراء هذا الجيل ربة الشعر بالتخلي عن الحكايات القديمة للأسطورة اليونانية، وأن تتغنى بالعالم الواقعي.

بأحدث اتصالاته، وأعماله، واتصالات العالم المتبادلة، قوة البخار، والخطوط الكبيرة السريعة، والغاز والبترو، انتصارات عصرنا هذه.^{٢٢٤}

إنه «ويتمان» الذي يقود تأسيس «مدرسة الحيوية» عام ١٩١٠م، من خلال «جيلبو» و«جوسيه»، ويحمل بصمته أيضًا بيان «مارينيتي» المستقبلي المدهش، الذي نشرته «فيجارو» في ٢٠ فبراير ١٩٠٠م، والذي يقترح على شعراء المستقبل أن يتغنوا بـ «الذبذبات الليلية للترسانات والورث تحت أقمارهم الكهربائية العنيفة، ومحطات القطار الشرهة التي تبتلع الثعابين التي تنفث الدخان، والمصانع».^{٢٢٥} عندئذٍ، نكتشف شعر القرن العشرين، شعر الآلات، والمصنوعات، والحياة الحديثة، المضطربة والمختلطة:

تقرأ النشرات والكتالوجات، والمصنوعات التي ترفع عقيرتها بالغناء،
ها هو الشعر هذا الصباح، أما النثر فله الجرائد،

مثلما يكتب «أبوللينير» في «منطقة»، وبقدر ما سعى الرمزيون إلى الهروب من الواقع اليومي إلى «غابة الحلم والسحر»، بقدر ما سيتحمس الشعراء الحداثيون لمشهد هذا «الآن العميق»، المفعم بالألوان والجلبة، حيث «علوم نشأة الكون تبعث في لافتات

^{٢٢٣} لقي «بالزاجيت» — على ما يقول «دوهاميل» — «ترحيبًا أخويًا» من مجموعة «الدير»، المتحمسة لويتمان (Vildrac, cité par Mansell, *Mercure de France*, 1^{er} Mars 1947, p. 499)، قارن بـ Jones, *The background of modern French Poetry*, Cambridge University Press, 1851, p. 88.

^{٢٢٤} Whitman, *Chant de l'Exposition*, traduit par P. Jamati (Whitman, dans *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1948, p. 184).

^{٢٢٥} *Manifeste du Futurisme*, *Le Figaro*, 20 Février 1909.

المصانع»، وحيث «كل الجهات عبر الأطلسية تتقدم نحو التوافقات»،^{٢٢٦} وحيث كل شيء حيوي، وفعل، وتسارع، فشاعر الآن «أصبح واعياً بعصره، وهو ضمير هذا العصر»، مثلاً سيقول «سندرار»،^{٢٢٧} تلك هي الحياة الحديثة التي تم التهليل لها في «منطقة»، وفي «بريكاز» وفي «قصائد مرنة».

ويستدعي هذا الشعر «الحداثي» ملاحظتين: الأولى تتعلق باتساع مستمر لمفهوم الشعر، وبأن شعر الواقع اللفظ و«الفعلي» هذا يقود إلى وضع اليد، من خلال الشعر، على المجالات الكبرى المقصورة حتى ذلك الحين على النثر: كل شيء يصبح مادةً للشعر، حتى المنوعات،^{٢٢٨} و«خطاب-محيط»:

لم يخترع الخطاب-المحيط لكتابة الشعر،
ولكن عندما نسافر عندما نتاجر عندما نكون على السفينة عندما نرسل
خطابات-محيط
نصنع شعراً^{٢٢٩}

ولا حاجة للتأكيد على الاحتمالات وحدها، وإنما أيضاً على مخاطر الاستسهال التي ينطوي عليها رد الفعل هذا على الشعر «الخالص» واللازمي، وهذا الاستخدام للمواد

^{٢٢٦} Profond Aujourd'hui. كتيب نشره «سندرار» عام ١٩١٧م، وأعيد نشره في Aujourd'hui، 13 et 10 pp. Grasset, 1931.

^{٢٢٧} محاضرة (São-Paulo, 1924) Sur les Poètes. وأعيد نشرها في Aujourd'hui، p. 165.
^{٢٢٨} قارن بقصيدة «سالمون» التي تحمل عنوان «إيصال وردي والصحيفة الصغيرة»، في Le Livre et la bouteille، والقصيدة العاشرة من «تسع- عشرة قصيدة مرنة»، بعنوان «الساعة الأخيرة»، «قصيدة- تلغراف منقولة من باري-ميدي» (يناير ١٩١٤م): لقد نقل «سندرار» المنوعات ببساطة وقسمها إلى آيات.

والمثير أن نثرية «جيلوريه» المبتورة، التي يتزايد قصر فقراتها، تنحو إلى الشعر الحر، رغم أنها مكتوبة فيما بعد ذلك بكثير، وتذكرنا أحياناً بسندرار: «انزلاق طويل عذب، كمان الانحناءات، آثار الأصوات، صلصلة الإبر، ضربات القلائد، ارتعاشة حديدية، جزر رماد فحم الحديد المرجانية، دوران أبواب الرواق الزجاجية، موسيقى القطارات على متوازياتهم اللانهائية» (Funiculaire, Messein, 1933). طبعة للقصائد المكتوبة بين عامي ١٩٢٠م و١٩٤٠م، نشرت بعد وفاة المؤلف).

^{٢٢٩} Lettre-Océan de Cendrars, dans Feuilles de route, I, Le Formose, Au Sans-Pareil, 1924.

الخام، الذي سينتهي في أغلب الأحيان، مثلما يقول «م. ريمون» عن حق تمامًا، إلى أن يسبب نوعًا من السلبية لدى الشعراء إزاء المعطيات الخارجية، وإلى أن يقود البعض («بول موران» وحتى «سندرار») «إلى أن يكتبوا نثرًا جيدًا متواصلًا، محملًا إلى هذا الحد أو ذاك بالعناصر الشعرية».^{٢٣٠}

والملاحظة الثانية، وأهميتها تأتي في المرتبة الأولى بالنسبة لموضوعي، هي أن شعرًا كهذا لن يمكنه الاكتفاء بالإيقاعات المنظومة والتماثلات الكلاسيكية، وهذه البنى المستعصية على الكسر، التي تقع — إن صح التعبير — خارج الزمن: فقد آن الأوان للقطيعة النهائية، حسب تعبير «أبوللينير»، مع «لعبة النظم القديمة»، ويتفق كل الشعراء الحداثيين على فكرة ضرورة أن تتوافق مع الحضارة الجديدة لغة جديدة، وأن الأشكال القديمة لم تعد تناسب عصر الطائرات، والإيقاعات ذات الترخيم الجوفي، والبالهيات الروسية، ويطالب «أبوللينير» — في «البيان المستقبلي» عام ١٩١٣م — بهدم «تركيب الجمل (المدان بالفعل بسبب الاستخدام في كل اللغات)، والصفة، وعلامات الترقيم، والتناغم الطباعي»، و«النظم والفقرة»^{٢٣١} ضمن أشياء أخرى، ولكن، كي نضع أي شيء مكانهم؟ أما «ويتمان»، فقد تنبأ باتساع النثر كشكل شعري حديث؛ لأن شعر المستقبل.

يطوع نفسه ليشمل جميع الناس، مع اللعب الحر، والانفعالات، والفخر، والأهواء، والخبرات، التي تنتمي لهم جسديًا وروحًا — وصولًا إلى الكون عمومًا، وجميع علاقاته في علم الفلك مثلما يصورها لنا العلماء، حتى القرن التاسع عشر المزدحم، الحديث (الشعري بعظمة، مثل أي قرن، وإن يكن على نحو مختلف)، مع السفن البخارية، والسكك الحديدية، والمصانع، والتلغرافات الكهربائية، والمكاوي الأسطوانية — إلى فكرة تضامن الأمم والأخوة وصلات رحم الأرض كلها — إلى سمو وبطولة الجهد العملي في المزارع، والمصانع، والمسابك، والورش، والناجم، أو على ظهر سفينة، أو في البحيرات والأنهار —

^{٢٣٠} M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Corrèa, 1933, p. 288.

^{٢٣١} *L'Antitradition futuriste*, بيان (بتاريخ ٢٩ يونيو ١٩١٣م) أعيد نشره في Apollinaire, éd. de l'Esprit Nouveau، صفحات غير مرقمة.

ليخلص إلى أن وسيلة أخرى للتعبير، أكثر مرونة، وأكثر جدارة — تخلق إلى أكثر جنان النثر حرية واتساعاً وقداًسة.^{٢٣٢}

ولا يستطيع شعراء ١٩١٣م أن يلبثوا هنا؛ إذ إن النثر، هو أيضاً، لغة معطاة، تملك قوانينها، والأمر يتعلق بخلق لغة جديدة للتعبير عن وقائع جديدة تماماً، فالشاعر الحديث، مثلما سيقول «سندرار»، «وجد نفسه — في مواجهة تعقيد العالم الحديث — فقيراً ومجرداً مثل متوحش يتسلح بالحجارة أمام حيوانات الدغل، وكثيراً ما استخدم لغة المتوحش»،^{٢٣٣} وتبدو العبارة صائبة إلى حد بعيد عندما نقرأ — على سبيل المثال — «قطار الجنود والمرضى» التي تمثل إحدى محاولات «كلمات بحرية» التي نشرها «مارينيتي»: «رائحة المحمومين الحامضة رائحة قبو بول قطة زيت ساخن عفونة بخور قش — متعفن مستنقع سمن القلي خمر خفيف رائحة فأر درني جناح كرب — متعفن زنج تومب تومب تاتا تاتا قفا هو هو هو وهوهات المرضى في طقطقطقة الكرات ... إلخ»،^{٢٣٤} ولا شك أن هذه اللعثمات الطفولية تناسب لغة في مرحلة الطفولة، وبنفس التجاهل القصدي لكل الروابط النحوية والمنطقية التي «تمسك» الجملة، يفتت «أبوللينير»، شبه حاذق وشبه غنائي، التشابهات واللعب بالكلمات وسيلة غنائية وعلم وحيد للغات كاليكو كاليكو «كالكوتا» (شراب) «صوفيا» المسكر «صوفي» الكاف «أوفيتزي» ضابط رسمي أيا خيوط «أفيسياندو» «دونا-صول» «دونانيللو» «مانح» يمنح عن خطأ سفينة حربية...^{٢٣٥}

وعندما تفكك اللغة، وتتفتت إلى عناصر بسيطة (أسماء بشكل رئيسي، على الأقل بالنسبة للمستقبليين الذين يلغون الصفة والفعل)، فكيف يعاد بناؤها؟ ونرى أن مرحلة الشعر الحر، الذي يمثل فيه كل بيت جزءاً من الجملة، قد تم تخطيها بالفعل،

^{٢٣٢} New Poetry, Complete prose works, II, p. 272, cité par Mansell Jones, the background

(إعادة نشر لمقال حول of Modern French Poetry, Cambridge University Press, 1951, p. 81

.(French Studies, Janvier 1948، نشر في Whitman and the Symbolist

^{٢٣٣} .Sur les Poètes, dans Aujourd'hui, Grasset, 1931, p. 165 محاضرة

^{٢٣٤} Train de soldats malades, Mots en liberté, par Marinette, dans vers et Prose, tome 33,

(Avril-Mai-Juin 1913), p. 191

^{٢٣٥} .L'Antitradition futuriste, dans Apollinaire, éd. de l'Esprit Nouveau

لكن، وبالطريقة نفسها، تم تخطي مرحلة النثر «المطرده»، الأفقي، حيث يتم أسر الكلمات في أسمنت أدوات الربط، وحروف الجر والأفعال، لتشكل تجميعاً من الكتل المبنية بصلابة، حيث يتتالي المعنى من جملة إلى أخرى، ويتم حذف كل ما هو نحوي وما هو مجرد: تبقى أسماء متجاوزة، وأسماء ملموسة، ملونة، مصورة، وأحياناً ما يسمح التنظيم في أبيات بعزل العناصر المختلفة التي — بتقديمها بهذه الطريقة — تهتز أمام أعيننا مع محافظة كل عنصر على فاعليته وكثافته:

أسلحة بربرية

أكاليل من ريش نسور عقود من أسنان الأسد الأمريكي أو مخالب الدببة

أقواس سهام التوماهوكيين

موكاسانيون

أساور من حبوب ومصنوعات زجاجية.^{٢٣٦}

وأحياناً، على النقيض، بإدماج عناصر مختلفة في بيت واحد، تتخثر في مركب واحد، مثلما في هذا «البيت» الذي يلي الأبيات السابق ذكرها:

سكاكين السلخ غدارة أو اثنتان من طراز قديم ومسدس من حجر

غابات الطبي الضخم والرنة ومجموعة كاملة من حقائب صغيرة

مطرزة لوضع التبغ.

(نرى التأثير الناتج: هذه الأكداس من الأشياء الغريبة تلتقط في نفس الضوء، وتشملها نظرة واحدة).

وانطلاقاً من ذلك، يؤلف الشاعر، موازناً بين الكتل، ومجاوراً الأحاسيس والحقائق النفسية أو الفسيولوجية ومصادماً بين الصور، ويعاد تكوين الواقع المتشظي لا في جمل نثر، وإنما في أبيات لا يتدخل فيها أبداً أي حساب للمقاطع اللفظية:

أيا باريس

من الأحمر إلى الأخضر يموت الأصفر كله.

باريس فانكوفر هييرمنتينون نيويورك والأنتيل

^{٢٣٦} Squaw Wigwam, dans Kodak, de Cendrars (Stock, 1924).

تنفتح النافذة مثل برتقالة
فاكهة الضوء الجميلة.^{٢٣٧}

وفي هذه التقنية الجديدة، يظل «سندرار» المؤسس والأستاذ (رغم احتقاره المعلن لـ «الفن»، ورغم أنه يصف قصائده بأنه «وثائقية»)، ويبدو حقاً أن «أبوللينير» لم يفعل سوى متابعة هذا الطريق المفتوح الذي — فضلاً عن ذلك — ربما قاده إلى التيه وإلى تجاهل أندر مواهبه،^{٢٣٨} وأياً ما كان الأمر، فينبغي التشديد على مدى ما قاد إليه هذا الشعر الحيوي الجديد (الفاعل بمؤثرات الصدمة، وصدام الكلمات، والإيقاع المهتز كأنه يلهث) والبصري، من تحويل عميق لمسألة العلاقات بين الشعر والنثر: وهو ما يهمني هنا على هذا الصعيد.

والمهم بشكل خاص الإشارة إلى ميلاد ما سيسميه «أبوللينير» «الغنائية البصرية»^{٢٣٩} في هذه الحقبة: لا يتعلق الأمر فحسب بالمكانة الممنوحة للواقع المرئي، والوصف صارخ الألوان، وإنما أيضاً بمفهوم جديد للشعر، يمكننا القول إنه بصري ومكاني، وسأضرب مثلاً له بما فعله «سندرار» حينما نشر «نثر ما وراء سيبيريا» في شكل ورقة مطوية ارتفاعها متران (ومزينة برسوم ذات «ألوان متزامنة» بريشة «سونيا ديلونى»)، وندكر «رمية نرد» للمارمييه، كمحاولة لم تكن غريبة عن التأمل في

^{٢٣٧} Les Fenêtres, dans Calligrammes d'Apollinaire, 1918

^{٢٣٨} حول هذا الموضوع، انظر Goffin, dans Entrer en Poésie, éd. Poésies, Paris, 1948, pp. 159-170, et M. Décaudin, Le "changement de font" d'Apollinaire, Revue des Sciences humaines, Décembre 1950, pp. 255-260

والمزعج أن نرى كيف يعبد «أبوللينير» استخدام أدوات «سندرار»، إشارات أو صور (بطريقته الجديدة)، وبشكل متكرر، وسنلاحظ، على سبيل المثال، استعادة فكرة شعرية لسندرار، في البيتين الأخيرين من قصيدة «نوافذ» التي ذكرتها:

كل شيء لون حركة انفجار ضوء
تزدهر الحياة في نوافذ الشمس
التي تذوب في فمي

(إلى الأركان الخمسة، قصائد مرنة، بتاريخ فبراير ١٩١٤م)

^{٢٣٩} في بيانه حول L'Esprit Nouveau, Mercure de France, 1^{er} Décembre 1918

الإعلانات، وكانت ستؤدي — ضمن فكر «مالارميه» — إلى خلق شكل وسيط بين الشعر الحر وقصيدة النثر، ولا شك أن تأثير المصق، والتصوير الفوتوغرافي والسينما، سيتم الإحساس به، كي تقتصر على المجال الأدبي بالمعنى الدقيق،^{٢٤٠} لا في طريقة طباعة الصفحة المطوية فحسب، وإنما أيضاً في بنية الكتابة نفسها، لكن ينبغي إضافة تأثير الفنانين التشكيليين، الهام للغاية وقتئذٍ، إلى (باقي) المؤثرات، وبشكل خاص في حقبة أحس التصوير الزيتي فيها — شأنه شأن الشعر — بضرورة خلق لغة جديدة: ومن الضروري أن نتساءل إلى أية اكتشافات شكلية أدت **التكعيبية الأدبية**.

(٥) التكعيبية الأدبية، بداياتها، وجماليتها

تحول البنى الأدبية

تجدد قصيدة النثر بفعل الأفكار التكعيبية

جمالية قصيدة الشيء

يعلم الجميع إلى أي مدى تأثر الشعراء الشبان الفانتازيون والحديثون بالتصوير الزيتي، لا بسبب المصادفات أو اللقاءات أو الميول الفردية، بقدر ما هو بتأثير إحدى هذه الحتميات الداخلية التي تلقي بجيل كامل نحو ما يمكن أن يغذي حاجاته العميقة بشكل أفضل، وفي حين أن الجيل الرمزي كله، المفتون بفاجنر، كان يحلم بشعر «موسيقي»، كان جيل ما بعد الحرب — (الذي بدأ بالفعل، وهو أمر دال، في زعزعة «المفاتيح» الانطباعية لديبوسي، ليتحول نحو الأشكال الأوضح والأكثر تحديداً لرافيل) — يبحث عن توجهاته لدى الفنانين التشكيليين، ويتوجه نحو شعر بصري أكثر، وأقام الشعراء الشبان علاقات وثيقة مع فناني الطبيعة التشكيليين، بيكاسو وبراك

^{٢٤٠} إذ يمكننا الذهاب إلى أبعد من ذلك ونحلم باللمحة التي «يملك» فيها الشعراء «أساليب أكثر اتساعاً بفضل تركيب الفن» ليؤلفوا «الكتاب المرئي والممتد للمستقبل» (Apollinaire, *L'Esprit Nouveau*, 1^{er} Décembre 1918, *Mercure de France*)، فالدعاية، والسينما، و«الإشارات الضوئية الملونة» هي الوسائل التي سيمتلکها شاعر المستقبل، حسبما يقول «سندرار» (Aujourd'hui, Grasset, 1931, p.). (177).

ودوران ... (بل إن بعضهم، مثل «ماكس جاكوب» يتردد بين شكلي التعبير، الشعر والتصوير الزيتي)، وفيما بعد، سيكتب «سالمون» و«سندرار» و«ريفيدي» مقالات أو كتيبات تعليقاً على أعمال الفنانين التكعيبيين، وفي النهاية، سيصبح «أبوللينير» عام ١٩١٣م — بكتابه «الفنانون التشكيليون التكعيبيون» — منظر الثورة التصويرية، ووفقاً لهذا الكتاب بالتحديد، يتضح أن الشعراء والفنانين، بالنسبة لأبوللينير، يملكون قضية مشتركة: «إن الوظيفة الاجتماعية للشعراء الكبار والفنانين الكبار، مثلما يكتب على سبيل المثال، هي التحديد الذي لا ينتهي للمظهر الذي تتخذه الطبيعة في عيون الناس»،^{٢٤١} وعندما ألقى «أبوللينير» بنفسه في المعركة للدفاع عن لوحات «بيكاسو» و«براك» و«متزانجيه» و«خوان جري»، نشعر تماماً أنه إنما يدافع — في نفس الوقت — عن قضيته الخاصة، وقضية التكعيبية الأدبية.

لكن ما الذي ينبغي فهمه من «التكعيبية الأدبية»؟ إنها أيضاً إحدى التعبيرات المشوشة التي يستخدمها البعض دون اهتمام بما يمكن أن تعنيه بالتحديد، فيما ينفي البعض الآخر عنها أية دلالة، غير أنه لا يمكن إنكار أن رد فعل الفنانين ضد الانطباعة، ورد فعل الشعراء ضد الرمزية، يتخذان نفس الاتجاه، ويخضعان لتحولات متماثلة، وإن توحدا في إرادة العودة إلى الحقيقي، إلى الشيء احتجاجاً على عالم الانعكاسات، والمظاهر المتغيرة والرموز الذي سحر أسلافهم، ينتهي الفنانون والشعراء — بشكل مفارق إلى حد بعيد — إلى إبداعات مستقلة تماماً عن الواقع الخارجي: لم تعد «اللوحات-الأشياء» و«القصاصد-الأشياء» تنحو إلى تمثيل الواقع، بل إلى أن تصبح إبداعات فنية موجودة في ذاتها، لا توحى بأي شيء آخر سوى مبدعيها أنفسهم،^{٢٤٢} و«ما يمايز التكعيبية عن التصوير الزيتي القديم، هو أنها ليست فن محاكاة، وإنما

^{٢٤١} Apollinaire, *Les peintres cubistes*, nouvelle édition, Cailler, Genève, 1950, p. 21.

^{٢٤٢} من المهم أن نميز جيداً بين «زمنين» للتكعيبية، وهو ما يفسر صواب كل من «فرانكاستيل» و«موريس دوني»، عندما يقول الأول إن عالم التكعيبية هو «عالم ملموس»، فيما يرى الثاني أن التكعيبيين «لم يسعوا إلى تقديم الواقعي» (انظر Francastel, *Nouveau dessin, nouvelle peinture*, Librairie de l'art, 1946, pp. 119 et 145)، ويشير «كانفايلر» — من جانبه — إلى أن الثورة التكعيبية، وقد بلغت أقصاها، «تصل إلى تدمير الاعتقاد في الوجود المادي لهذا العالم الخارجي الذي استبسلت في دراسته، فهي تعيده إلى مخيلة المبدع» (Juan Gris, N.R.F., 1946, p. 122).

فن مفهوم يميل إلى التسامي حتى مستوى الإبداع»، مثلما يكتب «أبوللينير»^{٢٤٣} وهي — بالضبط — الفكرة التكعيبية التي سيطبقها «ريفيدي» على الشعر عندما سيقدر — عام ١٩١٧م، في «دراسة الجمالية الأدبية» — أن على الفن ألا يخضع للواقع، ولا ينبغي أن يتطلب من الحياة «سوى عناصر الواقع الضرورية له»، وصولاً بذلك إلى «عدم نسخ شيء، وعدم محاكاة شيء، وخلق عمل فني لذاته»^{٢٤٤}، فالفنان — تشكيليًا كان أم شاعرًا — إذ يفكك عناصر الواقع ثم يعيد تجميعها في «محاولة لإحلال حقيقة الروح محل حقيقة المعاني»^{٢٤٥} يظهر موقفًا فعالاً وبناءً بشكل فريد.

ورغم هذا، فالبدهي أن التقنيات الخاصة بالتصوير الزيتي، فن المكان، والشعر، فن الزمن، ليست متمثلة رغم أن الأفكار الكبرى الموجهة واحدة، وهنا يمكننا — فيما أعتقد — إجراء معاناة فريدة تتعلق بهذا «البعد الرابع» الذي يتحدثون عنه كثيرًا، في هذه الحقبة، في الأوساط التشكيلية (على إثر أعمال إينشتاين، بطبيعة الحال)، هذا البعد الرابع الذي يمنحه «أبوللينير» تفسيرًا ميتافيزيقيًا مبهمًا للغاية^{٢٤٦} يجعلنا نتساءل عما إذا كان ينبغي أن نرى فيه، في المجال الجمالي، جهداً يقوم به كل فن للخروج من المقولات التي سُجن فيها حتى ذلك الحين، كي يكتسب البعد الذي يفتقر إليه: فالتصوير الزيتي، فن المكان، يضم إليه الزمن، والشعر، فن الزمن، يضم إليه المكان، والواقع أنه يمكننا الاعتقاد أن الفن التكعيبى لا يفترض فحسب تقديم البعد الثالث (حجم الأشياء) على قماش اللوحة ذات البعدين، وإنما «البعد الرابع» في نفس الوقت، أي الديمومة: فلماذا، مثلما يكتب «جليز» و«ميتزنجه»^{٢٤٧}، لا يلتف الذهن «حول الشيء ليلتقط عدة مظاهر متعاقبة، وقد انصهرت في صورة واحدة، ليعيد بناءها في الديمومة»^{٢٤٧}؟ هكذا يصور التكعيبيون — بشكل متعاقب على قماش اللوحة —

^{٢٤٣} Les peintres cubistes, p. 26.

^{٢٤٤} Nord-Sud, numéro de Juin-Juillet 1917. قارن أيضًا بمقال «ريفيدي» حول التكعيبية، في

العدد الأول من Nord-Sud, 15 Mars 1917.

^{٢٤٥} هكذا يعرف «هويغ» الغاية التكعيبية في Les Contemporains, Tisé, 1949, p. 58.

^{٢٤٦} يجسد البعد الرابع، مثلما يقول «أبوللينير»، «عظمة المكان الخالد في كل الاتجاهات في لحظة محددة، إنه المكان نفسه، بعد اللانهائي» (Les peintres cubistes, Cailler, Genève, 1950, p. 18).

^{٢٤٧} Du Cubisme, cité par Huyghe, Les Contemporaines, p. 58. ويستعيد «هوتكور» هذه الفكرة ويطورها في Littérature et peinture en France dy XVIII° au XX° siècle, Colin, 1942, p. 286.

المظاهر المتعددة للشيء الواحد، مرئية من زوايا مختلفة، وعلى النقيض، فإن الشعر، فن الزمن — ما دام مرتبطاً، مثلما ساد الاعتقاد حتى هذه اللحظة، بقراءة متتالية بالضرورة — سيسعى إلى أن يستعير من التصوير الزيتي طابعه المكاني والتزامني. ولن أشدد على المظهر الميتافيزيقي لمثل هذه الطموحات، التي يمكن القول إنها تهدف إلى خرق القوانين الظاهرة للواقعي لضبطه بشكل أفضل في كليته، لكن المثير أن نرى مدى ما وصلت إليه ومدى تحويلها للبنى الأدبية.

ولأن الشعر يُكتب — طباعياً — على الورق، فإنه يمتلك بالفعل شيئاً ما مكانياً، سيتم السعي للتأكيد عليه إلى حد الرغبة في صدم العين شأنها شأن الذهن، بتنظيم عناصر القصيدة على الصفحة مثلما قد يفعل الرسام عندما يملأ قماش لوحته: وعندما سيكتب «ريفيردي» قصائد من قبيل «مكان».

النجمة الهاربة

الكوكب في المصباح

اليد	السما
تمسك الليل	تمدت على
بخيط	الأشواك
قطرات دم تصطك بالحائط	
وريح المساء	
تخرج من الصدر*	

* نُشرت في Nord-Sud, n° 15 Mai 1918.

سيبر تجديد طباعية كهذه بـ «الحاجة إلى الكل الجديد للمء الصفحة التي تصدم العين منذ أن صنع الشعر الحر إطاراً ممثلاً بشكل غير متماثل». ^{٢٤٨}

مقتصرًا — مع ذلك — على أن يخلص إلى أن التكعيبيين «لا يعبرون عن الديمومة مطلقاً، وإنما عن الصورة المباشرة للشيء».

^{٢٤٨} Self-Defence, 1919.

وعند الذهاب إلى أبعد من ذلك، سنصل إلى «الخلاصة متعددة المستويات» الشهيرة لنيكولا بودان، هذا المجدد صديق «أبوللينير»، الذي وصف «أيجيرتيه» و«لابراشوري» تقنيته **البصرية** بشكل خالص في بادئ الأمر (قبل أن تصبح «متعددة الأصوات»)،^{٢٤٩} التي كان ينبغي — مثلما كتب أحد النقاد — أن «تعيد تشكيل الوحدة الذهنية لدى القارئ مثلما تتحدد نقطة في المكان استنادًا إلى القيمة العددية لثلاثة محاور متعامدة»،^{٢٥٠} وإزاء هذه الحسابات الرصينة، يمكن لـ «القصاص المرسومة *Calligrammes* لأبوللينير — التي «ترسم» على الصفحة «المنظار»، و«اليمامة المطعونة بخنجر» أو «الإكليل» — أن تبدو تخيلات بلا حصيلة ذات بال، لكنها — رغم هذا — معبرة عن هذا الاتجاه في الكتابة الموجهة للعينين، التي ألهمت من قبل بعض نصوص «رمية نرد».

وينبغي ملاحظة أن التخطيطات «الإجمالية» تتيح التقدم «المتزامن» للعناصر إلى القارئ التي لم يستطع الأدب القديم أن يقدمها إلا متعاقبة: عناصر لوحة يحتضنها البصر بلمحة واحدة، انطباعات متعددة ومختلطة،^{٢٥١} أو أصوات تتكلم في نفس واحد (مثلما لدى «رينيه غيل»)،^{٢٥٢} نجد هنا هذا الأمل القديم في الهروب من المتعاقب، من التدفق الزمني الذي يكمن، مثلما رأينا، في أساس كل شعر، وحتى عندما لا تهز الأبيات التكعيبية طريقة الطباعة، فإنها «الأبيات» — إذ تتوزع في شكل بعثات وتجمعات عشوائية للعناصر إلى هذا الحد أو ذاك — توفق بشكل قصدي بين الأفعال المتباعدة في المكان أو الزمن، وتقوم بتركيب المظاهر المتعاقبة للواقع: على نحو ما نجده من توافق خشن — في «منطقة» — بين الأماكن والعصور:

^{٢٤٩} *Au temps de Guillaume Apollinaire*, Julliard, 1945, pp. 211–215.

^{٢٥٠} السابق، في المقطع المشار إليه، ص ٢١١.

^{٢٥١} نجد في «حوض الأسماك» لسوبول، عام ١٩١٧م (تحت عنوان «خيبة أمل») نوعًا من «القصيدة الرباعية الطباعية»: فالقصيدة تستمر بشكل متزامن على يسار ويمين الصفحة، على «مستويين» من الأفكار المختلفة.

^{٢٥٢} الذي يتبنى في «إيماءة بريئة» عام ١٨٨٦م، تكوينًا «متعدد الأصوات»، مكتوبًا على يسار ويمين الصفحة في آن، ويفترض أن يقوله صوت الرجل وصوت المرأة في نفس الوقت، انظر مقالي *Le Coup de Dés de Mallarmé replacé dans la perspective historique*, *Revue d'histoire littéraire*, Avril–Juin 1951, p. 193.

ها أنت في مارسيليا وسط البطيخ
ها أنت في كوبلانس في فندق العملاق
ها أنت في روما جالساً تحت شجرة زعرور من اليابان
ها أنت في أمستردام مع فتاة شابة تراها جميلة وهي قبيحة

لا يمكننا إذن القول إن القصيدة «تتلاحق»: فهي تشكل كلاً مندمجاً، موضوعاً تتداخل عناصره وتتوحد وفقاً للمنطق الخاص بالقصيدة، فحتى غياب علامات الترقيم يلغي أية فكرة تتعلق بالتلاحق المتتابع المعين بالوقفات، فالكلمات أو أجزاء الجملة، لم تعد سلسلة مثل علامات الموسيقى، وإنما متجاورة بالأحرى مثل بقع الألوان في اللوحة.

والواقع أن أساليب بناءية كهذه بعيدة للغاية عن النثر بقدر ما هي بعيدة عن الشعر الكلاسيكي: فالتوزيعات الفراغية (المكانية) التي تحدثت عنها ليست ممكنة بطبيعة الحال إلا مع الشعر الحر (أو، إذا شئنا، مع «عناصر» متميزة، كلمات أو مجموعة كلمات)، والنثر — على النقيض، بالضرورة — تتابع، متتالية من الجمل، وقد أشار «ريفيردي» بشكل واضح — في حديثه عن النثر غير الشعري — إلى التمايز الذي يمكن تطبيقه على الفكر الخلاق مثلما على التقنية الشكلية: «يفكر الشاعر — حسبما يقول — في أجزاء مفككة، وأفكار منفصلة، وصور يشكلها التجاور، ويعبر الناثر عن نفسه ويطور تتابع الأفكار الموجودة، بالفعل فيه، التي تظل مترابطة بشكل منطقي، فهو يلاحق والشاعر يجاور».^{٢٥٢}

فهل ستبدو قصيدة النثر — بالنسبة للتكعيبيين — تقنية تم تجاوزها وغير قابلة للاستخدام من الآن فصاعداً؟ تثبت لنا الحقائق النقيض، ما دام «جاكوب» و«ريفيردي» نفسه قد كتبوا قصائد نثر «تكعيبية»، وأن «جاكوب» نفسه أعلن هذه الصيغة الجوهرية: «في حين أن كل النثرية التي تأخذ شكل قصائد ترفض الوجود من أجل الفوز بالرضاء، فإن قصيدة النثر قد رفضت الرضاء من أجل الوجود، إنها شيء شبيه بلوحة تكعيبية».^{٢٥٤} وتتوافق قصيدة النثر — من ناحية أخرى، وبالتحديد

^{٢٥٢} *Le livre de mon bord*, Mercure de France, 1938, p. 132

^{٢٥٤} ذكره «ف. لوفيفر»، الذي يتحدث باستفاضة عن قصيدة النثر في فصله عن *Cubisme littéraire de la jeune poésie française*, Rouart, 1917, p. 202

بفعل نوعها السردى — مع حاجات أخرى مغايرة لحاجات قصيدة الشعر الحر، وربما أيضًا يكون من الأسهل «تحديد موقعها» (وهو أيضًا تعبير «جاكوب»)، أي منحها لونًا ومناخًا خاصين.

المشكلة إذن هي: كيف يمكن للنثر، بشكله المترابط وتوزيعه الطباعي نفسه، وقد بدا محكومًا بأن يقدم تتابعًا، تعاقبًا للأفكار المتسلسلة، كيف يمكن أن يصبح أداة فكر شعري، يجاور الأفكار المنفصلة، ويؤلف من خلال تجميع العناصر مثلما يفعل الرسام على قماش اللوحة؟ والواقع أننا نجد المشكلة المزمنة الخاصة بالصراع ضد الانسياب المتتابع للزمن: هذه المشكلة التي حلها البعض باستخدام الأساليب الدائرية، الموسيقية (المستبعدة هنا)، فيما حلها آخرون بـ «إشراقات» لا زمنية، تستمد — في تركيبة جديدة ومكثفة للغاية — عناصر الواقع المتفرقة.

يمكننا القول إذن إن «رامبو» قد حل مشكلة قصيدة النثر التكعيبية من قبل، وإن التكعيبيين مدينون له بجوهر تقنياتهم، والواقع أن ثمة رصدًا للوقائع في مجلة «نور-سود» (يمكن، حسب اعتقادي، نسبته إلى «ريفيدي»)، يعترف أن «رامبو» قد خلق بل حدس أيضًا بفنٍّ جديد، ببنية أدبية جديدة، لم يدفع بها إلى أبعد من العمل غير المكتمل الذي يعرفه الجميع.^{٢٥٥}

وإذا ما تذكرنا أن الأمر يتعلق — قبل أي شيء، بالنسبة للتكعيبين — بـ «تفكيك» عناصر الواقع من أجل «إعادة تجميعها» في نظام جديد،^{٢٥٦} لا يقلد أي شيء، وإنما يخلق «شيئًا» فنيًا، فيمكننا القول إن جمالية قصيدة النثر، مثلما تدرك على هذا النحو، ستكون **جمالية المتقطع** (التي خلقها «رامبو») و**جمالية الصورة** (مثلما حددها «ريفيدي»)، ولم يتم إدراك التقطع بفعل الطباعة، مثلما في قصيدة النظم، وإنما بفعل إلغاء الروابط المنطقية (فـ «الشعر الحديث يطيح بكل التوضيحات»، مثلما يكتب

^{٢٥٥} Nord-Sud, 15 Mai 1917، «يريد الناس كلهم اليوم، حسبما يضيف كاتب الوقائع، أن يكونوا مخترعي قصيدة النثر وجمالياتها التي تشكل قيمتها الكبرى، فات الوقت قليلًا، فرامبو قد توفي منذ فترة طويلة، لكن مؤلفه باقٍ»، هل ينبغي أن نرى هنا سهمًا مصوبًا ضد «ماكس جاكوب»؟

^{٢٥٦} يمكننا أن نطبق على القصيدة التكعيبية المقارنة التي يقوم بها «خوان جري» بين لوحة تكعيبية ولعبة أوراق الكوتشينة التي خلُصت وجمعت بطريقة جديدة (محاضرة أُلقيت عام ١٩٢٤م، وذكرها (Kahnweiler, Juan Gris, N.R.F., 1946, p. 280).

«جاكوب»^{٢٥٧} وبفعل تجاوز الأشياء أو الأفكار المتباعدة والمربوطة بشكل خشن، وبفعل استخدام الكلمات المعزولة وجمل بلا أفعال، تتجمع في نوع من الكوكبة الموحية، المشحونة بالإيحاءات والصورة لا الأفكار المنطقية، أما الصورة، فضلاً عن استجاباتها لرغبة الشعري البصري، فهي توفق — مثلما يقول «ريفيردي» في تصريح شهير له — بين «واقعين متباعدين إلى هذا الحد أو ذاك»، لم تدرك سوى الروح العلاقات بينهما: ومن ثم، «فإن الصورة إبداع خالص للروح»^{٢٥٨} وسيكون هذا المفهوم الخاص بدور الصورة (الذي سيستعيده السيرياليون) أحد ثوابت الشعر الجديد: لم تعد الصورة والاستعارة — من الآن فصاعداً — زخارف إضافية، محكومة بـ «تجميل» نص شعري، بل أصبحت وسائل للإبداع.

ولا ينبغي أن يغيب عنا أن القصيدة لم يعد عليها أن تكون تمثيلاً للواقع (كوصف أو سرد)، وإنما خلقاً، شيئاً مستقلاً، ما إن تنقل عناصره من الواقع الخارجي، حتى تنفصل عنه للبحث عن واقعها العضوي الخاص بها: «فال موضوع لا يهم، والا المصور أيضاً»، مثلما سيقول «جاكوب»^{٢٥٩} فالقصيدة تتحقق كعالم منفرد، وعليها أن تكتفي بذاتها: ويستعيد «كوكتو» نظريات «جاكوب» التكميلية هذه لحسابه، عندما يكتب أن: «على القصيدة أن تفقد كل الحبال التي تربطها بما يبررها، واحداً واحداً، وكل مرة يقطع الشاعر فيها حبلاً، يدق قلبه، وعندما يقطع الحبل الأخير، تنفصل القصيدة، وتصد وحدها مثل بالونة، جميلة في ذاتها وبلا أي رابط آخر بالأرض»^{٢٦٠} فكيف لا يمكننا التعرف على هذه الفردانية الفوضوية، هذه القصيدة الخالقة للتنافس مع الله الخالق، التي تمثل — كما رأينا — أحد «قطبي» قصيد النثر؟

وفي حديثه عن هذه القصيدة التي ترتفع مثل بالونة، يضيف «كوكتو»: «هل سأعلمكم، فضلاً عن ذلك، أن الكلمات الغريبة، والنعوت، والمغالات، والتصويرية، تمنعها من الارتفاع؟» نحن بإزاء رفض هنا لكل بلاغة، لكل زخرفة لفظية، و«جمالية الحد الأدنى»، التي ستكون — في واقع الأمر — قاعدة قصيدة النثر وأيضاً قصيدة النظم،

^{٢٥٧} Art Poétique, Emile-Paul, 1922, p. 17.

^{٢٥٨} Nord-Sud, n° 13, Mars 1918.

^{٢٥٩} Art Poétique, p. 67 (حول قصيدة النثر مثلما أدركتها «جاكوب» في «كوب النرد»).

^{٢٦٠} Le secret professionnel, Stock, 1924, p. 53. قارن بما سيلي، الفصل الثاني من القسم الثالث.

فباستخدام أكثر المواد عادية، والوقائع اليومية، وكلمات الاستخدام اليومي، بل حتى الأماكن المشتركة (المستخدمة في الشعر مثلما يستخدم الرسامون التكميليون الورق الملصق في اللوحة)، سيعيد الشعراء تكوين عالم فريد، مغاير، نشعر فيه بالاغتراب مثلما يشعر المسافرون في كوكب آخر، فلا ينبغي للشعر أن ينبثق إلى هذا الحد من جمال التعبير قدر انبثاقه من نمط الرؤية.

فهل قصيدة النثر الوحيدة التي كتبها «أبوللينير»، «نقد الحلم»، هي قصيدة «تكميلية»؟ لا شك أن الانقطاع والمقاربات المفاجئة، والانطباع الخاص بـ «عالم آخر»، هي — بالتأكيد — عناصر ضرورية لهذا «الحلم» الذي نقرأ فيه، على سبيل المثال:

في حقول الريحان كان حيوان الفقمة ينظف الغسيل، سألناه عن سبب الشتاء المزيف، ابتلعتُ قطعاناً سمراء. ظهرت أوركنايز في الأفق، اتجهنا نحو هذه المدينة ونحن نادمون على الوديان الصغيرة التي كانت أشجار التفاح تغني فيها، وتصفّر ويحمر لونها ...^{٢٦١}

لكن الواقع أنه ليس لدينا هنا قصيدة مبنية بإحكام: وبدلاً من «شيء» منظم بقوة، ثمة انسياب، نهر يتبع مجراه، بدون أن تحدد أية ضرورة داخلية نقطة التوقف هنا بالتحديد لا هناك، وسنعود إلى الحلم ودوره الشعري بصدد السريالية التي تشكل هذه الصفحات، مثلما يقول «أيجيرتيه» و«لابراشيري» «المقدمة الحقيقية» لها،^{٢٦٢} هل سأصرح — رغم هذا — أنني أجد لديهما شيئاً واعياً إلى حدٍّ زائد، و«شعري» عن قصدٍ إلى حدٍّ مفرط، ومصطنع على العموم إلى حدٍّ ما؟ هناك أيضاً كثير من الظرف الرمزي هنا ...

ولأن المونولوجات الغنائية إلى هذا الحد أو ذاك، والحكايات الغريبة إلى هذا الحد أو ذاك، التي نشرتها بارونة «أوتينجين» تحت الاسم المستعار «روش جري» في «سواريه

^{٢٦١} نُشرت قصيدة «نقد الحلم» مع «الساحر المتعفن» Kahnweiler, 1909 (وتحمل تاريخ فبراير ١٩٠٨م)، وهذا النص أعيد نشره في Apollinaire, Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1947, pp. 183-187، وثمة آثار قصصية إلى هذا الحد أو ذاك من «رامبو» (ومن «جاري» أيضاً) تتضح هنا وهناك: فأشجار التفاح التي «كانت تغني وتصفّر، ويحمر لونها»، تستدعي — على سبيل المثال — الزهور التي «تخور» في «مدن رامبو» (Œuvres de Rimbaud, Pléiade, p. 181).

^{٢٦٢} Guillaume Apollinaire, Julliard, 1943, p. 65.

دي باري» (التي كانت تديرها مع «أبوللينير») وفي «نور-سود»، لا نجد فيها أيضًا أي شيء «تكعيبي» بشكل خاص، فإننا مجبرون، في النهاية، على حصر قصيدة النثر التكعيبية في كاتبين: «ماكس جاكوب» و«ريفيدي»، والحق أننا أمام شاعرين بارزين، بفعل بياناتهما النظرية وموقفهما الفعال، والبناء — في آن — من الكلمات والوقائع الشعرية، ويمكننا إضافة أنهما إذا كانا يمثلان التكعيبية بامتياز، فهما — لاعتبارات أخرى — رائدان لأدب ما بعد الحرب: فـ «كوب النرد» نُشر، من ناحية أخرى، عام ١٩١٧م، ويمتد إنتاج «ريفيدي» الشعري من عام ١٩١٥م حتى وقتنا الراهن، إنه إذن المظهر الجديد للشعر، مثلما وجهته الحداثة والتكعيبية، الذي سيظهر ويتأكد في الصفحات التالية.

الفصل الثاني

ما بعد الحرب العالمية والروح الجديدة

(١) الرواد: «ماكس جاكوب» و«كوب النرد»، «ب. ريفيردي»: التكيبية الأدبية، شعر الصورة، غنائية الواقع.

(٢) التمرد الدادائي وهدم الأشكال الأدبية.

(٣) السريالية وتأثيرها على قصيدة النثر.

(١) السريالية ومشكلة اللغة.

(٢) السريالية وقصيدة النثر: من الكتابة الآلية إلى القصيدة.

(٣) من «حقول مغناطيسية» إلى «أسماك، قابلة للذوبان»: شعر «بريتون».

(٤) قصائد «إيلوار».

(٥) حصاد السريالية: إن لم تكن قد أنتجت أعمالاً (إلا مناقضةً لنفسها)، فقد

مارست قوة محررة للفكر والتعبير الشعري في آن، لقد أعادت إلى الشعر، بفصله عن مساعي الجمال الشكلي. وظيفته الحيوية ودلالته الميتافيزيقية.

(٤) «جان كوكتو» والكهرباء الشعرية.

* * *

عند دراسته لأصول الشعر الجديد (في السنوات التي سبقت عام ١٩١٤م)، يصاب «مارسيل ريمون» بالحيرة — إلى حدٍّ بعيد — من ملاحظة «تيارين ذوي اتجاهين متعاكسين: محاولة تبني الواقع الإيجابي، الواقع «الآلي» لعصرنا، من ناحية، ومن ناحية

أخرى، الرغبة في الانغلاق في نطاق «الأنا»، في عالم الحلم»^١، والحق أنه يمكننا أن نفاجأ (وأحياناً لدى نفس الشاعر) بتعايش تمجيد الواقع وأكثر أشكال الحياة الحديثة اضطراباً، مع اللجوء إلى الحلم ومكونات اللاوعي، مع التداعيات الجريئة للكلمات: فيكتب «أبوللينير» «منطقة»، لكنه أيضاً يكتب «نقد الحلم»، و«جاكوب»، الذي يدعي أن على قصيدة النثر أن تكون «شيئاً مبنياً»^٢، يسمح بالصدفة، والتورية والتلاعب بالألفاظ وأكثر الأفكار مفاجأة، وتنتشر «نوفيل روفي فرانسيز» — خلال ثلاثة شهور — مقالات لـ «ج. رومان» يشيد فيها بإرادة العودة إلى الواقع التي تتجلى لدى الجيل الجديد، ودراسة لـ «ريفيير» حول «ميتافيزيقا الحلم» والإمكانات التي يقدمها استكشاف اللاوعي.^٣

والمواقع أن الموقفين ليسا متناقضين على نحو مطلق: فالواقع الذي ينتشي منه الشعراء الشبان في فترة ما بعد الحرب ليس بواقع ثابت، ساكن، يطيع قوانين لا تتغير، إنه واقع في حالة حركة، بل في دوامة، حيث يُعاد وضع جميع المفاهيم موضع التساؤل باستمرار، وحيث يصبح الفانتازي يومياً (نعلم تعجب «أبوللينير» من التصوير بالأشعة الذي مكنه من رؤية داخل جمجمته)، وتختلط مقولات الزمان والمكان بفعل أعمال أينشتاين، ويدخل اللامعقول العالم مع نظرية الكم، ويتولد لدينا الانطباع بأن النفس لا يمكنها الاستناد على شيء ثابت، في الوقت الذي يُترجم فيه التقدم المادي بالتزايد الدائم للسرعة، والتبادلات، وتحولات الوجود، وينجم عن كل هذا — مثلاً يكتب عن حق تماماً «هوينغ» — «خسوف العقل، أداة تنظيم النهائي وتمجيد «الحياة»، مصدر الطاقة و«الحيوية»، هذه الكلمة الجديدة»^٤، وبدلاً من الحديث عن «أزمة مفهوم الواقع»^٥

^١ De Baudelaire jusqu'à nos jours, Corréa, 1933, p. 254

^٢ Cornet à Dés, 1916 مقدمة

^٣ La nouvelle génération et son unité (Août 1909); Introduction à une métaphysique du rêve (Novembre 1909)

^٤ Les contemplations, Tisé, Paris, p. 18، وقد دار الحديث عن «الحيوية» منذ عام ١٩٠٧م، بصدد «سالومي» لفلوران شميت، واشتهر هذا التعبير فيما يتعلق بويتمان، ثم الباليهات الروسية عام ١٩٠٩م، قبل أن ينشئ «جوسي» و«جيلو» «المدرسة الحيوية» عام ١٩١٢م.

^٥ التعبير لـ «أ. بيرج» في L'Esprit de la littérature moderne, Perrin, 1930, p. 47

سيكون من الأنسب الحديث عن تحول مفهوم الواقع، بقدر ما يصبح أكثر تعقيدًا وأقل استقرارًا، وأيضًا «أزمة العقل»^٦ على نحو خاص، وكل التنظيم العقلي القديم للكون. هذا التمرد على العقل، وعلى الرؤية القديمة للعالم (التي رأيناها تتضح من قبل، تحت تأثير «رامبو»، في نهاية القرن الماضي)، قاد التوجه إلى «نزع ثقافة» الشعر، ورفض المقولات والمبادئ، وتفكيك الأشكال والأنواع: فالمثال «الجامد» للجمال القديم،^٧ والخضوع للقواعد الثابتة شيء لم يعد له معنى، في الأدب وفي العلم والأخلاق، وها هم التكعيبيون يهدفون لا إلى التنافر، وإنما إلى إعادة تنظيم الواقع، وتركيبهم للكلمات يجعلنا أحيانًا نتذكر الكيميائيين، في عنائهم من أجل تركيبات جديدة للعناصر وصولًا إلى استخلاص قوانين مجهولة للمادة، لكن عندما ستنهي الحرب تقويض أساس القيم التقليدية، ستسقط — في آن — كل الأفكار المتعلقة بالشكل والتنظيم الشعري والأشكال القديمة للحضارة في الحطام، فلن يُبقي التمرد الدائري على أيٍّ من أفكار القصيدة، أو تركيب الجملة، أو الإرادة الفنية أيًّا ما كانت، وبعد هذا الهدم الشامل، ستتمكن السريالية من استعادة مفهوم الشعر من الأساس، وأن تجعل من الشعر وسيلة لا هدفًا، وسيلة اكتشاف، وانغماس في الواقع الإنساني والكوني: وسيلة تحطيم الحواجز العقلانية للوصول إلى نقطة «فوق واقعية» تزول فيها التناقضات، وفي هذا المنظور الجديد، ندرك أن التمييز القديم بين «شعر» و«نثر» لم يعد ذا بال، وأن مناهج الكتابة نفسها قد تجددت بشكل كامل، ولا شك أن رسائل اللاوعي ستسجل نثرًا في أغلب الأحوال، لكن هل يمكن الحديث — مرة أخرى — عن «قصيدة» حيث تتم إدانة «كل انشغال جمالي»،^٨ وكل روح نقدية؟

هكذا ستتطور روح الفوضى والتمرد، الكامنة دائمًا في قصيدة النثر، وفقًا للظروف، إلى حد الإلغاء التام لقوى النظام والتنظيم الفني. مغامرة محفوفة بالمخاطرة

^٦ التي أدانها أيضًا «بيرج»، السابق، في المقطع المشار إليه، ص ٤٧.

^٧ انظر «بيرج»، السابق، في المقطع المشار إليه سابقًا، ص ١٢، وانظر أيضًا التمييز الذي أقامه «هربرت ريد» بين أبنية الشكل الكلاسيكي الثابتة والمحددة، وحيوية الشكل العضوي organic form الذي عثر الشعر الحديث، حسبما يقول، على مبدئه (، Form in modern poetry, Vision Press, Londres, 1948, (ch. 1).

^٨ André Breton, *Manifestes Surréalistes* (Premier Manifeste), Sagittaire, 1946, p. 45

سيكون علينا أن نتساءل ما الذي سيفقده الشعر خلالها، وما سيكسبه، لكنها — على أية حال — مغامرة ارتبط بها ما هو أكثر من مجرد مبادئ شكلية بسيطة.

(١) رواد الفكر الجديد: ماكس جاكوب وبيير ريفيردي

يستحق «جاكوب» و«ريفيردي»، «التكعييبان الأدبيان»، المقاربة بينهما، لا لأنهما فحسب يتصوران القصيدة كـ «شيء» مبني يمتلك قوانينه العضوية، وإنما أيضًا لأن روحًا جديدة تتبدى في شعرهما، وتدفعهما لإفساح المجال للوعي، والمجهول، والغامض، وبينما يسعد «جاكوب»، الأكثر فانتازية، بتداعيات الكلمات، وتأثيرات المفاجأة أو الخداع، يواصل «ريفيردي» الاستكشاف في عمق الواقع وجانب الغموض الذي ينطوي عليه، ومن ناحية أخرى، فإن الطريقة التي يدرك بها كلاهما الشعر في عصرنا يرد ذكرها في تعريف «جاكوب» هذا:

القوافي الغنية بشكل مفرط وغياب القوافي، والرحلات، وأسماء الشوارع واللافئات، وذكريات القراءة، ولغة العامة في الحوار، وما يحدث في الجانب الآخر من خط الاستواء، والانفلاتات المفاجئة، والمظهر الحالم، والنتائج غير المتوقعة، وتداعيات الكلمات والأفكار، تلك هي الروح الجديدة. «تنافر»، يقول أعداؤنا، لماذا إذن لا يمكن أبدًا تقليد أفضل الشعراء الحديثين؟ ذلك لأنهم يملكون وحدة الإحساس والذائقة.^٩

الذي يمكن أن نضع إزاءه تأملات «ريفيردي» هذه:

فالغنائية التي تذهب نحو المجهول، نحو العمق، تساهم بطبيعة الحال في الغموض، والجزء المخصص للغموض، والوعي به، وما قرر الشعراء الحديثون الاستفادة به، يميزون حقبتنا.

إنها تولد من ارتباط كلمتين لأول مرة وبإحكام، إنها تنبثق من صورة غريبة، قوية، مفاجئة، وحقيقية، قادرة على إحلال نتاج جديد للروح في الواقع، وهي تكمن في جملة يؤدي غموض دلالتها ونوعية الكلمات التي

^٩ Art Poétique, Emile-Paul, 1922, p. 17

تتألف منها إلى تعليقها فوق مجرى أفكارنا الطبيعي، وهي في كل مرة يقوم بها الشاعر بتخطي نفسه.^{١٠}

ولا شك أن هذه الجمل القليلة تسمح برؤية ما يفصل «جاكوب» عن «ريفيدي»، لكن ما يمنح أيضًا محاولتهما طابعًا مشتركًا، وما يعلن — من الآن — ميلاد السيريالية: باعتبارها مطاردة لكشف ما هو خبيء في الواقع، الذي تحول عاداتنا و«القواعد» الفنية من رؤيته؛ لذا ينشأ لدى كل منهما إرادة تجديد التعبير والتقنية الشعرية، للذين سيتم بلا شك تطبيقهما على النظم، وأيضًا على قصيدة النثر، التي تحتل مكانة هامة في إنتاجهما الشعري.

ماكس جاكوب و«كوب النرد»

رجلٌ فنان محير، «ماكس جاكوب» هو ساحر ومخادع في آن، صاحب نظرية «الإرادة» في الفن، ومن أنصار «الكلمات الحرة»، فلم تراخِ سخريته أي شيء — ولا حتى مشاعره الدينية، بعد هدايته (عام ١٩٠٩م)، التي كان يعلن عنها بشكل مسرحي وبحركات بهلوانية، إلى حد أن أصدقائه كانوا بالكاد يصدقونه، «كان يمثل محاكاته الساخرة التي تخصه، مثلما يقول «بيلي»، لكن هذا التمثيل لا ينفي أصالة مأساة ليس من الصعب إدراكها»،^{١١} في «كوب النرد» هذا — المنشور عام ١٩١٧م، والذي يضم نثرات حديثة وأخرى قديمة ترجع إلى عشر سنوات،^{١٢} كان «جاكوب» يقرؤها أولاً بأول على جيرانه في شارع «رافينيان»، بيكاسو، وسالمون، وماك أورلان^{١٣} — نجد نفس الخليط العجيب من المحاكاة الساخرة الهدامة والإيمان بالفن، ويتكون جزء كبير من «كوب

^{١٠} Le gant de crin, Plon, 1927, pp. 40-41.

^{١١} مقدمة Max Jacob des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1946, p. 27.

^{١٢} أعلن «جاكوب» بنفسه أنه «كتب دائمًا قصائد نثر أو نصف نثر»، وأنه كان يجمع عام ١٩٠٧م، منذ فترة طويلة إلى حد ما، قصائد النثر (مقدمة عام ١٩٤٣م للطبعة الجديدة من «كوب النرد» Coup de Dés, Gallimard, 1945)، وبذلك، كتبت القصائد عن الحرب عام ١٩٠٩م، ونشرت «بان» في ديسمبر ١٩٠٩م «حكايات بريتونيه» لماكس جاكوب تتضمن ثلاث قصائد نثر.

^{١٣} كان «جاكوب» يقيم في ٧ شارع رافينيان، في حين أن «القارب المغسل» الشهير لبيكاسو كان — مثلما نعلم — يقع في رقم ١٣.

النرد» من محاكاة ساخرة، يفسرها — في آن — مزاج «جاكوب» الهزلي والسخط الذي نستشعره لديه دائماً إزاء الحماقة الصائبة والعقلية الإزعانية، في الأسلوب مثلما في الأفكار،^{١٤} لكن مع هذا الجانب السلبي، نجد — في «كوب النرد» — بحثاً قلماً عن «شيء آخر»، نوعاً من النداء لـ «المجهول»، ينطلق بمعونة كل مصادر اللاوعين ويعلن عن السيريلية، ونجد فيه أيضاً — وهو ما يميز «جاكوب» عن السيراليين — نظرية لقصيدة النثر، ورغبة في تأسيس نوع ومنحه قوانينه الجمالية، قوانين تستند أساساً — مثلما قلنا — على الإرادة «التكعيبية» في جعل القصيدة شيئاً، كلاً مغلقاً، ونرى أن «كوب النرد»، الذي يقع في منعطف تاريخ قصيدة النثر، قد منحها دوافع حاسمة، ولذلك، فهو يستحق دراسة أكثر تعمقاً.

ويهمنا جانب المحاكاة الساخرة في هذا الديوان، لا لأنه يتوجه فحسب إلى البورجوازية و«الأفكار المسبقة» (سنبدي إعجابنا بهذه العناوين: «السيد رئيس الجمهورية يتفقد معرض البستاني»، «الفقراء غير المتحولين وغيرهم»، «ليلة الترددات الأسرية»)، وإنما أيضاً نحو أنواع أدبية مختلفة، بدءاً بالصحافة («بحث حول وضع الخادمت في المكسيك»)، والرواية المسلسلة، وصولاً إلى الأنواع القائمة في أعلى السلم الأدبي: «قليل من النقد الفني»، «نوع يتعلق بالسيرة الذاتية»، وعلى نحو خاص، تلك المحاكاة الساخرة — وهي رائعة أدبية حقيقية — «قصيدة فخيمة» التي يعزف فيها «جاكوب» على الوتر الوطني، ويضاعف التساؤلات الخطابية على طريقة «هوجو»: «أي متنزهات هذه؟ أي «غضبات» هذه؟ أي فرنسا تضع قبعة فريجية؟^{١٥} أي أنت يا إنجلترا؟»،^{١٦} والمناجاة بأسلوب «بردي الأحرار»: «أي نابليون! أي نابليون! ها قد ولدنا وها قد متنا»، ويستعيد — بأكثر الطرق «فنية» — جملة البداية لينهي بها القصيدة. ولا شك أن قصيدة النثر التي تملك مكانة جيدة في قاعة عرض هذه الصور الهزلية، والقصيدة «الترجمة من الألمانية أو البوسنية»،^{١٧} التي تتخذ شكل نشيد غنائي،

^{١٤} نعلم أنه كرس أغلب رواياته — من «سينما جوهريّة/سينما صغيرة» و«حجرة سوداء» و«ملعب بوشبال» — لإخراج «كوميديا إنسانية»، شخصياتها دُمى متحركة للبرجوازية، قارن بمقال «جاسون Gasson»، في 1^{er} Avril 1928. *Nouvelle Revue Française*.

^{١٥} «قبعة حمراء كان يرتديها ثوريو عام ١٨٨٩م، شارة للجمهورية الفرنسية.

^{١٦} *Le Cornet à Dés*, éd. Stock, 1923, p. 29.

^{١٧} المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٥٩.

مع مقاطع، وتكرارات، ونزهات بين الأشباح، قصيدة ناجحة حقًا، وإذا اكتفت القصيدة التي تبدأ بالعبارة التوجيهية «إليك يا رامبو» بالاستفادة من الأحاسيس المتزامنة («تعثّر حصاني في ثنائيات الأسنان! تتعالى العلامات حتى السماء الخضراء لروحي»)^{١٨}، فإن معارضات «بودلير» تكون أكثر نجاحًا: تذكرنا إحداها بتكوينها بقصيدة «وجوه عشيقات» و«نداءات»^{١٩}، وأخرى، «أحد أيامي»، تقلد إلى حدٍّ غريب إلهام قصيدة «في الساعة الواحدة صباحًا» وشكلها:

أن تريد نقل الماء بالمضخة بوعائين زرقاوين، أن يصيبك الدوار بسبب ارتفاع السلم، أن تعود لأنني كان لديّ وعاء إضافي وألا يعاود الذهاب إلى المضخة بسبب الدوار، أن أخرج لشراء صينية لمصباحي ... إلخ، إلخ.^{٢٠}

يمكننا أن نرى، في هذه «القصيدة» الأخيرة، استخدامًا منحرفًا إلى حدٍّ بعيد لـ «العادي»، يذكرنا ببعض أساليب «لوتريامون»، ففي كلا العملين، نجد خليطًا متفجرًا من السطحية والشطط يجعل منهما «ألتين جهنميتين» حقيقتين لتدمير الأدب، فأحيانًا ما يروي «جاكوب» بوقار مصطنع حقائق بديهة أو تفاصيل تافهة،^{٢١} وأحيانًا ما يرصد بلهجة رتيبة وطبيعية متتالية من الغرائب: ففي عرض في دار الأوبرا:

حدثت اغتيالات لجاري، ودفقات بترول مشتعل، حدثت حصارات للمقصورات، وحصار لخشبة المسرح، وحصار لمقعد متحرك، هذه المعركة التي استمرت ثمانية عشر يومًا، وربما يكونون قد زدوا المعسكرين بالموءن، لا أدري، لكن ما أدريه جيدًا، هو أن الصحفيين أتوا من أجل مشاهد بهذه البشاعة، وأن واحدًا منهم لأنه كان مريضًا أرسل السيدة والدته، وأن هذه اهتمت للغاية برباطة جأش بنبيل فرنسي ظل متمسكًا ثمانية عشر يومًا في مقدمة المسرح دون أن يتناول أي شيء سوى بعض الحساء.^{٢٢}

^{١٨} المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ٢٤.

^{١٩} المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ٢٨، وتحمل هذه المعارضة لبودلير — شأن قصيدة

«رامبو» — عنوان «قصيدة حسب ذائقة ليست ذائقتي».

^{٢٠} المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ١٠٨.

^{٢١} قارن بـ 84، p. Encore le roman feuilleton.

^{٢٢} Fausses nouvelles! Fosses nouvelles!, pp. 22-23.

لكن الأسلوب الذي ينتمي إلى «ماكس جاكوب» حقًا هو الشعوذة اللفظية، الاستفادة من مصادفات التعبير المضحكة، ومن تداعيات الكلمات بفعل الجناس، التي تمنح القصيدة مظهر تنظيم مفتعل، يتبدى تحته تنافر هزلي، وستعطي القصيدة المكرسة لـ «النوع البيوجرافي»، التي سأوردها كاملة، فكرة عن شكل «منطق العبث» هذا:

بالفعل، في سن ثلاثة أعوام، كان كاتب هذه السطور لافتًا للنظر: كان قد صنع صورة وجه بوابته من كرة-تمرير، بلون الصلصال، في اللحظة التي كانت فيها هذه، وعيناها مغرورقتان بالدموع، تنزع ريش دجاجة، كانت الدجاجة تعرض رقبة أفلاطونية، والواقع لم تكن كرة التمرير هذه سوى تمرير وقت، والخلاصة، فاللافت للنظر أنه لم يلفت النظر: لفت للنظر، لكنه غير مؤسف؛ إذ لو لفت النظر، لما كان سيصبح لافتًا للنظر، كانوا سيوقفونه في مهنته، وهو ما كان سيدعو للأسف، واللافت للنظر أنه كان سيبحث على الأسى والأسف أن يكون قد لفت النظر، ودجاجة كرة-التمرير كانت أوزة.^{٢٢}

فأن يستخلص «ماكس جاكوب» جانبًا فكها من تلاعب بالألفاظ من هذا القبيل، الذي كان يستمتع به دائمًا بمرح شهواني، مثلما يقول كل من عرفوه،^{٢٤} فهو ما لا شك فيه،^{٢٥} لكننا بلا شك سنتقبل — بصعوبة أكبر — أن ينجم من تلاعب كهذا بالألفاظ منهج كامل في الإبداع الشعري، ورغم هذا، فثمة رغبة هنا في «ترك المبادرة للكلمات»، وفي استعادة تعبير «مالارمي»، الاستلام لقوى اللغة المتروكة لذاتها، بمعنى ما، لتذهب إلى أبعد من التسلية البسيطة بكثير: فلا ينبغي للمتلاعب، هنا أيضًا، أن يخفي علينا رمزه. ولنؤكد — من ناحية أخرى، فيما يتعلق بجاكوب — أن تيارًا واسعًا، سيؤدي إلى السيريالية، سيجتذب عددًا من الشعراء الحديثين إلى اللجوء إلى اللغة، من خلال

^{٢٢} Genre biographique, p. 69.

^{٢٤} يذكر «ي. بيلفال» أن «جاكوب» كان يستمتع — على سبيل المثال — بلعبة «التعريفات» التافهة التي منحتها الشرف بعض أعداد مجلة «نوفيل روفي فرانسيز» (قارن بـ Matila Ghyka, *Sortilèges du* (Verbe, Gallimard, 1949, p. 153)، وهكذا ماتم obsèque = خشب الجزر، مثال: كانت تملك سريًا رائعًا من خشب «الأوبسيك» (Rencontre avec Max Jacob, Charlot, 1946, p. 92).

^{٢٥} قارن بما ورد ذكره في *Euvres burlesques et mystiques de Frère Matorel*، عام ١٩١٢م، «شارع مين»، «تنتقل المناورات ... إلخ».

محاولات — في أغلب الأحيان — سخيفة، من الوهلة الأولى، فخلف التردد المريض للكلام والشعوذة اللفظية لدى شعراء القرن العشرين، التي كثيراً ما تُحير القارئ كثيراً ما يختبئ نداء قلق للمجهول، ورغبة في رؤية قيام علاقات جديدة بين الكلمات المتقاربة في إصااتها، علاقات عبثية بالنسبة للوعي الواضح، كاشفة ربما بالنسبة لمن يؤمن بالقوة الخفية لـ «الكلمة»، هذه النزعة التي ستزايد قوتها بقدر ما يفقد العقل الخالص حقوقه في الإبداع الشعري، تنحو إلى تقريب الشعر من بعض المساعي «القبلانية»، من جهد العثور على مفتاح أبجدية أصبحت غامضة علينا، وستؤدي معرفتها إلى فتح «أسرار خلق الكون»،^{٢٦} والنظرية التي تريد للكلمات ألا تصبح إشارات اعتباطية، بل تشكل نظاماً كاملاً وعضوياً حيث تربط الصوت والمعنى علاقات ليست طارئة بل ضرورية، قد أغوت — مثلما يلاحظ «مارسيل جان» أو «أرباد متزي» — «أكثر مفكري الإنسانية عمقا»^{٢٧} منذ «أفلاطون» و«محاورة كراتيل»، ولا يدخل في موضوع هنا أن أعرض وأناقش مختلف مظاهر هذه النظرية، وسيكون عليّ — من ناحية أخرى — أن أعود إلى تطبيقاتها بصدد «التلاعب بالألفاظ» لدى السيراليين، وسأكتفي بذكر «فابر دوليفيه» وأعماله،^{٢٨} و«هوجو» وعمله «نومن نومين»،^{٢٩} و«مالارميه» وملاحظاته حول «الكلمات الإنجليزية»، والتذكير بوجود رواد مباشرين لجاكوب من بين الشعراء: فبينما يستمتع «فارج» — في «رقاصو الضغط»^{٣٠} — بتمزيق وإعادة خلق كلمات من نمط Batiplantes و«حداث جنول» (لكنه سيكون أفضل بكثير فيما بعد)، وخلال

^{٢٦} ١٧٩ p. 179, Marcel Jean et Arpad Mezel, *Genèse de la pensée moderne*, Corrèa, 1950, انظر

في هذا الموضوع، الفصل رقم ٢٢، (حول «ريمون روسيل»).

^{٢٧} المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ١٧٧.

^{٢٨} أحيل إلى رسالة «سيلييه» حول 133-142 pp. Fabre d'Olivet, Nizet, 1953.

^{٢٩} إن الموقف «الصوفي» لهوجو إزاء التلاعب بالألفاظ (مثل «نومن نومين»)، وبيته الشهير:

إذ إن اللفظة هي «الكلمة» والكلمة هي الله

مشهوران إلى حد عدم الحاجة إلى التأكيد عليهما، «هناك» شيء إلهي «في غموض تكوين اللغات»، مثلما يشير في إحدى أفكاره المنفصلة، المنشورة بعد وفاته (Tas de Pierres, *Œuvres complètes de*) (Hugo, Albin Michel, t. IX, p. 277).

^{٣٠} * تمثال صغير معلق في كرة مجوفة يهبط ويصعد في إناءٍ مملوء بالماء، حسب الضغط على الغشاء الطاطي الذي يغطي الوعاء.

شهرة «كارول» ومؤلفه «غمغمة هازئة» لدى الجمهور الإنجليزي،^{٣١} كان «جاري» يستخدم «التلاعب بالألفاظ» لأهداف ليست شعرية فحسب بل هي مرسية^{٣٢} * أيضاً في «الحب المطلق»،^{٣٣} و«ريمون روسيل» المحير على نحو خاص — الذي نشر عام ١٩٠٠م^{٣٤} — الحكايات الأولى المكتوبة حسب «منهجه» الشعري الرائع، الذي يتمثل بالتحديد في البدء بكلمات جناسية أو متماثلة في الصوت، ليؤسس — «من خلال التلاعب المزدوج بالإشارات والدلالات» — «محددات شعرية»،^{٣٥} أي ما يسميه **معادلات وقائع**،^{٣٦} فعلى سبيل المثال، تنشأ — في «نقرة» — قصة معقدة بكاملها من التلاعب بالألفاظ حول les vers de la doublure dans la pièce du Forban talon rouge = أبيات الممثلة البديلة في مسرحية «فوربان ذو الكعب الأحمر» (بمعنى مسرحية شعرية، والدور المزدوج الذي يؤديه ممثلان) و les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge (بمعنى قطعة قماش أكلها الدود)، ولن أذهب إلى حد القول إن هذا المنهج، الذي ينطلق من الكلمات بدلاً من أن ينتهي إليها، يولد لقي شعرية فريدة للغاية أو انقلابات روائية ذات إثارة نابضة (كتبت رواية «انطباع من أفريقيا» المذهلة وفقاً لهذه الطريقة ...) والمهم أن نشير — مثلما فعل «روسيل» نفسه^{٣٧} — إلى وجود نسق شعري نثري هنا، حيث يصبح ازدواج صوت ذي معنيين مختلفين معادلاً لنسق القافية، ما دام يمكن القول إن هناك «اختلاف المتطابق» في الحالتين: فالكاتب الذي

^{٣١} قارن بـ «الكلمات- الحقائق» لـ Carroll, les Cahiers du Sud, n° 287 (1948) والمقدمة الخاصة

عن «لويس كارول» في (1952) Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, par H. Parisot.

^{٣٢} *نسبة إلى «هيميس»، رمز الكيمياء السحرية.

^{٣٣} قارن بما سبق، الفصل الخامس من القسم الثاني.

^{٣٤} Chiquenaude, Lemerre, 1900.

^{٣٥} انظر Marcel Jean et Arpad Mezel, Genèse de la pensée moderne, Corrèa, 1950, p. 203.

والفصل رقم ٢٤ بكامله.

^{٣٦} «إن ميزة الوسيلة، مثلما يقول «روسيل»، هي أن تنشئ من الكلمات أنواعاً من معادلات الوقائع، المقصود منها حلها منطقياً فيما بعد» (Comment j'ai écrit certains de mes livres, Lemerre, 1935, p. 23).

^{٣٧} Comment j'ai écrit certains de mes livres, Lemerre, 1935, p. 22: «الخلاصة أن هذا

الأسلوب أحد أقارب القافية: ففي الحالتين، هناك إبداع غير متوقع ناتج عن تركيبات صوتية، إنه أسلوب شعري بالضرورة».

أقام حكايةً وفقًا لبعض الكلمات المتاحة مسبقًا لا يختلف كثيرًا عن الشاعر الذي ينسق جملة من أجل «كلمة-قافية» يمكن بالفعل أن تكون موجودة سلفًا في ذهنه بالمعنى المنطقي، ولا يبقى سوى تحديدها.

وفي حالة «جاكوب» أيضًا — كي نعود إليه — كثيرًا ما يحدث أن تنتظم القصيدة بكاملها (القصيدة للغاية في أغلب الأحيان، فضلًا عن ذلك) حول تلاعب بالألفاظ، وتماثل في الأصوات، فنحصل — على سبيل المثال — على ما يلي:

هذا الألماني كان مجنونًا بالفن، والأوشحة foulards والدجاج السمين poulards، وفي بلاده ترتسم «الأميرة كلود» على الأوشحة، على المائدة، نعلم أيضًا من يتسكع حول الدجاج السمين.^{٢٨}

أو هذه «القصيدة» الأخرى التي تستعيد — وفقًا لبيلفال — موضوع «البجعة» المالارمية:

«برايزيرو»، zero صفر! إنه مغتاظ لأنه ليس مثلًا مزودًا بأجنحة سوداء، إنه يعض ذيله، وتقطعه خطوط حديد زرقاء تسخر من نفسها، تخططه le raient وتسخر منه le raiellent.^{٢٩}

إنها — بلا شك — عميلة شعرية معروفة؛ إذ تتم «البلورة» حول كلمة من كل معقد من المشاعر والصور، المنقادة بالأصداء الشعرية للكلمة فينا، لا بـ «معنى» الكلمة، بل بالتلاعب بالإصاات والتشابهات: وقد تباهى «يو» بأنه بنى قصيدة «الغراب» بكاملها انطلاقًا من كلمة «Never more = لا أبدًا بعد ذلك»، ويربط «مالارميه» بكلمة «pénultième = قبل الأخير» جميع الإحياءات التي لا علاقة لها بمعنى هذه الكلمة النحوي، ومن هنا، ننتقل إلى استخدام الكلمة خارج كل قيمة منطقية، باعتبارها رمزًا — على سبيل المثال — لحالة شعورية: فعندما يكتب مؤلف «مستنقعات»: «chemin bordé d'aristoloches = طريق تحده النباتات المتسلقة»، فإنه يجد «نباتات متسلقة»

^{٢٨} Le Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 55.

^{٢٩} السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ٥٠، انظر، Rencontre avec Max Jacob, Charlot, 1946, p. 94.

تعبّر جيّدًا عن كآبة رحلته،^{٤٠} وبالنسبة لجاكوب، تستدعى نفس الكلمة «l'aristocratie = الأرستقراطية» للتشابه الصوتي: وسيقيم بذلك — حول كلمات «aristoloche = نباتات متسلقة» و«aristocratique = أرستقراطي» و«aristide = أريستيد» قصيدة بكاملها «عن الفن الأريستي» سيكون إطارها «فندق دوقة ه...»^{٤١}

وعندما يترك الفنان «الكلمات الحرة» تقترح عليه تداعيات الأفكار، وصورًا مفاجئة، واكتشافات أدبية أو غيرها، فمن البدهي أنه يتخلى جزئيًا — شاء أم أبى — عن دوره الإبداعي: وسيمتدح السيراليون — من ناحية أخرى — هذه الحالة السلبية للذهن، على أمل أن يلتقطوا منها، خارج كل مقصد شعري، الرسائل «التي يملئها» اللاوعي، ورغم أن «ماكس جاكوب»، إذا كان قد اعترف بأنه دأب على أن يلتقط في نفسه «بكل الطرق، معطيات اللاوعي: الكلمات الحرة، والتداعيات الخطرة للأفكار، وأحلام الليل والنهار، والهلوسات ... إلخ»،^{٤٢} فإنه لا يريد التخلي عن كل روح نقدية وكل إرادة تنظيمية: فـ «الإرادة هي جوهر كل فن، حسبما يقول عام ١٩١٧م، والأدوات هي الشكل الذي يتخذه، والفكرة، والأفكار، حتى «الكلمات الحرة» يمكن أن تنبع من هؤلاء»،^{٤٣} ونتعرف هنا على الفكرة التكعيبية القائلة بإمكانية استخدام الفنان لكل المواد التي يتيحها له الواقع، ابتداءً بالعناصر الأكثر انحطاطًا للواقع الملموس، وصولاً إلى «معطيات اللاوعي»، بشرط أن يعيد تجميعها بفنّ ودقة، وألا ينشغل «إلا بالقصيدة ذاتها، أي بتوافق الكلمات، والصور، وتداعيهما المتبادل والدائم».^{٤٤}

والواقع أن «جاكوب» — عندما يركب الصور، على نحو خاص، وعندما يرسم لوحات، وعندما يصف رؤى الحلم أو «هلوسات»، فإنه يبدو لنا شاعرًا إراديًا، شاعرًا رسامًا، وهو ينظم الأشكال والألوان في عالم خاص به.

ويحدث أن يبني «ماكس جاكوب» قصيدة بكاملها حول استعارة «بصرية visualisée»، إن تجرأت على استخدام هذا المصطلح: هكذا، في «هل الشمس وثنية؟»،

^{٤٠} انظر Gide, *Paludes*, N.R.F., 1926, p. 154.

^{٤١} *L'Art artiste*, Le Cornet à Dés, p. 81.

^{٤٢} المقدمة الجديدة لـ *Le Cornet à Dés*, N.R.F., 1945, p. 10.

^{٤٣} مقال «جاكوب» حول «الكلمات الحرة»، نشر في *Nord-Sud*, n° 9, Novembre 1917.

^{٤٤} *Art poétique*, Emil Paul, 1922, p. 67.

إحدى قصائده الأولى التي تنتظم حول الاستعارة «ضربة شمس»، ويحدث له أن يخط قصيدة موجزة انطلاقاً من تداعٍ مدهش للصور:

أوحت لعبة الدومينو على السجادة بالموت ولم تكن المريلة البيضاء للخدمة
مصنوعة لاستبعاد هذه الفكرة.^{٤٥}

لكنه يتلاعب — في أغلب الأحيان — بالصور التي تقدم له الواقع، أو يشوهها خياله، ويحولها، ويخلق منها رؤى غريبة تتخذ أحياناً قوة هلاوسية، وقد وصف لنا هو نفسه، في «قصيدة صغيرة»، كيف استطاع رؤية أشياء وأشخاص في ستائر غرفته وهو طفل،^{٤٦} وكيف — في قصيدة «لغز السماء» — يمكن لغيوم أن تبدو مثل «رءوس عجائز هائلة»،^{٤٧} إنها ألعاب خيال عادية، لكن الأكثر براعة هي طريقة وصف لوحة لنا نراها تتحول بين يدي الرسام (في قصيدة «أمنية Omnia»، حيث يتشوه المنظر الطبيعي ويتلاشى)،^{٤٨} أو لوحة يدخل فيها الرسام فجأة ويسير، مثل «أليس» إلى حدٍّ ما، وهي تعبر من خلال المرأة:

الدخول في هذا المنظر الطبيعي التوراتي! لكنه حفر على الخشب: خط من البيوت غير المتساوية، ساحل رملي وراء مجرّى مائي، مجرّى مائي وراء نخلة، هذا يصور «سان ماتوريل»، رواية لماكس جاكوب، أنا والآنسة ليوني نتنزه فيها، لم أعلم أنهم حملوا حقائب في هذا الكتاب.^{٤٩}

هذا الميل إلى التحول، وإلى «مبدأ اللاهوية» (وهو ميل متأصل لدى «جاكوب»، ويفسر محاكاته الساخرة ونزعته الهيولانية (protéisme) يؤدي إلى تفصيل معين لنصوص الأحلام، أحلام تؤلف فيها الكائنات والأشياء وذكريات الحياة الواقعية

^{٤٥} Le Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 38.

^{٤٦} Petit Poème, Le Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 99.

^{٤٧} Mystère du Ciel, Le Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 120.

^{٤٨} Le Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 126.

^{٤٩} Poème, Le Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 126. وسنجد لدى «ريفيدي» أيضاً، الصديق

الحميم لخوان جرمي والتكعيبيين، قصائد في «لوحات» متحركة أو ثابتة.

وإبداعات الخيال مشاهد شبحية غريبة، دائرة أطياف بلا قوام، تحافظ فيها مشاعر القلق والضيق أو التأنيب الذي لا تفسير له على حقيقتها وكثافتها: وهو ما نجده في «قصيدة»، التي يجعل جاكوب «أخاه الأفريقي»،^{٥٠} يتدخل فيها، وحيث تظهر — ثم تتلاشى — عناصر شاذة، أو في قصيدة «رحلة»، حيث تبشر سلسلة الجهود والإخفاقات الشاذة بكافكا بغرابة،^{٥١} أو أيضًا في قصيدة «حياة طالب»، هنا أيضًا يتبدى «جاكوب» رائدًا للسريالية (دون أن يكون الأول في ذلك): وسنرى السرياليين الشبان — فضلًا عن ذلك — يعتبرونه، حوالي عام ١٩١٩م، واحدًا من أساتذتهم، ويعيدون نشر بعض قصائده المنظومة وقصائده النثر، في مجلة «ليتيراتور»، والحق إن المهم — هذه المرة أيضًا — أن نضع الحدود: أعلم جيدًا أن «جاكوب» قدم أشعاره عام ١٩٠٩م التي تلمح إلى الحرب (التي تمثل نوعًا من الرؤى أو الأحلام)، باعتبارها نصوصًا «نبؤية»، ومُلهمة^{٥٢} إذا صح القول، لكن ذلك ليس موقفه المعتاد، فإذا ما كان هناك مناخ من الغرابية الغريبة يغمر أحيانًا قصائده، فهو يدعي مسؤوليته المتبصرة عنه، ويضع — كمبدأ فني — ضرورة تحديد موقع المؤلف، أي إعادة زرع transplanter القارئ.

فلنلخص — بسرعة إذن — نظرية قصيدة النثر، ما دامت موجودة، مثلما وردت في مقدمة «كوب النرد» عام ١٩١٦م، بطريقة ليست دائمًا واضحة، فلن يمكننا — أي شيء أفضل من ذلك — من رؤية دور «جاكوب» الإيجابي في قصيدة النثر.^{٥٣}

«كتبوا الكثير من قصائد النثر منذ ثلاثين أو أربعين عامًا، ولا أعرف مطلقًا أي شاعر أدرك ما الذي يعنيه ذلك»،^{٥٤} حسبما يصرح «جاكوب» بتأكيد متعالٍ في مقدمة «كوب النرد». كان تعريف قصيدة النثر، ومنحها قوانينها، محجوزًا إذن لمؤلف

^{٥٠} Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 32. هذا الأخ كان موجودًا بالفعل، بل ربما كان لصورة وجهه — التي رسمها زنجي، إذا ما صدقنا «كاركو» — دور في ميلاد التكعيبية (انظر Carco, *De Montmartre au Quartier Latin*, dans *Mémoires d'une autre vie*, Genève, 1942, p. 209).

^{٥١} Le Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 82.

^{٥٢} انظر التمهيد السابق لـ *Le Cornet à Dés*, éd. Stock, 1923, p. 21. وستقرأ — بعد ذلك بقليل — إحدى هذه القصائد، «الحرب»، انظر فيما يلي الفصل الثاني من القسم الثاني.

^{٥٣} قارن بـ مقدمة عام ١٩١٦م، éd. Stock, pp. 14-15.

^{٥٤} مقدمة عام ١٩١٦م، éd. Stock, p. 13.

«كوب النرد»، والواقع أن ثمة «تركيبًا شكليًا لقصيدة النثر»^{٥٥} تتميز من خلاله عن النثر الشعري (الذي يستبعده «جاكوب»، بشكل جيد، في بضع كلمات)،^{٥٦} قوانين قصيدة النثر؟ إنه يرصدها على عجل:

المساحة لا تعني شيئًا بالنسبة لجمال العمل، فوضعه وأسلوبه هما كل شيء فيه.^{٥٧}

وتنضم هذه القاعدة الذهبية ما هو جوهري: أولًا ينبغي على العمل أن يكون موجزًا، «فمن الصعب أن يكون جميلًا لمدة طويلة»، والنصوص الطويلة تفتقر إلى الوحدة (والواقع أننا سنلاحظ أن قصائد «كوب النرد» موجزة كلها، وأحيانًا موجزة للغاية، إلى حد أن نتساءل عن وجود مبالغة في الاتجاه المعاكس، وعما إذا كانت «يصنعون العلف في جناح إرمينوفيل» على سبيل المثال^{٥٨} — هي قصيدة حقًا). وعلى العمل — في المقام الثاني — أن يحدد موقعه، أي «يبتعد عن الموضوع»:^{٥٩} بمعنى أنه لا ينبغي أن نصف الواقع بالخضوع لما يمليه علينا المنطق والعادة، لكن أن نفسر، ونعيد خلق، أو — كما يقول «ماكس جاكوب» — «إعادة زرع»: ندرك أن العمل قد تحدد موقعه «من الصدمة الصغيرة التي نتلقاها منه أو أيضًا من الهامش المحيط به، والمناخ الخاص الذي يتحرك فيه»،^{٦٠} فمسرّح «موسيه» — على سبيل المثال — ومؤلفات «مالارميه» محددة الموقع.

لكن على القصيدة — فضلًا عن ذلك — أن تتوفر على أسلوب: فالأسلوب، شأنه شأن الفن (حيث الكلمتان مترادفتان)، هو «إرادة التجسيد بأساليب منتقاة»،^{٦١} ويؤكد «جاكوب» «أنه لا يستخدم الكلمة إلا بمعناها المؤلف: «فالأسلوب هنا يعتبر نوعًا من

^{٥٥} مقدمة عام ١٩١٦م، p. 13، éd. Stock.

^{٥٦} السابق، في الجزء المشار إليه، ص ١٦: «إن صفحة من النثر ليست بقصيدة نثر، حتى إن احتوت على درتين أو ثلاث».

^{٥٧} السابق، في الجزء المشار إليه.

^{٥٨} Cornet à Dés، p. 42.

^{٥٩} مقدمة عام ١٩١٦م، p. 15، éd. Stock.

^{٦٠} السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ١٥.

^{٦١} السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ١١ و ١٤.

إخراج المواد في شكل مؤلف ونوعاً من تأليف الكل، لا نوعاً من لغة الكاتب»^{٦٢}، فعلى الأسلوب — حسبما يقول أيضاً بطريقة معبرة للغاية — أن «يمنح الإحساس بالمغلق»^{٦٣}، على العمل إذن أن يكون مبنياً، ويشكل كلاً مستقلاً (دائماً نظرية القصيدة-الشيء!) وسيؤكد «جاكوب» فيما بعد على أن إرادة الوحدة هذه تتبدى في «كوب النرد»، حيث تُلاحظ على النحو التالي: «(١) إن النغمة لا تتغير من سطر إلى آخر مثلما لدى «برتران»، (٢) إذا ما كانت كلمة أو جملة تتوافق مع الكل، فإننا لا نهتم بما إذا كانت هذه الجملة أو الكلمة تصويرية، تتوافق مع الحكاية الخاصة للقصيدة أم لا»^{٦٤}، وينجم عن ذلك المخاطرة بالتأكيد بالانتهاء إلى بعض التفكك الواضح ... (يعترف «جاكوب» بأنهم آخذوه على ذلك): وعلى أية حال، فلن نستطيع اتهام مؤلف «كوب النرد» بالاستسلام لتسهيلات الكتابة الآلية، لكن لماذا يشعر «جاكوب» بالرغبة الغريبة في «تعنيف» أسلافه؟ فبرتران «ليس سوى حكاة نثري ورسام عنيف ورومانتيكي» (إن مؤاخذه «برتران» على افتقاره إلى الأسلوب لمبالغة)، و«الحكم البودليرية والمالارمية»، تؤدي إلى الخلط بين قصيدة النثر والحكاية الخرافية،^{٦٥} و«رامبو» «لا يتوفر على أسلوب ولا على موقف»، و«لا يؤدي إلا إلى الفوضى والسخط»^{٦٦}، إن السخط هو ما أعتقد أنني أحس به خلف هذا الهجوم الأحق للغاية: فقد تولد لدى «جاكوب» من كثرة سماعه تحيات معاصريه لرامبو، باعتباره — عن حق — سيد قصيدة النثر وتقنياً بلا نظير.^{٦٧} إنها نظرية «الموقف situation» التي تبدو لي أكثر أهمية، وبالتالي أكثر ثراءً، لإعادة زرع القارئ في عالم مختلف، و«الترغيب» (وهي أدوات شعرية مؤثرة للغاية لدى «رامبو» و«لوتريامون» و«جاري») سيؤديان — ربما أكثر من أي شيء آخر — إلى تمييز

^{٦٢} السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ١٤.

^{٦٣} السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ١٥.

^{٦٤} Art Poétique, Emil Paul, 1922, p. 67.

^{٦٥} المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٦٧، ورغم هذا، يرجح أن يكون «برتران» — مثلما يعترف «جاكوب» عام ١٩١٦م (ولأنه يتوفر على «أسلوب وهامش»، مثلما يقول «مارسيل شوب» — قد خلق نوع قصيدة النثر» دون أن يعرف ذلك (مقدمة، ص ١٧).

^{٦٦} مقدمة عام ١٩١٦م، ص ١٥.

^{٦٧} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثالث، التي نشرتها عام ١٩١٧م مجلة «نور-سود» عن «رامبو».

قصيدة النثر الحديثة، إلى حد جعل المساعي الشكلية، وموسيقى الجملة، والتأثيرات الفنية الخالصة، بلا جدوى، وإلى حد يكاد يصبح فيه مستحيلًا — في الحساب الأخير — التمييز، على سبيل المثال، بين النص والقصيدة: فيمكن لنص لميشو، وأقصوصة لكافكا، أن يتوفرا على نفس الطاقة الشعرية الكامنة في قصيدة نثر أو نظم. لكن، فلنأخذ قصيدة نثر «ماكس جاكوب» هذه (وهي إحدى القصائد «النبوئية»):

الشوارع الخارجية الكبيرة، تمتلئ بالثلج ليلاً، ورجال العصابات عساكر،
يهاجمونني بضحكات وسيوف وينهبونني، أنقذ نفسي لأسقط في مربع آخر،
هل هو فناء ثكنة، أم فناء فندق؟ كم من السيوف! كم من الرماح! الثلج
يساقط! يخزونني بحقنة: إنه سم لقتلي، تعض إصبعي رأس هيك عظمي
مغطاة بقماش الكريب، وترمي قناديل غامضة على الجليد ضوء موتي.^{٦٨}

من أين يأتي الشعر هنا؟ ليس بالتأكيد من الصياغات الفنية، أو من توازن إيقاعي (لدينا هنا إيقاع منثور عن عمد، بدون أية موسيقية، وجمل سريعة ومتناثرة)، ولا أيضًا من اختيار المفردات النادرة أو «الشعرية»: «الصورة الشعرية — مثلما يشير «م. ريمون» في حديثه عن هذا النص — غالبًا ما تحل محلها الإشارة المباشرة، فاللغة تستند على أساس شفاهي، ولا ترقى — في أغلب الأحوال — فوق الجملة المستخدمة في الكلام»،^{٦٩} فما يعيد زرعنا هنا هو فانتازية الرؤية نفسها، التي يزيد منها عدم تحديد التفاصيل، لتغمرنا هنا في قلب الكابوس، ويضيف «م. ريمون»: وبدهي أن حضور هذا الانسياق يمكن أن يتبدى خارج الشعر، وخارج القصيدة»، فنحن نتوجه نحو مفهوم شعر «مفتوح» غير مرتبط — حتمًا — بالشكل (هو شعر يمكن ترجمته بلا عواقب خطيرة)، شعر الحلم، والسرد الفانتازي أو العبثي، شعر «المناء»، إذا شئنا، الذي سيكتشفه السيرياليون في الروايات السوداء، وفي مؤلفات «لويس كارول» أو في «نصوص الأحلام» التي تمتلئ بها المجلات السريالية.

أما بالنسبة لجاكوب، فإن المبالغة في الانشغال بـ الشكل لا تسمح له بقبول فوضى كهذه: فقصائده هي قصائد لأنها تنحو — بالتحديد — إلى ألا تعبر عن أي شيء

^{٦٨} La guerre, Cornet à Dés, p. 22

^{٦٩} De Baudelaire au Surréalisme, Corrèa, 1933, p. 300

سوى نفسها، «ولا أهمية للموضوع فيها»^{٧٠} فهو يجمع بعض العناصر، والكلمات، والصور، والأماكن المألوفة، والأشياء الملموسة، مع مزيد من الاهتمام بالمحافظة على وحدة النغمة أكثر من انشغاله بحكي قصة، وقد يحدث — من ناحية أخرى — أن تظل القصيدة، إذا ما اتخذت شكل السرد، بلا حل، لتقودنا إلى طريق مسدود؛ لأن ذلك هو بالتحديد منطقها الشعري (مثلما في «قصيدة»، أو «مسألة قانونية»)^{٧١}، وعلى النقيض، لا يرفض «جاكوب» التكوين الكلاسيكي، ولا حتى خطابية ما، إذا ما كان هذا هو أسلوب القصيدة: على سبيل المثال، قصيدة «شارع رافينيان».

وعلى العموم، يمكننا أن نخلص من تصريحات «ماكس جاكوب» إلى أنه كان على وعي واضح بـ «نوع» من قصيدة النثر، تتوفر له قواعده شأن كل نوع فني، فما يقوله عن «الموقف» و«الأسلوب» لا يبتعد كثيرًا عن الملاحظات التي ذكرناها من قبل عن الضرورة المزدوجة لقصيدة النثر، الضرورة **الفوضوية** (كل ما يعيد زرعنا، وكل ما يحطم التصنيفات العقلانية كي يحملنا إلى عالم آخر، هو فوضوية محررة) والضرورة الفنية، التي تهدف إلى جعل العمل الفني كلاً مكتملاً ومنظماً.

لكننا لا نستطيع القول — رغم هذا — إن «كوب النرد» قد اعتُبر نموذجًا للدقة والتنظيم الفني: فكثير من المحاكاة الساخرة، والحديث غير المترابط، والشطط العمدي، كان سيثير — بالأحرى — الانتباه إلى الجانب الفانتازي وغير المنسق للعمل: وقد كتب «تبيودي» — الذي كان وقتئذٍ جنديًا في وزارة الحرب — إلى «جاكوب» بعد أن قرأ طبعة «ستوك»: «يبدو لي أن كل الملفات قد سقطت كيفما اتفق على مكتبي ...»^{٧٢} فالمرء لا يخضع بلا عاقبة لإغراءات اللاوعي و«الكلمات الحرة»: فسواء شاء ذلك أم أبى، كان «ماكس جاكوب» على وشك أن يعتبر رائدًا للدائنية (المتقدم المرعب!)^{٧٣} وللسيرالية: فإذا ما رجنا «كوب النرد» فسنخرج منه بالصدفة، والتمرد، والفوضى، ورفض «الأدب»، والرغبة في زعزعة كل المفاهيم الشعرية المسلّم بها.

^{٧٠} Art poétique, Emil Paul, 1922, p. 67.

^{٧١} Cornet à Dés, p. 32 et p. 79.

^{٧٢} الجملة ذكرها «جاكوب» في مقدمته لطبعة عام ١٩٤٥م من «كوب النرد»، ص ١٠.

^{٧٣} والأُنكى أنه يمكن العثور على هذه الفكرة في «لمحة» المقدمة التي كتبها «جورج جابوري» عام ١٩٢١م لطبعة «ستوك» من «كوب النرد»: أبدًا لا يخون المرء سوى أقاربه ...

بيير ريفيردي

إذا ما كان شعر «جاكوب» لا يزال يحتفظ بسحره الشعري المختلط إلى حدٍّ ما، فيمكن لنا الاعتقاد أنه «قديم» إلى حدٍّ ما ولا يحظى إلا بمتلقين محدودين إلى درجة كبيرة، وعلى النقيض، يبدو «ريفيردي»، الذي اعتبره السيرياليون أستاذًا لهم،^{٧٤} أستاذًا أيضًا للجيل الحالي (لم يُخصَّص له أبدًا كل هذا الكم من المقالات مثلما حدث خلال هذه الأعوام الأخيرة).^{٧٥} ذلك أن وضع «ريفيردي» وضع مركزي، وأن هذا الشعر «الفريد» بشكل لافت للنظر توفر له في ذاته ما أمكنه من المساهمة في التكعيبية والسيريالية والشعر المعاصر على السواء، وخلف هذه المظاهر الثلاثة (التي تتعايش معًا): شعر تكعيبى، وشعر الصورة، و«غنائية الواقع»،^{٧٦} يظل شعر «ريفيردي» شعرًا ملموسًا دائمًا،^{٧٧} يستمد جذوره من قلب الوقائع الطبيعية والإنسانية: شعر لا يدين بشيء لنفوذ بحر الشعر، والكتابة «الشعرية» أو الجملة الموزونة بشكل جيد، لكن حيث تلعب فيه التقنية دورًا رئيسيًا.

التكعيبية الأدبية

«كل قرابة ريفيردي، وشعره، وتكعيبيته، تكمن في الصداقة التي ارتبط بها بخوان جري وبيكاسو وبراك»، مثلما قال «أراجون»، قرابة تصل إلى استخدام «العناصر اليومية لحياة بائسة»: إنها، بالنسبة للفنان التشكيلي، علبة التبغ، والجريدة، وهي — بالنسبة لريفيردي — المفردات المحذوفة و«الأرض الغامضة، والشارع العدائي، والسلم المتهدم

^{٧٤} «ريفيردي»: «هو أكبر شاعر على قيد الحياة حاليًا، ونحن بجواره لسنا سوى أطفال»، حسبما كتب عام ١٩٢٤م كل من «أراجون» و«بريتون» و«سوبول» (ذكره Nadeau, *Histoire du surréalisme*, (éd. du Seuil, 1945, p. 40).

^{٧٥} قارن بسيرة الحياة الذاتية.

^{٧٦} إنه «ريفيردي» نفسه الذي عرف الفن باعتباره «محمل الوسائل القابلة لتثييت غنائية الواقع المتحركة والمؤثرة» (Le Gant de Grin, Plon, 1927, p. 10).

^{٧٧} ذلك هو عنوان المقال الذي كتبه «تادو» عن «ريفيردي» (Pierre Reberdy, ou la poésie concrète : *Littérature présente*, Corrèa, 1952, pp. 295- أعيد نشره في: Combat, 15 Décembre 1949).

في حياة رسامي وشعراء ذلك الحين»^{٧٨} وبينما يعترف «ريفيردي» بأنه لم يتألف مع أحد من الشعراء إلا مع ثمار عمل «جاكوب» و«أبوللينير» (وهو — مع ذلك — لا يدين لهما بالكثير)، فإن تأثير شارع رافينيان (تأثير «بيكاسو»، وتأثير صديقه الحميم على نحو خاص «خوان جري»)^{٧٩} قد وجهه بشكل حاسم، وفي أول ديوان لقصائد نثر طبعه «بيرو» عام ١٩١٥م لـ «المؤلف» وزينه «جري» بالرسوم،^{٨٠} يتم تقديم بعض القصائد باعتبارها «لوحات» (وعلى نحو خاص قصيدة «من الذي سيرسمهم» المهداة إلى خوان جري)، وأحياناً ما تدب الحياة في اللوحة تحت أعيننا، مثلما لدى «جاكوب»، دون أن يكف الشعور بها كلوحة:

تؤرجح الأنقاض جثثها وروعاً بلا قبعات عسكرية
هذه اللوحة، أيها الجندي، متى ستنتهيها؟ هل حلمت أنني كنت فيها؟ ...^{٨١}

لكن قصيدة «ملاح وشخصيات»، من نفس الديوان، التي يذهب فيها الشعور باللوحة والإطار المحيط بها بعيداً إلى حد أن يرى المؤلف نفسه فيها **مسجوناً** في الرسم، فهي أكثر دلالة:

انفراجة، بأزرق في السماء، في الغابة، انفراجات كلها خضراء، لكن، في المدينة،
حيث يسجننا الرسم، قوس الدهليز، مربعات النوافذ، معيّنات الأسطح.
خطوط، لا شيء سوى خطوط، لراحة المباني الإنسانية.
في رأسي خطوط، لا شيء سوى خطوط — إذا ما استطعت فقط أن أنظمها
قليلاً.^{٨٢}

^{٧٨} «أراجون»، ذكره سابيه في مقاله حول *La nature de Reverdy*, *Mercure de France*, 1^{er} Juillet 1950, p. 421.

^{٧٩} انظر *Kahnzeiler, Juan Gris, N.R.F.*, 1926, p. 33.

^{٨٠} *Poèmes en prose*, Birault, 1915.

^{٨١} *Bataille, Poèmes en prose*, Birault, 1915.

^{٨٢} *Poèmes en prose*, p. 31.

«خطوط، لا شيء سوى خطوط»: ترتبط هذه التكعيبية «الهندسية»، مثلما نرى (مربعات النوافذ، معينات الأسطح) بمخالطة «المدن الهائلة»^{٨٣} و«المباني الأساسية» التي اختفت منها التماوجات السلسلة للتلال والأشجار، وألوان الطبيعة الريفية، ذات علاقات بديهيّة باللوحات التكعيبية، وخطوطها الهندسية، وتكوينها في «فراغ مغلق»^{٨٤}.

لكن الأساسي، هو أيضًا الإرادة البنائية والخلاقة، وجهد التكعيبين (الذي أكدت عليه من قبل) لجعل من اللوحة، أو من القصيدة شيئًا، كلًّا موجودًا بذاته، إعادة جمع للعناصر في تركيبة جديدة أكثر إحياءً، وأكثر صدقًا من الصدق، إن صح القول، وفي عام ١٩١٧م، كان «ريفيردي» يجعل من مجلته «نور-سود» لسان حال التكعيبية التصويرية والأدبية، ويضع فيها المبادئ الأساسية لعلم الجمال الجديد، ومن المفيد التذكير أن «ب. ديرمي» أكد — منذ العدد الأول — وهو يطالب باستقلال الجيل الجديد عن الرمزية، أن «جمال الكلمة» ليس وسيلةً شعرية، «على نفس مستوى الإيقاع، والموسيقية، والقافية ... إلخ، فهدف الشاعر هو خلق عمل يعيش خارج نفسه، خارج حياته الخاصة، ليقع في سماء خاصة، مثل جزيرة في الأفق»^{٨٥}، ويذكر «ريفيردي» بدوره، في نفس العدد، حول التكعيبية بالتحديد: بالنسبة للتصوير الزيتي والشعر، «نحن في حقبة إبداع فني لم نعد نحكي فيها حكايات مسلية إلى هذا الحد أو ذاك، وإنما نخلق فيها أعمالاً، تدخل الحياة وهي تنفصل عنها؛ لأنها تملك وجودًا خاصًا، خارج استدعاء أو إعادة إنتاج أشياء الحياة»، وسبق أن ذكرت «دراسة علم الجمال الأدبي»، التي يضع فيها «ريفيردي» — مقابل العمل الفني المسمى «واقعي» — «واقعية» العمل الفني: التي — إذ لا تقلد شيئًا ولا تستعير من الحياة سوى العناصر الضرورية — «سيصبح من الضروري أن نتوفر على واقعها الخاص بها، وفائدتها الفنية، وحياتها المستقلة، دون الانحناء بشيء غير نفسها»^{٨٦}، والمدهش أن نرى هذا

^{٨٣} قارن ببودلير، مقدمة «سأم باريس».

^{٨٤} يشير «كانفيلير» إلى أن «بيكاسو» و«براك» — على النقيض من «سيزان» — يحدان اللوحة، ويحصرانها في صرامة خلفية ثابتة: ف «المنظور الهوائي» يتم إلغاؤه تمامًا من هذا المكان المغلق، وحسبما يضيف هو (Juan Gris, N.R.F., 1946, p. 154).

^{٨٥} P. Dermée, *Quant le Symbolisme fut mort, Nord-Sud*, n° 1, 15 Mars 1917

^{٨٦} Nord-Sud, n° 4-5, Juin-Juillet 1917، وقارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثالث.

السلوك الجمالي متماسكاً بلا تراجع على مر السنين، ما دمنا نقرأ في «كتاب حافتي» هذا التعريف (الذي سيلائم على نحو باهر أعمال «ريفيدي» نفسه): (تكنم) قيمة العمل كله في النكهة الفريدة التي يدشنها في الواقع، فمنها ما يحتل موقعاً، في أفضل صف، بين أشياء الواقع، هكذا، كما بمعجزة، يصبح العمل المصنوع شيئاً حقيقياً، في حين أن العناصر التي تشكله ليست كذلك».^{٨٧}

كيف يمكن إذن أن نخلق، بعناصر الواقع المبعثرة، «كياناً» فنياً مستقلاً؟ يمكننا أن نتنبأ بأن العناصر المستخدمة ستعود كلها إلى التركيبية: تركيز الانفعالات^{٨٨} في «حزمة»، خلق علاقات بين الوقائع المتباعدة، عن طريق الصورة،^{٨٩} أساليب جديدة خاصة بتركيب الجملة وشكل الطباعة، التي توضع في الاعتبار بقدر ما تنتظم وتنسق العمل: إن «تركيب الجملة، مثلما يكتب «ريفيدي» في «نور-سود»، وسيلة للإبداع الأدبي، فهو ترتيب للكلمات، وطريقة الطباعة الملائمة له أمر مشروع».^{٩٠}

سبق أن أشرت — فيما يتعلق بتركيب الجملة (وينبغي أخذ الكلمة بأوسع معانيها، المعنى المalarمي) — إلى أن «ريفيدي»، شأنه شأن «جاكوب»، يندرج ضمن جمالية «المتقطع»،^{٩١} الرامبوية: إلغاء الروابط المنطقية، والأفكار «المتتالية»، وروابط النسق أو التبعية، وتجاوز مختلف عناصر اللوحة، وتجاوز الصور الحقيقية والصور الذهنية:

وأسير نحو المغامرة في الغابة الغائرة، عيناك في العمق، شعرك ومحجرا
عينيك مرفوعون، أفقد ألق ابتسامة هذه السماء المحدودة في مربع ميت مثل
باب فوق سقف سريري، أنظر إلى هذا اللون، والدم والماء، والنضارة — لذة

^{٨٧} *Le livre de mon bord*, Mercure de France, 1938, p. 105

^{٨٨} «لا يتعلق الأمر باستغلال انفعال أولي ومزجه، بل — على النقيض — تحقيق حزمة انفعالات طبيعية في العمل صادرة مباشرة من الأعماق الحميمة للشاعر وأن تترك لروح القارئ هذه القوة المركزية القادرة على أن تستفز فيه شعوراً قوياً وتغذي تفتكاً ثرياً من المشاعر الجمالية»، مثلما يكتب «ريفيدي» في *Le Gant de Crin*, Plon, 1927, p. 46

^{٨٩} إنها نظرية الصور كلها، «إبداع خالص للروح»، وسأعاود الحديث عنها فيما بعد.

^{٩٠} *Syntaxe* في *Nord-Sud*, n° 14, 1^{er} Avril 1918

^{٩١} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الأول.

انتظار السماء — مغطس الفقير هذا. دموع، غلالات أشجار الكستناء وشتاء
بلا أمل — اختفاء مؤثر.^{٩٢}

فتكوين الجملة يرفع من قيمة الكلمة، وكثيراً ما يلغي الفعل تماماً: «نافذة
لن أستطيع الدق عليها. النار التي يرفضون السماح لي بالتدفئة عليها»،^{٩٣} «الزجاج،
الليل، الشيش البارد»،^{٩٤} إنه «أسلوب الإشارات» الأثير لدى «رامبو»: المضاد للخطابية،
والمعادي للجملة المنمقة، لكنه الموحى للغاية! فلم تعد الكلمات إضافة مطيعة لفكر
يعبر عن نفسه من خلالها: فهي، وهي معزولة، تستعيد قيمتها الاستدعائية والإيحائية
الكاملة، وتصبح مكونات واقع شعري جديد.
وكثيراً ما يحقق «ريفيردي» عزل الكلمات هذا، في أبياته، من خلال «فراغات»
كبيرة كأنها بحر صامت تنفلت منه الجزيرة اللفظية:

الحزن

الانتظار

اليأس

المدينة المضيئة أعلى الصخرة البيضاء.^{٩٥}

ويستجيب استخدام الشرطة في النثر (المكرر كثيراً لدى «رامبو» أيضاً) لرغبة
مماثلة: والفقرة السابقة تعطينا مثلاً كافياً له: وذلك ما يقودنا إلى الحديث عن الطريقة
التي يصارع بها «ريفيردي» الكتابة «الأفقية» والمتعاقبة، شعراً ونثراً، من خلال وسائل
طباعية وبنائية غير مسبوقة.

^{٩٢} *Rides de givre* في *Flaques de verre*, N.R.F., 1929, p. 59.

^{٩٣} *Encore Marcher, La lucarne ovale* (1916) ديوان شعري أعيد نشره في *Les épaves du ciel*, N.R.F., p. 55.

^{٩٤} *Tête fermée, Flaques de verre*, p. 116.

^{٩٥} *Fausse joie*, dans *Grande Nature* (1926) وهو ديوان أعيد نشره في *Main-d'Œuvres, Mercure* *de France*, 1949, p. 20.

وقد سبق أن أشرت إلى اجتراعات الإخراج الطباعي التي تنحو إلى تنظيم القصيدة في فراغ الصفحة كلوحة،^{٩٦} والأمر يتعلق بطبيعة الحال بقصيدة النظم، بالإضافة إلى وجود أكيد لمقصد معين في الشكل الطباعي لقصيدة النثر، التي ستبدو وقد تجمعت حول نفسها:

في هذا الوقت الفحم
كان قد أصبح ثميناً
ونادراً مثل تبر
الذهب وكنت أكتب في
مخزن غلال حيث الجليد
وهو يتساقط عبر شقو-
ق السقف، أصبح
أزرق.^{٩٧}

وعندما يكتب نظماً، يهرب «ريفيردي» من «البيت الجميل» المنعزل، وهو يسعى دائماً إلى التركيب لا إلى السرد الأفقي لحكاية ما، وبدهي أن التنسيق في أبيات يشجع انقطاع الإشارات، وهو وسيلة لا غنى عنها لصياغة تركيبة جديدة، فيما بعد، من العناصر غير المترابطة في البدء: ف «الشاعر يجاور ويربط — في أفضل الحالات — مختلف أجزاء العمل الفني الذي تصبح قيمته الأساسية، بالتحديد، في ألا يقدم منطقاً واضحاً بشكل زائد لوجود متقارب»،^{٩٨} وكى نضرب مثلاً بسيطاً، سنجد عدة قصائد منظومة تهدف إلى تجاور، وإذابة الأجزاء المختلفة لمشهد طبيعي (الأرض والماء، على سبيل المثال) بمساعدة تغيرات التعبيرات الشبيهة بما لدى «رامبو» في قصيدة «بحرية»:

^{٩٦} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثالث.

^{٩٧} قصيدة «الكرة البيضاء» أعيد نشرها في «بقايا سماء»، ص ١٣١، وفضلاً عن ذلك، يخرج الشكل الطباعي لـ «قصائد نثر» المنشور عام ١٩١٥م عن المؤلف.

^{٩٨} Le livre de mon bord, p. 132

يظهر النهار في الأفق مثل سباح يجذب كأسه

عبر طحالب الأمواج

ومرتفعات تلال الرمال السائلة.^{٩٩}

والمثير أن نجد «تداخلات» من هذا القليل في اللوحات «التركيبية» لخوان جري: وهو ما نجده في قصيدة «خليج البندول»، حيث تمتزج الحجرة بالمشهد الطبيعي، وحيث يرسو المركب الشراعي «على المنضدة»،^{١٠٠} وليس من المستحيل، من ناحية أخرى، أن نجد تداخلات مماثلة في النثر: مثلما نجد في قصيدة «وحيثًا دائمًا»، حيث تتطابق لوحة الشارع مع لوحة الغرفة، التي تبدأ بهذه الكلمات: «أيأتي الدخان من مداخنهم أم من غلايينكم؟»^{١٠١}

لكن ها هي الآن قصيدة نثر لن تقدم لنا لوحتين مختلفتين متطابقتين، بل زاويتي نظر مختلفتين متطابقتين، بل زاويتي نظر مختلفتين تقريبًا، إنها — في آن — مشهد طبيعي حقيقي، وتفسير هذا المشهد من خلال الخيال الذي يرى فيه شيئًا آخر، ولكن، بدلاً من التوزيع الطباعي على عمودين لإظهارهما بشكل متزامن (مثلما نجد أمثلةً لذلك نظامًا)، هناك مراوحة مستمرة بين المشهد الحقيقي والرؤية الخيالية تنسق خيوط النسيج وخيوط السلسلة، لترسم بالتدرج «الصورة في السجادة»: «رأس العالم» (هو عنوان القصيدة)، وأعيد نقلها مؤكدة على المشاهد التشخيصية (بالخط المائل):

ما يزال بعض النهار على حافة الأسطح وأطراف الشجر، البحيرة التي سقطت من أعلى انبطحت على الأرض، في الضباب، حيث يسير هناك طيف، إنها الرأس، نجمة المنتصف التي تلمع أحيانًا، الأكتاف المعقودة مع الضفائر الشقراء، الجبل، دورة العالم سجيئة، الهواء مشتعل، الفم لا يزال ينفث،

^{٩٩} *Sur la mer le lever du jour, Sources du Vent* (تم جمعهما في *Main-d'Œuvres, Mercure de France*, 1949). والتشديد من المؤلفة.

^{١٠٠} قارن بـ Kahnweiler, Juan Gris, N.R.F., 1946, p. 205. إن انطباعية «إلستر» — لدى «بروست» — تؤدي إلى تأثيرات مماثلة، لكن الأمر يتعلق، بالنسبة للانطباعيين، باحترام الانطباع البصري المباشر، في حين أن مقصد التكعيبيين تركيب على نحو خاص («طباقي»)، مثلما يقول «كانفيلير»، مرجع سابق، ص ٢١٢.

^{١٠١} *Poèmes en prose*, p. 15.

وأنين الأرض تحت العصا الوحشية، وأمام الغلالة التي ترتفع كان الفجر يولد من جديد في الركن الآخر.^{١٠٢}

نفكر في هذه اللوحات التكميلية لخوان جري أو بيكاسو التي تراكب نظرتين مختلفتين لنفس الشيء، مهرج على سبيل المثال، منظورًا إليه في آن من الأمام ومن الجانب: هكذا تتوفر لنا «لوحة ثانية» — تتخذ وضعًا مائلًا في أغلب الأحيان — تندمج في الأولى، مثلما يكتب «كانفيلير»^{١٠٣}، وما الميل هنا سوى التشويه التشخيصي الذي يخلقه الخيال، لكن ما يجب الإشارة إليه، هو الأهمية البنيوية للنسق: فلم تكتب القصيدة بشكل أفقي، وإنما — إن صح القول — «بطريقة متعددة الأصوات»: ففيها بُعد إضافي، وفي نفس الوقت، تفرض المراوحة من الواقعي إلى الصورة، ومن الصورة إلى الواقع، انتظامًا ما على النص، و«إيقاعًا ثنائيًا» يمكننا أن نرى خلاله — بالمقارنة بالبحور السكندرية الكلاسيكية — إيقاع استبدال.

وإذا ما اعتبرنا أننا نتوفر هنا لا على مستويين فحسب يتداخلان، وإنما على صورة تتلاحق، فسنرى أننا سننقاد إلى البحث في الصورة (سواء ركبت واقعين ملموسين متباعدين، أو واقعين أحدهما مادي والآخر ذو مستوى مجرد) عن نسق التركيب، أو الإبداع الأدبي، والأمران سواء، والواقع أن الصورة نسق تركيبى بامتياز، وهي أيضًا أداة لخيمياء الكلمة تنقاد بفعلها «كائنات» أدبية جديدة نحو الوجود، أداة يمكن للنصر أن يستخدمها، شأنه شأن الشعر.

شعر الصورة

ودون الذهاب إلى حد اعتبار الاستعارة قافية «ميتافيزيقية»، والإصرار على أنها تجعل الشعر عبثيًا، إلى درجة أن «البحر السكندري والقافية، بل الشعر نفسه، قد رزحوا في واقع الأمر، في الشعر المعاصر، تحت وطأة الاستعارة التي يتزايد التأكيد عليها»^{١٠٤} يمكننا التأكيد — حقًا — على أن الشعر الحديث بقدر تناقص لجوئه إلى «تعويذة»

^{١٠٢} Tête du Mond, La ball au bond, Main-d'Euvres, p. 72

^{١٠٣} Juan Gris, N.R.F., 1946, p. 167

^{١٠٤} قارن بـ Marcel Jean et Arpad Mezel, Genèse de la pensée moderne, Corrèa, 1950, p.

الأبيات ومنابعها الموسيقية والإيقاعية، كان يمنح مكاناً متعاضداً للسلطات الشعرية للصورة،^{١٠٥} وعلى هذا الصعيد من الأفكار، يمكن لريفيدي أن يسمى عن حق «شاعر الصورة»،^{١٠٦} وهذا ما توضح نظرياته وأعماله (الشعرية)، ونعرف بأي حماس استعداد السرياليون الأفكار التي تم التعبير عنها في «نور-سود» عام ١٩١٨م:

الصورة إبداع خالص للروح.

وهي لا يمكن أن تنشأ من المقارنة، وإنما من التوفيق بين واقعين متباعدين. وكلما كانت علاقات الواقعين المتوافقين متباعدة وصائبة، أصبحت الصورة قوية — وامتلكت قوة شعورية وحقيقة شعرية.^{١٠٧}

ولنقل على الفور أن ثمة اختلافاً جوهرياً بين هذه التعريفات، وتلك التي سيقدمها السرياليون فيما بعد: فالصورة السريالية مجانية عن عمد، واعتباطية، ويصرح «بريتون» أن الصورة «الأقوى هي التي تقدم أعلى مستويات الاعتباطية»،^{١٠٨} وبالنسبة لريفيدي، فعلى العلاقات القائمة أن تكون — على النقيض — «متباعدة وصائبة»، — حسبما يقول — «لا يمكن لواقعين لا يتوفران على أية علاقة أن يتقاربا بشكل مفيد، فليس هناك خلق للصورة»، وما من شيء سيكون أكثر غرابة بالنسبة له، من الموقف السلبي للسرياليين، وهو لن يتصالح أبداً مع التوافقات الطارئة التي تنشأ في اللاوعي،^{١٠٩} فالصورة التي تشع في كل سطور شعره مدهشة، ومفاجئة غالباً، وليست أبداً اعتباطية، وقد أشار «م. سايبه» بدقة إلى أنها أحياناً ما تختلف بشكل طفيف عن الاستعارات التي نجدها في اللغة الدارجة (مثل «يرقى الشارع»، «ينسحب البحر»)،

^{١٠٥} انظر في *Soirées de Paris*, Juillet-Août 1914، المقال الغريب حول الشعراء الإنجليز «أتباع الصورة» المعارضين لأنصار الشعر الحر «الإيقاعيين».

^{١٠٦} لقد «اختر الصورة، وما لغته سوى صورة»، مثلما يقول «فوميه» (*P. Reverdy, Mercure de France*), 1^{er} Novembre 1948, p. 444.

^{١٠٧} *Nord-Sud*, n° 13, Mars 1918 (تصريح أعيد نشره، فيما يتعلق بجوهره، في *Gant de Crin*).
^{١٠٨} *Manifestes du Surréalisme*, Premier Manifeste, p. 63، وقارن بما سيلي الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{١٠٩} يحدد «ريفيدي» نظريته عن الصورة «المتباعدة والصائبة» بمثال «الفجر ذو الأصابع الوردية»، في *Le livre de mon bord*, p. 132.

وسيقول «ريفيدي»: «يمتطي الطريق الغابة»، «خرج النجم من الماء»، «يهبط الندى حافي القدمين على أوراق الشجر»،^{١١٠} ونرى من هذه الأمثلة الميل الدائم للكاتب نحو «أنسنة» الطبيعة:

ينحني السقف مثل شخص يريد الصعود.
وأخذت الكوة تضحك للشمس.

مثلاً سيكتب على سبيل المثال،^{١١١} وتجعلنا هذه «الإحيائية» نشعر في الطبيعة بلعبة القوى، والذبذبات الدائمة، بينما على العكس تجد الطبيعة الإنسانية «توافقها» في الواقع الملموس والذبذبات الدائمة، بينما — على العكس — تجد الطبيعة الإنسانية «توافقها» في الواقع الملموس للكون:

الطحلب الطويل المتحرك والطري
على خط الماء
الروح الرخوة الهاربة والمطبعة للتيار
—مخلصة للنجاح المتماوج.^{١١٢}

هكذا تنشأ مرة أخرى المواجهة بين الفكرة والمادة، بين المجرد والملموس، كأداة للكشف الشعري، والتركيب، والبنية، في آن.
والحق أن تنظيم النثر من خلال الصورة، يبدو مختلفاً إلى حدٍّ ما، ولا شك أنه يمكن للقصيدة أن تنتظم حول استعارة واضحة إلى حدٍّ ما: تلك هي حالة قصيدة «لكل نصيبه»، المبنية على الصورة المزدوجة لـ «صائد النجوم»، والتقارب بين النجوم وقطع العملة الذهبية:^{١١٣}

^{١١٠} قارن بـ Sallet، مقال سبق ذكره، ص ٤٢٤.

^{١١١} *Le toit s'incline, Main-d'Œuvre*, p. 132.

^{١١٢} *Les avidités clandestines, Bois vert, Main-d'Œuvre*, p. 520.

^{١١٣} إن صورة صائد النجوم أثيرة لدى «ريفيدي»: وتكشف لنا قصيدة بهذا العنوان الشاعر وهو يسعى إلى «صيد النجوم» في «شبكة الكلمات» (Main-d'Œuvre, p. 15)، ونشرت قصيدة «لكل نصيبه» في *Poèmes en prose*, 1915, p. 77.

اقتنص القمر، وترك الليل، وسقطت النجوم واحدة بعد الأخرى في شبكة مياه جارية.

وراء الحور يترصد صياد غريب بنفاد صبر وعين مفتوحة، وحيداً، متخفياً تحت قبعته العريضة، ويرتعد الخط.

لكن بعيداً على الحافة كان صياد آخر ينتظر، بتواضع أكبر كان يصيد في بركة الطين التي تركها المطر، فهذه المياه، القادمة من السماء، كانت تمتلئ بالنجوم.

لكن كثيراً ما تكون الصورة المتضمنة في القصيدة مضمرة ويصعب شرحها، والأمر يتعلق — في أغلب الأحيان — بمعادلة تنشأ بين وصف مشهد طبيعي، أو سرد للأحداث التي تبدو مفككة للوهلة الأولى أو غير مفهومة إلى حد ما، والحالة الروحية التي تكون مهمة الأشياء أو الوقائع القليلة التي تم تجميعها بهذه الطريقة أن توحى بها، والتي تقدم لنا — على نحو ما — تمثيلاً تشخيصياً، هكذا، على سبيل المثال، يمكن تفسير الإحساس بالضيق الجسدي والميتافيزيقي، الذي تنجح بعض أوصاف المشاهد الطبيعية في تقديمه لنا، وحيث ينوء الصمت بوطأته، والسكون، ونوع من الوحدة اليائسة:

فلس جديد للغاية يتدحرج في الشق أو الشمس الغاربة؛ الآن يُحد الجدول الطريق الطويل ويتقافز الضوء الخفي في المفترق المتقاطع.
تمد الأشجار الظل، لا نسمع سوى صوتها، تنطفئ النيران، أبعد من أن تتوقف، ما من أحد سيمر بعد ذلك أبداً، الريف صامت، والحجارة جافة، حائط متهدم، يعود الصمت، يغوص عصفور في العشب كي يموت.

ليس اختيار التفاصيل فحسب هو الذي يوحى هنا بالهجران والوحدة، والموت (اسم القصيدة «كي نموت»)^{١١٤}، لكنه إيجاز هذه الجمل التي يتركها غياب الفعل بلا حياة ومتحجرة، يقطعها صمت ساق، لا يحتاج الشاعر إلى التعبير عن مشاعر الضيق، والإرهاق، ما دامت العناصر التي اختارها من الواقع الخارجي، والطريقة التي جمعها بها، هي «إشارات» غير ملتبسة لهذا الضيق، ينبغي إذن الحديث لا عن «أسلوب

^{١١٤} Pour mourir, La ball au bond, dans *Main-d'Œuvre*, p. 74

متخيل»، بل عن كلمات جوهرية، وموضوعات استعارية أساسية، وهي بسيطة للغاية فضلاً عن هذا: فنحن نعثر دائماً على موضوع الباب المغلق والمنزل الذي لا ندخله،^{١١٥} والمسافر المنعزل أو الضائع،^{١١٦} والليل الأسود،^{١١٧} والمشهد المتحجر.^{١١٨}

رموز؟ إذا شئنا، وبشكل أدق استثمار «النبرة الانفعالية» للكلمات المستخدمة لا من أجل معناها، وإنما من أجل قيمتها الإيحائية: «في اللحظة التي تتخلص فيها الكلمات من دلالتها الحرفية تتخذ في الذهن قيمة شعرية، في هذه اللحظة يمكننا أن نضعها في الواقع بحرية»، على ما يكتب «ريفيردي»^{١١٩} عندئذٍ، يمكن تجميع ومزج إشارات مادية وأفكار مجردة، لتوليد انفعال ذي طبيعة محددة لدى القارئ-الشعور، على سبيل المثال، بخوف وضيق قاتل:

وبعد، في الممرات التي لا نهاية لها، في حقول الليل الموحشة، في التخوم
المظلمة التي تتلاطم بها الروح، تعبر الأصوات المفاجئة الحواجز، وتترنح
الأفكار المزعزعة، وترن أجراس الموت الملتبس.^{١٢٠}

هكذا نرى هذا الشعر يمزج دائماً المجرّد باللمس («حقول الليل الموحشة»،
«تترنح الأفكار المزعزعة»)، والمشهد الطبيعي الحقيقي بالشهد الداخلي، ويقبل بالتعادل

^{١١٥} على سبيل المثال في «قصائد نثر»، و«نجمة جميلة» و«فنادق»، المنشورة في «الكوة البيضاء» (١٩١٦م)، و«في طرف الهواء» في *Les Ardoises du Toit* (1918), *Miracle et Nomade*.
^{١١٦} قارن — في «الكوة البيضاء» — بقصيدة «السير مرة أخرى»: «مشيت كثيراً للغاية وضعت»، وقصيدة «نمره الوحيد»: «العالم بالنسبة له طريق لا ينتهي نضيع فيه» (في *Epaves du Ciel*, N.R.F., 1924، الذي يضم «قصائد نثر» و«الكوة البيضاء» و«نجوم مرسومة»، ص ٥٥ وص ٥٦).
^{١١٧} عثر «ريفيردي» على صور مدهشة عن الليل، «الليل الذي لا شبابيك له لكنه ذو ستائر عريضة» (*Belle* *Etoile*, *Poèmes en prose*, p. 55)، «الشفاه على حواف الليل الأسود الثلجية» (*Reflux*, *Ferraille*) ... إلخ.

^{١١٨} قارن قصيدة «كي نموت» بقصيدة «بقايا سماء» المنظومة، ص ٩٩: «كل شيء انطفأ ... إلخ» ولا صيرورة للجوء إلى التحليل النفسي أو إلى معطيات تتعلق بالسيرة الذاتية، لنرى أية إشارات توفرها لنا هذه الموضوعات عن الوجود الداخلي للشاعر.

^{١١٩} *Self-Defence* (أعيد نشرها في *Reverdy, Poètes d'Aujourd'hui*, p. 120).

^{١٢٠} *Un homme fini, La balle au bond, dans Main-d'Œuvre*, p. 50.

بين الظواهر الطبيعية والروح الإنسانية، فهل ينبغي — بهذا المعنى — تفسير كلمة «ريفيردي» المستشهد بها كثيرًا: «الطبيعة، إنها أنا»؟^{١٢١}

غنائية الواقع

والحقيقة أن «ريفيردي» عندما يكتب — على سبيل المثال — أن هدوء السماء يستنزف الشجاعة التي كانت تسند أيادينا، والرأس والطريق»^{١٢٢} فلا ينبغي أن نرى فيها «صورة» بسيطة، أو شكلًا أسلوبياً، لكن توحداً حقيقياً للإنسان بالطبيعة، فالشاعر الذي استطاع أن يكتب: «بكل جزء من وجودنا الخفي نعارض ظروف الخارج، مثل النباتات»^{١٢٣} مستعدٌ بطبيعة الحال، لقبول التبادلات، والتجاوبات أو التماثلات بين الإنسان والكون، فكرة رمزية، بالتأكيد: فكيف يحدث إذن أن يكون شعر «ريفيردي» — على العكس من الشعر الرمزي — شعراً ملموساً بشكل جوهري؟ ربما لأنه يصدر، ببساطة، عن رجل ينتمي للهواء الطلق، فيه تجد كل ارتعاشات الريح والأشجار والبحر صداها، لا على المستوى الذهني، بل على المستوى الفيزيقي،^{١٢٤} هذا الشاعر هو إنسان أولاً، من أجله توجد الطبيعة، ومن خلاله تحدثنا: فعناوين دواوينه دالة: «زبد البحر»، «طبيعة عظيمة»، «ينابيع الريح». ونعلم من ناحية أخرى أنه انفصل منذ وقت مبكر للغاية عن الحياة الباريسية الخانقة كي يبحث في «سوليزم» عن وحدة تمتلئ بالأجراس والحجارة، وتمتلئ أيضاً بالخضرة والمياه النابضة والعصافير.^{١٢٥}

وسيكون من التعسف — رغم هذا — ألا نرى في الشاعر سوى «صوت» لـ «الطبيعة العظيمة»، فـ «الطبيعة الإنسانية» لا تفتقر إلى ضرورتها الخاصة بها، والطبيعي أن يواجه الإنسان حلمه الداخلي، بشكل محدد، بالواقع الخارجي — لا سيما عندما يكون

^{١٢١} Le livre de mon bord, p. 226.

^{١٢٢} Cortège, La balle au bond, Main-d'Œuvre, p. 45.

^{١٢٣} Le livre de mon bord, p. 222. يضم «الكتاب الأخضر» لموريس دي جيران إشارات مماثلة تماماً.

^{١٢٤} «نتاج الطبيعة وإحدى قواها على نفس مستوى البحر، والصخور، والمطر، والشمس، والقمر والنجوم، مجبول من نفس المادة، وتكمن وظيفته في منح هذه المادة صوتاً، وجعلها تعبر عن نفسها»، مثلما يقول «م. نادو» عن «ريفيردي» (Littérature présente, Corrèa, 1952, p. 296).

^{١٢٥} P. Rousselot, Introduction à Reverdy, Anthologie des Poètes d'Aujourd'hui, 1951, p.

شاعراً، و«الشاعر — مثلما يقول «ريفيردي» — في وضع صعب وخطر غالباً، في نقطة تقاطع مستويين ذوي حدين قاطعين بقسوة، مستوى الحلم ومستوى الواقع»؛ ولهذا، يمكن مقارنة القصائد بـ «بلورات تكونت بعد التماس الهائج للروح مع الواقع».^{١٢٦} وهناك حقيقة جديرة بالإشارة: فإذا ما كان الواقع المحسوس، «الطبيعة العظيمة»، تفرض حقاً وجودها بقوة في الشعر المنظوم («مشهد طبيعي يضم حيوانات»،^{١٢٧} «أرض»،^{١٢٨} «شروق النهار على البحر»)،^{١٢٩} ففي النثر تتجلى لنا الحقيقة الإنسانية والسر الخفي للمصير الإنساني، ثمة هنا مسألة بنية: ففي حين تنحو الأبيات بشكل طبيعي إلى الانتظام في «لوحة»، فإن النثر، في جوهره التعاقبي، ينحو إلى السرد، إلى التأمل الغنائي، وتلاحق الوقائع والأفكار، ولا يعني ذلك أن «ريفيردي» شاعر حكاوي على الإطلاق! فـ «ما هو العمل الذي يمكن أن ننزع منه الفكرة أو الحكاية اللتين لا تساويان شيئاً وهما معزولتان، ولا يتبقى منهما شيء بعد هذا الطرح؟» مثلما يتساءل هو،^{١٣٠} لكن لا شيء يمنع الشاعر — في بنائه لقصيدته — من استخدام أفعال وأشياء ملموسة باعتبارها عناصر للقصيدة: أفعال أو أشياء يجمعها وفقاً لمنظورات جديدة، يخلصها من كل سياق تفسيري ليمنحها قيمة تصويرية أفضل (رمزية إذا شئنا)، وقصيدة «رجل منته» الجميلة للغاية، التي ذكرت مقطعاً منها، ستقم لنا (عند سردها كلها) فكرة هذه التقنية:

في المساء، ينزه طيفه عبر المطر والخطر الليلي، الذي لا شكل له وكل
ما جعله مناراً.
مع أول لقاء، يرتعد — بماذا يلوذ في مواجهة اليأس؟
يحوم حشد في الريح التي تعذب الأغصان، و«سيد» السماء يتابعه
بعين رهيبة.
لافتة تصر — الخوف يتحرك باب ويصطفق الشيش العلوي في الحائط،
يجري ويخذله الجناحان اللذان كانا يحملان الملاك الأسود.

^{١٢٦} Le Gant de Crin, Plon, 1927, p. 15

^{١٢٧} Sources du Vent, dans Main-d'Œuvre, p. 45

^{١٢٨} Pierres blanches, Main-d'Œuvre, p. 95

^{١٢٩} Sources du Vent, dans Main-d'Œuvre, p. 151

^{١٣٠} Self-Defence, 1919 (مذكور في Reverdy, Poètes d'Aujourd'hui, p. 122)

وبعد، في الممرات التي لا نهاية لها، في حقول الليل الموحشة، في التخوم
المظلمة التي تتلاطم بها الروح، تعبر الأصوات المفاجئة الحواجز،
وتترنح الأفكار المزعزعة، وترن أجراس الموت الملتبس.^{١٣١}

من هو هذا الرجل؟ ما الذي فعله؟ ما الذي سيحدث له، أسئلة عبثية، المهم هنا، هو
أن نخلق (وبأقصى اقتصاد في الوسائل!) «انفعلاً خاصاً، لا تستطيع الأشياء الطبيعية،
من جانبها، أن تثيره في الإنسان»، انفعلاً «لا يستطيع منحه لك سوى الفن وحده»،^{١٣٢}
فالحكاية بلا أهمية، وقد يحدث أن تبدو عبثية للوهلة الأولى (مثلاً في قصيدة «مظهر
تافه» المخصصة لمسافر «لا يستطيع وصف البلاد التي رآها»، و«لربما لم يرَ أبداً شيئاً»،
من ناحية أخرى، ولا يكشف أبداً عن فرحة أو نفاذ صبر، ويمضي — دائماً وحده —
«وحقيقته الخفيفة في اليد»)،^{١٣٣} ولا يعني ذلك أن تكون مفككة، ومفتقرة إلى منطق
داخلي، «فلا يوجد أي رابط مشترك، مثلاً يكتب «ريفيردي»، بين المنطق والعقل السليم»،
فهو يستطيع التحالف مع أغرب حالات الجنون: «نحترم العقل السليم، ونعجب بالمفاهيم
الجنونة التي تنتظم في مناخها وعلى صعيدها بشكل منطقي»،^{١٣٤} والمؤكد أن كثيراً من
قصائد «ريفيردي» غامضة للغاية، وبشكل أدق لا تطالبنا بـ «الفهم»، وإنما بنوع من
الالتزام الداخلي، ولا يتضمن هذا — فضلاً عن ذلك — «ألاً» يتوفر لهذه القصائد، «أي
معنى»: لكن الرسالة التي تقدمها لنا لا تخاطب الوعي الواضح، ولا يمكن ترجمتها في لغة
واضحة، ما دام الأمر يتعلق — بالتحديد — بجعلنا نشعر ونحس بالغموض الذي يكتنف
الأجواء المحيطة بنا، وبهاوية المجهول التي يفتحها الواقع في كل خطوة أمام مسيرتنا.
هذا الشعور بسر يمكن أن يتخفى وراء «مظهر تافه» (إذ إن المسافر الوحيد،
الذي لا يحكي شيئاً، ويمضي دون أن يكلم أحداً، «ورغم هذا، فثمة شيء يتبعه أو —
ربما — شخص ما يتخذ الشكل الغريب لظله»)، هذا الانتظار لشيء لا يوصف كثيراً ما
يلحق شعر «ريفيردي»، مثل أمل يائس («عسى أن يحدث شيء، كل العيون تخرج من
النوافذ، وكل غيرة منافسينا تتراجع على عتبات الأبواب، ورغم هذا، لم يكن لأي شيء أن

^{١٣١} .Un homme fini, La balle au bond, Main-d'Œuvre, p. 50

^{١٣٢} .P. Reverdy, Cette émotion appelée poésie, Mercure de France, Août 1950

^{١٣٣} .Une apparence médiocre, Poèmes en prose, 1915, p. 49

^{١٣٤} .Le livre de mon bord, p. 27

يجيء!)»^{١٣٥} ويبدو أن كل هذه الغنائية «التي تتجه صوب المجهول، صوب العمق»،^{١٣٦} تجد أكثر أشكالها ملاءمةً في النثر، والواقع أن ثمة نغمة غموض ما أو غرابة (سبق أن شهدنا)^{١٣٧} تتكيف مع نص النثر بأفضل مما مع النظم، وترتقي بالنثر إلى مستوى شعري: وكى نستعيد تعبيرات «ريفيردي»، سنجدها — على سبيل المثال — «في جملة يعلقها غموض مغزاها ونوعية الكلمات التي تكونها فوق المجرى الطبيعي لأفكارنا»،^{١٣٨} جملة وليس بيتاً؛ لأن الأمر لا يتعلق هنا — على الإطلاق — بأدوات إيقاعية، فموضع الخلاف الوحيد هو اختيار الكلمات (التي تؤخذ، أذكر بذلك، خارج معناها الحرفي، بقيمة إيحائية وتشخيصية)، و«الدلالة الغامضة للجملة» — لا لأن الشاعر «يضيف» غموضاً بعد فوات الأوان، لكنه يصنع — مثلما يقول «فيردي» — «كشفاً يتخطى نفسه»، ولا يمكن أن يصل إلينا إلا من خلال شقوق النص، وتصدعات المعنى، و«الفراغات» الكبرى المتروكة بين الأفكار: «لا شيء يستحق أن يقال في الشعر غير ما لا يوصف؛ لذلك نعتمد كثيراً على ما يجري بين السطور»،^{١٣٩} مثلما يقول أيضاً ...

وبعد عدة «قصائد»، لم تكن سوى سرديات، ها نحن نشهد الشعر الحديث يصل أخيراً إلى هذه الصيغة المفارقة لكن الخصبة: السرد الفوضوي، الذي يخرق كل قوانين النوع، السرد الذي لا يدور فيه أي شيء أو لا يفضي إلى شيء، ولا يتوفر له بداية، أو نهاية، ولا نعرف شخوصه، وحيث الأساسي هو ما لا يقال: سرد، حيث **الضرورة** التاريخية، المقضومة من كل ناحية، ينتهي بها الحال إلى الفساد في اللازمية، وتعود إلى «الحاضر الأبدي» للشعر،^{١٤٠} هذه الوحدة الغريبة للمتناقضات، هذا البناء وهذا الهدم المتزامنان، تلك هي خصائص شعرية حديثة تماماً، سيتم التأكيد عليها في قصائد النثر «السردية» هذه لفترة ما بعد الحرب، لتمنحنا أفضلها (لدى «ميشو» على سبيل المثال) — جميعها معاً — انطباعاً بالعبثية والتجذر العميق في الواقع.

^{١٣٥} Poèmes en prose, 1915, p. 67

^{١٣٦} Le Gant de Crin, Plon, 1927, p. 40

^{١٣٧} قارن بما سبق، حول الفانتازي، وعن نغمة الأقصوصة، الفصل الخامس من القسم الثاني.

^{١٣٨} Le Gant de Crin, Plon, 1927, p. 41

^{١٣٩} Le livre de mon bord, p. 74

^{١٤٠} حول هذا التعارض بين «زمن» الشعر و«زمن» السرد، قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني، ومن ناحية أخرى، فغالباً ما تكتب نثریات «ريفيردي» في المضارع.

شاعر الواقع، ربما يكون هذا، في واقع الأمر، هو التعريف الذي يشمل، على أفضل نحو، ذخائر شعر «ريفيدي»، وعلى نحو خاص إذا ما حددنا الكلمة وفقاً لما فعل: «ما نسميه الواقع في الفن هو مجمل العلاقات التي ينجح صوابها في منحنا صورة حية وقادرة على إثارة انفعال أكثر كثافة وأكثر دواماً على نحو خاص من الحقيقي»،^{١٤١} هكذا، يحتوي مصطلح واقع — في آن — الفكرة التكعيبية للقصيدة-الشيء، التي — وقد تمتعت بوجود مستقل — «تحتل موقعاً، في أفضل الصفوف، ضمن أشياء الواقع»،^{١٤٢} ونظرية الصورة التي — فيما تؤسس علاقات جديدة بين الأشياء المتباعدة — تخلق واقعاً جديداً، وأيضاً إرادة البحث الذي لا يكل لا عن «الحقيقي» وإنما عن «الواقعي»، عن «الجوهر الحقيقي للأشياء»،^{١٤٣} ولا يمكن لشعر كهذا إلا أن يكون بعيداً عن الهموم الشكلية، على الأقل عندما يكون هدفها مطابقة المسيرة الشعرية على القنوات الجمالية المسبقة: «على الشاعر، مثلما يقول «ريفيدي»،^{١٤٤} أن يبحث، في كل مكان وفي نفسه، عن الجوهر الشعري الحقيقي، وهذا الجوهر هو الذي يفرض عليه الشكل الوحيد الضروري له»، شعر أم نثر، لا يهم، شرط ضمان وحدة الجوهر هذه بين الشكل والفكرة الشعرية.

شعر مرن (والتعبير لريفيدي)، ويريد الالتحام «بكل الحدود، بكل الخشونات، وبكل تجاويف الواقع»، لا يستطيع أن يدعي منح قصيدة النثر «قوانين» ولا نماذج، ولا يقل عن ذلك صواباً أن قصيدة النثر تدين له بالكثير، بمعنى الإثراء في العمق، و— إذا جاز القول — في «السبك» الشعري، فانطلاقاً من «ريفيدي»، أصبح واضحاً أن قصيدة النثر الحديثة لن تؤثر إلى هذا الحد بفعل **موسيقى** الجملة،^{١٤٥} والجمال اللفظي الخالص قدر تأثيرها بفعل قدرتها الإيحائية، وخلق علاقات جديدة، وعلى نحو

^{١٤١} Le livre de mon bord, p. 112.

^{١٤٢} السابق، في الجزء المشار إليه، ص ١٠٥.

^{١٤٣} «وعندما يتم اختيار ما هو ثابت ودائم والجوهر الحقيقي للأشياء، يزعم فن الوقت الراهن أنه لا يتغذى إلا على الواقع، وأنه يصل إلى هذا الواقع الذي يثبت العمل الفني ويسمح له بأن يحتل موقعه بين الأشياء الموجودة في الطبيعة»، حسبما يكتب «ريفيدي» في Le Gant de Crin.

^{١٤٤} Le Gant de Crin, Plon, 1927, p. 17.

^{١٤٥} بالنسبة لريفيدي، تعتبر «الموسيقى أكثر الفنون صمتاً» (Le livre de mon bord)، وقد سمعته بنفسه في الإذاعة يصرح أن الشعر — فيما يرى — مصنوع ليقرأ لا ليسمع.

خاص — خارج كل تأثير «أدبي»، وباستخدام أبسط الكلمات — بفعل هذا الشعور ب غموض الواقع الذي تثيره فينا، يتعلق الأمر دائماً، مثلما أراد «جاكوب»، ب «إعادة زرع» القارئ، بأن نكشف له واقعاً غير إذعاني، لكن «ريفيدي» لا يلجأ، من أجل هذا، إلى القدرات التحريرية للحلم، ولا إلى تداعيات الكلمات، يكفيه الغوص بعمق في قلب الواقع وفي قلب عالمه الداخلي: فوفقاً لما يكتب، يتمثل «الفعل الشعري العميق»، في «الغوص بمزيد من التقدم وبأكثر الأشكال الممكنة مغامرة، في مرآة الهاويات لسبر أغوارها الخاصة»،^{١٤٦} ولا شك أن الشعر «ليس مسألة إحساس بل تعبير»،^{١٤٧} إنها دائماً مشكلة «الرائي» القديمة: «إيجاد لغة»، لكننا نعي بشكل أفضل — مع «ريفيدي» — أن هذا «المجهول» الذي ينبغي على الشاعر أن يعرضه لنا، لا وجود له إلا في أعماقه الداخلية: «ما يهم، بالنسبة للشاعر، هو أن يتمكن من إيضاح أكثر الأشياء خفاءً فيه، وأكثرها سرية، وأكثرها تخفياً، وأصعبها على الكشف عنها، وأكثرها تفرّداً».^{١٤٨}

عندئذٍ، يستعيد الشعر وظيفته الحيوية، ويعثر من جديد على هذا الطموح الميتافيزيقي الذي تغافل عنه الرمزيون أحياناً، وقد غطته طموحات أخرى جمالية وشكلية تماماً، فبالمضي في هذا الطريق، وبالتخلي العمدي عن «الأدب»، سيسعى السرياليون إلى الغوص بأكثر الأشكال الممكنة «مغامرة»، في هاويات اللغة والوجود الداخلي.

(٢) التمرد الدادائي وهدم الأشكال الأدبية

نُشرت أولى قصائد نثر «ريفيدي» و«جاكوب» في قلب فترة الحرب (بين عامي ١٩١٥م و١٩١٧م)، ومنذ عام ١٩١٦م، عمد «تريستان تزارا» حركة «دادا»، ونشر «المغامرة السماوية للسيد أنتيويرن»: لقد بدأ التمرد ضد جميع القيم القائمة للحضارة والفن في الهدير، وسعت الفوضوية المتعاطمة إلى هدم كل فكرة عن الشكل الأدبي، إنها اللحظة التي اختارها النقاد والجمهور العريض لملاحظة وجود قصيدة النثر باعتبارها «نوْعاً

^{١٤٦} Le livre de mon bord, p. 254.

^{١٤٧} السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٨٨.

^{١٤٨} Cette émotion appelée poésie, Mercure de France, Août 1950, p. 582.

أدبياً محدداً، يمتلك قوانينه وأساليبه الخاصة به: وقد خصص لها «ف. لوفيفر» خمس عشرة صفحة من كتابه عن «الشعر الفرنسي الشاب»، وبعد أن مايز بينها وبين الشعر الحر والنثر الشعري، أكد «أن عليها (قصيدة النثر) أن تنتظم وفقاً لقوانين لا تبدو واضحة تماماً حتى الآن، لكن قانونها الرئيسي يقتضي بأن تمتلك، مثل قصيدة النظم، وحدة لا تسمح بنزع كلمة واحدة دون أن تؤدي إلى هدم العمل كله»،^{١٤٩} وهو يقر للأسف، على إثر «جاكوب»، بأن «قصيدة النثر قطعة حلي»، وهو ما يقوده إلى إدانة «رامبو»، ويقرر أنه ينبغي على موضوع قصيدة النثر أن يكون «أصيلاً»، محصوراً في ظاهره وغريباً إلى حد ما،^{١٥٠} وأن هذا النوع المرهف والتمين إلى حد ما يمكن أن تعود أصوله إلى ... سيرانو دي بيرجيراك! ثم يذكر بعد ذلك بضع قصائد لجاكوب، وريفيردي (ليست أفضل قصائدهما)، وقصيدة «دائرية» لصامويل دولا، وهذه «الحلية» لجيلوريه، التي يمكن أن ننسبها مع ذلك إلى «جول رونار»:

تشعر السماء بآلام الأحشاء، وتنفجر في زخات مطر مفاجئة، ثم فجأة
تهدأ وتستعيد في اللحظة التالية وجهها الضاحك والأزرق.
اليوم، عبثاً تهز قطيع غيومها السوداء. تزعجه وتمزقه، لكنه جهد
عبثي، إنها مصابة باحتباس في المطر.^{١٥١}

ومن ناحيته، ما إن عاد «لويس دي جونزاج-فريك»، صديق «أبوللينير» وأمير الفن، من الحرب التي جعلته بعين زجاجية، ودون أن يتخلل لحظة عن اختلاف اللغة، حتى بدأ — في «دون كيشوت» — استقصاءً حول موضوع قصيدة النثر، التي لم يأنف من ممارسة موهبته الصافية فيها (لكن مفهوم «ل. دي جونزاج-فريك» لقصيدة النثر صارم^{١٥٢} إلى حد أنه لا يقبل إلا عدداً قليلاً للغاية من قصائد النثر الحقيقية، حتى من بين قصائده، ولم يعترف بقصيدة تستجيب بشكل كامل لشروطه المثالي سوى

^{١٤٩} La jeune poésie française, Rouart, 1917, p. 243.

^{١٥٠} المرجع السابق، الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢٥٣: «ينبغي على العنصر الأساسي أن يكون المفاجأة والنغمة السائدة، هي السخرية الخفية لكنها التهكمية رغم هذا»، مثلما يضيف «ف. لوفيفر»: وكل هذا مستلهم بوضوح من «كوب النرد».

^{١٥١} Guilleré, L'aimable année, La Belle Edition, 1910 (cité pp. 253-254).

^{١٥٢} ها هو التعريف الذي ذكره لي (أنقله حرفياً):

بقصيدة «نوب المباغت»، التي نشرتها من قبل مجلة «كوفاديس»^{١٥٣}، وجدير بالذكر أن الإجابات الواردة من حوالي خمسين أديباً تلتهم بشكل عام بغموضها ومرحها،^{١٥٤} وإذا ما تكرر ذكر أسماء من قبيل «بانفيل» و«بيير سوكور» و«م. بورنا-بروفان» و«جالو» ... إلخ، فإن اسم «شارل كرو»، على سبيل المثال، لم يرد ذكره مرة واحدة، ولا شك أن هذا الاستقصاء يكشف الخطوة المتزايدة، التي تتمتع بها قصيدة النثر، كما أنه يوضح — بنفس القدر — إلى أي حد كانت الأفكار عنها غير واضحة، وإلى أي

«تشكل قصيدة النثر — التي ترجع أصولها الحقيقية إلى القرن التاسع عشر — نوعاً من الأدب الرفيع المحدد تماماً مثل النشيد الغنائي والسوناتا والنشيد الملكي ... إلخ. وهي تتميز، أولاً، بأبعادٍ لا ينبغي أن تتعدى صفحتين أو ثلاثاً. وهي تستبعد الحكاية، والوصفي، والمسرحي، والفانتازيا المفرطة، مثلما تبتعد عن الخرافة المصحوبة بالحكمة، وعن المثل والقول المأثور.

إنها تركيز للفكرة الشعرية الخالصة، وهي لا تتضمن أي تدخل حواري، بل تقع على النقيض من الرسم التخطيطي واللوحة الصغيرة، ويقع شكلها في المنطقة الوسطى بالضبط بين الشعر والنثر، وهي غنائية مثل المقطع الشعري، والآية، والحزمة *liasse* والدائرة الكلامية *période*، وهي تستعير من النثر بنيته الوحيدة، ورغم هذا، فعلى الفنان أن يبتها الشيء الخاص بها من خلال إيقاع مميز، وخاص، وعدد مختلف (إذ يوجد في قصيدة النثر مسألة علم الأعداد).

وتوحي قصيدة النثر، وتستدعي، وحدد الموقع، وتنحو إلى إغراق العنصر الأساسي في أرقى دائرة للحلم الشفاف، والتسامي الإحيائي والمادية المفرطة *hyperhylisme*، والتناغم المبتهج، والتباعد، والمفاجأة، والكشف، والمهم في النهاية أن يمتد هذا المنظور إلى أبعد مما يسمح به خيال مبدع فني أدبي صافٍ».

^{١٥٣} في عدد أغسطس/سبتمبر ١٩٤٩ م، ص ٢٧-٢٨، وسأكتفي بذكر السطور الأولى من هذه القصيدة: «في قلب هذا الخريف المألوف، توفق «بيرومي» السنتوري لعلوم التشكل الإيزورية أمام امتداد المياه الغافية بفعل مظهره الغريب».

^{١٥٤} «قصيدة النثر هي كل ما نريد»، مثلما يصرح — على سبيل المثال — «ف. ديفوار»، ويقول «جي لافو»: «قصيدة النثر تكون، ولا تعرف»، أما «لويس لاتوريت»، فيذكر هذا الكلام لواليد: «إن أنشودة العنديلين قصيدة نظم، وأنشودة البجعة قصيدة نثر»، «فليعتقدوا ما يشاءون»، مثلما يضيف «أ. رينو» الذي جمع هذه التصريحات المتنوعة في مقدمة *Petits poèmes en prose de Baudelaire*, Garnier, 1928, pp. XIX et XX، ويشير «ج. رويير»، الأكثر إلهاً، إلى أن قصيدة النثر «كيان غنائي»، «بنية كلامية»، متميزة، تحكمها قوانين في نفس صرامة قوانين النظم، لكنها عرضية، ولم تعد تملئها العادة (السابق)، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢٠).

حدّ من الجمود — رغم «رامبو» — كانت صيغة «قائمة الرائعة الأدبية» و«الحلية» المنحوتة بعناية.^{١٥٥}

وتبدو مفاهيم كهذه متخلفة للغاية، عندما نفكر أنه — في نفس الفترة، في أعقاب الحرب الأكثر دموية التي ما تزال تثير اضطراب الإنسانية — لم يعد الأمر يتعلق بالنسبة للكتاب بمناقشة تفاصيل تحقيق الأسلوب وأنساقه، بل بإثارة قضية اللغة ذاتها، وبنية الشعر، وكل القيم المسلم بها عادة في مجالات الأدب والفكر، وقد سبق لأبوللينير، الذي سيقر السيراليون بريادته، أن فتح — في «قصائد مرسومة» — المعركة الكبرى حول «النظام والمغامرة»،^{١٥٦} وأعلن — في مقال مدوّ عام ١٩١٨ م — مجيء «الروح الجديدة»،^{١٥٧} التي تتميز بالرغبة في الاكتشاف والاستخدام الفني للمفاجأة المدهشة، لكن الأفكار الجديدة — مرة أخرى — أخذت تختمر في المجالات الصغيرة، وسرعان ما فاض فورانها إلى مدى بعيد، لقد تحدثت عن مجلة «نور-سود» برئاسة

^{١٥٥} ينبغي الإشارة — رغم هذا — إلى أن «ه. غيون»، اعتبارًا من عام ١٩١٢ م، وفي حديثه عن قصيدة النثر في «نوفيل روفي فرانسيز»، قد اعتبرها «الشكل الطبيعي للإشراقة»، ووضع — في مقابل البارناسيين، الذين لم يروا فيها سوى «تحفة شعرية» — مثال «رامبو»: «لم يعد الأمر يتعلق، على أي مستوى، بكتاب، حتى لو كان ملهمًا، يصوغ بحرية قطعة «كتابة فنية» صغيرة، فالأمر يتعلق بإشراقي»، مثلما سيصرح، وبعد «رامبو»، لا يرى «غيون» سوى «ل. ب. فارغ» باعتباره قد عثر على هذه الحالة «الإشراقية»، لكن مع نقاء أقل؛ إذ إن «فارغ» يحافظ على التواصل بالأرض «أقل» من «رامبو»، ويخضع أكثر أيضًا (في مساعيه نحو التماثلات أو الصور) للإغراء الأدبي (*Les poèmes: Le poème en prose, Nouvelle*) (Revue Française, Août 1912, p. 345).

^{١٥٦} قارن بـ «إلى صهباء جميلة» في «قصائد مرسومة»، وفي نفس الديوان، نجد لدى «أبوللينير»، سطورًا نبويّة يبدو أنها تتنبأ بالسيرالية:

يا أعماق الوعي،

سنكشفك غدًا،

ومن يعلم أية كائنات حية

ستستمد من هذه الهاويات

مع عوالم بكاملها

مثلما يقول في «التلال» ...

^{١٥٧} نشر مقال «أبوللينير» عن «الروح الجديدة» في *Mercure de France*, 1^{er} Décembre 1918، كان «أبوللينير» قد توفي منذ حوالي شهر.

ريفيدي في الفترة بين عامي ١٩١٧-١٩١٨م، فهل نعلم أنه في عام ١٩١٨م، ظهرت (في جرينوبل)، لكن ذلك يرجع فحسب للظروف المحيطة) مجلة شابة هي «لي تروا روز»، كانت تضم بين محرريها — بالإضافة إلى «جاكوب» و«ريفيدي» — «بعض ممثلي الحركة الرمزية الأكثر تميزاً ورواد أكثر الحركات شهرة وعرضة للذم؟»^{١٥٨} وكنا نرى فيها «موكيل» و«روبير» و«فيليه-جريفان» إلى جانب «أراجون» و«سوبول» و«ب. فاليري»...^{١٥٩} وكان يدير وقائع الآداب والفنون شاعر شاب لا يزال مجهولاً: «أندريه بريتون»، وإلى جانب قصائد «إيلوار» و«سوبول» و«ريفيدي» المنظومة، نجد بعض قصائد نثر في الأعداد العشرة من هذه المجلة، لا شك أنها كانت ترن بغرابة وسط الفتور الريفي ... مثل النص الذي كان «ماكس جاكوب» يمتدح فيه — متلاعباً بالألفاظ المتلاثلة — «محل القبعات النيوصوفي»^{١٦٠} (الذي يمتلكه) ... و«القضاعة الكلية، القربة الكلية»^{١٦١} في العدد الأول، أو — في الثاني — حيث نجد قصيدة نثر لبريتون مهداة إلى «فارغ»، لكنها تلحق برامبو من خلال «فارغ»، وهي قصيدة «عمر»:

يا فجر، وداعاً! أخرجُ من الغابة مسكوناً بالأرواح! أخوض الطرق،
صلبان ملتتهبة، تفقدني ورقة شجر مباركة، أغسّطس بلا ثغرة
مثل رحي.

أحتفظ بالمشهد البانورامي، أرتشف الفضاء وأطلق بشكل آلي الدخان.
سأختار نطاقاً عابراً: سنتخطى أشجار السور إذا لزم الأمر. إقليدس
الباغونيا الدافئة يقوقى، يصطف. بأية كياسة تهتاج الجراء في
الدائرة المجددة للجونلات!

أين أبحث عنها، من الينابيع؟ عن خطأ أعتمد على عقدها المجهول من
فقاكات ...

^{١٥٨} افتتاحية 1 1918, Trois roses, Grenoble, Juin 1918.

^{١٥٩} من أعمال «فاليري»، الذي كان عمله «الحوشي الشاب» عام ١٩١٧م شارة دخوله الدائرة الأدبية،

وقد نشرت Trois roses قصيدة «في الدلب».

^{١٦٠} نظرية إشراقية دينية تتعلق بالاتحاد بالرب.

^{١٦١} ثمة تلاعب بالألفاظ في الأصل الفرنسي: Le tout Loutre, le tout l'Outre.

ونشعر بتأثير «جاكوب» و«ريفيردي» والرغبة — على وجه خاص — في الهروب بأي ثمن مما سبق مشاهدته في قصيدة «أراجون» هذه التي نشرها العدد الثالث من «بورجوردي»:

شوارع، حقول، أين جريت؟ كانت الثلوج تطردني من المنعطفات نحو
مستنقعاتٍ أخرى.
الشوارع العريضة الخضراء! قديمًا كنت أشعر بالإعجاب دون أن أسبل
العينين، لكن الشمس لم تعد زهرة أرطنسية.
العربة الفيكترية تؤدي دور المركبة الرمزية: نباتات وهذه الفتاة ذات
الشفيتين الشاحبتين فخامة مفرطة لمرعى بلا ادعاء: الأعلام على
التروس الكبيرة، وكل العاشقات سيكن في النوافذ، على شرفي؟
أنتم مخطئون.

نخلص إلى أن «لي تروا روز» هي مجلة انتقالية تُنشر فيها قصائد أكثر كلاسيكية، وهي — من حيث التسلسل التاريخي أيضًا — مرحلة انتقالية بين «نور-سود» التي كانت عام ١٩١٧م لسان حال التكعيبيين، ومجلة «ليتراتور» (التي تأسست عام ١٩١٩م)، حيث لن يلبث الشعراء الأقل طليعية في الهروب من تدفق «دادا»: «دادا»، تلاطم أمواج واسعة النطاق متأهب لتحطيم أغلب تقاليد الأسلوب واللغة، التي خدمت أو خانت — حتى ذلك الحين — الفكر الإنساني والروح الشعرية.

حركة دادا

لن أقوم هنا بعرض تاريخ الحركة الدادائية، الذي لا تفتقر إليه الوثائق،^{١٦٢} وما ينبغي ملاحظته — أولاً — هو إعادة تجمع جزء بكامله من الجيل الشعري الشاب، الأكثر حيوية، حول «دادا» والتمرد الفوضوي الذي أصبح ضرورة حيوية للشعر: ثم مغزى

^{١٦٢} انظر بشكل خاص Ribemont-Dessaignes, *Histoire de Dada*, N.R.F., Juin-Juillet 1931; Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, éd. du Seuil, 1945, pp. 35-57; Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, 1947; Lacôte, *Introd. à Tzara*, Anthologie des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1952.

هذه الحركة، والطريقة التي هيا بها هذا التمرد الهدام المستقبل بطرحه مشكلة اللغة بأكثر الأساليب حدة وإلحاحًا.

فما إن سكنت أصوات المدافع، حتى تبين الشعراء الشبان أن المستقبلية والحادثة لم يعد لديهما ما يقدمانه إليهم: «نحن لا نحب الفن ولا الفنانين»، سيقولون عن طيب خاطر مع «جاك فاشيه»^{١٦٣} «لم نعد نعرف أبوللينير — «إذ» — إننا نشك في أنه يمارس الفن عن معرفة مفرطة، ويرتق الرومانتيكية بسلك تليفوني، ولا يعرف المولدات»، وسيحتوي العدد الأول من «ليتراتور» في مارس ١٩١٩م، على هذه التصريحات الدالة لجيد، النشاط في ترجمة اتجاه الحقبة: «كم ستبدو المستقبلية قديمة إما إن تتحطم تقاليد الأمس! إنني أحلم بتناغمات جديدة، بفن كلمات أكثر براعة وصراحة، بلا بلاغة، ولا يسعى إلى إثبات شيء»، ليضيف: «آه! من سيحرر روعي من قيود المنطق الثقيلة؟ إن أخلص مشاعري، ما إن أعبر عنها، حتى تصبح باطلة».

وستقوم «ليتراتور» — التي يديرها «أراجون» و«بريتون» و«سوبول» — بتركيب، إذا جاز القول، أكثر الاتجاهات ثورية فيما بعد الحرب، والاتجاهات الجديدة «المعادية للفن»: فسندري «سندرار» و«سالمون» في فهرسها إلى جوار «جاكوب» و«ريفيردي»، لكنها تنشر أيضًا أعمالًا لم يسبق نشرها لرامبو، وأشعار «لوتريامون»، وخطاب «ج. فاشيه»، وينشر فيها «بريتون» و«سوبول» مقتطفات من «حقول مغناطيسية»، ومقدمة «إيلوار» لـ «الحيوانات ورجالها»، وأخيرًا يظهر اسم «تزارا» (الذي ساهم منذ عام ١٩١٧م في «نور-سود» وفي مجلة «سيك» لألبير بيرو) منذ العدد الثاني مع «منزل فليك»، وحول «تزارا» الذي وصل إلى باريس مسبقًا بسمعة «شيطانية»^{١٦٤}، والذي سيقود بضربة واحدة التمرد والتدمير إلى حدهما الأقصى («إنه لا يؤلف، مستخدمًا الشذرات المتخلفة، رغم استطاعته ذلك» مثلما سيعترف «بريتون» في «الخطوات الضائعة»^{١٦٥}،) سيلتف كل هؤلاء الشبان الخارجين من الحرب وهم يشعرون بالتقزز والتمرد ضد الحضارة: «كان نفاذ الصبر من الحياة كبيرًا، وقد انطبق التقزز على كل أشكال الحضارة التي توصف بأنها حديثة، وعلى أساسها ذاته، وعلى المنطق واللغة، واتخذ التمرد أشكالًا

^{١٦٣} Lettres de guerre, Au Sans Pariel, 1919, p. 17.

^{١٦٤} قارن بـ Lacôte, Introduction à Tzara, Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1952, p. 25.

^{١٦٥} Caractères de l'évolution moderne, dans Les Pas Perdus, N.R.F., 1924.

هيمن فيها الجروتيسك والعبث على القيم الجمالية»، مثلما سيقول «تزارا»،^{١٦٦} «دادا» — (مثلما عُمِدَت الحركة عام ١٩١٦م باسم تم العثور عليه عند فتح قاموس «لاروس» صدفة) — كانت، في أساسها، مشروعًا واسعًا للهدم، وإعادة طرح كل القيم للمناقشة:

ولدت «دادا» من تمرد عام لدى كل المراهقات، (تمرد) كان يتطلب التحامًا كاملاً للفرد في الضرورات العميقة لطبيعته، بغض النظر عن التاريخ، أو المنطق، أو الأخلاق المحيطة به، أو الشرف أو الوطن أو الأخلاقيات أو الأسرة أو الفن أو الدين أو الحرية أو الأخوة، ولا أعلم كم من المفاهيم التي تستجيب لضرورات إنسانية ولم يعد يتبقى منها غير تقاليد هيكلية؛ إذ تم تفريغها من محتواها الأساسي، لقد صدرنا أحد مطبوعاتنا بجملة ديكارت: «لا أريد حتى أن أعرف إن كان هناك رجال قبلي»، وتعني أننا أردنا رؤية العالم بعيون جديدة، وأنا أردنا إعادة تأمل أسسه مباشرة وأن نختبر الصواب، والمفاهيم التي فرضها علينا أجدادنا، مثلما يقول «تزارا».^{١٦٧}

وعلى المستوى الأدبي، تتخذ «دادا» مظهر أعنف عدوان سبق توجيهه إلى الأدب: فليس المقصود تقويض أساس الأدب «الفني» والامتثالي فحسب، وإنما كل إمكانية للأدب أيًا ما كانت، وذلك من خلال الفوضى والتنفار والتشويش، و«البيانات» الدادائية الشهيرة،^{١٦٨} التي يقرؤها الدادائيون بين الجمهور وسط فوضى لا توصف، و«المشهد اللغز»^{١٦٩} (هذه القصيدة المكونة من مقتطفات مقطوعة — كيفما اتفق — من الجريدة وتم تجميعها بشكل اعتباطي)، والاستخدام «الشعري» الذي يزعم الدادائيون صنعه

^{١٦٦} حوار إذاعي مع «تزارا»، الإذاعة القومية، مايو ١٩٥٠م، ذكره «لاكوت»، المرجع السابق، الجزء المشار إليه سابقًا، ص ١٧.

^{١٦٧} Le Surréalisme et l'après-guerre, Nagel, 1947, p. 17.

^{١٦٨} انظر في Littérature, n° 13, Mars 1920، إعادة نشر «بيانات دادا الثلاثة والعشرين»، التي قرئت في «صالون المستقلين» و«نادي فوبور» في فبراير ١٩٢٠م، «لا رسامين، لا أدباء، لا موسيقيين، لا نحاتين، لا أدیان، لا جمهوريين، لا ملكيين لا امبرياليين (...) لا شيء أبدًا، لا شيء، لا شيء، لا شيء، لا شيء»، هكذا كان بيان «أراجون» يقول ضمن أشياء أخرى.

^{١٦٩} نشرت في العدد الرابع من Littérature.

من الأماكن العمومية، والأمثال والجمل الجاهزة،^{١٧٠} تتخذ نفس الاتجاه (الذي سبق أن أشار إليه «لوتريامون») بإقامة المساواة الكاملة بين كل أشكال التعبير، ومنحها شرفاً فنياً واحداً، فماذا يمكن القول سوى أن «الأدب لا وجود له»؟ موقف يقود مباشرة إلى الصيغة المباشرة لـ «القصيدة» التي أملاها «تريستان تزارا»:

لصناعة قصيدة دادائية

خذ جريدة
خذ مقصات
اختر من هذه الجريدة مقالاً له نفس الطول الذي تزمع أن
تكون عليه قصيدتك
قص المقال
بعد ذلك قص بعناية كل كلمة يتكون منها هذا المقال وضعها في
حقيبة.
حرك ببطء
أخرج بعد ذلك كل قصاصة الواحدة بعد الأخرى حسب النظام الذي
خرجت به من الحقيبة.
انسخ بدقة.
القصيدة ستشبهك.^{١٧١}

وإزاء موقف كهذا، ندرك إلى أي مدى يجد النقد الأدبي نفسه منزوع السلاح، عندما يستهدف الحكم على أعمال تهدف عمداً إلى تحطيم كل شكل وكل بنية أدبية، ولا شك أننا نجد النزعة في قمة نضجها، وإنجازها، لما كان بذرة لدى «رامبو» و«لوتريامون»: التمرد على الجمال الشكلي، واستخدام أسلوب «منثور» وأحياناً نثري

^{١٧٠} وهكذا، يعثر «إيلوار» في مجلة «بروفيرب PROVERBE» عام ١٩٢٠م، «في الأماكن العمومية، وفي «الأمثال»، وفي الجمل الجاهزة، على القيمة التفجيرية التي كانوا يملكونها في الأصل وفقدوها مع الاستخدام»، ويعيدها لهم من خلال الأساليب التي سبق لجاكوب استخدامها، ثوريات، وتبديل مواقع الحروف الأولى في كلمتين أو أكثر، وتماثل أصوات (Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, éd. du Seuil, 1945, p. 50).

^{١٧١} Sept Manifestes Dada, Budry, 1924, p. 77 (وقد نشر البيان عام ١٩٢٠م في *Littérature*).

عن عمد، والانقطاع، ورفض الأطر المنطقية، لكن «رامبو» و«لوتريامون» كانا — في نفس لحظة هدمهما — يشيدان ويضعان أسس جمالية جديدة («رامبو» على نحو خاص): ويقود التمرد الدادائي إلى الفوضى اللاعضوية، وهو (تمرد) عدمي، فماذا نظن بقصائد «تزارا» على وجه الخصوص؟ فباعتبارها قصائد دادائية حقًا، فهي غير قابلة للقراءة: فهي متنافرة عن عمد، و«مفسدة للعقل»، سواء قدمت تتابعًا لجمل جاهزة أو أسجاعًا تتوالد الواحد من الآخر:

الفن كان لعبة بندق الأطفال كانوا يجمعون الكلمات التي لها رنين في الختام،
ثم يبكون ويصرخون الفقرة الشعرية، ويضعون لها حذاء العرائس، والفقرة
الشعرية تصبح ملكة لمتوت قليلًا، والملكة تصبح حوتًا للأطفال كانوا يجرون
إلى أن انقطعت أنفاسهم.^{١٧٢}

أو تقدم حالة متقدمة من تفكيك اللغة وانحلالها إلى أبسط عناصرها:

a e ou o youyouyou i e ou o
youyouyou
drrrdrrrdrrrgrrrr
morceaux de durée verte voltigent dans ma chambre
a e o i ii i e a ou ii ii ventre^{١٧٣* ١٧٤}

وبالعكس، فبقدر ما يتمتعون بموهبة القدرة الشعرية (وعلى نحو خاص بعد ما ينبغي أن نسميه حقًا «المرحلة الشعرية» لتزارا)، وهو ما يفترض بالضرورة انتظام مادة الكلام، فهم لا يمكن أن يثيروا الشك من وجهة نظر «دادا»، إذ يكفون عندئذٍ عن أن يصبحوا دادائيين، وينبغي ملاحظة أن التنظيم — وخاصة التنظيم الشكلي —

^{١٧٢} *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, Zurich, 1916 (cité par Lacôte,

^{١٧٣} Tzara, *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1952, p. 73).

^{١٧٤} * حالة صوتية باستخدام حروف الهجاء، وخاصة حروف المد المتحركة، التي لم نر مبررًا لمحاولة كتابتها بالحروف العربية.

^{١٧٤} *Pélamide*, dans *Vingt-cinq poèmes*, Zurich, 1918, (dans Tzara, p. 103)

محسوس بشكل خاص في القصائد المنظومة، حيث نرى «تزارا» يجيز بعض تأثيرات التماثل والتكرار،^{١٧٥} وعلى النقيض، يتخلص النثر — الأكثر مرونة ولاعضوية، في «الرأس المضادة» على سبيل المثال — من كل القيود، لا المنطقية فحسب، وإنما أيضاً الخاصة بتركيب الجملة:

رغم رقصة «الشلكون» التي تشع بنباتات الأوركيد الجروح الصامته كيف يمكن أن من أيام اغتيالنا نحو النوافذ الصغيرة الأخرى التي تمنح النهار للرب المؤسسة على زوجات من أرض معانقة الألوان ومن نسغ الجبهات المقطبة تولد الشبكات المجددة لمصطاف في ليل الفراولة المهروسة واقتلاع النعال من الممرات للزجة بما يتطلب ما يتطلبه المندمج الذي يتطلب ما يتطلب...^{١٧٦}

لكن هل يمكن الحديث هنا أيضاً عن قصيدة؟ فبهذا المستوى من تفكيك اللغة، فإن القوى الفوضوية، المتأصلة كما نعلم في قصيدة النثر (لأنها لم تعد خاضعة للسيطرة، و«لا تستخدم» بطريقة شعرية من جانب أية إرادة خلاقة)، ستقود القصيدة إلى التشويش مباشرة: فلدينا الانطباع بأننا إزاء توالد سرطاني لخلايا اللغة — التي تركت لقوتها المشوشة — بما سيهدم توازن الجملة والقصيدة، ويؤدي في النهاية إلى موت اللغة بالاختناق.

والواضح للغاية أننا لا نستطيع أن نكون ضغينة للدائنية لأنها لم تنتج أعمالاً ذات قيمة على المستوى الأدبي: فمنطقها الخاص كان ينفي كل فن، حتى الحديث، والدائني، وحسب صيغة «ج. إ. بلانش»،^{١٧٧} ما كان يمكن لـ «دادا» أن تبقى إلا «بالتوقف عن الوجود».

لكن ينبغي الاعتراف بأن الدائنيين لفتوا الانتباه — منذ البداية، وبكل قوة — نحو ما سيصبح بالنسبة للسيريالية القضية الرئيسية، بالتحديد مشكلة اللغة، وعندما

^{١٧٥} قارن — على سبيل المثال — بالتكرارات في «الرجل التقريبي»، مثل «نعاس الأشجار الضخمة الضجرة»، أو «سرت على السماء» (في *Tzara, eod. Loc.*, pp. 124–128)، وفي «الرأس المضادة»، تنظيم السيد أ. الفيلسوف المضاد في أربعة مقاطع تبدأ كلها بالمنجاة: «كابتن!».

^{١٧٦} *Cher ami, L'Antitéte*, éd. des Cahiers libres, 1933.

^{١٧٧} أوردها «بريتون» في مقاله (1920, Août) *Pour Dada (Nouvelle Revue Française)*.

يعارض تزارا «الشعر-أسلوب تعبير» بـ «الشعر-فاعلية فكر»، وعندما يحرض اللغة: «إذا لم تستطع «دادا» التهرب من اللغة فإنها قد أوضحت المتاعب التي تسببها والعوائق التي تضعها أمام تحرير الشعر»^{١٧٨}، فإننا نشعر تمامًا — مثلما يقول «ر. لاكوت» — «في قضية اللغة هذه، أن تزارا معذب إلى أقصى حد بمأساة تصل لدى الأذهان الميتافيزيقية، إلى حد الألم، وهي، بالتحديد، مأساة التعبير»^{١٧٩}، لكنه ليس الوحيد في هذه الحالة: فبدون أن نعود حتى إلى «لم أعرف كيف أتكلم» لرامبو، وإلى موقف التدمير الذاتي للوتريامون، أليس دالاً أن نرى مجلة «ليتراتور» ترحب ببولون، الذي نعلم اهتماماته وأعماله المتعلقة باللغة، وتنشر «أشعار لوتريامون» (أتحفظ على هذا العنوان الخاطئ) مع «ملحوظة» لبريتون يقول فيها: «أليس هذا هو رهان كل قضية اللغة»^{١٨٠}؟ فلنُشر على عجل إلى كيفية طرح القضية، قبل أن نرى كيف سيدعي السيراليون حلها، والتبعات التي ستنتج فيما يخص الشكل الأدبي.

إن قصور اللغة عن ترجمة الفكرة هو فعل تجربة: ففي تركيب الجملة والمفردات وتقاليد العرض الأدبي، الكل يخون، والكل يشوه التعبير عن فكرنا في قوالب جاهزة تتطلب التخلي عما كان شخصياً بشكل لا يختزل فيه، ضرورة التوضيح، والتبسيط، تحرف وتبتر مشاعرنا العميقة، ماذا نقول عن الكلمات، وقصورها المعلوم، وعن الصورة المتهافئة والمبتذلة التي تقدمها لنا أقوى أفكارنا وأكثرها تفرّداً؟ وبمعنى ما، فإن الطريقة التي تعرقل بها اللغة فردانيتنا وتقمعها هي انعكاس للطريقة التي تعرقل بها القيود الاجتماعية الأفراد: وقد أمكن القول مع «دادا» إنها — وهي تستهدف اللغة — كانت تستهدف، في نفس الوقت، التنظيم الاجتماعي كله.

واللغة الأدبية، أكثر من أي شيء آخر، تضع الأديب في طريق مسدود، فلأن الفنان يبالغ في الانشغال بالجمال الشكلي لعمله، فإنه يقع في فخ البلاغة على حساب الصدق والحقيقة، لكنه إذا ما سعى إلى سيطرة الفكرة على الكلمات، فيحدث أن يتزايد وقوعه

^{١٧٨} انظر *Essai sur la situation de la poésie*, dans *Le Surréalisme au service de la*

Révolution, n° 4 (1931), Lacôte, Introd. à Tzara, pp. 48 et 51.

^{١٧٩} مقدمة Tzara, p. 69.

^{١٨٠} *Littérature*, n° 2, Avril 1919.

في البلاغة: إذ إن «الإرهابي»، (مثلما أسماه «جان بولان»)^{١٨١} في بحثه اليأس عن الكلمات التي تترجم أفكاره بدقة، وعن التعبيرات غير المسبوقة، التي تتوافق بلا خلل مع رؤاه الخاصة عن العالم، «يلقي بنفسه في قلب اللغة لأنه أراد تجنبها»، وهو يظن أنه يكسر رقبة الفصاحة، ويحتقر التقنية، ويخترع فصاحةً وتقنيةً جديدتين: نعلم أن «فيكتور هوجو»، العدو السافر للبلاغة، هو نموذج البلاغة، وهكذا، بين المؤلف والقارئ، يبقى سوء فهم أبدي: فحيث لا يفكر الكاتب إلا في البقاء مخلصًا بلا مساومة لفكره، وعالمه الداخلي، يعتبره القارئ صانع كلمات، ومدعي فن؛ وإذ يحلم بالوصول إلى مطلق اللغة حيث يمكن للكلمات اللاتواصلية والكاملة أن تقدم معادلًا دقيقًا للكون (كما في حالة «مالارميه»، على سبيل المثال)، لا يتأثر القارئ إلا بفراة أساليبه في الكتابة، والمكان العمومي نفسه، «الكليشي» نفسه، يتيح سخافات دائمة؛ وذلك لأن القارئ لا يعرف أبدًا بالضبط ما إذا كان الكاتب يستخدمه بمدلول ذي مغزى فحسب ودون الإحساس به كصورة، أم إنه يحفظ له (أو يمنحه) قيمةً تشخيصية،^{١٨٢} ومع ذلك، فمن يرفض استخدامه يعترف بكونه غامضًا ومتصنعًا.

لكن من الذي يشعر بضيق شديد بين الأدباء أكثر من الشاعر؟ لا لأن قيود تركيب الجملة والبلاغة تضاعف — بالنسبة له — هذه القيود الأخرى المتعلقة بالنظم والعروض، أو — عندما يكتب نثرًا — الضرورات الشكلية الأكثر رهافة، التي لا يهرب منها، في أحيان كثيرة، إلا ليقع في النثرية prosaïsme، لكن الشاعر محكوم — بفعل ضرورة فنه نفسه — بأن يجعل استخدام اللغة ملتبسًا، ليستخدمها في آن **للتعبير والخلق**، لتمثيل العالم ومنحنا — في آن — الشعور بعالم مختلف، وكى يمنح الكلمات (لجمالها وأصالتها) أهمية أكبر، ويجعلنا — في آن — نشعر بما يتجاوزها، بما لن يكون تعبيرها الأخير والكامل عنه سوى الصمت، إنها الرغبة في الاستجابة

^{١٨١} انظر Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres, Gallimard, 1941, pp. 71 et 145.

^{١٨٢} عن تعبيرات من قبيل «طريق لبنى»، حيث لا نعود نشعر بصورة، وإنما حيث يعجب الأجانب بتصويريته، يتحدث «بولان» في Jacob Cow (Au Sans Pareil, 1921, p. 52) عن الدائرة الصغيرة للغة، التي توقف تدفق المعنى بإيقاف الانتباه إلى الصورة، قارن بـ Blanchot, La Part du feu, Gallimard, 1949, p. 55.

لضرورات مؤلة تترجمها جمل من قبيل جملة «رامبو»: «كنت أكتب صمتًا»،^{١٨٣} أو جمل «مالارميه»: «أن يستدعي معه الشيء الصامت، في ظلّ جلي، من خلال كلمات إيحائية غير مباشرة أبدًا، مقتصرًا على صمت متكافئ، يقتضي محاولة قريبة من الإبداع»،^{١٨٤} ونستطيع القول إن الشعر كله، على نحو ما، ما هو إلا محاولة يائسة لمصالحة ما لا يمكن مصالحته، والصراع مع ما هو غير قابل للوصف، لكن ذلك أكثر صحة على نحو خاص بالنسبة للشعر ذي الاتجاهات الميتافيزيقية الذي نشأ وتطور منذ نهاية القرن التاسع عشر، بالمعنى الذي أشار إليه «بودلير» و«رامبو» و«مالارميه»، نخشى أن تكون نهاية مساع كهذه هي الخرس النهائي، والفناء الأخير للغة الشعرية في الصمت الذي تلتسمه إذا جاز القول، ويجذبها بشكل دائم؟ وكلما حاول الشاعر أن يكون سيد الكلمات، واستخدم اللغة بمهارة بالمحافظة على البعد الخفي منها، وبإحالة ما هو جوهري في رسالته إلى فراغات النص، كلما ترصد له إغواء الصمت، لكنه يستقيل، إذا ما خضع له، من وظيفته كشاعر.

ألا يمكننا حينئذٍ، للخروج من مأزق كهذا، أن نعكس هذه الطريقة وأن نضع — حسب تعبير «تزارا» — «الثمرة أمام الكلمات»،^{١٨٥} وبدلاً من الرغبة في التأثير على الكلمات وإعادة بناء اللغة، نحاول أن نثّق في الكلمات؟ لم يفعل الدادائيون — رغم انشغالهم بتدمير أسس اللغة نفسها — سوى استشفاف الجانب الذي يمكن استخلاصه من موقف كهذا، وكان منتظرًا للسرياليين أن يمارسوه بمنهجية، وأن يريدوا بوعي كامل أن «يعيدوا الكلمة الإنسانية إلى جوهرها وفضيلتها الإبداعية الأصليين».^{١٨٦}

^{١٨٣} *Alchimie du Verbe, Œuvres, Pléiade*, p. 219.

^{١٨٤} *Magie, Œuvres, Pléiade*, p. 400. آثار موضوع الصمت هذا في الشعر، وعلى نحو خاص في الشعر الحديث، رسالة جامعية سطحية للغاية وجزئية تمامًا للأسف، أنجزها في زيوريخ «ج. فويلمر» عام ١٩٥٢م: *Aspects du silence dans la poésie moderne, Une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge*. والأهم بكثير دراسات «م. بلانشو» في

المقالات المختلفة المنشورة في 1949 *La Part du feu*, Gallimard.

^{١٨٥} *La Désespérance*, dans *L'Antitéte*, éd. des Cahiers libres, 1933, p. 183.

^{١٨٦} أستعير هذا التعبير من نص *Entretiens d'André Breton avec A. Parinaud* (Radiodiffusion française, 1952), N.R.F., 1952, p. 79. وتعتبر هذه الـ «أحاديث» أحدث خلاصة قدمها «بريتون» بنفسه عما كانت التجربة السريالية.

(٣) السريالية ومشكلة اللغة

من المثير أن نعلم أن «أندريه بریتون» — (وهذا ما يحكيه في «البيان الأول») ^{١٨٧} — قد وجه محاولاته الشعرية الأولى — بالتحديد — نحو الإحياء والصمت، فيكتب، وهو متحمس وقتئذٍ لرامبو ومالارميه، ^{١٨٨} «جبل التقوى»، ويستمد «من السطور البيضاء لهذا الكتاب جانباً مذهلاً»، ^{١٨٩} «أخذت — حسبما يقول — أدلل الكلمات بإفراط من أجل الفراغ الذي تسمح به حولها، ولتماسها مع كلمات أخرى لا تحصى لم أنطق بها»، ^{١٩٠} ويمكننا القول إن «بريتون» في المرحلة الأولى هذه يحاول أن يؤثر على الكلمات، وعلى الجمل، بأن يقول الأكثر من خلال الأقل، بأن يخلق لنفسه لغة شعرية يبيدي فيها الإحياء والإضمار واختصارات التعبير ^{١٩١} — في كل لحظة — إرادة الكاتب المبدعة، وقد توصل — بلا شك — منذ هذه الفترة (أي حوالي عام ١٩١٦م)، إلى أنه «يمكن وينبغي إنقاذ اللغة من الاستهلاك والشحوب الناجمين من وظيفتهما التبادلية الأساسية»، وأن على اللغة الشعرية أن «تتمايز إلى أقصى حد ممكن عن اللغة الدارجة» بالجوء إلى طاقات الإحياء و«القيمة الانفعالية للكلمات «أكثر من لجوئها إلى معانيها، وعلى الكلمات أن تتجمع وفقاً لقرايات خفية تسمح لها بأساليب جديدة لا نهائية»، ^{١٩٢} لكنه لم يكتشف بعد منهج الكتابة الذي سيسمح له أن يحسب حساب الخفي والمجهول في «خيمياء الكلمة» هذه، وفيما بعد بكثير، سيؤكد «بريتون» على التفاوت

^{١٨٧} Les Manifestes du Surréalisme (Premier Manifeste, 1924), Sagittaire, 1947, pp. 35-36.

^{١٨٨} نعلم أن «بريتون» بدأ في «فالانج» عام ١٩١٤م، بمقطوعات «مالارميه» للغاية، واعتباراً من عام ١٩١٦م يستحوذ رامبو عليه تماماً (قارن بـ 28 p. Entretien)، وخلال تفكيره فيه، وفي لقاءه الأخير مع «فيرلين» في «فوريه نوار»، كتب قصيدته «غابة سوداء».

^{١٨٩} Les Manifestes du Surréalisme, Premier Manifeste, p. 36.

^{١٩٠} السابق، الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٣٧.

^{١٩١} «بدا لي أن فضيلة الكلام (وبشكل أكبر الكتابة) تكمن في خاصية الإيجاز بشكل فعال لعرض (ما دام ثمة عرض) عدد محدود من الوقائع، شعرية كانت أم غير شعرية، التي جعلت منها الجوهر النفسي، وكنت أظن أن رامبو لم يعمل بشكل مغاير» (Les Manifestes du Surréalisme (Premier Manifeste, 1924), Sagittaire, 1947, p. 36).

^{١٩٢} Le Minotaure (n° 9, 1936)، مقال نُشر في Breton, Les merveilles contre le mystère.

وأعيد نشره في 41 p. André Breton, Essais et Témoignages, La Baconnière, Neuchâtel, 1950.

الجزري الذي يفصل بين شعراء المطلق وشعراء المجهول، المصممين أيضًا على الفوز بلقَى لغوية جديدة من خلال تراكيب غريبة للكلمات، استنادًا إلى ما «يقرره» الشاعر من «اعتبار نفسه سيدًا أو عبدًا لتراكيب من هذا القبيل»،^{١٩٣} فهناك — من ناحية — من يسميهم «العقول القوية للمدرسة المالارمية»، الذين تورطوا، حسبما يقول، من فرط المبالغة في رغبة السيطرة، وهناك — من ناحية أخرى — «لوتريامون» و«كرو» و«كرو» و«رامبو» و«نوفو» و«كوريير» و«جاري»، كل من «استسلم في عجز تام لهذه التركيبات، الذين لم يبحثوا عن معرفة إلى أين يقودهم أبو الهول، وجسدهم مثنى بآثار المخالب، هم الذين لم يعرفوا التخابث معه»، وبعد أن جرب «المغامرة الشعرية» بالمعنى الذي ذكره «مالارميه»، وبعد أن سعى للعثور — من خلال وسائل مصنعة إلى حد بعيد — على «نظام» رامبو، «متحدثًا الغنائية بضربات التعريف والوصفات»،^{١٩٤} لن يلبث «بريتون» أن يتحقق من أنه ضل الطريق، وأن «الوضوح هو العدو الأكبر للكشف»،^{١٩٥} لكن هذا الكشف — الذي كان يهرب منه كلما اجتهد في الحصول عليه من خلال الأساليب الأدبية — سيحصل عليه، في النهاية، من خلال صوت اللاوعي.

وقد حكى «بريتون» بنفسه كيف فرض أسلوب الكتابة الآلية نفسه عليه، إذا جاز القول، لأول مرة في شكل جملة غريبة على تفكيره الواعي، جملة «التي كانت ترتطم بالزجاج»، وكانت تطالب بأن تنسخ،^{١٩٦} ومنذ خريف عام ١٩١٩م، نشرت «ليتراتور» — تحت توقيع «بريتون» و«سوبول» المشترك — الفصول الثلاثة الأولى من «حقول مغناطيسية»، أول كتابة آلية، والأمر يتعلق حقًا بنثر، وربما يمكن الاعتقاد بـ «قصيدة نثر»، لكن طريقة الكتابة، وأيضًا الهدف المرجو من هذا المنهج الشعري الجديد، لم يكن لهما مثيل في الأدب: ومنذ هذه الحقبة، وفي قلب خرائب «دادا»^{١٩٧} المكدسة، نرى

^{١٩٣} المرجع السابق، الجزء المشار إليه سابقًا، ص ٤١، والتشديد من «بريتون».

^{١٩٤} Les Manifestes du Surréalisme (Premier Manifeste, 1924), Sagittaire, 1947, pp. 36 et 37.

^{١٩٥} Les merveilles contre le mystère، نشر في Le Minotaure، Octobre 1936، وأعيد نشره في André Breton, Essais et Témoignages, La Baconnière, Neuchâtel, 1950, p. 39.

^{١٩٦} Premier Manifeste, p. 38، والصفحات التالية.

^{١٩٧} رغم أن السرياليين استطاعوا الاستناد على «دادا» والتعاون معه في التمرد، فسيكون — مثلما يقول «بريتون» — مجافيًا للصواب ومتعسفًا من ناحية التسلسل التاريخي لتقديم السريالية باعتبارها

تجسد حركة بنائية، ستستخدم الكتابة الآلية (وبشكل أوسع، الشعر) كأداة تنقيب ذهني وكشف للمجهول.

ما الذي يتوقعه السرياليون إذن من **الكتابة الآلية**، التي لم يكف «بريتون» عن منحها قيمة من الدرجة الأولى؟ يتعلق الأمر، مثلما نعلم، بالإنصات إلى ما يسميه «بريتون» **الهمس**^{١٩٨}، إلى هذه الرسالة التي ينقلها اللاوعي والتي تنتظر دائماً أن نمنحها شكلاً، «طالما هو حقيقي أن هناك في كل ثانية جملة غريبة عن تفكيرنا الواعي لا تطلب سوى الظهور»^{١٩٩}، وأن نسمعها، إذن، ونخطها بأكثر درجات الإخلاص الممكنة وبدون تدخل الفكر النقدي، الذي اعتبره السرياليون دائماً «العدو العام رقم ١»^{٢٠٠} للرائع، وبأسرع ما يمكن لتجنب إغراء فهم الجمل، أو تأمل «الصورة البصرية، المفسدة للهمس»^{٢٠١}، لم يعد المقصود أبداً «صناعة» قصائد بأية طريقة: فالسريالية تدعونا إلى «ممارسة الشعر»^{٢٠٢} كمنهج للتواصل لا مع «دهاليز الوجود المظلمة»^{٢٠٣} فحسب، بل أيضاً مع خفايا الكون، وقد أكد «بريتون» دائماً على «المساواة المطلقة لكل الكائنات الإنسانية الطبيعية إزاء الرسالة نصف الواعية»^{٢٠٤}، فلا شيء أكثر خطورة — بالنسبة له — من الموقف الفني الذي يؤدي إلى تحريف كلمات الرسالة، لأسباب جمالية، وأمام أصوات الصمت، ما على «الشعراء»، إلا أن يكونوا — حسب تعبيره — «أجهزة تسجيل»^{٢٠٥} متواضعة.

حركة ناجمة عن «دادا» (Entretiens, p. 56): نرى في «ليتراتور»، على سبيل المثال تبادل نصوص «دادا» والنصوص السريالية، حتى الانفصال النهائي بينهما، عام ١٩٢٣م (انظر Nadeau, *Histoire* du Surréalisme, éd. du Seuil, 1945, pp. 53-56, et Breton, *Entretiens*, V).

^{١٩٨} Les Manifestes du Surréalisme (Premier Manifeste, 1924), Sagittaire, 1947, p. 52

^{١٩٩} السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٥١.

^{٢٠٠} Entretiens, p. 80

^{٢٠١} Breton, *Le message automatique*, dans **Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 245. وهو

نص أساسي يحدد فيه «بريتون» (ص ٢١٧-٢٥١) كل ما يمكن أن نأمله من الرسالة الآلية، مع الاعتراف بصعوبة كتابتها بشكل جيد.

^{٢٠٢} «فلنهتم فقط بممارسة الشعر» (Premier Manifeste, p. 35).

^{٢٠٣} *Le message automatique*, dans **Point du jour**, p. 246

^{٢٠٤} السابق، الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢٤١.

^{٢٠٥} Premier Manifeste, p. 48

ولم يغب عن النقاد المعنى المزدوج لتجربة من هذا القبيل: فالأمر يتعلق — في آن — بإدراك الوجود في «الحياة المباشرة» الخاصة به، والتقاط التدفق الذهني في نضارته وسيولته الأولى، بالتحرر من القيود المنطقية والخاصة بتركيب الجملة، وفي نفس الوقت نسخ رسالة وسيطة إذا جاز القول، وانتظار كشف من التلاعب بالألفاظ التي تتركب بحرية، وقد استسلمت — إذا صح القول — لنفسها، «فمن ناحية، على ما يكتب «م. بلانشو» بشكل جيد للغاية، ليست الكلمة — بحصر المعنى — هي التي تصبح حرة في الكتابة الآلية، لكن الكلمة وحرיתי لا تصبحان سوى شيء واحد، أنسل في الكلمة، فتحتفظ ببصمتي وهي واقعي المطبوع، وهو يلتحم بعدم التحامي، لكن حرية الكلمات هذه — من ناحية أخرى — تعني أن الكلمات تصبح حرة لذاتها، فهي لم تعد تتبع الأشياء التي تعبر عنها بالضرورة، بل تتصرف لحسابها، تلعب و— مثلما يقول «بريتون» — «تمارس الجنس»،^{٢٠٦} وإذا ما كان المظهر الأول للكتابة الآلية، الذي يمكن أن يستند، مثلما أكدت عليه كثيرًا الكتابات النقدية، إلى «فرويد» و«برجسون»،^{٢٠٧} وقد أتى بكشوف عن «العمل الحقيقي للفكر»،^{٢٠٨} وعما يحدث في الأعماق الخفية للكائن، فإنه يتضمن رفضًا حقيقياً للأدب: والحقيقة أن السرياليين قد فجروا الحرب منذ البداية ضد مفاهيم الموهبة والعمل (الفني) والقصيدة، وضد «تصادم الكلمات» لواحد من قبيل «باريه»^{٢٠٩} والوسائل الشكلية بوجه عام، كل الناس سواسية أمام الرسالة

^{٢٠٦} Blanchot, *Réflexions sur le Surréalisme*, dans **La Part du feu**, Gallimard, 1949, p. 95. قارن بـ *Les mots sans rides*, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924: «أنهت الكلمات اللعب، الكلمات تمارس الجنس» (ص ١٧١).

^{٢٠٧} بالنسبة لـ «ج. جراك» (André Breton, Corti, 1948, p. 176)، «حرص بريتون» من خلال «الغرابات، والتوليدات، وسوء الفهم، على أن يوظف، مستلهماً فرويد، أسلوب التدوين الفوري للتدفق الذهني الذي طالب به بيرجسون بشكل أكثر طبيعية»، والحق أن غايات «بريتون» تختلف تمامًا عن غايات التحليل النفسي، ولا يقل عن ذلك صوابًا أن وسائل البحث في التحليل النفسي، الأحلام والتداعيات غير المحكومة للأفكار، التي تعرف عليها في مركز «سان-ديزييه» لطب الأمراض النفسية والعقلية عام ١٩١٧م، «ستشكل، في البدء أغلب المواد السريالية»، مثلما أكد بنفسه أيضًا مؤخرًا (*Entretiens*), Gallimard, 1952, p. 29.

^{٢٠٨} قارن بتعريف السريالية في *Premier manifeste*, p. 45.

^{٢٠٩} انظر *Crevel, L'esprit contre la raison, Cahiers du Sud*, 1927, p. 28، ونعلم «القضية» التي أقامها السرياليون ضد «باريه» عام ١٩٢١م.

نصف الواعية، ولا شك أن الأفضل — لتسجيلها بلا تحريف — عدم امتلاك أية موهبة فنية وأية قصدية «شعرية»، ورغم هذا، فلا يمكن إنكار أن السيريالية — من ناحية أخرى — تستند على طاقات اللغة، وتأمل كل شيء من الكلمات: «فيذا ما ارتكزت البلاغة، مثلما يقول «جان بولان»، على إثبات ان الفكرة تنشأ من الكلمات، فلا شك أن السيريالية هي البلاغة، حسبما يكتب «بلانشو».^{٢١٠}

ولا ينبغي أن يفاجئنا هذا الوجه الآخر للموقف السيريالي: فهو النتيجة المنطقية لتحرير اللغة الذي حققته الكتابة الآلية، فاللغة ليست فحسب وسيلة تبادل وتواصل، شيئًا جامدًا، مرآة للفكر، إنها تتوفر على حياتها الخاصة، وخصائصها المضمرة، لقد أكد السيرياليون دائمًا على إيمانهم بوجود حياة للكلمات، وبحقيقة خفية تجسدها الكلمات، وأنها وحدها يمكنها الكشف شرط أن نتبعها بطاعة إلى حيث تقودنا، وفي مقالة حول «الكلمات بلا تجاعيد»، يؤكد «بريتون» على هذه الأفكار: فمن ناحية، بتأمل الكلمة في ذاتها، أي خارج معناها (الذي لا يمثل إلا قيمة تبادلية)، ومن ناحية أخرى، بردود فعل الكلمات على بعضها البعض، يمكننا أن نأمل في «منح اللغة غايتها الكاملة»، مما دفع البعض، حسبما يضيف، «وأنا كنت واحدًا منهم، إلى القيام بخطوة كبيرة للمعرفة، وتمجيد الحياة كذلك»،^{٢١١} وبمنح الحروف المتحركة لونًا، بدأ «رامبو» في تحويل الكلمة «من واجبها الدلالي»،^{٢١٢} ولنفس السبب، يتمتع «كوب النرد»، و«قصائد مرسومة» لأبوللينير، بالإضافة إلى «التلاعب بالألفاظ» لدوشان ودينو، مثلما يقول «بريتون»، بأهمية بالغة: فقد ساهموا في التأكيد على فكرة أن «التعبير عن فكرة إنما يعتمد على مظهر الكلمات أكثر من اعتماده على معناها»،^{٢١٣} ونعلم أنه في حوالي عام ١٩٢٢م، كان «روبير دينو»، الذي يتمتع بالقدرة على التنقل حسبما يشاء، فورًا، من تفاهات الحياة العادية إلى مجال الإشراقات الكاملة والتدفق الشعري،^{٢١٤} وذلك

^{٢١٠} Réflexions sur le Surréalisme, dans **La Part du feu**, Gallimard, 1949, p. 97

^{٢١١} Les mots sans rides, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924, p. 167

^{٢١٢} Les mots sans rides, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924, p. 169

^{٢١٣} Les mots sans rides, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924

^{٢١٤} Entretiens d'André Breton, N.R.F., 1952, p. 85. انظر أيضًا Aragon،

Une vague de rêves, Commerce, Automne, 1924, p. 109

من قبيل الأشياء الخارقة (والذي انكب فيما بعد على تجارب معملية حقيقية حول اللغة)، كان يثير دهشة السرياليين بإطلاقه فيضاً من «التلاعبات بالألفاظ»، خلال هذه الحالة الثانية، وقد جُمعت تحت عنوان «روز سيلافي» Dans un temple en stuc de = pomme le pasteur distillait le suc des psaumes كان الراعي يستقطر نسغ المزامير، Rose Sélavy au seuil des cieux porte le deuil، Aimable = روز سيلافي على عتبة السماوات ترتدي ثياب حداد الأرباب، souvent est sable mouvant = المحبوبة كثيراً ما تكون رملاً متحرّكاً: ^{٢١٥} نجد هنا طريقة شبه حسابية، باللجوء إلى الإبدالات الحروفية والتماثلات اللفظية، لإظهار فكرة الكلمات المتقاربة دون الانشغال بمعناها، فقط بسبب قربتها الصوتية، والمدهش أن نرى الاهتمام الذي تنيره كل هذه المحاولات بين السرياليين، حيث يوجد «نوع من الأمل الغامض في إعادة تشغيل الفكر بتعريض اللغة للخطر بشكل منتظم، انطلاقاً من حدٍّ أدنى من الالتباس الذي يكمن في أصواتها»، ^{٢١٦} مثلما سيقول «بريتون» في حديثه عن «ريمون روسيل»، وهو رائد آخر في هذا المجال: «ألعاب»، سيريالية، وأمثال معكوسة، و«معجم» ميشيل ليريس في «الثورة السيريالية» (أرّص فيه تعليقاتي): الهدف من هذه الخيمياء اللفظية لا يكمن في الحصول على تأثيرات أدبية فريدة، من خلال تركيبات جديدة مصاغة بهذه الطريقة، وإنما «تحقيق التماس» بين الكلمات كي يخرج منها ضوء كاشف، فالأمل عند تقصي الكلمات هو اكتشاف «مزيتها الأكثر خفاءً، والتشعبات في قنوات من خلال تداعيات الأصوات والأشكال والأفكار»: عندئذٍ، مثما يقول «ميشيل ليريس»، «تتحول اللغة إلى وحي». ^{٢١٧}

والواقع أننا لا ينبغي أن ننخدع بالمظهر السخيف لـ «التلاعب بالألفاظ» هذا: فلا يهدف السرياليون من خلاله لشيء سوى اللحاق بالتيار الفلسفي الكبير و«القبلائي»

^{٢١٥} Rose Sélavy (1922-1923). في الديوان الذي نشره لأعمال «دينو» بعد وفاته، Domaine Public, N.R.F., 1953, n° 1, 71, 150. وقد تم التلاعب بالألفاظ لإنتاج وسيلة اتصال مع «مارسيل دوشون»، الموجود حينئذٍ في نيويورك (خاص بالعدد ١٣): «روز سيلافي تعرف جيداً بائع الملح».

^{٢١٦} Ernton-virage, dans La Clé des Champs, éd. du Sagittaire, 1953, p. 194. ويؤكد «بريتون» في هذا النص على ما تتمتع به أساليب كتابة «روسيل» (التي تحدثت عنها فيما سبق، الفصل الثاني من القسم الثاني) من ملامح «قبلائية».

^{٢١٧} Glossaire, de M. Leiris, La Révolution Surréaliste, n° 3, 15 Avril 1925, p. 7.

الذي دفع الغنوصيين والشعراء إلى القبول بإمكانية الارتقاء بالكلمات إلى أفكار (بدلاً من النزول — مثلما يحدث في الاستخدام العادي — بالأفكار إلى كلمات)، «بما أن كل كلمة فكرة» مثلما يقول «رامبو»،^{٢١٨} والتوصل بذلك إلى تحقيق رؤى مذهلة، وربما التغلغل في أسرار الخلق الخفية، ويدعوننا «بريتون» نفسه إلى تحقيق التقابر عندما يعرب عن أسفه، خلال حديثه عن «خيمياء الكلمة»، على أن «رامبو» أدرك كلمة «كلمة» بمعنى محدود إلى حد ما: «الكلمة — كما يقول — أكثر من ذلك، وهي لا شيء — على الأقل بالنسبة للقبلانيين على سبيل المثال — سوى ما خلق على صورة الروح الإنسانية، ونعلم أنهم ارتقوا بها إلى حد أن تصبح النموذج الأول لسبب الأسباب»،^{٢١٩} وبشكل أكثر وضوحاً، يصرح، في مقال كتبه بمناسبة «المعرض السيريالي» عام ١٩٤٧م: سيدور التساؤل حول سر الاهتمام الحار الذي أثارته بالتناوب، في قلب السيريالية نفسها، «التلاعبات بالألفاظ» التي قام بها «مارسيل ديشان» و«روبير دينو»، واكتشاف جميع أعمال «جان- بول بريسيه»، والعمل الأخير لريمون روسيل: «كيف كتبت بعض كتبي» التي لا يرجع الازدهار الرائع الذي يأخذ في النشاط المسمى «علم الصوتيات القبلاني» في وقتنا الراهن، إلا إليها (هذه الأعمال)،^{٢٢٠} نرجع هنا إلى معتقدات قديمة للغاية تتعلق باللغة، التي تم النظر إليها في دورها المزدوج كأداة معرفة وأداة سلطة، وإذا ما قبلنا، شأن القبلانيين، بوجود تماثل أساسي بين بنية اللغة وبنية الكون، فيمكننا في الواقع اعتبار الكلمة مالكة لقيمة بدئية *initiatique*،^{٢٢١} وأن تأمل اللغة يمكن أن يقودنا إلى

^{٢١٨} في *Lettre du Voyant, Œuvres*, p. 255.

^{٢١٩} 167 p. *Second Manifeste du Surréalisme, Manifestes*, Sagittaire, 1947, قارن على سبيل المثال بهذا الافتراض من جانب «سفر إيتزاير» بالحروف العشرين، وبإعطائها شكلاً وهيئة، ومزجها وتركيبها بطرق متعددة، صنع الله روح كل ما له شكل وما سيكون كذلك» (ذكره Franck, *La Kabbale*, (ou la philosophie religieuse des Hébreux, Hachette, 1889, p. 114).

^{٢٢٠} *Devant le rideau*, مقال جُمع في *La Cié des Champs*, éd. du Sagittaire, 1953, p. 94، تعلم أن تفكير «بريتون» قد سار — أكثر فأكثر — في اتجاه تفسير «باطني» للسيريالية، ويبدو — من ناحية أخرى — أنه قد وعى مبكراً للغاية القرابات التي تربط السيريالية، على سبيل المثال، بالقبلانية: قارن بـ «البيان الثاني».

^{٢٢١} فمؤلف «فابر دوليفيه» — مثلما يكتب «تانيه» على سبيل المثال — «يثبت القيمة البدئية للغة باعتبارها أداة معرفة» (17 p. *Le Sepher de Moïse et la Typocosmie*, Nice, 1942)، ويستشهد

فهم العالم؛ (ولهذا؛ على سبيل المثال، يضيفي «بريتون» أهمية على هذيانات واحد من قبيل «جان-بيير بريسيه»، التي يترجم فكرتها الرئيسية كما يلي: «الكلمة التي هي الله احتفظت في طياتها بتاريخ النوع الإنساني منذ اليوم الأول، وفي كل لغة بتاريخ كل شعب، بثقة، وبشكل لا يقبل الدحض بما يثير حيرة البسطاء والعلماء»)،^{٢٢٢} لكن السريالين يقبلون — في نفس الوقت، شأن القبلانيين — بالإيمان الغابر بالقدرة **الخالقة للكلمات**:^{٢٢٣} فإذا لم تكن الكلمات علامات اعتبارية، لكنها الكون متجلياً حقاً، فإن التأثير عليها هو تأثير على الكون،^{٢٢٤} وتفويض الأمر لها، مثلما يفعل الشاعر الذي يثق دائماً — إلى هذا الحد أو ذاك — في القوى الخفية للغة، يمكن أن يجعلنا نعثر على القوة الأصلية لـ «الكلمة»، التي شوشتها العقلانية: فحرير الخيال اللفظي هو تحرير للإنسان، ذلك ما يمكن «بريتون» من أن يكتب أن على الكلمات أن تصبح، أو تصبح

بجاكوب بوهيم الشهير: «ورغم أن الكلمة تتنوع بفعل حروف الأبجدية من خلال التبديل، إلا أن كل حرف — رغم هذا — يتوفر على أصل رائع في قلب «الطبيعة»، وقد أضفى «بريتون» دائماً أهمية متزايدة على أعمال «فابر دوليفيه» الذي يرى فيه — عن خطأ، فضلاً عن ذلك — رجلاً مطلعاً على الأسرار، حول محاولة «الخيماء الأدبية» لهذا الأخير، قارن بـ 133-142 pp. Cellier, Fabre d'Olivet, Nizet, 1953, (قارن والواضح أن تنوع اللغات يطرح مشكلة شائكة سبق أن استوقفت «مالارميه»، مثلما رأينا من قبل (قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الأول).

^{٢٢٢} Anthologie de l'Humour Noir, Sagittaire, 1940, p. 145. تكفي المقتطفات القليلة المذكورة لتقديم فكرة عن «مناهج» برسيه، الذي استطاع — بشكل خاص، من خلال تحليل الكلمات — إثبات أن الإنسان أصله ضفدعة ...

^{٢٢٣} وهكذا — في سفر التكوين — «ينطق» الله العالم، ويأمر آدم بـ **تسمية** الحيوانات حتى يصبح سيّداً لها، والمدن اليونانية القديمة توفر لها — بالإضافة إلى اسمها العادي — اسم خفي، يتيح السيطرة عليها، مثلما ساد الاعتقاد، إذا ما تمت معرفته ... إلخ، وقد تعرض «رولان دي رينيفيل» جيداً لهاتين الوظيفتين المرتبطتين بعمق: **البداء والخلق**، في L'Expérience poétique, La Baconnière, Neuchâtel, 1938، (chapitre 2: La Parole

^{٢٢٤} قارن بما سيقوله «بريس باران» حول **تسامي** اللغة: فالكلمة «شكل علينا أن نملأ ويفرض علينا قانونه لأنه لا يمكن ملؤه بأي شيء (...). فإساءة تسمية الشيء لا تعني فحسب ارتكاب خطأ في اللغة، يسهل إصلاحه ولا يؤثر إلا على سطح العالم، إنه أيضاً — وعلى نحو خاص — إدخال حدث في هذا العالم من نفس طبيعة الأحداث الأخرى» (Recherches sur la nature et la fonction du langage, (N.R.F., 1942, p. 174).

مرة أخرى، «مولدات للطاقة»،^{٢٢٥} وذلك أيضًا ما يمكننا من القول إن السرياليين ينحون — من خلال التحويل اللفظي، مثلما يفعل الخيميائيون القدامى من خلال تحويل المادة — إلى استعادة القدرات المفقودة، وإلى تحويل الإنسان،^{٢٢٦} ونذكر — من الآن فصاعدًا — لماذا يقف «بريتون» بقوة ضد أي تشبيه للسريالية بأية حركة أدبية: «لا يتعلق الأمر إطلاقًا بالنسبة لنا بإيقاظ الكلمات وإخضاعها لمعالجة بارعة لنجعلها تساهم في إبداع أسلوب مثير للاهتمام مثلما ينبغي، فتقرير أن الكلمات هي المادة الأولية للأسلوب يكاد يكون في نفس براعة اعتبار الحرف قاعدة للأبجدية، والواقع أن الكلمات هي شيء آخر حقًا وربما تكون كل شيء»،^{٢٢٧} فإلى السريالية وطموحها الأدبي المتطرف في النهاية، تتول جميع الاتجاهات «الخفائية» التي التقينا بها سابقًا لدى الشعراء، منذ «بودلير»، الذين يرون في اللغة أداة معرفة وإبداع، ويريدون أن يصنعوا من الشعر «شعوذة إيحائية»،^{٢٢٨} و«خيمياء الكلمة»،^{٢٢٩} واستعادة لـ «المؤلف الكبير». ^{٢٣٠}

^{٢٢٥} في نهاية 169 p. Les mots sans rides.

^{٢٢٦} إن «م. كاروج»، الذي درس بالتفصيل العلاقات بين الباطنية والسريالية في مقال نشر في Cahiers d'Hermès, n° 2, 1947. وشكل الفصل الثاني من كتابه (André Breton et les données fondamentales du Surréalisme, N.R.F., 1950)، لا يذكر شيئًا، للأسف، عن القيمة الممنوحة للغة، والكلمة، من جانب الخفائيين، وهو — بالمثل — لا ينظر إلى «التلاعب بالألفاظ» لدى السرياليين إلا في مظهره الخاص بـ «اتصالات عبر ذهنية» (مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٩ وما يليها) ولا يذكر المقال الخاص بـ Les mots sans rides.

^{٢٢٧} 17 p. Légitime défense, éd. Surréalistes, 1926, المقال موجه ضد باربوس مدير أومانيته الذي اعتبر السريالية اتجاه تجديد قوي للأسلوب، يظل للأسف «على المستوى الوحيد للشكل» (السابق، الجزء المشار إليه سابقًا، ص ١٤).

^{٢٢٨} 471 p. Baudelaire, Article sut Th. Gautier, Œuvres, Pléiade, t. II, p.

^{٢٢٩} «خيمياء الكلمة: هذه الكلمات التي تتردد حسب الصدفة إلى حد ما هذه الأيام تتطلب أخذها بالمعنى الدقيق للكلمة: فإذا ما كان «فصل في الجحيم» الذي يشيرون إليه لا يهر كل طموحاتهم، فلا يقل عن ذلك صحة أنه يمكن اعتباره الأكثر أصالة من زاوية بداية النشاط الصعب الذي يواصله اليوم السرياليون وحدهم» (Second Manifeste, p. 163).

^{٢٣٠} قارن بخطاب «مالارمي» الذي يشبه فيه مؤلف الشاعر بـ «المؤلف الكبير» للخيميائيين، في Propos sur la Poésie, éd. du Rocher, Monaco, 1954, p. 89.

ها نحن نعود إذن إلى نقطة انطلاقنا: فالأمر يتعلق حقًا، بالنسبة للسرياليين، مثلما هو بالنسبة لبودلير أو مالارميه على سبيل المثال، بمضاعفة قدرات اللغة، لكن الأساليب المستخدمة مختلفة بشكل جذري: فبدلاً من التأثير على اللغة لخلق تراكيب لفظية جديدة بوضوح كامل، يجدر بنا الخضوع للكلمات ولقوتها الخفائية، وتركها تتجاذب، وتندمج، وتتجمع في كوكبة نجوم غريبة، حيث «أعلى درجة عبث مباشر»^{٢٣١} فيها هي — على نقيض ما يعتقد الذوق السليم العادي — الضمان الأكيد للأصالة والقوة الكاشفة (ولهذا؛ فقسيده «عباد الشمس» الآلية، التي كتبها «بريتون» عام ١٩٣٣م، لم تبدُ له كاشفة ونبؤيّة إلا بعد ذلك بعشر سنوات)، ومثلما نرى، تنطوي هذه النظرية على انقلاب للموقف الشعري الذي كان يتخذه «بريتون» الشاب في البدء: فبدلاً من استخدام فن إضماري elliptique ومكثف،^{٢٣٢} والكفاح ضد الصدفة «كلمة كلمة»، حسب تعبير «مالارميه»، ينبغي على النقيض الاعتماد على الصدفة («الصدفة الموضوعية»)^{٢٣٣} وإدخالها في لعبته، و— على نحو خاص — المحافظة على استمرارية التدفق اللفظي: «فأقل فقدان للاندفاع يمكن أن يكون مميّناً لي»، حسبما يكتب «بريتون»^{٢٣٤}.

ينتج من ذلك أن الشعر الآلي هو — في جوهره — شعر تلاحق لفظي، شعر تلقائي، عدو الشطب،^{٢٣٥} حيث تترابط الكلمات من خلال تداعي الأفكار، أو الإصابات،

^{٢٣١} Manifestes, p. 43.

^{٢٣٢} يلمح «بريتون» — في «البيان الأول» — الذي هذا «الفن الإضماري» الذي «يدينه» (Manifeste, p. 62).

^{٢٣٣} إن الصدفة الموضوعية التي يتحدث عنها «بريتون» كثيراً، سبق أن عرفها «إنجلز» — مثلما يقول لنا — باعتبارها «الشكل الذي تتجلى فيه الضرورة» (Limites non frontiere du Surréalisme, Nouvelle) (Revue Française, Février 1937, p. 206)، ويمكننا الموافقة مع «كاروج»، الذي خص له فصلاً، على أنها «مجمل هذه الظواهر التي تكشف الرائع في حياتنا اليومية» (André Breton et les données) (fondamentales du Surréalisme, N.R.F., 1950, p. 218).

^{٢٣٤} Manifestes, pp. 56-57.

^{٢٣٥} يعود «بريتون» كثيراً إلى هذه الفكرة الخاصة بأنه لا ينبغي — بأية ذريعة — تصحيح أو شطب الرسالة الآلية (Manifestes, pp. 42-43, et p. 56, et Le message automatique, dans Point du jour, Gallimard, 1934, p. 218).

المرتبطة الواحدة بالأخرى وفقًا لقوانين كثيرًا ما تفلت منا، وهي لا تستعيد سيادتها بالنسبة للجملة المنطقية إلا كي تدخل فورًا في عالم جديد من العلاقات، حيث يترابط كل شيء، مثلما في عالمنا الحقيقي المعاد إنتاجه هنا، على نحو ما، بشكل تماثلي، فـ «الكلمات، ومجموعات الكلمات التي تتلاحق تمارس فيما بينها أكبر تضامن»، حسبما يقول «بريتون».^{٢٣٦}

وينبغي التأكيد هنا على أن تحرير اللغة نتيجة طبيعية لتحرير الخيال: ومثلما كان ينبغي على حجر الفلاسفة «أن يتيح لخيال الإنسان أن يحقق تأثرًا مدويًا من كل الأشكال»، مثلما «يكتب «بريتون»، يتوفر للسيراليين طموح «التخطي النهائي لهذا الخيال»،^{٢٣٧} والواضح أن تحقيق تقارب الكلمات بطريقة اعتباطية (ظاهريًا) يؤدي — في نفس اللحظة — إلى تحقيق تقارب بين التمثيلات representations التي تقدمها لنا هذه الكلمات: ندرك ما يكتبه «بريتون» — منذ هذه اللحظة — من أنه يكفي، بصدد «روسل»، أن نوصل «أي اسم موصوف بأي اسم موصوف آخر كي يظهر لنا عالم من تمثيلات جديدة على الفور»،^{٢٣٨} ونعلم أية أهمية منحها السيراليون — منذ البداية — للصورة، لكن للصورة الاعتباطية بأكثر قدر ممكن: وفي معارضته — في هذه المسألة — لريفيردي، الذي يطالب بأن تكون العلاقات بين حقيقتين متقاربتين «متباعدة وصائية»،^{٢٣٩} يقول «بريتون» عن الصورة: «إن أكثرها تأثيرًا بالنسبة لي، هي التي تقدم أعلى درجات الاعتباطية، وهو ما لا أخفيه»،^{٢٤٠} لا يتعلق الأمر بالبحث عن الصورة أو خلقها، فهي تفرض نفسها علينا كشرة دمعة تندفع «من التقارب العارض — على نحو ما — لكلمتين»،^{٢٤١} فسواء كانت نتيجة تلاعب بالألفاظ، مثلما يحدث مع «دينو» («في نعاس روز سيلافي هناك قزم خارج من بئر يأتي ليأكل

^{٢٣٦} Manifestes, p. 57.

^{٢٣٧} Second Manifeste du Surréalisme, Manifestes, Sagittaire, 1947, p. 165.

^{٢٣٨} L'Amour feu, Gallimard, 1937, pp. 116-117.

^{٢٣٩} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث، و 61 et 38. Manifestes, pp.

^{٢٤٠} Manifestes, p. 63.

^{٢٤١} Manifestes, p. 61، يكاد الأمر هنا يتعلق فحسب بالاستعارة التي تقارب بقوة بين حقائق متباعدة للغاية؛ ولأن المسافات، على النقيض، أقل في التشبيه ودور الفكر أكثر وضوحًا، فإن «الشرة» لا تحدث، حسبما يقول «بريتون» (Manifestes, p. 62).

خبزه ليلاً»^{٢٤٢} أو ذات نسق هذياني (هي صورة «بريتون» الشهيرة: «على الجسر كان الندى ذو رأس القطة يورجح نفسه»)، أو تدمج بطريقة عبثية ظاهرياً المجرّد والملموس («اللامع المخشوشن لاضطرابات الحرية»، كما يكتب «أراجون»)، فإن مزية صورة كهذه تكمن في تضليل وإضاءة فكرنا في آن.

إن تقنية الصورة السريالية، بتحريرها لموضوع القوانين الذي يثقل على المادة، وبممارسة نوع من «التفكيك» للموضوع الحقيقي، يتيح له «التحرر من جوهره الوحيد، واكتساب ليونة وسلاسة خاصتين بتجديد نظام التوافقات»، كما يكتب عن حق تماماً «إيجبيلدانجيه»^{٢٤٣} فالخيال «يزيد حيوية» المادة، وهو يجسد الفكرة، ويحرر الإنسان من الزمن، والمكان، والقوانين القمعية لعالم يوجه ضده — مثلاً يقول «بريتون» — «حرب استقلال»^{٢٤٤} ونجد هنا النزوع، السابق دراسته، للشعر «الفوضوي»، إلى تحرير الإنسان من القوانين المنطقية والفيزيقية، وسبق أن استشهدت بكلمة «أراجون»: «تبدأ الحيرة من حيث يولد الرائع»^{٢٤٥} وبفضل الصورة، يكف إدراك «الحقيقي والخيالي» بطريقة متناقضة^{٢٤٦} وعندما يتم تخطي التناقضات القديمة المفتعلة التي تنحو إلى منح الإنسان «فكرة محددة عن وسائله»^{٢٤٧} تنتفي ضرورة ممارسة قيود الفكر المنطقي والنثري، ولهذا يصرح «بريتون» أن على الشاعر «أن يعمق أكثر دائماً — وبتصميم — الهوة التي تفصل فنه عن النثر، وهو يمتلك لهذا (الغرض) أداة

^{٢٤٢} صورة توضح — بمصاحبة عدد آخر من الصور — نظرية «الصورة الاعتباطية» في «بيان السريالية الأول»، (Manifestes, p. 64).

^{٢٤٣} *L'Art de brûler la chandelle par les deux bouts*, dans André Breton, *Essais et* 201 Témoignages, La Baconnière, Neuchâtel, 1950, p. 201. وسنجد في هذه الدراسة وجهات نظر ثاقبة للغاية حول الصورة السريالية.

^{٢٤٤} Manifestes, p. 75.

^{٢٤٥} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٢٤٦} قارن بـ 92 p. Manifestes، وقد ذكرت من قبل — الفصل الثالث من القسم الثاني — جملة «البيان الثاني» حول «النقطة الأسمى» التي يهدف إليها السرياليون، حيث سيتم تخطي التناقضات الموجودة، ويصرح «بريتون» في «رسالة آليّة»، أن الإدراك والتمثيل ليسا سوى «نتيجتين لانهلال خاصية فريدة وأصلية»، نجد أثرًا لها لدى البدائيين والأطفال، ويعتقد أنه يمكن، من خلال الممارسة الآلية، التوصل «إلى فقدان ضرورة وقيمة التمييز بين الذاتي والموضوعي» (Point du jour, Gallimard, 1934, p. 250).

^{٢٤٧} Manifestes, p. 91.

وأداةٌ وحيدة، قادرة على التنقيب دائماً بشكل أعمق هي الصورة، ومن بين كافة أنماط الصورة الاستعارة»^{٢٤٨}، فمن خلال قوتها التفجيرية، والإشراق التي تستثيرها، تصبح الصورة حقاً «العنصر المولد» لعالم جديد، ف «أفضل أنماط التعبير المختارة، التقليدية دائماً إلى هذا الحد أو ذاك، تفرض على الفكر نظاماً أنا على اقتناع بأنه لا يتلاءم معها، والصورة وحدها — بما تملكه من غير المتوقع والمفاجئ — هي التي تمنحني مقياس التحرر الممكن، وهو تحرر من الاكتمال إلى حد أنه يرعبني»، حسبما يكتب «بريتون»^{٢٤٩} الذي يضيف: «إن في بعض الصور بداية هزة أرضية».

ها نحن إذن إزاء موقف «لا امتثالي مطلق»^{٢٥٠} وفوضوية ذهبت إلى أبعد مما سبق، وترى الخلاص في التمرد: «إنه التمرد نفسه، والتمرد وحده خالق الضوء»، مثلما سيكتب «بريتون» عام ١٩٤٤م، «ولا يمكن لهذا الضوء إلا أن يعرف غير ثلاثة سبل: الشعر والحرية والحب»، وهي سبل ينبغي أن تتلاقى،^{٢٥١} لكننا نلاحظ — في نفس الوقت — أنه لم يسبق أبداً أن كان الشعر «سلبياً» إلى هذا الحد، وموكللاً إلى الإلهام: فسواء تعلق الأمر بالكلمات أو الصور، لم يعد الأمر يتعلق بـ «الإبداع» قدر تعلقه بـ «الاكتشاف»، أو — على نحو أفضل — بالبقاء في حالة استسلام إزاء التحليات التي ينبغي أن تصاعد إلينا من الأعماق، فهل يمكننا، في ظل هذه الشروط، الحديث حقاً عن قصائد فيما يتعلق بالنصوص السريالية؟ وهل يمكننا الحكم وفقاً لمعايير أدبية على محاولة أرادت دائماً الوقوف عمداً خارج الأدب؟

السريالية وقصيدة النثر

من السهل — بلا شك — ملاحظة أن مبدأ الكتابة الآلية نفسه يؤدي إلى شعر من نثر *poésie en prose*: ولا شك أننا لسنا هنا — بطبيعة الحال — بصدد تركيز تدفق

^{٢٤٨} Position politique du Surréalisme, Sagittaire, 1935, p. 147.

^{٢٤٩} في 9 Mai 1925, *Hommage à Saint-Pol-Roux, Nouvelles Littéraires*, ولأن «سان-بول-رو» يمنح الصورة مكانة رئيسية، يضعه «بريتون» بين رواد السريالية (قارن بما سبق، الفصل الخامس من القسم الثاني).

^{٢٥٠} Manifestes, p. 75.

^{٢٥١} Arcane 17, Sagittaire, 1947, p. 174.

الكلمات في بحور سكندرية منتظمة، ولا العودة إلى أول السطر لتحقيق تأثيرات إرجاء وإيقاع مطلوبة، والواضح تمامًا أن السرياليين، الذين يعتبرون وجهة النظر الشكلية بالية، لن يقبلوا قيود أي «فن شعري»: «لم تعد المسألة الشعرية خلال هذه الأعوام الأخيرة تطرح من زاوية شكلية بالضرورة»، مثلما يكتب «بريتون» عام ١٩٣٠م، فما يهم هو «الحكم على القيمة التدميرية للعمل» مع الأخذ في الاعتبار إشعاعه الخاص لا «معرفة لماذا سيحسن هذا الكاتب أو ذاك — هنا أو هنا — العودة إلى بداية السطر»^{٢٥٢}، ويضيف «بريتون»: «وهو سبب آخر يوجب ألا يحدثونا معه عن الوقفة (في منتصف بيت الشعر)»، لن نندش إذن من رؤية زعيم السرياليين وهو يدين الأبيات المنتظمة التي تختتم قصيدة «أجساد وخيرات» لدينو، معلناً أنها تتم عن طموح تافه وعدم إدراك لا للأهداف الشعرية الراهنة^{٢٥٣}، أو يعلن عن سخطه إزاء «هول التلقائية العجوز هذا»، التي تتضح — على سبيل المثال — في «كل هذه السوناتات التي لا تزال تكتب (حتى الآن)»^{٢٥٤} فكل المفاهيم السريالية تعارض الإقرار بالمفهوم التقليدي للقصيدة باعتبارها مؤلفاً ملموساً، إرادياً، وخاضعاً لضرورات فنية خالصة — وباعتبارها أيضاً مؤلفاً فردانياً تماماً وموسوماً بسمة شخصية واحدة (نعلم أي مصير لاقته عبارة «الارميه» على يد السريالية: «على الشعر أن يصنعه الجميع، لا شخص واحد»)^{٢٥٥} وينبغي إدراك ذلك بطبيعة الحال، سواء بالنسبة لقصيدة النثر أو قصيدة النظم، والدال أن نلاحظ أن «بريتون» — مع اعترافه بأنه، مع «جاسبار الليلي»، «بدأ الاهتمام بشيء آخر غير سباق الحواجز» (أي الصعوبات المصطنعة التي يثيرها العروض) — يبدو قاسياً إزاء «برتران» مثلما إزاء «بودلير»: فالاثنتان لم يكفا، في واقع الأمر، خلال كتابة قصائدهما النثرية، «عن اتخاذ موقعهما ضمن إطار «القصيدة»، بحيث سرعان ما تم إقامة نموذج للنوع وأمكن تعلم قانون اللعبة الجديدة»، ويضيف

^{٢٥٢} *Second Manifeste*, dans *Manifestes*, p. 157.

^{٢٥٣} *Second Manifeste* (1930), dans *Manifestes*, p. 154.

^{٢٥٤} *Le message automatique*, dans *Point du jour*, Gallimard, 1934, p. 218.

^{٢٥٥} فنرى «إيلوار» على سبيل المثال يدفع عن مبدأ تجهيل المؤلف في مقدمة «بطء الأشغال *Ralentir travaux*»، المكتوبة بالتعاون بين «بريتون» و«شار» و«إيلوار» (éd. Surréalistes, 1930): «ينبغي محو انعكاس الشخصية كي يقفز الإلهام إلى الأبد من المرأة، ف «القصيدة إحياء للصوت الهائل الذي يدوي من أجل المجتمع».

«بريتون»: «لقد استولى السيدان بيير ريفيردي وماكس جاكوب الآن على هذا الشكل، ومن المؤسف بالنسبة لهما أن الحوالات المالية لم تحافظ على قيمتها».^{٢٥٦}

ويبدو جيداً أن «بريتون» قد تجنب بعناية — في بداية الحركة — الديث عن «قصائد» فيما يتعلق بالنصوص الآلية: ف «نصوص سيرالية»، و«تكوين سيرالي»^{٢٥٧} هما المصطلحان اللذان يستخدمهما، ومن ناحية أخرى، ينبغي في «الحوارات» ملاحظة أن «الأعداد الأولى من «ريفوليسيون سيراليست» لا تتضمن قصائد، في حين أن النصوص الآلية وسرديات الأحلام تزدهر فيها»^{٢٥٨}، والواقع أنه ينبغي أن نذكر هنا — إلى جانب الكتابة الآلية — أن **سرد الحلم** كان أحد الوسائل التي نادت بها السيرالية للهروب من طغيان الفكر العقلاني: فبريتون، انطلاقاً من نظريات «فرويد»، لا يعتبر الحلم مفتاحاً لعالمنا الداخلي فحسب، وإنما يأتي لنا باكتشافات، من قبيل الكتابة الآلية، ويمكن «استخدامه في حل الأسئلة الجوهرية للحياة»^{٢٥٩} «إنني أؤمن — حسبما يكتب — بالحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهرياً، الحلم والواقع، في نوع من الواقع المطلق، السيرالي، إذا صح القول»^{٢٦٠}، ندرك عندئذ الأهمية المعقودة على سرديات الحلم التي تمتلئ بها الأعداد الأولى من «ريفوليسيون سيراليست»^{٢٦١} ومنذ الآن يمكننا الإشارة إلى أهمية الإلهام الحلم في الشعر السيرالي (على سبيل المثال، في «ضرورات الحياة وتبعات الأحلام» لإيلوار عام ١٩٢١م)، ثمة هنا شكل لشعر من نثر لم يخلقه السيراليون بالتأكيد،^{٢٦٢} لكنه سيشهد غزارة خاصة انطلاقاً من السيرالية،

^{٢٥٦} ملاحظة نشرت في *Nouvelle Revue Française*, Septembre 1920 حول الطبعة الحديثة لـ «جاسبار الليلي» عن دار A la Sirène, pp. 456-457.

^{٢٥٧} يقدم البيان الأول «سر» تحقيق «تكوين» سيرالي مكتوب (Manifestes, p. 51).

^{٢٥٨} *Entretiens*, Gallimard, 1952, p. 106.

^{٢٥٩} *Premier Manifeste, Manifestes*, p. 26.

^{٢٦٠} **السابق**، الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢٨، أعيد تناول وتحديد أفكار «بريتون» حول الحلم في *Les Vases communicants*, éd. des Cahiers libres, 1932.

^{٢٦١} أحلام «بريتون» و«أرتو» و«إيلوار» و«ليريس» و«كونو» و«نافيل» ... وبشكل خاص في الأعداد الثلاثة الأولى، وسنجد اثنين منها منشورين في نهاية كتاب *Histoire du Surréalisme*, éd. du Seuil, 1945, pp. 331-333.

^{٢٦٢} سبق أن تحدثت عن الأدب الحلمى والعلاقات بين «سرد الحلم» و«القصيدة»، قارن بما سبق الفصل الخامس من القسم الثاني.

ولنكرر — رغم هذا — أنه لم يكن مقصودًا أبدًا، بالنسبة للكتاب الملتفين حول «بريتون»، خلق أشكال شعرية جديدة، وإنما تدوين الرؤى التي يأتي بها الحلم بأكبر قدر من الأمانة، فما يستخدم هو الذاكرة، لا الخيال الشعري، وذلك أيضًا هو السبب في استسلام السرياليين للتنويم المغناطيسي ومفاته المقتطوعة الجذور: وقد وصف «أراجون» موجة الأحلام هذه التي حطت على مجموعته،^{٢٦٣} فدينو «يرتجل أحلامه»، و«كروفييل» و«بيريه» يخضعان للتنويم المغناطيسي عن طيب خاطر، ويستسلمان للتكهنات النبؤية، وفي هذا الشكل من السريالية، «يلعب الإيمان بالنسبة للكلام دور عصا السرعة في السريالية المكتوبة»،^{٢٦٤} هكذا يلغى «شعار الرقابة التي تعوق الفكر»، وهكذا «تبدأ الحرية حيث يولد الرائع»، وسواء تعلق الأمر بالأحلام أو بالكتابة الآلية، نرى أن السرياليين لا يريدون أن يكونوا سوى «أدوات تسجيل» بسيطة، ووسائط، والواضح أنه كان ينبغي استبعاد كل قصيدة باعتبارها كذلك من مجلاتهم.

هكذا نلاحظ أن العدد الرابع من «ريفوليسيون سيرياليست» يضم — الآن — قصائد نظم ونثر لإيلوار، والعدد السادس من «لادام دي كارو» بالمثل، وسرعان ما بدا أن السريالية قد اضطرت للسماح بهذه الأشكال الثلاثة من النشاط الشعري التي حددها «إيلوار» عام ١٩٢٦م، على أمل إدراج «خفايا حياة» فيها: سرديات أحلام ونصوص آلية وقصائد، والأخيرة (القصائد) يتم تقديمها باعتبارها «نتيجة لإرادة محددة إلى درجة كبيرة»، تمييز «حسب الأنواع»، وبالتالي فهو «رجعي متطرف»، حسبما كان «بريتون» سيقول! وهو بالأحرى مدان لأن «إيلوار» يلمح إلى إعجاب شائن بالقصيدة — وتلك هرطقة كبرى — باعتبارها عملًا فنيًا، وبالشعر في حد ذاته: ومن الطبيعي أن يخلص «بريتون» إلى «أن الجماليات، التي كنا نزمع تحريمها، قد دخلت كأنها في بيتها من هذا الباب»،^{٢٦٥} والواقع أن الموقف في هذه الفترة مشوش إلى حد بعيد: فبينما يعلن السرياليون المتزمتون، مثل «ج. بارون»: أنه «من جانبي أرى أنه لم يعد هناك مجال لكتابة قصائد»،^{٢٦٦} وبينما يوقع «إيلوار» مع «بريتون» برغم

^{٢٦٣} Une Vague de rêve, Commerce, n° 2, automne 1924.

^{٢٦٤} Une Vague de rêve, Commerce, n° 2, automne 1924, p. 108.

^{٢٦٥} Entretiens, Gallimard, 1952, p. 105.

^{٢٦٦} Révolution Surréaliste, n° 11, 15 Mars 1928.

ضعفه إزاء القصيدة على «ملاحظات حول الشعر» في «ريفوليسيون سيرياليست»، حيث تقلب حكم «فالييري» حول «الشعر» و«القصيدة» بشكل طريف،^{٢٦٧} يواصل آخرون باسم «القصيدة» تغطية وقائع مختلفة تمامًا، وثورية: على سبيل المثال: «دينو» الذي لا يعتبر عمله «قصائد-لغة مطبوخة» جهدًا في التنظيم الفني قدر اعتباره تجربة معملية حقيقية حول اللغة،^{٢٦٨} ألم يقل «بريتون» بنفسه في «البيان الأول» إنه مسموح بـ «إطلاق اسم قصيدة على ما نحصل عليه من التجميع المجاني قدر الإمكان» للعناوين وشذرات العناوين «المقصودة من الجرائد»^{٢٦٩} (إنه على، ما نتذكر، منهج «تزارا»؟) وسواء ما إذا كانت القصيدة قد رُفضت بسبب تنظيمها «الفني»، أو أن مفهوماها قد تآكل من الداخل، فإننا ننتهي — في جميع الحالات — إلى أنه لا يمكن أن نرصد في عداد «منتجات النشاط النفسي» (المرتبط بما يسميه «بريتون» الحياة السلبية للذكاء) تلك «الكتابة الآلية وسرديات الأحلام»،^{٢٧٠} فـ «ممارسة الشعر» شيء مختلف عن صناعة القصائد، لكننا سنلاحظ عندئذٍ واقعة طريفة: فشل القصيدة هذا، المطلوب إلغاؤه لأنه بالتحديد شكل محدد، مغلق، ومن ثمة يتعارض مع البطالة الدائمة والتوكل على كل التيارات الذهنية، (هذا الشكل) سيبدى مقاومةً عجيبة إزاء التخلف منه في التدفق اللفظي، وعلى النقيض، فالتدفق اللفظي هو الذي ينحو بلا انقطاع ومن تلقاء ذاته، إذا

^{٢٦٧} «من المستحيل بناء قصيدة لا تحتوي إلا على الشعر»، مثلما قال «فالييري»، «إن لم تحتوِ إلا على الشعر، فهي ليست مبنية، ليست قصيدة» (Littérature)، أُعيد نشره في Tel quel 1, Gallimard, 1941, p. 152)، وهو ما يحوله «بريتون» و«إيلوار» بطريقة دوكاسية إلى «من المستحيل بناء شعر لا يحتوي إلا على قصيدة، وإن لم تحتوِ مقطوعة إلا على شعر، فهي مبنية، وهي قصيدة...» (Révolution Surréaliste, n° 12, 15 Décembre 1929، نشرت Notes sur la poésie في مطبوعات 1936، G.L.M.).

^{٢٦٨} قارن بـ Révolution Surréaliste, n° 11 (15 Mars 1928), les Poèmes-langage cuit: Idéal Mattresse, p. 26; De la rose de marbre à la rose de fer, p. 27 (أُعيد نشر هذه القصائد في الديوان الذي نشر لقصائد «دينو» بعد وفاته، Domaine public, Gallimard, 1953, pp. 79 et 151)، وها هي خاتمة «مثالي-عشيقية»: «وماذا، ها أنا الآن مرآة، أيتها العشيقية أنت مربع أسود، وإذا ما كانت غيوم هذه اللحظة أذن فأر، فهي طواحين في الأبدية الحاضرة أبدًا».

^{٢٦٩} Manifestes, p. 67.

^{٢٧٠} Manifestes, p. 147. هاتان «العمليتان» ليستا الوحيدتين، مثلما يعترف «بريتون»، اللتين يمكن تخيلهما كي يلقي بنا «في قلب عالم الجن الداخلي»، ورغم هذا «فهما أقل عرضة من (العمليات) الأخرى للغموض والخداع».

جاز القول، إلى الانتظام في قصيدة، ثمة هنا، حسب «بريتون»، خطر التحريف الدائم للرسالة الآلية: «وحتى في أفضل الحالات «غير الموجهة»، يتم إدراك بعض الصعوبات»، مثلما يصرح إلى «رولان دي رينفيل»: «يبقى حدٌ أدنى من التوجه بشكل عام في اتجاه **التنسيق في هيئة قصيدة**»،^{٢٧١} ولا شك أنه يمكننا اتهام الكاتب بالخضوع — عن قصد أو لا — لشاغل فني ما، إلى حد أن البعض انتهى به الأمر إلى ألا يرى في الرسالة الآلية سوى «علم أدبي جديد في **المؤثرات**»،^{٢٧٢} لكن الأكثر إثارة للقلق هو ملاحظة أن من «يبدون الانشغال المطلق بأصالة المنتج»^{٢٧٣} (وعلى سبيل المثال «بريتون» نفسه) يصلون أحياناً إلى نصوص تستحق اسم قصيدة، وأحياناً — ومن جراء نوع من رد الفعل وشبه موقف مسبق عن الفوضى — إلى فوضى العناصر المتنافرة «مطر نيازك»، مثلما يكتب «كاروج»: «^{٢٧٤} هكذا، توشك المبالغة في التشّتت، شأن المبالغة في التنسيق، على «تحويل التدفق اللفظي عن اتجاهه البدئي»،^{٢٧٥} الخطر إذن مزدوج؛ ولهذا فما من نصٍّ سيريالي يمكن اعتباره بلا شك، و«بريتون» يعترف بذلك، «نموذجاً **مكتملاً** للآلية اللفظية»: «^{٢٧٦} والواقع أننا نجد هنا ذلك القانون الخاص بالتعبير؛ إذ يؤدي سوء استخدام الشكلية إلى التكلف والتصلب، فيما يقود، بالمقابل، سوء التنظيم المنهجي، وهدم كل شكل، إلى **اللاشكل**، إلى التنافر، حيث تختفي كل دلالة ممكنة، وإذا ما أردنا

^{٢٧١} خطاب إلى «رولان دي رونيغيل»، نشر في 152 p. *Nouvelle Revue Française*, Juillet 1932, ومن أجل مكافحة هذا التحديد الشعري، حاول «بريتون» — كما يقول — أن يحل محله تحديداً ذا نسق آخر، مثل مجموعة أعراض تميز مرضاً ذهنياً (من هنا، يكمن «**حمل بلا دنس**» الذي كتب بالاشتراك مع «إيلوار» ونشر عام ١٩٣٠م).

^{٢٧٢} *Le message automatique*, dans **Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 229.

^{٢٧٣} **السابق**، الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢٢٧.

^{٢٧٤} *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Gallimard, 1950, p. 157، ويؤكد «كاروج» أن في الآلية السيريالية «ثمة حيوية خاصة باللاوعي والتدفق المستمر للآلية أقل مما في حالة معينة من طبيعة الوعي التي تجمع — بمخاطرة — المواد اللفظية الشاردة المعلقة على صفحة الوعي» (السابق، الجزء المشار إليه سابقاً، ص ١٦١).

^{٢٧٥} *Le message automatique*, dans **Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 228. ثمة هنا — فضلاً عن ذلك — صعوبة داخلية ترجع إلى الطابع المعقد للرسالة، وإلى تشابك تيارات القوى، ويقبل «بريتون» بها.

^{٢٧٦} خطاب إلى «رولان دي رونيغيل»، 152 p. *Nouvelle Revue Française*, Juillet 1932.

أن نهدم كل إمكانية تنظيم شعري للخطاب الداخلي، فلن نحصل إلا على تشويش معمي، وهو ليس هدف السرياليين على أية حال.^{٢٧٧}

لقد أقيم — إذن، وفي النهاية — نوع من التوازن بفعل التأثير المتبادل بين شكلي التعبير هذين، القصيدة والكتابة الآلية (لن أذكر هنا شيئاً عن سرديات الأحلام، التي انتظر منها السرياليون الكثير، لكنها أحبطتهم في نهاية الأمر)،^{٢٧٨} بينما وجدت القصيدة نفسها — وقد تخلت عن أن تقترح لنفها هدفاً شكلياً خالصاً — مشدودة في طريق ينبغي أن نصفه حقاً بأنه «غامض»،^{٢٧٩} وأخذت على عاتقها — مثلما يقول «إيلوار»، في طلب الإدراج السابق ذكره من «خفايا حياة» — «نزع حساسية العالم، وإثارة المغامرة ومكابدة الطقوس»، فيما مالت الكتابة الآلية — على النقيض — إلى خلق وحدات عضوية أكثر فأكثر انسجاماً ليصبح صعباً إلى حدٍّ بعيد — في النهاية — تمييز القصائد الأصلية.

وسأبحث — انطلاقاً من هذه الفكرة — بعض «النصوص» الآلية، أو — على الأقل — النصوص السريالية لبريتون، من ناحية، و«قصائد» نثر «إيلوار» من ناحية أخرى، لا لعقد مقارنات غير مجدية،^{٢٨٠} ولا للحكم عليها باسم معايير جمالية لا تمنحها أي منهما (النصوص والقصائد) أية قيمة، لكن بالأحرى كي أرى — آخذة في الاعتبار ما

^{٢٧٧} «سرعان ما ستتقل «السريالية» فيما أمل، إلى تأويل النصوص الآلية، قصائد أو (أنواع) أخرى، التي ستحتفظ باسمها، والتي لن تستطيع غرابتها الظاهرة، في اعتقادي، مقاومة هذه التجربة»، مثلما يقول «بريتون» بالفعل في «مطلع النهار Point du jour» (ص ١٢٧)، وسنلاحظ أن «القصائد» هذه المرة تندرج ضمن «النصوص الآلية».

^{٢٧٨} رغم الأهمية الممنوحة للحلم في بدايات الحركة، فإن السرياليين سرعان ما تخلوا عن «سرديات الأحلام» المنتشرة للغاية في «ليتراتور» و«ريفوليسيون سرياليسيت» حوالي عام ١٩٢٤م، وقد اعترف «بريتون» أنها، عملياً، تنطوي على «مساوئ» الاستنجاد بالذاكرة، خاتمة القوى بعمق ولا يمكن الاعتماد عليها بشكل عام» (Les Pas Perdus, Gallimard, 1924, p. 152).

^{٢٧٩} قارن بـ 78 p. 1952, Gallimard, Entretien de Breton.

^{٢٨٠} «من العبث، مثلما يقول «كاروج»، مقارنة جمالية قصائد «إيلوار» بجمالية قصائد «بريتون»: فالموضوع الرئيسي لقصائد «بريتون» هو الكشف لا الجمال» (André Breton et les données fondamentales du Surréalisme, Gallimard, 1950, p. 74).

يتمتع به كل عمل «من إشعاع خاص»^{٢٨١} — ما يمكن أن يكشفه هذا الإشعاع من أراضٍ جديدة كانا قد عزمنا على اكتشافها أو خلقها.

من «حقول مغناطيسية» إلى «سمك قابل للذوبان»

م-حكي «بريتون»، في «البيان الأول»، كيف شرع، عندما تكشفت له الكتابة الآلية — بمصاحبة «فيليب سوبول» — في «تسويد الورق، باحتقار حميد لما يمكن أن يلي ذلك من الناحية الأدبية»،^{٢٨٢} وما تلا ذلك هو نشر «حقول مغناطيسية» بتوقيعهما المشترك عام ١٩٢١م، ونجد هنا نصوصاً متباينة الطول ومتعددة النغمات للغاية، تبدأ من اللقى الموجزة التي تجعل صورة ما تومض أو تنشط المادة اللفظية («يسطع الحب في أعماق الغابة مثل شمعة كبيرة»، «إغواء تقديم وجبة جديدة: على سبيل المثال تخريب في أشجار الدلب»)، إلى السرد الفانتازي الكبير «في أربع وعشرين ساعة»، فعند «الحديث بشكل شعري»، كما يقول «بريتون»، فإن عناصر النص الآلي «تسجل بأعلى درجة من العبث المباشر على نحو خاص، وتكمن خصوصية هذا العبث، لدى البحث الأعمق، في ترك المكان لكل ما هو مقبول وشرعي في هذا العالم، فانتشار عدد معين من الخصائص والوقائع، ليست أقل موضوعية، إجمالاً، من الأخرى»^{٢٨٣} فجمل من هذا النوع هي عبثية بالفعل:

الضوء الذي يعدو يموت باستمرار منبهاً الحفيف الذي لا ينتهي للنباتات كثيفة الأوراق. الثروات الكيميائية الواردة كانت تحترق بنفس ثقل البخور، وفي شكل أفقي امتدت المفاتن المكشكشة للأحلام الخيالية، في هذه السماء الفوارة كانت الأدخنة تتحول إلى رماد أسود والصرخات تنطبق على أعلى الدرجات، وعلى مرمى البصر راحت النظريات الوحشية للكوابيس ترقص بلا أتباع. في هذه الساعة الصاخبة كانت الفاكهة المتهدلة من الأعصان تحترق.^{٢٨٤}

^{٢٨١} قارن بـ Manifestes, p. 175.

^{٢٨٢} Manifestes, p. 42.

^{٢٨٣} السابق، الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٤٣.

^{٢٨٤} Eclipses, Les Champs Magnétiques, Au Sans Pareil, 1921, p. 33.

لكن ثمة اختلافًا بين هذه العبثية وعبثية «جملة» من هذا القبيل، على سبيل المثال: «شرح كاتدرائي في الفقرات العليا»،^{٢٨٥} فالثانية تجمع «دادائي» للكلمات التي لا ندرك أي رابط بينها، وهي لا تشكل حتى ما نسميه جملة، فهي لا عضوية، والأولى عبثية، بطريقة رامبوية إذا شئنا، حيث تنتظم في انطباع كابوسي، وترسي بعض الثوابت مناهًا محددًا (حرارة حارقة، صخب)، حتى الدعايات بين الانطباعات الحسية المختلفة، والتنافرات الإيحائية تذكرنا برامبو: «فلتركض الصلاة وليزجر الضوء ...»^{٢٨٦} وسبق أن أشرنا، بصدد هذه الصور «المملة»، أن «للاوعي ذاكرة جيدة».^{٢٨٧} وهناك نصوص أقل عبثية بكثير، وها هو نص سنجد فيه غنائية «فارسية» (نسبة إلى الشاعر «فارغ») إلى حدٍّ بعيد:

نحن في هذا المساء اثنان أمام هذا النهر الذي يفيض من يأسنا، لم نعد نستطيع التفكير، والكلمات تهرب من فمينا، الملتويين، وعندما نضحك، يلتفت المارة مرعوبين، ويعودون إلى منازلهم على عجل.
لا نعرف احتقار أنفسنا.

نفكر في التماعات الأذرع، والحفلات الراقصة البشعة لهذه المنازل المتهدمة التي تركنا فيها النهار، لكن لا شيء يبعث على الأسى سوى هذا الضوء الذي ينساب بهدوء على الأسطح في الساعة الخامسة صباحًا، وتتبادل الشوارع بصمت والدروب تنشط: يبتسم متجول متأخر بجوارنا، لم يرَ عيوننا المفعمة

^{٢٨٥} السابق، الجزء المشار إليه سابقًا، ص ٣٦.

^{٢٨٦} Rimbaud, *L'Eclaire*, dans *Une Saison en Enfer*, Œuvres, Pléiade, p. 227.

^{٢٨٧} ملحوظة تم ذكرها «م. ريمون» بصدد هذه الصورة لإيلوار: «عندما أنام، (تصبح) رقبتي خائفة يحمل قماش التول»، التي يشبهها بأبيات «فاليري» في «الموت الشاب»:

الباب الواطئ، إن خاتم ... حيث الغاز
يمر ... كل شيء يموت، كل شيء يضحك في الرقبة التي تثرثر

(De Baudelaire au Surréalisme, Corrèa, 1933, p. 233). ولا شك أن أحد مخاطر الكتابة الآلية هو خلط استدعاءات أدبية أو لم يصوبها الوعي الباطن بـ «إملاء» الفكر العميق.

بالدوار ومر بهدوء، إنه صوت عربات باعة اللبن الذي يجعل غفلتنا تطير
والعصافير تصعد إلى السماء بحثاً عن طعام إلهي.^{٢٨٨}

هذه الاختلافات بين النصوص جديرة بالتأمل، فإذا ما كان صحيحاً أن الكتابة السيريالية تتحقق من خلال أنواع من اقتطاع التدفق النفسي المستمر، كـ «تحليل حقيقي» «لدم الروح»، مثلما يقول «ج. مونيرو»،^{٢٨٩} ألا يثير الدهشة أن يكون هذا التدفق اللفظي بهذه الدرجة من الوضوح أحياناً، وأحياناً — على النقيض — متنافراً للغاية، وأحياناً ثالثة ينتظم في قصة حقيقية تمتلك (مثل «في ثمانين يوماً») بداية ونهاية؟ هل ينبغي التسليم بأن بعض النصوص أكثر «أصالة» من الأخرى؟ ربما ينبغي أن نتذكر، على نحو خاص، أن «بريتون» اعترف بذلك في «البيان الأول»، فكل ما يكتبه بعد أول جملة من نص آلي «يشارك بلا شك في نشاطنا الواعي والآخر في آن»،^{٢٩٠} فبداية قصيدة تقدم، بمعنى ما، نغميتها، أو — إذا شئنا — تشكل خلية أولية، ستتكاثر الخلايا الأخرى انطلاقاً منها.

ومن ناحية أخرى، فما دام هدف هذه القصائد هو الكشف لا الجمال، وينبغي فك شفراتها حتى تكشف لنا عن «عدد معين من الخصائص والوقائع التي لا تقل موضوعية، على نحو عام، من الأخرى»، ففي أي اتجاه ينبغي أن نقوم بالتأويل؟ يمكننا — مع «كاروج» — تمييز ثلاثة مستويات في التأويل: فالشعر السيريالي (الذي كان للتحليل النفسي — من ناحية — والظواهر الوسيطة — من ناحية أخرى — أن تخدمه كوسيلة) جاء لنا برؤى حول اللاوعي الشخصي، واللاوعي الجمعي، واللاوعي الكوني،^{٢٩١} رؤى متراكبة في أغلب الأحيان، والواضح أن «شبكة الصور الأسطورية المرجأة في عالم الذات» هي بالنسبة للسرياليين «الارتباط بكل قوى الحياة البيولوجية والنفسية التي تسري في الكون»؛^{٢٩٢} لذا، فهي تلحق بالفكرة الجوهرية الخاصة

^{٢٨٨} La glace sans tain, Les Champs Magnétiques, p. 12

^{٢٨٩} La poésie moderne et le sacré, Gallimard, 1945, p. 40

^{٢٩٠} Manifestes, p. 51

^{٢٩١} André Breton et les données fondamentales du Surréalisme, Gallimard, 1950, pp.

292-326

^{٢٩٢} السابق، الجزء المشار إليه سابقاً.

الباطنية وفكرة وحدة العالم والتوافق الحميم القائم بين الإنسان والكون، وأترك لمن هم أكثر تأويلاً مني الاهتمام بتأويل النصوص على أساس «التحليل النفسي عن بُعد télépsychique» أو «النبؤي»، ما يهمننا، هنا، هو ملاحظة أن تأويل نص سيريلي على أساس اللاوعي الشخصي يعيدنا — بالضبط — لا إلى تحليل نفسي للشخص الذي كتبه، وإنما — بالأحرى — إلى أن ندرس بعمق (لأن هذا «الفرد» شاعر) موضوعاته الرئيسية، وعالمه المكون من صور وأساطير، وكل ما يغذي فنه ويسري فيه نسغاً فعالاً، فالنص الآلي الذي كتبه أي شخص لن تكون له سوى قيمة الوثيقة (ولا شك أن الوهم الكبير للسيراليين يكمن في الاعتقاد «أن الشعر ينبغي أن يصنعه الجميع»)،^{٢٩٣} ونص آلي كتبه «بريتون» يهمننا كنص شعري، ويمكننا اقتباس هذا التصريح، الذي تطور منه التحليل النفسي، فيما يتعلق بإرشادات مصنع أو منجم للمح البارود: هذا التوجيه، مثلما يقول، «كان ينبغي، وهو يحبز بعض التحريات عن الروح الإنسانية، أن يكشف بشكل حتمي عن الطبقة الجوفية التي يغرس فيها الفن أيضاً جذوره».^{٢٩٤}

ربما كانت أرثوذكسية، من وجهة نظر السيرالية، أن نعتبر ذلك الشعر المكتوب بشكل تعاوني هفوة؛ إذ يرتبط الشعر بشكل حميم بالتنظيم الفردي للشاعر؛ وإذا «ترجع» قيمة عمل ما، مثلما قال «ريفيردي»، «إلى الاتصال الأليم للشاعر بمصيره»^{٢٩٥}، فنحن نأخذ في البحث، في «حقول مغناطيسية»، عن الفقرات التي تتردد فيها النغمة الخاصة ببريتون، مثلما في هذه الفقرة، حيث ينتظم — في بضع جمل — عالم من حكايات الجنيات:

البحيرات التي نعبرها بمظلة، توالد الألوان القزحية المثير لقلق الأرض، كل هذا يجعلك ترغب في التلاشي، يسير رجل وهو يكسر بندقاً، ويخلو لنفسه

^{٢٩٣} إزاء جملة «لوتريامون» التي جعلت السيرالية منها كنزاً إلى هذا الحد: «على الشعر أن يصنعه الجميع، لا شخص واحد»، ينبغي — من ناحية أخرى — أن نضع ملاحظات «أراجون» التي تعيد توضيح الأمور: «إذا ما كنتم تكتبون، حسب منهج سيريلي، حماقات مؤسفة، فهي حماقات مؤسفة»، فلا يكفي «تعلم الألاعيب» لكتابة نصوص «ذات أهمية شعرية كبرى»: فقيمة النص تحددها شخصية المؤلف (Traité du

(Style, Gallimard, 1928, p. 192 et p. 188).

^{٢٩٤} Entretiens, Gallimard, 1952, p. 294.

^{٢٩٥} Le Gant de crin, Plon, 1927, p. 48.

أحياناً مثل مروحة، يتجه نحو صالون حيث انبثق مفتشون، وإذا ما وصل في موعد الإغلاق، فسيرى شبكات تحت مائة تترك مركب زهر العسل يمر، غداً أو بعد غد سيذهب ليجد زوجته تنتظره وهي تحيط وتنضد دموعاً...^{٢٩٦}

لكن لنفتح «سمك قابل للذوبان»، ديوان «الحكايات الصغيرة» هذا المنشور عام ١٩٢٤م بعد «البيان الأول»، الذي يعترف «بريتون» (ويحدث عنه فضلاً عن ذلك باستخفاف) أنه يشعر إزاءه «بتطور ما في النثر السيريالي في ذلك الحين»:^{٢٩٧} فسيدهنا أن نرى، من خلال الانقطاع والعبثية الظاهرين في النصوص والصور، انتظاماً عاماً يمتلك مناخها الخاص، وألوانه المميزة، فمجال «أندريه بريتون» هو الرائع، وعالم الجن الداخلي، هذا العالم الشفاف، حيث تتألق أجنحة عصافير و«أحجار كريمة لأوراق جافة»،^{٢٩٨} وحيث ترتعد خيام وأبناء «العذراء»، ألا يبدو أنه ينبثق كي يستجيب لرغبة «البيان الأول»: «هناك حكايات تُكتب للكبار، حكايات لا تزال شبه زرقاء»؟^{٢٩٩} نشعر — مثلما يقول «ج. جراك» عن حقٍّ تماماً فيما يتعلق بـ «سمك قابل للذوبان» — أن فكر «بريتون» يذهب «في اتجاه حلم هناء تصالحي وفردوسي»،^{٣٠٠} حلم يروض الأشياء، «يغمرها مقدماً بنوع من رغبة أن تكون إنسانية»، وفي «بلاد العجائب» لبريتون، لم يعد الإنسان «ملك الخلق»،^{٣٠١} لكنه يعيش في انسجام مع الخلق، ويسمع لغة النبع الذي ينام «في العراء بين عقوده المصنوعة من الحشرات وأساوره الزجاجية»،^{٣٠٢} وعصافير، وحتى «أجهزة تدفئة ذات عيون زرقاء»،^{٣٠٣} إنه يتقدم في فردوس أرضي جديد حيث

^{٢٩٦} Les Champs Magnétiques, p. 77

^{٢٩٧} Manifestes, p. 67

^{٢٩٨} Poisson Soluble, à la suite de Premier Manifeste, 2^e éd. Kra, 1929, p. 165

^{٢٩٩} Manifestes, p. 31

^{٣٠٠} Spectre du Poisson Soluble, dans André Breton, Essais et Témoignages, La Baconnière, Neuchâtel, 1950, p. 187

^{٣٠١} يحتج «بريتون» على هذه الفكرة الخاصة بالإنسان «ملك الخلق» في «مقدمات مطولة نحو بيان سيريالي ثالث أولاً» عام ١٩٤٢م، (Manifestes, p. 207)، ومن جديد، Arcane 17, Sagittaire, 1947, p. 53

^{٣٠٢} Poisson Soluble, p. 149

^{٣٠٣} السابق، الجزء المشار إليه سابقاً.

كل شيء أكثر تألقاً وأكثر نقاءً وأكثر طزاجة، متحرراً من وطأة الزمن وضرورة «أن يخدم» شيئاً، ويمكننا أيضاً أن نرى — من ناحية أخرى، باستمرار، وأيضاً في نصوص النثر غير الآلية — عالم الجن لدى «بريتون» وهو يقتحم لا التصورات الذهنية فحسب، بل أيضاً المشاهد الحقيقية التي تجد نفسها فجأة، من جراء هذا التحول السحري متحررة من وطأة المادة، وقد تغيرت هيئتها، مرتجفة في حياة مجهولة: هكذا عندما يتحدث «بريتون» عن «روشي بيرسيه» على ساحل «جاسيزيه».^{٣٠٤}

والشكل الذي يتقمص حكاية الجن هذه يتحقق بصورة طبيعية متأرجحاً بين الحكاية والقصيدة: الحكاية عندما يقع حدث ما:

رمت على كتفيها معطفاً من سنجاب روسي وعندما ارتدت حذاءً من جلد فأر، هبطت سلاالم الحرية التي قادتها إلى وهم لم يره أحد أبداً، تركها الحراس تمر: كانوا فضلاً عن ذلك نباتات خضراء يحتجزها على حافة الماء جزءٌ محموم من الخرائط.^{٣٠٥}

سواء كان تقدم هذا الفعل — من ناحية — عبر تسلسل «أشياء عبثية» وتحولات ذات طابع حلمي (مثلما في حكاية الصياد الذي يرشده جناح رائع، هو في نفس الوقت خنصر امرأة، يصبح نجمة، عندما يلتف على نفسه)،^{٣٠٦} والقصيدة، عندما تصبح تصويراً غير زمني بشكل خالص، أو عندما يستولي العنصر الغنائي عليها:

اخترقت هذه الغابة، حيث البندق كان أحمر، أيها البندق الصديء، هل كنت مغالقي شباك القبلية التي طاردتني كي أنساها؟ كنت خائفاً منها، أخذت أتحاشى فجأة كل دغل، كانت عيناى زهرتي بندق، العين اليمنى الوردية الذكر، العين اليسرى الوردية الأنثى، لكني كنت قد كفتت عن الإعجاب بنفسى منذ وقت طويل، كانت الدروب تصفر أمامي من كل ناحية، ولحقت بي

^{٣٠٤} يبدأ «التحول» *métamorphose* الشعري لـ «روشي بيرسيه» بـ «حكاية الأطفال» (Arcane 17, p. 74)، وينتهي بعبارات دالة مثل «القوس الذي لا وزن له الآن» (ص٧٦)، و«الصورة الشفافة الآن للصخرة»، و«تحول باهر يستولي على الصخرة إلى حد أن يبدو أنه يصنع كل مادتها» (ص٧٧-٧٨).

^{٣٠٥} Poisson Soluble, à la suite de Premier Manifeste, 2^e éd. Kra, 1929, p. 132.

^{٣٠٦} Poisson Soluble, Poème 29, p. 181.

جميلة الليل^{*٢٠٧} بالقرب من نبع وهي تلهث. القبلية سرعان ما تُنسى، لم يعد شعرها سوى هبة من عشب الغراب الوردى، بين إبر صنوبر وأحجار كريمة رهيبة من أوراق جافة...^{٢٠٨}

والغريب أن نلاحظ في هذا النص — المبني على فكرة «القبلية سرعان ما تُنسى» — تكرار ظهور دائم للفكرة، أو الجملة نفسها التي انتظمت منها القصيدة، من خلال مؤثر الاستعادة، والأمر لا يتعلق، بالطبع، بتنظيم فني مسبق، فينبغي الحديث بالأحرى عن نوع من الفكرة الثابتة التي تفرض نفسها على الفكر، بما يقود إلى تداعيات الأفكار والصور التي تولد منها القصيدة، وتمنحها — في النهاية، ومن خلال تكراراتها — بنية موسيقية بمعنى ما.

ولا يتعلق الأمر هنا، فضلاً عن ذلك، إلا بحالة قصوى، ففي أغلب الحالات، ينبغي الحديث عن شعر لا قصائد، بصدد هذا النثر المناسب، المفتوح، الممتلئ بالصور والومضات الفوسفورية، حيث نشعر بالشاعر مشغولاً قبل كل شيء بالمحافظة على سيولة التدفق اللفظي، وتجنب التجلط في أشكال ثابتة، ولدينا الانطباع أن الكاتب أسير آليات اللغة، مع الميل الطبيعي للفكر إلى البلورة في أشكال منتظمة، فلا يكفي أن يستسلم بشكل سلبي لـ «الهمس»، بل عليه — في نفس الوقت — أن يولي انتباهه الأقصى لمكافحة هذه الطبيعة الثانية التي هي البلاغة، ينبغي أن نكسر باستمرار الاتساق المفتعل الذي ينحو إلى الرسوخ، إذا ما أردنا للعالم الشعري الداخلي أن يكشف اتساقه العميق، وبقدر ما تقدم قصائد «بريتون» بعض الثوابت، حيث ينتظم عالم الجن وفق منطق الخاص، يمكننا أن ندرك أن السيرالية تقترح منح الفكر الإنساني «مساحات منطقية» جديدة،^{٢٠٩} ويمكننا أن نقبل ألا يكون هدف الاعتباطية الظاهرة للصور والتداعيات هو تفكيك الشخصية، وإنما — على النقيض، وتحت قوقعة الأفكار الموروثة والأسلوب الجاهز — استرداد الشخصية في وحدتها الجوهرية.^{٢١٠}

^{*٢٠٧} Belle-de-nuit: وردة «شب الليل» التي تتفتح قبل المغيب وبعده.

^{٢٠٨} Poisson Soluble, p. 165

^{٢٠٩} Manifestes, p. 141، التشديد من «بريتون».

^{٢١٠} يلاحظ «بريتون» أنه على النقيض من النزعة الروحية، التي تقصد «تفكيك الشخصية النفسية

للويسيت، فإن السيرالية لا تقصد حقاً وفعلاً غير توحيد هذه الشخصية» (Point du Jour, Gallimard, 1934, p. 240).

ولا شك — رغم هذا — أن نتائج المشروع الآلي قد خضعت دائماً للمصادفة، فـ «الظلمة» غالباً ما تخرج طرائف جميلة مثيرة للقلق، أو حماقات مجانية بشكل خالص، ومثلما يكتب «بريتون»، «فلم يتحقق إلقاء الضوء الكامل حول الشروط التي ينبغي تحقيقها لتجعل نصاً أو رسماً «آلياً» ذا قيمة كاملة»،^{٣١١} ويمكننا التساؤل عما إذا كان الكاتب، الذي يمارس الكتابة الآلية، لا يسقط مراراً من مبتذل تافه إلى آخر، متجنباً الشكلية كي يلقي بنفسه في الدادائية، وهو يمارس العبث لذاته،^{٣١٢} والأكثر إزعاجاً أنه يصعب للغاية، لعدم وجود معيار موضوعي، التمييز بين النصوص الأصيلة ونصوص المعارضة بشكل واعٍ إلى هذا الحد أو ذاك، حتى ربما بالنسبة لكاتب حسن النية، كما نرى «بريتون» يعترف أن «تاريخ الكتابة الآلية في السيريالية» قد يكون «تاريخ حظ عاشر مستمر»،^{٣١٣} ويبدو أنه — من جانبه — سرعان ما انتابه التعب من هذا النوع من النشاط، فقد خاب أمله — في بادئ الأمر — لأن حالة الإلهام لم تكن قابلة لإعادة إنتاجها حسبما يريد مثلما تصور في بادئ الأمر، وأن الإلهام يتمثل في أوقات متقطعة وفي فجوات (هذا ما نستخلصه من تصريحاته)،^{٣١٤} وقد اضطر إلى الاعتراف أيضاً أن الرغبة في كتابة «الهمس» كانت وحدها سبباً في الارتباط، فـ «صياغة قصيدة» هي أيضاً شيء شبه آلي، وكيف يمكن تجنب كل خلفية فكرية أدبية حتى لا واعية؟^{٣١٥} فالشاعر — أسيراً لضرورة الكتابة ورفض أن يكون كاتباً — يجد نفسه

^{٣١١} السابق، الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢٢٣.

^{٣١٢} في سياق حديثه عن النصوص الآلية، يرثي «البيان الثاني» ظهور ما هو مبتذل بلا جدال ضمن هذه النصوص» (Manifestes, p. 141).

^{٣١٣} Le message automatique, dans Point du jour, Gallimard, 1934, p. 226. وينبغي رغم هذا أن نضيف أن «بريتون» لم يتشكك أبداً في قيمة مبدأ الكتابة الآلية نفسه (قارن بـ Entretiens, Gallimard, 1952, p. 82).

^{٣١٤} عندما يقول في «البيان الثاني» — على سبيل المثال — أن الإلهام «موجود أو غير موجود»، وأنه إن لم يوجد، فلن يمكن لأي شيء، لا المهارة ولا الموهبة، «أن تشفينا من غيابه» (Manifestes, p. 146).

^{٣١٥} يعترف «بريتون» أن «الهمس» — فيما يتعلق به — قد فسد في لحظة كتابته مع خلفية — فكرية — تتعلق بالنشر في حين أنه كان كاشفاً ومتدفقاً خلال التجارب التي جرت مع «سوبول»، «أبداً فيما بعد، فعندما كنا نفجره بهدف التقاطه لغايات محددة، كان يقودنا بعيداً»، حسبما يقول في Pas Perdue, Gallimard, 1924, p. 150.

مخوفاً في ورطة، ومنقاداً في نهاية الأمر إلى الصمت، والغريب أن السيريالية ستتمكن — في الأعمال الأقل تزمناً مثل قصائد «إيلوار» — من القيام حقاً بدور مهم في المبدأ الشعري الخصب — لا باعتبارها «تقنية» فنية جديدة، وإنما كمبدأ للتوجه الجديد في المسيرة الشعرية.

قصائد إيلوار

«ساد الاعتقاد، مثلما يكتب «إيلوار»، أن الكتابة الآلية تجعل القصائد لغواً، لا: إنها تنمي وتطور مجال بحث الوعي الشعري، بأن تزيده ثراءً، فإذا كان الوعي كاملاً، فإن العناصر التي تقتطفها الكتابة الآلية من العالم الداخلي وعناصر العالم الخارجي تتوازن، فعندما تختصر عندئذٍ بشكل متساوٍ، تتداخل، وتختلط لتشكّل الوحدة الشعرية»^{٣١٦} ولا نستطيع أن نجد نصّاً أفضل من ذلك فيما يتعلق بما منحته السيريالية لإيلوار، وفي أي مشهد يبتعد «إيلوار» عن السيريالية، فالفكرة نفسها عن استخدام عناصر جديدة مستمدة من الكتابة الآلية لأغراض شعرية، تتعارض مع جميع الشروط السيريالية، ونذكر لماذا اعتبر «بريتون» موقف «إيلوار» — من الثورة السيريالية — متحفظاً ورجعياً إلى حدٍّ ما، رغم مساهمة «إيلوار» المؤكدة في الحركة، ورغم أنه كتب مع «بريتون» عام ١٩٣٠م النصوص «السيريالية» للغاية لـ «حمّل بلا دنس»، حيث يسعى الاثنان — من أجل أن يضعا حدّاً لـ «الاستحواذ الشعري، ذلك السبب الرئيسي في الخطأ» — إلى أن يحلا محل «التحديد» الشعري «تحديداً من نسق آخر، مثلما على سبيل المثال في مجموعة الأغراض التي تميز هذا المرض الذهني أو ذاك»^{٣١٧}، ولا شك أن «إيلوار» جعل بعض الافتراضات الأساسية للسيريالية ملكاً له: على الشعر أن يصنعه الجميع، لا شخص واحد، وعلى القصيدة أن تكون «فيض العقل»^{٣١٨}.

^{٣١٦} Donner à voir, Gallimard, 1939, p. 147.

^{٣١٧} خطاب من «بريتون» إلى «رولان دي رونيفيل»، 1^{er} Juillet 1932, Nouvelle Revue Française, p. 153 (وقارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث).

^{٣١٨} Breton et Eluard, Notes sur la poésie, Révolution Surréaliste, 15 Décembre 1929, هنا أيضاً نجد «عكساً» لإحدى عبارات «فالييري» التي يصرح فيها أن على القصيدة أن تكون «مهرجان العقل» (Tel quel 1, p. 142).

وهناك شعر «لا إرادي» في مواجهة الشعر «الإرادي»،^{٣١٩} ويمكننا — رغم هذا — القول إنه ينفصل عن السيريالية (التي يتعلق الأمر — بالنسبة لها، وقبل كل شيء — بـ «ممارسة» الشعر كتجربة، ومنح أهمية قصوى لهذه التجربة أكبر مما لنتائجها)، في استعادته — بالتحديد — لنظرية «القصيدة»: القصيدة—الشيء الموجود في ذاته ولذاته، والفعال أبداً، ومهم للغاية ذلك التمييز الذي يقيمه، في «مشاهد أولى قديمة» من كتابه «هبة الرؤية» بين هذا النمط الآخر للفاعلية السيريالية الذي هو سرد الحلم، والقصيدة: «لا نخلط بين سرد الحلم والقصيدة، فكلهما حقيقة حية، لكن الأول ذكرى، تستهلك على الفور، وتتحول، كمغامرة، لكن لا شيء يضيع ولا يتغير من الثانية»،^{٣٢٠} فالقصيدة لا تتيح للشاعر فحسب تثبيت هذه اللحظة المتميزة، خارج الزمن، حيث «تظهر عطايات هائلة في قصر العالم»،^{٣٢١} مثلما يقول «أراجون»، إنها أيضاً وسيلة للاستدعاء من جديد، وإعادة إنتاج حالة إلهام بشكل مصطنع، نوع من التعويذة التي يستخدمها لا من يكتبها فحسب، وإنما من يقرأها أيضاً، «القصيدة تحتجز العالم لصالح الملكات الإنسانية وحدها، وتتيح للإنسان أن يرى بطريقة مغايرة أشياء أخرى، فرويته القديمة ميتة، أو خاطئة، وهو يكشف عالماً جديداً، ويصبح إنساناً جديداً».^{٣٢٢}

ولا شك أن قصيدة ندرتها على هذا النحو ليست مدينة للتأثير السحري للإيقاع والقافية، فلا يهم أن تكون مكتوبة من أبيات منتظمة إلى هذا الحد أو ذاك (حرة للغاية في أغلب الأحيان)، أو من نثر، فالجوهري يكمن في الرؤيا الجديدة التي تفرضها علينا، في القدرة التي تحول الكلمات والصور، «الهلوسة، والبراءة، والغضب الضاري، والذاكرة (...) وتشويش المنطق إلى حد العبث، واستخدام العبث إلى حد العقل الجامح، هو ما يساهم في انسجام القصيدة، وليس التجميع البارع إلى هذا الحد أو ذاك — والموفق إلى هذا الحد أو ذاك — للحروف المتحركة والساكنة، والمقاطع اللفظية والكلمات، وعلينا

^{٣١٩} قارن بـ Poésie involontaire et poésie intentionnelle, éd. Poésie 42, 1942، والحق أن «إيلوار» يعترف أن الشعر «اللاإرادي» الذي نجده في الخطابات، وحكايات الأطفال الصغيرة، والأمثال ... إلخ، «عادي» و«منقوص» و«فج»، مما يحد من دلالة تصريحاته ... (ص ١٥).

^{٣٢٠} Donner à voir, Gallimard, 1939, p. 147.

^{٣٢١} Aragon, Une vague de rêve, Commerce, n° 2, automne 1924, p. 93.

^{٣٢٢} Donner à voir, Gallimard, 1939, p. 147.

الحديث بفكر موسيقي لا حاجة به إلى طبول، وآلات كمان، وإيقاعات وقوافي الحفل الموسيقي الرهيب من أجل أدني حمار»، حسبما يكتب «إيلوار»،^{٢٢٣} الذي يذكر أيضًا في «هبة الرؤية» كلمة «جوته» التي أكد فيها أن الجوهري في العمل الشعري، هو «ما يتبقى من شاعر لدى ترجمته ترجمةً نثرية».^{٢٢٤}

لا تخضع قصائد نثر «إيلوار» إذن لأية قاعدة شكلية، وأي «قانون للنوع» (إلى حد أن يرفض «ل. بارو» تصنيفها ضمن «النجاحات المتسقة لهذا النوع غير الشرعي الذي هو قصيدة النثر»)،^{٢٢٥} فإيقاعاتها، واتساقها داخلي تمامًا؛ وسبق أن قدمت مثالاً لها من قبل،^{٢٢٦} ولا شك أن الأكثر إدهاشًا فيها، هو الاقتصاد المتطرف للوسائل، والطريقة التي تصبح بها جملة عادية، وإشارة مقتضبة — فجأة — ذات وقع غريب، بما يوسع أمامنا آفاقًا لا نهائية، فعندما نتذكر أن «سيدة المربع» قد نشرت في «ريفوليسيون سورياليسيت» في مارس ١٩٢٦م، في قلب هذيان الصور الاعباطية والمذهلة، نفاجاً ببساطتها، بشفافية هذه القصيدة التي لا تتوفر على تجعيدة واحدة وتستدعي — مثلما يلاحظ «ج. مونان»^{٢٢٧} — بعض الاستعارات، وبعض «قياسات الحلم المنطقية»:

وأنا شاب تمامًا، فتحت ذراعي للنقاء، لم يكن غير رفرفة أجنحة في سماء
أبديتي، غير دقائق قلب عاشق تدق في الصور المغلوبة، لم أعد أستطيع
السقوط أبدًا.

عاشق للحب، الحق أن الضوء يبهرنني، أحتفظ بقدر كافٍ منه في كي أرى
الليل، كل الليل، كل الليالي.

^{٢٢٣} Donner à voir, Gallimard, 1939, p. 142.

^{٢٢٤} السابق، الجزء المشار إليه سابقًا، ص ١٤٤.

^{٢٢٥} مقدمة Paul Eluard, Collection Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1945, p. 51: إن جملة «ل. بارو» التي تقلل من قيمة «إيلوار» لن يمكن تطبيقها بدهاء إلا على قصائد نثر من النمط «الفني»، فهو نفسه — في مقارنته، في نفس الصفحة، بين نثر «إيلوار» ونثر «رامبو» ونثر «ريفيردي» — يجعلنا ندرك وجود صيغة أخرى.

^{٢٢٦} حول «القصيدة-الإشراقة»، انظر ما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٢٢٧} La Dame de Carreau, Cahiers du Sud, 1953, n° 318.

كل العذارى مختلفات، أحلم بعذراء.
في المدرسة، هي على المقعد أمامي، في مريلة سوداء، وعندما تلتفت لتسألني
عن حل مشكلة، تربكني براءة عينيها إلى حد أنها، مشفقة عليّ من اضطرابي،
تضع ذراعيها حول رقبتني.
في موضع آخر، تتركني، تصعد مركبًا، نحن غريبان الواحد عن الآخر، لكن
شبابها من العظمة إلى حد أن قبلتها لا تفاجئني أبدًا...^{٢٢٨}

هل يمكن أن نحلم بقصيدة يمتزج فيها بشكل أفضل، «لتشكيل الوحدة الشعرية»،
عناصر العالم الخارجي (المدرسة القروية، «في مريلة سوداء»: إنها ذكرى من طفولة
«إيلوار» في «سان-دونني»)، وعناصر الخيال المستمدة من العالم الداخلي؟ وينبغي القول
إن بجوار هذا النص، تبدو القصائد السريالية الخالصة مصطنعة إلى حد بعيد، من
قبيل «الصلصال المحتدم» («ثعبان من حلوى، فكر من زخرف زجاجي، سمو الشاعر،
هي الساعة العاشرة، لن أنجح في فصل آلات الماندولين عن المسدسات، بالأولى يصنع
البعض موسيقى عند فقدان الحياة ... إلخ».)^{٢٢٩} وينبغي إضافة أن شكل «النثر» يتيح
لإيلوار (الذي يكتب منذ بداياته قصائد النظم وقصائد النثر بالتبادل) أن يقوم بنقله
إلى نمط آخر في عالمه الشعري: فيحدث — على سبيل المثال — أن تظهر قصيدته النثر
كسياق متسلسل، وتقترب من السرد («وأنا شاب تمامًا، فتحت ذراعي للنقاء»،^{٢٣٠} «كان
هناك وقت سخر فيه أصدقائي مني»،^{٢٣١} «استغرق هذا أسبوعًا»)،^{٢٣٢} نص من نمط
حلمي في أغلب الأحيان، مثلما هو حال أغلب «النثرات» التي تشكل «خفايا حياة»،^{٢٣٣}

^{٢٢٨} قصيدة «سيدة المربع *La Dame de Carreau* المنشورة في *Révolution Surréaliste*, Mars 1926، أعيد نشرها في *Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine* في نفس العام، وسنجدنا منشورة — بالإضافة إلى جزء كبير من «نثرات» إيلوار — في *Donner à voir*.
^{٢٢٩} نص نشر في 1921، *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves*، وأعيد نشره في 1939، *Donner à voir*, Gallimard, p. 29.

^{٢٣٠} بداية (11)، *La Dame de Carreau* (*Donner à voir*, Gallimard, 1939, p. 11).

^{٢٣١} *A la fenêtre*، في (21)، *Donner à voir*, Gallimard, 1939, p. 21.

^{٢٣٢} *Oiseaux*, dans *Juste milieu*, 1938 (*Donner à voir*, Gallimard, 1939, p. 36).

^{٢٣٣} قارن بالمتتاليات المسماة «حقيقي *Vrai*» (ص ١٣-١٥)، و«الرماد الحي *Les Cendres vivantes*» (ص ٢٤-٢٥)، والنصوص التي وضعها «إيلوار» كعبارة توجيهية لهذا الديوان — «كان يستيقظ دائمًا

ويمكننا حتى الحديث عن «اعتراف» غنائي في النص الجميل المسمى «ليالٍ مشتركة»، المنشور عام ١٩٣٢م، في «الحياة المباشرة»،^{٣٣٤} حيث يستدعي «إيلوار» الدقائق السعيدة لحب انطفأت جذوته، ويقدم حصاد عاطفة استمرت عشرين عامًا: «كي أجد لنفسي أسبابًا للحياة، حاولت تحطيم أسبابي لحبك، وكي أجد لنفسي أسبابًا لأحبك، عشت بائسًا»،^{٣٣٥} ألا يزال بمقدورنا تسمية هذا النص قصيدة نثر؟ أظن ذلك، لا لأن «نزع الحب» لم يتوفر أبدًا على غنائية بهذه الروعة فحسب («ظلمات سحيقة ممدودة نحو غموض باهر، لم أدرك أن اسمك أصبحو وهميًا...»)، وإنما أيضًا لأن هناك محاولة حقيقية لاستراق ديمومة الزمن الحقيقي هذه بفعل الإيقاع، والتقطيع إلى أجزاء يمتلك كلٌ منها وحدته دون أن يكف عن الالتحام بالكل، وباستعادة جملة البدء في الختام: «في نهاية رحلة طويلة ...» فمساحة هذا الزمن الحي يتم امتلاكها، وتحويلها إلى موسيقى، لتكتب في زمن خارج الزمن.

وينبغي القول رغم هذا إن «سرديات» أو «حكايات»^{٣٣٦} «إيلوار» هذه، شأنها شأن النصوص السردية «الفوضوية» لريفيدي، حيث لا توجد الظواهر الخارجية للسرد إلا كي نشعرنا — بشكل أفضل — بالتناقض الداخلي الذي يفرض ويبيد من كل الجهات **الضرورة التاريخية**،^{٣٣٧} ومن هنا، يكمن هذا التفضيل لـ «الأحلام دائمًا ثابتة»^{٣٣٨} التي نجد في قلبها حياة «بلا أمس، ولا غد»،^{٣٣٩} حيث يمر الوقت، ولا يمر: فهو يمتد أحيانًا إلى أن يصبح الأبدية: «مثلي، الليل الخالد»،^{٣٤٠} وينكمش إلى حدٍّ يصبح فيه كل شيء متزامنًا (ذلك ما يفسر تأكيدات متناقضة مثل: «عمري خمسة عشر عامًا (...) ليس

ودائمًا ما ينام» (بودلير)، «عندئذٍ، أتى الوجه الإنساني ليستبد بأحلامي» (دي كوينسي) — تدعونا، فضلًا عن ذلك، إلى اعتباره، ديوان «أحلام» أو قصائد ذات جوهر حلمي.

^{٣٣٤} أعيد نشره في *Donner à voir*, Gallimard, 1939, pp. 43–48.

^{٣٣٥} *Nuits partagées*, *Donner à voir*, Gallimard, 1939, p. 48.

^{٣٣٦} قارن بـ «حكاية» عنوانها «مثابرة» في *Donner à voir*, Gallimard, 1939, pp. 51–53.

^{٣٣٧} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٣٣٨} *Les Songes toujours immobiles*, *Donner à voir*, Gallimard, 1939, pp. 54–65.

^{٣٣٩} **السابق**، الجزء المشار إليه سابقًا، ص ٥٨.

^{٣٤٠} *Les cendres vivantes*, dans *Les Dessous d'une vie* (*Donner à voir*, p. 25).

عمري خمسة عشر عامًا»^{٣٤١} وفي النثر كما في الشعر، احتفى «إيلوار» بالطريقة التي يغني بها الحب الزمن: «سهام بهجة، تقتل الزمن، تقتل الأمل والندم، تقتل الغياب»، مثلما يقول عن عيني الحبيبة.^{٣٤٢}

وإزاء نثرات تنتظم في «سرديات»، ينبغي — من ناحية أخرى — أن نضع، مثلما لدى «ريفيردي»، عددًا كبيرًا من القصائد المكتوبة في المضارع (وبشكل خاص كل قصائد «عاصمة الألم»)، بل يمكننا الذهاب إلى أبعد من ذلك وملاحظة أن الفعل، في أغلب الأحيان، كشكل للانسياب الزمني، وللصيورة، ينحو إلى الاختفاء (مثلما يحدث أيضًا في قصائد النظم)^{٣٤٣} لصالح الأسماء التي تتجمع، وينعكس الواحد على الأسماء الأخرى «متعجلة كلها، قبل الانطفاء، في تبادل ناري»،^{٣٤٤} كوكبة من الصور البراقة لكنها ثابتة:

إقامة عذبة، جداول من خضرة، عناقيد تلال، سماوات بلا ظلال، زهريات من
شعر، مرايا المشروبات، مرايا الضفاف، أصداء الشمس، كريستال العصفير،
وفرّة، حرمان، الإنسان ذو اللحاء النفاذ جائع عطشان.^{٣٤٥}

^{٣٤١} *Les Fleurs*, dans *Les Dessous d'une vie* (Donner à voir, p. 16).

^{٣٤٢} *Au Fond du cœur*, dans *Donner à voir*, Gallimard, 1939, p. 69.

^{٣٤٣} يعرف الجميع — على سبيل المثال — القصيدة المنشورة في العدد الخامس من «ليتراتور» عام ١٩٢٢م:

حب التخيلات الأولى
للشمس
لليمونات
للميموزا الناعمة
وضوح الوسائل المستخدمة
زجاج صافٍ
صبر
زهريّة للاختراق.

^{٣٤٤} إنه تعبّر «مالارميّة» في *Le mystère* في 386 *Les Lettres, Œuvres*.

^{٣٤٥} *Homme* في (1938) *Juste Milieu*، أعيد نشرها في 34 *Donner à voir*.

وكثيرًا ما يتم التعبير عن نفس الفكرة بجملة منطقية، ويوحى بها بباقة من الكلمات الموحية:

في أعماق القلب، في أعماق قلبنا، يوم جميل، اليوم الجميل لعينيك دائم
الحقول، الصيف، الغابات، النهر.^{٣٤٦}
الألوان اللطيفة للمحبة، حزن، وميض على الأشجار النحيلة، قيثارة من
نسيج العنكبوت، الرجال الذين يتشابهون تحت كل السماوات هم أيضًا
أغبياء على الأرض مثلما في السماء.^{٣٤٧}

ألا نرى إلى أين تعود بنا ملاحظات من هذا القبيل؟ نجد هنا جمالية «المتقطع»
الذي قدم «رامبو» أمثلة باهرة له: لم تعد لنا صلة بالتسلسل الخطي، وإنما بالبناء من
خلال التجاور، فعناصر الرؤيا وعناصر الجملة تتفكك، ثم يُعاد ربطها بشكل مختلف،
هذه الأولوية لـ «الكلمة» و«انفجار» الجملة هذا — حيث تحل محل العلاقات النحوية
علاقات مختلفة تمامًا — سبق أن رأيناها تميز ما أسميته «القصيدة-الإشراقة»،^{٣٤٨}
والواقع أنه يمكننا تصنيف «إيلوار» ضمن الشعراء الذين يسعون إلى الهرب من
التصنيفات والقوانين الفيزيقية، الذين يتحركون في عالم خارج الزمن، بلا ديمومة ولا
كثافة، عالم باهر، أكثر صفاء وإشراقًا من العالم الذي تسجننا فيه العادة:

العودة إلى مدينة من قطيفة وخزف، ستكون النوافذ زهريات حيث الزهور،
التي ستهجر الأرض، ستظهر الضوء كما هو.^{٣٤٩}

ليس ثمة ما يدهش، إذن، في أن نرى في قصائد «إيلوار» إشراقات جديدة: «شاعر
فهم رامبو، وأنتج عملاً أجدر بأن يجعلنا كل يوم نألف التجربة الخارقة، هذا الشاعر
هو بول إيلوار»، مثلما كتب «جو بوسكيه» عام ١٩٤٢م،^{٣٥٠} ويمكننا أن نستعيد —

^{٣٤٦} *Au fond du cœur, Donner à voir*, p. 69.

^{٣٤٧} *Capitale de la Douleur*, Gallimard, 1926, p. 67.

^{٣٤٨} انظر ما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٣٤٩} *Capital de la Douleur*, Gallimard, 1926, p. 127.

^{٣٥٠} *Poésie* 42، عدد خاص عن «رامبو»، يناير ١٩٤٢م.

دون تغيير كلمة واحدة، في حديثنا عن «رامبو» — الجملة التي يقدم فيها لنا «م. كاروج» الخصائص الأساسية للشعر الإيلواري، «هذا النفي للمكان والجازبية، للزمن والموت، «هذا التحول للمظاهر الذي ينطلق من تصعيدها ويصل إلى إشراقاتها وفي النهاية إلى تغير هيئة الإنسان».^{٣٥١}

عند تأمله من هذا المنظور، يشهد شعر «إيلوار» على رغبة التحرر وتغير الهيئة التي تلتحق بالطموحات الجوهرية للسريالية، وبالفعل نعثر حقاً على نبرة البيانات السريالية عندما نقرأ، على سبيل المثال، في هذا الجزء من «البداهة الشعرية» الذي يعود تاريخه إلى عام ١٩٣٢م: أن «كل الأبراج العاجية ستهدم، وكل الكلمات ستصبح مقدسة، وبعد أن يقلق الواقع في النهاية، لن يبقى للإنسان سوى أن يغلق عينيه كي تنفتح بوابات الرائع».^{٣٥٢}

لكن هل وجهة نظر كهذه مكتملة تماماً؟ رأينا — منذ قليل — أن «إيلوار» كان يقبل، على قدم المساواة، ومن أجل تشكيل الوحدة الشعرية، العناصر المستمدة من «العالم الداخلي» وعناصر العالم الخارجي، وبنفس الطريقة نراه يتأرجح بين الرغبة في «قلب الواقع» وتغير هيئة المادة، والرغبة في التوافق مع الواقع العميق للأشياء، ويوفر لنا النص الأخير من «البداهة الشعرية»، الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٩٣٦م، دليلاً مثيراً إلى حد بعيد، حيث الكلمات: «بعد أن تكون قد قلبت الواقع في النهاية»، يحل (الواقع) محلها: «حيث توافقت أخيراً مع الواقع، الذي هو واقعها»،^{٣٥٣} ولا يتعلق الأمر بالهروب من الواقع إلى هذا الحد قدر رؤيته في ضوء آخر، واكتشاف الواقع الحقيقي المختفي تحت الظواهر،^{٣٥٤} و«إتاحة رؤية» (هذا الواقع) للناس.

^{٣٥١} La Symbolique d'Eluard, dans Eluard et Claudel, éd. du Seuil, 1945, p. 41. والحق أنه بالنسبة لإيلوار، يحدث تحول الكون من خلال وبفضل الحب: «تتهشم الأرض بعيداً في ابتسامات ثابتة، والسماء تغلف الحياة: يشرق نجم جديد للحب من مكان — تماماً، لم تعد هناك دلائل على الليل»، مثلاً تقول بشكل رائع قصيدة من ديوان «عاصمة الألم»، ص ١٤١، يمكننا أيضاً أن نتذكر (mutatis mutandis) أن «رامبو» هو أيضاً قد تغنى بـ «الحب الجديد» (A une raison).

^{٣٥٢} مقتطف يعود إلى عام ١٩٣٢م تقريباً، وأعيد نشره في الكراسة الخاصة المخصصة لإيلوار من Cahier des Sud, 2^e semestre 1952, n° 351, p. 219.

^{٣٥٣} L'Evidence Poétique, dans Donner à voir, p. 80.

^{٣٥٤} والمفيد، من ناحية أخرى، أن نلاحظ أن «بريتون»، هو أيضاً، يميل إلى نظرية تفيد «أن السريالي قد يكون متضمناً في الواقع نفسه (لن يكون متفوقاً ولا خارجياً عليه)، وبالتبادل: إذ إن الحاوي قد

فالشاعر يبسط مرآة للبشر تمكنهم من أن «يروا بشكل آخر أشياء أخرى»^{٣٥٥}، «ينبغي أن يعكس ويرى، قوة الأبدية، أن نرى يعني أن نتلقى، وأن نعكس هو هبة الرؤية»^{٣٥٦}، بل يمكن أن يحدث في لحظة ما أن يكتفي الشاعر، إذا جاز القول، بوضع الأشياء واحدًا واحدًا أمامنا وهو يقول لنا: «انظروا»، ومثلما يعطينا القاموس تعريفها المنطقي، يمنحنا هو تعريفها الشعري، ذلك ما يفعله «إيلوار» في قصائد النثر القصيرة في ديوانه «بين بين»، حيث يتناول — حسب الترتيب الأبجدي — محبين، وبلتيمور، وغروبًا، ونائمين، وصيفًا، وإكليل زهور ... إلخ، والواقع أن بعض هذه النصوص الصغيرة تجدد رؤيتنا للأشياء، على سبيل المثال نص «رجل» السابق ذكره^{٣٥٧} الذي يقدم لنا «الإقامة العذبة» الأرضية المغسولة من كل ما يكرهها، الملتمة كشيء جديد، أو «فقير»:

هو سر الهواء النقي، هواء القمح، هو سر العاصفة، عاصفة الفقير،
في البيوت الفقيرة، يحبون الصمت، ويحبون أيضًا الصمت، لكن الأطفال
يصيحون، والنساء تبكين، والرجال يصرخون، والموسيقى بشعة، يريدون
القيام بالحصاد وتوبيخ النجوم، يا لها من فوضى سوداء، يا لها من عفونة،
يا لها من كارثة! فلنلق بهذه الألسنة في الجداول، لنلق بنسائنا إلى الشارع،
ولنلق بخبزنا إلى القمامة، ولنلق بأنفسنا في النار، لنلق بأنفسنا في النار.^{٣٥٨}

نتأمل — في مرآة القصيدة هذه — عالمًا ليس حقيقيًا، وإنما حقيقي بشكل آخر، فلا يتعلق الأمر بعالم موضوعي، بارناسي، قد ينزوي الشاعر خلفه، وإنما عالم يحتوي على الشاعر (مثل هذا السحر الإيحائي الذي تحدث عنه «بودلير»، الذي يضم الشيء والذات في آن)، وخيال الشاعر نفسه ليس في الخارج، بل في داخل العالم الحقيقي: «ليس ثمة مسافة كبيرة، من خلال الصور، بين ما يرى الإنسان، من طبيعة الأشياء الحقيقية وطبيعة الأشياء المتخيلة، فالقيمة متساوية فيهما»^{٣٥٩}، فالقصيدة إذن وسيلة، بالنسبة

يكون أيضًا المحتوى»، ويعيد «إيلوار» نشر هذه الجملة — بدقة — في *Donner à voir* المستمدة من *Le Surréalisme et la Peinture*.

^{٣٥٥} *Donner à voir*, p. 147.

^{٣٥٦} *Donner à voir*, p. 125.

^{٣٥٧} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٣٥٨} *Pauvre, Juste Milieu, Donner à voir*, p. 37.

^{٣٥٩} *Donner à voir*, p. 97.

للشاعر «لجعلنا نرى» الواقع في كل تجلياته، بما فيها هذا المظهر الثانوي الذي نصفه بأنه «خيالي»: «التخيل كلمة ملازمة في أغلب الأحيان لتمييز الإنسان عن العالم الذي يحيط به، ليقول عالمًا مجردًا له، أنانيًا، عزله»، مثلما يكتب «إيلوار»، وموقفه معارض بشكل راديكالي: على الشاعر أن يجعلنا نشعر بـ «الواقع الملموس لما يتخيله»: ^{٣٦٠} عليه — مثلما يفعل «أندريه ماسون» في لوحاته — أن ينزع «المحظور الذي ينوء بثقله على الرؤيا التي ينبغي لأول قادم أن يمتلكها عن العالم»، ^{٣٦١} إنه لا يكتب لنفسه فحسب، وإنما لكل الناس، والشعر بالنسبة له وسيلة تواصل، والشعراء، مثلما لا يزال «إيلوار» يقول «لهم حق وواجب المساندة لأنهم يغوصون بعمق في حياة الآخرين». ^{٣٦٢}

ولأن القصيدة بالفعل تحول رؤيا القارئ، فهي تحول موقفه الذهني في نفس الوقت: «فرويته القديمة ميتة، أو خاطئة، وهو يكشف عالمًا جديدًا، ويصبح إنسانًا جديدًا»، ^{٣٦٣} ولن نلح كثيرًا على فكرة أن القصيدة — بالنسبة لإيلوار — ليست وسيلة تعبير فحسب (وربما اكتشاف للنفس)، وإنما للتواصل مع الآخرين والتأثير عليهم بشكل خاص: «الشاعر هو الذي يلهم حقًا أكثر مما هو ملهم»، حسبما يكتب «إيلوار»، ^{٣٦٤} فالقصيدة شيء فعال بلا نهاية، مثل الراديو، وسبق أن قلت إن هذا المفهوم عن الشعر والقصيدة يضع حدًا فاصلًا بين «إيلوار» و«السيراليين»، الذين أوردوا أن يكونوا سلبيين أمام «الهمس»، و«أدوات مسجلة» بسيطة، فيما يتبنى «إيلوار» موقفًا فعالًا وخالقًا، هل ثمة قيمة للنصوص السيرالية بالنسبة للآخرين مثلما بالنسبة لمن كتبوها؟ يمكننا الشك في ذلك، وعلى النقيض، يعتبر «إيلوار» الشعر أداة فعل، وإن لم يكن كذلك فهو لا يساوي شيئًا، وهو يكتب بطريقة دالة:

إذا ما بدا أن «بودلير» و«رامبو» و«لوتريامون» مفعمين بالندم؛ فذلك لأن وحدتهم بلا حدود، وهم يعترفون بعدم امتلاكهم السلطة المطلقة المباشرة على العالم، والناس! ففي هذا العالم الذي صنع فيه الإنسان من أجل الإنسان،

^{٣٦٠} السابق، الجزء المشار إليه سابقًا، ص ١٤٧.

^{٣٦١} Peintres, dans Donner à voir, p. 103.

^{٣٦٢} L'Evidence Poétique, 1936, recueilli dans Donner à voir, p. 79.

^{٣٦٣} Donner à voir, p. 147.

^{٣٦٤} L'Evidence Poétique, dans Donner à voir, p. 81.

لا يقترح عليهم سوى أساتذة، بدون أي مريدين، إنهم يحلمون بالأبناء، والأخوة، ويبحثون عبثاً عن يشبهونهم، وأسلافهم يلاحقونهم، ويصل بهم الأمر إلى الاعتقاد بأنهم موتى بين الأموات، ومن هنا، تكمن موهبتهم الفريدة في تدمير أنفسهم.

الوقت يمر، وفضيلتهم تبقى، وتجد الآن صدًى لها، وتؤثر.^{٣٦٥}

ونعلم أن هذا الانشغال الخاص بالتواصل مع الآخرين، والتأثير عليهم، سيميز أكثر فأكثر شعر «إيلوار»، وبشكل خاص بدءاً من عام ١٩٣٦م، «وهو التاريخ الذي سيتخذ فيه عمله كله معنىً جديداً، ويكتسب عمقاً وثراءً بقدر ما سيصبح أبسط ومردداً لصدى هذه العذابات التي سرعان ما ستنقض على الإنسان»، مثلما يكتب «ل. بارو»،^{٣٦٦} والواقع أن «إيلوار» قد كتب عام ١٩٣٦م أن «عزلة الشعراء تتلاشى اليوم، وها هم رجال بين الرجال، وها هم لهم أخوة»،^{٣٦٧} إنه عام الرحلة إلى إسبانيا، العام الذي كتب فيه «الرأس إلى الحائط»:

لم يكونوا سوى آحاد

على الأرض

يظن

كل واحد نفسه وحيداً...^{٣٦٨}

ومع ذلك يمكننا ملاحظة هذا التقرير الغريب: فعندما نرى شعر «إيلوار» تجتاحه — أولاً بأول — الرغبة المتزايدة في «التآخي»،^{٣٦٩} والتأثير المباشر، نرى أيضاً قصائد النثر تصبح أكثر ندرةً بين أعماله: فالنثر، كأداة فكر شعري فوضوي بالضرورة

^{٣٦٥} Donner à voir, p. 163.

^{٣٦٦} مقدمة Paul Eluard, Collection Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1945, p. 59.

^{٣٦٧} L'Evidence Poétique, dans Donner à voir, p. 85.

^{٣٦٨} في Les Yeux fertiles, جمع في 1946, Gallimard, p. 167.

^{٣٦٩} «ثمة كلمة تثير الحماس، كلمة لم أسمعها أبداً دون أن أحس بقشعريرة كبيرة، بأمل كبير، أكبر أمل، وهو هزيمة قوى الخراب والموت، اللذين يقهران البشر، هذه الكلمة هي: أخوة» (L'Evidence Poétique). (dans Donner à voir, pp. 85-86).

وفرداني، يجد نفسه مهجورًا لصالح شعر منظوم أكثر فأكثر انتظامًا، كأن هذه الإيقاعات المنتظمة محكومة بأن تمنح قصائد المرحلة الأخيرة شيئًا أكثر قابلية للتواصل، وأكثر «اجتماعية»،^{٣٧٠} ويؤكد «إيلوار»، أكثر فأكثر، على تضامنه مع الآخرين، هو الذي «يملك سلطة قهر الزمن»، «يستبسل من أجل الحياة في القرن»، مثلما يقول «كلود روي»،^{٣٧١} وهو يتوجه — على نحو متوازٍ، على الصعيد الشكلي — نحو شعر شبه موزون، تلعب فيه التكرارات والمحافرات دورًا كبيرًا، وصولًا إلى قصيدته الأخيرة، «قصر الفقراء»، التي ستكون ترتيلة إلى الأخوة الإنسانية:

كانوا مصممين على ألا يتنازلوا أبدًا
عن أية حلقة في سلسلة أخوتهم ...^{٣٧٢}

تتزامن قصائد نثر «إيلوار» إذن مع أكثر الفقرات «سيرالية» في نشاطه الشعري، لكننا لن نستطيع الخلط بينها وبين الكتابة الآلية، التي أفادت فحسب في تحرير

^{٣٧٠} قارن بما ذكرته عن جمالية قصيدة النثر والإيقاعات المنتظمة، فيما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني، وينبغي أن نضيف هنا أنه حتى قصائد النثر التي كتبها «إيلوار» بعد عام ١٩٣٦م تتخذ — في أغلب الأحيان — شكل الآيات أو المقاطع، مع تماثلات أو تكرارات متعددة: وسأذكر قصيدة «الأحد بعد الظهر»:

انقضت المجالات المعقودة لفجر رمادي في بلد رمادي، رعديد بلا عاطفة،
انقضت السماوات الشرسة، البحار المنوعة، والأراضي العقيمة،
انقضت الركضات التي لا تكل للأحصنة الهزيلة، والشوارع التي لم تعد
السيارات تمر فيها، والكلاب والقطط المحتضرة ...

في 1942، *Poésie et Vérité*، والقصيدة الشهيرة «في أبريل ١٩٤٤م»: كانت باريس لا تزال تتنفس! (اعيد نشر هاتين المقطوعتين في 1946، Gallimard، *Choix de poèmes*).

^{٣٧١} Paul Eluard, dans *Poésie* 46, n° 30, Février-Mars 1946, p. 40 (وقد أعيد نشر هذا النص في 191، 1949، N.R.F.، *Descriptions Critiques*).

^{٣٧٢} نشرت قصيدة «قصر الفقراء» في مجلة *Cahiers du Sud*, 1952, n° 314، ونعلم أن سيراليًا آخر، هو «أراجون»، قد ذهب أبعد من «إيلوار»، وأنه يصوغ — منذ عام ١٩٤٠م — شعرًا منتظمًا، مقفى بعناية، وذلك لـ «طابع القافية القومي»، ولإيجاد شكل شعري عن الوحدة القومية والأخوة، إذا جاز القول (قارن بـ 152 et 28، 1945، Seghers، *Les Yeux d'Elsa*).

شعره من نير العقلانية وتغذيته بعناصر جديدة، يوفرها اللاوعي، والحلم، والتداعيات اللفظية، وليست قصائد «إيلوار» قصاصات مقطعة بشكل اعتباطي في النسيج الذهني، فهي تملك بنية خاصة بها، وهي «كائنات» تمتلك وجودًا عضويًا («نحلم بقصيدة مثلما نحلم بكائن»، حسبما يكتب «إيلوار»)^{٢٧٣} كانت السيريالية تجربة روحية، وتبدو مسيرة «إيلوار» إبداعية قبل كل شيء.

حصاد السيريالية

لا يبدو لي مفيدًا الذهاب إلى أبعد من ذلك في دراسة «قصائد نثر» السرياليين: فسنظل نجد من ناحية نصوصًا آلية بحصر المعنى،^{٢٧٤} مكتوبة كرد فعل على حتمية القصيدة، وعلى جمود التدفق اللفظي في أشكال ثابتة، أي ترفض أن تصبح قصائد، ومن ناحية أخرى، نجد قصائد تنتظمها إرادة فنية واعية، تخرج بالتالي عن إطار هذا الفصل، حتى لو كانت مدينة بشدة للمبادئ السيريالية، ومثل «إيلوار»، بدأ الكثيرون من الشعراء (وأهمهم «رونيه شار») بالسيريالية ليكتملوا خارجها: وسنجد ذلك في الفصل التالي، الذي سيتيح لنا أن نقدر بشكل أفضل نتائج التجربة السيريالية.

إذ لا ينبغي التقليل من شأن السيريالية، فمن السهل للغاية القول إن هذه المغامرة، التي بدأت في ظل حماس جماعي، قد انتهت إلى الفشل: فشل اجتماعي (لم ينجح السرياليون في تغيير العالم، وقد تحققوا من أن موقفهم متناقض مع الفعل السياسي)،^{٢٧٥} وفشل أدبي أيضًا؛ إذ رأينا أن السيريالية لم تنتج مؤلفات باقية وذات قيمة، وأنها إن لم تصب دائمًا في اللاشكل، فهي تصب على الأقل في اللاتواصلية، والمؤكد أننا إذا ما رأينا قصيدة النثر «الفنية» في الماضي تنتهي إلى طريق مسدود من

^{٢٧٣} L'Evidence Poétique, dans Donner à voir, p. 81

^{٢٧٤} نجد هذه النصوص في الأعداد الأولى من *Révolution Surréaliste*، وفي أماكن أخرى، كتبها «سوبول» و«أرتو» و«ب. بيريه» «ليريس»... إلخ.

^{٢٧٥} وقد لامهم «سارتر» — بالذات، وبحدة — على ذلك في الملاحظات التي تلت دراسته «ما هو الأدب»، فالسيريالية، على ما يقول، «تقدم نفسها أحيانًا باعتبارها ملتزمة تمامًا بالواقع، وبالنضال، وبالحياة، وإذا ما طالبناها بالحساب تأخذ في الصراخ بأنها شعر خالص، وأنها نغتها، وأنها لا نفهم شيئًا في الشعر» *Situation II*, N.R.F., 1948, p. 325

جاء المبالغة في التحجر والتنقيح، والتحجر في شكل لم يعد لأي دم حي إمكانية سقيه، فإن المبالغة في الفوضوية، على النقيض، ورفض كل شكل إنما يؤدي إلى الهباء، وإذا كانت الرغبة في ممارسة الشعر كتمرين وسيط تتيح التقاط رسائل اللاوعي الفردي (بالتأكيد، بشكل أكثر من رسائل «اللاوعي الجمعي»)، فإنها تنتج مؤلفات لا تتوفر على أية قيمة إلا بالنسبة لمؤلفيها: يمكننا الاعتقاد أن السيراليين قد أغلقوا أمام أنفسهم أحد سبل التأثير على الناس، ليكفوا عن أن يكونوا، مثلما سيريد «إيلوار»، «منغرسين بعمق في حياة الآخرين».^{٢٧٦}

لكننا إذا ما حكمنا على السيرالية لا من خلال أعمالها، وإنما من خلال قيمتها «المشوشة» والمحرة، فعلينا الاعتراف تمامًا بأهمية جهدها من أجل كسر عقلانية مثيرة للعقم، وترسنة كاملة من القواعد، والتقنيات والأعراف التي استعبدت الفكر، إنها «عاصفة مطهرة»، مثلما قال «مالارمي» عن أزمة الشعر الحر،^{٢٧٧} التي أتاحت توجهاً جديداً للشعر، وحتى «أنطونان آرتو»، كان عليه أن يعترف بذلك، وهو ينفصل بضجة كبرى عن السيراليين عام ١٩٢٧م: «ما الذي تبقى من مغامرة السيراليين؟ أشياء قليلة، إن لم يكن أملاً كبيراً محبطاً، لكنهم ربما ألقوا — في مجال الأدب — بشيء ما، هذا الغضب، وهذا التقزز الحارق المسكوب على الشيء المكتوب يشكل موقفاً خصباً ربما يكون مفيداً ذات يوم، فيما بعد، فالأدب سيجد نفسه وقد أصبح نقياً، مقترباً من الحقيقة الجوهرية للذهن، لكن هذا هو كل شيء»^{٢٧٨} وهو الآن كثير.

هذا الاحتقار للتقنيات والوصفات، هذا «التقزز» الذي تنشقه السيراليون بفعل فن شكلي تماماً، هو — بالفعل، وعلى الصعيد الأدبي — ما يشكل عظمة السيرالية، فالشعر لم يعد — بالنسبة لها «فن القبول»، وإنما أداة أساسية في الملاحقة الروحية، ولنعد قراءة تصريحات «بريتون» الجميلة:

مرة أخرى، فإن كل ما نعرفه هو أننا موهوبون إلى درجة معينة في الكلام، وعبره، ثمة شيء كبير وغامض ينحو قهرياً إلى التعبير عن نفسه من خلالنا،

^{٢٧٦} L'Evidence Poétique, dans Donner à voir, p. 79

^{٢٧٧} Œuvres, p. 645

^{٢٧٨} A la grand Nuit ou le bluff Surréaliste, أعاد «نادو» نشره في Documents Surréalistes,

éd. du Seuil, 1948, p. 116

وقد تم اختيار كل منا ورصده من بين الآلاف ليصوغ من حياتنا ما ينبغي أن يُصاغ، إنه أمر تلقيناه مرة واحدة وإلى الأبد، ولم نملك أبدًا المتسع لمناقشته، ويمكن أن يبدو لنا، وهذا شيء مفارق إلى حدٍّ بعيد، أن ما نقوله ليس ما هو أكثر ضرورة لقوله، وأنه قد توجد طريقة أخرى لقوله بشكل أفضل، لكن ذلك يبدو كأننا محكومون بذلك منذ الأزل، فالكتابة، أعني الكتابة بهذه الدرجة من الصعوبة، وليس للافتتان، وليس للحياة، بالمعنى الذي نفهمه عادة، لكن كما يبدو غالبًا من أجل الاكتفاء ذاتيًا بشكل معنوي، وفي حالة فقدان القدرة على البقاء صمًا إزاء نداء فريد لا يكل، هذه الكتابة إذن ليست لعبًا ولا غشًا، على ما أعلم.^{٣٧٩}

وينبغي التأكيد على أن السيريالية تستعيد وتدفع — إلى نتائجها القصوى — الطموحات الميتافيزيقية التي دفعت بالشعر، في نهاية القرن التاسع عشر، إلى أن يتحرر من القيود الشكلية، وإلى أن يخلق لنفسه لغةً جديدة، فبالنسبة لها، تصبح مشكلة التعبير مشكلة حيوية، إلى حد يمكن «بريتون» من القول في «البيان الثاني»: «إن مشكلة الفعل الاجتماعي — وأتمسك بمعاودة الحديث عنها، والتأكيد عليها — ليست سوى واحدة من أشكال مشكلة أكثر عمومية وقع على عاتق السيريالية واجب إثارتها، وهي مشكلة التعبير الإنساني في كل أشكاله»؛ ولهذا رأينا السيريالية وهي تكاد تنحصر — فحسب، في بادئ الأمر — «في صعيد اللغة»، فعندما أطلقت «حشد الكلمات»،^{٣٨٠} تسببت في هزة لا تزال آثارها مستمرة، ونشعر بها حتى في الأوساط غير السيريالية، ومن المستحيل اليوم كتابة تاريخ الأدب وكأن الحركة السيريالية لم يكن لها وجود. والواضح للغاية أن قصيدة النثر، بشكل خاص، لم تغتنِ فحسب من خلال السيريالية ببضعة «موضوعات» جديدة (تلك التي يرصدها «مونيرو» على سبيل المثال: «الحداثة، ولعبة التوافقات بين «شكل مدينة وقلب إنسان»، والتغريب، والهرب، والبحث عن الرائع في المديني والساقط...»)^{٣٨١} أو تقنيات فريدة، وتلاعب بالألفاظ، وصور

^{٣٧٩} L.Égitime Défence, éd. Surréalistes, 1926, p. 19

^{٣٨٠} Manifestes Surréalistes, Sagittaire, 1946, p. 132

^{٣٨١} Monnerot, L'homme et le Sacré, Gallimard, 1945, note 29 (انظر ص ٥١، فيما يتعلق

بـ «الموضوعات» التي تجعل لـ «السيريالية مكانة في تاريخ الأدب السابق واللاحق في فرنسا».)

غير متوقعة أو مجانية، «جمالية المفاجأة»، وقد انقادت — على نحو خاص — إلى إدراك نزعتها الخاصة: وإذ تخلت للنظم عن المساعي الشكلية الخالصة من أجل لذة جمالية (بنية القصيدة، وجمال الجمل، وموسيقى الكلمات)، فستسعى — قبل كل شيء، وبانتزاع الروح من الخطوط الحديدية للعادة والتفكير العقلاني، وبتغريبها عن عمد — إلى منحها الحدس بشيء آخر: فالكتابة بأكثر أشكال النثر نثرية، لكن بأن نصنع من الكلمات استخدامًا غريبًا، لهو أكثر تأثيرًا في تحرير الفكر من أن نرصف أبياتًا حتى لو كانت فخيمة؛ ولهذا يؤكد بريتون، عام ١٩٤٢م، على التعارض القائم بين الحرية التي تمثل الهدف الجوهرى للفعل السيريالي، واستخدام الأشكال الثابتة للشعر:

ولأن الحرية، في السيريالية، موضع تبجيل في حالتها الصافية، أي في كل أشكالها، فقد كانت هناك، بطبيعة الحال، عدة طرق لإسقاط جدارتها، إسقاط جدارتها، بالنسبة لي، على سبيل المثال، بالعودة — مثل بعض السيراليين — إلى **الأشكال الثابتة** في الشعر، فيما اتضح، وبشكل خاص تمامًا في اللغة الفرنسية (...) أن سمة التعبير الغنائي لم تستفد من شيء قدر استفادتها من إرادة التحرر من الأشكال القديمة: رامبو، ولوتريامون، ومالارميه في «رمية نرد»، وأهم الرمزيين (مايتزلينك، وسان-بول-رو)، وأبوللينير في «قصائد-محادثات».

مثلما يعلن في محاضرة إلى طلبة جامعة «بيل» في ديسمبر ١٩٤٢م حول «وضع السيريالية فيما بين الحربين»^{٢٨٢} ولا شك أن ثمة اعترافًا في هذه المحاضرة — سأتناوله مرة أخرى في الفصل القادم — بأن السيريالية تلتها، مثلما ينبغي توقعه، صدمة ردة، عندما هجر كثيرون من الشعراء مصادفات الكتابة الآلية للعودة إلى القصيدة، وإلى أشكال سواء كانت ثابتة أم لا، لكن ينبغي التأكيد — رغم كل شيء — على أن الإرادة التحررية لزعيمها ظلت سليمة بلا وهن، تحرير الكلمات والروح الشعرية، وتحرير الإنسان من النزعة العقلانية والأعراف الاجتماعية، كله شيء واحد: فالأمر يتعلق دائمًا، من خلال التمرد على الأبنية القديمة وتحول الواقع، بتشجيع **عالم فوضوي**: «بعضهم يقول إنه عالم سيريالي، لكنه نفس الشيء»^{٢٨٣}.

^{٢٨٢} محاضرة أعيد نشرها في La Clé des Champs, éd. du Sagittaire, 1953, p. 68.

^{٢٨٣} La Clé des Champs, p. 273.

(٤) كوكتو والكهرباء الشعرية

لا يمكن لمقاربة بين «كوكتو» والسيراليين إلا أن تزعجه وتزعجهم، وهو أمر محتمل، فإذا كان السيراليون قد أبدوا دائماً أكثر الشكوك حدة تجاه شعر «كوكتو»، وخاصموا فيه أحياناً الإنسان بعنف أكبر من مخاصمتهم الشاعر،^{٣٨٤} فإن «كوكتو» — من جانبه — كان منذ عام ١٩٢٣م يوسع بالسخرية «كوب المفاجآت» الذي كان يراه يصب على أوروبا «حالات تنويم مغناطيسي وتعاويز ساحرة، ودانتيل زاحفة، ووقاحات، وخيالات مآتة، ونساء هوائيات، ودوائر دخان، ومثقاب الثلج، ومشدات غامضة، وشياطين ذوي زنبركات ونار البنجال».^{٣٨٥}

وسرعان ما تبدو الاختلافات من تلقاء ذاتها: والأهم — فيما يبدو — أن نؤكد، في بادئ الأمر، ومع ابتعاد الزمن، أننا أكثر استجابة لما يجعل «كوكتو» لا معاصراً فحسب للسيرالية (كتب قصائده الأولى في أعوام الاضطراب الثقافي التي تلت الحرب العظمى، وانغمس في نفس المناخ الصاخب)، وإنما قناصاً ملتزماً في نفس المعركة من أجل تحرير الفكر، وقد أشار «ر. م. ألبيريس» مؤخراً، في «تحديده» لموقع «كوكتو» في الحركة الشعرية لمنتصف القرن، إلى أنه «بالنسبة له، كما بالنسبة لفاليري، وجيد، والسيراليين، الفن هو اكتشاف — وعند الحاجة للاستخدام — آلية غير نمطية للواقع والفكر»^{٣٨٦} وفي نقطة الانطلاق، نجد التمرد نفسه: تمرد ضد مبالغات العقل الرشيد، ضد الواقع «الجاهز»، وضد قيود العادة والامتثالية. وسيمثل الخلاص، بالنسبة لكوكتو مثلما بالنسبة للسيراليين، في أن يطيحوا من النافذة بكل «القيم المؤكدة» للفن والأخلاق («لا تشتتر قيماً مؤكدة»، مثلما ينصح «كوكتو» عام ١٩١٨م في «الديك والمهرج»)، وفي رفض الوضوح السطحي للحس السليم، والبحث في اللامعقولية، في اللاوعي، وفي ألعاب المصادفات، وفي الحلم، عن مفاتيح «هذا العالم اللامرئي، المجهول،

^{٣٨٤} على سبيل المثال، في 1^{er} Mars 1926، Révolution Surréaliste، حيث هوجم «كوكتو» بعنفٍ بسبب عدد Disque Vert المخصص للوتريامون.

^{٣٨٥} Picasso، 1923، أعيد نشره في Le Rappel à l'ordre، Stock، 1948، p. 291.

^{٣٨٦} Situation de Cocteau، في العدد المخصص للشاعر من La Table Ronde، أكتوبر ١٩٥٥م، ص ٢٣.

العالم الحقيقي بلا شك، الذي لا يزيد عالمنا عن شذرة منه».^{٢٨٧} فكم تردد كلمات «كوكتو» هذه بيانات السرياليين بشكل فريد! ولا يقل عن ذلك إدهاشاً أن نرى «كوكتو» يستعيد ويطور بإيثار صورة أثيرة أيضاً على «أندريه بريتون»: صورة **الكهرباء الشعرية**، والشاعر سائق الموجات: فهو يعود بلا كلل إلى أن «الشعر كهرباء»،^{٢٨٨} والشاعر ينغمس في هذا السائل الخرافي، ويركزه وينقله،^{٢٨٩} فدوره يكمن في ألا يكون خالقاً، بل وسيطاً، ويظهر نفس التواضع في المصطلحات التي يستخدمها السرياليون وتلك التي يستخدمها «كوكتو» للحديث عن الشاعر الذي يمثل أداة قوى تتجاوزها: «أداة تسجيل» للأوائل،^{٢٩٠} و«وسيلة» نقل للثاني:^{٢٩١}

إنه الكلام المكرر القديم عن الإلهام، الذي ليس سوى زفير، ما دام صحيحاً
أن الشاعر يتلقى أوامر، بل يتلقاها منذ ليلة أن راكمتها القرون في شخصيته،
حيث لا يستطيع أن يهبط من يريد الذهاب إلى الضوء، الذي يمثل (الشاعر)
وسيلة النقل المتواضعة له.

هكذا يطرح «كوكتو» دائماً مثل السرياليين — كمبدأ — أن مجال الشاعر، هذا الوسيط الملهم، هو ما فوق الطبيعي:

^{٢٨٧} مقدمة 5. J.-R. Legrand, *Méditations cabalistiques*, Omnium Littéraire, 1955, p. 5. (ذكره «أمادو» في مقاله عن «كوكتو»، 93. *Le médium naturel, La Table Ronde*, Octobre 1955, p. 93).
^{٢٨٨} *D'un ordre considéré comme une anarchie*, محاضرة لعام ١٩٢٣م، في *Le Rappel à l'ordre*, Stock, 1948, p. 254.

^{٢٨٩} لقد طور «كوكتو» بشكل مستفيض — في *Le secret professionnel* — هذه الفكرة عن «السائل الخرافي» الذي ينغمس فيه الشاعر، سائل موجود فيه مسبقاً وحوله مثل الكهرباء، عنصر حقيقي نائم يثبت تاريخ قوته عندما يركزه فنان ويصنع له وسيلة ناقلة» (*Le secret professionnel*, 1922). أعيد نشره في *Le Rappel à l'ordre*, p. 216.

^{٢٩٠} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٢٩١} *Journal d'un inconnu*, Grasset, 1953, (1^{er} édition, 1950), p. 18.

يميل الشعر إذن إلى ما فوق الطبيعي، والمناخ المرفف للغاية الذي يحيط به يشد أحاسيسنا الخفية وتغوص قرون استشعارنا في أعماق تجهلها أحاسيسنا العادية.^{٣٩٢}

كيف نندهش إذن، في هذه الظروف، من حدوث المعجزات فجأة؟ ومثل «بريتون»، تلقى «كوكتو» إشارات من «اللامرئي» (إنها كلمة تتكرر باستمرار تحت قلمه)،^{٣٩٣} وقصة «المصعد هيرتبيز»^{٣٩٤} تناظر نصوص اللقاءات، والمصادفات، وتجليات أخرى لـ «الصدفة الموضوعية» التي أسرف فيها «بريتون».

ندرك، بالنسبة لمن يجد نفسه في وضع فكري مشابه، أن القيام بفعل شعري يصبح شيئاً آخر تماماً غير رص الأبيات بالخضوع للقواعد القائمة واتباع نسق نموذجي للانسجام، والجمال الشكلي، ويمكن للشعر، من ناحية أخرى، أن يوجد في كل مكان آخر سوى القصيدة: هذا الرأي، هو أيضاً، ما مارسه السيرياليون و«كوكتو» في نفس الوقت، ونعرف أن مؤلفات «كوكتو» تنقسم إلى: «شعر، وشعر روائي، وشعر نقدي، وشعر مسرحي، وشعر مرسوم، وشعر سينمائي...» وعلينا أن نرى في ذلك — بالإضافة إلى الرغبة في التعبير في ألف شكل مختلف، دون تفكيك شخصية الشاعر رغم هذا — رفضاً لحصر الشعر في تقنية شكلية خاصة.

وفيما يتعلق بـ «شعر الشعر»، يوضح «كوكتو» — في «السر المهني» — أنه إذا ما كان ثمة رفض لخلق حالة الإلهام الشعري، من خلال الأسلوب، الآلي إلى حد ما، للسحر الناظم للشعر، فينبغي اللجوء إلى «مخدرات أكثر براعة»:^{٣٩٥}

^{٣٩٢} Le secret professionnel، في Le Rappel à l'ordre، p. 219، لقد ظلت أفكار وتعبيرات «كوكتو» هي نفسها، فيما يتعلق بهذا الموضوع، منذ بداية حياته الأدبية، ونجدها كما هي في «السر المهني» عام ١٩٢٣م، وفي «يوميات مجهول»، بعد ثلاثين عاماً.

^{٣٩٣} «يتبنانا اللامرئي مثل وسيلة انتقال»، حسبما يكتب على سبيل المثال في Journal d'un inconnu، Grasset، 1953، p. 133.

^{٣٩٤} «ذات يوم، وأنا ذاهب لرؤية بيكاسو، في شارع «لابويس»، اعتقدت، في المصعد، أنني أخذت أكبر جنباً إلى جنب شيء رهيب لا أعرف، وقد يكون أبدياً، أخذ صوت يصرخ في: «اسمي موجود في اللوحة المعدنية»، وأيقظتني هزة، وقرأت على اللوحة النحاسية للمقابض: مصعد هيرتبيز» (Journal d'un inconnu، Grasset، 1953، p. 49)، هذا «الإخطار» كان أصل القصيدة.

^{٣٩٥} Le secret professionnel، في Le Rappel à l'ordre، p. 213.

لأننا تخلينا عن القافية، ورفضنا الفوضى المفضلة لدى الشعر الحر، كان ينبغي استبدالهما بشيء ما، هذا الشيء كان يشبه إلى حدٍّ ما العادات الدماغية التي تكاد تكون الطفولة دائماً ضحيةً لها، والأمر يتعلق بالمحافظة على توازن غامض، وإرباك حياة المرء بطقوس لا يمكن مشاهدتها، مثل إجراء حسابات وفقاً للسن، والتواريخ أو أرقام المباني، قسوة معزية، ومداعبات متكررة لأدوات المائدة ومقابض الباب، وعدد الخطوات المحسوبة بين قناديل الغاز أو الأشجار (...) وألف من هذه التقطيبات العميقة التي تعاود الظهور ما إن نفقد تحكماً العصبي، والتي، ما إن تتطور إحداها بإفراطٍ مهما كانت ضعيفة، حتى تتحول إلى جنون.^{٣٩٦}

ها نحن أيضاً قريبون للغاية من المحاولات السيريالية: والواقع أن الأمر يتعلق بالالتحاق بنوع ما من «حالة الطفولة» الملائمة للرائع، التي ستسدعها فيما بعد صفحات «الأطفال المزعجون» بطريقة مدهشة، وقد عاش «كوكتو» في شبابه، وقبل أن يكتب «بوتوماك»،^{٣٩٧} حالة حمى وهذيان تذكرنا، أحياناً، بالحالة التي وصفها «رامبو» — هذا الطفل الآخر — في «فصل في الجحيم»: «وجه أصبح لي كل شيء ... كنت محمومًا وظننت أنني أصبحت مجنونًا»،^{٣٩٨} ومنذ عام ١٩١٦م، قبل السيريالية بعدة أعوام، تكشف لنا الأهمية الممنوحة للحلم المترابط — في ملاحظاته عن «بوتوماك» — أنه في انتظار كشف ما: «إن حياتي المضطربة وترابط أحلامي يجعلانني منتمياً إلى بوتوماك»، حسبما يكتب،^{٣٩٩} وأيضاً: «أحلام تقودني وأقود أحلامي، أسجل كثيراً من مشاهد العشية بلا منهج، مثلما نجمع أجزاءً من مصنوعات زجاجية متعددة الألوان، كي يربط النوم فيما بينها ويديرها في أعماق «كاليدوسكوب» معتم»،^{٤٠٠} ذلك ما يمكنه

^{٣٩٦} السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢١٢.

^{٣٩٧} نشرت «بوتوماك» — التي كتبت عام ١٩١٣م — عام ١٩١٩م: كان «كوكتو» في الرابعة والعشرين، ويمكننا اعتبارها عمله الأول، إذا ما نحينا جانباً ثلاثة دواوين كتبها في شبابه: «مصباح علاء الدين»، و«الأمير الطائش»، و«رقصة سوفوكل»، وهي «ثلاث حماقات» كما يقول في «يوميات مجهول»، Journal d'un inconnu, (p. 133, note).

^{٣٩٨} Le Potomak, Stock, 1919, pp. 19 et 21.

^{٣٩٩} السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢٤٩.

^{٤٠٠} السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢٥٠.

تفسير «مناخ الأوبرا، والخرافة، والرفاهية، والإضاءة تحت الأرضية»، ومظهر «القصر في أعماق البحار» الذي يجده «ر. لان» في العمل الغريب،^{٤٠١} الذي يمثل اعترافاً رمزياً ونزاهة لا قرار لها في آن لفكر صافٍ بغرابة رغم هذا، ويوجه لنفسه الآن هذه النصيحة: «لا تكن مفرط الذكاء»...^{٤٠٢}

وبعد أن تخلى عن النظم الكلاسيكي، سيشرع الكاتب الشاب — في بادئ الأمر، في رأس الأمل-الطيب — في المراهنة على «الطباعة المنظمة» التي أفاد منها «مالارمي» في «رمية نرد» على نحو ما نعرف، وبالنسبة لكوكتو، يتعلق الأمر — مثلما يكتب «ر. لان» — بـ «منح الكلمات المكتوبة قدرة مرئية، والسماح لها بالتناقض، والتجمع، والتميز والتجاوب الواحدة مع الأخرى، لتشكل القصيدة في النهاية تكويناً عضوياً محدداً من الناحية المورفولوجية»،^{٤٠٣} وفضلاً عن ذلك، لم يهمل «كوكتو» القافية في القصيدة بشكل منهجي، ويقول بنفسه عن قصيدته إنه أحياناً ما «يتوزع فيها عدد كبير من القوافي على مسافات لا تسمح إلا بملاحظة ضجيج منها»،^{٤٠٤} وفيما بعد، سيستخدم «كوكتو» بكثرة نظماً كلاسيكياً إلى هذا الحد أو ذاك، لكنه يسعى دائماً، حسبما يقول، إلى «كسر الخريف»: ^{٤٠٥} «والحق أننا نفهم أن تبدو له كل أشكال التعبير (الشعر الكلاسيكي، الشعر الحر، وقصيدة النثر) صالحةً بالتساوي على الصعيد الشعري، ما دام يفرض — مثلما رأينا — ربط الشعر بأية تقنية شكلية، فهناك قصائد نثر في أعماله، و«منثورة» أيضاً بشكل عام بقدر الإمكان.

ينبغي الوصول هنا، بعد عدة نقاط مشتركة، إلى الاختلاف الجوهرى بين «جان كوكتو» والسيراليين: فبقدر ما يمثل الشعر السيرالي شعراً لا إرادياً، يمليه الوعي، بقدر ما شعر «كوكتو» إرادي، وواضح، ومبني، وهو يقول ذلك، ويقول أيضاً عن الشعر غير المنظوم: «وضع الفعل في مكانه، النهايات المذكرة والمؤنثة، نبض الإيقاع والصرامة العجيبة التي تكبحنا، حيث لا يمكن للقارئ أن يرى في ذلك سوى بلادة، كل

^{٤٠١} مقدمة Jean Cocteau, Collection Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1945, pp. 25-26.

^{٤٠٢} Le Potomak, Œuvres complètes, Margueron, Genève, t. II, p. 8.

^{٤٠٣} Jean Cocteau, Collection Poètes d'Aujourd'hui, p. 29.

^{٤٠٤} Le Rappel à l'ordre, p. 213.

^{٤٠٥} السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢١٦.

ذلك يتشكل، رويدًا رويدًا، وبتوتر، إلى حد التعذيب»^{٤٠٦} كان سهلًا الرضوخ لقواعد النظم: على الشاعر الآن أن يطيع قواعد غامضة وصعبة على نحو آخر خلقها هو نفسه:

هذه القواعد الغامضة هي — بالنسبة لقواعد النظم القديمة — ما يساوي عشر مباريات شطرنج تجري معًا مقارنة بمباراة دومينو، لكن لاعبنا ينغمس في تركيبات أكثر فأكثر رهافة حيث لا يمكن لأحد أن يتابعه وحيث يخاطر هو نفسه بالضياح ذات يوم.^{٤٠٧}

ولا شك أن الكهرياء الشعرية ممنوحة له، والشاعر ما هو إلا وسيلة النقل المتواضعة لها، لكن عليه أن يراقب ويشرف دائمًا على هذه الوسيلة، التي «لا ينبغي أن تهمد أبدًا»^{٤٠٨} وما ينتظره السرياليون من السهو، وأحيانًا من النوم المغناطيسي، ينتظره «كوكتو» من الانتباه الأكثر يقظة، والأمل الذي يعلقونه على الفوضى، يعلقه «كوكتو» على نظام خفي، نظام «يعتبر فوضى» من جانب الجهلة،^{٤٠٩} وذلك ما يجعلنا نتذكر نظريات «ماكس جاكوب» هذه المرة، «ماكس جاكوب» الذي كان صديقًا له، والذي يستعيد صياغاته إلى هذا الحد أو ذاك، ونذكر أن «جاكوب» قال إن «القصيدة شيء مبني»^{٤١٠} وبالمثل، يؤكد «كوكتو» على «المعمار الخفي، والتكثيف، والتضحية» التي تقدمهما، في أغلب الأحيان، مثل هذه القصيدة التي خلط الجهلة بطيبة بينها وبين «الملاحظات التي يمنعها الكسل من أن تذهب بعيدًا، والمقاة حسب صدفة الصفحة»^{٤١١} وقد صاغ «ماكس جاكوب» عام ١٩٢٢م نظرية «القصيدة-الشيء»: «الموضوع فيها لا أهمية له ولا التصوير أيضًا، فنحن لا نهتم فيها إلا بالقصيدة ذاتها، أي بتوافق الكلمات، والصور، واستدعائها المتبادل والدائم»^{٤١٢} ويقول «كوكتو» عام ١٩٢٣م:

^{٤٠٦} السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ٢١٢.

^{٤٠٧} السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ٢١٣.

^{٤٠٨} Journal d'un inconnu, Grasset, 1953, p. 18.

^{٤٠٩} لقد تحدث عام ١٩٢٣م عن «نظام يعتبر فوضويًا» (وهي محاضرة أعيد نشرها في Le Rappel à l'ordre، وعنوانها ذو مغزى).

^{٤١٠} في مقدمة Cornet à des Caron بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٤١١} Le secret professionnel، p. 211 في Le Rappel à l'ordre.

^{٤١٢} Art poétique, Emil-Paul, 1922, p. 67.

على القصيدة أن تقطع كل الحبال التي تربطها بما يبرها حبلاً حبلاً، وفي كل مرة يقطع الشاعر واحدًا منها، يدق قلبه، وعندما يقطع الأخير، تنفصل القصيدة، وتساعد مثل بالونة، جميلة في ذاتها وبلا أي رابط بالأرض. هل سأعلمك أن الكلمات الغريبة، والنعوت، والمغالة، والتصويري، تمنعها من الارتفاع؟^{٤١٣}

لكن قصائد نثر «كوكتو» تذكرنا — أكثر أيضًا من النظريات — بقصائد «ماكس جاكوب»: أسلوب «منثور» للغاية، عصبي وسريع، واستخدام شعري — لا يفتقر إلى الانحراف — للمكان المشترك،^{٤١٤} (في «موضوع باسكي»، تتتابع جمل مثل تلك التي نجدها في دواوين التدريبات «للعراي الصغير خدان أحمران، الديك غناؤه سيئ، يبدو أن الوقت سيكون جميلًا...»)^{٤١٥} واستعارات «تصبح واهنة» (على سبيل المثال، وفي «روائع الطبيعة»: «ضربة شمس، الضربة تنطلق والدورة تخرج من القبعة جماعة من الصور الملونة»)،^{٤١٦} والعبيثية القصصية («صائد الدببة يصيد الدببة بسهولة، بسبب الحلقة التي يضعها في أنفه»)،^{٤١٧} وإلغاء مبدأ الهوية («هؤلاء الجنود جنود مزيفون، هذه الموسيقى في الهواء الطلق هي موسيقى الحجرة»)،^{٤١٨} ومحاولة دائمة، على نحو خاص، لـ إعادة غرس القارئ لمنحه الإحساس بعالم مختلف، حتى لو كان من خلال الفظاظ، حيث لم يعد للكلمات نفس المعنى: وهي حالة قصيدة «طبيعة مسلية» على نحو خاص:

^{٤١٣} Le secret professionnel، في Le Rappel à l'ordre، p. 211.

^{٤١٤} «كلما اكتشفت هيبة المكان المشترك، كلما ملت إلى الاعتقاد بأن إثارة الفكرة إنما تأتي من الإمكانيات المحدودة التي يتمتع بها»، مثلما يقول «كوكتو» في (Le secret professionnel، في Le Rappel à l'ordre، p. 209)، قارن بالأماكن المشتركة والإسفافات التي يراكمها «جاكوب» في Encore le Roman، p. 84، Cornet à Des، Stock، 1923، (1^{er} édition، 1917)، p. 84.

^{٤١٥} Poésies (1920)، dans Poésie، N.R.F.، 1925، p. 309.

^{٤١٦} السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ٣١٨، والطريف أن نلاحظ أن «ماكس جاكوب» وقد «جعل» نفس الاستعارة «واهنة» في إحدى قصائده الأولى، «هل الشمس وثنية؟» (قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث).

^{٤١٧} السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ٣١٨.

^{٤١٨} L'exécution، السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ٢٩٧.

شيء ما وضع ألوانه على شيء آخر، أيها الطبيب، لا شك أنك مخطئ،
ألبسني وشاحي الرخامي، وعند العودة، سنمنحك كأس نبيذ مأخوذ حديثاً
من بقرة.^{٤١٩}

هذه «الأخطاء»، وهذه المقاربات الغريبة للكلمات، يمكنها أن تذكرنا ببعض
المقاربات السريالية («المسدس ذو الشعر الأبيض»، «سمك قابل للذوبان» ...)، يكمن
الاختلاف بينها في أن السرياليين يرحبون بالتداعيات اللفظية التي تشكلها الكلمات
المتروكة وشأنها، إذا جاز القول، بلا أي سيطرة من الفكر الواعي،^{٤٢٠} هنا — على
النقيض — يسعى الفكر بشكل قصدي للغاية، إلى خلق ترابطات جديدة، أو الاستفادة
من مصادفات اللغة (كليشيهات، وألاعيب لفظية).

ومثل أغلب الشعراء موضوع الدراسة في هذا الفصل، يمنح «كوكتو» الكلمات،
وقوتها المستترة، الأهمية الكبرى: فيمكن لصدفة كلمة بلا معنى أن تطلق أحداثاً غير
متوقعة (وهكذا في «حكاية»، يستدعي اختطاف نسر لجانيميد، وهي على وشك الزواج،
بفعل جملة تقليدية من أحد المدعويين: «لا يمكن للناس جميعاً أن يتزوجوا نسرًا»
...) ^{٤٢١} «وتخرج صدفة قافية نظاماً من الظلام»،^{٤٢٢} ويمكن لصدفة تلاعب بالكلمات
أن تستحضر إلى الذهن كشفاً ما، «الشعر دورة كوتشينة تقوم بها الروح، وهو يسكن
انقطاعات التوازن والتوريات الإلهية»، مثلما يصرح «كوكتو»، هل تلقى الشاعر كثيراً
من اللوم على تورياته! «أكاذيبي هي الحقيقة، صرامة حتى في حلم اليقظة» (في
«أوبرا») وغيرها ... وربما يكون سهلاً للغاية ألا نرى في ذلك غير ميل إلى الخداع، وأن
«نفكك» — مثلما يفعل «س. موريك»^{٤٢٣} — «الملاك هيرتيبين» ليكتشف لنا أن هذه

^{٤١٩} Poésies (1920), dans Poésie, N.R.F., 1925, p. 335.

^{٤٢٠} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٤٢١} Poésies, pp. 339-340.

^{٤٢٢} Le Rappel à l'ordre, Stock, 1948, p. في D'un ordre considéré comme une anarchie ٢٥٥.

^{٤٢٣} قارن بـ Mauriac, Jean Cocteau ou la vérité du mensonge, Od. Lieutier, Paris, 1945, p. 69، «أمن أجل الرد على «موريك»، أكد «كوكتو» — في «يوميات مجهول» — على الطريقة القاهرة
لكيفية فرض القصيدة عليه؟ «كان هذا يقبض على رقبتني، ويجعلني أنحني على ورقتي، وكان عليّ أن

القصيدة مبنية بشكل كامل على تقاربات الأصوات، لكن «موريك» يستشهد هو نفسه بنص من «السر المهني»، حيث لا تتبدى أية رغبة في الخداع، فيما يتعلق بالترادف angle ange (زاوية-ملاك) بالعبرية، وبالمعادلة chute des anges = chutes des angles (سقطات الملائكة = سقطات الزوايا)،^{٤٢٤} ويلاحظ «كوكتو» — في موضع آخر — أن الجنس الناقض بين الكلمتين الفرنسيتين هو مصادفة، «إذا ما كان صحيحاً أن المصادفة موجودة في مواد من هذا القبيل»،^{٤٢٥} ويتحدث أيضاً — في «يوميات مجهول» — عن «العدد الضائع» لكتب الإسرائيليين القديمة،^{٤٢٦} وقد كتب مقدمة «تأملات قبلانية» لليجران: هكذا يلتحق بالسرياليين، بتأملات قبلانيين حول القوى الكامنة للغة.^{٤٢٧}

لا ينبغي أن نندهش إذن من رؤية «كوكتو» — عام ١٩٢٧م، في «أوبرا» — وقد دلف إلى الطريق المفتوح لـ «الألعاب اللفظية» السريالية، وهو يضع عربدات حقيقية من التوريات، في النثر كما في النظم، وتصرح «أثينا» في حديثها في «الهزليات التراجيدية للنحاس»: «Je suis née grecque. Je suis l'aînée. J'ai le nez grec, le nez d'Enée.» Je suis le mur, l'art mûr, l'armure. Je suis la sève héritée. Je suis lasse et Je suis le mur, l'art mûr, l'armure. Je suis la sève héritée. Je suis lasse et ... = vérité. Je suis la sévérité, etc ... أنف «إيني»، أنا الحائط، الفن الناضج، آلات الوقاية، أنا النسغ الموروث، متعبة وحقيقية، أنا الصرامة ... إلخ»، إنها القصيدة الصغيرة «المستحمة»:

أنتظر توقفات الغازي الجهنمي، وأن أخضع للوظيفة التي كان يطالب بها حبري، من هذا الحبر الذي كان ينساب من خلال قناته ويصنع قصيدة (...) وفي اليوم السابع (كانت الساعة السابعة مساءً)، أصبح الملك هيرتيبيز قصيدة وحررتني» (Journal d'un inconnu, Grasset, 1953, p. 52).

^{٤٢٤} قارن بـ Le secret professionnel، في Le Rappel à l'ordre، pp. 202-203: «يمكن أيضاً ترجمة سقطات الملائكة: مسقط الزوايا، فالكرة مصنوعة من خليط من الزوايا، وبفعل الزوايا، وبفعل الأطراف، تهرب القوة، وهو منطق معمار الأهرامات، فمسقط الزوايا يعني إذن: كرة مثالية، واختفاء القوة الإلهية، وظهور الاتفاقية والإنساني»، وقد تكررت الفكرة في Journal d'un inconnu، pp. 46-47.

^{٤٢٥} Journal d'un inconnu, Grasset, 1953, p. 47.

^{٤٢٦} Journal d'un inconnu, p. 81.

^{٤٢٧} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثالث.

Elle se lave à grande eau. Elle se lave à grand dos, à grand genou, à grande hanche, à grande main tenant rideau. Oh! Ses cheveux sont des chevaux!

إنها تستحم في مياه كثيرة، تستحم بظهر كبير، بركبتين كبيرتين، بمؤخرة كبيرة، بيد كبيرة تمسك ستارة، آه! شعرها أحصنة! ^{٤٢٨}

أو قصائد مبنية بكاملها حول تلاعب بالألفاظ: فالجناس بين ancre = مرساة و encre = حبر في «المرساة الزرقاء» ^{٤٢٩} والمعنى المزدوج لفعل voler = يطير/ يسرق، في «ليلة بيضاء أو حمامة-رعب» ^{٤٣٠} (ومن نفس التلاعب بالألفاظ أيضًا خرجت قصيدة النظم «لصوص الأطفال»: فكوكتو يستعيد بلا كلل التدايعات التي أدهشته).

علينا الاعتراف بذلك تمامًا: هذه التلاعبات «القبلانية»، وهذه التوريات الخاصة بـ née grecque و nez grec، و«لويس» و«لودورا» ^{٤٣١} عبثًا يقول لنا «كوكتو» إنها «لم تكن فكرًا، بل قلب كتابه نفسه» ^{٤٣٢} فهي لا تضعنا أبدًا «في حالة إلهام» شعري، فالكهرباء الشعرية، كي نستعيد تعبيره، لا تسري فيها.

أهو انطباع شخصي؟ فإذا ما كانت قصائد نظم «كوكتو»، حتى تلك المبنية على التلاعب اللفظي، تثير الفتنة أحيانًا من جراء نوع من السهولة المجنحة» («لصوص الأطفال»، على سبيل المثال)، وإذا ما كان نثره في بعض الكتب يمارس علينا تأثيرًا فائقًا، مثلما في «الأطفال المرعبون»، فإن قصائده النثرية، عندما لا تشبه معارضات «جاكوب» — الناجحة إلى هذا الحد أو ذاك — فإنها تبدو لي في أغلب الأحيان كتمارين مجانية تمامًا، فأكثر من قصائده المنظومة (التي يعود فضل أفضل نجاحاتها إلى إلهامات محظوظة)، وأكثر من نثره (الذي يخضع بصراحة لموضعه)، تعاني قصائد النثر، مثلما يقال، من هذه التسوية التي يبحث «كوكتو» عن تحقيقها بين الخضوع السلبي للإلهام، الذي لا غنى عنه لمن يريد «النقل الحرقي للامرئي» ^{٤٣٣}، والرغبة في

^{٤٢٨} Opéra, dans Œuvres complètes de Cocteau, Margueron, Genève, t. III, p. 162

^{٤٢٩} السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ١٣٥.

^{٤٣٠} السابق، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ١٣٣.

^{٤٣١} Opéra, dans Œuvres complètes de Cocteau, Margueron, Genève, t. IV, p. 165

^{٤٣٢} Le mystère laïc, 1928, p. 59

الصرامة والبناء و«الصناعة» («سأتعلم صناعة القصائد»، مثلما يكتب «كوكتو» في «خطاب إلى ج. مارتيان»، محدداً بدقة أنه يستعير الكلمة من «لافونتين»)، ولنأخذ — على سبيل المثال — القصيدة المنشورة في «أوبرا» بعنوان «الجزء الذهبية»، ففي البدء، ثمة بيت «مسلم به»، ومقاربة بصرية ولفظية في («البحر يرغي ويزبد»، مثلما يقال)، عن اليونان.

حيث الرخام والبحر يتماوجان مثل خروف.^{٤٣٤}

ها هي الآن كيفية استخدام هذه المقاربة البصرية في المقطوعة النثرية، المبنية بكاملها على التبادلات بين التعبيرات الموظفة في وصف هذه العناصر الثلاثة: الرخام، والبحر، والخروف (بالإضافة إلى تلاعب بالألفاظ حول برعم الوردية):

Bouclée, bouclée l'antiquité. Plate et roulée, l'éternité. Plate, bouclée et cannelée, j'imagine l'antiquité, (...) Ailée, moulée, moutonnée. La rose mouillée, festonnée, boutonnée et déboutonnée. La mer sculptée et contournée. La colonne aux cheveux frisés.

معقود، معقود العصر القديم، ممدودة وملفوفة، الأبدية، ممدود، ومعقود ومضلع العصر القديم مثلما أتخيل (...) مجنح، مقولب، مجعد، الوردية المبللة، مكشكشة، مزررة ومفكوكة الأزرار، البحر منحوت ومتعرج، العمود ذو شعر مجعد.^{٤٣٥}

وقد قام «رامبو» — في «بحرية»^{٤٣٦} — بتبادلات مماثلة بين كلمة «أرضي» ولفظة «بحري»، لكن لعبة الانتقالات هنا (البحر هو «المنحوت»، والرخام «يرغي ويزبد») تصاحبها لعبة بارعة في تماثل الأصوات، تدغم انطباع التأرجح من عنصر إلى آخر،

^{٤٣٣} كل شعري هنا، أنقل حرفياً

اللامرئي (لا مرئي بالنسبة لكم)

مثلما يقول كوكتو في بداية *Opéra*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, p. 97

^{٤٣٤} *Par lui-même*, *Opéra*, p. 98

^{٤٣٥} *La Toison, d'Or*, dans *Opéra*, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 122

^{٤٣٦} *Illuminations*, *Œuvres*, Pléiade, p. 188

وكلمة تأرجح تلائم إلى حدٍّ بعيد نصًّا مكتوبًا بكامله من كلمات ثمانية المقاطع، مثلما سنلاحظ سريعًا، نحن هنا أمام مسعى شكلي معين، وأيضًا «لعبة فكر» حقيقية، تتركنا وقد تسلينا وانخدعنا في آن.

بل إن قصائد النثر «البوليسية» السبع في «متحف سري»،^{٤٣٧} المكتوبة عمدًا بأسلوب تقارير البوليس، ترينا إلى أي حدٍّ من البراعة يتحرك الشاعر في مجال المشاهد الخارقة: وسهولته (في الكتابة) تذكرنا بسهولة واحدة من قبيل «روبير هودان»، و«أوبرا»، التي نرى فيها هذه القصائد، كُتبت في «مناخ عريضة في حجرة»، مثلما يقول «ر. لان»،^{٤٣٨} في فترة كان الشاعر يتعاطى فيها الأفيون، ويصرح «ر. جوفان»، في حديثه عن «متحف سري»، إن «هيمنة الأفيون» قد بلغت «نقطتها المرضية»، ليضيف: «يصنع الشاعر سيرالية مصطنعة من خلال الأفيون، وهي ربما الطريقة الطبيعية الوحيدة لصناعتها»،^{٤٣٩} وينبغي القول إن هذا الجذع يبدو لي أكثر «اصطناعًا» مما هو «سيرالي»، الذي يحول «خيوط» مظهره الجانبي إلى عقدة سائلة،^{٤٤٠} وهذه العقدة السائلة الأخرى المكونة من أعداد، ينبغي أن تتيح «انتهاز فرصة» حبل الأنشطة:^{٤٤١} فكم من خيوط وحيال، وكم من حبر «ووترمان» في محل أكسسوارات «جان كوكتو»!^{٤٤٢} وإزاء هذه الألغاز في «متحف سري»، نتذكر كلمة «بيير سيكير» في «نهاية بوتوماك»:

^{٤٣٧} *Opéra*, dans *Œuvres complètes* de Cocteau, Margueron, Genève, t. IV, pp. 131–138.

^{٤٣٨} مقدمة Jean Cocteau, Collection *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1945, p. 51.

^{٤٣٩} *Métabolisme poétique de Jean Cocteau*, في العدد الخاص من *Empreintes* المخصص

للشاعر، مايو- يوليو ١٩٥٠م، ص ٣٩.

^{٤٤٠} «الجزع»، *Opéra, Œuvres complètes*, t. IV, p. 131، قارن بما يرد في «القطار الموسيقي» من

نفس الديوان:

لف المظهر الجانبي (الوجه).

على بكرة خيط

وهو موضوع شعري، وتخطيطي، أثّر لدى «كوكتو».

^{٤٤١} Martingale، مرجع سابق، ص ١٣٦.

^{٤٤٢} قارن بـ «إلى الحبر الأزرق» السابقة، في الجزء المشار إليه سابقًا، ص ١٣٥، وفي «حبر أحمر»

(ص ١٥١): «أصبح دمي حبرًا»، وهو موضوع آخر يستعيده «كوكتو» بلا كلل شعرًا ونثرًا (قارن بـ *Par*

lui-même et Les mauvais élèves, dans *Opéra*).

«باللغز أفهم شيئاً أو عملاً فنيّاً سيكون لغزاً دون أن يبدو عليه ذلك (...) إذ من يبدو عليهم أنهم يطرحون ألغازاً سوى فوازير، إنها ألغاز البداية»،^{٤٤٣} ويمكننا التساؤل عما إذا كانت كلمات «كوكتو» هذه لا تشكل إدانة صارمة لقصائده هو.

إنه بهلوان، وللاعب أكروبات، وبارع في المشي على الحبل، وقد تم استخدام وأسيء استخدام كل هذه الكلمات في الحديث عن «كوكتو»، ورغم هذا، ليس خطأ القول إنه يسير على حبل مشدود، باحثاً باستمرار عن اتزان دائماً مهدد بين الإلهام والصرامة، بين الموارد الغزيرة التي يمنحها اللاوعي و«جمالية الحد الأدنى»، التي أرسى مبدأها من قبل في «البيان التمهيدي» لـ «بوتوماك»،^{٤٤٤} هذا الوضع المؤقت هو — إلى حدٍّ ما — وضع كل الشعراء الذين يمارسون قصيدة النثر، والذين يجدون أنفسهم منقادين، بمزاجهم، إلى الميل في اتجاه النظام أو اتجاه الفوضى، أما «كوكتو»، فهو يدعي المحافظة على توازنه حتى النهاية، لكن أحياناً ما يتكون لدينا الانطباع بأن نظامه هو نظام مزيف، وفوضاه فوضى مزيفة، هذا الانطباع بالزيف يفسر لماذا يُلام على الغش، واستخدام طرق مصطنعة، واختراع اللامرئي بدلاً من نقله حرفياً.^{٤٤٥}

هذه المؤاخذات، التي سيجد الجميع أنها مبررة أو غير مبررة، وفقاً لشعور كل منهم الشخصي، لا ينبغي، في جميع الأحوال، أن تجعلنا نشك في صدق محاولة، ربما يائسة، لإجبار اللامرئي على التجلي.

الشعر دين بلا أمل، والشاعر يستنفد فيه وهو يعلم أن الرائعة الأدبية ليست، بعد كل شيء، سوى عرض لكلب بارع على أرض هشة.

وهو يعزي نفسه بلا شك بدعوى أن العمل يساهم في بعض الغموض الأكثر صلابة، لكن هذا الأمل ينبع من أن كل إنسان هو ليلة (يسكن ليلة)،

^{٤٤٣} La fin du Potomak, Gallimard, 1940, pp. 99-100.

^{٤٤٤} Le Potomak, Stock, 1924, p. 12.

^{٤٤٥} Jean Cocteau ou la vérité du mensonge, Od. Lieutier, Paris, 1945, p.

129 إشارة إلى «بنفسه» في «أوبرا»:

كل شعري هنا: أنقل حرفياً

اللامرئي (لا مرئي بالنسبة لكم).

وأن عمل الفنان يكمن في أن يضع هذه الليلة في وضوح النهار، وأن هذه الليلة الغابرة تمنح الإنسان، المحدود للغاية، وصلة من اللامحدود تخفف عنه.^{٤٤٦}

مثلاً يكتب «كوكتو» في «يوميّات مجهول»، بتواضع سيدهش البعض، وهو يستحق — بهذا المفهوم عن الشعر، أكثر ربما من أعماله — مكانةً بين الشعراء الذين يختارون الخضوع لـ «أوامر الليل». ^{٤٤٧}

^{٤٤٦} Journal d'un inconnu, Grasset, 1953, p. 51.

^{٤٤٧} «الشاعر يطيع أوامر ليلته» (مقدمة Chevaliers de la Table ronde).

الفصل الثالث

نظرات على الحقبة المعاصرة

بعد السريالية: أهمية قصيدة النثر في جميع التوجهات المعاصرة للشعر:

(١) الشعر الفوضوي

(١) شعر التمرد و«تفكيك» اللغة، «أ. أرتو» وفكر ما قبل الكلمات، التمرد على اللغة: الحرفية «بيشيت».

(٢) خلق أسطورة حديثة: «ل. ب. فارغ»، أسطورة باريس وقصيدة النثر: «جاماتي»، «ماك أوريان»، «ج. دي بوسشير».

(٣) الشعر الفانتازي والحلمي، عالم «ميشو»، سرد فانتازي وسرد الحلم: «بيالو»، «ب. ج. جوف».

(٤) الدعابة، الدعابة والفانتازيا: «ميشو»، «بيالو»، الدعابة والهزل: «م. سوفاج».

(٢) شعر الواقع

ريفيردي وتأثيره، «ب. شار» والواقع المجيد، «بونج» والرأي المبتر عن الأشياء، «م. دي شازال»، «سان-جون بيرس» والإخلاص لمفهوم الشعر.

* * *

لا شك أنني توقفت عند عام ١٩٣٠م في دراسة السريالية «النضالية»^١ بطريقة اعتباطية إلى حد بعيد، والواقع أن «م. نادو» يذهب بعيداً للغاية بكتابه «تاريخ السريالية»^٢.

^١ لم أخش أيضاً مخالفة هذا الحد المصطنع قسراً، لأتحدث بشكل أشمل، على سبيل المثال، عن «إيلوار» و«بريتون»: يتبقى، بطبيعة الحال، أنه لا يمكن إقامة حواجز عازلة في تاريخ الأدب.

^٢ طبعة «سوبي»، ١٩٤٥م.

ويمكننا القول إن قصائد نثر «موريس بلانشار» («سارتروفيل»، ١٩٣٦م، و«مروج أفروديت المشقوقة»، ١٩٤٢م)، وقصائد «جوليان-جراك» («حرية كبيرة»، ١٩٤٦م)، تدرج — على سبيل المثال — في سلالة السيريالية: قصائد الأول، ذات الغنائية واللون:

خلال أمسيات الريح الكبيرة كان صوت المسجونين يمر عبر المدينة، وأناشيد الحرية تمر عبر الأفواه المغلقة، وعلى كل حجر ينتصب ثعبان، ينتصب محارب، شرارة في روعة الريح.^٢

وقصائد الثاني ذات الإعداد الأكثر تمحيصاً،^٣ والجمال المتحلق إلى حدٍّ ما، تستدعي المطر، «الحسابي المخشخش لدرع الكريستال»،^٤ أو «الطريق اللبني للثلج» الذي يضيء «العالم من أسفل»،^٥ ونستطيع ذكر أسماء أخرى (من قبيل «أ. بيير دي منديارج»، الذي يحتوي ديوانه «في الأعوام الكريهة»^٦ على بضع قصائد نثر ذات إلهام سيريالي للغاية، مثل «براكين القطب»، أو «الطريق الشمالي»)، وعلينا أن نعترف على نحو خاص — مع «جايتان بيكون» — أن السيريالية «ما تزال أيضاً هي شعرنا دائماً»، إلى حدٍّ كبير، بمعنى أن «كل شعر، في الوقت الراهن، يريد أن يكون شيئاً آخر سوى قصيدة، صناعة إيقاعية، لعبة مسالمة للصور والكلمات: اختلاط محتدم بالحياة»،^٧ وينبغي — رغم هذا — أن نذكر أنه منذ عام ١٩٣٠م (تاريخ نشر «البيان الثاني» لبريتون) تفككت المجموعة السيريالية الأولى، ولم تعد «دروس» الساعات الأولى، والكتابة الآلية، والتلاعب بالألفاظ، تمارس كثيراً إلا من جانب بعض المتحمسين، فقد تحول كثير من الأتباع إلى السياسة أو — وهو الأخطر — إلى «الأدب»، لكن إلى جانب السيريالية،

^٢ 14 Juillet, Les Pelouses fendues d'Aphrodite, La main à la plume, 1942 (٢٠ صفحة غير مرقمة).

^٣ حسب «ج. بيكون»، فإن محاولة «جراك» (في الرواية وقصائد النثر) «تذهب في اتجاه تكامل التجربة السيريالية مع التجربة الأدبية التقليدية» (Panorama de la nouvelle littérature française, Gallimard, 1949, p. 121).

^٤ L'averse, Liberté grande, Corti, 1946, p. 49.

^٥ Un hibernant, Liberté grande, p. 66.

^٦ Gallimard, 1948.

^٧ G. Picon, Panorama de la nouvelle littérature française, Gallimard, 1949, p. 34.

ظهرت اتجاهات شعرية جديدة، وأحياناً ما ولدت من السيريالية أو استرشدت بها، وفي هذا الفصل الأخير، غير المكتمل والتقريبي بالضرورة، ما دام ينبغي أن نذكر فيه الشعراء الذين ما يزال أغلبهم على قيد الحياة، يكتبون ويجددون أنفسهم، لا أريد أن أرسم اللوحة التفصيلية للنشاط الشعري من عام ١٩٣٠م إلى وقتنا الراهن، بقدر ما أشير إلى المكانة التي تحتلها قصيدة النثر في التجليات الرئيسية لهذا النشاط، وأوضح كيف ارتبط هذا النوع الهولاني بأكثر مظاهر الشعر تنوعاً في هذه السنوات العشرين الأخيرة.

فقصيدة النثر تصبح، أكثر فأكثر بعد عام ١٩٣٠م، شكلاً شعرياً ذا أهمية من الدرجة الأولى، ولا يستجيب للطموحات التقنية بقدر استجابته لينابيع إلهام جديد، فبعد عام ١٩٣٠م، لم تعد قصيدة النثر تُعامل باعتبارها «نوعاً» مستقلاً، وضرباً من تمارين إثبات البراعة، فهي أحد الأشكال، وليست الأقل استخداماً، الذي يمكن للعمل — خلال تأليفه — أن يطالب به، إلى جانب الشعر التقليدي والشعر الحر، والواقع أن نوعاً من صدمة التراجع قد وقع بعد الهجوم السيريالي الكبير، وعاد بعض الشعراء (مثل «دينو» أو «أراجون») إلى سحر الشعر الموزون، مدفوعين بفعل الظروف، أو بفعل مزاجهم الشخصي، لكن مبدأ الحرية الشكلية أمر واقع حالياً إلى حد بعيد: وإزاء شعراء يظلون مخلصين للشعر التقليدي، يستخدم آخرون حسب الضرورة الداخلية للقصيدة، الشعر الحر، والآية، والنثر، أحياناً بشكل متعاقب داخل نفس القصيدة، وأحياناً بشكل تبادلي، ولا يشعر آخرون أيضاً بالارتياح إلا في النثر، رغم أنهم يكتبون قصائد حقيقية. ومن المستحيل هنا أن نذكر كل الشعراء المعاصرين الذين كتبوا أو يكتبون قصائد نثر، وتقدم لنا مختارات «الشعر الحي» في جزئها الثاني، نخبة من تسعة وعشرين اسماً،^٩ وبعض هذه الأسماء موجودة، مع أسماء أخرى أيضاً من شعراء النثر، في موجز «مختارات الشعر الفرنسي منذ السيريالية»، الذي يصرح «م. بيلان» في بدايته:

^٩ Poésie vivante, t. II: Poèmes en prose, présentés par Louis Guillaume et André Silvaire, Librairie Les Lettres, 1954، ويمكن إضافة الاسم الثلاثين للقائمة المكونة من تسعة وعشرين اسماً التي يذكرها الموجز: اسم «أ. سيلفار» نفسه، وهو مؤلف ديوانين من قصائد النثر، «إخفاقاتنا» و«صباحات الفرحة» (١٩٤٥م).

إن الشعر الذي يسحرنا تجده يبدو في الريا الداخلية التي تعبر عنها بإتقان غنائية واحدة من قبيل رونه شار، وابتكارات واحد من قبيل ميشو، أو حتى التحليل المنهجي للواقع الأكثر موضوعية (ومن هنا يكمن هدمه) لواحد من قبيل فرانسيس بونج، أكثر مما يبدو في الإيقاعات الخارجية تمامًا التي يدرسها فن النظم.^{١٠}

ولاضطراري للتحديد، سأكتفي إذن بالشعراء الكبار والراسخين الآن، أو الشعراء الذين أعتقد أنهم يحددون أكثر المظاهر لفتًا للانتباه في الشعر المعاصر، ومثلما يحدث دائمًا، سيُطرح نفس السؤال: لماذا اختاروا النثر؟ وسنرى كل مرة أنه كان هناك — بالنسبة لهم — شيء مختلف للغاية في النثر عن الشعر، شيء ما لا يختزل في الشعر: إمكانيات، ونبرات، وبنية تتيح لهم التعبير عن رؤيا خاصة للعالم؛ وإذا لم يعد الأمر يتعلق عملياً الآن بقصيدة «المقاطع»، أو بتقنيات شكلية تمامًا، فيمكننا الاستمرار في تمييز الاتجاهين الكبيرين في قصيدة النثر، اللذين قاداها دائماً نحو القطبين المتعارضين: الاتجاه الفوضوي، الذي ساهم تأثير السريالية في تطويره، واتجاه سأسميه منظمًا organisatrice، يميز حالياً — على عكس الاتجاه السابق — الرغبة في التوافق مع الواقع والتفاؤل، لكن في ظل غياب أية «مدرسة»، وأي تجمع، تتأكد كل ذاتية وتنعزل في طرقها الخاص، مما يجعل كل محاولة للتصنيف اعتباطية تمامًا، ورغم هذا، سأحاول أن أجمع — في البداية — المظاهر الرئيسية للشعر الفوضوي واللاعقلاني، لأننتقل بعد ذلك إلى الشعراء الذين يتميزون بالعودة إلى الواقع، ومفهوم الشكل، وبالتالي الصرامة، في آن.

(١) الشعر الفوضوي

«إن حشود الكلمات المفككة بشكل حرفي التي حرص «دادا» والسريالية على أن يفتحا المجال لها، بقدر المستطاع، ليست من النوع الذي يتقهقر عبثاً إلى هذا الحد»، حسبما كتب «بريتون» عام ١٩٣٠م في «البيان الثاني»، لقد بدأ الإنسان بـ «النظر بذهول»

^{١٠} Anthologie de la poésie française depuis le Surréalisme, éd. de Beaune, 1952, Préface, pp. 16-17.

إلى الكتب واللوحات والأفلام السريالية، «وهو يحيط نفسه بها الآن ويوكل إليها على استحياء إلى هذا الحد أو ذاك، الاهتمام بإثارة الاضطراب في طريقته في الإحساس»،^{١١} والواقع أن السريالية قد بدأت — خلال هذه الفترة — في نشر الخمائر الثورية لا في فرنسا فحسب، وإنما أيضاً في الخارج، ومن المفيد أن نرى، بالضبط في عام ١٩٣٠م هذا، مجلة «كاييه دي سود» وهي تعيد نشر بيان للشعراء الشبان الأمريكيين الذين يرون، ضمن أشياء أخرى، أن على السرد ألا يكون مجرد حكاية بسيطة، وإنما «عرضاً لتحول الواقع»، ويطالبون بـ «الحق في تفكيك المادة الأولية للكلمات»، واختراع الكلمات، وحق إهمال تركيب الجملة، واعتبار الكلمة وحدة مستقلة، ويعلنون أن «الزمن طغيان ينبغي إزالته»، وأن «الكاتب لا يعبر ولا يبلغ»،^{١٢} ثمة هنا، مثلما يضيف «بريتون» الذي يردد هذه التصريحات، «موقف عمل»، إنه إبطال الأوامر الفنية والمنطقية: فالشعر يصبح مسعى ضد العقلانية، فوضوياً، يثير الاضطراب عن عمد في الأفكار المسلم بها والطرق القديمة في التفكير، وهو — على نحو جوهرى — تمرد ضد ما هو كائن، وفي فرنسا نفسها، خارج المجلات السريالية بحصر المعنى، نرى مجلة مثل «كوميرس» (التي يديرها «فارج» و«فاليري لابرو» و«بول فاليري») تتلقى — في نفس الفترة تقريباً — لا نصوصاً سريالية فحسب، بل أيضاً نثرات مدمرة بشكل معقول لآرتو وميشو وبريفير، على سبيل المثال،^{١٣} فشعر التمرد والفوضوية يجد تعبيره الطبيعي، بلا شك، في النثر (أو — إذا شئنا — في «قصيدة النثر» بالمعنى الواسع للكلمة):^{١٤} تعبير يبدأ من صرخة التمرد الخالصة إلى محاولة «خلق لغة» أو «تفكيك المادة الأولية للكلمات»،

^{١١} *Second Manifeste du Surréalisme*, في 132-133 pp. Manifestes du Surréalisme, 1947.

^{١٢} بيان الشعراء الشبان الأمريكيين في *Transition* (no 16-17)، أعيد نشره في *Cahiers du Sud*, Avril 1930, pp. 234-235.

^{١٣} نشرت *Commerce* «مقطعات من يوميات جحيم» لآرتو (العدد ٧، ربيع ١٩٢٦م)، و«حقبة أصحاب الإشراقات»، لميشو (العدد ١٢، صيف ١٩٢٧م)، و«ريشة ما» لنفس المؤلف (العدد ٢٥، خريف ١٩٢٩م)، و«محاولة لوصف عشاء من رؤوس» لجاك بريفير (العدد ٢٨، صيف ١٩٣١م).

^{١٤} نتذكر الموقف الصارم لبريتون إزاء ما يسميهم «ناظمي الشعر الرديء» (قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث)، وحول استخدام النثر كأداة فوضوية و«آلة جهنمية» موجهة ضد مجمل الخلق، قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

إلى السرد الفانتازي أو الحلمي، إلى أكثر أشكال الدعابة تقريباً، من هنا، يعثر الشعراء والسيرالية، ويستعيرون الطرق التي رسمها «رامبو» و«لوتريامون».

(١-١) شعراء التمرد و«تفكيك» اللغة

ويصاحب التمرد على «الوضع الإنساني»، بالنسبة لكثير من الشعراء الذين يستفيدون من التحرر السريالي، تمرد على القوانين المنطقية للغة، وعلى طرق الحديث الجاهزة (والتفكير بالتالي)، وسبق أن ذكرت، كمثال على الشعر الفوضوي حيث الكلمات «ليست كلمات إنسانية»، شعر «إيميه سيزير»، وهو شاعر زنجي كبير اكتشفه «أندريه بريتون»^{١٥} وأعمال «سيزير» سريالية بالتأكيد — لكنها سريالية «ديناميكية»، يعصف فيها جنون التمرد — الذي يجد للتعبير عن نفسه الصور المتوهجة، والجمال الممزقة التي تتصادم فيها الكلمات بعنف، لكن قبل ذلك بكثير، كان شعر «أنطونان أرتو» — برغم اختلاف عالمه — قد عبر عن نفسه الرفض للتحالف مع تساهلات التعبير.

أنطونان أرتو وفكر ما قبل الكلمات

يبدو «أرتو» — الذي طرده «بريتون» منذ عام ١٩٢٦م من المجموعات السريالية؛ لأن موقفه لم يكن «خالصاً» إلى حد بعيد — أكثر المتمردين نقاءً من كل التشوهات، فهو يرفض بشكل تام وببساطة الوضع الإنساني، ويعلن أنه «غير مشروط» (وهو عنوان أحد مؤلفاته): «أستطيع القول، أنا، حقاً، إنني لست في العالم وإن هذا ليس موقفاً فكرياً بسيطاً»، مثلما يكتب إلى «ج. ريفيير»: وعندما تحدث عام ١٩٤٧م، قبل وفاته بقليل، في «فيو كولومبييه»، أمام مستمعين نتعرف فيهم على «جيد» و«بريتون» وعدد من أصدقاء «أرتو»، يعترف «جيد» أنه أرغمنا على الدخول في لعبته المأساوية في التمرد ضد كل ما هو مقبول منا، وظل بالنسبة له الأكثر صفاءً، ولا يغتفر ... شعرنا بالخزي من أن نأخذ مكاناً في عالم حيث الرفاهية فيه مشكّلة من الشبهات»^{١٦}.

^{١٥} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{١٦} Antonin Artaud في 19 Mars 1948. Combat.

لا شيء أقل «أدبية» من مؤلفات «أرتو»، إذا ما كان يمكننا الحديث عن مؤلفات بصدده هذه النصوص الحارقة، المنبثقة من خبرة داخلية مؤلة، «حيث يقترح آخرون مؤلفات، لا أدعي شيئاً آخر سوى إظهار روحي»، مثلما يصرح في بداية «مركز الدائرة»^{١٧} وهو يرفض، شأن السيراليين، وضع تراتبية للمكاته، ومنح المكانة الأولى للعقل والذكاء، إنه يقترح «أنا» في قالب واحد: «فلنعد حريتي المطلقة، أرفض لنفسي أن أقوم بالتمييز بين أي من دقائق نفسي، لا أعترف بفكر التصنيف»^{١٨} يصدر هذا الموقف الفوضوي، مثلما لدى السيراليين، من رفض تقطيع الكائن الداخلي.

لكن — مع التمايز عن السيراليين، الذين يعتقدون أنهم يلتقطون، من خلال أداة الكتابة الآلية، ما يقال «في الممرات المظلمة للكائن»^{١٩} ويستوفون كنوز الكائن السحيق — ينغمس «أرتو» ويضيع في هذه المتاهة الداخلية، وبينما يكشف «بريتون» وأتباعه تيارات الحلم، والكلمات، والصور التي تعبر أعماق الحياة الذهنية، ويعتقدون أنهم يلتقطون فكرهم هكذا في الحالة الجنينية، ينغمس «أرتو» على العكس في الباطن، ويسعى — بيأس، دون أن يصل أبداً — إلى اللحاق بفكرته، السابقة على كل تعبير، والانسلاخ إلى «مادة واقعها»:

يقولون لي إنني أفكر لأنني لم أكف تماماً عن التفكير ولأن فكري، رغم كل شيء، يتماسك في مستوى معين ويقدم من حين لآخر براهين وجودي، التي لا يراد الاعتراف بأنها واهية وتفتقر إلى الأهمية، لكن التفكير بالنسبة لي شيء آخر غير ألا أكون ميتاً تماماً، فهو الاندماج في كل اللحظات، هو عدم الكف في أية لحظة عن الشعور بوجوده الداخلي، في الكتلة غير المصاغة لحياته، في مادة واقعه، هو الشعور دائماً بأن فكره مساوٍ لفكره، أيًا ما كانت من ناحية أخرى مثالب الشكل القادر على منحه له.

مثلما يكتب في نص رئيسي من «مركز الدائرة»^{٢٠}

^{١٧} L'Ombilic des Limbes, N.R.F., 1925, p. 11

^{١٨} السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ١٢.

^{١٩} قارن بـ Breton, Le message automatique, 1933, p. 246

^{٢٠} L'Ombilic des Limbes, في Lettre à Monsieur le législateur de la loi sur les stupéfiants

N.R.F., 1925, p. 51, en note
Panorama «الأنطولوجية» في L'Ombilic des Limbes, de J. Rousselot, Seghers, 1952, pp. 63-64

ويمكننا أن نتخيل عندئذٍ إلى أي حد هي صعبة، ومتناقضة ظاهرياً، محاولة أن نترجم بالكلمات حالات ذهنية غير قابلة للوصف أبداً، ما دامت سابقة — بالضبط — على أي «تجميد» للفكر في كلمات، فأرتو لا يبحث عن كتابة «قصائد»، بل بالأحرى عن تقديم كشف حساب لتجربة داخلية لا معادل لها في اللغة، وكى يمررها على المستوى اللغوي يلجأ إلى كل الوسائل، مستخدماً — على سبيل المثال — المفردات المادية لوصف حالة ذهنية:

كان الفضاء يرمي قطنه الذهني المترع حيث لم تكن أية فكرة قد اتضحت
ولا أعادت حملتها من الأشياء، لكن رويداً رويداً، دارت الكتلة مثل غثيان
غريني وقوي، نوع من سائل دموي نباتي ودائري...^{٢١}

لكننا نشعر — خلال هذه الجهود — بعجز الإنسان الذي يصفه «باولو أوتشيللو» بأنه «في حالة تخبط وسط نسيج ذهني شاسع، حيث فقد كل طرق روحه، وحتى شكل وارتكاز واقعه»،^{٢٢} وسيكتب «أرتو»، في نهاية حياته، مقارناً نفسه بفان جوخ الذي يصف هذيانه قائلاً: «أنا أيضاً مثل فان جوخ المسكين، لم أعد أفكر، لكنني أقود كل يوم — عن كتب أكبر — فورانات داخلية رائعة».^{٢٣}

ورغم هذا، وإذا افترضنا أن القصيدة ليست بناءً فنياً خاضعاً لبعض القواعد، وإنما هي عرض لعالم داخلي في لغة أصيلة بشكل كامل، وتتمتع بقوة إيحائية مجهولة، فعلى الاعتراف بأن «أرتو» يخلق شكلاً شعرياً جديداً؛ ولأنه مجبر — إذا جاز القول — على أن «يخلق» لنفسه «لغة»، وأن يخضع جملة النثر لضلالته (لم يستخدم كثيراً النظم، الأقل مرونة)، فهو يخترع شكلاً مدهشاً ليدفع القارئ إلى المشاركة في حالاته الواعية، يكتب «آ. أداموف»: «إن الجملة لا تصدر فحسب صريخاً بشكل غير إنساني، وتتكرر وتتهدم، لكنها تنتظم على مستوى أعلى، أقل ما يمكن قوله عنه إنه يتيح أصداءً لم تشهدها القصيدة أبداً حتى الآن»،^{٢٤} وهذا الشعر، الغريب عن كل «مؤثر»

^{٢١} L'Ombilic des Limbes, N.R.F., 1925, pp. 14-15

^{٢٢} Paul les oiseaux, L'Ombilic des Limbes, N.R.F., 1925, p. 23

^{٢٣} Van Gogh ou le Suicidé de la Société (1942)؛ بعد، Grasset, 1952, Lettres de Van Gogh, p. 7

^{٢٤} L'œuvre indéfinissable d'A. Artaud، في 9، K. revue de la poésie، Juin 1948، p. 9

فني أو أدبي، يؤثر من خلال قوته الصدمية، وهو يؤلف شكلاً خاصاً من الغنائية لن يترك أحداً لا مبالياً.

وينبغي أن نضيف أن تمرد «أرتو» على الوضع الإنساني هو تمرد على جميع أشكال التعبير الإنساني في نفس الوقت، ولا سيما على اللغة، ثمة طلاق، في الحقبة الحالية، بين الحياة التي ينبغي عليها أن تمنح الكلمات نسغها، والكلمات التي نستخدمها، التي لم تعد سوى أشكال مفرغة، متصلبة، «وإذا كانت علامة الحقبة هي الاضطراب، فإنني أرى في أساس هذا الاضطراب قطيعةً بين الأشياء والكلمات والأفكار والإشارات التي تمثل تقديمًا لها»، مثلما يكتب في «المسرح وقرينه»،^{٢٥} «كل الكلمات مجمدة، غارقة حتى عنقها في دلالتها، في مصطلحاتها التخطيطية والقاصرة»،^{٢٦} وهي الفكرة التي سيعبر عنها بقوة متزايدة في أعماله الأخيرة، ولا سيما في «خطاب ضد القبلانية»، حيث يكتب:

لماذا يفعل عالم مثل هذا، سأقول أيضاً بهذه الدرجة من الغباء، هذا العالم
الأبجدي، الحسابي والألفبائي،
ولم لا يكون عالمًا بلا أرقام ولا حروف، مصنوعًا فحسب من أجل الأميين
الذين لم يعرفوا أبدًا الحساب،
يام كامدو yam camdo
يان دابا yayan daba
كامدورا camdoura
آ دابا رودو a daba roudou
من لا يرى الآن بالضبط أن هذا الإطار المتأصل من الأرقام والحروف الذي
انتهى بخنق الإنسانية وضياعها بصورة وراثية.
لصالح ماذا، ومن، ومن أجل من وماذا؟^{٢٧}

^{٢٥} Le Théâtre et son Double, Gallimard, 1938, Préface, p. 8.

^{٢٦} Lettre sur le Langage, بعد المقالات التي جمعت في Le Théâtre et son Double, p. 119 ونعرف — فيما يتعلق بالمسرح بشكل خاص — أن «أرتو» يرى ضرورة امتلاك لغته الخاصة به، «المادية والملموسة»، وأن هذه اللغة «ليست مسرحية حقاً إلا بقدر ما تهرب الأفكار التي تعبر عنها من اللغة المنطوقة» (La mise en scène et la métaphysique, Le Théâtre et son Double).

^{٢٧} Lettre contre la Kabbale, à J. Prévert, Humont, 1949، غير مرقمة.

ومثلما نرى، يذكرنا تمرد «أرتو» بتمرد الدادائيين والسرياليين على الكلمات التي تخوننا، التي تسجننا في الأطر الجاهزة للغة، لكن اتهام السرياليين للكلمات كان أقل من اتهامهم لكيفية استخدامها، وأرادوا «إعادة الكلمة الإنسانية إلى براءتها وفضيلتها الإبداعية الأصلية»،^{٢٨} وتبنوا موقفًا قبلانيًا،^{٢٩} أما «أرتو»، فهو لا يأمل — بتركه الكلمات تتداعى في حرية، خارج سيطرة الوعي — أن تعثر على قوتها البدائية، فهو لا ينتظر شيئًا من الكلمات: «إنني أكتب للأمين»، حسبما يصرح،^{٣٠} فهدفه النهائي هو التمكن من الاستغناء عن اللغة، واللاحق بالفكر فيما قبل الكلمات.

التمرد على اللغة

هكذا نصطدم، مرةً أخرى، مع «أرتو»، بمشكلة التعبير:^{٣١} مشكلة أليمة للفنان الذي يمكن أن ينقاد نحو انعقاد لسان حقيقي إزاء عجز الكلمات، نحو «لم أعد أستطيع الكلام» لرامبو، ونحو رفض لاستخدام اللغة، وإذا ما تم تعميم موقف متطرف إلى هذا الحد، فستلغى بالتأكيد كل إمكانية للشعر، لكننا نلاحظ، دون التوغل بعيدًا، أن التمرد على اللغة هو إحدى السمات المميزة للشعر الفوضوي المعاصر، وأن محاولة «إيجاد لغة» لم تصحبها أبدًا من قبل إرادة هدم كهذه لا إزاء قواعد النحو والمنطق فحسب، بل أيضًا بإزاء الكلمات نفسها، فالكتاب يخترعون كلمات جديدة، مثل «فارج»،^{٣٢} وهم يقترحون استخدام كلمة محل أخرى، مثلما تفعل إحدى شخصيات «ج. تاردو» التي تفكر في إصدار مرسوم «ثورة فوضوية للغة»،^{٣٣} و«إعادة توزيع الكلمات» حسب

^{٢٨} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٢٩} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٣٠} في مدخل كتب كمقدمة لمؤلفاته، وأعيد نشره في *Nouvelle Revue Française*, Décembre 1954, p. 1138, «لم تكن المسألة بالنسبة لي هي معرفة ما سينجح في التسلل إلى أطر اللغة المكتوبة، وإنما في نسيج كينونتي في حياتي»، حسبما يقول هو أيضًا بطريقة بليغة (ص١١٣٦).

^{٣١} قارن بما سبق قوله عن الدادائية، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٣٢} قارن بما سيلي، الفصل الثالث من القسم الثالث، انظر أيضًا الحكاية المسماة *Boulene en Formentor*

في *Fugues de P. Miomandre*, Laffont, 1943.

^{٣٣} *Le Professeur Froeppel* في *Un mot pour un autre*, Gallimard, 1951, p. 25.

«الإصاةة المحاكية» لكل منها،^{٣٤} فهم (الكتاب) يفككون الكلمات، ويفتتونها، ويعيدون عجنها مثلما في بعض قصائد «ميشو»،^{٣٥} لينتهوا إلى تفتيت الكلمات إلى عناصر بسيطة ويصلوا إلى «الحروفية».

ومن قبل، قدمت لنا أكثر قصائد «تزارا» فوضوية حالة من التفكيك السابقة على اللغة،^{٣٦} ومع «الحروفية» أو «الحرفية»، تهجر اللغة كل طابع عقلي وكل إرادة دالة لتصبح موسيقى محاكية خالصة: «الحروفية هي الفن الذي يقبل مادة الحروف المختزلة التي أصبحت نفسها ببساطة (لتُضاف أو تحل محل العناصر الشعرية أو الموسيقى بأكملها) والذي يتخطاها كي يصب في قالبها أعمالاً متوافقة...» مثلما يصرح «إيزيدور إيزو»،^{٣٧} وفي «القصائد» الحروفية لن تتحقق الوحدة في الجملة بالطبع، ما دام لم تعد هناك جملة ولا كلمات، لكن الحروف تنتظم في وحدات إيقاعية يمكن تسميتها «أبياتاً»، ولن أتوقف عند ذلك أكثر مما ينبغي، إلا للإشارة إلى أن محاولة

^{٣٤} على سبيل المثال، تتوافق كلمة «coffre = صندوق» (من زاوية الإصاةة المحاكية) مع الإيحاء بالقطار بشكل أفضل من استخدام كلمة «train = قطار»، و«flaque = مستنقع صغير» أفضل بكثير (من زاوية الإصاةة المحاكية) للإيحاء بـ «الليل» من كلمة «nuit = ليل»، وسنقول — بالتالي — «انختم الصندوق في المستنقع الصغير»، بدلاً من «كان القطار يوغل في الليل» (السابق، ص ٧٧).

^{٣٥} قارن — في L'Espace du dedans, Gallimard, 1944، بـ 16، Le grand combat.

Il l'emparouille et l'endosque contre terre;
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle;
Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais;
Il le tocarde et le marmine, etc ...

يستولي عليه ويصدئه ويطرحه أرضاً؛

يبليه ويجعله خرقه بالية،

ليصبغه بالأخضر ويؤرجحه ويجعل أذنيه مثل الفيل؛

يجعله قبيحاً وسائلاً مثل حساء ... إلخ

ملحوظة: يستخدم الشاعر كلمات مركبة ومحرفة ومختلطة بين اللاتينية والفرنسية؛ لذا فهي كلمات غير قاموسية، والترجمة الحالية تحاول أن تكون الأقرب إلى النص والسياق (م).

^{٣٦} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٣٧} Bilan du Lettrisme، في Fontaine, no 62, Octobre 1947.

«إيزيدور إيزو» لم يكن لها فائدة سوى الفوضوية العابرة ومعاداة العقلانية، فعلى الصعيد الشعري، من الواضح للغاية أن «الشعر» الحروفي لا يمكنه إلا أن ينتهي إلى الفشل، وإن لم يعد ممكناً للقصيدة أن تكون سوى انسجام محاكاتي، وإذا ما تخلت عن القيمة الإيحائية والإبداعية للكلمات، فالموسيقى تصبح أفضل عندئذٍ، فالشعر، مهما فعلنا، مرتبط باللغة بشكل لا فكاك منه.

وبسذاجة ما أيضاً، يتمرد «هنري بيشيت» على الشعر عندما يصرح برغبته في أن يكون لا شاعر: «فما دام الشعر الحالي لا يعدو أن يكون لعبة قرود رسميين أو أشخاص متخلفين عقلياً يلهثون في نهاية المهازل، والسلم القصير إلى السياسة، والسباق في المديح ... سأكون لا شاعر»^{٣٨} والطريقة الحقيقية لأن تكون لا شاعر هي الكتابة في أكثر أشكال النثر الممكنة ركافة وتسطيحاً، والواقع أن «لا قصائد نثر» بيشيت هي أيضاً محاولة لهز وتمزيق وإعادة اختراع اللغة من أجل العثور على مؤثرات شعرية جديدة: ومرة أخرى، «يرتمي» الإرهابي «في قلب اللغة لأنه أراد تجنبها»، حسب تعبير «بولتان»^{٣٩} (الذي يرى أن «بيشيت» — من ناحية أخرى — يبدو سعيداً إلى حدٍّ مفرط لأنه يائس، ويصفه بخبيث شديد بأنه «شاعر — ملعون — من — ناس — العالم»)^{٤٠} والمؤلف أن حلي «بيشيت» ليست من صنعه حقاً: فقد استفاد، وربما بشكل مفرط، من محاولات «دينو» والسيراليين عندما يكتب: «أنا أججل، وأتوفى، أنا كلب بحر فضي، أطلق إعصاراً حلزونياً مثل شتوكا»^{٤١} *،^{٤٢} أو «أغادر بومبي مثل منغولي فخور، القمر أصلع، إضراب في مكان العمل، أنت تجعلني أحس بالغربة، مفتاح الأرض، أرجوحة بهلوان، خيال المآة المحتشم يخلع ملابسه عندما يجيء الليل ... إلخ»^{٤٣} ويستعيد أيضاً «فارج» و«رامبو» بشكل مفرط للغاية في أغلب الأحيان:

^{٣٨} Apoèmes, Fontaine, Paris, 1948, p. 48.

^{٣٩} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٤٠} De la paille et du grain, Cahiers de la Pléiade, Printemps 1948, p. 160.

^{٤١} *قاذفة قنابل ألمانية.

^{٤٢} Apoèmes, p. 52. قارن بـ Poèmes-langage cuit لدينو فيما سبق، الفصل الثاني من القسم

الثالث.

^{٤٣} Apoèmes, p. 25.

بدل الأطفال السيوف الخشبية، صوبت بقوة على قوس قزح، وأتلفت السحب،
شعرت بالخوف من الشفافية، والدم، والكتابة، وغسلنا القرى التي خدشتها
العاصفة بالأحراش السوداء، أرجأنا الوداعات، إلى المداعبات.^{٤٤}

هكذا (رغم بعض النجاحات اللفظية، ورغم المواهب الغنائية الواضحة)، تفتقر
هذه القصائد، التي كادت أن تكون فوضوية من جراء المبالغة في النزعة الفردانية، إلى
بعض الفردية، فنحن أمام لقي لا أمام شعر.
ورغم الأهمية التي يمكن أن يبدو عليها التمرد «الميتافيزيقي» في ذاته على اللغة،
فلا يكفي وحده لخلق شعر: فحركته مدمرة بشكل مفرط، ولا يتم الحكم على شاعر
بما يدمره، بل بما يخلقه.

لكن ثمة أشكالاً من شعر **النثر** تستخدم، على النقيض، اللغة الدارجة لترجمة
رؤيا للعالم فردية بجرأة، وتستمد قوتها الشعرية لا من الكلمات وإنما من العالم
نفسه الذي تدخلنا فيه، عندئذٍ، ننقل من شعر فوضوي بفعل **الشكل** الذي تم تبنيه،
وتشويش الكلمات واللغة، إلى شعر مكتوب في نثر بلا مؤثرات وبلا «نزعة إرهابية»،
فيتجلى فوضوياً بفعل **جوهره**، وبفعل رؤيا «مشوشة» للواقع (ويحدث — فضلاً عن
ذلك — أن نرى لدى نفس الشاعر، على سبيل المثال لدى «ميشو»، تتابع أو ترابط
الشكلين، تشوش اللغة وتحول الواقع).

ونجد في هذا الشكل الثاني أنواعاً محجوزة حتى الآن للنثر الحقيقي، مثل السرد أو
الوصف التعليمي، وقد تحولت وارتقت إلى المستوى الشعري، وبالتحديد بقدر ما تكون
مشحونة بهذه القوى «المزعجة»، التي أشاعت السريالية غالبيتها: الفانتازي، والعبثي،
والدعابة، لم يعد في الشعر المعاصر الحد الفاضل القاطع بين الفانتازيا الجديدة، على
سبيل المثال، وقصيدة النثر: ولا معايير سوى الإيجاز، والتركيز، وتقنية خاصة أيضاً:
إنها طريقة معينة في ترك السرد بلا خاتمة، وتقديم شيء ما أو حالة ذهنية منفصلة،
بما يجعل النص شعرياً بـ «عزله»، بإحاطته بهامش، وفصله عن الزمان والمكان الذي
ينبغي أن يحيط به بشكل طبيعي، لكننا نستطيع أن ننكر حالياً لا وجود تأثير متبادل
فحسب، وإنما انصهاراً في أغلب الأحيان بين بعض أنواع النثر وقصيدة النثر: وسأعود
الحديث حول هذه الملحوظة الهامة فيما بعد.

وسنكتشف، عن الدراسة المطردة المظاهر الكبرى التي اتخذها هذا الشعر: خلق أسطورة حديثة — الشعر الفانتازي أو الحلم — الدعابة، التي ينبغي البحث هنا عن جذورها ومقدماتها في الحكاية، والسرد، والأقصوصة، والرواية نفسها.

(٢-١) خلق أسطورة حديثة

والواضح، على سبيل المثال، أن الكتاب لم ينتظروا عام ١٩٣٠م كي يبثوا قوةً شعرية في النثر بإدخال الغرائبي في السرد، ومنذ عهد بعيد، ينعون فقر الشعر الكلاسيكي، الخاوي من الروح الأسطورية التي كانت تنعشه في الأزمنة البدائية، فلم تعد الأساطير القديمة تحدث أرواحنا، على الأقل في شكلها الكلاسيكي، ونحن نحتاج، كي نعيد إلى الشعر وظيفته الكبرى كـ «خالق للأساطير»،^{٤٥} إلى أسطورة حديثة، ومنذ القرن التاسع عشر، ثمة شعور بوجود تعارض بين هذه الأساطير الجديدة لعهدنا الحديث والأشكال الصارمة التي استخدمت قوالب لأساطير الماضي: وحده النثر، كشكل أكثر حرية، أكثر «انفتاحاً»، وأقل ارتباطاً بالاعتبارات الشكلية الخالصة، من (ارتباطه) بإبداع مناخ أو «نغمة» خاصة، هو الذي يمكنه تلقي هذه الأساطير، فمن خلال نثر الرواية (من «البؤساء» إلى «خفايا باريس»)، ومن خلال نثر الأقصوصة (من «إدجار آلان بو» إلى «بودلير» فالمعاصرين)، تتطور الأساطير الجديدة عن الحياة المدنية،^{٤٦} هذه الأشكال، وقد تم تصنيفتها من عناصرها النثرية، ستصبح قصائد نثر بطبيعة الحال.

وقد بذلت السيريالية الكثير، برغبتها في إيجاد معنى «الرائع» الذي جففته العقلانية، من أجل إرهاف حس أرواحنا إزاء هذه الأسطورة الحديثة، ويكتب «أراجون» عام ١٩٢٦م، كمدخل لـ «فلاح من باريس»، «مقدمة إلى أسطورة حديثة»، ويصرح أن «أساطير جديدة تولد تحت كل خطوة من خطواتنا»،^{٤٧} وهو يكتشف، في بعض أحياء باريس، وبشكل خاص في ممر الأوبرا، «الضوء الحديث للغريب»:^{٤٨} دكان بائع القصب،

^{٤٥} قارن بـ Y. Belaval, *La recherche de la poésie*, N.R.F., 1947, p. 122.

^{٤٦} قارن بدراسة «كايوا» الهامة عن «أسطورة باريس» في *Le Mythe et l'homme*, Les Essais, VI, Gallimard, 1938, pp. 180-206.

^{٤٧} *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926, p. 14.

^{٤٨} المرجع السابق، ص ١٨.

يستحم في «ضوء مخضر، تحت مائي بطريقة ما»،^{٤٩} ومحلات مصففي شعر السيدات، وبيوت الدعارة، والمقاهي حيث الصور «تتدلى مثل قصاصات الورق الملون»،^{٥٠} إنه عالم الخوارق، بلا قرار، مليء بالرقى الغامضة، ينفث أمام الشاعر ويعيده إلى العجائب البدائية: «أستحق الشنق حقاً إن كان هذا الممر شيئاً آخر سوى منهج لتحرير نفسي من بعض العراقيل، ووسيلة للوصول إلى ما هو أعلى من قواي في مجال لا يزال محظوراً»، حسبما يكتب.^{٥١}

ومع أن «م. شابلان» قد أدرج بعضاً من أكثر تطورات «أراجون» إثارة للدهشة في مؤلفه «مختارات من قصيدة النثر»،^{٥٢} فلن نستطيع الحديث عن قصيدة نثر في «فلاح من باريس»: فهو نثر شعري بالأحرى، لكن العجائب نفخت فيه إلى حد أن يقترح هو علينا أيضاً «منهجاً» من أجل تحريرنا من العراقيل العقلانية، كي نصل إلى «مجال لا يزال محظوراً»، ولنشر إلى أن مبدأ هذه الأسطورة المدينية نفسه قد ألهم كتاباً من قبل مثل «لافيسير»،^{٥٣} ومن قبله «بودلير»، فلدينا هنا أحد الموضوعات الأساسية للشعر المعاصر: فالأمر يتعلق بالإطلاق من الواقع الحديث المألوف، وبشكل خاص ذلك الذي نلتقي به كل يوم في المدن الكبرى («المدن الهائلة» لبودلير)، بما يجعلنا نشعر تحت المظاهر اليومية بشيء ما خفي، غامض هو «الوجه الآخر للواقع» الذي تحدث عنه «بريتون»،^{٥٤} فملاك «العجيب» يحوم حول هذه المشاهد المدينية.

حيث كل شيء، حتى الهول، ينقلب إلى رقى.^{٥٥}

محطات القطار هذه، وهذه الممرات، وهذه الزوايا المظلمة، التي يشبه المارة فيها الأشباح، حيث أكثر اللقاءات غرابة تشبه إرادات القدر، وحيث يلتقي «فيسير»

^{٤٩} المرجع السابق، ص ٢٠.

^{٥٠} المرجع السابق، ص ١٠٠.

^{٥١} المرجع السابق، ص ١٠٨.

^{٥٢} يمنحها عناوين: «شقرات» و«حديقة» و«الليل» و«امرأة» (Anthologie du poème en prose, Julliard, 1946, pp. 317-324)، وسنجد هذه النصوص في Le Paysan de Paris على التوالي.

^{٥٣} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثالث.

^{٥٤} قارن بما سبق، الفصل الخامس من القسم الثاني.

^{٥٥} Baudelaire, Les petites vieilles.

مع «آنا ستيل»، و«بريتون» مع «ناديا»، ولهذه الأسطورة أبطالها، المنبتقون من الظل والظلمة في أغلب الأحيان (عاهرات امتدحهن «بودلير»، و«شوب» و«لافيسيير» و«كاركو»، وقطاع طرق ومحتالون، وإشراقيون مثل «ناديا»)، هذه الأماكن العالية (نعلم الدور الذي لعبه «برج سان-جاك» في أسطورة «بريتون» و«مقهى سبرت» في أسطورة «أراجون»)، وهذه العمليات السحرية (وعناصرها الأفيون والحشيش، والتنويم المغناطيسي، وكشف الطالع بالكوتشينة ...) وقد استطعنا من قبل اكتشاف هذا الوريد الإلهامي في روايات كهذه مثلما في «خفايا باريس»، لكنها ستزود شعر النثر بحصر المعنى بوسيلة نجاح ثرية للغاية، وينبغي أن نضيف بجانب اسمي «لافيسيير» و«كاركو» أسماء «فارج» و«ج. دي بوسشير» و«ماك أورلان»، وأسماء أخرى أيضاً.

ج. ب. لافارج، جوال باريس

بعد تواطؤ قصير مع المجموعة السيريلية، انفصل «فارج» عن الحركة، وأخذ — عام ١٩٢٤م — اتجاه مجلة «كوميرس» مع «بول فاليري» و«فاليري لابرو»، وفي قصائد النثر التي قدمها إلى «كوميرس» وجمعها فيما بعد في كتاب، سنرى مظهرًا جديدًا للشعر الفارجي،^{٥٦} مظهرًا مزدوجًا بالأحرى؛ إذ أحيانًا ما يتسع (الشعر) حتى منظورات كونية («انتفاخ»، «كتافات»)، وأحيانًا ما يقودنا — عبر أساطير باريس — من عام ١٩٠٠م حتى عام ١٩٥٠م، في البدء ساد المظهر الأول (يعود تاريخ «انتفاخ» إلى عام ١٩٢٨م، وكتافات إلى عام ١٩٢٩م)، في الوقت الذي أخذت فيه لغة «فارج» قوةً وروعةً لفظيتين غير متوقعتين، وفيما بعد، سيصبح «فارج» أكثر فأكثر، «جوال باريس» («حسب باريس»، ١٩٣١م، «جوال باريس»، ١٩٣٩م، «تعرجات نهر»، ١٩٤٦م)، لكن من الصعب — في أغلب الأحيان — فصل هذين العنصرين عن الأسطورة الفارجية: فالرؤيا المحولة التي تولد بمناسبة حلم يقظة عن الأتوبيس، أو من نزهة في الشارع الكبير، توسع من الواقع في المكان والزمان: فالأتوبيس يصبح حيوانًا غريبًا من عصر ما قبل الطوفان، «ماموث غريب»، مستمدٌ من أرض جيولوجية، مغطاة بصفائح من

^{٥٦} حول بداية «فارج»، انظر، الفصل الخامس من القسم الثاني، ولم يكتب «فارج» شيئًا تقريبًا بين عامي ١٩١٢م و١٩٢٤م.

الميكال المنضدة، بفعل «بيجماليون عالم الحفريات»،^{٥٧} وعربة جياذ «فياكر» التي «لا بد أنها كانت في البدء مخلوقاً متحولاً»، يرسم لنا «فارج» مبحث نسلها المدهش^{٥٨} (كان «فارج» في شبابه يرتاد باستمرار «المتحف»، ويعكف على علم زيمرمان في الحفريات)،^{٥٩} ويؤدي بلاط العاصمة إلى خيالات هاذية، ومشاهد كابوسية: «تصعد امرأة، الشعر مستقيم، والتنورة ملتفة مثل رأس شمعدان ... وآخرون منغرسون في حاجز مسامي، وممتصون مثلما من نشاف»،^{٦٠} وها هي كيفية وصف «فارج» لهذه «الجغرافيا الغامضة» لباريس:

بالنسبة للإنسان الذي يريد أن يتعب نفسه، مثلما بالنسبة للشاعر الجيد ذي النعل الحديدي، باريس مدينة مثيرة للفضول، لها تعرجاتها، وانقطاعاتها، ومناطقها الواطئة، وأجزاؤها المغلقة أمام عربات الكارو ونزعها النارية (...) هناك أحياء في مفترق طرق وأحياء مسكونة بالأشباح، بحيوانات النمس المجنحة الكبيرة مثل زرافات، وشوارع تنفجر مثل يرقة بعوض الحمى الصفراء، وتقاطعات طرق تمتلئ بالمارة الذين يتعلقون بالبيوت مثل أشباح، وطرق مسدودة مكتظة بالحشرات المجنحة (...) أحياء تفوح برائحة اللحم، والتجليد، ودبغ الجلود، والزبادي، والحرث، أو القراض، وأحياء أخرى في النهاية حيث الأرواح تجري مهرولة الواحدة وراء الأخرى تحت نعال البوليس، حيث نلحظ خرافاً وملائكة، وهياكل عظمية قديمة لشحاذين سيقانهم مرفوعة، وسلال أحاسيس، وأعضاء صبية وثقوباً جهنمية.^{٦١}

ودون أن نغادر العاصمة، نشعر بأنفسنا وقد انتقلنا إلى عالم مجهول، ويتضاعف اغترابنا من واقع أن اللغة، هي أيضاً، تهرب من المعلوم من أجل القيام بهجمات غريبة

^{٥٧} D'après Paris, Gallimard, 1932, p. 57. Réverie sur l'omnibus

^{٥٨} المرجع السابق، ص ٢٧.

^{٥٩} قارن بـ Rolland de Renéville, La poésie de L.-P. Fargue, في Univers de la Parole, Gallimard, 1944, p. 87.

^{٦٠} La drogue, في Epaisseurs (أعيد نشرها مع Vulturne في 1942, p. 27, Gallimard, Espaces).

^{٦١} Géographie Secrète, Haute Solitude, Emil Paul, 1941, pp. 52-53.

بمفردات شاذة: وكأن الدوار أصابها، تأخذ أكثر الكلمات إدهاشاً وندرة (المستعارة من الجيولوجيا وعلم الحفريات والطب) في الدممة وتسقط في جملتها، ليس هذا كافياً، فالشاعر يضيف ألف تورية، وتشكلات مضحكة واختراعات لفظية جديدة برابليه (ليس من قبيل الصدفة استخدام اقتباس منه كعبارة توجيهية في «عزلة سامية»)، فهو ينتشي بالكلمات التي يشوهها، ويحولها أو يغير معناها واستخدامها، وكل هذه الكلمات الجديدة تصبح كائنات، وتقرقر على البلاط الباريسي مخلوقات مجهولة: «يا إلهي! محصول الأتوبيسات تحولوا، هذه الليلة، إلى بيض عيد الفصح! غداً، سيكون دور مطببي الأرجل، ثم يأتي دور سعاة البريد، وصانعي النظارات، ودابغي الجلود، والعلماء والنبلاء، وأشباه حيوان الزيبيلين، ومرضى العيّنات، وجامعي الضرائب ضخام الأقدام، وحلاقي شعر البهائم»^{٦٢} بينما في «تعرجات النهر» تنتشر حيوانات كابوسية:

إنها بهائم تمر، الجيوفوث، في لون الميموزا مُحِب الركب والأركان، الخنزير البري — المحراث الذي ينقض على تراجعي في أضحية من قلنسوات، ومصابي الصودا الكثيفة، الذين يُدعون أيضاً غريبان الأمراض، الدبلوم المعقّق، وأم قرفة، التي تسحب فجأة من جسدها وهماً للنمل في شكل أناناس أسود.^{٦٣}

هكذا يكتف نثر «فارج» — بطريقته هذه — الرغبة في «إعادة اختراع» اللغة التي سبق أن تحدثت عنها، لكن المقصود بالنسبة له لا هدم اللغة، وإنما إثراؤها بإبداعات جديدة، وينبغي القول إن هذا التدفق بالكلمات المضحكة والاختراعات الباروكية يهدف — في أغلب الأحيان — إلى تسلية القارئ، مثلما يتسلى «فارج» نفسه، ويشير «س. شوميه» عن حق إلى أي مدى «يظل التلاعب بالألفاظ، والتناغم، وأصول الكلمات، لعبة، في حين أنها ترتقي مباشرة لدى «أندريه بريتون» الخطير للغاية، إلى مستوى المفاتيح السرية للعالم».^{٦٤}

لكن هذه الغزارة الرابلية (نسبة إلى «رابليه»)، تمنع القصيدة — من ناحية أخرى، في أغلب الأحيان — من التبلور: فلم تعد المسألة غير نثر كثيف بشكل غير مألوف،

^{٦٢} Danse mabrique, Haute Solitude, 244.

^{٦٣} Méandres, éd. du Milieu du Monde, Genève, 1946, pp. 233-234.

^{٦٤} Léon-Paul Fargue, Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1950, p. 73.

عذب وشعري بلا شك، لكنه لم يعد يستجيب للضرورات الداخلية للقصيدة، وأعمال «فارج» الأخيرة، «تعرجات النهر» و«عزلة سامية»، هي على الأغلب مجموعة ذكريات أو أحلام يقظة شعرية أكثر مما هي قصائد: ولكن حتى في الدواوين السابقة، فإن البلاغة والإحصاء والنزعة اللفظية تتخطى بنا الأطر الصارمة للقصيدة الموجزة، وتقودنا إلى صيغة ركيكة بشكل فريد لقصيدة النثر، تختلف تمامًا عن الصيغة المتبناة في «قصائد» عام ١٩١٢م، ويبدو تمامًا أن هذه المتعة اللفظية التي تمنع «فارج» من مقاومة سيل الكلمات، وتجعله يبحث بشراهة الفنان عن إصابات مفاجئة وكلمات شبيهة، توقفه وتحتجزه على حافة المنحدرات الميتافيزيقية الكبرى، «لا يذهب فارج إلى تجارب الشعر القصوى والخطرة»، مثلما يكتب «س. شوميه»^{٦٥}، فمجاله هو التخيل لا التمرد، وعلى أية حال، فهذا الشاعر المنشد المدهش يثبت لنا أن جملة النثر الفظة والممتلئة بالحلي اللغوية، التي كان «رابليه» يستخدمها، تحافظ على قوتها الإبداعية، ويمكنها أن تبرز في — قلب القرن العشرين الباريسي — عالمًا بنفس فانتازيا كائنات ما قبل التاريخ.

أسطورة باريس وقصيدة النثر

هذه «الجغرافيا الخفية» لباريس، التي يقترحها علينا نثر «فارج»، ليست ازدهارًا لـ «أسطورة باريس» التي شهدنا ولادتها، كما قلت، لدى «بودلير» وروائيي القرن التاسع عشر، والتي تتطور خلال بداية القرن العشرين في نفس وقت تطور الحياة الحديثة والمدنية نفسها، ويمكننا أن نوضح أن منحني هذه الأسطورة الجديدة، في قصيدة النثر، يمر من خلال العجائبي **الحدائي**، في الحقبة التي افتتحت خلالها الشعراء بالرؤى الخارقة الجديدة، التي ولدت من السرعة وتسارع الحركات، ثم بعجائب **الغريب** والمظاهر الغريبة لباريس، وهو اتجاه يتأكد مع السريالية، للوصول في النهاية إلى الفانتازيا الخالصة التي تحطم أكثر فأكثر الروابط مع الواقع.

وقصائد «ب. جاماتي» — المنشورة عام ١٩٣٨م مصحوبة بمقدمة «ل. ب. فارج»، لكن المكتوبة في غالبيتها عام ١٩٢٤م^{٦٦} — تكشف بما يكفي أول هذه الاتجاهات،

^{٦٥} المرجع السابق، ص ٧١.

^{٦٦} Poèmes, Denoël, 1938، وكثير من هذه القصائد نشر في مجلة Rythme et Synthèse عام

١٩٢٤م.

وتذكرنا بحماس الشعراء «الحداثيين» أمام روائع «اليوم العميق»^{٦٧} فثمة فانتازيا جديدة تولد من أشكال الحياة الفعلية، من المترو على سبيل المثال: «روح العواصف تحكم هذه المملكة التي تخفف عني رائحتها تحت الأرضية وأصبح ظلًا بين الظلال»، وتستثير السرعة أوهاماً مفاجئة: «اثنان يتعانقان في كل محطة: هما نفسيهما بلا شك، يتمتعان بموهبة شاملة، ثلاثة آلاف نظرة من دقيقتين لدقيقتين تستوليان على القبة: وتبعثر السرعة الشظايا على كل الأفواه»^{٦٨} لقد تحول المنظر، وألغي مفهوم المكان، والكائنات المتباعدة في الواقع تجد نفسها داخلية في تماسات بشكل وحشي:

صاحب البار، خلف مشربه، يطيح بزجاجة «بيكولو» ويلتقطها في طيرانها ويسكب محتواها في قوارير الصيدلي، تاجرة الخردوات، وهي تفتح بابها، تنفخ في غاز مصفف الشعر، بينما سكين الفاكهاني المرفوعة تقطع فطيرة منزلية مثل جبن هولندي...^{٦٩}

ويغذي اتجاه شعري حداثي أيضاً قصائد نثر «ماك أورلان»، المكتوبة أيضاً في الفترة بين عامي ١٩٢٥م و١٩٢٦م: «هو أيضاً رفيق «أبوللينير» و«سالمون» القديم، يبحث في الحياة المدنية الأكثر يومية عن شعر جديد، مليء بالتصويرية، والمغامرة، والكوزموبوليتانية: «تكن المغامرة في عربة أطفال ذات ثلاث عجلات»، حسبما يقول في «منتجات استعمارية»^{٧١} وتصبح «الصيدلية» سفينة مضادة على استعداد لرحلات خيالية: «ضوء أحمر على يسار السفينة، ضوء أخضر على اليسار، الصيدلية في المرساة، على حافة الرصيف، أمام موج نهاية اليوم»^{٧٢} وينبغي الإشارة إلى أن فانتازيا ماك أورلان تتوجه — في أغلب الأحيان — صوب الفانتازيا العلمية، كرؤيا لعالم تحوله قوى النزعة الآلية المتعددة: هكذا عندما يصف «المرآة المراكمة» أو «الحلوى الآلية»:

^{٦٧} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثالث.

^{٦٨} *Métro, Poèmes*, p. 61.

^{٦٩} *Poèmes*, p. 62. حول هذا «الإدغام» للمسافة، قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٧٠} *Poèmes en prose*, Emil-Paul, 1946، الذي يضم *Boutiques* (1925) et *Fêtes foraines* (1926).

^{٧١} *Poèmes en prose*, p. 15 في *Boutiques*.

^{٧٢} *Poèmes en prose*, p. 48 في *La Pharmacie, Boutiques*.

لهذه الحلوى الآلية، ينبغي أن تكون هناك أفواه زبائن آلية، وبطون آلية، وعيون آلية كي ندرجها بارتياح في الاتجاهات الأربعة للصليب اللاتيني. عندما نمكث فترة طويلة للغاية في هذا المكان حيث تدرج التوربينات وتدير سيورًا تصل إلى أسناننا، نشعر أننا مأخوذون بحاجة قهرية إلى التهام كل ما يحيط بالمرء.

وبعد فطائر الحلوى وكعكة الفاكهة، والبسكويت وأقراص العسل، سنلتهم مع الموسيقى الراقصة البائعات البدينات، وستبتلع صرخة أخرى الطباخين الذين لا يراعون قواعد الصحة ونظامهم الشعري...^{٧٣}

وقد يمكن لصيغة شعرية جديدة أن تولد من هذه التوقعات، على غرار «ويلز»، الأكثر تأثيرًا لأنها أكثر إيجازًا، ودعابتها (التي تجعلنا نتذكر أحيانًا «جاري») تزيد من قوتها الصادمة، ألم يحكِ «ماك أورلان» لـ «ب. بيرجيه» أن «الإنسان من كثرة إمساكه بالمقود سيفقد ساقيه، رويّدًا رويّدًا، سيتحول إلى وحش شبه مخروطي ومعدني تمامًا»؟^{٧٤}

لكن هناك في قصائد «ماك أورلان»، وبشكل خاص في «دكاكين»، جانبًا من الخارق الغريب، والعجائبية التي تمتزج هي أيضًا بالدعابة: فهو مأخوذ بغربة من الكائنات التي شاهدها، أو تخيلها، في قلب دكاكينهم، والتي يقدم لنا حرفاتهم المنظور إليها من زاوية فانتازية: الخباز الغارق في عجين فطيرته، «مرتديًا دمية عارية من خرف»،^{٧٥} ومصفف الشعر، الذي يعرض في واجهته الزجاجية رأسًا من الشمع للسيدة «دي لامبال»، و«شعرها أفضل تصفيفًا من الجمهورية»،^{٧٦} وصانع الرخام في علاقاته بهاملت،^{٧٧} أو بائع التيجان:

عندما يموت بائع التيجان، سيحدث جيشانًا فوق الطبيعي.
ستقع مؤامرةٌ للأشياء والزهور الصناعية مثلما في ليلة البورجي.

^{٧٣} Poèmes en prose, pp. 99-100 في *Pâtisserie mécanique, Fêtes Foraines*

^{٧٤} قارن بدراسة P. Berger في P. Berger, *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1951, p. 33

^{٧٥} Poèmes en prose, p. 46

^{٧٦} *Le Coiffeur*, المرجع السابق، ص ١٨.

^{٧٧} *Le marbrier*, المرجع السابق، ص ٧٩-٨٠.

كل التيجان المصنوعة من اللؤلؤ وباقات الخزف الصيني ستغطي بوثة إجماعية عربية موتى المرحوم.

والناس الذين يسرون وراء الجثمان سيقولون:

— أي شخص رائع هذا الذي نشره؟ ها هي إهداءات رفيعة: «إلى زوجي»، «إلى أخي»، «إلى عمتي»، «إلى زوجتي»، «إلى حبيبي» «أصدقائه، تلاميذه» ... إلخ. هذه الـ «إلخ» تزجج منظّم الموكب.^{٧٨}

هكذا تتوفر لنا أكثر من صدفة، في الدكاكين، وفي الأحياء القديمة، لملاقاة الأشياء الغريبة في منعطف إحدى الحارات، أو تخيلها خلف واجهة مرصوفة، و«الغامض»^{٧٩} «ج. دي بوسشير»، هو أيضًا، يهتم بتخيل هذه الموجودات على هامش الحياة الطبيعية، وما نلاحظه في الممرات المظلمة «على ضوء عود ثقاب»:

(بالأمس) ... رأيت فتاةً تحلم بالقرب من مربع زجاجي هو نافذتها، لا يلمس النهار أبدًا هذا الزجاج، إذا امتلكت الفتاة ساعة حائط، لكان لها أن تعرف رغم هذا متى تقترب الظهيرة. كل يوم، قبل أن تقترب المدينة، في ظلمة حجرتها يعلن لها «أنجيلوس» في أجراس «نوتردام» أن الشمس أشرقت في البلاد التي يسير فيها حلمها في خوف.^{٨٠}

تمتلئ «الأشياء المرئية» التي يحفل بها دفتر ملاحظات «الغامض في باريس» بمشاهد أو شخصيات وحشية أو خيالية، «وحوش الباستيل»،^{٨١} و«أم العجل ذي الرأسين»، و«الإنسان الآلي» الحي ... كل هذه «الوحوش المزعجة»^{٨٢} التي تلتقي بالكاتب،

^{٧٨} Le marchand de couronne، المرجع السابق، ص ٥٥-٥٦.

^{٧٩} عن بدايات «ج. دي بوسشير»، قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثالث، وفيما بعد، و«لأنهم لاموه على الغموض، تذكر كلمة باربي دورفي: «أجمل أسماء الرجال هي التي أطلقتها عليهم أعداؤهم» التي وضعها «بلوي» كعبارة توجيهية لـ «شاذ عاق»، واتخذت اسم «غامض» «المستعار»، حسبما يكتب «ت. بريان» في المقال الخاص بترجم الموتى الذي كتبه عنه (Le Goëland, Oct.-Déc., 1952, p. 3).

^{٨٠} L'Obscur à Paris, Denoël, 1947, p. 9.

^{٨١} المرجع السابق، ص ٦٧-١٠٥.

^{٨٢} المرجع السابق، ص ٢٤.

وتذكرنا بملحوظة «بودليير»: «آية غرابات لا نجدها في مدينة كبيرة، عندما نعرف كيف نتجول وننظر؟ الحياة تشغي بوحوش ساذجة»،^{٨٣} تستمد من غرابتها نفسها طابعاً شعرياً: فكثير من فقرات من هذا القليل من مذكرات «الغامض في باريس» هي فقرات وسيطة بين «الشيء المرئي» وقصيدة النثر.

خطوة إضافية واحدة وسيغزو الخارق — تماماً وعمداً — شرايين العاصمة، فتحت تأثير السيريالية، تستفيد قصائد ما بعد عام ١٩٣٠م من القوة التغريبية ومن المؤثرات الشعرية الجديدة التي يقدمها ما يسميه تزارا «الواقع المشوش»،^{٨٤} وقد سبق أن تحدثت عن «ل. ب. فارغ» والرؤى القيامية الغربية التي يدفعها إلى الظهور من أركان الشوارع الباريسية، و«جان كوكتو»، في الفصل الأخير من «نهاية بوتوماك»، «أنقاض باريس»،^{٨٥} يصنع لنا لوحة فانتازية عن فناء باريس، و«ج. جراك»، في إحدى قصائده النثرية من «حرية عظيمة»، يؤسس للشطط في قلب العاصمة: «تنفجر بعض مجلدات الكتب ذات شعارات النبالة على أرفف أرصفة السين (...) على جبل سانت جنفيف، يعلنون من وقت لآخر، عن وابل متراص من كرات من أزرق الغسيل ...»،^{٨٦} إنه الواقع الأكثر صلابة، هذه المرة، الذي يستولي عليه الدوار، والذي يتصدع تحت هجمة الفانتازي التي لا تقاوم، فنشعر باهتزاز الإطار الهادئ لحياتنا اليومية، ونفقد توازننا. ورغم هذا، أبسبب هذا الطابع الهجين لا تتمكن قصائد الفانتازيا المدنية هذه، التي تمنح نفسها عن عمد إطاراً جغرافياً محدداً، إذا ما زعزعت أسس عالمنا اليومي، من نقلنا تماماً إلى عالم آخر؟ فالإحالات إلى الواقع المألوف للأحياء الباريسية تمنحها طابعاً تصويرياً، واقعياً، ساخراً أحياناً، يمنعها من الوصول إلى مستوى النثریات الكبرى لواحد من قبيل «رامبو» على سبيل المثال، أو من قبيل «إيلوار»، أو من قبيل «ميشو» المعاصر لنا، مبدعي العوالم الشعرية المستقلة، وستجد قصيدة النثر، في شعر أكثر حرية ومجانية، فانتازي أو حلمي، أفضل إنجازاتها؛ لأنها ستقطع حقاً علاقاتها مع «الشيء المرئي»، وستهرب من إغراء هذه الواقعية، التي ترصدت لها دائماً منذ «بودليير».

^{٨٣} Mademoiselle Bistouri, *Le Spleen de Paris*, Œuvres, Pléiade, t. II, p. 487

^{٨٤} L'Antitête, éd. des Cahiers Libres, 1933, p. 185 في *Le Désespéranto*

^{٨٥} La fin du Potamak, Gallimard, 1940

^{٨٦} la maison des Augustines, p. 115 في *Liberté grande*, Corti, 1946, *Surprise-partie*

(٣-١) الشعر الفانتازي والحُلُمي

عالم ميشو

إذا كان الشعراء السابق ذكرهم قد خلقوا شعراً من فانتازيا اليومي، فيمكننا القول، على النقيض إن شعر «ميشو» هو يومي الفانتازي، فبدلاً من الانطلاق من العالم اليومي، فهو يلقي بنا دفعة واحدة في عالم مختلف مجهول، حيث يعيش الناس حياة كل يوم، رغم أن عاداتهم وأعرافهم لا يمكن التعرف عليها بسهولة أبداً، وحيث تتخذ الأفعال التي نتعرف عليها (لأننا نقوم بها كل يوم في عالمنا نحن) مغزى، وتؤدي إلى نتائج مذهلة، فنحن نرى فيها، على سبيل المثال، «شخصاً اسمه بلوم» (الذي منح اسمه إلى أحد دواوين «ميشو» الأول)،^{٨٧} وهو «رجل مسالم» لا يفكر إلا في النوم في قلب الكوارث الجنونية:

ماداً يديه خلف السرير، اندهش «بلوم» لأنه لم يلتقِ بالحائط، «عجباً، فكر،
لا بد أن النمل قد أكله ...» وعاود النوم.^{٨٨}

ويسافر «بتواضع» دون أن يتمرد على ما يكونه له من عدم الاعتبار المدهش:

لا يستطيع «بلوم» القول إن هناك اعتباراً زائداً له خلال السفر، فالبعض
يمرون فوقه بلا تنبيه، والآخرين يجففون أيديهم بهدوءٍ في بذلته، وانتهى
به الحال إلى اعتياد الأمر، فهو يفضل السفر بتواضع، وكلما سيكون هذا
ممكناً، فسيقوم به.^{٨٩}

وعندما سافر إلى مناطق الإكوادور وبيرو والبرازيل، تحقق «ميشو» من وجود
حياة يومية قادرة على أن «تضلل حتى الموت» من يأتي من بلد آخر:

اليوم يتظاهر بأنه البرجوازي، إنه يحدث في كل مكان، ورغم هذا يمكن ليومي
أحد الأشخاص أن يضل حتى الموت إنسان اليومي الآخر، أي الغريب، سواء
كان هذا اليومي الأكثر تفاهة، أو الأكثر اكفهراراً، أو الأكثر مللاً لأهل البلد.^{٩٠}

^{٨٧} Un certain plume, éd. Carrefour, 1930.

^{٨٨} L'Espace du dedans, Gallimard, 1944, p. في Un homme paisible, Un certaine plume

105.

^{٨٩} Plume voyage, المرجع السابق، ص ١١١.

^{٩٠} Ecuador, Journal de voyage, Gallimard, 1929, p. 166.

ألا يمكننا، من ثم، تخيل «عالم إضافي» (حسب تعبير «جاري») يكون فيه اليومي مُضللًا إلى حد أن يقلب تمامًا رؤيتنا للأشياء؟ وكلما تم تقديم هذا العالم بموضوعية، وطبيعية (وهنا تتدخل ضرورة النثر) تزايدت قوته المزعجة، كانت «إكوادور» دفتر ملاحظات مسافر (وبالمثل، فيما بعد، لـ «بربري في آسيا»)، وفيما بعد، لن يكف «ميشو» عن أن يكتب لنا «من بلد بعيد»: ^{٩١} وسواء كان اسم البلد «جاراباني الكبرى»، أو «بوويما» أو «بلد السحر»، فهو يقع دائمًا في هذا «البعيد الداخلي»، ^{٩٢} حيث يصبح الغريب هو القاعدة، دولة «الهاكيين» النهمين للمعارك و«المشاهد» الوحشية، الذين يستمتعون بأن يلقوا في المدينة بـ «ثلاثة أو أربعة نمور رقطاع تعرف، رغم رعبها، كيف تسبب جروحًا فظيعة، إنه المشهد رقم ٧٢»، ^{٩٣} وبلاد أهل «الكور» العطشى للدين، وبلاد أهل «هيفينيزيكيس»، المتعجلين دائمًا والراكضين من شيء إلى آخر، إلى حد أنه «في المسرح، يبدأ الممثلون بمسرحية كوميدية، وينزلون إلى الفصل الثاني من دراما، ويشتبهون في مقطوعة أخرى من أعمال سابقة، لينتهوا بارتجال ماهر»، ^{٩٤} يصف لنا «ميشو» عادات هذه البلاد بموضوعية، وجفاف، بلا مؤثرات أسلوبية، ولن نصدق كثيرًا أننا نقرأ تحقيقًا صحفيًا قدر تصديقنا أننا نقرأ مراسلات أحد الجغرافيين، ومن الوصف الدقيق للغاية للأقطار التي لا وجود لها، ينفلت، مثلما لاحظ «جيد»، «نوع من الشعر الغامض، ولكن أيضًا قلق مبهم»، ^{٩٥} والواقع أن هذه العادات، وهذه الأديان، وهذه الملذات التي تبدو لنا عبثية للغاية، ربما لا تحتاج إلى تغيير كبير في زاوية الرؤية التي تذكرنا بشكل فريد بالعبثية الخاصة بعالمنا «المتحضر»، «وبعد كل شيء، سيقول المرء لنفسه، فكل هذا الذي بلا وجود، يمكن أن يكون له وجود، وكل ما نعرف أنه موجود يمكن تمامًا ألا يتوفر على حقيقة، فما يحدث على هذه الأرض ليس — على

^{٩١} *Je vous écris d'un pays lointain*، وهو عنوان نص من *Lointain intérieur*.

^{٩٢} *Lointain Intérieur*، ديوان نشر عام ١٩٣٧م في *édition de la N.R.F.*

^{٩٣} *L'Espace du dedans*, Gallimard, 1944, pp. 162-163 في *Voyage en grande Garabagne*.

^{٩٤} المرجع السابق، ص ٢٠١.

^{٩٥} *Découvrons Henri Michaux* (نص محاضرة كان «جيد» سيلقيها عن «ميشو»)، Gallimard, 1941,

وجه الإجمال — أكثر معقولية مما يرسمه لنا ميشو»^{٩٦} ولتدعيم تأملات «جيد» هذه، أترك هذه المقطوعة عن أهل «هاك» لتأمل القارئ:

يدبر أهل «هاك» أمورهم ليصوغوا كل عام بعض الأطفال الشهداء الذين يخضعونهم لمعاملات سيئة ومظالم واضحة، مخترعين للكل أسباباً محبطة، مجبولة من أكاذيب، في مناخ من الرعب والغموض.
ولهذه الوظائف، يتم اقتراح رجال قساة القلب وحوش، يقودهم زعماء طغاة أكفاء.

وبهذا الشكل، صاغوا فنانون كباراً، وشعراء، وأيضاً قتلة للأسف، ولا سيما مصلحين، ورجالاً جرافات لم يُسمع بهم.^{٩٧}

ولارتباطه بهذا الطريق، أصبح «ميشو» مستعداً للعثور على آثار «فولتير» في «ميجاس الصغير»، و«مونتسكيو» في «رسائل فارسية»، بل حتى جاري في «فاوستول» أو «تأملات»^{٩٨}، ويتمثل الأسلوب في جعلنا نشعر بالغرائبية الظاهرة، وغربة بعض الإيماءات أو بعض المظاهر المألوفة لقارتنا، أو لكوكبنا، بافتراض أن من يراهم شخص أجنبي يقومون بتضليله، هكذا نصل إلى زعزعة أكثر مبادئ عالمنا رسوخاً، وإلى أن نشك، للحظة خاطفة، في مجانيته وربما عبثيتها، واستخدم «كينو» هذا الأسلوب عندما حكى لنا أنهم في بلاد أهل «مديان» «يدهنونك بالهوية»، وهي مادة لزجة لا تُمحي، وهم «يثبتون فاعلية هذا الدهان بفعل أوراق تسمى أوراق الهوية، التي تتفاعل بنفس طريقة أوراق عباد الشمس في وجود مادة ما قاعدية أو حمض»^{٩٩}، ويجعلنا «ميشو»

^{٩٦} Découvrons Henri Michaux

^{٩٧} L'Espace du dedans, Gallimard, 1944, pp. 165-166 في Voyage en grande Garabagne

^{٩٨} «إنها إحدى الخرافات الإنسانية، عندما يرغب المرء في الحديث مع أحد الأقارب المبتعدين مؤقتاً، أن نلقي — لهذا الغرض — في الفتحات، التي تشبه فتحات البالوعات، بالتعبير الكتابي عن حنان المرء، بعد أن نكون قد شجعنا ببعض الصداقات التجارية الكبرى للتبغ، رغم نحسها المشئوم للغاية، وبعد أن نكون قد كسبنا في المقابل صوراً صغيرة مباركة بلا شك، نقبلها بورع من الخلف، ولا مجال هنا مطلقاً لانتقاد تنافر هذه المناورات»، مثلما يكتب «جاري» على سبيل المثال في Jarry, Spéculations (Œuvres

complètes, éd. du Livre, Montecarlo, t. VI, p. 257).

^{٩٩} Saint-Glinglin chez les Médiens, Poésie 44, no 21, p. 44

نرى، في مظهر غريب، لا عادات حياتنا اليومية فحسب، بل أيضًا الطبيعة، والسماء والسحب:

أنتم لا تتخيلون كل ما هو موجود في السماء، ينبغي أن تكونوا قد رأيتموها كي تصدقوها، هكذا، خذوا ... لكنني لن أقول لكم اسمها على الفور. ورغم مظاهر الوزن الثقيل للغاية واحتلال أغلب السماء تقريبًا، فهي لا تصل رغم ضخامتها إلى وزن مولود جديد. نحن نسميها الغيوم.

وصحيح أنها تخرج من الماء، لكن ليس بكبسها ولا بسحقها، فذلك ما سيكون عبثًا، طالما أنها لا تمتلك سوى القليل. ولكن من كثرة ما احتلت أطوالًا وأطوالًا، وعروضًا وعروضًا، وأعماقًا أيضًا دفعتها إلى الانتفاخ، فقد نجحت على المدى البعيد في أن تسقط بضع قطرات ماء، نعم، ماء، ونحن مبلولون تمامًا.^{١٠٠}

بذلك، تتوجه قصيدة النثر نحو بعض أنواع النثر المتاخمة لها، الحكاية (الطويلة إلى هذا الحد أو ذاك، والساخرة إلى هذا الحد أو ذاك)، والخطاب المستعار (مثلما في «أكتب لكم من بلد بعيد»)، ودفتر الرحلات: ففي «ميشو» — مثلما يشير «ج. بيكون» — يكمن «ناثر جاف وخفيف، حاد وسريع»، يذكرنا بكتاب القرن الثامن عشر.^{١٠١} ورغم هذا، فميشو شاعر حقًا، وليس ناثرًا على طريقة «فولتير» أو «مونتيسكيو»، وأفضل النصوص التي تستحق في أعماله اسم **قصائد** هي التي تكشف لنا لا لأعيب ذهن مبتكر ولاذع فحسب، وإنما أيضًا التجربة العميقة، والدراما الداخلية لإنسان يسعى، في رفضه لقبول العالم كما هو، إلى خلق عالم له، حيث يستطيع التدخل حسب رغبته، وحيث يمكنه أن يصنع التحولات في كل لحظة، وأن يتصرف حقًا كمبدع، وتبدو هذه التجربة، مثلما يصفها لنا في «إكوادور»،^{١٠٢} كأنها قاعدة صحية ذهنية وتعويض

^{١٠٠} *Je vous écris d'un pays lointain*، في *L'Espace du dedans*، جمعت في *Lointain intérieur*. pp. 245-246.

^{١٠١} *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1949, p. 180.

^{١٠٢} «عالة لا تخص سواي، ها هي الظروف: ذلك عندما أكون ممددًا ولا يأتيني النوم رغم هذا، عندئذ، أغمر نفسي، أمنح نفسي ذهنيًا كل ما يحلو لي الحصول عليه، ومنطلقًا من الوقائع الشخصية الحقيقية

داخلي، في آن، عن عدم الرضى عن حياة محبطة، فيها الطفولة «لم تنل حقها» من السعادة،^{١٠٣} لكن ميشو — إذ يتخطى هذا المستوى الأثاني — يرى في هذه المحاولة للإبداع الذهني «عملية في متناول الجميع»، مفيدة «للمضطهدين وغير المتوائمين من كل نوع»،^{١٠٤} ولكل من يجرحهم شر الوجود، والواقع أن «ميشو» يقدم — إلى كل من يتمرد على الوضع الإنساني — ثأراً وتحرراً: والقيمة الحقيقية لعمله، مثلما أوضح «ر. بيرتيليه» جيداً، قيمة أخلاقية.^{١٠٥}

من هنا، تكمن أهمية كتاب مثل «قدراتي» المنشور عام ١٩٢٩م، ففي هذا «المكان الخاص بالدواخل»، يخلق ميشو «لحسابه»، ويحول وفقاً لرغبته، الكائنات والأمكنة: فهو يخرج من أستاذه — حسب هواه — زهور ربيع أو أفيالاً،^{١٠٦} ويستخرج من مجتمه «خزانات ضخمة، وآلات نفخ نحاسية»، وأوركسترا كاملاً،^{١٠٧} ويضع رافعة سفن في سوق هونفلور،^{١٠٨} ويبني لنفسه — في عزلة غرفته — «رصيف ميناء حتى البحر»،^{١٠٩} ما من شيء يقاوم سلطته السحرية، لا الكائنات، ولا المشهد الطبيعي:

قديمًا، كنت أكن كثيرًا من الاحترام للطبيعة، كنت أجلس أمام الأشياء والمشاهد وأتركها تتصرف.
ذلك انتهى، الآن سأدخل.^{١١٠}

دائمًا ومن خطٍّ معقول للغاية، أنجح بهدوء في أن أتوج ملكًا على عدة بلدان، أو شيئًا من هذا القبيل، هذه العادة لها نفس قدم ذاكرتي، ولا أمكث عدة أيام دون الترضية» (Ecuador, Gallimard, 1929, p. 49).^{١٠٣} قارن بالتلميحات التي قام بها «ر. بيرتيليه» إلى هذه الطفولة الوحيدة الممتلئة بالانطواءات والرفض، في مقدمة Michaux, Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, p. 23.

^{١٠٤} Postface à Mes Propriétés (Fourcade, 1929).

^{١٠٥} المرجع السابق، ص ٦٢.

^{١٠٦} L'Espace du dedans, p. 58 في Conseils aux malades, Mes Propriétés.

^{١٠٧} Crier, المرجع السابق، ص ٥٧.

^{١٠٨} Intervention, المرجع السابق، ص ١٢.

^{١٠٩} La jetée, المرجع السابق، ص ٥٥.

^{١١٠} Intervention, المرجع السابق، ص ٦٢.

والواقع أن فكرة التدخل أساسية: ومثلما أوضح «ر. برتيليه» بشكل جيد للغاية في دراسته، فنحن دائماً بصدد «اختبار سلطات الروح وقيادتها بشكل رياضي نحو حرية فعل مطلقة»،^{١١١} نجد أنفسنا إذن — مرة أخرى — إزاء شعر فوضوي مدرّك كتمرد للفرد، ك الرغبة في انتزاع الإنسان من عبوديات عالمنا، ومنحه قوى جديدة تحرره، في النهاية، من الواقع اليومي وقوانين المادة،^{١١٢} ومن هنا، تكمن عناوين من قبيل «قدراتي» و«افتتان» و«عرض» و«تدخل»، وتكمن هذه السهولة (وهي ثمرة تدريب طويل) في «عرض» مشهد ذهني في الواقع، أفرزه بكامله خيال الراوي، الذي ننتقل من خلاله بسهولة:

وفجأة حوالي الساعة الثامنة، لاحظت أن كل هذا المشهد الذي تأملته طوال النهار، كان انبعثاً من ذهني فحسب، وكنت راضياً للغاية، إذ كنت قد لمت نفسي قبل قليل بالضبط على أنني قضيت أيامي لا أفعل شيئاً.^{١١٣}

لكن هذه الكائنات، وهذه المشاهد الطبيعية والأشياء، التي خلقنا «ميشو» بهذه الطريقة، نلاحظ أنها تقاومه كأشياء، أيّاً ما كانت درجة ذاتيتها: فهو ليس سيد خيالاته، فأحياناً ما تصلب «المخلوقات» بالإغماء حتى قبل الوصول إلى حالة التماسك، مثلما يحدث في النص الأساسي المسمى «قدراتي»، حيث نرى الكاتب يقول لنفسه أن بلشوناً أبيض، على سبيل المثال، «مُجيد» في قدراته، وسيتعلم «كل ما يشكل حياة الحيوان»، لكن، مثلما يضيف، «عندما أحاول نقله إلى قدراتي دائماً ما تنقصه أعضاء أساسية»، أم، هل يتمكن من نقله كاملاً؟ «أهتم بغذاء القادم الجديد، بهوائه، أغرس له أشجاراً، أزرع له خضرة، لكن تلك هي قدراتي التي أكرهها، والتي إذا ما أدرت عيني، أو استدعوني لحظة في الخارج، لا يتبقى شيء منها عندما أعود، أو كأنها طبقة من الرماد الذي سيكشف عند الضرورة فحسب عن ذرة أخيرة من طحلب شايط ... عند الضرورة»،^{١١٤} وهم يائس، «خيبة أمل دائمة لروح لا يمكن لها أن تغتني ما دام

^{١١١} مقدمة Michaux, *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, p. 49.

^{١١٢} حول هذا المفهوم الفوضوي للشعر، قارن بما سبق في الفصل الخاص بـ «جمالية قصيدة النثر»، الفصل الثالث من القسم الأول.

^{١١٣} *Projection*، المرجع السابق، ص ٦٠.

^{١١٤} *Mes Propriétés*، في *L'Espace du dedans*, p. 42.

لا وجود حقاً لشيء خارج نفسها، ولا الدخول في مشاركة، ما دام لا وجود لكيان لا يتلاشى عند اقترابه منه، ولا يكشف عن جزء من نفسه»، مثلما يشير «رولان دي رينيفيل»^{١١٥} وأحياناً على النقيض، وفضلاً عن ذلك لنفس الأسباب، تتخذ الأشباح التي تولدت من ذهنه وتغذت من مادته، مظهر أكثر هواجسه مأساوية: فهي تقدم لنا صور المرض، واللااجتماعية، والرعب ... «الرءوس التي لم تعد تتصل بالبطن إلا بالنباتات المتسلقة، إما جافة أو رطبة، التي لا تزال تفكر (البطن) في أن تحدثها، أن تكلمها بشكل حميم، أي بشكل طبيعي دون فكرة مسبقة، ويشفاه من زنك أية رقة ما تزال ممكنة؟»^{١١٦} لم يعد المبدع سيد مخلوقاته، فعليه الآن أن يصارع جسداً لجسد منهك؛ لأنه لم يعد يستطيع إلغاء هذه اليرقات المنبثقة من أعماق لا وعيه، مثل هذا الملك الذي لا تمنعه أكثر الشراسات دوكاسية من أن يجلس بقسوة في ليل الغرفة:

في الليل، ألاحق مليكي، أنفض بالتدريج وألوي عنقه.
يستعيد قواه، أعود إليه، وألوي عنقه مرة أخرى.
أهزه، وأهزه مثل شجرة خوخ عجوز ويرتجف تاجه على رأسه.
ورغم هذا، هو مليكي، أعرف ذلك، ويعرف ذلك، وأنا بالتأكيد في خدمته.
... والآن أطرحة أرضاً، وأجلس على وجهه (...) لن أذهب إلا عندما أمل من الجلوس.

وإذا ما التفت، فإن وجهه الرصين يتولى الحكم دائماً.^{١١٧}

عندئذٍ، تتحول لغة «ميشو»، من لغة جافة لا شخصية تقريباً، مثلما كانت في أوصافه لعشائره الخيالية، وتشحن بالغنائية، لتصبح شكلاً حيويًا تتوافق انتفاضاته وانبساطاته وتموجاته مع ديمومة حيوية هي أيضاً ديمومة الحياة الداخلية للكاتب، فهي مباغة ومبتورة في لحظات التعب عندما يستسلم المرء، ولن نقول إنها تتقلب على الشعور إلا قليلاً تماماً: فهي الشعور نفسه متخترًا في كلمات، ويكتسب هذا النثر،

^{١١٥} *Le Domaine d'Henri Michaux*, في *Univers de la Parole*, Gallimard, 1944, p. 105.

^{١١٦} *La Nuit des Embarras, Un certain Plume*, في *L'Espace du dedans*, p. 91.

^{١١٧} *Mon Roi, La Nuit remue* (1934), في *L'Espace du dedans*, pp. 135-136.

في أقصى لحظات التوتر، إيقاعًا قلقلًا، وحيوية تجعلها أكثر تأثيرًا الصياغات المختصرة، والمحاكاة الصوتية للغة الشفاهية، وهكذا في «مشاغلي»:

نادراً ما أستطيع رؤية أحد دون أن أضربه، هناك آخرون يفضلون المونولوج الداخلي، أنا، لا، أفضل الضرب.
هناك أناس يجلسون أمامي في المطعم ولا يقولون شيئاً، يبقون بعض الوقت؛ لأنهم قرروا أن يأكلوا.
وها هو واحد.
أمسك به لك، توك.
أعيد خطفه لك، توك.
أشنقه على المشجب،
أقطعّه.
أعيد تعليقه.
أعيد تقطيعه.
أضعه على المائدة، أكممه وأخنقه...^{١١٨}

وعلى النقيض، تتباطأ الجمل في لحظات الإحباط، متلعثمة دون أن تكون لها القدرة على الاكتمال، فالبناء من خلال تجاوز الجمل المعزولة محل البنية المنظمة المألوفة: لم يعد للجمل هيكل عظمي، وقد سبق أن أوردت مثلاً على جملة من هذا النوع، مُستمدة من «بين المركز والغياب»^{١١٩} وها هو جزء آخر من نص تتخذ فيه «الفراغات»، من خلال طبقات الصمت الذي توحى به، أهمية تساوي أهمية الكلمات نفسها:

أه، تعب، مجهود هذا العالم، تعب كوني، مودة!
لوريللو، لوريللو، أنا خائف ... في لحظات الظلمة، في لحظات الخير.
أنصتي، أقترب من همسات الموت.
لقد أطفأت كل مصابيح.

^{١١٨} L'Espace du dedans, p. 35 في Mes Occupations, Mes Propriétés

^{١١٩} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

أصبح الهواء كله فارغاً، يا لوريللو.
لكن اليدين، يا له من دخان! إذ كنتِ تعرفين ... لا حزمات، لا تحميل
بعد ذلك أبداً، لا تستطيعين، لا شيء، أيتها الصغيرة.
تجربة: بؤس، كم هو مجنون حامل الراية!
... وهنا دائماً المضيق الذي ينبغي تخطيه.^{١٢٠}

وفي لحظات التوتر الغنائي الأكبر، ينحو هذا النثر — الموقع أكثر فأكثر بعصبية
— إلى الشعر، وأحياناً ما ينجح في الانتقال من شكل «النثر» إلى شكل «الأبيات»، أبيات
هي أحياناً صرخات حقيقية:

سأبني لكم مدينة من الخرق، أنا
سأبني لكم بلا تخطيط ولا أسمنت
بناءً لن تهدموه
يثيره نوع من البداهة
سيدعم وينفخ، من سيأتي لينهق هازئاً بكم،
وفي الأنف المتجمد لأهلكم من البارتيون، وفنونكم العربية، وأهلكم من
ميونيخ.
(...) دقة حزن! دقة حزن! دقة حزن عليكم جميعاً، عدم على الأحياء!
نعم أؤمن بالله! وهو بلا شك لا يعرف عن ذلك شيئاً!^{١٢١}

لكن التأثير الذي تحدثه هذه اللغة المدهشة، سواء كانت نثرًا أو شعرًا، لا ينتج أبداً
من تنميق الأسلوب، والحلي الشكلية الخالصة: إنه العنف الصدامي للتعبير، في أغلب
الأحيان، وإيقاع الجملة الخاص للغاية — بالذات — هما اللذان يحفزان تأثير الصدمة،
ومثل «لوتريامون»، الذي يعجب فيه بـ «زميل في العبقريّة»،^{١٢٢} يدرك «ميشو» الشعر
لا كفعل تحريري فحسب، وإنما أيضاً كقوة هجومية حقيقية، ويذكرنا عنفه العدوانية

^{١٢٠} L'Espace du dedans, pp. 227-228 في La Ralentie, Lointain intérieur

^{١٢١} L'Espace du dedans, p. 151 في Contre!, La Nuit remue

^{١٢٢} قارن بـ Michaux, Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, p. 121

— أحياناً كثيرة — بعنف «مالدورور»،^{١٢٣} فالتهمك، والميل إلى الرعب،^{١٢٤} والفضاظة المتعمدة أحياناً هي لدى الكاتبين أشكال لتمرد جارف على «ما هو موجود»، ولكن إذ يستخدم «لوتريامون» لغة مهيبة، ذات عظمة لفظية كبيرة، في أغلب الأحيان، ينتج بطؤها مؤثرات التضاد مع سرعة الفعل، يدفع «ميشو» الجمل، ويطلق الكلمات، ويتقدم في وثبات وبلا انتظام، وينبغي إضافة أن لدى أحدهما، مثلما لدى الآخر، نثارات ولحظات يرتخي فيها التوتر، حيث يترك العنف مكانه إلى الاسترخاء وإلى نوع من النشوة، عندئذٍ تهدأ النغمة وتتحول، ويقترّب الشكل الأكثر اتساعاً وزخرفة من شكل معروف جيداً في قصيدة النثر، وهو الابتهاال: الابتهاال إلى الرياضيات، في «أناشيد مالدورور»: «أيتها الرياضيات الصارمة، لم أنساك...»^{١٢٥} والابتهاال إلى الجبال الجليدية في «الليل يتحرك»:

جبال الجليد، بلا حاجز، بلا حزام، حيث تجيء طيور البجع العجوز المنهكة
وأرواح البحارة الموتى حديثاً لتتكئ على الليالي الساحرة المغالية.
جبال الجليد، جبال الجليد، كاتدرائيات بلا دين للشقاء الأبدي، مغلفة في
القلنسوة المتلجة لكوكب «أرض»...^{١٢٦}

في هذه اللحظات، نرى شعر «ميشو» يتوجه نحو شكل أكثر سحرية إلى حد بعيد، قريب للغاية من الآية، ويستعيد التأثير الفتان لتكرار الكلمات: ف «جبال الجليد» المكتوبة عام ١٩٢٤م تنبئ من الآن بهذا اللجوء إلى قوة الكلمات وطاقاتها السحرية. ويبدو أنه خلال هذه الأعوام الأخيرة، بالفعل، ولا سيما من خلال محاولات السحر اللفظي، شرع «ميشو» في «استثارة» الطاقات المعادية للعالم الخارجي، وعالمه الداخلي، أيضاً فالأمر لا يتعلق، في أغلب الأحيان، بهذه الاختراعات اللفظية التي بفضلها يسعى أحياناً، مثلما فعل «فارج»، إلى منح الوجود لعصبة خيالية بكاملها، وخلق

^{١٢٣} حول «الجنون الفعال» للوتريامون، قارن بما سبق الفصل الثالث من القسم الأول.

^{١٢٤} سننقد مقارنة، على سبيل المثال، بين «الوجه المنزوع» في *Au pays de la Magie (L'Espace du dedans)*, p. 269، و«المشقوق» الذي جعلته والدته وزوجته شهيداً في النشيد الرابع من «أناشيد مالدورور»، وبين العلاج المفروض على «مليكي»، الذي ذكرت مقتطفاً منه من قبل، وما يفرضه «مالدورور» على «الخالق» (*Chants de Maldoror*, Livres II et III).

^{١٢٥} *Les Chants de Maldoror*, Chant II, éd. Corti, 1938, p. 111.

^{١٢٦} *L'Espace du dedans*, p. 153.

كائنات ذات صفات في نفس غرابة أسمائها، «ال «كارتيف» برأس لها شكل الكمثرى، وال «ميج»، ال «إمو» بصديد في الأذنين، وال «كورتيليان» بمشيتها كرجل خصي،^{١٢٧} أو ال «شيريبود» الذين يتوفر لهم عدة قوائم بلا فائدة تتدلى منهم مثل خرق»،^{١٢٨} وإنما بالأحرى بالاستخدام المنهجي لهذا «القرع الدقيق للكلمة» الذي سبق رؤيته في «إكوادور»، مصاحباً ومنغمماً نزهة الشاعر على الجواد في «الأنديز»،^{١٢٩} لكن «ميشو» — من خلال التكرار المستعاد أبداً لكلمة ما — يسعى حالياً لا إلى خلق حالة افتتان وتنويم مغناطيسي، وإنما — على النقيض — إلى مراكمة الطاقة: «الاستثارة، ورد الفعل بقوة، في هجمة مطرقة، هي قصيدة السجين الحقيقية»، مثلما يكتب في مقدمة «تعازيم» (١٩٤٣م)، من لم يسمع رجلاً غاضباً يكرر مرةً بعد أخرى نفس الإهانة، بقوة متزايدة؟ ذلك ما يقوله لنا «ميشو» بصدد اللعنات بشكل خاص، من أن «الكلمات هي هنا أسلحة»،^{١٣٠} وأنه بإسقاط غضب المرء الشديد على الكلمات، يحرره — من ناحية — «إذ لم نعد نشعر بالألم؛ ولأننا انطلقنا من العاطفة، نصبح في الفعل»،^{١٣١} ونشحن الكلمات، من ناحية أخرى، بكهرباء حقيقية، بقوة سحرية خاصة، والقصيدتان

^{١٢٧} L'Espace du dedans, p. 64 في Notes de zoologie, Mes Propriétés.

^{١٢٨} Nouvelles Observations, المرجع السابق، ص٧٢، قارن — أيضاً — بالاختراعات اللفظية في «يوم الأحد في الريف»، حيث نكون بصدد «أساسات وتدويرات البحر» وقرية «من قش متحللة يدوياً» (Lointain Intérieur في L'Espace du dedans, pp. 219-220)، وأيضاً «سر الوضع السياسي» في

Face aux verrous, Gallimard, 1954, p. 85.

^{١٢٩} قارن بـ Ecuador, p. 49.

«بالأمس كانت موسيقي،

على الحصان،

على الحصان،

كنت أذهب على الحصان.

وأجيء على الحصان في الأنديز

أقضي وقتي على الحصان

جمل قليلة، القرع الأمين لكلمة»

^{١٣٠} Tentative de Commentaire sur les malédictions, Cahiers de la Pléiade, Printemps,

1950, p. 124. هامش رقم ٢.

^{١٣١} المرجع السابق، ص١٢٣.

المنشورتان في «كاييه دي لابلير» تحت عنوان «شعر من أجل المقدر» لم تعودا نثرًا، ولا أبياتًا منظومة: إنهما تجعلاننا نفكر بالأحرى في نوع الصلوات البربرية، وهي — للحق — صياغات سحرية:

أجذف

أجذف

أجذف ضد حياتك

أجذف أتضاعف في (شكل) مجذافين بلا حصر

كي أجذف بشكل أقوى ضدك.^{١٣٢}

وينبغي الاعتقاد أن هذه النصوص المؤثرة عن قصد قد احتوت فعلًا على شحنة إلكترونية واضحة غير معروفة كثيرًا، إذا ما حكمنا طبقًا للكوارث التي انهالت كشلالات على فريق «رونيه دوران» منذ أن قرر نشرها،^{١٣٣} ولا شك أننا نخرج هنا من إطار الأدب لنعثر على مفهوم بدائي للغاية للشعر، الشعر — من أجل — المقدر، لكن أليست كل مؤلفات «ميشو» هي رفض للأدب، ومحاولة من أجل «تغيير العالم» وضمان سيطرة الفكر، بمنح الإنسان قدرات تمكن من التدخل.

السرد الفانتازي والسرد العلمي

يحلم «ميشو»، كما تبدى لنا، بأكبر قدر من التنوع في الأشكال: من الأقصوصة إلى التحقيق المستعار، من الوصف الموضوعي ظاهريًا إلى أكثر الاندفاعات الغنائية عنفًا، «فالشعر، سواء كان فورة أو اختراعًا أو موسيقى، هو دائمًا الخفايا التي يمكن أن توجد في أي نوع، والتوسيع المفاجئ لـ العالم» مثلما يكتب بالفعل «ميشو»، وعلى الشعر أن يكون، قبل كل شيء، هبة ممنوحة، وليس نتيجة جهد متعمد: فـ «الطموح وحده لصنع قصدة يكفي لقتلها».^{١٣٤}

^{١٣٢} Poésie pour pouvoir, Cahiers de la Pléiade, Printemps 1950, p. 120.

^{١٣٣} قارن بالسرد الساخر إلى حد بعيد لـ «م. تاييه»، المرجع السابق، ص ١٢٦-١٢٨.

^{١٣٤} ورد ذكره في مقدمة Michaux, Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, p. 68.

مرة أخرى، نجد أنفسنا أمام هذا الرفض لـ «الأدب»، لهذه الرغبة في القطيعة مع الأشكال والأنواع، التي ربما تمثل — منذ «دادا» والسرياليين، على نحو خاص — أحد التجليات الأساسية للفوضوية في الشعر؛ ولهذا، يمكننا الاعتقاد أن أغلب الكتاب الذين يمثلون، حاليًا، هذا الاتجاه في قصيدة النثر، سيوقعون على هذا التصريح لـ «م. ببالو»:

لا أعرف ما هي قصيدة النثر، يحدث لي أن أخضع لإغراء النشيد وأكتب
نظمًا، أو أن أرفض الخضوع له، فينتج من ذلك هذه النصوص القصيرة
التي تسمى قصائد نثر، هذه البطاقات بلا أهمية بالنسبة لي، فما يبدو لي
أنه يميز الشعر الحديث هو الإيجاز وحده.^{١٣٥}

كل الأنواع قابلة لأن تصبح شعرية، وجميعها يمكنها — تحت شروط إيجاز معينة (مما يلغي، بشكل خاص، الرواية) — بلوغ «قصيدة النثر»: ثمة معاينة حققناها من قبل بصدد «تعددية الأشكال» في نهاية القرن الماضي،^{١٣٦} لكننا رأينا الشعر في هذه الحقبة يتسلل بشكل خاص إلى النثر، ويقدم أنواعًا جديدة من النثر الشعري بدلاً من أشكال جديدة لقصيدة النثر: اليوم يحدث النقيض إلى حدٍّ ما، أي إن قصيدة النثر (التي لا تريد أن تكون شيئًا آخر) تتمثل تقنيات أنواع مثل السرد أو الحكاية، وتستخدمها لأغراضها الخاصة بها، لتفسدها أحيانًا بغرابة.

ويبدو أن شكل **السرد** قد فُرض تقريبًا على كتاب قصيدة النثر على نحو خاص، من أجل توليد الشعور بالفانتازي، فانطباع التغريب لا يمكن أن يولد من الغنائية، وإنما — على النقيض — من خلال حدث يسرد بشكل موضوعي، ففي هذا العالم الذي لا يزال عالمنا، لكن الذي لم نعد نتعرف عليه، تنتظم الأحداث بشكل مغاير، وتؤدي إلى نتائج غريبة، وأحيانًا إلى لا نتائج على الإطلاق؛ إذ إن مزية السرد الفانتازي تكمن في أنه — في أغلب الأحيان — عندما يصبح قصيدة، يقودنا إلى لا مكان، ولا يمكننا إعفاء أنفسنا هنا من ذكر «كافكا» الذي لا يمكن إنكار تأثيره لا على كثير من الروائيين الفرنسيين فحسب، وإنما أيضًا على عديد من شعراء النثر: فأكثر أقاصيل

^{١٣٥} ورد ذكره في مختارات، Librairie Les Lettres، 1954، *Poésie vivante* (t. II: *Poèmes en prose*).

p. 21

^{١٣٦} قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

«كافكا» إيجازًا، «طبيب من الأرياف» و«أمام القانون» و«رسالة إمبراطورية»^{١٣٧} يمكن أيضًا تسميتها «قصائد نثر»، والشعر لا يتأتى فيها من مؤثرات شكلية، بل من الغرابة العvisية للمناخ الذي يُخلق منذ السطور الأولى، والتوتر غير المحتمل الذي يثيره حصر الحديث في بضع صفحات في آن، حدث مكثف للغاية في مجمله، شبه جنوني، وفي نفس الوقت ساكن بشكل يبعث على الدوار، ما دام لا يصل أبدًا إلى نتيجة: فالطبيب يهيم أبدًا في الطرق منقادًا بفعل جياده فوق الطبيعية،^{١٣٨} والرسول:

دائمًا يتعجل المرور من خلال شقق القصر المركزي، أبدًا لن يتخطاها، وإذا ما تغلب على هذه العقبات، فلن يتقدم أكثر، ففي مهبط السلام سيكون عليه أيضًا أن يتعارك، وإذا ما وصل إلى أسفل فلن يكون قد تقدم، فسيتحتم عليه عبور الأفنية، وبعد الأفنية القصر الثاني الذي يحيط بها، ومن جديد سلام وأفنية، ومن جديد قصر، وهلم جرا على مدى قرون القرون...^{١٣٩}

نحن، مثلما يكتب «م. بلانشو» عن صواب، في «نفق لا نستطيع — ما إن ندخله — سوى التقدم، ليس بلا أمل في الخروج منه أبدًا فحسب، وإنما أيضًا بعد أن نكون قد فقدنا كل ما يذكرنا بوجود شيء آخر في العالم غير هذا العالم الذي لا مخرج له».^{١٤٠}

والدهش أن نلاحظ إلى أي حدٍّ (جزئيًا، بلا شك، تحت تأثير «كافكا») أصبح الهدف الذي يبتعد كلما سرنا نحوه، أو — حسب الحالات — (موضوع) الجهد الذي لا ينتهي والمتجدد المستمد من «سيزيف»، أو النفق الذي لا مخرج له، مستغلًا بشكل خصب في قصائد نثر هذه الأعوام الأخيرة، فسنعقد مقارنة، على سبيل المثال، بين نص «ميشو» الذي يصف فيه مرواحة تتزايد سرعتها ودائمًا عبثية^{١٤١} — الذي يصف فيه «أ. سيلفير» سلسلة من العقبات تعرقل أبدًا الوصول إلى قصر ريفي، لن نعرف كيفية

^{١٣٧} نشرت بعد 1946، La Métamorphose, Gallimard.

^{١٣٨} p. 144, Un médecin de campagne, La Métamorphose.

^{١٣٩} p. 167, Un Message Impérial, La Métamorphose.

^{١٤٠} p. 126, Du Merveilleux, L'Arche, no 27, Mai 1927.

^{١٤١} «أنتظر مكالمة تليفونية»، Face aux verroux, Gallimard, 1954, pp. 144–146.

الدخول إليه، حتى لو نجحنا في بلوغه؛ إذ «ليس له باب»^{١٤٢} — وبين قصيدة «بيالو» التي تحمل عنوان «خطاب هام»: خطاب يتوقف عليه مصير الراوي، لكنه لا يتمكن أبداً من كتابته خلال النهار لأن مشاغله تحتكره، وخلال المساء، لأنه متعب للغاية من جراء يومه، وفي:

صباح اليوم التالي كان كل شيء يبدأ من جديد، كل شيء يبدأ من جديد، هكذا ينقضي الوقت، وحياتي أيضاً كانت تنقضي كيفما اتفق، وكنت أرى تماماً أنني لن أتمكن من كتابة هذا الخطاب أبداً، وما الفائدة، من ناحية أخرى، كنت أقول لنفسي أحياناً؛ إذ يبدو أن المرسل إليه قد مات منذ زمن طويل.^{١٤٣}

وسنقول عن طيب خاطر إن نصوصاً كهذه تمنحنا انطباع الكابوس: فمن منا لم يجرب هذه الكوابيس المنهكة، التي لا تنجح فيها جهودنا المضاعفة إلا في غمرنا في وضع لا مخرج له؟ وينحو هذا النوع من السرد الفانتازي — في أغلب الأحيان، بالفعل — إلى «سرد الحلم» الذي يتميز بالضبط باستحالة الوصول إلى خاتمة (في حين أن السرد — بحكم تعريفه — عليه أن يقود الحكاية إلى خاتمتها)، ثمة هنا، بالتحديد، طريقة في الهروب من الزمن، بالاستقرار في ديمومة لا تنتهي، في دائرة أحداث تُستعاد من جديد دائماً، وتمنح هذا النوع من السرد طابعاً شعرياً،^{١٤٤} فالحلم ينحو إلى أن يصبح أبدياً، لم يعد ممكناً إنهاؤه — أي العودة إلى المجال الزمني — إلا بالاستيقاظ. وقصائد نثر «م. بيالو»، التي تمنحنا في أغلب الأحيان الشعور الكافكاوي بنفق لا مخرج وبمصير مجهول لكنه محتوم، توضح — على نحو لافت للنظر — هذا النوع

^{١٤٢} *L'Obsédante Journée*، في 41 p. 1945، Librairie Les Lettres، *Matinées de la joie*؛ ولهذا النص عبارة توجيهية مستعارة من «نيرفال»: «هنا بدأ بالنسبة لي ما سأسميه انسكاب الحلم في الحياة الحقيقية».

^{١٤٣} *Mémoires de l'ombre*، Gallimard، 1944، p. 18، وبالمثل، في *Les Répétitions* لبيير دي مانديارج، «كل شيء لا يزال يبدأ ليبدأ بلا نهاية» (في *Les années sordides*، Gallimard، 1948، p. 30).

^{١٤٤} حول الجوهر اللازمي للشعر، قارن بما سبق الفصل الأول من القسم الثاني، وأترك جانباً الناحية الرمزية لقصائد كهذه: فأن نرى فيها رموزاً للمصير الإنساني، وجهود الإنسان وإخفاقاته، فذلك بدهي؛ ولهذا لا تبدو لنا عبثية، بل عميقة. كل هذا سبق قوله بشكل خاص عن «قصر» كافكا الذي يدور حول نفس الموضوع.

من الشعر الذي يقع في منتصف الطريق بين السرد الفانتازي والسرد الحلمى، وعناوين الدواوين نفسها — مثل «مذكرات الظلام» أو «تجربة الليل» (وهذا الأخير عمل روائي) — تبين لنا أنها تقع في عالم ليلى غريب رغم أنه يومي، ولنلاحظ — فضلاً عن ذلك — أن «بيالو» يستخدم في أغلب الأحيان لا زمن السرد (الماضى البسيط) وإنما زمن السرد الحلمى المفضل: الماضى الناقص، الذى يدل اسمه وحده على عدم اكتمال الفعل الذى لا يصل أبداً إلى نهايته: فنص «خطاب هام» السابق ذكره، كُتب كله في الماضى الناقص. ولا تتوفر أغلب «النصوص السردية» لبيالو على بداية أو نهاية: فالحدث يستمر فيها، لكن بلا نقطة بداية (أو هي تظل في الظلمات)، ولا شيء يسمح بالتنبؤ بحل أوضاع هي — فضلاً عن ذلك — بلا مخرج: هكذا في «حياة سرية» و«المرأة الغيور» و«سيد وحيد على السفينة»^{١٤٥} إذ لو كان ثمة مظهر لحل الحبكة، فلن يؤدي إلا إلى أن يجعل الوضع أكثر إبهاماً (في «زواج»، يلاحظ الراوي أنه — في اللحظة التي يكون على وشك النطق بكلمة نعم الرابطة بالزواج — أنه متزوج من قبل، ويخلص: «وفي النهاية، عدنا أنا وزوجتيّ الاثنتين إلى البيت الذي كانت تحيط به دائرة غريبة من قبل»^{١٤٦}، فلم تعد القصيدة غير القمة الساطعة لمدار نجهل بدايته ونهايته: فهي تشكل — معزولة، وخارج الزمن — كلاً، لكنه مفتوح، ثري بكل الاحتمالات، وتذكر هذه «الوصفة» الشعرية التي اخترعها «مالارميه»: «ينبغي دائماً أن نحذف بداية ونهاية ما يكتب، لا بداية ولا خاتمة»^{١٤٧}

هذا الزمن، الذي يقع خارج الزمن، هو زمن الحلم كما قلنا، وكما في الأحلام أيضاً، يحل الغريب في قصائد «بياليت» في قلب اليومي، فثمة قوة تحويلية تغير المظاهر، والأشكال، والنفوذ: فذات صباح جميل (تغير) ملامح الراوي «من شكلها»^{١٤٨} أو يصف لنا كل مساوئ «أن تكون كلباً»^{١٤٩} وإحدى قصائد ديوان «الإناء الزجاجي»

^{١٤٥} M. Mémoires de l'ombre, Gallimard, 1944, pp. 27, 49, 79.

^{١٤٦} Mariage, المرجع السابق، ص ٨٥.

^{١٤٧} خطاب إلى «كازاليس»، ٢٥ أبريل ١٨٦٤م، Propos sur la poésie, éd. du Rocher, Monaco, 1953, p. 42.

^{١٤٨} Fausse alerte, Mémoires de l'ombre, Gallimard, 1944, p. 115.

^{١٤٩} Le chien, المرجع السابق، ص ١١٥.

المثيرة للدهشة تنجح في أن تجعلنا نشعر بتحول الراوي إلى سمكة من خلال الصور المستخدمة نفسها («أحاطتني بمداعبة الأنهار»، «واتخذت الجدران التي تحيط بي لمعان الكريستال»)،^{١٥٠} فموضوع الواقع المتحول — الأجل أحياناً كأنه مشع («الأمسية» و«عربة الخيل»)،^{١٥١} والمتدهور أحياناً على النقيض كأنه مشوه بالوميض الجهنمي للفظاظات والبشاعات («عجوز مجنونة» و«المتشردون البشعون»)^{١٥٢} — يسري، فضلاً عن ذلك، عبر قصائد «بيالو»، ويساهم في مظهرها الحلمي: أحلام عذبة أو كوابيس شرسة، ورغم هذا، فخيال «بيالو» أكثر مرضية وجنائزية عن قصد، وفكرة العالم الآخر تلاحقه، بشكل خاص، فكرة حياة ما بعد الموت، وهذا الوجود الآخر، الليلي هو أيضاً، لا يقل كابوسية عن الحلم، ومثل الأحياء، لا يستطيع الموتى التفاهم، والتلاقي، إنهم معزولون بنفس كثافات الصمت والاستحالة («باقة زهر اللؤلؤ» و«في موعد الغرقى»):^{١٥٣} «بيني وبينها كانت هناك أمكنة من الظلمات والصمت»، مثلما يخلص العشيق في «في موعد الغرقى»، وحتى محاولات «إعادة تناسخ» الموتى تبوء بالفشل («الموت»)^{١٥٤}.

هذا العالم الغريب اللاعقلاني والمتسق رغم هذا، الذي يمتلئ بالأشباح والمحن التي لا تنتهي أبداً، والذي رسم مساره لنا من قبل «لوتريامون» و«كافكا» و«ميشو»، «هذا العالم (...) أصبح بالتدرج واحداً من أكثر غزوات شعر الوقت الحاضر أصالة»، حسبما يكتب «ج. روسيلو»،^{١٥٥} ونلاحظ بالفعل، عندما نجوب — على سبيل المثال — مختارات «قصائد النثر» المكتوبة خلال هذه السنوات الأخيرة أن كثيراً من الكتاب الشبان يضعون نثرهم في هذا العالم في منتصف الطريق بين الحلم والواقع، في مناخ حلمي وفانتازي في آن: وعناوين دواوينهم وحدها تثبت ذلك، «مسرح منتصف الليل»،^{١٥٦} «اكتشاف

^{١٥٠} المرجع السابق، ص ١١٠، وبالطبع يمكن المقاربة بين كل هذه التحولات و«تحول» كافكا.

^{١٥١} *Mémoires de l'ombre*, Gallimard, 1944, pp. 148 et 150.

^{١٥٢} المرجع السابق، ص ١٤٤ و ١٢٣.

^{١٥٣} المرجع السابق، ص ٦٧ و ٨٩.

^{١٥٤} المرجع السابق، ص ٧١.

^{١٥٥} *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Seghers, 1952, p. 115.

^{١٥٦} قارن بـ 13، *Poésie vivante*, (t. II: *Poèmes en prose*), Librairie Les Lettres, 1954, p. 13 (المؤلف هو «ج. نويل بارييه»).

الليل،^{١٥٧} «النص المجهول»،^{١٥٨} «الليل يسهر»،^{١٥٩} «مصباح الصمت»^{١٦٠} ... وتنحو «القصاصد» الأقل تنميقاً إلى أن تكون «سرديات أحلام» خالصة وبسيطة، مثل تلك التي طال انتظارها من السيراليين في بدايات الحركة، لكن الشعراء يتذكرون بشكل عام تمييز «إيلوار»: «لا نعتبر سرد الحلم قصيدة، كلاهما واقع حي، لكن الأول ذكرى تستهلك فوراً وتحول، وهو مغامرة، فيما الثاني لا يفقد شيئاً، ولا يتغير». فالقصيدة تتيح للإنسان الرؤية بشكل مغاير، ورؤية أشياء أخرى، «فرويته القديمة ميتة، أو خاطئة، إنه يكشف عالماً جديداً، ويصبح إنساناً جديداً»،^{١٦١} ف «تقنية» قصيدة الحلم ليست طريقة فحسب (سرعان ما ستقلب إلى شيء مبتذل)، إنها أيضاً — وهي في ذلك استمرار للسيرالية — أداة تحرير وتوسيع للذهن.

وينبغي منح مكانة خاصة، ضمن هذه القصائد «الحلمية»، إلى ما يمكن تسميتها قصائد «رمزية»، تلك التي تستفيد من القوة الشعرية الكامنة في الرمزية الغامضة للأحلام، مستفيدة من أبحاث «فرويد»، الذي لم يبحث من جانبه إلا عن حل شفرات لا وعي مرضاه من خلال هذه الرموز، وأفضل مثال سيقدم هنا لنا هو أكثر حكايات «ب. ج. جوف» إيجازاً في «حكايات دامية»، وهي حكايات — مثلما يقول هو نفسه — محفورة «في قاع أحلامنا»،^{١٦٢} وفي «المقدمة» التي يستدعي فيها «كريستوفر كولومبس» القارة الداخلية: «سيجموند فرويد»، يذكر «جوف» ما هو أساس شعره كله: إنهما القوتان الأساسيتان لدى الإنسان، «حاسة الموت»، أي الرغبة في هدم الحياة، و«حاسة الحياة أو الجنس»،^{١٦٣} وغالبية هذه «الحكايات» — مثلما يقول المؤلف — «تقدم حالات طفل، مثلما تبدو في استمراريتها من خلال الرجل، مضطربة أو مشحونة بالحنين

^{١٥٧} المرجع السابق، ص ٤٥ (المؤلف هو «ر. دلاهاي»)

^{١٥٨} المرجع السابق، ص ٤٩ (المؤلف هو «م. فاراوليس-لاجرانج».)

^{١٥٩} Poésie vivante, t. II: Poèmes en prose, 1954, p. 61 (المؤلف هو «أرميل جيرن».)

^{١٦٠} المرجع السابق، ص ١٠٩ (المؤلف هو «أ. روبيك».)

^{١٦١} Donner à voir, Gallimard, 1939, p. 147. قارن بما سبق ذكره الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{١٦٢} Histoires sanglantes, Gallimard, 1932, p. 195 (نوع من تمهيد موجز لمقدمة.)

^{١٦٣} Histoires sanglantes, Considérations sur le sujet, p. 11

إلى ذكريات الفردوس»^{١٦٤} وكان بمقدورنا، على ضوء التحليل النفسي، تفسير رمزية الشباك التي تنبثق — على سبيل المثال — في حديقة «الممرات»:

لكن كل هذه الشباك! وبهذه القوة، وشباك عالية ومؤثرة تمامًا! كم هو غريب ومثير للشجن أن تتنامى كل هذه الشباك في ثلاثين عامًا في حديقة «الممرات»^{١٦٥}.

أو التي تدافع عن مدخل «القصر»^{١٦٦} لكنني أعتقد أن المثير للاهتمام — على نحو خاص هنا — هو الإشارة إلى أن القوة الشعرية لهذه النصوص تكمن بالأساس في الانطباع الذي تمنحه لنا بامتلاك خلفية، والاحتفاظ بسر يتصل لا بالحقائق العميقة للروح الإنسانية فحسب، وإنما بأعماق روح الراوي، فالغرائب والعجائبيات الأكثر مجانية ظاهريًا يتم أيضًا تبريرها بالعلاقة الضرورية، التي تربطها بالتجربة العميقة للكاتب، وهو ما يلخصه «م. بلانشو» على النحو التالي: «بقدر ما يصبح مؤلف ما خياليًا، دون أن يتلاعب بالمغزى القابل للإدراك، بقدر ما سيكون على هذا المؤلف أن يقترب من التجربة الحوية لمن كتبه»^{١٦٧} فعندما يكتب «نوديه» «الساحرة ذات الفتات»، وعندما يكتب «بو» «ليجيا» أو «بيرنيس»؛ وإذ يعتقدان أنهما يؤلفان أعمالًا من الخيال الخالص، فإنهما لا يتحدثان — في واقع الأمر — إلا عن نفسيهما وهاجسهما الجوهري، والأمر هكذا تقريبًا بالنسبة لجوف، فنحن نشعر بوطأة الخطيئة على مؤلفه، تلك الخطيئة الأصلية، المرتبطة بالحنين إلى الفردوس المفقود،^{١٦٨} وحكاية «القصر» الأصلية، تزوج — بأكثر الطرق إزعاجًا — بين الموضوع المزدوج السابق ذكره (موت-جنس) وموضوعات الخطيئة والتحريم، وينبغي ملاحظة أن «القصص» — التي تتوفر على قوة وكثافة القصيدة — مكتوبة بصيغة المتكلم، مثل «القصر» أو

^{١٦٤} المرجع السابق، ص ١٦.

^{١٦٥} *Histoires sanglantes, Les Allées*, p. 118.

^{١٦٦} *Le Château*, المرجع السابق، ص ١٨٥.

^{١٦٧} *Du Merveilleux, L'Arche*, no 27-28, Mai 1947, p. 127.

^{١٦٨} قارن بدراسة إيجيلدنجر عن P.-J. Jouve، في *Poésie et tendance*, La Baconnière, Neuchâtel، و *Spiritualité de P.-J. Jouve*, par Rolland-Simon، 1945، le no 19-20 de *Fontaine*, Mars- Avril 1942, pp. 145-146.

«الممرات» (في أعمال أخرى، مثلما في «الأحمر»، حيث الراوي امرأة، تظل الرمزية على السطح، ويجرف التحليل النفسي الشعر).
وأخيراً، علينا أن نضيف أن «الحكاية» الموجزة التي يتسم أسلوبها بالتطور، ولغتها بالتركيز — قياساً على الحكايات الطويلة (من قبيل حكايات «نوديه» أو «بو») — إنما تحتفظ بقدرة أكبر بكثير على الإيحاء والغموض، باختصار، بقوة شعرية أكبر، شرط ألا يصرفنا فيها أي طموح للجمال الشكلي أو «الأدبي» عما هو جوهري، وبعض «حكايات دامية» يشكل نصوصاً سردية بشكل حقيقي والأخرى، مثل «القصر»، هي أشكال وسيطة بين «سرد الحلم» وقصيدة النثر («وأخيراً استيقظت، بعد أن شعرت أنني نجوت»، مثلما نقرأ في السطر الأخير)، وأخيراً بالنسبة لـ «الممرات»، يفرض اسم قصيدة النثر نفسه عليها، بفعل إيجاز النص (لا يكاد يزيد عن صفحتين)، لا بفعل طابعها السكوني واللازماني بالتالي: إنه بالأحرى وصف لا سرد، و«الخلاصة» التي سبق أن ذكرها لا تخلص إلى شيء، ولا تفسر شيئاً (ما الذي تؤكد عليه هذه «الشباك الثقيلة المزخرفة»، إن لم يكن ضرورة رمزية؟) وبدلاً من إغلاق القصيدة، تتركها مفتوحة على آفاق غريبة، و«ب. ج. جوف»، الذي يذهب بالنثر، في بعض قصائد الآيات من ديوان «لسان»، إلى حدود الأبيات بأن يشحنها بالغنائية، يستخدم النثر الخالص هنا ليبني قصائد أصيلة، مُثقلة بالتجليات عن عالمنا الداخلي مثلما عن عالمه الخاص.^{١٦٩}

(٤-١) الدعابة

يمكننا ملاحظة أننا نفقد في الحلم كل شعور بالدعابة، وهو ما سيكون بالفعل تعريفاً للدعابة باعتبارها نزوعاً إلى نفاذ البصيرة وتسامي أرواحنا، وإذا ما كانت الدعابة، حسب تعبير «بريتون» (الذي استعاده «ل. ب. كينت») «تمرداً سامياً للروح» على عبثية الأشياء،^{١٧٠} وتأكيداً (مثلما يقول «فرويد» أيضاً) على حصانة الأنا، التي ترفض أن تترك للتآكل، وأن تفرض عليها الوقائع الخارجية المعاناة،^{١٧١} فلا يمكن أن تكون

^{١٦٩} هذه القصائد، وعددها أربع (Langue, Mercure de France, 1954, pp. 28, 30, 32 et 33)، أعيد نشرها ووصفها بـ «قصائد نثر» في مختارات Poèmes en prose de la Librairie les Lettres, pp. 69-72، والواقع أنها آيات، وسيطة بين الشعر المنظوم والنثر.

^{١٧٠} قارن بـ Breton, Anthologie de l'humour noir, éd. du Sagittaire, 1940, p. 10.

^{١٧١} المرجع السابق، ص ١٢.

سوى حقيقة روح يقظة تمامًا، ورغم هذا، فإن سرد الحلم، ذاته، يمكنه أن ينطوي على دعابة، عندما يقوم الراوي، المتيقظ الآن والرافض أن يبقى مخدوعًا بحلمه، بترك موقفه السلبي ويستخرج الجانب الفكاهي أو العبثية التافهة للمشاهد التي عاشها، فهناك على سبيل المثال، دعابة تهكمية إلى حدٍّ ما في السرد الذي قدمه «بيالو» عن مباراة كابوسية بأوراق اللعب يجري اللعب فيها «بقصاصات بسيطة من الكارتون لا شيء تحتها»، وتنتهي إلى العبث مثلما بدأت (نتذكر فقرة كهذه في «أليس في بلاد العجائب»)، «ثم نهضنا جميعًا بين ضوضاء المقاعد المقلوبة، مما كان يعني، لارتياحي الكبير، أن المباراة، بدهاءةً ستنتهي»^{١٧٢}، مثلما يخلص الراوي، وعندما يتم السرد بضمير الغائب، يصبح من الأسهل أيضًا وضع مسافة بين الحلم والراوي (قارن تحول «إرنست» إلى حصان في «الملوك الروسي» — من «حكايات دامية» — وهو يتقدم بشهامة وسط هتاف الجمهور، الذي «أبرز الانفعال عروقه»)^{١٧٣} ورغم هذا، لا تظهر الدعابة مع سرد الحلم (أو القصيدة الحلمية) نفس الروابط المقامة مع السرد الفانتازي، سواء كان أقصوصة أو قصيدة، فمع القصيدة، ثمة جزء مربوط بها، إن جاز القول، وذلك منذ بدايات النوع (قارن بـ «هوفمان»).

هذا الاتحاد المتواتر للغاية بين الدعابة والفانتازيا قد يبدو غريبًا: فكيف يمكن لنفاذ البصيرة هذا، وهذا «الحضور للروح»، أن يتعايشا مع عالم فانتازي، أي عبثي، دون هدمه؟ ألن تتمكن الدعابة، باستعادة حقوق الفكر الواعي، من منعنا من دخول اللعبة؟ والواقع أنه ينبغي أن نرى جيدًا أن الفانتازي والدعابة لا يهدمان بعضهما بعضًا، بل يتواصلان من أجل تحرير الإنسان من سطوة العالم الذي يعيش فيه، ليتيحاً له تجاوزه والحكم عليه، وبينما يصف لنا الكاتب الساخر عبثيات العالم كما هو (بأن يدخل فيه «بلشونًا» أو «ميكروميجا» كي يبديا دهشتها منه)، فإن كاتب الدعابة يصف لنا بكثير من الطيبة عالمًا عبثيًا، عالمًا بلا وجود، هو «جاربانيا الكبرى» أو العالم «الإضافي» لجاري، فالضحكة، هنا، تولد من الإحالة التي تُدعى ضمنيًا إلى عقدها بين هذا العالم الخيالي وعالمنا، وهي ضحكة هدامة، فيمكننا في الحلم — بجدية تامة — أن نلعب بأوراق اللعب المكونة من قطع الكارتون الأبيض، لكننا عند الاستيقاظ لن

^{١٧٢} Mémoires de l'Ombre, p. 43

^{١٧٣} Histoires Sanglantes, p. 173

يصل ضحكنا إلى هذا الحد من الغرابة الذي يصل إليه حلمنا، إلا بقدر ما في جدية لاعبي الورق من غرابة، فعندما يحكي لنا «ميشو» عن أهل «هاك»:

في هذا اليوم، أغرقوا رئيس الوزراء وثلاثة وزراء، كان الرعاة غاضبين، وقد دفعتهم مجاعة شتاء بكامله إلى نفاذ الصبر، وخشيت اللحظة أن يأتوا لنهب حينًا الأكثر ثراءً، «لا، لا، قيل لي. لا تخشوا هذا الموضوع، فهذا هو المشهد رقم ٩٠ كما هو واضح بملحقاته الطبيعية، رقم ٨٢ و ٨٤...»^{١٧٤}

أو عندما يدعونا إلى أن نضع نساءنا، يوم «العرس»، «في بئر كي يبتلن طوال الليل»،^{١٧٥} نشعر جيدًا أن فتوره لا يصبح دعابة إلا بسبب التقارب الذي نجبر على إقامته بين هذه العادات الغريبة وعادات مجتمعا «المتحضرة»، وإذا ما كان كاتب مثل «ميشو» يبرهن بشكل متكرر على وجود الدعابة في قصائده، فذلك بالتحديد لأنها — بالنسبة له، مثلما يلاحظ «بيرتيليه» — وسيلة تدخل ممتازة: ف «من خلال الدعابة يحقق الإنسان حريته فيها»،^{١٧٦} فالدعابة هي مظهر هذه الفوضى الهدامة التي تقوض — من الأساس — الواقع المعطى لتحرير الفرد بشكل أفضل والمطالبة بتسامي الفكر على ما يحيط به؛ ولأنها شكل عدواني بالتحديد، فيمكن لهذا النوع من الدعابة السوداء أن يرقى إلى الشعر، لدى «ميشو» و«جاري»^{١٧٧} و«لوتريامون».^{١٧٨} وينبغي التأكيد هنا، مرة أخرى، على أن الدعابة — التي تتنافر إلى حد ما مع النظم الكلاسيكي^{١٧٩} — تحتل، على العكس، مكانها على الوجه الأكمل في قصيدة النثر؛ ولذلك أسباب داخلية سبق ذكرها بصدد جمالية النوع،^{١٨٠} ونظرًا لطابعها الهدام،

^{١٧٤} L'Espace du dedans, Gallimard, 1944, p. 166، في Voyage en Grand Garabagne

^{١٧٥} La Nuit remue, L'Espace du dedans, p. 146 في Nuit de Noces

^{١٧٦} Michaux, Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1946, p. 63 مقدمة

^{١٧٧} قارن بما سبق، الفصل الخامس من القسم الثاني.

^{١٧٨} قارن بما سبق، الفصل الخامس من القسم الثاني.

^{١٧٩} تكاد «مختارات من الدعابة السوداء» تضم — فقط — نصوصًا من النثر، كثير منها — من ناحية أخرى — مقتطفات من روايات، وأقاصيص أو أقوال مأثورة، وليست قصائد نثر.

^{١٨٠} قارن بما سبق، في الفصلين الثالث والخامس من القسم الثاني، وأيضًا ما يتعلق بجاري، وسنلاحظ أن الفانتازيا، بالمثل، نادرة في نظم الشعر الكلاسيكي (على الأقل في البحر السكندري).

واللامتناهي، وغير الاجتماعي، لا تلائم الدعابة على الإطلاق نظم الشعر الكلاسيكي، المبني على النظام والتناغم، وعلى الشعور بالتوافق بين الإنسان وعالمه، وعلى النقيض، يتقبل النثر ويستخدم بنجاح روح العنف والتحرر التي تجلبها له الدعابة؛ وبشكل خاص في قصائد النثر من النمط «الفوضوي»، حيث يمنحها التكتيف الأقصى لدعة إضافية أيضاً: وقد رأينا أمثلةً لذلك لدى «برتران»، الذي ينقسم ليرى نفسه وهو يناور في عالمه الفانتازي، ولدى «بودلير» (في «لنقتل الفقراء» و«بائع الزجاج الرديء»)، حيث تصبح الدعابة شكلاً من الروحية العدوانية، ولدى «لوتريامون»، الذي يستخدمها كمجال اختصاص أساسي لـ «الآلة الجهنمية» التي يملكها، ولدى «جاري»، الذي كان عليه — في النهاية — أن يصنع من وجوده قصيدة دعابة لا امتثالية، ولدى السرياليين — القريبين منا — الذي رأوا في الدعابة «الموضوعية» وسيلةً للتحرر من ضغوط العقلانية،^{١٨١} ولدى «ل. ب. فارج» و«ماك أورلان»، وفي وقتنا الراهن، يعتبر «ميشو» أفضل ممثل لدعابة الفانتازيا التي تحاكي تعاقبات الوقائع أو الأفكار التي نقابلها عادة في نصوص السرد، من أجل توحيدها بشكل أفضل، إن منطق العبث، و«تمرد الأساليب على الغايات»،^{١٨٢} و«التدخلات» لإقامة الشطط عن عمد في قلب الواقعي،^{١٨٣} هي من الأساليب التي يستخدمها عن قصد كثيرًا، لكننا نستطيع أن نذكر، على حدود القصيدة والسرد الفانتازي أو العجيب، نثرات عديدة معاصرة، مشدودة نحو القصيدة

^{١٨١} «الدعابة الموضوعية» و«الصدفة الموضوعية» هما، مثلما يقول «بريتون»، «القطبان اللذان تعتقد السريالية أنه يمكن أن تتفجر فيما بينهما ومضاتها الأطول» (*Limites non Frontières du* *Surréalisme, Nouvelle Revue Française*, 1^{er} Février 1937, p. 206)، حول تعريف «الدعابة الموضوعية»، المستمد من «هيجل»، حيث الدعابة «وهي تحافظ على طابعها الذاتي والتأملي تترك الشيء وشكله الحقيقي يأسرهما»، قارن بـ Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 10.

^{١٨٢} أستعير هنا هذا التعبير من «سارتر» في مقاله حول *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage, Situations I*, Gallimard, 1947, p. 129، وإنما بنوع من الفانتازيا المعاصرة (فانتازيا «كافكا» أو «بلانشو»)، وسنلاحظ — على سبيل المثال — في نص ميشو السابق ذكره، الذي يستند إلى عادات أهل هاك (ص ٨٦٩)، كيف تتولد الدعابة من التفاوت بين الوسائل (قتل ومذبحة) والنهاية الساخرة (مشهد رقم كذا).

^{١٨٣} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثالث.

بقدر ما تمتلك من «شحنة» دعابة (مثلما نقول شحنة كهربائية): نثر يحمل توقيع «أ. فريدريك»^{١٨٤} و«ر. مالييه»^{١٨٥} و«ر. دي أوبالديا»،^{١٨٦} ضمن آخرين.

لكن هناك شكلاً آخر للدعابة، أكثر نقاءً بمعنى ما؛ لأنه أكثر مجانية وأكثر انفصالاً عن نوع «السرد»، لكنه سرعان ما يثير الضجر رغم هذا؛ لأنه يحطم — ما إن يتكون — كل تسلسل للوقائع (ألم يؤدّ هذا التسلسل إلى لا شيء)، وكل تتابع منطقي للأفكار (هذا المنطق ألم يكن منطق العبث)، ففي الهزل، وفي التدايعات المفاجئة للألفاظ، وفي الشعوذة المرحية مع الكلمات، والصياغات والصور، يعثر هذا الشكل من الدعابة على قوته الهدامة، الشعرية أيضًا أحيانًا، ويمكن للتمرد على اللغة، الذي تحدثت عنه من قبل، أن يتخذ شكلاً دعائيًا؛ وسنجد بعض الأمثلة في اختراعات «فارج» و«ميشو» اللغوية، ولا ينبغي رغم هذا أن نخلط بين التمرد المأساوي لواحد من قبيل «أرتو» و«سيزير»، وهزليات واحد من قبيل «ل. ب. فارج»: فنحن — لديه — إزاء لعبة، دعابة أكثر «سوادًا»، لكنها مبرقشة بكل أنواع الإبداع.^{١٨٧}

وفي هذا التلاعب بـ «الكلمات في حرية»، الذي لم تعرفه القرون السابقة، كان «ماكس جاكوب» هو المؤسس، وبعده، مثلما رأينا، يستعيد «كوكتو» فكرة تداعيات الألفاظ والصور، ويكرس هو أيضًا اللقى اللفظية، وهذا النوع من شعر الألعاب النارية مهجور إلى حدٍّ ما، في وقتنا الراهن، ورغم هذا، فقد نجد عددًا ما من قصائد «الدعابة اللفظية» في ديوان «مؤلف ذهبي» لمارسيل سوفاج، أحد أصدقاء «ماكس جاكوب» ومن المعجبين به، «قصيدة نثر: منتهية بطريقة باردة وموجزة لا غنائية ولا جلجلة، في ضربات مفاجئة عليها أن تتسع لما بعد الهوامش والصياغات»، إنه التعريف الذي يذكره «سوفاج» ونجد فيه أفكارًا أثيرة على «جاكوب»: الإيجاز، وغياب الغنائية،

^{١٨٤} Histoires Blanches, Gallimard, 1945. قارن — على سبيل المثال — بـ Voyage, p. 126. أو Le Boeuf, p. 130.

^{١٨٥} قارن بالقصائد المذكورة في Poésie vivante (t. II: Poèmes en prose), Librairie Les Lettres, 1954، وخاصة Identification, p. 76.

^{١٨٦} مؤلف ديوان قصائد نثر في شكل حكايات قصيرة Les richesses naturelles, Julliard, 1953. وهذه الحكايات غير المألوفة، التي تخطط الدعابة بالشراسة، كثيرًا ما تذكرنا بميشو: على سبيل المثال في «عرس فاس»، ص ٦١، أو «حرائق»، ص ٦٣.

^{١٨٧} Poésie vivante (t. II: Poèmes en prose), Librairie Les Lettres, 1954, p. 113.

والخطابية، ومؤثر الصدمة،^{١٨٨} وها هي — على سبيل المثال — بداية قصيدة تذكرنا بشدة بتلاعب «جاكوب» بالكلمات:

الدجاجة ذات العينين الذهبيتين
كل شيء طيب لها: الدودة في الماء والماء في الكوب، قاع الكوب، وخضرة
القاع.

في أرض المرارة المسورة حيث يدق السندان تحت المطرقة هو مشهد
طبيعي مع دجاجة.^{١٨٩}

وبداية «مناجاة إلى الموازين»، ألا تحتوي مثلما يحدث لدى «جاكوب» و«كوكتو» —
على تداعيات للألفاظ والصور في آن (من الانقلابات المفاجئة للجدول saute-ruisseau
إلى نطة الخراف saute-mouton، ومن الخراف إلى الأمواج المزبدة)؟

الانقلابات المفاجئة للجدول تلعب نطة خراف الصدفية.
للصدفة ظهر جميل — صوف وتراب وزبد الأمواج — إنها تسوق خرافاً
تجول بها الريح في الحركة الدائمة.^{١٩٠}

ولن نندهش من رؤية أسماء حقيقية أو خيالية تختلط وتتصادم، محتشدة
من أجل متعتنا اللفظية في قصيدة تذكرنا، هذه المرة، ببعض نصوص «ميشو»،
«بوثيون وبوثياتون أو بايوناسيون بعيون زرقاء، أبرنكايتون، ومدريليون، وماندوليون،
وتريكور وبيترو كوريون من الأراضي البائرة المبللة (...)» وذلك من أجل صنع عالم
جميل لدى أسلافنا الغاليين ذوي الشوارب الضخمة»،^{١٩١} نشعر أننا ننزلق، مثلما
يقول «سوفاج»، من الحديث المختال إلى الهزل بسبب أو بدون (سبب) على الحواف

^{١٨٨} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{١٨٩} Cœuvres d'or, Gallimard, 1952, p. 154، يكتب «م. سوفاج» الذي ولد عام ١٨٩٥م، قصائد نثر
منذ عام ١٩٢٠م، وقد نشر الكثير منها في Rythme et Synthèse، ونشرت قصائد أخرى في دواوين غير
متاحة اليوم، وقد فاز «مؤلف ذهبي» بجائزة «ماكس جاكوب»

^{١٩٠} Apostrophe aux balance, Cœuvres d'or, p. 106.

^{١٩١} La famille, Cœuvres d'or, p. 35، قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

المرهفة للكلمات»^{١٩٢} ونجد أنفسنا وقد رجعنا إلى نظريات السيريلية عن حياة الكلمات وطاقاتها الكامنة عند قراءتها في نص من الجزء الأخير من «مؤلف ذهبي» (وهو نوع من «فن الشعر» الخاص بالمؤلف):

كانت الكلمات تعمل، والحروف أكثر أيضًا داخل الكلمات، وتحررت مقاطع لفظية لتهدّي وتجرب التحامات جديدة وتنال بالصدفة طاقة مجهولة.^{١٩٣}

وبينغي أن نضيف أيضًا أن هذه القصائد «على طريقة ماكس جاكوب» ليست الأغلبية في «مؤلف ذهبي»، وسنكوّن فكرة خاطئة تمامًا عن الديوان إن لم يستوقفنا سواها، فلسنا — في أغلب الأحيان — إزاء لعبة لفظية، وإنما إزاء قصائد «منحوتة مباشرة من الحياة»^{١٩٤}، غنائية رغمًا عنها، وحيث الدعابة نفسها ليست إلا الوجه الآخر من مسعى قلق وتجارب ممزقة موضوعها الناس والحياة والطبيعة والله، وسيكون من الخطأ ألا نرى، على سبيل المثال، سوى الهزل في هذا التراكم للأمكنة المشتركة والعبارات الجاهزة، حيث غياب التكوين و«الأدب» يجعل الإرهاق أكثر تأثيرًا:

تحطمت خطوط الواقع على مستوى الإنسان، مرّم الخزف ينتحب في زاوية الشارع، الشوارع مسدودة، لم يعد للمرمم نار في كوته، والريح التي تهب في عرض البحر حوله تننّ تحت أبواب العربات، إنها الريح تبحث عن الريح السوط الذي يستشيط غضبًا والمنجل الكبير الذي لا نراه، هذا لا شيء، إنه الإسراع الضال الحياة المهجورة الفم المقفل الباب الضيق المائدة المعدة وأدوات مائدة الغائبين.^{١٩٥}

وهل ينبغي القول إن القصيدة التالية (وأوردها كاملةً) هي قصيدة مُضحكة:

^{١٩٢} Tentation Académique, Œuvres d'or, p. 214.

^{١٩٣} Amour délices et orge: Don Juan, p. 215. وذلك ما يتكرر في العناوين (قارن بـ La Poule aux yeux d'or, Je tue il, Quand on chant le thermomètre monte)، بأن يطلق «م. سوفاج» العنان لقريحته.

^{١٩٤} قارن بملحوظة Poésie vivante (t. II: Poèmes en prose), Librairie Les Lettres, 1954, p. 113.

^{١٩٥} Fin de la boîte à musique, Œuvres d'or, p. 12.

الاهتمام بالحياة

تلقيت اعترافات زهرة، والزهرة أدينت، رغمًا عني، أدينت بألا تكون سوى قليل من السلطة.

أخذت موعدًا في مرآة، وعندما ظهرت كأنت المرأة محطمة.
محطمة إلى شظايا من عشرين سنتيمًا، من قطع معدنية مزيفة وعملة من النحاس.

في غرف باردة ماتت عسافيري، والأخير، عندما كان يغني ... أين كان هذا؟
لقد نسيت بالفعل، على الضوضاء أن تكفيينا الآن.
قليلٌ من زبد الضوء على الورق المصقول يخدعنا ويرضينا، لقد أظلم العالم منذ أن راحوا يصورونه.^{١٩٦}

ويستعيد شعر «مارسيل سوفاج» فكرة «جاكوب» عن إمكانية استخدام كل شيء باعتباره «عنصرًا شعريًا»: ذكريات القراءة، لغة العامة في المحادثة، ما يحدث على الجانب الآخر من الإكوادور، الانطلاقات المفاجئة، نغمة الحلم، النتائج غير المتوقعة، تداعيات الكلمات والأفكار ...^{١٩٧} لكن، إذا ما كان لجاكوب فضل تحرير قصيدة النثر من عدد معين من التقاليد، والوعي بضرورات معينة للنوع في آن، فإنه قليلًا ما كان ينجح في تحريك شعورنا:^{١٩٨} محاكاة ساخرة مفرطة، كثير من سقط المتاع، ألعب بهلوانية مفرطة ومجانية إلى حد بعيد في النهاية، وإذا ما كان «مارسيل سوفاج» يستخدم الشكل «إلى حد بعيد (المبتذل عند الضرورة)، والنزعة الاختصارية، والإيجاز الصدامي

١٩٦. Œuvres d'or, p. 10.

١٩٧. قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

١٩٨. ينطبق ذلك — على نحو خاص — على «كوب النرد»: فثمة في «رؤى جهنمية»، المكتوبة عام ١٩٢٤م، قلق ديني، ولهع إزاء الجحيم، تشعر بهما معاشين، ويمكن لـ «محاولة اغتيال»، رغم التلاعب اللفظي الرديء، أن يقدم لنا مثالاً لهذه «الطريقة الثانية»:

«في المنحنى يهددني رجل بسكين، وبمهارة أدهشتني، آخذ يديه، وهو محصن في كل مكان، يحيطون بي، وأتذكر أن العملاء كانوا يحدثونني وأنتني ذكرت لهم اسم شاعري، لا أحد رآه: كان ورائي ويده تختبرانتي: عندئذ ضعفت: وغرس نصلًا في جنبي: كان قد سد في الكبد أو اليقين، أعرف اليوم الرجل ذا السكين» (Visions infernales, N.R.F., 1924, p. 81).

للصياغات، وصدمة الكلمات والصور، فهو يستخدمها كي يجعلنا على تواصل مع تجربته الحميمة، وسيمكننا مثال آخر من الإحساس بذلك أفضل من التعليقات المطولة:

بعض الرجال الذين يتحدثون بصوت خفيض يقولون إنهم التقوا بالحرية،
لا نعرف أين، يؤكدون أنه في مصادفات الحياة كان كل واحد يأكل خبز
بؤسه في الماضي مغموساً في الدموع، كان ذلك أقل قسوة.
في وقتنا الراهن لم يعد للبؤس دموع، فالحياة أدارت ظهرها للحياة،
والعيون جافة، والخبز جاف، لقد أثمر تاج الشوك.^{١٩٩}

كيف لا نرى في هذا الشعر إذن مغزاه ودلالته على **الصعيد الإنساني**، وأنه،
رغم النزعة الإيجازية، والخشونة المتعمدة، والدعابة العدوانية أحياناً، والصور الباروكية
المظهر أحياناً،^{٢٠٠} فهو الشعر بلا قيثارة، ولا زخرف، لكنه — رغم هذا — غنائي؟

(٢) شعر الواقع

هكذا يصل شعر «مارسيل سوفاج» — المنطلق من دعابة لفظية على نحو خاص، ومن
اللجوء القصدي إلى العبث^{٢٠١} — إلى غنائية تجد فيها الواقعية، الرائعة أو المعذبة، مكاناً
لها: وبشكل خاص في الجزء المسمى «طبيعة» من «مؤلف ذهبي»، حيث تقدم بعض
القصائد رأياً مسبقاً عن الواقعية، وحيث تذكرنا قصائد أخرى بريفيردي، فيما يتعلق
بالريح، والطريق والأشجار،^{٢٠٢} ففي الشعر الفوضوي، لا تتدخل الطبيعة، بل تصبح

^{١٩٩} La clef de meute, Œuvres d'or, p. 18.

^{٢٠٠} يمكن أن يبدو باروكياً أن نقدم الحياة الأبدية مثل «بقرة حلوب» ترعى في «المراعي السماوية»، لكن ذلك يتيح لنا أن نرى الشاعر وهو يقدم لنا الإنسان في مسيرته نحو الخلود، ذلك «الأخ البريء في الرضاعة، ممثل الخدين بالثلوج الأبدية»، «المراقب من الركام الجرفي للأطلال والندم» (Nous changeons les images, pp. 191-192).

^{٢٠١} وبعض القصائد — من قبيل «كل واحد يتسلى بقدر طاقته»، ص ١٢٨ — ليست بعيدة جداً عن الفانتازي ذي «النزوع التدخلي» لميشو.

^{٢٠٢} قارن بـ Le monde du vent, p. 145, Vue de dos, p. 153: «الطريق الذي يصعد في المقدمة هرب من ندوب يديه الجافتين، وامتد بين عينيهِ من خلال الموزاييك في الهندسة المحروقة للمراعي الجرداء» ... إلخ.

عندئذٍ طبيعة فوضوية وفانتازية، تحفزها حياة مثيرة للقلق، غير طبيعية،^{٢٠٢} وبما أن الشعر الفوضوي (والمنتمي إلى الفوضوية) يمثل محاولةً لهدم العالم الحقيقي ليُحل محله عالماً آخر (غير خاضع تماماً للسيطرة ويمتلئ بالخيانة في القصيدة الفانتازية، ساطعاً ومشعاً في «الإشراقة»)، فالواضح أن القوانين التي ستحكم هذا العالم الجديد ستكون مختلفة جذرياً: لا المكان، ولا الزمان، ولا الحب، ولا الحقد سيكون هم أنفسهم فيه، وسنرى فيه الزهور تجأر، والحيوانات تتكلم، وكل عوالم الطبيعة تتبادل فيه الأشكال والخصائص.

لكننا رأينا — في القطب الآخر من قصيدة النثر — لا التمرد، بل التوافق بين الإنسان وعالمه، وبدلاً من الفوضوية الهدامة، الرغبة في الانسجام، والحق أن شروط الشعر قد تغيرت منذ مائة عام، والقصيدة الشكلية المكونة من «فقرات» أو مقاطع منتظمة، بمؤثرات التماثل واللازمة الغنائية وتكرار العبارات، إنما هي شكل ساكن بإفراط و«فني» بصورة زائدة بالنسبة لحقبتنا ذات الاضطرابات والتفجيرات الجذرية، وعندما نقرأ اليوم، فيما يتعلق بقصائد النثر الحديثة، أن «ثمة أشكالا شبه منتظمة»، وأن «بعض هذه القصائد تعطي الانطباع بأنها سوناتات نثر»،^{٢٠٤} يتملكن الانطباع بوجود تفاوت ما، ونشعر بتراجع في الزمن إلى الحقبة التي قال فيها «هنري دي رينيه» نفس الكلام عن «أغاني بيليتيس»،^{٢٠٥} ورغم هذا، وإذا ما كان القليل من الشعراء يكتبون اليوم سونات منتظمة، فهو ما لا يستبعد — لدى البعض — العودة إلى مفهوم القصيدة، أي الشكل المنظم والمبني، فالأساليب وحدها هي المختلفة.

وما دامت هذه الرغبة في النظام، والتنظيم، والصرامة، تسير مع قبول بالواقع، بل حتى — في أحيان كثيرة — مع تمجيده، فسيكون من الأفضل إذن أن نواجه شعراء الشعر الفوضوي والهدام بـ «شعراء الواقع»، وأبادر بالقول إن هذا المصطلح المبهم

^{٢٠٢} مثلما يلاحظ «سارتر» عن حق، «لا نكشف عن الفانتازيا: فهي لا توجد أو تمتد إلى العالم كله، إنها عالم كامل تتم فيه الأشياء عن فكرة أسيرة ومضطربة، متقلبة ومترابطة في آن ...» (*Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage, Situations I*, Gallimard, 1947).

^{٢٠٤} *J. Pourtal de Ladevèze, Mercure de France, 1^{er} Juin 1952, p. 525*. فيما يتعلق

بـ *Rencontres*, par Christian Dautcourt

^{٢٠٥} قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الثاني.

ملائم، بالضبط لأنه عام إلى حدٍّ بعيد بما يسمح بتجميع شعراء مختلفين بدرجة كبيرة مثل «رونيه شار» و«بونج» و«سان-جون بيرس»، الذين لا يوجد بينهم أي معيار مشترك سوى توافقهم وتضامنهم مع الحقيقي، وشعورهم المتفائل في الأساس الذي يستخلصه القارئ، لكن الواقع له ألف وجه (هناك واقع إنساني، وواقع مادي، وواقع تاريخي...)، وكل شاعر يتفاعل معه حسب طبيعته العميقة الخاصة به، ونحن نقترح شعرًا يتوفر هو أيضًا على واقعه الخاص به، وبذلك، سأكتفي بالإشارة إلى الأشكال التي تبلور الواقع، في النثر، لدى بعض من شعراء حقبتنا الكبار.

ريفيدي وتأثيره

ليس من العبث أن نذكر أولًا بأن «ريفيدي» — الذي تحدثت عنه في الفصل السابق، في سياق الحديث عن «غنائية الواقع»^{٢٠٦} والذي كان يشبه القصائد منذ عام ١٩٢٧م بـ «بللورات وضعت بعد الاتصال الجياش للروح مع الواقع»^{٢٠٧} — لا يزال يواصل الكتابة، وجمع في «يد عاملة» القصائد التي كتبت من عام ١٩١٣م إلى عام ١٩٤٩م، فشعر «ريفيدي» واحد إلى حدٍّ بعيد مما مكنني من دراسة القصائد التي كتبت خلال ثلاثين عامًا كتكتلة واحدة، لكن ينبغي الإشارة إلى أن هذا الشعر لم يكف عن التأثير في العمق، «فعلاقته بالأدب الراهن أوثق، وأكثر حيوية من شعر فارغ، وكوكتو، وماكس جاكوب (...) ريفيدي يبدو لنا، أكثر فأكثر، كشاعر وأيضًا كباحث جمالي، أستاذًا...»^{٢٠٨} مثلما كتب «ج. بيكون» عام ١٩٤٩م، فمن خلال نظريته عن الصورة، ورغبته في «الانغماس إلى أبعد ما يمكن وبأقصى الأشكال الممكنة للمغامرة»، في هاويات الكائن الداخلي^{٢٠٩} استحق «ريفيدي» بالفعل أن يعتبره السيراليون أستاذًا لهم، واليوم أيضًا، نشعر بتأثيره في الكثير من القصائد التي تحدثنا عن عزلة الإنسان والقلق الأليم إزاء الواقع، ذلك ما يتبدى في «خمس قصائد نثر» لـ «ج. دي لابرادا»، التي تمثل قصائد عن

^{٢٠٦} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٢٠٧} Le Gant de Crin, Plon, 1927, p. 15

^{٢٠٨} Panorama de la nouvelle littérature française, Gallimard, 1949, p. 133

^{٢٠٩} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

الغياب والعزلة، لتذكرنا أحياناً بريفيردي بنبراتها عن القلق الأليم الغامض، وبطريقتها في تقديم سرد لا يحدث فيه شيء، لكن حيث تنوء العزلة بوطأتها بلا أمل: «من بار في مقهى، يعبر، وهو يراقب الوجوه، بلا قدرة على العودة إلى غرفته في الفندق، وبلا شجاعة على الاقتراب من كائن؛ لأنه أن لا وجود لأحد هنا حقاً...»^{٢١٠} وبالمثل، ففي قصيدة «ميشيل مانول» هذه، يبدو تأثير «ريفيردي» واضحاً، مثلما يقول «ج. روسيللو»^{٢١١}.

نظرة أخرى

كل شيء مُسمَّر على هذه البلاطة الغائرة، على امتداد هذه الحوائط السوداء، حيث حككتُ جبهتي، في الظلام المبعثر، في هذا الصخب من الدم الذي يغطي تقهقري.

أنا وحيد وأصرخ فوق بؤسي، عبر الحلقة المقيدة بالتعاطف، على الطريق الصارم حيث أنهار، بعد أن أغلقتُ أبواب البحر.^{٢١٢}

ومن خلال غنائية رثائية معينة، نجد هنا اتجاه «ريفيردي» إلى استخدام عناصر الطبيعة الخارجية كإشارات، ومعادلات للواقع الداخلي،^{٢١٣} لكن الأمر يتعلق بواقع «معين» ترجمه المشاهد الطبيعية المتحجرة، والمساحات المهجورة، والريف الصامت حيث يلقي بوطأته نوع من التساؤل القلق الأليم. إن شعر «ريفيردي»، ومن تبعه، رغم تجذره العميق في الواقع، يقودنا دائماً «نحو المجهول، نحو العمق»،^{٢١٤} ولن يكون من المبالغة القول إننا نكاد نشعر فيه، دائماً تقريباً، بشعور مأساوي بالحياة والمصير الإنساني، وبذلك، فهو يقدم لنا واقعاً مختلفاً عن الواقع الذي يتجسد في قصائد «شار» و«بونج» و«سان-جون بيرس».

^{٢١٠} J. de Laprade, *Cinq poèmes en prose*, نشره «دينو» للمؤلف عام ١٩٤٧م، وغير مرقم.

^{٢١١} Panorama critique des nouveaux poètes français, Seghers, 1952, p. 280. كرس «م».

مانول» دراسة بارعة لريفيردي في مقدمة 1951, Seghers, *Poètes d'Aujourd'hui*.

^{٢١٢} Astrolabe, Cahiers de Rochefort, 1945, p. 32.

^{٢١٣} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٢١٤} Reverdy, *Le Gant de Crin*, Plon, 1927, p. 40.

رونيه شار والواقع

إذا أمكننا القول إن «ريفيدي» قد أعطى، إلى حد ما، دروساً للسرياليين، فيمكن القول أيضاً إن «شار» على النقيض (وهو الذي ساهم عام ١٩٣٠م في «النتير ترافو»^{٢١٥}، ونشر في نفس العام قصيدة نثر، «أرتين»، السريالية بشكل واضح) قد تلقى وحفظ درس السريالية في الأساس: الشعر نظام للمعرفة متناقض وأرقى من المعرفة المدعاة «علمية»، فهو «فعل إعادة اكتشاف وإعادة خلق عالم الحقائق»^{٢١٦}، لكن صيغة «شار» — الذي يمثل الشعر بالنسبة له «معرفة منتجة للواقع»^{٢١٧} — أقل إبهاماً، وتوضح بشكل أفضل الوظيفة الشعرية الحقيقية، التي لا تمثل فحسب اكتشافاً، وكشفاً متحققاً، وإنما إبداع.

ولا ينبغي أن ننسى، فضلاً عن ذلك، أن السريالية قد اقترحت أيضاً كلاً من اللحم والواقع باعتبارهما «حقائق»^{٢١٨}، وأن رغبتها في منح المكانة الأولى للحلم واللاوعي قادتها إلى اقتراح سلوك سلبي بشكل أساسي على الشاعر، وقصيدة «أرتين» السريالية، هي متتالية من الرؤى الحلمية، ونوع من «فن الشعر» السريالي في آن:

حالة الفتور التي سبقت «أرتين» جلبت العناصر التي لا غنى عنها لعرض انطباعات مدهشة على شاشة الأطلال الطافية، والألحفة المشتعلة في الهاوية التي لا حد لها للظلمات دائمة الحركة.^{٢١٩}

لكن كلمات «أرتين» الأخيرة تشير إلى الرغبة في العودة إلى الواقع: «ولأن شار قد اختار الواقع — الكلمة الأخيرة للقصيدة — «قتل الشاعر نموذج»، أي «تخلي عن

^{٢١٥} مع «إيلوار» و«بريتون».

^{٢١٦} قارن بـ G. Hugnet, *Petite Anthologie du Surréalisme*, Bucher, 1934, p. 12.

^{٢١٧} *Moulin premier*, éd. G.L.M., 1936, p. 1.

^{٢١٨} «أعتقد أن الحل المقبل لهاتين الحالتين، المتناقضتين للغاية ظاهرياً — وهما الحلم والواقع — إنما يكمن في نوع من واقع مطلق، نوع من فوق واقع، إذا جاز القول»، مثلما كتب «بريتون» في «بيان السريالية» الأول.

^{٢١٩} *Artine* في *Le Marteau sans maître*, Corti, 1934, p. 40. وفي «ستجي الوفرة» (١٩٣٢م، وجمعت في «المطرقة بلا معلم»)، نقرأ أيضاً قصائد نثر سريالية للغاية، ويحذرنا «شار» من أن واحدة منها، هي «مياه-أمهات»، إنما هي ترجمة لحلم.

كل ما من خلاله يمكن للحلم وللوعي ولغير الواقعي أن يصبح عالمًا يدعي الاكتفاء بذاته ويستغني عن الحقيقي»، مثلما يكتب «ج. مونان» في دراسته الهامة،^{٢٢٠} فالشاعر لا يستطيع الاستغناء تمامًا لا عن الخيال ولا عن الواقع، وعليه، مثلما يقول «شار»، «أن يمسك بكفتي الميزان متعادلتين بين العالم الفيزيقي للسهر وسهولة النعاس الرهيبة»،^{٢٢١} وفضلًا عن ذلك، فإن مجانية الصور، وإلغاء الاختيار والعمل الواعي، ربطت الشعراء بمنحدر ذي سهولة مرعبة، فمنذ عام ١٩٣٠م، خُلِقَ نمط سيرياي، وأصبحوا يصنعون «قصائد» بمعونة اللاعقلانية والصور المتطرفة، هذا الاستغلال الواسع للثروات السيريالية هو الذي سيَشْكُو منه «شار» عندما سيدعو — في «قسمة شكلية»^{٢٢٢} — «مُدْخري النوم» إلى تطوير «غرابتهم الشرعية» وإلى رد «الحلي» الحقيقية أو الزائفة التي أمدتهم بها سرقاتهم الليلية.

أما بالنسبة لشار، فسرعان ما أدرك أن القصيدة — كي تصبح بدورها واقعًا يتوافق مع الواقع الداخلي للشاعر — تتطلب جهودًا أخرى: فاسم شاعر معين لن تكون له أية دلالة إن كان الشعر كنزًا متاحًا دائمًا، في متناول أي شخص، فالشاعر يصنع نفسه في صناعته للقصيدة، ومثلما يؤكد «م. بلانشو»، «لا يعني الإلهام سوى أولية القصيدة بالنسبة للشاعر (...) فالشاعر لا وجود له إلا بعد القصيدة، والإلهام ليس هبة سر أو كلمة منحت لشخص موجود بالفعل، فهو هبة الوجود لشخص لا وجود له بعد»،^{٢٢٣} وعندما يكتب «شار»:

جراً أن تكون ذاتك — في لحظة ما — هي الشكل المكتمل للقصيدة.
رفاهية استشفاف تُلَوِّ المادّة — الشعور المتوجة في الحال.^{٢٢٤}

فالأوضح أن كل جهده بالتالي لا بد أن ينحو إلى أن تصبح هذه القصيدة الكامنة واقعًا، وأن يمنحها الشكل الذي تطالب به.

^{٢٢٠} Avez-vous lu Char? Gallimard, 1946, p. 77.

^{٢٢١} Partage formel, نشرت بعد 71 p. 1945, Gallimard, Seuls demeurent.

^{٢٢٢} المرجع السابق، ص ٧٥.

^{٢٢٣} Critique, Octobre 1946, p. 389 في René Char.

^{٢٢٤} Moulin premier, éd. G.L.M., 1936 (غير مرقمة)، الصفحة الرابعة.

هذا الشكل سيتنوع، كل مرة، حسب الضرورات الداخلية للقصيدة خلال فترة الكتابة، وينفر «رونيه شار» من القوالب المعدة سلفاً مثلما ينفر من التعبيرات الجاهزة، ويصرح بأن الشاعر «عليه ألا يخشى استخدام كل المفاتيح المسرعة في يده»،^{٢٢٥} وقصيدة «صحبة التلميذة» مكونة من ثمانية مقاطع لفظية منتظمة مجمعة في مقاطع شعرية من ثمانية أبيات:^{٢٢٦} وقصيدة «حضور عام» (ضمن قصائد أخرى) تبدأ ببيت الشعر الحر القصير للغاية إلى البيت الحر الطويل للغاية،^{٢٢٧} و«كلهم رفاق سرير» مكتوبة في أبيات،^{٢٢٨} وفي «تبعية»، يختفي بيت الشعر في هيئة النثر،^{٢٢٩} وأخيراً، فإن قصائد النثر (القصيرة للغاية في أغلب الأحيان) كثيرة جداً، ومن الصعب — فضلاً عن ذلك — أن نجزم بما إذا كانت هذه القصيدة مكتوبة شعراً أو نثراً، مثل «عصفور الصفارية» على سبيل المثال:

دخل عصفور الصفارية عاصمة الفجر
وأغلق سيف غناؤه السرير الحزين
وكل شيء انتهى للأبد.^{٢٣٠}

أو إذا كانت حكمة كهذه (شكل الحكمة من أشكال التنبؤ لدى «شار») لا تستحق، في واقع الأمر، أن تُسمى قصيدة:

يا فتيات الأرض الجميلات، ينابيع الهناء، اللاتي نضاجعهن، اللاتي نتأثر
بهن، اللاتي نلجهن، اللاتي نفككهن حتى الاختصار، لماذا لا تزلن تنادين من
بعيد، أيتها الأطلال المعطرة؟^{٢٣١}

^{٢٢٥} Seuls demeurent، ذكره «ج. موانان»، p. 108. Avez-vous lu Char?

^{٢٢٦} Placard pour un chemin des écoliers (1937)، في R. Char, Seghers, 1951, p. 104.

^{٢٢٧} Moulin premier، éd. G.L.M., 1936 (غير مرقمة).

^{٢٢٨} Dehors la nuit est gouvernée (1938)، في R. Char, p. 107.

^{٢٢٩} «في شوارع المدينة يوجد حبي، لا يهم أين يذهب في الزمن المنقسم، لم يعد حبي، الكل يمكن أن يكلمه، لم يعد يتذكر، من بالضبط أحبه؟» La Fontaine narrative، في Fureur et Mystère, Gallimard, (1948), p. 257.

^{٢٣٠} Seuls demeurent، في Fureur et Mystère, Gallimard, 1948, p. 30.

^{٢٣١} A une sérénité crispée، في René Char, Seghers, 1951, p. 147.

ولنلاحظ للوهلة الأولى، على أية حال، أننا مع نثر «شار» نبتعد عمداً عن السرد، عدا استثناءات (لكن عندما يتدخل السرد في «تنويم مغناطيسي» على سبيل المثال، لا يعود الأمر يتعلق بقصيدة نثر، وإنما بنثر حقاً)، ليس هناك تلاحق، وتتابع، مثلما لدى «ريفيدي» على سبيل المثال، حيث تشكل عناصر القصيدة أحداث منتقاة حسب قيمتها الرمزية، فشعر «شار» يحاول من أجل تخليد اللحظة، وحسب صيغته الجميلة:

إذا سكنا برقاً، فهو قلب الأبدى.^{٢٣٢}

هذا الشعر ساطع مثل شعر «رامبو»، وقاس في نفس الوقت ومعدني مثل شعر «مالارميه»، إذا جاز القول، وينبغي الحديث هنا عن هرقليطية «شار» وعن الطريقة التي يتمكن بها شعره من حل المتناقضات،^{٢٣٣} مثبّثاً ومضة الشعور، «المادة-الشعور المتوجة في الحال»، لنصنع منها شيئاً أبدياً، ونجعل هذا الشعور متجدداً بلا نهاية، وموحداً «طابع الأشياء الصلبة غير المنقوص، وسريان الصيرورة، وكثافة الحضور والوميض الذي يطلقه الغياب»،^{٢٣٤} مثلما يقول «بلانشو».

وجانب كبير من قصائد نثر «شار» مكتوبة في المضارع، إنه الزمن المفضل لشعره، فهكذا تبدأ قصيدة «مارت» الجميلة:

«مارت» التي لا تستطيع هذه الجدران القديمة أن تمتلكها، نبع يتجلى فيه سلطاني المنفرد، كيف يمكنني أن أنساكم أبداً ما دام ليس لي أن أتذركم: إنكم الحاضر الذي يتراكم.^{٢٣٥}

^{٢٣٢} *A la santé du serpent*, XXIV في *Fureur et Mystère*, Gallimard, 1948, p. 231.

^{٢٣٣} قارن — في *René Char*, Seghers, 1951 — بالتوطئة التي كتبها «شار» لترجمة «فيرقليطيس» التي قام بها «إيفين»، ص ١٣١، وفي *Portage formel, Seuls demeurent*, Gallimard, 1945, p. 73.

«يؤكد هيرقليطيس على التحالف العظيم للتناقضات»، وحل المتناقضات فكرة سيريالية (قارن بـ Mounin، 99-103 في *Avez-vous lu Char?* Gallimard, 1946, pp. 99-103).

^{٢٣٤} *René Char, Critique*, Octobre 1946, p. 398، ننقاد هنا إلى التفكير في الطريقة «الجدلية» التي يوفق بها «مالارميه» بين المتناقضات، الحضور والغياب، المطلق والمادة ...

^{٢٣٥} *Le poème pulvérisé* في *Fureur et Mystère*, p. 223.

وعلى النقيض، يندر استخدام الماضي البسيط، زمن السرد، وكثيراً ما تنتقل من الماضي المستمر (المعاد بناؤه والموصوف في اكتماله) إلى المضارع، لكن ما هو أكثر جدارة بالملاحظة أن كثيراً من القصائد مكتوبة في المستقبل والأمر، أو تستخدم صيغة نصف الفعل Le subjonctif للأمر أو التمني، وهو ما يقودنا إلى ملاحظة جديدة، هي أن شعر «رونيه شار» ليس فحسب وصفاً، وتجيئاً لبعد من الزمن المنساب، وإنما هو أيضاً فعل، ليس تخليداً فحسب لما هو موجود، وإنما خلق أيضاً لما لم يوجد بعد، أداة للمقدرة، فنهاية «إجازة للريح»^{٢٣٦} — ونهاية «مارت» و«سمك القرش والنورس»^{٢٣٧} — مكتوبة في زمن المستقبل أو الأمر، وطبيعي أن هذه الصياغات تجد مكانها بشكل خاص في القصائد المكتوبة خلال فترة المقاومة: نعلم أن «شار» كان قائداً لرجال المقاومة في «بروفونس»، ونجد انعكاس سنوات النضال هذه في الصفحات الواثقة وذات الملمح الرجولي في «قصيدة مدمرة» و«وحدهم يبقون»، وعلى سبيل المثال في «نشيد الرفض»^{٢٣٨}، وتكشف بعض هذه القصائد، بطبيعة الحال أيضاً، حركة إيقاعية وإحساساً بالمناجاة الكبرى، وبلاغة لا يلهمها أي سعي أدبي، وإنما حيوية لا تقاوم فحسب: «أيتها المرأة يا من تتوافقين مع كلام الشاعر (...) أيتها المرأة يا من تنامين في لقاح الزهور، ضعي على كبريائه ناك الفضي من وسيط بلا حدود، حتى يظل إلى ساعة شجيرة العظام الميتة الرجل الذي، كي يعبدك بشكل أفضل، كان يدفع فيك بلا نهاية نوبة صباح ميلاده، وضربة ألمه، وأفق انتصاره»^{٢٣٩}.

وكثيراً ما تم التأكيد على النبذة الرجولية لهذا الشعر، حيث «كل شيء يتأمر كي يجعلنا نستشف الأسطورة الخماسية لرجل منتصب» مثلما يقول: ج. بيكون^{٢٤٠}:

سلام على من يمشي بثقة إلى جوارى، في نهاية القصيدة، سيعبر في الغد واقفاً تحت الريح.

^{٢٣٦} Seuls demeurent, Gallimard, 1945, p. 11.

^{٢٣٧} Le poème pulvérisé في p. 222. Fureur et Mystère.

^{٢٣٨} Seuls demeurent, Gallimard, 1945, p. 48.

^{٢٣٩} Hommage et Famine, Seuls demeurent, Gallimard, 1945, p. 51.

^{٢٤٠} Panorama de la nouvelle littérature française, Gallimard, 1949, p. 51.

مثلما يكتب «شار»،^{٢٤١} فالشعر — بالنسبة له — هو **صيرورة الإنسان**: «في كل انهيار للبراهين، يجيب الشاعر برشفة من المستقبل»، مثلما يصرح في «قسمة شكلية» التي تمثل — إن صح التعبير — «فن الشعر الخاص به»،^{٢٤٢} وفي «قصيدة مدمرة» يُعرف الشعر على النحو التالي: «الشعر هو الحياة المقبلة داخل الإنسان المعاد تأهيله»،^{٢٤٣} هكذا يؤسس «شار» شعره على تمجيد الإمكانيات الإنسانية، وعلى الإيمان بمستقبل أفضل: «نحن من طراز عظمة بلا مثل»، مثلما قال عام ١٩٣٣ م في «قصائد مناضلة». هذه الرجولة، وهذا العنفوان المؤثر يمنحان قصائد نثر «شار» نبرة شخصية للغاية: شعر أقل عاطفية، وأكثر «حركية» من شعر «إيلوار»، رغم أننا نجد فيه أيضًا قصائد حب جميلة للغاية ومشاعر أخوة إنسانية مشابهة له، شعر يبدو مُشمسًا بشكل أساسي،^{٢٤٤} إزاء شعر ليلي في أغلب الأحوال لواحد من قبيل «ريفيردي».

هذا الشعر الساطع كثيف للغاية، مكثف وصلب مثل الماس، وما سبق أن قلته عن بلاغته لا ينبغي أن يجعلنا نعتقد في احتمال أن يكون لفظيًا: هنا أيضًا تتحد المتناقضات، ويوفق شعر «شار» بين الاندفاعات الغنائية وتبلور الشكل، وعلى نقيض الشعر السيريالي، لا ينحو شعر «شار» إلى الآلية، إلى التدفق اللفظي، بل — على النقيض — إلى صرامة الشكل، الذي لا يكف عن الانضباط كي يحافظ بأقل الكلمات الممكنة على أكبر طاقة كامنة، وتبهرنا الصور على نحو خاص بدقتها الساطعة وإيجازها المدهش في آن: «صَوَّان الظهيرة الصامت»،^{٢٤٥} الريح «التي تجوب عامًا في ليلة»،^{٢٤٦} الشاعر

^{٢٤١} *Fenaison* في 33، Seuls demeurent, Gallimard, 1945, p. 33.

^{٢٤٢} *Portage formel* (١٩٤٢م)، وهو نص يتكون من ٥٥ ملحوظة حول الشعر والشاعر، وقد نشر مع «وحدهم سيقفون».

^{٢٤٣} في *A la santé du serpent*, XXVI (Le poème pulvérisé).

^{٢٤٤} نلتقط في شعر «شار» بضع كلمات-مفاتيح، مثل «واقفًا» و«نهر»، لكن كلمتي «شمسي» و«شمس» تبدوان لي — على الأقل — في نفس الأهمية، وما علينا إلا أن نفتح دواوينه كي نلتقي بـ «صعودك الشمسي» (*A la santé du serpent*, XXI)، وهيرقليطيس وبصره «كنسر شمسي» (توطئة لترجمة هيرقليطيس)، و«قوس الشمس» (*Pulvérisé* في *Le poème pulvérisé*) ... إلخ، وشعر «شار» — فضلًا عن ذلك — مغمور بالشمس والماء من خلال البلد الذي ولد فيه، في «فوكلوس»، بالقرب من «صورج» (قارن بمسرحيته *Le Soleil des Eaux*).

^{٢٤٥} في 63، Seuls demeurent, Gallimard, 1945, p. 63.

^{٢٤٦} في *J'habite une douleur* (Le Poème pulvérisé).

«حامل الطمي المشتعل»،^{٢٤٧} ويمكن لكل من هذه التعبيرات أن يكون موضوع تعليق تفسيري كبير غير مجدٍ تمامًا؛ وذلك لأن الشعر يستخدم بالتحديد كي يثبت فينا الانفعال الذي لا يستطيع النثر التحليلي أن ينقله لنا،^{٢٤٨} لكنه سيثبت لنا عدم مجانية أي من هذه الصور، فصور «أرتين» و«المطرقة بلا معلم»^{٢٤٩} لم تكن تقدم هذا الطابع من الضرورة، ورغم هذا يشير أندريه بريتون عام ١٩٣٢م إلى أن «التبلور» الذي لا يكف شار عن الحصول عليه من فكره يمنح كل سطر من «أرتين» و«فعل العدالة انطفأ» شفافية وصلابة قصيدتين خاصتين به وتحفظانه من كل مبتذل سيرياي آخر...»^{٢٥٠} وإذا ما كان ثمة غموض في هذه الصور، فسيرجع ذلك — مثلما في قصائد «مالارمي» — إلى كثافتها، لا — مثلما في النصوص السيريالية — بفعل الارتخاء في آليات اللغة. ولا يمكن إطلاقاً القول إن شعر نثر «شار» أقل إحكاماً أو أكثر سيولة من شعره المنظوم، فهو — على النقيض — يتخذ أحياناً شكلاً نحلياً يتركنا مشدوهين أمام نبوءة عراف، وحتى في القصائد التي تتكون من عدة جمل لا ترتبط هذه الجمل الواحدة بالأخرى، فكل واحدة تبدو منبثقة من الصمت مثل حكم معزول، وينبغي إعادة تشكيل الروابط التحتية التي توحدنا من جديد، وقد قام «ج. موان» بالتعليق على قصيدة «تقويم»^{٢٥١} الصعبة والمستغلة للوهلة الأولى:

لقد ربطت اعتقاداتي الواحد بالآخر وضخمت حضورك، منحت مجرى جديداً
لأيامي بإسنادها إلى هذه القوة الشاسعة، وصرفت العنف الذي كان يحد من
صعودي، أخذت بلا صخب معصم اعتدال الربيع، لم يعد العراف يُخضعني،
أدخل: أشعر أو لا بالنعمة ...

^{٢٤٧} Moulin premier, éd. G.L.M., 1936، صفحة غير مرقمة.

^{٢٤٨} يوضح «ج. موان» — بشكل جيد للغاية، بعد أن قام بـ «نقل» نثري لـ «عصفور الصفارية» — أن القصيدة تنقل لنا «ما لا يعبر عنه بوجه آخر» (سبق ذكره، ص ١٧).

^{٢٤٩} Le Marteau sans maître، المنشور عام ١٩٣٤م ضمن éditions Surréalistes، ويضم قصائد «أرتين» و«الترسانة»، و«فعل العدالة توقف»، و«قصائد مقاتلة»، و«الوفرة ستجيء».

^{٢٥٠} خطاب «بريتون» إلى «رولان دي رونيفيل»، Nouvelle Revue Française, Juillet 1932, p. 154، ويعترف فيه «بريتون» بوضوح بوجود مخاطر «النقل poncif السيرياي».

^{٢٥١} Avez-vous lu Char? Gallimard, 1946, pp. 40-44، في Seuls demeurent, Gallimard, 1945, p. 18.

والقارئ الذي لا يعرف أي شيء عن شعر «شار» سيجد هذه القصيدة مستغلقة بلا شك، والواقع أنه يتطلب «فهمًا *compréhension*» شعريًا — بالمعنى المادي للكلمة — إذا ما أردنا الشعور بالإمساك بكلية هذه المتتالية من التصريحات التي تشكل أساس تجربة «شار» الشعرية، المرتبطة بعمق بما نعرفه عن موضوعاته الجوهرية: رفض الخضوع للاوعي (العراف)، والحضور المتزايد للشعر الحقيقي «القوة الشاسعة»، والشعور بثبات الزمن، الذي يجد نقطة توازنه («اعتدال الربيع»)، والقبول بـ «صعود» الشاعر ... هكذا، تجد كل قصيدة من قصائد «شار» نفسها في موقع تقاطع لشبكة من الاستعارات والتلميحات يُفسر ويُنثري بعضها بعضًا (وكي نأخذ مثالاً آخر، لا يمكننا «اختراق» قصيدة «زمن القصب»^{٢٥٢} إن لم نعد إلى النصوص الأخرى، حيث يستدعي «شار» المستنقعات الفولكلورية من مسقط رأسه «بروفونس»، «أرض جرونيدي للقصبة هذه»^{٢٥٣} وحيث يعرض «الشعر الذي يسير عاريًا على قدميه المجبولتين من قصب، على قدميه المجبولتين من حصي»^{٢٥٤}، فعالم الشاعر الداخلي يبدو لنا إذن عالمًا متسقًا، حيث تترسخ أصداء وتقاربات على المستويات المختلفة للتجربة الشعرية، مثلما يبدو لنا أيضًا عالم «رامبو»، أو عالم «إيلوار»، أو عالم «ريفيردي»، كي لا نذكر سوى بعض الشعراء الذين يسمونهم غامضين، فعالم «شار»، المغمور بالمكان والضوء،^{٢٥٥} هو عالم متوهج، حيث يلتقط كل شيء في جوهره الصلب وفي تحوله في آن بفعل النار الشعرية التي تحرقه، فيما تطهره، لتكشف صورة «هرقليطية» مثل «عصفور المعادن

^{٢٥٢} في *Le Poème pulvérisé* (قارن بتعليق «شار» في *Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, (Nouvelle Revue Française, 1^{er} Juin 1953, p. 1009).

^{٢٥٣} *Placard pour un chemin des écoliers* (1937)، قارن بـ مونان، سبق ذكره، ص ٢٠.
^{٢٥٤} وردت «قسمة شكلية» عقب 78 p, Gallimard, 1945, *Seuls demeurent*، إن صورة المستنقع المرتبطة بصورة لا تقل عنها اعتيادية للسندان (السندان الذي عليه تفجر «المطرقة التي لا معلم لها» شرارة الشعر ...)، تؤكد هذه الأبيات الثلاثة التي تبدو شبه مفككة لأول وهلة:

في زوارق السندان
يعيش الشاعر المنعزل
عربة نقل كبيرة للمستنقعات

(*Le Marteau sans maître*, Corti, 1934, p. 60 في *L'Action de la Justice est éteint*)

^{٢٥٥} قارن بفصل «مونان» عن *Espace et Lumière*، في 23-32 pp. *Avez-vous lu Char?*

الأحمر»^{٢٥٦} تحول المعدن الثقيل الذي يصبح الشرارة الغنائية التي يحدثها، فشعره هو شعر الواقع المجيد.

بونج والرأي المسبق للأشياء

عند الانتقال من شار إلى «بونج»، يملكنا الشعور الغريب بالوطأة، وبأننا أسرى المادة ومتورطون في قلب الجوهر من خلال شاعر يقترح لكل امرئ «رحلة في كثافة الأشياء»^{٢٥٧}، فلنقرأ هذا التعريف لـ «الماء»:

أكثر انخفاضاً مني، دائماً أكثر انخفاضاً مني يوجد الماء، أنظر إليه وعيناي دائماً منكستان، مثل الأرض، مثل جزء من الأرض، مثل تعديل للأرض. أبيضٌ ولامع، بلا شكل وندي، سلبي ومستمر في رذيلته الوحيدة: الثقل، متمتعاً بوسائل استثنائية لإشباع هذه الرذيلة: محيطاً، مخترقاً، قارضاً، نافذاً.^{٢٥٨} ها نحن بعيدون عن «النهر المشع» لشار، وعن كل المياه الشفافة، الهاربة، اللامعة، التي تنساب في الشعر من «فرجيل» إلى «م. د. جيران» و«كلوديل» ... لكن ها هو ما هو أفضل، أو أسوأ: المطر:

لكل واحد من أشكاله مظهر خاص: ثمة إجابة لها صوت خاص، والكل يعيش بكثافة مثل آلية معقدة، محددة بقدر ما هي خطرة، مثل ساعة حائط زنبركها هو ثقل كتلة من بخار في حالة اندفاع.^{٢٥٩}

وصف، مثلما يقول «م. سايبه» (العنيف تجاه «بونج» إلى حد بعيد)، يحيلنا بالتناوب «إلى دليل «رويه»، وإلى صحيفة «روستيكا»، وإلى الكتب الموجزة المبسطة في الفيزياء والكيمياء»^{٢٦٠} ويمكننا القول، على أية حال، إن مسألة الاختيار بين الشعر والنثر لم تطرح نفسها على «بونج»: فهذا البطء الثقيل، وهذه النثرية المتعمدة، وهذا

^{٢٥٦} *Poèmes militantes*, Corti, 1934, p. 91 في *Le Marteau sans maître*.

^{٢٥٧} *Proèmes*, Gallimard, 1948, p. 139.

^{٢٥٨} *Le Parti pris des choses*, Gallimard, 1942, p. 40.

^{٢٥٩} *Pluie*, المرجع السابق.

^{٢٦٠} *Le poète Ponge*, Mercure de France, 1^{er} Juin 1949, p. 309.

النوع من التعليمية المثابرة، لا نرى إطلاقاً كيف يمكن للشعر المنظومة أن يتقبلها، فـ «شعر» بونج لا يقصد إبهار آذاننا، ولا إعجاب خيالنا، فهو يسخر من الإنسان ومن «صفاته المثيرة للشفقة»،^{٢٦١} وهو لا يدعونا إلى أي هروب نحو بلاد الحلم، وإنما إلى تأمل الواقع اليومي فحسب:

إزاء كل رغبة في الهرب، هناك معارضتها بالتأمل ووسائله، السفر عبثي:
التحول إلى الأشياء التي تغمرك بانطباعات جديدة، وتقترح عليك مليون صفة
غير معهودة.^{٢٦٢}

التحول إلى الأشياء: لا إلقاء نظرة إنسان وشاعر على الأشياء، بشحنها بالرموز، وبتحويلها، وإنما «الدخول» بشكل حقيقي في هذه الأشياء، والكمون في أقصى خصوصياتها، للتعبير عن كل منها في جوهره الأساسي، في خصائصها النوعية، فبونج لا يريد أن يصف مظهر الماء، ولا سيما مظهر هذا الماء (هذه البحيرة أو هذا الجدول)، ولا هو يصف هذه الحصة الملساء، وإنما الحصة الملساء: «إنه غير منشغل بالصفات وإنما بالوجود»، مثلاً أوضح «ج. ب. سارتر» في دراسته الهامة التي خصصها له،^{٢٦٣} إنه — على نحو إجمالي — جوهر الأشياء الذي يريد إدراكه، ورغم أن «ظاهرة» بونج (حسب كلام «سارتر») مختلفة تماماً، ما دامت مادية، عن «المثالية» الملامرية، فإننا نرى — رغم هذا — أن هناك ما هو مشترك في مسعبيهما: هذه الرغبة في الالتصاق بالشئ في ذاته (قارن بـ «الوردة»، «الغائبة من كل الباقات»)، في حقيقته الجوهرية، لا في مظهره العابر.

وبالنسبة لبونج — كما بالنسبة للملامرية أيضاً، وإن يكن على نحو خاص بالنسبة لكل شعراء ما بعد الحرب (حرب ١٩١٨م) — تحتل مشكلة اللغة مكانة أولية: ولن نشك في ذلك عندما نقرأ الملاحظات التي جُمعت في «مقدمات»: فبونج، الذي يكتب

^{٢٦١} 22 p. 21, no 44, *Poésie*, *Introduction Inédite au galet*, وهذا النص الأساسي، الذي يرجع

تاريخه إلى عام ١٩٣٣م، ونشر في البدء في *Poésie* 44، أعيد نشره في 1948، *Proèmes*, Gallimard.

^{٢٦٢} 21 p. 21, no 44, *Poésie*, *Introducion Inédite au galet*.

^{٢٦٣} *L'homme et les choses*، في 263 p. 1, *Situations I*, Gallimard, 1947.

منذ عام ١٩١٩م، رغم أنه لم يُعرف إلا عام ١٩٤٢م مع عمله الرئيسي «الرأي المسبق للأشياء»، يُنتقد على استخدامه للكلمات، شأن الدادائيين والسيريايين؛ لأنها مستهلكة، وأضعفها الاستخدام الطويل، ومجردة بشكل مفرط، ومنفصلة عن الأشياء التي تدل عليها في آن: كلمات جاهزة، بلا لون، خالية من كل قوة إيحائية، وهو يتساءل، وتلك هي، فضلاً عن ذلك، مشكلة كل شاعر بامتياز: كيف نمناها قدرتها؟ كيف نقيم بين عالم الحقائق وعالم الكلمات تيار تبادلات تصبح فيه الأشياء كلمات والكلمات أشياء؟^{٢٦٤} بالنسبة لبعض شعراء النثر، تظل مشكلة التعبير ثانوية؛ لأن اهتمامهم بالتأثير على الشكل أقل من اهتمامهم بالمضمون، فيمكن استخدام تعبيرات عادية، عندما نصف عالماً فانتازياً، أو عندما نسرد حلماً، لكن بالنسبة للكاتب الذي يتمسك بما هو كائن، والذي يقترح لا هدم العالم المادي لصالح عالم اللغة، وإنما وضعنا في حالة اتصال حميم مع الأشياء من خلال اللغة،^{٢٦٥} فلا توجد مشكلة أخرى سوى مشكلة التعبير.^{٢٦٦}

إن الوسائل التي يتمتع بها الكاتب ثلاثية، وسنرى «بونج» وهو يؤثر في البدء على الكلمات نفسها، المادة الأولية للغة، ثم على بنية الجملة (ما دام يرفض؛ لأنه يكتب نثراً، إمكانية خلق كلمة «كلية» و«جديدة» مع الشعر، مثل «مالارمي»، وأخيراً في المرتبة الثانية، على البنية الكلية للقصيدة.

^{٢٦٤} حول هذا المفهوم عن «الكلمة-الشيء»، انظر تأملات «سارتر» في Situations I, pp. 250-254. رغم هذا، يبدو أن «بونج» قد فكر في البدء في خلق «عالم اللغة» الموجود في ذاته، وفي نص يرجع إلى عام ١٩١٩م (قارن بسارتر، مرجع سابق، ص ٢٥)، يقول لـ «حروف» الطباعة: «أريد أن أجعلهم يحبونكم لذاتكم، لا من أجل دلائلكم»، ويتمنى «ألا يمكن الاعتقاد بالتأكيدي في أي وجود، في أية حقيقة، وإنما في بعض حركات الهواء العميقة فحسب أثناء عبور الأصوات، في زخرفة رائعة للورق أو الرخام من خلال أثر القلم» (نص أعيد نشره في Dix cours sur la méthode, Seghers, 1946, p. 15)، وسنرى فيما بعد أن فكرة القصيدة — الشيء والقصيدة — الخلق للإنسان بالتالي، تنطوي في تصميمها على التباس معين.

^{٢٦٦} كتب هذا الفصل عندما نشرت Nouvelle Revue Française «تحية إلى ف. بونج»، الذي أكد فيه الكتاب — مرة بعد أخرى — على أهمية مشكلة التعبير هذه بالنسبة لبونج، على سبيل المثال، «كامي» «بالنسبة لكم إلى حد ما، إيجاد الكلمة الصحيحة هو التوغل أبعد قليلاً في قلب الأشياء» (Lettre au sujet). (du Parti pris, Nouvelle Revue Française, 1^{er} Septembre 1956, p. 390

ولا يتعلق الأمر، على وجه الإطلاق، مثلما بالنسبة لبعض الشعراء الفوضويين، باستخدام الكلمات خارج معناها، أو اختراع مفردات جديدة:^{٢٦٧} يريد «بونج» أن يهزم اللغة بمنابع اللغة نفسها، وللبدء، سيأخذ كلمة لا في معناها المستخدم، الذي أصبح عاريًا ومسطحًا، لكن في ثراء كينونته، مثل عضو حي ومعقد: هو الذي يسمى دواوينه «تمارين إعادة تربية كلامية»،^{٢٦٨} ويدعي أن الأدب يتيح «إعادة صنع العالم، بكل معاني كلمة إعادة صنع، بفضل الطابع المادي والمجرد، الداخلي والخارجي في آن لـ «الكلمة»، بفضل كثافتها الدلالية»،^{٢٦٩} وكلمة كثافة هذه تعجبه لأنها توحى بـ «ثورة أو تقليب مماثل لما يفعله المحراث أو الجاروف، عندما تظهر فجأة، ولأول مرة، ملايين من القطع الصغيرة، والشذرات، والجذور، والدود، وحيوانات صغيرة، كانت مطمورة حتى ذلك الحين»، ويصرخ «بونج»: «أيتها المنابع التي لا تنضب لكثافة الأشياء، المعبر عنها بالمنابع التي لا تنضب للكثافة المرتبطة بعلم دلالة الكلمات»!^{٢٧٠} والواقع أنه يستخدم هذه الكثافة الدلالية، أي من خلال المعاني المتراكبة، سواء بفعل أصل الكلمة أو بفعل الاستخدام، التي تمنحها ألوان قوس قزح وتثريها بالمفاهيم المختلفة للشيء الذي يتحدث عنه: البراعم «تظهر بحذر مخدرة، ومضرجة بالحمرة» (وهو ما ينبغي إدراكه بالمعنى الأخلاقي والفيزيقي في آن)،^{٢٧١} و«المجلد البحري» الذي «تتصفحه» الريح يسمى ضخماً (بالمعنى المزدوج لكلمة volume،^{٢٧٢} والإرباك، عندما نتحدث عن الحصة، يربط المعنى المجازي بالمعنى الأصلي للكلمة،^{٢٧٣} وعندما يقال لنا إن البحر

^{٢٦٧} ورغم أن «بونج» يتحدث عن اللجوء إلى «خطأ الكلمات» في النص الذي ذكرته، فلا نرى إطلاقاً أنه لجأ إلى ذلك عملياً، أما بالنسبة لاختراع الكلمات (من قبيل الكلمة اللافورجية «ازدواجية الطبيعة» في *Parti pris des choses*, p. 10)، فهو نادر للغاية ولنشر إلى أن كلمة *Proème* ليست إدغاماً لـ *Poème* en prose، لكنها كلمة نجدها في «ليترية» وتعني «مقدمة أو مدخل».

^{٢٦٨} *Proèmes*, Gallimard, 1948, p. 160.

^{٢٦٩} المرجع السابق، ص ١٨٠.

^{٢٧٠} *Proèmes*, p. 139 في *Introduction Inédite au galet*.

^{٢٧١} *La fin de l'automne, Le Parti pris des choses*, Gallimard, 1942, p. 10.

^{٢٧٢} *Bords de mer*, المرجع السابق، ص ٣٦.

^{٢٧٣} «الرجل النبيه لن يمكنه إلا الابتسام، لكنه سيتأثر بلا شك، عندما يقول نقادي: «ما إن بدأ كتابة وصف لحجر، حتى ارتبك» (*Le Galet*، المرجع السابق، ص ٨٤).

يجتر *ressasser* الصخور، في نفس الوقت الذي نفهم الاستعارة (*ressasser* يجتر، أي ينخل الدقيق، الذي سيخرج في حالة التراب الناعم، مثل الصخور التي تتحول في النهاية إلى رمل)، نسمع صوت البحر هذا، الذي يتكرر بلا كلل،^{٢٧٤} وإذا ما كان للجوء إلى المعنى الاشتقاقي للكلمة أقل تكراراً مما لدى «مالارمييه»، فإن التلاعب بالألفاظ، المؤسس على المعنى المزدوج للكلمة، يرقى إلى مستوى الأسلوب الشعري، ويبني «بونج» قصيدة بكاملها حول المعنى المزدوج لكلمة *mûres* «فاكهة الأغصان» و«كصفة» «مشتقة من النضج»،^{٢٧٥} نجد هنا الفكرة السريالية عن وجود حياة كامنة في الكلمات، طاقة خلاقة؛^{٢٧٦} ولهذا، فإن «التوريات» التي يستنكرها «م. سايبه»،^{٢٧٧} «في منتصف الطريق من القفص إلى الزنزانة تملك اللغة الفرنسية «سلة من قصب»،^{٢٧٨} «على نقيض حَبَثَ الفحم النباتي الذي هو ضيف الرماد الساخن، تحب الحلزونات الأرض الرطبة، هيا، إنها تتقدم ملتصقات بها بكل أجسادها»،^{٢٧٩} إذا كانت قيمتها الشعرية، محل شك! فهي ليست كلاماً فارغاً سخيلاً، لكنها جهد فكري يبحث عن اكتشاف تقارب خفي بين الشيء واسمه، عن توافق سري؛ لأن الاسم هو الشيء نفسه الذي أصبح كلمة،^{٢٨٠} هكذا سيقول «بونج» عن الميموزا: «ولعرفة الشجيرة واسم الميموزا، يصبح من الصعب العثور على شيء أفضل لتعريف الشيء من هذا الاسم نفسه»،^{٢٨١} ويستسلم لجهد غريب من أجل اكتشاف التوافقات بين مدرس الرياضة والحروف التي تشكل اسمه،^{٢٨٢} وهذا العمل في التسمية غير كافٍ، فضلاً عن ذلك، للإحياء بالأشياء،

^{٢٧٤} *Le galet*، المرجع السابق، ص ٧٨، قارن بما سيقوله «سارتر» عن المعنى الثلاثي للعنوان «الرأي

المسبق للأشياء»، *Situations I*, p. 254.

^{٢٧٥} *Les Mûres*، المرجع السابق، ص ١٣-١٤.

^{٢٧٦} قارن بما سبق، الفصل الخامس من القسم الثاني.

^{٢٧٧} *Le Poète Ponge, Mercure de France, 1^{er} Juin 1949, pp. 308-309*

^{٢٧٨} *Le Cageot, Le Parti pris des choses*, p. 15

^{٢٧٩} *Escargots*، المرجع السابق، ص ٢٩.

^{٢٨٠} حول الأهمية الميتافيزيقية للتسمية، قارن بسارتر، مرجع سابق، ص ٢٦٤.

^{٢٨١} ذكره «سارتر»، المرجع السابق، ص ٢٧٧.

^{٢٨٢} «مثلاً يشير إليه حرف G، فإن مدرس الألعاب الرياضية، يحمل اللحية الصغيرة والشارب اللذين تصل بينهما خصلة شعر تكاد أن تكون ضخمة مثل السوالف، على جبين منخفض (*Le Gymnaste, Le*

وأيضاً لم يعد الاسم يناظر الشيء على وجه الإطلاق (وهو ما لاحظته «مالارمييه») بتنوع اللغات التي تعددت منذ بابل: ف «jour = نهار» اسم «مظلم» في حين أن إضاءات «nuit = ليل» منيرة، وهو قصور موفق يعزز دور وضرورة الأدب: فالكلمات المجتمعة في جملة يمكنها أن يزيد بعضها بعضاً، ثراءً وتنوعاً، وتعكس بالتبادل ألقها، أو تفجر من صدمتها شرارة التناقضات، وهو ما يحدث عندما يتحدث «بونج» عن عالم من السخافات والسذاجات،^{٢٨٣} وعن «سعار قريب من الذهول»،^{٢٨٤} أو أن يقول عن الفراشة إنها «تسكع في الحديقة»،^{٢٨٥} وهو تعبير «غير مدهش — مثلما يشير «سارتر» — إلا إذا ربطنا فكرة التجول على طول موجات مكانية، وجعلناها متضمنة في كلمة vagabondage (تسكع)، بما فيها على النقيض من تسوير وتدقيق بعناية كاملة في كلمة حديقة».^{٢٨٦}

والواقع إننا — رغم هذا — لن نجد لدى «بونج» مثلما لدى «مالارمييه» أو «رونيه شار»، هذه التعبيرات المكثفة والمبهمة والثرية للغاية إلى حد التنقيب بلا نهاية عن معانيها، لينتهي الأمر بحقائق متعارضة، كل منها فوق الأخرى، إلى أن تلغي نفسها بالتبادل، مشكلة حقيقة روحية جديدة أسمى، فلدى «بونج» لسنا — على النقيض — بصدد جدلية المتناقضات ولا تحويل الواقع من خلال الفكر، وإنما إزاء خضوع للواقع، للشيء: «على القصيدة ألا تقترح أبداً فكرة علينا، وإنما شيئاً، أي إن الفكرة لا بد أن تتخذ شكل الشيء»،^{٢٨٧} فقصيدة «يونج» تقدم لنا شيئاً من الواقع «المعاد صنعه»

(Parti pris des choses, p. 44)، والطريف أن نرى هذا المادي يلحق بالأفكار القبلانية حول التوافق بين الاسم والشيء، ويلتقي مع «هوجو» الذي كان معجباً — على سبيل المثال — بـ «هذه الكلمة الغريبة Phoebe، التي تكاد أن تتكون كلها من أقمار كاملة، وأنصاف أقمار وأهلة» (Hugo, Œuvres, A.). (Michel, t. IX, p. 277).

^{٢٨٣} Le Restaurant Lemeunier, Le Parti pris des choses, p. 51

^{٢٨٤} La bougie، المرجع السابق، ص ١٦.

^{٢٨٥} La papillon، المرجع السابق، ص ٣٤.

^{٢٨٦} Sartre, Situations I, p. 278

^{٢٨٧} Proèmes, Gallimard, 1948, p. 54

بسلطان الكلام (شيئاً واحداً كل مرة)،^{٢٨٨} وفي هذه القصيدة، تتخثر الكلمات، على نحو ما، لتشكّل تراكم شكل وامتداداً متنوعاً حسب الشيء الذي تقدمه، مثلما يتغير شكل قوقعة الرخويات حسب الأنواع،^{٢٨٩} فالجهد الذي يقوم به «بونج» ليقلد — إذا جاز القول — الشيء الذي يصفه، يقوده إلى تنويع مظهر وبنية جملة بلا نهاية، فقطعة اللحم؛ لأنها «مصنعة» وخزان طاقة، تتطلب شكلاً صلباً، وديناميكياً:

كل قطعة لحم نوع من المصنع، مطاحن ومعاصر للدم.
فتحات أنابيب، أفران عالية، براميل تتجاور فيه مع المطارق الآلية، وسائد
من دهن.

البخار يندفع منها وهو يغلي، ونيران معتمة أو مضيئة يحمر لونها.^{٢٩٠}

ويتوارى الجمبري بالمقابل في تعرجات الكلام المعمى:

ثمة عدة مميزات أو ظروف تجعل من أحد الأشياء أكثرها تحفظاً في العالم،
وربما طريدة تأمل أشرس من حيوان صغير لا يهم بلا شك تسميته بقدر
ما يهم استدعاؤه بحذر، وتركه يدلف في حركته الخاصة به في مجرى الكلام
المعمى، والوصول في النهاية من خلال الكلام إلى النقطة الجدلية حيث يضعه
شكله ووسطه، وظرفه الصامت وممارسة مهنته الدقيقة.^{٢٩١}

^{٢٨٨} «إن ثراء الاحتمالات الذي ينطوي عليه أصغر شيء يبلغ من الجسامة حد أنني لا زلت لا أدرك إمكانية أن ندرك من أي منها سوى أبسطها: حجر، عشب، النار، قطعة خشب، قطعة لحم»، مثلما يكتب «بونج» (*Introduction Inédite au galet, Poésie 44, no 21, p. 22*).

^{٢٨٩} إذا كنت أستخدم هذه الصورة، فذلك لأن فكرة الحيوان، الذي يفرز قوقعة مناسبة لكيونته، حيث لا يوجد «ما ليس ضرورياً له، بصورة حتمية»، وهو في نفس الوقت «عمل فني، نصب» محكوم بأن يعيش بعده (قارن بـ 33، *Escargots*)، هي فكرة مألوقة لدى «بونج»، من ناحية أخرى، يرى «بونج» في الكلام «الإفراز الحقيقي المشترك للإنسان الرخوي» (قارن بما سيللي، الفصل الثالث من القسم الثالث)، لكن «بونج» هنا هو الذي يصبح حصاة، أو جمبرياً أو حلزوناً ينبغي أن يفرز الجملة المقدّر لها أن تقيم — مع الحصاة والجمبري أو الحلزون — علاقة متبادلة «ضرورية، وإلزامية».

^{٢٩٠} *Le morceau de viande, Le Parti pris des choses*, p. 43.

^{٢٩١} *La crevette* المرجع السابق، ص ٦٩.

وبتشبث حقًا، وصلابة مدهشة، يستدعي «بونج» الحصى الأملس،^{٢٩٢} من خلال
جمل موصولة بعناء، باستدلالات مندمجة ستطلب استشهادهًا مطولًا بشكل مفرط،
بينما «مدرس الألعاب الرياضية» (الذي يجعل منه «بونج» شيئًا، «ممثل نوع حيواني»،
مثلما يشير «سارتر»)^{٢٩٣} يتم وصفه بأجزاء من جمل موزونة، بل مسجوعة، تقدم
نفس المظهر الراقص للاعب الرياضي، متأرجحًا على امتداد حبله:

إنه يكتسح كل القلوب، لكنه يلتزم بأن يكون عفيفًا وسبابه هو كفى!
أكثر وردية من الطبيعة، وأقل براعة من قرد يقفز إلى جهاز الرياضة مأخوذًا
بحمية خاصة ...^{٢٩٤}

إن الرغبة في قولبة الجملة على الشيء تقود «بونج» أحيانًا إلى القطيعة مع
تركيب الجملة التقليدي، وإلى إعادة توزيع الكلمات في نسق يحترم بشكل أفضل واقع
الأشياء (هنا أيضًا نتذكر «مالارمي»)،^{٢٩٥} وهكذا، عندما يريد استدعاء القفزات الهاربة،
وانتقالات الجمبري في كل الاتجاهات: «من خلال قفزات نشطة، متقطعة، متتالية،
مراجعة تليها عودات بطيئة، يلاحظ علامات صغيرة تهتز بطريقة خاصة من مكان
إلى آخر على امتداد بصره ...»^{٢٩٦} أو من خلال العكس، فيرحل اسم المفعول إلى نهاية
الجملة، كي يقدمه لنا معزولًا، مقتطعًا، يدافع عنه المفعول به مثلما تدافع عن زهرة
الدغل أغصانها الشوكية:

هكذا إذن، قال لنفسه، تنجح في حالات كثيرة الجهود المثابرة لزهرة رقيقة
لللغاية، وإن يكن بفعل تشابك عسير للأشواك يدافع عنها.^{٢٩٧}

^{٢٩٢} Le Parti pris des choses، وهي مقطوعة المقاومة، إذا جاز القول، في Le Parti pris des choses، pp. 74-84.

فيما تمثيل Introduction au galet نوعًا من «فن الشعر» الخاص ببونج.

^{٢٩٣} Situations I, p. 255.

^{٢٩٤} Le Gymnaste, Le Parti des choses, p. 44.

^{٢٩٥} قارن بما سبق، الفصل الرابع من القسم الأول.

^{٢٩٦} La crevette, Le Parti pris des choses, p. 69.

^{٢٩٧} Les mûres، المرجع السابق، ص ١٤.

فحركة القصيدة، مثلما لاحظ «سارتر»، لا تنتشر من جملة إلى أخرى، مثلما يحدث عادة: وذلك — بالتحديد — لأن «بونج» لا يريد الإحياء بحركة مستمرة، وصيرورة، وإنما بشيء في وجوده وفي جوهره، وتأتي الحركة المولدة في أغلب الأحيان لـ «تتلاطم بعنف وتتوقف فجأة عند مصدر النقطة»^{٢٩٨} والجملة الأخير من «فراشة» — التي يذكرها «سارتر» كمثال — تُذكر كثيراً ببعض «خلاصات» رونار، الموجزة كأنها تجمدت فجأة:

شراع للأجواء صغير للغاية تسيء معاملته الريح في تويجة حشوية، إنه يتسكع في الحديقة.^{٢٩٩}

تكمُن هنا نتيجتان: قبل كل شيء، صلابة المظهر المتحجر الذي تتخذه الجملة في أغلب الأحيان، فحتى وهي طويلة، لا تعطينا الإحساس بالتموج، والفوران الذي نشعر به — على سبيل المثال — مع «بودلير»، فإزاء أمواج «بودلير»، تستدعي جمل «بونج» تسميات معدنية، في كومات، وبللورات ... وهي في هذا تتوافق مع انجذاب «بونج» العميق نحو الصلب والمحسوس: «تغمره حصة بشكل أعمق من النهر، شيء أكثر من أية حركة، وإذا ما جرؤنا على القول، هيكل عظمي أكثر من أي جسد حي»، مثلما يقول «ج. بيكون» عن حق تماماً،^{٣٠٠} وسبق أن رأيناه يقدم الماء «مثل تعديل للأرض»،^{٣٠١} وبالمثل، ليست شعلة الشمعة — بالنسبة له — هذا العنصر العابر، الدقيق للغاية، الذي نسميه النار، لكنها «ورقة ذهبية» مثبتة «في تجويف عمود صغير من المرمر بساق سوداء تماماً»^{٣٠٢} والنبات، يقدمه لنفسه عن قصد باعتباره «تطريزاً»، و«نسيج» قماش «ينتمي إلى العالم مثل إحدى قواعده»^{٣٠٣} مشروع غريب من أجل تعدين العالم يؤدي

^{٢٩٨} Situations I, Gallimard, 1947, p. 276 في Sartre, *L'homme et les choses*

^{٢٩٩} *Histoires Naturelles* مثلما في نهاية «بجعة»: «إنها تسمن مثل أوزة»، ونهاية «طاوس» «يكرر مرة أخرى الاحتفال»، ونهاية «جدجد»: «في الريف الصامت، تنتصب الحور مثل أصابع في الهواء وتشير إلى القمر».

^{٣٠٠} *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1949, p. 196

^{٣٠١} *De l'eau*, p. 40

^{٣٠٢} *La bougie*, p. 16

^{٣٠٣} *Végétation*, p. 73

به إلى تصوير ما هو أكثر حيوية في الإنسان، الكلام، باعتباره «إفرازًا»،^{٢٠٤} والقصيدة كشيء، وإلى التلذذ بالحلم بعهد يختفي فيه الإنسان، دون أن يترك وراءه سوى هذه الشواهد على وجوده التي تحولت إلى عظام، ونُصِب وأعمال فنية، مثلما تبقى القواقع على قيد الحياة بعد الرخويات...^{٢٠٥} والنتيجة الثانية، التي تتعلق هذه المرة بتكوين القصيدة، هي الصلابة، وانعزال كل جملة، بما يجعل القصيدة تنبني بفعل التجاور، وتخضع لجمالية المتقطع، فهي لا تتكون مثل لحن غنائي، بل مثل قطعة موزاييك، من خلال سلسلة من الفقرات على فكر القارئ أن يقوم بتركيبها معًا، وهو أمر واضح للغاية، على سبيل المثال، في قصيدة «الماء»، أو في الفقرات الصغيرة المفككة في «إله الريف ونباتات محلية»، وقد أكد «سارتر» عن حق على جمالية التجاور هذه، التي يجد لها معنى خاصًا للغاية:

هذه الفقرات التي تزورها دائمًا ذكرى فقرات أخرى لا تستطيع الانتظام معها، هذه الجمل التي تدوي في وحدتها اللاعضوية بندات إلى جمل أخرى لا تستطيع اللحاق بها، ألا تشبه جهدًا محضًا يقوم به الحجر نحو الوجود المنظم، نجد هنا صورة حدسية، يمنحها لنا الأسلوب والكتابة، بالطريقة التي يريد «بونج» بها أن يجعلنا نرى «الأشياء».^{٢٠٦}

ولا شك أن خطر هذا البناء، من خلال التجاور، يكمن في أنه يحافظ — بدرجة أقل قوة — على الوحدة العضوية للقصيدة، وهو خطر محدود بالنسبة إلى «بونج»، هذا حقيقي، بفعل أن القصيدة لا تنفصل — هي نفسها — عن الشيء الذي تقدمه، ليقبل انشغالنا بالوحدة الشكلية منذ اللحظة التي تتحقق فيها وحدة أساسية، ويبدو — رغم هذا — مثيرًا للقلق إلى حدٍّ ما أن نستطيع اقتباس أجزاء منفصلة، من «رأي مسبق للأشياء»، وأن يتوفر لنا أيضًا الانطباع، في أغلب الأحيان، بأن «قصيدة» ما يمكن مواصلتها بلا نهاية (مثل «الماء» أو «الحصاة للمساء» أو «سلة من قصب»، التي

^{٢٠٤} قارن بـ Notes pour un coquillage, p. 78: «الإفراز الحقيقي المشترك للإنسان الرخوي (...)

أعني الكلام».

^{٢٠٥} المرجع السابق.

^{٢٠٦} L'homme et les choses, Situations I, p. 275.

يضع لها «بونج» نقطة نهائية لأنه «يجدر بها»، مثلما يقول عن مصيرها، «ألا تسهب طويلاً»،^{٣٠٧} وفي حالات معينة، فهذا البناء من خلال فقرات منعزلة، وأضلاع، وهذا الافتقار إلى الروابط يشدان القصيدة نحو النثر، ويدفعاننا إلى الشك فيما إذا كنا نقرأ قصيدة حقاً، أم «مدونات نثر».^{٣٠٨}

وينبغي رغم هذا — كي ننهي الحديث — التأكيد على فكرة أن «بونج» ليس مراقباً بسيطاً، أو عالم طبيعيات يسجل الملاحظات، ويصف الأشياء من الخارج، فقد أراد «أن ينتقل في الأشياء»، ويصفها في ذاتها لا في علاقتها بالإنسان، لكن الواضح تماماً أنه لا يستطيع إعارة صوت إلى الأشياء إلا بواسطة شخصيته الخاصة: فعندما تريد الأشجار التعبير عن نفسها، «تقلت سيلاً، وإفرازاً من خضرة»، لكنها «لا تنجح أبداً إلا في تكرار نفس التعبير، ونفس الورقة مليون مرة»،^{٣٠٩} إنه الشاعر الذي يصبح شجرة ليتكلم بدلاً منها، لكن كيف لا يعبر، في نفس الوقت، عن الشاعر؟ و«بونج» يعرف ذلك جيداً: فلا تستطيع القصيدة أن تكون الشيء نفسه، إنها شيء واحد، أي موضوع، وعمل فني، ومهمة الشاعر لا تكمن في نقل العالم، بل في إعادة صنعه، وهي فكرة تتكرر عدة مرات في «مقدمات»، من هنا، يكمن هذا الالتباس بين القصيدة-الإفراز للشيء والقصيدة-إبداع الشاعر، وهكذا، فعندما يتحدث «بونج» عن الخبز، يلغي الإنسان بمعنى ما، ما دام يصف لنا الخبز لا حسب المعايير الإنسانية، ولا في قيمته النفعية للإنسان، وإنما كعالم خاص، موجود في ذاته — لكنه يعيد إدخال الشاعر — «بونج» من خلال تفرد زاوية الرؤية:^{٣١٠}

^{٣٠٧} Le cageot, Le Parti pris des choses, p. 15.

^{٣٠٨} قارن بعنوان من قبيل «ملاحظات من أجل قوقعة»، ولننشر، فضلاً عن ذلك، إلى تصريح «بونج» هذا: «ليست قصائد ما أريد تأليفه، وإنما نشأة كونية واحدة» (Proèmes, p. 141)، إن «نثرات» بونج هي — بمعنى ما — تمارين إعدادية، أو عناصر من أجل هذه النشأة الكونية.

^{٣٠٩} Faune et flore, p. 62.

^{٣١٠} ويوضح «بونج» أنه كان يأمل وصف الأشياء «من وجهة نظرها الخاصة بها. لكن ذلك نهاية أو كمال، مستحيل»: والواقع أنه «ليست الأشياء هي التي تتحدث فيما بينها، وإنما الناس هم من يتحدثون فيما بينهم عن الأشياء، ولا نستطيع قط الخروج من الإنسان» (ذكره Sartre, Situations I, p. 256).

إن سطح الخبز رائع أولاً بسبب هذا الانطباع شبه البانورامي الذي يقدمه: كأن تحت تصرفنا وفي متناول أيدينا (جبال) الألب أو طوروس أو كورديليه في الأنديز.^{٢١١}

هذا التضخيم الذي يطبق على الخبز هو وسيلة فنية ووسيلة «في نزع الأنسنة» في نفس الوقت (وقد استخدمها «بونج» عدة مرات)،^{٢١٢} هو وسيلة الشاعر التي يجدد بها طزاجة الإحساس بها: فـ «كل عمل بونج يكمن في إيقاظ العين النائمة في اعتياد المدركات اليومية»، حسبما يقول «ج. مونان».^{٢١٣}

عندئذٍ، يصبح السؤال المطروح هو التالي: هل عثر «بونج» حقاً بشكل حدسي على حياة الأشياء نفسها، أم أنه ببساطة أعارها حياةً وتصرفات مستمدة — في الحقيقة — من تجربته الإنسانية؟ أيمن العثور في الأشياء على شيء آخر غير أنفسنا؟ وعلى سبيل المثال، عندما يصف لنا «بونج» تصرف البحر إزاء الحصى الأملس «الذي يحافظ عليه، ويضمه، ويؤرجحه، ويلطفه»،^{٢١٤} أفعل شيئاً آخر غير منح البحر حساسية أمومية؟ هنا تطرح بوضوح مسألة الاستعارات.

فالشيء يكون، وهو يكتفي بالوجود دون المقارنة بالأشياء الأخرى: ووجود الاستعارة يشير إلى تدخل الفكر، وبالتالي الشاعر، وينبغي لشعر حقيقي للأشياء أن يتجرد من الاستعارات، لكن هناك الكثير منها في شعر «بونج»، ولا شك أنها محكومة — مبدئياً — بإقامة معادل بين الأشياء والإنسان، بأنسنة الأشياء ونزع إنسانية البشر، بطريقة تضعهم جميعاً على مستوى واحد، طبقاً لإرادة مادية حازمة (وقد أوضح سارتر تماماً هذا الموقف)،^{٢١٥} ويمكننا أن نضيف بلا إلحاح أن القصائد التي خصصها «بونج» للبشر، «الأم الشابة»، «ر. سي. سين رقم»، «مطعم لومونيه بشارع لاشوسيه

^{٢١١} Le pain, Le Parti pris des choses, p. 23.

^{٢١٢} وعلى نحو خاص في Notes pour un coquillage, p. 55، حيث يقترح على نفسه دراسة قبضة رمل ذرة ذرة، «ولا أية ذرة من ذرت الرمال هذه ستبدو لي شيئاً صغيراً أبداً»، وبالمقارنة، ستبدو القوقعة المطروحة على الرمل «نصباً هائلاً، ضخماً وثميناً في نفس الوقت».

^{٢١٣} L'Anti-Pascal, ou la Poésie et les Vacances: Francis Ponge, Critique, Juin 1949, p. 495.

^{٢١٤} Le Galet, Le Parti pris des choses, p. 78.

^{٢١٥} قارن بـ Situations I, pp. 254-256.

دانتان»، هي أقل قصائده نجاحًا، بلا شك لأنها مكتوبة بلا أدنى درجة من التعاطف)، لكن الواقع أن كثيرًا من الاستعارات تبدو — «في رأي مسبق للأشياء» — مجانية حقًا «وفنية» بشكل زائد، وقد أوضح «مونان»، على سبيل المثال، أن من الرعونة حقًا، بعد الحديث عن الريح التي «تتصفح» و«تنفخ» في «المجلد البحري الضخم»، أن نتخلص من الاستعارة بالحديث عن «الحاجة إلى المعلومات»،^{٢١٦} وثمة مجانية أيضًا إلى حد بعيد في الوصف الوارد في «نهاية الخريف»، مع التلاعب الانتقائي بالألفاظ حول «تجرد الطبيعة»: «يتم التجرد بفوضى، تفتح كل أبواب قاعة الاقتراح وتغلق، وهي تصطفق بعنف»،^{٢١٧} وقد لاحظ «سارتر» نفسه أن «بونج» يضع أحيانًا في الشيء ما يدعي فيما بعد العثور عليه فيه (بصد «الغسالة»)،^{٢١٨} عندئذٍ، يصبح الخطر الذي يترتب بالشاعر هو الحذقة، والتلاعب المجاني بالفكر: وفي الذوق الرديء، تذهب حذقة «بونج» بدرجة كبيرة إلى نفس المدى الذي يبلغه «ج. رونار»، فماذا نقول عن هذه النكتة: «كما في الإسفنجة، يوجد في البرتقالة امتصاص يستعيد سعتها بعد الخضوع لتجربة العصر»؟^{٢١٩} وأعتقد أن وصف لب الخبز بأنه «رخوية تحتية وبشعة»^{٢٢٠} ليس عودة فحسب — مثلما يلاحظ «م. سايبه» — إلى أسوأ انحرافات اللغة الرمزية،^{٢٢١} بل هو أيضًا إقحام لحكم أخلاقي في الوصف، وبالتالي لرؤية إنسانية للأشياء، تتناقض مع مشروع «بونج» نفسه، لكن من الصواب، رغم هذا، القول إن «بونج» قد نجا — إلى حد

^{٢١٦} Francis Ponge, Critique, Juin 1949, p. 497. قارن بـ Bords de mer, Le Parti pris de

choses, p. 36.

^{٢١٧} La fin de l'automne, Le Parti pris des choses, p. 9.

^{٢١٨} «الغسالة حامل بهذه الطريقة، إلى حد أنها — مع امتلائها بكومة من الملابس المتسخة — فإن الانفعال الداخلي، والغيظ المغلي الذي تشعر به، وقد تجمع نحو الجزء العلوي من كيانها، يتساقط كالمطر على هذه الكومة من الملابس المتسخة بما يصيبها بالغثيان — وذلك بطريقة شبه دائمة — وبما يصل إلى تطهير»، كما يكتب «بونج» (Liasse, N.R.F., 1948, pp. 51-52). ذكره «سارتر» في Situations I, p. 292، ونص كهذا ينطوي على ما يرهق، إن لم نعتقد أننا نضبط من خلال وصف كهذا الابتسامة غير المباشرة لبونج الهزيل، ابتسامة تتأكد عندما يصرح أن على درس الغسالة أن ... «يكهرب» القارئ.

^{٢١٩} L'orange, Le Parti pris des choses, p. 18.

^{٢٢٠} Le pain, p. 23.

^{٢٢١} Le poète Ponge, Mercure de France, 1^{er} Juin 1949, p. 310.

ما — من التفاهة التي يمكن أن يقود إليها هذا الذوق الرديء من خلال طريقة ما من عدم أخذ الأمور بجدية، بأن يوجه لنا طرفة عين متواطئة عندما يسقط على هذا النحو في الأنسنة أو الحذلقة، في تناقض مطلق مع مشرعه (على سبيل المثال، في حديثه عن الغسالة و«غيظها المغلي»، أو عن الحلزونات التي «يسيل لعابها كبرياء» لأن لها قوقعة لحماية ما يخص الذات)،^{٢٢٢} ولدى «بونج» نوع من المزاج الطيب والبشاشة (وأسلوبه أقل «تشنجاً» بكثير من أسلوب «ج. رونار»)، وامتعاضه من تفخيم الكلام يمنعه من التعالي في سلوك «الفنان» و«المفكر»:^{٢٢٣} فهو يطرح نفسه بدرجة أقل كفيلسوف عميق، رغم طموحاته الكونية، من طرحه لنفسه كصديق للأشياء التي يعرف التعاطف معها وتذوق المباح البسيطة التي تنشرها في آن، ويريد أن يعيد تعليمنا هذا التعاطف وهذه المباح،^{٢٢٤} وينبغي قراءة قصائده للتححرر، مثلما يقول، من «الإزعاج الميتافيزيقي»،^{٢٢٥} وللاستمتاع بحميمية مُستعادة مع أشياء عالمنا المألوف، وأخيراً لإيجاد أسباب «للحياة، وللاستمرار في الحياة، والحياة في سعادة».^{٢٢٦}

ولنعقد مقارنة بين «بونج» و«مالكوم دي شازال»، رغم أن هدف هذين الشاعرين، والحق يقال، مختلف للغاية في النهاية، ولا شك أن كليهما يكشف عن رغبة في «التحول إلى الأشياء»: «كل شيء يحدث كأنني امتزجت بحياة الأشياء، وكأن عالم الأشياء قد دخلني، حسبما يكتب «م. دي شازال»،^{٢٢٧} لكن بونج سيهز كتفيه أمام ادعاءات «م.

^{٢٢٢} Escargots, Le Parti pris des choses, p. 30.

^{٢٢٣} أو (سلوك) الواعظ (بحروف البداية): إذ أعتقد أن «بونج» يدعونا، بشيء من الخبث، إلى اتباع الدرس الذي تحدده لنا الحلزونات: «هكذا، فهي تحدد للناس واجباتهم، فالأفكار الكبرى تأتي من القلب، أصلح نفسك أخلاقياً وستكتب أشعاراً جميلة، فالأخلاق وعلم الجمال يتلاقيان في طموح ورغبة الحكيم» (ص٣٣)، وعلينا الاعتراف — رغم هذا — بأن النبرة في «مقدمات» لا تفتقر إلى بعض الانتفاخ.

^{٢٢٤} قارن — على سبيل المثال — بالطريقة التي يتصف بها بونج «هذه البهجة» بلمس الباب، و«دفع إحدى هذه اللوحات المألوفة أمام المرء برقة أو خشونة» (Les plaisirs de la porte, Le Parti pris des choses, p. 21)، وفي «ثمرة البطاطس»: «إن تقشير ثمرة بطاطس مسلوقة ومن نوع جيد لذة ممتازة» (Liasse; N.R.F., 1948, p. 42).

^{٢٢٥} Proèmes, Gallimard, 1948, p. 172.

^{٢٢٦} المرجع السابق، ص١٧٤.

^{٢٢٧} Sens plastique, Gallimard, 1953 (1^{er} édition, 1948), p. 315.

دي شازال» في «تصور الحياة»، واعتبار الحياة الخارجية مادة نفسية ينبغي إدخالها في ذاته الخاصة،^{٣٢٨} وفي حين أن هدف «بونج» شعري بشكل أساسي، بالمعنى الأول للكلمة، ما دام يريد إعادة صنع الخليقة، يسعى «م. دي شازال» إلى استخلاص فلسفة من الإحساس، ويمكننا، مثلما يقول «بولان» الذي كتب مقدمة ديوانه الأول «إحساس تشكيلي» (عام ١٩٤٨م)، ويمكننا، مثلما يقول «بولان» الذي كتب مقدمة ديوانه الأول «إحساس تشكيلي» (عام ١٩٤٨م)، أن نسميه خفائيًا، بمعنى أنه يبحث في كل المرئي عن انعكاس للامرئي، وأنه يتتبع في الكائنات والأشياء التشابهات الإنسانية لغايات فلسفية، لا جمالية.^{٣٢٩}

ورغم هذا، فإن الأسلوب الذي يستخدمه لاكتشاف وحدة العالم من خلال التوافقات بين إحساس وآخر، وبين المادي والروحي، هو حقًا أسلوب شاعر، لقد لجأ «شازال»، حسبما يقول «بولان»، إلى «الممرات والدهاليز الواقعة بين الحواس، مستعدًا في كل لحظة للانزلاق من واحد إلى آخر- إلى شرح ما هو غير مسموع من خلال الرؤية، وما هو قابل للشم من خلال اللمس»،^{٣٣٠} وليست نظرياته الفلسفية ما يجعل عمله هامًا إلى هذا الحد،^{٣٣١} قدر هذه الطريقة القوية والأصيلة في المعاناة والتوفيق بين الأحاسيس، والقول، على سبيل المثال، أن «البنصر هو أداة اللمس الأعظم، والإبهام أداة اللمس الأكثر إشباعًا في اليد، وعندما يتلامس البنصر والإبهام، يتحقق الإحساس بالإبهام داخل البنصر»،^{٣٣٢} أو تعريف الأحمر بأنه «توهج دائري، ضوء في طوق، خاتم خطوبة خالد في إصبع الشمس».^{٣٣٣}

^{٣٢٨} Sens plastique, Gallimard, 1953, p. 315.

^{٣٢٩} Préface de Paulhan à Sens plastique, p. XIV.

^{٣٣٠} المرجع السابق، ص ١٣.

^{٣٣١} في كتابه الثاني «حياة مصفاة» (١٩٤٩م)، يسيطر على «شازال» توجهه الفلسفي: لم يعد يبحث عن كتابة قصائد، وإنما استخلاص «نتائج» من المقارنات التي يعقدها، و«تصفية» الأحاسيس والتجربة كي لا يتم الاحتفاظ إلا بجوهر الأشياء.

^{٣٣٢} Sens plastique, p. 133.

^{٣٣٣} المرجع السابق، ص ٣٤.

وبسبب مقصده نفسه، وأيضًا لأن الصورة وسيلة للانتصار على «نثرية» الكلمات العاجزة عن استعادة تعقيد الإحساس،^{٣٣٤} كان «م. دي شازال» مدفوعًا إذن إلى أن يجعل من الصورة وسيلته المفضلة، وبلا شك، لا يمكن إنكار جدة وأصالة لغته الاستعارية، لكن يمكننا أن نأسف — رغم هذا — على أنه خضع (مثل «رونار» و«بونج») للتكلف أحيانًا، وأحيانًا أيضًا لنوع من الاستسهال: فيمكن أن نحب «نتوءات الجبل هي العمود الفقري للريح»،^{٣٣٥} وحتى «نباتات الغابة تجعل الضوء ممتلئ الخدين»،^{٣٣٦} لكننا سنجد «النباتات المتعرشة هي كتيفات الطبيعة»^{٣٣٧} ذات ذوق رديء حقًا، وأي تفكير سطحي مثلًا في «النظرة اللامبالية هي وداع دائم»،^{٣٣٨} أو «الصمت محام يترافع بعينه»؟^{٣٣٩} وعندما نتأكد أن «للمرمد نظرة لانهائية»، لا أعرف ما إذا كان مناسبًا حقًا إضافة: «في أي توجه يكون شكل الثمرة، لا نستطيع أن نحدد موقع نظرتها»،^{٣٤٠} والمثير للفضول ملاحظة أنه مع الحديث عن أكثر الأشياء ألفة تنقاد، من أجل إنعاش الأحاسيس التي تمنحها لنا، إلى السقوط في الافتعال.

هل يمكن الحديث عن قصائد، فيما يتعلق بدواوين «م. دي شازال»؟ لا شك أن الإرادة الشعرية ليست محل شك، ومن المفيد أن نورد السطور التي يبرر فيها استخدام النثر كشكل شعري:

البحث عن مشد للقافية، سلة سلطة أقدام بيت الشعر، والطوق الحديدي
لعدد الأبيات (...) أستبعد كل هذا غريزيًا بشراسة، لأضع الشعر قبل كل
شيء في الحياة، ولا أحاول تشويه إيماءاته المجنحة في أغلال وكبس أقدامها
الهشة في حذاء كبير.^{٣٤١}

^{٣٣٤} «الصعوبة التي تواجهني حاليًا هي أن جرة اللغة مسامية بشكل زائد، وقارورة الكلمات ليست عميقة بشكل كافٍ، لاستيعاب وحصر ضخامة الإحساس» (Sens plastique, p. 316).

^{٣٣٥} Sens plastique, Gallimard, 1953, p. 16.

^{٣٣٦} المرجع السابق، ص ٩.

^{٣٣٧} المرجع السابق، ص ١١.

^{٣٣٨} المرجع السابق، ص ١١.

^{٣٣٩} المرجع السابق، ص ٣٣.

^{٣٤٠} المرجع السابق، ص ٢٨٥.

^{٣٤١} La Vie filtrée مقدمة

لكن الواقع أن هذا الشعر الذي يريد أن يكون مرناً وسلساً وتشكيلياً إلى هذا الحد، ينتهي إلى رفض الطوق الحديدي لكل شكل ليحافظ بشكل أفضل على قدراته اللانهائية في التوسع، فأحياناً ما نكون أمام تدوينات بسيطة (مثل تلك التي ذكرتها من قبل)، وأحياناً تختلط المقاربات والصور والاعتبارات من كل نوع وتملاً عدة صفحات، وثمة نوع من التعليمية التي تلقي بوطأتها إلى حدٍّ بعيد على أكثر الرموز توفيقاً:

الدوامة هي أخطبوط من الماء يتشابك مع نفسه— إلى حد أن من يسقط لا يعرف أين تبدأ وتنتهي «قوائمه»، من يسقط في دوامة يشعر أنه ممسوك من كل مكان في آن، إلى حد أنه سرعان ما يفقد الإحساس بالـ «ذات» ويشعر برأسه كأنها أصبحت رأس الدوامة نفسها، وجسده، في قلب الأسلاك العملاقة للماء الذي يدوم، كأنه في لا مكان وفي كل مكان في آن، ألم تكن هذه، من قبيل الصدفة، هي الصورة-النمط للموت التي وضعناها الآن؟^{٢٤٢}

نثر شعري إذن أكثر من كونه إبداعاً حقيقياً لقصائد، أي «كيانات شعرية» مميزة، لكن هذا النثر جدير بالاعتبار، رغم هذا، كمحاولة لصياغة شعرية للكون، والتماهي بالأشياء على نحو خاص،^{٢٤٣} يدعونا «مالكوم دي شازال» إلى الضياع فيهما، كي نجد أنفسنا بشكل أفضل: «يتمثل فن الحياة كله في الهروب من الذات كي لا نكون وحدنا، في الهروب من النفس بالبحث عنها، وفي العثور على ذاتها الضائعة في العالم، وفي إعادة التوحد مع الذات، وأن نضع كل مواردنا في نفس السلة، وأن نكون فكراً واحداً، وجسداً وروحاً واحدة».^{٢٤٤}

سان-جون بيرس والإخلاص لمفهوم القصيدة

كثيراً ما ابتعدنا — خلال الصفحات السابقة — عن مفهوم القصيدة، أو انقذنا إلى توسيع مفهومها كثيراً، إلى حد أن الأمر سينتهي بنا إلى التساؤل عما إذا كانت القصيدة،

^{٢٤٢} Sens plastique, p. 169.

^{٢٤٣} القصائد المنشورة في مختارات، Poésie Vivante, t. II: Poèmes en prose, Librairie Les Lettres, 1954 تقدم أمثلة جيدة لـ «تقصص» الإنسان هذا المشهد الطبيعي.

^{٢٤٤} Sens plastique, p. 169.

كهوية شكلية، لم تنتقل إلى قائمة المخلفات النظرية الخالصة، وعلينا الاعتراف حقاً بأن الأمر كذلك إلى حدٍّ ما بالنسبة لقصيدة النثر، وأن طبيعتها نفسها تؤدي إلى اشتباهات مستمرة مع أنواع متاخمة لها، مثل السرد أو «التدوين» (الفلسفي أو الوصفي على سبيل المثال)، واليوم، يرفض بعض الشعراء كتابة «القصائد» عن عمد، ويطالبون — مثل «م. دي شازال» — بحرية التعبير الكاملة، وسيعتقد البعض عن طيب خاطر أن «الشكل» هو أكبر عدو للشعر ...

ومع شعر «سان-جون بيرس»، الذي يتخذ شكل آيات، نعود إلى مفهوم «القصيدة» الشكلي، وليس غريباً تماماً أن نلاحظ أن هذا الشاعر المتباعد إلى هذا الحد عن الحركات الأدبية، واللامبالي تماماً بالشعبية (أصبحت مؤلفاته الآن سهلة للجميع في مجملها)،^{٣٤٥} يعتبره الكثيرون الآن أستاذًا، ويشير «ج. بيكون» إلى أنه إذا كان في الفترة التي نُشرت فيها دواوينه الأولى، «مدائح» و«أناباز»،^{٣٤٦} «لم يكن هناك أي شيء يمضي عكس التيار أكثر من شعر بيرس»، فذلك تحديداً لأن كل اهتماماته «انصبّت على تكوين القصيدة»، وهو ما لم يعد كذلك تماماً الآن، «ففي التطور الذي يقود البعض من الانقطاع إلى الاستمرارية الشعرية، يبدو «بيرس» رائداً، ونموذجاً على نحو خاص».^{٣٤٧}

ومنذ عام ١٩٢٦م، و«فاليري لاربو» معجب بالبناء المعماري الباهر لـ «أناباز»، بأصالة وثراء اللغة الشعرية الجديدة التي أبدعها «بيرس»، والتصميم الملحمي الواسع لهذه «الحركة الشعرية الكوكبية»،^{٣٤٨} ومنذ ذلك الحين، وبعد صمت طويل استمر سبعة عشر عاماً، توصل الشاعر، في منفاه في أمريكا،^{٣٤٩} إلى كمال فنه مع «منفى»

^{٣٤٥} Saint-John Perse, *Œuvres poétiques*, t. I, Gallimard, 1953 (وتضم كل القصائد المنشورة حتى اليوم، عدا «منارات»، والشكل الأولي لـ «إليك، يا بحار»).

^{٣٤٦} حول بدايات «سان-جون بيرس» (أنثذ، «سان-ليجييه ليجيه»، قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثالث).

^{٣٤٧} *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1949, p. 139.

^{٣٤٨} مقدمة ترجمة 1^{er} Janvier 1926, *Anabase, Nouvelle Revue Française*, p. 67.

^{٣٤٩} «سان-ليجييه ليجيه» سفير، ثم سكرتير عام في الشئون الخارجية، أبحر في يونيو ١٩٤٠م إلى إنجلترا، ثم إلى أمريكا، بينما كان الألمان يفتشون منزله في باريس ويصادرون — ضمن أشياء أخرى — مخطوطات سبعة أعمال أدبية غير مكتملة كان يزعم نشرها، ما إن تنتهي مدة عمله الدبلوماسي (انظر

أمطار، ثلوج»، ولا سيما في القصيدة المذهلة «رياح»، أكثر أعماله رحابة، وهي ملحمة ونظرية عن نشأة الكون في آن.

شعر **منظم** مثلما قلّت من قبل بصدد «مدائح»، وهي صفة حقيقية تنطبق على كل أعمال «بيرس»، سواء مع مجمل أعماله أو مع الأجزاء، وينبغي إضافة أنه شعر مترابط، حيث كل شيء متماسك، ولا شيء مجاني، أو معزول، بحيث تتقدم القصيدة ككل معماري، منسجم، تتجاوب فيها الأجزاء المختلفة وتتوازن، فمن آية إلى أخرى، تنشأ الوحدة من خلال اللعب البارح لاستعادة التعبيرات أو الإصابات، والرنين والأصداء، وبينما توجد الاستعدادات الصوتية في النظم من خلال القافية بصورة إلزامية، فإننا نجدها هنا موزعة على امتداد الآية: فينبغي الحديث عن «قافية داخلية»، مع مؤثرات التماثل والتكرارات الجزئية في أغلب الأحيان، هكذا (كي لا نذكر سوى مثال واحد) في بداية «رياح»، حيث نلاحظ الاستعدادات المتنوعة المقدمة من خلال التعبير «رياح ضخمة للغاية» — وتكرار «كل الوجوه» و«عالم» و«قش» — والقافية الداخلية «vents-vivants = رياح-حية» — والتكرارات الصوتية «liasse-laissaient = بهجة» — كانت تتركنا و«aire-erre = وجهة-مشية»:

كانت رياح ضخمة للغاية على كل وجوه هذا العالم، رياح ضخمة للغاية في
بهجة عبر العالم لا تملك وجهةً ولا مأوى.
لا رقيب لها ولا معيار، وتتركنا أناسًا من قش.
وفي عالم القش على مشيتهم ... آه! نعم، رياح ضخمة للغاية على كل وجوه
الأحياء! ٢٥٠

فمن كلمة إلى أخرى، ومن آية إلى أخرى، تتقدم القصيدة من خلال تحولات متتالية لا نكاد نشعر أحياناً بها، وقد أوضح «ر. كايوا» بشكل جيد^{٢٥١} استخدام «بيرس»

A. Bosquet, au **Saint-John Perse** de *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1953, pp. 105- مقدمة 106, et *Humanité de St-John Perse*, par Raymond, **Cahiers de la Pléiade**, été-automne (1950, p. 125.

^{٢٥٠} Vents, **Œuvres poétiques**, I, Gallimard, 1953, p. 297.

^{٢٥١} Une poésie encyclopédique, عدد خاص من *Cahiers de la Pléiade* مخصص لبيرس، صيف-خريف ١٩٥٠م، ص ١٠١.

البارع لـ «الميتاجرام» الذي يدرج الظلال وينوع القصيدة من خلال تعبير حرف واحد صامت أحياناً، دون قطع استمراريتها، وذلك في «رياح» على نحو خاص:

على كل الأشياء الفانية périssables، على كل الأشياء القابلة للإدراك
saisissables. ٣٥٢

التي تغنينا هول l'horreur أن تحيا، وتغنينا شرف l'honneur أن
نحيا... ٣٥٣

النبذ الجديد ليس أقل حقيقة vrai، والكتان الجديد ليس أقل نضارة
frais... ٣٥٤

أو استعارة «نُصَب ألفية ومسلات نذرية» من خلال «كل حجر يوبيلي وكل مسلة مغلوبة»،^{٣٥٥} ولا يتعلق الأمر هنا، بالتأكيد، بوسيلة شكلية سهلة إلى حد بعيد في نهاية الأمر، وإنما — بالأحرى — بمحاولة خلق لعبة علاقات وتوافقات في القصيدة، وتنوع في الوحدة، مثلاً يوجد في العالم، «كلية معقدة لا تنقسم»، حسب تعبير «بودلير»،^{٣٥٦} فالقصيدة تنتظم في عالم صغير، والمشاكل «الصوتية» التي يسعى إلى حلها تعيدنا إلى المشاكل الجوهرية للغة وإلى السؤال الأبدي عن العلاقات بين الصوت والشيء المدلول، إلى حد أنني أتساءل عما إذا كانت العلاقة بين الحب والبحر — في آخر نص نُشر لبيرس، «ضيقة هي المراكب»^{٣٥٧} — التي تدعم وتنظم كل القصيدة، هي — في الأصل — علاقة إصاثة.^{٣٥٨}

وليس من آية إلى آية فحسب، بل من فقرة شعرية إلى أخرى، تتقدم القصيدة بالمثل، فالوحدة التي تعلو الآية هي ما أسميها الفقرة الشعرية، التي تتكون أحياناً

^{٣٥٢} Vents, I, p. 298 (كل إشاراتي ترجع إلى I (Perse, Œuvre Poétique).

^{٣٥٣} Vents, IV, 6, p. 442.

^{٣٥٤} Vents, III, 6, p. 400.

^{٣٥٥} Vents, I, 3, pp. 308-309.

^{٣٥٦} قارن بـ Richard Wagner et Tannhauser, Œuvres, Pléiade, t. II, p. 487.

^{٣٥٧} نُشرت في Nouvelle Revue Française, 1^{er} Juillet 1956.

^{٣٥٨} قارن بـ «أيا حيي الذي له مذاق البحر»، ص ٤، «حب وبحر وطرق البحر»، ص ١٨، «حب وبحر من نفس السرير، حب وبحر في نفس السرير»، ص ٣٥ ... إلخ.

من متتالية من الآيات الموجزة (مثل في بداية «رياح»)، وأحياناً من جملة واحدة كبيرة وواسعة تتنامى مثل موجة، وكثيراً ما تراكم متتالية من التفاصيل، أو الرؤى الدالة: مثل الرصد الشهير للمهن في «أناباز»^{٣٥٩} أو وصف قوى الريح التي تبعثر أبنية الإنسان في «رياح»^{٣٦٠}، وتحقق وحدة القصيدة من جديد، من فقرة شعرية إلى أخرى، بفعل عودة عناصر من نفس الطول والإصاغة المماثلة: هكذا بالنسبة لل فقرات الشعرية الثلاث الأولى (التي تتكون كل منها من ثلاث آيات) من الجزء الثالث من «منفى»، حيث الآية الأولى:

دائماً كانت هناك هذه الجلبة clameur، ودائماً كانت هناك هذه الروعة
splendeur.^{٣٦١}

تُستعاد كل مرة، مع التحول الوحيد لـ «splendeur = روعة» إلى «grandeur = عظمة»، ثم إلى «fureur = عنف»، وستتقدم، من جزء إلى آخر — بطبيعة الحال — بنفس الطريقة، فيمكن للتكرارات أن تقيم جسوراً بين جزأين متباعدين للغاية أحياناً: هكذا نجد، رابطاً، في «رياح»، بين نضارة الأشياء التي تُلهم الشاعر (في النشيد الثالث):

سحر النهار في ميلاده ... النبذ الجديد ليس أقل حقيقية، والكتان
الجديد ليس أقل نضارة ...

ونضارة الكلمة التي يستخدمها الشاعر في قصيدته (في النشيد الرابع):

أيتها النضارة، أيتها النضارة المستعادة بين ينابيع اللغة! النبذ الجديد
ليس أقل حقيقية، والكتان الجديد ليس أقل نضارة.^{٣٦٢}

وعند الابتعاد، سنلاحظ أنه يمكننا — على امتداد القصيدة — متابعة تطور الموضوع المتولد الذي يعاود الظهور ويتنوع، وهو موضوع استعاري في أغلب الأحيان:

^{٣٥٩} .Anabase, X, pp. 190-193

^{٣٦٠} .Vents, I, 3, pp. 308-309

^{٣٦١} .Exil, pp. 210-211

^{٣٦٢} .Vents, pp. 400 et 411

«رمال المنفى»،^{٣٦٣} «ثلوج الغياب»،^{٣٦٤} يوحد بين الملموس والمجرد، لكن هذا الموضوع الأصلي يتطور، ويتحول، مثلما يحدث مع الموضوع الموسيقي: على سبيل المثال، سرعان ما سيصبح الثلج، رمز الغياب والانتظار، رمزًا للحلم والصمت و«اللذة الخالصة بلا شكل خطي»،^{٣٦٥} ويقود الشاعر في النهاية إلى «هذه الصفحة التي لم يعد يُكتب فيها شيء»، وقد أكد «ف. كمب» (الذي يشبه قصائد «بيرس» بـ «حواء» لبيجي و«الرباعيات الأربع» لإليوت) على المظهر الموسيقي والسيمفوني، مثلما يمكن القول، لشعر كهذا: ف «العنصر المحمي المستعاد اعتباره لم يعد يتطور حسب المؤثر العاطفي الزخرفي، نوع من الرسم لتاريخ ومشاهد بانورامية في شكل الرابسودية، إنه يتخذ طريق التأمل الموسيقي، بمعنى أن كثرةً من التفاصيل المتعددة الأشكال تمتصها بعض العناصر الكبرى للخلفية لتتبادل وتتشابك فيما بينها»،^{٣٦٦} وهكذا، في ملحمة «رياح» الكبرى، التي تجعلنا نشهد انطلاق «العالم الجديد» في الزمان والمكان، تصبح الريح المصدر الإحيائي الذي يولد منه كل شيء وينتظم، لا المدن والغزوات فحسب، وإنما القصيدة نفسها أيضًا، فهي أحيانًا الحركة التي لا تقاوم التي تقود البشر نحو الغرب، وأحيانًا النفس الداخلي الذي يحيي القصيدة، ودائمًا ما يتجاوب استدعاء الحضارات الوليدة وحضارة «الشاعر» في معبر «القرن»،^{٣٦٧} معدًا قصيدته ومذكرًا الرجال بأن الأمر يتعلق بالإنسان:^{٣٦٨}

وبنفس الحركة وفي كل هذه الحركة المرتبطة، تركض قصيدتي التي لا تزال
في الريح، من مدينة إلى مدينة ومن نهر إلى نهر، في أضخم التموجات الأرضية
الصاخبة، زوجات وبنات لأمواج صاخبة أخرى ...^{٣٦٩}

^{٣٦٣} Exil, p. 231، قارن بـ «أبواب مفتوحة على الرمال، أبواب مفتوحة على المنفى»، ص ٢٠٥، «حيث تذهب الرمال إلى نشيدهم يذهب أمراء المنفى»، ص ٢٠٨ ... إلخ.

^{٣٦٤} «ثم أنت الثلوج، ثلوج الغياب الأولى»، ص ٢٦٥، «ثلوج الغياب المذهلة»، ص ٢٧١ (Neiges).

^{٣٦٥} Neiges, pp. 277 et 278.

^{٣٦٦} Renaissance du poème، مترجم عن الألمانية، في العدد الخاص من Cahiers de la Pléiade، المخصص لسان-جون بيرس، صيف-خريف ١٩٥٠م، ص ١٣٤.

^{٣٦٧} Vents, III, p. 393.

^{٣٦٨} المرجع السابق، ص ٣٨٩ وص ٣٩٤.

^{٣٦٩} Vents, II, 2, p. 342.

ونرى هنا — أكثر مما في القصائد السابقة، «مدائح» أو «أناباز» — ظهور ما يسميه «أ. بيجين» بـ «الشعر الموزون»،^{٣٧٠} لا في التفاصيل فحسب، وإنما أيضًا في تتابع الموضوعات وجمل الارتكاز التي تعاود الظهور من جزء إلى جزء، بينما تنبني القصيدة على الصعيد الثلاثي، التاريخي والإنساني والشعري. وينبغي إضافة أن الانطباع بوجود نظام متناغم وشعر «موزون» يأتي أيضًا من الاستخدام المتكرر والمؤكد عليه كثيرًا للبحر السكندري (الذي يمثل أساس إيقاع «بيرس»)، وأيضًا من التماثلات الإيقاعية المتعددة، فمنذ قصائده الأولى، لم يكف «بيرس» عن إثارة استخدام الأوزان الزوجية وبيت الشعر المنظم، داخل آيته، كـ «أحد الثوابت الإيقاعية»، وما علينا إلا أن نفتح مؤلفاته كي نجد أمثلة:

دوق شعب من صور لاقتياده إلى «البحار الميتة»،/ أين نجد المياه الليلية التي
ستغسل عيوننا؟

عزلة! .../ جماعات نجوم تمر على حافة العالم/ ويلحق بها نجم منزلي
بالمطابخ.^{٣٧١}

وتأتي التماثلات أيضًا لتضيف إلى هذا الإيقاع الثنائي عناصرها المقدمة اثنتين اثنتين:

Ah! toute chose vaine au van de la mémoire, ah! toute chose insane
aux fifres de l'exil: le pur nautille des eaux libres, le pur mobile de
nos songes.

آه! كل شيء عبثي في ناقلة الذاكرة، آه! كل شيء مجنون في مزامير المنفى:
القوقعة الصافية للمياه الحرة، الحافز الخالص لأحلامنا.^{٣٧٢}

ويزاوج شعر «بيرس» فضلًا عن ذلك، مثل شعر «كلوديل» إلى حدٍّ ما، بين وسائل
البلاغة ووسائل الشعر: فالتماثلات أداة خطابية بقدر ما هي شعرية، وبالمثل المناجاة:

^{٣٧٠} Une poésie scandée, Cahiers de la Pléiade, été-automne 1950, p. 78.

^{٣٧١} Anabase, V, p. 165.

^{٣٧٢} Exil, IV, p. 217.

«أيها الشاعر، أيها المزدوج اللغة، بين كل الأشياء التي تشبه القدوم، وأنت نفسك خصومة بين كل الأشياء المتخاصمة- الرجل الذي انقض عليه الإله! (...) وأنت،^{٢٧٢} الشمس التي من أسفل، وحشية الكائن بلا جفن، خذ عين الأسد التي لك في كل كتلة الجواهر هذه!»^{٢٧٤} وأيضاً ما يسميه «كلوديل» بالعنصر motif، كنوع من «نموذج ديناميكي»^{٢٧٥} لفكرة أولية تمنح حركتها لكل الفقرة الشعرية أو لجزء كامل من القصيدة، والمدهش ملاحظة أن هذه الصيغة الأولية — لدى «سان-جون برس» — تكاد تقدم دائماً رصيماً معيناً: «مع ...» في النشيد الثالث من «رياح»،^{٢٧٦} و«و» في الثاني،^{٢٧٧} وعلى نحو خاص «من»، وهو «عنصر» مفضل لديه نجده في «رياح»: «وماذا نقول عمّن ورث ثروة صغيرة من العائلة (...) عمن كان تبث الهدوء فيه كرامة صغيرة في الحقول»،^{٢٧٨} وفي الرصد الكبير في «أناباز»، الذي يستدعي «جميع أنواع البشر في طرقهم وأساليبهم»:

... من له وجهات نظر حول استخدام ثمرة كرنب، من يجرجر نسراً ميتاً خلفه مثل عبء أغصان (والريشة تُهدى، ولا تُباع، لرشقها في السهام)، من يجني اللقاح في وعاء من خشب (متعتي، كما يقول، هي في هذا اللون الأصفر)، من يأكل الفطائر، ودود النخيل والتوت، من يحب طعم نبات الطرخون، من يحلم بثمرة فلفل صغيرة، أو أيضاً من يمضغ قطعة من صمغ متحجر، من يضع صدفيةً في أذنه، ومن يراقب عطر العبقريّة في التصدعات الحديثة للحجر...^{٢٧٩}

^{٢٧٢} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثالث.

^{٢٧٤} Vents, II, 6, pp. 367-368، قارن — في نفس القصيدة — بالمناجاة الكبرى للشتاء، ص ٣٤٦-٣٤٨.

^{٢٧٥} Positions et Propositions, I, Gallimard, 1928, p. 30.

^{٢٧٦} Œuvre poétique, p. 390.

^{٢٧٧} المرجع السابق، ص ٣٣٧-٣٤٠.

^{٢٧٨} المرجع السابق، ص ٤٣٥.

^{٢٧٩} Anabase, X, pp. 191-192.

أو في الجزء السادس من «منفى»، حيث الرصد الواسع ينبني كله على استعادة «من ...» المتكررة بلا نهاية.^{٣٨٠}

ذلك ما يقودنا إلى الحديث عن المفردات الموسوعية حقًا لسان-جون بيرس: فنحن نجد في عمله تعدادًا حقيقياً للمواد والمهن والعطور والأذواق والعادات عبر الزمان والمكان، مع تفضيل لا فحسب للكلمات النادرة والغريبة وإنما الأشياء أيضًا، ومن متاحف أوروبا التي عبرها، استرعى انتباه «سان-جون بيرس» «في الكريملين بموسكو، سوار امرأة ذات رسغ حصان محشو بالقش، تحت سرج غليظ لغاز مرتحل، وفي أرميريا بمدريد، دروع لطفل ملكي، وفي وارسو، رسالة أمير على ورقة ذهب مطروقة، وفي الفاتيكان، رسالة مماثلة على جلد ماعز، وفي «بريم»، مجموعة تاريخية من صور غير واقعية لأرضية علبة سيجار ...»^{٣٨١} وبنفس المتعة، سيرصد سان-جون بيرس «هذه «الكتب النادرة»: «كتب الفلك، ودليل السواحل، وكتب الحيوان»،^{٣٨٢} وأعياد البشر هذه في كل المناطق:

... أعياد «باليلي» و«بانوني»، رأس السنة وعيد الفصح وعيد التقدمه ويوم الشكر.^{٣٨٣}

أو المهن المجهولة، خاصي الخيول، «المشرف على صيد الأسماك، المعالج بالإبر، وتاجر الملح»،^{٣٨٤} وينبغي التأكيد — رغم هذا — على أن المسألة لا تتعلق هنا بقعقة كلمات شاذة أو باذخة تهدف فحسب إلى جعل اللغة أكثر ثراءً على غرار البارناسيين، وإنما بعنصر أساسي التقينا به من قبل في «مدائح» عندما قال «بيرس»: «مُسميًا كل شيء جاهرت بأنها كانت عظيمة، مسميًا كل حيوان بأنه كان حيوانًا جميلًا وطيبًا»،^{٣٨٥}

^{٣٨٠} Exil, VI, pp. 221–228.

^{٣٨١} خطاب إلى «أ. ماك ليش»، ورد ذكره في Cahiers de la Pléiade, été-automne 1950, p. 155.

^{٣٨٢} Exil, VI, p. 227.

^{٣٨٣} Vents, I, 5, p. 316.

^{٣٨٤} Anabase, X, pp. 189 et 190.

^{٣٨٥} قارن بما سبق، الفصل الأول من القسم الثالث.

والشاعر، مثلما يقول «كايوا»، «يشرع في وضع قائمة جرد بثروات العالم»،^{٣٨٦} وهو يريد أن يحتضن في شعره عالم الأشياء كلها،

أشياء حية، أيتها الأشياء الرائعة!^{٣٨٧}

وواحدة من أكثر الفقرات إدهاشًا في «رياح» هي التي يمنح فيها، من خلال عظمة ألفاظه، تكريسًا شعريًا لأحدث أشكال العلم:

وها هي الآن قوى جديدة تثور تحت خطواتنا، في المدار الخالص للحجر،
في المعدن وفي الأملاح المسماة حديثًا، في المادة المذهولة حيث تذهب الأرقام
منفقة على وقائع محتدمة.

(...) ستتكشف! أيها الرقم الجديد: في الرسوم البيانية للحجر وعلامات
الذرة...^{٣٨٨}

إذ إن الشاعر هنا يمضي «على طريق رجال زمنه المعبود»،^{٣٨٩} ويقوم بدوره كـ «محتفل بالقداس»، مثلما يقول عن حق تمامًا «ج. بيكون»، «هذا الشاعر لا يضيف مثالية على العالم الذي لا يقبل به: إنه يكرسه»،^{٣٩٠} ويستعيد الشعر وظيفته الطقسية في هذه التعدادات الواسعة التي تجعلنا نرى كل الأشياء منظمة وفي مكانها، في طقوس العالم الشاسعة، منتزعة من العارض والصدفة بفعل اللغة الشعرية: وثناء الكلمات يساهم في ذلك، فهي تقدم لنا في أغلب الأحيان عدة مستويات للمعنى من خلال اللجوء البارع إلى الاشتقاق (فسان-جون بيرس يحب «السير على غير هدى بين أقدام طبقات اللغة»،^{٣٩١} وبذلك يحدد معنى الكلمات):^{٣٩٢} فقبة = *dont on séduit le bord*

^{٣٨٦} *Une poésie encyclopédique, Cahiers de la Pléiade*, été-automne 1950, p. 105

^{٣٨٧} *Anabase*, X, p. 188

^{٣٨٨} *Vents*, III, 3, pp. 384 et 387؛ قارن — ص ٣٨١ — باستدعاء «علماء الفيزياء، وعلماء الصخور وتركيباتها وعلماء الكيمياء» وهم يواصلون غزواتهم «في الجرافيت وأوكسيد الثيورانيوم».

^{٣٨٩} *Vents*, III, 6, p. 401

^{٣٩٠} *Le plus hautainement libre... Cahiers de la Pléiade*, été-automne 1950, p. 73

^{٣٩١} قارن بـ *Neiges*, IV, p. 276

^{٣٩٢} أوضح «دونى ديفيلان» كيف «يكرس» بيرس الكلمات: «كانت كلمة كذا الفرنسية ترى معناها الحديث مدعماً بفعل الإحالة إلى مبدأ النواة اللاتينية نفسه المشتقة منها»، والصعوبات التي تنشأ منها

نجذب حافتها»^{٣٩٣} تضيف إلى المعنى الحديث لـ «يُغوي» = séduire فكرة القيادة (في الشكل المطلوب) مستمدة من ducere، و«bêtes onéreuses = حيوانات باهظة»^{٣٩٤} و«abominer la nuit = كراهية الليل»^{٣٩٥} لا يمكن فهمهما بشكل كامل إلا إذا عدنا إلى أصلهما اللاتيني، ومثلما يمنح المعنى الاشتقاقي للكلمات (والأشياء) امتدادات في الزمان، فإن استعارات بيرس الجريئة دائماً، والصائبة والجميلة بشكل مدهش، تمنحها امتدادات للأصداء في المكان: «شجرة تين المطر الهندية ترسي قواعدها على المدينة»،^{٣٩٦} «صيف الغجر يشحن حديد رماحه في جراحنا»^{٣٩٧} فالماضي يجيب الحاضر، والملموس يرد على المجرد، والقوى الأساسية على الاندفاعات الإنسانية، وعالم القصيدة على عالم الأشياء، كل شيء ينتظم بشكل متناغم تحت بصر الشاعر، بما فيه قصيدته: «الفكرة أكثر عرياً من السيف»، مثلما يقول،

سيعلمني الطقس والميعار إزاء نفاذ صبر القصيدة.^{٣٩٨}

ينبغي التأكيد على ذلك: فهذا الميل إلى النظام، إلى الميعار والعظمة أيضاً (فتعابير مثل «عظيم»، و«من مقام رفيع»، تتكرر دائماً في شعر «بيرس»)، يترادف مع الشعور المتفائل إزاء الخلق، والرغبة في الاحتفال بكل شيء «حي» و«رائع»: فالشاعر لا يحتاج إلى الهروب من الواقع، ولا تحويله (مثل «ميشو») أو تغيير وجهه (مثل «بريتون»)، فهو يكتفي بالتراجع الضروري حتى يراه خارج اللحظة، فريسة منذ الأزل لنفس القوى الأبدية، وتوسيع رؤاه يبجل اللحظة الحاضرة، «يرى الشاعر المطر يسقط على مدينة من عصره، ويصبح هذا المطر شقيق محاربي آشور، وهو يتحدث في اللحظة — لحظة المنفى، والانفصال — لتصبح هذه اللحظة على الفور أسطورية»، مثلما يقول

في الترجمة (Saint-John Perse à Washington, Cahiers de la Pléiade, été-automne 1950, pp. 87-88).

^{٣٩٣} Anabase, X, p. 188.

^{٣٩٤} «حيوانات باهظة منتفخة بحليها»، Vents, I, 6, p. 329.

^{٣٩٥} Vents, II, 6, p. 368.

^{٣٩٦} Pluies, I, p. 235.

^{٣٩٧} Exil, I, p. 205.

^{٣٩٨} Pluies, II, p. 239.

«ج. ب يكون»^{٣٩٩} بشكل جيد للغاية، هكذا يلتقط العالم في روعته وفي ديمومته (حتى الموت ليس إلا الوجه الآخر من الحياة، ونفس قوى الرياح، التي تدمر أبنية البشر الغابرة، هي في نفس الوقت القوى الخالقة لحضارة جديدة)،^{٤٠٠} وينتزع الكون من الزمن من خلال الشعر، الذي يكرسه ويخلده، وكى نستعيد التعبير الذي استخدمته في الحديث عن جمالية قصيدة النثر «الشكلية» أو «الدائرية»، نحن هنا أمام شعر «الحاضر الأبدى».^{٤٠١}

باختتامنا هذا الجرد السريع لشعراء النثر المعاصرين بسان-جون بيرس، نعود من الشعر «الفوضوي» إلى «الشعر المنظم»، من قوى التمرد والهدم إلى قوى النظام والسلطة،^{٤٠٢} فهل يعني هذا أن «سان-جون بيرس» يمثل أكثر الاتجاهات معاصرة في الشعر؟ أخشى ألا يكون ذلك حقاً؟ فهذا الشاعر «خارج الزمن» يواصل أعماله في الاتجاه الذي بدأه منذ أربعين عاماً،^{٤٠٣} وإذا ما كان قد حاز إعجاب الجميع، وإذا ما استطاع تعيين طريق للبعض، فقد أثار قليلاً من الأتباع الحقيقيين، وسنرى ذلك في الخاتمة، فثمة فرص قليلة لتسمح اضطرابات وتمزقات عصرنا للشعر بالعثور فوراً على المناخ الملائم للانسجام والاستقرار.

^{٣٩٩} *Le plus hautainement libre... Cahiers de la Pléiade*, été-automne 1950, p. 72

^{٤٠٠} قارن في *Vents*, I, 3، بالطريقة التي «تبعثر» بها «القوى الهائلة» للرياح «صروح البشر القديمة»، ثم توقظ الكتابات الجديدة المحبوسة في حجر النضيد المقبل ... (ص ٣٠٨-٣١٠)

^{٤٠١} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{٤٠٢} «سلطة على كل علامات الأرض ...» (*Anabase*, VIII, p. 181).

^{٤٠٣} ينبغي بالمثل، أن ننحي جانباً المحاولة التي تركها «فاليري» تحت عنوان «الملاك» (*L'Ange* (Gallimard, 1946)؛ وهي المحاولة الوحيدة منذ عام ١٨٩٢م، إذا استثنينا اثنتي عشرة «نثرية» كتبت «لمصاحبة» رسومات حفر على الخشب لـ «ف. سيمون»، ونشرت عام ١٩٢٢م تحت عنوان «أنماط وطرق من وقتنا الراهن»، (*Modes et Manières d'aujourd'hui*, éd. Corrad)، فقصيد النثر هذه، المكتوبة في مقاطع، وفي لغة مركزة وجميلة، لكنها فلسفية إلى حد كبير، تذكرنا — بالنسبة إلى «فاليري» — بأن المساعي الدائرة حول قصيدة النثر في «الحالة الخالصة» تكشف «إحساساً بالتكوين» و«ميلاً إلى البناء» أشاد بهما هو نفسه في *Eupalinos* (قارن بـ *Le Livre*, 1926, L. Lefèvre, *Entretien avec P. Valéry*, p. 170) وبشكل عام، يبدو أن الشعر بالنسبة لفاليري — رغم هذا — كان فن الأبيات، وكان يضع نفسه، مثلما يقول لنا «دريو لاروشيل»، ضمن «كبار محتقري» قصيدة النثر (*Le poème en prose*). (Les Nouvelles Littéraires, 5 Mai 1934).

خاتمة

أشار «بودلير» إلى أن «الجميل» ينطوي على عنصرين: الأول أبدي لا يتغير، والثاني نسبي، مرتبط بالحقبة والظروف،^١ وهذه الملاحظة الخاصة بـ «الجميل» التصويري، يمكننا تطبيقها أيضًا عن حق على «الجميل» الشعري: فهناك في — الشعر — عناصر جمال أبدية وجوهرية، لكن هناك أيضًا عناصر نسبية، تتنوع مع العصور، ولا يمكن للقارئ أن يتذوق الأعمال بنفس الطريقة، ولا للكاتب أن يكتبها وفقًا لنفس الجمالية، في القرن العشرين مثلما في القرن السابع عشر، على سبيل المثال.^٢

ولا شك أن قصيدة النثر — التي تمثل في أصلها رد فعل على معايير وأشكال الجمال المطلقة بشكل مفرط في القرن السابع عشر — يمكن اعتبارها شكلاً حديثاً للشعر، ورغم هذا فهي أيضًا تقدم «عنصرًا أبديًا لا يتغير» إلى جانب عنصر «نسبي» وظرفين وقد حاولت الإشارة — بصدد جمالية قصيدة النثر — إلى الشروط الضرورية لوصول قصيدة النثر إلى جمالها الخاص، أي أن تصبح «قصيدة» حقًا لا قطعة نثر منمقة إلى هذا الحد أو ذاك: فالإنجاز، والكثافة، والمجانية ليسوا — بالنسبة لها، مثلما

^١ De l'héroïsme de la vie moderne, Salon de 1846; et Le peintre de la vie moderne, I; Œuvres, Pléiade, t. II, p. 133 et p. 328: «الجميل محبوب من عنصر أبدي لا يتغير، ويصعب تحديد كميته إلى درجة بعيدة، وعنصر نسبي، ظرفي، سيكون — إذا شئنا — الحقبة، والموضة، والأخلاق، والعاطفة، بالتناوب أو معًا» (ص ٣٢٦).

^٢ «إذ إن أبطال «الإلياذة» لا يصلون إلى عرقوبكم، أيأ فوتران، أيأ راستينياك، أيأ بيروتو»، مثلما يصرخ «بودلير» بطرافة في حديثه عن «الجمال الحديث» (المرجع السابق، ص ١٣٦).

رأينا^٣ — عناصر جمال محتملة، وإنما عناصر جوهرية حقًا بدونها لا وجود لها، ومن ناحية أخرى، فثمة — في كل قصيدة نثر — قوة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم فنية في آن، ومن وحدة الأضداد هذه تأتي «حيويتها» الخاصة.

وأريد، رغم هذا، في صفحات الخاتمة هذه، ألا أؤكد كثيرًا على هذه «الثوابت» في قصيدة النثر قدر تأكيدي على المظاهر «النسبية» والمتغيرة التي تقدمها حسب العصور، وما دامت دراسة قصيدة النثر قد قادتنا من «ألويوس برتران» إلى وقتنا الراهن، فلي أن أتساءل أيضًا عما سيكون عليه مستقبل قصيدة النثر.

كان من الممكن الاعتقاد، عند الشروع في هذه الدراسة، أن تعددية الأشكال وحرية نوع وُلد من رد فعل إزاء القيود الشكلية ومن رفض كل قاعدة مُسبقة، لن يسمح إلا بتمييز انبهار البصر من المحاولات الفردية، الفوضوية، بلا رابط بينها، لكننا رأينا أنه إذا ما كانت شخصية كل واحد تلعب بالفعل دورًا حاسمًا (وذلك صحيح دائمًا — فضلًا عن ذلك — عندما نتحدث عن الشعر)، فلا يقل عن ذلك صحة أن نرى بروز خطوط القوة الخاصة بكل حقبة والتيارات الكبرى أيضًا، بانغماراتها وانبعاثاتها، وأن نرى — من ناحية أخرى — تأسيس لعبة علاقات مُعقدة بين قصيدة النثر وقصيدة النظم: فكلتاهما تواصل أحيانًا محاولاتهما بشكل متوازٍ من أجل هدف مشترك، وأحيانًا ما تقف الواحدة في مواجهة الأخرى كي تتأكد كمفهوم معارض بقوة: إنهما شقيقتا كفاح، أو غريمتان.

وقصيدة النثر — التي ولدت من رد الفعل على قصيدة النظم المتحجرة والمصطنعة في القرن الثامن عشر — هي، في نفس الوقت، التعبير عن روح نزعة فردية تخوض صراعًا ضد المبادئ المتسلطة الكلاسيكية، ومحاولة لتجديد الموضوعات الشعرية باستخدام مصادر الإلهام الممنوحة بثراء كبير في «الأناشيد الغنائية» أو «الأغاني» الفولكلورية، وعندما نتذكر أنها ولدت من الترجمة، أو الترجمة المستعارة، ومن الأناشيد الغنائية، يصبح من الأسهل إدراك أنها كانت أحد تجليات التعبير الأولى عن الميل الرومانتيكي إلى اللون المحلي (الغرائبي أو المنتمي للقرون الوسطى)، والأساطير الشعبية، والفانتازي، والحلم، وأنها بدأت — من ناحية أخرى — بتبني بنية النشيد

^٣ قارن بما سبق، «جمالية قصيدة النثر»، الفصل الثالث من القسم الثاني.

الغنائي، أي التكوين في مقاطع شعرية، التي منحها «ألويزيوس برتران» الشكل النهائي.

لكن ينبغي القول حقاً إن قصيدة النثر الخاضعة لـ «قالب» ثابت أو جامد، مرة وللأبد، قد تعرضت لأفدح المخاطر بسبب «كمالها» ذاته، لا سيما إزاء شعر رومانتيكي أخذ يهدف — وقد تحرر من أكثر قيود النظم الكلاسيكي إزعاجاً — إلى تحقيق أكثر تنوع ممكن، والمرجح أن أكثر فترات تاريخ قصيدة النثر عمقاً هي حقبة الرومانتيكية هذه، التي سبقت «بودلير» مباشرة، حيث جمود الشكل لدى «لامنيه» موضع استهجان يقود «لا شعراء» من قبيل «هوساي» و«شانفلوري» و«فويو» إلى الاعتقاد في إمكانية صناعة «قصائد نثر» بقولبة أكثر النثرية في مقاطع.

وكان «بودلير» أول من أدرك ضرورة منح قصيدة النثر شكلاً حديثاً، يتوافق مع الوجود، والحركات الداخلية، وطموحات الإنسان الحديث، فمع «بودلير»، نشهد أولى هذه التأرجحات التي تقود قصيدة النثر — بشكل دوري — من قطب إلى آخر، من المبالغة في التنظيم «الفني» إلى المبالغة في الفوضوية: في هذه المرة، ترتخي أداة «برتران» المشدودة بشكل مفرط، إلى الحد الذي تقع فيه القصيدة البودليرية أحياناً في اللاعضوية، في النثر، لكن مع «بودلير» أيضاً، ترتسم علامات استفهام كبرى، حيث سيطرح أمام شعراء النصف الثاني من القرن التاسع عشر سؤال اللغة الشعرية، باعتباره السؤال الأساسي: كيف، وبأية وسيلة يمكن للغة الشعرية أن تصبح أداة غزو ميتافيزيقي، يتيح للشاعر ممارسة فعل اكتشاف وخلق مزدوج؟ ورأينا الإجابات المختلفة التي أتت بها قصائد «بودلير» و«رامبو» و«لوتريامون» و«مالارميه» على سؤال اللغة الشعرية هذا، وطوال هذه الفترة، سعت قصيدة النثر لا إلى الجمال الشكلي قدر سعيها إلى «التأثير»، فهي لا تريد أن تكون «شيئاً جميلاً» بقدر ما تكون أداة سلطة: فسواء مالت إلى أن تصبح «سحراً إيحائياً» مع «بودلير»، أو إلى أن تقودنا نحو المجهول مع «رامبو»، أو أن تتنمرد على الإبداع وعلى آلية اللغة في آن مع «لوتريامون»، أو أن تسعى — في تركيب بارع — لأبدية بيت الشعر و«اطراد» النثر، لبلوغ «المطلق» مع «مالارميه» — فإن الأمر يتعلق دائماً بـ «إيجاد لغة»، بإخضاع الكلمات المعروفة إلى غايات جديدة تماماً، وبالكتابة من أجل خلق عالم جديد لا فن شعري جديد.

هذا النظام من المساعي شقيق لتلك التي لا يزال عصرنا يمارسها أيضاً: ونحن نشعر أننا أكثر قرباً بكثير من هؤلاء الشعراء «الميتافيزيقيين» من الجيل الذي تلاه،

الذي أعاد — من جانبه — مسألة قصيدة النثر إلى المستوى التقني والشكلي، فمن فوق «كان» و«ميريل» و«دوجاردان»، يمد «لوتريامون» و«رامبو» أيديهما إلى السيريالية وإلى الشعراء المعاصرين، وينبغي رغم هذا تمييز فترتين في محاولات نهاية القرن التاسع عشر: في البدء، نرى توحيد جيل بكامله (يسمى رمزياً) لإسقاط المعادل الأخيرة للشعر الكلاسيكي، وللمطالبة بالحرية الكاملة للشكل الشعري: وهذه المرة أيضاً تكون قصيدة النثر على وشك الاختفاء حقاً في الحركة الكبرى للشعر المسمى «حرّاً»، وفي يوتوبيا «الشكل الوحيد»، مروراً بتقليص مطرد من النثر إلى النثر الشعري (المسمى تعسفاً وقتئذٍ قصيدة نثر)، ثم إلى النظم، لكن سرعان ما نرى — في فترة تالية، تتواكب مع توهج الفردانية الفوضوية لـ «الرمزية الثانية» — ميلاد قصيدة النثر في مظهر متعدد الأشكال بقربها من أشكال أخرى متاخمة متعددة، روايات-قصائد، وحكايات-قصائد، ودراسات-قصائد، وقصائد نثر، لتتزايد صعوبة تمييز الحد الفاصل، وتفقد حدود وأشكال قصيدة النثر وضوحها: والخلاصة أن كُتاب النثر من كُتاب الشعر الحر ينسبون أن الأمر يتعلق بنوع خاص، تحدده شروط معينة (مثل الإيجاز، والكثافة، والمجانية)، خارجها لا يتحقق تبلور في قصيدة.

هذا الخليط من أنواع وأشكال قصيدة النثر أتاح — على الأقل — توسيع مجال إمكانياتها، وتحديد المفاهيم الشعرية الجديدة: فالشعر ليس مقصوراً على شكل ونوع خاص، فهو رؤيا للعالم وتجربة روحية أكثر مما هو تقنية ومجموعة أساليب، كما أن التجربة الداخلية للشاعر، وموقفه من العالم، يقودان — وهدما — الشكل الشعري المستخدم.

وهذا المفهوم هو الذي سيمتد دائماً في القرن العشرين، وسيجد نفسه — إذا جاز القول — محل تقنين وممارسة من جانب السيراليين، ومن هنا بالتحديد، تكمن أهمية السيريالية، مع أنها توجه إلى مفهوم القصيدة أبشع ضربات الهدم، فلم يعد هناك مجال — مطلقاً — للحديث لا عن قصيدة النظم فحسب، وإنما عن **القصيدة ككل**: فما يهم فقط هو الشعر، الذي يُمارس كوسيلة معرفة بأكثر مما هو وسيلة إبداع، وكان يمكن لحكاية قصيدة النثر، المكتوبة في حقبة السيريالية المنتصرة (حوالي عام ١٩٢٥م) أن تنتهي بانحلال وتلاشي النوع والأنواع الشعرية بشكل عام، فضلاً عن ذلك، والواقع أن قصيدة النثر ستخرج متجددة، و«مؤكدة» من خلال هذا الانحلال الظاهر: فلن تزداد ثراءً فحسب بالأساليب الجديدة (سرد لحلم، واللجوء إلى العبث،

والتلاعب الحر بالألفاظ والصور، وإدخال المدهش في اليومي)، لكنها ستكرس بالتأكيد باعتبارها شكل الجهد الشعري الهادف إلى تخطي المظاهر وجعلنا نستشف — خلال الدور — عالمًا آخر، فالنظم هنا مرفوض بالتحديد بسبب طابعه الفني المفرط في القصيدة والمحدد أيضًا بإفراط.

وتشهد حقبتنا، وهو أمر مؤكد، عودة هجومية لقصيدة النثر، لكن — في نفس الوقت — لتحقيق تواصل من «بودلير» و«رامبو» حتى وقتنا الراهن، ثم توجيهه بشكل نهائي على يد السريالية، وإذا ما تأملنا الأمر من الخارج، فسنجد هذا التطور قد سار في اتجاه حرية متزايدة ولا مبالاة متزايدة الوضوح تجاه الجمال الشكلي الخالص والتنظيم الفني، ويمكننا القول بلا شك إن ثمة نوعًا هنا من القدرية الداخلية لحركة تحرر لا يمكنها أن تتقدم، وقد جرفها — إذا جاز القول — ثقلها الخاص، إلا بأن تتسارع باستمرار، وإن الحرية الكاملة للشكل هي شيء مكتسب من الآن فصاعدًا، وإنه مثلما لم يعد بمقدورنا أن نشطب بجرة قلم الشعر الحر ولا تخيل أننا نستطيع من الآن فصاعدًا.

سك أفكار جديدة في أبيات قديمة

فلا نستطيع تخيل نهضة في قصيدة النثر في مقاطع (ولا أي شكل ثابت لقصيدة النثر)، إذا كانت مُدرّكة بشكل مسبق، لكن الأهم هو إدراك المغزى العميق لهذا التطور، وربط الأشكال المعاصرة لقصيدة النثر بتلك المحاولة الكبرى لـ «خلق لغة» والغزو الميتافيزيقي التي تراود الشعراء منذ القرن الماضي، وستساعدنا ملاحظة ما في فهم أفضل لما نتطلبه اليوم من القصيدة، ولماذا تتخطى حقيقة أن تكتب نظمًا أو نثرًا بكثير الاعتبار التقنية أو الفنية الخالصة، وهذه الملاحظة، الهامة في حد ذاتها إلى درجة بعيدة، هي: أننا لم نحس أبدًا — بنفس القدر الذي نشعر به اليوم، ولا سيما منذ السريالية — بالأهمية الأساسية للكلمات التي تشكل عتادنا اللغوي، ولم تتم محاولة اكتشاف تنظيمها ودلالاتها الخفية، والتأثير على القوانين، وعلى تكوين اللغة نفسه، فمن جانب بكامله، يرتبط عصرنا بوله بـ «الشكل» الشعري، ويهتم الشاعر بالكلمات والأشكال اللفظية التي يحشدها أكثر من اهتمامه بمضمونها الواضح، لكن — من ناحية أخرى — يدور البحث بدرجة لا تقل عن ذلك ولها في كل عمل، ولدى كل كاتب، عن مغزى ودلالة ليستا فنيّتين، بل ميتافيزيقيّتين: فنحن نتطلب من الشعراء رسالة روحية، ونعلم قدر كلمة رسالة هذه في حقبتنا، كيف نفسر هذه الضرورة المزدوجة،

المحسوسة بنفس القدر لدى القارئ (المستهلك) ولدى الكاتب (المنتج)؟ يبدو أن أي شاعر اليوم لن يكتفي برص الكلمات من أجل غاية فنية، والبحث عن خلق أشكال جميلة لا غير كي يقدم للقارئ متعةً جمالية، لكن بالمثل لا يدور البحث عن التعبير — وبشكل يكمن فهمه بوضوح، مثلما فعل «لامارتين» أو «فيني» على سبيل المثال — عن آراء فلسفية أو هذه الرسالة التي لا بد للقارئ أن ينقب عنها في العمل لاكتشافها (غالبًا ليس بدون معاناة؛ لأن لتوضيح، أو فك الشفرات، مسألة صعبة)، متعايشة مع جوهر الكلمات نفسها التي تشكل القصيدة، وهي تستخلص لا من معناها الواضح وإنما من كل كثافتها الدلالية ومن علاقات الكلمات فيما بينها؛ فما لا يُقال له نفس قيمة ما يقال، وما كنا نسميه حتى وقتئذٍ «المضمون» يتخذ قيمة أقل مما يتخذه الشكل، ولا يفتقر إلى أهمية أن يختار شاعر ما الكتابة نظمًا، أو في آيات، أو نثرًا: فلا يعتمد جمال عمله عليها، وإنما على مغزى رسالته (عندما أعلن «هوجو» أن الله قد «خلق العالم نظمًا»^٤، فهل كانت هذه مزحة حقًا؟ وألا يمكننا القول على النقيض إن التمرد الشيطاني سيجد النثر اللغة الطبيعية له، لغة «مالدورور» أو «فصل في الجحيم»؟)، إنه، إجمالًا، الموقف الروحي لكل شاعر هو ما يعطي مؤلفه شكله خارج كل إرادة واعية، وأكثر من أي وقت مضى (لأن ذلك كان حقيقياً دائماً) يشبهه عمله ويصرخ فينا، سواء شاء أم أبى، بالحقيقة الجوهرية التي أراد أن يكشفها لنا، وإلى ذلك الحين، كانت هذه الحقيقة تتضح رغم قيود النوع، قيود عروضية على سبيل المثال، أو قوانين الرواية (وينبغي الإحساس، تحت اللغة المصقولة والموزونة بأسلوب رفيع بأبطال راسينيين يفجرون قسوة «راسين»، ينبغي الإحساس — تحت شفافية «سيلفي» — بتنميق عالم من الإشارات والرموز)، اليوم يتقوّل العمل — بطريقة أكثر مباشرة — على شخصية كاتبه، «إن تعدد الكتابات حقيقة حديثة تجبر الكاتب على الاختيار، وتجعل من شكله سلوكًا وتثير أخلاقية الكتابة»، مثلما يكتب «ر. بارت»^٥، ومنذ ذلك الحين، فلا يهم الجمال الشكلي كثيرًا، وتصبح أهميته أقل بكثير من المعنى العميق،

^٤ قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث، وقد سبق أن أوضحت في الفصل الخاص بـ «جمالية قصيدة النثر» هذا الاختلاف بين شعراء «النظام الأبدي» وشعراء التمرد الفوضوي (قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني).

° Le degré zéro de l'écriture, éd. du Seuil, 1953, p. 121

فهل لا يزال لكلمة «جميل» نفس المعنى في حديثنا عن قصيدة ما ليشو، أو عن صفحة ما لأرتو؟ ولأنهما تمثلان كاتبيهما، ولأنهما تعبران عن موقف معين إزاء الحياة، فهما تثيران اهتمامنا وتؤثران فينا، ومن هذا المنظور ذاته، يبدو لنا صمت «أرتو»، ورعبه من الكلمات، وعجزه عن التعبير، أكثر تأثراً، ويقولون لنا ما هو أكثر من الخطب.^٦

ولا شك أن هذه العودة إلى الوظيفة الحيوية و«الميتافيزيقية» للشعر لا تؤدي، سلفاً، إلى سيطرة شعر التمرد، لكن تطور العالم المعاصر نفسه يقودنا دائماً أكثر فأكثر نحو شعر من نمط فوضوي، ونحو ما أسماه «بريتون» بـ «الجمال المتشنج»، ونظرياً، يمكن الاعتقاد أنه إذا كان شعراء النزعة الفردانية والتمرد يمكنهم اليوم التعبير شعرياً بشكل أسهل عن هذا التمرد من خلال نثر لم يعد يحكمه أي تقليد شكلي، فإن الشعراء الذين يتفوقون مع قوانين العالم الكبرى — بالمقابل — يراعون حرية منح لغتهم الشعرية بنية منسجمة (مثلما يفعل، على سبيل المثال، «سان-جون بيرس»، ومثلما يفعل في نظمه «م. إيمانوي» و«ب. دي لاتور دي بان»): فكل شاعر يمكنه أن يعبر بشكل أفضل مما سبق عن موقفه الشخصي بأن يختار من تنوع الأشكال والأنواع ما تقترحه عليه تعددية الأشكال الحالية.

والواقع أننا سنلاحظ أن حقبتنا التي تهزها أسوأ الصراعات، والتي تشهد عالمنا يسعى — من خلال الهزات والتمزقات التي تعرض وجوده نفسه للخطر — من أجل تحقيق توازن جديد، ليست بالتأكيد حقبة ملائمة للتناغم والأبنية المعمارية الراسخة تماماً، فالديناميكية تتغلب على الثبات في جميع الحالات، والفوضوية على النظام، فالشعراء الذين يعبرون حقاً عن زمننا هم شعراء القطيعة والتمرد، وعالمنا الذي استحق — أكثر من أي وقت مضى — الصفة الكاموية (نسبة إلى «كامي») «عبثي» ينعكس في هذه الأعمال العبثية، الفانتازية، وأحياناً المتنافرة ظاهرياً، التي يقدمها لنا النثر على نحو خاص بغزارة، وقد نشر «بولان» ملاحظات مضيئة حول التعريف الذي يمكن تقديمه اليوم للقصيدة: إنه «عمل من نثر، غير متنافر ويأس»،^٧ هو تقرير

^٦ قارن بالمقال الحديث لـ «م. بلانشو» عن «أرتو» في *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} Novembre في 873-881. 1956.

^٧ استمرت (كلمة) قصيدة تعني لفترة طويلة: أنها «عمل منظوم، متناغم وممتع، وذو امتداد معين»، هذا ما يؤكد على الأقل «ليترية»، وأنا أصدقه، وفي وقتنا الراهن، تعني: «عملاً من نثر، متنافر، ويأس».

يتوغل — بالتأكيد — أبعد تمامًا مما يتخيل «بولان»، إذ يعبر عن إدراك بعيد لعصرنا، ومن ناحية أخرى، فلا ينبغي فحسب ملاحظة أن شكل القصيدة الحديثة هو النثر لا النظم، بل إن الصعوبة تزداد في تحديد مجال «قصيدة النثر» وتمييزها عن الأنواع المتاخمة لها، دون الذهاب مثلاً — مثلما فعل «إيلوار» — إلى حد تجميع مونولوج لـ «كرو» مع مقتطفات من مسرحيات، ودراسات نقدية تحت عنوان «مختارات من قصائد...»^٨ والنزوع إلى إعادة البحث عن الشعر في كل مكان ... وربما خارج القصيدة على نحو خاص، فاختلاط الأنواع هو أيضًا — شأنه شأن اختلاط الأشكال — علامة لا على الحرية فحسب، وإنما أيضًا على الفوضوية، وإذا ما كان صحيحًا — كي نستعيد تعبير «تيبوديه» — أن «أهوسة شعر» جديدة قد فُتحت،^٩ فيمكننا أيضًا أن نتساءل نحو أي مستقبل يحملنا سيل المياه الصاخبة: ألا توجد، في هذا الإلغاء المطرد لمفاهيم الشكل والنوع الشعريين، مجازفات خطيرة يتعرض لها الشعر نفسه؟ وما الذي يمكن أن يصبح عليه مستقبل شعر تسيطر عليه الفوضوية أكثر فأكثر، ويغزوه النثر أكثر فأكثر؟ ودون أن أحاول هنا معالجة المسألة في كل اتساعها، أريد أن أحصر نفسي في المظاهر التي تهم قصيدة النثر على نحو خاص، والمخاطر التي تتعرض لها، والمستقبل المتاح لها.

كثيرًا ما كررت القول — بعد أن ذكرت ذلك في الفصل الخاص بجمالية قصيدة النثر — أن الشروط العضوية لقصيدة النثر مزدوجة: فهي — في آن — الشكل الشعري لفوضوية تحررية، تناضل ضد كل القيود الشكلية، ونتاج إرادة تنظيم فني، هي وحدها التي تتيح لها أن تتخذ شكلًا، وأن تصبح وجودًا، شيئًا فنيًا، وإذا لم يتم الوفاء بأحد هذين الشرطين، يحكم على قصيدة النثر بالموت أحيانًا، والشكلية والافتقار إلى الطاقة الحية، وأحيانًا بالعجز عن اتخاذ شكل، وفقدان التحديد والذوبان في النثر الخالص، إن الخطر «الشكلاني»، الذي كان كبيرًا للغاية في الحقبة الرمزية، لم يعد

وبالأحرى قصيرًا، وباختصار، فإن الشاعر الوحيد الجدير بالاعتبار سيكون «الشاعر الملعون»، مثلما يكتب «بولان» (*De la paille et du grain, Cahiers de la Pléiade*, printemps, 1948, p. 157).

^٨ قارن بمقال «بولان» السابق ذكره.

^٩ قارن بـ Thibaudet, *Histoire de la littérature française depuis 1870*, Stock, 1936, 50, partie, chap. 4, p. 557.

يثير الخوف في وقتنا الراهن، وبالمقابل، فإن الخطر العكسي الذي يترصّد قصيدة النثر، والتهديد الذي يقع عليها مزدوج: فهي — من ناحية — تخاطر بالاختفاء، والتلاشي في النثر مثل خط ماء في بحر، ونحن نرى — من ناحية أخرى — ميلاد «نسخة مبتذلة» من الشعر الفوضوي، توشك أن تؤدي إلى اختلاف مخيف للقيم.

وأول مخاطر الشعر الفوضوي يكمن — كما قلت من قبل — في ألا ينجح في تحقيق شكل: والواضح تمامًا أنه انطلاقًا من نقطة تشويش معينة لا تصبح الجملة سوى تتابع الكلمات ومقاطع لفظية خالية من كل قيمة دالة، وأن الشاعر الذي أراد خلق لغة خارج اللغة مقطوع عن كل تواصل مع الجمهور، ولم يعد يكتب إلا لنفسه، ويسقط في اللاشكل واللعمثة على مرأى من القارئ: فالطريق الذي فتحه «دادا» ما هو إلا طريق مسدود، وأيًا ما كانت — على الصعيد الفكري — أهمية هذه المحاولة، «من أجل القطيعة مع السابق، مع «أسوأ التقاليد»، اللغة»، حسبما يكتب «م. ريمون»^{١٠}، فإنها لا يمكن أن تؤدي، على الصعيد الشعري، إلا إلى العدم والصمت، لكن ثمة طريقة أكثر مكرًا في التلاشي، وهي الاستغراق في النثر، من فرط رفض القواعد والحدود.

والواقع أن اليوم يعتبر «شيئًا بلا وزن يمكن أن يوجد في أي نوع»، مثلما يكتب «ميشو» (الذي يضيف أن «الطموح إلى صنع قصيدة وحده يكفي لقتلها»)^{١١} ولا شك أن جهة النظر هذه — التي تشير إلى نهاية الفصل بين فكرة الشكل وفكرة الجوهر الشعري^{١٢} — تتسم بالخصوبة، بمعنى أنها تخلصنا من معتقد وثني في القواعد الشكلية وفي «الشعر الجميل»، لكننا في النهاية، يمكننا التساؤل عما إذا لم يكن مفهوم الجمال الشعري، بل أيضًا مفهوم اللغة الشعرية الهام تمامًا أيضًا، مهددين بخطر جسيم ... وقد قلت، على سبيل المثال، إلى أي حدّ نجد صعوبة في رسم الحدود الفاصلة بين سرديّة حلم وقصيدة نثر، ورغم هذا، فإن هذه الحدود قائمة، و«إيلوار» نفسه، الذي أضفى أهمية كبيرة على «الشعر اللاإرادي»، قد حدد أننا «لا نخلط بين سرد الحلم والقصيدة، فكلهما حقيقة حية، لكن الأول ذكرى ومغامرة، تستهلك على الفور، وتتحوّل، فيما لا شيء يضيع ولا يتغير من الثانية»^{١٣}، ولن يمكننا أن نذكر بشكل

^{١٠} De Baudelaire au Surréalisme, Corti, 1940, p. 337.

^{١١} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{١٢} قارن بمقدمتي، مدخل القسم الأول.

^{١٣} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

أفضل بأن القصيدة كتلة مشعة، وتبلور لجوهر لازمني، ومن ثم فهي منفصلة من التحولات والصور، وفي فصلي حول «جمالية قصيدة النثر»، أوضحت أهمية مفهوم القصيدة هذا الذي يتيح تحديد قصيدة النثر، وتمييزها عن الأنواع الأدبية الأخرى،^{١٤} وقلت في نهاية ذلك الفصل، إن الانتظام في قصيدة، وعدم الخضوع للفوضى الخالصة أكثر صعوبة — بلا شك — على قصيدة من نمط فوضوي، وقد تحدث السيراليون، مثلما نتذكر، عن إغواء «التنسيق في قصيدة»،^{١٥} لكن أليست مخاطر التنافر، والتشويش اللاعضوي تحمل نفس الخطورة؟^{١٦}

لكن ثمة ما هو أسوأ: فإذا ما قررنا أن العبث، واللاعضوي، واللاوعي هم وحدهم الشعريون، فسرعان ما سنصل إلى الموافقة على أن كل ما هو عبثي، ولاعضوي أو لاواعٍ إنما هو شعري، وهذا الخطر الثاني أفدح بكثير من الأول، ومثلما اعترف «بريتون» من قبل فيما يتعلق بالسيرالية، فهناك «نسخة مبتذلة» من اللاعقلاني،^{١٧} وإن لم يكن هناك ما هو أصعب في وقتنا الراهن من أن تكون شاعر «قصيدة نثر» أصيل: فلا شيء ربما أسهل من الادعاء بأن المرء شاعر، وعلينا الاعتراف بأن العبث، والحلم، والفانتازيا المزعومة، قد ولدت كثيرًا من الشعراء «المزييفين»، وإذا كان حكي حكاية متنافرة وبلا خاتمة، ورص صرخات تمرد أو بقايا جمل بلا تتابع كافياً لأن يكون المرء شاعرًا، فمن الذي لن يكون شاعرًا؟ عندئذٍ، سيأتي الحظ النقاد لإدانة المفاهيم الجديدة التي تدخل — في الشعر، إجمالاً — شكلانية حديثة، أكثر اصطناعاً من القديمة: «إذا كان اليأس موضوعاً بسيطاً، وإذا ما كنتم تمنحون جوائزكم إلى «أكثر القصائد حماقة»، فإنكم عندئذٍ لم تفعلوا سوى أن تضعوا بدلاً من القواعد القديمة تقليدًا جديدًا، لا هو أسوأ ولا هو أفضل في ذاته من الاثني عشر قدمًا أو القافية الغنية»، مثلما يكتب «بولان»،^{١٨} ويدين «ي. ج. لودانتيك» — في مقال منشور عام ١٩٤٨م، حول قصيدة النثر —

^{١٤} قارن بما سبق، الفصل الثالث من القسم الثاني.

^{١٥} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{١٦} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{١٧} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{١٨} مقال سبق ذكره، Cahiers de la Pléiade, printemps 1948, p. 157.

الفوضى والاستسهال السائدين، ويحمل السريالية مسئولية هذه «المجانية التي لا مبرر لها».^{١٩}

فهل ينبغي أن ندين قصيدة النثر ذات النمط «الفوضوي»، باعتبارها مصدرًا لشعر مزيف ومؤثرات سهلة، ونعود إلى قصيدة المقاطع؟ لا «بولان» ولا «لودانتيك» يدينان مسبقًا نوعًا أنتج روائع أدبية لا جدال فيها، مثل «إشراقات» أو قصائد نثر «إيلوار»، لكننا ينبغي علينا الاعتراف جيدًا أنه نوع صعب وأخطر من غيره، بسبب حريته الواضحة نفسها،^{٢٠} ويتطلب — بلا شك من القارئ — أقصى درجات التمييز، ويظل — فضلًا عن ذلك — صعبًا للغاية الحكم على مؤلفات معاصرة، لا سيما عندما يكون مفهومها ثوريًا ورافضًا للمعايير القديمة (وهو ما سيقال بشكل جيد للغاية، على سبيل المثال، عن التصوير الزيتي المعاصر)،^{٢١} ولكن، كم من ناظمي الشعر السطحيين في القرون السابقة قد عمدوا تعسفًا شعراء! وعلى المستقبل أن يقوم بالفرز.

ورغم هذا، فثمة ملحوظة مثيرة للفضول تتكرر بقلم «بولان» مثلما بقلم «لودانتيك»: وهي أن أكبر كتاب قصيدة النثر، من «رامبو» إلى «إيلوار»، من «ميشو» إلى «شار»، كانوا أيضًا كتاب نظم: فبعضهم أتى إلى النثر كنهاية أخيرة لتجاربه حول اللغة الشعرية («بودلير»، «رامبو»، «مالارمي» ...) والآخرين ينتقلون من النظم إلى النثر حسب إلهام اللحظة (وهي حالة كثير من الشعراء الحديثين، «إيلوار»، «ميشو»، «شار»، «ريفيدي» ...) فما معنى ذلك؟ هل ينبغي الاعتقاد مع لودانتيك أن «شعراء النظم الكبار وحدهم هم القادرون على اكتشاف مفاتن وتوافقات في النثر لم يعد معيار متسلط يوحى بها؟ يمكننا الاعتراف، على أية حال، بأن الشعراء الحقيقيين عندما يأتون إلى النثر بعد أن يكونوا قد كتبوا الشعر (الموزون)، لا يأتون إليه رغبة في الاستسهال — وأنهم، على الأقل، قد أثبتوا أنهم قادرون على الكتاب نظمًا، وأنهم

^{١٩} Sur le poème en prose, Revue des Deux Mondes, 15 Octobre 1948, p. 765.

^{٢٠} قارن بمقدمة «أ. سيلفار» في صدر Anthologie de la poésie vivante, t. II, Poème en prose, p. 7: «تفترض «قصيدة النثر» كل الحريات، لكنها لا تستطيع أن تتحمل أيًا منها؛ لأنها لا تطمئن إلى أي منهج، أو أية طريقة، أو أية تقنية، ولا تستند على شيء، إنها منحوتة كلها بشكل صارم ومباشر في الشعر نفسه؛ ولأنها شكل مفترض نظريًا وفي متناول الجميع، فسرعان ما تصبح مستحيلة على كل إنسان».

^{٢١} قارن، على سبيل المثال، ب J. Cassau, Situation de l'art moderne, éd. de Minuit, 1950, p. 81. (فيما يتعلق بموضوع الرسام).

لا يتخلون عنها إلا رغبة في شيء آخر، فهل ينبغي أن نخلص إلى أن قصيدة نثر «مصاغة بشكل منجهي من قبل ناثر خالص» هي دائماً «اعتراف بعجز»^{٢٢}؟ هذا ليس مؤكداً — ولكن أمثلة هؤلاء «الناثرين الخالصين» تبلغ أيضاً من الندرة حدًا يمكن معه تجاهلهم، فحتى «ألويديوس برتران»، الذي نجهل نظمه، كتب نظمًا، ولا شيء يؤكد أن «لوتريامون» لم يكتبه.

و«ج. بولان» (في حديثه — والحق يقال — لا عن قصيدة النثر، وإنما عن النثر بالتعارض مع الشعر، فيما يتعلق بـ «فان جوخ» لأرتو و«كثافات» لفارج) يثور على من يعتبر «أرتو» و«فارج» «شاعرين لا سيما» أنهما يتخليان عن النظم، ويقول لهم: «إن المشكلة التي تعنيني وينبغي أن تعنيكم هي بالتحديد أنهما احتاجا، كي يكتملا، إلى تغيير اللغة، إلى أن يصبحا ناثرين»،^{٢٣} هنا بالفعل، فيما يبدو لي، يكمن السؤال الأساسي الذي يطرح نفسه فيما يتعلق بالقصيدة المكتوبة نثرًا، لا نظمًا، أو القصيدة المكتوبة أحيانًا نثرًا، وأحيانًا نظمًا، وفقًا للضرورات الداخلية للعمل المقبل.

وقد تمثل جهدي في كل هذه الصفحات في محاولة للإجابة على هذا السؤال، وتوضيح أن قصيدة النثر — على عكس ما اعتقد الرمزيون — ليست شكلًا انتقاليًا محكومًا بالزوال بعد ميلاد الشعر الحر، وإنما هي جهد حقيقي لخلق لغة شعرية جديدة، تستجيب إلى احتياجات أخرى غير النظم، لكن يبدو — وأنا أضع النقطة الختامية لهذه الدراسة، ما دامت قد قادتنا إلى أحدث أشكال الشعر المعاصر، وأكثرها غرابة — أن البحث خلال تعددية الأشكال الفردية عن الأفق الذي يبين لقصيدة النثر أمر لا مفر منه، وبدلاً من تصريحات الشعراء، التي لا تلقي كثيرًا من الضوء على غموض الإبداع الفني،^{٢٤} تتيح لنا أعمالهم القيام ببعض الإثباتات المثمرة.

^{٢٢} Y.-G. Le Dantec, *Sur le poème en prose*, *Revue des Deux Mondes*, 15 Octobre 1948, p. 766.

^{٢٣} Paulhan, *De la Paille et du grain*, *Cahiers de la Pléiade*, printemps 1948, p. 158.

^{٢٤} بعد أن بدأت في سؤال بعض الكتاب، لاحظت أن الجميع يجيبونني بنفس الطريقة: لا نعرف أبدًا — بشكل مسبق — لماذا سنكتب قصيدة نثر، ولا حتى أنها ستكتب، قارن بتصرّيات شعراء النثر الواردة في *Anthologie de la poésie vivante, t. II, Poème en prose*, Librairie Les Lettres, 1954، وخاصة «بيالو» و«حيرن» و«ج. ريدا»: وجميعهم يكتبون نثرًا أو نظمًا «حسب الضرورات الغامضة إلى حد بعيد للحظة» (ص ١٠٥).

وفي مواجهة الشعر الحر،^{٢٥} الذي يتطلب تقسيمه وسائل أخرى وزاوية رؤية أخرى، تنحو قصيدة النثر إلى أن تحتفظ لنفسها لا بتقنية أخرى فحسب، بل أيضًا بمجال شعري خاص بها، فالغنائية — التي تعتبر صرخة، واندفاعا انفعال يجد إيقاعه بشكل تلقائي — لا تعبر كثيرًا عن نفسها نثرًا؛ لأن تضاعف الذرات في أقصى حالات التوتر هذه يقود إلى النظم (وهذا ما يحدث، على سبيل المثال، لميشو)،^{٢٦} ويحدث نفس الشيء بالنسبة للغنائية التي تعتبر غناءً موزونًا، وعدوبة، وانسجامًا (قصائد حب «إيلوار»)، فهي تنحو، فضلًا عن ذلك، إلى الالتحاق بالشعر الكلاسيكي، ومن ناحية أخرى، فإن وصف «الطبيعة» الذي يفرض تأثيرًا مباشرًا على الواقعي، لا ينجح معها (مع قصيدة النثر) إلا نادرًا: فهي — بالفعل — إما أن تفضي إلى النثر الخالص، أو تسعى إلى أن تظل «شعرية» من خلال أنساق أسلوبية نحس فيها بالزخرفة (مثلما لدى «رونار»، وأحيانًا لدى «بونج»)، ف «الطبيعة العظيمة»، هي في الأبيات التي يستدعيها «ريفيردي»، ويمكننا القول إنها تمثل — بشكل حاسم — المغامرة الإنسانية، والتساؤلات، والمعارك، ومحاولات الغزو وإحباطات الإنسان في كفاحه ضد مصيره التي تبدو أكثر فأكثر مجالها المفضل، ألا نجد هنا موضوعًا للتأمل؟

وبالتأكيد، يمكن اعتبار كل فن تمرّدًا للإنسان ضد مصيره، ووسيلة للتغلب عليه، «معادة المصير»، وفقًا لصيغة «مالرو»،^{٢٧} فالإنسان-المرمي في هذا الكون «الباسكالي» (نسبة إلى «باسكال») الذي يقتله يحاول هزيمة الأقدار التي تسحقه، ولا سيما الموت، من خلال العمل الفني الذي يؤكد حريته «يسعى التاريخ إلى تحويل المصير إلى وعي، ويسعى الفن إلى تحويله إلى حرية»، مثلما يقول «مالرو» أيضًا،^{٢٨} ويخلده فيما بعد الموت، ورغم هذا يبدو لي أن هذه الرغبة قد أصبحت أكثر عمقًا وإلحاحًا في عالمنا الحديث المكرس للعبث، حيث تصبح الغزوات التقنية أدوات للبربرية، وحيث لم يعد

^{٢٥} أنحي جانبًا الشعر الكلاسيكي، ما دمت لا أتناول هنا سوى الأشكال الحديثة، وقد سبق أن تكلمت عن الشعر الكلاسيكي كشكل لـ «الانسجام» و«الأبدي» (ص ١٥٥-١٥٦).

^{٢٦} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٢٧} Les Voix du Silence, Galerie de la Pléiade, 1951, p. 637: «إن انتصار كل فنان على عبوديته يلتحق — على مستوى أكبر — بانتصار الفن على مصير الإنسانية»، حسبما يقول «مالرو» في نفس الفقرة.

^{٢٨} المرجع السابق، ص ٦٢١.

الإيمان، مثلما في الأيام الخوالي، يعد الإنسان بحياة خالدة، فالفنان يشعر — أكثر من أي وقت مضى — بعدم توافقه مع العالم الذي رمي به فيه، وهو يشعر — أكثر من أي وقت مضى — بالحاجة إلى أن يصنع من الشعر (وهو ما يصح أيضًا بالنسبة للتصوير الزيتي) وسيلة تمرد وتحرر.

ولأن قصيدة النثر — بالتحديد — قابلة لتشكل وتتمتع بتنوع في الوسائل التي تقدمها، فهي تبدو النوع الذي يمكن فيه للحرية الإنسانية أن تتأكد على أفضل نحو، وبالطبع، تمكنها تعددية أشكالها من الوفاء بمتطلبات متنوعة للغاية: فيمكننا القول — على سبيل المثال — إن اتجاهاً ما بكامله من قصيدة النثر يتجه نحو الحقيقي، وينحو لا إلى قبول الواقع وإنما إلى تمجيده، ويمكن لبعض النبرات الأكثر رجولة، والأكثر قوة من «مفاتيح» البيت المنظوم (لدى «شار» على سبيل المثال) أن تجعل من قصيدة وسيلة فعل وأداة صيرورة للإنسان،^{٢٩} ورغم هذا، فإنها تنحو اليوم أيضًا — في أغلب الأحيان — إلى أن تصبح تمرّدًا ميتافيزيقيًا، ومن هنا فهي — حسبما أعتقد — شكل حديث بالضرورة («ثمة قيمة جوهرية للفن الحديث (...): هي الرغبة القديمة للغاية في خلق عالم مستقل، محصور لأول مرة في ذاته»، حسبما يكتب «مارلو»)،^{٣٠} فمن خلال جميع الأساليب: الإشراقة الساعة، والسرد المشحون بالرموز إلى هذا الحد أو ذاك، وسرد الحلم، والدعابة السوداء أو سواها، والإبداع الفانتازي، تحدثنا قصيدة النثر «الفوضوية» عن «الإنسان المتمرد» في كفاحه ضد هذا العالم الذي يثقله، والسعي إلى خلق «عالم مستقل»، والأهمية التي يتخذها شكل السرد تثبت لنا ذلك: فلم تعد أبدًا نصوصًا سردية لوقائع متعاقبة تنقاد إلى نهايتها المنطقية، مثلما في النثر، وإنما نصوصًا سردية تغمر جذورها في الصمت والمجهول، سرديات تبدو كأنها أتت من عالم آخر، وتشهد — رغم هذا — على جهود الإنسان من أجل تحرره في هذا العالم، ولا شك أن هذه القصائد، التي تعتبر نتاجًا — بدرجة كبيرة — لإرادة التمرد السيريالي، قد انطوت، في الأدب الحالي، على صدئ مختلف وشبه تراجمي كان غائبًا في النثرات السيريالية، ففي قصائد «بريتون» و«إيلوار»، كانت هناك نبرة أمل، نغمة عن الرائع الفردوسي، التي يفتقر إليها شعراء الحقبة التالية: فالكابوس قد حل محل الحلم

^{٢٩} قارن بما سبق، الفصل الثاني من القسم الثالث.

^{٣٠} Les Voix du Silence, p. 614

السعيد بالنسبة لكثيرين، وأحياناً ما يبدو أنهم يهيمنون في عالم يفلت منهم (وذلك محسوس للغاية بالنسبة لميشو، على سبيل المثال)، فهل ينبغي أن نرى — في ذلك — إدانة للشعر الفوضوي؟ سيكون من الاستسهال الشديد القول إن الرغبة في التحرر من القوانين الكونية وخلق عالم مستقل هي محاولة إيكارية، محكومة مقدماً بالفشل: أولاً لأن محاولة كهذه قد ولدت أعمالاً جميلة، يؤسس كل منها بطريقته عالماً جديداً، ومبرراً كافياً في حد ذاته؛ إذ إن عالم «لوتريامون» باقٍ على قيد الحياة رغم إرادة العمل الهدامة، وعالم «رامبو»، رغم فشل مشروعه «الرؤيا»، ثم لأن محاولات كهذه تستمد قيمتها من مبالغة طموحها نفسه: وربما ترجع جدارة البشر إلى ما يلقون به من «رميات نرد» بلا أمل، وهم يعلمون أنهم لا يستطيعون منع الغرق الأبدي للنوع الإنساني الذي ينوء بعداوة العناصر، وإنما بأمل المساهمة في ظهور «كوكبة نجوم»،^{٣١} في سماء الفن الصافية ...

ومن هنا، فإن قصيدة النثر، نوع من التمرد والحرية، هي أكثر من مجرد محاولة بسيطة لتجديد الشكل الشعري: إنها مطالبة للروح، ومظهر للكفاح الذي يستأنفه الإنسان دائماً من جديد ضد مصيره.

^{٣١} حسب «ل. ج. أوستن»، تعني قصيدة «مالارمي» «أن رمية نرد واحدة لن تلغي الصدفة أبداً، وإنما كل أفكار البشر هي بنفس القدر محاولات توجه فكرة الكون نحو النقطة الأخيرة التي تقدسه»، وكي يكون لهذا التقديس معنى، يحتاج الكون إلى الروح الإنسانية وأفكارها (Mallarmé et son critique). (allemande, *Revue d'Histoire Littéraire*, Avril-Juin 1954, p. 192).

