

قصيدة النثر

سوزان برنار

ترجمة : راوية صادق

مراجعة وتقديم : رفعت سلام

الجزء الأول

شرقيات



قصيدة النشر

من بودلير حتى الوقت الراهن

هذه ترجمة لكتاب
**LE POEME EN
PROSE DE BAUDELAIRE
JUSQU'A NOS JOURS**
Suzanne BERNARD
Librairie NIZET, Paris, 1994

قصيدة النشر
من بودلير حتى الوقت الراهن
(الجزء الأول)
سوزان برنار

ترجمة : راوية صادق
مراجعة وتقديم: رفعت سلام

© جميع حقوق النشر لهذه الترجمة
"الكاملة" محفوظة لدار شرقيات ١٩٩٨



دار شرقيات للنشر والتوزيع

هـ ش محمد صدقي، هدى شعراوي
الرقم البريدي، ١١١١١ باب اللوق، القاهرة
ت : ٣٩٠٢٩١٣ س.ت : ٣٦٩١٩٨

تصميم الغلاف : ذات حسين
لوحة الغلاف : كازيمير ماليفيتش

صدر هذا الكتاب بالتعاون مع



المركز الفرنسي
للتقافة والتعاون
قسم الترجمة والنشر

رقم الإيداع : ٩٧/٤١١٠
الترقيم الدولي : ISBN 977-283-038-8

سوزان برنار

قصيدة النثر

من بودلير حتى الوقت الراهن

ترجمة : راوية صادق

مراجعة وتقديم : رفعت سلام

الجزء الأول



دار شرقيات للنشر والتوزيع

هذا الكتاب .. وقصيدة النثر العربية

بقلم: رفعت سلام

لكتاب (قصيدة النثر منذ بودلير إلى الوقت الراهن) لسوزان برنار تاريخ عربي، وفاعلية مؤكدة في الشعرية العربية، منذ صدور طبعته الأولى عام ١٩٥٨ بباريس. 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 وجوهها - آليات التفاعل الثقافي، وأشكالها العربية). وطول هذه السنوات - قرابة أربعين عاماً - ظل الكتاب هاجساً أساسياً لدى شعراء "الحدائق" العربية. غائب حاضر، في آن. غائب بالفعل، حاضر بالقوة. لكنه الغياب الذي لا يفضي إلى نسيان، بقدر ما يفضي إلى التثبث بالغائب، ليصبح غيابه حضوراً فادحاً، بلا غفران. إنه نوع من "المهدى المنتظر".

لعلهم آحاد - فحسب - من اطلعوا عليه من النخبة الشعرية والثقافية العربية، حتى الآن ^(١). 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)

في العدد ١٤ من مجلة "شعر" البيروتية (ربيع ١٩٦٠)، ترد الإشارة الأولى إلى الكتاب، في مقال لأدونيس حمل عنوان "في قصيدة النثر" ^(٢). واستناداً إلى الكتاب - إلى مقدمته الموجزة، بالتحديد - يقترح أدونيس المصطلح، وي طرح خصائص قصيدة النثر، والتمايزات 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 دائماً 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 تركيبي 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.

كانت المرة الأولى - في الكتابة العربية - التي تطرح 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 يشدد عليه - أيضاً - الناقد محمد جمال باروت، في دراسته المهمة (الحداثة الأولى)^(٣)، فيما يرصد - بالإضافة - احتدام الجدل حول قصيدة النثر، في الاجتماعات الأسبوعية لخميس مجلة "شعر" في ربيع ١٩٦٠، 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"، مثلاً، إنتاج محمد الماغوط في ديوانه "حزن في ضوء القمر" شعراً حراً لا قصائد نثر.

موقف جماعي إجماعي من الكتاب، باعتماد مفاهيمه وتبنيها - من قبل واحدة من أهم الحركات الشعرية العربية في القرن العشرين - اعتماداً مطلقاً، ليتحول إلى "إنجيل" الجماعة المقدس.

ومنه تُستمد أحكام التقويم بشأن الأعمال الشعرية، بوصفه مرجعاً وحيداً، وتستخرج أسلحة الهجوم والدفاع - كترسانة مدحجة. ولا مرجعية أخرى للحركة. والعلاقة به قائمة على استظهاره ونسخه.

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

"يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوافراً. 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 حقاً لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، التوهج، والمجانة"^(٥).

نصّان سيتحولان إلى مصدر للأفكار الشائعة عن قصيدة النثر، لدى الأجيال الشعرية التالية، الخارجة 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 "حدائية" الشعر العربي المعاصر، وآفاقه 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 أليمة، ولا إجابات، أفدحها سؤال "الإيقاع". والقصيدة تكسب - إبداعياً، عربياً - أرضاً جديدة، ولا ضوء 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 اجتهاداً.

لذا، يقف النصان نصّاً من علامات الاستفهام والتعجب معاً، شاهداً نموذجياً على وضعية ثقافية بكاملها، متكررة في تاريخنا الثقافي.

وخارج النصين، سيؤم أدونيس - لعشرين عاماً تالية - مصطلحات "سوزان برنار" حول الشعر: الكشف، الرؤيا، العرافة، الهدم، الشاعر النبي.. إلخ، لتشكّل مرتكزات خطابه الكتابي؛

فنتقل - من جديد - عبره، إلى الآخرين، دون إحالة - هذه المرة - إلى المصدر، أو معرفة به.

فاعلية "سوزان برنار" - في الشعرية العربية الحداثية - 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 يُسمح لها بالحضور الذاتي، المباشر، والمكتمل، في ذاتها؛ وإنما انحصر دورها في استخدامهما 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" (١٩٥٧)، فهي مصادفة مدهشة، ونادرة، في التواريخ الأدبية. كأنه قد صدر من أجلها، ومن أجل قصيدة النثر التي كانت تنأسس 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 نظرى لقصيدة النثر.
ما أكثر الأسئلة.

وما أقل الإجابات.

(٢)

للقاهرة - شعرياً - سياق آخر، في الزمن نفسه.

يضيء السياق كتابان أساسيان، كل منهما عمدة في مجاله، يكشف منحى كاملاً من "الشعرية" المهيمنة في الستينيات المصرية، وربما العربية.

الأول: (الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية) للدكتور عز الدين إسماعيل. وهو "المرجع" - ربما - في موضوعه، لدى الكثيرين، حتى الآن، رغم تقادم العهد بمنهج النقدى ورؤاه النظرية (ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦).

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 والمهيمنة.

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 وسعدى على السند ورعد عبد القادر وفوزي خضر. لكننا لن نعر على اسم "أنسي الحاج" ولا "شوقي أبو شقرا"، على سبيل المثال.

نعر 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 والمآزق النقدية؟

"هذا كتاب شئت به أن أشارك في تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربي، بأن أستعرض كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر، التي أثّرت خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وأن أستكشف كذلك ما لم يثر من قبل من هذه القضايا والظواهر..."^(٩).

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 - ولنتنبه إلى العنوان: (ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر)، للدكتور عبد الغفار مكاوي^(١٠): بودلير ورامبو وما لارميه، 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 ماهو كائن كينونةً فاضحةً في الواقع - واقع الشعر العربي، أو الفرنسي - بل ماهو كائن في العقل النقدي، أو ما يراد له أن يكون. وتحقق إرادة هذا العقل واقعياً بأن يُحذف الواقعي - أوبعض عناصره الحيوية - وأن يستبدل به، أو بها، ما هو ذهني. يتحول الواقع الشعري - بذلك - إلى واقع ذهني، محكوم بإرادة الناقد، وذوقه الفني، وتوجهاته الإيديولوجية الشعرية. حذف واستبعاد - من ناحية - وتضخيم وتزويد 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 السليبي - 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 للجميع - كلٌّ في مجاله - إلى فرضه فرضاً، بقوة الحذف والإلغاء، بالصمت والعَمى الإرادي.

لا مواجهة، إذن، لفكرة "قصيدة النثر"، ولا للقصيدة ذاتها.

تواطؤ سري، ضمني، على التجاهل والنسيان.

(٣)

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

"إن كتاب هذه السلسلة يرفضون جميعاً القول باللاوعي الخلاق.. فلن يزداد الرصيد الانفعالي للثورة الشعبية شيئاً.. وليس هذا الموقف من الفن وفقاً 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 "ال جماهير الواسعة"، من أجل تقويض "عالم النهب الاستعماري.. إلخ. والكاتب أداة "زيادة الرصيد"، من خلال نصه المكتوب.

لكن قصائد النثر التي تلي هذا "المانيفستو" ترفض هذا الدور الوظيفي، الاستعمالي، بما تمثل من قطعة - بل تحد - لذوق "ال جماهير الواسعة" ووعيتها، التي لم تكن متمثلة، بعد، للتحويل الشعري السابق إلى النسق التفعيلي. بل كانت القصائد قطعة وتحدياً للشعري السائد (خروج قصيدة التفعيلة ظافرة من المعركة مع التقليد، العنفوان الشعري لصالح عبد الصبور وحضوره المهيمن، صعود الجيل الثاني من شعراء التفعيلة، وإغلاق منافذ النثر في وجه قصيدة النثر العربية). فالديوان - إذن - قطعة مع "الإنشادية التقدمية" الحماسية، التحريضية، وقطعة مع المتن الشعري العام في القصيدة المصرية، آنذاك، واختراق للحصار التفعيلي المضروب على قصيدة النثر، وصعود ضد ذلك التواطؤ السري، ورغمه.

ديوان خارج جميع السياقات. وسوف تطرح الدراسة الملحقه بالديوان للنقاد إبراهيم فتحى 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 تنباه "التقدميون" الذين صدر عن جمعيتهم (لأن "عائده السياسي" لم يكن ذا بال، بحكم طبيعة الشكل الفني المضاد للإنشادية التحريضية)، ولا اعترف به - شعريا - شعراء التفعيلة ونقادها المهيمنون على منابر النثر، إن كانوا قد سمعوا به أو عرفوه.

ولعل مرور 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 وأد 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 فاعلية أساسية - في الواقع الأدبي (طوال أكثر من أربعين عاماً، تحتكر المؤسسة الحكومية المحلات 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 التبنى، 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 حركة شعرية قادمة تستطيع أن تنجز ما عجز عنه الشاعر الفرد، الخارج على السياقات، وما عجزت عنه القصيدة العربية، من اختراق الصدود والحصون المصرية.

(٤)

حينما صعد "صلاح عبد الصبور" بـ (الناس في بلادهم)، كان التقليديون يحتلون القلاع والمنابر، قادمين من العهود القديمة. مثلهم الشعري الأعلى: المعري والمنتبي؛ مثلهم اللغوي: القرآن؛ مثلهم الأخلاقي والوجودي: الإسلام، وهامش سطحي من معارف عامة بأداب 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، بمنحان - أو بمنعان - تصاريح الدخول؛ كل منهما يحمل تاريخاً من المعارك والمنازلات، يحمل معرفة بالأصول والفروع، يحمل المسؤولية عن الكون الأدبي (إن أغمض عينه برهة انهيار). لا شعر، لكنهما ساهران، حارسان للتقاليد الغابرة.

كان العقاد قد انتهى من "عبريات" الإسلامية إلى تنصيب نفسه عدواً للشيوعية العالمية. وكان أرقى ما أنجزه طه حسين يقبع في الوراء على مسافة تقارب العشرين عاماً. 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" بالجلس 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 كياناتنا العضوي عنصراً غريباً 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 الصَّلْب وفكرة الخلاص"^(١٦).

بيان تحريضى يتوج التهجمات المنتظمة من مجلتي "الرسالة" و"الثقافة" على الشعر الجديد. لكنه - في الوقت نفسه - "مذكرة" موجهة إلى نائب رئيس الوزراء للثقافة والإرشاد القومى لاتخاذ إجراءات سلطوية، تنفيذية، ضد الاتجاه الشعري الجديد. ولنذكر أن تاريخ المذكرة / البيان يصل إلى نوفمبر ١٩٦٤.

أجهزة حكومية راسخة تمتلك فاعلية التدخل، وتمنحها القوانين واللوائح هذا الحق؛ بل تفرضه عليها وظيفة ودوراً، ويكون من حق العقاد - بحكم منصبه البيروقراطي - أن يقوم بالتأشير على ديوان صلاح عبد الصبور" إلى لجنة النشر 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 قرعة 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.

لكنها - ربما - طبيعة "الأجهزة"، من حيث هي أدوات للنظام السياسي: الحفاظ على الاستقرار والنظام، بكل معنى؛ ضد المغامرة والتجريب بوصفهما مبدأ 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 أنتج سلفاً. لا اكتشاف؛ فقد تكفل السلف الصالح - البعيد والقريب - بالمهمة، حتى استنفادها: "هذه آخر الأرض"^(١٨)، على ما يقول حجازي. لا مفر - إذن - من المراوحة في المكان نفسه لاستنفاد الزمان. سيكون 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 شكرالله.

كان الكتاب الأول معروفاً بين دوائر أصدقاء الديب المقربين في الأربعينيات. ونشرت بعض مقطوعاته في مجلة "البشير"، دون صدورها كتاباً إلا عام ١٩٨٨^(١٩) بعد أربعين عاماً من كتابته: تأملات ذهنية، وومضات شعرية، وسرد أسطوري فانتازي، وأحلام كابوسية، وانتهاكات خطيرة للأعراف:

"إن الأشياء الشاسعة تتسع على روحي 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".

كتابة متحررة من القوالب والأبنية الكتابية، مستخدمة - في الوقت نفسه - العديد من الأشكال الأسلوبية، لا للتوصل إلى شكل أو قالب بعينه، بل لاحتراق الأشكال والقوالب وأبنية الوعي. إنه: "تعبير عن أزمة الفكر والحضارة في الأربعينيات، وعلى ما كان يعانيه الوطن من ترد 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 عاماً - 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 دال على شكل معين، وهو الهارب إلى خارج الأشكال والأنماط.

والعمل الثاني ديوان من قصائد النثر نشر متأخراً قرابة العشرين عاماً؛ وصاحبه أحد شعراء مجلة "شعر" البيروتية، بدأ معها، واختفى صوته الشعري بصمتها. لا حضور، ولا فاعلية. لا تماس، ولا تقاطع مع تيارات الشعر وأجياله، مع قضايا الشعر ومعاركه. لا وجود، بأي معنى أدبي. وهي - أيضاً - دائرة الأصدقاء الحميمين، كحلقة حزبية سرية.

وحينما ينشر 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 تماماً إلى "من يعينهم الأمر"، لم تدخل السياق تماماً، فيما أدارت ظهرها للسياق العام.

هكذا، أفلتت التجربة من الذاكرة الشعرية إلى هبولى من الأعمال والمغامرات والصرخات في غير ذي واد. كأنها كانت طلقة في فراغ، معلقة أبداً 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 شكرالله".

سيعرفون به حقاً، لكن بلا حاجة إليه. لقد فات الأوان.

(٦)

في يوليو ١٩٧٧، صدر بالقاهرة العدد الأول من مجلة "إضاءة - ٧٧" الشعرية، بعد أكثر من أربعين عاماً من "أبوللو"، خارجة 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 / المحرض / الزعيم / المطلق / الفاعل أبداً. 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 والثمين، من حيث المبدأ. ضد القولية، وتحويل الإبداع إلى إعادة إنتاج لنموذج سالف، بل ضد مبدأ "النمذجة" في ذاته، والشروط القياسية الموحدة^(٢٢).

جيل كامل يصعد، فيضع "الرواد" بين قوسين، هدفاً لحراب الأسئلة. ويضع قصيدتهم - على تنويعاتها المتقاربة - متهماً في قفص المحاكمة. لم تكن "التفعيلة" هدفاً منفرداً 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، وأبداً.

وتبدأ معركة جديدة تكرر آليات ودعاوى معركة التفعيلة، كإعادة إنتاج لها. واستخدم شعراء ونقاد "التفعيلة" الاتهامات نفسها التي وجهت إليها - من قبل العقاد وعزيز أباظة وغيرهما - لتصويبها إلى "قصيدة النثر" وشعرائها. كأن التاريخ يعيد نفسه - هذه المرة - في شكل مهزلة، دفاعاً 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 مسؤولية ما اعتاد أحد على تحملها.

حرية تشبه الفوضى، والتميز بينهما مسؤولية 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" (تكراراً آلياً لموقف العقاد من ديوان صلاح عبد الصبور)، أو - في أفضل الحالات الليبرالية - اعتباره شعراً ناقصاً. يكمن النقص في غياب "التفعيلة"؛ ذلك الوقع الموسيقي المعياري، السابق والخارج على التجربة والقصيدة، باعتباره شرط الشعرية.

بذخ إبداعي طول الثمانينيات، وعدم نقدي؛ بل جبهة نقدية شعرية متراصة ضد هذا التحول الجارف إلى قصيدة النثر، بلا اتفاق مسبق. وأدباء "التفعيلة" - الذين احتلوا المناصب 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، وعما تحققه من امتيازات شخصية متفاوتة.

هنا - وفقاً للقانون - يختلط الدفاع عن الشعري والنقدي الموضوعي بالدفاع عن الذاتي، والشخصي. ويدو 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 حشراً^(٢٤). أبوة مفروضة، يسخر منها "الأبناء" الخبثاء، وأجداد من الغرباء.

(٧)

لم تكن "قصيدة النثر" مشروع "شعراء السبعينيات" في مصر؛ كانت أحد تجليات مشروعاتهم 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 الحرم، هو ما أفضى بهم - ضمن نتائج أخرى - إلى "قصيدة النثر"، أحد المحرمات الإبداعية في الشعرية المصرية، بما أن إشكال القصيدة أعمق وأشكل من أن تختصر إلى ثنائية حدية. لم تكن هدفاً مسبقاً 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" - متسعاً لجميع احتمالات الخروج الشعري، في آن، وساحة مشروعة للتجريب الحر، غير المشروط، وتجلي الخصوصية الفارقة للذات الشعرية.

إعادة اكتشاف لليومي، الآني، التفصيلي (نفيًا للتجريدي، الذهني، أو الفكري التبشيري)، باعتباره المادة الحيوية للحياة، واستعادة الجسد الإنساني (للذات أو للآخرى) من برائن التغيب والقمع الصامت (استعادة المرأة - بالتالي - من برائن الاستعارة والرمز، وتحريرها منهما، أى 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 الجوهري. لا الفكرة، ولا الشعار، ولا العقيدة السياسية؛ بل محاولة اكتشاف الحضور الوجودي للذات الفردية في العالم، ابتداءً من جسدها وأوهامها وأحلامها وانكساراتها و- حتى - خزعبلاتها. تلك التفاصيل الصغيرة للروح والحياة اليومية، إلى حد الثرثرة أحياناً، والابتذال أحياناً أخرى.

ذلك ما قد يشير إلى "شعرية" أخرى، بلا "شاعرية". شعرية التعرية والصدم والفحاجة، 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 "التفعيلة"، 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).

مع هذا الجيل، أصبحت "قصيدة النثر" أمراً واقعاً في الشعر المصري، ركناً أساسياً من الواقع الشعري، لا يقبل الوأد أو النفي، باعتبارها أحد توجهات جيل شعري لا فردى. ولعلها تدرج 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 - تحرراً من عبئه - فهل لهم أن يطالبوا أحداً بتقديس أحد أحجاره، وتحويله إلى وثن بديل؟

واحتراق مهابة اللغة الشعرية المتعالية، الكنتية، الإنشائية، الخطائية - من قبل "وشرت شيئاً في الطريق / ورتقت نعلي" - سيصبح شارةً إلى بلاغة جديدة: بلاغة اليومي، الذاتى، الجسداني، المديني. 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. "لسم لا تفهمون ما يقال؟". فهل كان الوضع السابق نعمةً، أم نقمة؟ هل أسفر - ونتج - عن رؤية، أم عمى؟ هل انطلق من بصرية، أم عين ضريرة؟ والأطلال المتساقطة فوق الرؤوس - منذ الهزيمة، فالسبعينات - أهي إجابة أم سؤال؟

ما من شيء يغري بالنشيد، ولا - حتى - بالثناء.

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 يجر المعلمين المأخوذين بأصواتهم وتعاليمهم أمام المقاعد الشاغرة، لا يرون الفضيحة؟

زمن مضى، وزمان يجيء

معه، تخرج شجرة ذات أكمام، منذورة للقادمين.

(٨)

في عام ١٩٩٣، 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 ونقاداً وأكاديميين). ونفدت الكمية التي وردت إلى القاهرة على الفور، دون أن تفي 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 سطراً 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 تستخدم كتبرير أول للحذف.

ما استلفته - ثانياً - أن المؤلفة قد تطرقت إلى جميع الشعراء وغيرهم ممن مارس 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 تبريراً ثانياً للحذف، الذي يكيفه "المترجم". بمنطق "خير الأمور أوسطها"؛ فتكون النتيجة الاكتفاء بـ "ما هو جديد ونافع" وما يمكن أن يضيف لوناً جديداً إلى ألوان معرفتنا وحذف الباقي. ولـ "المترجم" أن يقرر "الجديد والنافع لنا"، وما لا ينفع.

وتصبح مشكلة نقل بحور الشعر الفرنسي إلى اللغة العربية ميرراً لـ "غض الطرف عنها.. زد على ذلك العرض التاريخي الطويل للدائمية والسيرالية.. الذي لم أجد ميرراً لترجمته كاملاً".

يمكن المنهج - تحديداً، وبنص المقدمة - في: "إني عنيت خصوصاً بما هو في لب الموضوع". فمن الذي يحدد هذا "اللب"؟

كل الطرق تفضي إلى الحذف والاستبعاد، وما من ميرر 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 - كميّاً - 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)، و الفصل 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 (و الفصول - في ترجمتها الكاملة - بين يدي القارئ، للتأمل الفاضح).

ولا تزيد المساحة الكلية للكتاب العراقي عما 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 (١٩٩٦)، لا تراجع حتى الأخطاء النحوية، بل تضيف إليها أخطاء 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.

*

الهوامش

- (١) ما صدر عن "دار المأمون" ببغداد، بعنوان الكتاب نفسه، وباسم المؤلف، عام ١٩٩٣، يمثل مختارات عشوائية من الكتاب، لا تساوى أكثر من عُشر مساحته الكلية.
- (٢) أعيد نشرها في زمن الشعر لأدونيس، وتحديد رقم العدد يستند إلى محمد جمال باروت (مرجع قادم)، فيما يشير أنسي الحاج - في مقدمة ديوانه "الن"، الطبعة الثانية، هامش (٣) ص ١٦ - إلى أن أدونيس أول من تناول هذا الموضوع بالعربية، في العدد الرابع من مجلة شعر ١٩٦٠.
- (٣) محمد جمال باروت: الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة ١٩٩١، ص ٢٠٢ - ٢٠٧.
- (٤) أنسي الحاج، مقدمة "الن"، الطبعة الثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٢، ص ١٦.
- (٥) المرجع السابق، ص ١٧.
- (٦) انظر - على سبيل المثال - الأعمال الشعرية "النثرية" في دواوين محمود درويش ونزار قباني، ومراوحة عفيفي مطر بين "النثري" و"التفعيلي" في "وشم النهر على خرائط الجسد".
- ونشير إلى أن هذا الفصل من الشعراء لم يدركوا - من قصيدة النثر - سوى بعدها "اللاتفعيلي". 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 حوارة بجريدة أخبار الأدب، ٩ فبراير ١٩٩٧، ص ١٠، بعنوان "قصيدة النثر ليست شعراً، ولكن أخاف ميليشياتها"، دون أن يقدم تبريراً لتجربته "اللاتفعيلية" التي احتلت ديواناً كاملاً.
- (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. والإشارة إلى "الخمس عشرة سنة الماضية" تخص تاريخ صدور الطبعة الأولى، عام ١٩٦٦. والتشديد من عندنا.
- (١٠) نعتد - هنا - الطبعة الأولى من الجزء الأول (الدراسة)، الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- (١١) المرجع السابق، ص ١١٢ و ١٤٥.
- (١٢) عزت عامر: مدخل إلى الحداثك الطاغورية، سلسلة كتاب الغد (١)، القاهرة ١٩٧١.
- (١٣) المرجع السابق، المقدمة: "هذه السلسلة"، ص ٥ - ١٠.
- (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.
- (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 ١٩٦٤، نقلاً عن:
- غالي شكرى: ذكريات الجيل الضائع، الدار العربية للكتاب، طرابلس ١٩٨٤، ص ٨٧ - ٩٤.
- (١٧) المرجع السابق.
- (١٨) ليس مصادفةً - على سبيل المثال - أن يعود أحمد حجازي، في ديوانه الأخير "أشجار الأسمنت" إلى

المعارضة التقليدية لشوقي والبحرزي، ثم العقد - فيما بعد. وتكتظ تجربته - خاصة في السنوات الأخيرة - بقصائد الرثاء، بعد أن كانت أعماله الأولى حافلة 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 الـ "ح"، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٨.

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

(٢٠) المرجع السابق، مقدمة المؤلف: تقديم شخصي لكتاب حرف الـ "ح"، ص ١١.

(٢١) ذلك ما يشبهه - وقت أن كانت "الاشتراكية" عملة رائجة في الستينيات الناصرية - محاولات البعض اكتشاف "اشتراكية" ما في الإسلام عموماً، أو لدى بعض رموزه. وكتاب اشتراكية الإسلام لمصطفى السباعي يختصر الزاهين. 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 - وجودياً، 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 اعتباطاً.

(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 ١٩٩٠.

"سهيل في الأرض الخراب"، مجلة الشعر، القاهرة، يوليو ١٩٩٢.

(٢٣) وصلت - لدى أحمد درويش، الأستاذ بكلية دار العلوم - إلى حد فكاهي، حقاً؛ إذ يقترح - جاداً - في أحد مقالاته بجريدة "الأهرام" تسميتها بـ "العصيدة". ويبدل جهداً لغوياً مضنياً - من خلال العودة إلى القواميس القديمة - للبرهنة اللغوية القاموسية على اقتراحه الاصطلاحي. راجع: أحمد أحمد درويش، "عصيدة النثر" ومصطلح أدبي مقترح، الأهرام (١٩٩٦/٨/٩)، ملحق الجمعة، ص ٩.

(٢٤) راجع محاولة "تأميم" الجيل المتعسفة التي حاولها أحمد عبد المعطي حجازي في مقالاته "أحفاد شوقي"، التي صدرت كتاباً، 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 وضمناً - على ضرورة كتابة قصيدة مغايرة.

(٢٥) راجع، في هذا الصدد:

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

"وسواء أكتب شعراً أم نثراً،
نَحَتَ الرخامَ أم صبَّ أعماله بالبرونز (..)
فهو رائع. فالشاعر حر."
ف. هوجو ، مقدمة الـ"شرقيات"

"انطلاقاً من وجهة نظر فلسفية دقيقة،
لا يمكن قبول التقسيم الشعبي إلى نثر وشعر.
فليس من الضروري، أبداً، أن يُخضع الشاعر
لغته لنظام معين من الأشكال التقليدية،
وذلك بشرط أن يراعي الانسجام في فكره."
شيللي، "دفاعاً عن الشعر"

"خطر ان يواصلان تهديد العالم: النظام والفوضى."
فاليري، "منوعات"، الجزء الثالث

توطئة

في ختام بحث طويل وشاق حول موضوع أكثر اتساعاً وتعقيداً من أي موضوع آخر، وهو ما جعلني أعرف لحظات عديدة من السعادة، و - أيضاً - لحظات من اليأس، فإنني أتمسك بالتعبير عن امتناني إلى كل من ساعدني وشجعني في مشروعي: في المقام الأول السيد بومييه، الذي يمكنني القول إن هذه الرسالة ما كان لها أن تخرج - بدونه - إلى الوجود، وديني له عظيم، والأستاذان جاسينسكي وآدم اللذان وجدت لديهما - دائماً - الترحاب الشديد والمساندة الفعالة، وأخيراً البرفيسور موندور، الذي فتح لي - بكرم - أبواب مكتبته، وزودني - في شتى الظروف - بالمساعدات القيمة. إنني أعبر لهم هنا عن عميق امتناني، بالإضافة إلى السادة كاستكس وسيجان وسيليه وجيشار، ومعهم جميع الأصدقاء الذين منحوني مساعداتهم.



مدخل

ما يزيد من صعوبة مسألة قصيدة النثر (ويجعلها مثيرةً أيضاً...) 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. وكثيراً ما تختلف التقديرات من قارئ 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 (ولانتهج - 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 أبياتاً شعرية - إنما كان يستهدف كتابة قصيدة.

ولكن إذا ما أخذنا الآن ديواناً معاصراً من قصائد النثر (وليكن "مختارات" لموريس شابلان)^(١): فما هو المعيار الذي سيسمح لنا بأن نحدد متى ستكف هذه الصفحة عن أن تكون نشراً، نشراً خالصاً، نشراً جميلاً ربما، لتصبح - من ناحية - مشحونةً بالشعر، وكي تستحق - من ناحية أخرى - اسم قصيدة؟ فالعناصر هي نفسها، مادامت مستعارة من النثر، لا - حتى - من اللغة، لغة "النثر الشعري" الأكثر تنميماً؛ بل من نثر اليومي، بلا تعرجات أو انحناءات. هذا التغيير الخفي الذي يشحن هذه الكلمات العادية تماماً بطاقة سرية، والطريقة التي يسري بها التيار الشعري الغامض على امتداد العبارات غير المنسجمة - ظاهرياً - وغير الموزونة (مثلما يغمرنا بالضوء - فجأة - تيار كهرباء غير مرئية، تسير بامتداد سلك خشن)؛ أية قواعد ستسمح لنا بتحديد هذا، مادامت طاقة الشعر هذه تتحقق - مع ذلك - فوق اللغة؟ وفضلاً عن ذلك، فقصيدة النثر نوع متلوّن، يحيرنا بتعدد أشكاله. ولننح - الآن - جانباً الحالات الخلافية (تلك التي نراها مصنفة باعتبارها قصائد منشورة، دون أن تكون - في حقيقة الأمر، وفي أذهان مؤلفيها - سوى نصوص سرديّة، وروايات، وحِكَم)^(٢)، لبقى 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 "ألويزيوس برتران" وقصيدة من تأليف "ريفيردي"؟ إن تنوع الإلهام -هنا- لا يضاهيه سوى تعدد الأشكال: فيها نحن نجد أنفسنا وقد ضعنا في مجال غائم، غير معروف جيداً، وحدوده غير متميزة؛ وإزاءه نتذكر - أحياناً، وبحنين إلى الماضي - ممرات الشكل الكلاسيكي الجميلة، المحددة تماماً.

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

"لا أعرف ما هو النثر الشعري، ولا ما هو الشعر المنشور: فلا أرى في أحدهما سوى أبيات غثة، ولا في الآخر إلا نثراً تتجمع فيه كافة النقائص التي يعتبرها "لونجان" نقيض كل ما هو رفيع"^(٢).

وهو ما نجد ترديداً له أيضاً - عام ١٧٧٧ - في موسوعة دالمبير، الذي يكتفي بأن يُسلم - تحت موضوع نثر- بأن "بسيشييه Psyché" التي كتبها لافونتين كانت جديدة 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 أى شكل محدد، سلفاً. وكان الكثيرون من أصحاب الأذهان الملهمة قد أدركوا - آنذاك - أن "فن نظم الأبيات" لا يكفي لصنع شعراء^(٤)، 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^(٥). 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، وتواقت الأبيات. لكن إيقاع الجملة والعلاقات الصوتية، والمعنى، والطاقة الإيحائية للكلمات، وحدود الإيحاءات التي تضاف 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)، عندئذ، يصبح من الضروري العثور على شكل آخر أكثر حرية ومرونة.

لقد نزع كل جهود الشعر الفرنسي - منذ الرومانتيكية - إلى تفجير الطوق الحديدي للتقاليد والوصايا، التي كانت روح الشعر تختنق فيها: القافية، والعروض، وكافة قواعد 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، ولدت 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 تصدر كتابه "مختارات من قصيدة النثر" - أنها نوع "لم يتجرأ أي مُنظر على أن يعلن عن قوانينه"^(٦)، وأن هذه الحرية - على نحو ما يضيف - تمنحها فعالية فقدتها كافة أنواع الغنائية التقليدية الأخرى. وأسفر بحث قام به "لوي دي جونزاج - فريك" - عام ١٩١٩ - 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 تعرف! إنها موجودة". هذه الخلاصة الجوهرية لجي لافو^(٧) ردها - بعد ثلاثين عاماً - ماقره 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 رواية مكثفة في بضع صفحات، أو "أوزمازوم الأدب"^(٩)، وأن يعتبرها آخر "الشكل الطبيعي للإلهام"^(١٠)، فيما يضيف عليها ثالث "اللغة الشعرية، والوصف، والإيقاع"^(١١)، 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"^(١٢). وتنتهي السيدة دوري - بعد تأكيدها على أشكال النوع - إلى أنه:

ربما يكون الشيء الوحيد الصحيح هو الاعتراف بأن كثيراً من الأعمال - المختلفة تماماً، 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 يوصف^(١٣).

لايتعلق الموضوع - إذن - بدراسة قصيدة النثر انطلاقاً من تعريفات أو مبادئ مسبقة، بل قد نعتقد أن كثيراً من المفاهيم والتأويلات المتناقضة - على هذا النحو - قد أسهمت في التثبيط من عزيمية أية دراسة. ومع ذلك، فإذا ما كان صحيحاً 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

*أوزمازوم: النخاع أو الجوهر.

تعبير رامبو- بقدر ما ستصبح قصيدة النثر نوعاً أدبياً أصيلاً، وشكلاً يستجيب - في نفس الوقت - لاحتياجات الغنائية الحديثة. ومادام من الواجب قبول الواقع الأدبي لقصيدة النثر، ومادام العالم كله متفقاً على الإقرار 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. ولاشك أننا - بذلك - سنتمكن من تحديد بعض "نوابت" 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 حد ما، واصطلاح "قصيدة النثر" - في ذاته - معرض لمواقف متعددة من القبول به؛ لكننا يمكننا على - الأقل - أن نبدأ باستبعاد جميع قصائد النثر غير القصصية"، التي يمكن للمرء أن يتسلى (وغالباً ما يتسلى) باقتطاعها من المراسلات، ودفاتر اليوميات الخاصة، وروايات الكتاب 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 توصف بأنها "قصائد" إلا بعد فوات الأوان، وعلينا التسليم بأن الفن لا يبدأ إلا حيثما يوجد إبداع إرادي وواع. فـ "الفن هو إرادة التعبير عن أعماق الذات بطرق منتقاة"، على نحو ما يقول "ماكس جاكوب" في حديثه عن قصيدة النثر على وجه التحديد^(١٤). 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، ينباع الدفينة لغنائية تتخلى عن بيت الشعر الكلاسيكي البالغ التحجر، والتي سرعان ما ستتخذ شكلاً وهيئة في قصيدة النثر^(١٥). 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 - بشكل ما - أنهم أرادوا لها أن تكون كذلك"^(١٦).

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 - أيضاً، منذ البداية - على تكوين فكرة أكثر صحة 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، وأحياناً 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 شكل 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 أشكالاً، وأن تهرب من الأدب، وها هي ذي تصبح نوعاً أدبياً خاضعاً للتصنيف. وهذا التناقض الداخلي، وهذا التعارض الأساسي هو ما يمنحها طابع الفن الإيكاري، الطامح إلى تجاوز مستحيل للذات، وإلى نفي شروط وجودها هي نفسها، لتصبح - دون شك - نموذجاً واضحاً لجهود كل الشعر الفرنسي منذ القرن التاسع عشر. ولا شك أن محاولة كهذه تنطوي على تخلي الشاعر عن القيم المسلم بها، وعن القوانين الطبيعية والقواعد الاجتماعية والإنسانية (بما أنه لم يعد يكتب من أجل أن يُسمع)؛ وهي محاولة تجعل منه المستكشف الغريب للمناطق المجهولة، والمخطورة. ومن وجهة نظر معينة، يمكننا اعتبار "برتران" هاذياً، و"رامبو" شاعر الشطط والفوضى، و"لوتريامون" مجنوناً، و"رمية نرد" لمارميّة" فعلاً جنونياً^(١٧). فما الذي يمكن قوله سوى أن شعر هؤلاء الأدباء يحمل طابع الخلل بين المطلق الذي يطاردونه والأدوات التي يملكونها؟ ويستهلك الشاعر نفسه كـ"عامل بشع"^(١٨)، في بحث يعلم أنه ميئوس منه.^١

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"^(١٩)، وأن "لوتريامون" يُركّب الآلة الجهنمية "بصرامة شديدة، وأن "مارميّة" قد يجعل من "رمية نرد" العمل الأكثر تركيبيّة وتعقيداً وبناءً. وبدلاً من الاستسلام لهذيان اللاشعور وأهواء الخيال الجامح، فقد استغرق هؤلاء الشعراء في فهم، 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 تكشف أنه كان ثمة حركة تمرّد وفوضوية - عند نقطة انطلاق قصيدة النثر؛ ففي نقطة النهاية (حيث ينتظر القارئ الشاعر 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^(٢٠) - 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 (الـ"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 معنى محدد تماماً (كل ما ليس بشعر فهو نثر)، فإنه

* نسبة إلى إيكاروس - في الأسطورة اليونانية - الذي تخلص من سجنه بصنع جناحين، وتبنيتهما بالشمع في كتفيه. فلما حلّق عالياً، أذابت حرارة الشمس الشمع، فهوى إلى البحر.

لأكثر صعوبة 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 - إرادة واعية للانتظام في قصيدة، لا بد لها أن تكون كلاً عضوياً مستقلاً، بما يسمح بتمييزها عن النثر الشعري (الذي ما هو إلا مادة، وشكلاً 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 وعالمًا 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 بديهيًا، وأقتحم باباً مفتوحاً. والواقع أن من الصعب تماماً - هنا - رسم الحدود، فقد يحدث - على سبيل المثال - أن تحمل قصيدة عنوان "حكاية"، أو العكس^(٢١). ومع ذلك، فعلى 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 كل واحد، ولأهداف شعرية خالصة^(٢٢). 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 تحدها - بدقة - فكرة "اللازمنية"؛ بمعنى أن القصيدة لا تقدم نحو هدفٍ ما، ولا تطرح سلسلة من الأفعال المتتالية، لكنها تفرض على القارئ كـ "شيء"، ككتلة لا زمنية، وهو ما سأوضحه فيما بعد^(٢٣).

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، أى كل ما قد يثول بها إلى أنواع النثر الأخرى، كل ما قد يضر بوحدتها، وكثافتها. ولأن قوتها الشعرية لا تتأتى من رُقى موزونة، بل من مُركّب إشراقي، فبإمكاننا أن نطبق عليها - بكل صرامة - مقولة "بو" الشهيرة: "لا وجود لقصيدة طويلة، فالحديث عن قصيدة طويلة هو تناقض مطلق في المصطلحات"^(٢٤). وكثيراً ما لاحظنا - وهو ما يمكننا أن نطرحه كمبدأ - أن قصيدة النثر الحديثة موجزة دائماً^(٢٥).

وقد قلت قصيدة نثر حديثة. 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 - عادة - ما تكون بضمير المتكلم) - والأعمال البالغة الاتساع، من روايات وملاحم، المكتوبة في نثر شعري، التي كانوا يسمونها - في القرن الثامن عشر - باسم "قصائد نثرية"^(٢٦)؟ وقد خصص "فيسنا كليتون" كتاباً غزير التوثيق^(٢٧) لهذه "القصائد" التي يعود أصلها إلى "تليماك"، وهي من تأليف "فينيلون"، ولن تهمننا - 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"^(٢٨)، ومن الاندفاعات الرومانتيكية نحو اللانهائي؛ وسوف نراه وهو يتضاعف ويتنوع إلى أقصى حد، كلما أخضعه الشعراء لجهودهم من أجل ترجمة واقع 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 ومقياس، 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، نمنحهم 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 تطوراً 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، لامن أجل متابعة سياق وجهات النظر النظرية التعسفية - منقادة، أولاً، إلى دراسة العلاقات بين قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقي الذي استحوذ على الشعر، تحت تأثير شعراء مثل بودلير ورامبو ولوتريامون ومالارميه، 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 أزلي، لكن الوجه الذي يمنحها لنا مختلفة دائماً. والشاعر - الذي كثيراً ما يعتقد 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، والنفس 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، فردية 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 لطفة على تجاوز ما هو إنساني؛ هؤلاء الشعراء الذين نسميهم "شعراء النثر".

*

الهوامش

- (١) مختارات من قصائد النثر. Anthologie du poèmes en prose, Juillard, 1946.
- (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، والحِكَم (مثل المقاطع المأخوذة من "مذكرات" ج. رينار)
- (٣) في عام ١٧٣٧، 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 "هيروdot" ("حتى لو وضعناه في شكل منظوم") اسم شعراء: ذلك أن هدف الأول والثاني هو تعليم القاريء، وإبلاغه ببعض الوقائع، سواء كانت علمية أم تاريخية (Poétique, chap. 1 et 8; éd. Budé, 1932, p. 30 et 42)؛ وهو ما يعني من شأن مبدأ "المجانبة" الشعرية.
- Réflexion sur la Poésie et la Peinture, 1719, t. I, Chapitre XLVIII. (٥)
- (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 ١٩١٩.
- (٨) مختارات...، مقدمة ص ١٦.
- (٩) هويسمان، بالعكس
- Huysmans, A rebours, 1^{re} éd., 1884; Œuvres complètes, Crès 1927 t. VII, p. 302.
- (١٠) هنري جيون، المجلة الفرنسية الجديدة
- Henri Ghéon, Nouvelle Revue Française, août 1912, p.345.
- (١١) فيستا كلايتون، قصيدة النثر في الشعر الفرنسي في القرن الثامن عشر
- Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIII th century, Columbia University, IV et V, 1936: 2 ème partie, chapitres III.
- (١٢) ج. بلين، مقدمة لقصائد النثر الصغيرة لبودلير
- G. Blin, Introduction aux Petits Poèmes en prose de Baudelaire, Fontaine, février 1946, p. 284.
- (١٣) عرض لكتاب فيستا كلايتون، في مجلة التاريخ الأدبي
- Revue d'Histoire Littéraire, janvier - mars 1937.
- (١٤) في مقدمة "رماية نرد" Cornet à Dés, en 1916; éd. Stock, 1923 p. 14
- (١٥) انظر- فيما بعد- الفصل التمهيدي "لمحة تاريخية"، (١)، من النثر الشعري إلى قصيدة النثر.
- (١٦) مختارات...، المقدمة، ص ١٧ XVII Anthologie du poème en prose, Introduction p.

(١٧) "ألا ترون أنه فعل جنوني؟". ذلك ما يقول مالارمييه إلى فاليري، وهو يتحدث عن "رمية نرد"؛ قارن

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

(١٨) هو تعبير رامبو في خطابه "الرائي du Voyant"

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

Eod, loc, p. 254.

(١٩)

(٢٠) قارن- فيما بعد- الجزء الثاني، الفصل الثالث: جمالية قصيدة النثر.

(٢١) 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.

(٢٢) لتكن القصيدة غاية نفسها، هذا ما عر عنه فاليري عندما قال: "القصيدة لا تموت، لأنها مُعاشة: لقد

أنتجت - قصداً- كي تولد مرة أخرى من رمادها، وتصبح - من جديد، وبلا نهاية - ما قد أصبحت عليه لتوها".

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

(٢٣) انظر- فيما بعد- الجزء الثاني، الفصل الثالث.

(٢٤) في "المبدأ الشعري" تصريح كرره بودلير في "ملاحظات حول بو"، واستخدمه كمقدمة لـ "حكايات

عجيبة جديدة".

(٢٥) 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)

(٢٦) انظر - فيما بعد - "تليماك وهجمة الحديثين"

(٢٧) 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 XVIII th century, Columbia University, 1936.

(٢٨) بودلير، إهداء قصائد نثر إلى أرسين هوساي

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

*

قصيدة النثر قبل بودلير - لمحة تاريخية -

- (١) من النثر الشعري إلى قصيدة النثر
- (٢) آلويزيوس 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 تبدئ 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 اعتبرت 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 ثورقها - بشكل واع 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. فعبير المجادلات التي نشأت بصدده، تدعمت فكرة الانفصال الضروري بين الشعر والنظم. ويمكن القول أن القرن الثامن عشر قد مكن - ببطء، وعبر عدة محاولات - من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الاختصار، الإيجاز، كثافة التأثير، والوحدة العضوية)؛ وبذلك ستنقل من النثر الشعري، الذي ما يزال نثراً، 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 لتتلاقى 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 بديهياً أن الشاعر - بحكم تعريفه - هو من يكتب الشعر المنظوم. فالقافية والبحر كانا ضروريين لشعر ما تزال فكرته ترتبط - طبقاً لأصوله (شعر "غنائي") - بأصول الغناء الموزون. ولا بد أن نذكر - هنا - أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر:

الأييات هي أطفال القيثارة

ولا بد من غنائها لا قولها

كما قال "لاموت"، وكان يعتقد أنه 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 "غنت" العصور الوسطى كلها الأبيات بالتوقف عند نهاية الشطرة، وعند القافية فحسب، رغم كافة العناصر المنطقية أو الانفعالية، وذلك إلى حد افتقار هذه الأبيات لعلامات الترتيم. ويوضح كتاب "ج. لوت" الجديد هذا المفهوم تماماً^(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 التنوعات في إلقاء الشعر^(٢). وسيكون أقول هذا "الغناء الرتيب" في الإنشاد-الذي سيتحسر عليه فولتير^(٣) - أول طعنة لمبدأ التماثل الإيقاعي، ولـ "الشكل المربع" المتمثل-شعرياً-في البناء الثنائي للوزن السكندري^(٤). وهكذا، فعندما أكد راسين إلى شامسليه-بتغيير مفاجيء في النبرة - على الوقفة غير المنتظمة (بعد التفعيلة الرابعة) للبيت الذي يقوله ميثريدات:

لقد تحابينا أيها السيد، فكم تنقلب سحتكم^(٥)!

يمكن القول إن تاريخ الشعر الفرنسي سيصبح -منذ ذلك الحين- تاريخ استعادة بطيئة للمعنى على حساب الصوت، وللجملة على حساب الوزن، وستزايد -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^(٦)؛ وسنرى "لاهارب" يعلن سخطه على "روشير" الذي يقوضها "بحجة تنوع انسجام الأبيات"، "فيهبط بها إلى أشكال النثر، بإسقاط الإيقاع عنها وهو ميزتها"^(٧). ولن نؤكد كثيراً على أهمية هذا التحول الذي يقول عنه لوت إنه "لن يكون له مثيل إلا في تحولات الرومانتيكية"^(٨). فهل كان يمكن لتحرر الشعر (الذي يمكن أن نرى مظهراً آخر له في الأشعار المسماة "حرة" لدى لافونتين وموليير) أن يمضي -عندئذ- 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-حقاً- "تفكيك" البحر السكندري، ربما -أيضاً- لعدم وجود شاعر كبير قادر على زعزعة طغيان "القواعد"^(٩). وعندما استدعى 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 لأكثر عمومية في مبدأ السلطة، ومن أجل تحرير الفرد)، نرى الشعر يتراوح بين طريقتين مختلفتين في اتجاهه نحو الحرية: تحرير الشعر الذي تخلص من قيود العروض والأوزان، والتخلي النهائي عن النظم لصالح الشعر النثري. تطویر 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 منحني يمكن أن يمثل كثافة إنتاج قصيدة النثر. وعلى أية حال، فقصيدة النثر تجدها نفسها-كل مرة -مهجورة في النهاية، ويهبط المنحنى من جديد، ما إن يصبح معتاداً ذلك التطور الذي يمنح الشعر مزيداً من الحرية، بما يجعله يقترب من النثر - وصولاً إلى نقطة النهاية المعاصرة - حيث نرى الشكلين، الشعر والنثر،

يتواجدان معاً وأحياناً ما يمتزجان.

لقد شهدنا المرحلة الأولى في طريق تحرير الشعر، ولنا أن نلحق بها بضع تجارب غريبة لأشعار غير مقفاة، وذات أطوال متنوعة، بحيث تبدو- الآن - كحدس حجول لـ"الشعر الحر" الرمزي، لكنها كان من المقرر أن تظل في وضعية المحاولات المعزولة^(١١). 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"^(١٢) - أيضاً - اسم "قصيدة النثر" للروايات:

... هناك أنواع من الشعر لم يتخطانا فيها اللاتينيون، بل لم يعرفوها أبداً، مثل القصائد - على سبيل المثال - التي نسميها روايات ...

ذلك مايقوله "دي بو" في "خطاب إلى بيرو" عام ١٧٠٠. 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 هوميرو وفرجيل"^(١٣). هذه الرغبة الواعية في بث الشعر في النثر كانت- في بدئها- خميرة ثورية، وفهمها "الحديثون" باعتبارها كذلك -حقاً- خلال الـ "مشاجرة" الشهيرة، ورفعوا "تليماك" كأنها راية الثورة، واندفعوا- بقيادة "هودار دي لاموت"^(١٤) المتحمس- للهجوم على قلعة القافية، المنيعه حتى هذه اللحظة. وقدم "فنيلون"- بنفسه -المعونة العسكرية، بطريقة فعالة، عندما قام في "خطاب إلى الأكاديمية" (١٧١٤)- بالفصل بين الشعر والنظم^(١٥)، وعندما تكفل بقضية القافية:

إن نظمنا للشعر - إن لم أكن مخطئاً - يفقد أكثر مما يكسب من القافية، إنه يفقد الكثير من التنوع، والسلاسة والانسجام^(١٦).

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 الكتاب-بحماس 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 "أ. شيريل"^(١٨).

وبدا من الممكن كسب المعركة -مقدماً- ضد نظم الشعر، في قرن كان الشعراء "الكبار" يدعون "روسو" و"لي فران دي بومبيينون" و"لوبران"، وحيث كان الشعر الفرنسي أسير إطار القواعد الضيقة، وقد تيسر من جرّاء نزوعه إلى التجريد، واقتصر 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، والكلشيهات الفخيمة. والنتيجة: سيل من الإنتاج الغث مثل "جوزيف، قصيدة من تسعة أناشيد" من تأليف "بيتوييه"^(١٧٦٧)، و"انكا Incas" التي قام "مورمونتييل" بـ "ضبط وزن نثرها الهادئ في أبيات ومقاطع شعرية"^(١٩) (١٧٧٧)، أو العمل الشهير "الأب دي ريراك": "ترتيلة إلى الشمس" (١٧٧٧)، ضمن أعمال أخرى كثيرة. وندرك لماذا يعلن السويسري "ديشرني" باستياء - بعد أن استوعب "ترتيلة إلى الشمس، جوزيف والكُون، قصيدة نثرية" - أنه "إذا ما كان الهذيان الشعري يمكن الكشف عنه في القصائد المزعومة، فإنه لهذيان ثلجي"^(٢٠). وإذا 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 والآذان مهية -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، قدم - كبرهان على ذلك - "نجاح عدد من الترجمات إلى النثر الشعري، التي نقلت إلى لغتنا - دون مساعدة القافية - كل جماليات الشعر الأجني"، وأوضح أن "ترجمة الأب سانادون لقصائد "هوراس" الغنائية، وترجمة ميرابو لقصائد "ناس"، وترجمة سانت مور لقصائد "ميلتون"، يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقفاه"، "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 الكتاب 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 نرجع 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 بألا 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، والاعتزاب، وحتى بتنافر شكل ما يستخلص من "استدارة الأشكال المنظومة شعراً"، ليصبح - بذلك - أكثر توتراً وحيوية: فثمة العديد من العناصر الشعرية التي تفسر نجاح "الترجمات الشعرية المستعارة" التي تبنت خلالها قصيدة النثر - فيما بين عام ١٧٨٠ وعام ١٨٢٠ - قريحة شعرية بالغة الخصوبة، مع ذلك، إلى حد استغلالها، من "مريمه" إلى "ب. لويس" و"فيكتور سيغالان".

وعلى أية حال، فإنها حقيقة أظهرت كل دلالاتها ترجمت النثر في القرن الثامن عشر: فقد كان هناك الكثير من الشعر الحقيقي في "إيدا" Eddas* و"أوسيان" Ossian**، ولدى "يوج" Young*** - حتى رغم ترجمتهم إلى النثر الفرنسي، بأكثر مما كان موجوداً بكل "قصائد" كتاب القافية الفرنسيين آنذاك. ولهذا، فسأنجي جانباً الترجمات النثرية الكثيرة التي قام بها - في هذا العصر - مؤلفون قدامى؛ فعلاوة على أسلوبها الرديء، في كثير من الأحيان، وصياغتها الموعلة في التقليدية (٢٥)، فهي تمثل مظهراً أقل دلالة على الاتجاهات الجديدة في النثر.

ويسترعي الانتباه النجاح الكبير لترجمات المؤلفين الأجانب طوال النصف الثاني كله من هذا القرن: أولاً ترجمة "مالليه" (عام ١٧٥٦) للحكايات الخرافية والقصائد الغنائية المستمدة من "إيدا" الاسكندنافية (وبشكل خاص "أنشودة رينيه الشهيرة" (٢٦)، التي اختصرها "مالليه" إلى عشرة مقاطع بدلاً من تسعة وعشرين، وسوف يستعيد الكونت "تريسان" ويختصرها من جديد (أبريل ١٧٧٠) في "مكتبة الروايات العالمية"، قبل أن تُمد "شاتوبريان" بمادة قصيدته الشهيرة "بردى الأحرار Bardit des Francs" **** في "الشهداء" (Martyrs). وسيلي ذلك ترجمة "تورجو" لـ "أوسيان" عام ١٧٦٠، وترجمة "هوبير" و "تورجو" لـ "جيسنر Gessner" عام ١٧٦٢،

* إيدا Eddas: ديوان شعري للتقاليد الأسطورية والخرافية للشعوب الاسكندنافية القديمة.

** أوسيان Ossian: مقتطفات من الشعر القديم، جمعت من مرتفعات سكوتلندا، وترجمت إلى اللغة الغالية gaelic، و"الإرسية" Erse في القرن الثالث.

*** يوج Young: إدوارد يوج، شاعر بريطاني (١٦٨٣-١٧٦٥). كتب "الليالي" في شعر غير مقفى (١٧٤٢)، مستوحى من وفاة زوجته وابنته.

**** بردى bardit أغنية حربية جرمانية.

وترجمة "لي تورنير" لـ "يونيغ" عام ١٧٦٩^(٢٧). وقد كتبت جميع الترجمات نثراً، ولم تأت الترجمات - أو بالأحرى المحاكاة - في شكل منظوم إلا فيما بعد.

وكثيراً ما دار الحديث حول تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية، وعلى تشكيل ما يسميه "فان تيغيم" بـ "مفهوم الشعر الحقيقي"^(٢٨). وكرد فعل على الهزال والزخرفية والخطائية - التي عاثت فساداً في أشعار العصر - تم الهجوم على هذه النصوص، التي ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية، والمشاعر العارمة والتلقائية. أما "إيدا" و"أناشيد" "أوسيان" - التي اعتبرت، عن خطأ، أغنيات وحشية وبدائية^(٢٩) - فقد أعادت إلى الشعراء الفرنسيين حب الطبيعة والطبيعي.

لكن هذه الترجمات لعبت - في نفس الوقت - دوراً فعالاً 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 آنذاك قد كتبوا نصوصهم الأصلية في نثر إيقاعي، (وهي حالة ماكفرسون وجيسنير)، وأشعار غير مقفاة (مثل يونج)^(٣٠). كان المترجم مدعواً - إذن - للبحث من جانبه، إخلاصاً لنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدي، وآخر غير النثر البسيط^(٣١)، وهي دعوة تمثل إغراءً لا يقاوم عندما يكون اسم المترجم "تورجو".

كان "تورجو"، الذي سبق أن ترجم "فرجيل" في "شعرموزون"، يهتم - في الواقع، وبشكل خاص - بمسائل الشكل، وقد كرس دراسة مستفيضة لموضوع "النثر الموزون" عند "جيسنير"^(٣٢)، وحاول الحفاظ على هذا "الوزن" في ترجمته لـ "غزليات Idylles" (التي ظهرت عام ١٧٦٢ باسم "هوبير")^(٣٣). لكنه - في ترجمته لـ "أوسيان"، واعتباراً من عام ١٧٦٠ 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، تقريباً، على المحافظة عليه - استطاع النثر، على النقيض، ترجمته بإخلاص كاف. ومن المدهش أن نكتشف أن "تورجو" و"سوار" - أول من ترجم "أوسيان"^(٣٤) - قد نجحاً، رغم الصعوبات التي تسببت فيها لغة عصرهما، في أن يقدموا فكرةً صائبةً، 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 ١٧٦١، في "جورنال اترانجييه"):

ترجمة النص الأصلي

ترجمة الترجمة الفرنسية

انهضي، يارياح الخريف، انهضي وهبي
 على المرج! ويا سيول الجبال، اهديري!
 واهديري يا عواصف في أحراش البلوط!
 ولتمض أيها القمر عبر الغيوم المتكسرة!
 اكشف عن وجهك الشاحب، بين حين
 وحين! ذكّرني بالليلة التي هوى فيها أطفالي
 جميعاً، عندما هوى أريندال القوي، عندما
 هوت دورا الجميلة!

ولا شك أن الترجمة لم تحتفظ بالتكرار " انهضي-انهضي " و " هوى-هوى " و " اهديري-اهديري"، ولا بالجناس الصوتي للبدايات (حروف متحركة خفيفة وحروف ساكنة صاخبة: roar, groves, oaks, walk, through, broken) ؛ ولم يقاوم "سوار" رغبته في إضافة بعض الصفات: مروج معتمة، ليلة رهيبة، التي -رغم هذا- تتميز بالدقة، وتحافظ على السرعة اللاهثة، وعلى أساليب النص الانجليزي التعجبية. ونستطيع أن نتصور أن صيغ الأمر العنيفة هذه، التي تندفق بعنف، والاستدعاء الدرامي لمشهد وحشي يتناغم مع عاصفة المشاعر، قد بدت جديدة على قراء نثر "فيلون" المناسب والناعم. وسيقراً " ويرذر " هذا المقطع إلى "شارلوت" (٣٥)، 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 قدم 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 (٣٦).

والواقع أن هذه الترجمات لاتتناقض - فحسب - مع نظم الشعر، بل مع "النثر الشعري" للعصر؛ فيكفي أن نقارنها بالفترات المتكلفة لمقلدي "فيلون". ويمكننا القول إن ترجمات "تورجو" و"سوار" ذات أهمية تاريخية، وذلك في سياق تطور النثر الشعري أكثر من ترجمة "لى تورنو" ل"أوسيان" عام ١٧٧٧.

ومع ذلك، فيمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن مفيداً - بالنسبة للمترجمين الأوائل - أنهم لم يتناولوا بمحمل "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 تيجيم":

"إن طراز "أوسيان" لا يُحتمل، إطلاقاً، إلا في القصائد القصيرة شديدة البساطة، التي تكاد تخلو من الأحداث، والموزونة بصرامة. إنه طراز تجارب "ماكفرسون" الأولى^(٣٧).

وسيتخلى هذا المفهوم - نتيجةً لذلك - عن مكانه لـ "مفهوم متكلف للملحمة على غرار الـ "فينجال". ولكن عندما نشرت "فينجال Fingal"، في ستة أناشيد لماكفرسون في إنجلترا (عام ١٧٦١)، وفي فرنسا (عام ١٧٦٢)، لم يترجم "سوار" الـ "فينجال"، وفضل نشر بعض الست عشرة قصيدة الأقصر، المصاحبة^(٣٨)، في "جورنال اترانجيه". وأخيراً، فإن هذه القصائد الغنائية القصيرة - التي نشرت 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.

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 تنل بعمق من مفهوم القصيدة الملحمية الكبرى، العاجزة - بسبب طولها نفسه - عن المحافظة على الوحدة والكثافة الشعريتين: "هومير الطيب، عندما كنت نائماً *". والجدير بالملاحظة أن "ماليه" - وهو يترجم أشعار "إيدا" - نثرأ - كان يختصرها عموماً، وكان "لوتورنو" - في تعديله (إلى أقصى حد، ربما) من "ليالي" يونج، يقدمها للقارئ الفرنسي بطريقة أكثر تقطيعاً، حيث كل "ليلة" إنجليزية تزوده بعدة "ليال" 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 كلاً ووحدةً إيحائية^(٣٩). 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 كولما"^(٤٠):

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.

* باللاتينية، في الأصل.

ولم يكن عبثاً -بالتأكيد- بالنسبة للمؤلفين الفرنسيين، أن يتعلموا السيطرة على دراما كاملة في الحيز الضيق لبضع صفحات، وأن يركّزوا- على نحو كاف -نصاً ما ليحافظوا على الوحدة والكثافة الشعريتين. والواقع أن أولى محاولات قصيدة النثر القيمة إنما ستخرج -فيما بعد- من "أوسيان": إنها الترجمات المستعارة لكل من "بارني" و "شاتوبريان" و "أوجين هوجو". و"ميرمييه"، مؤلف "جوزلا Guzla"، ألن يصبح -هو أيضاً- من المعجبين بـ"أوسيان" ^(٤١)؟

وسيقال كيف يحدث أن يمارس تأثير "أوسيان" بـ"أثر رجعي"، في حين أن نهاية القرن الثامن عشر قد شهدت تضاعف "الغزليات Idylles" النثرية، محاكاةً لجيسنير ^(٤٢)؟ ذلك -تحديداً- لأن تطور اللغة الشعرية-الذي بدّته 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 أداة شعرية، فما كانت لساعة قصيدة النثر أن تدق إلا عندما ما تشترك معها القوى الجديدة تماماً، والبالغة التعقيد.

تحرير اللغة والتجديد الشعري فيما قبل الرومانتيكية

حتى عام ١٧٦٠، كان هناك غطان 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 ^(٤٣)، نثر "فولتير" و"مونتسكيو". ومع "ديدرو" و"روسو"، سيشهد القرن الثامن عشر ميلاد "لغة العاطفة" ^(٤٤).

وبالنسبة لـ"ديدرو" (المتزجم المتحمس- هو أيضاً -لمقاطع "أوسيان" الغنائية الأولى) ^(٤٥)، فإن الإيقاع، وحركة العبارات، والصوتيات، ينبغي ألا تستجيب لقواعد خطابية متحدقة، ولا أن تنتج "انسجاماً" شكلياً صرفاً؛ بل لابد أن تتوافق مع أكثر حركات الإنسان عمقاً. ونعلم أن الإيقاع- بالنسبة له- "مستلهم من الذوق الطبيعي، وحركة الروح، والحساسية. إنه صورة الروح نفسها...". وأيضاً، فإن "الانسجام الحقيقي لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التي انبثقت منها" ^(٤٦).

والكاتب القادر على توافقات كهذه، "سيد الأرواح المرفهة" ^(٤٧)، ما كان ينبغي البحث عنه بعيداً: فـ"هلوييز الجديدة Nouvelle Héloïse"، التي ظهرت عام ١٧٦١، 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، قادراً على استحضار مشهدٍ ما بنفس قدرته على الإيحاء بإحساسٍ ما. فهنا، ثمة "إعادة اكتشاف" للشعر

الحقيقي، الذي يؤثر بطاقته الاستحضارية والإيحائية، ويحرك المناطق الأعمق في الروح. "كيف يمكن أن تكون شاعرَ نثر؟"، هكذا تساءل "روسو" في إحدى كراسات^(٤٨).

والشيء المذهل -حقاً- 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^(٤٩) ١. مونجلون^(٤٩). أهو عجز عن نظم الشعر عند ممثليها الرئيسيين، "روسو" و"سينانكور" و"شاتوبريان"؟ إنه -بدون شك، أيضاً- النفور من نظم الشعر الصارمة، والتعسفية، ومن القواعد بشكل عام. ولم يكن "ديدرو" الوحيد الذي أراد تحرير الإنسان النابغة من القيود التي تفرضها القواعد والأعراف الأدبية^(٥٠)؛ فالفنان هو صرخة الإجماع، ولا ينبغي أن يتبع إلا الطبيعة، بالأحرى -طبيعته هو^(٥١). ونصل -في كل المجالات- إلى مرحلة التمرد ضد المبادئ الاستبدادية.

فالكراهية لكل ما يعوق الفرد ومجده هي -وحدها- التي ستقود الكاتب إلى رفض الانحصر داخل الحدود، مع الانغماس في أكثر أنواع الإلهام جنوحاً، والدفقات التي لا تنضب. ويكشف المظهر الفوضوي -الذي يبدو في حالة غليان أحياناً، وإطناب أحياناً 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 تحوم أو محيط لحدود معينة. وما الذي سيقال -عندئذ- عن البلازما غير العضوية التي ستتكون داخل مكان من بعض "النفوس المزهفة"، المهياة -سلفاً- 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 التحلي (النسي) عن الرواية والملمحة، لصالح أنماط أكثر حميمية وأكثر غنائية. وسيسعى النثر إلى ترجمة حالات الروح، وأحلام البقطة، والتأملات، بأكثر من سعيه إلى حكي الأحداث الجسام أو الروائية: ويقدر ما ستتكمّل الروح -دون الانشغال بالقواعد الفنية، ولا بالمؤثرات الأدبية- بقدر ما سيحدّث النثر منابع شعرية كانت تبدو ناضبة.

من الروح ينسال الشعر -على ما يكتب^(٥٢) ١. مونجلون^(٥٢) - بشكل طبيعي، ومن حيث لا يُدرك أي جهد من أجل الوصول إليه، في خبيثة السِر 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، يُجمّد 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^(٥٣).

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، وتدققها، وهو ما فعله "مونخلون" مع "يوميات" لوسيل لاريدون - دوبليسيس^(٥٤). والإيجاز والطبيعية نادران - والحق يقال - 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 فنسين" إلا عن "التألق الشجي للزهور"، و"ظلال الغابات الضاحكة"، و"حرير الموج الجذاب"..^(٥٥). وتكشف رسائل "مانون" الشابة نفس الادعاء، ونفس انعدام الطبيعة^(٥٦).

ومع ذلك، فيحدث أن يظهر الشعر في رسالة ما، لأنها - تحديداً - أقل تكلفاً: فحدة الانفعال ترفع رسالة "دوس" حول موت ابنته^(٥٧) إلى مستوى الغنائية الحقيقية، وكذلك الرسالة الأخيرة التي بعثت بها "كاميل ديمولان"^(٥٨) من السجن، أو رسائل "روسو" الشعرية إلى السيدة "هوديتو". والرواية "عبر المراسلات" نوع أنعشته "هلوييز الجديدة"، وأشاع في الأدب موجات من الغنائية والعاطفة. ألتساهم رسائل "ورذير" (١٧٧٤) - الموجزة في غالبيتها والمنغمة جيداً، بل التي أحياناً ما تشكل نوعاً من المقاطع^(٥٩) - في تقريب هذا النوع من قصيدة النثر؟ وسيستفيد "سينانكور" - عندما ينشر، عام ١٨٠٤، رسائل "أوبرمان" المستعارة - من حريات نوع "بلا فن ولا حبكة"^(٦٠)، كي يعارض، بشدة، كليشيات الأسلوب الكلاسيكي المستعار: "طلاء المروج، لازوردية السماوات، وصفاء المياه"^(٦١)، وكى يقترح "تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة"^(٦٢)، وصياغات تصويرية أو تعبيرية، جريئة شعرياً بنفس جرأة تعبير "أصوات صامتة" للأشياء^(٦٣)، أو "للحن العذب لأرض تشهد الغروب"^(٦٤): هكذا يخترع "سينانكور" - أكثر من "روسو"، وربما بنفس قدر "شاتوبريان" - أسلوباً رمزياً تمتاز فيه الأحاسيس، الواحد بالآخر، ويمتلئ بالانفعالات، حيث يمتزج العالم المادي بالعالم الروحي^(٦٥). ونهج الفن - هنا - ليس سوى شكل لا اعتقاد عميق في "انسجام عالم إلهي خفي في صورة عالم مرئي"^(٦٦). وهكذا يساهم "سينانكور" في خلق أداة شعرية جديدة، سيستغل "شاتوبريان" إمكانياتها بعبقرية: أعني النثر الغنائي، الموسيقي، الإيحائي. لكن هذا النثر، الذي ينساب ويتدفق بحرية في التأملات وأحلام اليقظة^(٦٧)، والمراسلات، لم يعثر - بعد - على القالب الذي يُصب فيه ليأخذ شكل القصيدة.

وهاهو - 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 و ١٧٨٦، والتي يقول "دي جورمون" عنها: "لا توجد - هنا - أية عبقرية، ولكن زخرفة مطرزة فحسب" (٦٨). ورغم أن ذكرياتنا الأدبية عن الشعر تمجد هذا "الجمال المميز المنزوي، العبقرى، والبائس" (٦٩)، 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"الرّبة العفيفة"، النقية "إلى حد أن ورد الحياء" لا يمتزج بأنوارها. ونحتاج إلى عيني "رينيه" كي نرى في هذه الصفحات - بالإضافة إلى "الأنافة، والطلاوة، وأحلام اليقظة" - "حساسية فائقة".

ونشهد نفس الفشل في المقطوعات الأكثر إحكاماً في هذا الديوان الغريب، المختلط بالمقالات والـ"قصائد"، وتبأملات حول أكثر الموضوعات تنوعاً، إلى حد أن أسماء "سباستيان مرسيه" بسخرية "قبعي الليلة" (٧٠). فالشعر يهرب منه بقدر سعيه إليه، وهو - مع ذلك - غائب في تورياته، على طريقة "دوليل" (٧١)، كما في تنبؤاته المهيبة. ويستنتج "إي. اجلي" - الذي درس قصيدة "أسى"، بعد أن يشير إلى أن بعض الموضوعات إنما هي موضوعات رومانتيكية سيمنحها الشهرة "شاتوبريان" و"لامارتين" - أن "هذه الصفحات، عند مقارنتها بالـ"تبأملات"، تبدو ذات إثارة مفتعلة نوعاً ما، ولفظية بشكل خاص" (٧٢). وسيتم تفضيل "ليلية nocturne" له بعنوان "من الريف De la Campagne" (٧٣)، حيث يستدعي "مرسيه" - بتوفيق مؤكد - "الشعور الشبهواني لحلم يقظة غير محدد" على حافة بحيرة. لكن "سباستيان مرسيه" يستحق التنويه باعتباره رائداً في تاريخ النثر، في قصائد أخرى: أولاً، لأنه قدم - منذ ١٧٦٨ - في "أحلام ورؤى فلسفية" (التي جمعت معظمها في "قبعي الليلة") نماذج لـ"رؤى" قيامية، قابلة لتوجيه النثر نحو أسلوب معين من الفانتازيا الشعرية، على نحو ما سجنده في "الأحلام" لـ"جان بول"، وفيما بعد، في فرنسا، عند "نوديه" و"رابيه" و"لامنيه" (ولن نذكر الشعر العروضي، وتأثير "مرسيه" المرجح على "هوجو") (٧٤). وفيما بعد، أعلن - بقوة - في مقدمة "توليدات Néologie" عن الآفاق التي يمكن أن تفتح أمام النثر إذا ما تجرأ على التخلص من قيوده (٧٥) :

النثر ملكنا، ومسعاه حر، وعلينا أن نرُسخ له سمات أكثر حيوية. إن
كتاب النثر هم شعراؤنا الحقيقيون ؛ عليهم بالجرأة، وستحصل اللغة على
قوة تعبير جديدة تماماً.

ويبدو أن "مرسيه" - العاجز عن تحرير اللغة بنفسه - يدعو كتاب النثر إلى التمرد على الأساليب اللغوية الخاصة والتقليدية، التي يعتقد ناظمو الشعر أنهم مجبرون على الحديث بها (٧٦)، والتي عانى بنفسه من ضرورتها.

ولم يكن طراز "الترتيلة" - التي كانت وقتئذ في أوج ازدهارها - هو الذي سيقود إلى التجديد المطلوب: "ترتيلة إلى الربيع" من تأليف "مرسيه" نفسه، و"ترتيلة إلى الشمس" من تأليف "الأب ريراك"، التي أدى نجاحها إلى انتشار عدة قصائد على نفس النسق (٧٧)، "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 "تراثيل" "أوسيان" (إلى الشمس، إلى القمر)، أو "تراثيل" العصور القديمة. هذا الطراز من "القصائد" يظل - أكثر من السابقين - نمطاً جامداً، كتبياً، حيث تمتع اللغة الكلاسيكية المستعارة، وتقاليد الأسلوب المتعالى، أية انطلاقاً، وأية تلقائية.

ولنعترف - فضلاً عن ذلك - بأن إلـ"غزليات" والـ"قصائد الرعوية Bergeries" الثرية، المستوحاة من "جيسنير"^(٧٨)، 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 بارتيلمي" بأنه "مظنب" و"ممل حتى الموت"، كما تقول "مدام ديفان")^(٧٩)، التي ستفضل له المقطوعات القصيرة، والأجزاء إلـ"عابرة": ذائقة ليس غريباً معها نجاح "مقطوعات" "أوسيان"^(٨٠)، وأيضاً انتشار جرائد ودواوين المنوعات. ويذكر "سباستيان مرسيه" أنه "لم يعد في باريس - تقريباً - من يقرأ مؤلفاً يتكون من أكثر من جزئين"^(٨١)، حيث تتم قراءة أو إعادة قراءة مقاطع من "أوسيان"، أعاد "سوار" طباعتها في "منوعات أدبية" عام ١٧٦٨، أو "روزنامة ربات الشعر" و"غزليات" التي تحاكي "جيسنير". وأن تكون هذه المقاطع القصيرة - في غالب الأحيان - ترجمات أو محاكاة، لحو 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 المخطئة" إلـ"هوبير" - لماذا فضل "استخدام الكلمة الملائمة" - أي "جرة" وليس "كأساً" أو "وعاء" - بدلاً من "كلمة رفيعة، وإن تكن مبهمة، تتنافر والمعنى"^(٨٢). وتحفل "المنوعات الأدبية" إلـ"سوار" بالشكوى من العقبات التي تفرضها تقاليد اللغة "الشعرية" الفرنسية في الترجمة. فالفرنسيون "يمألون- بالمصطلحات المجردة والجافة والبيكماء - لغة لا تقبل إلا التعبيرات التصويرية والرنانة" (أي الشعر)^(٨٣). فكيف يمكن أن ننقل، إلى اللغة الفرنسية، التعبيرات الخارجة على المؤلف، وصور "يونيغ" الجريئة؟؛ يتساءل مترجمه "بيسي"^(٨٤): "إن لغتنا لا تحتمل مسموحات كهذه؛ ورغم هذا كيف نعبّر عن الأفكار الرفيعة عندما يكون الأسلوب مكبلاً بالسلاسل؟". لكن، يمكن أن 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^(٨٥). 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 تماماً - من ناحية أخرى - أن يكون الكتاب - في بحثهم عن بناء معمارى، وعن شكل راسخ يسيطر على هذا النثر الشعري، المهيأ دائماً لإراقة أمواجه - قد فكروا، في البدء، في استعارة الأشكال المقطعية للشعر الموزون: فعادة الترجمة كان لابد أن تقودهم إلى تبني هذا الحل البديهي. ويكفي أن نُحل كلمة "تقليد" محل كلمة "ترجمة"، وأن نتبنى التناظر في المقاطع، مع التماثل، والإيقاع، واللازمة التي تبقى من قصيدة ما إن ترجم، فتحافظ على وحدتها النبوية ؛ حينئذٍ، ندلف في طريق سيقودنا - رأساً - إلى الأناشيد الغنائية Ballades لـ "ألويروس برتران".

وهذه "التراتيل"، التي شددت على نواياها الشعرية، وهي تتحل الترجمة^(٨٦)، أو تقليد الأغاني المقطعية، كانت تبني - بطبيعة الحال - التقسيم إلى مقاطع. وفي "ترتيلة إلى الموت" (أحد أناشيد "انكا")^(٨٧)، 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"^(٨٨) نفسه، ترك لدينا انطباعاً أليماً بالافتعال. وسنجد مزيداً من الفن والتصوير في "ترتيلة إلى الموت" الواردة في "الناشيز"، حيث يتذكر "شاتوبريان" - رغم هذا - الـ "انكا"، وبشكل خاص "ترتيلة إلى القمر" (التي تدن بالكثير إلى "أوسيان")^(٨٩). ورغم كل شيء، فطرار "الترتيلة" مثقل - بشدة - بعبء ديونه للماضي "الكتابي"، وللذكريات العتيقة، من أجل أن يصبح - في اللغة الفرنسية - شكلاً أدبياً أصيلاً^(٩٠).

وثمة أصالة أكبر في الإيقاع وفي صور الشعر الذي يتخذ هيئة "الآيات versets"، المستلهم من "الكتابة"؛ فشعر التوراة الإيقاعي، غير الموزون، الذي استحسنه "فينلون"^(٩١)، وعلق عليه "بوشو"^(٩٢)، قد تمت محاكاته لحسن الحظ، على سبيل المثال، في "الكتاب الذي نجا من الطوفان" لـ "سيلفان مارشال"^(٩٣) (مؤلف "روايات" محدودة الخيال حتى ذلك الحين)^(٩٤):

- وجدتُ جمالاً أكثر مما وجدتُ من البراءة، بين بنات البشر.

- إنهن يُعَيِّن برهافة، لكن لا يتحدثن إطلاقاً بحكمة.

- إنهن يرقصن مع الإيقاع، لكن لا يعرفن إطلاقاً السير مستقيماً^(٩٥).

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

وكان لابد- رغم ذلك - من الوصول إلى "الأغاني المالاجاشية Madécasse" الاثنتي عشرة، التي نشرها "بارني" عام ١٧٨٧، لنشهد ظهور صيغة شعرية أصيلة. ولاشك أن ذكرى "أوسيان" قد ساهمت- ومعها ذكرى أغنيات أهل جزيرة بوردون، التي ولد فيها "بارني" (٩٦) - فيما نجده من سعي الأسلوب إلى تصويرية معينة، وتفاصيل 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: هانحن- 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 ريح المساء بالندوة.

أيتها النساء اقتربن. وفيما أستريح هنا تحت شجرة كثيفة، أفعمن أذنيَّ
بنغماتكن المديدة: أعِدْنَ أغنيةَ الفتاة عندما تجدلُ أصابعها الضفيرة، أو
عندما تطرد - وهي جالسة بجوار الأرز - العصافير الشرهة.

فالغناء يهيجُ روحي، والرقص-بالنسبة لي - في نفس رقة القبلة
تقريباً. فلتكن خطواتكن وانيةً، وحاكين أوضاعَ المتعة والانغماسِ في
البهجة.

رياحُ المساء تُقوم، والقمر يبدأ في التآلق، عبر أشجار الجبال، فلتذهبن،
وأعددن الطعَام.

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 الهمزاف: "ناهاندوف، آه أيتها الجميلة، ناهاندوف!") (٩٧)؛ وبدلاً من الترتيلة الملحمية، والإطناب، يكون "بارني" أول من أدخل الأغنية ذات المقاطع، بينائها، وإيقاعها، وتصويريتها الخاصة (٩٨). وبذلك، يظهر كرائد قبل "شاتوبريان" و"أغانية 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 كى يجعل من النثر أداةً شعريةً جديدة، ذات توافقات لم نسمع بها حتى الآن. لكنى أود الإشارة - أولاً - إلى أنه لم يكن قد اعتبر نفسه -أبداً - مؤلف "قصائد نثرية"^(٩٩)، فقد أبدى - في معظم الأحيان - نزوعاً غريباً لجمع الانطباعات أو التفاصيل الوصفية في "مقاطع" حقيقية، ذلك التكوين الموجز الذي ينتهي إلى شذرات تشكل كلاً (نمقدورنا إعطاؤه عنوانين: الربيع في بريتاني، وابتهاال إلى سينتي)^(١٠٠)؛ وتقرب من قصيدة النثر. ومع ذلك، فقد عاتب "سانت-بوف - " شاتوبريان" على التأليف بـ"الصفحات"، وممارسة "نظام القطع الجميلة"، التي يوزعها - بلام تمييز - هنا أو هناك^(١٠١). وحقيقة أن "شاتوبريان" قد نشر قصيدته "ربيع في بريتاني" مستقلةً في "الحوليات الرومانتيكية" -وهي بالتأكيد عمل بارع- تجعل "سانت-بوف" مُحققاً إلى حد ما^(١٠٢).

ورغم هذا، فإن "أغنيات هندية لـ"أتالا Atala" هي التي بشرت - سلفاً، وبشكل خاص - بتكوين وإيقاع قصيدة النثر، كما سيصوغها "ألوزيوس 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^(١٠٣). وتقدم أغنيتنا "أتالا" الهنديتان (أغنية حُب المحارب، وأغنية أتالا الهاربة)^(١٠٤) أسلوبين استخدمهما منذ زمن بعيد جداً في الأغنية (وحتى في المزامير والتوراة، من قبل!)^(١٠٥): الأول، تكرار الجملة الأولى في نهاية النص بطريقة "تغلق" القصيدة، وتوفر لها ما سأسميه وحدة "دائرية cyclique" متعارضة مع السير المستقيم أبداً للنثر - هذه "العودة الأبدية" هي، في الواقع، من خصائص الشعر الذي يُغنى 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 أبدا دخان الأعياد من الخارج، والذين لم يجلسوا إلا في مآدب آبائهم!).

وستتاح لنا الفرصة للتحدث عن التأثير الذي مارسته هذه الأناشيد الهندية على "ألوزيوس برتران"، إضافةً إلى "بردى الأحرار" الشهير لـ"شاتوبريان"، الذي استطاع فيه -باستلهاام أغنية "رينير لود بروج" الاسكندنافية- أن يركزها، ويختصرها إلى الموضوعات الأساسية، ويمنحها إيقاعاً فعالاً ووحشياً^(١٠٦). 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" (١٠٧)، ويطرح رفضه لقصائد "برتران" و"بودلير" الشعرية، بحجة أنه يمكن تشبيهها بهذه "الأناشيد" (١٠٨). 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 الظاهرة مع تلك الخاصة بالبحر السكندري. ومحاولات كهذه - تفتقر إلى الأصالة - تثبت، على أية حال، أن هناك جهداً متواصلاً - منذ بداية القرن، حتى الرومانتيكية - لتحديد الشكل الشعري.

والحق أنه في السهل الأدبي الكثيب، الذي يمتد من عام ١٨٠٠ إلى عام ١٨٢٠، لا يظهر سوى عدد محدود من الشعراء. ومن الشعر إلى النثر، لم يعد هناك ما يقال إلا عن الشعر المنظوم؛ غير أن مبدأ مقطوعة النثر القصيرة، ذات المزاعم "الشعرية"، قد أصبح مسلماً به، على نحو ما يثبته ميلاد "روزنامة النثرين"، التي ستنتشر سنوياً - من عام ١٨٠١ إلى عام ١٨٠٩ - "عددًا 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؟" (١٠٩). وترجمات، وتقليدات، وترجمات مستعارة، تزدهر فيها (١١٠)؛ 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 المتقد لكلب" بروكريس المشتعل لم يعد يجفف عُشب السهل، ولا مثوى الأسماك الفاسد (١١١). أما أن نرى - في هذه القصائد الزائفة - ما هي عليه فعلاً، فهو ما يعني الكثير من الطرف الفارغة والطنطنة الصوتية!

وفي نفس الحقبة، تجيء "مدام دوستايل" بالماء إلى الطاحونة، فتؤكد على إمكانيات النثر المتعددة (١١٢)، وتعلن أن "أفضل شعرائنا الغنائيين في فرنسا هم - ربما - ناثرونا الكبار، بوسويه وباسكال وفينلون وبيفون وجان جاك" (١١٣). أما الإيضاحات التي تقدمها - في "أناشيد" كورين (١١٤) - لنظرية النثر "المتجانس"، و"لغة الانفعالات التي يستدعيها العبارة" (١١٥)، فتؤدي بنا إلى الابتعاد بما يكفي عن

الموضوع: فكورين تتحدث في "ارتجالاتها" بلغة الخطيب المتصنع، حيث الأيديولوجيا والتشدد بالكلام لا يتركان إلا حيزاً ضئيلاً للغنائية والعاطفة.

وفي "بلاد الغال" لـ "مارشيني" ^(١٦)، نجد بعض محاولات - في الأناشيد أو البردى bardit النثري - تستلهم بشكل ظاهر "شاتوبريان": هكذا في "العهد الأول"، و"أغنية غالية" (السرود الأول)، و"أغنية الشعراء البطوليين" (السرود الثاني)، و"بردى الأحرار" (السرود الثالث)، و"نشيد داتركي"، الذي يستعيد - مرة أخرى - بضعة موضوعات من "أغنية" رينير لودبروج (السرود السادس)، و"أغنية الخطوبة" (السرود العاشر). ويستخدم "مارشيني" - بعد "شاتوبريان" - الترتيب في مقاطع، واللوازم الغنائية (في "أغنية الشعراء البطوليين"، تتكرر في نهاية كل مقطع لازمة: "مخابونا شربوا من الكأس الدامية، وتلقى حجر" توتاتي" قسّمهم"، 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"، رمزاً بغضاً:

خذُ حذرَكَ من مارشيني! فالنثر الشعري هو أخطرُ يرقد فيه العجوز
"بيجاز" الضامر... تظن نفسك آريل لكنك لست إلا فستريس ^(١٧).

ويمكننا أن نفضّل على "ارتجالات" كورين التفخيمية، و"أناشيد" مارشيني المتكلفة نوعاً ما، "شطايا" بالانش التي كتبها عام ١٨٠٨: فنحن نستشعر مجيء غنائية أكثر حميمية، وأكثر بساطة، لدى قراءتنا لهذه التأمّلات حول الحياة، والمعاناة، وكآبة المصير الإنساني ("في الأرض ما يشبه أنيناً طويلاً يزحف من جيل إلى جيل، منذ أول الفانين وصولاً إلينا نحن") ^(١٨)، حيث تحترقها دائماً نيرة البوح الشخصي (كتب "شطايا" "شطايا" إثر خيبة أمل عاطفية): "لو أن هذه "الشطايا الثماني" كانت مكتوبة بالشعر، بدلاً من النثر - هكذا كتب "سانت-بوف" - لأذهل بالانش لامارتين في إبداعه لقصيدة الرثاء التأملية" ^(١٩). ويمكننا أن نضيف أن أول "شطية" من هذه "الشطايا" - رغم أن موضوعها ليس جديداً تماماً ^(٢٠) - تشهد على إرادة فنية، تنعكس في تقسيمها إلى عشرة مقاطع شعرية، وتكرارها للتعبيرات:

لماذا تأتين، يانسمّة الربيع، وتهمسين في أذنيّ بتحية الصباح النهارية؟
تأتين لي حقاً بأريج الزهور الرقيق، لكنك نسيتِ أوهام المستقبل
الضاحكة. لقد عرفتُ أن السعادة نبت، ينمو في حقول السماء، ولا يمكنه
أن يتأقلم على الأرض. فدعيني، يانسمّة 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 (لييران وسوميه وباؤور لورميان)، ومعهُ أبهة الملحمة، التي ستزعمها 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 "الأناشيد" وال"ليد" ¹، والأناشيد الغنائية الشعبية، التي تعددت ترجماتها. وثمة - من ناحية أخرى - رغبة 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 تواصل -عام ١٨١٩- "المختارات العربية" لـ"هومبير"، وعام ١٨٢٢ "الأغاني العاطفية التاريخية" (وفقا للرمانسرو الأسباني) لـ"أيبيل هوجو"، وفي ١٨٢٤ "الأناشيد الشعبية لليونان الحديثة" لـ"فورييل"، وفي ١٨٢٥ "الأناشيد الغنائية والأساطير والأناشيد الشعبية لآنجلترا واسكتلندا" لـ"فردينا فلوكون" -إحصاء غير مكتمل^(١٢١)... وهذه الأغاني والأغاني الشعبية الغنائية^(١٢٢)، عقاطعها ولازماتها، وإيقاعها المتميز، وأيضاً بلغتها الحية التصويرية والجزائية، هي النماذج التي ستستلهمها قصيدة النثر في بداياتها. ولأن جميع هذه الترجمات مكتوبة نثراً؛ فكيف يمكن أن يستفيد الشعر الكلاسيكي، بزخرفاته ونقوشه، من ترجمة أناشيد يونانية، غالبية، 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 لتحديد وإنعاش الموضوعات والأشكال الشعرية. وإذا ما كان هؤلاء الشبان - على ما كتب "ج.مارسان" -"لايرتبطون بنظرية ما، فإننا نشعر، على نحو عجيب، بما ينفرون منه: السطحية في كافة أشكالها، والتبجيل المتحذلق، والخطابية التي عفى عليها الزمن - المتتمية لمدرسة الامبراطورية - بعلامات تعجبها، واستعاراتها، وشطحها المتحجر، و"أغاريدها الرخيعة..."^(١٢٣). وهم لا يملكون أيضاً إلا التهكم على "روزنامة ربات الشعر"^(١٢٤) البالية، وكل حماسهم موجهة إلى شعر "أوسيان" الذي يضعونه في عداد أكبر شعراء الملاحم^(١٢٥). وسنرى

* **ليد** **lied**: أغنية شعبية المانية

"أوجين هوجو" يستلهم "أوسيان" ليكتب "مبارزة على حافة الكارثة" نثرًا، مدعيًا أنها قصيدة إرسية Erse: فعالية وإيجاز، وصوتيات، مثلما هي المشاعر التي عبر عنها، والتي تميز هذه القصيدة التي رأى فيها "سانت - بوف" "رمزاً لمصير كتيب"^(١٢٦). وقدم مساهم آخر - "ل.ث.ب. (ليسييه) إلى" لوكونسرفاتور"، اعتباراً من مايو ١٨٢٠ - 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^(١٢٧). ورغم أنه فشل - جزئياً - في بحثه عن الطابع المحلي، وتخلص - بصعوبة - من المفردات "الشعرية" لذلك الزمن ("برونز معابدنا"، "مصير كتيب"، "حماسة ورعة")، فثمة - على الأقل - جهد البناء والاختصار في مقاطعه، ونهاية "الهولان" ذات إيجاز دال:

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 "لوكونسرفاتور"، وأصبحت "مقر قيادة الرومانتيكيين"^(١٢٨). وفي ١٨٢٢، يطلب "أ.ديشام" - "المساهم المنتظم الوحيد، والمدير الحقيقي، فيما يبدو"^(١٢٩) - من الشعراء ألا يقلدوا الكلاسيكيين دائماً، بينما تتكشف أمامهم الحقول الشاسعة "من ملحمة هومير إلى القصيدة الغنائية الاسكتلندية"^(١٣٠). ويلح "هوجو" - من جانبه - على الفكرة الخصبية 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 ذوى العقول الضيقة إعادة الأفكار العامة نحو النظام الأدبي المحزن للقرن الماضي"^(١٣١). ونعرف - 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"^(١٣٢)، ويمنع الوزن الشعري استخدام الكلمة المحددة، والعبارة الملائمة^(١٣٣).

إنها حقبة الأزمة، حيث لم يتحرر الشعر بعد ("تأملات" لامارتين، و"الغنائيات" وال"شوقيات" 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 ١٨٢٤^(١٣٤) - هو من عمل (كتاب النثر)، ويضيف "أ.ديشام": "إن شعر القرن التاسع عشر الحقيقي قد غزا فرنسا عبر النثر"^(١٣٥). ولهذا، رأى البعض أن عهد نظم الشعر قد انتهى من الآن فصاعداً، وأن "النثر - الذي لا يعوق مسيرته شيء أو يقلل من سلاسته، أو يحد من منابعه، أو يحد من تأثيره - يبدو أكثر جدارة بالاستسلام لدقة

الذكاء المنمقة، أو لتقلبات الخيال الضجر" (ذلك ما نقرأه في "المجلة الفرنسية"، في يناير ١٨٢٨) ؛ وبالنسبة لآخرين، مثل "أ. ديشام" - الذي يمكن اعتبار مؤلفه "مقدمة للدراسات الفرنسية والأجنبية" بياناً للشعر الرومانتيكي - فلا يجب التخلي عن الشعر، ولكن لابد من تحويله على طريقة "شينييه"، الذي "أعاد إلى شعرنا استقلالية الوقفة *césure* والتعدي *enjambement*، وهذه الأشكال الإضمارية، وذلك المظهر الفتي والحيوي، بعد أن فقد كل أثر لهم تقريباً" (١٣٦). وهكذا، يُعاد إلى الشعر الفرنسي "طرق التعبير المتنوعة، والقطع الجريء، والتصويرية" ؛ وهو ما سيكون، كما نعلم، من عمل "فيكتور هوجو". لكن "هوجو" إذا كان قد أظهر ميلاً نحو الدراما الشعرية (١٣٧)، في هذه الفترة، فإنه كان - بالأساس - مؤيداً لحرية الشاعر المطلقة. فالشعر، في الواقع، "لا يمكن في شكل الأفكار، لكن في الأفكار ذاتها"، كما سبق أن قال في عام ١٨٢٢ (١٣٨). وسنصل - عام ١٨٢٩ - إلى مقدمة "شقيقات" الشهيرة: "ليمض الشاعر حيثما يريد، وليفعل ما يحلو له، فذلك هو قانونه. وسواء أكتب نثراً أم شعراً، نحت الرخام، أم صب أعماله بالبرونز.. فذلك رائع. فالشاعر حر".

ولاشك أن "فيكتور هوجو" على حق، إذ "لا يوجد سوى ثقل واحد يمكنه أن يميل كفة ميزان الفن ؛ إنه العبقرية" (١٣٩). وطالما أن الأعمال العبقرية لم تحقّق الإصلاح الرومانتيكي، وتجعل الميزان يميل لصالح الشعر المتحرر، فلن تملك النظريات شيئاً لصالح الشعر، سواء كان نظاماً أم نثراً. فآية محاولة - بهذا المعنى أو ذاك - لا يمكن إدانتها مسبقاً..

كان الشعر - إذن - يبحث، في فجر الرومانتيكية، عن طريقه. وستنشر "حوليات رومانتيكية" - من عام ١٨٢٣ إلى عام ١٨٣٦ - وبلا نظام، أشعاراً ونثراً: كانوا يمارسون فيها - بالنسبة للنثر - نظام "المقاطع" ("ل" شاتوبريان" و"مارشيني" و"لامنيه") (١٤٠)، التي سيكوّنون منها - حسب ما يقول الناشر عام ١٨٢٥ - "مجموعة مختارات أدبية معاصرة" ؛ وهو ما سيؤدي إلى البحث عن المقطوعة القصيرة، المعبرة، والموزونة جيداً، التي تشكل كلا واحداً. وإضافة إلى هذه "المقاطع"، المنزوعة من أعمال أكثر طولاً، فإن الكثير من المقطوعات المستقلة بذاتها، كأغنيات أو قصائد غنائية (مترجمة أو مقلدة لأعمال أجنبية في أغلبها) ترتبط - الآن - بطراز قصيدة النثر: ترجمة "الصيداء" لجوته، و"أغنية مورلاكية" * و"قصائد عاطفية أسبانية من المور"، ومقطوعات لـ "بليسيس" (١٤١) و"الفونس رابيه" ؛ وفي عام ١٨٣٠، "الكوخ القش" لـ "برتران". وفي حوالي عام ١٨٣٠، سنجد - في الدفاتر التذكارية التي انتشرت موضتها (مثل "الألبوم الأدبي" (١٤٢) أو "الدفتر التذكاري الفرنسي") (١٤٣) - مختارات شعرية مماثلة للأغنيات والأناشيد الغنائية والمقطوعات. ولا يجب أن ننسى - أيضاً - أن أول نادٍ رومانتيكي قد التفت حول "نوديه" حوالي عام ١٨٢٤: "نوديه" الذي سيشن الهجوم - في مجلد عام ١٨٢٧/١٨٢٨ من "حوليات رومانتيكية" - على القافية والوقفة (١٤٤)، والذي قام - في "تأملات الرهينة" (١٨٠٣)، وفي "أحزان" (١٨٠٦) - بمحاولات في "النثر الشعري" ؛ وها هو يؤلف قصة رائعة أدبية من النوع "السوداوي"، وتجربة غريبة في البناء الشعري والرمزي، في نفس الوقت - أقصد "سماراً، سماراً" (١٤٥)، حيث الرؤى العذبة أحياناً، والمرعبة أحياناً، تمتزج

* نسبة إلى مورلاك Morlaque؛ وهي في منطقة بلجيكا.

وتترابط، تختفي وتعاود الظهور، مثل العناصر الموسيقية، وتحتوي - أيضاً - على استهلال وخاتمة، تستدعي بناءها في مقاطع غنائية، باتجاه قصيدة النثر:

آه، كم هو عذب يا "ليزديس" أن يكون الرنين الأخير للجرس، الذي
ينقضي في أبراج أرونا، قد دق منتصف الليل، - كم هو عذب أن آتي
لأقتسم معك الفراش الذي ظل وحيداً طويلاً، والذي حلمتُ بك فيه
طوال عام!

أنت لي، يا "ليزديس"، والعفاريث الشريرة التي كانت تقسم نومك
العذب نوم لورينزو لن تخفي أبداً بهيبتها!

وينبغي أن نضيف أنه بعد "سماراً" - التي نشرت باعتبارها سرداً مترجماً عن "السلافية" ^(١٤٦) - ترد
ثلاث قصائد سلافية أيضاً، والثانية منها "امرأة آزان" قصيدة صربية كرواتية أصيلة، في حين أن
الأولى - "سبالاتان بك" - هي ابتداءً صرف من "نوديه" ^(١٤٧): تتكون هذه القصائد من مقاطع
قصيرة، في نثر "ياخذ شكل الشعر" عن قصد، وفيها تصبح الغرائبية حجة قوية، إلى حد ما، على
أصالة العمل كله.

وتقودنا حيلة "نوديه" هذه إلى الحديث عن حيلة أخرى شهيرة، أهرقت الكثير من الحبر
بشأنها، وهي قصيدة "مرمييه" - "جوزلا" - المنشورة عام ١٨٢٧. إنه بالقطع خدعة، هذا الديوان
من الأناشيد الغنائية "الإليرية" *illyriques* * (المكتوب في ١٥ يوماً، كما يقول "مرمييه"!)، بعد قراءة
"رحلة إلى دالماتي دي فورتيس" (الذي سبق أن استخدمه "نوديه") باستخدام نثر استطاع علامة
ألماني التعرف فيه - كما يبدو - على "وزن الأشعار الإليرية" ^(١٤٨)؛ حيلة بارعة تماماً - مع ذلك -
تستعيد تقنية ترجمات قام بها "فوريل" و"لوييف فيمار" و"نيمبوسين ليمرسييه"، مع ترتيب
المقاطع، والخاصية الغرائبية، بل حتى نفس الأدوات النقدية ^(١٤٩). لكن ما يهمنا من هذه
المعارضة - على نحو ما يقول "أ. مارسان" عن حق في طبيعته - هو الهدف العميق للمؤلف: أن
يكشف لـ "الكلاسيكيين" الباريسيين، الصفائين ** والمتنعين، "ماهو العنف، والفظاظة،
والسذاجة، والحب المتوحش، وأيضاً شجاعة الجنس الإنساني" ^(١٥٠). لقد أشاع "مرمييه" في الفن
مشاعر أكثر عنفاً، ومنحه تعبيراً أكثر جرأة. ويظهر "ايفانوفيتش" - عبر عدة مقارنات صادمة
^(١٥١) - كيف يلجأ "مرمييه"، فيما يتبع الإيجاز والقوة، إلى الاختصارات والمفارقات، و"يزيل" عن
النصوص المستمدة من "فورتى" طلاء القرن الثامن عشر، فيلغي النعت الذي لا نفع فيه والزخارف
التقليدية. إيجاز وطاقمة، وتصويرية، وعديد من المزايا "الرومانتيكية" التي تتناقض مع تركيب العبارة
الباهتة لناظمي الشعر من الكلاسيكيين الجدد: ويمكن القول إن "جوزلا" قد زعزعت اللغة الشعرية
بهزة حاسمة.

* نسبة إلى إيليرى *Illyrie*، الاسم القديم لمنطقة شمالي البلقان.
** الصفائيون *Purists*، من يتكلفون الحرص على صفاء اللغة ونقاؤها.

وبنية هذه "الأناشيد الغنائية" لا تقل أهمية. فبالقطع، من المحزن ألا يكون الشعر الشعبي الصربي / الكرواتي قد عرف المقاطع (وهو ما يخبرنا به "ايفانوفيتش")^(١٥٢). 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!"^(١٥٣). إن البحث عن التماثلات، والانشغال الشديد بتحديد البنية، أمران محسوسان في مقطوعات "مريميه" الأقصر بكثير من مقطوعات أسلافه: تتكون "عاشقة دانيش" من خمسة مقاطع متماثلة، كل منها مكون من ثلاثة أجزاء ("أعطاني أوزاب خاتماً ذهبياً مرصعاً، وأعطاني لوديمير قلنسوة حمراء مزخرفة بالأوسمة، لكنني أحبك، يادانيش، أكثر منهم جميعاً"^(١٥٤))؛ وتعيد "العين الحاسدة" المقطع الأول - في شكل لازمة - في نهاية كل المقاطع التي تتألي^(١٥٥)، ويتم ضبط وزن "الباركاروللي" * بالعودة المنتظمة لكلمتي "بيسومبو، بيسومبو!" اللتين يفترض أنهما تؤكدان في اللغة الإليرية الحركة المنتظمة للمجذافين^(١٥٦). 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 وبنية فنيين.

وفي عام ١٨٢٧، تم العثور على قالب قصيدة النثر/ إنه قالب "النشيد الغنائي Ballade" ذي المقاطع، الموجزة تماماً، والحكمة البنيان؛ ولم يعد باقياً سوى أن يُصب فيه محتوى شعري أكثر أصالة من المحاكاة أو الترجمة المستعارة، وأن تحل القصيدة الغنائية الفرنسية محل الأجنبية، سواء كانت تاريخية أم غنائية. وقد كتب "براترن" مقطوعاته الأولى حوالي عام ١٨٢٧، وتم تأليف الجزء الأكبر من "جاسبار الليلي Gaspard de la Nuit" عام ١٨٣٠. لكنني أود - قبل تناول مبدع قصيدة النثر - أن أستعيد كاتباً آخر، التزام نفس الطريق تقريباً، في نفس الفترة، واكتشف - من جانبه، رغم موته المبكر - صيغة مبتكرة لم يتسع له الوقت لتطورها تطويراً كافياً.

الفونس رابيه

نشرت "حوليات رومانتيكية"، عام ١٨٢٥، مقطوعتين لـ "رابيه Rabbe" : "السنطور**"، "مترجمة عن مخطوط يوناني"، و"خنجر العصور الوسطى"، "مترجمة عن مؤلف مجهول". فالأمر

* أغنية ينشدها بحارة "البندقية"، في إيطاليا.

** Centaure، يكتبها البعض "القنطور". وهو - في الأساطير اليونانية - وحش له رأس إنسان وجذعه، وبقيّة الجسد لحسان.

يتعلق - مرة أخرى، إذن - بترجمة مستعارة ؛ فهاتان المقطوعتان - إضافةً إلى "المراهقة" أو "الطوفان"، "المستمدية من نقش جنائزي قديم" (١٥٧) - منطومة في مقاطع، وأسلوبها مايزال "كلاسيكياً" وتقليدياً: "تستطيعين أن تبوحى بمفاتنك إلى لعبة الأمواج.." (١٥٨)، "تخلي عن اهتمامك اللاهجي بزينتك" (١٥٩). ولاشك أن الميل إلى الهيكلية - التي تلهم غالبية هذه المعارضات - تشوه تأثير "شينييه"، الذي كان ناشره "ه.دي لاتوش" واحداً من أوائل أصدقاء "رابيه" الباريسيين. وفي "السنطور"، كان "رابيه" مايزال يذكر شخوص السنطور التي رسمها "شينييه" في "الأعمى"، وبشكل خاص في "اختطاف أوروبا" (يبدو مريباً - بالمقابل - أن يتذكر "م. دي جيران" رابيه، أثناء كتابته "السنطور"، الذي يحمل مغزى آخر مختلفاً تماماً).

ولو لم يكتب "رابيه" هذه المعارضات للعصور القديمة، لما قدم لقصيدة النثر شيئاً جديداً ذا بال. ولكن ينبغي - أولاً - أن نضم إليها "خنجر العصور الوسطى"، وخاصة "الغليون" التي يتسم مفهومها - إن لم يكن تنفيذها - بأنه أكثر تفرداً. ففي "الغليون" حادثة غريبة في الأفكار والنبرة: "آه ياغليونى ! اطرده، وابتعد هذه الرغبة الطموحة والمثومة للمجهول والغامض" (١٦٠).

إن نعمة كهذه - جديدةً في عام ١٨٢٥ - تقرب "رابيه" من القارئ المعاصر: "سأم الحياة"، و"الحلم بما لا يكون"، والنفور من الآخرين ومن الذات (١٦١)؛ إنه التعب من الحياة، الرومانتيكي والبودليري. وثمة نصوص أخرى مكتوبة خلال "أوقات فراغٍ حزينة" لنهاية وجود أليم (١٦٢)، 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
غريقاً في أعماقها:

قوة، وجمال، وشباب، إذن فكل شيء ضاع!.. (١٦٣)

وهذه الكتابات الأخيرة، رغم بعض الصور ذات البهاء المأساوي (١٦٤)، إنما هي - والحق يقال - 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 (مادامت مكتوبةً في مقاطع، وفي نثر متقن)، والتي تقع - فيما يبدو لي - في تقاطع الرواية "الفنية" للفترة الأولى مع الزاوية الفلسفية: إنها مقطوعة "سيزيف" المكونة من مقاطع، والمتأخرة الآن، مادام "رابيه" يلمح فيها إلى "حرارة محرقة" يقول عنها إنها تأكل "أيامى وشبابي" (١٦٥)، والتي ظلت - للأسف - غير مكتملة. ورغم هذا، فقد كانت تنطوى على إبداع رائع، ملحمي وخيالي في نفس الوقت، في تلك "الرؤيا" عن "مستودع عظام الموتى الهائل، الذي يضاعف الزمن من حجمه، بدلا من تحطيمه، ويحافظ عليه دائماً": نصبٌ غامضٌ يُحسدُ - في نفس الوقت - النصب الكبير:

المجبول من تراكم القرون وأماكن

"انحدار أحلام اليقظة" ^(١٦٦)، و"حائط القرون" المنصوب على عتبة "أسطورة القرون" ^(١٦٧). 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. ..

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 "رايه" و"هوجو" يدينان - معاً - بشيء ما إلى التوراة، وربما إلى "س. مرسييه" ^(١٦٨). كان "هوجو" صديقاً لـ "رايه"، وكتب مقطوعة من الشعر المنظوم للطبعة الأولى لأعماله عام ١٨٣٥ (الصادرة بعد وفاته). وبعبارة عن أية قضية تتعلق بالتأثير، فإن حقيقة إطلاق صفات "رومانتيكي" و"هوجوي" (نسبة إلى "هوجو")، على مجاز نثري كتب قبل عام ١٨٣٠، هي أمر لافت تماماً. ونأسف - أكثر من ذلك - على أن هذه المحاولة الأخيرة ظلت بلا اكتمال، وبلا مستقبل. وسيصبح "رايه" - فيما بعد - رائداً لنوع سيكون على "برتران" أن يُشهره، وإن يكن بطريقة مختلفة تماماً ^(١٦٩).

(٢) آلويزيوس برتران وميلاد النوع

في نهاية عام ١٨٢٨، أو بداية عام ١٨٢٩ - تقريباً - شهد "سانت-بوف" وأصدقائه، ذات يوم، ظهور "شاب طويل ونحيف، عمره واحد وعشرون عاماً"، له سحنة "ساحرة ولطيفة"، ومظهر "خجول وأقرب إلى البدائية" (١٧٠). هذا الزائر الغريب الذي ظهر - كما كانوا يعتقدون - من إحدى حكايات هوفمان الشعبية، لم يكن سوى "لويس براترن"، الذي وصل لتوه من مسقط رأسه "ديجون" (١٧١)، والذي لم يكن قد اتخذ بعد اسم "آلويزيوس" الرومانتيكي (١٧٢).

أخذ يتلو علينا - على ما أضاف "سانت-بوف" - دون إلحاح منا، وبصوت متقاف، بعضاً من قصائده الغنائية النثرية الصغيرة، التي كان المقطع منها، أو الآية المحكمة، تتخذ مظهراً إيقاعياً دقيقاً: 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 النشر. ظهور باهت يتلوه مصير بائس: لقد سجل "برتران" نفسه (مثل "رابيه") على رأس هذه القائمة السوداء لـ "ملعوني" قصيدة الشر (١٧٣)، التي سنشهد فيها - عما قليل - ظهور أسماء أكبر (رامبو، لوتريامون) وقد عاقبهم القدر، فيما يبدو، لأنهم أرادوا الخروج عن طرق الكتابة المرسومة. وفي مارس ١٨٤١، مات الشاعر الشاب في المستشفى عن ٣٤ عاماً، معزولاً، بلا مورد، وبلا أصدقاء تقريباً. وبعد وفاته، نشر مؤلفه "جاسبار الليلي" أخيراً، لدى "فيكتور بافي" عام ١٨٤٢ - بعد معاناة استمرت عدة أعوام لدى الناشر "راندويل" - تنصده ملحوظة لـ "سانت-بوف": "وكان أن سقط في اللامبالاة التامة؛ ف"هي ليست إطلاقاً هذه الصفحات الأليمة، التي كتبها برتران بسوداوية، هي التي ستضيف بعضاً من البريق إلى الشهرة الشعرية للأيام الماضية" (١٧٤). ويبدو أن "سانت-بوف" اعتقد أيضاً 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 نُشر المؤلف بعد وفاة صاحبه، وأخذ العمل يتقدم - عبر السنين - بطريقة شبه سرية، ويخصب - خلال مروره (وهو ما سنشهد فيه بعد) - التردد الغامض لبودلير و"لوتريامون" و "مالارميه"، ليحصل أخيراً - من النقد 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 وبودلير)، لـ "الخيمياء الغنائية" (١٧٥).

ولاشك أن "ألويديوس برتران" ما كان يستحق هذه المهانة، ولا هذه المبالغة في التكريم. أمر الضروري أن نقول إنه لا يقارن بـ "نرفال"، ولا "بودلير"؟ ورغم ذلك، فإني أعتقد أن "جاسبار الليلي" سيظل - حسب عبارة "شواب" (الذي تضعه دراسته الجميلة - بصورة قاطعة - بين رواد الشعر الحديث) (١٧٦) - "مفصلاً أدياً 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) (١٧٧) لقصيدة النثر باعتبارها نوعاً أدبياً.

إن أصالة "برتران" تتفجر عند مقارنة "أناشيده الغنائية" بتلك التي نشرتها - وقتئذ - 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 منغماً بشكل أو بآخر (كتب إلى ناشره - قبل وفاته مباشرة - يوصيه بأن "يوسّع بين كلمات الصفحة، كما لو كان النص شعراً" (١٧٨)؛ بل كان يبالغ في الدقة إلى حد الرغبة في إلغاء "وقائع جاسبار" (١٧٩)، لأنها ذات طابع حكائي مبالغ فيه. ولا بد أن نكون ممنين له لأنه رأى أن هذا النوع الجديد يتطلب قواعد جديدة، وأنه لم يكتف 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 - بمدق أصيل، وتضرب بجذورها في روح المؤلف نفسه.

في ملتقى المؤثرات. رومانتيكية برتران

لاشك 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. وامتلك "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 ١٨٢٠ إلى عام ١٨٢٨، في "جمعية الدراسات" في ديجون (التي كان "برتران" عضواً نشطاً

بها^(١٨٠) - وكانت "أغنياته" تقدم، كما سبق أن قلت، نماذج للإيجاز، والتصويرية، والبناء في مقاطع.

لقد خضع - شأنه شأن جميع كتاب عصره - لتأثير المجالات والدفاتر التذكارية، التي كانت تحتفي - آنذ - 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"^(١٨١) (طبقاً لصيرورة ما، سيحدث أن يتبعها - أيضاً - "بودلير" و "مالارمي" فيما بعد). وقد رأس صحيفة أخرى - "لو بروفنسيال" - نشرت، عام ١٨٢٨، أول "أناشيد الغنائية" (أو كما كان يقول "لوحات مضحكة"). وعرف - بالتأكيد - "حوليات رومانتيكية" التي سينشر فيها، عام ١٨٣٠، أحد أناشيد الغنائية "الكوخ القش"، وكان بمقدوره أن يقرأ فيها - طوال أعوام سابقة - "الأناشيد الغنائية" لكل من "رايه" و "بليسييه".

وقد تأثر (وهذا التأثير يقع - في آن - على الشكل والإلهام لديه) بالأناشيد الغنائية الأجنبية التي انتشرت موضتها وقتئذ في "جوك دازلدين"، والأناشيد الاسكتلندية الثلاثة التي ترجمها هو بنفسه (في شعر منظوم!) لـ "والتر سكوت"^(١٨٢)؛ ووجد نماذج للاستلهام فانتازية ومن العصور الوسطى، مثلما وجدها في الأغنيات ذات الشكل الثابت واللازمة المتكررة. فهل يجب أن نذكر - مرة 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 ١٨٢٥ - "أناشيد غنائية، وأساطير وأغنيات من إنجلترا واسكتلندا" - تأثيراً حاسماً، فيما يبدو: فعلاوة على احتوائه على الأناشيد الغنائية المترجمة عن اللغة الاسكتلندية، وخاصة "جوك دازلدين"، فإنه يقدم نماذج متميزة من هذه التكرارات واللازمات، التي تمثل أحد قوانين النوع. كما نجد فيه عدداً من "الأناشيد الغنائية" الفانتازية، وجميعها مأهولة بالأشباح والسحرة، بالأرواح وحوريات البحر، التي تلعب دوراً كبيراً في الأدب الشعبي. ولا أستطيع مقاومة رغبتي في ذكر "نشيد الناياد"، الذي لم يستطع "برتران" إلا أن يذكره وهو يكتب "حورية البحر" (بل إننا نجد - من مقطوعة لأخرى - البناء الثلاثي لغالبية المقاطع) :

مسكني في قلب الموجة، زينة الماء سريري، والآلى الأكثر ألماً التي
تدحرجها الأنهار معقودة حول ثديي ورأسي.

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

تعال إذن في هاتين الذراعين اللتين أفنجهما لك، تعال إلى هذا الثدي
الساحر، وستجد بين أمواج الفضة شعري الحريري.

عندي خاتم من طحالب النهر أغلقته قُبلةً من طيف، سأ تزوجك في
أضواء قمر المياه والعسل.... آه! تَعَالَ تَوَجَّحْ حَيَّ (١٨٣).

ولاشك أن الفانتازي يزدهر في كل ترجمات الأناشيد الغنائية الأنجلوساكسونية (١٨٤)، مرتبطاً -
على أية حال - بنوع الأنشودة نفسها وبإلهامها الشعبي؛ وقد خصص "مريميه" - في بحثه عن
السمة المحلية - عدداً كبيراً من مقطوعات "جوزلا"، في المقابل، للأشباح ومصاصي الدماء والعين
الحاسدة". وبالمثل، فسيستعير "برتران" - كما سنرى - الخرافات الديجونية.

ويوجد "نوديه" - أيضاً - الخرافات الشعبية "الإليرية" بالفانتازي في "سماراً". والواقع أن
تأثير "نوديه" - هو أيضاً - كان بارزاً على "برتران" الذي أهدى إليه أول قصيدة نثرية، "ضوء
القمر"، "إلى مؤلف تريلبي"، التي، ربما، استلهمها ليكتب "السمندل" (١٨٥). ويمكننا أن نعقد أكثر
من مقارنة بين "سماراً"، مصاص الدماء المرعب، "القرم المشوه والمرح" (١٨٦)، و"سكاربو"، "القرم
الضاحك" (١٨٧)، الذي يلاحق ليالي جاسبار، والذي "يعض في الرقبة" ضحاياه، كمصاص دماء
هو أيضاً، ويغرس في الجرح "إصبعه الحديدي الذي احمرَّ في الأتون" (١٨٨). كما أن تأثير "هوفمان"
قوي للغاية (مادام "برتران" سيستعيد حتى عنوان "هوفمان" ليجعل منه عنوانه الفرعي "خيالات
على طريقة كالوت") (١٨٩)، وسيتمد إلى فترة متأخرة، وذلك - ببساطة - بسبب أن "هوفمان"
لم يترجم في فرنسا إلا اعتباراً من عام ١٨٢٩، جزئياً عبر "نوديه" الذي سيتأثر به "برتران".

ويجب أن نضيف أن هذا الميل إلى الفانتازي - الذي ترجع أصوله أساساً إلى الأنجلوساكسونية
والعصور الوسيطة - هو أيضاً نزوع رومانتيكي: فمنذ ما قبل ١٨٣٠، وهو ينعكس لا في أعمال
"نوديه" فحسب، بل أيضاً في "الأناشيد الغنائية" لهوجو ("أسطورة الراهبة" و"حفلة السبت"، على
سبيل المثال). ومن الطريف أن نذكر أن "برتران"، وصديقه "برونيو"، عندما ما كانا رئيسي تحرير
جريدة "لوبيروفسيسال" الديجونية، نشرأ - في ٣١ أغسطس ١٨٢٨ - مسرحية "حلم" الشعرية
لـ"ألفريد دي موسيه" التي وصفها "برونيو" بأنها "مشهد فانتازي" و"حلم رديء على طريقة
سماراً" (١٩٠). بمقدورنا - إذن - أن نرى، في استلهم الفانتازي في "جاسبار الليلي"، مظهراً
لرومانتيكية "برتران".

ولقد حان الوقت للتأكيد على كل ما يدين به "برتران" للرومانتيكية، وربما - أيضاً - كل ما
تدين به الرومانتيكية لبرتران. ولاننسى أن "لوبيروفسيسال" - هذه الجريدة الديجونية التي كان
يرأسها "برتران" و"برونيو" - كانت واحدة من ألسنة حال الرومانتيكية في الأقاليم، وأنها حازت
على تشجيع "نوديه" و"هوجو" (١٩١)، اللذين أهدى "برتران" إليهما - عام ١٨٢٨ - أول
أناشيده الغنائية، وأعلن عن نشر المجموعة تحت عنوان "لوحات رومانتيكية مضحكة" (١٩٢)؛
وأخيراً، فقد عاش شاعرنا في باريس من ١٨٢٨ إلى ١٨٣٠، في أوج الجيشان الرومانتيكي، وارتاد
"الأرسنال" و"سيناكل" نادبي هوجو، وقرأ فيهما مقطوعاته "القوطية" - "سيد موبان" (نظم)
و"الماسوني" (نثر)، وعرف فيهما "سانت-بوف" و"أ.ديشام" وكل الكُتاب الشبان الذين التفوا
حول رواد المدرسة الجديدة. ولن يكون كافياً القول أنه خضع للتأثير الرومانتيكي: فقد

ارتبط بالحركة على قدر موهبته، ووحد اتجاهاته الخاصة به بتلك الخاصة بالرومانتيكية. وإذا ما نحينا جانباً الاستلهام الأسباني والإيطالي^(١٩٣) الذي واتاه من المجموعة بطريقة كتيبة صرفة، فإن استلهمات جاسبار تطرح ثلاثة ملامح أساسية للرومانتيكية، في توافق عميق - كما سنرى - مع الوسط الذي يعيش فيه ومزاجه الخاص به :

- **الاستلهام الفانتازي**، الملموس من قبل - كما سبق وقلت - في قصص "نوديه" وأناشيد هوجو الغنائية، وهو ما ستمنحه ترجمات "هوفمان"، بعد عام ١٨٢٩، مزيداً من الأهمية.

- **حب العصر الوسيط**، و "القوطي"، و "الآثار"، الذي ستكون "نوتردام دي پاريس" مثلاً ساطعاً عليه. إنه "فيكتور هوجو" - حسبما نعلم من خطاب ليرتران^(١٩٤) - الذي علم الديجوني الشاب "تُهجي" بيوت وكنائس مدينته التي وُلد فيها، الغنية بالماضي؛ وسيعرف "برتران" كيف يستخدم - كفنّان - تصويرية الحياة، ولغة القرون الوسطى: فـ "الماسوني" الذي يرى "تماثيل التاراسك" الحجرية وهي تنقيأ ماء أكواخ الازدواج في الهاوية الغامضة للممرات، والنوافذ، ومثلث القبة، والقباب الصغيرة والأبراج الصغيرة^(١٩٥)؛ ألا يقدم لنا - مثلما يقول "سانت-بوف"، في "لحة" عن سيرة "برتران" الذاتية - إحساساً مسبقاً، في شكل منمنمات، بباريس القديمة، التي يتم النظر إليها، في روعة، من فوق أبراج نوتردام؟.

- **النزوع إلى "الجروتيسك" Grottesque**، المرتبط مع ذلك، بشدة، باستلهام العصور الوسيطة^(١٩٦)، الذي نَظَر 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"^(١٩٧)). وفيما يتعلق بـ "الجروتيسك"، يستعيد هوجو "الكائنات الوسيطة" التي تسكن "التقاليد الشعبية للعصور الوسطى" و "محفل السبت المرعب"، والشيطان، والمزاييب؛ ويستعيد - أيضاً - الكوميديا الإيطالية، بالإضافة إلى "كالوت"، مايكل انجلو الهزلي^(١٩٨) (وهو أمر ممتنع، إذا ما فكرنا في "برتران"). كانت كتابة "فانتازيات على طريقة كالوت" مشروعاً رومانتيكياً بقدر ما هو هوفماني (نسبة إلى هوفمان). ولكن لابد من التأكيد على أن هذه الاتجاهات "الرومانتيكية" الثلاثة: الميل إلى الفانتازي، وحب العصور الوسطى، ودور "الجروتيسك"، قد وجدت - لدى "برتران" - أرضاً خصبة تماماً، 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"^(١٩٩)، حيث يخنّب "جان دي تيسي" "حوري البحر الداهية والخبث"^(٢٠٠)، 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 المرعبة للمكان؟^(٢٠١). والواقع أن كل هذه الأساطير قد

* كالوت، جاك (١٥٩٢ - ١٦٣٥): أحد كبار النحاتين الفرنسيين، من أهم أعماله "الفضائع الكبرى للحرب"، كتسجيل لأحوال حرب الثلاثين عاماً.

وجدت البيئة الأكثر ملاءمة في نفس خيالية لمراهق حالم بطبيعته، مغرم بالتنجيم والسحر، "يهب نفسه لوهم طفولي"، فيما يقول لنا شقيقه أنه "كان يسمع أصواتاً مجهولة كانت ترعاه في سكون الليل" (٢٠٢). وهكذا، نرى التهيئة لشعر لا ينطوي على أي شيء مصطنع، رغم أنه مسكون بالسحرة والتجليات الفانتازية، لأنه - من ناحية - يفرس جذوره في أرض بورجينيون القابلة للزراعة، وفيما هو حميمي لدى "ألويوس"، من ناحية أخرى. وسيكون له أن يرى - بلا جهد يذكر - "الحورية" في المطر، و"السمندل" في الشعلة، و"جان دي تبي" في جداول المياه.

ولاشك أنها كانت - أيضاً - فرصة مواتية لبرتران أن يجد نفسه وقد سكن في قلب الرومانتيكية "القوطية" - هذه المدينة القديمة "ديجون"، التي تغنى بها شعراً ونثراً (٢٠٣)، والتي كانت تقدم له - من كل ناحية - ذخائر من العصور الوسيطة: كنيسة نوتردام بعذرائها السوداء، ومزاربيها (٢٠٤) والشواخص الدقاقة Jacquemart*، و"المورميون"، المكان السابق لتنفيذ الإعدامات (٢٠٥)، حيث جرس سان - جان (٢٠٦). هذا "الطابع المحلي" الشهير، الأثير لدى الرومانتيكيين (الذي بدونه كما يقول "مريميه" - بتهكم عام ١٨٢٧ - "ما من خلاص أبداً") (٢٠٧)، لن يحتاج "برتران" إلى الذهاب بعيداً للبحث عنه في أسبانيا، أو في الشرق، أو في "إليري"؛ فهو في متناول يده، ويضع إشارات محدودة ستكفي لتبرز - من ميدان كوردوليه إلى كنيسة ديجون - عصوراً وسطى حية بكاملها، مألوفة وتصويرية. وحتى لو لجأ "برتران" - أحياناً - 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 (٢٠٨). لكن، لا بد أن نضيف أن "برتران" ليس بمجرد رومانتيكي فحسب، مريض بالتصويرية، يبحث - بأي ثمن - عن الطابع المحلي: فهو - أيضاً، وحقاً - رجل العصر الوسيط، الذي تمثل ديجون المنتمية للقرون الوسطى - بالنسبة له - واقعاً جوهرياً: 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 أثرياً، إذ لا ينقب في ماضي 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 - مرتعاً للشيطان، أو لـ "سكاربو"، وهو يهلوس، ويتخذ من هلوسته نفسها مادة للفن (٢٠٩).

هذا الامتزاج بين الاستبصار والضلال، بين الواقعية والشعر، بين الملح والسخريه، يمنح أجزاء "جاسبار" الفانتازية وقعاً أصيلاً، بصورة مؤكدة. من هنا - أيضاً - يتكشف "برتران" عن رجل من العصور الوسطى، قريب هؤلاء الفنانين الذين يخلطون - في "رقصاتهم الجنائزية" - بين الملح والساخر والشعور الصادق بالملح (٢١٠). ويستمد حوار "سكاربو" الساخر (٢١١) نكهته من ذلك؛

* Jacquemart: شخص من المعدن أو الخشب يحمل مطرقة يقرع بها ساعة الحائط. وهو - أيضاً - لعبة شعبية.

و"برتران"، لا "هوجو"، هو الذي يوحد الجروتيسك بالفانتازي في "محافل السبت" هذه، حيث نرى السحرة يطيرون، "البعض فوق المكنسة، والبعض فوق الملاقط الصغيرة، و"ماريبا" على يد المقلدة" (٢١٢).

هذا الميل إلى "الجروتيسك" أكثر أصالة لدى "برتران" مما لدى أي رومانتيكي آخر: فطبيعة "برتران" العميقة، ومزاجه الفني أيضاً، يحملانه على الاستناد إلى "كالوت" على نحو ما يفعل في "مقدمته". وفضلاً عن التحليلات الفانتازية، فإنه يلذ له نحت الشخصيات الجروتيسك، أو ذات المشية المتخلعة (مثل "أصابع اليد الخمسة") (٢١٣)، أو الـ"مرهف" الذي "تشبه أسنانه المشحودة على شكل القرن ذيل التاراسك" (٢١٤)، والمواقف الهزلية (الخاصة بالمستشار في "سيريناد" (٢١٥)، أو السيد جان الذي توقع به الكلاب "التي تجر جر سراويله السوداء" "مثل شخص مصاب بالنقرس على عكازيه" (٢١٦). يمنح الإيجاز، ووضوح المعالجة، مذاقاً خاصاً لهذه المنحوتات الصغيرة مثلما في "البوهيميين"، أو في "باللي" 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 (٢١٧) - للمؤثرات التصويرية، والتناقضات العنيفة بشكل خاص، كالأسود على الأبيض: فإذا ما كانت "مؤثرات الليل" تفيض في أعماله (سيطول الحديث لو رصدناها جميعاً) (٢١٨)، فلا يرجع ذلك لحب الغموض الليلي فحسب، لـ"الليل وهيبته" (عنوان الكتاب الثالث من "جاسبار")، بل يرجع أيضاً لذائقته كفنان تصويري. حب الليل، والتناقضات العنيفة: هنا أيضاً، تلتقي ميول "برتران" الشخصية مع تلك الخاصة بالرومانتيكية الهوجوية.

أتريد الآن أن نعرف كيف يعبر "برتران"، في آن واحد - تحت تأثير الأناشيد الغنائية الأنجلوساكسونية والرومانتيكية "القوطية"، وفي ظل انطلاقة لا تقهر لقوى طبيعته العميقة كشاعر وفنان - من محاولات شبابه (١٨٢٧-١٨٢٨) إلى صيغته الشخصية والنهائية في "الأناشيد الغنائية الثرية"؟ ينبغي لذلك - ولا يتسع المقام للمقارنة بالتفصيل بين قصائد "جاسبار" والنسخ الأولى، المنشورة عام ١٨٢٨ في صحيفة "لوبروفنسبال" في ديجون: مقارنة "الغسلات" بـ"جان دي تبي" (٢١٩)، و"القرع والمزمار" (٢٢٠) بـ"لحن جان فيتو السحري"، ونسختي "قلعة ولجاست" (٢٢١). وسأكتفي بذكر "الحالتين الخاصتين" بـ"ضوء القمر"، كطابع مميز؛ إذ احتفظ بنسختها الأولى "بيتي" (٢٢٢) أحد أصدقاء شباب الشاعر. وهذه النسخة الأولى تحمل تاريخ منتصف ليلة ٧ يناير ١٨٢٧:

في الساعة التي تفصل بين يوم وآخر، عندما تنام المدينة في سكون،
استيقظت ذات ليلة شتوية مدعورا، كما لو أنني سمعت من ينطق باسمي إلى
جواني.

كانت غرفتي شبه مظلمة: القمر يرتدي ثوباً من بخار مثل ساحرة
بيضاء، يحرس نومي ويبتسم عبر زخرفات الزجاج الملون.

* التاراسك Tarasque: مسخ أسطوري.

دورية ليلية تمر في الشارع: وكلب بلا مأوى ينبح في ملتقى طريق
قفر، والجدجد يغني في بيتي.

وسرعان ما خفت الأصوات تدريجياً: كانت الدورية الليلية قد
ابتعدت، وكانوا قد فتحوا باباً للكلب المسعور المهجور، والجدجد، بعد
أن تعب من الغناء، راح في النوم.

وأنا، أكاد أكون قد خرجتُ من حلم، 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 - بقبلة حزينة!

وهاهي الآن "ضوء القمر"، كما نقرأها اليوم في "جاسبار الليلي"، تسبقها عبارة توجيهية
مستعارة من صرخة "حارس ليلي":

استيقظوا أيها النائمون،
وصلّوا من أجل الموتى.

آه! كم هو عذب -عندما ترتجف الساعة في قبة الجرس، ليلاً - النظر
إلى القمر بأنفه الشبيهة بكارولوس* من الذهب!

كان أبرصان ينتحبان أسفل نافذتي، وكلب ينبح في ملتقى الطرق،
وجدجد بيتي يتكهن بصوت خفيض.

لكن سرعان ما لم تعد أذناي تستجوبان إلا صمتاً. كان الأبرصان
قد دخلا مسكنهما القدر^(٢٢٣)، مع لطعات جاكيمار الذي كان يضرب
زوجته^(٢٢٤).

كان الكلب قد سلك شارعاً صغيراً، أمام حراب البوابة التي أصدأها
المطر وأضجرتها رياح الشمال.

كان الجدجد قد راح في النوم، ما إن أطفأت آخر شرارة آخر ضوء لها
في رماد المدفأة.

وأنا بدا لي - إذ الحرارة تسبب التشوش - أن القمر، عابس الوجه،
يسحب لساني مثل مشنوق^(٢٢٥)!

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 محددة وتصويرية (الجدجد يتكهن، والبوابة أصدأها المطر). أما

* كارولوس Carolus: عملة نحاسية سكّت في عهد شارل الثامن، ودام استخدامها حتى القرن الثامن عشر.

ما هو أكثر لفتاً للانتباه ، فهو تحول النغمة : حلم اليقظة غير المادي للشاعر تحل محله لوحة صغيرة محددة ، ذات لمسة جروتسكية : فالقمر ، الذى "يرتدي ثوباً من بخار" أصبح "عابس الوجه" (٢٢٦) ، له أنف "شبيهة بكارولوس من الذهب" ، و يوقظ الشاعر "بقبلة حزينة" ، لكنه "يسحب لساني مثل مشنوق" . ويمكننا أن نشعر بمذاق خاص فى هذه السخرية الناشئة إلى حد ما ، أو - على العكس - أن نأسف ، مثلما يفعل "روهو" (٢٢٧) و "شواب" (٢٢٨) ، على أن النسخة الثانية تحتفظ بالغنائية والسوداوية الحاملة لقصيدة شبابه . لكن ، هل نلوم "برتران" على أنه أصبح "برتران" بكامله ؟

واقعة مفارقة فى جميع الأحوال : ذلك الاهتمام الذى يبدية "برتران" - وقد وصل إلى امتلاك كامل لفنه - فى رفض الاتجاهات الغنائية لنفس هذه الرومانتيكية التى ارتبط بها فى جوانب عديدة . إنها - الآن - طريقة "بارناسية" قبل حالتها النهائية ، وهى التى تمنعنا - فى "جاسبار" - من الوصول إلى أعماق روحه : ما من بوح فى عمله ، على الأقل فى النثر (٢٢٩) . هناك - فحسب - بعض التلميحات فى أجزاء من "silves" و "عززة ميتة" و "ربيع آخر" (هى القصائد التى كان يفضلها "سنت-بوف") ؛ ويمكننا أن نتساءل - أيضاً - عما إذا كان "برتران" قد تركهم يطبعونها كما هي ، وهو الذى يحذف - بعناية فائقة - كل تلميح شخصي (إلى والدته ، و إلى أخته ، و إلى "شبابه فى إيطاليا") ، من مقطوعته "مدفأتي" (٢٣٠) (التي أرسلها إلى صديقه "برونيو" ، فى شكلها الأولى ، عام ١٨٢٩) (٢٣١) . أما بالنسبة لـ "قصائد منفصلة ، مقتطعة من مخطوط المؤلف" ، و "الملاك" و قصيدة "إلى السيد دافيد ، النحات" (٢٣٢) ، التى تؤثر فىنا 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 لتشكيل جزءاً من "جاسبار الليلي" . وبالفعل ، فالغنائية الحزينة ذات صلةٍ واهية - إلى حد ما - ببقية العمل . فهدف "برتران" كان أن ينحت - بمهارة مدققة - قصائد قصيرة تصويرية ، سيخفف من مذاقها الإيحائي أو الفانتازي موجاتٍ من الغنائية العظيمة . فبرتران ينتمي - فى جوانب معينة على الأقل - "إلى مدرسة الشكل" ، التى ستصبح ، فيما بعد ، مدرسة الفن للفن ، مثلما كتب "م. برونو" (٢٣٣) . وهو يتحدث - فى مقدمته - عن "أساليب متنوعة ، وربما جديدة ، للانسجام والطابع المحلي ، كنتيجة وحيدة ومكافأة وحيدة" عن "هذيان الضائع" (٢٣٤) ؛ ولا شك أنه لم يكن تنقصه الخيلاء عندما كتب إلى "دافيد" ، عام ١٨٣٧ : "لقد حاولت خلق نوع جديد من النثر" (٢٣٥) .

تقنية "برتران" . التكوين ، الإيقاع ، الصوتيات

جماليات الإيحاء

والواقع أن تجديد "برتران" الكبير يكمن في محاولته أن يُحلّ فكرةً تقنيةً محدّدةً ، وشكلاً راسخاً تماماً - شكلاً "مرناً - كما يكتب "لالو" (٢٣٦) - دون أن يكون فوضوياً ، أبداً ، مُحكماً فنياً ، ومتسقاً منهجياً" - محلّ فكرة الغنائية التلقائية ، التي تخلق الإيقاع بنفسها ، بلا قواعد ولا منهج .

ومثلما تبنى آخرون شكلي "السُّوناتا" في النظم ، تبنى "برتران" شكل "النشيد الغنائي" ، المكوّن من ستة مقاطع (أحياناً خمسة أو سبعة) ، وذلك حتى الكتاب الرابع ، على الأقل ، الذي - انطلاقاً منه ، على ما يلاحظ "برتران" نفسه - "لا تصبح بعض القصائد مثل سابقتها ، مقطعةً بانتظام في مقاطع" (٢٣٧) . 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 الثرية كانت متميزة - في رأي "برتران" - بالتكوين من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع ، وأنه كان يهدف إلى منحها شكلاً ثابتاً ، مشابهاً 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 دائماً في النثر - إلى التأمل الأخلاقي ، والبوح الغنائي .

وثمة مثال سيبين لنا كيف سيستعيد "برتران" ويصلح من مقال حول أحداث آنية ، نُشر عام ١٨٣٠ في "لوسبكتاتور" - وهي جريدة كانت تصدر في ديجون - ليحوّله إلى قصيدة يدرجها في "جاسبار" . ونقطة الانطلاق هي - دائماً - 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 أساسياً ؛ لكنها الصياغة الشعرية التي يمنحها له "برتران" - أو "بودلير" أو "مالارميه" (٢٣٨) . والمقارنة الدقيقة بين نسختين من "أكتوبر" ستوضح لنا أن التقنية قد تغيرت ، في نفس وقت تغير مفهوم الموضوع .

أكتوبر
(مقال من عام ١٨٣٠) (٢٣٩)

أكتوبر
(نص من "جاسبار الليلي" (٢٤٠)

لقد عاد السافاريون الصغار، وأصواتهم الشابة
تقرع الآن صدى صوت حيناً. كان السنونو يتبع الريح ،
وهم يسبقون الشتاء، والمطر المتقطع، الذى يضرب
زجاج نوافذنا، ونافوس "سانت آن" الذى يرن فى
كآبة بالغة، والمتسولة التى تحرك رماد مدغاتها الصغيرة،
والشبان المتعجلون المتدثرون بمعافظهم، والفتاة
العابرة التى ترتدى معطفها المبطن بالفراء، والعربة
الثقيلة التى تهتز على ضربات سوط الحوذي،
وأشجار كستناء متزهاتنا التى تتأوه، جرداء عارية،
والريح التى تكس من وجه الأرض الأوراق الميتة، وذلك
الأفق الشاسع بلا لون، بلا أبعاد، الذى تستجديه، بلا
جلوى، النظرات العابسة، من المتاريس، كل شيء
يدعونا إلى أن نأوي إلى محباتنا الأسرية ، ونضيق دائرة
ملاهيئنا. ورغم هذا، فهنا هي ليالي السهر بجوار النار
تجىء، السهرات المسرحية ، عيد القديس مارتان
ومشاعله، عيد الميلاد وشموعه المضيئة، رأس السنة
وأوراق الزينة ، للملوك، و حلوى الفول، الكرنفال
وصولجان مهرجيه، وأخيراً عيد الفصح. عندئذ،
سيكون قليل من الرماد قد مسح الملل عن جباهنا ،
وسوف يُحَيِّ السافاريون الصغار من أعلى التل النجع
الذى ولدوا فيه .

لقد عاد السافاريون الصغار، وصراخهم
يستجوب -الآن- صدى حيناً، ومثلما يسبق السنونو
الريح، يسبقون الشتاء.
أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يلطم أبواب منازلنا، ومطر
متقطع يغمر زجاج النافذة المصلموم، والريح تنثر أوراق
"اللب" الميتة فى الداخل المنزوي.
ها هي سهرات العائلة تأتي فى عذوبة بالغة ، عندما
يكون الخارج كله جليداً ، طبقات من الجليد وضباب،
وعندما تزهروود الياقوت على المدفأة فى جو الصالون
الدفئ .
ها هو عيد القديس مارتان يأتي بمشاعله، وعيد
الميلاد وشموعه، رأس السنة وألعابها، الملوك وحبات فوهم،
الكرنفال وصولجان مهرجيه.
وأخيراً، عيد الفصح، بترايل الصباح المرحه؛ عيد
الفصح الذى تلتقى الفتيات فيه القربان الأبيض والبيض
الأحمر !
عندئذ، سيكون بعض الرماد قد مسح عن جباهنا
ملل أشهر الشتاء الستة، وسيُحَيِّ السافاريون الصغار
النجع الذى ولدوا فيه من أعلى التل.
لقد عاد السافاريون الصغار، وهما هو صراخهم
يستجوب -الآن- صدى صوت حيناً، ومثلما يسبق
السنونو الريح، يسبقون الشتاء.

وكما نرى، فالنص الأول أكثر وصفيةً وحكايةً، بينما الثاني أكثر إيجاءً . لقد ألغى "برتران" كل الإشارات الديجونية الخالصة، الموجهة إلى قراء "لو سبكتاتور" ، والتصويرية المفرطة قليلاً ما فى المحلية والمتسلسلة فى البداية، على نحو خاص؛ واحتفظ - فقط - ببعض التفاصيل الملموسة التى تميز الفصل السنوي (وتجعله أكثر إيجاءً : تحل "الريح تنثر أوراق الدلب الميتة فى المدخل المنزوي" محل "الريح التى تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة") . ويفرض - بشكل خاص، على مقطوعته - التقسيم إلى مقاطع، يُكوّن كل منها لوحةً صغيرةً متميزة؛ ويتجنب الشاعر الربط، والانتقالات ، التى كان الصحفى يسعى لها (ألغيت - 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؛ فى حين أن عيد الفصح - فى النشر - كان يُغلق التعداد فى كلمتين . وأخيراً ، يستعيد "برتران" - كرجع صدى ، كي ينهي مقطوعته - مقطعه الأول ، وفقاً لتقنية "شعرية" سبق اختبارها^(٢٤١).

هاهنا ، نرى "إبداع" برتران - فى التصميم - وبراعته التقنية ، التى - 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 فى 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 فى 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 ، لاتترك 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 لجمال القصيدة - عن وحدة "معمارية" (الذى تم تسهيله بالبناء فى مقاطع) محسوس للغاية ، لكن التصميم - مع ذلك - لا يتغير أبداً : فما بين فاتحة وخاتمة ، هناك ثلاثة أو أربعة مقاطع موزعة بشكل متماثل ، هذا التماثل الذى يتم التشديد عليه - بشكل عام - بطريقة مدرسية ، وذلك بتكرار نفس الألفاظ فى بداية كل مقطع : ففى "كوخي القش" ، هناك ثلاثية^(٢٤٢) الصباح - المساء - الليل :

ولكن الشتاء ، أية متعة ! عندما فى الصباح ..

أية متعة ! فى المساء ...

أية متعة ! فى الليل

ونجد نفس التركيب ، مع "التكرارات" الثلاثية في "قداس منتصف الليل" ^(٢٤٣) ، وأربعة تكرارات في "الغرفة القوطية" ^(٢٤٤). وفي "ضوء القمر" ، كما سبق ورأينا ، فيما بين الفاتحة والخاتمة - المخصصتين للقمر ، واللتين تتبعان نسقاً سبق أن استخدمه "رونسار" ^(٢٤٥) - يمهّد المقطع الثاني للموضوعات الثلاثة التي ستتطور في المقاطع الثلاثة التالية : البرصاء ، الكلب ، الجدجد .

بين هذه المقاطع ، تدخل - أحياناً ، وإن يكن نادراً - لازمة مخصصة للتأكيد على حركة مستمرة : في "الصيد" ^(٢٤٦) ، "وكان الصيد يمضي ، والنهار كان مضيئاً" ؛ وفي "البغالون" ^(٢٤٧). إنها طريقة عادية في أناشيد الغنائية الشعبية ، وعلى سبيل المثال ، في ترجمات "لويغ-فيمار" ، كما نجد في أناشيد "فيكتور هوجو" الغنائية المنظومة . واستطاع "برتران" استعادتها في مقطوعاته الأولى (تحمّل "البغالون" تاريخ ١٨٢٧) ، إضافة إلى طريقة نهاية المقطع ذات الصدى ، التي سيتخلّى عنها فيما بعد ^(٢٤٨). لكنه - في الأعمال التالية - سيتبنى ، عن طيب خاطر ، نسق استعادة المقطع الأول كمقطع ختامي ، ويقفل العمل على نفسه : نجد هذا النسق لا في "أكتوبر" ^(٢٤٩) فحسب ، بل أيضاً في "المساء على الماء" ^(٢٥٠) ، و"ربيع آخر" ^(٢٥١) ، و"الخيميائي" ^(٢٥٢) :

لا شيء أيضاً ! - وعبثاً تصفحتُ طوال ثلاثة أيام وثلاث ليال ، على ضوء المصباح الشاحب ، كتب ريمون لول الغامضة !

.....
لكن لا شيء أيضاً ! - وطوال ثلاثة أيام أخرى وثلاث ليال أخرى ، سأتصفح ، على ضوء المصباح الشاحب ، كتب ريمون لول الغامضة !

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

٢) ونفس الملاحظات ستنتطبق على تركيب المقطع ، وتنظيمه التماثلي - مع ملاحظة أهمية نسق الطباعة الذي يستخدمه "برتران" ، بصورة منهجية تقريباً ، مثلما يستخدم شعراء العروض تغيير السطر ليفرضوا وقفة ما ، وترقباً معيناً : إنها "الشّرطة" التي سيكثر استخدامها عند "رامبو" و"مالارميه" . وتؤكد الشّرطة - في فصلها بين أجزاء السرد المختلفة - على تركيب المقطع : بناء ثلاثي في "جد أبي" ^(٢٥٣) ، ورباعي في "الرجل الثاني" ^(٢٥٤) ، وتركيب أكثر تعقيداً - ويمكن وصفه بأنه متعدد الأصوات - في "حلم" ^(٢٥٥) ، حيث تتتابع ثلاثة أفعال بشكل متواز ، بفضل الشّرطة ، وكل مقطع يستعيد - على التوالي - الموضوعات الثلاثة :

... - نخلة 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 - فى سلسلة من أساليب التعجب التى تستهل "الرجل الثاني" :

جحيم ! جحيم وفردوس ! - صرخة يأس ! صرخة فرح ! تحديف
المنبوذين ! 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 .

وفى موضع آخر، ويتوافق مع المعنى، ستأتي الشرطة، على النقيض، لتكسر الإيقاع، وتنتج أثر الانقطاع :

لكن سرعان ما ازرقَّ جسده ، شاحباً مثل شمع الشمعة ، وامتنع
وجهه واصفر ، مثل شمع الذبالة الأخير - وفجأة انطفأ^(٢٥٦).

وفى هذه الحالة الأخيرة ، تعمل الشرطة بطريقة الإرجاء ، وتسمح - أيضاً - بإطلاق خاتمة مفاجئة ، بل تستطيع - حتى - أن تبرز كلمة دالة ، لاتسمح علامات الترقيم بفصلها :

كم ضحك هائلاً ذلك المجنون الذى يهيم كل ليلة ، عبر المدينة
المهجورة ، وعين على القمر والأخرى - مفقوءة !^(٢٥٧)

(٣) وسواء كان إيقاع الجملة مشدداً عليه بالشرطة أم لا، فعلياً - فى جميع الحالات - ملاحظة تنوعه وقيمتها التعبيرية : من هنا ، يبدو "برتران" خبيراً حقيقياً بالنثر ، بارعاً فى الإيحاء بالفكرة من خلال الإيقاع : إيقاع حيوى ، صارم ، لـ "المرهف" ^(٢٥٨)، (بخاتمته ذات الثمانية مقاطع التى تذكرنا بمونولوج "فيجارو" الشهير^(٢٥٩)):

هل كنا سنتخيل أبداً / عند رؤية قيافتي المضحكة الأنيقة / أن الجوع
المتوطن فى معدتي / يسحب منها - هي المعذبة -! حبلاً ! يخنقــــــــني
كمشقوق !

إيقاع احتفالي لحلقة السحرة، الذين تحتاز أصواتهم الظلمات^(٢٦٠) - "فى شكل موكب" (وعليها ملاحظة كيف أن "فى موكب" ستكون أقل طنطنة؟) إيقاع راقص، فى غاية التحديد، لـ "أغنية الأفعى" ^(٢٦١).

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

يستخدم "برتران" كل حيل النثر . وثمة مثال مذهش نراه أكثر حرية مما فى النظم : لقد نجح "برتران" فى خاتمة "مكتب خدمة المساء" ^(٢٦٢) : "وأنا الحاج ، راکعاً على انفراد تحت الأرغن ،

بدا لى أنى أسمع الملائكة وهي تهبط من السماء فى تناغم" - معجزة صغيرة من الاستحضار المتساوق والإيحائي ، سواء عبر الصوتيات اللينة ، الرطبة ، والمتحركة (Agenouillé) راعع ، Ouir أسمع ، Mélodieusement فى تناغم) ، أو عبر الحركة المتعرجة الجملة تمتد إلى "الظرف النهائي" (٢٦٣). والواقع أن هذا الموضوع كان قد عاجله ، فى شبابه ، فى منظومة من ثمانية مقاطع ، وهاهو ما استخلصه منها (٢٦٤) :

وأنا الحاج لوتاس
مشبع بالأمل والكآبة ،
أصلي بورع متواضع ،
و كنت أنتهد علي أفراد : هل ،
هل هو أنتم أخيرا ، أيها الرب المخلص ؟

مقطع لا هو بالبطيء ولا المتجانس ، بل العكس تماما ، ويتضمن "على أفراد : هل" المزعجة حقاً. فالنثر "برتران" (على الأقل) يتأكد - إذن - بصورة أكثر سلاسة ، وأكثر غنى من الشعر ذي الشكل الثابت .

وعلىنا أن نلاحظ - مع ذلك - أن "برتران" ، فى أغلب الأحيان ، يتجنب "الطلاوة" (التي كثيراً ما سعوا إليها فى نثر القرن الثامن عشر الشعري) - أحياناً - بتمزيق الجملة بالشُّرطات :

وأيضاً ، - فلو لم يكن منتصف الليل ، - تلك الساعة التي شعارها
التنانين والشرطيين ! - والعفريت الذى يسكر من زيت مصباحي ! (٢٦٥)

وأحياناً بفرض قطع "جامد" بعد "e" الصامتة (٢٦٦) :

Chacun d'eux avait pour cuillère // l'os / de l'avant - bras d'un mort.
كل منهم كانت له كملعة // عظمة / من مقدمة ذراع ميت (٢٦٧).

إنه يبحث - فيما يبدو - عن النهايات الحادة للمقاطع (٢٦٨)، وعن "وقفات" العبارات الموجزة (على عكس الإيقاع الخطابي الذى يأخذ فى التضخم) :

... خادمة دار الضيافة / التي تعلق على النافذة/ طائر تدرج ميت (٢٦٩).

أى طريق أنجز منذ النثر "الموزون" ، وفترات "قصائد" النثر الجميلة فى القرن الثامن عشر ، وأيضاً فى القرن التاسع عشر ، مع "مارشيني" ! إنها جملة "برتران" المتوترة والسريعة التي انتهت إليها كل المحاولات ، بدءاً من "أوسيان" إلى "جوزلا". ولا ينطبق ذلك على الإيقاع فحسب ، فبعد عديد من كتاب النثر الشعري ، الذين يسكبون بغزارة - فى الأذن - طوفاناً من المقاطع اللفظية الرخيمة والعذبة ، يتخلى "برتران" عن هذا المفهوم القبلي للطلاوة الغزيرة ، لهذا الأسلوب السبيل على نمط واحد ، وينوع الصوتيات فى ارتباطها بالفكرة ، ولا يخشى الأصوات القوية ، ولا التناقضات الحادة : ستتكرر النهايات المقفلة بقمعاتها فى خاتمة "متسولو الليل" (٢٧٠) :

وهكذا حدث أن تعلق على نار الشعلات، مع متسولي الليل، وكيل
فى 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 فى "الخيميائي" (٢٧١)،
وسيوحي حرف الراء r فى "البرصاء" بـ "كركرة ثرثرة الساهرين المزعجة" (٢٧٢).

ومن بين كل هذا الجنس، الذى يستخدمه "برتران"، بشكل منهجي حقاً، فإن بعضه لا يخلو
من نكهة هزلية - "القزقة الساخرة" لـ "كمان جامبا الأوسط" (٢٧٣) - حيث قعقة عظام الموتى
التي تدوي بدعابة جنائزية، فى الجملة التي كان "برتران" يأمل ألا يُسمع فيها "سوى الهيكمل
العظمي للجندي الألماني المرتزق" (٢٧٤)؛ وثمة تصويرية ساخرة مأكرة فى استدعاء الصبي "البكاء"
فى "أصابع اليد الخمسة" (٢٧٥)، و(بقريجة تنتمي تماماً لرابليه) فى استدعاء الحانحات اليهود، الذين
"يدندنون، ويخنخنون، ويصقون، أو يتمخطون"، فى "الحية المُدبَّبة" (٢٧٦).

والواقع أن فى استخدام "برتران" للقيمة التعبيرية للأصوات، تبهرنا - بشكل خاص -
الطريقة الواعية التي يستخدمها بها. وقبله، حاد "ديدرو" الإيقاع الشعري باعتباره "توزيعاً معيناً
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
نبحث فهم أعراضها... " (٢٧٧). لكن هذا التناسب بين الأصوات والأفكار أو المشاعر - بالنسبة
لديدرو - تلقائي تماماً؛ إنه فن "مستلهم من ذوق طبيعي، من حركية الروح والحساسية".
و"برتران" - نفسه - بعيد عن التأليف استناداً إلى الإلهام، والاستسلام لنوع من الغنائية الفياضة،
فنحن نشعر دائماً - خلال قراءته - بسيطرة فنان يراقب ويوجه، بشكل شديد الوعي، كل
مؤثراته. ودراسة تنقيحاته العديدة تكفى - فضلاً 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 "منشورةً بالمسودات، المشطوبة
والممزقة" (٢٧٨)، لقصائد كان ينقحها "ويصقلها باستمرار" (٢٧٩). وسبق أن تحدثت عن نصوصه
المتنوعة فى حديثي عن نسختي "ضوء القمر"؛ وفى مخطوط عام ١٨٣٦، الذى نشره
"ب.جيجان"، ثمة عدة تصحيحات أيضاً. والواقع أن النتائج التي تقودنا إليها دراسة هذه
النصوص المختلفة والتصحيحات، هي - دائماً - نفس النتائج، وهي من نوعين:

أولاً، يُصحح "برتران" نفسه بذوق دقيق وسليم، مبتعداً - أكثر فأكثر - عن التشديق
بالكلام "الشعري"، ليضع - بدلاً مما هو عادي أو تقليدي - صياغات إيحائية أو تصويرية، باحثاً
عن الطابع، أكثر من بحثه عن موسيقى العبارات، ولن نذكر سوى مثال واحد، وهو ما كان -
عام ١٨٢٨ - المقطع الأول من "قلعة مولوجاست" (٢٨٠):

يتخذ نهر "أودير" - أمام "مولجاست" - مجرى هادئاً ، إلى حد الاعتقاد إنه قد توقف للحظة . وفي منتصف الـ "أودير" ، أمام أسوار المدينة ، تنتصب القلعة ، محاطةً بمخاطر متينة من قصب ، وصفين من الأوتاد الخارجة من الماء . والعسكر المجددون يحتلون الأبراج الدائرية والمربعة ، ودخان المدفع يخرج في سحب خفيفة من الفوهات العميقة ، ومدافع الحنشية ترمي - وهي تصفر - بألسنتها على الأمواج الهادرة .

وها هو ما أصبح عليه في "جاسبار" (٢٨١) :

كم هي هادئة ومهيبة القلعة البيضاء ، على الـ "أودير" ، بينما كل فوهات المدافع تعوي ضد المدينة والعسكر ، ومدافع الحنشية ترمي - وهي تصفر - بألسنتها 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 تناقضاً مذهشاً مع "تعوي" و"ترمي" وهي تصفر " (٢٨٢) . 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 مذهشتين ومتعارضتين . والواقع أن دراسة النسخ المختلفة ، عند الحصول عليها ، تكشف أن الثانية - دائماً - أكثر إيجازاً وأسرع من الأولى : فبرتران (مثل "رامبو" و"مالارميه" فيما بعد) ، يذهب دائماً في اتجاه الحذف والكثافة . وهو أمر حقيقي منذ "نثره" الأول الذي كتبه عام ١٨٢٦ (٢٨٣) ، والذي ينحو به نحو شكل ثان ، بالحذف بالريشة ، وثالث ، بالحذف بالقلم الأزرق . وسيكون ذلك هو واقع جميع المقطوعات التي سيصححها فيما بعد ؛ وهذا الإيجاز ، وهذه المراجعة ، سيكسبان الأسلوب عنقواناً وقوةً إيجابية تعوضه - ربما - عما فقدته من طاقة موسيقية . ولا بد - من وجهة النظر هذه - من مقارنة مقطوعة "الغسلات" الرشيقية ، والموسيقية ولاشك (٢٨٤) ، المتكلفة قليلاً - رغم ذلك - بالرائعة الأدبية التي تستحضر الريف وعالم الجن الساخر ، وهي "جان دي تبي" : فيها 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 فى انسجام ، وذات الجمال المسطح إلى حدٍّ ما ("تداعب الأمواج أذرعتنا" ، على ماتقول الغسالات "شعرية") لن يتبقى شيء منها فى "جان دي تبي" : فلن يقال لنا إن "حوري البحر تستهويه سرقة الخواتم" ، فهناك مشهد، خاطف وتصويري، يوحي بذلك، مشهد يتحول فيه "آريل" الرشيق - خلال رقصه "على زبد الشلال" - إلى "تبي" الخبيث، فيطارده الغسالات بأفعاله الماكرة :

"خاتمي، خاتمي !" - وأرعبت صرخة الغسالة فأراً يغزل خيوطه فى أجمة الصفصاف .

حيلة أخرى لجان دي تبي، حوري البحر اللئيم والخبيث ، الذى يجري، يشكو ويضحك تحت الضربات العنيفة للمقرعة !

كما لو أنه لا يكفيه أن يقطف، فى أجمة النهر الكثيفة، الزعرور الطازج الذى يغرقه فى التيار.

لا يكمن الاختلاف فى المفهوم وحده (مقطوعة شعبية ساخرة عن عالم الجن ، ونكهة ريفية)، لكن فى العرض أيضاً : ثلاثة مقاطع قصيرة ، ديناميكية ، وتؤدي تفاصيلها وإيقاعها ^(٢٨٥) بحوري البحر إلى أن ينبثق رشيقاً راقصاً .

وهو نفس ما حدث بالنسبة للمشهد الذى وصف فيه بإسهاب الغسالات ، ليتم إيجازه - فى 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" ^(٢٨٦) :

والغسالات، المشتمرات مثل عاملات يضربن الغسيل، يعبرن المخاضة المثورة بالحصى، والعشب ، و نبات سيف الغراب.

ولاشك أننا نلمس - هنا - ما هو أكثر خصوصية ، وأكثر ضرورة من الناحية العضوية ، فى إبداع "برتران" : ففى فترة ارتكاز الأساسي فى الفن على التطوير، وحيث ستدفع الغنائية الرومانتيكية بالإطناب إلى حدود قريبة من المغالاة (فتستخرج - مثل "هوجو" - مؤثرات خطابية من المقطع الكبير، يحجزها لإهام رحيب، أو سرد بلا تحفظ ^(٢٨٧)) ، 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 ، فى أقل قدر ممكن من الكلمات - مشهد بكامله فى ثلاثة أسطر، لوحة بكاملها عن الحرب (فى قلعة ولجاست) فى مقطع موجز ^(٢٨٨) . والحقيقة الجديدة التى يضيفها - بذلك - إلى الفن هي إمكانية تحقيق مزيد من الإيحاء بعدم التعبير عن كل شيء : لقد تقدم "برتران" كثيراً ، وهو - بذلك - يستشف (ألهذا وضعه "مالارميه" فى مكانة رفيعة ، إلى هذا الحد ؟) جماليات الإيحاء.

ولا شك أنه لم يصنع هذه الجماليات فى أى مكان : لكنها تُوجه - رغم هذا - مظهرين أساسيين فى تقنيته ، ولا يمكن إلا أن نؤكد عليهما قبل ختام الحديث : أولاً ، الاقتصاد فى الأدوات ، والقيمة القصوى الممنوحة لكل تفصيلة ، فى فن يتعلق بأن نقول الأكثر بالأقل . وبالنسبة لبرتران - كما بالنسبة لمالارميه فيما بعد - فلكل كلمة حساب ، أولاً لقدرتها الإنجائية الخاصة بها (معنى وإصاغة) ، ول موقعها بعد ذلك فى الجملة ، وللدور الذى تلعبه فى علاقتها بالكلمات الأخرى . ويمكننا أن نتبين - على سبيل المثال - مدى العناية التى يختار بها "برتران" النعت ويرزّه ، عندما يحدّثنا عن قصر حوري البحر ، "مبنى سيال فى أعماق المياه" (٢٨٩) ، وعن الحشد الذى "يتجمع بلا حصر" (٢٩٠) فى الغابة لمخل السبت ، أو عن الممر الضيق الذى "كان يتلوى مضيقاً فى الجبل" (٢٩١) . وأيضاً ، فبفضل التوزيع البارع للكلمات فى الجملة ، فإن إيقاعها يكفى - لا أقول ليقلد - بل لأن يوحى بمفاجأة فانتازية ، وبالغيباب الخفى لحوري البحر : "ذرفت بضع دمعات/ وأطلقت قهقهة ضاحكة/ وتلاشت فى دفقات مطر/ انسابت/ بيضاء/ على طول زجاجي الأزرق" (٢٩٢) . فى هذا الأسلوب المركز ، لاشيء متروك للصدفة ، وكل التفاصيل لابد من حسابها . وفى ذلك، ينتمى "برتران" إلى النثرين مثل "مريميه" (٢٩٣) ، بأكثر من انتمائه إلى كبار ناظمى الشعر الرومانتيكيين : من الطريف أن نسجل أن النثر - لأنه ، تحديداً ، ليس "موزناً" ، ولا ينطوى على حدود صارمة - فهو يعانى من ضرورة الإيجاز والاقتصاد فى الأدوات .

ويكمن الأثر الثانى - وربما الأهم - لجماليات الإيحاء هذه ، فى 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 ، الذى يترك للخيال متعة إعادة تكوين ما لم يتم قوله ، - "صمت غنى" ، مثلما سيقول "مالارميه" عن الشعر الحر (٢٩٤) ، الذى يوسع بلا حدود من أفق حلم اليقظة . فهو يلغى الأوصاف ، والانتقالات التى لا نفع فيها ، ويقدم - بشكل منفصل - المظاهر المختلفة للمشاهد (٢٩٥) ، والمراحل المختلفة لفعل معين : لا يهرب ، بل - على النقيض - يبحث عن أثر القطيعة بين رؤيا ليلية مرعبة ، والاستدعاء الحيوي الذى يليه ، بعد صمت مفعم بالإيحاء .

هذا الضوء المرعب كان يلون أسوار الكنيسة القوطية بشعلات المطهر
والجحيم الحمراء ، ويمد على البيوت المجاورة ظل التمثال الهائل للقديس
جان .

صدت دوارات الهواء ، وأذاب القمر السحب الرمادية اللؤلؤية ، ولم
بعد المطر يسقط إلا قطرة قطرة من أطراف السقف ، ورمت الريح -
وهي تفتح نافذتي التى لم تغلق جيداً - بزهور ياسمينى الذى هزه
الإعصار ، على وسادتي (٢٩٦) .

نفس الإيحاء فى هذه "النهايات" التى لا تكتفى بـ "إغلاق" النص ، بل تنطوى - فضلاً عن ذلك - على دعوات جديدة للخيال ، ومنظورات توسع من اللوحة : هكذا بالنسبة للمقطع

الأخير من "جان دي تبي" ، الذى سبق ذكره من قبل (٢٩٧)، وبالنسبة للرؤيا التى تظهر فى نهاية "الماسوني" (٢٩٨) :

...لاحظ، فى الأفق ، قرية أحرقتها المحاربون ، كانت تتوهج مثل شهاب السماء اللازوردية.

بهذه التهوية للنص ، وبهذه الفراغات التى توفرت - الآن - بين المقاطع أو فى نهاياتها ، قدم "برتران" مآثرة إلى الأدب ، حسب تعبير "ر. شواب" (الذى أوضح جيداً أهمية هذا الإرث)، "فى نفس جديد" (٢٩٩).

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 القطع ، وهذه القيمة الإيجابية الممنوحة للصمت . ونجد هذا المفهوم الشعري لدى شعراء جد مختلفين عنه ، مثلما - على سبيل المثال - لدى "لوتريامون" و "مالارميه" (الذى سيمتحن - أكثر فأكثر فى شعره - دوراً أساسياً إلى "البياض" والصمت) ، وشعراء أكثر قرباً منه ، "بول ذروو" و "جيد" صاحب "قوت الأرض" . وهكذا ، نحن مسوقون إلى التفكير فى أن هناك اتجاهات فى النثر ، يختلف شكله - فى سعيه إلى أن يصبح "قصيدة" - عن كل ما سبق من أشكال الاستدلال المترابطة والمتتالية، وعن السرد ، وعن كل ما ينتج من عملية التطور ؛ اتجاه متهم فى النثر المؤلف من مقاطع ، الناتج من ترجمات المقاطع الشعرية (أناشيد غنائية أو أغنيات) ، وذلك فى عصر بدأ فيه الميل إلى المقطوعات القصيرة فى التغلب على مقطوعات التصوير الجداري الملحمي الكبرى . ولا يمكن فصل جماليات الإنشاء هذه - فى جوهرها - عن جماليات قصيدة النثر ذاتها ، مثلما سنراها وهي تتصاعد - شيئاً فشيئاً - من الأعمال : علينا - إذن - أن نكون ممتنين إلى "برتران"، لأنه أول من اعتبر - بهذا الوضوح - قصائده "لوحات مضحكة" قصائد حقيقية (٣٠٠). ويكمن دوره الخاص فى منح الحكم الذاتى 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 "يصفى" - إن صح التعبير - قصيدة النثر من العناصر النثرية التى كان يغالى فيها إلى ذلك الحين : وربما لم يكن ذلك فيما يضيفه ، بقدر ما كان فيما يحذفه ، وهو ما أدى بها إلى الوجود كنوع أدبي.

وعلينا أن نمنع التفكير في ذلك عندما نحاول لوم مؤلف "جاسبار" على أوجه قصوره ، وقصر النفس ، وقلة الكثافة الإنسانية في لوحاته ، أو المبالغة في البحث الشكلي التي تضيء 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 "مربرانت"؟). وأخطر اتهام يمكن توجيهه إلى "برتران" هو أنه فرضَ على قصائده - بشكل منتظم - إطاراً ضيقاً ومتماثلاً دائماً ؛ فاحتزل - بذلك - نشيده الغنائي الثري إلى نمط ذي شكل ثابت، مثل "السوناتا" أو "الرونندو"*. 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 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 سيقال - الرغبة في تحرير الشكل وتحطيم الأطر الموجودة ، كي نخل محلها أطراً أخرى أكثر صرامة ؟

وإنه لحقيقي - تماماً - أننا نستطيع أن نتخيل - بالنسبة لقصيدة النثر - بنية أكثر عضوية، وشكلاً أكثر حرية من النشيد الغنائي ذي المقاطع الستة . ولكن علينا ألا ننسى أنه كان ضرورياً ، 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" بمقاطع ، وأساليبه التي يمكن حصرها بسهولة ، هو الذي سرعان ما سيكون له تأثير فن شكلي خالص ، وسيصاب مبكراً بالتصلب ، إلى حد أن يهجره شعراء العهد التالي ، بحثاً - على النقيض - عن المجهول واللامتناهي ، ليخلق كل منهم شكله ولغته الشخصيين . ولا يقل عن ذلك حقيقة أنه إذا كان شاعر "جاسبار الليلي" - المنحرف المزاج ، بلا أصدقاء ، وبلا مجد - قد أبدع أيضاً ، بشكل مؤكد - شأن زعماء المدارس الصاعجين - نمطاً جديداً 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 ، بحثاً عن شكل جديد - شبه مهجورة ، ولم يتردها إلا أفراد منعزلون ، مستقلون ، يرمون لأنفسهم - على أية حال - مسارات شخصية ، بدلاً من أن تصبح - بعد عام ١٨٤٢ - دروباً أدبية جيدة التحديد ومطروقة تماماً ؛ يرجع ذلك لسببين على الأقل : أولاً ، أن "برتران" قد أوضح - جيداً - مسارات وقوانين النمط الجديد - لكن من يعرف "برتران" ؟ ولنتذكر أن من بين نسخ الطبعة الأولى المائتين ، هناك عشرون نسخة فقط ، كما يقول الناشر ، "أهديت ، وهي أكثر مما تم بيعه" : وتأثير "بودلير" هو الذي سيدفع بآسليينو (الناشر) إلى إصدار طبعة جديدة للديوان عام ١٨٦٨ . فنموذج "برتران" وتقنيته يظلان حبراً على ورق بالنسبة لمعاصريه .

ولكن ، إذا ما كان البحث عن طرق جديدة في مجال قصيدة النثر متناقضاً ، فذلك - بشكل خاص - لأن الثورة الرومانتيكية ، وهي تروض الشعر المنظوم ، وتقربه من النثر ، قد جعلت مثل هذا البحث أقل إلحاحاً 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 فصاعداً ، في مجال النثر ؟ فلنعد قراءة "إجابة على قرار اتهام" (٢٠١) : "فيكتور هوجو" ، الذي يتباهى بأنه نفخ "رياحاً 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 سلاسةً وحريةً قد تعرض - بشدة - إلى مفعول النثر ، ولأن النثر - كأداة شعرية - لم يعد ضرورياً . ويستطيع الرومانتيكيون أن يتقبلوا - تماماً من حيث المبدأ - حرية الشكل الشعري الكاملة ، وأن يروا الشعر في الدراما ، وفي الرواية (يتحدث "هوجو" عن قصيدة "هان الأيسلندي") : فهم يجهلون تماماً "قصيدة النثر" . ولا شك أننا نستطيع أن نكتشف - حقاً - قصائد نثر لا إرادية ، في مسودات "يوميات شاعر" "لـ فيني" (ونعرف المشروع المسمى "الفرجار" ، ويمكن لنا الاعتقاد بأن قوته الإيجابية ما كان لها أن تتوهج فيما لو كان "فيني" قد صاغه نظماً) ؛ وفي "أشياء مريئة" "لـ فيكتور هوجو" ، يحلمون - أبداً - بأن يروا ، في هذه المقتطفات ، أشكالا أدبية حقاً ، أي قصائد .

وعندما يثور "موسيه" ضد الذين يريدون أن يصنعوا "شعراً" من النثر^(٣٠٢)، وعندما يصب "هوجو" لعنته علي "النثر الشعري" لمارشيني^(٣٠٣)، نشعر تماماً أنه لا الأول ولا الثاني قد خطر بباله أن ثمة خطأ أدبياً جديداً سيكون "قصيدة النثر".

ولاشك أن المجالات ، 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 من مقاطع ، على طريقة "برتران" ، مع تأثير التكرارات أو اللازمات ، مثل "منتصف الليل" لشينيه ، و"المنفى" للامارتين ، و"الكوخ القش" لبرتران نفسه ، فإننا نفاجأ بتصنيف الأولى - في "كورون ليتير" عام ١٨٣٧ - ضمن الـ "محاولات" ، والأخريين ضمن الـ "انطباعات" ^(٣٠٤). 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 ١٨٦٠ ، 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 كتاباً 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" ^(٣٠٥) - في الواقع - نوعاً مستقلاً إلى حد 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 "المنفى" الشهير (الحادي والأربعون) - رغم حاتمته الدينية ^(٣٠٦) - إن لم يكن قصيدة يستعيد فيها "لامنيه" الموضوع - وأحياناً الصور ^(٣٠٧) - التي منحها "دي بللي" و"لامارتين" و"شاتوبريان" - من قبل - وجوداً أدبياً ؟ إن شكل القصيدة ، المتقنة ، يمثل

تجميعات ثلاثية لآيات (٣٠٨) ولازمة قصيرة ، مدهشة ، تعود في نهاية كل من هذه الآيات ("المنفى وحيد في كل مكان") ؛ وكي "يقفل النص" ، يستعيد الآية الأولى قبل نقطة النهاية:

ومضى هنا على الأرض . فلعل الله أن يهدي المنفى المسكين.

كل هذه الأساليب مألوفة في التوراة ، وفي المزامير بشكل خاص ، وهي - أيضاً - مألوفة لكتاب "الأنشيد الغنائية" ، والأغاني الثرية 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 (٣٠٩) ، والاستخدام - إلى حد الإسراف - لحرف العطف "و - et" في بداية الجملة ، والتوازي (٣١٠) ، بما يجعل من أسلوب "لامنيه" معارضة حقيقية للتوراة : "ظاهرة فريدة في التاريخ الأدبي لمعارضة من عبقرى" ، كما يقول "رينان" (٣١١) .

فهل "لامنيه" مبدع لقصيدة النثر "التوراتية" ؟ من بين "رؤى" كثيرة أصبحت في القرن التاسع عشر نوعاً أدبياً حقيقياً (٣١٢) ، علينا أن نمنح مكانة خاصة إلى "رؤيا" "هيبال دي بالانش" (١٨٣١) ، المكونة من "آيات" مربوطة بحرف "و" ، ولاتفقر نبرتها التوراتية والنبوية إلى العظمة ؛ لكن هذه "الرؤيا" التي تفرش جدارية كبيرة عن الإنسانية ، منذ الحقبة التي "لم يكن فيها الزمان منفصلاً عن الأبدية" (٣١٣) ، إلى تمجيد الإنسان "حتى أبعد نقطة في المستقبل" (٣١٤) - ندركها باعتبارها كلاً رحباً كنوع من ملحمة ذات تسعة أجزاء ، وكل جزء ينقسم إلى مقاطع غنائية ، ومقاطع مضادة ، و"إبيود" * ، 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 (٣١٥) - وفصول "إنسان الرغبة" لسان مارتان (١٧٩٠) - لكن الشعر ، إذ يوجد ، لا يوجد إلا لخدمة النزعة التعليمية الأخلاقية ، وخاصة في الحكيم التي تقلد العذوبة والرقعة الإنجيليتين : ويظل الأسلوب هو نفس ما ظهر عام ١٨٣٣ . ورغم أن "لامنيه" - على نحو ما يلاحظ "ي. لوهير" - كان قد بدأ ، لتوه ، في كتابة "أحاديث مؤمن" (٣١٦) ، فإننا لا نستطيع التشكيك أبداً في أنه تلقى من كتاب "ميكيفيتش" اللدفة 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" (٣١٧) .

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 والرقعة الإنجيليتين : فالأسلوب يظل جافاً ، جامداً ، مبتوراً ، والأوصاف مقتضبة وضيقة ، وال فقرات القصيرة تضم -

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

بسهولة - هذه العبارات التي لا غزارة فيها . غير أنه ثمة - من ناحية أخرى - رؤى كابوسية، ومشاهد جنائزية ، يُغذيها - فيما يبدو - أكثر الخيالات الرومانتيكية كآبة (٣١٨) (ربما فاقم الديكور البريتوني الوحشي ، لمنطقة " شيناي " ، من ميل " لامينيه " المرضي نحو المشاهد المريرة أو التراجيدية) (٣١٩) ؛ إن سِفر رؤيا "لامنيه" يتحول - هنا - إلى "رواية سوداء".

والخلاصة أن أفضل فقرات الكتاب، وأكثرها أصالة ، هي نصوص الغضب والقتال : صياغات مؤثرة ، وتعبيرات لاذعة الأسلوب ، ومقاطع غنائية حارة ومتقدة ، جدل كامل متوقد لنبي ومحرض:

رأيت فى المهد طفلاً يصرخ ولعابه يسيل ، حوله كان العجائز
يقولون له: سيدي، وهم يعبدونه، راكعين . فأدركت كل شقاء
الإنسان (٣٢٠).

كُونُوا رجالاً : فلا أحد من القوة بحيث يربطكم بالنير رغما عنكم،
لكنكم تستطيعون أن تفلتوا رؤوسكم من العقدة إذا ما أردتم (٣٢١).

وشعر " أحاديث مؤمن " الحقيقي شعر تمرد ، لم تنخدع الكنيسة به ، فحرمت الكتاب .
" سحر ملتهب صاف " ، على ما يصفه "سانت-بوف" ، فيما يبدي تحفظات حذرة على القيمة
الأدبية الخالصة للكتاب (٣٢٢).

ولاشك أن كثيراً من الشعر الحقيقي ، والشعور العميق بالطبيعة ، متحقق فى "صوت من
السجن " الذى يفوق- فيما يبدو لي - من الناحية الأدبية "أحاديث مؤمن" : فثمة استدعاء
للأصوات والألوان والأشكال (٣٢٣)، واستعارات إيحائية (٣٢٤) ؛ لكن ثمة - على نحو خاص -
الإيقاعات الأقل تقطعاً ، والعبارات المسهبة ، المنسجمة ، الهادئة - التى تجعل النثر، هنا، موسيقياً
أكثر من كونه خطائياً (٣٢٥) ؛ فيدو لنا - فى آن واحد - أقل كُتبيةً وتشنجاً . وفى مقطوعات
من قبيل "شعر داخلي" (السابعة) أو "الصيادون" (السادسة عشرة) ، لم يعد سجين "سانت-
بلاجي" يفكر إلا فى تذكر عجائب العالم الخارجي أو الداخلي .

وعلى النقيض ، نشعر فى "أحاديث مؤمن" بانفجار غضب كُبح طويلاً ، وصرخات روح
تتحرر بعبارات متقطعة ، ومتلاحقة . وما يكتبه "سانت-بوف" "عن شاعري منطقة "لاشيني"
الثريين" ، "لامنيه" و "موريس دي جيران"، قاس بالنسبة للأول ، لكنه ليس خاطئاً :

فى 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، والذى - وقت
أن كان المعلم يطرق على سندانه هذه الصواعق التى يسمونها "أحاديث
مؤمن" - كتب صفحات حميمة، أكثر طبيعية بكثير، وأكثر نضارة -
ولنقطع بأنها أكثر جمالاً - ومكتوبة من أجل التأثير أبداً فى النفوس
المأخوذة بهذه الحياة الكونية التى تضوع وتنفس فى قلب الغابات،
وعلى حافة البحار (٣٢٦).

وفيما كان "لامنيه" يثري قصيدة النثر بنبرة قيامية متشددة ، كان "موريس دي جيران" يتهيأ لجعلها تعبر عن المد والجزر الداخليين لروح تتمزج بحياة الطبيعة.

موريس دي جيران والأسطورة

كان "موريس دي جيران" - عام ١٨٣٣ - يشارك في الدراسات ، والتأملات ، والحوارات ، والاستغراقات التي جعلت من منزل لامنيه "روح قُدس" حقيقية ؛ وفي "لاشيناى" ، بدأ فى كتابة مذكراته بانتظام ، "كراسة خضراء" لم يسود فيها ، فى "كايللا" ، سوى بضع صفحات . ملاحظات بسيطة فى البداية ، ومحاولات موجزة عن المشاهد الطبيعية : نحن فى الشتاء ، وروح الشاب "تضيق مثل الطبيعة"^(٣٢٧) . لكن مع قدوم الربيع ، سنشهد روحه كلها تفتح وتوسع : لابد من قراءة "الكراسة الخضراء" لنشعر إلى أي مدى يتميز "دي جيران" "بالتواصل مع روح الطبيعة"^(٣٢٨) ، وإلى أي حد يمتلكه الإحساس بأنه قطعة صغيرة من العالم الحى ، ويقتفى الإيقاع الكونى إلى حد أن يتمنى "التوحد مع الربيع... وأن يشعر بنفسه وردةً ، وعشباً أخضر ، وعصفوراً ، ونشيداً ، ونضارةً ، ومرونةً ، ولذةً ، وسكينةً ، فى نفس الوقت!"^(٣٢٩)

وحركة الامتزاج بالطبيعة ، التى تتضح اعتباراً من ربيع ١٨٣٣ ، تحدد لحظةً أساسيةً فى فكر أو - بالأحرى - فى حياة "دي جيران" الداخلية : هذا الميل الكونى سيعارض الشعور بالوجود الفردى فى "السناتور" ، وسينسجم معه - على النقيض - فى "كاهنة باخوس" . وسنرى ، منذ ذلك الحين ، فى المذكرات ، ظهور موضوعات سيستخدمها "موريس" فى قصائده فيما بعد: بل - الآن - فى شكل ينبئ بأوزان نثر "دي جيران" الشعري . من هذه الموضوعات - وأكثرها أهمية - موضوع **الحياة** : هذه الكلمة - التى ستكون كلمة "السناتور" الجوهرية - ستتردد باستمرار فى "الكراسة الخضراء"^(٣٣٠) ، وتتيح لنا الشعور بمدى مشاركة "دي جيران" فى هذا "الدوران الهائل للحياة الذى يحدث فى قلب الطبيعة الرحب"^(٣٣١) ، وإلى أي مدى أيضاً أصبحت روحه مرتعدة... وترتفع بعض نصوص المذكرات - الآن - بغنائها وصورها، كما يقول "برنار داركور" إلى "مرتبة القصائد"^(٣٣٢).

وثمة موضوع آخر ، ظهر بعد ذلك بقليل^(٣٣٣) ، يكشف لنا "دي جيران" وهو يعيش تجربة الازدواجية التى ستميز "السناتور" ، ذلك الكائن ذا الطبيعة المزدوجة المتناوبة، حيث ينغمس فى أمواج الحياة الكونية، فى حالة نشوة حيوانية، فيرتد إلى الشعور بحياة منعزلة، يحس - من خلالها - أنه إنسان. لم يتم التعبير عن موضوع الازدواجية هذا ، فى أي موضع آخر ، بشكل أفضل مما فى تأملات العاشر من ديسمبر ١٨٣٤ ، حيث يكشف "دي جيران" كيف أن "نهر المباهج الخفية" و"أصداء أناشيد الطبيعة الحميمة" تصفى على المكان الشعور بالوجود الفردى، "مثلما فى مسيرة ليلية ، أتقدم فيها مع الشعور المنفرد بوجودي ، بين الأشباح ، التى لا حياة فيها ، لجميع

الأشياء" (٣٣٤). وهي نفس الألفاظ - تقريباً - التي سيرينا بها "السنطور"، وقد "عاد إلى الوجود المتميز والكامل" (٣٣٥).

فعنصر "السنطور" الرئيسية موجودة - إذن - في حياة "موريس دي جيران" الداخلية (وسنرى صحة ذلك أيضاً في "كاهنة باخوس" فيما بعد) : فلن تكون الأسطورة 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، عندئذ، تتواصل الأسطورة والفكرة فيما بينهما، خلال المنطقة اللاواعية كلها : الشجرة الكاملة للمركب تتماوج من أعلى إلى أسفل، ونسغ الأعماق يمنح حياته إلى التجريد نفسه" (٣٣٦). ولا يهم كثيراً - بعد ذلك - أن يكون "دي جيران" قد "بلور" فكرة "السنطور" بقراءة الكتاب القدامى (٣٣٧)، أو قصيدة "رايه" النثرية (٣٣٨)، أو زيارة متحف العصور القديمة مع "تريوتيان". وبالنسبة لبرنار داركور، فرمما كانت رواية "سانت-بوف" - "اللذة" - التي صدرت خلال صيف ١٨٣٤، هي التي أثارَت صدمة البداية، وهو أمر حقيقي أن ثمة "تجاذبات خفية" بين "دي جيران" و "أموري" (أو إذا شئنا، "سانت - بوف"، مثلما سيقول ذلك "سانت-بوف" بنفسه) (٣٣٩). وسنجد - الآن - في "اللذة"، فيما يتعلق بـ "الحياة المزدوجة" لأموري (٣٤٠)، صورة "السنطور"، الذي يقال إن "الطبيعتين مقترنَتان فيه" (٣٤١). لكن دراما "السنطور" 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 "بيجوين" (٣٤٢) - 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.

ولاشك أنه كان يمكن لموريس دي جيران استخلاص دراما أو رواية (٣٤٣)، من هذا الموضوع: لنذكر أن لدينا - هنا - سرداً يقودنا من الطفولة حتى شيخوخة "السنطور" القصوى؛ و"السنطور" - مع ذلك - حالة محدودة كقصيدة نثر، بسبب طولها المادي (٣٤٤)، وانتشار النص في الزمن - في آن واحد - وهو ما يقربها من الرواية. ومع ذلك، فـ "السنطور" قصيدة بالفعل : لا بسبب لغتها الشعرية فحسب (التي سأعود إليها بعد قليل)، بل لأسلبة العناصر، وأيضاً لرفض القص والتعليق النفسي أو الفلسفي في آن واحد، وأيضاً - بشكل خاص - بسبب وحدة البنية والطريقة التي يتجاوب بها الملموس مع المجرد، والاستدعاء التشكيلي مع الموقف الأخلاقي. وبفضل اختيار "السنطور" كبطل، فإن الحركة المزدوجة، التي تحدثت عنها - الاستسلام للحياة الكونية، والانتواء على الذات - تتوافق مع الإيقاع النفسي (٣٤٥) للكائن الذي يصفه "أوفيد" بأنه "ذو وحدة شكلية biformis". وصورة كهذه - مثيرة للسخرية في المذكرات، لأنها تصور فكرة مجردة تماماً، لا يمكن تحقيقها في الخيال :

بينما يزحف نصفى على الأرض، فإن الآخر، الذي لا يستطيع أي
وسخ الوصول إليه، عالياً وصافياً، يُكَدِّس - قطرةً قطرةً - هذا الشعر
الذي سينبثق، إذا ما منحني الله الوقت (١٣ أغسطس ١٨٣٢).

ستصبح شيئاً مرئياً وعضوياً، بعد ثلاثة أعوام! فى مشهد "السنثور" وهو يعوم:

نصفني يختفي فى المياه ، يتحرك ليطفو فوقها ، بينما النصف الآخر يرتفع هادئاً، وكنتُ أحمل ذراعَيَّ الفارغتين فوق الأمواج (٣٤٦) .

ولا يتعلق الأمر هنا باستعارة بسيطة ، حيث تطابق - مع كل تمثيل شكلي - "ترجمتها" التصويرية، ولسنا بإزاء نظامين متوازيين ، نظام خيال ملموس ، ونظام الفكر المجرد . فالفكر الرمزي يطبق - مباشرة - محاولته الإبداعية لتوليد عالم مترابط ومعقد ، ينتظم حول خرافة "السنثور" : عالم كل جزء فيه ضروري ، وخفي بفعل المنطق الداخلي للرمز . كل شيء هنا - فى الوقت نفسه - مثقل بالمعنى ، ولا يمكن ترجمته . وهو نفس الشيء بالنسبة للعناصر - الماء ، العشب، الجبال - التى تمثل ، فى "السنثور"، شيئاً آخر لا مجرد ديكور بسيط : علينا - فيما يتعلق بجيران - القيام بدراسة كاملة لما يسميه "ج. باشلار" : "خيال المادة" (٣٤٧) . فالماء - ذلك العنصر الأساسي فى رمزية "دي جيران" (٣٤٨) - ليس مجرد صورة عادية هيرقليطية عن القدر : إنه - بشكل أعمق - رمز للتوكل على القوى العمياء للحياة (سيقول "مكاريه - السنثور" ، وهو يتذكر شبابه المستسلم لكل اندفاعات الطبيعة ، إنه كان يعيش "على ما تركه الأنهار" (٣٤٩)، إلى حد التوحد مع هذه الحياة الكونية ، بأمواجها التى - بعد أن تحمم "السنثور" طوال النهار - تنفصل عنه فى المساء ، "قطرة قطرة" (٣٥٠) . عندئذ ، يقول :

بعد أن أعيدَ إليّ الوجود المميز والكامل ، بدا لي أنني خرجتُ من
الميلاد ، وأنه من المياه العميقة، التى حملتني فى ثديها، كانت تلك التى
تركنتي فى التو أعلى الجبل، مثل دولفين منسي ألقته على الشاطئ أمواج
"أمفيتريت" (٣٥١) .

ولارتباطه بمشاعر الحياة الفردية ، سرى موضوع "المرتفعات" وقد حل محل موضوع الماء (٣٥٢) : فماكاريه يتأمل - منعزلاً على الجبل - "القمم العارية والطاهرة" (٣٥٣) ، أو يستمع إلى "شيوخ" . وهو يربط تأملات مرتفعات "أوتا" بتأملات ميتافيزيقية حول تلك الكائنات المزوجة والممزقة ، أنصاف الآلهة ، السنثورات والبشر (٣٥٤) .

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 - فى "الكراسة الخضراء" - عن ذلك "الجهاز العائم من الرموز ، الذى نسميه الكون" (٣٥٥) ؟ ونظراً لطريقته فى منح الأسطورة حياة عضوية خاصة بها ، وتغذيتها - فى نفس الوقت - بتجربته الداخلية ، يحتل "موريس دي جيران" موقعه بين كبار الشعراء .

وبعد موت "ماري دي لامورفونية" ، ستصبح نزعة "دي جيران" الإحيائية - حسب تعبير "م. ديكاهور" - طبيعية صوفية (٣٥٦) . ويمكننا أن نرى - فى "التأملات" الشعرية الفاتنة التى كتبها عن موت "ماري" - الطبيعة وهى محملة بالمعنى الرمزي ، والمادة وهى تمتلئ بالصوفية (٣٥٧) .

وسوف يشكل الاستسلام لقوى الطبيعة ، والتهايل الصوفى أمام الحياة الكونية - عام ١٨٣٥ - موضوع "كاهنة باخوس" : هنا أيضاً - تغرس الأسطورة جذورها العميقة فى حياة الشاعر الداخلية ؛ فحالة الاستسلام ، والذوبان الشهواني فى الطبيعة ^(٣٥٨) ، يتجاوبان مع مناجاة كاهنة باخوس ، المستسلمة لأنفاس ديونيسوس . فالكائن يتلاشى ، أو - بالأحرى- يتسع بصورة لا نهائية ، إلى حد أن يحيا الحياة الكونية : ذلك هو معنى الموضوعات الأساسية ، موضوع خصلة الشعر الطافية ^(٣٥٩) ، وموضوع أنفاس باخوس ، وموضوع الشمس على نحو خاص ، التى تفتتح الكائن بحاراتها ^(٣٦٠) . ونعلم أن القصيدة ظلت غير مكتملة : إنها هنا - فيما يبدو - صورة هذا الإنسان الذى لا حدود له .

وحركة الامتداد اللانهائية هذه ، أليست خطراً من الناحية الفنية ؟ لقد انطوت "السنطور" - مع تنالي الأعيب قوى عديدة - على أزمة ، ودراما تتعقد ثم تنحل : شكلت القصيدة كلاً مغلقاً ، وبالتالى أكثر اكتمالاً ، أكثر "امتيازاً" من "كاهنة باخوس" ، التى سنجد فيها - بعد ذلك - عيوباً فى التكوين ، ونقصاً ما فى الوحدة ^(٣٦١) .

وسبق لسانت-بوف أن أعلن عن أسفه للعثور على "كاهنة باخوس" (وكانت قد ظلت مجهولة عند كتابته لـ "ملحوظة" طبعة تريپوتيان) ، "إنها عمل ..- كما يقول - أقل بكثير ، ويمكنها - حقاً - أن تسيء إلى العمل الأول " ^(٣٦٢) . ولاشك أن الخط العام للقصيدة أقل صفاءً ووضوحاً مما فى "السنطور" : فالمؤلف يتوه فى الاستطرادات (حول أصل وتربية "آيللو" على سبيل المثال) ، وفى مقارنات كثيرة جداً ، وغالباً ما يتم تطويرها - فيما يبدو - لذاتها ، حيث نشعر بافتتانه بالكناية المغرقة والاستدعاء التشكيلى ^(٣٦٣) . إنها الحقبة التى يخضع فيها "موريس" - بشدة - لتأثير "باربي دورفبي" ، ويقرأ معه "بوسانياس" : يبدو أن "باربي" قد جعله - بالفعل - يقاسمه حبه للميول التشكيلى والإحالات إلى القدامى ^(٣٦٤) .

وهى أيضاً الحقبة التى شهدت - فى مذكرات ومراسلات "دي جيران" - اهتمامات أدبية . ويرى "برنار داركور" - عن حق - فى "كاهنة باخوس" ، محاولة أكثر وعياً بكثير فى "قصيدة النثر" من "السنطور" ^(٣٦٥) . مزيد من الفن - بلاشك - ومزيد من براعة الأسلوب أيضاً . وهذا المسعى ملموس - أيضاً - فى الأسلوب (حب الجناس الصوتي ، والأوزان الزوجية) : كما فى "الصور المتجانسة" للقصيدة .

وإذا ما أخذنا فى الاعتبار - مع ذلك - هذه الإرادة "الفنية" عند "دي جيران" فى "كاهنة باخوس" ، فسنرى أن أسلوب وإيقاع الجملة يتمتعان - فى كلا القصيدتين - بخصائص مشتركة ، لا يكون مفيداً معها تخصيص دراسة مفصلة لكل منها : فثمة نثر "جيراني" أصيل ، سأبحث - فى عجلة - فى تحديد قدرته التعويذية العجيبة .

*بوسانياس Pausanias: رحالة وجغرافي يونانى (القرن الثانى). يقدم مؤلفه "وصف اليونان" (عشرة أجزاء) رسداً للمدن والأماكن الأثرية التى زارها فى اليونان وإيطاليا ، بالإضافة إلى حكايات وأساطير البلدان .

نثر شديد الابتعاد عن نثر "برتران" التصويري، ذي الجناس الصوتي، لكنه أقل قرباً، مما يمكن أن نعتقد، من النثر "الشعري"، الذي سعوا من خلاله - في نهاية القرن الثامن عشر - لمنافسة الشعر المنظوم. وإذا ما نحينا جانباً بعض التعبيرات الخارجة عن المألوف، أو غير الملائمة - بشكل قصدي^(٣٦٦) - التي يرجح مسؤولية "سانت-بوف" - عن جزء كبير منها^(٣٦٧)، فإن مفردات "دي جيران" - على مايقول "برنار داركور" - "ليست محصورةً فحسب، بل - بالإضافة إلى ذلك - عادية على الوجه الأكمل"^(٣٦٨). ولهذا التقشف الإرادي أثر مزدوج: أولاً تجنب القطع الذي يمكن أن يسببه - في خط الخطاب - استخدام الكلمات النادرة، "المشتعلة"، التي تضيء على الجملة الرومانتيكية - أو البرناسية - أحياناً، مظهر الألعاب النارية الباهرة؛ وثانياً، الاحتفاظ للكلمات بـ "فائض من فاعلية"^(٣٦٩) يسمح للفكر بأن يحدس، 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 تستعد بلا نهاية، ينتهي به المطاف إلى إنتاج أثر التعاويد 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 ديورم المسادة بها في الشعر^(٣٧٠)؟ سأعتقد ذلك عن طيب خاطر عندما أراه يكرر - بلا كلل - صفة مثل "خفي"^(٣٧١)، 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 "دي جيران" يفضل الالتباس، فيظهر - تحت المعنى المادي - الإيحاءات الخفية: فيكتب - على سبيل المثال: "تلتحم الظلال والأحلام في فكر الفانين"^(٣٧٢)؛ وعندما يقول عن ماري المتوفاة إنها "كانت تفر في الظلال"^(٣٧٣)، ألا يمنح الكلمة نفس غموض "رونسار" عندما يكتب:

عبر ظلال الريحان سأنال راحتي ...؟

نفس تعقيد المعنى تثريه خلفية فلكية كاملة، مع عبارة "إشارات سمائية" (كـ "كوكبة نجوم" و"إشارات القدر"، في آن واحد)، التي تتكرر مرتين في "كاهنة باخوس"^(٣٧٤). هذه الحالة التي تحيط بالكلمات، وهذا الرفض لتحديد وتسوير معناها بطريقة صارمة، هو نهج شاعر^(٣٧٥).

إنها نفس الكثافة الشعرية، في هذه التوريات التي تحل محل الفعل البسيط: "لقد تلقيت الميلاد" بدلاً من "لقد وُلدت"^(٣٧٦)، و"اتخذ غموي مجراه" بدلاً من "كبرت"^(٣٧٧). ومع استخدام الفعلين: "يتلقى" و"يتخذ مجرى"، تعني الفكرة بالظلال المتدرجة، وتمتلي 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 ماتزال تعرفني، لكن الأنهار نسيتي"^(٣٧٨)، "جواني المضطربة كانت تمتلك نشوة الرقص.. وأعلى، كنت أشعر بالكبرياء"^(٣٧٩). ويستخدم

"دى جيران" - عن قصد - اسم الفاعل بدلاً من الصفة " : "كانت أُمي أحياناً ما تعود منتعشةً بفرحة عميقة ، وأحياناً حزينةً ومنسحبةً مثل الجريحة" (٣٨٠) ، "ماتزال بعض الإشارات السماوية تطبع السماء شبه المهجورة" (٣٨١) ، والمعنى - شأنه شأن الصوت (٣٨٢) - يؤدي - فى هذا المثال الأخير - إلى إبطاء الجملة، أي إلى ما يسميه "برنار داركور" "أثر الإرجاء" (٣٨٣) (من خلال انتظار اسم مفعول لايجيء : لا تؤدي "سماء مهجورة" نفس تأثير السماء "القفر" أو "القاحلة") .

ويبدو أن أثر الإرجاء هذا هو مفتاح "سحر" دى جيران . ونستطيع أن نقول - الآن - إن الكثافة الشعرية للألفاظ ، وغناها بالاحتمالات ، توقف و "ترجئ" الفكر ، لكن أثر الإرجاء محسوس بشكل خاص فى إيقاع الجملة . و"دي جيران" الذى يبحث فى شعره ، من خلال استخدامه لـ "البحر السكندري المألوف" - الذى ضرب مثلاً عليه "سانت-بوف" (٣٨٤) - عن كسر الإيقاع والاقتراب من النثر ، إنما يبحث - على العكس من ذلك - عن منح نثره سياقاً وإيقاعاً شعريين خالصين . لكنه لا ينجح فى ذلك باستخدام نثر غزير ، ومتجانس : كذلك هي معايير "بيوس سيرفان" ، التى يستخدمها "برنار داركور" لتحليل "الإيقاع الحسابي" و "النثري" للجملة .

لقد طمرت الآلهة الغيورة فى مكان ما شواهد نسب الأشياء ، ولكن على شاطئ أي محيط درجوا الحجر الذى يغطيهم، أه يا ماكاريه (٣٨٥) ؟

وهو ما لا يبدو لى أنه يفسر - بشكل كاف - موسيقى هذه الجملة ، التى أثارت إعجاب "ماثيو أرنولد"؛ ففي الفاصلة الأخيرة ، علينا أن نرى - بشكل خاص - ما هو أكثر من "لا تساق نثري" ، كمؤثر لنقطة إطالة Piont d'Orgue ، مشابه للوقف التى تقع فى نهاية القصيدة، وترك العقل فى حالة انتظار، شأنه شأن الأذن. هذا الانتظار الشعري، وهذا الإبطاء فى الحركة، يجاهد "دي جيران" للوصول إليهما بكل الوسائل: المناجاة، التى يستخدمها بنفس كثرة استخدام "راسين" لها : "بالنسبة لى ، أه ميلامب ! إنني أنهار مع الشيخوخة ! " (٣٨٦) ، "وقدماي، انظر يا ميلامب ! كم استهلكنا!" (٣٨٧) ، والجملة الاعتراضية التى تبطئ من سير المقطع ، والحال أو البديل المنفصلين بالفواصل : "ثدي الوديان وكل امتداد الحقول يستعيد ، لكن ببطء ، حرية أنفاسه" (٣٨٨) ، وبالطبع علامات الإرجاء : "الآلهة الهائمة وضعت قيثارتها على الحجارة ، لكن ما من أحد ... ما من أحد نسيها هناك" (٣٨٩).

لقد شدد "برنار داركور" - عن حق - على "النفس الطويل لإلهام جيران ، الشديدي الاتزان ، والشديدي الاعتدال ، والموزع برصانة شديدة" (٣٩٠) . وربما يفسر لنا ذلك سبب عدم تمسك "موريس دي جيران" بشكل قصيدة النثر ذات المقاطع الصغيرة ، التى ضرب له "لامنيه" و"ميكيفيتش" المثل عليها ، واستخدمها - هو نفسه - فى قصيدة حول "أصوات الطبيعة" ، كتبها فى "كايل" (وعمره عشر سنوات !) (٣٩١) . وتقنيته ككاتب تتطلب - فى آن واحد - جملة رحية ، يمكن تقريب انعطافاتها - التى تدور ببطء - من الجملة "المتوجة" فى "لذة" ، وتنظيماً

للقصيدة ككل واسع ومتناسك : فالإبطاءات والإرجاءات - فى سياق القصيدة - ليست بانقطاعات أبداً، والموضوعات ترتبط دون قطع الاستمرارية . وتكشف الجمل والقصائد عن فكر شعري "مفروود" - بالأحرى - عبر طبقات عريضة (طبقات الكلمات تتخفى ، وتتراكم ، مثل طبقات الذكريات التى يستحضرها "السنثور" و" كاهنة باخوس " ، وهما يذرفان موضوعاتهما) ، بدلاً من أن تتقدم بطريقة مستقيمة مثلما فى السرد ، أو تراكم لمسات متتالية ، ولوحات موجزة ، كما لدى برتران - غالباً - على سبيل المثال . وهكذا تشكل كل قصيدة (و"السنثور" أساساً) - رغم اتساعها - كلاً شديداً الانسجام ومتراطاً ، كتلة من مادة شديدة الكثافة ، حيث البساطة الظاهرية للكتابة لا تمنع تعقيد الإيجاءات . وبذلك تتخذ الأسطورة شكلاً شعرياً يتجاوب مع واقعها المعقد ووحدتها العضوية . وعلينا أن نضيف أن وزن واتزان القصائد ينسجم - كما يبدو - مع الفكرة الشعرية ذاتها: ألن نجد صورة فى "السنثور" - وهو يرفع جذعاً ساكناً^(٣٩٢)، فى أقصى حالات عنفوان الحيوية الهائج ؟

ولهام "برتران" - بالأساس - رومانتيكي ، فيما يمضي "رأيه" من الكلاسيكية الجديدة التشكيلية ، نحو "سأم" حديث ؛ ومع "بودلير" ، ستصبح قصيدة النثر التعبير نفسه عن الحداثة . ويظل "موريس دي جيران" الشاعر الوحيد الذى استطاع - دون أن يسقط فى الأكاديمية أو الابتذال التافه - المحافظة على انسجام وزن الأساطير القديمة الكبرى ، فى الوقت الذى أثرها بجوهر داخلي ، و- يمكن أن نقول - بقلق حديث تماماً . والصعوبة نفسها ، فى توازن مع هذا ، تمنح الشاعر مكانة متفردة ، لاسيما أن الأمر يتعلق - هنا - باختصار الأسطورة إلى حدود أبعاد القصيدة ، بتجنب الوقوع فى السرد بالنثر الشعري : ولا يوجد - فى تاريخ قصيدة النثر - ذرية لجيران . فالأصداء - القريبة أو البعيدة - لعمله يجب البحث عنها ، بالأحرى ، فى الرواية أو السرد^(٣٩٣).

قصيدة النثر

فى ظل الامبراطورية الثانية وحتى بودلير

ومع بداية هذه الامبراطورية الثانية - التى وصلنا إليها - ورغم أننا نرى ، والحق يقال ، أهمّ الفني وهو يغزو - أكثر فأكثر - كافة أنواع النثر ، فى الرواية (مع فلوبيير) ، مثلما فى التاريخ (مع ميشليه) ، وحتى النقد^(٣٩٤) - فلا نستطيع أن نقول إنهم كتبوا - حقاً - فى هذه الفترة ، قصائد نثر . ورغم هذا ، فى لها من رغبة واضحة ، لدى المؤرخين والروائيين بالذات ، فى أن يجعلوا من أعمالهم قصائد ! يخطر ببالي هنا - بشكل خاص - "فلوبيير" : لا لأنه يعارض الفن القديم للشعر بفن النثر الحديث والأكثر براعة^(٣٩٥) ، الذى يتطلب "إحساساً عميقاً بالإيقاع ، وإيقاعاً هارباً ، بلا قواعد ، وبلا يقين"^(٣٩٦) ، لكن - بالأساس - لأنه يدرك الرواية كقصيدة لها

غايتها في ذاتها ، مستقلة عن الحكاية التي تعتبر ذريعة لها ، كإبداع في مجاني ومستقل : وسيكون حلمه تأليف كتاب حول لا شيء ، كتاب بلا رابط خارجي ، يتماسك ذاتياً بالقوة الداخلية لأسلوبه .. كتاب بلا موضوع ، تقريباً^(٣٩٧). وفكرة استقلال جمال العمل عن الموضوع المعالج، تتكرر باستمرار في مراسلاته : فهو يتساءل^(٣٩٨)، ألا توجد - في دقة التعشيقات، وندرة العناصر ، ورهافة السطح ، وانسجام المجموع - فضيلة جوهرية ، نوع من القدرة الإلهية، شيء ما أبدى كمبدأ ؟ ". ونجد - هنا - فكرة الفن الموجود في ذاته ، فكرة الفن للفن ، التي رسم كتاب "كاساني" قدرها ونتائجها^(٣٩٩)، والتي ستجد التعبير النهائي عنها في صيغة "جوتيه" : "من الشكل تولد الفكرة"^(٤٠٠). 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 "فلوير" عام ١٨٤٩ ، وانحدر فيها - من فرط سعيه إلى "القصيدة" والجمال الشكلي - إلى التشديق الكلامي والزخرفة . وإنه لدال أن نستطيع الخروج - من هذا العمل الطموح والمركب - لا بـ"قصيدة نثر"، بل بنمط "فني" دائري ، من قبيل أول مونولوج لأنطوان ، الذي ينظم في مقاطع حقيقية ، تصحبها لازمة^(٤٠١). وقد قال "مكسيم دي كام" - عن هذه الغواية الأولى - إن "فلوير" يعود فيها "إلى الأب رينال، ومارمونتيل، وإلى بيتوبيه نفسه"^(٤٠٢) - 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، والمتميزة - 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 "فلوير"^(٤٠٣)، لا من قصيدة النثر، باعتبارها كذلك.

نصل - إذن - إلى هذه الخلاصة التي تكمن في أن الطموح إلى استخراج "قصيدة النثر" - من الرواية - أمر بمحرف بالرواية وقصيدة النثر معا ، وغالباً ما يقود إلى إبداعات هجينة . وهي مجازفة ليست قليلة الخطورة ، وتنبع من تبجيل متحيز ، ويساء فهمه لـ "الشكل" ، عندما يتخيل كثيرون أنهم يصنعون شعراً عندما يقسمون النثر إلى مقاطع أو "آيات" : ضلال غريب يقع فيه "فويو" ، إذ يضع في شكل "آيات" عشوائية أكثر أشكال النثر ركاكة ، ليملاً صفحات و صفحات بـ "قصائد" مفرغة تماماً من الشعر^(٤٠٤) ! وعلينا أن نضيف - كي نكون منصفين - أن شكل الـ "آيات" هذا ، الذي انساق إليه عديد من الكتاب بسبب التوراة - قبل "لامنيه" وبعده^(٤٠٥) - ليس دائماً "حقيقية سفر" : فمقابل "فويو" ، الذي يقلد "لامنيه" بوضوح ، في "Ecco la Fiera"^(٤٠٦)، نستطيع أن نذكر كتاباً عثروا - بتوفيق ما - على إيقاع ونبرات الكناية : فقد ألف "رينان" - في شبابه - بضعة أشعار "عبرية"^(٤٠٧)، وعلينا أن نشير - بشكل خاص - إلى "قصيدة توراتية ثرية" ضخمة ، نشرها "كايو" عام ١٨٤٥ : "العالم قبل الطوفان"^(٤٠٨). ولا نستطيع أن ننكر عظمتها ولا نفسها الملحمي . ومن المفيد الإشارة إلى أن "مقدمة" "كايو" تقرر استحالة وجود شعر

توراتي "في شعر مقفى" ؛ إذ لا يمكن التوفيق بينه وبين أساليب الشعر العبري، وتعلن - من ناحية أخرى - عن "مرحلة الغزارة" لشتاوبريان آخر ، متعارضة مع "الأسلوب الراضى للبلاغة المتصنعة والفحة بصورة عصبية في الكتابات" (٤٠٩).

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 ١٨٦٠) : كل هذا ليس جديداً حقاً ، ويدفعنا إلى الاعتقاد بأن الرياح القوية للعلم والمعرفة ، التي تعبر فرنسا خلال الامبراطورية 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 بقدوم قريب لصيغة جديدة لقصيدة النثر . فقد أظهرت "إيقاعات منسية" لـ "باربي دورفي" - التي كتبت في تواريخ موزعة بين عام ١٨٣٤ وعام ١٨٥٩ (٤١٠) - إلى جانب اهتمام في واضح (التشكيل في مقاطع متماثلة في الغالب (٤١١) ، والاستدعاءات التشكيلية (٤١٢) ، ومؤثرات الإيقاعات والألوان) (٤١٣) - بعض الاندفاعات الغنائية، والنغمات الشخصية: فالإلهام - إن لم يكن الشكل - ليس بعيداً ، إلى هذا الحد، عن "ميموراندا Memoranda" (٤١٤) . ويوضح "جرليه" - في أطروحته عن "دورفي" - مزاياه؛ إذ استطاع "عبر رمزية نابعة 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" (٤١٥) . وبالفعل ، فهناك - في قصيدة "العينان المتقلبتان" ، التي كان "بودلير" معجباً بها، بعض الإيقاعات الإيقاعية، واستعدادات ملحاحة لتعبيرات ("عينها الواسعتان للغاية ، الكيبتان للغاية ، الشاحبتان للغاية - عينها المفتوحتان بشكل بالغ ... وكانت إلى هذا الحد يائستين ، هاتان العينان الشاحبتان ، البائستان والثابتتان إلى هذا الحد" (٤١٦) ، وأيضاً خلق أجواء انفعالية تشبّع بها الأشياء نفسها ("السقف الكئيب المبرقش بالنجوم" (٤١٧) ، والتي تجعلنا نعتقد أن "دورفي" وهو يكتب هذه القصيدة - عام ١٨٥٧ - قد استطاع استغلال التقنية المستخدمة في "غراب" بو (٤١٨) ؛ ولكن - على العموم - تشهد "إيقاعات منسية" . من خلال أسلوبها ومعطياتها ، على أن هذا الإيقاع السادر كان موجوداً - بكامله - في عمله ، "رأساً ، وقلباً ، وكبداً وأحشاء" ، مثلما كان يقول (٤١٩) . فنحن بعيدون عن فن "برتران" الموضوعي عن وعي .

وعلى أن نشير - هنا - إلى الدور الهام الذي تلعبه الـ "ليد" الألمانية ، في فرنسا ، اعتباراً من عام ١٨٤٠ (في حين اهتم الرومانتيكيون الأوائل بالأناشيد الغنائية) . ومثلما أيقظت الأناشيد الغنائية - في بداية القرن - المحاولات الأولى في قصيدة النثر ذات المقاطع ، يمكننا القول بأن الـ "ليد" ، التي تعددت ترجماتها ، قد جعلت قصيدة النثر "قادرة على هذه الغنائية المعبرة عن الألم ، والقلق والشك ، التي تمثل علامة أساسية لعصرنا الحديث" (٤٢٠) . وفي "ليدات" هاييني الغنائية ، نجد - قبل كل شيء - نماذج لغنائية ليست لفظية ووطنانية ، بل مشبوبة - خفية - بالعاطفة ، وموجزة في أجزاء قصيرة ذات قوة إيحائية هائلة . والآن - في عام ١٨٤١ - كان "سيباستيان آلبين" يلحق بترجماته لـ "قصائد غنائية وأناشيد شعبية من ألمانيا" بضع "ليدات" لجوته وأوهلاند وهاييني ، ومن بينها - على سبيل المثال - هذه الـ "ليد" المميزة باقتضابها :

من يحب للمرة الأولى، حتى بدون أمل، هو إله، ومن يحب للمرة الثانية فهو مجنون.

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^(٤٢١).

لكن، في عام ١٨٤٨، كان للدراسات والترجمات (النثرية)، التي نشرها "جيراردي نرفال" في "روفي دي دوموند" Revue des Deux Mondes^(٤٢٢)، أن تلعب دور الوحي. فقد قدمت مقاطع "بين - بين Intermezzo" الثمانية والخمسون، الموجزة، نماذج لنوع جديد، أكثر شخصية، وقلقاً، وحماسة، وبساطة، في آن واحد، بفعل نبرتها الشديدة الخصوصية وغنائيتها العذبة والمرحة. فيا لها من قوة يتم التعبير بها - في "نوردسي Nordsee" - عن قلق الإنسان المعاصر إزاء "لغز الحياة"، لغز الحياة الأليم والقديم!^(٤٢٣). وستترك قراءة "هايني" أثرها على أواخر الرومانتيكيين وأوائل الرمزيين؛ ومن المدهش أن نرى "الفونس دوديه" - نفسه - يذكر اسم "هنريش هايني"، ليقدم للجمهور "أنشودتين غنائيتين نثريتين"، "تتمتعان بفانتازيا جرمانية إلى حد ما" - وقد نشرتا في "رسائل من طاحونتي"^(٤٢٤).

ورغم هذا، فإن إبداع الغنائية الحديثة في النثر، يرجع إلى "بودلير" وحده. وقبله، أحياناً ما يعيدنا "لوفيفر دوميه" - في "صلوات دير فال المسائية" (١٨٤٥) و "كتاب المتحول" (١٨٥٤) - إلى الموضوعات الرومانتيكية^(٤٢٥)، وأحياناً ما يترجم أحلام يقظة أخلاقية أو فلسفية، في نثر شعري منمق، وحافل بالرموز التي يذكرنا بعضها بـ "بروست":

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 السياحين الصامتين هم ذكرياتنا^(٤٢٦).

و"لوفيفر" - الذي يفضل كتابة الشعر بالنثر، لكنه أحياناً ما يرصعه بصورة جميلة ("سماء 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"^(٤٢٧)، اللتين أفضل عليهما "تصاویر جدرایة ونقش بارز سفلي" من زاوية الأسلوب الكلاسيكي الجديد، وحواريات البحر "المخادعات مثل الموج"، وحواريته التي تحولت إلى نبع^(٤٢٨). ومع ذلك، فعلياً 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"^(٤٢٩).

وإذا ما أضفنا إلى هذين الاسمين اسم "شانفلوري" (وهو أيضاً - كما نعلم - كان على صلة دائمة ببودلير) ^(٤٣٠) ، لأدركنا أن نواة كاملة من الكتاب كانوا يبحثون - فى سنوات ١٨٤٥ - ١٨٦٠ - عن استغلال وترويض صيغة قصيدة النشر . ولاشك أن إنتاج "شانفلوري" - "فانتازيات" أو "أناشيد غنائية" ^(٤٣١) - يفتقر إلى الإلهام والأسلوب الخاص ؛ ومثل "فيو" - إلى حد ما - يبدو أنه يتخيل أنه يكفى تقطيع أي نثر إلى "آيات" أو مقاطع (يفضل أن تفصل بينهما لازمة) كي تتم كتابة الشعر. "لقد صيدنا ، فى حدائق التويليري ، الأسماك الصغيرة الحمراء ، حتى نحملها من البرد". تلك هي اللازمة التى تنظم وقفات نشيده الغنائي عن "الشتاء" ^(٤٣٢) ، وهاهي ذي كيفية معالجته للسخرية :

عندما تصفر الورقة

تقود عربة جياد المسافرين شباناً شاحبين وشعراء على حالتهم - وهو الأسوأ - شعراء رثاء . يذهبون إلى الغابة ، عندما تصفر الورقة . إلى الغابة حيث يقطف المسلول نفسه ^(٤٣٣) .

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 .

وعليتنا أن نرى فى كل هذه المحاولات (محاولات "باربي دورفي" و"هوساي" و"شانفلوري") الرغبة المزروجة - من ناحية - فى استخدام العناصر التصويرية الجديدة التى تقدمها الحياة المعاصرة والمدنية ، رغبة تترجمها - من جانبهم - كافة "اللوحات الباريسية" و"الأشياء المرئية" و"الانطباعات" ^(٤٣٤) ، التى كانوا يمدون بها "كورسير" و"لارست" ^(٤٣٥) - وأن نرى فيها ، من ناحية أخرى ، توسيعاً لمدى الصوت الشعري ، بقبول أساليب لم يكن الشعر ليتقبلها حتى تلك اللحظة (مثل السخرية والتهمك) . لكننا نستطيع أن نخمن من نقطة انطلاق هذه المحاولات ، الرغبة الواعية ، إلى هذا الحد أو ذاك ، فى إيجاد شكل جديد ، لترجمة الرؤيا المعقدة عن العالم التى يملكها إنسان حديث ، يعيش فى قلب "مدن هائلة" ^(٤٣٦) ، وأيضاً لترجمة المشاعر الجديدة التى يمكن أن تحرك فكر الشاعر الذى قذف به ، هكذا ، فى عالم مصطنع ، رأسمالي ووضعي ، حيث عليه - رغم هذا - أن يجد لنفسه أسباباً للحياة .

إن طموحات ومطالب الشعراء ربما كانت - فى هذه اللحظة من التاريخ الأدبي - أكثر متنافسية مما هي شكلية ، لكن من أجل الوعي بهذه الاحتياجات - على نحو واضح - وإعادة الصلة بين إبداع لغة شعرية جديدة ، والمهمة الجديدة التى يضطلع بها الشعر ، كان لابد أن يظهر - فى سماء الأدب - كتاب عباقرة ، ستكون أسماءهم "بودلير" و"رامبو" و"لوتريامون" و"مالارميه" .

*

الهوامش

(١) انظر تاريخ الشعر الفرنسي *Histoire du Vers Français*. Boivin, 1949, t.I, 1^{re} Partie: le Moyen Age. خاص، في الأشعار الخاضعة للإيقاع المشروط (مثل الإيقاع التفعيلي في "أو كسان" و "نيكوليت")، حيث تُخلي نبرة الصوت مكانها للنغمة الموسيقية.

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

(٣) فقد لاحظ - عام ١٧٧٠ - أنهم في القرن السابع عشر "كانوا يضبطون نغم الأبيات بالإنشاد، الذي كان نوعاً من الغناء الرتيب *mélodée*"، 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).

(قارن 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) *L'alexandrin français...*, p. 23. ذكره "مورنيه" في Œuvres, t.XI, p. 250.

(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 الموسيقية" 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 جملي ليست إلا للنطق بها". (انظر R. Rolland, *Musiciens d' autrefois*, Hachette, 1917, Notes sur Lully, III, p. 152).

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

(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 طويلاً، فذلك - بوجه خاص - لأن "العبقرية المجهولة" القادرة على أن تفتح "بضربة واحدة الطرق الجديدة التي ستنوع من قواعد الماضي" تكن قد ظهرت بعد (3^e partie, p. 617).

(١٠) وهكذا، يريد "دي لونج" إلغاء الشعر المقفسي (*Raisonnements hasardés sur la poésie*, 1737, française). ويرصد "الأب بريفو" - في "الحسنات والسيئات" - عينة من الشعر غير المقفى، في أبيات "موزونة"، وذات أطوال متنوعة (1735, t.VI, p. 68).

(١١) ارجع - في هذا الموضوع - إلى مقالة "ج. دورى 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.

(١٣) حول هذا الشخص العجيب ، الذى كتب عدة قصائد غنائية ثرية ، وذهب إلى حد نقل عدة مشاهد من "ميثريدات Mithridate" نثراً ، كي يقدر الجمهور كم سيكسب من ذلك، انظر أطروحة "ديون"

Houdar de la Motte (1898).

(١٤) "كتابتنا تمتلئ بالشعر فى المواضع التى لا نجد فيها أي أثر للنظم"

(Lettre à I, Académie , ch.V, **Projet de Poétique**).

Lettre.ch.V. (١٥)

Le Nouvelliste du Parnasse, 1734,t I, p.198. (١٦)

(١٧) مثل "لاموت" أو "الأب دي بو" فى "بحث حول الشعر الملحمي" **Dissertation sur la Poésie**

épique (Mercure de France, janvier 1717)

والجدير بالذكر أن الفلاسفة قد توصلوا - خلال إدانتهم للشعر باسم الحقيقة والحكمة - وإن يكن عبر طرق متعارضة ، إلى نفس النتائج التى توصل إليها من أدانوا ذائقتهم باسم السمع والإحساس ، مثل "الأب دي بو".

Fénelon au XVIII siècle en France . Hachette, 1917 . (١٨)

(١٩) Chérel, **La prose poétique française**, l'Artisan du Livre,1940 ؛ وانظر - فى نفس الكتاب -

حول النثر الشعري هذه الفترة ، صفحات ١٦٦-١٨٣

D' Escherny , *Œuvres* , 1811 ,t.II, p.270. (٢٠)

(٢١) "خطاب إلى الأكاديمية" ، الفصل الخامس : "أريد جليلاً مألوفاً ، شديد العذوبة والبساطة ، وأن يميل

المرء إلى الاعتقاد بأنه كان سيحده بلا عناء ..."

Le Pour et le Contre , 1735, t.VI, p.81. (٢٢)

(٢٣) التى عرضها - بشكل خاص - فى "منوعات" Variété III , Gallimard, 1936, P63.

(٢٤) "إعلان مبادئ مترجمي الشعر 25, Yggdrassil, **Profession de foi pour les traducteurs de la poésie**, juin 1937 ؛ وهناك رفض مشابه لاعتبار الشعر كله شكلاً ، كان موضوعاً لأطروحة قام بها " ر. نيللى" فى

"قصيدة مفتوحة وقصيدة منغلقة" (1947, Cahiers du sud, **Poésie ouverte et poésie fermée**), والشعر المفتوح هو ذلك الذى "يتحرر ويستغني عن الكلمات ، التى لا تزول ولا تبطل وهى تهاجر من لغة إلى لغة أخرى ، وعندما تقدم فى اللغة الخام ، لا تكف عن أن تكون قابلة للنقل" (ص٤٨).

(٢٥) لندكر - رغم هذا - المحاولة الغريبة لـ "الأب سانادون" الذى ترجم ، عام ١٧٢٨ ، "رسائل" و "هجاء"

هوراس الشعريين إلى النثر العادي ، بينما اختار "أناشيد غنائية" ليرجمها "نثراً شعرياً" ذا أسلوب أكثر رقيًا . ولسوء الحظ أصبح نثر "هوراس" الغنائى ، الموجز والحيوي ، لغةً مطبئةً ووطنانةً على يد "سانادون".

(٢٦) هي نفس القصيدة التى تبدأ بـ "لقد حاربنا بالسيف" ، وتنتهي بـ "مضت ساعات الحياة ، وسأموت

ضاحكاً".

(٢٧) حول هذه الترجمات ، انظر Van Tieghem, *Le préromantisme, Etudes d'histoire littéraire européenne*, 2 vol., Alcan, 1924.

(٢٨) *La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen*, op. cit., t. I, p. 19- 71.

(٢٩) وهكذا ، ترجم "هيردير" عشرة مقاطع من "إيدّا" فى "فولكسليدر" Volkslieder " التى جمع فيها الأغاني الشعبية والبدائية ، فى حين أن نظام "إيدّا" الشعرى يتمثل ، على النقيض ، فى فن شديد التطور (انظر الملاحظة ٣٠) .

(٣٠) أنحى "إيدّا" جانباً، فهي - على النقيض - ثمرة نظام شعري بالغ التعقيد ، يستخدم ١٣٦ بحراً مختلفاً: ذلك أن محاولات النثر الشعري هي واقع الذهنية الحديثة ، بحثاً عن شكل فني جديد . وكانت الـ "سكالد scaldes" الاسكتلندية تغنى - من القرن الثامن حتى الحادي عشر - منظومة ، بل فى نظم بارع .

(٣١) فى الخارج ، سنرى "سيزاروني" - فى ايطاليا - يترجم "ماكفرسون" فى أبيات غير مقفاة من أحد عشر مقطعاً ، و"هوبر" - فى إنجلترا - يترجم "جيسنير" فى 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).

Œuvres de Turgot t. IX, p.163. (٣٢)

(٣٣) "هوبر" الذى عرّف "تورجو" - تلميذه - على "جيسنير" ، نشر باسمه هو بحمل الترجمات التى قام بها "تورجو" و "ميسنير" ، وهو نفسه .

(٣٤) ظهرت ترجمتها الأولى (عن "مقطعات من الشعر الإرسى" التى نشرها "ماكفرسون" عام ١٧٦٠ ، والتى أدمجت - فيما بعد - فى ملحمة "أوسيان") فى "جورنال اترانجييه" Journal étranger فى سبتمبر ١٧٦٠ ، ويناير وديسمبر ١٧٦١ ، ثم فى يناير وفبراير ويوليو وسبتمبر ١٧٦٢ . وسيمد "سوار" مجلة "أوربا الأدبية Gazette littéraire de l'Europe" بأجزاء أخرى عامى ١٧٦٤ و١٧٦٥ (انظر بيبليوجرافيا "فان تيغيم" فى نهاية أطروحته "أوسيان فى فرنسا" (Van Tieghem, *Ossian En France*, Paris, 1917) .

(٣٥) أقدم هنا - لأين تفوق "سوار" على أصحاب الأسلوب "النبيل" والكلاسيكي المزعوم - ترجمة لنفس الفقرة للبارون "دي سكندورف" من "ويرذر" (١٧٧٦) : "اعصفى أيتها الرياح المزبوعة !. اخرجى من كهفك أيتها العواصف الرهيبة! اجأري أيتها العواصف التى لا يمكن ترويضها وهزي قيودك، اعوي فى غاباتنا، أيتها الزوابع البشعة ! وأنت، أيها القمر ! اخترق السحب المتشقة ، وأضئ بشعلاتك الشاحبة هذا الليل الرهيب ! ليذكرنى كل شيء بموت أطفالى، بموت أريندال القوي ، وبضياع دورا التى لا تعوض !".

(٣٦) "أوسيان فى فرنسا" ، ص ٢١٠ . ونعلم أن "فولتير" قد انتقد بحدة أسلوب "أوسيان" وسخر منه ، بتقليده ومحاكاته فى كتابه "أسئلة حول الموسوعة" Questions sur l'Encyclopédie (I^{re} partie , articles: Anciens et Modernes, 1770) (Œuvres de Voltaire, XV II , p.236)

(٣٧) "أوسيان فى فرنسا" ، ص ١٤٥ .

(٣٨) فى يناير ١٧٦٢ ، "لانسمون Lathmon" ، وفى فبراير "أويثونا Oithona" ، وفى أبريل "دار-ثولا Dar Thula" ، وفى يوليو "كونلات وكوتونا Conlath et Cuthona" ، وفى سبتمبر "كومالا Comala" . ومع ذلك

فإن هذه المقطوعات الأكثر درامية قد أثارت إعجاباً أقل مما أثارتها المقاطع الغنائية المترجمة في البداية . "إنها ليست - على ما يقول جريم - قصائد موقف ، تلك التي تستحق منى الأوسمة "

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

(٣٩) هكذا تصرف "سوار" ، وهو يترجم "Carthon" عام ١٧٦١ ، في "جورنال اترانجه Journal Etranger" ، فذكر تسعة مقتطفات ترتبط - معاً - بتحليل موجز ، ليختصر - بهذه الطريقة - كلاً ملحماً شاسعاً ومملأً ، إلى سلسلة من "قصائد نثرية" قصيرة .

(٤٠) أول أغنية في "أناشيد سيلما Chants de Selma" ، ترجمة "سوار" في ، Gazette Littéraire d'Europe , le 1^{er} août 1765.

(٤١) في عام ١٨٢٠ ، ترجم "ميرميخ" "أوسيان" مع صديقه "ج.ج. أمبير" (انظر خطاب "أمبير" ، الذي ذكره "يوفانوفيتش" في أطروحته حول "جوزلا" ، (La Guzla, Grenoble, 1910, p. 133) .

(٤٢) من عام ١٧٦٥ إلى عام ١٧٨٧ ، نرصد ٢٠ محاكاة لـ "غزليات" جيسنر ، سواء بالشعر أو النثر ، وذلك في "روزنامة ربات الشعر Almanach des Muses" وحدها (Van Tieghem, Le Prémantisme européen, t.II, p.283) . وحول هذه "الغزليات" ، انظر فيما يلي "الترجمة المستعارة وقصيدة النثر" .

(٤٣) انظر - فيما يتعلق بهذين النمطين من النثر - مقالات

A.anglés, sur L'esprit de la prose , dans Action du 5 juin 1945.

(٤٤) قارن A.François, Histoire de la langue française de Brunot, t.VI, 2^e partie, livre II: La langue

post - classique: "Le langage de la passion" , p. 2055 - 2060 ؛ ويُذكر أن "ديدرو" قد اخترع "نقاط الإرجاء" التي أساءت اللغة العاطفية استخدامها ، والتي نجدها لديه "جُملاً 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 ؟

(٤٥) قارن Van Tieghem, Ossian en France p.130- 134.

Salon de 1767, article Lautherbourg. (٤٦)

(٤٧) نستعيد عبارة "مونجلون" في أطروحته حول "التاريخ الداخلي لما قبل الرومانتيكية الفرنسية"

Histoire intérieure du préromantisme français (Arthaud, 1930).

(٤٨) Rousseau, Œuvres, Hachette, 13 vol., t.V, p.89, cité par A. François (٤٨) ؛ والأمر يتعلق هنا بالنثر ، لا بقصيدة النثر . فالحالة الوحيدة لروسو في "قصيدة النثر" "لاوى ابراهيم Le Lévite d'Ephraïm" ليست بذات أهمية نظراً لأسلوبه الشعري، نفسه، والكلاسيكي الزائف .

اللاوي: "أحد أبناء قبيلة "اللاويين" الإسرائيلية القديمة ، ومهمته خدمة المعبد (المترجمة)

Histoire intérieure du préromantisme français, t.I, p.172. (٤٩)

(٥٠) يقول عن التصوير الزيتي (وهو ما ينطبق - أيضاً - على الأدب) : "القواعد جعلت من الفن روتيناً ، ولا أعرف ما إذا كان ضررها أكثر من نفعها . لتتفق : لقد أفادت الإنسان العادى ، وأضررت بالإنسان العبقري" (Œuvres , Garnier, 1876, t.XII , p.762) .

وأيضاً ، فى مقالة "عبقريّة Génie" ، فى *Encyclopédie* فى عام ١٥٥٧ : "القواعد وقوانين الذوق ستعرقل العبقريّة ، والعبقريّة تخضعها كى تطير نحو السامى ، نحو ما يؤثّر على العواطف ، وما هو عظيم".
(٥١) أوضح "فان تيغيم" كيف أن هذه الفكرة كانت محببةً إلى قلب كل "السابقين على الرومانتيكية" من الأوربيين : يونج ، حوته ، إلخ.

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

Histoire intérieure du prérromantisme français t.I, ch.2, p.173 . (٥٢)

(٥٣) أحيّل - بالنسبة للأول (شعر) - إلى دراسات "مونجلون" ، فى المجلد الثانى من كتابه *Histoire intérieure du prérromantisme français*, Arthaud, 1930
Vista Clayton, إلى كتاب *The prose Poem in the French poetry of the XVIII^e century*, Columbia University, 1936 وبشكل خاص الفصل العاشر.

(٥٤) قارن مونجلون، سبق ذكره، المجلد الثانى، ص ٢٤٧ - ٢٤٨ : "هاهو ذا منتصف الليل يدق ، ياله من صمت . لا شيء ، يتحرك . هل الناس نيام حتى هذه اللحظة ؟".

(٥٥) *Œuvres de Mme Roland*, Paris, anVIII, tome 3. والغريب - فى مذكرات "مدام رولان" - أن نفس هذه الزيارات إلى فنسين ، لدى خالها الكاهن القانونى بيمون ، تتيح الفرصة ، على النقيض ، لوصف قصير ، حى وجذاب ، لـ "حفلات ما بعد العشاء العرجاء ، حيث كانوا قد رفعوا الأطباق من المائدة ، ورقدت علبه ذات غطاء اسطواناتي تستخدم كمكتب ، ويستخدمها الكاهن القانونى "بارو" الذى يرتدى النظارات ويجعل آلة الباص تهدر ، بينما كنتُ أمخش كماناً ، وخالي يقرقع بالناي".

(٥٦) انظر رسالتها إلى صديقتها فى المدرسة الداخلية ، الأنسة "كانيه" ، فى ٦ يوليو ١٧٧٦ ، التى ذكرها "لانسون" (Choix de Lettres du XVIII^e siècle, p. 661).

(٥٧) إلى السيد ديلبير ، ١٤ مايو ١٧٨٣ ، ذكره "لانسون" فى . Choix de Lettres p.629.

(٥٨) انظر "لانسون" ، مرجع سابق ، ص ٦٨٦ ، وما يليها .

(٥٩) على سبيل المثال ، خطاب ٩ ديسمبر ، المكون من مقطعين قصيرين .

Observations en tête d'Obermann (éd.Michaut, Hachette, 1940, t.I, p.1) (٦٠)

(٦١) المرجع السابق ، ص ٥ ، ملاحظة .

(٦٢) المرجع السابق ، وبعض التعبيرات الواقعية سيتم تصحيحها بعد الطبعة الأولى : **عجول** ستحل محل الأبقار ، إلخ ...

Obermann, Lettre XXV. (٦٣)

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

(٦٥) هناك مثال مميز لهذا الانصهار : "الأيام الجميلة عديمة النفع لي ، والليالي العذبة مرة لي . سكينه الظلال -! تحطم الأمواج ! صمت ! قمر ! عصفير تغرد أثناء الليل ! أحاسيس السنوات الشابة ، ما الذى أصبحت عليه ؟" (Lettre L XXV, t.II, p.147). وإيقاع هذه المقطوعة الجميلة الجميلة - فى ذاته - معبر بصورة رائعة .

(٦٦) ذكره "ميرلان" (Sénancour, p.94)، الذي يقرب الجملة من "نوفاليس": "كل المرئي يتركز على أساس غير مرئي". (لقد خضع "سينانكور" لتأثير "سان-مارتان"، والقصائد "الهندوسية"، وربما "نوفاليس" غير "سيباستيان مرسيه" (سبق ذكره، ص ٨٩ - ١٠٦ Merlant)

(٦٧) نشر "سينانكور" - أيضاً - فيما نعلم "أحلام يقظة طبيعة الإنسان البدائية" التي تتميز بعض مقتطفاتها بطابع شعري أكثر منه فلسفي.

(٦٨) ر.دي جورمون، مقال حول لوسيل دي شاتوبريان، في t.V, Promenades Littéraires؛ وقد نشرت أعمال "لوسيل" مصحوبة بتعليق. "ل.توماس" عام ١٩١٢ (Messein).

(٦٩) Chateaubriand, Mémoire d'Outre - Tombe, I^{er} partie, livre III.

(٧٠) Neufchatel, 1784 (tomes I et II) et Lausanne 1785 (tomes III et IV).

(٧١) 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 شكل محدد".

(٧٢) Mélanges Lanson, 1922, p.258-267.

(٧٣) Mon Bonnet de Nuit, t.II, p.130. قارن أيضاً "حلم اليقظة" الخامس لروسو.

(٧٤) يؤكد مقال حديث كتبه "ه.ت. باترسون" (Revue de Littérature, Petites clefs de grands mystères).

(٧٥) Comparée, janvier - mars 1951 p. 85 - 100 أن "مرسيه" كان موضع شغف بالمانيا، بالإضافة إلى أهمية تأثيره على "هوجو".

(٧٥) ملحوظة. p.XIV, Préface, Néologie, 1801.

(٧٦) انظر فصل (Vers François" (Mon Bonnet de Nuit, t.II, p.254)، حيث يهاجم "مرسيه" - بحدة - القافية "الرتبية والدائبة"، ويعلن تفوق النثر "على شعرنا القوطي".

(٧٧) انظر Mornet, Le Sentiment de la nature en France, de J. J. Rousseau à Bernardin de St. Pierre, Hachette, 1907 p. 413.

(٧٨) Scènes champêtres de perreau 1782, Mélanges tiré d'un petit porte-Feuille de sylvain Marchal.

770. etc

(٧٩) ذكره "شيريل" ١٧٤٥, Fénelon au XVIII^e siècle en France, p.445.

(٨٠) وإنه لئذو دلالة أن نشهد صدور ديوان من "حكايات وأشعار إرسية" عام ١٧٧٢. يحتوي على مقاطع قصيرة غنائية، تم اختيارها - من هنا وهناك - من "أوسيان"، ولا تحتفظ بشيء من طابع العمل الملحمي.

(٨١) Tableau de Paris, t.II, cité par Monglond, Histoire intérieure du Preromantisme français, t.I, p. 100.

(٨٢) Avertissement في بداية ترجمته لـ "غزليات"، عام ١٧٦٢، ص ١٩.

(٨٣) Variétés littéraires, 1768, t.I, p.391. ونضرب مثلاً على ذلك استخدام كلمة "شيء"، وهي "مصطنع ميتافيزيقي".

(٨٤) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٤٢ (و Réflexions تسبق ترجمة أول "ليلة" Nuit ليونج).

(٨٥) قارن ترجمة "الحب الذى أسىء جزاؤه" - L'Amour mal récompensé - حيث يغني "ساتير" إلى حورية بحر أغنيةً مضحكة (ربما نبعت فكرتها من ثيوقريط ، حيث يقارن نفسه بـ "عجل مرح").

"ساتير" : شخص خرافى ، نصفه الأعلى إنسان والأسفل عنزة (المترجمة)

(٨٦) هكذا تم تقديم "ترتيلة إلى الشمس" لريراك ، باعتبارها مترجمة عن اليونانية .

Les Incas (1777) , ch.XLVII.

(٨٧)

(٨٨) "على النثر ألا يختلط بالنظم" ، ذلك ما يقوله فى كتاب "الشعر" (الفصل الأول ، ص٢٤٢) ، والحظر الذى أصدره "فوجولا" : "علينا أن نتجنب النظم قدر الإمكان فى النثر ، وخاصة البحر السكندري " (Remarques sur la langue française, 1647, p.104) ظل مقبولاً بشكل عام تماماً ، حتى فيما يتعلق بالنثر الأدبي

والشعرى. قارن Vista Clayton, The Prose Poem in French poetry of the XVIII^e Century, Columbia University, 1936, 2^e Partie, ch. 2

(٨٩) كان "سوار" قد أعطى "لوجورنال اترانجيه" - عام ١٧٦٢ - ترجمة "دار-تولا" التى تتضمن قصيدة "ابتهال إلى القمر" الشهيرة . ونعلم أن "الناتشيز" - التى نشرت عام ١٨٦٢ - قد وجدت مخطوطة منذ ثلاثين عاماً .

(٩٠) والدليل أن "التراتيل" شديدة التكلف من الناحية الأدبية، فى "شهداء" و "أغنية الموت" لـ "سيمودوسيه"، وخاصة فى الكتاب الثالث والعشرين ، وهى نموذج حقيقي للأسلوب الكلاسيكي المستعار .

(٩١) انظر ما سبق ، الملاحظة رقم ١٤ .

(٩٢) Dissertation sur la poésie rythmique(sic) dans les Antiquités poétiques ، حيث يميز بين الشعر الإيقاعي لليهود والشعر الموزون ، ويكتشف بالنسبة للباقي شعراً إيقاعياً فى الأغنية الحديثة .

Le Livre échappé au Déluge, en style primitif, ou Psaume, nouvellement découvertes, à Sirap (=Paris) . 1784 . (٩٣)

Fusil , Sylvain maréchal , ou l'Homme sans Dieu , Plon , 1936 انظر (٩٤)

Psaume XXVI , p.73.

(٩٥)

(٩٦) أحب الفتاة المولدة البيضاء التى تغنى بها نظماً ، والتى ما يزال نثره يتذكرها .

(٩٧) يتذكر شاتوبريان "بارني" فى "الناتشيز" ، ليصف غراميات الزنجي اميلي ، وفى ملاحظة فى Génie du Christianisme (2^e partie , livre,V, cha.2) ، يذكر أيضاً "ناهاندوف" باعتبارها نموذجاً لـ "أغاني الزنوج والمتوحشين" .

(٩٨) نعلم أن "هردير" قد أدخل بعض هذه الأناشيد "البداية" فى مؤلفه "فولكسليدر Volkslieder". وفى عام

١٨٤٤ ، سيكشف "سنت-بوف" "حيلة" "بارني" (Portraits Contemporains, tome IV)

(٩٩) "أقل أبدأ إنني أنتجت قصيدة" ، كما يقول فى "اختبار الشهداء" . وبعد أن يقول عن "أتالا" إنها "نوعٌ ما من القصيدة" ، يستدرك فى 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)

(١٠٠) Mémoires d'Outre - Tombe , livres II et VI . يصف "شاتوبريان" نفسه ابتهاله إلى "سينتي" بأنه "أغنية شبه متأوهة" .

(١٠١) Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire, Garnier, 1861, 5^e lég. p.149. في الدرس السابع ، سيثسد "سانت-بوف" على فن "شاتوبريان" ، وسيلومه على كتابة الأشعار بدلاً من الروايات .

(١٠٢) 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 .

(١٠٣) 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 "Itinéraire de Paris à Jérusalem" - تأملات "شاتوبريان" حول الأغاني الشعبية اليونانية .

(١٠٤) Atala , éd. V. Giraud , 1906, p.40-41 et p.78-80.

(١٠٥) قارن .. Ezéchiel , 32, 18-32 ، وبالمثل Psalms 42 , 49 , etc .

(١٠٦) Les Martyrs, Livre VI (قارن بما سبق ، تحت عنوان "تأثير الترجمات" . ونعلم التأثير "الكهربائي" الذي تحدثه قراءة هذا "البردى" على "أوجستين تييري" الشاب . فقد وصفه في مقدمة Récits des Temps Mérovingiens .

(١٠٧) Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique, Boivin, 1930 "إن هذا النمط من النشر متأنق تماماً بشكل خاص ، لكنه يريد أن يغنى ، وأن يكون ذا مظهر هندي . متطلبات كثيرة . وقد حققها "شاتوبريان" بما يعلمه عن الإيقاع الوحشي ، و تعد تلك - على الإطلاق - هي إيقاعاته الخاصة التي تنشأ تلقائياً" (ص ٢١) .

(١٠٨) المرجع السابق ، ص ٢١ .

(١٠٩) Préface du tome I. an X (1801), p.VI.

(١١٠) في الجزئين الأولين ، وحدهما ، نقرأ ترجمات من الألمانية (مقاطع هوفمان "إلى قطي" وحاكيتين خرافيتين لليتشميرج) ، ومن الإنجليزية (استعارة) ، وغزلية "مزجمة بتصرف من الإيطالية" ، ومحاكاة لأناكريون لـ "حكاية هندية" ، و "قصة يونانية" (في مقاطع) ، و "تسامح" و "فصل من سفر التكوين المكتشف حديثاً ، مزجماً عن العبرية إلى الفرنسية" .

(١١١) La mue de l'Amour , par Lefranc, t.IV(1805) p.21-22.

(١١٢) "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).

(١١٣) De l'Allemagne, 1813, éd. Didot , t.II, 2^e partie , chap. 9, p.58 "إن طغيان البحر السكندري غالباً ما يفرض علينا ألا نضع - أبداً - في شعر منظوم ما يمكن أن يكون - مع ذلك - شعراً حقيقياً" .

Improvisations de Corinne au Capitole (t. II , chap . 3),dans **la campagne de Naples** (t.III, chap.4),etc. (١١٤)

(١١٥) "أجمل الأجزاء الشعرية التي عرفناها، هي لغة العواطف التي تستحضرها العبقرية"

(De la Littérature , p.286)

(١١٦) 1^{re} édition , 1813 , ويبدو أن نجاح "Gaule Poétique" كان كبيراً ومستمرًا .

(١١٧) في نداءه **A un écrivain des Quatres Vents de L'Esprit**

(١١٨) (fragment 6^e), p.37, 1819, Paris . Renouard , **Fragments** , وتذكر في "هذا العويل الأليم الذي

ينحدر من عصر إلى عصر " ("هذا العواء الطويل" ، عام ١٨٥٧) في "الفنارات " لبودلير .

(١١٩) **Portaits contemporains** . t. I, Paris, 1846, p.298.

(١٢٠) هو الموضوع الشهير : "لماذا أستيقظ يانسمة الربيع " ، الذي تكرر استخدامه كثيراً منذ "ويرذير" .

(١٢١) سنجد مزيداً من التفاصيل في أطروحة "يوفانوفيتش" حول " "جوزلا" لميرمييه، **La Guzla de**

Mérimée , Grenoble , 1910 , 1^{re} partie, chap. 2 : La Ballade populaire avant la Guzla, p. 110-188.

(١٢٢) أضع - في نفس الإطار - "الافتباسات" ذات الموضوعات الشعبية في شكل أناشيد غنائية من تأليف

هذا أو ذاك من الكتاب : مثل "لينور" تأليف "بورجير" ، و"ملك أولسين" تأليف "جوتيه" ، و"الأناشيد الاسكتلندية" تأليف "والتر سكوت" . ولم تحز هذه الأناشيد "الأدبية" - عندما ترجمت - على تأثير يختلف عن ذلك الذي حازته الأغاني الشعبية الأصلية .

(١٢٣) **Conservateur littéraire** , 1819 - 1821 , éd.J.Marsan, Hachette, 1922; **Introduction**, p.XVII.

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

(١٢٤) Tome I, 2, p.105- 107.

(١٢٥) في مقال "Du Génie" "لأوجين هوجو بشكل محدد (يناير ١٨٢٠) .

(١٢٦) **Revue des Deux Mondes** . 1831, t.111, 3^e livraison . ونعلم أن "أوجين هوجو" سرعان ما أصيب بالجنون .

(١٢٧) "افولان" و"مقبرة لوبان" أعيد طبعهما - على التوالي - في مايو و يونيو ويوليو ١٨٢٠ ، وأعيد

طبعهما في 1823, **Tablettes Romantiques** ، وكذلك "مبارزة الهاوية" .

(١٢٨) فيما يخص ما يقوله الكلاسيكيون ، انظر ما ذكره "أ.ديشان" **(La Guerre en temps de paix , Muse**

française , mai 1824).

(١٢٩) **La Muse Française** , 1823 - 1824, publiée par J. Marsan, Cornély , 1907; **Introduction** , p XIX.

(١٣٠) **Muse Française** . 1823, tome I.

(١٣١) **Muse Française**, 12^e livraison , t. II , p.301.

(١٣٢) **Racine et Shakespeare** (1822) , Charpentier , 1935 , p.166.

(١٣٣) وثمة مثال مشهور عن التورية المثيرة للسخرية ، يتمثل في كلمة هنري الرابع عن "العصيدة" ، التي

حوّلها "بحرفيه" في مؤلفه "موت هنري الرابع" إلى :

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

Victor Hugo , Odes , Préface de 1824. (١٣٤)

Emile Deschamps . Préface des Etudes Françaises et Etrangères (1828) , publié par H. (١٣٥)

Girard , Bibliothèque Romantique, 1923, p.16.

Préface , éd.H..Girard , p.61 (١٣٦)

(١٣٧) قارن "مقدمة كرومويل" عام ١٨٢٨ : "الفكرة ، وقد غُمست في الشعر ، تتضمن - فجأة - شيئاً ما أكثر حدة ، وأكثر سطوعاً" (éd. Souriau, 1897 , p. 283).

(١٣٨) مقدمات Odes et Ballades . ويشير "هوجو" - في نفس المقدمة - إلى "الأعمال الشعرية الجميلة من كل الأنواع ، سواء كانت شعراً أم نثراً ، التي شرفت قرننا".

(١٣٩) مقدمة كرومويل ، مرجع سابق ، ص ٢٨٥ ، ٢٨٦ .

(١٤٠) "دي لامييه" الذي أعجب به الرومانتيكيون إعجاباً شديداً ، وأصبح مشهوراً منذ كتابته "دراسة عن اللامبالاة" (١٨١٧) . وقد نشرت في جزئين عام ١٧٢٥ : "الملحد" و"اليهودي" (أعيد نشر الأول في ملخص "الدفاتر التذكيرية"). وحول "الحوليات الرومانتيكية" ، انظر 1872. 2^e éd. Asselineau, Bibliographie Romantique

(١٤١) استعادة من Conservateur Littéraire (قارن مع ما سبق تحت عنوان "فجر الرومانتيكية...").

(١٤٢) عامان ، ١٨٣٠ - ١٨٣١ .

(١٤٣) اعتباراً من ١٨٣٠ . انظر - عن "الدفاتر التذكارية" - "بيبلوجرافيا" لاشيفر.

(١٤٤) في مقال حول أنشودة "المورلاك".

(١٤٥) 1821 , Smarra , ou les démons de la nuit . "أراد نوديه ، الأول ، أن يؤلف قصيدة

الحياة الليلية ". هكذا كتب "كاستيكس" عن "سمارا"

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

(١٤٦) يؤكد "نوديه" - في المقدمة - أن اسم "سمارا" هو اسم الروح الشريرة التي تتسبب في الكوابيس ،

و"نوديه" - الذي أقام في "إيليري" عامي ١٨١٢ ، ١٨١٣ - كان يجهل تماماً ، على أية حال ، اللغة الصربية

الكرواتية . انظر أطروحة "يوفانوفيتش" حول 1910, p.68-109. Guzla de Merimée, Grenoble,

(١٤٧) قارن "يوفانوفيتش" ، مرجع سابق ، ص ١٠٢-١٠٨ . والطريف أن "نوديه" قد أسمى "بيكه" باسم

النكونت سبالاتان ، الذي كان يرأس قبيلة "ليباش" ، حيث أقام "نوديه" في "إيليري" . وهو اسم وجده "مرعيه"

إيليرياً خالصاً 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 .

(١٤٨) انظر مقدمته لعام ١٨٤٢ .

(١٤٩) Trahard, *La jeunesse De Mérimée*, Champion, 1924, p.265-266.

(١٥٠) *La guzla*, éd. du Divan, 1928, *Introduction* d'E. Marsan, p.VIII.

(١٥١) سأذكر - نقلاً عن "يوفانوفيتش" (375 _ 374 p. *La Guzla de Mérimée*, Grenoble, 1910) - ثلاث
ترجمات فرنسية لبداية نشيد زوجة حسن أغا الغنائي :

١- ترجمة عام ١٨٧٨ ، عن ترجمة "فورتني" الإيطالية :

"أى بياض يتألق فى هذه الغابات الخضراء ؟ أتلوج ، أم يجمع ؟ ستكون الثلوج قد
ذابت اليوم ، والبجع قد طار . إنها ليست بثلوج ولا هي يجمع ، لكنها خيام حسن
أغا. فيها يرقد جريحاً وهو يتوجع بمرارة".

٢- ترجمة "نوديه" نقلاً عن "سماراً" (وقد تمت أيضاً عن "فورتني") :

"أى بياض باهر يشرق بعيداً على العشب الأخضر الشاسع للسهول والأجمات؟
أهو تلج أم يجمع ، طائر الأنهار البراق هذا الذى يغطيها بالبياض ؟ لكن الثلوج
تلاشت ، لكن البجع استأنف طيرانه نحو مناطق الشمال الباردة .

لا ليس الثلج ، ولا البجع . إنه سراق حسن ، حسن الشجاع ، الجريح على
نحو يبعث على الألم ، الذى يبكي من غضبه أكثر من بكائه من جرحه".

٣- ترجمه "مريميه" :

"ما هذا البياض على السهول الخضراء ؟ أهى الثلوج ؟ أهو البجع ؟ ثلوج ؟ كان
لايد أن تذوب . يجمع ؟ كان لايد أن يطير . ليست الثلوج أبداً ، ليس البجع أبداً : إنها
خيام الأغا حسن أغا . وهو ينتحب من جراحه الأليمة".

ونرى - بوضوح - إلى أى حد يتمسك "نوديه" بالتوازنات الإيقاعية ، و "مريميه" بالفاعلية والإيجاز .

(١٥٢) *La Guzla de Mérimée*, p.281 ، ملحوظة ٢.

(١٥٣) *La Guzla*, éd. du Divan, 1928 , p.42-44.

(١٥٤) المرجع السابق ، ص ٥٧ ، ٥٨ .

(١٥٥) المرجع السابق ، ص ٨٤ ، ٨٦ .

(١٥٦) "يسمبو ، يسمبو ! البحر أزرق، والسماء صافية ، القمر مرتفع ، والريح لم تعد تهب فى أشرعتنا
من أعلى . يسمبو ، يسمبو ! " (إنه أول المقاطع الخمسة ، ص ٩٢ - ٩٣) . ويوضح "مريميه" - فى ملحوظة
له- أن هذه الكلمة "يسمبو" بلا "أى معنى . والبحارة الإيليريون يرددونها وهم يغنون - باستمرار - أثناء
تخفيفهم، حتى يضبطوا إيقاعهم".

(١٥٧) نشر "السنثور" و "الطوفان" - لأول مرة - فى *Album de Grille et Magalon en 1822* .

(١٥٨) *Le Centaure, Album d'un Pessimiste*. éd.par J.Marsan, Bibliothèque Romantique, 1924, p.198.

(١٥٩) *L'Adolescence* ، السابق ، ص ٢٠٢ .

(١٦٠) "الغليون" ، السابق ، ص ١٩١ ؛ ونعلم أن بودليز "و "مالارميه" سيستعيان الموضوع .

(١٦١) "آه ! كم إن حماقة الآخرين تصيب بالغيثان من هو مستاء - سلفاً - وضجر من ثقله هو!" ص ١٨٨ .
قارن بـ "بودلير" في قصيدة "الساعة الواحدة صباحاً" من ديوانه "سأم باريس" .

(١٦٢) جمع "ج.مارسان" قصائد النثر (بشكل أكثر منهجية عما هي عليه في الطبعة التي تلت وفاة "الفونس راييه" عام ١٨٣٥) ، في الجزء الثالث من "ألبوم متشائم Album d'un Pessimiste" بعنوان "أوقات فراغ حزينة" . مات "رايه" في ٣١ ديسمبر ١٨٢٩ ، بعد صراع مع مرض أصابه بالتشوه .

(١٦٣) L'Abime ، سبق ذكره ، ص ١٢٢

(١٦٤) وبذلك ، فصورة الحياة - في " Mon Ame " ص ١٣١ - "دراما تراجيدية وهزلية" ، حيث يدفع المشاهدون ثمن مقاعدهم "من قوتهم ودمهم" .

(١٦٥) "سيزيف" ، مرجع سابق ، ص ١٥٥ .

(١٦٦) Les Feuilles d'Automne , PièceXXIX, datée de mai 1830 .

(١٦٧) La Vision d'où est sorti ce livre , pièce liminaire de la Légende des siècles , 1856.

(١٦٨) قارن بـ Le Singulier Monument في L'An 2440, I, I, chap.22 (éd de 1786)

(١٦٩) في (١٦٩) Histoire de la Langue Française , t. XII, يرصد "ش. برونو" ثلاث محاولات في قصيدة النثر في المرحلة الرومانتيكية : "رايه" و "برتران" و "م.دي جيران" ، باعتبارها "محاولات معزولة لا رابط بينها" (ص٢٩٣) . ولا شيء يشير - في الواقع - إلى أن أيًا من هؤلاء الشعراء الثلاثة قد عرف تجارب الشعراء الآخرين (ما عدا - ربما - القصائد التي نشرت في "الحواليات الرومانتيكية") .

(١٧٠) سانت-بوف ، Notice عن برتران ، في مقدمة (1^{re} éd ., Pavie, Angers, 1842) ، Gaspard de la Nuit ،

وأعاد نشرها في Portraits Littéraires , t.I I, Garnier. 1862, p.354 .

(١٧١) كان قد ولد - في الحقيقة - في "سيفا" ، في "بيمون" عام ١٨٠٧ ، لكن والده - نقيب الشرطة - كان قد استقر في "ديجون" ، بعد سقوط الامبراطورية : كان لويس عمره سبع سنوات ، وقتئذ .

(١٧٢) سأترك له هذا الاسم الشخصي الذي اشتهر به ، والذي يلائم ميله إلى العصور الوسطى ، رغم أدلة "سيريسما" الذي أوضح - في أطروحته الرائعة - أنه ، في حقيقة الأمر ، لم يقع بهذا الاسم إلا نادرا

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

(١٧٣) أوضح "سيريسما" - مستنداً إلى شهود آخرين - أنها كانت منظومة ، وليست نثراً ، تلك التي تلاها "برتران" ذلك المساء . وهو ما لا يهم كثيراً على أية حال : فالأساسي هو أن "سانت-بوف" قد عرف "الأناشيد الغنائية النثرية" لـ "جاسبار" ، بل حصل على المخطوط لفترة ما بين يديه (سيريسما، مرجع سابق، ص ١٢٤، ١٣٠) .

(١٧٤) A Monsieur Sainte - Beuve , Gaspard de la Nuit , Mercure de France, 1911, p.188 والمقطوعة

تعمل تاريخ ٢٠ سبتمبر ١٨٣٦ .

(١٧٥) قارن، Sainte - Beuve, Vers une alchimie lyrique , Les Arts et le livre, 1927

(Bertrand, Nerval , Baudelaire) ؛ وفيما بعد، ذهب "مارسيل جان" و "أرياد ميزي" إلى وضع "جاسبار الليلي" فوق

قصائد "بودلير" النثرية، الذي حاول - عبثاً - "الارتقاء إلى مستوى تركيبة برتران" *Genèse de la Pensée* (moderne, Corréa, 1950, p.48).

(١٧٦) في *La Bouteille à la Mer*, n° 48, octobre 1945.

(١٧٧) انظر - على سبيل المثال - "ماكس جاكوب" في 17, p. Stock, 1923, *Cornet à Dés*, Préface de 1916, *Le Centenaire du poème en prose* (Le Temps, 25 août 1942)؛ و"م. شابلان" في كتابه *Anthologie du poème en prose*, Julliard, 1946.

(١٧٨) ثلاث ورقات مزدوجة موجهة إلى الناشر "راندويل" يستعديها "ب. جيغان" في طبعته لـ "جسبار الليلي"، المنشورة طبقاً لمخطوط المؤلف، بايو، ١٩٢٥، ص ٢٧٠.

(١٧٩) ونعلم أن *جاسبار الليلي* يتضمن ستة كتب: المدرسة الفلمنكية، باريس القديمة، الليل وحظوته، الوقائع، أسبانيا وإيطاليا، سيلفي، إضافة إلى بضع قصائد منفصلة، "مقتطفة من مذكرات المؤلف".

(١٨٠) حول "جمعية الدراسات"، والدور الذي لعبه "برتران" فيها، انظر - *Sprietsma, Louis* - *Bertrand*, p.50-70, ويشير "سپريتسما" - أيضاً - في أطروحته الثانوية (édition des *Œuvres poétiques* de Bertrand, Champion, 1926) إلى التقارب بين أناشيد "أتالا" الهندية وقصائد "جاسبار الليلي".

(١٨١) قارن بما يلي، لدى إيرادنا لنص "أكتوبر".

(١٨٢) قرأها في "جمعية الدراسات" عام ١٨٨٢ (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 يراحم الترجمات النثرية للويف 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).

(١٨٣) *Loève - Veimars*, *Ballades, Légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse*, 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).

(١٨٤) انظر - في هذا الموضوع - كتاب *L.Reynaud, Romantisme. Ses origines anglo- germaniques*, Colin, 1926.

(١٨٥) عبارة "السمندل" التوجيهية مستعارة من "تريليبي" *Trilby*، ويمكننا أن نقارن ما ورد في "السمندل" - "كانت أغصان الكرمة تالفة، وزحفت الشعلة نحو الجمر" - بما ورد في "تريليبي": "شعلة الجمرات خبت، وجرى ضوء أزرق فوق الجمرة المنطفئة، وتلاشى".

(١٨٦) *Smarra*, éd. des Quatres Vents, 1946, p.76.

(١٨٧) *Scarbo, Gaspard de la Nuit* (Mercure de France, 1911, p.97).

(١٨٨) *La Chambre Gothique, Gaspard*, p.96، ويذا "سماراً"، هما - أيضاً "مسلحتان بأظافر من معدن أرفع من الصلب، تخترق اللحم دون أن تقطعه، وتمتص الدم بطريقة مضخة مصاص الدماء الغادرة" (*Smarra*, p.76).

(١٨٩) 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" - وفقا 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 الذى 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 .

(١٩٠) انظر Sprietsma, p.95. وهذه الأشعار من أوائل ما كتبه "موسيه".

(١٩١) انظر الفصل الذى كتبه "سپريتسما" حول **Bertrand et le Provincial** , p.88-103.

(١٩٢) **Le Provincial** , 12 septembre, 1828 (Sprietsma , p.92) . ولنذكر أن "برتران" - إذا ما كان قد أبدع النوع- فإنه لم يبدع اسم **قصيدة النثر** ، الذى لم يستخدمه في أي موضع .

(١٩٣) **Les Etudes françaises et étrangères** . هل يجب أن نذكر **Espagne et Italie** , livre V de Gaspard. **Orientales** , les Contes d'Espagne et d'Italie de Musset de E. Deschamps.

(١٩٤) " لقد نقلت لي الشغف بالعمارة القوطية .. إن مدينتي التي ولدت فيها تظهر أمام عيني في هيئة جديدة، أسير في الشوارع ، وأنا أنهجى كل منزل ، مثل رجل يبدأ في تعلم القراءة . وأفحص - الآن - بنشوة تمتلئ بالفضول الذى لا يوصف ، العديد من كنائسنا ، حيث سمعتُ القداس مئات المرات ، دون أن أعرفها ."

(Lettre citée par Marsan , **Mercur de France** 1^{er} mars 1925).

(١٩٥) "جاسبار الليلي" ، ص ٤٧ . ويلمح "سانت-بوف" - هنا - إلى فصل من رواية "نوتردام دي بارى" ، ويحمل عنوان "باريس على جناح طائر" (Livre III, ch.2)

(١٩٦) منذ ١٨٢٧ ، حدثه "روسينو" - وهو صديق "برتران" - عن "المعمار القوطي" لكنيسة شومون ، التى نستطيع أن نرى فيها أشكالا غريبة من "الجروتيسك" لقديسين محبوسين في كوات مكدسة بتمائيل غريبة. (Sprietsma, ٣٤ص)

Préface de Cromwell (1828) publiée Par Maurice Souriau 1897 , p.199. (١٩٧)

(١٩٨) السابق ، ص ٢٠٠.

(١٩٩) **Gaspard de la Nuit, Introduction**, p.14 ، واسم "تبي" هذا تُسمى به - كما يقول "برنار" - عدة أنهار صغيرة ، تروي السهل بين "ديجون" و "الساؤون".

Jean des Tilles (Gaspard , p.73) . (٢٠٠)

(٢٠١) قارن - على سبيل المثال - "محفلة السبت الكبير لسحرة اكسوا" ، بالقرب من شجرة بلوط جبل

"شوفان" ، Marion, **Légendes et traditions populaires de la Côte d'Or** , Lumière, Dijon , 1929 .

(٢٠٢) " في زمن آخر ، كان سيُشعر برائحة الأشياء المحروقة ، إذ إن العمل الكبير - الذى كان مشغولاً به - كان يمكن أن يقوده إلى المشنقة أو المحرقة " (lettre de F.Bertrand á M.Chabeuf , 1886 , Sprietsma, p.232-235).

وقارن - في "جاسبار الخيميائي" ، ص ٦١ ، وفي "حورية البحر" - التلميح إلى "مثلث النار ، والأرض ، والهواء" (ص ١١٢) .

(٢٠٣) انظر في "اللذة" (Euvres en vers de Bertrand, thèse Secondaire de Sprietsma.) La Volupté Hostellerie (p.5) ، والأناشيد الغنائية الثلاثة عن ديجون (ص ٣٠ ، ٣٢). وفي مقدمة "جاسبار" يرسم "برتران" تخطيطاً للوحة مفعمة بالحياة ، لديجون القديمة منذ القرن الرابع عشر حتى الخامس عشر .

(٢٠٤) قارن Gaspard , Introduction , p.29, et le Clair de Lune, p.104

(٢٠٥) قارن Un Rêve (Gaspard , p.107)

(٢٠٦) قارن La Ronde sous la Cloche (Gaspard, p. 105)

(٢٠٧) وبالتحديد ، بهدف السخرية من هذا التعسف في استخدام "الطابع المحلي" ، تسلي "مريميه" - كما سيقول عام ١٨٤٠ - بأن يكتب الـ "جوزلا" ، وهي ذات "طابع" لا يقل أصالة .

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

(٢٠٩) قارن "... أحييت ، وعيناي محمرتان من كثرة البكاء" (Scarbo , p.96) ، "... وفي أعماق سريري كنت أرصد في هلع اثني عشر صوتاً .." (La Ronde sous la Cloche, p.105) .

(٢١٠) من المفيد أن نعرف أن "ينيو" - مدير "الكوليج" (مدرسة ديجون الثانوية) ، حيث درس "برتران" حتى عام ١٨٢٧ - كان قد قدم ، عام ١٨٢٥ ، إلى أكاديمية ديجون ، بحثاً حول "رقصات الموتى" ، نشر عام ١٨٢٦ (قارن ، ملحوظة 82 et 30 p. (Sprietsma) .

(٢١١) جاسبار ص ٩٧ .

Départ pour le Sabbat (Gaspard, p.64)

(٢١٢) الرحيل إلى محفل السبت

Les Cinq Doigts de La Main (Gaspard , p.56)

(٢١٣) أصابع اليد الخمسة

Le Raffiné (Gaspard , p.77)

(٢١٤) المرهف

(Gaspard . p.80)

(٢١٥) جاسبار

Messire Jean (Gaspard , p.81)

(٢١٦) السيد جان

(٢١٧) قارن بعنوان الكتاب الأول لجاسبار : المدرسة الفلمنيكية ، والفنانين المذكورين في المقدمة . لقد ترك "برتران" رسوماً تخطيطية على طريقة "هوجو" ، وطبعة "بوس" لجاسبار (١٩٢٠) تضم رسماً تخطيطياً . ويحكي أخوه "فريدريك" أنه "كان يرسم أشخاصاً مشنوقين بالفحم والطباشير الأحمر على حوائط الممرات" (قارن (Sprietsma, p.232-235) .

(٢١٨) قارن هذه العناوين الدالة : "صعاليك الليل" ، "سريناد" ، "قداس منتصف الليل" ، "ضوء القمر" ، "الليل بعد معركة.." ، دون ذكر "جاسبار الليلي" . ومع الرومانتيكية ، ولد هذا الحب لليل ، في القرن الثامن عشر (قارن 1921 . Van - Tieghm . La Poésie de la Nuit et des Tombeaux au XVIII^e siècle) ، وقد تطور - في آن واحد - على الصعيد الفني والنفسى .

(٢١٩) مقطوعة بتاريخ ١١ أبريل ١٨٢٨ ، نشرت في "لوبروفنسيال Le Provincial" في ١٢ سبتمبر

١٨٢٨. وقد أعيد نشر غالبية هذه النسخ الأولى في 1920, Crés, *Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand*, ١٨٢٨ سبتمبر ١٢, "Le Provincial (٢٢٠) قصيدة منشورة في "لوبرفنديال
- (٢٢١) نشرت "قلعة مولجاست" (sic) *La Citadelle de Mollgast* في "لوبرفنديال" في ٨ مايو ١٨٢٨.
- (٢٢٢) ذكر "بيتي" هذا النص - لأول مرة - في 1865, p.299, *Le Bulletin de l'Académie Delphinale*, وأعاد "سيريتسما" نشره في "مقدمة" *Œuvres Poétiques de Berrand*.
- (٢٢٣) تتضمن قصيدة "البرصاء" ليرتران (جاسبار، ص ١٣٩) عبارة توجيهية تقول:
- لا تقترب قيد أئمة من هذا المكان
فهنا بيت البرصاء القدر (قصيدة البرصاء القديمة).
- وهي تتعلق ببرصاء "سان جاك دي تريمولوا" في ضواحي "ديجون".
- (٢٢٤) إشارة إلى الديجوني الشهير "جاكيما دي نوترادم" الذي يتذكره "برتران" في مقدمة "جاسبار"، ص ٢٩.
- (٢٢٥) ضوء القمر *Le Clair de Lune*, p.103.
- (٢٢٦) هل تأثر "برتران" بـ "أنشودة غنائية إلى القمر" الشهيرة لموسيه؟
- (٢٢٧) *Das Französische Prosagedicht*, Hambourg, 1929, p.15
- (٢٢٨) "مغامرة ألويزيوس برتران، الزجاجة في البحر، أكتوبر ١٩٤٥ *L'Aventure d'Aloysius Bertrand. La Bouteille à la mer*, octobre 1945: "كل السحر غير المحسوس للحالة البدائية قد تلاشى".
- (٢٢٩) وبالمقابل، يمكننا أن نقرأ في أشعاره شكاوى مؤثرة حول مصيره. على سبيل المثال في "شكوى"، عام ١٨٣٨ (*Œuvres Poétiques*, p.102)، وفي "حياة أخرى" المكتوبة عام ١٨٤٠، بعد خمسة عشر شهراً قضاهما في المستشفى (السابق، ص ١٠٩):
- واحسرتاه! لم أعد سوى ظل
يتكشف في شحوبه،
هائم، فقير، مريض وكثير
في صحراء ألمي!
- ونستطيع أن نقرأ - أيضاً - في أشعار "برتران"، عام ١٨٢٨، عدة تلميحات غامضة إلى ما يسميها "فتاة النجع".
- (٢٣٠) في الكتاب السادس من "جاسبار"، سيلفي، ص ١٧٠.
- (٢٣١) ذكره "سيريتسما"، ص ١٣٩، ١٤٠.
- (٢٣٢) مكتوبة عام ١٨٣٨، خلال إقامة "برتران" في المستشفى، حيث كان يحتضر؛ وكان قد ارتبط بصداقة دائمة وحارة ومتبادلة بدافيد، الذي سبق أن قابله عند "راندويل" (Sprietsma, p. 203-204).
- (٢٣٣) *Histoire de La langue française*, t. XII. L' époque romantique, p.258.
- (٢٣٤) "جاسبار الليلي"، ص ٣٣. *Gaspard de la Nuit*.
- (٢٣٥) خطاب إلى "دافيد داجر"، ١٨ سبتمبر ١٨٣٧، مذكور في A. Séché, *Les derniers jours d'Al.*
- Bertand (*Mercure de France*, 15 mai 1905).
- (٢٣٦) *Vers une Alchimie Lyrique* (Les Arts et le Livre, 1927, P 45).

(٢٣٧) تعليمات "برتران" إلى الناشر "راندويل": ثلاث ورقات مزدوجة، أوردتها" ب. جيجان "في طبعة

Gaspard de la Nuit , Payot ,1925, p.265.

(٢٣٨) بودلير ، في "أخلاقيات اللعبة *Morale du Joujou* (قصيدة مستمدة من مقالة) ، و"مالارميه" في "مشهد مقطوع" *Un Spectacle Interrompu* . ونذكر لمالارميه "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 - نوعاً مستقلاً" (La Musique et les

Lettres , Notes , Œuvres de Mallarmé, Pléiade ,. p.665)

(٢٣٩) يذكره "سبريتسم" في أطروحته ، ص ١٤٩ .

(٢٤٠) "جاسبار الليلي" ، ص ١٧٥ .

(٢٤١) سبق أن رأينا هذا النسق لدى "بارني" (الأغنية الثامنة) ، ولدى "شاتوبريان" (أغنية حب إلى أتالا).

(٢٤٢) هذا البناء المتماثل لا نجده في النص الأول ، نص عام ١٨٢٩ (قارن بما سبق، ص ٧٤،٧٥) ، ويبدو أن "برتران" قد استخدمه بطريقة أكثر منهجية.

(٢٤٣) "جاسبار الليلي" ، ص ٨٥ .

(٢٤٤) المرجع السابق ، ص ٩٥ .

(٢٤٥) 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 .

(٢٤٦) "جاسبار الليلي" ، ص ١٢٩ .

(٢٤٧) "جاسبار الليلي" ، ص ١٥٢ .

(٢٤٨) أوضحه في "الغسلات" (١٨٢٨) ، حيث تنتهي أربعة مقاطع - من ستة - بنفس الكلمات : "في

المياه...في مجرى المياه...، على شاطئ المياه" (أعيد 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 "حوك دازلدين" .

(٢٤٩) قارن بما سبق ، ص ٦٥ و٦٦ .

(٢٥٠) "جاسبار" ، ص ٢٠٠ .

(٢٥١) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

(٢٥٢) المرجع السابق ، ص ٦١ .

(٢٥٣) "ولاحظت في رعب أن عينيه كانتا فارغتين ، رغم أنه بدا كأنه يقرأ ، وأن شفثيه كانتا جامدتين ،

رغم أنني سمعته يصلي، وأن أصابعه كانت عارية من اللحم ، رغم أنها كانت تلمع بالجوهر!" ("جاسبار" ، ص ١١٠).

(٢٥٤) "جاسبار" ، ص ١٨٠ (والمقاطع الأربعة ، المتضمنة فيما بين الاستهلال والختام ، مبنية بطريقة واحدة ، ومقسمة إلى أربعة أجزاء منفصلة بالخطوط الصغيرة).

(٢٥٥) "جاسبار" ، ص ١٠٧ .

(٢٥٦) سكاربو ، "جاسبار" ، ص ٢١٧ ، وقارن بخاتمة "كمان جامبو الأوسط" : "ليذهب إلى الجحيم جوب هانز العوَّاد الذى باع لي هذا الوتر ! صرخ معلم جوقة الترتيل وهو يضع الكمان الأوسط المليء بالغبار في علبنه المثربة - كان الوتر قد انقطع " (جاسبار ، ص ٥٨).

(٢٥٧) المجنون ، (جاسبار ، ص ٩٩ . وقارن - على سبيل المثال - لدى "لافوتين" :

يصل الرجل صاحب الكنز ، ويجد نقوده

ضائعة .

(٢٥٨) "جاسبار" ، ص ٧٧ .

(٢٥٩) "طموح 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 .." (Le Mariage de Figaro , acte V , sc.3) . وسواء تعلق الأمر بـ "فيجارو" أو بـ "المرهف" ، ألا يقوم الإيقاع - وحده - بإبراز الشخصية ، بدقته وطلاقة؟

(٢٦٠) "الدورية تحت الجرس" . La Ronde sous la Cloche , p.105 .

(٢٦١) ص ١٦٤ .

(٢٦٢) ص ١٨٠ .

(٢٦٣) بانسجام يتوافق مع المهبوط ، وهي موحية ، لا بسبب صوتياتها فحسب ، لكن - أيضاً - لمعناها ، رغم عدم تناسب الواضح للألفاظ .

(٢٦٤) "الأغصان الصغيرة Les Rameaux" (١٨٢٩) ، (Œuvres poétiques de Bertrand , p.53) . ويمكننا

أن ندرك - هنا - مدى قصور البيت المكون من ثمانية مقاطع فى الإيجاء بالسوداوية أو التأمل .

(٢٦٥) "الغرفة القوطية La Chambre Gothique" (جاسبار ، ص ٢٥) .

(٢٦٦) فى حين أن القطع العادي ، الذى يحدث قبل الـ "e" الصامتة "يعمق الإيقاع" ، ولا يحدث قطيعة: Les

monta / gnes , les prés . وسنرى أمثلة فيما يتعلق ببودلير و"دوروتيه الجميلة" فيما بعد (ص ١٦٥) .

(٢٦٧) "الرحيل إلى محفل السبت" ، ص ٦٣ . واستخدام كلمة من مقطع واحد "l'os" (عظمة) ، هو بليغ أيضاً .

(٢٦٨) قارن - فى Virole de Gamba - نهاية المقطع المذكور من قبل ، ص ٨٠ ، هامش ٢٥٦ .

Harlem , p.46

(٢٦٩) "هارلم"

(٢٧٠) ص ٧١ .

(٢٧١) "إن لم يكن ، مع صغير جهاز التفطير المتلألئ" ("الخميري L'Alchimiste , p.61) . ويمكننا أن نراجع -

فى كتاب "Le Vers Français de M. de Grammont, Delagrave" كل الجزء المحصص لـ "الأصوات كوسائل تعبيرية" ، الذى يظل صائباً .

(٢٧٢) ص ١٣٩ .

(٢٧٣) "جاسبار" ، ص ٥٨ . وكلمتا gargouille و gargamelle ، اللتان صاغتهما اللغة الشعبية ، هما

كلمتان صوتيتان حقيقيتان ، تقلدان الأصوات الصادرة من الحلق .

(٢٧٤) "الغرفة القوطية" ، ص ٩٦ .

(٢٧٥) ص ٥٦ .

(٢٧٦) ص ٥١ .

(٢٧٧) ديدرو ، صالون ١٧٧٦ ، مقال Lautherbourg .

(٢٧٨) خطاب إلى M. Chabeuf ، مذكور في أطروحة "سيريسما" ، ص ٢٣٤ .

(٢٧٩) A. Petit, Louis Bertrand, Souvenirs de Dijon (Mémoires de l'Académie Delphinale , 1865).

(٢٨٠) نُشر في "الوروفنسيال Le Provincial" ، ٨ مايو ١٨٢٨ ، وذكره B. Guégan dans Le Keepsake

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

(٢٨١) "قلعة وجاست" La Citadelle de Wolgast (sic), p.210

(٢٨٢) 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".

(٢٨٣) "مشهد هندوستاني" Scène indoustane (يحمل تاريخ ١٨٢٦) ، وأعاد "سيريسما" نشره ، ص ٥٩ : وهذه المقطوعة ، التي نشرت في Société d'Etudes ، عام ١٨٢٧ ، هي أول قصيدة نثر "لبرتران" .

(٢٨٤) خلال مروره في ديجون ، كتب "سانت-بوف" إلى "هوجو" أنه رأى "الأرمانسون l'Armançon الذي تغني به برتران" ، وهو ما يثبت أنه يتذكر "الغسلات" (انظر سيريسما ، ص ١٢١ ، والملاحظة ٣).

(٢٨٥) نذكر ، بشكل خاص ، المظهر المتقطع للحملة الثانية : ماينساب / 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 : تفعيلية في الشعر اليوناني واللاتيني ، على وزن فعلن .

(٢٨٦) L'Aventure d'Aloysius Bertrand , la bouteille à la mer , octobre 1945.

(٢٨٧) يمكننا - على سبيل المثال - أن نقارن بين الاستدعاءات المحددة ، والمحدودة لبرتران في نصي "محفل السبت" ، في "جاسبار" (Départ pour le Sabbat, p.63 ; L' Heure du Sabbat, p. 115) ، والدوامة الهائلة في "محفل السبت" لهوجو (في Ballades) ، التي أغرى إحكامها "جوستاف دوريه".

(٢٨٨) نستطيع أن نرى نموذجاً لهذا الاقتصاد في الأساليب في الحوار الصامت ، الذي يرد في "صحبة عظيمة" (جاسبار ، ص ١٣٨) ، حيث تحل الإيماءات محل الكلمات .

(٢٨٩) حورية البحر Ondine, p.112.

(٢٩٠) ساعة محفل السبت L'heure du Sabbat , p.116.

(٢٩١) الإنذار L'Alerte , p.160 . يجيب "برتران" - مقدماً - على الأمنية التي سيصوغها "هويسمان" ، عن قصيدة النثر ، بأنه يرى "الصفة وقد وضعت بطريقة ماهرة وقطعية تماماً ، بحيث لا يمكن - شرعياً - تغييرها" (A Rebours [1865] , éd. Fasquelle , 1903 , p. 265).

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

(٢٩٣) يتحدث "تراهار Trahard" - فيما يتعلق بميريه - عن "جمالية الحد الأدنى"

(La jeunesse de Merimée, Champion, 1924)

(٢٩٤) انظر - فيما يلي - ص ٣٨٦ .

(٢٩٥) في "مكتب خدمة المساء l'Office du Soir" - على سبيل المثال ، حيث يتم التمييز - رغم هذا - بين أجزاء اللوحة الثلاثة بشكل طباعي .

La Ronde sous la Cloche , p.106.

(٢٩٦)

(٢٩٧) ص ٥٧ .

(٢٩٨) "الماسوني Le Maçon" ، ص ٤٨ .

L'Aventure d'Aloysius Bertrand , La Bouteille à la mer , octobre 1945.

(٢٩٩)

(٣٠٠) إنه يوصي الطابع بأن يضع "مساحات بيضاء واسعة بين المقاطع، كما لو كانت مقاطع من الشعر المنظوم" (نسخة من الأوراق الثلاث المزدوجة ، الموجهة إلى الناشر "راندويل"؛

Gaspard de la Nuit, éd.Guégan, chez Payo, p.270).

Les Contemplations , Autrefois , Livre I (Pièce datée de 1834).

(٣٠١)

(٣٠٢) في نص بتاريخ ١٨٣٩ ، "الشاعر والنائر" ، وأعيد نشره في المؤلفات بعد الوفاة .

(٣٠٣) انظر ما سبق ، ص ٥٨ و ٥٩ .

(٣٠٤) La Couronne Littéraire , Janet, 1837 : هو "كتاب الاستفتاحات" المقسم إلى محاولات ، وانطباعات ،

وأوصاف ، ولوحات ، إلخ .

(٣٠٥) نشرت عام ١٨٣٤ ، وقد نشر "لوهير" Le Hir - لدى "كولان" عام ١٩٤٩ - طبعةٌ مُحَقَّقة ، هي

التي أستمَد منها اقتباساتي .

(٣٠٦) هذه الخاتمة "الوطن هنا ليس بعيداً.." - التي تمهد لـ "حديث" الختام : "وجعلوني أرى الوطن.." -

يمكن مقارنتها بشعر "لامارتين" في "الخلود" (١٨١٧) : "الأرض منفانا والسماء مثوانا".

(٣٠٧) يذكرنا "دخان بعض الأكواخ القش" بالسوناتا الشهيرة لـ "دي بيللي" ، ذلك المشهد الغريب الذي لا

يمكن لجماله أن يؤثر في المني في "ميلي" : "... رأيت سماءاتٍ لازوردية ... رأيت جبلاً .. ولم يكن قلبي هنا -!".

أما موضوع الإنسان المرتحل الضال ، فيبدأ من "جيرمي" (XIV,8 ، «quasi viator») ، وصولاً إلى "رينيه" لـ شاتوبريان :

إن "لامنيه" يستغل مجالاً أدبياً مشتركاً ، كان يشعر به - حقاً - بصورة متقدمة (انظر خطابه إلى السيدة "شنتف" ،

١٣ يناير ١٨٣٤).

(٣٠٨) "هذه الأشجار الجميلة .. وهذا الجدول ينساب الهويني ، 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 , p.270- 271 .

(٣٠٩) هنا-على سبيل المثال - كلمة "وطن Patrie" (آيات ١٢-١٤) . أحيل إلى أطروحة "لوهير" Le Hir

حول "لامنيه الكاتب" (Colin , 1949 , p.273 - 274 ، Lamennais écrivain ، وإلى "جوس" Jousse ، الذي يرى فيها

طريقةً في الأسلوب الشفاهي

(Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs , Beauchesne, 1925).

(٣١٠) اننى 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 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. Colin, Avant-Propos, p.VII. (٣١١)

Lamennais écrivain, p.320 et sq. ، قارن بـ "الرؤى العديدة التي ذكرها "لوهير" ، (٣١٢)

Vision d'Hébal, 1831, p.1: Antistrophe, p. 22. (٣١٣)

(٣١٤) السابق, p.104, IX, Antistrophe, وفي إيود هذا الجزء الأخير ، بعد احتضار العالم ، "ترد المادة إلى عدم" ، ويتوحد الإنسان مع الوسيط".

(٣١٥) قارن بما سبق ، ص ٥٤ .

(٣١٦) كتب إلى "مونتالمير" في ١٦ مايو ١٨٣٣: "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 "لوهير" أن "لامنيه" كتب "نشيد الموتى" في شكل آيات منذ عام ١٨٢٩ (Lamennais écrivain, p.253).

(٣١٧) خطاب إلى أخته "أوجيني" ، ٢١ يونيو ١٨٣٣ . وعلى أية حال ، فقد كتب "لامنيه" "نشيد إلى بولندا" نثراً ، أضيف إلى ترجمة "مونتالمير" .

(٣١٨) على سبيل المثال ، XXXIII, Les Paroles XIII et X IV , la Parole .

(٣١٩) "ضباب رمادي وثقيل" يغطي "سهلاً عارياً" (Parole XIV , éd Colin , p.145) ، و "حرير مخنوق" يعلن - على الشاطئ - قدوم العاصفة (Parole XXIV , p.187) ، وهو ما يمكن أن يكون انعكاسات لانتباعات من بريتون.

Parole XIX , p.167. (٣٢٠)

Parole XXI, p.175. (٣٢١)

Revue des Deux Mondes, 1^{er} mai 1834 , p.355. (٣٢٢)

(٣٢٣) انظر - على سبيل المثال - وصف الصيد على ضفاف نهر الدونيز، XII.

(٣٢٤) "كانت روحه توج وتطفو على صوت الأثر المائي للسفينة" (Les pêcheurs , XVI) .

(٣٢٥) غمط عبارات من قبيل "كان حَزَر الموج يحفر في البحر الهادئ أودية صغيرة ، حيث كان يتلاعب طائر العاصفة ، المتأرجح في رشاقة على الأمواج اللامعة والرصاصية" (XVI) ، يشعرنا - 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" .

Notice sur M. de Guérin en tête de l'édition des Œuvres de Guérin , Faite par Trébutien en 1861. (٣٢٦)

Journal , 8 mars 1833 ; éd. des Œuvres de Guérin, Schneegans, Bibliotheca Romanica , p.83. (٣٢٧)

Eod , loc., 28 mars , p.39. (٣٢٨)

Maurice de Guérin .Bloud et Gay .) ، وقد أوضح "ديكاهور" تماماً (Eod , Loc. , 25 avril, p.49 (٣٢٩)

(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 ١٨٤٠.
- (٣٣٠) "دوران الحياة" (٣٠ مارس ١٨٣٣)، "تيار الحياة" (٥ أبريل ١٨٣٣)، 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)
- (٣٣١) Journal, 30 mars, 1833, p.40.
- (٣٣٢) Maurice de Guérin et le poème en prose, Belles Lettres, 1932 p.52.
- (٣٣٣) كان جيران - وقتئذ - في "فال دارجينون"، لدى "هيبوليت دي مورفونييه".
- (٣٣٤) 10 décembre 1834, Œuvres, éd. Schneegans, p. 97.
- (٣٣٥) Œuvres, p. 319 - 320. أصبح "جيران" يشكو - الآن - من أنه، أحياناً، "معزول، ومفصول عن أية مشاركة في الحياة الكونية" (ص ٩٢).
- (٣٣٦) La Psychanalyse de l'Art, p.215
- (٣٣٧) وعلى نحو خاص "أوفيد" الذي درسه "جيران" للحصول على شهادة الأستاذية l'agrégation في شتاء ١٨٣٤. وبالنسبة للمصادر القديمة لـ "السنطور" و "راهبة باخوس"، انظر مقدمة "ديكاهور" للطبعة التي أصدرها للقصيدتين. لكن "السنطور" عمل أقل عمقاً بكثير من "راهبة باخوس".
- (٣٣٨) انظر ما سبق ص ٦٣. وقد اعترف "آييل ليفران" - الذي كان أول من أشار إلى التقارب - بأن التشابه لا يزيد عن العنوان فحسب (M. de Guérin, Champion, 1910, p.151).
- (٣٣٩) في Notice حول موريس دي جيران، في مقدمة طبعة تربوتيان لمؤلفاته.
- (٣٤٠) قارن مع "برنار داركور" Bernard d'Harcourt، سبق ذكره، ص ١١١. لكن "سنت-بوف" يعارض، على أساس أخلاقي ومسيحي صرف، حياة الحس وحياة الروح لدى الرجل المزدوج.
- (٣٤١) أكدّه "برنار داركور"، سبق ذكره، ص ١١٨، انظر الفصل الخاص عن "سنت-بوف"، ص ٨٠، ١٢٢.
- (٣٤٢) Le Rêve chez les romantiques allemands, Genève, 1937, p.351.
- (٣٤٣) يرى "زيرومسكي" خمس "لوحات" في "السنطور"، ويدرس فيها الفعل وأبطال الرواية (Maurice de Guérin, Colin, 1921, p.199-212)
- (٣٤٤) هذه القصيدة هي أطول قصيدة ذكرها "موريس شابلان" في "مختارات من قصيدة النثر" (Juillard 1946)، وتشتغل فيها تسع صفحات.
- (٣٤٥) لقد صاغ "جيران" - على ما يقول "سنت - بوف" - "نفسية للسنطور" (Nouveaux lundis, III p.158).
- (٣٤٦) Le Centaure (Œuvres, p.317).
- (٣٤٧) Bachelard, L'eau et les rêves, Essai Sur l'imagination de la matière. Corti, 1942 - قارن بـ
- (٣٤٨) رمزية المياه دائمة في "الملذكات"، مثلما هي في القصائد، قارن بتأملات ١٠ ديسمبر ١٨٨٣، حيث يستحضر "جيران" "نهر الأفراح الخفية" الذي يتقلص - في فترات الجفاف الداخلي - إلى "حيط نخيل من الماء".
- (٣٤٩) Le Centaure (Œuvres, p. 319). وبالمثل، فعندما شاخ "ماكاريه"، وأصبح متأهّباً للخضوع للمصير الكوني، يقول "قريباً سأذهب لأمتزج بالأنهار التي تسيل في قلب الأرض الرحب" (السابق، ص ٣٢٢).
- (٣٥٠) Le Centaure (Œuvres, p.319).
- (٣٥١) السابق، ص ٣٢٠: ولا يفيد التشديد على كل ما يمكن للتحليل النفسي أن يستخلصه من موضوع المياه هذا، والحياة ما قبل الميلاد.

(٣٥٢) نعلم أن "بروست" أيضاً يلاحظ - لدى "ستاندال" - "شعوراً بالارتقاء يرتبط بالحياة الروحية" (La Prisonnière, Gallimard, 1923, t.II, p.237-238). ويستحضر "زيروميسكي" - بصدد موضوع المرتفعات، التي نجدها في "كاهنة باخوس" - موسى في سيناء، واليشع على جبل الكرمل، وفليميكي على هيمافات (سبق ذكره، ص ٢٥٨).

(٣٥٣) Le Centaure (Œuvres, p.320).

(٣٥٤) "آه، يا مكاريه! إن أنصاف الآلهة أبناء الآلهة يسيطون جثة الأسود فوق المحرقة، ويستنفدون قواهم فوق قمم الجبال! ... إلخ"، ص ٣٢١.

(٣٥٥) ١٠ ديسمبر ١٨٣٤، ص ٩٩.

Maurice de Guérin, p.379.

(٣٥٦)

(٣٥٧) Pages sans titre، نشرت في الأول من أغسطس ١٩١٠، في Revue de Paris, par A. Le Braz; و"جيران" - الذي أحب زوجة صديقه "هيوليت دي لامورفونيه"، في مثالية بالغة - يجد في العثور عليها في الطبيعة، حيث مادتها ممتزجة ومنتشرة: "ستتبع روحي، في غليان عذب، انحدارها في الطبيعة ... أكن أعثر على عطرها مختبئاً في الأعشاب ...؟". (Revue de Paris, 1^{er} août 1410 p. 460).

(٣٥٨) إنه يريد أن "يذوب في أمان بلا حدود في الكون".

(٣٥٩) Œuvres, p.323 et 325: صورة رمزية لدى "يوربيديس". ويعقد "باشلار" مقارنة بين موضوع المياه وموضوع خصلة الشعر، وهما - الانتان - رمزان للسيولة وللهجران: يكفي أن تسقط خصلة شعر، محلولة، وتنساب، فوق الكتفين العاريين، حتى يتعشش رمز الماء (L'eau et les rêves, p. 115). ولدنيا - هنا، إذن - في "الستور" معادل لموضوع الماء.

(٣٦٠) تشعر كاهنة باخوس - وهي تهب نفسها إلى أشعة الشمس المشرقة - بحياتها تنمو في ثديها "سواء في القوة أو الروعة" (ص ٣٢٤)، وتدور "آيللو" على الجبل، و"الشمس تجرها" (ص ٣٢٩).

(٣٦١) شخصية "آيللو" - 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 ماتزال تجهل الله (ص ٣٣٣). وعلى العموم، فثمة فوضى ربما كان من الممكن لجيران أن يصوبها، فيما لو طال به العمر.

Nouveaux Lundis, t. III, p.157.

(٣٦٢)

(٣٦٣) وبالمثل، في المقارنة مع "كاليستو"، التي تطورت كثيراً على النمط الهومييري، وصورة الأنهار الجوفية (ص ٢٢٧)، التي يرى فيها ديكاهور "النقش الأدبي للعنصر النحوي لدى القدامى" (في طبعته للقصيدتين، ص ٦٢).

(٣٦٤) قارن: Bernard d'Harcourt, M. de Guérin et le poème en prose (Belles Lettres, 1932, p. 122-160).

"Barbey d'Aureville et le poème de la Bacchant" وحول الاتجاهات الجمالية في قصائد "باربي" النثرية، انظر ما سيلي ص ٩٧، ولاحظ التشابهات بين بورتريهات "آيللو" و "آمايديه".

(٣٦٥) "تكشف مفردات وصور باخوس، وبشكل خاص الإيقاعات، تخطيط "قصيدة النثر" (المرجع السابق،

ص ٢٩٢، ٢٩٣).

(٣٦٦) "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)

(٣٦٧) ويغامر "سانت - بوف" في "لذة" (في تعليقه عليه) باستخدام صياغات لاتينية "صخرة عبثية"،

وستحدث "جيران" عن "ليال عمياء" (ص ٣١٦)، ويستخدم الاثنان كلمة "يغذى nourrir" بالمعنى القديم (تربية، تهذيب). قارن Bernard d'Harcourt، سبق ذكره، ص ٢٧١ - 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, p.8-12)

(٣٦٨) مرجع سابق، ص ٣٦٠. وانظر الفصل الخاص بتقنية القصائد، فيما يلي من هذا القسم.
(٣٦٩) التعبير ليرنارد داركور (ص ٢٢٧)، الذي أستخدم منه - هنا - بعض الاستخلاصات.
(٣٧٠) Pensées de Joseph Delorme. XV. ذكر "سانت - بوف" - كأمثلة - سام، غريب، غيور، رائع، يفيض.
(٣٧١) في "كاهنة باخوس" فقط، "مؤلاء المرضعات السريات" (ص ٣٢٣)، "بضعة مصائر سرية" (ص ٣٢٥)، "أضرار سرية" (٣٢٧)، "مطارادات سرية" (ص ٣٢٨).

(٣٧٢) كاهنة باخوس، ص ٣٢٨

(٣٧٣) Revue de Paris, 1^{re} août 1910, p.455. مع تذكر "الظلال" الجهنمية للعصور القديمة، يظل المعنى المحدد لها مختلطاً، ويكاد أن يكون تلاعباً بالألفاظ، مادام "جيران" - وهو يتحدث عن ماري - يقول إنه يغطس في الظلام "على ضوءها، بينما هي تفر في الظلال".

(٣٧٤) ص ٣٢٤، ٣٢٧. والتعارض - على أية حال - مؤكد في موضع آخر للمرة الثانية، حيث نرى هذه الإشارات وهي تدخل "المسيرة الصامتة لكوكبة النجوم" الذين ترشددهم "الأقدار".

(٣٧٥) وبالمثل، فإن الاستخدام المتكرر للجمع: الظلال، الليالي، الأرياف، يمنح الإيحاء شيئاً أكثر إبهاماً، ورحابة، وعمومية.

(٣٧٦) السنتور ص ٣١٤.

(٣٧٧) المرجع السابق، ص ٣١٥.

(٣٧٨) المرجع السابق، ص ٣١٧.

(٣٨٠) المرجع السابق، ص ٣١٥.

(٣٨١) كاهنة باخوس، ص ٣٢٣.

(٣٨٢) لابد من الإشارة إلى مؤثر الإطالة، الناتج من استخدام اسم المفعول مع "é" (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"

(٣٨٣) حول إمكانيات الفعل هذه (توريات فعلية، واسم فاعل أو مفعول)، اقرأ التحليل الرفيع ليرنارد داركور، سبق ذكره، ص ٣٤٨، ٣٥٢.

(٣٨٤) "إنه عادة ما يستخدم، ويفضل استخدام نظم أعرفه جيداً، لأنني حاولت في وقتي أن أدخله وأطبقه: البحر السكندري المؤلف، المتمرس على نبرة الحديث، الذي يتأقلم مع كل انعطافات الدردشة الحميمة"، ذلك مايقوله "سانت-بوف" الذي يعترف - مع ذلك - أن تطبيق "جيران" معيب، ونظمه الشعري مهمل للغاية. (Introd. aux Œuvres, éd. Trébutien, p.XIX). ومن المفيد ملاحظة أن "جيران" يفضل البحر السكندري - رغم ذلك - على "الآليات القصيرة"، لأنه يجد فيها "القليل من الانسجام والاتزان" (Lettre á sa sœur Eugénie, 10)

Bernard d'Harcourt, op. cit., "السناتور"، ص ٣٢٢. انظر الدراسة حول هذا التلاعب الإيقاعي في.

appendice IV, p.352- 356

(٣٨٦) المرجع السابق. ونعرف التأثير الموفق الذي استخرجه "راسين" من استخدامه المتكرر لـ "سيدة" و "سيد"، والوقفات التي تفرضها هاتان الكلمتان.

(٣٨٧) المرجع السابق، ص ٣٢١.

(٣٨٨) كاهنة باخوس، ص ٣٣٠.

(٣٨٩) السناتور، ص ٣٢٠.

(٣٩٠) Maurice de Guérin, p.212. وحول هذه الإطالة وهذا الاقتصاد في النفس، انظر ص ٣١٣، ٣١٤.

(٣٩١) 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.

(٣٩٢) قارن - أيضاً - وصف السناتور وهو يعوم، الذي سبق ذكره، "نصفي مختبئ في المياه، يتحرك ليطفو فوقها، بينما النصف الآخر يرتفع هادئاً، وكنت أحمل ذراعيّ الفارغتين فوق الأمواج" (ص ٣١٧).

(٣٩٣) نعلم أن "جيد" كتب - قبل وفاته بقليل - نصاً قصيراً حول أسطورة "تيزيه" (N.R.F., 1947). ألا يملك "تيزيه" المراهق بعضاً من ملامح سناتور جيران، "كنت الريح، كنت الموجة، كنت نباتاً، كنت عصفوراً. لم أكن أتوقف عن نفسي، وكل اتصال مع العالم الخارجي، لم يكن يعلمني بحدودي بقدر إيقاظه للذة داخلي" (ص ١٠). وكثيراً ما عُقدت مقارنات بين "جيد" و "جيران" (قارن أيضاً: 8 février 1916, éd. Gide, Journal de la Pléiade, p.538: "لم أحب أبداً موريس دي جيران، ولم أقرأه جيداً، وذلك لضيق من سماع أنني أشبهه").

(٣٩٤) حول هذه الشواغل الفنية التي تتضح أكثر فأكثر لدى كتاب النثر، اعتباراً من القرن التاسع عشر، قارن 223- 224. Lanson, L'Art de la prose, Fayard, 1908, p.223- 224.

(٣٩٥) "لقد ولد 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)

(٣٩٦) ذكره "موباسان" في مقالة حول "فلوير" 29 janvier 1884 Revue Bleue, (التشديد من عنده)؛ ذكره

L'Esthétique de Flaubert. Conard, 1913 p.183, "فريز"

(٣٩٧) Correspondance, t.II, p. 70. وجملة "فلوير" الشهيرة: "عندما ما أكتب روايةً يخطر ببالي أن أصور

درجات اللون والظل" (ذكرها الأخوان جوناكور 366 p. Journal, I ليست لها دلالة مختلفة كثيراً).

Corrpondance, t. IV, p.227.

(٣٩٨)

La théorie de l'art pour l'art en France. Hachette, 1906.

(٣٩٩)

(٤٠٠) يذكر الشقيقان "جونكور" هذه الصيغة، وهما ينسبانهما إلى "جوتيه"، باعتبارها "الصيغة العليا

للمدرسة" (ذكره كاساني، ص ٤٤٢، 3 janvier 1887, Journal).

Flaubert, Œuvres, éd. Conard, t.III, 1924, p. 206.

(٤٠١)

(٤٠٢) انظر ملاحظات طبعة Conard، ص ٦٦٩.

(٤٠٣) انظر دراسة "أ.فرانسوا" Poème en prose et vers (Salammbô, chap.2) Hymne à Tanit (A. François,

libre, Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, Mars 1418.

(٤٠٤) كتب "فويو" إلى أخيه أنه قد "افتتن بهذا الشكل نصف الشعري" (Avertissement du Parfum de Rome, Œuvres de Veuillot, Lethielleux, t.IX, p.XVI). و"عطر روما" كتبت كلها في هذا الشكل، ونجد - أيضاً - عدداً وفيراً من "نثرات في شكل آيات" في "Ca et la" المنشور عام ١٨٦٠ (Œuvres, t. VIII).
(٤٠٥) انظر ما سبق، تحت عنوان "لامنيه والأسلوب التوراتي".

Le Parfum de Rome, Œuvres de Veuillot, t.IX, p.428 - 440. (٤٠٦)

Fragments intimes et romanesques, Calmann- Lévy, 1914 (p.327- 353) جُمعت في (٤٠٧)

Le monde antediluvien, poème biblique en prose, Comon, 1845. (٤٠٨)

Eod. loc., Préface, p.XVIII et p.XII. (٤٠٩)

(٤١٠) جمعت القصائد ونشرت عام ١٨٩٧ لدى لومير، ثم - مرة أخرى - عام ١٩٠٩ مع "غبار" و"آمايديه"، ونشرت "اللاؤكون" و"العينان المتقلبتان" في "كاين" عام ١٨٥٧، تحت عنوان "إيقاعات منسية".

(٤١١) كما في "أربعون ساعة"، حيث تنفصل المقاطع بلازمة (Amaidée), Rhythmes oubliés, Poussière, Lemerre, 1909, p.113، أو في "فناجين الشاي الثلاثة" (ص١٤٩).

(٤١٢) انظر - على سبيل المثال - بداية "اللاؤكون" (Laocoon, Eod.Loc., p.15).

(٤١٣) تواتر المقاطع الثمانية ودقة وتصويرية الصفات اللونية، إلخ.. والانشغالات الشكلية، هي أكثر وضوحاً

- هنا - مما في الروايات.

(٤١٤) وحتى قصيدة "عندما ترينني ثانية"، فقد نشرت في العدد الأول من Memorandum بتاريخ ٢٦ سبتمبر ١٨٣٦. ولنذكر - هنا - أن "آمايديه"، بالمقابل، التي تحدث عنها "باربي" باعتبارها "قصيدة نثر" - (انظر 186, p.1904, Lanier, Caen, Grelé, Barbey D'Aurevilly) - لا يمكن، بسبب طولها، ورغم اهم الفني المسيطر عليها، أن تستحق هذا الاسم. وستقدم "آمايديه"، بالمقابل، نموذجاً جيداً للأضرار التي يسببها مفهوم "رواية - قصيدة".

Jules Barbey d'Aurevilly, Caen, Lanier, 1904, p.313. (٤١٥)

Poussière, Rhythmes Oubliés, Amaidée, Lemerre, 1909, p.118 - 119. (٤١٦)

Eod. Loc., p.121. (٤١٧)

(٤١٨) نشر "بودلير" عام ١٨٥٣ ترجمة "الغراب" في "لاريتست" (الأول من مارس ١٨٥٣).

(٤١٩) في مقدمة Les Philosophes et les Ecrivains religieux, Amyot, 1861. وقد أوضح "جرليه" تماماً كيف أن "باربي دورفني" انشغل بالتعبير عن تموجات حياته الداخلية، بأكثر من انشغاله بمعالجة أسلوبه بأناة (مراجع سابق، ص ١٧٥، ١٧٨).

(٤٢٠) يمكننا أن نطبق - باستحقاق كامل - على قصيدة النثر، جملة "ل.رينو" هذه، التي تتعلق بمحمل الأدب

الفرنسي (L'influence allemande en France aux XVIII^e et XIX^e siècles, Hachette, 1922, p.216 - 217).

(٤٢١) 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".

(٤٢٢) ترجم "نرفال" أولاً قصائد (la Nordsee) Buch der Lieder. 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).

Questions, traduction Nerval (Œuvres, t.I, p. 473). (٤٢٣)

(٤٢٤) كتبت "موت الدولفين" و"مساعد الحاكم في الحقول" حوالي عام ١٨٦٦. وسلاحظ - في الثانية -

التكوين على هيئة مقاطع أو أدوار، وتكرار التعبيرات التي تقوم بدور المفصل من مقطع إلى التالي . هل نحتاج إلى أن نضيف أن "فانتازيا" هذه الأناشيد الغنائية الساحرة تبدو لنا ، على العكس ، فرنسية خالصة ؟

(٤٢٥) "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 ..

(٤٢٦) *Le Passé (Livre Du Promeneur* , 27 janvier). وقد حرر "ج. برونيه" - فى *Bibliothèque Romantique* - الصلوات المسائية لدير فال (Presses Françaises , 1924) مع مقدمة مثيرة للاهتمام حول "لوفيفر" - دوميه.

(٤٢٧) *Poésies Complètes d'Arsene Houssaye*, 1849. وحول "أغنية صانع الزجاج"، انظر - فيما بعد - ص ١٥٢، ١٥٣.

(٤٢٨) "حوريات البحر، إيقاع بدائي، النبع"، مهداة إلى المصور الزيتي برودون.

(٤٢٩) "هي مسألة سنفصل فيها جانباً، تلك الخاصة بالشعر واللغة التي تلائمها"، ذلك ما يقوله "لوفيفر" في *Vespres de l'Abbaye du Val*, t.I, p. 128". ونعلم أن "لوفيفر - دوميه" قد أدار "لارتيست" من يوليو ١٨٤٥ إلى يوليو ١٨٤٧ (ونشر فيها ١٣ صلاة مسائية)، وأن "هوساني" أدارها من ١٨٤٤، ثم - مرة أخرى - اعتباراً من ١٨٦٧ (انظر *Histoire de l'Artiste* فى *Revue du XIX^e siècle* , février- mars 1867). وحول العلاقة بين "بودلير" و "لوفيفر"، انظر الفصل الأول من القسم الأول، فيما يلي ص ١٥٢.

(٤٣٠) نذكر أن "بودلير" قد خصص مقالاً عن "شانفلوري" فى *L'Art Romantique* , VI: Champfleury, (des Souvenirs ? Baudelaire). انظر - أيضاً - الفصل الأول التالي.

(٤٣١) *Fantaisies et Ballades , à la fin des Fantaisies d'hiver* , Martinon, 1847 ، كما نجد بضعة مقاطع مجموعة في 1903 (Clouzot , *Champfleury inédit*).

Fantaisies d'hiver , p.95-98. (٤٣٢)

L'Automne , Fantaisies d'hiver , p.111. (٤٣٣)

(٤٣٤) 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 حول "برتران" وقائع معاصرة عن أكتوبر إلى قصيدة (انظر ما سبق، ص ٧٧). و "الأشياء الموثية" لهوجو، و "انطباعات" الأخوين "جونكور"، و "لوحات المقعد" لجوتييه، تتسم بميل إلى علامات التزقيم، وإلى "الآني" الشعري، الذى يمثل طرف نقيض من الميل الكلاسيكي إلى التكوينات الكبيرة المكتملة.

(٤٣٥) هذه اللوحة عن "السوق" - على سبيل المثال - التى ظهرت في "كورسير" *Corsaire* عام ١٨٥٨، بعنوان "ما نراه في ضواحي باريس" (بتوقيع كروكينبول)، ألا يمكن اعتبارها تخطيطاً لـ "المهرج العجوز" لبودلير ؟: "شاهدوا الخيام التى لا تحصى، المنصوبة بأناقة ودلال، تحت ظلال الأشجار الكبيرة، التى تؤوي الرقصات الفرحة، والمعروضات من كل الأنواع، ومقاه مرتجلة. انظروا الألف دكان للحلوى، ومحلات لعب الأطفال، والمصاصات، والأشياء العابرة، وألعاب المقامرة أو الرابطة، وأطباء الأسنان الجهلة، وقارئي الحظ بعدتهم الضخمة، وبذلهم المبتذلة الثراء، والانتعاش المريب، وموسيقبيهم ذوي الموهبة الأكثر رية. أعترف بأنني أحب تنافر الأصوات الغريبة الذى يصوغه ألف صوت مختلف. الطبول، والأبواق الزاعقة، الكلاريينات المزكومة، الأبواق الصغيرة، ذات الصوت الحاد المخصصة للبهلوانات..". (*Le Corsaire* , 17 octobre 1858). لكن "بودلير" يكتب "قصيدة" سيدخل فيها تقابلات ورمزاً.

(Baudelaire., *Œuvres* , Pléiade,t.I, p.405)

(٤٣٦) "سأم باريس"، إلى آرسين هوساي

القسم الأول

قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقي

"إيجاد لغة"

رامبو، خطاب إلى دوميني، ٥ مايو ١٨٧١

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 - بخلق 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، التى تمثل مصدر كل حركة شعرية معاصرة - توافق الجهود، لا لتحويل الرؤية فحسب، بل و "التعبير" الشعري أيضاً. 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 ومالارميه"^(٥) (الذين يمكن أن نضم إليهم "لوتريامون"، المبدع - أيضاً - عن وعي، بشكل غريب) - إلى أي حد كانت المشكلة الشعرية ترتبط - بعمق - بمشكلة اللغة. ويدهشنا إصرارهم على "إيجاد لغة"، حسب تعبير "رامبو" (وهو - أيضاً - تعبير "مالارميه"^(٦))، وعلى اقتران المعالجة البارة للغة بـ "شعوذة إبحائية"^(٧)، وعلى العثور - من خلال الشعر - على "الأبجدية السحرية، الهيروغليفية الغامضة"^(٨)، التى ستتيح انتصار الروح.

ومنذ هذه اللحظة، علينا أن نمسح القيمة الكاملة لحقيقة أن هؤلاء الشعراء أنفسهم هم - بالتحديد - من ندين لهم بالمحاولات الأكثر تميزاً، والأكثر أهمية، والأكثر وعياً - على نحو خاص - بمعنى قصيدة النثر. أهى مصادقة؟ بالقطع، لا. فهذا الجهد لإيجاد لغة قادرة على الحديث إلى الروح ("من الروح إلى الروح"، على نحو ما سيقول "رامبو")، وعلى نقل ماهو أكثر حميمية في التجربة الشعرية، وتحقيق فعل سحري وإبداعي في آن واحد، ليس بمجرد "تفسير أورفي" للكون (حسب تعبير "مالارميه")، 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" - أحياناً ما سيفضي إلى الصمت والعدم، صمت "رامبو" ("لم أعد أعرف أن أتكلّم")، وصمت "بودلير" المعقود اللسان، وصمت "مالارميه" أمام الصفحة التي يغزوها "بياض" يبعث على الدوار.

وعبر هذه المحاولة شبه اليائسة، نرى الشاعر، المنطلق من بيت الشعر، المنتظم، يصل - فى أغلب الأحيان - إلى مطالبة قصيدة النثر بصيغة formule شعرية جديدة - لا تنفصل عن شعر جديد: فالأمر يتعلق بإيجاد شكل فوضوي بما يكفي - في آن - 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 للحملة، 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 - ببرد فعل ضد العروض الكلاسيكي، ولا بمساعٍ شكلية وفنية خالصة: فالمحاولات الموفقة - إلى حد ما - لـ "باربي دورفي" و "هوساي" و "شانفلوري"، إذا ما كانت شاركت على المجاهدة التي سادت الأدب، فإنها لم تهدف - رغم هذا - إلى أكثر من استغلال الاكتشافات الصياغية لـ "برتران" - وربما، أيضاً - إلى إبداع شعر أكثر "حدائث" في موضوعاته، وفي نغماته؛ وسنجد أنفسنا - الآن - بإزاء جهد يسعى ليعيد إلى اللغة فاعليتها الكاملة، ويصنع منها أداة "صيد روحي" في مطاردة الجهول، أو المطلق. إن اختراع الجهول يتطلب أشكالاً 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 الجهول. 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" * - لتثبيت الحلم ومعرفة سره^(١٣). وقام بمحاولته هذه - لت هشيم العالم الليلي - عبر النثر، عبر أكثر أنواع النثر شفافية،

* أوريليا Aurélia: رواية لنرفال.

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"، آهة الشمال والقبالية*)، 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"^(١٤) . وإلى جانب العبارات الشعرية الشجية والمتموجة - التي نجد كثيراً منها في "أوريليا" (تهيدة، رجفة حب تخرج من ثدي الأرض المنتفخ، وكل جوقة النجوم تتجلى في اللانهائي، تنعأ، وتدور حول نفسها، تنكمش وتنفث، وتزرع في البعيد فسائل الإبداعات الجديدة) - علينا أن نلاحظ تواتر العبارات الغنائية التعجبية، القصيرة أو المتقطعة، التي تمنح هذا النص هيئة ووقعاً يختلفان تماماً عن النثر المؤلف في "أوريليا" :

الويل لك، يا إله الشمال - الذي حطم بضربة فأس المائدة المقدسة
المحبولة من المعادن السبعة النفيسة ! فأنت لم تتمكن من تحطيم اللؤلؤة
الوردية التي تكمن في المركز . فقد قفزت تحت الحديد، - وها نحن
مسلحون من أحلها... هُوسَانَاهُ** !

ولا شك أن الكثافة الشعرية - التي لا جدال فيها - لهذا النص، تأتي، بالطبع، من الشبكة الصارمة للإيحاءات 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 ممكناً": ألا يلفت النظر أننا نستطيع أن نطبق عليهم عبارة "نرفال" عن "دوماس"^(١٥)، حول السوناتات "فوق الطبيعية" الواردة في "خرافات"؟ ما من تعليمية، ولا حتى سردية، في هذه السلسلة من القفزات أو الصور الرمزية: فلدينا هنا رؤى^(١٦) و"إشراقات" فكر محموم، "مفعم... بالقبالية، والسحرية، والتلقينات الصوفية"^(١٧)، بعقل يخترقه البرق؛ وبشكل محدد، يبدو لي أن "نرفال" يكتشف - هنا، الآن - هذا الأسلوب الإشراقي الموجز والساطع - الذي سيصبح "رامبو" أستاذه - والذي سيصدر برقه، كما يوضح "فاليري"^(١٨)، "ومضات في اتجاه نسق آخر، أو "عالم" لا يمكن لضوء دائم أن يثيره".

ومن العسير القول ما إذا كان "نرفال" - وهو يتخلى عن "عالم الأوهام"^(١٩) هذا، الذي تلقى

* القابالية: التفسير اليهودي - الصوفي والرمزي - للتوراة، حسب التقاليد القديمة .

** هوساناه Hosannah: هتاف أو تهليل من الطقوس اليهودي انتقلت إلى الشعائر المسيحية، وتعني "المجد للرب". وهي - في المعنى العام - صيحة فرح، أو انتصار.

من أعماقه العديد من الإلهامات (فهو يتساءل: "عند العثور على ما يسميه الناس العقل، هل يجب الندم على فقدانها؟")^(٢٠) - 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 سيحاوله "بودلير". فنحن نراه - من "أزهار الشر" إلى "سأم باريس" - يواصل محاولته في "الشعوذة الإيحائية"، كاشفاً - بلعبة الرموز والجناس - الـ"توافقات" بين الروح الحديثة والمشهد الحضري، بين العالم المحسوس والعالم ما فوق الطبيعي، وبمجاهداً في أن يضع - حسب تعبيره^(٢١) - "اللانهائي في النهائي". ولأن اللغة - بالنسبة له - هي أداة المسعى الميتافيزيقي، ولأنه يري "في الكلمة، في الفعل، شيئاً ما مقدساً، يمنعنا من أن نجعل منها لعبة للمصادفة"^(٢٢)، فلا بد أن نعطي أبحاث "بودلير" الشكلية أهمية كبرى: فلا نعتبر نوعاً من التسلية تلك الـ"الأعيب" الواردة في "سأم باريس"، التي كرس لها أعوامه الأخيرة، والتي تطلب إنجازها من "التركيز الفكري"^(٢٣) ما قد يكون سبباً في التعجيل بنهايته التراجيدية. هذه الـ"الأعيب" ستميز مرحلة حاسمة في تشكيل غنائية حديثة، سيكون النشر أداتها.

الهوامش

(١) انظر - بشكل خاص - سخرياته من "هوجو" و"البؤساء" في خطاب إلى "فيجارو"، نشر في ١٤ أبريل ١٨٦٤ (Baudelaire, Œuvres, éd. de la Pléiade, t. II, p.765).

(٢) عنوان المقال المنشور في "سومين تياترال" *Semaine Théâtrale*، ٢٢ يناير ١٨٥٢، والموجه ضد "بانفي" 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 ١٨١٥. انظر - في هذا الموضوع - "فيران"، مرجع سابق، ص ٥٢٨.

(٤) "نحن جيل عليم"، ذلك ما أعلنه "لوكونت دي ليل" عام ١٨٥٢، في مقدمة "قصائد قديمة" *Poèmes Antiques*؛ "لا أقبل بسيادة غير العقل السليم"، ذلك ما يكتبه "بونسار"، زعيم المدرسة البورجوازية لـ "العقل السليم"، الذي سخرت منه مجموعة "كورسير-ساتان" (انظر - في هذا الموضوع - "فيران"، مرجع سابق، ص ٥٢٥ - ٥٢٨).

(٥) انظر - بشكل خاص - "م. رمون" في مقدمة دراسته حول الشعر "من بودلير إلى السيريالية" *De Baudelaire au Surréalisme* (nouvelle éd. Corti, 1940), p.11-46: "لقد رصدت هؤلاء الشعراء الثلاثة جنباً إلى جنب، لأنهم اليوم مثل "منارات" ثلاث، بالمعنى البودليري للكلمة، وأشعتها تكسب 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 (نزال، بودلير، رامبو، مالارمي) - فصلاً عن "التعبير" (ص ١٢٧ - ٢١١).

(٦) "... إنني أحترق لغة" (خطاب إلى كازاليس، أكتوبر ١٨٦٤).

Mondor, Vie de Mallarmé, Gallimard, 1941, p.144.

(٧) "إن استخدام لغة باتقان هو ممارسة لنوع من الشعوذة الإيحائية" (بودلير، مقال عن "ت. جوتييه"،

(Œuvres, t. II, p.471)

G. de Nerval, Aurélia, 2^e partie, ch.I. (٨)

(٩) "بفضل التماسك الداخلي لعالم الفكر، واتساقه مع الكون، يتشكل - من تلقاء ذاته - نظام في الفكر يصبح صورةً آمنة وصيغةً للكون"، ذلك ما كتبه "نوفاليس" في "أتباع سايس *Disciples à Sais*" (ذكر "رولان دي رونفيل"، التجربة الشعرية، La Baconnière, Neuchâtel, 1938, p.162)

(١٠) نعرف عبارة "بودلير" - التي أخذها عن "بو": "بواسطة الشعر، وعبر الشعر، بواسطة الموسيقى وغيرها - في آن- تستشف الروح البهاء الكامن وراء القبر" (Notes nouvelles sur Edgar Poe, servant d'introduction à la traduction des Nouvelles histoires Extraordinaires).

Aurélia , 2^e partie , fin (Œuvres , la Pléiade, p.412). (١١)

Les filles du feu, dédicace à Alexandre Dumas (Eod. loc.,p.178). (١٢)

Aurélia ,2^e partie , fin , p.412. (١٣)

(١٤) Aurélia , 2^e 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.

(١٥) إلى "دوماس" مقدمة "بنات النار" (Œuvres , p.178 ، "Filles du feu")، وحول أشعار "خوافات": يصرح "نرفال" - بالتحديد - أن سوناتاته "ليست - على الإطلاق - أكثر غموضاً من ميتافيزيقا هيكل أو "الجديرون بالذكر" لشويدنبرج.

(١٦) كتب "نرفال" - في الصفحة الأولى من "أوريليا": "كان "شويدنبرج" يسمى رؤاه "جديرة بالذكر"، وهو مدين بها لأحلام اليقظة أكثر مما للنوم".

(١٧) هكذا يتحدث "تيوفل جوتيه" عن "نرفال" في كتابه "تاريخ الرومانتيكية". Histoire du romantisme. 1884.

(١٨) هكذا يصف "فاليري" ما يسميه بـ"الوقت الصغير" في "الظاهرة الفوتو - شعرية -" Phénomène photo - " (١٩) poétique (Mélange , N. R. F, 1941, p.193) ؛ ويبدو أننا نستطيع - على سبيل المثال - تطبيق فكرته، دون تشويهها، على قصائد إشارات الموجزة والساطعة. (١٩) السطور الأخيرة من "أوريليا"، (ص ٤١٤).

Aurélia , Première partie, I, p.359. (٢٠)

(٢١) حول "ديلاكروا" (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.192).

(٢٢) Article sur Th. Gautier, Œuvres , t. II, p.471. ؛ التشديد من "بودلير".

(٢٣) خطاب إلى والدته، ٩ مارس ١٨٦٥: "إنجاز هذه الألاعيب 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 :

أ / أرابيسك القصائد . قصائد "فنية" وقصائد "رابسودية" .

ب / حداثة وجدّة النغمات . من السخرية الغنائية

ج/ النثر البودليري الشعري : ثلاثة أنماط من الجُمْل 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 مذهشة - بأنه "سحر إبحائي يحتوي الشيء والموضوع في آن واحد، العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه" ^(١). ويلاحظ "دانييل - روبس" أنه يمكن تطبيق هذه الصيغة على القصائد الثرية الصغيرة في "سأم باريس" ^(٢)، مثلما على "أزهار الشر" : بل ربما نجد - أيضاً - في "سأم باريس" تأكيداً أشد على الشعور بالانصهار، بالتطابق بين الشيء والموضوع: "كل هذه الأشياء - كما يقول "بودلير" - أمام مشهد يجري، تفكر من خلالي أنا، وأنا أفكر من خلالي" ^(٣). هذا التشتت (أو هذا التوسع) للـ "أنا" سوف تساعد عليه أجواء المدينة الكبرى: ففي "المشهد" المديني، وفي قلب الحشد المتنوع في أشكاله، يحس الشاعر بشخصيته تتضاعف، وهو ثمل من "المشاركة الكونية" ^(٤)؛ وتصبح روحه المنبسطة "روحاً جمعية تبكي، وتأمل، وتنبا أحياناً" ^(٥). وعلى نحو متبادل، فعندما يعبر عن شخصيته الخاصة، وصداماته وشكوكه، ومتطلباته المتناقضة، فإنه يعبر عن الروح الحديثة بكل تعقدها، كما صاغت الحياة المحمومة، اللاهثة والمضطعة، للعاصمة.

ويقترح "بودلير" على حبيبته - في "دعوة إلى السفر" (نثر) - الذهاب إلى هولندا، ليتملّى في "توافقها الخاص بها" ^(٦). وبالمثل، فإن أشعاره الباريسية (لاسيما المكتوبة نثراً) تقدم لنا مظهرين متشابهين و"متوافقين"، يلخصهما "تيبوديه" بأنهما "تعرية روح في مدينة كبيرة"، و"تعرية روح مدينة كبيرة" ^(٧). وما يجب التأكيد عليه هو الأسلوب الشديد الوعي - والقصدي تماماً - الذي استهدف "بودلير" تحقيقه في "سأم 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 تفرداً، والأكثر قصدية - على أية حال - من أزهار الشر" (ولابد من أخذ تصريح "بودلير" بعين الاعتبار) ^(٩)، يحدد المفهوم، لا بنية الديوان فحسب، بل التعبير والشكل المستخدمين أيضاً . إنه القصد الحداثي الذي يجب التأكيد عليه أولاً، فهو الذي سيقود استخدام النثر كأداة شكلية .

"جوال باريس" وتأثير "سنت-بوف"

"عند تصفحي - للمرة العشرين، على الأقل - لـ"جاسبار الليلي" الشهير لآلويزيوس برتران ... واتتني فكرة محاولة شيء على مثاله، وأن أطبق على وصف الحياة الحديثة، أو - بالأحرى - على حياة واحدة حديثة وأكثر تجريدًا، النهج - التصويري بشكل غريب - الذي استخدمه في رسم الحياة القديمة"؛ ذلك ما كتبه "بودلير" في "إهداء Dédicace" إلى "أرسين هوساي"، الذي نشر - في "لابريس" "La Presse"، عام ١٨٦٢ - العشرين الأولى من قصائد النشر 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 - مباشرة - عن "مخالطة المدن الكبرى"، التي شهد القرن التاسع عشر تطورها المخيف وهو يتسارع.

منذ عام ١٨٤٦، 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 ١٨٦٠ - سنراه مشدوداً بشكل خاص إلى العاصمة، الخزان الذي لا ينضب من الأنماط والأحلام: يكتب "لوحات باريسية" (التي ستشكل - في طبعة عام ١٨٦١ - قسماً جديداً من "أزهار الشر")، ويبدأ قصائده النثرية، ويخصص مقالا (في نهاية ١٨٥٩ وبداية ١٨٦٠) حول "رسم الحياة الحديثة"، "قوسطنطين جيز":

عشقه ومهنته أن يعانق الحشد... إنه معجب بالجمال الأبدي
والانسجام المدهش 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)

"و"بودلير" - مثل "جيز" - يريد أن يكون "المتسكع الكامل"، في مطاردته لـ"الجمال العابر، الهارب، للحياة الراهنة"^(١٣): لقد فكر - عام ١٨٦٠ - في أن يسمى ديوانه الذي يضم قصائد النثر "الطوائف المنعزل" أو "الجوال الباريسي"^(١٤). ونحن ندرك أن إنجاز هذه القصائد كان يتطلب - في ذلك الحين، وكما سيكتب إلى "سنت-بوف" من بلجيكا في مايو ١٨٦٥ - "إثارة غريبة، تحتاج إلى غرور، 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 تتمكن - هنا - من توضيح تأثير "سنت-بوف": فكيف لا نتعرف - في هذا "الطوائف 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 ١٨٦٦، أنه إنما أراد تقديم "جوزيف دي لورم 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 "أفيران" - "موضوع الرثاء الحديث كله، المتطور في ديكور معاصر" (١٩) :

هكذا يمضي فكري، والليل قد جاء،
أنزل بين الحشد المجهول
وسرعان ما أغرق كآبتي :
أكثر من ذراع تحتك بي، ندخل حانة ريفية،
نخرج من الملهى، والعاجزُ المخمور
يغني بصوت مرتعش لحناً مرحاً.

إنها ليست غير أغان، وصخب، ومشاجرات سكارى
أو عشق في الهواء الطلق، وقبلات بلا حياة ،
وعواطف علنية ،
أعود: وفي طريقي بحثون الخطي، يتفافزون
طوال الليل أسمع السكارى في شارع يجرؤون أقدامهم
ويصيحون . (٢٠)

والجدير بالملاحظة أن "سانت-بوف" يحلو له لا أن يغوص فحسب، كما يعلن، في "عمق الواقع الأكثر سوقية" (٢١) - أى 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 دي لورم" فيها الشارع الخارجي، مكان نزواته الداعرة :

هذه الجدران السوداء الطويلة، المملة للعين، حزام كتيب للمقبرة
الفسيحة التي يسمونها مدينة كبيرة، وهذه الأسيجة غير المقفلة تماماً تمكننا
من الرؤية عبر الفتحات، والعشب المتسخ فى بساتين الفاكهة، وهذه
الممرات الحزينة الرتيبة، وأشجار الدردار الرمادية بفعل التراب - وفى
الأسفل - بضع عجائز يجلسن القرفصاء مع أطفال على حافة حفرة... (٢٣)

ألا نجد هنا - (عام ١٨٢٩) - رد فعل ضد أوائل الألعاب النارية الرومانتيكية، "شرقيات Orientales" أو "أناشيد غنائية Ballades"، والتجسيد المسبق لما ستصبح عليه الحركة الواقعية؟
ثمة - فى "السهرة" - نوع من الثنائية الرمزية، التي تتعارض والأفق الضاحك لهوجو، والأفق الكتيب لصديقه، الذى يبدو - وهو منعزل - يملأ سهراته:

بهذا الهدوء المنهك وبهذه الأحلام التافهة

ويطلق نوعاً من التصريح الكتيب^(٢٤)؛ هنا — ولا سيما فى "ربة شعرى" — تعارض دال بين "الجارية اللامعة" والـ "بيرى" *، أو العذراء الإقطاعية التى تلهم شعراء آخرين، وربة الشعر المعذمة، المسلوطة والمجروحة من الحياة، لسانت — بوف.^(٢٥)

ألن تكون ربة الشعر هذه نفسها (ربة شعر "الوجود الناقص")^(٢٦) هى التى ستسكن "سأم باريس"، مع كل هؤلاء المنبوذين، العجائز الفقراء، والعجائز المهرجين، والأرامل الفقيرات، والشحاذين، والكلاب الهائمة، "الذين خرجوا من الحياة يعرجون"^(٢٧)، وقَدِّمت — كديكور لهذه "الكوميديا المدنية" — الحديقة العامة حيث يبحث "الصلوك" الشعبي عن النقاط بقايا الحفل^(٢٨) مجاناً، و"الحانة" التى نذهب إليها لاحتماء "كوب من البيرة"^(٢٩)، والبيوت الحقيمة التى تنتشر وسطها "رائحة مقلبات"^(٣٠)؟ كومبارس غريب، وديكور شاذ لشخص متأق ! نضال دائم ضد الصعوبات المادية؛ فهل انتصر المحضرون والديون وبنك "مون - دي - بيتيه" على حب "بودلير" للرفاهية والجمال الشهواني^(٣١)؟ أعتقد — بالأحرى — أنه قام بجهد شديد الوعي لإدخال الواقع الأكثر ابتذالاً فى الشعر، وذلك — إذا جاز القول — لخلق شعر من النثري . ويمكننا — بالقطع — أن نستخلص دلالة عميقة من المشهد الشائع. ويكتب "بودلير" فى مذكراته الخاصة:

فى بعض الحالات مافوق الطبيعية للروح، فإن عمق الحياة يتبدى —
بكامله — فى المشهد، رغم عاديته الشديدة، والذى نراه تحت عيوننا . إنه
يصبح رمزاً لها^(٣٢).

و"سانت - بوف" نفسه، "سانت - بوف" الذى أحياناً ما تشبه أشعاره — الثرية بشكل بشع — شعر "فرانسوا كوبيه" على نحو تام، قد رأى — جيداً — أن الفنان يحدس "فيما وراء هذا العالم الظاهر بالعالم الآخر، الداخلي تماماً، الذى يجهله أغلب الناس"^(٣٣)؛ 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 — فى "لوحات باريسية" — عنه فى "أزهار الشر" (التي كتبت — هي أيضاً، فى معظمها — حوالى عام ١٨٦٠ — ١٨٦١)، وعنه فى "سأم باريس". وتبحث القصائد المنظومة:

فى التعرجات الملتوية للعواصم القديمة

حيث يتحول كل شيء، حتى البشاعات، إلى تعاويذ^(٣٤)

عن الغامض^(٣٥) — قبل كل شيء — والمجهول^(٣٦)، واللقاءات الغريبة، والمجازات^(٣٧)؛ حتى لو انطلق "بودلير" من معطيات سوقية أو منفرة (الشارع "المززع"^(٣٨)، العميان "البشعين حقاً"^(٣٩)،

* "الـ بيرى Péri": مخلوق خرافى، تزعم الأساطير الفارسية أنه من نسل الملائكة الساقطة . كما تعنى الكلمة — أيضاً — فتاة أو امرأة جميلة.

العجائز القصيرات، "مسوخ متخلع" ^(٤٠)، فذلك ليقوم بعملية التحويل الغامضة، التى يُلمح إليها فى مشروعه "خاتمة Epilogue"، وهو يخاطب المدينة :

لقد أعطيتنى طينك فصنعتُ منه ذهباً ^(٤١).

وفى "سأم باريس"، يظل الطين طيناً، أسود ولزجاً . ويسعى الشاعر — بقصدية تامة — إلى استخدام هذه المادة الأولية، كما هي : أحياناً كي يزيد من إحساسنا — على غرار "سانت — بوف" — بالوجود الذى يغوص فى هذا الطين، ويبرر الهروب الدائم الذى يغري به عبثاً الـ "حلم" ^(٤٢)، وأحياناً للبحث عن مؤثرات هزلية أو تهكمية — على غرار "جويا" — بفلتات مفاجئة من الرقة، أو الغنائية : "سأوحد المرعب بالهزلي، بل الرقة بالحققد ؛ ذلك ما كتبه "بودلير" إلى والدته ^(٤٣)، بصدد ديوانه . ويمثل هذه المؤثرات الخاصة بالتناقض، ومؤثرات الرتابة، كان "بودلير" يشعر بحرية فى النشر أكبر مما فى النظم . ألم يسبق وسجل — عام ١٨٥٧ (وهو يترجم "إ.بو") — أن كاتب القصة "يملك فى حوزته تعدداً فى النغمات، وظلال اللغة، والوقع المتأمل، والتهكمية، والسخرية، التى يتخلل عنها الشعر، والتى — شأنها شأن تنافر الأصوات — هي إهانات لفكرة الجمال الخالص" ^(٤٤) ؟ وتكاد بعض القصائد الباريسية — فى "سأم باريس" — أن تكون، تقريباً، أقاصيص (صانع الزجاج الرديء، موت بطولي، اللاعب الكريم، فلنقتل الفقراء !)، حيث يستخدم "بودلير" بكثرة — متأثراً، فى ذلك مباشرة، بإدجار بو ^(٤٥) — "نغمات" سبق الحديث عنها. علينا — إذن — أن نفر بأنه يرى فى قصيدة النشر شكلاً أكثر حرية، أكثر "انفتاحاً" من قصيدة النظم فى قبولها بتنافر الأصوات ، وانقطاعات النغمة، والسخرية بشكل خاص — ألا يقول عن "سأم باريس"، فى فبراير ١٨٦٦، إننا نجد فيه "كثيراً من الحرية، والتفاصيل، والتهكم" ^(٤٦)، بأكثر مما فى "أزهار الشر" ؟ وهنا ثمة تقنيتان مختلفتان تماماً، ولا تنحو مؤثراتهما وإحياءاتهما نحو الشعر عبر نفس الطرق . ربما يكون "بودلير" أول من أدرك — بوضوح — الإمكانيات التى يتيحها النشر كشكل للشعر الحديث، الذى يحتفى بكل تناقضات الحياة الحديثة.

النشر، شكل لشعر "حديث"

من الضروري حقاً — هنا — فيما أعتمد، ألاً نفصل "شكل" الـ "نثر"، الذى اختاره "بودلير" عن قصده الحدائى : فمن أجل ترجمة حياة وروح بشر القرن التاسع عشر فى كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل "سلس، ومتنافر بما يكفى للتوافق مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي" ^(٤٧). ومن اللافت للنظر أن هذا النموذج عن "نثر شعري" — كما عبر عنه "بودلير" — يبدو مرتبطاً لديه بـ "مخالطة المدن الكبرى" ^(٤٨)، نثر بالغ السلاسة فحسب، ومتخلص من كل ضغوط شكلية (وهو ما يميز — للوهلة الأولى — "بودلير" عن "برتران")، ويمكن أن يقرن، بلا معازلة، بنبضات الحياة، وتموجات الإحساس فى قلب مدينة كبيرة.

ولا يخطئ "بودلير" في أن يرى - هنا - "شيئاً جديداً، كإحساس وكتعبير" ^(٤٩). هذه الرغبة في التنوع وفي التناقضات، تتعارض مع مبدأ "وحدة النغمة" الذي تفرضه الجماليات القديمة. ونستطيع - على أية حال - أن نتساءل: إلى أي حد لا ينسجم هذا الميل إلى "الشرائح tronçons" ^(٥٠)، وإلى النغمات والأنواع الأدبية البالغة التنوع، مع تجزئ الشخصيات، ومع تعددية تناقض تماماً والشعور الكلاسيكي بوحدة الفرد. إشراف 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 وتناقضاته، و"ابتهاالاته" المضادة ^(٥١): وللتعبير عن كل هذه التناقضات، كل هذه الدوامات الذهنية، يحتاج "بودلير" إلى شكل أكثر حرية من الشعر المنظوم، الذي يلي متطلبات أخرى بحركته الموزونة والمنظمة، والقابلة لترجمة (أو إنتاج) السكينة، والنظام والانسجام.

ولا شك أن الشعر الرومانتيكي قد "فكك" الشكل الشعري، وقد تحدثت عن الحركة التحريرية لهوجو ^(٥٢)؛ وقد بذل "سانت - بوف" - أيضاً - جهوداً واعية للتقريب بين الشعر والنثر، لخلق ما أسماه "البحر السكندري العادي" ^(٥٣)؛ فبطله "جوزيف ديورم" أحياناً ما ينصح بالبحث - في الشعر - عن شكل "أقل صرامة"، يمتلك "ميزة الطبيعية والبساطة" ^(٥٤). ونعلم - أخيراً - أن "بودلير" قد سعى، أحياناً في "أزهار الشر"، إلى كسر انتظام الإيقاع، والتوصل إلى اضطراب إيقاعي arhythmie، "أو - بالأحرى - إلى إيقاع النثر"، كما يكتب "كاساني" في ملاحظته عن هذه المحاولات العجيبة ^(٥٥) - وذلك حينما تتطلب الفكرة أو حركة الجملة ذلك: فالنبرة المألوفة للحديث في "الرحلة" ^(٥٦):

قل، ما الذي رأيتموه؟

- رأينا كواكب

وأموحاً، ورأينا رمالاً أيضاً،

ورغم صدمات عديدة وكوارث غير متوقعة،

فكثيراً ما أصابنا الملل، مثلما هنا.

ومؤثر القطع المفاجئ، في "هاوية" ^(٥٧):

أخشى النوم مثلما يخشون حفرة عميقة.

محاولات كهذه تظل محدودة للغاية، طالما نرفض المطالبة (مثلما سيفعل الرمزيون) بحرية الشعر الكاملة. ويظل مؤكداً أن المجرى المنتظم للبيت الكلاسيكي لا يتوافق واضطربات وتعرجات الوجود الحديث؛ فيبدو لي من المستبعد - مثلاً - ألا يكون "بودلير" قد انزعج، مادام قد عرف جيداً "الأشعة الصفراء"، من عدم توافق الشكل مع الموضوع في المقاطع الشعرية الأخيرة ^(٥٨)، 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 تطبيق كل كليشيهات الشعر الكلاسيكي لوصف حياة حديثة ومدنية: وهو يكتب إلى "سانت - بوف" أن في

"جوزيف ديلورم" ثمة: "أعواد، وربابات، وقيثارات، ويهوه أكثر من اللازم . وهو ما يشوب القصائد الباريسية"^(٥٩). لكن هذه المفردات السامية، أليست هي — بالتحديد — ثوب الشعر الكلاسيكي، أو — بالأحرى — "سترة نيسوس" الخاصة به ؟ لقد تحدث "هوجو" — وحتى "بودلير" — عن موجات و جوار في أشعارهم ...

فمن يدري ؟ ربما انتاب "بودلير" الندم — أحياناً ما — على أن يجد نفسه، حسب صيغة "رامبو"، "مشتوقاً بالشكل القديم"^(٦٠)؛ وربما كان سيبحت وقتئذ — فى النثر — وبالتحديد فى النثرية: أقصد عن حرية الشكل، والتخلي — إرادياً — عن المقاطع، واللازمات، والتمائلات، وحرية النغمة، والتعبير، والابتعاد عن كل مؤثرات "النثر الشعري" التى سعى إليها سابقوه . محاولة أصيلة — بالقطع — وخصبة فى إمكانياتها . لكن حرية إلى هذا الحد لا تعدم بعض المخاطر — وهذه المخاطر، التى التزم "بودلير" — بالضرورة — بمواجهتها، كانت تتضاعف بمخاطر أخرى، ترجع إلى الصعوبات المادية والثقافية التى كان الشاعر يواجهها . وعلينا — الآن — أن نحكم على "بودلير" وفقاً لإنجازاته .

(٢) الإنجاز

يدهشنا تضارب الآراء، عند بحثنا للأحكام الموجهة إلى "سأم باريس"؛ فالبعض يعجب ببودلير الذى نجح في أن "يقول الأكثر من خلال الأقل" ^(٦١)، بالنثر الأكثر إيجازاً، والأكثر "نثرية"، رغم أنه قد رفض كل تأثير الأسلية stylisation أو الموسيقى؛ بل يذهبون إلى حد اعتبار "التعاويز الإيحائية" "أكثر فاعلية في قصيدة النثر" مما في المقطوعة المنظومة، وذلك في الحالات التى تكون فيها المقارنة ممكنة ^(٦٢). ولا يرى الآخرون - في "سأم باريس" - سوى نثر خالص، ولا يمنحون اسم قصيدة النثر إلا لمقطوعة وحيدة هي "محاسن القمر" ^(٦٣). فبم نفس 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) الذى يدرك قصيدة النثر باعتبارها نوعاً شكلياً وفنياً صرفاً، يهيمن عليه البحث البارع عن الجنس والإيقاعات - فإن الشكل الشديد الحرية لبودلير هو شيء بلا معنى؛ وبالعكس، فإذا ما اعتبرنا قصيدة النثر - مثل "بلان" - نوعاً على النقيض من "النثر الشعري" والموزون، يستخدم - في الارتقاء بنفسه - "نثراً خاماً" ^(٦٤)، غير إيقاعي، فسنحيل إلى البحث عن نماذج له في "سأم باريس"، لا في "الأناشيد الغنائية" لآلويزيوس برتران. إنها خاصية قصيدة النثر - هذا النوع المنقسم - التى تمضي في اتجاهين متعارضين، يتذبذب بينهما الشعراء والنقاد: الاتجاه إلى الانتظام، والكمال الشكلي - والاتجاه إلى الحرية، بل إلى الاحتلال الفوضوي - مظهران أكدت عليهما في التو.

أما وقد فرض ذلك، فإنه يتبقى - في جميع الأحوال - أن الأساليب التى تستخدمها قصيدة النثر، سواء ارتبطت ببعض أشكال المعمار الشفاهي، أو - على العكس - بتدميرها، فإنها يجب أن تنح - دائماً - نحو أهداف تتخطى تلك الخاصة بالنثر الدارج، ولا تتعارض مع الخصائص اللانفعالية، والغموض، والكثافة، التى هى 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، الذى سيتحدث عنه "مالارميه" ^(٦٥)؟ وهذا النثر "النثري"، أهو - أيضاً - شعري؟

علينا، أيضاً، أن نتأمل - عن كُتب - تقنية "بودلير" فيما يتعلق، من ناحية، ببنية القصائد، و"أرابيسك" *الذى ترسمه العناصر المتنوعة، و- من ناحية أخرى - 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 الذى يفصل المجموعة الأولى، القصائد التى نشرت فى "لابريس" - عام ١٨٦٢ - عن القصائد التالية، المكتوبة بعناء وببطء متزايد : ففي ٢٣ يناير ١٨٦٢، أحس "بودلير" بـ "إنذار غريب"، إذ هبت عليه "رياح جناح الغباء" ^(٦٦). فمعطيات المشكلة - كما نرى - معقدة، بما سيحيرنا على التخفيف من حكمنا .

أ) أرابيسك القصائد . قصائد "فنية" وقصائد "رابسودية" **

ما أجاد "بودلير" قوله - عن الفنان التشكيلي، عام ١٨٥٩ - يمكن أن يقال أيضاً عن الشاعر: "كل العالم المرئي" - أى، فى حالتنا الآنية، المدينة وشوارعها وسكانها - "ليس سوى مخزن لصور وإشارات سيمناها الخيال مكاناً وقيمة نسبيتين؛ إنه نوع من العجين، على الخيال أن يتمثله، يهضمه ويشكله" ^(٦٧). ولأن تكون قصيدة إلا اعتباراً من اللحظة التى يأخذ فيها الكاتب العناصر التى يتيحها الواقع و"ينظمها بفن معين" ^(٦٨)، ليصنع منها إبداعه الخاص . وموقع هذه العناصر فى "أرابيسك" القصيدة ^(٦٩)، والطريقة التى "تعمل" بها ضمن الكل، والتى يتفاعل بها الواحد مع الآخر، لإنتاج مؤثرات الانسجام أو التناقض، وأخيراً، خضوع هذه العناصر لـ "الفكرة المولدة" ولـ "القانون الأعلى للانسجام العام" ^(٧٠)، الذى سيمنح القصيدة نبرتها الخاصة ووحدها، كل هذا ذو أهمية قصوى (وهو ما لا ندركه - دائماً - بشكل كاف) فى هذا الإبداع لـ "عالم جديد" ^(٧١) - عالم شعري .

كيف يدرك "بودلير" - فى "سأم باريس" - هذه الصياغة للعناصر التى يتيحها الواقع، والتى تعتبر إحدى الأدوات الرئيسية التى يتمتع بها شاعر النثر، ليكتب قصائد، لا نثراً - وكيف يحققها؟ هذا ما يتوجب علينا بحثه أولاً .

سنرى أنه لا غنى - هنا - عن تأمل التواريخ جيداً : فالخطأ فى ذلك (والواقع أننى لا أعتقد أن أحداً قد فعل ذلك، حتى الآن) لن يمكننا من متابعة التطور الداخلي للفكر الإبداعي عند "بودلير"، فى الفترة من ١٨٥٧ حتى ١٨٦٦ .

*أرابيسك arabesque: زخرفة مرسومة أو منحوتة تقوم على التكرار السيمتري لعناصر نباتية منغممة؛ خط متعرج يتكون من منحنيات متماثلة .

**رابسودي rapsodie : قصيدة ملحمية كان ينشدها رواة محترفون؛ أغنية أو مقطوعة تحتوي على جزء ملحمي .

ففى عام ١٨٥٥، بعث "بودلير" إلى "دنوبه" - من أجل ديوان "فونتينبلو Fontainebleau" المشترك - بأولى قصيدتيه النثريتين: "غسق المساء" و "العزلة"^(٧٢)، بالإضافة إلى قصيدتي "غسق" من "أزهار الشر"، معلنا عدم قدرته على الكتابة - فى شعر منظوم - "عن الطبيعة (...). عن الغابات، عن أشجار البلوط الكبيرة، عن العشب، وعن الحشرات"^(٧٣)، ويضيف:

فى أعماق الغابة، وأنا محبوس فى هذه القباب الشبيهة بقباب الكنائس والكاتدرائيات، أفكر فى مدننا المدهشة؛ والموسيقى الإعجازية التى تدور حول القمم تبدو لي ترجمة للنواح البشري.

لكن، فى عام ١٨٥٧، عندما فكر - حقا - فى كتابة ديوان من قصائد النثر، وفكر فى تسميته (ربما تحت تأثير "جاسبار الليلى"؟) بـ "قصائد ليلية"^(٧٤)، لم تكن غايته استغلال هذه القريحة فى الشعر "الديني"، بقدر ما استهدف كتابة عمل نثري نظير لـ "أزهار الشر". أربع قصائد - عام ١٨٥٧ - (من خمس)^(٧٥) تستعيد - فى الواقع - موضوعات متماثلة (فى "أي مكان خارج العالم Anywhere out of the world"، نجد موضوع "الرحلة"؛ وفى "المشروعات"، نجد موضوع "اليوم"، كموضوعين يختلطان بالإحساء الغرائبي الموجود فى "البعيد عن هنا"، أو متطابقة ("ازدوجت" قصيدة نصف كرة فى خصلة شعر"، بقصيدة "خصلة شعر"؛ وقصيدة "الدعوة إلى السفر" ازدوجت بقصيدة تحمل نفس العنوان فى "أزهار الشر"). ففى قصائد عام ١٨٥٧ هذه، وفيها فقط - تقريباً - يبدو أن "بودلير" كان يبحث، تحت تأثير "ألويويس برتران" بلا شك، عن تماثلات شكلية، ومؤثرات اللازمات أو التكرارات الصوتية، التى تفرض على القصيدة - مثلما يفعل المقطع الشعري وبيت الشعر - معماراً معداً سلفاً. وفى "أي مكان خارج العالم"، ثمة لعبة اقتراح ورفض تبادلية، مع تصاعد لقلق يؤدي إلى نتيجة مفاجئة؛ وفى "نصف كرة" ثمة مؤثر الانتظام المستمد من التكرار، فى مقدمة كل مقطع^(٧٦)، لكلمات "شعرك" أو "خصلة شعرك"؛ وفى "الدعوة إلى السفر"، عدة استعادات لتعبير ("بلد النعيم .. بلد النعيم الحقيقي .. بلد النعيم الحقيقي، أقول لك")؛ وفى الختام، تجميع لكل الموضوعات المثارة، التى تلتحم لتكون بورترية مماثلاً للمرأة الخبوية (فالكلمات: "إنه أنت ... نحوك أنت .. تستعاد ثلاث مرات، فى هذا المقطع الأخير). وعلينا أن نضيف أن السجع والمخارفة*، اللذين رصد "كريبه" و "بلان" تكرارهما فى "نصف كرة فى خصلة شعر"^(٧٧)، يخلقان إيقاعاً صوتياً شبيهاً بما تحدّثه القافية: "Un charmant

rêve plein de voilures et de mâtures....où l'atmosphère est parfumée par les fruits , par les feuilles.. (حلم ساحر مليء بالأشعة والصواري ... حيث الجو معطر بالفواكه والأوراق). وإذا ما لا حظنا 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 الفنى. ولنضم إليها - إن شئنا - "دوروتيه الجميلة"، وهي قصيدة فكر "بودلير" - طويلاً - فى منحها الشكل المنظوم و "التعداد الغنائسي" لـ "محاسن القمر"، بتكرارها الواسع للتموجات^(٧٨) - من خلال حركتها المزدوجة

* المخارفة alliteration: تكرار حرف أو أكثر فى بداية كلمتين متجاورتين .

المتماثلة، التي تُشعر الروح بالتوازي الذي تخضع له مصائر العشاق "غريبي الأطوار" — وستتوصل إلى الجانب التناغمي و "الفنى" لفن "بودلير"، كشاعر نثر، عندما سيجتهد لخلق عالم كل ما فيه ليس سوى:

نظام وجمال
رفاهية وسكينة ونشوة.

لكن، اعتباراً من عام ١٨٦١، سوف يسيطر الإلهام الباريسي على شعر "بودلير": فيعطي مجلة "لاروفى فانتازيست" ثلاث قصائد "باريسية": "العامة" و "الأرامل" و "المهرج العجوز" (والأخيرتان — وهو أمر دال — كانتا محل تقدير خاص من "سانت — بوف" ^(٧٩))، وقد ألف "بودلير" أربع عشرة قصيدة أخرى، ستنشرها "لابريس" فى أغسطس وسبتمبر ١٨٦٢ ^(٨٠).

عندئذ، أحس "بودلير" بكل الصعوبات الملازمة لمفهومه الواقعي والـ "رابسودي" لقصيدة النثر ^(٨١): فإذا ما أردنا أن نعرض لجوأل "يُسقط" فكره "على كل واقعة فى تسكعه"، فإننا سننكر — من نفس المنطلق — أى تكوين، وأي إعداد فني: وكى نستعيد التمييز الذى أجراه "بودلير" فى "صالون ١٨٥٩"، فلم يعد الأمر يتعلق — عندئذ — بـ "خيال خلاق"، لكن بـ "فانتازيا" ^(٨٢)، بـ "مصادفة" ^(٨٣)، إن شئنا؛ هذه المصادفة التى اعتبرها "بودلير" — قبل "مالارميه" — متعارضة مع العمل الفنى. وسنرى "بودلير" — فى قصائده عام ١٨٦٢ هذه — موزعاً بين الرغبة فى الاستسلام إلى مصادفات التسكع (بالخضوع إلى العالم الخارجى، إلى "الشيء")، والرغبة فى تنظيم قصيدته فى 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 إنحياز مخطط تم التفكير فيه مسبقاً" ^(٨٤): وإذا ما كانت لديه — من ناحية أخرى — أفكار دقيقة، إلى حد ما، حول بنية قصيدة النثر، فلدينا الدليل على ذلك فى التعديلات التى أدخلها على نص نثري كتبه عام ١٨٥٣ — هو "أخلاقيات اللعبة" — ليجعل منه عام ١٨٦٢، إحدى "قصائده النثرية" العشرين. ويتناول نص عام ١٨٥٣ 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:

وبصدد لعبة الفقير، فقد رأيت شيئاً أبسط بكثير، لكنه أكثر كآبةً من
اللعبة التى يبلغ ثمنها مليماً — إنها اللعبة الحية. ^(٨٥)

وفى قصيدة النثر، يستخدم "بودلير" — كمقدمة — ما قاله عن "الاختراعات الصغيرة الأرضية"، لكنه يكتفٍ ويحذف التحديدات التقنية الزائدة، والتأملات ذات اللهجة الأخلاقية، الخالصة، ثم يدخل — دون تمهيد — فى 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 - كلٌ منهما للآخر عن ألعابهما، "عبر هذه الأسوار الرمزية، التى تفصل بين عالمين، الشارع الرئيسي والقصر"، ويجد "بودلير" - فى الختام - خيطاً موفقاً يوسع من الطُرفة ويمنحها ملمحاً روحياً:

وأخذ الطفلان يتبادلان الابتسام فى أخوة، بأسنان ذات بياض متساو^(٨٦) .

هو الخيط الختامي الذى يعتبر - كما يقول "ج. كريبه" - "الضوء الأكبر لهذه اللوحة العذبة"^(٨٧)، أعده "بودلير". بملاحظة تلعب - فى أرابيسك القصيدة - دور الوسيط ونقطة التحول: لم يعد الفقير الصغير يوصف - (كما فى المقال الثرى) - كـ "أحد هؤلاء الصبية الذين يشق المخاط عليهم - ببطء - طريقاً بين الوسخ والتراب"، لكن على نحو أكثر مثالية، باعتباره "أحد الصبية المنبوذين، الذى ستكشف العين المنصفة مواطن الجمال فيه، إذا ما نظفته من أكسيد البؤس الساتئ والمنفر، مثل عين العالم التى تتخيل لوحة مثالية تحت الطلاء اللامع لصانع المركبات".

وفى المقام الثانى، فهذا النص - الذى لم يشكل فى صورته الأولية إلاً مقطعاً واحداً، وجزءاً من كل أوسع - قد اقتطعه "بودلير" ونظمه فى ثمانى 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" فى الشعر المنظوم ؟ وعلى أية حال، فهذا التقسيم يسمح له بتهوية قصيدته، وبأن يفصل العناصر بوقفات إيجائية، فيبرز الخيط الأخير - على إيجازه - بطريقة أكثر تأثيراً أيضاً .

ونستطيع - على نفس النحو - أن ندرس بنية "الغريب" و "لكل خرافته" و "الغرفة المزدوجة" (كى لا نذكر سوى أكثر قصائد "بودلير" نجاحاً، بما لا يمكن إنكاره)، لنصل إلى نتيجة مفادها أن الإنجاز فى الأعمال - الرمزية أو الغنائية - متحقق على مستوى القصيدة؛ وهو - هنا - قصد شعري وخلاق، على نحو صريح. ولنكتف بالنظر - عن كثب أكثر - إلى "صلاة اعتراف الفنان" - وهى إحدى القصائد التى تساهم فى خلق "غنائية حديثة" تجعلنا نشعر بتمردات وطموحات وإحباطات روح حديثة من نمط "بودلير" نفسه . ولن نجد مثلاً أفضل منها على "سحر إيجائي" ينطوي - حسب تعبير "بودلير" - على "الموضوع والشئ"، على الأرابيسك المزدوج للعناصر المادية : اللازوردي، والبحر بأمواجه، والشرع البعيد، وعناصر روحية "تتجاوب" معهم، لتشكل لوحة قوية البنيان لاشيء فيها بجاني: فاللازوري يتجاوب مع انطباع بالانتهائي وبالروحانية ("العفة" و "الشفافية")، ومع البحر انطباعاً بالجمال الثابت وغير المحسوس؛ ومع الشرع "المرتعش فى الأفق" شعور بالضعف، والعزلة، يتجاوب مع "الوجود العُضال" للشاعر، ويقوده إلى صرخة رعب أمام الاتساع الرهيب للمشهد، وعجزه عن ترجمته^(٨٨) . ولفهم الطريقة التى تعمل بها

العناصر المختلفة – من الناحية الجمالية – علينا أن نفكر فى الدور الوسيط الذى يلعبه هذا الشراع الصغير، وهو العنصر الإنساني الوحيد فى المشهد، الذى يصنع – بشكل ما – الانتقال بين المشهد والإنسان .

وعلى العموم، فالبناء أكثر تركيبية – فى هذه القصائد التى نعث فيها على موضوعات "بودلير" الغنائية الكبرى – والعلاقات المعمارية مدروسة بشكل أفضل، و"قانون الانسجام العام" تمت مراعاته أكثر . وفى المقابل، فإن نقص الوحدة الفنية فاضح – غالباً – فى القصائد الباريسية، وذلك بسبب نزعتها "الرابسودية" نفسها .

ولنأخذ – على سبيل المثال – قصيدة "الأراميل" : لقد أحس "بودلير" – نفسه – بمساوئ هذه الصفات الملفقة الواحدة فى الأخرى، التى اجتهد لخلق وحدة لها – رغم أنها مصطنعة – من خلال الجملة / المفصل: "من هي الأرملة الأكثر حزناً والأكثر إثارة للحزن؛ أهي تلك التى تجرجر فى يدها طفلاً لا تستطيع أن تقتسم معه أحلام اليقظة، أم تلك الوحيدة تماماً" ؟^(٨٩) (فى "العجائز القصيرات" – من "أزهار الشر" – لا يطور "بودلير" غير نموذج واحد). لكن الاستطرادات – فى نفس القصيدة – تلعب، فيما يتعلق بالحفل الموسيقي، دور فاتح شهية حقيقي . وأحشى أن يكون "سانت – بوف" – بشعره المتراخي، الذى يتبع مصادفات النزهة أو المحادثة (انظر – من بينها – "محادثة الحفل الراقص")^(٩٠) – قد أصبح أستاذاً خطراً على "بودلير" .

والخطر – بالنسبة للباقي – يحس به "بودلير" جيداً : فهو يجتهد – على سبيل المثال – فى "المهرج العجوز" ليؤلف وينظم لوحة العيد السوقي، فيصنع تقابلاً – يتخذ شكل تعارض حاد بين الجانب المضيء، الصاحب ("انفجار جنوبي للحياة")^(٩١)، والجانب المظلم والكئيب؛ ذلك الركن الذى يقف فيه المهرج "صامتاً وساكتاً" – تناقض بين المظاهر الخارجية والنزعات الأخلاقية فى آن . وهو يجتهد – أيضاً – للارتقاء بالوصف من خلال الرمز الختامي، الذى برغمه (وربما بسببه) تظل القصيدة كلها – فيما يبدو لي – فى منتصف الطريق بين النثر والشعر؛ فالمستوى الحكائي والمستوى المجازي متجاوران، وليساً ممتزجين (انظروا – على النقيض – التداخل البارع، فى قصيدة "البجعة" من "أزهار الشر"، للوحة "الحداثية" والرمز).

لكن هناك – أيضاً – ما هو أكثر خطورة، ويكمن فيما يمكن تسميته "المرحلة الثالثة" من تأليف "سام بارس" (بعد نشر العشرين قصيدة الأولى، وحتى موت الشاعر)؛ وسيهدد خطر جديد الوحدة الداخلية للقصائد وتوازنها: هو الرغبة – التى لم يستطع "بودلير" مقاومتها – فى ترميمها بعد فوات الأوان، وفى استعادتها فى اتجاه شواغله اللحظية . وأحياناً ما كان يتم تنقيح النص بعد عدة أعوام فاصلة : كيف يمكن – إذن – للقصيدة أن تحافظ على الوحدة، على "كلية التأثير"^(٩٢) التى كان "بودلير" يعتبرها ضرورية – مع ذلك – للعمل الفني؟ ولاشك أن الفقرات الثلاث التى تختتم – اعتباراً من عام ١٨٦٤ – "غسق المساء"، لا ينقصها الجمال، فى تدفقها الغنائي، لكن "بودلير" – عندما أضافها إلى النص الأولى، الحكائي الخالص، والمفترض أن ينشر فى ديوان "فونتانبليو" Fontainebleau^(٩٣) – كيف لم يشعر أنه يُطعم قصيدة أخرى بالأولى، مختلفة

فى الخصائص والإلهام؟ وتعديل قصيدة "مشروعات" أكثر غرابة — وأكثر إزعاجاً — أيضاً : ففى عام ١٨٦٤، كان ذهن "بودلير" موجهاً نحو مشروعه فى شعر "تسكعي" و "رابسودي". كان يريد أن يعرض لشخص جَوَّال، تثبث أحلام يقظته — كما سيكتب إلى "سانت — بوف" — "بكل واقعة فى تجواله": يتعلق الأمر — هنا — بحديقة يتم عبورها، أو بخاتم يُرى فى "محل لبيع أعمال الزنكوغراف"، أو فندق نقابله "خلال المسير فى شارع رئيسي"^(٩٤). كل هذا الديكور المتكلف — إلى حد ما — لم يكن له وجود عام ١٨٥٧، ولاحتى عام ١٨٦١^(٩٥) : فعبر المشهد الداخلي الوحيد — فحسب — تجول خيال الشاعر. والأخطر أن الخاتمة شديدة الاختلاف : فهي أكثر عادية، وأقل "بودليرية":

١٨٥٧

١٨٦٤

حصلت اليوم، فى الحلم، على ثلاثة بيوت،
حيث وجدت لذة متساوية. لماذا أجبر جسدي
على تغيير المكان، طالما روجي تسافر بهذه
الخفة؟ وما الجدوى من تنفيذ أية مشروعات.
مادام المشروع — فى ذاته — هو متعة كافية؟

الحلم ! الحلم ! دائماً الحلم الملعون ! —
إنه يقتل الفعل ويأكل الزمن ! — إن
الأحلام تخفف من لحظة الحيوان المفترس
الذى يضطرب فينا. إنه سُم مُسكن يغذيه.
أين يمكن العثور — إذن — على كأس
عميق بما يكفى، وسَم كثيف بما يكفى للقضاء
على الحيوان ؟

هذه التحولات فى اتجاه السطحية^(٩٦) تشوه — ضمن ما تشوه أيضاً — كثيراً من قصائد المرحلة الأخيرة : لهاث، ونضوب فى الخيال الخلاق (وعبثاً سيسعى "بودلير" لإنجاز مؤلفه "الكتاب الملعون")^(٩٧)؛ وهو نوع من التورط — أيضاً — فى النثرية، الذى حكم مفهوم ديوانه نفسه على "بودلير" بأن يواجهه باستمرار. ونشعر أن "بودلير" — فى آخر سنوات حياته — لم يعد يمتلك القوة الخلاقة الضرورية كي يفرض على مادته نسقا فنيا، فيقتصر على "نسخ القاموس"^(٩٨).

يرتبط أرايبسك القصائد، وتوازنها البنيوي — من ناحية — بالمفهوم والغاية، بما يمثلان نتيجة 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، تقريبا.

ورغم هذا، ففى الشعر — كما فى الرسم — لا يكفى 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 فى التصوير

الزيتى، وفي الموسيقى؛ لماذا لا نطبقهما على الشعر؟ فبودلير - نفسه، كما رأينا - يذكر، فى حديثه عن القصة، "النعمة التأملية والتهكمية الساخرة"^(٩٩)، ويستدعي أيضاً - فى ملاحظة من "مذكرات شخصية" - "نعمة ألفونس رابيه - نعمة البنت المصونة (فاتنتي! الجنس المتقلب!) - النعمة الأبدية"^(١٠٠). وفكرة إثراء الشعر لا بالموضوعات فحسب، ولكن بالنعجمات الجديدة، التى كانت محظورة حتى ذلك الحين، هي - كما سبق وقلت - إحدى غايات "سأم باريس" الكبرى^(١٠١). فهل تتفق مع ضرورات العمل الشعري؟

ب) حادثة وجدة النغمات.

من السخرية إلى الغنائية.

علينا أن نؤكد - أولاً - على الأصالة المطلقة لبودلير فى هذه المحاولة لإثراء المجال الشعري . وترجع هذه الأصالة - فى المقام الأول - إلى اقتراحه باستبعاد البهرجة التقليدية، وتعرية قلب حديث (قلبه) بكل تعقيداته، واندفاعاته، وضغائنه، وتعاقبات أحلام يقظته، وصفائه الساحر - وذلك بأن يقوم بعمل الشاعر لا عمل رجل الأخلاق . ومن المدهش - فى الواقع - أن نلاحظ، حتى فى هذه الفترة، أن مؤلفى قصائد النثر (سواء كان اسمهم "بارني" أو "برتران" أو "لامنيه" أو "رابيه" أو "جيران") كانوا يسعون إلى أن يضيفوا على أنفسهم روحاً غرائبية، توراتية، قديمة، من العصور الوسطى . . . كى يمنحوا قصائدهم - بفضل المسافة، والابتعاد فى الزمان والمكان - هذه "أهالة" الشعرية، التى لم تعد تعويذة الشعر تأتي لهم بها أبداً . وينجم عن ذلك أن نبرة "برتران" التهكمية، أو عنف "لامنيه" - رغم أنهم منحا شعرهما لوناً خاصاً - قد احتفظا بشيء 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 : ف"لوفيفر - دوميه" - الذى كان بمقدوره قراءة نثره فى "لاريسست"^(١٠٢) - يثري أحلام يقظته، الشديدة العمومية والأخلاقية، برموز وصور "رومانتيكية" بأكثر مما هي "حدائية" (وعندما يستعير صورة من الفوسفور أو من المراكب البخارية، يتكون لدينا انطباع غريب بالهجران)؛ ويلجأ "بابو" - من أجل كتابة رسالة هجاء ضد "فيو" والقساوسة الكاثوليك - إلى الاستعارة المسهية والطنانة فى خمسة أجزاء من "الشجرة السوداء" (التي نشرت عام ١٨٦٠، فى "خطابات هجائية ونقدية")؛ وأخيراً "هوساي"، الذى يعلقه "بودلير" - بشكل مقبول - على قصيدته "أغنية صانع الزجاج"^(١٠٣)، هل فتح الطريق - حقاً - أمام شعر حدائى ومدينى؟ ولا يجب أن ننسى - أولاً - أن هذه "الأغنية" هي الوحيدة من نوعها بين كل القصائد و"النقوش البارزة السلفية" القديمة النثرية، فى "أشعار كاملة"، وأن هذا الموضوع - الواقعى والمعاصر - قد تطور، بعد ذلك، بالطريقة الأكثر سطحية، وبأكثر ما يمكن تصوره من برودة وعظمية . ولي أن أعتقد - عن طيب خاطر، كما يقترح "ج. كريبييه"^(١٠٤) - أن قصيدة "صانع الزجاج الرديء" الموجودة فى "سأم

باريس"، التي نرى فيها الشاعر يتسلى بتحطيم المواد البائسة لصانع الزجاج، يمكن اعتبارها "رداً عاجلاً شديد الخبث" على أغنية "الأخوية" لهوساي. وربما كان "شانفلوري"، وحده — الذى نادراً ما يُذكر من بين "أسلاف" بودلير^(١٠٥)، والذى لم تكن نعمة الشعر نفسها قد زارته بأكثر من "هوساي" — قد حاول، فى "خيالات وأناشيد غنائية"^(١٠٦)، استخدام قريحة مدبنة وحديثة، وربما يكون مسلياً أيضاً — من خلال المقارنة مع "الغرفة المزدوجة" فى "أزهار الشر" (أهو التقاء؟ أعلينا — حقاً — أن نتحدث عن "مصدر" ما) — أن نرصد — فى "كلب — حصاة" — الوصف، على عمودين متقابلين، لـ "سقائف الشعراء" (مثل الأحلام والخيال) و "سقائف حقيقية"، تذكرها الكآبة والقذارة: "لا ورق، بل حوائط مصفرة، ألوم جداري يحمل آثار مرور كل المستأجرين..."^(١٠٧). ومن البديهي تماماً — رغم هذا — أن "شانفلوري"، إذا ما كان قد استشف بعض الاحتمالات التى أتاحها له عصره، فى الشعر النثري، فإنه لم يتمكن من التوصل إلى نعمة ولا إلى شكل لغائية حديثة. ومن جانبه، كان "بارنى دورفيى" — المحصور تماماً فى البحث الشكلي، وفى إطار النشيد الغنائي — قد جلب لقصيدة النثر بضع نبرات غنائية جديدة، لم يستطع "بودلير" أن يتحصل منها سوى على بضعة أصداء فى "إيقاعات منسية Rhythmes oubliés" النادرة، والمنشورة فى ذلك الحين^(١٠٨).

والواقع أن "نبرةً حديثةً" حقاً قد ظهرت فى نثر هذه الفترة: نبرة ساخرة، تهجمية، تربط "الرقعة بالحقد"، وأحياناً المنطق بالعبث. وهي ما نجدها فى روايات "باربي دورفيى"، ولدى "كلاديل"^(١٠٩) — بل فى غالبية القصص الأكثر مكرراً، لأنها أكثر إيجازاً: ويستشهد "بودلير" أو يدرس "بتروس بوريل" — "طبيعة مرضية"، و "سحنة متغضنة"^(١١٠)، و "شانفلوري"، الذى سدد "منظاراً شعرياً مزدوجاً... إلى الحوادث والمصادفات الهزلية أو المؤثرة، للأسرة أو للشارع"^(١١١). و "آسيلينو"، الذى عرف كيف "يقدم شرعية العبث وما لا يصدق"، والذى "يقلد — أحياناً — استدلالات الحلم الغريبة"^(١١٢)، و "بو" — بشكل خاص — الذى يمثل أصل النبرة المخاتلة المتأملّة فى "سأم باريس". ويكفى أن نقارن "الوقائع الخيالية" لـ "أ. ديشام" — على سبيل المثال — بـ "حياة آسيلينو المزدوجة"، لنرى العبور من الخيالي "الرومانتيكي" إلى خيالي يندرج فى قلب الحياة الحديثة، والشديدة التلوين بالفكاهة^(١١٣). ولنضف أننا — اعتباراً من عام ١٨٣٢ — نستطيع أن نقرأ فى "حوليات رومانتيكية" نثراً عجبياً: "قبة العجزة" و "هلوسات" بقلم... "دي بلزاك"، الذى يصف السراب الذى يثيره غدير ماء صغير وقد أصبح هلوسة، تحت التأثير المتزاف للنبيذ ولموسيقى "هارمونيكا رخوية". ومع أعمال كهذه، يمكن تماماً (مثلما بالنسبة لحكايات "بو" و "آسيلينو") أن نطبق كلمة "بودلير" حول "خاصيىّ الأدب الرئيسيتين: ما فوق الطبيعية والسحرية"^(١١٤).

وعلى أية حال، فكتابة القصص — رغم كثافتها وشعريتها الشديديتين — تختلف عن كتابة قصائد النثر. و "بودلير" — الذى اقترح لنفسه، فى "ملحوظات"، أن يظل "دائماً شاعراً، حتى فى النثر"^(١١٥)، لا يريد أن يكتب نثراً فى "سأم باريس"؛ إنه يريد خلق شكل جديد لشعر، قابل لاستقبال كافة الأصداء وكل تنافرات الأصوات التى تمنح قصص معاصريه نبرةً حديثة؛ إنه يريد —

عموماً - خلق غنائية حديثة . لكن السمة الخاصة بغنائية كهذه - عليها ترجمة الحركات الأكثر تشويشاً 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 فى التصوير الزيتي - "أكثر خطورة لأنها أكثر سهولة وافتاحاً"^(١١٦) . وإذا ما شئنا - فى الواقع - ألا نستغرق فى النثر، فمن الضروري أن "نجلي" المشاعر ونسيطر عليها، مهما كان عنفها؛ ومن هنا تنشأ القصيدة - تطهير catharsis لا غنى عنه لكل عمل ينظم فى شكل فني، حيث لا بد أن تسيطر روح الفنان على مادته؛ ومن ناحية أخرى، فعلينا ألا نظل تحت أو فوق "نوتر" معين، ضروري لإحكام نغمة القصيدة، مثله مثل توتر أوتار الكمان، على سبيل المثال . وإذا رتخى هذا التوتر، يتم السقوط فى الاستطرادات، وفى حلم اليقظة "الرابسودي"، والمبالغة فى الإطالة، التى طالما انتقدها "بودلير" - احتذاءً بـ "بو" - فى القصيدة^(١١٧)؛ فعندما تصبح مبالغاً فيها، يعاني منها انسجام القصيدة ونقاؤها الشعري: وذلك شيء محسوس - بشكل خاص - فى بعض القصائد الهجائية، حيث ينطوي التهكم على شيء من الإطالة والنشاز ("المبهج"، "الكلب والقارورة"، "المرأة المتوحشة").

وإحدى النغمات الأكثر جدّة، والأكثر إدهاشاً فى الديوان هي - بالبدية، وقد أدر كنا ذلك سلفاً - السخرية؛ هذه السخرية الفظة والمخاتلة، النابعة - كما يقول "بودلير" - من "طريقة تفكير شيطانية"^(١١٨) - سلاح قاطع ذو حدين، مشرع - أيضاً - ضد الشاعر نفسه، موضع السخرية والاستخفاف والمحتقر^(١١٩) - ضد السوقية الإنسانية وما يسميه - فى "أزهار الشر" - "الغباء فى مواجهة الثور". هذه القسوة المزدوجة تفسر العنوان الذى فكر "بودلير" - لفترة ما، وتحت تأثير "بتروس بوريل" - فى أن يضعه على قصائده : "قصائد ذئبية صغيرة"^(١٢٠) . وهي - مع ذلك - ليست إلا شكلاً عدوانياً لذهنية موجودة - الآن - فى "أزهار الشر"، لا تخف فى شيء (وهو ما لاحظته "نيبوديه") من "اللهجة القارصة والموجعة"^(١٢١) لبعض القصائد، "اختبار منتصف الليل"، على سبيل المثال . ونجد صدًى شعر ١٨٦٣ - نثراً - فى "الساعة الواحدة صباحاً" - (المنشورة عام ١٨٦٢)؛ وهي قصيدة حافلة بتهكمات على الغباء والرشوة المعاصرين (ونجد صدًى لها فى المذكرات الخاصة)^(١٢٢)، وذات نبرة أكثر إيلاماً - فى واقع الأمر، أيضاً - مما هي ساخرة: إن "انتفاضات الوعي" - (التي يتحدث عنها "بودلير" فى "إهداء") - تقود الشاعر، هنا مباشرة، إلى صرخة جميلة لباس غنائي، يجعل هذا الاعتراف خفقة الجناح الكبيرة والأخيرة^(١٢٣) . لكن صفاء "بودلير" القاسي هو - فى أغلب الأحيان - بلا مقابل غنائي : إنه يصوغ نغمة تلجية، أو - على النقيض - سخرية قاسية، لا تسمح بظهور مشاعر المؤلف الخاصة - وهنا يكمن بالنسبة لبودلير "أسمى الفن"^(١٢٤) . "فمن الاستهزاء إلى التهكم، ومن ملمح السخرية إلى التناقض الخدّاع، يرمع "بودلير" أن يستنفد - فى نثره - كل سادية القبح البالغ"، كما يكتب "بلان"، الذى يضيف أنه - من هنا - يقدم نفسه "كمخلص لانفعالية سنوات شبابه"^(١٢٥) . ولكن - فى الفترة نفسها، التى ألف فيها الشاعر "سأم باريس" - ألم يكتب، فى مذكراته الخاصة، أن المتحذلق ليس لديه ما يقوله للشعب

"سوى الاستهزاء به" (١٢٦) ؟ واحتقار كهذا للبشر تعايش مع مشاعر رافة مخلصنة نحو التعساء .
وذلك أحد تناقضات هذا الرجل المزدوج homo duplex ، بودلير .

ويبقى أن نعرف ما إذا كانت نعمة مختلة متأملة كهذه - باردة السخرية، حيث تظهر الفرحة بالجرح الإرادي للمشاعر المسلم بها - قادرة على إحداث هذه الإثارة، "هذا الخطف للروح"، الذى - (على ما يقول "بودلير" مقتفياً "بو") (١٢٧) - يصنع وحدة القصيدة . ونشعر تماماً بذلك التلذذ الكريه، الذى يكشف فى "الحبل" بشاعة التفاصيل (١٢٨)، وفى "لنقتل الفقراء" العطف المزيف نحو الشحاذ الذى ضرب لثوه ضرباً عنيفاً (١٢٩)؛ ولن يندهش أحد إذا ما عرف أن عدة قصائد لبودلير قد رفضت لمدة طويلة من المجالات 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 وتدويعها من قبل أكثر مناطق الفكر صفاءً - لكن، هل ستصل إلى هذه المناطق العميقة حيث تهتاج قدرتنا الحماسية و"غريزة الجمال الأبدية" فينا (١٣٠) ؟ أخشى أن نجد - هنا - ثراً لا دعاً، ذهنيّاً، قاسياً كما ينبغي، لكنه ليس بشعر (ألا يجدر بالملاحظة، فيما عدا ذلك، أن هذه النغمة الهازئة محسوسة، بشكل خاص، فى المقطوعات التى لم تعد قصائد، بل أقاصيص حقيقية يمكن مقارنتها - إلى حد كبير - بأقاصيص "بو"، "موت بطولي"، "الحبل"، "بورتريهات عشيقات" ؟) . إن "بودلير" الذى استشف شيطانية ما حديثة، لم تعد رومانتيكية، لم يستطع أن يصفى عليها أصالة شعرية . ربما لم يكن لينقصه الكثير : مناخ من الفانتازيا، والغربة (الذي نجده أحياناً لدى "برتران"، أو - فى أيامنا هذه - لدى "ميشو"، مثلاً)، وهو ما يضاعف - بغموض كثيف - هذا الجفاف شديد الذهنية، أو التدخل الشخصي من الشاعر، حتى وإن كان فى اتجاه العدوانية (كما لدى "لوتريامون") . وأعتقد أن المزاج "المستبرى" للشاعر - فى "صانع الزجاج الرديء" (١٣١)، على سبيل المثال - أكثر "شعرية" مما فى "لنقتل الفقراء"، وسلوكه "كفيلسوف يراجع امتياز نظريته" . ورغم كل شيء، فلا يجب أن ننسى أن "بودلير" كان أول من بدأ فى فتح أبواب حدائق غريبة أمام شعراء النثر، حيث تزدهر الدعابة السوداء . ويلاحظ "أ. بریتون" - الذى يذكر فى "مقتطفات من الدعابة السوداء" قصيدتين نثريتين، هما "مبهج" و "صانع الزجاج الرديء" - أن "بودلير" يأتي "بسلسلة من المبادئ الجمالية الجديدة، التى ستأثر بها كل الحساسية التالية" (١٣٢) .

ولاشك أن "بودلير" كان يجمع اكتساب مؤثرات عجيبة فى التناقض، بأن يناوب بين هذه القصائد "الشيطانية" وقصائد أخرى أخلاقية وإخوانية (١٣٣)، مثل "الأراميل" و "الجاتوه" و "المهرج العجوز" . ويتجاوب هذا التنوع، وهذه البرقشة الذهنية مع الغايات "الرابسودية" للديوان، ومع الرغبة المزدوجة فى الإشارة - من ناحية - إلى المظاهر المتعددة للروح المعاصرة، ومن ناحية أخرى إلى كل الإيماءات المتنوعة التى يمكن أن يقدمها مشهد الحياة اليومية إلى "رجل الشارع" . ويبدو أن ناقداً من ذلك العصر قد تبنى تماماً هذه الطريقة فى الرؤية، عندما كتب أنه فى ديوان كهذا "يمكن لكل إيماءات الشارع، والظروف، والسماء الباريسية، وكل اندفاعات الوعي، وكل خدر

أحلام اليقظة، والفلسفة، والرؤيا، وحتى الطرفة، أن تلعب دورها، حسب الترتيب^(١٣٤). ولن نستطيع أن نحدد — بشكل أفضل — محاولة "بودلير" ... ولا أيضاً 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. وسأكتفى بالإشارة إلى كل ما يفصل "العجوز المهمومة" عن "الأرامل" و"العجوز القصيرة" في "أزهار الشر"، التي استخدمها كموديل له^(١٣٥): فلا يتعلق الأمر — أولاً — بمجرد امرأة عجوز، بل بأرملة، أرملة فقيرة، تتناول غداءها في "مقهى بائس"، وتستفيد من مجانية "قاعة القراءة". إنها — نغمة الأخلاقي^(١٣٦)، محب البشر، المتقارن "نحو كل ما هو ضعيف، محطّم، مغموم، وبتيّم". لكن هذه الحركة الهوجوية (نسبة إلى "هوجو") ستوجه القصيدة نحو غموض هذه "الحوائيات ذات الثمانين عاماً؛ نحو مياضيهن الغابر ومصائرهن الغريبة، بل نحو "الأساطير التي لا تحصى للحب المخدوع، والإخلاص المجهول، والجهود التي بلا طائل، والجوع والبرد اللذين يتم احتماهما في صمت وتواضع"^(١٣٧). شيء غريب، فيبدو أن هذه الرداءة وهذه البلادة الكئيبة — المميزتين للفقر — قد بهتتا على شخصية المرأة العجوز، المتصورة بشكل بدائي، كعجوز أمازونية، وهي — فيما تنصت إلى حفل موسيقي عسكري —

تستنشق بشراهة هذا النشيد الحي والحربي^(١٣٨).

فنحن نواجهه — الآن — "عجوزاً بريئة" تجدد في هذا "الفجور الصغير" الأسبوعي العزاء "المكتسب" عن وحدتها وفقرها: لم تعد أحد أشخاص "بودلير"، بل أحد أشخاص "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"^{(١٣٩)؟}

وهذا "الابتذال لـ"الشعب" الذي يرتدي القمصان والقماش الهندي"^(١٤٠) قد طاب لبودلير — رغم هذا — أن يصفه لا في "الأرامل" فحسب، بل — أيضاً — في عدة قصائد من "سأم باريس": من بينها "المهرج العجوز" و"عيون الفقراء"؛ القصائد المفضلة لدى "سانت — بوف". إنه — هنا — يتخذ أكثر النغمات الممكنة تضاداً مع الشعر، نغمة "طرائفية" و"تسكعية": الواقعية، والتدقيق النثري في التفاصيل^(١٤١) اللذين ينافسانه في التصويرية، سواء الحقيقية أو المزيفة^(١٤٢)، فتحل الملاحظات السيكلوجية محل "الخطوات الشاسعة مثل مُركبات" لـ"الروح الغنائية"^(١٤٣)؛ مواء البلاغة الصحفية^(١٤٤)، وابتذال المكان المشترك (الذي كان "بودلير" — وهو ما يجب أن نقوله — فحسب — يحترمه بشكل غريب)^(١٤٥)، يأتيان ليحولا دون أي شعر حقيقي. ولنلوم "بودلير"، لا لأنه أدار ظهره — فحسب — إلى الشعر عن عمد، كي يدلف إلى الاتحاديد المرسومة — سلفاً —

لـ "الشيء المرئي"، وللصحافة ذات الشعرية المزيفة^(١٤٦)، بل — أيضاً — لأنه سمح لكل مؤلفى 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 نقال" ! وإذا ما كان "بودلير" جاداً فى تمنيه "خلق المبتذل التافه"^(١٤٧)، فعلينا أن نعترف بأنه تخطى — فى ذلك — كل رجاء ...

وسوف نرصد أن الملاحظات حول "النغمات" البالغة التنوع، التى يميل "بودلير" إلى استخدامها فى ديوانه، تنحو — أكثر فأكثر — إلى أن تصبح ملاحظات حول الأسلوب . والواقع أن نغمة السحرية الباردة، التى تحدثت عنها فى البداية، تستمد بعضاً من فضيلتها من الابتذال، والشفافية التى يفرضها "بودلير" — إرادياً — على أسلوبه، والتى تتعلق — فحسب — ببلادة الألفاظ العادية، عبر التعبيرات المحملة بالدعابة، هنا وهناك، التى يتم التشديد عليها، بشكل عام (مثلاً عند "بو") : "تجربة ذات فائدة أساسية" (إذ إنها موجهة إلى رجل محكوم عليه بالإعدام)^(١٤٨)؛ "تكنم النظرية فى أننى جنيت ألم المحاولة على ظهوركم" (قالها رجل محكوم عليه بالعقوبة لتوه .. وتلقى تأديماً ما)^(١٤٩). أسلوب غير "سلس"^(١٥٠)، لكنه بسيط وخال من اللفظية . وفى الفقرات ذات النبرة الأخلاقية والفلسفية، تتوفر نفس الخصائص، مع ميل — رغم هذا — إلى البلاغى : "زحام، وعزلة : ألفاظ متساوية وقابلة للتحويل ..."^(١٥١)، "أراد أن يقوم بالإحسان وبتجارة رابحة فى آن؛ أن يكسب أربعين فلساً وقلب الله، أن يختطف اللجنة اقتصادياً، وأن ينال — أخيراً، وبجناً — شهادة رجل محسن"^(١٥٢) (نفس الفكرة يتم تقليبها فى أشكال مختلفة) . وسيبحث "بودلير"، فى النصوص الحكائية والوصفية، عن المؤثرات "الأدبية" بشكل خاص : كلمات دقيقة وتصويرية، "الذيول الحمراء والمغفلون"^(١٥٣)، "دانماركي، الملك شارل، كارلان"^(١٥٤)، تعبيرات مزخرفة^(١٥٥)، ومؤثرات أسلوبية متنوعة^(١٥٦)؛ طرائق — فى 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 الذى تنتظم فيه القصيدة كلها حول رمز ما. وقد سبق لبودلير — فى 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 فهى شعرية عن عمد: "الغريب" و "لكل خرافته" و "الجنون وفينوس" . فلم تعد نقطة الانطلاق لتستمد — هنا — من الواقع؛ فالمشهد نفسه يصبح رمزاً، يقدم لنا المعادل المحسوس لشعور أو لفكرة معينة . وفى "لكل خرافته"، هو

سهل كبير مرتب، بلا طرق، بلا حشائش، بلا شوكة واحدة، بلا قرأص^(١٥٧) .

(وسنلاحظ الأثر الرائع للإرهاق، والانعدام، الذى ينتجه هذا التعداد السليبي، الذى سنجد انعكاساً له فى الوجوه التى — كما يقول "بودلير" فيما بعد — "لم تكن تكشف عن أي بأس") . وهو —

فى "المجنون وفينوس"، فى الملاحظة العظيمة هذه المرة — مشهد بكامله لا إنسانى أيضاً، "فىض صامت" من الضوء والجمال :

وكان ضوءاً متزايداً دائماً يجعل الأشياء تتألاً أكثر فأكثر، والزهور
المستثارة تحترق من الرغبة فى المنافسة مع لازورد السماء بطاقة ألوانها،
والحرارة التى جعلت الطيور مرئية، قادتها إلى الصعود نحو النجوم مثل
الدخان (١٥٨) .

فلم يعد الأمر يتعلق — هنا — بـ"تجاوب" بين المشهد الخارجى وروح الشاعر؛ فالمشهد لم يعد
سوى عرض لهذه الروح، الملتقطة فى بضع نزعات أساسية : شعور بالمنفى والرغبة فى "مكان
آخر" (الغريب) (١٥٩)، وسأم مرهق (لكل خرافته)، وأس إزاء استحالة الإمساك بالجمال (المجنون
وفينوس) . كل قصيدة — إذن — هى تسجيل لهم شديد — ليس شخصياً إلى هذا الحد — لبودليير الذى
ينخرط فى الوضع الإنسانى؛ ومن هنا، تستمد هذه القصائد الرمزية صداها العميق وقوتها
الشعرية.

لكنها ليست — فحسب — التعبيرات والصور التى سوف تتنوع حسب النغمة المتبناة فى كل
قصيدة . فقد كان حلم "بودليير" — ونحن نتذكر ذلك — أن يكيف نثره مع حركات الروح
الغنائية، مع موجات حلم اليقظة، مع انتفاضات الوعى (١٦٠) . فإلى أى مدى نجح فى خلق نثر
"شعري" و "موسيقى" (وهما الاصطلاحان اللذان يستخدمهما) — سلس بما يكفى ليقترن بحركات
الكائن الداخلى، ويحافظ — فى نفس الوقت — على الفاعلية الشعرية، وعلى "السحر الإيحائى"
للشعر المنظوم ؟

(ج) النثر الشعري البودليرى . أنماط الجملة الثلاثة .

الأنساق الإيقاعية . قصيدة نثر وقصيدة نظم .

تشكل الجملة داخل القصيدة نوعاً من العالم الصغير، الخلية المنظمة التى تكون جزءاً من كُلى
أوسع، وتبنى طبقاً لقوانين متماثلة: إنها الكلمات، بأصداها الصوتية والبصرية، التى ترسم نوعاً
من أرابيسك مصنوع — فى آن — للأذن والروح . وعلى حركة الجملة أن تقترح وتولد — لدى
القارئ — حالة معينة للروح تتوافق مع حالة الروح التى نشأت منها القصيدة . إن مصطلح
"موسيقى" — الذى يستخدمه "بودليير" — لا يجب أن يفهم، فحسب، فيما يتعلق بموسيقى لفظية
خالصة؛ بل — أيضاً — بخصائص إيجاء وخلق خاصة بالشعر؛ وهى خصائص تختلف تماماً عن
الخصائص التعبيرية المطلوبة من النثر العادى . وبدون هذه الخصائص الشعرية، فلن تستطيع اللغة أن

تصبح "تعويذة إيجابية" (١٦١) . وحده "بودلير" ، وهو يتحرر من عبودية الإيقاع (نعنى 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 وإجاءات 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 التى يشير إليها، وسأسردها فى ترتيب معاكس لما يتبناه، بحيث أعبر عن النثرية الإرادية إلى التحليق الغنائى :

(١) نط الجملة "المتنافرة"، التى تتجارب — بوسائل مختلفة (كسر الإيقاع، إيجاز التعبير، انقطاع النغمة أو النافر الصوتي) مع "انتفاضات" الوعي؛ وبالتالي — غالباً — مع نغمة سخرية أو تهكم ما .

(٢) نط الجملة "المتوجة"، إذا صح التعبير، أي الجملة الطويلة والمتعرجة، التى تقدم نفس تعرجات أحلام اليقظة .

(٣) نط الجملة "الغنائية"، المتصاعدة والديناميكية، التى تتوافق مع المشاعر الحادة، والاندفاقات 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، التى سيمنحها "رامبو" حق المواطنة فى الشعر، والتى تقدم إيقاعاً بالغ الخصوصية، إنما هي غائبة من "سأم باريس" . فعندما يستخدم "بودلير" — فى مذكراته الخاصة — أسلوباً موجزاً ذا اختصارات مدهشة، فذلك للتعبير عن أفكار يمنحها — طواعيةً — شكل الحكيم : "الله فضيحة — فضيحة راجحة" (١٦٢)، "كثير من الأصدقاء، كثير من القفزات" (١٦٣) . لكنه — عندما يمنح موضوعاً ما شكلاً أدبياً — فإنه دائماً ما يستخدم جملاً تامة، واضحة، وبسطة تماماً، بل مع نوع ما من الترف فى الإبدالات والعبارات الاعتراضية (١٦٤) . وعلى أية حال، فأعتقد أن "بودلير" — عندما يتحدث عن نثر "متنافر" — فهو لا يعنى الكثير من الجمل المهشمة، أو انقطاعات فى البناء داخل الجملة، بل انقطاعات فى النغمة (من جملة إلى أخرى) تنتج أثر القفزة أو التنافر الذى 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، فى أسلوب نبيل، تنتهي — على نحو مفاجئ — بجملة ساخرة، قاطعة ومحددة : "وحتى روح سيبيريس وقعت: فييو !". لقد وجد "بودلير" المقطوعة كلها

جميلة للغاية، "عدا كلمة "فيو"، كملحوظة ساخرة، كقفزة من نوع "ما" (١٦٥). وربما لتجنب تنافر مماثل (كما يفترض "ج. كريبييه")، 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 تماماً، ويصاحبها - بشكل عام - تغير في مظهر الجملة: وهكذا، ففي "الغرفة المزدوجة" تترجم القفزة التي تسم استعادة الوعي، والعودة إلى العالم الحقيقي، بجملة قصيرة وتعبيرات واقعية: "هاهي الأثاثات الغيبة، المتربة، والمهشمة: المدفأة بلا لُحْب ولا جمر، ملوثة بالبصاق، النوافذ الخزينة، حيث شق المطر أخطايد في التراب، المخطوطات المشطوبة أو غير المكتملة، الروزنامة حيث حدد القلم تواريخ كئيبة!" (١٦٦). وبالطبع، يمكن للقطع - في النغمة وفي الأسلوب - أن يؤدي إلى تأثيرات كوميدية مطلوبة تماماً، 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: "محبوبي الصغيرة المحنونة كانت تقدم لي العشاء، وعبر النافذة المفتوحة لحجرة الطعام، كنت أتأمل الحركات المعمارية التي يصنعها الله بالأخيرة والتكوينات الرائعة لغير المحسوس"، وتنتهي بتنافر بالغ، بجملة موجزة وفجة: "ألم يَجِن أواُن احتساء حسائكم، ... يابائع السُّحب" (١٦٧). وعبر تنافر أصوات من نفس النسق (سقوط مفاجئ للحلم في الواقع)، تنتهي - أيضاً - قصيدة "عيون الفقراء" (١٦٨).

ونشعر تماماً أن مقدمة هذه "الملاحظات الصاخبة" - كى نتحدث على طريقة "بودلير" - ترتبط بنبرة التهكم اللاذع، وهي نبرة حديثة أساساً، مادامت 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 نشر في الشعر مثلاً في التصوير - على كل درجات لون اللوحة - وحدة "المنامخ المهيمن" (١٦٩)؟ ففي "الغرفة المزدوجة" - حيث يطل التناقض بين الجزئين المتماثلين شعرياً، لأنه يطابق فكرة المقطوعة نفسها، ولأن الواقعية لا تحظر نوعاً ما من الغنائية - نندهش، رغم هذا، من التأثير المتنافر الذي ينتجه في الجزء الأول - ووسط انسجام درجات رقيقة متمازجة (١٧٠) - استخدام كلمة "هدف صغير" للإشارة إلى عيني الحبوبة، "المعبودة، ملكة الأحلام". والتأثير (المقصود، ربما) هو الخاص بملاحظة مزيفة: أي يمكن أن نتخيل لحظة 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، وليدو - بذلك - سابقاً لزمته 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 مهياً لقبول الصدمات والتناقضات العنيفة: فالتنافرات اللفظية، ومؤثرات الصدمة - التي سيقوم "رامبو"، مثل كتاب القرن العشرين بالاستفادة منها - تخالف، بخدّة، النشر البودليري المتماوج والصافي.

(٢) وقد تمثلت جهود "بودلير" - الأكثر قيمة - فى نشره لـ "تموجات أحلام اليقظة"، من ناحية، ولـ "الحركات الغنائية" للروح، من ناحية أخرى : يتعلق الأمر فى هاتين الحالتين - فى الواقع - بميول روح ملائمة للشعر، وبما أسميته بالموسيقية : فيكفى أن يصبح نطاق الجمل متجاوبا مع الحركة الداخلية، التى 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 مثلاً، أو بدلاً من البنيات الثلاثية لهوجو، فإن هذه الجملة المتعرجة تدفعنا إلى التفكير فى تلك التى استخدمها "سانت - بوف" فى "لذة". وإذا ما كنا نتذكر إلى أي حد خضع "بودلير" - فى بدايات شبابه - إلى سحر :

هذا الكتاب الأثير لدى الأرواح التى فترت همتها

وإلى أي حد - بشكل خاص - دفعه إلى الحلم بـ :

الاشتباكات الطويلة للجمل الرمزية^(١٧١)

فإننا يمكن أن نفكر - على وجه الاحتمال - أنه قد امتلك، بشكل واع إلى حد ما، هذا الأسلوب (أسلوب اللذة والفنور وأحلام اليقظة) عندما كان ذلك يتلاءم مع غاياته الفنية^(١٧٢). إن الجملة الطويلة، التى تسير ببطء عبر العبارات الاعتراضية المتعددة، وتمتد - أيضاً - فى اللحظة التى نعتقد أنها ستنتهي^(١٧٣)، تلامم - تماماً، وبشكل خاص - الإيحاءات الكسولة : يتجلى هذا فى "الميناء"، حيث حركة الجملة و "تموجات" أحلام اليقظة تبدو كأنها تقلد :

الهدودة الأبدية للتموجات المسكرة

عندما يكتب "بودلير" - على سبيل المثال - "... ثمة نوع من اللذة الغامضة والأرستقراطية، لمن أصبح بلا فضول، فى أن يتأمل - وهو ممدد فى المقصورة، أو مطل على رصيف الحجاز - كل هذه الحركات لمن يرحلون ولمن يعودون، لمن مازالوا يملكون رغبة الإرادة، والرغبة فى السفر والإثراء"^(١٧٤). (ونلاحظ، فى هذه الجملة: الأرابيسك المرسوم حول الفكرة الرئيسية: "ثمة نوع من اللذة فى تأمل كل هذه الحركات"، من خلال العبارات الاعتراضية، وتكرار التراكيب الثنائية، والتوسع الحادث للجملة، كخاتمة، بواسطة تركيب ثلاثي).

وعلىنا أن نضيف أن "بودلير" - فى كثير من الحالات - يستخدم بكثرة ما يمكن أن نطلق عليه "قطعاً متعدياً" (وهو - على أية حال - متكرر فى الفرنسية) يتمثل فى وضع علامة النبر الأخيرة لتركيب ما على المقطع اللفظي الذى يسبق حرف "e" الصامت: هذا الحرف - "e" - يجد نفسه مندمجاً فى تركيب تال، ليتحقق - من ذلك - تأثير المنحنى، والموجة المتماوجة: "حرف" e " الصامت، الموجز بطبيعته، يعمق من الإيقاع"، كما يكتب عن حق "مورييه" فى هذا الموضوع^(١٧٥). وكلما ازداد عدد النهايات المؤنثة، كلما أصبح الإيقاع - بشكل عام - متوازناً:

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 / تنق / دم فى
الشارع المهجور، / الوحي/ دة الحية فى هذه الساعة / تحت اللازورد
الهائل،/وتشكل فى الإضاءة/ بقعة مبهرّة وسوداء^(١٧٦).

ولنلاحظ أن بضع فاصلات إضافية تكفى لتدمير الإيقاع، لا "النحوي" فحسب، بل – أيضاً –
الإيقاع الموسيقي للجملة، إذا ما كان "بودلير" قد كتب – على سبيل المثال: "تتقدم، فى الشارع
المهجور" و "الوحيدة الحية، فى هذه الساعة ..." ^(١٧٧). وعن "دوروتيه الجميلة" بالتحديد، كتب
الشاعر إلى مدير "لاروفى ناسيونال" التى جرّأت على أن تحري على نصه "تغييرات غريبة":

لقد قلتُ لكم : فلتحذفوا **مقطعاً كاملاً** ، إذا ما كانت هناك فاصلة لا
تعجبكم، لكن لا تحذفوا الفاصلة، فثمة سبب لوجودها .

وأضاف، وهو ما يثبت الأهمية التى كان يوليها إلى بنية عباراته:

لقد أمضيتُ حياتي كلها فى تعلم بناء الجمل، وأقول – دون أن أخشى
الضحك مني – أن ما أسلمه إلى المطبعة **مكتمل بشكل محكم** ^(١٧٨).

وفى كثير من الأحيان، يزداد بطء جُمل من هذا النمط، بسبب استخدام الشَّرْطَة التى توقف
من سيرها ("نعم، فى هذا المناخ سيكون لنا أن نحيا جيداً – هناك، حيث الساعات الأكثر بطئاً
تحتوي على أفكار أكثر" ^(١٧٩))، أو بنقاط إطالة حقيقية تجعل وقفات التذكر الحالم محسوسة:

على شاطئ البحر، كوخ جميل من الخشب، محاط بكل هذه الأشجار
الغريبة الساطعة التى نسيّتُ أسماءها ... وفى الأثير، أريج مسكر
وغامض ... وفى الكوخ شذى ورد ومسك قوي ... أكثر بعداً، خلف
أملأنا الصغيرة، أطراف صوارٍ تؤرجحها الأمواج ... ^(١٨٠)

وثمة طريقة مذهشة أيضاً أثيرة لدى "بودلير"، تكمن فى "استعادة" الكلمات التى تطيل
الجملة، والتى تجعلها تعاود الانطلاق بشكل حلزوني :

العالم المتخدر يتهاوى ببطء وينام القيلولة، / **قيلولة** هي نوع من
الموت اللذيذ حيث النائم، وهو نصف مستيقظ، يتذوق لذات
عدمه ^(١٨١).

...هؤلاء الذين يحبون البحر/ البحر الهائل، الصاحب والأخضر ^(١٨٢).

... ما كنت أغرق في عينيك الجميلتين للغاية، والعذبتين بغرابة، في
عينيك الخضراوين، المسكونتين بالكبرياء ويلهماهما القمر... (١٨٣)

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" (١٨٤)، وهي تختلف عن اللازمة، التي سندرسها فيما يتعلق بالجملة الغنائية .

(٣) وعندما نغير من تعرجات أحلام اليقظة إلى التدفق الغنائي (من "تبخر" إلى "تكثيف"
الذات، إن شئنا) (١٨٥)، فتمتد دينامية داخلية معينة تتدخل لتنظيم الجملة بطريقة أكثر فاعلية،
وتوجيهها نحو حركة صاعدة: فنهايات الجمل – بدلاً من أن تسقط بطراوة، أو تموت في موجات
تطوى نفسها – تشير، على النقيض، إلى تصاعد الطاقة، وغالباً ما تنطلق في صرخة: "طبيعة
ساحرة بلا رحمة، غريم منتصر دائماً، اتركيني!" (١٨٦). وتراكم الفقرة الأخيرة من "صولجان
باخوس" – في جزئها المتصاعد الذي لا يقل عن ثمانية أسطر – سلسلة كاملة من الجمل الطرفية،
كي تترك الجملة الرئيسية تفتح – في النهاية – كسهم ناري: "... أحييكم في الأبدية!" (١٨٧).

وثمة تصاعد مائل، لكنه يتعلق – هذه المرة – بقصيدة أخرى، هي "الرامية والمقبرة"، حيث
تتطور الاندفاع الداخلي انطلاقاً من بداية ثرية، في جمل قصيرة لتوسع – تدريجياً – من الإيقاع،
حتى الانفجار الأخير في مناجاة مسهبة، من أنسنة "الموت". وعليناً 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 (١٨٨). إيقاعات،
وأصوات، وصور ("عطور الموت المحتدمة"، "كم كل شيء عدا الموت عدم") تتزاور هنا لتمنح هذا
التأمل حركة غنائية 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 يُعزّي، وا أسفاه ! ويُحيي .

وبديهي أن الاندفاع 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 الكئيبة لغرفتكم (١٨٩)، وقد خفتت الثمالة الآن أو تلاشت،
فتسألوا الريح، والموجة، والنجمة، والعصفور، وساعة الحائط، وكل ما
يفر، كل ما يئن، كل ما يدور، كل ما يغنى، كل من يتكلم (١٩٠)، أسألوا كم

الساعة، والريح، والموجة، والعصفور، وساعة الحائط^(١٩١) سيجيبونكم:
"إنها ساعة الثمالة...!"^(١٩٢)

ولا فائدة من التأكيد على ما فى تركيب كهذا من اصطناع؛ سنشعر بذلك — على نحو أفضل — إذا ما وضعنا فى مقابلة التماثلات ذات الدلالة التامة، والبلاغة المؤثرة للغاية! فى الحركة الغنائية الكبرى التى تختتم "فى الساعة الواحدة صباحاً":

ساخطاً على كل شيء وساخطاً على نفسي، كنتُ أريد أن أعيد شراء
نفسي وأن أزهو قليلاً بنفسي فى صمت ووحدة الليل. يا أرواح من
أحببتهم، ومن تغذيتُ بهم، فلتمنحني القوة، سانديني، أبعدني عنى
الكذب وأختر العالم المفسدة، وأنتم، سيدي يا إلهي! فلتمنحني نعمه
إنتاج بضعة أشعار جميلة تثبت لنفسي أننى لستُ آخر الرجال، وأننى
لستُ أقل من هؤلاء الذين أحتقرهم^(١٩٣).

الأنساق الأسلوبية والإيقاعية

يقودنا ذلك إلى أن نطرح — بشكل أكثر عمومية — مسألة أنساق الأسلوب، وخاصة التماثلات فى النثر البودليري. وفى دراسته لقصائد "سام بارس"، يولى "جيران" أهمية — أعتقد أنها زائدة — للأنماط المختلفة للتماثل التى نقابلها^(١٩٤)؛ تماثل الأسماء، والصفات، والأفعال، والقضايا. وتنحصر قيمة الأمثلة التى يطرحها — فى الواقع — فى حقيقة أن:

١) التماثل أحياناً ما تقوده الفكرة نفسها (الغرفة المزدوجة)، أو نغمة الفقرة (نغمة ابتهالات تكاد أن تكون الخاصة بالصلوات، فى الفقرة الختامية لـ "فى الساعة الواحدة صباحاً"، التى سبق أن ذكرتها)،

٢) غالباً ما ينحو "بودلير" (هل بتأثير تربيته الكلاسيكية؟) إلى تجميع الأسماء والصفات أو الأفعال بصورة مزدوجة، أو حتى ثلاثية: "متألئى بالألعاب واليونون، زاهر بالجشع والبأس"^(١٩٥)، "كان صامتاً وساكتاً. كان زاهداً وكان معتزلاً"^(١٩٦). ويحدث أن يقوده هذا البحث إلى منافع خاطئة: "وسط هذا التشوش وهذا الضجيج"، "وسرعان ما أصبح كل واحد سعيداً، وتخلّى كل واحد عن مزاجه السيئ"^(١٩٧). لكن، إذا ما نظرنا عن كثب، ألن نلاحظ أن "بودلير" يترك نفسه — بشكل خاص — لينقاد إلى هذه الإعادات الخطابية وإلى هذه التماثلات التى لا تتعلق بالتركيب فحسب، بل — أيضاً — بالإيقاع، فى النصوص التى تقوده — بحكم موضوعها — إلى النثر مباشرة؟ هكذا، نقرأ فى "المرأة": "من وجهة نظر الإدراك السليم، كنتُ محقاً ولا شك، لكن من وجهة نظر القانون فهو لم يكن مخطئاً"^(١٩٨)، وفى "حصان أصيل": "... ولم ينزع الزمن أى شيء / من

غُرفة الغزير/ الذى يفوح منه فى أريج وحشي/ كل حيوية الجنوب الفرنسي الشيطاني : نيم اكس، آرل، أفينيون، ناربوني، تولوز،/مدن مباركة بالشمس/ عاشقة وساحرة!"^(١٩٩)، وفى "الكلاب الطبية": "عبر الضباب،/عبر الجليد،/عبر الطين،^(٢٠٠) / تحت القيث اللاذع،/ تحت المطر المنهمر،^(٢٠١) / يذهبون، يأتون، يركضون.. " ^(٢٠٢)؟ ويبدو أنه يطلب من البلاغة، والوزن، والتماتلات الشكلية، هيكلاً يدعم إلهامه الخائر، ويمنح - طوعاً أو كرهاً - شكلاً "فنياً" لموضوعات ليست كذلك إطلاقاً. وعلى العكس من ذلك، يبدو أن "بودلير" - فى أفضل أيامه - كان يقاوم "شيطان التماثلية" إلى حد تجنبه - بشكل خاص - المقاطع المتشابهة والإيقاعات الثنائية .

٣) وعلينا أن نؤكد أننا إذا ما وجدنا - فى الواقع - تماثلات منطقية كثيرة فى نثر "بودلير"، فإن التماثلات الإيقاعية (الوزن الثنائي، والمتشابه المقاطع) نادرة للغاية فيه . وفى أغلب الحالات، يكسر "بودلير" الإيقاع عن عمد، ويشكل من نثره حركة تموج واندفاع، بأكثر من أن تكون حركة توازن معماري: والانطباع - كما يعترف "ج.جيران" - "كتلة وسكونية تقل عن السلسلة والانسيابية"^(٢٠٣). فهو لا يكتب، على سبيل المثال (كما يلاحظ "بلان" و "كريبسيه") فى "نصف كرة فى خصلة شعر": "يمرحهم/ مع يدي/ مثل منديل"، بل "مثل منديل معطر...". فالصفة "تقطع - كما يبدو - الإيقاع البالغ السهولة"^(٢٠٤). وبالمثل، فنحن لا نقرأ فى قصيدة "أي مكان خارج العالم": "هنا يمكننا/ أن نأخذ حمامات ظلمة طويلة / كي تنسلى، أثناء ما .../"، التى يمكنها - رغم ضعفها الشديد - أن تؤسس إيقاعاً زوجياً (٨ + ٨)، بل نقرأ "غير أن .."^(٢٠٥). ولي - أيضاً - أن اعتقد، عن طيب خاطر، أن سخط "بودلير" على مدير "لاروفي ناسيونال" - الذى غيّر فى نوبة من الحصافة جملة "وشد تماماً من قامته الطويلة، وظهره المحدودب، ورقبته الذلقة"، فى "دوروتيه الجميلة"، إلى "وشد تماماً هيئات جسده"^(٢٠٦) - كان من الممكن أن ينشأ، أيضاً، من أن الكتابة الثانية تنهى الفقرة بالبحر السكندري، وهو ما حرص "بودلير" دائماً على تجنبه باهتمام بالغ: ولا اعتقد أننا يمكن أن نجد نهاية واحدة من هذا النوع فى "سأم باريس". (وهكذا، فإن بيت "خصلة الشعر"

من زيت جوز الهند، من المسك والقطران

يصبح - فى قصيدة النثر: قطران، ومسك، وزيت جوز الهند"، وهو - ونقول ذلك بلا إلحاح - ما يمكن أن يكون حجة على أسبقية قصيدة النظم)^(٢٠٧).

وأن يكون "بودلير" - كما يقول "دانييل - رويس" - "قد بحث بعناية عن الأوزان الفردية والتوافقات المتقطعة"^(٢٠٨)، فإن الدراسة التفصيلية - لأي من القصائد الغنائية - ستثبت ذلك بأكثر مما يكفى؛ وهاهي كي نكتفى بمثال واحد، بداية "الغرفة المزدوجة":

غرفة تشبه حلم يقظة ،

غرفة حقاً روحية ،

حيث الأجواء الراكدة

ملونة بخفة

بالوردي والأزرق .

الروح تأخذ فيها حمام كسل ،
معطر بالندم والرغبة .
إنه شئ غسقي ،
مائل للزرقة مائل للوردي ،
حلم باللذة
أثناء الخسوف^(٢٠٩).

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 - أيضاً - الإيقاعات العريضة و "الأوزان الكبرى" .

وهكذا، في "دعوة إلى السفر" : "إنها أيضاً أفكار الخنصة / التي تعود من اللانهائي / نحوك"^(٢١١). (والأثر الناتج هو تقريباً أثر رفض، بنزع الكلمة الأساسية). ونفس الأمر في قصيدة "لكل خرافته"؛ إذ اعتقد أنه يجب حذف الكلمة الأخيرة، ذات النهاية المذكورة، التي تتحطم عليها الجمل الختامية، وقد توقف انطلاقها:

... قابلت رجالاً كثيرين / كانوا يسرون / منحنين .
... هؤلاء المحكوم عليهم / بأن يأملوا / دائماً^(٢١٢).

إيقاع مكسور يتوافق - هنا - مع اليأس الكئيب للشخصيات .

وبشكل عام، يبحث "بودلير" - من ناحية - عن إيقاع تعبري، ويختار - من ناحية أخرى - من "الشعر المنظوم داخل النثر"، ومن "النهايات الجميلة للجمل" 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 التعبيري، فيكتب - مثلاً : "les eaux elles - mêmes sont comme endormie" (المياه نفسها كأنها نائمة)^(٢١٣)، "le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre" (الصوت الملوحي لقصر من الكريستال، وقد دمرته الصاعقة)^(٢١٤)، "La Lune descendit moëlleusement son escalier de nuages" (ينزل القمر بنعومة سلّمه الغيمي)^(٢١٥)، (تصحيحاً لكلمة **lestement** - بخفة - التي كانت أقل إيجاء بكثير). وعلى أية حال، لا يتعلق الأمر بنسق - منتظم (مثلما لدى "برتران")، والتجانسات الصوتية، أو السجع، أقل بكثير - هنا - عما في "أزهار الشر"^(٢١٦). وعندما يكتب "بودلير" "إنها نوع من الطاقة التي تنبع من الملل ennui أو من حلم يقظة rêverie"^(٢١٧)، فهذا الشلال من الـ "أ" لا يبدو مقصوداً ولا معبراً عن شيء سوى عن نوع من اللامبالاة بالترخيم الصوتي؛ وهي نفس اللامبالاة التي تتضح عندما نقرأ: "بحبوس في أعماق قوتي العقلية **confiné au fond de mon intellect**"^(٢١٨)، أو: "السؤال الوحيد l'unique question" (وهو أمر حقيقي، في قصائد متأخرة، شأن تكديس qui (من) وque (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 مَنْ عليهم كل يوم مواجهة لا مبالاة الجمهور وانعدام عدالة مدير، مَنْ يجعل لنفسه النصيب الضخم ويتناول وحده من الحساء ما لأربعة من ممثلي الكوميديا) (٢٢٠).

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، فإنه يرفض البحث عن الموسيقى في ذاتها، وإضفاء أهمية على الشكل في ذاته. وسنلاحظ - بالمثل - أن استخدام اللازمة يتوافق - في أغلب الأحيان - (وحتى في قصائد عام ١٨٥٧) مع غاية نفسية أكثر منها جمالية، ويصطنع - مثلما لدي "بو" - "استحواذ الكآبة المبهمة أو الفكرة الثابتة"، إن لم يلعب، بتنويعاته على "البلادة واللامبالاة" (٢٢١). ولاشئ مشترك بين تكرار التعبيرات أو الجمل في "سأم باريس" واللازمة المحلوبة بعناء في "أغنية صانع الزجاج" لهوساي. وقد سبق أن أشرت إلى القيمة الإيحائية لهذا "الموت" المتكرر ثلاث مرات في "الرامية والمقبرة" (٢٢٢). واستعادة كلمات "إنه أنت... إنه أنت أيضاً... نخوك" في "دعوة إلى السفر" (٢٢٣)، 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 "امرأته العزيزة، الشهية والكريهة" (٢٢٤). وفي قصيدة "سابقاً"، 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 أرضاً خصبة ورائعة، تحفل بالعود، التي تبعث لنا أريجاً غامضاً من الورد والمسك، ومنها كانت موسيقى الحياة تصلنا في هممة عاشقة (٢٢٥).

ومن المؤكد - علي أية حال - أن هذه الاستعدادات، والتكرارات، واللازمات، رغم "تعبيرتها"، تلعب - أيضاً - دوراً في بنية القصيدة، وتساهم في تحقيق وحدتها، في طابعها المركب "كله" والجمالي. وفي قصيدة "نصف كرة في خصلة شعر"، تعبر لازمة "شعرك... خصلة شعرك" - بلا شك - عن استحواذ شعر امرأة، والقوة المسكرة للأحاسيس والأحلام التي يمنحها للشاعر، لكنها تسمح - أيضاً - بخلق إيقاع سيفرض 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" (٢٢٦)، 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 أطرًا جاهزةً سلفاً وزخارف مموهة، ويبحث — عبر جُمْل سلسلة شفافة، بلا زوائد — عن اقتران أكبر قدر ممكن من الدقة بمركات الكائن الداخلي؛ وهو — من ناحية أخرى — يشعر تماماً بأن العمل الفني لا يمكن أن يوجد بدون "قدر ما من التعقيد، أو — على نحو أدق — من التركيب" (٢٢٧)، الذى يكشف التدخل الفني للشاعر، الذى يفرض على المادة شكلاً وانسجاماً؛ وربما يمكن تلخيص هذا الطموح المزدوج فى الصفة "موسيقى" التى يسم بها هذا النثر الشعري المثالي، القادر على التوفيق بين تموجات الحياة والتماتلات الثابتة لخطوط الجمال (٢٢٨).

وهكذا، سيبدو لي من المفيد — بشكل خاص — المقارنة بين القصائد التى تعالج نفس الموضوعات، الواحدة نظماً والأخرى نثراً: فهي تمكننا من أن نرى كيف يسعى "بودلير" — وهو يعبر من النظم إلى النثر (والعكس أكثر ندرة)، محافظاً على **الفكرة** الشعرية، وبواسطة تقنيات شديدة الاختلاف — إلى انتظام هذا النثر فى قصيدة، محافظاً على سلاسته . وقد سبق أن أشرت (٢٢٩) إلى أن "بودلير" كان يفكر — عام ١٨٥٧ — فى كتابة نثر "مُناظر" لـ "أزهار الشر" (وفى عام ١٨٦٦، سيقول — أيضاً — إن "سأم باريس يجب أن يكون مناظراً" لـ "أزهار الشر" (٢٣٠)، وتظهر قصائد ١٨٥٧ هذه، حسبما قلت، انشغلاً بالعمار 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 فى خصلة شعر" و "دعوة إلى السفر" و "حافز مزدوج" (٢٣١)، باعتبارها ذات أهمية كبيرة، لا بالنسبة لدراسة "بودلير" فحسب، بل أيضاً لدراسة قصيدة النثر، واحتمالاتها ومخاطرها .

قصائد نثر وقصائد نظم

ليس مؤكداً أن "خصلة الشعر" (المنظومة) قد سبقت "نصف كرة فى خصلة شعر" (٢٣٢)، لكن الموضوعات الشعرية واحدة . ورغم هذا، "فبنفس الصور، ونفس الإشارات، ونفس النغمات، ينجح النظم والنثر فى إصدار أصوات مختلفة"، كما يكتب "كريبه" و "بلان" اللذان قاما — فى طبعتهما المحققة من "أزهار النثر"، وبطريقة شديدة التحديد — بالمقارنة بين النصين (النصوص الثلاثة بالأحرى)؛ إذ تحتوي "نصف كرة فى خصلة شعر" على بعض الآثار الواضحة للغاية من "عطر غرائبي"، وهي قصيدة سابقة — هذه المرة، ولاشك — على قصيدة النثر (٢٣٣). وتكشف هذه المقارنة — تماماً — مسيرة الشاعر المزدوجة، الذى ينحو — أحياناً — نحو القصيدة ويستعير — من النظم — بعض الأدوات الشكلية (لازمة، سجع، جناس، ترتيب فى مقاطع غنائية)، ويقف — أحياناً، على النقيض — ضد الأساليب الشكلية، وتماتلات الإيقاع والרטانة الشعرية، بما يسمح — بالتالي — بـ "مسحات ملموسة لا يستطيع الشعر المنظوم أن يتحملها دون انفجارات تصويرية خالصة" (٢٣٤).

ولا شك أن النثر لا يمكنه أن يفكر في منافسة الشعر على أرضه الخاصة به، أرض النظم: فنسيجه الأقل انشداداً يمنعه من تبلورات معينة، وتراكيب ساطعة معينة؛ وفي مواجهة هذه القصائد المنظومة، التي يمتدح فيها "ج. رومان" - عن حق - "الكثافة التي لا نظير لها" (٢٣٥):

شُعور زرقاء، وسُرادق من الظُّلمات الممدّودة،
تمنحونني لازورد السَّماء الهائلة والمستديرة.

يكتب "بودلير"، بشكل مسطّح إلى حدّ ما: "في لانهائية شعرك، أرى تألق لا نهائيّ اللازورد الاستوائي"، فيلغي الصفة المدهشة "زرقاء" (٢٣٦)، وصورة السماء "الهائلة والمستديرة"، التي كانت تحدد - جيداً - "قبة السماء" هذه، التي كثيراً ما ذكرها "بودلير" (٢٣٧). 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 المعطّر

حيث ينجح "بودلير" في أن يحشد - في المساحة الضيقة لببت من اثنتي عشرة تفعيلية - توليفةً من العطر، والحركة، والإحساس بالكسل، والشعور باللانهائي! "كثافة بلا نظير"، بالتأكيد؛ لكنها - بالأساس - خلق لـ "كلمة شاملة، وجديدة"، كما سيقول "مالارميه" (٢٣٨)، حيث تتحد الإيحاءات وصوتيات الكلمات المترابطة، وتمتزج بلا انفصال، خالقةً 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 كلا، وحدةً منسجمةً ومكثفةً. 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 وإصاة المقاطع ٤ و ٥ و ٦، مع نوع من الخاتمة في المقطع الأخير، كنوع من تضيق الإيقاع: "في بؤرة شعرك الحارة ... في ليل شعرك ... على ضفاف شعرك الزغبية ..."). وكما في قصيدة النظم، تنتهي قصيدة النثر باستدعاء للعلاقة "chevelure - souvenirs - شعر/ ذكريات" (اندماج الملموس بالجرد: "أكل الذكريات" ترد على التعبير الجميل للبداية: "كي أهنّ ذكريات في الهواء")؛ ولا أتردد - لدى المقطع الأخير من القصيدة المنظومة، الضعيفة والمفتعلة - في تفضيل هذه الجملة الأكثر ألفةً وحميميةً في آن: "عندما أضعض شعرك الطّبع والمتمرد، يبدو لي أنني أكل 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 تحتفى بالغنائية الصوتية، والاستدعاءات البراقة - وذلك رغم أن الموضوعين مُركبان. فالنظم الشعري يميل إلى الألفاظ الصاخبة، الفخيمة أو العتيقة:

"غابة معطرة"، "فى الذهب وفى تموج النسيج"، "عنق، كسل، نشوة"، والمفردات — فى النثر — أكثر بساطة (سفر، فى مقابل اندفاع، بحار كبيرة فى مقابل بحر أبنوس، روائح فى مقابل عطور)؛ فالكلمات الملموسة والتصويرية سائدة: "رياح موسمية، جلد إنسانى، آنية الزهور وقلل منعشة ...". وتتميز هذه المفردات — الأكثر بساطة، وتحديدًا — قصائد "سأم بارس"، بالمقارنة مع قصائد "أزهار الشر" — وبشكل عام، فن النثر (ولا أقول النثر الشعري!) بالمقارنة مع الشعر المنظوم. وعلى أية حال، فلا يخلو شعر "بودلير" المنظوم — دائماً — من أوتاد معينة، وبعض الحشوش، وبعض التواءات الأفكار التى تقود إليها متطلبات الوزن والقافية: فجملة "عالم بكامله بعيد، غائب، ميت" خطابية إلى حد ما، والترنج لا "يلاطف" على وجه الإطلاق، فهو — بالأحرى — "يهدهد" (كما يقول النثر)، ولن أعود إلى اليد التى تبذر "الياقوت واللؤلؤ والياقوت الأزرق"، فى المقطع الشعري الأخير .. ولنرصد — أخيراً — أن "ضفاف" أكثر إيجاء بكثير من "أطراف" ("على الأطراف الرغبة 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 "النعمة الشعرية"، وللمعبر من المناجاة الخطابية، إلى حد ما ("أيها الشعر .. أيتها الخصلات!") إلى البوح همساً ("قدعيني أنفوس طويلاً ... إذا ما استطعت أن تعرفي ...")^(٢٣٩) — ولكي يضيفي — من ناحية أخرى — بفضل قوة الرمز والبنية المحكمة للمقطوعة، شكل القصيدة، العضوي — قبل كل شيء — على هذا الإيجاء البالغ الجمال.

وفى حالة "دعوة إلى السفر"، تستعيد قصيدة النثر لعام ١٨٥٧ موضوعاً سبقته معالجته نظماً عام ١٨٥٥ (يبدو أن الملهمة هي "ماري دوبران")^(٢٤٠)، بروح شديدة الاختلاف: فالفكرة — الواردة ببساطة فى "دعوة" الأولى عن التشابه بين المرأة والوطن ("فى الوطن الذى يشبهك") — تصبح الفكرة المنظمة، الخلية الأم لقصيدة النثر: منذ بداية ظهور هذه اللازمة المستعادة بلا كلل: "حيث كل شيء يشبهك ... قطر يشبهك ... هذه اللوحة التى تشبهك"، وصولاً إلى المقطوعات الشعرية الأخيرة، التى تطور الفكرة طويلاً، والأثير لـ "بودلير"، عن التطابقات^(٢٤١) بين الإنسان والكون، فإننا نرى الموضوع يتسع، ونمر من التشابه إلى الهوية المكتملة. وفى ختام هذا التصاعد، يوحد "بودلير" — أولاً، من خلال رمز مزدوج وشعري — المرأة بالوردة: ("وردة بلا نظير، توليب مستعادة، داليا مجازية .. هنا .. يجب الذهاب للعيش والازدهار")، ثم يوحد — 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 ماهو أكثر فى فكرة التطابق هذه بين أصغر وأكبر مافى الكون، التى تنطلق من المبدأ الأعلى للوحدة الكونية، التى ستخصب — فيما بعد — النظرية الرمزية كلها^(٢٤٢). ولا تبدى لي البلاغة إلا فى مجاز الخاتمة، حيث تصبح الزوارق أفكار الشاعر التى تمضي نحو "البحر الذى هو اللانهاى"، ثم تدخل "إلى ميناء البلاد"، أي "تعود مرة أخرى من اللانهاى نحوك". هذه المرة، نشعر بالجهد فى هذا النسق الاستعارى، الذى يخل محل اللوحة المضيفة والهادئة المستدعاة فى ختام القصيدة المنظومة.

وإذا ما كانت القصيدة المنظومة أرفع شأنًا، فلا يرجع ذلك فحسب — كما أعتقد — إلى إيقاعها الذى لا يمكن تقليده، والنتائج عن ترابطات الأبيات الفردية، وهذه الأرجحة التى وصف "ج. دى رينولد" سحرها^(٢٤٣)، وحاول "دوبارك" إعادة إنتاج أرابيسكها موسيقيًا، بل لأنها — أيضًا — تحقق انسجامًا نادرًا فى الإيحاءات والتصورات المنتظمة، لخلق عالم من الجمال الشهواني والهادئ — عالم لا تعكر فيه الروعة المثالية بأي استدعاء بالغ التحديد . أما الموضوع المختلف إلى حد ما، الذى قدمه "بودلير" نثرًا، فكان بمقدوره — أيضًا — أن يبنى عالمًا منسجمًا من التوافقات الرمزية: فأى شيء أكثر شعرية — للوهلة الأولى — من فكرة إثراء لوحة بالأصدااء والتوافقات الروحية؟ وهذه الاستدعاءات التى لا تنتهى — للفكرة الرئيسية التى يتزايد تأكيدها دائمًا — ألم تكن ملائمة لإبداع "كُل" إيحائي؟ والواقع أن أسباب فشل "بودلير" (النسي) تعود إلى سبب واحد: التطور. فكل ما كان موحى به — ببساطة — أو فى ابتدائه، فى القصيدة المنظومة يوجد مستعدًا، ممتلئًا بالتفاصيل، وواضحًا فى النثر: فوطن الحلم، المشار إليه فى غموض، نجده يحدد الموقع — جغرافيًا — بالإشارة إلى "الفلورين"، وأزهار التوليب؛ والكلمات المجردة اللازمة الشهيرة:

هنا كل شيء ليس سوى نظام وجمال ،

رفاهية، وسكينة، ونشوة

تتلقى تعليقًا غير متوقع — إلى حد ما — من خلال وصف "بلاد النعيم"

حيث تستمتع الرفاهية بأن تتملى نفسها فى النظام، حيث الحياة دسمة وعذبة فى استنشاقها، ومنها تستبعد الفوضى والصخب والمفاجئ، وحيث تقترن السعادة بالهدوء، حيث المطبخ نفسه شعري، ودسم ومثير فى آن ...

وبعد ! كان ذلك هو كل حلم الجمال الشهواني لبودلير . حياة مريحة، وهادئة ، ومطبخ "دسم ومثير"^(٢٤٤) ! وبدلاً من إدانة المادية الرجولية، أفضّل أن أعتقد أن هذا الوصف لبلد "حيث كل شيء يشبهك، ياملاكي العزيز" — كما يضيف الشاعر — لا يخلو من تهكم لاذع على الملهمة. ولا يقل عن ذلك حقيقة أن هذه السحرية غير المتوقعة — وبالمثل، المبالغة إلى أبعد حد فى التفاصيل (فى وصف المنازل، إذ ربما حصل "بودلير" على بعض الذكريات من "بو")^(٢٤٥)، والميل إلى الاستطراد (بخصوص الحلم)، أو الاستدلالات المجردة التى تسهب فى التحليل، فى حين أن "الروح الغنائية تقوم بقفزات واسعة نحو التركيب"^(٢٤٦) — كل هذا يطيل القصيدة، ويقحم فيها — على نحو ما — عناصر غريبة مستمدة من النثر، تعوق "البلورة" الشعرية . ولا شك أنه سيكون شاقًا وظالمًا أن نطبق على "بودلير" نتائج "بو": "إنها المبالغة فى التعبير عن المعنى الذى لا يجب إلا أن يكون موحى به، إنها طريقة التنفيذ، والتيار المرتئي للأعلى، الذى يُحوّل الشعر المزعوم للاستعلايين المزعومين إلى نثر، وإلى أكثر أنواع النثر تسطيحاً"^(٢٤٧). 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 جميلاً للغاية أكثر من كونه قصيدة^(٢٤٨). إن تكرار التعبيرات والأفكار

التي بحث عنها "بودلير" عن عمد (قارن فيما سبق) يظل غير كاف لمنح الوحدة والتماسك لهذه القصيدة الطويلة جداً؛ 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 - أيضاً - 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 - أطراً مختصرة وصارمة إلى حد ما (في السوناتا، على ما كتب إلى صديق: "لأن الشكل إجباري، تنبعث الفكرة بشكل أقوى")^(٢٤٩). وبالنسبة له، كانت حرية النثر خطراً دائماً.

خطر أكثر رعباً، وهو أمر واضح لكل ذي عينين، في القصائد "الباريسية" ذات الشكل المفتوح والرابسودي عمداً، وأكثر خطورة - أيضاً - بقدر ما لم يعد "بودلير" - الذي يشيخ، والمستهلك، والمريض - قادراً على المحافظة، في قصائده، على نفس الصرامة الفنية. وفي الختام، علينا - في لحظة "الحساب النهائي" لبودلير - أن نراعي جميع هذه العناصر.

(٣) حساب بودلير الختامى جِدَّة وأهمية المحاولة الإخفاقات وأسبابها . ميراث بودلير

"سأجيء لكم بشيء ما فى الغد"، ذلك ما كتبه "بودلير" إلى هوساي" فى أواخر عام ١٨٦١، فيما يتعلق بسلسلته الأولى من قصائد النثر^(٢٥٠)، "التي أوليها أهمية مبالغاً فيها ربما، بسبب ما عانيته فى سبيل إتقانها . أخيراً ! لكنني أعتز بوجود شيء جديد - هنا - كإحساس أو كتعبير". وعلينا - فى الواقع - أن نضيف إلى رصيد "بودلير" جِدَّة وأهمية محاولته فى هذين المجالين، الإحساس والتعبير^(٢٥١).

ولا يمكن أن ننكر - أولاً - أن "بودلير" هو المبدع الحقيقي لشعر حديث و مدني، غني بالأحاسيس الجديدة، المتفردة، حيث نراه يوحد "المربع بالهزلى، بل حتى الرقة بالحقْد"^(٢٥٢). والنثر- الذى يقترن، على نحو أكثر دقة، بكل دوامات الكائن الداخلى - لهو أكثر قابلية، من الشعر المنظوم الحديث: الاندفاعات والضغائن، الطموحات إلى اللانهائي والشكوكية المُحرَّرة من الوهم . فبودلير يُدخل فى الشعر، كما قلت - عن طريق قصيدة النثر - "نبرات" تهكمية جديدة، وسخرية، وقسوة. وإذا ما فشل - على الأغلب - فى محاولاته فى شعر "تسكعي"، فإنه يبدو قديرًا - بالمقابل - عندما يعثر على موضوعاته الغنائية الأساسية، وعلى معالجتها نثرًا بنبرات مختلفة، تستعصي أحياناً على النسيان .

فهل يجب أن نؤكد - من ناحية أخرى - على الدور الذى لعبه "بودلير" فى تحديد التعبير الشعري ؟ فاعتباراً من عام ١٨٦٢، بعد ما نُشر فى "لابريس"، أكد "بانفيل" على "البرهان الهام" الكامن فى اختيار النثر كشكل شعري:

أيها المجانين أصحاب الأطوار الغريبة الذين يتخيلون أنه مع توازن معين
فى المقاطع اللفظية، وفى إرجاء المعنى، وفى التكرار المنتظم لبعض
الأصوات، قد منحوا الامتياز الخارق لولادة كائنات !

هكذا كتب دون افتقار إلى تفخيم الكلام^(٢٥٣). و"جوتيه" - الذى أقر عام ١٨٦٨ بأن "لغتنا الشعرية ليست مهيأة على الإطلاق للتفاصيل النادرة والدقيقة، وخاصة عندما يتعلق الأمر بموضوعات الحياة العصرية، المألوفة، أو المرفهة" - سبرى أن "قصائد النثر القصيرة تأتي فى الوقت المناسب لتتلافى هذا العجز"^(٢٥٤). 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 فى زمن الرمزية - من أجل تجديد الشكل الشعري، والعتور على خلف للشعر الكلاسيكي القديم، البالغ الصرامة - "سأم باريس"، وتعلن أنها تنتسب إليه: وتستدعى 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 - فى ٥ مارس ١٨٦٦، إلى "تروبا" (قبل بضعة أيام فحسب من حادث "نامور" الذى وضع نهاية أخيرة لنشاطه الأدبي) - : "آه ! "السأم"، أى غيظ وأى عمل شاق سببه لي ! ما أزال مستاءً من بعض أجزائه". وعلينا أن نميز بين القصائد التى ظهرت فى "الباريس" عام ١٨٦٢، والتى ماتزال تنتمي إلى مرحلة النضج والمقدرة الأدبية، والقصائد الأخيرة التى تشير إلى طريق الانهيار والعجز عن الكتابة . وفى الأوقات الأخيرة، لن يقوم "بودلير" إلا بتعديل القصائد القديمة (غسق المساء، والمشروعات، على سبيل المثال)، أو استرجاع كتاباته السابقة فى مذكراته (وهي حالة "عملة مزيفة" و"ضياح أوربول" و"الرامي الأنيق"، مثلاً)، وستسمح له أفكار قصائد بتضخيم الكومة الأولية . "لست إلا فى القصيدة الستين ولم أعد أستطيع الاستمرار"^(٢٥٥)، ذلك ما كتبه عام ١٨٦٥ إلى "سانت - بوف". "إن عجزه الذهني المتقطع، الذى حدثك عنه كثيرًا، مثلما حادثني عنه، قد أصبح مستمراً أو شبه مستمر؛ ذلك ما سيقوله "بوليه - مالايزيس" إلى "آسيليونو" عام ١٨٦٦^(٢٥٦). فكيف لا تحمل قصائد هذه الفترة الأخيرة علامة هذا العجز الإبداعي، والجهود التى تكبدها ؟

ومن المفيد أكثر أن تبين الإخفاقات (أو شبه الإخفاقات) الناجمة - فى "سأم" - عن مفهوم "بودلير" نفسه: هذه الإخفاقات نفسها مفيدة لمؤرخ قصيدة النثر . وقد تحققنا - مما سبق - من أنها تنجم، عامة - 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 فى الشكل، كل هذا يرد القصيدة إلى النثر، ويرتخى التوتر العضوي، الذى كان يضم جميع هذه العناصر معاً؛ لم تعد القصيدة "تبلور": لم يعد للمعجزة الشعرية وجود . وسنتساءل إن كان من الممكن استخلاص عناصر فنية قابلة للاستمرار انطلاقاً من مشهد الشارع، وأكثر مظاهر الوجود يومية؛ لكن "بودلير" أجاب على هذا السؤال بنفسه فى بعض "لوحات باريسية" من ديوانه "أزهار الشر"، التى تعتبر من روائع الأدبية . وما أسوأ إليه - عندما ما كتب نثراً - أنه استفاد، تماماً، من شكل شديد الحرية، ومتفتح للغاية،

كي يتلقى منه كل النعمات وكل الأنواع، بما فيها تلك التي تصل إلى حد الريور تاج الصرف والبسيط، أو التأمل الأخلاقي. هنا - أيضاً - علينا ألا ننسى الإلزام الرهيب للشاعر، الذي وعد بتسليم مؤلفه، وبالكتابة، والعتور على موضوعات أيّا ما كان الثمن. وقتئذ، وضع "بودلير" بطاقة "قصائد نثر" على قصائد هي - في الحقيقة - أقاصيص (الحبل، بورترهيات لعاشقات، موت بطولي، إلخ..). وثمة برهان حقيقي على قانون المجانية هذا الذي يقضى بالآلا تتوجه قصيدة النثر إلا إلى ذاتها، وأن تصب في النثرية ما إن تبدأ في الحكى أو الإيضاح.

وسنجد لدى ورثة "بودلير" ("فيرلين" و "هويسمان"، وعديد من شعراء الرمزية) الاستلهام المزوج من "سام باريس": الاستلهام الغنائي، والميل إلى أحلام اليقظة السوداء، 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 ستزطم بالأرض.

ونعلم أن "بودلير" قد ترك - في أوراقه - قائمة طويلةً للغاية لقصائد يجب إعادة إنتاجها^(٢٥٧). وفيها يقسم مشروعات قصائده إلى ثلاث فئات: "أشياء باريسية"، و "تميز الأحلام"، و "رموز وأخلاقيات". والفئة الثانية (قصائد حلمية) غير ممثلة في "سام 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 الإشرافة اللتين تتقاربان معاً؟). والحقيقة أن الحلم، أو - بشكل أكثر عمومية - التشويه المنظم للواقع، يصبح بعد "رامبو"، أكثر فأكثر حتى السيريالية، 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 سيتخذه "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^(٢٥٨). فهل يجب أن نرى فيها - مثلما يريد "كريبه" و "بلان" - ذكرى لـ "توماس الاكوييني"^(٢٥٩)؟ لكن نص "بودلير" أكثر ثراءً للغاية، وأكثر غموضاً بشكل خاص: إنه حقاً حلم "هيوغليفي"، حسب تعبير "بودلير" نفسه، حلم "يمثل... الجانب فوق الطبيعي للحياة"^(٢٦٠):

أعراض الخراب. أبنية هائلة، الواحد فوق الآخر، شقق، غرف، معابد، أروقة، سلالم، مصارين عوراء، مقصورات، فوانيس، بناييع، وتمائيل - شقوق، تصدعات. رطوبة صادرة من خزان ماء يقع بالقرب من السماء - فكيف نخذر الناس، والأمم؟ - لنحذر همسا أكثرهم ذكاء في الأعلى.

يقرقع عمود وطرهه بيدلان من موضعيهما. مامن شيء قد انهار بعد. لا أستطيع العثور على مخرج. أهبط، ثم أصعد ثانية. بـرج -

متاهة. لم أستطع أبداً الخروج . أسكن دائماً فى مبنى سينهار، مبنى
صنعه مرض خفى . أضمن داخلي - لأسلي نفسي، بما إذا كانت الكتل
الهائلة من الحجارة، من الرخام، من التماثيل، من الجدران، التى 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 فى الحلم، إلى حد
أننى أحياناً لا أريد أن أنام بعد ذلك أبداً، إذا ما تأكدت أننى لن يصيبنى التعب البالغ" . هي -
فى الواقع - رؤيا أصيلة للحلم: من هنا، تكمن أهمية العنصر البصري، والأشياء الغريبة، والأفكار
المستحوذة، وما يمكن أن نسميه بمنطق "المبعثر" (الذى كال له "بودلير" المديح فى "حلم"
آسيلينو)^(٢٦١). وقد سبق لنرفال أن سلك هذا الطريق المظلم، سعياً إلى أن يجعل من الحلم وسيلة
للكشف، ووصل - فى ضوء عتمة جنونه - إلى حد أن شهد "تفتح الحلم فى الحياة الحقيقية"^(٢٦٢).
ومن المدهش أن نرى "بودلير" وهو يعتبر الحلم - بدوره - "لغة هيروغليفية"^(٢٦٣).

لكن نص "بودلير"، الذى لا يمثل سوى تخطيط بالتأكيد (جمل إضمارية، إشارة مبتورة)،
يذهلنى - على نحو خاص - بإيقاعه البالغ الخصوصية، ومظهره العنيف، اللاهث إلى حد ما،
والأقرب إلى أسلوب المذكرات الشخصية منه إلى قصائد النثر، وأيضاً بطابعه الرؤيوى: هذا المعمار
الخيالي، وهذه السقالات ... كل ذلك - أيضاً، زعزعة الأبنية، وهذه الشقوق، وهذه
التصدعات، وهذا الانهيار الوشيك - سيتخذ حياة وجسداً، ويمتلك وجوداً أدبياً خاصاً: والاسم
الذى نقرأه فيما بين السطور، عبر صفحة "بودلير" هذه التى لا تكاد تشبه أعمال "بودلير"، هو
اسم "أرتور رامبو".

ولا شك أنه ليس ثمة ماهو 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" فى "بودلير" (الذى سيتدرج كى بمصباح رائى)
"أول الرائيين، ملك الشعراء، ورباً حقيقياً"^(٢٦٤). هذه العملية السحرية - حيث يصبح الشعر
وسيلة للقبض على جانب من الواقع الخفى والأساسي، الذى يهرب من العقل الاستدلالي - لا
شك فى أن "بودلير" قد حقق نجاحاً فيها من خلال قصائد النظم بأكثر مما فى "سأم باريس"؛
وعلى النقيض، فلن يحقق "رامبو" ذلك - حقاً - إلا فى قصائد "إشراقات" النثرية.

*

الهوامش

(١) الفن الفلسفي، المؤلفات الكاملة لبودليير 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 .

(٢) مدخل إلى قصائد نثر صغيرة، Introduction aux Petits Poèmes en Prose, Belles - Lettres , 1934 , p.XXIX ؛ وأحتفظ - من جانبي - بهذا العنوان - "سأم باريس" (الشديد الإيحاء)، الذي يبدو لي أن "بودليير" قد فضله، اعتباراً من عام ١٨٦٤ (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 ١٨٦٢ .

(٣) صلاة اعتراف الفنان Le Confiteur de l'Artiste , Œuvres , t.I , p.407 .

ولابد من دراسة متعمقة لهذه القصيدة، التي تكشف الشاعر - بعد نشوة التحقق الذاتي - وقد عاوده الشعور بـ"الازدواجية" dualité - بل حتى بالمبارزة duel بينه وبين موضوعه: "إن دراسة الجميل هي مبارزة يصرخ فيها الشاعر رعباً قبل أن ينهزم"، حسبما يستخلص "بودليير" .

(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 "بودليير" في مقاله عن "هوجو" (Œuvres , t.II, p.527) .

(٦) المؤلفات Œuvres , t.I , p.433 .

(٧) Revue de Paris , 15 avril 1921: Charle Baudelaire . A propos du Centenaire , p.727 ؛ لابد من

الرجوع إلى المقالة كلها فيما يتعلق بشعر "بودليير الباريسي".

(٨) قارن بقصيدة "صولجان باخوس" Le Thyrses (Œuvres , t.I., p.467) ، حيث لاحظ "ج.بلان" - في مقاله 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 أعيد نشر هذه المقالة بلا تغييرات - تقريباً - في كتابه (Baudelaire , Gallimard , 1939) .

(٩) بودليير، خطاب إلى والدته، ٩ مارس ١٨٦٥ . ولا أعتقد أن "بودليير" 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 شيئاً "مسلياً" (خطاب إلى هوساي، رأس السنة ١٨٦١)، فلأن ذلك كان ضرورياً لنشرها في "لابريس"، التي كان يديرها "هوساي" وقتئذ .

(١٠) إهداء "سأم باريس" إلى أرسين هوساي، المنشور في "لابريس"، في ٢٦ أغسطس ١٨٦٢ Œuvres , t.I)

(I, p.405). ويعلق "بودلير" على الصفة "شهير" التي أطلقت على "جاسبار الليلي" (الذي كان مجهولاً تماماً بين الجمهور العريض): "كتاب تعرفونه، وأعرفه، ويعرفه بعض أصدقائنا، ألا يملك كل الحق في أن نسميه شهيراً؟". ونستطيع أن نلاحظ - بالنسبة لهذا الموضوع - أن Revue Fantaisiste (التي أدارها الشاب "كاتول منديس")، والتي نشرت - في الأول من نوفمبر ١٨٦١ - تسع قصائد نشر لبودلير، قد نشرت - في عددها السابق (١٥ أكتوبر) - دراسة "ف. كالمالس" عن "برتران": ولاشك أن "بودلير" لم يكن غريباً عن هذا الاهتمام بمؤلف "جاسبار".

L'héroïsme de la vie moderne (Salon de 1846) (Œuvres, t. II, p.135). (١١)

Le peintre de la vie moderne (Œuvres , t. II , p. 333). (١٢)

(١٣) المرجع السابق، ص ٣٣٢-٣٣٦.

(١٤) خطاب إلى "هوساي"، رأس سنة ١٨٦١. وسنجد كل الخطابات الخاصة بقصائد النشر موجودة في الطبعة الفاتنة، والمحقة، والهامة للغاية التي قام بها "ج. كريبيه" (في Œuvres complètes de Baudelaire, t.II, Conard, 1926)؛ وهذا العنوان "الطوائف المنعزل" يتضمن - بطبيعة الحال - تذكيراً بـ "أحلام يقظة الطواف المنعزل" لروسو، وربما أيضاً بكتاب حديث لـ "لوفيفر - دوميه" - "كتاب الطوائف" ١٨٤٥. لكن هذين الكتابين - من النثر الشعري - يتسكعان عبر الريف، بينما "بودلير" - مثل "رجل الشوارع" لإدجار آلان بو - لا يغادر عتبات المدينة الكبرى.

(١٥) Œuvres, t.I, p.20. وقد حكم "سانت - يوف" 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 - يوف".

Ferran, **L'esthétique de Baudelaire**, p. 96. (١٩)

Les Rayons Jaunes, Joseph Delorme (**Poésies complètes**, p.71). (٢٠)

Les **Consolations** (1830). Dédicace à V.Hugo (Œuvres complètes, p.202). (٢١)

Note à Monsieur Jean, p. 302. (٢٢)

Vie de Joseph Delorme (**Poésies complètes**, p.11). (٢٣)

Joseph Delorme (**Poésies Complètes**, p. 93). (٢٤)

(٢٥) المرجع السابق، ص ٨٥، والإشارة إلى "شرفيات Orientales" و "أناشيد وقصائد غنائية Odes et Ballades" بديهة، هنا.

(٢٦) فيما يتسكع "جوزيف ديلورم" على طول شارع الكبير، يخترقه "شعور لا يمكن تحديده بوجوده الناقص" (Poésies complètes, p. 11).

Les Veuves (Œuvres , t.I, p . 442). (٢٧)

(٢٨) المرجع السابق، ص 443.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٨٢. Le Tir et le Cimetière.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٢٥. Le Vieux Saltimbanque.

(٣١) قارن بالجزء الثاني من "الغرفة المزدوجة" La Chambre Double : هذا "الكوخ القذر، ذو الأثاث المزيج، المترب، المهشم"، حيث تنتفس رائحة تبغ عفن تختلط بما لا أعرفه من عفونة مقرزة"، إنها غرفة الشاعر (Œuvres, t. I, p.410).

Fussées (Œuvres, t.II, p.634). (٣٢)

Joseph Delorme, Pensées, XX (Poésies complètes, p. 157). (٣٣)

Les Petites Vieilles (Œuvres, t.I, p.102). (٣٤)

(٣٥) قارن بـ "العجائز السبعة": "الألغاز تنساب في كل مكان مثل النسخ..."، 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" Les sept vieillards, Chacun sa Chimère, t. I, p.412)، وفي الشعر: "هل سيكون لي، دون أن أموت، أن أتأمل الثامن؟" (id. p.102).

(٣٦) والعنوان نفسه - "حلم باريس" - الذي يصف عالماً مجرداً، معدنياً، لذو دلالة. وفي مواجهة هذا الإبداع المصطنع، فإن "حلم" الغرفة المزدوجة - في قصائد النثر - ليس إلا وصفاً لواقع أضيفت عليه المثالية. (٣٧) قارن في "البجعة":

... قصر جديد، وسقالات، ومجمعات سكنية،

وضواح قديمة، كل شيء يصبح - بالنسبة لي - مجازاً (المجلد الأول، ص ٩٩)

A une Passante, p.106. (٣٨)

Les Aveugles, p. 105. (٣٩)

Les Petites Vieilles, p.102. (٤٠)

(٤١) مشروع "خاتمة" للطبعة الثانية (يرجع تاريخه إلى ١٨٦٠، تقريباً) (Œuvres t.I, p.229). تقارب شديد الغريبة، فسانت - بوف يكتب في "عزاءات" لعثوره - في روحه - "على كل هذا الصلصال وهذا الذهب القليل" (Poésies complètes, p.242)

(٤٢) قارن بـ "الغريب"، و "الغرفة المزدوجة"، و "فلتسكروا"، و "الحساء والسحب"، إلخ... وقد بحث "دانييل - روبس" عملية هذا الـ "هروب في الحلم وفي غير الواقع"، مرجع سابق،

Introduction, p. XXVI - XXVII

(٤٣) ٩ مارس ١٨٦٥ (Poèmes en prose, éd. Crépét, p. 240).

(٤٤) "ملاحظات جديدة عن إدجار بو" (Préface des Nouvelles Histoires extraordinaire).

(٤٥) ومن المستحيل - عند قراءتهم - ألا نفكر في تأثير مباشر أو غير مباشر، لبعض أقاصيص "بو"، سواء في النعمة أو في الفكرة: على سبيل المثال، "شيطان الضلال" في "صانع الزجاج الرديء"، أو "هوب - فروج" في "موت بطولي".

(٤٦) إلى "تروبا"، في ١٩ فبراير ١٨٦٦: "أنا سعيد إلى حد ما بـ"سأم". وعلى العموم، فهي "أزهار الشر" مرة

أخرى، وإن يكن بكثير من الحرية والتفاصيل والتهكم". ونعلم أن حادث "نامور" قد أنهى — بعد ذلك بشهر واحد — من "سأم باريس".

(٤٧) إهداء قصائد النشر إلى "هوساي" (Œuvres, t.I, p.405).

(٤٨) إهداء إلى "هوساي": "من مخالطة المدن الكبرى بشكل خاص، وتقاطع علاقاتها التي لا تحصى، يولد هذا المثال الطاغى".

(٤٩) خطاب إلى "هوساي"، ديسمبر ١٨٦١ (éd. Crépet, p.224).

(٥٠) في إهدائه، يشبه "بودلير" ديوانه بثعبان تمتلك كل "شريحة tronçon" منه حياة مستقلة.

(٥١) نعرف كلمة "مذكرات خاصة Journaux intimes" (t.II, p.64) عن "الابتهالين المتوازنين، واحد منهما إلى الله والآخر إلى الشيطان"، والموجودين لدى كل إنسان (قارن بشخصية "بندكتنا" المزدوجة في "أى 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. (٥٢) قارن بما سبق، ص ٨٨.

(٥٣) Notice sur Maurice de Guérin (Œuvres de M. de Guérin, publiées par Trébutien, Didier, p.XIX).

هذا الشعر يتوافق "مع كل انعطافات الحديث الحميم"، كما يقول.

Pensées de Joseph Delorme, XVIII (Poésies complètes de Sainte - Beuve, p. 155). (٥٤)

Cassagne, Versification et Métrique de Baudelaire, Paris. 1906, p.49. (٥٥)

The cult of Beauty in Ch. Œuvres, t.I, p.146. انظر — أيضاً "أشعار مهشمة" التي ذكرها "رودس". (٥٦)

Œuvres, t.I, p.254. Baudelaire, Columbia University, New York, "صوتان كانا يحدثانني .." في "الصوت" (t.I). (٥٧) p.176.

Œuvres, t.I, p.193. ويقول "ج.د. رينولد" إن عدم اتساق هذا البيت "يشير جيداً إلى التردد والتراجع

أمام الحفرة التي لا قرار لها" (Charles Baudelaire, Crès, 1920, p.356, note 4).

(٥٨) سبق ذكره، ص ١٠٩. والغريب أن استخدام شكل طنان موزون لوصف الجريان الحر لحياة مألوفة،

يؤكد من انطباع النثرية.

(٥٩) خطاب إلى "سانت - بوف"، ١٥ يناير ١٨٦٦.

(٦٠) يستخدم "رامبو" هذه الصيغة نقلاً عن "لامارتين"؛ أما "بودلير"، "ملك الشعراء"، فإنه يجد "الشكل -

الذي طالما امتدحه في ذاته - مسكيناً" (خطاب إلى "ديمبي" في ١٥ مايو ١٨٧١, Œuvres, éd. de la Pléiade).

(٦١) وفي هذه الفترة، يغادر "رامبو" شارل فيل؛ وحسب "ديلاهائ"، 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.

Blin, Introduction aux petits poèmes en prose, Fontaine, février 1946, p.288.

(٦١)

Daniel - Rops, **Introduction aux petits poèmes en prose**, éd. Belles - Lettres, p. XX. (٦٢)

(٦٣) حول هذه المسألة يلتقى "جوستاف كان" (Préface de ses **Prémiers Poèmes**, (Mercure de France , 1897, p.20) و"أ. كوليتو" (Les **Portes d'ivoire**, Plon , 1948 , p.198 - 199) ، على النقيض من رأى "دانييل — روبس" : "القصيدة الحقيقية .. هى التى يخلقها النظم، وليس نثر بودلير".

Blin , article cité, **Fontaine**, févr . 1946 , p.284. (٦٤)

Mallarmé, **Le Mystère dans les Lettres** (Œuvres, Pléiade, p. 382). (٦٥)

(٦٦) "قلبي يتعري" (Œuvres, t. II, p. 668).

(٦٧) (Œuvres, t.II, p.232), IV (Salon de 1859)؛ تذكر "بودلير" — قبل قليل — كلمة "ديلاكروا" : "الطبيعة ليست سوى قاموس" (ص.٢٣).

Eod . loc. p.230. (٦٨)

(٦٩) نعلم تفضيل "بودلير" لـ "خط الأرييسك" (قارن بـ "صولجان باخوس" ، (Œuvres, t.I, p.467). "ورسم الأرييسك" هو "الأكثر مثالية من الجميع" (Fusées, Œuvres, t. II, , p. 629). والكلمة — وقد استخدمت بصدد لوحة أو قصيدة، تشكلان كليات أكثر تعقيداً — ليست دقيقة على الإطلاق، لكنها تمتلك — على الأقل — ميزة استبعاد فكرة أى معنى عقلانى أو فلسفى، كى لا ينصر سوى المنحنى، "الخط" المخطوظ — إلى هذا الحد أو ذاك — فى القصيدة أو اللوحة .

Salon de 1859 (Œuvres, t .II , p. 231). (٧٠)

Eod . loc . , p. 226. (٧١)

(٧٢) هاتان القصيدتان تحملان رقمى ٢٢ و٢٣ فى طبعة ١٨٦٩، بعد استعادتهما وتعديلهما .

(٧٣) خطاب نشره "كريبه" و"بلان" فى "Notes Critiques" من طبعتهما لـ "أزهار الشر" ، Corti, 1942, p.463.

(٧٤) إنه العنوان الذى أُطلق — عام ١٨٥٧ — على قصائد النثر المنشورة فى **Le Présent**.

(٧٥) القصيدة الخامسة — "ساعة الحائط" — تُوحد موضوعين متكررين فى "أزهار الشر" : "القط" و "هروب الزمن".

(٧٦) سبعة مقاطع من نفس الطول تقريباً، مثلما لدى "برتران".

(٧٧) فى مقارنتهما بين المقطوعتين المنظومتين والنثر المستلهم منهما ("عطر غرائبى" و "خصلة شعر")، Les

Fleurs du Mal , éd . critique, Corti, 1942, p.336 - 337.

Blin, article cité, **Fontaine**, février 1946, p.287. (٧٨)

(٧٩) فى مقال من **Constitutionnel** (20 janvier.. 1862)، حيث يتناول "الجواهر" bijoux.

(٨٠) القصائد من ١ إلى ٢٠ المنشورة فى **La Presse** عام ١٨٦٢؛ تتضمن هذه القصائد الأربع عشرة غير المنشورة من قبل، وقصائد عام ١٨٦١ الثلاث، وثلاث أخريات بتاريخ ١٨٥٧ (ساعة الحائط، ونصف كرة فى

خصلة شعر، والدعوة إلى السفر). والواقع أن "بودلير" قد سلم "هوساي" أكثر من عشرين قصيدة، ولكن — لأسباب غير معروفة جيداً — أوقف نشرها في *La Presse* (انظر ملاحظات "كريبية". *Œuvres de Baudelaire*, éd. Conard, t. III, p.229-231)؛ فأية قصائد تضمنها الورق المقوى الذى ظل فى المطبعة؟ لاندري .

(٨١) انظر — فيما سبق — الخطاب الموجه إلى سانت — بوف، سبق ذكره، ص ١٤٢.

(٨٢) يستعيد "بودلير" التمييز الذى وضعته السيدة "كرو" بين "الخيال البناء" و"الوهم"

(Salon de 1859, IV, *Œuvres*, t.III, p.229)

(٨٣) قارن — فى " *Paradis Artificiels*, IV, *L'homme - Dieu* " : "الكلمة الراهبانية هى التى تحدد جيداً مجرى أفكار موحى به ومحكوم بالعالم الخارجى وصدفة الظروف ... " (*Œuvres*, t.I, p.303).

(٨٤) ذكره "بودلير" فى *Préface des Nouvelles Histoires extraordinaires*.

La Morale du Joujou (*Œuvres*, t.II, p.139). (٨٥)

La Joujou (*Œuvres*, t. I). (٨٦)

(٨٧) فى طبعته لـ *Petits Poèmes en Prose* (*Œuvres de Baudelaire*, t. III, Conard, 1926 p.300).

Le Confiteur de l'Artiste (*Œuvres*, t. I, p.407). (٨٨)

Les Veuves, t. . I, p. 412. (٨٩)

Joseph Delorme (*Poésies complètes de Sainte - Beuve*, p. 61). (٩٠)

Le Vieux Saltimbanque (*Œuvres*, t. I, p.426). (٩١)

(٩٢) يستمد "بودلير" هذا التعبير من "بو"، ويورده فى "ملاحظات" حول "بو"، المستخدمة كمقدمة لكتاب

Nouvelles Histoires extraordinaires

(٩٣) انظر ص ١٥٠ من هذا الكتاب .

Les Projets (*Œuvres*, t. I, p. 445). (٩٤)

(٩٥) نشرت هذه القصيدة فى " *Le Présent* " عام ١٨٥٧، ثم فى " *Revue Fantaisiste* " عام ١٨٦١، قبل إعادة نشرها (معدلة) عام ١٨٦٤، فى " *Revue Parisienne* "، وفى " *Revue de Paris* "؛ أكان "بودلير" — الذى لم يعد باستطاعته تقديم أعمال لم يسبق نشرها — يوهم نفسه، بهذه التعديلات، بأنه ما يزال ينتج أعمالاً إبداعية؟

(٩٦) نستطيع أن نلحق بها التغيرات — الصائبة تماماً على نحو مثير — الموجودة فى "الحبل" و "لاعب كريم" (أعادت طبعة اليباد نشر النص الأول).

(٩٧) خطاب إلى والدته، ٣ نوفمبر ١٨٦٤. وقد كتب، فى ١١ فبراير ١٨٦٥: "القليل الذى أنجزته إنما هو نتاج عمل أليم". والواقع أنه لا يكاد ينتج شيئاً تقريباً: "إنه عجزه الذهنى المتقطع الذى سبق وحدتكم عنه كثيراً، منملاً حادثتى عنه، وقد أصبح مستمراً أو شبه مستمر؛ ذلك ما سيكتبه "بوليه — مالايسيس" عام ١٨٦٦ (ذكره

"ج. كريبيه" في طبعته من "بودلير" (Œuvres, t. I, p. 245).

(٩٨) مثلما يفعل الفنانون "الذين لا يمتلكون خيالاً" (Œuvres, t. I, p. 230).

(٩٩) في مقدمته لكتاب "Nouvelles Histoires extraordinaires"، انظر ص ١٤٨ فيما سبق.

Fussées, Œuvres, t. II, p. 627.

(١٠٠)

(١٠١) قارن بما سبق، ص ١٤٥.

(١٠٢) نشر "لوفيفر - دوميه" - الذي مؤل "L'Artiste" من عام ١٨٤٥ إلى عام ١٨٤٧ - ١٣ قصيدة نشر مستقلة فيها من "صلوات دير الوادي المسائية" (انظر ص ١٠١ فيما سبق)؛ ويرجع مؤلفه "كتاب الجوّال" إلى عام ١٨٤٥. فهل عرف "بودلير" شخصياً؟ وعندما ما سألت "جاك كريبيه" عن ذلك، أجابني - قبل وفاته بعام - بأنه لم يجد أى دليل على ذلك، مما يعنى أنهما لم يعرفا بعضهما البعض ككتاب : "كان "بودلير" محط الأنظار بفضل موهبته، و "لوفيفر" بفضل ثروته ورغبته في الظهور ورعايته للآداب، التي كان يكبد من أجلها؛ وأيضاً لماذا لا نوافق على أن موهبته كانت ذات قيمة؟". ويلاحظ "كريبيه" أنه من المحتمل أن يكون الرجلان قد تقابلا في "لارتيست".

(١٠٣) "ألم تحاولوا - أتمم بأنفسكم، أيها الصديق العزيز - أن تترجموا صرخة صانع الزجاج الثاقبة إلى "أغنية"، وأن تعبروا - في نثر غنائي - عن كل الإحباطات المحزنة التي ترسلها هذه الصرخة حتى السقائف عبر أعلى ضباب في الشارع؟" (Dé des Petits Poèmes en Pose à Hossaye, Œuvres, t. I, p. 406).

Crépet, Notes de l'édition Conard, p. 272.

(١٠٤)

(١٠٥) ورغم هذا، يذكر "ر. فيفيه" اسم "شانفلوري" من بين الأسلاف المحتملين لبودلير؛

(L'originalité de Baudelaire, Bruxelles, 1926, p. 158)

(١٠٦) عن ختام "فانتازيا الشتاء" (Martinon, 1847) قارن بما سبق، ص ١٠٠، ومن المفيد - أيضاً - أن نذكر، مادامت 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. وسنجدها في أعماله المنشورة بعد وفاته تحت عنوان: Champfleury inédit (Clouzot 1903). لقد تنزهوا كثيراً في انثر الشعرى في حقبة "بودلير".

Chien - Caillou, Fantaisies, Martinon, 1947, p. 23.

(١٠٧)

(١٠٨) انظر ص ٩٨ فيما سبق.

(١٠٩) كتب "بودلير" مقدمة لـ "Les Martyrs Ridicules" المنشورة عام ١٨٦٢؛ وهو كتاب - كما يقول - ذو "حيوية حاقدة"، حيث "تمارس البصيرة بشهوة حسية" (Œuvres, t. II, p. 569 - 570).

(١١٠) Œuvres, t. II, p. 541. ونعلم أن "بودلير" قد فكر - لفترة - في أن يسمى قصائده النثرية "قصائد ذئبية poèmes lycanthropes"، إشارة إلى "بتروس بوريل" المريض بجنون الذئبية.

* جنون يجعل المريض يعتقد أنه ذئب (م).

(١١١) مقال عن "مدام بوفارى" (Œuvres, t. II, p.443).

(١١٢) مقال عن "الحياة المزدوجة" (Œuvres, t. II, p.454). ولنذكر — بهذه المناسبة — أن "بودلير" كان ينوى أن يخصص لـ "أحلام" جزءاً كاملاً من قصائده النثرية (قارن في "مشروعات" مجموعة (Oneirocritée, Œuvres, t.I, p.650).

(١١٣) انظر ديوان "الحياة الثانية" لـ "أسيلينو"، وبشكل خاص قصيدة "الأريكة"، حيث ينتهى الحال بأحد الأشخاص إلى الحياة خارج الواقع تماماً. وسنلاحظ — فى "الفخذ" — "حدائية" نتائج "أسيلينو" حول تناقضات الحلم، والتصديق الذى تتلقاه من النائم. وهو ما يجعلنا نعتقد "فى ملكات أو أفكار ذات نسق خاص وغريب عن عالمنا" (La Double Vie, Poulet - Malassis, 1858, p.172).

(١١٤) Fusées (Œuvres, t. II, p.633). ونستطيع القول — فيما يتعلق ببودلير — أن ما فوق الطبيعية محسوس أكثر فى "أزهار الشر"، وأن السخرية (المرتبطة بـ "طريقة تفكير شيطانية") محسوسة أكثر فى "سأم باريس".
(١١٥) "قلبي يتعزى"، تحت عنوان "ملاحظات قيمة Notes précieuses": فلتكن أبداً شاعراً، حتى فى النشر" (Œuvres, t. II, p.669).

(١١٦) Salon de 1859 (à propos de la "Fantaisie"), (Œuvres, t. II, p.250).

(١١٧) انظر فى "ملاحظات جديدة عن بو"، المستخدمة كمقدمة لـ Nouvelles Histoires extraordinaires الملاحظات المترجمة من Poetic Principle.

(١١٨) انظر الصفحة السابقة، ملحوظة ١١٤. ومنذ عام ١٨٥٥، فى بحثه "عن جوهر الضحك"، يطور "بودلير" فكرة أن "الضحكة شئ شيطاني" (Œuvres, t. II, p. 171).
(١١٩) هكذا فى "فى الساعة الواحدة صباحاً"، و"أيهما هى الحقيقة؟"، و"الحساء والسحب".

(١٢٠) تحت هذا العنوان، ظهرت — فى الأول من يونيو ١٨٦٦، فى La Revue du XIX siècle — قصيدتان: "العملة المزيفة" و "اللاعب الكريم".

(١٢١) Charles Baudelaire, dans la Revue de Paris, 15 avril 1921, p. 749.

(١٢٢) فيما يتعلق بجملة: "لاشك أنه كان يظن روسيا جزيرة"، يذكر "ج. كريبية" تهكمات "بودلير" على "فييمان"، الذى كان يتحدث عن دفن "شاتوبريان" فى الخليج الكبير ("إنه يظن الجزيرة تركيا")، ويستعيد — فيما يتعلق بقبضات اليد الممنوحة دون "الاحتياط بشراء القفازات" — جملة من "Fusées": "كثير من الأصدقاء، كثير من القفازات — خوفاً من الجرب". ويمكننا — أيضاً — أن نتذكر، فيما يتعلق بالفرفور sauteuse، التى تظن نفسها فينوس، تهكمات "بودلير" على "ج. جانين" الذى يتحدث عن "لوكونت دوليل" (Œuvres, t. I, p.605). — وفيما يتعلق بمدير المسرح الذى يقترح على الشاعر أن يتعاون مع "أغنى وأشهر" مؤلفيه، يقول "بودلير" — فى خطاب إلى والدته: "يوحى لى المسرح بالاحتقار الشديد، إلى حد أننى فكرت — كسى أختصر المهمة — أن أتوجه إلى أشهر وأغنى متعامل يمكن العثور عليه" (٣ نوفمبر ١٨٦٠).

(١٢٣) حول "امتحان الوعى" هذا، يذكر "م. روف" — فى كتابه الحديث عن L'Esprit du mal et

L'esthétique baudelairienne, Colin, 1955, p.363: "يبدو لي تماماً — هنا — أن التقزز من الإنسانية ما هو إلا عرض للإلدانة التي يحملها لنفسه".

(١٢٤) إنه يلوم "كلاديل" على بعض نوبات الحساسية: "إن أسمى الفن يكمن في أن نظل باردين ومنغلقين ... فتأثير الرعب يتم مضاعفته (بهذه الطريقة)" (Œuvres, t.II, p.571).

(١٢٥) مقال مذكور، في Fontaine, février 1946, p.297.

(١٢٦) قلبي يتعري (Œuvres, t.II, p.648).

(١٢٧) مقدمة Nouvelles Histoires extraordinaires. ويقول "بو" — في "المبدأ الشعري Poetic Principle" — أن القصيدة لا تستحق هذا الاسم إلا بقدر ما تثيره في الروح، وهي ترقى بها إلى السامي" (ترجمة (Lalon, Charlot, 1946, p.13).

(١٢٨) فيما يتعلق بالوجه المتورم والتبيس الجسدي، نرصد — أيضاً — تعبير "مسخ صغير" عند الحديث عن الصغير المشنوق (Œuvres, t.I, p.460 - 61).

Œuvres, t.I, p.490 - 491.

(١٢٩)

(١٣٠) استخدم التعبير — وهو مستمد من "بو" — في مقدمة N.H.E.، وتمت استعادته في مقال عن "ت.جوتيه" (Œuvres, t.II, p.467).

(١٣١) "من المستحيل بالنسبة لي — على أية حال — أن أقول لماذا كنت مأخوذاً، تجاه هذا الرجل المسكين، بحقد مفاجئ واستبدادي" (Œuvres, t.I, p.416).

(١٣٢) Anthologie de l'humour noir, le Sagittaire 1940, p.74. و"بريتون" — الذي يربط، عن حق تماماً، دعابة "بودلير" بمذلقته — يذكر بعض المبادئ الأخلاقية المستمدة من "سهام نارية" Fussées، التي يمكن تطبيقها، بدقة، على مفهوم بعض قصائد "سام باريس": "الحكى عن الأشياء الكوميديّة بطريقة طنانة"، Œuvres, t.II, p.628. "إن عدم الانتظام، أى غير المتوقع، والمفاجأة، والدهشة، هي أجزاء أساسية وخصائص للجمال" (المرجع السابق، ص ٦٣١). وجددير بالملاحظة أن "بودلير" — حسب الترتيب التاريخي — هو أول مؤلف لقصائد النشر يتم ذكره في هذه "المقتطفات".

(١٣٣) يسخر "بودلير" — في قصيدة "العزلة" — من هذه الكلمة المتداولة في "لغة القرن (قرنه) الجميلة" (Œuvres, t.I p.444).

(١٣٤) مقال "ج. بوردان"، الفيجارو، ٧ فبراير ١٨٦٤. ونعلم أن "بوردان" هو الذى أثار بنقده العنيف الشهير — في نفس الجريدة "الفيجارو" — صواعق العدالة ضد "أزهار الشر".

(١٣٥) نشرت "العجائز القصيرات" في Revue Contemporaine عام ١٨٥٩.

(١٣٦) ومع ذلك، تبدأ قصيدة "الأراميل" بذكرى "فوفينارج".

(١٣٧) الأراميل (Œuvres, t.I, p.422). ولذلك أنه إذا ما كانت المنظومة تستدعى — هي أيضاً — الإخلاص، وآلام "العجائز القصيرات"، فإنها لا تشير إلى الفقر.

Les petites Vieilles (Œuvres, t.I, p.104).

(١٣٨)

Poe, Genèse d'un Poème, citée dans Préface des Nouvelles Histoires extraordinaires, IV.

(١٣٩)

(١٤٠) الأراميل (Œuvres, t.I, p.423).

(١٤١) "... نوع من الأكاسير كان الصيادلة - في هذه الفترة - يبيعونه إلى السياح ليخلطوه، عند الحاجة، بماء التلج (المراجع السابق، ص ٤٢٧).

(١٤٢) أُطلق 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 متكلف وغريب؛ على سبيل المثال "المرأة المتوحشة" التي تمزق أرائب حية، و "أمعائها المنفوفة تفضل متدلية من بين أسنانها". (Œuvres, t.I, p.419).

(١٤٣) "تقوم الروح الغنائية بقفزات واسعة كمرغبات syntèses، فيما يستمتع ذهن الروائي بالتحليل": وهكذا، في مقال عن "بانفي" (t.II, p.547)، يقيم "بودلير" - بتوفيق - تعاضداً بين شعر و نثر. ولنذكر - في هذا الصدد - التحليل النفسي في "العملة المزيفة". وستزدنا المقارنة بين نصي "دعوات للسفر"، بمراجعة أخرى لهذه الملاحظة.

(١٤٤) كان "كنوديل" يجد لدى "بودلير" "خليطاً رائعاً من الأسلوب الراسيخ والأسلوب الصحفي لزمناه" (ذكره "دانييل - روبس"، نقلاً عن "ريفيير"، Etudes, p.15). و"الكسلاط الطبية" التي "تذهب إلى أعمالها" هو الأسلوب الصحفي، نوع فكه (ص ٤٩٢). وما هو النسرع المخرجي: "هنا، لاشئ سوى أثرياء، سعداء، لاشئ يتنفس ويميل إلى اللامبالاة ولذذة الاستسلام للحياة، لاشئ سوى مظهر هؤلاء الصعاليك، إلخ" (Les Veuves, p.423).

(١٤٥) "أوجد ما هو ... أكثر سحراً 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 شئ أجمل من المكان المشترك)"، (المراجع السابق، ص ٦٦٩).

(١٤٦) قارن بما سبق ص ١٠٢، ملحوظة ٤٣٥، ويرجع الوصف الخاص بعيد سوقى إلى مؤلف مجهول. وقد استطاع "بودلير" أن يقرأ شيئاً مماثلاً في "L'Artiste" أو "Corsaire".

(١٤٧) (Fussées (Œuvres, t.II, p.637). ولكن علينا ألا ننسى أن "بودلير" كان - من ناحية أخرى - قد دافع عن المبتذل التافه في صالون عام ١٨٤٦ (id, p.110).

Une mort héïque (Œuvres, t.I, p.514).

(١٤٨)

(١٤٩) Assommons les Pauvres ! (المراجع السابق، ص ٤٩١).

(١٥٠) ونعلم أن "بودلير" كان يمتد "الأسلوب السلس" الأثير لدى البورجوازيين (قارن (Fussées, t.II, p.650) et l'article sur Gautier (المراجع السابق، ص ٤٥٩).

(١٥١) Les foules, t.I, p.420، وقارن - في نفس القصيدة - الروح التي تهب نفسها "بشكل غير متوقع،

إلى المجهول العابر" (ص ٤٢١).

(١٥٢) "العملة المزيفة" p.455 *La Fausse Monnaie*. ومن الملاحظ أن "بودلير" يعبر - في "المفاجئ"، وهي قصيدة من الشعر المنظوم نشرت في يناير ١٨٦٣، في *Le Boulevard* - عن فكرة مشابهة إلى حد ما، فيما يسأل المنافقين ما إذا كانوا يعتقدون

أنه يمكن السخرية من السيد، وغشه ،

وإن كان من الطبيعي الحصول على ثمنين ،

الذهاب إلى النعيم ، والثناء ؟ (*Œuvres*, t.I, p.178)

Le vieux Saltimbanque , p.425. (١٥٣)

Les bons chiens, p. 492 . (١٥٤)

(١٥٥) الملعقة المغروسة - مستقيمة - في الحساء، "مثل أحد هؤلاء الصواري التي تعلن أن الحصاد قد انتهى" (*Les bons chiens* , p.493). ولن تكثر الصور - حقاً، على أية حال - إلا في المقطوعات ذات الطابع الشعري الصريح.

(١٥٦) نشر - ضمن أشياء أخرى - إلى البحث العجيب في الأسلوب، الذي تكشف عنه الكلمات العتيقة *le Col*، و *roide*، وكومة كبيرة من *sols* (على التوالي، في *La Corde*, p.461; *Les Veuves*, p.422; *Monnaie*, p.454). وهذه الأشكال الثلاثة تنقيحات؛ فقد استخدم "بودلير" - في البداية - الكلمات العادية، *cou*, *sous*

Chacun sa Chimère , p.411. (١٥٧)

Le Fou et la Vénus, p.413. (١٥٨)

(١٥٩) إنها السحب في *L'Etranger* (p.406)، "السحب التي تمر ... هناك ... هناك ... السحب الرائعة!"، التي ترمز - بمجرد الإيحاء - إلى المهروب إلى مكان آخر، إلى نداء المجهول .

(١٦٠) انظر ما سبق، ص ١٤٥ ، *Lettre - Préface du Spleen de Paris* .

(١٦١) "إن معالجة اللغة بمهارة هي ممارسة لنوع من التعويذة الإيحاءية" (مقال عن "تيوفل جوتييه"، *Œuvres*, t. II , p. 471).

Fusses (*Œuvres*, t. I I , p. 636). (١٦٢)

(١٦٣) *Eod. loc.*, p.630. وستكون الجملة غامضة إن لم يتم التعليق عليها بجملة قصيدة النشر "في الساعة الواحدة صباحاً" : "أن يوزع حفنة أياد (....) وذلك دون أن يأخذ حذره بشراء قفازات" (*Œuvres*, t. I , p.417).

(١٦٤) وسيكون من المفيد - في هذا الصدد - مقارنة تخطيط "الرامي الأنيق" الموجودة في *Fussées*, t. II, (p. 635) بالقصيدة المنقحة في "سأم باريس" (*t. I , p. 481*).

(١٦٥) ذكره "ج. كريبه"، في طبعته، *Notes*, p. 345

La Chambre Double , p. 410. (١٦٦)

La Soupe et les Nuages (Œuvres, t. I, p.481).

(١٦٧)

(١٦٨) Eod. loc. p.449. وقطع النعمة يصبح - هنا - أكثر إدهاشاً، حيث أن الجملة الثرية ("هؤلاء الناس لا يُحتملون بالنسبة لي عيونهم المفتوحة مثل الرتاجات") التي تلي جملةً متسقة وموزونة، يطولها أيضاً تأثير تكرار ("كنت أغرق في عيونكم الفاتنة والعذبة، بغرابية، في عيونكم الخضراء التي يسكنها الكبرياء وتستلهم القمر...").

(١٦٩) Salon de 1859, t.II, p. 231؛ قارن بما سبق ص ١٤٩.

(١٧٠) "هنا، كل شيء له الوضوح الكافي والغموض العذب للانسجام"، على ما يكتب "بودلير"

(La Chambre Double, Œuvres, t. I, p. 409)

(١٧١) "كل منهم آنذ أمرد.." (قصيدة مهداة إلى "سانت - بوف" عام ١٨٤٤، Œuvres, t. I, p. 226)

(١٧٢) كُتب هذا الفصل عندما نشرت في (p. 189) Mélanges Bonnerot دراسة بقلم "ش. برونو" حول "إبداع سانت - بوف": "الجملة الطرية في "لذة"، التي تُظهر التأثيرات الناجمة عن الأقواس والشرطة ونقاط الإرجاء والتמיד الإيقاعي للجملة في "لذة"، عديد من الطرائق التي استطاع "بودلير" الاستفادة منها.

(١٧٣) وسنجد في دراسة "جيزان" حول قصائد النثر لدى "بودلير" (الذي يمنح - من ناحية أخرى - مكانة زائدة، فيما اعتقد، لمتاثلات النثر البودليري) عدة ملاحظات دقيقة عن انطباع "الخفة والانزلاق" الذي كثيراً ما يثيره نثر "سام بارس"، وعن حركته في "الانسياب المخطط" (Prose et Poésie chez Baudelaire, Etude de Lettres) (p. 103 et 105), Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1948, (p. 107 - 86). وحول "التعرجات" البودليرية،

سنقرأ التأملات الغريبة لـ "ج.ب. ريشار" في Poésie et Profondeur, éd. du Seuil, 1955, p.145 et sq.

Le Port (Œuvres, t. I, p.476).

(١٧٤)

Le rythme du vers - libre symboliste, Genève, 1943, t. I, ch. 3: L'E muet et sa place dans le

rythme. ويوضح "موريه" - تماماً - على العكس من ذلك، أن القطع المؤنث، أو الترخيم الجوفى (الذي يرد بعد "e" الصامتة) جامد ومتنافر، مثلما لدى "فرايرين" في كثير من الحالات: "De poings houleux / et de luttés / exaspérées" (انظر t. I, p. 122).

(١٧٦) 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 / ها النحيل جداً / فوق أردا / فيها الضخمة جدا). ولنحاول أن نقول "Son corps si mince" (جسدها النحيل جدا)، لتختفي كل أرجحة "المركب الجميل".

(١٧٧) يدرس "كريسو" (Le style et ses techniques, P.U.F. 1947) هذه الجملة، ويوضح أهمية علامات الترقيم، لكن مع اهتمامه - فحسب - بمحذف عناصر الجملة (ص ٢٢٦).

(١٧٨) انظر طبعة "كريبه"، ملاحظات، ص ٢٣٥. ولم تكن أسباب التغييرات التي تمت في "دوروتيه الجميلة" قائمة على أساس جمالي، أبداً: انظر ص ١٦٨، فيما يلي.

L'invitation au Voyage, t. I, p.132.

(١٧٩)

Les Projets, p. 445.

(١٨٠)

La Belle Dorothée , p. 446.

(١٨١)

Les Bienfaits de la Lune , p. 473.

(١٨٢)

Les Yeux des Pauvres, p. 449.

(١٨٣)

"Et, bien que votre voix soit douce, taisez - vous !

(١٨٤)

Taisez - vous , ignorante , âme toujours ravie !"

ذكره "كاساني"، La versification de Baudelaire, p. 113، الذى أشار - بهذا الصدد - إلى أننا نجد أيضاً لدى "بو" استعدادات تعبيرية).

(١٨٥) "عن تبخر وتكثيف الأنا . كل شئ هنا" (Œuvres, t. I I , p. 642, Mon Cœur mis à nu)

Le Confitteur de l'Artiste, t. I, p. 408.

(١٨٦)

(١٨٧) Le Thyrses (A Franz Liszt), p. 468. وأذكر - بهذه المناسبة - بأن الجملة الشعرية، حسب "بودلير"، يمكن أن تقلد "الخط الأفقى، والخط الأيمن الصاعد، والخط الأيمن الهابط ... إلخ" (Œuvres t. I, p. 583)، ويبدو أنها أكثر استساغة من جملة النثر الشعرى.

(١٨٨) ونعلم أن "بو" نفسه قد أوضح أنه اختار عن عمد مؤكداً هذه اللازمة بسبب صوتيتها (La Genèse d'un Poème). تفسير صادق أم مخادع، لا نعرف تماماً.

(١٨٩) تجميع ثلاثى، وكل مجموعة - فى ذاتها - ثنائية.

(١٩٠) تعداد مزدوج: خمسة أسماء، تليها خمسة أفعال، تستعيد الكلمات السابقة، مع توسيعها.

(١٩١) استعادة للكلمات السابقة .

Enivrez - vous , p. 468.

(١٩٢)

A une heure du matin , p. 418.

(١٩٣)

Prose et poésie chez Baudelaire, Etude de Lettres (paginé p.87.- 107), Lausanne, Imprimerie

de la Concorde . 1948, p. 95 - 98.

Un plaisant , p. 408.

(١٩٥)

Le vieux Saltimbanque , p. 426.

(١٩٦)

Déjà ! p. . 469.

(١٩٧)

Le Miroir , p. 475.

(١٩٨)

(١٩٩) ص ٤٧٤ . ثلاثة من نط ثمانى المقاطع فى بداية المقطوعة، واثنان من النمط السباعى المقاطع .

(٢٠٠) ص ٤٩٢ . تجميعات ثلاثية، مع تركيب تماثل ومتشابه المقاطع (٥+٥+٥) .

(٢٠١) تجميعات ثنائية، مع تركيب تماثل وتماثل صوتى (mordante - ruisselante) .

(٢٠٢) تجميعات ثلاثية : ثلاثة أفعال ذات مدة زمنية متساوية بشكل محسوس، والفعل الأخير يشكل قافية مع

الكلمة الأخيرة للمجموعة الأولى الثلاثية (trottent - crotte).

(٢٠٣) Prose et p'ésie chez Baudelaie, Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1948, p.103. وقد كُتب

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 النشر أن إيقاعها "أكثر فقرأً - بشكل محسوس - في التكوينات الثنائية"، مما فى "أزهار الشر" (ص ٤٠٣). وقد أحصى "ترماني" ٢٣٠ مثلاً على الجمل ذات الخاتمة الفردية المقطع .

Les Fleurs du Mal , éd. Crépet et Blin , Créti, 1942, p.336. (٢٠٤)

T. I , p. 488. (٢٠٥)

Crépet, Petits Poèmes en Prose, notes, p. 235 - 236 من Crépet طبعة (٢٠٦)

(٢٠٧) انظر - بهذا الصدد - طبعة Fleurs du Mal Par Crépet et Blin, p. 335. ولم تظهر "خصلة الشعر" إلا عام ١٨٥٩، أى بعد عامين من "نصف كرة فى خصلة شعر". لكن "أسبقية النشر لا تثبت أسبقية التأليف".

Petits Poèmes en Prose, éd. des Belles - Lettres, Introuction, p.XX. (٢٠٨)

(٢٠٩) T.I, p.409. ويمكننا أن نقوم بتقسيم مغاير، لكن النتائج لن تتغير .

Cressot, Le Style et ses techniques, P.U.F., 1947, 3^o partie, ch.I , La Phrase قارن (٢١٠)

T.I , p. 433. (٢١١)

(٢١٢) المرجع السابق، ص ٤١١ - ٤١٢ .

(٢١٣) Le Fou et la Vénus , p.412 ؛ قارن مع "تطين" ouatage صوتى فى "عشق الليل" من "أزهار الشر":

"Voici le soir charmant , ami du criminel"(t.I , p.408)

Le Mauvais Vitrier, p.416. (٢١٤)

Les Bienfaits de la Lune , p.472. (٢١٥)

Cassagne, Versification et métrique de Baudelaire, 1906, ch. V, p. 57 - 79 - فيما يتعلق بالجناس (٢١٦)

Le Mauvais Vitrier , p. 415. (٢١٧)

Assommons les Pauvres, p.489. (٢١٨)

Enivrez - vous , p.468. ونجد - بالفعل - فى "أزهار الشر" "الوحيدة التى أحبها" (De Profundis)

(Clamavi)، و"أيضاً، حالماً" (La fin de la Journée) و"نبذ بشع" (La Prière d'un Païen) . انظر طبعة "كريبية" و"بلان"، ص ص ٣٥٠، ٣٥١ .

Les bons Chiens, p.494. (٢٢٠)

Notes nouvelles sur E. . Poe, Préface des Nouvelles Histoires extraordinaires, IV (٢٢١)

(٢٢٢) انظر ص ٦١، ٦٠ فيما سبق .

(٢٢٣) ص ٤٣٣ .

(٢٢٤) ص ٤٨١ .

Déjà! t. I , p.469.

(٢٢٥)

(٢٢٦) "التكرار واللازمة طبيعيان بالنسبة لبودلير: إنه الشكل الأنسب لفنان تستحوذ عليه أفكار ثابتة، فريسةٌ للسام، ومنطوياً 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. VII, p.516). (٢٢٧)

(٢٢٨) نعرف القصيدة المكتوبة عن "الجمال": "أكبره الحركة التي تستبدل الخطوط ..". لكن "بودلير" يتحدث في "fussées" عن "سحر غامض ولا نهائي" نجده في تأمل مركب يتحرك، وعن الفكرة الشعرية التي تستخلص من عملية الحركة في هذه الخطوط" (Fusées, Œuvres, t. , p.638)

(٢٢٩) انظر ص ١٥٠ فيما سبق .

Note pour l'édition Garnier, 6 fév . 1866.

(٢٣٠)

G. Streit , *Die Doppel motive in Baudelaire Fleurs du Mal und Petits Poèmes en prose*, Zürich, Heitz, 1930

Ratermanis, *Etude sur le style* عند دراسة بعض النسخ المزدوجة عند *de Baudelaire d'après les Fleurs du Mal et les Petits Poèmes en prose*, éd. Arts et Sciences, Bade , 1949, p. 417 - 46.

(٢٣٢) انظر ص ١٧٦، فيما يلي .

(٢٣٣) في طبعتهما المحققة، ٣٣٥، ٣٣٧.

Fleurs du Mal, éd. Crépet et Biln , p.336.

(٢٣٤)

(٢٣٥) *Les hommes de bonne volonté*, t. I, p.38 ؛ تم تقديم عدة ملاحظات هامة عن "بودلير"

وخاصة فيما يتعلق بقصيدة "خصلة شعر".

(٢٣٦) وصف انطباعي يسمح – بالإضافة إلى ذلك – بالمقارنة مع "لازورد المساء" . ولا يجزئ "بودلير" –

في النشر – على استخدام الصفة بدون تخفيف، عندما يكتب في "دوروتيه الجميلة": "شعرها الهائل شبه الأزرق.." (t.I, p. 446).

(٢٣٧) قارن – في "لكل خرافته" : "قبة السماء السامية" (t.I, p.412)، وفي "الجاتوه": "قبة السماء التي كنت

ملتفّاً بها"، وكلمة "قبة" أكثر تجريداً، وأقل جرأة من الصفة "مستديرة".

(٢٣٨) *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..."

(٢٣٩) ينتهى "روهو" — الذى قام بمقارنة شديدة التدقيق، فقرةً فقرة، بين قصيدتين — إلى أن النثر حر، وبسيط وحميم، فيما النظم — على العكس — ساطع، باروكى، و "رسمى" (Das französische Prosagedicht, Friederichsen, de Gruyter und Co, Hamburg, 1929, p.41)

(٢٤٠) انظر M. Seguin, *Génie des Fleurs du Mal*, Messein, 1938, p. 96 (تخصيص يتبناه "كريبه" و"بلان"). ف "الصديقة القديمة" — التى تظهر فى بداية قصيدة النثر — كانت فى البداية "عشيقة عزيزة" فى طبعات ١٨٥٧ و١٨٦١.

(٢٤١) فيما يخص هذه الفكرة الرئيسية، التى ترجع إلى "سويدنبورج" و "فورييه"، وبالنسبة لانعكاساتها فى عمل "بودلير"، انظر كتاب J. Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, Belles - Lettres, 1932

(٢٤٢) انظر الفصل الخاص عن "بودلير" فى Michaud, *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t.I

(٢٤٣) "انطباع التآرجح لمركب يندفع من موجة إلى موجة نحو فردوس بعيد"

(Ch. . Baudelaire, Crés, 1920, p. 357)

(٢٤٤) نشر "بودلير" عدداً من الملاحظات — فى "La Fanfarlo" — عن الفن "الشهوانى" الذى يجب على الطبع أن يكونه (Œuvres, t.I, p. 552).

(٢٤٥) الذى كتب — حسيماً نعرف — "فلسفة التأنيث". فهل يتذكر "بودلير" "منزل" "لاندور" الريفى، المشيد، وهو ما يمكن ملاحظته، "على النمط الهولندى القديم"؟

(٢٤٦) مقال عن "بانفيل" Œuvres, t. I, p. 456. ويقول "بودلير" أيضاً: "القيثارة تهرب — عن طيب خاطر — من كل التفاصيل التى تتلذذ بها الرواية".

(٢٤٧) Poe, *La Genèse d'un Poème*, traduit par Baudelaire (Œuvres, Calmann - Lévy, t. VII, p.516).

(٢٤٨) "ديريو" هو الذى عقد المقارنة بين نصّى "دعوات" فى إحدى دراساته عن "بودلير" (Sternengasse, 1917)؛ لكنها انطلقت من فكرة أن قصيدة النثر قد كتبت أولاً، وأننا — فى النثر — "نشعر بصوتيات النظم وهى تستيقظ" (ص ٣٩)؛ لكنه لم يتمكن من التوصل إلا إلى اعتبارات بالغة العمومية حول تميز الشعر المنظوم، كشعر منظوم.

(٢٤٩) خطاب إلى "أ.فريس"، ١٩ فبراير ١٨٦٠. ونعلم — بالنسبة لبودلير — أن "البلاغة والعروض ليسا بطغيان تم اختراعه عشوائياً، لكنها مجموعة من القواعد التى يستلزمها التنظيم الروحى للكائن نفسه" (Salon de 1859, Œuvre, t. II, p.232)

(٢٥٠) خطاب إلى "هوساى"، ديسمبر ١٨٦١ (أعيد نشره فى طبعة "كونار" t. III, p. 224). ويتعلق الأمر بالقصائد الثرية العشرين الأولى، التى ستنشرها "لابريس" عام ١٨٦٢، وغالباً يوضع قصائد أخرى (قارن بما سبق ص ١٥١، ملحوظة ٨٠).

(٢٥١) ربت "س.شوير" فى قسمين — "شئ ما جديد كإحساس"، و "شئ ما جديد كتعبير" — الملاحظات التى خصصتها لـ "قصائد نثر قصيرة لبودلير" (Inaugural Dissertation, Université d'Iena, 1935).

(٢٥٢) بودلير، خطاب إلى والدته، ٩ مارس ١٨٦٥.

(٢٥٣) في مقالة ب Boulevard، ٣١ أغسطس ١٨٦٢ (وسنحده منشوراً في طبعة Crépet, Œuvres de Baudelaire, Conard, t.III)

(٢٥٤) Œuvres de Baudelaire, édition Calmann - Lévy, Introduction par Théophile Gautier, datée du 20 février 1868.

(٢٥٥) الرابع من مايو ١٨٦٥. هل حذف "بودلير" بعض القصائد الضعيفة للغاية؟ نعلم أن "سأم باريس" يضم خمسين قصيدة بالضبط.

(٢٥٦) جمع "ج. كرييه" - في طبعته المحققة - جميع الوثائق التي تتيح متابعة هذا التاريخ الأليم لهذا الانهيار التدريجي.

(٢٥٧) عدة قوائم - على التحديد - هي التي سنحدها في طبعة Œuvres, t. I, p. 650

Nadar, Charles Baudelaire intime (Blaizot, 1911). (٢٥٨)

(٢٥٩) كرييه وبلان، ص ٢٣٨. وأعيد - نقلاً عنها - نشر نص هذا "الحلم" الذي لم يسبق نشره أبداً قبل ذلك إلا محرفاً.

(٢٦٠) Paradis artificiels, Le Théâtre de Séraphin, p. 281؛ وفيما يتعلق بما يسمى الحلم "الهيروغليفي" - الذي يتسم بطابعه "العبيثي، وغير المتوقع" - يقول "بودلير" إنه قاموس لا بد من دراسته، ولغة يمكن للحكماء الحصول على مفتاحها (السابق، ص ٢٨٠)، وذلك ما لا يفتقر إلى العلاقة بأفكار "ج. دي نرفال". (٢٦١) انظر ص ١٥٦ فيما سبق.

(٢٦٢) Aurélie, ch. III. والعنوان الفرعي لـ "أوريليا" (العنوان الأولي) هو "الحلم والحياة". ويذكر "كرييه" - في طبعته من "قصائد نثر"، فيما يتعلق بمقطع "حلم" البوهيمي المتألق لبودلير - "ممرات - ممرات بلا انتهاء! سلام حيث نصدق، حيث نهبط، وحيث نعاود الصعود...".

(٢٦٣) بالإضافة إلى تعبير "فراويس اصطناعية" المذكور في ملحوظة بالصفحة السابقة، تظهر نفس الفكرة في خطاب إلى "آسيلينو" (١٣ مارس ١٨٥٦)، حيث يضيف "بودلير" - بعد أن يسرد أحد أحلامه - أنه "محاصر بأحلام تدفعه" غرايتها الكاملة ومفاجأتها إلى أن يعتقد أنها لغة هيروغليفية لا يملك مفتاحاً لها. حول كل هذه المفاهيم عن الحلم، أحيل إلى العمل السهام A. Béguin, Le rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne, Marseille, Cahiers du Sud, 1937.

(٢٦٤) خطاب بتاريخ ١٥ مايو ١٨٧١ 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" والقطعة مع الأشكال الكلاسيكية. رامبو والتيارات الأدبية المعاصرة. "صيغة" إشراقات:
أ) الشعر الفوضوي .
ب) العالم المُعاد خلقه: الدفقة الإبداعية، التركيبة الرامبوية، اللغة الشعرية.
- (٤) خلاصة. مكانة رامبو المرموقة في تاريخ قصيدة النثر: منه يبدأ تاريخ لغة شعرية جديدة، يمتد تأثيرها إلى الآن .



يحتل "رامبو" - في تاريخ قصيدة النثر - مكانة ليست مرموقة فحسب، بل - أيضاً - مركزية وفريدة 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 محاولة ميتافيزيقية، أكثر من كونها شكلاً فنياً؛ ثم لأنه أراد - وقد قرن 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 يقترب من الحمود. 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 إلا 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 يزيد عليها 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 أحاب به المراهق الحرون - الذي يقطن في شارع نيكوليه - على توسلات "فيرلين" و"شارل كرو". فرامبو ليس مستعداً - بعد - ليمنحنا كافة أسرارها...

ولا يكمن 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 اتباعها 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" هو - في البدء - سارق عبارات. معارضا قسدية إلى هذا الحد أو ذاك، وساحرة إلى هذا الحد أو ذاك، يبدو فيها "رامبو" - رغم هذا - كأنه لا يسعى إلى تقليد كتاب يعجب بهم (سنراه بالغ القسوة، اعتباراً من عام ١٨٧١، إزاء "موسيه" وبعض الآخرين)، بقدر ما يتمرن، بقدر ما يقدم - في نفس الوقت - نوعاً من "النسخة السلبية" للشعر البارناسي، ليجعل من هذا الشعر المنتظم - الذي كرسه البارناسيون للجمال التشكيلي، والفن الشكلي - صالحاً للسياح والفحش والتجديف .

إن القطيعة مع أشكال الشعر القديمة، والهجوم الكبير على من يسميهم رامبو "أدباء، نظامين" ^(٤)، اللذين يعود تاريخهما إلى الخطاب الشهير المسمى بخطاب "الرائي" (١٥ مايو ١٨٧١)، سابقان - إذن - علي إقامته في باريس وقتئذ؛ كانت حصيلة المراهق الثقافية محصورة في قراءاته بشارل فيل - (خاصة لدى أستاذه وصديقه "إيزمبار"، أو في مكتبة البلدية)؛ وفي الشعر، كان معجباً - قبل كل شيء - بهوجو وبودلير ^(٥)؛ كما قرأ لفلاسفة وعلماء اجتماع، هلفيثيوس وبرودون، ورمبا - أيضاً - إضافة إلى ميشليه، بعض المنجمين ... بقدر ما سمحت له مصادر مكتبة شارل فيل. ولن تكون هذه القراءات وحدها بقادرة على التفسير، لكنها يمكن أن تدعم الملمحين الجوهريين لشخصية "رامبو"، اللذين أريد - من الآن - التأكيد على أهميتهما: أعني الفوضوية الهدامة، من ناحية، وروح نظام الآخر (في شكل إرادة منظمة). هذه الازدواجية لدى "رامبو" - التي أحياناً ما تقوده إلى أن يتمنى انفجار العالم في "طبقات من الدماء والجمر" ^(٦)، وإلى أن يُعد أحياناً - كما يقول لنا صديقه "دلاهاي" - مشروعات "دستور" سياسي ^(٧) - هي ما تفسر، أيضاً، الغموض الجوهري لشعره.

وأعتقد أننا- انطلاقاً من "رامبو" /يانوس* (الفوضوي والخالق) - سنستطيع أن نتأكد بأنفسنا- بشكل أفضل- من مظاهر العمل المتناقضة، وأيضاً ما يتيح لنا من تأويلات متضاربة: بعضها يؤكد على "تشوش" رامبو^(٨)، والآخر يؤكد على "نظامه"^(٩). فثمة هنا- في الواقع- قوى أقل تناقضاً من أن تكون تكميلية: وإذا ما قبلنا أنه في قلب ازدواجية كهذه بالتحديد (فوضوية هدامة/ إبداع منظم)، نجد قصيدة النثر- كما سبق أن قلت، وكما سأوضح بالتفصيل فيما بعد^(١٠)- مبدؤها 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- 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"^(١١)- لحسابه، ومزاوجته بين التمرد الاجتماعي والتمرد الفني^(١٢). 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"^(١٣)، الفوضوية الشتامة والكوميونية، ثمة إعلان الحرب على الشعر، الذي يمتد من اليونان حتى الحركة الرومانتيكية- على هذه "الأجيال الغبية التي لا تحصى" من الأدباء النظاميين (الذين يضعهم "رامبو"- في نفس الخطاب عام ١٨٧٠- 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 "تعطياً منهجياً للحواس كلها" - إلى المجهول، أن يكون "سارق نار"، و- عندما يعود من هناك- "يجعلنا نخس 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"- علي سبيل الزعم- عائقاً، وستاراً يمنع الروح من الحديث إلى الروح: فلما رتين "أحياناً ما يكون رائياً، لكنه مذبح بالشكل القديم"، و"بودلير" نفسه، "ملك الشعراء"، يمتلك شكلاً "مسكيناً"، لأنه عاش في وسط "شديد الجرفية". فعلى الشاعر أن يستخدم- لترجمة رؤاه- طريقة أكثر مباشرة، ودون الانشغال بالتقاليد الأسلوبية: "إذا كان ما يأتي من هناك يمتلك شكلاً، فإنه يقدم شكلاً،

* يانوس: إله روماني، يحرس المداخل والمخارج، والبدايات والنهايات. له وجهان في رأسه، يتوجه كل منهما إلى اتجاه معاكس للآخر.

وإذا ما كان بلا شكل، فإنه يقدم اللاشكل. إيجاد لغة". ولنتوخ الحذر من هذه الكلمات الأخيرة: فلا يتعلق الأمر- بالنسبة للشاعر- بأن يحكي ما رآه كيفما اتفق، وحسبما تواتره 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 هذه اللحظة، التحرر من القواعد "الحرفية"، والخروج من الأحددود: "فلنطالّب الشاعر بـ الجديد- أفكاراً وأشكالاً". 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 تقريباً، و "رامبو" يشعر بذلك جيداً! فتخيلوا رجلاً يزعم أن يجعل مجموعة من العميان تشعر بما يرى، يجعلها "تري". هذه هي المهمة التي يضطلع بها الشاعر عند ما يحاول- ذلك "العامل الرهيب"- أن يُعبر عما لا يمكن التعبير عنه، أن يُسمي "الأشياء التي لا تُسمى". جهد سيواصله "رامبو" لحسابه على مرحلتين: أولاً بأن يصبح "رائياً"، ليصل إلى المجهول، ثم بـ "إيجاد لغة" لترجمة رؤاه.

فلنذكر- فحسب، في بضع كلمات- بهذا التقشف الغريب، هذا التفجر الداخلي المنهجي: فنحن نعلم- من خطاب ١٣ مايو إلى "إيزامبار"- أن "رامبو" كان يمارس، في هذه الفترة، "تعطيلاً منهجياً لكل الحواس"، الذي ذكره "خطاب الرائي" بعد يومين:

أنفجر الآن إلى الحد الأقصى الممكن. لماذا؟ أريد أن أكون شاعراً، وأعمل لأصبح رائياً: لن تفهموا أبداً، وأكاد ألا أستطيع أن أشرح لكم. فالأمر يتعلق بالوصول إلى المجهول، بتعطيل لكل الحواس...^(١٤)

ونعلم، أيضاً- بفضل النص المكتوب عام ١٨٧٣ في "خيمياء الكلمة"- أنه تدرب على ممارسة الهلوسة، ولجأ إلى "كل صوفيات الجنون"^(١٥). 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"، منهجاً في العمل- سيسعى إلى استثارة الرؤى بوسائل مصطنعة، بالأبست* والحشيش^(١٦). وتشير قصيدة "صباح السُّكر"- وفقاً لكل احتمالية- إلى "منهج" و "سم" يفتحان الفرائيس المصطنعة؛ والجملة الأخيرة: "ها هو زمن القتل assassins" تنطوي- كما اعتقدت "أ". ستاركي"، إضافة إلى معناها الأدبي- على إشارة، من خلال اللعب

* الأبست: شراب مُسكر.

باشتقاق الكلمة، إلى الحشاشين Haschischins^(١٧). الصوم، والعمل الليلي، ووسائل أخرى أيضاً في التشويش، دون حساب التشويش الجنسي. أليس على الشاعر، حسب خطاب "الرائي"، أن يستنفد "كافة أشكال الحب، والمعاناة، والجنون"؟ وسيحسن "إيتيمبل" صنعاً عندما ينسف - مع الأساطير الأخرى - تلك الأسطورة الخاصة برامبو المحصور مع "فيرلين"، ذي "الوساوس" و "القلق الشهواني"، تعذبه "أخلاقياته المسيحية" (؟)، مطالباً الشعر بأن يجعله ينسى وجوده "الفظيع"^(١٨). إن سلوك "رامبو" أكثر إرادية بكثير: فلنعد قراءة الصورة الشخصية المدهشة، في "فصل في الجحيم" (هذيانات-١)، التي رسمها "رامبو" لرامبو، مثلما كان يراه "فيرلين"، "العذراء الحمقاء": فإذا يتمرد على العالم والمجتمع القائمين (وهذه القوة الفوضوية يمكن أن تجعل منه "خطراً حقيقياً على المجتمع")، فإنه يبحث "عن أسرار لتغيير الحياة"^(١٩). مجوسي وشيطان، يريد أن يخلق لنفسه عالماً منفصلاً، أن "يهرب من الواقع". إنه هو الذي يسوق "فيرلين" إلى حياة الصعلكة في إنجلترا (بدونه، كيف كان سيسافر؟ فلم يكن يملك فلساً!)؛ ولكن أبداً، أبداً لن تستطيع العذراء الحمقاء المشاركة في محاولته الجنونة للخروج من الواقع، ليخلق لنفسه عالماً منفصلاً. "رأيتُ كل الديكور الذي كان يحيط نفسه به في ذهنه: ملابس، ملاءات، أثاث، كنتُ أعيره أسلحة وهيئة أخرى. رأيتُ كل ما يؤثر فيه، كما كان يريد أن يخلقه لنفسه"، على نحو ما تقول، لكن عليها أن تعترف: "كنتُ واثقة أنني لن أدخل عالمه أبداً؛ وفيما بعد: "مغتاضة بكآبة، كنتُ أحياناً ما أقولُ له: "إنني 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 تخلى 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

أية قصائد يمكن أن تكون تلك الخاصة براء، بـ "إشراقي" ؟

مثل الصوفي لدى خروجه من النشوة، على الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا توصف، 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 يجرون على استخدام التقريبات والتشبيهات، مدركين أن الجوهر يظل- دائماً، رغم هذا- مستعصياً على التوصيل^(٢٠). 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": "كنت أكتب صمتاً، وليالي، وأدون ما يستعصي على التعبير"^(٢١)، فهو لا يفعل سوى التأكيد على التناقض الداخلي لذلك. فكيف يمكن- عن طريق الكلمات والصور المعروفة- ترجمة المجهول؟ ذلك هو حجر الأساس لكل المتصوفة والشعراء "الرائين" جميعاً: يلخص "دانتي" هزيمتهم المشتركة عندما يعلن أنه رأى في الفردوس أشياء "لا يعرف ولا يستطيع أن يعيد قولها الفاني الذي يهبط من فوق"^(٢٢). 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". فغير تداعيات الأفكار والصور، وعبر الحالة 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، السليبي، حيث لم يكن سوى مترجم، نراه يعبر إلى المستوى الإيجابي الخالق.

ويؤكد "رامبو" بنفسه- في خطابه عن "الرائي"- على هذا المظهر، مستخدماً كلمات: "مؤلف، مبدع، شاعر"^(٢٣)، 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"^(٢٤). وبهذا الغموض الأساسي، يعيد "رامبو" الشاعر إلى وظائفه الإبداعية، ويدرس "الرؤيا" كمنهج لاكتشاف أدبي، بقدر ما هي- أيضاً- "نمط جديد للمعرفة"^(٢٥). والشاعر هو "بروميثيوس"، "سارق النار": لكن من أجل أن يُحيي- بهذه النار- الكائنات التي صاغها بنفسه. وعندما سيتذكر "رامبو" عام ١٨٧٣ محاولات الأولى، سيعامل نفسه باعتباره "سيد المشاهد الخارقة"^(٢٦) و"مكتشفاً أكثر جدارة من كل سابقه"^(٢٧).

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"، وسيذكرها باستهزاء باعتبارها "جنوناً" انتهى من الآن فصاعداً. وفي هذا النص، يسرد "رامبو"- بشكل خاص- "أنواع الرومانس"^(٢٨)، التي يبدو أنه بحث فيها- حوالى عام ١٨٧٢- عن "صبغة" له. ولأنه أولع- مثل "نرفال"- بالأغاني الشعبية القديمة- "لازمة بلهاء وإيقاعات ساذجة"^(٢٩)، حيث موسيقى لازمتها، والنكهة القديمة والساذجة التي كثيراً ما تمتزج 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 - أساساً- "دراسة"، ومحاولة لتثبيت "الضلالات"^(٣٠)، والسحر المصاب بالبرد قليلاً، و "التعبير الهزلي والثائه"^(٣١) لهذه الأغنيات التي يبدو أنها أحبطته في خاتمة المطاف. وهكذا، توجه نحو النشر.

وهنا، تُطرح علامة استفهام مخفية: فإذا ما كانت "صحارى الحب"- كقصيدة نشر، أو بالأحرى كسرد لحلمين، ويحمل مخطوطها الأصلي تاريخ "١٨٧٢ عن يقين كامل"، حسبما يقول "بويان دي لاكوست"^(٣٢)- معاصرة لـ "أشعار أخيرة"^(٣٣)، أو- بالأحرى- تالية مباشرة لها^(٣٤)، فإن تاريخ "إشراقات" بطرح مشكلة عسيرة على نحو آخر، ويفضي إلي الالتباس: هل كتبت عام ١٨٧٢ وبداية عام ١٨٧٣، خلال مرحلة "الرؤيا"؟ أم إنها كتبت بعد "فصل في الجحيم"، عام ١٨٧٤ وفيما بعد؟ ونعلم أن تاريخ هذه الثريات قد أُرْجِع- لزمن طويل، طبقاً لشهادة "دلاهاي"- إلى فترة "رؤيا" رامبو، وأدى ذلك إلى أن يمثل "فصل في الجحيم"- التالي

* الرومانس romance: قصة شعرية أو نثرية تنتمي إلى القرون الوسطى، تقوم على الأسطورة، أو الحب الطاهر، أو المغامرات الفروسية.

لـ "إشراقات" - وداع الكاتب الأخير للأدب، وإلى الاعتقاد بالعثور - في "خيمياء الكلمة" - على إحالات، لا إلى "قصائد الرومانس" لعام ١٨٧٢، بل أيضاً إلى نصوص "إشراقات". وقد أعادت أطروحة "هـ. دي بويان دي لاكوست" كل شيء للمناقشة: فدراسة خط اليد في المخطوطات قادت إلى أن يؤرخها - في الحد الأقصى - بعام ١٨٧٤، وأن يبرهن - بالتالي - على صواب "فيرلين" الذي أعلن أن "إشراقات" كتبت من عام ١٨٧٣ حتى عام ١٨٧٥، خلال رحلات السفر في بلجيكا وإنجلترا وكل المانيا^(٣٥). ها هي النتائج: لم يعد فصل في الجحيم "وداعاً للأدب"، بل وداعاً فحسب لشكل معين من الأدب (الأدب الفني والمنظوم، و"غرائبية الأسلوب")^(٣٦)، ولم تعد إشراقات قصائد الرائي "الإشراقية"؛ بل مجرد "نقوش ملونة بسيطة، لوحات ملونة كما كان "فيرلين" يقول^(٣٧).

ولن أقوم بتلخيص المناقشات الحامية التي أثارتها أطروحة "بويان دي لاكوست"^(٣٨). وإذا كان من الصعب - في الواقع - تفنيد البراهين المستخلصة من دراسة خط اليد، التي أثبتت أن التسع والعشرين مخطوطة، لمجموعة "لوسيان- جرو"، يعود تاريخها إلى ١٨٧٤ على أكثر تقدير، فهناك - رغم هذا - عدة اعتراضات: فلا شيء يثبت أن هذه المخطوطات، المكتوبة بخط اليد، الممحوة إلى حد ما، ليست نسخاً من قصائد قديمة: ألا يمكن أن يكون "رامبو" - تحت تأثير "نوفو"^(٣٩) - قد عاد عام ١٨٧٤ إلى قصيدة النشر، وأعاد نقل القصائد المكتوبة عام ١٨٧٢، وكتب قصائد أخرى؟ ومن ناحية أخرى، فإذا ما كان صحيحاً أن "رامبو" - في "فصل في الجحيم" - لا يأتي بذكر لوحدة من هذه الثريات - بما سينحو إلى إثبات أنها لم تكن قد كتبت بعد^(٤٠) - فهناك - مع ذلك - إشارات عدة تدفعنا إلى التفكير في موضوعات معينة، بل في تعبيرات معينة تخص "إشراقات"^(٤١).

علينا إذن - فيما اعتقد - تأويل اكتشاف "بويان دي لاكوست" بأوسع المعاني الممكنة، والموافقة على أن بعض المقطوعات معاصرة لمحاولة "الرؤيا"، وأنها كتبت قبل "فصل في الجحيم"، وأن هناك مقطوعات أخرى كتبت عام ١٨٧٤، بعد التخلي عن المحاولة السحرية والهلوسات الإرادية، وتمثل - هذه المرة - مشروعاً جمالياً بأكثر من كونه ميتافيزيقياً. ومن قبل - عام ١٨٤٧ - كانت السيدة "ستاركي" ترى هذا الرأي^(٤٢)، 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 ١٨٧٢ بالتأكيد، وأن قصيدة "ليلية مبتذلة" تمثل - أيضاً - وضعاً حلمياً وهلوسياً شديد الخصوصية: والواقع أن الصفحة المزدوجة، المكتوبة فيها "ليلية مبتذلة" - في مجموعة "لوسيان- جرو" - هي الوحيدة المكتوبة على الوجه والظهر^(٤٣)، بالإضافة إلى أنها مكتوبة - كما يخبرنا "أ. آدام"^(٤٤) - بحبر باهت للغاية، والأسطر أقصر - بضعفين - مما في المقطوعات الأخرى (هذه الخصائص تفسر الملحوظة المكتوبة بالقلم الرصاص، التي حيرت "بويان

دي لاكوست"، على غلاف مخطوطة "لوسيان-جرو"، والتي تعطي الانطباع بأن "ليئة مبتذلة" قد كتبها "فيرلين"، وأن الظاهر قد كتبه "فينيون"^(٤٥). 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"^(٤٦). وبذلك، فلا شيء يتعارض مع فكرة أن تأليف "إشراقات" قد امتد على عدة سنوات؛ ونعلم - بالنسبة للباقي - أن "رامبو" كان يكتب قصائد نشر عام ١٨٧٢، طالما أن "فيرلين" سيطلب من "لوبولوتيه" - من لندن، في نوفمبر ١٨٧٢ - "أشعار وقصائد نشر" لرامبو، كان قد تركها في منزله بشارع نيكوليه^(٤٧).

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، وخاصة من بين تلك التي لا تملك مخطوطة لها (وبشكل خاص قصيدتي "إخلاص" و"ديموقراطية"، اللتين لا تمثل نبرتهما وموضوعاهما نفس الشيء)، قد كتبت بعد عام ١٨٧٤، وربما حتى اللحظة التي غادر فيها "رامبو" أوروبا عام ١٨٧٨؟ ومنذ عام ١٨٩٨، كان "ج.كان" يعتقد ذلك^(٤٨)، لكن هذه الفرضية استعادها وعضدها - بحجج قوية، مؤخراً - كل من "ا.آدام" و"د.دي جراف"^(٤٩). ويبدو لي مقنعاً تماماً الدليل الذي قدمه "ا.آدام"، فيما يتعلق بقصيدة "ديموقراطية"، التي تبدو - حقاً - نقداً لاذعاً استوحاه "رامبو" خلال وجوده عام ١٨٧٦ في فيلق مشاة الاستعمار الهولندي في جاوه^(٥٠).

وعلياً أن نعترف - بالنسبة لكثير من القصائد، وبسبب صعوبة تفسيرها، وأيضاً بالنسبة للظلال العميقة التي تحيط بحياة "رامبو" اعتباراً من عام ١٨٧٤ - أن كل تأريخ دقيق يظل افتراضياً: فبينما ترى السيدة "ستاركي" أن قصيدة "كائن جميل"^(٥١) - كقصيدة "سحرية" وخيمائية - ترجع إلى فترة "الرؤيا"، فإن "ا.آدام" يرى فيها ذكرى ترحال، ويوضح لنا أن "رامبو" إنما "يصف راقصة"^(٥٢). وعلياً 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 ١٨٧١ حتى دراما بروكسيل (١٠ يوليو ١٨٧٣)، يكتب "رامبو" أشعاره الأخيرة، كنوع من "الرومانس"، ويقوم بعدة محاولات في اتجاه شعر أكثر حرية، أو شكل وسيط بين الشعر والنثر، "بحرية" و "حركة"^(٥٣). يكتب - أيضاً - عدة قصائد نثر، ومخطوطاً نثرياً لم يصل إلينا - هو "صيد روحي". وتؤرخ بعام ١٨٧٢ - أيضاً - قصيدة النثر "صحارى الحب". وفي أبريل / مايو

١٨٧٣، في روشي، يبدأ "رامبو" تأليف "حكايات نثرية صغيرة"، ويفكر في أن يعنونها بـ "الكتاب الوثني"، أو "الكتاب الزنجي" ^(٥٤). إنها مسودة ما سيصبح "فصل في الجحيم".

= في يوليو / أغسطس ١٨٧٣، يستأنف رامبو "فصل في الجحيم" وينهيه، حين يتنكر لماضيه، ويسخر من "الاندفاعات الصوفية" و "غرائب الأسلوب" ^(٥٥)، ومحاولته "السحرية" ("أنا الذي اعتبرت نفسي مجوسياً أو ملاكاً...") ^(٥٦). وفي نفس الفترة تقريباً، ولانشغاله بالمسيحية، وغالباً لأنه استلهم قراءات تورانية، يكتب ثلاث مقطوعات "إنجيلية" (كانت إحداها - "بيت سعيدا" - معروفة منذ فترة طويلة، وموجودة في طبعة "البلاد"، ونشرت الأخيران في يناير ١٩٤٨، في "ميركور دي فرانس").

= وفي عام ١٨٧٤، يذهب "رامبو" إلى إنجلترا مع "جيرمان نوفو"، وهو فنان تشكيلي ومؤلف - أيضاً - لتخطيطات نثرية ^(٥٧). يستأنف محاولته في قصيدة النثر، ويعيد نسخ (وربما يعدل ^(٥٨)) قصائد سابقة، ويكتب قصائد جديدة، تشكل الجزء الأكبر من "إشراقات". وفي فبراير ١٨٧٥، نراه مشغولاً بالسعي لنشر ديوانه، ولأن ذلك لم يتحقق، فقد أخذ يكثر 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 ^(٥٩)؟ وفي عام ١٨٧٩ فقط، بعد أن عاد "رامبو" إلى شارلفيل، ليقضي الشتاء بجوار عائلته ويشفي من التيفويد، رد على "دلاهاي" - الذي كان يحاول أن يحدثه عن الأدب: "لم أعد أفكر في ذلك" ^(٦٠).

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 حد ما وسلس ("صحارى 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".

النثریات الأولى

(١) صحارى الحب

يرجع تاريخ المدخل الذي يسبق هاتين النثريتين - بلا أدنى شك ممكن، كما يقول لنا "بويان دي لاكوسست" - إلى عام ١٨٧٢ (فشكل الخط يشبه كثيراً - وبشكل خاص - خط رسالة "جامف" عام ١٨٧٢ إلى "دلاهاي")^(٦١). فهل ينبغي أن نستخلص من ذلك أن هاتين المقطوعتين ترجعان إلى عام ١٨٧٢، على العكس من تصريحات "دلاهاي" الذي يقول إن قراءة "بودلير" - في ربيع ١٨٧١ - قد أوحى إلى صديقه "بمحاولة قصائد نثر"، وأنه كتب - عندئذ - "بداية سلسلة بعنوان "صحارى الحب"^(٦٢)؟ ليس هذا مؤكداً بشكل مطلق، إذ حسب الوصف الذي ذكره "بريشون" عن هذا المخطوط الذي يتكون من ثلاث صفحات، فـ "كل صفحة بريشة وحبر مختلف"^(٦٣)، وبالتالي يحتمل أن يكون المدخل قد كُتب عام ١٨٧٢، والنثریات عام ١٨٧١. وهو أمر ممكن تماماً: يمكن - أولاً - أن تكون ذكريات "دلاهاي" غير دقيقة^(٦٤)، حيث لا نجد علاقة ذات بال بين هذه النصوص السردية - عن الأحلام وتحولاتها، وتغيرات الديكور الفورية - و"سام باريس" (أربما ذكرى لقصيدة "شرفة")^(٦٥). ومن ناحية أخرى، فإن الاعتراف المقنع في المدخل ("لأنه لم يحب امرأة - رغم أنه يفيض بالحياة - كانت روحه وقلبه وكل قواه قد ترعرعت في أخطاء غريبة وحزينة")، ونبرة وتعبيرات هذين السردين عن الأحلام^(٦٦)، يدفعوننا إلى الاعتقاد بأن الأمر يتعلق بنصين كتب بعد مجيء "رامبو" إلى باريس، خلال مرحلة "هذيانات"، التي يقول عنها في "فصل في الجحيم": "كنت أسقط في النوم عدة أيام، وحينما أنهض كنت أواصل أكثر الأحلام كتابة"^(٦٧).

فهل يمكن أن نتحدث عن قصائد نثر فيما يتعلق بهذين النصين؟ بـ "هذه الكتابات"، كما يقول عنها "رامبو"؟ يبدو أن التأملات التي يمكن ممارستها في محتوَاهما إنما تنصرف إلى نظام التحليل النفسي بأكثر من الفني: وكما سيقول "إيلوار" - فيما بعد - فإن سرد الحلم ليس بقصيدة^(٦٨). فالعتمات - هنا - كامنة في الحلم نفسه بأكثر من كونها خصائص للأسلوب، واللغة بسيطة، وأحياناً شبه عرجاء ("أصبحت أمام الحواجز الزجاجية، حيث تذهب كل الأمسيات")، والجمل 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 ولبيل القرن الماضي"، على سبيل المثال. فهل يستمتع "رامبو" - الآن - بأن يحير القارئ و"يحتفظ بالتفسير"^(٦٩)؟ ذلك محتمل. وعلى أية حال، فهو يصنع سرداً، بدلاً من تأليف قصيدة.

٢) النثریات الإنجیلیة

والنصوص التي استلهمها "رامبو"، من إنجيل "سان-جان" ^(٧٠)، ليست- أيضاً- قصائد، بالمعنى الحرفي للكلمة، فهي- بالأحرى- أحلام يقظة شعرية وفلسفية حول نص إنجيلي: "كانت كلمة كتيبة، كلمة المرأة عند النبع: "أنتم أنبياء، تعرفون ما فعلت"- "سحب عيسى يده، وقام بحركة كبرياء، طفولية وأثوية". ولأنها وجدت على ظهر مسودات "فصل في الجحيم"، ولأن الكتابة هي نفسها بشكل محسوس، فعلينا أن نتقبل فكرة أنها متعاصرة تقريباً. والأبسط أن نفكر أنه في الفترة التي كتب فيها "رامبو"- في "روشي"، عام ١٨٧٣- المسودات الأولى لـ "فصل في الجحيم"، استخدم (توفيراً للورق، "إنه يكلف كثيراً") ^(٧١) 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 تثبتته كلمات "بيت سعيدا": "ها هنا قام المسيح بأول فعل خطير" ^(٧٢). هذه النثریات- وخاصة "بيت سعيدا"- لها طابع مضاد للدين بشكل حاد: لقد تمرد "رامبو" على المسيحية بعنف، وتطيب له السخرية من المعجزات ^(٧٣).

ويبدو لي غريباً أن يتم التفكير في تصنيف "بيت سعيدا" ضمن "إشراقات": فمن ناحية- كما يلاحظ "بويان دي لاكوست"- لم "تعد الإشراقات تحمل أثراً لأي انشغال ديني" ^(٧٤)، ويمثل فقط هذه النثریات الثلاث- من ناحية أخرى- سرداً على هامش الإنجيل، أكثر من كونه قصيدة. واعتباراً من شهر أبريل ١٨٧٣، يبدأ "رامبو" مشروعاً آخر، هو مشروع "الكتاب الوثني"، المؤلف- هذه المرة- من "حكايات صغيرة" نثرية، مكتوبة بضمير المتكلم، وهي التي وصفها بأنها "شرسة" ^(٧٥). وقبل السفر إلى لندن برفقة "فيرلين" (في ٢٧ مايو) كان قد كتب ثلاث حكايات ^(٧٦). ونعلم أنه بعد مأساة بروكسيل، وقد وجد نفسه "على وشك كتابة آخر صوت نشار" ^(٧٧)، سيستأنف وينهي هذا "الكتاب الوثني" (بتاريخ أبريل/أغسطس ١٨٧٣)، 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 مؤلفه "مذكرات ملعون"، يمكن اعتبارها مجموعة من قصائد النثر، لها- في ذاتها- قيمة فنية. ففي كثير من الأحيان، يتم اعتبارها- في الواقع- مؤلفاً وحدائياً، واعتراضاً مؤثراً وساخطاً، أكثر من كونه عملاً فنياً؛ وبهذه الصفة، فأحياناً

ما توضع في مكانة أعلى بكثير، وأحياناً، أقل بكثير، من "إشراقات". ويقول "روشون" إن "فصل في الجحيم" هو "أكثر ما كتبه رامبو كملاً، والأكثر اتقاداً، والأكثر إثارة"، ويضيف - (طالما أن أحداً لم يتصور، عام ١٩٢٩، أن الفصل يمكن أن يكون سابقاً على "إشراقات")؛ "إن براعات الأسلوب الباهرة في "إشراقات" قد نُسيَت، لقد مات الشاعر"^(٧٨). 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 للتحول، حيث أحس رامبو بأنه قادر على كتابة النثر"^(٧٩). ويصرح "بريتون" بأن السيريايين- من جانبهم- لم "يكفوا" أبداً عن وضع "إشراقات فوق فصل في الجحيم"^(٨٠). وللوهلة الأولى، يمكننا الاعتقاد- من وجهة النظر الجمالية- أن "فصل في الجحيم"، كعمل انتقالي، كعمل نتاج أزمة وحُسى، طالما أنه نتيجة دراما بروكسيل، لا يمكنه أن يمثل لنا إلا أهمية دُنيا.

ياله- 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 ٢٠١)، وما يتبقى له ليفعله الآن: ثمة نوع من الترابط، والتطور من نص إلى آخر؛ ولدنا- 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، ويتخلى عن "عرائية الأسلوب"، التي جرب تأثيرها في قصائده الرومانس، فيعلن أن "الفن حماقة"^(٨١). وستقدم بعض النصوص (مثل "خيمياء الكلمة") تكويناً منطقياً بشكل صارم، وبرهنة واضحة. وعلى نفس النحو- في "المستحيل"، حيث يبدأ "رامبو" بإعلان: "إننى أوضّح نفسي"^(٨٢)- سنرى معاودة ظهور كل العُدّة المنطقية للأسلوب: "مادام ... 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 الطّهارة! أيتها الطّهارة! (...). مصيبة أليمة!". إنها الخاصة 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^(٨٣)، أو ضد الذات: "أنا حيوان!"^(٨٤). ويذكرنا هذا العنف وفظاظة النبرة بالفظاظات التي نجدها في مراسلات "رامبو"؛ وعندما تصل الإثارة إلى ذروتها (في "دم فاسد")، لا تعدو أن تكون صرخات غير واضحة: "نار! نار على! هنا!

ولاً استسلمت. - جنباء! إننى أقتل نفسي! ألقى بنفسى تحت حوافر الخيل! آه!". ونشعر بمجىء اللحظة التي ستعجز فيها الكلمات: "ما من كلمات بعد الآن ... لم أعد أستطيع الكلام"^(٨٥).

هذه الجمل المتكسرة، المتبورة وغير المكتملة أحياناً^(٨٦)، هذا الأسلوب غير المتناسك، المليء بالتصدعات والحذوفات والصياغات المألوفة أو المغلوطة ("C'est très certain, c'est oracle, ce que" je dis. إنه أمر مؤكد للغاية، وحى، ما أقول)، (Ah! Cette vie de mon enfance, la grande)، (route par tous les temps, sobre surnaturellement... عبر كل الأزمنة، قنوعاً بشكل فوق الطبيعي ...^(٨٧))، وهذه الرعونة الصوتية (J'ai tant de Quant au bonheur établi)، (temps déjà dans leur troupe: في حوزتي وفرة وقت في زمريهم)، (domestique ou non....non, je ne peux pas أستطيع^(٨٨)) - فإنها تكشف، بوضوح أكبر، عن استبعاد المادة اللفظية التي ما تزال في حالة انصهار، والحجم الحارقة والمندفة، بأكثر من كشفها عن نثر منتظم يهدف إلى إحداث تأثير شعري. "لا تكن شاعراً في الجحيم"، ذلك ما يعلنه "رامبو"^(٨٩). فهل علينا - إذن - أن نقبل أننا أمام اعتراف مشوش، فوضوي وشديد البعد عن كل انشغال أدبي؟

الواقع أن هذه الجمل المتبورة لم تطرح - كما هي - على الورق، فهي ثمرة جهد تعبيرى، تحمل علاماته^(٩٠) المسودات المكتشفة، المشطوبة وغير المقروءة تقريباً؛ 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 "ريفير": فالنص النهائي دائماً ما يتكون من كلمات أقل مما في المسودة. "لا يضيف رامبو - ولا مرة واحدة - سطرًا واحدًا إلى مسوداته. فحركته هي دائماً نفسها: إنه يصر، ويتقدم قدر المستطاع، انطلاقاً مما سبق أن ذكره أولاً"^(٩١). وهو ما لا يصح - فحسب - فيما يتعلق بالمسودات المعروفة في عهد "ريفير"، بل يتعلق أيضاً بـ "دم فاسد" (التي ربما كُتبت مبكرةً ببضعة أشهر)، والتي تم اكتشاف مسودة لها مؤخراً. ها هي - على سبيل المثال - بداية المسودة، وبداية النص النهائي:

مسودة "دم فاسد"

نعم، إنها الرذيلة فيّ، تتوقف وتُستعاد معي،
ومفتوح الصدر، رأيت قلباً بشعاً عاجزاً. في
طفولتي، أسمع جذور الآلام ملقاةً على جانبي:
واليوم تنامت حتى السماء، إنها أقوى مني بكثير،
إنها تغلبي، تجرني، وتطرحني أرضاً.

ويدهشنا بشكل خاص - هنا، وفي "خيمياء الكلمة" - أن نرى نصوصاً تستهدف تحليل حالة
روحية، فتوقع - بالتالي - أن نشهد تزايداً دائماً لتفاصيل جديدة (مثلما يحدث عند "بروست"
مثلاً، فإذا بها - في شكلها النهائي - تصبح أكثر إيجازاً، وأكثر اختصاراً مما كانت في حالتها
الأولي. وها نحن نجد هذا الميل إلى التكتيف الإيجائي، الذي سيستفيد منه "رامبو" في "إشراقات".
فالجملية التي تختتم "خيمياء الكلمة": "حدث هذا. أعرف اليوم أن أحيي بالجمال"^(٩٢)، أكثر
إدهاشاً في إيجازها - وتشعرنا بالهاوية بين "أمس" و "اليوم" - بشكل أفضل مما في التعليقات وظلال
المسودات ("حدث هذا تدريجياً. أكره الآن الاندفاعات الصوفية، إلخ"^(٩٣)). وعلى العموم، فرامبو
لا ينشغل كثيراً بأن يفهم بشكل أفضل، عندما يذكر مزيداً من التفاصيل، بقدر انشغاله بالإحياء
بقوة أكبر. فالعملية شعرية.

وبالإضافة إلى ذلك، كما يلاحظ "ريفير" أيضاً، "ليست هناك فحسب كلمات أقل - في
النص النهائي - مما في المسودة، بل ثمة - أيضاً - هيئة جديدة لهذه الكلمات، وصرامة في تجميعها،
لم تكن محسوسة حتى هذه اللحظة. ويتحكم في الجملة - رغم قصرها - إيقاع يشدها، ويقودها
مثل شيطان خفي"^(٩٤). وفي مقابل الكتلة اللفظية - التي لا تزال غير ملتزمة تماماً، على ما تقدمها
لنا المسودة، حيث نجد عدة أشكال للجمل، مشوشة وبلا شكل، كأنها كتبت عفواً الخاطر دفعةً
واحدة - فإن الجملة النهائية موقّعة، مفعمة بالحيوية: ولنقارن نصي "دم فاسد" - المذكورين فيما
سبق (وبشكل خاص النهاية المكتوبة بحיוية بالغة وبطريقة رامبوية تماماً، في النص الثاني: "التي
تصعد إلى السماء، تغلبي، تزعزعني، وتجرني")، أو فلنقارن - مثلما فعل "ريفير" - بين نصي
"خيمياء الكلمة"^(٩٥): ستكون نفس النتيجة؛ فقد أصبحت الجملة حيوية وموقّعة، وقد اتخذت هذا
الإيقاع الخاص، الذي لا هو بسياق خطابي، ولا بتعويذة رخوة، وإنما سلسلة من النغمات
العنيفة، ذات النهاية المقتضبة والدامغة. إن "رامبو" يوجز فكره عن عمد، ويقطّع جُمْلَه، ويعطي
نثره طابعاً مفاجئاً، ممزقاً، ومتقطعاً، 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":

المسودة

النص النهائي

إنه الجحيم، أبدية الألم. ها كيف تتصاعد النار. فلتذهب، أيها الشيطان، اذهب يا إبليس، اذهب يا إبليس! اضرمها. إنني أحترق تماماً، وكما ينبغي، إنه جحيم طيب (جميل وطيب).

غير أن بعض مقاطع المسودات تقودنا إلى ملاحظة أكثر غرابة أيضاً: فكثيراً ما يضيفي "رامبو" أهمية كبيرة على الكلمات وقوتها الإيجابية^(٩٦)، 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: "كُنْتُ ناضجاً للموت، وغير طريق المخاطر، قادني ضعفي إلى تخوم العالم وإلى سميريا*، ووطن الظل والدوامات"^(٩٧). والواقع أننا نرى الفكرة - في المسودة - وهي تولد وتتظم 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^(٩٨)، لبغير - 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)^(٩٩) - في قوله إن اختيار "رامبو" للكلمات "لا يأخذ معانيها في الاعتبار إلا جزئياً فحسب"^(١٠٠): فلنتفق أن "رامبو" لا يستخدم الكلمات - كما في النثر - لقيمتها "الفعية" الوحيدة (وإلا فإن التصحيحات ستدور حول نفس الفكرة، وستبحث عما يجعلها أكثر دقة)، بل لما وراء المعنى المحدد، لقيمتها الاستثنائية الوُسْعِي، وإيحائها البصري، والصوتي، والشعوري. ما الذي يمكن قوله إن لم يكن أنه لا يكف عن التفكير والكتابة كشاعر؟

فتمة حقيقة نكتشفها - إذن - بعد المقارنة بين المسودات والنصوص النهائية: إن "رامبو" يصبح مسوداته كفنان، 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"^(١٠١) (وبلا شك كذلك في قصائده الثرية 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

* سميريا: عالم ليلي، سرمدي، يجاور الجحيم، في الأساطير اليونانية.

البحيم" 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 المجرس في "صباح" .. فالتشر يفيض بالشعر بلا توقف، حتى عندما يريد أن يكون سردياً، وينساب بالصور المفاجئة التي لا تنسى :

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 بحراً من اللهب والدخان في السماء، وإلى اليسار وإلى اليمين،
كل الترددات مشتتة مثل مليار من الرعود (١٠٢).

ويقدم لنا الأسلوب تركيبات ذات كثافة مدهشة، تبشر بجمرة "إشراقات": "لقد لعني قوس قزح" (١٠٣)، "ليركض الضوء ولتجزع الصلاة" (١٠٤)، "نشيد السماوات، مسيرة الشعوب!" (١٠٥). 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 البحيم" تصفيةً للحساب مع ماض 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 أخطود فني كان يحس أنه انزلق إليه؛ إنه يتخلى عن محاولته في السحر والإشراق ("اعتقدتُ أنني اكتسبتُ قدرات فوق طبيعية...")؛ لكنه يتخلى- أيضاً- عما يسميه بسخرية "المجد الجميل للفنان والراوي" (١٠٦). 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" (١٠٧)؛ فالفنان هو من لجأ إلى طرق مصطنعة، "سحر، عطور زائفة، موسيقى مفتعلة" (١٠٨)، غير مستجيب للاحتياجات العميقة لطبيعته: إنها "أخطاء تلك التي يُهمَس بها (إليه)" (١٠٩)، لقد "اقتات بالأكاذيب" (١١٠). فماذا؟ ألم يلمح "رامبو" إلى أساليب "فيرلين" الفنية، تلك السذاجة الواضحة، والمهممة، وإيقاعات الأغاني؟ لقد كتبت "أغنيات لطيفة منسية" عام ١٨٧٢ (١١١)؛ ويبدو أن "أنماط الرومانس"- التي كتبها "رامبو" في نفس الفترة- شديدة التأثير بـ "قصائد رومانس بلا كلام"، التي كتبها صديقه (١١٢). وهو سبب إضافي لإنكارها بعد دراما بروكسيل. و "رامبو"- الذي يعتبر "الفن حماقة" (١١٣)، حالياً- يتخلى عن كل "الخوارق" لصالح الحقيقة- الكلمة التي تتكرر باستمرار في "فصل في البحيم" (١١٤)؛ فهو يريد الوصول إلى "امتلاك الحقيقة في روح وجسد" (١١٥). فهل

ينبغي أن نرى- كما يفعل "ج. جينو"- ارتباطاً وثيقاً، في ذهن "رامبو"، بين الحقيقة والشكل نشر، مثلما هو قائم بين الجمال (الكاذب) والشكل شعر؟^(١١٦). وعلى أية حال، فلا يفتقر إلى الأهمية أن نذكر أن "بودلير"- في "ملاحظات" حول "إدجار بو"، الذي يذكره "جينو"- سبق أن أوضح أن الأعياب الإيقاع، التي لا غنى عنها لجمال القصيدة، كانت- في الحقيقة- عائقاً لا يمكن التغلب عليه:

الإيقاع ضروري لتطوير فكرة الجمال، الذي يمثل أعظم وأنبيل هدف للقصيدة. والواقع أن الأعياب 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 تقاوم، ينتزع من الحقيقة سلطتها وقدرتها^(١١٧).

ندرك- إذن- أن "رامبو"، في اللحظة التي يتحرر فيها من "الغراميات القديمة الكاذبة"^(١١٨)، يضرب صفحاً- في ذات الوقت- عن كل الأوهام الأدبية، بما فيها مفاتن 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
ذباب قذر

بدلاً من "مائة ذبابة قذرة"^(١١٩)،

مأ من يوم تال ،
حجر من الساتان
حماستكم
هي الواجب

تحل محل الرباعية

مادام منكم وحدكم

جمرات من الساتان

يفوح الواجب

دون أن نقول: أخيراً^(١٢٠).

في نهاية عام ١٨٧٣- إذن- تخلى "رامبو"، نهائياً، عن "الأعياب الإيقاع". وبعد أن برئ من "فيرلين"، برئ أيضاً من "فيرلينته" الأدبية (التي- للغرابية- هاجمت صديقه القادم "جيرمان نوفو" بشكل أشد فتكاً)^(١٢١). وكسيد- من الآن فصاعداً- لشكله هو، النشر، سيستطيع استئناف المحاولة القديمة- المثقلة بأوهام تتعلق بهذه "الرؤيا" التي قادته، في نهاية المطاف- إلى شاطئ الجنون.

لم يعد الأمر يتعلق باللجوء إلى " أساليب شعرية قديمة" ^(١٢٢)، بل بأن نكون "حديثين بشكل مطلق" ^(١٢٣). وأن نمضي إلى الأمام.

وفي الفجر، مسلحين بصبر متوهج، سندخل المدن الرائعة ^(١٢٤).

(٣) الـ "إشراقات" والقطيعة

مع الأشكال الكلاسيكية

ثمة سؤال يطرح نفسه أولاً: هل محاولة "رامبو" - التي يبدو أنها بدأت، كما رأينا، عام ١٨٧٢ تقريباً - هي محاولة معزولة وخارجة على المؤلف؟ 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 ١٨٧٠ - على تجديد اللغة الشعرية الفرنسية؟ سأحدث عن هذه الاتجاهات بتفصيل أكبر في فصل تال^(١٢٥)؛ وعلينا - الآن - الإشارة إلى توجهات معينة - جلية إلى حد ما - كانت تتبدى في الوسط الأدبي الذي يغشاها "رامبو" في باريس. كانت "قصائد نثر صغيرة" لبودلير، المنشورة عام ١٨٦٩، قد اجتذبت - بسرعة بالغة - كل الطليعة الأدبية التي أصابها الملل من أكاديمية البحر السكندري الكلاسيكي^(١٢٦). وعند ما وصل "رامبو" إلى باريس - في سبتمبر ١٨٧٢ - وجد نفسه غريقاً في وسط يمتلئ بالجيشان الثقافي، ويشرع في القيام برد فعلي ضد شعر الذوق السائد (قارن بالمعارضات الماكرة التي جمعت في "ألبوم زوتيك"، متهمكة على "كوبيه" و"دير" و"أكس دي ريكار")^(١٢٧)؛ وحيث كانت الرغبة في تجديد الشكل والموضوعات الشعرية في عنفوانها. وعلينا أن نلاحظ: أن كل الشعراء المحيطين برامبو كانوا يكتبون - وقتئذ - قصائد نثر: "فيرلين" و"كرو"، وصولاً إلى الرسام "فوران"، "جافروش"، صديقهم الذي لا يفارقهم. وفيما بعد، سأتناول نثر "فوران" المنشور في "رينسانس ليرتير" و"أرتيستيك"^(١٢٨) (التي نشرت - في سبتمبر ١٨٧٢ - قصيدة "الغريبان" لرامبو)، وأولى قصائد النثر التي كتبها "فيرلين" منذ عام ١٨٧٠: فكلاهما - "فيرلين" و"فوران" - خضعا بقوة للتأثير البودليري، وحافظا - بشكل خاص - على الشعور بالغرابة الأساسية، والغموض، الخاصين ببعض مظاهر الوجود الحديث^(١٢٩). 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 -

* جافروش = الأريب، نسبة إلى بطل "البؤساء" لهوجو.

بالعكس- ما إذا كان "رامبو" هو الذي أثر على "كرو"... فسأتناول هذه المسألة فيما بعد، بالتفصيل^(١٣٠). ولنذكر- مؤقتاً، وببساطة- أنهما، حوالي عام ١٨٧٢، كانا صديقين حميمين إلى حد بعيد، وأن "صندوق مزخرف من الصندل" قد نشر عام ١٨٧٣^(١٣١).

وعلينا أن نشير- على أية حال- إلى أن المجلات الشابة^(١٣٢) في هذه الفترة- وخاصةً "لارينسانس ليزير" و "أرتيستيك" لـ "بليمون وايكار"، التي كان "رامبو" يعرفها جيداً^(١٣٣)- كانت تنشر العديد من قصائد النثر، التي لم يكن من الممكن أن يجهلها. فثمة ميل شديد إلى اعتبار "رامبو" شهاباً أدبياً، ونسيان أنه كان يقرأ الجرائد والمجلات: فلن يكون مستحيلاً- على سبيل المثال- عند فحصنا "لارتيست" عامي ١٨٧٢ و١٨٧٣ (غادر "رامبو" فرنسا في مارس ١٨٧٤)- أن نثر على بعض "نثریات"، ستعاود موضوعاتها الظهور، مع اكتشافات معينة في التعبير- ولم لا؟- في الـ "إشراقات"، ذكريات قصيدة- إلى هذا الحد أو ذاك- لقراءات تمت في منزل "شارل كرو"، أو في مكان آخر^(١٣٤). وكيف لا نذكر- أيضاً- أن "رينسانس" قد نشرت، عام ١٨٧٢، سلسلة كاملة من المقالات عن "والث ويتمان" مع ترجمة (في شكل "آيات" نثرية تفصل بينها شرطة) لأجزاء من أشهر القصائد، "إلى العمال"، و "تحية إلى العالم"- المكتوبة بإتقان لنيل إعجاب الشباب "الكوميوني"- وأيضاً ترجمات "مالارميه" لقصائد "بو"^(١٣٥)؟

ويمكننا الاعتقاد- أيضاً- بأن الأسلوب المتقطع، في شكل إشارات مقتضبة ومبتورة- الذي كان قد بدأ في الانتشار في مقالات الـ "منوعات variétés" وفي "أشياء مرئية choses vues"، وكانت تنشره- وقتئذ- كل المجلات الشابة- كان له تأثير ما على "رامبو". وقد سبق لهو جو أن قدم- في رواياته- أمثلة على هذا الأسلوب المتناثر، والمتقطع، و "المفكك"^(١٣٦)، الذي سيذهب به آل "جونكور" إلى حد التنقيطية الفنية، والذي يتخلل الانطباعات والأحاسيس. وفيما يبدو، لم يتمكن "رامبو" من قراءة "أفكار وأحاسيس" التي نشرت كمقتطفات من "جورنال" للأخوين "جونكور"، ووزعت منها أعداد قليلة عام ١٨٨٨؛ لكنه استطاع أن يقرأ- في "روفي دي ليزر" به ديز آرت"- "المنزل الذي أحبه" للأخوين^(١٣٧). وعلى أية حال، فقد كان بوسعه الشعور- في كل مكان حوله- باللغة القديمة وهي تفرقع تحت ضغط القوى الجديدة، الانطباعية حالياً.

وفيما يتعلق بجيرمان نوفو- الذي سيسافر معه "رامبو" إلى إنجلترا في مارس ١٨٧٤^(١٣٨)- فيبدو أنه لم يستطع أن يمارس تأثيراً كبيراً على تقنية "رامبو" الأدبية، التي نراها الآن وقد تشكلت تماماً في "فصل في الجحيم"؛ بل العكس هو الصحيح. وكان "د.دي جراف" أول من أكد على الهیئة "الرامبوية" لـ "علامات باريسية"، التي جمعت في نهاية "فالتين"^(١٣٩). والمؤكد أن "نوفو" قد ساعد "رامبو"- في لندن- على نسخ بعض من "إشراقات"^(١٤٠): 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 - تماماً - أن "نوفو"، الذي كان رساماً، قد أثار اهتمام صديقه بمحاولات الانطباعيين، ودفعه إلى زيارة المتاحف ومعارض الفن التشكيلي (ثمة إشارة في "إشراقات" إلى متحف "هامبتون كورت" ^(١٤١)، وإلى "صينيات بوشيه" ^(١٤٢)، وأنه قد وجهه - على نحو خاص - نحو رؤية انطباعية للواقع، رؤية متجددة ومتحررة من المفاهيم الثقافية التي تفرض حدوداً وعلاقات منطقية على الأشياء ^(١٤٣). وسنلاحظ - على سبيل المثال - في المقطوعة الثالثة من "ملاحظات باريسية"، أصالة زاوية الرؤية في ذلك الوصف للمسرح :

في يناير، هو "المسرح"، ثلاثة آلاف قوس (كمان) أصم، مع طنين
أرواح، قرية إبليرية في أعماق المشهد، وحواف شرفات المسرح العالية،
الملئية، كأنها مزينة برؤوس المحكوم عليهم بالإعدام ^(١٤٤).

وسنرى - فيما بعد - أهمية المسرح، و"النظرة المسرحية" في "إشراقات" ^(١٤٥).

وبعد هذا، علينا أن نضيف أنه من "رامبو"، ومن "رامبو" وحده، يبدأ التاريخ، لا للرؤية شعرية جديدة فحسب، بل - أيضاً - لأسلوب نثري جديد، أصبحت علامة على انعطافة في الأدب. أردت أن أذكر بأن باريس كانت تقدم إلى المراهق تيارات أفكار، واتجاهات جمالية قادرة على حفز محاولته ^(١٤٦). لكن هذه المحاولة واصلها بمفرده، بإصرار، متخذاً مسيرةً يستعصي علينا فهمها. وسواء ما إذا عاد تاريخها إلى ربيع ١٨٧٤، 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 "صيفته" ^(١٤٧).

"صيفته" إشراقات

(١) الشعر الفوضوي

صيفته "إشراقات" هي النثر - المنغم بلطف من قبل عدد من سبقوا "رامبو"، لكنه نثر شديد البعد عن "النثر الشعري" - بقدر ما هو أيضاً بعيد عن النثر النثري المقصود والواقعي، الذي ذرفه أكثر من معاصر، تقليداً لبودلير وشعره "الباريسي". ونستطيع أن نتخيل أي انطباع مدهش تثيره القراءات الأولى لهذا النثر الذي لم يكن يشبه أي نثر آخر، والذي يدهشنا - للوهلة الأولى، واليوم أيضاً - 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 لتنقيحها، لينحو بها نحو حالة الإنجاز الكامل^(١٤٨). إن الخط المُعتنى به- في المسودات التي وصلتنا- يدفعنا إلى الاعتقاد، اليوم، بأنها نُسَخ، وأنها تبييضات لأعمال منتهية (ما من تشابه مع المسودات غير المقروءة تقريباً لـ "فصل في الجحيم"). فرامبو "يقدم ما لا شكل له"^(١٤٩)- بصورة إرادية تماماً- كما سبق أن قال في "خطاب الرائي"، ويجعل من الفوضوية مبدأً جمالياً.

وقد قُلت فيما سبق إن هذه الفوضوية كانت جزءاً من مزاجه وطريقته كلها في الوجود^(١٥٠). وسنرى أنها تستصل في عمله الشعري إلى حد رفض لا القوانين الفنية المقبولة بشكل عام فحسب، بل أيضاً الترابط البسيط لكل ما قد يبدو "تشكياً". وذلك حقيقي أيضاً فيما يتعلق بتنظيم (بالأحرى بعدم تنظيم) الديوان، وبالبنية "المفتوحة" لكل قصيدة، التي تكشف- مع رفض إنجائه- نزوعاً نحو اللامحدّد. وهو نفس النزوع الذي نجده - أيضاً - في قُطع الجُمْل. هنا يكمن النصف الفوضوي والهدام في عبقرية "رامبو"، الذي يفجر كل الأطر، بتأثير نزعة تحررية إعجازية لتقدم إلى الأذهان آفاقاً مجهولة (النصف الآخر، الذي يأتي ليكمل ذلك، يقدم لنا الوجه الآخر من العملة بشكل ما، إنه الجانب الخالق البناء، 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 جرأة- 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^(١٥١). ويتباهى "بودلير"- عن حق- بالحرية البنائية في "سأم باريس" الذي لا نستطيع أن نقول "إنه بلا رأس ولا ذنب، مادام كل شيء فيه- على العكس من ذلك- هو رأس وذنب في آن"^(١٥٢)، و "شرائح ثعبان" يمكن الإضافة إليها بلا نهاية: إنه مفهوم يتأكد فيه حب الأجزاء، وقد وُلِد وتنامى مع المجلات والدفاتر التذكارية، و"مقاطعتها" الأدبية. وعلى الأقل، يمتلك "بودلير" خطأً عاماً، ويزعم أنه يكون- من هذه الأجزاء- لوحة للإنسان الحديث وللوجود الحديث. أما لدى "رامبو"، فكما سبق أن لاحظ "فيرلين"، "لا وجود للفكرة العامة، أو هي ضئيلة جداً"^(١٥٣). 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 النشر يسمح له بمزج أنواع شديدة الاختلاف (من بينها قصيدة النثر التي سنراها تزد- فيما بعد- في أغلب الأحيان): خرافات أخلاقية^(١٥٤)، وصف^(١٥٥)، ذكريات^(١٥٦)، اندفاعات غنائية^(١٥٧) أو نبوية^(١٥٨): ومثل "بودلير" (الذي كان ذلك يمثل له- إلى حد 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، وحدة شكلية، فإن "رامبو" ينطلق من الشعر الحر ("بحرية" و"حركة" مقطوعتان تشكل الأولى منهما جزءاً من مخطوط "جرو Graux"، ولم تلحق - 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^(١٥٩). إن تباين النبرة يتجاوب - بداهةً - مع هذا التباين في الشكل، وأحياناً ما يتنبأ "رامبو" على طريقة الأنبياء ... أو مثل مندوب متجول^(١٦٠)، وأحياناً أخرى ما يسخر بوحشية خاصة به^(١٦١)، وأحياناً ثالثة ما يُعني بلهجة منتشية وعذبة بشكل إعجازي عن "العذوبة المزدهرة للنجوم والسماء"^(١٦٢).

ولا شك أننا سنفسر بشكل أفضل هذه الانقطاعات، وهذه القفزات في المستويات، إذا ما قبلنا بأن قصائد "إشراقات" قد كتبت في مراحل وظروف شديدة الاختلاف؛ لكن، فلنتأمل كلاً من هذه النصوص في ذاته، لا في علاقته بالكل: إن الانطباع الذي يخلقه الشكل "المفتوح" والفوضوي ليس أقل إبهاماً. ونستطيع الافتراض أن عمل "رامبو" لا يستند إلى تجميع نصوص متنافرة تحت عنوان مشترك (مثلما هي حالة "جُمْل" و "أمسيات" و "شباب")^(١٦٣). لكن ما الذي سنعتقده بالنسبة لنص من قبيل "طفولة - ٣"، الذي يرى "روشون" فيه شعراً "بلا سياق"^(١٦٤)؟

في الغابة عصفور، يستوقفكم غناؤه ويجعلكم تحمرون خجلاً.

هناك ساعة حائط لا تدق.

هناك مستنقع بعش دواب بيضاء.

هناك كاتدرائية تهبط وبحيرة تصعد ... إلخ^(١٦٥)

والسياق الناقص - هنا - هو السياق المنطقي الذي يسمح بالحديث عن تنابع الأفكار. فكل ما يشبه التكوين الخطي يثير كراهية "رامبو": وحتى عندما نظن أنه يتخذ من مشهد حقيقي موضوعاً له، فإنه يلجأ إلى لمسات منفصلة، وهذا القطع يعطي الإنطباع 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"، الأثيرية 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 المرثي إلى الموسيقي (في "جسور" و"كائن جميل")، ومن الملموس إلى المجرد^(١٦٦)؛ بل حتى - وهو الأكثر تفرداً - من مستوى "الرؤيا"

إلى مستوى الواقع، حيث الرؤيا مستنكرة، على نحو يجعل البناء الشعري- بطريقة ما- ملغوماً من الداخل: إنها الـ "هُن لا يوجدن" المتكررة في كل إشارة إلى "زهور شمالية" في "بربري" (١٦٧).

والطريقة التي يختم بها "رامبو" قصائده مميزة: إنه غالباً ما يتجنب كل ما يمكن أن يبدو كخاتمة (بالمعنى المنطقي والفني)- خاتمة يمكنها أن تجعل من القصيدة كُلاً مغلقاً، يحصر موضوعاً شديداً التحديد. انظروا إليه وهو يستعيد صيغة الخاتمة- المركزة والباهرة- لفيكتور هوجو، الذي يحب إنهاء سياق كامل بيت واحد، منفصل تماماً :

عَجَبًا، تقول وهي تفتح الستائر، ها هم!

بل حتى أقل من ذلك :

في صباح اليوم التالي، اتجهت "آمرى" إلى المدينة.

ولدى "رامبو"، فإن جملة الختام هذه، المكثفة، غالباً 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:

الموسيقي البارعة لا تفي برغبتنا (١٦٨).

أو "طفولة - ١":

أي ملل، ساعة "الجسد العزيز" و "القلب العزيز" ! (١٦٩).

والأكثر غرابة- أيضاً- هذه الجملة الختامية، السلبية ظاهرياً، التي تُدخل- واقعياً، في اللوحة- عنصراً جديداً يهدد كل التكوين السابق:

لماذا كان يشحب مظهر النافذة

في ركن القبة؟ (١٧٠)

التي يكشف فيها "ريفير"- عن حق- "شيئاً ما يعتدي على صلابة" اللوحة، "صدع ينفتح وينتشر" (١٧١).

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" (١٧٢)، فلم يعد هناك الكثير ليقال بعد الصفحات الفاتنة التي خصصها "ريفير"- عام ١٩١٤ لـ "تشوش" رامبو. ومع ذلك،: لا بد- فيما يبدو لي- من تخطي موقف "ريفير" الازدواجي، الذي يضع- على طرفي نقيض- "العقليات الجمالية" و "العقليات الميتافيزيقية" (١٧٣)؛

فالأوائل لم يستطيعوا أن يروا في "إشراقات" سوى "نوع من الخوارق المصطنعة" ^(١٧٤) ("الواقع المشوهة رؤيته عن عمد") ^(١٧٥)، في حين يرى الآخرون فيها مدخلاً إلى "هذا العالم الغامض الذي يُراد لنا أن نعتقد أنه لم يكن إلا ابتكاراً شعرياً" ^(١٧٦). والواقع أن "رامبو" يعلمنا - بحق - التغلب على هذا التعارض بين الشعر - الغاية (الفن للفن) والشعر - الوسيلة (الذي سيعلي من شأنه السيراليون): فالشعر والميتافيزيقا - 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 تماماً - "إ. سوريو" ^(١٧٧): بفقد ما يقودنا الشعر إلى غاية أبعد من نفسه، حيث يجعلنا نحس بوجود عالم غامض لا يستعصي على التعبير، بقدر ما يكتسب مزيداً 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 وحسد" ^(١٧٨).

وجماليات "رامبو" - (هذه الجماليات التي تثيرها الآفاق الميتافيزيقية) - تميل إلى تخلص الروح والفن أيضاً "من التحديدات التي فرضها الواقعي" ^(١٧٩): فحذف المقولات (الخاصة بالزمان والمكان) ^(١٨٠)، 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" ^(١٨١)، شديد الوطأة، بهذا "الاندفاع الجنوني واللانهاثي إلى البهائم الخفية" ^(١٨٢)، الذي لم يكف "رامبو" عن أن يتمناه؛ وبدلاً من "الصوفيات السحرية" للهلوسة، أو مفاتن "الأساليب الشعرية القديمة"، فإنه سيلتمس تحقيق التغريب الضروري من خلال مؤشرات تقنية جديدة للغاية.

وقد سبق أن ذكرت أن "إشراقات" تقترح علينا "جمالية المتقطع"، بدلاً من الأساليب القديمة في التشكيل الأدبي؛ ومن المدهش - أيضاً - 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 حد 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" ^(١٨٣)، وإن "نكهة الرماد ترفرف في الهواء" ^(١٨٤)، وإن "توافقات صغرى تتلاقى وتنسحب" ^(١٨٥)، وهو يستخدم - بصورة دائمة - أفعال "يدور" و "يحوم" ^(١٨٦)، فيعطينا - بذلك - انطباع التحول الدائم لأشكال في حالة تطور أبدي. فلا تتمتع الأشكال الأكثر ثباتاً بالحركة فحسب ("كاتدرائية تهبط وبحيرة تصعد") ^(١٨٧)، لكن المجرّدات نفسها أيضاً: الموسيقي، "تحول الدوامات" ^(١٨٨)، والصمت "المتلاطم بشراسة" ^(١٨٩)، ونرى "انتفاض" "أساطير السماء" ^(١٩٠). وفي العالم الرامبوي، كل الأشياء محكومة بالدوار وعدم الثبات و - دائماً - على أهبة الانحلال، والذوبان الواحد في الآخر، والانهيار، أو الانشقاق: "انهيار التمجيد يبلغ حقول

الأعالي" ^(١٩١)، "صغير موت ودوائر موسيقي صماء، تجعل الجسد المعبود يصعد، ينتفخ ويرتعد مثل شبح" ^(١٩٢). وفكرة عدم الاستقرار، والتحول هذه، مدهشة- بشكل خاص- في "ليلية مبتذلة"؛ وهي قصيدة حُلمية (يعود تاريخها- كما هو محتمل- إلى فترة "المنامات" ^(١٩٣))، ويقول عنها "رولان دي رونفيل" إن ما من قصيدة- ربما- لدى "رامبو" "أكثر تبشيراً بالتقنية السيريالية من هذه" ^(١٩٤).

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 الجُمْل نفسها؟ ولأنه انطلق من الشعر الكلاسيكي والخطابي (ألفت قصيدة "شمس وجسد"- كما نعلم- على نسق "البارناسيين") ^(١٩٥)، 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 مظهراً خطائياً متزنًا، ويعيد البحث- على النقيض- عن كسر التماثلات، والانقطاعات المفاجئة في التركيب:

عندئذٍ، رفعتُ الأستار واحداً واحداً، في الرواق، وأنا أُحرك ذراعي.
وعبر السهل، حيثُ كشفتُ سرها إلى الدَّيك، وإلى المدينة الكبيرة، كانت
تهرب بين أبراج الأجراس والقباب ^(١٩٦)...

هي الجُمْل التي تدور باقتضاب كي تنتهي بفظاظة ببضع كلمات موجزة:

في شائبة من الصقيع إلى اليمين دارت الوجوه الشاحبة القمرية،
وأوراقُ شجر، وأنداء ^(١٩٧).

أو- على العكس- الجُمْل التي تعاود الانطلاق، عندما نعتقد أنها بلغت ذروتها، لحظة انتظار الأذن والذهن لـ "الخاتمة":

اصطفق باب، وفي ساحة الضيعة، أدار الصبي ذراعيه، وقد فهمته
دواراتُ الريح وديوكُ أجراس في كل مكان، تحت الوابل
الساطع... ^(١٩٨)

وقد ذكر "ريفير"، عن حق تماماً، أنه يمكن القول- دون مبالغة شديدة- إن إشراقات "مكتوبة بأسلوب اليوميات" ^(١٩٩): 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 منتهاها الشعري؛ حركة تنحو إلى تفكيك الجملة، إلى فصم كل ما هو موجود لتوحد فيها العناصر، والروابط، وأدوات الوصل:

موكب من الجان. فعلاً: مركبات محملة بحيوانات من خشب
مذهب^(٢٠٠).

أو:

خلف الحافة اليمنى، خط المشارق والتقدم^(٢٠١).

فالإلغاء المتكرر للفعل، والتركيب من خلال التجاور، يؤدي بالجملة إلى ألا تكون- في أغلب الأحيان- إلاّ تعداداً خالصاً وبسيطاً: 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، وحرورية البحر الحمقاء ذات
الثوب الصارخ، أسفل النهر، هذه الجماجم اللامعة في سهول الحُصص،
والخوارق الأخرى- الريف^(٢٠٢).

هكذا تجد الجملة نفسها- على ما يكتب "إيتيمبل"- "متحررةً من ضرورات التركيب"^(٢٠٣)،
ومتحررةً- في نفس الوقت- من مقتضيات المنطق، مادام "رامبو" لا يكتب من أجل أن نفهم فكراً
بمجرداً، 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 أيضاً 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 أبداً! منصات جنية!

مرحى للعمل الخارق والجسد الرائع، للمرة الأولى!^(٢٠٤)

في هذه الجمل المتقطعة- وكلها تعجبية متنافرة تقريباً- يعتقد "ريفير" أنه يشعر بعنف "البراءة
المرعبة" لـ رامبو^(٢٠٥): 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 والأجماد! في جميع

الحالات- في كل مكان، شيطان، إله،- فتوة هذا الكائن: أنا!^(٢٠٦)

إن شخصية "رامبو"- هنا- تفجر كل الأطر، وتخرق كل الحدود؛ "رامبو" الذي أصبح- بقوة
التعبير- "المجوسي أو الملاك" الذي كان "فيرلين" يقول عنه:

آه سأكون هذا الذي سيكون الرب!^(٢٠٧)

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 وللفكر الذي تقوم به "إشرافات". ثمة هوة بين توجه "رامبو" وتوجه الصوفي الذي يدون رؤاه (بتواضع)، أو توجه العرفانين القدامى الذين **تلهمهم** الآلهة: فكيف يبدو سلبياً توجه هؤلاء في مقابل الحيوية الحارقة الإرادية لذلك الذي عزم- منذ أن أصبح عمره خمسة عشر عاماً- على أن يكون "مؤلفاً، وخالقاً، وشاعراً" (٢٠٨).

علينا إذن أن نمنح كلمة "فوضوية"- هنا- كل معناها الضمني، على نحو ما سيفعل كتاب الجيل الثاني من الرمزيين (٢٠٩): لارفض 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 قلّت 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. ولنتنبه 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 قلت إن "رامبو" كان ينزل- منذ عام ١٨٧١- من المستوى السليبي لـ **الرؤيا** إلى المستوى الإيجابي لـ **الخلق الشعري** (٢١٠)، ويبدو أنه قد تخلى- أكثر فأكثر، بعد عام ١٨٧٣- عن استشارة الرؤى بشكل مصطنع، وعن "الهروب من الواقع" (٢١١)، وأنه- على العكس- أراد التأثير على الواقع المتاح كمادة شعرية. ولا أعتقد- على النقيض من "آدام"- أن قصيدة "شباب -٤" ترسم برنامجاً لـ **الرؤيا** مثقفاً بشكل منهجي (٢١٢)؛ فرامبو- بالأحرى- يقاوم، في هذه القصيدة، الإغواءات السهلة لـ "رؤى" التي حاولت مراودته (مثل موكب الحيوانات الخرافية الذي ظهر أمام ناسيك "فلوبير")، وبث "الكبرياء" و "الخلع" فيه؛ ويؤكد فيها على قراره بـ "الشروع في العمل"، واستخدام "كافة الإمكانات التناغمية والمعمارية" للقيام بعمل إبداعي انطلاقاً من عناصر الكون الواقعي:

لن تكون ذاكرتك وحواسك إلا غذاءً لاندفاعتك الخلاقة (٢١٣).

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.

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، وتربط ما في الفكر^(٢١٤)، بل حتى على طرق تنبع من أسلوبية مختبرة: هذا ما يتحقق في قصيدة "رحيل"^(٢١٥) - 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"^(٢١٦). ملاحظات كهذه لا تقتصر إلى التبرير، خاصة 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 للمدافعين عن الجماليات "الامتثالية"^(٢١٧) - 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 تخلّى - في بعض مقاطعه - عن المفهوم الشعري الذي صدر عنه. فالتركيز، والصياغات المقتضية 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 - حقاً - نط في الرؤية والتعبير خاص بـ رامبو؛ وبعبارة أخرى، عالم شعري يُبنى عبر ومن خلال - (كي نتكلم على طريقة "بودلير")^(٢١٨) - فوضى أشعاره. والعالم الـ رامبوي - الذي يفرض علينا وجوده على هذا النحو - لا يمكن، بطبيعة الحال، رغم هذا، وصفه بطريقة سلبية خالصة؛ إنه ليس عالمنا العادي فحسب، المفكك إلى عناصره المشوشة؛ إنه يحمل - حقاً - 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 كتاب سابقين ("بودلير" في "الحلم الباريسي"، و "بو" في "أملاك" آرنهايم)، لرأينا أنه بدلاً من الاستمتاع بحلم بحمال منتظم ثابت، و "تمثيلية غامضة واحتفالية"، حيث لا يمكن أن نلمح "حصاة واحدة تائهة"^(٢١٩)، وحيث يصل "بودلير" إلى حد نفي "النبات غير المنتظم"^(٢٢٠)، فإن "رامبو" الفياض بالحيوية، ينادي جميع أشكال الوجود، لا ينفي شيئاً، ولا يختار شيئاً. إنه لا يبيّن بالإلغاء، بل بالترجيح بأكبر قدر من العناصر الممكنة، فيدعم هذه المؤثرات بـ "نكهة ضارية"^(٢٢١) - (في قصيدة "مدن" مثلاً)^(٢٢٢) - 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 أثر بلا تخوم، وتحتضن الكواكب في امتدادها وفي تطورها- أن تلتقط الجمال في أشكاله الأكثر مفاجأة، والأكثر عنفاً :

هذا الوثن، ذو العينين السوداوين والعُرف الأصفر، دون أهل ولا حاشية، والأكثر نبلاً من الخرافة المكسيكية والفلمندية: بحاله اللازورد والخضرة الوقحان، يركض على شواطئ منحتها أمواج بلا مراكب أسماء يونانية، وسلافية، وسلتية بشكل طبيعي^(٢٢٣).

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 باللانهاية^(٢٢٤)، فيما يبحث "رامبو" عن السيطرة على "الزمن"، عن السيادة عليه من أعلى ليمسك بكل تلاحقاته تحت بصره. وحيث بودلير "يطيل الساعات" في حلم يقظة بطيء^(٢٢٥)، يختصرها "رامبو" إلى حد أن يحتضن، بلمحة واحدة، زمن الإنسانية كله: "ألمانيا تستعد للأقمار، الصحارى الترية تستنير، والتمردات القديمة تصطبغ في قلب الامبراطورية السماوية..."^(٢٢٦). إنها- إلى حد 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- هو أمر دال في هذا الصدد: "قابلتُ كلَّ نساء الرسامين القدامى"^(٢٢٧)، "كلُّ الأساطير تتطور"^(٢٢٨)، "إنتاج... كلِّ روائع المعمار الكلاسيكي"^(٢٢٩)، "كائنات بكل السمات وسط كل المظاهر"^(٢٣٠)، "كل القتلة وكل المعارك"^(٢٣١)، "كل الإمكانات التناغمية والمعمارية"^(٢٣٢). وأكثر العناصر تباعداً، وأكثرها تناقضاً- حتى- ستجتمع معاً، "نار الجمر والزبد"^(٢٣٣)، البحر والسماء^(٢٣٤)، والملموس والمجرد^(٢٣٥). ونذكر أن إلغاء كل ما يحدد يصل برامبو- أيضاً- إلى إلغاء حدود الشخصية: ألم يقل في "فصل في الجحيم" إنه حدث له أن حلم بـ "حيوات أخرى متعددة" لكل كائن^(٢٣٦)؟ من هنا تكمن هذه الهيولانية لدى "رامبو"، وهذا الفيض من الذكريات الخيالية التي أحياناً ما تجعل التحقق من الذكريات الواقعية أمراً بالغ الصعوبة. ومثل "بودلير"، يستدعي "رامبو" "حيوات سابقة"^(٢٣٧)؛ لكن يحدث أن تكون إحدى هذه الحيوات أكثر ثراءً من الأخريات إلى حد أن تبدو تكثيفاً لوجودات عدة^(٢٣٨). وفي آن آخر، تتعدد شخصية "رامبو" في الحاضر:

أنا القديس، المُصَلِّي على الشُرْفَة...

أنا العالمُ ذو المقعد القاتم...

أنا مشاء الدرب الطويل... (٢٣٩)

فداخله غليان من الإمكانيات، لا الإنسانية فحسب، بل أيضاً الحيوانية: والشاهد هذه القصيدة الغريبة "حضيض" (التي تحل - في المخطوط - محل هذا العنوان الآخر: تحولات^(٢٤٠))، حيث يطور "رامبو" موضوعاً يبدو أنه يسيطر عليه^(٢٤١). 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* في داخلكم - بشكل لا طبيعي، إلى حد أن تأمل الأشياء الخارجية يدفعكم إلى نسيان وجودكم الخاص، وإلى الذوبان السريع فيها... (٢٤٢)

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 رونييل" عند تفسيره لـ "أنا الآخر"^(٢٤٣)) في الـ "باحافاد جيتا"*)^(٢٤٤). إنه - على العكس - العالم الذي يعيده "رامبو" إلى ذاته، ويكتشفه في قصائده بجهد هائل في التركيب. وعلينا دائماً العودة إلى هذا البعد الفعّال والقصدي لدى شاعر يبدو أنه اعتبر مهمته أن يحقق أمنية "نرفال": "قيادة حلمي الأبدي لا الخضوع له"^(٢٤٥).

ولن نفهم شيئاً من "رامبو" طالما أننا نجهل طابع التركيبي - بصورة جوهرية - والفعّال بحدّة. فـ "فوضى" قصائده لا ينبغي أن تجعلنا ننسى بأي تركيز وأية مفاجأة عاطفة تفرض نفسها هذه الـ "إشراقات" بتسميتها الصائبة تماماً^(٢٤٦). فكل قصيدة - في إنجازها - نقطة إشعاعية، وبرقها - حسب تعبير "فاليري" - "يرسل ومضات نحو نظام آخر أو "عالم" لا يمكن لنور دائم أن يضيئه"^(٢٤٧). برق لن يستطيع أي نثر وصفي أو استطرادي أن يجعله ينبثق. فهذه "الإشراقة"، ما أبعدها عن عمل الموزاييك الدءوب الذي وصفه "دلاهاي" الطيب! فرامبو - وفقاً له -

يستخدم - بالأحرى - الأشياء الواقعية التي عرفها، لكنه كثيراً ما يفصلها عن الكل المختبر، ويقسمها إلى أجزاء يمكن استخدامها في معنى

* الحلولية Panthéisme: مذهب يرى أن الله والطبيعة شيء واحد، وأن الكون المادي والإنسان ليسا إلا مظهرين للذات الإلهية.

** 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.

جديد، ويوفق بين التفاصيل التي كانت شديدة البُعد، في الواقع، ويوحد بينها، وينزع عن فاعلٍ ما صفته ليمنحها إلى آخر، إلخ... (٢٤٨)

نرى - هنا - كيف يمكن، انطلاقاً من ملاحظات صائبة (وربما من اعترافات أدلى بها "رامبو" نفسه) - تكوين فكرة خاطئة تماماً عن الطريقة التي "تبلور" بها قصيدة؛ والدليل أن جملة "دلاهاي" تقود "م. فونتين" إلى الحديث - بعد ذكرها - عن "جهد تحليلي غير مسبوق" (٢٤٩)، مناقض تماماً للحقيقة. وإذا ما عدنا مرةً أخرى إلى "شباب - ٤"، وهو نص أساسي يلخص فيه "رامبو" - بشكل ما - طموحاته الأبدية، ويعلن "لن تكون ذاكرتك وحواسك إلاّ غذاءً لاندفاعاتك الخلاقة" (٢٥٠)، فستتفق - بالتأكيد - على أن الكاتب مجبر تماماً على أن يستمد من الواقع - عن طريق الحواس والذاكرة - العناصر التي "يغذي" بها قصائده (٢٥١)؛ لكننا سنتفهم - بشكل أفضل - عدم لجوء "رامبو" إلى صنع عالمٍ "مجهول" بشكل مصطنع، بمزق من "المعلوم"، متقطع على نحو عشوائي، لتصبح (المزق) عصية على التعرف عليها: بتعبير آخر، لا يتعلق الأمر - على وجه الإطلاق - بمجهود تحليلي، بل - على العكس - بحدوس تركيبية أساساً: فنقطة الإنطلاق هي "الدفقة المبدعة".

لا يهم كثيراً - إذن - أن نعلم، مثلاً، أن موكب السيرك الموصوف في قصيدة "أحاديد" مصدره السيرك الأمريكي الذي أتى إلى شارلفيل عام ١٨٦٨ (٢٥٢)، أو السيرك الذي رآه "رامبو" بصحبة "فيرلين"، وهو يتوجه إلى سان - جيل عام ١٨٧٢ (٢٥٣)؛ وهنا يمدنا العنوان - كما يحدث مراراً عند "رامبو" - بنقطة الانطلاق: فكلمة *ornières rapides* لا تستدعي إلى الذهن - مثلما يحدث في أغلب الأحيان - كلمة "أحاديد"، والانغراز، بل أثر عجالات العربات المندفعة بأقصى سرعة (٢٥٤)؛ وحول هذه الفكرة تتجمع عناصر "موكب الجن"، وسرعته - ("ركض هائل") - تؤكد على التأثير الفانتازي: وهو ما يفسر الظهور المفاجئ - في النهاية - لـ "نعوش" المحمولة "عدّوا"، في تناقض مع بطئها التقليدي المهيّب. ولا يقتصر إلى الفائدة - في هذا الصدد - أن نذكر الرؤية الكابوسية التي وصفها "فيرلين" تحت عنوان "عربة موتى في حالة ركض"، في "مذكرات أرمل".

ومن الضروري أن نرى أن التركيب الشعري - عند "رامبو" - ليس خطياً وتعاقبياً، لكنه - على العكس - تركيب، بل "تراكمي"؛ 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 تثيرها بعض القصائد، على سبيل المثال "بعد الطوفان" (٢٥٥)؛ لكن لا ينبغي أن يغيب عن بالنا - مادامت أخذ هذه القصيدة كمثال - أن ثمة "بلورة" حول كلمة "طوفان" المطروحة - هنا - في كل تعقيداتها الخاصة بالتلقي: معنى ميثافيزيقي (هو موضوع الماء، والجريان الذي نراه يمتد من خلال استدعاء البحر، والدم، واللبن، الذين يسيلون، والقنادس التي

تبنى - على حافة المياه؛ فرامبو لا يجهل ذلك، وهو القارئ النهم لكتب الرحلات، والحانات، والبيت "الذي ما يزال يرشح ماء"، ومعنى أخلاقي، توراتي، يتضح - بعد أن كان كامناً في البداية - على ضوء تطور فكرة "حضارة" (تنتشر آلتها 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" (٢٥٦):

فلتنبس، أيها المستنقع، ولتدحرج أيها الزبد على الجسر وفوق الغابة - أيتها الملاءات السوداء والأراغن، يا بروق ويسارعود انهضي وتدحرجي، - أيتها المياه والأحزان، تصاعدي وأكملي الطوافين.

ثمة - إذن - وحدة مفهوم بأكثر من وجود وحدة شكلية - (رغم أن "رامبو" لا يرفض - منهجياً - هذه الوحدة الشكلية) (٢٥٧).

وجهد التركيب أكثر إثارة للدهشة، إلى حد أنه يدمج وقائع بالغة التباعد ليجعل منها كتلة لا يمكن تفكيكها: في "بربري"، حيث تمتاز المتنافرات، العنف والرقعة، النار والثلج؛ وفي "جنية"، حيث يستخدم رامبو "الإمكانات التناغمية" (٢٥٨) لعدة موضوعات يركبها - بشكل ما - أوركستراً: قصيدة قصيرة لكنها كثيفة وإيحائية بشكل غير عادي، حيث "تتواطأ" موضوعات الظل والضوء ("من أجل هيلين تضافت الأنساغ الزخرفية في الظلال العذراء والالتماعات الساجية في صمت النجوم" (٢٥٩))، الحر والبرد، الصمت والصخب، ورغم تنوع الإيحاءات المترابطة بهذه الطريقة - تظل وحدة الإنطباع شديدة المتانة؛ وحدة الإنطباع بـ "عالم جني" أسطوري وكهنوتي، يستدعي جماله وصفاءه المافوق إنساني - في مكان ما في أعماقنا - "هيروديا ذات النظرة الماسية الصافية" (٢٦٠).

ويفترض "أ.آدام" احتمال أن يكون "رامبو" قد استلهم قصيدة "جنية" من مشهد للرقص (مثل قصيدة "كائن جميل") (٢٦١). ونحن نعلم أية مكانة يحتلها المسرح، والمشهد في كافة أشكاله، في "إشراقات" (٢٦٢): إنها - دائماً - مسألة ممثلين مسرحيين (٢٦٣)، و"مشاهد" (٢٦٤) وديكورات (٢٦٥)؛ والواقع أنني أعتقد أنه بالتعمق في الدراسة في هذا الطريق، سنلاحظ أن عدداً لا بأس به من الرؤى "فوق الطبيعية" أو الجنية التي وصفها "رامبو"، يمكن أن نكتشف أصلها في العروض التي شاهدها في باريس أو لندن (٢٦٦) (تبدو لي قصيدة "أزهار" - على سبيل المثال - الانتقال الرفيع لا للمشاهد فحسب، بل لصالة المسرح: "مقعد ذهبي"، "حبال من حرير"، "عازات رمادية"، "قطيفة خضراء"، و"اسطوانات (نجف؟) من كريستال" (٢٦٧). وبالنسبة لخيال طفل، فالمشهد - بالتأكيد - هو المكان المفضل لعالم الجن: "عبره نصل إلى الخيالي، وموقعه موجود خارج عالمنا، وتعدد الديكورات المحتملة يفتح إمكانات بلا حصر"، كما يكتب "إيتومبل" عن حق تام (٢٦٨). يتمثل فن

"رامبو" - إذن- في أنه عرف كيف يحافظ على دهشته الطفولية من العمل الذهني المجدب للكبار، الذي يقتل السحر بمساعدة "المفاهيم". لكن تنبغي الإشارة، بشكل خاص، إلى مَدَى تجاوب سحر المسرح- الذي يجمع عناصر غريبة، وخيالية، ومتغربة، ترتبط معاً على خشبة المسرح، وتحت أضواء الكشافات، كروية مضاءة بكثافة، لكننا نعرف أنها مؤقتة وهاربة تماماً- مع البعد الفجائي والتركيبي لـ "رؤى" رامبو: "حلم باهر خاطف"، مثلما يقول هو نفسه^(٢٦٩)، "إشراقاً" تنبثق أمامنا بقوة- لكن لوقت بالغ القصير (أكدت فيما سبق على سمة عدم استقرار هذه الرؤى)^(٢٧٠)، مشهد جي، عناصره متأهبة دائماً للانفلات، فلا يمسكها معاً إلا بإرادة الشاعر الذي يقبض عليها- إذا جاز القول- تحت كشافه^(٢٧١). وانطلاقاً من ذلك، يمكننا أن نوافق على أن "رامبو" يسعى إلى استخدام هذا "السحر البورجوازي" الذي يكمن في الكوميديا^(٢٧٢) فيما يتخطاه: ومثلما تدخل الخوارق- التي رآها في المسرح- إلى عمله كوقائع جديدة وأكثر إبهاماً، فسئرى الواقع- بالمثل، بدوره- يتخذ مظهر الخوارق المسرحية. هكذا يمكننا أن نرى في "استعراض"^(٢٧٣) و"مدن-١"^(٢٧٤) مونتاهاً 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"^(٢٧٥)؛ إنه يتوافق مع ما نراه في المسرح، لا ما نعرف عن المشهد. وبالمثل، عندما يظهر البحر "فوق مستوى أعلى المرتفعات البحرية"^(٢٧٦).

تكمّن القدرة 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 عينيه واللوحه التي يقدمها له الواقع. ونعلم أنه في شارل فيل كان يهتف- إذا ما صدقنا "دلاهاي": "ياله من عمل! لا بد 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..."^(٢٧٧). ويلقي أيضاً- عن عمد- بنظرة جديدة على الأشياء، ويحترم "الأوهام البصرية التي تقوم بها نظرتنا الأولى"، مثل الانطباعيين، الذين تحدث عنهم "بروست"^(٢٧٨). وقد حاولت- في موضع آخر- أن أبين أن غرابة عالم يندمج فيه البحر والسماء^(٢٧٩)، ولم يعد العقل يتدخل فيه أبداً لإقامة خطوط التحديد بين العناصر، إنما تأتي- في جانب منها- من هذه الرؤية "الانطباعية" لرامبو^(٢٨٠). وسواء تعرض لتأثير التشكيليين الانطباعيين أم لا، فإن "رامبو" يقدم لنا- على أية حال، مثلهم- عالماً "أعيد خلقه": إن شعره بنائي، لا بمعنى أنه ينسق وينظم ويطوع عناصره على مستويات مختلفة، لكن بمعنى أنه يراكمها، ويدخلها- عنوة- الواحد في الآخر، ليقدم لنا "رؤية" مباشرة وتركيبية وليس وصفاً تعاقبياً- "لقطة" في كتلة هذه العناصر المتنوعة، مثلما يتداخل البحر والأرض^(٢٨١)، وتجدد القنوات نفسها "مشنوقة" خلف

"إنه عالم أعيد بناؤه. وهو ليس عالماً متخيلاً ومختلقاً، على ما يكتب- عن حق، تماماً- "روشون"، مؤكداً إلى أي مدى - أمام انسيابات وشفافيات الرؤى الخلمية في "أوريليا"، مثلاً- تملك رؤى "مدن" و"رأس بحري" و "متزبوليتان"، "كثافة المادة ونبرة الواقع" (٢٨٣). ومن السهل تبين كل ماتدين به "إشراقات" إلى لندن أو غابات الأردن، ومن المحتمل تماماً أن قصيدة "تصوف" قد استلهمها رامبو - على ما يفترض "أ.دوتيل"- من منحدر سكك حديدية (٢٨٤). وهو ما لا يمنع أن في "إعادة التكوين" هذه للواقع، في هذه الرؤية التركيبية والتلسكوبية 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 رؤية جديدة للعالم. وسواء ما إذا كان مسرحاً أم سينما، فالأمر يتعلق- دائماً- بعالم أكثر حقيقية من الحقيقي، في آن، وأقل صلابة، وأقل ثباتاً، "إشراقة" ساطعة، لكنها غير مستمرة.

وأؤكد- هنا، عن قصد، مرةً أخرى- على آنية الشعر الرامبوي؛ وهي كلمة ثلاثية، في آن، الاندغام الإعجازي الذي جعل (شعره) يستمر على مدى قرون كاملة، كما رأينا ذلك في لحظة من الحاضر (الحاضر هو زمن "رامبو" المفضل" (٢٨٥)، وإيجاز الرؤية، التي تتسم بالكثافة والانخطاف. والواقع أن هذه الخصائص المتمثلة في الاختصار والكثافة والإيجاز هي ثوابت قصيدة النثر، إلى حد أنها وحدها تكفي- تقريباً- لتحديدنا. ولأول مرة- مع "رامبو"- تنفصل قصيدة النثر عن النثر بطريقة لاسبيل 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 يقدم لا الشعر فحسب، بل النثر "المتعدد": الكل ضروري، مفعم بالنسج، ثري بالجواهر والإيجاء. ما من مرة تطول فيها القصيدة لثماً إطاراً محمداً سلفاً: ستختزل- 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 الجوهرة: قصيدة النثر هي الجوهرة" (٢٨٦). فأن تكون قصيدة النثر- بالنسبة للبارناسيين، مثلاً- جوهرة (مصقولة ومتقنة بعناية فائقة)، فهو ما أوافق عليه تماماً؛ لكن القصيدة الرامبوية ليست الجوهرة، ولا الواجهة في حالة فوضى: إنها الماسة النقية ("نثر من ماس"، كما قال "فيرلين")، التي تتركز فيها روعة النهار.

وعلياً أن نضيف إن 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 مؤخراً "ج. جينو"^(٢٨٧). فهذه المرة، لم يعد الأمر يتعلق بواجهة صائغ، بل ببقالة مرتبة جيداً: الدرج A للأسود، والسخونة، والخمول، والجُبن 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 الجُمْل 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 "انطلاقاً من مخطط جدلي في التوافقات والتعادلات الرمزية"^(٢٨٨)؛ بل إن شعره- بالأحرى- يسعى إلى القبض على الواقعي في كَلِيتِه، وأن يصنع تركيبة من عناصره المتعددة في قصائد شديدة الكثافة والتعقيد في آن- ومن هنا، يكشف "رامبو" عن نزوع أساسي إلى الرمزية^(٢٨٩).

يتبقى لنا أن نرى كيف أن إرادة التركيب والتركيز هذه- عند تطبيقها على لغة النثر- تجعل منها أداة 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 ١٨٧١، عن اللغة الشعرية) ستكون من الروح إلى الروح، تلخص كل شيء، الروائح والأصوات والألوان، والفكر الذي يعلّق بالفكر ويجتذبه"^(٢٩٠). ومن هذه الكلمات، نرى أي شاغل تركيبي يسود- بدءاً من نقطة الانطلاق- محاولته لخلق لغة شعرية جديدة، سيجد فيها الواقعي نفسه محاصراً وملخصاً، إلى حد أنها ستنتحو إلى أن تصبح في قمة الاكتمال؛ "لغة عالمية"^(٢٩١). و "رامبو" الذي يستلهم "بودلير" بشكل واضح ("الروائح، والألوان والأصوات تتجاوب")، سيبدل 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 أختزع لون الحروف المتحركة!- A-أسود، E أبيض، I أحمر، O أزرق، U أخضر.- كنت أضبط شكل كل حرف ساكن وحركته، و،

بإيقاعات غريزية، كنتُ أزهو باختراع كلمة شعرية تناسب، ذات يوم أو آخر، كلَّ المعاني. واحتفظت لنفسى بالتفسير^(٢٩٢).

أينبغي أن نعتقد - إذن - أن "رامبو" قد اقتصر على بحث "التوزيع الموسيقي اللفظي"، مثلما سيفعل فيما بعد "رينيه غيل"^(٢٩٣)، وتنظيم ألحان كورس الحروف المتحركة التي يرتبط كلُّ منها بلون، بصوت، بشعور ما؟ الواقع أنه - رغم الأبحاث التي جرت في هذا المجال - فلم يتم التمكن - أبداً - من التوصل إلى التوافقات المشار إليها في سوناتا "حروف متحركة"^(٢٩٤): في هذا الصدد، سيكون النشر أكثر إحباطاً - أيضاً - 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" تقريباً) لا تكشف - وهو ما نستطيع أن نتوقعه - عن أى انشغال بـ "لون الحروف المتحركة". وذلك من حسن الحظ، إذ إن "رامبو" كان سيتقلص إلى حركات أوروبية عقيمة للكفاح ضد هذا "الانحراف" للغة الفرنسية، الذي يتحدث عنه "مالارميه"^(٢٩٥)، والذي يجعل - مثلاً - حرف "l" غير موجود في كلمة أحمر، أو "o" في كلمة أزرق، و "u" في كلمة أخضر...

والأكثر إمتاعاً أن نسأل إلى أي مدى تحقق "إشراقات" هذه اللغة التي "تلخص كل شيء، الروائح والأصوات والألوان"، التي يتحدث عنها "خطاب الرائي". إن التداعيات التلقائية - التي استعار "رامبو" فكرتها، بالتأكيد، من "بودلير"^(٢٩٦) - 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 جيداً، مثل "روسو"^(٢٩٧) و "فرجيل"^(٢٩٨)، وقد سبق لدواوين "فيرلين" الأولى أن قدمت عدة أمثلة منها^(٢٩٩))؛ فهي (الـ "إشراقات") - في أساسها - جهد للوصول، حسبما يكتب "ج. بلان"، إلى النقطة التي منها "لا تأتي الحواس بشواهد متزادة، لكنها تنتج - بلا جهد - وحدة منظور للموضوع"^(٣٠٠). 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 "إيتيمبل" و "ياسو جوكليز" عدة أمثلة - وبشكل كاف - على هذه الاستعارات المتداعية (التي تنبثق في كل سطر) - لذا، فلا يفيد أن نكرر نفس العمل^(٣٠١). وعلينا - فحسب - ملاحظة حدة وحيوية التعبيرات، مثل: "إنه يدق جرساً من نار وردية في السحب"^(٣٠٢)، و "دوائر موسيقي صماء"^(٣٠٣)، و "عطور أرجوانية لشمس القطبين"^(٣٠٤). فعالم "رامبو" - كما يكتب "إيتيمبل" - "يفرض نفسه بقوة الإدراكات الحسية الظاهرة، ويعرض نفسه لكل المعاني - في آن - لا بالقصور الذاتي للصور المنقوشة"^(٣٠٥). فالأمر

يتعلق- فعلاً- بعالم يُعاد خلقه، من خلال تداعيات غير متوقعة، وغريبة (أحياناً ما تقبل التفسير انطلاقاً من الأشياء الواقعية، لكن ليس دائماً)^(٣٠٦)، وتمنحنا الشعور بالجدید والمجهول. وهكذا، فإن "رامبو"- الذي كان يلوم الشعراء الفرنسيين بشراسة على زهورهم وزنايقهم الأبدية:

من غاباتكم ومن مراعيكم،

أيها المصورون الوديعون للغاية،

النباتات متنوعة فيما يشبه

تقريباً سدادات دورق! (٣٠٧)

لم يخترع، في الحقيقة، "زهوراً جديدة" (٣٠٨)، بمصر المعنى، في "إشراقات". لكن الانطباع- يزهور جديدة، مجهولة- تمنحه التداعيات غير المتوقعة لكلمات تستدعي "الغائب من الباقات" (٣٠٩)، و"أزهار حلم تدق، تنفجر، تضيء" (٣١٠)، و"أزهار سحرية كانت تطن" (٣١١)، و"أضاميم من أزهار كبيرة، مثل أذرعنا ورؤوسنا، تخور" (٣١٢)، و"أزهار دافئة" (٣١٣). ومن الشائق أن نلاحظ- في هذا الصدد- أن "رامبو" الذي طالب الشاعر- عام ١٨٧١- باختراع:

أزهار من أحجار تقريباً، - شهيرة! (٣١٤)

مُدججاً بذلك- مثل "بودلير"- النباتي بالمعدني (٣١٥)، يجمع- هو، أيضاً- الجواهر بالأزهار في "إشراقات"، لكن مع فارق أن ما يحدث لدى "بودلير" هو أن الواحدة والأخرى- التي نفخت فيها الحياة- تنظر وتحدث:

آه! الأحجار الكريمة المختبئة، - الأزهار التي كانت تنظر (٣١٦).

نظرت الأحجار... كان المشروع الأول، في الممر الممتلئ بالتماعات غامضة وشاحبة، زهرة تبوح لي باسمها (٣١٧).

وذلك ما يقودنا إلى الحديث عن "إحيائية" رامبو. ففي شعره، ثمة حقاً:

لغة الأزهار والأشياء الصامتة (٣١٨)

لا كنسق في الأسلوب فحسب- كما يبدو- لكن، أيضاً، كنتيجة إيمان عميق بالحياة الموضوعية للأشياء (الشبيه بـ "فيثاغورية" هوجو أو نرفال: "روح صافية تنمو تحت قشرة الأحجار" (٣١٩)). وسيحدثنا "رامبو" عن "انفجارات إتنا الرخوة" (٣٢٠)، عن "الزهور الشرسة" (٣٢١) و "العطور المتلاشية" (٣٢٢). وتحت سن قلمه، ستعثر الأشياء الجامدة على روح، وتستعيد الحياة والحركة: الأحجار الكريمة تختبئ، والمنافذ "تهدر متناغمة"، والسماء "تنثني وتراجع، وتهبط" (٣٢٣): 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" (٣٢٤)، والصمت "المتلاطم بشراسة" (٣٢٥)، وأحياناً ما يضع الملموس والمجرد على نفس المستوى، كما لو أنهما حقيقة واحدة: "أيتها المياه والأحزان، تصاعدي وأكمل الطوفان" (٣٢٦)، "سماء العاصفة وآيات النشوة" (٣٢٧). وأحياناً (مثل "بودلير" عندما يتحدث عن "سماء مأساوية" (٣٢٨)، و "فيرلين" عن "لازورد صموت" (٣٢٩)، ولكن بجرأة أكبر بكثير) يمنح الكائنات المادية صفات مجردة: دواب "رشاقتها خرافية" (٣٣٠)، نظرات "تمتلى بالمرارات" (٣٣١). ويصل به الأمر إلى حد أن يكتب: "السور أمام السهران سلسلة نفسية متوالية من أجزاء أفاريز، وأشرطة جوية، وحوادث جيولوجية" (٣٣٢)، وكأن ورق الحائط نفسه يصبح حياً 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 "كُلّية مركبة لا تنقسم" (٣٣٣). 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" رمزياً 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 لألأة الألوان أمام عيوننا، أولئك الذين يجعلون منها كتابة شعرية وتجميعاً حاذقاً من كلمات جوهرية، يبدو أن ثمة مكاناً لتفسير يأخذ بالاعتبار - بشكل أفضل - الشروط الحقيقية للإبداع الشعري، بالاستناد إلى الميل الدائم للشعر الرامبوي إلى التركيب والتكيز. ونتخيل عبر أية عملية استطاع "رامبو" التوصل إلى تكتيف مجموعة كاملة من الإيحاءات في كلمة واحدة، ليجعلها تقول أكثر بكثير مما تقول: وهو ميل طبيعي - فضلاً 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). وكما نكتفي بمثال واحد، فإن كلمة "نخيل" تفتن - في "إشراقات" - بأفكار التفوق، والملكية المادية والروحية، من خلال استعارة - على أية حال - مألوفة (٣٣٤): في قصيدة "ملكبة"، "رجل وامرأة رائعان"، يتقدمان وقد أصبحا ملكين "في اتجاه بساتين النخيل" (٣٣٥). 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 قُوّة! - أعلى من كُـل الأفرّاح
والأعْجَاد! (٣٣٦)

وثمة ملحوظة أخرى هامة: فلدى كل كاتب صور يستدعي بعضها البعض بالتبادل، وتظهر مجمعة وهي تدور حول بعض الأفكار المسيطرة- (وهو ما يسميه "مورون" بـ "الاستعارات الملحّة"، التي يقدم- كمثال لها، لدى "مالارميه"- العلاقة "زهرة- لازورد- طفولة"، المرتبطة بفكرة الفردوس المفقود) (٣٣٧)- بحيث تحدد التدايمات ذات المظهر الاعتباري، 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 ذهن- إلى الوحدة (٣٣٨). ولا يقل عنه غرابة الربط بين النار والطين، اللذين يدوان مرتبطين باستدعاء المدينة الكبيرة، مثل لازمة حقيقية: "مدينة هائلة ذات سماء ملطخة بالنار والطين" (٣٣٩). "الطين أحمر وأسود. مدينة وحشية، ليل بلا نهاية" (٣٤٠). 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 (٣٤١)- تناقض الـ "مدن" التي يشيدها بطريقة مثالية، من الجليد والكريستال.

وإذا ما كنتُ أُلح طويلاً على القيمة التركيبية والإيجائية للمفردات الرامبوية، فذلك لأن "رامبو"، وهو يدون "رؤى" (أشكال، ألوان، حركات)، إنما ينطلق- فعلاً- من الكلمات وينسج الكلمات الأولية 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- تنظم بطريقة تبرز بعض الكلمات الأساسية، وخاصة الأسماء، المفعمّة والموحية بذاتها دون احتياج إلى أي تعليق. فعندما يكتب "رامبو":

إنه الصّدِيق لا محتدماً ولا واهياً، الصديق.

إنها الحبيبة لا معذبة ولا معذبة. الحبيبة (٣٤٢).

ألا يجعلنا ندرك أن الاسم، المستخدم في انعزال- في مفهومه الأكثر اكتمالاً- أكثر ثراءً والأكثر امتلاءً بالاحتمالات مما لو حددناه بالصفات؛ عندئذ، يصبح الاسم- أحياناً- المحور الذي تدور حوله الجملة- (من خلال عملية تكرار)- كما يحدث بالنسبة لكلمتي "صوت" و "بحر":

تعلّقني بنا بصوتك المستحيل، صوتك! التملّق الوحيد لهذا اليأس
الحقير (٣٤٣).

فوق مستوى أعلى الذُّرى، بحر مضطرب بالميلاد الأبدي لفينوس،
محمَّلٌ بأساطيل موسيقية، وضجيج اللآلئ والأصداف النفيسة، - يعتم البحر
أحياناً بومضات قاتلة^(٣٤٤).

وأحياناً نتيجة قطع بكامله، وتوليف سلسلة كاملة من الإيحاءات:

من صحراء القار تهرب على خطٍّ مستقيم مدحورةً مع غُلالات
الضباب المتدرجة في شرائط كريمة إلى السماء التي تعاود الانحناء، تتراجع
وتهبط مجبولةً من أتعس دخان أسود يمكن أن يصنعه محيطٌ في حداد،
الخوذات، العجلات، القوارب، الأرداف - المعركة! ^(٣٤٥)

ونصل - هنا - إلى ما قلته 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"، مجردةً تماماً
من الأفعال^(٣٤٦). ويحدث أن يذهب "رامبو" إلى أبعد من ذلك أيضاً، فيُعَرِّي الجملة لصالح الاسم،
وتختفي كل المحددات، ونصل إلى الجملة التعجبية: "يا نخيل! يا ماس!"^(٣٤٧)، "أيا عذوبة، يا عالم،
يا موسيقي!"^(٣٤٨)، أو - بشكل أكثر غرابة: "أيا فرسان وطواحين الصحراء، أيتها الجزر
والرَّحَى"^(٣٤٩)، 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 كل منهم
فاتحاً أمام عيوننا كل باقية الصور والمشاعر، والأفكار التي كانت مسجونةً فيه.

ولا ينبغي - رغم هذا - أن نستنتج أن "إشراقات" ليست إلا ألعاباً ناريةً بالكلمات، تنبثق -
صدفةً - بشكل متتال؛ وينبغي تصحيح الانطباع الأول بالفوضوية الناجمة من هذا الأسلوب في
"السرد"، بأن نلاحظ إلى أي حدٍ - 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 الحدِّ الأساسي (وهكذا في جملة قصيدة "طفولة - ٢" - المذكورة فيما سبق - التي تدرج
في كُلِّ يتبارى فيه كل شيء للإيحاء بالعزلة والهجران: "تصعد الحقول إلى النجوع بلا ديك، بلا
سنادين. ارتفع هويس القناة. أيا فرسان وطواحين الصحراء، أيتها الجزر والرَّحَى")؛ ثم تساهم -
بموقعها في الجملة - في إنتاج مؤثرات إيقاعية معينة. فجملة "رامبو" ليست تنائراً خالصاً وبسيطاً
للكلمات: إنها تمتلك قوانينها وضروراتها الداخلية، لكنها ليست قوانين وضرورات النسق الخطابي
أو الاستدلالي، أو النثر "الغزير". ولابد من الحديث - هنا - من خلال التقابل مع "النثر الشعري"،

حيث يسود العدد والانسجام والأسلوب الدوري لنثر إيقاعي - وهنا، يتجلى "رامبو" أستاذاً.

وبعد انطلاقة - كما رأينا - من البحر السكندري الكلاسيكي الكبير، أخذ يتحرر، تدريجياً، من "الشكل المربع" والعروضي، متخذاً منحى يمر عبر "أغنيات" عام ١٨٧٢، وصولاً إلى "الشعر الحر" في "إشراقات" (بحرية وحركة)، وانتهاءً بالنثر. ونراه - بشكل متواز - يخلق لنفسه لعبة جديدة من "الثوابت الإيقاعية"، من خلال توليفات السجع وتنافر الأصوات، والمجموعات النحوية، والنبرات والوقفات الموزعة - بشكل حر وبارع للغاية، في آن^(٣٥). فنثر "إشراقات" شديد الحرية، فوضوي، حتى بذلك المعنى الخاص الذي يعني أنه لا يخضع أبداً - (مثلما لدى "ألويوس برتران") - إلى ضرورات "قالب" واحد، وأنه يقلل من شأن كل "القواعد" الأسلوبية؛ ويبدو - أحياناً - أنه يستمتع بصدم آذاننا التي اعتادت على "شاتوبريان" و"فلوير"، وعلى "انسجام" و "هدهدة" الجملة. ولن تقودنا الدراسات في الإيقاع الحسابي والنثري إلى أبعد من ذلك، هنا: فبعدما نلتقي - في قصيدة "متشردان" - بهذا البحر السكندري: "كنا نهيم مشبعين بنبذ الكهوف وبسكويط الطريق، وأنا متلهف على إيجاد المكان والصيغة"^(٣٥١)، تكون دهشتنا من وجود هذه المقاطع اللفظية الإثني 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"^(٣٥٢)، وبشكل خاص "برتران" - هو 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 تلائم عبقرته الخطابية، يسعى "برتران" و "رامبو" إلى خلق تكرارية إيقاعية، داخل قصيدة قصيرة أو فقرة موجزة، من خلال تماثلات محددة، وأيضاً واضحة، وغالباً من خلال الشرطية. يقول "برتران"، على سبيل المثال:

و كنتُ أتساءل ما إذا كنتُ سهراناً أم نائماً، - ما إذا كان هذا هو
شحوب القمر أم "لوسيفر"، - ما إذا كان منتصف الليل أم مطلع
الفجر!^(٣٥٣)

(تمائل مزدوج، وكل جزء من الثلاثية - هو نفسه - منقسم)، أو حتى:
وصليت، وأحببت، وأنشدت، شاعراً فقيراً ومعذباً!^(٣٥٤)

(تمثال نحوي وصوتي (ثلاث كلمات تنتهي بـ "ة") وحسابي). فضلاً عن ذلك، فهو يعمم هذه القصيدة في التماثل - كما رأينا - على القصيدة كلها^(٣٥٥): وهكذا، فإن كُلاً من الأفعال - "يصلّي"، "يحب"، "يغني"، في المثال الثاني - يستعيد موضوع أحد المقاطع السابقة (التماتلة هي نفسها):

لا، الله (...) لا أبداً...

لا، الحب (...) لا أبداً...

لا، المجد (...) لا يكون...

ويكمن ضرر نظام كهذا في أنه سرعان ما يصبح مصطنعاً وآلياً، 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"^(٣٥٦) - لكن شديد التنوع رغم هذا، حيث يتوحد التماثل النحوي بالاتساع المتزايد ثم المتناقص للمجموعات:

فلتنبجس، أيها المستنقع، ولتدحرج أيها الزبد على الجسر وفوق الغابة - أيتها الملاءات السوداء والأراغن، يا بروق ويا رعود انهضي وتدحرجي، - أيتها المياه والأحزان، تصاعدي وأكملي الطوافين^(٣٥٧).

وفي هذا المثال الآخر، تجذ لعبة التماثلات نفسها - فجأة - وقد انقطعت بتدفق آخر جزء من الجملة:

أن تندحرج في الجراح، عبر الهواء المضني والبحر، في العذابات، - عبر صمت المياه والهواء القاتلين، في العذابات التي تضحك، في صمتها المتلاطم بشراسة^(٣٥٨).

وعلينا أن نضيف أن "برتران" - فيما يقوم بالتقسيم، بشكل منتظم، والتوزيع طبقاً لنظام تحليلي - فإن "رامبو" يؤلف بفن أكثر تركيبيّة، 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 الصاحب إلى القصر، من الحشد إلى الشاطئ، من النظرات إلى النظرات بقوى ومشاعر منهكة، أن نناديه ونراه ونستعيده، وتحسّ الموج وأعلى صحارى الجليد، أن نتبع نظراته - أنفاسه - جسده، - نهاره^(٣٥٩).

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؟ (ceci)

- والحلم يترعرع (frichit) (٣٦٠).

وبالمثل، نقرأ في "جمل":

عندما نكون أقوىاء جداً - مَنْ يتراجع؟ في غاية المرح، - مَنْ الذي سقط من السخرية (٣٦١).

وفي "متروبوليتان"، هذه الجملة المدهشة، حيث يبدو أن نوعاً من الجنون اللفظي يستثير - بشكل لا يقاوم - اختيار الكلمات المتماثلة صوتياً:

...les atroces fleurs qu'on appellerait coeur et sceurs, Damas damnant de longueur.

... الأزهار الشرسة التي سندعوها القلوب والأخوات، دمشق الهالكة من الخمول (٣٦٢).

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 يحياه ومن هيئته كان ينبثق الوعد بحب متعدد ومركب!
بسعادة لا تقال، بل تفوق الاحتمال! (٣٦٣)

بل يحدث أن يبنى جملةً على قافية مزدوجة:

Sa solitude est la mécanique érotique; sa lassitude, la dynamique
amoureuse.

عزلته هي الآلية الشبقية، وضجره، الدينامية العاطفية (٣٦٤).

لكن هذا النسق في السجع، الذي ينحو إلى خلق مؤثرات الاستعادة في نهاية أجزاء الجمل، ويعلن عن الشعر الحر، يبدو بدايئاً حقاً أمام التوازنات الصوتية الأكثر 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 (٣٦٥). وبالإضافة إلى التماثل الصوتي في البداية، الذي يشكل نوعاً من القافية المعكوسة: "Les Sodomes et les Solymes" (٣٦٦)، "gazes grises... velours verts" (٣٦٧)، فكثيراً ما نجد جملةً أو فقرةً مبنية بكاملها

على اللعب المعقد بالتوافقات والإصانات التي تتجاوب؛ وهكذا، ففي جملة قصيدة "ضيق أليم Angoisse" المذكورة في الصفحة السابقة، نجد- في آن- السجع blesures- tortures، وتكرار كلمات air و silence، والتماثل الصوتي في supplices- silences، ولعباً بارعاً بالسجع والمخارفات التي تخلق علاقة بين air و mer 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 حد ما- لأي نص من "إشراقات". وهكذا، يذكر "ريفير"- كمثال عليّ توظيف "الحرف o، المستخدم بالتناوب في كل تنويحاته الصوتية"- هذا المقطع من "ليلة مبتذلة":

Ici va-t-on siffler pour l'orage et les sodomés et les bêtes
féroces et les armées.

(-Postillon et bêtes de songe reprendront- ils sous les plus
suffocantes futaies ,pour m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la
source de soie)

- Et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les
boissons répandues, rouler sur l'aboi des dogues...*(^{٢٦٨})

ويرى فيها- بالأساس- نسقاً موسيقياً: "يعرف رامبو الذبذبة الخاصة بكل حرف متحرك، وهو يستخدم كل حرف كعلامة ويكتب تناغمات"(^{٢٦٩}). وخلافاً لبرتران، يلجأ "رامبو"- إلى حد ما، في الواقع- إلى المخارفات المسماة "تعبيرية"، لكنه يستخدم- باستمرار- الاستعدادات الصوتية باعتبارها نسقاً توافقياً ونسقاً إيقاعياً في آن، وكى يمنح جملة- أيضاً- حبكة أكثر توتراً ووحدة 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 الجُرُز والرحى"(^{٢٧٠})، وثمة ست نبرات في جملة: "وهنا، الأشكال والعرق، والشعر والعيون، طافية"(^{٢٧١}). 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 أبداً إلى المسافات المنتظمة بشكل مطلق. وتصبح الجملة أكثر تركيزاً وتوتراً. ويختفي كل ما هو غير مفيد أو شديد الحياء"(^{٢٧٢}). وهكذا، فإن هذا الإيجاز في الإيقاع، الذي يصاحب هذا

* أهنأ سيففرون للعاصفة، والسودومات، والأورشليمات، والحيوانات المفترسة والجيش.

(- أيعود الخوذى وحيوانات الحلم تحت أضخم الأشجار، لإغراقي حتى العينين في نبع الحرير)

- ودفعنا، عبر المياه الهادرة والأدغال المنتشرة، متدحرجين فوق نباح الكلاب...

الإيجاز في الجملة، هو طابع شعري صرف- وستتاح لنا الفرصة لنرى أن القصائد القصيرة والقصائد التحررية libristes ستكون وسيلة لزيادة عدد النبرات^(٣٧٣).

وفي المقام الثاني، وبعيداً عن البحث عن "الإيقاع الأكبر cadence majeure" المتكرر بكثرة في النثر الفرنسي^(٣٧٤) - 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 مميزاً في "متروبوليتان"؛ وها هو مثال آخر من "ليلية مبتذلة"^(٣٧٥):

في عيب بأعلى المرأة على اليمين تحوم صور قمرية شاحبة، وأوراق،
وأنداء^(٣٧٦).

هذه الخاتمة المفاجئة، المختلفة تماماً عن الأجزاء الأخيرة الأثيرة لدى النثر الإيقاعي وغازاته 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، أنداء"، "رحيل في المحبة والصوت الجديدين")^(٣٧٧). فمن خلال تركيب مشابه، يركز "رامبو" الاهتمام على الأفعال، في هذا النص من "جُمْل"، المركب بطريقة تمائلية، 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 المضيفة-
سأجذكم.

ألا يوجد هنا في الأسفل سوى عجوز وحيد، هادئ وجميل يحوطه
"ترف غير مسموع"- وسأبدله بكم.
أن أكون قد حققت كل ذكرياتكم،- أن أكون من يعرف تقييدكم،-
سأخفكم^(٣٧٨).

ولنصف أنه إذا ما تأملنا المقطع في مجمله، فسنلاحظ- هذه المرة- أن الفقرات، هي أيضاً، 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"^(٣٧٩)، "عند الاستيقاظ كانت الظهيرة"^(٣٨٠)، "ها هو زمن القتل"^(٣٨١): اللافت للنظر أن هذه النهايات الشديدة التركيز والبالغة الغموض غالباً، بدلاً من أن "تقفل" القصيدة نهائياً، 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 حبالاً من قبة ناقوس إلى قبة ناقوس، وأكاليل

من شباك إلى شباك، وسلاسل ذهب من نجمة إلى نجمة، وها أنذا أرقص"^(٣٨٢). ويتمكن "رامبو"- من خلال الإيقاع، كما بالمفردات- من أن يقول الأكثر بالأقل، وأن يأسر- في بضع كلمات، وبكيفية استخدامه لها، وبالمكانة التي يمنحها لها- عالماً بكامله من الإيحاءات.

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- حقاً- أداة شعر جديد. وعلينا- كخاتمة- أن نؤكد على أهمية اللغة الشعرية الجديدة التي خلقت بهذه الطريقة، وأن نكشف ما يدين به لرامبو لا قصيدة النثر فحسب، بل الشعر بشكل عام، الذي منحه توجهاً حاسماً.

خلاصة

لماذا قام "رامبو" - (في تاريخ يظل علينا أن نحدده) - "ببتر نفسه حياً من الشعر"، حسب التعبير الجميل للمارمييه^(٣٨٢)؟ يمكننا أن نجد كافة أنواع التفسيرات لقطيعته الشاملة مع الأدب: أبسطها هو أن "رامبو" قد انبتر عن الشعر مثلما عن عضو ميت، 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^(٣٨٤).

ورغم هذا، فقد صنع - خلال مساره الشعري الخاطف - ما يكفي ليعيد الحياة إلى الشعر الذي كان يخنق في الدواوين البارناسية. كان الشعر، وقد فرغ من محتواه الميتافيزيقي، كما يكتب عن صواب تام "إيتيمبل"، "قد انغلق في الذخيرة الشعرية، وفي قواميسنا الخاصة بالقافية"، فأعاد "رامبو" تركيب الوحدة الأولية للميتافيزيقا والشعر^(٣٨٥)، 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 تخلّى عن تلقّي "رؤى" جاهزة لعالم مجهول - قد اكتشف - في خاتمة المطاف - أن المجهول كان موجوداً هنا، متأصلاً 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"^(٣٨٦). والطريقة التي "يبث بها الحيوية" في المادة، ويحرر بها عالمنا الجامد بفعل رؤيتنا التصورية - (لا باللجوء المزعوم إلى "كتابة آلية") - تجعل من الممكن أن نقول عن "رامبو" إنه رائد السيريالية^(٣٨٧).

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. يمكننا 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 والتراكيب 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 محاولة يائسة لتحطيم القيود المنطقية للغة"^(٣٨٨). 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^(٣٨٩)، 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!- للمبدعين الرئيسيين- (الهدام البناء، أو- إذا ما فضلنا- الفوضوي والفني)- لقصيدة النثر: وبين النثر، السقيم للغاية، والـ "نثري" للغاية لبودلير ماء، والتماثلات الشكلية، والمصطنعة للغاية لبرتران ما، اكتشف "رامبو" نقطة التوازن، ومنح قصيدة النثر- "المكثفة والخاطفة"^(٣٩٠)- شارات النبالة الشعرية.

وقد اكتشف "رامبو"- كما يكتب "فاليري"- قوة "التنافر المنسجم"^(٣٩١)، وهو تعبير يلخص- فعلاً، ونمافاً- 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 يحرق الكلمة من العبوديات التي تفرضها عليها الجملة المنطقية، ويمنحها استقلالها وقوتها المفجرة. وبين قصيدة النثر والنثر، لا شبهات محتملة، من الآن فصاعداً. وهكذا، نستطيع القول إنه ابتداءً برامبو، يبدأ- في آن- اتجاه شعري جديد، ينطوي على تمرد ميتافيزيقي ضد عالمنا الجامد، والمتعقلن، ولغة شعرية جديدة، كأداة للتمرد. ولا يمكن إنكار أنه دمج الشعر بتوجه دائم وحاسم^(٣٩٢). 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"^(٣٩٣)). واعتباراً من الجيل الرمزي الثاني- (طالما أن "إشراقات" و "فصل في الجحيم" لم ينشرا في طبعة عادية إلا عام ١٨٩١)- ستكون لدينا فرصة تقصّي آثار "رامبو": فـ "الرجل ذو النعلين الهوائيين" قد فتح- حقاً- دروباً جديدة في الغابات المعتمة للغة، وسرعان ما سنرى شعر القرن العشرين كله يسير على إثره.

وثمة كاتب آخر- في نفس مرحلة "رامبو" تقريباً، ونفس سنه تقريباً- أُنجز من جانبه تجربة مماثلة: تجربة تمرد ميتافيزيقي ستقوده- هو أيضاً- إلى خلق شكل أدبي أصيل تماماً. وليس مصادفةً أن "لوتريامون"- مثل "رامبو"- قد اختار النثر للتعبير والتحرر: هكذا ساهم الاثنان في تهيئة طرق جديدة للشعر، وأدوات فعل أكثر ملائمة له ولطموحاته الجديدة، وطموحه في تغيير الحياة.

*

الهوامش

(١) نعلم أن ذلك هو موضوع أطروحة "إيتيومبل" الحديثة ("أسطورة رامبو Le Mythe de Rimbaud")، التي ظهر جزؤها الثاني - "بنية الأسطورة" - لدى "جاليمار"، عام ١٩٥٢.

(٢) قارن ب. J.M. Carré, *La vie aventureuse de Jean- Arthur Rimbaud*, Plon, 1926, p. 71.

(٣) انظر أطروحة "ج. جينو" *La pensée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950، وبشكل خاص ص ٦١٩، حيث رصد قائمة بأهم "الانتحالات".

(٤) خطاب إلى "دوميني"، ١٥ مايو ١٨٧١، *Œuvres de Rimbaud*, Pléiade, p.254 (وسترجع جميع الإحالات إلى هذه الطبعة).

(٥) لن نجد - في "خطاب الرائي" - أحكاماً على "رؤية" هوجو وبودلير فحسب، بل - أيضاً - ذكريات عن هوجو: ويمكن ملاحظة أن "هوجو" كان يتحدث - اعتباراً من عام ١٨٦٤ - عن الشاعر، في "ويليام شكسبير"، باعتباره "رائياً visionnaire".

(٦) *Œuvres*, Pléiade, p. 123.

(٧) Delahaye, *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, Messein, 1923, p. 38؛ وفارن - في "فصل في الجحيم" - ب "هذيانات - ١": "ستكون القواعد والتقاليد قد تغيرت - بفضل قدرتي السحرية...". (*Œuvres*, p.217).

(٨) مثل "ماكس جاكوب" في مقدمة "رمية نرد"، "ج.ميشو" في أطروحته عن "رسالة الرمزية الشعرية"، *Le Message poétique du Symbolisme*, t.I, ch. 4.

(٩) الأحداث زمنياً والأكثر منهجية، هو "ج. جينو" 1950 (*La pensée poétique de Rimbaud*, Nizet).

(١٠) قارن بالقسم الثاني، الفصل الثالث: *جمالية قصيدة النثر*، من هذا الكتاب.

(١١) كتب في يوليو ١٨٧١ (*Œuvres*, p.93). ونعلم أن فكرة العدالة قد استخدمت كقاعدة لفوضوية "برودون"، وهو أحد الكتاب الذي قرأ لهم "رامبو" في شارلغيل.

(١٢) قارن بالخطاب المكتوب في ١٣ مايو ١٨٧١، قبل يومين، إلى "إيزامبار"، الذي كان يرى أن "لدينا التزاماً تجاه المجتمع" (*Œuvres*, p.251).

(١٣) أضيفت - بعد ذلك - إلى أشعار "رامبو" (*Œuvres*, p.73). وقد أثبت "إيتيومبل" - بعد "ج.م. كاريه" - أن "رامبو" لم يكن باستطاعته مادياً الاشتراك في الكوميونة. (قارن، إيتيومبل، *أسطورة رامبو* Le Mythe de Rimbaud, t.II: structure du Mythe, p.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 ١٨٧١. 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 Acadmies, 1953, p.19).

(١٤) Œuvres, p.252. ويشير "إيزامبار" إلى أنه سأل "رامبو" - بعد أن تلقى هذا الخطاب: "كم من الوقت ستستغرق تجربتكم؟"، وأنه أجابه- في خطاب آخر فقد للأسف: "الوقت الضروري بالضبط" (Bulletin de la société des Amis de Rimbaud, n°I, janvier 1931).

(١٥) Œuvres, p.223. ويضيف رامبو: "إنني أسيطر على النظام".

(١٦) "كان ينتشي- بصورة منتظمة- بالكحول، والحشيش، والتبغ"، على ما يذكر كُتاب سيرته الأوائل، "بورجينيون" و "هوان" (Revue d'Ardenne et d'Argonne, janvier- fév.1897). انظر أيضاً "دلاهاي"، في Souvenirs familiais, Messein, 1925, p.162، وتلميحات "رامبو" نفسه إلى "L'académie d'absomphe" في خطابه de Jumphe عام ١٨٧٢ (Œuvres, p.270).

E. Starkie, Rimbaud, (2^o édition) . London, Hamish Hamilton, 1947, p.205. (١٧)

(١٨) Rimbaud, N.F.R., 1936, p.136. (و بدون تعديل في عام ١٩٥٠). ويبدو تماماً أن "إيتيوميل" يرجع هنا- إلى "رامبو"- وسأوس وقلق وضعف "فيرلين"، نفسه، "العذراء الحمقاء"، الذي كتب في ٢ أبريل ١٨٧٢: "فلتحييني، واهمني، وامنحني الثقة. ولأنني شديد الضعف، فأنا بأمر الحاجة إلى الطيبة" (Rimbaud, Œuvres, p.266). ويقدم لنا "آدام" وجهة نظر أكثر صواباً 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 Verlain, Droz, 1936, p.40 et 48).

(١٩) هذيانات- ١ (العذراء الحمقاء، عنوان فرعي: الزوجة الجهنمية)، في "فصل في الجحيم" (Œuvres, p.216).

(٢٠) قارن بالتقابل الذي أجراه "رولان دي رينيفيل" بين "رامبو" والصوفيين، في Rimbaud le Voyant, Denoël et steelen, 1929, p.145.

(٢١) 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 للصمت وغياب الصور (انظر Baruzi, Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique, Alcan, 1929).

(٢٢) Paradis, chap.1. ويشير "دانتي"- فيما بعد- إلى "الكتابة" التي تستخدم- من أجل أن يفهما البشر- الصور التي في حوزتهم، وتمنح الإله- على سبيل المثال- قديمين وديين (eod. Loc., chap.4).

(٢٣) Œuvres, p.254.

(٢٤) Œuvres, p.254.

(٢٥) قارن Rolan de Renéville, Rimbaud le Voyant, Au sans Pareil. 1929, p.57.

(٢٦) ليل الجحيم، فصل في الجحيم (Œuvres, p.213).

(٢٧) إشرافات، حيوات - ٢ (Œuvres, p.174).

(٢٨) فصل في الجحيم، خيمياء الكلمة، ص ٢٢٠.

(٢٩) Eod.loc., p.218.

(٣٠) "وكانت في البداية دراسة. كنتُ أكتب صمتاً، وليالي، وأسجل ما لا يمكن التعبير عنه. كنت أثبت ضلالات" (Eod.loc., p.219).

(٣١) Eod.loc., p.222.

(٣٢) Rimbaud et le problème des Illuminations (Mercure de France, 1949, p.148)؛ وانظر ما سيلي ص ٢١٠.

(٣٣) القصائد التي جمعت بعنوان "أشعار أخيرة" في طبعة "لابلياد"، وبعض منها مذكور في "خيمياء الكلمة"، يرجع تاريخها- في الواقع، بالنسبة لغالبيتها- إلى عام ١٨٧٢.

(٣٤) في "الشعراء الملعونون"، يضيف "فيرلين"، بعد أن تحدث عن قصائد عام ١٨٧٢، وذكر مقطعاً شعرياً من "أبدية": "ناثر مدهش يخرج منه. إنه مخطوط نفتقر إلى عنوانه، وكان يضم صوفيات غريبة، ولحاحات سيكلوجية حادة، وقد وقع في يدي من أضعاه...". هل يتعلق الأمر بـ "صيد روحي" الذي وصلنا منه العنوان فحسب؟ أم- كما يقترح "بويان دي لاكوست"- "يتعلق بـ "صحارى الحب"؟ وهذه الفرضية الأخيرة- في الواقع- مغرية. وينبغي- في جميع الحالات- ملاحظة أن مفهوم وأسلوب "صحارى الحب" بعيدان تماماً عن مفهوم وأسلوب "إشرافات".

(٣٥) مقدمة الطبعة الأولى من "إشرافات" 1886 La Vogue. قارن Bouillane de Lacoste, Rimbaud et le problème des Illuminations, Mercure de France, 1949, p.173.

(٣٦) قارن مسودات "فصل في الجحيم": "إنني أكره الآن الاندفاعات الصوفية وغرابات الأسلوب. وأستطيع الآن أن أقول أن الفن حماقة" (Œuvres, p.235).

(٣٧) كلمة "إشرافات"- 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 ١٨٧٨ - "painted plates").

(٣٨) قارن مقالات: Pastoureau, Paru, n°. 53; Etiemble, Temps Modernes, n°. 49; Patri, Paru, n° 57; Decaunes, Cahiers du Sud, n°. 295; Rolland de Renéville, Cahiers de la Pléiade, printemps 1950, etc. et l'opuscule de Breton, Flagrant Délit, Thésée, 1949

(٣٩) الذي تعرف عليه في نهاية عام ١٨٧٣، وتواجد معه في لندن في بداية ١٨٧٤.

(٤٠) الشائع- عموماً- اعتبار النص المذكور ص ٢٢١: "أيها الجنرال، إذا ما تبقى مدفع قديم..". قصيدة نشر قديمة، وهو ما لا يبدو لي صائباً، إذ لدينا- في مسودات "فصل في الجحيم"- حالة أولية لهذا النص مشطوبة ومصححة.

(٤١) "صالون في أعماق بحيرة"، ص ٢٢٠، هل تلمح إلى "نلعب الورق في أعماق المستنقع" من "أمسية تاريخية" (ص ١٩٢)؟ "لقد خلقتُ كل الأعياد، كل الانتصارات، كل الدرامات" (ص ٢٢٨)، هل يمكن أن تُرد إلى شيء آخر غير "إشراقات"؟ كثير من الأسئلة المزعجة.

(٤٢) إنها تميز بين قصائد كُتبت خلال فترة الرؤيا وقصائد تالية، مستوحاة من "رؤية للعالم المعاصر" (Rimbaud, London, Hamish Hamilton, 1947, p.215, et passim).

(٤٣) إنه يحمل على ظهره "بحرية" و "حفل شتائي".

(٤٤) L'énigme des Illuminations, Revue des Sciences humaines, décembre 1950, p.239.

(٤٥) قارن Rimbaud et le problème des Illuminations, p.169. والواقع أن الخط هو خط "رامبو" بالفعل، على ما يؤكد "بويان دي لاكروست" دون تعليق آخر.

(٤٦) 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....

(٤٧) قارن أيضاً Œuvres de Rimbaud, p.691. ولا يتعلق الأمر بقصيدة "صيد روجي" المذكورة جانباً.

(٤٨) "نحن نعتقد أنه إذا ما كان "فصل في الجحيم"- الذي يشكل كلاً بطريقته- تالياً لبعض الـ "إشراقات"، فإنه قد اكتمل قبل كتابة كل الـ "إشراقات". وهذه الـ "إشراقات" (ما نملكه منها) لم تشكل كتاباً، وما كان ينبغي أن تشكل كتاباً متسلسلاً، بل ديواناً لقصائد نثر، يمكنه أن يتنامى إلى ما لا نهاية، أو- على الأقل- بالتناسب مع الأفكار الجديدة البارعة، وغير المتوقعة، التي يمكن أن تخطر على بال رامبو" (Revue Blanche, 15 août 1898).

(٤٩) قارن بالمقالين المنشورين في Revue des Sciences humaines في ديسمبر ١٩٥٠: A.Adam, L'énigme des Illuminations; D de Graaf, Les Illuminations et la date exacte de leur composition. وليس مؤكداً- في الواقع- أن كل "إشراقات" قد سُلّمت إلى "فيرلين" عام ١٨٧٥. وبالمقابل، فإذا ما كان سفر "رامبو" إلى دول الشمال، عام ١٨٧٧، قد أثبت بشكل قطعي (قارن بخطابات "دلاهاي" التي نشرها "د. جراف" في Revue des Sciences humaines، أكتوبر/ديسمبر ١٩٥١؛ وربما يمكنها أن تفسر لغز "سير سبتو Circeto الثلوج العالية" الموجود في "إخلاص"....

(٥٠) Revue des Sciences humaines, décembre, 1950, p.222-225.

(٥١) E. Starkie, Rimbaud, London, Hamish Hamilton, 1947, p.174.

(٥٢) مقال مذكور ص ٢٣٣-٢٣٤. ولكن- بعد كل شيء- لماذا لم يذكر، بصدد البداية للغز: "أمام جليد، كائن جميل فارغ القوام...، قصيدة "متحف الجليد"، وهي أحد الاسكتشات التي كتبها "ت. جوتييه" خلال حصار باريس، والمنشورة في "لاريتس" /أكتوبر ١٨٧١؟ يصف "جوتييه" فيها عمالين هائلين من الجليد، صنعهما "فالجير" و "مولان"، في حصن ٨٥، ذات يوم توليا فيه الحراسة، ويمثل أحدهما المقاومة والآخر الجمهورية...

(٥٣) قصيدة "بحرية" موجودة- كما نذكر- على ظهر قصيدة "ليلية مبتذلة"، وهي قصيدة تقدم طابعاً مختلفاً عن الإشراقات الأخرى في ديوان "جرو".

(٥٤) خطاب إلى "دلاهاي"، مايو ١٨٧٣ (Œuvres, p.271)، وقد تساءل "بويان دي لاكوست" "ما إذا لم يكن من الممكن تطابق هذه الحكايات الثلاث المكتوبة في مايو مع النثرية "الإنجيلية": "بيت- سعيدا"، و "إلى ساماراي..."، و "هواء الجليل العليل والفتاتن..."، التي عثر 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 النثرية- عن "حكايات بشعة".

(٥٥) مسودات فصل في الجحيم (Œuvres, p.235).

(٥٦) وداعاً (Œuvres, p.229).

(٥٧) قارن بما سيلي ص ٢٢٠.

(٥٨) والواقع أنه يمكننا الاعتقاد بأن "رامبو" ربما لم يستطع -رغم جهوده- استرداد قصائده النثرية منه، التي ظلت، عام ١٨٧٢، في شارع نيكوليه، فأعادها من الذاكرة. ما هي هذه الـ "مقتطفات" النثرية التي طلبها "رامبو" من "فيرلين"، وكانت موضوع رسائلهما في شهر مايو ١٨٧٣ (Œuvres, p.272 et 274)؟ وفيما بعد، سيتحدث "فيرلين" عن "إشراقات" باعتبارها "سلسلة مقتطفات رائعة" (عام ١٨٨٤، في "الشعراء الملعونون").

(٥٩) قارن، بودلير، مشروع إهداء (Œuvres, Pléiade, t.I, p.637)؛ ويقول إن هذا النوع من الأعمال يأتي من "de la vis et du kaléidoscope".

(٦٠) قارن Delahaye. Rimbaud, L'Artiste et l'être moral, Messein, 1923, p.72.

Rimbaud et le problème des Illuminations, p.148. (٦١)

(٦٢) Rimbaud, L'Artiste et l'être moral, Messein, 1923, p.36؛ وفي (Souvenirs familiaux, Messein).

(1925)، يعلن "دلاهاي" أنه في منزل "بريتاني"، "كنا نقرأ الأشعار، أو بضع قصائد أولى لرامبو"، ص ١٤٦.

(٦٣) قارن هذا الوصف بما ذكره "بويان دي لاكوست"، مرجع سابق، ص ١٤٥.

(٦٤) كما في حالة "كوميديا العطش" و "صبر" و "حفلات الجوع"، التي يؤرخها بعام ١٨٧٣، بينما تعود -في الواقع- إلى عام ١٨٧٢؛ لذا فهو يعتبر هذه الأشعار تالية لـ "إشراقات"، مما يبدو مثيراً للدهشة (وقارن "بويان دي لاكوست"، مرجع سابق، ص ٢٠٩ و ٢١٣). والمحتمل أن "رامبو" ألف وقرأ على "دلاهاي" -اعتباراً من عام ١٨٧٢- بضع قصائد نثر ستشكل، فيما بعد، جزءاً من "إشراقات".

(٦٥) يمكن لقصيدة "فاصل" التي تصبح "ظل الأشجار الغامض" (Œuvres, p.163) أن تُذكر بقصيدة "شرفة": "كان الليل يزداد كثافة مثل فاصل....".

(٦٦) هل استحضّر "رامبو" "مدينة بلا نهاية" قبل أن يعرف باريس (قارن "مدينة وحشية، ليل بلا نهاية" في قصيدة "طفولة - ٤")؟

(٦٧) 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)؟

(٦٨) قارن Eluard, Donner à voir, Gallimard, 1939, p.147.

(٦٩) قارن "خيمياء الكلمة": "و كنت أحتفظ بالتفسير".

(٧٠) "بيت سعيدا"، Œuvres, p.201، ونشرت "إلى ساماراي" و "هواء الجليل العليل والفساتن"، في Mercure de France، في الأول من يناير ١٩٤٨. وهذه الثريات الثلاث- التي لا عنوان لها- هي، بشكل واضح، مسودات. وقد تشكك "بويان دي لاكوست"- الذي اعتبر "بيت سعيدا" إشراقة، في البداية- في هذه الفكرة مع اكتشاف ثريتين أخريين (قارن بالملاحظة المضافة إلى فهرس أطروحته عن Rimbaud et le problème des Illuminations, p.255).

(٧١) قارن برسلته إلى "دلاهاي"، Œuvres, p.272. ونعلم إلى أي حد كانت والدّة "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 728 et 265, Œuvres). وفضلاً عن ذلك، فإن مسودات "فصل في الجحيم" مكتوبة بطريقة شديدة التراس على نحو ما لاحظ "بويان دي لاكوست" في طبعته المحققة.

(٧٢) Œuvres, p.201. والتشديد من عندي.

(٧٣) قارن بالملاحظات التي أوجتها "بيت سعيدا" إلى "إيتومبل"، في كتابه Rimbaud, Gallimard, 1936, p.45-51.

Découverte de deux nouvelles ébauches de Rimbaud (Mercure de France, 1^{er} janvier 1948, p.20).

(٧٥) خطاب إلى "دلاهاي"، مايو ١٨٧٣، Œuvres, 272.

(٧٦) كيف كانت هذه "الحكايات" الثلاث المكتوبة؟ أوضح "بويان دي لاكوست" أن قصيدة "دم فاسد"- موضوعها المزدوج، "الزنجي" و "الوثني"، قد تطورت بشكل كبير لتشكّل- بالتأكيد- جزءاً منه (Une Saison en Enfer, éd. Critique, Mercure de France, 1946, p.16). لكنه أحس بالارتباك إزاء المقطوعتين الأخريين. وإذا ما لاحظنا- رغم هذا- أن نص "دم فاسد" الذي ينقسم، اليوم، إلى ثماني مقطوعات، قد عدل "رامبو" فيه كثيراً (كما تثبت المسودة المكتشفة مؤخراً، والمنشورة في Mercure de France، يناير ١٩٤٨، حيث ترتبط معاً مقطوعتان، ستفصلان- 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: "الذي من أسلافي..."، و "وطفلاً صغيراً ما يزال..."، و "الملل لم يعد حي". ويبدو لي أنه قد سبق التعبير عن هذه الفكرة.

(٧٧) قارن "فصل في الجحيم" (Œuvres, p.205).

(٧٨) Jean-Arthur Rimbaud, Champion, 1929, p.195.

(٧٩) Luc Decaunes, Rimbaud ou le Jules Verne de la poésie (Cahiers du Sud, 1949, p.295, p.499).

(٨٠) Flagrant Délit, thésée, 1949, p.41.

(٨١) مسودة "خيمياء الكلمة" (Œuvres, p.235): "أكره الآن الاندفاعات الصوفية وغرابية الأسلوب. الآن

أستطيع أن أقول إن الفن حماقة".

(٨٢) المستحيل (Œuvres,p.225).

(٨٣) "أيها البائع، أنت زنجي، أيها القاضي، أنت زنجي، أيها الجنرال، أنت زنجي، أيها الامبراطور، يا حكمة قديمة، أنت زنجي..." (دم فاسد، ص ٢٠٩).

(٨٤) دم فاسد، ص ٢٠٨.

(٨٥) "لم تعد ثمة كلمات" (دم فاسد، ص ٢٠٩)، "لم أعد أستطيع الكلام" (صباح، ص ٢٢٨).

(٨٦) "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 أتمرّد الآن على الموت!".

(٨٧) "دم فاسد"، ص ٢٠٧، "المستحيل"، ص ٢٢٣، التشديد من عندي .

(٨٨) "المستحيل"، ص ٢٢٣، "دم فاسد"، ص ٢١١، التشديد من عندي.

(٨٩) Fausse conversion (brouillon de Nuit de l'Enfer), Œuvres,p.231.

(٩٠) مسودات "اعترافات مزيفة" (ليل الجحيم) و"خيمياء الكلمة"، نشرها "بريشون" في Nouvelle Revue Française، في أغسطس ١٩١٤، 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 ١٩٤٨، نشر "هـ. ماتاراسو" و "بويان دي لاكوست" (في نفس فترة نشر مسودات مقطوعتين نشرتين إنجليزيتين) مسودةً ثالثة اكتشفت حديثاً، تتضمن مقطوعتين من "دم فاسد".

(٩١) Rimbaud, kra, 1930, p.209.

(٩٢) Œuvres,p.224.

(٩٣) مسودة "خيمياء الكلمة" (Œuvres,p.235).

(٩٤) Rimbaud, kra, 1930,p.205- 206.

(٩٥) Rimbaud, kra, 1930,p.206. وينبغي أن نذكر أن "ريفيير" يلتزم قراءة "بريشون"، والنص الذي ذكره "بويان دي لاكوست" في طبعته المحققة لـ "فصل في الجحيم"، التي رجعت بعناية على الأصل (وهو النص الذي أعادت "لابلياد" نشره) هو أفضلهم بالتأكيد، لكن استخلاصات "ريفيير" بشأنه لم تتغير.

(٩٦) وهو أمر دال أن نراه- في "ليل الجحيم"- يضع ألفاظاً ملموسة وأكثر إيجاء: "آه! الطفولة، العشب، المطر، البحيرة على الصخور..."، بدلاً من التعبيرات العادية إلى حد ما في المسودة: "أيا طفولتي، يا قريبي، يا حقول، يا بحيرة على الساحل الرملي".

(٩٧) Œuvres,p.223. "لقد انتهى! إنه في الهواء! لا يستند على شيء! ولم يعد محمولاً إلا بالموسيقى، مثل

بجعة جميلة تطير وجناحها يمتدان في وسط فردوس!، ذلك ما يقوله "كلوديل" فيما يتعلق بهذه الجملة (Positions)
(et propositions, Gallimard, 1928,t.I,p.75).

(٩٨) ها هو نص المسودة (والكلمات التي شطبها "رامبو" موضوعة بين قوسين): "وجدت نفسي ناضجاً لـ (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,p.234-5).
(٩٩) يُشبّه "الجنون الذي نسجه" في "خيمياء الكلمة" (ص٢٢٣) بـ "الجنون الذي لا شكل له" في المسودة. لكن "رامبو" كان قد كتب "الجنون المسجون" (ص٢٣٤).

(١٠٠) Rimbaud, kra, 1930, p.193. سري- فعلاً- "رامبو" وهو يغير تماماً، خلال نقله لإحدى القصائد، المعنى من نسخة إلى أخرى: البيت الأخير من "دعمة": "وأنا الذي لم أبال بالشرب!" سيصبح- في "خيمياء الكلمة": "باكياً، كنت أرى الذهب، ولم أستطع الشرب" (Œuvres,p.125 et 219). والطريقة مألوفة بالنسبة لشاعر.

(١٠١) Brouillons, p.235, Alchimie du Verbe, p.220 et 222.

(١٠٢) دم فاسد، ص٢٠٩.

(١٠٣) خيمياء الكلمة، ص٢٢٤.

(١٠٤) البرق، ص٢٢٧.

(١٠٥) صباح، ص٢٢٨.

(١٠٦) وداعاً، ص٢٢٩.

(١٠٧) قارن "ليل الجحيم"، ص٢١٣.

(١٠٨) ليل الجحيم، ص٢١٢. ويمكننا مقارنة مسودة هذا النص: "السحر، والخيمياء، والصوفيات، والعمود الزائفة، والموسيقى الساذجة" (٢٣٢) بالتصريح: "أكره الآن الاندفاعات الصوفية وغرابيات الأسلوب" الذي يختتم مسودة "خيمياء الكلمة" (ص٢٣٥).

(١٠٩) ليل الجحيم، ص٢١٢.

(١١٠) وداعاً، ص٢٢٩.

(١١١) A. Adam, Verlaine, Hatier, 1953,p.92 قارن

(١١٢) 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 كيف يشتكي، وأيا فصول، ياقصور- إنما تقع، من الناحية الأسلوبية، ضمن مناخ "أناشيد غنائية بلا كلمات"، ويضيف: "كما أن الحالات المشتركة- على صعيد النظم والإلهام- لا تقل عنها وضوحاً" (L'évolution statistique du style de) . (Rimbaud, Mercure de France, 1^{er} octobre 1954,p.207).

(١١٣) قارن مسودة "خيمياء الكلمة"، ص٢٣٥.

(١١٤) "أمسك بالحقيقة" (ليل الجحيم)، "الحقيقة التي ربما تحيط بنا بملائكتها الباكين" (المستحيل) .

(١١٥) وداعاً، ص ٢٣٠.

(١١٦) *La pensée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950, p. 290 et p.305-306.

(١١٧) *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.

(١١٨) قارن "وداعاً"، ص ٢٣٠.

(١١٩) خيمياء الكلمة، ص ٢٢١: أغنية أعلى الأبراج، ص ١٣٢.

(١٢٠) خيمياء الكلمة، ص ٢٢٣: أبدية، ص ١٣٣.

(١٢١) قارن بالأبيات التي نشرها "بليمون" في *Renaissance*، ٢٤ مايو ١٨٧٣، بعنوان قليل من الموسيقى:

موسيقى عاشقة

تحت أصابع عازف جيتار،

استيقظت حزيناً قليلاً،

مع النسمة المذعورة...

و"فانتازيات" (المنظومة أيضاً) عن "الباحثين"، في عدد ٣٠ نوفمبر ١٨٧٣.

(١٢٢) خيمياء الكلمة، ص ٢٢٠.

(١٢٣) "يجب أن نكون حديثين بشكل مطلق" (وداعاً، ص ٢٢٩).

(١٢٤) وداعاً، ص ٢٣٠.

(١٢٥) قارن بما سيلي تحت عنوان "من بودلير إلى الرمزية"، وما بعد .

(١٢٦) تذكر أن قراءة "بودلير" - إذا ما صدقنا "دلاهاي" - قد "أوحت" إلى "رامبو"، أيضاً، "بمحاولة كتابة

قصائد نثر" (قارن بما سبق ص ٢١٠).

(١٢٧) انظر الفصل الأول من القسم الثاني من هذا الكتاب، ملحوظة ١٠٧، وما يتعلق بها في المتن.

(١٢٨) انظر ما سيلي، بالبند III في الفصل الأول من القسم الثاني.

(١٢٩) انظر ما سيلي، بالبند III في الفصل الأول من القسم الثاني. هل ثمة ذكرى ساحرة من "الهستيري"

لفيرلين: "العينان الجاحظتان ببشاعة، الفم المفتوح كما من مجاعات مرعبة" (*La Parodie*, 2-9 janvier 1870)، في

"شقيق يدعو للرتاء"، من "صعاليك، و"الفم المتعفن، والعيان المفزوعتان" (إشراقات، ص ١٨٢)؟

(١٣٠) انظر ما سيلي، بالبند III في الفصل الأول من القسم الثاني.

(١٣١) قدمت مجلة *Renaissance* تحليلاً لها في ٢٣ يونيو؛ وقد نشر العديد من قصائد "فانتازيات" (Le

Meuble, Madrigal, La Distrayeuse) في هذه المجلة عام ١٨٧٢.

(١٣٢) ألم يدفع "فيرلين" "رامبو" إلى قراءة *Revue des Lettres et des Arts* التي سبق أن نشرت - عام

١٨٦٧ - نثرته "أبداً بعد ذلك Nevermore"، وأيضاً أناشيد غنائية لآلويزيوس برتران و"صفحات منسية Pages

(١٣٣) كانت العلاقات أحياناً متوترة (قارن خطاب "جامف"، ١٨٧٢، *Œuvres, Rimbaud*, p.271)، لكن مجلة "Renaissance" نشرت "الغريبان"، وقد أعطى "رامبو" مخطوط "حروف متحركة Voyelles" إلى "بليمون" عام ١٨٧٢.

(١٣٤) نستطيع الافتراض أن "رامبو" قد تذكر بضع جُمْل لـ "ت. جوتييه" عن "القمر": "عالم جديد يتبدى فجأة (...). وعندما تنأمل الكوكب في أوجه، تنبسط التواءات" (*L'Artiste, mai 1872*)؛ وهو يصف في "أمسية تاريخية": "عالم صغير شاحب ومنبسط"، والأكثر أهمية وقيمة أيضاً (رغم أن مقارنات كهذه بعيدة عن أن تكون حاسمة، وهو ما لا بد أن ندركه تماماً) تلك المقارنة التي نستطيع القيام بها مع نشر "إ.بيجين"، *الإعصار*، المنشورة في "لارتيست *L'Artiste*"، يناير ١٨٧٣: "كانت السماء مثل بحر متحجر (...). تصادم الهاوية مع الهاوية (...). سيول من البروق (...). الأرض التي اندفنت تحت الحمم الملتهبة (...). والسيول والبروق تتعاقب مع المطر والرياح، حيث نسبح- بعد الإعصار- "نسمة رهيبة، مبنية، ناعمة، ترتعش سيمفونياتها عبر الفضاءات"، والإشارات المتضادة في "بريوي": "ركام الثلوج الذي يطر هبات من عذوبة"، "تحولات اللجج واصطدام الجليد بالكواكب"، "ايا 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 "فلوير" التي لم تنشر في كتاب إلا عام ١٨٧٤، 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).

(١٣٥) وبالمقابل، فإنني لا أعتقد، مطلقاً، أن قصائد "جوديت جوتييه"- بنماذجها المنشورة في مجلة *Renaissance* (قارن بماسيلي في الفصل الأول من القسم الثاني) - قد قدمت إلي "رامبو" نموذجاً ما، كما تعتقد السيدة "ستاركي". فهذه القصائد تركز على مفهوم فني يبدو لي مختلفاً- جذرياً- عن مفهوم "رامبو".

(١٣٦) أضرب مثلاً بـ "الرجل الذي يضحك"، المنشورة عام ١٨٦٩، التي كان "رامبو" يعرفها جيداً (هذا الزقاق الشتائي من الغريبان على حنة، هل أوحى له ببداية فكرة "الغريبان"؟): "ضربات محالب، ضربات منقار، نعيق، انتزاع المزق التي لم تعد إلا لحماً، قرقعة المنصة، صلصلة الحديد المتهالك، صرخات هبة العاصفة، جلية، لا مجاهدة أكثر كآبة. طيف في مواجهة شياطين. معركة شبحية" (الفصل السادس).

(١٣٧) ها هي الخاتمة: "هواء ثقيل، مُحمل بالراتينج والورد. تحت الشجرة قط عجوز وكلب عجوز يجلسان القرفصاء، يستجديان الشمس. يرتجفان في مكانهما. لم يعد للقط مواء. والكلب بال مثل قبة قديمة. امرأة شابة، بشفتين عريضتين مفلطحين، حمراوين، تجلس شاحبة وعيناها منهكتان، تنظر بلا اكتراث أمامها في ثبات" (*Revue des Lettres et des Arts*, 1867, n° 21).

(١٣٨) انظر *Richepin, Revue de France*, 1^{er} janvier 1927, et Delahaye, *Préface des Valentines* (1921، وفقاً للأخير، فقد تقابلا في نهاية عام ١٨٧٣. حول العلاقة بين "رامبو" و"نوفو"، ورحلتهما إلى إنجلترا، انظر *D.de Graaf, Rimbaud et la durée de son activité littéraire*, Amsterdam, 1948, p.96-103.

(١٣٩) يجب اعتبار هذه الـ "نثرات" الأربع "أشياء مرئية" بأكثر من كونها قصائد نثر. وقد كتبها "نوفو" إما قبل سفره إلى إنجلترا بقليل أو بعده: وكان قد ساهم - حوالى ١٨٧٣/١٨٧٤ - في جرائد مختلفة (قارن بما سبق، ص ٢١٧، الملحوظة ١٢١).

(١٤٠) تعرف "بويان دي لاكوست" على خط "ج.نوفو" في موضعين من مخطوطة "إشراقات". قارن (Rimbaud et le problème des Illuminations, p.168-172).

(١٤١) مدن، إشراقات، ص ١٨٣.

(١٤٢) 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 أعداداً منها؟ وحقيقة أن "رامبو" قد زار - في لندن - متاحف الفنون التشكيلية، هي حقيقة مؤكدة، على أية حال، في مذكرات أخته "فيتالي" (قارن، Œuvres, Appendice, p.543et 545).

(١٤٣) أشرت إلى مسألة علاقات "رامبو" بالانطباعية في مقال "رامبو وبروست والانطباعيون"، الذي نشر في العدد الخاص من Revue des Sciences humaines, Autour du Symbolisme, 2^e trimestre 1955, p.257-262.

(١٤٤) G.Nouveau, Notes parisiennes, à la suite des Valentines, Messein, 1921, p.215.

(١٤٥) قارن بما سيلي ٢٣٤، ٢٣٣.

(١٤٦) وأعتقد - في المقابل - أنه يجب اللجوء إلى الكثير من النصوص، كي نكتشف - مثل السيدة "ستاركي" - حافراً كهذا المذكور في Michelet, Introduction à l'Histoire Universelle de "ميشليه" النثر (نثر بوسوييه، ومونت كيو، وفولتير) بالشعر، ويختفي - في الانتقال من الشعر إلى النثر (النثر الثري) - بـ "السوية الثقافية" (Michelet, Œuvres, Flammarion, t.XXXVIII : E.Starkie, Rimbaud, Hamish, éd., 1947, p.293 Hamilton, London, 2^e).

(١٤٧) قارن بـ "أنا مدفوع لإيجاد المكان والصيغة"، متشردان، Œuvres, p.182.

(١٤٨) هو رأي السيدة "ستاركي" التي تعتقد أن "رامبو" - عند مراجعته "إشراقات" - قد جعلها أكثر صفاءً وبساطة، وتنظيماً (مرجع سابق، ص ٢٠٠).

(١٤٩) إذا كان "ما يأتي به" الشاعر "من هناك له شكل، فإنه يقدم شكلاً، وإن كان بلا شكل، فإنه يقدم اللاشكل".

(١٥٠) قارن بما سبق ص ٢٠١، ٢٠٢. وفي هذا الصدد، يمكننا اعتبار الحكاية التي يرويها "دلاهاي" عرضية: عندما علما بانتصار الثورة واستيلاء الكومونة في باريس، عام ١٨٧١، كان - هو و "رامبو" - ينطلقان 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 بلاشك، لكن هذه "الكلمات البشعة" يمكنها أن تستخدم كحاشية في إشراقات.

(١٥١) "إنه أحد الامتيازات الاستثنائية للفن أن يصبح البشع - عند التعبير عنه بشكل فني - جالاً، والألم

الموقع والموزون يملأ الروح بفروحة هادئة"، على ما يكتب "بودلير" عن "ت. جوتييه" (Œuvres, éd. de la Pléiade, t. II, p. 475).

(١٥٢) في خطاب إلى "هوساي" استخدم كمقدمة إلى قصائده النثرية، وتمكن "رامبو" من قراءته والتمعن فيه.

(١٥٣) Notice، في بداية "إشراقات"، ١٨٨٦.

(١٥٤) حكاية، ص ١٧٠.

(١٥٥) إنها- بشكل أو آخر- "رؤى" عن عالم خيالي، وبشكل خاص وصف لـ "المدن".

(١٥٦) متشردان، الأعمال.

(١٥٧) صباح السكر، ضيق أليم، إلخ...

(١٥٨) جنينة، ص ١٩٧.

(١٥٩) ص ١٧٧. بعد الإثبات الباهر الذي قدمه "أ.آدام" عن "القارب النشوان" -7-8- mars 1951، 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 الفناء الصياني، 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.....".

(١٦٠) قارن p.200. Solde.

(١٦١) كما في "متشردان" التي يتعرف فيها "فيرلين"- "الطبيب الشيطاني"- على نفسه (قارن Rimbaud. Œuvres, Notes, p. 692).

(١٦٢) صوفية، ص ١٨٥.

(١٦٣) تسمح دراسة المخطوطات بالاعتقاد بأن "أمسيات-٣" و "شباب-٤" كانت تشكل أجزاء مستقلة: انظر- بهذا الصدد- إشارات "أ.آدام" المفيدة (Revue des Sciences humaines, décembre 1950, p.239 et 250).

(١٦٤) Jean- Arthur Rimbaud, sa vie, son œuvre, son influence, Champion, 1929, p.179.

(١٦٥) طفولة -٣، ص ١٦٩.

(١٦٦) وذلك بشكل دائم: سرى بضعة أمثلة فيما بعد، ص ٢٣٩.

(١٦٧) Œuvres, p.190.

(١٦٨) Œuvres, p.171.

(١٦٩) Œuvres, p.168.

(١٧٠) طفولة-٤، ص ١٧٠.

(١٧١) Rimbaud, Kra, 1930, p.131 (Première édition, 1914)؛ وقد حاول "إيتيومبل" إلغاء غموض هذا التساؤل (Rimbaud, N.R.F., 1936, p.72-73; cf. Le Mythe de Rimbaud: structure du mythe, Gallimard,)؛ وإذا ما كان "مظهر العاشق المتأوه" هذا مستنكراً منطقياً، فهو موجود- رغم هذا- شعرياً، فقط بفعل ذكره.

(١٧٢) Riviére, Rimbaud, p.140. (ترجع إحالاتي إلى طبعة "كرا" عام ١٩٣٠).

Rimbaud, Kra, 1930, p.147. (١٧٣)

(١٧٤) المرجع السابق، ص ١٤٥.

(١٧٥) المرجع السابق، ص ١٤٦.

(١٧٦) المرجع السابق، ص ٢١٣. ونعلم أن "ريفير" قد كف- منذ عام ١٩٢٣- عن الاندهاش من "الطابع الصوفي" لـ "إشراقات" (قارن Etienne, Le Mythe de Rimbaud, structure du mythe, p.170). وعشنا حاول "إيتيومبل" السخرية من مؤيدي "رامبو صوفي" (مرجع سابق، ص ١٦٥، ١٧١)، لكن "شعر ميتافيزيقي" له معنى شديد الاختلاف.

La Correspondance des arts, Flammarion, 1947, p.274. (١٧٧)

(١٧٨) قارن "فصل في الجحيم، وداعاً، ص ٢٣٠.

(١٧٩) Etienne, Rimbaud, N.R.F., 1936, p.169؛ وفصل "الشعر أداة" يدرس- بشكل متكامل- الأدوات التي "تخلص" رامبو بها من الواقع.

(١٨٠) تقدم لنا "مدينة-١" نموذجاً جيداً 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).

(١٨١) وداعاً، 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" (كـ"فلاح"، حسبما يضيف "رامبو").

(١٨٢) إشراقات، رصيد، ص ٢٠١.

(١٨٣) كائن جهيل، ص ١٧٣.

(١٨٤) جُمْل، ص ١٧٧.

(١٨٥) الجسور، ص ١٧٩.

(١٨٦) "أدار الطفل ذراعيه" (طوفان، ص ١٧٦)، "الملائكة تلف ملابسها الصوفية" (صوفية، ص ١٨٥)، "سيدات يحومن" (طفولة-١، ص ١٦٨)، إلخ... وتذكر أن "بودلير" سبق أن كتب: "الأصوات والروائح تلف في هواء الليل...".

(١٨٧) طفولة-٣، ص ١٦٩.

(١٨٨) بوري، ص ١٩٠.

(١٨٩) ضيق أليم، ص ١٨٩.

(١٩٠) جنية، ص ١٩٦.

(١٩١) مدن-١، ص ١٨١.

(١٩٢) كائن جميل، ص ١٧٣.

(١٩٣) قارن في "خيمياء الكلمة": "كنتُ أسقط في النوم لعدة أيام" (ص ٢٢٣). يمكننا التفكير أيضاً في "تأثير الحشيش".

(١٩٤) Rimbaud le voyant, Denoël et steele, 1929, p.123. ورغم هذا، فلا نستطيع اعتبار هذه القصيدة إنتاجاً لبعض من "الكتابة الآلية"؛ وأعتقد- على النقيض من ذلك، بالاتفاق مع "دى 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).

(١٩٥) قارن Œuvres, notes, p.632.

(١٩٦) فجر، ص ١٣٦. التشديد من عندنا.

(١٩٧) ليلية مبتذلة، ص ١٨٧.

(١٩٨) بعد الطوفان، ص ١٦٧. ويذكر "ماكس ريبى"- Essai d'une rythmique des- Illuminations - d'A.Rimbaud (Thèse d'Université, Zurich, 1948) - أن "الشاعر يعلق نهاية المقطع، وإذا صح القول، فإنه يعيد توجيهها إلى الورا، بعيداً، بأن يغير دائماً من موقع الذروة، وذلك بإدخال أجزاء جديدة من الجملة في أماكن لا نتوقعها؛ إنه ما يسميه جُملاً ذات "قمم مبهمة" (ص ٤٤).

Rimbaud, Kra, 1930, p.183. (١٩٩)

(٢٠٠) آثار عجلات، ص ١٨٠.

(٢٠١) صوفية، ص ١٨٥.

(٢٠٢) متروبوليتان، ص ١٨٩. تصحيح "سهول البازلاء" بدلاً من "شتلات" قام به "بويان دي لاكوست" في طبعته المحققة من "إشراقات" عام ١٩٤٩.

Rimbaud, N.R.F., 1936, p.221. (٢٠٣)

(٢٠٤) صباح السُكر، ص ١٧٦.

Rimbaud, p.75. (٢٠٥)

(٢٠٦) ضيق أليم، ص ١٨٩. وقد لاحظنا- في جملة "صباح السُكر" المذكورة من قبل- التأكيد على ضمير الملكية: "خيري، جمالي".

(٢٠٧) في Crimen Amoris، المستلهم من "رامبو"، كما نعلم.

(٢٠٨) خطاب الرائي، ص ٢٥٤. وقد كتب "روشون" عدة صفحات - صائبة تماماً - عن المسافة التي

تفصل - أيضاً - سلوك رامبو "الإيجابي" عن سلوك السرياليين "السلي" بشكل منهجي (J.-A. Rimbaud, sa vie), son œuvre, son influence, Champion, 1929, p.248-251).

(٢٠٩) قارن بما سيلي، القسم الثاني، الفصل الخامس، تحت عنوان "الفوضوية الاجتماعية والأدب".

(٢١٠) قارن بما سبق، ص ٢٠٥.

(٢١١) قارن بـ هذيانات - ١ (العذراء الحمقاء) في "فصل في الحميم"، ص ٢١٥.

(٢١٢) A.Adam, L'énigme des Illuminations (Revue des Sciences humaines, déc. 1950, p.240)

(٢١٣) ها هو نص "شباب - ٤" كاملاً (Œuvres, p.200): "ما تزال في إغواء أنطوان. لعبة الإخلاص

انقطعت، ورجفات الكبرياء الصبياني، والوهن والهلح. لكنك ستشرع في هذا العمل: جميع الإمكانات التناغمية والمعمارية ستأثر حول مقعدك. كائنات كاملة غير متوقعة ستهب نفسها لتجاربك. وحولك سينساب حالماً فضول الحشود القديمة والترف المتبطل. وذاكرتك وحواسك لن تكون إلا غذاء لاندفاعتك 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 كتب بعد مارس ١٨٧٤:

فقد ظهرت رواية "فلوير" في المكتبات - فعلاً - في أبريل ١٨٧٤. والواقع أن "رامبو" ربما قرأ مقتطفات منها في "لاريسست" عند "شارل كرو" - منذ عام ١٨٧١ - إذا ما افترضنا أن الفضول قد تملكه لتصفح أعداد قديمة تعود إلى عامي ١٨٥٦-١٨٥٧.

(٢١٤) قصيدة فجر "تملك وحدة بديهية"، وفي صوفية "إن 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).

(٢١٥) ولأن النص قصير، فإني أعيده هنا بكامله:

رأيت ما يكفي. قوبلت الرؤية على كل النعمات.

نلت ما يكفي. ضوضاءات المدن، في المساء، وفي الشمس، ودائماً.

عرفت، ما يكفي. مواقف الحياة. - يا للضوضاءات والرؤى!

رحيل في العاطفة والصخب الجديدين.

وتبدو هذه القصيدة كأنها قد كتبت لحظة الرحيل مع "جيرمان نوفو".

(٢١٦) Génie de Rimbaud. Delagrave, 1934, p.60. يقول "م. فونتين": "أي كاتب أتيق العبارة ذلك الذي

لن يعتبر نفسه سعيداً بشيء ثمين كهذا؟". وقد سبق أن رأينا كل هذه الأساليب شائعة للغاية لدى شعراء النثر، ومن بينهم "بودلير" (قارن "نصف كرة في خصلة شعر").

(٢١٧) هذه الشرييات - وفقاً لـ "بويان دي لاكوست" - هي "الأكثر إثارة للإعجاب بشكل عام"، وليست

النثریات الأخرى سوى "شعوذة لفظية خالصة" (op.cit.,p.243).

(٢١٨) "عبر الشعر ومن خلال الشعر، في آن، عبر الموسيقى ومن خلالها، تستشف الروح الروائع الكامنة وراء القبر" (Notes Nouvelles sur Edgar Poe).

(٢١٩) Poe, *Le Domaine d'Arnhem* (Nouvelle Histoires extraordinaire, trad. Baudelaire).

(٢٢٠) *Rêve parisien, Œuvres*, éd., de la Pléiade, t.I, p.115.

(٢٢١) قارن بـ "كائن جميل"، ص ١٧٥: "العذوبة المحتدمة لهذه المؤثرات".

(٢٢٢) قارن بما سبق، ص ٢٢٥، ملحوظة ١٨٠.

(٢٢٣) طفولة-١، ص ١٦٨.

(٢٢٤) "لا! لم تعد ثمة دقائق، لم تعد ثمة ثوان! احتفي الزمن، إنها الأبدية التي تحكم، أبدية من المباحج!" (الغرفة المزدوجة، سأم باريس، *Œuvres*, Pléiade, t.I, p.410).

(٢٢٥) "نعم، إنه هنا (حيث) يجب الذهاب للتنفس، للحلم وإطالة الساعات بلانهاائية الأحاسيس" (دعوة إلى السفر، نفس المرجع، ص ٤٣٢).

(٢٢٦) أمسية تاريخية، ص ١٩٢.

(٢٢٧) حيوات-٣، ص ١٧٤.

(٢٢٨) مدن، ص ١٨٢.

(٢٢٩) مدن، ص ١٨٣.

(٢٣٠) أمسيات-٢، ص ١٨٥.

(٢٣١) صوفية، ص ١٨٥.

(٢٣٢) شباب-٤، ص ٢٠٠.

(٢٣٣) بربري، ص ١٩٠.

(٢٣٤) حول هذا المزج للبحر والسماء، انظر *Chisholm, French Quarterly*, mars 1929.

(٢٣٥) انظر ما سيلي، ص ٢٣٧.

(٢٣٦) خيمياء الكلمة، ص ٢٢٣.

(٢٣٧) قارن "حيوات-١"، ص ١٧٣: "ما الذي فعلوه بالبراهما الذي شرح لي الأمثال؟" (...) "أتذكر ساعات من الفضة والشمس نحو الأنهار..."

(٢٣٨) إنه الإنطباع 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*

(٢٣٩) طفولة- ٤، ص ١٦٩.

(٢٤٠) قارن بإعادة إنتاج المخطوط في أطروحة "بويان دي لأكوست"، ص ١٦٧.

(٢٤١) "تجنيء خادمة إلى حوار، (...) 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 يحمل بالإنسانية، بل بالحيوانات نفسها" (خطاب الرائي، ص ٢٥٥)، لا يمنع هذه الأخيرة إلا مكاناً محدوداً- نسبياً- في شعره.

(٢٤٢) الفراديس الاصطناعية، ٣: مسرح سيرايم (Œuvres. Pléiade, t.I, p.293-294). وهناك أكثر من مقارنة- علينا القيام بها - بين الهلوسات التي يصفها "بولدير" والأشكال التي تتخذها- أحياناً- "رؤى" رامبو (في قصائد مكتوبة- ولا شك- حوالي عام ١٨٧٢). ولنسجل أنه في طبعة "كالمات- ليفي" لعام ١٨٦٩، كانت "فرايس اصطناعية" تالية لقصائد نثر صغيرة لبولدير.

(٢٤٣) خطاب بتاريخ ١٥ مايو ١٨٧١ (Œuvres, p.254)، وتم توضيحه بخطاب إلى "إيزامبار" بتاريخ ١٣ مايو ١٨٧١ (Œuvres, p.252).

(٢٤٤) Rimbaud le Voyant, p.51. Cf. Etiemble. Rimbaud, N.R.F., 1936, p.18-19.

(٢٤٥) ملاحظات منشورة في L'Artiste، ٢ يونيو ١٨٤٤.

(٢٤٦) حتى لو كانت إشارات "فيرلين" عن "إشراقات" صائبة- "زخارف"، "نقوش ملونة"- فيبدو لي مستحيلاً ألا يكون حاضراً في ذهن "رامبو" المعنى العادي، "رؤى ساطعة"، وربما كاشفة. وليس ضرورياً- لذلك- أن نجعل من "رامبو" صوفياً، وسيكون الأصوب أن نقول إن هذه الإشراقات- المفاجئة والتركيبية أساساً- تمثل خصائص الخلد الشعري نفسه. (قارن، Hans Larsson, *La logique de la poésie*, trad. H. Philipot, (Leroux, 1919, p.22-24).

(٢٤٧) التشديد من "فاليري". Mélange, N.R.F., 1941, p.192.

(٢٤٨) Rimbaud, l'artiste et l'être moral, Messein, 1923, p.37.

(٢٤٩) Génie de Rimbaud, Delagrave, 1934, p.25.

(٢٥٠) Œuvres, p.200؛ قارن بما سبق، ص ٢٢٨.

(٢٥١) 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 Renéeville, Rimbaud le Voyant, p.118).

(٢٥٢) كما يشير إلى ذلك "دلاهاي". Les Illuminations et une Saison en Enfer d'A. Rimbaud, Messein, 1927, p.48.

(٢٥٣) قارن بـ Les Chevaux de bois de Verlaine, dans les Romances sans paroles.

(٢٥٤) أشير إلى أتباع "شارل شاسيه" القادمين، الذين أرادوا تفسير "رامبو" من خلال "ليتزيه Littre" (مثلما حاول "شاسيه" مع "مالارميه")، بأن أصل الكلمة التي ذكرها "ليتزيه" لـ "أخدود = Orbitaria" مشتق من Orbita، بمعنى عجلة العربة.

(٢٥٥) أثارَت هذه القصيدة هذياناً حقيقياً في التفسير: في مقابل "جوفان"، الذي يرى فيها "رؤى عدنية" لعالم يتحمل 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 يقال إنه متحضر: "التجارة، الجرائم، الأديان"- كل ما يستدعي طوفاناً جديداً (Rimbaud, N.R.F., 1936, p.95).

Rimbaud, p.95.

(٢٥٦)

(٢٥٧) هاهنا، 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، ص١٦٧-١٦٨).

(٢٥٨) قارن "شباب-٤": "كل الاحتمالات التناغمية والمعمارية ستتأثر حول مقعدك". ويمكننا- في الواقع- القول إن البنية الشعرية لدى "رامبو" ليست هيلودية بل هارمونية، أو- إن شئنا- إن طريقته في التفكير وفي التركيب ليست- كما سبق أن قلنا - خطئية، تعاقبية، بل تركيبية، أوركستالية.

(٢٥٩) جنية، ص١٩٦. واستخدام النزعة الإنجليزية الزخرفية هو حقاً الدرس الصائب (قارن بالطبعة المحققة من "إشراقات" لـ "بويان دي لاکوست"، 1949, p.113, (Mercure de France).

(٢٦٠) ألا يمكن لـ "هيروديداد" التي ألفها "مالارميه"- ونشرت عام ١٨٦٩ في Parnasse contemporain- أن تكون قد قدمت تذكيراً بـ "عيني" و "رقصة" هيلين، "وهي ما تزال متميزةً 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 "مالارميه" عام ١٨٧٢ في Renaissance بـ "بليمون"، التي يقول مقطوعها الأول: "هيلين، جمالك بالنسبة لي يشبه مراكب نيس في القديم، التي كانت تحمل، أهويني، على بحر معطر، المسافرين الشاحب والمتعب إلى شاطئ مولده".

Revue des Sciences humaines, décembre . 1950, p.233.

(٢٦١)

(٢٦٢) مثلما أوضحه "إيتيومبل" جيداً في Rimbaud, N.R.F., 1936, p.163-168.

(٢٦٣) "مثلون صغار" (طفولة-٤)، "عصافير ممثلة" (مشاهد)، إلخ...

(٢٦٤) مشاهد، ص١٩١.

(٢٦٥) "الشلال يقرقع خلف أكواخ الأوبرا الكوميدية" (حفلة شتائي)، "متعة الديكور والوقت الفريدين" (جنية).

(٢٦٦) فيما يتعلق بلندن، ألا يمكن أن نفكر أنه بالنسبة لغريب مثل "رامبو"- الذي لا يفهم كلمات الأوبرا الكوميدية جيداً (مادام الأمر يتعلق بأوبرا كوميدية في "مشاهد" و "حفلة شتائي")- فإن الافتتان المرئي هو الأساس؟ ولنسجل أن "رامبو" لا يبدو ضليعاً في الموسيقى، وقد تعرف في باريس على رسامين وكتّاب، 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

(٢٦٧) 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- تفسيراً لهذا الوصف الغريب لـ "سجاد من الخيوط الفضية ومن عيون ومن خصلات شعر"؟ هي فرضية بسيطة، مثل كل الفرضيات التي يمكن القيام بها....

Rimbaud, N.R.F., 1936, p.164.

(٢٦٨)

(٢٦٩) أمسيات"، ص١٨٤. ألا يُذكر هذا النص- هو أيضاً- بمشهد ما؟ "الإضاءة تعود إلى شجرة البناء. ومن طرفي الصالة، ديكورات ماء، وتساعدات هارمونية تتلاقى".

(٢٧٠) قارن. بما سبق، ص٢٢٥.

(٢٧١) قارن- في "الجسور" - بـ: "شعاع أبيض، يسقط من أعلى السماء، يُفني هذه الكوميديا"

(Œuvres, p.179).

(٢٧٢) أمسية تاريخية، ص١٩٣.

(٢٧٣) حيث نستطيع أن نرى- في شبه يقين- رسماً كاريكاتورياً للمراسم الكاثوليكية، على نحو ما أوضح

"أ.آدام" (الركب النشوان، ٦ سبتمبر ١٩٥٠).

(٢٧٤) ومن المفري تماماً أن نرى- في "مدن-١"، مع "أ.آدام"- مشهد الجبل العالي (قارن **Revue des**

Sciences humaines, décembre 1950, p.236-237). لكن "رامبو"- فيما يبدو لي- يثري المشهد الحقيقي بذكريات

مسرحية مستعارة، سواء من شيكسبير ("موكب مايز"، أو فاجنر ("ركب المغنين"، كذكير بـ "مغنين صغار"؛ و"قبو الحدادين والنسك"، كذكير بـ "سيجفريد")؛ ونعلم أن "رامبو" في "ليل الجحيم" من "فصل في الجحيم"، يُلمح إلى "حاتم" نيلونجون (ص٢١٣).

(٢٧٥) (والاستشهاد مستمد من "طفولة-٣") Rimbaud, N.R.F., 1936, p.167

(٢٧٦) مدن - ١، ص١٨١.

Rimbaud, **l'artiste et l'être moral**, Messein, 1923, p.23.

(٢٧٧)

A l'ombre des jeunes filles en fleurs, t.III, éd. Gallimard, 1919, p.103.

(٢٧٨)

(٢٧٩) عن هذا المزج بين البحر والسماء، انظر. Chisholm, **French Quarterly**, mars 1929.

(٢٨٠) قارن بمقالي عن Rimbaud, Proust, et les impressionistes في العدد الخاص من **Revue des**

Sciences humaines, Autour du Symbolisme (2^e trimestre 1955), p.257-262.

(٢٨١) في "بحرية"، على سبيل المثال، حيث يستخدم "رامبو" طريقةً تتمثل في استخدام ألفاظ بحرية

للمشهد الأرضي والعكس بالعكس.

(٢٨٢) مدن-١، ص١٨١.

(٢٨٣) Jean- Arthur Rimbaud, Champion, 1929, p.140؛ وينبغي ملاحظة ألا وجود- في "إشراقات"-

إلا لقصيدة "حُلْمية" واحدة، هي "ليلية مبتذلة".

(٢٨٤) Rimbaud et la révolte moderne, N.R.F., 1952, p.62-63؛ قارن بـ "مراعي الفولاذ والزمرد"، "تراب القمة"، "الضوضاء المفجعة تتبع منحدرها". وبالنسبة لـ "تيبوديه"، فإن "صوفية" (بسبب الفقرة الأخيرة: "العدوية المزدهرة للنجوم والسماء وما تبقى تهبط أمام المنحدر مثل سلّة") هي - ببساطة - "رؤية رجل مستقل، ينظر إلى المشهد وقد قلب رأسه" (Mallarmé et Rimbaud, Reflexions sur la littérature, Gallimard, 1938, p.162).

(٢٨٥) وهو أمر طبيعي، مادام يتعلق بـ "رؤى" لا بسرد، في أغلب الأحيان. لكنه أينما يقوم بالسرد، فيأله من تتابع متسارع يفرضه على الأحداث! وكى ندرك ذلك، علينا بإعادة قراءة "حكاية" أو "حيوات-٣".

(٢٨٦) مقدمة Cornet à Dés, 1916، وقد أعيد نشرها في طبعة Stock, 1923, p.16.

(٢٨٧) La pensée poétique de Rimbaud, Nizet, 1950. في هذه الأطروحة، فإن "التحليل الظاهري للتفصيلة، الذي كان للبنية الفوقية أن تستند عليه، ليس سوى المراجعة المنتظمة، المصطنعة تقريباً، القسرية دائماً، لفرضية لن نستطيع وصفها بالميتافيزيقية، بل بالماوراء نفسية، حقاً" (Etiemble, Rimbaudisme et Rimbaudite, Les Temps Modernes, novembre 1949, p.915؛ وقارن لنفس الكاتب - Le mythe de Rimbaud, Structure du mythe, Gallimard, 1950, p.120-122).

(٢٨٨) أستعير العبارة من "أ. نادال" (Revue d'Histoire littéraire, avril-juin 1951, p.224). ويرمز هذا التقرير - جيداً - المزايا والمبالغات في عمل "جينو".

(٢٨٩) قارن بأطروحة "ميشو" عن Le message du symbolisme, Nizet, 1947. وقد أوضح "نادال" جيداً (في مقال سبق ذكره) أن فكرة وجود شعر رامبوي رمزي مسبقاً، لا يمكنها أن تتفق مع أسبقية "المخطط الجدلي".

(٢٩٠) خطاب الرائي (إلى "دوميني"، ١٥ مايو ١٨٧١)، Œuvres, p.255.

(٢٩١) "ولأن كل قول فكرة، فسيأتي زمن للغة عالمية" (خطاب ١٦ مايو ١٨٧١، ص ٢٥٥). ونعلم أن هذه الفكرة - عن لغة عالمية - الأثرية لدى الخفائيين occultistes، قد راودت كثيراً من الشعراء، من بينهم "نرفال" الذي يشير إليها في "أوريليا"، و"مالارميه" فيما بعد. ومع ذلك، فلم يثبت - إطلاقاً - رغم جهود "جينو"، أن "رامبو" استطاع قراءة كتب عن "الخفائيين" و"القبلايين"، في مكتبة شارلفيل (قارن بـ Etiemble, Rimbaud, N.R.F., 1936, p.32-33, et Le mythe de Rimbaud, Structure du Mythe, chap. sur Rimbaud et la Kabbale, p.115-123 ويمكننا - فحسب - الاعتقاد بأن تلميذاً عمره سبعة عشر عاماً - مهما كانت عقريته - ما كان بمقدوره إدراك فكرة "لغة عالمية"، دون أن تكون قد لفتت انتباهه بضع قراءات: ربما "بالانش" لا "فيجييه" و "ليفي".

(٢٩٢) Œuvres, p.219. وعن سوناتا "الحروف المتحركة" و "الاستماع الملون"، سيفيدنا أن نقرأ الدراسة الحديثة والمتكاملة لـ "أ. نولييه" في Noullet, Le premier visage de Rimbaud, Bruxelles, 1953, p.109-187.

(٢٩٣) تتطرق محاولة "غيل" من سوناتا "الحروف المتحركة"، التي نشرها "لوتاس" عام ١٨٨٣ (قارن بما سيلي، القسم الثاني، الفصل الثاني، تحت عنوان "موسيقى وتأثير فاجنر").

(٢٩٤) "إن التطبيق المنهجي لمعايير سوناتا الحروف المتحركة أمر مستحيل"، كما يكتب "روثون" (J.A.Rimbaud, Champion, 1929, p.123).

(٢٩٥) "بأله من إحباط إزاء الانحراف الذي يمنح الليل مثلما يمنح النهار - بصورة متناقضة - وقعا معتما هنا، ومنيراً هناك" (Crise de Vers, Œuvres, éd. de la Pléiade, p.364).

(٢٩٦) فيما يتعلق بـيوديسير، أحيل إلى كتاب "ج. بوميه" الأساسي La Mystique de Baudelaire, Belle-Lettres, 1932 الذي يطور كل النتائج الجمالية لسوناتا "توافقات" والبيت الشهير: الروائع والألوان والأصوات تتجاوب .

(٢٩٧) قارن بـ "الارتعاشة الغضبية" للماء، Nouvelle Heloise, IV partie, Lettre XVII.

(٢٩٨) نعرف الـ "Frigus opacum" في الرعوية الأولى.

(٢٩٩) يقول "ج. بوميه" (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 والشمسية:

ما دام العبير ينم
عن شحوبك البعسي،
ومادامت طهارة
شذاك... إلخ.

ونعلم أن "رامبو" - منذ عام ١٨٧٠ - كان شديد الإعجاب بهذا الديوان (Correspondance, Œuvres, p.243 قارن)

Baudelaire, Corti, p.108. (٣٠٠)

Rimbaud, Gallimard, 1936, p.198 et sq. (٣٠١)

(٣٠٢) جُمِل، ص ١٧٨.

(٣٠٣) كائن جميل، ص ١٧٣.

(٣٠٤) متروبوليتان، ص ١٩٠.

Rimbaud, p.206. (٣٠٥)

(٣٠٦) نقبل بموجات موسيقية تتسع في دوائر، ويباغتنا "جرس نارى وردى"، لكن ما الذي يمكن اعتقاده في قمر "يصيح ويحرق" أو "زهور" "نخور" (مدن - ١، ص ١٨١)؟

(٣٠٧) Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs (قصيدة موجهة إلى "بانفيل" بتاريخ ١٤ يوليو

Œuvres, p.96 ، (١٨٧١)

(٣٠٨) قارن - في "فصل في الجحيم" - بـ: "حاولت ابتكار زهور جديدة" (وداعاً، ص ٢٢٩) - إشارة -

ربما - إلى زهور "بنية" و "زرقاء" الواردة في "ذكرى" (ص ١٢٢).

(٣٠٩) قارن Mallarmé, Crise de Vers (Œuvres, Pléiade, p.368)

(٣١٠) طفولة - ١، ص ١٦٨.

(٣١١) طفولة - ٢، ص ١٦٩.

(٣١٢) مدن-٩، ص ١٨١.

(٣١٣) رأس بحري، ص ١٩١.

Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs, p.99.

(٣١٤)

M. Coulon, *Au cœur de Verlaine et de Rimbaud, Le Livre*, "م. كولون"، ترجع الملحوظة إلى

1925, p.148؛ 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...

(٣١٦) بعد الطوفان، ص ١٦٧.

(٣١٧) فجر، ص ١٨٦.

Baudelaire, *Elévation* (٣١٨). انظر فصل "ج. يوميه" الذي جعل من هذا البيت عنواناً له، في

la Mystique de Baudelaire, p.71-80.

P.Berret, *La philosophie de V.Hugo*, - في هذا الصدد- (٣١٩) "كل شيء حساس" لفيثاغورس؛ انظر -

Paulin, 1910, et *Les Chimères de Nerval*, avec exégèses de J.Moulin, Texte littéraire français, 1949

(٣٢٠) رأس بحري، ص ١٩١.

(٣٢١) متروبوليتان، ص ١٨٩.

(٣٢٢) جنية، ص ١٩٦. قارن "تبدد الروائع"، في "صباح السكر"، ص ١٧٦.

(٣٢٣) صوفية، ص ١٨٥.

(٣٢٤) بعد الطوفان، ص ١٧٦.

(٣٢٥) ضيق أليم، ص ١٨٩.

(٣٢٦) بعد الطوفان، ص ١٧٦.

(٣٢٧) جنية، ص ١٩٧.

(٣٢٨) 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.

(٣٢٩) *Nocturne Parisien des Poèmes Saturniens* في

(٣٣٠) طفولة-٢، ص ١٦٩.

(٣٣١) طفولة-١، ص ١٦٨.

(٣٣٢) أمسيات، ص ١٨٤. وذلك دون ذكر تأثيرات المهلوسة الناجمة عن الحشيش مثلما وصفها "بودلير":

"ستتخذ تصاوير السقوف حياةً مرعبة... تعرجات الخطوط لغة واضحة بالقطع، حيث تقرأون الإشارة وشهوة الأرواح" (قصيدة الحشيش، ٤، Œuvres, Pléiade, t.I, p.305).

(٣٣٤) منذ العصور الموعلة في القدم، والنخلة رمز للقوة والانتصار، وفي اللغة الدارجة، تعبيرات من قبيل

”remonter la palme“ و”donner la palme“.

(٣٣٥) Royauté, Œuvres, p.175. وسوف نلاحظ الطريقة التي يعيد بها الحيوية إلى كليشيهات قديمة، بأن

يتمنحها مظهراً ملموساً باستخدام كلمتي ”بساتين النخل“.

(٣٣٦) ضيق أليم، ص ١٨٩. ولذكر- على عجل- حسن الخط الذي ستشهده كلمة ”نخلة“، في نفس

الصيغة التعجبية لدى ”الملازمه“ (هبة القصيدة) و”فاليري“ (نخلة) و”سان جون بيرس. (مديح).

(٣٣٧) Mallarmé l'Obscur (Denoël, 1941, p.39 et 80). ومن الغريب أن نجد- لدى ”رامبو“- (وقد خرج

لنوه 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).

(٣٣٨) ”الجامر، وهي تهمي هبات ريح جليدية“ (بربوي، ص ١٩٠)، ”ملائكة من لب وجليد“ (صباح

السُكر، 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 والأشرار في الحب

المطلق“، ويمثل الفكرة الأساسية في ”إشراقات“ (Cahier de la Pléiade Printemps 1950, p.108). وأترك له

مسئولية تأكيدات كهذه.

(٣٣٩) أذكر هنا- كما نرى- ”فصل في الجحيم“ (وداعاً، ص ٣٠٦)، وأيضاً ”إشراقات“: طاماً أن

التداعيات- بالتحديد- قد استبدت برامبو على مدى حياته الأدبية.

(٣٤٠) طفولة- ٥، إشراقات، ص ١٧٠.

(٣٤١) قارن - في ”فصل في الجحيم“ - هذا المقطع الدال: ”في المدن، كان الطين يبدو لي- فجأة- أحمر

وأسود، مثل امرأة عندما يدور مصباح في الغرفة المخاورة، مثل كنز في غابة! خطأً سعيداً صرختُ، ورأيتُ بحراً من

اللب والذخان، في السماء، وإلى اليسار وإلى اليمين، كل الثروات مشتعلة مثل مليارات من الرعود“ (ص ٢٠٩)-

إنها، في آن، رؤيا رمزية وانطباعية (فكرة المصباح وانعكاسه الأحمر، ذكريات طفولة ربما نجد لها- من قبل- في

”صحاري الحب“، الأعمال، ص ١٦٢).

(٣٤٢) أمسيات، ص ١٨٤.

(٣٤٣) جُمْل، ص ١٧٧.

(٣٤٤) مدن، ص ١٨١.

(٣٤٥) متروبوليتان، ص ١٨٩. والتضيق التدريجي للجملة ملحوظ- هنا- بشكل خاص.

(٣٤٦) قارن بما سبق، ص ٢٢٧.

(٣٤٧) ضيق أليم، ص ١٨٩.

(٣٤٨) بربوي، ص ١٩٠. وهذه القصيدة مؤسسة بكاملها - تقريباً - على التدايعات أو صدمات الأسماء المشحونة بكهرباء شعرية.

(٣٤٩) طفولة-٢، ص ١٦٩. وفيما يتعلق بهذه الجملة، يلاحظ "أ. بالاكين" - بعقريّة - أننا نجد فيها تدايعات بصرية بين صليب الفارس والصليب الذي تشكّله أجنحة الطاحونة (Literary origins of Surrealism, King's Crown, New York, 1947, chap. IV, 2: Rimbaud, p.82)

(٣٥٠) حول إيقاع ما تمّ تسميته - لفترة طويلة - "إشراقات منظومة" (ما يسمى الآن "أشعار أخيرة")، و"إشراقات" النثرية، سنجد أيضاً قيم - رغم أنها متعجّلة إلى حدّ ما - في الأطروحة التي قدمها "ماكس ريبّي" عام ١٩٤٨ إلى جامعة زيورخ. Essai d'une Rythmique des Illuminations d'Arthur Rimbaud. (٣٥١) متشردان، ص ١٨٢.

(٣٥٢) انظر Dû, Le Groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo romancier, de 1818 à 1831, Hachette, 1929.

(٣٥٣) Mon Bisaieul, Gaspard de la Nuit (Mercure de France, 1911, p.110).

(٣٥٤) M. David, statuaire, eod. loc., p.219.

(٣٥٥) حول "تمائلات" برتران، قارن. بما سبق، ص ٧٨ - ٨٠.

(٣٥٦) Jean- Arthur Rimbaud, Champion, 1929, p.167.

(٣٥٧) بعد الطوفان، ص ١٦٧.

(٣٥٨) ضيق أليم، ص ١٨٩.

(٣٥٩) جنية، ص ١٩٨.

(٣٦٠) أمسيات - ١، ص ١٨٤ (التشديد من عندي). وقصيدة "أمسيات - ١" مكتوبة بنفس حير قصيدة "ليلية مبتذلة"، وهذه القصائد - كما أوضح "أ. آدم" - قد كتبت، فيما يبدو، في فترة أخرى مغايرة لفترة الـ "إشراقات" الأخرى المنشورة في مجموعة "جرو"، ربما عام ١٨٧٢. قارن. بما سبق، ص ٢٠٧.

(٣٦١) جُمْل - ١، ص ١٧٧.

(٣٦٢) متروبوليتان، ص ١٨٩.

(٣٦٣) حكاية، ص ١٧١. وفيرلين - الذي يقول في "قصائد زحلية":

ودائماً ما أكره المرأة الجميلة،

والقافية السجعية والصديق الحذر!

يمكن أن يكون "رامبو" قد هداه إلى القافية السجعية (قارن. Champion, Ruchon, Jean- Arthur Rimbaud, 1929, p.215-216).

(٣٦٤) H., p.194.

(٣٦٥) في مقدمته لأعمال رامبو (Mercure de France, 1913).

(٣٦٦) ليلية مبتذلة، ص ١٨٧.

(٣٦٧) أزهار، ص ١٨٦. وقد سبق لهو جو أن استخدم- مراراً- "الثالوث المتماثل صوتياً في بداية الكلمات": "أحبد، أعور، أعرج"، "قابلوه، وشاهدوه وجها لوجه، وتعرفوا عليه". أينيغي أن نذكر إلى أي حد تتكرر هذه الطريقة في نثر رجال الخطابة اللاتينيين، الذين- إذا ما صدقنا "دلاهاي"- تأثر بهم "رامبو" قدر تأثر "هوجو" بهم؟ راجع، (Le Dû, Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo romancier, Hachette, 1929)

Œuvres, p.187.

(٣٦٨)

(٣٦٩) Rivièrè, Rimbaud, Kra, 1930, p.189-190. وفي نفس الوقت الذي نرى تنويعات حرف O "نرى الصوائت s أو d أو c ، وهي تمر مثل رسم ثانوي، عابرة- بصورة مكتومة- سلسلة التوافقات الرئيسية"، على ما يلاحظ ريفيير.

(٣٧٠) طفولة -٢، ص ١٦٩.

(٣٧١) بربري، ص ١٩٠.

(٣٧٢) 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

(٣٧٣) قارن بما سيلبي، تحت عنوان "إيقاعات قصيدة النثر"، الفصل الثالث من القسم الثاني.

(٣٧٤) Cressot, Le style et ses techniques, P.U.F., 1947, p.168 قارن

(٣٧٥) قارن بما سبق، ص ٢٣٩.

(٣٧٦) ليلية مبتذلة، ص ١٨٧.

(٣٧٧) رحيل، ص ١٧٥.

(٣٧٨) جُمَل، ص ١٧٧.

(٣٧٩) إلى عقل، ص ١٧٦.

(٣٨٠) فجر، ص ١٨٦.

(٣٨١) صباح السُكر، ص ١٧٧.

(٣٨٢) جُمَل، ص ١٧٨. التشديد من عندي .

Arthur Rimbaud, Œuvres de Mallarmé, éd. de la Pléiade, p.516.

(٣٨٣)

(٣٨٤) يصعب الاعتقاد- مثلما يقترح "إيتوميل" 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 يسع إلى "الدخول في لعبة أخلاقية": اجتماعية، نعم. ويقدم "إيتوميل" نفسه- فضلاً عن ذلك- بعض التحفظات الحكيمة (قارن ص ٢٤٥)

(٣٨٥) Etienne, Rimbaud, N.R.F., 1936, p.234. أسمح لنفسي بالشعور بالأسف لأن "إيتوميل" - 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 - "ضحية هذا النمط الذي يجعلنا نعتبر الشعر أسلوباً في المعرفة والنشاط الأسمى" (Introduction à l'édition de 1950, p.14). أفينغي 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 هو أقوى من مائتي ألف استعارة" (Rimbaud, 1950, p.223)؟ لم يعد الشاعر أكثر نفعاً من لاعب بولينج- سبق أن قرأنا ذلك في مكان ما.

(٣٨٦) رامبو، وصيد، إشرافات (Œuvres, p.200).

(٣٨٧) لقد أوضحت ١. بالاكيا- جيداً- فكرة أن أزمة روحية يمكن أن تؤدي إلى السيرالية وتجدد الشعر، "تمنح جوهر المفهوم الوجود اللانهائي" (ص ٩٨). لكنها- فيما يبدو لي- تنتقص من دور "رامبو" الأساسي.

(٣٨٨) Jean- Arthur Rimbaud, Champion, 1929, p.262.

(٣٨٩) لن ألخص هنا حكاية الطبعة المزعومة "غير المنشورة"، التي عُثر عليها عام ١٩٤٩، 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*؛ وأستعير منهم النتيجة التي نستخلصها من هذه المسألة: "نستطيع معارضة طريقة الصنع، لا عبقرية المؤلف". ومن البداية، فلم يخطئ في ذلك أحد، ومن بينهم أندريه برتون، وجان بولان، ورولان دي رونيغيل، وآخرون.

(٣٩٠) "حلم كثيف وسريع لجماعات عاطفية مع كائنات من جميع الطباع خلال كل المظاهر" (مسهرات- ٢، ص ١٨٤).

(٣٩١) خطاب إلى "ج. كاريه" (٢٥ فبراير ١٩٤٣).

(٣٩٢) إن "رامبو"- في الوقت الحالي- "أكثر إرباكاً من هوجو"، هكذا كتب "كوكسو"، عام ١٩٢٦، في *Lettre à J.Maritain*, stock, 1926, p.53.

(٣٩٣) ولا غرابة في أنني لم أذكر- في هذا الفصل- مؤلف "إيتيومبل" الهام حول *Le mythe* ويكمل الجلد الأول ببيليو جرافيا محققة بالغة الأهمية- تتألف من أكثر من خمسمائة صفحة. فقد كان فصلي شبه مكتمل عندما ظهر الكتاب، ولم ألقأ 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 بالبيليو جرافيا- 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. بيتيفيتش" قد سبق أن اشتكى في "بيليو جرافيا" (*L' Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud*, Nizet, 1949) من هذا الفقر الغريب.

الفصل الثالث

لوتريامون والشعر الجنوني

(١) عالم لوتريامون. الجنون الفَعَال. 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 السرياليين، 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" المقسم إلى فصول بلا روابط كبيرة واضحة، ذات طابع سردي أو غنائي، ويمكن منحها - عن حق تماماً - اسم قصائد نثر. ونعلم - على سبيل المثال - أن "جاسبار الليلي" كان موجوداً في مكتبة والده في "مونتفيديو"؛ 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 - 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 ١٨٣٨؛ 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 تروض"^(٥). ولكن - بعد كل هذه التشابهات، رغم مبرراتها - إلام 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" نثراً، فافرضاً على نفسه إطاراً ثابتاً، 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، حسيماً 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 نحاولولوج إليه، إذا ما أردنا فهم أية قوانين عميقة تشكل وتنظم "أناشيد مالدورور".

(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 ظلاً عميقاً يحيط بحياة "إيزيدور دو كاس"، سواء في "مونتفيديو" أو في فرنسا- حيث جاء وعمره ١٤ عاماً لمواصلة دراسته في "تارب"، ثم في "بو"؛ فلا نعرف في أية ظروف أُلّف- في باريس، بين عامي ١٨٦٧ و١٨٧٠- "أناشيد مالدورور"^(٧)- ولا لماذا أحرق، عام ١٨٧٠، ما كان يعبده، وتخلي عن "شعر الشك"^(٨)، وكتب "مقدمة لكتاب قادم"، وهي قصيدة تراجعية عن حق؛ ووفاته- في ٢٣ نوفمبر ١٨٧٠- هي أيضاً أكثر غموضاً من حياته. فلا أحد تقريباً^(٩) من معاصريه يتذكره، أو يعرفه؛ وكل ما بقي من مراسلاته بضعة خطابات إلى صرافه وإلى ناشريه: لقد عبر مثل شهاب، وغاص في الليل، دون أن يترك أثراً، لا شيء سوى العمل الذي يظل غامضاً، غريباً ومستغلاً. وتظل كل الفرضيات الأدبية، والنفسية، والخاصة بالتحليل النفسي، التي تمت لتفسير الكتاب ومؤلفه، جزافية تماماً. وإحدى الملاحظات القيمة، التي يمكن ذكرها، تكمن في أنه "ليس عن طريق الخطأ أن ولد دو كاس خلال ثورة"^(١٠)، وأنه مات قبل سقوط الكوميونة، خلال حصار باريس". فمثل بطله "مالدورور"، ربما تكمن عبقريته في أنه لم يستطع أن يجد مناخاً يمكن التنفس فيه إلا في رياح العواصف، وأعاصير الكوارث. وعليناً ألا ننسى أن "رامبو" قد كتب الجزء الأساسي من إنتاجه في نفس الفترة تقريباً، 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 فسنتكشف أنه يتجاوز ما كنا نعتقد في البداية. شاعران شابان (عمر "دو كاس" عشرون عاماً، و"رامبو" سبعة عشر)، جاء كلاهما إلى باريس لينضجا راعتيهما؛ يتميزان كلاهما بالعنف، والتهمك، والمزاج الفوضوي، وفجراً كلاهما جميع الأعراف الأدبية، ولجأ- من أجل التعبير عن

نفسيهما- إلى قصيدة النثر في أكثر أشكالها حرية، وودّعا- على عجل بالغ - دورهما الأدبي، وتحليا عن ماضيهما. 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". والعمالان 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، وبعنف، ضد كل ما يشكل الحياة الاجتماعية: ضد الناس، ضد الحب، ضد الأخلاق الرجوازية، وضد الله. وضد كل هذه العناصر الاجتماعية، استخدمتا أدوات نزعة فردية محتدمة: البربرية، والسادية، والحقّد، والتهكم، والفوضوية. والعمالان يمثلان تمرداً هائلاً لمراهقين غير متكيفين مع عالمنا، وبمجاهدة عنيفة- في نفس الوقت- لخلق عالم آخر لنفسيهما، على مقاسيهما. وربما يكون "تيوديه" أول من أوضح أهمية هذه الرغبة الصبائية في الاستقلال: "إن مالدورور وإشراقات- كما يقول- عملا مراهقين، يستمدان قوانينهما الأدبية من نفسيهما، يطبقان- على الفور- رؤيتهما الصبائية على الحياة، ويرفضان اعتبار عمريهما مرحلة انتقالية، ولا يكشفان أي مبرر ليتصرفا كالرجال"^(١٢). وسأضيف أن الرفض المضاد- من جانب هذين المراهقين- لأشكال الحب الطبيعية، يعمق أيضاً من الهوة بينهما وبين الرجال: فشذوذهما الجنسي- (الذي برهنت عليه، بالنسبة للوتريامون، دراسة "م. بلانشو" الالفة للنظر)^(١٣)- يفضلهما، 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 (مثلاً 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- أيضاً- عن لغة أخرى لترجمة العالم المختلف، عالمهما. وقد رفضا قيود البحر السكندري مع رفضهما لباقي القيود الاجتماعية، كتعبيرات مجتمع لم يكن معداً لهما؛ وإذا ما كانا قد قبلا 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 مؤلفاً، وخلقا كفتائين عالمهما، دون أن يعيا ذلك بشكل واضح. ثمة عالم للوتريامون، كما أن ثمة عالماً لرامبو: عالم مغلق، يبدو أن كلا منهما قد جاهد- عن قصد- لجعله غير قابل

للاحتراق؛ لكننا نشعر أنه- حتى لو ظل غير مفهوم لنا- يمتلك منطقته الخاص، ووحدته، وقوانينه الحيوية.

ولا شك أن الجانب الهدّام- لدى "لوتريامون"- يبدو أكثر وضوحاً؛ هذا النوع من الوحشية، التي سيرتك "رامبو" نفسه لها- أحياناً (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، والتهكم الدائم- وبشكل خاص في النشيد الأخير. لكن هذه السخرية شديدة الاختلاف عن السخرية الباردة، المثقفة للغاية لأحد مريدي "فولتير" مثلاً: فلوتريامون نفسه تحدث عن مؤلفه باعتباره "شعراً متمرداً"، وتباهى بأنهم سيدرسونه باعتباره من "الشعراء الملعونين"^(١٨). ولا شك أن القارئ سيتشوش إلى حد 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 نظن بهذا الـ"مالدورور" الذي يعشق سمكة القرش، التي تفكر في أن ترسل، في هجوم على الإنسانية، بكتائب من القمل، ربتهم لهذا الغرض في حفرة، وترمي لهم- من حين لآخر- كطعام، بـ "طفل سيفاح ولد لتوه"، أو بذراع مقطوعة لفتاة أثناء الليل^(٢٠)؟ وتذكر هجائية "لاتوش" الشهيرة، "الكلاسيكيون المنتقمون":

"أعلق الأطفال! لقد أكلتهم أحياء!"

هاهو الرومانتيكي وميوله المنحازة^(٢١).

ثم نقول لأنفسنا إنه ما من شيء خارق في أن يكون "لوتريامون"- الذي غذاه أكثر الرومانتيكيين كآبة، "ليالي" يونج والروايات السوداء^(٢٢)- قد استدرج إلى المزايدة، أيضاً، على هؤلاء. وها هي فقرة من "راهب" لـ "لويس"، تشهد واقعتها المفرطة- في عام ١٧٩٥- على ميل سائد إلى البشاعة: والموضوع يتعلق بموت الراهب، 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 المزق. عبثاً حاول النهوض: فأعضاؤه المفصولة والمحطمة رفضت أن تطيعه، ولم يستطع مغادرة المكان الذي هوى إليه ... ملايين الحشرات توافدت- وقد

أيقظتها الحرارة- لترتشف الدم الذي كان يسيل من جروح أميروزيو...
نهشت نسور الجبال لحمه إلى أشلاء، وانتزعت مناقيرها المدببة حذقتي
عينيه... (٢٣)

وهل علينا أن نذكر بأن "بودلير"- قبل بداية الحضور الأدبي للوتريامون بأعوام قليلة- قد اعتُبر 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 و أ.دي موسيه وبودلير، إلخ... وبالطبع فقد بالغتُ إلى حد ما في النعمة 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- 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 البُعد الهدام والسليبي أن يتعايش مع خلق عالم شعري؛ عالم غامض لكنه محترق بالإشراقات. وكيف يمكن لقوة التهكم العقيمة ألا تصيب بالموت مخلوقات هذا العالم الدوكاسي * 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 يبحثها أحد النقاد- "باشلار"- في مظهرها الـ "عدواني". فهو يقول- على سبيل المثال- إن هذا الشعر هو "شعر العنف الخالص"^(٢٦)؛ ويدرس "جنون التحول"^(٢٧) في "أناشيد مالدورور"، ويكشف عن أن "البصورة الدوكاسية فاعلة كصورة جوهريّة؛ فهي لحظة الرغبة في الهجوم، وتحقيق عنفوان تحولي .."^(٢٨). والواقع أن هذا الجنون- في العدوان والتحول-

* الدوكاسية: نسبةً إلى "دوكاس"، الاسم الأصلي للوتريامون.

تصعبه نشوة ديونيسية، حتى - وبالذات - في الفقرات الأكثر قتامة، والأكثر قسوة في العمل. وبعد أن يذكر "أ. جالو" فصل المشنوق - الذي عذبه أمه وزوجته^(٢٩) - يعبر عن دهشته من أن "في هذه الصفحة الرهيبة، التي يبدو أنها تتماس مع الحد الأقصى من التشاؤمية وكرهية الإنسان، نجد نوعاً ما من الحيوية شبه المرحية"^(٣٠). و"مالدورور" - الذي يمثل تجسيدا للشر وقوى الموت لا يسعى إلا إلى إفناء، وهدم، وضرب كل الأشياء الأليمة والمميتة. والواقع أن موضوع الموت والهدم هذا يرتبط (على ما لاحظ ناقد آخر) بـ "واقع فترة استثنائية، بزمن الحماس، والقوة والإبداع الذي يشبه مبالغات الواقع"^(٣١). ومن هنا - بشكل خاص - ينفصل "لوتريامون" عن الشعراء الرومانتيكيين الذين تغنوا بـ "الملل، والعذابات، والأحزان، والكآبة المبهمة، والموت والظل، والكيب"^(٣٢). وحتى لو كان إلهامه الأوّل متشائماً وكتيباً، فيبدو أن جنون الفعل قد جرف كل شيء في قوته الإعصارية، وأن ضراوة العنف والهدم - التي تنفخ الحياة في الكتاب، وقد دُفع 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"^(٣٣): وكلما هدم "لوتريامون"، كلما راكم الانقراض حوله؛ وكلما شعر بأنه يعيش، كلما أُنقِع نفسه بوجوده وبحيويته الفردية؛ وهذه النشوة الهذّامة، التي تدفع بكل القوى الحيوية إلى النشاط، تصحبها بهجة خاصة، بهجة وحشية وشيطانية بالتأكيد؛ بهجة هي - رغم كل شيء - بهجة تحرر إلى حد 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 يبني العائلة، ويسحق الأخلاق بقدميه بعنف، ويُفني الوعي والأمل (غذاء الضعفاء)، وهو يحمل حتى على الله وملائكته بالخيال - ولا شك - الذي يمنحه قوة محققة. ومن ناحية أخرى، يتم توجيه الحدث - في نفس الوقت - ضد تعقيداته الخاصة، ونحو تحريره - بالكتابة (مثلما أوضح "بلانشو") - من "ماض فنان"^(٣٤). 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"^(٣٥)، 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 خطأ 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 كتب 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^(٣٦)!

ويبدأ - على الفور - في "كتابة رواية صغيرة من ثلاثين صفحة"، يقود "مالدورور" حبيبتها.

لكن، إذا ما كان النشيد السادس هو - بالفعل - تمجيد حقيقي للرواية، بل حتى للرواية
المسلسلة (بترابط حلقاتها الغريبة، وهذيانها الميلودرامي المبتكر)، فإنه لا يبدو أن يكون نتيجةً لجهد
امتحن - على امتداد الكتاب - في اتجاه القصة الخيالية. وأحياناً ما يبدو لنا أن "لوتريامون" إنما كان
يهدف إلى كتابة رواية "حالصة"، تتخلص من البلاغة، 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"^(٣٧): 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 أسر -
سلسلة متوالية من أحداث عنيفة، متراكمة على نحو جنوني: مثل حكاية المشنوق الذي تأتي والدته
وزوجته الهائجتان لتمزيقه بوحشية، لأنه لم يكن متساحماً مع رذائلهما^(٣٨)، ومثل حكاية الفتاة
التي اغتصبها "مالدورور"، ونهشها كلب "البولدوج"، وانتزعت في النهاية أحشاؤها^(٣٩). ومثل

حكاية "مالدورور" الذي تحول إلى عُقاب، وصرع تيناً، لم يكن سوى الأمل^(٤٠). وأغلب هذه الحلقات - التي تتخطى، في البشاعة والفاقتازية، 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 التين بهذا النداء إلى "مالدورور"، الذي يُستخدم 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!^(٤١)

ثمة إذن - في "أناشيد مالدورور" - حدث متتابع، وحلقاته المختلفة، رغم مظهرها المتنافر أحياناً، ليست متزوجة - 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.

فإنجاز النشيد الأول مثلاً - وهو، فضلاً عن ذلك، الأكثر رومانتيكية، والأكثر "أدبية"^(٤٢) - شديد الوضوح: فالمؤلف يعرض مشروعه في الإنشاد للشر ("أنا، أضع عبقريتي في خدمة تصوير ملذات القسوة"^(٤٣))؛ ويقدم بطله "مالدورور" باعتباره "الشر" في ذاته، والتجسيد لكل قوى الشر ("كان قد ولد شريراً... وألقى بنفسه - بتصميم - في مهنة الشر"^(٤٤))، والقسوة التي يبررها - من ناحية أخرى - باتهام سوء نية البشر، التي يعارضها بسكينة "المحيط القديم". والمقاطع التي يتغنى فيها "لوتريامون مالدورور" بالقسوة^(٤٥)، وانعدام الأخلاق^(٤٦)، وكرهية البشر^(٤٧)، تعبر عن المظاهر المختلفة لتمرده ضد الكون، تليها حلقتان دراميتان، حيث نشهد "مالدورور" يدخل مسار الحدث. وللختام، ثمة ضفدع مجنح يُنهى أول نشيد: فخلال مقابلته لمالدورور، يندد بجنونه وبكلماته "التي لا معنى لها، رغم أنها مفعمة بعظمة جهنمية"^(٤٨)، ويدين الصراع الذي يخوضه ضد الجنس البشري: "بأي حق تأتي على هذه الأرض، ألكي تسخر من ساكنيها، أيها الخثالة العفنة، المضروب بالشكوكية؟"^(٤٩).

وبالمثل، فالنشيد الثاني (الذي أُعلن عنه في نهاية الأول، والمنشور على نحو مستقل عام ١٨٦٨) يقدم وحدة ما، وإرادةً بنائية. وهو يبدأ بسلسلة من اللوحات التي تستعير الكثير من الواقع، لكن لمسح هذا الواقع بالمعنى الفانتازي؛ ويمكن أن نمناها - حسب "ا.سو" - اسم "خفايا باريس"^(٥٠): الأوتوبيسات - الفتاة في الشارع - طفل التوليريه المخنث hermaphrodite*؛ لوحات

* مخلوق أسطوري مزدوج الجنس.

تساهم كلها في رسم صورة "مالدورور" في صراعه ضد المجتمع. وفي هذا الجزء الأول، الخاص بصراع "مالدورور" ضد الخالق- الذي يعلن عن كراهيته له^(٥١)، وضد انبعاثه- سيصبح الوعي فاعلاً^(٥٢). وفي وسط أناشيد التمرد هذه، تفتح- كما الواحة- ترتيبات الرياضيات، والملكات والمعبودات، ملاذ وعزاء التمرد:

آه أيتها الرياضيات المقدسة، أيمكنك بتجارتك الدائمة، أن تعزّي باقي أيامي عن شرور الإنسان وانعدام عدالة الأعظم^(٥٣)!

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" نفسه- في بداية النشيد السادس- إلى هذه "الشخصيات الثلاث" التي اعترف بها- ضمناً- كأبطال لعمله الدرامي^(٥٤). لقد بدأ حدث تتابع 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 يقدم سواء مباشرة، بطريقة موجزة وسريعة (واقعة الغريق)^(٥٥)، أو بحيلة المونولوج الذي يلي المراحل المختلفة ويعلق عليها (معركة "مالدورور" ضد التنين)^(٥٦)، أو الديالوج (محادثة "مالدورور" واللحاد، "الضائع في لوحة حدث سيجري في نفس الوقت"^(٥٧))؛ ويمكن للحدث أن يكون موضوعاً لمشهد درامي ذي عدة شخصيات (مشهد العائلة في النشيد الأول)^(٥٨)، أو لسرد يدور بعد فوات الأوان بواسطة إحدى هذه الشخصيات (قصة المشنوق)^(٥٩)، والرّجل السّمكة^(٦٠)، ومخطوط المجنونة^(٦١)). 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...^(٦٢)

أو التي تتخذ السرد المعكوس، فتجعلنا نرى- مسبقاً- نتيجة الأحداث، قبل أن تعود بنا إلى الوراء، لتزويها لنا (إنها- مثلاً- طريقة يستخدمها "بلزاك" كثيراً):

ها هي المجنونة التي تمر وهي ترقص، فيما تتذكر - بغموض - شيئاً ما^(٦٣).

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 ^(٦٤) - ثم يعود السرد، بعد استطراد واضح (لوحة السفينة التي تغرق) مثل سلاح مرتد boomerange* 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:

أخيراً، ها قد عثرت على من يشبهني! ... ومن الآن فصاعداً، لن أكون وحيداً في الحياة بعد ذلك! ... كان لها نفس أفكارى! ... كنتُ أمام أول حُب لي ^(٦٥)!

وأحياناً ما يبحث "لوتريامون" عن إنتاج أثر التناقض، فيتوقف طويلاً عند وصف الطفولة المرهفة "بين أشعة الشمس والطيران الدائري للحشرات العابرة" ^(٦٦) 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) ^(٦٧).

وهو لا يهمل حتى الخيوط الجلييلة، مثل خيط التعرف (يتعرف "مالدورور" على "هولزير" في الغريق الذي كان قد أنقذه لتوه) ^(٦٨)، أو الذكرى التي تنتعش فجأة خلال لقاء غير منتظر، ويستثيرها عراف deus ex machina: فمالدورور، وهو يقرأ مخطوط المجنونة الذي يُذكره بحرم شبابه،

لم يعد بإمكانه الحفاظ على قواه، ويُغمي عليه. يستعيد وعيه ويحرق المخطوط. كان قد نسي ذكرى شبابه هذه (فالعادة تنهك الذاكرة)، وبعد عشرين عاماً من الغياب عاد إلى هذا البلد المشغوم ^(٦٩).

النزعات الغنائية والفانتازية

ومع ذلك، وبالرغم من- أو بسبب هذه الأنساق، الواضحة إلى حد أنها تتناغم المحاكاة الساحرة، فإن "لوتريامون" أبعد ما يكون عن المفهوم التقليدي للرواية! فاستخدام الألاعيب البالية،

* سلاح قاذف من خشب يستعمله الاستراليون الأصليون، من خصائصه الارتداد إلى قُرب مطلقه إن لم يصب الهدف

ألا يتخذ شكل الإنذار؟ فعن إهمال، وعن لامبالاة واستهزاء، أيضاً، يلجأ "لوتريامون" - بطريقة مستخفة- إلى هذه التقاليد الأدبية العتيقة، الملائمة تماماً لمن لا ينشغل بالإمكانية ولا بالحقيقة النفسية^(٧٠). والفردات الميلودرامية التي يستخدمها في هذه الحالات - ("كم هو جميل إنقاذ حياة شخص ما!"^(٧١))، "عاد إلى هذا البلد المشنوم"^(٧٢)) - إنما هي كرفة العين التي تحذرنا من الخديعة. ولا يهم "لوتريامون" أن يكون أكثر صدقاً، وأكثر عمقاً، 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 مثلاً - أصبح شهيراً بفضل "فاليري" - فإنه لن يحرم نفسه من أن يكتب (بابتسامة خفية): "خرجت الماركية في الساعة الخامسة"، دون أن يشرح لنا لا الأسباب، ولا الحالة النفسية للماركية. 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 بطريقة خاطفة:

إنهم يموتون في لحظة ميلادهم، مثل هذه الشرارات التي تجدد العين
صعوبة في تتبع اندثارها الخاطف على الورق المحترق.

مثلما يلاحظ - بصدها - "لوتريامون" نفسه^(٧٣).

ومبدع هؤلاء الأبطال - الباهتين - لا يعنينا أمره، في الواقع، ولا يعنيه أمرهم حقاً: فهو لا يُعنى إلا بنفسه في علاقته بهم، أي بقسوته تجاههم، وسلوكياته الفظة التي يرتكبها ضد شخصوهم: فهم موجودون - فحسب - من أجل الخضوع للانتهاكات المادية أو المعنوية التي يقرّفها "مالدورور". فمن خلالهم يُشبع "لوتريامون" حقه على الإنسانية، وأيضاً مشاعره الأخرى (الرغبة، والندم، والانتقام^(٧٤)). ما من شيء هنا عن الحب التقليدي للراوى 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"^(٧٥)، في النشيد السادس - لا يملك أية حقيقة شخصية، رغم أنه يستمر على مسرح الأحداث فترة أطول من الآخرين، وليس إلا دُمية بين يدي "مالدورور". فدراسة الطابع، 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 وجوداً أدبياً مستقلاً، رغم أن "لوتريامون" يسميه "طفلَ خيالي"^(٧٦): فالحليل السري غير مقطوع. وهو كثيراً ما يختلط بمبدعه إلى حد أن يتحدث "لوتريامون" عنه - بلام تمييز - بضمير الغائب أو المتكلم: على سبيل المثال، خلال لقاء "مالدورور" بسمكة القرش، نقرأ - دون تحويل

للضمائر: "واجتماعاً في وصال طويل، عفيف وشائن!... ها قد عثرتُ لتوي أخيراً على من يشبهني!"^(٧٧). وبشكل أكثر غرابة أيضاً، نرى "لوتريامون" - الكاتب - يصرح: "أخذ الريشة التي ستبني النشيد الثاني"^(٧٨)، وعلى إثر ذلك، تقريباً، يظهر مضروباً بالصاعقة، التي رماه بها الخالق؛ ويشير إلى نفسه باسم "مالدورور"، ويضيف "لست أقل تصميماً على قراري بالكتابة"^(٧٩). 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"^(٨٠).

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" - "يولد من رصد الآخرين، كما لم يولد - على وجه التحديد - من رصد الذات. فقبل أن تتم مراقبته، كان قد خلق"^(٨١). ألا يؤكد تعريف كهذا - بشكل محدد - على القيمة الشعرية للعمل؟ وسأقارنه هنا - عن طيب خاطر - بالقُدْح الذي وجهه "ج. بندا" ضد الروائيين المعاصرين وموقفهم "المضاد للعقلانية":

كانت الرواية تستهدف أن تكون - حتى ذلك الحين - رصداً للحياة،
وحكماً ضمناً على الحياة، وفاعليةً إيجابيةً باختصار، وعملاً نقدياً ...
والواقع أن مدرسة بكاملها تريد، اليوم، أن تكون - قبل كل شيء ...
تأكيداً على حساسية المؤلف، وسيرة ذاتية، وعملاً شعرياً.

رواية شعرية هي - إذن - "أناشيد مالدورور"، وبسبب الكثافة الغنائية التي تجعل منها عملاً وجدانياً لا "فاعليةً موضوعيةً" أبداً. ولا يمكننا الزعم أبداً بأننا مشغولون بـ "سرد" و "شخصيات": سيكون أكثر دقة 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، مثلاً لا علاقة له برصد الطباع. ومن المدهش أن نلاحظ أنه حتى في المشاهد الروائية، نشعر على الفور بأننا "مغربون"، 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"^(٨٢)، "الأم تسند يديها على جبينها والأب يرفع عينيه نحو السماء"^(٨٣))، وصوراً غرائبية مقصودة، تمنح المشهد كله طابعاً غير واقعي: يحاول "ميرفين" العزف على البيانو، لكن "الأوتار النحاسية لا تصدر أي رنين"^(٨٤). وتريد أمه أن تقرأ بصوت عال:

لكن بعد بضع كلمات، يغزوها فتور الهمة وتكف من تلقاء نفسها عن

شرح العمل الأدبي. ويصيح أول مولود: "سأذهب إلى النوم". ينسحب، والعينان شاخصتان في تحديق بارد، دون أن يضيف شيئاً. ويأخذ الكلب في إصدار نباح مفجع، إذ لا يجد هذا السلوك طبيعياً. ورياح الخارج، وقد أخذت تندفع بشكل متفاوت في الشق الطولي للنافذة، دفعت الشعلة إلى الارتجاف، وقد ذوت بفعل قبتين من الكريستال الوردى للمصباح البرونزي^(٨٦).

ولا شك أن هذا النسق ليس من ابتداء "لوتريامون"، فنحن نجده في تلك "الروايات السوداء" (التي عرفها جيداً)، حيث تخلق البروق وصفيح الرياح المفجع أحواء الألم النفسي: ففي "أسرار أدولف" لـ"آن رادكليف" (١٧٩٤)، "تصغر الرياح بلا انقطاع عبر الممرات الطويلة"^(٨٧). لكن "لوتريامون" يذهب إلى أبعد من ذلك أيضاً، ويتفكك العالم الحقيقي - تحت نظرته - وقد ضربته، فجأة، الغرابة، والتنافر. وما إن يشعروا "مالدورور" بوجوده، حتى تشحن 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، تنشر عبر الواجهات باقات من الضوء الساطع.

تدق الساعة الثامنة، وفجأة

يبحث المتنزهون الخطي، 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 متجمداً بنوع من التحجر)^(٨٨).

إنه قانون من قوانين الفانتازيا، يتمثل في إدخال الخليط، والتراكب بين عالمين، أو (كما في الاستعارة) وعهدين مختلفين: لقد اعتُبر "لوتريامون" أستاذاً في فن "قلب" العالم الحقيقي، الذي يرفعه ويشقه ضغط قوى لامرئية. فلنعد قراءة وصفه لأحد الأتوبيسات، وقد أصبح مكمناً للكوايس^(٨٩).

ويتزايد ضغط العالم تحت الأرضي - من النشيد الثالث حتى الخامس - وتغزو السرد عناصر ضالة، ومسوخ، تنبعث عنوة في وضوح النهار، وكأن المؤلف لم يعد قادراً على فرض قانونه عليهم. وكثيراً ما دارت المقارنات بين عالم الحلم والعالم الدوكاسي، حيث نعرث - كما يكتب

"ل.ب. كينت" - "على الخصائص الغريبة التي تميز الحلم: التحولات الفورية للشخصيات، والتلاشيات الخفية للديكورات، والرفرفات الصامتة للجسد في الفضاء، والسقوط بلا نهاية في الفراغ، ومشاعر الدوار أو الاختناق"، التي قابلها كلُّ منا في الكوايس^(٩٠). ومن هنا، فلا شك أن ثمة شعراً خاصاً يولد، لكن يتولد - أيضاً لدى القارئ - انطباع بالضيق والاختناق يفسران لماذا اعتبر "لوتريامون" مجنوناً حقيقياً^(٩١). والواقع أن عالم الحلم هذا لا يقارن - على الإطلاق - بعالم "نرفال" أو بعالم الرومانتيكيين الألمان: فهو مسكون برؤى ليست جهنمية فحسب، لكنها وحشية وكرهية، حيث القسوة تتضاعف بالرغبة في الإذلال والتدنيس. ويدهشنا - عند قراءة "أناشيد مالدورور" - هذا الحشد من الحيوانات الكريهة، الذين منحهم المؤلف - فيما يبدو - طاقته العدوانية^(٩٢)، والذين يعصُّون - في كل صفحة - ويحاصرون، ويخنقون، ويمصُّون. وتهاجم الحيوانات الخالق الذي فقد وعيه من السكر^(٩٣): فالقنفذ "يغرس أشواكه في ظهره"، والنقار الأخضر والبومة يغرسان "المنقار في البطن"، ويغطيه الضفدع باللعباء. وفي موضع آخر، يصبح "مالدورور" نفسه فريسةً للحيوانات الأكثر إثارةً للاشمئزاز، القمل، والصفادع، والأفاعي، والقنافذ، والسرطانات، والميدوسات*^(٩٤). وتذكر إحدى استعارات العصور الوسطى - وهي الملحوظة التي كتبها "بودلير" أيضاً - وكأنها تصلح نبوءةً للوتريامون:

كثيراً ما فكرت في أن الحيوانات الشريرة والمقرزة لم تكن إلا إحياءً
وتجسيدا وتفتحاً للأفكار السيئة للإنسان على الحياة العادية^(٩٥).

فكلما أوغلنا في الكتاب، نرى تجليات الكوايس تتضاعف، مثلما في لوحات "جيروم بوش"، كائنات فانتازية، مخلوقات من عالم تختلط فيه الكائنات: شعرة "طويلة من رجل"^(٩٦)، رجل سمكة^(٩٧)، وجعران "ليس أكبر من بقرة" يجر جررةً بلا شكل، ليست سوى الجسد المتحول لامرأة^(٩٨). 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"^(٩٩)، فيتحول - مثلاً - إلى ثعبان أصله أوكركدن.

وسُعار التحول هذا، هذا الهذيان الهولاني - (المحسوس، كما سنرى، حتى في الأسلوب، حيث الاستعارات - التي تحدد، بالفعل، الانتقال من شكل إلى آخر - لها طابع "تحولي" حقاً) - ينبغي تفسيره - دون شك - بالاحتياج المزدوج، لدى "لوتريامون"، إلى هدم مستمر وخلق مستمر. هذا التفتح للأشكال، التي تتلاشى دائماً، وتبعث دائماً، تجعل التعبير الذي استخدمه "باشلار" - عن "أناشيد مالدورور"^(١٠٠) - "سينما متسارعة"، شديد الصواب. بل أحياناً ما يحدث أن نشهد -

تحت أعيننا- كائناً وقد ظل معلقاً في قلب تحوله، متخذاً شكلاً مزدوجاً، وكأنه في حالة توازن في نقطة تقاطع عالمين- وذلك شارة على إيثار "لوتريامون" للحالات الملتبسة، غير المحددة، للرموز والصور المتعددة المعاني:

مصباح وملاك يشكلان جسداً واحداً، ذلك ما لا نراه كثيراً. إنه "مالدورور" يتعرف على شكل المصباح، ويتعرف على شكل الملاك، لكنه لا يستطيع أن يفصلهما في ذهنه...^(١٠١)

ومن الطريف- فيما يتعلق بهذا المشهد- أن نقارن صراع "مالدورور" في الكنيسة ضد المصباح الملاك بالصراع الذي خاضه "لورنزو"- في الحلم- في "قس لويس" (١٧٩٦) داخل كنيسة أيضاً، لينتزع من المسخ (الشبق) الفتاة التي يحبها:

انطفأت المصابيح، وانطوى المذبح، ونرى مكانه الهاوية ... حيث المسخ يحاول جراحة الفتاة، لكنها تنفلت وتصعد إلى السماء في سحابة لامعة^(١٠٢).

شيء غريب! فمن الوصفين، نجد- فيما يقدم باعتباره وصفاً للحلم- 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^(١٠٣)؛ فالذهن المنحرف يكابد تأثير هذا "السائل المغناطيسي"، الذي يدّعي "لوتريامون" أنه بفضل ضيق قارئه "في الاستحالة المنومة للتحرك"^(١٠٤): ثابتاً، ومبهوراً، يشعر- رغم هذا- بأن توازنه يختل.

التقطيع

تقطيع السرد، والطريقة الفظة التي تنبثق بها الرؤى وتمحي، يفاقمان أيضاً- من ناحية- هذا الانطباع الفانتازي المهدد، ويشكلان- من ناحية أخرى- مورفولوجية العمل نفسه، بتقويضهما- في كل صفحة- مفهوم الرواية هذا، الذي يبدو متأهبا لفرض نفسه.

وينبغي أن نشير- بشكل خاص- إلى أن كل مشهد (ولنسمه قصيدة، رؤية، سرداً) 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 تاريخياً وشديد التحديد: بل سيكون من السهل أن نوضح كيف أن المشاهد المختلفة لا "تندمج" وفقاً لمنظور متماسك^(١٠٥)، حتى عندما نأخذ بالاعتبار حقيقة أن "مالدورور" - ككائن فوق طبعي، أبدي، "مثل البازلت"^(١٠٦) - يواصل، عبر الأجيال المتتالية، صراعه ضد الإنسان وضد الله^(١٠٧). ودون أن تكون خارج الزمن - تماماً - تسبح القصائد في زمن سائل، يملأ الفجوات المتروكة بينها، وهي تثبتق منها مثل شهب معزولة وخاطفة.

ولا شك أنه قد تمت الإشارة إلى أن ثمة موضوعات كبرى في "أناشيد مالدورور" تعاود الظهور، مرةً بعد أخرى، وتتحول، وتتحدد، مثلما يحدث في بناء موسيقي^(١٠٨): بعضها واضح للغاية، مثل الصراع ضد الله، والبعض الآخر أكثر غرابة، كالأزمة رمزية أساسية تأتي لتلامس - من آن لآن - سطح الكتاب؛ صور رئيسية مثل تلك الخاصة بمُحْصَلة الشَّعر^(١٠٩) أو "الزوجين الجهنميين". ولعبة الموضوعات هذه المتكررة والمطورة في تنغيمات مختلفة، لا يجب أن تدهشنا من جانب مؤلف كان - إذا ما صدقنا الناشر "جنونسو" - يكتب ليلاً، وهو يجلس إلى البيانو، ويجعلنا نستشف - هنا وهناك - معارف موسيقية^(١١٠). 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 - جزراً شعرية، تمثل كل منها فرديتها، وشكلها الخاص بها، منفصلةً على "يباض" الصمت مثل جزر أرخبيل، تبدى منعزلة 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 نبحث 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^(١١١)، ويشير - بشكل أكثر وضوحاً أيضاً - إلى أشعاره^(١١٢). ومن ناحية أخرى، فعندما يتحدث عن "حذف بضع مقطوعات جهرية للغاية" كي لا يفزع النقد^(١١٣)، 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 الزرازير، التي تحتدم كتلتها الطنانة - مرةً - بـ "الحركات الخاصة بدوران كل من أجزائها"، و - مرةً - بحركة مجموع لا يكف عن التوجه "نحو نفس النقطة الممغنطة"^(١١٤): صورة يطبقها "لوتريامون" - بالتحديد - بنفس "الطريقة المدهشة" التي ينشد بها "كلاً 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 شديداً الحرية: مادام يقبل بالسرد، والحوار، و "المقطع الكبير" الغنائي أو الخطابي^(١١٥)، 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 دائماً جرعة المؤثرات، وتكوين كل مقطع. ويحدث - في النشيد الأول بالذات (الأكثر خضوعاً للمؤثرات الأدبية، والأكثر "شعرية" بشكل إرادي) - أن يستعيد "لوتريامون"، من أجل تأكيد التوازن والبناء الدائري لمقاطعها، أنساقاً يمكن اعتبارها "كلاسيكية" - تقريباً - في قصيدة النثر، وبشكل متوسع: استعارات، وتكرارات، وتوازيات ... "لقد رأيت - كما يكتب - خلال حياتي كلها، وبدون أن أستثني أحداً، جميع الرجال ذوي الأكتاف الضيقة ... رأيت الرجال ذوي الرؤوس القبيحة والعيون البشعة ... رأيتهم جميعاً مرة واحدة ... رأيتهم أيضاً ..."^(١١٦). وكل بداية مشهد العائلة، قبل التدخل الفعال للدور، يتم وزنها شعرياً باللازمة التي تتكرر أربع مرات: "كنت أسمع من بعيد الصرخات المديدة للألم الموحج"^(١١٧). فهل ينبغي أن نذكر المقاطع الشهيرة، والأكثر فأكثر اتساعاً، والمنفذة بكاملها طبقاً لنفس النموذج، التي تبدأ كلها وتنتهي بنفس الكلمات: "أيها المحيط العجوز ... إنني أحييك، أيها المحيط العجوز!"; و الميل إلى اللازمة بتكرارها على فترات محسوبة - بما يفرض على النص بنية إيقاعية - هو واضح على امتداد العمل: في "مقطع" أتوبيس، من النشيد الثاني، حيث تقطع اللازمة الهرب الذي لا يكل وركض عربات القطار: "يهرب! ... يهرب ..."^(١١٨)، وفي "مقطع" غرق السفينة، حيث تطول اللازمة وتباًطاً لتنسجم مع ابتلاع السفينة: "وأخذت السفينة تطلق مدفع الإنذار في استغاثة، لكنها غرقت ببطء ... بعظمة"^(١١٩)، وفي بداية النشيد الثالث، حيث تعود اللازمة بشكل أقل تكراراً وأكثر خفاءً، لتفرض على الذهن - مع ذلك - صورة زهية مستمرة على الجياد: "كانت جيادنا تركض بمحاذاة الشاطئ، وكأنها تهرب من العين البشرية ..."^(١٢٠). وسنلاحظ في جميع هذه الأمثلة أن انطباع الحركة المستمرة - التي تتتابع، وتلاحم 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 - المفترق، ظاهرياً، إلى النظام - بعد التأمل، مبنياً على نحو بالغ البراعة. وسأذكر نسقين منها:

نسق التطويق enveloppement، حيث ترسم الفكرة دائرة واسعة، وبعد أن تبتعد 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 رؤوسها، 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 يتفوسونه بملء رئاتهم،
والذي يجعل باطن منحارهم يحمر، حارقاً، ضد صمت الليل ...
إلخ...^(١٢١)

هذا السيل اللفظي، الذي ينقل - بلا نظام - ابتذالات مضجرةً وصوراً رائعة، تجعلنا نفكر - للوهلة
الأولى - في التطورات البنتاجرويلية* لرابليه أو هوجو، لكننا عندما ننظر عن كثب أكثر، سنرى
أن "لوتريامون" - كما يقول "ل.ب. كينت" - "ينقطع نفسه بلا شك، لكنه لا يفقد أبداً المغزى
المنطقي للجميل"^(١٢٢): فهو لا يبحث - فحسب - عن التأثير الذي يريد إنتاجه، طبقاً 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^(١٢٣)، بل - فضلاً عن ذلك - وبعد أن يعيد إلى
شباك نصه مظاهر العالم المحسوس، والرؤى والأصوات، والبوم "بطيرانه المنحرف"، والأشجار
المورقة "المهددة برخاوة"، و"ضجيج الأمواج الأصم"، يعلق شباهه على الفكرة التي يسعى إلى
تطويرها وأسرّها بشكل نهائي، فكرة الكلاب التي تنبح "ضد الإنسان الذي يجعل منها عبداً":
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"^(١٢٤).
وكمثال آخر للتطبيق، يمكننا أن نذكر مقطع الغرق (الذي سبق أن ألمحت إليه)^(١٢٥)، حيث ينطلق
"لوتريامون" من موضوع الروح الشقيقة، ليعود بنا إليه في الختام، بعد ست صفحات مخصصة
للوحة الغرق.

أما نسق الموزاييك، فيتمثل في تقديم عدد معين من التفاصيل - في شكل متشظ ومتنافر
ظاهرياً، مع تكرارات وعودات إلى الوراء - لتنتهي بأن تتجمع لتشكّل رسماً كاملاً: و "لوتريامون"
يستخدمه ببراعة في المونولوج الذي يختتم النشيد الرابع، حيث ترافق الفوضى الظاهرة
للاستدعاءات فوضى أفكار "مالدورور" المحرم:

* نسبة إلى "بانتاجرويل"، إحدى شخصيات "رابليه".

كل ليلة، واتساع أجنحتي يغوص في ذاكرتي المعذبة، كنت أستحضر ذكرى "المير".... كل ليلة.

والواقع أن "مالدورور" قد سبق له، في سورة جنون، أن خلّق- في الهواء- بجسد صديقه "المير"، الذي تحطّم عندما صُدم 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 الصّدم الذي اقترفه عنفوان مصارع؟ هل بقي حياً، رغم أن عظامه تحطمت بما لا يمكن جبره... لا يمكن جبره؟ هذه الصدمة هل قتلتها؟ أخشى أن أعرف مالم تشهد عيناى. والواقع... وخاصة شعره الأشقر. الواقع، أنني أهرب بعيداً بوعى شديد من الآن فصاعداً. كان عمره أربعة عشر عاماً. بوعى شديد من الآن فصاعداً. كل ليلة^(١٢٦).

وعليّنا 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، مادام 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، "فناة الجليد"، المنحون المتوج بمبولة. عندئذ، 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 فانتازية بحراً: "فمادتم تنصحونني بأن أحتم في هذا الموضع المقطع الأول، فأني أذعن حقاً لرغبتكم"، كما يقول "لوتريامون"- على سبيل المثال- للقارئ^(١٢٧). وهكذا تقفل الدائرة التي تصل بين أقصى درجات الصرامة والمجانية الكاملة: فالرابط بين الإثنين هو ما يمكن أن نسميه "إرادة الهيمنة" للمؤلف، الذي يدعي أنه متحرر تماماً من قوانين الواقع، والسيد الوحيد للعالم الذي يحلقه، الذي يفرض عليه قوانين نظام فني خاص به. هذا الانفصال، وهذا الخلق في الفراغ، اللذان يترافقان وأكثر الابتكارات المخادعة حبثاً^(١٢٨)- فضلاً عن ذلك- هما من خصوصيات النشيد السادس، حيث يكف "لوتريامون" عن العمل على المادة الحية والجوهرية التي تمثلها عقده الخاصة، وعالمه الداخلي المضطرب، ليفرض إرادته الواضحة - ككاتب - على حبكة مبتكرة تماماً وتقليدية جداً: فهو-

كروائي - "يشد خيوط"^(١٢٩) 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 تبدئ 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^(١٣٠)، ببساطة؛ بل أيضا 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. فعلي العكس، يريد لوتريامون أن يكون حراً كالعاصفة^(١٣١) في كل لحظة من لحظات الصياغة. وهو يتمسك بتسجيل أنه دائماً سيد توجيه سرده مثلما يريد، في قطعه أو تغيير مساره، وفي القيام - عن قصد تام - باستطرادات وقفزات من فكرة إلى فكرة: موقف نشعر فيه بتحدٍ لضرورات غامضة تمارس - رغم كل شيء - ضغطها الذي لا يقاوم، ويشعر الكاتب - بقسوة - بأثر هذه "التعددية الملتبسة" التي كان يأبى القبول بها^(١٣٢).

وبين الإرادة الواضحة التي تخضع العمل موضع التأليف - باستمرار - إلى نقد ذاتي لاذع، للتأكيد على سيادته الحرة، والقوة الغنائية المنبثقة من الأعماق التي تفرض عليه اندفاعته الشعرية، يتأسس صراع خفي ومأساوي. فكلما تزايد شعور "لوتريامون" بأنه واقع - على نحو ما - في شرك الضرورات العميقة لمؤلفه، بفعل الموضوعات التي تتخلق رغماً عنه، وكلما تظاهر بالوقاحة والسخرية، كلما لجأ إلى الفوضى والموضوعات المتهافنة المطلوبة (بداية النشيد الرابع بكاملها متميزة في هذا الصدد)، ليفرض على القارئ فكرة حريته الكاملة السيادة.

هذا المسعى الشديد الخصوصية - الذي يقود "أناشيد المالدورور" - من رومانتيكية معتدلة إلى حدٍّ ما ومتوقعة، إلى فوضى جاححة لا تخشى أن تهدم، 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 رغماً 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 المالدورور": إنها تفسر، فيما سنرى بعد ذلك، الخطوط الأساسية، وتطور هذا النثر، الفريد - بلاشك - في تاريخ قصيدة النثر، بل في تاريخ الأدب.

(٣) نشر 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^(١٣٣)، إلى هذا الحد. ويمتدح "باشلار" أيضاً "الدقة اللفظية" للمؤلف، و"تلاحمه الصوتي"^(١٣٤). ولنخفف هذا المديح بأن نتذكر- مع ذلك- أن "ل. بلوي" قد تحدث، عام ١٨٩٠، عن "المبتذل التافه" فيما يتعلق بأسلوب "أناشيد مالدورور": "ستكون أصالة بلا قيمة، ضعيف، دون الذروة الخاصة بنبرة معينة تدهش حتى الجنني، وهي نبرة لم يسبق لي أن قابلتها- حتى الآن- في أي أدب"^(١٣٥).

والواقع أن ذلك هو- أساساً- ما يدهش ويحير القارئ: هذه الوحدة من العنف العدوانى المدفوع حتى الجنون، ومن اللغة الجلييلة، الإحتفالية، المتناوبة عن قصد، التي يتناقض بطؤها التفخيمي مع جنون المؤلف. ولا ينبغي أن ننسى أن "لوتريامون" يعتبر مؤلفه- حتى النشيد السادس بالتحديد- مسبة هائلة بأكثر من اعتباره رواية^(١٣٦): فلاشئ يدهش- آنئذ- في استخدامه التعنيف، والتهكم، واللعن إزاء الإنسان، والخالق، أو حتى نفسه. وبالتأكيد، فهو لا يحرم نفسه من ذلك! فالتعنيف المقذع أو الساهر منتشر في العمل: "أنتما مُحَقَّقَان في الاحمرار خجلاً، أيتها العظيمة والدهن..."^(١٣٧)، "أنت، أيها الجاسوس الكريه لسببتي"^(١٣٨)- أو، عندما ينقلب السباب على "مالدورور": "أيتها الخثالة العفنة، المضروب بالشكوكية"^(١٣٩): فالسباب، الوفير، إنما هو من أسوأ فاعليات القدرة الأخيرة:

سلالة حقاء 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^(١٤٠).

والمدحش 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 شفافاً - أن العنف لا يستبعد الاحتفالية. وأعلم تماماً أن التعبيرات المألوفة ليست غائبة ("لكن أخيراً، إنه هكذا"، "هذه الشرائط تضجرنى" ^(١٤١)، "أجدها سيئة" ^(١٤٢))؛ لكننا عند التأمل، نجد العبارات - المجردة أو التفخيمية - وهي تتضاعف، لتثبت إرادة الابتعاد عن لغة الكلام: "يوقف المثابرة المتنامية لخراجه" ^(١٤٣)، "النفور المتحدي لتعاطفي المير" ^(١٤٤)، "فلتظهري إذن، أيتها الاتساعات الهازئة للعقوبات الأبدية" ^(١٤٥)، "السفينة وهي تغوص تحدث دوامة قوية من الأمواج الصاخبة التي تدور حول نفسها" ^(١٤٦). 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 ^(١٤٧).

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 "متزناً بكمية معتبرة من الأهمية الفارغة" ^(١٤٨)؟) - يتطور خلال "أناشيد مالدورور"، ويغير من التوجه والمغزى. في النشيد الأول، وغالباً في النشيد الثاني أيضاً، فإن اللغة الدوكاسية تستخدم لغايات أدبية وشعرية. كيف يمكن، مثلاً، ألا نعجب - في التائب التالي - بالطريقة الشيثرونية* التي يوحد "لوتريامون" بها عظمة الأسلوب بعنف الشعور:

عواصف، شقيقات الأعاصير؛ سماء مائلة للزرقة أعترف بجمالها؛ بحر
منافق، صورة قلبي؛ أرض، ذات ثدي غامض؛ سكان الأفلاك؛ كون
بكامله؛ يا الله، الذي خلقه بعظمة، إنه أنت من أبتهل إليه: أرني إنساناً
طيلاً! ^(١٤٩)

ولنلاحظ الاتساع الذي يضيفه "لوتريامون" على كل اسم عندما يلحق به بدلاً يعمق من رنينه في الأذن والخيال، ولنعجب بتوازن الجملة التي، بعد تسلسل أجزائها ذات الأطوال المتناقصة، تعاود الانطلاق من الكلمة المركزية، الكلمة / مفتاح السماء، الله، لتنتهي بتمجيد، دون أن تحشى أي قطع، بمنح دائرة الكلام حركة 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 ترمي الواحدة على الأخرى - تنتهي بأن توقظ الإحساس بالثبات واللانهاية.

* نسبة إلى "شيثرون"، الخطيب الروماني المشهور.

متأرجحاً في متعة بفعل الشهور التي تفوح ببطئك 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^(١٥٠).

وانطباع السكينة، والكمال، لا يتحقق - هنا - من معنى الكلمات فحسب، بل أيضاً من توازن الجملة (مع التنظيم التمثالي حول الفعل الرئيسي، والبَدَل، والمضاف إليه)، وانسجامها وتلاحمها الصوتي: هذه الإصاات المزدوجة الملتبسة التي ترسم انحناء الموجه نفسها: voluptueusement، متعة، majestueuse المهيّب، grandiose الأعظم، وهذه الحروف الصامتة الملائمة، ذات الإصاات المكتملة والمتحركة: mois effluves شهور تفوح، incomparable بلا نظير، calme سكونية .. - كل هذا يكشف عن أذن مرهفة. وكما يقول "باشلار"^(١٥١): "بدون مساعدة القافية، وبدون سجاج العروض الصارم، تترابط 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!"^(١٥٢)، "الطريق اللبني الشاحب للحسرات الأبدية"^(١٥٣)؛ 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 cieux nourris- toi، تقطن العظمة وسلام السماوات المسانعة^(١٥٤)، أو يوسع الجملة عن طريق التكرار: nourris- toi avec confiance des larmes et du sang de l'adolescent (تغذّ، تغذّ في ثقة بدموع ودم المراهق)^(١٥٥).

وكل أنساق الأسلوب هذه - (التي يجب أن نضيف إليها البناء بالمخارفة، والاستعدادات والتكرارات، التي سبق أن تحدثت عنها فيما يتعلق ببنية القصائد في الأناشيد 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، فالمناجاة الرائعة إلى البقّة في

النشيد الثاني: "أحييك، أيتها الشمس المشرقة، المحررة السماوية، أنت العدو الخفي للإنسان"^(١٥٦) - ألا تنطوي على ذكرى ساخرة، أكثر من كونها لا إرادية، جملة "لامارتين" الشهيرة في الخلود: "أحييك، أيها الموت، المحرر السماوي!"؟ وحتى المقطوعات المعنى 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"^(١٥٧)، أو الموت - الذي "يهدف، كما ترى العين المجردة، إلى إسكان التواييت" - وهو يدمر ساحات المعركة). ولندكر أيضاً - الآن - بأي مرح يستخدم "لوتريامون"، وخاصة في الأناشيد الأخيرة، الانتحال لخداع القارئ، وكى يجعل نثر "بوفون" المتأنق والكلاسيكي يخدم أهدافاً هدامة، في آن - وسأعود إلى ذلك في الخاتمة^(١٥٨).

وبشكل خاص، فإن ميل "لوتريامون" الطبيعي للإطناب والغزارة^(١٥٩)، هو الذي سيدفع به - سريعاً - إلى مستوى النظام. فمنذ النشيد الأول، يمكننا أن نلاحظ اتجاهها إلى إبطاء الجملة التي يتغير مسارها - دائماً - بفعل حوادث تتخذ هيئة احتفالية ومهيبة:

آه! عندما تتقدم، والرأس عال ومخيف، محاطاً بطياتك الأليمة مثلما فناء
مغمط 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، عندئذ، أقول
إنه ليس لي الحق الكبير في أن أعتبر نفسي ندّاً لك^(١٦٠).

وسيتزايد هذا الاتجاه - أكثر فأكثر - في الأناشيد التالية: ستبطئ الإبدالات، والجمل 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"^(١٦١) - وسنراه، منذ ذلك الحين، يستخدم ويفرط في استخدام الجمل "ذات الأدراج à tiroirs *". وتقدم لنا الجملة التالية مثلاً جيداً للهرء العمدي الذي يصل إليه في النهاية، مستمتعاً بلغو الكلام، والمراوحة في نفس المكان:

وكى نختتم هذا الحدث الصغير، الذي تجرد هو نفسه من غطائه، بخفة
يُرثى لها بقدر ما تمتلئ بالفائدة (وهو أمر لن يفوته أن يتحقق منه

* phrase à tiroirs : جملة تحتزن تفاصيل غريبة، فرعية، عن الحدث الرئيسي.

بشرط أن يتسمع ذكرياته الأحداث)، وإنه لجيد أن نمتلك قدرات في اتزان كامل، أو بالأحرى إذا ما كانت كفة البلاهة 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، مادامت تحقق هدفها، ألا وهو البحث عن التحليلات الهاربة للحقيقة، بمضغ التحليل، حتى معاقبتها الأخيرة)، إذا ما كان العقل يسود بما فيه الكفاية على العيوب التي اختنقت تحت أقدامها إلى حد ما العادة، والطبيعة، والتربية، وإنه لجيد، فيما أكرر للمرة الثانية والأخيرة، إذ بقوة التكرار، سينتهي بنا الحال، وهو ما ليس خطأ في أغلب الأحيان، إلى ألا نتفاهم أبداً، وأن نعود بمجررين ذيولنا (لو كان لي في الحقيقة ذيل) إلى الموضوع الدرامي الراسخ في هذا المقطع^(١٦٢).

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 التفكيك المنهجي للجملة والمبالغة في التحليل، كنسق تهكمي يصل إلى تدمير كل حركة: فالجملة - من فرط المراوحة في المكان - تتجمد وتندبق، والانطباع المقبض الذي تركه 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 نجس لأسر الواقع - الحيوي والهابـر - للأحداث في شبك الجمل. وسيتحدث "لوتريامون" - في موضع آخر - عن "الزمن البعيد - كما يقول - حيث كنت أبداً، وأنا مفعم بالهلع، الجملة السابقة"^(١٦٣): دائماً نفس فكرة الزمن الذي ينساب، ومُدَّة الجمل، وتخلف الكاتب عن الحدث.

هنا - أيضاً - يتبدى ذهن أحس بعمق بالمشكلة، 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^(١٦٤). مشكلة - في هذا المظهر الاجتماعي - تراجيدية بشكل خاص: ولا تستطيع الكلمات، والجمل، إلا أن تمنحنا انعكاساً غامضاً ومتأخراً لواقع أكثر ثراء؛ لا يمكن التواصل، ولن يمكن أبداً التواصل مع الآخرين. فـ "كثافة صفحة الورق" هذه، التي يلمح إليها "لوتريامون"^(١٦٥)، 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 يدعى الاقتراب من القارئ"^(١٦٦)، 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 - الدائم (و الساخر) - الموجه إلى القارئ، وكان "لوتريامون" يريد أن يمارس ضده ثأراً شخصياً، ولا الجنون الهدّام الذي سيأخذ- في الأناشيد الأخيرة- في التفكيك الساخر لكل الأنساق التقنية للمؤلف. وبرفضه الدائم للخضوع للعبة، وبطريقته في الكتابة وهو يشاهد نفسه في المرأة ("أكتب، وأرى نفسي وأنا أكتب، وأكتب أنني أرى نفسي وأنا أكتب، إلخ...")، وبدوران الفكرة المستمر حول نفسها بشكل يبشر بالسيد "تيسـتـهـ" (Teste)، يؤكد "لوتريامون"- باستمرار- على صحوه، وعلى وجوده اليقظ والإرادي خلف الجملة المتنافرة في ظاهرها؛ ومادام محكوماً بأن يظل غير مفهوم، فليكن ذلك- على الأقل- بلا أوهام؛ ومادام الأدب لا يستطيع أن يخدمه، فليكن له- على الأقل- إشباع المعرفة. وإذ يجعلنا نشعر بأنه ليس مخدوعاً بالأدب، عندئذ، 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 "جُملته الأولى، الشديدة التفخيم، في البدء، في إثارة ضحك" الأستاذ، الذي حلاله 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)^(١٦٧).

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- محاكاةً ساخرة، ومعارضةً 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:

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 تتأمل بالأحرى ... بأي حق في الواقع...^(١٦٨)؟

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، كلما رأيناه يدفع- إلى

مستوى النظام- بهذا الموقف الذي يتمثل في الانقسام، على هذا النحو، كي يُقِيم نفسه، من الخارج، وفنه ككاتب، والأنساق الأدبية التي يستخدمها. وهكذا، ففي بداية النشيد الرابع، وبعد تشبيه الأعمدة بأشجار الحميرة، يدافع عن استخدام هذا "التشبيه الذكي"، باعتباره "صورة بلاغية يزدرىها عديدون، لكن الكثيرين يمتدحونها"^(١٦٩). وبعد أن يتحدث عن بجمعة "كبيرة مثل جبل أو على الأقل مثل نتوء جبلي"، يضيف: "فلتعجبوا- من فضلكم- من رهافة هذا التحديد، الذي لا يتقهقر قيد أنملة"^(١٧٠). وفي النشيد السادس، ستصبح هذه التدخلات مستمرة، وسنرى - تحت أبصارنا- "لوتريامون" وهو "يخلق"^(١٧١) روايته باللجوء إلى كل خيوط النوع الأدبي: "كل وسيلة مؤثرة ستظهر في مكانها"، كما يعلن لنا^(١٧٢). والواقع أن "مالدورور" يجس "ميرفين" في حقيقة ويضربه بسياج الجسر: "مشهد فريد، لن يتوصل إليه أي روائي!"^(١٧٣)، هكذا يكون الكاتب أول من يهتف. ثم يعلن لنا أن "الحبكة ستطلق"^(١٧٤)، ونرى الأحداث الخارقة تتسالى كشلال. شيء غريب! فكلما ازدادت السخونة، وهذان 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^(١٧٥) - لاتعزف 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- قصيدة هدم واضحة كهذه: ويبدو أن بداية النشيد الرابع- على سبيل المثال- أو "المقاطع" المختلفة من النشيد السادس، ما يزال ممكناً تعميدها- بصعوبة- كـ "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 (والمحز)، يلحق 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- فعلاً المحرّراً: فلوتريامون يفرض إرادته القوضوية على علاقات الكلمات فيما بينها، ويخضعها- (مثلما يخضع أيضاً مخلوقات عالمه

الشعري، وهي في حالة تحول دائم)- إلى ما يسميه "أندريه بریتون" بـ "مبدأ التحول الدائم"^(١٧٦): أقصد- هنا، على نحو خاص- توظيفه للاستعارة، الذي يحتاج إلى دراسة خاصة للتغلغل في جوهر العبقرية الدوكاسية

الثراء الاستعاري

أذهل الثراء الاستعاري- في "أناشيد مالدورور"- منذ البداية، جميع النقاد، ومنهم- على سبيل المثال- "ر.دي جورمون"، الذي يرى أن قيمة هذا الشعر ترجع- قبل أي شيء- "إلى جدة وأصالة الصور والاستعارات ووفرتها وتسلسلها المنتظم منطقياً في قصيدة..."^(١٧٧). وكانت الدهشة- من ناحية أخرى- ممتزجة بالإعجاب، لأن كثيراً من هذه الصور يمكن اعتبارها- أيضاً- نتاج فكاهة يشارك فيها المزل، والفانتازيا، والرغبة في إثارة الخيرة. "وإذا ما كانت هناك استعارات تبدو مستمدة من رومانتيكية ساخطة، وهي الأقل إجمالاً، فإن استعارات أخرى- في المقابل- تنبثق وكأنها تجليات لعالم مجهول"، كما يكتب "أ.جالو"^(١٧٨). والواقع أن "لوتريامون" يهب نفسه إلى خلق عالم شعري حقيقي: عالم تُنسج فيه التشابهات الأعمق، والأغرب، والأبعد- أيضاً- وأحياناً، الأكثر افتعلاً.

ويبدو أن "لوتريامون" قد أمعن النظر- بشكل خاص- في توظيف ودلالة الاستعارة: فأحياناً ما يبدو أنه يلتقي مع أفكار "بودلير" حول "التشابه الكوني"^(١٧٩)، لينفتح الطريق للرمزين عندما يقول: "هذا التعبير البلاغي يخدم الطموحات الإنسانية نحو اللانهائي أكثر بكثير مما يعتقد المشربون بالآراء المسبقة أنهم يقدمونه عادة"^(١٨٠)؛ وهو أحياناً ما يحاول- قبل الحالة النهائية- تحديد الصورة السريالية، التي تقيم رابطاً بين كلمتين بعيدتين تماماً عن بعضهما^(١٨١):

إنه- إذا ما تحدثنا بشكل عام- شيء فريد هذا الاتجاه الجذاب الذي يدفعنا إلى البحث (كي نعر فيما بعد) عن التشابهات والاختلافات، التي تحتويها- في حالتها الطبيعية- الأشياء الأكثر تعارضاً فيما بينها، وأحياناً الأقل قدرة- ظاهرياً- على تحمل هذا النوع من الترتيبات في جاذبية...^(١٨٢)

الثراء، والتدفق الدائم للصور في "أناشيد مالدورور" (حيث نجد كافة أشكال الموازنات، من أغرب الاختصاصات إلى الصور الهومرية الكبرى المطورة بتوسع)، هما- إذن- ليسا نتاجاً فحسب لاتجاه طبيعي، لكن- أيضاً- لمسعى قصدي. ويبدو لي- فضلاً عن ذلك- أن هذا الاستخدام

للاستعارة، منذ بداية العمل إلى نهايته، قد أصبح أكثر فأكثر موضع وعي وقصدية، وأن التناول الاضطرابي لـ "الأشياء الأكثر تعارضاً فيما بينها" قد انتهى إلى التحول إلى نظام، وإلى أن يصبح مجانياً ومفتعلاً على نحو مؤكد: نسق ميكانيكي تماماً في الفكاهة، ينتمي إلى تلك الأنساق التي يستخدمها "لوتريامون" - وهو ما سبق أن ذكرته - كي يمارس قريحته الهدامة ضد التقنية الأدبية.

ولنضرب صفحاً عن الصور الرومانتيكية، العديدة في بداية الكتاب، دون أن تكون دائماً أصيلة: "بحر منافق، صورة قلبي" ^(١٨٣)، (صورة لافتة - رغم هذا - بسبب اقتران الكلمة الملموسة بالنعث المجرد)، "الموجودات البشرية، هذه الأمواج الحية" ^(١٨٤)، وحدث يغمرك في "بحيرة اليأس" ^(١٨٥). 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 حقاً "تحويلية". و "لوتريامون"، وقد انطلق من ملاحظة من هذا النوع: "كم نشبه العنزة عندما نضحك" ^(١٨٦)، سرعان ما يتمكن من تفريخ المجردات الحيوانية (في مؤلفه: "بلاهة خَطْم الخنزير" ^(١٨٧)، "سرطان الفجور، دجاجة ضعف الشخصية وسمك قرش الحقارة الفردية.." ^(١٨٨)، إلخ..). وسنراه - في الحد الأقصى - يمنح الحياة والحركة إلى الصرخات التي يطلقها الخالق، والتي - وقد تحولت إلى أفاع - تذهب "للاختباء في أشواك الغابات".

هذه الصرخات، وقد أصبحت زواحف، وتتمتع بحلقات بلا حصر، برأس صغيرة مسطحة، وعينين غادرتين، قد أقسمت على أن تتخذ موقفاً إزاء السذاجة البشرية... ^(١٨٩)

ونتحدث - عن طيب خاطر - عن كلمات "خبيثة"، وعند الضرورة، سنذهب إلى حد الصفة "تعباني"؛ 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 ^(١٩٠): تحقيقاً وعصرنة مرعبين للرمز، وصالحين - تماماً - لإثارة قلق القارئ ^(١٩١).

وينبغي أن نضيف أن آتية النقلة، والقفزة المفاجئة من فئة إلى أخرى ^(١٩٢)، تجعلان الاستعارة أكثر إدهاشاً وأكثر تشويشاً أيضاً. وهنا يكمن الملمح الثاني المؤثر للصورة الدوكاسية: هذه المفاجئة في التقارب، وهذا الرابط المباغت، المفروض - عنوةً - على ذهننا، 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" (١٩٣) - أو يقول عن "مالدورور" إنه "حُر كالعاصفة" (١٩٤)، فإننا نجد - بالتأكيد - صواباً ما في هذه التشبيهات، لكنه لا يتضح لنا دائماً من أول وهلة. وعندما يقول لنا إن ثمة وجهاً "جميلاً كالانتحار" (١٩٥)، فنسجد صعوبة في تفسير هذا التقارب بين تعبير وجه معين والجمال المطلق تماماً لفعل ما، نجد فيه - رغم هذا - جمالاً ما. فنحن هنا على طريق التقارب بين شيء ملموس وفكرة مجردة؛ والمشابهة بجانبة تماماً، وستطور كلما تقدمنا في العمل.

ومرة أخرى، سنرى "لوتريامون" يؤكد على حريته القديرة ككاتب، وإرادته الفوضوية في تحرير نفسه من كل ضرورة منطقية: سيستمتع بأن يقوم بتشبيهات اعتباطية تماماً، تستهزئ بالأدب في نفس الوقت الذي تحدع القارئ. أي ابتهاج في إقامة "تشبيه مأكراً" بين طيران الحدأة الملكية ووجه طفل ميت، عندما نعرف جيداً أنه لا يمكن لأحد أن يدرك "من أول وهلة العلاقة، وذلك لبعدها الشديد" (١٩٦) عما يمكن أن يوجد بين الاثنين. بذلك، سنصل إلى المشابهة الساحرة تماماً، التي تربط - بطريقة منتظمة ومفتعلة، بالتحديد - بين أشياء يستحيل رؤية أي رابط بينها: مثلما في هذه المشابهة المذكورة مراراً:

إنه لجميل مثل انقباضة مخالب الطيور الجارحة، أو أيضاً، مثل ربية
الحركات العضلية في جروح الأجزاء الرخوة من المنطقة العنقية الخلفية، أو
بالأحرى، مثل فخ الفئران الدائم هذا، الذي دائماً ما يُعاد شُده بفعل
الحيوان المأسور الذي يمكن أن يأخذ وحده قوارض بلا نهاية، ويعمل حتى
وهو محتبئ تحت القش، كاللقاء العَرَضِي على مائدة التشريح بين ماكينة
حياكة ومظلة! (١٩٧)

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 راي"؛ إنها الباب المفتوح لأغرب التقاربات، وللرقصة الفانتازية للاستعارات (١٩٨). ولنسجل أن تحرير الذهن هذا - (الذي تخلص في النهاية، كما سيقول السيرياليون، من قواعد المنطق الضيقة) - قد أنجزه "لوتريامون" بوعي كامل: سنلاحظ 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 بجانبةً للذهن: لكن هل سيترك 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- أيضاً- مفهوم القصائد، وموقف المؤلف من عمله. وبعد انطلاقه من الرومانتيكية، ومن موقف ما يزال شديد الأدبية، يوجه "لوتريامون"- رويداً رويداً- مسيرته نحو مجالات فانتازية، يخلق فيها لنفسه شكلاً خاصاً للشعر، جنونياً وطناناً، عدوانياً وإبداعياً، في آن؛ لكن تمرده ورغبته في 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 بمداق 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 ساهرة 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"^(١٩٩). 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 الجيلية 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 تماماً - 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، تظهر "تمرداً أسمى للذهن"^(٢٠٠) في مواجهة هذا الواقع المعطى. وكان بمقدورنا أن نتوقع ذلك: ألا يمثل النثر - بالتحديد - رد فعل فرداني individualiste للكاتب، وتمرداً ضد كل ما هو مفروض عليه من الخارج من أشكال فنية أو أفكار مسبقة؟

وهكذا، فإن المفهوم الشعري الجديد، الذي أرساه- تقريباً في نفس الوقت- "لوتريامون" و"رامبو"، سيوجه ضربة حاسمة لأشكال النظم القادرة- خاصة- 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، كـي نقصر الحديث عليه، هو- أولاً- تأثير تحرري. ومن هذا المنطلق، فسيملك في الزمن مناطق فعل ممتازة، وستكون دائماً تلك اللحظات التي سيتم فيها الشعور بضرورة التمرد ضد واقع قابض للنفس، وضد عالم لم يعد الذهن يحصل فيه على حقوقه. والعصور التي "تفاعل" بالاتصال بلوتريامون، هي عهود الفوضى والفردية الساحقة: نهاية القرن التاسع عشر، أو الفترة التي ستلي حرب ١٩١٤.

وفي انتظار دراستنا لتأثيرات هذا الفعل- في موضعها- فلنسجل أنه، بالفعل، كان على مؤلف "لوتريامون"- مثل "رامبو"- أن ينتظر اللحظة الملائمة. "في الساعة التي أكتب فيها- كما يقول- تسري ارتعاشات جديدة عبر الأجواء الثقافية"^(٢٠١). لكن الوقت- حوالى عام ١٨٧١- كان مايزال مبكراً للغاية على أن تنتشر، في الوسط الأدبي كله، هذه الارتعاشات الجديدة وارتجافات التمرد ونفاد الصبر هذه التي تسري في قصائد "لوتريامون" و"رامبو". ففي حوالى عام ١٨٩١^(٢٠٢)، بعد إعادة نشر "إشراقات" رامبو و"أناشيد المالدورور"، بعدد كاف من النسخ، عادا إلى الظهور في سماء الرمزية، ليوجها- بضوءهما المزدوج والباهر- الكتاب الشبان للجيل الرمزي الثاني، في دروب الشعر الفوضوي. وبعد ذلك، سيتعرض نجم "لوتريامون" لفترة من الخسوف، قبل أن يعاود الظهور، لكن بأى بريق!، في السماء القائمة لما بعد الحرب، كـي يقود السيراليين نحو التحرير الشامل للشعر. ولن يكف السيراليون عن إعلان انتمائهم للوتريامون بأكثر من انتمائهم إلى "رامبو": "لقد كان حقاً- أكثر من أي شخص آخر- مؤسس الحركة"، ذلك ما سيكتبه "م. نادو"^(٢٠٣). وفي عام ١٩٤٠، أيضاً، سيؤكد "أ. بریتون" على التأثير الأدبي للغة هي- "في آن، هادمة وبلازما مولدة بلا نظير"^(٢٠٤).

هل نحتاج إلى التأكيد على أنه في هذه الفترات، التي التمع 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 تماماً، بدلاً من قيود الأوزان والقوالب الفنية الجاهزة، بالإضافة إلى البحث عن الجديد، والميل إلى الخروج على المعايير المعتمدة، والأهمية الممنوحة إلى الفانتازيا، في شكل يقترب- كثيراً- من الرواية أو القصة، وشبه الاستحالة في انفتاح النظم على الفكاهة- فكل شي يبعد الشعراء "الفوضويين" عن الأشكال المكرسة للنظم. فهم لم يعد يرضيهم حتى الشعر الحر، الذي ما تزال مقاصده الفنية واضحة جداً: فالأمر لم يعد يتعلق تماماً بالفن- هنا- قدر تعلقه بتمرد روحي، و- كما يمكننا القول- تمرد

ميتافيزيقي، يكشف الروح الجديدة للشعر. ومن هذه الروح، سننجذب إلى رؤية المظاهر المتنوعة طبقاً للأجيال الأدبية. ومن الآن، أعتقد أننا لا يمكن أن نحدد النبضات الجديدة التي جلبها "لوتريامون" - بشكل أفضل - إلا بإعادة نشر هذه السطور التي خصصها "بريتون" - عام ١٩٢٢ - لأشعاره:

لا نعرف ما تريده، فهي تمنحك الوعي بعوالم أخرى عديدة في آن،
إلى حد أنكم سرعان ما لن تعودوا تعرفون كيف تتصرفون في ذلك.
عندئذ، سيكون ذلك قضية كل شيء، ودائماً ما سينبغي البدء من
جديد... (٢٠٥)

وثمة مسألة أخيرة تظل مطروحة: فنحن نعلم أن "م.فيرو" قد أثبت - مؤخراً - (وكان هذا الفصل قد كُتب) - أن "لوتريامون" قد سرق "بوفون"، إذ نقل عنه - بالنص - مقاطع أوردها الدكتور "شنو" في "موسوعة التاريخ الطبيعي" (٢٠٦): لا تترك المقارنات بين النصوص أي شك في هذا الصدد: فوصف طيران الزرزور في بداية النشيد الخامس، وطيران الحداة الملكية فيما بعد بقليل - حتى تقتصر على ذكر هذين المثالين - قد نسخهما "لوتريامون" كلمة كلمة. فهل ينبغي، كما يقترح "م.فيرو"، ألا نرى في "لوتريامون" - منذ ذلك الحين - سوى "صبي ماهر، قرر سرقة بعض الكتاب الجديدين، الذين تقتزن لديهم الدقة بالرشاقة" (٢٠٧)، وأن نراجع - كليةً، بالتالي - آراءنا حول طريقته في الكتابة ومفاهيمه الأدبية؟ أعتقد - بالأحرى - أن الأمر سيكون على العكس من ذلك.

فعلينا - بالأحرى - أن ندهش، في الواقع، من أن هذه السرقات قد احتاجت كل هذا الوقت لاكتشافها، فيما يتعلق بكاتب صرح بلا مراوغة: "السرقة ضرورية" (٢٠٨). والمحال متاح للاعتقاد بأن الأبحاث الأكثر تطوراً 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 مباشرة - الإشارة إلى الزائدة الجلدية للديك الرومي، المنقولة عن "بوفون"، علي نحو ما أوضح "م.فيرو" (٢٠٩). والمؤكد أنه مزعج - إلى حد ما - أن يقال إننا نقرأ عملاً محسوراً 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 علمياً، كذلك التي يمكن لهوجو أن يقتبسها من قاموس "موريري" لكتابة "أسطورة القرون"، مما يبدو أسهل في التعبير من اقتباس الأفكار الأخلاقية أو الفلسفية؛ لكن عندما يتم التوقيع على مقال القاموس باسم "بوفون" (٢١٠)، وعندما يُنقل كلمة كلمة، فعلينا أن نتحدث عن السرقة، سرقة قصدية، واعية، شبه معترف بها.

ويرى "موريس سايه" - 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؟" ^(٢١١). والجواب ليس موضع شك: فمقتطفات "بوفون" تشكل - من الآن فصاعداً - جزءاً مكماً لأناشيد مالدورور - وسأضيف: إنها تشكل جزءاً منها بقدر ما تشكل سرقات، ستضاف 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" ^(٢١٢)، التي استخدمها "الوتريامون"، 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 "الوتريامون"، مما يكاد أن يعوق تحديد سلالة الكتاب التي يرتبط بها كاتبنا" ^(٢١٣). لكن كيف لا نرى أن "الوتريامون" ثبت - بذلك - أن الأصالة في مجال الأسلوب لا وجود لها، طالما أنه من الممكن - تماماً - إدخال مقتطفات كبيرة من كاتب في نثر كاتب آخر؛ وربما نستطيع أن نرى هنا تطبيقاً للحكمة الشهيرة: "على الشعر أن يصنعه الجميع، وليس شخص واحد..." ^(٢١٤). ويجب أن نضيف أن "الوتريامون" - 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 الحداة الملكية لدى "بوفون" كي يجعل منه العنصر الأول لمقارنة خرقاء مع وجه طفل ميت ^(٢١٥). فثمة - هنا - جرعة طيبة من الفكاهة السوداء.

لكن ثمة استخداماً للسرقة الأدبية أكثر تحريماً أيضاً، وهنا تعمل "الآلة الجهنمية" - التي ركبها "الوتريامون" - بطريقة شيطانية حقاً: فالحقائق الصادقة - المقتطفة سواء من "بوفون" أو من عدة كتب علمية متنوعة (في علم الطبيعة، أو علم التشريح، مثلاً) - تمتزج باستمرار بأخرى، فانتازية تماماً، وتجد نفسها - على هذا النحو - موثقة بهذا التقارب؛ وبنفس الجدية الرصينة، يستخدم "الوتريامون" 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 - ملغوماً، متأكلاً 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 تحتتم النثرية الثانية من النشيد الخامس، نجد التشبيه - "جميل مثل ارتعاشة الديدن في إدمان السكر" - استخداماً لحقيقة معروفة، و"جميل مثل قانون توقف تطور الصدر لدى البالغين الذين لا علاقة بين نزوعهم الطبيعي للنمو، وكمية الجزيمات التي يتمثلها جسمهم" تطبيقاً خادعاً لمفاهيم الطبيعيات

والبيولوجيا، و "جميل مثل مذكرة عن المنحنى الذي يرسمه كلب خلال ركضه وراء سيده" الذي يتأخم المزحة^(٢١٦). وهكذا 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 - أيضاً - أن المعقول والأخرق، الواقعي والخيالي، لهم نفس القيمة، ويساهمون بأنصبة 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.

*

الهوامش

- (١) "أيا لبالي يونج! لقد سببت لي كثيراً من الصداخ النصفي!"، كما سيقول "لوتريامون" في "مقدمة لكتاب قادم" (Lautréamont, Œuvres complètes, Corti, 1938, p.292)؛ وسترجع إحالاتي إلى هذه الطبعة).
- (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 دائماً لذتنا الوحيدة") - قد أثر، بوضوح، على "مالدورور" لوتريامون. فضلاً عن ذلك، فإن "لوتريامون" - نفسه - يذكر "ميلتون"، إضافةً إلى "بايرون"، من بين أسلافه الذين "تغنوا بالشر" (Œuvres, p.36).
- (٤) Œuvres, p.296. وفي خطاب إلى "م. داراس" - صراف والده - يقول "لوتريامون" إن مؤلفه كان "شيئاً ما من قبيل "ما نفريد" لبايرون، و"كونراد" الميكيفيتش" (Œuvres, p.36).
- (٥) هذه الجملة ذكرها "مارسيل جان" و "أرباد ميزي" في دراستهما حول "مالدورور" (مراجع سابق). وهذا الـ "لا تريومون"، روح مؤامرة "روهان" ضد لويس الرابع عشر، هو كائن مرعب وغامض، شخصية "شيطانية".
- (٦) L.-p. Quint, "Le Comte de Lautréamont et Dieu" (Cahiers du Sud, 1929, p.28).
- (٧) نُشر النشيد الأول - وحده - عام ١٨٦٨؛ وفي عام ١٨٦٩، وجد "دوكاس" ناشراً لكل الأناشيد، هو "لاكروا" الذي رفض - بعد طبعها - توزيعها، "لأن الحياة فيها رُمست بألوان بالغة المראה، ولخشيتي من النائب العام"، كما كتب الشاب إلى "داراس" عام ١٨٧٠ (Œuvres, p.39). إنه خليفة "لاكروا" الذي سيفرج عن النسخ المخزونة عام ١٨٧٩.
- (٨) خطاب إلى "م. داراس"، ١٢ مارس ١٨٧٠، Œuvres, Corti, 1938, p.39.
- (٩) انظر - مع ذلك - ذكريات "ليسييز"، زميل الدراسة في "بو" (Mercure de France, 1^{er} janvier 1928) وكتاب (1928) C., et A. Guillot-Munoz, Lautréamont et Laforgue, Montevideo, 1925، ويشير "جان" و "أرباد ميزي" إلى بعض المعلومات الجديدة في كتابهما Genèse de la Pensée moderne, Corrèa, 1950, p. 65-67، لكنها - بالأساس - تخص والد الشاعر ووالدته.
- (١٠) Soupault, Lautréamont, Cahiers libres, 1927, p.24. يتحدد ميلاد "إيزيدور دوكاس" - بالفعل - بعام ١٨٤٦، خلال حصار الكونغرالية الأرجنتينية لمونتفيديو، الذي استمر عشر سنوات.
- (١١) Introduction aux Œuvres de Lautréamont, Corti, p.21.
- (١٢) Nouvelle Revue Française, septembre, 1929, p.386.
- (١٣) Lautréamont et Sade, Editions de Minuit, 1949.
- (١٤) Œuvres, p.301.

(١٥) يمثل "جاري" نفس نغط المراهق المضطرب، الواقف "على هامش" المجتمع. لكن "ألويزيوس برتران"، وهو شاعر آخر ملعون، ألم يكن - هو أيضاً - شاباً عندما كتب "أناشيد غنائية"؟ على الطرف الآخر، نلتقي بكتاب تمثل قصيدة النشر لهم - في نهاية حياتهم الأدبية - الخاتمة، والنقطة القصوى لسلسلة كاملة من المساعي الجمالية، مثل "بودلير" و "مالارميه".

(١٦) نعلم أنه في "هراري" - عندما سيحاولون سؤاله عن مؤلفاته الأدبية - سيحييهم: "أمر مثير للسخرية! عبثي! مقزز!".

(١٧) إنها وجهة نظر L.P. Quint (Le comte de Lautréamont et Dieu, Cahiers du Sud, Marseille, 1929)

(١٨) خطاب إلى الناشر "فريرو وكخوفن"، ٢٧ أكتوبر ١٨٦٩، Œuvres, p.38

(١٩) "أريد على الأقل لقارئ الحزين، أن يستطيع القول لنفسه: "علينا الاعتراف بحقه. لقد شوشني كثيراً" (Œuvres, Chant VI, p.282).

Œuvres, Chant II, p.110. (٢٠)

(٢١) ذكرته السيدة "كيلين" (Le Roman Noir, Crés, 1915, p.191)، التي تذكر تأثير الروايات السوداء على الرومانتيكيين.

(٢٢) يذكره "لوتريامون" في "مقدمة لكتاب قادم"، "آن داركليف"، "الشبح الممسوس"، و "ماتوران، شريك الظلمات المتواطئ" (Œuvres, p.303).

(٢٣) ذكرته السيدة "كيلين"، Le Roman Noir, p.71-72.

(٢٤) خطاب إلى الناشر "فريرو وكخوفن"، ٢٣ أكتوبر ١٨٦٩، Œuvres, p.36-37.

(٢٥) قارن Jean Cassou, Pour la Poésie, Corrèa, 1935, p.74: "ما يميز هؤلاء الشعراء هو توترهم الرائع، والجنون الأقصى للأحداث المذكورة والتعبير عنها. وأول شعور يوحون به هو عدم التصديق - إلى حد ما - التهريج. فنحن غير معتادين على مثل هذه الثيرة. وبالمثل، فإن قراءة "صاد" والروايات السوداء تقودنا إلى ما بين البشع والفكاهي، حيث لا يعرف فكرنا، المنزعج، أي اتجاه يجب عليه أن يسلكه".

Bachelard, Lautréamont, Corti, 1939, p.12. (٢٦)

(٢٧) نفس المرجع، ص ١٤.

(٢٨) نفس المرجع، ص ٢٢.

(٢٩) النشيد الرابع، ص ١٨٣-١٨٩.

Œuvres, Introduction, p.22. (٣٠)

M. Blanchot, Lautréamont, Revue Française des idées et des œuvres, avril 1940, p.70. (٣١)

(٣٢) خطاب إلى "م. داراس"، ١٢ مارس ١٨٧٠، Œuvres, p.40.

(٣٣) "الرغبة في الحياة هي - هنا - رغبة الهجوم..." (Lautréamont, p.6).

(٣٤) 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 "ريجينا-السينور" (Œuvres, p.247).

(٣٥) بلانتشو، مرجع سابق، ص ٩١.

(٣٦) النشيد السادس، ص ٢٥١.

(٣٧) E. Jaloux, Introduction. (Œuvres, 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).

(٣٨) النشيد الرابع، ص ١٨٣-١٨٩.

(٣٩) النشيد الثالث، ص ١٤٩-١٥٥.

(٤٠) النشيد الثالث، ص ١٥٥-١٥٨.

(٤١) 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 "الفردوس المفقود": "وداعاً، أيها الأمل، ومع الأمل، وداعاً أيها الخوف، وداعاً أيها الندم، أيها الشر، كُن خيري".

(٤٢) يبدو من الصعب - رغم هذا- الاعتقاد، مثل "مارسيل جان" و "أرباد ميزي"، بأن هذا النشيد الأول يستعرض ويدل من مكانة الروائع الأدبية (الإلياذة، والأوديسا، ومانفريد، وهاملت، إلخ...).

(٤٣) النشيد الأول، ص ٤٤.

(٤٤) نفس المرجع، ص ٤٣.

(٤٥) نفس المرجع، ص ١٤٦: "نغرس أظافرنا في صدر طفل، ثم نشرب الدم ونحن نلعق الجراح...".

(٤٦) نفس المرجع، ص ٤٨: "أُبرمتُ حلفاً مع الدعارة...".

(٤٧) نفس المرجع، ص ٦٢: "ها هي حيوانات الأرض تتحد مع البشر، وتعمل صحتها الصادم مسموعاً. لم يعد هناك حقد متبادل، لقد تحول الحقدان نحو العدو المشترك، أنا، إنه الاقتراب من قبول كوني".

(٤٨) النشيد الأول، ص ٧٨.

(٤٩) نفس المرجع. وقد تقديم "مالدورور" كملاك شرير، فهو يمتلك- مثل الشيطان- "جوهرراً إلهياً"

(ص ٧٨)، ويحب الفضاء، مثل "شهاب مربع" (ص ٦٢).

(٥٠) كان "لوتريامون" - الذي اهتم تماماً ببودليير إلى حد مطالعته، عام ١٨٧٠، باستكمال "أزهار الشر"

(انظر المؤلفات، ص ٣٨) - قد قرأ، بالتأكيد، "لوحات باريسية" المنشورة في طبعة ١٨٦١، 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 أبداً، ولن أراك بعد ذلك أبداً!") - قد تأثرت بسوناتا "إلى عابرة". أما بالنسبة

لـ "سأم باريس"، المنشور عام ١٨٦٩، فلا شيء يدل على تأثيره.

(٥١) النشيد الثاني، ص ١٢٤.

(٥٢) النشيد الثاني، ص ١١٦ (واقعة المصباح)، وص ١٣٥، الصراع ضد الوعي "المرسل من الخالق" (ص ١٣٨).

(٥٣) النشيد الثاني، ص ١١٦. كان الشاب "دوكاس" قد ذهب إلى باريس للإعداد لامتحانات الهندسة ومدرسة "مين".

(٥٤) النشيد السادس، ص ٢٤٩: "هل ستدعون إذن أن مهمتي قد أنجزت، 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".

(٥٥) النشيد الثاني، ص ١٣٣.

(٥٦) النشيد الثالث، ص ١٥٥.

(٥٧) النشيد الأول، ص ٦٩.

(٥٨) النشيد الأول، ص ٦٣.

(٥٩) النشيد الرابع، ص ١٨٨؛ وقد تمت صياغة السرد بأسلوب غير مباشر.

(٦٠) النشيد الرابع، ص ٢٠٥-٢٠٧؛ وقد تمت صياغة السرد بأسلوب مباشر.

(٦١) النشيد الثالث، ص ١٥٠-١٥٤.

(٦٢) النشيد الأول، ص ٦٣.

(٦٣) النشيد الثالث، ص ١٤٩.

(٦٤) النشيد الثاني، ص ١٢٥.

(٦٥) النشيد الثاني، ص ١٣٣.

(٦٦) النشيد الثالث، ص ١٥٢.

(٦٧) النشيد الثاني، ص ٨٨-٩١.

(٦٨) النشيد الثاني، ص ١٣٤.

(٦٩) النشيد الثالث، ص ١٥٤.

(٧٠) نستطيع أن نتذكر - هنا - حل العقدة، الشديدة التقليدية والمرح، لدى "موليير".

(٧١) النشيد الثاني، ص ١٣٤.

(٧٢) النشيد الثالث، ص ١٤٥.

(٧٣) النشيد الثالث، ص ١٤٣.

(٧٤) يمارس "مالدورور" اعتداءاته الرهيبة - دائماً - ضد هذه الكائنات الشابة والقاتنة "ذات الطبيعة الملائكية" (قارن ص ١٤٣).

(٧٥) النشيد السادس، ص ٢٧٩.

(٧٦) النشيد الثاني، ص ٦٢.

(٧٧) النشيد الثاني، ص ١٣٢.

(٧٨) النشيد الثاني، ص ٨٣.

(٧٩) نفس المرجع، ص ٨٥.

(٨٠) Marcel Jean et Arpad Mezei, **Maldoror**, éd. du Pavois, 1947, p.51.

(٨١) Bachelard, **Lautréamont**, Corti, 1939, p.133.

(٨٢) **Confluences**, n.3, avril 1945, p.247؛ وهكذا، فإن روايات "مالرو" - وفقاً لـ "بندا" - تتركز على نزعة مالرو - البطولية، فحسب -، وهي، في مجملها فحسب، مؤلفات شعرية" (ص ٢٤٨). ومن الطريف أن نرى "بندا" وهو يُعرّض - بنفس الحدة - بروس، وحيد، وجيرودو، الذين يرفعهم إلى الذروة، "المعادون للعقلانية" من قبيل "كليمير 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 التهجمات الأولى ضد الرواية الواقعية - وأسلوبها "الإخباري"، ووصفها، "كصور نقية مستمدة من الكاتالوج"، ومزاعمها في التحليل النفسي - قد انطلقت على يد السرياليين (*Premier Manifeste du Surréalisme*, p.17)، الذين ادعوا - بالتحديد - أن "لوتريامون" رائدهم؟

(٨٣) النشيد السادس، ص ٢٦٤.

(٨٤) نفس المرجع، ص ٢٦٥.

(٨٥) نفس المرجع، ص ٢٦٢.

(٨٦) نفس المرجع، ص ٢٦٤-٢٦٥.

(٨٧) A. Killen, **Le Roman noir**, Crés, 1915, p.61.

(٨٨) النشيد السادس، ص ٢٥٤.

(٨٩) 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).

(٩٠) L.-P. Quint, **Le conte de Lautréamont et Dieu**, Cahiers du Sud, Marseille, 1929, p.114.

(٩١) إنها أطروحة "ل. بلوي" عام ١٨٩٠ (*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: وضرورة أن يخضع "لوتريامون" للتحليل النفسي ليست موضع شك أبداً.

(٩٢) يقول "مالدورور" - الذي يدعي أنه "يوجه" أحلامه - بطريقة دالة: "فلتعلموا أن الكابوس... والحُمى

... وكل حيوان ملوث يُشرع 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.

(٩٣) النشيد الثالث، ص ١٥٩.

(٩٤) النشيد الرابع، ص ١٨٩-١٩٣. وقارن بالفصل الذي خصصه "باشلار" في (Lautréamont, chapitre 2).

(٩٥) خطاب إلى "توسينيل"، ٢١ يناير ١٨٥٦. 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 ومقرزة"، أخطبوط، بقّة، قملة، ضفدع.

(٩٦) النشيد الثالث، ص ١٦٣.

(٩٧) النشيد الرابع، ص ٢٠١ وما يليها.

(٩٨) النشيد الخامس، ص ٢١٥ وما يليها.

(٩٩) النشيد الخامس، ص ٢٢٦ (وقارن ص ٢٢٥ و ٢٨٣).

Bachelard, Lautréamont, Corti, 1939, p.24. (١٠٠)

(١٠١) النشيد الثاني، ص ١١٨.

(١٠٢) Le Moine, t.I, p.39-41. أستعير هذا الاقتباس من أطروحة السيدة "كيلين" عن Le Roman Noir. ومن الشائق أن نلاحظ أن الملاك، وقد أصابه "مالدورور"، بنفلة- هو الآخر- ويصعد نحو السماء و "مناطق الخير الهادئة" (ص ١١٩).

(١٠٣) وعلى سبيل المثال، فإن نتيجة معركة "مالدورور" ضد الملاك ليست واضحة، إذ إن "مالدورور" منتصر ومهزوم في آن، ويعقد- في نهاية المعركة- "صداقةً أبديةً" بنظرة مع من كان قد صرعه توا.

(١٠٤) النشيد السادس، ص ٢٨٢.

(١٠٥) يقدم لنا لوتريامون "مالدورور" ثابتاً، مغروساً في الأرض منذ أربعة قرون (النشيد الرابع، ص ١٨٩، ١٩٠)، لكنه طوال الخمسة عشر عاماً، كما يقال لنا في النشيد الثاني، يقذف الإنسانية بموجات من البق (ص ١١٠). ويعلن أنه لم ينم منذ ثلاثين عاماً (ص ٢٢٢). ويتحدث- في نهاية النشيد الخامس- عن النوم المغناطيسي الذي أثقله "طوال ليالي أعوام التكفير العشرة" (ص ٢٤٧).

(١٠٦) النشيد الرابع، ص ١٧٦.

(١٠٧) يعلن "مالدورور" أنه "منذ الأزمنة البعيدة، فيما قبل التاريخ"، حيث كان يخرب "أفطار الأرض بالغزوات والمذابح"، كان قد سبق له أن سحق أجيالاً بكاملها" (النشيد السادس، ص ٢٥٣). لكن لا ينبغي البحث في "الأناشيد" عن أية لوحة جدارية تاريخية: فكافة التفاصيل معاصرة.

(١٠٨) يؤكد "م. بلانشو" - بشكل خاص - على فكرة أنه بفضل التقسيم إلى مقاطع، بلا رابط ظاهر بينها، استطاع "لوتريامون" - دائماً - التخلي عن موضوع ما، في اللحظة التي يوشك أن يتخذ معنىً شديد الوضوح (Lautréamont et Sade, 1949, p.97).

(١٠٩) هذا الموضوع - الذي ظهر منذ النشيد الأول، عندما يبدي اللحد إعجابه بشعر رأس "مالدورور" (ص ٧٣)، ويستعد 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.

(١١٠) انظر - على سبيل المثال - في النشيد السادس، استشهاده ما بصدد نظام السلاليم والمقامات الموسيقية، الذي يرجع ولا بد إلى دراسة في "المهارموني" (ص ٢٦٨).

(١١١) 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 وقداًسةً، حتى الآن" (ص ١٨٢).

(١١٢) "كتبتُ عملاً شعرياً للنشر لدى م. لأكروا"، على نحو ما كتب في ١٢ مارس ١٨٧٠ إلى صرافه "م. داراس" (المؤلفات، ص ٣٩).

(١١٣) (خطاب إلى الناشر فريرو كخوفن) Œuvres, p.37

(١١٤) النشيد الخامس، ص ٢١١. ونعلم أن "م. فيرو" قد أعاد - مؤخراً، في مقال 1^{er} Mercure de France (décembre 1952) - أبوة هذا الوصف إلى "بوفون" المذكور في Encyclopédie d'Histoire 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 سيلبي ص ٣١٣.

(١١٥) "أفترض على نفسي، دون أن أكون ساخطاً، أن أنشد بصوت عالٍ المقطع الشعري الكبير والجاد والبارد الذي سستمعونه" (النشيد الأول، ص ٥٣).

(١١٦) النشيد الأول، ص ٤٤.

(١١٧) النشيد الأول، ص ٦٤-٦٥.

(١١٨) النشيد الثاني، ص ٨٨-٨٩.

(١١٩) النشيد الثاني، ص ١٢٦-١٢٨.

(١٢٠) النشيد الثالث، ص ١٤٤-١٤٩.

(١٢١) النشيد الأول، ص ٥٠-٥١.

Le comte de Lautréamont et Dieu, p.113. (١٢٢)

(١٢٣) "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 أيضاً. ومن المحتمل تماماً - فيما يبدو لي - أن يعود هذا الجزء، الذي يدور حول الكلاب الناجحة، في أصوله، إلى قصيدة لـ "لوكونت دي ليل" بعنوان "الناجون" (قصائد وحشية)، حيث الكلاب المتوحشة وهي تنبح على شاطئ البحر،

تحت ضوء القمر، فريسة "ضيق مجهول".

(١٢٤) مقال منشور في *La Plume*، الأول من سبتمبر ١٨٩٠، وأعيد نشره في *Belluaires et Porchers*.

Stock, 1905, p. 11.

(١٢٥) راجع ما سبق، ص ٢٨٨.

(١٢٦) النشيد الرابع، ص ٢٠٩.

(١٢٧) النشيد السادس، ص ٢٥٧.

(١٢٨) انظر ما يقوله "لوتريامون" نفسه حول طريقة بناء حكاية منومة بصورة آلية و "إفساد عقل" القارئ.

(١٢٩) "من الآن فصاعداً، ستقتل حبال الرؤية الشخصيات الثلاث المذكورة من قبل" (النشيد السادس، ص ٢٤٩).

(١٣٠) "سيكون، في أناشيدى، 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).

(١٣١) النشيد الرابع، ص ١٨٢.

(١٣٢) إذا ما كنتُ موجوداً، فلستُ آخر"، كما يقول "لوتريامون" (على النقيض من "رامبو"). "لا أقبل بهذه

التعددية الملتبسة في نفسي. أريد أن أقيم بمفردي في منطقي الحميم. الإستقلال ... أو فلأتحول إلى فرس نهر" (النشيد الخامس، ص ٢٢٣). وهذا المقطع بكامله بالغ الأهمية لفهم إرادة الاستقلال والصفاء اللذين يميزان "لوتريامون".

Lautréamont, *Œuvres*, Corti, 1940, Introduction., p. 10.

(١٣٣)

Bachelard, Lautréamont, p. 112.

(١٣٤)

(١٣٥) مقال *La Plume* المعاد نشره في *Belluaires et Porchers*, p. 9.

(١٣٦) "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).

(١٣٧) النشيد الرابع، ص ١٩٨: والعبرة موجهة إلى الجنس البشري.

(١٣٨) النشيد الخامس، ص ٢٢٣: هذه المرة، يتوجه "لوتريامون" إلى الخالق.

(١٣٩) النشيد الأول، ص ٧٨.

(١٤٠) النشيد الثاني، ص ٩٠-٩١.

(١٤١) النشيد الثاني، ص ٨٥.

(١٤٢) النشيد الأول، ص ٥٩.

(١٤٣) النشيد الثاني، ص ١٣٥.

(١٤٤) النشيد الثاني، ص ٨٨.

(١٤٥) النشيد الثاني، ص ٨٧.

(١٤٦) النشيد الثاني، ص ١٢٧.

(١٤٧) على سبيل المثال: "عُقاب أصهب" (ص ٨٣) I, anarnak (193), panoccos de l'Arkansas, groenlandais et scorpène - horrible (p.201).

(١٤٨) Œuvres, p.36 (خطاب موجه إلى "م. داراس" في ٢٢ مايو ١٨٦٩).

(١٤٩) النشيد الأول، ص ٤٥.

(١٥٠) النشيد الأول، ص ٥٩.

Lautréamont, Corti, 1939, p.112.

(١٥١)

(١٥٢) النشيد الأول، ص ٧٥.

(١٥٣) النشيد الرابع، ص ٢٠٠.

(١٥٤) النشيد الأول، ص ٤٣.

(١٥٥) النشيد الأول، ص ٤٧.

(١٥٦) النشيد الثاني، ص ١٠٩.

(١٥٧) النشيد الثاني، ص ١١٣.

(١٥٨) عن هذه السرقات التي برهن عليها - مؤخرًا - السيد "فيرو" في مقال له في ١٣ (13) Mercure de France (décembre 1952)، قارن أيضاً بما سيلي ص ٣١٣.

(١٥٩) نجد في "الأناشيد" بعض مظاهر الإطناب المميزة، التي تكاد أن تنتج نفس تأثير الإهمال، إذ لا يبدو عليها القصصية: "هذا الزمن الذي يجب أن يستمر قدر استمرار الأبدية" (ص ٤٦)، "لم يكن لي أن أتكلم هكذا" (ص ٢٠٥).

(١٦٠) النشيد الأول، ص ٦٠ (مناجاة إلى المحيط).

(١٦١) النشيد الرابع، ص ٢٠١. والغرض الساخر واضح للغاية في هذه الصفحة، حيث يشكو "لوتريامون" - بين تطورين لحدثن لا ينتهيان ومهذارين بما لا يطاق - من أنه يمكن "انتزاع ورق جماليات الأدب" بفعل "التطور المفرط السرعة" لجمله.

(١٦٢) النشيد الرابع، ص ١٨٦-١٨٧.

(١٦٣) النشيد الخامس، ص ٢٣٥.

(١٦٤) إنه الأسى الذي يمنحه "لوتريامون" - في بداية النشيد السادس - شكلاً مجازياً في تعبيره عن "الأمنية المختومة" في أن يجد القارئ نفسه "سجيناً في الغُدد العرقية" لجلده هو، "لوتريامون"، ليتحقق من صدق ما

يؤكدده (ص ٢٥١).

(١٦٥) النشيد الخامس، ص ٢٣١.

L'Action restreinte, Œuvres complètes, éd. de la Pléiade, p.372. (١٦٦)

Dédicace de la Préface à "انظر" هينستين" (١٦٧) زميل الدراسة كان اسمه "ليسييس"، أما الأستاذ، فهو "هينستين" (انظر

F.Alicot (Le vrai visage d'Isidore Ducasse, *Mercure*, un Livre Futur, Œuvres, p. 290. ذكريات أوردها
(de France, 1^{er} janu.1928).

(١٦٨) النشيد السادس، ص ٢٥٦. وقارن به "الفقراء":

فما الذي فعلته إذن "جانني" لدى هذه المتوفاة ؟
ما الذي تحمله إذن في رداؤها ذي الطيات الطويلة؟ إلخ...

(١٦٩) النشيد الرابع، ص ١٧٧-١٧٨.

(١٧٠) النشيد الرابع، ص ٢٠٣.

(١٧١) "اليوم، سأختلق رواية صغيرة من ثلاثين صفحة..." (ص ٢٥١).

(١٧٢) النشيد السادس، ص ٢٧٥.

(١٧٣) المرجع السابق، ص ٢٨٠.

(١٧٤) المرجع السابق، ص ٢٨١.

(١٧٥) 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 "جُمْلَةً جميلة لا تمثل قيمةً مطلقة" (ص ١٣١).

Anthologie de l'Humour Noir, Sagittaire, 1940, p.101. (١٧٦)

(١٧٧) مقال عن "لوتريامون" في 1^{er} Livre des Masques, 1896

(١٧٨) في مقدمته لـ Œuvres, Corti, 1940, p.25

(١٧٩) انظر المقال المكتوب عن "هوجو" في L'Art Romantique (Œuvres de Baudelaire, Pléiade, t. II, p. 517

(١٨٠) النشيد الرابع، ص ٢٠٤.

(١٨١) ينشئ "ضوء" الصورة - بالنسبة لريتون - من التقارب العارض بين كلمتين متباعدتين، وكلما ازدادت المسافة بينهما، كلما كانت الشرارة ساطعة: "والصورة الأقوى هي تلك التي تقدم أعلى درجات الاعتبارية، 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.

(١٨٢) النشيد الخامس، ص ٢٣٦.

(١٨٣) النشيد الأول، ص ٤٥.

(١٨٤) المرجع السابق، ص ٥٩.

(١٨٥) المرجع السابق، ص ٦٤.

(١٨٦) النشيد الرابع، ص ١٨١.

(١٨٧) النشيد الثالث، ص ١٥٩.

(١٨٨) النشيد الثالث، ص ١٧٠-١٧١.

(١٨٩) النشيد الثاني، ص ١٣٦.

(١٩٠) النشيد الثاني، ص ١٣٩.

(١٩١) 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).

(١٩٢) فيما يتعلق بالانتقال (بفعل الاستعارة والتحول في آن) من شكل إلى آخر، فمن الشائق أن نرى "لوتريامون" وهو يتحدث عن "هيئة كبقّة"، 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"، و"طاقة" عناصرها الحية - البق - تجعلها تقفز أحياناً حتى السماء (النشيد الثاني، ص ١١٠-١١١).

(١٩٣) النشيد الأول، ص ٥٩.

(١٩٤) النشيد الرابع، ص ١٨٢.

(١٩٥) النشيد الأول، ص ٧٦.

(١٩٦) 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 حد ما": وهو ما لا يعدو أن يكون - بلا شك - سخريّة إضافية.

(١٩٧) النشيد السادس، ص ٢٥٥.

(١٩٨) أعلم جيداً أنه قد تم البحث لإثبات المعنى الخفي، الخاص بالتحليل النفسي لهاتين الأداتين، وأرادوا اعتبارها رموزاً 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, p.248-251). ومن جهة أخرى، فالجناية الكاملة لا وجود لها بالنسبة للسرياليين، فكل تقارب ذو مظهر اعتباطي له سببه العميق في الحياة اللاوعية 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).

Introduction aux Œuvres de Lautréamont, p.25.

(١٩٩)

(٢٠٠) 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 للفاكهة، ويعتبره أفضل التعريفات.

- (٢٠١) بداية النشيد الخامس، ص ٢١٣.
- (٢٠٢) نهاية عام ١٨٩١، بالنسبة لـ "إشراقات" و "فصل في الجحيم"، المنشورين لدى "فانييه"، وعام ١٨٩٠، بالنسبة لـ "أناشيد مالدورور"، المنشور لدى "جينونسو" (الذي كان أول من سينشر "أشعار" رامبو في نوفمبر ١٨٩١). قارن بما سيلي في الفصل الرابع من القسم الثاني.
- Histoire du Surréalisme**, éd. du Seuil, 1945, p. 67. (٢٠٣)
- Anthologie de l'Humour Noir**, notice sur Lautréamont, p.101. (٢٠٤)
- Pas Perdus**, في **Caractères de l'évolution moderne**، محاضرة أُلقيت عام ١٩٢٢، ونشرت في 1924, p.199. (٢٠٥)
- Lautréamont et le Docteur Chenu**, **Mercure de France**, 1^{er} décembre 1952, p.632-642. (٢٠٦)
- (٢٠٧) المرجع السابق، ص ٦٣٥.
- (٢٠٨) "السرقة الأدبية ضرورة. فالتقدم يفرضها. وهي تلازم جملة المؤلف، وتستخدم عباراته، وتمحو فكرة خاطئة، وتُحل محلها فكرة صائبة" (Poésies, Œuvres, p.312)
- Œuvres**, p.268; cf. l'article de Viroux, **Mercure de France**, p.639. (٢٠٩)
- (٢١٠) 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..
- Défense du Plagiat**, **Les Lettres Nouvelles**, avril 1953, p.208. (٢١١)
- Lautréamont et le docteur Chenu** (**Mercure de France**, 1^{er} décembre 1952, p.642, note 15) في مقالته عن "م. فيرو"، (٢١٢)
- (٢١٣) المرجع السابق، ص ٦٤٠.
- Poésies**, **Œuvres**, p.317. (٢١٤)
- (٢١٥) قارن بما سبق، ص ٣٠٩.
- (٢١٦) **Œuvres**, chant V, p.202؛ والخلط بين الوقائع الحقيقية والخرافة لافت جداً للنظر - أيضاً - في الشريتين الأوليين اللتين تفتتحان النشيد الخامس.

الفصل الرابع

مالارميه وميتافيزيقا اللغة

- (١) قصائد الشباب : المرحلة "الصفافية" لمالارميه (١٨٦٢-١٨٦٥).
- (٢) تكوين المذهب الجمالي : الأزمة الميتافيزيقية والخلاص 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 الإصااتات.
- (٤) قصائد النثر من ١٨٧٠ حتى ١٨٨٧ . تطور الأسلوب بين عامي ١٨٧٠ و ١٨٧٥ : "الموضة الأخيرة" . تكوين التركيبة اللغوية المالارميه : النزوع إلى التجريد، والنزوع إلى التركيز، والنزوع إلى إعادة بناء الجملة. قصائد النثر الأخيرة (١٨٨٥-١٨٨٧) .
- (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 يفتحوا 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 حثُّوا اللغة بجهد غير مسبوق، في رغبتهم في "ابتكار لغة"، وإعادة جميع الطاقات الأصلية إلى الكلمات - باستعادة الشعر، عموماً، لقدراته الإبداعية وقيمه 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 المدروس لكل الحواس" و"منهج" "مالارميه" 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 "مالارميه" - على العكس - قد اختلط، بعمق، بالحركة الرمزية . لقد استخدم 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 "مالارميه" من نشاط الطليعة الشعرية، وبشكل خاص - من الثورة الشكلية : وهو نفسه أقر بأن "رمية نرد" قد ساهم "في المحاولات الخاصة والأثيرة لزمنا : الشعر الحر وقصيدة النثر" ^(٢).

ومع ذلك، فلم أعتقد أنه من الضروري إرجاء دراسة المرحلة الأدبية الأخيرة لمالارميه إلى الفصل الذي سادرس فيه التحرر الشكلي الذي أنجزته الرمزية . فقبل كل شيء، فإن قصائد "مالارميه" 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 "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 نسميه - 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 نقرأه في خطاب كتبه "مالارميه" إلى صديقه "لوفيبور" عام ١٨٦٥ . "كنت أتمتع بإطناب وإسهاب حماسي، وأنا أكتب عفو الخاطر، طبعاً..."^(٦). والحكاية التي كتبها تلميذ الصف الثاني أو الثالث في "سانس" - "ما قالته اللقالق الثلاثة"، وأعاد البروفيسور "موندور" نشرها في كتابه "مالارميه أكثر حميمية"^(٧) - هي مثال جيد لهذا الإطناب، الذي لا يعتبر ابتداءً مع ذلك . ولا نعلم ما الذي يسترعى الانتباه أكثر في هذا النص - (إحدى وثلاثون صفحة مزدوجة منسوخة بعناية) : أهو الظهور المسبق - في نشر الخمسة عشر عاماً هذا - لبعض الموضوعات الأساسية، "الوردة، البياض، الملاك، اللازورد، الزنبق، عويل الشتاء، الصدقة، والأنشيد الحاملة..."^(٨)، أم هذا الانسياق الشعري، الشديد البعد عن أنساق الكتابة المalarميه في المستقبل ؟ . "في أي شيء يختلف تلميذ هذه الفترة، الحقيقي، والمندفع، عن الأدب الحالي، الذي يأنف من قول شيء دون تنسيق؟"، ذلك ما سيضيفه "مالارميه" - أيضاً - في نفس خطاب عام ١٨٦٥ هذا، بعد سبع أو ثماني سنوات فحسب من كتابة الحكاية . وفعلاً، سنرى التلميذ وقد تحول إلى معني بالأدب، خلال بضعة الأعوام هذه، وهي الفترة التي يمكن تسميتها بالمرحلة "الصافية" للمالارميه .

وها نحن الآن في عام ١٨٦٢ : وقد نشر "مالارميه" - البالغ من العمر عشرين عاماً - أول مقال له (عن "أشعار باريسية" للشاعر "أ.دي إيسار")، وقصائده الأولى المنظومة (مذكورة، الشؤم)؛ وفي شهر سبتمبر، يحتج - في مقال غريب نشر في "لاريتست"^(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 أن الشاعر الشاب قد بحث - مسبقاً - عن تطبيق تعاليم كهذه، وعبر من الشفافية إلى القتامة ؟ إطلاقاً : فالقصائد التي يكتبها "مالارميه" في هذه الفترة - سواء كانت نثراً أم نظماً - تتمتع بكتابة صافية، وطريقة صياغة

أرثوذكسية، مطمئنة لمبتلدي الذهن الذين يحتقرهم "مالارميه". ونعلم أنه أرسل - في عام ١٨٦٢ - إلى "منديس"، من أجل "المجلة الفانتازية" (التي نشرت - في نفس السنة - عدة قصائد نشر 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 جداً؛ وعلى أية حال، فمن الواضح أن هذه القصيدة الرديئة سابقة - على نحو صريح - على قصائد النثر التي كتبها "مالارميه" في "تورنون"، حوالي عام ١٨٦٤. و"ربة شعر الأقاليم" مستوحاة - مباشرة - من قصيدة "ميريبي" للشاعر "ميسترال" (نشرت "ميريبي" عام ١٨٥٩). أما "ربة شعر فرنسا"، التي تغنى "بعاهرات ممشوقات، ووحوش قطبية، وقوافل عربية، وبالموت والجحيم، والملل الشاسع، والراحة الأبدية"، فهي قصيدة بودليرية بشكل مرعب: فمالارميه، الذي نقل - اعتباراً من عام ١٨٦٠، في مختاراته الشخصية - ثلاثين قصيدة من "أزهار الشر" - قد وقع، حقاً، تحت تأثير "بودلير" حتى عام ١٨٦٥.

وفي عام ١٨٦٢ أيضاً - وهو العام الذي ظهرت فيه، في "الابريس"، عشرون قصيدة نشر 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 ١٨٦٣ حتى أكتوبر ١٨٦٦) كي نراه يكتب أولى قصائد النثر هذه، التي سينشرها صديقه "فيه دي ليل آدم" عام ١٨٦٧، في مجلته "روفي دي ليتر ايه ديزآر" (مجلة الآداب والفنون)، تحت عنوان "صفحات منسية". ونشرت قصيدة "الرأس"^(١٢) في "لاسومين دي كوسيه وفيشي" في ٢ يوليو ١٨٦٤، في نفس وقت قصيدة "أرغن صغير نقال"^(١٤)، التي نعلم أنها كتبت بتاريخ ١٣ مايو، إضافة إلى قصيدة ثالثة، هي "الغليون"^(١٥). وفيما يتعلق بتاريخ تأليف قصيدة "اليتيم"^(١٦)، فليس معروفاً بدقة. أما في قصيدة "أحاديث شتوية"^(١٧)، فنقرأ هذه الجملة: "السم ترغي، يا أختي ذات النظرة الغابرة، أن تظهر في إحدى قصائدي هذه الكلمات: "نعمة الأشياء الذاتية"^(١٨)، التي تسمح بتاريخها بعام ١٨٦٤، تقريباً: فهذه الكلمات: "بأفضال الأشياء الذاتية" تظهر - في الواقع - في واحدة من قصائد النثر الثلاث، التي شكلت "سيمفونية أدبية"، ونشرت في "لارتيست" في الأول من فبراير ١٨٦٥، لكنها كانت قد كتبت في شهر أبريل ١٨٦٤^(١٩).

ومنذ القراءة الأولى، تدهشنا الطريقة بودليرية لهذه القصائد. وفيما يتعلق بقصيدة "أرغن صغير نقال"، تعلق السيدة "نوليه" بأنه "لايكفي القول بأننا نشعر فيها بتأثير بودلير: إنها - حقاً - الإخراج الشعري لمقطع من مقدمة "حكايات عجيبه"، حيث الأفكار عن الأدب، والانحلال، والشمس الغاربة، والشكل المتكلف - تستمد الواحدة من الأخرى"^(٢٠). وسيقال أنه ليس من الأصالة الكاملة الربط بين الشمس الغاربة، والخريف والانحلال^(٢١)، وأنه ليس من الضروري -

كفي نشبع هذه الشهوات السوداوية - أن نكون قد قرأنا "بودلير" : يكفي أن نكون قد فقدنا - مثلما هو الحال مع "مالارميه" - شخصاً غالياً علينا^(٢٢). لكن الصحيح أن أجواء القصيدة كلها بودليرية بما يكفي، وأن المفيد - في هذا الصدد - أن نقارنها بقصيدة النثر الصغيرة لـ "لوفيبور" - صديق "مالارميه"، المتأثر هو الآخر ببودلير - التي يستدعى فيها "الزوال المحجوب" لـ "الخريف" و"جماله المختصر"، وأيضاً بقصيدة "أرغن صغير يقال"، التي تطوف "موسيقاها النائحة"^(٢٣) عبر الشوارع... وفضلاً عن ذلك، فآثار التأثير البودليري على "مالارميه" ليست مقتصرة على قصيدة "أرغن صغير يقال" : وكفي نكتفي ببضعة أمثلة، فإننا نجد لها في المناداة بـ "أختي" الموجهة إلى المحبوبة في "أحاديث شتوية"، وأيضاً - 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 (لنتذكر الفقير الصغير في "الجاتوه"^(٢٤))، الشديد الشبه بشحاذ "مالارميه" الصغير، بأسماله وهيئته الجائعة وعينيه الشرستين) : فإعجاب "مالارميه" بـ "سأم باريس" يثبت مشروع مقال بعث به إلى "كولينيون" عام ١٨٦٤^(٢٥).

لم يكن "مالارميه" - في هذه الفترة - قد تحقق تماماً، فما يزال عليه أن ينجز عملاً متأنياً في التنقيح كي يعثر على نفسه تحت بهرجة الاقتباسات . وفضلاً عن ذلك، فمن العجيب أن نراه - في هذه الفترة - موزعاً بين الأسلوب "الحكاكي" وشبه النثري أحياناً، الذي تبناه "بودلير"، والصيغة "الفنية" لبرتران، التي كان يعرفها ويعجب بها أيضاً . وبعض هذه القصائد الخمس يبرر - تماماً - عنوان "حكايات" الذي سيمنحه لهم عام ١٨٩٧ 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 وألتهتها"، في "أحاديث شتوية"^(٢٦)، وعلى ميدان "بتون" في "أرغن صغير يقال"^(٢٧)، و - في "الغليون" - على بيت لندن، و"أشجار الميدان المهجور المريضة"^(٢٨)، و"ماري جيرهار" وهي تلوح من السفينة البخارية بـ "المنديل البشع الذي نلوح به ونحن نتبادل الوداع للأبد"^(٢٩). ولا يوجد في "الغليون" أي جهد في "التكوين" الفني، والأسلوب موحد إلى حد النثرية، والمحاولة الوحيدة هي تلك الخاصة بنوع ما من "الواقعية" الحدائية ("الخادمة ذات الذراعين الحمراءين 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 "مالارميه" العميق، الذي أكنه في شبابه لمبدع قصيدة النثر (الذي أحالته إليه مقدمة "قصائد صغيرة" لبودلير، المنشورة في "لابريس" عام ١٨٦٢) : 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 تماماً - على نحو ما يقترح "موندور" - أن يكون "مالارميه" هو الذي حفز "فيه دي ليل آدم" على أن ينشر، في "روفي دي لير إيه ديزار" - مقتطفات كبيرة من "جاسبار" كانت قد نشرت عام ١٨٦٧، 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" : فقصيدنا "أحاديث شتوية" و"الرأس" مقسمتان إلى مقاطع قصيرة، وتقدم "أحاديث شتوية" - فضلاً عن ذلك - مؤثر اللازمة التي ترد أربع مرات، بما يذكرنا بمقطوعات من "جاسبار" (البغالون، مثلاً) .

وسيمثل نسق آخر في استعادة نفس الكلمات أو نفس الموضوعات خلال المقطوعة الواحدة : هكذا يتكرر - في قصيدة "الرأس" - كلمة "رأس" التي تمثل أيضاً آخر كلمة في النص، ونهاية قصيدة "أرغن صغير نقال"، التي تحشد - بطريقة موفقة، يمكن وصفها بأنها "سيمفونية" - كل الموضوعات المطورة من قبل :

آه، أيها الأرغن الصغير النقال، عشية الخريف، في الساعة الخامسة،
تحت أشجار الحور المُصَفَّرَة، يا ماري !

وفيما بعد، سيحذف "مالارميه" هذه النهاية، لاعتقاده - بلاشك - أنها مفتعلة إلى حد ما (٢١). وفيما يتعلق بمؤثرات "الاستعدادات" هذه، يمكننا الآن أن نذكر تأثير "بو"، الذي كان "مالارميه" قد بدأ ترجمته في مدرسة "سانس" منذ عام ١٨٦٠ : فثمة هنا بحث عن "المؤثر" الذي ينبغي إنتاجه، بما يذكرنا بنظريات مؤلف "الغراب" ؛ تلك النظريات التي نرى "مالارميه" يعلق عليها في يناير ١٨٦٤، ويطبّقها في قصيدته المنظومة "اللازورد" (٢٢). وقد نشرت "الرأس" و"أرغن صغير نقال" في يوليو ١٨٦٤ : ويبدو أنه في هذه النثرية - كما في "اللازورد" - "ماتزال الكلمة الأولى - التي تتلبس الفكرة الأولى، إضافةً إلى أنها تنحو هي بذاتها إلى التأثير العام للقصيدة - تُستخدم 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 تنعيم مفروض من الخارج، لكنه الآن يقاوم تسهيلات التدفق الغنائي، ويتنبأ - بنفسه - بأنه كلما تقدم، كلما سيصبح مخلصاً لـ "الأفكار الصارمة" لأستاذه "بو"، فيما يتعلق بانتقاء الكلمات وصرامة التكوين .

وفي فبراير ١٨٦٥، تنشر "لارتيست" - تحت عنوان "سيمفونية أدبية" - ثلاث قصائد نشر لمالارميه (٢٣)، كانت مع ذلك - كما سبق أن رأينا - قد كتبت منذ حوالي عام . وتفتح القصيدة

الثانية منهم - المخصصة لبودلير - صيغة "المشهد الرمزي" ^(٣٤) : وسيعاد نشر القصيدة - بعد تغييرها جذرياً - في "هذيانات" ^(٣٥). ومن المدهش أن نرى كيف تختلط - في النص الأورلي - الموضوعات البودليرية الكبرى، والموضوعات التي ستصبح مالمريمية خالصة (خصلات الشعر، ريش الطيور، ملائكة موسيقيون) :

في جرائنت حوافهم الأسود، الذي يرصع الأحجار الكريمة من الهند،
تنام مياه ميتة معدنية مع ينابيع ثقيلة من النحاس، حيث يسقط بحزن شعاع
غريب مفعم بأفضال الأشياء الداوية . ما من وردة، على الأرض، في
الجوار، - فقط، بين حين وحين، تتساقط بضع ريشات من أجنحة لأرواح
خاترة القوى (..) أية أعجوبة، احمرار فريد، ينتشر حوله أريج مسكر من
خصلات الشعر المتحررة، يسقط شلالاً من السماء المعتمة ! (...) ملائكة
بيضاء مثل خبز الذبيحة تشد وجدها على قيثارات تقلد أجنحتها، وعلى
صنوج من ذهب خام، وأشعة صافية محاطة بأبواق، وطبول، حيث ترن
بكاراة الرعود الفتية : والقديسات معهن سعف نخيل ^(٣٦)

ويبدو أن هذا العام - ١٨٦٤ - قد حدد أول ظهور، في سماء "مالماريمه" الشعرية، لكوكبة
نجومه الاستعارية الأساسية. وقد بدأ "مالماريمه" في العمل في قصيدة "هيروديداد" في شهر أكتوبر،
وفي نهاية الخريف، يكتب - نثراً - قصيدة "ظاهرة مستقبلية" التي سيعث بها إلى صديقه
"كازاليس" في شهر ديسمبر ^(٣٧). ومثل "هيروديداد"، تقع قصيدة "ظاهرة مستقبلية" في نقطة
التقاطع بين أعمال الشباب و"مؤلف كبير"، الذي لن يتأخر الشاعر عن وضع أسسه . ولا
يدهشنا أن نرى - من قصيدة النظم إلى قصيدة النثر - تجارب نفس الموضوعات، التي ستصبح
الموضوعات المالماريمية الكبرى، موضوعات خصلة الشعر ^(٣٨)، والأحجار الكريمة (التي تصبح هنا،
عيون امرأة أو أخرى)، وأيضاً نفس تأثيرات الاستعارات الجرئية، الإيحائية أكثر من الوصفية، طبقاً
للجماليات الجديدة لمالماريمه، الذي يريد - من الآن فصاعداً، على نحو ما يكتب إلى "كازاليس" في
شهر أكتوبر - "لا تصوير الشيء، بل الأثر الذي ينتجه" ^(٣٩). وكي نكفي بمثال واحد، يمكننا أن
نعقد مقارنة بين "النضارة الشجية" للعنين في "هيروديداد"، و"هذه النظرة التي تتجاوز جسدها
السعيد" في "ظاهرة مستقبلية" ^(٤٠).

ومن المثير للاهتمام أيضاً أن نرى "مالماريمه" - انطلاقاً من هاتين القصيدتين - يستخدم
الجناس بطريقة منهجية : لا يمثل ذلك - بعد - ثمرة تأملات عميقة في اللغة (وسنراه في
"الكلمات الانجليزية"، عام ١٨٧٧، يقدم فلسفة حقيقية للجناس)؛ فالأمر لا يعدو، حتى هذه
اللحظة، أن يكون بحثاً فنياً، 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 الإيجاء أكثر من التعبير عن المعنى : عديد من المشاكل التي أدت إلى تدعيم ميل "مالارمي" إلى تأمل الحقائق اللغوية ودلالاتها . ألن يعبر عن أسفه - فيما بعد- على أن كثيراً من الشعراء قد ابتلوا - لأنهم ليسوا متعددي اللغات - بـ "عاهة" حقيقية، "ستدعم، لديهم، الوهم بأن شيئاً منظوقاً بالطريقة الوحيدة التي يعرفون أن يسموه بها، إنما يبدو طبعياً" ^(٤١). ومن الغريب أن نرى "مالارمي" - وهو ما يزال تلميذاً في المدرسة، وبعد الترجمة الحرفية لقصيدة "الغراب" لبو - يضيف ملحوظة في إحدى كراساتهِ ، بالقلم الرصاص، للتعبير عن الأسف لأننا، لدى قراءة الترجمة، "لانشك في جمال الإيقاع الفاجع"، ويسجل - بصدد "لا أبداً بعد الآن" الشهيرة - "إنها واحدة من أجمل الكلمات الإنجليزية لفكرة حزينة إلى هذا الحد، وإنه لصوت فاجع يحاكي - على نحو رائع - نقيق حنجرة الزائر الغريب" ^(٤٢). والواقع أن دور الجناس - في شعر "بو" - مذهش بشكل خاص، فقد تساءل "مالارمي" - على سبيل المثال - عن كيف يدخل، في الترجمة الفرنسية، رهافة المقاطع اللفظية لقصيدة "آنايل لي"، أو الإصابات الخفيفة والغامضة في "أولا لوم" ^(٤٣):
يا لها من مشاكل كثيرة!

ولن ندهش - إذن - من رؤية الجناس الكثير والقصدي تماماً في "هيروديد" (pleure parmi l'or vain quelque pleur étranger, etc.. : فلندمع مع الذهب الباطل دمعاً ما غريبة.. إلخ) ^(٤٤). لكننا نستطيع التفكير أيضاً في أن الجملة الأولى من "ظاهرة مستقبلية"، مثلاً :

سواء شاحبة، على عالم ينتهي إلى التداعي، ربما سترحل مع
السُّحب...

تنطوي على جناس لا يقل قصدياً ^(٤٥). ولن يستغرق الأمر طويلاً ليمنح "مالارمي" - وهو يخطط لـ "إيجيتور" - كل اهتمامه إلى البنية الصوتية للجملة.

وستنوخى الحذر - فيما يتعلق بتركيب الجملة والأسلوب - إذ يبدو أن "ظاهرة مستقبلية" قد عُدلت خلال نشرها في "ريبوليك دي ليزر" عام ١٨٧٥. وسنلاحظ - رغم هذا - الملامح الأساسية التي تظهر، في نفس الفترة، في "هيروديد": مثل هذا التركيب الذي يفضلُه "مالارمي"، والذي يكمن في المضاف بحرف الجر : "le monde qui finit de décrépitude" - عالم ينتهي إلى التداعي"، "le cerveau ivre un 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 يجذب الصياغات المجردة : "العُرى الدامي لشفتيها"، بدلاً من "شفتاها الداميتان والعاريتان"، و"في نسيان الوجود" بدلاً من : ناسين أنهم موجودون . وبجانب جُمْل ما تزال مسهبةً وخطائية، 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 علينا : وهي أن "مالارميه" - في هذا التوقيت من عامي ١٨٦٤ - ١٨٦٥ - قد بدأ الصراع ضد الاستسهال والتدفق، والكلشيه ؛ فهو يدرك العمل الشعري باعتباره تدريباً في الصرامة والتكثيف . ولا شك أنه سيستدعي - بصدد الشعر المنظوم - الجهد المضني الذي كبته 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 نشر عام ١٨٦٥ "حياة حزينة Vita Tristis"، وهي قصيدة مكتوبة نظماً ونثراً ^(٥٠) - ألم يحصل، نثراً، على نتائج مرضية بأكثر مما في النظم ^(٥١)؟ وصديقه "لوفيبور"، الذي أخذ يتسلى - هو أيضاً، حوالي عام ١٨٦٤ - بكتابة بضع قصائد نثر ^(٥٢)، ألم يشجعه على اعتبار قصيدة النثر نوعاً من صناعة "حلى أدبية" ^(٥٣)، فنية ومسلية في آن، وأسهل من قصيدة النظم ؟ لكن "مالارميه" كان قد ودع - بصورة نهائية - الاستسهال في كافة المجالات . حتى نثره، يتكشف الآن عن رفض للغة 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" - حقاً - أن يتبرأ من السطور التي حدد فيها - إلى "كازاليس" عام ١٨٦٤ - ما هو جوهرى في "شعريته" وقتئذ : "لا تصوير الشيء، بل الأثر الذي ينتجه" ^(٥٥). وسنجد نفس روح رد الفعل - أيضاً - ضد الشعر الوصفى، عام ١٨٩١، عندما سيؤكد لجول هارت أن على الشعر ألا يسمى، بل أن يوحى بالأشياء ^(٥٦). لكن هذا البحث عن الإحياء - عام ١٨٦٤ - لم يكن ليزيد عن بحث تقني، لا يستند على صيغة جمالية واضحة . فقط في عام ١٨٦٦، سترى "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 - عاماً مرعباً"، على ما كتب إلى صديقه "كازاليس" عام ١٨٦٧ .

ودون الخوض في تفاصيل هذه الأزمة، التي - بعد أن واجه "مالارميه" خلالها العدم - توصل أخيراً إلى مفهوم عن "الجميل" سيؤسس عليه إنتاجه ^(٥٧)، أريد التأكيد على الطريقة الحميمة التي تمتزج بها الميتافيزيقا بالجمالي لدى "مالارميه" . ولأن "مالارميه" - 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، مادام لا يستطيع التحقق دون وجود مدنس بالصفاء والنسبية . ونجد هذا التعريف - حرفياً - لدى "هجيل" : "المطلق هو اللاوجود" ^(٥٩) - ونعلم الآن، بفضل مراسلات "مالارميه" والدراسات الحديثة ^(٦٠)، أن "مالارميه" - بفضل صديقه "لوفيبور" بلاشك - كان، خلال الفترة التي يتداول فيها "مع المطلق، والوجود والعدم" ^(٦١)، قد ارتبط بهيكل متشابرة، نشعر معها بتأثيره حتى في مفرداته، وصياغة دعاياته ^(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 روحي 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 - "كياثس" - بالحلُم الذي يعلم أنه "غير موجود".

ورغم هذا، فإن هذا اليأس سيجد الخلاص بعد أسابيع من التأمل الأليم، لم يكف خلالها مع ذلك عن عمله الشعري "الضاري في هيروديساد"^(٦٥). وسيجده في "الجمال". وسيكتب إلى "كازاليس"، في يوليو ١٨٦٦ :

سأقول لك أنني موجود منذ شهر في أكثر مبردات علم الجمال صفاء -
وأني بعد أن وجدت "العدم"، وجدت "الجمال" - وأنت لا تستطيع أن
تخيل في أية مرتفعات جلية أغامر .

تصريح سوف يستكمله هذا التأكيد الحاسم، في مايو ١٨٦٧ :

لا يوجد سوى الجمال، - وليس له سوى التعبير الأكمل : الشعر^(٦٦).

كيف استطاع "مالارميه" - إذن - الانتقال من هذا العدم اليأس إلى إيمان سيكون، من الآن فصاعداً، 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" لمالارميه - 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 (الصيرورة الهيكلية) - عالم الوجود / المادة، وعالم المطلق / العدم. لكن هذا التركيب سيتحقق - بالنسبة لمالارميه - عبر الإبداع الفني : وسيقوده المنهج الجدلي لهيجل إلى مذهب الانتقال، المفتاح الأساسي لجمالياته :

"الانتقال الإلهية، التي يوجد الإنسان من أجل اكتمالها، تتجه من الواقع نحو المثال"، على ما سيكتب "مالارميه"^(٧١). وها هي الأزمنة الثلاثة لهذه الانتقالة : الشيء، أو الحدث الحقيقي، الموجود في زمن أولي، يجد نفسه منفياً بعدئذ، منعداً 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 علاقه 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 جلبي، من خلال كلمات إيجابية غير مباشرة أبداً، مقتصرًا على صمت متكافئ، يقتضي محاولة قريبة من الإبداع ^(٧٦).

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 "مالارميه" إلى "ففيه دي ليل - آدام" في سبتمبر ١٨٦٦، في خطاب عثر عليه مؤخراً : وسندرك بشكل أفضل، ونحن نقرأ هذه السطور لماذا أراد "مالارميه" - 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 "شيرر" بـ "المعطى الجوهري الهيجلي"، أي معرفة "الإنسان وقد كف عن الحياة كإنسان فردي كي يشعر بالعالم وهو يعيش فيه" ^(٨١). لكن "مالارميه" يضع نفسه على الصعيد الأدبي البحت، 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).

المؤلف الكبير

"شاعراً أكثر من هيجل، وفيلسوفاً أكثر من الشعراء السابقين، استخلص "مالارميه" نتيجة شعرية من المقدمات المجردة للمثالية الهيجلية"، على ما كتب "ل. ج. أوستين" مؤكداً على الأصالة

المزدوجة للمالارميه^(٨٢). 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 يؤول إلى كتاب^(٨٣).

هذا الكتاب سيكون "الكتاب"، الذي تنحو إليه - في حيرة - كل المؤلفات الأدبية الجديدة بهذا الاسم^(٨٤)، "مؤلف" كلي ومطلق، يفسر ويبرر العالم، "ترتيل، وانسجام وبهجة للعلاقات بين كل الموجودات"^(٨٥)، أفيمكن أن يكون شيئاً آخر سوى حلم ؟ ويعترف "مالارميه" - في نهاية حياته - أنه "لا تكفي حياة واحدة"^(٨٦) من أجل الكتابة، وسينحصر طموحه في "كشف مقطع تنفيذي منه". ويمكننا أن نعتقد - مع "فاليري" - أن ذلك "كان - من حيث تعريفه - غير قابل للتحقق"^(٨٧)، وأن كلمة "فشل" - بالتالي - المستخدمة كثيراً إزاء العمل المكتوب بالفعل، لا معنى لها على الإطلاق .

لكن "مالارميه" عندما بدأ لأول مرة "المؤلف الكبير"^(٨٨) - عام ١٨٦٦ - 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 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 حد ما :

أردت أن أقول لك ببساطة أنني 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 دانتيلاً رائعة، أنجليها، وهي موجودة في قلب الجمال..^(٨٩)

ويبدو - رغم هذا - أن فكر "مالارميه" قد تحدد، أيضاً، 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 آن، أحدهما مطلق، جمال، والثاني شخصي، الرمز الباذخ للعدم"^(٩٠)، وفي مايو ١٨٦٧، وبعد أن يحكي لكازاليس الجهد الشاق الذي يبذله ليترك الكون - إذا صح التعبير - كي يعاد تشكيله في داخله، يقدم له إشارات أكثر دقة وأكثر تحديداً :

هش مثلما مظهري الأرضي، لا يمكنني أن أتعرض إلا للتطورات
الضرورية بشكل مطلق، من أجل أن يجد الكون نفسه هويته في . وهكذا،
أجيء في لحظة تركيب، لحظة تحديد المؤلف الذي سيكون صورة هذا
التطور . إنها ثلاث قصائد منظومة، تمثل "هيريدياد" افتتاحيتها، لكنها
ذات صفاء لم يصل إليه إنسان وربما لن يصل إليه أبداً، إذ يبدو لي أنني
لم أكن سوى وهم ما، وأن الآلة الإنسانية ليست متقنة تماماً إلى حد
التوصل إلى نتائج كهذه . وأربع قصائد نثر، حول المفهوم الفكري للعدم .

ويضيف : "أحتاج إلى عشرة أعوام : هل سأحصل عليها ؟" ^(٩١).

وكما نرى، يتقبل "مالارميه" إدراج قصيدة النثر في المؤلف، بنفس طريقة قصيدة النظم، بأن
تكون - إذا صح القول - نظيراً لها . هل فكر في هذه الفترة في "إيجيتور" ؟ (نعلم ما أورده الدكتور
"بينو" - طبقاً لـ "دي ليل" - من أن "مالارميه" سيميز فيما بعد - في "إيجيتور" - أربع مقطوعات) .
وعلى أية حال، فإن هذه الغبطة الإبداعية - التي نراها تنبئ أيضاً في خطاب كتبه، بعد ثلاثة أيام
إلى "لوفيبور" ^(٩٢) - لن تدوم طويلاً : فسرعان ما يجد "مالارميه" نفسه أسيراً للهلل، وكأنما قد
شله سمو هذا العمل "الصافي" الذي حلم به . يكتب إلى "كوبيه"، في أبريل ١٨٦٨ : "بعد أن
توصلت إلى الرؤية الرهيبة لمؤلف صاف، فقدت تقريباً منطق ومعنى الكلمات الأكثر ألفة" ^(٩٣).
وأحياناً ما ينقاد إلى كتابة قصائد "بها مسحة فحسب من المطلق" ^(٩٤)، فيسلم "كازاليس" السوناتا
الشهيرة (المقفاة) بـ yx، مؤكداً أن الأمر لا يتعلق - بأية حال - بـ "مقطع" من "المؤلف" "البالغ"
الإعداد والتراتب، بحيث لا يمكن "حذف أي شيء منه" ^(٩٥). وفي النهاية، وبعد أزمة أو شك عقله
خلالها - وقد "غزا الحلم" ^(٩٦) - على التلاشي، ها هو يقوم بالمشروع من أجل أن تعيد كينونته
تكوينها ببطء، و"ليعاود عيش حياة الإنسانية منذ طفولتها" خلال بضعة أعوام، وكي يربط
سنوات الدرس هذه بـ "هدف عملي" : يتعلق الأمر بالدراسات اللغوية التي ظهرت أول إشارة لها
في خطاب فبراير ١٨٦٩، تحت اسم "مصريات" ^(٩٧). "ربما بعد الليل الذي عرفه، وكي يحدد
الطريق الجديد ببعض المنارات الواضحة، فإنه يفكر الآن في القيام بدراسات مرتبة، وتدرجية، في
التدريب على أفعال بسيطة"، كما يكتب البروفيسور "موندور" - عن صواب بالغ - بشأن هذه
الدراسات التي ستتخذ، لوهلة ما في ذهن "مالارميه"، مظهر رسالة دكتوراه . وينبغي أن نضيف
أن "مالارميه" - 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، ينبغي ببطء مؤلف قلبي وعزلي، الذي ألمح بنيتة :
والحق يقال أن العمل الآخر، المتوازي، ليس - هو أيضاً - إلا الأساس
العلمي ^(٩٩).

فالشاعر لا يملك - فعلاً - سوى وسيلة واحدة ليصبح "من يعيد تشكيل الكون" ^(١٠٠): إنها التأثير على عالم اللغة، ولهذا، ينبغي أولاً دراسة دور اللغة وإمكانياتها. فالتأمل والدراسة العميقة لطاقت اللغة مرتبطان ارتباطاً وثيقاً - لدى "المالارميه" - بإعداد مؤلف "مطلق"، هو تفسير وإعادة خلق للعالم في آن. وليس من المبالغة أن نقول أن "المالارميه" يسعى إلى بناء ميتافيزيقا حقيقية للغة.

المالارميه واللغة

ولا شك أن "المالارميه" كان مدفوعاً بمتطلبات مهنته - في نفس وقت شواغله الجمالية والفلسفية - إلى دراسة الكلمات، عن كثب شديد، ودراسة بنيتها، والعلاقات بين صوتها ومعناها ^(١٠١). وقصيدة النشر العجيبة "شيطان التماثل"، التي أرسلها إلى "فيه" في سبتمبر ١٨٦٧، تشير إلى هذا "الجهد اللغوي الشاق"، الذي بسببه - كما يقول "المالارميه" - "ينتحب يوماً خشية أن يقطع عني موهبي الشعرية النبيلة" ^(١٠٢). وأياً ما كان ما يعتقده "موكلير" و "ج. دلفيل" ^(١٠٣)، فلا يمكن للأمر أن يتعلق إلا بمهمة أستاذ مهموم بشكل ونبر الكلمات الإنجليزية، مادام "المالارميه" لم يفكر - إلا في حوالي عام ١٨٦٨ - في القيام بدراسات في اللغويات العامة (ومن ناحية أخرى، فإن عبارة "ينتحب 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" ^(١٠٤)، كي تثرى 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 أيضاً بأن السيراليين سيرون فيها تجلياً ظاهراً لـ "الصدفة الموضوعية" ^(١٠٥). لكن من المفيد على نحو خاص أن نرى فيها "المالارميه" هذه الفترة، وهو يقيم تماثلات بين عالم الكلمات وعالم الخيال وعالم الحقائق، ويستخدم هذه التجاويزات بواسطة ما سيسميه ناقد - بطريقة سيئة النية، وإن تكن ليست مغلوطة إلى حد بعيد - بـ "هذيان النحوي" ^(١٠٦).

لكن "المالارميه" لم يفكر - إلا في شتاء ١٨٦٩/١٨٧٠، كما رأينا - في القيام بدراسات لغوية متعمقة ^(١٠٧) (هو مشروع سرعان ما سيجهض)، ويخطط لأطروحة حول اللغة. وإلى هذه الفترة - بالتحديد - يرجع تاريخ ملاحظات "المالارميه" من أجل إعداد "علم اللغة" ^(١٠٨)، التي تعكس - كما أوضح "ج. ديفيز" ^(١٠٩) - شواغله الهيكلية. وتستحق هذه الملاحظات الانتباه، فكل الفلسفة المالارمية عن اللغة ملخصة فيها (في شكل مجرد بلاشك وصعب)، ولن تتغير هذه

الفلسفة أبداً 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 الجدل 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 "صيرورة" الكلمة في دخولها الوجود، أو كما يقول "مالارميه" :

اللغة هي تطوير الكلمة، وفكرتها، في الوجود، والزمن الذي أصبح
نظماً لها : وذلك عبر مراحل الفكرة والزمن في الوجود، أي طبقاً للحياة
والفكر^(١١٠).

ومن هنا، يكمن "مظهرها اللغة، الكلام والكتابة"، والأول أكثر مادية ويخلق "تمثيلات للأشياء عبر تمثيلات 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، وملامح للزمن والفكرة"^(١١١). فعلى الكتابة - إذن - تقع مهمة إظهار الفكرة، واستدعاء الكلمة بوسائل اللغة، وبأن تعكس بها الفكر .

ونذكر - منذ ذلك الحين - أن على علم اللغة أن يتخذ "موضوعاً له : المادة والفكر"^(١١٢)، وأن "يفسر اللغة المستخدمة في علاقتها بالفكر"^(١١٣) : 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 بالمثل". وتكشف لنا هذه الكلمة الأخيرة أن "مالارميه" (الذي كان وقتئذ يكتب مسودات "إيجيتور") لم يكف عن مطاردة المطلق، والسعي إلى "العبور من خلال المرأة"^(١١٤)، التي تفصل بين عالم الوقائع وعالم الماهيات .

وانطلاقاً من تأملات عام ١٨٦٩ 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 وللکلمة 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 يقصى صوتي كل تحديد،
كشيء آخر غير كؤوس "الزهرة" المعرفة، تنهض - موسيقياً - كفكرة
عذبة، غافلة عن كل الباقات...^(١١٥)

ورغم هذا، فطاقة اللغة ليست محصورة، وبشكل خاص عندما نضع في اعتبارنا اللغة الشعرية، فهذه اللغة الشعرية لا تكفي بإلغاء الشيء الحقيقي لتحل محله فكرتها الخالصة - فهي لن تتميز، في هذه الحالة، عن اللغة الفلسفية أو العلمية^(١١٦) - لكنها توحى بوجوده المثالي (كـ "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 "مالارميه" بالفعل)^(١١٧).

يتعلق الأمر - إذن - باستدعاء الأشياء، بأن نجعل حضورها المثالي "ينتصب" أمامنا : "شعوذة إيحائية" كما يقول "بودلير". ويفكر "مالارميه" أساساً في اللغة الشعرية، "العلم والأنشودة"^(١١٨)، 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 "مالارميه" - المشغول، هنا، باللغات البدائية ويدرس أصول اللغة^(١١٩) - قد تأثر بشدة بنظريات "القبلانية" التي نراه يهتم بها منذ عام ١٨٦٦^(١٢٠) - "القبلانية" التي من أجلها "وبالاثنتين وعشرين حرفاً، وبإعطائهم شكلاً وهيئة، وبخلطهم وتركيبهم بطرق متنوعة، صنع الله روح ما له شكل وكل ما سيكون كذلك"^(١٢١). 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 رוחي"^(١٢٢) - يعيد إنتاج البنية الأساسية للكون.

وببلوغ هذه النقطة، فإن "مالارميه" - الذي فكر عام ١٨٦٩ في الوصول، خلال مؤلفه، "بحث في اللغة"، "من الجملة" إلى "الحرف" عبر الكلمة، باستخدام العلامة أو الكتابة، التي تربط الكلمة بمعناها^(١٢٣) - قد وجد نفسه منقاداً إلى التأمل في "أحد الأسرار المقدسة أو الخطرة للغة": هي مسألة رمزية الحروف، والرابط الضروري لا العرضي الذي يعيد التواصل بين عناصر الكون و"الكلام المشحون بالتعبير عنها"^(١٢٤). فهل توجد أسماء طبيعية للأشياء تجعلنا نشهد استعادة لـ "اللغة البدائية" التي يتحدث بها البشر؟ فبعد "فابردوليفيه"^(١٢٥)، بفترة طويلة، تناول "مالارميه" 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 أيضاً بأن يعقد رابطاً بين هؤلاء
والكلمة المشحونة بالتعبير عنهم، ليلاصم أحد الأسرار المقدسة والخطرة
للغة، التي سيكون من الحكمة التمتع في اليوم الذي سيكون للعلوم فيه -
وقد امتلكت الرصيد الكبير من المصطلحات المنطوقة أبداً على الأرض -
أن تكتب تاريخ حروف الأبجدية عبر كل العصور، وماذا كانت دلالتها

المطلقة تقريبا، المتنبأ بها أحيانا، والمجهولة أحيانا أخرى من قبل البشر،
خالقي الكلمات....^(١٢٧)

وكما يلاحظ "ديلفيل"، فإننا نجد "صعوبة في تصديق أن مالارميه كان يجهل "كراتيل Cratyle"، حيث يعترف "أفلاطون" بجانب من الحقيقة في أطروحة "كراتيل" التي توجد وفقا لها "أسماء طبيعية للأشياء"، لكنه يقر أيضاً مع "هيرموجين" أن جانباً من الخطأ والعرف يدخل اللغة، وذلك بعد أن درس لا الأسماء فحسب، بل أيضاً عناصرها التكوينية، أي الحروف، فينسب إليها أحياناً قيمة المحاكاة (مثل حرف R الرائ، الذي يعبر عن الحركة، لأن اللسان يتحرك للنطق به)، وأحياناً أخرى قيمة رمزية خالصة (مثلما لحرف A الألف، المكلف بالتعبير عن القائمة)^(١٢٨). ويسعى "مالارميه" - وقد اندفع بعيداً في هذا الاتجاه - إلى تحديد "الدلالة المطلقة" لكل حرف، ليرى في حرف R مثلاً "الإعلاء، والهدف المدرك، حتى لو كان الاغتصاب هو الثمن، والامتلاء"^(١٢٩)، 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"^(١٣٠).

ومع ذلك، فمالارميه لا ينخدع: فهذه النظرية التي لا يطبقها - فضلاً عن ذلك - إلا على حروف الاستهلال الساكنة (حيث "تكمن حقاً الدلالة")^(١٣١)، إذا ما طبقت 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"^(١٣٢). 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 وجدت بضربة فريدة - هي نفسها الحقيقة بشكل مادي"^(١٣٣). 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 بلغة واحدة. فيجوار "ظل ombre" داكن، لا تعتم
"الظلمات ombres" إلا قليلاً، ويألفها من حبيبة أمل إزاء الانحراف الذي
يمنح "نهار jour" مثلما يمنح "ليل nuit" - على النقيض - جرساً مظلماً
هنا ومضيئاً هناك^(١٣٤).

ورغم هذا، فإن لغة مطلقة لا تترك أي موضع للصدفة، لن تترك أيضاً أي موضع للأدب. ويضيف

*"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.

"مالارميه" 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 "مالارميه" - من الكلام الذي يخلق "تماثلات الأشياء بفعل تماثلات الأصوات" ^(١٣٥)، إلى الكتابة التي يجب أن تطبع "إيماءات الفكرة"، وتظهر الكلمة خلف الأدوات الناقصة للغة. وفي مواجهة اللغة الشائعة، "الفضة والمباشرة"، على اللغة الشعرية، "الجوهريّة" ^(١٣٦) 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 تنظم في كتلة الجملة، وتتلون بانعكاسات الكلمات المجاورة، والصورة مستمدة من "مالارميه" نفسه : "تشتعل" الكلمات "من الإنعكاسات المتبادلة، مثل خيط مضمر من النار على الأحجار الكريمة" ^(١٣٧). وكي نستعيد الأمثلة التي اختارها الشاعر، فنلاحظ إلى أي مدى تكفهر كلمة "nuit ليل" بالإصابتات الخفيفة 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"، وتصفيتها من خلال تقارب الإصابتات المضيفة وتتسالي 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 صفاء من أعماق قلبي ^(١٣٨).

و"مالارميه" نفسه - في "افتتاحية قديمة لهيروديد"، التي كلفته كثيراً من الجهد الشاق ^(١٣٩) - "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 - أساساً - بإيماءات تتربط أو تتطابق. ومنذ عام ١٨٦٦، وبعد لوم "مالارميه" لكونه 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
تماس بروعة، فإني أعتقد أن كلماتك تعيش أحياناً حياتها الخاصة بإفراط
ماء، مثل جواهر موزاييك الحلبي... (١٤٠)

على الكلمات الشعرية - إذن - أن تُستخدم مثل "نسب الأضواء والظلال" في لوحة ماء،
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 ١٨٦٦ هذه التصريح الشهير لعام ١٨٨٥ :

بيت الشعر الذي يتألف من عدة كلمات يعيد صياغة كلمة كلية،
جديدة، غريبة على اللغة مثل تعويذة، محققة هذه العزلة للكلام : فهي
تلغى، بحجرة قلم سامية، الصدفة التي تسكن الكلمات رغم حيل تنشيطها
المتناوبة في المعنى والإصاغة، التي تسبب لك هذه المفاجأة في ألا تكون قد
سمعت أبداً. يمثل هذا المقطع العادي في الصياغة، في ذات الوقت الذي تسبح
أصداء الشيء المسمى في أجواء جديدة (١٤١) .

استمرارية تفكير رائعة : فمنذ ١٨٦٦، 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 يضع أية فرصة للتأكيد على المبدأ الروحي للشعر، الذي "يجتذب بقدر ما يطلق من أجل تفتحه
(اللحظة التي يلمعون فيها ويموتون في زهرة خاطفة على شفافية ما مثل الأثير) عناصر الجمال
الألف المدفوعة إلى المبادرة والانتظام في قيمتهم الجوهرية" (١٤٢) . فليس للشعر أن يعيد إنتاج أو
"وصف" الواقع، وهو ليس قالبا لـ "أي شيء موجود" (١٤٣)، لكنه يؤسس لعبة بارعة للعلاقات
والانعكاسات 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" (١٤٣) .

وبوصولنا إلى هذه النقطة، نرى إلى أي حد يتراط كل شيء في جماليات "مالارميه" : فهي
مرتبطة بالشواغل الميتافيزيقية للشاعر، الذي يريد عبر الشعر الوصول إلى المطلق و- في 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" ^(١٤٤)، وعلى القصائد بدورها أن تجد مكانها في الكتاب، مثلما الأبيات في القصائد :

ينبثق ترتيب كتاب الشعر غريزيا 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 ^(١٤٥) .

وبذلك يستطيع "مالارميه" - في نهاية المطاف - أن يدرك الكتاب باعتباره "التوسع للحرف" ^(١٤٦) . ومثل هذا الكتاب، التركيبي والمنظم بصرامة، يستطيع وحده الادعاء بأنه يمثل الكون : ومثلما في الكون، حيث كل شيء متماسك، وحيث كل جزء ينتظم في عالم صغير، مثلما في "الكتاب" - كصورة وإعادة خلق للعالم - ستصبح جميع العناصر مترابطة وكاملة رغم هذا عضواً . 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... " ^(١٤٧) . وكتاب كهذا، "هندسي ومخطط" ^(١٤٨)، لن يحتاج أبداً إلى قارئ، مثلما لن يحمل البصمة الشخصية للمؤلف : "لاشخصياً وناصباً بالحياة"، سيوجد بذاته، في بهائه كنجم منفرد : وستطبق 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 وكائناً" ^(١٤٩) .

لكن سيقال أن "مالارميه" إنما يتحدث دائماً عن الشعر المنظوم وعن كتاب من الشعر المنظوم: فما الذي ستصبح عليه - في كل هذا - قصيدة النثر ؟ وماذا نفعل كي نمنحها 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 ١٨٦٧، عن نيته إدراج قصائد نثر في مؤلفه ^(١٥٠)، وفي أواخر حياته - وتلك واقعة أخرى لاجدال 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

"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"، يُبقى دائماً على أسس نظريته الجمالية كاملة، إلا أنه يؤدي إلى تنوع التطبيقات . فمالارميه، فضلاً عن ذلك، يظل لامباليا إزاء التجارب التي قام بها الرمزيون من حوله، وكانت مرحلته - وذلك مالا يجب أن ننساه - هي تلك التي "ضُرب فيها النظم في الصميم" ^(١٥١) . فإذا ما تتبعناه من الفترة التي بدأ فيها العكوف على مسودات "إيجيتور" - بعد أن وعى تماماً ضرورات "الكتاب" - حتى ذلك العام (١٨٩٨) 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 يعلم 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 الإصابات

سبق ورأينا أن "المؤلف" - مثلما أدركه "مالارميه" في مايو ١٨٦٧ - كان من المقرر أن يضم "ثلاث قصائد منظومة"، منها "هيروديد" كافتتاحية، و"أربع قصائد نشر، حول المفهوم الروحي للعدم" ^(١٥٢). وكان قد تحدث من قبل إلى "فيه دي ليل آدم" عن "كتابين، جديدين وخالدين في آن"، أحدهما "جمال" مطلق، والآخر شخصي، "رموز العدم الباذخة" ^(١٥٣). ويبدو أن علينا حقاً أن نرى، في ذلك، المشروع الأولى لـ "إيجيتور"، حيث سيتجرع البطل - لينهي الموضوع - القارورة "التي تحتوي على مادة العدم" ^(١٥٤). ويمكننا الاعتقاد بأن "مالارميه" - إذا ما كان قد انتوى، في الكتاب المنظوم، "المطلق" كله والاشخصي، أن يلائي جمالاً يمكنه أن "يجد في الكون كله مظاهره المتزايدة"، كما كتب إلى "لوفيبور" ^(١٥٥) - فإنه، في قصائد النشر 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 التحريد بالضرورة، وفي هذه الفترة، كان "مالارميه" يظن - على الأرجح - أنه لا يستطيع أن يتوافق مع موضوعات خيالية صرف أو ذهنية، وأنه لا يوجد - رغم هذا - "أي سبب للحرمان من الشعر" ^(١٥٦): 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 نشر شديد التعقيد والإتقان، مضاعفاً المسودات الخاصة بنفس المقطوعة.

لكن ها هو "مالارميه" - بعد عدة شهور - معذب بفعل أزمة جسدية وذهنية في نفس عنف أزمة ١٨٦٦، وقد أثارها - هذه المرة، فيما يبدو - "الرؤية المرعبة لمؤلف خالص" ^(١٥٧)، والشعور الرهيب بعجزه عن تحقيقه. وبعد "تماسكه أمام القصائد التي بدأها بياس عقيم" ^(١٥٨)، يمر - كما كتب إلى "لوفيبور" عام ١٨٦٨ - "بلحظات قريبة من الجنون نحو نشوات متوازنة" ^(١٥٩). وفي النهاية - في عام ١٨٦٩، وخلال أجازته في "ليك" - نراه يستأنف العمل ويعكف على "إيجيتور"،

الذي سيقول عنه لكازاليس ، في نوفمبر، أنه "حكاية، أريد أن أصعق بها الوحش القديم لـ"العجز"، وباعثها - فضلاً عن ذلك - أن أترهين في عملي الكبير الذي سبق أن أعيدت دراسته. وإذا ما صنعتها (الحكاية) فسأشفي، similia, similibus" (١٦٠). وهكذا، فلم يعد الأمر يتعلق الآن بقصيدة، بل بحكاية ليس مقرراً أن تشكل جزءاً من "المؤلف"، بل أن تجعل "مالارميه" قادراً على كتابتها، بأن تحرره من عجزه العصبي، "عصاية، ملل (أو مطلق!)" (١٦١). فهل ينبغي الاعتقاد بأن الشاعر - الذي كان مبدؤه الذي صرح به، أنه "يجب قبل كل شيء البحث عن نقاء الأنواع" (١٦٢) - قد ارتأى، بصورة نهائية، أن العنصر السردي كان مفرط الأهمية في "إيجيتور" إلى حد أنه يمكن أن يسميه "قصيدة"؟ وعندما نعلم أنه قد فكر أيضاً في أن يمنحه شكلاً درامياً (١٦٣)، نستطيع الافتراض أنه إذا ما كان قد ترك - في النهاية - مسودات "إيجيتور" تنام في أحد الأدراج، فذلك لأنه لم يتمكن من منح هذا النثر شكلاً يرضيه تماماً، ويتوافق مع كل مقاصده. لكننا نستطيع أيضاً الاعتقاد بأن "مالارميه" لم يتخل أبداً - حقاً - عن محاولته، وأن النص الذي نشره الدكتور "بونيو" يمكنه أن يكون لا حكاية غير مكتملة، بل - مثلما يقترح "ج. ديفيز" - ديواناً يضم "الحالات المختلفة الوسيطة للمؤلف مصمم في شكل حكاية، ودراما، وقصيدة نثر، على التوالي، وسيكون "رمة نرد" النسخة النهائية له" (١٦٤).

وفي عام ١٨٧٠، بعد شهور من الجهد والعمل، قرأ "مالارميه" "إيجيتور" على "ففيه دي ليل آدم" و "منديس"، مثيراً الدهول الإعجابي لدى الأول، والدهول الاستنكاري لدى الآخر :

"ماذا ! - على ما كتب "منديس" فيما بعد (١٦٥) - "أكان هذا، هذا المؤلف الذي لا يعترف به أبداً موضوعه نفسه، وهذا الأسلوب حيث كان الفن بالتأكيد جليلاً، لكن حيث الكلمات، وكأنها عبر نوع من المراهنة، وأسفاه ! 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 لِيُخلق 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" (١٦٦).

اللغة الرمزية

وفيما يتعلق بالمعنى والدلالة الدقيقة لإيجيتور، الذي أجمع نقاد اليوم على أهميته (١٦٧)، فإن الاتفاق يبدو بعيداً: فهذه الدراما الميتافيزيقية (التي كانت، فيما يبدو، ستتألف من أربعة أجزاء تحت

عناوين: منتصف الليل، والسلم، ورمية نرد، والنعاس على الرماد بعد انطفاء الشمعة^(١٦٨) - هي، بالفعل، من الهرمسية* 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 ١٨٦٧، الذي يصف فيه هبوطه إلى العدم:

قضيت لتوي عاما مرعبا: إن فكري قد تأمل وتوصل إلى مفهوم صاف.
وكل ما تعذب به وجودي، بطريقة غير مباشرة خلال هذا الإحتضار الطويل،
يستعصى على الحكى، ولكني - لحسن الحظ - ميت على أكمل وجه،
والمنطقة الأكثر تلوثا حيث تستطيع روحي المخاطرة، هي الأبدية، روحي، تلك
المتوحدة المألوفة بصفتها الخاص بها، الذي لا يعتمه حتى انعكاس الزمن^(١٦٩).

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 ١٨٩١:

تسمية شيء ما هي إلغاء لثلاثة أرباع بهجة القصيدة التي كتبت لتحقيق
تدرجيا، أن توحى، ذلك هو الحلم. إنه الاستخدام الأكمل لهذا الغموض
الذي يؤسس الرمز: الإيحاء تدرجيا بشيء ما لإظهار حالة روحية، أو -
على العكس - اختيار شيء ما واستخلاص حالة روحية منه، عبر سلسلة
من حل الرموز^(١٧٠).

ولا شك أن الغرفة المنعزلة - حيث يرى "إيجيتور" المهذب بعذاب أن يظل أبديا" وجهه وهو يتلاشى في المرأة^(١٧١) - هي الغرفة المعروفة بحروفها وسوناتاتها، الخاصة بمالارميه في "آفينيون"^(١٧٢). 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. والمرأة ليست مجرد امرأة بسيطة، إنها الملل الراسخ، زمن راسخ في ملل^(١٧٣)، والشمعة تمثل الفكر والعلم، فالأثاث يريق على "إيجيتور" "سره الخفي، المجهول، وذكرته، وصمته، وملكاته وانطباعاته الإنسانية"^(١٧٤). ولدينا حقا، الشعور - لدى قراءة "إيجيتور" - بأن العناصر المثرية، والملموسة، والموضوعات المجردة إنما تظهر وتتعادل بالتبادل، كما لو أن العالم المحسوس لم يكن إلا شكلاً

* نسبة إلى "هرمس"، مبدع الكيمياء السحرية، لدى اليونانيين.

آخر من العالم الروحي، حيث يتحرك البطل . وهو ما يفسر استخدام بعض التعبيرات التي -ولا شك- قد أذهلت "منديس"، والتي تضمّر تعادلاً ملموساً / مجرداً: "الأبسطة المثقلة الآن في شكل دائم للأبد" ^(١٧٥)، "النجمة الصدفية لعلمهم السديمي التي تمسك بها يد" (الشمعة هي المقصودة) ^(١٧٦)، "على التشابكات النجمية والبحرية لإحدى المصوغات كان يمكن قراءة الصدفية اللانهائية للروابط" (المقصود ساعة الحائط) ^(١٧٧) . وفي "هيروديداد"، أبدى "مالارميه" نزوعاً حاداً نحو المجاز المرسل، الذي - بفضل - ينحو لفظاً المقارنة المجرد والملموس إلى التماثل :

في العطر المقفر لهؤلاء الملوك الغابرين ...

... أرى نفسي في طهارتي المرتجفة بنجمة ^(١٧٨) .

وهو يتخطى مع "إيجيتور" مستوى الإستعارة : فبين العالم المحسوس والعالم الروحي، ليس ثمة "تماثل" 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 ؟" ^(١٧٩) . ولا يقتصر إلى الفائدة - على أية حال - أن نذكر أن هذه الصيغة الفكرية تولد وتبرز تدريجياً عبر المسودات المختلفة التي نقلها لنا الدكتور "بونيو" ^(١٨٠) . فمن مسودة إلى أخرى، ندرك كيف "يعمق" مالارميه منها، بعد أن انطلق من معطى ملموس، ويتوصل إلى أن يجعل منها التجسيد لفكرة ^(١٨١) .

وهكذا، فإن "مالارميه" - الذي سيقول عام ١٨٨٦ أن الشعر هو "التعبير عن المعنى الخفي لمظاهر الوجود" ^(١٨٢) - يرسم الطريق، ابتداءً من عام ١٨٧٠، للحركة الرمزية، وهو يجتهد لا في الهرب من العالم المسمى "واقعي"، بل في إدخاله ضمن عالم الفكر، ذلك الواقع الوحيد (بالمعنى الأفلاطوني) : فغير هذه الأشكال المتناثرة لهذا العالم، يكشف الأدب ويساهم في سطوع الحقيقة الوحيدة الدائمة، الفكرة ^(١٨٣) .

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 لنزعه في التركيب، ويطبق 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

تعتقد وتنحل في روح البطل . ولاشك أن أفضل مثال على ذلك هو "السلم" (أو "الخروج من الحجرة") - حيث يتجاوب، ويتشابك، ويتواصل أو يفصل موضوعا "الدق البندولي" و "حفيف الأجنحة" . ويمثل كل من هذه الموضوعات - في المقام الأول - إحساسا جسديا خالصاً (مدركاً ربما في قلب نوع ما من الحلم) ^(١٨٤)، ثم يصفو الى أن يرمز إلى تقدم "إيجيتور" وهو يهبط "سلالم الروح الإنسانية"، و "الحفيف الغامض لازدواجيته" ^(١٨٥) - أو بالأحرى لأنه الواحد والآخر في آن، عبوراً أيضاً بدلالات أخرى، و "تحويلات" يحددها الدكتور "بونيو" على النحو التالي :

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 يعرى ويضاء حتى ظهور ضربات قلبه هو ^(١٨٦).

ألا يأخذ تخطيط كهذا بالاعتبار أيضاً كل الدلالات الكامنة وكل الرموز الثانوية التي تعبر أو تلون الموضوعات الرئيسية بألوان قوس قزح ^(١٨٧) . فهذه المقطوعة "المنسقة موسيقياً" على هذا النحو (التي تملك ما لا يقل عن أربع حالات لها، ذات تعقيد متصاعد) تقدم كثافة قصوى وتعدداً متكافئاً في الدلالات، ومن خلال التحول المستمر للموضوعات، وتلاشي صورة في أخرى، تقدم - في نفس الوقت - سلاسة موسيقية حقيقية (عنصر التلاشي هذا، والسلاسة، سيصبحان فريدين في "أصيل إله الريف") ^(١٨٨) .

وإذا ما انتقلنا الآن من "موسيقية" الصور إلى موسيقية الأصوات، بالمعنى الحرفي للكلمة، فسنرى أن "إيجيتور" يمثل - في مؤلفات "مالارميه" - جهداً فريداً تماماً لاستغلال إصابات اللغة . فالأمر يتعلق - هنا - بشئ آخر تماماً غير البحث البسيط عن الجنس الصوتي والمخارفات . ولا شك أن الجنس الصوتي والمخارفة موجودان في "إيجيتور"، ويزدادان تأكيداً أكثر فأكثر كعنصر أساسي في اللغة المالمارميه . ولن أذكر - في ذلك - سوى مثالين، يمثل الأول تناغماً (هارموني) تقليدياً، 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 شئ، فلم يعد أي شئ بقادر على
أن يخيفني : إن خوفي الذي سبقني في شكل عصفور لبعيد حقاً ^(١٨٩) .

والمثال الآخر أكثر غرابة، إذ يذكرنا بالقيمة الرمزية التي يمنحها الشاعر لحروف المحجاء (ونحن نعلم أن "مالارميه"، في حوالي عامي ١٨٦٩ و ١٨٧٠ تقريبا، 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 الأبسطة،
المثقلة الآن في شكل دائم للأبد... (١٩٠)

لكن "مالارميه" يذهب إلى أبعد من تلك المؤثرات البسيطة نسبياً . فنراه يوفق بين الجناسات ويختار الكلمات، كأنه يكتب مقطوعة موسيقية، لا حسب معناها فقط، بل - أيضا - حسب قيمتها الصوتية . ولنرجع إلى الصفحة الفريدة - المسودة التمهيدية، التي نشرها الدكتور "بونيو" في طبعته عام ١٩٢٥ : 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" و "c"، يرص كلمات مثل acte و choc و chute، حيث يبدو له أن المعنى والصوت يملكان هذا التخصيص الضروري والغامض، الذي يتطلبه من اللغة الشعرية) (١٩١) . سنخف لغوي؟ ربما، لكنه - في خاتمة المطاف - يذهب بعيدا، لأنه يلمس "أحد الأسرار الخفية والخطرة للغة"، لأنها محاولة أولى من أجل خلق نظام، وإعادة صنع لغة جوهرية تعثر فيها جميع الحروف على "دالتها المطلقة" (١٩٢) .

وبنفس الروح، يبدو أن "مالارميه" يتعلق باستدعاءات لم تعد مجرد إصابات فحسب، بل كلمات بكاملها . وينبغي أن نذكر هنا أنه - في افتتاحية "هيرودباد"، المكتوبة عام ١٨٦٦، دون أن تنشر أبدا - كان يستخدم التكرار بانتظام . وقد درست السيدة "نوليه" بالتفصيل (١٩٣) مختلف أشكال التكرار في هذه "الافتتاحية" : استعادات، وأصداء، وعودة إلى الورا، وموضوعات متروكة ومستعادة، وتأثيرها السحري :

زائلا، وجناحه الكريه في دموع
الحوض، الزائل، الذي يسدد الإنذارات،
ذهب عار يسوط الفضاء القرمزي
فجر، ريش طائر من شعارات، قد اختار
دورتنا الدمويه والقربانية،
قبر ثقيل هرب منه عصفور جميل، نزوة
معزولة لفجر ريش طائر وهمى أسود... (١٩٤)

ونعلم - من ناحية أخرى - ما الذي استفاده "بو" من هذه التكرارات الملحة، ولا شك أن

"الارميه" قد استعار منه هذا النسق مثلما استعار منه نسق السجع^(١٩٥) . فثمة - في "إيجيتور"، كما في "أولالوم"، على سبيل المثال - بحث واعي عن التكرار لقيمته المزدوجة، الإيجابية والسلبية . وقد أكد الدكتور "بونيو" على هذا "البحث عن الكلمات ذات الصدى، محبذاً ارتداد الفكر على نفسه وتقديم انطباع بالحشو"^(١٩٧) . وأحياناً ما يستخدم "الارميه" كلمات ذات إصابات 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 .

ظل الليل على وعي مستريب بندولي سيصيب نفسه وينقضى في
نفسه، لكن إلى ما يومض ويمضي، منقضيًا في نفسه، يذوي، ويرى نفسه
لازال يحمله.

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 بالنهايي، ساعة
البندول التي تطيح بهذا الملل إلى زمن ثقيل، خائقي، وانتظاره لتحقيق
المستقبل، يشككون زمناً صافياً، أو مللاً، أصبح مزعجاً بفعل مرض المثالية:
هذا الملل، في عجزه عن الوجود، تصبح عناصره مرة أخرى، أحياناً، كل
الأثاث الموصد الذي يمتلئ بسرّه، وإيجيتور، وكأنه مهدد بعذاب أن يكون
أبدياً وهو ما يشعر به بغموض، يبحث عن نفسه في مرآة أصبحت مللاً
ويرى نفسه مشوشاً وعلى وشك التلاشي كأنه سيغشي عليه في الزمن، ثم
وهو يستدعي نفسه، ثم عندما أعاد صنع نفسه من كل هذا الملل، والزمن،
وهو يرى المرأة بلا قيمة ببساطة...^(١٩٩)

وسنلاحظ - في هذه الفقرة - إلى أي حد يصل التكرار المهيمن لهاتين الكلمتين : زمن -
ملل، اللتين تستدعي إحداهما الأخرى، وتكرران على امتداد المقطوعة مثل دقات كتيبة 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"^(٢٠٠)، الذي
يتختر حوله لبقية أسيراً لركود خفي . وهو يظل ساكناً، مثل البجعة في السوناتا الشهيرة التي
أسرتها المرأة التي انغلقت على ريشها
عندما سطع الملل من الشتاء العقيم^(٢٠١) .

وبشكل أعم، فإن هذا النثر الشديد الكثافة والقصدى - حيث تشبه الكلمات نسيجاً،
الواحدة مع الأخرى، وحيث استعادة الإصابات، وتكرار التعبيرات المتشابهة (وأحياناً الالتباسات

المقصودة^(٢٠٢)، التي يتم اختيارها وحسابها بصرامة^(٢٠٣) - إنما هو حقاً صورة هذا العالم المعلق، بلا ثغرات، حيث البطل "المعزول عن الإنسانية" يظل "عاجزاً عن الحركة"، لأنه بلغ المطلق^(٢٠٤) - إلى اللحظة التي سينجز فيها، أخيراً، الفعل العبثي الذي سيحرره ، بأن يرمي النرد ("أما الفعل، فهو عبثي على أكمل وجه، عدا حركة (شخصية) ترجع إلى اللانهائي").

وهكذا، نجد الرمزية - رمزية ثانية تضاعف الأولى: لم يعد العالم المادي فحسب - هذه المرة - (ديكور واكسورات) - هو الذي يرمز إلى عالم ذهني معين، بل أيضاً المادة الصوتية للجملة والكلمات. فمالارميه يكون جملة كموسيقى مثل عالم منطوق، وإن يكن بطريقة ليست بجانية أبداً: وكلما ازداد نضجه تجريداً، كلما أحس - كما يقال - بضرورة شخصية على نحو أكثر تجسيدا، ليدفع بنا إلى الالتحام - بشكل أكثر حميمية - بالدراما الداخلية، التي هي دراما بطله، وأيضاً دراماه.

لماذا أوقف "مالارميه" محاولته؟ (الجزءان الأولان وحدهما من القصيدة يمكن اعتبارهما مكتملين). وقد قلت فيما سبق أنه - بلا شك - لم يتمكن من العثور على شكل مرض تماماً لـ "إيجيتور": ويمكننا أن نتساءل - بالفعل - عن هذا النشر الموسيقي، بتأثيره الخاص في "الحشو" الذي يصلح تماماً لتقديم جمود البطل أو انطوائه على نفسه في لحظة استكشاف "لوب" "هارب أبدا"^(٢٠٦) - وعما إذا كان ، على العكس - غير ملائم لتقديم الحركة، والفعل التحرري. ورغم هذا، فثمة تفسير آخر يتطابق مع السابق، دون أن يناقضه: وهو أن "مالارميه" - بعد أن تحرر من عجزه، بأن صورته، وبعد أن عثر مثل بطله على الحركة - سيستأنف، بعد عام ١٨٧٠ 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 فصاعداً - بدرجة أقل من الجانب الثقافي والفكرة التي ينطوي عليها: وكى نستعيد استعارته قام بتطويرها عن طيب خاطر، فإن "اللحم" و"الهيكال العظمي" للكلمة، أي واقعها الجسدي^(٢٠٧)، أصبحا يبدوان له - في النشر - أقل أهمية من الفكرة و"الروح" اللتين ينطوي عليهما. إن "مالارميه" يمر - إذا جاز القول - من الكلام إلى الكتابة^(٢٠٨). عندئذ، ستصبح الكتابة - بالنسبة له - "طيراناً ضمناً للتجريد"^(٢٠٩). ومنذ ١٨٧٢، سيعرب عن بعض التحفظات إزاء استخدام التكرار^(٢١٠)، وسنراه - فيما بعد - يرفض الإغواءات الشهوانية لـ "الإصاات الأولية"، وقتما سيطلب بـ "إبدال السيمفونية إلى كتاب":

ليست إصاات 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^(٢١١).

لا يكفي إذن - بالنسبة للكاتب - أن يبنى جملته 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 ١٨٨٥: "إنكم تكتبون كمؤلف موسيقي، أكثر من كونكم كاتباً"^(٢١٢). ويضيف - ملمحاً، وهو الأرجح، إلى "إيجيتور" و"افتتاحية هيروديداد": "أعلم جيداً رغبتكم الرهيفة، بعد أن مررتم بهذا، في أن تقوموا منه، مثلما ستفعلون ربما بنفسكم!".

هكذا، نرى مالارميه "يعاود الكرة" غير راض عن محاولته في النشر الموسيقي. فهو لم يستطع العثور في الأبنية الصوتية لقصيدة النشر على وسيلة لتشكيل "المفهوم الروحي للعدم" الخاص به. ولم يتمكن - فضلاً عن ذلك، وهو ما سبق أن قلته - من تحقيق التركيب الصعب للقصيدة، والسرد الدرامي والتأمل الفلسفي: وسرعان ما كف "مالارميه" عن الحديث أبداً عن قصيدة، وإنما عن حكاية. وفي عام ١٨٧١، يصف مؤلفه في حديثه إلى "كازاليس" على هذا النحو: "سفر مشتهي من الحكايات، سفر من الشعر مستشف ومنغم. سفر من النقد، أي ما كان يسمى بالأمس "الكون"، من وجهة نظر أدبية بمحصر المعنى"^(٢١٣). لم يعد الأمر يتعلق - مطلقاً - بإدخال قصائد نشر في المؤلف. والواقع أن "مالارميه" - بعد "إيجيتور" - قد تخلّى، تقريباً، وطوال خمسة عشر عاماً، عن هذا الشكل الذي لم يستحب لمطالباته^(٢١٤)، ولن تكون هناك أية علاقة بين المؤلف وقصائد النشر المكتوبة خلال عام ١٨٨٥ وعام ١٨٨٧، التي تعتبر نقطة انطلاقها حكاية.

ولا يقل عن ذلك إدهاشاً أن نرى "مالارميه" - خلال الأعوام ١٨٨٧/١٨٧٠ - يضيف أهمية متزايدة، في نشره وفي شعره، على البنية "النحوية" للجملة، وقيم 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 إمكانات اللغة. وهذا العمل البطيء لإعادة البناء النحوي، والصراع ضد الصدفة، الذي سيحاول "مالارميه" - من خلاله - أن يجعل من النسق اللفظي الرد الجدير بالنسق الكوني، وأن يمسك بـ "العلاقات" الموجودة بين الأشياء^(٢١٥)، سنتابع الآن مراحل من خلال المؤلفات الشعرية.

(٤) قصائد النشر من ١٨٧٠ إلى ١٨٨٧

وإبداع جملة نحوية مالارمية

اللغة الجوهريّة والصراع ضد الصدفة

تطور الأسلوب المالارمي بين عامي ١٨٧٠ و ١٨٧٥

إذا ما نحينا جانبا "شيطان التماثل" المكتوبة عام ١٨٦٧، والمنشورة عام ١٨٧٤، فإن قصيدة "مشهد مقطوع" القديمة - بلا شك - لكن المعاد تعديلها بصورة كبيرة عند نشرها في "لاريوبليك دي ليزر" عام ١٨٧٥ - هي أول قصيدة نثر تقدم تركيبها النحوية، حقا، الخصائص "المالارمية". وكما تلاحظ السيدة "نوليه"، "فإن الصفحة الأولى - التي تبدو صعبة - تتزامن مع أول قصيدة غامضة" ^(٢١٦). وفي عام ١٨٧٣، أدهشت قصيدة "النخب الجنائزي" - "الرائعة، الكلية، المتفردة" - قراء قصيدة "قبر" لتيوفيل جوتييه، وفي ١٨٧٦، سيكشف النص النهائي لقصيدة "بعد ظهيرة إله الريف" الطريق كله الذي قطعه "مالارمي" طوال عشرة أعوام ^(٢١٧).

وبين عامي ١٨٧٠ و ١٨٧٥، يتضح ميل الشاعر إلى "إعادة بناء" اللغة، وإلى قطع وتقسيم وتعديل الجملة التقليدية، ليخلق لنفسه أشكالا نحوية خاصة به، في الخطابات ^(٢١٨)، والمقالات ^(٢١٩)، وفي الترجمات بشكل خاص. و"مالارمي" الذي كان يترجم نصوصا إنجليزية بفعل التزامات مهنية أحيانا، وأحيانا من أجل تحقيق إشباعه الخاص (عندما يتعلق الأمر بـ "بو")، كان عليه أن ينتهي، كما يلاحظ "روبير"، "إلى ألا يعتبر السياقات النحوية التقليدية ثابتة، بل بأن يخاطر بتجديدات خصبة" ^(٢٢١). وتوضح لنا ترجمة "الغراب" لـ "بو"، المنشورة عام ١٨٧٥، مدى الابتكارات المتزايدة التي يقوم بها: فهو لا يخشى - في نقله الحرفي، غالبا - من تفكيك الجملة، ومن استخدام

أغرب الأساليب بالنسبة للقارئ الفرنسي : فهو يكتب "بعيداً في الظل ناظراً" حيثما كتب "بودلير" : "متمعناً 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"^(٢٢١). لكن تأثير اللغة الإنجليزية على تكوين لغته الشعرية "لا يبدو هاماً ولا حاسماً"^(٢٢٢). فمالارميه كان يستجيب لمتطلبات داخلية أكثر عمقا. ففي أغلب الأحيان، في هذه الترجمات التي قام بها لـ "بو" اعتباراً من ١٨٧٢، "كان "بو" بالأحرى هو الذي يتكلم مثل "مالارميه"^(٢٢٣). فلنقارن ترجمتي هذه الفقرة من "الغراب" التي قام بها كل من "بودلير" و"مالارميه" :

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
thrilled me.

بودلير : وحفيف الستائر الأرجوانية الحريية، الحزين والغامض، كان
يتغلغل داخلي

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 ملكاً له . فالأمر يتعلق حقاً 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 ١٨٧٤ . وكما يكتب "ج. شيرير"^(٢٢٤) - عن حق تماماً - فإن "هذا العمل الخفيف يتخذ أهمية كبرى في تثبيت الميول المالارميه تجاه اللغة". فبواسطة الأسماء المستعارة المسلية، يصنع "مالارميه" نسقه ككاتب، وقد أصبح بلاشك أكثر حرية وأكثر جرأة نتيجة الشعور بأن الأمر يتعلق هنا بفانتازيا، وأنه لا يكتب (على الأقل، ذلك ما يعتقد) للأجيال القادمة . وإذا ما كنّا نعجب من رؤيته وهو يعمل في تفاهات عابرة كهذه، فعلياً 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^(٢٢٥)

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 يعدم في "الموضة الأخيرة". وتذكر السيدة "نوليه" - على سبيل المثال - الواقعة المسماة "من الحديقة في شهر أغسطس"، وتصفها بأنها "قصيدة نثر" (٢٢٦). وسأذكر بدوري، هذا المقطع الفريد، سواء بالنسبة للفكرة أو الشكل، الذي يعلق فيه "مالارميه" 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 جرى إلى حد عدم التردد أمام تمجيد وجه معاصر (٢٢٧).

هذا الموقف للفنان الحديث "الذي يخلد" الأشكال المتنوعة للجمال المعاصر، "في سماء ما رفيعة المقام ومثالية"، أليس هو بالتحديد موقف "مالارميه" في "الموضة الأخيرة" ؟ إن قصيدة التبديل المطبقة حتى على أكثر الأشياء تفاهة، ورغبة الرجوع إلى جوهر الأشياء في كل الظروف، تنبثق مع ذلك، في الطريقة التي يوحد بها "مالارميه" بين السقف العاري لشقة ما والورقة العذراء لقصيدة و"السماء" (٢٢٨) - 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 مغلقة بعمومية تشبه النقاب .

حيث يرى "تيبوديه" فيها صورة لشعر "مالارميه" نفسه (٢٢٩) .

ولتقديم فكرة عن التركيب المميز للجمال الذي تبناه "مالارميه" - من الآن فصاعداً - 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 مصايح الغاز اليهودية الهولندية، ووصفة لمربي جوز الهند ...) :

مسافرا، كنت أدون (بالكتابة، من يدري آتئذ ؟ وبالنشر، بالتأكيد للمرة الأولى) هذين التقليدين الشعبيين من البلد الرطب هولندا، والبارد، النرويج (٢٣٠) .

كثافة في التعبير، وأنساق إيجازية، وإعادة بناء للجملة تصدم عادات القارئ : هنا تظهر مرتسمة بوضوح الاتجاهات الأساسية للكتابة المalarمية .

تركيب جملة مالارميه

عندما نتنقل من "الموضة الأخيرة" إلى قصيدة النثر "مشهد مقطوع"، المنشورة عام ١٨٧٥، 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 - فضلاً عن ذلك - "المشهد المقطوع" كـ "حكاية" يريد أن يرويها، على نحو ما أذهلت "نظرته كشاعر" ^(٢٣١) ؟ وسيمكننا مقطعان مميزان من نص عام ١٨٧٥ من التقاط الجوهر في النظام المalarمي . وأشير في ملاحظات جانبية إلى "تفسير" أكثر التعبيرات غموضاً (التي أشدد عليها) :

تجاور للمعاني: "مراوغة" تعود - في آن - على "امتقاعات" الموسلين التي تحجب أجساد الراقصات، وعلى الراقصات أنفسهن، اللائى تهرب وجوههن وأذرعتهن من الموسلين ^(٢٣٢) .

المستدعى : معنى اشتقاقى، أي الذي يدفعهن إلى الانبثاق .

ما الذي كان يحدث أمامي؟ لاشئ سوى امتقاعات مراوغة من الموسلين معتصمة بعشرين عمود لبناء من بغداد، كانت تخرج في النهاية ابتساماً وأذرع مفتوحة على الثقل الكئيب للدب، فيما البطل، المستدعى لهؤلاء "السلفات" * والحارس عليهن، مهرج، في عريه الفضى السامى، كان يسخر من الحيوان الضحية ^(٢٣٣) لتفوقنا.

- أطلب منك أن

- عدم المعرفة = ما لا تعرف
- منطلقاً = أنت المنطلق ... - "إلى أنا الذي يكتسى"، "البشع" تعود - في المعنى - على "مكتسيا" : ما أزال مكتسيا جلد حيوان بشع مثلما كنت خلال إقامتي في الكهوف .

عريضتي ^(٢٣٤)، الملحمة، عادلة، فلا يبدو أنك - في قلق لا يعدو أن يكون خدعة - تجيب بعدم المعرفة، منطلقاً في أقاليم الحكمة، بكراً وبارعاً إلى، كى أحررك، مكتسيا بعد بمثوى الكهوف البشع حيث غمرت في ليل العهود الخزينة قوتي الكامنة .

* السلفات: أنثى "السلف" ؛ كائن خرافي يرمز إلى الهواء في الأساطير السلتنية.

ينبغي - كما نرى - القيام بـ "تفسير للنص" حقيقي، لالتقاط القيمة الدلالية والإيحائية لكل كلمة، ولإعادة بناء الجملة حسب عاداتنا في تركيب الجملة . ولا يعني هذا أن "مالارميه" يسعى - عن عمد - إلى تكديس الصعوبات كي يستمتع بأن يبدو غامضاً ومتحذلقاً : فرجاء إدخال "هذيانات" - الذي كتبه "مالارميه"، فيما يبدو، بنفسه^(٢٣٦) - سيدل، عام ١٨٩٧، على دهشته إزاء الاتهام بـ "الاستغلاق" الموجه ضد كاتب قام "ببساطة، باستبعاد الكليشيهات، وعثر على قالب خاص بكل جملة، ومارس الصفاية". لكن نظرياته الأدبية - شأنها شأن الطريقة الطبيعية لذهنه - كانت ستقوده، أكثر فأكثر، إلى رفض أي تنازل للغة الدارجة، وإلى كل ما سيسمي "النقل المألوف لذلاقة اللسان"^(٢٣٧)، أي إلى اللفظية* والاستسهال : ف المكتوب، مثل الموسيقي، يقتضي - بالنسبة له - "التفكيك المسبق للكلام، خوفاً بالتأكيد من الانتهاء إلى الشرثرة"^(٢٣٨) . وفي حين يسعى الخطيب - قبل كل شيء - إلى أن يكون واضحاً (حتى مع كونه سطحيًا)، وإلى أن يكون جذاباً (حتى بفعل مؤثرات سهلة وإصابات 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"^(٢٣٩) . لكن كل التغيرات التي يفرضها، بذلك، على اللغة - بمعارضة الأنساق الخطائية، والكليشيهات، والتراكيب الجاهزة - لا يفرضها كيفما اتفق : فهي تمضي في اتجاه تأملاته الأدبية، وتستجيب للضرورات الأعمق لنظريته الجمالية . وانطلاقاً من المقتطفين اللذين ذكرتهما، يمكننا أن نخيل - 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^(٢٤٠)، يستجيب - لدى "مالارميه" - لضرورة جمالية وميتافيزيقية في آن، ويرتبط - على نحو وثيق - بوجوده : إنه - من جانبه - رفض منوائ للواقع الملموس، ومطاردة للاحتمالات الجوهرية، وإلغاء للعالم الواقعي ليحل محله عالماً من "الأفكار"^(٢٤١) . 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^(٢٤٢)، وقد تبخرن في ازدهار رغوي وشاحب . وبالمثل، يبدو المهرج "في عريه السامي القضي"، والدب "لا يزال مكتسباً بالثوى البشع للكهوف" .

* اللفظية: غلبة اللفظة على المعنى، أو منح الألفاظ أهمية تفوق المعنى.

هذا الميل إلى التجريد، وهذه المجاهدة في اتجاه جوهر الأشياء، يقودان "مالارميه" إلى أن يمنح الاسم والأشكال الموصوفة مكانة متميزة : فهو كثيراً ما يلغى 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 الموصولة)، وإذا ما كان ذلك مستحيلاً، فإنه يحاول - على الأقل - استخدام الأشكال الإسمية للفعل، على سبيل المثال المصدر (ne savoir / عدم المعرفة) بدلاً من "que tu ne sais pas / الذي لا تعرفه". فالإسم - وخاصة الإسم المجرد - يمثل، في الواقع، جوهر الأشياء، في حين أن الفعل يعبر عن حدث، عن صيرورة. وفي هذا الصدد، يقول "ج شيرير" - عن حق تماماً - أن الإسم "يفيد، بالأساس، على نحو ما تشير إليه لفظة الموصوف الذي يحدده أحياناً، في التعريف بالماهية، أي ما أسماه أرسطو بالأقنوم، وأفلاطون بالفكرة، أو - إذا فضلنا أيضاً- الجوهر، الذي يذيه الفعل - على النقيض - في تدفق الصيرورة" ^(٢٤٣). فكيف يمكنه - في بضعة سطور سابقة - أن يخطئ، إلى هذا الحد، فيما يتعلق بهذا الملمح الآخر الفريد لتركيب الحملة المالارمية : فالأفضلية - لدى "مالارميه" - إنما يمنحها، بوضوح، إلى المفرد، حيثما يتطلب العرف الشائع استخدام الجمع، وفي "سماء تسطع بالنجم"، "وأصيص زهرة" ^(٢٤٤)، يظن أنه يتعرف على "الميل إلى الملموس"، والرغبة في رؤية "دقيقة، فردية ولملموسة" ^(٢٤٥) - (وأي تناقض يتوجب علينا قبوله، من الآن فصاعداً، في فكر "مالارميه"!) - في حين أنه النقيض بالتحديد : ف"أصيص زهرة" يُحل محل رؤية الأزهار المتعددة، المتنوعة، الفردية، فكرة الزهرة نفسها، "الغائبة من كافة الباقات". ألم نعلم كلنا أن نترجم "gladiis strictis" بـ "الحسام المستقيم"، بالضبط كي نمثل لعادات الفرنسية، تلك اللغة المجردة ؟ لهذا السبب نفسه - لا يحدنا "مالارميه"، في "مشهد مقطوع"، - إلا عن ابتسامة واحدة، رغم وجود عشرين من السلفات .

وستظل نزعة التجريد هذه تتنامى، فتزيد دائماً من صعوبة نشره . ومن المفيد - في هذا الموضوع - أن نقارن "مشهد مقطوع"، كما نشرت في "لاريوبليك دي لير" عام ١٨٧٥، بالنص المنشور في "هذيانات"، عام ١٨٩٧ : فبدلاً من "غياب الصديق"، حيث الصديق قد يكون - على الأقل - كائناً حقيقياً، فرداً، يُحل "مالارميه" محلها "غياب صديق"، المجردة بشكل مزدوج، وبذلك يلغى ثلاثة أفعال . وسنرى - فيما بعد - القصائد اللاحقة التي سترفض دائماً - أكثر فأكثر - استدعاء "واقع الأشياء".

نزعة التركيز :

يتحدث "آلان فورنييه" - في خطاب له - عن "الإيجاز الباعث على الدوار" لدى "مالارميه" ^(٢٤٦). 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 "مونتسكيو" كلمته : "كي نكتب بشكل جيد، يجب الإطاحة بالأفكار الوسيطة"، لكن "مونتسكيو" أضاف : "لا يفرط، خوفاً من ألا نفهم" ^(٢٤٧)، فيما يصل "مالارميه" - في ختام حياته - إلى إنجاز 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 قدرتي" = كم يدفعك إلى ذلك القدر) - يتطور في "مشهد مقطوع" : فقد رأينا "مالارميه" يستخدم الصفة بدلاً من الجملة الموصولة ("مراوغة"، "المستدعى")، أو اسم مفعول في حالة إبدال ("منطلقاً" = أنت المنطلق، "مكتسباً" = أنا الذي أكتسب)، وتعبير "مكتسباً بعد بثوى الكهوف البشع" هو - في آن - تجريد وإضمار ومجاز مرسل.

لغة موجزة ومكثفة في آن : فهو - من ناحية - يضع، بدلاً من "براءة الورق"، "أية انتقالات" ^(٢٤٨)، وبشكل أعم كل ما يستحق عناء قوله، وكما يكتب "موكيل" - في دراسته المرهفة للغاية التي خصصها لمالارميه - فإن الشاعر "لا يعبر إلا عمماً يعتبره ضرورياً، والباقي يبدو له نوعاً من اللغو، وزخرفة طفيلية - باختصار، عبثاً معطلاً يثقل طيرانه" ^(٢٤٩) . 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 الوقت - للمحافظة على الإستعارة، وصفى فعل الكتابة من كل انشغال خارج عن ضروراته الخاصة به) ^(٢٥٠) .

ويتمثل أحد الملامح الخاصة لهذا التركيز في تراكم المعاني أو الإيحاءات لنفس الكلمة، إنه نسق مميز لمالارميه الذي ينحو - على نحو ما أوضح تماماً "ج . ميشو" - إلى "منح مؤلفه بعداً ثالثاً، أي معاني متعددة ومتراكبة" ^(٢٥١) . 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 غالباً" للدب، وهو يحتضن المهرج، يمكن أن يدفعا - في البدء - إلى الاعتقاد أن هذا الاحتضان سيكون "قاتلاً" للمهرج، في حين أن "مالارميه" يتحدث، ليس بلا لبس، عن موقف ضروري يمل به القدر، دون إمكانية لوجود موقف آخر. ومن الآن فصاعداً، سينكب "مالارميه" - في أشعاره، باستمرار - على "لعبة التراكبات الطباعية الاستعارية" ^(٢٥٢) : أحياناً بأن يطبع على المعنى المؤلف معنى ثانياً، اشتقاقياً (مما يسمح لـ "ش . شاسيه" بأن يبذل كل ما في وسعه لإثبات أن قصائد "مالارميه" هي كتابة شفرية، وأنها ما إن تتجرد من غموض مفتعل مستعار من "ليتزيه"،

حتى تختزل إلى تأملات عادية تماما^(٢٥٣)، وأحيانا بفعل توريثات حقيقية مثلما في بداية "خلاص":

لا شيء، هذا الزبد، شعر عذرى
كي لا يعنى سوى الكأس ...

حيث يلعب - في آن - على المعنى المزدوج لكلمة coupe (كأس للشرب وقطع عروضي)، وعلى الجنس vers - verre : شعر - زجاج، وأحيانا أخيرة باستخدام صياغات ملتبسة، مثلما في تلك التي لا نستطيع - على سبيل المثال - أن نعرف، بالضبط، ما إذا كانت هذه الكلمة فاعلا أم مضافا إليه، فعلا أم اسما موصوفا، إلى حد أن تصبح الجملة ملتقى حقيقيا للمعاني . وبالمثل، سيحلو للمارميه أن يستخدم - في النثر - كلمات متعددة المعاني أو محملة بالإيحاءات المتعددة : ف" الطفل المنقول بعربة في تسلياتي l'enfant voituré dans mes distractions " تعنى - في آن - الطفل الذي كنت أصطحبه فيتسلى معي، والطفل الذي أخذته بالعربة دون انتباه، الضائع في حلم يقظتي^(٢٥٤)، وتلخص " كنت أستدعيها مطهرة " - وفي صفة واحدة - كافة إيحاءات الصفاء والسيولة، التي تمنحها الفقرة السابقة^(٢٥٥) . وتقدم بداية "تصريح جوال" عدة أمثلة للتعبيرات أو التركيبات :

الصمت ! من المؤكد أنه جوارى، مثلما أحلام، وكل امرأة مسترخية في هددة 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 تقريبا إلى الرجل لصالح ما يتحقق فيما بعد الظهيرة، دون قدرة بخلاف هذه المقابلة المفاجئة، إلا الإيحاء بالمسافة على ملاحظتها وقد بلغت غمازة ابتسامة روحية^(٢٥٦) .

علينا أولا أن نقاوم الميل إلى اعتبار " songses - أحلام " كفعل، وإلى أن نلحق بها " étendue sous les roues - مسترخية تحت العجلات " (!)، وسيكون علينا أن نتساءل ما إذا كانت العجلات تنوم، أي تسحق، زهورا حقيقية تجثم، و" ترمى بنفسها " أمام العربة، أم إن الأمر لا يتعلق - بالأحرى - بمجاملات (قارن بالتعبير "يرمى بالزهور" إلى شخص ما) لم يعد الشاعر بحاجة لتوجيهها إلى رفيقته، مع المحادثة "المحدرة" في هددة النزهة وصوت العجلات، وهو تفسير تؤكد نهاية الجملة، حيث هبة النفس offre de soi ليست فعل " يهب offrir "، حسبما يمكن أن نعتقد لأول وهلة، بل هي اسم بدل لـ " toilette - زينة " ^(٢٥٧) . 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 بآلية اعتماداً على روتين الصياغات التقليدية . وعندما كانوا يلومونه على غموضه، كان "مالارميه" يقول : "أنا أفضل أن أجيّب بأن ثمة معاصرين لا يعرفون القراءة" (٢٥٨) .

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 "هذيانات" - بأنه "عشر 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 - عبثاً إلى حد ما - عن الأصالة بأى 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" (٢٥٩) . وفي مفهوم كهذا، يتم - بعناية - حساب موضع كل كلمة، واستخدام كل فاصلة، لاشئ يترك للصدف . 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 ... " (٢٦٠) .

وثمة - رغم هذا، فيما يبدو لي - "زمنان" في تكوين تركيب الجملة المالارمية (يهمل "تيبوديه" (٢٦١) و"شيرير"، اللذان لا تتبع دراساتها التسلسل التاريخي، التمييز بينهما):

١) حتى عام ١٨٨٥ (٢٦٢)، 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 ١٨٨٦، يقول "ويزيوا" أنه

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 (٢٦٣) .

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 تملكها (٢٦٤) . وإذا ما

عدنا إلى المثال الذي ذكرته من "مشهد مقطوع"، فسرى أن "مالارميه" يستدعى أولاً "امتقاعات الموسلين" و"أعمدة البناء"، أي ما يشد انتباه العين في المقام الأول، ثم الـ "إبتسامة"، والأذرع، قبل أن يقول إلى من تنتسب السلفات على نحو ما كان للغة الدارجة ألا تقصر عن فعله منذ البداية . هذا الانتظار للإسم الذي يظل مرجأ، بينما توصف أو يتم الإيجاء بسماته هو، فضلاً عن ذلك، مؤثر أثير لدى "مالارميه" (قارن : "البطل، المستدعى لهؤلاء السلفات، والحارس عليهن، مهرج") .

وعلامات الترقيم (التي ستتاح لي فرصة التأكيد على أهميتها فيما بعد) فعالة بشكل خاص، في توزيع العناصر، وذلك بمراعاة مسيرة الأفكار أو الأحاسيس . يرى "مالارميه" - في محل عواد - "سعفاً أصفر وأجنحة مطمورة في الظل، لعصافير قديمة" ^(٢٦٥) . 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 ^(٢٦٦) .

لكن هذه المحاولة "الإنطباعية" - رغم أهميتها - لا تمثل سوى مرحلة أولى؛ فمالارميه لن يلبث أن يخلق لنفسه تركيبة أكثر جرأة أيضاً في طموحاته وإنجازاته .

(٢) اعتباراً من ١٨٨٥، سيبدأ "مالارميه" - طبقاً لنظريته الجمالية، وعاداته الذهنية، ومفهومه "الميتافيزيقي" للغة - في فرض بنية أكثر جوهريه 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 "الإنطباعية"، التي تسعى - على العكس - إلى تقديم الأشياء في مظهر وقفي لحظي . ورأى "ويزيو" - الذي سبق ذكره - لا يشير إلا إلى مظهر واحد من الجملة المالارمية، هي - بعد عام ١٨٨٥ - "الجملة المعاشة"، أقل - بكثير - من كونها الجملة اللازمية، معمار بديل عن الحركة، وتوزيع أوركستري بديل عن الميلودي . ويبدو لي أن "بواسي" سيرتكب نفس الخطأ إزاء "رمية نرد" ^(٢٦٧) .

ويمكننا أن نلاحظ - فضلاً عن ذلك - منذ عام ١٨٧٥، هذا النزوع إلى إعادة تركيب الجملة، لعقد علاقات بين عناصرها، تتطلبها لا قواعد النحو بل الضرورة الداخلية للفكرة . وحيث قد ندهش من أنه "لا توجد رابطة، في كل مدينة كبيرة، بين الحالمين الذين يقيمون فيها" ^(٢٦٨)، يكتب "مالارميه" : "ينبغي أن ندهش من عدم وجود رابطة بين الحالمين، المقيمين في كل مدينة كبيرة" : يبدو له مستحيلاً - من وجهة النظر المنطقية - فصل "رابطة" عن "بين الحالمين"، مادامت

فكرة الجمع هي الجوهرية، ومن هنا يكمن رد الاعتراض المتوقع "المقيمين فيها". وعلى العكس، فبفصل الصفة "فسيح"، بجزء كامل من الجملة - عن الإسم المعطوف عليها - يمنحها قيمتها الكاملة في الاتساع، عندما يكتب "مشهد، مضيء، فسيح أكثر من المنصات" ^(٢٦٩). وقد أكد "فاليري" - في مقدمته لـ "موضوعات إنجليزية" للمالارميه - على "هذا النوع من الطباق الأدبي الذي يقيم - بين الكلمات والأفكار - تماسات أو انحرافات محسوبة ببراعة" ^(٢٧٠). وسيدل "مالارميه" جهده أكثر فأكثر، بالطبع، في قصائده التالية، لاستبدال التركيبات الشائعة بهذه الأشكال من الجمل المدروسة، حيث تنهزم الصدفة "كلمة كلمة".

واعتباراً من عام ١٨٨٥، سيصبح هذا الاتجاه التركيبي - في النثر المالارمي - هو الأكثر وضوحاً بشكل خاص. وليس من العيب 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 "فلكا روحياً") ^(٢٧١) - هو أيضاً، بالنسبة له، ضرورة حقيقية في منظومته الذهنية. ألم يسبق أن أجاب على أحد الباحثين حين سألته عن "فكرة" ما :

لا تمثل لي الفكرة أبداً منفصلة، ليس لدي هذا النوع، وأظن هنا في حيرة، فأفكاري تشكل قطعاً مصوغاً بشكل موسيقي، ضمن كل، وأحس بها - في تفقد كل شيء - في عزلها - حتى حقيقتها، وتصدر رنيناً كاذباً... ^(٢٧٢).

فلا الجملة ولا بيت الشعر المالارمي سيصبحان - إذن - تسلسلاً خطياً بسيطاً، بل - بالأحرى - "توزيعاً أوركسترياً" للأفكار والإيحاءات التي تشكل كلاً حقيقياً شديد التركيب غالباً. ويمكن أن يبدو أكثر صعوبة أن يمنح إلى جملة النثر - التحليلية والمضطردة بطبيعتها - هذا التركيز التركيبي. ويبدو أن "مالارميه" قد عكف على تأمل هذه المشكلة، التي طرحت على كل كتاب قصيدة النثر: كيف يمنح النثر الفرنسي وقاراً أدبياً، وكيف يمكن تحطّي إهمال المحادثة رغم فتنتها (التي يمكن أن نربطها بهذين "النوعين"، المراسلات والمذكرات)، لمنح الجملة إيقاعاً، وبنية، وعمقاً؟ وها هي إجابة "مالارميه":

إن لغة ما، الفرنسية، تستمد سلاستها من أن تبدو مهملة، ويشهد الماضي على هذه الصفة، التي تتأسس أولاً مثل موهبة رهيبة للغاية، في سلاسة، لكن أدبنا يتجاوز "النوع"، المراسلات أو المذكرات. والصياغات المتقطعة، ضربات أجنحة عالية تتراعى أيضاً: فمن يمارسها، يدرك نوعاً من التناسب الفريد للبنية، الصافية، ذات الصواعق البدائية للمنطق. لعنمة،

تبدو الجملة، المكبوتة هنا في استخدامها الجمل الإعتراضية المتعددة، وهي تكون وتعلو في توازن ما رفيع، ذي اتران مسبق للإنعكاسات* (٢٧٣).

وهذا الجهد - في "تكوين" الجملة، ومنحها "توازناً ما رفيعاً"، بالاستخدام البارع للجمل الإعتراضية التي تقيم تماثلات وتدرجات للمستويات - يطبقه "مالارميه" على قصائده النثرية الأخيرة، وينشره - فضلاً عن ذلك - على كل ما يراه يستحق اسم "مكتوب". وقد لاحظ "تبيوديه" أن جملة "مالارميه" هي - في الغالب - سلسلة من الاستطرادات والإدماجات" (٢٧٤). وقد درس "شيرير" - عن كذب - هذه "المحصورات" ** التي تصبح جملة النثر بفضلها "مبنية منطقياً على عدة مستويات من العمق" (٢٧٥). والواقع أن "مالارميه" يستخدم المحصور في المحصور، بحيث أن 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" (٢٧٦). فترتيبها على هذا النحو :

كان من الضروري أن أتمتع بالبراعة

حتى لا تحدث حيرة

بفعل وجودي

سندرك - على الفور - أن الجملة مبنية "معماريًا" بطريقة تركيبية وتماثلية، في آن. وقد نشر "مالارميه" هذا النسق على جمل أكثر تعقيداً بكثير، أحيل إليها في كتاب "شيرير" (٢٧٧). وجهد كهذا - يُبذل من أجل منح الجملة التحليلية الفرنسية شيئاً من الكثافة الخاصة بالجملة اللاتينية (٢٧٨) - يعكس نزوع "مالارميه" إلى الكلبيات، ويلي الرغبة في جعل الجملة، لاجملة الشعر فحسب، "كلمةً كلية"، ووحدة مركبة : وستسود هذه الرغبة - وقد دفعت إلى أبعد من ذلك - بنية "رمية نرد"، هذه القصيدة/ الجملة.

ويصاحب هذا البناء التركيبي - كما يقول "مالارميه" - "اتزان مسبق للإنعكاسات" : اتران مسبق، أي واع وقصدي، هدفه خلق تماثل - (من هنا، يكمن عكس المضاف "بوجودي". في جملة "الكنسي" المذكورة من قبل) - وأيضاً استدعاء إيحائي. وعندما يتحدث "مالارميه" عن "المسافات الحية بين نباتاته النائمة على جدول محصور وشارد أبداً" (٢٧٩)، فإن هيئة الجملة نفسها توحى بهيئة الجدول؛ وعندما يقول عن متجولة توقفت على حافة هذا الجدول : "أتعرف الدافع

* المقصود: عكس نظام الجملة، بتأخير الكلمة أو تقديمها.

** المقصود: الجمل الإعتراضية، والجمل ما بين القوسين.

على توقفها، هي نفسها المتجولة" ^(٢٨٠)، ليعكس بهذه الطريقة النظام الطبيعي للجملة، "هل تعرف المتجولة نفسها الدافع على توقفها ؟"، فإنه ينتج أثر انعكاس فريد، يصفه "تبوديه" على هذا النحو: "ألن نقول (وكان) هذا النظام العكسي للأعضاء الثلاثة مثل الرأس، والجذع، والساقين، سيزأى معكوساً تحت الماء، ويعلق رؤية المجذف نفسه؟" ^(٢٨١).

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
الإسم المعروف لإظهار استمرارية القمم المتلاشية متأخراً، فونتانبلو، الذي
كنت أفكر فيه، صقيع الحجرة الأليمة، والقبضة المشدودة على رقبة من
يقاطع : فلتصمت ^(٢٨٢) !

وسيمكن "مالارميه" - بفضل علامات ترقيم متنوعة (الفاصلة، والنقطتين، ولا سيما علامة التعجب، التي سيستخدمها - عمداً، أكثر فأكثر - كي يؤكد كلمة ما) ^(٢٨٣) - 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 :

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 كثيراً، حسب تذوقي، تكمن في
شكل مرسوم على صفحة بيضاء، تتخلله فواصل ونقاط مع توافقاتها
الفرعية، يحاكي - بصورة مجردة - للحن؛ ولم يكن النص المقترح -
بصورة متميزة - مرقماً، حتى لو كان نصاً رفيعاً ^(٢٨٤).

هذه الكلمات الأخيرة - حتى لو حسبنا حساب المبالغة الطريفة (إذ يتعلق الأمر بـ "حوار تخيلي" حول موضوع علامات الترقيم) - تجعلنا نرى، جيداً، الأهمية التي يوليها "مالارميه" إلى معمارية الجملة، إلى هذا التركيب الذهني الذي يرسم في الفراغ، بشكل مثالي، صورة فكرة لم تتجسد بعد في كلمات . وكان بمقدور "مالارميه" وحده تخيل فكرة مختزلة في علامات ترقيمها - ويمكن موازاة هذا مع التأمل حول موضوع قصيدة النظم:

الهيكلي الذهني للقصيدة يتخفي ويتماسك في الفراغ الذي يفصل المقاطع وخلال بياض الصفحة : صمت دال لا يقل جمالاً في تكوينه عن الشعر^(٢٨٥).

فالقواصل 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 "مالارميه" بـ "الشواهد الزفافية للفكرة"^(٢٨٦). 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^(٢٨٧).

قصائد النشر الأخيرة (١٨٨٥-١٨٨٧)

اضطرت - كي أرسم بشكل واضح الملامح الكبرى لتكوين الجملة المالارمية - أن أسبق قليلاً، وأتخذ أمثلة من ثريات كتبت بين عامي ١٨٨٥ و ١٨٨٧. والواقع أن "مالارميه" - إذا ما كان قد كتب بعضاً من أهم قصائده فيما بين ١٨٧٥ و ١٨٨٥ (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 النشر كأداة تعبير شعري، في اللحظة التي لم يكن المعجبون - الذين يبدؤون في التلهف على الذهاب كل ثلاثاء إلى شارع روما - بأقل انتبهاراً بقصائده النثرية من قصائده المنظومة، مثلما تشهد على ذلك قصيدة "بالعكس" لهويسمان عام ١٨٨٣^(٢٨٨). لكنه يطبق - أكثر فأكثر على كل ما يكتبه نثراً (في مؤلفه اللغوي عن "الكلمات الإنجليزية" عام ١٨٧٧، على سبيل المثال) قواعد نحوه الشخصي.

وفي عام ١٨٨٥، سيعود "مالارميه" - مع "عروس النيل البيضاء" - إلى قصيدة النثر، في فترة سيعتبر القصائد التي يكتبها نظماً أو نثراً كتمارين بسيطة يستهدف بها "تدريب اليد"^(٢٨٩)، دون تخل 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، وقتئذ، في حالة من الإنهاك الذهني والعصبي تجعل نظم الشعر يكلفه الكثير. "الرباعية تطوحني، أنا المريض والمعذب بالواجبات، خمسة عشر يوماً خارج الممر الوعر الذي تسلفته ذهنيًا؛ هكذا كتب إلى "دوجاردان" في ١٠ سبتمبر ١٨٨٥^(٢٩٠). وأيضاً، عندما يطلب منه "شيء غير منشور"، فإنه يبعث بسهولة أكبر (إلى "فيرلين" و"بيكا") بقصيدة نثر، لا بسوناتا. ولنضف 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 ١٨٨٦ - قصائد "شكوى الخريف" و"ارتعاشة الشتاء" و"ظاهرة مستقبلية".

واعتباراً من عام ١٨٨٥ حتى ١٨٨٧، ينشر "مالارميه" :

عروس النيل البيضاء، المنشورة في ٢٢ أغسطس ١٨٨٥، في "لارايه لامود" (الفن والموضة).

المجد، المنشورة في ١٨٨٦، في "نوتيس" (لحمة) التي كتبها "فيرلين" من أجل "رجال اليوم" للناشر "فانييه"،

الكنسى، المنشورة في ٤ ديسمبر ١٨٨٦، في "جازيت ليزاريا أرتيستيكايه سينتفيكا" (المجلة الأدبية والفنية والعلمية) في "توران"، التي كان يديرها "فيتوريو بيكا" (٢٩١) ؛

تصريح جوال، المنشورة في ١٢ أغسطس ١٨٨٧، في "لارايه لامود" .

ويمكننا أن نلحق بهذه القصائد الأربع قصيدة "صراع"، التي نشرت في "لاروفي بلانش" عام ١٨٩٥، وشكلت وقتئذ جزءاً من "تنويعات حول موضوع"، قبل أن تُجمع في "حكايات وقصائد" من "هذيانات" عام ١٨٩٧، والنسخة الجديدة من قصيدة "اليتيم" المنشورة في ديوان "صفحات" عام ١٨٩١، تحت عنوان "ذكريات" : ويمكننا هذه القصيدة، وقد عدلت تماماً، من تقدير الطريق الذي قطعه "مالارميه" منذ ١٨٦٤ . وتلك هي قصائد النشر الأخيرة التي كتبها.

ونحن نرى - من "عروس النيل البيضاء" إلى "تصريح جوال"، أوبالأحرى حتى "صراع" - تطور الاتجاهات الخاصة بنثر "مالارميه" إلى نهاياتها القصوى، بقدر تزايد متطلبات الشاعر إزاء اللغة .

وربما تكون قصيدة "عروس النيل البيضاء" - التي كتبت في "الفان" عام ١٨٨٥ (٢٩٢) - هي أجمل قصائد "مالارميه" النثرية : إنها - كما يكتب "تيبوديه" - "قصيدة أيامه الصيفية، والجدول المضىء الذي يحمل الزورق مثل الحلم الذي يلمسه" (٢٩٣) . وهي - أيضاً - 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 متخف في زورقه) - فإنه سيرحل بلا ضجيج، حاملاً معه عروس النيل البيضاء إلى حلم غير متحقق (٢٩٤) :

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 ينبثقن عندئذ فجأة، وهن يطوقن ببياضهن المخوف شيئاً ما، مجبولاً من أحلام بكر، من سعادة لن تتحقق، ومن أنفاسي المحبوسة في

الخوف من وصول، من رحيل مع : ضمناً، بينما أكف عن التحذيف شيئاً
فشئاً بدون صدمة تخطيط الوهم ولا هدهدة الفقاعة المرئية المطوية في
هروبي ترمى على الأقدام الطارئة لشخص ما التشابه الشفاف لقطف زهرتي
المثالية^(٢٩٥).

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 لامادية، مثل حلم، دون فقدان مذاق الواقع الملموس :
"بياض بجوف"، "فقاعة الزيد المطوية في هروبي"، "التشابة الشفاف" - ربما يرجع جانب من
رهافتها إلى أن "مالارميه" قد استرخى هنا، وأطلق العنان لتركيب أكثر "عادية"، حيث الكلمة
ظرفية : فالجملة تنساب، مثل زورق سريع، على الماء الهادئ، وتسجل "عروس النيل البيضاء"
اللحظة الرائعة التي لم يضح فيها "مالارميه" - وقد سيطر تماماً على وسائله الأصلية في التعبير -
بالسحر الأكثر مباشرة للصور وترخيم الصوت، من أجل رغبته في التجريد والإيجاز . ورغم هذا،
ثمة -في هذه القصيدة- مقاطع أكثر تجريداً، أكثر "قصصية"، وأكثر ثراءً في الفكر ممّا في الشعر:
مثل هذه الجملة، المخصصة لترجمة نفس الفكرة السابقة تقريباً :

إذا ما كان المفهوم الغامض يكتفي بنفسه : ولن ينتهك البهجة التي
تسم بعمومية تسمح وتقضي باستبعاد كل الوجه، إلى حد أن ظهور
أحدها (جليا، بلا انحناء، على العتبة الخفية لهيمنتي) سيزيل اضطرابي، الذي
لا يملك ما يفعل معه^(٢٩٦).

ولنقرأ الآن "المجد" و"الكنسى"، و"تصريح جوال" بالذات : سنرى أن جملة "مالارميه" تصبح
دائماً أكثر تركيبية، أكثر قصصية، وأكثر تجريداً و - بالتالي - أكثر غموضاً. إن "مالارميه" يرفض
أي تنازل، سواء بالنسبة للمنطق المؤلف للغة، أو للموسيقى اللفظية . إنه يريد أن يستبقى -في
جملته ذات الكثافة الفريدة- عالماً 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 "مالارميه"، من كثرة ما يصفى
ويكتف ويركب، إلى أن يحتزل في سطرين مقطعا (هو مقطع التضرع إلى ربة العجز) كان يتكون
من أربعة عشر سطراً عام ١٨٦٤^(٢٩٧). لكن ما من شيء يمكن أن يوضح -بشكل أفضل- الطريق
الذي قطعه منذ قصائد الشباب، أكثر من المقارنة بين قصيدة عام ١٨٦٧، "اليتيم"، والنسخة
الجديدة المستعادة، التي أعيد التفكير فيها، وأضيفت عليها "مالارميه"، عام ١٨٨٨، تحت عنوان
"ذكريات". وقد قامت السيدة "سوفران" بالمقارنة التفصيلية^(٢٩٨). وسأكتفي بالمقابلة بين
مقطعين:

(الطفل) كان يأكل، في شكل قطعة خبز عليها جبن أبيض، الزنبق المفتون، والجليد، وريشة البجع، والنجوم، وكل بياض الشعراء: كنت سأرجوه كثيراً ليتقبلني في وجبته ما لم أكن خجولاً إلى هذا الحد، لكنه اقتسمها مع آخر أتى فجأة، متقافراً - مهرج صغير من الكوخ المجاور، الذي تجرّى فيه استعراضات للقوة، هذا التمرين الطائش، الذي لا يتوقف عند تفاهة وضع النهار. كان عارياً تماماً في لباس للبحر مغسول ويتذبذب بصخب مدهش: كان هو الذي وجه لي الكلام: "أين والداك؟ ليس لدي، أجبته".

كان يفرغ إلى نفسه في هيئة قطعة خبز عليها جبن طرى، 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 رشاقته المدهشة، في رأيي، بلباس البحر، وهو، الذي بدأ على أي حال: "والداك؟ - ليس لدي".

كل النزعات الخاصة بالتركيب المألومي قد تأكدت هنا، مؤديةً إلى إلغاءات وتغييرات دالة. إنها نزعة التجريد التي تدفع "مالارميه" إلى التخلي عن "بياض الشعراء"، الذي كان يتناقض بطرفة مع قطعة الخبز بالجبن الأبيض، ليحدثنا عن "بياض مكون من أجنحة في الداخل" - انتقال يذهب من "الواقع" (ريشة البجع، عام ١٨٦٧) إلى "المثال" (٢٠١). و"الكوخ" - الملموس بشكل مفرط - يصبح "قماشاً" بفعل الكناية. وأخيراً، بدلاً من أن يرينا الطفل الذي يتذبذب في "لباس بحر مغسول" (أي ناصل اللون)، بحثنا "مالارميه" - بمجاز مرسل جريء، وإن يكن ليس استثنائياً لديه (٣٠٢) - عن "رشاقته بلباس البحر"، ليصبح لباس البحر مجازاً بدلاً من عنصر وصفي.

تجريد أيضاً وتكثيف، مادامت غالبية الأفعال قد اختفت: إن "مالارميه" يلغى بلا قيد ولا شرط فعل "يكون" ("عار"، 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 متقافراً")، والفعل في المصدر (بأن "يتذبذب"، كمصدر للسرد، بدلاً من "كان يتذبذب")، أو بفعل تركيبات غريبة: الكوخ الذي كانت تجرّى فيه استعراضات للقوة يتحول

إلى "قماش قريب" تقام فيه "استعراضات للقوة". وفي جملة "كنت سأرجوه كثيراً ليتقبلني في وجبته، مالم أكن خجولاً إلى هذا الحد"، يلغى "مالارميه" الجملة الشرطية مادامت تساوي "لو لم أكن قد شعرت أنني آدمى" - ويكتب: "كنت سأرجوه أن يتقبلني في وجبته الرفيعة"؛ فضلاً عن ذلك، ومادام الماضي المشروط "كنت سأرجوه" يكفي للإشارة إلى أن الواقعة لم تتحقق، فإنه يلغى أيضاً أداة الربط "لكن" التي كانت تلي الافتراض.

وهو نفس الإيجاز فيما يتعلق بتعدد البداية: الجليد والزنبق (سنلاحظ استخدام المفرد!) سيكفيان لاستحضار البياض، دون أن تكون هناك حاجة إلى جمع ولا نجوم: "والجن الأبيض" نفسه سيصبح "جنباً طرياً"، وهو ما يعرف الجميع أنه أبيض: فالإيجاء يحمل محل الوصف. ولنسجل - هنا عرضاً - هذه السخرية الباسمة للمارميه، التي قال عنها "تيوديه": "السخرية، التي كانت تشكل إحدى المصادر العادية لعبقريته، تتخفى عادة وتمتزج في الإيجاء"، ويضيف: "إن منع السخرية والإيجاء اللذين يجب إدراكهما بمعنييهما الاشتقاقيين الخالصين، وعلى مستوياتها المتعددة يظل، رغم هذا، واحداً"^(٣٠٣). ونعلم إلى أي حد كانت محادثة الشاعر تذخر بالتقابلات المضحكة في الصور الطريفة بقدر ما هي مفاجئة^(٣٠٤). وينعكس نفس النسق الذهني في نشره، حيث يدفعه "شيطان التماثل" إلى إيجاد الصور الأكثر إدهاشاً عن القبة ("الشهاب المعتم"^(٣٠٥) أو "هالة من الحصر")^(٣٠٦)، واكتشاف رموز شبه طريفة شبه عميقة، في قطعة خبز عليها جين أبيض مثلاً في لباس البحر المخطط لحفاري الآبار^(٣٠٧). ونشعر أن "مالارميه" - إذا ما كان يعيل، بشكل طبيعي - إلى "أن ينقل" الأشياء الأكثر ثرية 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 المؤلف ولغة الشاعر المصفاة، على سبيل المثال في "تصريح جوال"، حيث نفس الفكرة، التي يتم التعبير عنها في البداية في لغة مجردة، سرعان ما يليها معادها المؤلف: إن جمهرة المشاهدين توافق على "مقايسة نقودها البرونزية بافتراضات صائبة ورقاقية، باختصار، يقين كل منهم بعدم انخداعه"^(٣٠٨)، 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"^(٣٠٩).

والواقع أنه في الفترة التي جمع وعدل من قصائده الثرية لإعداد ديوانه "صفحات"، الذي سينشر عام ١٨٩١^(٣١٠) - (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 يضع قصائده النثرية - بحرارة في "كرافاش" (٣١١) - في مستوى أعلى من قصائد "بودلير"، معتبراً أنها تتخطى قصائد الأخير في الكمال التشكيلي والموسيقى، وفي القوة الإيحائية الخاصة - (وسيرى فيها أيضاً "اقتزناً للإيجاز المفرط في الكثافة بالرمزية البالغة الصعوبة") - شأنه شأن "بول بورد" (٣١٢)، وشأن النقاد سيئي النية أو المداحين الحمقى! - يعامل "مالارميه" باعتباره "انحطاطياً" *، يشبه "ليكوفرون"، ويسأل "لماذا لا يكتب وكأنه يريد أن تفهمه طاهيته" (٣١٣). وينبغي الإعتراف بأن قصائده النثرية الأخيرة (أفكر - أساساً - في "ذكريات" و"تصريح جوال") قد كتبت لتضليل حتى القراء المتعاطفين، فما من تنازل واحد إزاء اللغة المألوفة : يجب التوقف أمام كل كلمة، وإكمال ما يقال، والتعلق - في أبرع محاولاته - بفكر الشاعر . إنها - في آن - قوة وضعف كتابة بهذا القدر من الإيجاز : أبداً لا نجرفنا دفقة غنائية أو خطابية، أو تهدهدنا نغمة هارمونية : فمالارميه 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 "مالارميه" الذي يرصع شعره بالكلمات المضیئة أو المتوافقة مثل "ماس" و"طيران" و"نجمة" ... يستمتع، فيما يبدو، بنحو نشره بكلمات في بشاعة climaterique / حَرَج (٣١٤)، و authentiquons / فلنوثق (٣١٥)، أو هذه الـ subséquemment / من ثم، التي أذهل صوت حذائها البوت "تيبوديه" (٣١٦) . وقس على ذلك تقطيع الجملة، الذي يرجع إلى تراكم العبارات الإعتراضية وإلى البناء "في العمق"، الذي يوقفنا باستمرار، ويقطع الدفقة التي كانت ستجذبنا : فتمة لذة ذهنية بلا شك، لكن اللذة الشعرية أقل بالتأكيد عند قراءة جملة (نصف جملة، بالأحرى) من هذا القبيل :

ورغم هذا، مدفوعاً بالطابع الأخوي للإستثناء في البؤس اليومي مثل مرج، عندما تقيمه كلمة العيد الغامضة، فيتسع لأحذية عديدة تراوح فيه (ولهذا السبب تبرغ من أعماق الثياب ذبذبة فريدة من الفلس القاسي نحو الخروج بهدف وحيد هو العناء)، هو أيضاً ! أي إنسان مجرداً من كل شئ عدا فكرة أنه كان يمكن أن يكون واحداً من المصطفين، إن لم يكن للبيع، أو الرؤيه، فماذا إذن، قد استسلم إلى الدعوة للموعد الناجع (٣١٧).

وفي حين أنه في أشعاره المنظومة، حتى في أكثرها غموضاً، (خصلة الشعر، إلى السحابة المرهقة، صامت)، يحافظ "مالارميه" على التعويذة السحرية ويومض، حسب تعبيره، بـ "خيـط

* الانحطاطيون: مدرسة شعرية فيما قبل الرمزية، ظهرت أواخر القرن التاسع عشر، من روادها بودلير ومالارميه.

مضمّر من النار على الأحجار" ^(٣١٨)، فإنه يتوتر في النثر إلى هذه الدرجة إزاء اللغة المشتركة، إلى حد أن قوله "الذي كان ينبغي أن يكون - حسب تصريحه - "حلماً ونشيداً قبل كل شيء" ^(٣١٩)، يصل إلى عدم الإنشاد أبداً في قصائده الأخيرة .

لكن، نستطيع لوم كاتب على إخلاصه لنفسه، والمضي في الطريق الذي اختاره إلى الحد الأقصى؟ كان "مالارمي" عاجزاً، ولم يشعر بالحق في التصرف بشكل مختلف ^(٣٢٠). وعليناً - على أية حال - أن نؤكد على أنه كان يكتب كل نثره، لا "قصائده" فحسب، بنفس الحبر الغامض. وفضلاً عن ذلك، كان الناشرون يساورهم الشك !. ويحدد "دو جاردان" "مالارمي" - وهو يطلب منه المساهمة في "روفي اندبندانت" - بأنه ينبغي لهذه الوقائع "أن تكون مكتوبة بالأسلوب الذي تسمونه أسلوب المحادثة" ^(٣٢١). وقد رحبت مجلة "لاروفي بلانش" - الأكثر جرأة، و"بإقدام" ^(٣٢٢) - باجتراعات "تنويعات حول موضوع"؛ وهي سلسلة وقائع نشرت خلال عام ١٨٩٥. ومما هو دال أن قصيدة "صراع" التي شكلت جزءاً من هذه الـ "تنويعات"، كانت ستلحق 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 "مالارمي" إلى "حول هورت":

ليس هناك في الحقيقة نثر. هناك حروف المهجاء، ثم أشعار مقتضبة إلى هذا الحد أو ذاك، مطبوعة إلى هذا الحد أو ذاك. وفي كل المرات التي كان ثمة جهد في الأسلوب، كان ثمة نظم ^(٣٢٣).

والواقع أن "مالارمي" يميز لا بين نثر وشعر، بل - كما سبق ورأينا - بين الكلام والكتابة، فهو يريد أن يفصل الأدب نهائياً عن "أسلوب المحادثة"، "خوفاً بالتأكيد من الإنتهاء إلى الثثرة" ^(٣٢٤). وسيطبق على كافة أشكال الكتابة - حتى مراسلاته ! - نفس الضرورات الصارمة. وثمة ملحوظة أكثر أهمية، لا سيما أن "مالارمي" - 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 تجديدات طباعية جريئة نحو الصيغة الثورية لـ "رميه 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.

(٥) "رمية نرد" خلاصة النظرية المالارمّية وتركيبة الشعر والنثر

في الفترة التي كان "مالارميه" يؤلف قصائده النثرية الأخيرة، من عام ١٨٨٥ إلى عام ١٨٨٧، كان ثمة ثورة تجرى في الشعر : يمكننا أن نؤرخ أولى محاولات الشعر الحر بعام ١٨٨٦. وسرعان^(٣٢٥) 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 مالارمياً إزاء محاولة تلحق 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 ١٨٨٦ : ولندكر بأن قصيدة "أصيل إله الريف" قد "دفعت الشعر البارناسي بأكمله إلى الصراخ"، ويضيف (إلى "ج . هورت" الذي كان يسأله عن "التطور الأدبي")^(٣٢٦) :

لقد حاولتُ فيها بالفعل أن أضع إلى جانب البحر السكندري، في كل هيئته، نوعاً من اللعب المألوف المعزوف عزفاً رديئاً حوله، مثلما يقال 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، حتّى أنهن يرفرفن في الهواء

الساكن بنعاس كثيف .

هل كنتُ أحبُّ حُلماً ؟

نتحقق من أنه - بالاستخدام المترابط لـ "الفراغات" وللتفاوت (٣٢٧) - يتم كسر البحر السكندري بالنسبة للعين، إن لم يكن للسمع (إضافةً إلى أن الفراغ يوحى بوقفات، وصمت)، إنه يخلق لنفسه - كما يقول "مالارميه" أيضاً - "نوعاً من السلاسة بين الأبيات ذات الدفقات القوية" (٣٢٨) التي ستنتج تأثيراً أكبر في عدم الخروج "إلا في المناسبات الكبرى" .

وسنرى أن هذا "الكسر للإيقاعات الأدبية الكبرى" (٣٢٩) بعيد - رغم هذا، في ذهن "مالارميه" - 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 نوعاً من مطلق النظم، "حليّة نهائية" (٣٣٠) - يظل، من الآن فصاعداً، شكلاً استثنائياً لن يخاطر أبداً بأن يتشوش . وغير إطراء ذي حدين - في مقالاته وخطاباته، في الفترة من ١٨٨٧ إلى ١٨٩٥ - يمتدح "مالارميه" الشعراء الذاتيين لعثورهم على "إيقاعهم الذاتي" (٣٣١)، ولأن كلاً منهم قد فتح لنفسه طريقه "الفردى" في الغابة الشعرية (٣٣٢): تاركاً الشكل القديم "الافردى" (٣٣٣) تحت تصرف من يفكرون في "مؤلف" مطلق ذي طاقة كونية . وسيكتب - في عام ١٨٩٤ أيضاً - "في الشعر الافردى أو الخالص ستوافق الغريزة التي تستخلص من العالم نشيداً، كي تضيء فيه الإيقاع الجوهرى وتلفظ، سدى، النفاية" (٣٣٤)

كيف نفسر لأنفسنا - إذن - أن الشاعر قد يتوصل، عام ١٨٩٧، إلى شكل مبتدع، بهذه الجراءة، مثلما في شكل "رمية نرد" ؟

ينبغي التأكيد - أولاً - على أنه رغم العقيدة التي ظل مؤمناً بها تجاه الشعر الكلاسيكي، فإن

"مالارميه" يتركنا نلاحظ - في السنوات الأخيرة من حياته - زوال محبته لما كان يسميه "القلب القديم المتعب" ^(٣٣٥)، وهو ما سيوح به إلى "كازاليس" عام ١٨٩٣ :

سنختلف، أنت وأنا، على إخلاصك لهذهمة مستمرة لأشعار أتغافل
عنها إلى حد ما بفعل الضجر ... ^(٣٣٦)

والواقع أنه سيكتب - اعتباراً من هذه الفترة - القليل من القصائد المنظومة، لاسيما قصائد المناسبات . وهذا الشعور بالضجر إزاء الشعر الرسمي، الذي يحس به أحد المدافعين عنه، يستحق التسجيل ^(٣٣٧) . وينبغي أن نضيف أن "مالارميه" كان يعتقد أن كل قصائده المنظومة أو النثرية - خارج "المؤلف"، هدف حياته - ما هي إلا "تمرين اليد" ^(٣٣٨)، انتظاراً لإحاليته إلى المعاش (كانت ستتم في أكتوبر ١٨٩٣) التي كانت ستسمح له بأن يكرس نفسه تماماً - في النهاية - إلى "نطريز بينيلوب" ^(٣٣٩) الخاص به . وما هو يكتب إلى "ش . موريس" - عام ١٨٨٣ - أنه "طالما ينقصني وقت الفراغ هذا، فإنني أشغل نفسي بهيكل مؤلفي النثري" ^(٣٤٠) . فما الذي كانه هذا العمل التمهيدي الخفي؟ ومن المشروع تماماً - على أية حال - أن نرى انعكاساً لتأملات "مالارميه" حول "المؤلف"، في عديد من المقالات التي يكتبها : إنه يتساءل عن الأدب، وعلاقاته بالفكرة، وبالمسرح، والموسيقى (بعد ما قاده أصدقاؤه الفاجريون (نسبة إلى فاجنر) في البداية، أصبح يذهب بانتظام إلى الحفلات الموسيقية، اعتباراً من عام ١٨٨٥)؛ ويلقى عام ١٨٩٤ محاضرة عن "الموسيقى والآداب"، ويكتب عام ١٨٩٥ سلسلة من المقالات حول "الكتاب" كـ "أداة روحية"، وحول الشكل الذي يجب منحه له.

وسنرى تأملات "مالارميه" - لاسيما خلال عامي ١٨٩٤ - ١٨٩٥ هذين - وقد غذتها عناصر جديدة من جراء محاولات الأشعار التحريرية التي لم يكن يخفي أبداً "اهتمامه الحار" بها ^(٣٤١) - وهي تتوجه صوب فكرة تركيبة من الشعر والنثر، هذين النمطين الخاصين بتطور الكلمة عبر "مراحل الفكرة والزمن" ^(٣٤٢) . وتؤكد ملحوظة أساسية في "الموسيقى والآداب" على تنافر هذين الشكلين، بما أحدهما ضرب من العمارة الروحية، اللازمة، فيما الآخر - الذي يتطور في الزمن - هو، حقاً (الرواية مثال على ذلك)، فن الزمن .

الشعر المنطلق بدرجة أقل في سهام تتعاقب في شبه ترامن نحو الفكرة،
يختزل المدة إلى تقسيم روحي خاص بالموضوع : يختلف عن الجملة أو
التطور العارض، الذي يقوم به النثر، وهو يخفيه، بألف حيلة ^(٣٤٣) .

فهل من الممكن - إذن - القيام بـ "مصالحة بين المتناقضات"، حسب صيغة الجدال الهيغلي، بين الشعر والنثر؟ و"مالارميه" الذي تحقق، عام ١٨٩٢ - من "أن كل محاولة معاصرة من القارئ تكمن في أن تنتهي بالقصيدة إلى الرواية والرواية إلى القصيدة" ^(٣٤٤) - 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 إخراجه من الزمن بفعل لعبة الإيقاعات والسجع^(٣٤٥)، 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")^(٣٤٦)، وفي الحالة الثانية، الشعر الحر، الذي ليس سوى "نثر ذي تقطيع مدروس"^(٣٤٧)، كما يقول "مالارميه" .

وقد صرح "مالارميه" عام ١٨٩٤ - 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 المؤلف، والزخرفي، يمتلك قيمته كنظم متقطع يتلاعب بجرسه وأيضاً بالقوافي الخفية: وفقاً لعنقود أكثر تعقيداً .
التألق الجيد لما نال حديثاً لقب قصيدة النثر^(٣٤٨) .

وبالفعل، لا تنعدم أمثلة النثر الموزون، في هذا التاريخ الذي "تألق" فيه - عن طيب خاطر، بالتحديد - قصيدة النثر في أعمال أوسع من النثر "الزخرفي"، والحكايات أو السرديات : "رحلة الإيرياني"، "مذبح الطواف"، و"حكايات رينيه" ... وفي عام ١٨٩٤، ستشر "أناشيد بيليتيس"، و"كتاب مونيل" و "دقائق من رمل تذكاري"، ذلك العمل الغريب الذي سيطي "مالارميه" عليه مؤلفه الشاب المبتدئ، "الفريد جاري"^(٣٤٩) . ورغم هذا، فالأمر لا يتعلق باعتبار أن هذا الشكل الجديد ينبغي أن يلغى 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 ١٨٩٤ هذا - منتهية فرضياً بالقوة :

اكتشاف سعيد، يبدو معه بحث الأمس شبه منته، ألا وهو الشعر الحر، تغيير كثيراً ما أقول إنه فردي، لأن كل روح هي عقدة إيقاعية^(٣٥٠) .

وهذا البحث - وقد "انغل 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 "أداة روحية"، ذلك "المؤلف" الأسمى، الذي يزاوج في آن بين وسائل فنون الفراغ

(العمارة والرسم)، وفنون الزمن (الموسيقى والرواية) ^(٣٥١) . ولأن "الكتاب" سيكون تركيبةً من كافة الأنساق الفنية، فينبغي لا أن يوحد الأشكال القديمة فحسب، بل أن يتخطاها - أيضاً - لِيُخْلَقَ لنفسه شكله الخاص، العضوي والضروري، الذي ينبغي فيه - على كافة عناصره - أن تتأزر " في إيقاع كلي" ^(٣٥٢) .

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 "مبنى ومستهدف"، "مثلاً الكون، قدر استطاعته" ^(٣٥٣) . لكن يبدو أن "مالارميه" - اعتباراً من عام ١٨٩٥ - يعلّق أهمية متزايدة على الوحدة الفراغية في هذا الكل، ألا وهي الصفحة :

إنني أتجاهل الكتاب وثمة معجزة تقود بنيته، إذا ما كنت لا أستطيع
بتبصر، تحيل عنصر كهذا في موضع خاص، من حيث الصفحة والارتفاع،
نحو التوجه الخاص بي الآن أو بالمؤلف ^(٣٥٤) .

وسيكون مستعداً لأن يجد الترتيب المتشابه دائماً للأسطر مضجراً، "الذهاب والإياب المتعاقبان بلا توقف للبصر، ما إن ينتهي السطر حتّى ينتقل إلى التالي، للبدء من جديد"؛ عندئذ يتساءل :
"هل يمكن أن ينتهي الأمر إلى أن يكون كذلك" . ويُدلى 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 ^(٣٥٥) .

فكيف لا يمكننا التعرف - هنا - على التأثير المزدوج للبناء السيمفوني (الذي يلمح "مالارميه" إليه من قبل في نفس المقال)، والشعر الحر ؟ فالألمارميه 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 الشعر، بضعة ملامح شبيهة بهذا" ^(٣٥٦) ، "بين الجملة وبيت 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 ^(٣٥٧) - إلى الأهمية التي يوليها "مالارميه"، في الشعر الحر، إلى العنصر البصري، أو - إذا شئنا - الطباعي : فهو - من ناحية - يحب رؤية "مساحات البياض"

تضاعف فيه، هذه "الأدلة الزفافية للفكرة" ^(٣٥٨)، مثلما قال بكياسة، كتشكيل مرئي لهذا "الصمت الخصب بين الكلمات" الذي - كما كتب إلى "فيليه جريفان" - "يغذي الروح في صفاء" ^(٣٥٩)، ويجد - من ناحية أخرى - في تقسيم الجملة إلى أجزاء قصيرة جداً، "التفريعات الطيفية للفكرة" ^(٣٦٠)، كشيء ما شبيه بهذا التقطيع للنصوص الذي كان يدهشه - منذ فترة طويلة - في طباعة الملصقات. "كثيراً ما جعلتني أحلم مثلما أمام كلام جديد"، مثلما يقول عن الملصق عام ١٨٩٤. 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 بصدد "رمية نرد" ^(٣٦٢). فالملصق لا يقدم - فحسب - استخداماً ذا سمات طباعية مختلفة بالنسبة للـ "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 رمزاً فكرياً حقيقياً.

ولنعد إلى استخدام "مساحات البياض"، التي استخدمها "مالارميه"، كما نذكر، في "أصيل إليه الريف". ومن العجيب - وإن يكن ذا مغزى - أن نراه يقوم بمحاولة عام ١٨٩٥ في نفس الاتجاه، لكن بالتطبيق على نثر "تنويعات حول موضوع ما"، الذي أعطاه إلى "روفي بلانش". وكان على قراء هذه المقالات أن يشعروا بأنهم مرتبكون إلى حد ما أمام فقرات من هذا النوع:

أفضل، إزاء العدوان، أن أرد بأن المعاصرين لا يعرفون القراءة إلا في
الجريدة، التي تعفى، 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 ينطق بصوت بالغ الارتفاع،
إلخ.... ^(٣٦٣)

و"مالارميه"، الذي يجهل "الاضطراب" الذي يسببه "التوزيع الطباعي" الجريء، قد برأه في بيسليو جرافيا 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 أورده 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 تجلّي الموضوع، ثم نُحل، ببساطة، الانتقالات أياً ما كانت محل براءة الورقة؟ إن مطبوعاً حيوياً، يحدد - في الفهرس، الموضوع الصحيح بين المقالات القصيرة للجريدة والكتلة الفارغة حيث تتماوج دوريات عدة، إنما يقود (هذه) الطريقة. إن شقوق النص - فلنطمئن - تراعي التنسيق، بوعي، ولا تدرج فراغاً عارياً إلا في نقاط الإشراف: ربما يخرج منها شكل ما، حقيقي، يسمح لما ظل طويلاً قصيدة نثر ولمساعنا أن يصل - إذا ما ربطنا بين الكلمات بشكل أفضل، إلى حد ما - إلى قصيدة نقدية. إنه حشد الومضات المختلفة للروح حول فكرة معينة، على مسافات مقصودة، عبر جمل: وكان هذه النماذج لتكوين الجملة، حتى وهي مؤسّعة، 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 رويداً رويداً: لاشك 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^(٣٦٤).

ولا شك أن هذا النص يدل - من ناحية - على خلاصة النزعات الكبرى للتركيبية المalarمية : إيجاز أقصى، سيصل إلى أن يحل محل 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 أجزاء من الجملة، أو كلمة أحياناً، تفتتح، حقاً، "معالجة" جديدة لـ "الكتابة" : إنه لدال أن نرى "مالارميه" 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 الإشراف"، 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^(٣٦٥)، ولا يفعل "مالارميه" 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 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 كثيرا
ما حلم أن يتوفر على بعض منها" (٣٦٦) .

وعلى أية حال، فإن الحملة 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 يرسم - في فكره - المعمار المدهش لـ "رمية نرد" : يعود تاريخ
"ببليوجرافيا" إلى نوفمبر ١٨٩٦، ونشرت الطبعة الأولى من "رمية نرد" في مايو ١٨٩٧، في مجلة
"كوزموبوليس" .

ويؤكد "مالارميه" - مرة أخرى، في مقدمة "رمية نرد"، وهو الذي كان يعلم أن مؤلفه
سيبدو، لعدد من الناس، "فعلاً جنونياً" (٣٦٧) - 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 (٣٦٨) .

ويبدو حريصاً - بشكل خاص - على إقناع القارئ بأن مؤلفه، رغم هيئته الفريدة، لا يقدم
عموماً أية "جدة" أخرى، مهما بدا، "سوى توسيع القراءة". وحتى هذه "الفراغات" - التي تحتل
المكان الأكبر في نصه، فإنه يلفت النظر إلى أنها دائما "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 أنثره" (٣١٩). والحجة خادعة: فالواقع أن توزيع النص يثير الحيرة، فثمة شذرات من
الجمل المتناثرة، ظاهرياً، تنتشر على الصفحة، راسمة عليها أشكالا لبالية غريب، تفصل بينها
فراغات هائلة. والقارئ "الساذج" - الذي ألف "مالارميه" 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 "مالارميه" (٣٧٠). وفي عام ١٩١٢، كان ما يزال هناك
عديد من النقاد ممن كانوا معجبين بمالارميه، يقولون - عن "رمية نرد" - أنه عندما كتبها
مالارميه "كانت روحه تضطرب" (٣٧١). 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 - بنفسي - إلى التوزيعات الطباعية العجيبة التي استخدمها "غيل" في قصيدة "إيماءة ساذجة" التي أطرى فيها "مالارميه" - وإن يكن مع التحفظ! - "اللعب المركب والسيمفوني بالفعل" ^(٢٧٢). 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"، قد راود الرمزيين: ونجد لديهم - مثلما نجد لدى "مالارميه" - الرغبة في العنور، من خلال الفن، على الوحدة الجوهرية للعالم، وجعل الكتاب مؤلفاً كونياً، صورة عن الكون.

ورغم هذا، فإذا ما نظرنا عن كثب أكثر إلى بنية "رميه نرد"، فإننا نتبين أن "مالارميه" قد ذهب إلى أبعد من أى شعار آخر في الجرأة التجديدية، وأنه - من ناحية أخرى، وذلك ما يهمنا هنا - قد حقق، بالفعل، "شكلاً جديداً"، لا هو بالنثر ولا بالشعر الحر، في حين أن المؤلفات "التركيبية" للرمزيين، من "أنطونيا" إلى "العابرة" ^(٢٧٤)، تظل إنتاجاً هجيناً، من النثر المخشوش بالشعر.

فهل يمكن القول بأن "رمية نرد" قصيدة نثر؟ بالتأكيد، لا. فهي ستقدم - بالأحرى، وللوهلة الأولى - كنثر على صفحة الشعر (الشعر الحر)، إذا ما قبلنا أن الشعر هو - كما قال "كلوديل" - "فكرة معزولة بفراغات" ^(٢٧٥)، و "مالارميه" - الذي يفضل أن يحتفظ باسم الشعر لـ "السمات الصوتية المنتظمة"، أي الشعر الكلاسيكي - يتحدث، بنفسه، عن "تفريعات طيفية للفكرة". ومقطع كهذا - إذا ما عزلناه - سيبدو مكتوباً وفق الأبيات الحرة:

ريشة الدوار الصافية النبيلة

على الجبين الخفي

تتألأ

ثم تعتم

قامة صغيرة معتمدة منتصبه

في انحنائها كجنينة بحر

ويتخلى النص - بطبيعة الحال - عن علامات التزقيم، طالما أن "الفراغات" في نظم الشعر، حسب نظريات "مالارميه"، تقوم مقامها ^(٢٧٧).

لكن إيقاع هذه "الأبيات" - من ناحية أخرى - لا يتوجه إلا إلى العين والذهن، لا إلى الأذن إطلاقاً: فلن نجد هنا "نوابت إيقاعية" ولا سجعاً ^(٢٧٨) - (السجع المقلد في صفحة ٤٧٣: هل وجد العدد.. هل بدأ وتوقف.. هل ترقم.. هل أشرق، يذكركنا - بالأحرى - بالتركيبات الدورية للفن الخطابي، والتكرار الذي يجب أن يقاىء الذهن لا أن يهدد الأذن)، و "مالارميه" - الذي

كان الشعر الحر بالنسبة له، فضلاً عن ذلك، "نثراً ذا تقطيع مدرّوس" - قد أدرك بنية قصيدته كلها اعتباراً من العنوان / الجملة: "رمية نرد لن تلغى أبداً الصدفة"، التي تلحق بها كافة أنواع الحمل الإعتراضية ذات النسق الذهني أو الوصفي؛ فالعنصر الأولى للقصيدة هو - إذن - الجملة، "أو التطور الوقي" ^(٢٧٩)، 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 "إنجيتور"، فيبدو أنه قد تمكن حقاً - هذه المرة - من العثور على حل للمشكلة الفنية التي كانت توقعه: كيف يمكن أن ينتج سرداً يظل قصيدة، أو - إذا فضلنا - كيف يتم توحيد العنصر التابعي، الزمني للسرد، واللازمية الضرورية للقصيدة؟ "كل شيء يحدث بفعل الإنجاز، في فرضية ما، فيتم تجنب السرد" ^(٢٨٠). ولا يتحقق ذلك باستخدام أشكال افتراضية فحسب، "حتى مع ذلك"، "سواء أكان"، "إذا" ^(٢٨١)؛ لكن - أيضاً - بفضل الإنجاز، والمظهر الهارب للرؤى التي تتلاشى ما إن تقترح، تلك التي لا تتأسس أبداً "راسخة وفائقة" على الصفحة ^(٢٨٢)، لكنها تُخلّي مكانها أيضاً إلى عنصر آخر، في حركة متماوجة تتخفى وتنتهي بمنح الانطباع بالثبات. "سيتلامس الخيال، وسيتشتت، سريعاً، حسب حركية المكتوب، حول وقفات جزئية لجملة رئيسية منذ العنوان مفتوحة ومستمرة" ^(٢٨٣). ونرى إلى أي حد هو مالارمي هذا التوفيق بين "الوجود" و"اللاوجود"، بين "الزمن" و"الأبدية".

إن استخدام الصفحة المزدوجة كوحدة واحدة ^(٢٨٤) - بالإضافة إلى استخدام الحروف الطباعية المختلفة (ثمانية أنواع) - قد أتاحت لمالارميه أن يضع ما يسميه بـ "إخراج ذهني دقيق"، بتوزيع عناصره الدرامية أو الأيدولوجية المختلفة، "في مواضع متنوعة، قريبة أو بعيدة من السلك الموصل المستتر" ^(٢٨٥). ويسمح اختلاف الحروف الطباعية بالتمييز بسهولة بين "العناصر" المختلفة، وبالعرف - 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 ذهنيّاً فيما بين مجموعات الكلمات، أو فيما بين الكلمات، تبدو في الإسراع حيناً أو الإبطاء من الحركة، فتؤكدها، بل تأمرها حتى طبقاً لرؤية متزامنة للـ "صفحة".... ^(٢٨٦)

وتحليلاً 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 تدهشنا، في عهد كان الرمزيون لا يتحدثون إلا عن "التوزيع الأوركستراي للقصيد" ^(٢٨٧)، ويزعمون المنافسة الظاهرة مع الموسيقى . وقد أراد "مالارميه" أكثر من أي شخص آخر - وهو ما نعلمه - "أن يسترد ثروته" من الموسيقى، وأن "يحقق نقل السيمفونية إلى الكتاب" ^(٢٨٨) . وعلينا أن نقر - مع "ج . ديفيز" - بأن فكرة قراءة هذا النص، بصوت عال، برفع أو خفض نبرة الصوت حسب موقع الكلمات، "أعلى وأسفل الصفحة"، مثل علامات على سلم موسيقي، لا يمكن إطلاقاً أخذها مأخذ الجد : وحيث أن القراءة تبدأ - بالنسبة لكل صفحة مزدوجة - من أعلى اليسار، وتنتهي أسفل الصفحة اليمين، فعلياً أن نقر بأن نبرة الصوت، "الشديدة الارتفاع للكلمات الأولى من الصفحة، ستنخفض تدريجياً حتى نهايتها، دون أدنى تغيير ينحو إلى إعادة تصعيدها" ^(٢٨٩) ! لكنه سيكون من السخرية الاعتقاد بأن "مالارميه" قد وضع حداً لمحاولته في "الموسقة" (إضفاء الموسيقى) بقراءة نصه كمقطوعة موسيقية، بتنويعات من الارتفاع والحدّة . ونعلم (وحول هذه النقطة لا أملك إلا أن أحيل إلى أطروحتي الثانوية) 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 "كل من العلاقات" ^(٢٩٠) . 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") ^(٢٩١)، التي يشكل دخولها، وتراكبها، و"تعديها" أو تفاوتها، تعدد أصوات أدبي حقيقي . وذلك ما يعنى المكابرة فيما هو بديهي من الرغبة في إحالة هذه البنية البارعة إلى مجرد جملة نثرية بسيطة، محملة - إلى حد ما - بالجميل الإعتراضية، وتشبيهها، مثلما يفعل "ج . ديفيز"، بـ "مرحلة هذيانات التي لا تنتهي" ^(٢٩٢) . وحتى لو تخيلنا سلسلة من الأقواس وما بين الأقواس، فلن نتمكن من إقحام هذا النص في السلسلة المبلودية للنثر : فما الذي يمكن اعتقاده - على سبيل المثال - في جملة نثرية تنطوي على نفس الكلمة : **الصدفة**، تستخدم - في آن - كمفعول به لجملة رئيسية (رمية نرد لن تلغي أبداً الصدفة)، وكخبر لهذه في الجملة الإعتراضية : "أتكون هذه هي الصدفة" ؟ لكننا إذا ما أدركنا هاتين الجملتين - باعتبارهما "عنصرين" موسيقيين (عنصر أساسي، وعنصر مجاور) - فسنجد من الطبيعي أن يتمكن عنصران متراكبان (نتحدث أيضاً 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 وضوحاً بكثير من "ترجمتها" نثراً، وهو ما ليس مقروءاً . ولا شك أنه يمكن العثور - في "رمية نرد"، مثلما يريد "س. روليه" ^(٢٩٣) - على تكرارات لحنية، أو على "تناغم صوتي متقهقر"، كما أنه لا يقل عن ذلك صواباً أن "مالارميه" قد أراد - في "رمية نرد"، مثلما يقول "س. روليه" - تحقيق "طباق بنوي"، وإذا ما كان قد استخدم في عمله، لتحقيق طموحاته الموسيقية، أساليب بصرية بالأساس، فإن التناقض لا يعدو أن يكون ظاهرياً . فالأمر يتعلق فعلاً، بالنسبة له، بامتلاك

وتنظيم الإنسياب الوقي، وبـ "توليد أبدية الشكل في حركية الوقت" ^(٣٩٤)، مثلما تفعل الموسيقى بفضل الإيقاع، في تصميم الموضوعات وفي العلاقات القائمة بينها؛ لكن لأن الصفحة هي مجال الفراغ الذي يملكه الأدب، فإن هذه الأشكال وهذه البنيات ستتخذ - بطبيعة الحال - مظهرها مكانيا مدركا، مباشرة، من العين . ويتحدث "فاليري" - في هذا الصدد - عن "قراءة ظاهرية" "يربطها" "مالارميه" "بـ القراءة الخطية"، ويضيف : "كان هذا إثراءً لمجال الأدب ببعد ثان" ^(٣٩٥).

وإذا ما أضفنا - فضلاً عن ذلك - أن هذا التشخيص للموضوعات على الورق كان يجب أن يشكل - حسب رغبة "مالارميه" 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" ^(٣٩٦)، وبنوع من العودة إلى الكتابة التشخيصية للحضارات القديمة، فإننا يمكننا أن نتصور تعقيد بنية قصيدة كهذه، دراما وسيمفونية ولوحة، في آن . ولا شك أن "مالارميه" قد أنتج هنا، حقاً، كتاباً "معماريًا مدروسًا" ^(٣٩٧)، دون أن يترك أدنى مكان للصدفة . ونحن نقادون - أيضاً - 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" ^(٣٩٨)، الذي كان الهدف الحقيقي لحياته كشاعر . وطبقاً لـ "ر.ج. كون"، فـ "البنية التحتية المعرفية" هي التي تفسر، وبالأحرى تشكل، "هيكل القصيدة" ^(٣٩٩) : فلدينا - هنا، طبقاً لقوله - قصيدة كونية مبنية على فكرة "المعادلة السيمفونية الخاصة بفصول العام" ^(٤٠٠)، 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 طبقاً لحركة تماوجية (تقدم وتماثل رباعي الأقطاب، في آن)، يتسق لا مع الإيقاع الفصلي فحسب، بل أيضاً "مع كافة الإيقاعات الوقتية"، ومع الأعمار الأربعة لبعض نظريات نشأة الكون ^(٤٠١)، على سبيل المثال . ولن أحوض في تفاصيل تفسيرات "ر.ج. كون"، فهذا الناقد له - في جميع الأحوال - "فضل معارضة كل من يدعى تقليص العمل إلى دلالة خطية وحيدة"، مثلما يقول "ج. ميشو" ^(٤٠٢)، وهو - من ناحية أخرى - قد أوضح جيداً حقيقة أنه في قصيدة كهذه، كان كل شيء يتماسك ويزدهر انطلاقاً 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" أن 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 ^(٤٠٣)، وذلك ما يمنحها أهميتها.

وفضلاً عن ذلك، فثمة ميل، يتزايد أكثر فأكثر، إلى قبول ضرورة تخطي التفسير التبسيطي بإفراط للعنوان الجملة : رمية نرد لن تلغى أبدا الصدفة، باعتباره تصريحاً بالفشل (تفسير تقليدي من "تبيوذية")، 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 تماماً أنه ليس هناك إطلاقاً موضوع آخر"، كما كتب "مالارميه"^(٤٠٤): "تعارض حلم الإنسان مع مصائر وجوده التي يوزعها الشقاء". كل تلخيص للقصيدة سيخونها حتماً، مادام 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 الصياني" - الذي يظهر في ظلمات الغرف، على سبيل المثال - يمثل الفكرة النقية للبطل (ج.ديفيز)، أم للإنسان، الذي يعني تعاقب الأجيال (و.ج.كون). لكن الفرق النهائي للمحاولة الإنسانية، المدفونة في "الزبد الأصلي"، والممتصة في المادة، في "الحيادية المطابقة للهاوية"^(٤٠٥)، لا تدع مجالاً للشك - وهو ما يعوض بظهور كوكبة النجوم، في الصفحة الأخيرة، التي تنقش نجومها

على سطح ما خال وراق

الصدمة المتتالية

فلكيا

لحساب ختامي في حالة تكوين

وبعبارة أخرى، رمية النرد الكبرى، التي تلقىها 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"^(٤٠٦)، أو إلى "ج . كان"، الذي تحدث إليه - فيما يبدو - عن تسع قصائد أخرى ستلي هذه القصيدة (مكتوبة مثلها، على ما يضيف "كان"، "بالشعر الحر"...) ^(٤٠٧) . يبدو من الثابت - إذن - أن "رمية نرد" كانت، في ذهن "مالارميه"، محاولة أولي لتحقيق المؤلف الكبير، الذي حلم به طول حياته.

هل يمكن لنا - مثلما يفعل "ج.ديفيز" - أن نستخلص الحجة من الشكل الذي تبناه الشاعر، فنعتز به "أنه يصعب الاعتقاد بأن مالارميه قد تخلى عن الشعر التقليدي في عمل كان عليه أن يمثل النموذج المثالي للكتاب"^(٧٠٨) ؟ والواقع أننا قد رأينا - 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"^(٤٠٩) . وأود - كختام - أنؤكد على

الأهمية التي دعانا "مالارميه" بنفسه إلى منحها لمحاولته في مقدمة "رمية نرد"، وأن أبين أن الفكرة - شأنها شأن تقنية الشاعر - قد وصلنا، فيما يبدو، إلى خاتمة كان يمكنها - لو لم يختطفه الموت بعد ذلك بقليل - أن تمثل بداية ما .

وإذا ما كان "مالارميه" قد لاحقته وقادته دائما فكرة الكتاب الأسمى، فإنه قد تردد طويلا في المقابل، كما رأينا، في اختيار الأساليب المستخدمة لتحقيق المؤلف . وكثيرا ما نوع سواء في الشكل أو في النوع، مثلما يلاحظ "أوستان" : "أحيانا هي مسألة قصائد، وأحيانا مسألة مؤلفات نثرية، وأحيانا مقطوعات مسرحية، وأحيانا قصائد غنائية ..."^(٤١٠) - 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 مركبي، ناقلا إلى الكتاب بعض أساليب المسرح والموسيقى . ونفهم أيضا أنه أراد إنتاج تركيبة من الشعر والنثر، وهو الذي كتب إلى "ج . كان" عام ١٨٩٧ (ألم يكن يفكر في نفسه ؟) : "سيأتي مؤلف أسمى يحل محل الشكلين"^(٤١١) .

وينبغي أن نؤكد أن مقدمة "رمية نرد" توضح لنا أن "مالارميه" قد كف - في نهاية حياته - عن اعتبار البحر السكندري كـ "شعر لاشخصي"، وشكل مخصص بطبيعته لأن يستخلص "من العالم نشيدا، وكي ينير فيه الإيقاع الجوهري"^(٤١٢) . وتنتهي المقدمة بهذه الكلمات :

النوع الذي يصبح واحدا مثل السيمفونية يترك، تدريجيا، إلى جانب التشيد الشخصي، الشعر العتيق بلا مساس، ذلك الذي ألتزم إزاءه بالعبادة وأمنحه امراطورية العاطفة وأحلام اليقظة، فيما ستكون موضع معالجة وتفضيل (على نحو ما يلي) موضوعات كهذه من الخيال الخالص والمركب أو الذهني : التي ما من سبب سيبقي لاستبعادها من الشعر - المصدر الوحيد^(٤١٣) .

وهكذا، يعزل "مالارميه" - في ختام حياته الأدبية - الشعر الكلاسيكي في مجال الغنائية الشخصية، و"العاطفة وأحلام اليقظة"، ويبحث عن خلق شكل أكثر تركيباً و"سيمفونية" كي ينشد ما أسماه "ترتيلا ... العلاقات بين الكل"^(٤١٤) . وتتضح الإشارة إلى السيمفونية بالفعل عندما نقرأ الخطاب الذي وجهه "مالارميه" إلى "فاليري" عام ١٨٩١ :

ينبغي، من أجل إدراك الأدب، وكي يكون له معنى، الوصول إلى هذه السيمفونية السامية التي ربما لن يصنعها أحد : لكنها طاردت حتى أكثر اللاشعوريين ...^(٤١٥)

مؤلف سيمفوني، هذه الترتيلة اللاشخصية التي يمكن "ألا تحتوي على أي موقع"، هو أيضا نشيد ذهني رفيع لروح تصعد إلى جوهر الأشياء كي تستشف - بشكل أفضل - لعبة علاقاتها،

وتعيد خلق الكون في كتاب. حينئذ، 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 الكل، الموسيقي" ^(٤١٦). وكان لموضوع المؤلف أن يصبح - ولا نشك في ذلك - موضوعاً "من الخيال الخالص والمركب"، وبعبارة أخرى، موضوعاً ذهنياً.

لم يقم "مالارميه" - في "رمية نرد" - إلا بمحاولة أولى، بـ "تلمس"، مثلما يكتب إلى "جيد" ^(٤١٧)، "بهدف تحقيق هذه السيمفونية السامية"، لكنه يشك - فيما يبدو - في أن يحقق، من الآن فصاعداً، وفي مستقبل قريب، المؤلف النهائي. وفي عام ١٨٩٨، وخلال استعداداته لقضاء الصيف في "فالغان"، بدا مفعماً بالثقة، وتحدث إلى "هـ.دى رينيه" عن "انتصاره" القريب ^(٤١٨). وجاء الموت أكثر تبكيراً من أن يسمح له بأن يحقق - بشكل جيد - محاولات جديدة: ففي ٩ سبتمبر ١٨٩٨، قضى تشنح حنجري على "مالارميه". واستطاعت زوجته وابنته أن تقرأ - 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" ^(٤١٩).

(٦) خلاصة معنى وقيمة المحاولة المalarمية

المكانة المنفردة للمالارميه في تاريخ قصيدة النثر

دوره في انتشار النوع

ألم يكن "مالارميه" يخدع نفسه ؟ ألا يمكننا الاعتقاد (هو نفسه اعتقد ذلك) بأن "المؤلف الكبير" الذي حلم به، كان - بحكم تعريفه - غير ممكن التحقق، وأن شاعراً محصوراً في قدراته الوحيدة ما كان بمقدوره أن يأمل شيئاً أفضل من "عرض مقطع منفذ"، و"إفساح مكان للأصالة المجيدة كي تتألق"^(٢٠) ؟ علينا - في جميع الحالات - أن ننتهج 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 ١٨٩٧ .

والواقع أن هذه المسيرة نموذجية : فهي تسمح لنا - في الواقع - بمتابعة جهود شاعر ينحو إلى مطلق اللغة، ويصطدم - باستمرار - بالمقاومة التي تواجهها 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 الإيحاءات وشبه التعويذة لم تصل إلى إنجاز مرض . عندئذ، التفت "مالارميه" إلى النظم، كـ "كلمة شاملة" توحد عدة ألفاظ لتؤسس عتصراً 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 تقهر، تلك الخاصة

بنظم الشعر نفسه، الذي تفرض عليه قوانينه الصارمة مطلقاً شكلياً صرفاً، وحيث شكله الخطي ("الذهاب والرجع المتعاقب بلا انتهاء للبصر، سطر ينتهي في التالي، كي نبدأ من جديد") (٤٢١)، لا يتحمل التعقيد الكوني "الذي يحلم به" "مالارميه". وفي ذلك الحين، يستشرف نمطاً آخر في تنظيم اللغة: إنه التركيب اللغوي، الذي يطبق - 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"اضطراب" اللغة الشائعة، وأن تفرض 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 - 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 جوهريّة، 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 مندورة للفشل، تلك المحاولة الخاصة بإرادة تحطّي 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 أبداً 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 بعيداً. ونعلم إلى أي حد تجلّى هذا "الاتجاه التزامني" لدى الروائيين المعاصرين. من "سارتر" (طريق الحرية) إلى "فوكنر" (بينما أحتضر)، دون حاجة لذكر "غوليس" لجيمس جويس (٤٢٢). 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 أصداء كثيرة في الشعر (مع "تزامنية" بارزون، بطبيعة الحال، وبعض قصائد "أبولينيير" و "كوكتو" و "سوبو"، على سبيل المثال)، فإنها لم تمارس، ولم يكن بمقدورها أن تمارس تأثيراً مباشراً على قصيدة النثر: فقصيدة النثر - وخاصة الحديثة - أقصر، بإفراط، من أن تستخدم نسق التسلسل التزامني لعدة موضوعات، فهي - بالأحرى - تبدو كومضة، كاندغام شعري شديد الكثافة، بأكثر من كونها بناء 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 - وقتئذ - 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 وجرأة، 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. فضلاً عن ذلك، فإن الرمزية أطلقت نيرانها عام ١٨٩٧، وكان القرن العشرين هو الذي حصده واستثمر الميراث الأدبي لـ "رمية نرد". لقد لعبت قصائد "مالارميه" النثرية دوراً في التاريخ الأدبي، منذ وقت مبكر تماماً، وبمكننا القول - عموماً - أن التأثير الذي مارسه كان متناسباً طردياً مع أصولها - 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 إعدداً، 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" (٤٢٤)، والتكوينات المنمقة لـ "فرايران" في أولى قصائده النثرية (٤٢٥)، توضح تماماً ما يمكن أن يصبح عليه الشكل الشخصي البالغ الصرامة للمارميه، عندما يصبح نسفاً. وينبغي - وهو أمر حقيقي - أن نعترف بأن تأثير هذه النثرية قد تحقق، مع ذلك في العمق، وبصورة متأخرة تقريباً، وأن "كلوديل" - على سبيل المثال - لن ينسى، في "معرفة الشرق"، درس تركيب الجملة بأسمى معانيه، والكتابة المدروسة، التي قدمتها القصائد المجموعة عام ١٨٩١ في "صفحات" (٤٢٦).

وبالمقابل، فإن أولى القصائد ذات البنية والكتابة السهلتين نسبياً، والقابلة للتمثيل بالتالي، والمندرجة في خط "بودلير" (المنقحة بذكرى من "مقاطع" برتران)، قد أتاحت انطلاق أسراب من قصائد النثر، في فترة كان الشعراء الشباب يبحثون خلالها عن التحرر من طغيان الأشكال الكلاسيكية: مرة أولى عام ١٨٦٧ (خلال نشرهم في "روفي دي ليتز إي ديزار" ومرة ثانية عام ١٨٨٦، عندما نشرت "لافوج"، مجلة الرمزيين المقبلين، ثلاثاً منها كـ "نوع من البيان العام" (٤٢٧)، فقد "حددت" هذه الـ "صفحات" الـ "منسية" - على ما يقول "ر.دي جورمون" - "تفتحا 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 أدبيه" (٤٢٨) - قد مارست تأثيراً، حاسماً أحياناً، على عدد من الشعراء الشباب، في اللحظة التي كان مؤلفها - وقد أصبح لامبالياً بهذه "المزق" (٤٢٩) - مستغرقاً في إعداد عمله المعماري الكبير، ويجد في الهرب من "المكيدة المدرسية" (٤٣٠). وسنجد في الصفحات التالية اسم

"مالارميه" في كافة منعطفات تاريخ الرمزية، وقصائده النثرية - التي سيهجرها القرن العشرون لفترة طويلة، لصالح الشعر المنظوم^(٤٣١) - وقد احتلت في هذا التاريخ، وخاصة في البحث عن شكل شعري، مكانة هامة . فضلاً عن ذلك، أُلْمَ يجمع "مالارميه" في ديوان - كي يستجيب للعديد من الالتماسات - صفحاته النثرية أربع مرات^(٤٣٢) ؟

وهكذا، فإن "مالارميه" - الذي أضعه إلى حوار "بودلير" و"رامبو" و"لوتريامون"، مع عدد من الشعراء الذين ترتبط مشكلة اللغة الشعرية لديهم بالبحث الميتافيزيقي - قد وجد نفسه مشتتاً في أبحاث أكثر شكلية بكثير من عهد الرمزيين، إذ استمرت حياته عشرين عاماً 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 - أبداً"^(٤٣٣)، وأن صراعه الحقيقي لم يكن ضد هذا أو ذاك، بل ضد "الصدفة"، أو - إذا ما فضلنا - ضد المادة باسم "الروح"، "التي ليس لديها ماتفعله أبداً غير موسيقية الكل"^(٤٣٤).

*

الهوامش

- (١) قارن N. Miserey في Cahiers du Nord, n° 2-3, 1948, p. 227. الفن الأسمي "يتمثل في أن نَظهر أننا في حالة نشوة من خلال امتلاك كامل لكل الملكات، دون أن نكون قد أوضحنا كيف ارتقينا إلى هذه القسم" ؛ ذلك ما كتبه "مالارميه" إلى "كازاليس" في ٢٥ أبريل ١٨٦٤، éd. du Rocher, ١٨٦٤, (Propos sur la poésie, éd. de 1953, Monaco, p.42) . وسترجع إحالاتي دائماً إلى هذه الطبعة المستكملة.
- (٢) رمية نرد لن تلغي الصدفة أبداً (Préface, Œuvres, éd. de la Pléiade, p.455).
- (٣) قصائد النثر مجموعة في ديوان "هذيانات Divagations" (المنشور عام ١٨٩٩، لدى شاربنتيه)، تحت عنوان : حكايات وقصائد Anecdotes et Poèmes.
- (٤) وبشكل خاص : "موندور" Vie de Mallarmé, Gallimard, 1941، وأعمال Œuvres مالارميه، المنشورة في طبعة "لابلاد"، عام ١٩٤٥، وهو النص النهائي الذي سترجع إليه إحالاتي، و Propos sur la poésie، مقتطفات من مراسلاته (طبعة جديدة مزيده، 1953، éd. du Rocher, Monaco).
- (٥) تجددت الدراسات عن "مالارميه" وازدادت ثراء - بصورة واضحة - منذ عشرة أعوام (قارن بيليو جرافيا)، 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 المالارمية" .
- (٦) أعاد نشرها "هـ ـ هـ ـ موندور" في كتابه عن Eugène Lefebvre, Gallimard, 1951, p.342.
- (٧) Mallarmé plus Intime, Gallimard, 1944, p.22-42. أعاد البروفيسور "موندور" نشر هذه الحكاية في كتابه Mallarmé Lycéen (Gallimard, 1954). ودون أن نذهب إلى حد أن نرى فيها - مثلما 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 القصدي .
- (٨) Mallarmé Lycéen, p.338.
- (٩) الخامس عشر من سبتمبر ١٨٦٢ (أعيد نشره في Œuvres de Mallarmé, p.257). وقد أوضح السيدة "نوليه" - التي أحيت هذا المقال المنسي طويلاً من "لارتيست" - أهميته في أطروحتها L'œuvre poétique de S. Mallarmé, Droz, 1940, p.37-45.
- (١٠) قارن ١٠٠ p.52, Note 2, Mondor, Vie de Mallarmé, Gallimard, 1941. هل تعلق الأمر بقصائد منظومة أم قصائد نثر ؟ لا يوضح خطاب "منديس" هذه المسألة .
- (١١) أعادت السيدة "سوفران" نشرها في (44-33 p. , janvier 1950, French Studies (Oxford). تحت عنوان Une Œuvre de jeunesse Inédite de Mallarmé، مصحوبة بتعليقات صائبة، كما أوضحت المصادر المختلفة لهذه القصيدة . وهي تفترض أن هذه القصيدة معاصرة تقريباً للقصيدة المنظومة "مداعبات جنائزية"، المكتوبة في "سانس" عام ١٨٦١، وأنها كانت جزءاً من "حفلات تنكرية".
- (١٢) يتعلق الأمر بالكراسات التي كان تلميذ مدرسة "سانس" ينقل فيها قصائد كتابه المفضلين، تحت عنوان "لُقى" : حيث يحتل "بودلير" المساحة الأكبر (قارن Mondor, Mallarmé Lycéen, p.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,

(١٥) على نحو ما يشته خطاب "لوفيبور" إلى "مالارميه"، في ١٣ مايو ١٨٦٤ : "أرغن صغير نقال رائعة أدبية صغيرة فاتنة، أحفظها عن ظهر قلب.. وفي الغليون تعطون الانطباع شبه الحقيقي بلندن" (خطاب أعاد "موندور" نشره في (Eugène Lefébure, p.178 et 180).

(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 ومغمم بأفضال الأشياء الذواوية" (المؤلفات، ص ٢٦٣). وكان "مالارميه" قد بعث بهذه القصائد الثلاث إلى "كولينيون" مدير مجلة Revue Nouvelle منذ ١١ أبريل ١٨٦٤ (قارن (Propos sur la Poésie, p. 39). وأعتقد - عن اقتناع - أنه كتب أحاديث شتوية بعد ذلك بقليل.

E. Noulet, L'œuvre poétique de Mallarmé Droz, 1940, p. 146. (٢٠)

(٢١) وهكذا، في عام ١٨٨٧ - وبعد أن يذكر "فيرلين" "صديقه" باجو "بأنه و"مالارميه" قد وصفا بأنهما "منحلالان" - يضيف: "شتيمة بين قوسين تصويرية، خريفية جدا، مثل شمس غاربة حقا، ويجب أخذها ككل"...

Verlaine, Correspondance, Œuvres, Masein, t. III, p. 20

(٢٢) كان "مالارميه" قد فقد أخته ماري في أغسطس ١٨٥٧، وهو يشير إليها في هذه القصيدة. قارن

Mondor. Mallarmé plus Intime, p. 50-77 : Maria sœur de Stéphane, et Mauron, Une nouvelle explication de Mallarmé (Figaro Littéraire 10 avril 1948).

(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 الكراسة - مؤرخة بعامي ١٨٦٣ و ١٨٦٤ : 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 أو ١٨٦٢ - "ربات شعر فرنسا والأقاليم"، وأنه عندما أبلغ "كازاليس"، في أبريل ١٨٦٢، 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" جزءاً من المقطوعات المنشورة في

"لابريس" في ٢٤ سبتمبر ١٨٦٢.

(٢٥) عندما بعث إلى "كولينيون"، مدير "المجلة الجديدة"، قصائد النثر الثلاث التي تشكل سيمفونية أدبية، في ١١ أبريل ١٨٦٤، 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 "سام باريس"، وعن أعمال هذا الأستاذ" (Propos sur la Poésie, Monaco, 1953, p.40).

(٢٦) "بالأمس، رأينا - أنا وماري - ساعة دقاقة صغيرة المانية هي لعبة حقيقية. وعندما تكون كبيرة في حجم القبضة، فإنها تكلف ثلاثة شلنات..."، ذلك ما كتبه "مالارميه" من لندن، في نهاية عام ١٨٦٣، إلى صديقه "كازاليس". ولقلة نقوده، فلم يشتر الساعة الدقاقة الصغيرة إلا فيما بعد بقليل. وسيتحدث "لوفيبور" - في

خطاب عام ١٨٦٦ - عن السعادة التي تملكه وهو يتحدث في "الصالون الصغير الساحر" لصديقه "على إيقاع ساعتكم الدقاقة الرائعة المصنوعة من بورسلين ساكس، التي تبدو مجبولة من عجينة الأزهار" (انظر، Mondor, Eugène Lefebure, lettre reproduite, p. 214).

(٢٧) حيث أقام "مالارمي" عام ١٨٦٢، بالقرب من ميدان "كونفنتري"، "مكان لقاء كل الأراغين الصغيرة النقال"، كما يكتب إلى صديقه "كازاليس" في ١٤ نوفمبر ١٨٦٢. وفي خطاب آخر، بتاريخ ٢٧ نوفمبر ١٨٦٣، يحلم طويلاً بـ "آلة التعساء" (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 ١٨٦٣ .
(٢٩) كانت "ماري جيرهار" قد تركت "مالارمي" مرتين قبل أن تعود نهائياً إلى لندن في أغسطس ١٨٦٣ .
وكان "مالارمي" قد رافقها حتى بولندا . وبعد رحيلها، كتب إلى "كازاليس" في ٥ مارس ١٨٦٣ : "لقد أخذنا نلوح طويلاً بمنديلينا، وعندما لم أعد أرى منديلها، أخذت أبكي في الشوارع" (قارن Mondor, Vie de Mallarmé, p.84).

(٣٠) قارن بالخطابات التي ذكرها "هـ. موندور" في 182, Note 1, Vie de Mallarmé, وفي ملاحظات حول قصائد النثر Œuvres, p. 1544 . ويستخلص من هذه الخطابات أن "مالارمي" قد قرأ "برتران" قبل أن يصل إلى "تورنون"، بلاشك في "سانس" حوالي ١٨٦٢-١٨٦٣ .
(٣١) انظر تنويعات هذه القصيدة Œuvres p.1549).

(٣٢) قارن بالخطاب المرسَل إلى "كازاليس"، الذي ذكره "موندور" في 104-106, Vie de Mallarmé .
(٣٣) في الأول من فبراير ١٨٦٥ : "سيمفونية أدبية" (جوتيه، بودلير، بانفيل) . وكان العنوان الأول لها : ثلاث قصائد نثر . ويظهر هذا العنوان على المخطوط المحفوظ في مكتبة "جاك دوسيه"، وفي خطاب من "مالارمي" إلى "كولينون" (قارن Œuvres, p.1537 et 1538).

(٣٤) ويكتب "مالارمي" - في بيليجرافيا "هذيانات" - عام ١٨٩٦ - وهو يفكر بلاشك في الرمزين - أن "المشهد الرمزي، أو شيئاً ما جديداً إلى حد ما - في ذلك الحين - يحيل إلى أمنية الانتقال الذهبية، المطاردة منذ ذلك الحين، والمستشفة آنذا".

(٣٥) سنجد نص ١٨٦٥ في المؤلفات، ص ٢٦٣، ونص ١٨٩٧ ص ١٥٤ . وقد نشر البروفيسور "موندور" - مؤخراً - نصاً لم ينشر من قبل لـ "سيمفونية أدبية"، يرجع تاريخه إلى عام ١٨٦٤، أجرى فيه "مالارمي" بضعة تعديلات طفيفة عام ١٨٦٥ . 186, Sur la Symphonie Littéraire de Mallarmé, Mélanges Bonnerot, Nizet 1954, p. 461-467 .

(٣٦) Œuvres, p.263 . يستوجب الحال هنا أن نذكر أن "قديسة" تم تأليفها عام ١٨٦٥ . فـ "أشعة صافية محاطة بأبواق" كانت عام ١٨٦٤ "بمجدولة في أبواق ذات أنبوبين" . لكن "لوفيبور" توصل إلى "لوتريامون" بأن "يحذف الأبواق ذات الأنبوبين"، "باسم الشعر والموسيقى والرقص والفيزياء" (خطاب بتاريخ ١٣ مايو ١٨٦٤، أعيد نشره في 179, E.Lefebure, Gallimard, 1951).

(٣٧) أفاد "كازاليس" - في خطاب إلى "مالارمي" في ٣٠ ديسمبر ١٨٦٤ - باستلام "ظاهرة مستقبلية" : "ترسل لي ... بقصيدة نثر جعلتني غيوراً، فهي ذات لون رائع، الغروب العظيم بانعكاساته الحمراء والمخطط بشرائط سوداء، ترسم عليه - شاحبة، ممطوطة، طويلة ونخيلة - الهياكل المكتسية بالكاد لأطفالنا الصغار، وهذا

المهرج الأخير، وهذه البقايا للأعمار التي شاخت، كل هذا يشكل لوحة غريبة ذات جمال حقيقي ونادر، إنها إحدى روائعك الأدبية ... " (قارن 1542 p. Œuvres). ولن تنشر قصيدة "ظاهرة مستقبلية" إلا عام ١٨٧٥ في Republique des Lettres.

(٣٨) سنجد في كتاب Mauron, Mallarmé L'Obscur, Denoël, 1941 دراسة لهذه "الاستعارات المهيمنة" للمالاميه؛ قارن بشكل خاص - الصفحتين ٩٢ - ٩٣ - بالنسبة لموضوع "حصلة الشعر" التي سبق أن خصص "س.سولا" دراسة عنها.

(٣٩) كتب "مالارميه" إلى "كازاليس" في أكتوبر ١٨٦٤: "أخترع لغة ينبغي أن تنبثق بالضرورة من شعرية جديدة تماماً، 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 كراساتهِ الصغيرة - التي كان ينقل فيها قصائد كتّابه المفضلين، ليكون لنفسه مختارات شخصية صغيرة - ترجم "مالارميه"، عام ١٨٦٠، عدة قصائد لبو ترجمةً حرفية: "إلى هلينا" و "أولالوم" و "إلى شخص في الفردوس" و "آنايل لي" و "أولالي" و "لو كوليسيه" و "مقطعات" و "الغراب" و "ليونور" (قارن Mallarmé Lycéen p.323-324). وفيما بعد، لم تفارقه فكرة ترجمة "بو". وفي عام ١٨٧٢، نشرت "رينسانس أرتستيك" ترجمة ثمانية قصائد؛ وفي عام ١٨٧٦، نشرت "ريوبليك دي ليتز" - أيضاً - عدة ترجمات لم يسبق نشرها. لكن يبدو لي - حقاً - أن أغلب هذه الترجمات - حسب مراسلات الشاعر - كانت مكتوبة منذ فترة طويلة سابقة (قارن Notes des Œuvres, 1506-1512). وفي عام ١٨٦٤ 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 أحل "روفي دي ليتز" أيه ديزار "ترجمة" بحيرة أوبر (أولالوم)، يشير - فيما يبدو - إلى أن هذه القصيدة قد ترجمت منذ ١٨٦٧. وتتساءل السيدة "نوليه" لماذا ترجم "مالارميه" - في المقطع الأول من "أولالوم" - كلمة "sere / ذابل" بـ "كثيرة"، في حين أن "يابسات" أكثر ملاءمة، لكن - إضافة إلى أن "كن متقلصات يابسات" تتشكل تتابعاً مزعجاً للإصاات المتماثلة - فمن الواضح أن "مالارميه" يبحث - كما في هذا المقطع - عن الإصاات الحفيضة والخزينة للصوتين "O" و "A":

"السماءات كانت من رماد / وقار، والأوراق، متقلصة وكثيرة - كانت الأوراق

عرضة للتلف وكثيرة. الليل في أكتوبر الوحيد لعامي الغابر. وقريباً للغاية من بحيرة

"أوبر" المظلمة، في مقاطعة "وبر" الضبابية الوسيطة - هنا، بالقرب من مستنقع "أوبر"

الرطب، في الغابة التي تسكنها غيلان وير" Œuvres, p.196.

وفي دراسته عن L'Esthétique de S.Mallarmé, Flammarion, 1951 p. 143-144، 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 أيضاً قيمها الصوتية والإيحائية.

(٤٥) Œuvres, p.269 . وفي كتاب "الكلمات الإنجليزية"، عام ١٨٧٧، سيضيفي "مالارميه" على حرف P الاستهلاكي "قصيدة واضحة للغاية في التكديس، وفي الإثراء المكتسب أو الركود" Œuvres, p.933 : ويمكن لهذا المعنى الأخير أن ينسجم مع بداية "ظاهرة مستقبلية" .

(٤٦) لاشك 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 الخادق، لكن القابل للمناقشة : انظر - في هذا الموضوع - مقال "ج. كريبييه" في Le Goéland، نوفمبر ١٩٤٢، ص ٣ . ويصرح "بودلير" : "سيعجب الرجل المنحط بالجمال وسيسميه قبحاً" .

(٤٧) قارن في "هيروديداد" : "تحت النوم المظلم لأرض بدائية" Œuvres, p.47 .

(٤٨) خطاب إلى "كازاليس" (عن "إله الريف" هذه المرة)، يوليو ١٨٦٥، 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 Mondor, *Vie de Mallarmé*, p.150-159 .

(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 ١٨٦٥، *Propos sur la Poésie*

Monaco, 1953, p.54-55

(٥٢) ستوجد "ثلاث قصائد نثر رقيقة" عثر عليها البروفيسور "موندور" في كتابه عن Lefébure)Eugène (Gallimard, 1951, p.73-76). 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"؟ شئ واحد يبدو مؤكداً، وهو أن الاثنين كانا يقتفيا أثر "بودلير"؛ فقصيدته "لوفيبور" عن القمر - شأنها شأن قصيدته عن "الخريف" - تنطوي على ملامح شديدة الرومانتيكية والبودليرية في آن : ففكرة حلم البقطة هذا "حول مركبة امبراطورية" تعود - بلاشك - إلى "الحداثة" التي نادت بها مقدمة "قصائد نثر صغيرة" لبودلير عام ١٨٦٢ .

(٥٣) سيكتب "لوفيبور" - بالفعل، عام ١٨٦٧ - إلى "مالارميه"، "المريض بالملق"، واليائس من الكتابة : "ربما يمكنكم أن تتسلوا بضعة حلى أدبية، باستكمال بعض قصائد قديمة مثلاً، لن تحتاجوا من أجلها إلا لشعوركم المدهش والساحر كفنّان، وليس للمفهوم العظيم والساحق للكون" (Mondor, E. Lefébure, p.269) .

(٥٤) منذ عام ١٨٦٥، وبعد أن حكى للوفيبور أنه - في طفولته - كان يكتب موضوعات إنشاء من عشرين صفحة، يضيف "مالارميه" : "ألم أبلغ - منذ ذلك الحين، في الواقع - في حيي للتكثيف، على العكس من ذلك" ؟ (Mondor, Eugène Lefébure, p.342) .

(٥٥) قارن بما يلي، تحت عنوان "تطور الأسلوب المالمري"، ملاحظه ٢ .

(٥٦) "أن نسمي شيئاً ما يعني إلغاء ثلاثة أرباع متعة القصيدة، المكتوبة من أجل كشفها رويداً رويداً : الإحشاء به هو هذا الحلم" (إجابة على "استقصاء" J. Huret حول التطور الأدبي، Œuvres, p.869) .

(٥٧) إنها مراسلات "مالارميه"، على ما نُشرت في الطبعة التي أصدرها - مؤخراً - البروفيسور "موندور" في *propos sur la poésie*, Monaco, 1953، التي تسمح لنا بأن نكون أفضل فكرة عنها . قارن، أيضاً A. Adam, *Les premières étapes d'une itinéraire*, Les Lettres, ضمن ١٩٤٨، عدد خاص مكرس للمالمريه، ص ١٢٥-١٣٤ .

Igitur, Œuvres, p.440 et 442.

Encyclopédie, LXXXVII, traduction Guterman et Lefebvre (Hegel, Morceaux choisis, Gallimard, ٥٩)

(٦٠) انظر بشكل خاص مقال 1^{er} janvier (Mercure de France, L.J.Austin, Mallarmé et le rêve du Livre)

1953، وبداية دراسة - 32-52 p. 1953, G.Davies. Vers une explication rationnelle du Coup de Dés, Corti. (٦١) كتب "لوفيبور" إلى "مالارمي" عام ١٨٦٦ : "أمازلتهم تتداولون دائماً مع "المطلق" و"الوجود" و"العدم"، الذين يمثلون تعالين جرابكم؟" (mondor, Eugène Lefebvre, 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 ١٨٦٩ (مرجع سابق، ص ٣٤) . وإنه للملح ميم أيضاً فكرة إقامة نظرية عن "البرجوازي" في "العلاقة بالمطلق" (خطاب إلى "فيه"، في ٣٠ سبتمبر ١٨٦٧، 95 p. 1953, Monaco, Propos sur la poésie). والإشارة إلى ما تمثله النظرية في "تطوير" الكون.

(٦٣) قارن خطابه إلى "كازاليس"، ١٤ مايو ١٨٦٧ (Propos sur la Poésie, p.89).

(٦٤) خطابه إلى "كازاليس"، مارس ١٨٦٦، 66 p. Propos sur la Poésie.

(٦٥) المرجع السابق، ص ٦٥ .

(٦٦) في هذا الخطاب الشهير المكتوب إلى "كازاليس"، في ١٤ مايو ١٨٦٧، يعرض "مالارمي" "هبوطه إلى العدم"، ويستنتج منه الدروس . قارن 89 p. Propos sur la Poésie.

(٦٧) سيكتب إلى "كازاليس" في أبريل ١٨٧٠ : "أحاول أن أقارن حياتك التي يزورها "المفهوم السلبي" بالإيمان الذي تسعد به، الآن، روجي ... " (Propos, p.104).

(٦٨) الذي يبدو أنه درسه بمثابة طوال صيف ١٨٦٦ : قارن Austin, Mallarmé et le Rêve du Livre (Mercure de France, 1^{er} janvier 1953, p.86-89)

Mallarmé, l'homme et l'œuvre. hatier, 1953, p.56. (٦٩)

Science de la Logique, chap.I, traduction Guterman - Lefebvre (Morceaux Choisis de Hegel, (٧٠)

Revue des Gallimard, 1939, p.104). عرف "مالارمي" مقال "شيرير" عن "هيجل والهيجلية"، الذي نشر في (Austin, art. cit., p.96) قارن (٧١) 15 fevr. 1861, Deux Mondes, ويعرض لقانون الحركة الجدلية في ثلاثة أزمنة (قارن 96 p. (Austin, art. cit., p.96).

(٧١) Théodore de Banville, Œuvres, p.522، التشديد من مالارمي .

(٧٢) Crise de Vers, Œuvres, p.363. وحول هذه النظرية عن الانتقال، وأصولها الهيجلية وتطبيقاتها في شعر

"مالارمي" ؛ انظر ملاحظات "ج. ديفيز" في مقدمة كتابه Explication Rationnelle du Coup de Dés, Corti, 1953, p.46et sq .

(٧٣) الموسيقى والآداب، 647 p. Œuvres,

Crise de Vers, Œuvres, p.368 . (٧٤)

(٧٥) المرجع السابق، ص ٣٦٦ .

(٧٦) سحر، 400 p. Œuvres .

(٧٧) خطاب بتاريخ ٢٤ سبتمبر ١٨٦٦ (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

اللانهاثي"، كما كتب "لوفيبور" في ٢٧ مايو ١٨٦٧، رداً على خطاب "مالارمي" (Mondor, Eugène Lefebvre)

(٧٩) خطابه إلى "كازاليس"، ١٤ مايو ١٨٦٧، p.88. **Propos sur la Poésie**.

(٨٠) مقال في عام ١٨٦١، نشر في *Revue des Deux Mondes*، وذكره "أوستين"، مرجع سابق، ص ٩٤.

(٨١) قارن p.663. **Œuvres**.

(٨٢) مقال مذكور في 1^{er} janvier 1953, p.104. **Mercur de France**.

(٨٣) **Œuvres**, p. 378.

(٨٤) مدركاً 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).

(٨٥) هكذا يُعرف "مالارميه" بنفسه هذا الكتاب المثالي (Œuvres, p.378).

(٨٦) **Lettre Autobiographique à Verlaine**, Œuvres, p.663.

(٨٧) **Lettres à quelques-uns**. Gallimard, 1952, p. 236.

(٨٨) إنه المصطلح الذي يستخدمه "مالارميه"، لا في خطابه بتاريخ ١٨٨٥ إلى "فيرلين"، فحسب (قارن

Œuvres, p.663)، بل أكثر تبكيراً، عندما كتب إلى "كازاليس"، في ١٤ مايو ١٨٦٧: "لن يكون دخولي في

"الأقول" 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).

(٨٩) **Propos sur la Poésie**, p.79-80.

(٩٠) المرجع السابق، ص ٨٢. وهذا الخطاب الذي اكتشف مؤخراً لم يُنشر إلا في الطبعة الأخيرة.

(٩١) خطابه إلى "كازاليس"، ١٤ مايو ١٨٦٧، p.88. **Propos sur la Poésie**, Monaco, 1953.

(٩٢) نشر هذا الخطاب بتاريخ ١٧ مايو ١٨٦٧، في كتاب H.Mondor, Eugène Lefébure, Gallimard, 1951.

p.347 et sq، وفيه نرى الربط، في "ثالث" رائع، بين "فينوس" ميلو و"جيو كندا" دافنشي - "أعظم ومضتين

لجمال على هذه الأرض" - و"المؤلف" الذي حلم به "مالارميه"، الذي سيكون "الثالث".

(٩٣) **Propos sur la Poésie**, p.97.

(٩٤) خطابه إلى "لوفيبور"، ٣ مايو ١٨٦٨ (ذكره "موندور" في Vie de Mallarmé, Gallimard, 1941, p.25).

(٩٥) خطابه إلى "كازاليس"، ١٨ يوليو ١٨٦٨، p.99. **Propos sur la Poésie**.

(٩٦) قارن بالخطاب الهام المرسل إلى "كازاليس"، ١٨ فبراير ١٨٦٩، p.101. **Propos sur la Poésie**.

(٩٧) المرجع السابق، ص ١٠٢.

(٩٨) **Vie de Mallarmé**, p.288.

(٩٩) خطاب إلى "لوفيبور"، ٢٠ مارس ١٨٧٠، وأعيد نشره في Mondor, E. Lefébure, p.356.

(١٠٠) هكذا أسمى "فيه دي ليل آدم" هيكل في رسالة منه إلى "مالارميه" في ١١ سبتمبر ١٨٦٦ (قارن

Mondor, Vie de Mallarmé, p.222).

(١٠١) وسيتعلق الأمر - فيما بعد - بكتابه حول "الكلمات الإنجليزية".

(١٠٢) **Œuvres**, p.273.

(١٠٣) 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" لإمكانيات التعبير اللغوية، الذي سئى "مالارميه" ينكب عليه بالفعل، لكن ليس قبل عامي ١٨٦٨-١٨٦٩.

Œuvres, p.273. (١٠٤)

(١٠٥) قارن بما يلي، تحت عنوان "السريالية ومشكلة اللغة"، بالفصل الثاني من القسم الثالث.

(١٠٦) انظر مقال H.Fouquier في Temps (15 septembre 1898) بمناسبة وفاة "مالارميه"؛ نقد عفيف سيرد عليه "ر. دي بوري" في Mercure de France، أكتوبر ١٨٩٨.

(١٠٧) كشف "مالارميه" عن مشروعاته إلى "لوفيبور" خاصة - وهو العالم في المصريات وعالم اللغة القدير - وطالبه بإمداده بالمعلومات والكتب الخاصة بهذا العمل: قارن - في كتاب Mondor, Eugène Lefébure - بخطاب "مالارميه" في ٢٠ مارس ١٨٧٠، ص ٣٥٥-٣٥٦، وخطابات "لوفيبور" من يناير إلى مارس ١٨٧٠، ص ٣١٥-٣١٩.

(١٠٨) في ملحوظة مدهشة، يعلق "مالارميه" على "التقاء الكلمات" هذا، الذي بمنحنا - على ما يقول - "الانطباع، من خلال لفظة العلم، بالتوجه نحو معرفة البحوث حول موضوع تخصص للوصول إلى حالة "الفهم"، وإلى أن يشكل واحداً 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).

(١٠٩) Vers une explication rationnelle du Coup de Dés, Corti, 1953, Introduction, p.35-37؛ ونجد تعليقاً آخر، أكثر "أفلاطونية"، على هذه الملاحظات، في G.Delfel, L'esthétique de S.Mallarmé, Flammarion, 1951, p.139 et sq.

Œuvres, p.854. (١١٠)

Œuvres, p.854. (١١١)

Œuvres, p.852. (١١٢)

Œuvres, p.853. (١١٣)

(١١٤) 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 "الصيرورة" 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 "هيكل" منهجه الجدلي، كي يكيفه مع تأملاته وشواغله الشخصية.

Œuvres, p.468 et p.857. (١١٥)

(١١٦) يلفت "فورن" - الذي طور هذه الفكرة بذكاء شديد - النظر إلى أن التجريد، بالنسبة للمالارميه، ليس إلا "وسيلة جديدة للتماس بالواقع، وللإحياء به بدون قوله" Mallarmé L'Obscur, Denoël, 1941, p.71 (١١٧) في دراسته عن "مالارميه واللغة"، أوضح "م. بلانشو" - على نحو رائع - هذه الوظيفة المزدوجة، الإبداعية والهدامة، للكلمات، موضوعاً كيف أنه إذا كان هذا الواقع ملغى من ناحية، فإنه - من ناحية أخرى - يعاود الظهور في شكله الأكثر محسوسة، كتعاقب من الظلال الهاربة وغير الثابتة، بدلاً حتى من المعنى المجرد الذي

يدعى (الواقع) أنه يسد فراغه" (نشر هذا المقال في L'Arche,n°. 14 - قارن ص ١٣٧ - وأعيد نشره في La Part du Feu, Gallimard , 1949 تحت عنوان (أسطورة مالارميه (Le Mythe de Mallarmé).

Œuvres,p.368 et 858. (١١٨)

(١١٩) أمكن ابتعاث تأملاته بملاحظات صديقه "لوفيبور" عن القيمة المزوجة - الرمزية والصوتية - للكلمات البدائية (خطاب إلى "لوفيبور"، يناير ١٨٧٠)، وحول اللغات القديمة، العبرية بشكل خاص، التي تطبع "آثار خطوات الفكر الإنساني على بقايا الروح البدائية" (خطاب بتاريخ ٢٥ مارس ١٨٧٠)، قارن Mondor, Eugène Lefébure, 315-316 et p. 319.

(١٢٠) ربما بتأثير "فيه 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 تزداد كثيراً في مراسلاته في هذه الفترة، فيما يتعلق - على سبيل المثال - بسوناتا YX، المقتطفة من "دراسة مقصودة عن الكلام": حيث المعنى "يستدعى بفعل سراب داخلي للكلمات": ونحن نشعر عند النطق بها عدة مرات، بـ "إحساس قبلاني إلى حد ما" كما يصرح "مالارميه" (خطاب إلى "كازاليس"، ١٨ يوليو ١٨٦٨، p.98, Propos sur la Poésie). وسنجد - في رسالة "ج. شيرير" الأكاديمية 155-160, Droz, 1947, L'Expression Littéraire dans L'œuvre de Mallarmé, - إشارات مختلفة حول "مالارميه" والإخفاثية.

(١٢١) Sepher Ietzirah, chap.2, proposition 2، ذكره فرانك في كتابه La Kabbale, Hachette, 1889,p.113 - ويعود تاريخ الطبعة الأولى لكتاب "فرانك" إلى عام ١٨٤٣: وقد استطاع "مالارميه" معرفته بالتالي. ونقرأ - من ناحية أخرى - في كتاب Eliphas Levé, Dogmes et Retuel de haute Magie, p.213: "الكلام يخلق شكله، وعندما يقوم شخص ما، معروف بأنه معصوم، بتسمية شيء ما بأى اسم، فإنه يحول هذا الشيء حقاً إلى جوهر دال من خلال الإسم الذي أطلقه عليه".

(١٢٢) Œuvres,p.850. ومن المفيد أن نذكر هذه "الملحوظة" بكاملها، حيث يواصل "مالارميه" - بعد أن يتحدث عن "المعنى البدائي والمقدس للكلمات" - بمائلة الأدب بالقبلانية: "إلى هذا الحد! مع الأربعة والعشرين حرفاً، فإن هذا "الأدب Littérature" المسمى بشكل أدق "الآداب Lettres" ينطوي عبر اندماجات مضاعفة في شكل الجمل ثم الشعر، كنظام محكم مثل فلك روحي - على نظريته الخاصة به، المحردة، 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 قَلَّتْها، كما أنها - بالنسبة للآداب - ليست بلا حدود". قارن Ralland de Renéville, La Parole, dans L'expérience Poétique, Gallimard, 1938,p.39 et sq.

Œuvres,p.852. (١٢٣)

Œuvres,p.921. (١٢٤)

(١٢٥) المرجع السابق.

(١٢٦) قارن بالصفحات التي خصصها "ل. سلييه" عن "الخيميائ الحرفية" لدى "فاير دوليفيه"، في أطروحته حول Fabre D'Olivet (Nizet, 1953,p.133-142).

Œuvres,p.921. (١٢٧)

Delfel, L'Esthétique de Mallarmé, Flammarion, 1951,p.143 et sq. قارن (١٢٨)

- (١٢٩) Œuvres,p.959.
- (١٣٠) Œuvres,p.929.
- (١٣١) Œuvres,p.926 . في أطروحته الحديثة، يشير "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 ترتكز تأملات الشعراء على أسس موضوعية . ويضيف : "ليس ذلك معنى لغوياً، ربما، لكنه حقيقة شعرية" (ص ١٤٣)، لينضم بذلك إلى رأى "ج. دلفيل"، مرجع سابق، ص ١٤٣ .
- (١٣٢) Tennyson vu D'ici, Œuvres,p.528.
- (١٣٣) Œuvres,p.364.
- (١٣٤) المرجع السابق .
- (١٣٥) قارن بملاحظات "مالارميه" من "أجل بحث في اللغة"، Œuvres,p.854
- (١٣٦) "إنها رغبة أكيدة في زمني، تكمن في فصم الحالة المزدوجة للكلام، الختام أو المباشرة هنا، والجوهرية هناك"، كما سيقول "مالارميه" (Œuvres,p.368) . ونعرف التعليقات العديدة التي أثارها - لدى "فاليري" - مشروع إبداع لغة شعرية على نحو خاص، وبالأذات في مقالته عام ١٩٣٢، "أحيانا ما كنت أقول إلى ستيفان مالارميه" (Nouvelle Revue Française . 1^{er} mai 1932, repris dans Variété).
- (١٣٧) Œuvres,p.366 . قارن بصورة مشابهة في موضع آخر : "تشتار 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.
- (١٣٨) قارن Thibaudet, la poésie de S.Mallarmé N.R.F., 1926 , p.231
- (١٣٩) Œuvres,p.42 . قارن بخطاب شهر مارس ١٨٦٦ إلى "كاراليس"، Œuvres,p.65 .
- (١٤٠) خطاب إلى "كوبيه" بتاريخ ٥ ديسمبر ١٨٦٦، Œuvres,p.65 . وهو لوم من نفس ذلك النوع الذي يوجهه "مالارميه" إلى البارناسيين والطبعيين : "إن طفولية الأدب كانت تكمن حتى الآن في الاعتقاد، مثلاً، بأن اختيار عدد معين من الأحجار الكريمة، ووضع أسمائها على الورق، وهو الأفضل، إنما يصنع أحجاراً كريمة . حسناً ! لا . فلأن الشعر يتمثل في الخلق، فيجب أن نأخذ من الروح الإنسانية حالات، ومضات ذات نقاء مطلق، إلى حد أن التغني بها، ووضعتها في دائرة الضوء، سيشكل بالفعل حُلِي الإنسان ..." Œuvres,p.870
- (١٤١) Œuvres,p.368.
- (١٤٢) Solennité (à propos de Théodore de Banville), Œuvres,p.333.
- (١٤٣) Œuvres,p.871 . قارن بتصرّجات "مالارميه" عن "الموسيقى والأدب" : "الطبيعة موجودة، فلن نضيف إليها(....) وكل الفعل المتاح - أبداً، فقط - إنما يكمن في التقاط العلاقات النادرة أو المتعددة، في غضون ذلك"، ثم يضيف هذا التعريف الفذ عن الإبداع الشعري "السلي" : "بقدر الإبداع : فإن مفهوم الشيء، الهارب، هو الذي يغيب" Œuvres,p.647.
- (١٤٤) Œuvres,p.367.
- (١٤٥) Œuvres,p.366.
- (١٤٦) Œuvres,p.380 . "يمكن لمثل هذا الكتاب - بالطبع - أن يتكون، في واقع الأمر، من عدة كتب؛ فقد توقع "مالارميه" خمسة كتب عام ١٨٦٦، وفي عام ١٨٨٧، تحدث إلى "غيل" - فيما يبدو - عن أربعة "كتب

- موضوعات "، وكل منهم يفضي إلى أربعة أخرى، أي عشرين جزءاً ككل (قارن Les Dates et Symbolistes p.234). ووفقاً لـ "ج. كاهن"، فقد تحدث فيما بعد عن عشر قصائد، كانت "رؤية نرد" أولها (et Décadents p.24). وجميع هذه الأرقام هي مضاعفات الرقم خمسة - لكنني أترك للأحرار 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. (١٤٧)

(١٤٨) قارن بخطابه إلى "فيرلين" المتعلق بسيرته الذاتية (Euvres, p.643).

Euvres, p.372. (١٤٩)

(١٥٠) قارن بخطابه إلى "كازاليس" في ١٤ مايو ١٨٦٤، المذكور فيما سبق، من هذا الكتاب .

(١٥١) قارن ببداية محاضرة "مالارميه" عن "الموسيقى والآداب" (Euvres, p.643).

(١٥٢) قارن بخطابه إلى "كازاليس"، المذكور فيما سبق..

(١٥٣) خطاب إلى "فيه"، ٢٤ سبتمبر ١٨٦٦، p.82 Propos sur la Poésie.

(١٥٤) قارن بـ "إيجيتور"، Euvres, p.439.

(١٥٥) خطاب "مالارميه" إلى "لوفبور"، ١٧ مايو ١٨٦٧، ذكره موندور Eugène Lefébure, p.349.

(١٥٦) قارن بالمقدمة المكتوبة في ١٨٩٧، لـ "رؤية نرد لا تلغى الصدفة أبداً" (Euvres, p.456).

(١٥٧) قارن بخطابه إلى "كوبيه"، ٢٠ أبريل ١٨٦٨، p.97 Propos sur la Poésie.

(١٥٨) خطاب إلى "أوبانيل"، ٧ أكتوبر ١٨٦٧، p.96 Propos sur la Poésie.

(١٥٩) قارن بـ Mondor, Vie de Mallarmé, p.259.

(١٦٠) المرجع السابق، ص ٢٨٥-٢٨٦.

(١٦١) قارن بـ "إيجيتور"، Euvres, p.439.

(١٦٢) Propos sur la Poésie, p.119. لقد صدم "مالارميه" من خلط الأنواع في "قصائد نشر صغيرة" لبودلير،

الذي نشر في أجزاء عام ١٨٦٩.

(١٦٣) نقرأ - في إحدى أوراق "إيجيتور" - التنويه التالي: "مشهد مسرحي، إيجيتور القديم" (قارن

(Euvres, p.429 et 442). وحول هذه الفكرة عن الدراما، انظر مقدمة الدكتور "بونيو" لـ "إيجيتور"

(Euvres, p.427-429). والأمر يتعلق بدراما ذهنية تماماً (نعلم أن "الكتاب" - بالنسبة لمالارميه - هو نوع من

المسرح الداخلي)، وهو ما يفسر العبارة التوجيهية التي ذكرها "مالارميه" في بداية "إيجيتور": "توجه هذه الحكاية

إلى عقل القارئ الذي يقوم بالإخراج المسرحي للأشياء بنفسه" (Euvres, p.432).

(١٦٤) G.Davies, Vers une Explication Rationnelle du Coup de Dés. Corti, 1953, p.53.

(١٦٥) في كتابه Rapport sur le Mouvement Poétique Français de 1867 à 1900

(١٦٦) والعبارة التي استخدمها "فاليري" - بالتوفيق الذي نعرفه (قارن Variété II, p.220) - هي أيضاً عبارة

"منديس".

(١٦٧) لاحظ "أودار" و "ميساك" - في مقدمتيهما للعدد الخاص من مجلة "لي لير"، عن "مالارميه"، عام

١٩٤٨- أنه: "ما من شيء أكثر تمييزاً من الحاذبية التي لا تقاوم، وغير المتوقعة بالنسبة لنا إلى هذا المستوى، التي

تمارسها اليوم "إيجيتور" على كل من يريدون إمساك الحقيقة المالارمية في كليتها". إنه "مؤلف رئيسي"، على ما

كتب "ميثو" بدوره، عام ١٩٥٣، p.84 ١٩٥٣، Boivin, *Mallarmé, l'homme et l'œuvre*.
(١٦٨) Œuvres, p.434. وقد عثر الدكتور "بونيو" على قصيدة خامسة وأضافها. وعنوانها "حياة إيجيتور".

(١٦٩) خطاب إلى "كازاليس" ١٤ مايو ١٨٦٧، p.87 *Propos sur la Poésie*.

(١٧٠) رد على استقصاء "جول هيريه"، Œuvres, p.869.

(١٧١) Œuvres, p.440: "كنت أرجو أن يظل شكلاً غامضاً يخنفي تماماً في المرأة المربكة"، والتماثل مذهل مع الخطاب الذي يقول فيه "مالارميه" إلى "كازاليس": "كنت أسقط، منتصراً، بوله وبشكل غير محدد، إلى أن أصبحت أرى نفسي - مرة أخرى - أمام امرأة فينسيا، 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, p.87-88).

(١٧٢) الأثاث المزخرف بالخرفات، والأبسطة، والمرأة، والمصباح: إنه نفس أثاث سوناتا yx ("أظافرها

الصفافية"...) التي علق عليها "مالارميه" بنفسه (Mondor, *Vie de Mallarmé*, p.267-268).

(١٧٣) "أصبحت المرأة مللاً"، ص ٤٤٠. قارن بالمرأة في "هيروديايد":

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 الاقتران بين امرأة / ملل نفس الحقيقة الواحدة.

(١٧٤) Œuvres, p.440.

(١٧٥) Œuvres, p.436.

(١٧٦) المرجع السابق، ص ٤٣٧.

(١٧٧) المرجع السابق، ص ٤٣٥. وهذه التركيبة البحرية والنجمية" تلمح بالتأكيد إلى حركة المد والجزر، وحركة النجوم في السماء، حسب الساعات؛ قارن بالنص - الأسبق بالتأكيد، والأقل كثافة - الذي عثر عليه الدكتور "بونيو" ونشره هـ. شاربنتييه" في العدد الخاص من مجلة "لي ليتز" عام ١٩٤٨، ص ٢٤، حيث "الصدفة اللانهائية للروابط" تحل محلها" المصادفات الخارجية للعبة العوالم".

(١٧٨) هيروديايد، Œuvres, p.44et47.

(١٧٩) Claudel, *La Catastrophe d'Igitur*, dans *Positions et Propositions*, Gallimard, 1928, t.I, p.203.

(١٨٠) هذه المسودات المختلفة، وبشكل خاص المسودات الثلاث لـ "الخروج من الحجرة"، منشورة تحت العنوان العام "هوامش"، بعد "إيجيتور"، في طبعة "لابلياد"، التي احتفظت بالترتيب الذي قام به الدكتور "بونيو". انظر (Œuvres, p.854).

(١٨١) في نص أولى - على سبيل المثال، وحيث كان الشاغل الوصفى مايزال موجوداً - يكشف لنا عن "إيجيتور" (أو - بالأحرى - شخصيته القديمة"، قارن ص ٤٤٩) مرتدياً رداء من القطيفة السوداء المطرزة بفراولة من الدانتيل:

"عبقرية خارقة، مرتدية القطيفة، والرعشة الوحيدة فيها كانت العمل العنكبوتي لدانتيللا

كانت تتساقط على القطيفة" (مسودة "الخروج من الغرفة"، ص ٤٤٧).

ولكن عندما يستعيد "مالارميه" نصه (بعد كم أسبوع، أو شهر، أو سنة ربما، من التضج البطيء؟

نحن نجهل ذلك) يكون التطور قد تحقق، والشئ المادي قد شُحن بالدلالة، وفراولة الشباب الجنتلمان قد أصبحت رمزاً : 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 القطيقي لسلالة حارقة يحكه الضوء ويتنفس في هواء خائقي، لشخص فكره لا يعي نفسه، لهيئتي الأخيرة المنفصلة عن شخصيته بفراولة ضارية، لا تعرف نفسها" (الخروج من الغرفة، ص ٤٣٩) .

(١٨٢) رد على "الاستقصاء" الذي قام به "ليو دورفير" عن الشعر، "لا فوج"، ١٨ أبريل ١٨٦٨.

(١٨٣) حسب تعبير "دي جورمون"، فإن "الحقيقة الجديدة التي دخلت الفن مع الرمزية هي مثالية العالم" (Livres des Masques, t.1, Préface). قارن بما كتبه "جيد" في *Traité du Narcisse*، عام ١٨٩١ : "العمل الفني بلورة، فردوس جزئي حيث تعاود الفكرة الإزهار في صفائها الرفيع".

(١٨٤) قارن بـ ص ٤٣٨ و ص ٤٣٩ : "بناء حلمي"، "كي يتفسر حلمي"، فإن "إيجيتور"، "مؤمنا بوجود مطلق واحد"، يتخيل نفسه "موجوداً في كل مكان في حلم ما" (ص ٤٤٢).

(١٨٥) "ليس هذا الوزن هو صوت تقدم شخصيتي التي تحافظ على الاستمرارية في اللولب، وهذا الخفيف، هو الخفيف الغامض لازدواجيتي ؟" (ص ٤٣٨-٤٣٩)؛ هكذا يتساءل "إيجيتور"، وهو يهبط "اللؤلؤ المسبب للدوار" (ص ٤٤٨) لـ "سلام الروح الإنسانية" (ص ٤٣٤) . وقد لاحظ "أ. آيدا" - بعقريه - 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, p.156-157- Tiré à part de Dialogues

١٨٦) مقدمة "إيجيتور"، أعيد نشرها في *Œuvres*, p.427

(١٨٧) وبشكل خاص، تدخل أسلاف الـ "سلالة" التي يرمز إليها أيضا بـ "الوقع" والـ "خفيف" (قارن ص ٤٣٨)، "قلب هذه السلالة (الذي أسمعه يدق هنا)"، و ص ٤٤٩ : "أما عن الحركة التي أنتحت هذا الخفيف، فقد كانت (...) المسيرة المنتظمة وقوفاً على القدمين للسلالة التي كانت قد ظهرت". والواقع أن "إيجيتور" كان "قد انقذف خارج الزمن بفعل سلالته" (ص ٤٤٠) .

(١٨٨) أوضح "نيبوديه" - جيداً، في فصله عن صور "مالارميه" - أن الصورة المالارمية، على النقيض من الصورة البارناسية، ذات الحدود المعينة جيداً - كانت، بالأساس، متحركة وموسيقية (*La Poésie de S.*

Mallarmé, Gallimard, 1926, p. 201 - 202)

Œuvres, p.433.

(١٨٩)

(١٩٠) *Œuvres*, p.436. وسيقول "مالارميه" عام ١٨٧٧ - بصدد "الكلمات الإنجليزية"، عن حرف "t"

الاستهلاكي - أن هذا الحرف "يمثل من بين كل الحروف الوقفة"، وفكرة "الثبات والتوقف" (*Œuvres*, p.953)، فهل يستخدمه - لهذا السبب - هنا ليمثل "شكلاً دائماً للأبد" ؟

(١٩١) 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 خفيفها الحالي، مثلما يجب أن يكون، الغموض في ارتباطك، أو توقفه، كما لو أن السقطة الكلية، التي كانت الصدمة الوحيدة لأبواب القبر، لم تخلق الضيف بلا

عودة..."

(Œuvres,p.854)، والتشديد مني) .

(١٩٢) قارن بما يقوله "مالارميه" عن الجنس، Mots Anglais, Œuvres, p. 921

(١٩٣) L'œuvre poétique de Mallarmé, Droz, 1940,p.108-110.

(١٩٤) Œuvres,p.41.

(١٩٥) انظر ما سبق، ص ٣٣٦. والمقطع الشعري المستمد من "أولالوم" - في الملحوظة - هو أيضاً مميز للنسقين

(١٩٦) بحث "شيرير" - في أطروحته حول (Droz, L'Expression Littéraire dans L'œuvre de S.Mallarmé

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 "مالارميه" في التنظيم الشامل .

(١٩٧) مقدمة "إيجيتور"، Œuvres,p.854

(١٩٨) Œuvres,p.436.

(١٩٩) Œuvres,p.440.

(٢٠٠) قارن بما ورد ص ٤٤٠، فيما بعد بقليل : "إنه يفصل عن الزمن غير المحدد ويكون !".

(٢٠١) قارن بسوناتا "الطاهر، والعمر واليوم الجميل"، المنشورة عام ١٨٨٥ .

(٢٠٢) لا يتخلو من فائدة أن نذكر أن "مالارميه" - في "إيجيتور" - يستخدم الكلمات بطريقة مبهمة 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" .

(٢٠٣) Œuvres,p.442.

(٢٠٤) قارن بـ ص ٤٥٠ : "وحيثما وصلت، في مراهقتي، إلى المطلق : كان ثمة لولب، ظل (هو) في المطلق في عليائه، عاجزاً عن الحركة" .

(٢٠٥) Œuvres,p.854. ولا ينبغي أن ننسى أن "مالارميه" أراد - في "إيجيتور" - تقديم دراما العجز (قارن بما سبق، تحت عنوان "تقنية الإصاات)، وأن يشخصها بطله رمزيا . وبعد أن وصل إلى "الرؤية الرهيبة لمؤلف خالص" (قارن 97,p. Propos sur la Poésie)، أحس - أولاً في رعب - بأن مؤلفاً كهذا، نظراً لمطلقه نفسه، لم يكن من الممكن أن يوجد (إنها دائما الفكرة الميجلية عن المطلق - العدم ؛ وفي النهاية، سيصمم على أن يكتب، أي على أن يلقي بـ "رمية نرد" .)

(٢٠٦) Œuvres,p.450.

(٢٠٧) قارن Mots Anglais, Œuvres,p.921 : "تتكشف الكلمة، في حروفها المتحركة وإصااتاتها المزدوجة و، كأنها لحم، في حروفها الساكنة، وكأنها هيكل عظمي هش يمكن تشريحه".

(٢٠٨) في ملحوظته حول اللغة عام ١٨٦٩، صرح "مالارميه" بأن الكلام "يخلق تماثلات للأشياء بفعل تماثلات الأصوات"، في حين أن الكتابة "ترسم إيماءات الفكرة" (Œuvres,p.854).

(٢٠٩) "المكتوب، ذلك التحليق الضمني للتجريد، يستعيد حقوقه في مواجهة سقوط الأصوات العارية (Lemystère dans les Lettres , Œuvres,p.385).

(٢١٠) انظر مقاله حول "ليون ديه" : يصرح "مالارميه" - بشكل خاص - أن أنساق التكرار هذه تنتسب للشعر الأجنبي بأكثر مما لشعرنا، ويحبل - في إحدى الملاحظات - إلى "إ. بو" و "أولالوم" (Œuvres,p.691).

(٢١١) Crise de Vers (فقرة كتبت عام ١٨٩٢)، Œuvres,pp.367 - 368

(٢١٢) خطاب كتبه "مالارميه" إلى "غيل" بصدد "أساطير الروح والدم" في ٧ مارس ١٨٨٥، وأعيد نشره في *Propos sur la Poésie*, p.140. قارن فيما يلي. بالفصل الثاني من القسم الثاني من هذا الكتاب .

(٢١٣) خطاب إلى "كازاليس"، ٣ مارس ١٨٧١، *Propos sur la Poésie*,p.170

(٢١٤) كتبت قصيدة "شيطان التماثل" - كما رأينا - عام ١٨٦٧؛ ومن المحتمل تماماً أن "مشهد مقطوع" - المنشورة في "لاريبيليك دي لير" عام ١٨٧٥ - ليست إلا قصيدة أقدم منها ومعدلة بدرجة كبيرة : وهي منشورة في "لاريبيليك دي لير" إلى جانب "شكوى الخريف" و"ظاهرة مستقبلية" و"رعشة شتوية" المكتوبة كلها حوالى عامى ١٨٦٤-١٨٦٥، تحت عنوان "صفحات منسية".

(٢١٥) قارن رد "مالارميه" على "حول هارت" عام ١٨٩١ : "الأشياء موجودة، وليس علينا أن نخلقها، ليس علينا إلا أن نذكر العلاقات بينها، وحيوط هذه العلاقات هي التي تشكل الأبيات وتوزعها أوركسترا" (Œuvres,p.871).

L'œuvre poétique de S.Mallarmé, Droz, 1940,p.299.

(٢١٦)

(٢١٧) النسخة الأولى من هذه القصيدة - التي يعود تاريخها إلى عام ١٨٦٥ - أعيد 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

(٢١٨) علامة أولى، أشار إليها البروفيسور "موندور" في خطاب إلى "كازاليس" بتاريخ ١٨ يوليو ١٨٦٨ : "حوض أسماك تعبره زعانف أسماك غامضة، فضية، قديماً ... " (Vie de Mallarmé,p. 270)

(٢١٩) قارن بالجملة الأخيرة، المميزة، من مقال عن "ليون ديه"، المنشور في نوفمبر ١٨٧٢ : "الروح المضمرة، التي لا تتشبه بكلمات الشاعر المختار المؤلف، منذورة للعدم، إن لم تضح إلى الله بالمجموع العاجز عن طموحاته" (Œuvres,p.694)

(٢٢٠) انظر *Mallarmé, Messein*, 1931,p.21-22 : "مدعوا 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 تماماً أن نضيف - مثلما يفعل "روبير" - "وهكذا وضعه القدر في حلبة اكتشافاته الكبرى".

(٢٢١) انظر مقال "ليون لومونييه" *Baudelaire et Mallarmé traducteurs de Poe, dans les Langues Modernes*, janvier février - 1949,p.47-57. وعلينا أن نشير إلى أن "مالارميه" لم يعرف الإنجليزية جيداً، وهو ما يمكن أن يفسر - إلى حد ما - أن "يستسخ"، بذلك، ترجمته للنص الإنجليزي .

(٢٢٢) 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*, p. 19 - 33.

(٢٢٣) E. Noulet, L'œuvre Poétique de S. Mallarmé, Droz, 1940, p. 160 وينبغي الرجوع إلى فصل "مالارمي مترجماً لبو" ص ١٥٨-١٧٣ .

(٢٢٤) L'Expression Littéraire dans l'œuvre de S. Mallarmé, p. 226.

(٢٢٥) Œuvres, p. 655 .

(٢٢٦) Œuvres, p. 720. نشرت المجموعة - التي لم يكن قد عثر عليها حتى هذه اللحظة، من "الموضة الأخيرة" - للمرة الأولى في طبعة "لابلياد" .

(٢٢٧) Œuvres, p. 735.

(٢٢٨) يتعلق 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) .

(٢٢٩) Œuvres, p. 763; cf. Thibaudet, la poésie de stéphane Mallarmé. Gallimard, 1926, p. 105. ويشير "تيبودي" أيضاً، ص ١٠٦، إلى أن "إثارة موضوع ماء، بالنسبة له، هو استدعاء لفكرته، بطريقة بارعة، وهو التسامي به من خلال وسيط التشابه إلى أجواء العقل والإنسجام" .

(٢٣٠) Œuvres, p. 806.

(٢٣١) تبدأ قصيدة النثر بهذه المصادرة الفريدة على المطلوب : "بارع هو الواقع، الناجع في تثبيت الوسيلة العقلية بين سرابات واقعة ماء، لكنه يرتكز - من هنا بالذات - على وفاق كوني معين ؛ ولنتأمل - إذن - ما إذا لم يكن، في المثال، ثمة مظهر ضروري، جلي، وبسيط، يستخدم كنمط" . ويواصل "مالارمي" : "أريد - في سبيل نفسي وحدي - أن أكتب كيف استرعت نظري كشاعر هذه الحكاية، قبل أن ينشرها الصحفيون على العامة المدربة عل أن تضفي على كل شيء طابعه الشائع" Œuvres, p. 276 . فخلال أحد العروض، انتصب دُب فجأة ضد المهرج الذي كان يناوره واحتضنه بخطورة، إلى اللحظة التي دفعه طُعم قطعة من اللحم إلى أن يترك غنيمته : هاهي، بأسلوب "الصحفي" "الحكاية" التي لم أجدها في أي موضع بجرائد هذه الفترة، مثلما لم أجد أيضاً أية إشارة إلى مسرح "السفاهات" .

(٢٣٢) قارن بصفحات "مالارمي" عن الرقص، وبشكل خاص عن الموسلين الذي يحجب ويعري الراقصة : "نعم، فتشويق الرقص، كهيبة متناقضة أو أمل في رؤية الكثير أو ما لا يكفي، يتطلب إطالة شفافة" (Œuvres, p. 311) .

(٢٣٣) ونجد في نص ١٨٩٦ - الأكثر غموضاً أيضاً - "نفعل تفوقنا" بدلاً من "ضحية .." .

(٢٣٤) الدب - فيما يظن "مالارمي" - يطلب من المهرج أن يشرح له "هذه الأجواء من البهاء، والترايب والأصوات" .

(٢٣٥) نص عام ١٨٩٦ : "متواضعون" .

(٢٣٦) انظر Œuvres, Notes, p. 1532

(٢٣٧) انظر "ببليوجرافيا" ديوان "هذيانات"، التي كتبها "مالارمي" عام ١٨٩٦ Œuvres, p. 1570 .

(٢٣٨) Le Mystère dans les lettres, Œuvres, p. 385.

(٢٣٩) "كنت أقول أحياناً إلى ستيفان مالارمي ... " (Nouvelle Revue Française, 1^{er} mai 1932, p. 826) .

(٢٤٠) يذكر "برونو" - في كتابه Histoire de la Langue Française - مثلاً مذهماً مستمداً من رواية "بيزنطي" للكاتب الرمزي "ج. لومبار" : "عجلات وطيفة، ذات فتور من وميض، كانت تعرض التباسات في شكل

- بضائع" (t.VIII, XIX^e. siècle et période contemporaine, p.805)
- (٢٤١) قارن بما سبق قوله بصدد "الانتقال" الذي يتوجه "من الواقعة إلى المثال"، ص ٢٦٦. "والحديث لا علاقة له بحقيقة الأشياء إلا بصورة تجارية"، كما يقول في موضع آخر "مالارمييه": "ففي الأدب، يكفي أن يتم التلميح إليها، أو الاحتفاظ بصفتها لتندمج بها فكرة معينة" (Euvres, p.366).
- (٢٤٢) يسمى "مالارمييه" الموسلين "وشاح العمومية" الذي يجعل من الراقصة تجريداً، بدلاً من امرأة خاصة (Euvres, p.311)
- (٢٤٣) J. Schérer, *L'Expression Littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Droz, 1947, p.161.
- (٢٤٤) هذان التعبيران - المستمدان من "حكايات هندية" و"لوران تيلاد" ذكرهما "شيرير"، ص ١٥٣؛ وسأضيف أننا نقرأ في "الموضة الأخيرة": "محب للعواصف وأوراق الشجرة".
- (٢٤٥) شيرير، مرجع سابق، ص ١٦١.
- (٢٤٦) Mondor, *Mallarmé plus intime*, Gallimard, 1944, p.214, n.2
- (٢٤٧) Montesquieu, *Cahiers*, Grasset, 1941, p.73.
- (٢٤٨) *Bibliographie des Divagations* (Euvres, p.1569) قارن بـ
- (٢٤٩) Stéphane Mallarmé, *un héros* (Mercure de France, 1899, p.39).
- (٢٥٠) *La Musique et les Lettres*, p.645.
- (٢٥١) (٢٥١) Mallarmé, *l'homme et L'œuvre*, Hatier, 1953, p.97. قارن بما سبق، ملحوظة ٢٠٢.
- (٢٥٢) Michaud, *Mallarmé, l'homme et l'œuvre*, Hatier, 1953, p.147 قارن بـ
- (٢٥٣) بالنسبة لشاسيه، على سبيل المثال، فإن كلمة "Oublies - منسية"، الواردة في "الغابات المنسية عندما يمر الشتاء المظلم" (Euvres, p.854)، إنما تعني - حسب أصل كلمة "Obliviscor" لدى "ليزيه" - "قد جعل كائناً، أبيض ثلجياً"؛ وتعني La Chimère عزلة... إلخ... لكن الأمر يتعلق بتراكبات طباعية أو "بريق من أسفل": فالقصيدة - بكل بساطة - تريد أن تقول شيئاً آخر غير ما تقوله، إنها كتابة شعرية يجب ترجمتها بوضوح. قارن
- Les clefs de Mallarmé, éd. Montaigne, 1954, p.121, 140, 199.
- (٢٥٤) *La Déclaration Foraine* (Euvres, p.280).
- (٢٥٥) قارن بـ Le Nénuphar Blanc, p.284: "كانت قد صنعت من هذا الكريستال مرآتها الداخلية بعيداً عن التطفل الساطع لبعد الظهيرة، كانت تأتي إليها، والبحار الفضي البارد للصفصاف سرعان ما لا يعدو إلا صفاء نظرتها المعتادة في كل ورقة".
- (٢٥٦) Euvres, p.279.
- (٢٥٧) هذا الاستخدام الملتبس لكلمة "Offre - يقدم" ذكره "شيرير" في *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Droz, 1947, p.115
- (٢٥٨) Le mystère dans les lettres (Euvres, p.386).
- (٢٥٩) العبارة قالها "ميشو"، في 181, p.1, t.I, Nizet, 1947.
- (٢٦٠) Maurice Guillemot, *Villégiature d'artistes*, Flammarion, 1898, Mondor, *Vie de Mallarmé*, p.507.
- (٢٦١) Le style de Mallarmé, *La poésie de S.Mallarmé*, Gallimard 2^e éd., 1926, p.313-332.
- (٢٦٢) ولأن "مالارمييه" لم يكتب بالفعل قصائد نثر، بين عامي ١٨٧٥ و ١٨٨٥، فإن هذا البعد الأول لتركيب جملة الفريد لم يتضح نثراً إلا في قصيدتين: "شيطان التماثل" ١٨٧٤ و "مشهد مقطوع" ١٨٧٥.

LA Vogue, 1886,n°. 12,p.420.

(٢٦٣)

(٢٦٤) سبق أن تحدثت - كما نذكر - عن "انطباعية" رامبو، الذي كان يستخدم، بصورة واضحة، تقنية شديدة الاختلاف، لكن نقطة انطلاقه مماثلة لها (قارن بما سبق، ص ٢٣٦) .

Le Démon de L'analogie (Œuvres,p.275) .

(٢٦٥)

La poésie de Stéphane Mallarmé , Gallimard , éd. 1926, p. 336.

(٢٦٦)

(٢٦٧) إنه يريد في "رمية نرد" فكراً يتم "تقديمه في نشأته نفسه"، حيث - كما يقول - "يولد ويتطور تحت أنظارنا بكل مجموع الصور المتجاورة والتابعة، التي يتضمنها أو يوقظها في الذهن كلماً تجسد". (Essai sur la poésie et la pétique de S. Mallarmé, Lausanne, Mermod, 1949, p. 151). إنه إنكار -حسيماً أعتقد- للمظهر النهائي للقصيد المalarمية، حيث يتم إدراك المستويات المختلفة من الأصل بقيمتها ومكانها الخاص، كما في سيمفونية .

(٢٦٨) مشهد مقطوع (Œuvres,p.276)

(٢٦٩) المرجع السابق، ص ٢٧٧.

Thèmes anglais pour toutes les grammaires, Gallimard, 1937, Préface, p.15 .

(٢٧٠)

(٢٧١) قارن بما سبق، ص ٣٥٠.

(٢٧٢) عام ١٨٩٨ (Œuvres,p.883).

(٢٧٣) "السر الخفي في الآداب" (Œuvres,p.386) . وهذا النص، المكتوب عام ١٨٩٦، هو - في آن - تقرير لأنساق الكتابة المalarمية، 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,p.382 et 385).

La poésie de Stéphane Mallarmé . Gallimard , 1926,p.325.

(٢٧٤)

Schérer, L'expression Littéraire dans l'œuvre de Mallarme,p. 186.

(٢٧٥)

Œuvres,p.287.

(٢٧٦)

(٢٧٧) مرجع سابق، الجزء الثالث، القسم الثالث : عمق الجملة، ص ١٨١-١٨٨ .

(٢٧٨) حسب "بواز"، يستخدم مalarمية "تركيبية لا نجد مفتاحها - إلى حد ما - إلا في التركيبة اللاتينية":

(Le Symbolisme: De Baudelaire à Claudel, Renaissance du Livre, 1919,p.87); cf . Schérer, op. cit.:

L'influence latine.p.33-36

(٢٧٩) عروس النيل البيضاء (Œuvres,p.284)

(٢٨٠) المرجع السابق، ص ٢٨٥ .

Thibaudet, la poésie de S. Mallarmé, Gallimard. 1926, p. 328.

(٢٨١)

(٢٨٢) المجد (Œuvres,p.288)

(٢٨٣) هذه الجملة من "مشهد مقطوع": "الحادث الأكثر حدة ! أثار انتباهي" (Œuvres,p.276) لم تكن تتضمن أبداً علامة تعجب في نص عام ١٨٧٥ . حول استخدام علامة التعجب، قارن، شيرير، مرجع سابق، ص ٥٣-٥٥.

(٢٨٤) عزلة (Œuvres,p.407)

(٢٨٥) رد على "ش. موريس" حول موضوع "إ.بو" (Œuvres,p.872)

Le Mystère dans les Lettres (Œuvres,p.387).

(٢٨٦)

(٢٨٧) قارن - في "سحر" : "استحضار الموضوع المخفي، في ظل جلي، بكلمات موحية، ليست مباشرة أبداً، متقلصة إلى صمت مساو، يقتضي محاولة تقترب من الخلق" (Euvres, 400).

(٢٨٨) قارن - فيما يلي - بالجزء الثاني، الفصل الثاني.

(٢٨٩) قارن بخطاب السيرة الذاتية الموجه إلى "فيرلين" في نوفمبر ١٨٨٥ (Euvres, p. 663).

Propos sur la Poésie, 1953, p. 141.

(٢٩٠)

(٢٩١) ويخبرنا خطاب من "مالارميه" إلى "ج. كان" - وقد أطلعني عليه البروفيسور "موندور" - أية وساسوس منعت الشاعر من نشر "الكنسي" في مجلة فرنسية : "أما فيما يتعلق بما ينشره "بيكا"، فليس هناك سوى مقطوعة نشر غير منشورة، ول سوء الحظ فلا أستطيع طبعها هنا، كجامعي : "الكنسي" ؛ وتذكر كون على الفور لماذا" (خطاب إلى "ج. كان"، أبريل ١٨٨٦، مجموعة "ه. موندور").

(٢٩٢) كان "مالارميه" قد استأجر - في "فالين"، عام ١٨٧٤ - بيتاً صغيراً قريباً من "السين"، وكان يقضي جانباً من أيامه في الصيف في التحذيف بنهر السين، "في زورق من خشب الأكاجو" (قارن بـ Euvres, p. 665). وفي ١٩ يونيو ١٨٨٥، يتحدث - في خطاب له - عن قصيدته الثرية المخططة، التي "لم تكن نجى"، فالأحدوثة كانت تبدو له "حكائية بإفراط" (Mondor, Vie, 480).

(٢٩٣) تبيديه، المرجع السابق، ص ١٣٧.

(٢٩٤) نتذكر أبيات "ظهور"، عن "عطر الحزن" الذي يترك قطاف حُلْم في قلب من قطفه.

Euvres, p. 286.

(٢٩٥)

(٢٩٦) عروس النيل البيضاء (Euvres, p. 285).

(٢٩٧) سنجد النص الأول من "سيمفونية أدبية" (المكتوب عام ١٨٦٤) في "المؤلفات"، ص ٢٦١، والثاني (عن التجارب التي يرجع تاريخها إلى حوالي عام ١٨٨٠)، والثالث، وهو النص المنشور في "هذيانات"، في "ملاحظات المؤلفات"، في صفحتي ١٥٣٩ و ١٥٤٠، على التوالي .

(٢٩٨) انظر Goëland، عدد مارس - أبريل ١٩٤٤ .

Euvres, p. 1552.

(٢٩٩)

Euvres, p. 278.

(٣٠٠)

(٣٠١) قارن بما سبق، تحت عنوان "مالارميه واللغة" : "الانتقال السماوي (...). يمضي من الواقعة إلى المثال".

(٣٠٢) قارن في "تصريح جوال" : "بالذراع البريء تسترخي على"، ص ٢٨٠؛ "العادة الباردة لصوته"، ص ٢٨٣.

La poésie de Stéphane Mallarmé, Gallimard, 1926, p. 83.

(٣٠٣)

(٣٠٤) إذا ما رأى شخصاً يجذف، ويغطي رأسه بشكل غريب، بقبة طويلة : "انظروا، يقول "مالارميه"، هذا المجذف الخيالي : إنه يضع هذه القبة 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).

(٣٠٥) رد على "استقصاء"، "عن القبة الطويلة" (Euvres, p. 881). وقد طرزت "كورتلين" تنويعات ممتعة عن

"الشهاب المعتم" في كتابها Histoires de Montmartre تحت عنوان Les Météores .

(٣٠٦) تصريح جوال (Euvres, p. 281)

(٣٠٧) 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)

- (٣٠٨) Œuvres, p.281.
- (٣٠٩) Œuvres, p.358.
- (٣١٠) يبدو أن "ذكريات" قد تمت مراجعتها عام ١٨٨٨، لإرسالها إلى "ديمان"، ناشر "صفحات"؛ ولذا ذكر أن هذه القصيدة - قبل نشرها في "صفحات" - قد نشرت في عدد يونيو ١٨٩٠ من مجلة *Jeune Belgique* (٣١١) عدد ٦ أكتوبر ١٨٨٨، (ترجمة لمقال ظهر في *Fanfulla della Domenica de Rome*، ٢٣ سبتمبر ١٨٨٨، تحت عنوان *Poemucci in prosa*، وسيعاد نشره - بشكل أكثر اكتمالاً - في *Revue indépendante*، في فبراير ومارس ١٨٩١: ويتحدث فيه "بيكا" عن "برتران"، ولكن - بالأساس - عن "بودلير" و"مالارمي".
- (٣١٢) Mondor, *Vie de Mallarmé*, p.461. قارن بـ
- (٣١٣) Mondor, *Vie de Mallarmé*, p.502. وسيجيب "مالارمي" على هذا السؤال لبرت موريسو: "كيف؟ لكنني - بالنسبة لطاهيتي - لن أكتب بشكل آخر".
- (٣١٤) الكسبي (Œuvres, p.286).
- (٣١٥) مشهد مقطوع، ص ٢٧٧.
- (٣١٦) في "تصريح جوال"، ص ٢٨٠. قارن بـ 235 - 236. Thibaudet, *la poésie de S. Mallarmé*.
- (٣١٧) تصريح جوال، ص ٢٨٠.
- (٣١٨) *Crise de vers*, p.366.
- (٣١٩) المرجع السابق، ص ٣٦٨.
- (٣٢٠) قال الموكليز: "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 إقاعات 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).
- (٣٢١) خطاب من "دوجاردان" إلى "مالارمي"، ٧ سبتمبر ١٨٨٦، ذكره "موندور" في كتابه، *Vie de Mallarmé*, p. 488. وقد نشر "دوجاردان" - عام ١٨٨٥ - في *Revue Wagnérienne*، "ريتشارد فاجنر، حلم يفضله شاعر فرنسي"، "نصف مقال، نصف قصيدة نثر"، حسب تعبير "مالارمي" (قارن بـ Œuvres, p.1585).
- (٣٢٢) قارن بـ Œuvres, p.1569.
- (٣٢٣) رد على "استقصاء" جول هارت (Œuvres, p.687).
- (٣٢٤) *Le Mystère dans les Lettres* (Œuvres, p.386). قارن بـ
- (٣٢٥) قارن بما سيلي، القسم الثاني، الفصل الثاني.
- (٣٢٦) عام ١٨٩١، قارن بـ Œuvres, p.870.
- (٣٢٧) حول هذا النسق المزدوج، انظر: Schérer, *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*.
- Mallarmé et la musique L'Après-Midi d'un Faune ضمن كتابي Droz, 1947, p.205 et sq. وأيضا دراستي
- (٣٢٨) إلى ج. هوريه، Œuvres, p.868.
- (٣٢٩) *Crise de vers* (Œuvres, p. 367).
- (٣٣٠) "حلية نهائية، لكن ليست للخروج، سيف وزهرة، إلى حد ما، ووفقاً لدافع مدرّوس..." (Œuvres, p.362, ١٨٩٢).
- (٣٣١) كتب إلى "فيليه جريفان" عام ١٨٩٣: "إن إقاعكم الشخصي يتوطد بكل تأكيد"، مكرراً عبارة "فيليه

حريفان" نفسه (انظر ما سيلبي بالفصل الثاني من القسم الثاني، رقم ٢٦٣) .

(٣٣٢) "إنكم تفتحون إحدى الطرق، طريقكم..." (خطاب إلى "كان"، ٨ يونيو ١٨٨٧، *Propos sur la poésie*, p. 155). قارن - في الموسيقى والآداب: "الشعر الحر (كما أقول كثيراً) هو تغيير فردي" (*Œuvres*, p. 1644). ومع ذلك، فإن فكرة "أن كل فرد إنما يأتي بعروض شعري جديد، مشاركاً في إلهامه"، تبدو مثيرة للضحك بالنسبة للملارميه (قارن بـ 364، *Œuvres*).

(٣٣٣) ينفي - في هذا الصدد - قراءة الخطاب الموجه إلى "ج. كان"، *Propos sur la poésie*, p. 155.

(٣٣٤) ملحوظة ملحقه بـ "الموسيقى والآداب" (١٨٩٤) (*Œuvres*, p. 655).

(٣٣٥) في *Crise de vers* (نص عام ١٨٩٢) (*Œuvres*, p. 362).

(٣٣٦) *Propos sur la Poésie*, p. 183.

(٣٣٧) قارن في رد "ملارميه" على "ج. هوريه"، عام ١٨٩١: "... نشعر بالضجر من الشعر الرسمي، ويشاطرننا مؤيدوه حتى هذا الضجر" (*Œuvres*, p. 867).

(٣٣٨) قارن بالسيرة الذاتية المرسلة إلى "فيلين" عام ١٨٨٥ (*Œuvres*, p. 663).

(٣٣٩) 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 مطلقاً. المهم أن أصل إلى إحالتي إلى المعاش التي ستحدث خلال عامين: أتخذ، كل شيء، للآداب!" (*Propos sur la Poésie*, p. 147)؛ وكان على "ملارميه" أن ينتظر حتى نهاية ١٨٩٣...

(٣٤٠) *Propos sur la Poésie*, p. 130.

(٣٤١) قارن بـ *Crise de Vers* (*Œuvres*, p. 361). كان "ملارميه" - عام ١٨٩١ - يقول إلى "ج. هوريه": "ما منحي وضع زعيم مدرسة، هو أولاً أنني اهتمت دائماً بأفكار الشباب؛ وبعد ذلك، إخلاصي بلاشك في معرفة ما هو جديد في جعبة آخر القادمين" (*Œuvres*, p. 869).

(٣٤٢) قارن بتلحوظات "ملارميه" حول اللغة (*Œuvres*, p. 854). ويبدو لي أن "ملارميه" يستعيد تأملات عام ١٨٦٩ - فيما يتعلق بالشعر والنثر - حول الكتابة والكلام، هذين النمطين في تطور الكلمة عبر "مراحل الفكرة والزمن في الوجود، أي حسب الحياة والروح".

(٣٤٣) ملاحظة ملحقه بـ "الموسيقى والآداب" (*Œuvres*, p. 655).

(٣٤٤) خطاب مرسل إلى "رودنباخ" في ٢٨ يونيو ١٩٨٢ حول كتابه *Bruges la Morte*، حيث تتناوب القصائد المنظومة والقصائد النثرية؛ قارن 177، *Propos sur la Poésie*.

(٣٤٥) حول هذه الأنساق الشكلية المتنوعة، وحول جماليات "العودة الأبدية"، قارن - فيما بعد - بالفصل الخاص بـ "جمالية قصيدة النثر".

(٣٤٦) قارن بما سيلبي بعد ذلك، بالفصلين الثاني والثالث من القسم الثاني.

(٣٤٧) قارن *Œuvres*, p. 655.

(٣٤٨) *Œuvres*, p. 644 يتم التعبير عن نفس الفكرة - في شكل مماثل على نحو ظاهر - في الرد على "ج. هوريه".

(٣٤٩) *Œuvres*, p. 867، وفي *Étalages* عام ١٨٩٥ (*Œuvres*, p. 375).

(٣٤٩) قارن بخطاب "ملارميه" إلى "جاري"، *Propos sur la Poésie*, p. 181. وسيتم تناول كل المؤلفات المذكورة أعلاه في القسم الثاني.

(٣٥٠) *Œuvres*, p. 644.

(٣٥١) إلى حد معين، تذكر فنون الفراغ - حيث كل شيء متزامن - بالشعر المرجّع jeté "باضطراد أقل ممّا هو متزامن بالنسبة للفكرة" - في حين أن النثر يدخل، بداهة، ضمن فنون الزمن .

(٣٥٢) قارن بـ Œuvres, p.367

(٣٥٣) قارن بما سبق، تحت عنوان "اللغة الشعرية".

(٣٥٤) في مقاله Le Livre, Instrument spirituel المنشور عام ١٨٩٥، في Revue Blanche (Œuvres, p.380)

(٣٥٥) المرجع السابق، Œuvres, p.381

(٣٥٦) المرجع السابق، ص ٣٨١-٣٨٢.

(٣٥٧) قارن بمقالي عن "Le Coup de Dés de Mallarmé replacé dans la perspective historique (Revue d' "

Histoire Littéraire, avril - juin 1951, p. 183 - 184)

(٣٥٨) Le Mystère dans les Lettres (Œuvres, p.387).

(٣٥٩) قارن بـ Propos sur la Poésie, p.185

(٣٦٠) وهو يستخدم نفس التعبير فيما يتعلق بـ "رمية نرد" (Œuvres, p.455).

(٣٦١) Œuvres, p.655.

(٣٦٢) قارن بـ Variété II (N.R.F., 1930, p.199).

(٣٦٣) Le Mystère dans les Lettres (Œuvres, p.387).

(٣٦٤) ببيليو جرافيا ديوان "هذيانات"، أعيد نشرها ضمن 1570 - 1569. Œuvres.

(٣٦٥) قارن بما سيلي في القسم الثاني، الفصل الثاني.

(٣٦٦) لا يبدو - أيّا كان ما قيل أحياناً - أن "مالارميّة" قد وُضع في اعتباره، في حديثه عن "قصيدة نقدية"،

مؤلفه "رمية نرد". وأنا أؤيد - تماماً، في هذه المسألة - رأي "ر.ج. كون" في L' œuvre de Mallarmé: Un Coup

de Dés, Librairie Les Lettres, 1952, p.483 - 484.

(٣٦٧) "ألا تجدون أنه فعل جنوني؟"، هكذا قال "مالارميّة"، عند قراءته لقصيدته إلى "فاليري" (قارن بـ

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

(Œuvres, p.456) مقدمة "رمية نرد"

(Œuvres, p.455) مقدمة "رمية نرد"

(٣٧٠) الذي يرويه إلى "جيد" في خطاب بتاريخ مايو ١٨٩٧، وقد ذكره البروفيسور "موندور" في مقدمته

لدراسة "ج. ديفيز": Vers une explication rationnelle du Coup de Dés. Corti, 1953, p.15.

(٣٧١) قارن بـ Thibaudet, La poésie de S. Mallarmé, Gallimard, 1926 (1^{re} édition, 1912), p. 417.

(٣٧٢) قارن بمقالي حول "رمية نرد" (Revue d' "Le Coup de Dés replacé dans la perspective historique

Propos sur la "Histoire Littéraire, avril - juin 1951, p. 192- 193)؛ وقد نشر خطاب "مالارميّة" إلى "غيل" في

Poésie, p.149- 150

(٣٧٣) في العدد نفسه من Revue Wagnérienne، حيث نشر "حلم يقظة" لمالارميّة عن "فاجنر"، في ٨ أغسطس

١٨٨٥، يجاري "دوجاردان" الشاعر (أو يتحلّه) كي يمتدح فكرة الكتاب، ذلك "المسرح المثالي". حول "فاجنريّة"

الرمزيين، قارن بما يلي، تحت عنوان "موسيقى وتأثير فاجنر"، الفصل الثاني من القسم الثاني.

(٣٧٤) حول هذه المؤلفات، قارن بما يلي، في القسم الثاني، الفصل الثالث .

(٣٧٥) "فكرة" بالمعنى الشعري، أو "مركب" ذهني، قارن بـ Claudel, *Positions et Propositions*, Gallimard, 1928, t.I, p. 10.

(٣٧٦) مقدمة "رمية نرد"، ص ٤٥٥.

(٣٧٧) "إن استخدام أو نفي العلامات الاصطلاحية يشير إلى الشر أو الشعر، وكل فننا على نحو خاص : وهي ترد هنا بفعل مزية تقديم الراحة الصوتية التي تحدد مدى الدقة، دون هذه الحيلة الطباعية ؛ وعلى النقيض، فهي ضرورة في الشر . " (Solitude. Œuvres, p. 407)

(٣٧٨) حول الأنساق الإيقاعية للشعر الحر (والمنتظم في "مقاطع" على الأغلب)، قارن بما يلي بالفصل الثالث من القسم الثاني، تحت عنوان "إيقاعات قصيدة الشر".

(٣٧٩) قارن بجملة "الموسيقي والآداب" السابق ذكرها، ص ٣٥٦ .

(٣٨٠) مقدمة رمية نرد (Œuvres, p.455).

(٣٨١) يبدو أن "مالارميه" كان يوضح لكلوديل 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 يقرضان الرداء الشفاف بنفاد صير الأقلام بسإزاء الفكرة" (Positions et Propositions, Gallimard, 1928, t.I, p. 31).

(٣٨٢) قارن في "الموسيقي 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).

(٣٨٣) مقدمة "رمية نرد" (Œuvres, p.455).

(٣٨٤) في الطبعة الثانية وحدها (وكانت تطبع لحظة وفاته)، استطاع "مالارميه" تحقيق الرغبة التي استبدت بقلبه في أن يتخذ الصفحة المزدوجة كوحدة واحدة، لتصبح القراءة محكومة بالصفحتين في آن : وهذا النص النهائي هو الذي ستنشره طبعة البلياد .

(٣٨٥) مقدمة "رمية نرد" (Œuvres, p.455).

(٣٨٦) مقدمة "رمية نرد" (Œuvres, p.854).

(٣٨٧) قارن Poizat, *Du Classicisme au Symbolisme*, éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1929, p.199.

(٣٨٨) قارن بـ Crise de vers (Œuvres, p.367) وبـ "الموسيقي والآداب"، 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 بـ أطروحتي الثانية .

(٣٨٩) G.Davies, *Vers une explication rationnelle du Coup de Dés* Carti, 1953, p.75.

(٣٩٠) 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 تنتج باكتمال ووضوح، كمجموع لكل العلاقات القائمة في كل شيء - الموسيقي" (Crise de vers, Œuvres, p.386).

(٣٩١) مقدمة "رمية نرد"، ص ٤٥٥ .

(٣٩٢) Vers une explication rationnelle du Coup de Dés, Corti, 1953, p. 197 . ويتوصل "ج. ديفيز" -

بالتالي - إلى النتيجة الأقل إدهاشاً فيما يتعلق بـ "رمية نرد"، وهي أنه "ليس مختلفاً" - بصورة جوهرية - عن بقية المؤلفات التي سبقتها" (ص ١٩٨).

Eléments de Poétique mallarméenne , d'après le poème Un Coup de Dés, ed. du Griffon, (٢٩٣)

Neuchâtel, 1947, p. 109.

(٣٩٤) العبارة لـ "ج. برليه" في 1950, p.364, P.U.F., Le Temps Musical. وهذا التوفيق بين الزماني واللازماني الذي سأعيد تناوله بصدد "جمالية قصيدة النثر" يتخذ، فيما يتعلق بمالارمي، شكل التوفيق بين الشعر اللازماني والنثر الزماني؛ توفيق، أو تركيب، سبق أن تحدثت عنه.

Variété II, p. 199.

(٣٩٥)

(٣٩٦) خطاب إلى "جيد" ١٨٩٧، مذكور في "ملاحظات" Œuvres, p.1575-1576

Autobiographie (Œuvres, p. 663).

(٣٩٧)

(٣٩٨) Autobiographie (Œuvres, p.663). ولندكر أن "مالارمي" يقول - عن هذا المؤلف: "إن نفس إيقاع الكتاب - اللاشخصي والمفعم بالحوية، حتى في ترقيم صفحاته - يتجاوز مع معادلات هذا الحلم، أو التشديد الغنائي" (التشديد من عندنا - المؤلفة).

L' œuvre de Mallarmé, Un Coup de Dés, Librairie Les Lettres, 1951, p. 41.

(٣٩٩)

(٤٠٠) قارن بـ "الموسيقي والآداب" (Œuvres, p.646)

(٤٠١) قارن بـ "ر.ج. كون"، مرجع سابق، ص ٥٤. وقد تأكد هذا المفهوم - بالطبع - عبر عدة نصوص لمالارمي، مثل النص الذي يتخيل فيه متحدثاً عن المسرح - "رباعية متعددة في ذاتها تنتشر بشكل مواز لدورة أعوام متجددة" (Œuvres, p.313)

Mallarmé, Boivin, 1953, p. 173.

(٤٠٢)

Variété II, p. 201.

(٤٠٣)

(٤٠٤) ذكر "مالارمي" هذه الملحوظة عن "هاملت" في Crayonné au théâtre (Œuvres, p. 300)؛ ونعلم أن كافة النقاد قد لاحظوا - في "رمية نرد" - تذكيراً بهاملت المستدعى بـ "قبة منتصف الليل"، وريشته، "ريشة وحيدة مضطربة"، هي في نفس الوقت ريشة الكاتب.

Œuvres, p. 473.

(٤٠٥)

La philosophie du livre, dans Positions et Propositions, Gallimard, 1928, t. I, p.123.

(٤٠٦)

Kahn, Symbolistes et décadents, Vanier, 1902, p. 353, note ب قارن بـ

Vers une explication rationnelle du Coup de Dés, Corti, 1953, p. 170.

(٤٠٨)

Autobiographie (Œuvres, p. 663) قارن بـ

Mallarmé et le rêve du Livre (Mercure de France, 1^{er} janvier 1953, p. 101).

(٤١٠)

(٤١١) خطاب إلى "كان" حول "الفصائد الأولى" لمالارمي (نثراً وشعراً حراً)، يسبقها تمهيد عن الشعر الحر، ذكره "موندور"، p.779, Vie de Mallarmé.

(٤١٢) ملحوظة علي الموسيقي والآداب (Œuvres, p.655): "ستكيف الغريزة في الشعر اللاشخصي والصائي، لتنتقل من العالم نشيداً من أجل إضاءة الإيقاع الجوهرية فيه، وتلفظ - سدى - النفاية". قارن بما سبق، ص ٣٨٢. (٤١٣) Œuvres, p.456. كان هذا الفصل قد كتب عندما ظهر الكتاب بالغ الأهمية لـ Adèle Ayda, Le

- وهي تذكر، في نهاية فصلها الأخير، هذه الجملة من المقدمة بطريقة ناقصة - قد شوهدت تماماً المعنى، وهو ما يثبت التعليق الذي تذكره : "نرى أن "مالارميه" قد تمسك بأن يعلن - للمرة الأخيرة - أن الخيال الخالص أو الحلم، وأن الأوجاع الميتافيزيقية أو أهوال العقل، كانت طبقاً له المصدر الوحيد للشعر" (ص ٢٦٨) .

(٤١٤) قارن بـ (Le Livre, Instrument Spirituel (Œuvres, p.378).

Propos sur la Poésie , p. 173. (٤١٥)

Crise de Vers (Œuvres, p.367-368). (٤١٦)

(٤١٧) في مايو ١٨٩٧ (خطاب ذكره "موندور" في مقدمته لدراسة G.Davies, Vers une explication (Rationnelle du Coup de Dés, Corti, 1953, p. 13).

H.de Régnier, Figures et Caractères (Mercure de France, 1901, p.43) قارن بـ (٤١٨)

Mondor, Vie de Mallarmé, p. 801 (٤١٩) كان هذا الفصل قد كتب 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.

Autobiographie (Œuvres, p. 663) قارن بـ (٤٢٠)

Œuvres, p. 380. (٤٢١)

(٤٢٢) وبالنسبة لـ "ر.ج. كون"، يطرح "رمية نرد" تشابهات مدهشة في مجال المعرفة والبنية مع Finnegans

Wake لنفس المؤلف (قارن بـ 26, p. L'œuvre de Mallarmé, Un Coup de Dés, Les Librairie Lettres, 1951).

(٤٢٣) قارن بقصيدة Déception - في (1917) Aquarium - حيث يتم التأكيد على "ترامية البنية"، باستخدام حروف طباعية مختلفة .

(٤٢٤) قارن بـ "سيمفونية"، في La Plume du 1^{er} septembre 1900.

(٤٢٥) قارن بما يلي، القسم الثاني، الفصل الرابع، ملحوظة ٦٨.

(٤٢٦) قارن بالفصل الرابع، من القسم الثاني.

Promenades Littéraires (Mercure de France, 4^e série, p.14). (٤٢٧)

(٤٢٨) مثلما يقول "مالارميه" نفسه، في سيرته الذاتية، Œuvres, p. 662. ولتذكر - على سبيل المثال -

la Décadence de Ghil (1886), Scapin (1886), République des Lettres de Mendés (1875)، التي نشرت كل منها قصيدة نثرية لمالارميه في موجز عددها الأول .

Autobiographie (Œuvres, p.663) قارن بـ (٤٢٩)

Œuvres, p. 407 . وعنوان المقال: "عزلة"، ذو دلالة.

(٤٣١) وأول إعادة طبع لـ "هذيانات" في طبعة متداولة قد تمت عام ١٩٤٢، لدى "شاربنتيه".

Album de vers et de prose, 1887 : Pages, 1891: Vers et Prose, 1893: Divagations , 1897. (٤٣٢)

Autobiographie (Œuvres, p. 664). (٤٣٣)

(٤٣٤) الموسيقى والآداب (Œuvres, p. 645) .



المحتويات

٧	 هذا الكتاب .. وقصيدة النثر العربية - بقلم: رفعت سلام
٢٩	 توطئة
٣١	 مدخل

قصيدة النثر قبل بودلير - لمحة تاريخية

٤٣	١ - من النثر الشعري إلى قصيدة النثر الجهود الأولى لتحرير النظم في نهاية القرن السابع عشر. "تليماك" وهجمة "الحديثين". تأثير الترجمات: "أوسيان" - تحرر اللغة والتجديد الشعري، ما قبل الرومانتيكية. الترجمة المستعارة وقصيدة النثر: بارني - قصيدة النثر في بداية القرن التاسع عشر: من "شاتوبريان" إلى الرومانتيكية. فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر. ميريميه والـ "جوزلا". رابيه.
٦٨	٢ - آلوزيوس برتران وميلاد النوع ترابط التاريخ الأدبي: "آ. برتران" - في ملتقى المؤثرات: رومانتيكية "برتران". تقنية جديدة: الشكوى، الإيقاع، الصوتيات. جماليات الإنحاء. خلاصة: حدود "برتران" وقيمه. بعده: تأسيس النوع.
٨٩	٣ - من الرومانتيكية إلى بودلير تحرير النظم يعوق انطلاق قصيدة النثر. بعض المحاولات المعزولة تفتح دروباً جديدة: "لامنيه" والأسلوب التوراتي. "موريس دي جيران" والأسطورة. قصيدة النثر في ظل الامبراطورية الثانية وحتى "بودلير". بحثاً عن غنائية حديثة: "باربي دورفيي"، "لوفيفر - دوميه"، "هوساي"، "شانفلوري".

القسم الأول

قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقي

تجديد المفاهيم الشعرية ومحاولة "إيجاد لغة ذات قدرات جديدة".

١٣١ "ج. دي نرفال" وقصيدة النثر

الفصل الأول: بودلير والغنائية الحديثة

١ - مفهوم "سأم باريس". "جوّال باريسي" وتأثير "سانت - بوف". النثر:

١٤١ شكل لشعر حديث

٢ - الإنجاز:

١٤٨ (أ) أرابيسك القصائد. قصائد "فنية" وقصائد "رابسودية".

١٥٥ (ب) حدائث وجدّة النغمات. من السخرية إلى الغنائية.

(ج) النثر الشعري البودليري: أنماط الجملة الثلاثة. الأنساق الأسلوبية

١٦١ والإيقاعية. قصائد نثر وقصائد نظم

٣ - حساب "بودلير" الختامي. جدّة وأهمية المحاولة. الإخفاقات وأسبابها.

١٧٦ ميراث "بودلير"

الفصل الثاني: رامبو وخلق لغة شعرية جديدة

١ - مهمة "الرائي" واستكشاف المجهول. البحث عن لغة ٢٠٢

٢ - من "الرؤيا" إلى القصيدة. مشكلة التواريخ ودلالاتها. النثرات الأولى.

٢٠٦ "فصل في الجحيم"

٣ - "إشراقات" والقطيعة مع الأشكال الكلاسيكية. رامبو والتيارات الأدبية

٢٢٠ المعاصرة

"صيغة" إشراقات:

٢٢٢ (أ) الشعر الفوضوي

٢٣٠ (ب) العالم المعاد خلقه. التركيبة الرامبوية. خلق لغة شعرية

٤ - خلاصة: مكانة رامبو المرموقة في تاريخ قصيدة النثر. منه يبدأ تاريخ لغة

٢٤٩ شعرية جديدة

الفصل الثالث: لوتريامون والشعر الجنوني

- ٢٨٠ - عالم لوتريامون. الجنون الفعّال: الشعر فعل تحريري
- ٢ - " أناشيد مالدورور": رواية أم قصيدة نثر؟ النزعات الغنائية والفانتازية.
- ٢٨٥ التقطيع. بنية المقاطع الشعرية.....
- ٣- نثر لوتريامون. الأسلوب والإيقاع. العنصر المخادع. الثراء الاستعاري
- ٢٩٩ - الخلاصة: تأثير لوتريامون: على الجيل الثاني من الرمزيين؛ على السيرياليين؛
- ٣١٠ على قصيدة النثر. لوتريامون والانتحال

الفصل الرابع: مالارميه وميتافيزيقا اللغة

- ٣٣١ - قصائد الشباب: المرحلة "الصافية" لمالارميه
- ٢ - تكوين المذهب الجمالي. مالارميه واللغة: من الأزمة الميتافيزيقية إلى نظرية "الانتقال". مفهوم "المؤلف الكبير". دور اللغة في مطاردة "المطلق". اللغة
- ٣٣٨ الشعرية والصراع ضد الصدفة
- ٣ - "إيجيتور" و "رموز العدم الباذخة". تقنية الإصابات :اللغة الرمزية.
- ٣٥١ التنظيم الموسيقي للموضوعات والإصابات
- ٤ - قصائد النثر من ١٨٧٠ إلى ١٨٨٧. تطور الأسلوب بين عامي
- ٣٦٠ ١٨٧٠ و ١٨٧٥. تركيبة مالارميه اللغوية. قصائد النثر الأخيرة
- ٣٨٠ - "رمة نرد"، اكتمال المذهب المالارمي و تركيبة الشعر والنثر.....
- ٦ - الخلاصة: معنى وقيمة المحاولة المالارمية. مكانة منفردة لمالارميه في
- ٣٩٥ تاريخ قصيدة النثر. دوره في انتشار النوع



دراسات ثقافية أجنبية

صدر في هذه السلسلة

مدخل إلى الأدب العجائبي / ترفيتين تودوروف
الوضع ما بعد الحداثي / جان - فرانسوا ليوتار

مجتمع الفرجة / جي ديور

تاريخ القرصنة البحرية / ياتسيك ماخوفسكي

الاغتراب / ريتشارد شاخ

حدود حرية التعبير / مارينا ستاج

أزمة منتصف العمر / إيدا لوشان

القصة ♦ الرواية ♦ المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع

الأدبية المعاصرة / ترجمة: د. خيرى دومة

كباش الفداء / رينيه جيرار

نشوء الرواية / إيان واط

الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث في مصر الشام / ز. ا. ليفين

المثقفون / پول جونسون