

قصيدة النثر

سوزان برنار

ترجمة : راوية صادق

مراجعة وتقديم : رفعت سلام

الجزء الثاني

شرقيات



سوزان برنار

قصيدة النثر

من بودلير حتى الوقت الراهن

الجزء الثاني

هذه ترجمة لكتاب

**LE POEME EN PROSE
DE BAUDELAIRE JUSQU' A NOS JOURS**

Suzanne Bernard

Librairie NIZZET, Paris, 1994

قصيدة النثر : من بودلير حتى الوقت الراهن

سوزان برنار

الجزء الثاني

ترجمة: راوية صادق

مراجعة وتقديم: رفعت سلام

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

الطبعة الأولى للجزء الثاني ٢٠٠٠



دار شرقيات للنشر والتوزيع

٥ ش محمد صدقي، هدى شعراوي

الرقم البريدي ١١١١١ باب اللوق، القاهرة

ت ٣٩٠٢٩١٣ فاكس: ٣٩٣١٥٤٨ م.ت ٢٦٩١٩٨

تصميم الغلاف: ذات حسين . لوحة الغلاف: كازيمير ماليفيتش

صدر هذا الكتاب بالتعاون مع



المركز الفرنسي

للثقافة والتعاون العلمي

قسم الترجمة والنشر

سوزان برنار

قصيدة النثر

من بودلير حتى الوقت الراهن

الجزء الثاني

ترجمة: راوية صادق

مراجعة وتقديم: رفعت سلام



دار شرقيات للنشر والتوزيع

القسم الثاني

قصيدة النثر ومشكلة التقنية الشعرية

مسعيان فريدان وأثيران على زمننا:

الشعر الحر وقصيدة النثر .

مالارمي، الموسيقى والآداب

رأينا - على امتداد القسم الأول - أن كبار شعراء المرحلة الثانية الرومانتيكية يربطون البحث عن أشكال جديدة في التعبير بمفهوم ميتافيزيقي للشعر، ويعتبرون قصيدة النثر (عن وعي أو لاوعي) أداة تمرد ضد نظام كامل من الأعراف الاجتماعية والفنية، و"صيداً روحياً" - في آن - وبحثاً عن المجهول أو المطلق. وسنرى - بالتأكيد - في العهد التالي، أعني خلال العشرين عاماً الأخيرة من القرن، ظهور اهتمامات مماثلة لدى أتباع "بودلير" و"مالارميه"؛ وسيدور الحديث، أكثر مما مضى، عن المعنى العميق والقيمة الميتافيزيقية للشعر^(١): لقد ظهرت اندفاعاً حاسمة، وولدت حركة، ستنشر موجهاتها دائماً، منتصرة أبداً في القوة والامتداد حتى الآن .

ورغم ذلك، فيبدو أن هذا الجيل الرمزي^(٢) قد انشغل - بشكل خاص - بالبعد التقني والشكلي من المشكلة الشعرية: فقليلة هي العهود الأدبية التي شهدت مثل هذا التكاثر لكتابات النظرية، والمقالات، والمقدمات، والنشرات الهجائية، التي تقترح وتدرس تحديد الشكل الشعري . فهل ينبغي أن نندهش لذلك ؟ إن وجود الشعر البارناسي، الذي كان يعيد إلى الشعر الكلاسيكي مجده، والذي أكد أساتذته - على إثر "تيوفيل جوتييه" - أن

. . . المؤلف يخرج أجمل

من مجرد شكل في العمل

التمرد،

شعراً، أو رحاماً، أو عقيقاً، أو خزفاً^(٣)

كان يطرح - بمحبة جديدة - المشكلة القديمة للشكل. لا ينبغي أن نندهش - إذن - إذا ما كانت روح التمرد، لدى الرمزيين، قد وجدت تعبيراً لها - أول الأمر - في الاحتجاج على القيود الشكلية، وعلى شروط النظم الكلاسيكي: احتجاج، باسم الإيقاع، ضد البحر الشعري^(٤).

ومثلما في فجر الرومانتيكية، تمثل قصيدة النثر - في هذه اللحظة - أحد أشكال ردود الفعل

ضد المبادئ الاستبدادية، وبحثاً عن "الحرية في الفن"، مثلما قال ("فيكتور هوجو")^(٥). وكما في الفترة الرومانتيكية- أيضاً، بل أكثر- يظهر تردد بين طريقتين محتملين: المحافظة على الشعر المنظوم كشكل شعري، لكن مع تخليصه من كافة الضرورات العروضية والوزنية، أو التخلي - نهائياً - عن الشعر المنظوم لصالح النثر. وسيؤدي تحرير الشعر المنظوم، هذه المرة أيضاً- (التام والنهائي من الآن فصاعداً)- إلى ألا يهتم محررو الشعر بقصيدة النثر؛ لكن قصيدة النثر ستكسب الانفلات بقوة من المساعي الشكلية الخالصة التي أصابها بالأنيميا، وأن تعثر - اعتباراً من نهاية القرن- على "فوضوية" وحيوية مبشرتين بغزوات شعرية جديدة .

إن ازدهار الأشكال المتنوعة- التي شهدت ميلادها هذه الفترة الوجيزة، رغم ذلك؛ أشكال تنطلق من النثر الشعري إلى قصيدة النثر وإلى الشعر الحر، مروراً بعدة وسائط أخرى - لمحو، بالإضافة إلى ذلك، مفيد؛ لأنه يسمح باستخلاص أفضل للقوانين الخاصة بقصيدة النثر، وبرؤية ما تتميز به عن أشكال شديدة القرب منها. ونستطيع، في ختام هذه الفترة، أن ندرك- بشكل أوضح- ما يكون الجوهر الخاص للنوع -ذلك، من ناحية، بفضل النماذج الباهرة لقصائد النثر التي زودنا بها "رامبو"، و- من ناحية أخرى- بفضل الإرشادات التي تستخلص من المحاولات العديدة للرمزيين. ومن هذا التوجيه المزدوج، عرف القرن العشرون كيف يستفيد .

الهوامش

(١) انظر أطروحة Michaud , **Message poétique du Symbolisme** , Nizet , 1947

(٢) لتفادي أي التباس، أؤكد أنني أستخدم كلمتي رمزية و رمزي، بأحرف البداية الكبيرة، عندما أستخدمهما معنييهما المحددين (كحركة رمزية وشعراء مساهمين فيها)، لا بمعنييهما العامين .

(٣) نشرت قصيدة "الفن" في "L'Artiste"، ثم أعيد نشرها في "Emaux et Camées" عام ١٨٥٣. ويمكننا اعتبار هذه المقطوعة "فن الشعر" الخاص بالبرناسيين .

(٤) قارن - في قصيدة "الفن"، لتيوفيل جوتييه - بـ:

أف للإيقاع المريح ؛

مثل تحف كبير للغاية

شكل

تستخدمه كل قدم وتحلعه !

(٥) في ختام **Préface des Odes et Ballades** , en 1928

الفصل الأول

من بودلير إلى الرمزية

(١) البارناسية وقصيدة النثر "الفنية" . في أعقاب برتران: منديس، كازاليس، جوديت جوتييه.

(٢) من البارناسية إلى الرمزية: هويسمان .

(٣) في أعقاب بودلير: محاولات أولى لجعل الشكل مرئيا. فيرلين. شارل كرو.
ففيه دي ليل - آدام .

(١) البارناسية وقصيدة النثر "الفنية"

ما كان لتأريخ ما للمنظم الفرنسي - (مثل ذلك الذي كان يُمكن لـ "ج. لوت" أن ينجزه لنا، فيما لو أكمل ببراعة عمله الضخم حول الشعر الفرنسي المنظوم، وهو ما خسرناه) - أن يخفق في توضيح أعمال التقويض التي أنجزها - على امتداد القرن التاسع عشر - كتاب يلاحقون عملية التحرر من الرومانتيكية. إن صرح الشعر الكلاسيكي الكبير، الذي زعزحته قصفات منجنيق "هوجو"، سيحدد نفسه متآكلاً وملغوماً من كل الجهات في آن. فمن جانب الشعراء، هو "الشعر المنشور" لواحد من قبيل "سانت-بوف"^(١)، ومن قبيل "بودلير"^(٢)، كي لا نذكر سواهما، حيث اختفاء الوقفة والتعدّي المنظم، والجملة الممتدة على مساحات كبيرة تغمر التقطيعات بالبحور السكندرية، خالقة - بالإرادة - إيقاعاً نثرياً. ومن جانب النثرين، هو النثر الشعري لواحد من قبيل "نيرفال"، الذي ينحو - على النقيض - إلى التحليق في سماء الشعر بأجنحة الإيحاء والإيقاع^(٣)؛ وهي - أخيراً - قصيدة النثر، التي تتلاقى فيها كافة جهود أكبر الشعراء بهدف خلق لغة شعرية جديدة. شعر منشور، نثر شعري، قصيدة نثر، ردود أفعال كثيرة ضد طغيان الشعر الكلاسيكي المنظوم والأشكال المحددة، وجهود كثيرة نحو أشكال أكثر مرونة، وأكثر تنوعاً، وقدرة على توصيل كافة ظلال وتناقضات الحساسية الجديدة. وما من أحد - كما رأينا - قد عبّر، أفضل من "بودلير"، عن هذه الرغبة في خلق شعر حديث "موسيقى بلا إيقاع ولا قافية، سلس ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات حلم اليقظة وانتفاضات الوعي"^(٤). ولا ينبغي أن يدهشنا - أيضاً - أن يستند الرمزيون على "بودلير": فقصائد "سام باريس" القصيرة هي أصل موجة الهجوم الجديدة التي ستطيح نهائياً - بعد عام ١٨٨٨ - بقلعة الشعر الكلاسيكي المنظوم.

ورغم هذا، ففي حركة التحرر الكبرى هذه - التي ستنتهي بالإطاحة بآخر حصون الكلاسيكية - ثمة وقت للتوقف، أو حتى للعودة إلى الوراثة، للعودة إلى البارناسية، اعتباراً من عام ١٨٦٦، إلى التقاليد القديمة. فقد وجدت حركة تحرير الشكل نفسها وقد أوقفت بعنف؛ فهل كان

لمرحلة قصيدة النثر - هي أيضاً، بالتبعية - أن تجد نفسها موقوفة؟ والواقع أن "بانفيل" - عندما نشر مؤلفه "بحث صغير في الشعر الفرنسي"، عام ١٨٧٢ (الذي يمكننا أن نرى فيه واحداً من كتب "فن الشعر" البارناسية) - فإنه قد انطلق من تعريفه للقصيدة: القصيدة "هي ما تم صنعه، وليس له بالتالي أن يُصنع"، كي ينكر على قصيدة النثر أية إمكانية للوجود، "رغم تليماك" "فيلون"، وقصائد النثر الرائعة لشارل بودلير و"جاسبار الليلي" للويس برتران^(٢). ونتعرف هنا على النظرية البارناسية عن القصيدة المرمية، عن النسق المغلق، بتعبيره الذي ينبغي أن يكون - كما يقول "بانفيل" - "مطلقاً، ومكتملاً، وهائياً إلى حد أنه لا يمكن أن ندخل عليه أي تغيير"، والذي يتناقض مع فكرة شعر أكثر انفتاحاً؛ وهو ما كان - بالتحديد - الهدف المتكرر لقصيدة النثر. وسألفت النظر - دون تشديد - إلى المغالطة المنطقية التي تتمثل في القول بوجود قصائد نثر رائعة، لكن دون إمكانية التوفر على قصيدة نثر، بل إلى التكذيب الذي وجهه البارناسيون إلى "بانفيل": فقد انكب البارناسيون - وحتى قبل الرمزيين، وهي واقعة مدهشة ومتناقضة ظاهرياً - على محاولات في قصائد النثر^(٣)؛ (وواقعي أيضاً - من ناحية أخرى - أنهم لم يحققوا، في هذا المجال، سوى نجاحات بلا دلالة كبرى). فهل ينبغي أن نرى - هنا - تناقضاً داخلياً؟ فلنقل - بالأحرى، على العكس من "بانفيل" - أن البارناسيين قد اعتقدوا أنه يمكن منح النثر إيقاعاً وتماثليةً وصرامة شبيهة بتلك الخاصة بالشعر؛ واعتقدوا أنه من الممكن قوليته، كما في الشعر، في قصائد مبنية، وهائية؛ قصيدة *poèmes*، كل كلمة فيها غير قابلة للاستبدال^(٤). إنها - كما نرى - عودة إلى قصيدة النثر "الفنية"، التي منحها "ألوييوس برتران" الصيغة والروائع الأدبية .

كل شيء كان يشير - بالفعل - إلى "جاسبار الليلي"، كي يستخدم كنموذج للبارناسيين: هذه المقطوعات القصيرة - المبنية والموزونة جيداً، الواضحة الحدود، والتصويرية - أصبحت محط إعجابهم، بالتحديد، لخصائصها التشكيلية والشكلية؛ بل إن غياب الغنائية، والشعر "اللاشخصي" نسبياً لبرتران، كان يمكن اعتبارهما بارناسيين قبل الحالة النهائية. ومنذ عام ١٨٦١، نشرت "لاروفي فانتازيست" عدة مقطوعات من "جاسبار الليلي" ضمن مقال بها، في دعوة إلى الإعجاب بـ "رشاقة الإيقاعات" و "جاذبية الصورة"^(٥). وفي عام ١٨٦٧، ستنشر "لاروفي دي ليرايه ديز آر" جانباً كبيراً من قصائد "برتران"، بواقع مجموعة صغيرة كل عشرين أو ثلاثة^(٦). لقد بدأ الشاعر المنسي - وغير المنشور (إلى حد ما، بفضل "بودلير" وتمهيد "سأم باريس") - في الأخذ بثأره بعد وفاته .

ولاشك أن المحاولات البارناسية، التي جرت بعد "برتران"، هي أكثر أهمية - بفعل الاتجاهات التي تمثلها والمفهوم الذي تقدمه - من أهمية وعدد القصائد التي تولدت عنها. فالبارناسيون الأكثر شهرة - "ليكونت دي ليل" و "هيرديا" و "ديريكس" - لم يكتبوا قصيدة النثر، و"جوستاف كان" - الذي يرفض، عن حق، اعتبار "مالارميه" و "شارل كرو"^(٧) من البارناسيين - لا يذكر

سوى "جوديت جوتييه" و "لوي دي ليفرون" و- أساساً- "منديس" الذي لا يكل أو يتعب،
"الذي نجده مشغولاً، كما يقول، بتقليم البارناسية في استخدامها الشكل الذي أبدعه برتران"^(١١).
ولا يتردد "منديس" نفسه- عندما تذكر محاولاته- في أن يستخلص، من هذه المقطوعات الثرية
الصغيرة... مدرسة الشعر كلها! وهي شعوذة جميلة حقاً:

... كنت أكتب في (سن) التاسعة عشرة، في أعقاب "لاروفي
فانتازيست" مباشرة، عدداً لا بأس به من المقاطع الثرية الموزونة،
مسجوعةً هنا وهناك، مع تكرارات للجمل أشبه باللازمات،
وكانت تملك طموح أن تكون شبه قصائد... كان ثمة ألعيب ذهنية
دقيقة، واستراحة فيما بين القصائد الحقيقية، التي لم تطمح مطلقاً إلى
زعزعة الفن الشعري الفرنسي. من كان سيقول أن مدرسة ستولد
من هذه التسلية؟"^(١٢)

لقد ولد "منديس" عام ١٨٤٢؛ وإذا ما كان قد كتب قصائده فور انطفاء "لاروفي
فانتازيست" العابرة- (حيث نُشرت- ولندكر بذلك- القصائد الثرية الأولى لبودلير)- فعليناً،
بالتالي، أن نؤرخ قصائده هذه بعام ١٨٦١. لقد جُمعت في نهاية كتابه "حكايات حب"^(١٣)،
المنشور لدى "لوميير" عام ١٨٦٨. وتخونني الشجاعة دون ذكر أي جزء من هذه المقطوعات
الإحدى عشر الثرية والمتكلفة في آن، المقسمة إلى مقاطع على طريقة "برتران"، مع كمية من
اللازمات والتكرارات. ويمكن لمنديس أن يطمئن: فمقطوعات كهذه لن تخاطر بـ "زعزعة الفن
الشعري الفرنسي". ومن ناحية أخرى، فإن جدارة الأسبقية- في ذلك- ترجع إلى "هوساي" الذي
قدمت قصائده- المكتوبة في مقاطع عام ١٨٤٩- مؤثرات شبيهة باللازمات (في "صانع الزجاج")،
أو التكرارات (في "بائعة الزهور الفلورنسية").

وسنجد فناً أكثر وشعراً حقيقياً في "حياة كتيبة"، وهي قصائد منظومة ونثرية، نشرها عام
١٨٦٥ "هنري كازاليس"، الذي لم يكن قد أصبح "جان لاهور" بعد، لكنه يوقع باسم "جان
كاساللي"، ويهدد كاتبه بـ "أغنان عاطفية بلا موسيقى على سلم موسيقي صغير"- (عنوان أحد
أجزاء الديوان). ويوضح مقطع من "مشهد هندي"- التابع لسلسلة من النثرية المهداة إلى
"مالارميه"^(١٤)، بعنوان "الخفايا"- البحث عن إيقاع، وعن توازن، وربما- أيضاً- ما هو مفتعل في
سوء استخدام التكرارات أو التماثلات الناجمة عنه:

كثيراً ما حلمت أمام مياه المستنقعات، - على سطح الزهور
الجميلة والشاحبة، التي تفتح أئدائها بطهارة مثل عذراوات؛
الوحد في عمق المياه، الوحد، ممتلي بكائنات مسمومة. - هذا

العالم يشبه مياه المستنقعات .

كثيراً ما حلمت أمام مياه المستنقعات، - على سطح الزهور
الشاحبة والرقيقة، التي تنفتح مثل أفكار نقية؛ - وتحت الوحل،
- الجحيم ! - الروح شبيهة بمياه المستنقعات^(١٥) .

إنما الفترة التي يكتب فيها "مالارميه" - من جانبه - أولى قصائده النثرية، وخاصة "لمحادثة
الشتاء" و "طفل فقير شاحب"، المبنيتين على المقاطع، والمتأثرتين - بوضوح - بألويزيوس
برتران^(١٦) .

وفي عام ١٨٦٧، تم تعيين "فيه دي ليل - آدام" - الذي يرد اسمه، مثل اسمي "مالارميه"
و "كازاليس"، في "بارناس كوتنومبوران"^(١٧) - رئيساً لتحرير "لاروفي دي لير إيه ديز آر". وبوازع
من أستاذ النثر هذا، ستحتل قصيدة النثر مكانة من المقام الأول وسط إنتاج المجلة: وسيمكننا أن
نقرأ فيها - بالإضافة إلى قصائد "جاسبار الليلي" - خمس "صفحات منسية" للمالارميه^(١٨)، و "أبلاً
مرّة أخرى" لغيرلين، وأربع قصائد للوي دي ليفرون^(١٩) دون ذكر الترجمات، الموزونة في مقاطع،
للسونات * Sone البريتونية - (قام بها "منديس") - و "الليد" الألمانية .

و "جوديت جوتيه"، ابنة "تيوفيل"، التي سرعان ما ستصبح "جوديت منديس"، ليست - عام
١٨٦٧ - إلا "جوديت والتر" صاحبة "كتاب الشب" الشابة، وهو ديوان مترجم عن الصينية،
لكن الإيجاز المعبر لهذه المقطوعات الصغيرة - التي امتدحها "منديس" (بطبيعة الحال)
و "هويسمان"^(٢٠) - سنجده في القصائد النثرية من بنات أفكارها هذه المرة، التي ستقدمها إلى مجلة
"رينسانس" لـ "إيميل بليمون" أعوام ١٨٧٢ - ١٨٨٣ . وهي مجلة بارناسية أخرى تزدهر فيها
قصيدة النثر ! وستنشر قصائد لـ "شارل كرو" و "بينار" و "ش. دي سيفري" و "فليكس فرانستز"
و "روبير كاز" ... ويمكن أن نضيف إليها النثرية الفنية التي تحمل عنوان "رسم مطبوع بماء النار" أو
"دراسات" لـ "ليون كلاديل" أو "إيمانويل ديه إيسار" .

وعند تصفحنا لهاتين المجلتين، يرسم - بوضوح - الاتجاهان الأساميان لقصيدة النثر
البارناسية، كما تكونا في أعقاب "ألويزيوس برتران" وتحت تأثيره: الاتجاه التصويري والاتجاه
الشكلي .

ولن تثير دهشتنا - في شيء - الاتجاهات التصويرية والوصفية للبارناسيين؛ فمثلما أُلّف
برتران "جاسبار" على طريقة "رمبرانت" و "دي كاللو"، فإن البارناسي يسعى - في النثر مثلما في
الشعر - إلى منافسة التصوير الزيتي: فهي ليست إلا "رسوم مطبوعة بماء النار" و "أقلام فحم"

* السون Sone: وحدة قياس شدة الإحساس الصوتي .

و"طباشير أحمر"^(٢١). فالكثيرون منهم كتاب - (حتى من هم خارج البارناسيين) - قد أتوا إلى قصيدة النثر مروراً بالنقد الفني: والهدف أولاً - مثلما يصف "ليون كلوديل" قصيدة "مشهد طبيعي" لـ "كلود لوران" أو لوحة تاريخية لـ "دافيد" - أن نخدد، لدى القارئ، "بضعة أحاسيس ماثلة لتلك التي يتعرض لها في وجود اللوحات"^(٢٢). ومنذ ذلك الحين، ثمة انجذاب - لا فحسب - إلى وصف بل إلى "نقل" التصويري إلى الأدبي: هكذا، سينقل "هوساي" - في قصيدته "دريان بروير"^(٢٣) لوحة "مكان تدخين التبغ" لبروير، التي يمكن مشاهدتها في "اللوفر" - (مثلما سيفعل - فيما بعد - الشاب "فاليري"، "وهو ينقل" لوحتين من متحف "مونبلييه")^(٢٤). وانطلاقاً من ذلك، لن يتأخر الفنان في أن يصبح أكثر طموحاً وأن يرغب في إنتاج مؤلف أصيل؛ فهو يريد التصوير نثراً: هكذا، ألف برتران "هارلم" وهوساي "تصوير جداري ونحت بارز سفلي"^(٢٥)؛ ويؤلف "إيسار" - مجلة "رينسانس" - "دراسات قديمة". وتعتبر قصيدة "تدرجات الأحمر" لهويسمان رائعة أدبية في هذا المجال، تنافس - من حيث الجهد التصويري - قصيدة "سيمفونية من مقام أبيض كبير" من ديوان "طلاء الميناء والعقيق": "إنها جوقه من الأحمر" حقيقية، على ما يقول المؤلف؛ ولنحكم عليها من المقطع الأول:

كانت الغرفة مفروشة بالساتان الوردى المقصب بالأغصان
القرمزية، والستائر منسدلة بغزارة على النوافذ، متكسرة على
سجادة منقوشة بزهور بطيائها الكبيرة من القطيفة الرمانية. وعلى
الحوائط علقت رسوم بالطباشير الأحمر لبوشيه وأطباق مستديرة من
النحاس زخرفها بزهور صغيرة ونقشها فنان من عصر النهضة^(٢٦).

لكن الرسام الشاعر كثيراً ما ينساق وراء خيالاته أمام لوحاته الخاصة، ويثيرها بالتأملات والرموز؛ عندئذ، تنغلغ الدائرة، ونعود من التصوير إلى الأدب بالمعنى الحرفي. وهو حال قصيدة "لعب بالألوان" التي قدمها "إيسار" - في ٨ مارس ١٨٧٣ - إلى "رينسانس". وإذا لم تكن "واتسو" سوى تعداد لكل العناصر المتكررة الأثرية لدى الرسام، فإن "أبدية دون جوان" تقدم لنا، باعتبارها لوحة مرئية في حلم - (لأن "النوم" - كما يقول "دي إيسار" - "مصور غريب") - نوعاً من المؤلف الرمزي الذي نرى فيه "دون جوان" وحيداً، مقيداً، وسط عشاق متعاقبين: "وحده دون جوان لم يكن محبوباً"، كما يجتزم الكاتب. وفي هذه الحالة الأخيرة، فإن قيمة اللوحة تستمد من قيمة المؤلف: فلا ينبغي أن ننسى أن "الإشرافات" كانت - كما يقول "فيرلين" - "لوحات ملونة". ولكن ما إن يجرفنا الإيماء على الوصف، حتى نبتعد عن "اللوحة" البارناسية؛ التي تعاني - وعلينا الاعتراف بذلك - من ميل مبالغ فيه إلى الفن التشكيلي، واللون، والتصويرية؛ فكثيراً ما أفرط البارناسيون في الاهتمام بالأسلوب على حساب الشعر.

والإتجاه الثاني، البالغ التميز في جميع قصائد النثر هذه: هو- كما يقول "منديس"- الرغبة في إيجاد أنساق شكلية تمكن النثر من منافسة الشعر: مقاطع، ولازمات، وتكرارات، كل ذلك يستهدف وضع النثر في شكل، ومنحه إيقاعاً واضحاً تماماً، ومعماراً راسخاً. وعلينا هنا- مرة أخرى- أن نؤكد على تأثير الترجمات: فلم ينس البارناسيون أن مقطوعات "برتران"^(٢٧) كانت أناشيد غنائية نثرية حقيقية؛ وقد قرأوا ترجمات لكثير من الأناشيد الغنائية الألمانية^(٢٨)، والأغاني الشعبية^(٢٩)، والقصائد الفارسية^(٣٠)، وكل منها في مقاطع من النثر الموقّع، وفضلاً عن ذلك، أفلم يترجم الكثيرون منهم الأغاني الشعبية، "جان كاسيللي" (الذي ترجم) أناشيد من إيطاليا^(٣١)، و"منديس" الليدات الألمانية؟ ومرة أخرى، نرى تجدد العملية التي تقود إلى قصيدة النثر عبر الترجمة؛ فإغراء الترجمات المستعارة لا يُقاوم لدى شعراء عام ١٨٧٠، مثلما كان لدى شعراء ما قبل الرومانتيكية عام ١٨٢٠. فهي ترجمة مستعارة، تلك التي قدمها "شارل كرو"- إلى مجلة "رينسانس"- بعنوان "أغنية طريق آريا"، في ٦ يوليو ١٨٧٣:

على أحصنتنا تحمل الفتيات الجميلات لقبيلتنا الفخورة.

نسوق القطعان أمامنا. والحمل يرضع من النعجة وهو يجري.
والعجل يتبع البقرة التي يُسرّع العبيد من خطاها الكسول
بالمنخس...

وحيث نجد أنساقاً معروفةً تماماً، من التصويرية، والصياغات "البدائية"، وتواتر التعبيرات (مثل ذلك التعبير الفاتن، الذي سَأرى فيه- عن طيب خاطر- أصل جملة من "إشراقات"^(٣٢)): "صحب الأُمُحار ورعشة الغابة"- التي تمنح مقطوعات "بارني" و"شاتوبريان" و"ميريميه" هيئة "الأغاني". ترجمة مستعارة لـ "شيد المحارب البدوي"^(٣٣)، تسعة مقاطع على الطريقة العربية، يستخدم فيها "لوي دي ليفرون"- ويسيء استخدام- التماثلية والتكرار، والصياغات التصويرية. لكن "منديس"- على الأرجح- هو الذي سيبيد أكبر قدر من البراعة في "ليدات من فرنسا"^(٣٤)، التي كتبها- بالتأكيد- تحت تأثير الليدات الألمانية التي ترجمها عام ١٨٦٧ وتقليداً لها. وإذ يمتلك- هنا- حرية أكبر مما في الغنائية العاطفية، فإنه يحقق نجاحاً تقنياً ملحوظاً: وسواء استخدم موضوعات قديمة من الفولكلور الفرنسي (السرّج المسافر، أبناء الملك كالان)، أو استخدم فكرة شخصية، مرحلة أو عاطفية، فإنه يستخدم- كأستاذ- اللازمات، والتكرارات، والمخارفة، ويضفي على نثره مظهرًا "وزنيًا" متميزًا تماماً. وبمقدورنا أن نطبع- في أبيات من خمسة أو عشرة أجزاء- "الشيطان في سان- جان لي نوف":

في سان-جان لي نوف (يرعد الليل ويهب!). الجرس الذي
يعرج في قبة الجرس العرجاء يرقص ويصرخ، حسناً! يا لها من

رقصة صاحبة ! بين كل هزة وأخرى (أيها الجرس، اهتز إذن !)
أريد أن أعب إيقاعاً .

أليس دالاً بالفعل أن هذه الليد، إضافة إلى التسع الأخريات، قد تم تلحينها موسيقياً؟ فلم يعد الأمر يتعلق هنا بقصائد، بل بأغان حقيقية^(٣٥). ونجد صعوبة في أن نتحدث عن نثر، فيما يتعلق بهذه الأغاني (التي تبشر ببعض أناشيد الغنائية لبول فور) .

ونرى - على الفور - كيف أن مقطوعات كهذه قد فصلت طبقاً لنموذج وزني مسبق، وأنها تهوي ثانية إلى طغيان الأشكال المدركة مسبقاً. وهو نقد يمكن أن نوجهه إلى غالبية هذه القصائد البارناسية، حتى تلك القصائد ذات الموضوعات الأكثر ذاتية والأشكال الأقل جموداً: هكذا، سنرى "جوديت والتر" تقول - بلاوعي - أفكارها الشعرية الخاصة على نمط القصائد الصينية الموجزة التي ترجمتها في "كتاب الشيب"، وتطبق - على موضوع نفسي تماماً - نفس الإيجاز الذي حققه "لي - تاي - ييه" أو "تو - فو" في وصف مناظرهما الريفية في "نيسيان" (لارينسانس، ٨ يونيو ١٨٧٢):

رغبة حارقة تقضم لي ليل نهار، في الفجر، وفي الغسق.

أهي الرغبة في الانتقام؟ في المجد؟ في الحب؟

لا أدري، لكنني أرغب بجنون، بضيق أليم .

وسدى أبحث في مباحج الحياة كلها، في الأحقاد كلها، وفي
كل الحماقات .

فهل ضاعت إذن الكلمات التي تعبر عن رغبتي؟ ألم يعد
لموضوعها وجود؟

ربما أكون قد جئت بها من حياة سابقة، ونسيت السبب.

لكن الرغبة الظمأى ظلت قاسية وعمياء .

وينشأ عن ذلك نوع من الضيق لدى القارئ، الذي يظل لديه الانطباع بقراءة ترجمة .

وكافة هذه المقطوعات البارناسية تصلح لنفس النقد. فبإمكاننا أن تشهد على براعة شكلية وتقنية كبيرة، لكن تنقصها "الضرورة" الشعرية. إنها قصائد "مترجمة" عن الأغاني الشعبية، بأكثر من كونها إبداعات أصيلة. فقصيدة النثر البارناسية تشبه - إلى حد ما - التحفة الفنية الموضوعة على الرف، أو أجزاء دقيقة من ساعة حائط. وكما يكتب - عن حق - "ج. كان"، فإن "البارناسية - المزودة بهذا الشكل الخصب - قد استخلصت منه ألاعيب أنيقة وتسلييات جميلة"^(٣٦). فهل يرجع

ذلك إلى أن البارناسيين كانوا أول من لم يروا في قصيدة النثر سوى لعبة إيقاعية ؟ أم إلى أن الكتاب، الذين تحدثت عنهم، لم يكونوا أكثر من تقنيين مخلصين (عدا "كرو") ؟ كل هذه صحيح؛ لكن ينبغي أن نستخلص منه أن صيغة قصيدة النثر "الشكلية" أو "الفنية" تتحمل التفاهة على نحو باهر (للأسف): فذلك الذي سيكون عاجزاً - أيضاً - عن تقليم الإيماء، والإيقاع، والإصانة، في نثر حر تماماً - مثل عجزه عن المعالجة البارعة للبحر السكندري - سيقسم العجز إلى مقاطع منتظمة، ويضاعف النوافذ المموهة، ويعتقد أنه يصنع من شيء تافه فكرة عميقة بتكرارها في لازمات. ونستطيع أن نرى - في قصيدة النثر البارناسية (وأيضاً، كي نكون منصفين، في قصائد "فييو" النثرية)^(٢٧) - نموذجاً لكافة مخاطر النظام الذي افتتحه "برتران": إنها نفس مخاطر الفن الشكلي، التي عانت أيضاً في نظم الشعر وفي الموسيقى. ففي كل مرة لا يستجيب الهيكل الشكلي للتطور العضوي للجسد حي (فكرة شعرية أو موسيقية)، بل يكون مفروضاً على نحو قبلي، فإنه يخاطر إما بتر هذا الجسد البالغ الثراء ليرده إلى أبعاد "سريبر بروكست"، أو - عندما تكون الفكرة فقيرة وقصيرة - بالقيام بـ "الحشو" بوسائل مصطنعة تماماً. ونذكر لماذا ضجر الكتاب بسرعة من هذه الأطر الصارمة، وطلبوا "بودلير" بسر شكل أكثر مرونة .

(٢) من البارناسية إلى الرمزية: هويسمان

سنلتقي - مع "هويسمان"، بالتحديد- بهذه الحالة / النمط لكاتب يتطور من "برتران" إلى "بودلير"، من الشكل الصارم إلى ذلك الأكثر حرية، بصورة متهتكة .

ويمكننا أن نضيف إلى إنتاج البارناسيين "علبة الملابس ذات التوابل" المنشورة عام ١٨٧٤ .
فقصائد "هويسمان" - هي أيضًا- تكشف نزوعًا أكيدًا إلى التصويرية والأشكال المقطعية؛ لكن الفنان ذو منزلة أرقى، فهو يمتلك قريحة وذاتية أكبر. وقد سبق أن أشرت إلى البُعد التصويري لبعض مقطوعات "علبة الملابس"^(٣٨). كان "هويسمان" يستند إلى عدة فنانيين تشكليين من بين أسلافه الأنصارين (نسبة إلى منطقة "أنفير")، بل سيكتب في النقد التشكيلي^(٣٩)، وسينشر عدة مقالات (وصفية أو شعرية) في "مبوزيه دي دو موند"، وفي "ريبيليك دي ليتير"^(٤٠)، تحت العنوان الدال "تخطيطات ورسوم مطبوعة بماء النار". فمجموعة ألوانه، كما تكتب "تروود جيان"، "مضئنة وثرية بألف ظل، غنية وقاطعة، رقيقة وعنيفة، وذات تنوع مذهل"^(٤١). فهل ينبغي أن نذكر "الرنجة المدخنة" الشهيرة ؟

رأسك، أيتها الرنجة، هي مجموعة ألوان الشـمس الغاربة،
أو أكسيد النحاس القلـم، درجة الذهبي الذي يسفع بشرات قرطبق،
ظلال ألوان الصندل والزعفران بأوراق الخريف !^(٤٢)

وبعض المقطوعات القلمندية ("خفل روبرت الشعبي" لـ "أدريان بروبيير") مدهشة بألوانها وحركتها، وبعض الشخصيات (السيد فرنسوا فييون) جديرة بـ "كاللو" . . أو "برتران"، بواقعيتهما التصويرية. و"هويسمان"، الذي كان معجبًا - بالتحديد-

بالرسم^(٤٣) الكامن في "برتران"، سيعترف فيما بعد- بدينه تجاهه: ففي عام ١٨٨٥، كتب سيرة حياته تحت الاسم المستعار "أ. مونييه"، في نشرة "رجال اليوم"^(٤٤)، ليذكر أنه أخذ قصائد "برتران" و"بودلير" النثرية كنماذج له .

وعلى أية حال، فقد تفوق تأثير "برتران" في هذا الديوان الأول (الذي كُتب بين عامي ١٨٦٨ و١٨٧٤، خلال وجود "هويسمان" بوزارة الداخلية). وعندما يتفاخر "هويسمان" بأنه "قد غيّر وجدد من شباب "النوع"، مستخدماً حيلاً عجيبة، وشعراً مُرسلاً ذا لازمات، مستبقاً قصيدته ومتبعها بجملة إيقاعية، متكررة، غريبة، تمنحها- أحياناً- نوعاً من اللازمة أو الرسالة المنفصلة، النهائية، مثلما في الأناشيد الغنائية لـ "فيون" أو "ديشان"^(٤٥)، يمكننا الاعتقاد بأنه يزور أصالة أنساق كهذه، أغلبها - بالنسبة لنا - معارف قديمة، وأغلبها- تقريباً- متحقق لدى "برتران"^(٤٦). وقد استعادها البارناسيون بلا تجديد كبير، بقدر حقيقة أن مجال هذه الأبحاث الشكلية محدود تماماً. ويبدأ "هويسمان" - من جانبه، وينتهي - بنفس الجملة، "النشيد الغنائي على شرف معذبيّ الحلوة"، "النشيد الغنائي اليرقاني"، "تنويع على نغمة معروفة"، دون أن يهتم كثيراً - فيما يبدو - بمعرفة ما إذا كان معنى القصيدة يتطلب هذه العودة التي ستضفي الإحساس بالاستمرارية، حيث سيموت وينحل الحدث الوارد في القصيدة (قارن بـ "مساء على الماء لـ"برتران")، إن لم تكن "العودة الأبدية للأشياء" محسوسة: وبهذا المعنى الأخير، فإن النسق المستخدم في "مقطع أخير" أكثر إثارة للاهتمام؛ إذ إن القصيدة تكرر نفسها- هنا- مثلما تفعل الحياة نفسها. ولنذكر، أخيراً- فيما يتعلق باستخدام "الشعر المرسل" و"المقطع الأخير"- قصيدة "النشيد الغنائي لشمعة الستة" (المنشورة في ٢ أغسطس ١٨٧٧، في "الارتيست" في بروكسيل^(٤٧)): إنها تتكون من ستة مقاطع ومقطع أخير، كلها متماثلة. وتنتهي بنفس البحر السكندري (الذي أؤكد عليه):

مقطع أخير

أيها الأميرة، يا من تغشى آخرون بومضات الأقمار
الفوسفورية، والشعلات الحمراء للمصابيح، والنيران الصفراء للغاز،
إنك أنت وحدك من أحب، أنت وحدك من أريد تمجيدها، أنت
إضاءة مثالية للوحات كبار الأساتذة، يا شمعة الستة، أيها الشمعة
الذائبة !

والحق أن كافة هذه الجهود في اتجاه الإيقاع تظل بلا جدوى تماماً: وربما لم يخطئ "هـ- بشالار" عندما رأى أن مؤلف "علبة الملابس" لم يُخلق أبداً لقصيدة النثر- أي القصيدة "الفنية"- اللوحة الصغيرة للنوع: "في البدء، كان عاجزاً عن أن يحصر نفسه، ثم- عدا استثناءات نادرة

للغاية - لم يكن يمتلك الإحساس بالإيقاع .. والواقع، ما من قصيدة نثر ذات قيمة بدون التركيز والانسجام الداخلي؛ ولا قيمة للدعم الذي تقدمه التصويرية الخارجية للمقاطع اللفظية الملونة^(٤٨). وعندما يترك "هويسمان" نفسه لينقاد وراء قريحته، وخشونته الفلمنندية - (قارن بـ "كلودين") - فإنه يخرج من قصيدة النثر؛ وحتى "لدرجات الأحمر" لا تدين بالكثير إلى التقنية التي أبدعها "برتران". والحق أن ثمة تأثيراً آخر شديد الوضوح في "علبة الملابس"، سيصبح أكثر انتشاراً وفاعلية، لا على الموضوعات فحسب، ولكن - أيضاً - على شكل قصائد "هويسمان" النثرية نفسها: إنه تأثير "بودلير".

واقتداءً ببودلير، أراد "هويسمان" أن يصبح - هو أيضاً - رسام الحداثة، بالمعنيين اللذين حددهما سلفه الكبير؛ أولاً، باستغلال الركيزة المدنية والواقعية الشائعة في "سأم باريس": وقد عبر "المقطع الأخير" في "علبة الملابس" عن بُعد (كريحه) في الحياة الباريسية؛ وفيما بعد، وبينما كان الكتاب الطبيعويون^(٤٩)، شأهم شأن الرسامين مثل "ديجا" و"فوران" و"روفائيلي"^(٥٠)، يبحثون عن موضوعاتهم وسط العمال، والغسالات، وبنات الشوارع، سينتج "هويسمان" - هو أيضاً - "تخطيطات باريسية" (١٨٨٠)؛ وسيستمد من "الفولي بيرجير" - أو من معاقل شمال باريس - ديكوراً له؛ وسيأخذ نماذج له سائق الحافلة، وبائع الكستناء، "المتجول"^(٥١). وسيتمكن، بتوفيق أكبر من الرسامين، من أن يسجل أيضاً ضوضاء الشارع وروائحه المتميزة (وقد أثارت الواقعية الشمية لـ "الذواقة" حرباً كلامية كبرى^(٥٢)). فلدى "هويسمان" حواس مرهفة، وموهبة الملاحظة والرسم، ومفردات في ثراء مفردات "رابليه"، وبشكل خاص قريحة تمنح وصفه للتجمهرات الباريسية - أحياناً - طابعاً شبه ملحمي؛ لكنه - مع كل هذا - يقدم، على الأغلب، وصفاً مبرقشاً لباريس، لا قصائد نثر. ويحدث أحياناً أن ترقى هذه "الأشياء المرئية" إلى ما هو أكثر من مجرد التخطيطات البسيطة أو لوحات عن العادات: هذا عندما تسمو بها غنائية جديدة، ومعنى أكثر رقياً للحداثة، يرفعانها إلى مستوى الشعر. وتكمن هنا وسيلة النجاح الشعرية الأخرى التي يستغلها "هويسمان"، دائماً على إثر "بودلير": فالحداثة لم تعد تكمن - هذه المرة - في مظاهر الحياة المدنية، بل في الحياة الداخلية للإنسان الحديث، بحساسيته المرضية، وحبهِ للنادر، والغريب، وبحته القلق عن "شيء آخر" - كل ما تستطيع العثور عليه في أعماق انحرافات "دي إيسانت"^(٥٣). وعندما ينجح "هويسمان" في تجنب عقبة الافتعال، أو التقليد المفرط في الوضوح لبودلير - (توضح "تشابهات"^(٥٤) - وبانتظام زائد - نظرية التجاوبات) - فإنه يعثر على بعض من إلهاماته الرائعة في معنى الغريب والرائع اليومي: وخاصة في بعض القصائد التالية لعام ١٨٨٠، الملحقة بالطبعة الثانية (١٨٨٦)، حيث يغزو نثرية الحياة المدنية

* بطل "بالعكس A Rebours".

الحديثة الغموض، وقد حوله وأعاد خلقه خيال مَرَضِي. وهي حالة "داميتر Damiers"، كروياً رمزية رهيبية مستمدة من رؤيا حقيقية؛ إنها حالة "الاستحواذ" التي تجعل هزيمة الروح واضحة أمام النشر الأليم لإعلانات الجرائد .

لكن الرغبة في الهرب من الحياة الحقيقية تتنامى لدى "هويسمان"؛ وسيحلوه له، وهو بصحبة "أوديلون رودون"^(٥٥)، أن "يمضي على غير هدأ ويندفع في الحلم .. بعيداً عن عرىبات التفاهة، وخلاعات الحماقة"^(٥٦). وها هي الرؤى الغريبة لقصيدة "كابوس" - (الملحقة عام ١٨٨٦ بـ "تخطيطات باريسية") - المستوحاة من ألبوم "أوديلون رودون"، "أمير الأحلام الغامضة"^(٥٧): وجوه غامضة، مؤلة أو مرعبة، ومشاهد طبيعة موحشة، وأزهار غريبة تتتالى، ترتبط الواحدة منها بالأخرى، لتقودنا إلى حلم على طريقة "لوتريامون":

انبثق في البداية شكل مؤلم ومتعرج من الظلمات، تخترقه
هنا وهناك أشعة النهار: رأس مجوسي الكلدانيين، ملك الآشوريين،
سنحاريب العجوز الذي بُعث من الموت، وهو ينظر حزناً،
ومتألاً عبر نهر الأعمار وهو ينساب..^(٥٨)

وجه سرعان ما يحل محله مشهد طبيعي مفجع، مستنقع آسن "تنبثق منه فجأة الساق المسخ لوردة مستحيلة" ينفجر أحد براعمها ويتكور "إلى رأس شاحب راح يتأرجح بصمت في ليل الميلة"^(٥٩). ويكمل "هويسمان" لوحات "رودون" بأن يمنحها - من خلال "الإحلال التدريجي"، القريب من التقنية السينمائية - عنصر الحركة الذي يجعلها سيرالية، تقريباً. ونراه هنا يعثر في الحلم على طريق جديد؛ سيتبعه في مؤلفه التالي، رواية "في المرسى"، حيث يُدرج ثلاثة "أحلام"، ثلاث رؤى شبيهة^(٦٠): وما هو دال أن "لافوج"، بحلة الرمزية الناشئة، ستنتشر مقطعاً من الحلم الأول، صورة "إستير".

ولنقرأ بداية هذا المقطع، وسيدهلنا شكله "الرمزي" (المفردات وتقطيع الجملة):

العنق الطليق ظل عارياً، بلا زينة ولا حجر كريم، لكن من
الكفن إلى العقبين، حددها ثوب محبوك، وهو يضم الفقاعتين
الوجلتين لثديها، شاحداً طرفيهما القصيرين، كاشفاً مراوغات
الجزع المتماوجة، متمهلاً عند وقفات جانبي الحوض، زاحفاً على
الانحناء الطفيفة للبطن، منساباً على امتداد الساقين اللتين

* روبر فرانسوا دامبيتر (١٧١٥-١٧٧٥): جندي ثم خادم، طعن لويس الخامس عشر بسكين لينبهه إلى الاهتمام بواجباته عام ١٧٧٥. وقد تم غزيق أعضائه في ميدان "جريف"، وكان تعذيبه فضيحة .

يوضحهما هذا المشد ويضمهما ثوب من زنبق بنفسجي مائل للزرقة، منقوش بالعينية مثل ذيل طاووس، مرقط بعيون حدقاتها من السّفير مركبة في برقوق من الساتان الفضّي^(٦١).

لقد تغير الشكل نفسه - فعلاً - لدى "هويسمان"، بقدر ما ازداد تأثير "بودلير" عليه: فقصائد عام ١٨٨٦ بعيدة تماماً عن القصائد القصيرة ذات المقاطع، المبنية على غط "جاسبار الليلي". فلم يعد "هويسمان" يبالي - من الآن فصاعداً - بالقصيدة ذات الشكل الثابت؛ ويكف عن كبح حيويته الطبيعية ضمن حدود صارمة. إنه يستسلم أكثر فأكثر وبإفراط (أنظر "تشابهات") لفيضان لفظي حقيقي. ونشعر - حقاً - أن الإطار الضيق، بالضرورة، لقصيدة النثر، لن يكفيه عما قريب: وبالفعل، فلن يكتب "هويسمان" - بعد "في المرسى" - إلا الروايات. ومع ذلك، فإن "دي إيسانت"، بطل "بالعكس" (١٨٨٤)، سيصبح - في قصيدة النثر - "النسخ الملموس، أوزمازوم الأدب، الوقود الأساسي للفن"^(٦٢)، وهو ما يرجع - بالتحديد - إلى اقتضائها وتكثيفها. ومن المثير أن نرى "هويسمان" يؤلف نظرية لهذه "الرواية المكثفة في بضع جُمَل"، التي كانت شديدة البُعد عن مزاجه:

عندئذ، ستصبح الكلمات المنتقاة دائمة التغير إلى درجة كبيرة، إلى حد أنها ستنوب عن كافة الكلمات الأخرى؛ فالصفة الموضوعية بطريقة بارعة وقاطعة لا يمكن معها تغيير مكانها شرعياً، سوف تفتح عدة احتمالات قد لا يمكن للقارئ أن يحلم بها، طوال أسابيع بكاملها، لمعناها المحدد والمتعدد في آن، الذي قد يرصد الحاضر، وقد يعيد بناء الماضي، وقد يصبح مستقبل أرواح الشخصيات، التي تتجلى بأضواء هذه الصفة الفريدة^(٦٣).

هذه الرواية المكثفة، و"لذة الطعم هذه، المطوّرة والمختصرة في قطرة"، يعتقد "هويسمان" أنه سيجدهما في قصائد "بودلير" و"مالارميّة" النثرية^(٦٤): فهما - بالنسبة له - سيدا النوع.

والخلاصة أن "هويسمان" - الذي يقع (حسب التسلسل التاريخي) بين البارناسية والرمزية - هو المفصل بين قصيدة النثر البارناسية، المستوحاة من "ألويديوس برتران"، وقصيدة النثر الرمزية، المستلهمة من "بودلير". ولأنه أكثر غزارة من أن يصل إلى كثافة التأثير الناتجة من إيجاز الأول، وليس شاعراً بما يكفي للإيجاز - مثل "بودلير" - عبر الإيقاع والغنائية المتضمنتين في الجملة، فإنه استشف - على الأقل - إمكانيات قصيدة النثر كـ "حساء كاب"^(٦٥) أدبي، وكشكل حديث أساساً. لكننا سنرى أن تأثير "بودلير" سيصبح واضحاً على قصيدة النثر بدءاً مما قبل علم ١٨٨٠، وسيساهم - بشكل خاص - في إعادة البحث عن شكل أكثر سلاسة وموسيقية.

(٣) في أعقاب بودلير

المحاولات الأولى لجعل الشكل مرنا

شارل كرو . فيه دي ليل - آدام

يمكننا أن نرى في تمهيد "سأم باريس" - وهو ما سبق أن قلته - نقطة انطلاق لتطور سيؤدي إلى الشعر الحر . وتأثير "بودلير" - الذي بدأ يتضح منذ عام ١٨٦٢ (على "مالارمييه"، على سبيل المثال) بعد عمليات النشر الأولى لقصائد النثر في "لابريس" - سيأخذ في التزايد بعد نشر "سأم باريس"، في أعقاب وفاته عام ١٨٦٩. وسنذكرنا "ر. دي سوزا" - عام ١٩١٢ - بأن تعديلات الرمزيين التقنية قد قادتها تماما هذه السطور: "من منا لم يحلم، في أيام طموحه، بمعجزة نثر شعري، موسيقى بلا إيقاع ولا قافية.." (٦٦). وعلى أية حال، فإن البحث عن شكل أكثر موسيقية^(٦٧) كان سيقود الشعر إلى قرب قصيدة النثر أولا، في حقبة لم يكن التفكير في تحويل تقنية الشعر قد تم بعد .

ففيرلين - على سبيل المثال - البارناسي في بداياته كما نعلم، الذي لن يجد صيغته "المرنة" في نظم الشعر إلا حوالي عام ١٨٧٣، كان من أوائل من ساروا في طريق قصيدة النثر البودليرية. واعتباراً من عام ١٨٦٧، يقدم إلى "روفي دي ليترايه ديزار" قصيدة "أبدًا مرة أخرى" التي تصف بلهجة الاعتراف "الحانة المتواضعة للأيام الغابرة"^(٦٨). هذه المقطوعة المكتوبة بانفعال وبساطة، سيتكرر نشرها في مجلات متعددة، قبل طبعها في "مذكرات أرمل" عام ١٨٨٦، تحت عنوان "في الريف". وترجع - إلى عام ١٨٦٧ أيضاً - قصيدتنا "العمود" و"لحن موجع"^(٦٩)، أكثر مقطوعات "فيرلين" إتقاناً، وربما أكثرها بودليرية: فأرابيسك الجملة، واختيار الصور، والميل إلى الكائنات والأشياء في زواها، كل ذلك يذكر ببودلير، في هذا الاستحضار لـ "بعد ظهيرة سبتيمبرية، دافئة

وحزينة، تنشر كآبتها الصفراء على الفتور الأصهب لمشهد طبيعي يذوي من النضج"،
ومن "تفاهة" خريفية:

ورغم هذا، فهي تمضي، الفاتنة الهزيلة، حاملة قلبي الضعيف
وفكري المتواطئ في طيات مئزرها الطويل، عبر رائحة الفواكه
الناضجة والأزهار المحتضرة^(٧٠).

وتكشف لنا القصائد النثرية - المنشورة عام ١٨٧٠ في "لابارودي"^(٧١) - بعداً آخر
للاستلهام البودليري لدى "فيرلين": إنه الاستلهام الباريسي، حلم يقظة الجوال الهائم في
مدينة كبيرة، الذي يكشف الأبعاد المحزنة أو الكريهة، المضحكة أو الرهيبة، على نحو
غامض. وصف لعرض أدوات الوشم، حلم يقظة عن "آذان الفئران ذات السحنات
الشاحبة"، التي "ترتجف في الريح القاسية للمدن"^(٧٢)، على قبعة العمال، لوحة مأساوية
لعذاب رجل هستيري، "مقزز بغموض"^(٧٣). حتى الموت - عندما ننظر، إلى دفن، في
قصيدة "عبر المفترق" - يتخذ مظهرًا غير اعتيادي، غريب وجروتيسك، في آن. وليس
لكل هذه اللوحات - بالتأكيد - المعنى العميق، والقوة التهكمية، أو الغنائية، التي يمنحها
لها "بودلير" أحياناً: لكنه نفس الشريان المديني والحديث الذي يستغله "فيرلين" بأن يُعلق
- بدوره - "فكره الraisودي على كل واقعة في تسكعه"^(٧٤). وبعد الكوميونة ووصول
"رامبو"، سينضب شريان "فيرلين" هذا: ولن يعود إلى قصيدة النثر إلا بعد عام ١٨٨٢.

وانطلاقاً من عام ١٨٦٧ - كما سبق وقلت - نشرت "روفي دي ليترييه ديزرار"
قصيدة "أبدًا مرة أخرى": إذ كان من الممكن أن نقرأ - كما سنرى - حتى في المجلات
ذات التزعات "البارناسية" - التي تحدثت عنها من قبل - قصائد ذات شكل أكثر مرونة
والهام أكثر موضوعية من الأناشيد الغنائية أو الأغاني ذات المقاطع. ولن أذكر قصيدة
"بعيدًا! .. بعيدًا جدًا" لـ "ر. كاز" - المنشورة في "رينسانس"، في ٢٨ سبتمبر ١٨٧٢ -
إلا لأنها معارضة للموضوعات البودليرية: العنوان نفسه مستمد من عنوان قصيدة
"بعيدًا جدًا عن هنا" (الواردة في "أزهار الشر").

والأكثر إثارة للاهتمام تلك "النثريتان" اللتان قدمهما "فوران" إلى "رينسانس" عام ١٨٧٠؛
فهما تكشفان - رغم مايقوله "م. ب. بوي" - تأثيره ببودلير أكثر من تأثيره برامبو^(٧٥). ويتعلق
الأمر - هنا، أيضاً - بـ "لوحات باريسية" (نعلم ما الذي سيستفيده فيما بعد المصور "فوران" من
باريس) - النثرية الأولى، "رقصة الدمى المتحركة"، أميل إلى التصويرية والفانتازية، والثانية،
"سيدات الصرافة"، أميل إلى الواقعية والانفعالية. "يا لها من مدينة رائعة! - كما يقول "فوران" عن
باريس - موحية وغنية بالغموض والمشاهد المرعبة!"^(٧٦). وإذا ما كان "فوران" قد وجد في مشهد

واجهه محل اللعب، وفي صوت الأرغن النقال- في قصيدة "رقصة الدمى المتحركة" - مادة لمؤثر فانتازي يذكرنا بـ "جاسبار الليلي"، فإن المقطوعة الثانية تذكرنا بقصيدة "المهرج العجوز" لبودلير أو "عيون الفقراء": فيعد وصف واقعي للأجواء الضبابية والسوقية للمقاهي الباريسية- ("شربون، ويصخبون، ويدخنون")^(٧٧) - تنتهي القصيدة، مثلما يحدث كثيرا في قصائد "بودلير" النثرية- بنوع من الدقة الغنائية:

أيتها العناية الإلهية! أذكرك إذن فردوس خاص لسيدات
الصرافة الفقيرات في مطاعم التسعة وعشرين فلسا للوجبة،
ومحلات الألبان ومعامل الجعة الصاخبة! هل ستعطين، يا
إلهنا العادل، زينة وعشاقا، وتحولهن إلى أنيقات وعاشقات
مستهلكات؟

فلنصل من أجلهن!

وسلاحظ- بالإضافة إلى ذلك- جهد "فوران" في تكييف نثره "مع الحركات الغنائية للروح، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي": في هذه الصلاة الموجهة للعناية الإلهية، تترجم الحركة الغنائية بإيقاع ربح، شديد الوضوح، يتسع في النهاية بالجملة الاعتراضية ("هل ستعطين، يا إلهنا العادل")، والقطع "المتعدي" ("إلى أنيقات وعاشقات مستهلكات")^(٧٨)؛ وفي نهاية "رقصة الدمى المتحركة"، تفتت الجملة في البداية، ثم تشكل - متقطعة - إيقاعا متوافقا مع الرنين الفاتر للأرغن النقال، ثم مع السقطة المفاجئة للدمى الخشبية:

انطفأ صوت الأرغن تاركا في الهواء سحابة طويلة مرحة
ونائحة سرعان ما ماتت .. والدمى الخشبية الصغيرة، المعلقة في
خيوط من حديد، - في حزمات - في أكداس، متشابكة ومتفحفة
من الرطوبة، سقطت ساكنة بلا حراك .

لكن، ربما ما هو أكثر أهمية أن نذكر- في النهاية- أن كل المجموعة، التي يحتمر فيها الاضطراب الثوري، حوالي عام ١٨٧٣، ورفض الامتثالية، وكرهية كل ما هو برجوازي، والتمرد ضد الأشكال الشعرية الكلاسيكية- (أي "فيرلين" و"رامبو" و"فوران" و"شارل كرو"، الذين كانوا يؤلفون - وقتئذ- المعارضات الوقحة لـ "الألبوم زوتيك")^(٧٩) - قد وجدت نفسها محمولة في تيار واحد نحو قصيدة النثر. فنجاح "رامبو" الباهر قد طوى بالنسيان - إلى حد ما - المحاولات التي قام بها أصدقاؤه في نفس الاتجاه بحثا عن صيغة شعرية جديدة؛ لكن علينا أن نذكر- رغم هذا- أنه منذ عام ١٨٧٢، نشرت "رينسانس" (أيضا) ثلاث قصائد بودليرية للغاية وشخصية تماما لشارل كرو: "الأثاث" و"عزلية" و"مسلية"^(٨٠)، سيتم جمعها - عام ١٨٧٣ - في فانتازيات نثرية

شارل كرو

والفنان- هذه المرة- يستحق الاهتمام والتكفير عما لحق به: فهو- مثلما يلاحظ "إرنست رينو"- قد "حقق الشهرة دون أن يكف عن أن يكون مجهولاً"^(٨١). فشارل كرو هو- رغم كل شيء - أكثر من مجرد مخترع الفونوجراف والمونولوج الكوميدي: فكشاعر نظمي، يتجلى هذا "البارناسي الذي مسته نعمة الرمزية"^(٨٢) فنائاً تلقائياً وبارعاً في آن، وتبشر اجتراءاته الإيقاعية بفيرلين^(٨٣)؛ وهو- كشاعر نثر- يميلنا أحياناً إلى "بودلير"، وأحياناً إلى "رامبو"، دون أن يفقد أصالته الخاصة به. وعمله "فانتازيا نثرية" هو- كما يقول "موريس سايه"^(٨٤) - "الجزء المجهول بشكل مخز من إنتاجه، وربما الأهم". ويمكن القول أن هذه القصائد الثماني- (سبع إذا ما استبعدنا "عزلية"، المترجمة عن "مختارات من الليدي هاميلتون")- قد جددت أفق قصيدة النثر .

ونجد- لدى "كرو"- كثيراً من الموضوعات التي تُذكرنا بـ "أزهار الشر" أو "سأم باريس": الصراع بين الجسد والروح (مُسلية)، واستدعاءات مدينية وغسقية (الساعة الباردة)؛ وهو يتغنى، مثل "بودلير"، بنشوة العطور^(٨٥)، وخصلات الشعر النسائية^(٨٦)، و"شفافيات الليل"^(٨٧). إلا أن هذه الموضوعات معالجة بطريقة شخصية للغاية: كيف نعثر - على سبيل المثال - على صرخة بودلير "أيها الليل ! أيتها الظلمات المنعشة!"^(٨٨)، في هذا النوع من الملح، والدعر الفيزيقي الذي توحى به- إلى "كرو"- "الساعة الباردة" لمنتصف الليل:

في هذه اللحظة نكون وحيدين في منزلنا، بلا نوم، إنه
الذعر. يبدو أن ملاك الموت يحوم على الناس، مستغلاً نعاسهم
القاسي في اختيار فريسته وقتما لا يراود أحداً الشك .

آه ! حقاً، في هذه الساعة، قد نختنق، قد نتحشرج، وقد
نشعر بالقلب يتراجع، والدم يفتّر، يبهت، ويصعد في الحلق، في
تشنج أخير، قد لا يمكن لأحد سماعه، ولا يريد الخروج من نوم
ثقيل بلا أحلام تمنع الأرضيين من الشعور بالساعة الباردة^(٨٩) .

"الأرضيون"، لا "الناس"، أو "الفانون": هذه الكلمة وحدها تشبه توقيع شاعر "سوناتا فلكية"^(٩٠)، فهو يمنح اللوحة - (خفية) - خلفيةً كوكبية .

وبالمقابل، فإن "مُسلية"- التي لا تدخلنا كثيراً في أحلام اليقظة الداخلية للشاعر - إثبات

لافت للنظر للبراعة الشكلية. فاستعادة التعبيرات، والتنويعات، وتشابك الموضوعات، يستخدمها "كرو" بمهارة وحساسية موسيقية بشكل خاص^(٩١)؛ يتجاوز كثيراً المحاولات البارناسية. وسنلاحظ - على نحو خاص - كيف أن النعوت والصور يثري ويحدد بعضها البعض من خلال استعادتهم المتعددة طبقاً لتطور الحدث - مثلما يمكن تنويع وإثراء لازمة موسيقية. والريشة، التي تترلق على ورقة الشاعر "بصباحات السنونو"، في ختام القصيدة، عندما يبدو الشاعر مستعداً للاستسلام لدوامة الأحاسيس، تستأنف "طيراتها، صارخة مثل السنونو الذي يحلق فوق بحيرة ساكنة، قبل العاصفة". وتستدعي المسلية - دائماً - بطريقة ملموسة وإيحائية أكثر: "جميلة وبيضاء" في البدء، لتصبح "بيضاء وعارية"، ثم "جميلة وبيضاء وعارية"؛ ولن يرى الشاعر فيها - في الختام - سوى "هذا الجسد الجميل الواهن، الفاتر، الأبيض والناعم".

والحق إن تكويننا كهذا ينطوي - دائماً - على شيء ما مصطنع، ونجاح "كرو" - هنا - يبدو لي، بالأساس، شكلياً. وعلى النقيض، ففي قصيدة "الأثاث" - وهي مقطوعة استوحاها "شارل كرو" من مكتب صغير كان ملكاً لفيرلين من زواجه (القصيدة مهداة إلى السيدة "موتيه دي فلورفيل"، حماة "فيرلين")^(٩٢) - نجد مؤثرات "الاستعادة" أكثر حنكة كأنها مستترة عن عمد: وينبغي الانتباه من أجل العثور - في نهاية المقطوعة - على كلمات أو أفكار البداية. وكل شيء - فضلاً عن ذلك - موجود في هذه المقطوعة الفاتنة، الرصينة، الساحرة برقة، مع أريج خفيف من القرن الثامن عشر: إنها فانتازيا راجعها وصححها "واتو". وعلى أية حال، فهذا الحفل "الفضائي"^(٩٣) يدور في عالم غير واقعي، "عالم بلا مادة"، كما يقول "كرو"^(٩٤)، عالم ميكروسكوبي:

على الحوائط الخشبية الصقيلة، تضيء الثريات المعلقة دون أن
نعرف كيف. وفي منتصف الصالة، معلقة في سقف بلا وجود،
تتألق بخفة مثقلة بشموع وردية، سمكة وطويلة مثل قرون الحلزون.
وفي المدفات المباحثة، تتوهج النيران مثل ديدان مضيفة^(٩٥).

عالم هارب، كل شيء فيه وهمي: "قبيلات حب متوهمة"^(٩٦)، "ابتسامات بلا أفكار"، حيث لا يمكن للمشاعر إلا أن تكون سطحية: "... الزهور الذابلة في الصدريات مطلوبة ومنوحة كدلالة على اللامبالاة المتبادلة"^(٩٧) - حفل أثري، ينبثق من لعبة مرايا: فنحن نرى "شارل كرو" هنا يفتح - على اللامرئي والخرافي - "عيناً متمرسه بشكل خاص، مدققة وخاطفة"^(٩٨).

لكنه - في قصائده "عن ثلاثة رسوم بالحبر المائي" لشقيقه "هنري كرو" - يتبدى، حقاً، رائداً للغريب الحديث: ففي قصيدة "فرع"، هذا الحلم الغريب الخاطف، مثلما في "زهر تحت مائي"، حيث يترابط العالم الأرضي وعالم البحار بتشابهات خادعة، أو في هذه القصيدة المدهشة

"سفينة - بيانو"، التي تبشر بالإبداعات المركبة للسيرالية، نشعر بقصدية مزج الخيالي بالواقعي، وبإحياء العقل الإنساني في "محيط الفانتازيا"^(٩٩). وكثيراً ما تمت المقارنات بين "كرو" و"رامبو"، ليس فقط لأن كليهما يؤثران الموضوعات المراثية ("إشراقات"، "صور حفر مائي") والحيوية^(١٠٠)، لكن أيضاً- لأن لغتهما تقدم صوراً، واختصارات لامعة، يتشابه صداها- داخلنا- بشكل غريب. ويقول "إ. راينو" إن "رامبو قد طابت له جمل مثل هذه، تنبئ بالـ "إشراقات": "تمر حورية البحر وردية شقراء، مع حاشيتها، في اخضرار مزرق بعيد تحت مياه بحر الجنوب"، أو: "تشير السيمفونية إلى الطريق إلى المجذفين ونوتِ الإشارة"^(١٠١). وهنا يطرح السؤال حول العلاقات بين "رامبو" و"شارل كرو". هل تأثر "كرو" بـرامبو- والعكس؟ نعلم أن الشاعر الباريسي قد استضاف، لفترة، الشاعر الأردني:

في عام ١٨٧١، كان يذهب، مع "فيرلين"، لاصطحاب "آرثر رامبو" من محطة القطار، عندما وصل إلى باريس من شارل فيل. وقد استضاف، فيما بعد- في معمله- الطفل الرهيب والعقري الذي شكره بطريقته، بأن حطم عدة قوارير اختبار ومقطرات، وخلط - كيفما اتفق- محتويات قنينات المواد الكيميائية ليرى ما الذي سيحدث .

مثلما يحكي "جي-شارل كرو"^(١٠٢). ولم يكن "رامبو" قد كتب- في هذه الفترة- سوى أشعاره الأولى و"القارب السكران": وما من شيء يسمح بالاعتقاد أنه قد بدأ "إشراقات" قبل عام ١٨٧٢. لقد قرأ، خلال إقامته في باريس^(١٠٣)، أشعار "كرو" المنشورة في "لاربيست"^(١٠٤)، والنثرات المنشورة في "رينسانس"^(١٠٥)، وربما المخطوطات الأخرى لـ"فانتازيات": ألا يحتمل أن يكون قد تأثر بهذه الكتابات المكثفة، وهذه الانغماسات في الحلم، التي تمنح نصاً مثل "فرع" نبرته الخاصة؟

في منتصف الليل، حلم. محطة قطار. موظفون يتخذون سمات قبلاية على قبعاتهم الإدارية. عربات قطار ذات ممر مضنيء محملة بالسيدات "جين" من الحديد المطروق. النقالات الحديدية تتدحرج بطرود يرصونها في عربات القطار .

صوت نائب الرئيس يصرخ: عقل السيد إيجيتور في اتجاه القمر! يأتي عامل يدوي ويلصق بطاقة على الطرد الخاص بـسيدة "جين" شبيهة بسيدات عربات القطار ذات الممر المضنيء. و، بعد الوزن في الميزان القباني، يتم الانطلاق. وتدوي طلقة صفارة

الرحيل، مديدةً وباعثةً على الدوار .

بقطة مفاجئة. تنتهي طلقة الصفارة بمواء قط المـزـراب.
يندفع السيد إيجيتور، يحطم الزجاج، ويغمـر نظـرتـه في الأزرق
الداكن حيث يحوم السطح الماكر للقمر^(١٠٦) .

فأن تعثر "إشراقات" على نقطة انطلاقها في "فانتازيات نثرية"، يا له من ثأر لمؤلف "صندوق
مزخرف من الصندل" !

وأخيرًا، فكلاهما- "رامبو" و"كرو"- قد لجأ إلى المخدرات لتحقيق هذا الـ"تشويش لكل
الحواس"، الذي يتحدث عنه "خطاب الرائي". ففي "أوتيل دي اترانجيه"- بالتحديد - حيث
كانت تجتمع جماعة "اليوم زوتيك"، عثر "دلاهاي"- في أحد أيام نوفمبر ١٨٧١- على "رامبو"
نائمًا من تأثير الحشيش^(١٠٧)، و"كرو"- من ناحيته- يبحث عن الملذات والهذيان في
التبغ، والحشيش، والأفيون، والسموم الساحرة^(١٠٨) .

وهو يصف لنا- في قصيدة "ركن اللوحة"- "أثر الحشيش"^(١٠٩). وربما يعود الفضل إلى الفراديس
الاصطناعية - جزئيًا- في طابع الهلوسة الذي يميز "رسوم بالحفر المائي"، وبعضًا من "إشراقات"
رامبو . .

فالتبغ، والكحول، والمخدرات، تقتضي ثمنًا باهظًا للنشوات التي يتم الحصول
عليها: فقد مات "كرو" وهو في السادسة والأربعين، مستهلكًا قبل الأوان، وقد شعر-
مثل "بودلير"- بـ"رياح جناح الغباء"^(١١٠): ففي آخر "فانتازيا نثرية" له بعنوان "فتور"،
يصرخ يائسًا:

النشوات، واللحظات التي استطعت فيها القبض على العالم
بيدي الملكية، كانت قصيرةً ونادرةً للغاية. تقريبًا في نفس نادرة
فترات التفكير الطبيعي بالنسبة لي. فأنا غالبًا عاجز، أنا مجنون؛ وهو
ما أخفيه عن نفسي الظاهرة تحت الثروات المقتنصة في الساعات
الطيبة^(١١١) .

والحقيقة أن الأمر لم يعد يتعلق- هنا- بـ"فانتازيا": فقصيصة النشر هذه- (الوحيدة
التي تتميز بالغنائية) - هي صرخة ضيق أليم لكائن مهدد، ينازع الموت على زمن كتابة
مؤلفه. لكن دراما الرجل الذي يترصده الموت، أو الجنون، تزوج بأخرى: دراما الرجل
الذي يرصده المجتمع، و"الأرضيون"، والذي يشعر - رغم يأسسه من الحياة "وحيدًا بلا
شمس بين جدران الحقد" - أن جهوده نفسها لتبرير نفسه أمام الناس لا تؤدي إلا إلى

رصده لـ "جنون المهرولين الهائجين بالأسفل" ^(١١٢). "ذاويا، مدانا، موصوما بأنه شاعر" ^(١١٣)، فإنه لم يمت فحسب من جراء شطحاته عام ١٨٨٨، بل أيضا- كما يقول شقيقه "أنطون كرو"- "من الظلم الذي تعرض له طويلا، ومن اللامبالاة التي قابلها في كل مكان، ومن حقد الخونة الحاسدين والجبناء الأغبياء الذي تنبأ به، ومن النقمة الرهيبة للصراخ في الصحراء .." ^(١١٤). وبعد أسماء "برتران" و"لوتريامون" و"رامبو"، جاء اسمه ليسجل في القائمة "السوداء" لقصيدة النثر، التي تمثل- في نفس الوقت- قائمة المجدين العاقرة.

وبعد وفاته، جمعت قصائده الأخيرة ونشرت- عام ١٩٠٨- تحت عنوان "عقد من المخالب". وفي هذا الديوان، تبرز نثريتان، تنتمي الأولى- "أغنية أجمل النساء"- إلى البلاغة البارناسية، بمؤثرات اللازمة، وجمال شكلها ("أنا جميلة وقوية؛ لقد ولدت بلا ألم وظل شكلي سليما وناعما") ^(١١٥)؛ والثانية -"الحصاة التي ماتت عشقا"، "حكاية سقطت من القمر"- تمثل بشكل جيد، مثلما يقول "م. سايبه"، "العهد الداعر للفيزياء الحديثة" ^(١١٦). ثمة- حقا- في هذه الصفحة القصيرة، نوع من التجسيم* الساحر ينبئ بـ "جاري".

ومن يتأمل أعمال "كرو"، تفرض عليه هذه الملحوظة: فرغم تنوعها الكبير- (وهذا التنوع هو- بلا شك - مظهر لـ "عدم الثبات" الذي منع "كرو" من الذهاب في العمق، سواء فيما يتعلق بأعماله الشعرية أو أبحاثه العلمية)- تظل أعماله، النثرية أو المنظومة، موسومة دائما- رغم هذا- بطابع شخصي؛ لكن هذه الشخصية تتأبى على أية محاولة للتصنيف. فالتعامل مع "كرو"- باعتباره "فانتازيا"، مثلما فعل "بان" ^(١١٧)- ليس كافيا: فرغم رصائده، وسخريته الخفيفة، يتخطى "كرو" الفانتازيا البسيطة عندما يقودنا خارج المظاهر المرئية، والتصنيفات المنطقية، "حيث لم تصل إليه أية رائحة أرضية" ^(١١٨). وأحلام يقظته، كما سبق أن قلت، تنطوي على شيء ما فلكي. وهو ما يقودنا إلى نتيجة مزدوجة: الأولى، هي أننا لا ينبغي أن نندهش من أن السيراليين- منذ فترة "البيان الأول" (عام ١٩٢٣)- قد اعتبروا "كرو" واحدا منهم ^(١١٩): لقد أخذوا بطريقته الذهنية المتأفريقية والعلمية، هم الذين لم يروا في الشعر هدفا في ذاته، بل وسيلة لاختراق الغموض الكوني. ويكتب "بريتون" عن "شارل كرو": "إن وحدة نزعته، كشاعر وكعالم، تكمن- بالنسبة له- في أنه سعى دائما إلى أن ينتزع من الطبيعة جزءا من أسرارها" ^(١٢٠). وهكذا، مثل "رامبو"، ولأسباب مشابهة، وجد "كرو" نفسه مصنفا ضمن أنبياء السيرالية.

ومثل "رامبو" أيضا - وهذه النتيجة الثانية تخص موضوعي بشكل مباشر - وجد "كرو" نفسه مضطرا إلى "إيجاد لغة". فأبحاثه العروضية والإيقاعية، شأنها شأن تجاربه العلمية، إنما هي

* خلع الصفات البشرية على الله، وتشبيهه بالإنسان.

محاولات لاقتران باب المجهول. وهو يجرب كل المفاتيح - كافة الأشكال الإيقاعية: مختلف تراكيب المقاطع، الأشعار الحرة، والمسجوعة، ومختلف صياغات قصيدة النثر، بمقاطع أو بدونها، وصفية، وغنائية وفانتازية. وإن لم يكن قد عثر - عبر تجارب كهذه - على شكل نهائي لقصيدة النثر، إلا أنه تلقى - أحياناً - بعض الإشارات، والإلهامات اللامعة المتعلقة بقدرة الكلمات، وترابط الأحاسيس (الصوت واللون في "سغنية - بيانو")، وقيمة إيقاع نثر معين (قارن بالجمل الموجز، وأسلوب الـ "ملاحظات" في قصيدة "نزع"). وفي الشعر، كما في الفيزياء والكيمياء، تبدى فيه مزاج المخترع، الذي يفتح - هنا وهناك - طريقاً جديداً، ثم ينتقل إلى شيء آخر. وعلى من سيأتون بعده أن يستفيدوا من فتوحاته! . "فليستفد مما سأقوله من يرغبون في البحث ويقدرون عليه"، على ما كتب في "الخيمياء الحديثة" حول تركيبة الأحجار الكريمة^(١٢١): وكان بمقدوره إسداء هذه النصيحة إلى الباحثين القادمين، لا في حديثه عن الماس والياقوت فحسب، بل - أيضاً - بصدد "الخيمياء الحديثة" للغة.

المجلات الشابية ومالارميه

لم تكن ساعة التحولات الشعرية والتجريب في اللغة قد دقت بعد: وهو ما يثبته عدم نجاح قصيدة "ما قبل الأخيرة" (الأكثر شهرة تحت العنوان النهائي "شيطان التماثل")، التي نشرها - عام ١٨٧٤ في "روفي دي موند نوفو" - "شارل كرو"، الذي أصبح، من بين تحولاته المتعاقبة، مديراً للمجلة: وقد حكى "ج. كان" بأي سبيل من الضحكات استقبلت قصيدة "مالارميه" النثرية، وكيف أنها - في فترة الرمزية أيضاً - اعتبرت "ما قبل الأخيرة الشهيرة هذه" "أنها ليست أفضل ما لا يمكن فهمه"^(١٢٢). ولا شك أن قراء "روفي دي موند نوفو" قد ابتهجوا أكثر بقراءة "يو - تس"، وهي فانتازيا بلا عواقب من تأليف "كرو" نفسه، أو "ثلاث قصائد نثرية" التي نشر فيها "آشيل - توبيه - برييه" قريحته الغنائية أو الأخلاقية، في مقاطع نثرية متساوية دائماً.

ولم يمنع هذا الفشل "كاتول منديس" من أن يضع في فهرس العدد الأول من "ريوبليك دي لير"^(١٢٣) في ٢٠ ديسمبر ١٨٧٥، اسم "مالارميه" بجوار الأسماء البارناسية الكبيرة، "ليكونت دي ليل" و"دير كس" و"كلاديل" و"مينار" و"ريشوبان": وقد نشر له - بالإضافة إلى "شكوى الخريف" و"ارتعاشات الشتاء"، في عنوانيهما النهائيين - نثريتين جديدتين: "ظاهرة مستقبلية" و"مشهد مقطوع"، اللتين أثارنا الدعابات بدوريهما^(١٢٤). ولم تكن هذه سوى نذر سوء الفهم المضحك الذي أخذت صحف معينة تحيط بمالارميه به أكثر فأكثر؛ لكن هذه القصائد - التي سيجمعها "دي إيسانت" بحب في مختاراته الشعرية - ستمارس تأثيراً عميقاً وخصباً على الجيل الشعري

الشباب، بفضل العناية التي ستحظى بها عند نشرها، عام ١٨٨٦، في "لافوج" أو في "شأ نوار".
ومثل "شارل كرو" - (ولكن باجترافات في اللغة أكثر غرابة بكثير) - كان "مالارمي" سابقا
لزمه .

فيه دي ليل - آدام

يبدو أن الوقت قد حان لنذكر بأن نثريا ذا مكانة مرموقة قد لاقى ترحيبا، هو أيضا، في
"روفي دي موند نوفو" (١٢٥)، وفي "ريوبليك دي لير" (١٢٦): الكونت "فيه دي ليل - آدام"، الذي
كثيرا ما وصف النقاد المعاصرون مؤلفه "حكايات" بأنه "قصائد نثر". لقد جمع "هويسمان"
قصيدة "صوت الشعب" ضمن ذخائر قصائد النثر، المنسوبة إلى "دي إيسان" ؛ ويحتفي "ج .
كان" بكلام كثير مبهم، ضمن احتفائه بأنساق أسلوب "فيه"، بـ "قصيدة النثر ذات الأبعاد
الممتدة على طول حكاية، يعبر عن موسيقاها الرئيسية والمتعلقة بموضوعاتها، الجملة الممتدة الموقعة
لقصيدة النثر، التي تنطبق على الهزلي . . ." (١٢٧). ما هي قصيدة النثر التي "تؤخذ، وترك، ثم تُستعاد"
؟ لا شيء آخر - بالتأكيد - سوى نثر شعري، موقع ورنان ؛ وفي فن وزن النثر بعظمة، اعتبر
"فيه دي ليل - آدام" - بالفعل - أستاذا . فمنذ عام ١٨٦٥، والأدباء الشبان يحفظون - عن
ظهر قلب - "حلم الأفيون" من ديوان "الين" (١٢٨) وقدمت قصيدة "الذير هاجس"، المنشورة في
"روفي دي لير إيه ديزار" (١٢٩) إيقاعات لا تنسى:

آه، أنت، فكرت، يا من لا يملك أبدا ملجأ لأحلامك، ومن لا
تظهر له أبدا أرض كنعان، بنخيلها ومياها الجارية لا تظهر، في
منتصف مطالع الفجر، بعد السير طويلا تحت نجوم قاسية، مسافر
سعيد للغاية عند الرحيل والآن مكفهر - قلب مجبول من أجل
مناف غير تلك التي تقتسم مرارتها مع أشقاء سيئين - انظر ! هنا
يمكنك الجلوس على حجر الكتابة ! هناك تبعث الأحلام الميتة،
متقدمة شاهد المقبرة !

ولا يقل عن ذلك حقيقة أنه حتى قصيدة "البشير"، المنشورة في "اليرتية" عام ١٨٦٩ تحت
عنوان "عزرائيل"، وتحت صفة "قصيدة نثر" (١٣٠)، ما هي سوى سرد شعري في نثر إيقاعي، أو
- بالأحرى، مثلما قال "مالارمي" - "مقطوعة أدبية" (١٣١) أكثر من كونها قصيدة نثر حقيقية؛
مقطوعة، أدبية بالفعل، بل حتى الإفراط: فتحت التأثير المزدوج لفاجنر وفلوبير في "سلامبو"، يعمل
"فيه" أسلوبه، ويكسب الكلمات النادرة والنوعت الرنانة، ويضاعف من الأسماء ذات علامات

الفصل: "عربات بعجلات من الزنك، مرصعة بنجوم من الحجارة الزائفة"، كما يكتب "م. ديرو" بقسوة صائبة^(١٣٢). ورغم عظمة الصفحات الأخيرة، فإن كل schroubim وهذه الـ guibborim، وتلك الـ pannags السامارية، تنهك انتباهنا دون أن توقفنا أي انفعال شعري، مادامت -لشدة حذلقتها- لا تتوجه بالحديث إلى خيالنا. و"البشير"، مثل كتاب Akedysséril فيما بعد، عمل براق، ورائعة أدبية زائفة، لا يملك من قصيدة النثر التقنية ولا الكثافة الشعرية.

وثمة شعر - رغم هذا - في "حكايات" فيه، شعر شديد الخصوصية، مصوغ من التهكم ومن دعابة خارجة عن المؤلف، تذكرنا نبرته - أحياناً - ببودلير^(١٣٣)؛ ومع ذلك، ورغم انشغاله بالبحث عن شكل "نهائي"^(١٣٤) فسوف نجد فيه مقطوعات قليلة تستحق اسم "قصيدة"، وذلك لسبب بسيط يكمن في أن "فيه" لم يكن يريد كتابة قصائد، وإنما أقاصيص، على الأقل في أغلب الحالات. ورغم ليس ثمة "شعرية" - عن عمد - في الموضوع، والبنية، والأسلوب، إلا في مقطوعتين: "الذكريات الخفية"، التي يرجع تاريخها إلى عام ١٨٧٨^(١٣٥) وأعيد نشرها في العدد الأول من "لافوج" - عام ١٨٨٦ - وكأها تحية، ضمنية، لروعة هذا الشكل الذي يذكر بشاتوبريان:

أسكن، في الغرب، في مدينة قديمة وحصينة، حيث تُقيدني
الكآبة؛ - وأتوانى عندما تلهب أمسيات الخريف المهيب القمّة
الصدئة للغابات المحيطة ! - وبين تآلق الندى أسير وحدي، بين
الشوارع السوداء الواسعة، مثلما سار الجدد على امتداد المقابر .

وقد احتفظ "هويسمان" لـ "القصيدة" بعنوان "صوت شعبي". ومن المفيد - فيما يتعلق بهذا النص الأخير - أن نرى الآلية المبدعة في العمل، على نحو ما يتيح لنا نص "م. ديرو": "ذات مساء، اندفع "فيه دي ليل - آدام" وسط أصدقائه، وهو يعلن لهم ظافراً: "أيها السادة، لقد سمعت اليوم أجمل بيت شعر في اللغة الفرنسية: ها هو: "فلتشفقوا على أعمى مسكين، من فضلكم". وفتنته الفكرة، فظل طوال الليل يكرر هذا البيت"، مع تنويع النغمة: احتفالية، تفخيمية، هزلية، حاسمة، خجولة، ضارعة... ثم، لم يعد يتكلم عن ذلك أبداً. تمر السنوات، وذات يوم، يحضر - صدفةً - مظاهرة شعبية يصرخون فيها: "فليحي .. شيء ما". لا يهم كثيراً ما يهتفون به. وفي الحال، انتظمت الحكاية لديه؛ فتخيل نفس الجمهور، محتشداً في نفس المكان، من عقد إلى عقد، ليصرخ بنفس الحماس: "يحي الملك!"، أو "يحي الامبراطور!"، أو "يحي الجمهورية!"، والأعمى يكرر - دائماً خفيةً - في ركن من الجسر: "فلتشفقوا على أعمى مسكين، من فضلكم". فهذه الجملة المدفونة في ذاكرته، التي اعتقد أنها منسية، أفادته في ربط حكايته وإبراز فلسفتها"^(١٣٦).

لماذا نتحدث عن قصيدة في كلامنا عن هذا النثر؟ أولاً، بسبب البنية المحكمة للنص، بتماثليتها وتكراراتها، المرتبطة - هنا - عضوياً بمعنى القصيدة وجوهرها العميق: ففي نهاية كل جزء من أجزائها الخمسة، وبعد الضجيج الصاخب وضوضاء الحشد، نرى ترتيلة الشحاذ تتحدد مثل لازمة نائحة وتمكّمية بلا تعمد في آن، وتلقي - كل مرة - مزيداً من القوة والمعنى؛ فعبارة "العودة الأبدية" لن يكون لها أبداً تبرير أفضل من هذا^(١٣٧)، بالإضافة إلى التدرج الذي يبين - من البداية حتى الختام - تحول المشهد المعاش إلى رمز: فشخصية الشحاذ هذه، الحقيرة في البداية وبلا أية أهمية، على امتداد النص، لا تكف عن التنامي، كي تنتصب - أخيراً - في ظل الكنيسة مثل شكل استعاري، "وجهه نحو السماء، وذراعا مرفوعتان"^(١٣٨)، فيما يصرخ "باعتباره نبياً" بصوت بعيد ورهيب، "يبدو كأنه يذهب إلى أبعد من النجوم: فلتأخذكم الشفقة بفقر أعْمَى، من فضلكم!".

ويتيح لنا نص "ديرو" أن ندرك كيف يمكن لقصيدة بأكملها أن تولد - بالنسبة لشاعر - من جملة، يتم اختيارها في البدء لإصااتها أو لإيقاعها، (أو - بالأحرى - تفرض نفسها على الشاعر، مثل الجملة الشهيرة الملحة على "مالارميه"؛ "ما قبل الأخيرة ماتت")، متمثلة بالمعنى فيما بعد، بفضل صدمة، أو لقاء غير متوقع، أو - ببساطة - بسبب العمل غير الواعي للذهن. وبهذا المعنى، فقد علّم "ففيه دي ليل - آدام" و"مالارميه" معاصريهما إلى أي مدى يمكن أن تذهب القدرة الإيحائية للغة. ونعلم أي رابط خلقته "عبادة المفردة"^(١٣٩) المشتركة بين الشعارين: هنا - بالتحديد - يكمن موقف شعراء يعلمون أن الشعر ليس ترجمة لفكرة منطقية بواسطة الكلمات، بل خلقاً لعالم شعري بفعل سحر شكل لا يمكن استبداله. ويجب أن نضيف، رغم هذا، أنه في الفترة نفسها التي جاهد "مالارميه" - دائماً - لخوض صراعه، بشكل أكثر صرامة، ضد الصدفة، حدث أن ترك "ففيه" نفسه - أحياناً - لإغواء الجمال اللفظي الصافي، وأفرط في منح "المبادرة إلى الكلمات"^(١٤٠). فهل اتبع "ففيه"، وهل قدم المثل للذوق الرديء المنحط، عندما كتب - عام ١٨٨٥، في *Akēdysséril*، هذه الجملة التي تشبه مفتتحاً لبعض "أهيارات" التّعة "الانحطاطية الظافرة"^(١٤١): "على المرتفعات، في الشرق الغربي، كانت غابات مديدة من النخيل تحرك الازرقاقات الذهبية لظلالها على وديان هباب"^(١٤٢)؟ ولحسن الحظ أن مبالغات كهذه نادرة في نثره؛ ففيه دي ليل - آدام يستحق - في أكثر الأحيان - المكانة الرفيعة التي ستمنحها له الرمزية، في إعجابها بهذا الرائد، باعتباره "ساحر الكلمات، الذي لا يباريه أحد في الإيحاء - من خلال ربط المقاطع اللفظية - بالفرحة المتناغمة لعاطفة نابضة بالحياة"^(١٤٣). وقد حلم منظرو الرمزية، مثل "ويزيوا" أو "موريس"، إلى حدّ ما تحت تأثير "ففيه"، بخلق شكل شعري جديد بالنثر، شكل قادر على تحريك الشعور والإيحاء من خلال "موسيقى الكلمات"^(١٤٤).

*

(١) طرح "سانت-بيف" نظرية "الشعر المنشور" في *Pensées de Josephe Delorme (Pensées XVII)* - مميزا بين شكلين؛ الأول نحوي "مشارك مع النثر"، والآخر إيقاعي وموسيقى؛ وهو ينصح الشاعر بأن يعرف أحيانا - "أن يترك نفسه - بالأحرى- للشكل الدارج، الأقل صرامة بكثير، عندما يمتلك الطبيعية والبساطة، بالمقارنة مع الآخر". ولأنه عمل ما ينصح به الآخرين، فقد حقق في أشعاره - دفعة واحدة- "نثرية" يمكن أن نجدها مبالغا فيها. وقد ذكرت - بشكل عابر - أن "م. دي جيران" قد اقتفى أثره على هذا الطريق (فيما سبق، ص ٩٨-ج ١).

(٢) قارن بدراسة كاساني *Versification et métrique de Baudelaire*, Hachette, 1906

(٣) قارن بما سبق، ص ١٣٤ من الجزء الأول. يعلن "كان" في حديثه عن رد الفعل ضد الشعر الكلاسيكي المنظوم، أن: "أول هذه التصدعات في الآلة الشديدة الصلابة ظاهرياً قد أثاره "نرفال" لاشعورياً، الذي أثر ألا يكون سوى كاتب نثر، بدلاً من الخضوع لتعاليم "بروكوست" هذه غير المجدية - وهو مثال سيقفني أثره الشاعر الكبير فلوير" (*Symbolistes et Décadents*, Vanier, 1902, p. 288). وهو ما يعني أن ننسى أن "نرفال" قد كتب سوناتات بالغة الجمال .. لكنني سأعيد النظر بوجه لأشعار الأغاني الشعبية، "المولفة بلا اهتمام بالقافية، والعروض، وتركيب الجملة" (*Chansons et Légends du Valois*, dans *Les Filles du Feu*, 1854).

(٤) تمهيد *Spleen de Paris*

(٥) *Petit traité de Poésie*, Bibliothèque de la Sorbonne, 1872, p. 6. ومن الطريف أن نذكر بأن "بانفيل" نفسه كان- عام ١٨٦٢- يرمي بالسهام لصالح حرية الشكل في مقاله عن قصائد نثر "بودلير": "أيها المخبولون الغريبيون، كيف تتصورون أن حق الامتياز الخارق لولادة الكائنات مقصور على إرجاء المعاني، والعودة المنتظمة لبعض الأصوات!" (*Le Boulevard*, 31 août 1852).

(٦) في انتظار أن يقوم "بانفيل" - من جانبه - ببحوث في هذا المجال، كما سنرى في الفصل التالي، ص ٦٨ من هذا الجزء .

(٧) سيقدم "بيير لوي"- في كتابه "فن الشعر" - "فنا شعريا" حقيقيا من نثر الفن البارناسي، عندما سيكتب: "وزن النثر . إن جملة مكتوبة جيدا هي تلك التي لا نستطيع أن نترع منها مقطعا لفظيا دون أن نشوه وزن الجملة" (*Mercure de France*, 1^{er} juin 1916).

(٨) مقال لـ"ف. كالما" عن "بيير برنار"، أكتوبر ١٨٦١ .

(٩) في الأعداد رقم ٥، ٦، ٧، ٨، ١٠، ١١، ١٤، ١٥، ١٩. وحول مجلة " *Revue des Lettres et des Arts* "، التي رأسها "فييه دي ليل-آدام"، انظر - فيما يلي - ص ١٧-١٩ من هذا الجزء .

(١٠) اللذان رغم هذا يظهر اسمهما (الواحد والآخر) مع "بارناسي أعوام ١٨٦٦ و ١٨٧١.

(١١) Kahn, *Symbolisme et décadents*, Vanier, 1902, p. 367.

(١٢) Mendés, *Rapports sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, p. 153.

(١٣) لا "حكايات عاشقة"، كما يقول "منديس" - عن خطأ - في تقريره .

(١٤) و"ملارميه" - الذي كان يفضل نثر صديقه على نظمه - كتب إليه، بصدد *Vita Tristis* (حياة كئيبة):

"أنت الآن سيد نترك" (نهاية يوليو ١٨٦٥، ذكره "موندور" في *Vie de Mallarmé*, p. 169).

(١٥) *Vita Tristis*, Lacroi, 1865, p. 27.

(١٦) انظر - فيما سبق - ص ٣٣٤، من الجزء الأول .

(١٧) ظهرت في ملازم خلال عام ١٨٦٦ .

(١٨) انظر - فيما سبق - ص ٣٣٢، من الجزء الأول .

(١٩) في العدد الأول (*Littérature arabe : Le chant du guerrier nomade*). والثالث (*Fusains*)، والسابع *Le*

(*poème du fou*)، والعاشر (*Le pays du soleil ; Fusain*) على التوالي .

(٢٠) A Rebours, Charpentier, 1884 في

(٢١) جمع "منديس" قصائده النثرية في نهاية ديوانه "حكايات حب"، تحت عنوان "طباشير أحمر" .

(٢٢) "بروتوس" و"كاسيوس" و"أثيلوس سيمير"، الذين لجأوا إلى منزل "سوبور"، أقسموا أن يموتوا من أجل

الجمهورية (*Brutus ; Cassin ; Attilus ; Cimber ; réfugiés dans une maison de Suburre jurent de mourir pour la*

république) قصيدة "رسم مطبوع بماء النار" وقصيدة "مشهد طبيعي" للورين. وقد نشرت في *Renaissance* في

الأول من يونيو ١٨٧٢.

(٢٣) *Drageoir aux Epices*, 1874 ؛ قارن بما سيلي، ٢٣ من هذا الجزء .

(٢٤) قارن بما سيلي، ص ٣٥٦، من هذا الجزء، ملحوظة رقم ٢٩١ .

(٢٥) في *Poésies complètes*, 1849، وقارن بما سبق ص ١٠٢، من الجزء الأول .

(٢٦) اشتهرت - على الفور - هذه المقطوعة المنشورة عام ١٨٧٤ في *Drageoir aux Epices* ؛ ويتحدث

"أ.بليمون" عنها باعتبارها "دراسة لافتة للنظر"، في *Le Rappel* (١٧ نوفمبر ١٨٧٤)، وسيرجمها "ميريل" في

Pastels in Prose، حيث العنوان دال.

(٢٧) ونذكر أنه - هو نفسه - مترجم للأناشيد الغنائية الإنجليزية والاسكتلندية .

(٢٨) الأناشيد الغنائية التي ترجمها "نرفال" أو ديوان "سباستيان آلين" (١٨٤١) .

(٢٩) *Chants populaires du Nord*؛ نشرها "إكس. مارميه" عام ١٨٤٢؛ سونات بريتونية (وبشكل خاص في *La Revue des Lettres et des Arts*) إلخ ..

(٣٠) ترجم ديوان "جولستان" للشاعر الفارسي "سعدي" - لأول مرة - عام ١٣٨٤ (*Le Saadi Gulistan*)، ونشرت رباعيات مترجمة منه عن الفارسية في *la Revue des Lettres et des Arts*، إلخ. *Gulistan*: مؤلف للشاعر الفارسي "سعدي"، ويقدم أكثر المبادئ نفعا للسلوك في الحياة. وهو أول عمل فارسي عرّف في فرنسا - بل في أوروبا - بفضل ترجمة "أندريه دي بير".

(٣١) وصفها "أ. دي إيسار" - عام ١٨٦٥ - بأنها "لوحات صغيرة ذات نسب رائعة"، في *Revue du XIX siècle* (الأول من أبريل ١٨٦٦) .

(٣٢) في "جنيسة": "لطفولة هيلين ارتعدت الأدغال". فالحارفة هي ذاقها، ولنذكر بأن "رامبو" كان يعرف جيدا مجلة "رينسانس" و"شارل كرو" بنفس القدر .

(٣٣) نشرت في العدد الأول من *la Revue des Lettres et des Arts*

(٣٤) المنشورة عام ١٨٩٢ لدى "فلاماريون" (مع إخراج موسيقي لعشر قصائد) .

(٣٥) فيما يتعلق بالسجع الذي، إذا جاز القول، يحدد النغم، نستطيع أن نذكر بأن "ج. دي نيرفال" قد سبق أن لاحظ إلى أي حد تجد موسيقى الأغاني الشعبية في السجع، المتوفر بما فيه الكفاية - من ناحية أخرى - كافة المصادر التي ينبغي على الشعر أن يمنحها لها" (*Chansons et Légendes du Valois* في *Filles du Feu*، عام ١٨٥٤) .

(٣٦) *Symbolistes et Décadents*, Vanier, 1902, p. 367

(٣٧) قارن بما سبق، ص ١٠٠ من الجزء الأول. ولدنا الانطباع بأن أي شيء - بالنسبة لـ "فيو"، حتى لو كان: "نيكول، جيئني بخفي واعطيني قبعتي الليلية" - يمكن تسميته قصيدة، بشرط أن يكون مكتوبا في مقاطع، وأن يخضع للتمثيلية الثلاثية. وهو مثال فريد لما يسميه "م. برونو" "القصيدة بلا شعر".

(٣٨) انظر - فيما سبق - ص ١٨ من هذا الجزء .

(٣٩) سنجد مقالاته مجموعة في *L'Art moderne*, Charpentier, 1883، وفي *Teresse et Certains* (Stock, 9)

(٤٠) كان مدير *République des Lettres* بالصدفة هو "كاتول منديس".

(٤١) *L'Evolution des idées esthétiques de J. - K. Huysmans* (Thèse, Conard, 1934) .

(٤٢) *Huysmans, Œuvres complètes*. t. 1 (Crès 1928), p. 49؛ تذكر "هـ. تروديان" - بصدد هذه

المقطوعة - بقصيدة "باتع الرنجة" لـ "هالز".

(٤٣) "ألوييوس برتران هذا العجيب .. قد نقل أنساق ليونار إلى النثر، ورسم - بأكاسيده المعدنية - لوحات صغيرة تتلألأ بألوانها الحية، مثل الطلاء الخزفي شبه الشفاف" (**A Rebours**, Charpentier, 1884; **Œuvres complètes**, Crès, 1927, t. VII, p. 301)

(٤٤) **Les hommes d'aujourd'hui**, Vanier, fascicule 263 .

(٤٥) **Autobiographie** في **Les Hommes d'aujourd'hui** ؛ ذكره هـ. ترودجيان، مرجع سابق، ص ١٧٥ .
(٤٦) الجملة المكررة في البداية والنهاية، في "مساء على الماء" و"الخيميائي" .

(٤٧) جمعت هذه المقطوعة في (**Œuvres complètes**, t. VIII, p. 111-113, Croquis Parisiens)

(٤٨) Bachelin, **Huysmans**, Perrin, 1926, p. 107 .

(٤٩) نعلم أن "هويسمان" شارك في مجموعة "ميدان"، من عام ١٨٧٦ حتى حوالي عام ١٨٨١ .

(٥٠) قارن بـ "هـ. ترودجيان"، مرجع سابق، ص ١٠٨-١١٢ . ونعلم الرباعيات الصغيرة التي استلهمها "مالارميه" من "نماذج" روفائيلي.

(٥١) "نماذج من باريس" في "تخطيطات باريسية". وقد عبر "هويسمان" عن إحساسه البودليري بالجمال الحديث في جملة من "تأملات" (١٨٨١): "فينوس التي أعشقها، أنا، فينوس التي أعبدها راكها، مثل نموذج للجمال الحديث، هي الفتاة التي تلهو كالأطفال في الشارع، العاملة ذات المعطف والفتستان، صانعة القبعات ذات السحنة الكامدة، والعينين الخليعتين" (**Œuvres**, t. IV, p. 129) .

(٥٢) وسنجد آثارها في المجلد الثامن من المؤلفات الكاملة، حيث نشرت "تخطيطات باريسية" في ملحق الكتاب.

(٥٣) **A Rebours**, Charpentier, 1884

(٥٤) مقطوعة نشرت أولا في *République des Lettres* . وقد أظهر فيها "هويسمان" براعة حقيقية في رصد ووصف الألوان، والروائح .

(٥٥) قدم "هويسمان" عرضا تحليليا للمعرضين الأولين لرودون، عامي ١٨٨١ و ١٨٨٢ (انظر H. Trudgian, *L'évolution des idées esthétiques de J.-K. Huysmans*, p. 88-89) ؛ وسيصبح واحدا من الصناع البارعين لشهرة الفنان الرمزي .

(٥٦) **Œuvres complètes**, ملحق (عام ١٨٨٢)، ص ٢٩٩ .

(٥٧) **Cauchemar**, **Croquis parisiens** (éd. de 1886), **Œuvres complètes**, t. VIII, p. 163 .

(٥٨) المرجع السابق، ص ١٥٧ .

(٥٩) المرجع السابق، ص ١٥٩ .

(٦٠) الفصل الثاني، والخامس، والعاشر (*Œuvres* , t. IX , p. 32 , 99 , 211). وأولى هذه الرؤى - وهي رؤيا مهيبه وكنهية - متأثرة بوضوح بـ "سالومي" لـ "جوستاف مورو"، وهو عمل أذهل "هويسمان"، الذي حلول -- في "بالعكس" - القيام بـ "تحويل" نثري له .

(٦١) *La Vogue* , 1886 , n° 8 , p. 255 .

(٦٢) A Rebours , *Œuvres complètes* , t. VII , p. 302 .

(٦٣) المرجع السابق .

(٦٤) ساهم "هويسمان" في رواج قصيدة الشر حوالي عام ١٨٨٥، وذكر الجمهور بأولى القصائد النثرية للملارمييه (قبل إعادة طبعها في "لانفرج" عام ١٨٨٦)، التي تناثرت - حسبما يقول - في "مجلات ميتة".

(٦٥) هذا التعبير الذي نترجمه - بشكل تقريبي - بـ "حساء كاب"، هو تعبير أثير لدى "هويسمان" (انظر H. Trudgian , *op. cit.* , p. 176 .

(٦٦) *Où nous en sommes* , Floury , 1906 , p. 83 .

(٦٧) يريد "بودنير" - على ما يقول "كان" - أن "يعثر، بجانب الشعر - المفعم والسلس للغاية، رغم هذا - على أداة بسيطة، على شكل أكثر موسيقية .." (*Symbolists et Décadents* , Vanier , 1902 , p. 287) . فالعبور من "برتران" إلى "بودلير"، ومن البارناسية إلى الرمزية، هو العبور من التصويرية إلى الموسيقية .

(٦٨) ٣٠ ديسمبر ١٨٦٥ .

(٦٩) *Le Hanneton* ٢٦ سبتمبر ١٨٦٧ و ١٠ أغسطس ١٨٦٧ .

(٧٠) هذه المقطوعة - شأن كافة المقطوعات المذكورة هنا - مستعادة في "مذكرات أرمليل" *Mémoires d'un*

Veuf (Verlain , *Œuvres* , Messein , t. IV , p. 223)

(٧١) *Les Estampes* , *L'Hystérique* , *Les Fleurs artificielles* , 2-9 janvier 1870 ; *Par la croisée* , 9-16

janvier 1870 .

(٧٢) *Les fleurs artificielles* , *Mémoires d'un Veuf* , p. 251 .

(٧٣) *L'Hystérique* , *id.* , p. 253 .

(٧٤) قارن بما سبق ، بالجزء الأول، ص ١٤٢-١٤٣ .

(٧٥) نشرتا في ٣١ أغسطس و ٢١ نوفمبر ١٨٧٣. ويذكر "م . ب . بوي" - مشيرا في هذا الصدد إلى "مغامرة الشباب" لغوران - بعلاقاته مع "فيرلين" و "رامبو"، اللذين كانا أصغر منه بعامين؛ ويرى أن "تأثير الصغير على الكبير لا يمكن إنكاره"، ويجد في هاتين المقطوعتين "نوعا من الصدى الثانوي، الذي يجعلنا نفكر - بشكل لا يقاوم- في رامبو" (Arts, 16 juillet 1948). ويبدو لي تأثير "بودلير" محسوسا بشكل أكثر مباشرة، سواء في اختيار الموضوعات أو مظهر الجملة.

(٧٦) ذكره "راينو" في E. Raynaud, *La mêlée Symbolists*, Renaissance du Livre, 1920, tome II, "أمسية لدى بول فيرلين"، ص ٢٨.

(٧٧) قارن بما ورد في *Le Vieux Saltimbanque* : Baudelaire, Les baraques piallaient, beuglaient, hurlaient : *Œuvres*, Pléiade, t. I, p. 425

(٧٨) قارن بما سبق، ص ١٦٤-١٦٥، من الجزء الأول.

(٧٩) انظر - فيما يلي - ملحوظة رقم ١٠٣، و E. Raynaud, *La mêlée Symboliste*, t. I, p. 23 et sq.

(٨٠) نشرت - على التوالي - في ١٨ مايو و ٢٧ يوليو و ٢١ سبتمبر ١٨٧٢.

(٨١) *La Bohème sous le second Empire*, L'Artisan du Livre, 1930, p. 11.

(٨٢) Barre, *Le Symbolisme* (Thèse, Jouve, 1911, p. 271).

(٨٣) يقول "فيرلين"، في دراسته عن "كرو"، المنشورة في *Œuvres*, Messin, (1910, t. V, p. 384-397) : "رغم أنه شديد الحرص على الإيقاع، وأنه ينجح - بشكل فريد - في محاولات فذة ونفيسة، فإننا لا نستطيع اعتبار كرو واحدا من البارعين في نظم الشعر" - لكن ألا يمثل هذا انشغالا بالدفاع عن تفرد الخصائص، والاحتفاظ لنفسه بمكانته كرائد؟ فتاريخ "أغان عاطفية بلا كلمات" يرجع إلى عام ١٨٧٣.

(٨٤) Préface aux Poèmes et Proses choisis de Cros, Gallimard, 1944, p. 27 ؛ ونجد في هذا الديوان عدة انتقادات موجهة إلى "كرو" ومؤلفاته.

(٨٥) مسلية: "الغرفة مفعمة بالعطور" (Le Coffret de Santal, Stock, 1922, p. 254).

(٨٦) "الزغب العطري لعنقها"، المرجع السابق.

(٨٧) L'Heure froide, id., p. 270 ؛ قارن - في Crépuscule du Soir - بـ: "عاريات المساء الشفافات" (Baudelaire, Œuvres, t. I, p. 442).

(٨٨) Le Crépuscule du Soir, Œuvres, Pléiade, t. I, p. 442 (قارن بـ eod., loc., La Fin de la Journée) (p. 143).

(٩٠) حيث يقدم "كرو" نفسه

حالما

بهذه العوالم البعيدة التي أتحدث عنها كثيرا .

(Le Coffret de Santal , p. 179) . قارن -أيضا- بـ "السوناتات الميتافيزيقية" (id. , p. 215) . ومن المثير أن نذكر بأن "كرو" قد تخيل وسيلة لـ "الاتصال بالكواكب" وبكائنات "العوالم المجاورة" - إذ إنها، كما يقول، " لا بد أن يكون فيها بعض من هذه الكائنات ضمن الاحتمالات اللانهائية" (انظر , Poèmes et Proses , Gallimard , 1944 , p. 258) .

(٩١) يقول "روهو" إن *مسلية* "مؤلفة موسيقيا". وهو يعدد مختلف "اللازمات" التي تطرد بعضها بعضا بالتبدل - (الأزهار وألوانها، والتجليات النسائية، وصرير الريشة على الورقة، ومقاطعات المسلية)، لتعود وتلاحق حتى الانتصار الأخير للمسلية (Das französische Prosagedicht , Hamburger Studien , Friederichsen , de Gruyter , 1929 , p. 74 und C° , Hamburg) .

(٩٢) يستدعي "فيرلين" - في مقاله عن "كرو" (Œuvres , Messein , 1910 , t. V) - هذا الأثاث الذي كان يملكه "في الفترة التي، كما يقول، كنت أملك شيئا ما تحت شمس العالم كله". وكان يحتوي -حسبما يقول لنا مقال لموريس فيرن- "على نوع من المسرح الصغير جدا من المرايا". وفيما بعد، خبأت زوجة "فيرلين" السابقة المذكرات الشهيرة، التي نشرها "ف. بورشيه" بعد وفاتها (Candide , 19 avril 1944) .

(٩٣) قارن بما سبق، هامش رقم ٩٠ . لم يعد الأمر يتعلق - هذه المرة - باستكشاف اللانهائي الكبير، بل اللانهائي الصغير ..

Le Coffret de Santal , p. 258 . (٩٤)

Id. , p. 257 . (٩٥)

Id. , p. 258 . (٩٦)

Id. , p. 258 . (٩٧)

Id. , p. 259 . (٩٨)

Le Vaisseau - Piano , p. 266 . (٩٩)

(١٠٠) قارن بصورة الحركة: "يندفع السيد إيجيتور، ويحطم الزجاج" (Effarement , Coffret de Santal , p. 263) ؛ "لن أستطيع أبدا أن أبعث بالحب عبر النافذة" (Phrases , Rimbaud , Œuvres , Pléiade , p. 177) ؛ والدعوات إلى

الفعل: "إلى الأمام، إلى الأمام!" (Le Vaisseau-Piano , p. 267) ؛ "إلى الأمام، الطريق!" (Démocratie , p. 190 Rimbaud , Œuvres , Pléiade) .

(١٠١) مقال عن "شارل كرو"، 1^{er} janvier 1919 , **Mercure de France** . والجملة الأولى مستمدة من (غرور - تحت مائي)، والثانية من "مركب - بيانو" .

(١٠٢) (مقال أعيد نشره جزئيا في , 1^{er} août 1938 **Le Goëland**) مقال أعيد نشره جزئيا في , 1944 **Poèmes et Proses de Cros** , Gallimard , 337 p.) . وأذكر بأن "كرو" لم يكن شاعرا فحسب، بل كان فيزيائيا وكيميائيا أيضا، وأنه قام بتجارب - بشكل خاص - حول تركيب الأحجار الكريمة والتصوير الضوئي بالألوان .

(١٠٣) سبتمبر ١٨٧١ - مارس ١٨٧٢ ومايو/ يوليو ١٨٧٢ . كان "كرو" و"فيرلين" و"رامبو" يتقابلون كثيرا (على سبيل المثال في "عشاءات الأوغاد" Vilains Bonshommes)، وألفوا معا "اللبوم زوتيك" بمعارضات لـ "كوبيه" وبضعة بارناسيين آخرين مشهورين (ل. ديركس، ل. إكس دي ريكار، إلخ ..) . قارن — , Rimbaud , Œuvres , Pléiade , Notes et Variantes , p. 667-673

(١٠٤) طبقا لـ Kahn (**Les Origines du Symbolisme** , 1936 , p. 20)، يبدو أن "رامبو" قد تشاجر مع "كرو" لأنه مزق - عندما كان في ضيافته - صفحات من "لارتيست" تحتوي على القصائد المذكورة .

(١٠٥) على الأقل، قصيدة "الأثاث" المنشورة في مايو ١٨٧٢ . هل ينبغي أن نقارن بين السقف "الذي لا وجود له" (قارن - فيما سبق - بس ص ٣٢)، و"الزهور الشمالية" - في قصيدة "بربري" - التي "لا وجود لها"؟

(١٠٦) يستدعي "إيجيتور" الإنسان المتمتع بالعقل، بل بالقدرة على الاستدلال . ألم يكن بمقدور "كرو" معرفة عنوان مخطوط "مالارميه" - "إيجيتور" - من خلال "منديس" أو "فيه"، الذي كان قد قرأه على صديقه عام ١٨٧٠ ؟ إن لم يكن من خلال "مالارميه" نفسه الذي كان يقابله في منزل "نينا دي فييان" .. (قارن — , Mondor , **Vie de Mallarmé** , Gallimard , 1941 , p. 340) .

(١٠٧) انظر Rimbaud , Œuvres , Pléiade , Notes et Variantes , p. 670

(١٠٨) **La Vision du Grand Canal Royal des Deux-Mers (Colier de Griffes)** ؛ قارن أيضا بـ "دراما من ثلاثة أناشييد غنائية" ، في : 155 p. , III **Coffret de Santal** ,

.. وأصبح عليما

عند انتشائي بمخدرات بلاد الشرق

(١٠٩) **Le Coffret de Santal** , p. 98 ، العنوان والعنوان الفرعي لشارل كرو .

(١١٠) قارن — (**Œuvres** , Pléiade , t. II , p. 668) , Baudelaire , *Journaux intimes* ,

(١١١) Lassitude , **Coffret de Santal** , p. 273.

(١١٢) المرجع السابق، ص ٢٧٤ .

(١١٣) Indignation , **Le Collier de Griffes** , Stock , 1908.

(١١٤) ورد ذكره في مختارات من **Poèmes et Proses** , p. 331

(١١٥) نشرت في 7 février 1885 **Chat Noir** ، وضمت إلى **Collier de Griffes en 1908** . قارن بـ **Chanson de route Arya** ، فيما سبق ذكره، ص ٢٠ من هذا الجزء.

(١١٦) مقدمة **Poèmes et Proses** , p. 30 . وقد نشرت هذه القصيدة في **Chat Noir** le 20 mars 1886 .

(١١٧) في أطروحته حول 1911 **Symbolisme** , Jouve ,

(١١٨) Lassitude , **Le Coffret de Santal** , p. 273.

(١١٩) . A. Breton , **Anthologie de l'Humour Noir** , Sagittaire , 1940 , p. 90 .

(١٢٠) المرجع السابق .

(١٢١) هذا المقال، الذي نشر في "روفي دي دو موندي" عام ١٨٧٤، أعيد نشره في مختارات **Poèmes et Proses** , p. 262 et sq.

(١٢٢) . **Symbolistes et Décadents** , Vanier , 1902 , p. 138 .

(١٢٣) ويبحث على عزاء الروح - رغم هذا - أن يخطر ببالنا أن يكون "منديس" قد تمكن من العثور على نصير لطبع مجلته، وهذا .. بفضل صياغة "مالارميه" المنقعة (قارن بـ **Daireaux , Villiers de l'Isle-Adam** , Desclée de Brouwer , 1936 , p. 137) .

(١٢٤) وفي نفس الفترة، رفضت لجنة البارناسيين قصيدة "بعد ظهيرة إله الريف"، وسبتها أغلب الصحف (انظر **Vie de Mallarmée** , Gallimard , 1941 , p. 382) .

(١٢٥) التي نشرت - في عددها الأول عام ١٨٧٤ - قصيدة "الماء المجهول" (التي أصبحت "ماء الحفلات الأخيرة" في "حكايات أليمة" .

(١٢٦) التي نشرت، أو أعادت نشر عدد من "حكايات" لـ "فيه" (انظر **Daireaux , Villiers de l'Isle-Adam** , Desclée de Brouwer , 1936) .

(١٢٧) **Symbolistes et Décadents** , Vanier , 1902 , p. 203-204.

(١٢٨) نشرت "إيلين" في ١٤ يناير ١٨٦٥ لدى "دافيل" ؛ وقد أرسلها "مالارميه" إلى صديقه "لوفيبور"، قائلا

له: "ستجدون فيها مشاهد خارقة، لا أعرف ما هو أجمل من هذه الذكريات لساعات الحب التي عمقها الأفقون
عن غفلة" (Mondor , Lefébure , Gallimard , 1951 , p. 350) . قارن — Daireaux , op. cit. , p. 84 et p. 288

(١٢٩) في ديسمبر ١٨٦٧ - يناير ١٨٦٨ ؛ ونشرت عام ١٨٨٣ في "حكايات أليمة". وقد أوضح "أ.
بروجار" وجوه التشابه بين "لدير شعوم" و"مترل أوشر" لإدجار يو، كـ "تشابه مميز أساسا في اللون الشعري
والبحث عن التناغم" (Villiers de l'Isle-Adam , les trois premiers Contes: Claire Lenoir , L'intersigne ,
L'Annonciateur , Belles-Lettres , 1931 , t. II , p. 155) .

(١٣٠) هذه المقطوعة - المهداة "إلى ريتشارد فاجنر"، "أمير الموسيقى العميقة" - ستشكل، عام ١٨٨٣، خاتمة
"حكايات أليمة".

(١٣١) في مراسلته إلى "ففيه"، في ٢٠ مارس ١٨٨٣، حول "حكايات أليمة"، التي توفر عليها، يحدثه "مالارمييه"
عن هذا الـ "مبشر" الذي "كثيرا ما يدفعني إلى أن أحلم بمعركة ما إذا لم تكن أجمل مقطوعة أدبية أتذكرها" (ذكره
Jean-Aubry , Une amitié exemplaire: Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé , Mercure de France , 1942 , p. 72) .

(١٣٢) مرجع سابق، ص ٣٨٥ .

(١٣٣) عبارة "قاتل البجع" الشهيرة: "كم هو عذب تشجيع الفنانين!" تحملنا نشعر - إلى حد كاف - بالنبرة، أو
أيضا - "لعبة الأناقة" الجنائزية في (Histoires Insolites (Lemerre , 1888)، حيث الفتيات - وهن يلعبن
بالأكاليل الجنائزية - يتبادلن "بسوداودية، في أشعة الشمس الأخيرة، هذه الصفات التي لا تتبدل للحساسية
الحديثة". وينبغي الإشارة - أيضا - إلى أن الإحساس الملح بالموت، الحاضر دائما في أعمال "ففيه"، يمنحه نبرة
خاصة .

(١٣٤) عندما عدل "كوكيلان" في "سر الموسيقى القديمة"، ليحولها إلى مونولوج كوميدي، أثار سخط "ففيه دي
ليل - آدم"، الذي كتب إلى "ستوك" في ١١ أبريل: "ما أفعله فحائي" ؛ وثار - في ٢٠ أبريل - لدى رؤيته حكايته
مطبوعة "مع حذف وإضافة يغيران من طبيعة المعنى والأسلوب" (قارن — Daireaux , op. cit. , p. 157-159) .
والأمر لا يتعلق إلا ببضع تفاصيل .

(١٣٥) "البارناس"، يونيو ١٨٧٨ . وقد أعيد نشره في "حكايات أليمة" عام ١٨٨٣ (كالين - ليفي) . أذكر نص
"لافروج": "ففيه إمكانية القيام بدراسة كاملة عن تنقيحات "ففيه": قارن بأعمال "دروجر Drougard" حول Les
trois premiers Contes , Belles-Lettres , 1931

(١٣٦) ديرو، مرجع سابق، ص ٣٥٠-٣٥١ ؛ وستصبح جملة الأعمى في الـ "حكاية": "فلتأخذكم الشفقة بفقر
أعمى، من فضلكم" .

(١٣٧) قارن بما سيلبي، ص ١٦٣ من هذا الجزء .

(١٣٩) (**Œuvres** , Pléiade , p. 492) Mallarmée , Villiers de l'Isle-Adam . ويحكى "فاليري" أن "هويسمان" و"مالارميه" - أثناء تصفحهما لبروفات "حكايات أليمة" - كانا ينتشيان من هذا النعت: "الوضوح المقفر للقمر" ذكره Cohen , N.R.F. , février 1929 . وفي الواقع، يتعلق الأمر بـ "شعلته المقفرة والشاحبة"، في "نديرشوم". فمالارميه هو الذي استدعى "الوضوح المقفر" للمصباح في "تسمة بحرية" عام ١٨٦٥. لكن الحكاية دالة رغم ذلك.

(١٤٠) قارن بـ (**Œuvres** de Mallarmée , Pléiade , p. 366) Divagations , Crise de Vers

(١٤١) قارن بما سيلبي، ص ٨٧-٨٨، من هذا الجزء .

(١٤٢) ويلاحظ "م. ديرو" - بشكل وثيق الصلة بالموضوع، حول هذه الجملة - أن الشرق يمكن أن يكون أي شيء إلا أن يكون غريباً .. (مرجع سابق، ص ٣٩١) . أما عن "الازرقاقات الذهبية"، فإنها تدفعنا إلى التفكير - للأسف - في "العذارى المزرققات" لقصائد "باجو" (**Le Décadent** , 15 mai 1886) .

(١٤٣) Wyzewa , **Nos Maîtres** , Perrin , 1895 , p. 50 (مقال منشور في **Revue Wagnérienne** en juin 1886) .

(١٤٤) قارن بما سيلبي، ص ٨٠-٨٢، من هذا الجزء .

الفصل الثاني

ميلاد الرمزية

(١٨٨٠ - ١٨٨٦)

(١) موجة الهجوم الجديدة ضد الشعر الكلاسيكي. اتجاهات وأساتذة الجيل الشاب.

(٢) البحث عن صيغة : كان ، لافورج ، واقعة كريجينسكا.

(٣) رواج قصيدة النثر : "بالعكس" . بانفيل وريشوبان.

(٤) المجالات الصغيرة . مجموعة "فونتان كوندرسيه" . المجموعة البلجيكية.

(٥) الموسيقى وتأثير فاجنر. النظريات .

(٦) الانحطاطيون . "لافوج" وتأثير رامبو.

(٧) ميلاد المدرسة الرمزية . تحرير الشكل وانتصار الشعر الحر.

(١) موجة الهجوم الجديدة ضد الشكل الكلاسيكي اتجاهات وأساتذة الجيل الشاب

إن الجيل الذي خرج من المراهقة - في الفترة من ١٨٨٠ إلى ١٨٨٥ - قد كبر في مرارة الهزيمة وصخب الثورة. لقد اتمارت كافة القيم حوله: فلم يعد يؤمن بالجمهورية، المهانة والواهنه؛ ولا بالفعل، النثري على غير مثال؛ ولا بالأساتذة الذين بجلهم الجيل السابق، الذي لم يعد لديه مل يستجيب لهمومه. "لقد قيل، كما يكتب "أ. رينو"، إن كوارث عام ١٨٧٠ قد حفرت هوة عميقة بين الآباء والأبناء"^(١).

وأخذ الأبناء، في الأدب كما في خارجه، يحرقون ما عبده الآباء: "فهؤلاء الشبان - كما يكتب "بواز" - لم يعد بمقدورهم التعرف على طريقة شعورهم في كتب البارناسيين والطبيين، وإذا ما كانوا قد كفروا بالإله "هوجو"، فإنهم قد تقيأوا "كوبيه"^(٢). وقد رأينا شعراء "ألبوم زوتيك" - منذ عام ١٨٧٢ - وهم يعارضون* بوقاحة "أساتذة" الفن البارناسي. وحوالي عام ١٨٨٠، أصبح تمرد الأقلام عامًا، وسيرمي الشباب - دفعة واحدة - كل ما ورثوه من أدب السنوات السابقة: أنماط التفكير وأنماط الكتابة.

والواقع أن كل شيء مترابط: فالرمزية، التي نشأت - في آن - من انطواء الفرد على عالمه الداخلي، ومن رد فعل عنيف ضد كل ما سبق (من رخاء، وجمال تشكيلي، وحب للنظام، والسكينة)، لم يعد بمقدورها الحفاظ على "النظم الجميل" و"القافية الثرية"، ولا على الاهتمامات الأخرى للبارناسية. فلنسأل من شاركوا في الحركة: يقول "هـ. دي رينيه" إن الفن البارناسي - حوالي عام ١٨٨٥ - "لم يعد يستجيب مطلقاً للتطلعات الخفية للأدباء الشبان لهذه الفترة"^(٣).

* المقصود: المعارضات الشعرية.

ويُفسر لنا "بوازا" السبب: فالرمزية "كانت - على نحو خاص - تمثل دخول الحلم في الأدب، والعودة إلى النظر من الخارج إلى الداخل، وتأمل انعكاس الأشياء فينا كما في صفحة ماء هادئ، وأذننا التي أرهفت السمع لموسيقى متفردة تصّاعد منّا، وتختلف إيقاعاتها - بغرابة - عن الإيقاعات المعتادة للبارناسيين، بدت لنا - بوزمها الجيد تمامًا - منضبطةً مثل الخطوات العسكرية" (٤).

كان على تجديد الحساسية الشعرية - إذن، وبالضرورة- أن يتوافق مع تحديد اللغة الشعرية. ومن المدهش أن نرى ظهور هذه الفكرة- حول ضرورة تطوير الشكل، حوالي عام ١٨٨٠- لدى كافة منظري نظم الشعر. وستوضح بعض الإشارات- في هذا الصدد- كيفية قيام حركة واسعة لصالح شكل حديث وحر :

فمنذ عام ١٨٧٩، كتب "جاستون باري"- في "رومانيا"- هذه السطور النبوية حقًا :

إن طريقة نظمنا للشعر- التي تستند إلى كيفية القرن السادس عشر في نطق الكلمات- قد تحجرت في هذه اللحظة، وأصبحت اليوم غطيةً تمامًا؛ وهي باتفاقها بعضًا من مميزاتها، تضخم من بعض عيوبها. وشعراؤنا يستخدمون الأداة القديمة دون ملاحظة أنهم يواصلون لمس أكثر من وتر لم يعد يرن، ويحرمون أنفسهم من تناغمات قد يمكنهم الحصول عليها بلا عناء. إنهم وجلون على نحو زائد، وثقافتهم أفقر من أن يحاولوا تجديد الأداة. فهم يخشون تحطيمها، وأكثرهم براعة يصرخون :

صنع آخرون القيثارة ، وأنا أخضع لقانونهم .

فهم لن يتوا في الأمر إلا عندما تصبح القيثارة خرساء تمامًا تحت أصابعهم، أو عندما تجبرهم آلة جديدة- متناغمة مع النبرة الشعبية بفعل يد جريئة وبارعة- على الخروج من حلمهم، وعلى أن يقدموا للغة الفرنسية طريقة حياة، في نظم الشعر، منسجمة وحرّة (٥).

ولا شك أن "الآلة" لم تكن قد وجدت بعد، في هذه الفترة؛ و"الشعر الحر" الوحيد، الذي يدور حوله الحديث، هو شعر "لافونتين" و"موليير": فهذا الشعر - ببحوره المتنوعة - يشبه رمزًا حرية (نسبية) ضائعة، يراد العثور عليها. هكذا نرى "لوجوفيه" يوضح أن في أبيات "بسيشييه" العذبة هذه :

علّي أن أسكت عن ذلك ، وعليك أن تقول لي ،

ورغم هذا فأنا الذي أقوله لك

تقوم التلقائية ورهافة البوح على حرية بحر الشعر^(٦).

ونشير إلى أن "لوجوفيه" - في "من القراءة" - و"كوكيلان" - في "من إلقاء المونولوج"^(٧) - قد ساهما في توجيه الأداء نحو البساطة والطبيعية، وبالتالي، في أن يجعلنا النبرة المنطقية تهيمن على البحر الشعري. "يجب إلقاء الشعر - كما يقول "كوكيلان" - بأكثر الطرق الممكنة طبيعية، مع مراعاة معنى الجملة على نحو خاص وعلامات الترقيم"^(٨). ونجد - هنا - هذا الاتجاه نحو الإنشاد "النثري"، إذا جاز القول، الذي شهدنا تطوره في القرن السابع عشر^(٩)، والذي يرجع إليه - كما يقول "لوت" - "كل المفهوم الحديث عن النظم وسقوط حساب المقاطع اللفظية، والنظام الكلاسيكي"^(١٠).

ومترافقة مع هذا الاتجاه نحو الطبيعية، تمضي فكرة أن البحر السكندري المنتظم - الذي بلغ أوجه في التراجيديات الكلاسيكية - لم يعد قادراً على إرضاء الروح الحديثة: يكتب "بيك دي فوكيير" عام ١٨٧: "لم تستخدم التراجيديات سوى الإيقاعات البسيطة، المنسجمة مع الروح الهادئة للمشاهد والمتوازنة جيداً مثلها. لكن هذه الإيقاعات البطيئة والفخمة قد اضطرت - اليوم - إلى أن تخلّي مكانها لإيقاعات أكثر تنوعاً وتعقيداً، وتبدو - أحياناً - كأنها تقترب من اللغة الحقيقية للناس"^(١١). اعتراف ثمين يصدر من مُنظر يدافع عن بيت الشعر ذي الاثني عشر مقطعاً: ففي الفترة البارناسية نفسها، تم إدراك أن نظم الشعر لا يمكن أن يظل وحده بلا تغيير في خضم التحولات والتجديدات التي تمثل القانون الحقيقي للحياة.

وخلال دراسته لـ "مشاكل علم الجمال المعاصر"، سيطرح "جويو" على نفسه - هو أيضاً، عام ١٨٨٤ - مسألة "المستقبل وقوانين نظم الشعر"^(١٢): "لماذا يظل الإحساس الشعري، مثلما كان في العهود القديمة من التاريخ، مرتبطاً - بالضرورة - بشكل إيقاعي وموسيقي؟ ما؟ وباختصار، هل يحتاج أرقى أنواع الشعر إلى النظم؟؛ هكذا راح يتساءل^(١٣): وواقعة طرح السؤال تمكننا من رؤية الطريق الكامل. ويعيد "جويو" إنتاج الحجج التي روجها أعداء الشعر المنظوم لصالح النثر: فالنثر "يبدو أكثر ملاءمة للتعبير عن أفكارنا الحديثة، المتغيرة إلى هذا الحد"؛ وهو - من ناحية أخرى - قد اكتسب، في أيامنا، سلاسةً إلى حد "أنه لا يتراجع أمام أية مؤثرات مستبقة حتى ذلك الحين في الشعر"^(١٤): فبامتلاك كل ما أبدعه الشعر، أصبح غنياً "بحشد من التعبيرات التصويرية، والكلمات - الصور التي ساهم الأخير (الشعر) في إنتاجها"^(١٥). والحقيقة أن "جويو" يؤكد - في ذلك - على أن نظم الشعر ليس إبداعاً مصطنعاً بصورة خالصة، لكنه يمثل الشكل الموزون - بصورة طبيعية - للإحساس، ويظل متفوقاً على النثر بفعل الموسيقى والعدد: وهو يقر - رغم هذا - وهو المهم .. بأنه ينبغي تحرير الشكل الشعري المتحجر بالفعل والفقر بإفراط: "ففي معنى الحرية يتم كل

تقدم بشكل عام: وبهذا المعنى أيضاً يجب أن يتم تقدم نظم الشعر^(١٦). كان الكلاسيكيون تعوزهم الحرية في الإيقاع، والرومانتيكيون، في القافية: "سيكون العلاج في غياب القيود غير المهادفة، وإلغاء القواعد غير العقلانية: الحرية هي الخصوبة"^(١٧).

يتفق الجميع - إذن- على ضرورة تحرير الشكل. لكن التعديلات المقترحة راديكالية إلى هذا الحد أو ذلك: فبالنسبة للبعض، الأكثر محافظةً ("جويو" و"بيك دي فوكيير")، يتعلق الأمر- فحسب- بجعل الشعر المنظوم أكثر مرونة، بإلغاء "القيود" غير المبررة، مثل التوقف في منتصف البيت، أو قاعدة تعاقب الصوتين الشهيرة؛ وبالنسبة لآخرين، الأكثر جرأة، ينبغي أن يكون تحرير الشعر أكثر اكتمالاً. ولنذكر - هنا - البيروفي "ديلا رو كادا فيرجالو" الذي يطالب، منذ عام ١٨٨٠، بإلغاء التام للوقف الكلاسيكية، فيما يوصي بـ "الوقف الفيرجالية" أو المتحركة، بعد المقطع اللفظي الثالث أو الخامس، وأساساً بالشعر الذي لا وقفة فيه: "هذا الشعر - كما يصرح بعظمة- سيؤسس مدرسة، لأن هذا الشعر هو التقدم، هو الإصلاح، هو الثورة"^(١٨). وكان بمقدوره- بتواضع أكبر- أن يجد فيه "الشعر المنشور" لـ "سانت-بيف" و"بودلير"^(١٩)، وأن يقر- أيضاً- بأسبقية "فيرلين" الذي يُذكر له، فضلاً عن ذلك^(٢٠)، "قصائد رومانس بلا كلمات"، التي وجهت- منذ عام ١٨٧٣- ضربة قاضية للبحر السكندري الكلاسيكي. فبيت الشعر الفيرليني- "بالإرجاءات، والتلاقيات، والجميل الاعتراضية"، على نحو ما سيكتب "ر. دي جورمون" عام ١٨٩٢- "كان ينبغي بالطبع أن يصبح حرّاً"^(٢١).

ويحدث أيضاً لفيرلين، لسوء الحظ، أن يضع "الشعر المنشور"- والأفضل أن نقول النثر الخالص والبسيط - تحت مظهر وزني خادع: لا ينتمي ذلك إلى أفضل إنتاجه^(٢٢). وكثير من الأمثلة التي ذكرها "روكا دي فيرجالو":

أعادت حوارها الحريرية بلامبالاة إلى مكانها^(٢٣)

أو

صنعتُ لنفسِي من اليأس عادة^(٢٤)

إنما تنتمي إلى نفس النوع - نوع مزيف ونثري.

ألا يكون، إذن، من الأفضل التحلي- إذا كان الأمر كذلك- عن الشعر لصالح النثر؟ ليس هذا- في الواقع - رأي الطبيعيين وحدهم، الذين حاربهم "جيو" (والذين يلغون الشعر المنظوم والشعر أجمع)؛ لكنه رأي بعض المنظرين من ذوي الأفكار المتقدمة. فبالنسبة لـ "بيرسون"- على سبيل المثال- "لا يعدو نظم الشعر اليوم أن يكون تمريناً للأدباء، كان له ما يبرره في الماضي لا

* نسبةً إلى "فيرجالو، ديلا روكا" نفسه.

الحاضر^(٢٥)، مادام قد انفصل - من الآن فصاعداً - عن الموسيقى، مرره الوحيد. ومستنداً - مرةً أخرى - على الخطابية البليغة للشعر المنظوم، يعلن "بيرسون" أن "الأشعار الخطابية المنظومة كلها ستشابه مع النثر الجميل، كلها ستحوز على الإعجاب"^(٢٦)، وينتهي إلى سمو النثر على النظم: فالنثر - فضلاً عن ذلك - له إيقاعه الخاص به، وما أعظم سلاسته وعفويته بالمقارنة بالأشعار المنظومة ! : "إن إيقاع الشعر المنظوم مصطنع، أي إنه نتاج الفن، بينما إيقاع النثر طبيعي، مادام يولد تلقائياً من حركة الكلام الحي"^(٢٧). كتبت هذه السطور عام ١٨٨٣: أي إنها تسبق - بقليل - الثورة الشعرية للرمزية. فمن عام ١٨٨٠ إلى عام ١٨٨٦، يدور البحث والمحاولة والتردد؛ شيء وحيد هو المؤكد: إن الشعر المنظوم الكلاسيكي شكل بالأنهى دوره؛ لكن ما الذي سيحل محله؟ لا يطلب الأدباء الشبان الإجابة على هذا السؤال من المنظرين، بل من الشعراء .

فهل نريد أن نعرف كيف نشأ الشعر الحر من خلال أحد البارناسيين؟ لا شيء أبسط من ذلك، مثلما يوضح "هيرديا" إلى "جول هارت"^(٢٨): "في البدء نجد قصائد "بودلير" النثرية، التي تمثل "قصائد لم يتمكن من منحها الشكل الشعري. ومثله فعل "مالارمي"، ثم "شارل كرو"، ثم - الأقرب إلينا - صديقه الذي ينسونه - "جول لافورج"، الذي أضاف إليها سجعاً غامضاً، وبقياً مبهمه لقواف، وأكد على إيقاع هذه القصائد الصغيرة؛ بحيث أن ما نراه اليوم هو نثر موزون، تقطعه شذرات من النظم، ويقدم بمساعدة حيل طباعية تمنحه مظهر الشعر المنظوم والمترايط تعسفياً بكافة المقاييس". وتقدم هذه الرؤية الهزلية للمسألة - مع ذلك - تسلسلاً دقيقاً إلى حد كاف، وترجع إلى "بودلير" - عن حق - أول فكرة حول نثر "موسيقى بلا إيقاع ولا قافية": الصيغة الشهيرة لشاعر "سأم باريس" التي ستصبح - بالفعل - شعار الجيل الشاب من الرمزيين: رمزيين يحملون شهادة البراءة - مثل "كان" و"ر. دي سوزا"، اللذين ذكرتهما من قبل^(٢٩) - يؤكدون لنا ذلك .

لكن في أعقاب "بودلير"، الذي أصبح إله الكتاب الشبان، كان هناك شاعران، ما يزالان على قيد الحياة، يضعان أسس كنيسة شعرية جديدة، ويتخذان إليها - وإن يكن لاعتبارات مختلفة - فرقة الرمزيين القادمين: "فيرلين"، الذي قدم عملياً - في "قصائد رومانس بلا كلمات" (١٨٧٣)، ثم "فن الشعر" (١٨٧٤) - النموذج والقاعدة لنظم شعري جديد، حقق مزية السلاسة وأيضاً التنظيم الوزني في "حكمة" (١٨٨١)، بوقفات متنوعة، وأبيات مفردة مستخدمة بانتظام، مع أبيات منشورة، وكافة توافقات الإيقاعات التي استخدمها بفن وطلاقة. وبعد أن هاجمته مجلة "نوفيل ريف جوش" - أول متحدث باسم الحركة الوليدة - بدأت تنشر له أشعاره بانتظام^(٣٠)؛ وبعد أن أصبحت "لوتيس"، جعلت من "فيرلين" رجلها العظيم؛ وسينبه "موريا" - في بيان عام ١٨٨٦^(٣١) - إلى أن "فيرلين" كان أول من حطم "المعوقات الطاغية للشعر المنظوم" .

وقرابة عام ١٨٨٠ - أيضاً - بدأ "مالارمي"، في أيام "الثلاثاء" الشهيرة، في تجميع الأدباء

الشبان، الذين كانوا- منذ بضعة أعوام- يعلقون بإعجاب على قصائده النثرية وعلي قصيدته "إليه
الريف". وإذا ما كان "مالارميه" لم يشاركهم- مباشرة- في حركة تحرير الشعر المنظوم، فإنه قد
ساهم- رغم هذا، كما سبق أن رأينا^(٢٢)- في توجيه الرمزيين نحو مفهوم موسيقي للشعر، بالإضافة
إلى أن قصائد النثر، الخاصة بمراحلته الأولى- الأكثر سلاسة من قصائد "بتران"، والأكثر إتقاناً من
قصائد "بودلير"- كانت تدعو إلى مساعٍ جديدة في هذا المعنى: وستعيد مجلّة "لافوج" نشر
"صفحات منسية" لمالارميه في صدر عددها الأول عام ١٨٨٦ (أي قصائد "مالارميه" النثرية
الخاصة بعام ١٨٦٧)، "باعتبارها بياناً"، مثلما قال "ر. دي جورمون".

إنها أشعار "فيرلين" السلسلة، وقصائد نثر "مالارميه": يتردد الأدباء الشبان- حوالي عام
١٨٨٠- بين هاتين الوسيلتين في تجديد اللغة الشعرية. ولا يمكن، في هذه الفترة، الفصل بين تاريخ
قصيدة النثر وتاريخ النظم؛ إذ إن قصيدة النثر والشعر الحر ينحوان نحو نفس الهدف، عبر طرق
مختلفة. ويستفيد كل منهما من الأبحاث التقنية للآخر، وينتهيان- عبر المعارك، والأخطاء- إلى
نفس النتيجة، التي كانت محجوزة للرمزيين لينالوها كاملةً ونهائيةً: تحرير الشكل.

(٢) البحث عن صيغة : "كان" ، "لافورج"

واقعة كريجينسكا

في هذه اللحظة، يدور البحث - حسب تعبير "رامبو" - عن "المكان والصيغة". والمكان - بالطبع - هو الصفة اليسرى، حيث يعقد الـ "هيدروبات"، والـ "هيرزوت"، والـ "زوتيسست" الآخرون اجتماعاتهم؛ وهو - أيضاً - المجلات الأدبية الصغيرة، الصاخبة والعابرة، التي سرعان ما تنتشر بوفرة. والصيغة في الغالب - بالنسبة لمزاحمي "بودلير" و"مالارميه" من الشبان - هي قصيدة النثر. لقد تحدث "ج. كان" - ميدع الشعر الحر (هذا ما كان يعلنه دائماً، على أية حال)، وبابتسام - عن قصائد النثر "الدكّة" والـ "أم" والـ "أبسنست"^(٣٣)، التي نشرها عام ١٨٧٩ في مجلة "روفي مودرن إيه ناتوريل" لـ "توميل وهاري أليس" :

أيها الأبسنست*، يا أم البهجات، أيها المشروب الروحي
اللاهائي، أنت تلتهم في كأسسي، مثل العينين الخضراوين
والشاحبتين لعشيقتي التي أحببتها في سالف الزمان. أيها الأبسنست،
يا أم البهجات، إنك مثلها تترك في الجسد ذكرى آلام غابرة، أيها
الأبسنست، يا أم سورات الغضب الجنوني، والسكرات المترنحة .

وقد كتب قصائد أخرى فَرَضَ على "مالارميه" أن "يقرأها بشكل شبه دوري"^(٣٤): كان "مالارميه" يستمتع تماماً - فيما يبدو - "بما يسميه طريقةً جديدةً وموسيقيةً تماماً في معالجة النثر"^(٣٥). إنه هو الذي أطلع "كان" على "جاسبار الليلي"، وأعاره نسخته الخاصة به^(٣٦).

ويبدو أن شعر النثر (شعر "كان" على الأقل) لم يكن مستحسنًا بعد، رغم هذا، في كافة

* مشروب كحولسي

الأوساط. هكذا يحكي "كان" عن فشله في الـ"هيدروبات"، التي كان "كرو" - رغم هذا - واحداً من النشطين فيها: "كان" جودو" رئيساً لهذه الحلقة، و"جرنيه-دانكور" نائب الرئيس؛ والواقع أن "جرنيه-دانكور"، وهو رجل لطيف للغاية، قد قام ذات ليلة بترك مقعده كنائب للرئيس ليلقي في الحشود المفاجأة قصيدة نثر لي، وغطت سلطته الفشل الذريع لمؤلفي القصير. لقد ورطني "جرنيه-دانكور" - بشكل أبوي - في المحافظة على الجمهور وتعيده على مفهومي للنثر الشعري. شكرته وأرجأت الموضوع" (٣٧).

والطريف أن نسجل أن "كان" قد تلقى التهاني - خلال هذه الجلسة المشهودة - من شخصين: الأول، بالطبع، "شارل كرو"؛ والآخر، شاب، "بيدو - إلى حد ما - كقس، شديد اللياقة بالنسبة لهذا الوسط"؛ هذا الشاب، كما يخبرنا "كان"، "المهتم بهذه السطور القليلة البائسة، الذي سيصبح أفضل صديق فني لي، كان "جول لافورج" (٣٨). ويتسم اللقاء بفائدة تاريخية - (يحدده "كان" بعام ١٨٨٠) - عندما نفكر في أن "لافورج" و"كان" قد عملا، كل من جانبه، على الإعداد لشكل أكثر حرية وانسيابية من الشعر المنظوم القديم، وأتت سيصلان - عبر طرق مختلفة، وفي نفس الحقبة تقريباً - إلى إبداع الشعر الحر (٣٩). وبالإضافة إلى ذلك، فمن المفيد لدراستنا - بشكل مباشر - أن نلاحظ أن الاثنين قد اهتمتا، منذ عام ١٨٨٠، بقصيدة النثر، وأتت بدا منها أبحاثهما حول صيغة إيقاعية جديدة .

جول لافورج

وإذا ما كانت الحياة الأدبية لـ"ج. كان" قد انقطعت - بالفعل - حتى عام ١٨٨٥، بفعل أدائه الخدمة العسكرية، فإن حياة "لافورج" الأدبية تبدأ - على العكس من ذلك - في نفس نهاية عام ١٨٨٠، بقصيدة نثر، "ثلاثية" - نشرت في ٢٥ ديسمبر في "في موردن"، بعنوان "المخطوبان في عيد الميلاد". وها هي السطور الأولى من هذه القصيدة غير المعروفة جيداً، التي تكشف - رغم تكلف ما في الاستلham والشكل - البحث عن الموسيقى والإيقاع :

مصراع الباب الأيسر

عيد الميلاد! عيد الميلاد في فردوس الأحلام الصوفية! تهمي
تويجات زنبق ثلجية في صمت ؛ في سماء الجمشت الواسعة ، مثل
زوبعة أبدية من القطن المندوف الرهيف ، مثل دفن احتفالي ونهائي
لحياة بكاملها . ووسط حديقة كبيرة من الزنبق الشاحب ، تنتصب
، مشرقة ومضيئة ، كاتدرائية من العاج تشق أطرافها المديبة
الصقيلة سماء الجمشت . مزينة كلها للعيد ، في الضوضاء الصاخبة

لأجراسها ، إنها تنتظر المخطوبين في عيد الميلاد .

وستنشر بعد ذلك- دائماً في "لبي مودرن"، في ٣ سبتمبر ١٨٨١- قصيدة "حزن القناديل"، التي تحمل الآن عنوان "لافورجيه". وبصدد هذه الصفحة، يكتب "أ. شاردان" أنها: "تنطوي على كافة الموضوعات الكبرى التي سيطورها فيما بعد: السأم، والغسق، والقمر "بوجهه الجميل المصاب باليرقان"، والفجر وضوء الضاحية، وحلم الفراغ ووحدة الجميع"^(٤٠). وقد تحدت الآن طريقة "لافورج" في الكتابة، فرى بزوغ هذا الأسلوب في "التدوينات" ("خطوة بعيدة تتلاشى، عربة جياد تسترخي. سكير يصنع مونولوجات")، مع مزحات معبرة: "كم أشعر بالضجر ! ما الذي فعلته إذن كي أغرس في هذا الحي القذر بدلاً من موضع آخر !"- وأيضاً "نغرات" شعرية مفاجئة، مثل استدعاء مشعل القناديل و"قبة النجمة التي ترتعد في المشعل".

وفي قصائد "شكاوى"- المكتوبة عامي ١٨٨٢ و ١٨٨٣، حيث يتدرب "لافورج"، وهو يعمل على صياغة لغة شعرية شخصية، "على التوافقات الوزنية والمقطعية الأكثر تنوعاً"^(٤١) - لا نجد سوى قصيدة نثر واحدة، "الشكوى الكبرى لمدينة باريس"، التي توصف بأنها "نثر مرسل prose blanche"، ويعود تاريخها إلى أغسطس ١٨٨٤. قصيدة تكعيبية قبل الحالة النهائية، مثلما يصرح "روشون"، حيث كل شيء مدون فيها "بلا رابط منطقي، مع السعادات التافهة للأوعي"^(٤٢). والنعت "الانطباعي" قد يلائم- بشكل أفضل، فيما يبدو- هذه السلسلة من الإشارات الموجزة، بلا أفعال، المرمية مثل لمسات يعيد تجاورها تكوين "اللون" الخاص بالمدينة الكبيرة. وكان "فيكتور هوجو" قد استخدم- في "فمن أن تكون جلدًا"- هذا النسق في الإشارات السريعة، المتبورة، لترجمة جلبة من الانطباعات الصوتية :

صدامات . ضجيج . وبناءو الأسطح يسرون فوق المنزل .
ضوءاء الميناء . صفير الماكينات الساحنة . موسيقى عسكرية تصل
في هبات .

جلبة في رصيف الميناء . أصوات فرنسية . شكرًا . صباح الخير
وداعًا^(٤٣) .

والواضح - رغم هذا - أن أسلوبًا كهذا ينتمي إلى النثر بأكثر من انتمائه إلى الشعر المنظوم، بإيقاعه المنتظم المصنوع بشكل أفضل لترجمة الانطباعات المترابطة، المنسقة. وتذكر المأثورات التي يستخلصها "رامبو" -أحيانًا- من هذا الأسلوب الرصدي، ومن هذه الانقطاعات المفاجئة^(٤٤)؛ و"لافورج" - (الذي لم يكن بمقدوره، وقتئذ، أن يعرف "رامبو") - يستوحى، عن قصد تمامًا، أسلوب الإعلان، مثلما سبق لهويسمان أن استخدمه في قصيدة "وسواس"^(٤٥)، ويلعب على مفتاحي الكلام المنمق والرمز .

أيها العشائر الطيبة التي تنصت إليّ ، إنها باريس ، بما فيها
شاروتون . منزل مشيد في . . للإيجار . ميداليات إلى كافة
المعارض والبيانات . إيجار أبدي . ساحات للمباهج بالجملة
والقطاعي من كل المقاسات . موردو تراخيص ركام العظمة .

ورغم هذا، فما من تلقائية في هذا الأسلوب. فهنا- كما في الـ"شكاوى" الأخرى- يطمح
"لافورج" إلى تحويل لغة مألوفة - وسوقية عن قصد - إلى مادة فنية. ألفاظ جديدة، نعوت أو
تشبيهات غير متوقعة، استعادات للإصابتات: إن لغة "لافورج" هي نفس لغة الـ"شكاوى"
المنظومة شعراً ولغة في "أخلاقيات أسطورية"، لكنها أكثر إتقاناً، ولنحكم من هذا الـ"مقطع":

لكن الصفوة المتعذر اقتلاعها ، من أين ؟ إلى أين ؟ بيوت من
الأيض : مضخات شهوانية ، بيوت الحداد : كآبات ضعفان
بالطلب . والضواحي المتبناة ، تربة عضوية فاسدة ، أحصنة هزيلة
ترعى ، حطام أواني المطبخ ، شققات ، نعال ، بمظهر جانبي على
أفق التاريس والمطر ! ثلاث ممسحات على الطريق المضيء إلى
الغرفة ذات السقف الواطئ : كلب ينبح كرة في السماء . ومن
الأركان الديرية ، أجراس نافية لعلامات الرفع . مناظر غروب
لمصورين مائنين مميزين ، أو لنقاشين في حالة تصفية . عبقرية بسعر
المصنع ، وهؤلاء الشبان يتدربون على لوائح ذاتية وصياغات عبثية
، بسحائر عبثية . كم تنقضي الأربع والعشرون ساعة سريعاً مع
الصفوة الرصينة !

كل شيء موجود: الألفاظ الجديدة، من خلال الاشتقاق (ديري، نافية)، والـ"عدوى"^(٤٦)،
وخاصة (شهوانية، كآبات، علامات رفع غاضبة)؛ والتعوت المثيرة للدهشة (الصفوة المتعذر
اقتلاعها، الضواحي المتبناة) التي تهدف- كذلك، فضلاً عن صدمة الصور أو المفردات- إلى توليد
انطباعات مختلطة، شائبة التحديد، أكثر من توليد أفكار يمكن صياغتها بوضوح؛ والمزج الدائم
للنغمات والمصطلحات المستمدة من كافة الأساليب؛ وأخيراً تكرار الكلمات في "صياغات عبثية
وسحائر عبثية"، أو الإصابتات الرنانة: haridelles أحصنة هزيلة، vaisselles أواني المطبخ، semelles
نعال، أو المظهر النظمي الزائف في الجملة الأخيرة: "Que les vingt-quatre heures vont vite à la discrète élite = كم تنقضي الأربع والعشرون ساعة سريعاً مع الصفوة الرصينة!". لا شك أنها لغة
متقنة تماماً- (ونمنع أنفسنا من أن نقول "منمقة")- ترعنا إلى حد ما بفعل إهمارها واللعب الدائم
بالكلمات. لكن ينبغي أن نطبق على هذا النثر ما يقوله "ج. كان" في حديثه عن "أخلاقيات
أسطورية"^(٤٧): "تذكروا أن الأستاذ الذي سيطر- وقتئذ- على النثر كله كان "فلوير"، وأنه كان

ينبغي البحث، كل من ناحيته، عن صيغة لا تمتلك هذا الجمال القاسي، وهذا اليقين العنيد، وهذا المطلق المزعج في الوضوح للتعبير عن الأفكار الجديدة المعقدة التي كانت قد حانت ساعة ميلادها في الأدب^(٤٨). والخلاصة أن "لافورج" - قبل السيراليين - "يفكك" الأسلوب، ويحل محل الجملة "الشرس" والقطعي شكلاً مفتوحاً متغيراً، في حالة تحول دائم .

وفي نصوص "كائنات مائية" *Aquarium*، المنشورة في العدد السادس من "لافورج" (٢٩ مايو - ٣ يونيو ١٨٨٦)، سيتمكن "لافورج" - باستخدام جُمْل طويلة جداً، غير عضوية تقريباً، تمثل باسم الفاعل والمفعول - من الإيحاء بالتقلبات الغامضة لحياة أولية، حياة "ساكنة ومحصورة، وغير متخلصة تماماً من اللاشعور"، كما يقول "روشون"^(٤٩): "أورد هنا نص "لافورج" شديد التنقيح والتركيز من أجل الدخول إلى "سالومي"^(٥٠) :

لكن أخيراً ، وعلى امتداد البصر ، مروج مرصعة بالأكتين
الأيض ، وبصل خصب في وقته ، أبصال من مخاط ، بنفسجي ،
أطراف من الأمعاء شاردة هنا، الواقع يستعيد لنفسه وجوداً ، بقايا
سارياته تنظر خلصة إلى المرجان أمامها ، ألف خراج بلا هدف
واضح ؛ - نباتات جنينية وديرية ، تحرك بشكل اهتزازي الحلم
الأبدي المضمي بالوصول إلى أن نتهامس ذات يوم بتهاني متبادلة
حول حالة الأشياء هذه ...

ولكن منذ هذه الفترة، يهرب "لافورج" من قصيدة النثر - بحصر المعنى - في اتجاهين مختلفين: النثر، الشعري والحر تماماً، في "أخلاقيات أسطورية" (١٨٨٧)؛ والشعر الحر، الذي سنراه يتوصل إليه، في نفس الوقت مع "ج . كان" ، منذ عام ١٨٨٦ . وسيتجه نحو الشعر الحر انطلاقاً - من ناحية - من الشعر المنظوم ، بتفكيكه لتقريبه من النثر^(٥١) ، وبالانطلاق - من ناحية أخرى ، كما يبدو - من نثر متقطع في "آيات" تتزايد قصرًا : وسأعود - فيما بعد - إلى هذه القصيدة العجيبة - "بوبو" ، نصف نثر ، ونصف شعر حر - التي سينشرها "لافورج" في ١٥ أكتوبر ١٨٨٦ في "سيمبوليست" : إنه يوجه فيها حرية الشكل وتهجين الأنواع نحو حدهما الأقصى .

وفضلاً عن ذلك ، سنرى الكثير من الشعراء ، المنطلقين في إثر "بودلير" ، والمهتمين بالإيقاع، يجاهدون - حسب تعبير "دوجاردان" - من أجل "ضغط النثر للتوصل إلى إيقاع الشعر المنظوم"^(٥٢) . وإذا ما كانت صيغة "برتران" تبدو بالغة الصرامة، فإن إفراط ارتخاء الشكل البودليري أمر مدرك أيضاً : من هنا ، تكمن قصائد النثر هذه التي تنحو نحو الشعر المنظوم نفسه ، أحياناً ، في التوزيع الطباعي . وهو ما يقودنا إلى أن نذكر ، في أعقاب "دوجاردان" ، الواقعة المصورة "كريجينسكا" .

واقعة كريجينسكا

"ماري كريجينسكا" هي هذه الشاعرة ذات الأصول البولندية ، التي ادعت أنها - كي نتحدث بطريقة "منديس" - "القديسة جان-باتيست في مدرسة الشعر التحرري" ^(٥٣) . ويبدو أنها قد تولت "المبادرة في هذه التجديدات الشعرية" منذ عام ١٨٨٢ ، تلك الفترة التي نشرت خلالها عدة قصائد في "شأ نوار" . وعندما نشرت هذه القصائد في ديوانها "إيقاعات مصورة" عام ١٨٩٠ ، راحت تشكو بمرارة من خداع الشعراء الرمزيين ، الذين لم يذكروا حتى اسمها "عندما كانوا يرصدون مجموعتهم التأسيسية" ^(٥٤) . وقد تمادت في الكلام في هذا الموضوع إلى حد أن عددا من النقاد ^(٥٥) اعتبروها "مبدعة" الشعر الحر ، "العذب والباروكي في لعممة ، والملائم - على وجه رائع - للشاعرات اللاتي كثيراً ما يكون كسلهن مرادفاً للعبقرية . " ^(٥٦) ، مثلما يصرح "راشيلد" - بأقصى درجات الجدية - في "ميركور دي فرانس" .

لكن الجانب الطريف ، والمفيد أيضاً ، في الحكاية ، هو أن "ماري كريجينسكا" لم تكتب أبداً شعراً حرّاً عامي ١٨٨٢ - ١٨٨٣ . "فمن دراسة هذه القصائد - على ما يقول "دوجاردان" - لا نستخلص سوى نتيجة واحدة . إنه ليس شعراً حرّاً ، إنه قصيدة نثر - وعادية تماماً... " ^(٥٧) . وقد كانت هذه القصائد مطبوعة - بالفعل - في فقرات قصيرة تماماً ، تشكل - إذا شئنا - نوعاً من الآيات ، مصحوبةً بلازمات على الطريقة البارناسية ؛ وهو ما يفسر أن "كان" - في حديثه ، فيما بعد ، عن قصيدة "بومة" التي نشرت في "روفي مودرن" في ٢٦ مايو ١٨٨٣ - قد رأى أنها "قصيدة من الشعر الحر ، أو المطبوعة بهذا الشكل ، قصيدة نثر أو شعر حر ، حسب الرغبة" ^(٥٨) . ولنحكم في ذلك من بداية "بومة" :

إنه يحتضر ، الطائر المصلوب على الباب .

وجناحه المفتوحان مسمران ، ومن جراحه تساقط ببطء لآلئ
دم كبيرة مثل الدموع .

إنه يحتضر ، الطائر المصلوب !

فلاح له نظرة مرحة أخذ هذا الصباح ، وهو مشدوه تماماً
بفعل شمس قاسية ، وسَّره على الباب .

إنه يحتضر ، الطائر المصلوب !

لكن ، ها هي التفصيلة الأكثر طرافة : فلأن "ماري كريجينسكا" أرادت أن تضاعف من تدعيمها لنظريتها عن الشعر الحر الذي "اخترته" منذ عام ١٨٨٢ ، فقد أعادت نشر المقطوعة المسماة "سيمفونية من الرمادي" في "إيقاعات مصورة" ، بعد نشرها في "شأ نوار" ، في ٤ نوفمبر

١٨٨٢. لكن بعد إدخال فراغات وشرطات فيها، والعودة إلى أول السطر بعد كل جزء من الجملة. وكي نقدم فكرة عن هذا العمل الصغير في التقطيع، ها هي بداية المقطوعة، في شكلها الأول:

لم تعد هناك أضواء محتدمة على السماء المثقلة، التي تبدو أنها
تحلم في أسي.

والأشجار، بلا حراك، تكتسي في البعيد بدانتيللا رمادية.
وعلى السماء التي تبدو أنها تحلم في أسي، لم تعد هناك أضواء
متقدة.

وفي الهواء الرمادي، تسبح السَّكِينَات، والانقيادات
والاضطرابات.

ومن الأرض المذعورة تصَّاعد ضوضاء غريبة، فوق إنسانية.
لغة قبلانية غير مسموعة إلا من الأرواح اليقظة.
السَّكِينَات، والانقيادات والاضطرابات تسبح في الهواء
الرمادي.

وها هو الشكل الذي تتخذه المقطوعة في "إيقاعات مصورة":

لم تعد هناك أضواء محتدمة على السماء المثقلة،
التي تبدو أنها تحلم في أسي.

والأشجار، بلا حراك،

تكتسي في البعيد بدانتيللا رمادية.

وعلى السماء التي تبدو أنها تحلم في أسي،

لم تعد هناك أضواء محتدمة.

في الهواء الرمادي تسبح السَّكِينَات،

والانقيادات والاضطرابات.

ومن الأرض المذعورة تصَّاعد ضوضاء غريبة، فوق إنسانية،

لغة قبلانية غير مسموعة

إلا من الأرواح اليقظة .

السكينات ، والانقيادات والاضطرابات

تسبح في الهواء الرمادي .

إنه ادعاء غريب بالتأكيد ؛ وما يثبت وجود نقص يثير القلق في السمع والذائقة ، هو تصور إمكانية "صنع" أبيات حرة بتقسيم كل جملة - بهذه الطريقة - إلى جملتين . فعندما تلجأ "ماري كريجينسكا" إلى هذا التقسيم الثنائي ، تبدو وقد نسيت تماماً أن الشعر الحر ، في مبدئه ، يرفض التعدي (إلا لخلق بعض المؤثرات الخاصة) ، وينبغي أن يشكل وحدة معينة . وطبقاً لتحديد "كان" الشهير ، الذي يستعار كثيراً ، فإن البيت الحر هو "أقصر الأجزاء الممكنة التي تشكل وقفة في الصوت ووقفة في المعنى" ^(٥٩) . فأناء تأمله لـ "بيت" :

الأشجار ، بلا حراك ،

يصيح "دوجاردان" باستياء متهمكم : "هل يمكن أن نتخيل أن هذه الكلمات الأربع* تشكل بيتاً؟" ^(٦٠) . والخلاصة أن لدينا برهاناً حقيقياً (من خلال العبث) يثبت أن الشعر لا يُصنع بتجزئة جملة نثرية إلى شرائح ، كيفما اتفق .

وبعد ما ذكرناه ، فلنعترف أن محاولات "ماري كريجينسكا" ، (ولهذا توقفت أمامها طويلاً) ، تسمح لنا - رغم هذا - بأن نثبن التماثلات بين أنساق قصيدة النثر وتلك التي سيستخدمها الشعر الحر فيما بعد . ولا يبدو موضع شك - بشكل خاص - أن يكون الشعر التحرري قد انقاد إلى استخدام بعض مؤثرات "الاستعدادات" الإيقاعية ، وبعض "التوزيعات الأوركستراية" للصوتيات ، عبر محاولاته في قصيدة النثر بالتحديد . وسأعود إلى هذه المسألة ، عندما سأقارن - فيما بعد - بين التقنيتين ^(٦١) . ولنكتف - في هذه اللحظة - بأن نسجل أن الباحثين عن صياغات جديدة - حتى حوالي عام ١٨٨٥ - قد توجهوا صوب قصيدة النثر .

* من الواضح أنه تم احتساب أداة التعريف في كلمة "الأشجار" باعتبارها كلمة .

(٣) رواج قصيدة النثر . "بالعكس"

بانفيل ، ريشوبان

أصبحت قصيدة النثر بالفعل ، من عام ١٨٨٣ حتى عام ١٨٨٥ ، الشكل المفضل - أكثر من أي وقت مضى - لدى الشعراء الشباب ؛ فبعضهم يجذبهم فيها البحث عن احتمالات إيقاعية جديدة ، والآخرون تجذبهم الرغبة في ترجمة ظلال جديدة وأكثر تعقيداً ، و"نبضات روح باللغة الحساسة" ^(٦٢) ؛ وكلهم يرون فيها "لذة ممنوحة إلى المرهفين ، متاحة لهم وحدهم" ^(٦٣) . وبالنسبة هؤلاء الشباب ، الذين يقضون وقتهم في السحرية من الـ "برجوازي" ، والتباهي بأنه لا يفهمهم ، أليس ذلك ثناءً جميلاً ؟ "أكثر مما يمكن للشعر أن يكونه ، فإن قصيدة النثر ترعب الـ Homais الذين يؤلفون الجانب الأكبر من الجمهور" ، كما يكتب "هويسمان" إلى "مالارميه" في نهاية عام ١٨٨٢ ، متحدثاً عن الـ "أتون" الذي كانته "تخطيطات باريسية" ^(٦٤) . و"هويسمان" نفسه هو الذي سيقدم قصيدة النثر عام ١٨٨٤ ، باعتبارها أكثر الأشكال قدرةً على إرضاء المولعين بالفن: "من بين كل أشكال الأدب ، كان شكل قصيدة النثر هو الشكل المفضل لـ "دي إيسانت" ^(٦٥) : "دي إيسانت" المرهف ، هاوي الأحاسيس النادرة ، ومحِب الجمال الباحث أبداً عن الأشكال الفنية المستحدثة . ولا شك أن قصيدة النثر قد وجدت نفسها مرتبطة - هكذا - بمظاهر الانحطاط المختلفة ، وخاطرت بأن تبدو ثمرة غريبة ذات مذاق شاذ لحضارة أفلة" ^(٦٦) : ولا أعرف إلى أي حد شعر "مالارميه" - الذي قدمت قصائده باعتبارها من "روائع قصيدة النثر" (مجاورة - في المختارات الخيالية لـ دي إيسانت - لمقتطفات من "جاسبار الليلي" ، و"كتاب الشيب" ، و"صوت الشعب" لـ فييه) - بالإعجاب بنفسه وهو يصف أسلوبه بأنه "أسلوب فاسد" ^(٦٧) ؛ ومع ذلك ، فالحقيقة أن البحث عن النادر ، والغريب ، والـ "مائع" ، سرعان ما سيقود شعراء النثر والنظم إلى مبالغات عجيبة : ألن تحمل أول جماعة أدبية وليدة اسم "انحطاطيون"؟

وستثير اهتمام الجمهور بأشكال الأدب الجديدة دراسات "فيرلين" عن "الشعراء الملعونين" ،
التي نشرت في "لوتيس" في نهاية عام ١٨٨٣ ، ثم أعيد جمعها في كتيبات نشرها "فانييه" عام
١٨٨٤ . ومن بين الكتاب الثلاثة الذين تناولتهم الدراسة - "كوريبيه" و"رامبو" و"مالارميه" (٦٨) -
سيكون "كوريبيه" ، قبل "لافورج" ، "أول من حطم وفكك بيت الشعر ، باعتباره ناظماً
وعروضياً ، لا يمتلك شيئاً مكملاً ، أي مضجراً" (٦٩) ؛ والثاني ، كشاعر متنوع ، لو صح
ذلك (٧٠) ، قد انطلق من الشعر الموزون والبارناسي إلى "السجع" و"الجمال الطفولية والشعبية"
لـ "إشراقات" في شعر منظوم (٧١) : "تَجَمَّ عنه عروضي مثير للدهشة" (٧٢) . ويلمح "فيرلين" -
بأسف - إلى نص "كان يحتوي على صوفيات غريبة" (أهو النص الشهير "صيد روحي" ؟) ،
وإلى "سلسلة من المقاطع الرائعة ، "إشراقات" ، التي نخشى أن تكون قد فقدت إلى الأبد" (٧٣)
(نعلم أن الفضل يعود إلى "كان" ومجلة "لاموج" في العثور على "إشراقات" ونشرها عام ١٨٨٦) .
وأخيراً الثالث - "مالارميه" الذي يلقي ، على ما يصرح "فيرلين" ، بتحد حقيقي لذائقة الجمهور ،
"البورجوازيين" ، فيما يتعلق بالاستسهال : "ينبغي أن نحب (أو نكرهه) بعنف" (٧٤) . ومع ذلك ،
لا يذكر "فيرلين" من "مالارميه" ، في مديحه ، إلا الشعر المنظوم ؛ ويمكننا أن نشعر بالدهشة عندما
يلمح إلى تفضيله لأعمال "مالارميه" اللغوية وترجماته لبو ، على قصائده النثرية : فقصيدته "قبل
الأخيرة" - التي اطلع عليها "فيرلين" (٧٥) - كان يمكنها ، مع ذلك ، أن تضع اللمسة الأخيرة
لشاعر صعب بهذه الشخصية المتعالية ، التي سيدرجها مقال "شعراء ملعونون" في المجد بشكل
ثنائي ؛ على أية حال ، لدى الكتاب الشاب . وبالفعل ، سيصبح "كوريبيه" و"رامبو" و"مالارميه"
و"فيرلين" - نفسه - نتيجة هذه المقالات المؤثرة ، "ملهمي وأساتذة الأجيال الجديدة" . فقد اندلع
تأثيرهم ، الممتد كذرات بارود ، كلعية نارية ، وحول - بين عشية وضحاها - العمل الأدبي (٧٦) .
هكذا ، دفعة واحدة ، يتجدد الأفق الشعري وجماليات الشعر .

قصائد نثر "بانفيل" و"ريشوبان"

يكمن الدليل الحاسم على أن الساعة قد حانت لشكل جديد ، وأنه لم يعد من الممكن -
من أجل التعبير عن الحياة والحساسية الحديثتين - استخدام نفس بيت الشعر المرمري إلا لوصف
الكاربايتيد* الأثري ، فيما يقدمه لنا بارناسيان - على خطى "بودلير" - من قصائد النثر .

"بانفيل" (من كان سيصدق ذلك ؟) (٧٧) ، "بانفيل" الذي سبق أن أعلن عام ١٨٧٢ أن
قصيدة النثر لا وجود لها (٧٧) ، سيستخدم هذا الشكل - بالذات - كي ينسج ، في "الفانوس
السحري" ، لوحات ذات "حادثة جذابة" (٧٨) . بل أكثر من هذا: يعترف بأن النثر ليس عنصراً غير

* مثال لامرأة يستخدم - في المبنى - بدلاً من العمود .

متبلور يسهل - دائماً - تحويله، بل هو شكل في له قوانينه الخاصة به، وليس من السهل إيجاده :
تطويع / النثر شاق أحياناً :

أكتنن تعرفن ذلك ، أيتها الباريسييات الجميلات ؟
محروماً من الوزن بقوانينه العاشقة ،
لم يعد في الإمكان ترويض الكلمات المتمردة ،
والمضايقات تأتي في مواكب ^(٧٩) .

هذه المقطوعات المائة والعشرون الموجزة، التي يستدعي فيها "بانفيل" كلاً من "برتران" و"بودلير"، تستلهم - بالفعل - كلا منهما: لقد قدم "برتران" التصويرية، و"الصفات المتوهجة" ^(٨٠)، التي تستخدم - على سبيل المثال - في وصف رجل الشرطة بـ "حملات السلاح الصفراء، اللامعة مثل الزهور"، وشاربه "ثائر ومتيبس شبيه بمكنسة من شعر الذنب" ^(٨١)؛ وقدم "بودلير" الفكرة العامة للديوان، حيث تسود "اللوحات الباريسية"، التي تصف "العالم الصغير" للشارع، والـ "فقراء" والـ "أرستقراطيين"، عالم المشروعات وعالم العزل؛ وأكثر من موضوع مستمد منه مباشرة: فقصيدة "حاسة الشم" - في المقطوعات المخصصة لـ "الحواس الخمس" - هي، على سبيل المثال، معارضة، أو - بالأحرى - صورة شخصية لبودلير، مادمن نرى "الشاعر"، بعد رحيل "جين الطويلة والهيفاء"، "عشيقته السوداء"، جامداً في تأمله، "سرعان ما قاده حلمه نحو البحر الرحيب؛ يرى الجبال وصواري السفن مرفوعة في سماء كثيفة الزرق؛ إنه يستنشق بلذة النسيم المشبع برائحة القار" ^(٨٢) .

ومن بين نجاحات "بانفيل" النادرة - لأن "الحداثة" تقوده، في أغلب الأحيان، إلى الشرية - سأذكر "الجزيرة المسحورة"، ذات النغمة البودليرية تماماً أيضاً، لكنها تبشر الآن - بالإضافة إلى ذلك - بـ "المشاهد الطبيعية المجازية" للمرمزين :

ثملين برؤية الرخام والظلال، المكتسية بالسائتان، وجالسين مع
عشيقاتهم بالقرب من النهر الكثيب الشفيف، ينسى العشاق
الشاحبون، الرازحون تحت وطأة الوجد، المداعبات والقبلات،
ويستمتعون - في شهوانية - بالحزن الهائل للفرح . وبعيداً،
يسمعون أحياناً همسات خافتة، وأغاني هامة، ونخباً مخنوقاً،
وقرقة أسلحة مبهمه، هناك الحياة، والكفاح، والوطن؛ لكنهم،
العشاق الأسرى لسعادتهم، كيف يمكنهم الاهتمام بالأعياد
والمعارك، مادام بينهم وبين باقي الرجال ينتصب جبل شاهق وعمر،

يُضِيع في اللازورد ؟ ورغم هذا ، ففي أعماق أرواحهم يدركون
حقاً أنهم إذا ما ساروا هناك بشجاعة ، فإن الجبل سينهار وسيبتد
في السحب . لكنهم يفضلون أن يرغموا أنفسهم على الاعتقاد بأنه
يستعصي على التخطي ، ومثلما في المهاري المفتوحة ، يفرقون
أفكارهم ورغباتهم في حدقات Cidalises الباعثة على الدوار ، حيث
يجول غبار كواكب غير منظور ، ناعس ونائح^(٨٣) .

وفضلاً عن ذلك ، تستصدر "تخطيطات" ريشوبان الباريسية - التي جمعها في "لوبافيه" عام
١٨٨٣- عن ميول طبيعية ، مشاهد طبيعية ، وأنماط ، وذكريات ، مثلما يراها واحد أقل فنية من
"هويسمان" : نعثر هنا على تأثير "سام باريس" ، الذي يقود نحو قصيدة النثر كل كاتب يبحث
عن رسم الحياة المدنية والحديثة . لكن هل يمكن الحديث حقاً عن قصائد بصدده هذه النثرية
الثرثرة ، ذات النثر المسطح ("إنه لمربع هذا الكم من الوحوش ، في باريس !")^(٨٤) ؟ إذ إنه لا
يكفي - للوصول إلى القصيدة - إعادة جملة البداية في نهاية النص ، مثلما يفعل في "الجالسون" ،
الذين نراهم جامدين على مقاعدهم ، "في مناخ مرهق ، وفاسد ، كثيف ، حيث تُطبخ على مهل
الرائحة القديمة والعفنة للأوراق القديمة والسطور المريبة ، والحلقات الجلدية ، وموخرات
السرراويل"^(٨٥) . هل كان "ريشوبان" على علم بقصيدة "رامبو" (الجالسون) ، التي نشرها "فيرلين"
في "لوتيس" ، في ١٢ أكتوبر ١٨٨٣^(٨٦) ؟ إذ يرفع "رامبو" من البيروقراطي إلى مستوى القبح
الملحمي ، يتورط "ريشوبان" في أهدود الواقعية الطبيعية . أما الدراسات التي تحتتم الديوان :
"باستيل" و"قلم فحم" و"ألوان مائية" و"رسم مطبوع" و"رسم بالطباشير الأحمر" ، إلخ . فإنها
تشهد على اضطراب آخر ، يتمثل في الرغبة في الرسم داخل الشعر . ها هو مجرى مائي ينفلت من
أعماق رواق مظلم ، مثلما يقول "ريشوبان" ، مجرى "يشبه عمود ضوء . ومن بعيد ، لم نعد نرى
سوى الأسود وقد قطعه هذا الأبيض الساطع"^(٨٧) . أو : ها هو هرقل ما وكرسيه الأحمر "يرتفع في
اللازوردي مثل دراسة بالطباشير الأحمر على ورق أزرق"^(٨٨) . روى فنان تشكيلي ، لا روى
شاعر ! أو - إذا فضلنا - وصف ، لا إحياء . ونذكر تصريح "مالارمي" الشهير : "تسمية شيء ،
هي إلغاء ثلاثة أرباع متعة القصيدة المجدولة من الكشف بشكل غير محسوس ؛ الإحياء به ، هو
الحلم"^(٨٩) . ويستحق "ريشوبان" الحكم القاسي الذي أصدره "مالارمي" - قبل ثمانية أعوام -
على البارناسيين : "إن البارناسيين يأخذون الشيء بشكل تام ويكشفونه : من هنا ينقصهم
الغموض"^(٩٠) . والمؤكد أنه ليس ثمة غموض مطلقاً في نثر "ريشوبان" مثلما في أشعاره .

(٤) المجلات الصغيرة

مجموعة "فونتين - كوندروسيه" . المجموعة البلجيكية

ينبغي - في الواقع - البحث عن الوجه الحقيقي لشعر التحول ، لهذه الفترة ، في المجلات الصغيرة ، إلى حد ما ، مثلما كنا نرى وجه الرومانتيكية وهو يتجلى في المجلات الشابة لفترة ١٨٢٠-١٨٣٠ . ويرجع ذلك لسببين ؛ الأول ، هو أن المجلة - بصيغتها نفسها - تستجيب لكافة الأنواع ، وكل التجارب وكل الأشكال الجديدة أو المجهين : فمن بين الأشكال المختلفة ، نرى فيها توالد كل هذه الشرائح الوصفية إلى هذا الحد أو ذاك ، التي تتخذ عناوين من قبيل "وقائع" ، أو "أشياء مرئية" ، أو "تخطيطات" ، أو "دراسات" ، تشدها قوانين جاذبية خفية نحو القصيدة . وتحت تأثير "سام بارييس" ، (دائماً !) ، نرى تضاعف "التخطيطات الباريسية" ^(٩١) ، و"التصميمات الباريسية" ^(٩٢) ؛ ونستطيع أن نقوم بتقديم قائمة كاملة لهذه الموضوعات المدينية : أتوبيسات ، شوارع رئيسية ^(٩٣) ، مهرجو العيد ^(٩٤) ، أراغن نقالة . . ^(٩٥) ، التي تشكل - عندما نتصفح الأعداد القديمة من المجلات - اللوحة المبرقشة ، والتصويرية ، الشعرية أحياناً ، لباريس هذه الفترة . وسأكتفي بذكر بداية واحدة من وقائع "لوران تايلاد" ، المكتوبة بين عامي ١٨٨٠ و ١٨٨٥ ، لمجلة "بانيير دي بيجور" الصغيرة ^(٩٦) ، وتتخذ من حديقة لوكسمبورج إطاراً لها :

مطرة على مطرة . إنها تمطر و"في اللوكسمبورج ، فردوس العالم هذا" ، تبكي أشجار الكستناء نجومها البيضاء ، الضائعة مثل باقة أوفيليا ، نجومها الجاحمة ، التي ترقص الفالس في منتصف الأحواض . وتنفش عصفائر الدوري ريشها تحت الأغصان ، بينملا الأميرات الرخاميات ، المتصنعات الثلجيات ، ينظرن إلى السماء الرمادية بعيونهن اللامبالية . ويغرس حزن خريف في القلب همَّ

الأفراح القديمة ، ويعمق فيها ألم الشيخوخة . رغم هذا ، فقرب المساء ، عندما ينقطع وابل المطر وينشق الضباب ، يتبدى ركن من اللازورد . يطير الحمام البري . وتعبير ثياب فاتحة ، ومن بين الحفرات المتقاربة ، تتقافز - مثل عصافير - الأقدام اللطيفة للباريسيات اللاتي يرتدين ثياب الربيع .^(٩٧)

وحتى في الفترة التي ستفضل فيها الرمزية الظافرة أن تشرذ بخيالها نحو "توليه" بعيدة ، فسيظل هذا النزوع إلى باريس الحكائي - التي تُشاهد أحياناً في أكثر مظاهرها واقعية ، وأحياناً في مظهر أسطوري^(٩٨) - دائماً مفعماً بالحياة لدى كُتّاب النثر . إنها قصائد ، مثلما سيقول "مالارمي" فيما بعد عن مقالات الوقائع هذه ، معلناً أنها "رائعة والشكل المعاصر الوحيد لأنها مفعمة بالأبدية"^(٩٩) .

وثمة سبب آخر يفسر - رغم هذا - لماذا تتلقى المجالات الصغيرة عدداً كبيراً إلى هذا الحد من قصائد النثر : فهي - ولا ننس ذلك - أدوات معركة ضد الامتثالية* في الفكرة أو التعبير ، وهي - في نفس الوقت - نوع من المعامل التي يتم فيها البحث عن صياغات لخيماء شعرية جديدة . ولا يعني هذا أن النثرات المنشورة في مجلة "نوفيل ريف جوش" الصاخبة - التي وجه مصيرها "ليو ترزينيك" - ذات قيمة أدبية كبيرة ! إن "فيكتور ماكليش" و"شارل موريس" يعتبرانها - بشكل خاص - أوعية ملائمة يخلطون فيها الوصف ، بالتأملات الفوضوية إلى هذا الحد أو ذاك^(١٠٠) و - بطبيعة الحال - تذكيرات ببودليير^(١٠١) ، فيما ينمق "إميل ميشليه" - في تلاعبات إيقاعية بارعة - الرهافة الشكلية لقصيدة النثر البارناسية^(١٠٢) . وعندما ستتحول مجلة "نوفيل ريف جوش" إلى مجلة "لوتيس" ، في أبريل ١٨٨٣ ، فلن تكتسب مفخرة كبرى من النثر الذي سيعهد به "فيرلين" لها : تأملات عن نفسه^(١٠٣) ، أفكار عن "نابليون"^(١٠٤) ، أو عن "هوجو"^(١٠٥) ، أو عن أي شيء . وكما سيقول "فيرلين" نفسه عند جمع هذه النثرات في كتاب : "سيضم حكايات ، أفكاراً ، سخریات عديدة ، بعضاً من الأدب ، كل شيء وعن كل شيء"^(١٠٦) . إنه مثال مزعج للسهولة التي تقدمها "الرابسودية" البودلييرية .

وفي المقابل ، يمكننا أن نقرأ في "روفي اندبندانت" ، في ديسمبر ١٨٨٤ ، أول "مشاهد طبيعية" لـ "بواكتوفان" ، هذا الكاتب العجيب ، وريث الأخوين "جونكور" ، الذي سيكون من أوائل من سيوظفون - عن قصد - نثرًا "فنيًا" وانحطاطيًا في شكل تخطيطات قصيرة في خدمة انطباعات مرهفة . وهكذا ، فإنه يشبه القمر في "بحر الشمال" بـ "قربة بالية بشكل كبريتي" ، ويتحدث عن قرية "غسقية" ، وعزلات "ذات ترجيعات منحرفة"^(١٠٧) . أبحاث في اللغة ، كما

* Thulé اسم أطلقه اليونانيون والرومان على أقصى أرض شمالية في العالم المعروف .

* الامتثالية conformisme : نزعة التقيد بالأعراف السائدة في مجال ما .

يبدو ، "كانت تأثير فزع الباقين من آل جونكور" (١٠٨) . ولهذا السبب ، سنجد صورة هذا الكاتب مرة أخرى - ذلك الكاتب الذي فكر فيه "هويسمان" عندما رسم صورة "دي إيسانت" ، الذي سيعتبره الرمزيون أستاذًا لهم ، والذي يعتبر نثره - على ما يقول "مارتينو" - ذا أهمية بلا نظير في تاريخ الرمزية" (١٠٩) . ولنلاحظ فحسب - هنا - أنه نشر في عام ١٨٨٤ أول سلسلة من هذه الـ "أحلام" (١١٠) التي نجح في أن يصنع فيها ، كما سيقول "ش. مورييس" ، "إشارات واهية لما يستعصي على الإدراك" (١١١) .

وفي الـ "شأن نوار" ، "الصحيفة الوحيدة التي يمكن فيها قول الحقيقة المباشرة والكاملة عن العُمد الأقوياء في الأدب ، الذين يخضعون تمامًا" ، كما يقول "ليون بلوي" (١١٢) ، تغدق فرقة الكتاب - المثيرة للاضطرابات ، التي تضم ، بشكل دوري ، صاحب الخمار "سالي" - الشتائم الفكاهية إلى هذا الحد أو ذاك ، والنداءات إلى الثورة ، وتضاعف قصيدة النشر . كل شيء موجود في هذه "القصاصد" : حكايات (١١٣) ، وأشياء مرئية (١١٤) ، وقصائد غنائية (١١٥) ، وترجمات (١١٦) ؛ واقعية وجونكورية وبودليرية ؛ كثير من "نثرات صغيرة بلا شعر" (١١٧) - وأحيانًا ، وهو ما يحدث ، قصيدة نثر أصيلة . ونشعر رغم هذا - عبر هذه المحاولات غير المنظمة - برغبة صادقة في العثور على صيغة فنية جديدة ، ويلتزم اسم "شارل كرو" و"مالارميه" في فهرست "شأن نوار" كمنارتين (١١٨) .

لكنها جملة من بروكسيل ، الـ "باسوش" ، هي التي ستوجه - اعتبارًا من نوفمبر ١٨٨٤ - معاداة الشباب للامتنالية نحو موقف أكثر أدبية ؛ ففيها نجد عينة حقيقية للتوجهات الجديدة في قصائد النشر . إن الـ "باسوش" هي الجملة التي تسيطر عليها مجموعة "فونتان-كوندورسيه" ، المسنونة حديثًا من المدارس الثانوية وقتئذ - إذا جاز القول - مادام أعضاؤها لم يتعدوا العشرين من عمرهم : "فونتينا" ، و"كيار" ، و"دارزين" ، و"غيل" ، و"ميخائيل" ، و"ميريل" (١١٩) . وإذا ما كان "فونتينا" و"كيار" ينشران قصائد ذات طريقة كلاسيكية تمامًا ، فإن الآخرين كانوا أكثر ثورية بكثير : فمن يونيو حتى أكتوبر ١٨٨٥ ، يعرض "غيل" نظريته على امتداد هذه الفترة في المجلة - تمهيدًا للبحث في الكلمة" ، التي سيرد الحديث عنها فيما بعد . هل يعتقد حقًا ، مثلما يقول ، أنه صاغها في شكل "قصيدة نثر" (١٢٠) ؟ مصطلح متعسف تمامًا لتحديد مذهب أدبي ، مهما بلغ الأسلوب من تعقيد وتفخيم . لكن "أحبون قصيدة النشر ؟ لقد وضعوها في كل مكان" ، مثلما يمكن القول في هذه الفترة . فدارزين وميخائيل وميريل يغرسونها حقًا : "دارزين" في فقرات متكلفة بائسة في آن ، رغم سوء استخدام مزيج لحروف البدايات - حروف البدايات هذه التي ستصبح ، لدى الرمزيين ، "عادة" طباعية حقيقية (١٢١) ؛ و"ميخائيل" بالجاز البارع ، والتعبير المتكلف إلى حد ما ، والمنتشائم الآن في "محل

اللعبة" (١٢٢)؛ و"ميريل"، الذي سيصبح - فيما بعد - واحدًا من المخلصين لمجموعة "غيل" "الأوكسترالية"، بـ"فانتازيا محاكية للأصوات"، "آلات البيانو"، حيث يتبدى نزوعه إلى التناغم المقلد :

ترتجف الملامس ، ترتجف ، ترتجف ، وتضطك ، تضطك ،
تضطك ، وأنايب الأرغن تركض وتعدو ، وتدمدم ، إلى أن
ينهكها الشلال المدوم للصرخات ، قدأ آلات البيانو الكسيري في
زقزقة صغيرة (١٢٣)

وبالإضافة إلى جماعة "فونتان-كوندورسيه"، نجد - في الـ"باسوش" - مجموعة هامة من الشعراء البلجيكيين ، "جوفان"، و"لومونييه"، و"شيناى". ويمكننا - بالفعل - أن نقول ، مع "ج. ميشو"، أنه في حوالي عام ١٨٨٠ ، "انشطرت نواة نشاط الآداب الفرنسية" (١٢٤) : فبلجيكا ستساهم بنصيب بالغ الفاعلية في الحركة الرمزية. وإذا ما كان صحيحًا أن "الأدب البلجيكي قد تجاوز المراحل بسرعة ، ليعبر - في أقل من عشرة أعوام - خط السير الكامل للقرن التاسع عشر الفرنسي" (١٢٥) ، فلماذا ندهش من أن شعراء عام ١٨٨٠ ، الذين جرفهم حماسهم ، كانوا في طليعة الحركة الأدبية ؟ وفيما يتعلق بالشكل ، فإن نصيبهم كان ينبغي أن يكون ذا أهمية أولى : فعندما لا يستوقفنا ثقل تراث عريق وروائع أدبية تجسدت فيها عبقرية أمة ، فإننا نقفز بلا صعوبات خارج القواعد والصياغات المتوارثة عن الأجيال السابقة . وأول شاعر للأمة البلجيكية الناشئة ، سليلة نضالات عام ١٨٣٠ ، هو "فان هاسيلت" ، وجد أنه من الطبيعي تمامًا - في مؤلفه "دراسات إيقاعية" (١٨٦٧) - أن يتبنى الشعر الفرنسي النظام النثري للغات الجرمانية . ولم يهتم إطلاقًا الكاتب الفلمندي "دي كوستيه" والفالوني "بيرميز" - اللذان حياهما جيل ١٨٨٠ من الأدباء الشبان باعتبارهما رائدين لهم - بإخضاع نثرهما لقوانين أحد الأنواع المعروفة : ففي نثر قديم ، تصويري ، وشرس ، يكتب "دي كوستيه" سلسلة من اللوحات أو المشاهد الجدارية ، مشكلاً أسطورة "ليل أو لينسيجل" (١٢٦) ؛ ويخلط "بيرميز" - في كتب لا تخضع لأي تصنيف (١٢٧) - اعترافات أحلام اليقظة بالتأملات ، بوصف يخترقه كله الشعور بـ"رمزية الأشياء" (١٢٨) . وشعراء الجيل التالي بدورهم ، مثلما سيقول "ليون ديشان" فيما بعد ، "قد رحبوا بالاصطلاحات الأدبية الجديدة باعتقاد راسخ وساعدوا عليها ، واستكملوها أحيانًا" (١٢٩) . والمدهش أن نلاحظ أن الرؤساء "ليمونييه" و"فيرهارين" و"موكيل" و"ميتزلينك" قد مارسوا كلهم - في بداياتهم - سواء قصيدة النثر أو أشكالا وسيطة بين النثر والشعر المنظوم (١٣٠) : بعبارة أخرى ، لقد بحثوا عن

* أو الآلاتية Instrumentiste : نسبة إلى الآلات الموسيقية ؛ وستضح دلالة المصطلح في سياق الحديث عن "فاجنر" فيما يلي (المترجمة).

التحرر من التمييز التقليدي بين النظم ، كجمال للشعر ، والنثر ، كجمال للفكر المنطقي . ولدي الاستعداد تماماً للاعتقاد بأن الشعراء البلجيكيين - الذين وجدوا الشعر الفرنسي مصاباً بالأنيميا ، وأسير صياغات جاهزة ، ويزعجه في مجاهدته للتحرر شبح مائة عام من النظم الكلاسيكي - لم يساهموا كثيراً في حقنه بدم جديد ، وفي تحريره من الطغيان الشكلي .

لقد قدم "كاميل لومونييه" ، "الوكيل" الحقيقي لـ "الأدب المتحول بين باريس وبلجيكا" ^(١٣١) ، إلى مجلة "باسوش" ، في فبراير ١٨٨٥ ، قصيدة نثر نصف وصفية ، نصف فلسفية ، ذات نبرة بودليرية تماماً ، ويعود تاريخها إلى عام ١٨٦٩ ^(١٣٢) . لكن مؤلفه "ثريات أولى" ، الذي ستنشره "الوئي" عام ١٨٨٩ ، يرجع تاريخه إلى عام ١٨٦٥ ^(١٣٣) : وهذه النثرية واقعية بوضوح ^(١٣٤) ، وتبدو تمهيداً للروايات التي كتبها "لومونييه" في الفترة الطبيعية ، طبقاً لجماليات "زولا" . وإذا ما أخذنا بالاعتبار - فضلاً عن ذلك - هذه الروايات الشعرية التي ستحتفل - بعد عام ١٨٨٠) ، مع الغنائية - بالطبيعة البدائية ، "ذكر" و "الجزيرة العذراء" و "في قلب الغابة الغض" ^(١٣٥) ، فسنرى أن نثر "لومونييه" يستجيب ويترجم كافة الاتجاهات الأدبية .

والواقع أن "لومونييه" - وهو كاتب جامع ، تصويري ، تجرّفه أحياناً نشوة لفظية حقيقية - لم يكن يمتلك حريته - (شأنه شأن "هويسمان" الذي يذكرنا به أحياناً ببراء أسلوبه وطريقته التصويرية) - في الإطار الضيق لقصيدة النثر ؛ وحقيقة أن "مارشال الآداب البلجيكية" ^(١٣٦) قد اختار - في بداياته - أن يسجنها في إطار اللوحات الصغيرة ذات أهمية بالفعل ، لأنها تكشف لنا القيمة الفنية التي كان يمنحها لها . وعلى النقيض ، سيتمكن "جوفان" و "شينيه" - اللذان يظهرا اسمهما في فهارس الـ "باسوش" ، ويعاودان الظهور في المجالات الرمزية ^(١٣٧) - من معالجة "دراسات صغيرة" ، و "انطباعات" أو "أحاسيس" هاربة ^(١٣٨) ، أو - أيضاً - خرافات قصيرة تخترقها الآن رمزية مطلبة ^(١٣٩) ، في نفس هذا الإطار .

وسيساهم "جوفان" و "شينيه" أيضاً في "جون بلجيك" ، التي أسسها "ماكس والير" عام ١٨٨١ ، والتي كانت قبل أن تجابه الشعر الحر باعتبارها لسان حال البارناسية والرجعية ^(١٤٠) - تضم ، في بدايتها ، على النقيض من ذلك ، الشعراء الشباب المعادين للطبيعة السائدة والطامحين إلى فن جديد . هنا أيضاً نُشرت عدة قصائد نثر ، بدءاً بقصائد "ماكس والير" . ويدهشنا - هنا - نزعتان ؛ النزعة الفلمندية نحو "التخطيط" التصويري ، بألوانه القائمة ^(١٤١) ، والنزعة الفالونية نحو تأملات أحلام اليقظة ، حيث نشعر بالمشاركة مع روح الأشياء ^(١٤٢) : "روح الليل دخلت أرواحنا!" ، كما يكتب "ماكس والير" ^(١٤٣) . إن الشعراء الفالونيين رمزيون سلفاً - بسبب حالتهم الذهنية - قبل الحالة النهائية . فهل ينبغي أن نضيف أن الفلمنديين - إذا ما كانوا تلاميذ "برتران" بطريقتهم التصويرية - فإن الفالونيين يستخدمون بنجاح النثر البودليري الأكثر توجساً ، ذلك الذي يتوافق مع "تموجات أحلام اليقظة" ؟

لم تعد بعيدة الساعة التي سرحب فيها "لومونييه" - في مجلة "سوسيتيه نوفيل"، (التي تم تأسيسها عام ١٨٨٤، والتي ستصبح ، مع الـ"فالونى" ، واحدة من معاقل الشعر الجديد في بلجيكا) - بقصائد النشر التي سيكتبها "فيرهارين" اعتباراً من عام ١٨٨٦. لكن قبل الوصول إلى هذا العام الحاسم ، أود الإشارة إلى مؤثر آخر لم يكن أقل فاعلية - خلال هذه الحضارة البطيئة لكافة بذور الثورة الشعرية التي كان لها أن تؤدي به في النهاية إلى إثارة الأزمة الرمزية - في تقنية الشعر كما في الأفكار الجمالية . أود الحديث عن تأثير "فاجنر" .

(٥) الموسيقى وتأثير فاجنر النظريات الأوركستراية

كلما ورد الحديث عن الحركة الرمزية ، لم ينس أحد أن يوضح - عن صواب بالغ- ما تدين به إلى الموسيقى . فقد شدد "برونتيير" -ببصرة نافذة ، منذ عام ١٨٩٠- على التوجهات "الموسيقية" للشعراء الشباب؛ وباستعارات مستمدة من المفردات ذاتها التي كانوا يستخدمونها ، أظهر تطور الأدب الذي اتخذ الآن أساليب الموسيقى ، بعد أن كان معمارياً ومركباً في العهود الكلاسيكية ، وتصويرياً بعد ذلك في القرن التاسع عشر (بما في ذلك البارناسية) : "إن تطوّر مسألة ما - الآن - قد أصبح تطبيقاً لتنوعات على موضوع ما؛ ولم نعد نمر من فكرة إلى أخرى بفعل الانتقالات ، بل بفعل سلسلة من التغييرات"^(١٤٤) . وكانت رؤيته صائبة تماماً عندما ذكر أن الرمزيين إنما يسعون - بشكل خاص - إلى أن يضعونا في "حالة روحية" ، "عميقة وتستعصي على التعريف ، موحى بها ، لا مفروضة" ، مثلما تفعل الموسيقى"^(١٤٥) . لكنه - لأنه لم يتوغل في عمق الأشياء- فلم ير سوى الغموض والإبهام في الشعر الجديد . وأعلم أن "فن الشعر" لفيرلين ، بدا صالحاً كحجة له ، وأن "هويسمان" قد عرّف الشعر - في إجابة له ضمن استقصاء أجراه "ليو دورفيه" - بأنه "شيء غامض مثل موسيقى تسمح لنا بالتحليق بعيداً ، فيما وراء السجن الأمريكي الذي تجعلنا باريس نعيش فيه"^(١٤٦) . لكن إذا ما كانت مجموعة من الرمزيين ("سامان" ، علسي سبيل المثال) ، تستند على "فيرلين" في البحث "عن الموسيقى قبل أي شيء" ، في دقات شعورية غامضة ، وفي لغة شبه متلعثمة ، تحتشد باللائمائي واللامحدود ، فإن مجموعة أخرى ، أكثر أهمية ، تعبّر - مع "الارميه" - عن رغبتها في "استعادة كل شيء من الموسيقى"^(١٤٧) - وهو مطلب ذو طابع ثقافي أكثر مما نعتقد عادة"^(١٤٨) . وإذا ما كان الرمزيون قد تبنوا نظريات "فاجنر" - بكل هذا الحماس- فيكمن السبب ، بالتحديد ، في أنها تستجيب لبعض من حاجاتهم الثقافية والجمالية .

ولنعتبر أن "فاجنر"، المنقذ ومثار السخرية - كثيرًا - في عهد "بودلير"، كان قد بدأ ، رغم هذا ، في التأثير، لا على عقول الموسيقيين فحسب ، بل - أيضًا - على عقول الأدباء ، وخاصة بعد نشر "دراما موسيقية" لـ "شوريه" عام ١٨٧٥ . لكن تأثير "فاجنر" لم يكن من الممكن أن يُمارَس بطريقة خصبة حقًا إلا على الأذهان المهياة لتلقيه، التي كانت - بمعنى ما - تتطلبه : لهذا ، فإن العهد الأدبي "الفاجنري" الكبير يعود تاريخه إلى عام ١٨٨٥ ، العام الذي تأسست فيه مجلة "روفي فاجنريين" . وقد حكى "دوجاردان"^(١٤٩) كيف ولدت فكرة "روفي فاجنريين" في بيروت وميونخ ، خلال العروض التي تلت وفاة "فاجنر"^(١٥٠) . "لم يكن هدف "لاروفي فاجنريين" - كما يكتب - هو نشر المؤلفات الفاجنرية، مثلما اعتقد البعض، بل الوعي بها وإدراك مغزاها العميق. وكى نتكلم دون ذكر فروق دقيقة ، فقد أردنا - أنا و"شاميران" - نشر اكتشافنا : هل "فاجنر" موسيقي كبير ؟ المسألة بديهية تمامًا ؛ لكن "فاجنر" كشاعر كبير ؛ "فاجنر" المفكر الكبير ؛ لاسيما "فاجنر الخالق لشكل فني جديد"^(١٥١) .

ولن أشرع - هنا - في عرض تفصيلي لكافة أفكار "فاجنر" عن "الدراما الموسيقية"، وعن الوحدة الحميمية بين الشعر والموسيقى للتعبير عن الدراما على الصعيد الثقافي والانفعالي في آن ، بطريقة تؤثر في "كلية" الطبيعة الإنسانية ، "في العقل كما في الحساسة ، وفي الكائن اللاشعوري"^(١٥٢) . وفي أطروحة "جرانج وولي" (السطحية للغاية) ، وفي الفصول التي خصصها "ميشو"^(١٥٣) لهذه المسألة ، سنرى كيف أن هذه الفكرة حول توليفة من الفنون من أجل فن شامل، وأيضًا فكرة اللجوء إلى أساطير رمزية للوصول إلى "الإنسان الأبدى" ، قد استعدها وتمثلها الرمزيون من خلال اهتمامهم بمحاولة العثور - عن طريق الرمز - على الوحدة الأساسية للكون . أود - هنا - الاكتفاء بلفت الأنظار إلى مظهر خاص وأقل شهرة لهذا التأثير : أعني الطريقة التي قاد بها "فاجنر" الفرنسيين ، من خلال موسيقاه ونواته ونظرياته الفنية ، إلى إدراك الشكل الشعري بطريقة أكثر تنوعًا وحرية .

ولاشك أن "فاجنر" قد "خلق لغةً موسيقيةً جديدةً"^(١٥٤) : وذلك أحد أسباب عدم الفهم الذي لاقاه طويلاً . لقد تحرر - بشكل خاص - من التخطيطية الصارمة للإيقاع ، والرسم الشديد التحديد للجملة (من خلال "لحنها اللاهوائي") ، بل - في أغلب الأحيان - والنظام النغمي الكلاسيكي . ولاشك أن مستمعًا - من هذه الفترة - كان له أن ينصدم بالحريات التي اتخذها مع الشكل الرباعي الإيقاعي : فكيف ندهش إذا ما استلهمه الشعراء لتحطيم الشكل الرباعي العروضي ، ولتمزيق هذا البحر السكندري الأحمق الكبير بصورة نهائية ؟ وإلى "فاجنر" تعود اهتمامات "دوجاردان" الأولى بتحريرية الشعر المنظوم : "لقد قلت لنفسى ، مبكرًا جدًا ، أنه يجب أن يتجاوب مع الشكل الموسيقي الحر لفاجنر ، شكل شعري حر ؛ بعبارة أخرى ، فمادامت الجملة الموسيقية قد نالت حرية إيقاعية ، فينبغي أن ينال الشعر حرية إيقاعيةً مماثلة"^(١٥٥) . وشهادة

"موكيل" أكثر دلالة أيضاً : فلأنه نفر "من الخريز الثقيل والممل للبحر السكندري" ، فقد اقترح على نفسه أن "يحدد الشعر موسيقياً" ، تحت تأثير بضعة موسيقيين كبار : "إن البحر السكندري يزحف على قوائمه الاثنتي عشرة ، ويترابط عند منتصف البيت ، على نحو نشبهه ببنية "الجملة" القديمة للموسيقيين - المجزأة على ثمانية أوزان والمقسمة إلى جمل اعتراضية - هذه الجملة العروضية التي حطمها "فاجنر" إلى الأبد"^(١٥٦) . ولأنه لم يحقق نجاحاً ذا بال في جهوده لتأليف "سيمفونية منظومة من أربعة عشر وخمسة عشر قدماً تتناوب مع نثر موزون" - وهو مفهوم مرعب في فجر عام ١٨٨٦ ! - أخذ يبحث "في معنى قصيدة النثر، كما يقول ، ساعياً إلى أن يجمع بحرية بين الإيقاعات والإصاات" : من هنا، ستخرج الدراسات التي ستنتشرها الـ"فالووي" عام ١٨٨٧ ، التي سأعود إليها .

وسيعقد "مالارميه" - عام ١٨٩١ - هذه المقارنة بين تطور الشعر وتطور الموسيقى : "لقد تلا الألحان السابقة ، المحددة تماماً ، ما لا يخص من الألحان المهشمة التي تثرى النسيج دون أن نشعر بالوزن بهذه الدرجة من الوضوح"^(١٥٧) . هذه الألحان المهشمة ، التي يشكل تضافرها "سيلاً" لحنياً مستمراً"^(١٥٨) ، يُرجع التموجات والتعقيد المؤثر للحدث والمشاعر ، ألا يستطيع الشعر المنظوم، المهشم بدوره إلى "مالا نهاية له من العناصر"^(١٥٩) أن يحاكي تأثيره الإيحائي ؟ ونعلم أن "مالارميه" - تحت التأثير المزدوج للموسيقى الفاجنرية والأشكال الشعرية الجديدة : شعر حر وقصيدة نثر - سيقوم ، عام ١٨٩٧ ، بمحاولة في هذا الاتجاه في "رمية نرد"^(١٦٠) ، محاولاً - على ما يقول "بوازا" - أن "ينقل إلى الأدب أحد الإجراءات الأكثر براعة في الموسيقى الحديثة، التي تتمثل في إدخال "جملة - لازمة" في تكوين أوركستراي"^(١٦١) . ومحاولة من هذا النوع تستدعي - بالتأكيد - الشعر الحر ، أو النثر ، الأكثر مرونة أيضاً : فقد سعى "دوجاردان" - هو أيضاً ، في النثر الموزون ، ثم في الشعر الحر - إلى تحقيق "توزيع أوركستراي أدبي" ، على نحو ما كان يقال وقتئذ"^(١٦٢) : ومنذ عام ١٨٨٦ ، في قصيدته النثرية "إلى مجد أنطونيا"^(١٦٣) - كما في الأسطورة المسرحية "أسطورة أنطونيا" بعد ذلك - تشابك جمل قصيرة وتستعيد وتكرر العناصر ، لتنتهي إلى خلق نوع من الخلفية الصوتية . وسيتحدث "مالارميه" - في مقاله عن "أسطورة أنطونيا" - عن "هذا النسيج القابل للتحويل والمتنوع" ، الذي يمكن أن نرى فيه "عودة إلى الصنعة الفاجنرية" ؛ وسيشير إلى أن شعر "دوجاردان" سيؤول - "بالنسبة لأذن غير خبيرة ، أحياناً ، إلى نثر"^(١٦٤) .

وفضلاً عن ذلك ، فلم يؤثر "فاجنر" على الشعراء الشباب من خلال موسيقاه فحسب ، بل أيضاً بنواته الموسيقية. نواته هذه التي نستمع إليها اليوم بلا انتباه (والأسوأ أنها في ترجمة فرنسية ...) : وهو خطأ جوهري من وجهة نظر "فاجنر" ، مادام الكلام والقصيدة يمثلان الجانب الذهني من الدراما ، ومادام المفهوم الدرامي الفاجنري كله يستند على وحدة الشعر والموسيقى ، وعلى انصهارهما في الدراما"^(١٦٥) . و"فاجنر" ، الذي لا يملك ما يكفي من الكلمات للاحتجاج

على "سطحية : وتفاهة نوع الأوبرا"^(١٦٦) ، كان يرى أن على الشاعر أن يؤلف "بروح الموسيقى"^(١٦٧) ، وأن يستبعد - لهذا - كافة الكلمات الطفيلية أو الخالية من المحتوى الانفعالي : هو نفسه - (ولا شك أنه كان عاجزاً عن العمل طبقاً لنوطة موسيقية أخرى) - كان يؤلف نوته طبقاً لمنهج شخصي تماماً . ففي قصائد "فاجنر" - مثلما يقول لنا "دوجاردان" - "كل شيء موجز في بضع كلمات محددة ، قوية ، موحية ، تقريباً أحادية المقطع دائماً ، مستمدة من أكثر مصادر اللغة أصالة"^(١٦٨) . ألم يعلن بحماس - في "روفي فاجنرين" ، منذ عام ١٨٨٧ - أن "قصيدتي "ذهب الراين" و "Walcüre" جميلتان إلى حد الاكتفاء الذاتي ، وجميلتان كمؤلف أدبي وبشكل مطلق"^(١٦٩) ؟ ففاجنر يبحث - بالفعل - عن "الكلمات - القمم" ، الألفاظ الأساسية أو الصياغات الأسرة ؛ "إنه يخلق الكلمات ويعود إلى جذور اللغة ، ويلجأ إلى المحارفة وإلى مؤثرات إيقاعية معقدة"^(١٧٠) . و"الإحساس والنظام الطبيعي للانطباعات يحددان - بالنسبة له - بنية دائرية الكلام بشكل أكثر فاعلية مما يفعله التبرير النحوي"^(١٧١) . ولا شك أن شعرا كهذا ، مكونا من أبيات قصيرة ليست مقفاة دائما ، قد ساهم - في كثير من الأحيان - في تشكيل الشعر الحر ، وهو ما سيتم عرضه بلا شك في يوم ما . وفيما يتعلق بقصيدة النثر ، نرى - بلا مجهود - كيف انتقاد المترجمون ، وأكثرهم منهم شعراء - بإزاء الاستحالة الواضحة لترجمة "فاجنر" في شعر كلاسيكي - إلى حفز أنماطهم في اتجاه نثر موقع ، معبر وموجز . لقد حفز "فاجنر" الشعراء الشباب على "استخدام أداة الأفكار المجردة ، اللغة ، بطريقة تؤثر على الحساسية نفسها"^(١٧٢) . وسيجتهد الكثيرون للوصول إليها (مثل "فاجنر" نفسه) من خلال إغحافة . ويذكر "دوجاردان" - بتسليمهم - الترجمة "الأدبية والحرفية" التي قام بها عام ١٨٨٥ مع "شامبرلان" ، للمشهد الأول من "ذهب الراين" . كان يمكن أن نقرأ فيها أشياء من هذا القبيل :

قبيحة ، ناعمة ، - جليد زلق ! كم أنزلق ! - أياد وأرجل
- لا أثبت ولا أتماسك - مسير لالعق بجري سيل رطب - تملاً
أنفي^(١٧٣) .

ومن ناحية أخرى ، سيترف "شامبرلان" - منذ عام ١٨٨٧ - بأن "فاجنر" يستعصي على الترجمة^(١٧٤) . ولم يكن بمقدور الترجمات ، والقصائد والمسرحيات المستوحاة مباشرة من مسرحيات وقصائد "فاجنر" أن تكون روائع أدبية عظيمة^(١٧٥) : قد يرجع ذلك لافتقارها إلى العنصر الأساسي ، الموسيقى ، التي تستطيع بمفردها - وفقاً لذهنية "فاجنر" - أن تمنح المقاطع اللفظية قيمتها التعبيرية الكاملة . ويبقى - مع ذلك - أن الشعراء الشباب قد انتقادوا إلى تحدي بعضهم البعض فيما يتعلق بالتصورية* ، والرغبة في أن يخلقوا لأنفسهم لغة شعرية مختلفة عن اللغة

* مذهب يرى أن الكلمات لا مقابل لها في الخارج ، من حيث هي كذلك ، وأنها تركيب من صنع العقل .

العادية ، وأن يروا في الشعر "موسيقى انفعالية من المقاطع اللفظية والإيقاعات" (١٧٦).

ولا يفتقر إلى الفائدة أن نعلم - بالنسبة لتاريخ قصيدة النثر - أن نظريات "فاجنر" نفسها قد نقلها الشعراء الشباب إلى مجال الأدب الخالص . تم ذلك بتشويهاها بطبيعة الحال : ومثلما أكدت "إيزابيل دي ويزيوا" ، كان برنامج المساهمين في مجلة "روفي فاجنرين" ذا سمة فاجنرية على نحو خاص (١٧٧) : ففي حين أراد "فاجنر" أن يصنع تركيبة من الـ "فكرة" والـ "انفعال" ، بالترابط الوثيق بين الشعر والموسيقى (١٧٨) ، زعمت مجموعة "دوجاردان" أنها تتطلب من الأدب وحده "ترجمة أفكار ، والإيماء بانفعالات هذه الأفكار في نفس الوقت" ، وذلك - في آن - باستخدام المضمون الثقافي للكلمات وموسيقى المقاطع اللفظية ، "التي تمثل المصاحبة الموسيقية للفكرة" (١٧٩) . وهنا - بالتحديد ، كما سيقال - تكمن خصوصية كل شعر في التأثير علينا من خلال قيمة الكل التعبيري والموسيقى للكلمات ؛ فكل قصيدة "حل وسط compromis بين اللعب بالكلمات واللعب بالأصوات" (١٨٠) . لكن ينبغي الإشارة - هنا - إلى أنه ، بالنسبة لـ "لويزيوا - المنظرة الرسمية لـ"الفن الفاجنري" - يمكن لشعر "مؤلف براءة إثارة الانفعال الشامل" - (مثلما هو الحال مع شعر "مالارميه" ، كما تقول هي) - مع ذلك ، بل بشكل أفضل - أن يجد غطه التعبيري في النثر :

يمكن التعبير بالفعل عن موسيقى الكلمات بنفس الوضوح ،
وبشكل أكثر شمولية ، بواسطة النثر : نثر موسيقي وعاطفي تمامًا ،
امتزاج حر ، امتزاج متناغم من الأصوات والإيقاعات ، متنوع بلا
حدود طبقاً للحركة المحددة لظلال العاطفة (١٨١) .

ومن بين أساتذة النثر ، تذكر "ويزيوا" كلاً من "ميشليه" و"رينان" ، وبشكل خاص "ففيه دي ليل-آدام" : كفاجنري ، متحمس و"ساحر الكلمات" ، كان "ففيه دي ليل-آدام" أول من أدرك "أن الشعر ، لأنه موسيقي ، ينبغي أن يتحرر من الأشكال الضيقة التي سجنته فيها التقاليد...". ولهذا ، "أسند إلى النثر المقدرة على خلق العاطفة بواسطة التسلسل الصوتي للإيقاعات والمقاطع اللفظية" (١٨٢) . والخلاصة أن مجلة "روفي فاجنرين" قد شرحت "فاجنر" وفكرته عن الفن الكلي من خلال "ففيه" و"مالارميه" (١٨٣) : وبينما يوضح "دوجاردان" أن الأدب ، والفن التشكيلي ، والموسيقى ، يجب أن يكونوا فنوناً "خاصة - بمحصر المعنى - فيما يتعلق بلغاتها ، لكن كلاً منها قابل لإثارة العواطف العامة" (١٨٤) ، تحلم "ويزيوا" بأدب تركيبي يمكنه أن يجمع بين مزايا كافة الأشكال الأدبية ، وتنخيل "فاجنر" يقول للأدباء : "روايتكم لن تكون وصفاً ، ولا تحليلاً نفسياً ، ولا موسيقى لفظية : ستكون مفعمة بالحياة ، من خلال اتحاد كافة هذه الأشكال" (١٨٥) .

والطريف أن نرى - بتأثير "فاجنر" - ميلاد هذه الفكرة عن فن تركيبي ، يؤدي دائماً إلى نفس النتيجة: لا ينبغي للأدب - أبداً ، بعد ذلك - أن ينقسم إلى "أنواع" منفصلة ،

رواية ، مسرح ، شعر ؛ ينبغي أن يصبح فنًا كليًا ، فكريًا وعاطفيًا في آن . ومثلما سيلاحظ "شارل موريس" ، فثمة ركيزة أخرى للأدب "الفاجنري" ، إذ "تنحو الأنواع القديمة - أكثر فأكثر - إلى الامتزاج في العمل الفني المكتوب ، الفريد والجوهري" (١٨٦) . والمهم أن نرى جيدًا أن ذلك يقودنا - مباشرة - إلى تركيب للأشكال التعبيرية ، إلى "المزيج الجوهري للنظم والمتآزرين لتحقيق نفس التأثير الوحيد" (١٨٧) . وسيعبر النثر عن الأفكار ، فيما سيوحي النظم بالعاطفة ؛ أما النثر الموقّع - (الذي سيمنحه الرمزيون - ظلًا - وعلى رأسهم "موريس" ، اسم "قصيدة النثر") - فسيفيد كـ "انتقاله توافقية" (١٨٨) . وستتاح لنا الفرصة لنرى نحو أية مؤلفات كان ينبغي أن تقود إليها هذه الرغبة في التوفيق - بصورة متحانسة - بين إمكانيات التعبير الأدبي المختلفة ، للترجمة والتوصل إلى "الأبدي الإنساني" (١٨٩) ، وبشكل شامل ، مثلما أراد "فاجنر" . ولننقل - منذ الآن - أنه لا يمكن إدراك محاولات الرمزيين وقصائدهم المتجاوزة أحيانًا ، ومفرطة الطموح التي تمزج كافة أشكال التعبير ، إن لم نضع في الاعتبار هذا التوق إلى خلق شكل في تركيبه .

وهو ما نتبينه ، ففاعلية "فاجنر" في الأدب الفرنسي الشاب مركبة وعميقة ؛ ولا شك أن الشعراء الشباب "الفاجنريين" - بدلًا من أن يمنحوا أهمية متساوية إلى الموسيقى والشعر - قد رأوا في "الشعر" الفن الأرقى ، وفي "الكتاب" المسرح المثالي الداخلي (١٩٠) ؛ ورغم هذا ، فبفضل "فاجنر" أثروا مفهومهم للشعر ، الذي أرادوه حرًا ، وإيحائيًا ، وتركيبيًا . فالفن - كما يدركه الرمزيون - ينبغي أن يكون "تركيبية حية" (١٩١) توحد "كل مظاهر الحياة في تعقيدها" : فكرة فاجنرية تمامًا ، تؤدي - أيضًا - إلى إلغاء "الأنواع" الأدبية ، وإلغاء الفصل القائم بين النثر والشعر . وإذا ما كان الرمزيون قد اعترفوا بشرعية كافة أشكال التعبير : الشعر الموزون ، والشعر الحر ، وقصيدة النثر ، وإذا ما كانوا قد طمحوا إلى توحيدها ، فذلك لأنهم وعوا - عبر "فاجنر" - المهمة الملقة على عاتقهم : العثور على الوحدة الأصلية ، وحدة الإنسان ، ووحدة العالم ؛ وأن يخلقوا - عبر جهد التركيب - مؤلفًا واحدًا تمامًا ، متناغمًا ومترويًا تمامًا للتجاوب مع هذه الوحدة الكونية .

النظريات الأوركستراية

تمثل النظرية "الأوركستراية" الشهيرة لـ "رينيه غيل" إحدى التطبيقات الأولى لأفكار "فاجنر" في الأدب ، منذ عامي ١٨٨٥-١٨٨٦ . وإذا ما صدقنا "غيل" نفسه (١٩٢) ، فإن الحدث الأدبي الكبير لعام ١٨٨٦ لم يكن ، مثلما يمكننا الاعتقاد ، اكتشاف الشعر الحر ، أو نشر البيان الرمزي ، بل نشر بحث في الكلمة ، حيث يستعيد الشاعر الشاب والمتحمس نظريته عن "شعر-

موسيقى "إيحائي وتركيبي" ، التي سبق عرضها في مقالات.مجلة الـ"باسوش" عام ١٨٨٥. وهو يشبه محاولته - صراحة - بمحاولة "فاجنر" :

بالنسبة لمؤلف واحد لا يدرك من الجمال الأدبي العبقري كلية الرؤية إلا بقدر ما يرمز ، ويوحد وينظم كافة التعبيرات الفنية الطبيعية والمصفاة وقد نظمها بمهارة : إنها انتصارات "فاجنر" التي أعلنت عن هذه المهمة الأطلسية .

بالنسبة لمؤلف واحد وضخم في الرموز ، في شعر أوركستري، فيه العلامات كلمات، توحيد وضياع للأشعار، بليغ، تشكيلي، تصويري، كلها أيضاً بالصدفة: إنه حلمي^(١٩٣)

كيف يمكن - إذن - توزيع قصيدة أوركسترياً لتصبح "مقطوعة موسيقية حقيقية، موحية بشكل لانهائي"^(١٩٤) ؟ هذا ما يوضحه "غيل" في فصل حول "توزيع الآلات" ، أهداه إلى "ف . بواكتوفان" : والأمر يتعلق بالقيام بخطوة إضافية على خطوة "رامبو" ، الذي رأى التوافقات الموجودة بين الحروف المتحركة والألوان : "إذا كان من الممكن ترجمة الصوت إلى لون ، فيمكن ترجمة اللون إلى صوت ، وإلى رنين آلة على الفور . الاكتشاف كله يكمن هنا"^(١٩٥) . هكذا تصبح القيثارة - بالنسبة لغيل - بيضاء ، والكمانات زرقاء ، والنايات صفراء ، بينما "الأراغن السوداء" تماماً تنوح"^(١٩٦) . بذلك ، يقيم لوحة من التوافق بين

A ، أسود والأراغن ،

E ، أبيض والقيثار ،

I ، أزرق والكمانات ،

O ، أحمر ، والآلات النحاسية ؛

U ، أصفر والنايات .

سيكفي الشاعر - إذن - أن يختار "الكلمات التي يتعدد فيها - في أغلب الأحيان - الحرف المتحرك الرئيسي المطلوب"^(١٩٧) ، لإصدار الرنين الملائم للأحاسيس أو الأفكار التي يريد التعبير عنها : والواقع أن "غيل" يربط كل حرف متحرك لا بلون وأداة فحسب، بل - أيضاً - بإحساس ما : E يعبر عن السكينة ، و I العاطفة، و O المجد ، والانتصار ، إلخ .. فإذا ما كتبت قصيدة طبقاً لهذا المنهج فستكون "موسيقى من الكلمات الموحية بصور ملونة ، دون معاناة من شيء ! فلنتذكر ! الأفكار"^(١٩٨) . ولا شك أن الحروف الساكنة مصابة - هي أيضاً - بقيمة "آلاتية"^(١٩٩) .

ولا أزمع هنا مناقشة نظريات "غيل" الآلاتية^(٢٠٠) : فنحن نرى - بدرجة كافية - كيف أن نسفا كهذا هو- (باسم دقته العلمية المزعومة) - شديد التعسف^(٢٠١) ، مفرط في محدوديته : فالثراء الموسيقي والإيحائي للشعر يتخطى بكثير اللوحة - المحصورة قسراً - التي وضعها "غيل" . فما يهمني هنا أكثر من ذلك ، أن "الموسيقي" القديمة للنظم إنما تتلاشى في نسق كهذا ، أو - على الأقل - لا تعدو أن تكون عنصراً ثانوياً ، يمكن الاستغناء عنه ، مادامت موسيقى القصيدة قد أصبحت - أساساً - وظيفةً للرنين المختار ، و"التنظيم الأوركستراي" للحروف الساكنة والمتحركة . ألم يقيم "مالارمييه" بلوم "غيل" على أنه "ترك المبدأ العتيق للنظم يتلاشى إلى حدٍّ ما" ، ولأنه "تخلدق كمؤلف موسيقي لا ككاتب"^(٢٠٢) ؟ لا تصنيفنا الدهشة - إذن - إذا ما أعلن "بحث في الكلمة" ، حقاً ، أن هذا الشعر التركيبي (الموسيقي-التصويري) يستطيع أن يعثر على نمطه التعبيري في موضع آخر بعيداً عن النظم :

فن التصوير ، مهما بلغت انطباعيته : لم يعد الآن
السر الخاص للأشعار المعبودة ! وهو ما أقر به ، فقد نشأت
من النثر كل مجموعة ألوان الأحلام المتنوعة الألوان^(٢٠٣) .

و"أحلام" بواكتوفان" (الذي أهدى إليه هذا الفصل) نُشرت عام ١٨٨٤^(٢٠٤) :
ونعلم إلى أي حدٍّ بحث هذا الكاتب - هو أيضًا - عن تصور أو الإيحاء بانطباعات
بواسطة الصوتيات .

ويلجأ "غيل" - من جانبه ، ودون أن يستبعد تمامًا الشعر الموزون - إلى
"الإيقاعات المتباطئة"^(٢٠٥) ؛ وهو يُدخل مزيداً من الحرية والتنوع إلى تقنية الشعر المنظوم؛
بذلك ، مثلما قال "ب. جاماتي" ، فإن الشعر الحر للرمزيين ، "بمساعيه الصوتية التي
يغتنى بها ، مدين له ، إلى حد بعيد ، بالوجود" . ومع ذلك ، مثلما سنرى^(٢٠٦) ، فإن
المدرسة "الارتقائية - الآلاتية" ستظل مخلصاً لاستخدام الشعر الكلاسيكي أو قصيدة
النثر ، وستقف بمنأى عن تحررية النظم .

ونظرًا لميل "غيل" إلى التركيب وغزارة فكره - (نعلم أن نسقه ليس فنيًا فحسب ، بل هو
أيضًا فلسفي)^(٢٠٧) - فيمكن أيضًا تشبيهه بفاجنر : فطموحه في كتابة "مؤلف-واحد" تتماشى
فيه كافة الأجزاء ، حيث كل بيت فيه له موقعه المحسوب وقيمته بالنسبة إلى المجموع ، وحيث
يتطور كل موضوع ويستعاد ، ويتحول من أجل بلوغ الوحدة الكاملة لبناء منسجم . وتقنية
كهذه ، مثلما يكتب "م. باتيّا" ، "لا يمكن إحالتها إلا إلى مناهج التأليف السيمفوني"^(٢٠٨) ؛
ولنضف أن مفاهيم "غيل" شديدة القرب من أفكار "مالارمييه" فيما يتعلق بـ"المؤلف" - (كان

"غيل" ، في بداياته ، حواريًا متيمًا بمالارميه): فكلاهما - بطموحهما إلى تأليف كتاب "كوي" ، "تفسير أورفي للأرض"^(٢٠٩) - ينضمان إلى التيار الكبير للفكر، الذي يدفع الرمزيين إلى إقامة الروابط بين العمل الفني والعالم ، وإلى إقامة كون صغير من المؤلف ، الذي يشكل التركيبة من كافة مظاهر الحياة ، ومن كافة أشكال الفن ، وكافة أنماط التعبير^(٢١٠) .

(٦) الانخطاطيون

مجلة "لافوج" وتأثير رامبو

قبل أن يعي الشعر الشاب طموحاته بوضوح ، كان ما يزال عليه أن يمر - في توجهه نحو عامي ١٨٨٥-١٨٨٦- بتحول الانخطاطية . وفيما يتعلق بالتعبير ، شأنه شأن مفهوم الفن الشعري ، فإن الحركة "الانخطاطية" - العابرة والانتقالية - لم تفعل سوى تمهيد الطرق نحو الرمزية . لقد شعر الانخطاطيون بأن اللغة الشعرية ينبغي أن تكون مختلفة عن اللغة الدارجة، عن اللغة المكلفة - عادةً - بالتعبير عن الأفكار أو الوقائع ، وأن الاختلاف لا ينبغي - في الشعر - أن يتأتى فحسب من استخدام الشكل المنظوم . لكنهم سعوا (بلا جدوى في الأغلب) إلى خلق شعر إيجائي ، محمّل بالعاطفة والموسيقى ، من خلال أنساق خارجية ومصطنعة بإفراط : استخدام مفردات منحطة إلى حد الشطط^(٢١١)، واللجوء إلى "ديكور شيخوخة وأحلام يقظة سقيمة، وبساتين في الخريف"^(٢١٢) . فالرمزيون هم الذين سيدركون ضرورة إصلاح أكثر عمقاً واكتمالاً : وإذا سيجهلون في "عزل الشعر نهائياً عن أي جوهر آخر سواء"^(٢١٣) ، فسيسعون - في نفس الوقت - إلى تنقية وإثراء بحمل اللغة الشعرية ، والاستفادة - بشكل أفضل من سابقهم - من كافة المصادر الصوتية والإيقاعية في الكلام الفرنسي . "ونتيجة لمفهومهم البالغ السمو عن فن الشاعر ، مثلما سيكتب فيما بعد "فيليه - جريفان" ، فإن أفضل الرمزيين - خلال تأسيسهم لفلسفة عن الحياة وعلم الآداب الفكرية - قد طرحوا تساؤلات نقدية حول مصادر اللغة نفسها ، وتناولوا - بشكل تجريبي - دراسة إمكاناتها الموسيقية"^(٢١٤) .

ولا نستطيع أن نتوصل إلا إلى فكرة ضعيفة حقاً ، عند قراءة "انخطاطات أدوريه فلوبيت" ، التي تمثل - مع ذلك - محاكاة ساخرة للشعر الانخطاطي ، وتطرفات لغوية انكب عليها الشعراء الشبان الذين تجمعوا تحت لواء الـ "انخطاط" ، أولاً حول "فيرلين" ، ثم حول "باجو" . وثمة محاكاة

ساخرة أخرى ، أقل شهرة ، تسخر من قصيدة النثر الانخطاطية ، المزدهرة بكثرة - وقتئذ - في المجلات الصغيرة ؛ وهي مُعلن عنها - في فبراير ١٨٨٦ ، في "باسوش" - بهذه التعبيرات ، حيث يخصص "جان أجالبير" مقالاً لـ "لوتيس" ، وللتحريض الانخطاطي : " لقد ابتكر ليو تريزينيك وجورج رال^(٢١٥) التهكم على نفسيهما ، ونشر ليو تريزينيك "القصائد الانخطاطية". وإذا ما كانت واضحة - بالفعل ، في هذه "القصائد" - نية السخرية من المشاعر المتصنعة ، الأثرية والمرهفة ، التي تحلو للمدرسة الشابة - (مثلما في قصيدة "فلسفة بلا رائحة" ، التي تدور حول المراحض العامة ، أو في قصيدة "العاب طفولية" ، التي تقدم - على النمط العذب و"الشعري" - لوحة العذابات الموجهة إلى ذبابة -) فإن المفردات ، بالمقابل ، بعيدة عن الوصول إلى قمم الشطط التي جعل منها "باجو" وفرقة بارناسهم الخاص . وها هي بداية قصيدة "العاب طفولية" :

في الحَدَر الباهظ لصلوات الدير المسائية الناعسة ، بالقرب من
النافذة المرتفعة المفتوحة على مصراعيها على البستان حيث أشجار
الدلب المورقة تهتز برقة ، على الإيقاع اللين لملاطفة المروحة الفاترة
لأغصانها ، وطفلان متكئان ، والنظرة ضائعة في حلم يقظة ضجر ،
تنظر إلى الشمس الكبيرة الضاربة إلى الحمرة التي تغرب هناك ،
دون أن تبصرها ، وهي تثقب بأشعتها الأخيرة المائلة الركام
الكثيف للأوراق المتشابكة ، وتبعثر نثار الذهب على شعر الطفلين
الأصفر الذهبي^(٢١٦) .

طبعاً صلوات الدير المسائية ، ضاربة إلى الحمرة ، والأصفر الذهبي .. لكن ، فلنفتح العدد الأول من "الانخطاطي" ، جريدة "باجو" الصادرة في ١٠ أبريل ١٨٨٦ : سنقرأ فيها - أولاً ، وباسم شعراء هيئة "التحرير" الشبان - الإعلان عن الرغبة في أن يكونوا "المهدين الذين يصيحبون باستمرار العقيدة الإكسيرية ، والكلمة المتجوهرة ، والانخطاط الظافر" : وبعد ذلك ، وكعينة - على الأرجح - من "الكلمة المتجوهرة" ، هناك قصيدة "ضوء القمر ، فانتازيا متفسخة" ، التي تبدأ على هذا النحو :

بعد نهار عاصف ، ومناخ فاتر ، يخفق بالكهرباء . سماء
لازوردية مبرقشة بلبينات يرقانية . ذهول كوكبي أقل حميةً من
المعتاد ومفعم بخمول كوني .

وعلى امتداد الأعداد التالية ، هناك شعراء من قبيل "ب. فاربي" و"لويس فييات" و"رولان مونت كلافييل" ، لم تجعلهم اجتراءات أسلوبهم - مع ذلك - مألوفين للأجيال القادمة ، وهم ينشدون بمرح الـ "اخضرار" ، والـ "زرققة" و"نسمات أبريلية" ، وسيتحدثون بلا قلق عن "غيمة

احمرارية" أو عن "صخرة مثالية". إن فكر الشاعر الانخطاطي - فعلاً ، مثلما يعلن "ب. فلوي" - هو ، في الغالب ، "لغز موسيقي" : "إنه ، بالنسبة للسوقة ، خليط من لغات ، لكنه إكسبر غير مألوف/ ثنائي، بالنسبة للأرستقراطية الأدبية ، صالح للعلاج في أزمنة التفاهة السأمية"^(٢١٧) . فما الأكثر دلالة -حينئذ- من نحت مفردات جديدة باللجوء إلى اللغة العادية لعامل البناء المبتدئ، لجعل الفكرة أكثر إلغازاً ؟ لا يقصّر شعراؤنا في ذلك، والشاهد "موسى راينو" في "دراما في الغابة" :

علبة القربان (ستار المذبح) الصارم، وهو يتأمل حياته المهددة،
وجه ضد جيهان لويزيل المدفع المرعد لجيشه، الذي تصيب قذيفته
القائلة حتى الموت، في قلب الصدر، بالقرب من الضلع التعس،
للسائر في نومه ^(٢١٨) .

هنا، بالتأكيد، منهج غريب لخلق لغة شعرية مغايرة للغة المبتدلة؛ ونسأله عما كان يعتقد -في هذا الصدد- "مالارميه"، الذي سينصح الشاعر، في "الموسيقى والآداب"، بأن ينتقي "الكلمات، الكلمات القيمة، من المدرسة ومن البيت ومن السوق"^(٢١٩) . كل هؤلاء المجددين المحترئين (المحترئين للغاية) اعتقدوا، للأسف، أنهم يسرون في طريق اختطه "مالارميه" بنفسه .. وكان "مالارميه" و"فيرلين" -بالفعل- موضع ترحيب من "باجو"، في عدد شهر أكتوبر، باعتبارهما أستاذين أرادا أن يشاركا في الحركة الشابة. أناس حمقى .

هذه اللغة الانخطاطية، "ونعني بهذا -على ما يقول "دوجاردان" صراحة- الرطانة التي بدأت تعيثُ فساداً في حوالي عام ١٨٨٤"^(٢٢٠)، ستصيب أيضاً -وهو ما كان حتمياً- أعمال الرمزيين المبتدئين : يعتذر "دوجاردان" نفسه جهاراً ، ويعترف بأنه تحدث -من عام ١٨٨٥ حتى عام ١٨٨٨- "بأكثر مما يحتمل من رطانة"^(٢٢١) (يكفي فتح مجلة "روني فاجنرين" كي نوافق على رأيه) . وكان من الطبيعي البدء في المبالغة والغرابة، وسيقدم الرمزيون -قبل أن تبدأ رغبتهم الجاححة في الجدة، وبنصيب متساو مع الانخطاطيين- محتوى معجم كامل^(٢٢٢) . غير أن لغة الرمزيين سرعان ما ستصبح رصينة، بصرف النظر عن بعض العادات التعبيرية . "والطريف أن نشير -على ما يضيف "دوجاردان"- إلى أن هذه الغرابات كانت أكثر حضوراً في النثر مما في شعر الرمزيين"^(٢٢٣) . هل لأن الشعراء الذين اختاروا التعبير عن أنفسهم بالنثر كانوا الأكثر ثورية، والأشد رغبة بالتالي في إصلاح اللغة ؟ أم لأن النثر -كأداة- أكثر انقياداً، ويتكيف مع كل الاجترارات، وبشكل خاص الاجترارات النحوية، التي تقلب نظام الجملة المألوف ؟ الحقيقة أن قصائد النثر "الانخطاطية" الغامضة -إذا ما كانت قد أظهرت، وبشكل أفضل مما في قصائدهم الشعرية^(٢٢٤)، رغبة في التفرد بأي ثمن- فذلك أيضاً متحقق في قصيدة النثر التي سيستسلم فيها الرمزيون إلى أسوأ المبالغات اللغوية. فمن خلال المبالغات والغرائبيات، سيبحث جيل كامل عن

نحت لغة لنفسه: وهو الانطباع الذي تقدمه -على سبيل المثال- غزارة المحاولات الغريبة إلى حد ما، التي تؤويها مجلة "لا فوج".

"لا فوج" وتأثير رامبو

والواقع أن عام ١٨٨٦ -الذي شهد ميلاد عدة مجلات صغيرة بعدد الجماعات الأدبية، تقريباً، الموجودة في الكاتدرائية "الرمزية" التي كانت في حالة تشييد- هو، بشكل خاص، عام "لا فوج"، التي حكى لنا "كان" حكايتها^(٢٢٥). فقد قام مؤسسها "ليو دورفيه"، القادم من مجموعة انخطاطية، بتفويض سكرتارية التحرير إلى "ج. كان"، الذي قاد وحده مصير المجلة بعد ثلاثة أعداد. وقد ميزت "لا فوج" بين "الانخطاطيين" و"الرمزيين"؛ ونشرت (وذلك أحد أبحاثها) "إشراقات" رامبو؛ وبشكل خاص الشعر الحر. وعند قراءتها، نرى "كان" و"لافورج" و"موريا" وقد أصابتهم الحيرة -في البدء- بين قصيدة النثر والشعر المتحرر، ثم وهم يكتبون شعراً أكثر فأكثر تحوراً، وأقل فأقل وزنًا، للوصول أخيراً إلى ما يمكن أن نسميه "الشعر الحر".

وبقدر ما لا يتم العثور على "صيغة" الشعر الحر، بقدر ما تحتل قصيدة النثر مكانة مرموقة في المجلة: وقد افتتح العدد الأول (١١ أبريل ١٨٨٦)-فضلاً عن ذلك- بثلاث قصائد نثر لمالارميه^(٢٢٦)، تركت -مع إعادة نشرها هنا، متخذة قيمة "المانيفستو"- أثراً عميقاً، و -مثلما يقول ر. دي جورمون- "حددت كل هذا التفريخ لقصائد النثر، التي سرعان ما امتلأت بها المجلات الصغيرة"^(٢٢٧). واحتوى العدد الأول أيضاً على "ذكريات خفية" لفيفي دي ليل-آدام، وهي قصيدة حقيقية ذات جمل موزونة بشكل رائع^(٢٢٨)، وقصيدة نثر أخرى لشارل هنري، المنظر لـ "الجمال العلمي"، تبدأ بذكرى من "بو"، وتنتهي بذكرى من "فاجنر"^(٢٢٩). واحتوى العدد الثاني، الذي ابتعته "كان" بلاشك، على تأملات طريفة حقاً "حول القافية"، ترجع إلى "دالمبير": الذي انتهى -في ملاحظاته- إلى أننا نتحمل النثر اللاتيني للمزامير الملحنة موسيقياً -رغم انعدام النقاء والانسجام فيها، وأضاف: "لماذا لا نمنح نفس الرضاء إلى النثر الفرنسي الجيد، المليء بالانسجام، والمشاعر والصور؟". إشارة مثيرة للاهتمام حول الإمكانات الموسيقية للنثر: ذلك ما كان -بالتحديد- أحد اهتمامات الرمزيين.

والواقع أن هاجس الموسيقى - (هذه الكلمة التي تعني -في آن- القوة الإيحائية والمؤثرات الإيقاعية، التي تهدف إليها اللغة الشعرية)- هو مؤثر سائد بين كتاب "لا فوج"، جعل منه "كان"، أكثر من الآخرين، مشكلة تقنية شعرية. ففي العدد الثالث، يمنح لقصيدة من الأشعار المتحررة - (أي أبيات منظومة، لكنها ذات محور متنوعة)- عنوان: "فكرة رئيسية وتنويعات". وفي موضع آخر، ينكب على الأبحاث التقنية والشكلية، متناولاً نفس الموضوع، "الربيع"، في أبيات متحررة

ونثر موقع على التوالي: وإذا ما كانت الأشعار -بمحورها الفردية والمتنوعة باستمرار^(٢٣٠)- تقترب من النثر، فيمكننا القول إن النثر بمؤثراته الخاصة بالمخارفة والسجع^(٢٣١)، وبتكرار الكلمات والإصانات، وأحياناً حتى بمظهره الموزون وتوازي المقاطع اللفظية^(٢٣٢)، ينافس الشكل المنظوم، ويملك -مع ذلك- مزية تنوع إيقاعي أكبر. فـ"قصيدة النثر الجيدة - على ما سيكتب فيما بعد "ج. كان"- تعيش على الإيقاعات والانتقالات الخاضعة من إيقاع لآخر، ولعبة تنافر الأصوات في الأوزان، التي لن تصل إليها البحور السكندرية .. وتحتاج (قصيدة النثر) إلى اللعب المتنوع بالإيقاعات^(٢٣٣). ونرى هنا كيف تحتفي فكرة القصيدة -على عكس المفهوم البارناسي- لتحل محلها فكرة النثر الإيقاعي. وينبغي أن نقول أنه من هنا (وهو ما سأعود إليه) ينبع إنكار الرمزيين الأساسي لقصيدة النثر .

وسنجد أيضاً مقتطفات من النثر الإيقاعي، سواء سُمي قصيدة نثر أم لا، في الأقصوصة والرواية والنقد. فقد وضعها "موريا" و"بول آدم" -المغرمان وقتئذ بالمساعي الشكلية و"الكتابة الفنية" - في العنوان الزخرفي لكل فصل من "شاي لدى ميراند"، المنشورة عام ١٨٨٦. وسأذكر مقتطفاً منها، أولاً لأنه نُشر في "لا فوج"، وأيضاً لأنه يوضح - (من خلال أسوأ رطانات الحقبه، التي ظلت نموذجاً شهيراً إلى حد بعيد) - الشواغل التقنية للكتاب الرمزيين الذين كانوا يترددون - مثلما هو الحال هنا- بين النثر "الشعري" والشعر الحر والآية :

إنه الليل الشتوي وأبحرته وغيوباته العذبة .

حي "مالسرب" .

صالون صغير (للسيدات) مستطيل .

وفي العمق السجاد الضارب للبنفسجي، برقشات دائرية

في طيات الأبسطة ترق الخنائة الأصوات ؛ في طيات الأبسطة الثقيلة ، المظلمة ، ذات التطريز اليدوي .

إنه الليل الشتوي وأبحرته وغيوباته العذبة^(٢٣٤) .

وسنرى أنها ليست الحالة الوحيدة التي لجأ فيها الكتاب إلى شكل هجين، وسط بين الشعر والنثر^(٢٣٥) : إنها محاولات تتوجه مباشرة نحو الشعر الحر .

ويبدو الأمر أكثر تعقيداً فيما يتعلق بـ"قصائد النثر" الثماني - (أو - بالأحرى - "مقطوعات" النثر الشعري) - التي شكلت "إلى مجد أنطونيا"، المنشورة في ٢ أغسطس ١٨٨٦ : فحسب "دوجاردان"، يتعلق الأمر بمقطوعات مكتوبة في شعر حر (" فرضت ضرورتها -على مل يقول "دوجاردان"- نفسها على روعي منذ الشهور الأولى من عام ١٨٨٦")^(٢٣٦) ، وتم تنقيحها

بعدئذ في شكل منشور بتأثير سخریات "ت. دي ويزيوا". نستطيع إذن أن نعثر تحت النثر على الأبيات الحرة، مثلما كان بمقدورنا أن نعثر - بالنسبة لماري كريجينسكا، بعملية عكسية، على قصيدة النثر الأولية تحت الأبيات الحرة. فهل يرجع ذلك إلى هذا المفهوم الأصلي للشعر؟ أهو بسبب التأثير الفاجنري، والانشغال الموسيقي المفرط الذي سيطر وقتئذ على "دوجاردان"؟ الحقيقة أن هذا النثر - بأجزاء جملة - (لنقل - مادام الأمر يتعلق بشعر مقنّع - "أجزاء الإيقاعية") - القصيرة للغاية، بتكراراتها واستعاداتها المستمرة، بمحارفاتها المستوحاة من "فاجنر" - ("ثيابكم تجري مرتجة، أمواج جارية") التي تمثل قمة للنوع - يقدم ضرباً من الرتبة السحرية الطريفة إلى حد بعيد، لكنه سرعان ما يوقعك في الشرك بشكل لا يحتمل^(٢٣٧). - وذلك دون ذكر "الكلام الانحطاطي" الذي يعيث فيه .

ونستطيع أن ننح من مزيداً من الأهمية للترجمات التي نشرها "لافورج" في "لا فوج" من "أوراق العشب" لوالث ویتمان. فالترجمات الجزئية، التي نشرت حتى ذلك الحين في المجلات المختلفة، كانت - كما يقول "دوجاردان" - "مكتوبة طبقاً لنظام عادي يتمثل في نزع هيئة الـ "تنظيم" عن الأبيات؛ وعلى النقيض، فإن ترجمة "لافورج" تملك شكلاً هو "بالتحديد ذلك الذي كان الشعر الحر (أو الآية) يشرع في امتلاكه"^(٢٣٨). ويرى "دوجاردان" أن هذه الترجمة - على النحو الذي ظهرت عليه - قد استطاعت أن تفرض تأثيراً هاماً على تطوير التقنية الشعرية الفرنسية؛ ويوافقه "ر. دي جورمون" على نفس الرأي: "لم ندين بالشعر الحر؟ .. بشكل خاص لوالث ویتمان، الذي بدأنا منه وقتئذ في تذوق الجرأة العظيمة"^(٢٣٩). مرة أخرى، نجد تأثير الترجمات الأدبية الذي سبق أن تحدثت عنه كثيراً؛ مع الاختلاف الذي يكمن في أن الأمر لا يتعلق - هنا - بشعر منظوم مترجم نثراً (مثلما كان الحال بالنسبة إلى "هايني"، على سبيل المثال)، بل بشعر مصاغ - في الأصل - في شكل آيات، في شكل يوحد بين أساليب الخطابة وأساليب الشعر^(٢٤٠)، شكل وسيط - عن قصد - بين النظم والنثر: فقد رأى "ویتمان" - مثل الرمزيين وقبلهم - أن اللحظة قد حانت لإسقاط الحواجز الفاصلة بين النوعين^(٢٤١)؛ بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما أعلن أن الشعر الحديث، شعر المستقبل، ينحو إلى النثر بشكل لا يُقاوم^(٢٤٢). وسيكون مفيداً أن نعرف ما إذا كان الرمزيون يعرفون هذه التصريحات .

لكن التأثير الأعظم - الذي تم ممارسته عبر "لا فوج" - كان، بلا شك، تأثير "إشراقات" رامبو، التي عثر عليها "فيرلين" و"جوستاف كان" أخيراً: تأثير مزدوج، من وجهة النظر التقنية وحدها، مادامت "لا فوج" قد نشرت - بالإضافة إلى قصائد "إشراقات" الفعلية، التي فتحت دروباً جديدة لقصيدة النثر - قصيدتي "بحرية" و"حركة" اللتين لاشك أنهما من الشعر الحر، بل أول شعر حر منشور، على نحو ما أثبت "دوجاردان"^(٢٤٣). ومن الصعب معرفة ما إذا كانت قصيدتنا "بحرية" و"حركة" هما "أداة الفصل التي عثر بعض الشباب بفضلها على الصيغة التي كلنوا

يبحثون عنها ، أو استطاعوا - على الأقل - أن يستكملوها"^(٢٤٤) : و"دوجاردان" ، الذي يطرح السؤال ، لم يعثر على أي برهان يثبت أن هناك من رأى نظماً في هاتين القصيدتين ؛ وبالمقابل ، فهو يتذكر جيداً أنه كثيراً ما أتى ذكر **إشراقات** "في أحاديث المساعدين الشبان في لا فوج" ، وأنهم كانوا جميعاً "منفعلين بشدة"^(٢٤٥) . ويدعي "دوجاردان" - بمجازفة كبيرة - أن **إشراقات** و**قصص في الجحيم** "إن لم يكونا من الشعر الحر ، فربما سيكفي - في الغالب - أقل القليل ليصبح شعراً حراً" ، وأن أية جملة من جمل رامبو "لهي - سلفاً - شعر"^(٢٤٦) في كل آن . تصريح غريب ! يثبت - في جميع الحالات - أن الرمزيين رأوا في قصيدة النثر - بشكل خاص - شكلاً إيقاعياً ، شكلاً وصلوا - عبره ، أخيراً - إلى الشعر الحر . ولا يبدو أن الرمزيين - فيما يتعلق برامبو - قد استفادوا ، في الحالة الراهنة - من هذا النموذج للشعر المباشر ، المتدفق ، والمتوقد ، الذي قدمته لهم قصائد **إشراقات** ؛ فقد ظلوا مذهولين على عتبة هذا العالم من الصور المبهمة ، من الرؤى الفجائية والتركيبة ، الذي ظل مستغلقاً عليهم بصورة دائمة ، طالما أن **خطاب الراي** "لم يكن قد نشر بعد ، فلم يؤثر فيهم" رامبو" في سياق تجديد الرؤية الشعرية . فالموثرات لا يمكن أن تؤدي ثمارها إلا في أراضٍ مهياة لاستقبالها: فالعصر ، والأمزجة ، والنظريات الأدبية ، تجعل بعض المؤثرات ممكنة دون الأخرى . والكاتب العبقري - من ناحية أخرى - ثري بما يكفي لأن يمنع كلا منا ما يحتاجه: فلكتاب من قبيل "سان-بول-رو" سيمنع "رامبو" تجديد وألق الصور ، ولكتاب مثل "كلوديل" ، الكشف عن شعر متحرر من برودة العقلانية . وسيأتي "رامبو" للرمزيين بالإيقاعات الجديدة بشكل أساسي ، وغودج شكل شديد الحرية ، دون أن يكون غير عضوي . ولا شك أن "رامبو" قد حقق الكثير بالنسبة لتأسيس الشعر الحر: "انطلاقاً من عام ١٨٨٦ ، مثلما يكتب "ميشو" ، وبفضل ما نشرته "لا فوج" ، سيكسب الشعر الحر القضية"^(٢٤٧) . أما بالنسبة لقصيدة النثر ، فالفضل يرجع كثيراً إلى "رامبو" و"مالارمي" في ألا تخضع ، بعد انتصار الشعر ، إلى الخسوف الكلي ، لكن ينبغي الانتظار حتى عام ١٨٩١ لنرى شعر "رامبو" و"مالارمي" يمارس تأثيراً حقيقياً حقاً على روح الجيل الثاني من الرمزيين .

فالأشعار المنشورة في "لاموج" لا تدين بأي شيء إلى **إشراقات** : لقد كتبت الأشعار المنشورة في الأعداد الأولى في فترة مبكرة للغاية ، فلم تخضع لتأثيرها ؛ وبعد "اكتشاف" الشعر الحر (حوالي شهري يوليو/أغسطس) ، أصبحت قصائد النثر غائبة - رويداً رويداً - عن هذه المجلة . وربما نستطيع كشف آثار هذا التأثير في "لا بلياد" ، حيث انتقلت المجموعة التي ظلت مغلقة لكوندورسيه عام ١٨٨٦ ، والتي كان يقودها "دارزين" ، و"كيار" و"ميخائيل" . فالـ **بلياد** "تمتلي تماماً بالملل ، والقمر ، والليل ، والخريف"^(٢٤٨) . ولن نلاحظ ما هو أفضل من نثر "سان-بول-رو" ، قبل أن يكون حقاً "بول رو" ، بواقعيته وصوره التي تردد بعض الأصداء الرامبوية: "أيها الطفل المسكين ، إنه للمطبخ بالسواد ، لكن تحت ليل الشمع والإجهد ترقد الثمرة الواضحة لعقيق أحضر.." ^(٢٤٩) . وهو أكثر وضوحاً لدى شاعر ثانوي ، ولأنه يفتقر إلى الموهبة فيعجز عن مثله

واستثماره بطريقة مبتكرة، يقود تأثير "إشراقات" - في قصيدة "المدينة" لدارزين - الموضوعات المختلطة للمدينة في العيد^(٢٥٠)، ذات الطين الأسود والمستويات المختلفة: وجمال مثل (أردت) "أن أغوص في الطين حتى الدوار"، "ما يبعث على اليأس إلى هذا الحد هو ألا تتم مغادرة هذا المستوى، ولا يتم أبدا الهروب من هذا الوسط"، تذكرنا قسراً بـ "القبر الغائر في أعماق الأرض" الذي وصفه "رامبو"^(٢٥١). وشكل القصيدة نفسها، المحصور، المختصر إلى ما هو أساسي، مع نهايات معينة لجمل موجزة صائبة مثل تناغمات مموجة ("مادام في الأعالي، الآن، كل شيء ميت") قد تخلص - لحسن الحظ - من الركاقات والتحذلق الخاص بالجمال الانعطافية، باشتقاقاتها التي تقوم على ure و ance و essence. إن مؤلفات "رامبو" - مثلما سيقول "فينيلون"، في مقال شهير نُشر في شهر أكتوبر عام ١٨٨٦ - "خارج كل أدب، وربما أرقى من كل شيء"^(٢٥٢). ألم تساهم مؤلفاته أيضاً بشكل أكبر في تخلص الرمزية من كل الـ "أدب" الذي كانت تزدهم به ويجعلها قابلة للعطب مع الزمن!

(٧) ميلاد المدرسة الرمزية تحرير الشكل وانتصار الشعر الحر

في ١٨ سبتمبر عام ١٨٨٦، أعلن "موريا" في الـ "فيجارو"، في عبارات متألقة وصاخبة، ميلاد المدرسة الجديدة، التي ذكر أنه هو نفسه أبرز ممثل لها. وفي هذا الـ "مانيفستو" - وهو "نعميد" حقيقي "رسمي للرمزية"^(٢٥٣)، وبعد أن حدد السمة الجوهرية للفن الرمزي، التي "تتمثل في عدم المضي أبداً حتى مفهوم الفكرة في ذاتها" - طالب بمزيد من الحرية في الإيقاع للشعر الجديد، و"فوضى منظمة بمهارة، وقافية غير محسوسة مثل درع من ذهب وفولاذ، مقابل القافية السلسلة، والبحر السكندري ذي الوقفات المتعددة والمتحركة، واستخدام بعض الأعداد الفردية.."، وفيما يتعلق باللغة، طالب بأسلوب "نموذجي ومركب: كلمات غير ملوثة، ولغو بليغ، وإضمادات غامضة، وتبديل مفاجئ في بناء العبارة في حالة إرجاء "معلقة"..". وأضاف، في حديثه عن الرواية والحكاية والأقصوصة، أن النثر "يتطور في اتجاه مماثل لاتجاه الشعر". ولم يكن الشعر الحر ولا قصيدة النثر موضوعين في الاعتبار - (وهي إحدى نقاط ضعف هذا "المانيفستو" الذي ادعى أنه أجمل نظرية المدرسة الجديدة)^(٢٥٤).

غير أن الشعر - بطبيعة الحال - لم يعد مرتبطاً بأي شكل ثابت اعتباراً من عام ١٨٨٦، واستطاع العنود على وسيلته في التعبير، في النثر مثلما في النظم. وسندرك ذلك بقراءة ما ركز عليه "بول آدم" ("أنا الأخرى" لموريا)، رداً على السخریات التي لاقاها بيان "موريا" من جانب "فاليت" و"فرانس" ضمن آخرين، في هذا المقال عن "الصحافة والرمزية" المنشور في السابع من أكتوبر، في العدد الأول من "سيمبوليست"^(٢٥٥). ومن أجل تبرير الأسلوب الرمزي، يأخذ "بول آدم" كمثال جملة ليست من قصيدة منظومة بل من قصيدة "شاي لدى ميرندا": هي نفس الجملة التي ذكرتها فيما سبق^(٢٥٦)، "إنه الليل الشتوي، وأبخرته وغيبوباته العذبة"، ادعاءً فارغاً حقيقياً

للصحفيين، ويزعم إثبات جدارة مصطلحاته. والإرشادات الأسلوبية التي يلحقها بهذا المثال - (والتي تتمتع بمزية البساطة والدقة مقارنةً بآطروحات "موريا" اللفظية) - يمكن تطبيقها بنفس القدر على لغة الشعر ولغة النظم: "البحث عن الكلمة الصائبة، التي ستوحد، في شكلها الفريد، محتوى ثلاث أو أربع جمل حالية"، (إنه التكثيف الذي سبق أن طالب به "هويسمان" - في "بالعكس" - لقصيدة النثر)؛ واستخدام الإيقاعات والإصاات الملائمة للفكرة: ينبغي، مثلما يقول "آدام"، "توقيع الجملة وفقاً لهيئة الفكرة؛ استخدام إصاات معينة من أجل إحساس مطابق لها، ونغمة معينة لإحساس آخر؛ وإبعاد الأصوات التي تتردد بدون توافق مرغوب فيه؛ واستعادة فكرة ثم التعبير عنها، في البدء، بمفردة ذات قيمة مغايرة وإن تكن شبيهة في الإصااة بالتعبير الأول". كل هذا خصائص أساسية: أولاً، اهتمامات "موسيقية" للمجموعة التي تدور في فلك "كان" و"موريا" (٢٥٧) (لا يتعلق الأمر إلا بـ "إصاات، ونغمة، وانسجام")؛ وبعد ذلك، الأهمية التي يتخذها النثر في مواجهة النظم القديم المخلوع عنه تاجه، الذي لم يعد إلا أحد أنماط النشاط الشعري، لا يزيد ولا يقل عن الشعر الحر وقصيدة النثر: يتحدثون عن "جمل" لا عن أبيات؛ وعن "إصاات"، لا عن قواف. وسيطبق "ب. آدام" نفسه نظرياته على النثر وعلى تخطيطاته الباريسية، كدراسات حقيقية في الأسلوب والإيقاع: ها هي، على سبيل المثال، كيفية ترجمة الهزة المفاجئة - في وصف أتوبيس - في إيقاع الجملة الأولى، والأرجحة المملة والمنظمة في تكرارات الجملة الثانية:

على الرصيف، الأستاذ الذي يدخن، المرأة التي تبكي، الفتي
الذي يقرأ، الصغيرة التي تتمخط - يترنحون - وفي زجاج النوافذ تمر
باريس رمادية، تمر باريس ذهبية، تمر باريس في أتوبيسات
متحركة، تمر باريس في سماء سوداء (٢٥٨).

وقبل أن نترك جملة "سيمبوليست"، يجدر بنا أن نذكر أن "لافورج" قد أرسل إليها مقطوعة طريفة، "بوبو"، ذات نبرة "لافورجية" نموذجية، حيث تمتاز الأشكال الثلاثة: الشعر الحر، والنثر الشعري، وأخيراً النثر الصافي والبسيط (أي الأخلاقي والاستطراذي). وفي البدء، قد نعتقد أننا بإزاء قصيدة نثر تصف "عاصفة طينية في الشمال، تحت وابل المطر (أي مدفآت الفنادق!) على شاطئ البحر حيث يسخر هاملت من النوارس غير القابلة للتدجين" (٢٥٩)؛ لكننا سرعان ما نصل إلى شعر حقيقي:

كنت سأعبر هذه الحياة

مثل غراب فوق المدن،

لأنني أرتاب

من الغزليات؛

في هذه الحياة كنت سأعبر

مثل أحق مراتب

كنت سأعبر موزونا.

مقطع يمكنه، بتكراراته وإصااته، أن يرد تمامًا ضمن "الأشعار الأخيرة" للأفلاج.. وبعد ذلك، تأتي التأملات الأخلاقية والتهكمية عن الحب و"الموت الأبدي". والنتيجة أن وحدة النبرة تحل محل الوحدة "الشكلية" (هذه النبرة شبه الساحرة، شبه الجارحة، لـ "بيرو حديث")^(٢٦٠)، مثلما يحل محل التطور المنطقي التطور الموسيقي، الذي يربط ببراعة، دون أن يبدو عليه ذلك، موضوع الممدن وموضوع "الغزليات"، ويعقد شبكة مركبة من العلاقات بين الفتيات الشابات والمشاهد الطبيعية وقلب الشاعر. والشكل المحصور حتى في نظم المقاطع الغنائية يتسع إلى آيات، أو يتمدد في جمل منثورة، عندما يجرفه الوصف أو الاستدلال.

ها هو حقاً الشعر "الانفعالي" الذي طالبت به "يزيوا"، في عدد شهر يونيو من "روفي فاجرين": "ترابط متوافق من الأصوات والإيقاعات، متنوع بلا تحديد، وفقاً للحركة غير المحددة لظلال الانفعال". لكن "يزيوا" - خلال الفترة التي كانت تكتب فيها - لم تكن قد رأت الصيغة التي تحلم بها إلا في نثر "موسيقى وانفعالي تماماً"؛ وعندما أرسل "الأفلاج" بمقطوعته "بوسو" إلى "سيمبوليست"، كانت خطوة حاسمة قد تحققت: فمنذ شهر يوليو، أخذت "الأفلاج" تنشر شعراً حرّاً. واستطاع "كان" و"موريا" أن يتوصلا إلى الشعر الحر بعد ذلك بفترة وجيزة؛ و"الأفلاج" الذي كان قد أرسل إلى "كان" من برلين بمقطوعة "الشتاء الذي يأتي" و"أسطورة الأبواق الثلاثة"، كتب إلى صديقه في شهر يوليو أيضاً: "أنسى التقفية، وأنسى عدد المقاطع اللفظية، وأنسى توزيع المقاطع الشعرية، وسطوري تبدأ من الهامش مثل النثر"^(٢٦١).

تمتع الشعر إذن - منذ منتصف عام ١٨٨٦ - بثلاثة أشكال مختلفة، بثلاثة "مفاتيح" إذا شئنا: النظم المنتظم، الذي أوضح نموذج "مالارميه" - بشكل خاص - إمكانية استخراج توظيف بارع منه و"أوركستراي"؛ وقصيدة النثر، التي يدرکہا الرمزيون عموماً كثر موسيقي، موزون وصائت، قابل للانحلال إلى نثر موجز سريع تقريباً أو محصور على النقيض إلى حد النظم، يتلاعب أكبر في النبرات والإصاات؛ والشعر الحر، الذي حدده "ج. كان" باعتباره وحدة شكلية تتجاوز مع وحدة الفكر، "المقطع الأكثر إيجازاً قدر الإمكان، الذي يمثل وقفة في الصوت ووقفة في المعنى"^(٢٦٢) - متحرراً من القافية والوزن المحدد ليستجيب - فحسب - لـ "الإيقاع الشخصي" للشاعر^(٢٦٣).

وكثيراً ما جمع الشعراء التحرريون - في محاولاتهم الأولى - الأشكال الثلاثة، سواء لأنهم مايزلون مترددين بينها، أو بسبب الرغبة في التركيب وفي "الفن الشامل". و"ج. كان" - الأكثر

حماساً من بين حملة مباحر الشعر الحر (والعامل في سبيله، مادام هذا اختراعه)، ومع تقديرنا لدعوته إلى أن يحل (الشعر الحر) محل كافة الأشكال الشعرية الأخرى، فإنه يستخدم النثر والنظم معاً في "قصور هائمة"، المنشورة عام ١٨٨٧: يبدأ كل من الأجزاء الثمانية بقصيدة نثر: "لم تكن- من ناحية أخرى- سوى مرحلة، إذ يقع على عاتق الشعر الحر واجب تقديم كل شيء بشكل كاف في جسد القصائد؛ لكن ذلك يحدد علامة الوصل مع التقاليد"، حسبما سيكتب في مقدمة طبعة عام ١٨٩٧ الجديدة^(٢٦٤). كانت فكرة "كان" أن يجعل من قصيدة النثر هذه نوعاً من الاستهلال الذي يشير إلى النعمة العامة لكل جزء؛ فما يسميه "بخار أوركستراي"، شيئاً فشيئاً "يتحدد وعندما يبلغ الدافع لحظة الحياة، يغني". وها هي الـ "قصيدة" التي تستهل السلسلة المسماة "صوت في المنتزه" المهداة إلى "انعطافة الأصوات الأثرية التي صمتت"^(٢٦٥):

غابرة هي أزمنة الحب، وملائمة فترات الجارية الصغيرة التي
لك أن تُضفي التبل على نظرها.

ملل العبوديات الطويل، وصراعات صماء ووهن. سخريتها
البائسة السيئة بلا ابتسام؛ قليل من الشفقة من أجل الأسيرة الأبدية،
المنذورة للصراعات الطائشة.

بعد الأزمة والهدوء، في الصمت المؤقت، أنصت لأصواتهم،
أصوات ماضيك، في سكينة شاملة.

وكي لا نقول شيئاً عن هذه "الرطانة الانخطاطية"، التي تجعل من الصعب احتمال جُمْل كهذه (ومن بينها "المنذورة للصراعات الطائشة")، فلنعترف بأن اصطلاح "قصيدة" هو سوء استخدام فيما يتعلق بهذه السطور الاستهلالية التي لا تملك هدفاً لها في حد ذاتها: فتعبير "قبل أن تتكلم" - كي نتحدث على طريقة الرمزيين - هو أكثر دقة. فبالنسبة لجوستاف كان، لا اعتبار إلا للشعر الحر بدءاً من هذا التاريخ.

وبالمقابل، فلم تتواصل حركة أنصار الشعر الحر - في مجلة "والوي" لألبير موكيل عام ١٨٨٧ - إلا متأخرة إلى حد ما: ففي هذه الفترة، كان الشعراء البلجيكيون مايزالون مترددين بين قصيدة النثر (وهو شكل أثير لديهم، ويكفي أن نتصفح المجلة كي نتأكد من ذلك) والشعر الحر الذي قدمت نماذجه "لا فوج"، ثم "قصور هائمة"^(٢٦٦). وسنرى قصيدة نثر لموريس دوزميو مكتوبة بمجمل تزايد قصراً، وتنتهي بالاستناد إلى الشعر الحر^(٢٦٧). وحالة "موكيل" - الذي كان يسعى في هذه الفترة، مثلما قال، إلى "التوليف بين الإيقاعات والإصابات بحرية" في قصيدة النثر^(٢٦٨) - أكثر نموذجية: فثمة تبادل حقيقي، في "الأفق الفارغ"، إحدى مقطوعات "بعض الثريات"، بين الشعر الحر والنثر الموزون؛ فأبيات البداية:

أيها الطفل الهزيل الذي تؤثره رוחي،
لماذا تختفي في هذا النسيان الغامض تماماً
في النسيان المولم للارتخاءات البعيدة
ابتسامات فاترة ؟

في الممر ! آه لماذا تتمرد على رغباتي !
عيناك السوداوان من معدن ذي انعكاسات زائلة
معدنيتان وبطيتتان، نراهما وجوههما:
نشعر بما ترتعدان في نسائم رוחي !

يتبعها نثر تذوب فيه الغنائية في الحلم، ويقترن فيه الشكل - الأكثر سيولة، كي نستعيد تعبير
"بودلير" - بـ "تماوجات أحلام اليقظة":

قرب وستشحب، تتبخر بصورة أثرية.

ورغم هذا، إذا شئت ..

حلم يقظة مناسب، مُخطَّط بوميض رغبتني، حلم يقظة متأرجح
على أمواج الفضاءات؛ حلم يقظة يغني ويصلي؛ ويتزلق نحو
اللاهثائي؛ حلم يقظة من أمواج رخوة، من غاز مجنح، مثل سرب
حريري من اليعاسيب تختلج، تترك ظلالك النهارية تختلج
وبصيصك مطوّق بملاطفات تفوق الوصف.

وفي "البجعة"، آخر هذه "النثریات" التي ربما تعود رمزيّتها - إلى حدٍّ ما - إلى سوناتا
"مالارميه" الشهيرة، يتضح التوجه نحو الشعر الحر - هذه المرة - في استخدام المقاطع القصيرة للغاية،
ضرب من الآيات، المكونة من "أجزاء إيقاعية" شديدة الإيجاز: وإن كان من غير الممكن الحديث
هنا حقاً عن شعر حر، مثلما لاحظ "موكيل"، لأن "الشكل الطباعي وحده هو ما يبعده
عنه"^(٢٧٠). ولا يثير دهشتنا أن يشعر "موكيل" - عند قراءة "قصور هائمة"، مثلما يقول - بصدمة
حاسمة، بالانطباع برؤية ما كان يبحث عنه منذ عامين، "يتحقق بمعجزة"^(٢٧١).

وهو ما أكدّه "دوجاردان" عن حق: ولأن الفكرة كانت شائعة، ولأن صيغة الشعر الحر
كانت النتيجة الضرورية لتطور بكامله، لا في التقنية فحسب، بل في الفكر الشعري أيضاً، فإننا
نرى كل هؤلاء الشعراء الشبان يصلون إليها في نفس الوقت تقريباً، بعضهم بشكل تلقائي،

والبعض الآخر بفضل الكشف الذي قدمته لهم "إشراقات" أو "قصور هائمة". وسرعان ما ستتضخم صفوف أنصار الشعر الحر بعد عام ١٨٨٧ (فلنذكر "فيليه-جريفان" منذ عام ١٨٨٨، ثم "مايتزلينك" و"روتيه" و"رونييه"...) ^(٢٧٢)، لقد انتهت المرحلة الانتقالية، ونال الشكل الجديد حق المواطنة: وحسب تعبير "ج. كان"، فقد "أضيف سلم موسيقي إلى شعرنا" ^(٢٧٣).

يبدو إذن أن اللحظة قد حانت الآن- فيما نسمو فوق المظهر التاريخي إلى مظهرها الجمالي- لبحث المكانة التي تشغلها قصيدة النثر بالعلاقة مع الشعر الحر، من ناحية، والنثر الإيقاعي، من ناحية أخرى- ما يقارب وما يباعد بينها، باعتبارها "أنماطاً" شعرية؛ وما هي الإمكانيات المتاحة، أيضاً، لتحقيق التركيب بينها في سبيل فن "شامل". هذه الأسئلة التي كثيراً ما شغلت الرمزيين، لا ينبغي اعتبارها مجرد أسئلة مجددة على المستوى التقني: إننا نشعر- تماماً- أنها تقودنا، في النهاية، إلى بحث الإشكالية الرئيسية على اتساعها (حيث تتلاقى مناقشة النظريات بدراسة الأعمال): جمالية نوع "قصيدة النثر". ويقدم لنا الرمزيون حصداً من الوثائق، والنظريات، والمحاولات التي يثمر فيها جهد قرن بكامله لعزل الشعر في جوهره، خارج كل تحديد شكلي؛ فنحن نمتلك الآن عناصر عديدة ومتنوعة بشكل كاف (آخذين في الاعتبار كل الاتجاهات، وكل الصياغات التي عبّرت في القرن العشرين عن إرادة قطيعة مع الفن الشعري القديم)، كي نطرح مشكلة قصيدة النثر في مصطلحات محددة، وإيجابية، وأيضاً كي نتناول هذه المشكلة في كل تعقيدها، لا التقني فحسب، بل أيضاً الفني والإنساني.

*

(١) E. Raynaud , **La Méléé Symboliste** , Renaissance du Livre , t. I , p. 48 .

(٢) Poizat , **Le Symbolisme , de Baudelaire à Claudel** , Renaissance du Livre , 1919 , p. 138 .

(٣) *Figures et Caractères* (**Mercure de France** , 1901 , p. 315) .

(٤) **Le Symbolisme , de Baudelaire à Claudel** , Renaissance du Livre , 1919 , p. 135 .

(٥) ذكره A. Spire , La technique du vers français (**Mercure de France** , 1912 , t. 98 , p. 498)

(٦) وإذا ما جعلنا هذا البيت الثاني بيتًا سكندريًا، كما يقول "لوجوفيه"، عندما يكتب، على سبيل المثال، "ورغم ذلك، يا سيدي، فإنه أنا الذي يقول ذلك لك"، فإننا نرى " - في نفس اللحظة - اختفاء كل الإعمال الساحر لهذا الاعتراف" (**La Vie Littéraire** , 5 juillet 1877) . وقد كتب "لوجوفيه" - عام ١٨٧٧ ، في **La Vie Littéraire** - سلسلة من مقالات حول "فن القراءة"، جمعت في كتاب بعد ذلك .

(٧) Ollendorff , 1884 .

(٨) **L'Art de dire le Monologue** , p. 14 .

(٩) قارن بما سبق، ص ٣١-٣٢ من الجزء الأول .

(١٠) قارن بـ ، **Revue de phonétique** , t. II ، *La Déclamation du vers français à la fin du XVI^e siècle* (Lote , 1912 , p. 313-363)

(١١) **Traité général de versification française** , Charpentier , 1879 , p. 101-102 .

(١٢) **Les problèmes de l'esthétique contemporaine** , Alcan , 1884 , livre III .

(١٣) نفس المرجع ، ص ١٧٦ .

(١٤) نفس المرجع ، ص ١٧٦ .

(١٥) نفس المرجع ، ص ١٧٧ .

(١٦) نفس المرجع ، ص ٢٤٢ .

(١٧) نفس المرجع ، ص ٢٤٣ .

(١٨) **La poétique nouvelle** , Lemerre , 1880 , p. 13 . لقد سخر "تبيوذية" بسرور من "أ. بار" ، الذي يشرح

- بوقار - في أطروحته حول "الرمزية" ، أن "دليلا روكادا فيرجالو" أراد أن يغرس في لغتنا القواعد النثرية والنحوية للغة بيرو . . "هذه اللغة الشقيقة للغة النمساوية ، والسويسرية ، والبرازيلية" (**Réflexions sur la**) (**Littérature** , Gallimard , 1938 , p. 12)

(١٩) قارن بما سبق ، ص ١٥ .

(٢٠) النبع "الذي ينساب بكتابة في الجوار" (**Le Rossignol , Poèmes Saturniens**) .

(٢١) ذكره : (**Mathieu , Le vers de Verlaine (Revue d'Histoire littéraire** , 1932 , p. 558)

(٢٢) في **L'impénitence finale** على سبيل المثال ، أو في (**Judis et Naguère**) Amoureuse du diable

(٢٣) (**Richepin , Indifférence (Les Caresses**) , cité p. 30 .

(٢٤) (**J. Aicard , Les Apaisements** , XXVI , cité p. 30 .

(٢٥) (**Métrique naturelle du langage** , Bibliothèque des Hautes Etudes , 1884 , p. 187 .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٢٧ .

(٢٧) المرجع السابق ، تقدم ، ص XIX .

(٢٨) إجابة على الاستقصاء الذي أجراه "ج . هوريه" عام ١٨٩١ (**Enquête sur l'Evolution littéraire** ,) (**Charpentier** , 1913 , p. 307 .

(٢٩) قارن بما سبق ، ص ٢٨ من هذا الجزء ، هامش رقم ٦٧ .

(٣٠) في العدد الصادر في ١٨ سبتمبر ١٨٨٢ ، أخذ "شارل موريس" - تحت الاسم المستعار "كارل مور" - يلوم "فيرلين" ، في مقال بعنوان "بوالو - فيرلين" ، على الهجوم الذي شنّه كتابه "فن الشعر" على البلاغة والقافية ؛ وقد رد عليه "فيرلين" في العدد التالي ، مقدما تنازلات بصدد القافية ، ومتمدحا "هوجو" و"موسيه" (انظر ، **Martino** (**Verlaine et les poètes Symbolistes** , dans son **Verlaine** , Boivin , 1930 , p. 184-202

(٣١) قارن بما سيلي ، ص ٩٤ من هذا الجزء .

(٣٢) قارن بما سبق . ص ٣٨٠ من الجزء الأول .

(٣٣) (**Revue Moderne et Naturaliste** , 1878-1879 (Bibliothèque Jaques Doucet , Paris) ؛ استبعد "هاري أليس" كل قصائد "كان" "التي يمكن اعتبارها رمزية ، قبل القول بالرمزية" ، واختار - في النهاية - "ثلاثا من أكثرها بساطة ، بدت له حديثة وطبيعية" (**Les Origines du Symbolisme** , Messein , 1936 , p. 22)

(٣٤) (**Les Origines du Symbolisme** , p. 25 .

(٣٥) المرجع السابق ، ص ٢٤ .

(٣٦) **Les Origines du Symbolisme** , p. 24 .

(٣٧) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

(٣٨) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

(٣٩) ورغم هذا ، يعترف "جوستاف كان" - الذي دائما ما كان يدعي بإلحاح أنه "مخترع" الشعر الحر - أن "لافورج" قد توصل إلى الشعر الحر - من جانبه - تقريبا في نفس الفترة ، أي عام ١٨٨٦ . حول هذه المسألة المتنازع عليها ، انظر - فيما يلي - ص ٩٦ من هذا الجزء .

(٤٠) *Sur une page de Jule Laforgue* , **Le Goëland** , avril - mai 1949 .

(٤١) Guichard , **Jules Laforgue et ses poésies** , Presses Universitaires de France , 1950 , p. 30 .

(٤٢) Ruchon , **Jules Laforgue** , Ciana , Genève , 1924 , p. 59 .

(٤٣) نوافذ مفتوحة (الصباح - أثناء النوم) ، **L'Art d'être Grand - père** ،

(٤٤) قارن بما سبق ، ص ٢٢٧ من الجزء الأول .

(٤٥) "Corricide روسي، وورق لينسي. - مرضعة ضامرة تطلب مكانا - لا جمجمة صلعاء! نحو ثمان ومؤكد للشعر، وسنحكم!..." (*Croquis Parisiens* , éd. de 1886 , **Œuvres complètes** , t. VIII , p. 141) ؛ وانطلاقا من إلهام مشابه - إلى حد ما - كتب "رامبو" قصيدة "رصيد" - لكن الإيقاع والأثر الناتج مختلفان تماما .

(٤٦) حول هذا النسق ، الذي يتم الحصول بفضل على كلمة جديدة ، مركبة ، بدمج كلمتين معا ، انظر "روشون" ، مرجع سابق ، ص ١٥٢ . "لعب بالكلمات ، لكنه جمالي تماما" ، مثلما يكتب "لافورج" إلى "ج. كان" (ذكره 96 , **J. Laforgue et ses poésies** , P.U.F. , Guichard) . وحول استخدامات "ماكس جاكوب" والسيراليين لهذا النسق ، انظر ما سيلبي ، ص ١٤٦ من هذا الجزء .

(٤٧) وأيا ما كان ما قيل ، فإن "الدروس الأخلاقية" هي كتاب حكايات (أو حكايات خرافية ، مثلما يدل العنوان) - وليست قصائد نثر ، رغم شعرية أسلوبها .

(٤٨) **Symbolistes et Décadents** , Vanier , 1902 , p. 187 .

(٤٩) **Laforgue** , Ciana , Genève , 1924 , p. 168 .

(٥٠) نشرت "سالومي" في "لافوج" عام ١٨٨٦ ، ثم أعيد نشرها في "دروس أخلاقية أسطورية" . وقد قدم "روشون" - في ملحق كتابه عن "لافورج" - نصي "كائنات مائية" .

(٥١) "أنسى التقفية، أنسى عدد المقاطع اللفظية، وأنسى توزيع المقاطع، وتبدأ سطوري من الحافة، مثل النثر"، هكذا كتب إلى "كان" من برلين، في يوليو ١٨٨٦ (ذكره Guichard , op. cit., p. 155).

(٥٢) *Les premiers poètes du vers libre*, dans **Mallarmé par un des siens**, Messelin, 1936, p. 188.

(٥٣) Mendés , **Rapport sur le Mouvement poétique français** , Fasquelle , p. 152.

(٥٤) **Rythmes Pittoresques** , Lemerre , 1890 مقدمة

(٥٥) روسيني، الذي كتب مقدمة لـ **Rythmes Pittoresque** ، وراشيلد وأيضاً أندريه إيبيل ، الذي يصرح عام ١٨٩٥ : " في عام ١٨٨٠ بالفعل - مادام ينبغي استعادة الحقيقة - نشرت السيدة "ماري كريجينسكا" ، في عدة جرائد معروفة ، أشعاراً متحررة من كل وقفة ، من كل قافية ، ومن كل إيقاع " (*La Invectives amicales* , Plume , 15-30 avril 1895).

(٥٦) **Mercure de France** , août 1894 .

(٥٧) *Les premiers poètes du vers libre* (**Mercure de France** , 1922 , p. 18) .

(٥٨) **Les origines du Symbolisme**, Messelin, 1936, p. 29 . لا يذكر "كان" - عند ذكره لـ "في موديرن" - عنوان القصيدة ولا مؤلفها، ويشير إلى "ماري كريجينسكا"، التي عرفته جيداً، باعتبارها شخصية أرادت أن "تخضع بدقة لجماليتها". وإذا ما قبلنا بصحة ذلك، فلا ينبغي أن ننسى أن "كان" لم يكن قد كتب بعد - عام ١٨٨٣ - ولا بيت شعر حر .

(٥٩) تمهيد لـ **Premiers poèmes** (**Mercure de France** , 1897 , p. 20) .

(٦٠) *Les premiers poètes du vers libre* (**Mercure de France**, 1922 , t. VII, p. 301).

(٦١) قارن بما سيلبي ، ص ١٣١ من هذا الجزء .

(٦٢) Huysmans, A *Rebours*, 1884 (**Œuvres complètes**, Crès, 1927, t. VII, p. 301).

(٦٣) المرجع السابق ، ص ٣٠٢ .

(٦٤) خطاب نوفمبر ١٨٨٢ ، ذكره Mondor , **Vie de Mallarmé** , p. 21 .

(٦٥) Huysmans , A *Rebours*, 1884 (**Œuvres complètes**, Crè , 1927 , t. VII , p. 301) .

(٦٦) "انحطاط أدب"، "تفكيك اللغة الفرنسية"، كما يكتب "هويسمان" بصدد قصائد "مالارمي" النثرية .. (ص ٣٠٣).

(٦٧) بالعكس ، ص ٣٠٤ .

(٦٨) لا تحتوي طبعة عام ١٨٨٤ إلا على هذه الدراسات الثلاث . في عام ١٨٨٨ ، سيضاف إليها دراسات عن "مارسلين ديورد - فالنور" و"فيه دي ليل-آدام" و"ليلين المسكين" .

(٦٩) *Les poètes Maudits* , Verlaine , **Œuvres complètes** , Messin , 1910 , t. IV , p. 3 .

(٧٠) "إن ربة شعر السيد آرثر رامبو تتخذ كل النغمات ، وتلتقط كافة أوتار الهارب ، وتضرب على كل أوتار الجيتار ، وتداعب ربابة قوس رشيق ، إذا ما وجد .. " (*الشعراء الملعونون* ، المصدر السابق ، ص ١٤) .

(٧١) المصدر السابق ، ص ٢٩ . نحن نتحدث اليوم -- بشكل أدق -- عن الأشعار الأخيرة .

(٧٢) المرجع السابق ، ص ٣٠ .

(٧٣) المرجع السابق ، ص ٣٠ .

(٧٤) *الشعراء الملعونون* ، ص ٣٣ .

(٧٥) عندما كان في إنجلترا ، بعث "فيرلين" - في ٢٠ سبتمبر ١٨٧٥ - في طلب إرسال العدد الأول من "روفي دي موند نوفو" الذي يحتوي على قصيدة "قبل الأخيرة" (مذكور في *Mallarmée , Œuvres* , Pléiade , Notes et variantes , p. 1551) . ويذكر "هويسمان" هذه القصيدة في "بالعكس" ، تحت عنوانها النهائي "شيطان التماثل" .

(٧٦) *Vie de Mallarmée* , p. 430 في ذكره "موندور" ، Tailhade , **Fantômes de Jadis** .

(٧٧) قارن بما سبق ، ص ١٥ ، من هذا الجزء .

(٧٨) **La Lanterne Magique** (sous-titre:Tableaux rapides),Charpentier, 883, Introduction , p. 3 .

(٧٩) **La Lanterne Magique** , Charpentier, 1883, *Avant-propos*, p. X .

(٨٠) **Boniment** du Montreur de Lanterne p. 4 .

(٨١) **Le Gendarme** , p. 17 .

(٨٢) L'Odorat , p. 46 . وقد تعرفنا على موضوعات وكلمات "نخلة الشعر" . وبالمثل ، تذكرنا المومس التي "تمضي ، ببطء ومهارة بخطوة إبقاعية وموسيقية" (*Promenade Galante* , p. 86) بـ "دوروتيه الجميلة" على سبيل المثال .

(٨٣) **L'Ile enchantée** , p. 176 .

(٨٤) **Le Pavé** , Dreyfous 1883 , p. 196 . قارن ببداية "العجائز الصغيرات" وختام قصيدة "الأنسة بيسيتوري" (Baudelaire , **Œuvres** , Pléiade , t. I , p. 102 et 487) . كانت "العجائز السبع" لبودلير في ذاكرة "ريشوبان" وهو يكتب "مكابرس" ، حيث تبدى لنا ، في الضباب "ذي الكثافة الفلزية" ، سلسلة من الخيالات

المحفية ، التي يتكشف أنها تخرج من ملجأ مخصص لتقويم اعوجاج الأعضاء (ص ١٠٦) .

(٨٥) . Types : Les Assis , p. 287 .

(٨٦) ربما تكون الكراهية الموجهة ضد الجالسين ، وإزاء النبات ، هي الملمح الوحيد المشترك بين "رامبو" و"ريشوبان" (وقد سافر هذا الأخير ، الذي كان - على التوالي - مدرسا وبنجارا وحمالا ، إلى جميع أنحاء أوروبا وتركيا) . ويمكننا أن نضيف أن "ريشوبان" قد شارك في "اليوم زميتيك" *Album Zutique* . قارن بما سبق ، ص ٣٣ من هذا الجزء ، ملحوظة ١٠٣ .

(٨٧) "قلم فحم" ، Le Pavé , p. 366 .

(٨٨) "رسم بالطباشير الأحمر" ، Le Pavé , p. 369 .

(٨٩) إجابة على استقصاء "ج. هورية" ، عام ١٨٩١ (*Mallarmé, Œuvres, Pléiade*, p.869) .

(٩٠) إجابة على استقصاء "ج. هورية" ، عام ١٨٩١ (*Mallarmé, Œuvres, Pléiade*, p.869) .

(٩١) ظهرت "تخطيطات" هويسمان في عدة مجلات ، قبل جمعها في ديوان (قارن بما سبق ، ص ٣٤ من هذا الجزء).

(٩٢) نشرت "التصميمات الباريسية" لـ"ج. دوبوي" في "في ليتيرير" عام ١٨٨٣ ، وتتضمن "النشد العجوز" و"معني الشوارع" و"سيدة مكتب الصرافة" ، إلخ ..

(٩٣) قارن بـ"عن الاميراطوري" لـ"ج. أوربول" (*Chat Noir*, 25 août 1883) ؛ ونعلم أن الأنوبيس قد لعب دورا هاما في "أنشيد مالدورور" ، الكتاب الثاني .

(٩٤) قارن بـ"النشيد الغنائي للشمس الصخرية الجميلة" لـ"ج. أوربول" أيضا (*Chat Noir*, 9 février 1884) .

(٩٥) فيما يتعلق بمقطوعة "المهرج الصغير" لـ"جيومو" ، المنشورة في "روفي موديرن إيه ناتوراليست" عام ١٨٨٠ ، يمكننا أن نذكر "المهرج العجوز" لبودليير و"الأرمل" (التي أصبحت "ذكرى غامضة") للملارميه .

(٩٦) "لو باياسون" ، التي كان "تايلاد" يوقع فيها باسم "لوريزاكيو" الأشعار والمقالات والحوليات ، التي أعطاهها "تايلاد" إلى "لو باياسون" ، وقد جمعت في *Bagnères - Thermal* publié à Bagnères chez Léon Péré en 1887 .

(٩٧) *Bagnères-Thermal*, 1^{er} série (1880-1885), p. 259 .

(٩٨) "باريس ، أسطورة حديثة" مظهر بحثه "ر. كايوا" في *Le Mythe et l'homme, Les Essais*, VI, Gallimard , 1938, p. 180-206 . إنها السريالية - بشكل خاص - التي ستقود هذه الأسطورة نحو ازدهارها (قارن بما سيلي ، ص ٥٢٧ من هذا الجزء) .

(١٠٠) قارن - على سبيل المثال - بتهجم "موريس" العنيف ، في "التمعيد" المنشورة باعتبارها "قصيدة نثر" ضد الإنجاب (*Nouvelle Rive Gauche*, n° 8, 29 déc. 1882) .

(١٠١) تذكرنا "عجائز عذراوات" لـ "ميتينييه" (٢٤ نوفمبر ١٨٨٢) بـ "عجائز صغيرات" ؛ وفي "جورب وردي" لموريس (١٩ يناير ١٨٨٣) ، يدور الموضوع حول "حلية وردية وسوداء" ، تعود - مباشرةً - إلى Lola de Valence (*Baudelaire, Œuvres, Pléiade*, p. 175) .

(١٠٢) على سبيل المثال في "مشاهدة" (٩ فبراير ١٨٨٣) ، تعود الجملة الأولى من القصيدة إلى الظهور - في أجزاء متعاقبة - موزعةً في نهاية كل مقطع : إنه - إلى حدٍّ ما - النسق المستخدم ، نظرًا ، في الروندو القديمة .

(١٠٣) *Cheval de retour, Lutèce*, 11-18 mai 1883 .

(١٠٤) *L'autre un peu*, 25 octobre-1^{er} novembre 1885 .

(١٠٥) *Panthéonades*, 23-30 août 1885 .

(١٠٦) *Apologie* (*Mémoires d'un Veuf*, 1886, Vanier; *Œuvres complètes*, t. IV, Messelin, p. 229) .

(١٠٧) *Revue Indépendante*, décembre 1884 . وستنشر *Paysages* في ديوان عام ١٨٨٨ .

(١٠٨) Deffoux et Dufay, *Anthologie du Pastiche*, Crés, 1926, t. II, p. 130 .

(١٠٩) مارتينو ، مقال عن "بواكتوفان" في *Mercure de France*, 15 novembre 1921, p. 129 . كان "بواكتوفان" مرتبطًا بشدة بهوسمان .

(١١٠) *Songes*, Bruxelles, Kistemaecker, 1884 ؛ ستلي *Derniers Songes*, Lemerre, 1888 (إضافةً إلى الـ "أحلام" المنشورة بعد الوفاة) .

(١١١) *La littérature de tout à l'heure*, Perrin, 1889 .

(١١٢) *Le Chat Noir*, 24 novembre 1883 .

(١١٣) "الخرافة" ، حكاية مختلفة بقلم "جان لوران" (٤ أغسطس ١٨٨٣) ، "لأن قصيدة نثر" بقلم "ش. بوييه" هي - في الواقع - أقصوصة ، لكنها مكتوبة في مقاطع (١٥ أغسطس ١٨٨٥) ، إلخ ..

(١١٤) *Bohémienne, Croquis à la plume*, par R. d'Alzac (20 octobre 1883); *Neige à minuit*, par Ajalbert (28 février 1885), etc....

(١١٥) ويذكر "ج. أوربول" سلسلةً كاملةً - من فبراير إلى أبريل ١٨٨٤ - تتميز باستخدام التكرار .

(١١٦) ومن بينها "طبله أركول" المترجمة من مجلة "ميسترال" (٢٤ مايو ١٨٨٤) . ومذهب العامية الذي كانوا يتحسسون له وقتئذ (قارن بمقال "ل. بلوي" ، ٣١ مايو ١٨٨٤) ، هل كان له تأثير ما على قصيدة النثر؟ يمكننا اعتقاد ذلك عندما نقرأ - في "شما نوار" - أن مؤلف "نيرتو" قد ترجم هذه القصيدة في "نثر موزون" مذكرا بتجريدتها باللغة الفرنسية ببعض ليدات هايني (٢٤ مايو ١٨٨٤) .

(١١٧) عنوان (حقيقي تماما !) أعطاه "أوريول" لسلسلة من النثرات عام ١٨٨٥ .

(١١٨) "دي كرو" ، "ماسة سودها الدخان" (٢٠ ديسمبر ١٨٨٤) ، "أغنية أجمل امرأة" (٧ فبراير ١٨٨٥) ، إلخ ؛ ولالارميه "شيطان التماثل" (٢٨ مارس ١٨٨٥) ، وعديد من "صفحات منسية" عام ١٨٨٦ .

(١١٩) ويمكننا الرجوع إلى M.-L. Henry, **Stuart Merrill** ، و Ghil, **Les dates et les œuvres**, Crés, 1923 ، و Champion, 1927 فيما يتعلق بهذه المجموعة ، التي ستصبح واحدة من أنشط خلايا الرمزية .

(١٢٠) Ghil, **Les dates et les œuvres**, Crés, 1923, p. 23 .

(١٢١) **Chapelets** (2 décembre 1884), **Hiemal** (janvier 1885) ، ومقطوعة "الغائمة" (٢ مارس ١٨٨٥) ، الأكثر إثارة للاهتمام ، مكونة من سبع مقطوعات تبدأ كل منها وتنتهي بنفس الكلمات ، ويقترن تنميق هذا الشكل - هنا - بتنميق الفكرة . فالتعني بـ "اللذة القصوى للغياب" هو أمر انخطاطي تماما .

(١٢٢) مارس ١٨٨٥ (**Œuvres de Mikhaël**, Lemerre, 1890) .

(١٢٣) يونيو ١٨٨٥ . حول هذا الميل ، الذي دفع به "ميريل" إلى حده الأقصى ، فيما يتعلق بالخرافة والانسجام المحاكاتي (وربما تحت تأثير الشعر الإنجليزي) ، قارن بما سيلبي ، ص ٢٤١ من هذا الجزء .

(١٢٤) Michaud, **Le Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, p. 236 .

(١٢٥) المرجع السابق ، ص ٢٣٨ .

(١٢٦) **La Légende de Thyl Uylenspiegel**, 1867 .

(١٢٧) خمائل ، ١٨٦١ ؛ أيام العزلة ، ١٨٦٢ ؛ ساعات الفلسفة ، ١٨٧٣ (وقد أعيد نشر هذا المؤلف الأخير عام ١٨٨١) .

(١٢٨) **Heures de philosophie**, CL, p. 216 .

(١٢٩) **La Renaissance belge** ، في العدد الخاص الذي خصصته **La Plume** في ١٥ يونيو ١٨٩١ مجلة **La Jeune Belgique** .

(١٣٠) وستحدث - فيما بعد بقليل - عن "بعض النثرات" المختلطة بالنظم لدى "موكيل" (**Wallonie**, 1887) ؛ وعن "المخالب الدافئة" لـ "مايتزلينك" ، التي تقترب "آيات"ها أو "آيات"ها من النثر وقصائد نثر "فيرهارين" ،

قارن بما سيلبي ، ص ٩٧ ، وص ١٢٦ ، الملاحظة ٢٧ ، وص ٢١٤ وما يليها من هذا الجزء .

(١٣١) العبارة لميشو ، سبق ذكره ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٧ .

(١٣٢) *L'Orgue de Barbarie* .

(١٣٣) ونضيف أن "لومونييه" كان قد جمع -- عام ١٨٧٠ - سلسلة من "تخطيطات الحريف" (باريس - بروكسيل ١٨٧٠) كتبها قبل أربعة أعوام - وهي أوصاف أكثر من كونها قصائد .

(١٣٤) على سبيل المثال "في المغسل" (*Wallonie*, 1889) ، التي تصف برهافة التفاصيل الواقعية لاستحمام خادمة من المزرعة .

(١٣٥) المنشورة - على التوالي - أعوام ١٨٨١ و ١٨٩٦ و ١٩٠٠ .

(١٣٦) منح "رودينباخ" هذا العنوان إلى "لومونييه" باسم "بلجيكا الشابة" ، خلال مأدبة أقامها له زملاؤه وأصدقائه عام ١٨٨٣ .

(١٣٧) قارن بما سيلبي ص ٢٠٧-٢٠٨ من هذا الجزء .

(١٣٨) "دراسات صغيرة" لـ "أرنولد جوفان" في "لا باسوش" ، أبريل ١٨٨٥ ، و "انطباعات وأحاسيس" لنفس الكاتب أيضا في "لا باسوش" ، ديسمبر ١٨٨٤ .

(١٣٩) قارن بـ *L'Heure vague* , de Chainaye (La Basoche, octobre 1885) .

(١٤٠) قارن بما سيلبي ، ص ٢١٠ من هذا الجزء .

(١٤١) قارن بـ "العبد الشعبي لحز الأبايزر" لـ "أ. بونتييه" (الأول من يونيو ١٨٨٢) ، وهو احتفال شعبي فلمندي حقيقي : "كل شيء يطفئ، كل شيء يفرق، كل شيء يشخر .. وعلى المسارح راقصات باليه قامت الشمس بإحراقهن وإحراق وجوههن، وأثياب الرثة حائلة، والموسيقون ذوو الشوارب، الملتحون والخليقون ، والمسترعون بالتراب حتى أمعائهم .." . وتتلاقى - بكثرة - عناوين فرعية مثل : رسم مطبوع ، تخطيطات .

(١٤٢) "روح الأشياء" سيكون العنوان الذي سيمنحه "شاماني" إلى ديوانه النثري (قارن بما سيلبي ص ٢١٢ من هذا الجزء) .

(١٤٣) "على ضوء القمر" ، قصيدة أعيد نشرها في "شامانوار" ، في ١٧ ديسمبر ١٨٨٣ . قارن أيضا - على سبيل المثال - بـ "حلم حريف" (*Jeune Belgique*, 15 février 1884) .

(١٤٤) *Revue des Deux Mondes*, novembre 1890, p. 220 .

(١٤٥) *Revue des Deux Mondes*, novembre 1890, p. 221 .

Les Dates et les Œuvres, de Ghil, ورد ذكره في ٧ مارس ١٨٨٥ ، **La Vogue**, 18 qvrii 1886 . (١٤٧)
Crés, 1923, p. 17 .

Mallarmé et la Musique, انظر أطروحتي حول "جعل" الشعر "موسيقيا" ، **La Vogue**, 18 qvrii 1886 . (١٤٨)
Introduction

La Revue Wagnérienne, à la suit de Mallarmé par un des siens, Messein, 1936 . (١٤٩)

(١٥٠) بعد وفاة "فاجنر" (١٨٨٣) ، التي جددت الاهتمام به ، توجه كثير من الفرنسيين إلى بسيموت عامي ١٨٨٣ و ١٨٨٤ للاستماع إلى "بارسيفال" ؛ وذهب بعضهم أيضا إلى ميونيخ عام ١٨٨٤ للاستماع إلى "رباعية": هناك خطط "دوجاردان" وبعض الأصدقاء لإنشاء "روفي فاجنرين" .

La Revue Wagnérienne, à la suit de Mallarmé par un des siens, Messein, 1936 , p. 201. (١٥١)

Lichtenberger, **Wagner**, Alcan, 1910, p. 138 (١٥٢)

Grange Wooiley, **Richard Wagner et le Symbolisme français**, P.U.F., 1931; Michaud, **Message du** (١٥٣)
Symbolisme, t. I, p. 205-210; t. II, p. 321-322 et passim . لقد بحثت العلاقات بين "مالارمييه" و"فاجنر" في أطروحتي الثانوية حول "مالارمييه والموسيقى" .

Lichtenberger, **Wagner**, Alcan, 1910, p. 218 . (١٥٤)

Les premiers poètes du vers libre, à la suite de Mallarmé par un des siens, p. 173 . (١٥٥)

Les premiers poètes du vers libre, p. 170-172 في مذكور في "دوجاردان" ، مذكور في (١٥٦)

Mallarmé, **Œuvres**, Pléiade, p. 867 ، حول هوريه، (١٥٧)

(١٥٨) بفضل هذا التعقيد السيمفوني ، كما يقول "ليشتنبرجر" ، " يتدفق إلى الخارج .. الغموض المرعب لحياة الروح الحميمة، و يترجم في شكل يؤثر مباشرة على الحواس في سيل لحني مستمر " (**Wagner**, Alcan, 1910, p.) . (137)

Mallarmé, **Œuvres**, Pléiade, p. 868 ، حول هوريه، (١٥٩)

(١٦٠) حول "رمية نرد" ، قارن بما سبق ، ص ٣٨٠ من الجزء الأول من هذا الكتاب ، ومؤلفي **Mallarmé et la Musique** .

Du Classicisme au Symbolisme, Nouvelle Revue critique, 1929, p. 199 . (١٦١)

(١٦٢) يقول "بوازا" إن "ارتباد أوبرات فاجنر قد ولد - لدى بعض الشعراء - فكرة الأوركستراالية الأدبية للقصيد" (*Le Symbolisme, Renaissance du Livre*, 1919, p. 152). وسنرى فيما بعد (ص ٣٩٢ ، وما يليها من هذا الجزء) التطبيق الذي ستقوم به المدرسة الأوركستراالية لهذه الفكرة .

(١٦٣) قارن بما سيلي ، ص ٩٠ من هذا الجزء .

(١٦٤) (*Crayonné au théâtre* (1893), *Œuvres, Pléiade*, p. 327) و "في ذكرى اللحن الفاجنري" ، مثلما يقول أيضا "جرايغ دوللي" عن "أسطورة أنطونيا" (*Richard Wagner et le Symbolisme français*, P.U.F., 1931, p. 165) .

(١٦٥) انتشرت مفاهيم "فاجنر" بكثرة - في هذه الفترة - من خلال "خطاب إلى فيبو" ، الذي ألحقه "فاجنر" بترجمة مؤلفه "ربع قصائد للأوبرا" (نورديا ، ١٨٦١) ، ومن خلال "المجلة الفاجنرية" التي تستمر حتى منتصف عام ١٨٨٨ .

(١٦٦) *Lettre à Villot*, p. XXIII .

(١٦٧) على الشعر أن يعترف - كما يقول "فاجنر" - بأن "طموحه الخفي والعميق هو أن يتحول في النهاية إلى موسيقى" (*Lettre à Villot*, p. XXVII) .

(١٦٨) *La Revue Wagnérienne*, à la suit de *Mallarmé par un des siens*, Messein, 1936 , p. 230 .

(١٦٩) *Considérations sur l'art wagnérien (Revue Wagnérienne, juillet-août 1887)* .

(١٧٠) حول بحر الشعر ولغته لدى "فاجنر" ، انظر - بشكل خاص - Ernst, *L'art de Wagner, L'œuvre* - *poétique*, Plon, 1893, p. 59-87

(١٧١) إرنست، المرجع السابق، ص ٦٨ . وحول التماثلات بين المفاهيم الفاجنرية والفكرة المالمارية عن "لغة جوهرية" ، انظر كتابي *Mallarmé et la Musique*, chap. 1 .

(١٧٢) *Lettre à Villot, précédant Quatre Poèmes d'Opéra*, Bourdilliat, 1861, p. XXV .

(١٧٣) *Revue Wagnérienne*, 8 octobre 1885 . قارن — *La Revue Wagnérienne*, à la suite de —

Mallarmé par un des siens, Messein, 1936, p. 219

(١٧٤) *Revue Wagnérienne*, septembre-octobre 1887 (حول ترجمات "فيكتور وايلدير") ص ١٩٣ .

(١٧٥) وستذكر - بسهولة أكبر - ضلالات أدبية غريبة، مثل قصيدة "حلقة" لألبير تراشيل، التي يتحدث عنها "ر. دي جورمون" باعتبارها محاولة في "الموسيقى الأدبية"، حيث يتبادل فيها راع ومسافر صيحات: "هو هوو!" لا تنتهي ... (*Mercure de France*, mai 1894) .

(١٧٦) I. de Wyzewa, *Revue Wagnérienne*, juin 1886 .

- I. de Wyzewa, **La Revue Wagnérienne, Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en** انظر (١٧٧) France, Perrin, 1934, p. 132-133 . وقد اعترف "دوجاردان" بنفسه أن "فاجنر" كان له - في "روفي فلجنرين" - "حواريون راحوا ، على ضوء مؤلفاته ، لا يبحثون عنه فحسب ، بل يبحثون عن أنفسهم ، بدلا من أن يكتفوا باقتفاء أثره" (**La Revue Wagnérienne, à la suite de Mallarmé par un des siens**, Messein, 1936, p. 214) .
- (١٧٨) لأن الموسيقى - من ناحية أخرى - مكلفة بالدور الرئيسي ، وتعب عما لا يستطيع الشعر قوله ؛ "وفي الحقيقة، فإن عظمة الشاعر تقاس ، بشكل خاص ، بما يتجنب قوله كي يتركنا نقول لأنفسنا ، في صمت ، ما لم يعبر عنه ، لكن الموسيقى هو الذي يجعل ما لم ينطق مسموعا بوضوح ، والشكل المؤكد لصمته الباهر هو اللحن الذي لا ينتهي" (**Lettre à Villot**, p. LXII) .
- (١٧٩) Wyzewa, **Revue Wagnérienne**, juin 1886 (أعيد نشره في 50 p. Perrin, 1895, **Nos Maîtres**) .
- (١٨٠) قارن — Jamati, **Le langage poétique**, dans **Formes de l'Art, Formes de l'Esprit** (N° spécial du *Journal de Psychologie*, P.U.F., 1951) p. 270
- (١٨١) **Revue Wagnérienne**, juin 1886 .
- (١٨٢) **Revue Indépendante**, décembre 1886 ذكرته "إ. . ويزيوا"، مرجع سابق، ص ٢٣. قارن — **La Revue Wagnérienne**, juin 1886
- (١٨٣) الذي أبدى تحفظات دالة اعتبارا من ٨ أغسطس ١٨٨٥ ، في **Revue Wagnérienne** على "التحدي" الذي فرضه "فاجنر" على الشعراء (**R. Wagner, Rêverie d'un poète français, Œuvres**, Pléiade, p. 541) .
- (١٨٤) **Considérations sur l'Art Wagnérien (Revue Wagnérienne**, juillet-août 1887) .
- (١٨٥) **Revue Wagnérienne**, juin 1886; **Nos Maîtres**, p. 51 .
- (١٨٦) **La Littérature de tout-à-l'heure**, Perrin, 1889, note ؛ وموريس - الذي يلوم "فاجنر" على صنعه الوحيدة أكثر من التركيب بين الفنون - يرى، هو أيضا، أن كافة الفنون ينبغي أن تخضع للشعر ، الفن الأسمى.
- (١٨٧) المرجع السابق ، ص ٢٤٠-٢٤١ .
- (١٨٨) المرجع السابق، ص ٣٨١ . ووفقا لموريس ، فإن التركيب قد يتحقق بشكل أكثر توفيقا بالتحام الشعر والنثر "في مزيج لا يمكن تسميته" (ص ٣٧٩)، مزيج ليس شيئا آخر، بداهة، سوى الشعر الحر .
- (١٨٩) قارن بما سيلبي ص ١٢٥ ، من هذا الجزء .
- (١٩٠) هو الموقف الذي اتخذته "مالارميه" منذ عام ١٨٨٥ ، وأكدته في مقالاته التالية حول المسرح (قارن — **Planches et feuillets, Œuvres**, Pléiade, p. 328

(١٩١١) Michaud, *Message du Symbolisme*, Nizet, t. II, p. 415 ونقرأ— بالفعل ، لدى "موريس" — "أن
"التركيب" سعيد الفن إلى الوحدة البدائية والمركزية" (*La Littérature de tout-à-l'heure*, Perrin, 1889, p.) .(356)

(١٩٢٢) *Les dates et les œuvres*, Crés, 1923, p. 58-59 .

(١٩٢٣) R. Ghil, *Traité du Verbe*, 1^{re} édition (1886), p. 23 ؛ الفصل بعنوان "الفاجنرية" .

(١٩٤٤) المرجع السابق ، ص ٣٠ .

(١٩٥٥) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

(١٩٦٦) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(١٩٧٧) المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(١٩٨٨) المرجع السابق ، ص ٣٠ .

(١٩٩٩) ها هي —على سبيل المثال — سلسلة من المعادلات مستمدة من "من المنهج إلى المؤلف" الذي هو "يبحث في
الكلمة" . وقد أعيدت كتابته واستكمل (طبعة ثالثة ، عام ١٩٠٤) :

ô, o, io, oi = الهيمنة، الجحد، اليقين = ô, o, io, oi

آلات ساكسفون غريزة التفوق، والتأسيس. حمراء p, r, s

تأمل، إرادة، حزم.

(٢٠٠٠) سبق أن قمت بذلك في أطروحتي عن *Mallarmé et la Musique, Introduction* ؛ انظر أيضا *Lote, Poétique*

du Symbolisme, V: La valeur synesthésique des timbres vocaux et René Ghil (Revue des Cours et Conférence,

1933-1934, t. II, p. 357-371)

(٢٠١١) سنلاحظ — على سبيل المثال — أن القيم الحسية أو الشعورية ، المسندة إلى الحروف المتحركة ، ليست
واحدة لدى "غيل" و"رامبو" . ورغم هذا ، فقد ادعى "غيل" أنه يقيم نظامه على أسس علمية ، على الأقل فيما
يتعلق بالعلاقات حرف متحرك — لون — أداة ؛ فنظريته مبنية على أعمال "هيلمولتز" .

(٢٠٢٢) خطاب إلى "غيل" ، في ٧ مارس ١٨٨٥ (حول أساطير الروح والدم) ؛ جاء ذكره في *Les Dates et les*

Œuvres, Crés, 1923, p. 17 . وفي "بحث في الكلمة" ، يذكر "غيل" مالارمي باعتباره الشاعر الأسمى ، أستاذ الشعر

والموسيقى .

Traité du Verbe, p. 27 . (٢٠٣٠)

(٢٠٤) قارن بما سبق ، ص ٧٢ من هذا الجزء .

P. Jamati : *Les découvertes techniques de René Ghil, L'instrumentation verbale et les rythmes* — قارن (٢٠٥) *évoluant, dans Hommage à René Ghil* (No spécial de **Rythme et Synthèse**, Paris, 1926), p. 93-98

(٢٠٦) قارن بما سيلي ص ٢٠٥ من هذا الجزء .

(٢٠٧) حول "فكر رينيه غيل"، انظر مقال "جاماتي" المنشور في **Hommage à René Ghil**, p. 89-92.

(٢٠٨) **Hommage à René Ghil**, p. 80, *René Ghil et l'Œuvre-une*؛ ونعلم أن "غيل" قد توفي دون أن ينجز هذا "المؤلف - الواحد"، الذي تخيله، منذ شبابه، نصبا ثلاثيا، كنوع من ملحمة للكون، لم يكتب منه سوى حلقتين .

(٢٠٩) العبارة للمارمييه في **Œuvres**, Pléiade, p. 663 *Autobiographie*

(٢١٠) قارن بمقالي حول **Revue d'histoire Littéraire**, avril-juin 1951, p. 194-195 *Le Coup de Dés de Mallarmé replacé dans la perspective historique*

(٢١١) نعلم أن "هنري بوكليز" و"جابريل فيكير" قد نشرتا - عام ١٨٨٦ - محاكاة ساخرة للأشعار "الانخطاطية"، تحت عنوان "الانخطاط"، قصائد انخطاطية" لأدوريه فلوبات، بيزنطة، لدى "ليون فانيه" (أي "ليون فانييه"). وبمكس قراءة بعض منها في **Anthologie des Poètes d'Aujourd'hui** par Van Bever et Léautaud (**Mercure de France**)

(٢١٢) Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, p. 409.

(٢١٣) العبارة لغاليري ، 95. **Variété**؛ وقد استعادها "مارسيل ريموند"، **De Baudelaire au Surréalisme**, Corti, 1940. الذي رأي في هذا الجهد السمة المميزة للحركة الشعرية الحديثة منذ "بودلير".

(٢١٤) **La Phalange**, 1907, p. 415.

(٢١٥) مديرا "لوتيس" "Lutèce".

(٢١٦) **Proses Décadentes**, Imprimerie de Lutèce, 1886, p. 73.

(٢١٧) **Le Décadent**, 1^{er} mai 1886.

(٢١٨) المرجع السابق ، ٣٠ أكتوبر ١٨٨٦ .

(٢١٩) **La Musique et les Lettres** (**Œuvres**, Pléiade, p. 653).

(٢٢٠) **Mallarmé par un des siens**, Messein, 1936, p. 52.

(٢٢١) المرجع السابق.

(٢٢٢) المقصود هو "معجم صغير لخدمة مهارات المؤلفين الانحطاطيين والرمزيين — Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes"، تأليف "بلوير"، ونشره "فانييه" عام ١٨٨٨؛ وفيه يرد ذكر "بول آدام" و"بواكتيفان" و"مالارميه" نفسه في مكانة مناسبة.

(٢٢٣) . 56 p. 1936, Messein, **Mallarmé par un des siens**

(٢٢٤) وهو ما لن يمتنعنا من العثور — على سبيل المثال — على هذا البيت لباجو: "السماء النظرة أبدا بعذراواتها الزرقاوات"، وهذا البيت الأخير لـ "أ. أوريه": "أيتها المرأة الغاتنة بشكل فوق الإلهي!".

(٢٢٥) . 43-50 p. 1936, Messein, **Les origines du Symbolisme**

(٢٢٦) وسيعاد نشر هذه القصائد الثلاث (شكوى الحريف، ارتعاش الشتاء، ظاهرة مستقبلية) في شهر يونيو في "لشأ نوار"، مصحوبة بـ "شيطان التماثل" التي خارت أمامها شجاعة "كان".

(٢٢٧) . 14 p. 1920, **Mercure de France**, 4^e série, *Promenades Littéraires*

(٢٢٨) قارن بما سبق، ص ٣٨ — ٣٩ من هذا الجزء.

(٢٢٩) "اللال المنحنية ٤٥ درجة على مساحة ثابتة مثلما في أملاك آرغامم .."؛ "نسمع طوائف المغنين الكبار".

(٢٣٠) على سبيل المثال :

(11) *L'éphémère Idole, au frisson du printemps*

(8) *Sentant des renouveaux éclore*

(12) *Se guêpa de satins si lointains et d'antan*

(7) *Roses exilés des flores !*

المعبودة الفانية، في ارتعاشات الربيع، (١١)

تفتتح وهي تشعر بتجديدات (٨)

تحيط بحصرها النجيل بالساتان البعيد وبالعام الماضي: (١٢)

زهور منقبة من نباتات البلد ! (٧)

(٢٣١) مثلما في الحملة الأولى: "تحت الأشجار، التي تتأرجح أغصانها على إيقاعات المبحرة، تحت المطر المتحرك لأشعة الشمس، جاء العشاق يجلسون (لاحظ السجع في *asseoir* يجلسون و *encensoir* مبخرة).

(٢٣٢) هكذا يجعل "كان" الإيقاع الحي والمنتظم للمحاذيف — وهي تضرب الماء — محسوسا بأن يجمع الأجزاء

الفردية ، اثنين اثنين: " Pavoisez de rouge, / pavoisez de bleu / l'alliance rapide / entre les rivages./ Les villas " sourient / entre les glycines, / les refrains s'en vont / le long des coteaux
(ثمانية أجزاء يتكون كل منها من خمسة مقاطع لفظية) .

G. Kahn, *Les Poèmes* (à propos de *Ballades Françaises* de P. Fort), *Revue Blanche*, 1897, t. XII, p. 403 . (٢٣٣)

La Vogue, n° 2, et *Le Thé chez Miranda*, Tresse et Stock, 1886, *Quatrième Soirée*. (٢٣٤)

(٢٣٥) ويذكر "دوجاردان" عن "موريا" و"ب . آدام" مقطوعة "يوبيل الأرواح الوهمية" (المستمدة من روايتهما الثانية "آنسات جوير") ، المنشورة في شهر أكتوبر في "لافوج" ، باعتبارها مكتوبة في جزء منها نثرا ، وفي جزء شعرا ، شعرا حرا- رغم أنه يمكن مناقشة صفة "الشعر" فيها (*Les premiers poètes du vers libre*, à la suite de)
(*Mallarmé par un des siens*, Messelin, 1936, p. 139) .

(٢٣٦) مرجع سابق ، ص ١٧٤ من الأصل الفرنسي . مثل "كان" و"موريا" ، يطرح "دوجاردان" نفسه كقائد .
(٢٣٧) "عنان مفتوحان على الحلم، عنان نادرتان، شديدا الصفاء، عنان شاحبتان؛ عنان واسعان وسط صفاء؛ نظرة عذبة، مؤثرة، عميقة مثل يوم قمري، عنان شديدا الاتساع ومضيئتان. وجه بلا لون وغير ملون مثل القمر الوحيد الحزين.. " (*Vogue*, t. II, n° 3, 2 août 1886) . وسنلاحظ "علامة الانتقال" ، "يوم قمري jour lunaire" ، التي تتيح "تحويل" العينين إلى قمر- وبطريقة مضحكة، أعرب "لافوج" - خلال وجوده في برلين، في ١٣ أغسطس - عن حلمه إزاء نثر مشوش إلى هذا الحد؛ "هذا النثر، هذا النثر ذاك ! إنه يفتنني مثل التراب، إنه يلتصق بي مثل العسل الأسود. قرأته أثناء تناول العشاء، حسنا ! لم أستطع بلع اللقيمات" (*Lettre à un ami*, *Mercur de France*, 1941, p. 209) .

Les premiers poètes du vers libre, à la suite de *Mallarmé par un des siens*, Messelin, 1936, p.157 (٢٣٨)

(٢٣٩) *Promenades Littéraires* ، ذكره Mansell Jones, *Walt Whitman and the origines of the vers-libre*, French *Studies*, avril 1948, p. 128 . ويرى "مانسيل جونز" أن هذا التأثير موضع شك إلى حد بعيد، وخاصة بسبب الطبيعة الخطابية لشعر ويتمان ؛ ورغم هذا ، يبدو أن هذا التركيب لعناصر "النثر" وعناصر "الشعر" كانت تتفق مع نزعات الرمزيين .

(٢٤٠) انظر ، *Rythme et langage dans la première édition des Leaves of Grass*, Causes, Montpellier, 1930 . وفيما يتعلق بالآيات ، قارن بما سيلبي ، ص ٣٦٣ وما يليها من هذا الجزء .

(٢٤١) "لقد حان الوقت - في اعتقادي - لتحطيم حواجز الشكل أساسا بين النثر والشعر" ، هكذا قال "ويتسلند" في "نيو بويتري *New Poetry*" ، ويضيف متحدئا عن الشعر الموزون : "لقد انتهى يوم هذه القافية التقليدية" *Œuvres complètes*, t. II, p. 272, cité par Mansell Jones, *Walt Whitman and the origines of the vers-libre*, French *Studies*, (avril 1948, p.61) .

(٢٤٢) *New Poetry*، ذكره أيضا "مانسيل جونز"، ص ٦٢. قارن بما سيلبي ص ٣٨٥ من هذا الجزء .

(٢٤٣) نشرت قصيدة "بحرية" في العدد السادس من "لافوج" (٢٩ مايو - ٣ يونيو ١٨٨٦) ، و "حركة" في العدد التاسع (٢١ - ٢٧ يونيو) ؛ وأول شعر نشره "كان" و "لافوج" كان في شهري يوليو وأغسطس (انظر Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, p. 134-145).

(٢٤٤) المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

(٢٤٥) المرجع السابق ، ص ١٥٣ .

(٢٤٦) مرجع سابق ، ص ١٥١ .

(٢٤٧) *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. I, p. 156 ؛ قضية رائجة طبعاً، لا بين الجمهور العريض، بل بين الرمزيين المترددين حتى ذلك الحين بين عدة أشكال شعرية .

(٢٤٨) Michaud, *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. II, p. 409.

(٢٤٩) *Sur le cadavre d'un petit Savoyard*, Pléiade, 1886, p. 182 .

(٢٥٠) "تزين أعلام العيد الملونة المدينة .." ، *La ville*, Pléiade, p. 186 . قارن أيضا في قصيدة "مدينة" لرامبو : "رايات الحرب اللامعة" ، "احتدام السماء يزين الصواري" (181). (*Œuvres*, Pléiade, p. 181).

(٢٥١) "على مسافة هائلة فوق صالوني تحت الأرضي ، كانت البيوت تنجدر ، والضباب يتجمع . الطين أحمر أو أسود . مدينة ، مدينة بلا نهاية !" (*Enfance V*, *Œuvres*, Pléiade, p. 170).

(٢٥٢) *Le Symboliste*, n° 1, octobre 1886 .

(٢٥٣) *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, t. II, p. 340 التعبير لميشو

(٢٥٤) وما يزيد دهشنا أن "موربيه" قد طالب - فيما يبدو - بـ "أولوية الشعر الحر" (قارن بـ Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, p.129)، وأنه كان سيرسل إلى "لافوج" - عام ١٨٨٦ - قصيدة كاملة من الشعر الحر ، "آه ! لماذا شفتاك بين ضربات بلطة الملك ؟".

(٢٥٥) ولم تتجاوز مجلة "سيمبوليست" - التي أسسها "كان" و "آدام" و "موريا" - العدد الرابع . وبالإضافة إلى نظريات "آدام" ، ستترك الذكري التي لا تفنى لحوليتها الأولى ، التي وصفت فيها - بمحبات مألحة - "بوليفغار" الإيطاليين برطانة هذا العهد : "تحت وطأة سموات مستوية ، في الأضواء المختمة للمصابيح تطرز الشوارع البيوت ، إلخ...".

(٢٥٦) قارن بما سبق ، ص ٧٢ من هذا الجزء .

(٢٥٧) ومن جانبهم ، أسس "كان" ومجموعته - التي وحد بينها الإعجاب بتالارميه والترعة الأوركسترالية - مجلة "الانخطاط" كي يسجل "الانشقاق التام مع تلاميذ فيرلين المزعمين - وهو عنوان فريد مادام الأمر يتعلق بإعلان الحرب ضد "كان" و"موريا" الموصومين بأتهما انخطاطيان . حول هذه المشاحنات ، انظر **Michaud, Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, p. 345-346 . وبالنسبة لغيل و"ميريل لي كاردونيل" و"ليو دورفي" - (الذي قطع علاقته بكان) - فإن "الشعر الكلاسيكي هو الشعر الوحيد" .

Le Symboliste, n° 3 . (٢٥٨)

Bobo, **Le Symboliste**, n° 2 . (٢٥٩)

(٢٦٠) "روح "بيرو" حديث تحت قفازات مهرج" (L. Guichard, **Jules Laforgue et ses poésies**, P. U. F., 1950,) . (p. 117)

(٢٦١) يوليو ١٨٨٦ ؛ 194, p. 194 **Lettre à un ami, Mercure de France**, 1941,

(٢٦٢) انظر **Premiers Poèmes**, avec une *Préface sur le vers libre* (**Mercure de France**, 1897), et Dujardin, **Les premiers poètes du vers libre**, p. 109-128

(٢٦٣) نجد العبارة أيضا - على سبيل المثال - لدى "فيليه - جريفان" (*Préface de Joies*, 1889) ، ولدى "روتيه" (**Mercure de France**, 1893) .

(٢٦٤) 21, p. *Préface sur le vers libre*, **Premiers Poèmes, Mercure de France**, 1897, إنما - كما يقول "كلن" - المقارنة بين الأجزاء الإيقاعية في "أزهار الشر" و"قصائد نثر" ، التي أعطته فكرة "كتاب مختلط ، يتناوب فيه - بطريقة منطقية - شكل الجملة المغناة" (*Préface*, p. 20) .

(٢٦٥) نتعرف على "متزّه" قصيدة "محاورة عاطفية" لفيرلين "في المتزّه القديم الوحيد والبارد..." .

(٢٦٦) تتكون "قصود هائمة" من قصائد مكتوبة بأبيات متحررة في البدء ، ثم حرة تماما، وقد نشرت في "لافوج" عام ١٨٨٦ .

La Nuit Tragique, 15 août 1887. (٢٦٧)

(٢٦٨) خطاب إلى "دوجاردان"، بتاريخ ٢ سبتمبر ١٩٢٠ ، ورد ذكره في *Les premiers poètes du vers libres*, à la suite de **Mallarmé par un des seins**, Messein, 1936, p. 171.

(٢٦٩) تسع نثرات منشورة في "فالتري" في شهر أغسطس عام ١٨٨٧ ، و"موكيل" نفسه يذكر لدوجاردان قصيدتيه النثريتين "الأفق الفارغ" و"جمعة" ، باعتبارهما الأكثر تميزا .

(٢٧٠) خطاب إلى "دوجاردان"، المرجع السابق، ص ١٧٢ .

(٢٧١) خطاب إلى "دوجاردان" (Les premiers poètes du vers libres, p. 172). وقد نشرت "فالروني" في ١٥ يونيو ١٨٨٧ - بتوقيع "إيما كليوكابل" (التي ينبغي أن نتعرف فيها باليدوية على "م . م . ، البير موكيل" - "Mot Quel - كلمة ما")، دراسة مطولة حول الشعراء الملحنين الذين يريدون إلغاء "القواعد العروضية الجائرة"، وعن "قصور هائمة" لكان ، حيث يبدو الاتجاه الحالي الموفق كتحفظات موجهة - رغم هذا - إلى "اللوحات الثرية" التي "تفتقر إلى الدقة المطلوبة" باعتبارها جملا اعتراضية بين الأجزاء المختلفة .

(٢٧٢) حول الأعمال الأولى المنشورة لأنصار الشعر التحرري ، انظر "دوجاردان"، مرجع سابق ، ص ١٣٤ - ١٤٧ .

Les Origines du Symbolisme, Messeln, 1936, p. 11. (٢٧٣)

الفصل الثالث

قصيدة النثر و الشعر الحر جمالية قصيدة النثر

(١) قصيدة النثر والنظريات الرمزية

النظرية الرمزية : تمثال الطبيعة بين النثر والشعر . الانتقال، من خلال التلخيص التدريجي للنبرات، من النثر المُوَقَّع إلى الشعر الحر . النثر المُوَقَّع - من ناحية أخرى - مختلط بقصيدة النثر .
مناقشة النظرية:

(١) قصيدة نثر وشعر حر .

(٢) قصيدة نثر ونثر مُوَقَّع .

أ) إبقاعات قصيدة النثر .

ب) من النثر المُوَقَّع إلى قصيدة النثر .

خلاصة : قصيدة النثر ليست شكلاً وسطياً بين النثر والشعر ، لكنها نوع مستقل .

(٢) جمالية قصيدة النثر :

(١) المبدأ المزدوج لقصيدة النثر :

تستعير عناصرها من النثر ؛

تبني نفسها كقصيدة .

(٢) قطبا قصيدة النثر :

التنظيم الفني ؛

الفوضوية الهدامة .

(٣) صيغتنا قصيدة النثر : القصيدة الشكلية والإشراقات . من قطب

إلى آخر : تذبذب وتطور . التوازي بين قصيدة النثر والتطور

الاجتماعي، والثقافي ، والفني .

قد يبدو مجانباً إلى حدٍ بعيد أن نتحدث عن "جمالية" نوع يرفض - بالذات - أي تحديد مُسبق، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتاً، ومُصنفاً، وخاضعاً لمعايير جمالية أو أخرى: نوع متحرك، هيوبي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق - حسب العصور - لفهمه وبنيته. وقد ذكرت في مقدمتي أن كثيراً من التعريفات المختلفة - إن لم تكن المتناقضة - قد حاولت تعريف هذا النوع، لتنتهي إلى أن نوعاً كهذا لا يمكن تعريفه^(١). لكنني أشرت - وكتبت - إلى أن هذا الرافض للمعايير التقليدية، وهذه المجاهدة للهروب من القواعد وللقطيع مع كل لغة شعرية معروفة، كانت - بالفعل - خصائص مميزة لها؛ وأشرت أيضاً إلى مفصل الضرورات المتناقضة، والتعارضات التي شكلت جذر قصيدة النثر نفسها، ومنطق وجودها ومغامرتها الدائمة في آن: أي الصراع بين حرية النثر والصرامة التنظيمية للقصيدة، بين الفوضوية الهدامة والفن المؤسس للأشكال، بين إرادة الهروب من اللغة وضرورة استخدام اللغة. وكل محاولات قصائد النثر التي رأيناها (والتي سنراها) يمكن اعتبارها محاولات في اتجاهات مختلفة من أجل حل نفس المشكلة، والتوصل إلى تركيب جدلي بين هذا الهدم للشكل وهذا الخلق للشكل، الذي تتطلبه - في آن - الروح الشعرية الجديدة .

وقد بلغنا الآن موقعاً مركزياً نسيطر فيه - من وراء الرمزين - على المسعى الميتافيزيقي الكبير لبودلير ولوتريامون ورامبو ومالارمي، من أجل "خلق" لغة وإيجاد أداة للتوصل إلى المجهول أو المطلق، من خلال قصيدة النثر، ومنه نرى - خلال النصف الأول من القرن العشرين - ظهور أشكال تمرد ومحاولات تحرر أكثر جسارة أيضاً؛ ومن ناحية أخرى، فإن الرمزية - بالأهمية التي أضفتها على الدراسات التقنية والنظريات الجمالية - قد وضعت في الصدارة مسألة الشكل الشعري، ومشكلة العلاقات بين النثر والشعر؛ وانطلاقاً من النثر الموقع والشعر الحر، سيصبح من السهل علينا استخلاص الملامح المميزة لقصيدة النثر.

نستطيع - إذن - أن نحاول حالياً، بالارتكاز - في آن - على المؤلفات، وعلى الاتجاهات التي تعطيها شكلاً، وعلى النظريات التي تساندها، أن ندرك قصيدة النثر في جوهرها، وفي أشكالها الأساسية. وستمثل المرحلة الأولية (السلبية، إذا شئنا) في تمييزها عن الأشكال التي قد نيسل إلى

خلطها بها، شعر حر مُسَهَّب أو نثر مُوقَّع، وأن نعزلها باعتبارها نوعًا مستقلًا. وفي مرحلة ثانية، سيتعلق الأمر بالعثور - عبر المظاهر المختلفة التي اتخذتها قصيدة النثر، وفقًا للفترات والأفراد، والضرورات الجوهرية الجمالية والروحية - على موقع ميلاده، وإدراك الحركة المزدوجة في الداخل، والقوى المزدوجة المتناقضة التي تمنح هذا النوع حيويته وأصالته. ربما سنرى وقتئذ - بشكل أفضل - فكرة قصيدة النثر كشكل حديث للشعر، وشكل فني يعبر - في نفس الوقت - من خلال مبدئه المزدوج، عن الصراع الأبدي بين النظام والحرية .

(١) قصيدة النثر والنظريات الرمزية

ارتبطت الإشكاليات المطروحة بفعل قصيدة النثر والنثر الموقَّع والشعر الحر- بشكل وثيق- بالمدرسة الرمزية؛ ومن ناحية أخرى- مثلما رأينا- توصل الرمزيون، عبر قصيدة النثر والنثر الموقَّع، إلى الشعر الحر. ويتيح هذا الواقع- بل سأقول إنه يتطلب- مواجهةً بين الأشكال الثلاثة، مما سيتيح إعادة ضبط مفيدة .

والواقع أن الرمزيين قد كنسوا- وبأي حماس!- الفنون الشعرية، وجددوا فكرة الشكل في الشعر، ومنحوا الإيقاع- هذا المهمل- دوراً أساسياً على حساب البحر، هذا الطاغية؛ لكنهم انقادوا أحياناً، في حماسهم الثوري، إلى تمثلات مجتزأة، وإلى بعض النظريات المطلقة على نحو مفرط- مما قد يولد خطر تشويش الأفكار. وبشكل خاص، فقد تبدت قصيدة النثر- التي كثيراً ما دار الحديث عنها في حوالي عام ١٨٨٦- متكررةً بطريقة غريبة: فاخلط يجري - بسهولة - بينها وبين النثر الموقَّع (فما يسميه الرمزيون "قصيدة نثر" هو- في أغلب الأحيان، مثلما رأينا- نثر منظم بشكل موقَّع أو، بالأحرى ، إيقاعي)^(١): نقصد نثراً منظماً بشكل إيقاعي، ويسـتخدم- مثل النظم- التلاعب المتنوع في النبرات والمؤثرات الصوتية مثل التكرارات، والسجع، والمخارفات. لكن هذا النثر الموقَّع يتخذ بدوره شكلاً - ضمن سلم متدرج يبدأ من النثر إلى الشعر الموزون (مرورا بالآية والشعر الحر)، دون قطع التواصل، لأنه- على ما يقال لنا- ثمة فارق في الدرجة بين النثر والشعر، لا في الطبيعة. وبذلك، ولأن العنصر الإيقاعي أصبح حاسماً، نصل إلى ألا نضع في الاعتبار سواه، وإلى أن نضع كافة الأشكال على نفس المستوى، وإلى التحايل التام لمفهوم النوع .

يصبح من الضروري إذن- إذا ما أردنا تحاشي خلط الأفكار والمصطلحات- أن نعيد ضبط الأشياء، وأن نعزل قصيدة النثر كنوع مستقل، بأن نوضح على التوالي :

- أن النثر الموقَّع الذي تستخدمه قصيدة النثر مستقل عن الشعر الحر، وذو طبيعة مختلفة؛

- أن قصيدة النثر، المكتوبة في نثر مَوْقِع، هي - رغم هذا - مستقلة عن النثر المَوْقِع بقدر استقلالية متتالية "بيكريتر" ذات الطباقي الموسيقي، على سبيل المثال: إذ إنها تفترض على هذا النثر المَوْقِع تنظيمًا شكليًا، وبنية إجمالية، كي تصنع منه كلاً، "كائنًا فنيًا"^(٣).

(١) قصيدة النثر والشعر الحر

مَنْ لم يسمع بالإصرار على أن "الشعر الحر هو نثر"^(٤)؟ مَنْ لم يسمع هؤلاء الأشخاص الذين يتحدث عنهم "دوجاردان"، "الذين يقولون لكم عن مقطوعات كهذه لـ"فيليه-جريفلن": "يا لها من قصيدة نثر رائعة"^(٥)؟ إنه رد فعل طبيعي من جانب من لا يقبلون سوى الشعر الموزون، أو من يحترمون الشعر الحر، قياسًا إلى الشعر الكلاسيكي. ولا شك أن كل تطور الشعر - منذ البدء في إحلال الأسلوب التعبيري محل الأسلوب الخطابي في القرن السابع عشر - قد نزح إلى تقريبه من النثر؛ التعدي، و"الآليات النثرية"، وكثير من المراحل؛ لكن ثمة خطوة حاسمة قد أُنجزت عندما تم إلغاء التساوي في المقاطع اللفظية للآليات، وتمت مواكبة نهاية البيت لا مع المقطع اللفظي الثامن أو الثاني عشر، بل مع وقفة المعنى. أصبح الشعر - بذلك - ذا وحدة شكلية ومنطقية في آن، لم يعد يتدخل فيها التعداد المقطعي. وأيضًا، هدم إلغاء القافية (العنصر الأساسي في الشعر، لدى البارناسيين) الحاجز بين الشعر والنثر. إنه الإيقاع وحده الذي حَكَم الشعر الحر شأنه شأن النثر المَوْقِع.

أيعني هذا أن ثمة تماثلًا حقيقيًا في الطبيعة بين النثر المَوْقِع والشعر الحر؟ الإقرار بذلك يعني الإقرار - مع الرمزيين - بإمكانية الانتقالات غير المحسوسة من النثر إلى الشعر، بأن نضيق (ببساطة) من الإيقاع، وبأن نضاعف النبرات!^(٦) ولكن - في هذه الحالة - لماذا نتقبل، في لحظة معينة، الشكل شعر؟ وقد طرح "بار" نفسه هذا السؤال بارتباك، بعد أن سأل أهم الشعراء التحرريين: "إذا ما كان تناغم الشعر لا ينبغي أن يختلف عن تناغم النثر، فما فائدة الشعر والنثر؟"^(٧)

وحول هذا التساؤل، يجيب الرمزيون بأنه ينبغي إلغاء الفجوة بين الـ"نثر" والـ"شعر"، وأنه يمكن العبور من النثر إلى الشعر بفعل انتقالات غير محسوسة، طالما أن التمايزات بين أحدهما والآخر إنما هي تمايزات في الدرجة لا في الطبيعة: هكذا، أقام "ر. دي سوزا" مدرجا يبدأ من "النثر" (حيث تتوفر اللغة على الحد الأدنى من الحياة الإيقاعية)، إلى "الإيقاع"، فإلى "البحر"^(٨). والشكل النموذجي هو الذي سيسمح بالانتقال من النثرية إلى الغنائية والعكس (أي شكل قادر

على أن "يوقع" نفسه وأن "يسقط الإيقاع" عن نفسه في الحال: "شكل سيعبر، مثلما يقول "دوجاردان"، دون انتقالات وبلا اصطدام، من شكل الشعر إلى شكل النثر، وفقاً للحالة الغنائية للحظة، وستكون دائماً بلا اصطدام ولا انتقالية، سواء كان شعراً حرّاً، أو آية، أو قصيدة نثر"^(١١)، في تنال دوري للأجزاء الإيقاعية المكثفة في شعر، الموسّعة في شكل آيات والمخففة في شبه نثر"^(١٢). وشكل كهذا قادر على التوافق (مثلما أراد "بودليز") مع كل الحركات، وعلى متابعة كل انتفاضات الكائن الداخلي، هو حلم الرمزيين الكبير: "نحن نرى، مثلما يكتب "شارل موريس"، ما قد سيكونه كتاب يهبط فيه الأسلوب - حسب المناسبات التي تشير إليها الانفعالات - من الشعر إلى النثر، ويصعد من النثر إلى الشعر، مع أو بدون انتقال قصيدة النثر"^(١٣)، متأرجحاً عندما سيستخدمها في إيقاعات ستعلن وستوحي - بفعل الجناس والمخارفات - بـ "العدد" و "القافية" من أجل التوصل إلى بلوغهما، ونادراً ما ستتركهما دون الإنذار بتدرج بطيء، بدلاً من تحقيق تأثير"^(١٤).

هذا "الخلط الأساسي بين الشعر والنثر"^(١٥)، أهو ممكن؟ لقد سعى الرمزيون إلى اختبار تجربة شعر "تركيبى" تتحد فيه كل أشكال التعبير، من شعر، ونثر، ونثر موقع، مع الأشكال الأخرى من أجل "فن شامل" - مثلما كان يُحلّم به بتأثير "فاجنر"^(١٦). وفيما يتعلق بثلاثية "نطونيا"، المكوّنة من "قصائد نثر مختلطة بالشعر"^(١٧)، التي تتأرجح بين القصيدة والدراما والرواية، يذكر "موريس" - في ملحوظة مدققة - أن "دوجاردان قد يكون أول من حاول الجمع بين الشكلين الأدبيين: وإذا كان نثره يفتقر إلى التماسك، ونظمه إلى الشعر، فإن نواياه تظل جذيرة بالثناء"^(١٨). غير أن رمزيين آخرين سيلعبون على مفتاح أكثر اتساعاً في أعمالهم التي ستتخذ شكل روايات - قصائد (مثل "حكاية الذهب والصمت"، حيث يستخدم "كان" - براعة - النثر والشعر والنثر الموقع بالتبادل، دون أن ينجح، للأسف، في إثارة شيء آخر سوى الملل المثير للإعجاب)^(١٩)، وبشكل خاص في مسرحياتهم، سواء المخصصة للعرض أو القراءة: "سان - بول - رو" في مسرحيته المدهشة "السيدة ذات المنجل"، التي يقول إنه استخدم فيها "أشكالاً ملائمة للانفعالات المعاشة"^(٢٠)؛ و"آييل بيلوتيه" في مسرحيته "ثيتان" (١٨٩٦)، الذي يحقق - حسب ما يقول "غيل" - "مفهوم التعبير المختلط حسب حركة وصعود الفعل وروحانية الشخصيات: لغة سوقية، ونثر موزون، وشعر غنائي"^(٢١)؛ و"آدريان روماكل" الذي بذل - في مسرحيته "العابرة"^(٢٢) - جهداً تركيبياً مزدوجاً وغريباً: تركيب الأنواع الأدبية، الرواية، والمسرح، والقصيدة، وتركيب أشكال التعبير، الشعر، والنثر الموقع، إلى هذا الحد أو ذاك، والآية، وقصيدة النثر"^(٢٣). وكى نقصر حديثنا على هذه المحاولة الأخيرة، التي لا تفتقر إلى القيمة - فضلاً عن ذلك - فإننا ندرك تماماً أن المؤلف يسعى إلى خلق شعر تعبيري "تركيبى"، حيث يتخذ النثر الموقع - إلى حد ما، طالما أنه محصور في التعبير عن الأفكار المجردة"^(٢٤) - إيقاعاً ملحوظاً أكثر فأكثر، بقدر ما يغزو الانفعال، ليصل أخيراً - في لحظات التوتر الغنائي الكبير - إلى أبيات يمكن أن تكون إيقاعية أو موزونة، حسب ما ستتخذها الغنائية من طابع

ديناميكي أو سحري: لكننا لن نرى فيها- بشكل جيد- إلا مدى مقاومة أشكال التعبير له، وهي تتجلى كأشكال عضوية راسخة، ترفض أن يتم تذويبها كي تدخل في مزيج أكثر قابلية للتشكل. والواقع أن ثمة قطعة دائماً (وليس انتقالة غير محسوسة) بين شكل وآخر، بين النثر والآية والشعر- ومن هنا يكمن الإحساس، أحياناً، بالتنافر^(٢٤) الذي يتم الشعور به بشكل أوضح من قصائد النثر، أو الشعر، بالتحديد لأن كلاً منهما يشكل كلاً يظل محكوماً بمادة المجموع، مثل الجملطات إذا جاز القول: إلى حد أنه بدلاً من "إعادة الفن إلى الوحدة البدائية والمركزية"^(٢٥)، مثلما أراد "موريس"، نصّل إلى النتيجة العكسية تماماً.. ويبدو أن تعاقب الأشكال (التعاقب لا الذوبان) لن يجد مبرره حقاً إلا في كتاب من قبيل "موت الأرض"، حيث يقترح الكاتب على نفسه أن يستقبل كل أشكال الحياة، وكل أشكال التعبير، بلا اختيار أو تصنيف^(٢٦). ويبدو- أيضاً- أن الشكل الوحيد المطاط بما يكفي للتوسع للخطاب أو الاختصار على الشعر هو "الآية" التي استخدمها "كلوديل" بأستاذية منذ بداياته (رأس ذهبية- ١٨٩٠)؛ لكن ثمة- دائماً- إيقاعاً، و ثمة غنائية دائماً، وهذا التوتر الغنائي هو ما يحافظ على الوحدة^(٢٧).

فلماذا يستحيل إذن العثور على شكل فريد، يمر من النثر إلى الشعر، عبر انتقالات غير محسوسة؟ لقد أثبتت التجربة للرمزين أنهم يسيرون في الطريق الخطأ، بإنكارهم مفهوم الـ "شعر".

و ثمة حقيقة ينبغي أخذها في الاعتبار تماماً، إذا ما أردنا عدم الوقوع في الفوضى التامة: وهي أن بيت الشعر يشكل وحدة، للأذن مثلما للعين تماماً- وهو ما يصدق أيضاً بالنسبة للشعر الحر والشعر الكلاسيكي؛ فسواء تعلق الأمر ببيت سكندري، أو بيت ثنائي المقاطع، ببيت شعر حر قصير أو طويل، يظل بيت الشعر هو "الكلمة الكلية الجديدة، والغريبة عن اللغة مثل تعويذة" التي يتحدث عنها "مالارمي"^(٢٨). وفي مواجهة النثر، الذي تتشكل وحدته من "الجملة"، فإن بيت الشعر- المعزول طباعياً، والمكون، كما يقول "كلوديل"، "من سطر وفراغ"^(٢٩)- يشكل كلاً منطقياً، ويشكل- في جميع الحالات- كلاً شعرياً. وقد نزع التعدي- أكثر فأكثر- إلى هدم الوحدة المنطقية في بيت شعر الرومانتيكيين^(٣٠)؛ وسعى الرمزيون- على النقيض- إلى أن تتطابق الوحدة الشكلية والوحدة المنطقية: "كل وحدة تعبيرية للفكر، وكل وحدة منطقية في الخطاب، ستخلق وحدة إيقاعية في المقطع"، مثلما يكتب "هنري غيوت"^(٣١) على سبيل المثال. وقد نعتقد أن هذا التقطيع إلى وحدات منطقية ربما يُدخلنا عالم الخطاب: لكن لا شيء من هذا القبيل، لأن كل وحدة منطقية محسوسة باعتبارها كلاً له علاقة بالوحدات الأخرى بطريقة أقل منطقية (تبعية للمعنى الإجمالي للجملة) من كونها إيقاعية أو شعرية.

وذكر مثال سيشعرنا- بشكل أفضل- بالاختلاف في "الطبيعة" بين النثر والشعر. وها هو مقطع من عمل "هـ. دي رينيه" الشهير، "الزهرة":

وُلدت الزهريةُ في الحجر المنحوت .

تنامت رشيقةً وصافية

بلا شكل مازال في رشاقتها

وانتظرت .

اليدان خاويتان وقلقتان ،

طُوال أيام ، أدير الرأس ،

يساراً ، ويميناً ، بلا أدنى صوت ،

دون مزيد من صقل البطن أو رفع المطرقة .

الماء

كان يسيل من ينبوع لاهثاً .

في الصمت

كنتُ أسمع الفواكه ، واحدةً واحدةً ، في أشجار البستان

تتساقط من غصن إلى غُصن ؛

كنتُ أستنشق أريجاً مُبشّراً

بزهور بعيدة على الريح ؛

كثيراً

ما كنتُ أعتقد أنهم تحدثوا بصوتٍ خفيض ،

و ، خلال حلمي ذات يوم - دون نوم -

سمعتُ عبر الجانب الآخر من المراعي والجدول

النايات تشدو ...

سأنقله نثرًا، مشيرةً إلى المقاطع اللفظية التي ستأثر بشكل طبيعي بنبرة الاستمرار (يمكن أن توجد،
بالتأكيد ، طرق في الإلقاء أكثر تشديدًا أو أقل) :

La vase naissait dans la pierre façonnée. Svelte et pur, il avait grandi, informe encore en sa sveltesse, et j'attendis, les mains oisives et inquiètes, pendant des jours, tournant la tête à droite, à gauche, au moindre bruit, sans plus polir la panse ou lever le marteau. L'eau coulait de la fontaine comme haletante. Dans le silence j'entendais, un à un,, aux arbres du verger, les fruits tomber de branche en branche; je respirais un parfum messenger de fleurs lointaines sur le vent; souvent, je croyais qu'on avait parlé bas, et, un jour que je rêvais,- ne dormant pas-, j'entendis par-delà les prés et la rivière chanter des flûtes...

وُلدت الزهريةُ في الحجر المنحوت. تنامت رشيقةً وصافيةً،
بلا شكل ما تزال في رشاقتها، وانتظرتُ، اليدان خاويتان
وقلقتان، طوال أيام، أدير الرأس، يساراً، ويميناً، بلا أدنى
صوت، دون مزيد من صقل البطن أو رفع المطرقة. كان
الماء يسيل من البنبوع لاهثاً. في الصمت كنت أسمع
الفواكه، واحدة واحدة، في أشجار البستان تتساقط من غصن
إلى غصن؛ كنت أستنشق أريجاً مبشراً بزهور بعيدة على الريح؛
كثيراً ما كنت أعتقد أنهم تحدثوا بصوت خفيض، و، خلال
حلمي ذات يوم - دون نوم - سمعت عبر الجانب الآخر من
المراعي والحدول النايات تشدو ...

ما الذي نشبته ؟

(١) لاشك أن السحر الشعري لهذه المقطوعة لم يتلاش تماماً؛ ورغم هذا فإن انطباع الانتظار المتردد، غير الواثق، ذي الإشارات المتقطعة (وكأنما بضعة إشارات معزولة واهية تفتتح، وهي تخرق الصمت، ظهور الحركة والحياة) مخفف للغاية، لأنه لا يعود إلا إلى علامات الترقيم لا إلى الوقفات، و"الفراغات" التي كانت تفصل بين أبيات شديدة القصر: إذ يمكننا القول إن صمت الانتظار كلل محسوساً بصرياً (لدى الرؤية) بفعل الفراغ الذي يتخلل الصفحة؛ فالنص يشكل الآن استمرارية من الناحية البصرية .

٢) ما كانت الوقفات- فيما بين الأبيات- تفصله، ربطه النثر معاً: هكذا تختفي الوقفات البالغة الدلالة الموجودة بعد

وانتظرت

وبعد

في الصمت

كما أن الوقفة كانت ترفع من قيمة كلمة مبشراً. وسيميل الإلقاء العادي إلى تحييد الكلمة، إلى القول دون تشديد :

أريج مبشر بزهور بعيدة

٣) تصبح بعض المؤثرات الأسلوبية مستحيلة في النثر: فالتكرار "رشيقة- رشاقة" الذي يعطي تماثلاً عندما توضع إحدى الكلمتين في مقدمة البيت، والأخرى في نهايته، ليس- في النثر- سوى رعونة ووطانة .

٤) يتحقق السجع في النثر مثلما في الشعر؛ لكن إلغاء الوقفة في نهاية الأبيات يمكن- أحياناً- أن يقرب بين الكلمات المسجوعة بشكل منفر (Le vent - Souvent = الهواء- كثيراً ما).

٥) إن تحول النثر محسوس للغاية. لقد شكلت هذا النص كنثر موقع، بالتأكيد على نبرات متعددة للغاية؛ ولكن، وحتى مع أخذ طابعه الشعري بالاعتبار، فلن نذهب إلى حد القول، مع نبرتين: "L'eau coulait = الماء كان يسيل"- في حين أن البيت الأحادي المقطع في الأصل: الماء، مشدد عليه بالضرورة؛ والواقع أننا إذا ما نطقنا: "L'eau coulait/ de la fontaine/ comme haletante" = الماء كان يسيل/ من ينبوع/ لاهثاً، لتوفرنا على جملة ثلاثية منتظمة، لا تنتج أبداً الأثر التعبيري المراد للاهت، المتوافق مع المعنى^(٣٢). كيف يمكن - بالمثل - المحافظة على الإيقاع الإيامبي، المعبر للغاية،

Les fruits tomber de branche en branche

الفواكه تتساقط من غصن إلى غصن

الناتج عن التكرار المنتظم للنبرات الأربع^(٣٣) ؟

٦) لنضف (وهو ما يدهش بشكل خاص لدى "هـ. دي رينيه") اللعب البارع الذي يدور حول البحر السكندري، المستدعى والمهدوم في آن: إنما "جوهرة نهائية"، مثلما يقول "مالارمييه"، "يهبها هنري دي رينيه من التوافقات المتقاربة، قبل أن يمنحها بماء وعرياً"^(٣٤): في

ولدت الزهرية في الحجر المنحوت

فالبحر السكندري غائب وحاضر في آن: متعة ملتبسة لا يمكن للنثر أن يمنحها لنا، مآدامت لا تتحقق، في واقع الأمر، إلا من خلال شكل "البيت". وفي

J'entendis, par-delà/ les prés et la rivière

سمعت، عبر الجانب الآخر من/ المراعي والجدول ..

يعبر إرجاء النبرة إلى أبعد من مكانها الطبيعي (في الوقفة)، مثلما يقول "موريه"، عن "فكرة النهاية المتجاوزة"^(٣٥)؛ إنه التوافق في المعنى. ولكن وجود الإرجاء مشروط بوجود الوقفة، ويتطلب الإحساس ببيت الشعر ..

فالوحدة البصرية التي تشكل البيت ليست -إذن- مجرد حيلة طباعية، تصبح بلا جدوى مع اختفاء القافية وتعداد المقاطع اللفظية: فهذه الطباعة تجعلنا نشعر -من ناحية، بفعل الفراغات- بما أسماه "مالارميه" بـ "الهيكل الذهني للقصيدة"^(٣٦)؛ وهي -من ناحية أخرى- تخلق إيقاعا. ويمكننا -إلى حد ما- القول إننا لا نتوفر هنا على أبيات لأن النبرات منحصرة، بل إننا نحصر النبرات لأننا نقرأ أبياتا. وهو ما لا يهم كثيرا - من ناحية أخرى- حيث يتعلق الأمر بحقيقتين جوهريتين .

فالإيقاع النبوي عندما يخلق بهذه الطريقة، فهو حقا إيقاع؛ أعني أننا نتحقق من انتظام في استخدام المجموعات الإيقاعية، بالإضافة إلى تنظيم لحمل المقطع. ولا ينبغي أن نستنتج -من رد فعل الرمزيين ضد القواعد الكلاسيكية- وجود فوضى في أشعارهم؛ فقد أوضحوا بأنفسهم أن الأمر يتعلق بإحلال فكرة قوانين عضوية ومتنوعة بتنوع كل حالة محل فكرة القواعد الصارمة، التي تفرض على الشعر إطارا محددا سلفا. فالحرية التي اكتسبها الشعر لا تحول له -مثلما يقول "فيراييرين"- "أي حق في الفانتازيا ولا في العشوائية"^(٣٧)؛ والحرية -في الواقع- "ليست الفوضى إطلاقا"، مثلما يريد البعض أن يعتقد، لكنها "نظام حيوي" يتنظم ضد "النظام الجرد"، حسب تعبير "دي سوزا"^(٣٨). ويوضح "فيليبه-جريفان" أن "المقطع التحليلي" مع الحديث يمتلك "قوانينه، التي لم تعد فردية بل عامة، قوانين حيوية، عضوية مثلما يحدث مع كل كائن قابل للحياة"^(٣٩). ويمكننا أن ننهي -إذا شئنا- إلى أن مصطلح "شعر - حر -" أسيء اختياره تماما، إذ -حسب عبارة "إتييه"- "إن وجود الشعر الحر مشروط بتناقضه مع نفسه"^(٤٠)؛ في الواقع، لا يهم ذلك كثيرا: فالأساسي يكمن في "ضرورة البحث -في كل شعر -حر" في- عن قوانين"^(٤١).

وإذا ما تأملنا -على سبيل المثال- مقطع "الزهرية" الذي أوردته من قبل، لاسترعى انتباهنا أمران: تواتر المجموعات الرباعية المقاطع اللفظية (ثلاثة مقاطع قصيرة + واحد طويل، 000 -)، وبمجموعة زوجية مميزة لصياغات "هنري رينيه" الشعرية، حيث يستخدم -ضمن المجموعات

المتنوعة، مثلما يقول "مورييه" - "نموذجاً وزنياً ووتناً"^(٤٢) : "en sa sveltesse = في رشاقته"، "et j'attendis = وانتظرت"، "أدير الرأس = tournant la tête"، "بلا أدنى صوت"؛ مجموعات من أربعة مقاطع لفظية يمكن جمعها لتشكيل مقاطع ثمانية الأجزاء تكاد أن تكون كلاسيكية ("طوال أيام، أدير الرأس")^(٤٣). والأمر الثاني: الاضطراب المنظم للأجزاء الإيقاعية : فالإيقاع يأخذ في الاتساع منذ البداية، حيث تتواتر الأوتاد iambes حتى البيت الثامن الموزون، ويشكل شرطه التماثلان "جوهرهً نهائية"، بحرًا سكندريًا :

Sans plus polir la parse ou lever le marteau.

دون مزيد من صقل البطن أو رفع المطرقة.

وإذا ما تأملنا "الزهرية" في مجملها - من ناحية أخرى - لرأينا أن الطول المتنامي للأبيات، والاتساع المستمر للإيقاع، والانتقال إلى بحر منتظم (ابتداء من "Alors le verger vaste et le bois et la plaine، نجد المقطوعة كلها مكتوبة حسب البحر السكندري)، ينتجون أثر كريسندو بالغ الوضوح: لدينا الإحساس، البصري والسمعي في آن، بحركة تولد، يكاد يُشار إليها في البداية، ثم تتضح وتوسع وصولاً إلى الاندفاع الكبرى، التي ستقوى باندفاع جنونية :

زوبعة قوى الحياة .

ولا يتسع المجال هنا لبحث السبب في توافق وقع tempo الحركة السريع مع أبيات متزايدة الطول، في "الزهرية" كما في "الجن" لهوجو ؛ ثمة - على أية حال - تقنية خاصة بالشعر، لا يملك النثر معادلاً دقيقاً لها .

ولنصف - أخيراً - أنه "سواء بإدغام الأبيات المناسبة في انسجام إلى هذا الحد أو ذاك، أو بتحديد نهاية الأبيات بقواف وسجع، أو بالطريقتين معاً، فإن الشعراء قد ميزوا بيت الشعر بطريقة مغايرة عن تلك الخاصة بالنبرة"^(٤٤). ففي عام ١٩١٠، سعى "فيلدراك" و"دوهاميل" إلى تحديد بضعة "قوانين" للشعر الحر : الثبات الإيقاعي، والتوازن الإيقاعي، والمخارفات، والتماثلات ..^(٤٥) . ولاشك أننا نستطيع أن نلاحظ - في هذا الصدد - أن المحاولات التي تمت في قصيدة النثر قد خدمت كثيراً أصحاب الشعر التحرري (لقد تمسوا - إذا جاز القول - على قصيدة النثر، واكتشفوا فيها عدداً ما من الأساليب التقنية التي طبقوها - فيما بعد - على الشعر الحر): كل هذه الألاعيب الخاصة بالتكرار، والمخارفات، والتماثلات، التي نراها مستخدمة في الشعر الحر، إنما تُلقي مباشرة من قصيدة النثر^(٤٦)؛ ولكن إلام تهدف هذه التقنية في قصيدة النثر، إن لم يكن إلى خلق شكل منظم إيقاعياً، إلى أن يُراكب على "الإيقاع" المنطقي للحملة إيقاع أصوات وإيقاع أفكار (من خلال التكرار، والتوازي ..) بهدف التقاط وتحميد التدفق والضرورة الدائمة للنثر في أشكال محددة، ومنحها بنية "القصيدة"؟ فما استعاره الشعر الحر الرمزي من قصيدة النثر، هو وسائل

التمايز عن النثر، خارج التزعة المقطعية . ومثلما لاحظ الرمزيون أن هذه الأساليب قد اكتسبت كل فاعليتها الفنية، عندما تم تطبيقها على الوحدة الشكلية التي تؤسس الشعر، فقد هجروا - في أغلب الحالات - قصيدة النثر إلى الشعر الحر .

فقصيدة النثر، مادامت نثراً، لا تُختزل إلى شعر. ومن شكل إلى آخر، سنشعر دائماً بالانتقالة، لا من درجة إيقاعية إلى أخرى، بل من شكل إلى شكل آخر : وهو أمر حقيقي تماماً، إلى حد أن القصائد "المختلطة" بعد عام ١٨٨٦ (مثل نثرات "موكيل" أو بوبر "لافورج"، التي تحدث عنها من قبل)^(٧) ستبدو كأشكال انتقالية، أشكال هجين قابلة للحياة بصعوبة؛ وستدور المحاولة أيضاً في مجموعات واسعة، من أجل تحقيق "وحدة الأشكال"؛ وسيتم التخلي، فيما يتعلق بالقصيدة، عن السعي إلى شكل مختلط، من النثر أحياناً، وأحياناً من الشعر .

وسنرى أن قصيدة النثر تستخدم النثر الموقَّع، حيث تتجمع الأجزاء الإيقاعية لتشكيل وحدات أو جُملاً؛ لكن هذه الجُمْلُ تصبح - بدورها، في قصيدة النثر - عناصر، مجمَّعة ومنظمة إيقاعياً، لمجموع أوسع، مُشكَّلة كلاً، أي قصيدة .

(٢) قصيدة نثر ونثر موقَّع

(أ) إيقاعات قصيدة النثر

كُتبت قصيدة النثر بشكل عام للغاية، وقصيدة النثر الرمزية - عن قصد تماماً - في نثر موقَّع. إنه مصطلح بالغ الالتباس وينطبق على حالات شديدة الاختلاف (يدور الحديث عن "نثر موقَّع" بصدد النثر الخطائي لبوسويه، والنثر الإيقاعي لكان أو ميريل، والنثر الموزون لبول فور ..) : ويعود ذلك - بداهة - إلى أن مفهوم "الإيقاع"، الواضح تماماً عندما نطبقه على الموسيقى، يصبح أكثر غموضاً عندما نطبقه على الشعر، وبشكل خاص على النثر .

ما هو الإيقاع ؟ إن تعريف "دوليفيه" عام ١٧٣٦ : "هو تجميع لعدة أزمنة تحافظ فيما بينها على نظام معين ونسب معينة"^(٨)، يمنحنا (عند تطبيقه على الفنون الزمنية فحسب، مثل الموسيقى والأدب) العنصرين الأساسيين، نظام ونسب معينة^(٩). ولنحدد فكرة الزمن بمفهوم الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة^(١٠) : ففيما يتعلق بالنثر الموقَّع، حيث تتحدد الأزمنة القوية بفعل نبضة الحدة^(١١) (التي تحتل في الفرنسية بنبرة المدة *durée*) يمكن القول إن الإيقاع سيولد عندما يصبح نظام

معين وعلاقات نسب محسوسين في الأجزاء الإيقاعية الطويلة، إلى هذا الحد أو ذاك، والمتعددة إلى هذا الحد أو ذاك، بما يشكل وحدة من الدرجة الأولى (جملة أو بيت) أو من الدرجة الثانية (مقطع غنائي أو مقطع شعري) : وبما أن الجزء الإيقاعي (ما يسميه الرمزيون "القدم الإيقاعي")^(٥٣) يتشكل من كلمة أو مجموعة كلمات، فإن النبر يقع على المقطع اللفظي الأخير: فجملة "باسكال":

Que de royaumes nous ignorent

كم من الممالك تجهلنا

التي ذكرها "كلوديل"^(٥٣) مكونة من جزئين إيقاعيين، وإيقاعهما زوجي أو ثنائي (نبرتي صوت، وجزئين متشابهي المقاطع، وكل مقطع يتألف من أربعة مقاطع لفظية). وفيه يتراكب إيقاع ذو رنين، لكنه (وهو ما سأحدث عنه فيما بعد) لا يتدخل دائماً .

يتفق الجميع على هذه المبادئ الأولية، وتنشأ الصعوبة عندما يتعلق الأمر بإيجاد منهج يحلل النظام والنسب، و -بالتالي- القوانين التي تحكم البنية الإيقاعية لجملة النثر الموقعة، لاسيما عندما تمتلك امتداداً معيناً. لقد بدأ الشعر الحر في امتلاك منظرية، الذين بحثوا بعضاً من قوانينه وأشكاله^(٥٤)؛ وما زال النثر الموقع الحديث يبدو -في هذا الصدد- كشيء فقير. أهو تشاؤم إزاء موضوع وجود إيقاع للنثر؟ أم نقص في أساليب البحث في مواجهة ظاهرة متنوعة للغاية؟ والواقع أن القوانين الإيقاعية -من النثر الخطابي إلى النثر الموقع، ثم إلى قصيدة النثر- يتصاعد تنوعها وتعقيدها إلى حد أن منهج "م. كريسو" -الذي يكفي فيما يتعلق بالنثر الخطابي- لا يكفي لاستخلاص قوانين النثر الموقع (نثر "شاتوبريان"، على سبيل المثال)؛ وأن منهج "بيوس سيرفيان" -الذي طبق بنجاح على "شاتوبريان" - يتكشف عن أوجه قصور إذا ما درسنا من خلاله النثر الإيقاعي للرمزين، ولا يمكن أن يستوعب بأية حال التنظيم الإيقاعي لقصيدة النثر في مجملها، التي سأتناولها باستفاضة أكبر، عندما أصل إلى مفهوم الـ "قصيدة". وكفي نطل في النثر الموقع، يمكن لبيان بأوجه القصور الرئيسية أن يسمح لنا برؤية أية عناصر أساسية ينبغي أن توضع في الاعتبار -دون ادعاء تدشين منهج جديد^(٥٥) .

وسأعبر سريعاً على النثر الخطابي، الذي تتوافق فيه البنية الإيقاعية مع تنظيم المجموعات المنطقية. نعلم أن "م. دي جرامون" -بعد أن فصل الجزء المتصاعد من الجملة (أو الاستهلال) والجزء المتراجع (أو جواب الشرط) - قد طالب، لبحث هذه البنية، بالمنهج المتمثل في تقسيم كل من هذه الأجزاء إلى مجموعات منطقية، والقيام بجمع حاصل الأجزاء الإيقاعية المندرجة في كل مجموعة^(٥٦). وسنلاحظ، في أغلب الأحيان، وجود توافق ما (نفس العدد في جزئي الجملة)، ينشأ منه التوازن والتناغم؛ وأحياناً -على النقيض- تنافر بليغ. لتكن مثلاً بداية "رثاء هنرييت دي فرانس"^(٥٧) :

Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires,/ à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance,// est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois,/ et de leur donner, quand il lui plait, de grandes et de terribles leçons.

مَنْ يحكم السماوات، الذي تنشأ منه كل الامبراطوريات / إلى مَنْ يعود المجد إليه وحده، والعظمة والاستقلال، // هو أيضاً الوحيد الذي يتباهى بصنع القانون للملوك، / بمنحهم، عندما يطيب له، دروساً حسيمة ورهيبة.

توافق بارع : ٥+٤ // ٥+٤ . تحليل كهذا يوضح توازن الجملة، وتناسقها التماثلي الجميل؛ لا الإيقاع داخل المجموعات (على سبيل المثال النغمة الكبرى في "المجد، العظمة والاستقلال"، ٥+٤+٢)، ولا -بالتأكيد- المؤثرات الصوتية، أو التكرارات البليغة مثل تكرار "seul = وحده".

وفي تطبيقه لنفس المنهج التحليلي على جملة "شاتوبريان"، يرى "م. كريسو" فيها "استخداماً جمالياً للتناظر" (عدد مختلف من العناصر الإيقاعية في جزئي الجملة)، كما يقابل - مثلاً - يقول - "لوحة عريضة بلوحة أكثر محدودة، ليخلق لدينا -رغم هذا- فكرة تنوع ثري" (٥٨) :

J'ai vu/ les vignes/ de Palerme/ mûrir/ sur les coteaux/
d'Augustodunum,// l'olivier/ de Corinthe/ fleurir/ à Marseille,// et
l'abeille/ de l'Attique/ parfumer/ Narbonne. (3 + 3 // 2 + 2 + 2 + 2)

رأيتُ / كُروم / "باليرمو" / تنضج / على تلال /
"أوجستودونوم، // وزيتون / "كورنثا" / يزدهر / في "مارسيليا"،
/ ونحلة "أتاكيا" / تعطر / "ناربون". (٣+٣ // ٢+٢+٢+٢) .

يسمح المنهج -هنا أيضاً- بملاحظة لافتة؛ إلا إنها تؤدي إلى إغفال ثلاث ملاحظات أخرى :

(١) النغمتان الكبيرتان التماثلتان للاستهلال : "J'ai vu/ les vignes/ de Palerme/ mûrir/ sur les coteaux/ d'Augustodunum" = رأيتُ / كروم / "باليرمو" / تنضج / على تلال / "أوجستودونوم" ؛

(٢) التماثل الحاصل بين الاستهلال وجواب الشرط، رغم اختلاف عدد عناصرهما، باستخدام عناصر أقل عدداً في الاستهلال، لكنها أطول (وبشكل خاص العنصر شديد الطول "أوجستودونوم"، في الـ "وقفة") ؛

(٣) التماثل الإيقاعي اللافت للنظر بين مجموعتي جواب الشرط : "et l'abeille de l'Attique" = ونحلة

/ أُنَاكِيَا" التي تجيب على "l'olivier de Corinthe" = زيتون كورنثا" (تفعيلتان من "الأنايبست" في كل مجموعة)؛ وحتى لو لم نقم بترخيم حرف E الصامت في "abeill(e) = نخلة"، فإن قيمته الضعيفة للغاية لا تمنع الشعور بالتماثل^(٥٩)؛ "parfumer Narbonne" = تعطر ناربون" تجيب على "fleurir à Marseille" = يزدهر في مارسيليا" (تفعيلة من "الإيامب" و "الأنايبست، مع قلب إيقاعي).

الخلاصة : ما إن نبتعد عن النثر العادي والخطابي، حيث تنتظم الجملة في مجموعات منطقية كبيرة (لا نستطيع أيضا في هذا النثر أن نهمّل الإيقاع العددي)^(٦٠)، حتى يصبح غير كاف أن نأخذ في الاعتبار فحسب عدد العناصر الإيقاعية التي تدرج في كل مجموعة منطقية. وهو ما يفرض علينا تحليلا أكثر تفصيلية وتحديدا. وتؤكد هذه الحقيقة كلما اقتربنا من العصر الحديث، وكلما هجر نثر الرومانتيكيين ثم نثر الرمزيين الأسلوب العادي والبناء بمجموعات معمارية كبيرة، مترنة للغاية، من أجل البحث عن بناء "انفعالي" أكثر من كونه عقلانيا، للحركات المتجاوبة مع حركات الكائن الداخلي (ديناميكية أو سلاسة، تمواج بطيئة أو انقطاعات مفاجئة) أو تأثيرات "انطباعية"، لتنتقل بذلك من عالم الخطاب إلى العالم الشعري بخصر المعنى. إن إخفاق "م. كريسو" -عند محاولته تحليل نثر "برتران" أو "بودلير" بمنهج "م. دي جرامون"- لذب دلالة. والخلاصة التي ينتهي إليها : "التنافر وتعدد النغمات، بفعل فرضهما حالة انتباه مستمرة على الأذن، يتيحان تنمية التفاصيل"^(٦١)، ليست خاطئة، لكنها غير كافية وشديدة الالتباس. وكي نضرب مثلا، فإن الجملة الواردة في "الرحيل إلى محفل السبت" (من "جاسبار الليلي")، التي ذكرها "م. كريسو" :

Ils étaient là / une douzaine / qui mangeaient/ la soupe à la
bière //, et chacun d'eux / avait pour cuillère / l'os / de l'avant-bras
/ d'un mort.

اثنا عشرة / كانوا هنا / يأكلون الحساء على التابوت //، وكل
منهم / كانت ملعقته / عظمة / الساعد / لميت .

لا تحتوي فحسب على تنافر ٢+٢ // ٣+٢ يعكس "التناقض بين واقعة عادية وواقعة غير طبيعية"؛ بل هو لافت للنظر بشكل خاص بفعل الانتقالة من إيقاع ثنائي، يلحق بالبحر الثماني المقاطع

Ils étaient là une douzaine

qui mangeaient la soupe à la bière

اثنا عشرة كانوا هنا

يأكلون الحساء على التابوت

إلى جزء من جملة متنافرة للغاية، حيث المجموعات المكونة من ٤ أو ٥ مقاطع لفظية et chacun

d'eux / avait pour cuillère = وكل منهم / كانت ملعقته" يليها -بما يمثل تناقضاً عنيافاً- مقطع أحادي اللفظ ، "l'os = عظْمة"، بارز لا يفعل إصااتاته فحسب، بل أيضاً بفعل ما سأسميه -نقلاً عن "موريه" - بـ "الترخيم الجوفي"؛ وهو أثر إيقاعي غير طبيعي، يحدث عندما لا يمكن إدغام حرف E الواهن النهائي، وهو أمر طبيعي في الفرنسية، في الجزء الإيقاعي التالي^(٦٢) :

avait pour cuillère / l'os

كانت ملعقته / عظْمة (الإشارة ' تدل على الترخيم الجوفي) .

ثمة هنا أثر قطع مفاجئ، وهزة ، مثل ما نجد بكثرة أيضاً لدى "فيرهارين (الذي يمنح شعره مكانة هامة للترخيم الجوفي، مثلما أوضح "موريه") .

على دراسة النثر الإيقاعي ألا تضع في اعتبارها -فحسب- عدد وتوزيع الأجزاء الإيقاعية في الجملة، بل -أيضاً- الإيقاع العددي الذي يخلقه عدد المقاطع اللفظية التي تشكل كل جزء، عندما يكشف اضطراب هذه الأعداد "نظاماً" و"تناسبات" معينة. ونعلم أن "بيوس سيرفيان" قد بحث - طبقاً لهذا المنهج- البنية العددية والصوتية المزدوجة للنقلات الغنائية الرئيسية في "أتالا"^(٦٣). فعند حساب المقاطع اللفظية في كل جزء -من ناحية- والأجزاء الإيقاعية في كل مجموعة منطقية، من ناحية أخرى، تم التوصل إلى تمثيل عددي للنقلات التي قام بدراستها، واستنتج الخصائص الإيقاعية للنص المدروس من هذه "الأعداد التمثيلية"^(٦٤). ويتمتع هذا المنهج بميزة الموضوعية والدقة، مادام العمل يقوم على الأعداد؛ وهو أكثر اكتمالاً من المنهج السابق؛ لكن يمكننا -رغم هذا- أن نأخذ عليه أنه :

١) لا يضع في الاعتبار إيقاعات الجرس timbre ، التي تحتاج إلى دراسة مستقلة: لا يعني هذا أن "بيوس سيرفيان" يجهلها، لكنه يعترف بصعوبة تمثيلها حسابياً ؛

٢) أهمل كل ما لا يمكن تحويله إلى أرقام فيه، ويملك رغم هذا قيمة إيقاعية، وذلك لأن دراسة المخطط الرقمي حلت محل دراسة النص: على سبيل المثال، تكرار كلمة أو عبارة يمكن لاستعادتها أن تخلق نطاقاً إيقاعياً معيناً في الجملة؛ وبشكل أعم، كل ما يرتبط في الإيقاع بالمعنى أو بالبنية النحوية: وكى لا ننسب سوى هذا المثال، كيف يمكن لتعاقب أرقام : ٣٣٢٣ ، ٣٣٣٢ ، أن يوضح لنا التماثلات أو الحيوية الإيقاعية -التي ذكرناها فيما سبق- في نهاية جملة "شأتوبريان" هذه:

l'olivier/ de Corinthe/ fleurir/ à Marseille,/ et l'abeille/ de l'Attique/ parfumer/ Narbonne.

(رأيت) زيتون / كورينثا / يزدهر / في مارسيليا / ونحلة أتاكيا

حيث يلعب تماثل البناء دورا رئيسيا ؛

٣) وأخيرا، لا يضع في الاعتبار قيم حرف E الصامت، المتنوعة والهامة للغاية- وهو أمر حقيقي بشكل خاص في النثر الحديث، الذي يقترب إلقاؤه من طريقة إلقاء الكلام. وقد وافق "يسوس سيرفيان" -في دراسته لـشاتوبريان- على أن في هذا النثر "المتعدد"، يسمع حـ حرف E الصامت النهائي في كل مكان، ويحتسب كمقطع لفظي (بينما هناك حالات أخرى، مثلما -على سبيل المثال- في تفيلة "الأنابيس" المزروجة "ونحلة / أتاكيا"، حيث ينبغي للشعور بالتماثل الإيقاعي أن يدفعنا إلى القيام بالإدغام). غير أنه لا يمكن الشك في أنه -اعتبارا من نهاية القرن التاسع عشر- تم غزو الإلقاء "التفخيمي" (نظم، ونثر متعدد) بالإلقاء العادي، حيث يخضع حرف E الصامت لعدة إدغامات^(٦٥)، وأن الشعراء يستفيدون (في الشعر الحر والنثر الموقع) من هذه المرونة المستمدة من حرف E الصامت، "ذي القيمة الواهنة للغاية بالنسبة للقيمة الكاملة للمقطع اللفظي"^(٦٦)، التي - مثلما سيقول "فيلدراك" و"دروهايل" عام ١٩١٠ - حولت العقبة القديمة إلى أداة ثمينة". وبذلك، تحقق "مورييه" من وجود عدة حروف مرخمة لدى "فيليه-جريفان" يجب أخذها بالاعتبار، إذا ما أردنا أن نكون فكرة صائبة عن الإيقاع في الشعر الحر^(٦٧). وسنرى -فيما بعد- أن أحد تحديدات "بول مور" الرئيسية يكمن في التطبيق المنظم لـ"الإدغام الطبيعي" للغة؛ ففي بيت يقدم نفسه - فضلا عن ذلك- "باعتباره نثرا، يختفي كل إزعاج من الإدغام في هذا الشكل"^(٦٨). ونعلم آثار النكهة الشعبية التي يستخلصها من هذا الإدغام لحرف E الصامت (-Si tout' les fill' du monde- Voulaient s'donner la main = لو كل فتيات العالم أردن المساعدة ..). ولاشك أن في الشعر الحر -وبخاصة في النثر الموقع- لا يسهل دائما التعرف بيقين على الإدغام، وبنفتح الطريق أمام العشوائية: فالشعور بالتوافقات التعبيرية أو الإيقاعية هو -وحده- الذي سيجعلنا نقرر ما إذا كان ينبغي أن نقول -على سبيل المثال، في "إشراقات"- "لماذا تشحب هيئة النافذة من عقد القبة؟". لنترك لهذه الهيئة طابعها العارض والإشكالي^(٦٩)، أو على النقيض، ببطاء احتفالي: "تكشفت الأبسطة القمرية على البيوت"^(٧٠). ألم يقترح شاعر بلجيكي، عام ١٩٢٣، أسلوبا طباعيا بارعا للإشارة إلى الحرف المتحرك الصامت بكتابه معكوسا^(٧١)؟ ولكن نظرا لصعوبة مشكلة حروف E الصامت، الذي فتن الرمزيين، فمن المستحيل إهماله: فلنذكر -على الأقل، هنا- أنه يمكن للقيم الرئيسية الثلاث التي يستطيع أن يتخذها، أن تتوافق مع مؤثرات ثلاثة مختلفة :

- قيمة منعدمة (nulle) (إدغام): ومنها -كما رأينا- مؤثرات السرعة أو الألفة ؛

- قيمة ضعيفة، وهي الأكثر شيوعا في كل الحالات التي يلحق فيها حرف E الصامت، بعد نبر، بجزء إيقاعي تال : "Cependant Dorothee ... s'avan/ ce dans la rue déserte, seu/ le vivante à"

cette heure = ورغم هذا فدوروتيه تتق/ دم في الشارع المهجور، الوحي/دة الحية في هذه الساعة...": في هذه الجملة المستمدة من "دوروتيه الجميلة" (٧٢) لبودلير، نشعر تماماً بأثر المنحني والموجة، والهدفة التي ينتجها القطع التعددي، التي يصفها "مورييه" بأن: "حرف E الصامت، الموجز بطبيعته، يعمق الإيقاع" (٧٣).

- قيمة قوية، ثلثت عندما يدمج حرف E غير المنبور لا في الجزء التالي، بل في الجزء السابق: Chacun d'eux avait pour cuillère/ l'os = كل منهم كانت ملعقته / عظمة.. (٧٤). وعلى عكس (القطع) السابق، فإن هذا "القطع النسائي" أو الترخيم الجوفي حشن، ومفاجئ، ومتنافر.

وستحتوي الجمل ذات النمط "التمواج" على عدة حروف من E الصامت، مع القطع التعددي؛ وستحتوي الجمل ذات النمط "الديناميكي" على عدد قليل منها، وستخلي المكان للتخيم الجوفي. وهنا يكمن عنصر إيقاعي مهم للغاية.

ومن الضروري -بشكل خاص، عند دراسة الإيقاعات في النثر الموقَّع الحديث، حيث يتم البحث عمداً عن المؤثرات الشعرية- أن نذكر أكبر عدد ممكن من العناصر: إيقاع نري، إيقاع عددي، تجميعات منطقية، إيقاع جرس، وهو ذو أهمية كبيرة لدى الرمزيين (تلاعب بالسجع والمخارفات)، والقيم المتنوعة لحرف E الصامت.. وتتزايد أهمية هذه الدراسة نظراً لأن أنماط الجمل، في نهاية القرن التاسع عشر، تتنوع من قصيدة لأخرى ومن كاتب لآخر، ومادام الرمزيون -بالتحديد- قد سعوا (مستلهمين تعاليم "بودلير") إلى الهروب، في النثر كما في الشعر، من انتظام الإيقاعات الصارمة والمقدمات المتوقعة. وستقدم بعض الأمثلة فكرة عن تنوع الأساليب والنتائج، وستتيح لنا بشكل أفضل قياس مدى التقدم الذي تحقق في البحث عن "إيقاع شعري" منذ النشر المرسل بشكل منتظم، "الغزير" و"المتناغم" لمزاحمي "فنيلون".

هاهي -أولاً- جملة نثر موقَّع تميز الكتابة الرمزية وسعيها إلى التجديد اللغوي والإيقاعي: وهي مستمدة من "توليه دي بروم"، أفضل أعمال "أدولف روتيه" بلاشك (٧٥): وهي نوع من الرواية الشعرية والرمزية، نشرها -كما يقول "دوبو"- "بمنح، في كل لحظة، وهم الشعر، مع المحافظة -بصرامة- على نوعيته كثر" (٧٦):

Ecoute: il est une Île si perdue au fond de la mer boréale qu'il faut être nous pour la connaître. La proue de nul navire n'a violé son unique plage: vierge fière que drape une tunique en genêts d'or, en sapins gémissants, nimbée d'après-midi aux tièdes caresses d'un soleil sobre, ceinturée de ses falaises nacreuses où les cavalcades cabrées des flots s'encolèrent de brandir en vain et en

vain des étendards d'algues, légendaire enfin et nostalgique aux
bons poètes, c'est Thulé des Brumes...

أنصت : إنها جزيرة ضائعة تمامًا في أعماق البحر الشمالي إلى
حد أنه ينبغي أن نكون نحن حتى نتعرف عليها. لم تنتهك مقدمة
أية سفينة شاطئها الفريد: عذراء أبيه، تكتسي برداء من رياض
مزهرة من ذهب، من أشجار صنوبر متأوهة، يلفها أصيل بمداعبات
فاترة لشمس زاهدة، مطوقة حروفها الصدفية حيث المواكب النائرة
للأمواج قد التصقت عبثًا بالتلويح وعبثًا برايات من الطحالب،
أسطورية وحزينة بالنسبة للشعراء المجيديين، إنها "تولييه دي
بروم"..^(٧٧)

فلنترك جانبًا الاستعارات الكثيرة والتعبيرات النادرة أو الجريئة ("يلفها أصيل"، "صدفية"،
"تغري")، التي يمكن أن تساهم في إضفاء "وهم الشعر"، كي نهتم فحسب بإيقاع الجملة، وبشكل
خاص في الفقرة التي تبدأ من "عذراء أبيه" إلى "تولييه دي بروم". لدينا هنا سلسلة من الإبدالات
التي تُرجى اسم الجزيرة الذي لا يأتي إلا في النهاية (ما يسميه "كريسو" جملة "مروحية")^(٧٨). تنتظم
هذه الجملة - في مجملها - في كتل متصاعدة، ثم هابطة: والحركة هي حركة موجة تتصاعد ثم
تهوي:

Vierge fière

Que drap(e) une tuniqu(e) en genêts d'or, en sapins
gémissants,

Nimbée d'après-midi aux tièdes caresses d'un soleil sobre,

Ceinturée de ses falaises nacreuses où les cavalcades cabrées
des flots s'encolèrent de brandir en vain et en vain des étendards
d'algues,

Légendair(e) enfin et nostalgiqu(e) aux bons poètes, c'est Thulé
des Brumes...

عذراء أبيه

تكتسي برداء من رياض مزهرة من ذهب، من أشجار صنوبر
متأوهة،

يلفها أصيل بمداعبات فاترة لشمس زاهدة،

مضفوقة جروفها الصدفية حيث المواكب الثائرة للأمواج قد
التصقت عبثا بالتلويح وعبثا برايات من الطحالب^(٧٩)،

أسطورية وحزينة بالنسبة للشعراء المحيدين،

إنها "توليه دي بروم" ..

فإذا ما جزأنا النص -بشكل مغاير- فسيؤدي ذلك إلى هدم حركة الموجه هذه (التي يرسم
خطوطها ببلاغة "العدد النبري" المستخلص من منهج "بيوس سيرفيان" بإحصاء عدد النبرات في كل
جملة، أي: ٢ - ٤ - ٤ - ١٢ - ٤ - ٢)؛ ويمتد الجزء الرئيسي عن عمد ولا تقطعه أية علامة
ترقيم، ويطنغى على صيغة الشعر ولا يستطيع أن يستعيد لها إليه. ويضر أي تقطيع -من جهة
أخرى- باستمرارية هذه الجملة (على سبيل المثال، يمنع الشعور بالاتساع المضطرب للبدائية: "
برداء من رياض مزهرة من ذهب، من أشجار صنوبر متأوهة (عدد المقاطع اللفظية في كل عنصر
إيقاعي: ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٤ - ٦) .

ولنتنقل إلى دراسة "العدد الحسابي" (الناتج من عد المقاطع اللفظية لكل مجموعة مستقلة مما
سبق)، التي تكشف لنا توازي مجموعتي ٢ و ٣^(٨٠)، ولنر كيف يشكل الجزء الرئيسي إيقاع
موجة/عنيفة، يتوافق مع "المواكب الثائرة" للأمواج: وهو يحقق ذلك بوسائل ثلاث:

١) مؤثرات صوتية (محارفات خشنة من حرفي C و R: - nacreuses صدفية - ثائرة cabrée
- تلتصق s'encolèrent)؛

٢) ترخييمات صوتية تشعرنا بوقفة مفاجئة بعد حرف E الصامت في

cavalcades'/cabrées,dans s'encolèrent'/ de brandir

مواكب/ثائرة، في تلتصق/بالتلويح^(٨١)؛

٣) نبرات متقاربة، وبشكل خاص في تفعيلة سيوندية^{*} خائية: "étendards d'algues" = رايات
من الطحالب". مدان (أو نبرتان) متتاليتان تصبحان طويلتين، نثرا وشعرا أيضا، نتيجة لحقيقة أن

* سيوندية: تفعيلة ذات مقطعين طويلين.

المقطع اللفظي المفرد ضروري^(٨٢)؛ ويمكن للوقفة الضرورية - بسبب النبر المضاعف - أن تنتج، مثل الترخيم الجوفي تقريباً، تأثيرات الانقطاع، والإلحاح، أو الدوام؛ هنا يتحطم جزء طويل من الجملة بشكل مفاجئ على مقطع لفظي مفرد، مثلما تتحطم الموجة على صخرة .

فإيقاع النثر الموقَّع بالغ التعقيد - مثلما نرى - يعتمد، في آن، على التجمعات المنطقية، والمجموعات النبرية، وتعداد المقاطع اللفظية، والمؤثرات المتنوعة الصوتية والإيقاعية. وهو يرتبط - من جوانب معينة - بإيقاع النثر الخطابي (تجمعات منطقية)، ويرتبط - في جوانب أخرى - بإيقاع الشعر؛ والحقيقة أنه أكثر حرية من الاثنين، ويسمح بمؤثرات أكثر تنوعاً. وينبغي التأكيد - من ناحية أخرى - على أن الرمزين (دائماً تحت تأثير "بودلير") قد استخدموا الإمكانية المزدوجة التي يقدمها النثر حتى حدها الأقصى: القيام - من ناحية، وخلافاً للشعر - بمط مجموعة منطقية (جملة اعتراضية، على سبيل المثال) إلى حد منحها عدة أسطر، للتوفر على مؤثرات خاصة بالسلاسة أو الكثافة؛ ومن ناحية أخرى، وخلافاً للنثر الخطابي، بتمزيق أو تقطيع الجملة، للتوفر على مؤثرات الحيوية أو الانقطاع. وقد قدم "بودلير" بشكل خاص - مقتفياً أثر "سانت-بوف" - نماذج نثر "متمواج"؛ وقدّم "آلويزيوس برتران" نماذج نثر عصبي ومتقطع .

ها هو نموذج جملة طويلة للغاية، وبطيئة للغاية، تكاد تخلو من علامات الترقيم، وتتوافق مع انتظار ساكن وحالم (انتظار يصبح ساكناً وحالماً بفضل إيقاع الجملة بالتحديد) - في حين أن الأبيات الأولى من "زهرية" كشفت لنا انتظاراً حيوياً ويقظاً للارتعاشات الأولى للحياة. إنها الفقرة الأولى من قصيدة نثر لـ "ميريل" - "الأميرة التي تنتظر" - ونشرت في مجلة "فالوي" عام ١٨٨٧^(٨٣):

في ثوب أخضر مُشجَّرَ بفضة باهتة، تحيط الأميرة، تاركة
الخصلات الصهباء لشعرها الثقيل تنساب خارج شبكية اللؤلؤ
بذراعيها الأكثر بياضاً من أصفى زهور الليلك بكل هذا الربيع
قاعدة المزولة حيث يتمدد في خفاء ظل الساعات.

فقرة بارعة للغاية، وبالغة الإتقان بالتأكيد؛ لقد تأمل "ستيوارت ميريل" مسألة قصيدة النثر، وكتب عام ١٨٩٣^(٨٤): "في اعتقادي أن قصيدة النثر، الأكثر حرية من الشعر الغنائي، والأقل انقياداً من الخطاب المنطقي، قد تثير الاضطراب بذلك السحر المختلط الجنسية، مستردة دائماً بين القاعدة والحرية". وفي هذه الجملة التي سأسميها - عن طيب خاطر - "جملة عنقودية"، يلتف حول الهيكل المنطقي: "تحيط الأميرة .. بذراعيها .. قاعدة المزولة"، أرابيسك كامل من الصفات والمفعولات والأسماء الموصولة. وستحطم إذا ما حاولنا أن نفرض عليها التقسيم . وهي تتوفر - رغم هذا - على إيقاع واضح، هو إيقاع الثبرات، بتركيبات بارعة من المحارفات والسجع التي يوليها "ميريل" أهمية كبرى (تحت تأثير "غيل" والشعر الإنجليزي)^(٨٥): ويشكل التلاعب بحروف

الـ g o a r في "ramages de p^âe arg^{en}t" = مُشجّر بفضة باهتة - ما يسميه "ج. هيتيه" بـ "تركيبات متعددة من التوافقات" ^(٨٦)؛ ولنلاحظ أيضًا المخارفة المزدوجة في "russe/er hors du filet" = de pertes = تنساب خارج شبكة اللؤلؤ، والسجع المُلح من ou في: "boudes rousses .. lourde .." : "on في: " = s' alonge l' ombre " يتمدد الظل؛ ثم الإيقاع النري بسيادة مجموعات طويلة إلى حد ما (hors du filet de perles, de) = entoure = الخصلات الصهباء .. الثقيل .. تحيط"، أو من on في: " = s' alonge l' ombre " يتمدد الظل؛ ثم الإيقاع النري بسيادة مجموعات طويلة إلى حد ما (hors du filet de perles, de) = entoure = الخصلات الصهباء لشعرها الثقيل). وأحيانًا متماثلة (les boudes rousses de sa lourde chevelure) = الخصلات الصهباء لشعرها الثقيل). ولنلاحظ هنا - بشكل خاص - أهمية حرف E الصامت، الذي لم يعد يستخدم على النحو السابق مباشرة كترخيم صوتي، بل - على النقيض - كقطع متعدي؛ فالصوت - بعد نبرة المد - يسقط على حرف E الصامت الذي يلحق - حينئذ - بالمجموعة التالية ليمنح إلقاء الجملة منحنيًا ناعمًا بلا تناورات : إنه - حسب تعبير "موريه" - "يعمق الإيقاع" ^(٨٧). وها هي حالة

Boudes rous/ses de sa lour/de chevelure

الخصلات الصهباء لشعرها الثقيل ^(٨٨)

S allon/ge l' om/bre des heures

يتمد/د ظ/ل الساعات

حيث تتضح تمامًا حركة "الموجة" ^(٨٩).

فكل شيء يستخدم - إذن - من أجل منح هذا المقطع وحدةً وسلاسةً كبيرتين، في آن : فهو يملك هذه الحركة المتماوجة التي لا يستطيع الشعر الحر - بفعل تركيبته نفسها - أن يخلقها إلا بصعوبة. ويفضل كثير من الكتاب الرمزيين، وبشكل خاص "هنري دي رينيه" في حكاياته أو قصائده النثرية ("جيد" أيضًا في "رحلة أوريان") هذه الجمل المتعرجة، حيث تطفو الفكرة مثل طحلب في تيار كسول؛ وتقدم "حكايات إلى النفس" نماذج لافتة للنظر لـ "جمل النثر الطويلة، ذات الإيقاع البارع، والرصين والمتناغم" ^(٩٠).

ها هو الآن مثال لنثر "ديناميكي" - وهو نمط أقل تكراراً لدى الرمزيين، رغم تأثير رامبو. وأستعيره من "أناشيد المطر والشمس" لـ "هوج روبيل"، الذي كان أول من ترجم "نيتشه" في "الارميتاج"، وتحمس لويتمان، وألقى بالصواعق - عام ١٨٩٣ - ضد الرمزية، وضد غاباتها الأسطورية، وأميراتها النائيات، وطريقاتها السقيمة في الكتابة ^(٩١). يتعلق الأمر بـ "قصيدة نثر" ^(٩٢) موجزة:

Je n' ai pas à regarder la route : mon baton est là, ma gourde

est pleine : je pars .

La boue jaillit et me souille . Qu'importe ? le soleil séchera la
boue ; marchons .

Il y aura de la boue : il y aura aussi de la lumière . Il pleuvra , il
neigera , il fera des orages : c' est la vie . Marchons .

لم أنظر إلى الطريق : ها هي عصاي ، وإنائي ممتلئ :
أرحل .

ينبتق الطين ويلطخني . ما الذي يهم ؟ ستجفف الشمس الطين ؛
فلنمض .

سيكون هناك طين : سيكون هناك أيضاً ضوء . ستمطر ،
سيهطل الجليد ، ستكون هناك صواعق : إنها الحياة . فلنمض .

ونكتشف -على الفور- أن الإيقاع هنا يضيق ، بدلاً من أن يتعاضد تدريجياً ، مثلما يحدث في
النثر المسمى "الغزير" : فالنثرات تأخذ في التقارب في كل فقرة^(٩٣) : بالتأكيد ، يمكننا وضع نثرات
عديدة إلى هذا الحد أو ذاك أثناء قراءتنا ، لكن علامة الترقيم هنا تقودنا ، وبشكل خاص في الفقرة
الثالثة . ولا يقل إثارةً للدهشة أن نرى كلاً من هذه الفقرات تنتهي بمقطع حيوي : " je pars =
أرحل " ، " marchons = فلنمض " ، " marchons = فلنمض " . وأخيراً ، سنلاحظ عدد الكلمات
القصيرة ، القوية ، التي تبرزها علامات الترقيم الكثيرة : " je pars = أرحل . " ، " me souille
يلوثني . " (الجمل شديدة الاقتضاب ، بلا صفات ولا أدوات ربط) ، وبشكل خاص سيادة النهايات
"المذكّرة" للكلمات (" bâton = عصا " ، " je pars = أرحل " ، إلخ ..) : ويؤدي غياب حرف E
الصامت في نهاية الكلمة -بدهاءة- إلى غياب القطع المتعدي : وعلى عكس ما كان يحدث في نص
"ميريل" ، فلا يوجد أي قطع متعدي في هذا النص .

هذا الشكل من النثر الديناميكي ، الذي نشأ مع "رامبو" ، والذي ستمنحه ترجمات "نيتشه" -
فيما بعد- انطلاقة جديدة ، هو شيء جديد تماماً لم يتحقق البدء في إدراك إمكانياته الشعرية إلا
قراءة نهاية القرن . فيها هو نثر لا يريد أن يكون موزوناً ، ولا خطيباً ، ولا "غزيراً" ، ولا "سبّالاً" ؛
ويهدف إلى توليد مؤثرات إيقاعية وشعرية بوسائل يمكن للقرون السابقة أن تعتبرها مناقضة لكل
إيقاع ولكل شعر . وإذا لم تكن العبارة قليلة الوضوح ، فقد نستطيع الحديث هنا عن إيقاع منشور :
سنجده في كل نثر أكثر "إدهاشاً" من كونه "غنائياً" ، أكثر نزوعاً نحو دينامية اللامتظم والأخرق ،

مما نحو التماثلات والتوازنات المميزة لـ "الأسلوب الجميل"؛ هارباً من الأوزان الكبرى، والأبيات القصيرة المتناغمة - متشككاً في الصوت المخادع. نثر، رغم هذا، مختلف تماماً، وهو ما ينبغي أن نقوله على الفور، عن النثر المباشر، بمهارة، بلا زحرفة، بدلاً من أن يكون مكثفاً - "نثر" نقى في النهاية - خاص بالقرن الثامن عشر و"حكايات" فولتير على سبيل المثال: فالأمر لا يتعلق هنا بالتأثير على ذهن قِدر التأثير على الحواس والخيال، لوضع القارئ في حالة "نغمة" شعرية معينة - فيصبح الإيقاع وسيلة للإيحاء والخلق (على سبيل المثال، عندما يوازن "رامبو" ثلاثة اقتراحات بثلاثة مقاطع أحادية اللفظ، تصبح مُولدة لمساحات شاسعة الأبعاد: "لقد شددت الجبال من قبة جرس إلى قبة جرس، والزخارف من نافذة إلى نافذة، وسلاسل الذهب من نجمة إلى نجمة، وأرقص" (٩٤). وسنرى الجملة، المنتفخة مثل موجة، بفعل دفقة الجمل الاعتراضية، تتكسر فجأة على جزء قصير، أو -على العكس- تعاود الانطلاق عندما نتوقع نهايتها؛ علامات تعجب تفرض وقفات ونبرات غير متوقعة، تقطع الخطوط الصغيرة الأجزاء، وخلق جمل بين قوسين أو انقطاعات مفاجئة؛ كلمات يؤكد عليها تشتغل بطريقة مخالفة للمألوف ("أيا خيري! أيا جمالي!") (٩٥). ويتم -بعناية شديدة- تجنب النهايات المؤنثة، والتعبيرات الرخيمة التي كانت مرغوبة في النثر الفينلوني (نسبة إلى "فينلون"). وفي النهاية، ستتطور الفكرة الشعرية بالتجاورات والتماثلات، بالقفزات المتتالية، لا بالتسلسل المنتظم (واعتباراً من عام ١٨٩٧، سيتغنى "جيد" بـ "استرجاعات" المزرعة، في "موت الأرض" بهذه الطريقة: "برلينيات!" كل هروب ممكن؛ زلاجات، بلد ثلجي، أشد نحوكم رغباتي" (٩٦).

إن رمزي عام ١٨٨٦ -المندفعين تماماً في مطاردة نثر سلس، موسيقي، وطّيع إلى حد أن يتخذ كل تعرجات أحلام اليقظة- لم يستفيدوا أبداً من "إيقاع النثر" هذا الذي أورثه لهم "رامبو"؛ لكننا سنرى الشعراء الشباب للحيل التالي، وبشكل خاص رواد "الحداثة" في بداية القرن العشرين، يعودون إلى هذا الاتجاه، ويجعلون منه نظاماً حقيقياً: فالهدف خلق شكل في النثر له نفس تنافر وحيوية وقلق الحقة نفسها. وفي هذه الفقرة، المستمدة من "لوك دورتان" (ولا سيما الجملة الأولى والأخيرة):

يساري يضم الصخر حيث يتكى ظهري. لا ألمح ظهري
ولا يدي، ولا فخذتي: لا شيء سوى أطراف ملابسي.
ورغم هذا فأعضائي تشعر ببعضها وتربط بفقرات. وتبدل
من الجمجمة كل هذه المواد، هذه العظّمات البشعات، كل
هذه التناسخات التي تلفني، جبال نائية، سمّت كل هذه

* الـ "برلينية": عربة مقفلة ذات أربعة مقاعد، كانت تصنع في برلين.

يدهشنا -في آن- سرعة الأسلوب، وإلغاء كل "الحمولة" الخطابية للجملة^(٩٨)، بفعل الأهمية الممنوحة للكلمات وإلغاء الصفات، الذي يؤدي إلى تقارب النبرات، بفعل تنظيم الجملة في كتل متناقصة ("جبال نائية، سَمَتْ")، وأخيراً بفعل المكان الدال ("وتدلى من الجمجمة..")، وبفعل الاستمرار القصدي للكلمات ("يضم الصخر")؛ لم يعد نثر كهذا يؤثر بالتناغم ولا بالترخيم الصوتي، بل -بالأحرى- بـ "أثر الصدمة". لكن هذا الشعر، بخشونته القصديّة، وتصادماته، وتنافر أصواته، وترخيماته الجوفية، خالق لقيم جديدة، بنفس الطريقة -نفس المعنى- الذي خلّقت به موسيقى موسيقار من قبيل "بيلا بارتوك" أو "هونيچر".

نرى -من هذه الأمثلة القليلة- إلى أي حد يمكن أن تتقابل مختلف أنماط النثر الموقّع: بالإضافة إلى أننا لا نتوفر هنا إلا على عينة للإمكانيات الإيقاعية للنثر. لكن لا ينبغي أن ننسى أن الأمر لا يتعلق هنا إلا بتنظيم من الدرجة الأولى للمواد اللفظية: فباستخدام شكل "النثر الموقّع"، نستطيع أن نبني -بنفس القدر- حكاية، ودراسة، ورواية. ولا شيء أكثر خطأ من الخلط -مثلما فعل الرمزيون- بين "النثر الموقّع" و"قصيدة النثر": وذلك لأن قصيدة النثر هي تنظيم من الدرجة الثانية للنثر، و"شكل ثانوي" -إذا شئنا^(٩٩)- يشكل كلاً، ويكتمل في ذاته عالمًا مغلقًا -أي قصيدة.

ب) من النثر الموقّع إلى قصيدة النثر

فلنعد إلى جملة "ميريل" التي ذكرتها فيما سبق: للوهلة الأولى، لا شيء يسمح لنا بتقرير ما إذا كانت مقتطفًا من قصيدة نثر، أم من "حكاية"، أم من "رواية" نثر شعري، وهي أنواع حاول الرمزيون كثيراً أن يجربوا فيها أنفسهم^(١٠٠). ولكن، فلنتأمل الآن مجمل النص: سنلاحظ أن نص "الأميرة التي تنتظر" يتكون من مجموعتين من أربعة مقاطع، وتنظم كل مجموعة بقوة حول مؤثرات الاسترجاع: ها هو -على سبيل المثال- المقطع الأول والأخير من المجموعة الأولى:

في ثوب أخضر مُشجّر بفضة باهتة ، تحيط الأميرة - تاركة
الحصلات الصهباء لشعرها الثقيل تنساب خارج شبكة اللؤلؤ -
بذراعيها الأكثر بياضاً من أصنى زهور الليلك بكل هذا الربيع،
قاعدة المزولة حيث يتمدّد في خفاء ظل الساعات .

.. وبينما السحب الحاضنة للظلمات تتلبد رويداً رويداً على
غسق الشمس وفجر القمر، تنحني الأميرة ، وهي تتأوّد في ثوبها
الأخضر المُشجّر بفضة باهتة ، تلثم المزولة التي لم تعد تستطيع أن

ترى أرقامها النحاسية . إذ بجوار القمر ، رن بوق تحت بيارق
ظافرة^(١٠١).

هاتان المجموعتان -بالإضافة إلى ذلك- مرتبطتان ببعضهما بقوة :

- بفعل محور الاستدعاء البصري والصوتي الذي يختم الجزء الأول، ويفتح -باستعادته- الجزء الثاني : " رن بوق تحت بيارق ظافرة"؛ وهي جملة ستختتم بدورها -بعدما تحولت- الجزء الثاني: "صمت نافخي الأبواق تحت البيارق" ؛

- بفعل الاستعادة التماثلية ، في الجزء الثاني ، للموضوعات والتعبيرات الواردة في الجزء الأول: هكذا تستدعي الفقرة الثانية من كل جزء اللازمة القديمة "حيث يرجع اسم متوجًا بكلمات لغة الحب الرقيقة" .

لدينا هنا -كما نرى- نمط في البناء الدائري واضح وراسخ بشكل خاص - كان "ألويوس برتران" أول من قدم أمثلة عليه ، ويمكن أن نذكر -بصدده- أن بعض تعريفات الإيقاع تدرج ضمنها فكرة العودة الدائرية وتنظيم الكل^(١٠٢): "ويكفي أن توسيع فكرة العودة المنتظمة إلى القصيدة بمحملها، مع الأخذ في الاعتبار لا فحسب العلاقات التي تملكها -فيما بينها- العناصر الإيقاعية للجملة أو الفقرة، بل أيضًا العلاقات التي تملكها الفقرات فيما بينها (المقاطع أو الأدوار الشعرية) للقصيدة، بالإضافة إلى الكلمات والموضوعات (أفكار، ومشاعر، وصور) التي تشكلها، تساهم -من خلال مؤثرات التماثل والتكرار - في جعل القصيدة عالمًا حقيقيًا، "عالم علاقات"^(١٠٣).

وليست قصيدة "روبيل" -التي ذكرتها- بأقل خصوصية، بـ"نهاياتها" الثلاث ذات المقطعين، التي لا تمثل فحسب "لازمة إيقاعية"، بل أيضًا "لازمة أفكار"؛ فنفس فكرة "الانطلاق" يتم التأكيد عليها ثم يعاد تأكيدها في كل من المقاطع الشعرية الثلاثة (مع التضاد "طين - ضوء" الذي يُستعاد مرة أخرى، ويأتي متدفقا لينتهي مع الكلمة-المفتاح، التي تمنح كل معناها للوحة : "إنها الحياة"^(١٠٤).

لكن - سيُقال - أي قانون "دائري" يمكن اكتشافه في قصيدة من هذا القبيل لرامبو أو لماكس جاكوب، أو لريفردي، الذين يبدون -أساسًا- فوضويين؟ لا قانون، وهذا حقيقي في أغلب الأحيان- وهي خاصية لقصيدة النثر تكمن في تقديم قصائد منظمة إيقاعيًا للغاية و"مبنية" تمامًا، إلى جانب قصائد أخرى شديدة الحرية، لا تخضع لقوانين تنظيم شكلي مفروض من الخارج، بأكثر من خضوعها لضرورات منطق داخلي : وهي ازدواجية سيوضحها الجزء الثاني من هذا الفصل. لكن البديهي أن كل قصيدة نثر حقيقية، سواء كانت "فنية" أو "فوضوية"، ينبغي أن تمنحنا الإحساس بعالم مغلق، ومكتمل عضويًا. ولنكتف -مؤقتًا- بمثال واحد،

ولنختره من "رامبو"، الذي لا يريد بعض النقاد إلا أن يروا فيه عماءً وفوضى. وللوهلة الأولى، قد تبدو قصيدة "ديموقراطية"^(١٠٥) انفجاراً ساخراً عنيفاً، ومنظومة من الأحكام الضارية، وعلامات التعجب المدعية التي تتسارع بحدة بلا نظام ولا معيار. لكن هذه الضراوة ليست تفجراً ولا لعنة: فد "أغنية الرحيل" هذه لـ "الديموقراطية" الاستعمارية تملك -على النقيض- تنظيمًا صارماً، وإيقاعاً واضحاً للغاية. فموضوعاً المسيرة العسكرية ("علم"، و"طل"، و"مجننون") والمذبحة ("سندبح التمردات المنطقية"، "فلسفة ضارية"، "الانشقاق للعالم الذي يمضي") يُسمي أحدهما الآخر، ويتجاوبان ويتحدان في نفس الجنون العسكري. ويرجع مظهر القصيدة، السريع والقلق بشكل خارق -من ناحية- إلى إلغاء الأفعال ("في البلاد المتبلّة والمتبللة ! - في خدمة أكثر الاستثمارات الصناعية أو العسكرية وحشية"، "وداعاً هنا، لا يهم إلى أين"، "إلى الأمام، هيا !")، ويرجع -من ناحية أخرى- إلى الإيقاع الصارم للجمل، حيث تتضاعف النبرات (Aux pays poivrés et détrempés = في البلاد المتبلّة والمتبللة)، حيث التماثلات تبرز بعضها بعضاً ("الجهلة في العلوم، الماكرون في الرفاهية"). ومع عنفوان التعبيرات ("قذر"، "البلاد المتبلّة والمتبللة"، "استثمارات وحشية"، "الانشقاق")، يتجاوب عنفوان التقطيع الشعري: ولأنه لا وجود لأي حشو، ولا أية رابطة، تتعدد النبرات ؛ يأخذ الإيقاع في الاحتدام في الفقرة الأخيرة، وتنتهي القصيدة بـ "marcato" حقيقي : "ignorants pour la science , roués pour le".

في العلوم، الماكرون في الرفاهية، الانشقاق في العالم الذي يمضي . إنما المسيرة الحقيقية . إلى الأمام، هيا !". ولأنها -بالتحديد- قصيرة وموجزة للغاية، تملك هذه القصيدة قوة أكبر بكثير من أكثر الانتقادات اللاذعة فصاحة ضد "الترعة الاستعمارية" الصناعية والعسكرية. فهل ينبغي أن نذكر -فضلاً عن ذلك- بأنني قد أكدت على وجود تكوين تركيبي لدى "رامبو" يختلف كلياً عن المسعى الخطي والتعاقبي للنثر، حتى وهو "موقع" ؟ ولا يقل عن ذلك إثارة للدهشة ملاحظة أن شعراء متحررين بما يكفي من الضغوط الشكلية -مثل "جاكوب" و"ريفيردي"- لم يكفوا عن التذكير بأن "القصيدة موضوع مبني"^(١٠٦)، وأن على الشاعر أن يخلق "مجموعاً من العلاقات"^(١٠٧): وسنستطيع دائماً أن نجد -في قصيدة نثر أصيلة- وحدة داخلية، إن لم تكن شكلية، ونكتشف فيها قوانين تنظيم داخلي تجعل منها كلاً مكتملاً وبلورة شعرية -أي قصيدة^(١٠٨).

وسيبحث الجزء الثاني من هذا الفصل المبادئ الأساسية والكيفيات الكبرى لقصيدة النثر. ورغم هذا، فلنلفت الانتباه -من الآن- إلى أهمية مفهوم قصيدة النثر هذا، للتمييز بين قصيدة النثر والنثر "الموقع" أو "الشعري". عالم مكتمل، منظم، مترابط فيه كل الأجزاء، ويكفي بذاته؛ فقصيدة النثر تحمل في ذاتها معناها وغايتها. ولأنها -بالضبط- مكتوبة بنفس هذا النثر الموقع الذي يمكن أن

نطبق عليه -على سبيل المثال، وبنفس الدرجة- قوانين الرواية، أو البحث النقدي، فعليها أن تلغي-وبشكل أكثر صرامة مما في الشعر- كل النوايا التربوية، والأخلاقية، والسردية: وهو السبب في أننا لا نستطيع أن نمنح اسم قصيدة إلى "تأمل" شعري، لكنه ذو غاية أخلاقية وفلسفية، لـ"سينانكور" أو "لوفيفر-دوميه"^(١١٠)، ولا أيضًا إلى قصيدة "صولجان باخوس" لبودلير، التي يلتف شريط صورها الزخرفي حول مديح "فرانز ليست"^(١١١). ولن يمكننا -بدرجة أقل أيضًا- إطلاق اسم قصيدة على صفحة نثر مصاغة للاندماج في مجموع أوسع، رواية أو بحثًا (وعلى النقيض، فعندما تملك صفحة من هذا المجموع قيمة في ذاتها، نميل إلى لوم الكاتب على ذلك، مثلما فعل "سانت-يوف" من قبل مع "شاتوبريان")^(١١٢). "إن صفحة نثر ليست قصيدة نثر، حتى لو توفرت على جوهرتين أو ثلاث"، مثلما يذكّرنا "جاكوب"^(١١٣). ولا شك أن التمييز عمليًا (سبق أن قلت ذلك في بداية هذا العمل)^(١١٤) سيصبح -أحيانًا- دقيقًا للغاية: فبين قصائد النثر التي يستخدم فيها السرد باعتباره وسيلة، تدخل المكونات عالم القصيدة (مثلما في "المنتور" لموريس دي جيران، على سبيل المثال)، والنثرات السردية أو الوصفية (التي أحيانًا ما تزعم أنها قصائد، مثل "موت بطولي" لبودلير)، ليس من السهل دائمًا رسم الحدود بينها. والمهم -مؤقتًا- هو الاعتراف بوجودها، وبأن قصيدة النثر نوع متميز: ليست هجينًا في منتصف الطريق بين النثر والشعر، لكنها نوع من الشعر الخاص، الذي يستخدم النثر الموقّع لغايات شعرية بمحصر المعنى، ويفرض عليه -لهذا السبب- بنية وتنظيمًا للمجموع، يبقى علينا أن نكتشف قوانينهما: قوانين ليست شكلية فحسب، بل أيضًا عميقة، عضوية، مثلما في كل نوع فني حقيقي.

(٢) جمالية قصيدة النثر

لا يمكننا -بالتأكيد- أن نُعرّف قصيدة النثر من الخارج، وبطريقة شكلية، مثلما هو الحال - من ناحية أخرى- مع الرواية^(١١٥): فهي لا تخضع لقواعد مسبقة مثل الأنواع الثابتة كالنشد الغنائي أو السوناتا، على سبيل المثال، بل تخضع لقوانين معينة برزت تدريجيًا من المحاولات العديدة، وتشكل الشروط الحيوية لوجودها : وكما يمكننا - انطلاقًا من خلفية أولية- أن نرى تطور حالة عضوية بكاملها، سنرى كيف أن الكل المعقد للقوانين التي تقود إلى تنظيم جزء هذا النوع الأصلي موجود من قبل كبذرة، بالقوة، في مجرد تسميتها: قصيدة نثر . وحدة غريبة بلاشك، وتنطوي على جمع للأضداد (أليس "النثري" -في اللغة الدارجة- هو النقيض لـ"الشعري" ؟) : والواقع أن قصيدة النثر - لا في شكلها فحسب، بل في جوهرها- مؤسسة على وحدة الأضداد : نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية هدّامة وفن منتظم.. ومن هنا يكمن تناقضها الداخلي، ومفارقة العميقة والخطرة والخصبة؛ ومن هنا، يكمن توترها الدائم وحيويتها^(١١٦).

لننتقل - إذن- من العناصر الأبسط لنحدد المبدأ المزدوج لقصيدة النثر، نثر وشعر في آن ؛ وسنكشف -فيما بعد- كيف يتجاوب هذا المبدأ المزدوج مع نزوع مزدوج، مع إرادة التحرر من القوانين الشكلية، وخلق شكل، وكيف يؤدي -في النهاية- إلى صيغة مزدوجة، حسب سيادة الزعة الفردية الفوضوية أو الإرادة الفنية. وعند محاولتنا التقاط هذه الثنائية الأساسية في كامل اتساعها، سنصل إلى أن نرى في قصيدة النثر لا مطاردةً فحسب لشكل فني جديد، بل مظهرًا للتمرد الإنساني، فيما تملكه مما هو إبداعي.

١) المبدأ المزدوج لقصيدة النثر

نشأت قصيدة النثر -حسبما أوضحت في بداية هذا العمل- من إرادة التجاوز، من التمرد ضد الأعراف المعتبرة "شعرية"، والعروض، وأعراف اللغة. لقد أرادوا -من الآن فصاعداً- أن يفصلوا بين الشعر والنظم؛ وبحوثاً في النثر عن عناصر شعر جديد. والواقع أن هذا النثر، الذي سعوا بحل إلى أن يلتزموا المحافظة فيه على بعض "ترفيهات" النظم (تأرجحات، وأوزان زوجية، وأسلوب "نبيل") لم يلبث أن بدأ ينحو -أكثر فأكثر، منقاداً بنوع من الثقل الطبيعي- نحو النثر الخالص، متخلصاً من كل زخرف اصطناعي، بل سرعان ما أصبح فظاً عن قصد أكثر من النثر المستخدم -إلى ذلك الحين- في مختلف الأنواع الأدبية: "أسلوب نثر" و"إيقاع نثر" على وشك أن يولدا، وستستخلص قصيدة النثر منهما مؤثرات شعرية جديدة تماماً .

لنبداً -إذن- بإجمال العناصر التي يمنحها النثر- المستخدم باعتباره نثراً- إلى قصيدة النثر، قبل أن ندرس بأية طريقة يتم استخدام وتشكيل هذه العناصر كي تصبح قصيدة.

ينفر النثر -بطبيعته، وخلافاً للنظم- من القوالب الجاهزة، والإيقاعات المفروضة من الخارج؛ وستذهب قصيدة النثر إلى حد الحرب ليس فقط من "النظم في النثر"، بل من الأبنية الخطابية، والأنساق المنطقية الكبرى، والأسلوب الدوري. ويتيح النثر -بمرونته- أكبر تنوع في الأشكال، وستتمكن قصيدة النثر، شأنها شأن الشعر الحر، من ادعاء منح الفكرة الشعرية "حق أن تخلق لنفسها شكلها وهي تتطور، مثلما يخلق النهر مجراه"، كي نستعيد تعبير "فيرهارين"^(١١٧). يستطيع "النثر الموقَّع" -إذن- أن يتخذ مظاهر متنوعة للغاية، غير أنه كثيراً ما ينحو إلى تأكيد صفته كنثر بالبحث عن الحيوية والتفرد^(١١٨)، بمؤثرات اللاتماثل أو القطع، وبالتفكيك التعبيري للجملة^(١١٩). ويتغير تركيب الجملة في نفس لحظة تغير الإيقاع؛ فنشهد مع "رامبو" ميلاد "أسلوب التدوين"، وجل بلا أفعال، وذائقة الانقطاع (كثرة وجود الشرطة التي تقطع الجملة): وجميعها سمات ستزايد في شعر النثر الحديث: تمرد الـ"كلمة" ضد الـ"جملة"، وهو أيضاً أحد مظاهر التمرد الفني ضد القواعد التي سنشهدها.

فمن خلال المفردات وبنية الجملة، يُدخِل النثر "الواقعية" و"الحداثة" في الأدب: والواقع أن الشكل النثري يتوافق بصورة لا تُقارن -وبشكل أفضل من النظم- مع التعبير عن كل مظاهر الواقع المعاصر: وأشعار "مكسيم دي كان" الكتيبة "الحديثة" تكفي للبرهنة على ذلك^(١٢٠):

تقرأ البيانات التمهيدية القوائم الملصقات التي ترفع عقيرتها

بالغناء

على ما يكتب "أبوللينير"^(١٢١)؛ لكن شعر القرن العشرين هذا لا يستطيع العثور على شكله إلا في الشعر الحر أو في قصيدة النثر. فهما وحدهما اللذان يمكنهما استقبال مفردات حديثة وواقعية، وتسمية الأشياء بأسمائها"^(١٢٢)، وأن يفتحا لنا في الشعر قطارات ومحطات (مثلما لدى "أبوللينير" و"فارج")، وحانات حقيرة (مثلما لدى "كاركو")، وسفن نقل (مثلما لدى "سندران"). فلتوغل أبعد من ذلك : يمكن البحث عن استخدام المصطلح المحدد، الواقعي والسوقي، باعتباره وسيلة تأثير شعري خاص؛ وكان "بودلير" أول من تنبه لذلك، واستغله بكثرة "لافورج" في قصيدته "شكوى مدينة باريس الكبرى"، و"هويسمان" في "تخطيطات باريسية". وكرد فعل على المفردات "النبيلة" للشعر الكلاسيكي، أصبح الشعري في أيامنا - (على ما يقول "ج. بولان")^(١٢٣) - أن نقول "cheval = حصان" وليس "coursier = فرس"؛ و"eau = ماء" وليس "onde = موجة". بل الأكثر غرابة أن المكان المشترك والكلشيبي قد احتلا موقع العناصر الشعرية، وهو منحى نلاحظه بشكل خاص في النثر : ويذكر "ج. بولان" - الذي بحث طويلاً هذا "الاستخدام" للمكان المشترك في "زمرور تارب" - بداية قصيدة "حقول مغناطيسية"، على سبيل المثال^(١٢٤)، أو أمثلة لأماكن مشتركة "أعيد تأملها" من قبل "ج. رينار" أو "ل. ب. فارج"^(١٢٥). هذا الميل إلى استخدام ما كان يكرهه الشعر - حتى ذلك الحين - باعتباره عناصر شعرية بالتحديد، من قبيل الابتذال، والفجاجة، و"النثرية" (الواضحة تماماً في كثير من الروايات الأمريكية، كي نذكر بحالا آخر)، هي بالتأكيد خطر دائم بالنسبة للنثر، أكثر مما بالنسبة للشعر الحر : خطر لا يرتبط بالفجاجة أو القبح (لا نملك في هذا الصدد نفس الكراهية الجمالية للقرن الكلاسيكي) قدر ارتباطه بالاستسهال والسطحية. فلا يمكن لكل هذه العناصر، غير الجمالية في ذاتها، أن تتوفر على قيمة جمالية (وشعرية) إلا وهي منظمّة، ومتجاوزة، كي تدخل في عالم النتاج الأدبي.

وينبغي أن نضيف أن قصيدة النثر، لأنها -تحديداً- مكتوبة نثراً، قد أثرت غنائية بعض الأنماط الجديدة، التي كان يصعب قبولها بسهولة في النظم الكلاسيكي، مثل السخرية، والغرابية، ونبرة بوح معينة (كان "برتران" أول من وسّع من عدد "النبرات" الشعرية وتلاه "بودلير")^(١٢٦)؛ ولا سيما شكل خاص من السخرية التي ستحتل مكانة تزايد أهميتها في شعر القرن العشرين. فالسخرية -التي تظهر على نحو خاص في النوع السردى- هي، بسبب ذلك، في موقعها الأكثر ملاءمة في النثر؛ في حين أنها تغامر -في الشعر- بحد كلى أثر لـ"التعويذة" الشعرية^(١٢٧)، فيما تصبح -في النثر- نغمة شعرية ذات نوع خاص، مرتبطة - ولاسيما السخرية المسماة بـ"السوداء" - بوضوح فردي ما، فوضوي وهذّام : واللافت للنظر للغاية أن نرى -في كتاب "تخنارات من السخرية السوداء" لأندريه بريتون- عدداً من قصائد النثر، منذ "صانع الزجاج الرديئ" لبودلير، إلى "نثرات" السيرريالية لجيزيل براسينو . فالحدود تقيّمها خطوط التماس التي تفصل قصيدة النثر عن

"الفكرة" من ناحية، وعن "الحكاية" من ناحية أخرى^(١٢٨). وتدخل الفانتازيا -هي أيضاً، وبشكل أكثر من قصدي- بسبب العناصر التي تحتويها من فوضوية، وتمرد ضد القوانين الطبيعية- في قصيدة النثر أكثر من دخولها في قصيدة الشعر، لكن نفس الحدود يجب تعيينها في قصيدة النثر الفانتازية: إذ ينبغي أن تظل قصيدة^(١٢٩).

والواقع أنه لا ينبغي أن ننسى ذلك: فإزاء هذا النثر الحر للغاية في اختيار الموضوعات، والمفردات، وتركيب الجملة، والنبرة، ستفرض القصيدة متطلباتها وقوانينها العضوية. وهذا الرفض للأعراف ليس رفضاً لكل قانون؛ وهذه الحرية في الشكل ليست غيابة للشكل. وقد رأينا أن النثر -في المستوى الأول- ينتظم في نثر مَوْعٍ يخضع لقوانين مغايرة لتلك التي تحكم -على سبيل المثال- النثر الخطابي؛ يتبقى لنا -الآن- أن نتأمل كيف تفرض القصيدة بدورها، كشكل من المستوى الثاني، على النثر الأكثر حرية إلى هذا الحد أو ذاك، الموقع إلى هذا الحد أو ذاك، تنظيمًا للمجموع، وتجعل منه كلاً، "كائنًا" فنيًا.

ما هي القصيدة؟ ينبغي أن نعيد للكلمة هنا كل معناها الاشتقاقي كعمل مُصاغ "مكتمل": فغالباً ما يتم الخلط بين قصيدة وشعر، ويتم إطلاق اسم قصيدة على كل عمل يتحقق فيه الشعر. والواقع أن قصيدة النثر، التي لا ينبغي الخلط بينها وبين النثر المَوْع، لا ينبغي أيضاً الخلط بينها وبين الشعر. وليس من العبث أن نستعيد هنا مفهوم القصيدة كي نحدده، لنرى ما ينطوي عليه، وما يستبعده.

ولندحض أولاً سوء الفهم الذي يمكن أن ينشأ من التوسع المفرط في استخدام المصطلح: ففي القرن الثامن عشر، كانوا مايزالون يطلقون اسم قصيدة على كل عمل ذي مساحة معينة، مُصاغ بقوة، وقادر على إبحار الخيال والأذن بالشعر والتناغم في أسلوبه: فمقطوعة لراسين كانت تُسمى قصيدة درامية، ورواية مثل "أميرة كليف" أو "ثليماك" كانت تُسمى قصيدة نثر^(١٣٠). بلى يستمر هذا المعنى في القرن التاسع عشر؛ ففي عام ١٨٦٠، يتحدث "سانت-بوف" عن "كاهنة باخوس" لموريس دي جيران باعتبارها جزءاً من "قصيدة نثر موضوعها "باخوس في الهند"^(١٣١). لكن المعنى تطور -رغم هذا- عندما كتب "ر. دي جورمون" أن "الإلياذة والأوديسا روايتان مكتوبتان نظماً، بقدر ما "الشهداء" و"سالامبو" قصيدتا نثر"^(١٣٢)، مشيراً بهذا لا إلى "قصائد-من-النثر"، بل إلى قصائد مكتوبة نثراً، بالتعارض مع روايات مكتوبة نظماً. ففي هذه الفترة، مال مفهوم القصيدة إلى الاتساع، والاختلاط بمفهوم الشعر. وعندما يصرح "ر. دي جورمون" قائلًا: "في الواقع، ما من وجود إلا لنوع واحد، هو القصيدة، وربما نخط واحد، هو النظم، إذ إن النثر الجميل ينبغي أن يتوفر على إيقاع، وسيثير الشك إن لم يكن سوى مجرد نثر. وعلى أساس أن "بوفون" لم يكتب سوى قصائد، هو و"بوسويه" و"شاتوبريان" و"فلوبير"^(١٣٣)، فإنه يمنح كلمة قصيدة دلالة أكثر عمومية بكثير، وبالتالي معنى أقل تحديداً بكثير. وعندما ندفع بهذه الفكرة إلى

الحد الأقصى، نستطيع التوصل إلى أن نرى بعضاً من الشعر في كل مكان (عسداً في الملصقات والصفحة الرابعة من الجرائد، حسب تعبير "مالارميه")^(١٣٤)، ورؤية قصيدة في كل عمل مكتوب بشكل جيد. ولن يدهشنا بعد ذلك أن نرى "باري دورفي" يتحدث عن روائته "أماديه" باعتبارها "قصيدة نثر"^(١٣٥)، أو "أندريه بار" - الأكثر قرباً منا - وهو يعلن بحساسة أن "شلتوبريان قد افتتح قصيدة النثر" مع "أتالا"^(١٣٦)، بحجة أن "عمله يمثل هذه الجمل ذات المعنى غير المحدد، حيث تكفي موسيقى المقاطع اللفظية لإثارة حالة روحية". ويتحدث "شيريل" عن "روايات أو قصائد نثر" لسينانكور: "الدومين"، و"أحلام يقظة"، و"أوبريمان"^(١٣٧).

لا، ليست "أماديه" و"أتالا" و"أوبريمان" بقصائد نثر. فغاياتها ومسيرتها مختلفة؛ ومختلفة هي الأصداء التي توقظها فينا. ولأنها روايات - في المقام الأول - فهي تخضع لجماليات الرواية، المختلفة تماماً عن جمالية القصيدة (وسأعود إلى هذه المسألة فيما بعد)^(١٣٨). لكن حتى لو كان المؤلف قد أراد (مثل "أورفي"، ربما) أن يكتب "قصيدة" أو "رواية-قصيدة"، فكيف يمكن في مؤلفات كهذه - طويلة للغاية بالضرورة - تجنب كل ما يفيد في تمهيد أو شرح الفعل، كل ما يُعلق أو يستخلص؟ فبقدر العناصر التي تترع عن العمل كثافته الضرورية، بقدر الأزمنة الميتة، و"المناطق عديمة الشكل"^(١٣٩) غير المقبولة - إذا ما تكلمنا على الصعيد الشعري - في قصيدة بقدر ضرورتها في رواية. وكان "جوير" قد أعلن في "دفاتره"، عام ١٨٠٦، إن "قصائد هوميروس ليست بقصائد، بل هي شعر" - ونعلم بأية قوة سيدين "بو" - لنفس الأسباب - "بدعة الطول"^(١٤٠):

لا وجود لقصيدة طويلة؛ وما نعينه بقصيدة طويلة هو تناقض

تام في المصطلحات

قائلاً (هذه المرة ليس بصدد الرواية، بل بصدد القصيدة الملحمية) :

عمل بهذا الحجم لا يمكن اعتباره شعرياً إلا بقدر ما تتم

التضحية بالشرط الحيوي لكل عمل فني، الوحدة - لا أريد

الحديث عن الوحدة في المفهوم، بل الوحدة في الانطباع، وكلية التأثير^(١٤١).

ها نحن إذن قد وصلنا - بانقلاب غريب - إلى مفهوم للقصيدة مناقض تماماً للمفهوم الكلاسيكي : هذه المرة، بدلاً من أن تكون عملاً ذا مساحة معينة، سيكون الإيجاز ضرورة حيوية للقصيدة، وشرطاً لازماً لوحدة التأثير .

والواقع أن هذا التعريف للقصيدة - باعتبارها "كُلًّا" من خصائصه الرئيسية الوحدة والتكثيف - يبدو بمقدورنا أن نطبقه، بشكل خاص، على قصيدة النثر التي - لأنها لا تلجأ إلى القدرة السحرية للأبيات كي تستثير الهزة الشعرية - ينبغي أن تؤثر بكثافتها وحدها، بسطوعها

بدون أية شائبة . وقد أدرك "هويسمان" من قبل هذه السمة، عندما رأى في قصيدة النثر "أوزمازوم الأدب"، مكتفً -"في صفحة أو صفحتين" - الطاقات الأساسية لرواية بكاملها^(١٤٢).
وبدقة أكبر، قال "أ. آتيس" عام ١٨٩٧:

قصيدة النثر ليست أكثر مما لا يكونه النظم ، ليست بالحكاية
ولا الأقصوصة، سواء كانت هذه الحكاية لفلوبير، أو هذه
الأقصوصة لجوتيه. إذ لو بدا غريباً التمييز بين عملين على أساس
طولهما، يظل بدهيّاً أن وضع الحدود هذا أمر جوهري، وأن المهمة
خاصة للغاية، وتكمن في أن تُسجّع في صفحة قصيرة انطباعاً
مستقلاً وأحياناً دراما كاملة^(١٤٣).

ومنذ عهد قريب، أشار "أ. جالو" -بشكل موفق إلى حد بعيد- إلى هذا الاحتياج إلى الإيجاز
والوحدة، عند تعريفه لقصيدة النثر باعتبارها "قطعة نثر موجزة بشكل كاف، موحدة ومقتضبة
مثل قطعة من الكريستال يتلاعب فيها مائة انعكاس متنوع"، "إبداع حر، لا ضرورة أخرى له
سوى رغبة المؤلف في بناء شيء مدغم، خارج كل التحديدات، لا تنتهي فيه الإيجاعات، على غرار
مقطوعة "هاي-كو" يابانية^(١٤٤).

كلية التأثير، التركيز، المجانية، الكثافة : عدة تعبيرات تؤكد لنا فكرة أن قصيدة النثر إنما
هي عالم مغلق، موصد على نفسه، مكتفٍ بذاته، وضرب -في نفس الوقت- من الكتلة المشعة،
المشحونة -في حجم ضئيل - بإيجاعات لا تنتهي، والقادرة على هز وجودنا حتى العمق.

هذا العالم -مثل كل عمل فني- هو عالم من "علاقات"، وكثيراً ما جرت مقارنة الشعر
بلحن طبائقي *contrepoint**^(١٤٥) يتألف -في آن- من حلقات ميلودية على المستوى الأفقي
وعلاقات رأسية (أو تناغمات) بين "الأصوات" المختلفة للقصيدة^(١٤٦): إصاات، وأحاسيس،
وإيجاعات. فالعالم الشعري معقد بشكل خاص، على أساس أن الشعر فن تمثيلي، حيث تتأسس
العلاقات أو العلاقات الضمنية المتبادلة في كل لحظة لا بين الوقائع المقدّمة فحسب، بل بين هذه
الوقائع أيضاً والكلمات، التي تعتبر إشارات لها، وتناغمات الإيجاء التي تعمق وتثري الإحساس
بالكلمات. لهذا، لا نستطيع القول إن الشاعر يقترح على نفسه "وصف" لوحة أو مشهد، أو
"التعبير" عن هذا الشعور أو ذلك: إنه يُكوّن بهذه العناصر المستمدة من الواقع المادي أو الذهني
موضوعاً جمالياً، إنه يرتب عالماً معقداً يمكن القول إنه خالقه^(١٤٧). ولا يهم كثيراً أن تكون
الوقائع المختارة قديمة أو حديثة، سامية أو يومية^(١٤٨): فلا أهمية للعناصر في ذاتها، قدر أهمية مجمل
العلاقات المعمارية والبنية الكونية حيث لا تلعب المفاهيم، والصور، والمشاعر المستدعاة مجرد

* *contrepoint* الطَباق : لحن يضاف إلى آخر، على سبيل المصاحبة؛ وهو -أيضاً- فن مزج الألحان .

دورها، بل أيضاً أرابيسك الأصوات وإيقاع الجمل، والإيحاءات من مختلف الأنواع، والسلاسل الرمزية الكامنة أو المتعددة إلى هذا الحد أو ذاك، التي تمثل أحياناً جوهر القصيدة، وتجعلنا نستشف عبرها واقعاً آخر أكثر إيجازاً من ذاته. فعندما يقول "رامبو": "لقد عانقت فجر الصيف" (١٤٩)، نشعر تماماً أن هذه الكلمات تحتوي - في آن - على إيجاء بنضارة مضيئة، ونقاء، وإشراق، طارحة - بذلك - "موضوعاً" ستنسجم معه العناصر الأخرى للقصيدة، الزهور والأحجار الكريمة والسيول الفيزيائية (١٥٠) (ولا يهم كثيراً ما إذا كان الأمر يتعلق بمشهد طبيعي متخيل أو واقع مصور). وثمة مغزى ثانوي لا ينفصل بوضوح - من جهة أخرى - عن الكلمات الموجودة، تقريباً، في حالة إرجاء (١٥١)، لكنه يتسامى عليها: فكل شيء ينتظم حول هذا المغزى الثاني، هذا السرد الذي لا يوصف، والذي تكشفه لنا القصيدة ككل ويسرقنا؛ وفي هذا النص الموجز، المحمل رغم هذا بالأصداء، ما من جانب أو "مشهد" شعري بلا أهمية (سواء تعلق الأمر بالصور، أو الإيقاعات، أو الأبنية الصوتية أو الفكرية)، ما من تفصييلة أو كلمة بلا فائدة: كل شيء "يؤدي دوره" جمالياً، والكل يساهم في الانطباع العام؛ والكل يتماسك بلا فكاك في هذا العالم الشعري الواحد وشديد التعقيد في آن.

وبديهي أن اللحن الطباقى لقصيدة النثر وجيز بشكل خاص، لأن الأمر يتعلق بعمل موجز، حيث الكثافة ووحدة التأثير أكثر ضرورة وأكثر سهولة في تحقيقهما في آن. ورغم هذا، يبدو أننا لم نستفد بعد مفهوم "القصيدة" في حديثنا عن مجموع من العلاقات، عن عالم منظم بقوة. والواقع أنه يمكننا الإشارة إلى أنه في الرواية أيضاً يمكن للعلاقات أن تنشأ بين عناصر الموضوع (شخصيات، وأحداث، وأفكار أو رموز)، وأن "تعمل" كل هذه العناصر على الصعيد الجمالي، وتلعب دورها في تنظيم عالم خاص. ولا شك أن العناصر الصوتية الخالصة لن تلعب إطلاقاً أي دور في الرواية؛ لكن ينبغي الإشارة إلى أن هذه العلاقات أقل وضوحاً بكثير في قصيدة النثر مما في قصيدة النظم (فلدى بعض الكتاب، مثل "بودلير" على سبيل المثال، لا يهدف إيقاع الجمل وإصاات الكلمات - في أغلب الأحيان - إلا إلى الاقتران الوثيق بحركات الكائن الداخلي). وما يهم - بالتحديد - هو تعريف قصيدة النثر باعتبارها "قصيدة" في العلاقة بأنواع النثر الأخرى، وبشكل خاص في العلاقة بالرواية. والواقع أنه ستتاح لنا فرصة التحقق من أنه كثيراً ما تم الخلط بين الأشكال القصيرة للرواية (الحكاية، القصة، والأقصوصة) وقصيدة النثر (١٥٢). وهو خلط يمكن أن يكون له تفسيران: أولاً، لأنه إذا ما كانت الرواية صيرورة في جوهرها (أو أن هدفها المعلن - إذا شئنا - هو حكي حكاية) (١٥٣)، فإن قصيدة النثر - من جانبها - ليست بالضرورة، ولا هي دائماً وصفية: فهي - على النقيض - كثيراً ما تستخدم عناصر سردية. ومن ناحية أخرى، ومثلما في الواقع، "لا تظهر الرواية وقصيدة النثر أبداً في الحالة الخالصة تماماً" (١٥٤)، فثمة روايات شعرية (لا أعني فحسب مجرد تقديم أسلوب شعري، بل بنية مركبة متعلقة بالموضوع، بنية قصيدة (١٥٥)، مثل رواية "تونيوكروجر" لتوماس مان، على سبيل المثال)؛ وبالعكس، فثمة قصائد، بل قصائد

منظومة، تلحق بالرواية : فـ "جوسلين" رواية من النظم، وإلى حدٍّ ما جميع القصائد الملحمية^(١٥٦). ولا يقل عن ذلك ضرورة أن نحدد فيم يختلف عالم القصيدة (على الأقل، في جوهره) عن عالم الرواية، ما الذي يجعل قصيدة النثر، رغم أنها مكتوبة نثرًا، نوعًا شعريًا، ذا نمط وجودي متميز .

ولاشك أنه يمكن تصنيف القصيدة، والرواية، والفنون الأدبية بشكل عام، ضمن الفنون الزمنية (الخاصة، باعتبارها كذلك، لقانون عدم الانعكاس) بالتعارض مع فنون الفراغ، مثل العمارة، والتصوير الزيتي، والنحت. ومفهوم الزمن -من ناحية أخرى- معقد، لحقيقة أن الأمر يتعلق، في آن، بـ "زمن حقيقي" (الزمن الذي تستغرقه القراءة) وبـ "زمن مُمثل" (مادام الأمر يتعلق هنا بفنون "تمثيلية") : وإذا ما كان زمن القصيدة الحقيقي أقصر من زمن الرواية، فإن طول المدة المقدمة متنوع للغاية في الأعمال الشعرية كما في الأعمال الروائية^(١٥٧). لكن ها هو ما ينبغي التأكيد عليه: ففي حين أن الرواية تنتظم في مدة كضرورة تكوينية لها، وتظهر في شكل تسلسل في الزمن، بحيث يمكننا في كل رواية حقيقية أن نلتقط اضطرادا ما، ونميز مراحل معينة، فإن القصيدة -من جانبها- تقدم نفسها ككتلة، كتركيب لا يقبل الانقسام : "في قصيدة جميلة - على ما يكتب "ج. ريفير" - لا يوجد أبدًا اضطراد : فالنهاية هي دائمًا في مستوى البداية؛ تتواصل على الفور معها، وكل شيء على مستوى واحد؛ وكل شيء يلتقط على نفس المستوى. وتشكل الأبيات دائرة؛ وكل منها يدور نحو الآخر، وترقب بعضها بعضًا، وتأسرنا في دائرتها. ذلك أنها تعمل على تضليلنا في المكان؛ وهي تسعى إلى أن توحى لنا بنسيان الزمن وبعده. فالانفعال الشعري نوع من التحويم بواسطته يتكون فينا، في قلب الهرب من الأشياء، غدير الأبدية..^(١٥٨) ونصل هنا إلى ضرورة جوهرية، وأساسية للقصيدة : فهي لا تستطيع الوجود كقصيدة إلا إذا أعادت إلى "الحاضر الأبدى" للفرن الأوقات الأكثر طولاً، وأن تجعد صيرورة متحركة في أشكال غير زمنية، لتلحق بذلك بمطالبات الشكل الموسيقي^(١٥٩).

والواقع أن الشعر الموزون (الذي يفكر فيه "ريفير") يقدم هنا مصدر الأشكال الإيقاعية المنتظمة، من تساوي الأبيات، والعودة المتأرجحة للقوافي: فالقارئ -الذي يستسلم لتعويذته- "مؤسَّس ضمن حالة متناغمة، ويشعر بحركاته وأفكاره التي تبناها النظام الأبدى. إنه منفصل عن العارض واليومي"، على ما يكتب "كلوديل"^(١٦٠). فقصيدة النثر مدعوة إلى الاعتماد على مصادر أخرى كي نحررنا من "النغمة المضطربة": ولكن، رغم اختلاف الأساليب المستخدمة، فهي تكشف عن نفس الجهد، ونفس الاندفاع الإيكارية في محاولة هزيمة وطأة الزمن .

فلنلاحظ أولاً التزوع إلى الإيجاز، شبه الغريزي، لدى كل شاعر نثر : عندئذ، تصبح القصيدة ومضة خاطفة لا تسلسلًا في الزمن، وتأثيرها على القارئ مباشر ولا اضطراذي. ندرك - بذلك - لماذا اتفق كل النقاد على تعريف قصيدة النثر باعتبارها مقطوعة من النثر "موجزة، موحدة، مقتضبة مثل قطعة الكريستال"^(١٦١) : فالكثافة هنا هي النتيجة الطبيعية للإيجاز. وبالفعل، كلما ازداد

التركيب الشعري قوةً، كلما تولد لدينا الانطباع بأن فراغات من الزمن أو من الاستمرار الفكري تظل مدغمةً تحت أنظارنا^(١٦٢)، وهو ما سيرضه النثر الاستدلالي رويداً رويداً وبالتدريج .

ومع ذلك، تظل الإشكالية مطروحةً، حتى بالنسبة لقصيدة موجزة للغاية: كيف يمكن التوفيق بين الجريان الحتمي للزمن الحقيقي والحاضر الأبدي للفن، بين المتعاقب والمتزامن؛ ثمة وسيلتان - وهاتان الوسيلتان المتعارضتان مرتبطتان بالاتجاهين المتباعدين اللذين يوجهان قصيدة النثر سواء نحو التنظيم الفني، أو نحو الفوضوية التحررية. وتمثل الوسيلة الأولى في السيطرة - عبر أنساق مشابهة لأنساق النظم - على الزمن، وامتلاكه، وفرض شكل وبنية عليه عبر الإيقاع؛ وتمثل الوسيلة الثانية في التحرر من الزمن، في نصه، في الخروج من التصنيفات الزمنية. وبذلك، نصل إلى صيغتين (سندرسهما فيما بعد) : في الحالة الأولى، القصيدة "الشكلية" أو الدائرية، المؤسسة على التقسيم إلى مقاطع، والتكرار، والتنظيم الإيقاعي؛ وفي الحالة الثانية، "القصيدة-الإشراقة"، المنقطعة عن كافة أشكال الاستمرارية : الزمن، الفراغ، الاستدلال المنطقي. وستوجد - في الحالتين - قصيدة ، أي بلورة، وخلق لعالم مستقل، مغلق على ذاته، متألق بريق كوكبي في سماء الفن اللازمية .

وتفودنا الصفحات السابقة إلى استخلاصات من نوعين : نرى - أولاً - أن مفهوم القصيدة أساس لقصيدة النثر : إنه يسمح بتحديددها باعتبارها شكلاً من المستوى الثاني، عالمًا من العلاقات، و"كتلة" لازمنية، وتمييزها - بالتالي، وفي آن - عن الأنواع الأخرى للنثر الأدبي والنثر الشعري. وسنلاحظ - من ناحية ثانية - أن الثانية، أو - إذا شئنا - تناقض قصيدة النثر، متحققة في كل مستويات تنظيمها: وهي تتجلى منذ المبدأ، مادامت قصيدة النثر تستخدم النثر، ذلك العنصر الفوضوي والحام، وتشكله في قصيدة بأن تفرض عليه تنظيمًا فنيًا يجعل منه كلاً واحداً وشديد التعقيد في آن؛ وهو تناقض يتبدى في بنية الجملة الموقعة، التي تتوجه نحو غمطين كبيرين، الجملة السلسلة والموسيقية، والجملة المتقطعة والديناميكية؛ ونجدها الآن على صعيد تنظيم القصيدة، عندما نرى حدوث صدع على مستوى مفهوم الزمن، بفصل القصائد التي تُسكن/تُجسد التدفق الزمني في أشكال صارمة، والقصائد التي تتحرر من الاستمرارية بـ "مرد" ضد التصنيفات، لا الزمنية فحسب، بل أيضاً المنطقية .

ولابد الآن أن نسأل : إلى أي تعارض عميق، وإلى أي تنوع في المواقف الثقافية يتجاوب هذا التناقض : إنه التعارض، لا بين "مدرستين" شعريتين، وإنما بين عائلتين ذهبيتين، ويتضح في كل مراحل عملية الخلق، ويجعل من قصيدة النثر واقعاً معقداً، لا يمكن اختزاله في شكل واحد من التنظيم الشعري، وفي مسعى إبداعي واحد دائماً. فالشاعر - في عمله على هذه المادة الأولية، أي جملة النثر - إنما يشكلها حسب صورته، ويطبّعها بعلامته الخاصة به، سواء بحبسها في أشكال ضيقة، أو بإطلاق "حشد الكلمات"^(١٦٣). إنه يستهدف تحقيق كمال سكوني في حالة من النظام والتوازن - أو بتشويش فوضوي للعالم، حيث يمكن له - من قلبه - أن يكشف عن كون آخر،

ويعيد خلق العالم. ثمة هنا، بشكل مبسط، عمليتان إبداعيتان مختلفتان للغاية، موقفان متعارضان، لا جماليًا فحسب، بل أيضًا ميتافيزيقيًا. والواقع أن التآرجح الميتافيزيقي بين هذين "القطبين" : روح النظام وروح التمرد، يفسر تآرجح قصيدة النثر بين قطبين : التنظيم الفني ، والفوضوية الهدامة .

٢) قُطبا قصيدة النثر :

التنظيم الفني ، والفوضوية الهدامة

ولاشك أن قصيدة النثر تنطوي في آن (وهو ما سبق أن قلته في بداية هذا الفصل) على قوة فوضوية، هدامة، تدفع إلى نفي الأشكال الموجودة، وقوة مُنظمة، تنحو إلى بناء "كل" شعري؛ ويؤكد مصطلح قصيدة النثر نفسه هذه الثنائية: فمن يكتب نثرًا يتمرد ضد الأعراف العروضية والأسلوبية؛ ومن يكتب قصيدة يهدف إلى خلق شكل منظم، مغلق على نفسه، ومنفلت من الزمن. فثمة تمرد في نقطة انطلاق قصائد نثر "ألويزيوس برتران"، مثلما ثمة شكل فني في نقطة وصول الـ "إشراقات" .

لكن مع التفاوضي عن ذلك، فلا يقل عن هذا حقيقة أن موقف "برتران" وموقف "رامبو" يختلفان بعمق: فبرتران (ومعه جميع الشعراء "الشكليين")^(١٦٤) يهدف إلى "خلق نوع نثري جديد"^(١٦٥)، وإلى العثور على قوانين شكل فني جديد، ليست أهدافه -بالضرورة- مغايرة لأهداف الشعر المنظوم؛ و"رامبو" (ومعه شعراء المغامرة الروحية) يهدف إلى "إيجاد لغة" تسمح له بنقل رؤاه، و"اختراعاته المجهولة"^(١٦٦). لا يتعلق الأمر -هنا- بمجرد موقفين جماليين، بل بطريقتين في رد الفعل إزاء نظام الأشياء كما هي موجودة: يتعلق الأمر بمواقف اجتماعية وميتافيزيقية في آن.

وكثيرًا ما تم التأكيد على مدى توافق الشعر المنظوم، الشعر "الموزون"، مع حالة توازن جسدي وأخلاقي واجتماعي، وتوافق بين الإنسان وعالمه^(١٦٧). وفي جميع الأوقات، راقى للإنسان الاجتماعي الأغاني الموزونة، والتعاويد، والتوازنات التي تستجيب لغريزة استسهال أساسية^(١٦٨)؛ إنه الانغماس في الإيقاعات الجسدية والكونية، والميل إلى النظام. "إن بحر الشعر المنتظم (الذي يمتلك الوقت لذاته) يشير إلى هم الاجتماعية، مثلما يكتب "هـ. توماس"^(١٦٩). إنه يستدعي فكرة الإنشاد، ومفعم بالاعتبارات، ويقدم -على الأقل- عنصر اتفاق. وبقدر ما يتخلى الشاعر عنه، بقدر ما يتوجه نحو مجالات أكثر شخصية وفوضوية". ويمكننا الذهاب إلى حد القول إن الشاعر الذي يكتب شعرًا (منتظمًا) يشعر بالتوافق تمامًا، لا مع المجتمع فحسب، بل مع الكون كله، في

حين أن شاعر النثر غير الشكلائي يتمرد ضد هذا الكون : "كخالق، سيفعل ما هو مخالف لفعل الرب"، كما يقول "هوجو"، الذي يضيف أن كل شيء في الطبيعة "إيقاع ووزن؛ ونكاد نستطيع القول إن الله صنع العالم نظماً"^(١٧٠). لكن شاعر النثر الذي يبحث، مثلما سيفعل شاعر النظم، عن جريان الزمن في أشكال إيقاعية، وعلى أن يفرض عليه بنية منتظمة، عقلانية، بواسطة المقاطع المنتظمة، والتكرارات، والأبنية الدائرية، لا يقترح على نفسه أهدافاً مغايرة لأهداف شاعر النظم، رغم أنه يُجَلّ محل التماثلات العروضية والصوتية (المقطعية والقافية) تماثلات فراغات مختلفة : فكلاهما يعتنقان الإيقاعات الكونية^(١٧١)، ويندجان في نظام متناغم، ويدجان نشيدهما في نشيد الكواكب.

وعلى النقيض، يكره الشاعر المتمرد -على حال الأشياء، وعلى القوانين الاجتماعية، وعلى الوضع الإنساني- هذا "التسلسل" وهذا "السحر" المخدّر : إنه يرمي بنفسه بعنف نحو أكثر أشكال النثر فوضوية، وأقلها "وزناً". عندئذ، يتخلى الشعر عن أن يصبح وسيلة اتصال بين الناس، وفعلًا اجتماعيًا، و"نعم" للنظام الكوني؛ ليصبح "آلة جهنمية" يمتطيها الفرد ضد مجمل الكون؛ وعند تضاربها مع قوانين تركيب الجملة والمنطق، فلها تضارب غيرها ضد القوانين التي تحكم العالم المعروف، مراكمة عالماً آخر، أكثر سطوعاً وأكثر نقاء، "قدساً" سماوية تصبح وسيلة للغزو والخلق في آن .

وثمة مثال مدهش لهذا التفاوت بين شعراء الفتنة الإيقاعية، والنظام الأبدي، وشعراء التمرد الفوضوي، يكمن في هذا الوجه المزدوج الذي يقدمه لنا حاليًا شعر حديث للغاية، ويستمد إلهامه من مصادر قديمة تمامًا في آن، هو الشعر الزنجي والمالاجاشي الجديد . نرى هنا الاعتراف (وقد أكد "ج. ب. سارتر" على ذلك)^(١٧٢)، بموقفين متعارضين، "منهجين" شعريين، و -بالتالي- شكلين متناقضين: من ناحية، الشعراء الذين يسعون -عن وعي- "إلى الاستسلام لسحر الإيقاعات البدائية، وانسياب أفكارهم في الأشكال التقليدية للشعر الزنجي"^(١٧٣) - ويجدون في إيقاعات طبلية "الطنطن" (أو في الأسلوب التقليدي للتصريحات الملكية)^(١٧٤) أو hain-teny عناصر شكل شعري سحري : "عندئذ، يصبح الفعل الشعري رقصة للروح -مثلما يكتب "سارتر"- ويدور الشاعر مثل درويش حتى الإغماء، وقد أحل في نفسه زمن أجداده، ويشعر به وهو ينساب في اهتزازات فريدة؛ وهو يأمل في العثور على نفسه في هذا الانسياب الإيقاعي؛ وسأقول إنه يحاول أن يجعل نفسه مملوكاً لزوجة شعبه؛ ويأمل أن تأتي أصداؤه طبلية "الطنطن" لتوقظ الغرائز الغابرة التي تنام فيه"^(١٧٥). ومن الناحية الأخرى، فإن شعراء التمرد -الذين يريدون "الغوص تحت القشرة السطحية للواقع، وللمعنى العام، وللعقل المفكر، كي يلمسوا أعماق الروح .."^(١٧٦)- هؤلاء "سيرفضون الأشكال المنتظمة، والعلاقات النحوية المألوفة، وسيجعلون الكلمات ترقص مثل الأشياء، وسيلقون بها كيفما اتفق، محطمة على الشاطئ"^(١٧٧). وثمة شاعران زنجيان كبيران يمثلان هذه القوى

المتعارضة : "سنجور" و"سيزير"؛ فـ"لدى سنجور، من ناحية، الامتثال العميق لكل قوى الطبيعة والحياة الإنسانية، ومن ناحية أخرى، التمرد والشقاق الوطيد مع المصير"، مثلما يؤكد "إيميه باتري" في الملاحظة الخاصة بسنجور، مشيراً أيضاً إلى أن "لدى سنجور، الذي يحب ترجيع أصداء نسوات "طنطن" غامضة، تنصرف العذوبة الأمومية لليل، بطبيعة الحال، بينما يحب سيزير أن يتمجد في ظل الاحتدامات الوحشية لشمس محاربة. وتبدو إحدى هذه القوى أقرب لحساسية "نوفاليس"، فيما تبدو الأخرى أقرب لرامبو .. " (١٧٨). والواقع أن أناشيد "سنجور" -المكتوبة غالباً للآلات، "للناي والبالافون" (١٧٩)* و"الحالا" (١٨٠)*- تنبئ، بشكل طبيعي، في إيقاعات منتظمة، مستخدمة التماثلات والتكرارات (انظر -على سبيل المثال- البنية التماثلية لـ"نشيد الربيع" (١٨١)، ومظهرها ذا التوازيات شبه التوراتية)؛ بينما "سيزير" -الذي يرجع إلى "رامبو" و"لوتريامون"، عبر السيريالية- يتحرر بعنف من طغيان "المعنى" و"الجملة" (وهي طريقة في التحرر من عقلانية البيض) : فالكلمات تنبثق من هذا "البركان الانفجالي" الذي هو القصيدة (١٨٢)، منفجرة في صور متوهجة، تقودنا خارج الزمن والمكان : "تخطى الكلمات نفسها، نحو سماء وأرض لا يسمح السامي والحقير فيها بأن بصرف انتباهنا، وذلك أيضاً مجبول من الجغرافيا القديمة .. " (١٨٣)؛ وتداعيات الصور ليست تلقائية ولا سلبية، إذا صح القول، مثلما لدى السيراليين، بل هي ديناميكية، وتنظمها -بحدة- قوة التمرد والمطالبة (انظر تحليل "سارتر" لجملة : "البحار القدرة لجزر تنكسر على أصابع ورود قاذفة اللهب وجسدي سليم كمصعوق" (١٨٤)). ليس هذا فثاً فحسب، بل أيضاً ميثافيزيقا ثورية، يخلخلان -في كل ثريات "سيزير" هذه- العالم الواقعي، ويضمرمان النار في كون من هب ودم، حيث الكلمت "ليست كلمات إنسانية" (١٨٥).

هذا الشكل الثاني من الشعر -الشعر الذي يستهدف إعادة اختراع اللغة وتحطيم أطر عالمنا- يستدعي ملحوظة هامة : أنه ينطوي على غموض جوهري (سبق لرامبو أن قدم لنا مثلاً مدهشاً له)؛ إنه إيجابي وسليبي في آن، غامض وسحري في آن، "اكتشاف" للمجهول و"اختراع" للمجهول في آن (١٨٦). فالشاعر الرائي يجد نفسه مأخوذاً بين الضرورة الصوفية -التي تتمثل في جعل الشعر وسيلة معرفة واكتشاف، وفي الوصول بمساعدته إلى عالم يقع خارج نفسه (١٨٧)- والضرورة الشعرية بالمعنى الحرفي، أو -إذا شئنا- الضرورة السحرية، التي تحمل الشاعر، حسب تعبير "ريفير"، على "أن يستأنف فجأة سفير التكوين" (١٨٨)؛ إنه طموح خلاق يعطينا "رامبو" مثلاً مبهرًا له عندما يقول :

لقد خلقتُ كل الأعياد ، كل الانتصارات ، كل الدرامات .
وحاولت اختراع أزهار جديدة ، وكواكب جديدة ، وشهوات

* البالافون balafong والحالا khalam : آلتان موسيقيتان أفريقيتان .

جديدة ، ولغات جديدة . آمنتُ بامتلاك قدرات خارقة^(١٨٩) .

ولاشك أن هذا الطموح الإبداعي، الذي يدفع الشاعر عاجلاً أو آجلاً، لأنه شاعر^(١٩٠)، إلى الرغبة في "توجيه حلمه الأبدى لا الخضوع له"^(١٩١)، والذي يلهمه أحياناً -مثلما في حالة "رامبو"- زهواً شيطانياً، يقوده أيضاً -بطريقة شبه قدرية- إلى الشعور بالوحدة، والعجز، والإخفاق : فالشاعر ، بعد أن حلم بـ "أن النجوم ستسترشد به"^(١٩٢)، يدرك أنه عاجز عن تغيير العالم، عن "تغيير الحياة"^(١٩٣) :

إذا ما كان "بودلير" و"لوتريامون" و"رامبو" يبدون مغممين
بالندم ، فذلك لأن وحدتهم بلا حدود . إنهم يعترفون بعدم
امتلاكهم لقدرة مطلقة ومباشرة على العالم والناس

مثلما يكتب "إيلوار"^(١٩٤)، الذي أوضح "م. كاروج" أنه ينطوي على تأرجح من نفس النوع بين
النشوة الخالقة واليأس^(١٩٥) . ورغم هذا ، فالإخفاق ليس إلا نسيباً : إذ إن الشاعر هو الصانع حقاً
لعالم جديد ، عندما يتخذ العناصر الخام ، التي لاتزال خاملة ، والتي يأتي له بها اللاوعي أو "تشوش
كل الحواس"^(١٩٦) ، عندما يلهمها ويفرض عليها نظاماً ليس اعتباطياً ، بل مرتبطاً بالبنية الداخلية
لهذا العالم من الكلمات الذي هو مؤلفه وانعكاسه في آن . ولدى الشعراء "الفوضويين" ، مثلما
لدى الشعراء "الشكليين" ، ثمة إرادة "التنظيم في قصيدة"^(١٩٧) ، التي ينفصل الشاعر بفعلها عن
الصوفي ، ويتخذ سلوكاً إيجابياً ومبدعاً . فالفوضى ليست هنا -ونقل ذلك مرة أخرى^(١٩٨)-
سوى تأكيد لفردانية ساخطة ، والمرحلة الأولى لإعادة تنظيم الكون ؛ ويمكننا أن نذهب إلى حد
القول إن الفوضوية هي "النظام الذي نريد إقامته" بالتعارض مع "نظام" الأشياء كما هو
موجود^(١٩٩) . ومن هنا ، ينشأ شكل أدبي لا اجتماعي^(٢٠٠) بلا شك ، لكنه ليس بلا شكل ، وليس
غير عضوي .

ها نحن نعود -إذن- إلى فكرة "الشكل" الشعري ، الغاية الأخيرة لكل جهد
مبدع، سواء أتمت ممارسته بتوافق مع القوانين الكبرى للتعبير ، والمجتمع ، والكون ، أو -
على النقيض- في ظل روح تمرد ضد هذه القوانين . ففي قلب مفهوم قصيدة النشر نفسها
سيتجذر الاتجاهان المتناقضان للذات سيوجهان ويشكلان المادة اللفظية ، ويولدان صيغتين
فئتين متعارضتين : فمن "القصيدة الشكلية" إلى "قصيدة الإشراقة" ، سنرى مؤلفات
الشعراء النثرية تتأرجح حسب الأفراد والعصور .

٣) صيغتا قصيدة النثر :

القصيدة الشكلية والإشراقية

هناك -من ناحية- شعراء النظام ، المثابرون على خلق كون منظم ، حيث تؤكد العودة المنتظمة للوقائع والأشكال على الشعور بالنظام الأعلى الذي يحكم العالم ؛ وهناك- من ناحية أخرى- شعراء التمرد والغزو المشدودون إلى الفعل المشوش والخلق في آن . فكيف "ستتبلور" هذه الطموحات المتضاربة بشكل شعري ؟ بشكل خاص ، كيف سيجيب هؤلاء وأولئك على هذه الضرورة الخاصة بأن يعيدوا إلى "الحاضر الأبدى" للقصيدة الانسياب الزمني للكتابة الأفقية ؟ الآن سنرى تمايز صيغتي قصائد النثر اللتين ألحقت إليهما : القصيدة الشكلية ، التي تفرض على الزمن بنية وأشكالاً إيقاعية منتظمة ؛ والقصيدة-الإشراقية ، التي تتجاوز حدود المكان والزمان .

فإذا ما ألغينا الأساليب الخاصة بنظم الشعر (تساوي الوقت، والتماثلات التي ترجع إلى الوقفة والقافية) ، فسرعان ما سنلاحظ أن الأساليب التي تتمتع بها قصيدة النثر -كهي تفرض على الانسياب الزمني بنيةً وشكلاً- تنحصر في اثنين : التقسيم إلى مقاطع ، والتكرار ، الذي يشمل اللزمات ، واسترجاع الكلمات أو الموضوعات ، والتماثلات من كل الأنواع. والواقع أن شعراء النثر قد استخدموا كل هذه الأساليب منذ وقت مبكر للغاية، بالإضافة إلى أنهم استعاروها من الأشكال الموسيقية -التي تستهدف البحث عن "إحضاع الزمن إلى اللازمي" ، وإلى "أن تؤسس -في حركية الوقت- أبدية الشكل" (٢٠١) .

والمقاطع النثرية (التي تناظر "مقاطع" الأغاني، وفقرات الشعر) تُجزئ الزمن إلى أجزاء منتظمة في أغلب الأحيان (٢٠٢) ، مفصولة بـ "فراغات" أو فترات صمت ؛ إنها فترات الصمت التي تخلق إيقاعاً وتشير إلى "الهيكل الذهني" للقصيدة (٢٠٣) ؛ وهي تسمح أيضاً بامتداد إيقاعات كل مقطع ، ونشر موجاته فينا ؛ وعندما تفصل -بوضوح- بين هذه المقاطع وبعضها ، فإنما تسمح بعزل "اللحظات" المختلفة للقصيدة ، وباختيار لحظات دالة في الاستمرارية دون انقطاع عن الواقع . وقد اعتمد الشعراء اعتماداً كلياً على التنظيم الإيقاعي الذي يعود إلى المقاطع إلى حد أنهم اعتبروها أداة تجزيء للزمن إلى أجزاء متساوية المدة ماثلة للأبيات ، فشرعوا -منذ هذه اللحظة (وبشكل خاص في الترجمات المزعومة)- في كتابة أناشيد غنائية بالغة الطول ، وراسودية ، حيث يظل التقسيم إلى مقاطع العنصر الوحيد للانتظام الإيقاعي .

لكن هذا التقسيم إلى مقاطع -في قصائد النثر- كثيراً ما تصحبه بنية دائرية للقصيدة ، وتنظيم إيقاعي مبني على العودة ، والتكرار (٢٠٤) . وأشكال التكرار متنوعة للغاية : عودة إحدى اللزمات على مسافات منتظمة (لازمة متشابهة دائماً عندما يُراد التأكيد على الشعور بالثبات ،

والوقوف - عن قصد- في مستوى الأبدية الثابتة^(٢٠٦) ، أو اللازمة المتنوعة عندما يُراد ضمّ المتشابه والمتخالف ، التكرار والتنوع^(٢٠٧) - واسترجاع جملة البداية في موقع النهاية ، مما يمكن الفكرة الشعرية من الالتفاف حول نفسها وإغلاق القصيدة ، لتؤكد - بذلك- على انطباع "الدورة" و"الدائرة" المغلقة^(٢٠٨) - واسترجاع للكلمات أو التعبيرات ، ولا سيما في بداية أو نهاية المقاطع^(٢٠٩) - واستعادة الأصوات ، أي السجع أو المحارفات ، المتكررة بشكل خاص والبارعة في فترة الرمزيين^(٢١٠) . والتماثل ليس سوى شكل للتكرار ، مادام يتمثل في استعادة بنيات متمثلة : وقد أشرنا إلى بضعة أمثلة لافتة للنظر لدى "برتران"^(٢١١) ؛ ويمكننا أن نذكر أيضًا البنية "الثنائية" لقصيدة "محاسن القمر" لبودلير ، والبنية "الثلاثية" في "حببية دانزيس" في الـ "جوزلا" لميريميه^(٢١٢) (والتوازي ، المتكرر إلى حد بعيد ، لدى الشعراء الذين يستلهمون التوراة)^(٢١٣) ، ليس سوى شكل للتماثل) . وتقدم قصيدة من قبيل "الأمم" لـ "ج. تيليه"^(٢١٤) شكلاً مركباً وبارعاً على نحو خاص في التماثل ، المتسق مع تكرار العبارات وبناء كل جزء في "دائرة مغلقة" : في الزمان الجميل للفاجتريه ، ستستخدم قصيدة النثر "الموسيقية" وستسيء استخدام بنيات كهذه : فما هي "اللازمة" ، إن لم تكن التكرار المتنوع إلى هذا الحد أو ذاك ؟

يتعلق الأمر - هنا ، بشكل رئيسي ، كما نرى - بالتكرارات الشكلية التي تفرض بنية إيقاعية على الزمن الحقيقي للعمل ، لا على الزمن المُقدّم *représenté* : فالرواية هي صاحبة التأثير على الزمن المُقدّم ، وكشف "العودة الأبدية" النيتشوية في نفس الأحداث ، لتخلق بذلك "زمنًا خارج الزمن" ، مثلما فعل "توماس مان" في أغلب رواياته^(٢١٥) . ومع ذلك ، فمن البديهي أن استعادة أو تماثل الكلمات يقود إلى استعادة الأفكار أو الإحياءات ؛ فلاستعادة -بلا كلل ، على سبيل المثال- لكلمة "شعر" في قصيدة "بودلير" النثرية^(٢١٦) ، تنجح في خلق شعور بالاستحواذ ، بنوع من الافتتان ، بـ "دائرة سحرية" يختلط بداخلها كل مفهوم الزمن المُلغى ، الماضي والحاضر ، المرأة المعانقة والأراضي البعيدة في حقيقة واحدة ، غامضة ولا تقبل التجزئة . وقد يحدث -فضلاً عن ذلك- أن يعيد الشاعر ، مرة بعد أخرى ، في قصيدته ، أحداثاً متماثلة أو متشابهة ، لينظم -هذه المرة- الزمن المُقدّم: فعل "هويسمان" ذلك في "الازمة موسيقية"^(٢١٧) ، ويحقق "فبيه دي ليل-آدام" به مؤثراً مدهشاً في "صوت الشعب" (حيث نرى نفس الشعب ، خمس مرات ، وهو يهتف لـ "أبطال" مختلفين أمام شحاذ يكرر كل مرة: "فلتأخذكم الشفقة بأعنى مسكين ، من فضلكم!")^(٢١٨) .

وأياً ما كانت الأساليب ، يظل المثل الأعلى لهؤلاء الشعراء في "العودة الأبدية" -دائماً ، في جميع الحالات- هو السيطرة على الزمن بإجباره على الانتظام الإيقاعي ، وبالدخول في زمن "موسيقى" و"عقلاني" ، خارج الانسياب المتواصل للصيرورة ؛ إن الكمال الذي يبحثون عنه ذو جوهر سكوتي^(٢١٩) : إنهم يريدون أن يعيدونا "إلى مستوى واحد مع الأبدية"^(٢٢٠) ، عبر أساليب

مغايرة لأساليب نظم الشعر ، وإن تكن مماثلة في أهدافها .

لكن ثمة وسائل أخرى للوصول إلى اللازمية ، وإخراج القارئ من الشعور بالتعاقب المحتوم: فبدلاً من البحث عن السيطرة على الزمن بجعله ينساب في أشكال دائرية ، يمكن المجاهدة من أجل التحرر منه ، ونفيه ، بالتواجد -بقفزة واحدة- خارج التصنيفات الزمنية ، الماضي والحاضر والمستقبل : "قفزة جنونية ولاهائية"^(٢٢١) . يظل اسم "رامبو" مرتبطاً بها ، وتقودنا إلى مفهوم القصيدة-الإشراق . وسيتم هنا -في آن- تقليص "الزمن الحقيقي" إلى الحد الأدنى ، حيث أن القصيدة ستتقدم في شكل "كل" موجه للغاية ، يهدف إلى أن يُولد لدى القارئ الانطباع بالصدمة ، والهة الشعرية المباشرة والمكثفة للغاية ، حسبما أراد "إ. بو"^(٢٢٢) ، و"الزمن المُقدَّم" الذي لن يتجلى في التسلسل في خطوط مستقيمة أو في دائرة مغلقة ، بل في نقطة مضبوطة ، ذات بريق ساطع وفوري .

هذه المرة ، نغادر -بوضوح- مجال الموسيقى ، التي لا يمكن أن تتطور إلا في الزمن ، وباستخدام مستويات الزمن (الجدير بالملاحظة بالفعل أن شعراء "الإشراق" هم - إلى حد كبير- شعراء الصورة ، بأكثر من كونهم شعراء موسيقى) ؛ ونلاحظ -في نفس الوقت- أن الشاعر لن يهتم كثيراً بتنظيم عمله بطريقة شكلية خالصة ، قدر اهتمامه بالتأثير في الزمن المُقدَّم ، فيما يمكن أن نسميه "الشكل ذا المستوى الثاني"^(٢٢٣) . لكن ، كيف نلغي الزمن ، مثلما سيقال لنا ؟ نرى الشعراء يبذلون جهدهم من أجل ذلك بطريقتين: تتمثل الأولى في إلغاء المستويات الزمنية بمعنى الكلمة ؛ فيمكن للشاعر أن يصف "رؤى" لازمنية ، مثلما في قصيدة "صوفية" لرامبو^(٢٢٤) ، أو كما في قصيدة "بربري" ، التي تقع "بعد الأيام والمواسم والكائنات والبلاد بكثير"^(٢٢٥) ، لتلحق - على هذا النحو- بهذه الوحدة غير المسماة حيث تجلس على العرش أمهات "فاوست الثاني" ، وحيث "لا وجود للمكان ولا للزمان أيضاً ، بدرجة أقل"^(٢٢٦) ؛ أو -أيضاً- تقليص الديمومة ، والإمسك بالقرون متعانقة بنظرة واحدة مثلما فعل "هوجو" أمام "حائط القرون"^(٢٢٧) ، وتوحيد العناصر المستمدة من الحضارات البعيدة في الزمان كما في المكان (مثلما فعل "نرفال" في "مآثر"^(٢٢٨)) . ومن هنا ، يمكن -لدى رامبو- "اصطدام" الفترات التاريخية (أمسية تاريخية)^(٢٢٩) ، والثقلة العنيفة من الماضي إلى الحاضر ، ومن الواقعي إلى المحتمل ، و"السرعة العنيفة" للحركة^(٢٣٠) ؛ ويمكن -لدى "لوتريامون"- التباس التسلسل التاريخي للوقائع ، والقفزات عبر الزمن^(٢٣١) ، ومرونة الديمومة المتقلصة أحياناً والمسطوة أحياناً^(٢٣٢) ، ويمكن -لدى الاثنين، ولدى الكثيرين من الشعراء الحديثين- التحولات التي تضع تحت أعيننا تغيرات متسارعة على الطريقة السينمائية ، حالات الظهور والاختفاء الفورية^(٢٣٣) ، ودوام كل العناصر المحمولة في حركة تقلب كل المفاهيم الإنسانية عن الثقل ، والديمومة ، والانغراس في الزمن والمكان : "تحويل الهاويات واصطدام الثلوج بالكواكب"^(٢٣٤) . والواقع أن إلغاء المكان ليس سوى وسيلة لإلغاء الزمن ، مادامت المسافات

تقاس بالأيام والشهور تماماً مثلما تقاس بالأمتار ، ومادام يمكن -بالعكس- إدراك الزمن كـ "مكان ذهني" (٢٣٥) : "عمق المكان مجاز على عمق الزمن" ، كما قال "بودلير" (٢٣٦) . ولأن الشاعر يقلص الديمومة ، فهو يقلص المسافة ، وهو يجول ببصره "من مضيق النيل إلى بحار أوسيان" (٢٣٧) ؛ وعلى غرار الرسامين الانطباعيين ، يقارب بين الأشياء التي يفصل بينها المنظور العادي ، ويرى قنوات تتدلى خلف البيوت الخشبية (٢٣٨) ، وأذرع "ثُرسي جسراً" من جانب الشارع إلى الجانب الآخر (٢٣٩) ، ويتخذ -مثلما يقول "إيلوار"- "عادة الصور الأكثر غرابة" (٢٤٠) . ومن كل الحقائق الجغرافية ، يعيد تكوين حقيقة شعرية ، تقع في جميع الأرجاء وفي لا مكان : "بجائها لازورد وخُصرة متكبرة ، تجري على شواطئ مُسمّاة ، عبر موجات بلا أورد ، بأسماء يونانية ، وسلافية ، وسلتية بشكل قسري" (٢٤١) .

بجال اعتباطي ، خيالي بشكل خالص أحياناً ، بلا سيطرة عليه من العقل : "عقل السيد إيجيتور ، المتجه إلى القمر !" (٢٤٢) . إذ إن الشاعر يستطيع (وهي الوسيلة الثانية للتحرر التي يتمتع بها) ألاّ يكتفي بإلغاء المستويات الزمنية ، بل يلغي أيضاً الأنواع المنطقية : فالنتيجة دائماً تتم على هذا النحو ، لأن مفاهيمنا المنطقية مرتبطة بمفاهيم الزمن والمكان ، ولا تستطيع هدم واحد منها دون الخيار البقية . فأن يقفز كاتب بعنف من فكرة إلى أخرى ، هذا الافتقار إلى الانتقال الذي يثير ضيقنا ، أليس مرتبطاً بفكرة الزمن الضروري لإعداد النقلة ، زمن يجد نفسه ملغى فجأة ؟ وإذا كان "منطق الحلم" يثير حيرتنا ، فذلك -بالتحديد- لأن الزمن فيه متسارع ، أو ملغى ، أو -على النقيض- مملوط بإفراط ؛ فوجودنا الحقيقي مرتبط بالزمن بشكل لا فكاك منه (فهو البُعد الرابع لعالمنا) ، إلى حد أن هذا المفهوم واقع تحتي لكل استدلالنا ، ولكل رؤيتنا للعالم . فإذا ما ألغيناه فجأة ، فسرى كل المظاهر المنطقية تَهْتَز ، ويكبر بقدر ما يوازي قلب الواقع شرخ قاتل - وإذا ما ألغينا ، بالعكس ، المبادئ الكبرى للهوية (٢٤٣) ، والسببية (٢٤٤) ، فسرى الزمن يتلاشى في قلب كارثة كونية ، حيث يمكن للشاعر -واقفاً وحده- "في سماء العاصفة وأعلام النشوة" (٢٤٥) - أن يظن نفسه متحرراً من المكان والديمومة حرّاً لا يموت مثل إله (٢٤٦) : "تبدأ الحرية حيث يولد المدهش" ، مثلما يكتب "أراجون" في المرحلة الأكثر طموحاً من السيرالية (٢٤٧) . كيف نندهش -إذن- من أن يضع عدة شعراء حديثين أنفسهم ، عمداً (من "جاكوب" و"بريتون" إلى "إيلوار" و"ميشو") ، تحت شارة اللامنطقي ، في فترة يكون الواقع اليومي أكثر فداحة ؛ يتعلق الأمر بـ "اقتلاع جذور" القارئ ، وتحريره من وطأة الزمن القاهرة (٢٤٨) ، ومن طوق العادات المنطقية في آن ، ونزعه من عبوديات هذا العالم ليمتلك الحدس بعالم آخر غريب ، وباهر ، حيث سيسيطر الإنسان ، المتمتع بقدرات جديدة ، على المادة الطيعة ، بدلاً من الخضوع لقوانينها (٢٤٩) .

ويمكننا أن نضيف أننا - اعتباراً من السيرالية بشكل خاص - سنرى التأكيد على اتجاه في تقديم القصيدة لا كإشراقة مفاجئة ، وحلم "حاد وخاطف" (٢٥٠) ، بل كنص ، نص يقع -إذا

صح القول - خارج الزمن : مستخدماً أساليب السرد التقنية (زمن الماضي، وتتابع الأحداث والوقائع المنقولة بموضوعية) ، لكن مع تشويه هذه الأساليب لتحقيق غاية غريبة تماماً عن السرد الذي تستخدمه الأقصوصة أو الرواية ، مع استخدام شعرية مقصودة ، أي لازمنية^(٢٥١) . ولهذا ، يضع الشاعر نفسه في اللامعقول، ويقدم لنا نصوصاً بلا بداية ولا نهاية ، وأفعالاً ترتبط خارج كل منطق ، ولا يبررها أي شيء ولا تؤدي إلى شيء ، في عالم هو عالمانا ، ويبدو لنا -رغم هذا- غريباً بشكل فريد ؛ ولا تؤدي ثرية الأحداث نفسها ، والموضوعية الظاهرية للراوي (أفكر في "بيالو" و"ميشو" و"ر. دي أوبالديا" ضمن آخرين) إلا إلى مضاعفة انطباع الغرابة . وهذا الخيالي ، الذي يخلص الحلم نفسه ، عندما يضعنا -هكذا ، عن عمد- في زمن خارج الزمن ، حيث لا شيء يتم ولا ينتهي إلى نتيجة ، إلا إذا كانت النتيجة ساخرة ، وفيه تتلاشى المستويات المنطقية ، هو أيضاً شكل للجهد الفوضوي و"مقتلع لجذور" الشعر الحديث .

والقصيدة الفوضوية ، التي لا تخضع -من ناحية- لعادات التفكير المنطقي ، لا تخضع للمثلث لعادات اللغة : فـ "اكتشافات المجهول تتطلب أشكالاً جديدة"^(٢٥٢) . ولن يدمر إعصار التمرد تقاليد الأسلوب "الشعري" فحسب ، بل كل ما يشهد على تنظيم فني ، وبحث عن الانتظام ، والتماثلات ، واللازمات ، والتوازنات الإيقاعية . وسيبعثر نفس العصف التسلسلات ، وترابطات الأفكار ، وكل تماسك في الوصف ، وكل تتابع في السرد : فالشعراء الحديثون ، في أعقاب "رامبو" ، يسكنون ما هو متقطع كي ينفوا -بشكل أفضل- العالم الحقيقي : "وبينما كل متصل شعري يقبل المقارنة مباشرة بالعالم اليومي ، فإن كل رؤية منقطعة تبدو غريبة وحرّة بدرجة عالية ، إلى حد أنه لم تعد هناك إمكانية للمواجهة ، وأن تبدو الحرية الشعرية هذه المرة لا كشيء يُحلم به ، بل كشيء مملوك" ، حسبما يكتب "كاروج" عن "رامبو" و"إيلوار"^(٢٥٣) . فكيف لا نجد هنا - من ناحية أخرى- هذا الموقف الهدام تجاه الزمن (الملازم للفكر المنطقي) الذي يقود سريان الجمل ، وترابطها ، والتنظيم التدريجي للخطاب ؟

وسنربط هذه الرغبة في إلغاء الزمن -بشكل خاص- بكل المنحى الشعري الحديث في منح "الكلمة" أهمية رئيسية ، وبشكل خاص "الاسم" الذي لا يمثل سوى العلامة والاستحضار للشيء في جوهره اللازمي . ولأنه يندرج في سياق جملة ، يفقد الاسم هذه القيمة جزئياً كي لا يصبح سوى عنصر من كل يتخذ شكله تدريجياً ، عبر تقدم الجمل : ولكن ما إن نعرله -وبالعثور على سيادته وبريقه الخاص به- حتى يصبح نواة إشعاعية ؛ يرسل -بحرية- بكل الإيحاءات الحسية أو الفكرية التي كان تقدم الجمل المستمر يلقي بها في الظل . وكان "رامبو" أول من شعر واستخدم هذه "الحبوية المتفجرة للكلمة" ، التي تمثل -مثلما يقول "ج. جراك"- "الإسهام الإيجابي للقرن الأخير في الشعر الفرنسي"^(٢٥٤) : وقد أوضحت كيف أدى استخدام الروابط ضعيفة القيمة ، وأسلوب "التدوين" ، والرصد الخالص والبسيط ، إلى فصل الكلمة وعزلها عن النسيج الفعلي^(٢٥٥)

فجُمِّل من قبيل "أيها الفرسان ويا طواحين الصحراء ، والجُرُز والرَّحَى" (٢٥٦) ، "الموسيقى ، تحويل الهاويات ، واصطدام الثلوج بالكواكب" (٢٥٧) ، لا تساوي كثيراً من "المعنى" العام للجُملة بقدر قيمتها عبر سلسلة الإشرافات الموجزة التي تشعلها بالتعاقب في خيالنا . ثمة هنا اتجاه سيتم التأكيد عليه حتى الفترة الحالية : ستصبح الكلمة ، التي تتمتع بوجود مستقل أكثر فأكثر ، فردية فوضوية ، ترفض الخضوع لقوانين النحو ، والذوبان في المد اللفظي ؛ فهي لم تعد تدرج في تنظيم الجملة كي يمر المعنى عبرها مثلما يمر التيار بامتداد السلك الكهربائي ؛ إنها تلتمع ببريقها الخاص، منفردة ، ونجمية .

وربما نشير إلى أن التقنية المعاصرة للشعر الحر تسمح بهذا العزل للكلمة بشكل أفضل مما قد يفعلته النثر ؛ وذلك حقيقي إلى حدٍّ ما ، مثلما يمكن رؤيته في هذه القصيدة القصيرة للغاية لريفيدي ، حيث تعمل الكلمات -بلاشك- في بنية الكل ، ولكن بشكل مخالف تماماً داخل جملة متصلة :

ظهيرة

يلتَمِع الجليد

والشمس في اليد

امرأة تنظر

عينها

وحزنها

الحائط المواجه خشن

التجاعيد التي تصنعها الريح في ستائر السرير

ما يرتعد

يمكن النظر في الغرفة

والصورة تتلاشى

ثم سحابة

المطر (٢٥٨)

ولاشك أن النثر (حيث الوحدة ليست البيت ، بل الجملة) يحافظ -بالضرورة- على طابع

أكثر ارتباطاً وميلودية *mélodique* ؛ لكن ينبغي أن نلاحظ -رغم هذا- أن الشُّرطة ، والفراغات ، والكلمات المُشدَّد عليها^(٢٥٩) ليست سوى وسائل لترع الكلمة من السياق ، وطباعة -إذا صح القول- قيمتها الخاصة على قيمتها النسبية في الجملة ؛ فيمكن لتفكيك الجمل ، والإبدالات ، وعلامات التعجب ، واسترجاعات الكلمات أن تملك نفس التأثير (مثلما في جملة "إيلوار" هذه : "خفيف ، تتحرك ، وخفيف ، الرمل والبحر يتحركان"^(٢٦٠) ، أو في هذه الجملة الأكثر جرأة لميشو : "كان هذا على باب ألم طويل ، خريف ! ، خريف ! تعب ! أخذت أنتظر ، إلى جوار "التقيؤ" ، أخذت أنتظر ، أخذت أنتظر بعيداً مقصوري المرتبة ، متألماً ميني ، متزلقاً ، أغوص ، رمل ! رمل !"^(٢٦١)).

هل سنشهد -إذن- "تفكيكاً" حقيقياً للجملة ، مبعثرة في غبار من عناصر معزولة وفوضوية؟ في هذه الحالة ، لن تتحقق أية إمكانية لـ "قصيدة" . لكن الفوضوية ليست هنا- في واقع الأمر ، وكما هو الحال دائماً- سوى المظهر الآخر ، الخلفية لإعادة تنظيم العالم شعرياً^(٢٦٢) : لسنا أمام فوضى ، بل أمام نظام غريب . فثمة علاقات تتأسس في الواقع بين الكلمات التي يجاورها الشاعر^(٢٦٣) ؛ وتحدث تبادلات ، وتوافقات متنافرة أو مسجوعة ؛ تستثار الكلمات بشكل تبادلي ، "مندفعةً كلها ، قبل الانطفاء ، إلى مبادلة من نار" ، كي نستعيد تعبير "مالارمييه"^(٢٦٤) . وعلى مستويي التنظيم الشعري (التنظيم في جمل أو مقاطع ، والتنظيم في قصيدة) ، نرى هذه الكلمات -بإشعاعها من الإيحاءات الصوتية والبصرية والشعورية- وهي تندرج في علاقات مثل النجوم في السماء"^(٢٦٥) .

إننا نرى -في المقام الأول- تشكل "كوكبة من الصور" ، وعناقيد كلمات تساهم كل منها سواء في تدعيم نفس الانطباع ، وخلق "مناخ" خاص (في جملة "ميشو" التي ذكرتها- على سبيل المثال- نشعر تماماً أن كلمات "ألم ، خريف ، تعب" ، رغم تجاورها ببساطة ، إنما هي واجهات لنفس "الفكرة" الشعرية ، وأن الخريف مرتبط بالألم وبالتعب في آن ، من خلال استعارة ضمنية^(٢٦٦)) ، أو في أن تكشف -من خلال تنافر الإيحاءات المتعارضة- ومضات غير متوقعة : "نار الجمر والزبد" ، في قصيدة "بربري" لرامبو .

وهذه الكوكبات بدورها -على مستوى ثان- تنتظم وتندرج في علاقات ، طبقاً لقوانين متعلقة بالنظام الكوني الخاص بكل قصيدة . فكل عمل فني -أيّاً ما كان تحرره من الفكر العقلاني- يملك منطقته الداخلي : "يمكن للمنطق أن يتحالف مع أكثر حالات الجنون غرابية- وتولد هذه المزاجية مؤلفات عبقرية ، مثلما يكتب "ريفيردي"^(٢٦٧) . يتم احترام العقل السليم - يتحقق الإعجاب بمفاهيم مجنونة تنتظم في أجوائها وعلى مستواها بشكل منطقي" . ومنطق القصيدة هذا ، الذي سيمنحها بنيتها^(٢٦٨) ووجودها العضوي ، يجمع ويوجه عناصر المؤلف خلال مدة تأليفه ، ويفرض عليها توجهاً خاصاً . ويمكن تأويله -على الصعيد الشكلي الخاص- بتوازنات ومثالات

تبرز هيكل العمل (مثلاً في قصيدة "يريري" لرامبو "متتالية من الأحمر والأبيض"، على ما يقول "روشون"^(٢٦٩))، حيث تتجاوب وتتقاطع الموضوعات المتعارضة، البربرية، والعذوبة، واللهيب، والجلد، لتجد نفسها مجتمعة ثانية في "الخاتمة". لكننا نشعر - في أكثر الأحيان، في العمق - في قصيدة "عبيّة" أو "غير متماسكة"، حسب المعايير الكلاسيكية، بتأسيس روابط وعلاقات بارعة بين الكلمات والصور تنظم من خلالها الفكرة الشعرية، بحيث أن العمل المتحقق يتبدّى مثل كسل مكتمل، تركيب يجمع في "إشراق لحظية"^(٢٧٠) كافة أنواع العناصر التي لا يلتقطها الاستدلال المنطقي إلا منعزلة. ومن فكرة التركيب والتوحيد هذه، سننتقل إلى فكرة الرمز^(٢٧١)، كي نلاحظ أن قصائد النثر تتوفر دائماً على سمة رمزية: بشرط أن نأخذ كلمة رمز لا بالمعنى الضيق الخاص بالتأويل التشخيصي لفكرة (فكرة يمكن أن نجدها ونحليها إلى مخطط عقلائي دون تشويه القصيدة) - ولكن بالمعنى الأوسع كتعبير تشخيصي بلاشك عن تجربة حميمة - لكنه لا يُحتزل في كلمات اللغة العقلانية: نط في التعبير لا يمكن تأويله شأن التجربة نفسها^(٢٧٢). ولا يمكن ولا يُستحب أن نؤول تأويلاً مباشراً هذه القصيدة لبول إيلوار، التي يصفها "م. كاروج" بأنها "لا تُستنفد"^(٢٧٣):

في البدء انتابني رغبة كبيرة في الغرابة والعظمة. كنتُ أشعر بالرد. وكان وجودي الحي والفساد كله يأمل في صرامة وجلال الموتى. أغواني بعد ذلك سر خفي لا تلعب فيه الأشكال أي دور. إذ أثارت فضولي سماء بلا لون حيث العصفير والسحب منفية، أصبحتُ عبداً للملكة الخالصة للرؤية، عبداً لعيني غير الواقعتين والعذراوين، الجاهلتين بالعالم وبنفسيهما. قدرة هادئة. أُلغيتُ المرئي وغير المرئي، وضعتُ في مرآة بلا قصدير. أبدي. لم أكن أعْمَى^(٢٧٤).

ونشعر - رغم هذا - أن قصيدة كهذه تمتلئ بالمعنى وتكتمل في ذاتها. بل إن النقص الظاهري لـ "الخلاصة" يبرره أن الأمر لا يتعلق بنص، بفعل نقوده إلى نهايته، بل بتجربة داخلية وشبه صوفية يريد الشاعر - من خلال الكلمات - استدعاء وإعادة خلق غمرها "في الفراغ الصافي والمضئ الذي أصبح جوهرها وجوهر الكون"^(٢٧٥). والواقع أن الجملة الأخيرة: "أبدي، لم أكن أعْمَى"، تستعيد وتُقارب الموضوعين المتعارضين من خلال: "وكان وجودي الحي والفساد كله يأمل في صرامة وجلال الموتى"، ومن خلال: "أصبحتُ عبداً للملكة الخالصة للرؤية". فالقصيدة تملك منطقها الخاص بها، وهي تنظم لا عبر وسائل شكلية، بل من خلال حقيقة داخلية تلصق بها؛ ونستطيع الاعتقاد بأن احتمال التحام أكثر حميمة إنما يقوم على استخدام النثر (أو الشعر الحر)، كأشكال أكثر مرونة، حيث لا يُفرض أي أرايسك موجود

وسواء أقال الشاعر "أنا" أم لا (عندما يروي لنا "ميشو" بالتفصيل مغامرات "قلم ما" ، فإنه لا يجدنا في الحقيقة إلا عن نفسه) ، فسيصبح نثره شعرياً بقدر ما سيصبح كشفاً لتجربة ذاتية . والواقع أن العمل الشعري يمتلك حقيقتين : حقيقة خاصة ، مستقلة ، وحقيقة متعلقة بشخصية كاتبه ؛ فمع البلورة الشعرية في نفس الوقت ، وكل منظم ، فهو انبعاث ، "قرين" الوجود العميق للكاتب . ولهذا ، نعرث دائماً -من قصيدة إلى أخرى- على "نوع من النسق النغمي الأساسي، علامة صارخة أو صماء" ، ونفس "المناء الحيوي"^(٢٧٦) . وما يقوله "بروست" عن لوحات "فيرمير" المختلفة : "إنها مقاطع من عالم واحد"^(٢٧٧) يمكن قوله عن مؤلفات كل شاعر أصيل ، سواء كان اسمه "بودلير" أو "رامبو" أو "إيلوار" أو "ريفيردي" . فنحن نجد في قصيدة "بربري" -على سبيل المثال- هذه الوحدة للماء والنار، للعدوبة والوحشية ، التي تميز "المناء" الرامبوي ؛ وفي قصيدة "إيلوار" التي ذكرتها للتو ، تبدو المرأة التي يخترقها الشاعر بحثاً عن جوهر الأشياء) كإحدى الكلمات الجوهرية التي تتيح الدخول إلى قلب العالم الذهني للشاعر^(٢٧٨) . ولا يهم كثيراً -عندئذ- أن تكون القصيدة شعراً أو نثراً ، شرط أن نعرث على "النسق النغمي الأساسي" الذي يمنحها أصالتها ، ويجعل منها عالماً صغيراً له مكانه في قلب كون أكبر . إلى أي حد تُسنى الكلمات بطريقة لاواعية وتلقائية لتعيد -بذلك- خلق العالم طبقاً للمنظور الخاص بكل شاعر ، وإلى حد -على النقيض- أن يختار الشاعر ويضبط ، بطريقة واعية ، العناصر التي ستعيد تكوين واقع جديد ؟ إنه سؤال صعب ومثير للجدل ، أجاب عليه المنظرون والشعراء حسب أمزجتهم وبطرق مختلفة للغاية . ويبدو أن لا أحد من الشعراء -في جميع الحالات- يمكنه الاكتفاء بأن يكون تقنياً خالصاً ، منسقاً للكلمات طبقاً لحسابات دقيقة بهدف إحداث تأثير محدد (مثلما أراد "بو" أن نعتقد عندما كان يفكك "غراب" -هـ الشهير) ؛ وبالعكس ، فلا أحد من الشعر ، مهما كان "ملهماً" ، يستطيع الكتابة بطريقة آلية خالصة ، دون أن يستيقظ فيه ، حتى دون علم منه ، الوعي الفني الواضح الذي ينظم ويختار .

ها نحن قد عدنا -إذن ، مرة أخرى- إلى فكرة التنظيم الفني . ومواجهة صيغتي قصيدة النثر: القصيدة الشكلية أو الدائرية (التي احتفظت لها -في موضع آخر- باسم القصيدة "الفنية") والقصيدة -الإشراقية (أو القصيدة "الفوضوية") ، لا تقابل الشكل أمام اللاشكل ، الفن أمام نفي الفن ، وإنما نلتقي بنمطين مختلفين من الإبداع الشعري . يتطابق كل من هذين النمطين ، مثلما رأينا ، مع موقف جمالي وميتافيزيقي مختلف : الأول ، الذي يمنح النثر تنظيمًا إيقاعيًا ودائريًا صارماً ، يتكشف عن اهتمام أكبر بالتقنية الشكلية ، وموقف أكثر وعياً وقصدية ، وجمالية مؤسسة على النظام والعميار في آن ، و -بالتالي- على الشعور بالنظام والتوافق الكونيين ، وعلى الرغبة في المساهمة فيهما ؛ والثاني ، الذي يرفض المستويات الزمنية والمنطقية ، الذي يضع مقابل الترابطات

النحوية والإيقاعية جمالية المنقطع والإشراق ، يصدر عن رفض للكون مثلما هو عن مطالبة فردانية - من هنا تكمن الفوضى ، ومن هنا يكمن الجهد لاكتشاف عالم آخر ، أو لخلق بفعل السحر الشعري . وبديهي أن هذين النظامين الجمالين الكبيرين ، اللذين تؤدي دراسة الأعمال إلى اتضاح معالمهما إلى حد بعيد ، ليسا بمذه الصرامة في الواقع ، حيث نجد أنفسنا في مواجهة عدة حالات خاصة ، بدرجات ، وتطورات ، وأشكال تقرب من كل تصنيف^(٢٧٩) ؛ ولا ننسى - من ناحية أخرى - أن في أساس كل محاولة في قصيدة النثر ثمة رغبة في إيجاد شكل جديد وفردى وفوضوي في آن ، في العلاقة بالأشكال الثابتة ، وفي تنظيمه للنثر في قصيدة . ورغم هذا ، أعتقد أنه يمكننا - على أية حال - التأكيد على وجود استقطاب مرهف للغاية : فالشعراء ، سواء انجذبوا نحو قطب النظام ، أو نحو قطب الفوضوية^(٢٨٠) ، يصلون إلى الشكل الدائري ، أو شكل الإشراق ، ويجتمعون في عائلتين روحيتين .

من قطب إلى آخر : تأرجح وتطور

لقد اعتبرت جمالية قصيدة النثر موضوعاً قاراً دائماً على امتداد هذا الفصل ، واجتهدت لتوضيح ما انطوى عليه مصطلحا نثر وقصيدة ، وتبسيط الضوء على القطبين الجاذبين - نظام وفوضى - اللذين تتأرجح الأعمال بينهما حسب الاتجاهات العميقة ، وحسب الموقف الجمالي والميتافيزيقي لكل كاتب . وذلك ، دون أخذ الفترة في الاعتبار . ولكن ألا ينبغي أيضاً أن نتأمل قصيدة النثر في تطورها التاريخي ، وأن نتحدث هذه المرة لا عن تأرجحات وإنما عن تطور ؟ بمعنى آخر ، ألا يوجد في تاريخ قصيدة النثر ، منذ أصولها حتى وقتنا الراهن - بجانب تناوب منتظم إلى هذا الحد أو ذاك بين القصائد "الدائرية" والقصائد "الفوضوية"^(٢٨١) - نوع من حركة المد والواسعة الصاعدة ، التي تزحف وتتقدم موجهة إثر موجهة ؟ والواقع أنه كان سيثير الدهشة حقاً ألا يتطور نوع "قصيدة النثر" مع الأنواع الأدبية الأخرى ، وفي نفس الاتجاه ، كلما تطورت المفاهيم الاجتماعية والثقافية والفنية ، وكلما تسارع تطور الحضارة الحديثة : ومثل المظاهر الأخرى للشعر ، ترتبط جمالية قصيدة النثر وتقنياتها - على نحو وثيق - بسياق الأحداث التي تغير عالمنا - حتى عندما تعكس موقف تمرد ضد هذا الكون . فما أريد الإشارة إليه - الآن - هو معنى هذا التطور ، إلى أن يمكن إعادة تناول الموضوع بشكل أوسع في نهاية هذا العمل ، عندما سيتبدى التطور التاريخي لقصيدة النثر في كامل مداه .

ولأنها نوع نشأ من الثورة الرومانتيكية ، ونتج من نفس الرغبة في التحرر التي تقود - عندئذ - إلى "تفكيك" الشعر الكلاسيكي ، تحمل قصيدة النثر - في طياتها ، منذ النشأة - مبدأً فوضوياً وفردانياً ستؤدي الظروف إلى تطويره أكثر فأكثر - وكنوع من رد الفعل ، في قلب

حضارة آلية وعالم يطارد دائماً وعلى الدوام كل خصوصية ، يبدو الشعراء ميالين إلى الحديث دائماً بلغة أكثر فردانية^(٢٨٢) . فمنذ قرن ، نشهد بدرجة أقل - في المجال الشعري - تأرجحات بين النظام والفوضى^(٢٨٣) ، من مدّ متصاعد للترعة الفردية الفوضوية ، التي تتميز - في آن - بـ "انفصال متزايد عن الواقع"^(٢٨٤) وبالطابع "غير الاجتماعي" للقصائد : فالفرد يخوض صراعاً مع عالم يرفض قوانينه ، ولا يقبل أي قيد شكلي أو منطقي ؛ وهو لم يعد يعترف بواجب التعبير عن الآخرين ، ويتمسك فحسب بالسعي إلى بناء عالم غريب ، واكتشاف - أو خلق - واقع أكثر أصالة ، بالنسبة له ، من الواقع الموضوعي . فقصيدة النثر - في شكلها الأكثر فوضوية - لا تفعل إذن سوى ترجمة هذا التمرد ، وهذا الجهد الإبداعي الذي يصاحب خلق لغة جديدة . إنها ، منذ "رامبو" ، أداة صراع ضد أعراف اللغة والتنميق الكريه في الأدب ، وأداة لغزو ميتافيزيقي في نفس الوقت .

وبعد اجترعات "رامبو" ، الذي ينطلق بقفزة إيكارية نحو اللامعقول ، ويجهاد لمنح اللغة قدرات سحرية ، وبعد الفوضى الهدامة للورتريامون الذي يستخدم أساليب أدبية للسخرية من الأدب ، يمكن للمرحلة الرمزية أن تبدو مثل فترة توقف ، إن لم تكن كحركة انحسار تمر فيها قصيدة النثر بفترة براعة شكلية^(٢٨٥) ؛ والواقع أن الاتجاه الفردي (الذي أكدته كوارث عام ١٨٧٠) قد استمر - طوال كل هذه الفترة - في الدفع ، على نحو خفي تقريباً ، بمحاولات الشعر التحرري vers-libristes والبيانات المتعلقة بحرية الشكل . وسنرى ازدهار الفردية المضادة للترعة الامتثالية ، بعد فترة ركود تفتتح القرن العشرين ، في القصائد "الحداثيّة" لدورتان ، والقصائد "التكعيّبية" لجاكوب وريفيدي : إنها نفس الفترة التي تدبل وتنطفئ فيها القصيدة الكلاسيكية وقصيدة النثر "الشكلية" و"الفنية" ، ولنفس الأسباب . وستفارق حرب عام ١٩١٤ من الصراع بين الفرد والمجتمع : فكيف يمكن للقلق الذي تلاها ، والاضطراب العام لكل القيم المُسلّم بها ، ألا يسهّل التدفق الفوضوي ؟ وسنرى مع "دادا"^(٢٨٦) وبعده ، ومع السيريالية ، التأرجح نحو الفوضوية وقد بلغ أقصى مداه ، محطماً كل أشكال الفكر العقلاني وكل أطر اللغة معاً : ويمكننا التساؤل عما إذا كانت العودة إلى الحالة القديمة للأشياء (أي - فيما يخصنا نحن - قصيدة النثر الفنية والدائرية) تبدو ممكنة من الآن فصاعداً . ويمكننا بالطبع افتراض وجود تأرجح ، منذ السيريالية ، في العودة نحو اتجاه النظام و"القصيدة" ، لكن الصياغات الجديدة (التي هي - من ناحية أخرى - فردية) بعيدة للغاية عن الصيغة القديمة "ذات المقاطع" ، وربما أبعد أيضاً عما كان "أبوللينير" يسميه "التلاعب القديم بالآيات"^(٢٨٧) .

ومع ذلك ، فثمة مفهوم تم استخلاصه بوضوح من التجربة السيريالية : أن قصيدة النثر - سواء كانت "فنية" أم "فوضوية" - لم يكن بمقدورها أن توجد إلا بشرط أن تكون قصيدة ، أي شكلاً ، كلاً عضوياً مغلقاً على ذاته . ولن يمكننا - بتطبيق معايير خارجية مسبقة - أن نحكم على فشل أو نجاح قصيدة أو صيغة لقصيدة ؛ ما يهم هنا ، هو الإخلاص لمنطق داخلي ، وترتيب العناصر

المورفولوجية التي تشكل عالم المؤلف : الكلمات ، والجمل ، والصور ، و"أخيراً على كل شيء أن يخدم إشرافاً الفكر المولدة"^(٢٨٨)؛ إذ يمكننا أن نطبق على الشعر ما قاله "بودلير" في حديثه عن "القانون الأعلى للانسجام العام" ، الذي يقود تنظيم عناصر لوحة جيدة . أو -مثلما قال "ماكس جاكوب" عن قصيدة النثر هذه المرة (عن قصيدته ، لكننا يمكن أن نعمّم ملاحظته) : "لا نهتم فيها إلاً بالقصيدة نفسها ، أي بتوافق الكلمات ، والصور واستدعاءاتها المتبادلة والدائمة"^(٢٨٩) . توافق أسهل في تحقيقه - بالتأكيد- في شعر النظام والتوازن المعماري مما في شعر التمرد والغزو . لكن النجاحات الأصعب هي أيضاً الأكثر إهماراً . وإذا ما كانت قصيدة النثر "الفنية" تفضي إلى نجاحات مؤكدة ، فإنها تخاطر بالوقوع في أخطار البراعة الشكلية والافتعال (رأينا ذلك مع البارناسيين ، وسنراه مع "ب. لويس")؛ فإن قصيدة النثر "الفوضوية" - بالمقابل - لا تسمح بأي حل متساهل : إنها كل شيء أو لا شيء ، نجاح ساطع أو ألعاب نارية خائبة^(٢٩٠)؛ ولهذا تحدد كلمة "جاكوب" تماماً هنا (وهو ما سيؤكد القسم الثالث من هذا العمل) الموقف الخطر والرائع لما يجازف به : "كي تكون شاعراً حديثاً ، عليك أن تكون شاعراً كبيراً للغاية"^(٢٩١) .

*

الهوامش

(١) انظر مدخل، فيما سبق ص ٥٣ من الجزء الأول .

(٢) غالبا ما يكون نثر الرزميين إيقاعيا *rythmique*، أعني موقعا *rythmée* عن قصد، لتحقيق مؤثرات شعرية معينة (ومختلفة بالتالي عن المؤثرات الخطابية التي يهدف إليها - على سبيل المثال - نثر "بوسويه" للموقع).

(٣) يكتسب النثر الموقع - عندما يصبح قصيدة نثر - ما يسميه الفلاسفة بالوجود "الترددى" *réique* : انظر التحليل البارز لـ "الوجود الترددي أو الغائي للعمل الفني"، في مؤلف "سوريو" *La Correspondance des Arts*, Flammarion, 1947, ch. XIV, p. 58-66

(٤) قارن بـ "هيرديا" فيما يتعلق بالشعر الحر: "ما نراه اليوم هو نثر موقع، تقطعه بضعة أبيات، ويظهر بمساعدة حيل طباعية عنده مظهر الشعر ذي الأوزان الملتصقة فيه بشكل اعتباطي" (Réponse à l'Enquête de Jule Huret, Charpentier, 1913, p. 307).

(٥) *Les premier poètes du vers libre*, Messein, 1936, p. 120.

(٦) قارن بما سبق، ص ٦٣ من الجزء الأول.

(٧) لا يمكن الشك في أن الإيقاع - في أساسه - هو نفسه في النثر والشعر، أي إنه مؤسس على نبرة المدة *accent de durée*، وبديهي أيضا أنه يأخذ في الكثافة (بعبارة أخرى، تتقارب النبرات) من النثر إلى الشعر. ولا يتعلق الموضوع بإثارة الشك في نتائج علم الصوتيات التجريبي (فيما يتعلق بالنتائج التي توصل إليها القس "روسيلو" وتلاميذه، أحيل إلى أعمال "ج. لوت" حول البحر السكندري، وإلى مقال "أ. سبير" في *La technique du vers français* : 1^{er} août 1912, *Mercure de France*، بالإضافة إلى الكتاب الجديد لنفس المؤلف، 1941, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*)، لكن إلى النتائج التي استخلصها منه الرمزيون.

(٨) *Le Symbolisme*, Jouve, 1911, p. 394.

(٩) *Du rythme en français*, Welter, 1912, p. 32 et suivantes (سواء كان نثر "ج. رينار" أو "شاتوبريان")؛ والآية، كـ "شكل عروضي للنثر الموقع؛ والمقطع الغنائي الإيقاعي المؤلف من الشعر الحر؛ والعروض الحر المشتمل على عدد ثابت من النبرات الإيقاعية؛ والإيقاع المقطعي الأثير لدى "غبون" و"فيليه - جريفان"؛ وأخيرا الفقرة العروضية التي تقترب (لدى "ميريل" و"فان - ليربرغ" من الشعر الكلاسيكي، وأحيانا ما تلحق به.

(١٠) أي، مثلما أذكر، نثر موقع أو إيقاعي.

(١١) **Les premiers poètes du vers libres** , à la suite de **Mallarmé par un des siens** , Messein 1936, p. 127

ونعلم أن "دوجاردان" يُعرف "الجزء الإيقاعي" باعتباره كلمة أو مجموعة كلمات تشكل كلاً بالنسبة للمعنى، وتضع النبرة على المقطع اللفظي الأخير (eod , loc . , p. 111-112) : وهو ما يسميه "ج. لسوت" بـ "الجزء الوزني" ، **L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale** , (Crès , 1912 , p. 70) . ففي البحر السكندري - على سبيل المثال - تتكون القصيدة ثلاثية البحور من ثلاثة "أجزاء موزونة" ، والرابعة البحور من أربعة .

(١٢) أي - دائماً - بمعنى نثر موقع أو إيقاعي .

(١٣) **La littérature de tout à l'heure** , Perrin , 1889 , p. 382 .

(١٤) Id. , p. 240 .

(١٥) قارن بما سبق ، ص ٨١ من هذا الجزء .

(١٦) هكذا يقدمها "دوجاردان" عند إعادة نشر "إلى محمد أنطونيا" عام ١٨٩٧ (المنشورة في "لافوج" عام ١٨٨٦) ، و "عذراء الصحراء المحتدمة" و "رد الراعية على الراعي" (المنشورة في "روفي بلانش" ، عام ١٨٩٢) . وعليها ألا تخطئ بين هذه الثلاثية وثلاثية "أنطونيا" الدرامية التي أعيد تقديمها عام ١٨٩٣ ، والتي تحدث عنها "مالارمييه" في (**Panches et Feuilles (Œuvres** , Pléiade , p. 324 et sq.) .

(١٧) **littérature de tout à l'heure** , Perrin , 1889 , p. 382 .

(١٨) **Le Conte de l'Or et du Silence (Mercure de France** , 1898) .

(١٩) **La Dame à la Faulx (Mercure de France** , 1899 , Préface , p. 13) .

(٢٠) **Les Dates et les Œuvres** , Crès , 1923 , p. 259 ؛ في هذه المسرحية التي تدور "عام ١٩٥٠" ، " تتحدث الشخصيات - طبقاً لتكوينها الروحي - بلغة إيقاعية ، وشخصيات أخرى بنثر غنائي ، وآخرون بلغة بذية عن قصد " (Préface) .

(٢١) **La Passante , Roman d'une Ame** , Bibliothèque artistique et littéraire , 1892 .

(٢٢) وبعض من قصائد النثر هذه تتمتع باستقلالية تمكنها من الانفصال عن السياق : وقد ذكر "موريس" - في **Littérature de tout à l'heure** , 1889 (نقلاً عن النسخة الأولى المنشورة وقتئذٍ والأكثر إيجازاً) - قصيدة "مدينة اللحم" ، وتتكون من ستة مقاطع تفصل بينها لازمة ؛ وبمكنا أن نذكر قصائد أخرى ، وبشكل خاص تلك التي تستدعي بشكل استعاري لا يفتقر للجمال ، قسرب نهاية

الجزء الثاني (الذي يحمل عنوان "العصر الأرضي") ، تاريخ وموت الإنسانية .

(٢٣) إنها حالة "البراهين" التي تسبق كلا من الأجزاء الستة ، أو العصور .

(٢٤) هنا مجال التذكير بأن "هوجو" قد قال- في حديثه عن الدراما الشيكسبيرية، حيث يتعاقب النشر والشعر: "لهذه الطريقة مزايها . غير أنه يمكن أن يحدث تنافر في الانتقالات من شكل إلى آخر ، وعندما يكون النسيج منسجما ، يكون أكثر متانة" (Préface de Cromwell) .

(٢٥) حسب تعبير "موريس" في *La littérature de tout à l'heure* , p. 356 . ولابد من القول إن الفاجنرين قد طبقوا على الأدب - بشكل عشوائي للغاية - أفكار "فاجنر" عن وحدة الفنون : كان يمكن لفاجنر أن يوحد بدقة بين الشعر والموسيقى في الدراما الموسيقية ، حيث يتم التعليق على الكلام ويُستكمل دائما بالموسيقى ؛ لكن في العمل الأدبي الخالص ، يمكن للنثر (العنصر المفهومي) وللشعر (العنصر الانفعالي) أن يتعاقبا ، لكن دون فاعلية متزامنة : ولنرجع إلى المتتاليات الإنشادية للأوبرا ، التي كان "فاجنر" يأخذ عليها - بالتحديد - أنها نوع هجين ، مختلط .

(٢٦) انظر *Nourritures Terrestres* (N. R. F., 1940)؛ وقارن بما سيلبي ص ٣٠٧ من هذا الجزء .

(٢٧) يمكننا - بشكل قفلي - اعتبار الآية الشكل الأدبي الوحيد الوسيط بين النثر والنظم (حول الآية ، انظر ما سيلبي ص ٣٦٣ وما يليها ، من هذا الجزء) . فعندما يتسع الشعر الحر للرمزين إلى حد أن تتطابق وحدة البيت مع وحدة "الجملة" ، فإنه غالبا ما يتخذ شكل الآية : مثلما في هذه الأبيات لمايترلينك :

إذهبوا بعد ذلك إلى من سيموتون .

إنهم يُولدون مثل عذراوات قمن بزهة طويلة في الشمس ، في يوم صوم ؛

إنهم شاحبون مثل مرضى يسمعون المطر بهمي بحدوء على حداثق المستشفى ؛

لهم هيئة الناجين من الموت الذين يفطرون في ساحة المعركة .

(*Cloche à Plongeur* , dans *Serres Chaudes* , 1889) ، ولنلاحظ توازي البناء (تأثير بعيد للآية التوراتية) .

(٢٨) . *Crise de vers* (Œuvres , Pléiade , p. 368) .

(٢٩) *Positions et Propositions* (N. R. F., 1928 , p. 64) . وقارن بما سيلبي ص ٣٦٤ ، من هذا الجزء .

(٣٠) تحقق "ج . لوت" - عند استماعه إلى "مقبرة إيلو" - من عجز أغلبية المستمعين عن أن يحسبوا بدقة عدد الأبيات (*L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale* , La Phalange, 1913, t. II, .p. 668) .

(٣١) إجابة على *Enquête sur le vers libre* de Marinetti , Poesia , Milan , 1909 , p. 71

(٣٢) يتحدث "مورييه" - في هذا الصدد - عن "مقطع لفظي أحادي محصور"، "يعكس شهقة مبالغية في منسوب الماء" (Le rythme du vers libre Symboliste , Presses Académiques , Genève ,)
 (٣٢) لم أكن أعرف بملاحظات "مورييه" عن إيقاع قصيدة "الزهرية" عندما سجلت ملاحظاتي: فهي تتفق معها بالضبط - لا يتعلق الأمر إذن بانطباعات ذاتية . .

(٣٣) يقارن "مورييه" (المرجع السابق) هذا البيت بأبيات "مدينة المياه" :

أنصت

الأوراق ، ورقة ورقة ، والموجات ، قطرة قطرة ،

تساقط . .

(٣٤) Crise de Vers (Œuvres , Pléiade , p. 362)

(٣٥) سبق ذكره ، ص ٢٠٣ .

(٣٦) ويقول "مالارميه" : "صت دال إلى حد أنه لا يقلل جمالا في تأليفه عن الشعر" (Sur Poe ,)
 (Œuvres , p. 872) .

(٣٧) Enquête sur le vers libre , par Marinetti , Milqn , 1909 , p. 36 .

(٣٨) المرجع السابق ، ص ٩٩ .

(٣٩) المرجع السابق ، ص ٣٤ .

(٤٠) Les techniques modernes du vers français , P. U. F., 1923 , p. 33 . كان "غيون" قد أجاب مسبقا :
 "ما هي إذن الحرية في الفن ، إن لم تكن اختيار نظام ؟" (Enquête de Marinetti , p. 69) .

(٤١) Morier , Le rythme du vers libre Symboliste , Presses Académiques , Genève , 1943 , t. i , p. 19 .

(٤٢) المرجع السابق ، الجزء الثاني ، ص ٢٢١ .

(٤٣) هذا الجزء الثاني المقاطع لم يعد محسوسا - من ناحية أخرى - باعتباره هكذا في النص المكتوب نثرا ، حيث نقرأ : "مديرا الرأس إلى اليمين ، إلى اليسار .." .

(٤٤) هذه الملاحظة صائبة للغاية ، لكن من التعسف تماما أن نستخلص منها - مثلما يفعل "هيتيه" - ما مفاده أن الرمزيين "لم يطبقوا أبدا بوعي وعن قصد مبدأ النثر" (Les techniques modernes du vers français , P. U. F., 1923 , p. 35 et 36) ؟ فماذا عن "كان" و "فيرهارين" و "فيليه-جريفان" ؟

(٤٥) Notes sur la technique poétique , Champion , 1925 (1^{re} édition , 1910) .

(٤٦) التي تستعيرهم - فضلا عن ذلك - في جانب كبير منهم من النظم والأغنية (نعلم أهمية الأشرطة الغنائية في تاريخ قصيدة النثر) ، وعن طريق الترجمات : هكذا نعود إلى المبادئ الدائرية للشعر والموسيقى .

(٤٧) انظر فيما سبق ، ص ٩٢ - ٩٥ من هذا الجزء .

(٤٨) *Prosodie française* , V, 1.

(٤٩) تعريف "بيوس سرفيان - كوكيلسكو" : "متتالية من أعداد كاملة، حيث نكتشف قوانين بسيطة" (*Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Boivin, 1930, p. 20) ، لا يقوم إلا بتكرار هذه الفكرة عن "النظام" و"النسب" ، في شكل أكثر علمية ، ويمكن تطبيقه على كل الفنون .

(٥٠) التي نجدها في الفكرة الكلوديلية (نسبة إلى "كلوديل") عن الوتد *iambe* الأساسي (*Positions et Propositions*, N. R. F., 1928, p. 13) ، وفي صورة الانعطاف التي يستخدمها "بيوس سرفيان" (*op. cit.*, p. 19).

(٥١) إن إيقاع النثر الموقع والشعر الآخر هو - كما رأينا - إيقاعات صوتية ، خلقها عدد وموضع النبرات ؛ ويركب الشعر الكلاسيكي على هذا الإيقاع الصوتي "إيقاعا حسابيا" ثنائيا (على سبيل المثال في المتواليات المكونة من اثني عشر مقطعا في البحر السكندري) .

(٥٢) قارن بما سبق ، ص ١٢٥ من هذا الجزء .

(٥٣) *Positions et Propositions* (N. R. F., 1928, p. 73)

(٥٤) لنذكر - بشكل خاص - تحليلات "مورييه" اللامعة (*Le rythme du vers-libre Symboliste*, Presses Académiques, Genève, 1943) ، الذي درس الإيقاع لدى "فيهارين" و"ه. دي رينيه" و"فيه - جريفسان" ، (*Le Vers Moderne, ses moyens d'expressions, son esthétique*, Cahiers du journal des Poètes, Bruxelles, 1951) ، وكتاب "ل. ب. توماس" الحديث

(٥٥) أترك إلى اللغويين المستقبليين الاهتمام بوجود دراسة الإيقاع في النثر الموقع ؛ وسأكتفي هنا بالملاحظات الرئيسية ، فدراستي لا تناول النثر الموقع قدر تناولها قصيدة النثر ، التي سأبحث - فيما بعد - تنظيم هيكلها الإيقاعي أو إيقاع بنيتها .

(٥٦) *Traité pratique de prononciation française*, Delagrave, (9 édition, 1938), *Le rythme de la phrase : l'eurythmie*, p. 163-173

(٥٧) يطبق "م. جرامون" منهجه في دراسة افتتاحية هذه المراثية (مرجع سابق ، ص ١٦٤ - ١٦٨) .

(٥٨) M. Cressot , **Le style et ses techniques** , P.U.F., 1947 , p. 222 .

(٥٩) عن حرف E الصامت ، انظر فيما سيلي ص ١٣٦ من هذا الجزء .

(٦٠) ثمة - على سبيل المثال - تماثل حسابي لافت للنظر في دائرة كلام "بومسييه" التي ذكرتها :

Celui qui régné dans les cleux (4 + 4)

من يحكم في السماوات (٤ + ٤)

et de qui relévent tous les empires (5 + 5)

ومنه تنهض كل الامبراطوريات (٥ + ٥)

وأثر قطع لا يقل براعة : الخاتمة المفاجئة ، بعد ثلاث مجموعات من خمسة أجزاء ، على المقطع اللفظي العشري "إلى الملوك" .

(٦١) Cressot , **Le style et ses techniques** , P.U.F., 1947 , p. 225 .

(٦٢) Morier , **Le rythme du vers libre Symboliste** , Presses Académiques , Genève , 1943 , t. I ، قارن بـ ،

livre I , chap. 3 : L'E muet et sa place dans le rythme ، ودراسته كلها تدور حول الترقيم الجوفي لـ

"فيهارين" . وقد سبق لمارتين أن أوضح أن حرف E الصامت ، بعد حرف صائت ، يلحق - أحيانا - بالجموعة

الثالية ، وينفصل عنها - أحيانا أخرى - بوقفة منطقية (**Les symétries du français littéraire** , P.U.F., 1924 ,

p. 218-219) ، لكن "مورييه" أوضح كامل القبة التعبيرية للمحالة الثانية ، أو الترقيم الجوفي . انظر ما سيلي ، ص

١٣٨ من هذا الجزء ، ملحوظة رقم ٧٣ .

(٦٣) Plus Servien , **Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique** , Boivin , انظر ،

1930 , et **Lyrisme et structure sonores , nouvelles méthodes d'analyse des rythmes**

appliquées à l'Atala de Chateaubriand , Boivin , 1930 .

(٦٤) Plus Servien , **Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique** , p. 89-90 انظر

(٦٥) يحيل حرف E الصامت إلى الاختفاء - عمليا - في الإلقاء العادي ، فيما عدا بعد حرفين صامتين (boudes

= lourdes = أقراط ثقيلة) ؛ وحتى داخل كلمة ، لا نسمعه إطلاقا في "plaisanterie = مزحة" و "J'aimerais =

أحب" ، على سبيل المثال . انظر - في هذا الصدد - **Spire, Plaisir poétique et plaisir musculaire** , Corti , 1949 ,

p. 254

(٦٦) **Note sur la technique** , Charnplon , 1925 (1^{re} éd. , 1910) , p. 49 .

(٦٧) Morier , **Le rythme du vers libre Symboliste** , Presses Académiques , Genève , 1943 : t. II

Viélé-Griffin : وعلى سبيل المثال، فالبيت " là-ba ; voyez " = عصفور يصعد ، هناك ، انظروا" يتكون ، ظاهريا ، من تسعة مقاطع لفظية ، وفعليا من ثمانية .

(٦٨) بول فور، ذكره "مارتينو" في *Parnasse et Symbolisme*, p. 170-171 ؛ انظر ما سيلبي، ص ٢٣٤ من هذا الجزء .

(٦٩) *Enfance V , Œuvres de Rimbaud , Pléiade*, p. 170 . ولنلاحظ - على النقيض ، في السطر السابق - التأكيد علي : " Je suis maitre du silence " = أنا سيد الصمت : (إدغام مستحيل) .

(٧٠) *Royauté , Œuvres* , p. 175 .

(٧١) يتعلق الأمر بـ (1923) *Vers et Versets* , R. Limbosch ؛ انظر *Le vers* , L.-P. Thomas , *moderne , ses moyens d'expression , son harmonie* , Cahier du journal des Poètes , Bruxelles , 1951 , p. 215 : سنجد في كتاب "توماس" عرضا للصعوبات الرئيسية التي يثيرها حرف E الصامت . ص ٢١٤ - ٢٢٥ .

(٧٢) انظر - فيما سبق - ص ١٦٥ ، من الجزء الأول من ترجمة هذا الكتاب .

(٧٣) *Le rythme du vers-libre Symboliste*, Presses Académiques, Genève, 1943, p. 63 . والفصل الثالث كله من هذا الجزء الأول : " حرف E الصامت ، وموقعه في الإيقاع " ينبغي الاطلاع عليه فيما يتعلق بالمفاهيم الأساسية للقطع المتعدي والترقيم الجوفي ، وهو ضروري لدراسة النثر الموقع وأيضا الشعر الحر .

(٧٤) في "جاسبار الليلي" و"الرحيل إلى محفل السبت" ، وقد علقنا على هذا المثال فيما سبق ، ص ١٣٥ من هذا الجزء .

(٧٥) لقد شغل "روتيه" - في فترة ما - مكانة واضحة في الرمزية . لكن نجمه شحب فجأة عندما خطر له ، ذات يوم ، أن يهين "مالارميه" بخدة غير متوقعة .

(٧٦) *La Plume* , 1^{er} octobre 1891 , p. 331 .

(٧٧) *Thulé des Brumes*, dans les *Œuvres complètes en prose* de Retté, Bibliothèque artistique et littéraire , 1898 , p. 22 . وقد نشرت ثلاثة مقتطفات من *Thulé des Brumes* في *Wallonie* ، أغسطس ١٨٩٠ .

(٧٨) *Le style et ses techniques* , P.U.F., 1947 , p. 171 .

(٧٩) أشير بعلامة ' إلى الترقيم الصوتي ، أي في المكان الذي يلحق فيه حرف E الساكن لا بالجموعة التالية، ولكن بالجموعة السابقة .

(٨٠) التي تكتسي برداء من رياض مزهرة من ذهب ، من أشجار صنوبر متأوهة (١٦) .

ولنلاحظ أن هذه المقاطع الاثني والثلاثين تضم - في مجملها - ٨ نبرات (٤ + ٤) ، في حين أن الجزء الرئيسي ليس بأطول منها حسابيا (٣٧ مقطعا يضم ١٢ نبرة : ولأن الحدة الإيقاعية أكبر ، تتقارب النبرات .

(٨١) وبالعكس ، يحل الترقيم الصوتي ، بعد ،/ nacreuses محل علامة الترقيم ببساطة .

(٨٢) يشير "بيوس سرفيان" - في "تاتلا" - إلى الأثر الناتج من النبرة المزدوجة الطويلة : " et l'éclair trace un rapide losange de feu " ورسم البرق معنا خاطفا من نار" ، حيث يجعلنا الإيقاع "نرى" البرق حقا (Lyrisme et structures sonores , Boivin , 1930 , p. 105) . وقد أوضح "إ . سورويو" - من جانبه - قيمة البيت الـ "سبوندي" ، المتكرر كثيرا لدى "مالارمييه" و"فالفيري" : نيرتان طويلتان من ناحية ، ومن ناحية أخرى الوقفة

Calme bloc ici-bas / chu d'un desastre obscur ...

Dormeuse , amas doré / d'ombres / et d'abandons ...

كتلة هادئة هنا - بالأسفل / وقوع كارثة غامضة ...

نائمة ، كومة ذهبية / من ظلال / وهجران ...

(La Correspondance des Arts , p. 168-169 , Flammarion , 1947) . وسأذكر - بدوري - جملة "رامبو" البليغة للغاية : " Départ dans l'affection et le bruit neufs " = رحيل في الحنان والصخب الجديدين" (Départ , Œuvres , p. 175) .

(٨٣) قصيدة منشورة في الديوان المنشور بعد الوفاة 58-59 , p. , Messein , 1925 , Prose et vers

(٨٤) . Ermitage , 1^{er} novembre 1893 .

(٨٥) حول "ميريل" ونظرياته وقصائده النثرية ، انظر ما سيلي ص ٢٤١ وما يليها من هذا الجزء . هل يمكن - دون إساءة استخدام للمصطلحات - الحديث عن "إيقاع النبرات" ؟ فقط مثلما هو الحال هنا : " les bou/cles = rou/sses de sa lour/de chevelure الخ / صلات الحم / لراء لشعرها الثقيل / ل ، ترتبط النبرات بالإيقاع الصوتي ؛ وفي الحالة العكسية ، يستحسن الحديث عن "توافقات" : ثمة تناغم لا إيقاع .

(٨٦) Les techniques modernes du vers français , P.U.F., 1923 . لقد أشار "دوهاميل" و"فيلدرالك" إلى هذه التركيبات التبادلية باسم "توازنات صوتية" (Notes sur la technique poétique , Champion , 1925 , 1^{er} éd., 1910 - p.38)

(٨٧) . Le rythme du vers libre Symboliste , Presses Académiques , Genève , 1943 , p. 63 .

(٨٨) ينبغي، بالإضافة إلى ذلك، ملاحظة تكرار حرف E الصامت هنا، الذي لا يتبع فحسب، بل يلي - مرتين - النبرة الصوتية "boudles rouses ... chevelure"؛ يتماوج المنحنى الصوتي ليس فقط بين المقاطع اللفظية القصيرة والمقاطع الطويلة؛ بل أيضا بين النبرات المفتوحة - (e) والنبرات المغلقة - (ou , u).

(٨٩) لاحظت، فيما يتعلق بقصيدة "دوروثيه الجميلة" لبودلير، حركة "موجة" مشابهة تعود إلى القطع المتعدي (قارن بما سبق، ص ١٦٥ من الجزء الأول).

(٩٠) مثلما يقول "فردينان هيرول" في عدد يناير من "ميركور دي فرانس". وقد نشرت "حكايات إلى النفس" لـ "هـ. دي رينيه" عام ١٨٩٣ في "ميركور دي فرانس". انظر ما سيلبي ص ٢٥٣ من هذا الجزء .

(٩١) La poésie française, Ermitage, septembre 1893 ؛ ويمكن أن نضيف أن "روبييل" كان يوقت "فلوبير" (قارن بما سيلبي، ص ٢٦٤ من هذا الجزء، ملحوظة رقم ٣٧٩) .

(٩٢) Les chants de la pluie et du soleil , Charles , 1894 , poème LXVI .

(٩٣) يعطينا منهج "بيوس سرفيان" "العدد التمثيلي" التالي :

. ٢ : ٤ ، ٥ : ٣٦

. ٢ : ٣٢٢ . ٢ : ٤٣

. ٢ . ٣ : ٣٤٦ . ٦٤ : ٧

(عدد المقاطع اللفظية في كل جزء إيقاعي) . ونجد في كل فقرة على التوالي ٥ ، ٧ ، ٨ نبرات ، موزعة بالطريقة التالية على المجموعات المنطقية :

١ ٢

١ ٣ ١

١ ١ ٣ ٢

ويوضح هذا التمثيل الرقمي المظهر المبثور والسريع للنص ، وأيضاً قصر المجموعة الختامية في كل فقرة (مقطعين ، ونبرة واحدة) .

(٩٤) Rimbaud , Phrases (Œuvres , p. 178) .

(٩٥) Rimbaud , Matinée d'ivresse (Œuvres, p. 176) . كل المؤثرات الإيقاعية المذكورة هنا سبق رصدنا من قبل، في الفصل الخاص بـرامبو: قارن بما سبق - في الجزء الأول - ص ٢٤٦ - ٢٤٧

(٩٦) **Les Nourritures Terrestres** , Livre V , chap. 3 : **La ferme** .

(٩٧) **Le vaste monde** , dans **L'Étape Nécessaire** (1^{re} édition , 1905), Flammarion , 1938 , p. 51

حول "دورتان" ، انظر ما سيلبي ، ص ٣٨٠ وما يليها من هذا الجزء .

(٩٨) "النقل بفعل تيار ذلاقة اللسان" : العبارة لمالارمييه (**Œuvres** , Pléiade , p.)

1570) ، قارن بما سبق ، ص ٣٨٦ من الجزء الأول .

(٩٩) يمكن تأمل الشكل الأولي ، في ذاته ، فقط في علاقة الإيقاع والنغم ، بشكل مستقل عن معنى

الكلمات ، رغم أنه يشكل تركيباً مع المعنى ، ومركباً ؛ والشكل الثانوي ، على النقيض ، يدخل لعبة

الأفكار والموضوعات . انظر Souriou, **La Correspondance des arts**, Flammarion, 1947, p. 123-127.

(١٠٠) انظر - فيما يلي - ص ٢٤٨ ، وما يليها .

(١٠١) Merrill , **Prose et vers** , Messiaen , 1925 , p. 58-59 (poème de 1887) .

(١٠٢) مثل تعريف "إ. سوريو" : الإيقاع "هو الشكل الممنوح للتقدم بفعل تكرار عناصر تنظيم

دائري ، في مسافات متساوية ، يحكمه تخطيط بأبسط قدر ممكن ، ويحدد إنتاج مؤثراته بلا نهاية

وباستمرار" (**La Correspondance des Arts** , Flammarion, 1947, p. 156) . وفيما يتعلق بالموسيقى

بشكل خاص ، يمكننا الحديث - مثل "كومباريو" - عن "تنظيم إيقاعي" بصدد الأشكال الدائرية

المركبة مثل الـ "رندو" والـ "سوناتا" (**La Musique , ses lois , son évolution** , Flammarion , 1911)

(p. 86-87) ، أو أن ندخل إلى التعريف الذي أوحى به إلى "ج . برليه" أفكار التكرار والتنوع

لموضوع لازمني : فالإيقاع هو "صورة متحركة للأبدي" (**Le temps Musical** , P.U.F., 1950 , p.)

(359).

(١٠٣) هذه العبارة (التي أستعيرها من "إ. سوريو" ، مرجع سابق) يمكن - فضلاً عن ذلك -

تطبيقها على كل عمل فني . وحول هذه الأفكار ، انظر الجزء الثاني من هذا الفصل ، ص ١٥٤-١٥٥

و ص ١٦٢-١٦٣ ، من هذا الجزء .

(١٠٤) نستطيع أن نرى - وبشكل غريب - "جواباً" لهذه القصيدة في قصيدة "رجيل" لرامبو (**Œuvres**)

(**Œuvres** , Pléiade , p. 175) ، حيث الثبات الإيقاعي (وفي نفس الوقت ، "ثبات الفكرة") يرد في بداية كل فقرة

(شوهدها بما يكفي ... تم الحصول عليه بما يكفي ... تمت معرفته بما يكفي ...) ، وحيث تنبثق الكلمة

المفتاح "الحنان" في الختام لتمنح معنى المقطوعة كلها "رجيل في الحنان والصخب الجديدين ! " . إنها

واحدة من القصائد النادرة "المبنية" لرامبو ، أعني في هيكل واضح .

Le Cornet à Dés , Stock , 1923 , p. 16 . (١٠٦)

(١٠٧) Le Livre de mon bord , Mercure de France , 1948 , p. 112 ؛ حول "ماكس جاكوب" و"ريغريدي" ، انظر هذا الجزء ، ص ٤٢١ وما يليها .

(١٠٨) انظر ما يلي ، ص ١٥٣ من هذا الجزء .

(١٠٩) الذي سمح لنفسه - في أغلب الأحيان ، لأن شكله يميزه بوضوح عن النثر - أن يشير إلى غايات أخلاقية أو تربوية ؛ غير أن "أرسطو" كان يدافع عن مبدأ "بجانية" الشعر (؛ chap. I et 8 ; Poétique , éd. Belles Lettres , 1932 , p. 30 et 42) .

(١١٠) قارن بما سبق ، ص ٥٣ و ص ١٠١ من الجزء الأول من هذا الكتاب .

(١١١) والأمور تسير على النقيض تماما في قصيدة "المنارات" على سبيل المثال ، حيث الملاحظات المطروحة حول "روبت" و"فينش" و"رمبرانت" .. ليست سوى عناصر تلعب دورها في أرابيسك القصيدة ، وتغذي - كي نستعيد تعبير "رامبو" - "نبضها الإبداعي" .

(١١٢) قارن بما سبق ، ص ٥٨ من الجزء الأول .

Le Cornet à Dés , stock , 1923 , p. 18 . (١١٣)

(١١٤) انظر Introduction

(١١٥) في دراسته حول "الرواية والشعر" ، يميز "هـ. بونيه" بين "الأنواع الشكلية التي يستطيع المرء أن يضاعفها ويخلقها كيفما يشاء" ، وبين "الأنواع الحقيقية المتضمنة في طبيعة الأشياء: ويندرج النوع الروائي بين هذه الأنواع الأخيرة" (Roman et Poésie, Essai sur l'Esthétique des genres, Nizet, 1951, p. 128-129) . وستصبح قصيدة النثر ، في هذه الحالة ، نوعا شكليا (يتسم باستخدام النثر) ونوعا حقيقيا ، مرتبطا بالنوع الشعري .

(١١٦) ثمة هنا شيء مماثل للتوتر الذي تفرضه هذه "الحقائق العمودية" ، التي يتحدث عنها "كلوديل" بصدد المسيحية (lettre à J. Rivière, 28 avril 1909, Correspondance de J. Rivière et de P. Claudel, Plon, 1926)

(١١٧) إجابة على استقصاء "مارينيتي" حول "الشعر الحر" ، Poésia, Milan, 1909, p. 36 ،

(١١٨) نخلص على "إيقاع حيوي" - مثلما يقول "مورييه" - بـ "كسر البحر الثنائي ، وتحطيم التماثل" (Le rythme du vers libre Symboliste, Genève, 1943, p. 41) ؛ ويعارض "ن. ب. .

توماس "قانون التوازن الثابت وقانون انعدام التوازن الحيوي"، ويضيف أن "المفرد"، أي غير المستقر،
يسود في النثر" (*Le vers moderne, ses moyens d'expression, son esthétique*, Bruxelles, 1951,)
(p. 44)

(١١٩) حول هذا "الإيقاع المنشور"، انظر - فيما يلي - ص ١٤٤ من هذا الجزء .

(١٢٠) M. du Camp, *Les Chants Modernes*, Calmann-Lévy, 1855.

(١٢١) Zone, dans *Alcools*, N.R.F., 1913. حول الشعر "الحداثي"، قارن بما سيلي ص ٣٨٤ وما يليها من هذا الجزء .

(١٢٢) يتحدث "فارج" - على سبيل المثال - عن "أقواس كهربائية" (*Poèmes*, Gallimard, 1944, p. 69)، و"بونج" عن "أنابيب" و"مطارق - مدقات" (*Le morceau de viande*, dans *Parti Pris des choses*, N.R.F., 1942) : نحن بعيدون عن توريئات "م. دي شان".

(١٢٣) Dans les *Fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1941, p. 29.

(١٢٤) *Les Champs Magnétiques*, par Breton et Saupault, Au Sans Pareil, 1920 ؛ إن استخدام المكان المشترك يتشابه مع استخدام "ورق المصق" في التصوير الزيتي السوريالي .. حول استخدام الأماكن المشتركة والأمثال، انظر - فيما سيلي - ص ٤٤٧ من هذا الجزء .

(١٢٥) على غرار نموذج : "الوقت الجميل الضائع لا يعثر عليه أبدا" (*Renard, Journal*)، أو "النهر ذو القلب المكتئب تحت الجسر" (*Fargue, Labyrinthes*, N.R.F., novembre 1936) .

(١٢٦) نتذكر أن "بودلير" كان يحسد مؤلفي القصص، الذين يملكون "تحت تصرفهم نغمات متعددة، وظلال اللغة، والنيرة الاستدلالية، والتهكمية، والساحرة، التي يرفضها الشعر، والتي تشبه التنافر مع فكرة الجمال الخالص". قارن بما سبق، ص ١٤٥ من الجزء الأول، ودراسة "نيرات" بودلير المختلفة ص ١٥٥ وما يليها.

(١٢٧) إنها حادثة مزعجة وقعت - على سبيل المثال - عدة مرات هوجو .

(١٢٨) فحكم "فورنوريه" على سبيل المثال (في " *Sans Titre* " و " *Encore un an de sans titre* ") ليست بقصائد . ولا أيضا أقصوصة "لافيسيار" الهزلية "ضيف من الليل"، التي ذكرها "شابلان" في *Anthologie du poèmes en prose*, p. 271، ص ٢٧١ .

(١٢٩) إن "ماسة العشب" لفورنوريه - التي جمعها "شابلان" في "مختارات من قصيدة النثر" - هي قصة فانتازية، وليست بقصيدة . عن الفانتازي، قارن بما سيلي، ص ٣١٢ من هذا الجزء .

(٣٠) انظر القسم "يو" ، مرجع سابق ، ص ٢٢ من الجزء الأول ، بالإضافة إلى "بوانسو" في حديثه عن "تقسيم الشعر هذه التي نسميها روايات" (مرجع سابق) .

(١٣١) نخة عن سيرة "موريس دي جيران" ، في صدر طبعة (Trébutien (Didier, 2^o éd., 1861, p. XXXV) .

(١٣٢) *Promenades Littéraires, Mercure de France, 1904, t. I, p. 281.*

(١٣٣) *La Culture des Idées, Mercure de France, 1916, p. ١2* ؛ انظر أيضا ما سيللي ، ص ٢٤٧ من هذا الجزء .

(١٣٤) رد على استقصاء "ج . هوريه" حول التطور الأدبي (*Œuvres*, p. 867) .

(١٣٥) خطاب إلى "تريوتيان" ، ٥ ديسمبر ١٨٥٤ .

(١٣٦) في رسالته حول 33-34 *Le Symbolisme, Jouve, 1911, p.*

(١٣٧) *La prose poétique française, L'Artisan du Livre, 1940, p. 181.*

(١٣٨) انظر ما سيللي ، ص ١٥٥ من هذا الجزء .

(١٣٩) في تحليله لـ "أتالا" ، ينتهي "بيوس سرفيان" إلى التمييز فيها بين "مناطق غنائية" و "مناطق عديمة الشكل" ، وهذه المناطق الأخيرة هي التي تصبح فيها "الحركة الصوتية" محكومة - من الخارج - بضرورة السرد بشكل خاص (انظر *Lyrisme et structures sonores, Boivin, 1930*) .

(١٤٠) *Le principe poétique* (traduction Lalo, Charlot, 1946), p. 13 . ونعلم أن "بودلير" قد ترجم أو استعاد ما هو جوهر في هذه البيانات الثلاثة .

(١٤١) *Le principe poétique* ، فقرة ترجمها "بودلير" في *Nouvelles Histoires extraordinaires* .

(١٤٢) *A Rebours, 1884, éd. Fasquelle, 1903, p. 265* ؛ وانظر ما سبق ، ص ٨٩ من هذا الجزء .

(١٤٣) *A Rebours, 1884, éd. Fasquelle, 1903, p. 265* ؛ وانظر ما سبق ، ص ٢٧ من هذا الجزء .

(١٤٤) *Le centenaire du poème en prose (Le Temps, 25 avril 1942)* .

(١٤٥) انظر (*Lalo, Préface à la 2^e édition des Eléments d'une esthétique musical*)

(*Krafft, La forme et l'idée en poésie, Vrin, 1939, p. VIII*) ، وبشكل خاص (*scientifique, Vrin, 1939, p. VIII*) .

(1944) . وقد كتب "ميثو" مؤخرا : "إن قراءة نص سيكون إذن حلا لشفرة التوزيع الأوركستراي للموضوعات التي يتكون منها ، وإدراكا - في كل لحظة تحت كل كلمة تقريبا - للحالة المائلة لمختلف الموضوعات ، والتناغم الموقع أو المتنافر الذي يشكلانه معا ، ومتابعة طباقهما اللحني من أول النص إلى

آخره" (Introduction à une science de la littéraire, Istanbul, 1950, p. 178).

(١٤٦) لا يميز "كرافت" (مرجع سابق) أقل من أحد عشر "صوتاً" في الطباق الشعرية !

(١٤٧) ليس للتأليف الشعري أية علاقة - وهذا أمر بديهي - بالتأليف "النثري" : فأفكار الشعراء ، حسب تعبير "جوير" الجميل ، "لا تترايط ، بل تدخل في علاقات مثل الكواكب في السماء" (Carnets, 1805, Gallimard, 1938, t. II, p. 480). وسأعود إلى الحديث في هذا الموضوع فيما بعد .

(١٤٨) لا معنى - على المستوى الجمالي - لأن نصف موضوعاً بأنه "شعري" أو لا . "إننا نستطيع أن نأبج شكل شعري أكثر الشواغل عادية" ، مثلما يقول "نوفاليس" في (Fragments Trahard, Le Mystère poétique, Boivin, 1940, p. 27)

(١٤٩) Aube, Œuvres, Pléiade, p. 186.

(١٥٠) لاشك أن الأرابيسك الشكلي للأصوات والإيقاعات على علاقة وثيقة - في "الطباق" - بالعناصر والمشارع المستدعاة. وسنلاحظ - على سبيل المثال - البحث عن إصابات "واضحة" ، باستخدام "أو I" : "J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se léverent sans bruit" = سرت ، موقظاً الأنفاس الحية والفاخرة ، ونظرت الأحجار الكريمة ، وارتفعت الأجنحة بلا ضجيج" . وسنلاحظ أيضاً الإصابات الموحية مثل wasserfall (المفضلة عن chute d'eau = مسقط المياه ، أو cascade = شلال) ، والأثر المختلف تماماً الذي يسمح باستخدام الصفة في المذكور : "Je ris au wasserfall blond" = اضحك إلى الشلال الأشقر" : فالقطعان اللفظيان النشطان والسريعان يتجاوبان .

(١٥١) إذا ما كان الحال مختلفاً ، فسنحصل هنا على مجاز ، لا عكسي رمز .

(١٥٢) قارن بما سيلي ، ص ٢٤٧ وما يليها من هذا الجزء .

(١٥٣) "لقد صرح إ . م . فورستر" - بوضوح تام - أن السمة الجوهرية للرواية ، المقبولة من جانب أقل القراء تشدداً وأكثر القراء رهافة ، هي التي تحكي قصة . وبالنسبة لسارتر ، فالرواية هي صيرورة في جوهرها . ويذكر "جان هيتيه" أيضاً كلمة حكاية" ، مثلما يقول "هـ . بونيه" في دراسته حول Roman et Poésie, Nizet, 1951, p. 82 (مشيراً إلى Aspects of the Novel ، بالنسبة لفورستر ، وإلى مقال Mauriac et la liberté, N.R.F. du 1^{er} février 1939 بالنسبة لسارتر ، وبالنسبة لهيتيه إلى L'Esthétique du Roman, Introduction à Les Roman de l'Individu, Les Arts et le Livre, 1928).

(١٥٤) هـ . بونيه ، مرجع سابق ، ص ٩٧ .

(١٥٥) ويذهب "ميشو" - في كتابه Introduction à une science de la Littérature, Pulhan

Matbaasi, Istanbul, 1950 - إلى حد القول إن "كل رواية (حتى) مع قلة تعقيدها ، يمكن تشبيهها في أغلب الأحيان بالفنوجة الموسيقية" (ص ١٦٥) ، ويضرب مثالا على ذلك برواية "آل بودنيروك" نومانس مان و"المزيفون" لجويد.

(١٥٦) حول "الملحمة" التي يتم اعتبارها نوعا وسطا بين الرواية والشعر ، انظر H. Bonnet, **op. cit.**, p.

104-108

(١٥٧) يمكن نرواية أن تشمل حكاية جيل أو عدة أجيال (آل بودنيروك ،) ، أو أن تحكي لنا "أربعاً وعشرين ساعة من حياة امرأة" (عنوان رواية لستيفان زفايچ) ؛ ويمكن للزمن الذي تقدمه القصيدة ، الأكثر إيجازاً بشكل عام - رغم هذا - أن يمتد بمسدى حياة كاملة (قارن بـ "حيوات" لرامبو ، و"الستور" لذي جيران).

(١٥٨) إن دراسة "ريفيير" حول "رواية المغامرات" ، المنشورة في **Nouvelle Revue Française de mai**, 1913, juillet, قد ذكرها وحللها "بونية" باستفاضة في كتابه "الرواية والشعر" (وبشكل خاص ص ٨٦ و ص ٢٢٤-٢٢٨).

(١٥٩) حول هذا "الحاضر الأبدى" للموسيقى ، انظر التحليلات الرائعة لـ "ج . برليه" في **Le Temps Musical**, P.U.F., 1950 ، وبشكل خاص الفصل الثامن من الجزء الثاني : *موسيقىات العصر العقلاي* و*البراهين الأبدية*، ص ٦٦١-٦٩١.

(١٦٠) *Réflexions et Propositions sur le vers français*, dans **Positions et Propositions** (N.R.F., 1928, t. I, p. 17) ؛ ولابد من الإضافة أن "كلوديل" - إذا ما كان يمتدح "فيرجيل" على "النجاح الكامل لهذا الوجد الشعري" ، فإنه يؤكد - على الفور - على أحد مخاطر هذا البحر المنتظم ، وهو الرتابة : " ليس من السهل دائما إنتاج النوم المغناطيسي فيما الحصول على النعاس يسير" ، كما يقول ...

(١٦١) انظر - فيما سبق - ص ١٥٣ من هذا الجزء .

(١٦٢) في النشر ، نتابع مراحل استدلال أو سرد ؛ لكن الإدراك الشعري حدى متزامن (انظر Hans Larsson, **La Logique de la poésie**, Leroux, 1919)

(١٦٣) التعبير ليريتون ، من "البيان الثاني للسمريالية" (**Manifestes du Surréalisme**, éd. du Sagittaire, 1947, p. 132) .

(١٦٤) قارن بـ "سواريس" : "شكلنا هو قانوننا .. الشكل الاخطاطي أدى دوره . فهل نستطيع المساعدة في خلق شكل جديد ؟" (خطاب إلى "كلوديل" ، ٢٠ مايو ١٩٠٨ ، **Correspondance**, Suarés-Claudel, N.R.F., 1951, p. 127 et 128) .

(١٦٥) خطاب إلى "ديفيد دانيه"، عام ١٨٣٧ ؛ انظر فيما سبق ص ٧٧ من الجزء الأول .

(١٦٦) "اختراعات المجهول تستدعي أشكالا جديدة" (خطاب إلى "ديمي"، ٥ مايو ١٨٧١، *Œuvres*, p. 256).

(١٦٧) إن القارئ الذي يتهدده البحر المنتظم "يشعر بحركاته وأفكاره وقد تنبهاها النظام الأبدي"، مثلما يقول "كلوديل" (انظر فيما سبق ص ١٥٦ من هذا الجزء) .

(١٦٨) ذات نظام منشط للذاكرة بشكل خاص . حول تماثلات الأسلوب الشفاهي . انظر دراسات P. Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Beauchesne, 1925

(١٦٩) *Le porte-à-faux*, éd. de Minuit, 1948, p. 111.

(١٧٠) Victor Hugo, *Tas de Pierres*, *Œuvres complètes*, Albin Michel, t. IX, p. 469.

(١٧١) يتوافق تأرجح التوازي - على سبيل المثال ، مثلما يقول "ب . جوس" - مع قانون عميق لسلوك الإنساني ، هو "قانون التذبذب الكوني" (P. Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Beauchesne, 1925, p. 99).

(١٧٢) *Orphée Noir*, Introduction à *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, في P.U.F., 1948 (reproduit dans *Situations 3*, N.R.F., 1949) ؛ كنت قد كتبت ما هو أساسي في هذا الفصل عندما وجدت - في هذا البعد المزوج والمبهر للغاية ، للشعر الزنجي - هذا التمثيل الذي تتزايد قيمته كلما كان الأمر هنا يتعلق بحسب مجرد شعر حر وآيات ونثرات : فالشعر الزنجي لا يستخدم "تعويدات" الشعر الموزون ؛ إنه يحل محلها التماثلات، والتوازيات ، والتكرارات .. المستخدمة دائما في الأسلوب الشفاهي .

Orphée Noir, *Anthologie*, p. XXIV. (١٧٣)

(١٧٤) إن آيات "رايما نغارا" (*Anthologie*, p. 193-205) - المستوحاة من أسنوب "البيانات" الاحتفالية ، والمنظمة باتساق وتناغم - تذكرنا بآيات "سان - جسون بيرس" ، الشاعر ذي العمام النبيسل والمتسق (انظر فيما سيلي ص ٣٧٠ و ٣٧١ من هذا الجزء .

Orphée Noir, Introduction à *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, p. XXIV. (١٧٥)

(١٧٦) السابق، ص XXIV .

(١٧٧) المرجع السابق .

Orphée Noir, Introduction à L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache, (١٧٨)

P.U.F., 1948, p. 147 ؛ والإشارة إلى "رامبو" تنهي الكلام حول "موقع" شعر "سيزير" .

(١٧٩) المرجع السابق، ص ١٦٤ .

(١٨٠) المرجع السابق، ص ١٦٥ .

(١٨١) المرجع السابق، ص ١٦٠ ؛ و"سنجور" - على أية حال - يكتب في شكل آيات ، بينما

يستخدم "سيزير" شكلا حرا للغاية ، منتقلا - خلال نفس القصيدة - من النثر إلى الشعر الحر والآية .

Senghor, Notice sur Césaire, Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache, p. 55. (١٨٢)

Césaire, cité par Sartre, Orphée Noir, Introduction à L'Anthologie ..., p. XXV. (١٨٣)

(١٨٤) المرجع السابق، ص XXVII-XXVIII .

(١٨٥) Et les chiens se faisaient, Anthologie, p. 73 ؛ وينبغي أن نضيف - رغم هذا - مع "سنجور"،

أن سيزير "السريالي ، لكن الزنجي" ، لا يهمل "النشيد - المذهل" - كلعبة من الإصابات والإيقاعات
اللفظية - من أجل "الصورة المذهلة" الوحيدة (Notice, Anthologie, p. 55). لكن الإيقاع - لدى

"سيزير" - هو إيقاع قلق ومتقطع، ومتعجل ، مختلف تماما عن إيقاعات "سنجور" العريضة : إنه مبهر

للعبادة في الـ"تام - تام" المسماة "صوت سابق لفرق سفينة" (Anthologie, p. 79-80) .

(١٨٦) انظر الفصل الخاص بـرامبو ، فيما سبق ، ص ٢٠٦ من الجزء الأول .

(١٨٧) واقع يحاول كثيرا الوصول إليه بأن يلتقي في أعماق أعماق نفسه ، بـ"بعض المناطق الداخلية

المتصلة بواقع كوفي أكثر عمقا من ذلك الذي نصل إليه في الحالة النثرية اليقظة" (A. Béguin, Le Rêve)

chez les Romantiques allemands et dans la poésie française moderne, Cahiers du Sud, Marseille,

203 p. (1937) . حول هذا المفهوم عن الشعر - المعرفة ، يرجع إلى العمل كله .

Reconnaissance à Dada , Nouvelle Revue Française, août 1920, p. 227. (١٨٨)

Adieu, dans Une Saison en Enfer (Œuvres, p. 229). (١٨٩)

(١٩٠) إن "أ. بيجوين" في أطروحته Le Rêve chez les Romantiques allemands et dans la poésie

française moderne, Cahiers du Sud, Marseille, 1937, p.437-438 ، و"ولان دي رونيفيل" في

L'Expérience poétique (La Baconnière, 1938) ، قد أوضحا تماما، وبفسر الكلمات تقريبا،

الاختلاف الجوهرى الذي يفصل بين الشعر والصوفية: "بينما يتوجه الشاعر نحو الكلام، ينحو الصوفي

إلى الصمت" (L'Expérience poétique, p. 117) .

G. de Nerval, dans **L'Artiste**, 2 juin 1844. (١٩١)

Eluard, **Capitale de la Douleur** (N.R.F., 1926, p. 118). (١٩٢)

Rimbaud, *Délires I, Une Saison en Enfer* (**Œuvres**, p. 116). (١٩٣)

Donner à voir, p. 163, cité par Carrouges, **Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, p. 75. (١٩٤)

(١٩٥) سبق ذكره ، ص ٦٦ - ٧٥ .

(١٩٦) رامبو ، خطاب إلى "دوميني" ، ١٥ مايو ١٨٧١ (**Œuvres**, p. 254) .

(١٩٧) رغبة يحبر حتى "أندريه بريتون" نفسه على الاعتراف بها ، في خطابه إلى "رولان دي رونشيسون" ،

. **Nouvelle Revue Française**, juillet 1932, p. 152

(١٩٨) انظر ما سبق ، حول "رامبو" ، ص ٢٢٩ من الجزء الأول .

(١٩٩) هذا - على الأقل - المعنى الذي تتخذه كلمة "فوضوية" في بعض العبود المضطربة . مثلاً :

أوضح تماماً "مارسيل آرلان" في مقال *Sur un nouveau mal du siècle* ، الذي نشر في **Nouvelle Revue**

. **Française** en février 1924, p. 149

(٢٠٠) فالشاعر - كحد أقصى - يدعي أنه لا ينشد إلا لنفسه ، ويفسر من كسل تواصل مع الشاعرين

الأخرين : "لدي وحدي مفتاح هذا الاستعراض الوحشي" ، مثلاً يقول "رامبو" (**Œuvres**, *Forêt*,

(p. 172) .

G. Brelet, **Le Temps Musical**, P.U.F., 1950, p. 364. (٢٠١)

(٢٠٢) مثلاً - على سبيل المثال - لدى "ألويوس برتران" و"بيير لسوي" (أغنيات بيليتيس) و"فد

سيحان" (مسائل) .

(٢٠٣) إن "الميكال الذهني للقصيد" ، كما يقول "مالارميه" ، "يقوم على الفسارخ الذي يعجز عن العبارة

الشعرية ويتحلل فراغ الصفحة" (*Sur Poe*, **Œuvres**, Pléiade, p. 872) .

(٢٠٤) مثلاً هو الحال - على سبيل المثال - بالنسبة لـ "الأناسيد الغنائية" الثرية لنوديسه الذي تحدثني

السلسلة ، وبعض الأناسيد الغنائية لـ "جوزلا" لمريميه (انظر ما سبق ، ص ٦٤ من الجزء الأول) .

(٢٠٥) ترتبط فكرة الإيقاع - من ناحية أخرى - بفكرة التكرار والتنوع في آن : انظر ما سبق ،

ص ١٤٦ من هذا الجزء .

(٢٠٦) أمثلة لهذا النحن : في "أغنية" أتالا الهارب (انظر ما سبق ، ص ٥٨ من الجزء الأول) ، في لازمة "المنفي الوحيد في كل مكان" بالقصيدة السادسة عشرة من "أحاديث مؤمن" ؛ وفي "اليفالون" من "جاسبار الليلي" ؛ وفي "شيد الموت" من "جوزلا" ؛ وفي التعويذة الجنائزية : "تومي آتكتز . آه . يا تومي آتكتز !" (حيث نثر مرة أخرى على القيمة "التعويذية" العتيقة للصبغة ، أو - بيساطة - للإسم الذي يتكرر إلى ما لا نهاية) : ويمكننا أن نطيل إلى ما لا نهاية من قائمة الأمثلة .

(٢٠٧) سيقدم لنا "حديث رقم ٤٩" للامنيه مثالا جيدا للتكرار المتنوع : "الحرية هي ثروة الشعوب .. الحرية هي راحة الشعوب .. الحرية هي مجد الشعوب" ، أو في "من طرف السيف" لسيجالان ، في "مسالات" . حيث تختتم اللازمة المتنوعة كل مقطع شعري .

(٢٠٨) حول هذا النمط في التأليف (المنتشر للغاية في النثر والشعر الذي يسميه "تكوين الروندو" ، كشف "ل. جيسار" عن أمثلة متنوعة له لدى "جول رونار" (Jules Renard, Nizet, 1936, p. 329) ؛ لكننا نجد مستخدما من قبل في أغنية "أتالا" العاطفية ، و "أناشيد" لامينيه ، ويستخدمه "مويسمان" بشكل منتظم تقريبا في "علبة التوابل" (انظر ما سبق ، ص ٢٤ من هذا الجزء) .

(٢٠٩) إنها "هاندوف" ، أيتها الجميلة هاندوف ! ، التي تختتم كل مقاطع أغنية مقفونية "لبارني" ، أو كلمة "حصلة شعر" التي تفتح كل مقاطع قصيدة "نصف كسرة في حصلة شعر" لبودلير . هنا أيضا ، يمكن استعادة العبارة ذاتها أو تنويعا : فـ "كان" - على سبيل المثال - و "ش . كرو" في "مسائية" (انظر ما سبق ، ص ٣١ من هذا الجزء) قد استخدمتا ببراعة التكرار المتنوع والمؤثرات المسموح بها .

(٢١٠) انظر قصيدة "ميريل" النثرية التي سبق ذكرها ، ص ١٤١ من هذا الجزء ، وقصائد "كان" .

(٢١١) انظر ما سبق ، ص ٨٠ من الجزء الأول .

(٢١٢) خمسة مقاطع ، يتكون كل منها من ثلاثة أجزاء : "أعطاني أوسيب خاتما ذهبيا مرصعا ؛ أعطاني فلاديمير قلنسوة حمراء مزينة بالأوسمة ؛ لكني ، يا دانزيش ، أحبك أكثر منهم جميعا" (éd. du Divan, 1928, p. 57-58) . انظر ما سبق ، ص ٦٥ من الجزء الأول .

(٢١٣) "لامنيه" - على سبيل المثال - أو "سيلفان مارشال" في "مزامير" (انظر ما سبق ، ص ٥٦ من الجزء الأول) . ولنلاحظ - مرة أخرى - إلى أي حد تتواتر هذه التكرارات أو التماثلات في كل الأشكال الشفاهية ، المتكلمة أو المغناة (وبالتالي ، في كل الترجمات المزعومة ، والـ "مزامير" و "الأناشيد الغنائية" و "الأغاني") .

(٢١٤) انظر ما سيلي ص ٢٠٩ من هذا الجزء .

(٢١٥) بالنسبة للروائي - حسيما يكتب "ج. بيانكي" عن "توماس مان" - "فلإن أخذ مقطع من الزمن ، ليس دقيقا إلى حد التقدير ، واكتشاف ثوابت فيه ، وإحداثيات ، وتقديمه منظما طبقا لقواعد صارمة في

الطباق اللحني، مبنيا مثل سيمفونية، هو "إنقاذ" لهذا المقطع من الزمن، وطرح له من الزمن القابل للحساب، ونقل له إلى اللازمي.. إن زمن الروائي مثل زمن الموسيقي، يبدو خارج الزمن، خاضعا لقوانين أخرى، أكثر تعقيدا وبساطة في آن، أكثر ثراء بالتوافقات والرموز" (*Le Temps dans l'œuvre* de Th. Mann, dans **Formes de l'Art, Forme de l'Esprit**, N° spécial du **Journal de Psychologie**, 1911, P.L.F.). ويمكن القول - فضلا عن ذلك - إن فن الروائي ينتمي، منذ هذه اللحظة، إلى الشاعر، - حيث يكمن الاختلاف - بالتحديد - في أن الروائي يمارس فاعليته دائما على "الزمن الممثل".

(٢١٦) **Une Hémisphère dans une Chevelure** (انظر - فيما سبق - ص ١٥٠ وص ١٧١ من الجزء الأول من هذا الكتاب).

(٢١٧) في "لازمة موسيقية" من "علبة الملابس بالتوابل"، تتكرر القصيدة مثلما تتكرر الحياة نفسها: لقد تزوجت المرأة مرتين، وفي كل مرة "أوسعها زوجها المرحوم ضربا، وجعلها تنجب ثلاثة أطفال، ومات مشعبا تماما بالأبسن" (Huysmans, **Œuvres complètes**, t. I, Crès, 1928, p. 11-12).

(٢١٨) حول *Vox Populi*، انظر ما سبق، ص ٣٨ من هذا الجزء.

(٢١٩) أوضح "هـ. بونيه" تماما - في دراسته حول (Roman et Poésie (Nizet, 1951) - هذا الطابع "السكوني" للشعر، لكنه يجده - بالأحرى - في الموقف "التأملي" للشاعر، أكثر من وجوده في بنية القصيدة. قارن - رغم هذا - بالملاحظة المقتضبة، ص ٨٦، عن استخدام "التكرارات واللازمات".

(٢٢٠) العبارة لـ "ج. بلان" من كتابه **Introduction aux Petits poèmes en prose de Baudelaire**, Fontaine, février 1946, p. 283.

(٢٢١) Rimbaud, **Solde (Œuvres)**, p. 201.

(٢٢٢) يمكننا أن نلاحظ - بالفعل - أن قصائد هذا النمط أقصر بشكل عام من القصائد ذات النمط "الدائري"، فـ "الإشراقة" لا تحتل الإطالة.

(٢٢٣) حول هذا الشكل ذي المستوى الثاني ("الشكل الأساسي" بمعنى ما)، أحييل - مرة أخرى - إلى E. Souriau, **La Correspondance des arts**, Flammarion, 1946, chap. XXVI, *La morphologie de l'œuvre littéraire*.

(٢٢٤) **Œuvres**, p. 185.

(٢٢٥) **Barbare, Œuvres**, p. 190.

(٢٢٦) ترجمة "نرفال"، وذكرها "بوليه" في **Etudes sur le Temps humain**, 1^{re} série, Plon, 1950, p. 291؛ وسنجد في هاتين السلسلتين الفريدتين من "الدراسات" (تعمل السلسلة الثانية - Plon, 1952 -

عنوانا فرعيا: *La distance intérieure*) عدة أمثلة توضح الجهد الذي بذله بعض كبار المفكرين للتواجد خارج الزمن أو الإبداع خارج الزمن .

(٢٢٧) في بداية "أسطورة القرون" (قارن بيولي، سبق ذكره، السلسلة الثانية، ص ٢٠٢). لكن الرؤية أكثر إيجازا إلى حد بعيد في "الإشرافة"، والتركيب أكثر انحصارا؛ فـ "حائط القرون" يتم النظر إليه من عين طائر .

(٢٢٨) تركيب من الرؤى المستمدة إلى حد ما من سفر الرؤيا أكثر مما من النظريات الشمالية في نشأة الكون أو الوقائع الأخيرة من حياة "نرفال" (انظر ما سبق، ص ١٣٤ من الجزء الأول). وقارن برؤى "فارج" الكونية في **Epaisseurs** وفي **Vulture** (انظر ما سيلي، ص ٥٢٩ - ٥٣٠، من هذا الجزء). وعلى صعيد مختلف قليلا، فإن "الاستعادة الموحية"، الأثرية لدى "ت. جوتيه" (قارن بيولي، المرجع السابق، السلسلة الأولى، ص ٢٩٥ وما يليها)، التي يمكن للشاعر من خلالها أن ينتقل إلى الماضي، أو أن يعيد إلى الحاضر أشباحا من الماضي، هي وسيلة شعرية أساسا في نفي الزمن: قارن بـ "سارخ رافينيون" لجاكوب: "نحن لا نستحم مرتين في نفس النهر"، مثلما قال الفيلسوف هيراقليطس. ورغم هذا، فهي دائما نفس الشخصيات التي تعاود الظهور!.. ها هو أجاثمونيون ها هي السيدة هانسكا! وعوليس نيان!" (Cornet à Dés, Stock, 1923, p. 57).

(٢٢٩) *Œuvres*, p. 192. انظر ما سبق، ص ٢٣٢ من الجزء الأول .

(٢٣٠) وردت العبارة في *Génie, Œuvres de Rimbaud*, p. 198

(٢٣١) انظر ما سبق، ص ٢٩٤ من الجزء الأول .

(٢٣٢) انظر ما سبق، ص ٣٠٢ من الجزء الأول . يلعب "لوتريامون" براعة على المفتاح المزدوج لـ "زمن حقيقي - زمن تمثيلي"؛ فهو يصف أحيانا - في شكل مقتضب للغاية - فترات باللغة الطول (النشيد الرابع: "إني قدر . والقمل يعضني .. لم أحرك أعضائي منذ أربعة قرون") ، وأحيانا ما يخط بإفراط ملحوظة بسيطة من قبيل: "كانت ركيزتان تبدوان في السوادي" (ست صفحات ! في بداية النشيد الرابع) . وسنرى - فيما بعد - الطريقة التي يؤسس بها بعض الشعراء الحداثيين ، عن طريق "سرد الحلم" ، زما لا ينتهي ، زما خارج الزمن (قارن بما سيلي ، ص ٥٤٢ وما يليها من هذا الجزء).

(٢٣٣) "لا نقبض شيئا"، مثلما يقول "ف. دي ميموندر" على سبيل المثال في بداية "سمارا" (Fourcade, 1931). "الوقت الذي تلتفت فيه تجد من تركتها في النافذة، وهي تمشط شعرها الجميل في الملح واللازورد، قد اختفت من النافذة دائما، والبيت .."، وتتمثل القصائد السيريالية بمؤثرات مشابهة.

(٢٣٤) *Barbare, Œuvres*, p. 190.

(٢٣٥) يمكن لطبيعتنا الإنسانية، مثلما يقول "بلزك"، "من خلال ظاهرة الرؤيا أو الانتقال، أن تلغي المكان في نمطه، الخاصين بـ "الزمن" و "المسافة"، فأحدهما هو المكان الفكري، والآخر هو المكان الفيزيقي" (ذكره Poulet, **Etudes sur le Temps humain**, 2^e série, Plon, 1950, p. 135). وأحيانا ما تساعد سرعة أنماط "الانتقال" الفعلية، وبطريقة غير متوقعة، على تحقيق هذا الإلغاء للمكان: مثلما في هذه القصيدة "الانطباعية" لـ ب. جاماتي "التي تحمل عنوان "في الأتوبيس": "صاحب البار، يطيح خلف مشربه بزجاجة "بيكولو" ويلتقطها في الهواء ليفرغ محتواها في أوعية الصيدلي الزجاجية. وتاجرة الخردوات، وهي تفتح الباب، تنفخ في غاز الحلاق، فيما سكين بائع الفاكهة المرفوعة تقطع فطيرة مزلية مثل جبن هولندي" (Poèmes, Denoël, 1938, p. 62).

Les Paradis artificiels, IV : L'Homme-Dieu, Œuvres, Pléiade, t. I, p. 306. (٢٣٦)

Rimbaud, **Métropolitain (Œuvres**, p. 189). (٢٣٧)

Rimbaud, **Villes, Œuvres**, p. 181. (٢٣٨)

Reverdy, **Toujours seul**, Poèmes en Prose (1915). (٢٣٩)

Nuits partagées, La Vie immédiate (Choix de Poèmes, N.R.F., 1946, p. 129). (٢٤٠)

Rimbaud, **Enfance (Œuvres**, p. 168). (٢٤١)

(٢٤٢) Cros, **Effacement, Le Coffret de Santal**, 1922 (4^e éd.), p. 262 ؛ انظر ما سبق ص ٣٤ من هذا الجزء .

(٢٤٣) "أنا آخر"، مثلما يقول "رامبو" (Œuvres, p. 254)، فيما يحدثنا "لوتريامون" عن "مصباح - ملاك"، و"ش. كرو" عن "سفينة - بيانو".

(٢٤٤) إن "ميشو" ملك في بلاد النتائج بلا أسباب والأسباب بلا نتائج : قارن — **Vers la sérénité** المكتوب عام ١٩٣٤ : "من لا يقبل هذا العالم لم يبن فيه منزلا . ويشعر بالحر بلا حرارة . لو كان يقطع بتولات فكأنه لم يقطع شيئا ؛ لكن البتولات كانت هنا ، على الأرض وهو يحصل على النقود المناسبة ، أو لا يتلقى سوى ضربات" (L'Espace du dedans, N.R.F., 1944, p. 154) .

Génie, Œuvres de Rimbaud, p. 198. (٢٤٥)

(٢٤٦) "في القدرة على الوجود بلا مصير"، مثلما يكتب "إيلوار" (Le Livre couvert I et II, cité par M.). (Carrouges, **Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, 1945, p. 46)

(٢٤٧) **Une Vague de Rêves, Commerce**, n° 2, automne 1924, p. 108. لنذكر هنا بهذه الجملة

الأساسية ليريتون في "البيان الثاني للسيريالية": "كل شيء يعملنا على الاعتقاد بوجود نقطة معينة في الروح، حيث الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن التواصل معه وما لا يمكن معه التواصل، الرفيع والوضيع، يكفون عن التجلي بشكل متناقض. والواقع أنه عبثا ستنجح محاولة البحث في النشاط السيريالي عن باعث آخر سوى الأمل في تحديد هذه المسألة" (انظر ما سيللي، ص ٤٥٧ من هذا الجزء).

ولنلاحظ - رغم هذا، ومنذ الآن - أن السيرياليين يريدون اكتشاف هذا المجال اللازمي والأسمى، لا خلقه.

(٢٤٨) يكتب "بودلير": "عبء الزمن المرعب الذي يحطم كاهلك ويخنيك نحو الأرض..". (*Enivrez-* *vous, Œuvres*, t. I, p. 468). ويقول "رامبو": "غير نصيينا، وانخل الآفات، إلى البدء بالزمن" (*A une Raison, Œuvres*, p. 176).

(٢٤٩) يقول "كاروج" عن "إلبوار" (*Eluard et Claudel*, éd. du Seuil, 1945, p. 55): "يسكن الإنسان - بسحر الشعر - عالما رائعا حرا من كل حدود، ومن كل قانون، عالما صافيا ومضيئا". قارن بمحاولات "ميشو" للتأثير على المادة، كي يخلق لنفسه عالما خاصا به بشكل حتمي، يسميه ملكي (انظر ما سيللي، ص ٥٣٧ - ٥٣٨ من هذا الجزء).

(٢٥٠) Rimbaud, *Veillées II, Œuvres*, p. 184).

(٢٥١) انظر القسم الثالث، سرد خيالي وسرد الحلم، ص ٥٤٢ وما يليها.

(٢٥٢) رامبو، خطاب إلى دوميني، بتاريخ ١٥ مايو ١٨٧١ (*Œuvres*, p. 257).

؛ وحول "جمالية غير المنقطع" لدى "رامبو"، قارن (*Eluard et Claudel*, éd. du Seuil, 1945, p. 253) بما سبق، ص ٢٢٤ و ص ٢٢٦ - ٢٢٧ من الجزء الأول.

(٢٥٤) J. Gracq, *André Breton*, Corti, 1948, p. 194. ومؤخرا، أكد "ر. بارت" - في دراسته *Le degré zéro de l'écriture*, éd. du Seuil, 1953, ch. 4: *Y a-t-il une écriture poétique?*, p. 61-76 - على هذا الطابع الفوضوي والاجتماعي للشعر الحديث، الذي يستعيز عن "غاية العلاقات" بـ "انفجار الكلمات".

(٢٥٥) انظر - فيما سبق - الفصل الخاص بـرامبو، ص ٢٤١ - ٢٤٢، من الجزء الأول.

(٢٥٦) *Enfance II, Œuvres*, p. 190.

(٢٥٧) *Barbare, Œuvres*, p. 190.

(٢٥٩) أساليب سبق أن استخدمها "يرتران"، ثم "رامبو"، ومنحها تأثير "بو" شهرة متزايدة. وفي معرض حديثه عن الكلمات المائلة طباعيا، يقول "ج. جراك" إن الكلمة تتأثر بـ "معامل جيري معد لمضاعفة قوته بطريقة سحرية" (André Breton, Corti, 1948, p. 185).

Baigneuse du claire au sombre, *Capitale de la Douleur* (N.R.F., 1926, p. 99). (٢٦٠)

Michaux, *Entre Centre et Absence* (*Lointain Intérieur*), *L'Espace du Dedan* (N.R.F., 1944, p. 221).

(٢٦٢) إنها خصوصية الخيال الشعري، فضلا عن ذلك، أن يفكك العالم لإعادة تشكيله بعد ذلك: "إنه يفكك كل الإبداع، مع المواد المكسدة والمتاحة حسب القواعد التي لا نستطيع أن نجد أصلها إلا في أعماق الروح، ويخلق عالما جديدا، وينتج الإحساس بالجديد" (Baudelaire, *Salon de 1859 III: La*) (*reine des facultés*, *Œuvres*, t. II, p. 226).

(٢٦٣) وبفضل الاستعارة بشكل خاص، التي تقارب بين عنصرين (أحيانا إلى حد انصهارهما معا، مثلما هو الحال في قصيدة "ريفيردي"، حيث "يلتصق" تغيير التعبيرات، ويجعل من الثلج والشمس "في اليد" واقعا وحيدا ومضيئا).

Le Mystère dans les Lettres (*Œuvres*, Pléiade, p. 386). (٢٦٤)

(٢٦٥) هذه العبارة لجوبير عن "الأفكار" الشعرية، التي ذكرتها فيما سبق (ص ١٥٤ من هذا الجزء، ملحوظة رقم ١٤٧)، تصلح أيضا للكلمات، التي يقول عنها "جوبير" - في نفس الفقرة - إنها في عيون الشعراء "تملك هيئة وألوانا. فالتناغم يستدعي تناغما آخر".

(٢٦٦) وها هي - بالمثل - "كوكبة" تعبيرات لدى "إيلوار" (بمجموعة بشكل زوجي)، تساهم جميعا في أن تستدعي أمام عيوننا الصورة اللامعة لعالم بللوري، مضيء، وجني: "إقامة عذبة. جداول من الخضرة، عناقيد من التلال، سماوات بلا ظل، زهريرات من الشعر، مرايا المشروبات، مرايا الضفاف، أصداء الشمس، بللور العاصفير.. " (Donner à voir, N.R.F., 1939, p. 34).

Le Livre de mon bord (*Mercure de France*, 1938, p. 27). (٢٦٧)

(٢٦٨) و"ريفيردي" أيضا هو الذي يقول: "إن منطق العمل الفني هو بنيتة. ومادام هذا الكل يتوازن ويتماسك، فهو منطقٌ" (Self-Defence, 1919 (dans Pierre Reverdy, *Poètes d'Aujourd'hui*), (Seghers, 1952, p. 120).

(٢٦٩) Ruchon, *Rimbaud*, Champion, 1929, p. 127. ومن المفيد ملاحظة أن البنية الشكلية في قصيدة

"ميشو"، التي ذكرت منها - فيما سبق - جملة "مفككة" بشكل خاص ، في نوع من التعويض ، شديدة الوضوح مع استعدادات متماثلة في بداية كل فقرة .

(٢٧٠) إنه "هانز أندرسون" الذي يعرف الحدس الشعري كـ "إشراق"، "هاربة وعابرة" (*L'intuition*) . (dans **La logique de la poésie**, Leroux, 1919, p. 24)

(٢٧١) الرمز *symbole* (الذي يعني - اشتقاقيا - مقارنة، التقاء، اندماج) هو "تركيب" قبل كل شيء، وفقا لما يقوله "ميشو". فهو يعبر عن "المستويات المختلفة من الواقع في آن، أو يعبر - بشكل أدق - عن حقائق صالحة على مستويات مختلفة في نفس الوقت" (*Message poétique du Symbolisme*, Nizet). (1947, t. II, p. 415)

(٢٧٢) حول "عدم احتزال" الرمز هذا، انظر الفصل الرابع لـ "باروزي" في كتابه **J. Baruzi, Saint Jean de la Croix et l'expérience mystique**, Alcan, 1924, p. 331-337 . وهو يؤكد حقيقة أن الرمز "مرهون مباشرة بالتجربة" (ص ٣٣٤)، وأن الرمز "الذي ليس أبدا بترجمة، لا يمكن أبدا ترجمته" (ص ٣٣٢)؛ ومن هنا، يتميز عن الخجاز .

(٢٧٣) **Eluard et Claudel**, éd. Du Seuil, 1945, p. 69 . إن مؤلف "كاروج" مكرس - بالتحديد - لـ "الرمزية" لدى كل من هذين الشعارين .

Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine (1926), dans **Choix de poèmes** (N.R.F., 1946, p. 77)

(٢٧٤) **Carrouges, Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, 1945, p. 65.

(٢٧٥) **Claudel, Positions et Propositions** (N.R.F., 1928, t. I, p. 44). وهو نفس المعنى الذي قاله "بيجي" عن العبقرية الفنية الكبرى التي "ربما لم تفعل أبدا سوى إعادة رائعته "عرانس النيل" (*Clio*). (Gallimard, 1932, p. 44)

(٢٧٦) **La Prisonnière**, N.R.F., 1923, p. 238.

(٢٧٨) رصد "كاروج" سلسلة كاملة من الإشارات إلى الـ "مرآة بلا قصدير" في مؤلفات "إيلوار":

الظل بمنعني من المسير

على تاجي الكوني

في المرأة الكبيرة المسكونة

أو : "هذه المرأة الباطلة حيث الهواء يدور عبري" (*Capitale de la Douleur* , p. 144) ، أو :

وأهبط في مرآتي

مثل ميت في مقبرته المفتوحة

(*Le livre ouvert* , p. 16)

كحي لا نذكر إلا أكثر الأمثلة وضوحا (انظر . *Eluard et Claudel*, éd. du Seuil, 1945, p. 65-66.)

(٢٧٩) إذا ما أردنا أن نرى في "ألويروس برتران" النموذج - النمط للشاعر "الشكلي" (ورغم هذا ، تمثل رومانتيكية "برتران" مظهرا للتمرد ، واللجوء إلى السحر والشيطانية) ، وفي "رامبو" النموذج - النمط للشاعر "الفوضوي" (شرط ألا ننسى أن هذه الفوضوية خالقة لشكل فني جديد) ، فأين سنصنف "مالارميه" ؟ شاعر المطلق ، لا المجهول ؛ إذ يستخدم أنبىة شكلية مدروسة جيدا ، وشديدة الصرامة ، ومعارضة جذريا - رغم هذا- للمخططات المعتادة للنثر "الفني" والدائري . ويحتل "مالارميه" مكانة منفردة بين "شعراء النظام" ، إلى حد أنه أقم لفترة طويلة بالفوضى والتنافر.

(٢٨٠) بعد أن ميز "ج. بلان" بمهارة بين شعر النظام، المرتبط بال تكرار "الذي يرد تعاستنا على مستوى واحد مع الأبدى" ، وشعر فوضوي ، يرفض كل الأحكام المألوفة للنظم - نرى إلى أي حد يخطئ حين يضيف أن النمط الأول في التعريف "ينكر مسبقا كل إمكانية لـ"قصيدة النثر" (*Introduction aux Petits Poèmes en Prose de Baudelaire*, Fontaine, février 1946, p. 283-284) وذلك تجاهل لأساليب التكرار والتنظيم الإيقاعي التي يقدمها النثر ، وأن نرفض عن عمد منح لقب "شاعر نثر" إلى "ألويروس برتران" ، فهو تعسف رغم كل شيء..

(٢٨١) حركة متأرجحة يمكننا تمثيلها- إذا شئنا- بنوع من التعرجات ، حيث تمثل قسم الفوضى أسماء من بينها "لوتريامون" و"رامبو" و"جاري" و"جاكوب" والسيراليون .. بينما في الاتجاه المضاد (اتجاه النظام) ، سيمر المنحنى ببرتران والبارناسيين و"لووي" و"سيجالان" و"سان-جون بيرس" ..

(٢٨٢) اندهشت عند عثوري على ملحوظة مماثلة ، تتعلق بالموسيقى المعاصرة ، في مقال حديث لمارك بيتشيل: "في عالم ينحو ، أكثر فأكثر ، إلى التنميط اجتماعيا ، تعيش الموسيقى أزمة الرعة الفردانية كاملة" (*La Musique contemporaine est-elle condamnée ?* , *Journal Musical Français*, 18 décembre) 1952 .

(٢٨٣) "تأرجح الأجيال بين خطرين: النظام والفوضى" ، مثلما قال "م. آرلان" عام ١٩٢٤ (*Sur un nouveau mal du siècle*, *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} février 1924, p. 149) ؛ وأضاف : "وإذا ما كانت عبقرية الشعب بأسره تتأكد في فترة الاتزان ، فإن عبقرية الأفراد تتجلى بأفضل شكل في عصور الاضطرابات ، والانحطاط أو الإحياء" .

(٢٨٤) يحيل "ريفير" - الذي يستخدم هذه العبارة، "ضعف الغريزة الموضوعية" - إلى الرومانتيكية، ويكشفه، في السابق، في روايات "فلوبير" (*Reconnaissance à Dada, Nouvelle Revue Française*, août 1920, p. 225). وفي دراسته الحديثة حول "فلسفة السيريالية" *Philosophie du Surréalisme*، يبحث "ف. ألكيه" مشروع "نزع التحقق" الذي سعى إليه السيرياليون (*Flammarion*, 1955, p. 95-) . (115)

(٢٨٥) سنرى - فيما بعد - أمثلة لقصائد "فنية" و "دائرية" كتبها رمزيون تحت التأثير الفاجنري (ص ٢٣٧ وما يليها من هذا الجزء).

(٢٨٦) تجاوب "دادا" - مثلما يقول "م. ريمون" - مع "الأزمة الأخلاقية الحادة للعشرينيات ولتيار الفردية الفوضوية"، وإلى رفض أداء الخدمة العسكرية الذي أثار الاضطراب في كثير من الأحكام التقليدية والمعتقدات القديمة" (*De Baudelaire au Surréalisme*, Corrèa, 1933, p. 309).

(٢٨٧) "سأخوتي لأنني لم أعد أعرف التلاعب القديم بالأبيات" (*Alcools*, N.R.F., 1920, p. 142).

(٢٨٨) *Salon de 1859 III: La reine des facultés (Œuvres, t. II, Pléiade, p. 231)*. (٢٨٨)

Art Poétique, Emile Paul, 1922, p. 67. (٢٨٩)

(٢٩٠) أكثر الإخفاقات فظاعة هي - بلا شك - التي تنشأ من "استغلال" التمرد الذي أصبح بدوره امتثالية وابتدالا تافها: وهو ما يكشفه "ج. بولان" بقسوة إلى حد ما في "قصائد معارضة" لـ "بيشيت"، "شاعر - ملعون - لـ - ناس - الد - عالم -"، "راض تماما لأنه يائس" (*De la paille et du grain*, *Cahiers de la Pléiade*, printemps 1948, p. 160). وكثيرا ما غرس هذا التمرد الإفراط والتنافر في ذائقنا، دون أي جهد في التركيب أو البنية: كم من السيرياليين - المزعومين، الأقل موهبة بكثير من "بيشيت" - كتبوا، هم أيضا، "قصائد معارضة" منذورة لنسيان مؤكدة قدر ما هو مشروع!

Art Poétique, p. 61. (٢٩١)

الفصل الرابع

قصيدة النثر الرمزية بعد عام ١٨٨٦

(١) ١٨٨٧-١٨٩١. الاختلاف: أنصار الشعر التحرري يهجون قصيدة

النثر والشعراء الكلاسيكيون يحافظون عليها، وخاصةً في بلجيكا. القصيدة الفنية والرمزية: ميخائيل، ج. تيليه. القصيدة "المختمة": فيرهارين .

(٢) قصيدة النثر بعد عام ١٨٩١. الحقبة الفردانية. الجيل الثاني من الرمزيين والذرات الجديدة. الفوضوية الاجتماعية والأديسة. المؤثرات: مالارمي، لوتريامون، رامبو.

أ) أفول القصيدة ذات الشكل الصارم. ب. لويس . النثر "الموزون" يتزع إلى العودة إلى النظم: بول فور .

شكل أكثر مرونة (بودليري أو رمزي): ميريل، سارازان، لوتريك، لورميل.

ب) تعددية الأشكال (١٨٩١ - ١٨٩٧).

قصيدة النثر تميل نحو صيغة أكثر حرية وتقرب من الأنواع المجاورة:

١) النوع السردي: الرواية الشعرية (رنييه، شوب)؛

الحكاية - القصيدة (راشيلد، جورمون، هـ. دي رينييه)؛

٢) النوع الوصفي: ورثة الرمزيين (بروست)؛ كلوديل

و "معرفة الشرق"؛

رد الفعل ضد الرمزية؛ ج. رينار، روبيل .

يرجع تعقيد الفترة التي سندرستها الآن- بالتحديد- إلى أن الميول الخاصة لكل شخص، وقد انحلت روابط "المدرسة" بسرعة بالغة، ستقوده بقوة أشد، أحياناً إلى البحث في قصيدة النثر عن شكل فني جديد، مبني وموسقي، وأحياناً إلى أن يرى فيها أداة تمرد فوضوي؛ ولاسيما أننا نرى تعادل تأثير فاجنر مع التأثير الفوضوي في الأدب. ومع ذلك، يمكننا القول- على نحو مبسط- أن قصيدة النثر "الفنية" ستقدم، اعتباراً من عام ١٨٩١، روائعها الأدبية، وستنجز أزهى إنجازاتها؛ فبعد تعددية الأشكال في السنوات التالية، وكلما ضعف التأثير الرمزي، كلما تم التوجه نحو صياغات أكثر حرية، وأكثر فردية .

وفي فجر هذه المرحلة، التي ستشهد انتصار النظريات الرمزية والانحلال المتسارع للتجمعات، لابد من الإشارة أولاً إلى أن مرحلة أزمة قصيدة النثر ستبدأ مع تبني "الشعر الحر". فأخيراً، تم اكتشاف الأداة الشعرية المرنة بما يكفي للتكيف مع كل تموجات حلم اليقظة، وكل انتفاضات الوعي، أداة الشعر الجديد، الموسيقى والإيحائية قبل كل شيء ! هذا الإبداع لعروض جديد، مؤسس على "الإيقاع" لا على "البحر"، يحدد القطيعة مع تقليد شعري بكامله، ويمثل- في نفس الوقت- حصاد قرن من الجهود الرامية إلى تحرير الشكل. وفيما بعد، سيعتبره البعض أحد التحديدات الأكثر خصوصية للرمزية، القابلة للاستمرار حتى بعد أفول الحركة الرمزية^(١).

إذن، ما الذي ستؤول إليه - بعد ذلك- قصيدة النثر "المتجاوزة" ؟ إذا ما كنا- ببساطة- نعتبرها شكلاً انتقاليّاً، محاولة أولى لتحطيم قيود العروض الكلاسيكي، فقد انتهى ميرر وجودها بعد اكتشاف الصيغة الإيقاعية الجديدة. وتلك وجهة نظر كثيرين من الرمزيين، وبشكل خاص "جوستاف كان": فكما سبق أن قلت^(٢)، إذا ما كان مايزال يخلط- في "قصور هائمة" عام ١٨٨٧- بين الأشعار الحرة وقصائد النثر، فذلك لأنه لم يخرج تماماً من تلك المرحلة الانتقالية، التي سيتأكد بعدها اعتباره من شعراء الشعر الحر المتعصبين. الشعر الحر الذي يشعر إزاءه بمشاعر أبوية للغاية ! إنه - مثلما يقول في "مقدمة" عام ١٨٩٧ - "حصاد قصيدة النثر"^(٣)، والشكل الذي ينبغي أن يحل محل كل الأشكال الأخرى من الآن فصاعداً؛ وسيحدد موقفه في

مقال حول قصيدة النثر، قدمه عام ١٨٩٧ أيضاً إلى "روفي بلانش" عن "الأناسيد الغنائية" لـ "بول فور": "كفي نقول كل شيء، يبدو لي أن قصيدة النثر كانت أكثر ضرورية في زمن بودلير مما في زمننا. وأعتقد أن المهمة التي كانت مهيأة لها، إذا ما كان الشعر القديم قد ظل ثابتاً، تقع الآن على عاتق الشعر الحر، الذي تتوافق أساليبه وحدوده تماماً مع كل هذا المجال"^(٤). وبالفعل، لم تكن قصيدة النثر - بالنسبة لـ "كان" و"دوجاردان" و"لافورج" و"موكيل" - سوى شكل انتقالي، تمت المحاولة فيه بتردد، ولم يتمكن أي منهم أن يمنحها أعماله الأدبية الرفيعة: ولا بد من الإقرار بذلك تماماً، فكل الإنتاج النثري (قصيدة نثر أو نثر موقع) لشباب الانخطاطيين، حوالي عامي ١٨٨٥ و ١٨٨٦، بضعفه ومظهره المهجين، كان يرر تماماً تخليهم عن جهودهم في هذا الاتجاه. "وسرعان ما لوحظ أن المحاولة في نطاق النثر الموقع لا يمكن إلا أن تكون طريقاً يتم السعي إلى اجتيازها، لكنه يتم التخلي عنه، بعد الاشتباه في أنه بلا مخرج"، مثلما سيكتب "دورني" عام ١٩١٢^(٥). والواقع (وكي لا نسهب في الحديث عن الرطانة المزعجة التي تجعل هذا النثر غير قابل للقراءة اليوم) أن هناك الكثير من الأبيات الفطرية والذكريات الشعرية المهمة إلى حد مفرط، حتى ليتولد الانطباع بشكل هجين قصير العمر: فالشكل الوحيد الممكن لقصيد النثر هو بالفعل .. النثر، وهو ما أكدته في الفصل السابق .

هل سنشهد - إذن، اعتباراً من عام ١٨٨٧ - أفول قصيدة النثر، وهي تهب الأفق كلما صعد الشعر الحر السمت الشعري؟ ليس هذا حقيقةً إلا بصورة جزئية فحسب: أولاً، لأن الشعر الحر لم يحقق الانتصار على الفور؛ فحركة الشعر الحر، ومعها الموجة "كان"، لا تمثل الرمزية، وخاصة في البداية: ففي النزاع الذي نشب في الفترة بين عامي ١٨٨٧ و ١٨٩١، بين "الفيوليين" (نسبة إلى "فيرلين") و"المالارميين" (نسبة إلى "مالارمي")، احتفظ الشعر الكلاسيكي بأتباعه المخلصين لجمالية "مالارمي"؛ وهؤلاء لم يكونوا مُحققين - بل على النقيض - في التخلي عن قصيدة النثر. ومن ناحية أخرى، ستبدأ مرحلة فردانية مفرطة عام ١٨٩١؛ وبشكل مواز لجهود "الفوضيين" المناضلين من أجل تفجير المراتب الاجتماعية، ستنحو جهود الكتاب إلى وضع كل الأشكال، من نثر وآيات وشعر حر، على قدم المساواة على الصعيد الأدبي - فـ "الإيقاع الشخصي" للكتاب هو وحده الذي يتدخل في الاختيار. وإذا ما كان بريق الشعر الحر قد دفع قصيدة النثر إلى الشحوب لفترة من الزمن، فذلك لأن أكبر الشعراء قد اتجهوا إليه: "رينيه" و"فيرهارين" و"فيليه-جريفان". لكن النثر - الذي أهمل فترة كشكل شعري - سيأخذ بثأره في نهاية القرن .

لنبحث - إذن، عن كتب أكثر - مصير قصيدة النثر خلال هاتين المرحلتين: مرحلة الجماعات، ومرحلة الفردية .

(١) قصيدة النثر من عام ١٨٨٧ إلى عام ١٨٩١

ما إن نبدأ في الحديث عن "المدرسة" الرمزية، بعد البيان المدوّي لـ "موريا" المنشور في الـ "ميجارو"، حتى تتشكل - بالفعل - جماعتان مختلفتان إن لم تكونا متضاربتين: جماعة الشعر الحر ("كان" - "لافورج" - "موريا") ولسان حالها "لي سيمبوليست"، و"المدرسة الرمزية" والهامونية بقيادة "رينيه غيل"، الذي عرض عليه "إ. ريمون" المدير السابق لـ "سكابان" إدارة مجلة "ديكادنس". ومنذ العدد الأول، يفسر مقال لغيل هذا الانشقاق: "تحت العنوان الشامل: الانحطاطيون" - مثلما يقول "غيل" - "تعرقلت طموحات متضاربة إلى حدّ زائد. وثمة أستاذان صديقان، متعارضان في وجهات النظر والاتجاهات، يحلمان بالحركة التي يؤسسانها: إنهما ستيفان مالارمييه وبول فيرلين"^(٦). لقد أراد أتباع الشعر الحر - تحت تأثير "فيرلين"، وبالمبالغة في اجترائاته - مثلما يؤكد "غيل" - أن يخلقوا شكلاً جديداً، متحرراً تماماً من القواعد القديمة للنظم. وعلى النقيض، كان "الشعر الكلاسيكي هو الوحيد" بالنسبة لأتباع "مالارمييه"؛ وهم يزمعون إثراء بـ "التوزيع الأوركستراي للأبيات والقصيدة" (الذي كان "بحث في الكلمة" قد طرح نظريته): "أن نجعل الحلم يسيطر بفعل الرمز، والنشيد بفعل التنشيط المتوالي للكلمات، في المعنى والإصااتة؛ تلك هي إرادة هذه المدرسة". عندئذ، يرصد "غيل" أعضاء هذه المدرسة المذكورة: ميريل، موريس، ف. مارجریت، لي كاردونيل، دارزين، كويار، ليو دورفيه. ومع هذه النواة، التي حاول أن يضم إليها "هنري دي رينيه" و"فيليه-جريفان" بلا نجاح كبير، سيؤسس - في يناير ١٨٨٧، بعد اختفاء "ديكادنس" العابرة - "كتابات للفن"، باعتبارها لسان حال الجماعة التي سيسميها - من الآن فصاعداً - "رمزية وأوركستراية"^(٧)؛ انتظاراً لأن تصبح "تطورية - أوركستراية".

والواقع أن ذلك هو ما نشاهده: ففي المجلات التي سترحب بجماعة الشعر الحر، بعد انشقاق أكتوبر ١٨٨٦ (إذ إن وجود مجلة "سيمبوليست" كان مؤقتاً مثل "ديكادنس" ..)، ستأخذ المساحة المخصصة لقصيدة النثر في التناقص، وستتناقص الحصة عكسياً مع حصة الشعر الحر (المتزايدة

دائماً): فلا تحتوي "كرافاش" (١٨٨٨ - ١٨٨٩) سوى على بضعة قصائد نشر لفيرهارين، وستنشر "روفي اندبندانت"، "أداة الربط بين الرمزية الناشئة وأدب الأمس"^(٨)، كثيراً من الشعر الحر اعتباراً من اللحظة التي سيستدعى فيها "كان" إلى هيئة التحرير، لكن بلا قصيدة نثر تقريباً عدا بضعة "نثرية" لرينيه^(٩). وتبدأ "أنتريان بوليتيك إيه ليتير"، التي ظهر عددها الأول عام ١٨٩٠، بعرض لفيليه-جريفان حول الشعر الحر، دون أن تحتوي إلا على ما ندر منها .

وبالمقابل، ظلت المجالات المتشعبة لمبدأ النظم الكلاسيكي تقبل دائماً الكثير من قصائد النثر، وهو ما لا يجب أن يدهشنا: فمن المنطقي بالفعل أن تظل قصيدة النثر - بالنسبة للشعراء الذين لا يعترفون بالشعر الحر - وسيلة للتحرر من القواعد الصارمة والأوزان المنتظمة، في كل مرة يريد الشاعر أن يوحي بمحالات للروح هاربة أو معقدة بشكل زائد، إلى حد معاناة تقطيع البحر السكندري بلا إحفاف - أو، ببساطة، كأداة لتحقيق "شيء مختلف" غير النظم، والعشور - في شكل مختلف تماماً - على مخرج للاحتياج الذي لا يُقهر أحياناً إلى التجديد الشعري. هكذا، سيكون لمجلة "غيل"، "لي إكري بورلارت" - التي تطرح بشكل تمهيدي مبدأ "آيات كلاسيكية" وهارمونية، وأوركسترالية حسب الاستخدام البارغ للكلمات"^(١٠) - أن تنشر، في عددها الأول، قصيدتي نثر لـ "ج. بونان" - "الزنايق" (مهدة إلى "مالارميه") و"زهور سيف الغراب"؛ وفي الأعداد التالية، تنشر "منوعات" لـ "ه. دي رينيه"، وفي ٧ أبريل ستنشر قصيدة "المجد" لمالارميه - التي تشوهت عام ١٨٨٦ في مجلة "لي زوم دي جوردوي" - بعد "أن صُححت فيها علامات الترقيم"^(١١). أليس "مالارميه" هو الرب الوصي على "المدرسة"، والشعر الكلاسيكي وقصيدة النثر؟ فقصائد النثر الأوركسترالية هي - في أغلب الأحيان - "مالارميه" في المفردات، حتى بعد ارتدادة "غيل" الذي سيصف "مالارميه" بـ "دليل" وسيحرق ما كان يعبده^(١٢)؛ هي - بالإضافة إلى ذلك .. ذات نزعة أوركسترالية: فمن بين تأثيري الجماعة، استخدم البعض ببساطة، مثل "ستيوارت ميريل"، السجع والمخارفة بكثرة^(١٣)؛ بينما ذهب البعض الآخر إلى حد تطبيق النظريات "العلمية" المطروحة في "بحث في الكلمة": والأسهل - فيما نعرف - أن تُركب الحروف المتحركة مع الساكنة لتحقيق أوركسترالية لفظية بارعة، عندما لا تضايقنا قواعد البحور والبحث عن القافية .. وها هي محاولة عجبية - في قصائد حول "الجنات الأصلية" - لـ "تحقيق هارمونية" حرف A، الذي أصبح أحمر بعد أن كان أسود، حسب التصنيف الذي وضعه "غيل"^(١٤)، وبالتالي يوضح جيداً استدعاء "الغرب" وغروب الشمس :

الغرب الهادئ يزفر . وفي الاحتدام الشرس الأرجواني ، في
المتعة القرمزية التي أترعت الروح بسخاء، وهي تختلج - في المرتفع
(كذا) المرتفع ، في غثيان العواطف عندئذ في السكينة المجاورة،

في الجاذبية الخضراء المزرققة للهاويات المقابلة، يغشى عليها^(١٥).

Ahanne يزفر، altime مرتفع، attenante المجاورة ... فأُنْجَل الصوت يسيطر هكذا على المعنى، فإننا نتورط في طريق يؤدي مباشرة إلى "إيزيدور إيزو". ولاشك - في كل هذه الحالات - أن أنصار التوزيع الأوركسترا، مع تنحية "ستيفارت ميريل" جانباً، قد انقادوا، بروح النسق، إلى أبشع التفخيمات^(١٦): ونستطيع القول، فضلاً عن ذلك، إن الشعراء ذوي المكانة قد تخلوا - بعد عام ١٨٩١ - عن "غيل" والمآزق الذي يورطهم فيه.

ونستطيع أن نذكر هنا اسم شاعرين "كلاسيكيين"، لكنهما ليسا من أنصار "التوزيع الأوركسترا"، مارسا - إلى جانب الشعر الكلاسيكي - قصيدة النثر كشكل أكثر مرونة، وقابل أيضاً للمؤثرات الفنية: وثمة مصر مشترك يجمع أيضاً اسميهما. فميخائيل وجول تيليه، اللذان توفيا في شباهما، لم يتمكنوا من إظهار قدراتهما، وأعمالهما (التي جُمعت في دواوين نشرت بعد وفاتهما) شاحبة كالأشباح، مثل اسميهما، بالنسبة لنا اليوم. ألا يراودنا الابتسام بريئة عندما نعلم أن "جيد" و"فاليري" قد وضعا "ميخائيل" على نفس مستوى "رامبو" و"مالارمي"^(١٧)؟ فثريات هذا الشاعر الرقيق (مادامت هذه هي العبارة الشائعة ..)، السوداوي والمتصنع إلى حدٍّ ما، تكشف عن ميل رمزي للمشاهد المحملة بالمعنى، ولـ "التوافقات البارعة التي تربط الروح بالعالم الخارجي": ويكتب "ر. دي جورمون"، الذي كرس له "قناعاً"، أنه "منجذب بشكل خاص إلى الحكايات الدالة التي تكشف حالة روح مبهمة"^(١٨). ولاشك أن "ميخائيل" كان أصغر سنّاً من أن نرى في مؤلفاته عبور انعكاسات الأسماء الكبيرة والموضوعات الأدبية الكبرى لعصره: وتقدم "هالزرتيز" شخصية "الموجة" التي تذكرنا بـ "فيه دي ليل - آدم"؛ وتعرض "المنعزل" سلسلة من التنويعات حول موضوع "أي مكان خارج العالم"، المستعار من "بودلير"؛ و"الأسيرة"، "الأميرة الباردة المحروسة بصورتها" المنعكسة في مرآة، وأسيرة جمالها، هي قصيدة مالارمي تماماً. لكن لهذا السبب بالتحديد، تعتبر بعض قصائد "ميخائيل"، "أثر سفينة" و"لحلم الألعاب"، نماذج مكتملة لقصائد النثر الرمزي، وتتخذ من الرمزية كل الترعات والموضوعات الأساسية، والبحث عن الموسيقى، والمثالية الهامسة، وصولاً إلى قطع الجمل وعادات المفردات. وفي هذا الصدد، يمكن القول إن قصيدة مثل "أثر سفينة" تكشف عن أهمية تاريخية:

على يشب البحرية، تشق سفينة شراعية من الأبنوس ذات
أشرعة سوداء، مندفعة بلا مجذفين، أثراً طويلاً من الجليد. نحو
الغرب تمضي ببطء. آه! سطة إلى حد أن نكاد نسمع فيه رعشة
أشرعتها الحزينة. ورغم ... ، ففي الفتور الساكن لليل، ألتقط
الآن صوتاً روحياً هو صرخة تطلقها روح السفينة الشراعية.

روح السفينة الشراعية تتأوه، و، في هذا التأوه الغريب،
تعرف روحي - مثلما تميز الحواس بين رائحتين مختلطتين - على

الملل والهلل . إذ إن السفينة تشعر منذ ساعات بالسأم من أن ترى خلفها دائماً هذا الأثر بلون الكفن . كانت تريد الهرب منه ، لتستلقي هناك ، بالقرب من القصور السحرية من النحاس الأحمر التي شيدتها الشمس الغاربة ؛ أو أن تقف في صمت كي لا تصبح البحيرة حولها سوى سهل من الرخام .

لكن ريثما قاهرة تنفخ بلا هوادة أشرعتها ، وهي نفسها التي تحفر بغاطسها الثقيل الأثر الذي يثير مللها وهلعها .

عندئذ ، يهمس في الفضاء البنفسجي لليل صوت غامض للغاية وحميم للغاية إلى حد أنني لا أعرف إن كان يأتي من السفينة الشرابية أم من روحي : "آه ! لن أرى بعد ذلك أبداً خلفي ، على بحيرة الأبدية ، الأثر الشرس للزمن"^(١٩) .

وثمة دراسة كاملة يمكن القيام بها حول "التقنية الرمزية" في هذه القصيدة: التكوين العام، مع حركة الانثناء هذه، هذه الـ "لكن" التي كثيراً ما تعلن- في القصائد الرمزية- عن نهاية استسلامية، عن خيبة، وعن التحقق من أنه لا يمكن تغيير أي شيء في نظام الأشياء^(٢٠)- الذي يتوافق مع موقف عقلي في مواجهة الحياة؛ وتكوين الفقرة مع التكرارات: "تمضي ببطء- آه ! ببطء إلى حد أن .."، "صرخة تطلقها روح السفينة الشرابية. روح السفينة الشرابية تتأوه، و، في هذا التأوه الغريب .."، تكرارات ليس تأثيرها "موسيقياً" فحسب هنا، بل هو نفسي أيضاً (انطباع البطء، والانتظار الساكن، والوقوع في شرك "بحيرة الأبدية")؛ وأخيراً في الأسلوب، في البحث عن "التوافقات": أحاسيس متزامنة (الفضاء البنفسجي لليل)، أو تداعيات الملموس والمجرد (رعيشة أشرعتها الحزينة)؛ كل هذا من أجل استخدام الموضوع الرومانتيكي، العادي بالتأكيد، عن هروب الوقت، من خلال رمزية مصطنعة إلى حد بعيد: لم يعد ثمة أي واقع في هذه السفينة الشرابية "بلا مجذفين"، سوى في "الصوت المثالي" الذي يصدر منها، بحيث أن مركب "الفير" كان أكثر صلابة. ويظل كل هذا لعبة ذهنية، فقاعة صابون بألوان قوس قزحية براقه نراها تصاعد في حجرة مغلقة جيداً؛ إذ إن نفثة هواء باردة قادمة من الخارج يمكن أن تفضها: لكن مشاهدة الألوان شيء ممتع، والفقاعة منفوخة بالفرن. نلمس هنا إتيقان نوع (على جانب كبير من الدقة): ما من شائبة، ولا لغو؛ دراية بالتعبير عن المشاعر، وإيجاز في النغمة والأسلوب، وهما- رغم كل شيء- من علامات الكلاسيكية .

وشخصية "جول تلييه"، الأكثر نشاطاً، مختلفة إلى حد بعيد: إنها شخصية مدافع عنيد عن الفن الكلاسيكي^(٢١) (كان ينتمي إلى نفس "الكنيسة الأدبية" التي ينتمي إليها "موريا" و"مورا")

و"باريه" و"ريمون دي لاتياد" ..)، وخطيب واع بذلك: وقد وضع للوقائع التي يلقاها في "الحنوب القومي" عنوان "يوميات خطيب". والجمل المهيبة التي خصصها "باريه" لـ "النثرات المصقولة" - حيث خلط صاحب التزعة الإنسانية هذا، ذو الخمسة والعشرين عاماً "الذي أحب بشكل محموم الصداقة، والجمال، والياس، في مادة رائعة، مجاملاته الثلاث" (٢٢) - تسحق إلى حد ما - ربما - مهابة "تلييه" تحت المهابة الباريه (نسبة إلى "باريه")، لكنها تشكل - رغم هذا - علية جواهر جديدة بهذه "الخطابات الحارة"، حيث يكشف مؤلف "عن الدم، عن اللذة، عن الموت"، وبمحبّة، "عظمة الموت" (٢٣). ويشبه "باريه" و"بول جيحو" (في "مدخل إلى ذخائر ج. تلييه")، هذا النثر الموزون بعظمة بالنثر الجيراني. لكننا لا نجد لدى "م. دي جيران" هذا الاستخدام القصدي لعلم البلاغة، الذي يستخدمه "تلييه" لمنح "قيمة غير مألوفة لأقل الكلمات واستخلاص بلاغة ما من الاستخدام المتكرر لـ"لأن، ومثل، وقس على ذلك، التي يحكم بها جملة بقوة" (٢٤). وتعد الجملة الأخيرة من "سهول" نموذجاً لبنية بارعة، ولمسيرة محسوبة، تؤدي خاتمتها، المترجعة والمرجأة دائماً، إلى أن تفجر - في ختام القصيدة - شهاب الإيحاء المضى :

. . . يذكرني بليلة من مراهقتي حيث كنت أمضي وحيدا، عبر ثلوج صقيلة مجاورة لمارفلور . كنت أتقدم بلا رفيق على الطريق بلا عتبة ، في الفراغ الممتد إلى الأمام كما إلى اليمين ، إلى اليسار كما في الورا . وفي السماء الغامضة، كانت هناك طرق بيضاء مثلما على الأرض : والغريب أن كوكب مارس الدامي كان يلتصق أمامي فيها وحيدا أيضا . ولأنه كان الشيء الوحيد المميز والمحدد أمام عيني هذا المساء ، ولأنني حقا لم أكن أدرك أي هدف آخر سواه في هذه العزلة ، وأيضاً لأن مسيرتي كانت أقل أرضية مما هي أثيرية ، وأن قوامي كان شيئاً فريداً معزولاً بين الأرض والسماء ، لم يعد بمقدوري أن أتذكر ليلة مراهقتي دون انفعال حين أتيت لي لفترة طويلة أن أسلك طرقاً تنوء بالعزلة والجليد ولم تكن تقضي إلى أي شيء آخر سوى كوكب مارس الأحمر . (٢٥)

وكما نرى، فالبلاغة هنا تخدم الشعر، لأن المنطق الذي ينظم هذه الجملة هو منطق شعري، مرهف للغموض الليلي ولـ "الإشارات" السماوية الأثيرية لدى "م. دي جيران" و"إ. بو"، بقدر ما تسعفنا الذاكرة .

وينبغي أن نعترف بأن "تلييه" لم يكن دائماً بهذا التوفيق، وأنه يلتزم أحياناً بهم الكمال الشكلي الذي كثيراً ما يقوده إلى العثور على صيغة قصيدة النثر ذات المقاطع، وإلى التماثلات المصطنعة غالباً. ثمة شيء مصطنع في هذه الجمل المتناغمة من "ليلية": "لأنه البحر المقدس، البحر

الغامض .. هو البحر الذي كانوا يمحرون فيه في سالف الأزمان .. وهو أيضا البحر .. " (٢٦) ، وأكثر أيضا في التماثلات البارعة في "ميسيروس": "خارج الظلمات، روعي، خارج الظلمات !.. - خارج النور، روعي، خارج النور ! .. -" (٢٧) (يتوازي المقطعان الأولان حتى في التفاصيل، مع ثلاث علامات تعجب، وجزئين متماثلين: "خارج الظلمات الروحية .. خارج الظلمات المادية"، "خارج النور الروحي .. خارج العبارة"). هكذا يصل "تلييه"، في عبادته لجمال مرمري، إلى صياغات ذات كمال جامد؛ نشعر به أحيانا وهو مقيد بذكرياته الكلاسيكية (من هنا، يكمن المبتذل: "ظهرك، عندما تنحنين، مثل مائدة قد تكون مصنوعة من ورد وعاج"، في قصيدة تمثل - فضلا عن ذلك - شرحا لأحد نصوص "روتيلوس ناماتيانوس" (٢٨)، وينوء بوطأة معرفته (إذ لا تمثل "الد" ليلية" على البحر بالرداذ والطعم المالح للأمواج، بل بعذابات "عوليس"، وأناشيد "هوميروس"، وموت الإله "بان" العظيم ..). وسيكون من الإجحاف أن نتعامل مع القصيدة بالمعنى الحرفي، لكنه لن يكون من المبالغة ربما أن نقطف على سبيل البيان ما يقوله في "خطاب إلى المحبوبة":

ورغم هذا جعلوني أدرس تحت إشراف أستاذة بارعين : لكن
مع الأذن الموسيقية ، أصبحت شاعرا مملا ، ومع طلاقة اللسان ،
خطيبا رديئا ، ومع الذاكرة نحويا كريها .

أصبحت مهذبا شيئا فشيئا ، مثلما تحت ثقل خفي ؛ وكبل
أعضائي وروحي إرهاق غامض ، وكنت أرى كل شيء في ضوء
غسقي مبهم وحزين ، مثلما في نهاية أصيل شتوي .. (٢٩)

ورغم كماله وإيقاعه الباهر، يعود بنا هذا الشعر إلى الوراء، بل أكثر أيضا من شعر "مخائيل": ففي عام ١٨٩٠، حيث سينشر ديوان "بقايا ثمينة" (الصدفة الأخيرة والمؤثرة)، سيبدو هذا البحث عن الكمال الشكلي، وهذا الوزن، وهذا الابتعاد عن الحياة الحقيقية، كثمار لفن يفتقر إلى الحيوية، وتم تجاوزه .

الانتعاش البلجيكي

وفي بلجيكا، في الفترة من عام ١٨٨٧ إلى ١٨٩١، كانت قصيدة النثر هي الأكثر ازدهارا : والواقع أن تأثير الرمزية لن يكون محسوسا إلا متأخرا (رغم نشاط بعض الرواد)، وسنشهد في

* شاعر لاتيني، وحاكم روما عام ٤١٤، ومؤلف "مسار الرحلة"، وهي قصيدة تتكون من نشيدتين حول عودته إلى وطنه.

المجموعات البارناسية، التي ظلت متعددة، تعاقب الشعر الكلاسيكي وقصيدة النثر. ويبدو أن كوكبة من الكتاب البلجيكيين الشباب قد وجدت في قصيدة النثر - أكثر مما في الشعر الحر، ربما - نغمة التعبير الملائم لمزاج فني أكثر تصويرية من كونه موسيقياً^(٣٠)، ويلائم الميل إلى الأشكال الراسخة أكثر من السلاسة الرمزية .

وسيكون لمجلة "جون بلجيك" - رغم اسمها - أن تجمع القوى الرجعية بعد عام ١٨٨٦: فيعد أن أعلنت في عددها الأول، في ديسمبر ١٨٨١، أنها لن تتبع "أية مدرسة"، بل بعد أن كانت لبعض الوقت ضمن طليعة الحركة الأدبية، فإنها لن تلبث أن تبدو أقرب إلى البارناسية من الرمزية. ولن يمنح مديروها - "أ. جيرو" و"جيليكان" و"فاليرجيل"، الذين يكتبون هم أنفسهم شعراً كلاسيكياً - سوى مساحة محدودة، وبشكل عارض أيضاً (من عام ١٨٩٠ إلى ١٨٩٢)، لشعراء الشعر الحر. وبالمقابل، سينددون - اعتباراً من عام ١٨٩٣، وبشكل صاخب - بـ "الطائفة الانحطاطية، والرمزية، والتطورية، والأوركستالية"^(٣١)؛ وسيوبخ جيرو "فيرهارين" لأنه تجرأ وكتب أن الشعراء المعاصرين "يبحثون عن شكل لهم بأنفسهم، ويشقون نظامهم ولا يخضعون إلا لقواعد فردية"^(٣٢). ولأن النظم كان يعتبر شكلاً مقدساً، ستمثل قصيدة النثر روح التجديد والحرية في "جون بلجيك"، رغم أن "جيرو" أعلن أنه غير متعصب لهذا الشكل "المخنث"، الذي "يخفي بسهولة مفرطة الطموحات العاجزة"، والذي أراد له أن يقتصر على معالجة موضوعات "لا تؤثر فيها موسيقى النظم"^(٣٣). ورغم هذه القيود، أعادت "جون بلجيك" نشر عدة قصائد نثر مشهورة لمالارميه^(٣٤)، ونشرت مقالات حول ثريات "باربي دورفني"^(٣٥) و"فييه دي ليل - آدام"^(٣٦)، وفتحت أعمدها لمقتطفات من النثر، ينتمي بعضها إلى "أشياء مرئية" أكثر من انتمائها للقصيدة^(٣٧)، وتُسمى - فضلاً عن ذلك - "صور خاطفة"^(٣٨)، أو "تخطيطات"^(٣٩)، إلا إذا لم تتخذ سمة النقل عن اللوحات^(٤٠)؛ وثمة مقتطفات أخرى موزونة في مقاطع من "أناشيد غنائية"، حسب صيغة "برتران"^(٤١)؛ وينحو بعض آخر، إذ مرت الرمزية من هنا، نحو مزيد من الغنائية^(٤٢)، أو الصورة الرمزية^(٤٣). وربما خضع كثير من هؤلاء الشعراء الشباب - إلى حد مفرط - لتأثير الكتاب الفرنسيين الكبار الذين رفعوا من شأن قصيدة النثر: من هنا تكمن أحياناً الذكريات المزعجة، حتى لو لم تكن سوى في "نبرة" بعض الجمل: عندما تذكرنا خاتمة تحكيمية بقصيديتي "مباركة" و"الزمن الأنيسق" لبيودليز :

صديقة محبوبة وكريهة .. لم أحب أبداً سوى روجي الخارقة ،
روجي الشيطانية ، روجي الغريبة والانتصارية!^(٤٤)

بل تتحول أحياناً إلى معارضة غير متعمدة، مثلما في بعض مقطوعات "ديزومبيو" على سبيل المثال، حيث لا نغتر فحسب على ديكور "مالارميه" بل على تعبيراته نفسها^(٤٥)؛ نقول ذلك عن "ديزومبيو" في "جون بلجيك"، وبمكنتنا أن نقوله عن الكثيرين غيره: "لقد

قرأ كثيراً، وحفظ، أحياناً، إلى حد مفراط^(٤٦).

وأيّما ما كان الأمر، يبدو افتعال قصيدة النثر في كل مرة يريد الكاتب الهرب من السروح البارناسية. ففي حديثه عن اللغة "السيالة والمرهفة" لـ "هـ. شـينيه" في "روح الأشياء"^(٤٧)، يضيف "أرنولد جوفان": "لاشك أننا سنجد في صفحات معينة، مثل تلك الشرعية المنتصرة لهذا الشكل الذي طالت مناقشته، لهذا الشكل الغامض لقصيدة النثر، الذي يتيح التحقق الأدبي لأحلام اليقظة المتماوجة هذه، التي يرفضها النّظم الصارم والصريح إلى حدّ مفراط^(٤٨)". وها هي - من هذا الديوان - مقطوعة مميزة للغاية (نُشرت في "مختارات" ريمون ويلسدون)، ونُشرت في "جون بلجيك"، عدد مارس - أبريل ١٨٨٨: وأوردها كمثال جيد للطريقة التي يتمثل بها الأدباء الشبان البلجيكيون الاتجاهات الرمزية :

حلم المياه

تحلم المياه

تترلق سمكة كبيرة . تضيء الشمس ظهرها الحرشفي
بالوميض الباهر . تترلق مثل رغبة بطيئة . وعيناها الخضراوان
تستكشfan بوداعة أعماق البحيرة . وتجوب زعانفها الوردية
(البحيرة) بكسل. إنها تترلق مثل رغبة بطيئة للغاية .

تحلم المياه . وتحت وطأة الحلم الذي يعذبها تستلقي متعبة من
وجودها .

تمر عصفورة . وبجناحيها المبللين، تبذر في الفضاء لآلي من نار .
تقطع أشعة ذهبية وها هي تختفي .

وتحت وطأة الحلم الذي يعذبها ، تنظر إلى المياه ، وهي مستلقية
متعبة من وجودها ، وتنظر إلى السحب اللامبالية في السماء .

"تعزّوا ، تقول لهم السحب ، فما من روح يمكن أن تعلم
حكمكم وتقتسم عذاباته . نحن نزور العوالم ولا نفهم . تعزّوا :
جميعاً ، نحن محكومون بأن نحمل وحدنا وطأة أحلامنا" .

"حلم يقظة متماوجة"، إذا شئنا، لكن هذه القصيدة لا تقل عن ذلك "كلاسيكية" ربما بتكوينها
المقتصد، والتكرارات التي تؤكد البنية، والشكل المتقن والموجز، المفرط في إيجازه رمعاً، للإيحاء
بتباطؤات حلم اليقظة. لا شيء هنا يذكر بمنحنيات الجملة البودليرية التي رأينا الرمزين يستلهمونها
بكثرة .

وتختلف عنها تمامًا رؤى "أرنولد جوفان"، المتأثرة بلاشك برامبو (ألا يستدعي العنوان نفسه الـ "إشراق"؟) وبـ "أناشيد مالدورور"، التي نشرت "جون بلجيك" مقتطفات منها^(٤٩). هذيانات الرائي هذه، وهذه الجمل المجرأة التي تعذب اللغة، وتريد أن تستدعي "أقطارا ملتبسة، متاخمة للجنون"^(٥٠)، وتقوض أسس الواقع السوي: "إنها ذاتية إلى حد المغالاة"، مثلما سيقول "جيليكان" عن قصائد "جوفان"^(٥١). ولن نستطيع أن نقول ما هو أفضل من ذلك: وتتكشف لنا قصيدة النثر - هنا، بالتحديد - كرد فعل للفرد ضد المدرسة، للانفعال الذاتي ضد "البرود" البارناسي، وكفوضوية ضد القاعدة. ويمكننا أن ندرج، بالتوازي، ملحوظة "جيليكان" هذه وخاتمة المقال الذي نشرته "جون بلجيك" بعد موت "ميخائيل" لفيليه - جريفان الذي لا يخفي تفضيله لقصائد نثر "ميخائيل" على شعره البارناسي بإفراط؛ كان "ميخائيل" - الذي يثير ضيقه نظم الشعر - يعبر عن نفسه أحياناً بحرية أكبر في النثر^(٥٢). ويعود تاريخ المقال المشار إليه إلى نهاية عام ١٨٩٠: هي الحقبة التي تنتصر فيها الرمزية في بلجيكا كما في فرنسا، ومعها حرية الشكل التي تبدئ من خلالها فردانية الشعراء .

وبدهي أن تكون مجلة "والوي" لـ "ألير موكيل" هي لسان حال الرمزية في بلجيكا، من عام ١٨٨٧ إلى عام ١٨٩٢ (تاريخ اختفائها): رمزية انتقائية للغاية، مادامت المجلة، المفتوحة على جماعة "كان"، تستضيف أيضاً المجموعة الأوركستريالية عام ١٨٨٧، بعد غرق مجلة "إكري بور لار". والواقع أننا نرى فيها، إلى جانب الشعر الحر لكان وموكيل وديلاروش .. قصائد نشر لستيوارت ميريل على سبيل المثال^(٥٣)؛ لكننا نجد أيضاً في "والوي" - رغم الاتجاهات المتضاربة التي تتجلى في المجلتين - مجموعة "شعراء النثر المنتمين لمجلة "جون بلجيك"^(٥٤): "ديتريه" و"هـ. شينييه" و"إ. جوفان"، وقد تضخمت ببضعة شعراء آخرين: "ديلشوفالوري" و"ماك أولان" و"جاستون فيتال" (فموكيل نفسه سرعان ما توجه إلى الشعر الحر)^(٥٥). وثمة كثير من قصائد النثر الوصفية في "والوي" مثلما في "جون بلجيك" ("ألوان مائية" لجورج ديتريه^(٥٦))، و"مشاهد طبيعية صغيرة" لديلشوفالوري^(٥٧)، و"رؤى رمزية" لماك أولان^(٥٨)، وبضع قصائد ذات مقاطع أيضاً^(٥٩). لكن شعراء "والوي" الشباب كانوا متشبعين بشدة (وأحياناً بشكل مبالغ فيه!) بالجمالية الرمزية: من هنا، يكمن ما نجده في قصائدهم من تفرد في الموضوعات والمفردات، وقد نقول عن طيب خاطر، في "المنأخ"؛ إن نثرات "ماك أولان" و"ج. كيلر"^(٦٠) و"ريفاكس"^(٦١)، على سبيل المثال، رمزية صراحة. وستتيح نثرية صغيرة لديلشوفالوري، بعنوان "الغروب"، المستمدة من "تخطيطات صغيرة"^(٦٢)، التعرف على الطموحات الفنية والروحية المنتشرة، وأيضاً - للأسف - على التكلف الأخرق و"المنحط" للذين ليسا، في هذه الفترة، وقفا على الرمزيين البلجيكيين وحدهم :

يتذبذب الموقع وسط السلام الأزرق المسترخي لنهاية الأصيل ؛
وفي الأفق ، هناك عاليًا ، الشمس شبه محجوبة بالأبخرة الشاحبة التي

يُطلقها فوق الفلفل الأخضر مرجان الأجمة ، في هائلها الرخوة
البرتقالية ، قربان متوهج في وعاء قربان الغروب ، صدقة محتضرة
ومضيئة تحت كل رماديات السماء . وتصعد ، نحو سر القربان
المقدس الدامي ، إلى هذه الأصابع غير المحسوسة التي تغيب، هنا
على المذبح الحزين لقمم الشتاء - تصعد ، في اندفاع عفووية
للاغاية، في صلوات خشوع بيضاء ، الأدخنة الباطلة للوادي الذي
يحلم.

وينبغي، وسط هذا الفيض من قصائد النثر، أن ننحي جانباً قصائد "فيرهارين" المنشورة في
"سوسيتيه نوفيل" بين عامي ١٨٨٧ و ١٨٩١، وفي العدد الخاص عنه من "والوي" في مايو
١٨٩٠.^(٦٣) ومن المهم أن نعلم أن حقبة قصائد النثر ، في إنتاج "فيرهارين" ، تتوافق مع الأزيمة
العصية الحادة التي مر بها الشاعر بين عامي ١٨٨٥ و ١٨٩٠ (التي دفع ثمنها قصائد "أمسيات"
و"لكبات" و"المشاعر السوداء") . ويبدو أن الشر كان بالنسبة له ، في هذه الحالة المرضية من
الاهتياج الذهني والمعنوي ، مثل مادة قابلة للتشكل في كل الاتجاهات كي يخضعها للمسيرة
المراوغة لذهنه ، وأكثر أنماط التعبير أيضاً ملاءمةً للتدفق الغنائي لنوع من البوح الجنوبي ، الذي
يفور بالأفكار والصور . فمنذ عام ١٨٨٧ ، عكست قصيدة "وحده تماماً" ، المنشورة في
"سوسيتيه نوفيل"^(٦٤)، حالة روحية متشنجة يَجْمَلُها العنيفة والفككة :

عقد ملتوية مثل عذابات ، وإبل من السهام مثل آلام ، صلبان
كبيرة مثل مكابدات ، كماشات جبارة مثل الكروب، مسلمير في
الدم ، أشواك في الجمجمة ؛ آه ! الآلام الشاملة غير رغبت في
الصراخ ، في البكاء ، في العض، وفي الموت بالغیظ والحب والطيبة
والرعب والغفران ؛ الآلام الشاملة ، في جسدي وروحي ، ولا
حتى الله ، ولا السماء ، ولا شيء - لا شيء ! إن لم يكن سهلاً
خاوياً ، بركة السرابية ذات الانعكاس والأشواك والمسامير
والكماشات والصلبان والسهام وأنا نفسي ، وحدي تماماً للغاية ،
هناك !

وتدخلنا أيضاً أغلب القصائد المنشورة في "والوي" عام ١٨٩٠ في عالم داخلي مؤلم
ومعذب: وسواء انطلق "فيرهارين" من منظر طبيعي حقيقي لإقامة التماثل مع "المنظر الطبيعي
الذهني" لديه ، مثلما في "عين بسكاي"^(٦٥) ؛ أو أن يصور العالم وأفكاره - على النقيض - في
شكل "مشهد رمزي يضم المشاعر والأشياء" ، مثلما يكتب "ج . ميشو"^(٦٦) ، فهي أيضاً خالقة
لنثر أسر ، يختلط فيه التجريدي بالتجسدي في استعارات جريئة ، وتحتلج فيه المفردات وتركيب

الجملة بنفس اختلاج الروح التي تعكسها ، ويخضع الأسلوب لعذاب حقيقي ، كما يكتب "إ . فونتين" ، "كأنما من أجل ترجمة الأنا الغريبة للكاتب بطريقة ملائمة" ^(٦٧) ؛ وأدى تأثير "مالارميه" - الذي أعجب "فيرهارين" بنثره بصورة عميقة ^(٦٨) - إلى حث الكاتب البلجيكي على زيادة تفكيك جملته ، وترتيب الكلمات في نظام غير مألوف ، ومضاعفة الإضمارات . وسندرك ذلك عند قراءة مطلع "كائنات مائة" ^(٦٩) :

هذا الكائن البحري الأخضر المُرَق لأفكاره الذي يمثل الحلم
الجميل والصامت ، بين براعم بصلية ، عائمة ! كتلة من ماء ثقيل ،
ستنجلي عن حياة مفاجئة من الأضواء والأحجار ، هل يتحرك
الموج ؟ - قل ، إذن ، أي احتياج للمرايا في هذا الدولاب ، حيث
تبدو ، النيران المنعكسة للثريات والمصابيح ، منذ قرون -
زبرجدات ضخمة - تنام في علب المجوهرات ! نوم الجواهر
والعيون مفتوحة ؛ الزهور التي تشتعل ، شمالية ؛ أضواء مديدة
تكسي بغموض . بينما القاعة من بارود أبيض وذهب ، يترعب ، فوقه
صيدها - ويسطع .

صافية وهاربة مثل حرائر وتوتياء أفكاره هذه التي
تمضي بطيئة بطيئة ، في هذه السيولة العائمة من الكريستال .
وسط الحدائق الزمردية ، على جوانب هشة من اللؤلؤ ، في
أعماق بيوت فحائية من الصدف ، ما إن تُبْن حتى تتلاشى ،
إنه الوهم الذهبي ، الفضي ، القرمزي ، القمري والشمسي ،
بالتأكيد ! مع لا شيء في النهاية .

ويبدو أن هذا النثر المتنافر ، والمتقطع ، يترجم حالة السخط العقلي للشاعر بشكل
أفضل من الأبيات التي كان "فيرهارين" يكتبها في نفس الحقبة ، أيًا كانت درجة قلقها
أو عدم انتظامها . فمن ناحية أخرى ، وبعد عام ١٨٩١ ، العام الذي تخمن أنه شهد
الشفاء التام لفيرهارين ، كان عهد قصيدة النثر قد انتهى بالنسبة له : وسيقدم له الشعر
الحُر ، فضلاً عن ذلك ، شكلاً في التعبير مرثياً بما يكفي ليتابع "القوى الصاخبة" للحياة
في كل اندفاعاتها ^(٧٠) . وسيختار ، لنشرها في كتيب ، بعضاً من أكثر قصائد النثر
"وصفية" ، بل سيخضعها - بهذا الهدف - للمسات خبيرة تكشف الأهمية التي يوليها
لصناعة الشكل ^(٧١) ؛ ثم سيبدو لامبالياً تماماً إزاء هذا النوع بالنسبة له ^(٧٢) . إنه مثال مميز
لكاتب كانت قصيدة النثر بالنسبة له نغماً في التعبير بامتياز عن حالة ذهنية فوضوية ،
خارج المعايير المألوفة ، وفردانية محتدمة في آن : إذ يبدو أن "فيرهارين" ، بعد عام

١٨٩٠ ، وقد أصبح شاعرا "اجتماعيا" (٧٣) ، وخرج من نفسه ليتبنى مباحج وآلام البشر ، لم يعد بحاجة إلى ما كان ، في الشكل المنشور ، يسمح بسهولة للغاية بالتدفق الشخصي والبوح الغنائي (٧٤) .

هذا المظهر "الفرداني" لقصيدة النثر ، الذي شهدناه لدى "فيرهارين" ، وسبق أن لاحظناه أيضا لدى "أرنولد جوفان" ، يكشف - كلما تطورت الاتجاهات الفردانية - عن التخلي عن الأشكال الثابتة ، ذات المقاطع أو اللزيمات الغنائية ، وتوجه النوع نحو أشكال أكثر شخصية بصورة صريحة ، وأيضاً أكثر "نثرية" بوضوح ، التي لن يسود فيها - بعد الآن - هم التقنية الفنية ، بل - على النقيض - الإرادة الفوضوية في التحرر من التقنيات . وقد سبق أن قلت إننا كثيراً ما كنا نجد - في نقطة انطلاق قصيدة النثر - فردانية فوضوية ، تبحث عن تحطيم كل الأشكال المعروفة . لم يعد المقصود عندئذ إيجاد شكل يلائم الانفعال أو الفكرة الشعرية ، مثلما في المساعي التي تقود إلى الشعر الحر : فتوتر كل قوى الفرد لمعارضة القوى المعيارية (التي تنطوي على طابع اجتماعي وجمالي في آن) ينحو لا نحو تحطيم حواجز الشعر فحسب ، بل حواجز اللغة أيضاً ، وإلى خلق شعر الفرد المنعزل ، شعر غير تواصل . فمن توتر وفردانية من هذا النوع خرجت نثرات "رامبو" الوامضة ؛ ومن جهد مماثل يسعى لتحطيم القواعد وتوسيع قدرات الفرد إلى الحد الأقصى ، تنشأ - أيضاً - قصائد النثر ذات الطابع المفارق والأسلوب المتنافر غالباً ، الذي يكتب به ، في فترة الأزمات ، واحد من قبيل "فيرهارين" أو "جوفان" . ولاشك أننا نلمس هنا "توليه أخيرة" لقصيدة النثر ، ليس بعدها سوى الصمت ؛ لكن دون التوغل إلى هذا الحد ، يمكننا أن نكتشف - اعتباراً من عام ١٨٩١ - أن الظروف الاجتماعية والثقافية ستساعد على مجيء أحد هذه العهود الأدبية التي تجرف فيها القوى الفردانية والفوضوية القوى المنظمة : وستعثر قصيدة النثر على حيويته بمقاومة الامتثالية ، و"الترعة الجمودية" الجمالية ، والميول القطعية لبعض الرمزيين .

ويمكننا القول إن قصائد نثر "ميخائيل" و"جول تلييه" - وهي كتيبات منشورة بلغة مؤثرة ، في نفس العام (عام ١٨٩٠ مثلما رأينا) - "تغلق" ، إذا صح القول ، حقبة بأن تقدم مآل نوع من حيث التوازن الأدبي والكمال الشكلي . ويبدو أن قصيدة النثر قد بلغت حدود إمكاناتها عام ١٨٩٠ ؛ وفي نفس العام ، يشيد "ستيوارت ميريل" نصباً تذكاريًا حقيقياً بأن ينشر - في أمريكا - ترجمات للقصائد الأكثر "اكتمالا" للثلاثة والعشرين كاتباً فرنسياً ، تحت عنوان "لوحات باستيل نثرية" (٧٥) . وهكذا ، ومع اقتسامه لهذه "الوليمة الأدبية التي تقدمها هذه الروائع الصغيرة من بلد آخر" (٧٦) في أمريكا ، "حيث لم يكن هذا النوع قد زرع بعد" ، مثلما يشير "م . ل . هنري" ،

فسيرسخ هذا "النوع" من قصيدة النثر التي اعتُبر هو نفسه أستاذًا فيها .

لكن لحظة هذه "القمة" الخاصة بقصيدة النثر الفنية هي أيضًا اللحظة التي نشعر فيها أنها تتجمد وتُحَف (لأنه لم يعد بمقدورها أن تتطور فنيًا)، وقد قُطعت نهائيًا عن جذورها الحية، التمرد، والبحث، وروح المغامرة. ولاشك أن قصيدة النثر، المُدرّكة كشكل أدبي صارم، دقيق، يسوده شاغل الفن والكمال الفني، ستواصل العثور على حرفيين، بل فنانيين حتى، من أجل صياغة "روائع أدبية صغيرة"؛ ورغم هذا، يمكننا القول إنه اعتبارا من عام ١٨٩١، سيعود الجيل الثاني الرمزي إلى الموقف "المتأفزيقي"، الذي كان موقف كبار الرواد (اعتبارا من عام ١٨٨١ بالتحديد، سيبدأ نشر "مالارميّة" و"لوتريامون" و"رامبو" في التأثير بعمق في الأذهان)؛ ولن يُنظر بعد ذلك إلى قصيدة النثر باعتبارها تمرينًا أدبيًا، بل أداة جهد روحي، ومحاولة لتخطي الإمكانات الطبيعية للتعبير من أجل خلق عالم شعري جديد. وعبر وفرة الأشكال التي تتفكك فيها قصيدة النثر (عودة ضرورية للفضوية، التي ستجد فيها مبادئها الحيوية وإمكانية شيء آخر)، سننقاد إلى لقاء المحاولات التي قام بها - في اتجاهات مختلفة، من ناحية أخرى - بعض من أهم شخصيات العصر الشعري الجديد: "كلوديل" و"جيد" و"جاري"، على سبيل المثال.

(٢) قصيدة النشر بعد عام ١٨٩٠

العصر الفرדاني

اعتباراً من عام ١٨٩١ ، ستبدأ الرمزية في اتخاذ ملامح الحركة المعترف بها ، بل المنتصرة ، التي لم تعد أهميتها موضع مناقشة^(٧٧) : إقرار سجلته "وليمة" بمجلة "بيلوران باسيونيه" حيث هـلـل مائتا فنان وشاعر ، غير "موريا" ، للرمزية^(٧٨) ، من خلال مقالات "برونتيير" و"أناتول فرانس" ، وفي استقصاء "جول هوريه" حول "التطور الأدبي" . وسيتم الاعتراف بالشعر الحر في نفس الوقت ، ويناقش ويُسلم به - غالباً - باعتباره شكلاً جديداً لشعر جديد . ففي نوفمبر ١٨٩٠ ، كان "برونتيير" يسخر من أشعار "كان" و"فيليه-جريفان" : "لا أعرف ما المعجزة الخارقة عندنا في ألا يكون شعراً أو نثراً" ، حسبما قال^(٧٩) . ومع ذلك ، فقد سبق أن أقر أن "الرمزيين ، باسم الشعر نفسه ، قد عملوا من أجل تخليص الشاعر من القيود العيشية التي أوشكت أن تكون ، وكانت - أكثر من مرة - عقبات أمام حرية التحرير" . وفي أبريل ١٨٩١ ، وبعد أن اعترف بقيمة الشعراء الشباب ، الذي ذكروا - بشكل مفيد - بأن "الرمز من جوهر الشعر" ، أخذ يعلق بتعاطف على إصلاحاتهم في العروض واللغة : ألا يُسمح لهم على الأقل بمحاولة إصلاح اللغة الشعرية ، مثلما حدث في حقبة أخرى كثيرة^(٨٠) ؟ غير أنه يحذرهم - رغم هذا - من مخاطر تعددية الأشكال التي تجازف بأن تؤدي إلى اللاشكلية : المراد ترويض الشكل وروحته بلا حدود؛ فهل يمكن أن نجعله يتلاشى تماماً ؟ "ذلك ما لا يبدو لي مطلوباً ، ولا ممكناً" ، حسبما يضيف بفتنة كافية . نتصور ، رغم هذه الانتقادات ، الثقل الذي يمكن أن يملكه الترحيب الذي أبداه واحد من قبيل "برونتيير" ، في مجلة "روفي دي دوموند" .

ومن جانبه ، سيخصص "جول هوريه" جانباً من استقصائه للشعر الحر ، مسجلاً تصريحات "موريا" و"دي رينيه" ، و"نظرية" الشعر الحر التي عرضها "كان" باستفاضة . وإذا ما

حاول رباعي البارناسيين الأخير، بتحكيمات أصبحت مبتذلة، أن يخطوا من شأن الشعر الحر المذكور إلى مستوى الشكل المجهن، الذي يتظاهرون بتفضيلهم النشر الخالص عليه^(٨١)، فإننا - بالمقابل - نرى "أناتول فرانس" يساند المساعي الجديدة بسطوته : "فإلى جانب الشعر البارناسي، حسبما يتساءل، ألا يُسمح بالبحث عن شعر أكثر حرية ومرونة وأكثر حيوية؟"^(٨٢)

وثمة واقعة أخرى رسّخت شهرة الرمزية، هي الميلاد المتزامن - تقريباً - لعدة مجلات أدبية شابة لم تعد، هذه المرة، مجرد صفحات صغيرة عابرة وخصوصية، بل وسائل توزيع هامة : "بلوم"، التي تأسست عام ١٨٨٩، و"ارميتاج" و"انترتيان بوليتيك إيه ليتيرير"، وبشكل خاص "ميركور دي فرانس"، عام ١٨٩٠. هذه المجلات الصغيرة - التي يُعلن "ميربو"، عام ١٨٩١، أنها "أهم ما يمكن قراءته هنا حالياً"^(٨٣) - تضم طليعة المقاتلين، وتجتذب شباب المبتدئين في الأدب، وتشر الأفكار الجديدة. والجمهور مهتم بالرمزية، بل يُفتن بها إلى حد أننا سرعان ما سنقرأ - في مجلة "المناش دي باري باريزيان" أن "أعلى مستويات الأنافة، لربة البيت، تتمثل في معرفة شاعر رمزي وتقديمه إلى ضيوفها"^(٨٤).

ولاشك أن نجاحاً كهذا يمكن أن يسمح للرمزية بكل الأمال. غير أنه من المثير للقلق أن نشهد حركة - مؤسسة على التمرد والاستقلال - تصبح مدرسة معترفاً بها رسمياً، وتمتلك مقراً. أن تتورط الاتجاهات الثورية للحركة، مع هذا النجاح، فتصبح تقريباً بورجوازية؟ ثمّة شيء رمزي في أن نرى "فيرلين"، البوهيمي والمتشرد، يستسلم للأعراف الاجتماعية، ويخصص - مثل "مالارميه" - يوماً للاستقبالات^(٨٥).

والواقع أنه - بعد عام ١٨٩١، مثلما يذكر "ج. ميشو" - "تجمدت النظرية"^(٨٦). ولا يعني ذلك أن الفوران قد اختفى من الأوساط الرمزية : ففي هذه المقار الثقافية، أي المجلات الصغيرة (والمقاهي)، تنطلق الاضطرابات والمناقشات الصارمة، لكن يبدو أن عبادة "الجمال" قد انحصرت - إلى حد ما - في محادثات حول الأسلوب والتقنية. وفيما بعد، سيلوم "غيل" الرمزية - مفكراً في تأثير "جوستاف كان" - "على قصر اهتمامهم تقريباً على جمالية التعبير، و"الشكل" والعروض، والإيقاع للإيقاع"^(٨٧). لكن "موكلير" يؤكد هذه الرؤية في ذكرياته : فبالنسبة للرمزيين في "انترتيان" أو "ميركور دي فرانس"، "سيطرت قضايا العروض على كل شيء. آه ! هذه المحادثات وأسواق عكاظ عن الشعر الحر، وحرف E الصامت، والسجع أو تعددية الأشكال ! وكأننا وسط معلقين غنوصيين* أو قرآنيين مضجرين"^(٨٨). تحول غريب للشعر الحر : شكل ولد من تحدي القوانين، ووجد نفسه الآن مقنناً ومنظماً بفعل أكثر من "بوالو" يحملون أسماء "كان" أو "سوزا". كان يمكن التنبؤ بذلك، إذا ما كان حقيقياً أن الحرية المطلقة في مجال النظم ليست سوى حديعة :

* الغنوصية : نزعة فلسفية دينية تهدف إلى إدراك كنه الأسرار الربانية .

ولا يقل عن ذلك حقيقة أن هذه المناقشات البيزنطية حول أمور التقنية نزعَت - من ناحية - نحو تقليص الرمزية إلى محض نزعة جمالية^(٨٩)، وخاطرت - من ناحية أخرى - بتأسيس امثالية جديدة، ذات نظريات وتعاليم، و"طرق جاهزة". ونشهد النثر - منذ ذلك الحين - في مظاهره المختلفة، يواجه الشعر المسمّى - بشكل تعسفي - "حرّاً"، باعتباره الشكل الوحيد الحر: ومثلما سيلاحظ "بليسيس" عام ١٨٩٨، ليس الشاعر "سيد بيته"، مثلما يدّعي "فيليه-جريفان": "إنه النثري هو السيد على إيقاعه"^(٩٠).

وينبغي أن نضيف أن الشعر الحر بدأ يعاني من اللوم الذي كان يوجه إلى شعر بعض شعراء الشعر الحر: شعر كان يعتبر - في بادئ الأمر - ذا جمالية "مغلقة" بشكل مفرط، ينزل داخل ديكورات مصطنعة تعود إلى العصور الوسطى أو أسطورية - كي يزرع فيها حالات روح مرهفة وأحلاماً متلاشية، مؤلفاً ظهره للحياة: هكذا الأمر لدى "كان" و"دوجاردان"، وحتى لدى "هنري دي رنبيه". ومن الطريف أن نكتشف أن "موريا" - بعد المبالغات الأدبية لـ "بيلوران باسيونييه" - قد أحس بالخطر منذ عام ١٨٩١: فبعد ستة شهور من الوليمة الشهيرة، كتب في "فيجارو": "لقد ماتت الرمزية التي لم تنل سوى الاهتمام اللائق بالظاهرة الانتقالية. نحتاج إلى شعر صريح وقوي وجديد..."^(٩١) (شعر أعتقد أنه موجود، مثلما نعلم، في "الحضارة الرومانية"). إن الشكل، المتسق مع هذه الرهافات والتلاشيات و"ارتعاشات" الروح، قد استنفد في مساع تتعلق بتتبعات ميلودية وظلال يمكن بالكاد إدراكها: هنا يكمن اللوم الثاني، الخاص بالتصنع، والغرابات اللغوية، وسوء استخدام الإصاات "الإبحائية"، واختفاء الإيقاع في بعض الأبيات المكونة من ١٥ أو ١٧ جزءاً! وقد أعادت "لا بلوم" نشر مقطع "سعادة" - في ١٥ مايو ١٨٩١ - حيث يدين فيرلين "الألاعب الحمقاء إلى حدّ ما" للأدباء الشبان، الذين يجعلون الجمهور يرتد للوراء وقد تلوّى من الضحك المجنون أو تألم من الملل.

كان هذا قاسياً حقاً، لكن لنقرأ بعض إنتاج "كان" أو - الأسوأ - إنتاج بعض أتباعه!

وقد حدث أن شعراء الجيل الصاعد، المحبطين إلى حدّ ما من ركّام القصائد الملتبسة والفلسفة - حيث أصبح الشعر الحر مرادفاً للضعف الشعري، وحيث اضمحل الشكل (حسب تنبؤات "برونتيير") إلى حد الرغبة في تثبيت ما لا يمكن تحديده، وتحول البحث عن "الموسيقية الموحية" إلى نسق بحث - قد فضلوا على هذا الشعر الحر، الذي قدم القليل من الروائع الأدبية الأصيلة، الأشكال الأكثر صراحةً وحدّة: فبالنسبة للبعض (المجموعة الرومانية التي يجزها "موريا")، هو الشعر القديم، الراسخ والموزون؛ وبالنسبة للبعض الآخر، مختلف أشكال النثر، التي تسمح لكل كاتب بأن يؤكد شخصيته بوضوح، وبأن يقاوم - عند الحاجة - الفيروس الرمزي، مثلما سيفعل "جول رونسار" بطريقة مميزة في قلب جملة "ميركور دي فرانس" نفسها.

وتتنوع الأشكال للغاية بعد عام ١٨٨٧، مادامت المفاتيح الشعرية تمتد من النثر إلى الشعر، الكلاسيكي إلى هذا الحد أو ذاك، مروراً بكل أشكال الشعر الحر. وإذا ما تذكرنا أن بين النثر والنظم لا يوجد - بالنسبة للباحثين في جماليات الرمزية - سوى اختلاف في الدرجة، لا في الطبيعة، فإن هذا التعدد في المحاولات على كافة المستويات الوسيطة لا يتضمن ما يثير دهشتنا - حتى بعد انتصار الشعر الحر. لكن ينبغي أن نقول - بالإضافة إلى ذلك - أن تضارب الجهود الفردية، حيث يمكن لوحدة الرمزية أن تبدو مفككة (إذ من البديهي تماماً أن هذه الاختلافات في الشكل تعكس اختلافات روحية أكثر عمقا)، كان يكمن في واقع خط الحركة نفسه. كيف ننسى أنه في نفس المقال - المنشور في "انترتيان بوليتيك إيه ليتيرير" الذي لم يقدم أية قاعدة أخرى للشاعر سوى اقتفاء "إيقاعه الشخصي" بكل حرية^(٩٢) - احتفل "فيليه-جريفان"، عام ١٨٩٢، بـ "هذه الفوضى الأدبية" التي من أجلها (مثلما قال) "كافحنا وها نحن نشهد فجرها".

الفوضوية الاجتماعية والأدبية

والواقع أن الفردانية الفوضوية كانت أساس الرمزية، التي اعتبرت تمرداً للروح سواء ضد الشكلائية الشعرية أو العقلانية الضيقة. وسيشير "ريمي دي جورمون" - عام ١٨٩٣ - إلى أن "الرمزية هي حرية وفوضى، وابنة الزرعة المثالية. وهي تعني التطور التام والحر للفرد"^(٩٣). موقف فردي ينبغي - من ناحية أخرى (و"مالارميه" قد ذكر "جول هورية" بذلك عام ١٨٩١) - إعادة وضعه في سياقه التاريخي، وتفسيره بتقليل اجتماعي متناقض^(٩٤). ولا يمكن فصل الكفاح من أجل تحرير الشعر الحر عن هذه الاتجاهات الفوضوية التي قادت جيل ما بعد عام ١٨٧٠ (اليأس من نظام اجتماعي وأدبي يخنق طموحاته، ولم يعد يؤمن بالقيم القديمة) إلى المطالبة بالحرية الكاملة في كافة المجالات. وقد حكى "أ. رينو" عن "نواطف الجمالين والرفاق الفوضويين"، وقد تناوبوا على الاجتماعات العامة أمام اجتماع "لم يستبق من هذه الخطب المشوشة سوى نقطة واحدة، هي مسألة هدم شيء ما"، ويهتف بالتناوب: "يحى الشعر الحر!" و: "تحى الفوضوية!"^(٩٥).

وبعد عام ١٨٩٢ وقضية "رافاشول"، لن تلبث الاتجاهات الفوضوية أن تتزايد في الوسط الثقافي: فخلال حملة جمع توقيعات "فنيون" و"برنار لازار" و"كيار" و"فردينان هيرو" و"ه. دي رنيه" و"سان بول رو" و"فيرهارين" من أجل أبناء أحد شركاء "رافاشول" .. شنت مجلة "انترتيان بوليتيك إيه ليتيرير" حملة صليبية من أجل الشعر الحر والفوضوية في آن، اللذين لا ينفصلان حتماً^(٩٦)؛ وأصدرت مجلة "لا بلوم" - في الأول من مايو ١٨٩٦ - عدداً خاصاً حول "الفوضوية"؛ ويؤسس "ب. ن. روانار" - البوهيمي والمتمرد - جريدة فوضوية (آن ديهور) التي اعتز "ستيوارت ميريل" بالمشاركة فيها^(٩٧). وفي عام ١٨٩٤، بلغ الفوران أوجه مع القضية الشهيرة التي تجاور فيها

- في قفص الاتهام- مجرمون سياسيون وكتاب معروفون (مثل "فنيون"، الذي سيشهد "مالارمييه" من أجله)^(٩٨). ويصعب أن نتخيل -اليوم- "هذا الاضطراب الثقافي، وكل هذا الغليان في الحروب الكلامية، والمفارقات، والسباب والأفكار"، الذي كان يملأ باريس كلها في هذه الحقبة"^(٩٩). ومن الطريف أن نعلم أن "مالارمييه" نفسه، إذا ما كان خارج الخليط المشوش، إلا أنه كان يتحدث "بتعاطف" عن محاولات "رافاشول" و"فايان"^(١٠٠)، ويتعرف على نفسه -برحابة صدر- في شخصية "كاليكست أرمل" في "الشمس الموتى"، حيث رسمه في ملامح فنان "محتج" و"ميسال إلى الفوضوية"^(١٠١).

وكي ندرك معنى هذا الاضطراب كله، وهذا الغليان الذي امتد في الأوساط الأدبية مثلما في الأوساط السياسية، علينا أن نتأمل هذه العبارة التوجيهية لميربو التي وضعها "ليون ديشان" في صدر مقاله حول "الفوضوية" في "لا بلوم"، في الأول من يناير ١٨٩٤: "الفوضوية هي استعادة الفرد". وهي ليست صيغة معزولة، لكنها الفكرة الجوهرية التي يسترجعها كل الكتاب بلا كلل، وكل المنظرين، وكل المجادلين (ولا ينبغي أن ننسى العناوين التي يعطيها "باريه" لمؤلفاته التي سيكون صداها كبيراً: "عبادة الأنا"، وهي ثلاثية نشرت بين عامي ١٨٨٨ و١٨٩١؛ و"عدو القوانين"، عام ١٨٩٢). لم تكن الفوضوية، مثلما أدركها كتاب هذه الحقبة، هي الفوضى والهدم بلا هدف، لكنها (في المجال الأدبي، مثلما في المجال السياسي) تمرد الفرد ضد نظام قائم يضطهده ويحدفه. وقد أوضحت في الفصل السابق أن هذا التمرد (الذي يتخذ شكل التمرد الميتافيزيقي لدى الفنان) يقود الكاتب إلى رفض العبوديات، سواء كانت عقلائية أو عروضية، والسعي إلى "الإبداع" بإبداع عالم جديد، غريب، يخضع له وحده ويستمد منه وحده قوانينه وتنظيمه الداخلي"^(١٠٢). وينبغي الإضافة -من الناحية التاريخية- أن ميول الكتاب الفوضوية، في الفترة بين عامي ١٨٩٢ و١٨٩٦، دالة على حالة روحية، وعن نزوع "انفصالي" لن يلبث أن يتضاعف: فالكاتب سيصبح -أكثر فأكثر- متمرداً، "ملعوناً"، واقفاً ضد المجتمع وضد العالم على نحو ما هملا قائمان؛ وسيتخذ عمله -أكثر فأكثر- طابعاً فردانياً، غير اجتماعي (وسينتهي هذا بالسيرياليين إلى الحد الذي سيدمر فيه الأدب نفسه بنفسه، ويفنى في العدمية): فتاريخ الراهن -مثلما يقول "كامو"- "يجبرنا على القول إن التمرد هو أحد الأبعاد الأساسية للإنسان. إنه واقعنا التاريخي"^(١٠٣). ومن هذا الواقع، ليس الأدب سوى أحد مظاهره.

ولأن التمرد والدعوى الفردانيين كانا في القلب من الرمزية نفسها، فسرعان ما سيبدأ كل شاعر طريقه الخاص، متخلياً عن كل علامة مدرسية، و -ما إن تحرر الشكل، ذات مرة، بشكل نهائي- فلن يطيع سوى "إيقاعه الشخصي". ومن بين شعراء الجيل الثاني الرمزي، سيصل البعض منهم إلى "صيغات" أدبية بسيطة؛ وبالنسبة لأفضلهم، لن تكون المساعي الشكلية سوى أداة غزو روحي.

المؤثرات : مالارمييه ، لوتريامون ، رامبو

هذه العودة إلى المغزى العميق ، الإيكاري ، لمحاولة تخطي "الأنواع" الأدبية ، وإلى رفع القدرات الفردية للشاعر إلى أعلى مستوياتها في اللغة ، تتزامن -ولا نملك سوى الاندهاش- مع إعادة طبع المؤلفات التي كان يصعب الوصول إليها حتى ذلك الحين (وقد اندفست في المجالات الراكدة أو الطباعات المفقودة) ، التي تكشف أنما - بالتحديد - أكثر محاولات "إعادة تنظيم" اللغة الشعرية إثارةً للدهشة : قصائد نثر "مالارمييه" و"لوتريامون" و"رامبو" .

وثمة تواريخ كاشفة للغيب : ففي تاريخ قصيدة النثر ، يعتبر عام ١٨٩١ أحدها ، إذ شهد نشر هذه المؤلفات الثلاثة الكبرى لُتُطرح لأول مرة للجمهور العريض . ألا يمكننا أن نتأمل التوجهات الأدبية التي سترتسم ، لأنه ذات يوم تصفحت يد ما - بشروود ، في بادئ الأمر - الكتاب الذي تم شراؤه ثقة في بعض المقالات المنشورة في الصحف ؟

وقد جمع ديوان "صفحات" - المنشور عام ١٨٩١ لدى "ديمان" ، ولأول مرة - قصائد "مالارمييه" النثر الاثني عشرة ، المتناثرة حتى ذلك الحين في المجالات الصغيرة . وكانت فرصة للنقد كي يشير إليه ويدرس هذا النثر الفريد : كتب عنه "ب . كويار" في "ميركور" ، و"فيليه-جريفان" في "انترتين" ، و"فيرهارين" في "أرموديرن" ، التي خصصت له عدة مقالات . وقد أشار "هنري دي رينيه" - في "والوني" ، عدد شهري سبتمبر وأكتوبر - إلى جودة هذه اللغة "الإضمارية والمركبة" والجهد الذي بذله "مالارمييه" في الجملة كي يمنح الكلمة قيمتها الكاملة : "إنه يعتني بفصل الكلمات التي وحدتها العادات السابقة ، ولا يستخدمها إلا مصفاةً ومستعدةً للتنقيح عبر علاقات جديدة" . ولا شك أن "فيرهارين" قد توصل إلى الخلاصة الأعمق من قراءة هذه الـ "صفحات" عندما كتب : "تقدم المفهوم الجوهري للأشياء في عمقه من خلال العابر واليومي ليس سوى نتيجة لهذا الاتجاه الروحي في الكتابة القاطعة"^(١٠٤) . ونعلم أي تأثير هائل سيمارسه نثر "مالارمييه" هذا ، لا على "فيرهارين" فحسب ، بل على الشعراء الشباب الذين كانوا يبدأون وقتئذ الحياة الأدبية ؛ ولن نستطيع أن نحصره في بضعة عادات أسلوبية"^(١٠٥) : لقد علم "مالارمييه" الأدباء الشباب "إعادة النظر" في اللغة ، سواء من خلال النموذج الذي قدمه نثره ، أو التعليم الشفاهي المنتشر في شارع "روما" . كان - مثلما يقول "موكلير" - "نحوياً رائعاً"^(١٠٦) بأسمى معاني الكلمة . ولا شك أن أفضل تعاليمه لم تكن في النصائح التقنية الخاصة بـ "طريقة وزن ، ووضع ، وترصيع الكلمة بطريقة تجعلها تبدو جوهريّة لم يُسمع بها من قبل" ، أو في "الإدغام الدقيق للجملة الاعتراضية" ، بل في فكرة أن العالم - شأنه شأن تركيب الجملة - كل من علاقات ، وأن على الكاتب - عبر توافقات كلماته وتنظيم جملته - أن يعيد ، بمعنى ما ، إنتاج نظام وتركيب جملة الكون . وثمة كاتب شاب - على الأقل - كان عليه أن يستفيد من الفكرة المالارمية في كتابه النثري الأول ، أعني "كلوديل" وكتابه "معرفة الشرق" .

عام ١٨٩١ : هو نفس العام الذي شهد إعادة طبع "أناشيد مالدورور"، المنشورة في بلجيكا عام ١٨٧٤، واختفت منذ ذلك الحين . وقد سبق هذه الطبعة الجديدة مقال مدو لليون بلسوي، نُشر في "البلوم" في الأول من سبتمبر ١٨٩٠، ألقى أضواء مثيرة حول "الشاعر المجهول، المثير للجنون، والوحشي للغاية"، الذي انبثق من الظلام في اللحظة المحددة التي يمكن لتأثيره -مثلما لاحظ "بلوي"- أن يكون الأكثر فاعلية : "قصيدة النثر الرائعة هذه، التي كادت تصبح نادرة للغاية، ولا يعرفها سوى بعض الفنانين الذين يتناقلونها، بتوصيات مشددة، من يد ليد، ستكون -بالتحديد- محور التأمل الأكثر فاعلية للأرواح العميقة في نهاية هذا القرن". والمقال^(١٠٧)، الطويل إلى حد ألاّ يمنع القراء فكرة عن "هذا الكتاب المتنافر والرائع"، يتضمن لمحات على صواب مضيء حول "السخرية الشيطانية" للقصيدة، و"الحقن الكبير للمؤلف ضد الله، وأهمية التحولات". وثمة أشياء قليلة عن الشكل الأدبي - لكن هذا القليل أساسي : "إن أسلوب أناشيد مالدورور -وفقًا لما يكتب "بلوي"- هو نوع من المبتذل المرسوم في شهوة هاذية لشخص مختل . وستكون أصالته بلا قيمة بدون الحدة الخاصة للغاية لنبرة معينة تثير دهشة بعض الشياطين ولم أعثر عليها في أي أدب آخر". هذه النبرة المجنونة، والضراوة الهدامة، المخطّمة لكل الحواجز، المهتاجة ضد الأدب وضد الإنسان وضد الله : من هنا مثلما -من خلال جدة الصور^(١٠٨)- كان لشعر "لوتريامون" الحاد والفوضوي أن يؤثر على الجيل الجديد . ومن المدهش أن نرى "أناشيد مالدورور" منذ عام ١٨٩٤، تحرف وتفك قيود الشاب "جاري"، وهو ما يزال حينئذ في بداياته الأدبية .

وأخيرًا عام ١٨٩١، الذي شهد نهاية خريفه (عندما كان "رامبو" يحتضر في مستشفى مارسيليا، حيث توفي في ١٠ نوفمبر)، أولاً صدور الطبعة الأولى من "أشعار"، ثم طبعة جديدة من "إشرافات" مصحوبة بـ "فصل في الجحيم"، المجهول حتى ذلك الحين، وتسبقهما "لحة" فيرلين^(١٠٩). وكانت "لافوج" قد أصدرت "إشرافات" لأول مرة في عدد محدود للغاية من النسخ . وستصل الطبعة الجديدة إلى كل الشعر الشاب وتثير اضطرابه . ولن ينتهي أبدًا إشعاع "رامبو"، الذي ستضاعفه أيضًا فتنة حياته الأدبية الخاطفة، وطريقته "المرتفعة بلا تنازلات - كفوضوي في أعملق روحه"، مثلما سيقول "مالارميه"^(١١٠) . وستغلغل تأثيره -الذي ساهم بقوة في ميلاد الشعر الحر- في شعراء الجيل الثاني بعمق . ويبدو أن الحساسية لم تعد فقط إزاء الشكل الحر لنثره، وإنما لشراء شعره، وحيوية صوره، ودلالة تمرد به شكل خاص، الذي كان أكثر من تمرد أدبي . إن "رامبو" هو سيد الفوضوية والفردانية، والعالم الشعري الذي يبنيه مؤسس على انقياد المجتمع والقواعد، سواء الأخلاقية أو الأدبية، والمبادئ العقلانية - وحتى تلك الخاصة بمستويات المكان والزمان . فهو - بضربة واحدة - يحرر المعنى الشعري وما فوق الطبيعي في الإنسان، ويضعه في حالة رؤيا . وأسلوبه نفسه - هذه اللغة المتنافرة، اللاهثة، والمفككة، التي تعرف -رغم هذا، دائمًا- إلى أين تتجه : درس رائع في الكثافة الغنائية، والحيوية، والهدم وإعادة بناء اللغة . لم يكن "رامبو" أستاذًا للجيل الثاني من الرمزيين فحسب، بل إنهم، مثلما يمكن أن تؤكد لنا شهادات "بول فور"^(١١١)

و"كلوديل"^(١١٢) و"فاليري"^(١١٣)، ومراسلات "جيد"^(١١٤). وإذا ما كان تأثيره على البعض محسوساً أو مُعترفًا به: "كلوديل"، "سان-بول رو"، "ل. ب. فارغ"، على سبيل المثال، فيمكننا القول إنه أصبح مستحيلاً بعد عام ١٨٩١ كتابة قصائد نثر دون أن يكون ماثلاً في الروح نثر "إشرافات" الساطع ونبرتها التي لم تُسمع من قبل.

"مالارميه"، "لوتريامون"، "رامبو": ثلاثة أنبياء لعصر أدبي جديد، ثلاث رسائل مختلفة بلا شك، لكنها تتلاقى في نفس الفكرة الأساسية: إن الشعر ليس عملاً ترفيهياً، واكتمالاً شكلياً، أو حتى موسيقى إيحائية فحسب، بل أيضاً مهمة روحية وخلق لعالم. إن رفض التعرض لإهانات النظم الكلاسيكي، واستخدام النثر لا كـ "صيغة" فنية قابلة لمؤثرات غير مسبقة، وإنما كلفة جديدة، أكثر أصالة وصلاحية للفعل الروحي، يتأكد كموقف ميتافيزيقي. وبقدر ما سيستلهمون هذا التعليم الرفيع، بقدر ما سيتخطى شعراء نثر الجيل الثاني من الرمزيين، المساعي الإيقاعية والتقنية لأجدادهم.

قصيدة فنية ونثر فوضوي. الانشقاق

ويمكننا القول (على نحو عام للغاية) إننا نجد أنفسنا قد وصلنا، حوالي عام ١٨٩١، إلى تقاطع طريقين: قصيدة النثر "الفنية" ذات الشكل الصارم، وقصيدة النثر ذات الاتجاه الفوضوي والشكل الحر، بعد أن التقتا ونزعنا إلى الامتزاج في شكل وسيط (سيكون، عمومًا، قصيدة الرمزية "الموسيقية"، كشكل أكثر مرونة، وأكثر حرية من القصيدة البارناسية ذات المقاطع، لكنها - على المستوى الفني، رغم هذا - بُنيت على استعدادات للموضوعات والإصانات التي تستخدمها، والتي تجعل من "زمن" القصيدة - كما سبق أن قلت - "زمنًا" موسيقيًا)، ستبتاعدان الآن أكثر فأكثر، محكومتين بتوجههما الخاصين نحو اتجاهات مختلفة تمامًا. واللافت للنظر أن كلاهما ستميل إلى الاقتران بالشكل التعبيري الذي يتوافق مع الاتجاهات الأساسية: ستقترب قصيدة النثر الفنية - التي تضعف صيغتها - من قصيدة النظم، وستنتهي بالذوبان في الصيغة المنظومة؛ وستنحو قصيدة النثر الفوضوية - التي تتضاعف وتنوع باستمرار، كلما ازداد الزخم الفردي - إلى الذوبان في النثر الخالص، والعودة إلى أنواع كانت، في حالات معينة، منحرفة عنها: الأقصوصة، التأملات، "الأشياء المرئية". حالة "مندلية"* أدبية غريبة! ولكن بينما تعود بعض الأشكال إلى طابع القصيدة أو النثر "الخالص"، ستولد أشكال جديدة راسخة وقابلة للحياة، لكنها ستخضع لتأثير الفردانية الفوضوية، يرافقها تحول في مفهوم القصيدة: مفهوم لم يعد يتضمن تنظيمًا مفروضًا من الخارج، وإنما وحدة عضوية تتوافق مع رؤية متسقة وفردية للعالم، وبشكل أدق، لخلق عالم خاص بكل

* نسبة إلى "مندل"، مؤسس علم الوراثة.

شاعر . فابتداءً من نهاية القرن ، لم يعد الأمر يتعلق بـ "شعرنة" أو "موسقة" النثر ، وإنما بتساميه .

وكي نوضح -بطريقة ملموسة أكثر- هذا الانشقاق الذي يفصل، حوالي عام ١٨٩١، بين حاملي مباحر الجمال الشكلي والشعراء الذين يريدون أن يجعلوا من اللغة أداة غزو واكتشاف، يمكننا أن نذكر مثلاً دالاً : تلك الاختلافات التي ستباعد بين كاتبين شابين، ثم تضعهما على طرفي نقيض تماماً، وكلاهما "شاعرا نثر" مبتدئان في هذه الحقبة، "بيير لوي" و"أندريه جيد". "لووي"، البارناسي المتأخر الذي يرى مثاله في "الجمال" والكمال الشكلي؛ و"جيد" الذي لا يستطيع الاكتفاء بالثال البارناسي^(١١٥)، والذي يرفض كل الحدود (والشكل واحد منهم)، ويطمح إلى اللاهوائي وما لا يوصف . ومنذ يونيو ١٨٩٠، يلمح "لووي" إلى "المرطقة" الأدبية التي تجعل "جيد" يقول إن "الشكل ليس كل شيء في الأدب"^(١١٦) . فبالنسبة للووي، "مهما كان توهج الفكرة، فهي دائماً في مرتبة أدنى من الشكل" . والواقع أن الشكل الكامل، بالنسبة له، هو ما يسميه "الشعر الحر غير المقفى"، وفي قول آخر، "النثر المثالي، الموقع مثل الشعر"^(١١٧)؛ وينصح الكاتب المنق المقبل لـ *غاناي بيليتيس* "جيد" بأن يجعل من الشعر "تمريناً لا غنى عنه من أجل النثر" . ونراه -في الأول من سبتمبر ١٨٩٠- يلوم صديقه على أنه يرص "الكلمات بلا وزن ولا إيقاع"، ويستدعي نص "بروتوس" : *Et in soluta oratione dum versum effugeres, modum tamen et numerum quemdam servari oportet*^(١١٨) . وعلى النقيض يبحث "جيد"، الذي يكتب في هذه الحقبة *"كراسات أندريه والتر"*، "لا عن توافق الكلمات بقدر بحثه عن موسيقى الأفكار"^(١١٩)؛ وهو يتمرد ضد "الكمال الرصين، والمثالي والجامد"^(١٢٠)، الذي هو مثال "لووي"، بل ضد الصياغات المتصلة لتركيب الجملة^(١٢١)، ويجعل بطله يقول: "لقد صنعت لنفسي لغة وفق مشيئتي. باللغة الفرنسية ؟ لا ، أريد أن أكتب بالموسيقى"^(١٢٢) . ولم يكن هذا التعارض الجمالي، فضلاً عن ذلك، سوى مظهر لتعارض أعمق كان "لووي" يعيه بوضوح عندما كتب في يوليو ١٨٩٠ إلى صديقه : "أنت تريد أن تشعر، وليس مهماً بماذا . أما أنا، فأريد أن أعبر، أن أعبر عن الجمال الوحيد"^(١٢٣) . وتملكنا الدهشة من تأخر القطيعة (التي لم تصبح تامة إلا بعد "مستنقعات" عام ١٨٩٦)، كل هذه السنوات بين كاتبين كان مزاجهما متناقضين للغاية، في حين أن "جيد" لم يكن يتحمل تشدد "لووي" *"الغني منذ فترة طويلة"*^(١٢٤) . وتكشف أعمالهما -على أية حال- عن مفهومين مختلفين لقصيدة النثر : المفهوم البارناسي، الذي سيؤدي إلى تحقيق *"غاناي بيليتيس"*^(١٢٥)، والمفهوم الأكثر حرية، إن لم يكن فوضوياً، لشعر "تنفجر الجملة" فيه بفعل غنائيته، ولن يكف عن مطالبة كل أشكال النثر والآيات بإمكانيات تعبير متنوعة بلا حدود؛ وهو مفهوم سيقود "جيد" -صاحب *"أندريه والتر"* - إلى *"موت الأرض"* .

وينبغي على دراسة حول قصيدة النثر بين عامي ١٨٩١ و ١٨٩٧، أن تفسح مكاناً لكل من هذين التوجهين، لكن الوقائع سرعان ما ستثبت لنا أن القصيدة التشكيلية -شأنها شأن البارناسية

نفسها- هي آثار عهد منصرم بأكثر من كونها صيغة للمستقبل . فضلاً عن ذلك، فإن قصيدة النثر -بافتراها من النثر الخالص- سترى الآن (إلى حد المخاطرة بالفناء)، ومثل "أنتيه" الذي كان يستعيد قواه بلمسه "الأرض"، أمه -فإنها تستعيد الحيوية بالتماس مع الحقائق الجوهرية للغة .

(١) أقول قصيدة النثر ذات الشكل الصارم

لم تعد قصيدة النثر ذات الشكل الصارم والمبنية على المقاطع -المنحدرة من "ألويوس برتران"، التي رعاها البارناسيون- سوى بقايا في الحقبه الرمزية، ولن يمارسها بعد ذلك سوى كتاب الترجمات المزعومة : وقد لاحظنا أن شكلاً بهذه الصرامة ومحدوداً إلى هذه الدرجة، غالباً ما يستخدم في إحياء الافتقار إلى الإلهام، ويدفع نحو الاصطناع؛ وأن "الروائع الأدبية الصغيرة" ليست -أحياناً- سوى تحف مألوفة من أجل الأرفف، أو حلقات مناشف ملفوفة جيداً .

وقد قادت الاتجاهات الرمزية وتأثير "بودلير" القصيدة "الفنية" إلى التحول، وإلى ترويضها - لكن الرغبة في "كتابة موسيقية" ستؤدي، مع ذلك، إلى استعادة نفس الأساليب . لقد استلهم البارناسيون الأغنية (الليد أو النشيد الغنائي)، واستلهم الرمزيون "فاجنر": فاللازمة تُسمى -منذ ذلك الحين- موضوعاً رئيسياً leitmotif، والتكرارات تصبح استعادات، ويتضاعف السجع والمخارفات : لكن الأمر يتعلق -عموماً، دائماً- بفرض تنظيم دائري على القصيدة، وتوليد "حاضر أبدي" عبر الإيقاع. ويمكننا أن نطبق على هذه القصائد "الدائرية" -وحدها- التمييز الذي طرحه "جوستاف كان" عام ١٨٩٨: "ثمة صيغتان لقصيدة النثر : الأولى تشكيلية، موجزة، صارمة، أتى بها "لوي برتران"؛ والأخرى إنشادية، موسيقية، جدها "بودلير" في رائعته "محاسن التمر" (١٢٦). وبعض القصائد أيضاً -من بين القصائد موضع الدراسة- يصعب تصنيفها بسهولة في إحدى الفئتين . ويمكننا -رغم هذا- أن نتبنى تقسيم "كان"، الملائم إلى حد بعيد، لقصائد النثر "الفنية" : فمن ناحية، هناك القصائد التشكيلية أو البارناسية؛ ومن ناحية أخرى، ثمة القصائد الموسيقية، البودليرية - الرمزية .

"ب . لوي" والقصيدة البارناسية

والممثل الأكثر أصالة للشعر النثري "التشكيلي" و"البارناسي" هو "بيير لوي"، الذي أشرت -فيما سبق- إلى مثاله البارناسي عن الكمال الشكلي . ومن المثير للاهتمام أن نراه يبحث عن

تحقيق هذا المثال في النثر لا في الشعر، وقد فسر نفسه هكذا عام ١٨٨٩ في مشروع خطاب^(١٢٧) :
 فطبعاً أنه "يجعل إيقاع الشعر - وقد بلغ كماله - القافية بلا قيمة"؛ و"الفقرة المكتملة" - من ناحية
 أخرى - ليست شيئاً آخر سوى "التتابع اللانهاي للشعر الحر (الذي لم يتناولوه أحد بشكل جيد منذ
 "لافتين")". لكن "ما هو الشعر الحر غير المقفى، إن لم يكن النثر؟ والنثر المثالي، الموقع مثل
 الشعر ..". وينتهي إلى "إنني أميل نحو هذا النثر، ولا أعتبر الأبيات التي سأكتبها إلا سلسلة من
 التمارين التمهيدية، التي لا يمكن الاستغناء عنها". ونثر كهذا، "موقع مثل الشعر"، هو نثر "أعظمي
 بيليتيس" المنشورة عام ١٨٩٤ .

وفي هذا "الأغاني"، التي فازت بإجماع النقاد في هذه الحقبة، نشهد مميزات وعثرات نوع
 كهذا . ولاشك أن اللغة مصفاة، مكثفة ومتناغمة : فلووي يعرف كيف يتجنب - في إعادة بنائه
 للحياة اليونانية - مخاطر المعرفة العلمية الواضحة للغاية؛ إنه يتجنب أيضاً الأساليب المفرطة في
 الميكانيكية والتكرارات أو "اللازمات"؛ عندما نكون قد قلنا كل ذلك وأعجبنا بالإتقان الشكلي
 لهذه القصائد الصغيرة، كـ "سوناتات نثر حقيقية"، حسب تعبير "هـ. دي رينيه"^(١٢٨)، فسنكون
 قد قلنا تقريباً كل شيء حول "أغاني بيليتيس". وينبغي مقارنتها بـ "جاسبار الليلي" - على
 سبيل المثال - لنشعر بمدى ابتعاد مقاطع "لووي" عن إثارة الانفعال الشعري على النقيض من
 مقاطع "برتران": فنحن مهتمون هنا بمتابعة حياة "بيليتيس" بنفس الاهتمام الذي تتطلبه قراءة
 رواية - وربما تلك هي الرائعة الكبرى للووي في أنه عرض الحياة كما في رواية، تلك الحياة "التي
 تبدو من خلال مظاهر مألوفة أو عاطفية"^(١٢٩)، للعاهرة اليونانية الصغيرة: لوحات أنيقة، "أغنيات"،
 وحكايات متحفظة، حيث تختلط الحسية - في الكل - باستمتاع (في العمق) والطفهارة (في
 الشكل). وقد قبل الكثير عما كشفه "لووي" في هذه "الأغنيات" من حس يوناني للغاية - بوزن
 الشعر والجمال؛ وهو ما أود أن يكون صحيحاً، لكن بشرط أن نفكر في يوناني من "إيونيك"^(١٣٠)،
 يتمتع برهافة أكثر من تمتعه بالقوة، ويبدو "وسيماً" لا كبيراً . وحتى في الإيقاع، فثمة شيء ضعيف
 إلى حد ما؛ فالفاصلات العديدة تقسم الجمل إلى شذرات قصيرة، ثمانية المقاطع غالباً^(١٣١)،
 تتجارب بطريقة تمثيلية^(١٣٢) . وثمة - بلاشك - أجزاء فائنة في هذه "الأغنيات" تصلح كمختارات،
 ولكن كيف نشعر بالتأثير حقاً من ترجمة مستعارة - نوع مصطنع للغاية بالضرورة، مادمننا لا
 نستطيع هنا أن نشعر بهتزاز قلب يوناني حقيقي، ولا التواصل مع "الأنا" الأصيل للشاعر -
 المهوم فحسب، من ناحية أخرى - "بالتعبير عن الجمال الوحيد"؟ لا ينبغي أن نخاف من تكبير
 أن الترجمة المستعارة (سواء قام بها "باري" أو "شاتوبريان" أو "بيير لووي") - هي نوع زائف،
 خاصة أن خطورته تكمن في سهولته الكبيرة، وأن روائعه ليست سوى روائع زائفة .

وقد أظهر "مارسيل شوب"، بمعارضة الشاعر "هيرودا" (أو "هيروندا")، تنوعاً وحرية
 وواقعية تصويرية أوفر، داخل نفس النوع: إن "لهجات" - التي نشرت أيضاً عام ١٨٩٤ - هي،

مثلما يقول لنا "ب. شامبيون"، "فانتازيا ساحرة تُدخلنا إلى عالم آسيوي وهيليني في آن، حيث تطيب نفس مارسيل شووب"^(١٣٤). وثمة كثير من الصلات بين "شووب" و"لووي" فيما يتعلق بالإيقاع وصفاء اللغة"^(١٣٥)؛ ومع ذلك، يضحى "شووب" بصورة أقل فيما يتعلق بالإيقاع والتخطيط الصارم للقصيدة (نعلم أن كل "أغاني بيليتيس" مكونة من أربعة مقاطع). ولكن ما يميز بين الشاعرين هو أن "لووي" تشكيلي خالص، وبعبارة أخرى، يظل على سطح الأشياء ولا يتماس إلا مع العالم الخارجي؛ أما شعر "شووب" فهو ذو نزعة رمزية"^(١٣٦)؛ بمعنى أنه يوحي عبر وسائل الظواهر المرئية بدلالات أكثر خفاء، ويجعلنا نخمن مستوى ثانياً خلف الشخصيات الأفقية للوحة القديمة؛ وهو ما يمنح بعض القصائد عمقها، وكثافة مدلولها: وهكذا الأمر بالنسبة لـ "تقرب الناي الستة"، أو الجاز الغريب المسمى "السباقات الثلاثة"^(١٣٧). وينبغي أن نضيف أن بعض الموضوعات تمنح الكتاب -بالإحاحها- لونا خاصاً: وبشكل خاص موضوع الموت، المختلط بموضوع النسيان (الذي يرمز له بماء "ليتية" و"الحشخاش الحزين لحقل النعاس"^(١٣٨))، الذي يملأ القصائد الأخيرة من "حاتمة". هذا الكتاب "الذي يبدأ ببائعي السمك والنساء"، مثلما يقول "ب. شامبيون"، "ينتهي بأثمار جهنمية"^(١٣٩). وسيكون بلا ضرورة أن نضيف أن "أغاني بيليتيس"، التي لا يتمتع خيالها بمذاق الرماد هذا، قد شهدت نجاحاً أكبر ..

وبشكل عام، يدين المؤلفون الآخرون لقصيدة النثر ذات النمط التشكيلي والبارناسي، ويميلهم إلى المقاطع والإحاحات التصويرية، إلى "ألويوس برتران": لندكر "هنري مازيل" مدير "ارميتاج" الذي ملأ إنتاجه كل المجالات الصغيرة، بالإضافة إلى مجلته: وسيكفي أن نعيد نشر مقطع من "منتصف الليل في الجيتو"، كي تبدى لنا - على الفور - صلة القرابة مع "الحية المدبية"، على سبيل المثال (بما فيها من سجع):

Par les flaques et les cloaques, un beau jeune homme s'avance,
non sans précaution; Pourtant sa capuche eat jaune et, ayant buté,
il jurat très haut par le Dieu d'Abraham et de Jacob.

عبر البرك والقاذورات، يتقدم شاب وسيم، ليس بلا حذر؛ غير
أن قلنسوته صفراء و، إذ يتسم بالعناد سبَّ جهازاً رب إبراهيم
ويعقوب^(١٤٠).

ويقع "دانييل لانتراك" -هو أيضاً، مثلما يلاحظ "ج. كان"- "تحت تأثير" آلويوس برتران" بشكل كامل"^(١٤١). ونشعر ببزوغ المعارضة عندما نقرأ في "خيمياء": "بطول الحوائط امتد ظل الأشجار القرنية والقماقم المصفوفة .. واثمار الموقد في حسرة"^(١٤٢)، أو نرى هذا التعارض العنيف بين الظل والضوء، على طريقة أسلوب الرسم المطبوع:

كان زجاجي (الملون) المشقوق سائلاً من ضوء، وظلٌ منضدي
يأكل رجلي^(١٤٣).

أما عن المحاولات الخاصة بالإصانات، فالجملة التالية ستعطينا فكرة عنها :

... les violons sifflent, les hasses essouffées s'étouffent, les altos
barytonnent, les petites flûtes s'élancent en trilles clairement
roulés...

... تصفر آلات الكمان، تختنق الأوتار الغليظة اللاهثة، وتنفخ
الكمانات الوسطى، وتندفع النايات الصغيرة في زغردات ملتوية
بوضوح...^(١٤٤)

لا يتعلق الأمر هنا سوى بتناغم قائم على المحاكاة، وهو أسلوب كثيراً ما استخدمه
"برتران"^(١٤٥)، ويستدعي - بشكل خاص - المحارفة؛ وليس "لانتراك" الوحيد الذي استخلص منه
مؤثرات تصويرية^(١٤٦). وعلى النقيض، يصبح السجع في النثر وسيلةً هامةً للغاية، وسنرى أن
استخدامه المنتظم - في نهاية مجموعة الكلمات - يتيح للشاعر خلق إيقاع ملحوظ بشكل أكبر،
يقرب من إيقاع الشعر .

وقد سبق أن قلت إن المحارفة - شأنها شأن القافية - يمكن استخدامها كنسق إيقاعي، وإدخال
توافقات وتقطيعات إلى أجزاء منتظمة في القصيدة. فما هي القافية، في واقع الأمر ؟ لا شيء (على
الأقل، بالنسبة للأذن) سوى سجع تسبقه أو تليه محارفة، تتم استعادتها في نهاية مجموعات المقاطع
اللفظية ذات الطول الواحد. فلنلغ تساوي المقاطع اللفظية للأبيات، ولنقلص القافية إلى سجع،
فنحصل - بذلك - على الشعر الحر. والواقع أن أنصار الشعر الحر لم يتخلوا - أبداً، تقريباً - عن
استخدام السجع، رغم إمكانهم التخلي عنه نظرياً، وهو ما يمنح الأبيات بصمتها النهائية، ويسمح
بتجميعها سواء بشكل زوجي أو بمقاطع (وذلك دون خسارة السجع الداخلي، المستمد مباشرة من
تقنية قصيدة النثر). ولنكتب الأبيات وراء بعضها بالتالي، دون الالتزام بسطر الشعر الحر
المسجوع، فلن نحصل على شيء يختلف كثيراً عن هذه الفقرة لـ "أ. كلوار"، التي تشكل جزءاً من
قصيدة نثر بعنوان "عذراء فاينس"، المنشورة في "ارميتاج"، في أكتوبر ١٨٩٤ :

Hou! le vent du norit hou! Hou! Ce berger sinistre et fou,
éructant son rauque refrain, tord les chénes des ravins, la tignasse
rouge des bruyères et flagelle de cinglantes lanières la fine ouate
des moutons falots bondissant par les broussailles et les flots. Hou!
comme ce soir, il est bourru le gueux, ce soir!

هوو ! ريح الشمال هوو ! هذا الراعي الكئيب والمجنون،
يتجشأ لحنه الأبحش، يلوي سلاسل الأودية، الشعر الكث الأحمر
لزهور الخلتج وسوط قاس من سيور الوبر المندوف الناعم للخراف
المازحة، المتقافزة عبر الأدغال والأمواج. هوو !. مثل هذا المساء،
إنه مشاكس، هذا الصعلوك، هذا المساء !

وأخني هنا جانبًا- عن عمد- السجع الداخلي (وبشكل خاص السجع أو التناغم القائم على
المحاكاة في rouge أحمر، و ouate الوبر، و moutons الخراف، و broussailles الأدغال، و bourru
مشاكس التي تنقل عويل الرياح): من الواضح أن تنابع المسجوعات التي أكدت عليها، الموجودة
في نهاية مجموعة الكلمات والمجمعة بشكل زوجي (يمكن اعتبار "flagelle سوط" سجعاً داخلياً)
ينتج تأثيراً إيقاعياً ويقطع النص إلى شعر حر حقيقي، ويكاد النثر أن يقتصر هنا على مجرد تنظيم
طباعي.

ونصل- بذلك- إلى هذه النتيجة المميزة للغاية: في الوقت الذي يُروّض فيه الشعر الحر،
ويقترّب من النثر، يعثر النثر "الفني"- بفعل البحث عن أوزان أوضح- على القافية، وينحو إلى
الالتحاق بالشعر. لكن ثمة ما هو أفضل: فالنثر- وقد امتلأ بالسجع على هذا النحو- ينجح في
الالتحاق لا بالشعر الحر فقط، بل ببيت الشعر المنتظم، بتجميع الأجزاء المقطعية المتشابهة بشكل
زوجي. فكلوار نفسه ينشر- في "ارميتاج"، في ديسمبر ١٨٩١- "نشيداً غنائياً" نثرياً (مع "مقطع
أخير")، بعنوان "من أجل عربات المسافرين القديمة"، ينتهي فيه كل مقطع بنفس الكلمات: "عربة
المسافرين الجدة الطيبة، عربة المسافرين في القدم". ونقرأ- على سبيل المثال- في نهاية أحد المقاطع:

(إنه دائماً هو نفسه أيضاً) البلد العذب الذي زرته عدة مرات،
عربة المسافرين الجدة الطيبة، عربة المسافرين في القدم.

ولنحسب أجزاء الجملة: لدينا "بيتان" من ستة أجزاء، يعقبان بيتين من سبعة أجزاء
(وسنلاحظ أن القافية- وقد أصبحت منذ ذلك الحين أقل ضرورة للإشارة إلى الوزن- يتم إهمالها
في "عربة المسافرين الجدة الطيبة")؛ بل لدينا إرجاء حتى (إرجاء مضاد، بشكل أدق)، وهو نفس
البرهان على بيت لم يعد حرّاً، بل أصبح كلاسيكياً:

البلد العذب / الذي

زرته عدة مرات

وها هو النسق وقد دُفع به إلى أبعد من ذلك أيضاً، في مقاطع من "قصيدة نثر" مزعومة
لـ"ي. رامبوسون"، منشورة في "ارميتاج" في يناير ١٨٩٥ :

تراقص قذائف مائية على الأفق المجنون - إنه العيد الغريب
لروحي المتألمة. - وقلبي، قلبي مجنون بالحب! - لماذا روحي متألمة. -
وقلبي، قلبي مجنون بالحب! - لماذا روحي متألمة ؟

وصانعو قوالب الرخام في الأحراج - يبدون كأنهم يدعونني إلى
بعض الحنان: - أية نايات في الأحراج - تنفث هذه الريح المترعة
بالحنان ؟

لست أنا من وضع هذه الشرط للفصل بين الـ "أبيات" (بيتان من عشرة مقاطع + بيتان من
ثمانية مقاطع)؛ إنه "رامبوسون" نفسه على الأرجح كي لا يتعب نفسه بالعودة إلى أول السطر.
وتمثل الـ "قوافي" هنا في كلمات مكررة، مثلما فعل "فيرلين" أحياناً- الذي نشعر بتأثيره في
المقطوعة كلها. لدينا هنا مقطوعة من أبيات كلاسيكية؛ كلاسيكية إلى حد أن بيت "قاطعي
الرخام في الأحراج" يبدو لنا مفزعاً مثلما يفزعنا بيت مفتعل في قصيدة متسقة .

وثمة- أيضاً- مهارة أكبر، وتنوع إيقاعي أكبر في المقطوعات "المسجوعة" و"المنعّمة"
لـ "سان-بول-رو"، الذي لن يكف أبداً (ربما تحت تأثير صديقه "بول فور") على مدى حياته
الطويلة كشاعر نثر، عن المراوحة بين القصائد الحرة للغاية والمنثورة تماماً، والقصائد المنعّمة بشدة،
حيث تخلق عودة الأسجاع لعبةً بارعةً من الإيقاعات: وقصيدة "اليمامة" ^(١٤٧)، المؤرخة بـ "مايو
١٨٩٦"، غابة أردين"، تبدأ هكذا :

La colombe roucoule; écoute, un caillou roule en le souffle qui
coule ou croule dans le joujou frêle de son cou.

Mon âme a la couleur de son baptême, et, même ment qu' à
Bethléem où le duvet des anges tenait lieu des langes, le bout rose
d'un sein pâle dans ma bouche pose une goutte d'opale.

اليمامة التي تهدل؛ أنصت؛ حصاة تندرج من النفثة التي
تنثال أو تنهال في اللعبة الهزيلة لعنقها.

لروحي لون تعميدها، و، أيضاً في بيت لحم حيث زغب
الملائكة يقوم مقام الأقمطة، تضع الحلمة الوردية لثدي شلح في
فمي قطرة من عين الحر .

وإذا ما كان هدف الـ ou و r و l لازمة : "اليمامة تهدل roucoule .." هو خلق تناغم غريب
قائم على المحاكاة (ينطلق من المحاكاة الصوتية لـ "roucoule = تهدل")، فإن أسجاع المقطع، التي

تجاور اثنتين اثنتين، تجذب الانتباه إلى تجمُّع الأجزاء الإيقاعية، ذات الأطوال المختلفة والمركبة ببراعة .

لكن، إذا ما قمنا بخطوة أخرى، فستغلق الدائرة التي تعيدنا إلى أكثر الأبيات الكلاسيكية كلاسيكية، أعني البحر السكندري. وقد نشرت "لا بلوم"، في الأول من أبريل ١٨٩٢، مقالاً عن "ريوتور"، "فتى المستقبل"، ونشرت له عدة "نثریات موقعة"؛ وسأنقل بداية واحدة منها، "القَميص المُسَخ"، التي كانوا- فيما يبدو- "يتحدثون عنها كثيراً" في هذه الفترة (والقَميص المذكور رمز للْبُوس) :

ألاً أستطيع التخلّي عن القميص المُسَخ، الممتلئ شحماً
والكُتيب، بثنيات تفوح بروائح تخفي المني، القميص المليء بهذا
الطين المنفر لكل حرماننا .

لقد ظل شاحباً دائماً على جسدي الطفل، يحتويه بخرقه ذات
لون ثابت بشع، ورغم هذا دائماً، فتحت القميص المُسَخ، عثرت
على جسدي الطاهر والغض مثل الزعتر...^(١٤٨)

ها نحن قد عدنا- هذه المرة- إلى كل فخامات وعبوديات البيت الكلاسيكي: القافية الغنية، بحروف التأكيد الصامتة (لكنها لا تشكل- مع ذلك- قافية بالنسبة للعين، مادامت tent تصنع قافية مع thym)؛ والحساب الدقيق للمقاطع اللفظية، مع وقفة ثابتة تماماً بين شطري البيت: ما من بيت ثلاثي المقاطع؛ فريوتور لا يمنح نفسه حتى الحريات التي اكتسبتها الرومانتيكية .. وبطبيعة الحال، نرى عودة ظهور الإرجاء (القَميص الممتلئ / بهذا الطين المنفر) وأكثر أنماط التعاكس كلاسيكية، لضرورة النظم الصارم: "يحتويه بخرقه ذات لون ثابت بشع" .

لقد انغلقت دائرة قصيدة النثر البارناسية مرة ثانية: لم يتبق أي شيء من الحريات- ولا الإمكانات- الخاصة بالنثر. وحدها الحيلة الطباعية هي التي تتيح وضع عنوان "نثر موقع" على أبيات "ريوتور" .

بول فور

في النقطة التي وصلنا إليها، يبرز تلقائياً اسمه في الذهن: "بول فور". فبعد الأمثلة التي ذكرتها، يمكن لشعر "بول فور" أن يبدو- في بادئ الأمر- لا كتجديد عبقرى، وإنما كإنجاز ضروري للتطور الحتمي الذي يعيد قصيدة النثر "الفنية"- في مساعيها من أجل التماثل، والتوازن، والانتظام- إلى القوانين نفسها التي تحكم الشعر. وإذا ما تأملنا التواريخ، فسنلاحظ- بالفعل- أن

دواوين "بول فور" الأولى - "ممة صرخات هنا" و"الأصابع في المفاتيح تقريراً"، عام ١٨٩٥ - لاتزال مكتوبة في أشعار حرة للغة: ويلاحظ "إ. بيلون" - في "إرميتاج"، أبريل ١٨٩٥ - أنه "لا وجود هنا لأشعار، بل نثرية موقّعة مزعجة، عيبها أنها نتاج موهبة". وفي هذه الفترة، كانت "أشعار" بول فور تلام على أنها نثرية موقّعة في واقع الأمر؛ واعتباراً من عام ١٨٩٦، سيكتب "أناشيد غنائية" في شكل نثر^(١٤٩)، وستُلام - آنذ - على أنها أبيات في واقع الأمر^(١٥٠). عندئذ، يُطرح السؤال: هل "بول فور" استكمال عادي لـ "جلوار" و"ريوتور"، إلخ .. تسبق "نثرياته" النظامية - إذا سمحت لنفسه بقول ذلك - نثرياته (بصرف النظر عن "منديس"^(١٥١))؟ أم أنه خلق حقاً "أسلوباً جديداً"، مثلما يؤكد "ب. لوي"^(١٥٢)؟

و نحن نمتلك المعلومات الكافية - من "بول فور" نفسه - حول ما أراد تحقيقه. وقد صرح - عام ١٩٠٥ - أنه سعى إلى "أسلوب يمكن أن ينتقل، وفقاً لرغبي - من النثر إلى الشعر، ومن الشعر إلى النثر: والنثر الموقع يمثل الانتقال. وبذلك لا يصبح النثر، والنثر الموقع، والشعر الحر، سوى أداة واحدة متدرجة"^(١٥٣). ولا تتمثل محاولة الشاعر إذن - وهي في ذلك مختلفة، مثلما نرى، عن المحاولات "البارناسية" - في طباعة الأبيات الموزونة على هيئة النثر، مثلما تكرر كثيراً على سبيل التزيير، بل - بالأحرى - في استعادة محاولة الرمزيين الكبرى: انصهار الشعر والنثر في لغة شعرية واحدة - اللغة "الكلية" التي تنبأ بها "ش. موريس"^(١٥٤). لكن، كيف نجد أسلوباً "يمكنه أن يتوافق مع الشعر والنثر"؟ "لقد بحثت في النطق الطبيعي عن قانون إيقاعه، مثلما يقول "بول فور"، وحاولت التأكيد على تفوق الإيقاع على براعة العروض". وبذلك، فلن يتدخل عدد المقاطع اللفظية في نظم الشعر، بل ما يسميه "كيفية الثقل"، وهي كيفية "تغير حسب المكان الذي تحتله الكلمة في الجملة". ولكن، ربما يكون هنا ما هو أكثر أصالة في تقطيعات "الأناشيد الغنائية": "بشكل عام، فإنني لا أحسب المقاطع اللفظية الصامتة في وزن البيت، إلا من أجل إحداث تأثير مطلوب، حسب ما يصرح الشاعر. إنني أمارس الإدغامات الطبيعية"^(١٥٥). وتتطلب "الأناشيد الغنائية الفرنسية" إذن - مثلما أكد "ب. لوي" منذ عام ١٨٩٧ - "لا الإلقاء الخاص بالشعر، بل إلقاء النثر الموقع"^(١٥٦). فهل من الصواب أن نضيف، مثلما يفعل، أن "العودة الوحيدة، أحياناً، إلى القافية أو إلى السجع، تميز هذا الأسلوب عن النثر الغنائي"؟ أعتقد أن الأكثر دقة أن نرى فيه - بالتوافق مع نوايا الشاعر - نثراً موقّعاً إلى هذا الحد أو ذاك، حيث تختلط فيه - إلى حد بعيد - عدد كبير من عناصر الشعر "المتحرر". ذلك ما أشار إليه جيداً "ه. دي رينيه" في دراسة غير مشهورة نشرتها "ميركور" عام ١٨٩٧، وتعتبر من أفضل الدراسات التي لا تُحصى المنشورة حول "بول فور"^(١٥٧):

والنظم المتخفّ، المتناثر، ينعشها، ويدعمها بالمحارفات والأسجاع. وهو يختلط بمادتها. إنما قصائد بوضوح. وقد أرادوا

النظر إليها باعتبارها "قصائد نثر"، وهو ما يعني، في اعتقادي، إساءة الظن بمقاصدها ونوعيتها. ففي التقنية البودلية، على سبيل المثال، أتبين شاعراً عكسياً هو الارتقاء بالنثر إلى مصاف الشعر دون صياغته، بينما يدخل الشعر هنا في مادة أوسع وأكثر سهولة، دون أن يندمج وينوب وينساب فيها، مثل الطحلب اللين في التيار الذي يجعله يتماوج في شفافية هاربة^(١٥٨).

لا شعر ولا نثر إذن^(١٥٩)، أو- بالأحرى- الاثنان معاً في آن، وقد أصبحا "أداة واحدة متدرجة"؛ وكى أوضح الأمر، سأستشهد- لا كما يفعلون عادةً، بقصيدة يسيطر عليها الترويع النظمي (كترويع طبعي إلى حد أن الأبيات تتولد أحياناً عفويّاً في النثر الذي يريد الابتعاد تماماً عن التّظلم)^(١٦٠)- ولكن ببداية قصيدة "كوسي-لو-شاتو" من ديوان "إيل دي فرانس"^(١٦١). وفيها نرى الفقرة الثالثة، الأكثر عادية، تعود إلى نثر يكاد يكون حرّاً:

قلتُ لنفسي، سأرى سحبا جميلةً مستديرةً، وأنا أعبر المدينة المفتوحة على زرقة السماء، وهي تولد الواحدة من الأخرى مثل فقاعات صابون، على سقف يصطف على قمته الحمام .

إلى اليمين، قلت لنفسي، في هدوء الجو، برج كنيسة متمواج اللون يناجي الوقت؛ إلى اليسار، ستضع امرأة مترهلة بأصابعها المجبولة من الورد إكليلها المصنوع من السهام على جبين .

أنا قادم. هو ذا حقاً. برج حمام، امرأة مترهلة، سُحب، لا شيء ينقص فيه. هيه ! ها هي، قلت لنفسي، "كوسي-لو-شاتو"، وهذا السقف الذي يصطف على قمته الحمام، يؤوي- لحسن حظي- فندق .

ومن المناسب هنا الإشارة إلى أهمية "الإدغام الطبيعي"^(١٦٢) الذي يمنح الأسلوب مظهر اللغة الشفاهية، ويكفي لتمييزه عن الأسلوب "المنظوم" الذي استخدمه الكتاب الذين سبق ذكرهم: وهكذا سيكون لبنت "رامبوسون" الذي ذكرته: "وصانعو قوالب الرخام في الأجرار" لا عشر مقاطع لفظية- بلاشك- طبقاً لبول فور، بل تسعة، وبالمثل ينبغي أن نقرأ هنا: "Je verrai, me disais-j(e), de beaux nuages ronds, en traversant la ville ouverte au bleu du ciel, naître les uns des autres (ت) = autr(es) des bull(es) de savon, sur un toit dont le faite align(e) des tourterelles (ت) نفسي، سحبا جميلة مستديرة، وأنا أعبر المدينة المفتوحة على زرقة السماء، وهي تولد الواحدة من الأخرى(ت)، مثل(ل) فقاعات(ت) صابون، على سقف يصطف(ف) على قمته (الحمام)"^(١٦٣).

فما هي - الآن - قيمة القصائد المكتوبة بهذا المنهج ؟ يبدو أنه إذا ما كنا نذكر دائماً أكثر قصائد "بول فور" اتساقاً، فذلك لأنها الأجل، الأجل بلا مثالب: فثمة شكل منغم يتجاوب - بشكل عام - في "أناشيد غنائية" مع إلهام رفيع، ومع حالة من التوتر الغنائي الكبير. لكن الأمر يتعلق - عندئذ - بأشعار حقيقية. حتى "الإدغام الطبيعي" لا يبدو لي في موضعه إلا في "الأغنيات ذات النمط الشعبي، الغزيرة فضلاً عن ذلك (يعرف الجميع الدائرة) الشهيرة التي ينبغي نطقها هكذا : " Si tout' les fill' du monde/voulaient s'donner la main,/tout autour de la terre/ell' pourraient faire un' ronde تالعالماً/ يردن أن يشبكن أيديهن/ حول الأرض كلها/ يمكنهن أن يصنعن دائرة" ^(١٦٤)، وهو (الإدغام) يمكنه - في موضع آخر - أن يثير الشعور بالضييق، بتردد إيقاعي، لا يصنعه "بول فور" - بشكل خاص - دائماً: فلماذا، في المقطوعة المذكورة، " nuages ronds = سحب مستديرة"، لا " naugc(es) = سحيمستديرة"؟ ولماذا - بشكل أكثر إزعاجاً أيضاً - هذا البحر السكندري في "سعادة" ^(١٦٥): "لدى الملائكة المتمردين دائماً سرّاً"؟ لم يعد ثمة بيت شعر كلاسيكي، ولا بيت شعر شعبي - إنه شعر غير موقع d'érhythmé ، بلا اسم له في أي نظم للشعر .

أما مزج الشعر والنثر، فإنه يؤدي - مرةً أخرى - إلى تنافر النوعين: فعندما يتدخل النثر، ترغخي الأداة الشعرية، ونقع - عمومًا - في العادي أو في الشرثرة ^(١٦٦). وثمة حالة واحدة يبدو لي فيها هذا الأسلوب المحين مستخدماً على نحو موفق: في الرواية، كنوع أكثر حرية، شعري وسردي في آن. وربما استطاع "بول فور" - في "لويس الحادي عشر، رجل غريب" (وهي رواية تاريخية، من أوائل أعمال "بول فور")، وفي "مكونز كومب" (وهي رواية سحرية وفلسفية في آن)، وفي "لوسين" بعنوانها الفرعي: "رواية غنائية" - أن يخلط، بفانتازيا أكبر، الشعر الأكثر حرية - إلى هذا الحد أو ذاك - بالنثر الموقَّع إلى هذا الحد أو ذاك، دون أن يثير انزعاج القارئ. هنا يمكن للشاعر أن يتبع بحرية ما يبدو له أنه شعاره: "إني أخلق على جناح "الفانتازيا" ^(١٦٧)، ويخرج لسانه للنقاد .

لكن الناقد سيخلص - بعد كل حساب - إلى أن هذه الفانتازيا، وهذه التعددية في الأشكال التي لا تنتمي إلا إلى "بول فور"، لا يمكن لها أن تلائم آخرين - ويبدو أنه قد ثبت تماماً استحالة صنع التركيبية من الشعر المنتظم وإيقاعات النثر حتى من باب التعريف، في الشعر الغنائي على الأقل. فالشعر الحر وحده هو ما استطاع - إلى حد ما - مثلما يلاحظ "أ. بونيه"، أن يستعير من النثر بعضاً من إيقاعاته ^(١٦٨) .

وقد أرحأنا قليلاً بحث "أناشيد غنائية فرنسية" للشعراء "التشكيليين" و"البارناسيين": والواقع أن "بول فور" ليس بارناسياً ولا رمزياً، ومن المستحيل حقاً تصنيف شعره: فبحكم تاريخه، وبحكم

إلهامه، سيرتبط هذا الشعر - أكثر - برد الفعل ضد الرمزية. وينبغي أن نضيف - من ناحية أخرى - أنه أكثر حرية في تنوعه (رغم عودته النسبية إلى المقطعية اللفظية) من المحاولات "الفنية" المسجلة في نشاط الرمزيين مثلما في نشاط البارناسيين. وهو ما سيتضح في الصفحات التالية .

قصيدة النثر "الموسيقية"، البودليرية والرمزية

وكما قلت، لا يمكن شاغل "الكتابة الموسيقية" - لدى الرمزيين - في الرغبة في جعل الأدب سلساً، ومرناً وحيوياً، كرد فعل على الجمود البارناسي: فالأفكار الخاصة بالتركيب والوحدة، التي تلاحق الرمزيين، تشكل محاولاتهم الفنية ذات المدى الأوسع إلى هذا الحد أو ذاك؛ ولا شيء يشير الدهشة إذن، إذا ما انتظمت قصائدهم النثرية في تكوينات صارمة وذات مظهر دائري (بلازمات، واستعدادات للتعبيرات، و - في أغلب الأحيان - عودة للموضوع الأول في الخاتمة). وهكذا يتمكنون، من خلال احترام الوحدة الشكلية، وسيادة نظام بنائي على الفردانية الفوضوية، من مقارنة التكوينات البارناسية الصارمة، التي يتميزون عنها - بشكل خاص - باستخدام الرمز، وبخصوصيات تركيب الجملة والمفردات، والميل إلى الإيحاء لا المباشرة، وفي أغلب الأحوال أيضاً - علينا أن نذكر ذلك - بانعدام البساطة. فكيف أعفي نفسي من ذكر "السماك الأحمر الصغير في حوضه الزجاجي" أو "تشريح قصيدة نثر"؟ وهذه المعارضة - المنشورة في "ميركور" في أكتوبر ١٨٩٢، بتوقيع "كازي" (اسم جماعي مستعار يشمل "ر. دي جورمون" و"الفريد فاليت" و"البير أورييه") - مفيدة أكثر في مظهرها الهزلي. "إنه غلط مكتمل للمعارضة، يقلد، ويتنقد، بل حتى وهو يكشف عن الالتواءات ويفكك النهايات، يشير ويفسر آلية هذه القطعة الدقيقة من صناعة الساعات، قصيدة النثر"، مثلما كتب "ديفو" و"دوفيني" عند نشرها في كتابهما "مختارات من المعارضات" (١٦٩).

السماك الأحمر الصغير في حوضه الزجاجي

أو

تشريح قصيدة النثر

I

الحوض الزجاجي

في النظارة المزوجة بالأحلام، حوالى المساء الذي كان يعبر النافذة، كان يشحب، لبني اللون، وبراءته الشفافة كانت تبعث السرور في "الصديقة" الغامضة. سعادات المساء النائم، المفاجأ تماماً

يكونه صافياً، والكثير من الأحلام التمتعت في الحوض الزجاجي اللبني، حيث لم تمت الروح: عندئذ- كانت رؤى ثرية عن سيرك بيزنطي مع تلويح بأعلام خضراء وزرقاء، ورغم هذا لم تكن أسماك الشبوط خضراء ولا زرقاء: كانت حمراء ترنح في البراءة الشفافة التي كانت تبعث السرور في "الصديقة" الغامضة، "مجد الحلم"، المقرص مثل أبي الهول بين الأجنحة، أجنحة المساء الكثيرة- مجد حزين مثل الأطياف، إذ إن الزعانف كانت تجوب في شكل مروحة من خفافيش فظة في احترام سعادات المساء النائم، ورأيت العينين الفائقتين للصديقة الغامضة ترتقي نحو نشوة الإحساس بالخوف .

II

السماك الأحمر

يدورون، يدورون في حوض فكرهم الزجاجي. يفكرون في فئات، فئات، فئات خبز، وليست لديهم فئات فكر- في حوض فكرهم الزجاجي.

يفتحون الفم- آه ! الفم الجميل بشوارب الموظف الكبير- ولا يُنطق بأي صوت والمخ أيضاً أبكم مثل فهمهم، - في حوض فكرهم الزجاجي.

يختلج ذيلهم، يختلج، يختلج، وما من حيوان منوي يخرج منه كي يختصب شبكة البيض الأنثوي، لأن أعضاءهم عقيمة وعبثاً يستمنون- في حوض فكرهم الزجاجي.

بطنهم بيضاء، بيضاء مثل الحساء الأبيض، ومتفخة تماماً بغرور غير مؤذ من براز؛ يتفجر ها هي فقاعات، وعلى وجه الماء تنفجر الفقاعات، الفقاعات المولودة من البطن التافهة لسماك الشبوط- في حوض فكرهم الزجاجي.

زعنفتها سوداء، أصبحت رصاصية من السم الأرعن الذي يدوخهم، يجعلهم يدورون كحمير في طاحونة: دوري، دوري أيتها الأسماك الصغيرة التي لا تعض- في حوض فكرهم الزجاجي.

أجنابهم حمراء، بالأحمر الكتيب لرخويات الخريف، وقلوبهم
المتزوف أكثر ارتخاءً من بيت شعر حر سيعطن خلال ثلاثة شهور
ونصف كحوليات أمير "تروا-سيس" - في حوض فكره الزجاجي.

عينهم فيرونية* تمامًا، حضراء، لا نعرف لم، أحيانًا؛ والسمة
الصغيرة تنظر لكم بعيونها الفيرونية، الفيرونية إلى حد أنها مؤثرة،
السمة الصغيرة التي تتحول إلى سمة "فيرون" في حوض فكرها
الزجاجي.

تدور، تدور، تدور، السمة الحمراء الصغيرة في حوضها
الزجاجي.

III

استعادة للحوض الزجاجي

(حسب المنهج الفاجنري - لكن مع التبسيط)

في الفتور المزوج بالضحكات، حوالي الظهيرة التي كانت تعبر
النافذة، كان يبحر: الوردية بحمرته الياقوتية، كان يبعث السرور في
"الصديقة" الغامضة.

التي - بعد أن أفاقت من ذهولها - أخذت تتساءل :

- لماذا، أنا أيضًا، لست في حوض زجاجي ؟

- سأدور في حوض فكري الزجاجي.

في حوض زجاجي، في حوض زجاجي .

هجاء لاذع، نقلته كاملاً، لأنه يكشف - أفضل من أي تعليق مطوّل - كل الأساليب التي
يمكن أن توجد في الموضوعات الرئيسية، التكرارات، استعادة التعبيرات، والاسترجاع الختامي - أي
كل هذه المجموعة من "الوصفات" التقنية، المولودة مع قصيدة النثر، التي تميز القصيدة المبنية بشكل
دائري، مثل مقطوعة موسيقية - سواء استخدمنا المنهج الفاجنري أم لا .

ولن نرى - دون أن نمتلكنا بعض الدهشة - وسط هذه القصائد ذات الصبغة الرمزية
و"الفاجنرية" - من حيث البنية، إلى حد مقبول، في واقع الأمر - أربع "نثرات غنائية" كتبها

* نسبة إلى "فيرون"، من أنواع سمك الشبوط الصغير، ويعيش في المجاري .

الموسيقي الذي كان عليه- فيما بعد- أن يعارض الكتابة "الدائرية" بانطباعية متحررة من كل الأساليب الشكلية: أعني "كلود-آشيل ديوسي". وفي تلك الحقبة، التي كان يتردد فيها باستمرار على الوسط الرمزي لدى "فانيه"، كان "ديوسي" ما يزال مشبعاً للغاية بالفاجنية: فهل لهذا قرر- مثلما فعل "فاجنر" بالنسبة لأعماله الأوبرالية- أن يكتب بنفسه كلمات ألحانه الأربعة؟ يمكننا الاعتقاد أنه كان يبحث- بشكل خاص- عن تخليص اللحن من الصراع المحتوم بين إيقاع الشعر والإيقاع الموسيقي، إلى حد أنه كان يعتبر النشر أكثر ملاءمة ومرونة وأفضل توافقاً مع تغيرات مقام اللحن المعنى، لا سيما أنه يكتبه بنفسه^(١٧٠).

لكن ينبغي أن نسجل أن موسيقى هذه الألحان، إذا ما كانت الآن ديوسية (نسبةً إلى "ديوسي") بطريقة ساحرة- بهذه المرونة للحملة، وهذه التعاويذ المتمهلة وهذه الوثبات المفاجئة، التي تبشر بـ "بيلياس"- فإن الكلمات ماتزال رمزية للغاية، بتنظيمها "الدائري"، وجمالها الانحطاطي، وتوليداتها، واستعاداتها للتعبيرات المصطنعة إلى هذا الحد أو ذاك، ونحس فيها بتأثير "الكتابة الفنية"، رغم بعض الاكتشافات الناجحة- مثلما في هذه العناوين الموقفة: "من حلم"، "من ساحل رملي"، "من ورد"، "من مساء"^(١٧١). ثمه مسعى حقاً لتكرار التعبيرات المطبقة في "من ساحل رملي" على السحب أو الأمواج: "حرائر بيضاء مُنسلة .. حرائر خضراء قزحية .. حرائر خضراء مجنونة .. حرائر بيضاء هادئة؟" وما الذي يمكن اعتقاده عن بداية "من ورد"، المتأثرة بلاشك بـ "تخالب حادة" لمايترلينك :

في الملل الأخضر بشكل يبعث على الأسى لمخلب الآلام،
تحتضن الأزهار قلبي بسيقاها الشريرة ..

وقد لاحظنا أن معارضة "كازي" كانت تستهدف أيضاً هذه "الكتابة الفنية" والبطانة على الطريقة الشائعة نحو عام ١٨٨٦. والحق يقال إن الميل إلى التوليدات، والمرج المصطنع تماماً بين المجرد والملموس، والتعبيرات المبهمة والرمزية بتكلف، لم يعد يعيثُ فساداً سوى لدى بعض الشعراء من الدرجة الثانية (الذين يظل "ديوسي" متميزاً عنهم بكثير): فسنرى- بتوقيع "جاستون دانفيل"، على سبيل المثال- "الذكرى الهزيلة.. للقطور الكهنوتية بشكل غامض"^(١٧٢)، بينما يستدعي المدعو "ديكلاروي" "نزع غريزية لا تدبل ومؤلة"^(١٧٣)، يبدو أنها مستعارة- مباشرة- من "معجم بلوير".

وبعض الكلمات النادرة والغامضة أكثر خداعاً، وهي- بإصااتها الجميلة- تُسعد "ر. دي جورمون"، الذي أدان المؤثرات الضارة لـ "الهوس اللفظي"^(١٧٤) لدى الإنسان الذي التوت رأسه أحياناً. "أية موسيقى، حسبما يصرخ، يمكن مقارنتها بالإصاة الخالصة للكلمات الغامضة، أه زهرة بخور مرمر ! وأية رائحة لفيوضك العذراء، يا موقفة النزيف!"^(١٧٥)، وهو يجمع- بمتعة عامل

الفيسفساء، متبعاً أكثر الأساليب شيوعاً - أسماء نادرة من قوائم "زهور الأقدمين" (١٧٦) الطويلة (ثلاثة ثلاثة، مع لازمة في نهاية كل مجموعة)، من قبيل "البنتلة" و"الصاحل الخيمي" و"الوسن" و"الأرغامونيا" إلخ .. وأنجح قصيدة نشر "رمزية" لجورمون هي "السعادات البدائية"، التي نستحسنها ونحن نتساءل بقلق ما إذا لم تكن تكتنفها الرعة اللفظية (عبادة الكلمات ستكون أكثر دقة بلاشك) ومؤثرات أسلوبية خارجية تماماً- أزهار جميلة لمخلب، لكنها مقطوعة، ولم يعد النسخ يسري فيها:

ما الذي تريده مني، ظل "السعادات" البدائية، ولماذا تعود
لإزعاجي على مدى السنوات، في نفس الساعة، الأخيرة ؟

عطور خزامى متناثرة وزيزفون، سحر زهور الأحواض في
حداد، هُذب الفيجيليا! برودة الجداول الصافية في ظل شجر المغث
الغيور، نعناع لبدت فيه الضفدعة الملاك ذات العينين العذبتين !

- كل هذا ، يقول "الظل"، كي أذكرك أيضاً برائحة
الشوكران، الشوكران السامي المقطوع في الخضرة الصباحية، كي
أذكرك بالشوكران ورائحته الاستثنائية، المجرمة (١٧٧) .

وعلى أية حال، فإن "ر. دي جورمون"- بالنسبة لمبا لغات الرمزيين (١٧٨) في "الكلام
الملتبس"، والصياغات الفاجنرية- يمثل عودة إلى الوزن، إلى الكلاسيكية؛ وهو قد يقترب - بمعنى
ما، عبادته للكلمة النادرة والصائنة، المحبوبة لذاتها خارج المعنى الذي تعبر عنه (١٧٩)- من
البارناسيين (١٨٠) .

ومن المفيد- بشكل خاص- أن نتابع، في مؤلفات الكاتب نفسه، التطور الذي أعاده من
الرمزية إلى الكلاسيكية؛ وخاصة عندما لا يكون هذا الكاتب- فضلاً عن ذلك- سوى "ستيوارت
ميريل"، أكثر شعراء النثر الرمزيين موهبةً، وواحد من أكثر من تأمل هذا الفن المعقد الخاص
بقصيدة النثر. ها هو ما قاله عنها في نوفمبر ١٨٩٣ في "ارميتاج" :

أريد من جانبي، أن تكون ذات إيقاع محسوس للغاية مع
استعدادات، ولازمات ومحارفات متعددة: شيء ما متموج ومتنوع
مثل شعر العبرانيين. والموضوعات، أريدها منتقاة من بين أكثر
الموضوعات ملاءمة لعظمة اللون والموسيقى، وفي رأيي الخاص، فإن
قصيدة النثر، الأكثر حرية من الشعر الغنائي، والأقل خضوعاً من
الخطاب المنطقي، قد تثير الاضطراب بسحر ما مزدوج الجنس،
متأرجحة دائماً بين القاعدة والحرية .

وكما نرى، فإن "ميريل" - مع شعوره الحاد بأن قصيدة النثر تجذبها، في جوهرها، قوتان متعارضتان، "القاعدة" و"الحرية" - يعرفها، من جانبها، باعتبارها نوعاً مبنياً و"ذا إيقاع محسوس للغاية"؛ وقد أصبح من المتوقع - فضلاً عن ذلك - أن يؤدي ميله الواضح للغاية إلى المحارفة، والتناغم المقلد^(١٨١)، وميله أيضاً إلى اللازمات والتكرارات (فلنقرأ أشعاره!)، إلى استدرجه لكتابة قصائد نثر ذات إصابات منتقاة موزونة للغاية ومبنية بقوة. لكننا نشهد الإلهام الشعري داخل هذه الصيغة الفنية الصارمة، واللغة التي تتشكل فيها في آن، وهي تمر بثلاث مراحل، كلما تخلصت من المبالغات الرمزية .

وأول نمط للقصيدة، الرمزية الخالصة، يكمن في ديكورات أسطورية ذات مجازات باذخة، تخدعها لغة متألفة تجري جملها بعظمة نحر: إنها حقبة "استعارة"^(١٨٢) و"دراما"^(١٨٣) و"بلد أنهار الدم"^(١٨٤) و"الفرقى"^(١٨٥). وها هي الفقرة الأولى من القصيدة الأخيرة، الممثلة تماماً لهذه الطريقة "الزخرفية":

شقراء في سيمارها* البنفسجي المزخرف بأحصنة "قارن"^{**}
الذهبية، جاءت الأميرة، عبر هذا الغسق الكهنوتي الذي تخضبه
بالدماء يبارق كل الأبراج، لتتكئ على سياج الجسر الذي يربط
بقوس من الرخام، فوق "نهر الدموع"، ساحة الحيوانات الخرافية
بسجن أسرى حبه .

هذه القصيدة ذات بنية ثلاثية واضحة^(١٨٦)؛ وكل فقرة تتكون من جملة واحدة طويلة، منظمة بشكل تناغمي، غنية بالكلمات الباهرة؛ ويعود استدعاء "السيمار البنفسجي المزخرف بأحصنة قارن الذهبية" كي ينهي القصيدة، التي يتسم رمزها، والحق يقال، بالغموض الشديد، إلى حد أن يخنفي تحت عظمة الاستدعاء. ونجد - في "الأميرة التي تنتظر"^(١٨٧) (التي أشرت فيما سبق إلى تكوينها المتوازن للغاية، في مجموعتين من أربعة مقاطع) - استعارة أسهل في الإدراك. وعلى أية حال، تظل كل هذه الشخصيات الكهنوتية، وكل هذه الديكورات الخاصة بالأسطورة، تقليدية تماماً، وغير واقعية بشكل بارد في عظمتها .

وستكشف لنا مرحلة ثانية، مازال رمزية، "ميريل" وهو يتطور نحو مزيد من البساطة، ونحو فن أكثر إنسانية. ألم يصرح، منذ عام ١٨٩٣، أن المدرسة الرمزية "كانت مصابة بداء المبالغة"، وأنه "يمكن التعبير عن كل الأفكار الجديدة باللغة التي تكلم بها أجدادنا"^(١٨٨)؟ وهو ما يعني أن لغة قصائده ستصبح أكثر بساطة ومباشرة، كما في "ملك ييكى"^(١٨٩)، على سبيل المثال :

* ثوب نسائي فضفاض .

** حيوان أسطوري له جسم حصان، كان القدماء يفترضون له قرناً وسط جبهته .

أنا ملك على وديان معتمة. جالس على عرش من حديد،
ورأسي بين يدي. وما معطفي سوى خرقة، وقد صعداً سيفي تحت
المطر، ورميت صولجاني في نهر بلد بعيد .

وفيما بعد أيضاً، سيتخلّى "ميريل" عن كل رمزية؛ وفي هذه المرحلة الثالثة، حتى آخر قصيدة له، ظلت غير مكتملة ("نومي آتكير"، عام ١٩١٥)، سيتفرغ للإلهام الغنائي لـ "قصائد حسب صغيرة" و "قصائد غير منشورة" أو لم تكتمل^(١٩٠). هذه المرة، يبحث الشاعر - دون أن يتخلّى عن شاغل الإيقاع والإصاة - عن تفجير الانفعال في شكل بسيط ومحبوك أكثر فأكثر. والقصيدة التي تبدأ بـ "أذكرين اليوم الذي منحتيني فيه شفتيك؟ وعينيك ويديك؟"، التي أعاد "م. ل. هنري" نشر مخطوطها المنقح^(١٩١)، تتألف من بعض الموضوعات الكبرى البسيطة، متمحورة حول فكرة مركزية: تتحقق هذه البساطة في الأسلوب: فالتصحّيات قائمة - بشكل خاص - على الحذف والتكثيف^(١٩٢). فمن فرط الحذف المتعاقب، يصل "ستيوارت ميريل" في النهاية إلى الشكل الأنقى، والأكثر تجزئاً .

لكن كثيراً من الشعراء الشباب - من بين من يسعون إلى إخضاع قصيدة النثر للقوانين "الموسيقية" - قد تخلّوا مبكراً جداً لا عن الجمالية الرمزية وعادتها الأسلوبية فحسب، بل أيضاً عن الديكورات الأسطورية والشخصيات المجازية، والرموز الغامضة. وتتم العودة إلى الغنائية، ونعود إلى الطريق على حُطَى "بودلير" .

وهذه العودة إلى "بودلير" (التي تتوقف - مع ذلك - عند بناء القصيدة، الذي يظل صارماً) تتضح لدى عدد من الشعراء الشباب^(١٩٣): فعندما يكتب "ش. ميركي" في "على الماء"^(١٩٤): "انظر، يا قلبي، ها هو الوهم الأعظم للمساء .. بالقرب منا، غابة من الصواري، زحام من المراكب والكائنات، إلخ .."، يمكننا أن نخصي التأثيرات. وهناك كاتب آخر، "ر. شيفيه" - الذي سيُشبهه "ب. آدام" ببودلير^(١٩٥) - يبدو أنه استعار من "بودلير"، وهو يؤلف "ظلال وسرابات"^(١٩٦)، لا بعض الموضوعات فحسب، بل الرغبة في جملة سلسلة، قادرة على تمثيل "توجّات أحلام اليقظة": فقصيدته الراقصة بالحلقات^(١٩٧) ("لكن إيقاع رقصتها هو ما يبهري، وتذوي روحي مع الرشاقة المتلوية لجسدها المشوق الذي يدور") إنما هي بودليرية من ناحيتين، بالإلهام والأسلوب. وفضلاً عن ذلك، فإن "شيفيه" أكثر توفيقاً هنا مما عندما يسعى إلى التماثل في القصائد القصيرة، حيث لا نرى - بشكل مفرط - كيف يمكن لبلاغة النوع أن تصبح مصطنعة ...^(١٩٨)

و"ج. سارازان" بودليري آخر، وهو ليس مؤلف "ستور" فحسب، وإنما مؤلف قصائد نشر مهملة ظلاً: مقطوعات كتبت بين عامي ١٨٩٠ و ١٩٠٠، وجمعت عام ١٩١١ في "غنية الشاعر الشارد". والمقدمة - التي يصف فيها الإيقاع الشعري للنثر - تذكرنا فعلاً بمقدمة "سأم

باريس": "تخلق الروح في حركتها- غريزياً- تعبيرها الموسيقي، وتعرضه بحرية تامة، وتنوعه حسب رغبتها وحسب التحويرات الخاصة بها، ثمده أو تُسرعه". وقصائده المكتوبة من كل مكان (من هنا يكمن العنوان)، وفي فترات مختلفة، متنوعة إلى حدٍ بعيدٍ في النغمة والشكل: فإذا ما بدا أن القصائد الأولى تشير إلى جهد واضح في الإيقاع والبناء الدقيق (إيجاز، ومقاطع متماثلة، ولازمات)، فإن الأخيرة تميل - بالأحرى- إلى التأمل الأخلاقي والفلسفي. وسأورد قصيدة "ليلة صيف"^(١٩٩) كاملة؛ إذ يبدو لي اقترباً من الكمال في هذا النوع الصعب الذي يتمثل في البناء القائم على الموضوع، في شكل عذب وموزون لـ "كل" شعري تتواصل فيه العناصر الوصفية والعناصر الغنائية وتتوازن بتناغم، محتلة مكانها في الأرابيسك الكلي، مثل الألوان في لوحة، ومثل نغمة في مقطوعة موسيقية .

الوقت متأخر وعذب في الليل، الوقت متأخر وعذب على
البحر؛ ترفرف النسمة وتصدر الحفيف مثل الجناح، تنسل وسط
الصمت؛ إنه ليل الصمت والنسيم، في المدينة الصغيرة القديمة
البحرية.

ترن خطوتي عبر شوارع الظلام والقمر، عبر الشوارع القديمة
الخرافية: بالقرب من أمواج البحر الناعس، وعلى الأسوار القديمة
التي تجعلها (الأمواج) مثل المحمل، بأية عذوبة مفرحة تسترخي
أشعة القمر ...

أسيحيء إذن يوم لن أكون فيه، ولن أعود أشعر فيه بهذه
الأنفاس القطيفية تلمسني، حيث ستكون عيناى مغلفتين في ليالى
الظلام والقمر ... في المدن الصغيرة القديمة البحرية ؟

وسنلاحظ أن الفن لا يتمثل - هنا- في البحث عن الأوزان المنتظمة (يمكننا- مع ذلك- أن نلتقط عدة بحور سكندرية، وتماثلات ثنائية^(٢٠٠) أو ثلاثية^(٢٠١))، أو المحارفات البليغة (" frôle à la façon d'une aile = تصدر الحفيف مثل الجناح"، إلخ ..) أو الإصابات التي تتجاوب مع بعضها البعض ("avec quelle douceur bienheureuse les rayons de la lune reposent" = بأية عذوبة مفرحة تسترخي أشعة القمر)- وإنما في ترتيب الكلمات (التي اختيرت لبساطتها الشديدة) بحيث تخلق، مثلما يقال في التصوير الزيتي، صبغة عامة، مثل استعادات للنغمات: سواء بالتكرارات البسيطة (هكذا تقارب "ليل الصمت والنسمة" وتربط اللفظتين الموجودتين في الجملة السابقة، منفصلتين وموضوعتين في الطرفين)، أو باستعادات أكثر براعة (doux = عذب استعادة لعذوبة douceur ، velouter = يصبح قطيفاً استعادة لـ souffles de velours أنفاس قطيفية، frôle = تمس استعادة

لتلمسني = effleurer التي تحمل نفس المعنى والإصاغة؛ وهي ليست استعادةً للكلمات فحسب، وإنما للأفكار أيضاً (أي الأفكار الشعرية)، التي تم تناولها، لتخدمني- هذه المرة- في مقارنة موسيقية، مثل "تيمات" تظهر ثم تعاود الظهور في شكل آخر، أو تولّد تيمّةً أخرى ستتطور بدورها: فهكذا يستعيد المقطع الثالث ويوحد- على النمط الغنائي- موضوعي النسمة (الذين كانا في البدء وصفيين) التي "تترفرف وتصدر الحفيف" (في المقطع الأول) و"شوارع الظلام والقمر" (في المقطع الثاني)؛ وسنلاحظ أيضاً كيف تقود أفكار عن الظلام والشيخوخة ("مدينة قديمة، شوارع قديمة، متاريس قديمة") إلى تطوير أخير- بطبيعة الحال- عن الموت .

وفي قصيدة كهذه، نشعر بتأثير مزدوج لكل من "برتران" و"بودلير" يتوحد بتناغم لإنتاج الشكل الأكثر كمالاً لفن تركيبي وموسيقى: فالتركيب المقطعي يتحقق- هنا- بتأثير "بودلير"، والعنصر الغنائي يجرف التصويري؛ وبالعكس، فإن هذا النثر الغنائي- بلا مغالاة، الذي "يتوافق" فيه الشعور الحميم مع المشهد الطبيعي، والذي يدين بالكثير إلى "بودلير"، وربما "هايني" (٢٠٢)- منظم فنياً من خلال "البلمرة" الفنية التي تجعل منه كلاً ملتصحاً بلا تصدع. وهكذا نصل إلى كلاسيكية حقيقية، إذا ما قصدنا من ذلك نظاماً مؤسساً بعناية، تتجسد فيه كل الاندفاعات في أشكال فنية، متسلسلة في سبيل المجموع .

ويثير الانتباه أيضاً أن نرى كيف يستوعب مدير "في ليتيرير"، "لويس لورميل" (٢٠٣)- ربما لفقدان الموهبة الشخصية الحقيقية- الاتجاهات المتعاقبة في عهده ويغذي بها قصائد نثر ذات مفهوم "كلاسيكي" للغاية، كتبها بين عامي ١٨٨٧ و ١٩٠٨. فوفقاً لتأثير اللحظة، ستكون "لوحات روح" (٢٠٤) أوركسترا لية (مثلما في "تناغمات" التي يرجع تاريخها إلى عام ١٨٨٨، ومقطوعات "صباح" و"لأي ومزمار" و"ظهيرة" (٢٠٥))، ورمزية، مثلما في "كائنات بحرية"، المنشورة في أبريل ١٨٩٣ في "في ليتيرير" (٢٠٦)، ورامبوية ... لكن كل هذه الترععات خاضعة للانضباط الصارم لبنية منظمة، يسودها الاعتدال في المشاعر والأسلوب. وها هي مقطوعة صغيرة ناجحة للغاية، تختلط فيها- بنجاح- تأثيرات من "بودلير" (٢٠٧) و"رامبو" (٢٠٨) و"مالارميه" (٢٠٩): "رؤيا الليل"، المنشورة في "آر ليتيرير"، في أبريل ١٨٩٣ :

كان يمر من هنا: قابلته، محييةً ومبتسمة، مالت رأسه إلى الجانب قليلاً، هكذا حتّى، في الغسق؛ كان شعره ذهبياً فاتحاً. وسياج الجسر، العجوز للغاية، يلتمع في الشمس الغاربة .

طرفة عينين، قبضة يد، قليل من الكلام. كان يبدو حزيناً. بعيداً عن العامة المنهمكة، لا يمضي إلى أي مكان، مشغولاً في غباء بلاشيء، والشمس في الأفق كانت تغرب بعنف .

وا أسفاه ! وسط نفس المارة واللامبالين، تزدهر الشمس
العجوز دائماً، لكن هذه البسمة ... هل كانت حلمًا؟
كان يمر من هنا، أمام السياج الذي يلتمع .

لدينا هنا- في إنجازها البارع- قصيدة "أحزان أوليمبوس" مصغرة، في حالة ميدالية " من لحم
of meat "، كما كان "هويسمان" سيقول؛ لكن "هويسمان" كان سيعثر- حسبما أعتقد- على
الرسم التخطيطي إلى حد ما في صفاته التجريدي. فالبحث عن الكلاسيكية لا يتحقق بدون
التضحيات: التضحية بالتعقيد من أجل الصفاء، والتضحية أيضًا بالانفعال الذي لا يمكن أن يدوم
إلا نقيًا، وتحت السيطرة. وثمة المخاطرة بالانتهاء لا إلى تبسيطة معينة فحسب، بل إلى نوع من
تحميد الانفعال الأولي .

وما ينبغي قوله- بشكل خاص- هو أن هذا الشعر السكوني، المتوازن بتناغم، ليس أفضل ما
يلائهم "الأجيال الأليمة أسيرة الرؤى" (١٩١٠) في نهاية القرن التاسع عشر؛ فقصيدة النثر "الفنية"- التي
يخضع فيها الانفعال للسيطرة، محكومًا بأن يصبح عنصرًا جماليًا، ويدعن تركيبه للقوانين الدائرية
الكبرى للعالم المدرك "في شكله الأبدي"- هي نوع من الانحراف الزمني بنفس طريقة الأشكال
المتسلسلة بصرامة للنظم المنتظم. ففي حقبة ترعزت فيها كل الأبنية الاجتماعية والأدبية أيضًا،
وكان المرء فيها قد رفض الاندماج في العالم الموجود سلفًا، ليطالب باستقلاله الخاص وبارادته
الفوضوية، لم يكن من الممكن للشعر أن يظل خارج هذا الاضطراب وهذا الجهد التحرري. وقد
تحققت خطوة حاسمة، مع الشعر الحر، في طريق التمرد الفوضوي الذي يمثل استعادة للفردية في
نفس الوقت: لقد بدأ تمرد شعري لا يمكن لأي شيء أن يغير من اتجاهه. ولم يعد الجيل الثاني من
الرمزيين يريد الاستماع إلى أي حديث عن مدرسة، أو قيود شكلية من أي نوع؛ ولم يعد ممكنًا
لقصيدة النثر- حتى في شكلها الفني والتركيب- أن ترضي أتباع "رامبو" و"لوتريامون"؛
وسيقودهم السعي من أجل صيغة فردية إلى النثر في بادئ الأمر "الحل السهل oratio soluto"،
الأكثر حرية في شكله والأكثر تنوعًا في إمكانياته في آن. ومنذ عام ١٨٩١ حتى عام ١٨٩٧،
ستكون تعددية الأشكال هي قانون الأدب الشعري .

(٢) تعددية الأشكال (١٨٩١ - ١٨٩٧)

لا أنوي- هنا- بحث كل مظاهر هذه التعددية الأدبية بالتفصيل، أو توضيح كيف بعثرت
الميول الفردانية، وبالتالي الانفصالية والمتباعدة، التي امتدت من عام ١٨٩١ حتى عام ١٨٩٧،

محاولات الأدباء الشبان في كل الاتجاهات التي يقدمها النثر^(٢١١). فما ينبغي تسجيله هو أن النثر - في كل أشكاله - يطمح إلى أن يصبح قابلاً للشعر: ففي عام ١٨٨٦، ذكر "ت. دي يزيو" كلاً من "ميشليه" و"رينان" و"فرانس"^(٢١٢) باعتبارهم من "موسيقى الكلمات"؛ وسرعان ما سيقوم "مالارميه" بتعريف "القسيده النقدية"^(٢١٣). ويتصادف هذا التوسيع لمفهوم الشعر مع اختيار صيغة قصيدة النثر "الفنية" ذات الشكل الثابت، وأيضاً مع المظاهر الجديدة لقصيدة النثر، الأكثر حرية وتنوعاً، التي تقرها من النثر الحقيقي الرغبة في اتخاذ "إيقاعات الفكر"^(٢١٤) بدلاً من تنسيق الحمل لغرض جمالي شكلي .

وهكذا نرى تزايد ظاهرة التأثير المتبادل بين الشعر والنثر التي قد تكون، مثلما تم الاعتقاد، العلامة الفارقة للأدب الحديث^(٢١٥): فقد سبق للشعر الحر - في اقترابه من إيقاعات النثر - أن قدم تجلياً واضحاً لها؛ والآن، سنرى (في الاتجاه المعاكس) الأنواع المقصورة حتى ذلك الحين على النثر وهي ترتقي حثيثاً إلى المستوى الشعري. فلم يعد الأمر يتعلق - إذا جاز القول - بكتابة قصائد نثر، بل - بالأحرى - بكتابة النثر في قصائد. فالثورة الأدبية، التي بدأت في وضع كل الكلمات على قدم المساواة الشعرية (إنه تصريح "هوجو" الشهير: "لم تعد ثمة كلمات عامية ..")^(٢١٦) قد استمرت بإقرار المساواة الشعرية بين كل أشكال التعبير (وهو إعلان "مالارميه" الذي لا يقل إثارة: "الشعر في اللغة حيث يكون ثمة إيقاع. والحقيقة أنه لا وجود للنثر: هناك حروف الأبدية، ثم أبيات مكثفة إلى هذا الحد أو ذاك، مسهية إلى هذا الحد أو ذاك ..")^(٢١٧)، وتنتهي حاليّاً بالمساواة الشعرية بين الأنواع الأدبية (من هنا تكمن تصريحات من قبيل تصريح "ر. دي جورمون": "الرواية قصيدة؛ وكل رواية ليست بقصيدة فلا وجود لها")^(٢١٨) .

سُيَقال إنها فوضوية رهيبة. والحقيقة إن مفهوم قصيدة النثر يخفت ويتلاشى في هذا الخلط للأنواع، حيث الروايات، وحكايات راشيلد^(٢١٩) و"القصص" (الطبيعية أو غيرها) لـ"ج. رينار"^(٢٢٠)، تُسمّى جميعاً قصائد. وإذا ما كانت "قصيدة النثر" - في فترة ١٨٩١-١٨٩٧ - تميل إلى التخلي عن الصيغة "الفنية" والدائرية، فلم يعد وجود - إلا نادراً - لصيغة "القصيدة - الإشرافة"، التي قدم "رامبو" تجليات باهرة لها، ليس ذلك لأن الرسالة الرمبوية قد ضاعت، فهي - على النقيض، كما أشرت سابقاً - ستتغلغل في أعماق الجيل الثاني من الرمزيين؛ لكن كان ينبغي الانتظار فترة أخرى قبل أن تُظهر الأعمال تأثيرها (إلا بطريقة متفرقة) بوجه آخر غير الرغبة في القطيعة مع الأشكال الشعرية المسلّم بها حتى ذلك الحين. وسنرى الكتاب، حتى عام ١٨٩٥، وهم يلتفتون بشكل خاص نحو النوعين اللذين يملكان أكثر صفات القرابة مع قصيدة النثر: النوع السردى والنوع الوصفي (الموسّع غالباً في اتجاه الغنائية أو الفلسفة)، ومعالجتهما كأنواع شعرية: مما ينطوي - في آن - على فكرة الشعر وفكرة الشكل الفني .

فلماذا لا نتجاهل - عن عمد - محاولات توصلت، في الحقيقة، إلى أنواع جديدة في النثر

الشعري أكثر مما في قصيدة النثر؟ أولاً، لأننا- في هذا التوسيع لمفهوم قصيدة النثر- يمكننا أن نكشف عن البذور الخصبية للتجديد، وأن نلاحظ علاقات جديدة أتت من أنواع أخرى، استوعبتها قصيدة النثر فيما بعد؛ وأيضاً لأن في هذه الحصة من المقطوعات- الموحدة و"الشعرية" إلى هذا الحد أو ذاك- تبدى، هنا وهناك، قصائد أصيلة لم تعد الآن مجرد محاولات لتجاوز النثر، لكنها إنجازات (واسم "كلوديل" وحده يكفي ليضمن لنا ذلك). ولا ينبغي أن ننسى أن نوع "قصيدة النثر" ليس نوعاً مغلقاً مانعاً، بل هو- على النقيض- نوع متعدد الأشكال في جوهره، يتبدى، في اختياره لـ"النعمة" و"الموضوعات"، قريباً- في أغلب الأحيان- من أنواع أخرى مثل الرواية أو التأمل الغنائي^(٢٢١)؛ نوعان انحدر تاريخياً منهما، من ناحية أخرى: فلم يكتب "ماكفرسون" و"سينانكور" و"نوديه" قصائد نثر: لكنهم مع ذلك جعلوا فكرة شعر من النثر ممكنة.

أ) النوع السردى

١- الرواية الشعرية

أخذ النوع السردى ينحو- بلا شك- بعد عام ١٨٩١ (وسيستمر هذا التطور، مع بعض فترات توقف، حتى الآن)^(٢٢٢) إلى أن يصبح نوعاً شعرياً. وقد سبق أن تحدثت^(٢٢٣) عن وجود أصناف كثيرة من الروايات "الشعرية"، سواء من ناحية الموضوع والنعمة (الرواية السوداء، ورواية الجان أو الرواية الخرافية، والرواية الرمزية، والرواية الغنائية)، أو من ناحية بنية الموضوع والموسيقى (روايات توماس مان). ومع ذلك، فلا تستطيع الرواية أن تنحو حقاً نحو القصيدة إلا باكتساب صفتي الإيجاز والتكثيف اللتين يمكن أن تبدوا- للوهلة الأولى- غريبتين، بل متعارضتين مع طبيعتهما، مادامت الرواية تنتظم في الزمان، في الصيرورة. وهناك وسيلتان تبدوان ممكنتين نظرياً: تتمثل الأولى في تركيز السرد وحصره حول نواة شعرية، لزيادة الوحدة وتكثيف التأثير- ومن هنا، تتحقق- في النهاية- الرواية مثلما حلّم بها "هويسمان"، "مركزة في صفحة أو صفحتين"^(٢٢٤)؛ وتتمثل الوسيلة الأخرى في تفجير السرد في فصول، أو مقاطع، يشكل كل منها كلاً مستقلاً يستمد قيمته من نفسه: بذلك، ستكون الرواية من سلسلة من قصائد النثر القصيرة، مثلما كانت حالة "أنشيد مالدورور" من قبل.

وعملياً، نلاحظ أن رواية "مركزة" في صفحة أو صفحتين لم تعد رواية على الإطلاق: فثمة تناقض في المصطلحات. فحتى "ستور" موريس دي جيران، أو بعض "حكايات" فييه دي ليل- آدم، التي يمكن أن تمنحنا فكرة عن "لذة الطعم هذه المتطورة والمصغرة في قطرة"^(٢٢٥) هي أطول بوضوح من ذلك. وإذا ما ارتضينا كحد فاصل "الستور"- الذي يعتبر أيضاً قصيدة نثر بتجانسه

الأقصى، ووحدة "الدائرية" وراثته الرمزي، وأيضاً لوجود "نغمة" شعرية ما، لكنه المقارب للرواية، بفعل "التسلسل" في الزمن لوجود ما- فيمكننا أن نطرح مبدئياً أنه لا وجود لأي عمل نثري، أياً ما كانت شعرية^(٢٢٦)، يتجاوز أبعاد "السنثور"، يمكن أن يُسمى قصيدة نثر؛ وبالعكس، لا يمكن لأي عمل يظل دون هذه الأبعاد، حتى لو كان "الزمن المقدم" طويلاً للغاية (مثلما في "حيوات" لرامبو، على سبيل المثال) أن يكون رواية في ذاته. وبالعكس، سنشهد فيما بعد بقليل، أنه يمكن العبور من القصة أو الحكاية إلى القصيدة بانتقالات غير محسوسة .

وبالمقابل، تبدت الصيغة الثانية خصبة للغاية، والأمثلة عديدة بعد عام ١٨٩٠ على هذه الروايات المكونة من مقاطع يرسم تجمعها سرداً موحياً لا حكاثياً: مثلما يربط ذهننا سلسلة من النقاط المضيق بمحني خيالي تماماً، فإننا نربط اللوحات المختلفة المتتالية بخيط الزمن اللامرئي- المختفي في "الفراغات" التي تفصل بينها. هكذا يتصرف "ب. لوي" ببراعة في "أغاني بيليتيس"، التي أشرت إلى طابعها الروائي^(٢٢٧). وعندما ينشر "جاري" ضمن "دقائق الرمل التذكاري" عام ١٨٩٤ - مسرحيته "هالديرنايلو"^(٢٢٨) المصحوبة بـ "مقدمات" و "أشياء غير مذكورة Parlipomènes" - فإنه يستخدم، هو أيضاً، البناء في مقاطع، وإن يكن بحرية أكبر، وتستلهم تقنيته- بوضوح - "أناشيد مالدورور". والجزء الثاني من "أشياء غير مذكورة Parlipomènes" مكون- بشكل خاص- من عدة مقاطع نستطيع أن نرى فيها، إذا شئنا، "رواية" هالديرن"^(٢٢٩)، "تبدو"- مثلما لاحظ "جrab" - كـ "جهد مبذول من أجل المنافسة مع لوتريامون"^(٢٣٠): غنغف النغمة، والميل إلى الصور المفاجئة^(٢٣١)، وتجمهر الحيوانات المنفرة أو الكئيبة (الضفدع، والبومة، والبومة الصمعاء، ومصاص الدماء) يخلقون مناخاً شعرياً مشابهاً تماماً لمناخ "أناشيد مالدورور"؛ لكنه أيضاً استخدام تقنية شعرية ماثلة (انقطاع، وتفكيك الوقائع، وعرض "انفعالي")، بما يسمح بمقاربة هذا النص من القصيدة التي تنهي رابع "أناشيد مالدورور" بوجه خاص^(٢٣٢).

ونرى- من خلال مثال "هالديرنايلو"- أن "الرواية" التي أتحدث عنها هنا تنطوي على رد فعل عنيف إزاء الرواية الواقعية ورواية التحليل النفسي^(٢٣٣): فمن أجل كتابة "روايات قصائد"، يضع الكاتب نفسه روحياً في عالم الحلم (أو الكابوس)، ويستثير في نفسه أحياناً هذياناً إرادياً. هكذا يصف "رتييه"- في عامي ١٨٩٠-١٨٩١، في "توليه دي بروم"، "الوجود غير السوي والمتفاهم" لروح تلجأ إلى عالم خيالي، وتتغذى برؤى غريبة، وتزيد جنونها بالمشيرات؛ وفي نهاية الكتاب، يودع الشاعر "ومضات كابوس ميت"^(٢٣٤). وأياً ما كانت غريبة هذه الهذيانات، التي تمثل "تنويعات على موضوعات صنعها الحشيش"، مثلما تشير مجلة "فالوني"- التي تنشر في يوليو ١٨٩٠ مقطوعات متعددة منها- فإن الكتاب، الذي توطره مقدمة وخاتمة من الشعر، يشكل متتالية، وتلاحقاً للموضوعات متأثرة- فضلاً عن ذلك- بنسق المسرحيات الفاجنرية^(٢٣٥). وكان تأثير "توليه دي بروم" كبيراً في هذه الحقبة، ولاشك أن "رتييه"، وقد تأثر هو نفسه بـ "إشراقات"

رامبو، قد فتح حواجز الأدب الساخط على مصاريحها، نحو الرؤى ونصوص الأحلام. وهكذا، يجتهد "فيكتور ريموشان" - الذي يعلن في بداية ديوانه "الأمنيات": "ماتت روحي على الأرض .. واخترت كي تزدهر فيها خرافاتي، الكتابة الملائكية النجمية" (٢٣٦) - لخلق "أزهار إعجازية"، و"تلوج من بجمع لا توصف" و"مواكب رؤى عظيمة" (٢٣٧). والحق يقال أنه لا يحقق ذلك سوى بشكل رديء، لأنه يستخدم لغة مجردة للغاية؛ لكن ذلك لا يمنع "ستيوارت ميريل" من أن يمتدح هذه القصائد، ومن ملاحظة أنها تشكل "رواية روحية". ونرى إلى أي حد يتسع مفهوم الرواية و"يصبح شعرياً" في اللحظة التي يكف الشاعر إرادياً عن التعامل مع الواقعي، وينوي استعارة عناصر السرد من توهمات خياله وحده، كي يدور السرد بكامله في مجالات الفانتازيا والرمز. ولذا ذكر هنا أن "جيد" سينادي - بصدد مؤلفه "رحلة الإيرياني" المنشور عام ١٨٩٢، بمعاادل لـ "المشهد الطبيعي" و"الانفعال" (٢٣٨)، مدججاً بطريقة رمزية للغاية المعطيات الملموسة المجبولة من الواقع والمعطيات الذاتية والحيوية للمشهد الداخلي. "إن بحارتي، بلا سمات، يصبحون بالتناوب الإنسانية جمعاء، أو ينحسرون في ذاتي"، مثلما يضيف (٢٣٩). لقد تلاشت فكرة إضفاء الطابع الموضوعي الروائي لهذه "الرحلات" على "المحيط الشجي" أو غيرها، الأقرب - فضلاً عن ذلك - من النثر الشعري لا من قصيدة النثر. وبنفس القصد، سبق للكاتب "بواكتوفان" (٢٤٠)، الذي مجده الرمزيون الأوائل، أن أدمج الانطباعات والانفعالات في رواياته (أحلام، مزدوج) (٢٤١)، حيث ينبغي بدلاً من البحث عن فعل متتال أن نبحث عن لوحات موجزة: أحلام، رؤى، مشاهد طبيعية مشوشة وغير ثابتة مثلما في حلم - يملك بعضها الكثافة والوميض غير المؤلف لقصيدة النثر (٢٤٢).

ولن أذكر رواية "إيبيس" التي نشرها "ب. لوكليك" عام ١٨٩٣، وهي خليط من النظم وقصائد النثر، من الغنائية والنثرية الهزلية إلى هذا الحد أو ذاك (ألم يفكر "ب. لوكليك" في تكريس قصيدة نثر لـ "رؤوس العجول"؟ والحق يقال إن "هويسمان" سبق أن كتب "قصيدة نثر اللحوم المطبوخة في القرن" ...) إلا كي أشير إلى عاقبة خلط النغمات والأنواع، القاتلة أيضاً للشعر ولا تساق الديوان. وبالمقابل، لا يتخلل "كتاب مونيل" - الذي ينطوي على "غموض، وضوء معتم، وأحاديث هامسة" (٢٤٣) - عن البقعة الحاملة للتجليات والرموز. وقد أرادوا، مع ذلك، تشبيهه بـ "موت الأرض"، بدعوى أن الجزء الأول (أحاديث يونيل) يقترح تعليم كراهية القيم الثابتة والأوضاع المكتسبة (٢٤٤)؛ لكن ثمة اختلافاً لا يمكن اختزاله بين التعليمية الكتبية لهذه "الأحاديث" والحمية والغنائية الشخصية لـ "موت الأرض"؛ وهذا الجزء الأول ليس الأساس ولا أفضل ما في الكتاب (٢٤٥). فالحكايات التي تشكل الجزء الأكبر من "كتاب مونيل"، مثلما أوضح "ي. دافيه" في توضيحه للموضوع، "لا نستطيع القول إنها حكايات رمزية" (٢٤٦)؛ و"جيد" نفسه، في مقارنته بين مؤلفه "الكتاب الوحشي" و"الكتاب الرقيق" لشووب، تمكن من تقرير: "كنت متأثراً بشكل خاص، في "مونيل"، بما كان ما يزال يبعدها عن الحياة، ووجدتها - على روعتها - باهتة إلى حد ما. وما قدمته من نصوص في الـ "موت" أكثر واقعية وأكثر مباشرة في التماس مع الحياة (..) وكان

ذلك أكثر ما اختلف فيه كتابي عن كتاب شووب^(٢٤٧). وعلى أية حال، يتميز عنصر "السرد" في الحكايات الرمزية والشعرية لـ "كتاب مونيل" بالضعف إلى حد السقم التام أحياناً؛ فليس ثمة أي اختلاف بين بعض قصائد النثر الرمزية ومثل هذه الخرافات (المصحوبة بالحكمة) التي وجد فيها "موكلير" شيئاً من التكلف اللذيذ والمرعب^(٢٤٨) (هذه الـ "مقدورة"^(٢٤٩)، على سبيل المثال، التي تستخدم الموضوع الرمزي للمزدوج مختلطاً بموضوع المرأة). وإذا ما كنت قد صفت هذا الكتاب ضمن الروايات، فذلك لأن شخصية "مونيل" (التي وجد نموذجها الهش والصيباني في الواقع^(٢٥٠)) تمنح الديوان وحدةً وأيضاً ما يمكن تسميته بالمتعة الروائية؛ لكننا هنا أقرب إلى الحكاية مما إلى الرواية: والواقع أننا سنرى أنه لا يوجد بين الحكاية والقصيدة حد مرسوم بوضوح، على الأقل في هذه الحقبة.

٢- الحكاية والمجاز ، أنواع شعرية

في أغسطس من عام ١٨٩٢، نشرت "ميركوردي فرانس" نصاً لم يسبق نشره لبو حول "الحكاية والقصيدة"، حيث أمكن لقراء "بودلير" أن يعثروا فيه على الأفكار الخاصة بالحكاية (أو الأقصوة) والرواية، التي تم ابتدائها في "ملاحظات جديدة حول بو"^(٢٥١): الحكاية أرقى من الرواية، فلأنها أقصر، يمكن قراءتها على نفس واحد، ولا تنهدم فيها وحدة الانطباع وكلية التأثير. ولنفس الأسباب، وبنفس المصطلحات، أعلن "بو" تفوق القصيدة القصيرة على القصيدة الطويلة^(٢٥٢)؛ وبناءً عليه يُعامل الحكاية كنوع من قصيدة - مع الاعتراف للنثر، من ناحية أخرى، بـ "تنوع أنماطه وتغير الأفكار والتعبيرات" التي لن تستطيع القصيدة المنظومة التمتع بها^(٢٥٣). والخلاصة أنه يتحدث عن الحكاية تقريباً مثلما يمكننا الحديث عن قصيدة النثر. وإنه لدال أن نرى هذا النص منشوراً في المجلة الرمزية الكبرى في الفترة التي جرى لمفهوم الحكاية نفس التوسيع الذي تلقاه مفهوم الرواية: وهو ما تثبته لنا - على سبيل المثال - شكاوى ناقد "صفائي" وهو يحلل، عام ١٨٩٤، عشرة كتب من "حكايات" مزعومة (من بينها "إيبليس" و"مذابح الانبثاق" و"حكايات إلى النفس" لدي رينيه)، مكتشفاً أن القليل منها هو الذي يستحق هذه التسمية، مما يقوده إلى أن ينتهي قائلاً: "لم نعد نكتب حكايات؟"^(٢٥٤).

ولاشك أن نقاء النوع يضيع؛ لكن ينتج عنه أحياناً ثراء شعري تنحو الحكاية بفضلها نحو قصيدة النثر، وأحياناً ما تصبح قصيدة نثر عندما يتحقق شرطاً الإيجاز والكثافة الضروريان - مثلاً رأينا - قصيدة النثر، وهما شرطان أقل غرابةً بكثير عن طبيعة الحكاية مما عن طبيعة الرواية. ومن ناحية أخرى، ألا تنحو كل حكاية، بدءاً بمفهومها، إلى تشييد عالم خيالي صغير، يهرب من قوانين العالم الحقيقي، حيث كل شيء فيه إشارة ورمز؟ علينا ألا نندesh إذن أن نرى - عندما تتأكد

الجماليات الرمزية عن التماثلات، والتجاوبات الخفية، والرموز الموحية - كثيراً من الكتاب يكتبون "حكايات" تقارب القصيدة (وأحياناً "قصائد نثر" ليست سوى حكايات^(٢٥٥)). وقد نشرت مجلة "قالبوني"، منذ عام ١٨٨٧، حكايات رمزية (من بينها "الجمعة" لموكيل، وهي مجاز في شكل بسيط بين النثر والشعر الحر). وجاء الازدهار بعد عام ١٨٩١: ففي عام ١٨٩٣ فحسب، نشرت "ميركور دي فرانس" حكايات شعرية لـ "راشيلد"^(٢٥٦) و"ر. دي جورمون"^(٢٥٧) و"مينار"^(٢٥٨) و"ه. دي رينيه"^(٢٥٩) وهلمجرا .

ولدينا هنا مثال مذهش عن ظاهرة التأثير المتبادل الذي يحقق التواصل وقتلذ بين الأنواع المسماة "شعرية" والأنواع الأخرى - ومن ناحية أخرى، فالنصوص التي ذكرتها لتوي تنال بلا تمييز اسم "حكايات" و"قصائد". وفي عرضه لديوان راشيلد "شيطان العشب"، يصف "قطاف عشب سدوم" و"الفهد" بأنها "قصائد نثر ثرية"^(٢٦٠). ويدي إعجابه بـ "الفنة الكثيرة للدم، والرعب الجبار للمشاهد الطبيعية ... والإصاة الفاتنة للكلمات والإيقاع": سمات تخص النثر الشعري، لكننا نعرف أن مصطلحي "نثر شعري" و"قصيدة نثر" قابلان للتبادل بالنسبة للرمزين .. ومع "ر. دي جورمون" - الذي كرر مرات عديدة أن الرواية قصيدة، وأن الحكاية قصيدة أيضاً إذا ما توفرت على إيقاع، "حيث الإيقاع أساسي"^(٢٦١) - سنتوفر على محاولة استيعاب أكثر تطوراً: ويقدم لنا "جورمون" - كمثال على ذلك (وهو كاتب قصائد نثر^(٢٦٢))، فضلاً عن ذلك - نموذجاً جيداً للحكاية-قصيدة في "أخبار الجزر المنكوبة": أي إنه يطبق على عنصر السرد بالتحديد تقنية قصيدة النثر "الفنية" مع التكرارات، والموضوعات الرئيسية، والسعي المتطور إلى حد بعيد إلى الموسيقية في الأسلوب. ففي البداية، على سبيل المثال :

كان بلداً عذباً، حزيناً وأخضر، كأنه يتأمل نكبة قديمة، سهل
فسيح مكروب ومنقاد. وأنا مأخوذ بممر ضيق بين سياجين من
أشواك بلا زهور، أشواك نائحة مثيرة للشفقة بدا أنها تبكي قسوة
مصيرها، وبعد أن سرت ساعات في سجن الأشواك النائحة المثيرة
للشفقة، أوقفتي حاجز يرتفع منتصباً مثل حاجز مياه عشي بيبي
وبين اللاهائي^(٢٦٣) .

سنلاحظ تكرار الصفة "نائحة"، التي ستعود فيما بعد، ولاسيما التداعي "عذباً، حزيناً وأخضر" الذي سيستعيده "ر. دي جورمون" بعد قليل بإلحاح: "حديقة عذبة، حزينة وخضراء، حيث نمت، طازجة وكالتفاحة، حزينة، رقيقة وخضراء، الخضراوات .."، مطبقاً بذلك - بطريقة آلية تماماً - هجاء النسق نفسه الذي يستخدمه (لاشيء أفضل من أن تكون الخضراوات رقيقة وخضراء؛ لكن حزينة!). وينبغي القول إن كل هذه "الاستعدادات" الموسيقية لموضوع الخضراوات الذي يصبح رمزاً للحيوانية (لهذا تصبح عينا المرأة "بلون الخس الطازج، الرقيق، والأخضر" ..) تمنح المقطوعة

كلها نغمة محاكاة ساخرة إلى حد بعيد: محاكاة ساخرة لقصيدة النثر، وللحكايات الرمزية، وديكوراتها المتلاشية، و"فتور" الأسلوب فيها. والواقع إننا نجد أيضا- في هذه الفترة- كتابا يتخللون "شعرية" كالنثر بافتعال غريبة في الأسلوب: هكذا يكتب "ر. تارديفو"، الذي لم يلبث أن وقع باسم "رينيه بويليسف"، نصوصا شبه غنائية، شبه رمزية، نعتز فيها على لطافات من هذا القبيل: "رغبتي الكبرى تكمن في التحليقات، حيي للأرواح الذاهبة في الممرات، عطشي للأماكن الأخرى المشتهاة، بدا لي أهم على وشك إرضائكم .." (٢٦٤). والحق أن "إرميتاج" قد آوت- علم ١٨٩١- محاولات كهذه (٢٦٥)؛ وسرعان ما سنرى "إرميتاج"، فيما بعد، تنشر "حكايات" تنحو إلى الشعر بأساليب أقل افتعالا: أحيانا باللجوء إلى مهابة ماض تاريخي وأسطوري، يتكلم بمألة الشعر بقدر ما يجعلنا نخلق عبر المكان والزمن: وهي- بالنسبة للنثرات الوصفية- حالة "هنري مازيل"، في "الساحرة" و"برج المئذنة" و"الجزايات" (٢٦٦)، أو الاستدعاءات القديمة ومجازات "برنار لازار" (٢٦٧)- الذي نلومه على كتابته المفرطة في البارناسية (٢٦٨)؛ وأحيانا بتدخل الخرافي (بتأثير "بو" ولاشك) الذي يدرج في السرد عنصرا شعريا خاصا بالاغتراب (كما في "حكاية" لـ"فان ليربرغه"، حيث بساطة الأسلوب لا تؤدي إلا لتفاقم انطباع الغرابة) (٢٦٩)، أو في "دكان التاريخ الطبيعي" لـ"ش. مركي"، التي تترقل من "الأشياء المرئية" إلى الهلوسة (٢٧٠)؛ وتارة- أخيرا- من خلال القيمة الشعرية لرمز يكفي للتسامي بالحكاية وتحويلها إلى قصيدة: لقد جمعت خرافات "وايلد" وثرجمت عام ١٩٠٦ تحت عنوان "قصائد نثر" (٢٧١)؛ واعتبرت حكايات "ه. دي رينيه"، التي نشرتها وقتئذ عدة مجلات، شكلاً انتقالياً بين قصائده والروايات التي سيكتبها فيما بعد (٢٧٢). والواقع أن حكايات "رينيه" هذه، التي جُمعت في "حكايات إلى النفس" (١٨٩٣)، وفي "السباتي الأسود" (١٨٩٥) (٢٧٣)، تقارب القصيدة، لا "بمعجزة إيقاع بارع، رصين ومتناغم" (٢٧٤) فحسب، وإنما- بالذات- بالاستخدام الشعائري المتحقق "للسيوف، والمرايا، والحلي، والفساتين، وكؤوس الكريستال، والقناديل" (٢٧٥)، وباللعب البارع بالتوافقات التي تربط- في ديكور حلم يقظة- "هذه الظلال الخفية والفادحة، والبيوت التي تسكنها، والأشياء التي تورجحها بأيديها المظلمة" (٢٧٦)، وأحيانا عندما ينحصر الشكل وتصبح الفكرة أكثر عمومية، فإننا ننتقل من حكاية "هير تولي" أو "ديرماجور" أو "دير موكرات" إلى قصيدة النثر الجميلة هذه، التي تحمل اسم "الكأس المفاجئة" (٢٧٧):

أيها العابر، تقبل مني هذه الكأس. فالكريستال فيها من النقاء
حتى أنها تبدو كأنها مصنوعة من الماء نفسه الذي تحتويه. اشرب
منها سواء ببطء أو بسرعة، حسب عطشك. النهار كان حاراً، إذ
يظل الغروب فاتراً إلى أن نعتقد أن النهار لم يمت .

... الآن حل الغروب (..) أيتها الرمال ! الرمال، رمال

"ستيكس"، الرمال السوداء من سواحل رملية أبدية، ستغطين بعد قليل نومي عندما أهبط إلى ضفافكم التي أسمع فيها الآن تحت قدمي صوت الأعماق المشنوم .

إنها قصيدة الندم، والرغبة المكتشفة بعد فوات الأوان، والغروب الذي يهبط على يوم وعلى حياة إنسانية؛ موضوع أكثر عادية من أن يؤثر في إحساسنا بشكل مباشر، ويثير فينا متعة لاروائية وإنما ذاتية وشعرية^(٢٧٨). وكما نرى، تنتقل - في نفس الوقت - من الفعل إلى التأمل، من المتناهي إلى الأبدى. فبمظهرها السكوني والتركيبي، تقترب الحكاية من القصيدة، أكثر بكثير من اقتراحها من الأصوصة^(٢٧٩). ولهذا، فإن أكثر "اللحظات" شعرية في الروايات هي التي تتوقف فيها الحركة، كي تفسح المكان لحلم اليقظة، والدقة الغنائية، والتأمل، أو - ببساطة - الوصف: فـ "الحكايات الشعرية الخالصة" لبو، التي يشير إليها "بودلير"^(٢٨٠)، هي التي يحل فيها الانتظار محل الفعل، والتي يريد فيها الكاتب أن يخلق مناخاً لا حكي حكاية: "ظل"، أو "جزيرة الساحرة"^(٢٨١).

فما أكثر الأوصاف - من ناحية أخرى - ما أكثر "اللوحات"، و"الأشياء المرئية" التي قد تدرج ضمن جرد لقصيدة النثر! وسنجد فيها الأسوأ والأفضل - أيًا ما كان الموضوع المختار: فعندما ننظر إلى الأشياء بعين الشاعر، "يتكشف عمق الحياة كاملاً في المشهد، ذلك الذي تحت أعيننا، مهما كان عادياً"^(٢٨٢). وقد رأينا إلى أي حد كانت "اللوحة الباريسية" نوعاً مزدهراً، في أعقاب "بودلير"؛ وسنرى الآن النوع الوصفي يتسع ويتنوع، في حقبة تتعايش فيها أكثر الاتجاهات تنوعاً.

ب) النوع الوصفي

١ - ورثة الرمزيين

في عام ١٩٠٠، كان على "بروست" أن يكتب عن "روسكين": "الواقع الذي يتوجب على الفنان أن يسجله هو - في آن - مادي وثقافي. والمادة حقيقية، لأنها تعبير عن الروح"^(٢٨٣). ويلخص مثل هذا التصريح (الذي يتخذ نفس اتجاه جملة "بودلير" السابق ذكرها، وإن كان يغامر إلى ما هو أبعد منها بكثير) فكرة رئيسية في الرمزية، ويسمح لنا بفهم الموقف الذي سيتبناه الكتاب، بعد عام ١٨٩٠، إزاء الواقع الخارجي: سيري فيه البعض المعادل لواقع داخلي، فينتقلون من لوحات مرئية بشكل مادي إلى "لوحات الروح"^(٢٨٤) وإلى مشاهد طبيعية استبطانية؛ والآخرون، الذين سيوسعون زوايا الرؤيا، سيعثرون في هذا الواقع الخارجي على اتساق ومغزى روحي. ويمتلك الاتجاهان فرصهما الشعرية، بشرط مقاومة الوقوع في التحليل النفسي من ناحية، وفي الفلسفة من ناحية أخرى .

ويواصل كثير من الكتاب، حوالي عام ١٨٩٤، وقد ظلوا مشبعين بالرمزية، إقامة المعدلات بين المشاهد الطبيعية وحالات الروح، وفي تذويب وإرهاق حس المادة. وهكذا تحتوي ديكورات "ش. ديلشيفالوري" على ثلاثين "مشهداً طبعياً"، كل منها، مثلما يقول "موكيل"، "يستدعي موقفاً أخلاقياً متوافقاً"^(٢٨٥). ونفس الاتجاه تعكسه المشاهد الطبيعية لـ "ف. جريج"^(٢٨٦)، و"نارديفو-بوليسف"^(٢٨٧) و"بواكتوفان" في دواوينهم الأخيرة^(٢٨٨). ففي أغلب الأحيان، تم التخلص عن الديكورات الأسطورية للرمزية (قصور الأحلام، والغابات الغامضة، والبحار البعيدة...)؛ دون التخلص عن فكرة "التجاوب" بين المادة والروح، ويدور البحث عن "مغزى" المشاهد الطبيعية، ومعالجتها في كلمات روحية. وربما هي فرصة لذلك بنص غير مشهور لبول فاليري^(٢٨٩)، رغم أنه سابق للسياق إلى حد ما، وعنوانه "دراما خالصة"، نُشر في "انترتيان بوليتيك إيه ليتيرير" في مارس ١٨٩٢ (فيما يبدو قبل الحقبة التي كان "فاليري" فيها "سيعدم الأدب داخلياً" بفترة وجيزة)^(٢٩٠). في قصيدة النثر هذه التي لاتزال رمزية^(٢٩١)، لكنها ربما كانت مالارمية أساساً، يصف "فاليري" مشهداً طبعياً صيفياً يشبه - إلى حد بعيد - مشهد "بعد ظهيرة إله الريف"، فيصف مستنقعا ("زبد، - سحب مغامرة تلمسها ريشة، بقطرات، في الماء الذي يتملأهم")، بوص، و"بين سيقان العشب الطويلة مع أفضل أقطار متألفة، أحيانا الوجه الإنساني العذب الهائم"؛ ويضيف: "كل هذه البقايا الجميلة الحقيقية اختفت مبكراً بفعل الصاعقة، يميزها "الشاعر" مبكراً، ليضع فيها البريق المظهر لعين نقية"^(٢٩٢). ومع ذلك، نرى - في هذه القصيدة - رؤية فاليرية للغاية لترسم من الآن إزاء الحساسية، ورغبة في النقاء تقوده إلى أن ينتزع من هذه الصور "الفاصلة"، حسبما يقول، "بفعل يقين عناصرها"، العنصر الوحيد النقي، الحركة، وأرايسك الخطوط، ليصل بذلك إلى مفهوم "الدراما الخالصة" لـ "الخط"، الذي "لا يوجد إلا في حركة جميلة"^(٢٩٣). لدينا هنا لحظة هامة في تطور "فاليري"، تسبق مباشرة مرحلة الأزمة التي ستفضي إلى "السيد تيسيت".

كان "فاليري" في الحادية والعشرين عندما كتب "درامات خالصة"؛ وكان "بروست" - في نفس السن، وتقريباً في نفس الحقبة^(٢٩٤) - يرسل إلى "روفي بلانش" و"بانكيه" تجارب سنجدتها، عام ١٨٩٦، منشورة ضمن "أحلام يقظة لون الزمن" التي تشكل جزءاً من ديوان "اللمذات والأيام"، الذي جرى العرف على اعتباره من عمل الصبا، وبلا أهمية؛ ومع ذلك، فبروست - شأنه شأن "فاليري" - هو الآن نفسه حقاً في كتاباته الأولى^(٢٩٥). وتشير عناوين من قبيل "غروب شمس داخلية" أو "مثلما على ضوء القمر"، إلى دينه من "التوافقات" الرمزية بين المادة والروح في كتابة استبطانات شعرية ("ها هي، مثلما على ضوء القمر، كل سعاداتي المنتهية، وكل أحزاني المتعاقبة ترقبني وتصمت...")^(٢٩٦). ومن بين هذه اللوحات الصغيرة، هناك ما يصل إلى غنائية وتكثيف القصيدة (مثل "ريح بحر في الريف")^(٢٩٧)؛ لكن أغلب هذه النصوص ("ضفاف النسيان"، على سبيل المثال)^(٢٩٨)، تسترعي انتباهنا هنا بفعل رهاقة التحليل النفسي، المدعوم والمغتني بتألق الانطباعات والاستعارات: فهي تعلن عن روائي، لا عن شاعر خالص.

كلوديل و"معرفة الشرق"

وإذا ما وضعنا الآن- في مواجهة الكتاب الذين ينطلقون من المشهد الخارجي لوصف "المشهد الداخلي" الذي يخصهم، ويستمدون منه الاستعارات والمجازات القابلة لإثراء استبطانهم- الكتاب الذين ينطلقون من نفس المشهد كي يعثروا على تفسير للعالم، فسيقفز إلى ذهننا- على الفور- اسم: "كلوديل". وأعلم تماماً إلى أي حدّ هو مصطنع أن نصف بين "ورثة الرمزيين" شاعراً يفجر كل الأطر، ومن لم تتمكن الروائع الفاسدة المزعجة للرمزية من أن تضعف- أبداً، لديه- حبه البالغ للواقع؛ لكن الأمر يتعلق هنا فقط بمقابلة "كلوديل" هؤلاء الماديين (الفلاسفة الميكانيكيين، والكتاب الطبيعيين)^(٢٩٩) الذين كرههم دائماً، والإشارة إلى أن شعره، مثل شعر الرمزيين، يستهدف التغلغل في قلب الأشياء، كي ينتزع منها سرها، والحقيقة العميقة التي تنطوي عليها؛ وتلك هي غايته منذ نثرات "معرفة الشرق".

ويرجع تاريخ الطبعة الأولى من "معرفة الشرق" إلى عام ١٩٠٠^(٣٠٠)؛ لكن الكثير من هذه النصوص سبق أن نُشر في "ميركوري دي فرانس" أو "روفي بلانش" حوالي عام ١٨٩٧، تحت عناوين من قبيل "مشاهد طبيعية من الصين"، و"قصائد صغيرة"، و"محاوالات"^(٣٠١)؛ وفي ديسمبر ١٨٩٥، كتب "كلوديل" إلى "مالارميه":

رغم نفوري من الوصف، فقد كتبت أو أني الآن بصد كتابة
سلسلة من الملاحظات عناوينها "باجود" و"حدايق" و"مدينة"
و"الليل"^(٣٠٢).

ملاحظات سَفَر، انطباعات من الصين التي نزل فيها عام ١٨٩٥. وقد نصدقه، إذا ما قرأنا لدى النقاد تقديرات من هذا النوع: "مجموعة من الصفحات مكتوبة بشكل جيد ومُعتنى به تصف أشياء تمثل- في أغلب الأحوال- كائنات ومشاهد طبيعية من الشرق (...). أشياء طيبة حول جوز الهند، والتين البنغالي، والصنوبر"^(٣٠٣). هيا! ها هو قنصل مجهز بريشة جميلة صغيرة!

لكن المقصود في واقع الأمر شيء مغاير تماماً؛ وقد أوضح ذلك "كلوديل" نفسه مراراً: في بادئ الأمر، عندما صرح لـ"ف. لوفيفر": "إنه ليس مجموعة من الانطباعات، بل من التفسيرات، من التعريفات، ومن التوضيحات"^(٣٠٤)؛ ثم عندما أقر أن "معرفة الشرق" كان أكثر كتبه "مالارميه"^(٣٠٥). وتصبح هذه الملاحظات مضيئة عندما نقرأها بجملة "كلوديل" الشهيرة عن "مالارميه": "عاش الأدب طوال قرن منذ بلزاك، وصولاً إلى مالارميه، على الرصد والوصف: فلوير، زولا، لوتي، وهويسمان. ومالارميه هو أول من وقف أمام الخارجي، لا كما أمام مشهد، ولا كموضوع للواجبات الفرنسية، وإنما مثلما أمام نص، مع هذا السؤال: "ما معنى هذا؟"^(٣٠٦). إنها- بالتحديد- هذه الرغبة في الفهم"^(٣٠٧) والتفسير (كان "مالارميه" يقول إن "التفسير الأورفي

للأرض" هو "الواجب الوحيد للشاعر" (٣٠٨)، التي تقارب- فضلاً عن ذلك- بين شاعرين متعارضين للغاية. ولاشك أن "كلوديل" سرعان ما سيُشعر بأنه بعيد للغاية عن شاعر يلومه على أنه لا يقدم لنا تفسير إلا ما هو "عبث مزدوج" لهذا العالم المادي (٣٠٩)، ولا يلاحظ أي شيء أبعد من "الآلة الناسخة للمظاهر" (٣١٠)- في حين أن العالم- بالنسبة لكلوديل- يتحدثنا "عن غيابه الخاص، لكن أيضاً عن الوجود الأبدي لآخر، هو خالفه" (٣١١). ورغم هذا، فلاشك أنه في الحقبة التي كتب فيها "معرفة الشرق"، كان "كلوديل" يدين بشيء ما للملارميه: ليس فقط موقفه تجاه هذا "النص" الذي يمثل العالم الخارجي، بل أيضاً موقفه إزاء هذا العالم الذي ينبغي خلقه، ذلك المؤلف الواجب إنجازَه .

إن تأثير تركيب الجملة المملارميه، على هذا المؤلف النثري الأول لكاتب تأملها وأعجب بها (٣١٢)، ظاهر إلى حد أن يدهش "ج. ريفيير"، الذي كتب إلى "آلان فورنييه"- بعد أن قرأ "معرفة الشرق": "إن تأثير مملارميه ظاهر، ولكن من زاوية تركيب الجملة فحسب (..) فتركيب جملة مملارميه هو جهد كبير نحو التعبير الطبيعي والوضوح، إذ يسعى إلى تطبيق نظام الكلمات على نظام الأفكار، وينحو إلى إعادة إنتاج الاستمرارية الحقيقية للفكرة. و"كلوديل"- الذي كان يسعى إلى إيجاد هذه الوحدة العميقة فيما وراء كل هذه التقسيمات- قد استولى بشكل غريزي على هذا السلاح" (٣١٣). والواقع أنه يمكننا الاعتقاد أن "كلوديل" قد حفظ درس "مملارميه"، عندما اجتهد كي "يطبق نظام الكلمات على نظام الأفكار" بدلاً من أن يتبع نظاماً نحوياً مفروضاً من الخارج: وعندما يكتب- على سبيل المثال: "فليكن هذا الشقاء مطروداً لأنه سمع بها أو تلفظ بها، كلمة" (٣١٤) أو "أيتها الحواف المحيطة بي للكأس!" (٣١٥)، ندرك أنه يرفض فصل الألفاظ التي تشكل كلاً في ذهنه، مثلما فعل "مملارميه" عندما كتب :

اضطراب احتفالي عبر الهواء

من كلمات (٣١٦)

أو: "العقدة الأكثر شرعية للأزمة، بحلقة من الماس" (٣١٧). لكن ينبغي تخطي فكرة إعادة البناء هذه- النفسية الخالصة- للجملة التي تترع إلى إيجاد الوحدة العميقة للفكر؛ فهي تترع- قبل كل شيء- إلى إيجاد الوحدة العميقة للأشياء، لصنع تركيب معقد من الجملة لا تسلسلاً خطياً مثل العالم الذي تريد إعادة إنتاجه، الذي يثابر من أجله "كلوديل" على خطى "مملارميه". من هنا، تكمن الجملة "المتشابهة" إرادياً، والغنية بالجمال الاعتراضية (٣١٨)، وأحياناً- مثلما لدى "مملارميه" (٣١٩)- المبنية في العمق، على عدة "مستويات"، للوصول إلى تركيب قوي. فمقابل النمط المملارميه (٣٢٠) :

اللجوء إلى البراعة

احتجت

كي لا أسبب شروداً

بوجودي

سنحصل على نظيرها لدى "كلوديل" (٣٢١) :

الفرنسي أو الانجليزي البشع ،
بفظاظه ، في أي مكان ، بلا رحمة
بالأرض التي يشوهها ، مهموماً
فحسب بأن يمد
بصره إلى مسافة أبعد

إن لم توجد يده الشريهان

من هنا- أيضاً- تكمن وفرة وأهمية الاستعارات، التي تقيم روابط لا بين الأشياء المدركة (التي يتم تناولها بشكل زوجي فحسب)، وإنما بشكل أوسع بين الملموس والمجرد، بين الطبيعة والإنسان؛ فثمة مساحات واسعة من الاستعارات تختفي وتنطوي ضمن وحدة مجموعات وأشياء أو أفكار متنوعة. ويجدر بنا أن ندرس عن كثب كيف يبني "مالارميه" و"كلوديل" تطورات معقدة انطلاقاً من "خلية استعارية" أولية "ذهب - شمس" : "مالارميه" في "ذهب"، حيث نرى الذهب- المعدن والذهب الشمسي يندججان في "سيولة كثر" (٣٢٢)، ثم يعاودان الظهور وقد تحولوا إلى موهبة "لدى الكاتب، في مراكمة الوضوح المشع بكلمات ينطق بها" (٣٢٣)؛ و"كلوديل" في "الساعة الصفراء"، وهي واحدة من أقصر القصائد وأكثرها "كمالاً" في "معرفة الشرق"، ولهذا السبب المزوج أوردها كاملة :

ها هي الساعة الأكثر اصفراراً من العام كله ! ومثل المزارع
يجمع في نهاية المواسم ثمار عمله ويقطف منه الثمن، يأتي الوقت من
ذهب ليصبح كل شيء متحولاً، في السماء وعلى الأرض. أتقدم
حتى العنق في فجوة الحصاد؛ أضع الذقن على المنضدة التي تضيء
الشمس طرفها، ومن الحقل؛ ماراً عبر الجبال، أتغلب على بحر
الحبوب. وبين ضفافه من العشب، الشعلة الجافة الهائلة للون
الممدود للنهار، أين الأرض القديمة المظلمة ؟ تحولت المياه إلى نبيذ،
والبرتقال يشتعل على غصن الشجرة الصامت. كل شيء ناضج،
حبوب وقش، والفاكهة مع ورق الشجر. إنه ذهب حقاً؛ مكتمل
تماماً، أرى أن كل شيء حقيقي. في العمل المتوقع للعام الذي تجر
كل لون، فجأة يصبح العالم شمساً في عيني ! أنا ! ألا أموت قبل
أكثر الساعات اصفراراً (٣٢٤).

يتيح لنا هذا النص أن نستشف - في آن - تشابه "كلوديل" مع "مالارميه" في إرادة التكتيف الاستعاري، والإيجاز والدلالة التي لا تخشي الغموض ولا التبديل المفاجئ في بناء العبارة ("يأتي الوقت من ذهب ليصبح كل شيء متحولاً، في السماء وعلى الأرض")^(٣٢٥) - وما يتميز به عنه أيضاً من حب حسي للألوان والأشكال، مستنداً إلى يقين بأن "كل شيء طيب"^(٣٢٦)، مادام الله قد خلقه. وبينما "تقرض" الاستعارة الأشياء^(٣٢٧)، بالنسبة لمالارميه، وتدمر الغلاف الواقعي للأشياء كي لا تترك منها سوى "الفكرة" المجردة، فإنها - لدى "كلوديل" - لا تفعل سوى التأكيد على التوافق بين عناصر العالم الحقيقي، على السيمفونية الكونية. "إن رسوخ هذا العالم - مثلما يقول الجوّال - هو مادة سعادي البالغة"^(٣٢٨).

وبذلك، سيكتفي الشعر بأن يكون "إحصاءً مبهجاً"^(٣٢٩)، وأن يستدعي الأشياء المخلوقة، ولولها، وراثتها ("ها هو أريج الحبوب، ها هي رائحة الحصاد")^(٣٣٠)؛ وسنعر على نفس الحسية في اختيار الإصاات، والإيقاعات المفعمة والثرية: "توزيع أوركسترا لي لفظي مدهش للغاية - مثلما سيكتب "ف. دي ميوماندر" - إلى حد أنه من المستحيل أن يكون المرء موسيقياً أكثر من ذلك مع المقاطع اللفظية لقواميسنا"^(٣٣١). وكثيراً ما يذكر نقاد هذه الفترة هذه الجملة التي يجدونها "جيدة" (نسبة إلى "جيد") تقريباً :

سأذكرك، يا سيلان ! وأوراق أشجارك وفاكهتك، وناسك
ذوي العيون العذبة الذين يمضون عبر دروبك عرايا بلون لحم
المانجو، وهذه الزهور الوردية الطويلة التي وضعها الرجل الذي كان
يصحني على ركبتي في النهاية، عندما كنت أتدحرج تحت سماءك
الممطرة، وأنا ألك ورقة شجر الكافور^(٣٣٢).

علينا التمسك هنا لا بالرغبة "الفنية"، بل بالرغبة في إظهار روعة الواقعي، من خلال نكهة الكلمات. وإذا ما كانت "شجرة الكافور" تجعل الزهور "الرمزية" تخطر ببالنا، فسنجد - في موضع آخر من الحقول - "فاصولياء، وقرعاً، وخياراً، وقصباً"^(٣٣٣)، وسيبقى على الخنزير، "المرتج على قوائم الأربع السمينة والقصيرة"^(٣٣٤)، أن يعلمنا أنه "لا الجسد يكتفي بنفسه، ولا النظرية التي يعلمها لنا ليست عبثية"^(٣٣٥). فكلوديل يحب الصين حتى بقذارها وروائحها النفادة^(٣٣٦)؛ هو الذي يعلن عن أنه "يأنف من الحضارة الحديثة"؛ وهو يزدهر "في وسط من الشحاذين والمتشنعين، في فوضى النقلات والحمايلن والمخفات"، في هذا البلد العريق، المتلبد والفظري، حيث يبدو له كل شيء "طبيعياً وعادياً"^(٣٣٧). وهكذا شعره، الذي يمثل إعادة بناء للواقع، هو تمجيد للواقع في نفس الوقت .

فكيف لا نذكر هنا أن "بيان الجامية" الشهير: "كل الأشياء صالحة للوصف عندما تكون طبيعية"، قد نشر في "ميركور دي فرانس" في مارس ١٨٩٧ ؟ وأن رواية "موت الأرض" يرجع تاريخها إلى عام ١٨٩٧ نفسه ؟ وسنعود مرة أخرى- في الفصل التالي- إلى هذه التوجهات الجديدة "الطبيعية" و"الجامية" والمعادية للرمزية بشكل عام؛ ولنقل- منذ الآن- إن ديوان "كلوديل" هو، في آن، مواصلة لمسعى الرمزية من أجل ضم الإنسان والكون في "وحدة" واحدة (ذلك بقدر ما نرى فيه، مثلما يقول "ريفير"، "الروح وهي تزدهر في عالم" و"الكون بكل تعقيد السحري يتركز في روح")^(٢٣٨)- ورد فعل ضد الفيروس الرمزي، ضد "هذا الشر الحديث للروح التي تتأمل نفسها، وتبحث عن الأفضل، وتعلم نفسها أحلام يقظتها"^(٢٣٩). وفضلاً عن ذلك، ففي الفترة التي كتب فيها "كلوديل" المقطوعات الأولى من ديوانه (١٨٩٥)، كانت الرمزية في اكتمال عنفوانها، رغم وضوح الاتجاهات المتضاربة؛ وفي التوقيت الذي نشره (١٩٠٠)، كان قد تم اتخاذ خطوة، تبعد الأجيال الشابة نهائياً عن أحلام اليقظة والتعاويد الرمزية لكي تقربهم من الواقع الحي.

٢ - رد الفعل ضد الرمزية

تنبغي الإشارة- رغم هذا- إلى أن الرمزية، رغم أنها كانت في أوج ازدهارها حوالي عام ١٨٩٥، قد تلقت بعض الصدمات القاسية، بالتحديد بفعل ظهور مؤثرات جديدة: "لوتريامون" و"رامبو" و"ويتمان" أيضاً و"نيتشه" من قبل. فمنذ سبتمبر ١٨٩٣، أخذ "روبييل" يشن هجوماً بارع الأسلوب في "إرميتاج" ضد الرمزية وكوادرها "المختلفة والسحرية"، و"خرافاتها" وأميراتها "الكهنوتيات"^(٢٤٠)؛ وفي أغسطس ١٨٩٤، يتحدث "إ. سينيوريه"- في "لا بلوم"- عن الكتاب الشبان، "الأكثر كملاً وعفوية" من أجدادهم الذين "كانوا أحياناً ما يخافون الحياة"، والذين كلن شعرهم "المحروم من الأساطير، والذي يحتقر التقاليد والرموز"، يأمل في التعبير "بشكل مباشر عن الحياة" نفسها^(٢٤١)؛ وفيما تتم المطالبة بضرورة معارضة أساليب الكتابة الرمزية، يدور الحديث بهلع عن "هذا الهراء الذي عاث وباؤه فساداً حوالي عام ١٨٨٥"^(٢٤٢).

وستلهم هذه الرغبة في التعبير المباشر عن الحياة، وتحقيق الاتصال بالواقع المباشر، اكتشاف شكل أدبي وصفي جديد، سيسعى- هذه المرة- لا إلى البحث في كل شيء عن رمز لشيء آخر، بل إلى السعي لعزله، وإدراكه في طبيعته الحميمة: وهو ما سيكون مسعى "جول رونار" على نحو خاص. واللافت للنظر أن هذا المسعى- من ناحية أخرى- أُنجزه رونار لا في أوج ازدهار الرمزية فحسب، وإنما محاطاً أيضاً برفاق وأصدقاء كانوا على رأس الحركة الرمزية^(٢٤٣)، وفي المجلة نفسها التي تأكدت على

* نسبة إلى "Jammes" جام، الشاعر؛ راجع الفصل التالي.

صفحاتها هذه الحركة: "ميركور دي فرانسيس"، مثلما لاحظ "جيشار"^(٣٤٤). فالكتاب الذي يدعي أنه "فخور تماماً لأن عصفور القانوند ظنّه شجرة"^(٣٤٥)، والذي سيسجل في "مذكرات"ه: "أنظر إلى الطبيعة إلى أن يبدو لي كل شيء يتزعزع داخلي"^(٣٤٦)، يمكن اعتباره رائداً للدرعة الطبيعية. وهو يعارض - في نفس الوقت - تصنع بعض الرمزيين، وما استمر من "الوطانة" الانخطاطية (ويسجل - عن رضى - في "مذكرات": "لم أستخدم بعد كلمة coruscation = تألؤ"^(٣٤٧)، ويعارض تعقيدات تركيب الجملة. "لقد أثارت أعمال رونار إعجاب الكثيرين من الكتاب لصراحتها ووضوحها، وإعجاب كلوديل الذي كان ج. رونار يمثل - بالنسبة له، في حوالي عام ١٨٩٢ - "الذوق الفرنسي"، مثلما يقول "ل. جيشار"^(٣٤٨).

فهل كان "رونار" يقصد كتابة "قصائد نثر" في مؤلفيه "حكايات طبيعية" و"قصائد ريفية"^(٣٤٩)؟ ليس ذلك مؤكداً (رغم أنه قال عن "جوريس": "لا ينقصه سوى أن يكون قد كتب بعض قصائد النثر. ومن خلال هذا العمل المرهف، كان سيتعلم أن يتحدى إسهابه"^(٣٥٠)، مما يمكن أن يشير إلى صلة ما بهذا الموضوع؛ غير أننا نرصد - عدة مرات - في "حكايات طبيعية" أنساقاً "شعرية" في التكوين: بناء في مقاطع تبدأ كلها بنفس الطريقة: "يمكن للديك أن يتباهى بأنه صرع كل منافسيه .. يطلق الديك صرخات على صرخات .. الديك يتبخر .. يجمع الديك دجاجاته، إلخ"^(٣٥١)، واستعارة ممتدة (الخراف) أو صورة ختامية يتسع عليها إيقاع الجملة (البقرة، الخفلش)؛ والاستعادة، لاسيما في نهاية النص، للجملة الأولى (ما يسميه "ل. جيشار" تكوين الروندو"^(٣٥٢)، وهو نسق شائع للغاية، كما رأينا، لدى كتاب قصيدة النثر "الدائرية": مثلما في "دجاج سندي":

إنها حدياء ساحتي . لا تحلم إلا بجراح بسبب حديثها .. إنها
تتدحرج في التراب ، مثل حدياء^(٣٥٣) .

وبالمثل، ففي "قصائد ريفية"، نجد الرصد في شكل قائمة طويلة في قصيدة "المطبخ" ("والباب ذو الركن الذي قرضته الفئران، - والمصفاة المجدورة .. ولوح الزجاج المخطم .. وهذا البلاط الصابوني، - وهذا الكرسي القش ..")^(٣٥٤)، ومؤثرات الاستعادة :

الغابة الصغيرة في كولوس . أمنحها له .

أمنح له ملذاتها .

أمنحك درهما الضيق الذي لا يمكن اقتفاؤه إلا بقدم واحدة،
وأمنحك، مثل خدام، أشجارها الرشيقية .^(٣٥٥)

ورغم كل هذا، أخشى حقاً ألا نشعر بالانفعال الشعري عند القراءة، إلا بشكل ضعيف أو

نادر. ومن المشروع بلاشك- كرد فعل ضد مبالغات الرمزية- تلك الرغبة في "تسمية الأشياء بأسمائها، ومنحها شكلها الحقيقي، ولونها الحقيقي، وحصرها في معناها الحقيقي"^(٣٥٦)؛ وهو ما يتطلب أيضاً أن نشعر بعمق بشعر الأشياء، وأن نجرب الشعور بالحياة الكونية، مثل "م. دي جيران"، ونستسلم بنشوة للملذات المحسوسة، مثل "جيد"، أو الانتقال- مثلما سيفعل "بونج"- إلى قلب الأشياء بدلاً من مراقبتها من الخارج. لكن "رونار" يبدو عاجزاً عن اختراق الواقع: "فاللبن- بالنسبة له- أبيض بشكل مزعج، لأنه ليس سوى ما يبدو"^(٣٥٧)، مثلما يقول "سارتر"، الذي كتب صفحات قاسية، لكنها صائبة، عن هذا الكاتب "المقيد". بمواهبه في الملاحظة. وهو مطارد بالرغبة في تحقيق الجديد والمتفرد: وذلك سبب هذه الحذلقات والتشخيصات ذات الذوق الرديء (تستقبل الوردة دودة الفراش، ولأنها "توقعت أن يكون الجو بارداً هذه الليلة، فقد طاب لها أن تضع ثعبان أصلة حول الرقبة"^(٣٥٨))، والديك "لا يخرج أبداً بدون مظلتته"^(٣٥٩)، وهلمحراً، هذا الميل المحزن إلى أكثر أنواع التلاعب بالألفاظ إثارة للأسف: ففي أفضل "قصيدة" من "حكايات طبيعية"، قصيدة "الخراف"، لم يستطع "ج. رونار" مقاومة إغراء إثرائها- في طبعة عام ١٩٠٩- بهذا الملحق:

Les moutons.- Mée... Mée... Mée...

Le chien de berger.- Il n'y a pas de mais!

الخراف .- ميه .. ميه .. ميه ..

كلب الراعي .- لا توجد لكن*!^(٣٦٠)

فما إن تظهر صورة شعرية نوعاً ما، حتى يحمله شيطانه الداخلي على تدميرها: البجعة "تنهك نفسها في اصطلياد ومضات وهمية، وربما ستموت، ضحية هذا الوهم، قبل أن تمسك بقطعة سحابة واحدة". وفوراً يثور "تريبولد بونوميه" النائم في "رونار": "لكن ماذا أقول ؟ فكل مرة تغطس فيها، تقب بمنقارها في الإناء المغذي وتعود بدودة .

إنها تسمن مثل إوزة"^(٣٦١) .

هكذا نتأرجح بين رفض الغنائية والبحث عن أسلوب، بين كراهية الفصاحة والرغبة في التفرد: وذلك سبب هذا الأسلوب الرصدي الجاف القاطع، وهذه "الكلمات الغنية في جملة فقيرة" التي يتحدث عنها "سارتر"^(٣٦٢): الدجاجة "منتصبة في قبعتها التي تشبه حشرة جارة الخطب، عينها يقطعة، وحوصلتها نافعة"^(٣٦٣)، والطاووس "في زي احتفالي"^(٣٦٤)، والصرصار "أسود وملتصق مثل ثقب قفل"^(٣٦٥). "أسلوب أفقي، متآلق، ومتقن"، مثلما قال بنفسه^(٣٦٦): لكنه أيضاً بلا هالة شعرية، وبلا قدرة عميقة على إثارة الانفعال رغم كماله الشكلي. وربما يكون أقسى الآراء ما

* تلاعب بالألفاظ بين "Mée" في السطر الأول، و"mais = لكن" .

ذكره بنفسه عن نفسه، عندما قال: "الكمال دائماً رديء إلى حدٍّ ما"^(٣٦٧). ففن "رونار" الدقيق والمرهف "كامل" في نوعه - أي محدود .

وربما تكون المبالغة في الصنعة، والبراعة، والبحث الدائم عن التعبير الموجز والمدهش، هي التي تمنح أسلوبه ملمح الاجتهاد، والمجاهدة^(٣٦٨): إننا نشعر بالجهد الكبير المبذول فيه. ولاشك أن ذلك هو ما دفع "ل. بلوم" إلى أن يرصد - من بين أفضل مقطوعات "ج. رونار" - لا نصوص "حكايات طبيعية"، وإنما "البرسيم"، و"Le Toiton"، و"عاصفة الأوراق"، كنماذج مكتملة في التكوين الشعري "والاستعارى"^(٣٦٩)؛ وربما لهذا السبب نجد أحياناً شعراً أكثر في "قصائد ريفية"، حيث الابتكار أكثر تلقائية وقوة الأسلوب الصدمية أقل وطأة: "غابة كولوس الصغيرة"، و"الثلوج"، و"مؤثرات القمر!".

فنان - أو ربما حرفي بشكل خاص - لا شاعر: يظل "جول رونار" كاتباً "تمثلياً" représentatif في جميع الحالات، مثلما يقول "ل. جيسار"، سواء بفعل رغبته الواضحة في العودة إلى الواقع الملموس (وبشكل خاص الواقع الأرضي والفلاحي) أو بفعل "الطريقة التي يطوق التعبير بها الفكرة لديه، من خلال أسلوب يتجرد من الزخرف أكثر فأكثر، إلى حد العري"^(٣٧٠). لقد قام بعملية إزالة الانقراض بطريقته، وأعد القارئ كي يتغذى لا بالصوفيات الغامضة، وإنما بقوت الأرض، "بالصور، والأصوات، والروائح"^(٣٧١).

ومع "هوج روبيل"، يتخذ رد الفعل المعادي للرمزية مظهرًا مغايرًا إلى حدٍّ ما: لم يعد الأمر يتعلق هذه المرة بالوصف بالأسلوب اللاذع، وإنما بالمقاطع الحماسية التي تعبر بغنائية عن الشغف بالحياة والفعل، والتي نشعر بتأثرها العميق بويتان ونيتشه بشكل خاص. فروبيل من أوائل من يعود إليهم شرف ترجمة "نيتشه"، عام ١٨٩٣^(٣٧٢)؛ وفي العام التالي، مرت في "أناشيد المطر والشمس"^(٣٧٣) نفس "أبواق الدعوة والغضب"^(٣٧٤)، والاندفاعات العاصفة التي أذهلته في "ررادشت". "لقد اخترت - كوسيلة في التعبير - نثرًا ذا إيقاع خاص، أكثر غنائية من النثر العادي، ولا يملك - مع ذلك - الشكل المحدد والموسيقى لشعرنا"، حسبما يقول "روبيل" في خاتمته^(٣٧٥). والواقع أن الشكل يمتد من النثر المقسم إلى مقاطع طويلة إلى هذا الحد أو ذاك، إلى المقاطع القصيرة للغاية، المكونة من جملة واحدة وإلى أبيات حرة حقيقية؛ لكن الأسلوب دائماً ديناميكي مكثف، موقع بقوة، مثلما لدى "نيتشه" نفسه: وسبق أن قدمت مثلاً لذلك^(٣٧٦). "كتاب صاحب، هادر، يعطي الانطباع بمحطة قطار ضخمة، تمتلئ بعربات القطار، والصفيير، وصرخات وقبلات الوداع أو الاستقبال"، مثلما سيكتب عن حق - إلى حدٍّ بعيد - ر. دي جورمون" في واحد من "أقنعة"^(٣٧٧).

ومع موت "روبيل"، اعتبره صديقه "مازيل" - الذي خصص له مقالاً في "ميركور دي فرانس" - كاتب "أفكار" بشكل خاص، معتبراً أسلوبه "بعيداً عن بلوغ أسلوب الأساتذة الكبار أو

أنه مجرد الكتابة الفنية لصغار الكتاب^(٣٧٨): لكن "روبيل" بالذات هو الرجل الذي "أهلك" - مع ذلك - "الفنان الكامل" فلوبيير، مثلما أهلك الأخوين "جونكور"، أستاذي الكتابة الفنية والإحساس النادر^(٣٨٠)؛ إنه يرفض - عن عمد - العهود الجميلة، والمؤثرات الموسيقية، ويسعى دائماً لأن يكون تعبيرياً لا نغمياً؛ والدال أن نراه يلوم "فلوبيير" على أسلوبه "المكتوب" بشكل مفرط، "حيث كل شيء على نفس المستوى"^(٣٨١). أما "روبيل"، فكان يقول بكبرياء، مثل "نيتشه": "إنني دائماً ما أمنح العمل نفسي كاملة، وما هو حي في نفسي"^(٣٨٢). ومثل "نيتشه" أيضاً^(٣٨٣)، يرفض الفترات الطويلة المترنة للغاية، والأوزان المتسعة، ويفضل عليها هذا الأسلوب الديناميكي، المتقطع، واللاهث إلى حد ما، الذي نشعر فيه بطرقات الإيقاع المتعجل لحقبتنا.

إنه - بلا شك - ليس كاتباً كبيراً، ولا "فناناً" بشكل خاص: فلنقل إنه - بالأحرى - كاتب طليعي، بفعل حملاته المتقدمة الحماسية ضد الرمزية، والنشاط الذي لا يقل عنه حماساً في تمجيده للوثنية، والعنف، ونشوة الحياة. إنني أختتم هذا الفصل بروبيل، وكان يمكن أن أبدأ به الفصل التالي؛ وفي فترة ١٨٩٤ هذه، حيث لاتزال الأذهان الحائرة تتردد بلا يقين بين نفوذ الرمزية الذي لايزال قوياً والدعوات الأولى للمعارضة لصالح الطبيعية والطبيعي، ترن "أناشيد المطر والشمس" مثل النغمات الأولى لهذه الترتيلة التي سرعان ما سينشدها الشعراء الشبان على شرف "الحياة". لكننا لا نستطيع أن نضع حاجزاً فاصلاً في الأدب؛ فنشر "بروست" عام ١٨٩٦، ونشر "فوتينا"^(٣٨٤)، أو البعض الآخر فيما بعد، سيظل دائماً مغرقاً في الرمزية؛ وبالعكس، فإذا ما استطعنا تأريخ التجديد "الطليعي" بعام ١٨٩٦، بناءً على الحملات المدوية، فبإمكاننا العثور عليه، قبل عدة سنوات، لدى كاتب مثل "روبيل"، ذي مزاج أكثر عنفواناً من أن يريد - مثل الرمزيين - الفرار من الحياة بدلاً من الانغماس فيها لاستنفاد مباحجها المحيطة .

*

- (١) قارن- على سبيل المثال- بـ Mauclaire, **L'Art en silence**, Ollendorf, 1901 : "ما الذي سيبقى من الرمزية ؟ تأثير أخلاقي وعروضي جديد" (ص ١٩٩) .
- (٢) قارن بما سبق، ص ٩٧ من هذا الجزء .
- (٣) *Premiers poèmes, Mercure de France, 1897, Préface sur le vers libre.*
- (٤) *Les Poèmes, Revue Blanche, 15 mars 1897, t. XII, p. 405.*
- (٥) **La sensibilité dans la poésie française (1885-1912)**, Fayard, 1912, p. 79.
- (٦) **La Décadence**, numéro 1, 1^{er} octobre 1886.
- (٧) حول هذه النزعات الداخلية، يمكن الاطلاع على كتاب Michaud, **Message poétique du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, p. 344 et sq.
- (٨) Mauclaire, **Servitude et Grandeur littéraires**, Ollendorf, 1922, p. 18. ومنذ نهاية عام ١٨٨٦، بدأ "دوجاردان" في منح "روفي اندبندانت" طابعاً رمزياً بشكل واضح. وفي عام ١٨٨٨، أصبح تأثير "كان" غالباً، مادام قد أصبح رئيس تحرير، يحور- فضلاً عن ذلك- "كرونيك دي ليريه دي لار".
- (٩) تحت العنوان العام **أمسيات حميمة واجتماعية**. وينبغي أن نضيف إلى ذلك قصيدة "القسيس" للمارمييه (تحت عنوان "راهنة"، التي لم تكن قد نشرت إلا في إحدى مجلات "توران" عام ١٨٨٦، وأعادت "روفي اندبندانت" نشرها في عدد أبريل ١٨٨٨ (قارن بما سبق، ص ٣٧٤ من الجزء الأول).
- (١٠) **Ecrits pour l'Art**, n° 1, janvier 1887.
- (١١) نعلم أن "المارمييه" قد سلم هذه القصيدة الثرية، التي لم يسبق نشرها، إلى "فيرلين"، من أجل Notice التي ستشتر في "لي زوم دو جورديوي" لفانييه.
- (١٢) انظر **Ecrits pour l'Art**, 3 août 1889، وتفسيرات Ghil, **Les Dates et les Œuvres**, Crés, 1923, p. 114. هذه المقالة النقدية المقدعة ضد "المارمييه" لم تكن عملاً سيئاً فحسب، بل أسوأ الأخطاء.
- (١٣) قارن بما سيلي، ص ٢٤٢ من هذا الجزء .
- (١٤) انظر- في هذا الصدد- التصحيح المنشور في **La Wallonie**, 15 septembre 1887, p. 294. ويفترض أن كل أنصار التوزيع الأوركستراي قد "رأوا"، فوراً وبانقياد، حرف A يغير لونه. هذا الـ A الـ "قرمزي" كان يتوافق- من الآن فصاعداً- مع السلسلة الرفيعة لآلات الساكسفون ومع "الأبحاد والعواصف".

O. Gary de Faviès, dans les **Ecrits pour l'Art** (nouvelle série, décembre 1892). (١٥)

(١٦) وعلى أية حال، لم يسلم أنصار التوزيع الأوركستراي من المزاح؛ فغيل نفسه يذكر كلمة "سودي" من أنه عندما يفهم بضع جمل - هنا وهناك، من قصيدته - يقول لنفسه: "هذا المخطاطي"، وعندما لا يفهم أي شيء تقرئك يقول: "إنه رمزي"، وعندما لا يمكنه فهم أي شيء مطلقاً، يقول: "إنه تطوري- من أنصار التوزيع الأوركستراي" (**Les Dates et les Œuvres**, Crés, 1923, p. 157).

(١٧) ذكره L. Pierre-Quint, **André Gide**, Stock, 1952, p. 427

Mercure de France, mars 1898. (١٨)

(١٩) Mikhaël, **Œuvres**, Lemerre, 1890, p. 134-135 ؛ ويعود تاريخ قصيدة "أثر السفينة" إلى عام ١٨٨٥: ينبغي أن نكون في غاية الامتنان لميخائيل، لأنه لم يفتن بـ "رطانة" العصر.

(٢٠) قدم "بودلير" نموذجاً لهذه البنية الثلاثية - (لوحة تحدد موقع المشهد، - اندفاع - خيبة) - في قصيدة "المنحوسون وفينوس": "لكن فينوس قاسية القلب تنظر للبعيد دون أن تعرف ماذا بعينها الرخاميتين". ويستخدمها "ميريل"، على سبيل المثال، في "الغرقى": "لكنها، هادئة الأعصاب تحت وطأة جواهرها الخ .." (**La Plume**, 15 octobre 1891).

(٢١) وذلك ما يمنح **Nos Poètes** (Dupret, 1888) مظهرًا متحيزًا إلى حد ما، وأحياناً - (يجب أن نقول ذلك) - رجعيًا .

(٢٢) *Sur la mort de l'ami à qui ce livre est dédié*, dans **Du Sang, de la Volupté et de la Mort**, Plon, 1909, p. 19 (première édition, 1894).

(٢٣) المصدر السابق، ص ٢٠ .

(٢٤) **Introduction aux Reliques** de J. Tellier, Evreux, 1890, p. XXXVII.

(٢٥) **Plaines, Reliques**, p. 22 (daté d'avril 1889).

(٢٦) **Nocturne, Reliques**, p. 18 (daté de 1885) ، (يعود تاريخها إلى عام ١٨٨٥) ؛ ولنلاحظ الطريقة المعروفة جيداً في استعادة الجملة الأولى في الخاتمة، مستدعياً سفينة "انطلقت من مارسيليا، في مساء خريفي، مع هبوط الليل".

(٢٧) **Hespérus, Reliques**, p. 11 (daté de septembre 1887) ؛ "هسبيروس، بقايا" (يعود تاريخها إلى سبتمبر ١٨٨٧).

(٢٨) **Rerum Pulcherrima Roma**, p. 14 (يعود تاريخها إلى أكتوبر ١٨٨٨).

(٢٩) *Discours à la Bien-Aimée, Reliques*, p. 3 (عن غير قصد؟) "صلاة في الأكروبول" لرينان: "لقد ولدت، أيا محبوبتي، يوم جمعة الثالث عشر من شهر شتوي، في بلد ضبابي على ضفاف بحر شمالي .." (ولد "تلييه" في مدينة "هافر"). ولنسجل أيضا أن "تلييه" تميز بـ "قراءات ضخمة" و "ذاكرة مذهلة" - مثلما يقول لنا صديقه "جيجو" - ربما أضرتا به في نهاية الأمر.

(٣٠) **Préface à l'Anthologie des Ecrivains Belges**, par Dumont-Wilden, Crés, 1917

Jeune Belgique, janvier 1893, p. 10. (٣١)

Jeune Belgique, juillet 1893, p. 287. (٣٢)

(٣٣) ديسمبر ١٨٩١، ص ٤٤٢. والطريف أن نعلم أن "جيجو" يذكر - كنماذج للنوع - "جاسبار الليلي" و"قصائد نثر صغيرة" لبودلير، و"صفحات" الذي ظهر في نفس العام لدى "ديمان" في بروكسيل، واحتسوى على الاثنتي عشرة قصيدة نثر للملارمييه.

La Déclaration Foraine, février 1890; **Réminiscence**, juin 1890; **Pauvre enfant pâle**, mars-avril 1891. (٣٤)

مقال لـ "بيلادان"، أغسطس ١٨٨٥. (٣٥)

(٣٦) مقال لـ "ج. ديتريه"، يناير ١٨٨٨، الذي يرى في "صوت الشعب" "قصيدة نثر ذات كمال مطلق" (ص ٢٨).

(٣٧) فلنشر هنا إلى أن "جون بلجيك" قد أعلنت - في يوليو ١٨٨٧ - عن نشر "أشياء مرئية" لفليكتور هوجو.

Instantanés, de Vurgey, octobre 1886 et janvier 1887. (٣٨)

Croquis Bruxellois de Maubel, janvier 1885, **Croquis de Delattre**, mars 1889. (٣٩)

(٤٠) في "متغيرات"، المأخوذ عن اللوحات أو الطباعة اليابانية (في ديسمبر ١٨٨٨)، أراد "جول ديتريه" أن يبتكر "متحفا" ما، "بمجموعة من الأصدقاء والذكريات الفنية".

(٤١) "نشيد غنائي نثري" لديتريه، مايو ويوليو ١٨٨٦. سبق أن نشر "ماكس والر"، في مايو ١٨٨٥، "أناشيد غنائية في الحنين للوطن"، تتكون من ثلاثة مقاطع ومقطع ختامي.

Proses lyriques de Goffin, en 1887 et 1888. (٤٢)

(٤٣) مثل نثرات "شينيه" (قارن بالصفحة التالية).

(٤٤) إنها حاتمة "نثرية غنائية" لـ "ديلزير موريه" المنشورة في يونيو ١٨٩٠.

(٤٥) هكذا، يستعير "ديزومبيو" من قصيدة "ارتعاشات شتاء" - من أجل قصيدته "ارتعاشة" - إشارات إلى ساعة الحائط، والمرأة، ونسيج العنكبوت، ومن أجل قصيدة "هدوء" يستعير جملاً مثل "سنعيش بين كتبنا، وصورنا المحفورة، وأثاثنا. وستحدث عن الأشياء البالية .. على ركبتك، يا أختاه، سأضع رأسي الحزينة" (مارس ١٨٨٩، ص ١٤٠-١٤١).

(٤٦) العبارة لجورج ديتريه، **Jeune Belgique**, juin 1888

(٤٧) هذا الديوان المنشور عام ١٨٩٠، هو المؤلف الوحيد البارز لهكتور شينييه. وقد نشرت أجزاء النصوص التي يتكون منها في "جون بلجيكا".

(٤٨) **Jeune Belgique**, juin 1890, p. 248.

(٤٩) "واقعة العائلة"، في "النشيد الأول"، المنشورة في ٥ أكتوبر ١٨٨٥؛ وإحدى "نثرات غنائية" لجوفان، مارس-أبريل ١٨٩١، تحمل عنوان "مالدورور" بالتحديد.

(٥٠) "لقد سكنت دوما هذه المناطق الملتبسة، المتاخمة للجنون - بلاد اللامبالاة الثقيلة، والأبحر الفاسدة الخادعة، والحمى المضنية والفاتنة رغم هذا، متحملاً بأوهام فاترة ومفسدة"، ذلك ما يقوله "جوفان" (**Jeune Belgique**, mars-avril 1888)، الذي لم يكن باستطاعته - رغم ذلك - أن يعرف "خيمياء الكلمة".

(٥١) **Jeune Belgique**, juillet 1888؛ "يهرب مني العالم الموضوعي"، مثلما يقول "جيلكان" بنفسه في أحد أعماله، "Proses lyriques" نثرات غنائية.

(٥٢) **Jeune Belgique**, décembre 1890, p. 445.

(٥٣) "استعارة"، ٢٠ أكتوبر ١٨٨٧؛ "مشاهد طبيعية ووجوه" عام ١٨٨٩؛ "دراما"، مارس-أبريل ١٨٩١؛ "الأميرة التي تنتظر"، يوليو-أغسطس ١٨٩٢.

(٥٤) وقد كتب "موكيل" في "قالوني" عام ١٨٨٧، مبدئياً تعاطفه مع "البير جيرو": "لا علاقة لنا بجون بلجيكا" (ص ٦٠). وقد ردت مجلة "جون بلجيكا" في أغسطس، بقلم "أ. جيرو": "لسنا معجبين بغيل ولا بكان".

(٥٥) قارن بما سبق، ص ٢٠٣ من الجزء الثاني.

(٥٦) ومن بينها قصيدة "الاحتفال الشعبي الفلمنندي"، الغنية بالألوان، التي تسيطر تماماً على خط واحد مع "كوستير" أو "ليمونييه" (٢٠ نوفمبر ١٨٨٧).

(٥٧) وبشكل خاص، سلسلة "تخطيطات صغيرة"، في عامي ١٨٩١-١٨٩٢.

(٥٨) انظر - بشكل خاص - العدد الاستثنائي المخصص لماك أولان، في فبراير.

(٥٩) "نشودة غنائية عن أوجاع الكتابة" لديتريه، ١٥ مايو ١٨٨٧؛ "استعارة" لميريل، ٢٠ أكتوبر ١٨٨٧، إلخ.

(٦٠) ومنها "في الحلم" التي تعرض لنا "سكينات تسبح شفيفة في ذروة الألق" (1888, p340).

(٦١) فارن بـ "موجة" و"ملاحظة" في ١٥ أغسطس ١٨٨٧. ونشير إلى أن "فالوئي" قد أفردت أعدادا خاصة إلى "ريته" (أغسطس ١٨٩٠)، و"برنار لازار" (نوفمبر ١٨٩١) و"أندريه جيد" (مايو-يونيو ١٨٩٢، مع مقتطفات من "رحلة أوريان".

(٦٢) عدد مارس- أبريل ١٨٩١، ص ١٥٦.

(٦٣) أعيد نشر أغلب هذه النثرية في "Impressions انطباعات" لفيرهارين (Mercure de France, 1826, 1^{re} série). ويحتوي العدد الخاص من "فالوئي" على أربع قصائد نثر: "نزهة" و"يقظة" و"كائنات مائية" و"عين بيسكاي". حول نثر "فيرهارين"، انظر Fontaine, Verhaeren et son œuvres (Mercure de France 1929), chapitre

IV : L'œuvres en prose

(٦٤) جمعت في Impressions, 1^{re} série, p. 89. ويبدو أن صورة الصلب قد تسلطت على "فيرهارين" في هذه الحقبة؛ ونجدها مرة أخرى في نثرية "مسيح"، المنشورة في La Cravache, le 22 décembre 1888.

(٦٥) La Wallonie, mai 1890, recueilli dans Impressions, 1^{re} série, p. 107 ؛ "أبقار كبيرة صهباء، مربوطة بمجر العجل، تقبض الجبل، وعبر قلبي تمر الصرخة المتوسلة للعجلات، والأخاديد المضغوطة بشدة، على قلبي الكئيب للغاية، الرمادي من مطر الذكريات مثل المشهد الذي يبكي فيه الضباب دموع ماء حزينة للغاية، بانسة للغاية، ورتيبة للغاية .."، مثلما يكتب "فيرهارين".

(٦٦) Message du Symbolisme, Nizet, 1947, t. II, p. 298.

(٦٧) Verhaeren et son œuvres (Mercure de France 1929), p. 145.

(٦٨) عندما سننشر "صفحات" - عام ١٨٩١ - سيعرب "فيرهارين"، في مقال نشر في L'Art Moderne, le 17 mai 1891، (وجمع في Impressions, 3^o série) - عن إعجابه بقصائد نثر "مالارميه"؛ وسيشير إلى السمة المبهمة لأحدث القصائد، وسيحلل منهج "مالارميه" في التطور "الرمزي". وفيما يتعلق بتكوين الجملة، لن يعجز أي قارئ للمالارميه عن أن يرى في "كائنات مائية" شبه معارضة للنثر البالغ الخصوصية في "هذيانات".

(٦٩) La Wallonie, mai 1890 ؛ جمعت في Impressions, 1^{re} série, p. 110-112.

(٧٠) Les Forces Tumultueuses, Mercure de France, 1902.

(٧١) ها هو - على سبيل المثال - تصحيح الصفحة الأخيرة من "تسايلات"؛ القصيدة المنشورة في Société Nouvelle, 1891، ثم أصبحت "هناك في الشمال"؛ يحل "فيرهارين" تشبيها جميلا إلى حد بعيد محل صورة غير موفقة إلى حد ما، ويلغي صفة تنتمي للذائقة الرمزية، غير مفيدة وموظفة بشكل غير موفق: "آه ! أنت، هذه الحيلة على حافة رصيف الميناء، طوال الأسبوع ! مع النهر في المقدمة والجلبة مثل نقرات موسيقية في الهواء ! هذه الحياة،

طوال الأسبوع، ثم سلام مساء الأحد بانتظام فوق هذا كله، متدللاً، تصبح: "آه! هذا الوجود على حافة رصيف الميناء، أمام البحر، مع النهر جارفا قطعان مراكب، نحو الأبراج الكبيرة، الشبيهة بالرعاة! آه! هذه الأصوات، هذا الضجيج، هذه الحصى، هذا الجنون، وهذه العذابات، من الفجر حتى مساء كل يوم، وصمت يوم الأحد فوق كل هذا!" وهي جملة موقعة أكثر وأكثر تعبيرية.

(٧٢) لكنه سيكتب في **L'Art Moderne**, avril 1897، عن نثرات فاندبوت (Heures Harmonieuses).

(٧٣) في حقبة "الحقول المأذية" (١٨٩٣) و"مدن ذات مخالب" (١٨٩٥). قارن Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. III, p. 459-465

(٧٤) ثمة- في "انطباعات"، السلسلة الأولى- نثرية غريبة، "كلمة"، أقرب إلى الاعتراف أو الحكاية الكثيرة- على طريقة "بو"- من "الفصيصة"، وهي تصف حالة هلوسة لفظية تذكرنا بـ "شيطان التماثل" للملارميه.

(٧٥) نشرت "لوحات باستيل نثرية" عام ١٨٩٠، لدى Harper and Brothers في نيويورك. ونجد فيها- بالإضافة إلى قصائد "برتران" و"بودلير" و"هويسمان"، إلخ... عدة قصائد كتبها، خصيصاً من أجل هذه المختارات، عدد من الكتاب الرمزيين: "ميخائيل" و"كويار" و"هنري دي رينيه".

(٧٦) M.-L. Henry, **Stuart Merrill**, Champion, 1927, p. 65.

(٧٧) انظر- بهذا الصدد- Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, *La Consécration*, p. 393-399, et E. Raynaud, **La Méléé Symboliste**, Renaissance du Livre, t. II, chap. 1^{er}; *L'âge du Symbolisme*

(٧٨) انظر E. Raynaud, **La Méléé Symboliste**, Renaissance du Livre, t. II, p. 12-13.

(٧٩) **Revue des Deux Mondes**, novembre 1890: *Le Symbolisme et Décadents*, p. 213-226.

(٨٠) **Revue des Deux Mondes**, 1^{er} avril 1891: *Le Symbolisme contemporain*.

(٨١) وهكذا يقول "لوكونت دي ليل": "سيكون أسهل للغاية كتابة نثر فرنسي جميل، ماداموا يطلبونه كثيراً في الشعر!" **Enquête sur l'Évolution littéraire**, Charpentier, 1913, p. 280 (Enquête faite par J. Huret et publiée dans l'*Echo de Paris* de mars à juillet 1891)؛ انظر أيضاً إجابة "هيريديا" المذكورة فيما سبق، ص ٥٦ من الجزء الثاني.

(٨٢) **Enquête sur l'Évolution littéraire**, p. 6.

(٨٣) المرجع السابق، ص ٢١٣.

(٨٤) ذكره E. Raynaud, **La Méléé Symboliste**, Renaissance du Livre, t. II, p. 14-15.

(٨٥) Verlaine, **Confessions**, cité par E. Raynaud, **La Méléé Symboliste**, Renaissance du Livre, t. II, p. 14-15.

(٨٦) **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. III, p. 478-481.

(٨٧) **Les Dates et les Œuvres**, Crés, 1923, p. 166.

(٨٨) **Servitude et grandeur littéraire**, Ollendorff, 1922, p. 45.

(٨٩) مثلما أثبت "ميشو" في **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. III, p. 479. وذو دلالة أيضا الهوس الذي وصفه "موكلير" بالعبارات التوجيهية، في الطباعات غير المخصصة للتوزيع التجاري من "ورق غريب" (مرجع سابق، ص ٤٦).

(٩٠) Pellissier, **Etudes de littérature contemporaine**, 1^{re} série, Perrin, 1898, p. 179.

(٩١) *Le Figaro*, 14 septembre 1891, cité par Michaud, *op. cit.*, t. III, p. 428.

(٩٢) ها هي الجمل التي ظلت شهيرة من إعلان الحرية هذا: "لم يعد هناك أي شكل ثابت يمكن اعتباره ضروريا لتعبير عن أية فكرة شعرية. فالشاعر - من الآن فصاعدا، وكما هو دائما، ولكن حرا هذه المرة عن وعي - سيطيع الإيقاع الشخصي الذي يدين له بوجوده" (*Entretiens politiques et littéraires*, mai 1892, t. IV, p. 217).

(٩٣) ذكره Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. III, p. 479.

(٩٤) "في مجتمع بلا استقرار، وبلا وحدة، لا يمكن إبداع فن مستقر، فن محدد. من هذا التنظيم الاجتماعي غير المتحقق، الذي يفسر - في آن - قلق النفوس، تنشأ الحاجة غير القابلة للتفسير إلى "الردائية"، التي تعتمد التحليلات الأدبية الراهنة الانعكاس المباشر لها"، مثلما يقول "مالارمييه" عن الشعر الحر *Enquête de J. Huret sur le* Réponse *l'Évolution Littéraire*, Mallarmé, **Œuvres**, Pléiade, p. 866-867

(٩٥) E. Raynaud, **La Mêlée Symboliste**, Renaissance du Livre, t. II, p. 7-8 (voir aussi p. 51-52).

(٩٦) انظر - في هذا الموضوع - H. Mazel, **Aux beaux temps du Symbolisme** (Mercure de France, 1943, p. 29).

(٩٧) حول الحوادث المزعجة لـ "زو داكسا"، مدير "آن ديهور"، الذي لاحقه البوليس، انظر مقال "رتيبه" في مجلة *La Plume*, 15-31 janvier 1896. ويمكن أن نلوم رسالة "ميشو" حول **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947 على أنها مرت مرور الكرام على هذا الغليان الفوضوي: "لن نستطيع كتابة تاريخ الرمزية دون الحديث عن الفوضوية"؛ ذلك ما يعلنه - رغم ذلك - مورخان للفوضوية، Manevy et Ph. Diole (**Sous les plis du drapeau noir**, Domat, 1949, p. 69).

(٩٨) انظر Mondor, **Vie de Mallarmé** (N.R.F., 1941, p. 683).

(٩٩) Manevy et Ph. Diole, **Sous les plis du drapeau noir**, Domat, 1949, p. 72.

(١٠٠) مثلما يبلغنا Mauclair, **Mallarmé chez lui**, Grasset, 1935, p. 141.

(١٠١) انظر- في هذا الصدد- A. Lebois, **Les tendances du Symbolisme, à travers l'œuvre d'Elémir**

Bourges, L'Amitié par le Livre, 1950, chapitre 3: *L'historien devant la politique: de l'anarchisme à G. Sorel*, p. 106

et sq. ويوضح "أ. لوبوا" جيدا انتشار الاتجاهات الميالة للفضوية في هذه الحقبة، وصولا إلى صالون "مالارميه، الذي يرى- من ناحية أخرى- أنه أقل لامبالاة إزاء الاضطراب السياسي لعهد مما يمكن الاعتقاد.

(١٠٢) رجال يمثلون "التمرد الميتافيزيقي"، يقول "كامي" إن "جميعهم قد أكدوا- في موقفهم ضد الوضع وخالفه- على عزلة الكائن، وانعدام الأخلاق"، غير أنهم- في نفس الوقت- "انقادوا منطقيا- كخصوص للخالق- إلى إعادة الخلق لحسابهم الخاص" (*L'homme révolte*, N.R.F., 1951, p. 128).

(١٠٣) *L'homme révolte*, p. 35.

(١٠٤) Verhaeren, article sur *Pages*, **Art Moderne**, 17 mai 1891, reproduit dans **Impressions**, 3^e série, p. 87.

(١٠٥) مثلما كان الحال بالنسبة لغيره، كما سبق أن قلت، وأيضا بالنسبة لفونتينا، الذي كان شابا وقتئذ، وكان نشره يبدو- أحيانا- معارضة حقيقة (انظر- على سبيل المثال- *Symphonie*, dans **La Plume** du 1^{er} septembre 1900).

(١٠٦) Maudclair, **Servitude et grandeur littéraire**, Ollendorff, 1922, p. 28.

(١٠٧) وقد أدرجه "بلوي"- فيما بعد- في **Belluaires et Prochers**, Stock, 1905

(١٠٨) لقد رأى "ر. دي جورمون"- الذي اهتم مبكرا بلوتريامون، وخصه بمقال نشر في *Mercur* de France, 1891 (وأعيد نشره في *Masques*, 1896)- أن قيمة "ناشيد مالدورور" ترجع إلى "جدة وأصالة الصور والاستعارات" (*Livres des Masques*, **Mercur de France**, 1914, p. 141).

(١٠٩) تحمل الطبعة التي نشرها "فانييه" من "إشراقات" في نهاية عام ١٨٩١، تاريخ عام ١٨٩١ على صفحة العنوان، وعام ١٨٩٢ على الغلاف، مثلما لاحظ "بويان دي لاكوست" في طبعته المحققة من "إشراقات" (*Mercure de France*, 1949).

(١١٠) *Rimbaud*, article paru en mai 1896 dans le *Chap Book*, **Œuvres** de Maillarmé, p. 519.

(١١١) "أنا وأصدقائي، رمزي الجبل الثاني، لم نمتعنا سوى أربعة قديسين: فيرلين ومالارميه وفييه دي ليل-آدام ولوتريامون، لكن رامبو كان إلهنا- الإله الملعون- إله الشعر، والحياة الشعرية الحقيقية" (*Poésie* 41, Numéro spécial sur Rimbaud, oct.-novembre 1941). وسأشير- بلا إلحاح- إلى أن من بين الشعراء الأربعة الآخرين المذكورين، لا يوجد من لم يجرب الشعر المنشور- ويمكن اعتبار "فييه دي ليل-آدام" و"لوتريامون" ناشرين فحسب.

(١١٢) الذي ظهر "رامبو"- بالنسبة له، منذ عام ١٨٨٦- مثل باب مفتوح على كل ما هو خارق، وطريق للهرب خارج العالم العقلاني الكريه. قارن بـ **Ma Conversion**.

(١١٣) الذي وزع إعجابه - حوالي عام ١٨٩٢ - بين "مالارميه" و"رامبو"؛ قارن بما يلي، ص ٢٩٩-٣٠٠ من هذا الجزء .

(١١٤) قارن بما سيلي، ص ٣٠٠ من هذا الجزء .

(١١٥) "إن النموذج البارناسي، مثلما يكتب "جيد"، لم يكن مثالي، ولم يكن "لووي" ولا "هيرولد" يتذوقان المثال البارناسي" (*Si le grain ne meurt*, Gallimard, 1933, p. 320) .

(١١٦) Iseler, *Les débuts d'André Gide vus par Pierre Louys*, Le Sagittaire, 1937, p. 68.

P. Louys, *Projet de lettre à X*, 29 décembre 1889, reproduit dans la *Nouvelle Revue Française*, (١١٧) décembre 1929, p. 793.

Iseler, *op. cit.*, p. 97. (١١٨)

(١١٩) في *Notes* التي يزعم "أن أندريه والتر أخذها من أجل تأليف روايته *آلان*"؛ *André Walter*, éd. des Œuvres Représentatives, 1930, p. 110 (1^{re} édition 1891)

(١٢٠) إنه البطل (أي "جيد" نفسه) الذي يتحدث بهذه الطريقة عن "بيير ك." ("بيير كريزييس"، الاسم المستعار الأول لـ "لووي")؛ "إن كتابته ذات كمال رصين، مزه، وجامد- وهي محبطة، لأنني كنت أشعر إزاءها بأن لغتي أكثر سلاسة كأنها بلا حدود. كنت أريد حصرها في أشكال إيقاعية- لكن الانفعال يفجر دائما جملتي؛ ولا يتبقى منها سوى الحطام" (ص ٧٤).

(١٢١) قارن بـ "أندريه والتر"، ص ١٧٤ كلها، وبشكل خاص "عندما يحتج تركيب الجملة، فينبغي إخضاعه، هذا الحرون".

André Walter, p. 110. (١٢٢)

(١٢٣) ذكره "ب. إيزليه"، ص ١٢٧.

(١٢٤) ونعلم من *Journal de Gide* و *Si le grain ne meurt* عن هذه الصداقة. "في فترة "أندريه والتر"، بذلت جهدا مضنيا في الانفصال، وقد أصابني التعب، دون قطيعة"، مثلما يكتب "جيد" في *Journal* le 9 juin 1928 . ويحكي- في *Si le grain ne meurt* - أنه قد لجأ إلى أطراف بحيرة "أنيس" كي يتمكن من الكتابة بهدوء ويحتمي أرائه "المهانة حتى ذلك الحين" (*Si le grain ne meurt*, Gallimard, 1933, p. 245-246).

(١٢٥) قارن بالصفحة السابقة .

(١٢٦) *La Revue Blanche*, juin 1898 (à propos de *L'Imagier du Soir et de l'Ombre*, de D. Lantrac) ؛ ويصنف "كان" بالطبع- مثل أغلب الرمزيين- في الفئة "الموسيقية". ونشير إلى أن "لحاسن القمر" قصيدة ذات بنية صارمة

وتمثلية بدقة؛ وهي - فضلا عن ذلك، حسب "كان" - النجاح الحقيقي الوحيد لبودلير في قصيدة النثر (قارن بمقدمة
(. *Premiers poèmes de Khan, Mercure de France, 1897, p. 20*).

P. Louys, **Projet de lettre à X**, 29 décembre 1889, reproduit dans la **Nouvelle Revue Française**, (١٢٧)
décembre 1929.

Mercure de France, décembre 1897. (١٢٨)

(١٢٩) 1895, **Mercure de France**, avril 1895 : "في تكوين دقيق بشكل مطلق، والأكثر عذوبة في اللغة،
والأكثر إيجازا، والأكثر شغافية في الأحاسيس الحادة، تدور الحياة التي تتجلى في مظاهر مألوفة أو عاطفية للعاهرة
اليونانية الصغيرة". وحكاية القراء الذين اعتقدوا أن "بيليتيس" قد وجدت حقا، وأن الأمر يتعلق بترجمة أصيلة،
مشهورة تماما إلى حد أنني لن ألح عليها هنا.

(١٣٠) "كان بير لووي "إيونيا" للغاية، وأنا "دورينا" بشكل مفرط، أكثر من أن يمكن لنا أن نتفاهم"، كما كتب
"جيد" في **Journal**, 1907 (éd. de la Pléiade, p. 232).

(١٣١) قارن - على سبيل المثال - بـ "القمر ذو العينين الزرقاوين":

"كانت قد جدلت لهم/ تيجانا وأكاليل، مقطوعة من سعف النخيل/
ونزعت اللوتس من الماء"

أو : "كآبة مبهمة":

"أنا أرتعد، الليل بارد، والغاية كلها مبلولة. لماذا قد تبني إلى هنا ؟ أليس
سريري الكبير أكثر رقة من هذا الطحلب المذخور بالحجارة ؟"

إن "لووي" يتجنب بعناية الحملة "الخطابية" التي تتقدم وهي تتعاضد.

(١٣٢) "تحميني أمني في الغموض، وتكسوني في وضع الشمس، وتمشط شعري في الضوء" (كلمات أمومية) - مثال
جميل لـ "النوافذ المموهة" -؛ "غنوا الأغنية الزفافية؛ والنايات أيضا غنت" (Les Noces).

(١٣٣) والطريف أن نرى أن السيدة "بيرتروي" قد ترجمت نظما ستا من "أغاني بيليتيس" عام ١٨٩٦ في **Revue**
pour les Jeunes Filles

Œuvres complètes de Marcel Schwob, publiées par P. Champion, t. IV, Bernouard, 1928, p. 182. (١٣٤)

(١٣٥) "نستطيع إلقاء قصائده، فما من خطأ إيقاعي فيها"، مثلما يقول "ب. شامبيون" عن "شووب" في
Introduction (t. 1, p. XXXIV)، وتبدأ سلسلة "إيماءات" في الظهور في **Echo de Paris**، في ديسمبر، قبل
الـ "أغاني" بكثير.

(١٣٦) في عام ١٨٩٤، كتب شوب "كتاب مونيل"، المتأثر للغاية بالرمزية.

Mimes, XI et XIII. (١٣٧)

(١٣٨) Mimes, XX, p. 125، "تأكل الظلمات النوم وتشرب النسيان"، مثلما يقول "شوب" في نفس القصيدة (التوافقة، فضلا عن ذلك، مع التقليد القديم). "إن ذكرى حياتي الأرضية هي فرحة حياتي السرية"، فيما يقول- على النقيض- ظل بيليتيس (Dernière Epitaphe): تعارض دال.

Marcel Schwob et son temps, Grasset, 1927, p. 265. (١٣٩)

(١٤٠) منشور في 1892, mai, Essais d'Art libre. انظر أيضا "قصائد نثر صغيرة للغاية"، التي نشرها "إرميتاج" في فبراير وأبريل ومايو ١٨٩١. وبعد القصائد "الصغيرة"، القصائد "الأصغر": لقد أخذت طموحات وأحجام النسخ تنقلص أكثر فأكثر ..

Revue Blanche, juin 1898. (١٤١)

(١٤٢) L'Imagier du Soir et de l'Ombre, Mercure de France, 1898, p. 97 ؛ نتعرف على "الخيميائي" ليرتران .

Alchimie, L'Imagier du Soir et de l'Ombre, p. 98. (١٤٣)

Le Concert, op. cit., p. 69; Cf. Le début de la Viole de Gambe dans Gaspard de la Nuit. (١٤٤)

(١٤٥) قارن بما سبق، ص ٨٣ من الجزء الأول.

(١٤٦) ها هو مثال مأخوذ من مقطوعة "بالمثل، بسرعة" لـ "أديان ميرل"، المكونة من مقاطع:

Tara ta ta ! ta ! ta ! dans un tourbillon de poussière, trompettes sonnantes, s'éloigne au

grand trot de son escorte, etc... = تارا تا تا ! تا ! تا ! في زوينة تراب، أبواق رنانة،

تنهأى برقص كبير من حرسه، إلخ ..

إنه- بالضبط- "تاراتانتارا taratantara" لإنيوس .

La Colombe, Les Reposeurs de la Procession, t. II, De la Colombe au Corbeau par le Paon, Mercure de France, 1904 (١٤٧)

(مقطوعة يعود تاريخها إلى ما بين عامي ١٨٨٥ و ١٩٠٤). وحول تقنية "سان-بول-رو"، انظر الدراسة الشاملة فيما سيلي، ص ٣٢٢ وما يليها من هذا الجزء.

La Plume, 1^{er} avril 1892, p. 158. (١٤٨)

(١٤٩) تحمل "الأناشيد الغنائية" المنشورة في "ميركور"، بتاريخ ١٨٩٦، عنوانا فرعيا: "قصائد نثر".

(١٥٠) هكذا يصنف "أبري" و"أوديك" و"جروزيه"- في كتابهم (Histoire de la littérature française (Didier)

1939) - "بول فور" ضمن شعراء النظم ("يملك بول فور الدلال لطباعته- نثرا- أبياتا رائعة وكلاسيكية")، بينما يستبعده "م. شابلان" من مختارات من قصيدة النشر .

(١٥١) حول "ليدات" منديس"، انظر ما سبق، ص ٢٠ من هذا الجزء. وكان "ب. لوي" قد شبه "ب. فور" بـ"منديس" في (Préface aux Ballades Françaises (Mercure de France, 1897, p. X)

Préface aux Ballades Françaises, p. X. (١٥٢)

Réponse à l'Enquête de Le Gardonnel et Vallay sur la Littérature contemporaine (Mercure de France, (١٥٣)
1905, p. 268).

(١٥٤) انظر ما سبق، ص ٨١.

Réponse à l'Enquête de Le Gardonnel et Vallay sur la Littérature contemporaine (Mercure de France, (١٥٥)
1905, p. 268).

Préface aux Ballades Françaises (Mercure de France, 1897, p. X). (١٥٦)

(١٥٧) دراسات جمعت أغلبها في نهاية Anthologie des Ballades Françaises (Mercure de France, 1925) ولا نجد فيها دراسة "رينيه".

(١٥٨) Mercure de France, mai 1897 (انظر أيضا مقالا لنفس المؤلف في ديسمبر ١٨٩٦).

(١٥٩) إن "الأناشيد الغنائية"، مثلما يقول "ب. فور" -بغرابة- "نظم نثر" أو "نثرات نظم"، كيفما نشاء (Mes
Mémoires, Flammarion, 1944, p. 80).

(١٦٠) قارن بكتاب Brémont, Les deux musiques de la prose, Corrèard, 1924

Edition définitive des Ballades, Flammarion, 1924, t. III, p. 51. (١٦١)

(١٦٢) الذي يستخدمه "فيليه-جريفان" هو أيضا، أحيانا في أشعاره الحرة. قارن بما سبق، ص ١٣٧.

(١٦٣) هل الإدغام "طبيعي" حقا بعد حرفين ساكنين، في نهاية autres و alignes على سبيل المثال (وفي نهاية marbre) ؟ يبدو "بول فور" متناقضا هنا مع قوانين النطق الطبيعي.

Ballades Françaises, Flammarion, 1922, t. I, p. 15. (١٦٤)

Naissance du Printemps à la Fêrté-Milon, dans Ile de France. (١٦٥)

(١٦٦) ملاحظة ذكرها G.-A. Masson (Paul Fort, éd. du Carnet Critique, p. 38). ويبدو أن "بول فور" قد تنبّه لذلك بالفعل، وأنه أخذ يستعيد- أكثر فأكثر- الأجزاء "المنثورة" من قصائده (انظر- على سبيل المثال- القصائد

غير المنشورة، المتضمنة في (Mémoires, Flammarion, 1944).

Coxcomb, I. (١٦٧)

(١٦٨) يقول "أ. يونيه"، متحدثاً عن "ب. فور"، إن استخدام الشعر الحر كان يمكن أن "يسمح له"، وحده، بـ"تحقيق التقارب الذي يأمل فيه بين النثر والشعر؛ لأن إيقاع الشعر الحر لا يتأسس على عدد المقاطع اللفظية في الجملة، وإنما على نوعيتها، فترتها هي من نفس نبرة النثر" (Paul Fort, dans *La Poésie nouvelle*, *Mercure de* France, 1902, p. 364).

(١٦٩) Anthologie du Pastiche, Crés, 1926, t. I, p. 80. وهذا- بطبيعة الحال- لا يعني سوى قصيدة النثر "الفنية".

(١٧٠) فضلاً عن ذلك، فالمقصود- بالأحرى- الآيات لا النثر بخصر المعنى. وحول "التناغم الإيقاعي" بين النظم والموسيقى، وحول الطريقة التي سيحل بها "ديبوسي" هذا التنافر- في "أغنيات بيليتيس"، وفي "بلياس"- باستخدام نصوص من النثر الإيقاعي، قارن- بالتحديد- باستخدام الفصل الذي يحمل عنوان "تنافر إيقاعي"، ص ٩٤ وما يليها من كتاب M. Beaufils, *Musique du son, Musique du verbe*, P.U.F., 1954. كان "ديبوسي" يعتبر الموسيقى "أكثر حرية" مع النثر الموقع مما مع النظم (Réponse à une enquête de *Musica, Correspondance de Debussy* et P. Louys, Corti, 1945, p. 198).

(١٧١) نشرت "Proses Lyriques=نثریات غنائية" لديبوسي في *Entretiens politiques et littéraires*, décembre 1892

(١٧٢) "من بيمول" En Bémol, *Mercure de France*, avril 1891 : مقطوعة مكونة من مقاطع صغيرة، يستعاد الثاني منها جزئياً في الخاتمة. قارن بـ"جان كور"- في نفس النوع- "أغنية كامبي"، المكونة من ثلاثة أجزاء : "كامبي ذات العينين الصادمتين"، "كامبي ذات العينين الحزینتين"، "كامبي ذات العينين الميتتين" (*Mercure de France*, janvier 1892).

(١٧٣) *Les Heures bleues, Ermitage*, février et octobre 1893.

(١٧٤) *L'ivresse verbale, Ermitage*, 15 février 1892. إنه "ر. دي جورمون" الذي ذكر في *Prose pour un poète* (1894) شاعراً مفتوناً- حرفياً- ببحر سكندري، يطارده في وجود عشيقته العجوز: "أحذر من التخلي عن الزنابق العجوز الوحيدة". ونسأله عما إذا لم يكن "ر. دي جورمون" قد لعب دور النموذج لهذا الكاتب الذي يريه لنا "جيد"- في "مستمتعَات"- وهو يتلذذ بترديد الكلمات: "طريق محاط بالنباتات المتعرشة ..".

L'ivresse verbale, Ermitage, 15 février 1892. (١٧٥)

(١٧٨) "هذا الكلام الملتبس الذي انتشر وباؤه حوالي عام ١٨٨٥"، مثلما سيكتب "ديلاروش" في *Ermitage* ، مايو ١٨٩٥ .

(١٧٩) إنه يحب الكلمات "في ذاتها، لجماليتها الذاتية التي تعتبر ندرتها أحد عناصرها، - والإصاصة هي العنصر الآخر"، مثلما يقول "ج. لوت" عن حق تماما في *La Poétique de Symbolisme, Revue des Cours et Conférences*, 1924, t.II, p. 723 .

(١٨٠) نعرف جملة "ت. جوتييه" الشهيرة في Notice عن "بودلير"، في مقدمة "أزهار الشر": "تملك الكلمات، بالنسبة للشاعر، جمالا وقيمة خاصين بها، في ذاتها وخارج المعنى الذي تعبر عنه، مثل أحجار كريمة لم تصقل بعد وتركب في أساور وعقود وخواتم ..".

(١٨١) تمكن "ميريل"، الحوارى المتحمس لغيل، من التأثر أيضا بالشعر الانجليزى، الذي يمثل للغايرة بالمحارفات (انظر M.-L. Henry, Stuart Merrill, Champion, 1927, p. 57-59).

(١٨٢) تتكون "Allégorie" استعارة"، وهي إحدى قصائد نثر "ميريل" الأولى، والمنشورة في "Wallonie" عام ١٨٨٧، من آيات قصيرة، وتضم أمثلة ملفتة للنظر في المحارفات: "roses sous le baiser de la brises = ورود تحت دغدغة النسيم"، "sentit un souffle d'horreur l'effleur" = أحس بهبة هول تمسه، "le lamentable cadavre = الجثة المثيرة للراءء"، إلخ ..

La Wallonie, mare-avril 1891. (١٨٣)

Ermitage, décembre 1891. (١٨٤)

(١٨٥) *La Plume*, 15 octobre 1891 ؛ أعيد نشر كل هذه القصائد - بعد الوفاة- في *Proses et Vers*, Messein, 1925

(١٨٦) قارن بما سبق، ص ٢٠٧ من هذا الجزء، وهامش ٢٠ .

(١٨٧) *La Wallonie*, septembre-octobre 1891 ؛ وحول أسلوب وتكوين هذه القصيدة، انظر ما سبق، ص ١٤١ و١٤٥ من هذا الجزء.

(١٨٨) *Ermitage*, juin 1893 ؛ ويتصادف ذلك مع الحقبة التي يقل فيها تعامل "ميريل" مع الفوضويين (انظر ما سبق، ص ٢٢٢ من هذا الجزء).

(١٨٩) نشرت في مجلة *Vers et Proses*, 1905

(١٩٠) المجموعة عام ١٩٢٥ في الديوان المنشور بعد الوفاة "Vers et Proses" نشر ونظم".

(١٩١) صفحة أعيد نشرها خارج النص (أمام صفحة رقم ٨٠ من كتاب "ستيوارت ميريل"). انظر أيضا التصحيحات التي أجريت على "Tommy Atkins" تومي أتكينز"، ص ٢٦١.

(١٩٢) على سبيل المثال: "عينك في عيني إلى حد أنني لم أعد أرى مجد الشمس"، تصبح "عينك كانت الشمس كلها لي"، وجملة "لم يكن هناك أي شيء في العالم هذا اليوم سوى حبنا المقبول في النهاية"، تصبح "لم يكن أي شيء في هذا العالم سوى أنت وأنا". و"ميريل"، الذي كتب عبارات سريعة، يلقي الخمس كلمات الأخيرة (لتوضيح فكرته الرئيسية: لم يكن هناك شيء في العالم سوى أنت وأنا): "كانت أوهاما في حلم من البهجة".

(١٩٣) تأثير لم ينته أبدا، من ناحية أخرى، لكنه سيتجلى بشكل أكثر مباشرة في الاتجاه الغنائي واختيار الموضوعات. هكذا يكتب "بيير ثيرميت" في بداية إحدى "الوقائع": "كتب المعلم "دعوة إلى السفر"، فمن ذا الذي سيكتب دعوة إلى الأجازات؟"، قبل أن يجمع سلسلة من صور الأجازات تحت عنوان "أغسطس، قصائد نشر صغيرة" (Ermitage, août 1890).

(١٩٤) في (Proses de décor (Ermitage, juillet 1891)

(١٩٥) Mercure de France, mai 1897 : انظر أيضا مقال "روفي بلانش"، حيث يطري "كان" (في ١٥ يوليو ١٨٩٩) هذه القصائد "ذات الجمل القصيرة والموسيقية".

(١٩٦) طبعة 1892, La Nouvelle Revue,

(١٩٧) Poème XCIV, p. 178-179.

(١٩٨) هذا على سبيل المثال (القصيدة رقم ٢٤، ص ٤٧-٤٨):

أريد أن أكون ضريحا ليزدهر ترابي من حبك .

أريد أن أكون الليل لأتحول إلى نهار من فرط ما أحبك .

أريد أن أكون أبديا لأموت كل مساء بحبك وأولد من جديد كل صباح.

أريد أن أكون العدم لأصبح عالما بسبب حبك .

ونشر بتأثير القصائد الصينية و"التوازي" العبراني، ولكن كم كل ذلك مصطنع وظاهري .

(١٩٩) La Chanson du poète errant, Perrin, 1911, p. 53.

(٢٠٠) مثل المقطعين الثمانين في البداية، مع التكرار: "الوقت متأخر وعذب، الوقت متأخر وعذب على البحر" - وهي جملة، فلنلاحظ ذلك، تستخدم مجرد تقديم موضوعي الليل والبحر، إذ تشكل - بصورة واضحة - حشوا من حيث المعنى.

(٢٠١) "إنه الليل/ الصمت/ والنسمة": ثلاثة عناصر نحوية يتألف كل منها من ثلاثة مقاطع لفظية.

(٢٠٢) يبدو تأثير "هايني" محسوسا بشكل كاف على "سارازان" الذي كان قد سافر إلى المانيا، فضلا عن ذلك (انظر "أناسيد هايدلبرج" في "غنينة الشاعر الشارد"). وكمثال آخر على القصيدة المبنية والغنائية في آن، التي يتحقق فيها إيجاز وبساطة "هايني"، انظر 19 *Le jour pâlit*.

(٢٠٣) حول "لويس لورميل"، مثنى الأحصنة الحكومي، الذي نال فرصة نشر الأعمال الأولى لـ "فارج" و"جاري" في *Art Littéraire*، انظر ذكريات 147 *Fargue, Portraits de famille*, Janin, 1947, p.

(٢٠٤) نشرها "سانسو" عام ١٩٠٨. وقد وضع "باري" "لوحات روح" -حسيما يقول "كان"- إلى جانب "جاسبار الليلي" (*Silhouettes Littéraires*, Montaigne, 1925, p. 115).

(٢٠٥) التي تختتم هكذا: "إنما الظهيرة السوداء الذهبية. والقيثارات المهيبة يسترد صداها" (*Tableaux d'Ame*), Sansot, 1908, p. 126

(٢٠٦) ويمكننا مقارنتها بشكل مفيد مع "كائنات مائة" للافورج (*La Vogue*, 1886).

(٢٠٧) *A une Passante*.

(٢٠٨) قارن بالبيت الوارد في "الركب النشوان": "أتحسر على "أوروبا" ذات المتاريس القديمة!".

(٢٠٩) قارن بـ "ظاهرة مستقبلية" للماراميه، حيث الشمس تحت الماء "تغوص في بأس صرخة".

(٢١٠) خطاب "رامبو" إلى "دوميني"، ١٥ مايو ١٨٧١ (*Œuvres de Rimbaud*, éd. de la Pléiade, p. 236).

(٢١١) اتجاهات متعارضة، بالتالي، مع الاتجاهات "المتضاربة" التي تنحو إلى إعادة النظم والنثر الموقع إلى شكل فريد خاضع لمثال مشترك وقواعد شكلية متماثلة، في المحاولات المذكورة سابقا.

(٢١٢) انظر ما سبق، ص ٨١ من هذا الجزء الثاني.

(٢١٣) قبل أن يتحدث عن القصيدة النقدية في معرض تناوله لمقالاته في "روفي بلانش" عام ١٨٩٦

(انظر 1569 *Bibliographie des Divagation, Œuvres*, p. 1569)، كان "الماراميه" قد استخدم هذا التعبير منذ عام ١٨٩٤

بصدد كتاب "موكيل"، "أحاديث أدبية" (قارن بالقطع المأخوذ من الخطاب المذكور في *Propos sur la poésie*, recueillis par Mondor, Monaco, 1953, p. 188).

(٢١٤) العبارة للماراميه، فيما يتعلق -تحديدا- بهذه "القصائد النقدية" التي تسمح بأن تكشف، "في هيئة أجزاء مفهومة ومختصرة"، "إبقاعات الفكر المباشرة وهي تنظم عروضيا" (*Œuvres*, p. 1570).

(٢١٥) انظر 4, p. 50 *Histoire de la Littérature française depuis 1870*, Stock, 1943, 5e partie, chap.

Réponse à l'Enquête de J. Huret sur l'Évolution littéraire, en 1891, **Œuvres**, p. 867. (٢١٧)

Mercur de France, avril 1893, p. 374 (٢١٨) (فيما يتعلق بـ "ج. دانونزيو").

(٢١٩) انظر ما سيلبي، ص ٢٥١ من هذا الجزء.

(٢٢٠) انظر ما سيلبي، ص ٢٦٢ من هذا الجزء.

(٢٢١) في عام ١٩١٢، اختتم "غيون" مقالا حول قصيدة النثر بهذه الكلمات: "ألا أستطيع انتهاز الفرصة للإشارة إلى الروابط التي تربط بين قصيدة النثر والبحث من ناحية والرواية من ناحية أخرى؟" (**Nouvelle Revue Française**, août 1912, p. 345).

(٢٢٢) حول "الروايات الغنائية" في نهاية القرن، انظر ما سيلبي، ص ٣٥٢ من هذا الجزء. وحول جيل عام ١٩١٤، لاحظ "تيبوديه" أن الشعر، الذي يترع إلى بث أريجيه في كل الأنواع الأدبية، "قد فاض بشكل خاص على الرواية"، ويضرب مثلا بـ "جيرودو" و"آلان فورنييه" (**Histoire de la Littérature française depuis 1870**, Stock, 1943, p. 557). ولا تزال الرواية الشعرية تحتل مركزا رفيعا في وقتنا الراهن (قارن بروايات "جوليان جراك").

(٢٢٣) قارن بما سبق، ص ١٥٦ من هذا الجزء.

A Rebours, Œuvres complètes, t. VII, p. 302. (٢٢٤)

Huysmans, A Rebours, Œuvres complètes, t. VII, p. 302. (٢٢٥)

(٢٢٦) على سبيل المثال، "الساحر المتعفن" لأبولينيير.

(٢٢٧) قارن بما سبق، ص ٢٢٨ من هذا الجزء.

(٢٢٨) نشرت في البدء في **Mercur de France**, juillet 1894، وجمعت في **Minutes de Sable Mémorial**، في ديسمبر.

(٢٢٩) وفضلا عن ذلك، يجعل "جاري" بطله "هالدين" يقول: "حطم عمادتك ريشتي الحديدية، أيها الضفدع الخادم الطيب، كي أسكب نفا من جيبني، مفيدا لمن يقرأونه" (**Minutes de Sable Mémorial**, Nouvelle édition, Fasquelle, 1932, p. 118).

L'influence d'I. Ducasse sur les début littéraire de A. Garry, Revue d'Histoire littéraire de la France, (٢٣٠)

1935, t. II, p. 440.

(٢٣١) "شعلة شعركم المحبوس من الهلع"، "الضفدع ذو الجلد الملائكي"، إلخ..

(٢٣٢) قصيدة يتذكر فيها "مالدورور" قتل "فلامير"، مثلما يتأمل "هالديرن" هنا أمام حثة "أبلو" الذي قتله. ولا يجدي التأكيد على القرابة العميقة التي توحد بين "لوتريامون" و"جاري": فكلاهما يتصارعان في أعماق نفس الكابوس، والاستحواذ الجنسي الذي يلامس سطح أسلوبهما في صور متماثلة: انظر - في هذا الصدد - Blanchot, **Lautréamont et Sade**, éd. de Minuit, 1949, et A. Mezei, **Genèse de la Pensée Moderne**, Corrèa, 1950, p. 149-151

(٢٣٣) لقد وبخ "فيرلين" - قبل السرياليين بكثير - رواية التحليل "مع الوقائع الضرورية وعلم النفس الذي لا غنى عنه والكريه" (**La Plume**, 1^{er} décembre 1893, p. 516), ويقتطعها "مالارمييه" من الحياة الطبيعية التي "تلجأ إلى الحياة المنتظمة"، وتفرض علينا حكايات وشخصيات بلا فائدة (*Etalage*, article de 1892, *Divagations*, **Œuvres**,) (Pléiade, p. 375).

(٢٣٤) *Thulé des Brumes*, dans les *Œuvres en prose* de Retté, **La Plume**, 1898, p. 67.

(٢٣٥) انظر - في هذا الموضوع - مقال 1^{er} octobre 1891, p. 331 *Dubus sur Retté* dans **La Plume**

(٢٣٦) **Les Aspirations**, Vanier, 1893, p. 92.

(٢٣٧) المرجع السابق، ص ٨٤.

(٢٣٨) مقدمة الطبعة الثانية من **Voyage d'Urien**، وقد نشرت هذه المقدمة في 1^{er} **Mercure de France** du 1^{er} décembre 1894 .

(٢٣٩) **Mercure de France** du 1^{er} décembre 1894, p. 356.

(٢٤٠) "واحد من أفضل ناثري الحقبة الحالية"، مثلما يقول H. de Régnier, **Entretiens Politiques et Littéraires**, mars 1891. وقد خصه "فيرلين" بدراسة في **Hommes d'Aujourd'hui**، أعيد نشرها في 1910, **Œuvres**, Messein, t. V, p. 481. وانظر مقال Martineau, **Mercure de France** du 15 novembre 1921, وما سبق ص ٧٢ من هذا الجزء.

(٢٤١) **Songes**, Bruxelles, Kistemaeker, 1884; **Derniers Songes**, Lemerre, 1888; **Double**, Lemerre, 1889.

(٢٤٢) أقتطع من "مزدوج" هذه القصيدة بغرائبيتها الحديثة المذهلة للغاية :

مرآة دولاب سوقية، واضحة وغامضة كالعادة. مخلصه وعاهرة، تنفتح لكل واحد كي تقدمه له، وتعيده إلى نفسه، و- مما تم رؤيته فيها- لا تترك أثرًا لهذا الشبه. آه مليئة بالاستحواذات الضائعة ! ومع ذلك، فذات ليلة، منذ أعوام، أظلم فيها بلا مزيد من الانعكاسات، وأنزلت مطويا كملاءة، راجعًا مغموما من اللامرئي، من أسود قاتل" (**Double**, p. 1-2)

(٢٤٣) العبارة للبيوت، في مقال كتب مع وفاة "شوب" ونشر في *Mercure de France*, 15 mars 1905, p. 167

(٢٤٤) انظر (S. A. Rhodes, *Marcel Schwob and André Gide, a literary affinity*, *Romantic Review*, 1931, p. 28-37) وينتهي "روديز" إلى تأثير كتاب "شوب" (المنشور عام ١٨٩٤) على "جيد". وكان "شوب" نفسه مقتنعا بذلك، ومثلما كتب "جيد" (في خطاب منشور في *Œuvres complètes*, t. III, p. 557، وذكره "ي. دافيد" - الذي أعاد الأمور إلى نصابها - في *Autour des Nourritures terrestres*, N.R.F., 1948, p. 36-37)، "ما من شيء أقتعه بأني لم أكن قد عرفت كتابه عندما كتبت كتابي، ومات دون أن يساعني على "قوت...".

(٢٤٥) يتكون كتاب "شوب" من ثلاثة أجزاء: أحاديث مونيل، أخوات مونيل، مونيل. وقد عاب "ر. دي جورمون" - على الجزء الأول، ليس بدون وجه حق - أنه لا يعلن بدقة كافية عن النصوص التي سنليه (*Mercure* de France, janvier 1898, p. 89).

(٢٤٦) Y. Davet, *Autour des Nourritures terrestres*, N.R.F., 1948, p. 38.

(٢٤٧) *Journal de Gide*, 20 septembre 1931 (ملاحظات بصدد مقال "روديز") éd. de la Pléiade, p. 1079-1080

(٢٤٨) *Mercure de France*, décembre 1896, p. 461 ؛ ويؤكد "موكلير" على الاقتران الغريب بين التبحر في المعرفة والحداثة، الذي غالبا ما يميز فن "شوب" (هنا، كما في "إيماءات" - انظر ما سبق، ص ٢٢٩ من هذا الجزء).

(٢٤٩) وضع "مارسيل شوب"، مع الطبعة الجديدة لعام ١٩٠٠، عناوين رمزية لـ "أخوات مونيل": "ملرجولين" أصبحت "الحاملة"، و"بارجيت" هي "المحبة"، و"إليسيه" هي "المنذورة"، إلخ.

(٢٥٠) جرى تخيل كتاب "شوب"، مثلما يبلغنا "شامبيون" (*Marcel Schwob et son temps*, Grasset, 1927, chap. 3: *Monelle et le Symbolisme*, p. 81-87) بعد لقائه بامرأة شابة، لويز، تحلة القوام صيبانية الروح، وماتت بالسل في ديسمبر ١٨٩٣. ولنلاحظ - رغم هذا - أن الجزء الأخير، "مونيل" - يتعلق بالسميرة الذاتية شأن الآخرين: ونصوص مثل "من مملكته" هي - على النقيض - "رؤى" حلمية ورمزية حقيقية.

(٢٥١) وضعها "بودلير" كمقدمة لترجمته لـ "حكايات جديدة وغريبة" عام ١٨٥٧.

(٢٥٢) قارن بما سبق، ص ١٥٣ من هذا الجزء.

(٢٥٣) كل هذه الأفكار هي نفسها التي أعاد "بودلير" نشرها في "ملاحظات"، المجلد الثالث. وقد أوضحت في فصلي عن "بودلير" كيف حفزته مفاهيم "بو" هذه - عن حرية النشر - للبحث في قصيدة النشر عن شكل أكثر انفتاحا وأكثر تنوعا في النغمات مما في قصيدة النظم (ص ١٤٥ من الجزء الأول).

(٢٥٤) *Mühlfeld*, dans la *Revue Blanche* de février 1894.

(٢٥٥) فلنذكر أن "بودلير" قد أدرج "حكايات" في ديوانه "قصائد نثر صغيرة"، وبشكل خاص حكاية "موت بطولي"، وأن "رامبو" منح واحدة من إشرافاته عنوان "حكاية".

(٢٥٦) **Les vendages de Sodome** (في مارس)، حكاية أعيد نشرها في **Démon de l'Absurde**

(٢٥٧) **Trois Proses moroses, dont Nouvelles des Iles Infortunées** (en mars).

(٢٥٨) **La chois Lourde** ؛ حكاية رمزية (في شهر أغسطس).

(٢٥٩) **Manuscrit trouvé dans une armoire**؛ حكاية شعرية ورمزية (في شهر سبتمبر).

(٢٦٠) **Mercure de France**, décembre 1893؛ وستحدث "ج. كان" هو أيضا- في **Symbolistes et Décadents**, 1902 - عن "قصائد نثر" راشيلد. ورغم هذا، فإن الأمر يتعلق حقا بحكايات تختف فيها غزارة الأسلوب خط السرد.

(٢٦١) مقدمة **Couleurs, Mercure de France**, 1908, p. 6. تستعيد هذه المقدمة وتستكمل مقالا حول "الرواية- القصيدة"، منشورا في **Mercure de France**, avril 1893.

(٢٦٢) انظر فيما سبق ص ٢٤٠ من هذا الجزء. وبعض هذه القصائد أعيد العمل فيها بعد "الوان"، بالإضافة إلى بعض الأفاصيص الواردة في "نثرات كتيبة"، تحت عنوان "أشياء قديمة".

(٢٦٣) **Couleurs, Mercure de France**, 1908, p. 226.

(٢٦٤) **Fiançailles, l'Ermitage**, novembre 1891؛ قارن بـ "الحماقات الجميلة لربة الصداق" (بتوقيع "بوليسيف") في "إرميتاج"، فبراير وأبريل ١٨٩٥.

(٢٦٥) كان "هنري ميزيل" - مدير "إرميتاج" - متفقا مع مساعديه الرئيسيين (تارديفو، برنار لازار، ريتيه)، حسبما يقول "ريتيه"، على "الفائدة التي تعود من نشر الرمزيين والروايات والمدافعين عن التقليد البارناسي" (**Le Symbolisme**, Messein, 1903, p. 120). من هنا، تكمن انتقائية المجلة وتناقضاتها الداخلية أحيانا.

(٢٦٦) المنشورة على التوالي في "إرميتاج"، يوليو ١٨٩٣، أغسطس ١٨٩٤، ديسمبر ١٨٩٤. وقد نشرت هذه النثرات عام ١٨٩٥ في ثلاثة دواوين: "في موكب" و"أسطول صغير في الخليج" عن دار **Bibliothèque Artistique et Littéraire**، و"إفريز الكنيسة" عن **La Plume**.

(٢٦٧) **Le Miroir des Légendes**, Lemerre, 1892. قارن بالعدد الخاص من "فالوي" عن "برنار لازار" (نوفمبر ١٨٩١)، الذي نشرت فيه **Néanthes et Marsyas**.

(٢٦٨) قارن بالمقالات المخصصة لـ "مرآة الأساطير" بقلم "ه. مازيل" (**L'Ermitage**, mai 1892) وبقلم "أ. ريتيه" (**La Plume**, 15 mai 1892, p. 238).

(٢٧٠) **Mercure de France**, mai 1892؛ وينبغي أن نضيف إلى هذين السردين الحكاية الغريبة التي نشرها "مايرلينك" في **Revue Générale**, Bruxelles, juin 1880، تحت عنوان "علم الأحلام"، وجمعت في **Deux Contes**, Crés, 1918

(٢٧١) **Poèmes en prose**, Paris, Carrington, 1906 (traduction dCh. Grolleau)؛ وأتصرها- "المريد"- وهي قصيدة نثر حقا من حيث المفهوم والتنفيذ .

(٢٧٢) انظر مقال Léautaud, **Mercure de France**, mars 1904

(٢٧٣) جمع هذان الديوانان- بدورهما مع "السيد المر-القلب"، ليشكلوا **La Canne de Jaspe (Mercure de France)**, 1897)

(٢٧٤) مقال A.-F. Hèrold sur les *Contes à soi-même*, **Mercure de France**, janvier 1894

(٢٧٥) هكذا يصف "هنري دي رينيه" ما يمكن تسميته بـ "المواد الرمزية" لحكاياته، في **Préface de La Canne de Jaspe**, p. 6

(٢٧٦) **Préface de La Canne de Jaspe**, p. 6؛ ها هي جملة من "إرتولي" (نشرت في **Revue Blanche**, mars 1894)، وستقدم لنا فكرة عن البراعة التي يوحى "هـ. دي رينيه" من خلالها بعالم الانعكاسات، والرموز المتقلبة، و"الخواءات المتبادلة": "كانت القاعات التي تجتازها الهاربة تبدو لها أكثر اتساعا؛ والثريات المستهلكة تعلق فوق رأسها مصباح صمتهم البللسوري، ومن غرفة إلى غرفة، لاهثة وضجرة، توقفت في إحداها، حيث كانت المرايا. وتضاعفت صورتها فيها إلى ما لا نهاية؛ وحواليها رأت "إرتولي" نفسها حتى أعماق حلم، فيه فقدت الإحساس بكل هذا العدد من الأشباح المماثلة لشحوبها؛ أحست بنفسها مبعثرة فيها للأبد، ومن فرط ما رأت نفسها هكذا، في مكان آخر، وحوطها، تجزأت فيها إلى حد أنها تفككت في انعكاساتها الخاصة، ومدفوعة من تلقاء ذاتها بهذا السحر المفاجئ الذي تخيلت نفسها فيها غير مشخصة بلا نهاية، خارت ركبتهما وانهارت همدوء على الأرض الخشبية، فاقدة الحياة، بينما في الغرفة الوحيدة، فوق العينين المغمضتين لوجهها الشاحب، واصلت المرايا، داخل أظرفها، فيما بينها، تبادل المظهر الوهمي لفراغها المتبادل". ومن الطريف الإشارة إلى أي حد يذكرنا هذا الأسلوب وهذا الديكور بـ "إيجيتور" للمارمييه.

(٢٧٧) هذا النص الذي جمع في **La Canne de Jaspe**، سبق نشره بدون عنوان في **Revue Blanche**, 1^{er} décembre 1895. وينبغي أن نضيف أن "هـ. دي رينيه" كتب أيضا قصائد نثر، نشرت على هذا الأساس في مجلات متنوعة: في "لوتيس" منذ عام ١٨٨٦، قصيدتا "السلم" و"خصلة شعر"؛ وفي "ميركور"، "ثلاث قصائد نثر"، عام ١٩٠٥.

(٢٧٩) أُحيل هنا إلى ما ذكرته في الفصل السابق عن موضوع الطابع اللاشخصي للقصيدة، ص ١٥٦-١٥٧، من هذا الجزء .

(٢٨٠) في "لمحة"، التي تصدر "حكايات جديدة وعجيبة"، الجزء الثالث. ومحاولات كهذه، مثلما يضيف "بودلير" عن حق، "لا تفيد إلا في تفكيك قوة الأساليب الحقيقية، المتوافقة مع الأهداف المناظرة": فحكاية "شعرية"، يختفي منها كل فعل، لم تعد حكاية.

(٢٨١) في **Nouvelles Histoires extraordinaires**

(٢٨٢) Baudelaire, *Journaux intimes, Œuvres*, Pléiade, II, p. 634.

(٢٨٣) **Pastiches et Mélanges**, N.R.F., 1921, p. 156 (étude datant de 1900).

(٢٨٤) إنه كتاب ديوان من النثریات لـ "ل. لورميل" (Sansot, 1908)، كتب بين عامي ١٨٨٨ و ١٩٠٨.

(٢٨٥) **Mercure de France**, septembre 1895؛ نشرت مجلة "فلوريال" قصيدة "ديكورات" في "بيج". انظر أيضا نثریات مختلفة لديليشيفالوري في "فالوني" (١٨٩٢-١٨٩١).

(٢٨٦) *Automnales*, dans la **Revue Blanche**, novembre 1893.

(٢٨٧) في "إرميتاج"، ١٨٩٢-١٨٩٣، هنا وهناك.

(٢٨٨) منذ عام ١٨٨٨ (مشاهد طبيعية)؛ تحرر "بواكتوفان" - بشكل غير محسوس - من الحكاية الروائية.

(٢٨٩) لم تذكر في أطروحة Bémol, sur **Paul Valéry**, Bussac, Clermont-Ferrand, 1949. وقد نشر "شاربنتيه"

صورة طبق الأصل لها في مقاله حول (5 n°) **Le Portique**, 1947, *Les premiers œuvres de P. Valéry*

(٢٩٠) "عرفت مالارمي بعد أن خضعت لتأثيره الشديد، في نفس اللحظة التي أعدمت الأدب داخلياً"، حسبما كتب "فاليري" إلى "تيبوديه" عام ١٩١٢ (ذكره "بيمول"، مرجع سابق، ص ٤٤). والواقع أن "فاليري" وصل إلى باريس في خريف ١٨٩٢.

(٢٩١) رغم هذا، تخلى "فاليري" عن بعض "عادات" الأسلوب الرمزي، الذي كان يعتني به في نثریات أخرى: "يتلألأ قم من جواهر، بارد ومضمر، مع حبة ظل بين هجة شفتين" (حاشية عن لوحتين من متحف مونبلييه، في **Chimère**, 8 mars 1892، وأعيد نشرها في 9 p. 5, n° 5, **Portique**, 1947).

(٢٩٢) **Entretiens Politiques et Littéraires**, mars 1892, p. 102 et sq.

(٢٩٣) يمكن أن يخطر ببالنا هنا "إله الريف" للمالارميه، الذي يعيد نايه خلق تجريد مزدوج، موسيقي، انطلاقاً من الروعة المادية للغاية للحواريات، ويدفع إلى أن ينقش من الوهم العادي للظهور أو من خاصرته البريئة التي تقتفيها نظراتي المقفلة، خط صوتي، تافه ورتيب .

(٢٩٤) ولد "فاليري" عام ١٨٧١، و"بروست" عام ١٨٧٣؛ وفي عام ١٨٩٣، كان "بروست" يكتب في "روفي بلانش" أو "بانكيه"، وهي مجلة صغيرة أسسها مع بعض الأصدقاء، ر. دريفوس، د. هاليفي، ر. دي فليي.

(٢٩٥) ورغم هذا، يكتب "جيد" في (1^{er} janvier 1923) *Hommage à Proust de la Nouvelle Revue Française* : "عندما أعيّد اليوم قراءة "اللذات والأيام"، تبدو لي ميزات هذا الكتاب الدقيق، المنشور عام ١٨٩٦، ساطعة للغاية، إلى حد أنني مندهش من ألا يكون مثار فتنة في البداية" (ص ١٢٣).

(٢٩٦) *Comme à la lumière de la lune, les Plaisirs et les Jours*, 2^e édition, N.R.F., 1924, p. 229 ؛ ينطلق "بروست" - في هذا النص - من وصف ضوء قمر حقيقي لينتقل إلى ما يسميه "ضوء قمر داخلي" خاص به.

(٢٩٧) وها هي الفقرة الأخيرة منها: "يصرخ المنزل في الريح مثل مركب، ونسمع أشرعة خفية تنتفخ، وأعلاماً خفية تصطف بالخارج. احتفظوا على ركبتيكم هذه الباقة من الورود الندية ودعوا قلبي يركي بين أيديكم المضمومة" (المصدر السابق، ص ١١٨). والجملة الأخيرة تذكرنا كثيراً - للأسف - بـ "مارسلين ديورد-فالمور" و"فيرلين".

(٢٩٨) *les Plaisirs et les Jours*, p. 219-222 (éd. de 1924).

(٢٩٩) انظر ما يقوله "كلوديل" بشكل خاص في *Ma Conversion* .

(٣٠٠) ظهرت الطبعة الأولى عام ١٩٠٠ في *Mercury de France*, 1900 ؛ والثانية عام ١٩٠٧ (واحتوت على القصائد المكتوبة من عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٠٥).

(٣٠١) انظر *Revue Blanche*, juillet et août 1897, septembre 1898, et le *Mercury de France*, juin 1899

(٣٠٢) سنجد صورة طبق الأصل لهذا الخطاب (الذي يرجع تاريخه إلى ٢٤ ديسمبر ١٨٩٥) في la collection

Poètes d'Aujourd'hui consacré à Claudel (Seghers, 1948)

(٣٠٣) مقال A. Beaunier sur *Connaissance de l'Est*, *Grande Revue*, 19 mai 1900, p. 638 . ومقال "ميوماندر" في *Mercury de France* أكثر تفهماً، لكنه يؤكد - بشكل خاص - على جمال "الجمال" و"الفترات".

(٣٠٤) ذكره *Madaule, Le Génie de Paul Claudel*, Desclée de Brouwer, 1933, p. 139 ؛ إن مكانة "معرفة الشرق"

في مؤلفات "كلوديل" واضحة بشكل جيد للغاية بالنسبة لمادول (ص ١٣٩-١٥٠).

F. Lefèvre, **Une heure avec ... 3^e série**, N.R.F., 1926, p. 156. (٣٠٥)

La catastrophe d'Igitur, dans **Positions et Propositions**, I, N.R.F., 1928, p. 203. (٣٠٦)

(٣٠٧) قارن بـ "المتحول": "إنني أفهم الطبيعة مثلما يقال إننا نفهم الموسيقى" (*Connaissance de l'Est, Mercure de France*, 1906, p. 163).

(٣٠٨) **Autobiographie** ؛ كتبت من أجل "فيرلين"، *Œuvres*, Pléiade, p. 663.

La catastrophe d'Igitur, dans **Positions et Propositions**, I, N.R.F., 1928, p. 204. (٣٠٩)

(٣١٠) المصدر السابق، ص ٢٠٥.

(٣١١) *La catastrophe d'Igitur*, dans **Positions et Propositions**, I, N.R.F., 1928, p. 206. قارن على سبيل المثال بالنص الذي يحمل عنوان "أكتوبر"، في *Connaissance de l'Est*.

(٣١٢) ما من أسلوب "أكثر إثارة للاهتمام للدراسة من أسلوبكم"، مثلما يكتب "كلوديل" إلى "مالارميه". "ومن المرجح بالنسبة لي أن العنصر الأول لجملة تكم هو تركيبها أو التخطيط الذي يقارب بين الكلمات المختلفة، أو يواعد بينها، بطريقة تجردها من الجانب غير المفيد لمعناها أو تظهرها ببريق غريب، يشكل ما تسمونه بامتياز "مدى" (خطاب بتاريخ ٢٥ مارس ١٨٩٥، ذكره Mondor, *Vie de Mallarmé*, N.R.F., 1941).

(٣١٣) 11 juillet 1906 (*Correspondance d'A. Fournier et de Rivière*, N.R.F., 1926, p. 300).

La Descente, *Connaissance de l'Est, Mercure de France*, 1906, p. 122. (٣١٤)

Salutation, *Connaissance de l'Est*, p. 188. (٣١٥)

Toast funèbre, *Œuvres*, p. 55. (٣١٦)

Le Nénuphar Blanc, *Œuvres*, p. 285. (٣١٧)

(٣١٨) على سبيل المثال، الجملة الطويلة التي تفتتح "التوقف أمام القناة"، في *Connaissance de l'Est*, p. 142.

(٣١٩) انظر - حول موضوع هذه الجملة المبنية "على عدة مستويات" - الدراسة المتعمقة للغاية J. Schérer, *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Droz, 1947, p. 186 et suivante ٣٧١ من الجزء الأول من هذا الكتاب.

(٣٢٠) *L'Ecclesiastique*, *Œuvres*, p. 287 ؛ سأقتصر على المثال البسيط نسبيا الذي ذكرته من قبل، ص ٣٧١.

Ça et Là, *Connaissance de l'Est*, p. 170. (٣٢١)

D. Alsch, *Or, Variations sur un sujet, Œuvres*, p. 398 (٣٢٢) ؛ وسنجد دراسة تفصيلية لهذا التطوير الاستعاري في *La métaphore dans l'œuvre de S. Mallarmé*, Droz, 1938, p. 195-197 (الذي يجهل مع ذلك أن هذه المقطوعة هي إعادة تنقيح لقال استلهمه "مالارمي" من قضية "بنما"، قارن بـ *Œuvres, Notes et Variations*, p. 1570).

Or, Variations sur un sujet, Œuvres, p. 399. (٣٢٣)

(٣٢٤) *L'Heure Jaune, Connaissance de l'Est*, p. 255 ؛ ويمكننا أن نتابع على امتداد الديوان عودة وتطوير موضوع الذهب هذا، والضوء الشمسي، وأيضا هذه النار التي تحرق قلب الشاعر مثلما تحرق الأرض الصينية (قارن بـ *Ardeur*, p. 118, et *Le Sédentaire*, p. 179)، وأن نجد- من ناحية أخرى- في كل أعمال "كلوديل"، رمزية الذهب الروحي (قارن بـ *Carrouges, Eluard et Claudel*, éd. du Seuil, 1945, p. 108-109).

(٣٢٥) فلنلاحظ أيضا القيمة العالية للغاية للصفة "fervent = المتحمس، المتوقد"، المأخوذة- في آن- بمعناها المألوف ومعناها الاشتقاقي (حارق) .

(٣٢٦) *Claudel, Abrégé de la doctrine chrétienne*, cité par Madaule, *Le Génie de P. Claudel*, p. 123 ؛ قارن بـ "البركة على الأرض"، التي استدعاها الشاعر في *Magnificat, Cinq grandes Odes*, Gallimard, 1936, p. 111

(٣٢٧) "كل هذا الغموض هنا: تأسيس الهويات الخفية، بشكل مزدوج، يقرض ويستهلك الأشياء باسم نقاء مركزي"، حسبا يكتب "مالارمي" إلى "فيليه-جريفان"، في أغسطس ١٨٩١.

Le Promeneur, Connaissance de l'Est, p. 164. (٣٢٨)

Les Muses, Cinq grandes Odes, p. 30. (٣٢٩)

Novembre, Connaissance de l'Est, p. 82. (٣٣٠)

Mercure de France, mars 1902, p. 694. (٣٣١)

(٣٣٢) *Le Cocotier, Connaissance de l'Est*, p. 9-10 ؛ هذه الجملة المجانية تماما في القصيدة التي تحتتمها، هي إحدى الجمل النادرة التي ينساق فيها "كلوديل" إلى نوع من اللفظية.

Vers la montagne, Connaissance de l'Est, p. 73. (٣٣٣)

Le Porc, eod. Loc., p. 95. (٣٣٤)

(٣٣٥) المرجع السابق، ص ٩٦.

(٣٣٦) "تلك رائحة الزيت، والثوم، والدهن، والقذارة، والأفيون، والبول، والبراز، وفضلات الذبائح" (Jardins, p. 28) ؛ "للشارع دائما رائحة القذارة والشعر" (Ver la montagne, p. 72).

(٣٣٧) خطاب إلى "مالارميه"، ٢٤ ديسمبر ١٨٩٥، أعيد نشره في نص غير مرقوم في Claudel, Collection des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1948

(٣٣٨) خطاب إلى "آلان فورنييه"، ١١ يوليو ١٩٠٦، Correspondance d'Alain Fournier et de J. Rivière, N.R.F., 1926, t. I, p. 300

(٣٣٩) خطاب من "كلوديل" إلى "مالارميه"، ٢٤ ديسمبر ١٨٩٥، أعيد نشره في Claudel, Collection des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1948

(٣٤٠) "مكتشف" نيتشه، انظر La poésie française, Ermitage, septembre 1893, p. 152-160؛ وحول "روبييل"، "مكتشف" نيتشه، انظر فيما سيلي، ص ٢٦٣ من هذا الجزء.

(٣٤١) Les Destinées de l'idée poétique, La Plume, 1^{re}-15 août 1894, p. 306-307؛ ويقلص من أهمية هذا القيلس إلى حد ما، أن "سينيوريه" يذكر- بصورة عشوائية، كمثلين لهذا الجيل الشاب- موكلير، جيد، سيزلا جولبير، إيبيل، لووي، لايتلاد، كلوديل، فاليري، ب. سوشون .. وهو نفسه.

(٣٤٢) العبارة لدولاروش، في حديثه عن قصيدة "ظلال" لبواكتوفان (المنشورة عام ١٨٩٤)، في Ermitage, mai 1895, p. 373

(٣٤٣) ١. رينو، راشيلد، فاليت، ر. دي جورمون، مايتريلينك، إلخ ..

(٣٤٤) Jules Renard, Thèse, Nizet, 1936, p. 279؛ ساهم "رونار"- الذي كان ينشر نصه "الروحي" منذ عام ١٨٨٦ في "لافوج"- في "ديكادنس" و"شعير" و"بلوم"، وكل المجالات ذات التوجه الرمزي.

(٣٤٥) Le Martin-Pêcheur (Histoires Nouvelles, Flammarion, 1941, p. 249).

(٣٤٦) Journal, 1^{er} juin 1906 (Œuvres, éd. Bernouard, t. IV, p. 1038).

(٣٤٧) Journal, p. 1335; cité par Guichard, op. cit., p. 293.

(٣٤٨) مرجع سابق، ص ٣٨٥: "إنه (كلوديل) يربكني للغاية عندما يؤكد لي أنني أمثل له "الذوق الفرنسي"، مثلما يقول "رونار" (Journal, p. 140, 14 nov. 1892).

(٣٤٩) نشرت "حكايات طبيعية" عام ١٨٩٦، و"قصائد ريفية" عام ١٨٩٨، أما "راجوث" (١٩٠٨)، فـ"لن يكون ديوان قصائد نثر، وإنما ديوان "نثریات" واضحة، جلية، حادة، بلا صور"، مثلما يقول "ناردان" (La langue et le style de J. Renard, Thèse, Droz, 1942, p. 31).

(٣٥٠) Journal, p. 930, 9 janvier 1905.

(٣٥١) Coqs III, Histoires Naturelles, Flammarion, 1941, p. 22-23.

(٣٥٢) قارن بجول رونار، ص ٣٢٩-٣٣٠، وبما سبق، ص ٢٥٩ من هذا الجزء.

Histoires Naturelles, p. 42 et 44. (٣٥٣)

Bucoliques, 2^e édition, Ollendorff, 1905, p. 141. (٣٥٤)

Le petit bols de Coolus, **Bucoliques**, p. 144. (٣٥٥)

Guichard, **J. Renard**, p. 278. (٣٥٦)

L'Homme tigoté, **Situations I**, N.R.F., 1947, p. 306. (٣٥٧)

La Chenille, **Histoires Naturelles**, p. 154. (٣٥٨)

Dindes II, **eod. loc.**, p. 39. (٣٥٩)

(٣٦٠) *Les Moutons*, **eod. loc.**, p. 111 ؛ وماذا نقول عن "الفيستان ذو الذيل" للطاؤوس، "المثقف بالعيون التي لم تستطع الفكاك منه" ص ٥٢.

Le Cygne, p. 55-56. (٣٦١)

L'Homme tigoté, **op. cit.**, p. 297. (٣٦٢)

Histoires Naturelles, p. 13-14. (٣٦٣)

Le Paon, **Histoires Naturelles**, p. 50. (٣٦٤)

(٣٦٥) **Le cafard**, H. N., p. 175 ؛ هنا- أيضا- ثمة تلاعب بالكلمات حول معنى كلمة "cafard = صرصار" المطبق على الإنسان؛ ونلاحظ أن "ج. رونار" يتبنى الأفكار والأحكام الجاهزة فيما يتعلق بالحيوانات: غباء الأوزة، زهو الطاؤوس، نفاق الصرصار، إلخ. ولم يحاول- في أية مرة- أن يضعنا داخل "جلد الصرصار"، مثلما فعل "كافكا" في "التحول". والحق أن فكرة كهذه كانت ستبدو خرقاء ومثيرة للاشتزاز في تلك الحقبة.

Journal, 11 novembre 1887, p. 17. (٣٦٦)

Journal, 24 février 1897. (٣٦٧)

(٣٦٨) والطريف أن نلاحظ، مثلما فعل "ل. جيشار"، أن "رونار" يلتقي مع "مالارميه" في البحث عن لغة مطلقة، وأنه ينحو في النهاية- مثله- إلى الصمت إلى حد التساؤل: "متى سألغي النشر، والأدب؟ متى الحياة؟" (**Journal**, p. 1174). وعندما يقوم بمراجعة ما يكتب، فإنه يقوم دائما بالتكثيف والاختصار، إلى حد الغموض (**Guichard, op.**) (**cit.**, p. 340-341).

(٣٦٩) مقال منشور في **Mercur de France**, juillet 1895. وقد نشرت نصوص كثيرة من "حكايات طبيعية" في

عدد من المجلات.

L. Guichard, *op. cit.*, p. 385. (٣٧٠)

(٣٧١) "إنك تزودني بالصورة والأصوات والروائح"، مثلما يقول "رونار" للكاتب في *La lutte quotidienne*,

Bucoliques, Ollendorff, 1905, p. 8

(٣٧٢) نشرت المقتطفات التي ترجمها "روبييل" من "زرادشت" في *Ermitage*, avril 1893، مثلما ذكر "هـ. مازل" في مقاله حول "روبييل" في *Mercure de France* (15 avril 1905). انظر أيضا الصفحات التي خصصها "مازيل" عن "روبييل" في *Aux beaux temps du Symbolisme*, N.R.F., 1943, p. 115-127.

(٣٧٣) *Les Chants de la pluie et du soleil*, Charles, 1894؛ يتحدث "مازيل" - في *Aux beaux temps du Symbolisme* - عن هذه "الأناشيد"، التي - مثلما يقول - "كم أدهشتنا في البداية، عندما لم نكن قد عرفنا بعد نيتشه" (ص ١٢٤).

(٣٧٤) *Chants de la pluie et du soleil*, chant XXV؛ قارن - في النشيد LII - بتمجيد العنف والهدم:

ستذبحون حيوانات كيما تتغذوا ؛ ولن تشعروا بالتفرز أبدا من شرب الدم
الذي يمنحكم القوة.

ستحطمون كتباً وأرواحاً وكائنات ؛ إذ من هذا الهدم ينبغي أن تصنع
حياتكم .

(٣٧٥) ص ١٩٨ .

(٣٧٦) انظر فيما سبق ، ص ١٤٢ من هذا الجزء.

(٣٧٧) نشر في *Mercure de France*, octobre 1897, t. XXIV, p. 81؛ والواقع أن إحدى أكثر القصائد "ويعتانية" مخصصة "إلى عربة قطار".

(٣٧٨) *Mercure de France*, 15 avril 1905, t. LIV, p. 501.

(٣٧٩) *Gustave Flaubert ou l'artiste impeccable*, **La Plume**, 1^{er} juillet 1902.

(٣٨٠) *M. de Goncourt ou l'attente des sensations rares*, **La Plume**, 15 juin 1902.

(٣٨١) مقال نشر في *La Plume*, 1^{er} juillet 1902, p. 780

(٣٨٢) ذكره "ر. باركان" في مقاله عن (3) *Nietzsche, maître de style* (*Mercure de France*, 1^{er} janvier 1935, p. 73)

(٣٨٣) "نحن الحداثيين الآخرين، كما يقول "نيتشه"، قصيري النفس تماما، لا يحق لنا استخدام الفترات الطويلة".

(ذكره "باركين"، المرجع السابق، ص ٧٨) . حول أسلوب "نيتشه" وتأثيره، انظر فيما سيلي، ص ٢٩٨ من هذا الجزء.

(٣٨٤) مثلما - على سبيل المثال - في (t. XXX) 1899, *Mercure de France*, *L'ornement de la Solitude*

الفصل الخامس

التوجهات الجديدة

(١) العودة إلى الحياة واستخدام النثر . تأثير "نيتشه" و"رامبو".

الزعة الطبيعية. "جام". "جيد" و"موت الأرض".

(٢) رواد شعر جديد: الصورة والحلم.

"جاري". "ل.ب. فارح". "سان-بول رو".

ليس عبثاً أن نوضح في بداية هذا الفصل - الذي ستتأكد فيه بشكل أوضح إشارات التجديد الشعري المستشفة في الصفحات السابقة: أن النثر بشكل خاص - الأفضل من الشعر الحر، الذي تعوقه في أغلب الأحيان جمالية الانحطاط والرغبة في سلاسة تغرق فيها حدود الواقع^(١) - هو الذي سيمكن من ظهور التوجهات الجديدة: توجه نحو شعر الحياة، أكثر اقتراباً من الواقعي، أكثر حرارة بشكل مرح؛ وتوجه نحو شعر الصورة واللامعقول. نزعات نستطيع أن نربطها - بلا شك - بمبادئ الرمزية نفسها، لكنها كانت قد تجمدت في واقع الأمر، وأجديتها مبالغات نزعة العقلنة والمماحكات الجمالية التي ألحقت إليها^(٢)، وربما أيضاً بفعل عجز معين في إدراك الحياة في روعتها وغموضها. وستصبح قصيدة النثر - أكثر فأكثر، في أشكالها الأكثر فوضوية - أداة تمرد موجهة أحياناً ضد مبالغات "الحذلق" الرمزية^(٣)، وأحياناً ضد قواعد وتصنيفات نزوع عقلائي مفرط في الصرامة.

(١) العودة إلى الحياة واستخدام النثر

والغريب أن نشهد النثر (كأداة ذات غايتين، مثل اللغة، حسب "إيسوب") وقد تمكن بعد بضع سنوات من أن يُعتمد كأداة لفن مرهف، متيحاً للرمزيين مؤثرات أسلوبية وإيقاعية غير مسبوقة، ومن أن يتم احترامه - بالعكس - لأنه الشكل الأكثر اعتيادية للغة اليومية، باعتباره الشكل الوحيد الملائم لالتقاط الحياة اليومية في كل اختلاجها، أو لترجمة ضوضاء الإنسانية أثناء العمل. ويمكننا أن نضيف أن الكتاب بدأوا في الإصغاء إلى نداء الحياة من خلال كتابين نثرين، "هكذا تكلم زرادشت" لنيتشه، و"إشراقات" رامبو.

ولاشك أن رد الفعل ضد الرمزية، وضد طريقتها في "إدارة الظاهر للحياة"^(٤) كان حتمياً مثل حركة رجوع البنذول: قلت إن "روبيل" كان - منذ عام ١٨٩٣، في "إرميتاج"^(٥) - يهاجم السفن الحربية للرمزية ويسخر من إقلاعها نحو عالم آخر سحري. لكن تأثير "نيتشه" (الذي ترجمه "روبيل" نفسه عام ١٨٩٣ أيضاً، في نفس المجلة) كان سيوجه الطموحات التي ماتزال غامضة، وستزايد - في الفترة بين عامي ١٨٩٣ و١٨٩٨ - بالقدر الذي سيستجيب فيه المؤلف لعموم أكثر معاصرة^(٦): لقد قرأ "سامان" نيتشه عام ١٨٩٤^(٧)؛ وسمع عن "جيد" من "مارسيل دوران" عام ١٨٩٥، وسبقه عام ١٨٩٦^(٨)؛ ويؤكد كتاب "ليشتنبرج" الصادر عام ١٨٩٨^(٩) على مغزى هذا التأثير: وسيشير "رتيه" - بصدد هذه الدراسة، في "لا بلوم" - إلى أن "نيتشه" يتوفر على ما هو أكثر من إرادة القوة: "القبول الفرح بالكون، وعبادة الوجود رغم كل شيء"^(١٠). ألا يبدو سبابه للشعراء في "زرادشت" - رغم أنها كتبت عام ١٨٨٣ - كأنه موجه إلى بعض المنظرين الجماليين الرمزيين؟ "لم تعد قيثارتهم تملك من واقع سوى العبور الخفي للأشباح التي تنهams: ما الذي قبلوا به حتى الآن من الحمية؟"^(١١). الحمية: تلك ستكون كلمة السر لـ "موت الأرض"^(١٢).

وإذا ما كنت ألح على هذا التأثير، فذلك لأنه لم يجدد فقط الجمالي: فاللغة الشعرية أيضاً،

الذابلة بفعل مبالغات الزعة الانحطاطية، كان "هكذا تكلم زرادشت" سيحققها بدم جديد. ففي هذا "التجميع لقصائد الشر" (إنه "ج. دي جوتيه" الذي يستخدم هذا التعبير في شهر ديسمبر من عام ١٨٩٨، في "روفي بلانش")، ثمة توتر، وقفزة يجعلان من الأسلوب رقصة حقيقية^(١٣)، كي نستعيد صورة "نيتشه" نفسه: يا لها من حيوية في الإيقاع مثلما في الصور !

أراكم هنا، محترمين وصارمين، فقرات الظهر متصلبة، أيها الحكماء المشهورون ! لستم مُعرَّضين لهبات الريح ولا لهبلة إرادة قوية. ألم تروا أبداً على البحر سفينة شراعية مكورةً ومنطفحة، ترتجف في اندفاعات الريح ؟

ومثل السفينة الشراعية، المرتجفة في اندفاعات الروح، انظروا لها وهي تجري على البحر، حكمتي، حكمتي الوحشية.

لكنكم، يا خدام الشعب، أيها الحكماء المشهورون، كيف يمكن لكم أبداً أن تتبعوها ؟^(١٤)

سبق أن رأينا كيف حفز هذا الأسلوب - المفعم بالهيب والوميض - "هـ. روبيل" على البحث، في "أناشيد المطر والشمس"، عن أنماط من الجمل الحيوية، والأوزان الثانوية، والاختصارات الآسرة. فمن خلال عنفوانه الغنائي، وطاقة عباراته المتسلسلة الموجزة، وثرائه الاستعارى، كان سيساعد الرمزين بشدة في الكفاح ضد "روح الجاذبية" التي تجذرت في الميادين التي أفقرها حلم اليقظة المتراخي والصور المتحانسة الزخرفية.

قفزة وسكرة الحياة: ألا نكون على وشك النطق بنفس الكلمات عندما نتحدث عن "رامبو"؟ الواقع أن "رامبو"، مثل "نيتشه"، سيصبح - أكثر فأكثر، بالنسبة للأجيال الشابة - نبي عهد جديد. فلن يكف تأثيره عن الامتداد منذ إعادة طبع "إشراقات" عام ١٨٩١^(١٥)؛ لقد وقع "جيد" و"فاليري" أسيرين لـ "إشراقات" على الفور: "كان رامبو ومالارميه اكتشاف حيائي"، مثلما سيقول "فاليري"^(١٦). ويكتب "جيد" إلى "فاليري" عام ١٨٩٢: "إنني منكب على 'إشراقات'^(١٧)، وفي عام ١٨٩٤: "صديقي العزيز، منذ ثلاثة أسابيع وأنا لا أقرأ سوى رامبو...". معجباً في "إشراقات" بـ "صحب الحياة هذا، والنكهة"^(١٨) اللذين يجعلان من "رامبو"، مثلما سيقول فيما بعد، "خميرة بلا نظير"^(١٩). وسيقول "بول فور"، هو أيضاً: "لن نستمتع، زملائي وأنا، رمزي الجيل الثاني، إلا بأربعة قديسين: فيرلين، ومالارميه، وفيه دي ليل - آدام، ولوتريامون. لكن رامبو كان إلهاً - الإله الملعون - إله الشعر، إله الحياة الشعرية الحقيقية"^(٢٠). وتثبت المقالات - المتزايدة أكثر فأكثر - المخصصة له، أن المجال ممدد الآن لتلقي تأثير "صحب الحياة هذا": سينشر "فيرلين" عام ١٨٩٥ - في "لا بلوم" - ذكريات عن "الرجل ذي النعلين الهوائيين"؛ وسيكتب

"مالارميه" - عام ١٨٩٦ - مقالاً عن "رامبو" في "شاب بوك"؛ وستنتبه مجلة "روفي داردين إيه دارجون" إلى وجود رجل أردني عظيم وتناهب لنشر دراسة تفصيلية عنه^(٢١). لكن أكثر المقلات أهمية ما نشره "رتييه" في "لا بلوم" (عدد ١٥-٣١ مارس ١٨٩٦): ففي مواجهة الأدباء المجدبين، الذين يعتبرون أنفسهم فوق مستوى "ممارسة الحياة" بكثير، ويتساءلون "عما إذا كان هناك ما يدعو للكتابة" (يتزايد التلميح إلى "مالارميه" وضوحاً بالإشارة إلى دخان الغليون)، هواة كهؤلاء "سيبتهجون دفعة واحدة، بنثرات وأشعار حادة كي يلتفتوا- بعد ذلك وإلى الأبد- نحو أسباب أخرى للحياة: "آرثر رامبو" على سبيل المثال^(٢٢). هكذا إذن، يتخذ التوازي القائم بين "رامبو" و"مالارميه" قيمة الرمز: فمن ناحية، هناك الفن، والشكل، والأدب في أكثر تنميقاته براعة؛ ومن ناحية أخرى، هناك هبة قوية من الهواء، تجرف بصخب- في عبورها- كل التعاليم المدرسية.

حينئذ، نرى دلالة الحملة التي قادها "رتييه" ضد "مالارميه" منذ المقال الشهير لعلم ١٨٩٥، الذي أداها فيه "البارناسية المتطرفة، والنتيجة الجبرية لئسك الشكل، والكلمة، والفن من أجل الفن"^(٢٣). فما يراه "رتييه" في "مالارميه" (ومعه، مبكراً للغاية، الطبيعيون الذين سينسقون بصخب هذه الحملة)، هو هذه الحالة/النمط لـ "عصور الحضارة المتطرفة" هذه "حيث تجتر بعض الأرواح المتعبة، المشبعة بالانفعالات المتباعدة، والعاجزة عن الشغف، بمفهوم جديد للحياة- رؤى غريبة، وتسج لنفسها شرنقة من الأحلام من الصعب إدراكها من فرط رهاقتها"^(٢٤). لم تعد ساعة الرهافات "الانخطاطية": "وقد تولى "جيد"- بشكل جيد، عام ١٨٩٧- مبادرة الاحتجاج على حملات "رتييه" الخبيثة، احتجاج انضم إليه "فاليري" و"شوب" و"بول فور" و"فيرهارين"^(٢٥)- لكن "جيد" يواصل إنجاز "موت الأرض" التي ستنتشر في نفس العام؛ و"بول فور" يتغنى في "قصائد غنائية فرنسية" بكل مظاهر الطبيعة: "قصائد غنائية عن السهول والمراعي والأهوار"، و"قصائد غنائية عن الأدغال والغابات والجدول"، و"قصائد غنائية عن الجبل وقباب الجليد والينابيع" .. لم يعد الموضوع يتعلق بـ "أعمال فنية خارج الزمن والأشياء العارضة"^(٢٦)؛ وسيشهد شهر مارس من عام ١٨٩٧ نشر بيان "الحامية" في "ميركور": "كل الأشياء صالحة للوصف، طالما أنها طبيعية"، مثلما يصرح- بحسم- "جام".

الزعة الطبيعية

غير أنه منذ نهاية عام ١٨٩٦، ولدت حركة تطالب- بشكل مدو- بـ "العودة إلى الطبيعة"، وتدعي النهوض بدور إعادة الاتصال بين الأدب والواقع. وفي ١٠ يناير ١٨٩٧، تقدم "فيجارو" الطبيعية باعتبارها "القارب الأخير" للأدب، وقبطاها هو "سان-جورج بوئيلييه" و"الربان" هسو "إميل زولا" (إذ تعلن الطبيعية تنبئها للفلسفة الطبيعية!)^(٢٧). يلي ذلك بيان "بوئيلييه"، الذي يشدد

على أن "الكتابة الوهمية التي كانت توهن الأرواح حوالي عام ١٨٩٠" لم تعد تناسب "الكتاب المستشيطين" للجيل الجديد؛ ولم يعد المقصود استدعاء "عشيقات فانتان وسادة وهميين يقطرون عذوبة"، وإنما التغني بـ "الأعياد العظيمة للإنسان"، وتمجيد "البحارة، والفلاحين المولودين من أحشاء الأرض والرعاة الذين يسكنون بالقرب من النور". ويرصد "بوثيليه" - أنشاء رصده لـ "الطبيعيين" - أسماء "ميشيل أبدي" و"موريس لوبلون" وأيضاً "أندريه جيد"، العبقري "ذي العذوبة المتوقدة"، و"بول فور" الذي كتب "ترتيلة صافية". ولا يبدو أن "جيد" قد ابتهج بشكل مبالغ بأن يضمه "بوثيليه" بهذه الطريقة، إذا ما استندنا إلى المقطوعة الساخرة بهدوء التي نشرها في "إرميتاج" عام ١٨٩٧ - تحت عنوان "الطبيعي *le Naturiste*"^(٢٨)؛ وقد رحب بنفس التهكم، علم ١٨٩٧، بخطاب "فرانسيس جام" المتعجل، الذي صرح أن: "كل هذا الأدب الجديد، الطبيعي أولاً، مكون وسيتكون من مثلث زواياه أنت وبوثيليه وأنا"^(٢٩).

هكذا بدأ الطبيعيون - بعد أن دخلوا بصخب عالم الأدب، وانضموا إلى "أوجين مونفور" - في انتقاد "مالارميه" بشدة (بطبيعة الحال!) في العدد الأول من "روفي ناتوراليست" في مارس ١٨٩٧. لكنهم يطالبون في نفس الوقت (وهو ما يهمنا هنا) بأن يرافق تجديد موقف الشعراء من الحياة إصلاح لا مفر منه في التعبير. وبعد أن يلفت "موريس لوبلون" الأنظار - في شهر أبريل، في "الابلوم" - إلى أن تطور اللغة "يتوازى مع تطور الأفكار"^(٣٠)، يخصص مقالاً في "روفي ناتوراليست" لـ "انتصار النثر": "من الآن فصاعداً، مثلما سيصرح، لن يتم التنبؤ بالشكل الأدبي الذي سيتبناه كتاب الغد. فالاتجاهات نحو "النثرية" تتأكد أكثر فأكثر". فمن إذن "سيرضى بوصف مشهد مستخدماً النظم؟". وفي بحثه عن دافع هذا الإحلال البطيء، لكن المحسوس به سلفاً، للنثر محل النظم، فإنه يراه في الانتقال "من الفن الذاتي إلى الفن الموضوعي": فالشاعر الغنائي ينشد "لحنه" نظماً؛ لكن من يريد أن يقدم، مثل اليوم، "الضحيج اللاهثاني للوجود الخارجي"، "يصبح الوزن القديم غير كاف له. وإذا ما كان كل مخلوق مشتبك في هذا الكون ذبذباته الخاصة، وأنه ينبغي علينا - في مؤلف شفاهي - أن نعيد خلقه باختلاجاته والحركة التي تلازمه، فينبغي علينا اللجوء إلى كلييات سيمفونية". من هنا، يكمن هذا التفضيل للنثر: "نحن بحاجة إلى عدد وافر من الإيقاعات اللاهثانية، ولكل المصادر اللحنية والتحويلات الصوتية التي لا تُحصى للكلام. فلا غنى عن شكل تركيبى في التعبير". وقد أظهر الشعر التحرري - من قبل - هذا التزوع إلى النثر. وبالعكس، منذ قرن، "مال كل ناثرينا باستمرار نحو الشعر": وبعد أن ذكر أسماء "شاتوبريان" و"لامنيه" و"ميشليه" و"فلوبير" والأخوين "جونكور"، إلخ.. يعثر "لوبلون" - لدى مؤلفي النثر الحديثين - على أكثر الأشكال أصالة في الشعر المعاصر: "بول فور"، بمؤلفه "قصيدة النثر الحر الغنائية؟" و"جيد"، الذي يذكره بفينيلون و"برناردان دي سان-بيير"؛ "فانديوت" - و، بطبيعة الحال، "مونفور" و"بوثيليه".

ما هي إذن هذه النثریات المعاصرة و"الطبیعیة" الّتی ینبغی أن ّمنحنا تعبراً "سیمفونیاً" عن الحیاة؟

قبل کل شیء "الشتاء فی حالة تأمل" الشهیر (الذی أهده "سان-جورج دی بوئیلییه" إلى "زولا" فی نهاية عام ١٨٩٦)، وهو کتاب مسهب وکثیف، کحالة وسط بین الروایة، ومحاولة الکتابة بالنثر الشعری وادیوان قصائد نثر. "فیض، وفیضان مزدهر تحت شمس ساطعة، تلك هـی الکلمات الّتی تلائم وصف هذه القصيدة المدهشة حقاً"، مثلما یقول "ریتیة"^(٣١). ونجد فیهِ خلیطاً من تأکیدات مثل "لا شیء مما یُنشده شیکسبیر یساوی رائحة الخبز الناضج"، وتأملات غنائية تنبئ نغمتها أحياناً بنغمة "موت الأرض":

أعاني أحياناً من عناق الظلام. تتألق خلیة، ویشتعل القمح،
ویغنی الماء- ذلك ما لا یمکن تفسیره. یدو أننا شهود اختفائنا
الخاص بنا. جزء من النفس یتفتت، ویلتف: لا نفهم؛ لا شیء
سیحدث أبداً. وهؤلاء الذین لم یشعروا أبداً فی داخلهم بهذا الدوار
المظلم للروح، آه! ما الذی سیمیزونه مما خطر ببالی؟^(٣٢)

ولوحات حمیمة أو خشنة مثل الّتی یمکن أن تقدمها الحیاة فی الریف، هـی بالكاد قصائد نثر بمحصر المعنی، لكنها (سیقول "جید"، وهو یبالغ إلى حد ما ربما فی المدیح) "موهبة فذة لثائر"، غنائية، وإصابات جمیلة، و"إيقاع للحملة حقیقی، ومفعم وثری ومتناغم"^(٣٣): ولاشک أن "سان-جورج دی بوئیلییه" کاتب طبیعی کبیر. وقد نجح کتابه إلى حد بعید فی تحریض مقلد واحد على الأقل، هو "ب. ل. جارنییه"، الذی أراد- بعد "الشتاء فی حالة تأمل"- أن یصف الصیف، "متتالية من النثریات المکتوبة- المغناة بالأحرى- فی مجد أحد الفصول"، مثلما یقول "م. دی بلون" الذی یرى أن هذا الکتاب یکشف عن "مزاج طبیعی تماماً"^(٣٤).

ویضم "المثلث" الطبیعی، إذا ما تحدثنا مثل "جام" (بوئیلییه، لی بلون، إ. مونفور)، ناثرًا- شاعراً ثانیاً: إنه "مونفور" الذی نشر عام ١٨٩٦ "سلیفی، أو الانفعالات الغاضبة": وهو مؤلف "یضم جملاً جدیرة بالمدیح"، مثلما یقول "ریتیة"، و"مرصوف بعلامات التعجب والمناجاة"^(٣٥)، وخرج- بالأحرى- من النوع الروائی. وفی "شهوة"، المنشورة عام ١٨٩٨، وهی "متتالية من المشاعر المعبر عنها فی شکل غنائي"^(٣٦)، نشاهد عودة هجومیة لقصيدة النثر ذات المقاطع: فإذا ما قرأنا المقطوعة الصغیرة الّتی ذکرها "م. لی بلون" فی مقاله المنشور فی "لا بلوم"، فسنجد ثلاث فقرات متماثلة تبدأ بـ: "عندما تقتربین من المنزل، یا مارت!"^(٣٧). لكن ذلك یرجع إلى صعوبة العثور- فوراً- على شکل تعبری "سیمفونی" و"طبیعی"- مثلما لا تجنب أفضل النوايا دائماً الکتاب من الارتباك والسطحية: "تنهض بلادات"، مثلما یکتب "إ. مونفور"^(٣٨)..

وإذا ما كان "م. لي بلون"، "الزاوية" الثالثة للمثلث، يكتفي بإصدار النظريات الطبيعية وأرجحة المبخرة بالعدل بين صديقيه، فيمكننا أن نضيف إلى المؤلفات ذات الإلهام "الطبيعي" بضع نثرات أخرى: مثل نثرات "فانديوت" في "ساعات متناغمة"، التي يجد "مونفور" فيها "تحولات صوتية عذبة"^(٣٩)، و"هـ. دي رينيه" الذي يعتبرها "أحاسيس حيوية قوية" مترجمة في "لغة كريهة"^(٤٠)؛ وأيضاً أجزاء من "ناريسيس" التي لن يتمكن "جواشيم جاسكيه" من إنهاؤها أبداً، والتي نشرت "روفي ناتوراليست" جزءاً منها (مهدى إلى "جيد") في مايو ١٨٩٧^(٤١). وسواء ما إذا كانت جيدة أم رديئة، فكل هذه النثرات تدهشنا بنبرتها الحارة، الصوفية تقريباً؛ ويتحدث "إ. جالو" - عن حق تماماً، في هذا الموضوع - عن "حالة رضى دنيوي" و"نزعة صوفية جديدة" يكتشفها "لدى سان-بول رو، وإ. مونفور، وإ. سينيوريه، وج. جاسكيه، ول. ب. فارغ، وش. ل. فيليب"^(٤٢): كثير من الكتاب، مثلما يمكن أن نلاحظ، كتبوا نثراً بشكل خاص، إذا ما استثنينا "سينيوريه" (الذي كتب - رغم هذا - بضع نثرات غنائية). ونشعر لدى كل هؤلاء الكتاب بما يسميه "جالو" بـ "تمجيد الحياة الحقيقية": ولهذا ننحو رواياتهم أو محاولاتهم نحو الشعر بسبب غنائيتهم، والحمية التي تملأهم^(٤٣).

جام

ويمكننا أن نضيف اسم "جام" إلى الأسماء التي ذكرتها، فهو من أوائل من أرادوا الوقوف "خارج الشعر المرمي، المجدد، الأسطوري والرمزي" - هو الذي كتب أيضاً نثرات في مجد الواقعي، ودفتر رحلات عام ١٨٩٦، وقصائد نثر خلال السنوات التالية، وهذه "الروايات الشعرية" الصغيرة الرائعة: "كلارا إيليوز" (١٨٩٩) و"الماييد إيتريمون" (١٩٠١). وتمثل حالة "جام" حالة خصوصية جديرة بالملاحظة: فبينما يتسم شعره بـ "نثرية" مقصودة ويقترب أحياناً من السطحية، التي فضحها بنخب "موريس لي بلون" في مقاله بمجلة "لا بلوم" في ١٥ يونيو ١٨٩٨ (عندما ذكر - على سبيل المثال - هذه الأبيات المأخوذة من "من ملاك الفجر إلى ملاك الليل":

كورا، ستلوئين الجزء الأسفل من سروالك، بلمس هذا الكلب
القيح. ذلك ما كانت هذه الفتيات الصغيرات ذات النيرة الجيدة
سيقلن في مساء غابر، إلخ ..)^(٤٤)

فإن نثره المتقن، والموزون، والممتلئ بصور لامعة يكشف - على النقيض - مسعى عكسياً تماماً. ولا يُبدى "جام" - في الشعر - "الميل، أو على الأقل السعي إلى إتقان شكلي ما على نحو ما يكشفه لنا نثره عموماً"، وفقاً لما يقوله - عن حق تماماً - "ل. مولان" في "ميركور دي فرانس"^(٤٥). وجدير بالملاحظة تماماً - من وجهة النظر هذه - أن نسجل أنه، من بين

دفاتر الرحلات التي نشرها "جيد" و"جام" عام ١٨٩٦ في "ميركور دي فرانس" (عن الرحلة التي قاما بها معاً)، فإن ملاحظات "جام" كانت هي التي تستهدف التأثير الشعري، بغنائية النبرة، وإيقاع الجملة، وثرأء الصور. فعلى سبيل المثال، يكتب "جيد" عن القنطرة "ورقة طريق" ترقى إلى الشعر بفعل نوع من الصفاء النغمي، بدون مؤثرات متألقة:

من كل البيوت المبنية من طين رمادي، تصاعد بخار رقيق،
دخان أزرق سرعان ما غطى وأبعد الواحة كلها. كانت السماء،
في الغرب، ذات زرقة صافية للغاية، وعميقة إلى حد أنها بدت
مشبعة بالضوء. أصبح الصمت رائعاً. لم يكن من الممكن تخيل أي
نشيء فيها. شعرت أنني ربما أحببت هذا البلد أكثر من أي بلد
آخر^(٤٦)؛ حيث يمكن التأمل أكثر من أي مكان آخر.

وها هما الآن "مقطعان" من قصيدة تفور بالغنائية أعطاها "جام" منذ بضعة شهور
لـ "ميركور دي فرانس":

القنطرة ! عندما فتحت بابل الذهبية، تفتّح قلبي وهو يختلج
مثل زهرة أشجار رمانك البيضاء الرائعة. وجدولك الذهبي، الذي
ينساب بين أكاليل غارك الوردية، كان في بماء وشاح بربري.
وراحات الصبار تشبه الأيدي الممدودة للعاهرات السوداوات.

(...) أنتِ المصراع البهي للأحلام الرائعة. أنتِ المسكن
العذب الذي يرتوي فيه الرسامون الرومانتيكيون، المأخوذون برؤى
الأسود واللازورد العجيب^(٤٧).

ونرى كيف أن "السيد جام الطيب"، الجاهل تماماً بتركيب الجملة وباللغة الفرنسية- حسب قول
"م. لو بلون"- لم يكن يسيء بشكل مفرط استخدام المناجاة والاستعارة.. ولنصف، وذلك مهم،
أن "جام" نفسه كان يصف لوحات الواحات^(٤٨) هذه بأنها "قصائد نثر".

وسيكون هناك مزيد من التبسيط "الجامي"، ذلك حقيقي، في "حكايات" التي نشرها
"ميركور دي فرانس" في أبريل ١٨٩٨ (وسيجمعها "جام" في نهاية "رواية الأرنب البري" عام
١٩٠٣)، ويمكن لـ "الترام"- على سبيل المثال- أن يقدم النغمة الصائبة لها إلى حد بعيد^(٤٩). لكن
لنقرأ "كليسي"، وهي واحدة من "أربع صور شخصية نسائية" (أربع قصائد نثر !) منشورة في
"روفي بلانش" في أغسطس ١٨٩٨^(٥٠):

كان يمكن أن تكوني فيلي، أو شاري أو كليسي، في المرعى
الذهبي الأخضر الذي يرتاده ابن عُرس والأرنب، غير بعيد عن
المستنقع المزدهر، المخضر بالشبوط. وكان يمكن للقصر أن يكون
مضجعاً في الغابة بفعل الحلقة الزرقاء لطاووس أحد الأهمار..

أليس "القصر الأسطوري" و"العشقة" الخيالية للرمزية، المختلطان بذكرى "جان دي
لافونتين"، هما اللذان يعاودان الظهور؟ الحق أن الخاتمة تتكشف عن حسية أكثر ارتجافاً - والجملة
الأخيرة

وبينما ستذبل، ببطء، آخر ارتعاشة لداعباتنا، سيطفلق المطر
الفاتر والسخي على أشجار الحور السوداء.

تلمح بالفعل إلى التوافقات المديدة، وعظمة الأسلوب التي ستجعل من "المليد ديستريمون"، مع
الفارق، رداً عملاقاً على "أتالا". وليس من الارتجال أن نستدعي "شاتوبريان" عندما نقرأ، على
سبيل المثال: "أيتها الشلالات التي جمدت سقوطك السريع فيما يبدو ! أيتها السماوات من
القرمزي الذهبي ! أيتها الطيور الكواسر التي تغوص في الهاويات التي تنام فيها الضوضاء !" ^(٥١).
لكن لدى "جام" تمجيد مرعب للحياة، والإحساس، واللحظة، مما جعل "جيد" يقول، في جولته
الغنائية بعد قراءة "المليد": "إنني مثل بالمليد؛ إذ إنني تنفست ما هو أكثر عباقاً في روحك، إنما زهرة
سفرجل تويجها عذبة عذوبة متوحشة، قابضة ومسكرة" ^(٥٢).

إن "الفناء الشهواني" في الإحساس ^(٥٣)، المدرك بفعل العذوبة المبهجة للكلمات والجمال، هو
المساهمة "الشعرية" لهذا النثر؛ ومنه (رغم اختلاف الأساليب) يستمر الجهد المتواصل في نفس اتجاه
جهد "جيد" الذي كتب - منذ بضعة سنوات - "قوت الأرض".

جيد و"قوت الأرض"

رواية، أم متتالية من القصائد، أم بحث في الأخلاق (أو، ربما، في اللاأخلاقية)؟ ذلك أن
مؤلف "جيد" يستعصي على التصنيف إلى حد أن النقاد الحائرين لم يذكروه إلا قليلاً. "أعترف أنه
ليس سهلاً إدخال هذا في تصنيفاتهم"، مثلما سيقول "جيد" عام ١٩٠٤ في حديثه عن "سلوول".
ويضيف: "والأمر كذلك بالنسبة لـ"قوت" (..) إنني أزعج "النقاد"؛ وذلك أسوأ لي" ^(٥٤).
واليوم تمت إعادة وضع "قوت الأرض" في المرتبة الأولى تماماً، نظراً للرسالة التي ساهم بها هذا
الكتاب، والتي لا يزال يسهم بها لعدد من الشبان المتوقفين على حافة الحياة مثلما أمام مياه جارئة
حيث لا يجروون على المخاطرة بأنفسهم. لكن ديوان "جيد" لا يقل أهمية وتجديداً من وجهة النظر

الجمالية- إذ لا ينبغي أن ننسى كلمة "جيد" في دفتره- وقد ذكرنا بها عن حق "ج. إيتيه"^(٥٥): "إن وجهة النظر الجمالية هي الوحيدة التي ينبغي أن نتخذها للحديث عن مؤلفي بطريقة صحيحة"^(٥٦). وفي حين أن "شوب"، على سبيل المثال، يُدرس هدم القيم المكتسبة وعبادة اللحظة بلهجة تعليمية وفي شكل وعظي يتجسد فيه درسه الحماسي^(٥٧)، يحقق "جيد" هذه المعجزة بأن يعلمنا الحماس المختلج، والتوقد أمام "الأشكال المختلفة للحياة"^(٥٨)، سواء بنغمة وشكل جملة أو بالمعنى الذي تحتويه.

ويكشف لنا "جيد" بنفسه- هذه الأهمية الأساسية لـ "الشكل" والطريقة التي يجب أن تقترن بها الفكرة أو الانفعال على نحو وثيق- في مقال مركزي يهمننا بشكل خاص هنا، لأنه يستند على "قصيدة نثر صغيرة" كتبها "جيد" قبل عام ١٩٠٠. والجملة الأولى من هذه القصيدة^(٥٩)، التي انتقد "مارسيل دوران" بناءها، كانت- على النقيض- تفتن "جيد" بـ "إيقاعها" و"تعرجها":

باردة على يدي لكنها فاترة بالنسبة لها، أشعر، آه ! في هذي
المياه المصقولة، بهذه الجذور الحية السعيدة.

لقد ادعى تحقيق بناء منطقي فيها "شبه مُرضٍ على الطريقة اللاتينية"، "يقول كل شيء وبطريقة بارعة، منفعة، ممتعة ومحتفظة بالمفاجأة؛ جملة حيوية، تحترم نظام الأحاسيس، والتأملات"- "وأعترف- مثلما يكتب "جيد" (بعد ثلاثين عاماً)- أن هذه الجملة لاتزال تفتنني اليوم"^(٦٠). وهو يذكرها مرتين في دفتره، ويضيف:

عيناً كافحت ضد ما يمكن أن يبدو لي (عن خطأ بلاشك)
عبودية غير مبررة: فالعدد يسيطر على جملي، ويكاد يملئها، ويقترب
على نحو وثيق بفكري. هذا الاحتياج إلى إيقاع محدد يستجيب
لضرورة خفية. فتفعيل الجملة، وترتيب المقاطع اللفظية، وموضع
المقاطع القوية والضعيفة، كل هذا يهمني مثلما تهمني الفكرة
نفسها، وهي تبدو لي عرجاء أو معوجة إذا ما نقص منها أو أثقلها
بيت شعري. وهكذا، فقيمة الفكرة محكومة- بالنسبة لي- بأن
تساهم في الحياة، وتنفس، وتتحرك ونشعر- عبر الكلمات ومن
خلال جرأتهما- بقلب يدق^(٦١).

كيف لا نرى هنا مفهوماً شعرياً للكتابة؟ الواقع أن "جيد" يضيف أيضاً: "الفكر المجرد بارد"؛ فقط عندما يصبح مشحوناً، بفضل حركة الجملة، والانفعال والحرارة الإنسانية، "يصبح حياً؛ عندئذ فحسب يمكن أن يصبح إيجابياً"^(٦٢). لا يتعلق الأمر إذن بالإقناع بالتوجه إلى العقل وحده، ولا السعي (مثلما فعل "لووي"^(٦٣)) إلى جمال شكلي تماماً من خلال تناغم الجملة: إن العدد،

وتفعيلة الجملة، اللذين يتحدث عنهما "جيد" لا قيمة لهما إلا بالنسبة للانفعال أو الإحساس الذي ينبغي توصيله إلى القارئ.

لقد شعر "جيد" - في وقت مبكر للغاية - بهذه الحاجة إلى إيقاع حي، وجملة "تنفس"، حتى لو تأثر تركيب الجملة التقليدي بذلك، و"كراسات أندريه والتر" تحمل آثار ذلك^(٦٤). ورغم هذا، يبدو أن جهوده في هذا الاتجاه قد انخرقت لا بتأثير الرمزية فحسب (وخاصة في "رحلة أوريسان"، حيث يتميز "هيتيه" بـ "مسحة مايتلنكية إلى حد ما"، على الأقل في أسماء الشخصيات)^(٦٥)، بل أيضاً بلفظية ما من أصل بروتستانتي: فـ "هجة صلاة التقوى" في "كراسات أندريه والتر" ستثير غيظ "جيد" فيما بعد^(٦٦).

ويمكننا الاعتقاد إن قراءة "رامبو"، التي كان يُفتن فيها عام ١٨٩٤ بـ "صخب الحياة، والنكهة"^(٦٧)، وتأثير "جوته" أيضاً الذي اعترف به بنفسه^(٦٨)، ساهما إلى حد بعيد في تخليص "جيد" من هذه المبالغة في "الأدب" التي يسخر منها الآن في "مستنقعات"، عام ١٨٩٥^(٦٩)؛ لكنها الحياة نفسها، أكثر من كل شيء، هي التي ستتكفل بأن تجعله يعرف مصادر تمجيد أقل كُتبية ("ناتانائيل، متى سيكون علينا أن نحرق كل الكتب!"^(٧٠))، وأن تعلمه الانفتاح بلا تحفظ على الفرح البسيطة للوجود: ونعلم أن قوت الأرض "إن لم يكن كتاب شخص مريض، فهو - على الأقل - كتاب من يتماثل للشفاء، من شُفي - كتاب شخص كان مريضاً. وفي غنائته نفسها، ثمة مبالغة من يعانق الحياة، مثل شيء كان على وشك أن يفقده"^(٧١).

ونفس الميل إلى الترحيب الذي يديه "جيد" إزاء الأشكال المتنوعة للحياة^(٧٢) (الذي يمنعه من الارتباط بواحد منها أكثر من الآخر) يتحقق في انتقائيه بالنسبة لأشكال التعبير: الرغبة في عدم استبعاد أية إمكانية تتاح لنا، داعياً إلى استخدام - إذا صح القول - الغزارة، والتعددية الفوضوية - كل هذا يميز، هنا، الشكل الأدبي والإلهام، بقدر توحد الجوهر بين أحدهما والآخر. و"إستيف"، الذي يشير إلى استكشاف "قوت الأرض" للشعر "الحر وما حوله، من آيات أو إشارات، ثمده أو تختصره في اتجاه النشر"^(٧٣)، يلاحظ عن حق أن هذه الأشكال المختلفة تتوافق مع غايات وتسمح بتأثيرات مختلفة للغاية. ويمكن للقطع - بشكل خاص - أي الإيقاع، وبفضل هذه الحرية والتنوع في الأشكال، أن يقترن ويعيد خلق حركات وتوثبات الكائن الداخلي. فأحياناً ما يحتاج بيت الشعر، ويمتلئ بقفرة غنائية ثمده إلى حدود الآية:

"آه ! فليكن ما تستطيع لمسه هو ما ترغب فيه، يا ناتانائيل، ولا

تبحث عن سيطرة أكثر كمالاً..."^(٧٤)

ليصل أحياناً إلى المرحلة الخطابية الكبرى، التي ينطمس فيها مفهوم البيت (الشعري) أمام الحركة الكبيرة التي تحترق بفقرة بكاملها:

"أيتها الرغبة ! لقد جرجرتك على الطرقات؛ وهجرتك في الحقول؛ وأسكرتك في المدن الكبرى؛ أسكركت دون أن أروي ظمأك؛ وحممتك في الليالي التي اكتمل فيها القمر؛ وطفئت بك في كل مكان؛ وهددتك على الأمواج؛ أردت أن أنيمك على الأمواج.. أيتها الرغبة ! ما الذي أفعله لك ؟ ما الذي تريدني إذن ؟ ألن يُصيبك الضرر؟" (٧٥)

فالجملة تنجز أحياناً، وتتخذ مظهرًا متقطعاً، لاهثاً، تؤكد الشرطات، وأسلوب "الإشارات":

توقع الموجة - ألق مفاجئ لكتلة الماء؛ اختناقات؛ انتفاخات، انتكاسات. - حول الأنا؛ من أكون ؟ - سداة فلين - سداة فلين مسكينة على الأمواج (٧٦).

أو من خلال التركيبات الغريبة، وتفكيك أو استعادة الكلمات:

في هذه الشجرة، كانت هناك عصافير تغني. كانت تغني، آه ! أعلى مما يمكن، فيما أعتقد، للعصافير أن تغني. كان يبدو أن الشجرة نفسها تصرخ - تصرخ بكل أوراقها - إذ لم نكن نرى العصافير (٧٧).

وإذا ما تأملنا الأشكال المنظومة جيداً (المطبوعة في حروف مائلة) فسنجدها مصطنعة، لأن ضرورة الوزن والتماثل مفروضتان عليها: ذكرى الآيات التوراتية (٧٨)، والرغبة في تحديد وزن (٧٩)، وجهد الصياغة الفنية الذي يعيد "جيد" إلى الأساليب القديمة الخاصة بـ "العودة الأبدية" (٨٠) - كل هذا لا يتحقق دون قدر من التعسف والذكريات المبهمة. ونثر "جيد" - على النقيض - أصيل للغاية، بفعل الأهمية التي يوليها للكلمة، لا سيما الاسم، المتكرر أحياناً:

قوافل -! قوافل تأتي في المساء؛ قوافل ترحل في الصباح؛ قوافل متعبة بفضاعة، ثملة بالسرابات، ومحبطات الآن! قوافل ! ألا أستطيع أن أرحل معك، أيتها القوافل! (٨١)

ذلك الاسم المنفصل أحياناً عن الجملة بالأساليب السابق ذكرها، الشرطة أو تفكيك الجملة؛ وعلامات التعجب التي تقاطع هذه الجمل، "آه !"، "وا أسفاه !"، "ما الذي سأقوله لك؟"، لا تؤدي فحسب إلى منحها نغمة أكثر انفعالية، بل أيضاً إلى تحقيق القطع وإبراز كلمات معينة:

أن آتي وحيداً هنا وأذكر الشتاء فيه، أن أشعر فيه بالضرر الشديد لأن الربيع، وا أسفاه ! لا يدهشك حتى.. (٨٢)

وتُغيّر أساليب المناجاة- الكثيرة للغاية- من نعمة وحركة الجملة في آن، فتدخل فيها وقفات مشابهة للوقوفات التي تفصل بين الأبيات:

آه ! كم استنشقتُ إذن هواء الليل البارد، آه ! أيتها
التقاطعات! (٨٣)

أو أيضاً:

أرض شرسة؛ أرض بلا طيبة، بلا عذوبة؛ أرض الهوى
والحماسة، أرض محبوبة الأنبياء- آه ! أيتها الصحراء الأليمة،
صحراء الجحد، لقد أحبتك بعنف (٨٤).

وعليّنا أن نؤكد- في النهاية- تواتر الإضمار: فالغاء الفعل لا يُبقي إلا على الكلمات الأساسية، سواء أشكلت لوحة (إنه "أسلوب الإشارات"): "موجّهاً المجذافين؛ حدائق مسيحة بحيطان في الشمس. طريق، حيوانات عائدة من المراعي" (٨٥)، أو نوعاً من الابتهالات الغنائية:

أكوام جبوب، سأمندحك. نباتات موسمية؛ قمح أصهب؛
ثروات في الانتظار؛ مؤونة نفيسة للغاية (٨٦)

ونصل هنا إلى مظهر يميز "موت الأرض" عن شعر التعداد، الذي يكتفي بتعداد بسيط للأشياء، دون الشعور بالحاجة إلى الاختيار ولا إلى التأليف- فحماس الشاعر كبير للغاية لكل ما يوجد في الكون: "أريد - مثلما يقول "جيد"- أن أكون قد ولدت في زمن لا ينبغي عليّ فيه أن أتغنّى، كشاعر، بكل الأشياء، بل بتعدادها ببساطة" (٨٧). ومن هنا، يكمن هذا الشكل "الابتهالي" الذي يُعدّد كل الفواكه (٨٨)، وكل المنابع (التي يتم تقديمها - ببساطة - بصيغة "هناك ..") (٨٩)، والمشروبات والمياه:

صهاريج، آبار مخفية تنزل فيها النساء. مياه لم تر النور أبداً؛
مذاق الظل. مياه مشبعة بالهواء.

مياه شفاقة بشكل غير طبيعي، وكنت أتمناها لازوردية .. (٩٠)

ومثلما نرى، لا يكمن الموضوع في "تكوين" ما- إلقاء، تجميع، وتركيب- "مادام لا وجود للتكوين، فلا ينبغي الاختيار هنا"، طبقاً لقول "جيد" (٩١). فالشاعر يرفض التدخل، وفرض تنسيق فني على الأشياء: فهو لا يريد إلا أن يظل في حالة استعداد (٩٢)، وقابلية لامتناس الأحاسيس، إنه يريد أن يستقبل في كل لحظة كل ما تحويه هذه اللحظة ويشكل الحياة، الثرية المتناثرة- ويصل في ذلك إلى التمرد على الكتابة المضطربة والخطية واختراع "التزامن" (٩٣) قبل الحالة النهائية.

فهل يمكننا- ابتداءً من ذلك الحين- الحديث عن قصائد في ديوان يكون كاتبه أول من يُصرح بأنه "لا شيء سوى رؤيا"^(٩٤)؟ أليست نزعة التلقي والترحيب هذه- بالتحديد- هي النقيض للزعة الفعالة، والخلافة الخاصة بالشاعر؟ ولاشك أنه إذا ما أمكن القول- بالمعنى العام- إن الكتاب كله يشكل قصيدةً في تمجيد الواقعي، وإنه لا يمكن إنكار وحدة النغمة والإلهام، فينبغي أن نضيف أن الكتاب لا يستجيب إطلاقاً للتعريف الذي وضعه صاحب "مستنقعات"- المعني بالأدب- للكتاب (والذي قد يمكن تطبيقه بشكل أفضل أيضاً على قصيدة النثر): "الكتاب شيء مغلق، ممتلئ، ناعم مثل بيضة. لا نستطيع أن نقحم فيه أي شيء، ولا حتى دبوس، إلا بالقوة، وإلا تحطم بذلك شكله"^(٩٥). إنه- على النقيض- شكل مفتوح ومشتت عن قصد، ذلك الذي يقدمه لنا "موت الأرض".

وذلك إلى حد ما، فحسب. فلاشك أن فوضوية شاملة لن تكون فحسب غير مُحتملة، وإنما هي- بالمعنى الحرفي- مستحيلة؛ ولهذا السبب ينتظم هذا الكتاب الوجيز عن الفوضى في كتب وموضوعات: وحتى دون الحديث عن "القصائد"- بخصر المعنى- في شعر حر وآيات تتحد أكبر لحظات التوتر الغنائي وتحافظ، بفضل الاستعدادات والتماثلات، على شكل أكثر تنظيمًا، فغالبًا ما سنجد نثرات تنتظم، ضمن حريتها الظاهرة، في قصائد بطريقة مرنة، لكنها موسيقية: سأكتفي بذكر قصيدة "قوافل"، مع المقاطع الشعرية المتماثلة: "هناك (قوافل) كانت ترحل نحو الشرق .. وهناك من كانت ترحل نحو الجنوب .. وهناك نحو الغرب .." واستعادة الموضوع الرئيسي في الخاتمة:

عرب يخيمون في الميدان، نيران تشتعل؛ أدخنة لا تكاد تُرى في
المساء.

(..) نيران تشتعل في الميادين من أجل وجبة المساء^(٩٦).

وسلسلة القصائد التي تشكل الجزء الثالث من الكتاب الخامس، "الزرعة"- وبشكل خاص القصيدة الأخيرة التي يتكرر فيها الموضوع الرئيسي، "الربغات"، ثلاث مرات، وقد أعاده استدعاء "عربات الخيل" و"الزلاجات"^(٩٧).

"كُتبت هذا الكتاب، مثلما قال "جيد"، في لحظة كان الأدب يتسم بالافتعال والعفن بشكل يبعث على الخنق؛ وبدا لي ملحقاً أن ألامس الأرض من جديد وأضع ببساطة قدمًا عارية على التراب"^(٩٨). تلك هي، في الواقع، أول رسالة جمالية لـ "موت الأرض": لقد انتهى عهد المساعي الزخرفية والمجازات البارة؛ فبدعا بعام ١٩٠٠، سيلاحظ "هـ. دي رينيه" نزوعاً إلى إعادة "ربة" الشعر إلى الحياة^(٩٩). لكن "موت الأرض" يطالب- في نفس الوقت- بضرورة إيقاع شعري جديد: "إيقاع النثر"، حيث تسترد الكلمة قوتها، والجملة حيويتها؛ إيقاع أكثر تنوعاً، وأكثر حرية من

الشعر الحر نفسه. والواقع أنه من المدهش - إلى حد بعيد - أن نشهد، مع "هيتيه"، فيما يتعلق بقصائد هذا الديوان، أنها غالباً "بعد بداية أكثر تنظيمًا ينتهي بها الأمر إلى النشر الخالص" (١٠٠): وهكذا الأمر في "دائرة الأمراض"، وكذلك في "دائرة كل رغباتي"، وأيضاً في "دائرة عطشي المرتوي" (١٠١). ويمكننا القول إن "جيد" - مع "موت" - يتخذ المسار الذي يقود من الشعر الحر (١٠٢) إلى النشر كشكل في التعبير الشعري. فهل ينبغي الاعتقاد - طبقاً للملاحظة السيدة "دوري" (١٠٣) - أن الأمر قد انتهى به إلى أن يعتبر الشعر الحر شكلاً ما يزال اعتبارياً بشكل مفرط، "مستقلاً عن الشعور الذي يملأه" (١٠٤)؟ من المهم - على أية حال - أن ننقل هنا الجمل التي أشار "جيد" خلالها - عام ١٨٩٩ - إلى أن حركة التحرير الشعري لن تظل، بالتأكيد، محصورة في الشعر الحر، وإلى أن أناساً من قبيل "فيليه-جريفان" و"فيرهارين" قد وجَّها - ربما دون وعي - ضربة قاضية للشعر المنظوم: وربما في المستقبل

لن يكتب الشعراء الحقيقيون بالضرورة نظماً أبداً، ولن يكون لكلمة شعر بالضرورة أن تصبح مرادفاً لكلمة نظم، إذ إن كلمة "نظم" مستخدمة الآن بشكل نادر في فرنسا كمرادف للشعر - وربما سيكون موقفاً، إذا ما استفاد النشر كذلك منه، وإذا ما وجد الشعراء القادومون، الذين لم يرثوا أي شكل، بل ورثوا الحماس الخصب، والشعور المكثف والمتنوع لكوكبة شعراء اليوم، لغة قابلة للتشكل حسب المراد، لغة نثر بقدر ما نريد، لكنه جميل للغاية، وسلس للغاية، غزير وإيقاعي في النهاية، جريء للغاية، حسي ومهموم بالانفعال، إلى حد أن أكثر العبقريات شعرية ستتمكن من التعبير به، فيما سيحتمي الشعراء الرديئون وحدهم بالأشكال المتخلفة، المساعدة على إخفاء عجزهم الغنائي .. (١٠٥)

"الحماس الخصب"، "الشعور المكثف والمتنوع"، ألم يكن لجيد أن يفكر سوى في نفسه وهو يكتب هذه الكلمات؟ هل كان بمقدوره ألا يفكر في "موت" وهو يمتدح هذه اللغة الشعرية الجديدة، "نثر بقدر ما نريد، لكنه جميل للغاية، وسلس للغاية، غزير وإيقاعي في النهاية، جريء للغاية، حسي ومهموم بالانفعال إلى حد أن أكثر العبقريات شعرية ستتمكن من التعبير به"؟ مرة أخرى، ليست النظريات الجمالية هي التي ستحدد الأدب، لكنها المؤلفات (الشعرية) مع "خميرة بلا نظير" (لاستعادة تعبير "جيد" عن "رامبو") (١٠٦) هي التي تأتي بالتحديد.

(٢) رواد شعر جديد الصُّورة والحلم

هذا الخط "الطبيعي" و"الحيوي"، الذي يبرز أكثر فأكثر بشكل أوضح خلال الأعوام الأخيرة من القرن^(١٠٧)، لا يشير - رغم هذا - إلا إلى تحديد أحد الطرق التي يهرب إليها الشعراء من الرمزية، أو - بقول أفضل - كيف يتخطونها، بعد أن تمثلوا القوى الحية فيها. وسيقود طريق آخر منها الشعر - فيما بعد بكثير - إلى الأقطار المظلمة للسيرالية. وهذا الخط الذي يمكن - شأنه شأن الآخر - أن نستمدّه من "رامبو"، والذي يجتاز أيضًا الرمزية ليتجه إلى "شيء آخر"، يبدو محددًا بشكل خاص للغاية بمؤلفات النثر. ويمكن أن نرى جذره البعيد في هذا الوريد الفانتازي الذي كان يجتذب - منذ فترة طويلة - نثر حكايات ونصوص القرن التاسع عشر نحو القصيدة. فإذا ما كان ثمة أناشيد غنائية فانتازية شهيرة مكتوبة شعرًا (مثل "لينور" لبورجيه، و"ملك الصفصاف" لجوته، إلخ ..)، فالأغلب - في النص النثري - أن الفانتازي يتطور بشكل أكثر تأكيدًا، وينتج كل تأثيراته. فالتوازن، وانتظام البيت، والامتثال الذي يفرضه على نظام مستقر، لا يجعل منه - في الواقع - أفضل أشكال التعبير بالنسبة لنوع فوضوي ومتمرد في جوهره ضد القوانين الطبيعية، نوع محكوم عليه بفقدان التوازن الدائم بفعل وضعه غير المستقر، لا بين العالم الحقيقي والعالم فوق الطبيعي، مثلما يقال كثيرًا، بقدر ما هو بين عالم مطمئن من المظاهر المألوفة والعالم المزعج، حيث يعاود الظهور العيبُ الأصلي و"الغرابية" الأساسية للأشياء^(١٠٨). ومن ناحية أخرى، فإن الحقيقة البسيطة - المتمثلة في أن الفانتازي يطالب، كي يتبدّى، بسرود وحدث - تحدد له الحكاية والأقصوصة كمجال، وهما نوعان شكلهما الطبيعي هو النثر.

ولأنها - في آن - نتاج النشيد الغنائي الفانتازي (تذكر الدور الذي لعبته الترجمات والترجمات المستعارة للأناشيد الغنائية في نشوء قصيدة النثر^(١٠٩)) والحكاية الفانتازية التي سادت موضعها إلى

حد كبير بعد "هوفمان"^(١١٠)، والتي وصل بها "نوديه" إلى شكل "القصيدة" في "ساعة أو الرؤيا" وفي "سمار"^(١١١)، فإن قصيدة النثر الفانتازية أكثر إيجازاً، وبالتالي أكثر شعرية وغرابة في آن: فالاتقالات تختفي، والغرابات تتزايد، وتصبح الأجواء مشحونة وأكثر كبريتية، إلى حد يكاد ألا يُطاق أحياناً: توتر ضروري، إذا ما أردنا التوفر على كثافة كافية لقصيدة مهددة في جوهرها دائماً بالشكل المؤقت لـ "الحكاية" التي تحويها. فالمقصود منح المناخ الفانتازي أهمية أكبر من الحكاية نفسها: إنه التغريب (الذي كثيراً ما يتم التوفر عليه باقتصاد كبير في الوسائل) الذي يصبح الأساسي هنا. فنحن نلمح أحياناً، حول الأشياء المألوفة، هالة من الغموض الناجمة عن بعض التفاصيل الغريبة^(١١٢)؛ وأحياناً ما سنصبح "مقتلعين" دفعة واحدة، مغمورين في عالم مختلف - هو عالمنا مع ذلك، لكننا لم نعد نتعرف عليه، مثلما الحال غالباً مع "لوتريامون"، ومثلما لدى "ميشو" فيما بعد^(١١٣)؛ وفي أغلب الأحيان أيضاً، سيستخدم الكاتب الحلم، كذريعة لإدخالنا في هذه المناطق الغامضة التي يسودها التحول، حيث تنبثق رموز غريبة من الأعماق المجهولة. وقد أوضح أ. بيجين بشكل كاف العلاقات بين الحلم والشعر بما لا حاجة معه إلى الكلام عنها هنا^(١١٤)؛ ونعلم المكانة التي اكتسبها الأدب الحلمى في فرنسا منذ الرومانتيكية (منذ "سمار" وصولاً إلى "نقد حلمي" لأبوللينير^(١١٥)، مروراً ببلزاك^(١١٦) و"نرفال"^(١١٧) و"جوتيه"^(١١٨)). أريد فحسب - التأكيد - هنا على كيفية التحرر التدريجي لتقنية "سرد الحلم" - التي ترجع في بدنها إلى نوع من الحكاية الفانتازية - من التزامات السرد، أعني التسلسل الخطي والزمني للأحداث، لتنحو أكثر فأكثر إلى التحرر من المكان والزمان، فتتخذ بجرأة طابعاً شعرياً. لم يعد النص خطاً نغمياً، وإنما تكويناً متعدد الأصوات، تتنالى فيه الموضوعات، وتندفع، وتختفي، كي تعاود الظهور فيما بعد^(١١٩)؛ تتسارع التحولات والتغيرات في الديكورات والظروف بشكل مدهش في نص مُدغم أكثر فأكثر: فلم يعد ثمة سعي إلى تخفيف التنافرات، وإنما تأكيدها؛ فبدلاً من استئناف خيط السرد، تتم مضاعفة مظهره المتشظي والمهشم - تفتح فجوات كبيرة فاعرة، نأمل العبور من خلالها إلى المجهول، أو الإيحاء به على الأقل. وبذلك، سينتهي الحلم إلى ألا يصبح سوى سلسلة من الرؤى المتتالية بلا نظام زمني ولا منطقي^(١٢٠)، أو - بالأحرى - رؤيا وحيدة منعزلة، خارج الزمن، تقدم - من هذا المنطلق - طابع غرابة لا حل لها^(١٢١). فكل جهد الكاتب ينحو نحو تحقيق أو خلق^(١٢٢) واقع فيما وراء الحواجز المنطقية، خارج مقولات الزمان والمكان.

وكانت الحكايات الفانتازية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تستمد طاقتها الإيحائية من التناقض بين التقنية التي لا تتغير، وعقلانية السرد وغرابة الأحداث المروية؛ فيما تترع الإرادة الفوضوية التي تتجلى في القصائد الحلمية والفانتازية في نهاية القرن التاسع عشر - على النقيض من ذلك - إلى اقتلاع كل عنصر منطقي أو تعاقبي، وتمنح الهيمنة لـ "الصورة" (أو سلسلة الصور) على السرد. عندئذ، نشهد - عبر الأثر الذي خطه "رامبو" و"لوتريامون" - ميلاد "شعر الصورة"، في الأسلوب - من خلال الاستعارة - مثلما في التنظيم "البصري" للقصيدة. وفيما يتعلق بسان-بول-

رو، فسيكتب "أندريه بریتون" عام ١٩٢٥: إن "أنماط التعبير الأدبي الأفضل اختياريًا، الاصطلاحية إلى هذا الحد أو ذاك دائمًا، تفرض على الروح نظامًا أقتنع بأنه بالكاد يصلح له. فالصورة وحدها- بما تملكه مما هو غير متوقع ومفاجئ- تمنحني معيار التحرر الممكن. وهذا التحرر يصل إلى درجة من الكمال إلى حد أنه يفزعني" (١٢٣).

شعر الحلم، وشعر الصورة: نعلم إلى أي مدى سيستخدم السرياليون- بالفعل- هذين الأسلوبين في تحرير الروح الإنسانية المقيدة بالعقلانية، وأيضًا بأمل أن تعود الشُّباك الملقاة في الأعماق السحيقة لللاوعي بالكنوز المخبأة والإلهامات غير المتوقعة. لكن منذ نهاية القرن التاسع عشر، سيبحث بعض الشعراء عن طاقات جديدة في الحلم (١٢٤)، وبشكل خاص شعراء النثر: وهذا الشعر غير المفقّي- وغير المنطقي- يستتبع من الآن فصاعدًا إرادة القطيعة، لا مع كل أشكال التعبير القديمة فحسب، وإنما مع مجمل القيم المكتسبة وطرق التفكير. وهكذا نصل- مع الابتعاد الزمني- إلى اعتبار شعراء من قبيل "جاري" و"فارج" و"سان-بول-رو" و"رواد"، كان يمكن لمؤلفاتهم أن تبدو- في هذه الحقبة، وبدرجات متفاوتة- هذيانًا جنونية ضائعة أو مهازل لطيفة: وإذا ما كان ثمة جانب من أعمالهم يبدو لنا اليوم مثيرًا للسخط أو باليًا، فهو- بالضبط- الجانب الذي يظل- (وينبغي أن نذكر أن ذلك ما يزال قائمًا بشكل قوي إلى حد بعيد)- تابعًا للرمزية، ولعاداتها الذهنية، ومفرداتها. وبالمقابل، تظهر لنا صفحاتهم الأكثر غرابة، وبالحاح منذر- حسب تعبير "بول إيلوار"- "واقع ما هو غير واقعي" (١٢٥).

جاري والدعابة الأوبوية

وبينما كان "فارج" و"سان-بول-رو" لا همّ لهما سوى إطلاق شرارهما الشعرية الأولى في السنوات الأخيرة من القرن الماضي، أعقب نشاط "جاري" العابر- إذ توفي في الرابعة والثلاثين من عمره عام ١٩٠٧- نسيان ساد الاعتقاد أنه نهائي؛ ورغم هذا فهو الذي يجتذب اليوم أنظار الجمهور، ويبدو- من بين الشعراء الثلاثة- الأكثر تمثيلًا للاتجاهات الجديدة.

ومن الطريف أن نلاحظ أسماء الكتاب الثلاثة في فهرس "لارليرير"، وهي إحدى المجالات الصغيرة التي قادها قدر غريب إلى استقبال مؤلفات شعراء شبان واعدن بمجد بعيد: فجاري وفارج- اللذان تعارفا في ليسيه هنري الرابع- بدءًا معًا في "لارليرير" (١٢٦) تحت رعاية "لويس لورميل"، وهو "فتى طويل القامة وديع، أمرد وشعره أحمر، معذب بالجرائد والمجلات"، وسيكتب مقالًا تذكاريًا في "فالانج" عام ١٩٠٧، عقب وفاة "جاري". كانت قصيدة النثر تحتل مساحة كبيرة في المجلة: وقد تحدثت عما كتبه "لورميل" نفسه (١٢٧)؛ وكانت هناك قصائد أخرى لكل من "م. كرمينتز" و"موريس" و"موكلير"؛ وسنقرأ فيها أيضًا- عام ١٨٩٤- مقتطفات من "مذبح

الطواف". و"لورميل" - الذي كان يسمّى "سان-بول-رو" "فيكتور هوجو الخاص بنا" - كان يصرح أن قصائده النثرية "ذات لغة جديدة ومختلطة، حيث كل شيء فيها يترجم في صور" (١٢٨). و"افتتاحية التراجم" لغاراج، التي بدأت بضربة الطبل هذه المشهورة:

إن الزعماء المنتصرين لهم رائحة قوية! (١٢٩)

ظلت في منتصف الطريق بين الشعر والنثر. وقد نشر "جاري" - في "لارليترير" عام ١٨٩٤ - نثرات عجيبة: "الوجود والحياة"، و"لاسيما" "رؤى راهنة ومستقبلية"، التي تظهر فيها سلفا "آلة نزع الدماغ" و"العصا الفيزيقية" (١٣٠) و"Les Palatins" - "بآذانهم الأربع" و"جنيحاتهم الصغيرة" و"أقدامهم الكبيرة المفلطحة الرنانة"، وأيضاً الـ "باتافيزيقا"، التي تمثل "علم هذه الكائنات أو أجهزة معاصرة أو مستقبلية مع سلطة استخدامها" (١٣١). ويبدو هذا الخليط الغريب من الاختراع الفانتازي والدعابة "السوداء" سمة "جاري" الخاصة ("الشنق أحد أهداف الإنسان"، مثلما سيقرر على سبيل المثال...). وينبغي أن نؤرخ بنفس الفترة ثلاث نثرات غير منشورة، نشرها "موريس سايبه" عام ١٩٤٩ (١٣٢)، تمثل محاكاة ساخرة لـ "لووي" و"مارسيل شوب" و"لوتريامون"، تكمن قيمتها الأساسية في إثبات الاهتمام الذي أولاه "جاري" وقتئذ إلى تقنية قصيدة النثر.

وخلال عام ١٨٩٤، نشر "جاري" أيضاً قصيدة "قبصر المسيح الدجال" في "لارليترير"، وفي "ميركور دي فرانس" (١٣٣) نشر "هالدينابلو"، التي ستنتشر في كتابه الأول "دقائق رمل تذكاري"، في نهاية العام. ياله من كتاب غريب، "دقائق رمل تذكاري" هذا! (١٣٤)؛ فقاد الوقت الراهن، الذين يأسفون على ارتباط شهرة "جاري" بشكل مفرط بـ "أوبو-ملكنا" وحده، أكدوا على أهميته (١٣٥)؛ وأراد بعضهم أن يروا فيه بدايات السيريالية والكتابة الآلية. ومثلما يقول "لوت"، تعتبر قصيدة "الحواس الخمس" "نموذجاً للنص السيريالي" (١٣٦). ويتم - عن طيب خاطر - اقتباس جملة "جاري" الشهيرة الواردة في مقدمته، باعتبارها مفهوماً سريالياً قبل الحالة النهائية: "إن علاقة الجملة الفعلية بكل المعاني التي يمكن أن نجد فيها هي علاقة وثيقة" (١٣٧). ولا ينبغي أن ننسى - رغم هذا - أن هذه الجملة تأتي في سياق يدّعي فيه "جاري" - بالتحديد - تمييز الظلمة التي ليست سوى "عماء سهل" (وهما كلمتان "مأخوذتان خارج معناهما، أو - بالتحديد - بدون أفضلية في المعنى") "الظلمة التي هي" "بساطة مكثفة" (أي - مثلما يضيف "جاري" - "مركّب مندغم وتركبي" (١٣٨)): لدينا هنا نظرية تقترب بشكل فريد من النظريات المalarمية (١٣٩)؛ وإذا ما كان ثمة سيريالية، فينبغي الحديث - عندئذ، مثلما يلاحظ "م. سايبه" - "عن سيريالية أخرى، غير قابلة للفساد، مثالية، ومضادة بلاشك للسيريالية التي تدنّ بازدهارها المفرط إلى وصفات الكتابة الآلية" (١٤٠). والواقع أن فن "جاري" فن ملموس بإحكام، حيث الصور غير المتوقعة، والتشبيهات الأكثر غرابة، محسوبة، مثلما هي لدى "لوتريامون"؛ "إنه لا يترك مكاناً للإلهام، والهديان، والاكتشاف"، مثلما يكتب "ج. أمروش" (١٤١) الذي يعتبر "جاري" شاعراً "شيطانياً".

ويمكننا اعتبار هذا الديوان - إلى حد ما - كتاب "تمارين"، وسلسلة من المحاولات المشدودة في اتجاهات مختلفة، من أجل "اختراع لغة"، حسب صيغة "رامبو". والواقع أن التنوع الشكلي للأجزاء مذهش - وكان "جاري" كان يحاول، بكل الطرق، العثور على نمط تعبير لا يخون رؤيته الأصلية للعالم. و"الليدات الجنائزية" الثلاث، المتطورة أكثر من التقنية التي ستدفع "بول-رو" إلى الشهرة، هي "أبيات مكسورة":

إنه رجل ضئيل يرتدي زغباً أحمر وتُنيمة وتمزقه ريح عاصفة.
ذراعه ملتويتان وأصابعه مقطوعة، قاع الأرض يُمسك به من
قدميه. ومن المشنقة تتدلى سلسلة مفاتيح، كسقيفة ظافرة .

وإذ ينتفش بالبرّد، لا يستطيع أن يعقد ذراعيه العاليتين دائماً. لا
يستطيع أن يغلق فمه الملتهم. صناعات هي أسنان المشنوق.
اضربوا الأرض بأقدامكم، أيها المشنوقون، إلى الموت .. قاع
الأرض يمسك به من قدميه^(١٤٢).

ولاشك أن هذه المقطوعات مازال مشبعة - بشدة - بالرمزية و"عادتها" اللغوية ("تتدلى"، "صناعات هي .."، "ومحارفات من قبيل" *pendus aux poteaux* = أيها المشنوقون إلى الموت)؛ وتبين أيضاً آثاراً رومانتيكيةً جنائزيةً ومؤثرات باطنية؛ ورغم هذا، فإن غرابتها المفارقة ونبرتها لا تنتمي إلا إلى "جاري". وتليها سوناتات عادية، ثم "مسرح عرائس" بشخصيته الرئيسية "أوبو"^(١٤٣)، والجزءان المسرحيان اللذان يوطران قصيدة النشر العجيبة التي تحمل عنوان "فونوجراف"، والتي تسمح بتوقع الاستفادة الرائعة التي سيحققها "جاري" من الاختراعات الحديثة والفانتازيا الآلية. وإذا ما كانت قصيدة "أفيون" - وهي "صفحة جديرة بمختارات من الأدب الحلبي"^(١٤٤) - ليست سوى سرد لحلم يسجل، في اتجاه الفانتازيا والغربة، تقدماً واضحاً بالمقارنة بـ "حلم أفيون" لـ "إيلين"، فإن الثريات المكرسة لـ "الحواس الخمس" تشكل كلاً يستحق تماماً اسم قصيدة نثر. إنها قصيدة - من ناحية أخرى - ذات فانتازيا موجهة تماماً، أكثر من النص السيريالي الخاضع للترتيبات العشوائية للأوعي: يكفي أن نرى بأية عناية اختار "جاري" العبارات الملائمة لاستدعاء "معنى" خاص لكل جزء (مثلما - على سبيل المثال - في الحاسة الخامسة، *التدوق*: "القطع اللاهوائي لرباعي الأقدام النحيلة يرقد مثل كلب يبحث عن عظم"، والهيكل العظمي "تفتح بلا صوت شفاهها الصفراء في ابتسامات الذواق"، والموميאות "يقربن مفاصلهن الجادة من كسارة البندق"^(١٤٥)). وهذه الغربة الكابوسية حلقة الهياكل العظمية - هذه التي تتفاخر حول جنين - متسقة بشكل متقن، وإتقان الأسلوب والتدقيق في التعبير يبلغان حد استخلاص مادة مشاهد خارقة شعرية من هذه العناصر ذات الجاذبية المحدودة:

أحمله خلال الرعشة التي لا شكل لها ولا لون من التراب الميت.
الهواء تسلط عليه أرواح غير مرئية، لكن ليست أثيرية: ويتصاعد
غبار رقيق من العظام المتدفقة ويسبقني مثل عمود غامض
مضيء^(١٤٦).

ربما أمكن لكل هذا أن ينشأ من زيارة لمتحف .. فنقطة الانطلاق تكمن دائماً - لدى
"جاري" - في الحياة الواقعية: فـ "جزء من الواقع القريب منه كان ضرورياً في بادئ الأمر، مثلما
يكتب "ف. لوت". عندئذ، تأخذ التشجرات المتفرعة لتبلور ثقافي مجنون في التنامي بشكل سريع
حوله، وبشكل جيد إلى حد أنه سرعان ما يصبح من الصعب ملاحظة النواة الأولية"^(١٤٧). ومن
"تبلور" كهذا حول أستاذ في ليسيه رنبيه - كما نعرف - خرج الأب "أوبو".

ولدى "جاري" - من ناحية أخرى، دائماً - ثمة مزيج من الشطط والمنطق؛ هذا المنطق الخاص
بالحلم، الذي يمثل أيضاً شكلاً طبيعياً للدعابة لديه: وها هو مثال مميز من "أميون":

وقال لي موظف مؤدب كان يغسل الموتى: "لا تتذمر أبداً بعد
ذلك، فمنذ ثلاثين عاماً لم نعد نعيش؛ اتبع الممر الموجه وأنت
تخصي الأعوام. بعد ثلاثين عاماً، ستجد مشرحة يغط فيها الشعراء،
وتحدث التليفونات إلى الموتى من خلال حواجز زجاجية؛ ومن
خلال كوات زجاجية فيها يتعارف القتلة".

وبعد ثلاثين عاماً، وإذا أدركت الزر النحاسي، دخلت قاعة -
قاعة مكتب تليفراف - فيها رجل، ريشة الكتابة في أذنه، وإذا سألتني
عما أريد، بلا هدف، أجبت: "أتيت من أجل الميت رقم ٤".

- هل من إثبات أنك قتلته؟ ألا أوراق ولا سكين محتومة؟ لا
يهم، إنني أعتمد على مظهركم الشريف؛ في الكوة السادسة، خذ
النقود التي كانت معه"^(١٤٨).

"مع جاري وأبولينيير، تبدأ الدعابة والمفاجأة بداية رائعة في مجال الشعر"، مثلما سيكتب
"نزارا" عام ١٩٥٠^(١٤٩). وذلك ليس دقيقاً تماماً، حيث سبقهما في ذلك "لوتريامون". وما يهم
التأكيد عليه هنا، هو إلى أي حد تجدد الدعابة - كعنصر شعري - بمجالها الأكثر ملاءمة في النثر؛ ففي
نثرات "لوتريامون"، ثم "جاري" و- في القرن العشرين - نثرات "ميشو" ضمن نثرات أخرى،
سينتشر بوجه خاص "هذا المرح الفريد الذي تصبح فيها الغنائية هجائية، حيث الهجاء، وهو
يُمارَس على الواقع، يتخطى موضوعه إلى حد تدميره، ويتصاعد عالياً إلى حد ألا يصل إليه الشعر
إلا بعناء"، مثلما يقول "أبولينيير" عن "جاري" بالتحديد^(١٥٠). والواقع أن الدعابة ترتبط بشعر

الهدم، ويصعب إدراكها في شعر منظوم؛ فهي - مثلما يكتب "ل. بيير كينت" (هذه المرة عن "لوتريامون")، نقلاً عن "أندريه بريتون" - طريقة في التأكيد على "التمرد الأسمى للروح" (١٥١)؛ فالفرد، بفضلها، يعلن عن حريته إزاء نظام اجتماعي، أخلاقي، وجمالي يرفض الخضوع له، ويتبنى إزاءه موقف ترفع حكيم؛ وهو يعيد خلق عالم خاص به: "فباحثكاه بدعابته القاسية - مثلما يكتب "ج. هـ. ليفيك" عن "جاري" - يتفكك العالم كي يتكوّن من جديد في ضوء مغاير تماماً" (١٥٢). فكيف لا نتعرف هنا على هذا الموقف الفوضوي والفرداني الذي يميز - مثلما ذكرت في الفصل السابق - جانباً كاملاً من الشعر المعاصر (أو الحديث، ببساطة)، والذي يمثل - بوجهه أحص - أحد قطبي قصيدة النثر؟ فمن الضروري، لفهم "جاري" والدعابة الأوبوية، أن نرده إلى حقبة الفوضوية الثقافية و"الفردانية المحتدمة" (١٥٣)، وأن نتذكر أيضاً أن "أوبو" هذا - الذي يدفع بمرح كل الفئات الاجتماعية إلى الفخ، ويعلن "سأقتل الناس جميعاً وسأرحل عنهم" (١٥٤) - يمثل تقريباً (وذلك ما قاله) "الفوضوي الكامل مع ما يمنع من أن نصبح نحن الفوضوي الكامل الذي هو إنسان، تنبع منه النذالة، والقدارة، إلخ..." (١٥٥). ونعلم أن "جاري" بعد تقلد "أوبو - ملكاً" تقمص - أكثر فأكثر، وعن وعي - شخصيته المسرحية، وجعل من وجوده قصيدة دعابة عدوانية وهدامة: هزليات متعمّدة، وانحرافات وفضاظات (١٥٦)، وكم من مظاهر هدم للعالم من خلال العبث، وكم من "لا" المعارضة لعالم موجود، تجعل من "جاري" رائداً للدادائية.

وعلينا أن نؤكد - رغم هذا - أن هذا التمرد وهذا الهدم يؤديان، بطريقة مفارقة، إلى خلق عالم أوبوي بشكل خاص، يملك - شأنه شأن العالم الدوكاسي - مذاق حضور بلا مثيل. وتصبحنا "رحلات الدكتور فاسترول" (١٥٧) عبر مشاهد طبيعية غريبة (تحتشد - رغم هذا - بأشباح مألوفة) (١٥٨)، لا تبدئ فيها قوانين الفيزياء والمنطق إلا مشوّهة أو مقلوبة؛ ورغم هذا - مثلما يكتب "ج. هـ. ليفيك" - ف"في حين أن كل شيء يبدو، أمام النفي الكامل لأكثر المعطيات أولية، كأنه ينبغي أن ينحل ويتلاشى وينفلت من عقلنا تماماً، فثمة عالم آخر موجود هنا، مغلق وراسخ، فيما وراء العبث، متماسك في بُعد جديد" (١٥٩). ألا تكمن غاية باتافيزيقا "جاري" في وصف "كون ملحق بهذا الكون" - أو على الأقل "كون نستطيع أن نراه أو ربما ينبغي أن نراه بدلاً من الكون التقليدي" (١٦٠)؟ وبدلاً من الفصول التلميحية المخصصة لـ "الجزيرة العطرية" أو "جزيرة بتيكس" (١٦١)، سنضع ضمن قصائد النثر قصيدة "ثلاث عشرة صورة"، التي يعود تاريخها إلى نوفمبر ١٨٩٧، والتي تتكون من لوحات غريبة وموجزة لا نستطيع القول ما إذا كانت رموزاً لدلالة خفية، واستعارات مستخدمة بانتظام (مثلما في "النهر والمرج" (١٦٢))، أم أجزاء من عالم على غرار "حيروم بوش"، فريسة تحولات غامضة، مثلما في "نابوشودونوصور متحولاً إلى حيوان":

يا له من غروب جميل ! أو هو بالأحرى القمر، الشبيه بكوة في
برميل كبير للنبيذ أكبر من باخرة، أو سداة قارورة زيت إيطالية.

والسماء (لونها) كبريت من الذهب المحمر إلى حد أنه لم يعد
 ينقصنا حقا سوى عصفور بطول خمسمائة متر سيكشفنا للسحب.
 والمعمار قاعدة كل هذه الشعلات، حي بشكل جيد ومؤثر إلى حد
 ما، لكنه رومانتيكي بشكل مفرط ! هناك أبراج بعيون ومناقير،
 وأبراج صغيرة تغطي رؤوسها بقبعات الشرطة. امرأتان تنظران
 بشكل متمواج إلى الريح من النوافذ مثل قمصان المجانين التي تحف
 .. (١٦٣)

لن أقول سوى كلمة للختام، عن كتاب صغير مُلغز سيشهد - مع مرور الوقت - تزايد
 الدراسات حوله، كتبه "جاري" في نفس فترة كتابة "إشارات وتأملات الدكتور فاوسترول" (نُشر
 عام ١٨٩٩): إنه "الحب المطلق" (١٦٤)، وهو رواية - قصيدة غريبة يرى فيها "م. سايبه" "شيئا من
 قبيل "العهد القديم والحديد" مكثفين في حدود قصيدة، أو حكاية من خمسة عشر نصاً" (١٦٥).

وقد قيل عن هذا العمل الصغير أنه "ربما كان أول محاولة لخلق لغة لاعقلانية تمتد دلالتها
 والأحداث التي تعرضها إلى زمن ذي عدة أبعاد" (١٦٦)، وفيه نجد أيضاً استخداماً لـ "أحد الأساليب
 الأساسية في الشعر المعاصر"، هو "هذا التفكيك وإعادة البناء للكلمات" (١٦٧) الذي يستخدمه
 (ويسمى استخدامه أحياناً) الشعراء الحداثيون منذ السيريالية: تلميحات وتشويهاات و"تلاعب
 بالكلمات"، يسعى الشاعر من خلالها إلى أن يعيد للكلمات معناها الخفي وحيويتها الإبداعية (١٦٨)؛
 وذلك عندما يقارب "جاري" بين الكلمات myrrhe-mort-Miriam (مُر-موت-ميريام) (١٦٩)، أو
 يستخرج من كلمة Absolument (مطلقاً) لغزاً، يستخدمه في تحديد ما يحتويه الكون (١٧٠). وقد تمت
 الإشارة أيضاً إلى الأهمية والقيمة الشعريتين للتحويل في هذا النص الاستثنائي حيث المؤلف هو
 نفسه والله في آن، وحيث تحمل الشخصيات الواحدة محل الأخرى باستمرار، ويدور الحدث في بيت
 لحم وبريتاني في نفس الوقت - وهو ما يشير، أفضل من أي نص آخر، إلى عاقبة الإرادة الفوضوية
 التي تؤدي بالإنسان إلى عدم التمييز أبداً بين الله وأن يكون الله. ولا يقل عن ذلك أهمية أن نؤكد
 إلى أي مدى يكون لتكثيف الحدث والعلاقات القائمة بين العناصر المختلفة - (شخصيات تعاود
 الظهور، وأفعال تستمر أو تتكرر على مدى قرون أو فصول، ومسافات، واستعدادات للصور
 والكلمات) (١٧١) - أن تحقق وحدة بنية لهذا النص، بالطبع خارج كل منطق عقلائي، لتصنع منه
 قصيدة. ولا شك أنه ليس من الخطأ - في جميع الأحوال - أن نقول إن "جاري" يشرُّ بالكتابة الآلية،
 لكن ينبغي هنا أيضاً أن نصحح هذا التأكيد بأن نشير إلى مدى الوضوح (نستطيع القول - والفن)
 الذي ينظم ويركب به "جاري" العناصر العبثية والجنانية للوهلة الأولى - والمتنافرة، مادام يخلط
 الذكريات الشخصية (١٧٢)، والاختراعات اللفظية، والصور، والتلميحات إلى موضوعات أسطورية
 كبرى: كل هذا يشكل كلا واحداً ومتعددًا في آن، ونوعاً من الحجارة ذات الوجوه المتعددة.

والمهم- من الناحية التقنية- أن نرى كيف يحول "جاري" السرد إلى قصيدة، ويتمكن من هزيمة تنابعية السرد، بأن يقبل إمكانية أن تكون الأحداث ماضية ومستقبلية في آن، وأن تكون الشخصيات هي نفسها وشخصيات أخرى في نفس الوقت: على العموم، نجد هنا العودة الأبدية، لا في "الشكل الأولي"، بل في "الشكل الثانوي" (١٧٣).

نرى- في كل هذه الحالات- أن الموقف الجمالي والميتافيزيقي لجاري ليسا غير وجهي العملة لنفس الموقف إزاء الكون: فجاري هو الرجل الذي يسجن نفسه في "علبة جمجمته" (١٧٤) سواء على صعيد الفن أو الفكر، ويعيد- من أجل استخدامه هو- خلق كون فردي، متحرر من المكمل والزمان (١٧٥)، هو الله- أو الساحر الشيطاني.

بدايات "ليون-بول-فارج"

وسنعر- في عبورنا من "جاري" إلى "فارج"، أعني "فارج" الأول (مؤلف "لأنكريد" و"قصائد")- على نفس المزج بين الرمزية التي ماتزال حية والسيرالية في عنفوانها، والميل إلى الغريب والماساعي لللفظية والموسيقية، وثراء الصور؛ لكن النغمة مختلفة تماماً: فالدعابة السوداء، و"الحداثيّة" العدوانية لجاري بعيدتان تماماً عن الميل الحالم والنغمة الرثائية التي تغلب على "فارج".

ففي "لأنكريد" (وهو عمل من ثلاث "نثریات" تليها قصائد نظم)، المكتوب عام ١٨٩٤، والمنشور عام ١٩١١ فقط، لا يمكن إنكار تأثير "رامبو". ومثلما قال "رولان دي رونيفيل" (١٧٦)، "تنضح الأبوية الرامبوية عندما تأمل تقطيع الجملة، واختصارات الفكرة، وطريقة ما في تعرية أشياء الديكور من طابعها الشائع والمألوف، ومعاودة تقديمها لنا باعتبارها منارات مشهد خطر". وبدلاً من الفقرة التي ذكرها "رولان دي رونيفيل"- على سبيل التدعيم لفكرته، والتي تبدو لي صورها ماتزال رمزية في حذلقها ("في عقدة الستارة، يعقد الصباح بيروء أفضاله الزرقاء" (١٧٧))- سأذكر بضعة سطور من النثرية الثالثة:

أسكت السندان والدائرة صوتهما البارع. وتجمدت النيران
مهجورة. ومررت حيوانات رشيقة لسانها المطاطي الأسود على
ثوبها. خرج كل هذا في المشهد المتألق الذي جاء لينضم. وأمام
النصر، فلم تعد ذلك مطلقاً، هلتل شخص طيبة وصمتت. لكن
لا شيء أثار قلقها. ورغم هذه الوقفة، لم تستن أية هدنة صوت
النيران المتألفة. والحب، في سماء الصباح، أحرق مائة راية. وجرت
العصافير في كل مكان.. (١٧٨)

خليط من المجرد والملموس ("الحب في سماء الصباح، أحرق مائة راية")، والرغبة في التعميم ("جرت العصفير في كل مكان")، و"إيقاع النثر" في النهاية، فكل شيء هنا يذكر برامبو: فنرى في "تأنيدي" ميلاد أسلوب شعري جديد، واستخدماً فنياً للقطع، والتوقف، والصورة المفاجئة، الذي سينتشر في القرن العشرين، وحتى الأسلوب.

وإذا ما كنت أتحدث هنا عن قصائد (نثر) كتبت في الفترة بين عامي ١٩٠٠ و١٩١٢، فذلك لأنها هي أيضاً تبدو - مثلما يقول "س. شوميه" عن "تأنيدي" - كأفها "تلحق الرمزية بالسيرالية الوليدة"^(١٧٩). فنحن نحس فيها بالرغبة المزوجة في "أن تستمد من الموسيقى فضيلتها" من خلال لغة سلسلة، تقترن بتموجات أحلام اليقظة، واللجوء إلى طاقات الصورة لتحقيق التحول الشعري. وفي هذه القصائد، حيث تنتشر "أشكال بطيئة"^(١٨٠)، وظلال متقلبة، مثلما في حلم، نرى أيضاً إشارات عجيبة وامضة، وتشابهات غريبة، واستعارات غير متوقعة. ولاشك أننا بعيدون هنا تماماً عن الوضوح المذهل، وإشراقه الرؤى الرامبوية: كل شيء يدور في العيش، في أقاصي الحلم والماضي: "يأتي رجل من أعماق ماضيه"^(١٨١)، "تطفو الحياة السابقة وتوشوش"^(١٨٢)؛ وبلا انقطاع، في "محطة صامتة وخاوية"، يتعد ضجيج قطار^(١٨٣)، لكن - مثلما كان يمكن لرامبو أن يقول - "لا أحد يرحل": فهذه التسكعات على غير هدى، وهذه التزهات الشبحية لا تقودنا أبداً نحو الحياة الحقيقية. والجملة نفسها تضعف، وتباطأ بفعل نقاط الإرجاء والشَّرْط :

الحارس وعامل المويس في البلد المحموم إذن - العظاية الرمادية
الضخمة التي أوت إليها روح قديمة - ينفخ بصوت بعيد يستدعي
طقساً وآلة متوحشين - لأنه يرى مرور أشياء لا نعرف أن نراها -
يلحقان بالأفق حيث ينام الماضي تحت الرماد ..^(١٨٤)

غير أننا نجد في هذه القصائد ما هو أفضل من وعد بمواهب لفظية نادرة: لُقي من الصور: "هذه النظرة لامرأة في نافذتها - رزينة وثقيلة مثل غنب أسود"^(١٨٥)، "فوهة موسيقى تفتتح"^(١٨٦) (صورة رامبوية للغاية)، "أشرق فجر ذو قلب منقبض"^(١٨٧)، وشعور حاد بالفانتازي المديني والحديث يتلبد في أزقة المدن الكبرى - ("أحب أن أبحث في ضواحيك عن عيني المجهول هاتين المؤلفتين لي"، مثلما يقول "فارج"^(١٨٨)) - موصولاً بموهبة تحريك الأشياء، والحوائط، والشوارع، ومصابيح حياة خفية، غريبة، مثيرة للقلق: "حائط إعلانات مرعب"^(١٨٩)، شارع رئيسي "يتتالي ويتأب"^(١٩٠)، "الخد الشاحب لساعة حائط" "يحتاج بين الأشجار النحيلة"^(١٩١)، والطرق القديمة المسدودة، "الفاغرة مثل خُرس يريدون الكلام"^(١٩٢).

ونعثر على "فارج" - (بعد صمت طويل)^(١٩٣)، خلال توطؤه مع المجموعة السيرالية وانتقاله إلى مجلة "كوميرس"^(١٩٤) - أستاذاً لنثره، ومدرّكاً من الآن فصاعداً لمواهبه الأصيلة كشاعر باروكي

وكوني، خرافي وشرس في آن. لكن دواوينه الأولى تجعلنا نتوقع - سلفاً - لغةً شعريةً جديدةً، بل و"منطقاً شعرياً" جديداً، لن تجتمع فيه الكلمات أبداً حسب المنطق التقليدي كي تخضع لفكرة موجودة خارجها، لكنها ستسطع كل واحدة بريقها الخاص، وستربط في أفلاك من الصور والإيحاءات^(١٩٥): نحن هنا في فجر تقنية جديدة، لا توشك أن تستنفد تأثيراتها.

"سان-بول-رو"، أستاذ الصورة

أيضاً، ينتمي "سان-بول-رو" ("أستاذ الصورة"، مثلما كان يسميه "أندريه بريتون"^(١٩٦)) إلى الرمزيين والسيراليين في آن: إذ إن هذه الموهبة في الصورة، والاستعارة المدهشة دائماً، غير المسبوقة دائماً، تسمح له بالجمع بين الملموس والمجرد وأكثر الوقائع تبعاً في وحدة متوهجة. ولاشك أن هذا السيل من الصور يفيض أحياناً إلى استعارات يمكن الحكم عليها بالتحذلق أو الغموض، أو الغزارة المفرطة^(١٩٧)؛ ولا يقل عن ذلك صحة أن هذه الأهمية الممنوحة للصورة تربط "سان-بول-رو" بالرمزيين الذين أرادوا - في ظل تنوع المظاهر المحسوسة - اكتشاف الوحدة العميقة للكون؛ لكنها تعلن أيضاً عن اتجاهات الشعر السيرالي الذي سيعتبر الصورة - "الجمانية" إلى هذا الحد أو ذاك، لكن المفاجئة والخاطفة دائماً - وسيلة لتفجير شرارة وإشراق كاشفة، ولتحريرنا من المفاهيم المخفوفة: "في صور معينة، مثلما يكتب "أندريه بريتون"، نجد بالفعل بداية هزة أرضية"^(١٩٨). لا شيء يثير الدهشة إذن من أن نرى "أندريه بريتون" يعبر عن غيظه، في "مقدمة خطاب عن ضعف الواقع"، من ادعاء "ريمي دي جورمون" بأن يشرح لنا ما الذي تعنيه كل استعارات شاعر: فالشعر لا يُصنع كي يُفهم، وإنما ليخلق، وعلينا أن نأمل - مثلما يقول "بريتون" - أن تكون "الإبداعات الشعرية" مطابقة بـ "تحريك تخوم الواقع المزعوم"^(١٩٩).

ومن الطريف الإشارة إلى أن "كامي موكليز" قد وصفت "سان-بول-رو" - عام ١٩٠١ - المستخدمة كلمتي "عبقريه مهلوسة"^(٢٠٠)، لتذكر كمثال على "المهلوسة الهادئة" قصيدة "دورق الملاء الصافي" الشهيرة:

على مائدة ماحور أسود حيث سنحتسي خمرًا أحمر.

كل شيء مظلم ومضطرب بين هذه الجدران الأربعة.

وحده الثدي الكريستالي يؤكد معجزة مائه الساذج.

هل تشرب الضوء المفعم له ليلتمع هكذا، كأنه سقط من بنصر

رئيس الملائكة ؟ ..^(٢٠١)

ومن ناحية أخرى، من الخطأ أن نعتبر "سان-بول-رو" - مثلما يفعل "موكليز" - "شاعراً

غريزيًا^(٢٠٢) خالصًا، رجلًا من الطراز البدائي: فالعلاقات التي تقيمها الاستعارة في كل لحظة بين الوقائع الملموسة والأفكار، بين الكون المحسوس والكون الروحي، تبررها نظرية الفكرة الواقعية Idéoréalisme، المعروضة بشكل خاص في استهلال "مذابح الطوائف": فـ "عالم الأشياء - مثلما يقول عنه "سان-بول-رو" - ليس سوى اللافئة غير الملائمة لعالم الأفكار؛ ويبدو لي أن الإنسان لا يسكن إلا في عالم غريب من إشارات غامضة، وتبريرات سطحية، وتحريضات خجولة، وقرابات بعيدة وألغاز"^(٢٠٣). وعلى الشاعر أن يعثر على "الجمال" الأبدي المتخفي خلف قناع المظاهر، وأن يُولف بين الأفكار والأشياء، ويمنح بالكلام مغزًى لـ "كل العماء الذي لا يصوغه العالم"؛ ولهذا، يمكن لـ "سان-بول-رو" أن يقول إن "الكائن المثالي، الشاعر، يحتوي الكون بالقوة"^(٢٠٤).

وتربط هذه النظرية "سان-بول-رو" - من ناحية - بالسلسلة الكبيرة للشعراء/الـ - بحرة أو الرائيين الذين يأتي الشعر، لديهم، بالكشف إلى الإنسان، بمفتاح لأبجدية ضائعة، على النحو الذي لم يكف عن تأكيده كل من "رولان دي رونييل" و"تيوفيل بريان"^(٢٠٥). وهي - من ناحية أخرى - تفسر التنوع الشكلي الشديد لقصائده ورغبته في "تحرير الكلمة"^(٢٠٦): ولأن الكلمة بالفعل تصبح أداة خالقة، ولم يعد التحديد وظيفه الكلمات وإنما الخلق (لا يقول "سان-بول-رو" أن "الشاعر استمرار لله"^(٢٠٧))، فيصبح من الضروري تحرير هذه الكلمات من طغيان القاموس الذي يثبتها كل واحدة في معنى، وأيضًا الأشكال الفنية الثابتة التي تسجنها في أطر محددة سلفًا. فما إن نعي أن الكلمة "كائن حي" - مثلما يقول "فيكتور هوجو"^(٢٠٨) - حتى تصبح "الحركة والانفعال من مكتسبات الكلمة. ولهذا رأينا الجمل المتجمدة، الملولة، المصلوبة، تفيض في الهامش أو تتخطى الصفحة"^(٢٠٩)؛ وبعد أن تحررت القصائد الجديدة (أي قصائد "سان-بول-رو") من كل قيد خارجي، أخذت تبدو مثل "وحدات بكتريولوجية حقيقية، يتأثر فيها كل شيء بالوحدة مثلما في الطبيعة، وفيها تنظم وترتب عبقرية الشاعر التركيبية"^(٢١٠). ويرفض "سان-بول-رو" أن يميز بين "كتابة بالشعر" و"كتابة بالنثر"؛ فبالنسبة له، هناك "أسلوب الجمال بكل بساطة"^(٢١١)؛ فالواقع أن "الجمال" - في أي شكل يتخذه - "يمتلك الإيقاع كأساس جوهري"، وهو ما لا يمكن تدريسه في الأبحاث، لكنه ينبغي أن يتخذ "حركات الحياة نفسها"^(٢١٢)؛ ويخلص إذن - مع الرمزيين - إلى أن الشكل حر، ومتغير إلى ما لا نهاية، حسب الانفعالات أو الحركات التي يتم التعبير عنها. ويقطع "سان-بول-رو" شوطًا أبعد من أتباع الشعر الحر، فيستخدم - في قصيدة "السيدة المزينة" "أشكالًا تتلاءم مع الانفعالات المقاطعة"، ونثرًا موقعًا وآيات وشعرًا حرًا؛ وعندما يسألونه عام ١٩٠٥ عملاً "إذا كان يؤمن بمستقبل للشعر الحر"، يجيب: "بالتأكيد، وأيضًا، بمستقبل للنثر ذي الأوزان المتأرجحة بالأسجاع"^(٢١٣). والواقع أن الجزء الأكبر من أعماله يتكون من قصائد نثر موزونة ومسجوعة. لكن إنتاج "سان-بول-رو" يمثل مظاهر متنوعة للغاية^(٢١٤)، لأنه - في آن - يريد أن يتنوع ويتعدد كالحياة نفسها، ولأنه يمتد على مدى خمسين عامًا (١٨٩٠ - ١٩٤٠!).

وتقدم لنا قصيدة "دورق الماء الصافي"، السابق ذكرها، مثلاً جيداً لهذا النشر "المأرجح بالأسجاع"، حيث نشهد مشاركة "سان-بول-رو" لجهود "جوستاف كان" وكل من يدعون- في الفترة بين عامي ١٨٨٥ و ١٨٩١- "التنظيم الأوركستراي" للنشر (يعود تاريخ هذه القصيدة إلى عام ١٨٨٩): فثمة تلاعب كامل بالقوافي الداخلية بين bouge (ماخور) و rouge (أحمر)، noir (أسود)، boire (يشرب)، وبين absorbé (تشربت)، lumière plénière (الضوء المفعم) و céans (سقطت)، و annulaire (بنصر)، archange (رئيس الملائكة) .. وفي قصيدة "اليمامة"، ثمة استخدام للمحارفات بحروف ou, r, l, c أو cr. مما يصل إلى حد التناغم القائم على المحاكاة، ليس بدون بعض التفاهة:

La colombe roucoule; écoute, un caillou roule en le souffle qui
coule ou croule dans le joujou frère de son cou.

تمدل اليمامة؛ أنصت، حصة تندرج في النَّفس الذي يسيل أو
يميل في اللعبة الهزيلة لرقبتها^(٢١٥).

وينبغي القول إن اللهجة الرمزية- وهفوات الذوق، والافتقار إلى ترخيم الصوت غالباً (ما رأيكم في هذه اللازمة: "يا من تنتمي إليّ، فلتنجنب المنغصات التي تتلاعب بها أيد نخيفة إلى حد الاختفائية؟"^(٢١٦)) - تجعل قراءة كثير من هذه القصائد غير محتملة، وبشكل خاص أكثر القصائد "فنية": تلك التي يفرض عليها "سان-بول-رو"- رغم نظرياته- البناء في مقاطع ولازمات بشكل مصطنع إلى حد بعيد ("قبرة" و"ميناء الساعة" و"الخفاش" .. في الجزء الأول من "مذابح الطّوَّاف"، و"اليمامة" و"الغراب" في الجزء الثاني). هل أعترف أنني- رغم الإعجاب الذي أبداه "ر. دي جورمون" بقصيدة "حج القديسة آن"^(٢١٧)- أجد هذه "العود" "المرتديات ملابس الأحد، والمعطرة بالزعر البري" و"آذان هؤلاء المزيينات بالصفائر الشقراء" انحطاطية بشكل يدعو إلى الاستياء؟

ورغم هذا، فسرعان ما انصرف الشاعر (ربما اعتباراً من الفترة التي أقام فيها في "روسكانفيل"، واختلط بالصيادين البريتونيين أكثر من احتكاكه بالوسط الأدبي الباريسي)، عن هذه المؤثرات المصطنعة إلى حد ما. فقد رفضت موهبته المتأججه، الغنائية والاستعارية بعنف، كل الأطر؛ وأحياناً ما يستولي على "سان-بول-رو"- مثلما في قصيدة "سلام ملائكي لماسيليا"- هذان تعدادي حقيقي:

...جوقة السرددين الحي، دغل "روف"، بنجر "جاردان"! انتصار
la favouille، وتوتياء البحر، والحجار، وبلح البحر، والعصيدة وحساء
السماك حيث تنتصب أسماك الرِّسْكَاس! تمجيد النوجا، والشاب

الأنيق، والحلوى، وقبور الأولياء والمضخة ومهرجات عيد الميلاد،
وعيد الفصح وعيد سان ميشيل^(٢١٨)!

وهو أحياناً ما يترك "عوالم الجن الداخلية" - وهو عنوان الجزء الثالث من "مذابح.." -
تنساب في مجازات رائعة (هو الذي يلقبونه بـ"الرائع"): في قصائد "الشاعر ذو الترحارف
الزجاجية" و"البهجة" و"العملة النادرة"؛ أو يُعظَّم - وهي الكلمة التي تُرد بالبال - من أكثر الوقائع
يومية، القوارب البريتونية أو عرائس "ديفين"، إن لم يعرض - في نشر طُفَّان دائماً ومزركش
بالصور - مفاهيمه الشعرية والجمالية: في قصائد "تحرير الكلمة" ("مذابح"، الجزء الثاني)، و"نظم
الشعر" (الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٨٩٨، في الجزء الثالث). وهكذا أمكن لبطاقة "قصيدة نشر"
أن تغطي أشياء متنوعة رخيصة ومدهشة وغزيرة مثل الحياة نفسها، حيث تتجاوز قصائد ووقائع
ومجازات وعروض نظرية .. وإذا ما كانت الأنواع متنوعة للغاية، فضلاً عن ذلك، فإن الشكل لا
يقل عنها تنوعاً، إذ يبدأ من الشعر الحر إلى النثر المتفتح في دوائر كبيرة، مروراً بأشكال الآية،
وذلك في نفس النص في أغلب الأحيان: ثمة هنا ملاحقة للمحاولة "التركيبية" الكبرى للمزجين.

والقصائد المعدودة التي كتبها "سان-بول-رو" بين عامي ١٩٠٠ و١٩٣٨، ويجمعها ديوان
"الغابرة ذات التسريحة متعددة الجوانب" (المنشور بعد وفاة الشاعر)، تضم أنواعاً متنوعة للغاية:
فبعضها يتأخم النثر والنوع الخطابي (قصيدة "إلى فيه دي ليل-آدام" عام ١٩٣٨)، والبعض الآخر
كُتب في شعر حر أو آيات (قصيدة "صلاة إلى المحيط"، عام ١٩٢٧، أو "شكوى مورفين الجالي"،
المكتوبة إلى "ماكس جاكوب"). ورغم هذا، فينبغي التأكيد على أن عدداً منها يرجع لمؤثرات
الأسجاع واللازمات، لكن في لغة أبسط وأرخم بكثير، وربما تكون قد خضعت لتأثير "بول فور"
(تأثير بالتبادل، إذا ما سلمنا بأن "بول فور" نفسه قد تأثر في قصائده الأولى بصديقه "سان-بول-
رو"، الذي طبع اسمه على رأس "أناشيد غنائية"): ثمة تنظيم عروضي واضح في "المجهول" (١٩٢٠)
أو في "صندوق الذخائر" (١٩٢٧)، مثلما في "أناشيد غنائية" لبول فور:

هل كنت أشقر، هل كنت أحمر الشعر، هل كنت أسمر، هل
كنت أبيض، محارباً أزرق لفحته صدمة شريرة فحولته إلى الأحمر ؟
من الشرق أو من الجنوب، من الشمال أو من الغرب، هل كنت
عجوزاً أم شاباً ما تزال، قل، هل كنت فقيراً أم فاحش
الثراء؟^(٢١٩)

وهكذا، نجد في هذا العمل - في آن - تطوراً وختاماً لدائرة، مع استمرار الثوابت في نفس
الوقت (غنائية عالية التحليق، وخيال عنيف) التي تتأكد من خلالها شخصية الشاعر: لقد ظل
"سان-بول-رو" "أستاذ الصورة"^(٢٢٠) حتى النهاية.

ها هو إذن شاعر يقف على حدود المرئي واللامرئي، يعرف كيف يجعلنا نشعر باللامرئي دون أن يكف عن تمجيد المرئي بعظمة. ولا شك أننا نجد في مؤلفاته الأفضل والأسوأ، وأحياناً ما تتحد مبالغات هذه العبقرية الغزيرة مع المبالغات الرمزية لتفضي إلى أخلاط غريبة. غير أنه - حتى في مغالاته - يستحق الاحترام: فالدور الذي منحه للصورة، والمفهوم الذي يصوغه للشاعر - الخالق، بل حتى انغماسه في الهذيان اللفظي، ينظرون على مبادئ خصبة، وربما بذور شعرية جديدة.

وشأن "جاري" و"فارج"، يقيم "سان-بول-رو" جسراً بين الرمزية والسيرالية: وسيكون مثيراً للدهشة أن نرى انبعاث هذه الأسماء الثلاثة بعد تدهور عام ١٩١٨. ولا يقل عن ذلك أن نعتقد أن أفضل ما في رسالتهم قد تركه لنا هؤلاء الشعراء في لغة النثر؛ فلو كانوا قد عبّروا عنه شعراً (حتى بالشعر الحر)، أكان له أن يظل كما هو؟ ثمّة شكل ما في الدعاية، ومناخ حلمي معين، وغرارة ما في الصور تعلن - مع "جاري" و"فارج" و"سان-بول-رو" - عن دخولها الشعر؛ من خلال قصيدة النثر، وبفضلها.

*

- (١) ينبغي- بطبيعة الحال- تصحيح ما قد يكون لهذا التأكيد من قيمة مطلقة، بأن ننحي جانباً أعمالاً من قبيل مؤلفات "فيرهارين"، وبشكل خاص "فيليه-جريفان".
- (٢) انظر الفصل السابق، ص ٢١٩ من هذا الجزء.
- (٣) هو التعبير الذي استخدمه "ميشو" في *Message de Symbolisme*, Nizet, 1947, t. III, p. 480-481.
- (٤) "أهرب وأتعلق بكل المفترقات
- التي نذير منها الظهر إلى الحياة ..." (Mallarmé, *Les Fenêtres, Œuvres*, p. 33).
- (٥) انظر نهاية الفصل السابق، ص ٢٥٩ من هذا الجزء.
- (٦) ويوضح "وايلد"- مثلما يقول لنا "جيد"- أن بعض المؤلفات تظل غير مفهومة لفترة طويلة، لأنها "تأتي بإجابات على أسئلة لم يتم طرحها، فالسؤال يأتي غالباً بعد الإجابة بفترة طويلة بشكل مرعب" (*Prétextes*, *Mercure de France*, 1919, p. 280). وهكذا، يبدو أن تأثير "ويتمان" الحقيقي، الذي ترجم له "لافورج" و"فيليه-جريفان" عدة قصائد من "أوراق العشب" في الفترة بين عامي ١٨٨٦ و ١٨٩٢، قد تحقق فقط على الكتاب الشبان في بداية القرن العشرين، الأكثر انفتاحاً على هذه الاتجاهات "الحدائية" و"العالمية" (قارن بما سيلي، ص ٣٨٤): انظر- في هذا الموضوع- مقالي "مانسيل جونسنز Mansell Jones في *The background of modern french poetry*, Cambridge, 1951. لن ندهش إذن- رغم أن "ويتمان" هو "شاعر الحياة" بامتياز - من أن أمر عليه مسوور الكرام في الفصل الحالي.
- (٧) خطاب إلى "ب. موريس"، أغسطس ١٨٩٤، 64 p. *Lettres de Samain, Mercure de France*, 1933.
- (٨) قارن بـ *Nietzsche et Gide*, Y. Davet, *Autour des Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1948, p. 57, et dans *A. Gide et la pensée allemande*, par R. Lang, L.U.F., Egloff, 1949.
- (٩) *La philosophie de Nietzsche*, Alcan, 1898.
- (١٠) *Sur Nietzsche, La Plume*, 1^{er} septembre 1898, p. 520؛ انظر أيضاً مقال "روبل" عن *Nietzschisme* Le *La Plume* du 1^{er} août 1902 في
- (١١) *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. G. Blanquis, Collection Bilingue, 1946, p. 265.
- (١٢) بالنسبة لجيد، ثمة لدى "نيتشه"- في آن- درس عن "الحياة الفرحة" ودرس عن حرية الروح، التي تشبه إلى حد بعيد روح النقد الحر للبروتستانتية (177 et 174 p. *Prétextes, Mercure de France*, 1919).

(١٣) تعاود صورة "الرقص"، "زرادشت الراقص"، الظهور بلا انقطاع لدى "نيتشه" (Ainsi parlait Zarathoustra, p. 567). "ينبغي أن يكون السديم ما يزال في النفس لإخفاء نجمة راقصة"، مثلما يقول "زرادشت" (id., I, 5, p. 61)، ويقترح على نفسه الكفاح ضد "روح الجاذبية" (ص ١٧٩): وسنجد لدى "رامبو" نفس الصور عن الرقص (Phrases, Œuvres, p. 178) والاندفاع (Solde, Œuvres, p. 201). ولننصف أن "نيتشه" نفسه كان يقول: "أسلوب راقصة" (ذكره R. Barkan, Nietzsche maître de style, Mercure de France, 1^{er} janv. 1935, p. 71).

(١٤) Des Sages illustres, 1. II, p. 221؛ أتصور أن الرمزيين قد شعروا بجدة الإيقاع والصور، حتى من خلال ترجمات "هنري ألبير" الرديئة.

(١٥) قارن بما سبق، ص ٢٢٥ من هذا الجزء.

(١٦) ذكره Pierre-Quint, André Gide, Stock, 1952, p. 428.

(١٧) ١٣ فبراير ١٨٩٢ (ذكره Y. Davet, Autour des Nourritures Terrestres, N.R.F., 1948, p. 40).

(١٨) ٣١ أغسطس ١٨٩٤ (السابق، ص ٤١).

(١٩) إجابة على استقصاء مجلة Poésie 41, octobre-novembre 1941 عن رامبو.

(٢٠) المرجع السابق.

(٢١) انظر - في هذا الموضوع - خطاب "إيزابيل رامبو" إلى "باترين بيريشون" في ١٢ أكتوبر ١٨٩٦ (Œuvres, de Rimbaud, Pléiade, p. 591).

(٢٢) La Plume, 15-31 mars 1896, p. 190.

(٢٣) La Plume, 1^{er}-15 juin 1895.

(٢٤) La Plume, 1^{er}-30 mai 1896.

(٢٥) Mercure de France, février 1897 منشور في

(٢٦) "كنا نحلم في ذلك العهد بأعمال فنية خارج الزمن والأشياء العارضة"، مثلما كتب "جيد" إلى "شلومبيرجيه" حول الفترة "المالارمية" للرمزية؛ واعترف - إلى "ج. دوسيه" - قائلاً: "بلغت أقصى درجات المعاناة لأعيد وضع قدمي على أرض الواقع" (ذكره Y. Davet, Autour des Nourritures Terrestres, N.R.F., 1948, p. 21).

(٢٧) انظر الحديث مع "زولا" حول "الرغبة الطبيعية Naturisme"، الذي أعادت "لا بلوم La Plume" نشره في العدد الخاص عن "الطبيعة"، في الأول من نوفمبر ١٨٩٧، ص ٦٨١.

- (٢٨) سنجدها مذكورة في كتاب Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1948, p. 33 ، حيث توجد كل الوثائق الخاصة بعلاقات "جيد" بالحركة الطبيعية.
- (٢٩) انظر Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1948, p. 30 ، والصفحات التالية.
- (٣٠) **La Plume**, avril 1897, p. 210.
- (٣١) مقال منشور في **La Plume**, 1^{er}-15 décembre 1896, p. 773
- (٣٢) ذكره "رتيه"، المرجع السابق، ص ٧٧٣. والطريف للغاية أن نقارن بين القطع في الجملة الأخيرة والـ"آه" التي ترجمتها، وبين كل الجمل المقطوعة غنائيا بـ"آه!" في "قوت الأرض". ما كان لهذا التقارب أن يكون من ذوق "جيد" ..
- (٣٣) Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, (ذكره *Lettre à Angèle, Ermitage*, septembre 1898 في N.R.F., 1948, p. 34). وبالمقابل، فبعد نشر **La Route Noire** عام ١٩٠١، سيوجه "جيد" نقداً عنيفاً حقيقياً لأسلوب "دي بويليه" (جمع في *Prétextes, Mercure de France*, 1919, p. 225-234): "لم يعد السيد دي بويليه يعرف اللغة الفرنسية"، مثلما سيصرح (ص ٢٢٦).
- (٣٤) **La Plume**, 15 juin 1898, p. 423.
- (٣٥) **La Plume**, 1^{er}-15 décembre 1896, p. 771.
- (٣٦) مقال M. Le Blond dans **La Plume**, 15 juin 1898, p. 423
- (٣٧) قارن بقصيدة "مونفور" بعنوان "عشيق"، المنشورة في *Revue Naturiste*, juillet 1897، التي تتكرر فيها هذه "اللازمة" بين المقاطع: "عشيق! عشيق! عشيق!".
- (٣٨) في قصيدة "عندما تقترب من المتزل"، التي سأعود إليها.
- (٣٩) *Revue Naturiste*, mai 1897, p. 116.
- (٤٠) *Mercur de France*, juin 1897.
- (٤١) كان "جاسكيه" سينشر شهادات للطبيعة في العدد الخاص من "لا بلوم **La Plume**" (الأول من نوفمبر ١٨٩٧)، يعبر فيها عن إيمانه بنهضة فنية قوية، وثنية و"طبيعية" في آن. حول أجزاء "نارسيسس"، انظر E. Jaloux, **Les Saisons Littéraires**, L.U.F., Fribourg, 1942, p. 99
- (٤٢) E. Jaloux, **Les Saisons Littéraires**, L.U.F., Fribourg, 1942, p. 273.
- (٤٣) السابق، ص ٢٧٤. ويشير "جالو" - عن حق - إلى أنه بين عامي ١٨٩٦-١٩٠٢، ساد في النشر "شكل في

السرد الغنائي أو الفلسفي" (les Nourritures, Jacinthus de Signoret, Narcisse de Gasquet, Tancrède de Fargue, etc.). "ثم حدثت بعد ذلك عودة إلى رواية التحليل أو رواية الأخلاق، الملائمة أكثر للعبقريّة القومية" (ص ٢٧١-٢٧٢).

(٤٤) "كلّ الناس تعرف أن السيد جام يجهل تركيب الجملة والفرنسية وقواعد الشعر الأكثر أولية"، مثلما يقول "م. لي بلون" (ص ٤٢٤)، و- فيما بعد- "لقد عثر السيد جام الطيب هذا على الشعور المتضخم بالسخرية منه؛ فنحاحه لن يرجع إلا إلى "تفاخر بالحماسة" (ص ٤٢٥).

(٤٥) الأول من يوليو ١٩٢٠.

(٤٦) *Journal de Gide* (Pléiade, 1948)؛ أُعيد نشر النص في *Mercur de France*, février 1897؛ *Feuilles de route*, 1896, p. 74

(٤٧) في نوفمبر ١٨٩٦؛ أُعيد نشرها بعد *Roman du Lièvre*, *Mercur de France*, 1903, p. 291.

(٤٨) "أبعث إليك بعض قصائد نشر عن هذا البلد الذي ازدهرت فيه صداقتنا"، على ما يكتب "جام"، مرسلاً "واحات" إلى "جيد"، في يوليو ١٨٩٦ (*Correspondance entre Gide et Jammes*, 1893-1938, N.R.F., 1948, p. 78).

(٤٩) "كان ثمة عامل يكدح كثيراً له زوجة صالحة للغاية وابنة صغيرة جميلة. كانوا يسكنون مدينة كبيرة. ولعبد الأب، اشتروا سلطة بيضاء جميلة ودجاجة حمروها. والناس كلهم كانوا سعداء" إلخ .. (*Roman du Lièvre*, p. 250).

(٥٠) ستجمع اثنتان منها، "سيلفي" و"كليسي" بعد *Roman du Lièvre*, p. 305 et 307.

(٥١) *Almaïde d'Etremont*، بعد *Roman du Lièvre*, *Mercur de France*, 1903, p. 182.

(٥٢) خطاب إلى "جام"، يوليو ١٩٠١، *Correspondance entre Gide et Jammes*, 1893-1938, N.R.F., 1948, p. 174-175، قارن بـ *Prétextes*, N.R.F., 1919, p. 241 : "إننا لا نقرأ فرانسيس جام؛ إننا ننفسه؛ نرتشفه، إنه يتغلغل فيك عبر كل الأحاسيس" (*A propos d'Almaïde d'Etremont*). وقد نشرت عام ١٩٠١، بعد *Clara d'Ellébeuse*.

(٥٣) "ياله من فناء شهواني يذوقونه، بعد أن شق سعي ما بعد الظهيرة صلصال الدروب الضيقة، والدموع المتباعدة لعاصفة رنت فجأة على أوراق الشجر"، حسبما يكتب "جام" عن أبطاله في جملة متميزة للغاية (*Almaïde d'Etremont*، بعد *Roman du Lièvre*, p. 181).

(٥٤) خطاب إلى "جام" (١٤ أكتوبر ١٩٠٤)، ذكره Y. Davet, *Autour des Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1948, p. 171-172.

(٥٥) إنه يضع هذه الكلمة في صدر دراساته حول André Gide, Charlot, Alger, 1938 .

(٥٦) ٢٥ أبريل ١٩١٨، Journal, éd. de la Pléiade, p. 652

(٥٧) في الجزء الأول من *Le Livre de Monelle*، انظر -فيما سبق- ص ٢٥٠.

(٥٨) "أيتها الأشكال المختلفة للحياة؛ كلكم تبدون لي أشكالا جميلة" (*Nourritures Terrestres*, 112^e éd.,) (N.R.F., 1940, p. 23). قارن بصفحة ١١٨: "أردت أن أذوق كل أشكال الحياة".

(٥٩) إن "جيد"، الذي لم يتمكن أبدا- لأسفه الشديد- من العثور على هذه القصيدة، يكتب إلى "لا فلاش"، حيث كان "مارسيل دوران"- صهر "جيد"- يعمل مدرسا في "بريتاني" وكان معاصرا تقريبا لـ"موت الأرض"؛ وفي "موت..." تتكرر كثيرا الـ"آه!" التي تقطع الجملة المذكورة. ويتحدث "جيد" مرتين عن هذه القصيدة في *Journal*, le 14 décembre 1931 et le 24 mars 1935

(٦٠) *Journal*, 14 décembre 1931, p. 1096.

(٦١) *Journal*, 24 mars 1935, p. 1223-1224.

(٦٢) السابق، ص ١٢٢٤.

(٦٣) قارن بما سبق، ص ٢٢٦ من هذا الجزء .

(٦٤) إن بطل الكتاب، الذي يشرع في كتابة رواية، يأمل في أن "يتماوج" إيقاع الجمل "حسب منحني الأفكار، في ارتباط متبادل بارع" (*André Walter, Cahiers et Poésies, Les Œuvres représentatives*, 1930, p. 110, en note- 1^{re} édition, 1891). قارن أيضا بصفحة ١٧٤: "وعندما يحث تركيب الجملة، ينبغي قمعه، هذا الحرون. ذلك أنسني أجد إخضاع الفكرة له شيئا جينا للغاية".

(٦٥) André Gide, Charlot, Alger, 1938, p. 62 ؛ هذه الفانتازيا الرمزية ذات الزعة الرمزية، تبدو لنا اليوم- بشكل خاص- تمرينا أدبيا ولعبة هواة. وينبغي أن نشير- رغم هذا- إلى أن "غيون"، في مقاله الذي نشره عن "جيد" عام ١٩٩٧، يعتبر "رحلة أوربان" قصيدة، لغتها "تخضع لكل اختلاجات الانفعال في إيقاع لا يمكن حتى للشعر الحر نفسه، ذي النغمة الرفيعة، أن يقدمه" (*Mercure de France*, mai 1897, t. 22, p. 251).

(٦٦) "عندما أعيد فتح مؤلفي *مكرسات أندريه والتر* اليوم، تثير غيظي لهجة صلاة التقوى" (*Si le grain ne meurt*, N.R.F., 1^{re} partie, p. 246). وسنجد معلومات مفيدة في *Si le grain ne meurt* حول الفترة التي تمتد من "أندريه والتر" إلى "قوت الأرض".

(٦٧) قارن بما سبق ص ٢٩٩ من هذا الجزء، و Y. Davet, *Autour des Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1948, p. 40-42 الذي سنجد فيه- بشكل خاص- هذا التصريح الذي أدلى به "جيد" إلى "باتيرن بريشون": "كانت

"إشرافات" زادي، وتكاد أن تكون قوتي الوحيد خلال شهور النقاعة الأكثر أهمية في حياتي" (إذن، حوالى عام ١٨٩٤)، ص ٤٢.

(٦٨) انظر Y. Davet, *Autour des Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1948, p. 42-51؛ "هل من الملائم الحديث هنا عن التأثير؟ مثلما سيقول "جيد". إذا ما كنت قد تركت "جوته" يعلمني عن طيب خاطر، فذلك لأنه يعرفني بنفسى" (Goethe, *Nouvelle Revue Française*, mars 1932, cité par Y. Davet, p. 50).

(٦٩) كتبت "مستنقعات" - مثل "قوت" - "خلال حقبة كان الأدب يتميز فيها بالافتعال والانعزال بشكل حاد" (*Préface à l'éd. de 1927 des Nourritures*): ونستطيع أن نرى في "مستنقعات" الوجه الآخر المدمر، والسلي، لمؤلف التطهير الأدبي، الذي يقدم "قوت الأرض" وجهه الإيجابي الحماسي: فيها يسخر "جيد" - على سبيل المثال - من أسلوب كاتب رمزي في نفس شهرة "ه. دي زينييه" (هذا الـ Hermogène الذي يسمى الشبوط "انذهالات بليدة"، *Paludes*, N.R.F., 1926, p. 23)، ومن زهو الصالونات الأدبية، وصرخة الفصل الأخير: "أيها الرب! أيها الرب! نحن مسجونون بشكل مرعب!" (ص ١٦٦) تنبئ بـ "انطلاقات" القوت.

(٧٠) *Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1940, p. 35.

(٧١) مقدمة "أندريه جيد" لطبعة عام ١٩٢٧ من "قوت الأرض".

(٧٢) "رغم المرض، إن لم يكن بسببه، لم أكن سوى احتفاء وبهجة" (*Le Renoncement au Voyage*, cité par Y. Davet, op. cit., p. 64).

(٧٣) G.-L. Estève, *Vers André Gide*, dans *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*, Vrin, 1938, p. 38.

(٧٤) *Les Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1940, p. 89.

(٧٥) *Ronde de tous mes désirs*, fin, eod. loc., p. 105.

(٧٦) المرجع السابق، ص ١٥٦.

(٧٧) المرجع السابق، ص ١٦٤.

(٧٨) نشعر بذلك أحيانا حتى في الأسلوب، مثلما على سبيل المثال في بداية الكتاب السادس:

"يا وصايا الرب، أوجعتم روحي .

(...) يا وصايا الرب، أمرضتم روحي،

وحاصرتم بالجدران المياه الوحيدة التي تزوي عطشى" (ص ١٣١)

(٧٩) كما في "دائرة أعبد فيها ما أحرقت"، ص ٣٣-٣٥:

هناك كتب نقرأها، أثناء الجلوس على لوح صغير أمام مكتب التلميذ
وهناك كتب نقرأها أثناء السير
(٠٠) وهناك كتب قرأنا على عجل ..
.. وهناك كتب نجعلك تعتقد أنك تملك روحا؛ وأخرى من أجل إحباطها.
هناك كتب تثبت وجود الله ؛
وأخرى لا نستطيع منها الوصول إلى ذلك، إلخ ..
فالتماثلات والرتابة المقصودة تتناقض - بالتحديد- مع حرية جمل النثر التي تأتي بعد ذلك.

(٨٠) انظر ما سبق، ص ١٦٣.

(٨١) **Les Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1940, p. 169.

(٨٢) المرجع السابق، ص ١٥٨.

(٨٣) المرجع السابق، ص ٢٤. وتلعب علامات الترقيم- ولا سيما علامة التعجب، مثلما يشير "هيتيه" عن حق
تأما- دور "عصا القياس" (André Gide, Charlot, 1948, Alger, p. 70).

(٨٤) **Nourritures**, p. 171.

(٨٥) المرجع السابق، ص ١٤١. قارن- في السطور القليلة السابقة- باستدعاء القيلولة في بيت ريفي: "رائحة
سائر الكريتون. زهور ياقوتية وتوليب. مفروشات". ثم- هنا، ربما- ذكرى لـ "أسلوب الإشارة" (والاستدعاء)
الرامبوي.

(٨٦) المرجع السابق، ص ١٢٢. قارن بهذه الجملة الغنائية الجميلة عن الصيف في "انفيدا": "صيف ! لون
الذهب؛ وفرة؛ بماء الضوء المتزايد؛ فيضان هائل للحب !"(ص ١٦٦). فالإيقاع يأخذ في الاتساع في حركة موج
جميلة: فنترة "الغنائية التعادلية" جيدة (نسبة إلى "جيد") للغاية.

(٨٧) **Nourritures Terrestres**, p. 148.

(٨٨) **Ronde de la Grenade**, p. 88-94.

(٨٩) ص ١٣٢-١٣٤.

(٩٠) ص ١٣٧. تظهر أيضا الرغبة في التعداد، وفي "العد"، فيما بعد بقليل في هذه الصفحة: "لا ! كل ما تملك
السما من نجوم، كل ما في البحر من لآلئ، وریش أبيض على ضفاف الخللحان، لم أعدها كلها بعد.
ولا كل همهمات الأوراق، ولا كل ابتسامات الفجر؛ ولا كل قهقهات الصيف".

(٩١) ص ١٤٩.

(٩٢) "مستعد ! يا ناتانائيل، مستعد !" (ص ١٤٩).

(٩٣) ص ١٤٩-١٥٠، حيث يثير، بتوزيع طباعي خاص، إلى ما يصدم أذنيه وعينه وجسده ومنخاريه، "وكل هذا معا، إلخ...، في باقة صغيرة؛ - إنها الحياة" (ص ١٥٠).

(٩٤) ص ١٥١.

(٩٥) *Paludes*, p. 72؛ نثر هنا على مفهوم القصيدة المغلقة، "الكاملة"، الذي عبر عنه "بانفيل" - وهو مفهوم يعارضه "جيد"، بالتحديد، بعنف.

(٩٦) *Les Nourritures Terrestres*, N.R.F., 1940, p. 169-170.

(٩٧) "عربات الخيل ! كل هروب ممكن؛ زلاجات، بلد ثلجي، أنظر فيكم رغباتي" (ص ١٢٦). والمسعى الشعري للفكرة، الذي يتحقق من خلال التشابكات (عربات خيول - زلاجات - بلاد ثلجية) والقفزات، هو أيضا لافت للنظر هنا؛ وقد سبق أن ذكرت هذه الجملة في الفصل السابق، كمثال على "الإيقاع الديناميكي"، ص ١٤٣ من هذا الجزء.

(٩٨) مقدمة طبعة عام ١٩٢٧ من "قوت الأرض".

(٩٩) *Poésie d'aujourd'hui et Poésie de demain*, *Mercur de France*, août 1900, p. 348.

(١٠٠) *André Gide*, Charlot, 1948, Alger, p. 73.

(١٠١) صفحات ٩٨ و ١٠٣ و ١٣٥، على التوالي.

(١٠٢) وهكذا، فإن "دائرة الرمانة" (ص ٨٨-٩٤)، التي كتبت في فترة لم يكن لدى "جيد" خلالها سوى "فكرة" (مثلما يقول في *Si le grain ne meurt*, N.R.F., 1933, p. 320)، والتي نشرت عام ١٨٩٦ في العدد الأول من "Centaure"، مكتوبة بالشعر الحر كلها، وتكاد لا تصل أبدا إلى حد الآية.

(١٠٣) في العدد المخصص لجيد من مجلة *Capitol*، عام ١٩٢٨، ص ١٤٠.

(١٠٤) مثلما يقول "جيد" بنفسه، في 122 p. *Prétextes*, *Mercur de France*, 1919.

(١٠٥) *Prétextes*, p. 121-122، وقد تم نشره ضمن *Lettre à Angèle* (10 mai 1899).

(١٠٦) قارن بما سبق، ص ٢٩٩ من هذا الجزء.

(١٠٧) انظر - في هذا الموضوع - أطروحة: *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, chapitre II,3: Michaud.

L'appel de la vie, p. 518-547

(١٠٨) انظر 120 p. *M. Blanchot, Du Merveilleux*, dans *l'Arche*, n° 27-28, mai 1947؛ إنهم السيريالليون بشكل

خاص الذين أرادوا لفت انتباههم "لا إلى الواقعي، أو الخيالي، بل إلى كيفية الكلام- الوجه الآخر من الواقعي" (93 p. 2^e éd. Kra, 1929, *Manifeste du Surréalisme*). وستزيد دهشتنا عندما نعثر على مرافة بقلم "أ. فرانس" حول "أبول" Apule، لصالح العبت (633 p. 2^e série, *La Vie Littéraire*).

(١٠٩) قارن بما سبق، ص ٦١ من الجزء الأول. ولاشك أن الأناشيد الغنائية الإنجليزية والاسكتلندية- التي ترجمها "لويغ-فيمار"- قد أثرت، مع أشياء أخرى، على "ألوييوس برتران": وبالفعل، يسود الفانتازي "ملك المياه" و"الساحرة" و"مردريك وأديلايد" و"ليدي مارجرت" و"روح العاصفة" ..

(١١٠) حول موضة "الفانتازي" (الكلمة والشيء) في حوالي عام ١٩٣٠، راجع Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951, chapitre IV: *L'âge d'or*, p. 57-80

(١١١) قارن بـ 126-134 p. *Sur Nodier et ses rêves*, Castex, *op. cit.*, chap. ، وبما سبق، ص ٦٣ من الجزء الأول.

(١١٢) يمكننا أن نذكر- كمثال- قصيدة "بواكتوفان" القصيرة، التي ذكرتها من قبل، ص ٢٥٠ من هذا الجزء الثاني، هامش ٢٤٢، أو "ألنوبيس" للوتريامون في "نشيد مالدورور" الثاني.

(١١٣) وهو ما نجده لدى "الوتريامون" في وقائع الغرق (النشيد الثاني)، والدفن (النشيد الخامس). وبالنسبة لميشو، انظر ما سيلبي، ص ٥٣٤ من هذا الجزء.

(١١٤) *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne*, *Cahiers du Sud*, 1937 (deuxième partie: *Le Rêve et la poésie*).

(١١٥) انظر ما سيلبي، ص ٣٩٤ من هذا الجزء. كان "بودلير" قد جمع مشروعات قصائد نشر تحت عنوان "Oneirocritée" (*Œuvres*, Pléiade, t. I, p. 650).

(١١٦) *Les deux Rêves*, dans *La mode*, le 8 mai 1830: voir Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951, p. 184.

(١١٧) في "أوريليا".

(١١٨) يقدم "جوتيه"- مثلما يشير "كاستكس"- حكاياته الخيالية في إطار الحلم، في أغلب الأحيان (سبق ذكره، ص ٢٣٦).

(١١٩) هكذا كان يتصرف "نوديه"- من قبل- في "سمارا"، حيث تتناوب موضوعات العنف والفرع (سكاربو، الساحرات) وموضوعات العذوبة اللطيفة مثل موضوع قيثارة "ميرتيه"؛ وتكوين حلم "أوريليا" الأخير "موسمقي" أيضا بشكل واضح، بلازماته التي تعاود الظهور وتكرار التعبيرات.

(١٢٠) تلك هي حالة النص الغريب والغرائبي لـ "إكس. فورنيريه"، الذي يحمل عنوان "حلم" (Pièces de Pièces, 1840)، وأيضاً حالة إحدى إشرافات رامبو ذات الطابع الحلمى الواضح، "ليلة مبتالة".

(١٢١) قارن بالتأثير الذي ينتجه "حلم" بودلير هذا: "أعراض خرائب. أبنية هائلة، إلخ" (Œuvres, Pléiade, t. II, p. 696).

(١٢٢) إذ إننا نجد هنا هذا الالتباس الأساسي لكل قصيدة "فوضوية"، التي هي "اكتشاف" للمجهول و"اختراع" للمجهول في آن، وهو ما سبق أن تحدثت عنه في فصل سابق.

(١٢٣) *Hommage à Saint-Pol-Roux*, paru le 9 mai 1925 dans les **Nouvelles Littéraires**, et cité par Rolland de Renévill dans l'**Introduction** à une réédition des **Anciennetés**, éd. du Seuil, 1946, p. 24-25.

(١٢٤) ينبغي أن نذكر هنا بأن رد الفعل ضد "العلمية" و"العقلانية"، الواضح في موقف "كلوديل"، قد اتضح أيضاً في النشر المبدئي لأعمال "برجسون": "المعطيات المباشرة للوعي" *Les Données immédiates de la conscience* (١٨٨٩) و"مادة وذاكرة" *Matière et Mémoire* (١٨٩٧): ونعلم أن "برجسون" يشبه الفن بـ "التنويم" الذي يدفع الفنان إلى النوم إزاء الوقائع العملية، فيما يفتح الباب لفيض الوعي، والحلم، والذكريات المنسية.

(١٢٥) *Avant-dire* de P. Eluard pour les **Anciennetés** de Saint-Pol-Roux, éd. du Seuil, 1946, p. 9.

(١٢٦) استدعى "فارج" هذه البدايات في ذكرياته *Portraits de famille*, Janin, 1947, p. 147؛ وقد استمرت 'ل'آر ليتيرير. L'Art Littéraire" سنتين، من أكتوبر ١٨٩٢ إلى أكتوبر ١٨٩٤.

(١٢٧) انظر ما سبق، ص ٢٤٥ من هذا الجزء.

(١٢٨) **L'Art Littéraire**, mars-avril 1894, p. 92.

(١٢٩) **L'Art Littéraire**, janvier-février 1894, p. 13. *Ouverture de tragédie*, I en Majeur, II en mineur؛ وأشار "جيد" إلى هذا البيت الأول في *Paludes*, éd. de 1926, p. 160.

(١٣٠) ذكرى للوتريامون، مثلما أوضح Grubbs (*L'influence d'I. Ducasse sur les débuts littéraires d'A. Jarry*, **Revue d'Histoire Littéraire de la France**, 1935, t. 42, p. 437-440).

(١٣١) **L'Art Littéraire**, mai-juin 1894, p. 82.

(١٣٢) **La Revanche de la nuit** نشرات عشر عليها "جاري"، **Mercure de France**, 1949.

(١٣٣) حول Haldernablou، انظر ما سبق ص ٢٤٨ من هذا الجزء. وقد نشرت في كتاب عام ١٨٩٥؛ وأعيد "فاسكيل" نشرها بعد Minutes de Sable mémorial عام ١٩٣٣.

(١٣٤) **Mercure de France**, 1849 مزين برسم مواجه للعنوان ويرسم مطبوع بالحفر على الخشب من عمل

المؤلف. ويمكن تفسير هذا العنوان الغريب، مثلما يقول "لورميل"، بـ"الرسم المطبوع بالحفر على الخشب الموجود في نهاية الكتاب، ويمثل قارورة ساعة رملية، تبكي مثل قلب" (**La Phalange**, décembre 1907, p. 557).

(١٣٥) انظر - بشكل خاص - M. Saillet, **Critique** de février 1949, p. 108 et 111 و Rolland de Renévill dans son *Introduction* au **Univers de la Parol**, Gallimard, 1944, p. 69 و J.-H. Levesque dans son *Introduction* au **Univers de la Parol**, Gallimard, 1944, p. 69 و **Jarry** de la collection **Poètes d'aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 27

(١٣٦) F. Lot, *Alfred Jarry*, **Nouvelle Revue Critique**, 1935, p. 10.

(١٣٧) **Les Minutes de sables mémorial**, Fasquelle, 1933, p. 9.

(١٣٨) المرجع السابق، ص ٨، في الهامش.

(١٣٩) ويشير "رولان دي رونفيل" - عن حق تماما - إلى التأثير الواضح للمالارميه على هذه المقدمة لـ "دقائق رمل تذكاري" (**Univers de la Parol**, Gallimard, 1944, p. 69). وسأكتفي بأن أبين إلى حد تقترب جملة "جاري" - التي يذكرها النقاد كثيرا، "الإيحاء لا القول" (**Minutes de sables mémorial**, Fasquelle, 1933, p. 8) - من التصريح الذي أدلى به "مالارميه" إلى "جول هوريه" عام ١٨٩١: "تسمية الشيء هي إلغاء ثلاثة أرباع بحجة القصيدة المحبولة من التخمين التدريجي: الإيحاء به، ذلك هو الحلم" (**Œuvres de Mallarmé**, Pléiade, p. 869).

(١٤٠) **Critique**, février 1949, p. 108.

(١٤١) *Jarry en Enfer*, **L'Arch**, n° 21, novembre 1946, p. 105.

(١٤٢) **La plainte de la Mandragore**, éd. Fasquelle, p. 16 ؛ النص كله مكتوب في "أبيات" تتكون من خمسة أجزاء.

(١٤٣) عن "جاري" و"مسرح العرائس" هذا، كتب "جيد": "مع مقتطفات من "دقائق رمل تذكاري"، فلإنني أعتبر حوارات "أوبو" مع الأستاذ "أشرا"، ثم السجال التالي مع وعيه، إحدى صفحات النشر الفرنسي الأكثر رسوخا وتفردا، بل أكثر أيضا من "أوبو-ملكا" (**Mercure de France**, n° 1000, 1^{er} juillet 1940-1^{er} décembre) (cité par Levesque dans *l'Introduction* au **Jarry des Poètes d'aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 66).

(١٤٤) مثلما يقول Fernand Lot, *Alfred Jarry*, éd. de la **Nouvelle Revue Critique**, 1935, p. 10.

(١٤٥) **Minutes de sable mémorial**, éd. Fasquelle, p. 73-74.

(١٤٦) *Les Cinq sens*, *L'odorat*, **Les Minutes de Sable mémorial**, éd. Fasquelle, p. 68.

(١٤٧) Fernand Lot, *Alfred Jarry*, éd. de la **Nouvelle Revue Critique**, 1935, p. 26.

(١٤٨) *Opium*, **Les Minutes de sable mémorial**, p. 53.

L'Almanach Surréaliste du demi-siècle, p. 16 (cité par Levesque dans l'Introduction au Jarry des (١٤٩)

Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1952, p. 93)

Levesque dans l'Introduction au Jarry des Poètes d'Aujourd'hui، ذكره، II y a في (١٥٠)

Seghers, 1952, p. 96.

l'Anthologie de l'Humour Noir, Le Sagittaire, 1940, p. 10 مقدمة (١٥١)

Levesque dans l'Introduction au Jarry, p. 85. (١٥٢)

(١٥٣) التعبير لـ "ب. شوفو"، الذي يؤكد عن حق- في A. Jarry ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu, - على أهمية الفوضوية الثقافية في الحقبة التي تم فيها إعداد "أوبو-ملكيا" (ص ٥٥-٥٨)؛ وقد قمت بلفت الانتباه من قبل إلى هذه الاتجاهات؛ قارن بما سبق، ص ٢٢١ وما يليها.

Ubu-Roi, 1^{re} édition, 1896, Acte III, sc. 4. (١٥٤)

Paralipomènes d'Ubu, Œuvres de Jarry, Monte-Carlo, t. IV, p. 145. (١٥٥)

(١٥٦) الذوق السليم، والمعيار، هما- في جوهرهما- سمتان متعارضتان مع المغالاة الفوضوية: فذات يوم- خلال سجال حول مسألة الذوق في "ميكور" - قال: "الذوق، نحن نلغنه .. مثلما قال الأب أوبو، جازما" (Fernand Lot, Alfred Jarry, éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1935, p. 62).

(١٥٧) Les Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien المنشورة عام ١٩١١، بعد وفاة "جاري"، كتبت حوالي عامي ١٨٩٧-١٨٩٨. وقد نشرت أجزاء هامة منها في 1898. **Mercure de France**.

(١٥٨) إهداءات وتلميحات شفافنة تسمح بالتماهي - بسهولة- مع مختلف الكتاب أو الفنانين التشكيليين المعاصرين، الذين تمثل بمحالاتهم "جزرا" يزورها "فاوسترول".

Jarry des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1952, p. 91 مقدمة (١٥٩)

Gestes et opinions.. Œuvres complètes de Jarry, éd. du Livre, Monte-Carlo, t. I, p. 217 (chap. 8). (١٦٠)

(١٦١) الأولى مهادة إلى "جوجان"، والثانية إلى "مالارمي" (في إشارة إلى "بتيكس" الشهيرة لسوناتا "أظافرها الخالصة العالية للغالية .."، 19 et 17 chap III, livre Gestes et opinions...).

(١٦٢) "للنهر وجه سمين طري لصفعات المجاذيف، ورقبة ذات طيات كثيرة، وجلد أزرق ذو زغب أخضر. بين ذراعيه، وعلى قلبه، يمسك بالجزيرة الصغيرة التي تأخذ شكل فراشة عذراء. والمرج بردائه الأخضر ينم، رأسه في تجويف كتفه ورقبته" (Œuvres complètes de Jarry, éd. du Livre, Monte-Carlo, t. I, p. 295).

Œuvres, t. I, p. 292. (١٦٣)

(١٦٤) أعادت "ميركور دي فرانس" نشره مؤخرًا (١٩٤٢)، مع مقدمة لسايبه.

(١٦٥) *L'Amour Absolu, Mercure de France, 1942, Préface, p. 7.*

(١٦٦) مقدمة "رنيه ماساه" للأعمال الكاملة لجاري، *Œuvres complètes de Jarry, éd. du Livre, Monte-Carlo, t. I, p. 10*

(١٦٧) Levesque, *Introduction au Jarry des Poètes d'aujourd'hui*, Seghers, 1952, p. 89.

(١٦٨) حول "اللعب بالكلمات" السيريالي ونظريات "بريتون"، قارن بما سيلبي ص ٤٥٤ وما يليها.

(١٦٩) *L'Amour Absolu*, p. 34, 38, 78, 90.

(١٧٠) "مط - لقا .

إنه لغسر .

ما لا يصف الكلمة الأولى هو فاعل للثانية .

كل شيء في الكون يتحدد بهذا الفعل أو هذه الصفة". (*L'Amour Absolu*, p. 88)

(١٧١) وهكذا اللعب بالكلمات الصياني ظاهريًا: " Je ne veux pas ... pas ... papillon = لا أريد... لا .. فراشة" (ص٣٨)، الذي سيعاود الظهور ويأخذ كل مغزاه ص ٧٥.

(١٧٢) قارن بمقدمة "م. سايبه"، ص ١٠-١١.

(١٧٣) قارن بما سبق، ص ١٦٣.

(١٧٤) قارن- في "الحب المطلق" - ب"ما من سجن آخر لديه سوى علبة جمجمته، وليس سوى رجل يحلم وهو جالس بالقرب من مصباحه" (ص٢٣).

(١٧٥) يجعل "جاري" "إيمانويل-الله" يقول: "السنوات نسبية، ونحن نعيش في زمن مكثف للغاية" (*L'Amour Absolu*, p. 28).

(١٧٦) *La poésie de L.-P. Fargue, dans Univers de la Parole, N.R.F., 1944, p. 91.*

(١٧٧) السابق، ص ٩٠ (إنها "الثرية" الثانية من "تأنيدي، مجاز إلى الحب"). وقد أعاد "فارج" استخدام هذه الصورة الأدبية إلى حد بعيد في قصيدة: "بيكي القمر بين الأغصان (...)". إنه يعقد فيها أفضاله الباردة" (*Poèmes*, (éd. de 1944, N.R.F., p. 114).

(١٧٨) *Histoire de cette femme ou les fous, Tancred* (éd. Gallimard, suivi de *Ludions*, 1943, p. 16).

(١٧٩) مقدمة *Léon-Paul Fargue des Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1950, p. 21

(١٨٠) "انبثق مارة غرييون، مثل موجات من الأعماق، بعدوبة غامضة. وأخذت أشكالاً بيطمية تنفّلت من الأرض وتنقل في الهواء، مثل نباتات ذات سعف عريض" (Poèmes, éd. de 1944, N.R.F., p. 98).

Poèmes, p. 86. (١٨١)

(١٨٢) نفس المصدر، ص ٥٣.

(١٨٣) نفس المصدر، ص ٧٩.

(١٨٤) نفس المصدر، ص ١١٤.

(١٨٥) نفس المصدر، ص ٦٧.

(١٨٦) نفس المصدر، ص ٦١.

(١٨٧) نفس المصدر، ص ١٠٣.

(١٨٨) نفس المصدر، ص ٤٩١.

(١٨٩) نفس المصدر، ص ٦٨.

(١٩٠) نفس المصدر، ص ٦٥.

(١٩١) نفس المصدر، ص ٥٠.

(١٩٢) نفس المصدر، ص ٥٥.

(١٩٣) بعد Tancrède, les Poèmes et Pour la Musique ، المنشورة عامي ١٩١١ و ١٩١٢، سيهجر "فارج" الأدب، بمعنى ما، حتى عام ١٩٢٤.

(١٩٤) قارن بما سيلي، ص ٥٢٩ من هذا الجزء.

(١٩٥) على سبيل المثال، فحلمة: "لكن في شارع له اسم عصفور حزين، تقطن وتبتسم، ليل نحار، "ميرتي" الأبدية ذات الوجه الصبوح" (Poèmes, p. 55) لا تريد أن تقول شيئاً، إلا بشكل شعري. فما هو شارع "له اسم عصفور حزين"؟

(١٩٦) في تحية إلى سان-بول-رو، نشرت في ٩ مايو ١٩٢٥ في "نوفيل ليتيرير"، وذكرها "رولان دي رونييفيل"

Introduction aux Ancienntés, éd. du Seuil, 1946, p. 24-25

(١٩٧) انظر الابتهالة المستوحاة من "جدول صغير يمر في البرسيم"، نفس المرجع، ص ٩١-٩٢: "موجة زنبق وجمع، موجة عرق الظل، موجة حمالة المرعى، موجة براءة ثمر، موجة سبيكة من سماء، موجة ابتهالات الصباح، إلخ، إلخ...".

Hommage à Saint-Pol-Roux, *Nouvelles Littéraires*, 9 mai 1925, cité par Rolland de Renévill, (١٩٨)

Introduction aux *Anciennetés*, éd. du Seuil, 1946, p. 25.

Commerce, n° 3, 1925, p. 52 في (١٩٩)

Quelques beaux poètes français mal connus: Saint-Pol-Roux, La Revue, 15 septembre 1901, p. 628. (٢٠٠)

Reposoirs de la Procession, أعيد نشر قصيدة "دورق الماء الصافي" - المنشورة في الجزء الأول من (٢٠١)

Anciennetés, suivi d'un *choix des Reposoirs de la Procession*, éd. du Seuil, 1946, p. 147 (p. 1893) - في

102

أما فيما يتعلق بهذا "الشيء الكريستالي" - الذي كان "بريتون" يثور له "ترجمته" بـ "دورق ماء" - فيكتب "م. كاروج" عن حق تماما: "دورق ماء هو مفهوم شبه مجرد من فرط العادة، وبسبب سمته النفعية التي يتنحى خلفها الواقع الشعري، بينما يعبر مصطلح "نذي كريستالي" عن استئناف الاتصال بالواقع الشعري ويجبر على الرؤية" (Les clefs de la poésie, Introduction à Eluard et Claudel, éd. du Seuil, 1945, p.34).

(٢٠٢) مقال مذكور، ص ٦٢٦.

(٢٠٣) استهلال الجزء الأول من 1893، *Reposoirs de la Procession*، غير مرقمة.

La rose et les épines du chemin, t. I de *Reposoirs de la Procession*, nouvelle édition, *Mercur de France*, 1901, p. 11.

(٢٠٥) الأول في 15-20، *Introduction aux Ancienetés*، والثاني في *Introduction au*

Saint-Pol-Roux des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1952, p. 75-81. ويذكر الاثنان أن "سان-بول-رو"

كان - عام ١٨٩١ - ضمن مجموعة Rose-Croix Esthétique، التي كان "بيلاندان" مؤسسها.

(٢٠٦) قارن بـ *Reposoirs*، t. II des *Reposoirs*، dans *De la Colombe au Corbeau par le Paon*, t. II des

de la Procession, nouvelle édition, *Mercur de France*, 1904

(٢٠٧) ذكره 77، Th. Briant dans *l'Introduction au Saint-Pol-Roux des Poètes d'Aujourd'hui*, p.

(٢٠٨) "إذ إن الكلمة، لتعلم ذلك، كائن حي" (Réponse à un acte d'accusation, suite, dans les)

(Contemplations).

(٢٠٩) *L'Emancipation du Verbe*, dans *De la Colombe au Corbeau par le Paon*, t. II des *Reposoirs de la*

Procession, nouvelle édition, *Mercur de France*, 1904, p. 64.

(٢١٠) *L'Emancipation du Verbe*, dans *De la Colombe au Corbeau par le Paon*, t. II des *Reposoirs de la*

(٢١١) : **Préface de la Dame à la Faulx**, *Mercur de France*, 1899, p. 13 : عرض "سان-بول-رو" ما هو أساسي من أفكاره حول الشكل والإيقاع في هذه المقدمة.

(٢١٢) المرجع السابق، ص ١٤-١٥.

Réponse à l'Enquête de Le Cardonnel et Vellay sur *La Littérature contemporaine*, *Mercur de France*, (٢١٣) 1905, p. 305.

(٢١٤) لن أعاود الحديث عن قصائد نثر "سان-بول-رو" الشاب، المنشورة في *Pléiade* (التي أسسها) عام ١٨٨٦، التي سبق أن تحدثت عنها بشكل سريع من قبل، ص ٩٢ من هذا الجزء.

La Colombe, dans **De la Colombe au Corbeau par le Paon** (*Mercur de France*, 1904), pièce datée (٢١٥) de 1896.

(٢١٦) هذه الاستعارة الغريبة أكثر من كونها مدهشة، تعني الخفافيش، في قصيدة بنفس الاسم (**Les Reposoirs** de la Procession, 1^{re} édition, 1893, p. 275. *Anciennetés*, éd. de Seuil, 1946, p. 145 بعد نشرها بعد 1905).

(٢١٧) "إنها روعة قصيدة النثر، الموقعة والمسحوقة" (*Livres de Masques*, *Mercur de France*, 1896, p. 232) (*Reposoirs de la Procession* عام ١٨٩٣ (ص ٤٣-٥٠) - يعود تاريخها إلى عام ١٨٩٠.

(٢١٨) نشرت قصيدة *Ave Massilia* المكتوبة عام ١٨٩٩ في الجزء الثاني من **De la Colombe au Corbeau par le Paon** (*Mercur de France*, 1904),

(٢١٩) *L'inconnu*, dans **L'Ancienne à la Coiffe Innombrable**, Nantes, éd. du Fleuve, 1946.

(٢٢٠) في عام ١٩٣٢، على سبيل المثال، يعثر "سان-بول-رو" - في "رحلة طويلة" - على هذه الصور الأخلدة: "ندخل كسكين في فاكهة القرى"، "ندخل المسافرين مندهشاً عبء الكيلومترات بين أسنانه" (ورد ذكره في **Saint-Pol-Roux, Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 203 et 204).

القسم الثالث

قصيدة الشر في الاضطراب المعاصر

"سيكون الجمال متشنجاً ، أو لن يكون"

بريتون، بيان السريالية

"اللاوعي، اللامعقول، اللحظي، الذي يمثلون- مثلما تؤكد
أسمائهم- استبعاداً أو نفياً للأشكال القصصية والمستندة إلى الفعل
الذهني، قد حلّوا محل النماذج التي ترقبها الروح".

فالي، منوعات III

الفصل بين شعر "ما قبل" وشعر "ما بعد" عام ١٩٠٠ ليس عمليةً اعتبارية: ففجر القرن الجديد هو حقاً فجر عهد جديد، في الأدب مثلما في تاريخ العالم. فكل شيء سيدفع إلى تفتح (أو انفجار) شعر فوضوي للغاية، يختلف كثيراً عن الشعر الرمزي، مثل اختلاف الأخير عن الشعر الرومانتيكي: فشروط وإيقاع الحياة نفسها قد تغيرت بفعل الآلية، والتطور المتزايد للصناعة، واكتشافات من قبيل الطيران أو الراديو التي تجعلنا نعيش حالة متسارعة دائماً؛ فالسينما، والدعاية، والراديو يفتتحون ويفرضون علينا أنماطاً جديدةً في التفكير والتعبير: لقد حلت المفاجأة والصدمة والاختصارات الحادة محل تسلسل الأفكار، والتطورات البطيئة، والتوازنات المتناغمة التي تسود اللغة الكلاسيكية. فكيف يمكن للشعر - مع الأدب كله - ألا يتشكّل مما سيسميه "أبوللينير" "الروح الجديدة"^(١)؟ فستكس عاصفة حدّثة كبيرة طرق التفكير والشعور وأساليب التعبير القديمة، في آن، وستنهى إزالة الحواجز بين الشعر والنثر (مثلما تنبأ "ويتمان"^(٢) من قبل).

لكن "الروح الجديدة" ليست - مثلما اعتقد "أبوللينير" - روح غزو، وتفاؤل إزاء الإمكانيات البشرية فحسب؛ فقد أصبحت - وبشكل خاص بعد عام ١٩١٨ - روح استهزاء مرير وتمرد إزاء إفلاس الحضارة، روح هدم تهاجم بعنف كل القيم التقليدية. وستشهد فترة ما بعد الحرب تطوّر شكل للشعر "يدو" - مثلما يقول "م. شابلان" - "كأنه يساهم بشكل مباشر في كوارثنا والفوضى والتشوش، التي نرى الناس تضع فيها بجنون لا مثيل له في التاريخ"^(٣). شعر الكارثة، ذلك الذي يغضب كل المظاهر المنطقية، ويهزأ بالعقل (لأن المنطق والعقل كانا أداتي نجدة بائسة في الكون الغارق)، ويرفض كل قاعدة، لأن كل القواعد - سواء كانت جمالية أو أخلاقية - قد تقوضت من أساسها في حقبة يسودها الفرار العام. شعر تمرد وفوضى، لا يريد أن يدين بأي شيء للصياغات القديمة، وسيصل إلى إنكار الشعر نفسه، بالسعي إلى تجاوزه.

لا ينبغي إذن أن نندهش إذا ما كانت قصيدة النثر قد ضحت بكل شيء، بعد عام ١٩١٨، فيما يتعلق بالهاجس الفني، والبحث الشكلي، في محاولة لتحقيق قفزة إيكارية نحو ما فوق الواقع. ولن تكون قصيدة النثر "الفنية" سوى مفارقة تاريخية، في حقبة لم يعد فيها الأمر يتعلق - إلى هذا

الحد- يخلق أشكال جميلة، ولا "التعبير" عن أفكار ومشاعر^(٤)، قدر ما يتعلق بالبحث عن مخرج من عالم لا يمكن الحياة فيه. ومن خلال هدم كل الأشكال (بما فيه هدم اللغة نفسها)، ومن خلال التمرد والفوضى، سيطمح شعراء ما بين الحربين العالميتين- شأنهم شأن "رامبو"- إلى الوصول إلى المجهول، والعثور على أسرار "تغيير الحياة". ومع تطرف فوضوي وهذام إلى هذا الحد، لم يعد هناك ما يمكن أن يحل محل "التلاعب القلم بالأبيات"^(٥) فحسب، ولا كل الشكل الأدبي: ففكرة الشكل نفسها قد تدمرت. فيمكن العثور على الشعر في كل مكان^(٦)، أو في لا مكان. واليوم أيضاً، ورغم أن اللغة الشعرية تحاول أن تصبح أكثر قدرة على الاتصال مرة أخرى، إلا أنها أحياناً ما تعاني- محرومة من كل الأوصياء الذين كانوا يحافظون عليها أحياناً- من عدم العثور على القوة والحيوية. ولا شك أن حقبتنا ستصبح أكثر قسوة من أية حقبة أخرى بالنسبة لصغار الشعراء.

ثمة ثلاث لحظات كبيرة، إذن، في التاريخ الشعري لمنتصف قرننا، وفي تاريخ قصيدة النثر بشكل خاص:

- الظهور الأول للفكر الجديد، مع الاتجاهات الحداثية والتكعيبية؛

- الهجوم الفوضوي الكبير للدادائيين والسرياليين، الذي أدى إلى هدم القيم الشكلية، وإعادة الوظيفة الميتافيزيقية للشعر في آن؛

- التوجهات الجديدة التي ترتسم حتى الوقت الحاضر، وهي غالباً لصالح التحرير الذي قام به السرياليون، والتي تسمح- ربما- باستشفاف موقع قصيدة النثر في شعر المستقبل.

- (١) *l'Esprit Nouveau* مقال منشور في مجلة *Mercure de France*, novembre 1918.
- (٢) "حان وقت الهدم الجوهرى لحواجز الشكل بين النثر والشعر" (ذكره Mansell Jones, *The background to Modern French Poetry*, Cambridge, University Press, 1951, p. 80). قارن أيضاً بالتصريح الوارد ذكره فيما بعد ص ٦١٦ من هذا الجزء.
- (٣) *Anthologie du poème en prose*, Julliard, 1946, *Introduction*, p. xx.
- (٤) بدلاً من الشعر "الذي يعبر سواء عن الأفكار أو المشاعر"، يضع "تريستان تزارا" مقابلاً له - عام ١٩٣٤ - "الشعر نشاط الروح" الذي يقود روح البحث الميتافيزيقية، عبر الرمزيين، الذين يبدو نصيبهم بلا أهمية بالنسبة للسيراليين، وصولاً إلى كبار الطليعيين، بودلير، رامبو، لوتريامون، مالارمييه (*Essai sur la situation de la poésie, Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, cité par Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, éd. du Seuil, 1945, p. 58 et 62).
- (٥) أبوللينير، *Les Fiançailles, Alcools* :
- فلتغفروا لي جهلي،
فلتغفروا لي أنني لم أعد أعرف لعبة الأبيات القديمة.
- (٦) "من المقبول تماماً اليوم أن يصبح المرء شاعراً دون أن يكون قد كتب بيتاً واحداً، فثمة نوع من الشعر في الشارع، وفي مشهد تجاري ما، في أي مكان"، مثلما سيكتب "تزارا" عام ١٩٣٤ (*Essai sur la situation de la poésie, dans Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, citée par Nadeau, *Histoire de Surréalisme*, éd. du Seuil, 1945, p. 62).

الفصل الأول

فجر شعر جديد (١٩٠٠-١٩١٣)

- (١) لأزمة الشعرية في بداية القرن وأزمة قصيدة النثر. أنول الأشكال الشعرية. احتضار قصيدة النثر "الفنية" (بورنا-بروفان، سيغالان). ذوبان قصيدة النثر الحرة في النثر الشعري.
- (٢) توجه جديد للنثر: الآية. كلوديل. سواريس. سان-ليجييه أو بدايات سان-جون بيرس. ميلوش.
- (٣) عودة متزامنة للشعر الكلاسيكي ولقصيدة النثر: الفانتازيون. كاركو، لانيسير.
- (٤) من "شعر الواقع" إلى الشعر الحدائي. دورتان وشعراء الملموس. الحركة الحدائية وتأثيرها على مفهوم الشكل الشعري.
- (٥) التكميلية الأدبية. بداياتها، وجمالياتها. تحول الأبنية الأدبية. تأثير النظريات التكميلية على قصيدة النثر.

ربما كانت هناك ضرورة لأزمة شعرية للتمهيد لتجديد الأفكار والتقنيات. فبعد انهيار الحركة الرمزية^(١)، سنشهد الجزر يجرف كل الأجزاء الميتة من جماليتها، مستبدلاً بها فقط بضع غزوات نهائية، سيستند عليها الشعر الجديد: الشعر الحر، الفردانية، الاحتجاج على المفهوم الوضعي للكون، والرغبة في التواصل، من خلال وسيلة الشعر، مع الواقع العميق، وأن "ثُلُتَقَط في فخ اللغة شذرات من الحياة الخفية"^(٢). مرحلة تفكك أدبي، حيث يمكننا القول، مع "ش. مورييس"، أنه مادام "لا يوجد شيء"^(٣)، فذلك يعني أننا في اللحظة المناسبة لظهور شيء ما ..

وعلى أية حال، فقد تحقق تحرير الشكل نهائياً - بشكل متواز مع الفوضى الأكثر اكتمالاً: فقصيد النثر تواصل الذوبان في النثر الشعري وفي الأشكال الغنائية للرواية، أو تتحدد في شكل أكثر "إيجازاً"، الآية: والنظم - من ناحيته - يتخذ المظاهر الأكثر تنوعاً، من البحر السكندري الصارم للقصائد "الرومانس" إلى الأشكال المهشمة والهيولية للقصائد الأولى "الحداثية". وفي ظل هذا المناخ من البحث الفوضوي وقابلية التحول، ستتطور روح شعرية جديدة، تؤدي إلى تقنيات جديدة وإلى تأسيس متبادل أكثر تطوراً بين موضوعات الإلهام وأدوات التعبير للنثر وللشعر.

(١) الأزمة الشعرية في بداية القرن وأزمة قصيدة النثر

أضاء يوم رمادي ميلاد القرن العشرين: مات "مالارميه" تَوًّا، وتفرق أتباعه: أُلقت الرمزية باندفاعتها الأخيرة، ويكشف استقصاء "لو كاردونيل" و"فاليي"^(٤)، عام ١٩٠٥، أنه لم تعقبها أية حركة شاملة: فـ"المدارس" الصغيرة المولودة ميتة، التي تستزين بالأسماء اللامعة، "إنسانية" و"تكاملية" و"بدخية".. لا تأتي بشيء ذي بال للتيار الشعري، إن لم يكن، ربما، بنوع من الحماس "الحيوي"^(٥) الذي ينضم لأفكار "برجسون" وحركة التمرد الكبرى ضد "رفض الحياة" التي طابت للرمزيين. عندئذ، انفتح عهد غليان وارتباك في الأدب كما في السياسة^(٦): فمن عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩٠٥، نجد- مثلما يكتب "فلوريان-بارميتيه"- "فترة فوضى كاملة، كان الشعر خلالها فريسة لأكثر صانعي الألغاز الرمزية غرابةً وأكثر المبسطين تدنيًا: خليط كريه من الخيمياء والسطحية"^(٧). ولا ينبغي أن ننسى أن "جيد"- بعد أن كتب "موت الأرض" في هذه الحقبة- سيتخلى عن الشعر من أجل أنواع أدبية أخرى (مسرح، دراسات، رواية)؛ وأن "فاليري" قد توقف- في عام ١٨٩٢ تقريبًا- عن كتابة القصائد، ولن يعود إلى الشعر إلا حوالي عام ١٩٢٠؛ وأن "كلوديل"، المعروف بين مجموعة صغيرة، ما يزال مجهولاً إلى حد بعيد بين الجمهور الواسع، وسيخصص له "موكلير"- عام ١٩٠١- إحدى مقالاته من سلسلة "شعراء فرنسيون غير معروفين"^(٨). وفي عام ١٩٠٥، في إجابته على استقصاء "لو كاردونيل" و"فاليي"، لا يرى "كاتول منديس" في المواهب الجديدة ما يستحق الذكر سوى "شاعرين كبيرين": "إدمون روستان" والسيدة "نوايي"..

والواقع أن الشعر قد بلغ النقطة الميتة (على نحو ما أشار عدة كتاب في إجاباتهم على هذا الاستقصاء). إنها الرواية- كنوع متعدد الأشكال أكثر فأكثر- هي التي تنحو إلى استيعاب كل

الأنواع الأخرى، ومن بينها نوع "القصيدة"^(٩). وينبغي وضع الحدث في علاقة متبادلة مع الأهمية المتزايدة التي يكتسبها بفعل النثر، الذي أصبحت استخداماته "الشعرية" حرة ومتنوعة بشكل متزايد. وسبق أن أشرت إلى النتائج التي يؤدي إليها توسيع مفهوم الشعر المنتج في نهاية القرن: فبعد أن هاجر الشعر في أشكال أكثر حرية، شعر حر أو قصيدة نثر، يصل إلى تخطي حدود نوع القصيدة إلى أنواع من قبيل الدراسة والرواية والمجاهدات. وتتمتع الرواية- بشكل خاص- بنجاح متزايد: الرواية الغنائية (مثل "الملايد وميرتمون"، وحتى "موت الأرض")، و، على إثر "نونزيسو"، وهي رواية-قصيدة تدعي أنها "التمثيل المنسجم والزخرفي للطبيعة والحياة والفكر"^(١٠). وينتج عن ذلك أن يذبل نوع قصيدة النثر أو يفقد فردانيته: فمن ناحية، تبدو الآن قصيدة النثر "الفنية"، المبنية بعناية، شكلاً مغلوطاً تاريخياً، ومصطنعاً ومتصلباً للغاية؛ بينما تنحو قصيدة النثر الحرة، من ناحية أخرى- بسبب فوضويتها نفسها- إلى الذوبان في النثر الشعري للأشكال المقاربة لها، وإلى الاختلاط- بشكل خاص- بالأشكال الجديدة للرواية.

قصيدة النثر الفنية : شكل يموت

لا قصيدة نثر الرمزيين "الموسيقية"، ولا قصيدة المقاطع، تبدو متوافقة- في السنوات العشر الأولى من هذا القرن- مع الأشكال الجديدة للحساسية والعودة إلى الملموس.

ويكشف مثالان مميزان أن قصيدة النثر الفنية في هذه الحقبة، كما شكلها الذي اتخذته خلال السنوات الظاهرة للرمزية، أي القصيدة التي سيطرت عليها الغايات "الموسيقية" والأسلوبية، والتي لا يكف فيها الانفعال عن الارتباط بالهاجس الفني، قد أصبحت بالنسبة للكتاب الشبان (الذين لم يتخلصوا بعد من التأثير الرمزي) شيئاً شبيهاً بتمرير في البلاغة، بعيداً للغاية- في أغلب الأحيان- عن مزاجهم، وسرعان ما سيهجرونها ما إن تصبح شخصيتهم أفضل تكويناً.

هناك- في بادئ الأمر- مثال "شارل-لوي فيليب"، الذي بدأ- وهو ما يزال في المدرسة الثانوية حوالي عام ١٨٩٤- بكتابة قصيدة نثر تحمل هذا العنوان الواعد: "أرواح التماسيح الأمريكية!"، وسرعان ما اندفع- بعد أن شُغف بالملازمية- نحو أكثر المساعي الخاصة بالمفردات وتركيب الجملة بعثاً على الدهشة: عندئذ، نرى في نثره، مثلما يقول لنا "مارسيل راي"^(١١)، اندفاعاً لـ "التورطات" و "الأجواء الخائفة" و "الأوساط" و "المتسكعات" والأفعال المفاجئة مثل "يتحاذق" و "يتضوع"، فضلاً عن "الصفات اللاتينية الجديدة المفيدة، من قبيل "عالمة" و "مموهة".."، أو الأفعال المحايدة التي تبرز "أسماء أفعال مخجلة: أمسية "محبطة"، و "جُمْل "مُشرّدة"، وأغنية "طارئة"! (ينبغي الإشارة هنا إلى أن عبادة "مالارمي" قد أدت أحياناً إلى زخرفية أسلوبية حقيقية، وأن "جيد"- الذي كرر رد الفعل العنيف الذي تلا ذلك- قد أدان، عن حق، الضرر الذي ألحقه

"مالارميه" ببعض العقول الغضة والطبعة إلى حد أن أغراها بـ "تبني تركيب جملة، وطريقة في الكتابة تفترض وتتطلب منهجاً، لن تكون بدونه سوى مجرد طريقة وتصنع خالص" (١٢). وكان "فيليب" الناثر بالولادة (١٣) يحلم بإبداع نثر يتوافق مع "الحركات الداخلية" التي تنتجها الأشياء في روح الشاعر (إنه دائماً حلم "بودلير" القلدم). لكن ينبغي الاعتراف بأن "الحكايات الأربع للحب البائس" - التي نشرها في "أنكلو" عامي ١٨٩٧ و ١٨٩٨ - وهي نوع من النصوص الشعرية المكتوبة في نثر متقن بوعي شديد ("ماض الغروب الوردي، حَدَث الغروب الأزرق الذي عاش فيه بعض الذهب"، وهي جملة ذات نزوع "رمزي" (١٤) للغاية) - تبدو لنا مصطنعة تماماً، وبعيدة للغاية عن الطبيعة الحقيقية لمؤلفها. فسيجد "فيليب" طريقه الحقيقي في النثر الحقيقي وفي أنواع النثر، ما إن يتخلص من هوم كهذه تتعلق بـ "التأثير" الفني.

وثمة مثال آخر، أكثر دلالة، إذ يقدم اثنين من ممثلي الجيل الجديد، ولدا عام ١٨٨٦: "ريفير" و"آلان فورنيه". من هذين الشابين اللذين كانا يبلغان العشرين عام ١٩٠٥، تكونت مجموعة مجلة "شعر ونثر"، التي كانت تجتمع بانتظام في "جلوسيري دي ليلا" حول قبعة "بول فور" العريضة الخواف، الذي "كان في هذه اللحظة تلخيصاً لكل ما هو حي في الأدب" (١٥). لكن إذا ما كان في الإمكان مقابلة العناصر الأولى للمجموعة "الفانتازية" (بالإضافة إلى الرمزيين المخضرمين مثل "موريا" و"كان"، بل و"أبوللينر"، فإن مجلة "شعر ونثر" لم تكن سوى "مجلة مختارات لأفضل شعراء وكتاب نثر المدرسة الرمزية"، مثلما قال مديرها "بول فور" نفسه (١٦). فـ "ميريل" و"ماك أولان" و"ريبيل" و"شيفير" و"هـ. دي رينيه" و"لورميل" - و"بول فور" طبعاً - كانوا يقدمون عينات من مظاهر قصيدة النثر الرمزية. وسيسعى "آلان فورنيه" - على إثرهم، حوالي عام ١٩٠٩، لفترة ما - إلى "كتابة قصيدة نثر" قبل أن يدرك أن موهبته الحقيقية إنما تكمن في كونه روائياً. وعلى نحو رائع، توضح هذه المحاولات - التي جُمعت عام ١٩٢٤ (١٧) - هذه المروحة الخاصة بروح شلبة تبحث عن نفسها: و"لعبة اللذة" - المكتوبة في مايو ١٩٠٩، والمهداة إلى "ديوسي" - هي محاولة شكلية خالصة، تجربة في "الانتقال" من الموسيقى إلى الأدب: "ما الذي سيقوله السيد "جيد" عن "لعبة اللذة"؟"، مثلما يتساءل "فورنيه"، الذي أرسل مؤلفه إل "توفيل روفي فرانسيز" (١٨): "أسيقول أن "مال" فعل محايد ولا يمكن أن نقول "ماثل"؟ أم إنه لا يجب الانتقال من فن إلى آخر؟ أسيقول أن هذا بلا معنى؟ - لم أعد أقول إنه سيكون مسلياً، مثلما يضيف "فورنيه"، مادام ذلك يصدمك، سيكون طريفاً، إن شئت". وربما تكون هذه هي الصفة الأكثر ملاءمة - بالفعل - لهذه التسلية الأدبية التي يوصف لنا فيها النشيد بأنه "يشبه قصرًا من الذهب والورد بين الصفصاف على حافة الماء". (١٩). وستخطئ "فورنيه" هذه المرحلة، مع "في الحديقة الصغيرة للغاية"؛ غير أن العمل - مثلما يلاحظ صديقه "ريفير" - "ما يزال معتدلاً بشكل زائد": فكثير من الجمل "تشبه أشياء سبق قراءتها" (٢٠) (حتى الختام، الذي يرى "ريفير" أنه "رائع"، يحتوي على أوزان كلوديلية للغاية (نسبة إلى "كلوديل") (٢١)). وتعلن "ثلاث نثریات" - الأكثر ذاتية، والمبنية على انطباعات حول دسائس

كبرى- عن "مولن الكبير" بمزيجها من أحلام اليقظة المفعمة بالحنين وعالم الجن:

أيتها الغرفة الصغيرة البطيئة للغاية، بستائر البياض، وبابك
المطل على الشرفة. كنت تندفعين على طول النهارات المهجورة،
في المشاهد السوداء والزرقاء الشاسعة، بين الأمطار الكثيفة
والسماوات..^(٢٢)

ورغم هذا، مثلما يلاحظ "ريفير"، فما يزال ينقصها شيء ما، "لا كي تؤثر فينا بعمق
فحسب، بل كي تشبه تمامًا مؤلفها، وتحمل علامة أصالة بشكل مؤكد"^(٢٣). ونلاحظ- في
النهاية- أن أكثر هذه "النثرات" الثلاث تأثيرًا وتفردًا أيضًا، نثرية "الحب يبحث عن الأماكن
المهجورة"، وهي- في واقع الأمر- فصل من رواية، جزء من حكاية اعتراضية، تظهر في ليل
المجهول كي تعاود- في النهاية- الغرق فيه. فروائي "مولن الكبير" هو الآن هنا بكامله، بتعويذاته،
و"الزهاش على الجواد في الطرق غير المحددة، واللقاءات المذبذبة، والانتظارات أمام الشبكة،
والحفلات الغامضة التي يمنحها لك المطر والريح والأماكن الضائعة"^(٢٤). والواقع أن "آلان فورنيه"
سيستخدم مواهبه في الرواية الشعرية، ليصبح بدوره نموذجًا لكتاب المستقبل.

ولاشك أن كلمة "جيد"- التي ذكرها "ريفير"- قد جعلته يمعن النظر: "لم تعد لحظة كتابة
قصائد نثر"، مثلما صرح "جيد" بعد أن قرأ إحدى محاولات "فورنيه"^(٢٥)؛ ويعقب "ريفير"
بوضوح المؤلف:

نحن ندرك الآن، في هذا الجزء من أنفسنا الذي اختبر كمبدع،
ما أراد "جيد" أن يقوله: فقد توافق فينا، بالفعل، العجز مع النوع
الذي أدانته- عجز كان ينبغي الاعتراف به حقًا في النهاية.

لقد أصبحت قصيدة النثر، مثلما علمها لنا الرمزيون، بفعل
انعدام السنوات ببساطة، أداة بين أيدينا العقيمة تمامًا، ولم تعد تحقق
لنا أية سيطرة على حساسية الآخرين. فقد أصبحت تنطوي على
شيء مضمحل بشكل زائد؛ ومن بين كل العناصر التي كانت تنظمها
لمؤلفها مما هو مضمحل تحت طائلة الفظاظ، لم يعد من الممكن
لانفعال القارئ غير أن يتقلص في النهاية؛ فهي معفاة من أشياء
كثيرة إلى حد أننا عندما نقرأها نحس أننا معفون أيضًا من التأثير بها.

ومثلما نرى، فليست قصيدة النثر في ذاتها هي المقصودة، إلى هذا الحد، بكلمة "جيد"، وإنما
صيغة معينة من قصيدة النثر مرتبطة بالموقف الجمالي للرمزية: القصيدة المؤلفة من مواد منتقاة، من
رموز زخرفية، تهدف إلى الجمال الشكلي وتنتهي- من فرط النعمة وإضفاء الطابع المثالي- إلى

تخطيط كل الروابط مع الواقع، وفقدان كل "حضور" محسوس. انفتحت نافذة- ومع أول هبة هواء، انفجرت فقاعة الصابون الرمزية الهشة، ذات الألوان القزحية اللامعة- بينما الضوء يتنامى من أجل "ريفير" و"فورنيه": "كان ينبغي القطيعة مع الرمزية ومع كل الترسانة "الذهنية" المفرطة التي تقترحها؛ كان ينبغي الخروج من الروح والقلب، والتقاط الأشياء، والوقائع، واقتيادها نحو القارئ والانفعال الذي نريد أن يبلغه.."^(٢٦). لكن أدب الحدث والملموس هذا لم يعد باستطاعته التوافق مع المتطلبات الشكلية لقصيدة النثر مثلما يفهمها الرمزيون: فهو يؤدي مباشرة إلى السرد، حكاية كان أم رواية. ويمكننا أن نلاحظ أن "مولن الكبير"، المثقلة بالشعر، ليست- رغم هذا- رواية-قصيدة؛ فقد استطاع "آلان فورنيه" أن يتجنب مخاطر هذا النوع المحجن، وأدرك وقاد مؤلفه في شكل رواية.

"لم تعد لحظة كتابة قصيدة نثر"، مثلما أعلن "جيد". ورغم هذا، تنشر "لانويفيل روفي فرانسيز" بعضاً منها على مضض إلى حد ما، فيما يبدو: من بينها قصائد "رينيه بيشيه" ("ب الصغير"^(٢٧)) مصطبغة بشدة بـ"الفورنيرية"، وذات جمال يثير السخط إلى حد ما^(٢٨)- قصائد تعطي الانطباع غالباً، فضلاً عن ذلك، بأنها "أجزاء" من رواية، مثلما لدى "آلان فورنيه". وعندما سيموت "بيشيه" عام ١٩١٣، سيخصص له "ريفير" مقالاً يعبر فيه عن أسفه على اللهجة الكتابية إلى حد ما لهذا التلميذ القديم لـ"نورمال"^(٢٩). والواقع أن حذقات "بيشيه"، واعترافات "جالو" الهامسة^(٣٠)، لا يمكن أن ترضيا جيلاً يرى أن أكثر المناطق ثراءً وخصوبة في الشعر لم تُكتشف بعد^(٣١)، بما يبدو أنه يجعل إدانة "غيون" تنقل كاهل قصيدة النثر الفنية والشعر الموزون لـ"القوميين": "لا تكمن علامة الفن الانحطاطي في الفوضوية، ونفاذ الصبر من أجل الإبداع بشكل مغاير، والجنون، وإنما- بالتحديد- في هذه الحكمة الوديدة التي تلجأ لذكرى إتيان تام"^(٣٢). ونعلم صرخة "ش. ل. فيليب" الشهيرة التي ردها "جيد": "نحن الآن بحاجة إلى البرابرة"^(٣٣).

ولن تحظى "بيال-جرين" سوى على اهتمام ضئيل، وهي- المهداة إلى "فونتينا"- تروي لنا في سلسلة قصائد نثر الحكاية الرمزية لـ"بيال-جرين" و"فاريلو"، وتقودنا إلى "بلد المرمر"، حيث الجميلة "ذات العينين الذهبيتين المخمليتين" تنظر إلى "بيال" وهو يمر بمركبته^(٣٤). ومثلما تشير السيدة "سينكلير"، أدت "بيال-جرين"- التي أعقبتها "دولورين والأشباح" عام ١٩١١، وهي نوع من الرواية-القصيدة، إلى تصنيف "جان دي بوسشير" ضمن الرمزيين^(٣٥). ورغم هذا، فهناك- في هذا العمل الأول- شيء ما يتخطى الرمزية، شعور بالجلال العميق وبغموض الحياة: "فليسر كل شيء وليُدر بروعة، وفقاً لمنحنيات منسوجة بالغموض والمهابة العvisية!"، مثلما يصرخ "بوسشير" في نهاية "دوريانيد" (التي تلي "بيال-جرين" في نفس الديوان)، ويستشهد بـ"رأس ذهبي": "أيما توازن الأشياء في الليل!"^(٣٦). ونحس بتأثير "كلوديل" و"معرفة الشرق" في جمل من قبيل: "برتقالة تفوح على مائدة، والمشمرة تنضج في أوراقها الذهبية وتعطر الحديقة: أريد أن أبقي، وأنا في الواحة

الزرقاء" (٣٧). لكن لدى "جان بوسشير" - منذ ذلك الحين - مزيج شخصي للغاية من حب للحياة والواقع الثري (يعرف ويحب العصافير (٣٨)، والمهن (٣٩)، والميل إلى الفانتازي، الذي يدفعه - على سبيل المثال - إلى وصف ورسم كائنات غريبة وجروتيسكية، مثل "كركدن-دجاجة" (٤٠). ويُعرف "بوتمان" بوسشير بأنه "حالم تصالح مع الواقع" (٤١): وبهذا البحث عن الغامض والرائع، لا في الأساطير غير الواقعية، بل في الحياة نفسها، سيبعد "بوسشير" - أكثر فأكثر - عن الاتجاهات الرمزية كي يتخذ طريقه الخاص.

أما "سيرستيفين"، فعبثًا حاول - في مؤلفه "قصائد نثر" - إقحام السخرية في "آلة العود الصبائية لشعراء الرقة" (٤٢)، كأسلوب طبيعي، وأيضًا صير الشاعر "صاقل الأبيات"، في صانع الخطابات "الذي يصوغ سوناتات بالدقة والاهتمام الواعين لنجار الأبنوس خلال عمله" (٤٣)، فلا نستطيع أن نقول حقًا إنه يحدد موضوعات الإلهام ولا التقنية الشكلية لقصيدة النثر. وهو يبحث، كرومانتيكي هائج، مثلما يقول لنا، عن "الجمال العظيمة النارية، والقصائد الباخوسية، الشملة بالإيقاع المجنون" (٤٤). ولكن - رغم مبالغات الأسلوب، وأيضًا رغم الواقعية الجنونية لهذا الشعر الشهواني للغاية، تكشف تقنية القصائد اهتمامًا بالتكوين الموسيقي (وتأثير "فاجنر" واضح، وعناوين من قبيل Tannhauser و la Walkure ذات دلالة) يندرج ضمن تراث قصيدة النثر الرمزية: بناء من مقاطع شعرية، مع لازمة (٤٥)؛ بناء من أجزاء متماثلة، مع تكرار للعبارات (٤٦) - نعلم جيدًا هذا كله. وحتى المفردات - التي يختلط فيها بغربة الكلام البذيء المقصود بالألفاظ النادرة - فهي غالبًا ما تزال ذات نزعة رمزية للغاية، مثلما - على سبيل المثال - في "زوجة الطاووس":

من ذهب وزمرد، فجأة، في الغرفة المغلقة، في شعاع ضوء
لستارة تتشاءب، السقوط البراق - مثل جرة مستعصية، تحت قدمي
عشيقة معبودة. (٤٧)

ويمكننا القول إن "سيرستيفين" يمثل نقطة وصول لا نقطة انطلاق، وتدفق الموجة الرومانتيكية الكبرى وقد ازدادت ثراء، خلال الطريق، بالعلاقات المتنوعة للمدرستين الطبيعية والرمزية.

وإذا ما كانت قصيدة النثر - بمساعيها الموسيقية والزخرفية - قد أدينيت في هذه الحقبة لشكليتها المبالغ فيها، فإننا ندرك أن قصيدة النثر ذات الشكل الصارم - بمقاطع وبنية متماثلة، ولازمات ومخارفات - لم تعد سوى بقايا ماضٍ ميت. وإذا أمكننا تجاهل قصائد "رينيه فيفيان" (٤٨)، بلا ضرر كبير، فسيكون من الظلم مع ذلك ألا نذكر قصائد "مارجريت بورنا-بروفان"، التي أثار مؤلفها "كتاب لك" حماس كثير من النقاد، عندما نُشر عام ١٩٠٨. فهذه القصائد القصيرة، الحماسية والحسية في آن، تدفعنا أحيانًا إلى تذكر "أغاني بيليتيس" بإيجازها، وجمالها التشكيلي:

لكن غنائيتها أكثر حدة وأصالة. وعلينا أن نضيف أننا نشعر هنا أيضاً بالتيار الغلاب الذي يقود النثر "الفني" نحو الأشكال المنظومة: فالنثر الموزون لما رجريت بورنا-بروفان مُرَصَّع بأبيات غير مقفاة، ويزعمون أن "فاجيه" (الذي كان معجباً به) قد اكتشف فيه سوناتات موزونة ..^(٤٩). تأرجحات، لازمات، إيقاعات ثنائية (مع أسجاع في الغالب) تجعل من "ربيع قاتل" - على سبيل المثال - ما يشبه مادةً بديلةً للقصيدة الموزونة:

على امتداد الطرق الساحرة التي تشير إليها البوصلة وتموهها
الريح، كنت سأفقد كل أحزاني وكل شكوكي وملابسي
الشرقية^(٥٠).

وينبغي الاعتراف أن أشكالا كهذه - أيًا ما كان جمالها (يضم "كتاب لك" قصائد جميلة للغاية) - تملك شيئاً ما غير آني، بشكل خاص. وهي تفرض هاجس النظام والنقاء والتناغم الذي لا يتوافق بشكل جيد مع نزعة عدم الامتثالية، والاحتياج للمفاجئ والاندفاع الفوضوية نحو الأشكال الأكثر تمجيداً للحياة الحديثة، التي ميزت السنوات الأخيرة السابقة للحرب؛ وهي تلحق بحركة التراجع، والعودة غير المجدية إلى نظام تام، التي جعلت من مدرسة الكلاسيكية الجديدة - حينئذ - حركة مُدانةً سلفاً^(٥١). ولا شك أنه ليس من قبيل الصدفة أن يتكشف هذا النوع من القصائد عن عودة إلى القدم، وأن توجه "م. بورنا-بروفان" مقاطعها إلى "سيلفيوس"، ويوجه "إ. جالو" مقاطعه الشعرية إلى "سيتيا"، فيما تنشر مجلة "فالننج" مقطوعات صغيرة لطيفة هيلينية لـ "ج. سيميان"^(٥٢) ولشباب اختفى في سن العشرين، هو "ر. لوران"، يشيرون إلى "إيثارة المثير إلى حد بعيد لقلقي" موريس دي جيران^(٥٣).

والمثير أن نلاحظ أيضاً اللاآنية القصصية لهذه "المسلات" التي كتبها "سيجالان" في مقاطع نثرية صغيرة، وهو مقيم في بكين، ونشرها على ورق كوري عام ١٩١٢: عمل رائع بالتأكيد، لكن "ر. دي جورمون" يلاحظ: "إننا نشعر أننا في عالم آخر"^(٥٤). لا غرائبية هنا، وإنما إعادة خلق من الداخل لحالة روح صينية بالتحديد، أو - بالأحرى - طاوية^(٥٥). ويستلهم نفس الأسلوب النقوش المحفورة على المسلات الصينية، ذات الاستخدام الجنائزي والشعائري: هذه الحروف - مثلما يقول "سيجالان" - "لا تُعبّر؛ إنها تعني، إنها تكون". ها هي الحروف - إذن - "تجرد أشكال الذكاء الإنساني المؤثر، وقد أصبحت فكرة حجر ذات حبيبات. بذلك، فهذا التكوين الصلب، وهذه الكثافة، وهذا التوازن الداخلي وهذه الزوايا، إنما هي خصائص ضرورية مثل الأنواع الهندسية للكريستال"^(٥٦). فن نحني وصارم، لا علاقة له بالشعر الأوربي. و"مسلات البيئة" الأجل والأكثر دلالة هي "مراسيم امبراطورية أخرى، وفريدة. نخضع لها أو نرفضها، بدون تعليق أو تفسير علمي الجلدوي"^(٥٧). وتكتف قصائد من قبيل "مدح وسلطة الغياب" و"اسم خفي"^(٥٨) - في شكل جامد ومضطرب في آن - موضوعات "الغياب" (هذا الغياب الذي "يشكل السر الأكثر بعثاً على الدوار

للفكر الطاوي"، مثلما يقول "ف. دي ميوماندر"^(٥٩)، و"النظام" الخفي الذي يحكم بصرامة علم الرجال.

مديح وسلطة الغياب

لا أنظاھر أبداً بأنني هنا، ولا أنني أجيء ارتجالاً، ولا أتخذ
ملابس وجسداً، ولا أنني محكوم بالثقل المرئي لشخصيتي.
ولا أجب على المراقبين بصوتي؛ وعلى المتمردين بعين قاسية؛
على الوزراء المخطئين بإماعة تعلق الرؤوس بأظافري.
إنني أحكم بسلطة الغياب المذهلة. وقصوري المائتان والسبعون
المنسوجة فيما بينها بالأروقة المعتمة تمتلئ بآثاري المتعاقبة.
وتعزف الموسيقىات في شرف ظلي؛ ويحيي الضباط مقعدي
الخاوي؛ وتقدر نسائي على نحو أفضل الليالي التي لا أتنازل فيها.
مساوياً للعقريات التي لا يمكن إنكارها لأنها غير مرئية- لن
يستطيع أي سلاح أو أي سم أن يصيبني في مقتل^(٦٠)

شعر كهنوتي، لا تقوم فيه تماثلات الأسلوب المنظمة ببراعة إلا بترجمة رؤيا للعالم ذات
تناسقات ثابتة. لكنه شعر- وهذا بديهي- غريب بشكل جذري عنا في جوهره. ومن الصعب
بالنسبة لأوروبي من القرن العشرين أن يشعر أنه "أخذ" بعمق هذا الفن الآتي من عالم آخر، بهذا
الشعور الكهنوتي، بهذا الاحترام لنظام امبراطوري وسكوني، وبهذه السيطرة على المشاعر. تحققت
قصيدة النثر هنا كثافة وصلابة الكريستال، لكن جمود خطوطها تجعل جمالها أكثر سهولة في
الإعجاب بها لا في الشعور بها؛ وعلى النقيض، ولأنه يعيش الحياة والحركة إلى حد التعلق
بالفوضى، يتطلب الجليل الصاعد- في بداية القرن العشرين- من قصيدة النثر الحيوية، والاندفاع،
والصراخ.

ذوبان قصيدة النثر الحرة في النثر الشعري

وقد أدى رد الفعل على الشكلية، والعودة إلى الانفعال و"الإلهام"، إلى نتائج لم تخل من إثارة
قلق بعض العقول: "كرد فعل على المؤلفات ذات البراعة الخالصة، يتجه الميل اليوم إلى أن يجعلنا
نرى في انعدام مهارة ما علامة قوة وإلهام ملج. ولا يُراد انتظار شيء سوى الموهبة، ومع أقل شيء،

سُيعلن عن التصميم المتفوق للعمل، لأنه لا يبدو أن أي عنصر رصين قد عكر صفو اللغة الساذجة لمراج معين"، مثلما يكتب "شلومبيرجيه" في العدد الأول من "توفيل روفي فرانسيز"، في فبراير ١٩٠٩. وربما ينبغي البحث أيضًا عن أسباب أكثر عمقاً لرد الفعل هذا على "المنجز infini" (ويمكننا القول إنه رد فعل يميز جانباً كبيراً من أدب قرننا العشرين)، الذي تتم معارضته بـ "اللانجز infini" الذي تنطلق إليه كل الفراغات، وكل إرجاءات مؤلف غير مكتمل. وثمة مظهر كامل لعصرنا يتبدى في الميل إلى التخطيطات والأجزاء وأدب "الإشارات": أعمال "لافورج" غير المنشورة، ومذكرات "بودلير"، وأفكار باسكال، ورباعيات "شنييه"، ونثر "رامبو" الوامض والمبتور .. وسيؤثر "نارسييس" لجاسكيه و"يورديس" لبول دروو - إلى حد ما - بالقدرة الغامضة للصمت الذي يمتلئ بالجهول، والذي يحوّ نفسه مكاناً بين "أعضائه المبعثرة" ربما أكثر مما كانت ستفعله الأعمال المكتملة. وفي حديثه عن "موت نارسييس الوقور والشهواني"، يستعيد "إ. جالو" كلمة "أناتول فرانس": "نمنحنا بعض المقطوعات غير المكتملة فكرة الكمال"، ويذكر "هيراقليطيس" و"بارمنيديس" و"كولريديج" و"نوفاليس"، ليقول: "أن نفكر أو نكتب، لا يعني دائماً التحديد الدقيق لما هو صائب أو جميل؛ إنه يعني - في أغلب الأحيان - أن نفتح للروح نافذة على اللامحدود"، ويضيف: "هناك أجزاء تتصدع مثلما حوايط الروح"^(٦١). ومن جانب، سيرى "ر. شواب" أن "المظهر الجزئي" لـ "يورديس" لدروو، يمنحنا بشكل أفضل "الإحساس بالكل"، لأنه متخلص من الانتقالات التقليدية^(٦٢).

ولاشك أن هذه الأعمال المجزأة - "نارسييس" و"يورديس المفقود مرتين" - لم تظل على هذا الحال بعد الموت المبكر لكاتبهما^(٦٣) - وربما يكون ذلك أحد أسباب الانفعال الذي تثيره فينا. ورغم هذا، يتخلق هنا "نوع" جديد من قصيدة النثر، ينضم إلى تكوين الموزايك لدواوين من قبيل "أغاني بيليتيس" أو "بيال-جرين"، لترسم - من خلال وحدة أجزائها - صورةً وحكاية؛ لكن المقاطع المتعاقبة هنا ليست مبنية باعتبارها "قصائد" مستقلة، فهي تحتفظ (عن قصد أو غير قصد) بهيئة الأجزاء، ومعظمها عدم الاكتمال؛ ويمكننا الاعتقاد أن سلطتها الإيحائية تتضاعف فيها، وأن الانفعال يسري فيها أيضاً بشكل أكثر اضطراباً، وأكثر مباشرة: "هناك (مثلما يقول "ج. بندا" عن "يورديس") تولد الصور والإطالات والزخارف الفنية - فضلاً عن جمالها الخاص، وبشكل واضح - في نفس دفقة الانفعال الذي تريد أن تزيد ثراءً قبل فوات الأوان"، و- "بعد أن تظل مغمورة بهذا الانفعال وبلوغها الدقيق، تضاعف فيها القوة عندئذ عشرة أضعاف"^(٦٤). وهكذا تنحو الأجزاء الأولى من "موت نارسييس الوقور والشهواني" - التي نشرها "ج. جاسكيه" في عدة مجلدات^(٦٥) - إلى أن تكون قصيدة بطبيعة الحال؛ وتذكر "الستور" عندما نقرأ في "الجزء" المهدى إلى "جيد" عام ١٨٩٩:

إن الكهوف هي سكني الطاهر؛ ترعد فيه الريح، وتثور فيه

الينابيع المختبئة؛ تُسكرها رفرقات اللقاح؛ وفي الحواجز الداخلية
يرتفع أحياناً الفوسفور اللامع. وفي التوتر، وأنا ممدد على سرير
من الخللج، على عتبة هذه القصور العميقة، أسمع- كأنما من صدر
هائل- صرخة الأشياء وهي تنصاعد. إن صوت العالم
يباركني..^(٦٦)

ولأن أجزاء الرواية- المكتوبة متعاقبةً بعد ذلك- على النقيض، و"مسرودة" بشكل أكثر
قصيدة، فهي تبتعد عمداً عن النوع الشعري^(٦٧).

وعلى النقيض، أراد "بول دروو"- الذي عكف طوال ستة أو سبعة أعوام على مخطوطه-
إلغاء الأجزاء الأولى من "يورديدس"، على أساس أنها روائية بشكل زائد، وتحتوي على "حدث":
فهو لم يكن يريد- على الإطلاق- أن يكتب "حكاية صغيرة"^(٦٨). ورغم هذا، تقدم غنائية "دروو"
خصائص ذات جمال شكلي، وبريق لفظي، وثناء ووزن تشرف نثرا ينتظم بشكل متناغم، ويمتزج
في صلاية بأسمت بناء معماري قوي. لكن "الزخارف، والصور، ولحمة هذا الأسلوب الغنائي
نفسه، يتم التقاطها وتقديمها كأنما ماتزال في حالة احتراق: غنيمة نهب متحقق في حريق"، مثلما
يكتب "ش. دي بو"^(٦٩). ولهذا تختصر بعض المقاطع إلى إشارات غنائية، وصرخات فرح أو ألم
("من سيهيني ثلاثة أيام من سلام، ثلاثة أيام تكفين وسلام! لأكون على الأقل مستريحاً تحت نخلة،
بالقرب من ماء هادئ ووليد!")^(٧٠)، وصور أخاذة ("كانت الشهوة، كان لها وجه ذو تعبير
مرعب ورغم هذا بلا عينين، بلا أنف: لحم وفم")^(٧١)؛ لكن ثمة مقاطع أخرى تمثل قصائد حقيقية،
قصائد جميلة للغاية عن الألم والزهد- مثل هذه:

صعوبة الحياة في غروب الشمس، أيتها اللحظة القاسية! ينبغي
الخروج.

ها هو الليل الشبيه بجسر ذي قوس واحد، قوسه عال وواسع،
وعندما تنورط فيه، يصبح أسود تقريباً.

إنه يربط الحقول الطافية، والغابات البعيدة والشارع المظلم.

أحب أن أعيره، وأدخل بعزم في الريف؛ يقابلني فلاحون
ويحيونني؛ تنسحب البيوت من المشهد؛ هي التي كانت تلمع
ببياضها في الشمس، بوقاحة؛ بإنسانية تنحني شجرة حور على
الأشواك المنتصبة مثل رجال، وتختلط جنبات زهور رقيقة ومنتفشة
بالغابات البعيدة. أغوص في الظلام الذي يخل بال كلمات، في
الوحدة الباردة، العدائية؛ وتتفادى ورقة الشجر نظرتي، والغصن

يبتعد إذا ما اصطدمتُ به، والوردة التي أطأها ترتفع خلفي.

من الذي سيعلمني أن أعيش هذا البلد الذي تشعر فيه الريح
والشجرة والربوة بمشاعر البشر؟

ورغمًا عني، وبقلي، أسائل الأشياء الفانية^(٧٢).

ويظل عمل "بول دروو" أفضل مثال للتوازن - شبه الكامل - بين صيغة قصيدة النثر وصيغة الرواية - توازن يصعب المحافظة عليه بين نوعين تطرح قوانينهما تعارضات فيما بينهما (مثلما سبق القول). وقد شدد "ج. دي فوازان" - عن حق في حديثه عن "دروو" - على مخاطر مشروع كهذا: "إن كتابة رواية غنائية، أي مؤلف تكون حبكة روائية حقيقية، لكن شكله يحافظ - رغم هذا - على سحر القصيدة، فهي مغامرة أدبية تسعى إليها أكثر من كاتب، وفشل فيها معظمهم، فيما يبدو. فنغمة قصيدة النثر تبطل من الحدث وتضعفه، ويتخذ رسم اليومي - بفعل هذه النغمة نفسها، من ناحية أخرى - سمًا غير واقعي، ومثيرًا للسخرية في أغلب الأحيان". والواقع أن "قصيدة النثر تتضمن موضوع قصيدة، وأيًا ما كان جمال بطله القصة المحكية، فمن الصعب عليك وصفها لنا بطريقة محددة تجعلها تعيش تحت أعيننا. فالنغمة الغنائية تمنع ذلك"^(٧٣). ولهذا السبب، نعتقد أنه من الأسهل المحافظة على "وحدة النغمة" الشعرية في الرواية المكتوبة من مقاطع، حيث تتوازى فقط قسم الكثافة الغنائية الكبرى، وتظل الحكاية التي تربط بينها تحية، والانتقالات مضمرة. ويحافظ الشكل الذي تبناه "بول دروو" على الفرصة الشعرية للعمل الفني، بشكل أفضل من صيغة "جيد" (الذي أدى اختياره لشكل المذكرات في "أندريه والتر" إلى اقتراب كل مجموعة من قصيدة النثر، دون أن تبلغها)، أو صيغة "باريه" الذي اختار - في "رجل حر" - تقديم روايتين للأحداث، الأولى نثرية والثانية شعرية.

وحتى في مؤلف من هذا القبيل، لا يمكن لشكل "القصيدة" - رغم هذا - أن يتحقق مع إدخال عنصر روائي: فكثير من المقاطع تصبح قيمتها أقل في حد ذاتها مما في علاقتها بمجمل العمل؛ فأساليب التعبير المكتشفة، والاندفاعات الغنائية، والصور والرموز، تُستخدم في التعبير عن حالات روحية أو في وصف "أزمة" سرد بما يحدد منحاه، أكثر مما في خلق عالم "شعري" حقيقي، أي مستقل.

ما الذي يمكن قوله إذن عندما يتعلق الأمر لا بـ "روايات في قصائد"، بل بـ "روايات قصائد"، وهو نوع سيمتد فيه لفترة من الزمن تأثير الرمزية و"أنونزيو"؟ هنا، تصبح انتقادات "ج. دي فوازان" في الصميم: فلنحاول إذن إعادة قراءة روايات "مارسيل باسيلي"^(٧٤)، وكونتيسة "نواي" أو "بول آدام" (الذي لم يجد "جان روير" حرجًا في أن يكتب أنه قد "تبسّى جمالية" "مالارميه" في الرواية!)^(٧٥). لكن نهاية القرن التاسع عشر كانت قد شهدت ميلاد انتقادات حادة

لنشر معين يتمتع بغنائية صاخبة وعظمة لفظية تمامًا^(٧٦)، تجددت فيه أخطاء "النثر الشعري" لنهاية القرن الثامن عشر.

وكانت مبالغات كهذه حتمية، بعد أن طالبت الرمزية بالتححرر الكامل للشكل: فإذا ما قبلنا- مثل "روبير" عام ١٩٠٩- بأنه "لا يوجد حاليًا سوى شعراء يكتبون شعرًا أو نثرًا"^(٧٧) (أو- مثل ر. دي جورمون"- بأنه لا يوجد سوى شكل واحد هو القصيدة)^(٧٨)، فما من مبرر يجعلنا لا نجتمع تحت بطاقة "قصيدة" كل الأنواع الأكثر تنوعًا، الحكاية والدراسة والرواية .. كل ذلك ليس جديدًا، ولا نشهد هنا سوى استمرار هذا الاتساع (أو التفكيك) لمفهوم القصيدة الذي بدأ منذ نهاية القرن التاسع عشر مع التكاثر الفوضوي للأشكال "الشعرية". ولا يثير الدهشة أن يتحدثوا عن قصيدة نثر- في "فالانج"- بصدد قصيدة "جبال الكروم"^(٧٩) التي نشرها "كوليست ويلي" (ولاشك أن صفحات مثل "ليلة بيضاء" و"النار الأخيرة" و"يوم رمادي" مشحونة كلها بالشعر)، أو في "توفيل روفي فرانسيز"، عن قرويات "جيرودو"^(٨٠)؛ ولا يصح إلا أن نسمي هذين الكاتبين شاعرين، كل منها خالق لعالم أصيل وعذب- وبالتأكيد أكثر من أغلب الشعراء متقطعي الأنفاس الذي يجهدون أنفسهم عبثًا لمنح بعض الحيوية لشعر النظم الذي أصبح مصابًا بالأنيميا. ولكن، ألا يتضح لنا إلى أي حد- من جرّاء التوسع- يفقد مفهوم القصيدة كل دقة، وكل تحديد، و- بعد قليل- كل وجود محدّد؟

هناك حقًا- في الثماني أو العشر سنوات الأولى من القرن- أزمة حادة في قصيدة النثر: ولأنه تم استبعاد قصيدة النثر ذات الشكل الصارم على وجه العموم، فهل سيقع على عاتق قصيدة النثر الحرة- التي دمرتها فوضويتها نفسها- أن تذوب وتختفي في النثر الشعري، وتكتفي باستحداث مبادئ تزيد من ثراء الأشكال الجديدة للحكاية، والرواية، و"المشاهدات"؟ وقد بدأ الكتاب المهمومون بكتابة قصائد حقيقية والعثور على نظام داخلي^(٨١)- وليس شكليًا- يرتابون في الشكل المنشور، وأخذوا يتوجهون نحو شكل أكثر إيجازًا، وسيطًا بين النثر والشعر الحر، هو الآية.

(٢) توجه جديد للنثر : الآية

في حديثه عام ١٩١٤ عن التقنيات الشعرية الجديدة، يشير "فلوريان-بارمنتيه" إلى "أن هناك شيئاً يدهشنا في بادئ الأمر، هو أن أكبر الغنائيين المعاصرين من قبيل "بول كلوديل" و"سان-بول-رو" و"هان رينيه" و"بول فور" و"أندريه سواريس"، قد تخلوا عن الشعر للتعبير في نثر مَوْقِع يَكيفه كل منهم لمزاجه الخاص ..". وفي تعليقه على نجاح "المرحلة الغنائية" و"الآية"، يضيف: "سيكون هذا تطبيقاً جديداً وأكثر منطقية للشعر الحر، الذي يتميز القطع فيه- في أغلب الأحيان- بأنه غير مبرر وعشوائي. وهكذا، سستمتع الغنائية بأداة وسيطة، أقل سطوة من الشعر وأكثر مرونة وموسيقية من النثر"^(٨٢). شكل هجين بالفعل، والوحيد بلاشك الذي يستحق حقاً هذه الصفة التي تضاف عن خطأ على النثر الشعري أو على قصيدة النثر (اللذين هما نثر)، أو- بسبب خطأ آخر- على الشعر الحر (الذي هو شعر). ولاشك أن الآية هي "بيت شعر": لكن فقط بذلك المعنى الواسع للغاية الذي يعنيه "كلوديل" عندما يُعرّف بيت الشعر بأنه "فكرة يعزلها فراغ"^(٨٣). والآية تُوجّهها- من ناحية أخرى، مثلما يمكننا القول- نزعة مناقضة لترعة الشعر الكلاسيكي، أكثر سلاسة وقرباً من الإيقاعات الحرة للنثر، لتبدو الآية غالباً لا كببت مُوسَّع ومتمدد، يغطي عدة سطور، بل- بالأحرى- كشر ينحصر ويتكثف كلما جعلها التوتر الغنائي أكثر حساسية للشعر. لقد تأثر من تبنوا الآيات- بشكل عام، وبقوة- بالتوراة، التي تشكل التماثلات فيها والتوازيات والتناقضات نوعاً من "القوافي المنطقية" التي يمكن استخدامها في النثر كما في الشعر، وتأثروا أحياناً أيضاً بـ"ويتمان"، الذي يوحد أسلوبه- الشعري والخطابي في آن- منابع الشعر والنثر؛ ومثل الكثيرين، خضعوا أيضاً لتأثير أقدمهم وأبرزهم، "كلوديل"؛ وسأذكر بأن "كلوديل" يعتبر آياته "لا تفكيكا للشعر الكلاسيكي، وإنما التطور الأرقى والأخير للنثر. ولا نجد هذه السلسلة لدى الشعراء الفرنسيين الكبار، وإنما في التعاقب غير المنقطع لكبار كتاب النثر، الذي يبدأ من جذور لغتنا حتى آرثر رامبو"^(٨٤). فكلوديل و"سواريس" و"ميلوش" و"سان-جون بيرس" هم شعراء اعتقدوا أن النثر

والشعر "سيفيدان من تزواج منابعهما"^(٨٥).

كلوديل

حدد "كلوديل" موقفه من الشعر في مؤلفه "ثأملات واقتراحات حول الشعر الفرنسي"، الذي كتبه عام ١٩٢٥^(٨٦). وهو - من ناحية - يرى في الشعر "العنصر الأولي للغة .. فكرة معزولة بياض الصفحة"^(٨٧)، مُركَّب من "أفكار وصور وذكريات ومفاهيم وتصورات"^(٨٨)، ينبغي (بالنسبة للشعر على الأقل) "أن يمنحها الوقت من خلال الفقرة، على الأقل لمدة ثانية، كي تتخثر في الهواء الطلق، وفقا لحدود معيار يسمح للقارئ أن يدركها للوهلة الأولى مع البنية والنكهة"^(٨٩). ويمكننا البياض - عموماً - من التوافق مع مظهر الفكر الإبداعي الذي يتحقق في "طلقات" متتالية: من هنا، يتميز الشعر عن النثر^(٩٠).

لكن "كلوديل" - بعد أن قام بهذا التمييز الشكلي بين الشعر والنثر - يبادر، من ناحية أخرى، بأن يضيف - فيما يتعلق بالأدب الفرنسي - أن "الشعر ليس غالباً سوى نثر "راق"، فيما النثر، من جانبه، مشحون ويموج بالأبيات الفطرية"^(٩١). إن مقالته عن الشعر الفرنسي هي كلها هجوم عنيف ضد البحر السكندري الكلاسيكي، ومتطلباته المزعجة، ومظهره "التعليمي الميكانيكي"^(٩٢): وهو يواجهه بـ "وسائل عروض سيستند - بشكل خاص - لا على العدد .. بل على كمية وعلاقات الجرس"^(٩٣)، وسيذكر أمثلة لهذا "التناغم الداخلي للإصاات" لدى أساتذة نثرنا، "باسكال" و"بوسويه" و"رامبو". فمن الذي لا يعرف الصفحات الشهيرة التي خصصها "كلوديل" لتقنية "رامبو"^(٩٤)؟

ولأن الشعر جميعه - في فرنسا - قد لجأ إلى النثر، فإننا نجد أنفسنا في طريق مسدود: فـ "تقنية البحر السكندري، إذا ما أفسدت وجمّدت حساسية الفنان، وإذا سيطرت على الأذن التي لا تسمح إلا بالإيقاعات الأولية، والإصاات المتماثلة في الصوت، فإنها تركت كترًا كبيرًا من الملذات يرقد في أعماق اللغة الفرنسية، دون أن يتمكن كاتب النثر - المشغول من ناحيته بمساع أخرى، والمنقاد في المجرى الموحد للكتابة - من استخدامها منهجيًا"^(٩٥). أما كيفية الخروج من هذا الطريق المسدود، فذلك ما سيكون على شعراء العهد الحالي أن ينكبوا عليه، مع الاستفادة من الدرس الذي قدمه "موريس دي جيران" و"رامبو"^(٩٦): والواقع أن "الشعر والنثر قد بلغا اليوم نقطة تطور سيستفيدان فيها من تزواج وسائلهما"^(٩٧).

ذلك إذن ما أراد "كلوديل" أن يفعله: توحيد النبضات التنفسية لبست الشعر "المعزول بياض الصفحة"^(٩٨)، مع ثراء توافقات النثر الإيقاعية والتناغمية. ولا تأتي وحدة آيته - مثل البيت الكلاسيكي - من العدد المحدد للمقاطع اللفظية، ولا من "الأجزاء" المنطقية، مثل الشعر الحر، بل من

"بث الفكرة" المكتملة في ذاتها، لتشكل كلاً.

هنا يتدخل تمييز، ربما لم تتم صياغته بشكل كاف، بين آية المسرحيات الكلوديلية وآية القصائد. فلا يمكننا أن نطبق نفس تعريف الآية على "رأس ذهبي" و"أناشيد"، على سبيل المثال. وربما يمكن - بشكل خاص - تطبيق الملاحظات الشهيرة لـ "ريفير" عن الإيقاع "التنفسي" السذي يكشف عن الحالة العميقة للمتكلم، ويتنوع معه على آيات المسرحيات المكتوبة كي "تُقال" (٩٩): والحق أننا نشعر في كلمات "سبييس" الأولى - في بداية "رأس ذهبي"، التي ذكرها "ريفير" - بتقزز محير، وأن الأبيات "تهوي بإرهاق":

ها أنا ذا

غبي، جاهل،

رجل جديد أمام الأشياء المجهولة،

وأدير وجهي نحو "العام" وقوس الجسر المطير، قلبي متخم
بالضجر! (١٠٠)

ويذهب كلوديل في هذا الاتجاه إلى ما هو أبعد، سواء بالسعي لجعل "توتر" الكلمات محسوساً به (بما يتوافق مع توتر ذهن من ينطق بها) (١٠١) من خلال وسائل طباعية (١٠٢) - أو بتقطيع البيت كي يتبع تقطعات النفس، مثلما في هذه الأبيات المستمدة من "رأس ذهبي" (١٠٣):

آه

انتصار !

يا له من مجد ! أي قلب إنساني من القوة كي يتحمل هذا !

وبالمقابل، وبالتناقض مع هذا الإيقاع الدرامي والنفسي بشكل خاص، تبدو آية "أناشيد" خاضعة لإيقاع ذهني قبل كل شيء: وعليها ينبغي تطبيق ملحوظة "مادل": "لا يتوافق كل بيت، مثلما نعتقد كثيراً، مع انبعاث النفس، وإنما مع انبعاث الفكرة" (١٠٤)، وهذا ما يفسر السبب في أننا نجد - في أحيان كثيرة في "أناشيد" - آيات طويلة نسبياً، تقدم فترة (زمناً) من الفكرة، لتسجل في "ومضة عقلية" واحدة كلاً كاملاً من الأفكار أو المشاعر (١٠٥): عندئذ، نرى الآية تعود إلى مبلدئ النثر، هذا النثر "ذي المقاطع" المعزولة بالفراغ، الذي كان "برتران" و"لامنيه"، على سبيل المثال، يعرفان قيمته:

أيها النحوي في أبياتي ! لا تبحث أبداً عن الطريق، ابحث عن
المركز ! قم بالقياس، افهم الفراغ المدرك بين هذه النيران المنعزلة ؛

ألا أعلم أبداً ما أقول ! أن أصبح علامة في حالة عمل ! ألا
أنخسف في حركتي ! (ليس سوى الضغطة البسيطة ليدي كي
أحكم).

فلأحافظ على ثقلي مثل نجمة ثقيلة من خلال الترتيلة
الحافلة! (١٠٦)

ومن الصعب الحديث هنا عن إيقاع "تنفسي"، فطول الآية لا يتوافق مع مدة النَّفس، لكن
مع "انبعاث للفكرة" معقد إلى حد أن يتطلب عدة سطور: فالأمر يتعلق هنا حقاً بـ "إيقاع
الفكرة".

وآية "كلوديل" تقترب أيضاً من النثر بمزاوجتها بين وسائل البلاغة ووسائل الشعر: ولننقل-
بالأحرى- إن البلاغة هي الشعر بالنسبة لكلوديل، لأنها حركة، ولأنها تفرض على اللغة تصورات
حيوية- ما يسميه الجملة أو العنصر^(١٠٧)؛ فوجود كلمة بلاغة يميز الجملة التي يشرح فيها
"كلوديل" أن الشعر الحقيقي في فرنسا موجود في النثر: "كل ما يوجد في اللغة الفرنسية من
ابتداع، ومن قوة، ومن عاطفة، ومن بلاغة، ومن حلم، ومن قريحة، ومن لون، ومن موسيقى
تلقائية، ومن شعور بالكليات الكبرى، كل ما يستجيب بأفضل الطرق- باختصار- للفكرة التي
تصورها بشكل عام عن الشعر منذ "هوميروس"، لا نجده لدينا في الشعر، وإنما في النثر"^(١٠٨). إن
"كلوديل" يمنح الشعر الفرنسي- الذي أصابته بالهزال محظورات مبالغ فيها ورقة مفرطة- الدم
الأحمر لبلاغة مشبوبة، وخطائية قادمة من أعماق الكينونة. وهو يأخذ من النثر شعرته، كي
يعيدها إلى الشعر. ونرى جيداً- كي لا نذكر سوى مثال واحد- كيف تتيح الآية الحرة متابعة
حركة توسع الصدر، والانتشار التدريجي للفكرة، والإيقاع في الأبيات الأولى من "الروح والماء":

بعد الصمت الطويل الذي ينفث الدخان،

بعد الصمت المدني الكبير لعدة أيام وهو ينفث الشائعات
والأدخنة،

نفس الأرض في الزراعة وزقزقة المدن الذهبية الكبرى،

فجأة "الروح" من جديد، فجأة الزفير من جديد،

الضربة الصماء للقلب فجأة، الكلمة الممنوحة فجأة، زفير

الروح فجأة، الغتصاب الخاطف، امتلاك "الروح" فجأة!^(١٠٩)

ولأنني غير مضطرة هنا لدراسة الآية الكلوديلية بالتفصيل، فسأكتفي بملاحظة أخيرة حول
هذا "الشعور بالكليات الكبرى"، الذي ألهم "كلوديل" التأليف التركيبي أو- إن شئنا-

السيمفوني^(١١٠) لهذه "الأناشيد الخمسة الكبرى"، التي تطور بغزارة موضوعات متشابكة: والواقع أن الأمر يستحق أن نسجل أن قصيدة الآيات تنحو- بفعل قانون جوهرى- إلى أن تكون قصيدة طويلة (وسنراجع الأمر بصدد "سان-جون بيرس" و"ميلوش")، أي- مثلما يشير "كلوديل"- (أن تكون) "أي شيء آخر إلا مجموعة قصائد قصيرة"^(١١١). وربما يكون أكثر دقة القول إن الآية وحدها يمكن أن تسمح للشعراء الذين يتمتعون بنفس طويل من مقارنة القصيدة المسهبة ذات الإلهام الملحمي ("أنا باز" لسان-جون بيرس) أو "الغنائي" على غرار "النشيد" اليوناني ذي التكوينات الكبيرة (ألم يكتب "سواريس" إلى "كلوديل"- في حديثه عن "ربات الشعر"- "إن أولى الألعاب البيثارية"، لدى (الشعراء) الحديثين" قد خرجت من قلمه؟)^(١١٢). فالتالي الذي لا ينتهي من البحور السكندرية يؤدي- مثلما تثبت التجربة- إلى تصاعد ملل لا يُحتمل^(١١٣)؛ وبالنسبة للنثر، شعرياً كان أم لا، فإنه ينتهي دائماً- عندما يتخطى طولاً معيناً- بالتحول إلى رواية أو بحث فلسفي؛ فهل سأكرر مرة أخرى أن "قصيدة النثر" الحقيقية موجزة دائماً؟

ستصبح القصائد المبنية على الآيات- إذن، وبشكل عام- منظمة بشكل واسع، دون أن تكون، رغم هذا، رابسودية - مبنية على بعض الموضوعات الكبرى، لتتطور انطلاقاً منها بطريقة خطائية وموسيقية (أو دائرية) في آن. وذلك ما يعني أنها تدخل ضمن فئة القصائد المبنية، الخاضعة لنظام صارم، وأن كتابها يصنّفون ضمن شعراء الانسجام والديمومة، ضمن منشدي القوى الأبدية، الذين يقبلهم الإنسان "المتصالح" بشكل صاف:

سأكتب قصيدةً لن تكون أبداً مغامرة عوليس بين
"الليستريجونات" و"السيكلوبات"؛ بل معرفة الأرض،

قصيدة الإنسان الكبرى في النهاية فيما وراء الأسباب الثانوية
وقد تصالح مع القوى الأبدية،

الطريق العظيم الظافر عبر الأرض المباركة التي تصالحت كسي
يتقدم فيها الإنسان المنقذ بمحض الصدفة!^(١١٤)

بين النظام والتمرد، اختار شعراء مثل "كلوديل" و"سان-جون بيرس" و"ميلوش"- مرةً وللأبد؛ أو أن شعرهم، بالأحرى، يفترض نظاماً كونياً للإنسان مكان فيه، وحيث كل تمرد لا يبدو هداماً فحسب، وإنما عبثياً وساحراً.

* مهرجان إغريقي كان يقام في "دلفي" كل أربع سنوات، تكرّماً للإله "أبوللو".

* الليستريجونات ؛ السيكلوبات: عماليق أسطورية ذات عين واحدة.

سواريس

وها هو - بالمقابل - كاتب وضعوا تشاؤمه و(فكره) "العبثي" ^(١١٥) في مواجهة النظرية الكلوديلية المتسقة والمتفائلة؛ كاتب شارك "كلوديل" أفكاره - وتأثرت لغته وشكله الغنائي به- حول ضرورة تحرير الشكل الشعري ^(١١٦)، لكنه لم يتمكن - رغم هذا- من إيجاد شكل واحد يتحقق من خلاله. وقد يبدو مبالغاً فيه القول إن "سواريس" لم يتمكن أبداً من كتابة "نشيد Ode" على النحو الذي حلم به طويلاً ^(١١٧) - وإنه يخلط في أعماله الغنائية كل الأشكال الحرة، الآية والنثر الشعري وقصيدة النثر؛ وذلك - بالتحديد- لأنه لم يتمكن أبداً من أن يدرج في حياته وفي فكره هذا النظام الرفيع الذي كان يتوق إليه ^(١١٨): ورغم هذا، ألا يمكننا الاعتقاد أن هذا التردد بين أشكال متنوعة للغاية (في أسلوب يُعبر توتره الغنائي عن نفاذ صبر، وغضب داخلي)، وهذا الخليط من محاولات فحيمة (مثل البناء الشاسع، ثلاثة في عشرين قصيدة، الذي يعرض - في ديوان "صور العظمة" - الصراع بين "جوبيتر" و"تيتان"، وبين الله والإنسان)، وهذه الثريات المتعددة العناصر مثل "ها هو الإنسان" التي كانت تثير غيظ "جيد" إلى حد بعيد، لأنه لم ير فيها سوى "كومة" وأفكار أولية ومسودات روائع أدبية ^(١١٩)، تتوافق مع شكوك روح في تناقض مستمر مع نفسها؟ كعَدَمي يكره العدم ^(١٢٠)، ومعاد للولع بالفنون، سينتهي به الحال إلى ألا يرى شيئاً آخر خارج الفن ^(١٢١)، وعدو للبشر تثير وحدته غيظه ^(١٢٢)، فإن "سواريس" - في الفن أيضاً- كاتب مولع بالنظام ويتركنا لفوضى "أفكاره" و"رؤاه" ^(١٢٣). كلاسيكي مغرم بالكليات الكبرى ولن يخلد إلا ببعض المقطوعات القصيرة والرومانتيكية بشكل عنيف في أغلب الأحيان. ومن السهل أن نستخرج من هذا المؤلف "مقطوعات لمختارات" ينساب نثرها، ذو الروعة اللفظية والاستعارية دائماً، أحياناً في شكل آيات، وأحياناً في مقاطع أو فقرات متلاحمة إلى هذا الحد أو ذاك: هكذا يذكر "ف. دي ميوماندر" "موسيقى الأفلاك"، التي تختتم أول عمل شعري لسواريس، "صور العظمة":

قصور حصينة، حيث كل صخرة وكل حجر شمس مشدبة مثل

الماس،

قصور فيها السماء مرج.

ومتزها وحديقتها، كل شوارع العدم الكبيرة العميقة.. ^(١٢٤)

ويعبر عن إعجابه بـ "هذه الحرية الجائعة والجميلة التي كانت لرامبو في "إشراقات" ^(١٢٥)؛ وأن "موكلير" - الذي يرى في "ها هو الإنسان" عملاً بلا أي طابع أدبي، و"هامشيات" "صاحب رؤى موسوعية" - يقتطع منها رغم هذا "قصيدة جميلة للكمات"، "منتجة" (وهي نوع من التأمل في نثر شعري) ^(١٢٦)؛ ويتحمس "تيوديه" لختام هذا الديوان نفسه، "على سرير الشمس" ^(١٢٧):

أقيس السرير الذي لا أغادره أبداً.

أستلقي على كتف البحر، وألصق خدي بخد النهار،

ينبغي أن أنتهي، بزفرة أخرى، مع هذه الشمس الحمراء التي
تجعلكم تحفضون عيونكم. رايات يونيو، زهرة على الفم، حبة
كريز بين شفتي المدى، الذي ما كان له أن يضحك في حدائق
الظلام، من قطف باقة العالم وأكل هذه الفاكهة؟

لا تلمسوني بعد ذلك. الشمس داخلي، تحرقني. أجعل من
نفسي رماداً، وأحمل تمثالي الأقدم من قرون القرون، جسدي الملحي
الذي شهد الحريق على ضفاف البحر الميت.

أنا الحياة التي تحمل جثتها الكبرى.

كلي من رماد، أستنفذ قواي: لأنني من نار.

يضع "كلوديل" - بدوره - إصبعه على صفحتين من "درع فلّك البروج" ("درع الرموز"
هذا، مثلما يقول "سواريس" ^(١٢٨)، تجعلاه "يقشع من الجمال العظيم" ^(١٢٩) - صفحتان تذكرنا
لغتهما الغنائية، الفخيمة، والمكثفة، بـ "معرفة الشرق" (سواء استطعنا الحديث عن تأثر أم لا):

هادئ مثل الضوء، الذي هو صرخة الذوبان، صوت النفير هذا
الذي يمسك بالعلامة الأبدية. إنه من الحدة والصفاء إلى حد أننا لم
نعد نسمعه في مد الفضاء وجزّره، لأنه الجوهر، والشكل، والمادة،
والأداة والسمع. الله لا يؤثر في الإنسان إلا من خلال الإنسان.
ضوء، ضوء كل شيء! شعاع الشمس هو نواة النواة، بويضة
المادة. من أجل أن تخصبها روح الإنسان!

سكينة، قصر أسمى، لا بد أن أصد إلى الشرفة الامبراطورية،
المقر الصيفي لمملكة الهروب، سكينة، أمنية حياتي كلها، خريطة
كاملة لا شيء فيها يُذكرنا بما تركناه. أحلم بالسكينة الاحتفالية
للشمس على حوائط ما كان حصن بابلين، وأن أحمل إليك، في
الأعالي، حياتي فاكهة فريدة، لفمك، هاوية النظارة.. ^(١٣٠)

وعن هذا الكتاب الأخير، قال "ريفيير" إن قراءته كانت "مدهشة ولا تُطاق" ^(١٣١): فالنساخ
مخلخل، حيث نسمع فيه النداء الأليم للشاعر يرن في اتجاه الفرح والسكينة والحياة - نداء لا يجب
عليه سوى الموت: "أنا الموت كله. كلي شيء يموت، فهو قد مات داخلي" ^(١٣٢). هكذا تبدو
مؤلفات "سواريس" كلها كأنها مسكوكة بقدرية الموت، ومتجمدة في اندفاعتها إلى الغزو: فحتى

من الناحية الشكلية، لا يستند هذا النثر المدهش - داخلياً - على هيكل روحي، ورؤية متماسكة للعالم قد تمنحه القوة والمقدرة؛ فهو يحترق، لكنه لا يضيء: "كلي نار، كلي من رماد"، يمكننا أن نجعل "سواريس" يقولها بالاعتباس من "سرير الشمس". ومن هنا، يكمن الحكم بالغ القسوة الذي أصدره "الآن فورنيه" على هذا "الحشد من الصرخات البليغة"، الذي لا يعدو "أن يكون محاولة في الشعر، على نمط كلوديل"^(١٣٣). ولأنه عجز عن خلق "عالم" شعري حقيقي، لأن مبدأ الهدم يأكل شعره داخلياً، فسيتحول "سواريس-كايردال" نحو النثر في النهاية (وقائع، مقالات وحكايا الرحلات).

سان-ليجييه-ليجييه أو بدايات سان-جون بيرس

لن يكون هناك ما هو أكثر زيفاً من تقسيم قصائد "سان-جون بيرس" إلى قسمين، القصائد التي كتبها قبل عام ١٩١٤ باسم "سان-ليجييه-ليجييه"، وتلك التي كتبها بعد ذلك باسم "سان-جون بيرس": فما من شعر يمثل وحدة مثله؛ ويمكننا - انطلاقاً من ديوان "مدائح" (١٩١١) - أن نرسم كل خطوطه الكبرى. ولن أذكر عنه شيئاً هنا^(١٣٤) إلا من أجل تحديد موقع هذا الديوان الأول، ومنحه مكانته ضمن الجهود التي بذلتها حينئذ مجموعة كاملة من الكتاب: مكانة حددها "فاليري لاربو" منذ عام ١٩١١ في مقالة نشرت في "فالانج"^(١٣٥)، حيث يجعل من "سان-ليجييه-ليجييه" صهراً لـ "الأخلاف المباشرين لرامبو"، وبشكل خاص "فارج" و"كلوديل": شعراء يمكن تمييزهم، من ناحية، برغبتهم في إطلاق سراح الشعر، وبالأخص يقتصر أبداً على "المشهد الداخلي" والمجاز الزخرفي (وسيتسع الشعر معهم لأبعاد العالم، سواء في الامتداد الفضائي أو العمق الزمني) - وبمساعدتهم اللفظية، من ناحية أخرى، ورغبتهم في "خلق" لغة لهم، وشكل أقرب إلى النثر من الأوزان الكلاسيكية.

لكننا نشعر أيضاً - في "مدائح"، مثلما في "ناشيد" كلوديل - بشعر مفعم بالنسج والقوة والبلاغة، وغنائية غير ذاتية، لكنها كونية بشكل ما، لا تكسر البحر السكندري فحسب، بل أيضاً الأشكال الضعيفة إلى حد ما من الشعر الحر: شعر تتزاح فيه أدوات الخطاب بأدوات الشعر. شعر قوي، لكنه شعر منظم على نحو خاص: تحكمه - بالنسبة للجملة - الثنائيات "الإيقاعية الثابتة"، والبحر السكندري والمقطع الثماني، التي تمنح مظهره الاتزان والسمو (ذلك منذ أول قصيدة نشرتها مجلة "توفيل روفي فرانسيز"، قصيدة "صور إلى كروزو"^(١٣٦))؛ أما بالنسبة لمحمل العمل، فثمة شعور قوي للغاية بقصيدة مبنية بناءً قوياً ومتناغماً؛ ونجد، في قصيدة "كمي نحتفل بطفولة"، المنشورة في "توفيل روفي فرانسيز"، في أبريل ١٩١٠، موضوعاً عائماً، هو المديح المرتبط بموضوع "الوضع السامي"^(١٣٧)، الذي يستمر من البداية إلى النهاية، ويتشابه في إيجاءات شتى؛ وتؤدي استعارات

الكلمات والتعبيرات^(١٣٨)، والبعد بكلمة في ثلاثة أجزاء من ستة بكلمة "يا نخيل!"، إلى أن يسيطر على القصيدة نوع من نظام يتوافق- فضلاً عن ذلك- مع "الموضوع" المعالج:

إلى اليمين

ندخل المقهى، إلى اليسار نبات المنيهوت

(أيتها الأشربة التي نطويها، يا أشياء المديح!)

ومن هنا كانت الأحصنة المشومة جيداً، والبغال ذات الوبر
المخلوق، من هناك كانت الأبقار ..^(١٣٩)

نجد هنا (مثلما ذكرت من قبل، لدى "كلوديل") ميلاً إلى النظام الشكلي، و"إحساساً
بالكليات الكبرى" يمد جذوره في إحساس عميق بالنظام الكوني، يصاحبه تفاؤل إزاء الخليقة: كل
الأشياء في مكانها، كأنها جميلة ولذيذة وتستحق المديح:

إذ أستدعي كل شيء، سأذكر كم كان كبيراً؛ إذ أستدعي كل
حيوان، كم كان جميلاً وطيباً^(١٤٠).

إن حكمة وتُبل النباتات والحيوانات تشهد على "نجاح" الخليقة هذا، مثلما تشهد عليه اللغة
الرنانة والرائحة في "مدائح":

.. وهذه الصنخ وهذا الصمت ! وهذه الأخبار في السَّفر،
وهذه الرسائل عبر المد والجزر، أيها الشُّكر في النهار!^(١٤١)

.. تتخذ حكمة النهار شكل شجرة جميلة ..^(١٤٢)

إن المزج بين الكلمات الغامضة، والعامية (حيوانات، شجرة ..) - بشكل قصدي^(١٤٣) -
والكلمات الغريبة، والمزج بين المجرّد والملموس يتيحان الفرصة للصور المدهشة ("وجوه بلا لون لها
لون الباباي والمثل، كانت تتوقف وراء مقاعدنا مثل نجوم ميتة .."^(١٤٤))، والمزج بين الأوزان
الثنائية والتعدييات المعبرة، مما يفرض على الصورة والحياة مفرطة الحيوية للأقطار الاستوائية^(١٤٥)
طابعي العظمة والديمومة، اللذين لن يكفيا أبداً عن تمييز شعر "سان-جون بيرس". فأى شكل أفضل
من الآية كان سيلائم هذا الشعر المفعم بالعظمة والبلاغة الرنانة، الذي كانت وظيفته تبدو كأنها
تقدّيس الأشياء في احتفالية مهيبّة؟ هكذا، وجد الشاعر شكله منذ البداية: ومع التمكن المتصاعد،
سيستخدم الآية لبناء هذه السيمفونيات الرحبة التي ستُسمّى "أنا باز" و"منفى" و"رياح".

ميلوش

إذا ما كنّا نستطيع أن نضم "ميلوش" إلى الشعراء الذين سبقوه، رغم أن أهم أعماله تقع فيما بين عامي ١٩١٦ و ١٩٣٠، فذلك - أولاً - لأن نضج مفاهيمه الفلسفية والشعرية قد تحقق على ضوء تجربة داخلية تماماً، لم تلعب فيه "المدارس" ونزعات المرحلة أي دور: فميلوش (بعيداً عن أعماله المبكرة^(١٤٦))، لا ينتمي لأية مجموعة أدبية، ويقع شعره (مثل بلاد الطفولة هذه التي يستدعيها)، "في ماضٍ خارج الزمن"^(١٤٧) وعلى صعيد يعثر فيه المرء - فيما وراء "أراضي الصحب الليلي هذه"^(١٤٨) - على أسئلته الكبرى الأساسية، ويسعى إلى استشفاف وجه الله؛ وذلك أيضاً لأن موقع "ميلوش" محدد تماماً ضمن شعراء النظام الأبدي وكون متصالح، في رؤيا توصل إليها عبر شكوك وقلق أربعين عاماً.

وإذا ما تركنا جانباً مؤلفات سن الشباب، المكتوبة في نثر شعري وفي آيات (التي يدين شكلها بوضوح إلى "كلوديل")، "مفبوسيت" و "الشعائر العاشقة"^(١٤٩)، ومسرحية "ميجيل مانارا"، التي كتبت في آيات مرقمة في البداية، ثم أعيدت كتابتها نثراً بناءً على طلب المؤلف^(١٥٠)، فإن "ميلوش" يستخدم في قصائده الصوفية شكلين رئيسيين: قصيدة النثر، المكتوبة في قطعة واحدة أو المكونة من مقاطع طويلة إلى هذا الحد أو ذاك، وأفضل مثال لها هو "مزمو ر ملك الجمال"، التي يمنحها تكرار اللازمة انتظاماً معيناً في البنية:

من جُزُر "الانفصال"، من امبراطورية الأعماق، أسمع صوت
قيثارات الشمس يتصاعد. وعلى رؤوسنا ينساب السلام. والمكان
الذي نحن فيه، يا "مالشوت"، هو منتصف "الارتفاع".

إن الدموع الخصب المراقبة في فكرة إلى "أبي"، والعوالم الذهبية
تضيء جمال الهاوية. رأس ملكية تستند رغم هذا على قلبي، أي
رعب وفير تقرأه في ذاكرة الليل! أيتها الملكة، كوني امرأة حقاً
بالرحمة السامية. ييضاء تماماً بشفقة العظمة، فكري في أكثر
المهجورين، في الخالق. المكان الذي نحن فيه، يا "مالشوت"، هو
منتصف "الارتفاع"^(١٥١).

-والآية، المستخدمة بشكل خاص في "ثريّة المعرفة" و "الألغاز"^(١٥٢). وإذا ما كان صحيحاً أن "ميلوش"، مثلما يتذكر "أرمان جودوي"، كان يعتبر الآية "شيئاً رهيباً، ضد الطبيعة"، مضيفاً أن التوراة لم تكتب في آيات، وإنما في جُمْل نثرية مرقمة^(١٥٣)، فيمكننا اعتبار "آية" ميلوش - هي أيضاً - شكلاً للنثر تنعزل فيه الجملة داخل الفراغ (وأحياناً ما تشكل مجموعة الجمل كتلة، "المركب" الذهني، كي نستعيد عبارة "كلوديل"): شكل بطيء واحتفالي، يلائم تماماً نصوص

التعليم النظري مثل "تراثيل المعرفة" أو "الغاز" المكتوبة لنقل إلهام معين ونشر درس صوفي وميتافيزيقي رفيع: هكذا يصبح لكل جملة ثقلها وهي معزولة، لتطالب بالتأمل فيها (بل التعليق عليها، مثلما هو الحال مع آيات "الغاز" المائة والسبع)، قبل إعلان الجملة التالية. وفي حين أن النثر هو شكل الصلوات (قارن بـ "صلاة هيرام" التي تلي "الغاز") والتأملات الغنائية، فإن اللغة الرصينة والاحتفالية للآية تضيف بلاغة سحرية على هذه القصائد التي يقترح فيها "ميلوش" على نفسه - وقد انفصل عن "شعراء الطبيعة" وعالم رموزهم "العائمة والعقيمة"^(١٥٤) - أن يعثر على "لغز اللغة"^(١٥٥) والطاقت الغامضة للكلمات كي يطلعنا على المعرفة السامية:

ها هو مفتاح عالم الضوء. من سحر الكلمات التي أجمعها

هنا،

يستمد ذهب العالم المحسوس قيمته الخفية^(١٥٦).

هذا الشعر السحري، الذي يقودنا - في أغلب الأحيان - نحو أراضي "الخفائية" * الخطرة أو الصعبة^(١٥٧) أو التأمل الميتافيزيقي^(١٥٨)، ألا يزال (شيئاً) أدبياً؟ في "الغاز"، القمة الرفيعة والغامضة لأعماله، "يلتقط" ميلوش "معارف" يعتبر تسامياً أكثر دلالة أيضاً من الكلمات التي تترجمها، وأفكاراً تسترد حجاً على الفور في الذاكرة التي تستقبلها^(١٥٩). وها هو كيف يطرح "آدم" - في بداية القصيدة - مسألة "كون-لاشيء":

منح مفهوم الـ "لاشيء" المقدس كي أعلم أن الـ "لاشيء"
وحده يفصلني عما هو كائن وما أكون فيه:

الـ "لاشيء" هو كلمة عرفان بالجميل لـ "المسافرين النبلاء".
هو مدخل ومخرج "المناهة".

مفهوم الـ "لاشيء" هذا، من أين يأتي لي، لي وأنا "حركة"،
وبالتالي مكان وزمان ومادة؟

أنا، الشيء، كيف تصرفت إذن كي أستخرج من فكري عن
الـ "لاشيء" الختم الجنائزي العظيم الفراغ الأسود والثلجي؟

إذ إن الماء الجسدي المكان الزمان لم ينسكب في وعاء فراغ
قديم. و"الحجر" المكان-الزمان لم يُقذف به في فراغ موجود من
قبل. الفراغ مكان. والواقع أن المكان نفسه المحروم من الأثير هو

* إيمان بالقوى الخفية وبإمكان إخضاعها للسيطرة البشرية.

مادة لا تنفصل على نحو ما عن الحركة المطابقة للزمن. لم يكن
للفراغ إذن أن يظهر دون أن تظهر في نفس اللحظة الأكوان.

مكاني الوحيد إذن هو هذا الذي نثت في الـ"لاشيء" سواب
نشوة "جمال" العالم.

وفي آيات "ثرتيلة المعرفة" و"مزموور النضج"، من الممكن أن نجد تسلسل الصور
والرموز أكثر سهولة، وأكثر "شعرية" حقاً، ومن خلالها يصف لنا "ميلوش" المسار
الروحي الذي اتخذته:

إلى البلد الذي يُشرب فيه الحب ببطء، مثل حصان أبيض، من
منايع الامتداد والديمومة^(١٦٠).

ولا يقل عن ذلك حقيقة أن كل هذه القصائد تقع - بعد عامه الأربعين^(١٦١) - على مستوى
لا يخص الفن: وقد أكد "ج. دي بوسشير" على مدى ابتعاد هذا الشعر عن "صناعة الفنان وناظم
الشعر"^(١٦٢). فالأمر يتعلق هنا بـ"رسائل" صوفية، تصدر عن عالم شمسي تتم السيطرة فيه من
الأعالي على كل الشواغل البشرية، على مستوى جمالي أو شعوري: هذه اللغة، التي يصبح فيها كل
اهتمام بـ"التأثير" غريباً، لا تهدف إلى التأثير فينا، ولا إلى أن تجعلنا نفهم بوضوح (ويعلم "ميلوش"
تماماً أن التجربة الصوفية لا تواصلية)^(١٦٣) - بل إلى أن تصل فحسب، في جذور الكينونة نفسها،
إلى هذه الذاكرة العميقة للإنسان، التي أوت إلى "أقطار داخلية تظل دروبها محظورة - بشكل
طبيعي - على الوعي"^(١٦٤)، الذي يشتعل فيه "شمعدان المعرفة الذهبي"^(١٦٥).

"الرجل الذي لم يوقظ فيه هذا النشيد فكرة أو انفعلاً، وإنما
ذكرى، وذكرى موهلة في القدم، سيبحت - من الآن فصاعداً -
عن الحب بحب"

مثلما يكتب "ميلوش"^(١٦٦): فشعره كله يبلغ حد الصلاة.

(٣) عودة متزامنة إلى الشعر الكلاسيكي

وإلى قصيدة النثر : الفانتازيون

إن الشعراء الذين تحدث عنهم هم شعراء الاستمرار والنظام: شعراء القوى الكونية الأبدية أكثر من كونهم شعراء الدوامات وهواجس القلب الإنساني، شعراء الخطابات أكثر من كونهم شعراء البوح، شعراء التركيبات الكبرى لا الإشرافات الموجزة. ولأنهم يقعون خارج المباشر والعابر، فلن يستطيعوا الادعاء- لنفس هذا السبب- التعبير عن عصرهم، وأنهم يستخلصون لنا نكهته الخاصة وإيقاعاته المميزة: وبشكل خاص عندما تكون هذه الفترة هي فترة التسارع والديناميكية غير المتوقعة. لكننا سنشهد- بعد فترة من التكيف، كأنها فترة انتظار تُترجم في الشعر إلى حصيلة سلبية لأعوام ١٩٠٠/١٩٠٨- تشكّل وتحول اتجاهات جديدة والشعر عامة وقصيدة النثر (أيضاً) التي تعاود الميلاد، هنا وهناك، في أوساط الفانتازيين، وأيضاً لدى حاملي لقب الشعر "المباشر" والملموس، حتى قبل أن يستفيد من الاندفاع القوية لحركتي الحدائين والتكعيبيين.

والواقع أنه منذ حوالي عام ١٩١٠^(١٦٧)، تبدّى نمضة قصيدة النثر، وتسمح لنا بالاعتقاد أن الأزمة الحادة التي تحدثت عنها ربما كانت- في حقيقة الأمر- صحيحة بقدر ما كانت حتمية. فقد أعادت قصيدة النثر إلى نفسها، بعد تخلصها- في آن- من وخم الرمزية ووهن الكلاسيكيين: وأيضاً حرية مخاطر التزييف الناجمة عن تواطؤها الخطير مع أنواع أخرى. وهي بمقدورها أن تصبح- والواقع أنها ستصبح- الأداة الممتازة التي ستعبر الأجيال الجديدة بفضلها عن اتجاهاتها العميقة ورؤيتها الأصلية للعالم.

ومن الطريف الإشارة إلى أن تحديد قصيدة النثر يتوافق- إلى حد ما- مع العودة إلى أشكال النظم الكلاسيكية. فالتاريخ الأدبي يكرر نفسه: نتذكر أن أتباع "مالارميه"- الشعراء الأوركستريين وغيرهم- الذين لم يتبنوا الشعر الحر، قد وجدوا في قصيدة النثر، حوالي عام ١٨٨٧، متنفساً من

نوع ما لاندفاعتهم نحو الحرية الشكلية؛ وعلى نفس النحو تقريباً، سيقوم شعراء عام ١٩١٠ تقريباً- "الفانتازيون" الذين عادوا إلى الشعر الموزون- بالعودة في نفس الوقت إلى قصيدة النثر، التي يتم تبنيها كشكل ثانوي، إذا صح القول، قائم إلى جانب الشعر الكلاسيكي من أجل تلقي كل ما سيجعلها تفرق، كل ما سيتأبى على الحدأة، الفريدة، والنبرة الجديدة لهذه القصائد التي يتم التعبير فيها عن أحلام اليقظة الغريبة، وحمى تعب الجيل الشاب: هذا "البوهيمي" الذي تسلط وقتئذ على "الأرنب الرشيق" وحنانات مونمارتر، والذي كان يوزع وقته على الفتيات والمناقشات الجمالية الكبرى ومظاهرات رفض الامتثالية والانشغال بالوجبة التالية^(١٦٨).

واعتباراً من عام ١٩٠٩، ستمكن من قراءة قصائد نثر "كاركو" في مجلة "ريفولوسيون/إستيتيك"، التي سيجمعها في ديوان "عرائز" (عام ١٩١١)، وديوان "إلى ربح الصباح المتشنجة" (١٩١٣).

"من بين المؤلفات المعاصرة، الخاضعة للقوانين الصارمة لقصيدة النثر، والموسومة بعلامة "إشراقات" القاطعة، ما من شيء- باستثناء متاهات "روبير دي لافيسير"- قادني إلى هذا الحد من البعد، عبر المجال المظلم لأحلام اليقظة والشبقية، سوى بعض المقطوعات الصغيرة التي جمعها "فرانسيس كاركو" عام ١٩١٣ في "إلى ربح الصباح المتشنجة"، مثلما يكتب "ف. شابانكس" في تقديمه لكاركو في مجموعة "شعراء الوقت الراهن"^(١٦٩). وعدد من هذه القصائد، التي يدور إطارها المؤلف في الحانات الصاخبة والحانات الحقيبة، يقارب- ليس بدون مخاطر- النثر الوصفي. ويولد الشعر من الإحساس بالغموض المحيط، من هالة عالم الجان الغريب الذي أحياناً ما يُجمل وقائع منفرة: فهذه الخمارات، وهذه الأماكن الرديئة تصبح مداخل الحلم والهروب "لا يهم إلى أين خارج العالم". ويتلاشى الديكور الحقيقي، ويفقد صلابته: "يهبط السقف بالتدرج: إنه متحرك وخرافي. وتتأرجح كتلته الثقيلة، و- معها- كل المنزل الملبّد بالغموض"^(١٧٠). ولاشك أن الشعور بالغموض المديني، وأيضاً خليط الرغبات الغريبة، والضيق النفسي، والضجر في قلب اللذة، يعود بشدة إلى "بودلير"؛ وقصيدة مثل "مناخ الحلم" ربما تدفعنا إلى أن نتذكر بشكل زائد قصيدة "دعوة إلى السفر"^(١٧١). لكن ربما يكون محجفاً ألا نعترف أن باريس "كاركو" ليست باريس "بودلير"، وأن إرادة "الحدأة" تتخذ- هنا وهناك- مظاهر مختلفة للغاية. لكن موضوع الذكرى والندم- البودليري إلى حد بعيد- يتخذ لدى "كاركو" نبرة شخصية إلى حد كبير، مرتبطة بشعور حاد بهروب الزمن والشباب الضائعين نهائياً: مثلما في "الذكرى" و"فينوس مفترق الطرق":

فينوس، إن عريك العاجي، السام والمزهر بصور رمزية، يطرد
أصائلي الشتوية الطويلة. كم من اللحظات قضيتها، أمام النار التي
تحمر، وأنا أتذكر وجهك وضحكك الكبيرة الصامته التي تلوي
فمك. لقد ظل اليوم الضبابي معلقاً في الهواء، وأحياناً ما كانت

صرخة القاطرات، المتصاعدة من النهر، توقف حياتي^(١٧٢)..

واليوم أيضًا يهتم "كاركو" بقصيدة النثر: لقد خصص - بالفعل - مقالين لاستدعاء أسماء أساتذة النوع: برتران، بودلير، لوتريامون، مالارمي، دون أن ينسى فيرلين ولافورج^(١٧٣). ومما يدعو إلى الأسف أنه سها عن أن يحدّثنا عن محاولاته الخاصة، وأيضًا عن قصائد صديقه "روبير دي لافيسير" الجميلة بشكل غريب: لكنه أعلن - في موضع آخر وبقوة - عن إعجابه بمؤلف "متهات" و"حرمات إلهية"، فيما ذكر لنا بعض التفاصيل عن شخصيته الغامضة. فاعتبارًا من علم ١٩١٣، قدم كاركو "كلوديان" في مجلة "فيرليه بروز" ضمن الشعراء "الفانتازيين"، إلى جانب "أبولينير" و"توليه" و"بيللوران": فهو - على ما كتب - "يملك خيالًا حادًا ومرضيًا دائمًا، ولأنه عثر على طريق الفراديس الاصطناعية، فهو لا يبالي بالانحطاط إلى سعادتنا الإنسانية المتواضعة"^(١٧٤). إن "كلوديان"، أي "لافيسير"، كان معيّدًا مع "كاركو" في ليسيه "آجان"، وهو الذي أرسل نثريلت بهذا التوقيع إلى "لافالانج" و"بوزي" و"كتابات فرنسية"^(١٧٥). وقد نشر نفس العدد من "فيرليه بروز" أبرز قصائد متميزة لكلوديان: من بينها قصيدة "حياة" التي تصف وجودًا متوهمًا يتأكله شر غامض: "هكذا يتشكل عالم خيالي ومحدد بشكل سيء حوله، عالم هو مركزه، وجذره هو هذه الغريزة المضطربة والسيئة التي يحملها في روحه .."^(١٧٦). وفي "بوهيمية فنان" و"من مونمارتر إلى الحى اللاتيني"، يقدم لنا "كاركو" تفاصيل أخرى عن صديقه الغريب: "كان يبدو أنه ينبثق فجأة من "حياة أخرى" دائمًا، و"من عالم آخر"، مثلما يكتب^(١٧٧)؛ وعلى نحو خاص ما يضيء - في يوم فريد - الإنسان والقصائد في آن: "ذائقته الخفية وشغفه بالعاهات ووجود مدينة كبيرة، قاده في كل مكان حيث يضطرب ويتجمهر ويهتاج - في ضيق رهيب - الإنسان الذي نخرته رذائله، وقد كتب فيما بعد، بمعرفة عميقة بالأوساط المستعصية على الاختراق، قصائده القصيرة المفعمة بالعذاب الأليم"^(١٧٨). ولاشك أن الكثير من كتابات النثر ستكرس - ابتداءً بالحقبة السيريالية - لـ "الحديث العجائبي" وغوامض الحياة الباريسية^(١٧٩)؛ لكنني لا أعتقد أن هناك من نجح بشكل أفضل من "لافيسير" في أن يوحي - في آن - بالحياة الغامضة والغريبة للمدن ("من ملتقى طرق إلى ملتقى طرق أصل إلى ممكن الحياة الخفية، إلى قطب المدينة المحجوب"، مثلما يقول في "متهات")^(١٨٠)، والأعماق المضطربة لقلب إنساني: ثمة هنا حقًا - حسب تعبير "بودلير" - "سحر إيجائي يحتوي، في آن، الشيء والذات، العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه". ولا يمكن لأية اقتباسات أن تعطينا فكرة عن الدور المثير للقلق، والشعور بالجهول الخطير الذي تتوفر عليه من هذه الرحلات الدهليزية "في المدينة الأخرى"^(١٨١)، هذا الغوص نحو هدف "يكمن أبعد من أي فضول ومن كل ألم، في مكان ما أسفل - أعمق مما وصل إليه رصاص المسبار"^(١٨٢)، هذه الانحدارات التي يبدو أنها تقودنا، أحيانًا، "نحو لعنة النار الأصلية"^(١٨٣)، والتي تقطعها - هنا وهناك - صرخة تراجيدية: "نحتاج، في كل لحظة، إلى كون .. فلينفجر الموت ويكشف وحدتي"^(١٨٤). ويمكن - على الأقل - أن نقل الإحساس بالفن المتمكن للغاية للكاتب عندما نورد هذه القصيدة بكاملها،

التي "تشهد في آن على صرامة حادة وسحر لفظي بلا نظير"، مثلما يقول "شابانيكس":

أنا ستيل، التي كانت تهبط الشارع، عبرت وسارت بمحاذاة الرصيف. وأنا كنت أنصت لجرس محطة القطار، الذي كان يندق، على بوابة ضخمة غريقة في الشفافية البنفسجية والزرقاء، يصنخب أكثر من أجراس "والبورجي". كانت الدقات الغريبة تهمز واحدة واحدة؛- وانتظرت عبثاً أن يحدث شيء؛- أما العابرة، فقد مستني بمعطفها، لكنني لم أكن أعرف شيئاً عنها، ولا أنها تُدعى أنا ستيل، ولحت فقط وجهها المتجدد الرديء، نظرة عاهرة أو مدلّكة نخرتها الرذيلة، وأشاحت عني في الحال.

كنا بعيدين للغاية .. وأخريات ألم يكنَّ محبطات تحت المراسم العاكسة، مجروحات بطريقة أقل وحشية بلاشك؟ في حديقة منازل وشوارع، وأعمدة مزخرفة بشخصيات مقدسة، حديقة قمرية مع ذلك، يا إلهي! والنداءات المبحوحة للتراموايات مثل صرخة الطواويس على العشب، والرجال الصُّم المهرولون، وألف نار نجمية.. لم تكن لديّ أذنان سوى لقيثر الليل الغريبة، لهذا الليل الكهربائي الرقيق: هن أيضاً هل سيسمعن؟ وعلى أية أسرة يتمددن، وفي موت أي صمت، سيسلمن لليل؟

هكذا، ما الذي كان بمقدوري أن أعرفه من ألوهيتهن؟- ثملاً من أجل حياة لعزلتنا، لم أبحث أبداً عن أنا ستيل بين رفيقاتها، اللاتي، حول محطة القطار الأرضية وتحت الماسات المفقودة من السماء، كنَّ ينثرن في السر قلب بيرسفون.

نرى هنا أية صور، وأي سحر تحوُّلي يجعلون محطة باريس وعاهرات شارع "لاشايل" الكبير، والديكور الخرافي و"آلهة" أسطورية حديثة^(١٨٥)، تعرف- هي أيضاً- لحظات صاخبة ..

وفضلاً عن ذلك، يُدكرنا "لافيسيير"- من نواح أخرى- بالفاكهة العلمية الغريبة لواحد من قبيل "جاري"؛ ومصادثاته مع العدد الذي يصحبه "المركب الفريد" لمشتقاته الإسمية^(١٨٦)، وأيضاً قصيدة "رحلة" في "عالم الكميات المتخيَّلة"^(١٨٧)، التي تقدم لمحات حول إمكانية فانتازيا جديدة، ينتعش فيها التجريد بحياة مقلقة، وحيث سيصبح العالم الرياضي- حسب صيغة "جاري"- عالماً آخر "إضافياً لهذا العالم"^(١٨٨).

و"لافيسيير"- الذي كان يهتم بشكل كاف بقصيدة الشر إلى حد التفكير، في نهاية الحرب،

في أن يخصص لها مختارات^(١٨٩) - يبدو، رغم هذا، أنه انصرف بالتدريج عن هذا الشكل؛ ولا نجد عام ١٩٣٣، في "حرمات إلمية"، سوى قصيدتي نثر جميلتين للغاية^(١٩٠)، إلى جانب قصائد أخرى ينحو شكلها نحو الآيات. وقد مات الشاعر بشكل تراجمي بعد ذلك بأربعة أعوام، عندما صدمته شاحنة في شارع "فيرساي". ويمكننا القول إنه كان - إلى حد ما - رائد شعر نثر جديد، حديث وسيريالي في آن - إذا ما وافقنا "أندريه بريتون" على أن السيريالية هي النقطة التي يختلط فيها الواقع بالحلم^(١٩١) "في وحدة مظلمة وعميقة".

لكن الاتجاهات التي ستجدد الشعر حقاً، سنهاها تبدئاً لدى بعض الشعراء الذين يمثلون - حسب قول م. ريمون - "جناح الفانتازيا الأمامي"^(١٩٢)، والذين من الأصوب، في واقع الأمر، أن نسميهم "مجموعة أبوللينير"^(١٩٣). فإذا ما كان "أبوللينير" و"سالمون" و"جاكوب" قد خالطوا شعراء "الأرنب الرشيق"، وإذا ما سمعنا أحياناً نغمة فانتازية تتردد في شعرهم، سوداوية وساخرة، فلا يقل عن ذلك صحة أن موقفهم الجمالي مختلف للغاية تماماً؛ فبينما يبدو الفانتازيون، فيما يتعلق بتقنية الشعر، محافظين (بل يمكننا القول إنهم رجعيون، ماداموا يعودون إلى الشعر الكلاسيكي^(١٩٤))، يتقدم "أبوللينير" وأصدقائه إلى الأمام، ويسعون إلى خلق أشكال شعرية جديدة، تلك التي تحتملها الروح الجديدة. وفي نفس الفترة التي يتحول فيها مفهوم الشعر، وسير التطور في اتجاه الحداثة والتكعيبية، ستجد التقنية الشعرية نفسها وقد انقلبت أوضاعها.

(٤) من شعر الواقع إلى الشعر الحدائي "دورتان" وشعراء الملموس

شعر الحياة الحديثة :

أبوللينير ، مارينيتي ، سندرار

القطيعة مع "لعبة الأبيات القديمة"

حوالي عام ١٩١٠، كان ثمة وقت قد مضى على رد الفعل ضد الرمزية، ضد ما تنطوي عليه مما هو "عقلي" بشكل زائد، ومبتعد إلى حد بعيد عن الحياة، وعلى السعي إلى إعادة الشعر نحو الواقع الحقيقي والثقيل. ونذكر أن "جيد" قد قدم المفهوم والمثال لشعر الواقع والأحاسيس هذا. لكن حركة "الحداثة"، التي انطلقت من هذا الاتجاه، ستذهب إلى أبعد من ذلك، بهدف خلق شعر الراهن، شعر حديث للغاية من حيث الإلهام والشكل. شعر الواقع، وشعر حدائي: مرحلتان في المسيرة نحو روح شعرية جديدة؛ ونشهد- في نفس الوقت- إصلاحًا عميقًا للكتابة.

شعر الواقع . "دورتان" وشعراء الملموس

نفكر- بشكل لا يُقاوم- في "جيد" وما باح به حول تأليف "موت الأرض"، عندما نرى في أية ظروف أحس "أندريه نبفو" (دورتان) بالحاجة إلى استعادة الاتصال المباشر بالواقع الملموس: "ما أزال أرى نفسي مرة أخرى، مثلما يقول، وقد تخلّيت عن كل وسيط عند الخروج من طفولة مريضة، مشبوبة ومنطوية على نفسها، محاولاً أن أحقق مع الأشياء، بقدر ما تسمح لي قواي،

اتصالاً قوياً، محدوداً بلاشك، لكنه مباشر ومطلق^(١٩٥). اتصال مباشر: أي أن الأمر كان يعني استبعاد كل المفاهيم، كل المعطيات المجردة التي تدخل المعرفة الثقافية بينها كوسيط، مثل شاشة، بيننا وبين الأشياء. هي مهمة نزع الثقافة التي سيحددها "دورتان" بهذه الطريقة عندما سيكتب مقدمة كتابه الأول عام ١٩٣٨، "الرحلة الضرورية" (كتب بين عامي ١٩٠٠ و ١٩٠٥): "أننعكس بلا أي وسيط الآثار التي يطبعها العالم على الإحساس والروح"^(١٩٦).

ويدهي أن محاولة كهذه لا تنطوي على أصالة الرؤية فحسب، وإنما أيضاً أصالة التعبير. ويجدد "دورتان" - الذي يكتب نثرًا - تقنية النثر الوصفي: فكيف يستعيد لنا الإحساس بكل عنفوانه، في الحالة الوليدة تقريباً، يلجأ إلى أحرأ الأساليب: فالعدد والاستعارة والإضمار والجارورة وتقليص التعبير يعالجها هذا الأديب المبتدئ بمهارة مذهشة. لكن الحيوية هي أكثر السمات إدهاشاً في الأسلوب المبتور، "المنثور" عن عمد، بل الأشبه بالحجارة^(١٩٧). ولنحكم عليه من هذا النص الذي يُعاد فيه رؤية منطقة "كليرمون فيران" من أعلى الكاتدرائية، لا من خلال الذهن، وإنما بطريقة تأثيرية، مثلما تبدو للعين قبل أن يتدخل العقل لترتيب الأحاسيس:

مضلعة، مضلعة، مشطوبة، مخططة، مبقعة، منقطة، حشد بلا حدود، رؤيا هائلة من تفسيرات صغيرة لا حصر لها تظهر فجأة دفعة واحدة. أخضعتني للحظة. وقد أسرت العين، لتوسّع بنفسها بؤبؤي؛ وفي أذني اللتين تتسعان، تلج مسافات غريبة يحك طرفها الآخر سطحها بهلج. يا لها من أكداس مذهلة! شذرات من أصفر، انكسارات خطوط، زوايا سوداء، خليط أبيض، دوائر حمراء! إنها (اللحظة) تنحس في كل مكان، تنقر، تععض؛ لقد وشمّت، أيتها اللذة، كل مسام جسدي!^(١٩٨)

هذه الحيوية، وهذا البحث عن "مؤثر الصدمة" جديان وحديثان للغاية. ومن ناحية أخرى، نجد في الكتاب جهداً مدهشاً لإعادة اختراع اللغة، وإعادة عجنها، وتنويعها كي يُعاد - على نحو ما، بفعل الإيقاع نفسه، وفي كل حالة - خلق حالة فيزيقية أو انطباع حسّي عضوي؛ إذ إن الجسد يلعب في هذا الشعر - وهو ما نتوقعه - دوراً من الدرجة الأولى. ونعتبر "دورتان" - إلى حد ما - مبدع الشعر الفسيولوجي قبل "آرتو"^(١٩٩). وعلى أية حال، فهذه الرغبة - بمعنى آخر - في "إلقاء كل عناصر الأحاسيس والأفكار والكلمات في البوتقة"^(٢٠٠) تجسد بالفعل (وهو ما سيلاحظه "دورتان" بنفسه عام ١٩٣٨) مساعي التكعيبيين والسيراليين^(٢٠١).

لكن هذا الجهد من أجل إعادة اللغة "إلى مصادرها الحية، لتشويبها، وتحطيمها، وصهرها إلى أن تكف عن الخيانة"^(٢٠٢)، وهو جهد يمكن تطبيقه - من ناحية أخرى -

على الشعر كما على النثر (أستعيد عن قصد تعبيرات "م. ريمون" للحديث عن شعر "دورتان" المنظوم) - يصل بلاشك إلى نثر معبر وأصيل بشكل خاص؛ ويبقى أن نعرف كيف ينتظم هذا النثر، على المستوى الثاني: في تأملات وسرد وقصائد؟ هناك القليل من كل شيء في "الرحلة الضرورية"، حيث اقترح المؤلف على نفسه أن يرحب "بكل طرق التأليف" ^(٢٠٣): "سرديات" (قارن بـ "حكاية")، و"مشاهدات" من الصياد القادم من الألب، "أندريه نبفو" ("في الغابة"، "الصياد الألي")، وتأملات (كل نهاية الكتاب، تحت العنوان العام "ديوان")؛ لكن الإرادة الشعرية بشكل خاص - التي تشير إليها العناوين نفسها ("قصيدة جنائزية"، "قصيدة عاشقة"، "قصيدة قصيرة") لا يمكن إنكارها أيضاً، سواء في طريقة تأمل العالم، أو في التنظيم الشكلي للنثر. ولنسجل - في بادئ الأمر - أن "دورتان" لا يكفي بالوصف الخالص فحسب، لكنه يبدي دائماً الرغبة، التي يمكن أن نسميها كلوديلية ^(٢٠٤)، في البحث عن مغزى لكل مشهد، وفي التوغل في سر العلاقات بين الإنسان والطبيعة، والفكرة المركزية عن التبادل الدائم للطاقة بين الطبيعة والإنسان، الموجودة دائماً في مؤلفات "دورتان" (يتحدث "سينيغال" عن "مدرسة الطاقة" الخاصة به ^(٢٠٥)) هي بالفعل في قلب "الرحلة الضرورية" الذي سيصبح - فيما بعد - الجزء الأول من "عزرو العالم"، عندما سيمنح "دورتان" هذا العنوان الشامل لمؤلفاته: فالطبيعة لا تتخذ كل مغزاه إلا بفضل الإنسان (نرى - في "على الطريق" - المشهد وهو يتفكك إلى "شذرات بائسة" لأنه يفتقر إلى "وجود الإنسان" ^(٢٠٦) - والإنسان "يملك" العالم بقدر ما يسعى إلى فهمه بطريقة عميقة، وعضوية (قارن بـ "العالم الواسع" و"قربان ليلي"). وفي المقام الثاني (وهو - من ناحية أخرى، على الصعيد الشكلي - تطبيق لنفس روح التركيب)، نشعر دائماً لدى "دورتان" بإرادة تنظيم كل من نثرياته في وحدة مكثفة ومندمجة، تملك وحدتها ومعناها الخاص. وإذا ما اعترف بكل الأشكال، وكل الموضوعات، وكل الطرق في التأليف، فإنه يُكْمَل ويُحد من "قانون الامتداد" هذا بـ "قانون مقيد" يُطَبَّق "على العدد، وعلى الجزء، وعلى الكل، على الهدف وعلى الموضوع" ^(٢٠٧). وقصائد من قبيل "على الطريق" و"قربان ليلي" هي قصائد "مركبة"، أي أن جميع التفاصيل "تلعب دوراً" فيها، وتؤدي وظيفتها داخل الكل. بل إننا سنجد - في "الرحلة الضرورية" - قصائد تكشف عن الانشغال بالتأثير الختامي، مثل نهاية المجاز المسمى "إلى اسكافي آتير": "في قلبه يتقدم معاً من" لسن في حاجة إلى أحذية، الرقعة الأخيرة والموت" ^(٢٠٨). وإذا ما أضفنا أن نغمة "دورتان" أحياناً ما ترتفع - مثلما في "القصيدة العاشقة" - إلى أعلى درجات الغنائية، فمن المفيد أن نسجل أن الكاتب الشاب - من أجل تحقيق عمل شعري، ولتجديد الشعر - قد اختار النثر، الأكثر حرية، ومرونة، وحيوية.

وعندما اكتشفت الجماعة "الإجماعية" * - التي كانت قد غادرت دير "كريتي" منذ فترة وجيزة - كتاب "دورتان" عام ١٩٠٨ (على أحد أرصفة نهر السين..)، كان الحماس. شعر الواقعي، شعر الإنسان، ذلك بالضبط ما كان "رومان" وأصدقائه يبحثون عنه: فجميعهم كانوا يعتبرون الشعر، منذ عشرين عاماً، مثلاً يقول "دوهاميل"، "قد فقد في أغلب الأحيان الاتصال بل والإحساس بالواقع" ^(٢٠٩)، ويحلمون بشعر ملموس أكثر وأكثر إنسانية. و"رومان" أيضاً - الذي يكتب مقالاً في "توفيل روفي فرانسيز" حديثة التأسيس، حول "الحيل الجديد ووحدته" - لن ينسى الإشارة إلى "دورتان" بجانب "جاكوب" و"فيلدراك" و"دوهاميل"، ضمن الكتاب الذين "يجب أن يكون الواقعي في عمقه" ^(٢١٠) مقتفين "رامبو" و"ويتمان"؛ وسيستشهد بمقطع من "المرحلة الضرورية"، وأيضاً بهذه الصيغة المرفهة: "الكون، انعكاس للإنسان، حيث يتحرك الإنسان" ^(٢١١)؛ وسرعان ما سيصبح "دورتان" غير قابل للانفصال عن المجموعة "الإجماعية" ^(٢١٢)؛ وهي أيضاً فكرة "دورتان"، وفكرة "رومان" كذلك، التي سترجمها عندما يطالب، عام ١٩١٣، بـ "شعر مباشر" في هذه الكلمات: "إننا نرفض تدخل شاشة العقل المخرد، بين الحياة وبيننا"، موضحاً أن "كل شيء أدبي يثرثر حول الواقع هو استدلال. وكل شيء أدبي يجتهد للتعبير عن الواقع بدون وسيط منطقي، هو مباشر، سواء كان هذا الواقع نفسياً أو خارجياً" ^(٢١٣).

ومن الطريف الإشارة إلى أن مجموعة "الدير"، في رغبتها في الانتماء إلى الواقع، وفي اندفاعها الإنسانية (المتأثرة للغاية بويتمان)، قد تخطت - إن صح القول - مرحلة الشعر كي تصب سريعاً للغاية في أنواع النثر - وذلك مع الجهل شبه التام، رغم مثال "دورتان"، بقصيدة النثر ^(٢١٤). والنثرات "الإجماعية" القليلة التي كرسها "رومان"، على سبيل المثال، لشوارع مونمارتر وسوفلو وهافر ^(٢١٥)، لا تفتقر إلى الشعر، لكنها ستنال بصعوبة اسم "قصائد". وسيتمكن لغيون - في حديثه عام ١٩١٣ عن النثرات التي جمعها "فيلدراك" تحت عنوان "اكتشافات" - أن يكتب أن "هذه التمرينات العذبة والرفيعة هي نتاج شاعر، لكنها تعد بروائي" ^(٢١٦). وهو واقع سيُعترف به "دوهاميل" باسم المجموعة: "لقد بحثنا جميعاً، مع مجيء النضج، عن الاستجابة في النثر أو المسرح أو السرد" ^(٢١٧). فضلاً عن ذلك، فقد تنبأوا بأنهم بلغوا حقبة كان الشعر فيها يتناقص اعتباره أكثر فأكثر مرتبطاً ببعض المقولات الشكلية: ويمكننا القول إن كل ما سيجنيه "شعر الرواية" و"شعر المسرح" (كي نتحدث بطريقة "جان كوكتو") سيكون على حساب قصيدة النثر.

* الجماعة الإجماعية groupe unanimiste: مدرسة أدبية في أوائل القرن العشرين، تقوم على أن واجب الفنان إنما يكمن في التعبير عن الحياة الجماعية. من ممثلي هذه المدرسة "جول رومان" بفرنسا و"دوس باسوس" بالولايات المتحدة.

الحركة الحداثية وتأثيرها على مفهوم الشكل الشعري

لن تلفت الحركة "الحداثية" هي أيضاً الانتباه إلى هذا الحد من خلال قصائد النثر بقدر تأثيرها التحرري فيما يتعلق بموضوعات الإلهام والشكل الشعريين: فلن تتحول مادة الشعر فحسب، وإنما أيضاً تقنيته.

ونجد في بداية الحركة "الحداثية"، مثلما في حركة "الدير"، عودةً إلى الواقعي، وحب الراهن^(٢١٨)، وتأثير "فريهارين" وبشكل خاص "ويتمان": "ويتمان" الذي لم يكن معروفاً في فرنسا قبل دراسة "بالزاجيت" عنه عام ١٩٠٨، وترجمته لـ "أوراق العشب" عام ١٩٠٩، أصبح موضع تكريم لا من قِبَل أدباء "كربت" فحسب - الذين اقتاتوا من أناشيده للواقع والإنسانية^(٢١٩) - وإنما من قِبَل جيل بأكمله ملتفت إلى الحاضر والمستقبل، ووجد فيه ما يغذي طموحاتهم العميقة. ومعه، طالب شعراء هذا الجيل ربة الشعر بالتخلي عن الحكايات القديمة للأسطورة اليونانية، وأن تنغنى بالعالم الواقعي

بأحدث اتصالاته، وأعماله، واتصالات العالم المتبادلة،
قوة البخار، والخطوط الكبيرة السريعة، والغاز والبترو،
انتصارات عصرنا هذه^(٢٢٠).

إنه "ويتمان" الذي يقود تأسيس "مدرسة الحيوية" عام ١٩١٠، من خلال "جيلبو" و"جوسيه"؛ ويحمل بصمته أيضاً بيان "مارينيتي" المستقبلي المدهش، الذي نشرته "فيجارو" في ٢٠ فبراير ١٩٠٩، والذي يقترح على شعراء المستقبل أن يتغنوا بـ "الذبذبات الليلية للترسانات والورش تحت أقمارهم الكهربائية العنيفة، ومحطات القطار الشرهة التي تبتلع الثعابين التي تنفث الدخان، والمصانع"^(٢٢١).

عندئذ، نكتشف شعر القرن العشرين، شعر الآلات، والملصقات، والحياة الحديثة، المضطربة والمختلطة:

تقرأ النشرات والكتالوجات، والملصقات التي ترفع عقيرتها
بالغناء،

ها هو الشعر هذا الصباح، أما النثر فله الجرائد،

مثلما يكتب "أبوللينير" في "منطقة". وبقدر ما سعى الرمزيون إلى الهروب من الواقع اليومي إلى "غابة الحلم والسحر"، بقدر ما سيتحمس الشعراء الحداثيون لمشهد هذا "الآن العميق"، المفعم

بالألوان والجلبة، حيث "علوم نشأة الكون تُبعث في لافتات المصانع"، وحيث "كل الجهات غير الأطلسية تتقدم نحو التوافقات"^(٢٢٢)، وحيث كل شيء حيوي، وفعل، وتسارع. فشاعر الآن "أصبح واعياً بعصره. وهو ضمير هذا العصر"، مثلما سيقول "سندرار"^(٢٢٣). تلك هي الحياة الحديثة التي تم التهليل لها في "منطقة"، وفي "بريكاز" وفي "قصائد مرنة".

ويستدعي هذا الشعر "الحداثي" ملاحظتين: الأولى تتعلق باتساع مستمر لمفهوم الشعر، وبأن شعر الواقع الفظ و"الفعلي" هذا يقود إلى وضع اليد، من خلال الشعر، على المجالات الكبرى المقصورة حتى ذلك الحين على النشر: كل شيء يصبح مادةً للشعر، حتى المنوعات^(٢٢٤)، و"خطاب-محيط":

لم يُخترَ الخطاب-المحيط لكتابة الشعر.

ولكن عندما نسافر عندما نتاجر عندما نكون على السفينة
عندما نرسل خطابات-محيط
نصنع شعراً^(٢٢٥)

ولا حاجة للتأكيد على الاحتمالات وحدها، وإنما أيضاً على مخاطر الاستسهال التي ينطوي عليها رد الفعل هذا على الشعر "الخالص" واللازمي، وهذا الاستخدام للمواد الخام-الذي سينتهي في أغلب الأحيان، مثلما يقول "م. ريمون" عن حق تماماً، إلى أن يسبب نوعاً من السلبية لدى الشعراء إزاء المعطيات الخارجية، وإلى أن يقود البعض ("بول موران" وحتى "سندرار") "إلى أن يكتبوا نثرًا جيدًا متواصلًا، محملاً إلى هذا الحد أو ذاك بالعناصر الشعرية"^(٢٢٦).

والملاحظة الثانية، وأهميتها تأتي في المرتبة الأولى بالنسبة لموضوعي، هي أن شعراً كهذا لن يمكنه الاكتفاء بالإيقاعات المنظمة والتمائلات الكلاسيكية، وهذه البنى المستعصية على الكسر، التي تقع- إن صح التعبير- خارج الزمن: فقد آن الألوان للقطعة النهائية، حسب تعبير "أبوللينير"، مع "لعبة النظم القديمة". ويتفق كل الشعراء الحداثيين على فكرة ضرورة أن تتوافق مع الحضارة الجديدة لغة جديدة، وأن الأشكال القديمة لم تعد تناسب عصر الطائرات، والإيقاعات ذات الترخيم الجوفي، والبالهات الروسية؛ ويطالب "أبوللينير"- في "البيان المستقبلي" عام ١٩١٣- بدم "تركيب الجمل (المُدان بالفعل بسبب الاستخدام في كل اللغات)، والصفة، وعلامات الترقيم، والتناغم الطباعي"، و"النظم والفقرة"^(٢٢٧)، ضمن أشياء أخرى. ولكن، كي نضع أي شيء مكانهم؟ أما "ويتمان"، فقد تنبأ باتساع النشر كشكل شعري حديث، لأن شعر المستقبل

يطوِّع نفسه ليشمل جميع الناس، مع اللعب الحر،
والانفعالات، والفخر، والأهواء، والخبرات، التي تنتمي لهم جسداً

وروحًا- وصولاً إلى الكون عمومًا، وجميع علاقاته في علم الفلك مثلما يصورها لنا العلماء، حتى القرن التاسع عشر المزدحم، الحديث (الشعري بعظمة، مثل أي قرن، وإن يكن على نحو مختلف)، مع السفن البخارية، والسكك الحديدية، والمصانع، والتلغرافات الكهربائية، والمكاوي الأسطوانية- إلى فكرة تضامن الأمم والأخوة وصلات رحم الأرض كلها- إلى سمو وبطولة الجهد العملي في المزارع، والمصانع، والمسالك، والورشي، والمناجم، أو على ظهر سفينة، أو في البحيرات والأنهار- ليخلص إلى أن وسيلة أخرى للتعبير، أكثر مرونة، وأكثر جدارة- تخلق إلى أكثر جنان النثر حرية واتساعاً وقداسة^(٢٢٨).

ولا يستطيع شعراء ١٩١٣ أن يلبثوا هنا- إذ إن النثر، هو أيضاً، لغة معطاة، تملك قوانينها، والأمر يتعلق بخلق لغة جديدة للتعبير عن وقائع جديدة تماماً. فالشاعر الحديث، مثلما سيقول "سندرار"، "وجد نفسه - في مواجهة تعقيد العالم الحديث - فقيراً ومجرداً مثل متوحش يتسلح بالحجارة أمام حيوانات الدغل. وكثيراً ما استخدم لغة المتوحش"^(٢٢٩). وتبدو العبارة صائبة إلى حد بعيد عندما نقرأ- على سبيل المثال- "قطار الجنود المرضى" التي تمثل إحدى محاولات "كلمات بحرية" التي نشرها "مارينيتي": "رائحة المحمومين الحامضة رائحة قبو بول قطرة زيت ساخن عفونة بخور قش- متعفن مستنقع سمن القلي خمر خفيف رائحة فأر درني جناح كرنب- متعفن زنج تومب تومب تانا تانا تانا قفا هو هو هو وهو هات المرضى في طقطقة طقطقة الكرات، إلخ..."^(٢٣٠). ولا شك أن هذه اللعثمات الطفولية تناسب لغة في مرحلة الطفولة؛ وبفس التجاهل القصدي لكل الروابط النحوية والمنطقية التي "تمسك" الجملة، يفتت "أبولينيير"، شبه حاذق وشبه غنائي، "التشابهات واللعب بالكلمات وسيلة غنائية وعلم وحيد للغات كاليكو كاليكوو "كالكوئا" (شراب) "صوفيا" المسكر "صوفي" الكاف "أوفيتزي" ضابط رسمي أيا حيوط "أفيسياندو" "دونا-صول" "دونانيللو" "مانح" يمنع عن خطأ سفينة حربية..."^(٢٣١)

وعندما تُفكك اللغة، وتفتت إلى عناصر بسيطة (أسماء بشكل رئيسي، على الأقل بالنسبة للمستقبلين الذين يلغون الصفة والفعل)، فكيف يُعاد بناؤها؟ ونرى أن مرحلة الشعر الحر، الذي يمثل فيه كل بيت جزءاً من الجملة، قد تم تخطيطها بالفعل؛ لكن، وبالطريقة نفسها، تم تخطيط مرحلة النثر "المطرد"، الأفقي، حيث يتم أسر الكلمات في أسمنت أدوات الربط، وحروف الجر والأفعال، لتشكل تجميعاً من الكتل البنينة بصلابة، حيث يتتالى المعنى من جملة إلى أخرى. ويتم حذف كل ما هو نحوي وما هو مجرد: تبقى أسماء متجاورة، وأسماء ملموسة، ملونة، مصورة، وأحياناً ما يسمح التنظيم في أبيات بعزل العناصر المختلفة التي- بتقديمها بهذه الطريقة- تهتز أمام أعيننا مع محافظة كل

عنصر على فاعليته وكثافته:

أسلحة بربرية

أكاليل من ريش نسور عقود من أسنان الأسد الأمريكي أو
مخالب الدببة

أقواس سهام التوماهوكيين

موكاسانيون

أساور من حبوب ومصنوعات زجاجية^(٢٣٢)

وأحياناً، على النقيض، بإدماج عناصر مختلفة في بيت واحد، تنتشر في مُركَّب واحد- مثلما في هذا
"البيت" الذي يلي الأبيات السابق ذكرها:

سكاكين السِّلْخ غَدَّارة أو اثنتان من طراز قديم ومسدس من
حجر غابات الطَّي الضخم والرنة ومجموعة كاملة من حقائب
صغيرة مطرزة لوضع التبغ.

(نرى التأثير الناتج: هذه الأكداس من الأشياء الغريبة تُلتَقَط في نفس الضوء، وتشملها نظرة
واحدة).

وانطلاقاً من ذلك، يؤلف الشاعر، موازناً بين الكُتْل، ومجاوراً الأحاسيس والحقائق النفسية أو
الفسولوجية ومصادماً بين الصور؛ ويُعاد تكوين الواقع المتشظي لا في جُمْل نثر، وإنما في أبيات لا
يتدخل فيها أبداً أي حساب للمقاطع اللفظية:

أيا باريس

من الأحمر إلى الأخضر يموت الأصفر كله

باريس فانكوفر هيرمنتينون نيويورك والأنتيل

تنفتح النافذة مثل برتقالة

فاكهة الضوء الجميلة^(٢٣٣).

وفي هذه التقنية الجديدة، يظل "سندرار" المؤسس والأستاذ (رغم احتقاره المعلن لـ "الفن"،
ورغم أنه يصف قصائده بأنها "وثائقية")، ويبدو حقاً أن "أبوللينير" لم يفعل سوى متابعة هذا
الطريق المفتوح الذي- فضلاً عن ذلك- ربما قاده إلى التيه وإلى تجاهل أندر مواهبه^(٢٣٤). وأياً ما

كان الأمر، فينبغي التشديد على مدى ما قاد إليه هذا الشعر الحيوي الجديد (الفاعل بمؤثرات الصدمة، وصدام الكلمات، والإيقاع المهتز كأنه يلهث) والبصري، من تحويل عميق لمسألة العلاقات بين الشعر والنثر: وهو ما يهمني هنا على هذا الصعيد.

والمهم بشكل خاص الإشارة إلى ميلاد ما سيميه "أبوللينير" الغنائية البصرية^(٢٣٥) في هذه الحقبة: لا يتعلق الأمر فحسب بالمكانة الممنوحة للواقع المرئي، والوصف صارخ الألوان، وإنما أيضًا بمفهوم جديد للشعر، يمكننا القول إنه بصري ومكاني؛ وسأضرب مثلاً له بما فعله "سندرار" حينما نشر "نثر ما وراء سيبيريا" في شكل ورقة مطوية ارتفاعها متران (ومزينة برسوم ذات "ألوان متزامنة" بريشة "سونيا ديلوني"). وتذكر "رمية نرد" لمالارمييه، كمحاولة لم تكن غريبة عن التأمل في الإعلانات، وكانت ستؤدي - ضمن فكر "مالارمييه" - إلى خلق شكل وسيط بين الشعر الحر وقصيدة النثر. ولا شك أن تأثير الملصق، والتصوير الفوتوغرافي والسينما، سيتم الإحساس به، كي نقصر على المجال الأدبي بالمعنى الدقيق^(٢٣٦)، لا في طريقة طباعة الصفحة المطوية فحسب، وإنما أيضًا في بنية الكتابة نفسها؛ لكن ينبغي إضافة تأثير الفنانين التشكيليين، الهام للغاية وقتئذ، إلى (باقي) المؤثرات، وبشكل خاص في حقبة أحس التصوير الزيتي فيها - شأنه شأن الشعر - بضرورة خلق لغة جديدة: ومن الضروري أن نتساءل إلى أية اكتشافات شكلية أدت التكميلية الأدبية.

(٥) التكعيبية الأدبية ، بداياتها ، وجماليتها تحول البنس الأدبية

تجدد قصيدة النثر بفعل الأفكار التكعيبية جمالية قصيدة الشيء

يعلم الجميع إلى أي مدى تأثر الشعراء الشبان الفانتازيون والحديثون بالتصوير الزينتي؛ لا بسبب المصادفات أو اللقاءات أو الميول الفردية، بقدر ما هو بتأثير إحدى هذه الحتميات الداخلية التي تلقى بحيل كامل نحو ما يمكن أن يغذي حاجاته العميقة بشكل أفضل. وفي حين أن الجيل الرمزي كله، المفتون بفاجنر، كان يعلم بشعر "موسيقى"، كان جيل ما بعد الحرب - (الذي بدأ بالفعل، وهو أمر دال، في زعزعة "المفانن" الانطباعية لديبوسي، ليتحول نحو الأشكال الأوضح والأكثر تحديداً لرافيل) - يبحث عن توجهاته لدى الفنانين التشكيليين، ويتوجه نحو شعر بصري أكثر. وأقام الشعراء الشبان علاقات وثيقة مع فناني الطبيعة التشكيليين، بيكاسو وبراك ودوران.. (بل إن بعضهم، مثل "ماكس جاكوب" يتردد بين شكلي التعبير، الشعر والتصوير الزينتي)؛ وفيما بعد، سيكتب "سالمون" و"سندرا" و"ريفيدي" مقالات أو كتيبات تعليقاً على أعمال الفنانين التكعيبيين؛ وفي النهاية، سيصبح "أبوللينير" عام ١٩١٣ - بكتابه "الفنانون التشكيليون التكعيبيون" - منظر الثورة التصويرية. ووفقاً لهذا الكتاب بالتحديد، يتضح أن الشعراء والفنانين، بالنسبة لأبوللينير، يملكون قضية مشتركة: "إن الوظيفة الاجتماعية للشعراء الكبار والفنانين الكبار، مثلما يكتب على سبيل المثال، هي التحديد الذي لا ينتهي للمظهر الذي تتخذه الطبيعة في عيون الناس"^(٢٣٧). وعندما ألقى "أبوللينير" بنفسه في المعركة للدفاع عن لوحات "بيكاسو" و"براك" و"متزانجيه" و"خوان جري"، شعر تماماً أنه إنما يدافع - في نفس الوقت - عن قضيته الخاصة، وقضية التكعيبية الأدبية.

لكن ما الذي ينبغي فهمه من "التكعيبية الأدبية"؟ إنها أيضاً إحدى التعبيرات المشوشة التي يستخدمها البعض دون اهتمام بما يمكن أن تعنيه بالتحديد، فيما ينفي البعض الآخر عنها أية دلالة. غير أنه لا يمكن إنكار أن رد فعل الفنانين ضد الانطباعية، ورد فعل الشعراء ضد الرمزية، يتخذان نفس الاتجاه، ويخضعان لتحولات متماثلة: وإذ توحدوا في إرادة العودة إلى الحقيقي، إلى الشيء، احتجاجاً على عالم الانعكاسات، والمظاهر المتغيرة والرموز الذي سحر أسلافهم، ينتهي الفنانون والشعراء - بشكل مفارق إلى حد بعيد - إلى إبداعات مستقلة تماماً عن الواقع الخارجي: لم تعد "اللوحات - الأشياء" و"القصاصد - الأشياء" تنحو إلى تمثيل الواقع، بل إلى أن تصبح إبداعات فنية موجودة في ذاتها، لا توحى بأي شيء آخر سوى مبدعها أنفسهم^(٢٣٨). و"بما يمايز التكعيبية عن التصوير الزيتي القديم، هو أنها ليست فن محاكاة، وإنما فن مفهوم يميل إلى التسامي حتى مستوى الإبداع"، مثلما يكتب "أبوللينر"^(٢٣٩). وهي - بالضبط - الفكرة التكعيبية التي سيطبقها "ريفردي" على الشعر عندما سيقرر - عام ١٩١٧، في "دراسة الجمالية الأدبية" - أن على الفن ألا يخضع للواقع، ولا ينبغي أن يتطلب من الحياة "سوى عناصر الواقع الضرورية له"، وصولاً بذلك إلى "عدم نسخ شيء، وعدم محاكاة شيء، وخلق عمل فني لذاته"^(٢٤٠). فالفنان - تشكيمياً كان أم شاعراً - إذ يفكك عناصر الواقع ثم يعيد تجميعها في "محاولة لإحلال حقيقة الروح محل حقيقة المعاني"^(٢٤١)، يظهر موقفاً فعالاً وبناءً بشكل فريد.

ورغم هذا، فالبدهي أن التقنيات الخاصة بالتصوير الزيتي، فن المكان، والشعر، فن الزمن، ليست متماثلة رغم أن الأفكار الكبرى الموجهة واحدة. وهنا يمكننا - فيما أعتقد - إجراء معارنة فريدة تتعلق بهذا "البعد الرابع" الذي يتحدثون عنه كثيراً، في هذه الحقبة، في الأوساط التشكيلية (على إثر أعمال إينشتاين، بطبيعة الحال). هذا البعد الرابع الذي يمنحه "أبوللينر" تفسيراً ميتافيزيقياً مبهماً للغاية^(٢٤٢)، يجعلنا نتساءل عما إذا كان ينبغي أن نرى فيه، في المجال الجمالي، جهداً يقوم به كل فن للخروج من المقولات التي سُجِنَ فيها حتى ذلك الحين، كي يكتسب البعد الذي يفتقر إليه: فالتصوير الزيتي، فن المكان، يضم إليه الزمن؛ والشعر، فن الزمن، يضم إليه المكان. والواقع أنه يمكننا الاعتقاد أن الفن التكعيبى لا يفترض فحسب تقديم البعد الثالث (حجم الأشياء) على قماش اللوحة ذي البعدين، وإنما "البعد الرابع" في نفس الوقت، أي الدومومة: فلماذا، مثلما يكتب "جليز" و"ميتزنجيه"، لا يلتف الذهن "حول الشيء ليلتقط عدة مظاهر متعاقبة، وقد انصهرت في صورة واحدة، ليعيد بناءها في الدومومة"^(٢٤٣)؟ هكذا يصور التكعيبيون - بشكل متعاقب على قماش اللوحة - المظاهر المتعددة للشيء الواحد، مرئية من زوايا مختلفة. وعلى النقيض، فإن الشعر، فن الزمن - مادام مرتبطاً، مثلما ساد الاعتقاد حتى هذه اللحظة، بقراءة متتالية بالضرورة - سيسعى إلى أن يستعير من التصوير الزيتي طابعه المكاني والتزامني. ولن أشدد على المظهر الميتافيزيقي لمثل هذه الطموحات، التي يمكن القول إنها تهدف إلى خرق القوانين الظاهرة للواقعي لضبطه بشكل أفضل في كليته؛ لكن المثير أن نرى مدى ما وصلت إليه ومدى تحويلها للبنى الأدبية.

ولأن الشعر يُكتب - طباعياً - على الورق، فإنه يمتلك بالفعل شيئاً ما مكانياً، سيتم السعي للتأكيد عليه إلى حد الرغبة في صدم العين شأنها شأن الدهن، بتنظيم عناصر القصيدة على الصفحة مثلما قد يفعل الرسام عندما يملأ قماش لوحته: وعندما سيكتب "ريفيدي" قصائد من قبيل "مكان"،

النجمة الهاربة

الكوكب في المصباح

اليَد	السَّماء
تمسك الليل	تمددت على
بخيّط	الأشواك

قطرات دم تصطك بالحائط.

وريح المساء

تخرج من الصدر^(٢٤٤)

سيرير تجدييدات طباعية كهذه بـ "الحاجة إلى الكل الجديد ملء الصفحة التي تصدم العين منذ أن صنع الشعر الحر إطاراً ممتلئاً بشكل غير متماثل"^(٢٤٥).

وعند الذهاب إلى أبعد من ذلك، سنصل إلى "الخلاصة متعددة المستويات" الشهيرة لنيكولا بودان، هذا المجدد صديق "أبوللينير"، الذي وصف "أبجيريته" و"لابراشوري" تقنيته البصرية بشكل خالص في بادئ الأمر (قبل أن تصبح "متعددة الأصوات"^(٢٤٦))، التي كان ينبغي - مثلما كتب أحد النقاد - أن "تعيد تشكيل الوحدة الذهنية لدى القارئ مثلما تحدد نقطة في المكان استناداً إلى القيمة العددية لثلاثة محاور متعامدة"^(٢٤٧). وإزاء هذه الحسابات الرصينة، يمكن لـ "القصائد المرسومة *Calligrammes*" لأبوللينير - التي "ترسم" على الصفحة "المنظار"، و"اليمامة المطعونة بخنجر" أو "الإكليل" - أن تبدو تحيلات بلا حصيلة ذات بال، لكنها - رغم هذا - معبرة عن هذا الاتجاه في الكتابة الموجهة للعينين، التي ألهمت من قبل بعض نصوص "رمية نرد".

وينبغي ملاحظة أن التخطيطات "الإجمالية" تتيح التقدم "المتزامن" للعناصر إلى القارئ، التي لم يستطع الأدب القديم أن يقدمها إلا متعاقبة: عناصر لوحة يحتضنها البصر بلمحة واحدة، انطباعات متعددة ومختلطة^(٢٤٨)، أو أصوات تتكلم في نفس واحد (مثلما لدى "رينيه غيلي"^(٢٤٩)). نجد هنا هذا الأمل القديم في الهروب من المتعاقب، من التدفق الزمني الذي يكمن، مثلما رأينا، في أساس كل شعر. وحتى عندما لا تهرز الأبيات التكميلية طريقة الطباعة، فإنها (الأبيات) - إذ تتوزع

في شكل بعثرات وتجمعات عشوائية للعناصر إلى هذا الحد أو ذاك - توفق بشكل قصدي بسين الأفعال المتباعدة في المكان أو الزمن، وتقوم بتركيب المظاهر المتعاقبة للواقع: على نحو ما نجد من توافق حشن- في "منطقة"- بين الأماكن والعصور:

ها أنت في مارسيليا وسط البطيخ

ها أنت في كوبلانس في فندق العملاق

ها أنت في روما جالساً تحت شجرة زعرور من اليابان

ها أنت في أمستردام مع فتاة شابة تراها جميلة وهي قبيحة.

لا يمكننا إذن القول إن القصيدة "تتلاحق": فهي تشكل كلاً مندمجاً، موضوعاً تتداخل عناصره وتتوحد وفقاً للمنطق الخاص بالقصيدة؛ فحتى غياب علامات الترفيم يلغي أية فكرة تتعلق بالتلاحق المتتابع المعين بالوقفات؛ فالكلمات أو أجزاء الجملة، لم تعد مسلسلة مثل علامات الموسيقى، وإنما متجاوزة بالأحرى مثل بقع الألوان في اللوحة.

والواقع أن أساليب بنائية كهذه بعيدة للغاية عن النثر بقدر ما هي بعيدة عن الشعر الكلاسيكي: فالتوزيعات الفراغية (المكانية) التي تحدث عنها ليست ممكنة بطبيعة الحال إلا مع الشعر الحر (أو، إذا شئنا، مع "عناصر" متميزة، كلمات أو مجموعة كلمات)؛ والنثر - على النقيض، بالضرورة - تتابع، متتالية من الجمل. وقد أشار "ريفيردي" بشكل واضح - في حديثه عن النثر غير الشعري - إلى التمايز الذي يمكن تطبيقه على الفكر الخلاق مثلما على التقنية الشكلية: "يفكر الشاعر - حسبما يقول - في أجزاء مفككة، وأفكار منفصلة، وصور يشكلها التجاور؛ ويعبر النثر عن نفسه ويطور تتابع الأفكار الموجودة، بالفعل فيه، التي تظل مترابطة بشكل منطقي. فهو يلاحق والشاعر يجاور" (٢٥٠).

فهل ستبدو قصيدة النثر - بالنسبة للتكعبيين - تقنية تم تجاوزها وغير قابلة للاستخدام من الآن فصاعداً؟ تثبت لنا الحقائق النقيض، مادام "جاكوب" و"ريفيردي" نفسه قد كتبوا قصائد نثر "تكعيبية" - وأن "جاكوب" نفسه أعلن هذه الصيغة الجوهرية: "في حين أن كل النثرات التي تأخذ شكل قصائد ترفض الوجود من أجل الفوز بالرضاء، فإن قصيدة النثر قد رفضت الرضاء من أجل الوجود. إنها شيء شبيه بلوحة تكعيبية" (٢٥١). وتتوافق قصيدة النثر - من ناحية أخرى، وبالتحديد بفعل نوعها السردى - مع حاجات أخرى مغايرة لحاجات قصيدة الشعر الحر؛ وربما أيضاً يكون من الأسهل "تحديد موقعها" (وهو أيضاً تعبير "جاكوب")؛ أي منحها لوناً ومناخاً خاصين.

المشكلة إذن هي: كيف يمكن للنثر، بشكله المترابط وتوزيعه الطباعي نفسه، وقد بدا محكوماً بأن يقدم تتابعاً، تعاقباً للأفكار المتسلسلة، كيف يمكن أن يصبح أداة فكر شعري، يجاور الأفكار المنفصلة، ويؤلف من خلال تجميع العناصر مثلما يفعل الرسام على قماش اللوحة؟ والواقع أننا نجد

المشكلة المزمنة الخاصة بالصراع ضد الانسياب المتتابع للزمن: هذه المشكلة التي حلها البعض باستخدام الأساليب الدائرية، الموسيقية (المستبعدة هنا)، فيما حلها آخرون بـ "إشراقات" لازمنية، تستمد- في تركيبة جديدة ومكثفة للغاية- عناصر الواقع المتفرقة.

يمكننا القول إذن إن "رامبو" قد حل مشكلة قصيدة النثر التكعيبية من قبل، وإن التكعيبيين مدينون له بيوهر تقنياتهم: والواقع أن ثمة رصداً للوقائع في مجلة "نور- سود" (يمكن، حسب اعتقادي، نسبته إلى "ريفيردي")، يعترف أن "رامبو" قد "خلق بل حدس أيضاً بفن جديد، ببنية أدبية جديدة لم يدفع بها إلى أبعد من العمل غير المكتمل الذي يعرفه الجميع" (٢٥٢).

وإذا ما تذكرنا أن الأمر يتعلق- قبل أي شيء، بالنسبة للتكعيبيين- بـ "تفكيك" عناصر الواقع من أجل "إعادة تجميعها" في نظام جديد (٢٥٣)، لا يقلد أي شيء، وإنما يخلق "شيئاً" فنيّاً، فيمكننا القول إن جمالية قصيدة النثر، مثلما تُدرَك على هذا النحو، ستكون جمالية المتقطع (التي خلقها "رامبو") وجمالية الصورة (مثلما حددها "ريفيردي"). ولن يتم إدراك التقطع بفعل الطباعة، مثلما في قصيدة النظم، وإنما بفعل إلغاء الروابط المنطقية (فـ "الشعر الحديث يطيح بكل التوضيحات"، مثلما يكتب "جاكوب" (٢٥٤))، وبفعل تجاوز الأشياء أو الأفكار المتباعدة والمربوطة بشكل خشن، وبفعل استخدام الكلمات المعزولة وجُمْل بلا أفعال، تتجمع في نوع من الكوكبة الموحية، المشحونة بالإيماءات والصورة لا الأفكار المنطقية. أما الصورة، فضلاً عن استجابتها لرغبة الشعري البصري، فهي توفق- مثلما يقول "ريفيردي" في تصريح شهير له- بين "واقعين متباعدين إلى هذا الحد أو ذاك"، "لم تدرك سوى الروح العلاقات بينهما": ومن ثم، "فإن الصورة إبداع خالص للروح" (٢٥٥). وسيكون هذا المفهوم الخاص بدور الصورة (الذي سيستعيده السيرياليون) أحد ثوابت الشعر الجديد: لم تعد الصورة، والاستعارة- من الآن فصاعداً- زخارف إضافية، محكومة بـ "تجميل" نص شعري، بل أصبحت وسائل للإبداع.

ولا ينبغي أن يغيب عنا أن القصيدة لم يعد عليها أن تكون تمثيلاً للواقع (كوصف أو سرد)، وإنما خلقاً، شيئاً مستقلاً، ما إن نُنْقَل عناصره من الواقع الخارجي، حتى تنفصل عنه للبحث عن واقعها العضوي الخاص بها: "فالموضوع لا يهم، ولا المصور أيضاً"، مثلما سيقول "جاكوب" (٢٥٦). فالقصيدة تتحقق كعالم منفرد، وعليها أن تكفي بذاتها: ويستعيد "كوكتو" نظريات "جاكوب" التكعيبية هذه لحسابه، عندما يكتب أن: "على القصيدة أن تفقد كل الجبال التي تربطها بما يبررها، واحداً واحداً. وكل مرة يقطع الشاعر فيها جبلاً، يدق قلبه. وعندما يقطع الجبل الأخير، تنفصل القصيدة، وتصدد وحدها مثل بالونة، جميلة في ذاتها وبلا أي رابط آخر بالأرض" (٢٥٧). فكيف لا يمكننا التعرف على هذه الفردانية الفوضوية، هذه القصيدة الخالقة للتنافس مع الله الخالق، التي تمثل- كما رأينا- أحد "قطبي" قصيدة النثر؟

وفي حديثه عن هذه القصيدة التي ترتفع مثل بالونة، يضيف "كوكتو": "هل سأعلمكم،

فضلاً عن ذلك، أن الكلمات الغريبة، والنعوت، والمغالة، والتصويرية، تمنعها من الارتفاع؟". نحن بإزاء رفض هنا لكل بلاغة، لكل زخرفة لفظية، و"جمالية الحد الأدنى"، التي ستكون- في واقع الأمر- قاعدة قصيدة النثر وأيضاً قصيدة النظم. فباستخدام أكثر المواد عادية، والوقائع اليومية، وكلمات الاستخدام اليومي، بل حتى الأماكن المشتركة (المستخدمة في الشعر مثلما يستخدم الرسامون التكمييون الورق الملتصق في اللوحة)، سيعيد الشعراء تكوين عالم فريد، مغاير، نشعر فيه بالاغتراب مثلما يشعر المسافرون في كوكب آخر. فلا ينبغي للشعر أن ينبثق إلى هذا الحد من جمال التعبير قدر انبثاقه من نمط الرؤية.

فهل قصيدة النثر الوحيدة التي كتبها "أبوللينر"، "تقد الحلم"، هي قصيدة "تكميية"؟ لاشك أن الانقطاع والمقاربات المفاجئة، والانطباع الخاص بـ "عالم آخر"، هي- بالتأكيد- عناصر ضرورية لهذا "الحلم" الذي نقرأ فيه، على سبيل المثال:

في حقول الريحان كان حيوان الفقمة ينظف الغسيل. سألناه
عن سبب الشتاء المزيّف. ابتلعتُ قطعاً سمراء. ظهرت أوركيز في
الأفق. اتجهنا نحو هذه المدينة ونحن نادمون على الوديان الصغيرة
التي كانت أشجار التفاح تغني فيها، وتصفر ويحمر لونها .. (٢٥٨)

لكن الواقع أنه ليس لدينا هنا قصيدة مبنية بإحكام. وبدلاً من شيء "منظم بقوة، ثمة انسياب، نهر يتبع مجراه، بدون أن تحدد أية ضرورة داخلية نقطة التوقف هنا بالتحديد لا هناك. وسنعود إلى الحلم ودوره الشعري بصدد السيرالية التي تشكل هذه الصفحات، مثلما يقول "آيجيرتيه" و"لابراشيري" "المقدمة الحقيقية" لها^(٢٥٩). هل سأصرح- رغم هذا- أنني أجد لديهما شيئاً واعياً إلى حد زائد، و"شعري" عن قصد إلى حد مفرط، ومصطنع على العموم إلى حد ما؟ هناك أيضاً كثير من الظرف الرمزي هنا ..

ولأن المونولوجات الغنائية إلى هذا الحد أو ذاك، والحكايات الغريبة إلى هذا الحد أو ذاك، التي نشرتها بارونة "أوتينجين" تحت الاسم المستعار "روش جري" في "سواريه دي باري" (التي كانت تديرها مع "أبوللينر") وفي "نور-سود"، لا نجد فيها أيضاً أي شيء "تكمي" بشكل خاص، فإننا مجبرون، في النهاية، على حصر قصيدة النثر التكميية في كاتين: "ماكس جاكوب" و"ريفيدي". والحق أننا أمام شاعرين بارزين، بفعل بياناهما النظرية وموقفهما الفعال، والبناء- في آن- من الكلمات والوقائع الشعرية. ويمكننا إضافة أنهما إذا كانا يمثلان التكميية بامتياز، فهما- لاعتبارات أخرى- رائدان لأدب ما بعد الحرب: فـ "كوب النرد" نُشر، من ناحية أخرى، عام ١٩١٧، ويمتد إنتاج "ريفيدي" الشعري من عام ١٩١٥ حتى وقتنا الراهن. إنه إذن المظهر الجديد للشعر، مثلما وجهته الحدأة والتكميية، الذي سيظهر ويتأكد في الصفحات التالية.

*

(١) يمكن القول إن "استقصاء" لوكاردونال و"فاليي"، عام ١٩٠٥، يكرس لنهاية الرمزية (*Enquête sur la* "ستيوارت ميريل" في نفس الفترة (ذكره M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Corrèa, 1933, p. 133). "من ذا الذي لا يزال رمزيًا؟"، مثلما سأل "إ. جالو" (*littérature contemporaine, Mercure de France*; 1905).

(٢) A. Béguin, *Le rêve chez les Romantiques allemands et dans la poésie française moderne*, Genève, 1937, p. 435.

(٣) جواب على استقصاء "لوكاردونيل" و"فاليي"، ص ٥٩.

(٤) *Mercure de France*, 1905.

(٥) تريد "التكاملية" - حسيما يصرح مؤسسها "لاكوزون" - "التعبير عن الحياة وفقًا للحياة الكونية" (*Enquête* de Le Cardonnel et Vellay, p. 141)؛ أما "الإنسانيون"، فيريدون "استرجاع الحياة في الشعر، مثلما يقول "إ. بونيه" (السابق، في المقطع المشار إليه فيما سبق، ص ٢٩٥). ولا تملك "الطبيعية" و"الإجماعية" طموحات مختلفة تمامًا.

(٦) "إن عام ١٨٩٨ هو توقيت منبئ"، مثلما يكتب "بواز". إنه ينهي - مع القرن التاسع عشر - مرحلة سعيدة نسبيًا، ويؤشر على بداية حياة أخرى، أكثر اضطرابًا وعنفًا. في الداخل، هو استسلام الراديكاليين للسلطة بشكل نهائي، والعودة إلى السياسة المعادية للكاثوليكية، ونقض المعاهدة البابوية، وتطهير الجيش، وقانون العامين، إلخ. وفي الخارج، هو تغير التوجه الشامل، والتفاهم المعلن مع الإنجليز، وسياسة بأكملها هي التي ربما عجلت بالحرب.

"وفي الأدب، هو تاريخ وفاة "مالارميه" وإغلاق صالون "هيريديا"، وبالتالي تشتت الشعراء الذين لم يعد لهم نظرية مشتركة، لعدم رؤيتهم لبعضهم البعض، ولا يفكرون معًا في خلق مدرسة قومية حقًا. وهو ما أدى إلى الارتباك التام للأفكار والقيم" (*Du Classicisme au Symbolisme, Nouvelle Revue critique*, p. 148-149).

(٧) *Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Figuière, 1916, p. 474.

(٨) *La Revue*, 1901.

(٩) إن زوال الأشكال الشعرية لصالح الرواية قد أكد عليه "هـ. دي رينييه" (*Enquête*, p. 300) و"ج. إيكلود"، اللذان "يعتقدان أنها مدعوة إلى استيعاب كافة الأشكال الأخرى" (*Enquête*, p. 301).

(١٠) هو تصريح "مارسيل باستيليا"، أحد أنصار "أونوزيو" (*Enquête*, p. 78)، وقارن بتصريحات "ر. دي جورمون" حول روايات "أونوزيو" بالتحديد (فيما سبق، ص ٢٤٧، هذا الجزء).

- (١١) في العدد الخاص من مجلة **Nouvelle Revue Française** المخصص لشارل-لوي فيليب، في اليوم التالي لوفاته، في ١٥ فبراير ١٩١٠، ص ١٧٩.
- (١٢) **Prétextes**, p. 255؛ وفيما يتعلق بهذا "التعصب" المالارمي، الواضح لدى الناشرين مثلما لدى الشعراء، نذكر هنا الحكاية التي رواها "إ. جالو" في **Les Saisons Littéraires**, L.U.F., Fribourg, 1942, p. 237: "ذات مرة، كتب ج. دي فوازان قصيدة نثر، فانتة فضلاً عن ذلك، وموجودة في أحد دواوينه، وقد عرضها على "مباردروس"، مترجم "ألف ليلة وليلة"، الذي - لغرامه بمالارمي - قال له "بصوته الكهنوتي، وبسمت متعال، إن ذلك لم يعد ما ينبغي أن نكتبه عندما نكون قد تلقينا دروس مالارمي الإلهي، وإن ثمة أسلوباً آخر يفرض نفسه" - وكلّف نفسه عبء القيام بـ "تغيير مالارمي، جميل وبارع على أية حال، لكن "فوازان" - الذي كان متوجساً للغاية أيضاً - اغتاض بلا داع وتشاجرا بعنف. وأعتقد أنهما لم يلتقيا أبداً منذ ذلك الحين". ولا يعتقد "جالو" أن هذه النسخة "المالارمية" قد تم الاحتفاظ بها؛ فسيكون جارحاً ومفيداً أن تتم مقارنتها بالنص الأول.
- (١٣) كتب - في ٢٧ مايو ١٨٩٥ - أن "القافية ليست سوى حيلة طباعية .. فإذا ما كانت هناك كلمة تفرض نفسها لإصابتها، فستكون عندئذ أجمل في نثر موزون حيث سترفع هذه الإصانة من قيمتها" (ورد ذكره في العدد الخاص من **Nouvelle Revue Française**, 15 février 1910, p. 183).
- (١٤) **La Chair de trois gueux** (إحدى قصائد **L'Enclos**, avril 1897, p. 142).
- (١٥) مقدمة "ج. ريفيير" لقصائد ونثرات "آلان فورنييه"، المجموعة في (٤٥) **Miracles** (N.R.F., 1924, p. 45).
- (١٦) **Mémoires de P. Fort**, Flammarion, 1944, p. 83.
- (١٧) **Miracles**, N.R.F., 1924.
- (١٨) خطاب إلى "ج. ريفيير"، في ٢ مايو ١٩٠٩: **Correspondance d'Alain Fournier et J. Rivière**, N.R.F., 1926, t. II, p. 285-286.
- (١٩) **La Partie de Plaisir**, **Miracles**, p. 156.
- (٢٠) خطاب إلى "هنري (آلان) فورنييه"، ٢٢ يونيو ١٩٠٩: **Correspondance**, t. II, p. 305.
- (٢١) "لبأت الآن ليل الصيف الذي لا يحتمل! على الشرفة التي تميل تفتح الحديقة المعتمة باب الصالون الممتلئ بأوراق الشجر الثقيلة؛ لكنهم يشعلون القنديل المتري، هذا المساء، مثل فانوس في مقدمة مركب ضائع، محمل بالحمى والعمور" (**Miracles**, p. 140). ويقول "ريفيير" في رسائله إنه لا يوجد من يواجه "رامبو" و"مالارمي" باعتباره "شاعراً" غير "كلوديل" (٩ نوفمبر ١٩٠٦، **Correspondance d'Alain Fournier et J. Rivière**, N.R.F., 1926, t. II, p. 417).

(٢٢) مقدمة 54 p., 1924, *Miracles*, N.R.F.,

(٢٣) مقدمة 54 p., 1924, *Miracles*, N.R.F.,

(٢٤) 167 p., *Miracles*, *L'Amour cherche les lieux abandonnés*,

(٢٥) انظر 57 p., *Introduction à Miracles*, Rivière,

(٢٦) مقدمة 58 p., *Miracles*,

(٢٧) إنه هو من وجه إليه "آلان فورنييه" "خطابات إلى ب الصغير" (Emile-Paul, 1930) *Lettres au petit B*، حيث نجد - بشكل خاص - قصيدة نثر مكتوبة في ١٠ أغسطس ١٩٠٨، مستوحاة من هي "بعيدة وضائعة" (ص ٤٩).

(٢٨) "أحبك، أيها الحب؛ أنت أخي، وأنت لي مرعى أزرق يفيض بالندى.." (*Le Livre de l'Amour* ، ١٨ قصيدة نشرت في عدد شهر مارس ١٩١١ من مجلة *Nouvelle Revue Française* ، والقصيدة رقم ٥ ص ٤١٩).

انظر أيضا *Le Livre d'Orphée*, mars 1910, et *Trois Poèmes*, en juin 1909

(٢٩) 312-315 p., février 1913, *Nouvelle Revue Française*,

(٣٠) 1909, juin, *Nouvelle Revue Française*, *Cynthia*, *Sur la Tour*, *Isola*, dans la

(٣١) انظر مقال 1909, novembre, *Nouvelle Revue Française*, *Nationalisme et Littérature*, Gide,

(٣٢) 503 p., juillet 1909, *Nouvelle Revue Française*؛ وهذا المقال - مثل مقال "جيد" - حلقة من السجال، العنيف إلى حد ما، الذي وضع "جيد" و"غيون" في تعارض مع "جلوار" ومؤيدي الشعر "القومي" المحتشدين خلف "موريا".

(٣٣) انظر (Figuière, 1911) *Conférence de Gide sur Charles-Louis Philippe*

(٣٤) 65 p., 1909, *Béâl-Gryne*, Bibliothèque de l'occident,

(٣٥) "كانت "بيال-جرين" و"دولورين والأشباح" هما اللتان وضعنا "جان دي بوششيه" بين الرمزيتين"، حسبما كتبت السيدة "سينكلير" في مقدمتها لـ *The closed door de Bosschère* (المنشورة أولا في لندن، بالإنجليزية والفرنسية). وهو تصنيف سهل إلى حد ما، مثلما أشار "س. بوتنام" (*S. Putnam, The World of Jean de Bosschère*, The Fortune Press, 1912, p. 16).

(٣٦) 124 p., 1909, *Béâl-Gryne*, *Dorianède*, à la suite de

(٣٧) 127 p., 1909, *Mirages en été*, à la suite de *Béâl-Gryne*,

(٣٨) وهو يعصف- في "أوهام الصيف"- أغنية الصفارية والشحور، "(عصافير) الزقاق التي تكرر" (Béâl- Gryne, p. 139). إن "جان دي بوسشير"، مثل صديقه "ميلوش"، سيتعلق بالعصافير؛ ونعرف الكتب التي كان سيخصصها لليمام، والطواويس و"الروائع الأخرى".

(٣٩) قارن بـ **Les métiers divins** المنشورة عام ١٩١٣ في Bibliothèque de l'occident ؛ وعلينا أن ندرك أن المهن إلهية، وأن ثمة شيئا إلهيا يكمن في العمل الإنساني.

(٤٠) **Mirages en été**, à la suite de Béâl-Gryne, 1909, p. 130.

(٤١) **The World of Jean de Bosschère**, The Fortune Press, 1912, p. 112.

(٤٢) **Poèmes en prose**, Mercure de France, 1911, p. 6.

(٤٣) السابق، في المقطع المشار إليه سابقا.

(٤٤) السابق، في المقطع المشار إليه سابقا.

(٤٥) **Stances de la Danaé et de l'Amour**, Chanson d'Homme saouï, etc....

(٤٦) **Ceux qui ont faim**؛ فيما تميل قصائد أخرى- على النقيض من ذلك، وهذا حقيقي- إلى السرد.

(٤٧) **Poèmes en prose**, p. 81.

(٤٨) **Poèmes en prose**, Sansot, 1908 (وهي في الواقع أربع أمثولات في مقاطع صغيرة أو آيات).

(٤٩) انظر **Introduction au Choix de poèmes** de M. Burnat-Provins, Figuière, par A.-M. Gossez, p. 16 وسأذكر- في هذا الصدد- أن هناك عدة "شكاوى" في "رحلة إلى اليونان" لموريا، عام ١٩٠٢، تتألف- في واقع الأمر- من أبيات ثمانية المقاطع: "إنه الليل؛ نندفع- في دائرة كبيرة من ماء- من أعماق الماء، القمر- يصعد في هالة، إلخ...". ونجد نفس الميل إلى الوزن في قصائد النثر التي يعثرها "إ. برسوكور" في هذه الحقبة، في عديد من المجلدات الصغيرة. وسنجدها حوالي عام ١٩٠٩ في **Pan** وفي **Rénovation esthétique** وفي **Vers et Prose**.

(٥٠) هذه القصيدة التالية لـ "كتاب لك"، ورد ذكرها في **Choix de poèmes**, p. 165. وتتكون الجملة التي أذكرها من بحرين سكندريين + مقطعين لفظيين ثنائيين. واللازمة نفسها **Balancement et bercement, vertige, fin et recommencement**, المستعادة عدة مرات، يغلب عليها الإيقاع الثنائي في الاستعادة النهائية: **Balancement et bercement, vertige, anéantissement** (مقطعان ثنائيان).

(٥١) حول الكلاسيكية الجديدة، انظر صفحات "م. ريمون" في **M. Raymond, De Baudelaire au Surréalisme**, Corrèa, 1933, p. 111-129

(٥٢) **Melitta** سلسلة مقطوعات صغيرة قديمة، تصف حياة فتاة شابة على طريقة "ب. لوي"، في عدد ١٥

(٥٣) La Phalange, 15 novembre 1908 ؛ وتعلمنا قصيدة "ريان" نتذكر "ب. لوي" و"جول تيليه": "خلال نوم الرجال الثقيل كنت أنصت لصوت البحر، الأعذب من النايات اللبية، وكنت أستضيء بمصباح النجوم، وأتحدث مع بوسيدون".

(٥٤) ذكره M. Fombeure, La poésie de V. Segalen في العدد الخاص من Cahiers du Sud, n° 288, 1^{re} semestre, 1948, p. 206. المخصص لسيجالان.

(٥٥) قارن بمقال "جان لوي" في نفس العدد، Secrets d'un livre sue la Chine: الطاوية- بالنسبة لسيجالان- هي العالم المدرك باعتباره "وهيما وجميلا"، والتوغل عبر الأشياء، وأيضا "التذوق الذي لا يوصف للجمال في هذه المظاهر الحاربة" (ص ٢٨٥-٢٨٦).

(٥٦) Segalen, Introduction aux Stèle, Crès, 1922, p. 6.

(٥٧) السابق، ص ٩.

(٥٨) أشار "ج. جيرمان" - في (Revue de Littérature Comparée (juillet-septembre 1950) - إلى أن "سيجالان" كان يستلهم أفكارا أو مصادر آسيوية أصيلة، من بينها- على سبيل المثال هنا- موضوع الواجبات الكلاسيكية للامبراطور، أو النظرية السحرية للإسم في Nom Caché.

(٥٩) Notes sur Segalen écrivain ؛ عدد خاص من مجلة Cahiers du Sud, 1948, p. 192.

(٦٠) Eloge et Pouvoir de l'absence, Stèle, Crès, 1922, p. 133-134.

(٦١) E. Jaloux, Les Saisons Littéraires, L.U.F., Fribourg, 1942, p. 99.

(٦٢) العدد الخاص من Divan ، المخصص لـ "ب. دروو"، يوليو ١٩٢٥، ص ٤٤١.

(٦٣) طلب "ب. دروو" تدمير الأجزاء التي يتركها، معتبرا أنه "ينبغي للعمل أن يكون مكتملا"، مثلما قال لنا "ب. رينيه" (Le Divan, juillet 1925, p. 382).

(٦٤) Le Divan, juillet 1925, p. 375.

(٦٥) في Revue Naturiste ؛ وفي L'Effort (مهداة إلى "أ. جيد")؛ وظهر أول جزء اعتبارا من مايو ١٨٩٢ في La Syrnix . وأعيد نشر هذه الأجزاء الأولى في Narcisse (وهو العنوان النهائي المفترض) الذي نشر بعد وفاة "جاكسيه" في مكتبة فرنسا عام ١٩٣١، وكتب مقدمته "إ. جالو".

(٦٦) Narcisse, Librairie de France, 1931, p. 277 (نص نشر في L'Effort, mai 1899).

(٦٧) ومن الإنصاف أن نضيف -رغم هذا- أن نثرات "جاسكيه" الأولى قد تأثرت بالمدرسة الرمزية وبنثرات صديقه "سينيوريه" الباذخة (انظر Introduction d'E. Jaloux à *Narcisse*, p. 11).

(٦٨) *Eurydice deux fois perdue*, Plon, 1930, p. 107-108 وتشكل الأجزاء التي أراد "دروو" حذفها الجزء الأول، ص ١١-٣٠ من الطبعة النهائية عام ١٩٣٠. وتنظم هذه الطبعة المقاطع في ثلاثة أقسام، نشرت مجلة *Revue de Paris* الجزء الثاني منها في الأول من نوفمبر ١٩٢٠: وكان "ب. دروو" قد مات في الجبهة عام ١٩١٥.

(٦٩) *Le Divan*, juillet 1925, p. 427.

(٧٠) *Eurydice deux fois perdue*, Plon, 1930, p. 84.

(٧١) السابق، في المقطع المشار إليه سابقا.

(٧٢) السابق، في المقطع المشار إليه سابقا.

(٧٣) *G. de Voisins, Paul Drouot et le roman lyrique*، عدد خاص من مجلة *Le Divan*, juillet 1925, p. 407-411.

(٧٤) قارن بما سبق، ص ٣٥٢، هامش رقم ١٠.

(٧٥) *La Phalange*, 15 janvier 1909؛ ويميز "روير" -بشكل غريب إلى حد بعيد- ثلاثة توجهات في نثر عهده: الطبيعية- "شعر الكونية" (شعر "ب. آدام")- و"الشعر المجرد"، المستمد أيضا من "مالارمي"، الذي "لا يميز إطلاقا بين المضمون والشكل": و"كلوديل"، الذي قد يكون النموذج الأصلي الأكثر كمالا، "ربما استطاع تحقيق مالارمي" (?).

(٧٦) انتقد "ج. رونار" -منذ عام ١٨٩٨، وبعدة- "مدينة ميتة" لـ "أنونزيو"، على "هذه التشبيهات: "بريق الماس .. صاف مثل الماء .. ناعم مثل رمل البحر .."، ويضيف: "لم نعد نستخدم هذه الرثائات منذ وقت طويل" (*Journal*, 21 novembre 1898).

(٧٧) *La Phalange*, 15 janvier 1909 (Conférence-Manifeste sur le Symbolisme).

(٧٨) قارن بما سبق، ص ٢٤٧.

(٧٩) *La Phalange*, 15 décembre 1908, p. 552.

(٨٠) *Nouvelle Revue Française*, juin 1909.

(٨١) قارن- على سبيل المثال- بتأملات "سواريس" عن الفن: "أن تخلق، فهذا يعني معرفة نظام والكشف عنه" (*L'Occident*, novembre 1906).

(٨٢) *Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Figuière, 1914, p. 492-493.

٨٤) خطاب بتاريخ ١٩١٣، ذكره H. Clouard, **Histoire de la littérature française du Symbolisme à nos jours**, A. Michel, 1947, p. 467

Claudel, **Réflexions et Propositions sur le vers français**, p. 86. (٨٥)

٨٦) نشرت "التأملات" في البدء في 1925 في **Nouvelle Revue Française**, ثم جمعت في **Positions et Propositions**, N.R.F., 1928

٨٧) **Réflexions et Propositions...**, p. 10: والواقع (وهي الفكرة التي تبدأ بها هذه "التأملات") أننا "لا نفكر بطريقة متصلة .. هناك انقطاعات، وهناك تدخل للعدم. فالفكر ينبض مثل المخ والقلب" (ص ٩).

Réflexions et Propositions sur le vers français, p. 9. (٨٨)

(٨٩) السابق، ص ١٢.

٩٠) والواقع أننا نجد في النشر أن العناصر الأولية للفكرة مركبة على نحو ما في رقائق متوازية وملتحمة، ومتراصة بالنسبة للعين، وانقطاعا طبيعيا يخل محلها بشكل مصطنع انقسامات منطقية. واليباض الخاص بمرحلة الإبداع لا يتم استعداؤه إلا بعلامات الترقيم التي تحدد المراحل في المجرى العام الموحد للخطاب" (12 p. **Réflexions ...**).

Réflexions..., p. 13. (٩١)

Réflexions..., p. 59. (٩٢)

(٩٣) السابق، ص ٧٣.

(٩٤) فيما يتعلق بـ "هذا التجميع للروائع الذي يمثل فصل في الجحيم"، **Réflexions...**, p. 75-76

Réflexions..., p. 76. (٩٥)

(٩٦) هذان الكاتبان (أول من سعى عن وعي إلى كتابة الشعر نثرا)، ورد ذكرهما ص ٨٨. "يتصاعد نشيد "الملائكة" الحكيم من السفينة الناجية"، عندما بلغت الكتابة هذا المستوى، ولد شيء ما أفلت للأبد من القافية"، مثلما يضيف "كلوديل".

Réflexions..., p. 86. (٩٧)

(٩٨) السابق، ص ٦٥. وفي الصفحة السابقة، ذكر "كلوديل" تعريفه الشهير: "البيت المكون من سطر وبياض هو هذا الفعل المزدوج، هذا التنفس الذي يتمثل الإنسان من خلاله الحياة ويصدر كلمة قابلة للإدراك".

(٩٩) إن بيت الشعر لدى "كلوديل" - مثلما يقول "ريفيير" - "يكشف في لحظة، من خلال طوله وعروضه، الحالة

العميقة لمن يتحدث: إذ مثلما يتنوع اتساع الإيقاع التنفسي مع نوعية الانفعال، فإنه يعتمد وينقبض بالتناوب: فهو يتبع حدود الحساسية الخاصة... (Etudes, N.R.F., 1911, p. 61-62).

(١٠٠) Tête d'or (1890), dan L'Arbre, Mercure de France, 1901, p. 5.

(١٠١) انظر في 15 p. **Réflexions... Remarque sur l'Enjambement** : إن الانقطاع المفاجئ، والكسر الذي يسبق التعدي، يجعلنا نشعر بالتوتر المتراكم على الكلمة التي تلي هذا الكسر.

(١٠٢) هكذا نجد- في " رأس ذهبي " Tête d'or - الأبيات مطبوعة بهذه الطريقة

إذا ما كنتم تعتقدون أنكم رجال، وأنكم -

- رون أنفسكم مرتبكين في ملابس العبيد هذه آه ! اصبر -

- خوا غيظا ولا تحملوها زمنا أطول من ذلك !

(L'Arbre, p. 97).

(١٠٣) Tête d'or, L'arbre, p. 52 ؛ وفيما يتعلق بهذه الأبيات، يفسرها "كلوديل"، خلال محادثة في مقر "الكوميدي

فرانسيز"، بأن الأبيات التي تنكسر قبل النهاية، والتي تضاف لهايتها إلى البيت التالي، تتبع تقطعات النفس" (ذكره R.

Kemp, La Bataille, 22 mars 1945).

(١٠٤) Le Génie de Paul Claudel, Desclée de Brouwer, 1933, p. 269.

(١٠٥) عن هذا المظهر المزدوج لببت الشعر، البسيط والمعقد للغاية في آن، انظر 65 p. **Réflexions...**

(١٠٦) Les Muses, Cinq Grandes Odes, N.R.F., 1936, p. 24 ؛ وتعود الطبعة الأولى لـ "خمسة أناشيد عظيمة"

إلى عام ١٩١٠.

(١٠٧) أصبحت الجملة والعنصر - مثلما يقول "كلوديل" - العناصر الأولية لشعر الحقبة الرومانتيكية،

عندما تحول الشعر (لدى "هوجو"، على سبيل المثال) إلى "مرافعة مشبوبة" (انظر **Réflexions** من

ص ٢٧ إلى ص ٣١). وفي آيات "الروح والماء" - التي سيرد ذكرها فيما يلي - يمكن اعتبار عنصر الفقرة

الشعرية هو: "بعد ... فجأة ...".

(١٠٨) **Réflexions...**, p. 87.

(١٠٩) L'Esprit et l'Eau, Cinq Grandes Odes, N.R.F., 1936, p. 43 ؛ لقد درس "مادول" حركة البداية هذه

بالتفصيل في Le Génie de Paul Claudel, p. 279

(١١٠) "ما يجعل هذه القصائد جديدة"، على ما كتب إلى "ريفيير" عام ١٩١٠، "هو أنها سيمفونيات حقيقية،

تتطور، لا في تعاقب مستمر بطريقة أدبية، وإنما بطريقة أوركستريالية، من خلال موضوعات متشابهة ومفككة" (١٠ ديسمبر ١٩١٠، *Correspondance de Claudel et J. Revière*, 1907-1914, Plon, 1926).

Réflexions et Propositions sur le vers français, p. 85. (١١١)

(١١٢) خطاب من "سواريس" إلى "كلوديل" في ٢٤ يونيو ١٩٠٧، *Correspondance de Suarès et Claudel*, (N.R.F., 1951, p. 103). ونعلم أن أول "نشيد" لكلوديل - "ربات الشعر" - قد نشرته Bibliothèque de l'Occident في كتيب عام ١٩٠٥. ونشرت "الأناشيد الخمسة الكبرى" عام ١٩١٠.

(١١٣) "يمكننا أن نفهم - مثلما يقول "كلوديل" بشكل غريب إلى حد بعيد- أن يرفض قراء الفترة الراهنة التسيوط في هذه النصحاري السستيمتريّة من نوع "لاهنرياد" و"جوسيلين" و"رونويا"، التي تملأ بلا نهاية بالقوافي المتناوِبة، وتبيّض عظام المستكشفين الموتى" (*Réflexions...*, p. 85).

La Muse qui est la Grâce, Cinq Grandes Odes (N.R.F., 1936, p. 128). (١١٤)

(١١٥) على سبيل المثال، ما ذكره Miomandre في مقاله المنشور بـ *"Un lyrique du l'Occident"* (novembre 1905)، وفي دراسته *Nihilisme, André Suarès*, éd. de la Libre Esthétique, 1907.

(١١٦) قارن بما سبق، ص ٣٦٤ من هذا الجزء.

(١١٧) أي قصيدة "فحيمة": انظر 1^ة 24 juin et 1^ة 1^ة septembre 1907, p. 103 et 111 *Correspondance entre Claudel et Suarès*, N.R.F., 1951.

(١١٨) *Correspondance ...*, p. 55 (7 décembre 1905): "أحب النظام الأبدي والحياة مثل قديس"، والنساء الملات المذكورة في *l'Occident* تحت عنوان *النظام ومردضى* في أبريل ١٩٠٦، وحول "الفن": "الخلق يعني المعرفة واكتشاف نظام" (*Occident*, novembre 1906, p. 217).

(١١٩) انظر خطابات "جيد" إلى "كلوديل"، التي ورد ذكرها في *Notes de la Correspondance entre Claudel et Suarès* (N.R.F., 1951, p. 221 et 222). وينبغي الإشارة - في هذا الصدد - إلى أن "سواريس" نفسه كان يعتبر هذا العمل قصيدة تتقدم "في فنزات وإضمارات": هكذا كان يقدمها في *Grande Revue*, 10 octobre 1908 (انظر *Correspondance*, Notes, p. 199).

(١٢٠) "أنا عديمي يكره العدم" (*Correspondance*, 20 janvier 1906, p. 71).

(١٢١) وهو ما سيفصله - في النهاية - عن "كلوديل". الذي يكتب إليه: "يا لها من لعنة عندما يحتاج الفن، وبشكل خاص مثلما بالنسبة لكم، يا صديقي المسكين، الروح كلها والحياة بأسرها!" (*Correspondance*, 3 mai 1907, p. 3).

{ 100.

(١٢٢) وهو أحيانا ما يرفض "أن يكون لديه أي شيء مشترك مع هذا العالم رباعي الأيدي" (20 avril 1909, *Correspondance*, p. 148)، وأحيانا ما يشكو "ما من أحد أبدى أية إشارة حياة" (بعد نشر "ما هو الإنسان")، "إنني أثير الرعب، ولا أثير الإعجاب" (11 mars et 29 juillet 1907, *Correspondance*, p. 99 et 108).

(١٢٣) سيتحدث "كلوديل" عن كتاب "افكار ورؤى" باعتباره "بحرا عظيما متوحشا ومتلاظما لا يضيئه أي فنار" (*Correspondance*, p. 178).

(١٢٤) *Images de la Grandeur*, Jouaust, 1901, p. 225-226.

(١٢٥) *L'occident*, novembre 1905, p. 238. سيدي "سواريس" رضاه، إلى حد كبير، عن مقال "ميوماندر" (انظر *Correspondance*, 7 décembre 1905, p. 55).

(١٢٦) *Grande Revue*, 25 avril 1907, p. 285.

(١٢٧) *La Phalange*, 15 mai 1907, p. 1040. ونرى من هذين المقالين أن كتاب "سواريس" لم يكن - مثلما قال - قد "سقط مثل قذيفة في أعماق البحر" (11 mars 1907, *Correspondance avec Claudel*, p. 99).

(١٢٨) *Correspondance entre Claudel et Suarès*, Notes, p. 219, *Notes sur deux livres*, dans *Grande Revue* du 10 octobre 1908؛ ورد ذكره في

(١٢٩) خطاب "كلوديل" إلى "سواريس"، ٣١ أغسطس ١٩٠٨، *Correspondance*, p. 131. وقد نشرت قصيدة "درع فلت البروج" في طبعة عام ١٩٠٧؛ وصفحات "كلوديل" المفضلة هي صفحة ٥٧ (*O mors, ero mors tua*) و ١٥٠ (*L'arbre*). انظر الملاحظات المتعلقة بهذا الخطاب في *Correspondance*, p. 222-223.

(١٣٠) *L'Arbre, Bouclier du Zodiaque*, p. 150.

(١٣١) *Nouvelle Revue Française*, avril 1909, p. 265.

(١٣٢) السابق، ص ٢٦٣.

(١٣٣) خطاب إلى "ج. ريفير"، ٣٠ يناير ١٩٠٧، *Correspondance entre A. Fournier et J. Rivière*، (N.R.F., 1926, t. II, p. 26).

(١٣٤) سنجد دراسة لحمل أشعار "سان-جون بيرس" فيما بعد، ص ٥٧٠ من هذا الجزء وما يليها.

(١٣٥) ٢٠ ديسمبر ١٩١١؛ وأعيد نشر هذا المقال في العدد المخصص لسان-جون بيرس، من مجلة *Cahiers de la Pléiade*, été-automne 1950.

(١٣٦) *Tout est salé, tout est visqueux et lourde comme la vie des plasmés* = كل شيء مالح، كل شيء لزج وثقيل مثل حياة البلازما (١٢). *Les pélicans se bercent dans un rêve huileux* = يتأرجح البجع في حلم زيتي

(١٢)، « le fruit creux du catalpa » = وفاكية الكتالبا الجوفية (٨)، « sourd d'insectes tombera dans l'eau des crauesm fouillant son bruit » = تستعيد صوته، التي تستعيد صوته، « L'île s'endort » = تنام الجزيرة بلا أي رعب (٨)، « lavée des courants chauds et des laitances grasses » = غسلتها تيارات ساخنة وغدد التذكير الدهنية (١٢)، « = parmi l'expulsion de noirs parfums aux vases somptueuses » بين انفجار عطور سوداء في قوارير باذخة. (*Nouvelle Revue Française*, août 1909, p. 24-25)

تعود هذه القصيدة لعام ١٩٠٤. وكما بالنسبة للقصائد التالية، أعيد نشرها في الجزء الأول من "الأعمال الشعرية" لسان-جون بيرس *Œuvre poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1953

(١٣٧) قارن — *Nouvelle Revue Française*, avril 1910 : "أتكلم ضمن الاحترام" (ص ٤٤٠)؛ "أيها الأشياء التقريظية!" (ص ٤٤١)؛ "آه! ينق لي المديح!" (تكرر ثلاث مرات في الجزء الخامس). - "أتكلم عن الوضع السامي" (ص ٤٣٨)؛ "والدي، كان نبيلًا ومؤدبًا" (ص ٤٤٣)؛ "رأيت" أمراء وأصهارهم يسرون، رجال من طبقة رفيعة" (ص ٤٤٥)، إلخ...

(١٣٨) تكررت عبارة "أتكلم عن الوضع السامي" مرتين في الجزء الأول؛ وجملة "لم يكن كل شيء غير ممالك وتخوم الوميض" في الجزء الثالث، تُستعاد في الرابع؛ إلخ..

(١٣٩) ص ٤٤٢؛ قارن أيضًا بـ: إن لم تكن الطفولة، فما الذي كان هناك ولم يعد له وجود؟

سهول! منحدرات! كان

هناك نظام أكثر (ص ٤٤١)

(١٤٠) *Pour fêter une Enfance*, II, *Nouvelle Revue Française*, avril 1910, p. 439.

Eloges, IX. (١٤١)

Eloges, XVII. (١٤٢)

(١٤٣) نجد نفس الأسلوب لدى "رامبو": "كانت حيوانات ذات رشاقة أسطورية تسير" (*Enfance, Œuvres*, Pléiade, p. 169)، إلخ... فاستخدام الكلمة العامة يوسع الرؤية، فيما يضاعف من طابعها الأسطوري.

(١٤٤) *Pour fêter une Enfance*, II, *Nouvelle Revue Française*, avril 1910, p. 443.

(١٤٥) تحتفظ قصائد "مديح" (وبشكل خاص "من أجل الاحتفال بطفولة") بآثار "سان-ليجييه" عن أوراق الأشجار بالقرب من "جواديلوب"، حيث ولد "سان-ليجييه"، وقضى أعوامه الأولى.

(١٤٦) برهن "ميلوش" على أنه من أتباع الرمزية، مع "قصيدة الانعطافات" (١٨٩٩)، وأيضًا مع بعض القصائد من ديوان "سبع غزلات" (١٩٠٦)، حيث يستسلم لمساح شكلية ويمارس تقنيات التكرار وتكثيف البحر الشعري،

بالإضافة إلى البيت بالغ الطول ("هناك، بعيداً تماماً، في بلد بلون الصمت والزمن" (Le Vieux Jour). قارن — A.

Godoy, *La technique de Milosz*, dans **Milosz**, Egloff, Fribourg, 1944, p. 181-211

(١٤٧). *Dans un pays d'enfance, Les sept Solitudes*, Jouve, 1906.

(١٤٨). *Cantique de la Connaissance*, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 98.

(١٤٩). *Méphiboseth*, 1913 (Figuère), *l'Amoureuse Initiation*, 1910 (Grasset).

(١٥٠) "سيكون هذا أبسط وأجمل"، خطاب إلى "أ. جودوي"، ٦ نوفمبر ١٩٣٤، ذكره "جودوي" في عمله عن "ميلوش"، ص ١٩٣. واستلهم التوراة واضح للغاية في آيات من هذا النوع:

سعيد هو الإنسان الذي تلغنه أمه العمياء. إنما ترفع العصا تحت القمر !
ويتمزق قلب الصمت.

سعيد هو الإنسان الذي تكون دموعه هي أمطار الأضرحة المنهارة وجلده
صوت الثعبان في أوراق الأشجار.

لكن يا للمصيبة، يا لمصيبة الإنسان الواعي الذي يفضل، وقد أعشاه جمال
الله، فراغ الملل في عذابات الهوى وعذابات الهوى في فراغ الملل !

(Miguel Manara, *Œuvres complètes*, Egloff, t. III, 1945, p. 44)

(١٥١) *Psaume du Roi de Beauté*, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 119 : "مزمور استرجاع الملك" - في نفس
الديوان - مكتوب أيضاً نثراً، بدون تقطيعات.

(١٥٢) *Cantique de la Connaissance*, dans la *Confession de Lémuel*, La Connaissance, 1929 : "فور كلذ"
نشرها في *Florilège de poèmes* : ونشرت "قصيدة الألفاظ" عام ١٩٢٦ (*La Vie des Lettres et des arts*,) .(XXI).

(١٥٣) خطاب إلى "أ. جودوي" بتاريخ ١٩ يونيو ١٩٣٥؛ ذكره Godoy, **Milosz, le poète de l'amour**, Egloff, 1944, p. 194 . ويبدو صعباً أن نخلص - مثل "جودوي" - إلى أن "ميلوش" قد عاد في نهاية حياته إلى الشعر المنظوم.

(١٥٤) "لقد رأى شعراء الله عالم النماذج المثالية ووصفوه بورع من خلال الكلمات المحددة والوضيئة للغة المعرفة"،
مثلما يقول "ميلوش". لكن شعراء الطبيعة لم يعد لديهم غير لغة معتمدة،

"وعاجزين عن الارتفاع حتى المكان الوحيد الخدد، أسمع

باتموس، أرض رؤيا النماذج المثالية،

لقد تخيلوا، في ليل جهلهم، عالماً وسيطاً،

عائماً وعقيماً، عالم الرموز"

(**Cantique de la Connaissance**, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 92.)

(١٥٥) السابق، ص ٩٢.

(١٥٦) السابق، ص ٩٣.

(١٥٧) هكذا فسر "ث. بريان" مزموه ملك الجمال، بالجوء إلى شجرة القابلاينية (Le Goëland, novembre- décembre 1948).

(١٥٨) في "أركان"، مثلما يقول "رولان دي رونيفيل"، "يطور ميلوش لوحة جدارية تتأزر فيها الرموز والصور للتعبير عن هذا الموضوع الفلسفي الذي لا يصبح "الكون" - وفقاً له - سوى حركة في الفراغ المطلق الممتد" (**Univers de la Parole**, N.R.F., 1944, p. 79).

(١٥٩) Anne Fontaine, **Les Arcanes**, Opéra, 6 juillet 1949.

(١٦٠) **Psaume de la Maturation**, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 123.

(١٦١) أكد "ميلوش" كثيراً - عندما بلغ الأربعين عام ١٩١٧ - على هذه "السن الخرجة الشهيرة" (**Cantique de la Connaissance**, p. 99)، التي كانت بالنسبة له سن الإلهام، والتي خصص لها كامل قصيدة "نيهومين" (**Poèmes**, Fourcade, 1929) *Nihumin*.

(١٦٢) في مقدمته لمختارات (**Poèmes de Milosz** (Laffont, 1944)

(١٦٣) "تعليم الساعة المشمسة لليلالي الإلهي.

إلى هؤلاء الذين، وقد طلبوا، تلقوا ويعلمون.

إلى هؤلاء الذين قادقهم الصلاة إلى التأمل في أصل اللغة.

الآخرون، لصوص الألم والبهجة، العلوم والحب،

لن يدركوا شيئاً من هذه الأشياء."

هكذا تبدأ "ترتيبة المعرفة" (**Poèmes**, Fourcade, 1929).

(١٦٤) Rolland de Renéville, *Portrait de Milosz*, dans **Univers de la Parole**, N.R.F., 1944, p. 83.

(١٦٥) **Cantique de la Connaissance**, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 93.

(١٦٦) السابق، ص ٩٨.

(١٦٧) أعتقد أنه من الضروري أن نلاحظ - مرة أخرى - أن من المستحيل تقطيع حقبة أدبية إلى حلقات ووضع حدود دقيقة: فثمة اتجاهات متنوعة بإفراط، وتيارات متوازية أو متضاربة، وأجيال مختلطة تستعصي على إقامة حواجز عازلة؛ ولا نستطيع سوى أن نميز الخطوط العريضة للقوى، والتمييز بين الأشكال التي يضعف فيها عهد أدبي مكتمل وتلك التي تتيح لها فسحة الزمن الكشف عن الاتجاهات الخفية، التي ستفتح في الأعوام التالية. ففي اللحظة نفسها التي يعلن فيها "جيد" (حوالي عام ١٩٠٩)، مفكراً في مبالغات الرمزيين: "لم تعد لحظة كتابة قصيدة نثر"، يمنح "لافيسير" و"كاركو" قصيدة النثر نغمة جديدة؛ ويكتب "سيحان" قصائده الكلاسيكية الصارمة في نفس الفترة التي يكتب فيها "ماكس جاكوب" قصائده "التكعيبية" الأولى ..

(١٦٨) قارن بذكريات "كاركو" في *Bohème d'Artiste* وفي *De Montmartre au Quartier Latin* . وانظر - حول المجموعة الفائتازية - مقدمة Chabaneix au Carco de la collection *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1949.

(١٦٩) Carco, collection *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1949, p. 63.

(١٧٠) نشرت قصيدة "كباريه" في "غرانتر" عام ١٩١١، وأعيد نشرها - مع قصائد نثر أخرى لكاركو عام ١٩٤٨، في *Poèmes en Prose, Points et Contrepoints*؛ وسنجدها ص ٦٩.

(١٧١) هذه القصيدة التي تذكرنا بعض جملها بـ "الدعوة" البودليزية بشدة (قارن بـ "ها هنا سأفودك")، نشرت في البلد في يونيو ١٩٠٩، تحت عنوان "مدينة" في الجزء التاسع من *Rénovation Esthétique*، وقد احتلت موقعها - بعد التعديلات الكثيرة، عام ١٩٤٨ - في 21 *Poèmes en Prose, Points et Contrepoints*.

(١٧٢) نشرت في *Instincts* عام ١٩١١، وأعيد نشرها في 182-183 *Poèmes en Prose*.

(١٧٣) *Poètes en prose, Revue de Paris*, septembre 1945; *Poèmes en prose* dans *Biblio*, janvier 1950 والمقال الثاني ليس إلا استعادة جزئية للأول. ونلاحظ هذه الجملة: "نحن مدينون بكل شيء إلى بودليير".

(١٧٤) *Vers et Prose*, t. 35, oct.-nov.-déc. 1913, p. 12.

(١٧٥) وسنجد، بشكل خاص، في العدد الأول من *Ecrits français* (5 déc. 1913) مقالاً لكلوديان يدرس فيه الفائتازيين تحت عنوان *Influences et Tendances*.

(١٧٦) *Vers et Prose*, t. 35, oct.-nov.-déc. 1913, p. 54، وأعيد نشره في 25 *Labyrinthes*, Messein, 1925.

(١٧٧) *Bohème d'Artiste*, chap. IX; dans *Mémoires d'une autre vie*, éd. du Milieu du Monde, Genève, 1942, p. 441.

(١٧٨) *De Montmartre au Quartier Latin*, chap. VII; dans *Mémoires d'une autre vie*, p. 225.

(١٧٩) على سبيل المثال "فلاح باريس"، حيث يصوغ "أراجون" نظرية "الحديث الرائع" أو "الغامض في باريس"

(١٨٠) Labyrinthes, Messein, 1925, p. 69؛ يضم هذا الديوان قصائد قديمة للغاية، كانت ستشعر عام ١٩١٣ تحت عنوان Mauvais Chemins في la collection de Cinq ، التي نشر فيها ديوان "إلى ربح الصبح المشسحة"، انظر مقال Ph. Chabaneix sur Robert de la Vaissière et le poème en prose, dans La Bouteille à la Mer, 1^{re} trimestre 1951.

(١٨١) تتكون قصيدة "Labyrinthes" متاهات" هذه (ص ٣٤-٣٧) من ثلاثة أجزاء: ويتذكر "كاركو" مقطعا من الجزء الثالث، "مدينة الفوسفور" في Bohème d'Artiste, chap. IX.

(١٨٢) D'écriture inconnue, Labyrinthes, p. 59.

(١٨٣) السابق، الفصل المشار إليه، ص ٧٦.

(١٨٤) السابق، الفصل المشار إليه، ص ٧١.

(١٨٥) القصيدة عن "أنا ستيل" (Labyrinthes, p. 23)، ذكرها Ph. Chabaneix في مقاله عن La Vaissière, Bouteille à la Mer, 1^{re} trimestre 1951؛ ويخبرنا "كاركو" أن صديقه كان مهووسا بديكور شارع "لاشبايل" و"البهو المظلم وخطوط سلك حديد محطة الشمال" (Mémoires d'une autre vie, p. 249). حول Paris, mythe moderne ، يمكننا قراءة تأملات R. Caillois dans Le mythe et l'homme, Les Essais, VI, Gallimard, 1938, p. 180-206. وقارن بما سيلي تحت عنوان "أسطورة باريس وقصيدة النثر"، ص ٥٣١.

(١٨٦) Un hôte de la nuit, dans Labyrinthes, p. 79.

(١٨٧) Voyage, Labyrinthes, p. 43-45.

(١٨٨) إنه هذا "العالم الإضافي" الذي تدرسه "الباتافيزيكا pataphysique"، ما هو تعليمي ومسل (قارن بـ Gestes (et opinions du Docteur Faustroll, Œuvres complètes de Jarry, Kaeser, Lausanne, t. I, p. 217).

* الباتافيزيكا pataphysique: "علم الحلول الخيالية، الذي يمنح الملامح - بشكل رمزي - خصائص الأشياء الموصوفة بكمونها"، حسبما يقول "جاري". (م)

(١٨٩) تلك هي - على الأقل - النية التي ينسبها له "أ. رينو" في مقدمته لديوان "بودلير" Petits poèmes en prose, Garnier, 1928.

(١٩٠) هي "مرايا" و"محطة قطار منتصف الليل"، اللتين سنجداهما في Dérélits, Rouen, 1933, (41 p.), p. 7 et p.

(١٩١) "أؤمن بالحل المستقبلي لخاتين الحاتين المتناقضتين للغاية ظاهريا، واللتين هما الحلم والواقع، في نوع من

الواقع المطلق، في "فوق واقعية السُّرْرائِية"، إذا صح القول (Les) *Premier Manifeste du Surréalisme*, 1924, dans **Manifestes du Surréalisme**, édition du Sagittaire, 1947, p. 28.

(١٩٢) **De Baudelaire au Surréalisme**, Corrèa, 1933, p. 251.

(١٩٣) حرص "أبوللينير" نفسه على الانفصال عن "تجمع الفانتازيين" في ملحوظة ترد في **Soirées de Paris** ، أعاد "آيجيرتير" و"لابراشيري" نشرها في كتابهما **Juillaume Apollinaire**, Julliard, 1943, p. 211

(١٩٤) إنه واحد منهم، "ج. م. برنار"، الذي شن هجوما رفيع الأسلوب على الشعر الحر (**Œuvres**, éd. du) *Divan*, t. II, p. 331 et sq.

(١٩٥) نشر حديث "دورتان" في *Nouvelles Littéraires*, juillet 1924 ، وذكره **Luc Durtain et la rénovation de la langue par la sensation**, **Europe**, 15 août, 1926, p. 445

(١٩٦) **L'Étape Nécessaire**, réédition de 1938, Flammarion, p. 14.

(١٩٧) قارن بفقرة "المرحلة الضرورية" السابق ذكرها كمثال على "الإيقاع المنشور"، ص ١٤٣.

(١٩٨) **L'Étape Nécessaire**, réédition de 1938, Flammarion, p. 20.

(١٩٩) قارن بخالة رغد العيش للـ "بيروقراطي" والعذابات العضوية التي ترجع إلى "العطش"، إلخ ..
(٢٠٠) مقدمة، ص ١٥.

(٢٠١) هناك - بالنعل، في قصائد نثر "المرحلة الضرورية" - أبنية غريبة تقوم على "تداعي" الكلمات: قارن بـ
Description, p. 148-149, **Printemps**, p. 81

(٢٠٢) **M. Raymond, De Baudelaire au Surréalisme**, Corrèa, 1933, p. 242.

(٢٠٣) انظر **l'Adresse au Lecteur** de la 1^{re} édition ، التي أعيد نشرها في طبعة عام ١٩٣٨، ص ٢٠٠.

(٢٠٤) قام "دوهاميل" بالمقارنة بين شعر "دورتان" و"معرفة الشسوق" في **Les poètes et la poésie**, **Mercure de France**, 1914, p. 241 ؛ وينبغي - رغم هذا - الإشارة، في هذا الصدد، إلى أن "دورتان" صرح بأنه لم يعرف "كلوديل" (ولا الرمزية أيضا) في الفترة التي كان يكتب فيها كتابه، بين عامي ١٩٠٠ و ١٩٠٥ .

(٢٠٥) **Luc Durtain et la rénovation de la langue par la sensation**, **Europe**, 15 août, 1926, p. 446 ؛ انظر أيضا
لنفس المؤلف **Luc Durtain et les Conquêtes du Monde**, **Cahiers du Sud**, mai 1930, p. 288-289 .

(٢٠٦) **Sur la Route**, **L'Étape Nécessaire**, Flammarion, 1938, p. 73.

(٢٠٧) **Adresse au Lecteur**, **L'Étape Nécessaire**, p. 203.

(٢٠٩) انظر ذكريات "دو هاميل" حول *Le temps de la recherche*, **Mercure de France**, 1^{er} février 1947, p. 289 .
وسنجد- في نفس هذه الذكريات- إشارة إلى "دورتان" عام ١٩٠٨، في **Mercure de France**, 1^{er} mars 1947, p. 483

(٢١٠) **Nouvelle Revue Française**, août 1909, p. 32.

(٢١١) السابق، في الفقرة المشار إليها، ص ٣٧.

(٢١٢) انظر **Richli-Bidal, Après le Symbolisme, Retour à l'humain** (Thèse d'Université, Presses Modernes, 1938), p. 15

(٢١٣) E. Henriot, **A quoi rêvent les jeunes gens**, Champion, 1913, p. 89. إجابة على استقصاء

(٢١٤) في تفسيره عام ١٩٣٧ لعدم تعلق الجمهور حالياً بالشعر، سيذكر "رولان" في مقدمته لـ "الرجل الأبيض" (المكتوب عام ١٩٢٥)، أن ذلك يرجع إلى أن "النثر- خلال الفترة التي تنحى النظم فيها، لم يكف عن الانفتاح أكثر للإحساس الشعري، وتوسيع مداه، وتنويع أنماطه" (ص ١٣)، ولن يذكر قصيدة النثر بكلمة.

(٢١٥) **La Phalange**, 15 mars et 15 juin 1908.

(٢١٦) **Nouvelle Revue Française**, février 1913, p. 323. ولاشك أن هناك غنائية في هذه الثريات، لكن النعمة المألوفة والحكاية عن قصد في هذه الحكايات الصغيرة تحول دون اعتبارها قصائد.

(٢١٧) *Le temps de la recherche*, **Mercure de France**, 1^{er} février 1947, p. 290.

(٢١٨) شاعر الآن "يحب الراهن"، مثلما يكتب "رومان" في مقالته **La génération nouvelle**, **Nouvelle Revue Française**, août 1909, p. 31

(٢١٩) لقي "بازالجيت" - على ما يقول "دو هاميل" - "ترحباً أخوياً" من مجموعة "الدير"، المتحمسة لويتمان (٢١٩) **Mercure de France**, 1^{er} mars 1947, p. 499. (قارن بـ **The background of modern french poetry**, Cambridge University Press, 1951, p. 88

(٢٢٠) Whitman, **Chant de l'Exposition**, traduit par P. Jamati (Whitman, dans **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1948, p. 184)

(٢٢١) **Manifeste du Futurisme**, **Le Figaro**, 20 février 1909.

(٢٢٢) **Profond Aujourd'hui**, Grasset, وأعيد نشره في عام ١٩١٧، **Aujourd'hui**, Grasset, 1931, p. 10 et 13

(٢٢٣) محاضرة (Aujourd'hui, p. 165 ، وأعيد نشرها في Sur les Poètes (São-Paulo, 1924) ،

(٢٢٤) قارن بقصيدة "سالمون" التي تحمل عنوان "إيصال وردى والصحيفة الصغيرة"، في Le Livre et la bouteille، والقصيدة العاشرة من "تسع-عشرة قصيدة مرنة"، بعنوان "الساعة الأخيرة"، "قصيدة-تلغراف منقولة من باري-ميدي" (يناير ١٩١٤): لقد نقل "سندرار" المنوعات ببساطة وقسمها إلى آيات.

والثير أن ثريات "جيلوريه" المتبورة، التي يتزايد قصر فقراتها، تنحو إلى الشعر الحر، رغم أنها مكتوبة فيما بعد ذلك بكثير، وتذكرنا أحيانا بسندرار: "انزلاق طويل عذب، كمان الانحناءات، آثار الأصوات، صلصلة الإبر، ضربات القلائد. ارتعاشة حديدية، جزر رماد فحم الحديد المرجانية، دوران أبواب الرواق الزجاجية، موسيقى القطارات على متوازياتكم اللانهائية" (Funiculaire, Messein, 1933 ، طبعة للقوائد المكتوبة بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٤٠، نشرت بعد وفاة المؤلف).

(٢٢٥) Lettre-Océan de Cendrars, dans Feuilles de route, I, Le Formose, Au Sans-Pareil, 1924.

(٢٢٦) M. Raymond, De Baudelaire au Surréalisme, Corrèa, 1933, p. 288.

(٢٢٧) L'Antitradition futuriste، بيان (بتاريخ ٢٩ يونيو ١٩١٣) أعيد نشره في Apollinaire, éd. de l'Esprit، صفحات غير مرقمة.

(٢٢٨) New Poetry, Complete prose works, II, p. 272, cité par Mansell Jones, The background of Modern French Poetry, Cambridge University Press, 1951, p. 81 (إعادة نشر لمقال حول Whitman and the Symbolist، نشر في French Studies, janvier 1948).

(٢٢٩) محاضرة (Sur les Poètes, dans Aujourd'hui, Grasset, 1931, p. 165

(٢٣٠) Train de soldats malades, Mots en liberté, par Marinette, dans vers et Prose, tome 33, (avril-mai-juin 1913), p. 191.

(٢٣١) L'Antitradition futuriste, dans Apollinaire, éd. de l'Esprit Nouveau.

(٢٣٢) Squaw Wigwam, dans Kodak, de Cendrars (Stock, 1924).

(٢٣٣) Les Fenêtres, dans Calligrammes d'Apollinaire, 1918.

(٢٣٤) حول هذا الموضوع، انظر Goffin, dans Entrer en Poésie, éd. Poésies, Paris, 1948, p. 159-170, et M. Décaudin, Le "changement de font" d'Apollinaire, Revue des Sciences humaines, décembre 1950, p. 255-260.

والمزعج أن نرى كيف يعيد "أبوللينير" استخدام أدوات "سندرار" - إشارات أو صور (بطريقته الجديدة)، وبشكل متكرر. وسنلاحظ، على سبيل المثال، استعادة فكرة شعرية لسندرار، في البيتين الأخيرين من قصيدة

"نوافذ" التي ذكرتها:

كل شيء لون حركة انفجار ضوء
تزدهر الحياة في نوافذ الشمس
التي تذوب في فمي.

(إلى الأركان الخمسة، قصائد مرنّة، بتاريخ فبراير ١٩١٤)

(٢٣٥) في بيانه حول *L'Esprit Nouveau, Mercure de France, 1^{er} décembre 1918*

(٢٣٦) إذ يمكننا الذهاب إلى أبعد من ذلك ونعلم باللحظة التي "تمتلك" فيها الشعراء "أساليب أكثر اتساعا بفضل تركيب الفن" ليؤلفوا "الكتاب المرئي والممتد للمستقبل" (*Apollinaire, L'Esprit Nouveau, Mercure de France, 1^{er} décembre 1918*). فالدعاية، والسينما، والإشارات الضوئية الملونة هي الوسائل التي سيمتلکها شاعر المستقبل، حسبما يقول "سندرار" (*Aujourd'hui, Grasset, 1931, p. 177*).

(٢٣٧) *Apollinaire, Les peintres cubistes, nouvelle édition, Gailler, Genève, 1950, p. 21.*

(٢٣٨) من المهم أن نميز جيدا بين "زمنين" للتكعيبية- وهو ما يفسر صواب كل من "فرانكاستيل" و"موريس دوي"، عندما يقول الأول إن عالم التكعيبية هو "عالم ملموس"، فيما يرى الثاني أن التكعيبيين "لم يسعوا إلى تقديم الواقعي" (انظر *Francastel, Nouveau dessin, nouvelle peinture, Librairie de Médicis, 1946, p. 119 et 145*). ويشير "كانفايلر" - من جانبه - إلى أن الثورة التكعيبية، وقد بلغت أقصاها، "تصل إلى تدمير الاعتقاد في الوجود المادي لهذا العالم الخارجي الذي استبسلت في دراسته. فهي تعيده إلى مخيلة المبدع" (*Juan Gris, N.R.F., 1946, p.*). (122)

(٢٣٩) *Les peintres cubistes, p. 26.*

(٢٤٠) *Nord-Sud, numéro de juin-juillet 1917* ؛ قارن أيضا مقال "ريفيدي" حول التكعيبية، في العدد الأول من

Nord-Sud, 15 mars 1917

(٢٤١) هكذا يعرف "هويغ" الغاية التكعيبية في 58 *Les Contemporains, Tisné, 1949, p.*

(٢٤٢) يجسد البعد الرابع، مثلما يقول "أبوللينير"، "عظمة المكان الخالد في كل الاتجاهات في لحظة محددة. إنه المكان نفسه، بعد اللاهوائي" (*Les peintres cubistes, Gailler, Genève, 1950, p. 18.*).

(٢٤٣) *Du Cubisme, cité par Huyghe, Les Contemporaines, p. 58* ؛ ويستعيد "هوتكور" هذه الفكرة ويطورها في 286 *Littérature et peinture en France dy XVIII^e au XX^e siècle, Colin, 1942, p.* مع ذلك- على أن يخلص إلى أن التكعيبيين "لا يعبرون عن الديمومة مطلقا، وإنما عن الصور المباشرة" للشيء.

(٢٤٤) نُشرت في 15 mai 1918 Nord-Sud,

(٢٤٥) Self-Defence, 1919.

(٢٤٦) Au temps de Guillaume Apollinaire, Juilliard, 1945, p. 211-215.

(٢٤٧) السابق، في المقطع المشار إليه، ص ٢١١.

(٢٤٨) نجد في "حوض الأسماك" لسوبول، عام ١٩١٧ (تحت عنوان "خيبة أمل") نوعاً من "القصيد الرباعية الطباعية": فالقصيدة تستمر بشكل مترامز على يسار ويمين الصفحة، على "مستويين" من الأفكار المختلفة.

(٢٤٩) الذي يتتبع في "إيماءة برينة"، عام ١٨٨٦، تكويناً "متعدد الأصوات"، مكتوباً على يسار ويمين الصفحة في آن، ويُفترض أن يقول صوت الرجل وصوت المرأة في نفس الوقت؛ انظر مقالي *Le Coup de Dés de Mallarmé* replacé dans la perspective historique, *Revue d'histoire littéraire*, avril-juin 1951, p. 193

(٢٥٠) *Le livre de mon bord*, *Mercure de France*, 1938, p. 132.

(٢٥١) ذكره "ف. لوفيفر"، الذي يتحدث باستفاضة عن قصيدة النثر في فصله عن *Cubisme littéraire de la*

jeune poésie française, Rouart, 1917, p. 202

(٢٥٢) Nord-Sud, 15 mai 1917: "يريد الناس كلهم اليوم، حسبما يضيف كاتب الوقائع، أن يكونوا مختصرعي قصيدة النثر وجمالياتها التي تشكل قيمتها الكبرى. فات الوقت قليلاً، فرامبو قد توفي منذ فترة طويلة، لكن مؤلفه باق". هل ينبغي أن نرى هنا سهماً مصوباً ضد "ماكس جاكوب"؟

(٢٥٣) يمكننا أن نطبق على القصيدة التكميلية المقارنة التي يقوم بها "خوان جري" بين لوحة تكعيبية ولعبة أوراق الكرتيشية التي خلطت وجمعت بطريقة جديدة (محاضرة أُلقيت عام ١٩٢٤، وذكرها Kahnweiler, Juan Gris, (N.R.F., 1946, p. 280

(٢٥٤) *Art Poétique*, Emile-Paul, 1922, p. 17.

(٢٥٥) Nord-Sud, n° 13, mars 1918.

(٢٥٦) *Art Poétique*, p. 67 (حول قصيدة النثر مثلما أدركها "جاكوب" في "كوب النرد").

(٢٥٧) *Le secret professionnel*, Stock, 1924, p. 53: قارن بما سيلبي، ص ٤٨ من هذا الجزء.

(٢٥٨) نُشرت قصيدة "نقد الحلم" مع "الساحر المتعفن" Kahnweiler, 1909 (وتحمل تاريخ فبراير ١٩٠٨). وهذا النص أعيد نشره في Apollinaire, Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1947, p. 183-187. وثمة آثار قصدية إلى هذا الحد أو ذاك من "رامبو" (ومن "جاري" أيضاً) تنضج هنا وهناك: فأشجار التفاح التي "كانت تغني، وتُصفر، ويحمر لونُها" تستدعي - على سبيل المثال - الزهور التي "تخور" في "مدن" رامبو (*Œuvres de Rimbaud*,

.(Pléiade, p. 181

Guillaume Apollinaire, Juillard, 1943, p. 65. (٢٥٩)

الفصل الثاني

ما بعد الحرب العالمية والروح الجديدة

(١) الرواد: "ماكس جاكوب" و"كوب النرد". "ب. ريفيردي": التكعيبة الأدبية. شعر الصورة. غنائية الواقع.

(٢) التمرد الدادائي وهدم الأشكال الأدبية.

(٣) السريالية وتأثيرها على قصيدة النثر.

(١) السريالية ومشكلة اللغة.

(٢) السريالية وقصيدة النثر: من الكتابة الآلية إلى القصيدة.

(٣) من "حقول مغناطيسية" إلى "أسماءك، قابلة للذوبان": شعر "بريتون".

(٤) قصائد "إيلوار".

(٥) حصاد السريالية: إن لم تكن قد أنتجت أعمالاً (إلا مناقضةً لنفسها)، فقد مارست قوة محررة للفكر والتعبير الشعري في آن؛ لقد أعادت إلى الشعر، بفصله عن مساعي الجمال الشكلي. وظيفته الحيوية ودلالته الميتافيزيقية.

(٤) "جان كوكتو" والكهرباء الشعرية.

عند دراسته لأصول الشعر الجديد (في السنوات التي سبقت عام ١٩١٤)، يصاب "مارسيل ريمون" بالحيرة - إلى حد بعيد - من ملاحظة "تيارين ذوي اتجاهين متعاكسين: محاولة تبني الواقع الإيجابي، الواقع "الآلي" لعصرنا، من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، الرغبة في الانغلاق في نطاق "الأنا"؛ في عالم الحلم"^(١). والحق أنه يمكننا أن نفاجاً (وأحياناً لدى نفس الشاعر) بتعايش تمجيد الواقع وأكثر أشكال الحياة الحديثة اضطراباً، مع اللجوء إلى الحلم ومكونات اللاوعي، مع التداخيلات الجريئة للكلمات: فيكتب "أبوللينير" "منطقة"، لكنه أيضاً يكتب "نقد الحلم"؛ و"جاكوب"، الذي يدعي أن على قصيدة النثر أن تكون "شيئاً مبنياً"^(٢)، يسمح بالصدفة، والتورية والتلاعب بالألفاظ وأكثر الأفكار مفاجأة؛ وتنتشر "توفيل روفي فرانسيز" - خلال ثلاثة شهور - مقالات لـ "ج. رومان" يشيد فيها بإعادة العودة إلى الواقع التي تتجلى لدى الجيل الجديد، ودراسة لـ "ريفيسر" حول "ميثافيزيقا الحلم" والإمكانات التي يقدمها استكشاف اللاوعي^(٣).

والواقع أن الموقفين ليسا متناقضين على نحو مطلق: فالواقع الذي ينتشي منه الشعراء الشباب في فترة ما بعد الحرب ليس بواقع ثابت، ساكن، يطيع قوانين لا تتغير؛ إنه واقع في حالة حركة. بل في دوامة، حيث يُعاد وضع جميع المفاهيم موضع التساؤل باستمرار. وحيث يصبح الفانتازي يومياً (نعلم تعجب "أبوللينير" من التصوير بالأشعة الذي يمكنه من رؤية داخل مجتمه). وتختلط مقولات الزمان والمكان بفعل أعمال أينشتاين، ويدخل اللامعقول العالم مع نظرية الكم، ويتولد لدينا الانطباع بأن النفس لا يمكنها الاستناد على شيء ثابت، في الوقت الذي يُترجم فيه التقدم المادي بالتزايد الدائم للسرعة، والتبادلات، وتحولات الوجود؛ وينجم عن كل هذا - مثلما يكتب عن حق تماماً "هويغ" - "خسوف العقل، أداة تنظيم النهائي وتمجيد الحياة"، مصدر الطاقة و"الحيوية"، هذه الكلمة الجديدة"^(٤). وبدلاً من الحديث عن "أزمة مفهوم الواقع"^(٥)، سيكون من الأنسب الحديث عن تحول مفهوم الواقع. بقدر ما يصبح أكثر تعقيداً وأقل استقراراً، وأيضاً "أزمة العقل"^(٦) على نحو خاص، وكل التنظيم العقلي القديم للكون.

هذا التمرد على العقل، وعلى الرؤية القديمة للعالم (التي رأيناها تتضح من قبل، تحت تأثير

"رامبو"، في نهاية القرن الماضي)، قاد التوجه إلى "نزع ثقافة" الشعر، ورفض المقولات والمبادئ، وتفكيك الأشكال والأنواع: فالمثال "الجامد" للجمال القديم^(٧)، والخضوع للقواعد الثابتة شيء لم يعد له معنى، في الأدب وفي العلم والأخلاق. وها هم التكميبيون يهدفون لا إلى التنافر، وإنما إلى إعادة تنظيم الواقع، وتركيبهم للكلمات يجعلنا أحياناً نتذكر الكيميائيين، في عنائهم من أجل تركيبات جديدة للعناصر وصولاً إلى استخلاص قوانين مجهولة للمادة. لكن عندما ستُنهى الحرب تقويض أساس القيم التقليدية، ستسقط - في آن - كل الأفكار المتعلقة بالشكل والتنظيم الشعري والأشكال القديمة للحضارة في الحطام. فلن يُبقي التمرد الدادائي على أي من أفكار القصيدة، أو تركيب الجملة، أو الإرادة الفنية أيّاً ما كانت. وبعد هذا الهدم الشامل، ستمكن السيريالية من استعادة مفهوم الشعر من الأساس، وأن تجعل من الشعر وسيلة لا هدفاً - وسيلة اكتشاف، وانغماس في الواقع الإنساني والكوني؛ وسيلة تحطيم الحواجز العقلانية للوصول إلى نقطة "فوق واقعية" تزول فيها التناقضات. وفي هذا المنظور الجديد، ندرك أن التمييز القديم بين "شعر" و"نثر" لم يعد ذا بال، وأن مناهج الكتابة نفسها قد تجددت بشكل كامل. ولاشك أن رسائل اللاوعي ستُسجّل نثراً في أغلب الأحوال، لكن هل يمكن الحديث - مرةً أخرى - عن "قصيدة" حيث تتم إدانة "كل انشغال جمالي"^(٨)، وكل روح نقدية؟

هكذا ستتطور روح الفوضى والتمرد، الكامنة دائماً في قصيدة النثر، وفقاً للظروف، إلى حد الإلغاء التام لقوى النظام والتنظيم الفني. مغامرة محفوفة بالمخاطرة سيكون علينا أن نتساءل ما الذي سيفقده الشعر خلالها، وما سيكسبه. لكنها - على أية حال - مغامرة ارتبط بها ما هو أكثر من مجرد مبادئ شكلية بسيطة.

(١) رواد الفكر الجديد: ماكس جاكوب وبيير ريفيردي

يستحق "جاكوب" و"ريفيردي"، "التكعييبان الأدبيان"، المقاربة بينهما، لا لأحدهما فحسب يتصوران القصيدة كـ "شيء" مبني يمتلك قوانينه العضوية، وإنما أيضاً لأن روحاً جديدةً تتبدّى في شعرهما، وتدفعهما لإفساح المجال للاوعي، والمجهول، والغامض. وبينما يسعد "جاكوب"، الأكثر فانتازية، بتداعيات الكلمات، وتأثيرات المفاجأة أو الخداع، يواصل "ريفيردي" الاستكشاف في عمق الواقع وجانب الغموض الذي ينطوي عليه. ومن ناحية أخرى، فإن الطريقة التي يدرك بها كلاهما الشعر في عصرنا يرد ذكرها في تعريف "جاكوب" هذا:

القوافي الغنية بشكل مفرط وغياب القوافي، والرحلات، وأسماء الشوارع واللافتات، وذكريات القراءة، ولغة العامة في الحوار، وما يحدث في الجانب الآخر من خط الاستواء، والانفلاتات المفاجئة، والمظهر الحالم، والنتائج غير المتوقعة، وتداعيات الكلمات والأفكار، تلك هي الروح الجديدة. "تنافر"، يقول أعداؤنا. لماذا إذن لا يمكن أبداً تقليد أفضل الشعراء الحديثين؟ ذلك لأنهم يملكون وحدة الإحساس والذائقة^(٤).

الذي يمكن أن نضع إزاءه تأملات "ريفيردي" هذه:

فالغنائية التي تذهب نحو المجهول، نحو العمق، تساهم بطبيعة الحال في الغموض. والجزء المخصص للغموض، والوعي به، وما قرر الشعراء الحديثون الاستفادة به، يميزون حقبتنا.

إنها تولد من ارتباط كلمتين لأول مرة وبإحكام. إنها تنبثق من صورة غريبة، قوية، مفاجئة، وحقيقية، قادرة على إحلال نتائج جديد للروح في الواقع. وهي تكمن في جملة يؤدي غموض دلالتها ونوعية الكلمات التي تتألف منها إلى تعليقها فوق مجرى أفكارنا الطبيعي. وهي في كل مرة يقوم بها الشاعر بتخطي نفسه^(١١).

ولاشك أن هذه الجملة القليلة تسمح برؤية ما يفصل "جاكوب" عن "ريفيردي"، لكن ما يمنح أيضًا محاولتهما طابعًا مشتركًا، وما يعلن - من الآن - ميلاد السيريالية: باعتبارها مطاردة لكشف ما هو خبيء في الواقع، الذي تحول عاداتنا و"القواعد" الفنية من رؤيته. لذا ينشأ لدى كل منهما إرادة تجديد التعبير والتقنية الشعرية، اللذين سيتم بلا شك تطبيقهما على النظم، وأيضًا على قصيدة النثر، التي تحتل مكانة هامة في إنتاجهما الشعري.

ماكس جاكوب و"كوب النرد"

رجل فنان مُحيرٌ، "ماكس جاكوب" هو ساحر وخادع في آن، صاحب نظرية "الإرادة" في الفن، ومن أنصار "الكلمات الحرة". فلم تراع سخريته أي شيء - ولا حتى مشاعره الدينية، بعد هدايته (عام ١٩٠٩)، التي كان يعلن عنها بشكل مسرحي وبحركات بهلوانية، إلى حد أن أصدقاءه كانوا بالكاد يصدقونه. "كان يمثل محاكاته الساخرة التي تخصه، مثلما يقول "بيلي". لكن هذا التمثيل لا ينفي أصالة مأساة ليس من الصعب إدراكها"^(١٢). في "كوب النرد" هذا - المنشور عام ١٩١٧، الذي يضم ثريات حديثة وأخرى قديمة ترجع إلى عشر سنوات^(١٣)، كان "جاكوب" يقرأها أولاً بأول على جيرانه في شارع "رافينيان"، بيكاسو، وسالمون، وماك أورلان^(١٤) - نجد نفس الخليط العجيب من المحاكاة الساخرة الهدامة والإيمان بالفن. ويتكون جزء كبير من "كوب النرد" من محاكاة ساخرة، يفسرها - في آن - مزاج "جاكوب" الهزلي والسخط الذي نستشعره لديه دائماً إزاء الحماسة الصائبة والعقلية الإذعانية، في الأسلوب مثلما في الأفكار^(١٥)؛ لكن مع هذا الجانب السليبي، نجد - في "كوب النرد" - بحثاً قلقاً عن "شيء آخر"، نوعاً من النداء لـ "المجهول"، ينطلق بمعمونة كل مصادر اللاوعي، ويعلن عن السيريالية؛ ونجد فيه أيضاً - وهو ما يميز "جلكوب" عن السيرياليين - نظرية لقصيدة النثر، ورغبة في تأسيس نوع ومنحه قوانينه الجمالية؛ قوانين تستند أساساً - مثلما قلنا - على الإرادة "التكعيبية" في جعل القصيدة شيئاً، كلاً مغلقاً. ونرى أن "كوب النرد"، الذي يقع في منعطف تاريخ قصيدة النثر، قد منحها دوافع حاسمة. ولذلك، فهو يستحق دراسة أكثر تعمقاً.

ويهمنا جانب المحاكاة الساخرة في هذا الديوان، لا لأنه يتوجه فحسب إلى البورجوازية

و"الأفكار المسبقة" (سبندي إعجابنا بهذه العناوين: "السيد رئيس الجمهورية يتفقد معرض البستاني"، "الفقراء غير المتحولين وغيرهم"، "ليلة الترددات الأسرية")، وإنما أيضاً نحو أنواع أدبية مختلفة، بدءاً بالصحافة ("بحث حول وضع الخادومات في المكسيك")، والرواية المسلسلة، وصولاً إلى الأنواع القائمة في أعلى السلم الأدبي: "قليل من النقد الفني"، "نوع يتعلق بالسيرة الذاتية"، وعلى نحو خاص، تلك المحاكاة الساخرة - وهي رائعة أدبية حقيقية - "قصيدة فخيمة" التي يعزف فيها "جاكوب" على الوتر الوطني، ويضاعف التساؤلات الخطائية على طريقة "هوجو": "أي متنزهات" هذه؟ أي "غضبات" هذه؟ أهى فرنسا تضع قبعة فريجية؟ أهى أنست يا إنجلترا؟^(١٥)، والمناجاة بأسلوب "بردي الأحرار": "أي نابليون! أي نابليون! ها قد ولدنا وها قد متنا"، ويستعيد - بأكثر الطرق "فنية" - جملة البداية لينهي بها القصيدة.

ولاشك أن قصيدة النثر التي تملك مكانة جيدة في قاعة عرض هذه الصور الهزلية، والقصيدة "الترجمة من الألمانية أو البوسنية"^(١٦)، التي تتخذ شكل نشيد غنائي، مع مقاطع، وتكرارات، ونزهات بين الأشباح، قصيدة ناجحة حقاً. وإذا اكتفت القصيدة التي تبدأ بالعبارة التوجيهية "إليك، يا رامبو" بالاستفادة من الأحاسيس المتزامنة ("نعتز حصاني في ثنائيات الأسنان! تتعالى العلامات حتى السماء الخضراء لروحي")^(١٧)، فإن معارضات "بودلير" تكون أكثر نجاحاً: تذكرنا إحداها - بتكوينها - بقصيدة "وجوه عشيقات" و"نداءات"^(١٨)؛ وأخرى، "أحد أيامي"، تقلد إلى حد غريب إلهام قصيدة "في الساعة الواحدة صباحاً" وشكلها:

أن تريد نقل الماء بالمضخة بوعائين زرقاوين، أن يصيبك الدوار
بسبب ارتفاع السلم؛ أن تعود لأنني كان لدي وعاء إضافي وألا
يعاود الذهاب إلى المضخة بسبب الدوار؛ أن أخرج لشراء صينية
لمصباحي، إلخ .. إلخ ..^(١٩)

يمكننا أن نرى، في هذه "القصيدة" الأخيرة، استخداماً منحرفاً إلى حد بعيد لـ "العادي"، يذكرنا ببعض أساليب "لوتريامون"؛ ففي كلا العملين، نجد خليطاً متفجراً من السطحية والسطع يجعل منهما "اليتين جهنميتين" حقيقتين لتدمير الأدب. فأحياناً ما يروي "جاكوب" بوقار مصطنع حقائق بديهية أو تفاصيل تافهة^(٢٠)، وأحياناً ما يرصد بلهجة رتيبة وطبيعية متتالية من الفرائب: ففي عرض في الأوبرا:

حدثت اغتياالات لجاري، ودفقات بترول مشتعل. حدثت
حصارات للمقصورات، وحصار لخشبة المسرح، وحصار لمقعد
متحرك. هذه المعركة التي استمرت ثمانية عشر يوماً. وربما يكونون

* قبعة حمراء كان يرتديها ثوريو عام ١٨٨٩، شارة للجمهورية الفرنسية.

قد زودوا المعسكرين بالمؤن، لا أدري، لكن ما أدريه جيداً، هو أن الصحفيين أتوا من أجل مشهد بهذه البشاعة، وأن واحداً منهم لأنه كان مريضاً أرسل السيدة والدته، وأن هذه اهتمت للغاية برباطة جأش بنبيل فرنسي ظل متماسكاً ثمانية عشر يوماً في مقدمة المسرح دون أن يتناول أي شيء سوى بعض الحساء^(٢١).

لكن الأسلوب الذي ينتمي إلى "ماكس جاكوب" حقاً هو الشعوذة اللفظية، الاستفادة من مصادفات التعبير المضحكة، ومن تداعيات الكلمات بفعل الجنس، التي تمنح القصيدة مظهر تنظيم مفتعل، يتبدى تحته تنافر هزلي. وستعطي القصيدة المكرسة لـ "النوع البيوجرافي"، التي سأوردها كاملةً، فكرةً عن شكل "منطق العبث" هذا:

بالفعل، في سن ثلاثة أعوام، كان كاتب هذه السطور لافتاً للنظر: كان قد صنع صورة وجه بوابته من كرة-تمرير، بلون الصلصال، في اللحظة التي كانت فيها هذه، وعيناها مغرورتان بالدموع، تتزع ريش دجاجة. كانت الدجاجة تعرض رقبة أفلاطونية. والواقع، لم تكن كرة التمرير هذه سوى تمرير وقت. والخلاصة، فاللافت للنظر أنه لم يلفت النظر: لفت للنظر، لكنه غير مؤسف، إذ لو لفت النظر، لما كان سيصبح لافتاً للنظر؛ كانوا سيوقفونه في مهنته، وهو ما كان سيدعو للأسف. واللافت للنظر أنه كان سيبحث على الأسى والأسف أن يكون قد لفت النظر. ودجاجة كرة-التمرير كانت أوزة^(٢٢).

فإن يستخلص "ماكس جاكوب" جانباً فكياً من تلاعب بالألفاظ من هذا القبيل، الذي كان يستمتع به دائماً بمرح شهواني، مثلما يقول كل من عرفوه^(٢٣)، فهو ما لاشك فيه^(٢٤). لكننا بلا شك سنتقبل - بصعوبة أكبر - أن ينجم من تلاعب كهذا بالألفاظ منهج كامل في الإبداع الشعري. ورغم هذا، فثمة رغبة هنا في "ترك المبادرة للكلمات"، وفي استعادة تعبير "مالارمييه"، الاستسلام لقوى اللغة المتروكة لذاتها، بمعنى ما، لتذهب إلى أبعد من التسلية البسيطة بكثير: فلا ينبغي للمتلاعب، هنا أيضاً، أن يخفي علينا رمزه.

ولنؤكد - من ناحية أخرى، فيما يتعلق بجاكوب - أن تياراً واسعاً، سيؤدي إلى السيربالية، سيجتذب عدداً من الشعراء الحديثين إلى اللجوء إلى اللغة، من خلال محاولات - في أغلب الأحيان - سخيفة، من الوهلة الأولى. فخلف التردد المريض للكلام والشعوذة اللفظية لدى شعراء القرن العشرين، التي كثيراً ما تُحير القارئ، كثيراً ما يحتجب نداء قلق للمجهول، ورغبة في رؤية قيام

علاقات جديدة بين الكلمات المتقاربة في إصااتها - علاقات عبثية بالنسبة للوعي الواضح، كاشفة ربما بالنسبة لمن يؤمن بالقوة الخفية لـ "الكلمة". هذه الفرعة التي ستزايد قوتها بقدر ما يفقد العقل الخالص حقوقه في الإبداع الشعري، تنحو إلى تقريب الشعر من بعض المساعي "القبلائية"، من جهد العثور على مفتاح أبجدية أصبحت غامضة علينا، وستؤدي معرفتها إلى فتح "أسرار خلقي الكون"^(٢٥). والنظرية التي تريد للكلمات ألا تصبح إشارات اعتباطية، بل تشكل نظاماً كاملاً وعضوياً حيث تربط الصوت والمعنى علاقات ليست طارئة بل ضرورية، قد أغوت - مثلما يلاحظ "مارسيل جان" و"أرباد متزي" - "أكثر مفكري الإنسانية عمقاً"^(٢٦) منذ "أفلاطون" و"محاوره كراتيل". ولا يدخل في موضوعي هنا أن أعرض وأناقش مختلف مظاهر هذه النظرية، وسيكون عليّ - من ناحية أخرى - أن أعود إلى تطبيقاتها بصدد "التلاعب بالألفاظ" لدى السيرباليين. وسأكتفي بذكر "فابر دوليفيه" وأعماله^(٢٧)، و"هوجو" وعمله "نومين نومين"^(٢٨)، و"مالارمييه" وملاحظاته حول "الكلمات الانجليزية"، والتذكير بوجود رواد مبشرين لجاكوب من بين الشعراء: فبينما يستمتع "فارج" - في "رقاصو الضغط"^{*} - بتزيق وإعادة خلق كلمات من نمط "Batiplantes" و"حداق جنول" (لكنه سيكون أفضل بكثير فيما بعد)، وخلال شهرة "كارول" ومؤلفه "غمغمه هازئة" لدى الجمهور الإنجليزي^(٢٩)، كان "جاري" يستخدم "التلاعب بالألفاظ" لأهداف ليست شعرية فحسب، بل هيرمسية^{*} أيضاً في "الحب المطلق"^(٣٠)؛ و"ريمون روسيل" المخير على نحو خاص - الذي نشر عام ١٩٠٠^(٣١) - الحكايات الأولى المكتوبة حسب "منهج" الشعري الرائع، الذي يتمثل بالتحديد في البدء بكلمات جناسية أو متماثلة في الصوت، ليؤسس - من خلال التلاعب المزدوج بالإشارات والدلالات - "محددات شعرية"^(٣٢)، أي ما يسميه **معادلات وقائع**^(٣٣). فعلى سبيل المثال، تنشأ - في "نقرة" - قصة معقدة بكاملها من التلاعب بالألفاظ حول les vers de la doublure dans la pièce du Forban talon rouge = أبيات الممثلة البديلة في مسرحية "فوربان ذو الكعب الأحمر" (بمعنى مسرحية شعرية، والدور المزدوج الذي يؤديه ممثلان) و les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge (بمعنى قطعة قماش أكلها الدود). ولن أذهب إلى حد القول إن هذا المنهج، الذي ينطلق من الكلمات بدلاً من أن ينتهي إليها، يُولد لقي شعرية فريدة للغاية أو انقلابات روائية ذات إثارة نابضة (كُتبت رواية "انطباع من أفريقيّا" المذهلة وفقاً لهذه الطريقة..). والمهم أن نشير - مثلما فعل "روسيل" نفسه^(٣٤) - إلى وجود نسق شعر نشري هنا، حيث يصبح ازدواج صوت ذي معنيين مختلفين معادلاً لنسق القافية، مادام يمكن القول إن هناك "اختلاف المتطابق" في الحالتين: فالكاتب الذي أقام حكاية وفقاً لبعض

* تمثال صغير معلق في كرة مخوفة بهيبت وبصعد في إناء مملوء بالماء، حسب الضغط على الغشاء المطاطي الذي يغطي الوعاء.

** نسبة إلى "هيرميس"، رمز الكيمياء السحرية.

الكلمات المتاحة مسبقاً لا يختلف كثيراً عن الشاعر الذي ينسق جُملَه من أجل "كلمة-قافية" يمكن بالفعل أن تكون موجودة سلفاً في ذهنه بالمعنى المنطقي، ولا يبقى سوى تحديدها.

وفي حالة "جاكوب" أيضاً- كي نعود إليه- كثيراً ما يحدث أن تنتظم القصيدة بكاملها (القصيدة للغاية في أغلب الأحيان، فضلاً عن ذلك) حول تلاعب بالألفاظ، وتماثل في الأصوات؛ فنحصل- على سبيل المثال- على ما يلي:

هذا الألماني كان مجنوناً بالفن، والأوشحة foulards والدجاج
السمين poulards. وفي بلاده ترسم "الأميرة كلود" على الأوشحة؛
على المائدة، نعلم أيضاً مَنْ يتسكع حول الدجاج السمين^(٣٥).

أو هذه "القصيدة" الأخرى التي تستعيد- وفقاً لبيلفال- موضوع "البجعة" المالارمية !:

"برازيرو"، zero صفر ! إنه مغتاظ لأنه ليس مثلاً مزوداً
بأجنحة سوداء. إنه يعرض ذيله، وتقطعه خطوط حديد زرقاء
تسخر من نفسها، تخططه le raient وتسخر منه le raiellent^(٣٦).

إنها - بلا شك- عملية شعرية معروفة، إذ تتم "البَلُورَة" حول كلمة من كل معقد من
المشاعر والصور، المنقادة بالأصداء الشعورية للكلمة فينا، لا بـ "معنى" الكلمة، بل بالتلاعب
بالإصاات والتشابهات: وقد تباهى "بو" بأنه بنى قصيدة "الغراب" بكاملها انطلاقاً من كلمة
"Never more = لا أبداً بعد ذلك"، ويربط "مالارميه" بكلمة "pénultième = قبل الأخير" جميع
الإيحاءات التي لا علاقة لها بمعنى هذه الكلمة النحوي. ومن هنا، تنتقل إلى استخدام الكلمة خارج
كل قيمة منطقية، باعتبارها رمزاً- على سبيل المثال- لحالة شعورية: فعندما يكتب مؤلف
"مستنقعات": "chemin bordé d'aristoloches = طريق تحده النباتات المستلقة"، فإنه يجد "نباتات
مستلقة" تعبر جيداً عن كآبة رحلته^(٣٧). وبالنسبة لجاكوب، تُستدعي نفس الكلمة
"aristocratie = الأرستقراطية" للتشابه الصوتي: وسيقيم بذلك- حول كلمات "aristoloches = نباتات
مستلقة" و"aristocratique = أرستقراطي" و"aristide = أريستيد" قصيدة بكاملها "عن الفن الأريستي"
سيكون إطارها "فندق دوقة هـ..."^(٣٨).

وعندما يترك الفنان "الكلمات الحرة" تقترح عليه تداعيات الأفكار، وصوراً مفاجئة،
واكتشافات أدبية أو غيرها، فمن البدهي أنه يتخلى جزئياً- شاء أم أبى- عن دوره الإبداعي:
وسيمتدح السيرياليون- من ناحية أخرى- هذه الحالة السلبية للذهن، على أمل أن يلتقطوا منها،
خارج كل مقصد شعري، الرسائل "التي يملئها" اللاوعي. ورغم أن "ماكس جاكوب"- إذا كان
قد اعترف بأنه دأب على أن يلتقط في نفسه "بكل الطرق، معطيات اللاوعي: الكلمات الحرة،
والتداعيات الخطرة للأفكار، وأحلام الليل والنهار، والهلوسات، إلخ"^(٣٩)، فإنه لا يريد التخلي عن

كل روح نقدية وكل إرادة تنظيمية: فـ"الإرادة هي جوهر كل فن، حسبما يقول عام ١٩١٧، والأدوات هي الشكل الذي يتخذها، والفكرة، والأفكار، حتى "الكلمات الحرة" يمكن أن تنبع من هؤلاء"^(٤٠). وتعرف هنا على الفكرة التكميلية القائلة بإمكانية استخدام الفنان لكل المواد التي يتيحها له الواقع، ابتداءً بالعناصر الأكثر انحطاطاً للواقع الملموس، وصولاً إلى "معطيات اللاوعي"، بشرط أن يعيد تجميعها بفن ودقة، وألا ينشغل "إلا بالقصيدة ذاتها، أي بتوافق الكلمات، والصور، وتداعيهما المتبادل والدائم"^(٤١).

والواقع أن "جاكوب" - عندما يركّب الصور، على نحو خاص، وعندما يرسم لوحات، وعندما يصف رؤى الحلم أو "هلويسات"، فإنه يبدو لنا شاعراً إرادياً - شاعراً رساماً، وهو ينظم الأشكال والألوان في عالم خاص به.

ويحدث أن يبين "ماكس جاكوب" قصيدةً بكاملها حول استعارة "بصرية visualisée"، إن تجرأت على استخدام هذا المصطلح: هكذا، في "همل الشمس وثنية؟"، إحدى قصائده الأولى التي تنظم حول الاستعارة "ضربة شمس". ويحدث له أن يخط قصيدة موجزة انطلاقاً من تداعٍ مذهش للصور:

أوحت لعبة الدومينو على السجادة بالموت ولم تكن المربلة
البيضاء للخادمة مصنوعة لاستبعاد هذه الفكرة"^(٤٢).

لكنه يتلاعب - في أغلب الأحيان - بالصور التي تقدم له الواقع، أو يشوهها خياله، ويحوّلها، ويخلق منها رؤى غريبة تتخذ أحياناً قوةً هلاوسية. وقد وصف لنا هو نفسه، في "قصيدة صغيرة"، كيف استطاع رؤية أشياء وأشخاص في سائر غرفته وهو طفل^(٤٣)، وكيف - في قصيدة "لغز السماء" - يمكن لغيوم أن تبدو مثل "رؤوس عجائز هائلة"^(٤٤). إنها ألعاب خيال عادية، لكن الأكثر براعةً هي طريقة وصف لوحة لنا نراها تتحول بين يدي الرسام (في قصيدة "Omnia"، حيث يتشوه المنظر الطبيعي ويتلاشى^(٤٥))، أو لوحة يدخل فيها الرسام فجأةً ويسير، مثل "أليس" إلى حد ما، وهي تعبر من خلال المرأة:

الدخول في هذا المنظر الطبيعي التوراتي! لكنه حفر على
الخشب: خط من البيوت غير المتساوية، ساحل رملي وراء مجرى
مائي، مجرى مائي وراء نخلة. هذا يُصور "سان ماتوريل"، رواية
لماكس جاكوب. أنا والأنسة ليوني نترّه فيها، لم أعلم أنهم حملوا
حقائب في هذا الكتاب!^(٤٦)

هذا الميل إلى التحول، وإلى "مبدأ اللاهوية" (وهو ميل متأصل لدى "جاكوب"، ويفسر محاكاته الساحرة ونزعتة الهولانية proteïsme) يؤدي إلى تفصيل معين لنصوص الأحلام، أحلام

تؤلف فيها الكائنات والأشياء وذكريات الحياة الواقعية وإبداعات الخيال مشاهد شبحية غريبة، دائرة أطياف بلا قوام، تحافظ فيها مشاعر القلق والضيق أو التأنيب الذي لا تفسير له على حقيقتها وكثافتها: وهو ما نجد في "قصيدة"، التي يجعل جاكوب "أخاه الأفريقي"^(٤٧) يتدخل فيها، وحيث تظهر - ثم تتلاشى - عناصر شاذة، أو في قصيدة "رحلة"، حيث تُبشِّر سلسلة الجهود والإخفاقات الشاذة بكافكا بغرابه^(٤٨)، أو أيضاً في قصيدة "حياة طالب". هنا أيضاً يتبدى "جاكوب" رائداً للسيرالية (دون أن يكون الأول في ذلك): وسرى السرياليين الشبان - فضلاً عن ذلك - يعتبرونه، حوالي عام ١٩١٩، واحداً من أساتذتهم، ويعيدون نشر بعض قصائده المنظومة وقصائده النثر، في مجلة "ليثيراتور". والحق إن المهم - هذه المرة أيضاً - أن نضع الحدود: أعلم جيداً أن "جاكوب" قدم أشعاره عام ١٩٠٩ التي تلمح إلى الحرب (التي تمثل نوعاً من الرؤى أو الأحلام)، باعتبارها نصوصاً "نبوئية"، ومُهمّة^(٤٩) إذا صح القول؛ لكن ذلك ليس موقفه المعتاد. فإذا ما كان هناك مناخ من الغرابة الغريبة يغمر أحياناً قصائده، فهو يدعي مسؤوليته المتبصرة عنه، ويضع - كمبدأ فني - ضرورة تحديد موقع المؤلف، أي إعادة زرع transplanter القارئ.

فلنلخص - بسرعة إذن - نظرية قصيدة النثر، مادامت موجودة، مثلما وردت في مقدمة "كوب النرد" عام ١٩١٦، بطريقة ليست دائماً واضحة. فلن يمكننا - أي شيء أفضل من ذلك - من رؤية دور "جاكوب" الإيجابي في قصيدة النثر^(٥٠).

"كتبوا الكثير من قصائد النثر منذ ثلاثين أو أربعين عاماً؛ ولا أعرف مطلقاً أي شاعر أدرك ما الذي يعنيه ذلك"^(٥١)، حسبما يُصرح "جاكوب" بتأكيد متعال في مقدمة "كوب النرد". كلان تعريف قصيدة النثر، ومنحها قوانينها، محجوزاً إذن لمؤلف "كوب النرد". والواقع أن ثمة "تركيباً شكلياً لقصيدة النثر"^(٥٢) تتميز من خلاله عن النثر الشعري (الذي يستبعده "جاكوب"، بشكل جيد، في بضع كلمات^(٥٣)). قوانين قصيدة النثر؟ إنه يرصدها على عجل:

المساحة لا تعني شيئاً بالنسبة لجمال العمل، فوضعه وأسلوبه هما كل شيء فيه^(٥٤).

وتتضمن هذه القاعدة الذهبية ما هو جوهري: أولاً ينبغي على العمل أن يكون موجزاً، "فمن الصعب أن يكون جميلاً لمدة طويلة"، والنصوص الطويلة تفتقر إلى الوحدة (والواقع إننا سنلاحظ أن قصائد "كوب النرد" موجزة كلها، وأحياناً موجزة للغاية، إلى حد أن نتساءل عن وجود مبالغة في الاتجاه المعاكس، وعما إذا كانت "يصنعون العلف في جناح إيرمينوفيل" - على سبيل المثال^(٥٥) - هي قصيدة حقاً).

وعلى العمل - في المقام الثاني - أن يحدد موقعه، أي "يتعد عن الموضوع"^(٥٦): بمعنى أنه لا ينبغي أن نصف الواقع بالخضوع لما يملئه علينا المنطق والعادة، لكن أن نفرس، ونعيد خلق، أو -

كما يقول "ماكس جاكوب" - "إعادة زرع": ندرك أن العمل قد تحدّد موقعه "من الصدمة الصغيرة التي نتلقاها منه أو أيضاً من الهامش المحيط به، والمناخ الخاص الذي يتحرك فيه" (٥٧). فمسرح "موسيه" - على سبيل المثال - ومؤلفات "مالارميه" محدّدة الموقع.

لكن على القصيدة - فضلاً عن ذلك - أن تتوفر على أسلوب: فالأسلوب، شأنه شأن الفن (حيث الكلمتان مترادفتان)، هو "إرادة التجسيد بأساليب منتقاة" (٥٨) - ويؤكد "جاكوب" أنه لا يستخدم الكلمة إلا بمعناها المؤلف: "فالأسلوب هنا يعتبر نوعاً من إخراج المواد في شكل مؤلّف ونوعاً من تأليف الكل، لا نوعاً من لغة الكاتب" (٥٩). فعلى الأسلوب - حسبما يقول أيضاً بطريقة معبرة للغاية - أن "يمنح الإحساس بالمغلق" (٦٠). على العمل إذن أن يكون مبنياً، ويُشكّل كلاً مستقلاً (دائماً نظرية القصيدة - الشيء!) - وسيؤكد "جاكوب" فيما بعد على أن إرادة الوحدة هذه تبدى في "كوب النرد"، حيث نلاحظ على النحو التالي: "١ - إن النغمة لا تتغير من سطر إلى آخر مثلاً لدى "برتران"؛ ٢ - إذا ما كانت كلمة أو جملة تتوافق مع الكل، فإننا لا نهتم بما إذا كانت هذه الجملة أو الكلمة تصويرية، تتوافق مع الحكاية الخاصة للقصيدة أم لا" (٦١). وينجم عن ذلك المخاطرة بالتأكيد بالانتهاء إلى بعض التفكك الواضح .. (يعترف "جاكوب" بأنهم آخذونه على ذلك): وعلى أية حال، فلن نستطيع اتّهام مؤلف "كوب النرد" بالاستسلام لتسهيلات الكتابة الآلية. لكن لماذا يشعر "جاكوب" بالرغبة الغريبة في "تعنيف" أسلافه؟ فبرتران "ليس سوى حَكَّاء نثري ورسام عنيف ورومانتيكي" (إن مؤاخذه "برتران" على افتقاره إلى الأسلوب كَمبالغة)، و"الحُكَم البودليرية والمالارمية"، تؤدي إلى الخلط بين قصيدة النثر والحكاية الخرافية (٦٢)؛ و"رامبو" "لا يتوفر على أسلوب ولا على موقف"، و"لا يؤدي إلا إلى الفوضى والسخط" (٦٣). إن السخط هو ما أعتقد أنني أحس به خلف هذا الهجوم الأحمق للغاية: فقد تولد لدى "جاكوب" من كثرة سماعه تحيات معاصريه لرامبو، باعتباره - عن حق - سيد قصيدة النثر وتقنياً بلا نظير (٦٤).

إنما نظرية "الموقف" situation التي تبدو لي أكثر أهمية، وبالتالي أكثر ثراء. فإعادة زرع القارئ في عالم مختلف، و"التغريب" (وهي أدوات شعرية مؤثرة للغاية لدى "رامبو" و"لوتريامون" و"جاري") سيؤديان - ربما أكثر من أي شيء آخر - إلى تمييز قصيدة النثر الحديثة، إلى حد جعل المساعي الشكلية، وموسيقى الجملة، والتأثيرات الفنية الخالصة، بلا جدوى، وإلى حد يكاد يصبح فيه مستحيلاً - في الحساب الأخير - التمييز، على سبيل المثال، بين النص والقصيدة: فيمكن لنص ميشو، وأقصوصة لكافكا، أن يتوفرا على نفس الطاقة الشعرية الكامنة في قصيدة نثر أو نظم.

لكن، فلنأخذ قصيدة نثر "ماكس جاكوب" هذه (وهي إحدى القصائد "النبئية"):

الشوارع الخارجية الكبيرة، تمتلئ بالثلج ليلاً؛ ورجال العصابات
عساكر؛ يهاجموني بضحكات وسيوف وينهبوني؛ أنقذ نفسي

لأسقط في مربع آخر. هل هو فناء ثكنة، أم فناء فندق؟ كم من
السيوف! كم من الرماح! الثلج يساقط! يَخِزُونِي بحقنـة: إنه سُم
لقتلي؛ تعض إصبعي رأس هيكل عظمي مغطاة بقماش الكريب.
وترمي قناديل غامضة على الجليد ضوء موتى^(٦٥).

من أين يأتي الشعر هنا؟ ليس بالتأكيد من الصياغات الفنية، أو من توازن إيقاعي (لدينا هنا
إيقاع منشور عن عمد، بدون أية موسيقية، وجمل سريعة ومتناثرة)؛ ولا أيضاً من اختيار المفردات
النادرة أو "الشعرية": "فـالصورة الشعرية- مثلما يشير "م. ريمون" في حديثه عن هذا النص- غالباً
ما تحل محلها الإشارة المباشرة؛ فاللغة تستند على أساس شفاهي، ولا ترقى- في أغلب الأحوال-
فوق الجملة المستخدمة في الكلام"^(٦٦). فما يُعيد زرعنا هنا هو فانتازية الرؤية نفسها، التي يزيد
منها عدم تحديد التفاصيل، لتغمرنا هنا في قلب الكابوس. ويضيف "م. ريمون": "ويدهي أن حضور
هذا الانسياب يمكن أن يتبدى خارج الشعر، وخارج القصيدة". فنحن نتوجه نحو مفهوم شعر
"مفتوح" غير مرتبط- حتماً- بالشكل (هو شعر يمكن ترجمته بلا عواقب خطيرة)، شعر الحلم،
والسرد لفانتازي أو العتي- شعر "المنـاخ"، إذا شئنا، الذي سيكتشفه السرياليون في الروايات
السوداء، وفي مؤلفات "لويس كارول" أو في "نصوص الأحلام" التي تمتلئ بها المجلات السريالية.

أما بالنسبة لجاكوب، فإن المبالغة في الانشغال بالشكل لا تسمح له بقبول فوضى كهذه:
فقصائده هي قصائد لأنها تنحو- بالتحديد- إلى ألا تُعبر عن أي شيء سوى نفسها، "ولا أهمية
للموضوع فيها"^(٦٧)؛ فهو يجمع بعض العناصر، والكلمات، والصور، والأماكن المألوفة، والأشياء
الملموسة، مع مزيد من الاهتمام بالمحافظة على وحدة النغمة أكثر من انشغاله بحكي قصة. وقد
يحدث- من ناحية أخرى- أن تظل القصيدة، إذا ما اتخذت شكل السرد، بلا حل، لتقودنا إلى
طريق مسدود، لأن ذلك هو بالتحديد منطقها الشعري (مثلما في "قصيدة"، أو "مسألة
قانونية")^(٦٨)؛ وعلى النقيض، لا يرفض "جاكوب" التكوين الكلاسيكي، ولا حتى خطابية ملء إذا
ما كان هذا هو "أسلوب" القصيدة: على سبيل المثال، قصيدة "شارع رافينيان".

وعلى العموم، يمكننا أن نخلص من تصريحات "ماكس جاكوب" إلى أنه كان على وعي
واضح بـ"نوع" من قصيدة النثر، تتوفر له قواعده شأن كل نوع فني. فما يقوله عن "الموقف"
و"الأسلوب" لا يبتعد كثيراً عن الملاحظات التي ذكرناها من قبل عن الضرورة المزدوجة لقصيدة
النثر، الضرورة الفوضوية (كل ما يعيد زرعنا، وكل ما يحطم التصنيفات العقلانية كي يحملنا إلى
عالم آخر، هو فوضوية محجرة) والضرورة الفنية، التي تـدفع إلى جعل العمل الفني كلاً مكتملاً
ومنظماً.

لكننا لا نستطيع القول- رغم هذا- إن "كوب النرد" قد اعتُبر نموذجاً للدقة والتنظيم الفني:

فكثير من المحاكاة الساخرة، والحديث غير المترابط، والشطط العمدي، كان سيثير - بالأحرى - الانتباه إلى الجانب الفانتازي وغير المنسق للعمل: وقد كتب "تيوديه" - الذي كان وقتئذ جندياً في وزارة الحرب - إلى "جاكوب" بعد أن قرأ طبعة "ستوك": "يبدو لي أن كل الملفات قد سقطت كيفما اتفق على مكتبي .."^(٦٩). فالمرء لا يخضع بلا عاقبة لإغراءات اللاوعي و"الكلمات الحرة": فسواء شاء ذلك أم أبي، كان "ماكس جاكوب" على وشك أن يُعتبر رائداً للدادائية (المتقدم المرعب!)^(٧٠) وللسيرالية: فإذا ما رجحنا "كوب النرد" فسنتخرج منه بالصدفة، والتمرد، والفوضى، ورفض "الأدب"، والرغبة في زعزعة كل المفاهيم الشعرية المسلّم بها.

بير ريفيردي

إذا ما كان شعر "جاكوب" لا يزال يحتفظ بسحره الشعري المختلط إلى حدّ ما، فيمكن لنا الاعتقاد أنه "قدم" إلى حدّ ما ولا يحظى إلا بمتلقين محدودين إلى درجة كبيرة. وعلى النقيض، يبدو "ريفيردي"، الذي اعتبره السرياليون أستاذاً لهم^(٧١)، أستاذاً أيضاً للجيل الحالي (لم يُخصّص له أبداً كل هذا الكم من المقالات مثلما حدث خلال هذه الأعوام الأخيرة^(٧٢)). ذلك أن وضع "ريفيردي" وضع مركزي، وأن هذا الشعر "الفريد" بشكل لافت للنظر توفّر له في ذاته ما أمكنه من المساهمة في التكميلية والسيرالية والشعر المعاصر على السواء. وخلف هذه المظاهر الثلاثة (التي تعايش معاً): شعر تكعبي، وشعر الصورة، و"غنائية الواقع"^(٧٣)، يظل شعر "ريفيردي" شعراً ملموساً دائماً^(٧٤)، يستمد جذوره من قلب الوقائع الطبيعية والإنسانية: شعر لا يدين بشيء لنفوذ بحر الشعر، والكتابة "الشعرية" أو الجملة الموزونة بشكل جيد، لكن حيث تلعب فيه التقنية دوراً رئيسياً.

التكميلية الأدبية

"كل قرابة ريفيردي، وشعره، وتكعبيته، تكمن في الصداقة التي ارتبط بها بخوان جري وبيكاسو وبراك"، مثلما قال "أراجون" - قرابة تصل إلى استخدام "العناصر اليومية لحياة بائسة": إنها، بالنسبة للفنان التشكيلي، علبة التبغ، والجريدة، وهي - بالنسبة لريفيردي - المفردات المخدوفة، و"الأرض الغامضة، والشارع العدائي، والسلم المتهدم في حياة رسامي وشعراء ذلك الحين"^(٧٥). وبينما يعترف "ريفيردي" بأنه لم يتألف مع أحد من الشعراء إلا مع ثمار عمل "جاكوب" و"ابولينيير" (وهو - مع ذلك - لا يدين لهما بالكثير)، فإن تأثير شارع رافينيان وتأثير "بيكاسو"، وتأثير صديقه الحميم على نحو خاص "خوان جري"^(٧٦) قد وجهه بشكل حاسم. وفي أول ديوان لقصائد نشر طبعه "بيرو" عام ١٩١٥ لـ "المؤلف" وزينه "جري" بالرسوم^(٧٧)، يتم تقديم بعض

القصائد باعتبارها "لوحات" (وعلى نحو خاص قصيدة "من الذي سيرسمهم" المهداة إلى "خوان جري")، وأحياناً ما تدب الحياة في اللوحة تحت أعيننا، مثلما لدى "جاكوب"، دون أن يكف الشعور بها كلوحة:

تورجح الانقراض جثثها ورؤوساً بلا قبعات عسكرية.

هذه اللوحة، أيها الجندي، متى ستنهيها؟ هل حلمت أنني كنت فيها؟ .. (٧٨)

لكن قصيدة "ملا مع وشخصيات"، من نفس الديوان، التي يذهب فيها الشعور باللوحة والإطار المحيط بها بعيداً إلى حد أن يرى المؤلف نفسه فيها مسجوناً في الرسم، فهي أكثر دلالة:

انفراجة، بأزرق في السماء؛ في الغابة، انفراجات كلها خضراء؛
لكن، في المدينة، حيث يسجننا الرسم، قوس الدهليز، مربعات
النوافذ، مُعَيَّنَات الأسطح.

خطوط، لا شيء سوى خطوط، لراحة المباني الإنسانية.

في رأسي خطوط، لا شيء سوى خطوط - إذا ما استطعت
فقط أن أنظمها قليلاً. (٧٩)

"خطوط، لا شيء سوى خطوط": ترتبط هذه التكميلية "الهندسية"، مثلما نرى (مربعات النوافذ، مُعَيَّنَات الأسطح)، بمخالطة "المدن الهائلة" (٨٠)، و"المباني الإنسانية" التي اختفت منها التماوجات السلسة للتلال والأشجار، وألوان الطبيعة الريفية، ذات علاقات بديهية باللوحات التكميلية، وخطوطها الهندسية، وتكوينها في "فراغ مغلق" (٨١).

لكن الأساسي، هو أيضاً الإرادة البنائية والخلافة، وجهد التكميين (الذي أكدت عليه من قبل) لجعل من اللوحة، أو من القصيدة شيئاً، كلاً موجوداً بذاته، إعادة جمع للعناصر في تركيبة جديدة أكثر إichاء، وأكثر صدقاً من الصدق، إن صح القول. وفي عام ١٩١٧، كان "ريفيردي" يجعل من مجلته "نور-سود" لسان حال التكميلية التصويرية والأدبية، ويضع فيها المبادئ الأساسية لعلم الجمال الجديد. ومن المفيد التذكير أن "ب. ديرميه" أكد - منذ العدد الأول - وهو يطالب باستقلال الجيل الجديد عن الرمزية، أن "جمال الكلمة" ليس وسيلةً شعرية، "على نفس مستوى الإيقاع، والموسيقية، والقافية، إلخ.. فهدف الشاعر هو خلق عمل يعيش خارج نفسه، خارج حياته الخاصة به، ليقع في سماء خاصة، مثل جزيرة في الأفق" (٨٢). ويذكر "ريفيردي" بدوره، في نفس العدد، حول التكميلية بالتحديد: بالنسبة للتصوير الزيتي والشعر، "نحن في حقبة إبداع فني لم نعد نحكي فيها حكايات مسلية إلى هذا الحد أو ذاك، وإنما نخلق فيها أعمالاً، تدخل الحياة وهي

تفصل عنها، لأنها تملك وجوداً خاصاً، خارج استدعاء أو إعادة إنتاج أشياء الحياة". وسبق أن ذكرت "دراسة علم الجمال الأدبي"، التي يضع فيها "ريفيدي" - مقابل الفني المسمّى "واقعي" - "واقعية" العمل الفني: التي - إذ لا تقلد شيئاً ولا تستعير من الحياة سوى العناصر الضرورية - "سيصبح من الضروري أن تنوفر على واقعها الخاص بها، وفائدتها الفنية، وحياتها المستقلة، دون الإيحاء بشيء غير نفسها"^(٨٣). والمدهش أن نرى هذا السلوك الجمالي متمسكاً بلا تراجع على مر السنين، مادامنا نقرأ في "كتاب حافتي" هذا التعريف (الذي سيلائم على نحو باهر أعمال "ريفيدي" نفسه): "تكمّن قيمة العمل كله في النكهة الفريدة التي يدشنها في الواقع. فمنها يحتل موقعاً، في أفضل صف، بين أشياء الواقع. هكذا، كما بمعجزة، يصبح العمل المصنوع شيئاً حقيقياً، في حين أن العناصر التي تشكله ليست كذلك"^(٨٤).

كيف يمكن إذن أن نخلق، بعناصر الواقع المبعثرة، "كياناً" فنياً مستقلاً؟ يمكننا أن نتنبأ بأن العناصر المستخدمة ستعود كلها إلى التركيبة: تركيز الانفعالات^(٨٥) في "حزمة"، خلق علاقات بين الوقائع المتباعدة، عن طريق الصورة^(٨٦)، أساليب جديدة خاصة بتركيب الجملة وشكل الطباعة، التي توضع في الاعتبار بقدر ما تنتظم وتنسق العمل: إن "تركيب الجملة، مثلاً يكتب "ريفيدي" في "نور-سود"، وسيلة للإبداع الأدبي. فهو ترتيب للكلمات - وطريقة الطباعة الملائمة له أمر مشروع"^(٨٧).

سبق أن أشرت - فيما يتعلق بتركيب الجملة (وينبغي أخذ الكلمة بأوسع معانيها، المعنى المالمارمي) - إلى أن "ريفيدي"، شأنه شأن "جاكوب"، يندرج ضمن جمالية "المنقطع"^(٨٨) الرامبوية: إلغاء الروابط المنطقية، والأفكار "المتتالية"، وروابط النسق أو التبعية، وتجاور مختلف عناصر اللوحة، وتجاور الصور الحقيقية والصور الذهنية:

وأسير نحو المغامرة في الغابة الغائرة، عينك في العمق، شعرك
ومحجرا عينيك مرفوعون. أفقد ألق ابتسامة هذه السماء المحدودة في
مربع ميت مثل باب فوق سقف سريري. أنظر إلى هذا اللون،
والدم والماء، والنضارة - لذة انتظار السماء - مغطس الفقير هذا.
دموع، غلالات أشجار الكستناء وشتاء بلا أمل - اختفاء مؤثر^(٨٩).

فتكوين الجملة يرفع من قيمة الكلمة، وكثيراً ما يلغي الفعل تماماً: "نافذة لن أستطيع الدق عليها. النار التي يرفضون السماح لي بالتدفئة عليها"^(٩٠). "الزجاج، الليل، الشيش البارد"^(٩١). إنه "أسلوب الإشارات" الأثير لدى "رامبو": المضاد للخطابية، والمعادي للجملة المنمقة، لكنه الموحي للغاية! فلم تعد الكلمات إضافةً مطيعة لفكر يُعبر عن نفسه من خلالها: فهي، وهي معزولة، تستعيد قيمتها الاستدعائية والإيحائية الكاملة، وتصبح مكونات واقع شعري جديد.

وكثيراً ما يحقق "ريفيدي" عزل الكلمات هذا، في أبياته، من خلال "فراغات" كبيرة كأهم
بحر صمت تنفلت منه الجزيرة اللفظية:

الحزن

الانتظار

اليأس

المدينة المضيفة أعلى الصخرة البيضاء^(٩٢).

ويستجيب استخدام الشَّرْطَة في النثر (المتكرر كثيراً لدى "رامبو" أيضاً) لرغبة مماثلة: والفقرة
السابقة تعطينا مثلاً كافياً له: وذلك ما يقودنا إلى الحديث عن الطريقة التي يصارع بها "ريفيدي"
الكتابة "الأفقية" والمتعاقبة، شعراً ونثراً، من خلال وسائل طباعية وبنائية غير مسبقة.

وقد سبق أن أشرت إلى اجتراءات الإخراج الطباعي التي تنحو إلى تنظيم القصيدة في فراغ
الصفحة كلوحة^(٩٣). والأمر يتعلق - بطبيعة الحال - بقصيدة النظم، بالإضافة إلى وجود تأكيد لمقصد
معين في الشكل الطباعي لقصيدة النثر التي ستبدو وقد تجمعت حول نفسها:

في هذا الوقت الفحم

كان قد أصبح ثميناً

ونادراً مثل تبر

الذهب وكنت أكتب في

مخزن غلال حيث الجليد

وهو يتساقط عبر شقوق -

ق السقف، أصبح

أزرق^(٩٤).

وعندما يكتب نظماً، يهرب "ريفيدي" من "البيت الجميل" المنعزل؛ وهو يسعى دائماً إلى
التركيب لا إلى السرد الأفقي لحكاية ما. وبدهي أن التنسيق في أبيات يشجع انقطاع الإشارات،
وهو وسيلة لا غنى عنها لصياغة تركيبة جديدة، فيما بعد، من العناصر غير المترابطة في البدء:
ف"الشاعر يجاور ويربط - في أفضل الحالات - مختلف أجزاء العمل الفني السذي تصبح قيمته
الأساسية، بالتحديد، في ألا يقدم منطقاً واضحاً بشكل زائد لوجود متقارب"^(٩٥). وكى نضرب

مثلاً بسيطاً، سنجد عدة قصائد منظومة تهدف إلى تجاور، وإذابة الأجزاء المختلفة لمشهد طبيعي (الأرض والماء، على سبيل المثال). بمساعدة تغيرات التعبيرات الشبيهة بما لدى "رامبو" في قصيدة "بحرية":

يظهر النهار في الأفق مثل سباح يجذب كأسه

عبر طحالب الأمواج

ومرتفعات تلال الرمال السائلة^(٩٦).

والمثير أن نجد "تداخلات" من هذا القبيل في اللوحات "التركيبية" لخوان جري: وهو ما نجده في قصيدة "تحليج البنادول"، حيث تمتاز الحجر بالمشهد الطبيعي، وحيث يرسو المركب الشراعي "على المنضدة"^(٩٧). وليس من المستحيل، من ناحية أخرى، أن نجد تداخلات مماثلة في النثر: مثلما نجد في قصيدة "وحيداً دائماً"، حيث تتطابق لوحة الشارع مع لوحة الغرفة، التي تبدأ بهذه الكلمات: "أيأتي الدخان من مداخنهم أم من غلايينكم؟"^(٩٨).

لكن ها هي الآن قصيدة نثر لن تقدم لنا لوحتين مختلفتين متطابقتين، بل زاويتي نظر مختلفتين تقريباً. إنها- في آن- مشهد طبيعي حقيقي، وتفسير هذا المشهد من خلال الخيال الذي يرى فيه شيئاً آخر. ولكن، بدلاً من التوزيع الطباعي على عمودين لإظهارهما بشكل متزامن (مثلما نجد أمثلة لذلك نظماً)، هناك مراوحة مستمرة بين المشهد الحقيقي والرؤية الخيالية تُنسق خيوط النسيج وخيوط السلسلة، لترسم بالتدرج "الصورة في السجادة": "رأس العالم" (هو عنوان القصيدة). وأعيد نقلها مؤكدة على المشاهد التشخيصية (بالخط المائل):

ما يزال بعض النهار على حافة الأسطح وأطراف الشجر.
البحيرة التي سقطت من أعلى انبطحت على الأرض. في الضلرب،
حيث يسير هناك طيف، إنما الرأس. نجمة المنتصف التي تلمع
أحياناً. الأكتاف المعقودة مع الضفائر الشقراء. الجبل. دورة العالم
سجينة. اخواء مشتعل. النمل لا يزال ينفض. وأنين الأرض تحوت
العصا الوحشية. وأمام الغلالة التي ترتفع كان الفجر يولد من
جديد في الركن الآخر^(٩٩).

نفكر في هذه اللوحات التكعيبية لخوان جري أو بيكاسو التي تُراكب نظرتين مختلفتين لنفس الشيء، مهرج على سبيل المثال، منظوراً إليه في آن من الأمام ومن الجانب: هكذا تتوفر لنا "لوحة ثانية- تتخذ وضعاً مائلاً في أغلب الأحيان- تندمج في الأولى"، مثلما يكتب "كانفيلير"^(١٠٠). وما الميل هنا سوى التشويه التشخيصي الذي يخلقه الخيال. لكن ما يجب الإشارة إليه، هو الأهمية

البنوية للنسق: فلم تُكتب القصيدة بشكل أفقي، وإنما- إن صح القول- "بطريقة متعددة الأصوات": ففيها بُعد إضافي (وفي نفس الوقت، تفرض المراوحة من الواقعي إلى الصورة ومن الصورة إلى الواقع، انتظاماً ما على النص، و"إيقاعاً ثنائياً" يمكننا أن نرى خلاله- بالمقارنة بالبحور السكندرية الكلاسيكية- إيقاع استبدال.

وإذا ما اعتبرنا أننا نتوفر هنا لا على مستويين فحسب يتداخلان، وإنما على صورة تتلاحق، فسنرى أننا سننقاد إلى البحث في الصورة (سواء راكبت واقعين ملموسين متباعدين، أو واقعين أحدهما مادي والآخر ذو مستوى مجرد) عن نسق التركيب، أو الإبداع الأدبي، والأمران سواء. والواقع أن الصورة نسق تركيبى بامتياز؛ وهي أيضاً أداة لخييماء الكلمة تنقاد بفعلها "كائنات" أدبية جديدة نحو الوجود- أداة يمكن للنثر أن يستخدمها، شأنه شأن الشعر.

شعر الصورة

ودون الذهاب إلى حد اعتبار الاستعارة "قافيةً ميتافيزيقيةً"، والإصرار على أننا نجعل الشعر عبثياً، إلى درجة أن "البحر السكندري والقافية، بل الشعر نفسه، قد رزحوا في واقع الأمر، في الشعر المعاصر، تحت وطأة الاستعارة التي يتزايد التأكيد عليها"^(١٠١)، يمكننا التأكيد- حقاً- على أن الشعر الحديث بقدر تناقص لجوئه إلى "تعويذة" الأبيات ومنابعها الموسيقية والإيقاعية، كان يمنح مكاناً متعاضداً للسلطات الشعرية للصورة^(١٠٢). وعلى هذا الصعيد من الأفكار، يمكن لريفيدي أن يُسمّى عن حق "شاعر الصورة"^(١٠٣)، وهذا ما توضحه نظرياته وأعماله (الشعرية). ونعرف بأي حماس استبعاد السيرياليون الأفكار التي تم التعبير عنها في "نور-سود" عام ١٩١٨:

الصورة إبداع خالص للروح.

وهي لا يمكن أن تنشأ من المقارنة، وإنما من التوفيق بين واقعين متباعدين.

وكلما كانت علاقات الواقعين المتوافقين متباعدة وصائبة، أصبحت الصورة قوية - وامتلكت قوةً شعورية وحقيقية شعرية^(١٠٤).

ولنقل على الفور أن ثمة اختلافاً جوهرياً بين هذه التعريفات، وتلك التي سيقدمها السيرياليون فيما بعد: فالصورة السيريالية بجانبة عن عمد، واعتباطية، ويصرح "بريتون" أن الصورة "الأقوى هي التي تقدم أعلى مستويات الاعتباطية"^(١٠٥)؛ وبالنسبة لريفيدي، فعلى العلاقات القائمة أن تكون- على النقيض- "متباعدة وصائبة"، و-حسبما يقول- "لا يمكن لواقعين لا يتوفران على

أية علاقة أن يتقاربا بشكل مفيد. فليس هناك خلق للصورة". وما من شيء سيكون أكثر غرابة- بالنسبة له- من الموقف السلبي للسرياليين؛ وهو لن يتصالح أبداً مع التوافقات الطارئة التي تنشأ في اللاوعي^(١٠٦). فالصورة التي تشع في كل سطور شعره مدهشة، ومفاجئة غالباً، وليسأت أبداً اعتبارية؛ وقد أشار "م. سايه" بدقة إلى أنهما أحياناً ما تختلف بشكل طفيف عن الاستعارات التي نجدها في اللغة الدارجة (مثل "يرقى الشارع"، "ينهض اليوم"، "ينسحب البحر")؛ وسيقول "ريفيدي": "يمتطي الطريق الغابة"، "خرج النجم من الماء"، "يهبط الندى حافي القدمين على أوراق الشجر"^(١٠٧). ونرى من هذه الأمثلة الميل الدائم للكاتب نحو "أنسة" الطبيعة:

ينحني السقف مثل شخص يريد الصعود.

وأخذت الكوة تضحك للشمس

مثلما سيكتب على سبيل المثال^(١٠٨). وتجعلنا هذه "الإحيائية" نشعر في الطبيعة بلعبة القوى، والذبذبات الدائمة، بينما- على العكس- تجد الطبيعة الإنسانية "توافقها" في الواقع الملموس للكون:

الطحلب الطويل المتحرك والطري

على خط الماء

الروح الرخوة الهاربة والمطبعة للتيار

-مخلصة للنجاح التماوج^(١٠٩).

هكذا تنشأ مرة أخرى المواجهة بين الفكرة والمادة، بين المجرد والملموس، كأداة للكشف الشعري، والتركيب، والبنية، في آن.

والحق أن تنظيم النثر من خلال الصورة، يبدو مختلفاً إلى حد ما. ولاشك أنه يمكن للقصيدة أن تنتظم حول استعارة واضحة إلى حد ما: تلك هي حالة قصيدة "لكل نصيبه"، المبنية على الصورة المزوجة لـ "صائد النجوم"^(١١٠) والتقارب بين النجوم وقطع العملة الذهبية:

اقتنص القمر، وترك الليل. وسقطت النجوم واحدة بعد

الأخرى في شبكة مياه جارية.

وراء الحور يترصد صياد غريب بنفاد صبر وعين مفتوحة،

وحيداً، متخفياً تحت قبعته العريضة؛ ويرتعد الخط.

لكن بعيداً على الحافة كان صياد آخر ينتظر. بتواضع أكبر كان

يصيد في بركة الطين التي تركها المطر. فهذه المياه، القادمة من السماء، كانت تمتلئ بالنجوم.

لكن كثيراً ما تكون الصورة المتضمنة في القصيدة مُضَمَّرَة ويصعب شرحها. والأمر يتعلق- في أغلب الأحيان- بمعادلة تنشأ بين وصف مشهد طبيعي، أو سرد للأحداث التي تبدو مفككة للوهلة الأولى أو غير مفهومة إلى حد ما، والحالة الروحية التي تكون مهمة الأشياء أو الوقائع القليلة التي تم تجميعها بهذه الطريقة أن توحى بها، والتي تقدم لنا- على نحو ما- تمثيلاً تشخيصياً. هكذا، على سبيل المثال، يمكن تفسير الإحساس بالضيق الجسدي والميتافيزيقي، الذي تنجح بعض أوصاف المشاهد الطبيعية في تقديمه لنا، وحيث ينوء الصمت بوطأته، والسكون، ونوع من الوحدة اليائسة:

فلس جديد للغاية يتدحرج في الشق أو الشمس الغاربة. الآن
يُحد الجدول الطريق الطويل ويتقافز الضوء الخفي في المفترق
المتقاطع.

تمد الأشجار الظل. لا نسمع سوى صوتها. تنطفئ النيران. أبعد
من أن نتوقف. ما من أحد سيمر بعد ذلك أبدا. الريف صامت.
والحجارة جافة. حائظ متهدم. يعود الصمت. يغوص عصفور في
العشب كي يموت.

ليس اختيار التفاصيل فحسب هو الذي يوحى هنا بالمهرجان والوحدة، والموت (اسم القصيدة "كي يموت")^(١١١)، لكنه إنجاز هذه الجمل التي يتركها غياب الفعل بلا حياة ومتحجرة، يقطعها صمت ساق. لا يحتاج الشاعر إلى التعبير عن مشاعر الضيق، والإرهاق، مادامت العناصر التي اختارها من الواقع الخارجي، والطريقة التي جمعها بها، هي "إشارات" غير ملتبسة لهذا الضيق. ينبغي إذن الحديث لا عن "أسلوب متخيل"، بل عن كلمات جوهرية، وموضوعات استعارية أساسية، وهي بسيطة للغاية فضلاً عن هذا: فنحن نعثر دائماً على موضوع الباب المغلق والمترل الذي لا ندخله^(١١٢)، والمسافر المنعزل أو الضائع^(١١٣)، والليل الأسود^(١١٤)، والمشهد المتحجر^(١١٥).

رموز؟ إذا شئنا. وبشكل أدق استثمار "الثرة الانفعالية" للكلمات المستخدمة لا من أجل معناها وإنما من أجل قيمتها الإيحائية: "في اللحظة التي تتخلص فيها الكلمات من دلالتها الحرفية تتخذ في الذهن قيمة شعرية. في هذه اللحظة يمكننا أن نضعها في الواقع بحرية"، على ما يكتب "ريفيدي"^(١١٦). عندئذ، يمكن تجميع ومزج إشارات مادية وأفكار مجردة، لتوليد انفعال ذي طبيعة محددة لدى القارئ- الشعور، على سبيل المثال، بخوف وضيق قاتل:

وبعد، في الممرات التي لا نهاية لها، في حقول الليل الموحشة، في
التخوم المظلمة التي تتلاطم بها الروح، تعبر الأصوات المفاجئة

الحواجز، وترنح الأفكار المزعزعة، وترن أجراس الموت
الملتبس^(١١٧).

هكذا نرى هذا الشعر يمزج دائماً المجرّد باللموس ("حقول الليل الموحشة"، "ترنح الأفكار
المزعزعة")، والمشهد الطبيعي الحقيقي بالمشهد الداخلي، ويقبل بالتعادل بين الظواهر الطبيعية
والروح الإنسانية. فهل ينبغي - بهذا المعنى - تفسير كلمة "ريفيدي" المستشهد بها كثيراً: "الطبيعة،
إنها أنا"؟^(١١٨).

غنائية الواقع

والحقيقة أن "ريفيدي" عندما يكتب - على سبيل المثال - أن "هدوء السماء يستترف
الشجاعة التي كانت تسند أبادينا، والرأس والطريق"^(١١٩)، فلا ينبغي أن نرى فيها "صورة" بسيطة،
أو شكلاً أسلوبياً، لكن توحداً حقيقياً للإنسان بالطبيعة. فالشاعر الذي استطاع أن يكتب: "بكل
جزء من وجودنا الخفي نعارض ظروف الخارج، مثل النباتات"^(١٢٠) مستعد، بطبيعة الحال، لقبول
التبادلات، والتجاوبات أو التماثلات بين الإنسان والكون. فكرة رمزية، بالتأكيد: فكيف يحدث
إذن أن يكون شعر "ريفيدي" - على العكس من الشعر الرمزي - شعراً ملموساً بشكل جوهري؟
ربما لأنه يصدر، ببساطة، عن رجل ينتمي للهواء الطلق، فيه تجد كل ارتعاشات الريح والأشجار
والبحر صداها، لا على المستوى الذهني، بل على المستوى الفيزيقي^(١٢١). هذا الشاعر هو إنسان
أولاً، من أجله توجد الطبيعة، ومن خلاله تحدثنا: فعاوين دواوينه دالة: "زبد البحر"، "طبيعة
عظيمة"، "ينابيع الريح". ونعلم - من ناحية أخرى - أنه انفصل منذ وقت مبكر للغاية عن الحياة
الباريسية الخائقة كي يبحث في "سوليزم" عن "وحدة تمتلئ بالأجراس والحجارة، وتمتلئ أيضاً
بالخضرة والمياه النابضة والعصافير"^(١٢٢).

وسيكون من التعسف - رغم هذا - ألا نرى في الشاعر سوى "صوت" لـ "الطبيعة العظيمة"؛
فـ "الطبيعة الإنسانية" لا تفتقر إلى ضرورتها الخاصة بها، والطبيعي أن يواجه الإنسان حلمه
الداخلي، بشكل محدد، بالواقع الخارجي - لاسيما عندما يكون شاعراً. "والشاعر - مثلما يقول
"ريفيدي" - في وضع صعب وخطير غالباً، في نقطة تقاطع مستويين ذوي حدين قاطعين بقسوة،
مستوى الحلم ومستوى الواقع". ولهذا، يمكن مقارنة القصائد بـ "بللورات تكونت بعد التماس
الهائج للروح مع الواقع"^(١٢٣).

وهناك حقيقة جديدة بالإشارة: فإذا ما كان الواقع المحسوس، "الطبيعة العظيمة"، تفرض حقاً
وجودها بقوة في الشعر المنظوم ("مشهد طبيعي يضم حيوانات"^(١٢٤)، "أرض"^(١٢٥)، "تسروق
النهار على البحر"^(١٢٦))، ففي النثر تتجلى لنا الحقيقة الإنسانية والسر الخفي للمصير الإنساني. ثمة

هنا مسألة بنية: ففي حين تنحو الأبيات بشكل طبيعي إلى الانتظام في "لوحة"، فإن النثر، في جوهره التعاقبي، ينحو إلى السرد، إلى التأمل الغنائي، وتلاحق الوقائع والأفكار. ولا يعني ذلك أن "ريفيدي" شاعر حكائي عليّ الإطلاق! فـ"ما هو العمل الذي يمكن أن نترع منه الفكسة أو الحكاية اللتين لا تساويان شيئاً وهما معزولتان، ولا يتبقى منهما شيء بعد هذا الطرح؟"، مثلما يتساءل هو^(١٢٧). لكن لا شيء يمنع الشاعر - في بنائه لقصيدته - من استخدام أفعال وأشياء ملموسة باعتبارها عناصر للقصيدة: أفعال أو أشياء يسمعها وفقاً لمنظورات جديدة، يخلصها من كل سياق تفسيري ليمنحها قيمةً تصويريةً أفضل (رمزية إذا شئنا). وقصيدة "رجل منته" الجميلة للغاية، التي ذكرت مقطعاً منها، ستقدم لنا (عند سردها كلها) فكرة هذه التقنية:

في المساء، يُتره طيفه عبر المطر والخطر الليلي، الذي لا شكل له
وكل ما جعله مناراً.

مع أول لقاء، يرتعد - بماذا يلوذ في مواجهة اليأس؟
يُجوم حشد في الريح التي تعذب الأغصان، و"سيد" السماء
يتابعه بعين رهيبة.

لافتة تُصر - الخوف. يتحرك باب ويصطفق الشيش
العلوي في الحائط؛ يجري ويخذه الجناحان اللذان كانا
يحملان الملاك الأسود.

وبعد، في الممرات التي لا نهاية لها، في حقول الليل
الموحشة، في التحوم المظلمة التي تتلاطم بها الروح، تعبر
الأصوات المفاجئة الحواجز، وترنح الأفكار المزعزعة، وترن
أجراس الموت الملبس^(١٢٨).

من هو هذا الرجل؟ ما الذي فعله؟ ما الذي سيحدث له؟ أسئلة عبثية. المهم هنا، هو أن نخلق (وبأقصى اقتصاد في الوسائل!) "انفعالاً خاصاً، لا تستطيع الأشياء الطبيعية، من جانبها، أن تثيره في الإنسان"، انفعالاً "لا يستطيع منحه لك سوى الفن وحده"^(١٢٩). فالحكاية بلا أهمية، وقد يحدث أن تبدو عبثية للوهلة الأولى (مثلما في قصيدة "مظهر تافه" المخصصة لمسافر "لا يستطيع وصف البلاد التي رآها"، و"ربما لم ير أبداً شيئاً"، من ناحية أخرى، ولا يكشف أبداً عن فرحة أو نفاذ صبر، ويمضي - دائماً وحده - "وحقيقته الخفيفة في اليد"^(١٣٠)): ولا يعني ذلك أن تكون مفككة، ومفتقرة إلى منطق داخلي. "فلا يوجد أي رابط مشترك، مثلما يكتب "ريفيدي"، بين المنطق والعقل السليم"، فهو يستطيع التحالف مع أغرب حالات الجنون: "تخترم العقل السليم، ونعجب بالمفاهيم الجنونة التي تنتظم في مناخها وعلى صعيدها بشكل منطقي"^(١٣١). والمؤكد أن كثيراً من

قصائد "ريفيدي" غامضة للغاية، وبشكل أدق لا تطالبنا بـ "الفهم"، وإنما بنوع من الالتزام الداخلي. ولا يتضمن هذا - فضلاً عن ذلك - "الأ" يتوفر لهذه القصائد "أي معنى": لكن الرسالة التي تقدمها لنا لا تخاطب الوعي الواضح، ولا يمكن ترجمتها في لغة واضحة، مادام الأمر يتعلق - بالتحديد - بجعلنا نشعر ونحس بالغموض الذي يكتنف الأجواء المحيطة بنا، وبماوية المجهول التي يفتحها الواقع في كل خطوة أمام مسيرتنا.

هذا الشعور بسر يمكن أن يتخفى وراء "مظهر تافه" (إذ إن هذا المسافر الوحيد، الذي لا يحكي شيئاً، ويمضي دون أن يكلم أحداً، "ورغم هذا، فثمة شيء يتبعه أو - ربما - شخص ما يتخذ الشكل الغريب لظله")، هذا الانتظار لشيء لا يوصف كثيراً ما يلاحق شعر "ريفيدي"، مثل أمل يائس ("عسى أن يحدث شيء. كل العيون تخرج من النوافذ، وكل غيرة منافسينا تتراجع على عتبات الأبواب. ورغم هذا، لم يكن لأي شيء أن يحيي!"^(١٣٢))، ويبدو أن كل هذه الغنائية "التي تتجه صوب المجهول، صوب العمق"^(١٣٣)، تجد أكثر أشكالها ملائمة في النثر. والواقع أن ثمة نغمة غموض ما أو غرابة (سبق أن شهدناها^(١٣٤)) تتكيف مع نص النثر بأفضل مما مع النظم، وترتقي بالنثر إلى مستوى شعري: وكى نستعيد تعبيرات "ريفيدي"، سنجد - على سبيل المثال - "في جملة يعلقها غموض مغزاها ونوعية الكلمات التي تكونها فوق المجرى الطبيعي لأفكارنا"^(١٣٥). جملة وليس بيتاً، لأن الأمر لا يتعلق هنا - على الإطلاق - بأدوات إيقاعية. فموضع الخلاف الوحيد هو اختيار الكلمات (التي تؤخذ، أذكر بذلك، خارج معناها الحرفي، بقيمة إيحائية وتشخيصية)، والدلالة الغامضة للجملة - لا لأن الشاعر "يضيف" غموضاً بعد فوات الأوان، لكنه يصنع - مثلاً يقول "ريفيدي" - "كشفاً يتخطى نفسه"، ولا يمكن أن يصل إلينا إلا من خلال شقوق النص، وتصدعات المعنى، و"الفراغات" الكبرى المتروكة بين الأفكار: "لا شيء يستحق أن يقال في الشعر غير ما لا يوصف، لذلك نعتمد كثيراً على ما يجري بين السطور"^(١٣٦)، مثلاً يقول أيضاً ...

وبعد عدة "قصائد"، لم تكن سوى سرديات، ها نحن نشهد الشعر الحديث يصل أخيراً إلى هذه الصيغة المفارقة لكن الخصبة: السرد الفوضوي، الذي يخرق كل قوانين النوع، السرد الذي لا يدور فيه أي شيء أو لا يفضي إلى شيء، ولا يتوفر له بداية، أو نهاية، ولا نعرف شخصوه، وحيث الأساسي هو ما لا يقال: سرد، حيث الصيرورة التاريخية، المقضومة من كل ناحية، ينتهي بها الحال إلى الفساد في اللازمية، وتعود إلى "الحاضر الأبدي" للشعر^(١٣٧). هذه الوحدة الغريبة للمتناقضات، هذا البناء وهذا الهدم المتزامنان، تلك هي خصائص شعرية حديثة تماماً، سيتم التأكيد عليها في قصائد النثر "السردية" هذه لفترة ما بعد الحرب، لئلا نلحقنا أفضلها (لدى "ميشو" على سبيل المثال) - جميعها معاً - انطباعاً بالعبثية والتجذر العميق في الواقع.

شاعر الواقع - ربما يكون هذا، في واقع الأمر، هو التعريف الذي يشمل، على أفضل نحو، ذخائر شعر "ريفيدي"، وعلى نحو خاص إذا ما حددنا الكلمة وفقاً لمفعول: "ما نسميه الواقع في

الفن هو مجمل العلاقات التي ينجح صوابها في منحنا صورة حية وقادرة على إثارة انفعال أكثر كثافة وأكثر دواماً على نحو خاص من الحقيقي^(١٣٨). هكذا، يحتوي مصطلح واقع- في آن- الفكرة التكعيبية للقصيدة- الشيء، التي- وقد تمتعت بوجود مستقل- "تحتل موقعاً، في أفضل الصنف، ضمن أشياء الواقع"^(١٣٩)- ونظرية الصورة التي- فيما تؤسس علاقات جديدة بين الأشياء المتباعدة- تخلق واقعاً جديداً، وأيضاً إرادة البحث الذي لا يكل لا عن "الحقيقي" وإنما عن "الواقعي"، عن "الجوهر الحقيقي للأشياء"^(١٤٠). ولا يمكن لشعر كهذا إلا أن يكون بعيداً عن الهموم الشكلية، على الأقل عندما يكون هدفها مطابقة المسيرة الشعرية على القنوات الجمالية المسبقة: "على الشاعر، مثلما يقول "ريفيدي"^(١٤١)، أن يبحث، في كل مكان وفي نفسه، عن الجوهر الشعري الحقيقي، وهذا الجوهر هو الذي يفرض عليه الشكل الوحيد الضروري له". شعر أم نثر، لا يهم، شرط ضمان وحدة الجوهر هذه بين الشكل والفكرة الشعرية.

شعر مرن (والتعبير لريفيدي)، ويريد الالتحام "بكل الحدود، بكل الخشونات، وبكل تجاويف الواقع"، لا يستطيع أن يدعي منح قصيدة النثر "قوانين" ولا نماذج. ولا يقل عن ذلك صواباً أن قصيدة النثر تدين له بالكثير، بمعنى الإثراء في العمق، و- إذا جاز القول- في "السُمك" الشعري. فانطلاقاً من "ريفيدي"، أصبح واضحاً أن قصيدة النثر الحديثة لن تؤثر إلى هذا الحد بفعل موسيقى الجملة^(١٤٢) والجمال اللفظي الخالص قدر تأثيرها بفعل قدرتها الإيحائية، وخلق علاقات جديدة، وعلى نحو خاص- خارج كل تأثير "أدي"، وباستخدام أبسط الكلمات- بفعل هذا الشعور بغموض الواقع الذي تثيره فينا. يتعلق الأمر دائماً، مثلما أراد "جاكوب"، بـ"إعادة زرع" القارئ، بأن نكشف له واقعاً غير إدعائي؛ لكن "ريفيدي" لا يلجأ، من أجل هذا، إلى القدرات التحريرية للحلم، ولا إلى تداعيات الكلمات؛ يكفيه الغوص بعمق في قلب الواقع وفي قلب عالمه الداخلي: فوفقاً لما يكتب، يتمثل "الفعل الشعري العميق" في "الغوص بمزيد من التقدم وبأكثر الأشكال الممكنة مغامرة"، في مرآة الهاويات لسبر أغوارها الخاصة^(١٤٣). ولا شك أن الشعر "ليس مسألة إحساس بل تعبير"^(١٤٤)؛ إنها دائماً مشكلة "الرائي" القديمة: "إيجاد لغة". لكننا نعي بشكل أفضل- مع "ريفيدي"- أن هذا "المجهول" الذي ينبغي على الشاعر أن يعرضه لنا، لا وجود له إلا في أعماقه الداخلية: "ما يهم، بالنسبة للشاعر، هو أن يتمكن من إيضاح أكثر الأشياء خفاءً فيه، وأكثرها سرية، وأكثرها تخفياً، وأصعبها على الكشف عنها، وأكثرها تفرداً"^(١٤٥).

عندئذ، يستعيد الشعر وظيفته الحيوية، ويعثر من جديد على هذا الطموح الميتافيزيقي الذي تغافل عنه الرمزيون أحياناً، وقد غطته طموحات أخرى جمالية وشكلية تماماً. فبالضيق في هذا الطريق، وبالتخلي العمدي عن "الأدب"، سيسعى السيرياليون إلى الغوص "بأكثر الأشكال الممكنة مغامرة"، في هاويات اللغة والوجود الداخلي.

(٢) التمرد الدادائي وهدم الأشكال الأدبية

نُشرت أولى قصائد نثر "ريغفريدي" و"جاكوب" في قلب فترة الحرب (بين عامي ١٩١٥ و١٩١٧)؛ ومنذ عام ١٩١٦، عمّد "تريستان تزارا" حركة "دادا"، ونشر "المغامرة السماوية للسيد أنتيبيرون": لقد بدأ التمرد ضد جميع القيم القائمة للحضارة والفن في المهدير، وسعت الفوضوية المتعاطمة إلى هدم كل فكرة عن الشكل الأدبي. إنها اللحظة التي اختارها النقاد والجمهور العريض لملاحظة وجود قصيدة النثر باعتبارها "نوعاً" أدبياً محدداً، يمتلك قوانينه وأساليبه الخاصة به: وقد خصص لها "ف. لوفيفر" خمس عشرة صفحة من كتابه عن "الشعر الفرنسي الشاب"، وبعد أن مايز بينها وبين الشعر الحر والنثر الشعري، أكد "أن عليها (قصيدة النثر) أن تنتظم وفقاً لقوانين لا تبدو واضحة تماماً حتى الآن، لكن قانونها الرئيسي يقتضي بأن تمتلك، مثل قصيدة النظم، وحدة لا تسمح بترع كلمة واحدة دون أن تؤدي إلى هدم العمل كله" (١٤٦). وهو يقرر للأسف، على إثر "جاكوب"، بأن "قصيدة النثر قطعة خُلِي"، وهو ما يقوده إلى إدانة "رامبو"، ويقرر أنه ينبغي على موضوع قصيدة النثر أن يكون "أصيلاً، محصوراً في ظاهره وغريباً إلى حد ما" (١٤٧)، وأن هذا النوع المرهف والتمين إلى حد ما يمكن أن تعود أصوله إلى ... سيرانو دي بيرجيراك! ثم يذكر بعد ذلك بضع قصائد لجاكوب، وريغفريدي (ليست أفضل قصائدهما)، وقصيدة "دائرية" لصامويل دولو، وهذه "الحلية" لجيلوريه، التي يمكن أن ننسبها مع ذلك إلى "جول رونار":

تشعر السماء بالآلام الأحشاء. وتنفجر في زخات مطر مفاجئة،
ثم فجأة تهدأ وتستعيد في اللحظة التالية وجهها الضاحك
والأزرق.

اليوم، عبثاً تمزق طيع غيومها السوداء. تزعجه وتمزقه. لكنه

جهد عبثي. إنها مصابة باحتباس في المطر^(١٤٨).

ومن ناحيته، ما إن عاد "لويس دي جونزاج-فريك"، صديق "أبوللينير" وأمير الفن، من الحرب التي جعلته بعين زجاجة، ودون أن يتخلى لحظة عن اختلاف اللغة، حتى بدأ- في "دون كيشوت"- استقصاء حول موضوع قصيدة النثر، التي لم يأنف من ممارسة موهبته الصافية فيها (لكن مفهوم "ل. دي جونزاج-فريك" لقصيدة النثر صارم^(١٤٩) إلى حد أنه لا يقبل إلا عددا قليلا للغاية من قصائد النثر الحقيقية، حتى من بين قصائده، ولم يعترف بقصيدة تستجيب بشكل كامل لشرطه المثالي سوى بقصيدة "توب المباحث"، التي نشرتها من قبل مجلة "كوفاديس"^(١٥٠). وجدير بالذكر أن الإجابات الواردة من حوالي خمسين أدبيا تلتهم بشكل عام بغموضها ومرحها^(١٥١)، وإذا ما تكرر ذكر أسماء من قبيل "بانفيل" و"بيير سوكور" و"م. بورنا-بروفان" و"جالو"، إلخ...، فإن اسم "شارل كرو"، على سبيل المثال، لم يرد ذكره مرة واحدة. ولاشك أن هذا الاستقصاء يكشف الخطوة المتزايدة التي تتمتع بها قصيدة النثر؛ كما أنه يوضح- بنفس القدر- إلى أي حد كانت الأفكار عنها غير واضحة، وإلى أي حد من الجمود- رغم "رامبو!"- كانت صيغة "قائمة الرائعة الأدبية" و"الحلية" المنحوتة بعناية^(١٥٢).

وتبدو مفاهيم كهذه متخلفة للغاية، عندما نفكر أنه- في نفس الفترة، في أعقاب الحرب الأكثر دموية التي ماتزال تثير اضطراب الإنسانية- لم يعد الأمر يتعلق بالنسبة للكتاب بمناقشة تفاصيل تحقيق الأسلوب وأنساقه، بل بإثارة قضية اللغة ذاتها، وبنية الشعر، وكل القيم المسلم بها عادة في مجالات الأدب والفكر. وقد سبق لأبوللينير، الذي سيقر السيراليون بريادته، أن فتح- في "قصائد مرسومة"- المعركة الكبرى حول "النظام والمغامرة"^(١٥٣)، وأعلن- في مقال مدو عام ١٩١٨- بحجتي "الروح الجديدة"^(١٥٤)، التي تتميز بالرغبة في الاكتشاف والاستخدام الفني للمفاجأة المدهشة. لكن الأفكار الجديدة- مرة أخرى- أخذت تختمر في المجلات الصغيرة، وسرعان ما فاض فورانها إلى مدى بعيد. لقد تحدثت عن مجلة "نور-سود" برئاسة "ريفيردي" في الفترة بين عامي ١٩١٧-١٩١٨. فهل نعلم أنه في عام ١٩١٨، ظهرت (في "جرينوبل"، لكن ذلك يرجع فحسب للظروف المحيطة) مجلة شابة هي "لي تروا روز"، كانت تضم بين محرريها- بالإضافة إلى "جاكوب" و"ريفيردي"- "بعض ممثلي الحركة الرمزية الأكثر تميزا ورواد أكثر الحركات شهرة وعرضة للذم"^(١٥٥)؟ وكنا نرى فيها "موكيل" و"روبير" و"فيليه-جريفان" إلى جانب "أراجون" و"سوبول" و"ب. فاليري"...^(١٥٦)، وكان يدير وقائع الآداب والفنون شاعر شاب لا يزال مجهولا: "أندريه بريتون". وإلى جانب قصائد "إيلوار" و"سوبول" و"ريفيردي" المنظومة، نجد بعض قصائد نثر في الأعداد العشرة من هذه المجلة، لاشك أنها كانت ترن بغرابة وسط الفتور الريفي... مثل النص الذي كان "ماكس جاكوب" يمتدح فيه- متلاعبا بالألفاظ المتأللة- "محل

القبعات الشيوصوفي"*) (الذي يمتلكه) ... و"القضاعة الكلية، القرية الكلية!"*) في العدد الأول، أو-
في الثاني- حيث نجد قصيدة نثر لريتون مهداةً إلى "فارج"، لكنها تلحق برامبو من خلال "فارج"،
وهي قصيدة "نحمر":

يا فاجر ، وداعاً ! أخرجُ من الغابة مسكوناً بالأرواح ؛ أخوض
الطرق ، صليبان ملتهبه . تفقدي ورقة شجر مباركة . أغسطس بلا
ثغرة مثل رحي .

أحتفظ بالمشهد البانورامي ، أرتشف الفضاء وأطلق بشكل آلي
الدخان .

سأختار نطاقاً عابراً : سنتخطى أشجار السور إذا لزم الأمر .
إقليم الباغونيا الدافئة يقوقى ، يصطف . بأية كياسة نحتاج الجراء في
الدائرة المجددة للجونلات !

أين أبحث عنها ، من الينابيع ؟ عن خطأ أعتمد على عقدها
المجبول من فقاعات ...

ونشعر بتأثير "جاكوب" و"ريفردي" والرغبة- على وجه خاص- في الهروب بأي ثمن مما
سبق مشاهدته في قصيدة "أراجون" هذه التي نشرها العدد الثالث من "بورجودي":

شوارع ، حقول ، أين حرير ؟ كانت الثلوج تطردني من
المنعطفات نحو مستنقعات أخرى .

الشوارع العريضة الخضراء ! قديماً كنت أشعر بالإعجاب دون
أن أسبل العينين ، لكن الشمس لم تعد زهرةً أرطنسية .

العربة الفيكتورية تؤدي دور المركبة الرمزية : نباتات
وهذه الفتاة ذات الشفتين الشاحبتين فخامة مفرطة لمرعى بلا
ادعاء : الأعلام على التروس الكبيرة ، وكل العاشقات
سيكن في النوافذ . على شرفي ؟ أنتم مخطئون .

نخلص إلى أن "لي تروا روزر" هي مجلة مرحلة انتقالية تُنشر فيها قصائد أكثر كلاسيكية؛
وهي- من حيث التسلسل التاريخي أيضاً- مرحلة انتقالية بين "نور-سود" التي كانت عام ١٩١٧

* نظرية إشراقية دينية تتعلق بالاتحاد بالرب .

** ثمة تلاعب بالألفاظ في الأصل الفرنسي : Le tout Loutre, le tout l'Outre

لسان حال التكعيبيين، ومجلة "ليتراتور" (التي تأسست عام ١٩١٩)، حيث لن يلبث الشعراء الأقل طليعية في الهروب من تدفق "دادا/": "دادا"، تلاطم أمواج واسعة النطاق متأهب لتحطيم أغلب تقاليد الأسلوب واللغة، التي خدمت أو خانت - حتى ذلك الحين - الفكر الإنساني والروح الشعرية.

حركة دادا

لن أقوم هنا بعرض تاريخ الحركة الدادائية، الذي لا تفتقر إليه الوثائق^(١٤٧). وما ينبغي ملاحظته - أولاً - هو إعادة تجمع جزء يكامله من الجيل الشعري الشاب، الأكثر حيوية، حول "دادا" والتمرد الفوضوي الذي أصبح ضرورة حيوية للشعر: ثم مغزى هذه الحركة، والطريقة التي هيأ بها هذا التمرد الهدام المستقبل بطرحه مشكلة اللغة بأكثر الأساليب حدة وإلحاحاً.

فما إن سكنت أصوات المدافع، حتى تبين الشعراء الشبان أن المستقبلية والحداثة لم يعد لديهما ما يقدمانه إليهم: "نحن لا نحب الفن ولا الفنانين"، سيقولون عن طيب خاطر مع "جاك فاشيه"^(١٤٨)، "لم نعد نعرف أبولينيير - "إذ" - إننا نشك في أنه يمارس الفن عن معرفة مفرطة، ويرتق الرومانتيكية بسلك تليفوني، ولا يعرف المولدات". وسيحتوي العدد الأول من "ليتراتور"، في مارس ١٩١٩، على هذه التصريحات الدالة لجديد، النشط في ترجمة اتجاه الحقبة: "كم سبتدو المستقبلية قديمة ما إن تتحطم تقاليد الأمس! إنني أحلم بتناغمات جديدة، بفن كلمات أكثر براعة وصراحة، بلا بلاغة؛ ولا يسعى إلى إثبات شيء"، ليضيف: "آه! من سيحرر روحي من قيود المنطق الثقيلة؟ إن أخلص مشاعري، ما إن أعبر عنها، حتى تصبح باطلة".

وستقوم "ليتراتور" - التي يديرها "أراجون" و"بريتون" و"سوبول" - بتركيب، إذا جاز القول، أكثر الاتجاهات ثورية فيما بعد الحرب، والاتجاهات الجديدة "المعادية للفن": فسنرى "سندراز" و"سالمون" في فهرسها إلى جوار "جاكوب" و"ريفيدي"؛ لكنها تنشر أيضاً أعمالاً لم يسبق نشرها لرامبو، وأشعار "لوتريامون"، وخطاب "ج. فاشيه"؛ وينشر فيها "بريتون" و"سوبول" مقتطفات من "حقول مغناطيسية"، ومقدمة "إيلوار" لـ "الحيوانات ورجالها"؛ وأخيراً يظهر اسم "تزارا" (الذي ساهم منذ عام ١٩١٧ في "نور-سود" وفي مجلة "سيك" لألبير بيرو) منذ العدد الثاني مع "مترل فليك". وحول "تزارا" الذي وصل إلى باريس مسبقاً بسمعة "شيطانية"^(١٤٩) - والذي سيقود بضربة واحدة التمرد والتدمير إلى حدهما الأقصى ("إنه لا يؤلف، مستخدماً الشذرات المتخلفة، رغم استطاعته ذلك"، مثلما سيُعترف "بريتون" في "الخطوات الضائعة"^(١٥٠))، سيليّف كل هؤلاء الشبان الخارجين من الحرب وهم يشعرون بالتقزز والتمرد ضد الحضارة: "كان نفاذ الصبر من الحياة كبيراً، وقد انطبق التقزز على كل أشكال الحضارة التي توصف بأنها حديثة، وعلى

أساسها ذاته، وعلى المنطق واللغة، واتخذ التمرد أشكالاً هيمن فيها الجروتيسك والعبث على القيم الجمالية"، مثلما سيقول "تزارا"^(١٦١). "دادا" - (مثلما عُمِّدَت الحركة عام ١٩١٦ باسم تم العبث عليه عند فتح قاموس "لاروس" صدفة) - كانت، في أساسها، مشروعاً واسعاً للهدم، وإعادة طرح كل القيم للمناقشة:

ولدت "دادا" من تمرد عام لدى كل المراهقات، (تمرد) كان يتطلب التحاماً كاملاً للفرد في الضرورات العميقة لطبيعته، بغض النظر عن التاريخ، أو المنطق، أو الأخلاق المحيطة به، أو الشرف أو الوطن أو الأخلاقيات أو الأسرة أو الفن أو الدين أو الحرية أو الأخوة، ولا أعلم كم من المفاهيم التي تستجيب لضرورات إنسانية ولم يعد يتبقى منها غير تقاليد هيكلية، إذ تم تفرغها من محتواها الأساسي. لقد صَدَّرنا أحد مطبوعاتنا بجملة ديكارت: "لا أريد حتى أن أعرف إن كان هناك رجال قبلي". وتعني أننا أردنا رؤية العالم بعيون جديدة، وأننا أردنا إعادة تأمل أسسه مباشرة وأن نختبر الصواب، والمفاهيم التي فرضها علينا أجدادنا.

مثلما يقول "تزارا"^(١٦٢).

وعلى المستوى الأدبي، تتخذ "دادا" مظهر أعنف عدوان سبق توجيهه إلى الأدب: فليس المقصود تقويض أساس الأدب "الفني" والامتثالي فحسب، وإنما كل إمكانية للأدب أيّاً ما كانت، وذلك من خلال الفوضى والتنافر والتشويش. و"البيانات" الدادائية الشهيرة^(١٦٣)، التي يقرأها الدادائيون بين الجمهور وسط فوضى لا توصف، و"المشهد اللغز"^(١٦٤) (هذه القصيدة المكونة من مقتطفات مقطعة - كيفما اتفق - من الجريدة وتم تجميعها بشكل اعتباطي)، والاستخدام "الشعري" الذي يزعم الدادائيون صنعه من الأماكن العمومية، والأمثال والحمل الجاهزة^(١٦٥)، تتخذ نفس الاتجاه (الذي سبق أن أشار إليه "لوتريامون") بإقامة المساواة الكاملة بين كل أشكال التعبير، ومنحها شرفاً فنياً واحداً. فماذا يمكن القول سوى أن "الأدب لا وجود له"؟ موقف يقود مباشرة إلى الصيغة الشهيرة للـ "قصيدة" التي أملاها "تريستان تزارا":

لصناعة قصيدة دادائية

تُخذ جريدة

تُخذ مقصات

اختر من هذه الجريدة مقالاً له نفس الطول الذي ترمع أن

تكون عليه قصيدتك.

قُص المقال

بعد ذلك قص بعناية كل كلمة يتكون منها هذا المقال وضعها في حقبة.

حرك ببطء.

أخرج بعد ذلك كل قصاصة الواحدة بعد الأخرى حسب النظام الذي خرجت به من الحقبة.

إنسخ بدقة.

القصيدة ستشبهك^(١٦٦).

وإزاء موقف كهذا، ندرك إلى أي مدى يجد النقد الأدبي نفسه متروك السلاح، عندما يستهدف الحكم على أعمال تهدف عمدًا إلى تحطيم كل شكل وكل بنية أدبية. ولاشك أننا نجد التزعة في قمة نضجها، وإنجازها، لما كان بذرة لدى "رامبو" و"لوتريامون": التمرد على الجمال الشكلي، واستخدام أسلوب "منثور" وأحيانًا نثري عن عمد، والانقطاع، ورفض الأطر المنطقية. لكن "رامبو" و"لوتريامون" كانا- في نفس لحظة هدمهما- يشيدان ويضعان أسس جمالية جديدة ("رامبو" على نحو خاص): ويقود التمرد الدادائي إلى الفوضى اللاعضوية، وهو (تمرد) عديمي. فماذا نظن بقصائد "تزارا" على وجه الخصوص؟ فباعثارها قصائد دادائية حقا، فهي غير قابلة للقراءة: فهي متنافرة عن عمد و"مفسدة للعقل"، سواء قدمت تتابعا لجمال جاهزة أو أسجاعا تتوالد الواحد من الآخر:

الفن كان لعبة بندق الأطفال كانوا يجمعون الكلمات التي لها
رنين في الختام ثم يكون ويصرخون الفقرة الشعرية ويضعون لها
حذاء العرائس والفقرة الشعرية تصبح ملكة لتموت قليلاً والملكة
تصبح حوتاً الأطفال كانوا يجرون إلى أن انقطعت أنفاسهم^(١٦٧).

أو تقدم حالة متقدمة من تفكيك اللغة وانحلالها إلى أبسط عناصرها:

a e ou o youyouyou I e ou o

youyouyou

drdrdrdrdrdrdrrrrr

وبالعكس، فبقدر ما يتمتعون بموهبة القدرة الشعرية (وعلى نحو خاص بعد ما ينبغي أن نسميه حقاً "المرحلة الشعرية" لتزارا)، وهو ما يفترض بالضرورة انتظام مادة الكلام، فهم لا يمكن أن يثيروا الشك من وجهة نظر "دادا"، إذ يكفون عندئذ عن أن يصبحوا دادائيين. وينبغي ملاحظة أن التنظيم - وخاصة التنظيم الشكلي - محسوس بشكل خاص في القصائد المنظومة، حيث نرى "تزارا" يميز بعض تأثيرات التماثل والتكرار ^(١٦٩). وعلى النقيض، يتخلص النثر - الأكثر مرونة ولاعضوية، في "الرأس المضادة" على سبيل المثال - من كل القيود، لا المنطقية فحسب، وإنما أيضاً الخاصة بتركيب الجملة:

رغم رقصة "الشلكون" التي تشع نباتات الأوركيد الجروح
الصامتة كيف يمكن أن من أيام اغتيالنا نحو النوافذ الصغيرة الأخرى
التي تمنح النهار للرب المؤسسة على زوجات من أرض معانقة
الألوان ومن نسغ الجبهات المقطبة تولد الشبكات المجددة لمصطاف
في ليل الفراولة المهروسة واقتلاع النعال من الممرات اللزجة بما
يتطلب ما يتطلبه المندمج الذي يتطلب ما يتطلب... ^(١٧٠)

لكن هل يمكن الحديث هنا أيضاً عن قصيدة؟ فهذا المستوي من تفكيك اللغة، فإن القوى الفوضوية، المتأصلة كما نعلم في قصيدة النثر (لأنها لم تعد خاضعة للسيطرة، و"لا تستخدم" بطريقة شعرية من جانب أية إرادة خلاقية) - ستقود القصيدة إلى التشويش مباشرة: فلدينا الانطباع بأننا إزاء توالد سرطاني لخلايا اللغة - التي تركت لقوتها المشوشة - بما سيهدم توازن الجملة والقصيدة، ويؤدي في النهاية إلى موت اللغة بالاحتناق.

والواضح للغاية أننا لا نستطيع أن نكون ضغينةً للدائنية لأنها لم تنتج أعمالاً ذات قيمة على المستوى الأدبي: فمنطقها الخاص كان ينفي كل فن، حتى الحديث، والدائني. وحسب صيغة "ج. إ. بلانش" ^(١٧١)، ما كان يمكن لـ "دادا" أن تبقى "إلا بالتوقف عن الوجود".

لكن ينبغي الاعتراف بأن الدادائيين لفتوا الانتباه - منذ البداية، وبكل قوة - نحو ما سيصبح بالنسبة للسيريالية القضية الرئيسية - بالتحديد مشكلة اللغة. وعندما يعارض تزارا "الشعر - أسلوب تعبير" بـ "الشعر - فاعلية فكر"، وعندما يحرض اللغة: "إذا لم تستطع "دادا" التهرب من اللغة فإنهدم

* حالة صوتية باستخدام حروف المهجاء، وخاصة حروف المد المتحركة، التي لم نر مبرراً لمحاولة كتابتها بالحروف العربية.

قد أوضحت المتاعب التي تسببها والعواقب التي تضعها أمام تحرير الشعر^(١٧٢)، فإننا نشعر تمامًا - مثلما يقول ر. لاكوت - "في قضية اللغة هذه، أن تزارا معذب إلى أقصى حد بمأساة تصل لدى الأذهان الميتافيزيقية، إلى حد الألم، وهي، بالتحديد، مأساة التعبير"^(١٧٣). لكنه ليس الوحيد في هذه الحالة: فبدون أن نعود حتى إلى "لم أعرف كيف أتكلم" لرامبو، وإلى موقف التدمير الذاتي للوتريامون، أليس دالاً أن نرى مجلة "ليتراتور" ترحب ببولون، الذي نعلم اهتماماته وأعماله المتعلقة باللغة، وتشر "أشعار" لوتريامون (أتخفظ على هذا العنوان الخاطئ) مع "ملحوظة" ليريتون يقول فيها: "أليس هذا هو رهان كل قضية اللغة"^(١٧٤)؟ فلنشير على عجل إلى كيفية طرح القضية، قبل أن نرى كيف سيدعي السرياليون حلها، والتبعات التي ستنتج فيما يخص الشكل الأدبي.

إن قصور اللغة عن ترجمة الفكرة هو فعل تجربة: ففي تركيب الجملة والمفردات وتقاليده العرض الأدبي، الكل يخون، والكل يشوه التعبير عن فكرنا في قوالب جاهزة تتطلب التخلي عما كان شخصياً بشكل لا يُحتَرَل فيه؛ فضرورة التوضيح، والتبسيط، تحرف وتبتر مشاعرنا العميقة؛ وماذا نقول عن الكلمات، وقصورها المعلوم، وعن الصورة التهافتة والمبتذلة التي تقدمها لنا أقوى أفكارنا وأكثرها تفرداً؟ ومعنى ما، فإن الطريقة التي تعرقل بها اللغة فردانيتنا وتقمعها هي انعكاس للطريقة التي تعرقل بها القيود الاجتماعية الأفراد: وقد أمكن القول مع "دادا" إنها - وهي تستهدف اللغة - كانت تستهدف، في نفس الوقت، التنظيم الاجتماعي كله.

واللغة الأدبية، أكثر من أي شيء آخر، تضع الأديب في طريق مسدود. فلأن الفنان يبالغ في الانشغال بالجمال الشكلي لعمله، فإنه يقع في فخ البلاغة على حساب الصدق والحقيقة. لكنه إذا ما سعى إلى سيطرة الفكرة على الكلمات، فيحدث أن يتزايد وقوعه في البلاغة: إذ إن "الإرهابي" - (مثلما أسماه "جان بولان"^(١٧٥))، في بحثه اليائس عن الكلمات التي تترجم أفكاره بدقة، وعن التعبيرات غير المسبوقة، التي تتوافق بلا خلل مع رؤاه الخاصة عن العالم - "يلقي بنفسه في قلب اللغة لأنه أراد تجنيبها". وهو يظن أنه يكسر رقبة الفصاحة، ويحتقر التقنية، ويخترع فصاحة وتقنية جديديتين: نعلم أن "فيكتور هوجو"، العدو السافر للبلاغة، هو نموذج البلاغة. وهكذا، بين المؤلف والقارئ، يبقى سوء فهم أبدي: فحيث لا يفكر الكاتب إلا في البقاء مخلصاً بلا مساومة لفكره، وعالمه الداخلي، يعتبره القارئ صانع كلمات، ومدعي فن؛ وإذا يحلم بالوصول إلى مطلق اللغة حيث يمكن للكلمات اللاتواصلية والكاملة أن تقدم معادلاً دقيقاً للكون (كما في حالة "مالارميه"، على سبيل المثال)، لا يتأثر القارئ إلا بفردة أساليبه في الكتابة. والمكان العمومي نفسه، "الكليشييه" نفسه، يتيح سخافات دائمة، وذلك لأن القارئ لا يعرف أبداً بالضبط ما إذا كان الكاتب يستخدمه بمدلول ذي مغزى فحسب ودون الإحساس به كصورة، أم إنه يحفظ له (أو يمنحه) قيمة تشخيصية^(١٧٦)؛ ومع ذلك، فمن يرفض استخدامه يعترف بكونه غامضاً ومتصنعاً.

لكن من الذي يشعر بضيق شديد بين الأدباء أكثر من الشاعر؟ لا لأن قيود تركيب الجملة

والبلاغة تضاعف - بالنسبة له - هذه القيود الأخرى المتعلقة بالنظم والعروض، أو - عندما يكتب نثرًا - الضرورات الشكلية الأكثر رهافة، التي لا يهرب منها، في أحيان كثيرة، إلا ليقع في النثرية prosaisme. لكن الشاعر محكوم - بفعل ضرورات فنه نفسه - بأن يجعل استخدام اللغة ملتبسًا، ليستخدمها في آن للتعبير والخلق، لتمثيل العالم ومنحنا - في آن - الشعور بعالم مختلف، وكى يمنح الكلمات (لجمالها وإصابتها) أهمية أكبر، ويجعلنا - في آن - نشعر بما يتجاوزها، بما لن يكون تعبيرها الأخير والكامل عنه سوى الصمت. إنها الرغبة في الاستجابة لضرورات مؤلة تترجمها جُمل من قبيل جملة "رامبو": "كنت أكتب صمتًا" (١٧٧)، أو جملة "مالارميه": "أن يستدعي معه الشيء الصامت، في ظل جلي، من خلال كلمات إيحائية غير مباشرة أبدًا، مقتصرًا على صمت متكلف، يقتضي محاولة قريبة من الإبداع" (١٧٨). ونستطيع القول إن الشعر كله، على نحو ما، ما هو إلا محاولة يائسة لمصالحة ما لا يمكن مصالحته، والصراع مع ما هو غير قابل للوصف؛ لكن ذلك أكثر صحة على نحو خاص بالنسبة للشعر ذي الاتجاهات الميتافيزيقية الذي نشأ وتطور منذ نهاية القرن التاسع عشر، بالمعنى الذي أشار إليه "بودلير" و"رامبو" و"مالارميه". نخشى أن تكون نهاية مساع كهذه هي الخرس النهائي، والفناء الأخير للغة الشعرية في الصمت الذي تلتسمه إذا جاز القول، ويتنذرها بشكل دائم؟ وكلما حاول الشاعر أن يكون سيد الكلمات، واستخدم اللغة بمهارة بالمحافظة على البعد الخفي منها، وبإحالة ما هو جوهري في رسالته إلى "فراغات" النص، كلما ترصد له إغواء الصمت - لكنه يستقبل، إذا ما خضع له، من وظيفته كشاعر.

ألا يمكننا حينئذ، للخروج من مأزق كهذا، أن نعكس هذه الطريقة وأن نضع - حسب تعبير "تزارا" - "الثمرة أمام الكلمات" (١٧٩)، وبدلاً من الرغبة في التأثير على الكلمات وإعادة بناء اللغ، نحاول أن نثق في الكلمات؟ لم يفعل الدادائيون - رغم انشغالهم بتدمير أسس اللغة نفسها - سوى استشفاف الجانب الذي يمكن استخلاصه من موقف كهذا؛ وكان منتظرًا للسرياليين أن يمارسوه بمنهجية، وأن يريدوا بوعي كامل أن "يعيدوا الكلمة الإنسانية إلى جوهرها وفضيلتها الإبداعية الأصليين" (١٨٠).

(٣) السيرالية ومشكلة اللغة

من المثير أن نعلم أن "أندريه بريتون" - (وهذا ما يحكيه في "البيان الأول" ^(١٨١)) - قد وجه محاولات الشعرية الأولى - بالتحديد - نحو الإنحاء والصمت؛ فيكتب - وهو متحمس وقتئذ لرامبو وما لارميه ^(١٨٢)، "جبل التقوى"، ويستمد "من السطور البيضاء لهذا الكتاب جانباً مذهلاً" ^(١٨٣). "أخذت - حسبما يقول - أدل الكلمات بإفراط من أجل الفراغ الذي تسمح به حولها، ولتماسها مع كلمات أخرى لا تحصى لم أنطق بها" ^(١٨٤). ويمكننا القول إن "بريتون" في المرحلة الأولى هذه يحاول أن يؤثر على الكلمات، وعلى الجمل، بأن يقول الأكثر من خلال الأقل، بأن يخلق لنفسه لغة شعرية يُبدي فيها الإنحاء والإضمار واختصارات التعبير ^(١٨٥) - في كل لحظة - إرادة الكاتب المبدعة. وقد توصل - بلاشك - منذ هذه الفترة (أي حوالي عام ١٩١٦) - إلى أنه "يمكن وينبغي إنقاذ اللغة من الاستهلاك والشحوب الناجمين من وظيفتها التبادلية الأساسية"، وأن على اللغة الشعرية أن "تتمايز إلى أقصى حد ممكن عن اللغة الدارجة" باللجوء إلى طاقات الإنحاء، والقيمة الانفعالية للكلمات "أكثر من لجونها إلى معانيها؛ وعلى الكلمات أن تتجمع "وفقاً لقرباب خفية تسمح لها بأساليب جديدة لانتهائية" ^(١٨٦). لكنه لم يكتشف بعد منهج الكتابة الذي سيسمح له أن يحسب حساب الخفي والمجهول في "خيمياء الكلمة" هذه. وفيما بعد بكثير، سيؤكد "بريتون" على التفاوت الجذري الذي يفصل بين شعراء المطلق وشعراء المجهول، المصممين أيضاً على الفوز بلقسي لغوية جديدة من خلال تراكيب غريبة للكلمات - استناداً إلى "ما يقرره" الشاعر من "اعتبار نفسه سيذاً أو عبداً لتراكيب من هذا القبيل" ^(١٨٧). فهناك - من ناحية - من يسميهم "العقول القوية للمدرسة المالارمية"، الذين تورطوا، حسبما يقول، من فرط المبالغة في رغبة السيطرة؛ وهناك - من ناحية أخرى - "لوتريامون" و"كرو" و"رامبو" و"نوفو" و"كورير" و"جاري"، كل من "استسلم في عجز تام لهذه التركيبات، الذين لم يبحثوا عن معرفة إلى أين يقودهم أبو الهول، وجسدتهم مشخن بآثار المخالب. هم الذين لم يعرفوا التخاطب معه". وبعد أن جرب "المغامرة الشعرية" بالمعنى الذي

ذكره "مالارميه"، وبعد أن سعى للعثور- من خلال وسائل مصطنعة إلى حد بعيد- على "نظام" رامبو، "متحديًا الغنائية بضربات التعريف والوصفات" ^(١٨٨)، لن يلبث "بريتون" أن يتحقق من أنه ضل الطريق، وأن "الوضوح هو العدو الأكبر للكشف" ^(١٨٩). لكن هذا الكشف- الذي كان يهرب منه كلما اجتهد في الحصول عليه من خلال الأساليب الأدبية- سيحصل عليه، في النهاية، من خلال صوت اللاوعي.

وقد حكى "بريتون" بنفسه كيف فرض أسلوب الكتابة الآلية نفسه عليه، إذا جاز القول، لأول مرة في شكل جملة غريبة على تفكيره الواعي، جملة "التي كانت ترتطم بالزجاج"، وكانت تطالب بأن تُنسخ ^(١٩٠). ومنذ خريف عام ١٩١٩، نشرت "ليتراتور"- تحت توقيع "بريتون" و"سوبول" المشترك- الفصول الثلاثة الأولى من "حقول مغناطيسية"، أول كتابة آلية. والأمر يتعلق حقًا بنثر، وربما يمكن الاعتقاد بـ "قصيدة نثر"؛ لكن طريقة الكتابة، وأيضًا الهدف المرجو من هذا المنهج الشعري الجديد، لم يكن لهما مثل في الأدب: ومنذ هذه الحقبة، وقى قلب خرائب "دادا" ^(١٩١) المكسدة، نرى تجسد حركة بنائية، ستستخدم الكتابة الآلية (وبشكل أوسع، الشعر) كأداة تنقيب ذهني وكشف للمجهول.

ما الذي يتوقعه السيرياليون إذن من الكتابة الآلية، التي لم يكف "بريتون" عن منحها قيمة من الدرجة الأولى؟ يتعلق الأمر، مثلما نعلم، بالإنصات إلى ما يسميه "بريتون" الهمس ^(١٩٢)، إلى هذه الرسالة التي ينقلها اللاوعي والتي تنتظر دائمًا أن تمنحها شكلًا، "طالما هو حقيقي أن هناك في كل ثانية جملة غريبة عن تفكيرنا الواعي لا تطلب سوى الظهور" ^(١٩٣)؛ وأن نسمعها، إذن، ونخطها بأكثر درجات الإخلاص الممكنة وبدون تدخل الفكر النقدي، الذي اعتبره السيرياليون دائمًا "العدو العام رقم ١" ^(١٩٤) للرائع- وبأسرع ما يمكن لنحجب إغراء فهم الجمل، أو تأمل "الصورة البصرية، المفسدة للهمس" ^(١٩٥). لم يعد المقصود أبدًا "صناعة" قصائد بأية طريقة: فالسيريالية تدعونا إلى "ممارسة الشعر" ^(١٩٦) كمنهج للتواصل لا مع "دهاليز الوجود المظلمة" ^(١٩٧) فحسب، بل أيضًا مع خفايا الكون. وقد أكد "بريتون" دائمًا على "المساواة المطلقة لكل الكائنات الإنسانية الطبيعية إزاء الرسالة نصف الواعية" ^(١٩٨)؛ فلا شيء أكثر خطورة- بالنسبة له- من الموقف "الفني" الذي يؤدي إلى تحريف كلمات الرسالة، لأسباب جمالية؛ وأمام أصوات الصمت، ما على "الشعراء" إلا أن يكونوا- حسب تعبيره- "أجهزة تسجيل" ^(١٩٩) متواضعة.

ولم يغب عن النقاد المعنى المزدوج لتجربة من هذا القبيل: فالأمر يتعلق- في آن- بإدراك الوجود في "الحياة المباشرة" الخاصة به، والتقاط التدفق الذهني في نضارته وسيولته الأولى، بل لتحرير من القيود المنطقية والخاصة بتركيب الجملة- وفي نفس الوقت نسخ رسالة وسيطة إذا جاز القول، وانتظار كشف من التلاعب بالألفاظ التي تتركب بحرية، وقد استسلمت- إذا صح القول- لنفسها. "فمن ناحية، على ما يكتب "م. بلانشو" بشكل جيد للغاية، ليست الكلمة- بمحصر

المعنى- هي التي تصبح حرة في الكتابة الآلية، لكن الكلمة وحريتي لا تصبحان سوى شيء واحد. أنسل في الكلمة، فتحفظ ببصمتي وهي واقعي المطبوع؛ وهو يلتحم بعدم التحامي. لكن حريسة الكلمات هذه- من ناحية أخرى- تعني أن الكلمات تصبح حرة لذاتها: فهي لم تعد تتبع الأشياء التي تعبر عنها بالضرورة، بل تتصرف لحسابها، تلعب و- مثلما يقول "بريتون"- "تمارس الجنس"^(٢٠٠). وإذا ما كان المظهر الأول للكتابة الآلية، الذي يمكن أن يستند، مثلما أكدت عليه كثيرًا الكتابات النقدية، إلى "فرويد" و"برجسون"^(٢٠١)، وقد أتى بكشوف عن "العمل الحقيقي للفكر"^(٢٠٢) وعما يحدث في الأعماق الخفية للكائن، فإنه يتضمن رفضًا حقيقيًا للأدب: والحقيقة أن السرياليين قد فجروا الحرب منذ البداية ضد مفاهيم الموهبة والعمل (الفني) والقصيدة، وضد "تصادم الكلمات" لواحد من قبيل "باريه"^(٢٠٣) والوسائل الشكلية بوجه عام؛ كل الناس سواسية أمام الرسالة نصف الواعية، ولاشك أن الأفضل- لتسجيلها بلا تحريف- عدم امتلاك أية موهبة فنية وأية قصيدة "شعرية". ورغم هذا، فلا يمكن إنكار أن السريالية- من ناحية أخرى- تستند على طاقات اللغة، وتأمل كل شيء من الكلمات: "إذا ما ارتكزت البلاغة، مثلما يقول "جان بولان"، على إثبات أن الفكرة تنشأ من الكلمات، فلاشك أن السريالية هي البلاغة، حسبما يكتب "بلانشو"^(٢٠٤).

ولا ينبغي أن يفاجئنا هذا الوجه الآخر للموقف السريالي: فهو النتيجة المنطقية لتحرير اللغة الذي حققته الكتابة الآلية. فاللغة ليست فحسب وسيلة تبادل وتواصل، شيئًا جامدًا، مرآة للفكر؛ إنما تتوفر على حياتها الخاصة، وخصائصها المضمرة. لقد أكد السرياليون دائمًا على إيمانهم بوجود حياة للكلمات، وبحقيقة خفية تجسدها الكلمات، وأنها وحدها يمكنها الكشف شرط أن تتبعها بطاعة إلى حيث تقودنا. وفي مقالة حول "الكلمات بلا تعاضد"، يؤكد "بريتون" على هذه الأفكار: فمن ناحية، بتأمل الكلمة في ذاتها، أي خارج معناها (الذي لا يمثل إلا قيمة تبادلية)، ومن ناحية أخرى، بردود فعل الكلمات على بعضها البعض، يمكننا أن نأمل في "منح اللغة غايتها الكاملة"، مما دفع البعض، حسبما يضيف، "وأنا كنت واحدًا منهم، إلى القيام بخطوة كبيرة للمعرفة، وتمجيد الحياة كذلك"^(٢٠٥). ومنح الحروف المتحركة لونها، بدأ "رامبو" في تحويل الكلمة "من واجبها الدلالي"^(٢٠٦). ولنفس السبب، يتمتع "كوب النرد"، و"قصائد مرسومة" لأبوللينير، بالإضافة إلى "التلاعب بالألفاظ" لدوشان ودينو، مثلما يقول "بريتون"، بأهمية بالغة: فقد سباهموا في التأكيد على فكرة أن "التعبير عن فكرة إنما يعتمد على مظهر الكلمات أكثر من اعتماده على معناها"^(٢٠٧). ونعلم أنه في حوالي عام ١٩٢٢، كان "روبير دينو"، الذي يتمتع بالقدرة على "التنقل حسبما يشاء، فوراً، من تفاهات الحياة العادية إلى مجال الإشرافات الكاملة والتدفق الشعري"^(٢٠٨)، وذلك من قبيل الأشياء الخارقة (والذي انكب فيما بعد على تجارب معملية حقيقية حول اللغة)، كان يثير دهشة السرياليين بإطلاقه فيضًا من "التلاعبات بالألفاظ"، خلال هذه الحالة الثانية، وقد جمعت تحت عنوان "روز سيلافي": "Dans un temple en stuc de pomme le pasteur".

Rose = distillait le suc des psaumes = في معبد من حصص التفاح كان الراعي يستقطر نسغ المزامير، Selavy au seuil des dieux porte le deuil des Dieux = روز سيلافي على عتبة السماوات ترتدي ثياب حداد الأرباب، Aimable souvent est sable mouvant = المحبوبة كثيراً ما تكون رملاً متحركاً^(٢٠٩)؛ نجد هنا طريقةً شبه حسائية، باللجوء إلى الإبدالات الحروفية والتماثلات اللفظية، لإظهار فككرة الكلمات المتقاربة دون الانشغال بمعناها، فقط بسبب قرابتها الصوتية. والمدهش أن نرى الاهتمام الذي تنيره كل هذه المحاولات بين السيريليين، حيث يوجد "نوع من الأمل الغامض في إعادة تشغيل الفكر بتعريض اللغة للخطر بشكل منتظم، انطلاقاً من حد أدنى من الالتباس الذي يكمن في أصواتها"^(٢١٠)، مثلما سيقول "بريتون" في حديثه عن "ريمون روسيل"، وهو رائد آخر في هذا المجال: "ألعاب" سيريلية، وأمثال معكوسة، و"معجم" ميشيل ليريس في "الثورة السيريلية" ("أرض فيه تعليقاتي")؛ والهدف من هذه الخيمياء اللفظية لا يكمن في الحصول على تأثيرات أدبية فريدة، من خلال تركيبات جديدة مُصاغة بهذه الطريقة، وإنما "تحقيق التماس" بين الكلمات كي يخرج منها ضوء كاشف. فالأمل عند تقصي الكلمات هو اكتشاف "مزيتها الأكثر خفاءً، والتشعبات في قنوات من خلال تداعيات الأصوات والأشكال والأفكار": عندئذ، مثلما يقول "ميشيل ليريس"، "تتحول اللغة إلى وحي"^(٢١١).

والواقع أننا لا ينبغي أن ننخدع بالمظهر السخيف لـ "التلاعب بالألفاظ" هذا: فلا يهدف السيريليون من خلاله لشيء سوى اللحاق بالتيار الفلسفي الكبير و"القبلائي" الذي دفع الغنوصيين والشعراء إلى القبول بإمكانية الارتقاء بالكلمات إلى أفكار (بدلاً من التزول - مثلما يحدث في الاستخدام العادي - بالأفكار إلى كلمات)، "بما أن كل كلمة فكرة" مثلما يقول "رامبو"^(٢١٢)؛ والتوصل بذلك إلى تحقيق رؤى مذهلة، وربما التغلغل في أسرار الخلق الخفية. ويدعون "بريتون" نفسه إلى تحقيق التقارب عندما يعرب عن أسفه، خلال حديثه عن "خيمياء الكلمة"، على أن "رامبو" أدرك كلمة "كلمة"، بمعنى محدود إلى حد ما: "الكلمة - كما يقول - أكثر من ذلك، وهي لاشيء - على الأقل بالنسبة للقبلائين على سبيل المثال - سوى ما خُلِقَ على صورة الروح الإنسانية؛ ونعلم أنهم ارتقوا بها إلى حد أن تصبح النموذج الأول لسبب الأسباب"^(٢١٣). وبشكل أكثر وضوحاً، يصرح، في مقال كتبه بمناسبة "المعرض السيريلي" عام ١٩٤٧: "سيدور التساؤل حول سر الاهتمام الحار الذي أثارته بالتناوب، في قلب السيريلية نفسها، "التلاعبات بالألفاظ" التي قام بها "مارسيل ديشان" و"روبير دينو"، واكتشاف جميع أعمال "جان-بول بريسيه"، والعمل الأخير لريمون روسيل: "كيف كتبتُ بعض كتيبي" التي لا يرجع الازدهار الرائع الذي يأخذ في النشاط المسمى "علم الصوتيات القبلائي" في وقتنا الراهن، إلا إليها (هذه الأعمال)^(٢١٤). نرجع هنا إلى معتقدات قديمة للغاية تتعلق باللغة، التي تم النظر إليها في دورها المزدوج كأداة معرفة وأداة سلطة. وإذا ما قبلنا، شأن القبلائين، بوجود تماثل أساسي بين بنية اللغة وبنية الكون، فيمكننا في الواقع اعتبار الكلمة مالكةً لقيمة بدئية *initiatique*^(٢١٥)، وأن تأمل اللغة يمكن أن يقودنا إلى فهم

العالم (وخذ، على سبيل المثال، يضيفي "بريتون" أهمية على هذيانات واحد من قبيل "جان-بيير بريسيه". التي يترجم فكرتها الرئيسية كما يلي: "الكلمة التي هي الله احتفظت في طياتها بتاريخ النوع الإنساني منذ اليوم الأول، وفي كل لغة بتاريخ كل شعب، بثقة، وبشكل لا يقبل الدحض بما يثير حيرة البسطاء والعلماء")^(٢١٦). لكن السيراليين يقبلون- في نفس الوقت، شأن القبلانيين- بالإيمان الغابر بالقدرة الخارقة للكلمات^(٢١٧): فإذا لم تكن الكلمات علامات اعتباطية، لكنها الكون متجلبًا حقًا، فإن التأثير عليها هو تأثير على الكون^(٢١٨)؛ وتفويض الأمر لها، مثلما يفعل الشاعر الذي يثق دائماً - إلى هذا الحد أو ذاك- في القوى الخفية للغة، يمكن أن يجعلنا نعثر على القوة الأصلية لـ "الكلمة"، التي شوشتها العقلانية: فتحريز الخيال اللفظي هو تحرير للإنسان. ذلك ما يمكن "بريتون" من أن يكتب أن على الكلمات أن تصبح، أو تصبح مرة أخرى، "مولدات للظافة"^(٢١٩)؛ وذلك أيضاً ما يمكننا من القول إن السيراليين ينحون- من خلال التحويل اللفظي، مثلما يفعل الخيميائيون القدامى من خلال تحويل المادة- إلى استعادة القدرات المفقودة، وإلى تحويل الإنسان^(٢٢٠). ونذكر- من الآن فصاعداً- لماذا يقف "بريتون" بقوة ضد أي تشبيه للسيرالية بأية حركة أدبية: "لا يتعلق الأمر إطلاقاً بالنسبة لنا بإيقاظ الكلمات وإخضاعها لمعالجة بارعة لنجعلها تساهم في إبداع أسلوب مثير للاهتمام مثلما ينبغي. فتقرير أن الكلمات هي المادة الأولية للأسلوب يكاد يكون في نفس براعة اعتبار الحرف قاعدةً للأبجدية. والواقع أن الكلمات هي شيء آخر حقاً وربما تكون كل شيء"^(٢٢١). فإلى السيرالية وطموحها الأدبي المتطرف في النهاية، تمسول جميع الاتجاهات "الخفية" التي التقينا بها سابقاً لدى الشعراء، منذ "بودلير"، الذين يرون في اللغة أداة معرفة وإبداع، ويريدون أن يصنعوا من الشعر "شعوذة إيجابية"^(٢٢٢)، و"خيمياء الكلمة"^(٢٢٣)، واستعادة لـ "المؤلف الكبير"^(٢٢٤).

ها نحن نعود إذن إلى نقطة انطلاقنا: فالأمر يتعلق حقاً، بالنسبة للسيراليين، مثلما هو بالنسبة لبودلير أو مالارميه على سبيل المثال، بمضاعفة قدرات اللغة؛ لكن الأساليب المستخدمة مختلفة بشكل جذري: فبدلاً من التأثير على اللغة لخلق تراكيب لفظية جديدة بوضوح كامل، يجدر بنا الخضوع للكلمات ولقوتها الخفائية، وتركها تتجاذب، وتندمج، وتتجمع في كوكبة نجوم غريبة، حيث "أعلى درجة عبث مباشر"^(٢٢٥) فيها هي- على نقيض ما يعتقد الذوق السليم العادي- الضمان الأكيد للأصالة والقوة الكاشفة (ولهذا، فقصيدة "عباد الشمس" الآلية، التي كتبها "بريتون" عام ١٩٢٣، لم تبد له كاشفة ونبوءة إلا بعد ذلك بعشر سنوات). ومثلما نرى، تنطوي هذه النظرية على انقلاب للموقف الشعري الذي كان يتخذه "بريتون" الشاب في البدء: فبدلاً من استخدام فن إضماري elliptique ومكثف^(٢٢٦)، والكفاح ضد الصدفة "كلمة كلمة، حسب تعبير "مالارميه"، ينبغي على النقيض الاعتماد على الصدفة ("الصدفة الموضوعية")^(٢٢٧)، وإدخالها في لعبته، و- على نحو خاص- المحافظة على استمرارية التدفق اللفظي: "فأقل فقداناً للاندفاعية يمكن أن يكون مميتاً لي"، حسبما يكتب "بريتون"^(٢٢٨).

ينتج من ذلك أن الشعر الآلي هو - في جوهره - شعر تلاحق لفظي، شعر تلقائي، عدو الشطب^(٢٣٩)، حيث تترايط الكلمات من خلال تداعي الأفكار، أو الإصابات، المرتبطة الواحدة بالأخرى وفقاً لقوانين كثيراً ما تفلت منا. وهي لا تستعيد سيادتها بالنسبة للحملة المنطقية إلا كي تدخل فوراً في عالم جديد من العلاقات، حيث يترايط كل شيء، مثلما في عالمنا الحقيقي المعاد إنتاجه هنا، على نحو ما، بشكل تماثلي. فـ "الكلمات، ومجموعات الكلمات التي تتلاحق تمارس فيما بينها أكبر تضامناً"، حسبما يقول "بريتون"^(٢٣٠).

وينبغي التأكيد هنا على أن تحرير اللغة نتيجة طبيعية لتحرير الخيال: ومثلما كان "ينبغي" على حجر الفلاسفة "أن يتيح لخيال الإنسان أن يحقق ثأراً مدوياً من كل الأشكال"، مثلما يكتب "بريتون"، يتوفر للسرياليين طموح "التخطي النهائي لهذا الخيال"^(٢٣١). والواضح أن تحقيق تقارب الكلمات بطريقة اعتباطية (ظاهرياً) يؤدي - في نفس اللحظة - إلى تحقيق تقارب بين التمثيلات representations التي تقدمها لنا هذه الكلمات: ونذكر ما يكتبه "بريتون" - منذ هذه اللحظة - من أنه يكفي، بصدد "روسل"، أن نوصل "أي اسم موصوف بأي اسم موصوف آخر كي يظهر لنا عالم من تمثيلات جديدة على الفور"^(٢٣٢). ونعلم أية أهمية منحها السرياليون - منذ البداية - للصورة، لكن للصورة الاعتباطية بأكثر قدر ممكن: وفي معارضته - في هذه المسألة - لريفردي، الذي يطالب بأن تكون العلاقات بين حقيقتين متقاربتين "متباعدة وصائبة"^(٢٣٣)، يقول "بريتون" عن الصورة: "إن أكثرها تأثيراً بالنسبة لي، هي التي تقدم أعلى درجات الاعتباطية، وهو ما لا أخفيه"^(٢٣٤). لا يتعلق الأمر بالبحث عن الصورة أو خلقها، فهي تفرض نفسها علينا كشرارة لامعة تدفع "من التقارب العارض - على نحو ما - لكلمتين"^(٢٣٥): فسواء كانت نتيجة تلاعب بالألفاظ، مثلما يحدث مع "دينو" ("في نعاسٍ روز سيلاني هناك قزم خارج من بئر يأتي ليأكل خبزه ليلاً")^(٢٣٦)، أو ذات نسق هذيان (هي صورة "بريتون" الشهيرة: "على الجسر كان الندى ذو رأس القطة يورجح نفسه")، أو تدمج بطريقة عبثية ظاهرياً المجرّد والملموس ("اللامع المحشوشن لاضطرابات الحرية"، كما يكتب "أراجون")، فإن مزية صورة كهذه تكمن في تضليل وإضاءة فكرنا في آن.

إن تقنية الصورة السريالية، بتحريرها لموضوع القوانين الذي يثقل على المادة، وبممارسة نوع من "التفكيك" للموضوع الحقيقي، يتيح له "التحرر من جوهره الوحيد، واكتساب ليونة وسلاسة خاصتين بتجديد نظام التوافقات"، كما يكتب عن حق تماماً "إيجيلدانجيه"^(٢٣٧). فالخيال "يزيد حيوية" المادة، وهو يجسد الفكرة؛ ويحرر الإنسان من الزمن، والمكان، والقوانين القمعية لعالم يوجه ضده - مثلما يقول "بريتون" - "حرب استقلال"^(٢٣٨). ونجد هنا التزوع، السابق دراسته، للشعر "الفوضوي"، إلى تحرير الإنسان من القوانين المنطقية والفيزيقية، وسبق أن استشهدتُ بكلمة "أراجون": "تبدأ الحرية من حيث يولد الرائع"^(٢٣٩). وبفضل الصورة، يكف إدراك "الحقيقي

والخيالي^(٢٤٠) بطريقة متناقضة، وعندما يتم تخطي التناقضات القديمة المفتعلة التي تنحو إلى منح الإنسان "فكرة محددة عن وسائله"^(٢٤١)، تنتفي ضرورة ممارسة قيود الفكر المنطقي والنثري. ولهذا يصرح "بريتون" أن على الشاعر "أن يعمق أكثر دائماً- وبتصميم- الهوة التي تفصله عن النثر؛ وهو يمتلك لهذا (الغرض) أداة وأداة وحيدة، قادرة على التنقيب دائماً بشكل أعمق هي الصورة، ومن بين كافة أنماط الصورة الاستعارية"^(٢٤٢). فمن خلال قوتها التفسيرية، والإشراق التي تستثيرها، تصبح الصورة حقاً "العنصر المولّد" لعالم جديد، ف"أفضل أنماط التعبير المختارة، التقليدية دائماً إلى هذا الحد أو ذاك، تفرض على الفكر نظاماً أنا على اقتناع بأنه لا يتلاءم معها. والصورة وحدها- بما تملكه من غير المتوقع والمفاجئ- هي التي تمنحني مقياس التحرر الممكن، وهو تحرر من الاكتمال إلى حد أنه يرعبني"، حسبما يكتب "بريتون"^(٢٤٣) الذي يضيف: "إن في بعض الصور بداية هزة أرضية".

ها نحن إذن إزاء موقف "لا امثالي مطلق"^(٢٤٤)، وفوضوية ذهبت إلى أبعد مما سبق، وترى الخلاص في التمرد: "إنه التمرد نفسه، والتمرد وحده خالق الضوء"، مثلما سيكتب "بريتون" عام ١٩٤٤، "ولا يمكن لهذا الضوء إلا أن يعرف غير ثلاثة سُبُل: الشعر والحرية والحب"، وهي سُبُل ينبغي أن تتلاقى^(٢٤٥). لكننا نلاحظ- في نفس الوقت- أنه لم يسبق أبداً أن كان الشعر "سليبيًا" إلى هذا الحد، وموكلًا إلى الإلهام: فسواء تعلق الأمر بالكلمات أو الصور، لم يعد الأمر يتعلق بـ"الإبداع" قدر تعلقه بـ"الاكتشاف"، أو- على نحو أفضل- بالبقاء في حالة استسلام إزاء التحليلات التي ينبغي أن تصّاعد إلينا من الأعماق. فهل يمكننا، في ظل هذه الشروط، الحديث حقاً عن قصائد فيما يتعلق بالنصوص السيرالية؟ وهل يمكننا الحكم وفقاً لمعايير أدبية على محاولة أرادت دائماً الوقوف عمداً خارج الأدب؟

السريالية وقصيدة النثر

من السهل- بلاشك- ملاحظة أن مبدأ الكتابة الآلية نفسه يؤدي إلى شعر من نثر *poésie en prose*: ولاشك أننا لسنا هنا- بطبيعة الحال- بصدد تركيز تدفق الكلمات في بحور سكندرية منتظمة، ولا العودة إلى أول السطر لتحقيق تأثيرات إرجاء وإيقاع مطلوبة. والواضح تماماً أن السيراليين، الذين يعتبرون وجهة النظر الشكلية بالية، لن يقبلوا قيود أي "فن شعري": "لم تعد المسألة الشعرية خلال هذه الأعوام الأخيرة تُطرح من زاوية شكلية بالضرورة"، مثلما يكتب "بريتون" عام ١٩٣٠. فما يهم هو "الحكم على القيمة التدميرية للعمل" مع الأخذ في الاعتبار إشعاعه الخاص لا "معرفة لماذا سيحسن هذا الكاتب أو ذاك- هنا أو هنا- العودة إلى بداية السطر"^(٢٤٦)، ويضيف "بريتون": "وهو سبب آخر يوجب ألا يحدّثونا معه عن الوقفة (في منتصف

بيت الشعر). لن نندهش إذن من رؤية زعيم السرياليين وهو يدين الأبيات المنتظمة التي تحتتم قصيدة "أجساد وخيرات" لدينو، معلناً أنها "تم عن طموح تافه وعدم إدراك لا للأهداف الشعرية الراهنة" (٢٤٧)، أو يعلن عن سخطه إزاء "هول التلقائية العجوز هذا"، التي تتضح - على سبيل المثال - في "كل هذه السوناتات التي لاتزال تُكْتَب (حتى الآن) (٢٤٨): فكل المفاهيم السريالية تعارض الإقرار بالمفهوم التقليدي للقصيدة باعتبارها مؤلفاً ملموساً، إرادياً، وخاضعاً لضرورات فنية خالصة - وباعتبارها أيضاً مؤلفاً فردائياً تماماً وموسوماً بسمة شخصية واحدة (نعلم أي مصير لاقته عبارة "مالارميه" على يد السريالية: "على الشعر أن يصنعه الجميع، لا شخص واحد" (٢٤٩). وينبغي إدراك ذلك بطبيعة الحال، سواء بالنسبة لقصيدة النثر أو قصيدة النظم. والدال أن نلاحظ أن "بريتون" - مع اعترافه بأنه، مع "جاسبار الليلي"، "بدأ الاهتمام بشيء آخر غير سياق الحواجز" (أي الصعوبات المصطنعة التي يثيرها العروض) - يبدو قاسياً إزاء "برتران" مثلما إزاء "بودلير": فالاثنتان لم يكفا، في واقع الأمر، خلال كتابة قصائدهما النثرية، "عن اتخاذ موقعهما ضمن إطار "القصيدة"، بحيث سرعان ما تم إقامة نموذج للنوع وأمكن تعلم قانون اللعبة الجديدة". ويضيف "بريتون": "لقد استولى السيدان بيير ريفردي وماكس جاكوب الآن على هذا الشكل، ومن المؤسف بالنسبة لهما أن الحوالات المالية لم تحافظ على قيمتها" (٢٥٠).

ويبدو جيداً أن "بريتون" قد تجنب بعناية - في بداية الحركة - الحديث عن "قصائد" فيما يتعلق بالنصوص الآلية: فـ "نصوص سريالية" و "تكوين سريالي" (٢٥١) هما المصطلحان اللذان يستخدمهما. ومن ناحية أخرى، ينبغي في "الحوارات" ملاحظة أن "الأعداد الأولى من "ريفوليسيون سرياليست" لا تتضمن قصائد، في حين أن النصوص الآلية وسرديات الأحلام تزدهر فيها" (٢٥٢). والواقع أنه ينبغي أن نذكر هنا - إلى جانب الكتابة الآلية - أن سرد الحلم كان أحد الوسائل التي نادت بها السريالية للهروب من طغيان الفكر العقلاني: فبريتون، انطلاقاً من نظريات "فرويد"، لا يعتبر الحلم مفتاحاً لعالمنا الداخلي فحسب، وإنما يأتي لنا باكتشافات، من قبيل الكتابة الآلية، ويمكن "استخدامه في حل الأسئلة الجوهرية للحياة" (٢٥٣). "إنني أؤمن - حسبما يكتب - بالحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهرياً، الحلم والواقع، في نوع من الواقع المطلق، السريالي، إذا صح القول" (٢٥٤). ندرك عندئذ الأهمية المعقودة على سرديات الحلم التي تمتلئ بها الأعداد الأولى من "ريفوليسيون سرياليست" (٢٥٥)، ومنذ الآن يمكننا الإشارة إلى أهمية الإلهام الحلم في الشعر السريالي (على سبيل المثال، في "ضرورات الحياة وتبعات الأحلام" لإيلوار عام ١٩٢١). ثمة هنا شكل لشعر من نثر لم يخلقه السرياليون بالتأكيد (٢٥٦)، لكنه سيشهد غزارة خاصة انطلاقاً من السريالية. ولنكرر - رغم هذا - أنه لم يكن مقصوداً أبداً، بالنسبة للكتاب المتلفين حول "بريتون"، خلق أشكال شعرية جديدة، وإنما تدوين الرؤى التي يأتي بها الحلم بأكبر قدر من الأمانة؛ فما يُستخدم هو الذاكرة، لا الخيال الشعري. وذلك أيضاً هو السبب في استسلام السرياليين للتنويم المغناطيسي ومفاته المقتوعة الجذور: وقد وصف "أراجون" موجة الأحلام هذه

التي حطت على مجموعته^(٢٥٧)؛ فدينو "يرتجل أحلامه"، و"كروفييل" و"بيريه" يخضعان للتنبؤم المغناطيسي عن طيب خاطر، ويستسلمان للتكهنات النبوية. وفي هذا الشكل من السيربالية، "يلعب الإيمان بالنسبة للكلام دور عصا السرعة في السيربالية المكتوبة"^(٢٥٨). هكذا يُلقَى "شعار الرقابة التي تعوق الفكر"، وهكذا "تبدأ الحرية حيث يولد الرابع". وسواء تعلق الأمر بالأحلام أو بالكتابة الآلية، نرى أن السيرباليين لا يريدون أن يكونوا سوى "أدوات تسجيل" بسيطة، ووسائط. والواضح أنه كان ينبغي استبعاد كل قصيدة باعتبارها كذلك من مجلاتهم.

هكذا نلاحظ أن العدد الرابع من "ريغوليسيون سيرباليست" يضم - الآن - قصائد نظم ونثر لإيلوار؛ والعدد السادس من "لادام دي كارو" بالمثل. وسرعان ما بدا أن السيربالية قد اضطرت للسماح بهذه الأشكال الثلاثة من النشاط الشعري التي حددها "إيلوار" عام ١٩٢٦، على أمل إدراج "خفايا حياة" فيها: سرديات أحلام ونصوص آلية وقصائد، والأخيرة (القصائد) يتم تقديمها باعتبارها "نتيجة لإرادة محددة إلى درجة كبيرة". تمييز "حسب الأنواع"، وبالتالي فهو "رجعي متطرف"، حسبما كان "بريتون" يقول! وهو بالأحرى مُدان لأن "إيلوار" يُلمح إلى إعجاب شائن بالقصيدة - وتلك هرطقة كبرى - باعتبارها عملاً فنياً، وبالشعر في حد ذاته: ومن الطبيعي أن يخلص "بريتون" إلى "أن الجماليات، التي كنا نزمع تحريمها، قد دخلت كأنها في بيتها من هذا الباب"^(٢٥٩). والواقع أن الموقف في هذه الفترة مشوش إلى حد بعيد: فبينما يعلن السيرباليون المترمون، مثل "ج. بارون": أنه "من جانبي أرى أنه لم يعد هناك مجال لكتابة قصائد"^(٢٦٠)، وبينما يوقع "إيلوار" مع "بريتون" - برغم ضعفه إزاء القصيدة - على "ملاحظات حول الشعر" في "ريغوليسيون سيرباليست"، حيث تُقْلَبُ حِكْمُ "فاليري" حول "الشعر" و"القصيدة" بشكل طريف^(٢٦١)، يواصل آخرون باسم "القصيدة" تغطية وقائع مختلفة تماماً، وثورية: على سبيل المثال، "دينو" الذي لا يعتبر عمله "قصائد - لغة مطبوخة" جهداً في التنظيم الفني قدر اعتباره تجربة معملية حقيقية حول اللغة^(٢٦٢). ألم يقل "بريتون" بنفسه في "البيان الأول" أنه مسموح بـ "إطلاق اسم قصيدة على ما نحصل عليه من التجميع المجاني قدر الإمكان" للعناوين وشذرات العناوين "المقصودة من الجرائد"^(٢٦٣) (إنه على، ما تذكر، منهج "نزرا")؟

وسواء ما إذا كانت القصيدة قد رُفِضت بسبب تنظيمها "الفني"، أو أن مفهومها قد تآكل من الداخل، فإننا ننتهي - في جميع الحالات - إلى أنه لا يمكن أن نرصد في عداد "منتجات النشاط النفسي" (المرتبط بما يسميه "بريتون" "الحياة السلبية للذكاء") تلك "الكتابة الآلية وسرديات الأحلام"^(٢٦٤). فـ "ممارسة الشعر" شيء مختلف عن صناعة القصائد. لكننا سنلاحظ عندئذ واقعة طريفة: فشكل القصيدة هذا، المطلوب إلغاؤه لأنه بالتحديد شكل محدد، مغلق، ومن ثمة يتعرض مع البطالة الدائمة والتوكل على كل التيارات الذهنية، (هذا الشكل) سيدي مقاومة عجيبة إزاء التخفف منه في التدفق اللفظي؛ وعلى النقيض، فالتدفق اللفظي هو الذي ينحو بلا انقطاع ومن

تلقاء ذاته، إذا جاز القول، إلى الانتظام في قصيدة. ثمة هنا، حسب "بريتون"، خطر التحريف الدائم للرسالة الآلية: "وحتى في أفضل الحالات "غير الموجهة"، يتم إدراك بعض الصعوبات"، مثلما يصرح إلى "رولان دي رينفيل": "يبقى حد أدنى من التوجه بشكل عام في اتجاه التنسيق في هيئة قصيدة"^(٢٦٥). ولا شك أنه يمكننا اتمام الكاتب بالخضوع- عن قصد أو لا- لشاغل فني ما، إلى حد أن البعض انتهى به الأمر إلى ألا يرى في الرسالة الآلية سوى "علم أدبي جديد في المؤسسات"^(٢٦٦). لكن الأكثر إثارة للقلق هو ملاحظة أن من "يبدون الانشغال المطلق بأصالة المنتج"^(٢٦٧) (وعلى سبيل المثال "بريتون" نفسه) يصلون أحياناً إلى نصوص تستحق اسم قصيدة، وأحياناً- ومن جواء نوع من رد الفعل وشبه موقف مسبق عن الفوضى- إلى فوضى العناصر المتنافرة "مطر نيازك"، مثلما يكتب "كاروج"^(٢٦٨): هكذا، توشك المبالغة في التشتت، شأن المبالغة في "التنسيق"، على "تحويل التدفق اللفظي عن اتجاهه البدني"^(٢٦٩). الخطر إذن مزدوج، ولهذا فما من نص سيربالي يمكن اعتباره بلا شك، و"بريتون" يعترف بذلك، "نموذجاً مكتملاً للآلية اللفظية"^(٢٧٠): والواقع أننا نجد هنا ذلك القانون الخاص بالتعبير، إذ يؤدي سوء استخدام الشكلية إلى التكلف والتصلب، فيما يقود، بالمقابل، سوء التنظيم المنهجي، وهدم كل شكل، إلى اللاشكل، إلى التنافر، حيث تختفي كل دلالة ممكنة؛ وإذا ما أردنا أن نخدم كل إمكانية تنظيم شعري للخطاب الداخلي، فلن نحصل إلا على تشويش مُعمى- وهو ليس هدف السيرباليين على أية حال^(٢٧١).

لقد أقيم- إذن، وفي النهاية- نوع من التوازن بفعل التأثير المتبادل بين شكلي التعبير هذين، القصيدة والكتابة الآلية (لن أذكر هنا شيئاً عن سرديات الأحلام، التي انتظر منها السيرباليون الكثير، لكنها أحبطتهم في نهاية الأمر)^(٢٧٢)؛ بينما وجدت القصيدة نفسها- وقد تخلت عن أن تقترح لنفسها هدفاً شكلياً خالصاً- مشدودة في طريق ينبغي أن نصفه حقاً بأنه "تغامض"^(٢٧٣)، وأخذت على عاتقها- مثلما يقول "إيلوار"، في طلب الإدراج السابق ذكره من "خفايا حياة"- "نزع حساسية العالم، وإثارة المغامرة ومكابدة الطقوس"، فيما مالت الكتابة الآلية - على النقيض- إلى خلق وحدات عضوية أكثر فأكثر انسجاماً ليصبح صعباً إلى حد بعيد- في النهاية- تمييز القصائد الأصلية.

وسأبحث- انطلاقاً من هذه الفكرة- بعض "أنفس- الآلية، أو- على الأقل- النصوص السيربالية لبريتون، من ناحية، و"قصائد" نثر "إيلوار" من- حية أخرى؛ لا لعقد مقارنات غير مجدية^(٢٧٤)، ولا للحكم عليها باسم معايير جمالية لا تمنحني أي منهما (النصوص والقصائد) أية قيمة، لكن بالأحرى كي أرى- أخذة في الاعتبار ما يتمتع به كل عمل "من إشعاع خاص"^(٢٧٥)- ما يمكن أن يكشفه هذا الإشعاع من أراض جديدة كانا قد عزمنا على اكتشافها أو خلقها.

من "حقول مغناطيسية" إلى "سمك قابل للذوبان"

حكى "بريتون"، في "البيان الأول"، كيف شرع، عندما تكشف له الكتابة الآلية - بمصاحبة "فيليب سوبول" - في "تسويد الورق، باحتقار حميد لما يمكن أن يلي ذلك من الناحية الأدبية" (٢٧٦). وما تلا ذلك هو نشر "حقول مغناطيسية" بتوقيعهما المشترك عام ١٩٢١. ونجد هنا نصوصاً متباعدة الطول ومتعددة النغمات للغاية، تبدأ من اللقى الموجزة التي تجعل صورة ما تومض أو تُنشط المسألة اللفظية ("يسطع الحب في أعماق الغاية مثل شمعة كبيرة"، "إغواء تقدم وجبة جديدة: على سبيل المثال تخريب في أشجار الدلب")، إلى السرد الفانتازي الكبير "في أربع وعشرين ساعة". فعند الحديث بشكل شعري، كما يقول "بريتون"، فإن عناصر النص الآلي "تسجل بأعلى درجة من العبث المباشر على نحو خاص، وتكمن خصوصية هذا العبث، لدى البحث الأعمق، في ترك المكان لكل ما هو مقبول وشرعي في هذا العالم؛ فانتشار عدد معين من الخصائص والوقائع، ليست أقل موضوعية، إجمالاً، من الأخرى" (٢٧٧). فحُمل من هذا النوع هي عبثية بالفعل:

الضوء الذي يعدو يموت باستمرار منبهاً الحفيف الذي لا ينتهي
للنباتات كثيفة الأوراق. الثروات الكيميائية الواردة كانت تحترق
بنفس ثقل البخور، وفي شكل أفقي امتدت المفاتن المكشكشة
للأحلام الحالية. في هذه السماء الفوارة كانت الأدخنة تتحول إلى
رماد أسود والصرخات تنطبق على أعلى الدرجات، وعلى مرمى
البصر راحت النظريات الوحشية للكوايس ترقص بلا أنباء.

في هذه الساعة الصاخبة كانت الفاكهة المتهدلة من الأغصان
تحترق (٢٧٨).

لكن ثمة اختلافاً بين هذه العبثية وعبثية "جملة" من هذا القبيل، على سبيل المثال: "رشح كاتدرائي في الفقرات العليا" (٢٧٩). فالثانية تجمع "دادائي" للكلمات التي لا ندرك أي رابط بينها، وهي لا تشكل حتى ما نسميه جملة، فهي لا عضوية. والأولى عبثية، بطريقة رامبوية إذا شئنا، حيث تنتظم في انطباع كابوسي، وترسي بعض الثوابت مناخاً محدداً (حرارة حارقة، صخب)؛ حتى التدايعات بين الانطباعات الحسية المختلفة، والتنافرات الإيحائية تذكرنا برامبو: "فلتر كض الصلاة وليزجر الضوء .." (٢٨٠)؛ وسبق أن أشرنا، بصدد هذه الصور "المملاة"، أن "للاوعي ذاكرة جيدة" (٢٨١).

وهناك نصوص أقل عبثية بكثير، وها هو نص سنجد فيه غنائية "فارسية" (نسبة إلى الشاعر "فارج") إلى حد بعيد:

نحن في هذا المساء اثنان أمام هذا النهر الذي يفيض من يأسنا.

لم نعد نستطيع التفكير. والكلمات تهرب من فمينا، المتويين،
وعندما نضحك، يلتفت المارة مرعوبين، ويعودون إلى منازلهم على
عجل.

لا نعرف احتقار أنفسنا.

نفكر في التماعات الأذرع، والحفلات الراقصة البشعة لهذه
المنازل المتهدمة التي تركنا فيها النهار. لكن لا شيء يبعث على
الأسى سوى هذا الضوء الذي ينساب بهدوء على الأسطح في
الساعة الخامسة صباحاً. وتتباعد الشوارع بصمت والدروب
تنشط: يتسهم متجول متأخر بجوارنا. لم ير عيوننا المفعمة بالدوار
ومر بهدوء. إنه صوت عربات باعة اللبن الذي يجعل غفلتنا تطير
والعصافير تصعد إلى السماء بحثاً عن طعام إلهي^(٢٨٢).

هذه الاختلافات بين النصوص جديرة بالتأمل. فإذا ما كان صحيحاً أن الكتابة السيريالية
تتحقق من خلال أنواع من اقتطاع التدفق النفسي المستمر، كـ "تحليل" حقيقي "لدم الروح"،
مثلما يقول "ج. مونيزو"^(٢٨٣)، ألا يثير الدهشة أن يكون هذا التدفق اللفظي بهذه الدرجة من
الوضوح أحياناً، وأحياناً - على النقيض - متنافراً للغاية، وأحياناً ثالثة ينتظم في قصة حقيقية تمتلك
(مثل "في ثمانين يوماً") بدايةً ونهايةً؟ هل ينبغي التسليم بأن بعض النصوص أكثر "أصالة" من
الأخرى؟ ربما ينبغي أن نتذكر، على نحو خاص، أن "بريتون" اعترف بذلك في "البيان الأول"،
فكل ما يكتبه بعد أول جملة من نص آلي "يشارك بلاشك في نشاطنا الإواعي والآخر في آن"^(٢٨٤).
فيداية قصيدة تقدم، بمعنى ما، نغميتها، أو - إذا شئنا - تشكل خلية أولية، ستتكاثر الخلايا الأخرى
انطلاقاً منها.

ومن ناحية أخرى، فمادام هدف هذه القصائد هو الكشف لا الجمال، وينبغي فك شفراتها
حتى تكشف لنا عن "عدد معين من الخصائص والوقائع التي لا تقل موضوعية، على نحو عام، من
الأخرى"، ففي أي اتجاه ينبغي أن نقوم بالتأويل؟ يمكننا - مع "كاروج" - تمييز ثلاثة مستويات في
التأويل: فالشعر السيريالي (الذي كان للتحليل النفسي - من ناحية - والظواهر الوسيطة - من ناحية
أخرى - أن تخدمه كوسيلة) جاء لنا برؤى حول اللاوعي الشخصي، واللاوعي الجمعي، واللاوعي
الكوني^(٢٨٥). رؤى مترابكة في أغلب الأحيان. والواضح أن "شبكة الصور الأسطورية المرجأة في
عالم الذات" هي بالنسبة للسيراليين "الارتباط بكل قوى الحياة البيولوجية والنفسية التي تسري في
الكون"^(٢٨٦)؛ لذا، فهي تلحق بالفكرة الجوهرية الخاصة بالباطنية وفكرة وحدة العالم والتوافق
الحميم القائم بين الإنسان والكون. وأترك لمن هم أكثر تأهيلاً مني الاهتمام بتأويل النصوص على

أساس "التحليل النفسي عن بُعد télépsychique" أو "النبؤي". ما يهمنا، هنا، هو ملاحظة أن تأويل نص سيربالي على أساس "اللاوعي الشخصي" يعيدنا- بالضغط- لا إلى تحليل نفسي للشخص الذي كتبه، وإنما- بالأحرى- إلى أن ندرس بعمق (لأن هذا "الفرد" شاعر) موضوعاته الرئيسية، وعلمه المكون من صور وأساطير، وكل ما يغذي فنه ويسري فيه نسعاً فعالاً. فالنص الآلي الذي كتبه أي شخص لن تكون له سوى قيمة الوثيقة (ولاشك أن الوهم الكبير للسيرباليين يكمن في الاعتقاد "أن الشعر ينبغي أن يصنعه الجميع"^(٢٨٧))؛ ونص آلي كتبه "بريتون" يهمنا كنص شعري. ويمكننا اقتباس هذا التصريح، الذي تطور منه التحليل النفسي، فيما يتعلق بإرشادات مصنع أو منح ملح البارود: هذا التوجيه، مثلما يقول، "كان ينبغي، وهو يجذب بعض التحريات عن الروح الإنسانية، أن يكشف بشكل حتمي عن الطبقة الجوفية التي يغرس فيها الفن أيضاً جذوره"^(٢٨٨).

ربما كانت أرثوذكسية، من وجهة نظر السيربالية، أن نعتبر ذلك الشعر المكتوب بشكل تعاوني هفوة، إذ يرتبط الشعر بشكل حميم بالتنظيم الفردي للشاعر، وإذا "ترجع" قيمة عمل ما، مثلما قال "ريفيدي"، "إلى الاتصال الأليم للشاعر بمصوره"^(٢٨٩). فنحن نأخذ في البحث، في "حتمول مغناطيسية"، عن الفقرات التي تتردد فيها النغمة الخاصة ببريتون- مثلما في هذه الفقرة، حيث ينتظم- في بضع جُمَل- عالم من حكايات الجنيات:

البحيرة التي نعيمها مغطاة، توالد الألوان القزحية المثيرة لقلق الأرض، كل هذا يجعلك ترغب في التلاشي. يسير رجل وهو يكسر بندقا، ويخلو لنفسه أحياء مثل مروحة. يتجه نحو صالون حيث انبثق مفتشون. وإذا ما وصل في موعد الإغلاق، فسيري شبكات تحت مائة تترك مركب زهر العسل يمر. غداً أو بعد غد سيذهب ليجد زوجته تنتظره وهي تحيك وتضد دموعاً..^(٢٩٠)

لكن لنفتح "للمك قابل للنمويان"، ديوان "الحكايات الصغيرة" هذا المنشورة عام ١٩٢٤ بعد "البيان الأول"، الذي يعترف "بريتون" (ويتحدث عنه فضلاً عن ذلك باستخفاف) أنه يشعر إزاءه "بتطور ما في البشر السيربالي في ذلك الحين"^(٢٩١): فسيدعشنا أن نرى، من خلال الانقطاع والعبثية الظاهرين في النصوص والصور، انتظاماً عاماً يمتلك مناخه الخاص، وألوانه المميزة. فمجال "أندريه بريتون" هو الرائع، وعالم الجن الداخلي؛ هذا العالم الشفاف، حيث تتألق أجنحة عصافير و"أحجار كريمة لأوراق جافة"^(٢٩٢)، وحيث ترتعد خيام وأبناء "العذراء"، ألا يبدو أنه ينبثق كي يستجيب لرغبة "البيان الأول": "هناك حكايات تُكتب للكبار، حكايات لاتزال شبه زرقاء"^(٢٩٣)؟ نشعر- مثلما يقول "ج. جراك" عن حق تماماً فيما يتعلق بـ "للمك قابل للنمويان"- أن فكر "بريتون" يذهب "في اتجاه حلم هناء تصالحي وفردوسي"^(٢٩٤)، حلم يروض الأشياء، "يغمرها مقدماً بنسوع من رغبة أن تكون إنسانية". وفي "بلاد العجائب" لبريتون، لم يعد الإنسان "ملك الخلق"^(٢٩٥)،

نكنه يعيش في انسجام مع الخلق، ويسمع لغة النبع الذي ينام "في العراء بين عقود المصنوعة من الحشرات وأساوره الزجاجية"^(٢٩٦)، وعصافير، وحتى "أجهزة تدفئة ذات عيون زرقاء"^(٢٩٧)؛ إنه يتقدم في فردوس أرضي جديد حيث كل شيء أكثر تألقاً وأكثر نقاءً وأكثر طراوةً، متحرراً من وطأة الزمن وضرورة "أن يخدم" شيئاً. ويمكننا أيضاً أن نرى - من ناحية أخرى، باستمرار، وأيضاً في نصوص "النثر" غير الآلية - عالم الجن لدى "بريتون" وهو يقتحم لا التصورات الذهنية فحسب، بل أيضاً المشاهد الحقيقية التي تجد نفسها فجأةً، من جراء هذا التحول السحري، متحررةً من وطأة المادة، وقد تغيرت هيئتها، مرتجفةً في حياة مجهولة: هكذا عندما يتحدث "بريتون" عن "روشييه بيرسيه" على ساحل "جاسيزيه"^(٢٩٨).

والشكل الذي يتقمص حكاية الجن هذه يتحقق بصورة طبيعية متأرجحاً بين الحكاية والقصيدة: الحكاية عندما يقع حدث ما:

رمت على كتفيها معطفاً من سنجاب روسي وعندما ارتدت
حذاءً من جلد فأر، هبطت سلاط الحرية التي قادتها إلى وهم لم يره
أحد أبداً. تركها الحراس تمر: كانوا فضلاً عن ذلك نباتات خضراء
يحتجزها على حافة الماء جزء محموم من الخراط^(٢٩٩).

سواء كان تقدم هذا الفعل - من ناحية - عبر تسلسل "أشياء عبثية" وتحولات ذات طابع حلمي (مثلاً في حكاية الصيد الذي يرشده جناح رائع، هو في نفس الوقت خنصر امرأة، يصبح نجمة، عندما يلتف على نفسه"^(٣٠٠)؛ والقصيدة، عندما تصبح تصويراً غير زماني بشكل خالص، أو عندما يستولي العنصر الغنائي عليها:

اخترقت هذه الغابة، حيث البندق كان أحمر. أيها البندق
الصدئ، هل كنت مغالِق شباك القُبلة التي طاردتني كي أنساها؟
كنتُ خائفاً منها، أخذت أتحاشى فجأةً كل دغل. كانت عيناوي
زهري بندق، العين اليمنى الوردية الذكر، العين اليسرى الوردية
الأنثى. لكنني كنت قد كفت عن الإعجاب بنفسي منذ وقت
طويل. كانت الدروب تصفر أمامي من كل ناحية. ولحققت بي
جميلة الليل* بالقرب من نبع وهي تلهث. القُبلة سرعان ما تُنسَى.
لم يعد شعرها سوى هبة من عُش الغراب الوردية، بين إبر صنوبر
وأحجار كريمة رهيبة من أوراق جافة..^(٣٠١)

* Belle-de-nuit: وردة "شب الليل" التي تفتح قبل الغيب وبعده.

والغريب أن نلاحظ في هذا النص - المبني على فكرة "القبلة سرعان ما تُنسى" - تكرار ظهور دائم للفكرة، أو للحملة نفسها التي انتظمت منها القصيدة، من خلال مؤثر الاستعادة. والأمر لا يتعلق، بالطبع، بتنظيم فني مسبق؛ فينبغي الحديث بالأحرى عن نوع من الفكرة الثابتة التي تفرض نفسها على الفكر، بما يقود إلى تداعيات الأفكار والصور التي تولد منها القصيدة، وتمنحها - في النهاية، ومن خلال تكرارها - بنية موسيقية بمعنى ما.

ولا يتعلق الأمر هنا، فضلاً عن ذلك، إلا بحالة قصوى. ففي أغلب الحالات، ينبغي الحديث عن شعر لا قصائد، بصدد هذا النثر المنساب، المفتوح، الممتلئ بالصور والومضات الفوسفورية، حيث نشعر بالشاعر مشغولاً قبل كل شيء بالمحافظة على سيولة التدفق اللفظي، وتجنب التحلط في أشكال ثابتة. ولدينا الانطباع أن الكاتب أسير آليات اللغة، مع الميل الطبيعي للفكر إلى البلورة في أشكال منتظمة؛ فلا يكفي أن يستسلم بشكل سلمي لـ "الهمس"، بل عليه - في نفس الوقت - أن يولي انتباهه الأقصى لمكافحة هذه الطبيعة الثانية التي هي البلاغة. ينبغي أن نكسر باستمرار الاتساق المفتعل الذي ينحو إلى الرسوخ، إذا ما أردنا للعالم الشعري الداخلي أن يكشف اتساقه العميق. وبقدر ما تقدم قصائد "بريتون" بعض الثوابت، حيث ينتظم عالم الجن وفق منطق الخاص، يمكننا أن ندرك أن السيريالية تقترح منح الفكر الإنساني "مساحات منطقية" جديدة^(٣٠٢)؛ ويمكننا أن نقبل ألا يكون هدف الاعتبارية الظاهرة للصور والتداعيات هو تفكيك الشخصية، وإنما على النقيض، وتحت قوقعة الأفكار الموروثة والأسلوب الجاهز - استرداد الشخصية في وحدتها الجوهرية^(٣٠٣).

ولاشك - رغم هذا - أن نتائج المشروع الآلي قد خضعت دائماً للمصادفة؛ فـ "الظلمة" غالباً ما تُخرج طرائف جميلة مثيرة للقلق، أو حماقات مجانية بشكل خالص. ومثلما يكتب "بريتون"، "فلم يتحقق لقاء الضوء الكامل حول الشروط التي ينبغي تحقيقها لتجعل نصاً أو رسماً "آلياً" ذا قيمة كاملة"^(٣٠٤). ويمكننا التساؤل عما إذا كان الكاتب، الذي يمارس الكتابة الآلية، لا يسقط مراراً من "مبتذل" تافه إلى آخر، متجنباً الشكلية كي يلقي بنفسه في الدادائية، وهو يمارس العبث لذاته^(٣٠٥). والأكثر إزعاجاً أنه يصعب للغاية، لعدم وجود معيار موضوعي، التمييز بين النصوص الأصلية ونصوص المعارضة بشكل واع إلى هذا الحد أو ذاك - حتى ربما بالنسبة لكاتب حسن النية. كما نرى "بريتون" يعترف أن "تاريخ الكتابة الآلية في السيريالية" قد يكون "تاريخ حظ عاثر مستمر"^(٣٠٦)، ويبدو أنه - من جانبه - سرعان ما انتابه التعب من هذا النوع من النشاط. فقد خاب أمله - في بادئ الأمر - لأن حالة الإلهام لم تكن قابلة لإعادة إنتاجها حسيماً يريد مثلما تصور في بادئ الأمر، وأن الإلهام يتمثل في أوقات متقطعة وفي فجوات (هذا ما نستخلصه من تصريحاته)^(٣٠٧)، وقد اضطر إلى الاعتراف أيضاً أن الرغبة في كتابة "الهمس" كانت وحدها سبباً في الارتباك؛ فـ "صياغة قصيدة" هي أيضاً شيء شبه آلي، وكيف يمكن تجنب كل خلفية فكرية أدبية

حتى لاواعية^(٣٠٨)؟ فالشاعر - أسيرًا لضرورة الكتابة ورفض أن يكون كاتبًا - يجد نفسه مخنوقًا في ورطة، ومنقادًا في نهاية الأمر إلى الصمت. والغريب أن السيريالية ستمكّن - في الأعمال الأقل تزمناً مثل قصائد "إيلوار" - من القيام حقاً بدور مهم في المبدأ الشعري الخصب - لا باعتبارها "نقّية" فنية جديدة، وإنما كمبدأ للتوجه الجديد في المسيرة الشعرية.

قصائد إيلوار

"ساد الاعتقاد، مثلما يكتب "إيلوار"، أن الكتابة الآلية تجعل القصائد لغوًا. لا: إنها تُنمي وتطور مجال بحث الوعي الشعري، بأن تزيده ثراءً. فإذا كان الوعي كاملاً، فإن العناصر التي تقتطفها الكتابة الآلية من العالم الداخلي وعناصر العالم الخارجي تتوازن. فعندما تختصر عندئذ بشكل متساو، تتداخل، وتختلط لتشكّل الوحدة الشعرية"^(٣٠٩). ولا نستطيع أن نجد نصّاً أفضل من ذلك فيما يتعلّق بما منحه السيريالية لإيلوار - وفي أي مشهد يتعد "إيلوار" عن السيريالية. فالفكرة نفسها عن استخدام عناصر جديدة مستمدة من الكتابة الآلية لأغراض شعرية، تتعارض مع جميع الشروط السيريالية. ونذكر لماذا اعتبر "بريتون" موقف "إيلوار" - من الثورة السيريالية - متحفّظاً ورجعياً إلى حدّ ما، رغم مساهمة "إيلوار" المؤكدة في الحركة، ورغم أنه كتب مع "بريتون" عام ١٩٣٠ النصوص "السيريالية" للغاية لـ "حمّل بلا دَرس"، حيث يسعى الاثنان - من أجل أن يضعوا حدّاً لـ "الاستحواذ الشعري، ذلك السبب الرئيسي في الخطأ" - إلى أن يُحلّا محل "التحديد" الشعري "تحديداً" من نسق آخر، مثلما على سبيل المثال في مجموعة الأعراض التي تميز هذا المرض الذهني أو ذاك"^(٣١٠). ولا شك أن "إيلوار" جعل بعض الافتراضات الأساسية للسيريالية ملكاً له: على الشعر أن يصنعه الجميع، لا شخص واحد؛ وعلى القصيدة أن تكون "فيض العقل"^(٣١١)؛ وهناك شعر "لا إرادي" في مواجهة الشعر "الإرادي"^(٣١٢). ويمكننا - رغم هذا - القول إنه ينفصل عن السيريالية (التي يتعلّق الأمر - بالنسبة لها، وقبل كل شيء - بـ "ممارسة" الشعر كتجربة، ومنع أهمية قصوى لهذه التجربة أكبر مما لنتائجها)، في استعادته - بالتحديد - لنظرية "القصيدة": القصيدة - الشيء الموجود في ذاته ولذاته، والفعال أبداً. ومهم للغاية ذلك التمييز الذي يقيمه، في "مشاهد أولى قديمة" من كتابه "هبة الرؤية" بين هذا النمط الآخر للفاعلية السيريالية الذي هو سرد الحلم، والقصيدة: "لا نخلط بين سرد الحلم والقصيدة. فكلاهما حقيقة حية، لكن الأول ذكرى، تُستهلك على الفور، وتتحول، كمغامرة، لكن لا شيء يضيع ولا يتغير من الثانية"^(٣١٣). فالقصيدة لا تتيح للشاعر فحسب تثبيت هذه اللحظة المتميزة، خارج الزمن، حيث "تُظهر عطايات هائلة في قصر العالم"^(٣١٤)، مثلما يقول "أراجون"؛ إنها أيضاً وسيلة للاستدعاء من جديد، وإعادة إنتاج حالة إلهام بشكل مصطنع، نوع من التعويذة التي يستخدمها لا من يكتبها فحسب، وإنما من يقرأها أيضاً. "القصيدة تحتجز العالم لصالح الملكات الإنسانية وحدها، وتتيح للإنسان أن يرى بطريقة

مغايرة أشياء أخرى. فرويته القديمة ميتة، أو خاطئة. وهو يكتشف عالماً جديداً، ويصبح إنساناً جديداً" (٣١٥).

ولاشك أن قصيدة ندر كها على هذا النحو ليست مدينةً للتأثير السحري للإيقاع والقافية؛ فلا يهم أن تكون مكتوبةً من أبيات منتظمة إلى هذا الحد أو ذاك (حرّةً للغاية في أغلب الأحيان)، أو من نثر؛ فالجوهرى يكمن في الرؤيا الجديدة التي تفرضها علينا، في القدرة التي تحول الكلمات والصور. "الهلوسة، والبراءة، والغضب الضاري، والذاكرة (..) وتشويش المنطق إلى حد العيث، واستخدام العيث إلى حد العقل الجامح، هو ما يساهم في انسجام القصيدة، وليس التجميع البارع إلى هذا الحد أو ذاك- والموفق إلى هذا الحد أو ذاك- للحروف المتحركة والساكنة، والمقاطع اللفظية والكلمات. وعلينا الحديث بفكر موسيقي لا حاجة به إلى طول، وآلات كمان، وإيقاعات وقوافي الحفل الموسيقي الرهيب من أجل أدني حمار"، حسبما يكتب "إيلوار" (٣١٦)، الذي يذكر أيضاً في "هبة الرؤية" كلمة "جوته" التي أكد فيها أن الجوهرى في العمل الشعري، هو "ما يتبقى من شاعر لدى ترجمته ترجمةً نثرية" (٣١٧).

لا تخضع قصائد نثر "إيلوار" إذن لأية قاعدة شكلية، وأي "قانون للنوع" (إلى حد أن يرفض "ل. بارو" تصنيفها ضمن "النجاحات المتسقة لهذا النوع غير الشرعي الذي هو قصيدة النثر" (٣١٨)؛ فإيقاعها، واتساقها داخلي تماماً: وسبق أن قدمت مثلاً لها من قبل (٣١٩). ولاشك أن الأكثر إدهاشاً فيها، هو الاقتصاد المتطرف للوسائل، والطريقة التي تصبح بها جملة عادية، وإشارة مقتضبة - فجأة - ذات وقع غريب، بما يوسع أمامنا آفاقاً لا نهائية. فعندما نذكر أن "سيدة المربع" قد نُشرت في "ريفوليسيون سورباليست" في مارس ١٩٢٦، في قلب هذيان الصور الاعباطية والمذهلة، نفاجأ ببساطتها، بشفافية هذه القصيدة التي لا تتوفر على تعبئة واحدة وتستدعي - مثلما يلاحظ "ج. موانان" (٣٢٠) - بعض الاستعارات، وبعض "قياسات الحلم المنطقية":

وأنا شاب تماماً، فتحت ذراعي للبقاء. لم يكن غير رفرقة
أجنحة في سماء أبديتي، غير دقائق قلب عاشق تدق في الصور
المغلوبة. لم أعد أستطيع السقوط أبداً.

عاشق للحب. الحق أن الضوء يبهري. أحتفظ بقدر كافٍ منه
في كي أرى الليل، كل الليل، كل الليالي.
كل العذارى مختلفات. أحلم بعذراء.

في المدرسة، هي على المقعد أمامي، في مريلة سوداء. وعندما
تلتفت لتسألني عن حل مشكلة، تربكني براءة عينيها إلى حد أنها،
مشفقةً عليّ من اضطرابي، تضع ذراعيها حول رقبتي.

في موضع آخر، تركني. تصعد مركباً. نحن غريبان الواحد
عن الآخر، لكن شبابها من العظمة إلى حد أن قبلتها لا تفلجني
أبداً.. (٣٢١)

هل يمكن أن نخلم بقصيدة يمتزج فيها بشكل أفضل، "لتشكيل الوحدة الشعرية"، عناصر
العالم الخارجي (المدرسة القروية، "في مريلة سوداء": "لها ذكرى من طفولة "إيلوار" في "سان-
دوني")، وعناصر الخيال المستمدة من العالم الداخلي؟ وينبغي القول إن مجوار هذا النص، تبدو
القوائد السريالية الخالصة مصطنعة إلى حد بعيد، من قبيل "الصلصال المحتدم" ("ثعبان من حلوى،
فكر من زخرف زجاجي، سمو المشاعر، هي الساعة العاشرة. لن أنجح في فصل آلات الماندولين عن
المسدسات، بالأولى يصنع البعض موسيقى عند فقدان الحياة، إلخ.. (٣٢٢)". وينبغي إضافة أن
شكل "النثر" يتيح لإيلوار (الذي يكتب منذ بداياته قصائد النظم وقوائد النثر بالتبادل) أن يقوم
بنقلة إلى نمط آخر في عالمه الشعري: فيحدث- على سبيل المثال- أن تظهر قصيدته النثر كسياق
متسلسل، وتقترب من السرد ("وأنا شاب تماماً، فتحت ذراعاً للنقاء" (٣٢٣)، "كان هناك وقت
سخر فيه أصدقائي مني" (٣٢٤)، "استغرق هذا أسبوعاً" (٣٢٥)- نص من نمط حلمي في أغلب
الأحيان، مثلما هو حال أغلب "النثرات" التي تشكل "خفايا حياة" (٣٢٦). وبممكننا حتى الحديث عن
"اعتراف" غنائي في النص الجميل المسمى "ليال مشتركة"، المنشور عام ١٩٣٢، في "الحياة
المباشرة" (٣٢٧)، حيث يستدعي "إيلوار" "الدقائق السعيدة لحب انطفأت جذوته، ويقدم حصاد
عاطفة استمرت عشرين عاماً: "كفي أجد لنفسي أسباباً للحياة، حاولت تحطيم أسبابي لحبك. وكفي
أجد نفسي أسباباً لأحبك، عشت باتساً" (٣٢٨). ألا يزال بمقدورنا تسمية هذا النص قصيدة نثر؟
أظن ذلك، لا لأن "نزع الحب" لم يتوفر أبداً على غنائية بهذه الروعة فحسب ("ظلمات سحيقة
مدودة نحو غموض باهر، لم أدرك أن اسمك أصبح وهمياً ..")، وإنما أيضاً لأن هناك محاولة حقيقية
لاستراق ديمومة الزمن الحقيقي هذه بفعل الإيقاع، والتقطيع إلى أجزاء يمتلك كل منها وحدته دون
أن يكف عن الالتحام بالكل، وباستعادة جملة البدء في الختام: "في نهاية رحلة طويلة ..؛ فمساحة
هذا الزمن الحي يتم امتلاكها، وتحويلها إلى موسيقى، لتكتب في زمن خارج الزمن.

وينبغي القول رغم هذا إن "سرديات" أو "حكايات" (٣٢٩) "إيلوار" هذه، شأنها شأن
النصوص السردية "الفوضوية" لريفردي، حيث لا تتواجد الظواهر الخارجية للسرد إلا كي
تسعرنا- بشكل أفضل- بالتناقض الداخلي الذي يقرض ويبيد من كل الجهات الضرورة
التاريخية (٣٣٠). ومن هنا، يكمن هذا التفضيل لـ "الأحلام دائماً ثابتة" (٣٣١) التي نجد في قلبها حياة
"بلا أمس، ولا غد" (٣٣٢)، حيث يمر الوقت، ولا يمر: فهو يمتد أحياناً إلى أن يصبح الأبدي: "مثلي،
الليل خالد" (٣٣٣)؛ وينكمش إلى حد يصبح فيه كل شيء متزامناً (ذلك ما يفسر تأكيدات متناقضة
مثل: "عمري خمسة عشر عاماً (..). ليس عمري خمسة عشر عاماً" (٣٣٤)). وفي النثر كما في

الشعر، احتفى "إيلوار" بالطريقة التي يغني بها الحبُّ الزمن: "سهام بحجة، تقتل الزمن، تقتل الأمل والندم، تقتل الغياب"، مثلما يقول عن عيني الحبيبة^(٣٣٥).

وإزاء ثغريات تنتظم في "سرديات"، ينبغي- من ناحية أخرى- أن نضع، مثلما لدى "ريفيردي"، عدداً كبيراً من القصائد المكتوبة في المضارع (وبشكل خاص كل قصائد "عاصمة الألم"). بل يمكننا الذهاب إلى أبعد من ذلك وملاحظة أن الفعل، في أغلب الأحيان، كشكل للانسحاب الزمني، وللضرورة، ينحو إلى الاختفاء (مثلما يحدث أيضاً في قصائد النظم^(٣٣٦)) لصالح الأسماء التي تتجمع، وينعكس الواحد على الأسماء الأخرى "متعجلةً كلها، قبل الانطفاء، في تبلدل ناري"^(٣٣٧)، كوكبة من الصور البراقة لكنها ثابتة:

إقامة عذبة. جداول من خضرة، عناقيد تلال، سموات بلا
ظلال، زهريات من شعر، مرايا المشروبات، مرايا الضفاف، أصداء
الشمس، كريستال العصافير، وفرة، حرمان، الإنسان ذو اللحاء
النفاذ جائع عطشان^(٣٣٨).

وكثيراً ما يتم التعبير عن نفس الفكرة بجملة منطقية، ويوحى بها بياقة من الكلمات الموحية:

في أعماق القلب، في أعماق قلبنا، يوم جميل، اليوم الجميل
لعينيك دائم. الحقول، الصيف، الغابات، النهر^(٣٣٩).

الألوان اللطيفة للمحبة، حزن، وميض على الأشجار النحيلة،
قيثارة من نسيج العنكبوت، الرجال الذين يتشابهون تحت كل
السموات هم أيضاً أغبياء على الأرض مثلما في السماء^(٣٤٠).

ألا نرى إلى أين تعود بنا ملاحظات من هذا القبيل؟ نجد هنا جمالية "المتقطع" الذي قدم "رامبو" أمثلةً باهرة له: لم تعد لنا صلة بالتسلسل الخطي، وإنما بالبناء من خلال التجاور؛ فعناصر الرؤيا وعناصر الجملة تتفكك، ثم يُعاد ربطها بشكل مختلف. هذه الأولوية لـ "الكلمة" و"انفجار" الجملة هذا- حيث تحل محل العلاقات النحوية علاقات مختلفة تماماً- سبق أن رأيناها تميز ما أسميته "القصيدة-الإشراقة"^(٣٤١). والواقع أنه يمكننا تصنيف "إيلوار" ضمن الشعراء الذين يسعون إلى الهرب من التصنيفات والقوانين الفيزيائية، الذين يتحركون في عالم خارج الزمن، بلا ديمومة ولا كثافة؛ عالم باهر، أكثر صفاء وإشراقاً من العالم الذي تسجننا فيه العادة:

العودة إلى مدينة من قطيفة وخزف، ستكون النوافذ زهريات
حيث الزهور، التي ستهجر الأرض، ستُظهر الضوء كما هو^(٣٤٢).

ليس ثمة ما يدهش، إذن، في أن نرى في قصائد "إيلوار" إشراقات جديدة: "شاعر فهم رامبو،

وأنتج عملاً أجدر بأن يجعلنا كل يوم نألف التجربة الحارقة. هذا الشاعر هو بول إيلوار، مثلما كتب "جو بوسكيه" عام ١٩٤٢^(٣٤٣). ويمكننا أن نستعيد- دون تغيير كلمة واحدة، في حديثنا عن "رامبو"- الجملة التي يقدم فيها لنا "م. كاروج" الخصائص الأساسية للشعر الإيلواري، "هذا النفي للمكان والحاذية، للزمن والموت، هذا التحول للمظاهر الذي ينطلق من تصعيدها ويصل إلى إشراقها وفي النهاية إلى تغير هيئة الإنسان"^(٣٤٤).

عند تأمله من هذا المنظور، يشهد شعر "إيلوار" على رغبة التحرر وتغير الهيئة التي تلتحق بالطموحات الجوهرية للسريالية؛ وبالفعل نعثّر حقاً على نبرة البيانات السريالية عندما نقرأ- على سبيل المثال، في هذا الجزء من "البداية الشعرية" الذي يعود تاريخه إلى عام ١٩٣٢: أن "كل الأبراج العاجية ستهدم، وكل الكلمات ستصبح مقدسة، وبعد أن يقلق الواقع في النهاية، لن يبقى للإنسان سوى أن يغلق عينيه كي تفتح بوابات الرائع"^(٣٤٥).

لكن هل وجهة نظر كهذه مكتملة تماماً؟ رأينا- منذ قليل- أن "إيلوار" كان يقبل، على قدم المساواة، ومن أجل تشكيل الوحدة الشعرية، العناصر المستمدة من "العالم الداخلي" وعناصر العالم الخارجي؛ وبنفس الطريقة نراه يتأرجح بين الرغبة في "قلب الواقع" وتغيير هيئة المادة، والرغبة في التوافق مع الواقع العميق للأشياء. ويوفر لنا النص الأخير من "البداية الشعرية"، الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٩٣٦، دليلاً مثيراً إلى حد بعيد، حيث الكلمات: "بعد أن تكون قد قلبت الواقع في النهاية"، يحل (الواقع) محلها: "حيث توافقت أخيراً مع الواقع، الذي هو واقعها"^(٣٤٦). ولا يتعلق الأمر بالهروب من الواقع إلى هذا الحد قدر رؤيته في ضوء آخر، واكتشاف الواقع الحقيقي المختفي تحت الظواهر^(٣٤٧)- "وإتاحة رؤية" (هذا الواقع) للناس.

فالشاعر يبسط مرآة للبشر تمكنهم من أن "يروا بشكل آخر أشياء أخرى"^(٣٤٨). "ينبغي أن يعكس ويرى، قوة الأبدية. أن نرى يعني أن نتلقى، وأن نعكس هو هيئة الرؤية"^(٣٤٩). بل يمكن أن يحدث في لحظة ما أن يكتفي الشاعر، إذا جاز القول، بوضع الأشياء واحداً واحداً أماناً وهو يقول لنا: "انظروا"؛ ومثلما يعطينا القاموس تعريفها المنطقي، بمنحنا هو تعريفها الشعري. ذلك ما يفعله "إيلوار" في قصائد النثر القصيرة في ديوانه "بين بين"، حيث يتناول- حسب الترتيب الأبجدي- محبين، وبلتيمور، وغروبا، ونائمين، وصيفا، وإكليل زهور، إلخ.. الواقع أن بعض هذه النصوص الصغيرة تجدد رؤيتنا للأشياء، على سبيل المثال نص "رجل" السابق ذكره^(٣٥٠) الذي يقدم لنا "الإقامة العذبة" الأرضية المغسولة من كل ما يكدرها، الملتزمة كشيء جديد، أو "فقير":

هو سر الهواء النقي، هواء القمح. هو سر العاصفة، عاصفة
الفقير. في البيوت الفقيرة، يحبون الصمت. ويحبون أيضاً الصمت.
لكن الأطفال يصيحون، والنساء تكيّن، والرجال يصرخون،

والموسيقى بشعة. يريدون القيام بالحصاد وتوبيخ النجوم. يا لها من
فوضى سوداء، يا لها من عفونة، يا لها من كارثة! فلنلق بهذه
الألسنة في الجداول، لنلق بنسائنا إلى الشارع، ولنلق بنخبزنا إلى
القمامة، ولنلق بأنفسنا في النار، لنلق بأنفسنا في النار^(٣٥١).

نتأمل- في مرآة القصيدة هذه- عالماً ليس حقيقياً، وإنما حقيقي بشكل آخر. فلا يتعلق الأمر
بعالم موضوعي، بارناسي، قد يتروى الشاعر خلفه، وإنما عالم يحتوي على الشاعر (مثل هذا السحر
الإيحائي الذي تحدث عنه "بودلير"، الذي يضم الشيء والذات في آن)؛ وخيال الشاعر نفسه ليس
في الخارج، بل في داخل العالم الحقيقي: "ليس ثمة مسافة كبيرة، من خلال الصور، بين ما يرى
الإنسان، من طبيعة الأشياء الحقيقية وطبيعة الأشياء المتخيلة. فالقيمة متساوية فيهما"^(٣٥٢).
فالقصيد إذن وسيلة، بالنسبة للشاعر "ليجعلنا نرى" الواقع في كل تجلياته، بما فيها هذا المظهر
الثانوي الذي نصفه بأنه "خيالي": "التخيل كلمة ملازمة في أغلب الأحيان لتمييز الإنسان عن
العالم الذي يحيط به، ليخلق عالماً مجرداً له، أنانياً، لعزله"، مثلما يكتب "إيلوار". وموقفه معارض
بشكل راديكالي: على الشاعر أن يجعلنا نشعر بـ "الواقع الملموس لما يتخيله"^(٣٥٣): عليه- مثلما
يفعل "أندريه ماسون" في لوحاته- أن يترغ "المخضور الذي ينوء بثقله على الرؤيا التي ينبغي لأول
قادم أن يمتلكها عن العالم"^(٣٥٤)؛ إنه لا يكتب لنفسه فحسب، وإنما لكل الناس، والشعر بالنسبة له
وسيلة تواصل. والشعراء، مثلما لا يزال "إيلوار" يقول "لهم حق وواجب المساندة لأنهم يغوصون
بعشق في حياة الآخرين"^(٣٥٥).

ولأن القصيدة بالفعل تحول رؤيا القارئ، فهي تحول موقفه الذهني في نفس الوقت: "فرؤيته
القديمة ميتة، أو خاطئة. وهو يكشف عالماً جديداً، ويصبح إنساناً جديداً"^(٣٥٦). ولن نلح كثيراً
على فكرة أن القصيدة- بالنسبة لإيلوار- ليست وسيلة تعبير فحسب (وربما اكتشاف للنفس)،
وإنما للتواصل مع الآخرين والتأثير عليهم بشكل خاص: "الشاعر هو الذي يُلهِم حقاً أكثر مما هو
منهم"، حسبما يكتب "إيلوار"^(٣٥٧). فالقصيدة شيء فعال بلا نهاية، مثل الراديو. وسبق أن قلت
إن هذا المفهوم عن الشعر والقصيدة يضع حداً فاصلاً بين "إيلوار" والسيراليين، الذين أرادوا أن
يكونوا سليلين أمام "الهمس"، و"أدوات مسجلة" بسيطة، فيما يتبنى "إيلوار" موقفاً فعالاً وخالقاً.
هل ثمة قيمة للنصوص السيرالية بالنسبة للآخرين مثلما بالنسبة لمن كتبوها؟ يمكننا الشك في ذلك.
وعلى النقيض، يعتبر "إيلوار" الشعر أداة فعل، وإن لم يكن كذلك فهو لا يساوي شيئاً؛ وهو
يكتب بطريقة دالة:

إذا ما بدا أن "بودلير" و"رامبو" و"لوتريامون" مغممين بللندم،
فذلك لأن وحدتهم بلا حدود. وهم يعترفون بعدم امتلاكهم
السلطة المطلقة المباشرة على العالم، والناس! ففي هذا العالم الذي

صنع فيه الإنسان من أجل الإنسان، لا يُقترح عليهم سوى أساتذة، بدون أي مردين. إنهم يحملون بالأبناء، والأخوة، ويبحثون عبثاً عن يثيهورهم. وأسلافهم يلاحقونهم، ويصل بهم الأمر إلى الاعتقاد بأنهم موتى بين الأموات. ومن هنا، تكمن موهبتهم الفريدة في تدمير أنفسهم.

الوقت يمر، وفضيلتهم تبقى، وتجد الآن صدًى لها، وتؤثر^(٣٥٨).

ونعلم أن هذا الانشغال الخاص بالتواصل مع الآخرين، والتأثير عليهم، سيميز أكثر فأكثر شعر "إيلوار"، وبشكل خاص بدءاً من عام ١٩٣٦، "وهو التاريخ الذي سيتخذ فيه عمله كله معنىً جديداً، ويكتسب عمقا وثراءً بقدر ما سيصبح أبسط ومرددا لصدى هذه العذابات التي سرعان ما ستنقُص على الإنسان"، مثلما يكتب "ل. بارو"^(٣٥٩). والواقع أن "إيلوار" قد كتب عام ١٩٣٦ أن "عزلة الشعراء تلاشى اليوم. وما هم رجال بين الرجال، وما هم لهم أخوة"^(٣٦٠). إنه عام الرحلة إلى أسبانيا، العام الذي كتب فيه "الرأس إلى الحائط":

لم يكونوا سوى آحاد

على الأرض

يظن

كل واحد نفسه وحيداً..^(٣٦١)

ومع ذلك، يمكننا ملاحظة هذا التقرير الغريب: فعندما نرى شعر "إيلوار" تحتاحه - أولاً بأول - الرغبة المتزايدة في "التآخي"^(٣٦٢)، والتأثير المباشر، نرى أيضاً قصائد النثر تصبح أكثر ندرة بين أعماله: فالنثر، كأداة فكر شعري فوضوي بالضرورة وفرداني، يجد نفسه مهجوراً لصالح شعر منظوم أكثر فأكثر انتظاماً - كأن هذه الإيقاعات المنتظمة محكومة بأن تمنح قصائد المرحلة الأخيرة شيئاً أكثر قابلية للتواصل، وأكثر "اجتماعية"^(٣٦٣). ويؤكد "إيلوار"، أكثر فأكثر، على تضامنه مع الآخرين؛ هو الذي "يملك سلطة قهر الزمن"، "يستبسل من أجل الحياة في القرن"، مثلما يقول "كلود روي"^(٣٦٤)؛ وهو يتوجه - على نحو متواز، على الصعيد الشكلي - نحو شعر شبه موزون، تلعب فيه التكرارات والمخارفات دوراً كبيراً، وصولاً إلى قصيدته الأخيرة، "فصر القراء"، التي ستكون ترتيلة إلى الأخوة الإنسانية:

كانوا مصممين على ألا يتنازلوا أبداً

عن أية حلقة في سلسلة أخوتهم..^(٣٦٥)

تتزامن قصائد نثر "إيلوار" إذن مع أكثر الفترات "سيرالية" في نشاطه الشعري؛ لكننا لن نستطيع الخلط بينها وبين الكتابة الآلية، التي أفادت فحسب في تحرير شعره من نير العقلانية وتغذيته بعناصر جديدة، يوفرها اللاوعي، والحلم، والتداعيات اللفظية. وليست قصائد "إيلوار" قصاصات مقطّعة بشكل اعتباطي في النسيج الذهني، فهي تملك بنية خاصة بها، وهي "كائنات" تمتلك وجوداً عضوياً ("نحلم بقصيدة مثلما نحلم بكائن"، حسبما يكتب "إيلوار"^(٣٦٦)). كانت السيرالية تجربة روحية؛ وتبدو مسيرة "إيلوار" إبداعية قبل كل شيء.

حصاد السيرالية

لا يبدو لي مفيداً الذهاب إلى أبعد من ذلك في دراسة "قصائد نثر" السيراليين: فسنظل نجد من ناحية نصوصاً آلية يحصر المعنى^(٣٦٧)، مكتوبة كرد فعل على حتمية القصيدة، وعلى جمود التدفق اللفظي في أشكال ثابتة، أي ترفض أن تصبح قصائد؛ ومن ناحية أخرى، نجد قصائد تنظمها إرادة فنية واعية، تخرج بالتالي عن إطار هذه الفصل، حتى لو كانت مدينة بشدة للمبدئي السيرالية. ومثل "إيلوار"، بدأ الكثيرون من الشعراء (وأهمهم "رونيه شار") بالسيرالية ليكتملوا خارجها: وسنجد ذلك في الفصل التالي، الذي سيتيح لنا أن نقدّر بشكل أفضل نتائج التجربة السيرالية.

إذا لا ينبغي التقليل من شأن السيرالية. فمن السهل للغاية القول إن هذه المغامرة، التي بدأت في ظل حماس جماعي، قد انتهت إلى الفشل: فشل اجتماعي (لم ينجح السيراليون في تغيير العلم، وقد تحققوا من أن موقفهم متناقض مع الفعل السياسي^(٣٦٨))، وفشل أدبي أيضاً، إذ رأينا أن السيرالية لم تنتج مؤلفات باقية وذات قيمة، وأنها- إن لم تصب دائماً في اللاشكل- فهي تصب على الأقل في اللاتواصلية. والمؤكد أننا إذا ما رأينا قصيدة النثر "الفنية" في الماضي تنتهي إلى طريق مسدود من جراء المبالغة في التحجر والتنقيح، والتحجر في شكل لم يعد لأي دم حي إمكانية سقيه، فإن المبالغة في الفوضوية، على النقيض، ورفض كل شكل إنما يؤدي إلى الهباء؛ وإذا كلنت الرغبة في ممارسة الشعر كتمرين وسيط تتيح التقاط رسائل اللاوعي الفردي (بالتأكيد، بشكل أكثر من رسائل "اللاوعي الجمعي")، فإنها تنتج مؤلفات لا تتوفر على أية قيمة إلا بالنسبة لمؤلفيها: يمكننا الاعتقاد أن السيراليين قد أغلقوا أمام أنفسهم أحد سبل التأثير على الناس، ليكفوا عن أن يكونوا، مثلما سيريد "إيلوار"، "منغرسين بعمق في حياة الآخرين"^(٣٦٩).

لكننا إذا ما حكمنا على السيرالية لا من خلال أفعالها، وإنما من خلال قيمتها "المشوّشة" والحررة، فعلينا الاعتراف تماماً بأهمية جهدها من أجل كسر عقلانية مثيرة للعقم، وترسانة كاملة من القواعد، والتقنيات والأعراف التي استعبدت الفكر. إنها "عاصفة مطهرة"، مثلما قال

"مالارميه" عن أزمة الشعر الحر^(٣٧٠)، التي أتاحت توجهًا جديدًا للشعر. وحتى "أنطونان آرتسو"، كان عليه أن يعترف بذلك، وهو ينفصل بضجة كبرى عن السرياليين عام ١٩٢٧: "ما الذي تبقى من مغامرة السرياليين؟ أشياء قليلة، إن لم يكن أملًا كبيرًا محبطًا، لكنهم ربما ألقوا- في مجلّل الأدب- بشيء ما. هذا الغضب، وهذا التقزز الحارق المسكوب على الشيء المكتوب يشكل موقفًا خصبًا ربما يكون مفيدًا ذات يوم، فيما بعد. فالأدب سيجد نفسه وقد أصبح نقيًا، مقتربًا من الحقيقة الجوهرية للذهن. لكن هذا هو كل شيء"^(٣٧١). وهو الآن كثير.

هذا الاحتقار للتقنيات والوصفات، هذا "التقزز" الذي تنشقّه السرياليون بفعل فن شكلي تمامًا هو- بالفعل، وعلى الصعيد الأدبي- ما يشكل عظمة السريالية: فالشعر لم يعد- بالنسبة لها- "فن القبول"، وإنما أداة أساسية في الملاحقة الروحية. ولتُعد قراءة تصريحات "بريتون" الجميلة:

مرةً أخرى، فإن كل ما نعرفه هو أننا موهوبون إلى درجة معينة في الكلام؛ وعبره، ثمة شيء كبير وغامض ينحو قهريًا إلى التعبير عن نفسه من خلالنا، وقد تم اختيار كل منا ورصده من بين الآلاف ليصوغ من حياتنا ما ينبغي أن يُصاغ. إنه أمر تلقيناه مرةً واحدة وإلى الأبد، ولم نملك أبدًا المتسع لمناقشته. ويمكن أن يسدو لنا، وهذا شيء مفارق إلى حد بعيد، أن ما نقوله ليس ما هو أكثر ضرورة لقوله، وأنه قد توجد طريقة أخرى لقوله بشكل أفضل. لكن ذلك يبدو كأننا محكومون بذلك منذ الأزل. فالكتابة، أعني الكتابة بهذه الدرجة من الصعوبة، وليس للافتتان، وليس للحياة، بالمعنى الذي نفهمه عادة، لكن كما يبدو غالبًا من أجل الاكتفاء ذاتيًا بشكل معنوي، وفي حالة فقدان القدرة على البقاء صُمًا إزاء نداء فريد لا يكل، هذه الكتابة إذن ليست لعبًا ولا غشًا، على ما أعلم^(٣٧٢).

وينبغي التأكيد على أن السريالية تستعيد وتدفع- إلى نتائجها القصوى- الطموحات الميتافيزيقية التي دفعت بالشعر، في نهاية القرن التاسع عشر، إلى أن يتحرر من القيود الشكلية، وإلى أن يخلق لنفسه لغة جديدة. فبالنسبة لها، تصبح مشكلة التعبير مشكلة حيوية، إلى حد يُمكن "بريتون" من القول في "البيان الثاني": "إن مشكلة الفعل الاجتماعي- وأتمسك بمعاودة الحديث عنها، والتأكيد عليها- ليست سوى واحدة من أشكال مشكلة أكثر عمومية وقع على عاتق السريالية واجب إثارتها، وهي مشكلة التعبير الإنساني في كل أشكاله". ولهذا رأينا السريالية وهي تكاد تنحصر- فحسب، في بادئ الأمر- "في صعيد اللغة". فعندما أطلقت "حشد الكلمات"^(٣٧٣)، تسببت في هزة لاتزال آثارها مستمرة، ونشعر بها حتى في الأوساط غير السريالية. ومن المستحيل

اليوم كتابة تاريخ الأدب وكأن الحركة السيرالية لم يكن لها وجود.

والواضح للغاية أن قصيدة النثر، بشكل خاص، لم تغن فحسب من خلال السيرالية ببضعة "موضوعات" جديدة (تلك التي يرصدها "مونيرو" على سبيل المثال: "الحداثة، ولعبة التوافقات بين شكل مدينة وقلب إنسان"، والتغريب، والحرب، والبحث عن الرائع في المديني والساقط...^(٣٧٤))، أو تقنيات فريدة، وتلاعب بالألفاظ، وصور غير متوقعة أو مجانية، "جمالية المفاجأة". وقد انقادت - على نحو خاص - إلى إدراك نزعته الخاصة: وإذ تخلت للنظم عن المساعي الشكلية الخالصة من أجل لذة جمالية (بنية القصيدة، وجمال الجمل، وموسيقى الكلمات)، فستسعى - قبل كل شيء، وبانتزاع الروح من الخطوط الحديدية للعادة والتفكير العقلاني، وتغريبها عن عمد - إلى منحها الحدس بشيء آخر: فالكتابة بأكثر أشكال النثر ثرية، لكن بأن نصنع من الكلمات استخداماً غريباً، هو أكثر تأثيراً في تحرير الفكر من أن نرصف أبياتاً حتى لو كانت فخيمة. ولهذا يؤكد "بريتون"، عام ١٩٤٢، على التعارض القائم بين الحرية التي تمثل الهدف الجوهرى للفعل السيرالي، واستخدام الأشكال الثابتة للشعر:

ولأن الحرية، في السيرالية، موضع تبجيل في حالتها الصافية، أي في كل أشكالها، فقد كانت هناك، بطبيعة الحال، عدة طرق لإسقاط جدارتها. إسقاط جدارتها، بالنسبة لي، على سبيل المثال، بالعودة - مثل بعض السيراليين - إلى الأشكال الثابتة في الشعر، فيما اتضح، وبشكل خاص تماماً في اللغة الفرنسية (..) أن سمّة التعبير الغنائي لم تستفد من شيء قدر استفادتها من إرادة التحرر من الأشكال القديمة: رامبو، ولوتريامون، ومالارميه في "رمية نرد"، وأهم الرمزيين (مايتزلينك، وسان-بول-رو)، وأبوللينير في "قصائد-محادثات" ..

مثلاً يعلن في محاضرة إلى طلبة جامعة "يل" في ديسمبر ١٩٤٢ حول "وضع السيرالية فيما بين الحريين"^(٣٧٥). ولاشك أن ثمة اعترافاً في هذه المحاضرة - سأتناوله مرة أخرى في الفصل القادم - بأن السيرالية تلتها، مثلاً ينبغي توقعه، صدمة ردة، عندما هجر كثيرون من الشعراء مصادفات الكتابة الآلية للعودة إلى القصيدة، وإلى أشكال سواء كانت ثابتة أم لا، لكن ينبغي التأكيد - رغم كل شيء - على أن الإرادة التحررية لزعيمها ظلت سليمة بلا وهن. تحرير الكلمات والروح الشعرية، وتحرير الإنسان من التزعة العقلانية والأعراف الاجتماعية، كله شيء واحد: فالأمر يتعلق دائماً، من خلال التمرد على الأبنية القديمة وتحول الواقع، بتشجيع عالم قوضوي: "بعضهم يقول إنه علم سيرالي، لكنه نفس الشيء"^(٣٧٦).

(٤) كوكتو والكهرباء الشعرية

لا يمكن لمقاربة بين "كوكتو" والسيراليين إلا أن ترعجه وترعجهم، وهو أمر محتمل. فبإذا كان السيراليون قد أبدوا دائماً أكثر الشكوك حدة تجاه شعر "كوكتو"، وخاصمو فيه أحياناً الإنسان بعنف أكبر من مخاصمتهم الشاعر^(٣٧٧)، فإن "كوكتو" - من جانبه - كان منذ عام ١٩٢٣ يوسع بالسخرية "كوب المفاجآت" الذي كان يراه يصب على أوروبا "حالات تنويم مغناطيسي وتعاويد ساحرة، ودانتيل زاحفة، ووقاحات، وخيالات مآتة، ونساء هوايات، ودوائر دخان، ومثقاب الثلج، ومشدات غامضة، وشياطين ذوي زبركات ونار البنجال"^(٣٧٨).

وسرعان ما تبدو الاختلافات من تلقاء ذاتها: والأهم - فيما يبدو - أن نؤكد، في بادئ الأمر، ومع ابتعاد الزمن، أننا أكثر استجابة لما يجعل "كوكتو" لا معاصراً فحسب للسيرالية (كتب قصائده الأولى في أعوام الاضطراب الثقافي التي تلت الحرب العظمى، وانغمس في نفس المناخ الصاخب)، وإنما قناصاً ملتزماً في نفس المعركة من أجل تحرير الفكر. وقد أشار "ر.م. ألبيريس" مؤخراً، في "تحديده" لموقع "كوكتو" في الحركة الشعرية لمنتصف القرن، إلى أنه "بالنسبة له، كما بالنسبة لفاليري، وجيد، والسيراليين، الفن هو اكتشاف - وعند الحاجة للاستخدام - آلية غير نمطية للواقع والفكر"^(٣٧٩). وفي نقطة الانطلاق، نجد التمرد نفسه: تمرد ضد مبالغات العقل الرشيد، ضد الواقع "الجاهز"، وضد قيود العادة والامتنالية. وسيمثل الخلاص، بالنسبة لكوكتو مثلاً بالنسبة للسيراليين، في أن يطيحوا من النافذة بكل "القيم المؤكدة" للفن والأخلاق ("لا تشتت قيمًا مؤكدة"، مثلاً ينصح "كوكتو" عام ١٩١٨ في "الديك والمنهرج")، وفي رفض الوضع السطحي للحس السليم، والبحث في اللامعقولة، في اللاوعي، وفي ألعاب المصادفات، وفي الحلم، عن مفاتيح "هذا العالم اللامرئي، المجهول، العالم الحقيقي بلا شك، الذي لا يزيد علمنا عن شذرة منه"^(٣٨٠). فكلم "كوكتو" هذه بيانات السيراليين بشكل فريد!

ولا يقل عن ذلك إدهاشًا أن نرى "كوكتو" يستعيد ويطور بإيثار صورة أثرية أيضًا على "أندريه بریتون": صورة الكهرياء الشعرية، والشاعر سائق الموجات: فهو يعود بلا كلل إلى أن "الشعر كهرياء" (٣٨١). والشاعر ينغمس في هذا السائل الخرافي، ويركزه وينقله (٣٨٢)؛ فدوره يكمن في ألا يكون خالقًا، بل وسيطًا. ويظهر نفس التواضع في المصطلحات التي يستخدمها السيرياليون وتلك التي يستخدمها "كوكتو" للحديث عن الشاعر الذي يمثل أداة قوى تتجاوزها: "أداة تسجيل" للأوائل (٣٨٣)، و"وسيلة نقل" للثاني (٣٨٤):

إنه الكلام المكرر القديم عن الإلهام، الذي ليس سوى زفير،
مادام صحيحًا أن الشاعر يتلقى أوامر، بل يتلقاها منذ ليلة أن
راكمتها القرون في شخصيته، حيث لا يستطيع أن يهبط من يريد
الذهاب إلى الضوء، الذي يمثل (الشاعر) وسيلة النقل المتواضعة له.

هكذا يطرح "كوكتو" دائمًا مثل السيرياليين - كمبدأ - أن مجال الشاعر، هذا الوسيط الملهم، هو ما فوق الطبيعي:

يميل الشعر إذن إلى ما فوق الطبيعي. والمناخ المرهف للغاية
الذي يحيط به يشد أحاسيسنا الخفية وتغوص قرون استشعارنا في
أعماق تجهلها أحاسيسنا العادية (٣٨٥)

كيف نندهش إذن، في هذه الظروف، من حدوث المعجزات فجأة؟ ومثل "بريتون"، تلقى "كوكتو" إشارات من "اللامرئي" (إنها كلمة تتكرر باستمرار تحت قلمه) (٣٨٦). وقصة "المصعد هيرتبيز" (٣٨٧) تناظر نصوص اللقاءات، والمصادفات، وتجليات أخرى لـ "الصدفة الموضوعية" التي أسرف فيها "بريتون".

ندرك، بالنسبة لمن يجد نفسه في وضع فكري مشابه، أن القيام بفعل شعري يصبح شيئًا آخر تمامًا غير رص الأبيات بالخضوع للقواعد القائمة واتباع نسق نموذجي للانسجام، والجمال الشكلي. ويمكن للشعر، من ناحية أخرى، أن يوجد في كل مكان آخر سوى القصيدة: هذا الرأي، هو أيضًا، ما مارسه السيرياليون و"كوكتو" في نفس الوقت. ونعرف أن مؤلفات "كوكتو" تنقسم إلى: "شعر، وشعر روائي، وشعر نقدي، وشعر مسرحي، وشعر مرسوم، وشعر سينمائي...". وعلينا أن نرى في ذلك - بالإضافة إلى الرغبة في التعبير في ألف شكل مختلف، دون تفكيك شخصية الشاعر رغم هذا - رفضًا لحصر الشعر في تقنية شكلية خاصة.

وفيما يتعلق بـ "شعر الشعر"، يوضح "كوكتو" - في "السر المهني" - أنه إذا ما كان ثمة رفض لخلق حالة الإلهام الشعري، من خلال الأسلوب، الآلي إلى حد ما، للسحر الناظم للشعر، فينبغي اللجوء إلى "مخدرات أكثر براعة" (٣٨٨):

لأننا تخليقنا عن القافية، ورفضنا الفوضى المفضلة لدى الشعر الحر، كان ينبغي استبدالهما بشيء ما. هذا الشيء كان يشبه إلى حد ما العادات الدماغية التي تكاد تكون الطفولة دائماً ضحية لها والأمر يتعلق بالمحافظة على توازن غامض، وإرباك حياة المرء بطقوس لا يمكن مشاهدتها، مثل إجراء حسابات وفقاً للسن، والتواريخ أو أرقام المباني، قسوة مُعزّية، ومداعب متكررة لأدوات المائدة ومقايض الباب، وعدد الخطوات المحسوبة بين قناديل الغاز أو الأشجار (..). وألف من هذه التقطيبات العميقة التي تعاود الظهور ما إن نفقد تحكمنا العصبي، والتي، ما إن تتطور إحداها بإفراط مهما كانت ضعيفة، حتى تتحول إلى جنون^(٣٨٩).

ها نحن أيضاً قرييون للغاية من المحاولات السيريلية: والواقع أن الأمر يتعلق بالالتحاق بنسج ما من "حالة الطفولة" الملائمة للرائع، التي ستستدعيها فيما بعد صفحات "الأطفال المزعجون" بطريقة مدهشة. وقد عاش "كوكتو" في شبابه، وقبل أن يكتب "بوتوماك"^(٣٩٠)، حالة حُمى وهذيان تذكرنا، أحياناً، بالحالة التي وصفها "رامبو" - هذا الطفل الآخر - في "فصل في الجحيم": "وجه أصبح لي كل شيء .. كنت محمومًا وظننت أنني أصبحت مجنونًا"^(٣٩١). ومنذ علم ١٩١٦، قبل السيريلية بعدة أعوام، تكشف لنا الأهمية الممنوحة للحلم المترابط - في ملاحظاته عن "بوتوماك" - أنه في انتظار كشف ما: "إن حياتي المضطربة وترابط أحلامي يجعلانني منتصباً إلى بوتوماك"، حسبما يكتب^(٣٩٢)، وأيضاً: "أحلام تقودني وأفقد أحلامي. أسجل كثيراً من مشاهد العشية بلا منهج، مثلما نجمع أجزاء من مصنوعات زجاجية متعددة الألوان، كي يربط النوم فيما بينها ويديرها في أعماق "كاليدوسكوب" معتم"^(٣٩٣). ذلك ما يمكنه تفسير "مناخ الأوبرا، والخرافة، والرفاهية، والإضاءة تحت الأرضية"، ومظهر "القصر في أعماق البحار" الذي يجده "ر. لان" في هذا العمل الغريب^(٣٩٤)، الذي يمثل اعترافاً رمزياً ونزهة لا قرار لها في آن لفكر صاف بغرابة رغم هذا، ويوجه لنفسه الآن هذه النصيحة: "لا تكن مفرط الذكاء"^(٣٩٥).

وبعد أن تخلى عن النظم الكلاسيكي، سيشرع الكاتب الشاب - في بادئ الأمر، في "رأس الأمل - الطبيب" - في المراهنة على "الطباعة المنظمة" التي أفاد منها "مالارميه" في "رمة نرد" على نحو ما نعرف. وبالنسبة لكوكتو، يتعلق الأمر - مثلما يكتب "ر. لان" - بـ "منح الكلمات المكتوبة قدرة مرئية، والسماح لها بالتناقض، والتجمع، والتميز والتجاوب الواحدة مع الأخرى، لتشكيل القصيدة في النهاية تكويناً عضوياً محددًا من الناحية المورفولوجية"^(٣٩٦). وفضلاً عن ذلك، لم يهمل "كوكتو" القافية في القصيدة بشكل منهجي، ويقول بنفسه عن قصيدته إنه أحياناً ما "يتوزع فيها عدد كبير من القوافي على مسافات لا تسمح إلا بملاحظة ضحيج منها"^(٣٩٧). وفيما بعد،

سيستخدم "كوكتو" بكثرة نظماً كلاسيكياً إلى هذا الحد أو ذاك، لكنه يسعى دائماً، حسبما يقول، إلى "كسر الحرير" (٣٨). والحق أننا نفهم أن تبدو له كل أشكال التعبير (الشعر الكلاسيكي، الشعر الحر، وقصيدة النثر) صالحةً بالتساوي على الصعيد الشعري، مادام يرفض - مثلاً رأينا - ربط الشعر بأية تقنية شكلية. فهناك قصائد نثر في أعماله، و"منشورة" أيضاً بشكل عام بقدر الإمكان.

ينبغي الوصول هنا، بعد عدة نقاط مشتركة، إلى الاختلاف الجوهرى بين "جان كوكتو" والسيراليين: فبقدر ما يمثل الشعر السيرالي شعراً لإرادي، يلميه الوعي، بقدر ما شعر "كوكتو" إرادي، وواضح، ومبني. وهو يقول ذلك، ويقول أيضاً عن الشعر غير المنظوم: "وضع الفعل في مكانه، النهايات المذكرة والمؤنثة، نبض الإيقاع، والصرامة العجيبة التي تكبحنا، حيث لا يمكن للقارئ أن يرى في ذلك سوى بلادة، كل ذلك يتشكل، رويداً رويداً، وبتوتر، إلى حد التعذيب" (٣٩). كان سهلاً الرضوخ لقواعد النظم: على الشاعر الآن أن يطيع قواعد غامضة وصعبة على نحو آخر خلقها هو نفسه:

هذه القواعد الغامضة هي - بالنسبة لقواعد النظم القديمة - ما يساوي عشر مباريات شطرنج تجري معاً مقارنةً بمباراة دومينو. لكن لاعبننا يغمس في تركيبات أكثر فأكثر رهافة حيث لا يمكن لأحد أن يتابعه وحيث يخاطر هو نفسه بالضياح ذات يوم (٤٠).

ولاشك أن الكهراء الشعرية ممنوحة له، والشاعر ما هو إلا وسيلة النقل المتواضعة لها، لكنه عليه أن يراقب ويشرف دائماً على هذه الوسيلة، التي "لا ينبغي أن تتمد أبداً" (٤١). وما ينتظره السيراليون من السهو، وأحياناً من النوم المغناطيسي، ينتظره "كوكتو" من الانتباه الأكثر يقظة؛ والأمل الذي يعلقونه على الفوضى، يعلقه "كوكتو" على نظام خفي - نظام "يعتبر فوضي" من جانب الجهلة (٤٢). وذلك ما يجعلنا نذكر نظريات "ماكس جاكوب" هذه المرة - "ماكس جاكوب" الذي كان صديقاً له، والذي يستعيد صياغاته إلى هذا الحد أو ذاك. ونذكر أن "جاكوب" قال إن "القصيدة شيء مبني" (٤٣). وبالمثل، يؤكد "كوكتو" على "المعمار الخفي، والتكثيف، والتضحية" التي تقدمها، في أغلب الأحيان، مثل هذه القصيدة التي خلطت الجهلة بطيبة بينها وبين "الملاحظات التي تمتعها الكس من أن تذهب بعيداً، والملتفة حسب صدفة الصفحة" (٤٤). وقد صاغ "ماكس جاكوب" عام ١٩٢٢ نظرية "القصيدة-الشيء": "الموضوع فيها لا أهمية له ولا التصويري أيضاً. فنحن لا نهتم فيها إلا بالقصيدة ذاتها، أي بتوافق الكلمات، والصور، واستدعائهما المتبادل والدائم" (٤٥). ويقول "كوكتو" عام ١٩٢٣:

على القصيدة أن تقطع كل الحبال التي تربطها بما يبررها حبلاً

حبلاً. وفي كل مرة يقطع الشاعر واحداً منها، يدق قلبه. وعندما يقطع الأخير، تنفصل القصيدة، وتَصَاعِدُ مثل بالونة، جميلة في ذاتها وبلا أي رابط بالأرض.

هل سأعلمك أن الكلمات الغريبة، والنعوت، والمغالاة، والتصويري، تمنعها من الارتفاع^{(٤٠٦)؟}

لكن قصائد نثر "كوكتو" تذكرنا- أكثر أيضاً من النظريات- بقصائد "ماكس جاكوب": أسلوب "منثور" للغاية، عصبي وسريع، واستخدام شعري- لا يفتقر إلى الانحراف- للمكان المشترك^(٤٠٧) (في "موضوع باسكي"، تتابع جمل مثل تلك التي نجدُها في دواوين التدريبات "للراعي الصغير خدان أحمران. الديك غناؤه سيء. يبدو أن الوقت سيكون جميلاً...")^(٤٠٨)، واستعارات "تصبح واهنة" (على سبيل المثال، في "روائع الطبيعة": "ضربة شمس. الضربة تنطلق والدورة تخرج من التبعة جماعة من الصور الملونة")^(٤٠٩)، والعشبة القصيدة ("صائد الدببة يصيد الدببة بسهولة، بسبب الحلقة التي يضعها في أنفه")^(٤١٠)، وإلغاء مبدأ الهوية ("هؤلاء الجنود جنود مزيفون. هذه الموسيقى في الهواء الطلق هي موسيقى الحجرة")^(٤١١)، ومحاولة دائمة، على نحو خاص، لإعادة غرس القارئ، لمنحه الإحساس بعالم مختلف، حتى لو كان من خلال الفظاظ، حيث لم يعد للكلمات نفس المعنى: وهي حالة قصيدة "طبيعة مسلية" على نحو خاص:

شيء ما وضع ألوانه على شيء آخر. أيها الطبيب، لاشك أنك مخطئ. ألبسني وشاحي الرخامي. وعند العودة، سنمنحك كأس نبيذ مأخوذ حديثاً من بكرة^(٤١٢).

هذه "الأخطاء"، وهذه المقاربات الغريبة للكلمات، يمكننا أن تذكرنا ببعض المقاربات السيريالية ("المسدس ذو الشعر الأبيض"، "سمك قابل للذوبان"...)؛ يكمن الاختلاف بينها في أن السرياليين يرحبون بالتداعيات اللفظية التي تشكلها الكلمات المتروكة وشأها، إذا جاز القول، بلا أي سيطرة من الفكر الواعي^(٤١٣)؛ هنا- على النقيض- يسعى الفكر بشكل قصدي للغاية، إلى خلق ترابطات جديدة، أو الاستفادة من مصادفات اللغة (كليشيهات، وألعاب لفظية).

ومثل أغلب الشعراء موضوع الدراسة في هذا الفصل، يمنح "كوكتو" الكلمات، وقوتها المستترة، الأهمية الكبرى: فيمكن لصدفة كلمة بلا معنى أن تطلق أحداثاً غير متوقعة (هكذا في "حكاية"، يُستدعى اختطاف نسر لجانيמיד، وهي على وشك الزواج، بفعل جملة تقليدية من أحد المدعوين: "لا يمكن للناس جميعاً أن يتزوجوا نسرًا")^(٤١٤)؛ وتُخرج صدفة قافية نظاماً من الظلام^(٤١٥)؛ ويمكن لصدفة تلاعب بالكلمات أن تستحضر إلى الذهن كشافاً ما. "الشعر دورة كوتشينة تقوم بها الروح. وهو يسكن انقطاعات التوازن والتوريات الإلهية"، مثلما يصرح

"كوكتو". هل تلقى الشاعر كثيراً من اللوم على تورياته ! "أكاذبي هي الحقيقة. صرامة حتى في حلم اليقظة" (في "أوبرا") وغيرها.. وربما يكون سهلاً للغاية ألا نرى في ذلك غير ميل إلى الخداع، وأن "نفكك" - مثلما يفعل "س. موريك" (٤١٦) - "الملاك هيرتيسيز" ليكتشف لنا أن هذه القصيدة مبنية بشكل كامل على تقاربات الأصوات. لكن "موريك" يستشهد هو نفسه بنص من "السرق المهني"، حيث لا تتبدى أية رغبة في الخداع، فيما يتعلق بالترادف angle ange (زاوية-ملاك) بالعبرية، وبالمعادلة chute des anges = chutes des angles (سقطات الملائكة = سقطات الزوايا) (٤١٧)؛ ويلاحظ "كوكتو" - في موضع آخر - أن الجنس الناقض بين الكلمتين الفرنسيتين هو مصادفة، "إذا ما كان صحيحاً أن المصادفة موجودة في مواد من هذا القبيل" (٤١٨). ويتحدث أيضاً - في "يوميات مجهول" - عن "العدد الضائع" لكتب الإسرائيليين القديمة (٤١٩)، وقد كتب مقدمة "تأملات قبلانية" لليجران: هكذا يلتحق بالسيراليين، بتأملات القبلانيين حول القوى الكامنة للغة (٤٢٠).

لا ينبغي أن ندهش إذن من رؤية "كوكتو" - عام ١٩٢٧، في "أوبرا" - وقد دلف إلى الطريق المفتوح لـ "الألاعيب اللفظية" السريالية، وهو يضع عرصات حقيقية من التوريات، في النثر كما في النظم. وتصرح "أنيثا" في حديثها في "الهزليات التراجيدية للنحاس": "Je suis née grecque. Je suis l'ainée. J'ai le nez grec, le nez d'Enée. Je suis le mur, l'art mûr, l'armure. Je suis la sève héritée. Je suis lasse et vérité. Je suis la sévérité, etc... يوناني، أنف "إيني". أنا الحائط، الفن الناضج، آلات الوقاية. أنا النسغ الموروث. متعبة وحقيقية. أنا الصرامة، إلخ.."، إنها القصيدة الصغيرة "المستحمة":

Elle se lave à grande eau. Elle se lave à grand dos, à grand genou, à grande hanche, à grande main tenant rideau. Oh ! ses cheveux sont des chevaux !

إنها تستحم في مياه كثيرة. تستحم بظهر كبير، بركتين كبيرتين، بمؤخرة كبيرة، بيد كبيرة تمسك ستارة. آه ! شعرها أحصنة! (٤٢١)

أو قصائد مبنية بكاملها حول تلاعب بالألفاظ: فالجناس بين ancre = مرساة و encre = حبر في "المرساة الزرقاء" (٤٢٢)، والمعنى المزدوج لفعل voler = يطير/يسرق، في "ليلة بيضاء أو حمامة-رعب" (٤٢٣) (ومن نفس التلاعب بالألفاظ أيضاً خرجت قصيدة النظم "لصوص الأطفال": فكوكتو يستعيد بلا كلل التدايعات التي أدهشته).

علينا الاعتراف بذلك تماماً: هذه التلاعبات "القبلانية"، وهذه التوريات الخاصة بـ née grecque و nez grec، و "لويس" و "لودورا" (٤٢٤)، عبثاً يقول لنا "كوكتو" إنها "لم تكن فكراً، بل

قلب كتابه نفسه^(٤٢٥)، فهي لا تضعنا أبداً "في حالة إلهام" شعري. فالكهرباء الشعرية، كي نستعيد تعبيره، لا تسري فيها.

أهو انطباع شخصي؟ فإذا ما كانت قصائد نظم "كوكتو"، حتى تلك المبنية على التلاعب اللفظي، تثير الفتنة أحياناً من جراء نوع من السهولة المنحثة ("لصوص الأطفال"، على سبيل المثال)، وإذا ما كان نثره في بعض الكتب يمارس علينا تأثيراً فاتناً، مثلما في "الأطفال المرعبون"، فإن قصائده النثرية، عندما لا تشبه معارضات "جاكوب" - الناجحة إلى هذا الحد أو ذاك - فإنها تبدو لي في أغلب الأحيان كتمارين مجانية تماماً. فأكثر من قصائده المنظومة (التي يعود فضل أفضل نجاحاتها إلى إلهامات مخطوطة)، وأكثر من نثره (الذي يخضع بصرامة لموضوعه)، تعاني قصائد النثر، مثلما يقال، من هذه التسوية التي يبحث "كوكتو" عن تحقيقها بين الخضوع السلبي للإلهام، الذي لا غنى عنه لمن يريد "النقل الحرقي للامرئي"^(٤٢٦) والرغبة في الصرامة والبناء و"الصنعة" ("سأتعلم صناعة القصائد"، مثلما يكتب "كوكتو" في "خطاب إلى ج. مارتيان"، محدداً بدقة أنه يستعير الكلمة من "لافونتين"). ولنأخذ - على سبيل المثال - القصيدة المنشورة في "أوبرا" بعنوان "الحجرة الذهبية". ففي البدء، ثمة بيت "مسلم به"، ومقاربة بصرية ولفظية في آن ("البحر يرغي ويزبد"، مثلما يقال)، عن اليونان

حيث الرخام والبحر يتماوجان مثل حروف^(٤٢٧).

ها هي الآن كيفية استخدام هذه المقاربة البصرية في المقطوعة النثرية، المبنية بكاملها على التبادلات بين التعبيرات الموظفة في وصف هذه العناصر الثلاثة: الرخام، والبحر، والخروف (بالإضافة إلى تلاعب بالألفاظ حول برعم الوردية):

Bouclée, bouclée l'antiquité. Plate et roulée, l'éternité. Plate, bouclée et cannelée, j'imagine l'antiquité, (...) Ailée, moulée, moutonnée. La rose mouillée, festonnée, boutonnée et déboutonnée. La mer sculptée et contournée. La colonne aux cheveux frisés.

معقود، معقود العصر القديم. ممدودة وملفوفة، الأبدية. ممدود، ومعقود ومضلع العصر القديم مثلما أتخيل (..) مجنّح، مقولب، مجمّد. الوردة المبللة، مكشكشة، مزررة ومفكوكة الأزرار. البحر منحوت ومتعرج. العمود ذو شعر مجمّد^(٤٢٨).

وقد قام "رامبو" - في "بحرية"^(٤٢٩) - بتبادلات مماثلة بين كلمة "أرضي" ولفظة "بحري"؛ لكن لعبة الانتقالات هنا (البحر هو "المنحوت"، والرخام "يرغي ويزبد") تصاحبها لعبة بارعة في تماثل

الأصوات، تدغم انطباع التأرجح من عنصر إلى آخر - وكلمة تأرجح تلائم إلى حد بعيد نصًّا مكتوبًا بكاملة من كلمات ثمانية المقاطع، مثلما سلاحظ سريعًا. نحن هنا أمام مسعى شكلي معين، وأيضًا "لعبة فكر" حقيقية، تتركنا وقد تسلينا ونأخذعنا في آن.

بل إن قصائد النثر "البوليسية" السبع في "متحف سرى"^(٤٣٠)، المكتوبة عمدًا بأسلوب تقارير البوليس، ترينا إلى أي حد من البراعة يتحرك الشاعر في مجال المشاهد الخارقة: وسهولته (في الكتابة) تذكرنا بسهولة واحد من قبيل "روبير هودان". و"أوبرا"، التي نرى فيها هذه القصائد، كتبت في "مناخ عربية في حجرة"، مثلما يقول "ر. لان"^(٤٣١)، في فترة كان الشاعر يتعاطى فيها الأفيون؛ ويصرح "ر. جوفان" - في حديثه عن "متحف سرى"، إن "هيمنة الأفيون" قد بلغت "نقطتها المرضية"، ليضيف: "يصنع الشاعر سيربالية مصطنعة من خلال الأفيون، وهي ربما الطريقة الطبيعية الوحيدة لصناعتها"^(٤٣٢). وينبغي القول إن هذا الجذع يبدو لي أكثر "اصطناعًا" مما هو "سيربالي"، الذي يحول "حيط" مظهره الجانبي إلى عقدة سائلة^(٤٣٣)، وهذه العقدة السائلة الأخرى المكونة من أعداد، ينبغي أن تتيج "انتهاز فرصة" حبل الأنشودة^(٤٣٤): فكم من خيوط وحبال، وكم من حبر "ووترمان" في محل اكسسوارات "جان كوكتو"^(٤٣٥)! وإزاء هذه الأغاز في "متحف سرى"، نذكر كلمة "بيير سيكير" في "نهاية بوتوماك": "باللغز أفهم شيئًا أو عملاً فنيًا سيكون لغزًا دون أن يبدو عليه ذلك (..) إذ من يبدو عليهم أنهم يطرحون أغازًا لا يطرحون سوى فوازيو. إنها أغاز البداية"^(٤٣٦). ويمكننا التساؤل عما إذا كانت كلمات "كوكتو" هذه لا تشكل إدانة صارمة لقصائده هو.

إنه بملوان، ولاعب أكروبات، وبارع في المشي على الحبل، وقد تم استخدام وأسيء استخدام كل هذه الكلمات في الحديث عن "كوكتو". ورغم هذا، ليس خطأ القول إنه يسير على حبل مشدود، باحثًا باستمرار عن اتزان دائمًا مهدد بين الإلهام والصرامة، بين الموارد الغزيرة التي يمنحها اللاوعي و"جمالية الحد الأدنى"، التي أرسى مبدأها من قبل في "البيان التمهيدي" لـ "بوتوماك"^(٤٣٧). هذا الوضع المؤقت هو - إلى حد ما - وضع كل الشعراء الذين يمارسون قصيدة النثر، والذين يجدون أنفسهم منقادين، بمزاجهم، إلى الميل في اتجاه النظام أو اتجاه الفوضى. أما "كوكتو"، فهو يدعي المحافظة على توازنه حتى النهاية؛ لكن أحيانًا ما يتكون لدينا الانطباع بأن نظامه هو نظام مزيف - وفوضاه فوضى مزيفة. هذا الانطباع بالزيف يفسر لماذا يُلام على الغش، واستخدام طرق مصطنعة، واختراع اللامرئي بدلًا من نقله حرفيًا^(٤٣٨).

هذه المواخذات، التي سيجد الجميع أنها مبررة أو غير مبررة، وفقًا لشعور كل منهم الشخصي، لا ينبغي، في جميع الأحوال، أن تجعلنا نشك في صدق محاولة، ربما يائسة، لإجبار اللامرئي على التجلي.

الشعر دين بلا أمل. والشاعر يُستنفد فيه وهو يعلم أن الرائعة الأدبية ليست، بعد كل شيء، سوى عرض لكلب بارع على أرض هشة.

وهو يعزي نفسه بلاشك بدعوى أن العمل يساهم في بعض الغموض الأكثر صلابة. لكن هذا الأمل ينبع من أن كل إنسان هو ليلة (يسكن ليلة)، وأن عمل الفنان يكمن في أن يضع هذه الليلة في وضوح النهار، وأن هذه الليلة الغابرة تمنح الإنسان، المحدود للغاية، وصلة من اللامحدود تخفف عنه^(٤٣٩).

مثلما يكتب "كوكتو" في "يوميات مجهول"، بتواضع سيدهش البعض. وهو يستحق - بهذا المفهوم عن الشعر، أكثر ربما من أعماله - مكانة بين الشعراء الذي يختارون الخضوع لـ "أوامر الليل"^(٤٤٠).

*

(١) De Baudelaire jusqu'à nos jours, Corr  a, 1933, p. 254.

(٢) Cornet    Dès, 1916 مقدمة

(٣) La nouvelle génération et son unité (août 1909) ; Introduction à une métaphysique du rêve (novembre 1909).

(٤) Les contemplations, Tisné, Paris, p.18. وقد دار الحديث عن "الحياة" منذ عام ١٩٠٧، بصدد "سالومي" لفلوران شميت؛ واشتهر هذا التعبير فيما يتعلق بويتمان، ثم البالهات الروسية عام ١٩٠٩، قبل أن ينشئ "جوسي" و"جيليو" "المدرسة الحوية" عام ١٩١٢.

(٥) L'Esprit de la littérature moderne, Perrin, 1930, p.47 في "برج"   .

(٦) التي   دائها   يضاً "برج"، السابق، في المقطع المشار   له، ص٤٧.

(٧) انظر "برج"، السابق، في المقطع المشار   له سابقاً، ص١٢؛ وانظر   يضاً التمييز الذي   قامه "هربرت ريد" بين   بنية الشكل الكلاسيكي الثابتة والحددة، وحيوية الشكل العضوي organic form الذي عثر الشعر الحديث، حسبما يقول، على مبدئه (Form in modern poetry, Vision Press, Londres, 1948, ch.1).

(٨) André Breton, M  nifestes Surréalistes (Premier Manifeste), Sagittaire, 1946, p. 45.

(٩) Art Poétique, Emile-Paul, 1922, p. 17.

(١٠) Le gant de crin, Plon, 1927, p. 40-41.

(١١) Max Jacob des Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1946, p. 27 مقدمة

(١٢)   علن "جاكوب" بنفسه   نه "كتب دائماً قصائد نثر    نصف نثر"،   نه كان يجمع عام ١٩٠٧، منذ فسترة طويلة   لى حد ما، قصائد النثر (مقدمة عام ١٩٤٣ للطبعة الجديدة من "كوب السرد"، Coup de D  s, Gallimard, 1945). وبذلك، كُتبت القصائد عن الحرب عام ١٩٠٩، ونشرت "بان" في ديسمبر ١٩٠٩ "حكايات بريتنية" لماكس جاكوب تتضمن ثلاث قصائد نثر.

(١٣) كان "جاكوب" يقيم في ٧ شارع رافينيان، في حين   ن "القارب المنسل" الشهير لبيكاسو كان- مثلماً نعلم- يقع في رقم ١٣.

(١٤) نعلم   نه كرس   لرب رواياته- من "سينما جوهري  / سينما صغيرة" و"حجرة سوداء" و"ملعب بوشالبال"-

(١٥) Le Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 29.

(١٦) المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٥٩.

(١٧) المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢٤.

(١٨) المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢٨. وتحمل هذه المعارضة لبودلير - شأن قصيدة "رامبو" - عنوان "قصيدة حسب ذائقة ليست ذاتي".

(١٩) المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٠٨.

(٢٠) Encore le roman feuilleton, p. 84 قارن بـ

(٢١) Fausses nouvelles! Fosses nouvelles!, p. 22-23.

(٢٢) Genre biographique, p. 69

(٢٣) يذكر "ي. بيلفال" أن "جاكوب" كان يستمتع - على سبيل المثال - بلعبة "التعريفات" التافهة التي منحتها لشرف بعض أعداد مجلة "نوفيل رومي فرانسيز" (قارن بـ Matila Ghyka, *Sortilèges du Verbe*, Gallimard, 1949, p. 153). وهكذا obsèque ماتم = خشب الجوز، مثال: كانت تملك سريرا رائعاً من خشب "الأوبسيسك" (Rencontre avec Max Jacob, Charlot, 1946, p. 92).

(٢٤) قارن بما ورد ذكره في *Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel*، عام ١٩١٢، "شارع مين"، "تنتقل المناورات، إلخ...".

(٢٥) Marcel Jean et Arpad Mezel, *Genèse de la pensée moderne*, Corrèa, 1950, p. 179؛ انظر في هذا الموضوع، الفصل رقم ٢٢، (حول "ريمون روسيل").

(٢٦) المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٧٧.

(٢٧) أحيل إلى رسالة "سيليه" حول Fabre d'Olivet, Nizet, 1953, p. 133-142

(٢٨) إن الموقف "الصوفي" فوجو إزاء التلاعب بالألفاظ (مثل "نومن نومين)، وبينه الشهير:

إذ إن اللفظة هي "الكلمة" والكلمة هي الله

مشهور أن إلى حد عدم الحاجة إلى التأكيد عليهما. "هناك شيء إلهي" في غموض تكوين اللغات، مثلما يشير في إحدى أفكاره المنفصلة، المنشورة بعد وفاته (Tas de Pierres, *Œuvres complètes de Hugo*, Albin Michel, t. IX, p.)

(٢٩) قارن بـ "الكلمات-الحقائب" لـ Carroll, les **Cahiers du Sud**, n° 287 (1948) والمقدمة الخاصة عن "لويس كارول" في (1952) **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, par H. Parisot

(٣٠) قارن بما سبق، ص ٣١٩.

(٣١) **Chiquenaude**, Lemerre, 1900.

(٣٢) انظر 203 p, **Genèse de la pensée moderne**, Corrèa, 1950, Marcel Jean et Arpad Mezel ، والفصل رقم ٢٤ بكامله.

(٣٣) "إن ميزة الوسيلة، مثلما يقول "روسيل"، هي أن تنشئ من الكلمات أنواعا من معادلات الوقائع، المقصود منها حلها منطقيا فيما بعد" (**Comment j'ai écrit certains de mes livres**, Lemerre, 1935, p. 23).

(٣٤) **Comment j'ai écrit certains de mes livres**, Lemerre, 1935, p. 22 : "الخلاصة أن هذا الأسلوب أحد أقارب القافية. ففي الحالتين، هناك إبداع غير متوقع ناتج عن تركيبات صوتية. إنه أسلوب شعري بالضرورة".

(٣٥) **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 55.

(٣٦) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٥٠. انظر 94 p, **Rencontre avec Max Jacob**, Charlot, 1946.

(٣٧) انظر 154 p, **Paludes**, N.R.F., 1926, Gide.

(٣٨) **L'Art ariste**, **Le Cornet à Dés**, p. 81.

(٣٩) المقدمة الجديدة لـ **Le Cornet à Dés**, N.R.R., 1945, p. 10

(٤٠) مقال "جاكوب" حول "الكلمات الحرة"، نشر في 9 n° 9, **Nord-Sud**, novembre 1917

(٤١) **Art poétique**, Emil Paul, 1922, p. 67.

(٤٢) **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 38.

(٤٣) **Petit poème**, **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 99.

(٤٤) **Mystère du Ciel**, **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 120.

(٤٥) **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 126.

(٤٦) **Poème**, **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 126 ؛ وسنجد لدى "ريغريدي" أيضا، الصديق الحميم لخوان جري والتكمييين، قصائد في "لوحات" متحركة أو ثابتة.

(٤٧) Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 32. هذا الأخ كان موجودا بالفعل، بل ربما كان لصورة وجهه - التي رسمها زنجي، إذا ما صدقنا "كاركو" - دور في ميلاد التكميلية (انظر Carco, *De Montmartre au Quartier Latin*, dans *Mémoires d'une autre vie*, Genève, 1942, p. 209).

(٤٨) Le Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 82.

(٤٩) انظر التمهيد السابق لـ Le Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 21. وسنقرأ - بعد ذلك بقليل - إحدى هذه القصائد، "الحرب"، انظر فيما يلي ص ٤٢٩ من هذا الجزء.

(٥٠) قارن بمقدمة عام ١٩١٦، éd. Stock, p. 14-15.

(٥١) مقدمة عام ١٩١٦، éd. Stock, p. 13.

(٥٢) مقدمة عام ١٩١٦، éd. Stock, p. 13.

(٥٣) السابق، في الجزء المشار إليه، ص ١٦: "إن" صفحة من النثر ليست بقصيدة نثر، حتى إن احتوت على درتين أو ثلاث".

(٥٤) السابق، في الجزء المشار إليه.

(٥٥) Cornet à Dés, p. 42.

(٥٦) مقدمة عام ١٩١٦، éd. Stock, p. 15.

(٥٧) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٥.

(٥٨) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ١١ و ص ١٤.

(٥٩) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٤.

(٦٠) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٥.

(٦١) Art poétique, Emil Paul, 1922, p. 67.

(٦٢) المرجع السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٦٧. ورغم هذا، يرجح أن يكون "برتران" - مثلما يعترف "جاكوب" عام ١٩١٦ (ولأنه يتوفر على "أسلوب وهامش"، مثلما يقول "مارسيل شووب") - قد خلق "نوع" "قصيدة النثر" دون أن يعرف ذلك "مقدمة، ص ١٧).

(٦٣) مقدمة عام ١٩١٦، ص ١٥.

(٦٤) قارن بما سبق، في الملاحظة رقم ٢٥٢، ص ٣٩٢، التي نشرتها عام ١٩١٧ مجلة "نور-سود" عن "رامبو".

La guerre, **Cornet à Dés**, p. 22. (٦٥)

De Baudelaire au Surréalisme, Corrèa, 1933, p. 300. (٦٦)

Art poétique, Emil Paul, 1922, p. 67. (٦٧)

Cornet à Dés, p. 32 et p. 79. (٦٨)

(٦٩) الجملة ذكرها "جاكوب" في مقدمته لطبعة عام ١٩٤٥ من "كوب النرد"، ص ١٠.

(٧٠) والأنكى أنه يمكن العثور على هذه الفكرة في "لحة" المقدمة التي كتبها "جورج جابوري" عام ١٩٢١ لطبعة "ستوك" من "كوب النرد": "أبدا لا يخون المرء سوى أقرابه ...

(٧١) "ريفيدي": "هو أكبر شاعر على قيد الحياة حاليا. ونحن نجواره لسنا سوى أطفال"، حسبما كتب عام ١٩٢٤ كل من "أراجون" و"بريتون" و"سوبول" (ذكره Nadeau, **Histoire du surréalisme**, éd. du Seuil, 1945, p. 40).

(٧٢) فارن بسيرة الحياة الذاتية.

(٧٣) إنه "ريفيدي" نفسه الذي عرف الفن باعتباره "بجمل الوسائل القابلة لتثبيت غنائيم الواقع المتحركة والمؤثرة" (**Le Gant de Grin**, Plon, 1927, p.10).

(٧٤) ذلك هو عنوان المقال الذي كتبه "نادو" عن "ريفيدي": *Pierre Reberdy, ou la poésie concrète* ، **Combat**, 15 décembre 1949 (أعيد نشره في **Littérature présente**, Corrèa, 1952, p.295-300).

(٧٥) "أراجون"، ذكره سايه في مقاله حول **La nature de Reverdy**, **Mercure de France**, 1^{er} juillet 1950, p.421.

(٧٦) انظر **Kanhnzeiler, Juan Gris**, N.R.F., 1926, p.33.

Poèmes en prose, Birault, 1915. (٧٧)

Bataille, Poèmes en prose, Birault, 1915. (٧٨)

Poème en prose, p.31. (٧٩)

(٨٠) فارن بيودليز. مقدمة "سأم باريس".

(٨١) يشير "كانفيلير" إلى أن "بيكاسو" و"براك" - على النقيض من "ميزان" - يحدان اللوحة، ويحصرانها في صرامة بخلفية ثابتة: "فـ" المتطور اخواني" يتم إلغاؤه تماما من هذا المكان المغلق"، حسبما يضيف هو (**Juan Gris**, N.R.F., 1946, p.154).

(٨٢) P. Dermée, *Quant le Symbolisme fut mort*, **Nord-Sud**, n° 1, 15 mars 1917.

(٨٣) *Nord-Sud*, n° 4-5, juin-juillet 1917 ؛ وقارن بما سبق، ص ٣٨٩ من هذا الجزء .

(٨٤) *Le livre de mon bord*, **Mercure de France**, 1938, p. 105

(٨٥) "لا يتعلق الأمر باستغلال انفعال أولي ومزجه، بل - على النقيض - تحقيق حزمة انفعالات طبيعية في العمل صادرة مباشرة من الأعماق الحميمة للشاعر وأن تترك لروح القارئ هذه القوة المركزية القادرة على أن تستفز فيه شعورا قويا وتغذي تفتحاً ثريا من المشاعر الجمالية"، مثلما يكتب "ريفيدي" في *Le Gant de Crin*, Plon , 1927, p.

46

(٨٦) إنها نظرية الصورة كلها، "إبداع خالص للروح"، وسأعاود الحديث عنها فيما بعد.

(٨٧) *Syntaxe* في *Nord-Sud*, n° 14, 1^{er} avril 1918.

(٨٨) قارن بما سبق، ص ٢٢٤ من الجزء الأول.

(٨٩) *Rides de givre* في *Flaques de verre*, N.R.F., 1929, p. 59

(٩٠) *Encore Marcher*, ديوان شعري أعيد نشره في *Les épaves du ciel*, N.F.R.,

p.55.

(٩١) *Tête fermée*, *Flaques de verre*, p. 116.

(٩٢) *Fausse joie*, dans *Grande Nature* (1926) ، وهو ديوان أعيد نشره في *Main-d'Œuvres*, **Mercure de**

France, 1949, p. 20

(٩٣) قارن بما سبق، ص ٣٩٠ من هذا الجزء.

(٩٤) قصيدة "الكوة البيضاء" أعيد نشرها في "بقايا سماء"، ص ١٣١. وفضلا عن ذلك، يخرج الشكل الطباعي لـ "مصاصد نثر" المنشور عام ١٩١٥ عن المؤلف.

(٩٥) *Le livre de mon bord*, p. 132.

(٩٦) *Sur la mer le lever du jour*, *Sources du Vent* (تم جمعهما في *Main-d'Œuvres*, **Mercure de France**, 1949,

p. والتشديد من المؤلف.

(٩٧) قارن بـ Kahnweiler, **Juan Gris**, N.R.F., 1946, p. 205 ؛ إن انطباعية "إلستير" - لدى "بروست" - تؤدي إلى تأثيرات مماثلة؛ لكن الأمر يتعلق، بالنسبة للانطباعيين، باحترام الانطباع البصري المباشر، في حين أن مقصد التكعيبين تركيبي على نحو خاص ("طباقي")، مثلما يقول "كانفيلير"، مرجع سابق، ص ٢١٢.

(٩٨) *Poèmes en prose*, p. 15.

(٩٩) Tête du Mond, La ball au bond, **Main-d'Œuvres**, p. 72.

(١٠٠) **Juan Gris**, N.R.F., 1946, p. 167.

(١٠١) **Marcel Jean et Arpad Mezel**, **Genèse de la pensée moderne**, Corréa, 1950, p. 194

(١٠٢) انظر في **Soirées de Paris**, juillet-août 1914، المقال الغريب حول الشعراء الانغليز "اتباع الصورة" المعارضين لأنصار الشعر الحر "الإيقاعيين".

(١٠٣) لقد "اختار الصورة. وما لغته سوى صورة"، مثلما يقول "فوميه" (1^{er}) **P. Reverdy**, **Mercure de France**, (novembre 1948, p. 444).

(١٠٤) **Nord-Sud**, n° 13, mars 1918 (تصريح أعيد نشره، فيما يتعلق بجوهره، في **Gant de Crin**).

(١٠٥) **Manifestes du Surréalisme**, Premier Manifeste, p. 63 ؛ وقارن بما سيلبي ص ٤٥٧ من هذا الجزء.

(١٠٦) يجدد "ريفيدي" نظريته عن الصورة "المتباعدة والصائبة" بمثال "الفجر ذو الأصابع الوردية"، في **Le livre de mon bord**, p. 132.

(١٠٧) **Saillet**، مقال سبق ذكره، ص ٤٢٤.

(١٠٨) **Le toit s'incline**, **Main-d'Œuvre**, p. 132.

(١٠٩) **Les avidités clandestines**, Bois vert, **Main-d'Œuvre**, p. 520.

(١١٠) إن صورة صائد النجوم أثيرة لدى "ريفيدي": وتكشف لنا قصيدة بهذا العنوان الشاعر وهو يسعى إلى "صيد النجوم" في "شبكة الكلمات" (15) **Main-d'Œuvre**. ونشرت قصيدة "كل نصييه" في **Poèmes en prose**, 1915, p. 77

(١١١) **Pour mourir**, La ball au bond, dans **Main-d'Œuvre**, p. 74.

(١١٢) على سبيل المثال في "قصائد نثر"، و"جملة جميلة"، و"فنادى"، المنشورة في "الكوة البيضاء" (١٩١٦)، و"في طرف الهواء" في **Les Ardoises du Toit** (1918)، **Miracle et Nomade**

(١١٣) **قارن-** في "الكوة البيضاء" - بقصيدة "السير مرة أخرى": "مشيت كثيرا للغاية وضعت"، وقصيدة "ممره الوحيد": "العالم بالنسبة له طريق لا ينتهي نضيق فيه" (في **Epaves du Ciel**, N.R.F., 1924)، الذي يضم "قصائد نثر" و"الكوة البيضاء" و"نجوم مرسومة": ص ٥٥ و ص ٦٥).

(١١٤) **عثر** "ريفيدي" على صور مدهشة عن الليل، "الليل الذي لا شبائك له لكنه ذو ستائر عريضة" (**Belle Etoile**, **Poèmes en prose**, p. 55)، "الشفاه على حواف الليل الأسود الثلجية" (**Reflux**, **Ferraille**)، إلخ..

(١١٥) قارن قصيدة "كي موت" بقصيدة "بقايا سماء" المنظومة، ص ٩٩: "كل شيء انطلقاً، إلخ...". ولا صيرورة للحجاء إلى التحليل النفسي أو إلى معطيات تتعلق بالسيرة الذاتية، لنرى أية إشارات توفرها لنا هذه الموضوعات عن الوجود الداخلي للشاعر.

(١١٦) *Self-Defence* (أعيد نشرها في 120 p. **Reverdy, Poètes d'Aujourd'hui**).

(١١٧) *Un homme fini, La balle au bond, dans Main-d'Œuvre*, p. 50.

(١١٨) **Le livre de mon bord**, p. 226.

(١١٩) *Cortège, La balle au bond, Main-d'Œuvre*, p. 45.

(١٢٠) **Le livre de mon bord**, p. 222: يضم "الكتاب الأخضر" لموريس دي جيران إشارات مماثلة تماماً.

(١٢١) "نتاج الطبيعة وإحدى قواها على نفس مستوى البحر، والصخور، والمطر، والشمس، والقمر والنجوم، يجول من نفس المادة، وتكمن وظيفته في منح هذه المادة صوتاً، وجعلها تعبر عن نفسها"، مثلما يقول "م. نادو" عن "ريغريدي" (*Littérature présente*, Corr  a, 1952, p. 296).

(١٢٢) P. Rousselot, *Introduction   Reverdy*, Anthologie des **Poètes d'Aujourd'hui**, 1951, p. 25.

(١٢٣) **Le Gant de Crin**, Plon, 1927, p. 15.

(١٢٤) *Sources du Vent*, dans **Main-d'Œuvre**, p. 45.

(١٢٥) *Pierres blanches*, **Main-d'Œuvre**, p. 95.

(١٢٦) *Sources du Vent*, dans **Main-d'Œuvre**, p. 151.

(١٢٧) *Self-Defence*, 1919 (مذكور في 122 p. **Reverdy, Poètes d'Aujourd'hui**).

(١٢٨) *Un homme fini, La balle au bond, Main-d'Œuvre*, p. 50.

(١٢٩) P. Reverdy, *Cette émotion appelée poésie*, **Mercuré de France**, août 1950.

(١٣٠) *Une apparence médiocre*, **Poèmes en prose**, 1915, p. 49.

(١٣١) **Le livre de mon bord**, p. 27.

(١٣٢) **Poèmes en prose**, 1915, p. 67.

(١٣٣) **Le Gant de Crin**, Plon, 1927, p. 40.

(١٣٤) قارن بما سبق، حول الفانتازي، ص ٣١٢ من هذا الجزء، وعن نغمة الأقصو  ة، ص ١٤٥ من الجزء الأول.

Le Gant de Crin, Plon, 1927, p. 41. (١٣٥)

Le livre de mon bord, p. 74. (١٣٦)

(١٣٧) حول هذا التعارض بين "زمن" الشعر و"زمن" السرد، قارن بما سبق، ص ١٥٦ من هذا الجزء. ومن ناحية أخرى، فغالبا ما تكتب "نثریات" ريفيردي في المضارع.

Le livre de mon bord, p. 112. (١٣٨)

(١٣٩) السابق، في الجزء المشار إليه، ص ١٠٥.

(١٤٠) "وعندما يتم اختيار ما هو ثابت ودائم والجوهر الحقيقي للأشياء، يزعم فن الوقت الراهن أنه لا يتغذى إلا على الواقع، وأنه يصل إلى هذا الواقع الذي يثبت العمل الفني ويسمح له بأن يحتل موقعه بين الأشياء الموحسودة في الطبيعة"، حسبما يكتب "ريفيردي" في **Le Gant de Crin**.

Le Gant de Crin, Plon, 1927, p. 17. (١٤١)

(١٤٢) بالنسبة لريفيردي، تعتبر "الموسيقى أكثر الفنون صمتا" (**Le livre de mon bord**). وقد سمعته بنفسه في الإذاعة يصرح أن الشعر - فيما يرى - مصنوع ليقرأ لا ليسمع.

Le livre de mon bord, p. 254. (١٤٣)

(١٤٤) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٨٨.

Cette émotion appelée poésie, **Mercure de France**, août 1950, p. 582. (١٤٥)

La jeune poésie française, Rouart, 1917, p. 243. (١٤٦)

(١٤٧) المرجع السابق، الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢٥٣: "ينبغي على العنصر الأساسي أن يكون المفاجأة والنعمة السائدة، هي السخرية الخفية لكنها التهكمية رغم هذا"، مثلما يضيف "ف. لوفيفر": وكل هذا مستلهم بوضوح من "كوب النرد".

Guilleré, **L'aimable année**, La Belle Edition, 1910 (cité p. 253-254). (١٤٨)

(١٤٩) ها هو التعريف الذي ذكره لي (أنقله حرفيا):

"تشكل قصيدة النثر - التي ترجع أصولها الحقيقية إلى القرن التاسع عشر - نوعا من الأدب الرفيع المحدد تماما مثل النشيد الغنائي والسوناتا والنشيد الملوكي، إلخ ..

وهي تميز، أولا، بأبعاد لا ينبغي أن تتعدى صفحتين أو ثلاث.

وهي تستبعد الحكاية، والوصفي، والمسرحي، والفانتازيا المفرطة،
مثلما تتعد عن الخرافة المصحوبة بالحكمة، وعن المثل والقول المسأثور.

إنما تركيز للفكرة الشعرية الخالصة. وهي لا تتضمن أي تدخل
حواري، بل تقع على النقيض من الرسم التخطيطي واللوحة الصغيرة.
ويقع شكلها في المنطقة الوسطى بالضبط بين الشعر والنثر؛ وهي غنائية
مثل المقطع الشعري، والآية، والخزمة liasse والدائرة الكلامية période،
وهي تستعير من النثر بنيته الوحيدة، ورغم هذا، فعلى الفنان أن يثبها
الشيء الخاص بها من حلال إقناع مميز، وخصائص. وعدد مختلف (إذ
يوجد في قصيدة النثر مسألة عدم الأعداد).

وتوحي قصيدة النثر، وتستدعي، وتحدد الموقع، وتنحو إلى إغراق
العنصر الأساسي في أرقى دائرة للحلم الشفاف، والتسامي الإحيائي
والمادية المفرطة hyperhylisme، والتناغم المبتهج، والتباعد، والمفاجأة،
والكشف؛ والمهم في النهاية أن يمتد هذا المنظور إلى أبعد مما يسمح به
خيال مبدع في أدبي صاف".

(١٥٠) في عدد أغسطس/ سبتمبر ١٩٤٩، ص ٢٧-٢٨. وسأكتفي بذكر السطور الأولى من هذه القصيدة: "في
قلب هذا الخريف المألوف، توفق "بيرومي" السنثوري لعلوم التشكل الإيزورية أمام امتداد المياه الغافية بفعل مظهره
انغريب!".

(١٥١) "قصيدة النثر هي كل ما نريد"، مثلما يصرح - على سبيل المثال - "ف. ديفنوار"؛ ويقول "جي لافو":
"قصيدة النثر تكون، ولا تعرف". أما "لويس لاتوريت"، فيذكر هذا الكلام لوليد: "إن أنشودة العنديل قصيدة
نظم، وأنشودة البهجة قصيدة نثر". "فليعتقدوا ما يشاءون"، مثلما يضيف "أ. رينو" الذي جمع هذه التصريحات
المتنوعة في مقدمة *Petits poèmes en prose de Baudelaire*, Garnier, 1928, p. XIX et XX. ويشير "ج. رويسر"،
الأكثر إهاماً، إلى أن قصيدة النثر "كيان غنائي"، "بنية كلامية"، متميزة، تحكمها قوانين في نفس صرامة قوانين
النظم، لكنها عرضية، ولم تعد تملأها العادة (السابق، في الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢٠).

(١٥٢) ينبغي الإشارة - رغم هذا - إلى أن "هـ. غيون"، اعتباراً من عام ١٩١٢، وفي حديثه عن قصيدة النثر في
"نوفيل روفي فرانسيز"، قد اعتبرها "الشكل الطبيعي للإشراقة"، ووضع - في مقابل البارناسيين، الذين لم يروا فيها
سوى "خفة شعرية" - مثال "رامبو": "لم يعد الأمر يتعلق، على أي مستوى، بكتاب، حتى لو كان ملهماً، يصوغ
بحرية قطعة "كتابة فنية" صغيرة. فالأمر يتعلق بإشراقي"، مثلما سيصرح. وبعد "رامبو"، لا يرى "غيون" سوى "ل".
ب. فارغ" باعتباره قد عثر على هذه الحالة "الإشراقية"، لكن مع نقاء أقل، إذ إن "فارغ" يحافظ على التواصل
بالأرض أقل من "رامبو"، وينضغ أكثر أيضاً (في مساعيه نحو التماثلات أو الصور) للإغراء الأدبي (Les poèmes).

"أراجون" يقول ضمن أشياء أخرى.

(١٦٤) نشرت في العدد الرابع من *Littérature*.

(١٦٥) وهكذا، "يعشر" إيلوار في مجلة "بروفيرب **PROVERBE**" عام ١٩٢٠، "في الأماكن العمومية، وفي الأمثال"، وفي الجمل الجاهزة، على القيمة التفحيرية التي كانوا يملكونها في الأصل وفقدوها مع الاستخدام"، ويعيدها لهم من خلال الأساليب التي سبق لحاكوب استخدامها، توريات، وتبديل مواقع الحروف الأولى في كلمتين أو أكثر، وتمثال أصوات (50 p. *Nadeau, Histoire du Surréalisme*, éd. du Seuil, 1945).

(١٦٦) (77 p. *Sept Manifestes Dada*, Budry, 1924, وقد نشر البيان عام ١٩٢٠ في *Littérature*).

(١٦٧) *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, Zurich, 1916 (cité par Lacôte, **Tzara, Poètes**

d'Aujourd'hui, Seghers, 1952, p. 73)

(١٦٨) *Pélamide*, dans *Vingt-cinq poèmes*, Zurich, 1918 (dans **Tzara**, p. 103).

(١٦٩) قارن- على سبيل المثال- بالتكرارات الموجودة في " الرجل التقريبي"، مثل "نعاس الأشجار الضخمة الضجرة"، أو "سرت على السماء" (في *Tzara, eod. Loc.*, p. 124-128)؛ وفي " الرأس المضادة"، تنظيم "السيد أ الفيلسوف المضاد" في أربعة مقاطع تبدأ كلها بالمناجاة: "كابتين!".

(١٧٠) *Cher ami, L'Antitéte*, éd. des Cahiers libres, 1933.

(١٧١) أوردتها "بريتون" في مقاله (août 1920) *Pour Dada (Nouvelle Revue Française)*.

(١٧٢) *Essai sur la situation de la poésie*, dans **Le Surréalisme au service de la Révolution**, n° 4 (1931)

انظر 51 et 48 p. *Lacôte, Introd. à Tzara*,

(١٧٣) مقدمة 69 p. **Tzara**,

(١٧٤) *Littérature*, n° 2, avril 1919.

(١٧٥) **Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres**, Gallimard, 1941, p. 71 et 145 انظر

(١٧٦) عن تعبيرات من قبيل "طريق لبني"، حيث لا نعود نشعر بصورة، وإنما حيث يعجب الأجانب بتصويريته، يتحدث "بولان" في (52 p. *Jacob.Cow (Au Sans Pareil*, 1921)، عن "الدائرة الصغيرة للغة"، التي توقف تدفق المعنى بإيقاف الانتباه إلى الصورة. قارن بـ 55 p. *Blanchot, La Part du feu*, Gallimard, 1949,

(١٧٧) *Alchimie du Verbe, Œuvres*, Pléiade, p. 219.

(١٧٨) *Magie, Œuvres*, Pléiade, p. 400؛ أثار موضوع الصمت هذا في الشعر، وعلى نحو خاص في الشعر

الحديث، رسالة جامعية سطحية للغاية وجزئية تماما للأسف، أنجزها في زيوريخ "ج. فويلمر" عام ١٩٥٢ :
Aspects du silence dans la poésie moderne, Une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge ؛ والأهم بكثير دراسات "م. بلانشو" في المقالات المختلفة المنشورة في
La Part du feu, Gallimard, 1949

(١٧٩) *La Désespérance*, dans **L'Antitéte**, ed. des Cahiers libres, 1933, p. 183.

(١٨٠) أستعير هذا التعبير من نص، **Entretiens d'André Breton avec A. Parinaud** (Radiodiffusion française, 1952)، N.R.F., 1952, p. 79 ؛ وتعتبر هذه الـ "أحاديث" أحدث خلاصة قدمها "بريتون" بنفسه عما كانته التجربة السريالية.

(١٨١) **Les Manifestes du Surréalisme** (*Premier Manifeste*, 1924), Sagittaire, 1947, p. 35-36.

(١٨٢) نعلم أن "بريتون" بدأ في "ملائج" عام ١٩١٤. بمقطوعات "المالامية" للغاية؛ واعتبارا من عام ١٩١٦، يستحوذ "رامبو" عليه "تماما" (قارن بـ 28 *Entretiens*)، وخلال تفكيره فيه، وفي لقائه الأخير مع "فيولين" في "فوريه نوار"، كتب قصيدته "كتابة سوداء".

(١٨٣) **Les Manifestes du Surréalisme**, *Premier Manifeste*, p. 36.

(١٨٤) السابق. الجزء المشار إليه سابقا، ص ٣٧.

(١٨٥) "بدا لي أن فضيلة الكلام (وبشكل أكبر الكتابة) تكمن في خاصية الإنجاز بشكل فعال لعرض (مادام ثمّة عرض) عدد محدود من الوقائع، شعرية كانت أم غير شعرية، التي جعلت منها الجوهر لنفسي. وكنت أظن أن رامبو لم يعمل بشكل مغاير" (*Les Manifestes du Surréalisme* (*Premier Manifeste*, 1924), Sagittaire, 1947, p. 36).

(١٨٦) **Les merveilles contre le mystère**, Breton, *Le Minotaure* (n° 9, 1936)، وأعيد نشره

في **André Breton, Essais et Témoignages**, La Baconnière, Neuchâtel, 1950, p. 41

(١٨٧) المرجع السابق، الجزء المشار إليه سابقا، ص ٤١. والتشديد من "بريتون".

(١٨٨) **Les Manifestes du Surréalisme** (*Premier Manifeste*, 1924), Sagittaire, 1947, p. 36 et 37.

(١٨٩) **Les merveilles contre le mystère**، نشر في *Le Minotaure*, octobre 1936. وأعيد نشره في **André Breton, Essais et Témoignages**, La Baconnière, Neuchâtel, 1950, p. 39

(١٩٠) **Premier Manifeste**, p. 38، والصفحات التالية.

(١٩١) رغم أن السرياليين استطاعوا الاستناد على "دادا" والتعاون معه في التمرد، فسيكون- مثلما يقول "بريتون"- "مجاذبا للصواب ومنعسفا من ناحية التسلسل التاريخي تقدم السريالية باعتبارها حركة ناجمة عن دادا"

(Entretiens, p. 56) : نرى في "ليتراتور"، علي سبيل المثال، تبادل نصوص "دادا" والنصوص السيريالية، حتى الانفصال النهائي بينهما، عام ١٩٢٣ (انظر Nadeau, **Histoire du Surréalisme**, éd. du Seuil, 1945, p. 53-56, et Breton, **Entretiens**, V).

Les Manifestes du Surréalisme (*Premier Manifeste*, 1924), Sagittaire, 1947, p. 52. (١٩٢)

(١٩٣) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٥١.

Entretiens, p. 80. (١٩٤)

(١٩٥) Breton, *Le message automatique*, dans **Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 245 ؛ وهو نص أساسي يحدد فيه "بريتون" (ص ٢١٧-٢٥١) كل مما يمكن أن نأمله من الرسالة الآلية، مع الاعتراف بصعوبة كتابتها بشكل جيد. (١٩٦) "فلنهتم فقط بممارسة الشعر" (*Premier Manifeste*, p. 35).

Le message automatique, dans **Point du jour**, p. 246. (١٩٧)

(١٩٨) السابق، الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢٤١.

Premier Manifeste, p. 48. (١٩٩)

(٢٠٠) Blanchot, *Réflexions sur le Surréalisme*, dans **La Part du feu**, Gallimard, 1949, p. 95 ؛ قارن — Les *mots sans rides*, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924 : "أُتحت الكلمات اللعب. الكلمات تمسارس الجنس" (ص ١٧١).

(٢٠١) بالنسبة لـ "ج. جراك" (André Breton, Corti, 1948, p. 176)، "حرص بريتون" من خلال "الغرابيات، والتوليدات، وسوء الفهم، على أن يوظف، مستلهما فرويد، أسلوب التدوين الفوري للتدفق الذهني الذي طالب به بيرجسون بشكل أكثر طبيعية". والحق أن غايات "بريتون" تختلف تماما عن غايات التحليل النفسي. ولا يقل عن ذلك صوابا أن وسائل البحث في التحليل النفسي، الأحلام والتداعيات غير المحكومة للأفكار، التي تعرف عليها في مركز "سان-ديرييه" لطلب الأمراض النفسية والعقلية عام ١٩١٧، "ستشكل، في البدء، أغلب المواد السيريالية" مثلما أكد بنفسه أيضا مؤخرا (Entretiens, Gallimard, 1952, p. 29).

(٢٠٢) قارن بتعريف السيريالية في *Premier manifeste*, p. 45

(٢٠٣) انظر Crevel, *L'esprit contre la raison*, **Cahiers du Sud**, 1927, p. 28 ؛ ونعلم "القضية" التي أقامها السيرياليون ضد "باريه" عام ١٩٢١.

Réflexions sur le Surréalisme, dans **La Part du feu**, Gallimard, 1949, p. 97. (٢٠٤)

Les mots sans rides, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924, p. 167. (٢٠٥)

(٢٠٦) Les mots sans rides, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924, p. 169.

(٢٠٧) Les mots sans rides, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924.

(٢٠٨) Aragon, *Une vague de* أيضًا "دينو"، انظر **Entretiens d'André Breton**, N.R.F., 1952, p. 85

rêves, Commerce, Automne 1924, p. 109

(٢٠٩) **Domaine Public**, N.R.F., بعد وفاته، في الديوان الذي نشره لأعمال "دينو" Rose Sélavy (1922-1923) ؛ وقد تم التلاعب بالألفاظ لإنتاج وسيلة اتصال مع "مارسيل دوشون"، الموجود حينئذ في نيويورك (خاص بالعدد ١٣: "روز سيلافي تعرف جيدًا بائع الملح").

(٢١٠) **Ernton-virage**, dans **La Clé des Champs**, éd. du Sagittaire, 1953, p. 194 ؛ ويؤكد "بريتون" في هذا النص على ما تتمتع به أساليب كتابة "روسيل" (التي تحدثت عنها فيما سبق، ص ٤٢٥) من ملامح "قبلاية".

(٢١١) *Glossaire*, de M. Leiris, **La Révolution Surréaliste**, n° 3, 15 avril 1925, p. 7.

(٢١٢) *Lettre du Voyant, Œuvres*, p. 255 في

(٢١٣) **Second Manifeste du Surréalisme, Manifestes**, Sagittaire, 1947, p. 167 ؛ قارن على سبيل المثال بهذا الافتراض من جانب "سفر إيتزيرا": "بالحروف العشرين، وبإعطائها شكلاً وهيئة، ومزجها وتركيبها بطرق متعددة، صنع الله روح كل ما له شكل وما سيكون كذلك" (ذكره **La Kabbale ou la philosophie** Franck, religieuse des Hébreux, Hachette, 1889, p. 114).

(٢١٤) **Devant le rideau**, مقال جُمع في **La Clé des Champs**, éd. du Sagittaire, 1953, p. 94 ؛ نعلم أن تفكير "بريتون" قد سار - أكثر فأكثر - في اتجاه تفسير "باطني" للسريالية؛ ويبدو - من ناحية أخرى - أنه قد وعى مبكراً للغاية القربان التي تربط السريالية، على سبيل المثال، بالقبلاية: قارن بـ "البيان الثاني".

(٢١٥) فمؤلف "فاير دوليفيه" - مثلما يكتب "ثانيه" على سبيل المثال - "ثبت القيمة البدئية للغة باعتبارها أداة معرفة" (**Le Sepher de Moïse et la Typocosmie**, Nice, 1942, p. 17). ويستشهد بجاكوب بوهيم الشهير: "ورغم أن الكلمة تتنوع بفعل حروف الأبجدية من خلال التبديل، إلا أن كل حرف - رغم هذا - يتوفر على أصل رائع في قلب "الطبيعة". وقد أضفى "بريتون" دائماً أهمية متزايدة على أعمال "فاير دوليفيه" الذي يرى فيه - عن خطأ، فضلاً عن ذلك - رجلاً مطلعاً على الأسرار. حول محاولة "الخيمياء الأدبية" لهذا الأخير، قارن بـ Cellier Fabre d'Olivet, Nizet, 1953, p. 133-142 ؛ والواضح أن تنوع اللغات يطرح مشكلة شائكة سبق أن استوقفت "مالارمي"، مثلما رأينا من قبل (قارن بما سبق، ص ٣٤٦ من الجزء الأول).

(٢١٦) **Anthologie de l'Humour Noir**, Sagittaire, 1940, p. 145 ؛ تكفي المتقطعات القليلة المذكورة لتقديم فكرة عن "مناهج" برسيه، الذي استطاع - بشكل خاص، من خلال تحليل الكلمات - إثبات أن الإنسان أصله ضفدعة..

(٢١٧) وهكذا- في سفر التكوين- "ينطق" الله العالم، ويأمر آدم بتسمية الحيوانات حتى يصبح سيدا لها؛ والمدن اليونانية القديمة توفر لها- بالإضافة إلى اسمها العادي- اسم خفي، يتيح السيطرة عليها، مثلما ساد الاعتقاد، إذا ما تمت معرفته، إلخ.. وقد تعرض "رولان دي رينفيل" جيدا لهاتين الوظيفتين المرتبطتين بعمق: البدء والخلق، في

L'Expérience poétique, La Baconnière, Neuchâtel, 1938, chapitre 2: *La Parole*

(٢١٨) قارن بما سيقوله "بريس باران" حول تسامي اللغة: فالكلمة "شكل علينا أن نملاؤه ويفرض علينا قانونه لأنه لا يمكن ملؤه بأي شيء (..). فإساءة تسمية الشيء لا تعني فحسب ارتكاب خطأ في اللغة، يسهل إصلاحه ولا يؤثر إلا على سطح العالم، إنه أيضا- وعلى نحو خاص- إدخال حدث في هذا العالم من نفس طبيعة الأحداث الأخرى" (*Recherches sur la nature et la fonction du langage*, N.R.F., 1942, p. 174).

(٢١٩) في نهاية **Les mots sans rides**, p. 169

(٢٢٠) إن "م. كاروج"- الذي درس بالتفصيل العلاقات بين الباطنية والسيرالية في مقال نشر في **Cahiers d'Hermès**, n° 2, 1947، وشكل الفصل الثاني من كتابه **André Breton et les données fondamentales du Surréalisme**, N.R.F., 1950، لا يذكر شيئا، للأسف، عن القيمة الممنوحة للغة، والكلمة، من جانب الخفائيين؛ وهو- بالمثل- لا ينظر إلى "التلاعب بالألفاظ" لدى السيراليين إلا في مظهره الخاص بـ "اتصالات غير ذهنية" (مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٩ وما يليها) ولا يذكر المقال الخاص بـ *Les mots sans rides*.

(٢٢١) **Légitime défense**, éd. Surréalistes, 1926, p. 17 : المقال موجه ضد "باربوس" مدير "أومانيته" الذي اعتبر السيرالية "اتجاه تجديد قوي للأسلوب"، يظل للأسف "على المستوى الوحيد للشكل" (السابق، الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٤).

(٢٢٢) **Baudelaire, Article sur Th. Gautier, Œuvres, Pléiade**, t. II, p. 471.

(٢٢٣) "كيمياء الكلمة: هذه الكلمات التي تتردد حسب الصدفة إلى حد ما هذه الأيام تتطلب أخذها بالمعنى الدقيق للكلمة: فإذا ما كان "فصل في الجحيم" الذي يشيرون إليه لا يرر ربما كل طموحاتهم، فلا يقل عن ذلك صحة أنه يمكن اعتباره الأكثر أصالة من زاوية بداية النشاط الصعب الذي يواصله اليوم السيراليون وحدهم" (**Second Manifeste**, p. 163).

(٢٢٤) قارن بخطاب "مالارميه" الذي يشبه فيه مؤلف الشاعر بـ "المؤلف الكبير" للخيميائيين، في **Propos sur la Poésie**, éd. du Rocher, Monaco, 1954, p. 89.

Manifestes, p. 43. (٢٢٥)

(٢٢٦) يلمح "بريتون"- في "البيان الأول"- إلى هذا "الفن الإضماري" الذي "يدينه" (**Manifeste**, p. 62).

(٢٢٧) إن الصدفة الموضوعية التي يتحدث عنها "بريتون" كثيرا، سبق أن عرفها "إنجلز"- مثلما يقول لنا-

باعتبارها "الشكل الذي تتجلى فيه الضرورة" (*Limites non frontière du Surréalisme, Nouvelle Revue Française*, février 1937, p. 206). ويمكننا الموافقة مع "كاروج"، الذي خصص له فصلا، على أنها "بجمل هذه الظواهر التي تكشف الرائع في حياتنا اليومية" (*André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, N.R.F., 1950, p. 218).

Manifestes, p. 56-57. (٢٢٨)

(٢٢٩) يعود "بريتون" كثيرا إلى هذه الفكرة الخاصة بأنه لا ينبغي - بأية ذريعة - تصحيح أو شطب الرسالة الآلية (*Manifestes*, p. 42-43 et p. 56, et *Le message automatique*, dans *Point du jour*, Gallimard, 1934, p. 218).

Manifestes, p. 57. (٢٣٠)

Second Manifeste du Surréalisme, **Manifestes**, Sagittaire, 1947, p. 165. (٢٣١)

L'Amour feu, Gallimard, 1937, p. 116-117. (٢٣٢)

(٢٣٣) قارن بما سبق، ص ٤٣٦ من هذا الجزء، و *Manifestes*, p. 38 et 61

Manifestes, p. 63. (٢٣٤)

(٢٣٥) *Manifestes*, p. 61 يكاد الأمر هنا يتعلق فحسب بالاستعارة التي تقارب بقوة بين حقائق متباعدة للغاية؛ ولأن المسافات، على النقيض، أقل في التشبيه ودور الفكر أكثر وضوحا، فإن "الشرارة" لا تحدث، حسبما يقول "بريتون" (*Manifestes*, p. 62).

(٢٣٦) صورة توضيح - بمصاحبة عدد آخر من الصور - نظرية "الصورة الاعتبارية" في "بيان السيريالية الأول" (*Manifestes*, p. 64).

L'Art de brûler la chandelle par les deux bouts, dans André Briton, *Essais et Témoignages*, La Baconnière, Neuchâtel, 1950, p. 201. وسنجد في هذه الدراسة وجهات نظر ثاقبة للغاية حول الصورة السيريالية.

Manifestes, p. 75. (٢٣٨)

(٢٣٩) قارن بما سبق، ص ١٦٥ من هذا الجزء.

(٢٤٠) قارن بـ *Manifestes*, p. 92 وقد ذكرت من قبل - ص ١٦٥ من هذا الجزء، الملحوظة رقم ٢٤٧ - جملة "البيان الثاني" حول "النقطة الأسمى" التي يهدف إليها السيرياليون، حيث سيتم تغطي التناقضات الموجودة. ويصرح "بريتون"، في "رسالة آلية"، أن الإدراك والتمثيل ليسا سوى "نتيجتين لانهلال خاصية فريدة وأصلية". نجد أثرا لها لدى البدائيين والأطفال، ويعتقد أنه يمكن، من خلال الممارسة الآلية، التوصل "إلى فقدان ضرورة وقيمة التمييز بين الذاتي والموضوعي" (*Point du jour*, Gallimard, 1934, p. 250).

Manifestes, p. 91. (٢٤١)

Position politique du Surréalisme, Sagittaire, 1935, p. 147. (٢٤٢)

(٢٤٣) في 9 mai 1925 *Hommage à Saint-Pol-Roux*, **Nouvelles Littéraires**, ولأن "سان-بول-رو" يمنح الصورة مكانة رئيسية، يضعه "بريتون" بين رواد السيريالية (قارن. بما سبق، ص ٣٢٢-٣٢٣ من هذا الجزء).

Manifestes, p. 75. (٢٤٤)

Arcane 17, Sagittaire, 1947, p. 174. (٢٤٥)

Second Manifeste, dans **Manifestes**, p. 157. (٢٤٦)

Second Manifeste (1930), dans **Manifestes**, p. 154. (٢٤٧)

Le message automatique, dans **Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 218. (٢٤٨)

(٢٤٩) فنرى "إيلوار" على سبيل المثال يدافع عن مبدأ تجهيل المؤلف في مقدمة "بطء الأشغال **Ralentir travaux**" المكتوبة بالتعاون بين "بريتون" و"شار" و"إيلوار" (éd. Surréalistes, 1930): "ينبغي محو انعكاس الشخصية كي ينفذ الإلهام إلى الأبد من المرأة"؛ فـ"القصيدية إحياء للصوت الهائل الذي يدوي من أجل الجميع".

(٢٥٠) ملاحظة نشرت في **Nouvelle Revue Française**, septembre 1920 حول الطبعة الحديثة لـ"جاسبار الليلي" عن دار 456-457 p. la Sirène.

(٢٥١) يقدم البيان الأول "سر" تحقيق "تكوين سيريالي مكتوب" (Manifestes, p. 51).

Entretiens, Gallimard, 1952, p. 106. (٢٥٢)

Premier Manifeste, **Manifestes**, p. 26. (٢٥٣)

(٢٥٤) السابق، الجزء المشار إليه سابقاً، ص ٢٨. أعيد تناول وتعدد أفكار "بريتون" حول الحلم في **Les Vases communicants**, éd. des Cahiers libres, 1932

(٢٥٥) أحلام "بريتون" و"أرتو" و"إيلوار" و"ليريس" و"كونو" و"نافيل" .. وبشكل خاص في الأعزاز الثلاثة الأولى. وسنجد اثنين منها منشورين في نهاية كتاب 331-333 p. **Histoire du Surréalisme**, éd. du Seuil, 1945;

(٢٥٦) سبق أن تحدثت عن الأدب الحلمى والعلاقات بين "سرد الحلم" والقصيدية، قارن. بما سبق ص ٣١٢-٣١٣ من هذا الجزء.

Une Vague de rêve, **Commerce**, n° 2, automne 1924. (٢٥٧)

Une Vague de rêve, **Commerce**, n° 2, automne 1924, p. 108. (٢٥٨)

Révolution Surréaliste, n° 11, 15 mars 1928. (٢٦٠)

(٢٦١) "من المستحيل بناء قصيدة لا تحتوي إلا على الشعر"، مثلما قال "فاليري"؛ "إن لم تحتو إلا على الشعر، فهي ليست مبنية، ليست قصيدة" (Littérature، أعيد نشره في 1952, p. 152, Tel quel 1, Gallimard, 1941)؛ وهو ما يحولها "بريتون" و"إيلوار" بطريقة دو كاسية إلى "من المستحيل بناء شعر لا يحتوي إلا على قصيدة. وإن لم تحتو مقطوعة إلا على شعر، فهي مبنية؛ وهي قصيدة...". (Notes sur Révolution Surréaliste, n° 12, 15 décembre 1929)؛ نشرت في la poésie في مطبوعات 1936 (G.L.M.).

(٢٦٢) قارن — Poèmes-langage cuit: Idéal Révolution Surréaliste, n° 11 (15 mars 1928), les (أعيد نشر هذه القصائد في الديوان الذي نشر لقصائد "دينو" بعد وفاته، 1953, p. 79 et 151, Domaine public, Gallimard, Mattresse, p. 26; De la rose de marbre à la rose de fer, p. 27)؛ لها هي خاتمة "مثالي-عشيقية": "وماذا، ها أنا الآن مرآة. أيتها العشيقية أنت مربع أسود. وإذا ما كانت غيوم هذه اللحظة أذن فأر، فهي طواحين في الأبدية الحاضرة أبدا".

Manifestes, p. 67. (٢٦٣)

(٢٦٤) Manifestes, p. 147. هاتان "العمليتان" ليستا الوحيدتين، مثلما يعترف "بريتون"، اللتين يمكن تخيلهما كي يلقي بنا "في قلب عالم الجن الداخلي"؛ ورغم هذا "فهما أقل عرضة من (العمليات) الأخرى للغموض والخذاع".

(٢٦٥) خطاب إلى "رولان دي رونيفيل"، نشر في 1932, p. 152, Nouvelle Revue Française, juillet (ومن أجل مكافحة هذا التحديد الشعري، حاول "بريتون" - كما يقول - أن يحل محله تحديدا ذا نسق آخر، مثل مجموعة أعراض تميز مرضا ذهنيا (من هنا، يكمن "حمل بلا دنس" الذي كتب بالاشتراك مع "إيلوار" ونشر عام ١٩٣٠).

Le message automatique, dans Point du jour, Gallimard, 1934, p. 229. (٢٦٦)

(٢٦٧) السابق، الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢٢٧.

(٢٦٨) André Breton et les données fondamentales du Surréalisme, Gallimard, 1950, p. 157 ؛ ويؤكد "كاروج" أن في الآلية السيربالية "تمه حيوية خاصة باللاوعي والتدفق المستمر للآلية أقل مما في حالة معينة من طبيعة الوعي التي تجمع - بمخاطرة - المواد اللفظية الشاردة المعلقة على صفحة الوعي" (السابق، الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٦١).

(٢٦٩) Le message automatique, dans Point du jour, Gallimard, 1934, p. 228 : ثمه هنا - فضلا عن ذلك -

صعوبة داخلية ترجع إلى الطابع المعقد للرسالة، وإلى تشابك تيارات القوي؛ ويقبل "بريتون" بها.

(٢٧١) "سرعان ما سنتقل" السريالية "فيما أمل، إلى تأويل النصوص الآلية، قصائد أو (أنواع) أخرى، التي ستحتفظ باسمها، والتي لن تستطيع غرابتها الظاهرة، في اعتقادي، مقاومة هذه التجربة"، مثلما يقول "بريتون" بالفعل في "مطلع النهار *Point du jour*" (ص١٢٧). وسنلاحظ أن "القصائد" هذه المرة تندرج ضمن "النصوص الآلية".

(٢٧٢) رغم الأهمية الممنوحة للحلم في بدايات الحركة، فإن السرياليين سرعان ما تخلوا عن "سرديات الأحلام" المنتشرة للغاية في "ليتراتور" و"ريغوليسيون سرياليست" حوالي عام ١٩٢٤؛ وقد اعترف "بريتون" أنها، عملياً، تنطوي على مساوئ الاستنجد بالذاكرة، خاترة القوى بعمق ولا يمكن الاعتماد عليها بشكل عام (*Les Pas Perdus*, Gallimard, 1924, p. 152).

(٢٧٣) قارن بـ *Entretiens de Breton*, Gallimard, 1952, p. 78.

(٢٧٤) "من العبث، مثلما يقول "كاروج"، مقارنة جمالية قصائد "إيلوار" بجمالية قصائد "بريتون": فالموضوع الرئيسي لقصائد "بريتون" هو الكشف لا الجمال" (*André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Gallimard, 1950, p. 74).

(٢٧٥) قارن بـ *Manifestes*, p. 175.

(٢٧٦) *Manifestes*, p. 42.

(٢٧٧) السابق، الجزء المشار إليه سابقاً، ص٤٣.

(٢٧٨) *Eclipses, Les Champs Magnétiques*, Au Sans Pareil, 1921, p. 33.

(٢٧٩) السابق، الجزء المشار إليه سابقاً، ص٣٦.

(٢٨٠) Rimbaud, *L'Eclaire*, dans *Une Saison en Enfer, Œuvres*, Pléiade, p. 227.

(٢٨١) ملحوظة ذكرها "م. ريمون" بصدد هذه الصورة لإيلوار: "عندما أنام، (تصبح) رقبتي خائماً يحمل علامة قماش التول"، التي يشبهها بأبيات "فاليري" في "الموت الشاب":

الباب الواطئ، إنه خاتم .. حيث الغاز

يمر .. كل شيء يموت، كل شيء يضحك في الرقبة التي تترثر

(*De Baudelaire au Surréalisme*, Corrèa, 1933, p. 233) ولاشك أن أحد مخاطر الكتابة الآلية هو خلط استدعاءات أدبية أو لم يصوبها الوعي الباطن بـ "إملاء" الفكر العميق.

La glace sans tain, Les Champs Magnétiques, p. 12. (٢٨٢)

La poésie moderne et le sacré, Gallimard, 1945, p. 40. (٢٨٣)

Manifestes, p. 51. (٢٨٤)

André Breton et les données fondamentales du Surréalisme, Gallimard, 1950, p. 292-326. (٢٨٥)

(٢٨٦) السابق، الجزء المشار إليه سابقاً.

(٢٨٧) إزاء جملة "لوتريامون" التي جعلت السيريالية منها كترًا إلى هذا الحد: "على الشعر أن يصنعه الجميع، لا شخص واحد"، ينبغي - من ناحية أخرى - أن نضع ملاحظات "أراجون" التي تعيد توضيح الأمور: "إذا ما كنتم تكتبون، حسب منهج سيريالي، حماقات مؤسفة، فهي حماقات مؤسفة". فلا يكفي "تعلم الألاعيب" لكتابة نصوص ذات أهمية شعرية كبرى: "فقيمة النص تحددها شخصية المؤلف (Traité du Style, Gallimard, 1928, p. 192 et p.) (188)

Entretiens, Gallimard, 1952, p. 294. (٢٨٨)

Le Gant de crin, Plon, 1927, p. 48. (٢٨٩)

Les Champs Magnétiques, p. 77. (٢٩٠)

Manifestes, p. 67. (٢٩١)

Poisson Soluble, à la suite de Premier Manifeste, 2^o éd. Kra, 1929, p. 165. (٢٩٢)

Manifestes, p. 31. (٢٩٣)

Spectre du Poisson Soluble, dans André Briton, Essais et Témoignages, La Baconnière, Neuchâtel, (٢٩٤)
1950, p. 187.

(٢٩٥) ينتج "بريتون" على هذه الفكرة الخاصة بالإنسان "ملك الخلق" في "مقدمات مطولة نحو بيان سيريالي ثالث أُولاً" عام ١٩٤٢ (Manifestes, p. 207.)، ومن جديد في Arcane 17, Sagittaire, 1947, p. 53

Poisson Soluble, p. 149. (٢٩٦)

(٢٩٧) السابق، الجزء المشار إليه سابقاً.

(٢٩٨) يبدأ "التحول métamorphose" الشعري لـ "روشييه برسيه" بـ "حكاية للأطفال" (Arcane 17, p. 74)، وينتهي بعبارة دالة مثل "القوس الذي لا وزن له الآن" (ص٧٦)، و"الصورة الشفافة الآن للصخرة"، و"تحول باهر يستولي على الصخرة إلى حد أن يبدو أنه يصنع كل مادتها" (ص٧٧-٧٨).

(٣٠٣) يلاحظ "بريتون" أنه على النقيض من الزعة الروحية، التي تقصد "تفكيك الشخصية النفسية للوسيط، فلبن السريالية لا تقصد حقا وفعلًا غير توحيد هذه الشخصية" (*Point du Jour*, Gallimard, 1934, p. 240).

(٣٠٤) السابق، الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢٢٣.

(٣٠٥) في سياق حديثه عن النصوص الآلية، يرثي "البيان الثاني" "ظهور ما هو مبتذل بلا جدال ضمن هذه النصوص" (*Manifestes*, p. 141).

(٣٠٦) *Le message automatique*, dans *Point du jour*, Gallimard, 1934, p. 226 ؛ وينبغي رغم هذا أن نضيف أن "بريتون" لم يتشكك أبدا في قيمة مبدأ الكتابة الآلية نفسه (قارن بـ 82 *Entretiens*, Gallimard, 1952).

(٣٠٧) عندما يقول في "البيان الثاني" - على سبيل المثال - أن الإلهام "موجود أو غير موجود"، وأنه إن لم يوجد، فلن يمكن لأي شيء، لا المهارة ولا الموهبة، "أن تشفينا من غيابه" (*Manifestes*, p. 146).

(٣٠٨) يعترف "بريتون" أن "الهمس" - فيما يتعلق به - قد فسد في لحظة كتابته مع خلفية - فكرية - تتعلق بالنشور. في حين أنه كان كاشفا ومتدفقا خلال التجارب التي جرت مع "سوبول" ؛ "أبدا فيما بعد، فعندما كنا نفجره بهدف التقاطه لغايات محددة، كان يقودنا بعيدا"، حسبما يقول في 150 *Pas Perdue*, Gallimard, 1924.

(٣١٠) خطاب من "بريتون" إلى "رولان دي رونيغيل"، 1^{er} juillet 1932, p. 153 *Nouvelle Revue Française*, (وقارن بما سبق، ص ٤٦١، ملحوظة رقم ٢٦).

(٣١١) Breton et Eluard, *Notes sur la poésie, Révolution Surréaliste*, 15 décembre 1929 ؛ هنا أيضا نجد "عكسا" لإحدى عبارات "فاليري" التي يصرح فيها أن على القصيدة أن تكون "مهرجان العقل" (*Tel quel* 1, p.) (142).

(٣١٢) قارن بـ 42 *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, éd. Poésie 42, 1942 ؛ والحق أن "إيلسوار" يعترف أن الشعر "اللاإرادي" الذي نجده في الخطابات، وحكايات الأطفال الصغيرة، والأمثال، إلخ .. "عادي" و"منقوص" و"فج"، مما يحيد من دلالة تصريحاته .. (ص ١٥).

Donner à voir, Gallimard, 1939, p. 147. (٣١٥)

Donner à voir, Gallimard, 1939, p. 142. (٣١٦)

(٣١٧) السابق، الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٤٤.

(٣١٨) مقدمة Paul Eluard, Collection **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1945, p. 51؛ إن جملة "ل. بارو" التي تقلل من قيمة "إيلوار" لن يمكن تطبيقها بداهة إلا على قصائد نثر من النمط "الفني"؛ فهو نفسه- في مقارنته، في نفس الصفحة، بين نثر "إيلوار" ونثر "رامبو" ونثر "ريغيردي"- يجعلنا ندرك وجود صيغة أخرى.

(٣١٩) حول "القصيدة-الإشراق"، انظر ما سبق ص ١٦٩ من هذا الجزء.

La Dame de Carreau, **Cahiers du Sud**, 1953, n° 318. (٣٢٠)

(٣٢١) قصيدة "سيدة المربع *La Dame de Carreau*" المنشورة في **Révolution Surréaliste**, mars 1926، أعيد نشرها في **Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine** في نفس العام. وسنجدها منشورة- بالإضافة إلى جزء كبير من "نثرات" إيلوار - في **Donner à voir**.

(٣٢٢) نص نشر في **Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves**, 1921، وأعيد نشره في **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 29

(٣٢٣) بداية *La Dame de Carreau* (**Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 11)

(٣٢٤) **A la fenêtre**، في *Dessous d'une vie* (**Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 21)

(٣٢٥) *Oiseaux*, dans *Juste milieu*, 1938 (**Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 36).

(٣٢٦) قارن بالمتتاليات المسماة "حقيقي **Vrai**" (ص ١٣-١٥)، و"الرماد الحي **Les Cendres vivantes**" (ص ٢٤-٢٥). والنصوص التي وضعها "إيلوار" كعبارة توجيهية لهذا الديوان- "كان يستيقظ دائما ودائما ما ينام" (بودلير)، "عندئذ، أثنى الوجه الإنساني ليستبد بأحلامي" (دي كوينسي)- تدعونا، فضلا عن ذلك، إلى اعتباره ديوان "أحلام" أو قصائد ذات جوهر حلمي.

(٣٢٧) أعيد نشره في 43-48 p. **Donner à voir**, Gallimard, 1939,

(٣٢٨) *Nuits partagées*, **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 48.

(٣٢٩) قارن بـ "حكاية" عنوانها "مناظرة" في 51-53 p. **Donner à voir**, Gallimard, 1939,

(٣٣٠) قارن بما سبق، ص ٤٤١.

(٣٣١) *Les Songes toujours immobiles*, **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 54-65.

(٣٣٢) السابق، الجزء المشار إليه سابقا، ص ٥٨.

(٣٣٣) *Les cendres vivantes*, dans *Les Dessous d'une vie* (**Donner à voir**, p.25).

(٣٣٤) *Les Fleurs*, dans *Les Dessous d'une vie* (**Donner à voir**, p.16).

(٣٣٥) *Au Fond du cœur*, dans **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p.69.

(٣٣٦) يعرف الجميع- على سبيل المثال- القصيدة المنشورة في العدد الخامس من " ليتراتور" عام ١٩٢٢:

حب التخييلات الأولى

للمشمس

لليمنونات

للميموزا الناعمة.

وضوح الوسائل المستخدمة

زجاج صاف

صبر

وزهرية للاختراق.

(٣٣٧) إنه تعبير "مالارميه" في *Le mystère* في **Œuvres**, p.386 *Les Lettres*,

(٣٣٨) *Homme* في (1938) *Juste Milieu* ؛ أعيد نشرها في p.34 **Donner à voir**,

(٣٣٩) *Au fond du cœur*, **Donner à voir**, p.69.

(٣٤٠) *Capitale de la Douleur*, Gallimard, 1926, p.67.

(٣٤١) انظر ما سبق، ص ١٦٦.

(٣٤٢) *Capitale de la Douleur*, Gallimard, 1926, p. 127.

(٣٤٣) **Poésie 42**، عدد خاص عن "رامبو"، يناير ١٩٤٢.

(٣٤٤) *La Symbolique d'Eluard*, dans **Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, 1945, p. 41 والحق أنه بالنسبة لإيلوار،

يحدث تحول الكون من خلال وبفضل الحب: "تنهشم الأرض بعيدا في ابتسامات ثابتة، والسماء تغلف الحياة:

يشرق نجم جديد للحب من مكان- تماما، لم تعد هناك دلائل على الليل"، مثلما تقول بشكل رائع قصيدة من

ديوان "عاصمة الألم"، ص ١٤١. يمكننا أيضا أن نتذكر (mutatis mutandis) أن "رامبو" هو أيضا قد تغنى بـ"الحب

الجديد" (*A une raison*).

(٣٤٥) مقتطف يعود إلى عام ١٩٣٢ تقريبا، وأعيد نشره في الكراسة الخاصة المخصصة لإيلوار من *Cahier des Sud*, 2^e semestre 1952, n° 351, p. 219.

L'Evidence Poétique, dans **Donner à voir**, p. 80. (٣٤٦)

(٣٤٧) والمفيد، من ناحية أخرى، أن نلاحظ أن "بريتون"، هو أيضا، يميل إلى نظرية تفيد "أن السيرياي قد يكون متضمنا في الواقع نفسه (لن يكون متفوقا ولا خارجيا عليه). وبالتبادل، إذ إن الخاوي قد يكون أيضا مختصرا". ويعيد "إيلوار" نشر هذه الجملة - بدقة - في *Donner à voir*, المستمدة من *Le Surréalisme et la Peinture*.

Donner à voir, p. 147. (٣٤٨)

Donner à voir, p. 125. (٣٤٩)

(٣٥٠) قارن بما سبق، ص ٤٧٠.

Pauvre, Juste Milieu, **Donner à voir**, p. 37. (٣٥١)

Donner à voir, p. 97. (٣٥٢)

(٣٥٣) السابق، الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٤٧.

Peintres, dans **Donner à voir**, p. 103. (٣٥٤)

L'Evidence Poétique, 1936, recueilli dans **Donner à voir**, p. 79. (٣٥٥)

Donner à voir, p. 147. (٣٥٦)

L'Evidence Poétique, dans **Donner à voir**, p. 81. (٣٥٧)

Donner à voir, p. 163. (٣٥٨)

Paul Eluard, Collection *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1945, p. 59 مقدمة (٣٥٩)

L'Evidence Poétique, dans **Donner à voir**, p. 85. (٣٦٠)

(٣٦١) في *Les Yeux fertiles*، جمع في 167، Gallimard, 1946، **Choix de poèmes**

(٣٦٢) "لمة كلمة تثير الحماس، كلمة لم اسمعها أبدا دون أن أحس بقشعريرة كبيرة، بأمل كبير، أكبر أمل، وهو هزيمة قوى الخراب والموت، اللذين يقهران البشر، هذه الكلمة هي: أخوة" (*Donner à voir* dans *L'Evidence Poétique*). (٣٦٣) قارن بما ذكرته عن جمالية قصيدة النثر والإيقاعات المنتظمة، فيما سبق، ص ١٥٨ من هذا الجزء. وينبغي أن **voir**, p. 85-86.

(٣٦٣) قارن بما ذكرته عن جمالية قصيدة النثر والإيقاعات المنتظمة، فيما سبق، ص ١٥٨ من هذا الجزء. وينبغي أن

نضيف هنا أنه حتى قصائد النثر التي كتبها "إيلوار" بعد عام ١٩٣٦ تتخذ- في أغلب الأحيان- شكل الآيات أو المقاطع، مع ثنائيات أو تكرارات متعددة: وسأذكر قصيدة "الأحد بعد الظهر":

انقضت المجالات المعقودة لفجر رمادي في بلد رمادي،
رديد بلا عاطفة،
انقضت السماوات الشرسة، البحار المنوعة، والأراضي العقيمة،
انقضت الركضات التي لا تكل للأحصنة الهزيلة، والشوارع التي لم تعد
السيارات تمر فيها، والكلاب والقطط المختضرة..

في *Poésie et Vérité*, 1942، والقصيدة الشهيرة "في أبريل ١٩٤٤": كانت باريس لاتزال تنفس! (أعيد نشر هاتين المقطوعتين في *Choix de poèmes*, Gallimard, 1946)

Descriptions (وقد أعيد نشر هذا النص في *Paul Eluard, dans Poésie 46*, n° 30, février-mars 1946, p. 40 (٣٦٤))
(*Critiques*, N.R.F., 1949, p. 191)

(٣٦٥) نشرت قصيدة "قصر القراء" في مجلة *Cahiers du Sud*, 1952, n° 314، ونعلم أن سيراليو آخر، هو "أراجون"، قد ذهب أبعد من "إيلوار"، وأنه يصوغ- منذ عام ١٩٤٠- شعرا منتظما، مقفى بعناية، وذلك لـ "طابع القافية القومي" ولإيجاد شكل شعري عن الوحدة القومية والأخوة، إذا جاز القول (قارن بـ *Les Yeux* (d'Elsa, Seghers, 1945, p. 28 et 152).

L'Evidence Poétique, dans *Donner à voir*, p. 81. (٣٦٦)

(٣٦٧) نحد هذه النصوص في الأعداد الأولى من *Révolution Surréaliste*، وفي أماكن أخرى، كتبها "سويول" و"أرتو" و"ب. بيريه" و"ليريس"، إلخ..

(٣٦٨) وقد لامهم "سارتر"- بالذات، وبعدة- على ذلك في الملاحظات التي تلت دراسته "ما هو الأدب؟". فالسيراليو، على ما يقول، "تقدم نفسها أحيانا باعتبارها ملتزمة تماما بالواقع، وبالفضال، وبالحياة؛ وإذا ما طالبناهم بالحساب تأخذ في الصراخ بأنها شعر خالص، وأننا نغناها، وأننا لا نفهم شيئا في الشعر" *Situation II*, N.R.F., 1948, p. 325.

L'Evidence Poétique, dans *Donner à voir*, p. 79. (٣٦٩)

Œuvres, p. 645. (٣٧٠)

Documents Surréalistes, éd. du "نادو" نشره في *A la grande Nuit ou le bluff Surréaliste* (٣٧١)
Seuil, 1948, p. 116

Légitime Défence, éd. Surréalistes, 1926, p. 19. (٣٧٢)

Manifestes Surréalistes, Sagittaire, 1946, p. 132. (٣٧٣)

(٣٧٤) Monnerot, *L'homme et le Sacré*, Gallimard, 1945, note 29 (ص ٥١، فيما يتعلق بـ "الموضوعات" التي تجعل لـ "الميريالية مكانة في تاريخ الأدب السابق واللاحق في فرنسا").

(٣٧٥) محاضرة أعيد نشرها في *La Clé des Champs*, éd. du Sagittaire, 1953, p. 68.

(٣٧٦) *La Clé des Champs*, p. 273.

(٣٧٧) على سبيل المثال، في 1^{er} mars 1926، *Révolution Surréaliste*، حيث هوجم "كوكتو" بعنف بسبب عدد *Disque Vert* المخصص للوتريامون.

(٣٧٨) *Picasso*, 1923، أعيد نشره في 1948، *Le Rappel à l'ordre*, Stock, p. 291.

(٣٧٩) *Situation de Cocteau*، في العدد المخصص للشاعر من *La Table Ronde*، أكتوبر ١٩٥٥، ص ٢٣.

(٣٨٠) مقدمة 5، *J.-R. Legrand, Méditations cabalistiques*, Omnium Littéraire, 1955، (ذكره "أمادو" في مقاله عن "كوكتو"، *Le médium naturel, La Table Ronde*, octobre 1955, p. 93).

(٣٨١) *D'un ordre considéré comme une anarchie*، محاضرة لعام ١٩٢٣، في 1948، *Le Rappel à l'ordre*, Stock, p. 254.

(٣٨٢) لقد طور "كوكتو" بشكل مستفيض - في *Le secret professionnel* - هذه الفكرة عن "السائل الخرافي" الذي ينعكس فيه الشاعر، سائل موجود فيه مسبقا وحوله مثل الكهرباء، عنصر حقيقي نائم يثبت تاريخ قوته عندما يركزه فنان ويصنع له وسيلة ناقلة" (*Le secret professionnel*, 1922)، أعيد نشره في *Le Rappel à l'ordre*, p. 216.

(٣٨٣) قارن بما سبق، ص ٤٥٣ من هذا الجزء.

(٣٨٤) *Journal d'un inconnu*, Grasset, 1953 (1^{re} édition, 1950), p. 18.

(٣٨٥) *Le secret professionnel*، في *Le Rappel à l'ordre*, p. 219. لقد ظلت أفكار وتعبيرات "كوكتو" هي نفسها، فيما يتعلق بهذا الموضوع، منذ بداية حياته الأدبية؛ ونجدها كما هي في "السر المهني" عام ١٩٢٣، وفي "يوميات مجهول"، بعد ثلاثين عاما.

(٣٨٦) "تبنانا اللامرئي مثل وسيلة انتقال"، حسيما يكتب على سبيل المثال في *Journal d'un inconnu*, Grasset, p. 133, 1953.

(٣٨٧) "ذات يوم، وأنا ذاهب لرؤية بيكاسو، في شارع "لابويس"، اعتقدت، في المصعد، أنني أخذت أكبر جنباً إلى جنب شيء رهيب لا أعرفه وقد يكون أبدياً. أخذ صوت يصرخ في: "اسمي موجود في اللوحة المعدنية"، وأيقظني هزة، وقرأت على اللوحة النحاسية للمقايض: مصعد هيرتيزيز" (*Journal d'un inconnu*, Grasset, 1953).

49. p. 49). هذا "الإخطار" كان أصل القصيدة.

Le Rappel à l'ordre, p. 213 ، في **Le secret professionnel**, (٣٨٨)

(٣٨٩) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢١٢.

(٣٩٠) نشرت "بوتوماك" - التي كتبت عام ١٩١٣ - عام ١٩١٩: كان "كوكتو" في الرابعة والعشرين، ويمكننا اعتبارها عمله الأول، إذا ما نحينا جانبا ثلاثة دواوين كتبها في شبابه: "مصباح علاء الدين"، و"الأمير الطائش"، و"رقصة سوفوكل"، وهي "ثلاث حماقات" كما يقول في "يوميات مجهول"، (p. 133, **Journal d'un inconnu**, note).

Le Potomak, Stock, 1919, p. 19 et 21. (٣٩١)

(٣٩٢) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢٤٩.

(٣٩٣) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢٥٠.

Jean Cocteau, Collection *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1945, p. 25-26 مقدمة (٣٩٤)

Le Potomak, **Œuvres complètes**, Margueron, Genève, t. II, p. 8. (٣٩٥)

Jean Cocteau, Collection *Poètes d'Aujourd'hui*, p. 29 مقدمة (٣٩٦)

Le Rappel à l'ordre, p. 213 ، في **Le secret professionnel** (٣٩٧)

(٣٩٨) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢١٦.

(٣٩٩) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢١٢.

(٤٠٠) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢١٣.

Journal d'un inconnu, Grasset, 1953, p. 18. (٤٠١)

(٤٠٢) لقد تحدث عام ١٩٢٣ عن "نظام يعتبر فوضويا" (وهي محاضرة أعيد نشرها في **Le Rappel à l'ordre** ، وعنواها ذو مغزى).

(٤٠٣) في مقدمة **Cornet à des** ؛ قارن. تما سبق، ص ٤١٩، ص ٤٢٨.

Le Rappel à l'ordre, p. 211 ، في **Le secret professionnel** (٤٠٤)

Art poétique, Emil-Paul, 1922, p. 67. (٤٠٥)

Le Rappel à l'ordre, p. 211 ، في **Le secret professionnel** (٤٠٦)

(٤٠٧) "كلما اكتشفت هيبية المكان المشترك، كلما ملت إلى الاعتقاد بأن إثارة الفكرة إنما تأتي من الإمكانات المحدودة التي يتمتع بها"، مثلما يقول "كوكنو" في (*Le secret professionnel*، في *Le Rappel à l'ordre*, p. 209).
قارن بالأماكن المشتركة والإسفافات التي يراكمها "حلكوب" في *Encore le Roman feuilleton*, *Cornet à Des*, Stock, 1923 (1^{re} édition, 1917), p. 84.

(٤٠٨) *Poésies* (1920), dans *Poésie*, N.R.F., 1925, p. 309.

(٤٠٩) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٣١٨. والطريف أن نلاحظ "ماكس حاكوب" وقد "جعل" نفس الاستعارة "واهنة" في إحدى قصائده الأولى، "هل الشمس وثنية؟" (قارن بما سبق، ص ٤٢٥).

(٤١٠) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٣١٨.

(٤١١) *L'exécution*، السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ٢٩٧.

(٤١٢) *Poésies* (1920), dans *Poésie*, N.R.F., 1925, p. 335.

(٤١٣) قارن بما سبق، ص ٤٥٢ وص ٤٥٤-٤٥٥.

(٤١٤) *Poésies*, p. 339-340.

(٤١٥) *Le Rappel à l'ordre*, Stock, 1948, p. 255 في *D'un ordre considéré comme une anarchie*.

(٤١٦) قارن — Mauriac, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*, Od. Lieutier, Paris, 1945, p. 69؛ أمّن أجل الرد على "مورياك"، أكد "كوكنو" — في "يوميات مجهول" — على الطريقة القاهرة لكيفية فرض القصيدة عليه؟ "كان هذا يقبض على رقبتى، ويجعلني أنحنى على ورقتي، وكان علي أن أنتظر توقعات واستعدادات الغازي الجهنمي، وأن أخضع للوظيفة التي كان يطالب بها حيري، من هذا الخير الذي كان ينساب من خلال قناته ويصنع قصيدة (...). وفي اليوم السابع (كانت الساعة السابعة مساء)، أصبح الملاك هيرتبيز قصيدة وحررتي" (*Journal d'un inconnu*, Grasset, 1953, p. 52).

(٤١٧) قارن — *Le secret professionnel*، في *Le Rappel à l'ordre*, p. 202-203: "يمكن أيضا ترجمة سقطة الملائكة: مسقط الزوايا. فالفكرة مصنوعة من خليط من الزوايا. وبفعل الزوايا، وبفعل الأطراف، تقرب القوة. وهو منطق معمار الأهرامات. فمسقط الزوايا يعني إذن: كرة مثالية، واختفاء القوة الإلهية، وظهور الاتفاقية والإنسلي"، وقد تكررت الفكرة في *Journal d'un inconnu*, p. 46-47.

(٤١٨) *Journal d'un inconnu*, Grasset, 1953, p. 47.

(٤١٩) *Journal d'un inconnu*, p. 81.

(٤٢٠) قارن بما سبق، ص ٣٨٣.

Opéra, dans **Œuvres complètes** de Cocteau, Margueron, Genève, t. III, p. 162. (٤٢١)

(٤٢٢) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٣٥.

(٤٢٣) السابق، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٣٣.

Opéra, dans **Œuvres complètes** de Cocteau, Margueron, Genève, t. IV, p. 165. (٤٢٤)

Le mystère laïc, 1928, p. 59. (٤٢٥)

(٤٢٦) كل شعري هنا . أنقل حرفيا

اللامرئي (لامرئي بالنسبة لكم)

Opéra, dans **Œuvres complètes**, t. IV, p. 97 بداية في

Par lui-même, **Opéra**, p. 98. (٤٢٧)

La Toison d'Or, dans *Opéra*, **Œuvres complètes**, t. IV, p. 122. (٤٢٨)

Illuminations, **Œuvres**, Pléiade, p. 188. (٤٢٩)

Opéra, dans **Œuvres complètes** de Cocteau, Margueron, Genève, t. IV, p. 131-138. (٤٣٠)

Jean Cocteau, Collection *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1945, p. 51 مقدمة (٤٣١)

(٤٣٢) **Métabolisme poétique de Jean Cocteau** ، في العدد الخاص من **Empreintes** المخصص للشاعر،

مايو-يوليو ١٩٥٠، ص ٣٩.

(٤٣٣) "الجدع"، *Opéra*, **Œuvres complètes**, t. IV, p. 131. قارن بما يرد في "القطار الموسيقي" من نفس

الديوان:

لف المظهر الجاني (للوجه)

على بكرة خيط

وهو موضوع شعري، وتخطيطي، أثير لدى "كوكتو".

(٤٣٤) Martingale، مرجع سابق، ص ١٣٦.

(٤٣٥) قارن بـ "إلى الحبر الأزرق" السابقة، في الجزء المشار إليه سابقا، ص ١٣٥؛ وفي "حبر أحمر" (ص ١٥١):

"أصبح دمي حبرا". وهو موضوع آخر يستعيده "كوكتو" بلا كلل شعرا ونثرا (قارن بـ *Les* — *Par lui-même* et

mauvais élèves, dans **Opéra**

La fin du Potomak, Gallimard, 1940, p. 99-100. (٤٣٦)

Le Potomak, Stock, 1924, p. 12. (٤٣٧)

(٤٣٨) قارن بموريالك، Od. Lieutier, Paris, 1945, p. 129 (إشارة إلى "بنفسه" في "أوبرا":

كل شعري هنا : أنقل حرفيا

اللامرئي (لامرئي بالنسبة لكم).

Journal d'un inconnu, Grasset, 1953, p. 51. (٤٣٩)

(٤٤٠) "الشاعر يطيع أوامر ليلته" (مقدمة Chevaliers de la Table Rond).

الفصل الثالث

نظرات على الحقبة المعاصرة

بعد السريالية: أهمية قصيدة النثر في جميع التوجهات المعاصرة للشعر:

(١) الشعر الفوضوي

١) شعر التمرد و"نفكيك" اللغة. "أ. أرتو" وفكر ما قبل الكلمات. التمرد على اللغة: الحرفية. "بيشيت".

٢) خلق أسطور حديثة: "ل. ب. فارغ". أسطورة باريس وقصيدة النثر: "جاماتي"، "ماك أوريان"، "ج. دي بوسشير".

٣) الشعر الفانتازي والحلمي. عالم "ميشو". سرد فانتازي وسرد الحلم: "بيالو"، "ب. - ج. خوف".

٤) الدعابة. الدعابة والفانتازيا: "ميشو"، "بيالو". الدعابة والمزج: "م. سوفاج".

(٢) شعر الواقع

ريفيردي وتأثيره. "ب. شار" والواقع المجيد. "بونج" والرأي المستمر عن الأشياء. "م. دي شازال". "سان-جون بيرس" والإخلاص لفهم الشعر.

لاشك أنني توقفت عند عام ١٩٣٠ في دراسة السيريلية "النضالية"^(١) بطريقة اعتباطية إلى حد بعيد. والواقع أن "م. نادو" يذهب بعيداً للغاية بكتابه "تاريخ السيريلية"^(٢)؛ ويمكننا القول إن قصائد نثر "موريس بلانشار" ("سارتر وفيل"، ١٩٣٦، و"مروج أفروديت المشقوقة"، ١٩٤٢)، وقصائد "جوليان-جراك" ("حرية كبيرة"، ١٩٤٦)، تُدرج - على سبيل المثال - في سلالة السيريلية: قصائد الأول، ذات الغنائية واللون:

خلال أمسيات الريح الكبيرة كان صوت المسجونين يمر عبر
المدينة، وأناشيد الحرية تمر عبر الأفواه المغلقة، وعلى كل حجر
ينتصب ثعبان، ينتصب محارب، شرارة في روعة الريح.^(٣)

وقصائد الثاني ذات الإعداد الأكثر تمحيصاً^(٤)، والجمال المتحلق إلى حدٍّ ما - تستدعي المطر، "الحسابي المخشخش لدرع الكريستال"^(٥)، أو "الطريق اللبني للثلج" الذي يضيء "العالم من أسفل"^(٦). ونستطيع ذكر أسماء أخرى (من قبيل "أ. بيير دي منديارج"، الذي يحتوي ديوانه "في الأعوام الكريمة"^(٧)) على بضع قصائد نثر ذات إلهام سيريلي للغاية، مثل "براكين القطب" أو "الطريق الشمالي"؛ وعلينا أن نعترف على نحو خاص - مع "جايتان بيكون" - أن السيريلية "ماتزال أيضاً هي شعرنا دائماً"، إلى حد كبير، بمعنى أن "كل شعر، في الوقت الراهن، يريد أن يكون شيئاً آخر سوى قصيدة، صناعة إيقاعية، لعبة مسالمة للصور والكلمات: اختلاط محتدم بالحياة"^(٨). وينبغي - رغم هذا - أن نذكر أنه منذ عام ١٩٣٠ (تاريخ نشر "البيان الثاني" لبريتون) تفككت المجموعة السيريلية الأولى؛ ولم تعد "دروس" الساعات الأولى، والكتابة الآلية، والتلاعب بالألفاظ، تمارس كثيراً إلا من جانب بعض المتحمسين؛ فقد تحول كثير من الأتباع إلى السياسة أو - وهو الأخطر - إلى "الأدب". لكن إلى جانب السيريلية، ظهرت اتجاهات شعرية جديدة، وأحياناً ما ولدت من السيريلية أو استرشدت بها. وفي هذا الفصل الأخير، غير المكتمل والتقريبي بالضرورة، مادام ينبغي أن نذكر فيه الشعراء الذين مايزال أغلبهم على قيد الحياة، يكتبون ويجددون أنفسهم، لا أريد أن أرسم اللوحة التفصيلية للنشاط الشعري من عام ١٩٣٠ إلى وقتنا الراهن، بقدر ما أشير إلى المكانة التي تحتلها قصيدة النثر في التحليلات الرئيسية لهذا النشاط، وأوضح كيف ارتبط هذا النوع الهولاني بأكثر مظاهر الشعر تنوعاً في هذه السنوات العشرين الأخيرة.

فقصيدة النثر تصبح، أكثر فأكثر بعد عام ١٩٣٠، شكلاً شعرياً ذا أهمية من الدرجة الأولى، ولا يستجيب للطموحات التقنية بقدر استجابته لينابيع إلهام جديد. فبعد عام ١٩٣٠، لم تعد قصيدة النثر تُعامل باعتبارها "نوفاً" مستقلاً، وضرباً من تمارين إثبات البراعة؛ فهي أحد الأشكال، وليست الأقل استخداماً، الذي يمكن للعمل - خلال تأليفه - أن يطالب به، إلى جانب الشعر التقليدي والشعر الحر. والواقع أن نوفاً من صدمة التراجع قد وقع بعد الهجوم السيريالي الكبير، وعاد بعض الشعراء (مثل "دينو" أو "أراجون") إلى سحر الشعر الموزون، مدفوعين بفعل الظروف، أو بفعل مزاجهم الشخصي. لكن مبدأ الحرية الشكلية أمر واقع حالياً إلى حد بعيد؛ وإزاء شعراء يظلون مخلصين للشعر التقليدي، يستخدم آخرون، حسب الضرورة الداخلية للقصيدة، الشعر الحر، والآية، والنثر، أحياناً بشكل متعاقب داخل نفس القصيدة، وأحياناً بشكل تبادلي؛ ولا يشعر آخرون أيضاً بالارتياح إلا في النثر، رغم أنهم يكتبون قصائد حقيقية.

ومن المستحيل هنا أن نذكر كل الشعراء المعاصرين الذين كتبوا أو يكتبون قصائد نثر، وتقدم لنا مختارات "الشعر الحي" في جزئها الثاني، نخبة من تسعة وعشرين اسماً^(٩)، وبعض هذه الأسماء موجودة، مع أسماء أخرى أيضاً من شعراء النثر، في موجز "مختارات الشعر الفرنسي منذ السيريالية"، الذي يصرح "م. بيلان" في بدايته:

إن الشعر الذي يسحرنا تجده يبدو في الرؤيا الداخلية التي تعبر عنها بإتقان غنائية واحد من قبيل رونيه شار، وابتكارات واحد من قبيل ميشو، أو حتى التحليل المنهجي للواقع الأكثر موضوعية (ومن هنا يكمن هدمه) لواحد من قبيل فرانسيس بونج، أكثر مما يبدو في الإيقاعات الخارجية تماماً التي يدرسها فن النظم^(١٠).

ولاضطراري للتحديد، سأكتفي إذن بالشعراء الكبار والراسخين الآن، أو الشعراء الذين اعتقد أنهم يحددون أكثر المظاهر لفتاً للانتباه في الشعر المعاصر. ومثلما يحدث دائماً، سيُطرح نفس السؤال: لماذا اختاروا النثر؟ وسنرى كل مرة أنه كان هناك - بالنسبة لهم - شيء مختلف للغاية في النثر عن الشعر - شيء ما لا يُختزل في الشعر: إمكانيات، ونبرات، وبنية تتيح لهم التعبير عن رؤيتهم الخاصة للعالم. وإذا لم يعد الأمر يتعلق عملياً الآن بقصيدة "المقاطع"، أو بتقنيات شكلية تماماً، فيمكننا الاستمرار في تمييز الاتجاهين الكبيرين في قصيدة النثر، اللذين قاداها دائماً نحو القطبين المتعارضين: الاتجاه الفوضوي، الذي ساهم تأثير السيريالية في تطويره؛ واتجاه سأسميه منظماً organisatrice، يميز حالياً - على عكس الاتجاه السابق - الرغبة في التوافق مع الواقع والتفاؤل. لكن في ظل غياب أية "مدرسة"، وأي تجمع، تتأكد كل ذاتية وتنزل في طرفها الخاص، مما يجعل كل محاولة للتصنيف اعتباطية تماماً. ورغم هذا، سأحاول أن أجمع - في البداية - المظاهر الرئيسية للشعر الفوضوي واللاعقلاني، لأنقل بعد ذلك إلى الشعراء الذين يتميزون بالعودة إلى الواقع، ومفهوم الشكل، وبالتالي بالصرامة، في آن.

(١) الشعر الفوضوي

"إن حشود الكلمات المفككة بشكل حرفي التي حرص "دادا" والسيريالية على أن يفتحها المجال لها، بقدر المستطاع، ليست من النوع الذي يتقهقر عبثاً إلى هذا الحد"، حسبما كتب "بريتون" عام ١٩٣٠ في "البيان الثاني". لقد بدأ الإنسان بـ "النظر بذهول" إلى الكتب واللوحات والأفلام السيريالية؛ "وهو يحيط نفسه بها الآن ويوكل إليها على استحياء إلى هذا الحد أو ذاك، الاهتمام بإثارة الاضطراب في طريقته في الإحساس"^(١١). والواقع إن السيريالية قد بدأت - خلال هذه الفترة - في نشر الحماثر الثورية لا في فرنسا فحسب، وإنما أيضاً في الخارج. ومن المفيد أن نرى، بالضبط في عام ١٩٣٠ هذا، مجلة "كايه دي سود" وهي تعيد نشر بيان للشعراء الشبان الأمريكيين الذين يرون، ضمن أشياء أخرى، أن على السرد ألا يكون مجرد حكاية بسيطة، وإنما "عرضاً لتحول الواقع"، ويطالبون بـ "الحق في تفكيك المادة الأولية للكلمات"، واختراع الكلمات، وحق إهمال تركيب الجملة، واعتبار الكلمة وحيدة مستقلة. ويعلنون أن "الزمن طغيان ينبغي إزالته"، وأن "الكاتب يُعبر ولا يُبلغ"^(١٢). ثم هنا، مثلما يضيف "بريتون" الذي يردد هذه التصريحات، "موقف عمل". إنه إبطال الأوامر الفنية والمنطقية: فالشعر يصبح مسعى ضد العقلانية، فوضوياً، يثير الاضطراب عن عمد في الأفكار المسلم بها والطرق القديمة في التفكير؛ وهو - على نحو جوهري - تمرد ضد ما هو كائن. وفي فرنسا نفسها، خارج المجالات السيريالية بمحصر المعنى، نرى مجلة مثل "كوميرس" (التي يديرها "فارج" و"فاليري لابرو" و"بول فاليري") تتلقى - في نفس الفترة تقريباً - لا نصوصاً سيريالية فحسب، بل أيضاً نظريات مدمرة بشكل معقول لآرتو وميشو وبريفير، على سبيل المثال^(١٣). فشعر التمرد والفوضوية يحدد تعبيره الطبيعي، بلاشك، في النثر (أو - إذا شئنا - في "قصيدة النثر" بالمعنى الواسع للكلمة)^(١٤): تعبير يبدأ من صرخة التمرد الخالصة إلى محاولة "خلق لغة" أو "تفكيك المادة الأولية للكلمات"، إلى السرد الفانتازي أو الحلمى، إلى أكثر أشكال الدعاية تحريضاً. من هنا، يعثر الشعراء

والسيرالية، ويستعيرون الطرق التي رسمها "رامبو" و"لوتريامون".

(١) شعراء التمرد و"تفكيك" اللغة

ويصاحب التمرد على "الوضع الإنساني"، بالنسبة لكثير من الشعراء الذين يستفيدون من التحرر السيريالي، تمرد على القوانين المنطقية للغة، وعلى طرق الحديث الجاهزة (والتفكير بالتقلي). وسبق أن ذكرت، كمثال على الشعر الفوضوي حيث الكلمات "ليست كلمات إنسانية" - شعر "إيميه سيزير"، وهو شاعر زنجي كبير اكتشفه "أندريه بريتون"^(١٥)؛ وأعمال "سيزير" سيريالية بالتأكيد - لكنها سيريالية "ديناميكية"، يعصف فيها جنون التمرد - الذي يجد للتعبير عن نفسه الصور المتوهجة، والجمل الممزقة التي تتصادم فيها الكلمات بعنف. لكن قبل ذلك بكثير، كان شعر "أنطونان أرتو" - برغم اختلاف عالمه - قد عبّر عن نفس الرفض للتحالف مع تساهلات التعبير.

أنطونان أرتو وفكر ما قبل الكلمات

يبدو "أرتو" - الذي طرده "بريتون" منذ عام ١٩٢٦ من المجموعة السيريالية، لأن موقفه لم يكن "خالصاً" إلى حد بعيد - أكثر المتمردين نقاءً من كل التشوهات. فهو يرفض بشكل تام وببساطة الوضع الإنساني، ويعلن أنه "غير مشروط" (وهو عنوان أحد مؤلفاته): "أستطيع القول، أنا، حقاً، أنني لست في العالم وإن هذا ليس موقفاً فكرياً بسيطاً"، مثلاً يكتب إلى "ج. ريفيير": وعندما تحدث عام ١٩٤٧، قبل وفاته بقليل، في "فيو كولومبييه"، أمام مستمعين نتعرف فيهم على "جيد" و"بريتون" وعدد من أصدقاء "أرتو"، يعترف "جيد" "أنه أرغمنا على الدخول في لعبته المأساوية في التمرد ضد كل ما هو مقبول منا، وظل بالنسبة له الأكثر صفاءً، ولا يُغتفر .. شعرنا بالخزي من أن نأخذ مكاناً في عالم حيث الرفاهية فيه مُشكّلة من الشبهات"^(١٦).

لا شيء أقل "أدبية" من مؤلفات "أرتو"، إذا ما كان يمكننا الحديث عن مؤلفات بصدد هذه النصوص الحارقة، المنبثقة من خبرة داخلية مؤلمة. "حيث يقترح آخرون مؤلفات، لا أدعي شيئاً آخر سوى إظهار روحي"، مثلاً يصرح في بداية "مركز الدائرة"^(١٧). وهو يرفض، شأن السيراليين، وضع تراتبية للملكاته، ومنح المكانة الأولى للعقل والذكاء؛ إنه يقترح "أنا" في قالب واحد: "فلنعذر حريتي المطلقة. أرفض لنفسني أن أقوم بالتمييز بين أي من دقائق نفسي. لا أعترف بفكر التصنيف"^(١٨). يصدر هذا الموقف الفوضوي، مثلاً لدى السيراليين، من رفض تقطيع الكائن الداخلي.

لكن - مع التمايز عن السيراليين، الذي يعتقدون أنهم يلتقطون، من خلال أداة الكتابة الآلية،

ما يقال "في الممرات المظلمة للكائن"^(١٩)، ويستوفون كنوز الكائن السحيق- ينغمس "أرتو" ويضيع في هذه المناهة الداخلية. وبينما يكشف "بريتون" وأتباعه تيارات الحلم، والكلمات، والصور التي تعبر أعماق الحياة الذهنية، ويعتقدون أنهم يلتقطون فكرهم هكذا في الحالة الجنينية، ينغمس "أرتو" على العكس في الباطن، ويسعى - بياس، دون أن يصل أبداً- إلى اللحاق بفكرته، السابقة على كل تعبير، والانسلال إلى "مادة واقعها".

يقولون لي إنني أفكر لأنني لم أكف تماماً عن التفكير ولأن فكري، رغم كل شيء، يتماسك في مستوى معين ويقدم من حين لآخر براهين وجودي، التي لا يراد الاعتراف بأنها واهية وتفتقر إلى الأهمية. لكن التفكير بالنسبة لي شيء آخر غير ألا أكون ميتاً تماماً، فهو الاندماج في كل اللحظات، هو عدم الكف في أية لحظة عن الشعور بوجوده الداخلي، في الكتلة غير المصاغة لحياته، في مادة واقعه، هو الشعور دائماً بأن فكره مساو لفكره، أيًا ما كانت من ناحية أخرى مثالب الشكل القادر على منحه له.

مثلما يكتب في نص رئيسي من "مركز الدائرة"^(٢٠).

ويمكننا أن نتخيل عندئذ إلى أي حد هي صعبة، ومتناقضة ظاهرياً، محاولة أن نترجم بالكلمات حالات ذهنية غير قابلة للوصف أبداً، مادامت سابقةً بالضبط- على أي "تجميد" للفكر في كلمات. فأرتو لا يبحث عن كتابة "قصائد"، بل بالأحرى عن تقديم كشف حساب لتجربة داخلية لا معادل لها في اللغة؛ وكي يمررها على المستوى اللغوي يلجأ إلى كل الوسائل، مستخدماً - على سبيل المثال - المفردات المادية لوصف حالة ذهنية:

كان الفضاء يرمي قطنه الذهني المترع حيث لم تكن أية فكرة قد اتضحت ولا أعادت حمولتها من الأشياء. لكن رويداً رويداً، دارت الكتلة مثل غنيان غربي وقوي، نوع من سائل دموي نسلقي ودائري..^(٢١)

لكننا نشعر- خلال هذه الجهود- بعجز الإنسان الذي يصفه "باولو أوتشيللو" بأنه "في حالة تخطيط وسط نسيج ذهني شاسع، حيث فقد كل طرق روحه، وحتى شكل وارتكاز واقعته"^(٢٢). وسيكتب "أرتو"، في نهاية حياته، مقارناً نفسه بفان جوخ الذي يصف هذيانه قائلاً: "أنا أيضاً مثل فان جوخ المسكين، لم أعد أفكر، لكنني أقود كل يوم- عن كثب أكبر- فورانات داخلية رائعة"^(٢٣).

ورغم هذا، وإذا افترضنا أن القصيدة ليست بناءً فنيًا خاضعاً لبعض القواعد، وإنما هي عرض

لعالم داخلي في لغة أصيلة بشكل كامل، وتتمتع بقوة إبحائية مجهولة، فعلينا الاعتراف بأن "أرتو" يخلق شكلاً شعرياً جديداً: ولأنه مجرّ - إذا جاز القول - على أن "يخلق" لنفسه "لغة"، وأن يخضع جملة النثر لضلالاته (لم يستخدم كثيراً النظم، الأقل مرونة)، فهو يخترع شكلاً مدهشاً ليدفع القارئ إلى المشاركة في حالاته الواعية. يكتب "آ. أداموف" "إن الجملة لا تصدر فحسب صريراً بشكل غير إنساني، وتتكسر، وتهدم، لكنها تنتظم على مستوى أعلى، أقل ما يمكن قوله عنه إنه يتيح أصداء لم تشهدها القصيدة أبداً حتى الآن"^(٢٤). وهذا الشعر، الغريب عن كل "مؤثر" فني أو أدبي، يؤثر من خلال قوته الصدمية؛ وهو يؤلف شكلاً خاصاً من الغنائية لن يترك أحداً لامبالياً.

وينبغي أن نضيف أن تمرد "أرتو" على الوضع الإنساني هو تمرد على جميع أشكال التعبير الإنساني في نفس الوقت، ولا سيما على اللغة. ثمّة طلاق، في الحقبة الحالية، بين الحياة التي ينبغي عليها أن تمنح الكلمات نسغها، والكلمات التي نستخدمها، التي لم تعد سوى أشكال مفرغة، متصلة. "وإذا كانت علامة الحقبة هي الاضطراب، فإني أرى في أساس هذا الاضطراب قطعة بين الأشياء والكلمات والأفكار والإشارات التي تمثل تقدماً لها"، مثلما يكتب في "المسرح وقرينه"^(٢٥)، "كل الكلمات مجمدة، غارقة حتى عنقها في دلالتها، في مصطلحاتها التخطيطية والقاصرة"^(٢٦). وهي الفكرة التي سيعبر عنها بقوة متزايدة في أعماله الأخيرة، ولا سيما في "خطاب ضد القبلانية"، حيث يكتب:

لماذا يفعل عالم مثل هذا، سأقول أيضاً بهذه الدرجة من الغبلة،
هذا العالم الأبحدي، الحسائي والألفبائي،

ولم لا يكون عالماً بلا أرقام ولا حروف، مصنوعاً فحسب من
أجل الأبيين الذين لم يعرفوا أبداً الحساب،

يام كامدو yam camdo

يان دابا yayan daba

كامدورا camdoura

آ دابا رودو a daba roudou

من لا يرى الآن بالضبط أن هذا الإطار المتأصل من الأرقام
والحروف الذي انتهى بخلق الإنسانية وضياعها بصورة وراثية.

لصالح ماذا، ومن، ومن أجل من وماذا؟^(٢٧)

ومثلما نرى، يذكرنا تمرد "أرتو" بتمرد الدادائيين والسيراليين على الكلمات التي تخوننا، التي

تسجننا في الأطر الجاهزة للغة. لكن اتهام السرياليين للكلمات كان أقل من اتهامهم لكيفية استخدامها؛ وأرادوا "إعادة الكلمة الإنسانية إلى براءتها وفضيلتها الإبداعية الأصلية"^(٢٨)؛ وتبنوا موقفاً قبلانياً^(٢٩). أما "أرتو"، فهو لا يأمل - بتركة الكلمات تنداعى في حرية، خارج سيطرة الوعي - أن تعثر على قوتها البدائية؛ فهو لا ينتظر شيئاً من الكلمات: "إنني أكتب للأمين"، حسبما يصرح^(٣٠). فهدفه النهائي هو التمكن من الاستغناء عن اللغة، واللاحاق بالفكر فيما قبل الكلمات.

التمرد على اللغة

هكذا نصطدم، مرةً أخرى مع "أرتو"، بمشكلة التعبير^(٣١): مشكلة أليمة للفنان الذي يمكن أن ينقاد نحو انعقاد لسان حقيقي إزاء عجز الكلمات، نحو "لم أعد أستطيع الكلام" لرامبو، ونحو رفض لاستخدام اللغة. وإذا ما تم تعميم موقف متطرف إلى هذا الحد، فستلغى بالتأكيد كل إمكانية للشعر. لكننا نلاحظ، دون التوغل بعيداً، أن التمرد على اللغة هو إحدى السمات المميزة للشعر الفوضوي المعاصر، وأن محاولة "إيجاد لغة" لم تصحبها أبداً من قبل إرادة هدم كهذه لا إزاء قواعد النحو والمنطق فحسب، بل أيضاً إزاء الكلمات نفسها. فالكتاب يخترعون كلمات جديدة، مثل "فارج"^(٣٢)؛ وهم يقترحون استخدام "كلمة محل أخرى"، مثلما تفعل إحدى شخصيات "ج. تاردو" التي تفكر في إصدار مرسوم "ثورة فوضوية للغة"^(٣٣)، و"إعادة توزيع الكلمات" حسب "الإصانة المحاكية" لكل منها^(٣٤)؛ فهم (الكتاب) يفككون الكلمات، ويفتونها، ويعيدون عجنها مثلما في بعض قصائد "ميشو"^(٣٥)؛ لينتهوا إلى تفتيت الكلمات إلى عناصر بسيطة ويصلوا إلى "الحروفية".

ومن قبل، قدمت لنا أكثر قصائد "تزارا" فوضوية حالة من التفكيك السابقة على اللغة^(٣٦). ومع "الحروفية" أو "الحرفية"، تهجر اللغة كل طابع عقلي وكل إرادة دالة لتصبح موسيقى محاكية خالصة: "الحروفية هي الفن الذي يقبل مادة الحروف المختزلة التي أصبحت نفسها ببساطة (لُضاف أو تحل محل العناصر الشعرية أو الموسيقية بكاملها) والذي يتخطاها كي يصب في قالبها أعمالاً متوافقة...". مثلما يصرح "إيزيدور إيزو"^(٣٧). وفي "القصائد" الحروفية لن تتحقق الوحدة في الجملة بالطبع، مادام لم تعد هناك جملة ولا كلمات؛ لكن الحروف تنظم في وحدات إيقاعية يمكن تسميتها "أبيات". ولن أتوقف عند ذلك أكثر مما ينبغي، إلا للإشارة إلى أن محاولة "إيزيدور إيزو" لم يكن لها فائدة سوى الفوضوية العابرة ومعاداة العقلانية. فعلى الصعيد الشعري، من الواضح للغاية أن "الشعر" الحروفي لا يمكنه إلا أن ينتهي إلى الفشل. وإن لم يعد ممكناً للقاصيدة أن تكون سوى انسجام محاكائي، وإذا ما تخلت عن القيمة الإيحائية والإبداعية للكلمات، فالموسيقى

تصبح أفضل عندئذ. فالشعر، مهما فعلنا، مرتبط باللغة بشكل لا فكاك منه.

وبسنداجة ما أيضاً، يتمرد "هنري بيشيت" على الشعر عندما يصرح برغبته في أن يكون لاشاعر: "فمادام الشعر الحالي لا يعدو أن يكون لعبة قروود رسميين أو أشخاص متخلفين عقلياً يلهثون في نهاية المهازل، والسلم القصير إلى السياسة، والسباق في المديح .. سأكون لاشاعر"^(٣٨). والطريقة الحقيقية لأن تكون لاشاعر هي الكتابة في أكثر أشكال النثر الممكنة ركافة وتسطيحاً. والواقع أن "لاقصائد نثر" بيشيت هي أيضاً محاولة لجز وتمزيق وإعادة اختراع اللغة من أجل العثور على مؤثرات شعرية جديدة: ومرة أخرى، "يرغمي" الإرهابي "في قلب اللغة لأنه أراد تجنبها"، حسب تعبير "بولتان"^(٣٩) (الذي يرى أن "بيشيت" - من ناحية أخرى - يبدو سعيداً إلى حد مفرط لأنه يائس، ويصفه بنجث شديد بأنه "شاعر - ملعون - من - ناس - العالم"^(٤٠)). والمؤسف أن حلي "بيشيت" ليست من صنعه حقاً: فقد استفاد، وربما بشكل مفرط، من محاولات "دينو" والسيراليين عندما يكتب: "أنا أجلجل. وأتوفى. أنا كلب بحر فضي. أطلق إعصاراً حلزونياً مثل شتوكا"^(٤١)، أو "أغادر بومبي مثل منغولي فخور. القمر أصلع. إضراب في مكان العمل. أنت تجعلني أحس بالغريرة. مفتاح الأرض. أرجوحة بملوان. خيال المائة المحتشم يخلع ملابسه عندما يجيء الليل، إلخ..^(٤٢)؛ ويستعيد أيضاً "فارج" و"رامبو" بشكل مفرط للغاية في أغلب الأحيان:

بدل الأطفال السيوف الخشبية. صوبت بقوة على قوس قزح،
وأتلقت السحب. شعرت بالخوف من الشفافية، والدم، والكتابة.
وغسلنا القرى التي خدشتها العاصفة بالأحراش السوداء. أرجأنا
الوداعات، إلى المداعبات^(٤٣).

هكذا (ورغم بعض النجاحات اللفظية، ورغم المواهب الغنائية الواضحة)، تفتقر هذه القصائد، التي كادت أن تكون فوضوية من جراء المبالغة في النزعة الفردانية، إلى بعض الفردية. فنحن أمام لقي لا أمام شعر.

ورغم الأهمية التي يمكن أن يبدو عليها التمرد "المتافيزيقي" في ذاته على اللغة، فلا يكفي وحده لخلق شعر: فحرسته مدمرة بشكل مفرط، ولا يتم الحكم على شاعر بما يدمره، بل بما يخلقه.

لكن ثمة أشكالاً من شعر النثر تستخدم، على النقيض، اللغة الدارجة لترجمة رؤيا للعالم فردية بجرأة، وتستمد قوتها الشعرية لا من الكلمات وإنما من العالم نفسه الذي تدخلنا فيه. عندئذ، نتقل من شعر فوضوي بفعل الشكل اذي تم تبنيه، وتشويش الكلمات واللغة، إلى شعر مكتوب في نثر بلا مؤثرات وبلا "نزعة إرهابية"، فيتجلى فوضوياً بفعل جوهره، وبفعل رؤيا "مشوشة" للواقع

* قاذفة قنابل ألمانية.

(ويحدث- فضلاً عن ذلك- أن نرى لدى نفس الشاعر، على سبيل المثال لدى "ميشو"، تتابع أو ترابط الشكلين، تشوش اللغة وتحول الواقع).

ونجد في هذا الشكل الثاني أنواعاً محجوزةً حتى الآن للنثر الحقيقي، مثل السرد أو الوصف التعليمي، وقد تحولت وارتقت إلى المستوى الشعري، وبالتحديد بقدر ما تكون مشحونةً بهذه القوى "المرعجة"- التي أشاعت السيريالية غالبيتها: الفانتازي، والعبثي، والدعابة. لم يعد في الشعر المعاصر الحد الفاصل القاطع بين الفانتازيا الجديدة، على سبيل المثال، وقصيدة النثر: ولا معايير سوى الإيجاز، والتركيز، وتقنية خاصة أيضاً: إنها طريقة معينة في ترك السرد بلا خاتمة، وتقديم شيء ما أو حالة ذهنية منفصلة، بما يجعل النص شعرياً بـ"عزله"، بإحاطته بهامش، وفصله عن الزمان والمكان الذي ينبغي أن يحيط به بشكل طبيعي. لكننا لن نستطيع أن ننكر حالاً لا وجود تأثير متبادل فحسب، وإنما انصهاراً في أغلب الأحيان بين بعض أنواع النثر وقصيدة النثر: وسأعاود الحديث حول هذه الملحوظة الهامة فيما بعد.

وسنكتشف، عند الدراسة المطردة المظاهر الكبرى التي اتخذها هذا الشعر: خلق أسطورة حديثة- الشعر الفانتازي أو الحلمي- الدعابة، التي ينبغي البحث هنا عن جذورها ومقدماتها في الحكاية، والسرد، والأقصوصة، والرواية نفسها.

٢) خلق أسطورة حديثة

والواضح، على سبيل المثال، أن الكتاب لم ينتظروا عام ١٩٣٠ كي ييثوا قوةً شعريةً في النثر بإدخال الغرائبي في السرد. ومنذ عهد بعيد، ينعون فقر الشعر الكلاسيكي، الخاوي مسن الروح الأسطورية التي كانت تنعشه في الأزمنة البدائية. فلم تعد الأساطير القديمة تحدث أرواحنا، على الأقل في شكلها الكلاسيكي؛ ونحن نحتاج، كي نعيد إلى الشعر وظيفته الكبرى كـ"خالق للأساطير"^(٤٤)، إلى أسطورة حديثة. ومنذ القرن التاسع عشر، ثمة شعور بوجود تعارض بين هذه الأساطير الجديدة لعهدنا الحديث والأشكال الصارمة التي استخدمت قوالب لأساطير الماضي: وحده النثر، كشكل أكثر حرية، أكثر "انفتاحاً"، وأقل ارتباطاً بالاعتبارات الشكلية الخالصة، من (ارتباطه) بإبداع مناخ أو "نغمة" خاصة، هو الذي يمكنه تلقي هذه الأساطير. فمن خلال نثر الرواية (من "البؤساء" إلى "خفايا باريس")، ومن خلال نثر الأقصوصة (من "إدجار آلان بو" إلى "بودلير" فالمعاصرين)، تتطور الأساطير الجديدة عن الحياة المدنية^(٤٥). هذه الأشكال، وقد تم تصنيفها من عناصرها النثرية، ستصبح قصائد نثر بطبيعة الحال.

وقد بذلت السيريالية الكثير، برغبتها في إيجاد معنى "الرائع" الذي جففته العقلانية، من أجل إرهاب حس أرواحنا إزاء هذه الأسطورة الحديثة. ويكتب "أراجون" عام ١٩٢٦، كمدخل

لـ"فلاح من باريس"، "مقدمة إلى أسطورة حديثة"، ويصرح أن "أساطير جديدة تولد تحت كل خطوة من خطواتنا"^(٤٦). وهو يكتشف، في بعض أحياء باريس، وبشكل خاص في ممر الأوبرا، "الضوء الحديث للغرب"^(٤٧): دكان بائع القصب، يستحم في "ضوء مُخضر، تحت مائي بطريقة ما"^(٤٨)، ومجلات مصففي شعر السيدات، وبيوت الدعارة، والمقاهي حيث الصور "تتبدل مثل قصاصات الورق الملون"^(٤٩)؛ إنه عالم الخوارق، بلا قرار، مليء بالرقى الغامضة، يفتح أمام الشاعر ويعيده إلى العجائب البدائية: "أستحق الشنق حقاً إن كان هذا المر شيئاً آخر سوى منهج لتحرير نفسي من بعض العراقل، ووسيلة للوصول إلى ما هو أعلى من قواي في مجال لايزال محظوراً"، حسبما يكتب^(٥٠).

ومع أن "م. شابلان" قد أدرج بعضاً من أكثر تطورات "أراجون" إثارةً للدهشة في مؤلفه "نثرات من قصيدة النثر"^(٥١)، فلن نستطيع الحديث عن قصيدة نثر في "فلاح من باريس": فهو نثر شعري بالأحرى، لكن العجائب نفخت فيه إلى حد أن يقترح هو علينا أيضاً "منهجاً" من أجل تحريرنا من العراقل العقلانية، كي نصل "إلى مجال لايزال محظوراً". ولنُشر إلى أن مبدأ هذه الأسطورة المدنية نفسه قد أُلهم كتاباً من قبل مثل "لافيسير"^(٥٢)، ومن قبله "بودلير". فلدينا هنا أحد الموضوعات الأساسية للشعر المعاصر: فالأمر يتعلق بالانطلاق من الواقع الحديث المألوف، وبشكل خاص ذلك الذي نلتقي به كل يوم في المدن الكبرى ("المدن الهائلة" لبودلير)، بما يجعلنا نشعر تحت المظاهر اليومية بشيء ما خفي، غامض هو "الوجه الآخر للواقع" الذي تحدث عنه "بريتون"^(٥٣). فملاك "العجيب" يحوم حول هذه المشاهد المدنية

حيث كل شيء، حتى الهول، ينقلب إلى رُقى^(٥٤).

محطات القطار هذه، وهذه الممرات، وهذه الزوايا المظلمة، التي يشبه المارة فيها الأشباح، حيث أكثر اللقاءات غرابةً تشبه إرادات القدر، وحيث يلتقي "فيسير" مع "أنا ستيل"، و"بريتون" مع "ناديا". ولهذا الأسطورة الحديثة أبطالها، المنبثقون من الظل والظلمة في أغلب الأحيان (عاهرات امتدحهن "بودلير" و"شوب" و"لافيسير" و"كاركو"، وقطاع طرق ومحتالون، وإشراقيون مثل "ناديا")، هذه الأماكن العالية (نعلم الدور الذي لعبه "برج سان-جاك" في أسطورة "بريتون" و"مقهى سيرتا" في أسطورة "أراجون")، وهذه العمليات السحرية (وعناصرها الأفق والحشيش، والتنويم المغناطيسي، وكشف الطالع بالكويتشينة ..). وقد استطعنا من قبل اكتشاف هذا الوريد الإلهامي في روايات كهذه مثلما في "خفايا باريس"؛ لكنها ستزود شعر النثر بحصر المعنى بوسيلة بنجاح ثرية للغاية: وينبغي أن نضيف بجانب اسمي "لافيسير" و"كاركو" أسماء "فارج" و"ج. دي بوسشير" و"ماك أورلان"، وأسماء أخرى أيضاً.

بعد تَواطؤٍ قَصرٍ مع المجموعة السَيرِاليَّة، انفصل "فارِج" عن الحَركة، وأخذ - علم ١٩٢٤ - اتِّجاهَ مجلَّة "كُوميرِس" مع "بول فاليري" و"فاليري لابرُو". وفي قِصائد النثر الَّتِي قدَّمها إلى "كُوميرِس" وجمَّعها فيما بعد في كتاب، سَرنى مَظْهَرًا جَديدًا للشعر الفارِجي^(٥٥)، مَظْهَرًا مَزْدوجًا بالأُخرى؛ إذ أحيانًا ما يَتسع (الشعر) حَتَّى مَظْهورات كُونية ("انفِاخ"، "كُثافات")، وأحيانًا ما يَعودنا - عبر أساطير باريِس - من عام ١٩٠٠ حَتَّى عام ١٩٥٠. في البَداء ساد المَظْهر الأوَّل (يَعود تاريخ "انفِاخ" إلى عام ١٩٢٨، و"كُثافات" إلى عام ١٩٢٩)، في الوَقت الَّذِي أخذت فيه لُغة "فارِج" قُوةً وروعةً لُفْظِيَّتَيْنِ غير متوقَّعتَيْن. وفيما بعد، سيَصيح "فارِج"، أَكْثَرُ فاكْثَر، "جَوَّال باريِس" ("حسب باريِس"، ١٩٣١؛ "جَوَّال باريِس"، ١٩٣٩؛ "نُمرجات نُمر"، ١٩٤٦). لَكن من الصَّعب - في أَغلب الأحيان - فَصل هَذين العنصرين عن الأسطورة الفارِجية: فالرُويَا المَحوِّلة الَّتِي تولد بِمناسبة حلم يَقطَّع عن الأتوبيس، أو من نَزهة في الشارِع الكَبير، توسع من الوَاقِع في المَكان والزمان: فالأتوبيس يَصيح حيوانًا غَريبًا من عَصَر ما قَبل الطوفان، "ماموث غَريب"، مُستمد من أرض جيولوجية، مَغطاة بِصَفائِح من الميكا المُنضَّدة، بِفعل "بيجَماليون عَالَم الحَفريات"^(٥٦)؛ وعَربة جَياد "فياكر" الَّتِي "لا بد أَنها كانت في البَداء مَخلُوقًا مَتحولًا"، يرسم لنا "فارِج" مَبحث نسلها المَدهش^(٥٧) ("كان" "فارِج" في شَبابه يَرتاد بِاستمرار "المتحف" ويَعكف على عِلْم زَعرمان في الحَفريات^(٥٨))؛ ويؤدِّي بلاط العاصِمة إلى خَيالات هاذية، ومُشاهد كابوسية: "تَصعد امرأة، الشعر مُستقيم، والتَنورة مُلتفة مِثل رأس شَمدان .. وآخرون مُنغرسون في حَاجِز مَسامي، ومُمتصون مِثلما من نِشاف"^(٥٩). وَها هي كَيفِيَّة وصف "فارِج" هَذه "الجَغرافيا الغامضة" لباريِس:

بالنسبة لِلإنسان الَّذِي يَريد أَن يَتعب نَفسه، مِثلما بِالنسبة لِلشاعر الجَيد ذِي النعل الحَديدي، باريِس مَدينة مَثيرَة لِلفضول، لها تَعرِجاتها، وانقِطاعاتها، ومناطقها الواطئة، وأجزاءها المَغلقة أَمام عَربات الكارو ونَزعتها النارية (...). هَناك أَحياء في مُفترق طَرق وأَحياء مُسكونة بالأشباح، بِحيوانات النَمس المَجنحة الكَبيِرة مِثل زَرافات، وشِوارِع تَنفجر مِثل يَرقَة بِعَوض الحُمى الصَفراء، وتَقاطعات طَرق تَمتلئ بِالمارة الَّذين يَتعلقون بِالبيوت مِثل أَشباح، وطَرق مُسدودة مَكتظة بِالْحَشَرَات المَجنحة (...)؛ أَحياء تَفوح بِرائحة اللحم، والتَجَلِيد، ودَبع الجلود، والزَبادي، والحَرث، أو القَراض. وأَحياء أُخرى في النَهاية حَيت الأرواح تَجرِي مَهرولة الواحدة وَراء الأُخرى حَتَّى نَعال البوليس، حَيت نَلحَظ خَرافًا وملائكةً، وهياكل عَظمية قَديمة لِشَحاذِين سيقانهم مَرفوعة، وسِلال

أحاسيس، وأعضاء صبية وثقوباً جهنمية^(٦٠).

ودون أن يغادر العاصمة، نشعر بأنفسنا وقد انتقلنا إلى عالم مجهول؛ ويتضاعف اغترابنا من واقع أن اللغة، هي أيضاً، تحرب من المعلوم من أجل القيام بمجمعات غريبة بمفردات شاذة: وكأن الدور أصابها، تأخذ أكثر الكلمات إدهاشاً وندرة (المستعارة من الجيولوجيا وعلوم الحفريات والطب) في الدمدمة وتسقط في جملتها؛ ليس هذا كافياً، فالشاعر يضيف ألف تورية، وتشكلات مضحكة واختراعات لفظية جديدة برأيه (ليس من قبيل الصدفة استخدام اقتباس منه كعبارة توجيهية في "عزلة سامية"). فهو ينتشي بالكلمات التي يشوهها، ويحولها أو يغير معناها واستخدامها؛ وكل هذه الكلمات الجديدة تصبح كائنات، وتفرق على البلاط الباريسي مخلوقات مجهولة: "يا إلهي! محصولو الأتوبيسات تحولوا، هذه الليلة، إلى بيض عيد الفصح! غداً، سيكون دور مطبّي الأرجل، ثم يأتي دور سعاة البريد، وصانعي النظارات، ودابغي الجلود، والعلماء والنبلاء، وأشباه حيوان الزيلين، ومرضى العُينات، وجامعي الضرائب ضخام الأقدام، وحلاقي شعر البهائم"^(٦١) - بينما في "عرجات النهر" تنتشر حيوانات كابوسية:

إنما بهائم تمر، الجيوفوث، في لون الميموزا مُحِب الرُكَب
والأركان، الخنزير البري - المخرات الذي ينقض على تراجعني في
أضحية من قلنسوات، ومصافي الصودا الكثيفة، الذين يُدعون أيضاً
غربان الأمراض، الدبلوم المعقّق، وأم قرفة، التي تسحب فجأةً من
جسدها وهقاً للنمل في شكل أناناس أسود^(٦٢).

هكذا يكثف نثر "فارج" - بطريقته هذه - الرغبة في "إعادة اختراع" اللغة التي سبق أن تحدثت عنها؛ لكن المقصود بالنسبة له لا هدم اللغة، وإنما إثرائها بإبداعات جديدة. وينبغي القول إن هذا التدفق بالكلمات المضحكة والاختراعات الباروكية يهدف - في أغلب الأحيان - إلى تسليّة القارئ، مثلما يتسلّى "فارج" نفسه. ويشير "س. شوميه" عن حق إلى أي مدى "يظل التلاعب بالألفاظ، والتناغم، وأصول الكلمات، لعبة، في حين أنها ترتقي مباشرةً لدى "أندريه بريتون" الخطير للغاية، إلى مستوى المفاتيح السرية للعالم"^(٦٣).

لكن هذه الغزارة الرأبيلية (نسبةً إلى "رأبليه")، تمنع القصيدة - من ناحية أخرى، في أغلب الأحيان - من التبلور: فلم تعد المسألة غير نثر كثيف بشكل غير مألوف، عذب وشعري بلاشك، لكنه لم يعد يستجيب للضرورات الداخلية للقصيدة. وأعمال "فارج" الأخيرة، "عرجات النهر" و"عزلة سامية"، هي - على الأغلب - مجموعة ذكريات أو أحلام يقظة شعرية أكثر مما هي قصائد؛ ولكن حتى في الدواوين السابقة، فإن البلاغة والإحصاء والزعة اللفظية تتخطى بنا الأطر الصارمة للقصيدة الموجزة، وتقودنا إلى صيغة ركيكة بشكل فريد لقصيدة النثر، تختلف تماماً عن الصيغة

المتبناة في "قصائد" عام ١٩١٢. ويبدو تماماً أن هذه المتعة اللفظية التي تمنع "فارج" من مقاومة سيل الكلمات، وتجعله يبحث بشراهة الفنان عن إصابات مفاجئة وكلمات شبيهة، توقفه وتحتجزه على حافة المنحدرات الميتافيزيقية الكبرى. "لا يذهب فارج إلى تجارب الشعر القصوى والخطرة"، مثلما يكتب "س. شوميه"^(٦٤)؛ فمجاله هو التخيل لا التمرد. وعلى أية حال، فهذا الشاعر المنشد المدهش يثبت لنا أن جملة النثر اللفظة والممتلئة بالحلي اللغوية، التي كان "رابليه" يستخدمها، تحافظ على قوتها الإبداعية، ويمكنها أن تبرز - في قلب القرن العشرين الباريسي - عالماً بنفس فانتازيا كائنات ما قبل التاريخ.

أسطورة باريس وقصيدة النثر

هذه "الجغرافيا الخفية" لباريس، التي يقترحها علينا نثر "فارج"، ليست ازدهاراً لـ "أسطورة باريس" التي شهدنا ولادتها، كما قلت، لدى "بودلير" وروائيي القرن التاسع عشر، والتي تتطور خلال بداية القرن العشرين في نفس وقت تطور الحياة الحديثة والمدنية نفسها. ويمكننا أن نوضح أن منحني هذه الأسطورة الجديدة، في قصيدة النثر، يمر من خلال العجائبي الحدائي، في الحقبة التي افتتحت خلالها الشعراء بالرؤى الخارقة الجديدة، التي ولدت من السرعة وتسارع الحركات، ثم بعجائب الغريب والمظاهر الغريبة لباريس، وهو اتجاه يتأكد مع السيريالية، للوصول في النهاية إلى الفانتازيا الخالصة التي تحطم أكثر فأكثر الروابط مع الواقع.

وقصائد "ب. جاماتي" - المنشورة عام ١٩٣٨ مصحوبة بمقدمة "ل. ب. فارج"، لكن المكتوبة في غالبيتها عام ١٩٢٤^(٦٥) - تكشف بما يكفي أول هذه الاتجاهات، وتذكرنا بحماس الشعراء "الحدائيين" أمام روائع "اليوم العميق"^(٦٦). فتمة فانتازيا جديدة تولد من أشكال الحياة الفعلية، من المترو على سبيل المثال: "روح العواصف تحكم هذه المملكة التي تخفف عني رائحتها تحت الأرضية وأصبح ظلاً بين الظلال". وتستثير السرعة أوهاما مفاجئة: "أثنان يتعانقان في كل محطة: هما نفسيهما بلا شك، يتمتعان بموهبة شاملة. ثلاثة آلاف نظرة من دقيقتين لدقيقتين تستوليان على القبة: وتبعثر السرعة الشظايا على كل الأفواه"^(٦٧). لقد تحول المنظر، وألغى مفهوم المكان، والكائنات المتباعدة في الواقع تجد نفسها داخلة في تماسات بشكل وحشي:

صاحب البار، خلف مشربه، يطيح بزجاجة "بيكولو" ويلتقطها في طيراتها ويسكب محتواها في قوارير الصيدلي. تاجرة الخردوات، وهي تفتح بابها، تنفخ في غاز مصفف الشعر، بينما سكين الفاكهاني المرفوعة تقطع فطيرة منزلية مثل جين هولندي..^(٦٨)

ويغذي اتجاه شعري حدائي أيضاً قصائد نثر "ماك أورلان"، المكتوبة أيضاً في الفترة بين

عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٦^(٦٦): هو أيضاً رفيق "أبولينيير" و "سالمون" القديم، يبحث في الحياة المدنية الأكثر يومية عن شعر جديد، مليء بالتصويرية، والمغامرة، والكوزموبوليتانية: "تكمُن المغامرة في عربة أطفال ذات ثلاث عجلات"، حسبما يقول في "منتجات استعمارية"^(٧٠)، وتصبح "الصيدلية" سفينة مضاءً على استعداد لرحلات خيالية: "ضوء أحمر على يسار السفينة، ضوء أخضر على اليسار، الصيدلية في المرساة، على حافة الرصيف، أمام موج نهاية اليوم"^(٧١). وينبغي الإشارة إلى أن فانتازيا "ماك أورلان" تتوجه- في أغلب الأحيان- صوب الفانتازيا العلمية، كرؤيا لعالم تحوله قوى التزعة الآلية المتعددة: هكذا عندما يصف "المرأة المراكمة" أو "الحلوى الآلية":

لهذه الحلوى الآلية، ينبغي أن تكون هناك أفواه زبائن آلية،
وبطون آلية، وعيون آلية كي ندرجها بارتياح في الاتجاهات
الأربعة للصليب اللاتيني.

عندما نمكث فترةً طويلةً للغاية في هذا المكان حيث تدحرج
التوربينات وتدير سيوراً تصل إلى أسناننا، نشعر أننا مأخوذون
بحاجة قهرية إلى التهام كل ما يحيط بالمرء.

وبعد فطائر الحلوى وكعكة الفاكهة، والبسكويت وأقراص
العسل، سنلتهم مع الموسيقى الراقصة البائعات البدنيات؛ وستبتلع
صرخة أخرى الطباخين الذين لا يراعون قواعد الصحة ونظامهم
الشّعري ..^(٧٢)

وقد يمكن لصيغة شعرية جديدة أن تولد من هذه التوقعات، على غرار "ويلز"، الأكثر تأثيراً
لأنها أكثر إنجازاً، ودعابتها (التي تجعلنا نتذكر أحياناً "جاري") تزيد من قوتها الصادمة. ألم يحك
"ماك أورلان" لـ "ب. بيرجيه" أن "الإنسان من كثرة إمساكه بالمقود سيفقد ساقيه. رويداً رويداً،
سينتحوّل إلى وحش شبه مخروطي ومعدي تماماً"^(٧٣)؟

لكن هناك في قصائد "ماك أورلان"، وبشكل خاص في "دكاكين"، جانباً من الخارق
الغريب، والعجائبية التي تتمزج هي أيضاً بالدعابة: فهو مأخوذ بغرابة الكائنات التي شاهدها، أو
تخيلها، في قلب دكاكينهم، والتي يقدم لنا حرفاتهم المنظور إليها من زاوية فانتازية: الخباز الغارق في
عجين فطيرته، "مرتدباً دمية عارية من خنزف"^(٧٤)، ومصفف الشعر، الذي يعرض في واجهته
الزجاجية رأساً من الشمع للسيدة "دي لامبال"، و"شعرها أفضل تصفيفاً من الجمهورية"^(٧٥)،
وصانع الرخام في علاقاته بهاملت^(٧٦)، أو بائع التيجان:

عندما يموت بائع التيجان، سيحدث جيشاً فوق الطبيعي.

ستقع مؤامرة للأشياء والزهور الصناعية مثلما في ليلة
والبورجي.

كل التيجان المصنوعة من اللؤلؤ وباقات الخزف الصيني ستغطي
بوثة إجماعية عربية موتى المرحوم.

والناس الذين يسيرون وراء الجثمان سيقولون:

-أي شخص رائع هذا الذي نشرفه؟ ها هي إهداءات رفيعة:
"إلى زوجي"، "إلى أخوتي"، "إلى عمتي"، "إلى زوجتي"، "إلى
حبيبي"، "أصدقائه، تلاميذه"، إلخ ..

هذه الـ "إلخ" تزجج منظّم الموكب^(٧٧).

هكذا تتوفر لنا أكثر من صدفة، في الدكاكين، وفي الأحياء القديمة، لملاقاة الأشياء الغريبة في
منعطف إحدى الحارات، أو تخيلها خلف واجهة مرصوفة. و "الغامض"^(٧٨) "ج. دي بوسشير"،
هو أيضاً، يهتم بتخيل هذه الموجودات على هامش الحياة الطبيعية، وما نلاحظه في الممرات المظلمة
"على ضوء عود ثقاب":

(بالأمس) .. رأيت فتاة تحلم بالقرب من مربع زجاجي هو
نافذتها. لا يلمس النهار أبداً هذا الزجاج. إذا امتلكت الفتاة سلعة
حائط، لكان لها أن تعرف رغم هذا متى تقترب الظهيرة.

كل يوم، قبل أن تقترب المدينة، في ظلمة حجرها يعلن لها
"أنجيلوس" في أجراس "نوتردام" أن الشمس أشرقت في البلاد التي
يسير فيها حلمها في خوف^(٧٩).

تمتلئ "الأشياء المرئية" التي يخفل بها دفتر ملاحظات "الغامض في باريس". بمشاهد أو
شخصيات وحشية أو خيالية، "وحوش الباستيل"^(٨٠)، و "أم العجل ذي الرأسين"، و "الإنسان الآلي"
الحي .. كل هذه "الوحوش المزعجة"^(٨١) التي تلتقي بالكاتب، وتذكرنا بملحوظة "بودلير": "أية
غرائب لا نجدها في مدينة كبيرة، عندما نعرف كيف نتحول وننظر؟ الحياة تشغي بوحوش
ساذجة"^(٨٢)، تستمد من غرابتها نفسها طابعاً شعرياً: فكثير من فقرات من هذا القبيل من
مذكرات "الغامض في باريس" هي فقرات وسيطة بين "الشيء المرئي" وقصيدة النثر.

خطوة إضافية واحدة وسيغزو الخارق - تماماً وعمداً - شرايين العاصمة. فتحت تأثير
السيرالية، تستفيد قصائد ما بعد عام ١٩٣٠ من القوة التغريبية ومن المؤثرات الشعرية الجديدة التي
يقدمها ما يسميه تزارا "الواقع المشوش"^(٨٣). وقد سبق أن تحدثت عن "ل. ب. فارج" والسرؤى

القيامية الغريبة التي يدفعها إلى الظهور من أركان الشوارع الباريسية. و"جان كوكتو"، في الفصل الأخير من "لهاية بوتوماك"، "أنتفاض باريس"^(٨٤)، يصنع لنا لوحة فانتازية عن فناء بلويس؛ و"ج. جراك"، في إحدى قصائده النثرية من "حرية عظيمة"، يؤسس للشطط في قلب العاصمة: "تفجّر بعض مجلدات الكتب ذات شعارات النبالة على أرفف أرصفة السين (..) على جبل سانت جنيفيف، يعلنون من وقت لآخر، عن وابل متراس من كرات من أزرق الغسيل .."^(٨٥). إنه الواقع الأكثر صلابة، هذه المرة، الذي يستولي عليه الدوار، والذي يتصدع تحت هجمة الفانتازي التي لا تقاوم، فنشعر باهتزاز الإطار الهادئ لحياتنا اليومية، ونفقد توازننا.

ورغم هذا، أيسبب هذا الطابع المجهن لا تتمكن قصائد الفانتازيا المدنية هذه، التي تمنح نفسها عن عمد إطاراً جغرافياً محدداً، إذا ما زعزعت أسس عالمنا اليومي، من نقلنا تماماً إلى عالم آخر؟ فالإحالات إلى الواقع المألوف للأحياء الباريسية تمنحها طابعاً تصويرياً، واقعياً، ساخراً أحياناً، يمنعها من الوصول إلى مستوى النثرات الكبرى لواحد من قبيل "رامبو" على سبيل المثال، أو من قبيل "إيلوار"، أو من قبيل "ميشو" المعاصر لنا، مبدعي العوالم الشعرية المستقلة. وستجد قصيدة النثر، في شعر أكثر حرية وبجانية، فانتازي أو حلمي، أفضل إنجازاً، لأنها ستقطع حقاً علاقاتها مع "الشيء المرئي"، وستهرب من إغراء هذه الواقعية، التي ترصدت لها دائماً منذ "بودلير".

٣) الشعر الفانتازي والحلمي

عالم ميشو

إذا كان الشعراء السابق ذكرهم قد خلقوا شعراً من فانتازيا اليومي، فيمكننا القول، على النقيض، إن شعر "ميشو" هو يومي الفانتازي. فبدلاً من الانطلاق من العالم اليومي، فهو يلقي بنقل دفعة واحدة في عالم مختلف مجهول، حيث يعيش الناس حياة كل يوم، رغم أن عاداتهم وأعرافهم لا يمكن التعرف عليها بسهولة أبداً؛ وحيث تتخذ الأفعال التي نتعرف عليها (لأننا نقوم بها كل يوم في عالمنا نحن) مغزى، وتؤدي إلى نتائج مذهلة. فنحن نرى فيها، على سبيل المثال، "شخصاً اسمه بلوم" (الذي منح اسمه إلى أحد دواوين "ميشو" الأولى)^(٨٦)، وهو "رجل مسالم" لا يفكر إلا في النوم في قلب الكوارث الجنونية:

ماداً يديه خلف السرير، اندهش "بلوم" لأنه لم يلتق بالحائط.
"عجباً، فكّر، لا بد أن النمل قد أكله .." وعاود النوم^(٨٧)

ويسافر "بتواضع" دون أن يتمرد على ما يكونه له من عدم الاعتبار المدهش:

لا يستطيع "بلوم" القول إن هناك اعتباراً زائداً له خلال السفر.

فالبعض يمرون فوقه بلا تنبيه، والآخرون يجففون أيديهم بهدوء في
بذلته. وانتهى به الحال إلى اعتياد الأمر. فهو يفضل السفر بتواضع.
وكلما سيكون هذا ممكناً، فسيقوم به^(٨٨).

وعندما سافر إلى مناطق الاكوادور وبيرو والبرازيل، تحقق "ميشو" من وجود حياة يومية قادرة على
أن "تضلل حتى الموت" من يأتي من بلد آخر:

اليومي يتظاهر بأنه البرجوازي. إنه يتحدث في كل مكان؛ ورغم
هذا يمكن ليومي أحد الأشخاص أن يضل حتى الموت إنسان
اليومي الآخر، أي الغريب، سواء كان هذا اليومي الأكثر تفاهة، أو
الأكثر اكفهراراً، أو الأكثر مللاً لأهل البلد^(٨٩).

ألا يمكننا، من ثم، تخيل "عالم إضافي" (حسب تعبير "جاري") يكون فيه اليومي مُضللًا إلى
حد أن يقلب تمامًا رؤيتنا للأشياء؟ وكلما تم تقديم هذا العالم بموضوعية، وطبيعية (وهنا تتدخل
ضرورة النشر) ترايدت قوته المزعجة. كانت "اكوادور" دفتر ملاحظات مسافر (وبالمثل، فيما بعد،
لـ"بربري في آسيا"). وفيما بعد، لن يكف "ميشو" عن أن يكتب لنا "من بلد بعيد"^(٩٠): وسواء
كان اسم البلد "جاراباني الكبرى"، أو "بوويما" أو "بلد السحر"، فهو يقع دائماً في هذا "البعيد
الداخلي"^(٩١) حيث يصبح الغريب هو القاعدة. دولة "الهاكيين" النهمين للمعارك و"المشاهد"
الوحشية، الذين يستمتعون بأن يلقوا في المدينة بـ"ثلاثة أو أربعة غور رقطاء تعرف، رغم رعبها،
كيف تسبب جروحاً فظيعة. إنه المشهد رقم ٧٢"^(٩٢) وبلاد أهل "الكور" العطشى للدين؛ وبلاد
أهل "هيفينيزيكيس"، المتعجلين دائماً والراكضين من شيء إلى آخر، إلى حد أنه "في المسرح، يبدأ
الممثلون بمسرحية كوميدية، ويتلقون إلى الفصل الثاني من دراما، ويشتبكون في مقطوعة أخرى
من أعمال سابقة، لينتهوا بارتجال ماهر"^(٩٣): يصف لنا "ميشو" عادات هذه البلاد بموضوعية،
وجفاف، بلا مؤثرات أسلوبية. ولن نصدق كثيراً أننا نقرأ تحقيقاً صحفياً قدر تصديقنا أننا نقرأ
مراسلات أحد الجغرافيين. ومن الوصف الدقيق للغاية للأقطار التي لا وجود لها، ينفلت، مثلما
لاحظ "جيد"، "نوع من الشعر الغامض، ولكن أيضاً قلق مبهم"^(٩٤). والواقع أن هذه العادات،
وهذه الأديان، وهذه الملذات التي تبدو لنا عبثية للغاية، ربما لا تحتاج إلى تغيير كبير في زاوية الرؤية
التي تذكرنا بشكل فريد بالعبثية الخاصة بعالمنا "المتحضر". "وبعد كل شيء، سيقول المرء لنفسه،
فكل هذا الذي بلا وجود، يمكن أن يكون له وجود؛ وكل ما نعرف أنه موجود يمكن تماماً ألا
يتوفر على حقيقة. فما يحدث على هذه الأرض ليس - على وجه الإجمال - أكثر معقولة مما يرسمه
لنا ميشو"^(٩٥). ولتدعيم تأملات "جيد" هذه، أترك هذه المقطوعة عن أهل "هاك" لتأمل القارئ:

يدبر أهل "هاك" أمورهم ليصوغوا كل عام بعض الأطفال

الشهداء الذين يخضعونهم لمعاملات سيئة ومظالم واضحة، مخترعين
للכל أسباباً مبطنة، مجبولة من أكاذيب، في مناخ من الرعب
والغموض.

ولهذه الوظائف، يتم اقتراح رجال قساة القلب وحوش،
يقودهم زعماء طغاة أكفاء.

وهذا الشكل، صاغوا فنانون كباراً، وشعراء، وأيضاً قتلةً
للأسف، ولا سيما مصلحين، ورجالاً جرافات لم يُسمع بهم^(٩٦).

ولارتباطه بهذا الطريق، أصبح "ميشو" مستعداً للعثور على آثار "فولتير" في "ميجاس
الصغير"، و"مونتسكيو" في "رسائل فارسية" - بل حتى "جاري" في "فاوسترول" أو "تأملات"^(٩٧).
ويتمثل الأسلوب في جعلنا نشعر بالغرائبية الظاهرة، وغرابة بعض الإيماءات أو بعض المظاهر المألوفة
لفارتنا، أو لكوكبنا، بافتراض أن من يراهم شخص أجنبي يقومون بتضليله. هكذا نصل إلى زعزعة
أكثر مبادئ عالمنا رسوخاً، وإلى أن نشك، للحظة خاطفة، في مجانيتها وربما عبثيتها. واستخدم
"كينو" هذا الأسلوب عندما حكى لنا أنهم في بلاد أهل "مديان" "يدهنونك بالهوية"، وهي مادة
لزجة لا تُمحي. وهم "يثبتون فاعلية هذا الدهان بفعل أوراق خاصة تُسمى أوراق الهوية، التي
تتفاعل بنفس طريقة أوراق عباد الشمس في وجود مادة ما قاعدية أو حمض"^(٩٨). ويجعلنا "ميشو"
نرى، في مظهر غريب، لا عادات حياتنا اليومية فحسب، بل أيضاً الطبيعة، والسماء والسحب:

أنتم لا تتخيلون كل ما هو موجود في السماء، ينبغي أن
تكونوا قد رأيتموها كي تصدقوها. هكذا، خذوا... لكنني لن أقول
لكم اسمها على الفور.

ورغم مظاهر الوزن الثقيل للغاية واحتلال أغلب السماء تقريباً،
فهي لا تصل رغم ضخامتها إلى وزن مولود جديد.

نحن نسميها الغيوم.

وصحيح أنها تخرج من الماء، لكن ليس بكبسها ولا بسحقها.
فذلك ما سيكون عبثياً، طالما أنها لا تمتلك سوى القليل.

ولكن من كثرة ما احتلت أطوالاً وأطوالاً، وعروضاً وعروضاً،
وأعماقاً أيضاً دفعتها إلى الانتفاخ، فقد نجحت على المدى البعيد في
أن تُسقط بضع قطرات ماء، نعم، ماء. ونحن مبلولون تماماً^(٩٩).

بذلك، تتوجه قصيدة النثر نحو بعض أنواع النثر المتأخمة لها، الحكاية (الطويلة إلى هذا الحد أو

ذاك، والساحرة إلى هذا الحد أو ذاك)، والخطاب المستعار (مثلما في "كتب لكم من بلاد بعيد"، ودفتر الرحلات: ففي "ميشو" - مثلما يشير "ج. بيكون" - يكمن "ناثر جاف وخفيف، حاد وسريع" يُذكرنا بكتاب القرن الثامن عشر^(١٠٠)).

ورغم هذا، فميشو شاعر حقاً، وليس ناثراً على طريقة "فولتير" أو "مونتيسكيو"؛ وأفضل النصوص التي تستحق في أعماله اسم قصائد هي التي تكشف لنا لا الأعيب ذهن مبتكر ولا ذع فحسب، وإنما أيضاً التجربة العميقة، والدراما الداخلية لإنسان يسعى، في رفضه لقبول العالم كما هو، إلى خلق عالم له، حيث يستطيع التدخل حسب رغبته، وحيث يمكنه أن يصنع التحولات في كل لحظة، وأن يتصرف حقاً كمبدع. وتبدو هذه التجربة، مثلما يصفها لنا في "إكسودور"^(١٠١)، كأنها قاعدة صحية ذهنية وتعويض داخلي، في آن، عن عدم الرضى عن حياة محبطة، فيها الطفولة "لم تنل حقها" من السعادة^(١٠٢). لكن ميشو - إذ يتخطى هذا المستوى الأناني - يرى في هذه المحاولة للإبداع الذهني "عملية في متناول الجميع"، مفيدة "للمضطهدين وغير المتوائمين من كل نوع"^(١٠٣)، ولكل من يجرّحهم شر الوجود. والواقع أن "ميشو" يقدم - إلى كل من يتمرّد على الوضع الإنساني - ثأراً وتحرراً: والقيمة الحقيقية لعمله، مثلما أوضح "ر. برتيليه" جيداً، قيمة أخلاقية^(١٠٤).

من هنا، تكمن أهمية كتاب مثل "مدراتي" المنشور عام ١٩٢٩. ففي هذا "المكان الخاص بالدواخل"، يخلق "ميشو" لحسابه، ويحول وفقاً لرغبته، الكائنات والأمكنة: فهو يُخرج من أستاذه - حسب هواه - زهور ربيع أو أفيالاً^(١٠٥)؛ ويستخرج من جمجمته "خزانات ضخمة، وآلات نفخ نحاسية"، وأوركسترا كاملاً^(١٠٦)، ويضع رافعة سفن في سوق هونفلور^(١٠٧)، ويبيّن لنفسه - في عزلة غرفته - "رصيف ميناء حتى البحر"^(١٠٨). ما من شيء يقاوم سلطته الساحرة، لا الكائنات، ولا المشهد الطبيعي:

قديماً، كنتُ أكن كثيراً من الاحترام للطبيعة. كنتُ أجلس أمام الأشياء والمشاهد وأتركها تتصرف.

ذلك انتهى، الآن سأدخل^(١٠٩).

والواقع أن فكرة التدخل أساسية: ومثلما أوضح "ر. برتيليه" بشكل جيد للغاية في دراسته، فنحن دائماً بصدد "اختبار سلطات الروح وقيادتها بشكل رياضي نحو حرية فعل مطلقة"^(١١٠). نجد أنفسنا إذن - مرةً أخرى - إزاء شعر فوضوي مدرك كتمرد للفرد، كרغبة في انتزاع الإنسان من عبوديات عالمنا، ومنحه قوى جديدة تحرره، في النهاية، من الواقع اليومي وقوانين المادة^(١١١). ومن هنا، تكمن عناوين من قبيل "مدراتي"، و"افتتان" و"عرض" و"تدخل"؛ وتكمن هذه السهولة (وهي ثمرة تدريب طويل) في "عرض" مشهد ذهني في الواقع، أفرزه بكامله خيال الراوي، الذي نتقل

وفجأةً حوالي الساعة الثامنة، لاحظت أن كل هذا المشهد الذي تأملته طوال النهار، كان انبعاثاً من ذهني فحسب. وكنتُ راضياً للغاية، إذ كنت قد لُمت نفسي قبل قليل بالضبط على أنني قضيت أيامي لا أفعل شيئاً^(١١٢).

لكن هذه الكائنات، وهذه المشاهد الطبيعية والأشياء، التي خلقها "ميشو" بهذه الطريقة، نلاحظ أنها تقاومه كأشياء، أيًا ما كانت درجة ذاتيتها: فهو ليس سيد خيالاته. فأحياناً ما تصلب "المخلوقات" بالإغماء حتى قبل الوصول إلى حالة التماسك، مثلما يحدث في النص الأساسي المسمى "قدراتي"، حيث نرى الكاتب يقول لنفسه أن بلشوتاً أبيض، على سبيل المثال، "مُجيد" في قدراته، وسيتعلم "كل ما يشكل حياة الحيوان". لكن، مثلما يضيف، "عندما أحاول نقله إلى قدراتي دائماً ما تنقصه أعضاء أساسية"؛ أم، هل يتمكن من نقله كاملاً؟ "أهتم بغذاء القادم الجديد، بجوائه، أغرس له أشجاراً، أزرع له حضرة، لكن تلك هي قدراتي التي أكرهها، والتي إذا ملأدت عيني، أو استدعوني لحظةً في الخارج، لا يتبقى شيء منها عندما أعود، أو كأنها طبقة من الرماد الذي سيكشف عند الضرورة فحسب عن ذرة أخيرة من طحلب شايط .. عند الضرورة"^(١١٣). وهم يائس؛ "خيبة أمل دائمة لروح لا يمكن لها أن تغني مادام لا وجود حقاً لشيء خارج نفسها، ولا الدخول في مشاركة، مادام لا وجود لكيان لا يتلاشى عند اقترابه منه، ولا يكشف عن جزء من نفسه"، مثلما يشير "رولان دي رينيفيل"^(١١٤). وأحياناً على النقيض، وفضلاً عن ذلك لنفس الأسباب، تتخذ الأشباح التي تولدت من ذهنه وتغذت من مادته، مظهر أكثر هواجسه مأساوية: فهي تقدم لنا صور المرض، والاجتماعية، والرعب ... "الرؤوس التي لم تعد تتصل بالبطن إلا بالنباتات المتسلقة، إما جافة أو رطبة، التي لا تزال تفكر (البطن) في أن تحادثها، أن تكلمها بشكل حميم، أي بشكل طبيعي دون فكرة مسبقة؛ وبشفاه من زنك أية رقة ماتزال ممكنة؟"^(١١٥). لم يعد المبدع سيد مخلوقاته، فعليه الآن أن يصارع جسداً لجسد منهاك، لأنه لم يعد يستطيع إلغاء هذه اليرقات المتنبقة من أعماق لادعويه، مثل هذا الملك الذي لا تمنعه أكثر الشراسات دوكاسية من أن يجلس بقسوة في ليل الغرفة:

في الليل، ألاحق مليكي. أخفض بالتدريج وألوي عنقه.

يستعيد قواده، أعود إليه، وألوي عنقه مرةً أخرى.

أهزه، وأهزه مثل شجرة خوخ عجوز ويرتجف تاجه على رأسه.

ورغم هذا، هو مليكي، أعرف ذلك، ويعرف ذلك، وأنا

بالتأكيد في خدمته.

.. والآن أطرحه أرضاً، وأجلس على وجهه (..) لن أذهب إلا عندما أمل من الجلوس.

وإذا ما التفت، فإن وجهه الرصين يتولى الحكم دائماً^(١١٦).

عندئذ، تتحول لغة "ميشو"، من لغة جافة لا شخصية تقريباً، مثلما كانت في أوصافه لعشائره الخيالية، وتشحن بالغنائية، لتصبح شكلاً حيوياً تتوافق انتفاضاته وانبساطاته وتموجاته مع ديمومة حيوية هي أيضاً ديمومة الحياة الداخلية للكاتب. فهي مبالغتة ومبتورة في لحظات التعب عندما يستسلم المرء، ولن نقول إنما تتقلب على الشعور إلا قليلاً تماماً: فهي الشعور نفسه متخترجاً في كلمات. ويكتسب هذا النثر، في أقصى لحظات التوتر، إيقاعاً قلقاً، وحيوية تجعلها أكثر تأثيراً الصياغات المختصرة، والمحاكاة الصوتية للغة الشفاهية. وهكذا في "مشاغلي":

نادراً ما أستطيع رؤية أحد دون أن أضربه. هناك آخرون يفضلون المونولوج الداخلي. أنا، لا. أفضل الضرب.

هناك أناس يجلسون أمامي في المطعم ولا يقولون شيئاً، يبقون بعض الوقت، لأنهم قرروا أن يأكلوا.

وها هو واحد.

أمسك به لك، توك.

أعيد خطفه لك، توك.

أشنتقه على المشجب.

أفطّعه.

أعيد تعليقه.

أعيد تقطيعه.

أضعه على المائدة، أكوّمه وأخنقه^(١١٧) ..

وعلى النقيض، تتباطأ الجمل في لحظات الإحباط، متلثمّةً دون أن تكون لها القدرة على الاكتمال. فالبناء من خلال تجاور الجمل المعزولة يحل محل البنية المنظمة المألوفة: لم يعد للجمل هيكل عظمي. وقد سبق أن أوردت مثالا على جملة من هذا النوع، مستمدة من "بين المركز والغياب"^(١١٨)، وها هو جزء آخر من نص تتخذ فيه "ال فراغات"، من خلال طبقات الصمت الذي

توحي به، أهمية تساوي أهمية الكلمات نفسها:

آه، تعب، مجهود هذا العالم، تعب كوني، مودة !

لوريللو، لوريللو، أنا خائف .. في لحظات الظلمة، في لحظات
الحرير.

أنصتي. أقرب من همسات الموت.

لقد أطفأت كل مصابحي.

أصبح الهواء كله فارغاً، يا لوريللو.

لكن البدين، يا له من دخان ! إذا كنت تعرفين .. لا حزمات،
لا تحميل بعد ذلك أبداً، لا تستطيعين. لا شيء، أيتها الصغيرة.

تجربة: بؤس. كم هو مجنون حامل الراية !

.. وهناك دائماً المضيق الذي ينبغي تخطيه^(١١٩).

وفي لحظات التوتر الغنائي الأكبر، ينحو هذا النثر- الموقع أكثر فأكثر بعصبية- إلى الشعر،
وأحياناً ما ينجح في الانتقال من شكل "النثر" إلى شكل "الأبيات"- أبيات هي أحياناً صرخات
حقيقية:

سأبني لكم مدينةً من الخِرَق، أنا

سأبني لكم بلا تخطيط ولا أسمنت

بناءً لن تدموه

يثيره نوع من البدهة

سيدعم وينفخ، من سيأتي لينهق هارثاً بكم،

وفي الأنف المتجمد لأهلكم من البارتينون، وفنونكم العربية،
وأهلكم من ميونيخ.

(..) دقة حزن ! دقة حزن ! دقة حزن عليكم جميعاً، عدم
على الأحياء !

نعم أو من بالله ! وهو بلا شك لا يعرف عن ذلك شيئاً!^(١٢٠)

لكن التأثير الذي تحدثه هذه اللغة المدهشة، سواء كانت نثرًا أو شعرًا، لا ينتج أبدًا من تنميق الأسلوب، والحلي الشكلية الخاصة: إنه العنف الصدامي للتعبير، في أغلب الأحيان، وإيقاع الجملة الخاص للغاية - بالذات - هما اللذان يحفزان تأثير الصدمة. ومثل "لوتريامون"، الذي يعجب فيه بـ "زميل في العبقريّة"^(١٢١)، يدرك "ميشو" الشعر لا كفعل تحريري فحسب، وإنما أيضًا كقوة هجومية حقيقية، ويُذكرنا عنفه العدواني - أحيانًا كثيرة - بعنف "مالدورور"^(١٢٢). فالتهمك، والميل إلى الرعب^(١٢٣)، والفظاظة المتعمدة أحيانًا هي - لدى الكاتبين - أشكال لتمرد جارف على "ما هو موجود"؛ ولكن إذ يستخدم "لوتريامون" لغة مهيبة، ذات عظمة لفظية كبيرة، في أغلب الأحيان، ينتج بطؤها مؤثرات التضاد مع سرعة الفعل، يدفع "ميشو" الجمل، ويطلق الكلمات، ويتقدم في وثبات وبلا انتظام. وينبغي إضافة أن لدى أحدهما، مثلما لدى الآخر، نثرات ولحظات يرتخي فيها التوتر، حيث يترك العنف مكانه إلى الاسترخاء وإلى نوع من النشوة؛ عندئذ تهدأ النغمة وتتحول، ويقترب الشكل الأكثر اتساعًا وزخرفة من شكل معروف جيدًا في قصيدة النثر، وهو الابتهاال: الابتهاال إلى الرياضيات، في "أناشيد مالدورور": "أيتها الرياضيات الصارمة، لم أنساكِ..."^(١٢٤)، والابتهاال إلى الجبال الجليدية في "الليل يتحرك":

جبال الجليد، بلا حاجز، بلا حزام، حيث تنحني طيور البجع
العجوز المنهكة وأرواح البحارة الموتى حديثًا لتتكئ على الليالي
الساحرة المغالية.

جبال الجليد، جبال الجليد، كاتدرائيات بلا دين للشقاء
الأبدى، مغلفة في القلنسوة المثلجة لكوكب "أرض"..^(١٢٥)

في هذه اللحظات، نرى شعر "ميشو" يتوجه نحو شكل أكثر سحرية إلى حد بعيد، قريب للغاية من الآية، ويستعيد التأثير الفتان لتكرار الكلمات: فـ "جبال الجليد" المكتوبة عام ١٩٢٤ تنبئ من الآن بهذا اللجوء إلى قوة الكلمات وطاقاتها السحرية.

ويبدو أنه خلال هذه الأعوام الأخيرة، بالفعل، ولاسيما من خلال محاولات السحر اللفظي، شرع "ميشو" في "استثارة" الطاقات المعادية للعالم الخارجي - وعالمه الداخلي، أيضًا. فالأمر لا يتعلق، في أغلب الأحيان، بهذه الاختراعات اللفظية التي يفضلها يسعى أحيانًا، مثلما فعل "فارج"، إلى منح الوجود لعصبة خيالية بكاملها، وخلق كائنات ذات صفات في نفس غرابة أسمائها، "الـ"كارتيف" برأس لها شكل الكمثرى، والـ"ميج"، الـ"إمو" بصديد في الأذنين، والـ"كورتيليان" بمشيتها كرجل خصي"^(١٢٦)، أو "الـ"شيربيبود" الذين يتوفر لهم عدة قوائم بلا فائدة تتدلى منهم مثل خِرَق"^(١٢٧)؛ وإنما بالأحرى بالاستخدام المنهجي لهذا "القرع الدقيق للكلمة" الذي سبق رؤيته في "إكوادور"، مصاحبًا ومنغمًا نزهة الشاعر على الجواد في "الأنديز"^(١٢٨). لكن

"ميشو" - من خلال التكرار المستعاد أبداً للكلمة ما - يسعى حاليًا لا إلى خلق حالة افتتان وتنويع مغناطيسي، وإنما- على النقيض- إلى مراكمة الطاقة: "الاستثارة، ورد الفعل بقوة، في هجمة مطرقة، هي قصيدة السجين الحقيقية"، مثلما يكتب في مقدمة "تعازيم" (١٩٤٣). من لم يسمع رجلاً غاضباً يكرر مرةً بعد أخرى نفس الإهانة، بقوة متزايدة؟ ذلك ما يقوله لنا "ميشو" بصدد "اللغات" بشكل خاص، من أن "الكلمات هي هنا أسلحة" (١٢٩)، وأنه بإسقاط غضب المرء الشديد على الكلمات، يجره- من ناحية- "إذ لم نعد نشعر بالألم. ولأننا انطلقنا من العاطفة، نصبح في الفعل" (١٣٠)، ونشحن الكلمات، من ناحية أخرى، بكهرباء حقيقية، بقوة سحرية خاصة. والقصيدتان المنشورتان في "كاييه دي لابليد" تحت عنوان "شعر من أجل القدرة" لم تعودا نثرًا، ولا أبياتًا منظومة: إلهما تجعلاننا نفكر بالأحرى في نوع الصلوات البربرية، وهي- للحق- صياغات سحرية:

أجذف

أجذف

أجذف ضد حياتك

أجذف أتضاعف في (شكل) مجذافين بلا حصر
كي أجذف بشكل أقوى ضدك (١٣١).

وينبغي الاعتقاد أن هذه النصوص المؤثرة عن قصد قد احتوت فعلاً على شحنة الكترونية واضحة غير معروفة كثيراً، إذا ما حكمنا طبقاً للكوارث التي انمالت كشلالات على فريق "رونيه دوران" منذ أن قرر نشرها (١٣٢). ولاشك أننا نخرج هنا من إطار الأدب لنعثر على مفهوم بدائي للغاية للشعر، الشعر- من أجل- القدرة؛ لكن أليست كل مؤلفات "ميشو" هي رفض للأدب، ومحاولة من أجل "تغيير العالم" وضمان سيطرة الفكر، بمنح الإنسان قدرات تمكن من التدخل.

السرد الفانتازي والسرد الحلمى

يحلم "ميشو"، كما تبدى لنا، بأكبر قدر من التنوع في الأشكال: من الأقصوصة إلى التحقيق المستعار، من الوصف الموضوعي ظاهرياً إلى أكثر الاندفاعات الغنائية عنفاً. "فالشعر، سواء كان فورة أو اختراعاً أو موسيقى، هو دائماً الخفايا التي يمكن أن توجد في أي نوع، والتوسيع المفاجئ للعالم"، مثلما يكتب بالفعل "ميشو". وعلى الشعر أن يكون، قبل كل شيء، هبةً ممنوحة، وليس نتيجة جهد متعمد: فـ"الطموح وحده لصنع قصيدة يكفي لقتلها" (١٣٣).

مرة أخرى، نجد أنفسنا أمام هذا الرفض لـ "الأدب"، لهذه الرغبة في القطيعة مع الأشكال والأنواع، التي ربما تمثل - منذ "دادا" والسرياليين، على نحو خاص - أحد التحليلات الأساسية للفوضوية في الشعر. ولهذا، يمكننا الاعتقاد أن أغلب الكتاب الذين يمثلون، حاليًا، هذا الاتجاه في قصيدة النثر، سيوقعون على هذا التصريح لـ "م. ببالو":

لا أعرف ما هي قصيدة النثر. يحدث لي أن أخضع لإغراء
النشيد وأكتب نظمًا، أو أن أرفض الخضوع له، فينتج من ذلك
هذه النصوص القصيرة التي تُسمَّى قصائد نثر. هذه البطاقات بلا
أهمية بالنسبة لي. فما يبدو لي أنه يميز الشعر الحديث هو الإيجاز
وحده^(١٣٤).

كل الأنواع قابلة لأن تصبح شعرية، وجميعها يمكنها - تحت شروط إيجاز معينة (مما يلغي، بشكل خاص، الرواية) - بلوغ "قصيدة النثر": ثمة معاناة حققناها من قبل بصدد "تعددية الأشكال" في نهاية القرن الماضي^(١٣٥)؛ لكننا رأينا الشعر في هذه الحقبة يتسلل بشكل خاص إلى النثر، ويقدم أنواعًا جديدة من النثر الشعري بدلًا من أشكال جديدة لقصيدة النثر: اليوم يحدث النقيض إلى حدٍّ ما، أي إن قصيدة النثر (التي لا تريد أن تكون شيئًا آخر) تمثل تقنيات أنواع مثل السرد أو الحكاية، وتستخدمها لأغراضها الخاصة بها، لتفسدها أحيانًا بغرابة.

ويبدو أن شكل السرد قد فُرض تقريبًا على كتاب قصيدة النثر على نحو خاص، من أجل توليد الشعور بالفانتازي؛ فانطباع الغريب لا يمكن أن يولد من الغنائية، وإنما - على النقيض - من خلال حدث يُسرد بشكل موضوعي، ففي هذا العالم الذي لا يزال عالمانا، لكن الذي لم نعد نعرف عليه، تنتظم الأحداث بشكل مغاير، وتؤدي إلى نتائج غريبة، وأحيانًا إلى لا نتائج على الإطلاق: إذ إن مزية السرد الفانتازي تكمن في أنه - في أغلب الأحيان - عندما يصبح قصيدة، يقودنا إلى لا مكان. ولا يمكننا إعفاء أنفسنا هنا من ذكر "كافكا" الذي لا يمكن إنكار تأثيره لا على كثير من الروائيين الفرنسيين فحسب، وإنما أيضًا على عديد من شعراء النثر: فأكثر أقليص "كافكا" إيجازًا، "طبيب من الأرياف" و"أمم القانون" و"رسالة امبراطورية"^(١٣٦) يمكن أيضًا تسميتها "قصائد نثر"؛ والشعر لا يتأتى فيها من مؤثرات شكلية، بل من الغرابة العvisة للمناخ الذي يُخلَق منذ السطور الأولى، والتوتر غير المحتمل الذي يثيره حصر الحديث في بضع صفحات في آن - حدث مكثف للغاية في مجمله، شبه جنوني، وفي نفس الوقت ساكن بشكل يبعث على الدوار، مادام لا يصل أبدًا إلى نتيجة: فالطبيب يهيم أبدًا في الطرق متقادًا بفعل جياده فوق الطيبية^(١٣٧)؛ والرسول

دائمًا يتعجل المرور من خلال شقق القصر المركزي؛ أبدًا لن

يتخطاها، وإذا ما تغلب على هذه العقبات، فلن يتقدم أكثر؛ ففي مهبط السلام سيكون عليه أيضاً أن يتعارك؛ وإذا ما وصل إلى أسفل فلن يكون قد تقدم. فستحتم عليه عبور الأفنية؛ وبعد الأفنية القصر الثاني الذي يحيط بها، ومن جديد سلام وأفنية، ومن جديد قصر؛ وهلمجراً على مدى قرون القرون...^(١٣٨)

نحن، مثلما يكتب "م. بلانشو" عن صواب، في "نفق لا نستطيع- ما إن ندخله- سوى التقدم، ليس بلا أمل في الخروج منه أبداً فحسب، وإنما أيضاً بعد أن نكون قد فقدنا كل ما ذكرنا بوجود شيء آخر في العالم غير هذا العالم الذي لا مخرج له"^(١٣٩).

والمدهش أن نلاحظ إلى أي حد (جزئياً، بلا شك، تحت تأثير "كافكا") أصبح الهدف الذي يتعد كلما سرنا نحوه، أو- حسب الحالات- (موضوع) الجهد الذي لا ينتهي والمتجدد المستمد من "سيزيف"، أو النفق الذي لا مخرج له، مُستغلاً بشكل خصب في قصائد نثر هذه الأعوام الأخيرة. فسنعقد مقارنة، على سبيل المثال، بين نص "ميشو" الذي يصف فيه مرواحة تتزايد سرعتها ودائماً عبثية^(١٤٠)- الذي يصف فيه "أ. سيلفير" سلسلة من العقبات تعرقل أبدياً الوصول إلى قصر ريفي، لن نعرف كيفية الدخول إليه، حتى لو نجحنا في بلوغه، إذ "ليس له بلب" ^(١٤١)- وبين قصيدة "بيلو" التي تحمل عنوان "خطاب هام": خطاب يتوقف عليه مصير الراوي، لكنه لا يتمكن أبداً من كتابته خلال النهار لأن مشاغله تحتكره، وخلال المساء، لأنه متعب للغاية من جراء يومه؛ وفي

صباح اليوم التالي كان كل شيء يبدأ من جديد، كل شيء يبدأ من جديد. هكذا ينقضي الوقت. وحياتي أيضاً كانت تنقضي كيفما اتفق، وكنت أرى تماماً أنني لن أتمكن من كتابة هذا الخطاب أبداً. وما الفائدة، من ناحية أخرى، كنت أقول لنفسي أحياناً، إذ يبدو أن المرسَل إليه قد مات منذ زمن طويل^(١٤٢).

وسنقول عن طيب خاطر إن نصوصاً كهذه تمنحنا انطباع الكابوس: فمن منا لم يجرب هذه الكوابيس المنيكة، التي لا تنجح فيها جهودنا المضاعفة إلا في غمرنا في وضع لا مخرج له؟ وينحو هذا النوع من السرد الفانتازي- في أغلب الأحيان، بالفعل- إلى "سرد الحلم" الذي يتميز بالضبط باستحالة الوصول إلى خاتمة (في حين أن السرد- بحكم تعريفه- عليه أن يقود الحكاية إلى خاتمتها). ثمة هنا، بالتحديد، طريقة في الهروب من الزمن، بالاستقرار في ديمومة لا تنتهي، في دائرة أحداث تُستعاد من جديد دائماً، وتمنح هذا النوع من السرد طابعاً شعرياً^(١٤٣). فالحلم ينحو إلى أن يصبح أبدياً. لم يعد ممكناً إنهاؤه- أي العودة إلى المجال الزمني- إلا بالاستيقاظ.

وقصائد نثر "م. بيالو"، التي تمنحنا في أغلب الأحيان الشعور الكافكاوي بنفق بلا مخرج وبمبصر مجهول لكنه محتوم، توضح- على نحو لافت للنظر- هذا النوع من الشعر الذي يقسع في منتصف الطريق بين السرد الفانتازي والسرد الحلمى. وعناوين الدواوين نفسها- مثل "مذكرات الظلام" أو "تجربة الليل" (وهذا الأخير عمل روائى)- تبين لنا أنها تقع في عالم ليلي غريب رغم أنه يومى. ولنلاحظ- فضلاً عن ذلك- أن "بيالو" يستخدم في أغلب الأحيان لا زمن السرد (الملاضى البسيط) وإنما زمن السرد الحلمى المفضل: الماضى الناقص، الذى يدل اسمه وحده على عدم اكتمال الفعل الذى لا يصل أبداً إلى نهايته: فنص "خطاب هام" السابق ذكره كتب كله في الماضى الناقص.

ولا تتوفر أغلب "النصوص السردية" لبيالو على بداية أو نهاية: فالحدث يستمر فيها، لكن بلا نقطة بداية (أو هي تظل في الظلمات)، ولا شيء يسمح بالتنبؤ بحل أوضاع هي- فضلاً عن ذلك- بلا مخرج: هكذا في "حياة سرية" و"المرأة الغيور" و"سيد وحيد على السفينة" (١٤٤)؛ إذ لو كان ثمة مظهر لحل الحبكة، فلن يؤدي إلا إلى أن يجعل الوضع أكثر إهماً (في "زواج"، يلاحظ الراوى أنه- في اللحظة التي يكون على وشك النطق بكلمة نعم الرابطة بالزواج- أنه متزوج من قبل، ويخلص: "وفي النهاية، عدنا أنا وزوجتيّ الاثنتان إلى البيت الذي كانت تحيط به دائرة غريبة من قبل" (١٤٥). فلم تعد القصيدة غير القمة الساطعة لمدار نجمل بدايته ونهايته: فهي تشكل- معزولة، وخارج الزمن- كلاً، لكنه مفتوح، ثري بكل الاحتمالات؛ وتذكر هذه "الوصفة" الشعرية التي اخترعها "مالارميه": "ينبغي دائماً أن نخذف بداية ونهاية ما يُكتب. لا بداية ولا خاتمة" (١٤٦).

هذا الزمن، الذي يقع خارج الزمن، هو زمن الحلم كما قلنا. وكما في الأحلام أيضاً، يحل الغريب في قصائد "بياليت" في قلب اليومي؛ ثمة قوة تحويلية تغير المظاهر، والأشكال، والنفس: فذات صباح جميل (تغير) ملامح الراوى "من شكلها" (١٤٧)؛ أو يصف لنا كل مساوئ "أن تكون كلباً" (١٤٨)؛ وإحدى قصائد ديوان "الإناء الزجاجي" المثيرة للدهشة تنجح في أن تجعلنا نشعر بتحول الراوى إلى سمكة من خلال الصور المستخدمة نفسها ("أحاطتني بمداعة الأنهار"، "وانخذت الجدران التي تحيط بي لمعان الكريستال" (١٤٩). فموضوع الواقع المتحول- الأجل أحياناً كأنه مُشع ("الأمسية" و"عربة الخيل" (١٥٠)، والمتدهور أحياناً على النقيض كأنه مُشوّء بالمبيض الجهنمي للفظاظات والبشاعات ("عجوز مجنونة" و"التشردون البشعون" (١٥١)- يسري، فضلاً عن ذلك، عبر قصائد "بيالو"، ويساهم في مظهرها الحلمى: أحلام عذبة أو كوابيس شرسة. ورغم هذا، فخيال "بيالو" أكثر مرضية وجنازية عن قصد. وفكرة العالم الآخر تلاحقه، بشكل خاص، فكوة حياة ما بعد الموت. وهذا الوجود الآخر، الليلي هو أيضاً، لا يقل كابوسية عن الحلم. ومثل الأحياء، لا يستطيع الموتى التفاهم، والتلاقي؛ إنهم معزولون بنفس كثافات الصمت والاستحالة ("باقة زهر اللؤلؤ" و"في موعد الغرقى" (١٥٢): "بيني وبينها كانت هناك أمكنة من الظلمات

والصمت"، مثلما يخلص العشيق في "في موعد الغرقي". وحتى محاولات "إعادة تناسخ" الموتى تبوء بالفشل ("الموت")^(١٥٣).

هذا العالم الغريب اللاعقلاني والمتسق رغم هذا، الذي يمتلئ بالأشباح والحن التي لا تنتهي أبداً، والذي رسم مساره لنا من قبل "لوتريامون" و"كافكا" و"ميشو"، "هذا العالم (..) أصبح بالتدرج واحداً من أكثر غزوات شعر الوقت الحاضر أصالة"، حسبما يكتب "ج. روسيلو"^(١٥٤). ونلاحظ بالفعل، عندما نجوب- على سبيل المثال- مختارات "قصائد النثر" المكتوبة خلال هذه السنوات الأخيرة، أن كثيراً من الكتاب الشبان يضعون نثرهم في هذا العالم في منتصف الطريق بين الحلم والواقع، في مناخ حلمي وفانتازي في آن: وعناوين دواوينهم وحدها تثبت ذلك، "مسرح منتصف الليل"^(١٥٥)، "اكتشاف الليل"^(١٥٦)، "النصر المحجول"^(١٥٧)، "الليل يسهر"^(١٥٨)، "مصبح الصمت"^(١٥٩).. وتنجو "القصائد" الأقل تنميماً إلى أن تكون "سرديات أحلام" خالصة وبسيطة، مثل تلك التي طال انتظارها من السيراليين في بدايات الحركة؛ لكن الشعراء يتذكرون بشكل عام تمييز "إيلوار": "لا نعتبر سرد الحلم قصيدة. كلاهما واقع حي، لكن الأول ذكرى تُستهلك فوراً وتحول، وهو مغامرة، فيما الثاني لا يفقد شيئاً، ولا يتغير". فالقصيدة تتيح للإنسان الرؤية بشكل مغاير، ورؤية أشياء أخرى. "فرويته القديمة ميتة، أو خاطئة. إنه يكتشف عالماً جديداً، ويصبح إنساناً جديداً"^(١٦٠). فـ"تقنية" قصيدة الحلم ليست طريقةً فحسب (سرعان ما ستنتقل إلى شيء مبتذل)؛ إنها أيضاً- وهي في ذلك استمرار للسيرالية- أداة تحرير وتوسيع للذهن.

وينبغي منح مكانة خاصة، ضمن هذه القصائد "الحلمية"، إلى ما يمكن تسميتها قصائد "رمزية"، تلك التي تستفيد من القوة الشعرية الكامنة في الرمزية الغامضة للأحلام- مستفيدةً من أبحاث "فرويد"، الذي لم يبحث من جانبه إلا عن حل شفرات لاوعي مرضاه من خلال هذه الرموز. وأفضل مثال سيقدم هنا هو أكثر حكايات "ب. ج. جوف" إيجازاً في "حكايات دامية"، وهي حكايات- مثلما يقول هو نفسه- محفورة "في قاع أحلامنا"^(١٦١). وفي "القدمة" التي يستدعي فيها "كريستوفر كولومبس" القارة الداخلية: "سيجموند فرويد"، يذكر "جوف" ما هو أساس شعره كله: إنهما القوتان الأساسيتان لدى الإنسان، "حاسة الموت"، أي الرغبة في هدم الحياة، و"حاسة الحياة أو الجنس"^(١٦٢). وغالبية هذه "الحكايات"- مثلما يقول المؤلف- "تقدم حالات طفل، مثلما تبدو في استمراريتها من خلال الرجل، مضطربة أو مشحونة بالحنين إلى ذكريات الفردوس"^(١٦٣). وكان بمقدورنا، على ضوء التحليل النفسي، تفسير رمزية الشباك التي تنبثق- على سبيل المثال- في حديقة "الممرات":

لكن كل هذه الشباك ! وبهذه القوة، وشباك عالية ومؤثرة
تماماً! كم هو غريب ومثير للشجن أن تتنامى كل هذه الشباك في
ثلاثين عاماً في حديقة "الممرات"^(١٦٤).

أو التي تدافع عن مدخل "القصر" (١٦٥). لكنني أعتقد أن المثير للاهتمام - على نحو خاص هنا - هو الإشارة إلى أن القوة الشعرية لهذه النصوص تكمن بالأساس في الانطباع الذي تمنحه لنا بامتلاك خلفية، والاحتفاظ بسر يتصل لا بالحقائق العميقة للروح الإنسانية فحسب، وإنما بأعماق روح الراوي. فالغرائب والعجائبيات الأكثر بجانية ظاهرياً يتم أيضاً تبريرها بالعلاقة الضرورية التي تربطها بالتجربة العميقة للكاتب؛ وهو ما يلخصه "م. بلانشو" على النحو التالي: "بقدر ما يصبح مؤلف ما خيالياً، دون أن يتلاعب بالمغزى القابل للإدراك، بقدر ما سيكون على هذا المؤلف أن يقترب من التجربة الحيوية لمن كتبه" (١٦٦). فعندما يكتب "نوديه" "الساحرة ذات الفتات"، وعندما يكتب "بو" "ليجيا" أو "بيرنيس"، وإذا اعتقدان أنهما يؤلفان أعمالاً من الخيال الخالص، فإنهما لا يتحدثان - في واقع الأمر - إلا عن نفسيهما وهما جسهما الجوهري. والأمر هكذا تقريباً بالنسبة لجوف؛ فنحن نشعر بوطأة الخطيئة على مؤلفه، تلك الخطيئة الأصلية، المرتبطة بالحنين إلى الفردوس المفقود (١٦٧). وحكاية "القصر" الأصلية، تزوج - بأكثر الطرق إزعاجاً - بين الموضوع المزدوج السابق ذكره (موت - جنس) وموضوعات الخطيئة والتحريم. وينبغي ملاحظة أن "القصص" - التي تتوفر على قوة وكثافة القصيدة - مكتوبة بصيغة المتكلم، مثل "القصر" أو "الممرات" (في أعمال أخرى، مثلما في "الأحمر"، حيث الراوي امرأة، تظل الرمزية على السطح، ويجرف التحليل النفسي الشعر).

وأخيراً، علينا أن نضيف أن "الحكاية" الموزعة التي يتسم أسلوبها بالتطور، ولغتها بالتركيز - قياساً على الحكايات الطويلة (من قبيل حكايات "نوديه" أو "بو") - إنما تحتفظ بقدرة أكبر بكثير على الإيحاء والغموض، باختصار، بقوة شعرية أكبر، شرط ألا يصرفنا فيها أي طموح للجمال الشكلي أو "الأدبي" عما هو جوهري. وبعض "حكايات دامية" يشكل نصوصاً سردية بشكل حقيقي، والأخرى، مثل "القصر"، هي أشكال وسيطة بين "سرد الحلم" وقصيدة النثر ("وأخيراً استيقظت، بعد أن شعرت أنني نجوت"، مثلما نقرأ في السطر الأخير)؛ وأخيراً بالنسبة لـ "الممرات"، يفرض اسم قصيدة النثر نفسه عليها، بفعل إنجاز النص (لا يكاد يزيد عن صفحتين)، لا بفعل طابعها السكوني واللازمي التالي: إنه بالأحرى وصف لا سرد، و"الخلاصة" التي سبق أن ذكرناها لا تخلص إلى شيء، ولا تفسر شيئاً (ما الذي تؤكد عليه هذه "الشباك الثقيلة المزخرفة"، إن لم يكن ضرورة رمزية؟)؛ وبدلاً من إغلاق القصيدة، تركها مفتوحة على آفاق غريبة. و"ب. ج. جوف"، الذي يذهب بالنثر، في بعض قصائد الآيات من ديوان "لسان"، إلى حدود الأبيات بأن يشحنها بالغنائية، يستخدم النثر الخالص هنا لبني قصائد أصيلة، مثقلة بالتحليلات عن عالمنا الداخلي مثلما عن عالمه الخاص.

(٤) الدعابة

يمكننا ملاحظة أننا نفقد في الحلم كل شعور بالدعابة - وهو ما سيكون بالفعل تعريفاً للدعابة باعتبارها نزوعاً إلى نفاذ البصيرة وتسامي أرواحنا. وإذا ما كانت الدعابة، حسب تعبير "بريتون" (الذي استعاده "ل. ب. كينت") "تمرداً سامياً للروح" على عبثية الأشياء^(١٦٩)، وتأكيداً (مثلما يقول "فرويد" أيضاً) على حصانة الأنا، التي "ترفض أن تُترك للتأكل، وأن تفرض عليها الوقائع الخارجية المعاناة"^(١٧٠)، فلا يمكن أن تكون سوى حقيقة روح يقظة تماماً. ورغم هذا، فإن سرد الحلم، ذاته، يمكنه أن ينطوي على دعابة، عندما يقوم الراوي، المتيقظ الآن والرافض أن يبقى مخدوعاً بحلمه، بترك موقفه السليبي ويستخرج الجانب الفكه أو العبثية النافهة للمشاهد التي عاشها. فهناك، على سبيل المثال، دعابة تهكمية إلى حد ما في السرد الذي قدمه "بيالو" عن مباراة كابوسية بأوراق اللعب يجري اللعب فيها "بقصاصات بسيطة من الكارتون لا شيء تحتها"، وتنتهي إلى العبث مثلما بدأت (تذكر فقرة كهذه في "ليس في بلاد العجائب")، "ثم قمضنا جميعاً بين ضوضاء المقاعد المقلوبة، مما كان يعني، لارتياحي الكبير، أن المباراة، بدهاءة، ستنتهي"^(١٧١)، مثلما يخلص الراوي. وعندما يتم السرد بضمير الغائب، يصبح من الأسهل أيضاً وضع مسافة بين الحلم والراوي (قارن تحول "إرنست" إلى حصان في "الملوك الروسي" - من "حكايات دامية" - وهو يتقدم بشهامة وسط هتاف الجمهور، الذي "أبرز الانفعال عروقه"^(١٧٢)). ورغم هذا، لا تظهر الدعابة مع سرد الحلم (أو القصيدة الحلمية) نفس الروابط المقامة مع السرد الفانتازي، سواء كان أقصوصة أو قصيدة؛ فمع القصيدة، ثمة جزء مربوط بها، إن جاز القول، وذلك منذ بدايات النوع (قارن بـ "هوفمان").

هذا الاتحاد المتواتر للغاية بين الدعابة والفانتازيا قد يبدو غريباً: فكيف يمكن لنفاذ البصيرة هذا، وهذا "الحضور للروح"، أن يتعايشا مع عالم فانتازي، أي عبثي، دون هدمه؟ ألن تتمكن الدعابة، باستعادة حقوق الفكر الواعي، من منعنا من دخول اللعبة؟ والواقع أنه ينبغي أن نرى جيداً أن الفانتازي والدعابة لا يهدمان بعضهما بعضاً، بل يتواصلان من أجل تحرير الإنسان من سطوة العالم الذي يعيش فيه، ليتيحاً له تجاوزه والحكم عليه. وبينما يصف لنا الكاتب الساحر عبثيات العالم كما هو (بأن يُدخل فيه "بلشونا" أو "ميكروميغا" كي ييديا دهشتها منه)، فإن كاتب الدعابة يصف لنا بكثير من الطبيعية عالماً عبثياً، عالماً بلا وجود. هو "جاربانيا الكبرى" أو العالم "الإضافي" لجاري. فالضحكة، هنا، تولد من الإحالة التي تُدعى ضمناً إلى عقدها بين هذا العالم الخيالي وعالمنا؛ وهي ضحكة هدامة. فيمكننا في الحلم - بمجدية تامة - أن نلعب بأوراق اللعب المكونة من قطع الكارتون الأبيض؛ لكننا عند الاستيقاظ لن يصل ضحكنا إلى هذا الحد من الغرابة الذي يصل إليه حلمنا، إلا بقدر ما في جدية لاعبي الورق من غرابة. فعندما يحكي لنا "ميشو" عن أهل "هاك":

في هذا اليوم، أغرقوا رئيس الوزراء وثلاثة وزراء. كان الرعاية غاضبين. وقد دفعتهم مجاعة شتاء بكامله إلى نفاد الصبر. وخشيت اللحظة أن يأتوا لنهب حيناً أكثر ثراءً. "لا، لا، قيل لي. لا تخشوا هذا الموضوع. فهذا هو المشهد رقم ٩٠ كما هو واضح بملحقاته الطبيعية، رقم ٨٢ و ٨٤.."^(١٧٣)

أو عندما يدعوننا إلى أن نضع نساءنا، يوم "العرس"، "في بئر كي يتلن طوال الليل"^(١٧٤)، نشعر جيداً أن فتوره لا يصبح دعابة إلا بسبب التقارب الذي تُجبر على إقامته بين هذه العادات الغريبة وعادات مجتمعنا "المتحضرة". وإذا ما كان كاتب مثل "ميشو" ييرهن بشكل متكرر على وجود الدعابة في قصائده، فذلك بالتحديد لأنها - بالنسبة له، مثلما يلاحظ "بيرتيليه" - وسيلة تدخل ممتازة: فـ "من خلال الدعابة يحقق الإنسان حريته فيها"^(١٧٥). فالدعابة هي مظهر هذه الفوضى الهدامة التي تقوض - من الأساس - الواقع المعطى لتحرير الفرد بشكل أفضل والمطالبة بتسامي الفكر على ما يحيط به. ولأنها شكل عدواني بالتحديد، فيمكن لهذا النوع من الدعابة "السوداء" أن يرقى إلى الشعر، لدى "ميشو" و "جاري"^(١٧٦) و "لوتريامون"^(١٧٧).

وينبغي التأكيد هنا، مرةً أخرى، على أن الدعابة - التي تتنافر إلى حدٍّ ما مع النظم الكلاسيكي^(١٧٨) - تحتل، على العكس، مكانها على الوجه الأكمل في قصيدة الشر. ولذلك أسباب داخلية سبق ذكرها بصدد جمالية النوع^(١٧٩). ونظراً لطابعها الهدام، واللامتناهي، وغير الاجتماعي، لا تلائم الدعابة على الإطلاق نظم الشعر الكلاسيكي، المبني على النظام والتناغم، وعلى الشعور بالتوافق بين الإنسان وعالمه. وعلى النقيض، يتقبل الشر ويستخدم بنجاح روح العنف والتحرر التي تجلبها له الدعابة: وبشكل خاص في قصائد الشر من النمط "الفوضوي"، حيث يمنحها التكتيف الأقصى لذعة إضافية أيضاً: وقد رأينا أمثلةً لذلك لدى "برتران"، الذي ينقسم ليرى نفسه وهو يناور في عالمه الفانتازي، ولدى "بودلير" (في "نقتل الفقراء" و "بائع الزجاج السردى")، حيث تصبح الدعابة شكلاً من الروحية العدوانية؛ ولدى "لوتريامون"، الذي يستخدمها كمجال اختصاص أساسي لـ "آلة الجهنمية" التي يملكها؛ ولدى "جاري"، الذي كان عليه - في النهاية - أن يصنع من وجوده قصيدة دعابة لا امتثالية، ولدى السرياليين - القريبين منا - الذي رأوا في الدعابة "الموضوعية" وسيلةً للتحرر من ضغوط العقلانية^(١٨٠)، ولدى "ل. ب. فارغ" و "ماك أورلان". وفي وقتنا الراهن، يعتبر "ميشو" أفضل ممثل لدعابة الفانتازيا التي تحاكي تعاقبات الوقائع أو الأفكار التي نقابلها عادةً في نصوص السرد، من أجل توحيدها بشكل أفضل؛ إن منطق العبث، و "تمرد الأساليب على الغايات"^(١٨١)، و "التدخلات" لإقامة الشطط عن عمد في قلب الواقعي^(١٨٢)، هي من الأساليب التي يستخدمها عن قصد كثيرًا. لكننا نستطيع أن نذكر، على حدود القصيدة والسرد الفانتازي أو العجيب، نثرات عديدة معاصرة، مشدودة نحو القصيدة بقدر ما تمتلك من

"شحنة" دعابة (مثلما نقول شحنة كهربائية): نثر يحمل توقع "أ. فريدريك" (١٨٣) و"ر. مالبه" (١٨٤) و"ر. دي أوبالديا" (١٨٥)، ضمن آخرين.

لكن هناك شكلاً آخر للدعابة، أكثر نقاءً بمعنى ما، لأنه أكثر مجانية وأكثر انفصلاً عن نوع "السرد"، لكنه سرعان ما يثير الضجر رغم هذا، لأنه يحطم - ما إن يتكون - كل تسلسل للوقائع (ألم يؤد هذا التسلسل إلى لاشيء)، وكل تنابع منطقي للأفكار (هذا المنطق ألم يكن منطق العبث). ففي الهزل، وفي التدايعيات المفاجئة للألفاظ، وفي الشعوذة المرحية مع الكلمات، والصياغات والصور، يعثر هذا الشكل من الدعابة على قوته الهدامة، الشعرية أيضاً أحياناً. ويمكن للتمرد على اللغة، الذي تحدثت عنه من قبل، أن يتخذ شكلاً دعائياً: وسنجد بعض الأمثلة في اختراعات "فارج" و"ميشو" اللغوية. ولا ينبغي رغم هذا أن نخلط بين التمرد المأساوي لواحد من قبيل "أرتو" و"سيزير"، وهزليات واحد من قبيل "ل. ب. فارج": فنحن - لديه - إزاء لعبة، دعابة أكثر "سواداً"، لكنها مبرقشة بكل أنواع الإبداع.

وفي هذا التلاعب بـ "الكلمات في حرية"، الذي لم تعرفه القرون السابقة، كان "ماكس جاكوب" هو المؤسس؛ وبعده، مثلما رأينا، يستعيد "كوكتو" فكرة تداعيات الألفاظ والصور، ويكرس هو أيضاً اللقى اللفظية. وهذا النوع من شعر الألعاب النارية مهجور إلى حد ما، في وقتنا الراهن. ورغم هذا، فقد نجد عدداً ما من قصائد "الدعابة اللفظية" في ديوان "مؤلف ذهبي" لمارسيل سوفاج، أحد أصدقاء "ماكس جاكوب" ومن المعجبين به. "قصيدة نثر: منتهية بطريقة باردة وموجزة بلا غنائية ولا جملجة، في ضربات مفاجئة عليها أن تتسع لما بعد الموامش والصياغات": إنه التعريف الذي يذكره "سوفاج" ونجد فيه أفكاراً أثيرة على "جاكوب": الإيجاز، وغياب الغنائية، والخطابية، ومؤثر الصدمة (١٨٧). وها هي - على سبيل المثال - بداية قصيدة تذكرنا بشدة بتلاعب "جاكوب" بالكلمات:

الدجاجة ذات العينين الذهبيتين

كل شيء طيب لها: الدودة في الماء والماء في الكوب، قاع الكوب، وخضرة القاع.

في أرض المرارة المسورة حيث يدق السندان تحت المطرقة هو مشهد طبيعي مع دجاجة (١٨٨).

وبداية "مناجاة إلى الموازين"، ألا تحتوي - مثلما يحدث لدى "جاكوب" و"كوكتو" - على تداعيات للألفاظ والصور في آن (من الانقلابات المفاجئة للجدول saute-ruisseau إلى نطة الخراف saute-mouton، ومن الخراف إلى الأمواج المزبدة)؟

الانقلابات المفاجئة للجدول تلعب نطّة خراف الصدفه.

للصدفه ظَهر جميل- صوف وتراب وزبد الأمواج- إنها تسوق
خرافاً تحول بها الريح في الحركة الدائمة^(١٨٩).

ولن نندهش من رؤية أسماء حقيقية أو خيالية تختلط وتتصادم، محتشدةً من أجل متعتنا اللفظية في قصيدة تذكرنا، هذه المرة، ببعض نصوص "ميشو"، "بوتيون وبوتياتون أو بايوناسيون بعيون زرقاء، أبرنكايتون، ومدريليون، وماندوليون، وتريكور وبيتروكوربيون من الأراضي البائرة المبللة (..) وذلك من أجل صنع عالم جميل لدى أسلافنا الغاليين ذوي الشوارب الضخمة"^(١٩٠). نشعر أننا نزلق، مثلما يقول "سوفاج"، "من الحديث المختل إلى الهزل بسبب أو بدون (سبب) على الخواف المرهفة للكلمات"^(١٩١)؛ ونجد أنفسنا وقد رجعنا إلى نظريات السيريالية عن حياة الكلمات وطاقاتها الكامنة عند قراءتها في نص من الجزء الأخير من "مؤلف ذهبي" (وهو نوع من "فن الشعر" المختص بالمؤلف):

كانت الكلمات تعمل. والحروف أكثر أيضاً داخل الكلمات.
وتحررت مقاطع لفظية لتهذي وتجرب التحامات جديدة وتسال
بالصدفة طاقةً مجهولة^(١٩٢).

وينبغي أن نضيف أيضاً أن هذه القصائد "على طريقة ماكس جاكوب" ليست الأغلبية في "مؤلف ذهبي"، وسنكوّن فكرةً خاطئةً تماماً عن الديوان إن لم يستوقفنا سواها. فلسنا- في أغلب الأحيان- إزاء لعبة لفظية، وإنما إزاء قصائد "منحوتة مباشرةً من الحياة"^(١٩٣)، غنائية رغماً عنها، وحيث الدعاية نفسها ليست إلا الوجه الآخر من مسعى قلق وتجارب ممزقة موضوعها الناس والحياة والطبيعة والله. وسيكون من الخطأ ألا نرى، على سبيل المثال، سوى الهزل في هذا التراكم للأمكنة المشتركة والعبارات الجاهزة، حيث غياب التكوين و"الأدب" يجعل الإرهاق أكثر تأثيراً:

تحطمت خطوط الواقع على مستوى الإنسان. مُرّم الخرف
يتنحب في زاوية الشارع. الشوارع مسدودة. لم يعد للمرمم نار في
كوته. والريح التي تهب في عرض البحر حوله تنن تحت أبواب
العربات. إنها الريح تبحث عن الريح السوط الذي يستشيط غضباً
والمنجل الكبير الذي لا نراه. هذا لا شيء. إنه الإسراع الضال
الحياة المهجورة الغم المقفل الباب الضيق المائدة المعدّة وأدوات
مائدة الغائبين^(١٩٤).

وهل ينبغي القول إن القصيدة التالية (وأودرها كاملة) هي قصيدة مضحكة:

الاهتمام بالحياة

تلقيت اعترافات زهرة. والزهرة أدينت، رغمًا عني. أدينت بألا تكون سوى قليل من السلطة.

أخذتُ موعدًا في مرآة. وعندما ظهرتُ كانت المرآة محطمة.

محطمة إلى شظايا من عشرين سنتيمًا، من قطع معدنية مزيفة وعملة من النحاس.

في غرف باردة ماتت عصافيري. والأخير، عندما كان يعني .. أين كان هذا؟ لقد نسيت بالفعل. على الضوضاء أن تكفيانا الآن.

قليل من زبد الضوء على الورق المصقول يخدعنا ويرضيها. لقد أظلم العالم منذ أن راحوا يصورونه^(١٩٥).

ويستعيد شعر "مارسيل سوفاج" فكرة "جاكوب" عن إمكانية استخدام كل شيء باعتباره "عنصرًا شعريًا": "ذكريات القراءة، لغة العامة في المحادثة، ما يحدث على الجانب الآخر من الإكوادور، الانطلاقات المفاجئة؛ نغمة الحلم، النتائج غير المتوقعة، تداعيات الكلمات والأفكار.."^(١٩٦). لكن، إذا ما كان لجاكوب فضل تحرير قصيدة الثر من عدد معين من التقليل، والوعي بضرورات معينة للنوع في آن، فإنه قليلًا ما كان ينجح في تحريك شعورنا^(١٩٧): محاكاة ساخرة مفرطة، كثير من سقط المتاع، ألعيب لهلوانية مفرطة وبجانية إلى حد بعيد في النهاية. وإذا ما كان "مارسيل سوفاج" يستخدم الشكل "المنثور" إلى حد بعيد (المبتذل عند الضرورة)، والترعة الاختصارية، والإيجاز الصدمي للصياغات، وصدمة الكلمات والصور، فهو يستخدمها كي يجعلنا على تواصل مع تجربته الحميمة. وسيمكننا مثال أخير من الإحساس بذلك أفضل من التعليقات المطولة:

بعض الرجال الذين يتحدثون بصوت خفيض يقولون إنهم التقوا بالبحرية. لا نعرف أين. يؤكدون أنه في مصادفات الحياة كان كل واحد يأكل خبز يؤسه في الماضي مغموسًا في الدموع. كان ذلك أقل قسوة.

في وقتنا الراهن لم يعد للبؤس دموع. فالحياة أدارت ظهرها للحياة. والعيون جافة. والخبز جاف. لقد أثمر تاج الشوك^(١٩٨).

كيف لا نرى في هذا الشعر إذن مغزاه ودلالته على الصعيد الإنساني، وأنه - رغم الترعة الإيجازية، والخشونة المعتمدة، والدعابة العدوانية أحيانًا، والصور الباروكية المظهر أحيانًا^(١٩٩)، فهو الشعر بلا قيثارة، ولا زخرف، لكنه - رغم هذا - غنائي؟

(٢) شعر الواقع

هكذا يصل شعر "مارسيل سوفاج" - المنطلق من دعاية لفظية على نحو خاص، ومن اللجوء القصدي إلى العبث^(٢٠٠) - إلى غنائية تجدد فيها الواقعية، الرائعة أو المعذبة، مكاناً لها: وبشكل خاص في الجزء المسمى "طبيعة" من "مؤلف ذهبي"، حيث تقدم بعض القصائد رأياً مُسبقاً عن الواقعية، وحيث تذكرنا قصائد أخرى بريفيدي، فيما يتعلق بالريح، والطريق والأشجار^(٢٠١). ففي الشعر الفوضوي، لا تتدخل الطبيعة، بل تصبح عندئذ طبيعة فوضوية وفانتازية، تحفزها حياة مثيرة للقلق، غير طبيعية^(٢٠٢). وبما أن الشعر الفوضوي (والمنتمي إلى الفوضوية) يمثل محاولة لهدم العالم الحقيقي ليحل محله عالماً آخر (غير خاضع تماماً للسيطرة ويمتلى بالخيانة في القصيدة الفانتازية، ساطعاً ومشعاً في "الإشراق")، فالواضح أن القوانين التي ستحكم هذا العالم الجديد ستكون مختلفة جذرياً: لا المكان، ولا الزمان، ولا الحب، ولا الحقد سيكونون هم أنفسهم فيه، وسنرى فيه الزهور تجأر، والحيوانات تتكلم، وكل عوالم الطبيعة تتبادل فيه الأشكال والخصائص.

لكننا رأينا - في القطب الآخر من قصيدة النثر - لا التمرد، بل التوافق بين الإنسان وعالمه؛ وبدلاً من الفوضوية الهدامة، الرغبة في الانسجام. والحق أن شروط الشعر قد تغيرت منذ مائة عام، والقصيدة "الشكلية" المكونة من فقرات أو مقاطع منتظمة، بمؤثرات التماثل واللازمة الغنائية وتكرار العبارات، إنما هي شكل ساكن بإفراط و"فني" بصورة زائدة بالنسبة لحقبتنا ذات الاضطرابات والتفجيرات الذرية. وعندما نقرأ اليوم، فيما يتعلق بقصائد النثر الحديثة، أن "ثمة أشكالاً شبه منتظمة"، وأن "بعض هذه القصائد تعطي الانطباع بأنها سوناتات نثر"^(٢٠٣)، يملكنا الانطباع بوجود تفاوت ما، ونشعر بتراجع في الزمن إلى الحقبة التي قال فيها "هنري دي رينيه" نفس الكلام عن "غنائي بيليتيس"^(٢٠٤). ورغم هذا، وإذا ما كان القليل من الشعراء يكتبون اليوم سوناتات منتظمة، فهو ما لا يستبعد - لدى البعض - العودة إلى مفهوم القصيدة، أي الشكل المنظم والمبني؛ فالأساليب وحدها هي المختلفة.

ومادامت هذه الرغبة في النظام، والتنظيم، والصرامة، تسير مع قبول بالواقع، بل حتى- في أحيان كثيرة- مع تمجيده، فسيكون من الأفضل إذن أن نواجه شعراء الشعر الفوضوي والهدام بـ "شعراء الواقع". وأبادر بالقول إن هذا المصطلح المبهم ملائم، بالضبط لأنه عام إلى حد بعيد بما يسمح بتجميع شعراء مختلفين بدرجة كبيرة مثل "رونيه شار" و"بونج" و"سان-جون بيرس"، الذين لا يوجد بينهم أي معيار مشترك سوى توافقه وتضامنه مع الحقيقي، وشعورهم المتفائل في الأساس الذي يستخلصه القارئ. لكن الواقع له ألف وجه (هناك واقع إنساني، وواقع مادي، وواقع تاريخي ..)، وكل شاعر يتفاعل معه حسب طبيعته العميقة الخاصة به، ونحن نقترح شعراً يتوفر هو أيضاً على واقعه الخاص به. وبذلك، سأكتفي بالإشارة إلى الأشكال التي تُبلور الواقع، في النشر، لدى بعض من شعراء حقبتنا الكبار.

ريفيردي وتأثيره

ليس من العبث أن نُذكر أولاً بأن "ريفيردي" - الذي تحدثت عنه في الفصل السابق، في سياق الحديث عن "غنائية الواقع"^(٢٠٥)، والذي كان يُشبه القصائد منذ عام ١٩٢٧ بـ "بللورات وضعت بعد الاتصال الجليش للروح مع الواقع"^(٢٠٦) - لا يزال يواصل الكتابة، وجمع في "يد عاملة" القصائد التي كتبت من عام ١٩١٣ إلى عام ١٩٤٩. فشعر "ريفيردي" واحد إلى حد بعيد مما مكنتني من دراسة القصائد التي كتبت خلال ثلاثين عاماً ككتلة واحدة؛ لكن ينبغي الإشارة إلى أن هذا الشعر لم يكف عن التأثير في العمق. "فعلاقته بالأدب الراهن أوثق، وأكثر حيوية من شعر فارح، وكوكنتو، وماكس جاكوب (..) ريفيردي يبدو لنا، أكثر فأكثر، كشاعر وأيضاً كباحث جمالي، أستاذاً .."^(٢٠٧)، مثلما كتب "ج. بيكون" عام ١٩٤٩. فمن خلال نظريته عن الصورة، ورغبته في "الانغماس إلى أبعد ما يمكن بأقصى الأشكال الممكنة للمغامرة"، في هاويلت الكائن الداخلي^(٢٠٨)، استحق "ريفيردي" بالفعل أن يعتبره السيراليون أستاذاً لهم؛ واليوم أيضاً، نشعر بتأثيره في الكثير من القصائد التي تحدثنا عن عزلة الإنسان والقلق الأليم إزاء الواقع. ذلك ما يتبدى في "خمسة قصائد نشر" لـ "ج. دي لابرادا"، التي تمثل قصائد عن الغياب والعزلة، لتذكرنا أحياناً بريفيردي بنبراتها عن القلق الأليم الغامض، وبطريقتها في تقديم سرد لا يحدث فيه شيء، لكن حيث تنوء العزلة بوطأها بلا أمل: "من بار في مقهى، يعبر، وهو يراقب الوجوه، بلا قدرة على العودة إلى غرفته في الفندق، وبلا شجاعة على الاقتراب من كائن، لأنه يعلم أن لا وجود لأحد هنا حقاً .."^(٢٠٩). وبالمثل، ففي قصيدة "ميشيل مانول" هذه، يبدو تأثير "ريفيردي" واضحاً، مثلما يقول "ج. روسيللو"^(٢١٠).

نظرة أخرى

كل شيء مُسمَّر على هذه البلاطة الغائرة. على امتداد هذه الحوائط السوداء حيث حككتُ جبهتي. في الظلام المبعثر. في هذا الصخب من الدم الذي يغطي تقهقري.

أنا وحيد وأصرخ فوق بؤسي، عبر الحلقة المقيدة بالتعاطف، على الطريق الصارم حيث أنهار، بعد أن أغلقتُ أبواب البحر^(٢١١).

ومن خلال غنائية رثائية معينة، نجد هنا اتجاه "ريفيدي" إلى استخدام عناصر الطبيعة الخارجية كإشارات، ومعادلات للواقع الداخلي^(٢١٢)؛ لكن الأمر يتعلق بواقع "معين" تترجمه المشاهد الطبيعية المتحجرة، والمساحات المهجورة، والريف الصامت حيث يلتقي بوطأته نوع من التساؤل القلق الأليم. إن شعر "ريفيدي"، ومن تبعه، رغم تجذره العميق في الواقع، يقودنا دائماً "نحو المجهول، نحو العمق"^(٢١٣)؛ ولن يكون من المبالغة القول إننا نكاد نشعر فيه، دائماً تقريباً، بشعور مأساوي بالحياة والمصير الإنساني. وبذلك، فهو يقدم لنا واقعاً مختلفاً عن الواقع الذي يتجسد في قصائد "شار" و"بونج" و"سان-جون بيرس".

رونيه شار والواقع

إذا أمكننا القول إن "ريفيدي" قد أعطى، إلى حد ما، دروساً للسيرياليين، فيمكن القول أيضاً إن "شار" على النقيض (وهو الذي ساهم عام ١٩٣٠ في "النتير ترائفو"^(٢١٤))، ونشر في نفس العام "قصيدة نثر"، "أرتين"، السيرالية بشكل واضح) قد تلقى وحفظ درس السيرالية في الأساس: الشعر نظام للمعرفة متناقض وأرقى من المعرفة المدعاة "علمية"، فهو "فعل إعادة اكتشاف وإعادة خلق عالم الحقائق"^(٢١٥). لكن صيغة "شار" - الذي يمثل الشعر بالنسبة له "معرفة منتجة للواقع"^(٢١٦) - أقل إلهاماً، وتوضح بشكل أفضل الوظيفة الشعرية الحقيقية، التي لا تمثل فحسب اكتشافاً، وكشفاً متحققاً، وإنما إبداع.

ولا ينبغي أن ننسى، فضلاً عن ذلك، أن السيرالية قد اقترحت أيضاً كلاً من الحلم والواقع باعتبارهما "حقائق"^(٢١٧) وأن رغبتها في منح المكانة الأولى للحلم واللاوعي قادتها إلى اقتراح سلوك سلبي بشكل أساسي على الشاعر. وقصيدة "أرتين" السيرالية، هي متتالية من الرؤى الحلمية، ونوع من "فن الشعر" السيريالي في آن:

حالة الفتور التي سبقت "أرتين" جلبت العناصر التي لا غنى عنها لعرض انطباعات مدهشة على شاشة الأطلال الطافية،

والألفة المشتعلة في الهاوية التي لا حد لها للظلمات دائمة
الحركة^(٢١٨).

لكن كلمات "أرتين" الأخيرة تشير إلى الرغبة في العودة إلى الواقع: "ولأن شار قد اختار الواقع- الكلمة الأخيرة للقصيدة- "قتل الشاعر نموذج"، أي "تخلي عن كل ما من خلاله يمكن للحلم وللأوعي ولغير الوعي أن يصبح عالمًا يدعي الاكتفاء بذاته ويستغني عن الحقيقي"، مثلما يكتب "ج. مونا" في دراسته الهامة^(٢١٩). فالشاعر لا يستطيع الاستغناء تمامًا لا عن الخيال ولا عن الواقع؛ وعليه، مثلما يقول "شار"، "أن يمكك بكفتي الميزان متعادلتين بين العالم الفيزيقي للسهر وسهولة النعاس الرهيبة"^(٢٢٠). فضلاً عن ذلك، فإن بجانبة الصور، وإلغاء الاختيار والعمل الواعي، ربطت الشعراء بمنحدر ذي سهولة مرعبة؛ فمنذ عام ١٩٣٠، خلقت غط سيريالي، وأصبحوا يصنعون "قصائد" بمعونة اللاعقلانية والصور المتطرفة. هذا الاستغلال الواسع للثروات السيريالية هو الذي سيشكل منه "شار" عندما سيدعو- في "قسمة شكلية"^(٢٢١)- "مُدخري النوم" إلى تطوير "غرابتهم الشرعية" وإلى رد "الحلي" الحقيقية أو الزائفة التي أمدقهم بها سرقاقهم الليلية.

أما بالنسبة لشار، فسرعان ما أدرك أن القصيدة- كي تصبح بدورها واقعًا يتوافق مع الواقع الداخلي للشاعر- تتطلب جهودًا أخرى: فاسم شاعر معين لن تكون له أية دلالة إن كان الشعر كثرًا متاحًا دائمًا، في تناول أي شخص. فالشاعر يصنع نفسه في صناعته للقصيدة. ومثلما يؤكد "م. بلانشو"، "لا يعني الإلهام سوى أولية القصيدة بالنسبة للشاعر (..) فالشاعر لا وجود له إلا بعد القصيدة. والإلهام ليس هبة سر أو كلمة مُنحت لشخص موجود بالفعل؛ فهو هبة الوجود لشخص لا وجود له بعد"^(٢٢٢). وعندما يكتب "شار":

جرأة أن تكون ذاتك- في لحظة ما- هي الشكل المكتمل
للقصيدة.

رفاهية استشفاف تُلأثو المادة-الشعور المتوجة في الحال^(٢٢٣).

فالأوضح أن كل جهده بالتالي لا بد أن ينحو إلى أن تصبح هذه القصيدة الكامنة واقعًا، وأن يمنحها الشكل الذي تطالب به.

هذا الشكل سيتنوع، كل مرة، حسب الضرورات الداخلية للقصيدة خلال فترة الكتابة. وينفر "رونيه شار" من القوالب المعدة سلفًا مثلما ينفر من التعبيرات الجاهزة. ويصرح بأن الشاعر "عليه ألا يخشى استخدام كل المفاتيح المُسرَّعة في يده"^(٢٢٤). وقصيدة "صحة التلميذة" مكونة من ثمانية مقاطع لفظية منتظمة مجمعة في مقاطع شعرية من ثمانية أبيات^(٢٢٥): وقصيدة "حضور عام" (ضمن قصائد أخرى) تبدأ ببيت الشعر الحر القصير للغاية إلى البيت الحر الطويل للغاية^(٢٢٦)؛ و"كلهم رفاق سرير" مكتوبة في أبيات^(٢٢٧)؛ وفي "البيعة"، يختفي بيت الشعر في هيئة النثر^(٢٢٨)؛

وأخيراً فإن قصائد النثر (القصيدة للغاية في أغلب الأحيان) كثيرة جداً. ومن الصعب - فضلاً عن ذلك - أن نحزم بما إذا كانت هذه القصيدة مكتوبة شعراً أم نثراً، مثل "عصفور الصفارية" على سبيل المثال:

دخل عصفور الصفارية عاصمة الفجر.

وأغلق سيف غنائه السرير الحزين.

وكل شيء انتهى للأبد^(٢٢٩).

أو إذا كانت حكمة كهذه (شكل الحكمة هو من أشكال التنبؤ لدى "شار") لا تستحق، في واقع الأمر، أن تُسمى قصيدة:

يا فتيات الأرض الجميلات، ينابيع الهناء، اللاتي نضاجعهن،

اللاتي تتأثرن بجن، اللاتي نلجهن، اللاتي نفككهن حتى الاختصار،

لماذا لا تزلن تنادين من بعيد، أيتها الأطلال المعطرة؟^(٢٣٠)

ولنلاحظ للوهلة الأولى، على أية حال، أننا مع نثر "شار" نبتعد عمداً عن السرد، عدا استثناءات (لكن عندما يتدخل السرد، في "نويم مغناطيسي" على سبيل المثال، لا يعود الأمر يتعلق بقصيدة نثر، وإنما بنثر حقاً). ليس هناك تلاحق، وتتابع، مثلما لدى "ريفيدي" على سبيل المثال، حيث تشكل عناصر القصيدة أحداثاً منتقاة حسب قيمتها الرمزية. فشعر "شار" محاولة من أجل تخليد اللحظة. وحسب صيغته الجميلة:

إذا سكناً برقاً، فهو قلب الأبدى^(٢٣١).

هذا الشعر ساطع مثل شعر "رامبو"، وقاس في نفس الوقت ومعدني مثل شعر "مالارميه"، إذا جاز القول. وينبغي الحديث هنا عن هرقلية "شار" وعن الطريقة التي يتمكن بها شعره من حل التناقضات^(٢٣٢)، مثبتاً ومضة الشعور، "المادة-الشعور المتوجة في الحال"، لنصنع منها شيئاً أبدياً، ونجعل هذا الشعور متجدداً بلا نهاية، وموحداً "طابع الأشياء الصلبة غير المنقوص، وسريان الصيرورة، وكثافة الحضور والوميض الذي يطلقه الغياب"^(٢٣٣)، مثلما يقول "بلانشو".

وجانب كبير من قصائد نثر "شار" مكتوبة في المضارع، إنه الزمن المفضل لشعره؛ فهكذا تبدأ قصيدة "مارت" الجميلة:

"مارت" التي لا تستطيع هذه الجدران القديمة أن تملكها، نبع

يتجلى فيه سلطاني المنفرد، كيف يمكنني أن أنساكم أبداً مادام ليس

لي أن أنذركم: إنكم الحاضر الذي يتراكم^(٢٣٤).

وعلى النقيض، يندر استخدام الماضي البسيط، زمن السرد. وكثيراً ما ننتقل من الماضي المستمر (المعاد بنائه والموصوف في اكتماله) إلى المضارع. لكن ما هو أكثر جدارة بالملاحظة أن كثيراً من القصائد مكتوبة في المستقبل والأمر، أو تستخدم صيغة نصب الفعل *lesubjonctif* للأمر أو التمني. وهو ما يقودنا إلى ملاحظة جديدة، هي أن شعر "رونيه شار" ليس فحسب وصفاً، وتعميداً لبعد من الزمن المناسب، وإنما هو أيضاً فعل - ليس تحليلياً فحسب لما هو موجود، وإنما خلق أيضاً لما لم يوجد بعد، أداة للمقدرة. فنهاية "أجازة للريح"^(٢٣٥) - ونهاية "مارت" و"السمك القرش والنورس"^(٢٣٦) - مكتوبة في زمن المستقبل أو الأمر. وطبيعي أن هذه الصياغات تجدد مكانها بشكل خاص في القصائد المكتوبة خلال فترة المقاومة: نعلم أن "شار" كان قائداً لرجال المقاومة في "بروفونس"، ونجد انعكاس سنوات النضال هذه في الصفحات الواثقة وذات الملح الرجولي في "قصيدة مدثرة" و"وحدهم يتقون"، وعلى سبيل المثال في "شيد الرقص"^(٢٣٧). وتكشف بعض هذه القصائد، بطبيعة الحال أيضاً، حركة إيقاعية وإحساساً بالمانحة الكبرى، وبلاغة لا يلهمها أي سعي أدبي، وإنما حيوية لا تقاوم فحسب: "أيتها المرأة يا مَنْ تتوافقين مع كلام الشاعر (..) أيتها المرأة يا مَنْ تنامين في لقاح الزهور، ضعي على كبرياته نذاك الفضي من وسيط بلا حدود، حتى يظل إلى ساعة شجيرة العظام الميتة الرجل الذي، كي يعبدك بشكل أفضل، كان يدفع فيك بلا نهاية نوبة صباح ميلاد، وضربة ألمه، وأفق انتصاره"^(٢٣٨).

وكثيراً ما تم التأكيد على النبرة الرجولية لهذا الشعر، حيث "كل شيء يتأمر كي يجعلنا نستشف الأسطورة الخماسية لرجل منتصب" مثلما يقول "ج. بيكون"^(٢٣٩):

سلام على من يمشي بثقة إلى جوارى، في نهاية القصيدة. سيعبر في الغد واقفاً تحت الريح.

مثلما يكتب "شار"^(٢٤٠). فالشعر - بالنسبة له - هو صيرورة الإنسان: "في كل أختار للبراهين، يجيب الشاعر برشفة من المستقبل"، مثلما يصرح في "قصة شكلية"، التي تمثل - إن صح التعبير - "فن الشعر" الخاص به^(٢٤١)، وفي "قصيدة مدثرة" يُعرف الشعر على النحو التالي: "الشعر هو الحياة المقبلة داخل الإنسان المعاد تأهيله"^(٢٤٢). هكذا يؤسس "شار" شعره على تمجيد الإمكانات الإنسانية، وعلى الإيمان بمستقبل أفضل: "نحن من طراز عظمة بلا مثيل"، مثلما قال عام ١٩٣٣ في "قصائد مناضلة".

هذه الرجولة، وهذا العنوان المؤثر يمنحان قصائد نثر "شار" نبرة شخصية للغاية: شعر أقل عاطفية، وأكثر "حركية" من شعر "إيلوار"، رغم أننا نجد فيه أيضاً قصائد حب جميلة للغاية ومشاعر أخوة إنسانية مشابهاة له؛ شعر يبدو مشمساً بشكل أساسي^(٢٤٣)، إزاء شعر ليلي في أغلب الأحوال لواحد من قبيل "ريفيردي".

هذا الشعر الساطع كثيف للغاية، مكثف وصلب مثل الماس. وما سبق أن قلته عن بلاغته لا ينبغي أن يجعلنا نعتقد في احتمال أن يكون لفظياً: هنا أيضاً تتحد المتناقضات، ويوفق شعر "شار" بين الاندفاعات الغنائية وتبلور الشكل. وعلى نقيض الشعر السيربالي، لا ينحو شعر "شار" إلى الآلية، إلى التدفق اللفظي، بل - على النقيض - إلى صرامة الشكل، الذي لا يكف عن الانضباط كي يحافظ بأقل الكلمات الممكنة على أكبر طاقة كامنة. وتبهرننا الصور على نحو خاص بدقتها الساطعة وإيجازها المدهش في آن: "صَوَّانُ الظهيرة الصامت" ^(٢٤٤)، الريح "التي تجوب عائماً في ليلة" ^(٢٤٥)، الشاعر "حامل الطمي المشتعل" ^(٢٤٦). ويمكن لكل من هذه التعبيرات أن يكون موضوع تعليق تفسيري كبير غير مجد تماماً، وذلك لأن الشعر يُستخدم بالتحديد كي يث فينا الانفعالات الذي لا يستطيع النثر التحليلي أن ينقله لنا ^(٢٤٧)؛ لكنه سيثبت لنا عدم مجانية أي من هذه الصور. فصور "أرتين" و"الطريقة بلا معلم" ^(٢٤٨) لم تكن تقدم هذا الطابع من الضرورة؛ ورغم هذا يشير "أندريه بريتون" عام ١٩٣٢ إلى أن "التبلور" الذي "لا يكف شار عن الحصول عليه من فكره يمنح كل سطر من "أرتين" و"فعل العدالة انطفأ" شفافيةً وصلابةً قصديتين خاصتين به وتحفظانه من كل مبتذل سيربالي آخر .." ^(٢٤٩). وإذا ما كان ثمة غموض في هذه الصور، فسيرجع ذلك - مثلما في قصائد "مالارميه" - إلى كثافتها، لا - مثلما في النصوص السيربالية - بفعل الارتخاء في آليات اللغة.

ولا يمكن - إطلاقاً - القول إن شعر نثر "شار" أقل إحكاماً أو أكثر سيولة من شعره المنظوم. فهو - على النقيض - يتخذ أحياناً شكلاً نحتياً يتركنا مشدوهين أمام نبوءة عراف؛ وحتى في القصائد التي تتكون من عدة جمل لا ترتبط هذه الجمل الواحدة بالأخرى؛ فكل واحدة تبدو منبثقة من الصمت مثل حكم معزول، وينبغي إعادة تشكيل الروابط التحتية التي توحدّها من جديد. وقد قام "ج. موان" بالتعليق على قصيدة "تقويم" ^(٢٥٠) الصعبة والمستغلة للوهلة الأولى:

لقد ربطتُ اعتقاداتي الواحد بالآخر وضخمتُ حضورك.
منحتُ بحرّي جديداً لأيامي بإسنادها إلى هذه القوة الشاسعة.
وصرفت العنف الذي كان يجد من صعودي. أخذت بلا صخب
معصم اعتدال الربيع، لم يعد العراف يُخضعني. أدخل: أشعر أو لا
بالنعمة ..

والقارئ الذي لا يعرف أي شيء عن شعر "شار" سيجد هذه القصيدة مستغلةً بلاشك؛ والواقع أنه يتطلب "فهماً *compréhension*" شعرياً - بالمعنى المادي للكلمة - إذا ما أردنا الشعور بالإمسك بكلية هذه المتتالية من التصريحات التي تشكل أساس تجربة "شار" الشعرية، المرتبطة بعمق بما نعرفه عن موضوعاته الجوهرية: رفض الخضوع للاوعي (العراف)، والحضور المستزايد للشعر الحقيقي، "القوة الشاسعة"، والشعور بثبات الزمن، الذي يجد نقطة توازنه ("اعتدال الربيع")، والقبول بـ "صعود" الشاعر .. هكذا، تجد كل قصيدة من قصائد "شار" نفسها في موقع تقاطع

شبكة من الاستعارات والتلميحات يُفسر ويُثري بعضها بعضاً (وكي نأخذ مثلاً آخر، لا يمكننا "اختراق" قصيدة "زمن القصب"^(٢٥١) إن لم نعد إلى النصوص الأخرى، حيث يستدعي "شار" المستنقعات الفولكلورية من مسقط رأسه "بروفونس"، "أرض جرونيد للقصب هذه"^(٢٥٢)، وحيث يعرض "الشعر الذي يسير عارياً على قدميه المجبولتين من قصب، على قدميه المجبولتين من حصي"^(٢٥٣)). فعالم الشاعر الداخلي يبدو لنا إذن عالماً متسقاً، حيث ترسخ أصداء وتقاربات على المستويات المختلفة للتجربة الشعرية - مثلما يبدو لنا أيضاً عالم "رامبو"، أو عالم "إيلوار"، أو عالم "ريفيدي"، كي لا نذكر سوى بعض الشعراء الذين يسموهم "غامضين". فعالم "شار"، المغمور بالمكان والضوء^(٢٥٤)، هو عالم متوهج، حيث يلتقط كل شيء في جوهره الصلب وفي تحوله في آن بفعل النار الشعرية التي تحرقه، فيما تطهره، لتكشف صورة "هرقليطية" مثل "عصفور المعادن الأحمر"^(٢٥٥) تحول المعدن الثقيل الذي يصبح الشرارة الغنائية التي يحدثها؛ فشعره هو شعر الواقع المجيد.

بونج والرأي المسبق للأشياء

عند الانتقال من "شار" إلى "بونج"، يملكنا الشعور الغريب بالوطأة، وبأننا أسرى المادة، ومتورطون في قلب الجوهر من خلال شاعر يقترح لكل امرئ "رحلة في كثافة الأشياء"^(٢٥٦). فلنقرأ هذا التعريف لـ "الماء":

أكثر انخفاضاً مني، دائماً أكثر انخفاضاً مني يوجد الماء. أنظر إليه وعيناي دائماً منكستان. مثل الأرض، مثل جزء من الأرض، مثل تعديل للأرض.

أبيض ولامع، بلا شكل وندي، سلمي ومستمر في رذيلته الوحيدة: الثقل، متمتعاً بوسائل استثنائية لإشباع هذه الرذيلة: محيطاً، مخترقاً، قارضاً، نافذاً^(٢٥٧).

ها نحن بعيدون عن "النهر المشع" لشار، وعن كل المياه الشفافة، الهاربة، اللامعة، التي تنساب في الشعر من "فرجيل" إلى "م. دي جيران" و"كلوديل" .. لكن ها هو ما هو أفضل، أو أسوأ: المطر:

لكل واحد من أشكاله مظهر خاص: ثمة إجابة لها صوت خاص. والكل يعيش بكثافة مثل آلية معقدة، محددة بقدر ما هي خطرة، مثل ساعة حائط زبركها هو ثقل كتلة من بخار في حالة اندفاع^(٢٥٨).

وصف، مثلما يقول "م. سايه" (العنيف تجاه "بونج" إلى حد بعيد)، يحيلنا بالتناوب "إلى دليل "رويه"، وإلى صحيفة "روستيك"، وإلى الكتب الموجزة المبسطة في الفيزياء والكيمياء"^(٢٥٩). ويمكننا القول، على أية حال، إن مسألة الاختيار بين الشعر والنثر لم تطرح نفسها على "بونج": فهذا البطء الثقيل، وهذه النثرية المتعمدة، وهذا النوع من التعليمية المثابرة، لا نرى إطلاقاً كيف يمكن للشعر المنظوم أن يتقبلها. فـ "شعر" بونج لا يقصد إيهار آذاننا، ولا إعجاب خيالنا؛ فهو يسخر من الإنسان ومن "صفاته المثيرة للشفقة"^(٢٦٠)؛ وهو لا يدعونا إلى أي هروب نحو بلاد الحلم، وإنما إلى تأمل الواقع اليومي فحسب:

إزاء كل رغبة في الهرب، هناك معارضتها بالتأمل ووسائله.
السفر عبثي: التحول إلى الأشياء التي تغمرك بانطباعات جديدة،
وتقترح عليك مليون صفة غير معهودة^(٢٦١).

التحول إلى الأشياء: لا إلقاء نظرة إنسان وشاعر على الأشياء، بشحنها بالرموز، وبتحويلها، وإنما "الدخول" بشكل حقيقي في هذه الأشياء، والكمون في أقصى خصوصياتها، للتعبير عن كل منها في جوهره الأساسي، في خصائصها النوعية. فبونج لا يريد أن يصف مظهر الماء، ولا سميما مظهر هذا الماء (هذه البحيرة أو هذا الجدول)؛ ولا هو يصف هذه الحصة للمساء، وإنما الحصة للمساء: "إنه غير منشغل بالصفات وإنما بالوجود"، مثلما أوضح "ج. ب. سارتر" في دراسته الهامة التي خصصها له^(٢٦٢). إنه - على نحو إجمالي - جوهر الأشياء الذي يريد إدراكه؛ ورغم أن "ظاهرة" بونج (حسب كلام "سارتر") مختلفة تماماً، مادامت مادية، عن "المثالية" المالارمية، فإننا نرى - رغم هذا - أن هناك ما هو مشترك في مسعبيهما: هذه الرغبة في الالتصاق بالشيء في ذاته (قارن بـ "الوردة"، "الغائبة من كل الباقات")، في حقيقته الجوهرية، لا في مظهره العابر.

وبالنسبة لبونج - كما بالنسبة للمالارمية أيضاً، وإن يكن على نحو خاص بالنسبة لكل شعراء ما بعد الحرب (حرب ١٩١٨) - تحتل مشكلة اللغة مكانةً أولية: ولن نشك في ذلك عندما نقرأ الملاحظات التي جمعت في "مقدمات". فبونج، الذي يكتب منذ عام ١٩١٩، رغم أنه لم يُعرف إلا عام ١٩٤٢ مع عمله الرئيسي "الرأي المسبق للأشياء"، يُنتقد على استخدامه للكلمات، شأن الدادائيين والسرياليين، لأنها مستهلكة، وأضعفها الاستخدام الطويل، وبجردة بشكل مفرط، ومنفصلة عن الأشياء التي تدل عليها في آن: كلمات جاهزة، بلا لون، خالية من كل قوة إيحائية؛ وهو يتساءل - وتلك هي، فضلاً عن ذلك، مشكلة كل شاعر بامتياز: كيف نمنحها قدرتها؟ كيف نقيم بين عالم الحقائق وعالم الكلمات تيار تبادلات تصبح فيه الأشياء كلمات والكلمات أشياء^(٢٦٣)؟ بالنسبة لبعض شعراء النثر، تظل مشكلة التعبير ثانوية، لأن اهتمامهم بالتأثير على الشكل أقل من اهتمامهم بالمضمون؛ فيمكن استخدام تعبيرات عادية، عندما نصف عالماً فانتازياً، أو عندما نسرد حلماً؛ لكن بالنسبة للكاتب الذي يتمسك بما هو كائن، والذي يقترح لا هدم

العالم المادي لصالح عالم اللغة^(٢٦٤)، وإنما وضعنا في حالة اتصال حميم مع الأشياء من خلال اللغة، فلا توجد مشكلة أخرى سوى مشكلة التعبير^(٢٦٥).

إن الوسائل التي يتمتع بها الكاتب ثلاثية، وسنرى "بونج" وهو يؤثر في البدء على الكلمات نفسها، المادة الأولية للغة؛ ثم على بنية الجملة (مادام يرفض، لأنه يكتب ثراً، إمكانية خلق كلمة "كلية" و"جديدة" مع الشعر، مثل "مالارميه")؛ وأخيراً في المرتبة الثانية، على البنية الكلية للقصيدة.

ولا يتعلق الأمر، على وجه الإطلاق، مثلما بالنسبة لبعض الشعراء الفوضويين، باستخدام الكلمات خارج معناها، أو اختراع مفردات جديدة^(٢٦٦): يريد "بونج" أن يهزم اللغة بمنايع اللغة نفسها. وللبداء، سيأخذ كلمة لا في معناها المستخدم، الذي أصبح عارياً ومسطحاً، لكن في ثراء كينونته، مثل عضو حي ومعقد: هو الذي يسمي دواوينه "تمارين إعادة تربية كلامية"^(٢٦٧)، ويدعي أن الأدب يتيح "إعادة صنع العالم، بكل معاني كلمة إعادة صنع، بفضل الطابع المادي والجرد، الداخلي والخارجي في آن لـ "الكلمة"، بفضل كثافتها الدلالية"^(٢٦٨). وكلمة كثافة هذه تعجبه لأنها توحى بـ "ثورة"، أو تقلب مماثل لما يفعله المخرث أو الجاروف، عندما تظهر فجأة، ولأول مرة، ملايين من القطع الصغيرة، والشذرات، والجدور، والدود، وحيوانات صغيرة، كلنت مطمورة حتى ذلك الحين". ويصرخ "بونج": "أيتها المنايع التي لا تنضب لكثافة الأشياء، المعبر عنها بالمنايع التي لا تنضب للكثافة المرتبطة بعلم دلالة الكلمات!"^(٢٦٩). والواقع أنه سيستخدم هذه الكثافة الدلالية، أي من خلال المعاني المتراكبة، سواء بفعل أصل الكلمة أو بفعل الاستخدام، التي تمنحها ألوان قوس قزح وتثريها بالمفاهيم المختلفة للشيء الذي يتحدث عنه: البراعم "تظهر بحذر مُحذرة، ومُضرحة بالحمرة" (وهو ما ينبغي إدراكه بالمعنى الأخلاقي والفيزيقي في آن)^(٢٧٠)؛ و"المجلد البحري" الذي "تصفحه" الريح يُسمى ضحماً (بالمعنى المزدوج لكلمة vdume^(٢٧١))، والإرباك، عندما نتحدث عن الحصة، يربط المعنى الجازي بالمعنى الأصلي للكلمة^(٢٧٢)؛ وعندما يقال لنا إن البحر يجتر rassasser الصخور، في نفس الوقت الذي نفهم الاستعارة (ressasser) يجتر، أي ينخل الدقيق، الذي سيخرج في حالة التراب الناعم، مثل الصخور التي تنحول في النهاية إلى رمل)، نسمع صوت البحر هذا، الذي يتكرر بلا كلل^(٢٧٣). وإذا ما كان اللجوء إلى المعنى الاشتقاقي للكلمة أقل تكراراً مما لدى "مالارميه"، فإن التلاعب بالألفاظ، المؤسس على المعنى المزدوج للكلمة، يرقى إلى مستوى الأسلوب الشعري، ويبي "بونج" قصيدة بكاملها حول المعنى المزدوج لكلمة mûres "فاكهة الأغصان" و(كصفة) "مشتقة من النضج"^(٢٧٤). نجد هنا الفكرة السيرالية عن وجود حياة كامنة في الكلمات، طاقة خلاقة^(٢٧٥)؛ ولهذا، فإن "التوريبات" التي يستنكرها "م. سايه"^(٢٧٦)، "في منتصف الطريق من القفص إلى الزنزانة تملك اللغة الفرنسية سلة من قصب"^(٢٧٧)، "على نقيض خبث الفحm النبائي الذي هو ضيف الرماد الساخن، تحب الحلزونات الأرض الرطبة، هيا، إنها تتقدم ملتصقات بها بكل أجسادها"^(٢٧٨)، إذا كانت قيمتها

الشعرية محل شك! فهي ليست كلاماً فارغاً سخيلاً، لكنها جهد فكر يبحث عن اكتشاف تقارب خفي بين الشيء واسمه، عن توافق سري، لأن الإسم هو الشيء نفسه الذي أصبح كلمة^(٢٧٩). هكذا سيقول "بونج" عن الميموزا: "ولمعرفة الشجيرة واسم الميموزا، يصبح من الصعب العثور على شيء أفضل لتعريف الشيء من هذا الإسم نفسه"^(٢٨٠)؛ ويستسلم لجهد غريب من أجل اكتشاف التوافقات بين مدرس الرياضة والحروف التي تشكل اسمه^(٢٨١). وهذا العمل في التسمية غير كلف، فضلاً عن ذلك، للإيجاء بالأشياء، وأيضاً لم يعد الاسم يناظر الشيء على وجه الإطلاق (وهو ما لاحظته "مالارميه") بتنوع اللغات التي تعددت منذ بابل: فـ "jour = نهار" اسم "مظلم" في حين أن إضاءات "nuit = ليل" منيرة- وهو قصور موفق يعزز دور وضرورة الأدب: فالكلمات المجتمعة في جملة يمكنها أن يزيد بعضها بعضاً ثراءً، وتنوعاً، وتعكس بالتبادل ألقها، أو تفجر من صدمتها شرارة التناقضات؛ وهو ما يحدث عندما يتحدث "بونج" عن "عالم من السخافات والسذاجات"^(٢٨٢)، وعن "سُعار قريب من الذهول"^(٢٨٣)، أو أن يقول عن الفراشة إنها "تسكع في الحديقة"^(٢٨٤)، وهو تعبير "غير مدّهِش- مثلما يشير "سارتر"- إلا إذا ربطنا فكرة التجول على طول موجات مكانية، وجعلناها متضمنة في كلمة vagabondage (تسكع) بما فيها على النقيض من تسوير وتدقيق بعناية كاملة في كلمة حديقة".

والواقع إننا- رغم هذا- لن نجد لدى "بونج"، مثلما لدى "مالارميه" أو "رونيه شار"، هذه التعبيرات المكثفة والمبهمة والثرية للغاية إلى حد التنقيب بلا نهاية عن معانيها، لِيُنتهي الأمر بحقائق متعارضة، كل منها فوق الأخرى، إلى أن تلغي نفسها بالتبادل، مُشكّلة حقيقة روحية جديدة أسمى؛ فلدى "بونج" لسنا- على النقيض- بصدد جدلية المتناقضات ولا تحويل الواقع من خلال الفكر، وإنما إزاء خضوع للواقع، للشيء: "على القصيدة ألا تقترح أبداً فكرةً علينا، وإنما شيئاً، أي إن الفكرة لا بد أن تتخذ شكل الشيء"^(٢٨٥). فقصيدة "بونج" تقدم لنا شيئاً من الواقع "المعاد صنعه" بسلطان الكلام (شيئاً واحداً كل مرة)^(٢٨٦)؛ وفي هذه القصيدة، تتخثر الكلمات، على نحو ما، لتشكّل تراكم شكل وامتداداً متنوعاً حسب الشيء الذي تقدمه، مثلما يتغير شكل قوقعة الرخويات حسب الأنواع^(٢٨٨). فالجهد الذي يقوم به "بونج" ليقلد- إذا جاز القول- الشيء الذي يصفه، يقوده إلى تنويع مظهر وبنية جملة بلا نهاية. فقطعة اللحم، لأنها "مصنع" وخزان طاقة، تتطلب شكلاً صلباً، وديناميكياً:

كل قطعة لحم نوع من المصنع، مطاحن ومعاصر للدم.

فتحات أنابيب، أفران عالية، براميل تتجاور فيه مع المطارق
الآلية، وسائد من دهن.

البحار يندفع منها وهو يغلي. ونيران معتمة أو مضئمة يحمر

ويتوارى الجمبرى بالمقابل في تعرجات الكلام المعمى:

ثمة عدة مميزات أو ظروف تجعل من أحد الأشياء أكثرها تحفظاً في العالم، وربما طريدة تأمل أشرس من حيوان صغير لا يهتم بلاشك تسميته بقدر ما يهتم استدعاؤه بخذر، وتركه يدلف في حركته الخاصة به في مجرى الكلام المعمى، والوصول في النهاية من خلال الكلام إلى النقطة الجدلية حيث يضعه شكله ووسطه، وظرفه الصامت وممارسة مهنته الدقيقة^(٢٩٠).

وبتشيت حقاً، وعناد، وصلابة مدهشة، يستدعي "بونج" الحصى الأملس^(٢٩١) - من خلال جمل موصولة بعناء، باستدلالات مندمجة ستطلب استشهاداً مطوّلاً بشكل مفرط؛ بينما "مدرس الألعاب الرياضية" (الذي يجعل منه "بونج" شيئاً، "مثل نوع حيواني"، مثلما يشير "سارتر"^(٢٩٢)) يتم وصفه بأجزاء من جمل موزونة، بل مسجوعة، تقدم نفس المظهر الراقص للاعب الرياضي، متأرجحاً على امتداد حبله:

إنه يكتسح كل القلوب، لكنه يلتزم بأن يكون عفيفاً وسبابه هو كفى !

أكثر وردية من الطبيعة، وأقل براعة من قرد يقفز إلى جهاز الرياضة مأخوذاً بحمية خالصة ..^(٢٩٣)

إن الرغبة في قولبة الجملة على الشيء تقود "بونج" أحياناً إلى القطيعة مع تركيب الجملة التقليدي، وإلى إعادة توزيع الكلمات في نسق يحترم بشكل أفضل واقع الأشياء (هنا أيضاً نتذكر "مالارميه"^(٢٩٤)). وهكذا، عندما يريد استدعاء القفزات المهارية، وانتقالات الجمبرى في كل الاتجاهات: "من خلال قفزات نشطة، متقطعة، متتالية، متراجعة تليها عودات بطيئة، يلاحظ علامات صغيرة تمتاز بطريقة خاصة من مكان إلى آخر على امتداد بصره .."^(٢٩٥) - أو من خلال العكس، فيُرحّل اسم المفعول إلى نهاية الجملة، كي يقدمه لنا معزولاً، مقتطعاً، يدافع عنه المفعول به مثلما تدافع عن زهرة الدغل أغصانها الشوكية:

هكذا إذن، قال لنفسه، تنجح في حالات كثيرة الجهود المشلّبة لزهرة رقيقة للغاية، وإن يكن بفعل تشابك عسير للأشواك يدافع عنها^(٢٩٦).

فحركة القصيدة، مثلما لاحظ "سارتر"، لا تنتشر من جملة إلى أخرى، مثلما يحدث عادة:

وذلك- بالتحديد- لأن "بونج" لا يريد الإبحاء بحركة مستمرة، وصرورة، وإنما بشيء في وجوده وفي جوهره. وتأتي الحركة المولدة في أغلب الأحيان لـ "تلاطم بعنف وتتوقف فجأة عند مصدر النقطة"^(٢٩٧). والجملة الأخيرة من "مراشة"- التي يذكرها "سارتر" كمثال- تُذكر كثيراً ببعض "خلاصات" رونار، الموجزة كأنها تجمعت فجأة:

شراع للأجواء صغير للغاية تُسيء معاملته الريح في تويجة
حشوية، إنه يتسكع في الحديقة^(٢٩٨).

تكن هنا نتيجتان: قبل كل شيء، صلابة المظهر المتحجر الذي تتخذه الجملة في أغلب الأحيان؛ فحتى وهي طويلة، لا تعطينا الإحساس بالتموج، والفوران الذي نشعر به- على سبيل المثال- مع "بودلير". فإزاء أمواج "بودلير"، تستدعي جمل "بونج" تسميات معدنية، في كوملات، وبللورات ... وهي في هذا تتوافق مع انجذاب "بونج" العميق نحو الصلب والخسوس: "تغمره حصاة بشكل أعمق من النهر، شيء أكثر من أية حركة، و، إذا ما جرؤنا على القول، هيكمل عظمي أكثر من أي جسد حي"، مثلما يقول "ج. بيكون" عن حق تماماً^(٢٩٩). وسبق أن رأينا يقدم الماء "مثل تعديل للأرض"^(٣٠٠)؛ وبالمثل، ليست شعلة الشمعة- بالنسبة له- هذا العنصر العابر، الدقيق للغاية، الذي نسميه النار، لكنها "ورقة ذهبية" مثبتة "في تجويف عمود صغير من المرمر بساق سوداء تماماً"^(٣٠١)؛ والنبات، يقدمه لنفسه عن قصد باعتباره "تطريزاً"، و"نسيج" قماش "ينتمي إلى العالم مثل إحدى قواعده"^(٣٠٢): مشروع غريب من أجل تعدين العالم يؤدي به إلى تصوير ما هو أكثر حيوية في الإنسان، الكلام، باعتباره "إفرازا"^(٣٠٣)، والقصيدة كشيء، وإلى التلذذ بالحلم بعهد يختفي فيه الإنسان، دون أن يترك وراءه سوى هذه الشواهد على وجوده التي تحولت إلى عظام، وتُصَبُّ وأعمال فنية، مثلما تبقى القواقع على قيد الحياة بعد الرخويات..^(٣٠٤). والنتيجة الثانية، التي تتعلق هذه المرة بتكوين القصيدة، هي الصلابة، وانعزال كل جملة، بما يجعل القصيدة تنبني بفعل التجاور، وتخضع لجمالية المتقطع. فهي لا تتكون مثل لحن غنائي، بل مثل قطعة موزاييك، من خلال سلسلة من الفقرات على فكر القارئ أن يقوم بتركيبها معاً. وهو أمر واضح للغاية، على سبيل المثال، في قصيدة "الماء"، أو في الفقرات الصغيرة المفككة في "إله الريف ونباتات محلية". وقد أكد "سارتر" عن حق على جمالية التجاور هذه، التي يجد لها معنى خاصاً للغاية:

هذه الفقرات التي تزورها دائماً ذكرى فقرات أخرى لا
تستطيع الانتظام معها، هذه الجملة التي تدوي في وحدتها
اللاعضوية بنداءات إلى جمل أخرى لا تستطيع اللحاق بها، ألا تُشبه
جهذاً مجهضاً يقوم به الحجر نحو الوجود المنظم؛ نجد هنا صورة
حدسية، يمنحها لنا الأسلوب والكتابة، بالطريقة التي يريد "بونج"
بها أن يجعلنا نرى "الأشياء"^(٣٠٥).

ولاشك أن خطر هذا البناء، من خلال التجاور، يكمن في أنه يحافظ - بدرجة أقل قوة - على الوحدة العضوية للقصيدة؛ وهو خطر محدود بالنسبة إلى "بونج"، هذا حقيقي، بفعل أن القصيدة لا تنفصل - هي نفسها - عن الشيء الذي تقدمه؛ ليقل انشغالنا بالوحدة الشكلية منذ اللحظة التي نتحقق فيها وحدة أساسية. ويبدو - رغم هذا - مثيراً للقلق إلى حد ما أن نستطيع اقتباس أجزاء منفصلة، من "رأي مسبق للأشياء"، وأن يتوفر لنا أيضاً الانطباع، في أغلب الأحيان، بأن "قصيدة" ما يمكن مواصلة بلا نهاية (مثل "الماء" أو "الحصاة الملساء" أو "سلة من قصب"، التي يضع لها "بونج" نقطة نهاية لأنه "يجدر بها"، مثلما يقول عن مصيرها، "ألا تُسهب طويلاً"^(٣٠٦)). وفي حالات معينة، فهذا البناء من خلال فقرات منعزلة، وأضلاع، وهذا الافتقار إلى الروابط يشدان القصيدة نحو النثر، ويدفعاننا إلى الشك فيما إذا كنا نقرأ قصيدة حقاً، أم "مدونات" نثر^(٣٠٧).

وينبغي رغم هذا - كي ننهي الحديث - التأكيد على فكرة أن "بونج" ليس مراقباً بسيطاً، أو عالم طبيعيات يسجل الملاحظات، ويصف الأشياء من الخارج. فقد أراد "أن ينتقل في الأشياء"، ويصفها في ذاتها لا في علاقتها بالإنسان. لكن الواضح تماماً أنه لا يستطيع إعارة صوت إلى الأشياء إلا بواسطة شخصيته الخاصة: فعندما تريد الأشجار التعبير عن نفسها، "ثقلت سيلاً، وإفرازاً من خضرة"، لكنها "لا تتحج أبداً" إلا في تكرار نفس التعبير، ونفس الورقة مليون مرة^(٣٠٨). إنه الشاعر الذي يصبح شجرة ليتكلم بدلاً منها - لكن كيف لا يعبر، في نفس الوقت، عن الشاعر؟ و"بونج" يعرف ذلك جيداً: فلا يستطيع القصيدة أن تكون الشيء نفسه، إنما شيء واحد، أي موضوع، وعمل فني. ومهمة الشاعر لا تكمن في نقل العالم، بل في إعادة صناعته - وهي فكرة تتكرر عدة مرات في "مقدمات". من هنا، يكمن هذا الالتباس بين القصيدة - الإفراز للشيء والقصيدة - إبداع الشاعر. وهكذا، فعندما يتحدث "بونج" عن الخبز، يلغي الإنسان بمعنى ما، مادام يصف لنا الخبز لا حسب المعايير الإنسانية، ولا في قيمته النفعية للإنسان، وإنما كعالم خاص، موجود في ذاته - لكنه يعيد إدخال الشاعر - "بونج" من خلال تفرد زاوية الرؤية:

إن سطح الخبز رائع أولاً بسبب هذا الانطباع شبه البسانورامي الذي يقدمه: كأن تحت تصرفنا وفي متناول أيدينا (جبال) الألب أو طورورس أو كورديليه في الأنديز^(٣١٠).

هذا التضخيم الذي يطبق على الخبز هو وسيلة فنية ووسيلة "في نزع الأنسنة" في نفس الوقت (وقد استخدمها "بونج" عدة مرات^(٣١١))؛ هو وسيلة الشاعر التي يجدد بها طراجة الإحساس بها: فـ "كل عمل بونج يكمن في إيقاظ العين النائمة في اعتياد المدركات اليومية"، حسبما يقول "ج. موان"^(٣١٢).

عندئذ، يصبح السؤال المطروح هو التالي: هل عثر "بونج" حقاً بشكل حدسي على حياة

الأشياء نفسها، أم أنه ببساطة أعارها حياةً وتصرفات مستمدة - في الحقيقة - من تجربته الإنسانية؟
أيمكن العثور في الأشياء على شيء آخر غير أنفسنا؟ وعلى سبيل المثال، عندما يصف لنا "بونج"
تصرف البحر إزاء الحصى الأملس "الذي يحافظ عليه، ويضمه، ويؤرجحه، ويلطفه" (٢١٣)، أيفعل
شيئاً آخر غير منح البحر حساسيةً أمومية؟ هنا تُطرح بوضوح مسألة الاستعارات.

فالشيء يكون، وهو يكتفي بالوجود دون المقارنة بالأشياء الأخرى: ووجود الاستعارة يشير
إلى تدخل الفكر، وبالتالي الشاعر. وينبغي لشعر حقيقي للأشياء أن يتجرد من الاستعارات. لكن
هناك الكثير منها في شعر "بونج"؛ ولا شك أنها محكومة - مبدئياً - بإقامة معادل بين الأشياء
والإنسان، بأنسنة الأشياء ونزع إنسانية البشر، بطريقة تضعهم جميعاً على مستوى واحد، طبقاً
لإرادة مادية حازمة (وقد أوضح "سارتر" تماماً هذا الموقف) (٢١٤)؛ ويمكننا أن نضيف بلا إلحاح أن
القصائد التي خصصها "بونج" للبشر، "الأم الشابة"، "ر. سي. سين رقم"، "مطعم لومونيه بشارع
لاشوسيه دانتان"، هي أقل قصائده نجاحاً، بلا شك لأنها مكتوبة بلا أدنى درجة من التعاطف).
لكن الواقع أن كثيراً من الاستعارات تبدو - في "رأي مسبق للأشياء" - مجانية حقاً و"فنية" بشكل
زائد. وقد أوضح "مونان"، على سبيل المثال، أن من الرعونة حقاً، بعد الحديث عن الريح التي
"تنصفح" و"تنفخ" في "المجلد البحري الضخم"، أن نتخلص من الاستعارة بالحديث عن "الحاجة إلى
المعلومات" (٢١٥). وثمة مجانية أيضاً إلى حد بعيد في الوصف الوارد في "هماية الحريف"، مع التلاعب
الانتقائي بالألفاظ حول "تجرّد الطبيعة": "يتم التجرد بفوضى. تُفتح كل أبواب قاعة الاقتراع
وتُغلق، وهي تصطف بعنف" (٢١٦). وقد لاحظ "سارتر" نفسه أن "بونج" يضع أحياناً في الشيء ما
يدّعي فيما بعد العثور عليه فيه (بصدد "الغسالة" (٢١٧)). عندئذ، يصبح الخطر الذي يترتب
بالشاعر هو الخدلة، والتلاعب المجاني بالفكر: وفي الذوق الرديء، تذهب خدلة "بونج" بدرجة
كبيرة إلى نفس المدى الذي يبلغه "ج. رونار"، فماذا نقول عن هذه النكتة: "كما في الإسفنجة،
يوجد في البرتقالة امتصاص يستعيد سعتها بعد الخضوع لتجربة العصر" (٢١٨)؟ وأعتقد أن وصف
لب الخبز بأنه "رخوية تحتية وبشعة" (٢١٩) ليس عودةً فحسب - مثلما يلاحظ "م. سايبه" - إلى أسوأ
انحرافات اللغة الرمزية (٢٢٠)، بل هو أيضاً إقحام لحكم أخلاقي في الوصف، وبالتالي لرؤية إنسانية
للأشياء، تتناقض مع مشروع "بونج" نفسه. لكن من الصواب، رغم هذا، القول إن "بونج" قد
نجح - إلى حد ما - من التفاهة التي يمكن أن يقود إليها هذا الذوق الرديء من خلال طريقة ما في
عدم أخذ الأمور بجدية، بأن يوجه لنا طرفة عين متواطئة عندما يسقط على هذا النحو في الأنسنة
أو الخدلة، في تناقض مطلق مع مشروعه (على سبيل المثال، في حديثه عن الغسالة و"غيطها
المعلي"، أو عن الحلزونات التي "يسيل لعابها كبرياء" لأن لها قوقعة لحماية "ما يخص الذات" (٢٢١)).
ولدى "بونج" نوع من المزاج الطيب والبشاشة (وأسلوبه أقل "تشنجاً" بكثير من أسلوب "ج.
رونار")، وامتعاظه من تفخيم الكلام يمنعه من التعالي في سلوك "الفنان" و"المفكر" (٢٢٢): فهو
يطرح نفسه بدرجة أقل كفيلسوف عميق، رغم طموحاته الكونية، من طرحه لنفسه كصديق

للأشياء التي يعرف التعاطف معها وتذوق المباحج البسيطة التي تنشرها في آن، ويريد أن يعيد تعليمنا هذا التعاطف وهذه المباحج^(٣٢٣). وينبغي قراءة قصائده للتححر، مثلما يقول، من "الإزعاج الميتافيزيقي"^(٣٢٤)، وللاستمتاع بحميمية مستعادة مع أشياء عالمنا المألوف، وأخيراً لإيجاد أسباب "للحياة، وللاستمرار في الحياة، والحياة في سعادة"^(٣٢٥).

ولننقد مقارنةً بين "بونج" و"مالكوم دي شازال" - رغم أن هدف هذين الشاعرين، والحق يُقال، مختلف للغاية في النهاية. ولاشك أن كليهما يكشف عن رغبة في "التحول إلى الأشياء": "كل شيء يحدث كأنني امتزجت بحياة الأشياء، وكأن عالم الأشياء قد دخلني"، حسبما يكتب "م. دي شازال"^(٣٢٦). لكن "بونج" سيهز كتفيه أمام ادعاءات "م. دي شازال" في "تصور الحياة"، واعتبار الحياة الخارجية مادة نفسية ينبغي إدخالها في ذاته الخاصة^(٣٢٧). وفي حين أن هدف "بونج" شعري بشكل أساسي، بالمعنى الأول للكلمة، مادام يريد إعادة صنع الخليقة، يسعى "م. دي شازال" إلى استخلاص فلسفة من الإحساس؛ ويمكننا، مثلما يقول "بولان" الذي كتب مقدمة ديوانه الأول "إحساس تشكيلي" (عام ١٩٤٨)، أن نسميه خفائياً، بمعنى أنه يبحث في كل المرئي عن انعكاس اللامرئي، وأنه يتتبع في الكائنات والأشياء التشابهات الإنسانية لغايات فلسفية، لا جمالية^(٣٢٨).

ورغم هذا، فإن الأسلوب الذي يستخدمه لاكتشاف وحدة العالم من خلال التوافقات بين إحساس وآخر، وبين المادي والروحي، هو حقاً أسلوب شاعر. لقد لجأ "شازال"، حسبما يقول "بولان"، إلى "الممرات والدهاليز الواقعة بين الحواس، مستعداً في كل لحظة للانزلاق من واحد إلى آخر - إلى شرح ما هو غير مسموع من خلال الرؤية، وما هو قابل للشم من خلال اللمس"^(٣٢٩). وليست نظرياته الفلسفية ما يجعل عمله هاماً إلى هذا الحد^(٣٣٠)، قدر هذه الطريقة القوية والأصيلية في المعاناة والتوفيق بين الأحاسيس، والقول، على سبيل المثال، أن "البنصر هو أداة اللمس الأعماق، والإبهام أداة اللمس الأكثر إشباعاً في اليد. وعندما يتلامس البنصر والإبهام، يتحقق الإحساس بالإبهام داخل البنصر"^(٣٣١)، أو تعريف الأحمر بأنه "توهج دائري؛ ضوء في طوق؛ خاتم خطوبة خالد في إصبع الشمس"^(٣٣٢).

وبسبب مقصده نفسه، وأيضاً لأن الصورة وسيلة للانتصار على "ثرية" الكلمات العاجزة عن استعادة تعقيد الإحساس^(٣٣٣)، كان "م. دي شازال" مدفوعاً إذن إلى أن يجعل من الصورة وسيلته المفضلة. وبلاشك، لا يمكن إنكار جدّة وأصالة لغته الاستعارية؛ لكن يمكننا أن نأسف - رغم هذا - على أنه خضع (مثل "رونار" و"بونج") للتكلف أحياناً، وأحياناً أيضاً لنوع من الاستسهال: فيمكن أن نجب "تنوءات الجبل هي العمود الفقري للريح"^(٣٣٤)، وحتى "نباتات الغابة تجعل الضوء ممتلي الخدين"^(٣٣٥)، لكننا سنجد "النباتات المتعرشة هي كثيفات الطبيعة"^(٣٣٦) ذات ذوق رديء حقاً؛ وأي تفكير سطحي مثلما في "النظرة اللامبالية هي وداع دائم"^(٣٣٧)، أو

"الصمت محام يترافع بعينه"^(٣٣٨)؟ وعندما نتأكد أن "للمتد نظرًا لانهائية"، لا أعرف ما إذا كان مناسبًا حقًا إضافة: "في أي توجه يكون شكل الثمرة، لا نستطيع أن نحدد موقع نظرتها"^(٣٣٩). والمثير للفضول ملاحظة أنه مع الحديث عن أكثر الأشياء ألفة نقاد، من أجل إنعاش الأحاسيس التي تمنحها لنا، إلى السقوط في الافتعال.

هل يمكن الحديث عن قصائد، فيما يتعلق بدواوين "م. دي شازال"؟ لاشك أن الإرادة الشعرية ليست محل شك، ومن المفيد أن نورد السطور التي يرير فيها استخدام النثر كشكل شعري:

البحث عن مشد القافية، سلة سلطة أقدام بيت الشعر، والطوق
الحديدي لعدد الأبيات (..) أستبعد كل هذا غريزيًا بشراسة،
لأضع الشعر قبل كل شيء في الحياة، ولا أحاول تشويهه إيماءاته
المنحفة في أغلال وكبس أقدامها الهشة في حذاء كبير^(٣٤٠).

لكن الواقع أن هذا الشعر الذي يريد أن يكون مرثًا وسلسًا وتشكيليًا إلى هذا الحد، ينتهي إلى رفض الطوق الحديدي لكل شكل ليحافظ بشكل أفضل على قدراته اللانهائية في التوسع. فأحيانًا ما نكون أمام تدوينات بسيطة (مثل تلك التي ذكرتها من قبل)، وأحيانًا تختلط المقاربات والصور والاعتبارات من كل نوع وتغلب عدة صفحات. وثمة نوع من التعليمية التي تلقي بوطأتها إلى حد بعيد على أكثر الرموز توفيقًا:

الدوامة هي أخطبوط من الماء يتشابك مع نفسه - إلى حد أن
من يسقط لا يعرف أين تبدأ وتنتهي "قوائمه". من يسقط في دوامة
يشعر أنه ممسوك من كل مكان في آن، إلى حد أنه سرعان ما يفقد
الإحساس بالـ "ذات" ويشعر برأسه كأنها أصبحت رأس الدوامة
نفسها، وجسده، في قلب الأسلاك العملاقة للماء الذي يُدوم،
كانه في لا مكان وفي كل مكان في آن. ألم تكن هذه، من قبيل
الصدقة، هي الصورة - النمط للموت التي وضعناها الآن؟^(٣٤١)

نثر شعري إذن أكثر من كونه إبداعًا حقيقيًا لقصائد، أي "كيانات شعرية" مميزة، لكن هذا النثر جدير بالاعتبار، رغم هذا، كمحاولة لصياغة شعرية للكون، والتماهي بالأشياء على نحو خاص^(٣٤٢)، يدعوننا "مالكوم دي شازال" إلى الضياع فيهما، كي نجد أنفسنا بشكل أفضل: "يتمثل فن الحياة كله في الهروب من الذات كي لا نكون وحدنا، في الهروب من النفس بالبحث عنها، وفي العثور على ذاتها الضائعة في العالم، وفي إعادة التوحد مع الذات، وأن نضع كل مواردنا في نفس السلة، وأن نكون فكرًا واحدًا، وجسدًا وروحًا واحدة"^(٣٤٣).

سان-جون بيرس والإخلاص لمفهوم القصيدة

كثيراً ما ابتعدنا- خلال الصفحات السابقة- عن مفهوم القصيدة، أو انقذنا إلى توسيع مفهومها كثيراً، إلى حد أن الأمر سينتهي بنا إلى التساؤل عما إذا كانت القصيدة، كهوية شكلية، لم تنتقل إلى قائمة المخلفات النظرية الخالصة؛ وعلينا الاعتراف حقاً بأن الأمر كذلك إلى حد ما بالنسبة لقصيدة النثر، وأن طبيعتها نفسها تؤدي إلى اشتباهات مستمرة مع أنواع متاخمة لها، مثل السرد أو "التدوين" (الفلسفي أو الوصفي على سبيل المثال). واليوم، يرفض بعض الشعراء كتابة "القصائد" عن عمد، ويطالبون- مثل "م. دي شازال"- بحرية التعبير الكاملة؛ وسيعتقد البعض عن طيب خاطر أن "الشكل" هو أكبر عدو للشعر ..

ومع شعر "سان-جون بيرس"، الذي يتخذ شكل آيات، نعود إلى مفهوم "القصيدة" الشكلي- وليس غريباً تماماً أن نلاحظ أن هذا الشاعر المتباعد إلى هذا الحد عن الحركات الأدبية، واللامبالي تماماً بالشعبية (أصبحت مؤلفاته الآن سهلة للجميع في مجملها^(٣٤٤))، يعتبره الكثيرون الآن أستاذاً. ويشير "ج. بيكون" إلى أنه إذا كان في الفترة التي نُشرت فيها دواوينه الأولى، "مدائح" و"أناياز"^(٣٤٥)، "لم يكن هناك أي شيء يمضي عكس التيار أكثر من شعر بيرس"، فذلك تحديداً لأن كل اهتماماته "انصبّت على تكوين القصيدة"، وهو ما لم يعد كذلك تماماً الآن. "ففي التطور الذي يقود البعض من الانقطاع إلى الاستمرارية الشعرية، يبدو "بيرس" رائداً، وغودجاً على نحو خاص"^(٣٤٦).

ومنذ عام ١٩٢٦، و"فاليري لاريو" معجب بالبناء المعماري الباهر لـ"أناياز"، بأصالة وثراء اللغة الشعرية الجديدة التي أبدعها "بيرس"، والتصميم الملحمي الواسع لهذه "الحركة الشعرية الكوكبية"^(٣٤٧). ومنذ ذلك الحين، وبعد صمت طويل استمر سبعة عشر عاماً، توصل الشاعر- في منفاه في أمريكا^(٣٤٨)، إلى كمال فنه مع "منفى، أمطار، ثلوج"، ولا سيما في القصيدة المذهلة "رياح"، أكثر أعماله رحابة، وهي ملحة ونظرية عن نشأة الكون في آن.

شعر منظّم مثلما قلتُ من قبل بصدد "مدائح". وهي صفة حقيقية تنطبق على كل أعمال "بيرس"، سواء مع مجمل أعماله أو مع الأجزاء. وينبغي إضافة أنه شعر مترابط، حيث كل شيء متماسك، ولا شيء مجاني، أو معزول، بحيث تتقدم القصيدة ككل معماري، منسجم، تتجاوب فيها الأجزاء المختلفة وتتوازن. فمن آية إلى أخرى، تنشأ الوحدة من خلال اللعب البارح لاستعادة التعبيرات أو الإصاات، والرنين والأصداء؛ وبينما توجد الاستعدادات الصوتية في النظم من خلال القافية بصورة إلزامية، فإننا نجد هنا موزعة على امتداد الآية: فينبغي الحديث عن "قافية داخلية"، مع مؤثرات التماثل والتكرارات الجزئية في أغلب الأحيان؛ هكذا (كي لا نذكر سوى مثال واحد) في بداية "رياح"، حيث نلاحظ الاستعدادات المتنوعة المقدمة من خلال التعبير "رياح ضخمة

للغاية"- وتكرار "كل الوجوه" و"عالم" و"قش"- والقافية الداخلية "vents-vivants=رياح-حية"-
والتكرارات الصوتية "liasse-laissaient= بهجة- كانت تتركنا" و"aire-erre= وجهة- مشية":

كانت رياح ضخمة للغاية على كل وجوه هذا العالم. رياح
ضخمة للغاية في بهجة عبر العالم لا تملك وجهة ولا مأوى.

لا رقيب لها ولا معيار، وتتركنا أناساً من قش.

وفي عام القش على مشيتهم .. آه ! نعم، رياح ضخمة للغاية
على كل وجوه الأحياء! (٣٤٩)

فمن كلمة إلى أخرى، ومن آية إلى أخرى، تتقدم القصيدة من خلال تحولات متتالية لا نكاد نشعر
أحياناً بها. وقد أوضح "ر. كايوا" بشكل جيد (٣٥٠) استخدام "بيرس" البارع لـ"الميتاجرام" الذي
يُدرج الظلال وينوع القصيدة من خلال تغيير حرف واحد صامت أحياناً، دون قطع استمراريتها؛
وذلك في "رياح" على نحو خاص:

على كل الأشياء الفانية périssables، على كل الأشياء القابلة
للإدراك saisissables (٣٥١)

التي تغنيها هول l'horreur أن نحيا، وتغنيها شرف l'honneur أن
نحيا .. (٣٥٢)

النبذ الجديد ليس أقل حقيقية vrai، والكتان الجديد ليس أقل
نضارة .. frais (٣٥٣)

أو استعارة "نُصِب ألفية ومسلات نُذرية" من خلال "كل حجر يوييلي وكل مسلة مغلوطة" (٣٥٤).
ولا يتعلق الأمر هنا، بالتأكيد، بوسيلة شكلية سهلة إلى حد بعيد في نهاية الأمر، وإنما- بلأخرى-
بمحاولة خلق لعبة علاقات وتوافقات في القصيدة، وتنوع في الوحدة، مثلما يوجد في العالم، "كلية
معقدة لا تنقسم"، حسب تعبير "بودلير" (٣٥٥). فالقصيدة تنتظم في عالم صغير. والمشاكل "الصوتية"
التي يسعى إلى حلها تعيدنا إلى المشاكل الجوهرية للغة وإلى السؤال الأبدى عن العلاقات بين
الصوت والشيء المدلول؛ إلى حد أنني أتساءل عما إذا كانت العلاقة بين الحب والبحر- في آخر
نص نُشر لبيرس، "ضيقه هي المراكب" (٣٥٦)- التي تدعم وتنظم كل القصيدة، هي- في الأصل-
علاقة إصاصة (٣٥٧).

وليس من آية إلى آية فحسب، بل من فقرة شعرية إلى أخرى، تتقدم القصيدة بالمثل-
فالوحدة التي تعلق الآية هي ما أسميها الفقرة الشعرية، التي تتكون أحياناً من متتالية من الآيات
الموجزة (مثلما في بداية "رياح")، وأحياناً من جملة واحدة كبيرة وواسعة تنامي مثل موجة، وكثيراً

ما تراكُم متتالية من التفاصيل، أو الرؤى الدالة: مثل الرصد الشهير للمهن في "ناباز" (٣٥٨)، أو وصف قوى الريح التي تبعث أبنية الإنسان في "رياح" (٣٥٩)، وتحقق وحدة القصيدة من جديد، من فقرة شعرية إلى أخرى، بفعل عودة عناصر من نفس الطول والإصاة الماثلة: هكذا بالنسبة للفقرات الشعرية الثلاث الأولى (التي تتكون كل منها من ثلاث آيات) من الجزء الثالث من "منفى"، حيث الآية الأولى،

دائماً كانت هناك هذه الجلبة clameur، ودائماً كانت هناك
هذه الروعة splendeur (٣٦٠).

تُستعاد كل مرة، مع التحول الوحيد لـ "splendeur = روعة" إلى "grandeur = عظَمة"، ثم إلى "fureur = عنف". وستتقدم، من جزء إلى آخر - بطبيعة الحال - بنفس الطريقة، فيمكن للتكرارات أن تقيم جسوراً بين جزئين متباعدين للغاية أحياناً: هكذا نجد رابطاً، في "رياح"، بين نضارة الأشياء التي تُلهم الشاعر (في النشيد الثالث):

سحر النهار في ميلاده .. النبذ الجديد ليس أقل حقيقة،
والكتان الجديد ليس أقل نضارة ..

ونضارة الكلمات التي يستخدمها الشاعر في قصيدته (في النشيد الرابع):

أيتها النضارة، أيتها النضارة المستعادة بين ينابيع اللغة ! النبذ
الجديد ليس أقل حقيقة، والكتان الجديد ليس أقل نضارة (٣٦١).

وعند الابتعاد، سنلاحظ أنه يمكننا - على امتداد القصيدة - متابعة تطور الموضوع المتولد الذي يعاود الظهور ويتنوع؛ وهو موضوع استعاري في أغلب الأحيان: "رمال المنفى" (٣٦٢)، "تلوج الغياب" (٣٦٣)، يوحد بين الملموس والمجرد، لكن هذا الموضوع الأصلي يتطور، ويتحول، مثلما يحدث مع الموضوع الموسيقي: على سبيل المثال، سرعان ما سيصبح الثلج، رمز الغياب والانتظلو، رمزاً للحلم والصمت و"اللذة الخالصة بلا شكل خطي" (٣٦٤)، ويقود الشاعر في النهاية إلى "هذه الصفحة التي لم يعد يُكتب فيها شيء". وقد أكد "ف. كمب" (الذي يشبه قصائد "بيرس" بـ "حواء" لبيجي و"الرباعيات الأربع" لإليوت) على المظهر الموسيقي والسمفوني، مثلما يمكن القول، لشعر كهذا: فـ "العنصر الملحمي المستعاد اعتباره لم يعد يتطور حسب المؤثر العاطفي الزخرفي - نوع من الرسم لتاريخ ومشاهد بانورامية في شكل الرابسودية؛ إنه يتخذ طريق التأمل الموسيقي، بمعنى أن كثرة من التفاصيل المتعددة الأشكال تمتصها بعض العناصر الكبرى للخلقية لتتبادل وتشابك فيما بينها" (٣٦٥). وهكذا، في ملحمة "رياح" الكبرى، التي تجعلنا نشهد انطلاق "العالم الجديد" في الزمان والمكان، تصبح الريح المصدر الإحيائي الذي يولد منه كل شيء وينتظم، لا المدن والغزوات فحسب، وإنما القصيدة نفسها أيضاً؛ فهي أحياناً الحركة التي لا تقاوم التي تقود

البشر نحو الغرب، وأحياناً النَّفس الداخلي الذي يُحيي القصيدة؛ ودائماً ما يتجاوب استدعاء الحضارات الوليدة وحضارة "الشاعر" في "معبر القرن"^(٣٦٦)، معدّاً قصيدته ومذكرًا الرجال بأن "الأمر يتعلق بالإنسان"^(٣٦٧):

وبنفس الحركة وفي كل هذه الحركة المرتبطة، تركض قصيدي
التي لاتزال في الريح، من مدينة إلى مدينة ومن نهر إلى نهر، في
أضخم التموجات الأرضية الصاخبة، زوجات وبنات لأمواج
صاخبة أخرى ..^(٣٦٨)

ونرى هنا- أكثر مما في القصائد السابقة، "مدائح" أو "أناياز"- ظهور ما يسميه "أ.بيجين"
بـ"الشعر الموزون"^(٣٦٩)، لا في التفاصيل فحسب، وإنما أيضاً في تنابع الموضوعات وجمل الارتكاز
التي تعاود الظهور من جزء إلى آخر، بينما تنبني القصيدة على الصعيد الثلاثي، التاريخي والإنسلي
والشعري.

وينبغي إضافة أن الانطباع بوجود نظام متناغم وشعر "موزون" يأتي أيضاً من الاستخدام
المتكرر والمؤكد عليه كثيراً للبحر السكندري (الذي يمثل أساس إيقاع "بيرس")، وأيضاً من
التمائلات الإيقاعية المتعددة. فمنذ قصائده الأولى، لم يكف "بيرس" عن إثبات استخدام الأوزان
الزوجية وبيت الشعر المنتظم، داخل آيته، كـ"أحد الثوابت الإيقاعية"؛ وما علينا إلا أن نفتح
مؤلفاته كي نجد أمثلة:

دوق شعب من صور لاقتباده إلى "البحار الميتة"، / أين نجد المياه
الليلية التي ستغسل عيوننا؟

عزلة ! .. / جماعات نجوم تمر على حافة العالم/ ويلحق بها نجم
مترلي بالمطابخ^(٣٧٠).

وتأتي التمائلات أيضاً لتضيف إلى هذا الإيقاع الثنائي عناصرها المقدمة اثنتين اثنتين:

Ah ! toute chose vaine au van de la mémoire, ah ! toute chose
insane aux fibres de l'exil: le pur nautile des eaux libres, le pur
mobile de nos songes.

آه ! كل شيء عبثي في ناقلة الذاكرة، آه ! كل شيء مجنون في
مزامير المنفى: القوقعة الصافية للمياه الحرة، الحافر الخالص
لأحلامنا^(٣٧١).

ويزاوج شعر "بيرس"- فضلاً عن ذلك، مثل شعر "كلوديل" إلى حد ما- بين وسائل البلاغة

ووسائل الشعر: فالتمائلات أداة خطابية بقدر ما هي شعرية، وبالمثل المناجاة: "أيها الشاعر، أيها المزدوج اللغة، بين كل الأشياء التي تُشبه القدوم، وأنت نفسك خصوصاً بين كل الأشياء المتخاصمة- الرجل الذي انقض عليه الإله ! (..) وأنت، الشمس التي من أسفل، وحشية الكائن بلا جفن، خذ عين الأسد التي لك في كل كتلة الجواهر هذه !"^(٣٧٣)، وأيضاً ما يسميه "كلوديل" بالعنصر motif، كنوع من "نموذج ديناميكي"^(٣٧٤) لفكرة أولية تمنح حركتها لكل الفقرة الشعرية أو لجزء كامل من القصيدة. والمدهش ملاحظة أن هذه الصيغة الأولى- لدى "سان-جون بيرس"- تكاد تقدم دائماً رصداً معيناً: "مع .." في النشيد الثالث من "رياح"^(٣٧٥)، و"و" في الثاني^(٣٧٦)؛ وعلى نحو خاص "من"، وهو "عنصر" مفضل لديه بنحده في "رياح": "وماذا نقول عمّن ورث ثروة صغيرة من العائلة (..) عمّن كان تبث الهدوء فيه كرمة صغيرة في الحقول"^(٣٧٧)، وفي الرصد الكبير في "أنا باز"، الذي يستدعي "جميع أنواع البشر في طرقهم وأساليبهم":

.. مَنْ له وجهات نظر حول استخدام ثمرة كرنب؛ مَنْ يجر جر نسرًا ميتاً خلفه مثل عبء أغصان (والريشة تُهدى، ولا تُباع، لرشقها في السهام)، مَنْ يجني اللقاح في وعاء من خشب (مُتعتي، كما يقول، هي في هذا اللون الأصفر)؛ مَنْ يأكل الفطائر، ودود النخيل والتوت؛ مَنْ يحب طعم نبات الطرخون؛ مَنْ يحلم بثمرة فلفل صغيرة؛ أو أيضاً من يعضغ قطعة من صمغ متحجر، مَنْ يضع صدفة في أذنه، وَمَنْ يراقب عطر العبقريّة في التصدعات الحديثة للحجر ..^(٣٧٨)

أو في الجزء السادس من "منفى"، حيث الرصد الواسع يبنّي كله على استعادة "من .." المتكررة بلا نهاية^(٣٧٩).

ذلك ما يقودنا إلى الحديث عن المفردات الموسوعية حقاً لسان-جون بيرس: فنحن نجد في عمله تعداداً حقيقياً للمواد والمهن والعطور والأذواق والعادات عبر الزمان والمكان، مع تفصيل لا فحسب للكلمات النادرة والغريبة وإنما الأشياء أيضاً. ومن متاحف أوروبا التي عبرها، استرعى انتباه "سان-جون بيرس" في الكريملين بموسكو، سوار امرأة ذات رسغ حصان محشو بالقش، تحت سرج غليظ لغاز مرتحل؛ وفي أرميريا بمدريد، دروع لطفل ملكي؛ وفي وارسو، رسالة أمير على ورقة ذهب مطروقة؛ وفي الفاتيكان، رسالة مماثلة على جلد ماعز؛ وفي "بريم"، مجموعة تاريخية من صور غير واقعية لأرضية علبة سيجار .."^(٣٨٠). وبنفس المتعة، سيرصد "سان-جون بيرس" هذه "الكتب النادرة": "كتب الفلك، ودليل السواحل، وكتب الحيوان"^(٣٨١)، وأعياد البشر هذه في كل المناطق:

.. أعياد "البلي" و"بانوي"، رأس السنة وعيد الفصح وعيد
التقدمة ويوم الشكر^(٣٨٢).

أو المهن المجهولة، خاصي الخيول، "المشرف على صيد الأسماك، المعالج بالإبر، وتاجر الملح"^(٣٨٣).
وينبغي التأكيد- رغم هذا- على أن المسألة لا تتعلق هنا بققعة كلمات شاذة أو باذخة تمحذف
فحسب إلى جعل اللغة أكثر "ثراء" على غرار البارناسيين، وإنما بعنصر أساسي التقينا به من قبل في
"مدائح" عندما قال "بيرس": "مُسميًا كل شيء جاهرت بأنها كانت عظيمة، مسميًا كل حيوان،
بأنه كان حيوانًا جميلًا وطيبًا"^(٣٨٤). والشاعر، مثلما يقول "كاياوا"، "يشرع في وضع قائمة جرد
بثروات العالم"^(٣٨٥). وهو يريد أن يحتضن في شعره عالم الأشياء كلها،

أشياء حية، أيتها الأشياء الرائعة!^(٣٨٦)

وواحدة من أكثر الفقرات إدهاشًا في "رياح" هي التي يمنح فيها، من خلال عظمة ألفاظه، تكريسًا
شعريًا لأحدث أشكال العلم:

وها هي الآن قوى جديدة تثور تحت خطواتنا، في المدار
الخالص للحجر: في المعدن وفي الأملاح المسماة حديثًا، في المادة
المذهولة حيث تذهب الأرقام منققة على وقائع محتمدة.

(..) ستتكشف ! أيها الرقم الجديد: في الرسوم البيانية
للحجر وعلامات الذرة..^(٣٨٧)

إذ إن الشاعر هنا يمضي "على طريق رجال زمنه المعبّد"^(٣٨٨)، ويقوم بدوره كـ "محتفل بلقّداش"؛
مثلما يقول عن حق تمامًا "ج. بيكون"، "هذا الشاعر لا يضفي مثالية على العالم الذي لا يقبل به:
إنه يكرسه"^(٣٨٩). ويستعيد الشعر وظيفته الطقسية في هذه التعدادات الواسعة التي تجعلنا نرى كل
الأشياء منظمّة وفي مكانها، في طقوس العالم الشاسعة، منتزعة من العارض والصدفة بفعل اللغة
الشعرية: وثناء الكلمات يساهم في ذلك، فهي تقدم لنا في أغلب الأحيان عدة مستويات للمعنى
من خلال اللجوء البارع إلى الاشتقاق (فسان-جون بيرس يحب "السير على غير هدًى بين أقدم
طبقات اللغة"^(٣٩٠))، وبذلك يجدد معنى الكلمات^(٣٩١): فبقعة "dont on séduit le bord" = نجذب
حافتها"^(٣٩٢) تضيف إلى المعنى الحديث لـ "séduire = يُغوي" فكرة القيادة (في الشكل المطلوب)
مستمدة من ducere؛ و"bêtes onéreuses = حيوانات باهظة"^(٣٩٣) و"abominer la nuit" = كراهية
الليل"^(٣٩٤) لا يمكن فهمهما بشكل كامل إلا إذا عدنا إلى أصلهما اللاتيني. ومثلما يمنح المعنى
الاشتقاقي للكلمات (والأشياء) امتدادات في الزمان، فإن استعارات "بيرس" الجرئية دائمًا، والصائبة
والجميلة بشكل مدهش، تمنحها امتدادات للأصداغ في المكان: "شجرة تين المطر الهندية ترسى
قواعدها على المدينة"^(٣٩٥)، "صيف الغجر يشحذ حديد رماحه في جراحنا"^(٣٩٦). فالماضي يجيب

الحاضر، والملموس يرد على المجرد، والقوى الأساسية على الاندفاعات الإنسانية، وعالم القصيدة على عالم الأشياء. كل شيء ينتظم بشكل متناغم تحت بصر الشاعر - بما فيه قصيدته: "الفكرة أكثر عرياً من السيف"، مثلما يقول،

سيعلمني الطقس والميعار إزاء نفاذ صبر القصيدة^(٣٩٧).

ينبغي التأكيد على ذلك: فهذا الميل إلى النظام، إلى الميعار والعظمة أيضاً (فتعبيرات مثل "عظيم"، و"من مقام رفيع" تتكرر دائماً في شعر "بيرس") يترادف مع الشعور المتفائل إزاء الخلق، والرغبة في الاحتفال بكل شيء "حي" و"رائع": فالشاعر لا يحتاج إلى الهروب من الواقع، ولا تحويله (مثل "ميشو") أو تغيير وجهه (مثل "بريتون")؛ فهو يكتفي بالتراجع الضروري حتى يراه خارج اللحظة، فريسةً منذ الأزل لنفس القوى الأبدية؛ وتوسيع رؤاه يجعل اللحظة الحاضرة. "يرى الشاعر المطر يسقط على مدينة من عصره؛ ويصبح هذا المطر شقيق محاربي آشور. وهو يتحدث في اللحظة - لحظة النفي، والانفصال - لتصبح هذه اللحظة على الفور أسطورية"، مثلما يقول "ج. بيكون"^(٣٩٨) بشكل جيد للغاية. هكذا يلتقط العالم في روعته وفي ديمومته (حتى الموت ليس إلا الوجه الآخر من الحياة، ونفس قوى الرياح، التي تدمر أبنية البشر الغابرة، هي في نفس الوقت القوى الخالقة لحضارة جديدة)^(٣٩٩) - ويتنزع الكون من الزمن من خلال الشعر، الذي يكرسه ويخلده. وكى نستعيد التعبير الذي استخدمته في الحديث عن جمالية قصيدة النثر "الشكلية" أو "الدائرية"، نحن هنا أمام شعر "الحاضر الأبدى"^(٤٠٠).

باختتامنا هذا الجرد السريع لشعراء النثر المعاصرين بسان-جون بيرس، نعود من الشعر "الفوضوي" إلى الشعر "المنظم"، من قوى التمرد والهدم إلى قوى النظام والسلطة^(٤٠١). فهل يعني هذا أن "سان-جون بيرس" يمثل أكثر الاتجاهات معاصرة في الشعر؟ أخشى ألا يكون ذلك حقاً؛ فهذا الشاعر "خارج الزمن" يواصل أعماله في الاتجاه الذي بدأه منذ أربعين عاماً^(٤٠٢). وإذا ما كان قد حاز إعجاب الجميع، وإذا ما استطاع تعيين طريق للبعض، فقد أثار قليلاً من الأتباع الحقيقيين. وسنرى ذلك في الخاتمة، فثمة فرص قليلة لتسمح اضطرابات وتمزقات عصرنا للشعر بالعثور فوراً على المناخ الملائم للانسجام والاستقرار.

*

(١) لم أحش أيضا مخالفة هذا الحد المصطنع قسرا، لأتحدث بشكل أشمل، على سبيل المثال، عن "إيلوار" و"بريتون": يتبقى، بطبيعة الحال، أنه لا يمكن إقامة حوار عازلة في تاريخ الأدب.

(٢) طبعة "سويي"، ١٩٤٥.

(٣) 14 juillet, Les Pelouses fendues d'Aphrodite, La main à la plume, 1942 (٢٠ صفحة غير مرقمة).

(٤) حسب "ج. بيكون"، فإن محاولة "جراك" (في الرواية وقصائد النثر) "تذهب في اتجاه تكامل التجربة السريرية مع التجربة الأدبية التقليدية" (p. 49, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1949).

(٥) *L'averse, Liberté grande*, Corti, 1946, p. 49.

(٦) *Un hibernant, Liberté grande*, p. 66.

(٧) Gallimard, 1948.

(٨) G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1949, p. 34.

(٩) *Poésie vivante, t. II: Poèmes en prose*, présentés par Louis Guillaume et André Silvaire, Librairie Les

Lettres, 1954؛ ويمكن إضافة الاسم الثلاثين للقائمة المكونة من تسعة وعشرين اسما التي يذكرها الموجز: اسم "أ.

سيلفار" نفسه، وهو مؤلف ديوانين من قصائد النثر، "إنخفاقاتنا" و"صباحات الفرحة" (١٩٤٥).

(١٠) *Anthologie de la poésie française depuis le Surréalisme*, éd. de Beaune, 1952, Préface, p. 16-17.

(١١) *Second Manifeste du Surréalisme*، في 132-133 p. 1947, Manifestes du Surréalisme.

(١٢) بيان الشعراء الشبان الأمريكيين في *Transition* (no 16-17)؛ أعيد نشره في 234- p. 1930, *Cahiers du Sud*, avril.

235

(١٣) نشرت *Commerce* "مقتطفات من يوميات جحيم" لأرتو (العدد ٧، ربيع ١٩٢٦)؛ و"حقيبة أصحاب الإشرافات"، لميشو (العدد ١٢، صيف ١٩٢٧)؛ و"ريشة ما" لنفس المؤلف (العدد ٢٥، حريف ١٩٢٩)؛ و"محاولة لوصف عشاء من رؤوس" لجاك بريفيير (العدد ٢٨، صيف ١٩٣١).

(١٤) نتذكر الموقف الصارم لبريتون إزاء ما يسميهم "ناظمي الشعر الرديء" (قارن بما سبق، ص ٤٥٩ من هذا الجزء). وحول استخدام النثر كأداة فوضوية و"آلة جهنمية" موجهة ضد مجمل الخلق، قارن بما سبق، ص ١٥٩ من

هذا الجزء.

(١٥) قارن بما سبق، ص ١٥٩ من هذا الجزء.

(١٦) *Combat*, 19 mars 1948 في *Antonin Artaud*

(١٧) *L'Ombilic des Limbes*, N.R.F., 1925, p. 11.

(١٨) السابق، في الجزء المشار المشار إليه سابقاً، ص ١٢.

(١٩) قارن بـ *Breton, Le message automatique*, 1933, p. 246.

(٢٠) *L'Ombilic des Limbes*, N.R.F., 1925, p. 51, en note

Panorama critique des nouveaux poètes français, de J. Rousselot, Seghers, 1952, p. 63-64

(٢١) *L'Ombilic des Limbes*, N.R.F., 1925, p. 14-15.

(٢٢) *Paul les oiseaux* في *L'Ombilic des Limbes*, N.R.F., 1925, p. 23

(٢٣) (1942) *Van Gogh ou le Suicidé de la Société*؛ بعد 7، 1952، 1952، *Lettres de Van Gogh*, Grasset

(٢٤) *L'œuvre indéfinissable d'A. Artaud*، في 9، 1948، *K. revue de la poésie*

(٢٥) *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, 1938, Préface, p. 8.

(٢٦) *Lettre sur le Langage*؛ بعد المقالات التي جُمعت في *Le Théâtre et son Double*, p. 119. ونعرف- فيما يتعلق بالمشرح بشكل خاص- أن "أرتو" يرى ضرورة امتلاك لغته الخاصة به، "المادية والملموسة"، وأن هذه اللغة "ليست مسرحية حقاً إلا بقدر ما تحرب الأفكار التي تعبر عنها من اللغة المنطوقة" (*La mise en scène et la métaphysique, Le Théâtre et son Double*).

(٢٧) *Lettre contre la Kabbale*, à J. Prévert, Humont, 1949، غير مرقمة.

(٢٨) قارن بما سبق، ص ٤٥٢.

(٢٩) قارن بما سبق، ص ٤٥٤.

(٣٠) في مدخل كتب كـمقدمة لمؤلفاته، وأعيد نشره في 1138، 1954، *Nouvelle Revue Française*. "لم تكن المسألة بالنسبة لي هي معرفة ما سينجح في التسلل إلى أطر اللغة المكتوبة، وإنما في نسيج كينونسي في حياتي"، حسبما يقول هو أيضاً بطريقة بليغة (ص ١١٣٦).

(٣١) قارن بما سبق قوله عن الدادائية، ص ٤٤٨ من هذا الجزء.

(٣٢) قارن بما سيلبي، ص ٥٣٠. انظر أيضًا الحكاية المسماة "Boulène en Formentor" في **Fugues de P.**

Miomandre, Laffont, 1943

(٣٣) **Un mot pour un autre**, Gallimard, 1951, p. 25، في *Le Professeur Froeppel*

(٣٤) على سبيل المثال، تتوافق كلمة "coffre = صندوق" (من زاوية الإصانة المحاكية) مع الإيحاء بالقطار بشكل أفضل من استخدام كلمة "train = قطار"؛ و"flaque = مستنقع صغير" أفضل بكثير (من زاوية الإصانة المحاكية) للإيحاء بـ"الليل" من كلمة "nuit = ليل"؛ وسنقول - بالتالي - "انختم الصندوق في المستنقع الصغير"، بدلاً من "كان القطار يوغل في الليل" (السابق، ص ٧٧).

(٣٥) قارن - في **L'Espace du dedans**, Gallimard, 1944، p. 16 — **Le grand combat**:

Il l' emparouille et l' endosque contre terre;

Il le rougue et le roupète jusqu'à son drâl;

Il pratèle et le libucque et lui barufie les ouillais;

Il le tocarde et le marmine, etc...

يستولي عليه ويُصدئه ويطرحه أرضاً؛

يُبلّيه ويجعله خرقة بالية؛

لبصبغه بالأخضر ويؤرّحجه ويجعل أذنيه مثل الفيل؛

يجعله قبيحاً وسائلاً مثل حساء، إلخ...

ملحوظة: يستخدم الشاعر كلمات مركبة ومعرفة ومختلطة بين اللاتينية والفرنسية، لذا فهي كلمات غير قاموسية. والترجمة الحالية تحاول أن تكون الأقرب إلى النص والسياق (م).

(٣٦) قارن بما سبق، ص ٤٤٨ من هذا الجزء.

(٣٧) **Bilan du Lettrisme**، في **Fontaine**, no 62, octobre 1947

(٣٨) **Apoèmes**, Fontaine, Paris, 1948, p. 48.

(٣٩) قارن بما سبق، ص ٤٤٩.

(٤٠) De la paille et du grain, **Cahiers de la Pléiade**, Printemps 1948, p. 160.

(٤١) **Apoèmes**, p. 52؛ قارن — Poèmes-langage cuit لدينو فيما سبق، ص ٤٦٠ من هذا الجزء، الملحوظة

٢٦٢.

(٤٢) **Apoèmes**, p. 25.

Y. Belaval, **La recherche de la poésie**, N.R.F., 1947, p. 122 — قارن (٤٤)

(٤٥) قارن بدراسة "كايوا" الهامة عن "أسطورة باريس" في **Le Mythe et l'homme**, Les Essais, VI, Gallimard, 1938, P; 180-206

Le Paysan de Paris, Gallimard, 1926, p. 14. (٤٦)

(٤٧) المرجع السابق، ص ١٨.

(٤٨) المرجع السابق، ص ٢٠.

(٤٩) المرجع السابق، ص ١٠٠.

(٥٠) المرجع السابق، ص ١٠٨.

(٥١) تمنحها عناوين: "شقرات" و"حديقة" و"الليل" و"امرأة" (Anthologie du **poème en prose**, Juillard, 1946, p.) و **Le Paysan de Paris** على التوالي. 317-324؛ وسنجد هذه النصوص في

(٥٢) قارن بما سبق، ص ٣٧٧-٣٧٨، من هذا الجزء.

(٥٣) قارن بما سبق، ص ٣١٢، ملحوظة رقم ١٠٨.

Baudelaire, **Les petites vieilles**. (٥٤)

(٥٥) حول بداية "فارح"، انظر، ص ٣٢٠-٣٢٢ من هذا الجزء. ولم يكتب "فارح" شيئاً تقريباً بين عامي ١٩١٢ و ١٩٢٤.

D'après Paris, Gallimard, 1932, p. 57 في *Réverie sur l'omnibus* (٥٦)

(٥٧) المرجع السابق، ص ٢٧.

(٥٨) قارن — **Univers de la Parol**, Gallimard, 1944, p. 87 في Rolland de Renéville, *La poésie de L.-P. Fargue*

(٥٩) *La drogue* في *Epaissieurs* (أعيد نشرها مع *Vulture* في 1942, p. 27 في **Espaces**).

(٦٠) *Géographie Secrète*, **Haute Solitude**, Emil Paul, 1941, p. 52-53.

Danse mabrique, **Haute Solitude**, 244. (٦١)

(٦٢) **Méandres**, éd. du Milieu du Monde, Genève, 1946, p. 233-234.

Léon-Paul Fargue, *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1950, p. 73. (٦٣)

(٦٤) المرجع السابق، ص ٧١.

(٦٥) *Poèmes*, Denoël, 1938؛ وكثير من هذه القصائد نُشر في مجلة *Rythme et Synthèse* عام ١٩٢٤.

(٦٦) قارن بما سبق، ص ٣٨٥.

(٦٧) *Métro*, *Poèmes*, p. 61.

(٦٨) *Poèmes*, p. 62؛ حول هذا "الإدغام" للمسافة، قارن بما سبق، ص ١٦٤ من هذا الجزء.

(٦٩) *Poèmes en prose*, Emil-Paul, 1946، الذي يضم (1925) *Boutiques* et (1926) *Fêtes foraines*

(٧٠) *Boutiques* في p. 15 *Poèmes en prose*

(٧١) *La Pharmacie*, *Boutiques* في p. 48 *Poèmes en prose*

(٧٢) *Poèmes en prose*, p. 99-100 في *Pâtisserie mécanique*, *Fêtes Foraines*

(٧٣) قارن بدراسة P. Berger في p. 33 *Pierre Mac Orlan*, *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1951

(٧٤) *Poèmes en prose*, p. 46.

(٧٥) *Le Coiffeur*، المرجع السابق، ص ١٨.

(٧٦) *Le marbrier*، المرجع السابق، ص ٧٩-٨٠.

(٧٧) *Le marchand de couronne*، المرجع السابق، ص ٥٥-٥٦.

(٧٨) عن بدايات "ج. دي بوسشير"، قارن بما سبق، ص ٣٥٥ من هذا الجزء. وفيما بعد، و"لأنهم لأمسوه على الغموض، تذكر كلمة باري دورفي: "أجل أسماء الرجال هي التي أطلقها عليهم أعداؤهم" التي وضعها "بلوي" كعبارة توجيحية لـ "شحاذا عاق"، واتخذت اسم "غامض" المستعار، حسبما يكتب "ت. بريان" في المقال الخاص بتراجم الموتى الذي كتبه عنه (3 p. *Le Goëland*, oct.-déc. 1952).

(٧٩) *L'Obscur à Paris*, Denoël, 1947, p. 9.

(٨٠) المرجع السابق، ص ٦٧-١٠٥.

(٨١) المرجع السابق، ص ٢٤.

(٨٢) *Mademoiselle Bistouri*, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres*, Pléiade, t. II, p. 487.

(٨٣) *Le Désespéranto* في 185، p. 185، éd. des Cahiers Libres, 1933، L'Antitête،

(٨٤) *La fin du Potamak*, Gallimard, 1940.

(٨٥) *la maison des Augustules*, p. 115-115، في *Liberté grande*, Corti, 1946، *Surprise-partie*

(٨٦) *Un certain plume*, éd. Carrefour, 1930.

(٨٧) *L'Espace du dedans*, Gallimard, 1944، p. 105 في *Un homme paisible, Un certaine plume*,

(٨٨) *Plume voyage*، المرجع السابق، ص ١١١.

(٨٩) *Ecuador, Journal de voyage*, Gallimard, 1929، p. 166.

(٩٠) *Lointain intérieur*، وهو عنوان نص من *Je vous écris d'un pays lointain*

(٩١) *Lointain intérieur*، ديوان نشر عام ١٩٣٧ في N.R.F. édition de la

(٩٢) *L'Espace du dedans*, Gallimard, 1944، p. 162-163 في *Voyage en grande Garabagne*,

(٩٣) المرجع السابق، ص ٢٠١.

(٩٤) *Découvrons Henri Michaux* (نص محاضرة كان "جيد" سيلقيها عن "ميشو")، Gallimard, 1941، p. 41.

(٩٥) *Découvrons Henri Michaux*

(٩٦) *L'Espace du dedans*, Gallimard, 1944، p. 165-166 في *Voyage en grande Garabagne*,

(٩٧) "إنما إحدى الخرافات الإنسانية، عندما يرغب المرء في الحديث مع أحد الأقارب المبتعدين مؤقتا، أن تلقى - لهذا الغرض - في الفتحات، التي تشبه فتحات البالوعات، بالتعبير الكتابي عن حنان المرء، بعد أن نكون قد شجعنا ببعض الصدقات التجارة الكبرى للتبغ، رغم نخسها المشنوم للغاية، وبعد أن نكون قد كسبنا في المقابل صورا صغيرة مباركة بلا شك، نقبلها بورع من الخلف. ولا مجال هنا مطلقا لانتقاد تناثر هذه المناورات". مثلما يكتب "جاري" على سبيل المثال في (Jarry, *Spéculations (Œuvres complètes*, éd. du Livre, Montecarlo, t. VI, p. 257).

(٩٨) *Saint-Glinglin chez les Médians, Poésie 44*, no 21، p. 44.

(٩٩) *L'Espace du dedans*, p. 245-246، جمعت في *Lointain intérieur*، في *Je vous écris d'un pays lointain*

(١٠٠) *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1949، p. 180.

(١٠١) "عادة لا تخص سواي. ها هي الظروف: ذلك عندما أكون ممددا ولا يأتيني النوم رغم هذا. عندئذ، أغمر نفسي. أمتع نفسي ذهنيا كل ما يحلو لي الحصول عليه. ومنطلقا من الوقائع الشخصية الحقيقية دائما ومن خط

معقول للغاية، أنجح هدوء في أن أتوج ملكا على عدة بلدان، أو شيئا من هذا القبيل. هذه العادة لها نفس قدم ذاكرتي، ولا أمكث عدة أيام دون الترضية" (Ecuador, Gallimard, 1929, p. 49).

(١٠٢) قارن بالتلميحات التي قام بها "ر. برتيليه" إلى هذه الطفولة الوحيدة الممتلئة بالانطواءات والرفض، في مقدمة Michaux, *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, p. 23.

Postface à Mes Propriétés (Fourcade, 1929). (١٠٣)

(١٠٤) المرجع السابق، ص ٦٢.

L'Espace du dedans, p. 58 في *Conseils aux malades, Mes Propriétés*, (١٠٥)

(١٠٦) *Crier*، المرجع السابق، ص ٥٧.

(١٠٧) *Intervention*، المرجع السابق، ص ١٢.

(١٠٨) *La jetée*، المرجع السابق، ص ٥٥.

(١٠٩) *Intervention*، المرجع السابق، ص ٦٢.

(١١٠) مقدمة Michaux, *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, p. 49.

(١١١) حول هذا المفهوم الفوضوي للشعر، قارن بما سبق في الفصل الخاص بـ "جمالية قصيدة النشر"، ص ١٦٥ من هذا الجزء.

(١١٢) *Projection*، المرجع السابق، ص ٦٠.

(١١٣) *Mes Propriétés*، في L'Espace du dedans, p. 42.

(١١٤) *Le Domaine d'Henri Michaux*، في Univers de la Parol, Gallimard, 1944, p. 105.

(١١٥) *La Nuit des Embarras, Un certain Plume*، في L'Espace du dedans, p. 91.

(١١٦) *Mon Roi, La Nuit remue* (1934)، في L'Espace du dedans, p. 135-136.

(١١٧) *Mes Occupations, Mes Propriétés*، في L'Espace du dedans, p. 35.

(١١٨) قارن بما سبق، ص ١٦٧ من هذا الجزء.

(١١٩) *La Ralentie, Lointain intérieur*، في L'Espace du dedans, p. 227-228.

(١٢٠) *Contrel, La Nuit remue*، في L'Espace du dedans, p. 151.

(١٢١) قارن بـ 121 Michaux, *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, p. 121

(١٢٢) حول "الجنون الفعال" للوتريامون، قارن بما سبق ص ٢٨٣-٢٨٤ من الجزء الأول.

(١٢٣) سنعتقد مقارنة، على سبيل المثال، بين "الوجه المتزوج" في *Au pays de la Magie (L'Espace du dedans)*, p. 269 و"المشقوق" الذي جعلته والدته وزوجته شهيدا في النشيد الرابع من "أناشيد مالدورور"؛ وبين العلاج المفروض على "مليكي"، الذي ذكرت مقتطفًا منه من قبل، وما يفرضه "مالدورور" على "الخالق" (*Chants de Maldoror*, Livres II et III).

(١٢٤) *Les Chants de Maldoror*, Chant II, éd. Corti, 1938, p. 111.

(١٢٥) *L'Espace du dedans*, p. 153.

(١٢٦) *L'Espace du de*, p. 64. Notes de zoologie, Mes Propriétés

(١٢٧) *Nouvelles Observations*, المرجع السابق، ص ٧٢. قارن- أيضا- بالاختراعات اللفظية في "يوم الأحد- في الريف"، حيث نكون بصدد "أساسات وتدويرات البحر" وقرية "من قش متحللة يدويًا" (*Lointain intérieur* في *Face aux verrous*, Gallimard, 1954, p. 219-220)؛ وأيضا "سر الوضع السياسي" في *Face aux verrous*, Gallimard, 1954, p. 85.

(١٢٨) قارن بـ 49 *Ecuador*, p. 49

"بالأمس كانت موسيقي:

على الحصان،

على الحصان،

كنت أذهب على الحصان.

وأحيى على الحصان في الأنديز.

أقضي وقتي على الحصان.

حمل قليلة. القرع الأمين لكلمة".

(١٢٩) *Tentative de Commentaire sur les malédictions, Cahiers de la Pléiade*, Printemps 1950, p. 124 ، هامش

رقم ٢.

(١٣٠) المرجع السابق، ص ١٢٣.

(١٣١) *Poésie pour pouvoir, Cahiers de la Pléiade*, Printemps 1950, p. 120.

(١٣٢) قارن بالسر الساهر إلى حد بعيد لـ "م. تاييه"، المرجع السابق، ص ١٢٦-١٢٨.

(١٣٣) ورد ذكره في مقدمة Michaux, *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, p. 68

(١٣٤) ورد ذكره في مختارات *Poésie vivante* (t. II: *Poèmes en prose*), Librairie Les Lettres, 1954, p. 21

(١٣٥) قارن بما سبق، ص ٢٤٧ وما يليها.

(١٣٦) *La Métamorphose*, Gallimard, 1946 نشرت بعد

(١٣٧) *Un médecin de campagne*, *La Métamorphose*, p. 144.

(١٣٨) *Un Message Impérial*, *La Métamorphose*, p. 167.

(١٣٩) *Du Merveilleux*, *L'Arche*, no 27, mai 1927, p. 126.

(١٤٠) "أنتظر مكالمة تليفونية"، *Face aux verroux*, Gallimard, 1954, p. 144-146

(١٤١) *L'Obsédante journée*، في 41 p. 1945, *Matinées de la joie*, Librairie Les Lettres, ولهذا النص عبارة توجيهية مستعارة من "نيرفال": "هنا بدأ بالنسبة لي ما سأسميه انسكاب الحلم في الحياة الحقيقية".

(١٤٢) 18 p. 1944, *Mémoires de l'ombre*, Gallimard, وبالمثل، في *Les Répétitions* لبير دي مانديارج، "كل شيء لا يزال يبدأ ليبدأ بلا نهاية" (في 30 p. 1948, *les années sordides*, Gallimard).

(١٤٣) حول الجوهر اللازمي للشعر، قارن بما سبق ص ١٥٦-١٥٧ من هذا الجزء. وأترك هنا جانباً الناحية الرمزية لقصائد كهذه: فإن نرى فيها رموزاً للمصير الإنساني، وجهود الإنسان وإخفاقاته، فذلك بدهي، ولهذا لا تبدو لنا عبثية، بل عميقة- كل هذا سبق قوله بشكل خاص عن "قصر" كافكا الذي يدور حول نفس الموضوع.

(١٤٤) *Mémoires de l'ombre*, Gallimard, 1944, p. 27, 49, 79.

(١٤٥) *Mariage*، المرجع السابق، ص ٨٥.

(١٤٦) خطاب إلى "كاراليس"، ٢٥ أبريل ١٨٦٤، 42 p. 1953, *Propos sur la poésie*, éd. du Rocher, Monaco.

(١٤٧) *Fausse alerte*, *Mémoires de l'ombre*, Gallimard, 1944, p. 115.

(١٤٨) *Le chien*، المرجع السابق، ص ١١٥.

(١٤٩) المرجع السابق، ص ١١٠. وبالطبع يمكن المقاربة بين كل هذه التحولات و"تحول" كافكا.

(١٥٠) *Mémoires de l'ombre*, Gallimard, 1944, p. 148 et 150.

(١٥١) المرجع السابق، ص ١٤٤ و ١٢٣.

(١٥٢) المرجع السابق، ص ٦٧ و ٨٩.

(١٥٣) المرجع السابق، ص ٧١.

Panorama critique des nouveaux poètes français, Seghers, 1952, p. 115. (١٥٤)

(١٥٥) قارن بـ 13, *Poésie vivante (t. II: Poèmes en prose)*, Librairie Les Lettres, 1954, p. 13. (المؤلف هو "ج. نويل بارييه").

(١٥٦) المرجع السابق، ص ٤٥ (المؤلف هو "ر. دلاهاي").

(١٥٧) المرجع السابق، ص ٤٩ (المؤلف هو "م. فاردوليس-لاجرانج").

(١٥٨) *Poésie vivante, t. II: Poèmes en prose*, 1954, p. 61. (المؤلف هو "أرميل جيرن").

(١٥٩) المرجع السابق، ص ١٠٩ (المؤلف هو "أ. روبيك").

(١٦٠) *Donner à voir*, Gallimard, 1939, p. 147. قارن بما سبق ذكره ص ٤٧٢ من هذا الجزء.

(١٦١) *Histoires sanglantes*, Gallimard, 1932, p. 195. (نوع من تمهيد موجز لمقدمة).

Histoires sanglantes, Considérations sur le sujet, p. 11. (١٦٢)

(١٦٣) المرجع السابق، ص ١٦.

Histoires sanglantes, Les Allées, p. 118. (١٦٤)

(١٦٥) *Le Château*, المرجع السابق، ص ١٨٥.

Du Merveilleux, L'Arche, no 27-28, mai 1947, p. 127. (١٦٦)

(١٦٧) قارن بدراسة إيميلدنجر عن P.-J. Jouve في *Poésie et tendance*, La Baconnière, Neuchâtel, 1945

و le no 19-20 de *Fontaine*, mars-avril 1942, p. 145-146 في *Spiritualité de P.-J. Jouve*, par Rolland-Simon.

(١٦٨) هذه القصائد، وعددها أربع (33 et 32, 30, 28, p. 1954, *Langue, Mercure de France*)، أعيد نشرها ووصفها بـ "قصائد نثر" في مختارات 69-72, *Poèmes en prose* de la Librairie Les Lettres. والواقع أنها آيات، وسيطة بين الشعر المنظوم والنثر.

(١٦٩) قارن بـ 10, *Breton, Anthologie de l'humour noir*, éd. du Sagittaire, 1940.

(١٧٠) المرجع السابق، ص ١٢.

Mémoires de l'Ombre, p. 43. (١٧١)

Histoires Sanglantes, p. 173. (١٧٢)

(١٧٣) *Voyage en Grand Garabagne*، في 166 p. Gallimard, 1944, **L'Espace du dedans**

(١٧٤) *Nuit de Noces*، في 146 p. **L'Espace du dedans**, *La Nuit remue*

(١٧٥) مقبمة 63 p. Seghers, 1946, *Poètes d'Aujourd'hui*, Michaux

(١٧٦) قارن بما سبق، ص ٣١٧.

(١٧٧) قارن بما سبق، ص ٣٠٥ من الجزء الأول.

(١٧٨) تكاد "مختارات من الدعابة السوداء" تضم - فقط - نصوصا من النثر، كثير منها - من ناحية أخرى - مقتطفات من روايات، وأقاصيص أو أقوال مأثورة، وليست قصائد نثر.

(١٧٩) قارن بما سبق، ص ١٥١، وأيضا ص ٣١٧ فيما يتعلق بجاري. وسلاحظ أن الفانتازيا، بالمثل، نادرة في نظم الشعر الكلاسيكي (على الأقل في البحر السكندري).

(١٨٠) "الدعابة الموضوعية" و"الصدفة الموضوعية" هما، مثلما يقول "بريتون"، "القطبان اللذان تعتقد السيريالية أنه يمكن أن تتفجر فيما بينهما ومضاتها الأطول" (*Limites non Frontières du Surréalisme, Nouvelle Revue*) (Française, 1er février 1937, p. 206). حول تعريف "الدعابة الموضوعية"، المستمد من "هيجل"، حيث الدعابة، "وهي تحافظ على طابعها الذاتي والتأملي تترك الشيء وشكله الحقيقي بأسرها"؛ قارن — *Breton, Anthologie de l'humour noir*, p. 10.

(١٨١) أستعير هنا هذا التعبير من "سارتر"، في مقاله حول *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage, Situations I*, Gallimard, 1947, p. 129 - رغم أن الموضوع لا يتعلق بالدعابة، وإنما بنوع من الفانتازيا المعاصرة (فانتازيا "كافكا" أو "بلانشو"). وسلاحظ - على سبيل المثال - في نص "ميشو" السابق ذكره، الذي يستند إلى "عادات أهل هاك" (ص ٨٦٩)، كيف تتولد الدعابة من التفاوت بين الوسائل (قتل ومذبحة) والنهاية الساحرة (مشهد رقم كذا).

(١٨٢) قارن بما سبق، ص ٥٣٧-٥٣٨.

(١٨٣) *Histoires Blanches*, Gallimard, 1945؛ قارن - على سبيل المثال - بـ 126 p. *Voyage*، أو *Le Bœuf*, 130.

(١٨٤) قارن بالقصائد المذكورة في 1954, *Poésie vivante (t. II: Poèmes en prose)*, Librairie Les Lettres, وخاصة *Identification*, p. 76.

(١٨٥) مؤلف ديوان قصائد نثر في شكل حكايات قصيرة، *Les richesses naturelles*, Julliard, 1953. وهذه الحكايات غير المألوفة، التي تخلط الدعابة بالشراسة، كثيرا ما تذكرنا بميشو: على سبيل المثال في "عرس قاس"،

ص ٦١، أو "حرائق"، ص ٦٣.

Poésie vivante (t. II: *Poèmes en prose*), Librairie Les Lettres, 1954, p. 113. (١٨٦)

(١٨٧) قارن بما سبق، ص ٤٢٨.

(١٨٨) **Œuvres d'or**, Gallimard, 1952, p. 154: يكتب "م. سوفاج" الذي ولد عام ١٨٩٥، قصائد نثر منذ عام

١٩٢٠. وقد نشر الكثير منها في **Rythme et Synthèse**؛ ونشرت قصائد أخرى في دواوين غير متاحة اليوم.

وقد فاز "مؤلف ذهبي" بجائزة "ماكس جاكوب".

(١٨٩) *Apostrophe aux balance*, **Œuvres d'or**, p. 106.

(١٩٠) *La famille*, **Œuvres d'or**, p. 35؛ قارن بما سبق، ص ٤٣٩.

(١٩١) *Tentation Académique*, **Œuvres d'or**, p. 214.

(١٩٢) **Amour délices et orge: Don Juan**, p. 215؛ وذلك ما يتكرر في العناوين (قارن *La Poule aux yeux* —

d'or, Je tue il, Quand on chant le thermomètre monte)، بأن يطلق "م. سوفاج" العنان لقرينته.

(١٩٣) قارن بملحوظة 113، **Poésie vivante** (t. II: *Poèmes en prose*), Librairie Les Lettres, 1954, p. 113.

(١٩٤) *Fin de la boîte à musique*, **Œuvres d'or**, p. 12.

(١٩٥) **Œuvres d'or**, p. 10.

(١٩٦) قارن بما سبق، ص ٤٢١.

(١٩٧) ينطبق ذلك — على نحو خاص — على "كوب النرد": فتحة في "رؤى جهنمية"، المكتوبة عام ١٩٢٤، قلق

ديني، واهلج إزاء الجحيم، نشعر بهما معاشين. ويمكن لـ "محاولة اغتيال"، رغم التلاعب اللفظي الرديء، أن يقدم

لنا مثالا لهذه "الطريقة الثانية".

"في المنحنى، يهددني رجل بسكين. وبمهاارة أدهشتني، آخذ يديه، وهو
محصن في كل مكان. يحيطون بي، وأتذكر أن العملاء كانوا يتحدثونني وأنني
ذكرت لهم اسم شارعي. لا أحد رآه: كان ورائي ويداه تخنبراني: عندئذ
ضعفت: وغرس نصلا في جيني: كان قد سد في الكبد أو اليقين. أعرف اليوم
الرجل ذا السكين" (*Visions infernales*, N.R.F., 1924, p. 81).

(١٩٨) *La clef de meute*, **Œuvres d'or**, p. 18.

(١٩٩) يمكن أن يبدو باروكيا أن نقدم الحياة الأبدية مثل "بقرة حلوب" ترعى "في المراعي السماوية"، لكن ذلك

يتيح لنا أن نرى الشاعر وهو يقدم لنا الإنسان في مسيرته نحو الخلود، ذلك "الأخ البريء في الرضاعة، ممتلئ الخدين بالثلوج الأبدية"، "المراقب من الركاب الجري للأطلال والندم" (*Nous changeons les images*, p. 191-192).

(٢٠٠) وبعض القصائد - من قبيل "كل واحد يسلى بقدر طاقته"، ص ١٢٨ - ليست بعيدة جدا عن الفانتازي ذي "التروع التدخلي" لميشو.

(٢٠١) قارن بـ *Le monde du vent*, p. 145, *Vue de dos*, p. 153 : "الطريق الذي يصعد في المقدمة حرب من ندوب يديه الجافتين. وامتد بين عينيه من خلال الموزاييك في الهندسة الخروقة للمراعي الجرداء"، إلخ..

(٢٠٢) مثلما يلاحظ "سارتر" عن حق، "لا نكشف عن الفانتازيا: فهي لا توجد أو تمتد إلى العالم كله؛ إنها عالم كامل تتم فيه الأشياء عن فكرة أسيرة ومضطربة، متقلبة ومتراطة في آن..". (*Aminadab ou du fantastique*) (*considéré comme un langage*, *Situations I*, Gallimard, 1947).

(٢٠٣) *Rencontres*, par — *J. Pourtal de Ladevèze*, *Mercure de France*, 1^{er} juin 1952, p. 525 (٢٠٣) Christian Dautcourt

(٢٠٤) قارن بما سبق، ص ٢٢٨ من هذا الجزء.

(٢٠٥) قارن بما سبق، ص ٤٣٩ وما يليه.

(٢٠٦) *Le Gant de Crin*, Plon, 1927, p. 15.

(٢٠٧) *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1949, p. 133.

(٢٠٨) قارن بما سبق، ص ٤٣٦ و ٤٤٢.

(٢٠٩) *J. de Laprade, Cinq poèmes en prose*, نشره "دينو" للمؤلف عام ١٩٤٧، وغير مرقم.

(٢١٠) *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Seghers, 1952, p. 280؛ كرس "م. مانول" دراسة بارعة لريغريدي في مقدمة *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1951.

(٢١١) *Astrolabe*, Cahiers de Rochefort, 1945, p. 32.

(٢١٢) قارن بما سبق، ص ٤٣٧-٤٣٨ من هذا الجزء.

(٢١٣) *Reverdy, Le Gant de Crin*, Plon, 1927, p. 40.

(٢١٤) مع "إيلوار و"بريتون".

(٢١٥) قارن بـ *G. Hugnet, Petite Anthologie du Surréalisme*, Bucher, 1934, p. 12.

(٢١٧) "أعتقد أن الحل المقبل لهاتين الحالتين، المتناقضتين للغاية ظاهرياً- وهما الحلم والواقع- إنما يكمن في نوع من واقع مطلق، نوع من فوق واقع، إذا جاز القول"، مثلما كتب "بريتون" في "بيان السريالية" الأول.

(٢١٨) *Artine* في *Le Marteau sans maître*, Corti, 1934, p. 40 ؛ وفي "ستجيء الوفرة" (١٩٣٢)، وجمعت في "المطرقة بلا معلم"، نقرأ أيضاً قصائد نثر سريالية للغاية، ويحذرننا "شار" من أن واحدة منها، هي "مياه- أمهات"، إنما هي ترجمة لحلم.

Avez-vous lu Char ? Gallimard, 1946, p. 77. (٢١٩)

Seuls demeurent, Gallimard, 1945, p. 71 نشرت بعد *Partage formel* (٢٢٠)

(٢٢١) المرجع السابق، ص ٧٥.

René Char في *Critique*, octobre 1946, p. 389 (٢٢٢)

(٢٢٣) *Moulin premier*, éd. G.L.M., 1936 (غير مرقمة)، الصفحة الرابعة.

Seuls demeurent ، ذكره "ج. مونا"، p. 108 ، *Avez-vous lu Char ?* (٢٢٤)

(٢٢٥) *Placard pour un chemin des écoliers* (1937)، في *R. Char*, Seghers, 1951, p. 104

(٢٢٦) *Moulin premier*, éd. G.L.M., 1936 (غير مرقمة).

(٢٢٧) *R. Char*, p. 107 في *Dehors la nuit est gouvernée* (1938)

(٢٢٨) "في شوارع المدينة يوجد حي، لا ينهم أين يذهب في الزمن المنقسم. لم يعد حي، الكل يمكن أن يكلمه. لم يعد. يتذكر؛ من بالضبط أحبه؟" *La Fontaine narrative*, في *Fureur et Mystère*, Gallimard, 1948, p. 257 (٢٢٩)

(٢٢٩) *Seuls demeurent* في *Fureur et Mystère*, Gallimard, 1948, p. 30

(٢٣٠) *A une sérénité crispée* في *René Char*, Seghers, 1951, p. 147

(٢٣١) *A la santé du serpent*, XXIV في *Fureur et Mystère*, Gallimard, 1948, p. 231

(٢٣٢) قارن- في *René Char*, Seghers, 1951، بالتوسطة التي كتبها "شار" لترجمة "هيرقليطس" التي قام بها "إيفيز"، ص ١٣١. وفي *Portage formel*, *Seuls demeurent*, Gallimard, 1945, p. 73، "يلوكد هيرقليطس على التحالف العظيم للتناقضات". وحل المتناقضات فكرة سريالية (قارن بـ *Avez-vous lu Char ?* Gallimard, 1946, Mounin, p. 99-103).

(٢٣٣) *René Char*, *Critique*, octobre 1946, p. 398؛ نقاد هنا إلى التفكير في الطريقة "الجدلية" التي يوفق بها

"مالارميه" بين المتناقضات، الحضور والغياب، المطلق والمادة ..

Fureur et Mystère, p. 223 في *Le poème pulvérisé* (٢٣٤)

Seuls demeurent, Gallimard, 1945, p. 11. (٢٣٥)

Fureur et Mystère, p. 222 في *Le poème pulvérisé* (٢٣٦)

Seuls demeurent, Gallimard, 1945, p. 48. (٢٣٧)

Hommage et Famine, **Seuls demeurent**, Gallimard, 1945, p. 51. (٢٣٨)

Panorama de la nouvelle littérature française, Gallimard, 1949, p. 51. (٢٣٩)

Seuls demeurent, Gallimard, 1945, p. 33 في *Fenaison* (٢٤٠)

(٢٤١) **Portage formel** (١٩٤٢)، وهو نص يتكون من ٥٥ ملحوظة حول الشعر والشاعر. وقد نشر مع "وحدهم سيقون".

(٢٤٢) *A la santé du serpent*, XXVI (في *Le poème pulvérisé*).

(٢٤٣) نلتقط في شعر "شار" بضع كلمات-مفاتيح، مثل "واقفا" و"هر"؛ لكن كلمتي "شمسي" و"شمس" تبسّدوان لي- على الأقل- في نفس الأهمية، وما علينا إلا أن نفتح دواوينه كي نلتقي بـ"صعودك الشمسي" (*A la santé du serpent*, XXI)، وهيرقليطيس وبصره "كنسر شمسي" (نوطنة لترجمة هيرقليطيس)، و"قوس الشمس" (*Pulvérisé*) في *Le poème pulvérisé* إلخ.. وشعر "شار" -فضلاً عن ذلك- مغمور بالشمس والماء من خلال البلد السذي ولد فيه، في "فوكلوس"، بالقرب من "صورج" (قارن بمسرحيته *Le Soleil des Eaux*).

Seuls demeurent, Gallimard, 1945, p. 63 في (٢٤٤)

J'habite une douleur, في *Le Poème pulvérisé* (٢٤٥)

(٢٤٦) *Moulin premier*, éd. G.L.M., 1936، صفحة غير مرقمة.

(٢٤٧) يوضح "ج. مونان" -بشكل جيد للغاية، بعد أن قام بـ"نقل" نثري لـ"عصفور الصغارية" - أن القصيدّة تنقل لنا "ما لا يعبر عنه بوجه آخر" (سبق ذكره، ص ١٧).

(٢٤٨) *Le Marteau sans maître*، المنشور عام ١٩٣٤ ضمن *éditions Surréalistes*، ويضم قصائد "أرتين" و"الترسانة"، و"فعل العدالة توقف"، و"قصائد مقاتلة"، و"الوفرة ستحيء".

(٢٤٩) خطاب "بريتون" إلى "رولان دي رونيفيل"، 154، *Nouvelle Revue Française*, juillet 1932، ويعترف فيه "بريتون" بوجود مخاطر "النقل poncif السيريالي".

(٢٥٠) **Seuls demeurent**, Gallimard, 1945, p. 18 في **Avez-vous lu Char ?** Gallimard, 1946, p. 40-44

(٢٥١) في **Le Poème pulvérisé** (قارن بتعليق "شار" في **Nouvelle Revue** *Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, 1^{er} juin 1953, p. 1009).

(٢٥٢) **Placard pour un chemin des écoliers** (1937) قارن بـ مونان، سبق ذكره، ص ٢٠.

(٢٥٣) وردت "قسمة شكلية" عقب **Seuls demeurent**, Gallimard, 1945, p. 78؛ إن صورة المستنقع المرتبطة بصورة لا تقل عنها اعتيادية للسندان (السندان الذي عليه تفجر "المطرقة التي لا معلم لها" شرارة الشعر...)، تؤكد هذه الأبيات الثلاثة التي تبدو شبه منككة لأول وهلة:

في زوارق السندان

يعيش الشاعر المنعزل

عربة نقل كبيرة للمستنقعات

(**Le Marteau sans maître**, Corti, 1934, p. 60 في *L'Action de la justice est éteint*).

(٢٥٤) قارن بفصل "مونان" عن *Espace et Lumière*، في 23-32، **Avez-vous lu Char?**

(٢٥٥) **Poèmes militantes**، في 91، **Le Marteau sans maître**, Corti, 1934, p. 91

(٢٥٦) **Proèmes**, Gallimard, 1948, p. 139.

(٢٥٧) **Le Parti pris des choses**, Gallimard, 1942, p. 40.

(٢٥٨) **Pluie**، المرجع السابق.

(٢٥٩) **Le poète Ponge**, **Mercure de France**, 1^{er} juin 1949, p. 309.

(٢٦٠) **Introduction Inédite au galet**, **Poésie 44**, no 21, p. 22؛ وهذا النص الأساس، الذي يرجع تاريخه إلى عام

١٩٣٣، ونشر في البدء في **Poésie 44**، أعيد نشره في **Proèmes**, Gallimard, 1948

(٢٦١) **Introduction Inédite au galet**, **Poésie 44**, no 21, p. 21.

(٢٦٢) **Situations I**, Gallimard, 1947, p. 263 في *L'homme et les choses*

(٢٦٣) حول هذا المفهوم عن "الكلمة - الشيء"، انظر تأملات "سارتر" في **Situations I**, p. 250-254.

(٢٦٤) رغم هذا، يبدو أن "بونج" قد فكر في البدء في خلق "عالم اللغة" الموجود في ذاته؛ وفي نص يرجع إلى عام ١٩١٩ (قارن بسارتر، مرجع سابق، ص ٢٥)، يقول بـ "حروف" الطباعة: "أريد أن أجعلهم يحبونكم لذاتكم،

لا من أجل دلالتكم"، ويتمنى "ألا يمكن الاعتقاد بالتأكيد في أي وجود، في أية حقيقة، وإنما في بعض حركات الهواء العميقة فحسب أثناء عبور الأصوات، وفي زخرفة رائعة للورق أو الرخام من خلال أثر القلم" (نص أعيد نشره في 15 p. *Dix cours sur la méthode*, Seghers, 1946). وسنرى فيما بعد أن فكرة القصيدة-الشيء. والقصيدة-الخلق للإنسان بالتالي، تنطوي في تصميمها على التباس معين.

(٢٦٥) كتب هذا الفصل عندما نشرت *Nouvelle Revue Française* "تحية إلى ف. بونج"، الذي أكد فيه الكتاب- مرة بعد أخرى- على أهمية مشكلة التعبير هذه بالنسبة لبونج؛ على سبيل المثال، "كامي": "بالنسبة لكم، إلى حد ما، إنجاز الكلمة الصحيحة هو التوغل أبعد قليلا في قلب الأشياء" (*Lettre au sujet du Parti pris*), (Nouvelle Revue Française, 1^{er} septembre 1956, 1956, p. 390).

(٢٦٦) ورغم أن "بونج" يتحدث عن اللجوء إلى "خطأ الكلمات" في النص الذي ذكرته، فلا نرى إطلاقاً أنه لجأ إلى ذلك عملياً. أما بالنسبة لاختراع الكلمات (من قبيل الكلمة اللافورجية "ازدواجية الطبيعة" في *Parti pris des choses*, p. 10)، فهو نادر للغاية. ونشر إلى أن كلمة *Proème* ليست إدغاماً لـ *Poème en prose*. لكنها كلمة نجدها في "ليترية" وتعني "مقدمة أو مدخل".

Proèmes, Gallimard, 1948, p. 160. (٢٦٧)

(٢٦٨) المرجع السابق، ص ١٨٠.

(٢٦٩) *Introduction Inédite au galet* في *Proèmes*, p. 139

(٢٧٠) *La fin de l'automne, Le Parti pris des choses*, Gallimard, 1942, p. 10.

(٢٧١) *Bords de mer*, المرجع السابق، ص ٣٦.

(٢٧٢) "الرجل النبيه لن يمكنه إلا الابتسام، لكنه سيتأثر بلاشك، عندما يقول نقادي: "ما إن بدأ كتابة وصف لـ حجر، حتى ارتبك" (*Le Galet*), المرجع السابق، ص ٨٤).

(٢٧٣) *Le galet*, المرجع السابق، ص ٧٨. قارن بما سيقوله "سارتر" عن المعنى الثلاثي للعنوان "الرأي المسبق للأشياء"، *Situations I*, p. 254.

(٢٧٤) *Les Mûres*, المرجع السابق، ص ١٣-١٤.

(٢٧٥) قارن بما سبق، ص ٣١٨ وما يليها.

(٢٧٦) *Le poète Ponge*, *Mercure de France*, 1^{er} juin 1949, p. 308-309.

(٢٧٧) *Le Cageot, Le Parti pris des choses*, p. 15.

(٢٧٨) *Escargots*, المرجع السابق، ص ٢٩.

(٢٧٩) حول الأهمية الميتافيزيقية للتسمية، قارن بسارتر، مرجع سابق، ص ٢٦٤.

(٢٨٠) ذكره "سارتر"، المرجع السابق، ص ٢٧٧.

(٢٨١) "مثلما يشير إليه حرف G، فإن مدرس الألعاب الرياضية، يحمل اللحية الصغيرة والشارب اللذين تصل بينهما خصلة شعر تكاد أن تكون ضخمة مثل السوالف، على جبين منخفض" (*Le Gymnaste, Le Parti pris des choses*, p. 44). والظريف أن نرى هذا المادي يلحق بالأفكار القبلانية حول التوافق بين الاسم والشيء، ويلتقي مع "هوجو" الذي كان معجبا- على سبيل المثال- بـ"هذه الكلمة الغريبة Phoebe، التي تكاد أن تتكون كلها من أقمار كاملة، وأنصاف أقمار وأهلة" (Hugo, *Œuvres*, A. Michel, t. IX, p. 277).

(٢٨٢) *Le Restaurant Lemeunier, Le Parti pris des choses*, p. 51.

(٢٨٣) *La bougie*، المرجع السابق، ص ١٦.

(٢٨٤) *La papillon*، المرجع السابق، ص ٣٤.

(٢٨٥) Sartre, *Situations I*, p. 278.

(٢٨٦) *Proèmes*, Gallimard, 1948, p. 54.

(٢٨٧) "إن ثراء الاحتمالات الذي ينطوي عليه أصغر شيء، يبلغ من الجسامة حد أنني لازلت لا أدرك إمكانية أن ندرك من أي منها سوى أبسطها: حجر، عشب، النار، قطعة خشب، قطعة لحم"، مثلما يكتب "بوننج" (*Introduction Inédite au galet, Poésie 44*, no 21, p. 22).

(٢٨٨) إذا كنت أستخدم هذه الصورة، فذلك لأن فكرة الحيوان، الذي يفرز قوقعة مناسبة لكي ننوّهه، حيث لا يوجد "ما ليس ضروريا له، بصورة حتمية"، وهو في نفس الوقت "عمل فني، نصب" محكوم بأن يعيش بعده (قارن بـ *Escargots*, p. 33)، هي فكرة مألوفة لدى "بوننج". ومن ناحية أخرى، يرى "بوننج" في الكلام "الإفراز الحقيقي المشترك للإنسان الرخوي" (قارن بما سيلبي، ص ٥٦٥، هامش رقم ٣٠٣). لكن "بوننج" هنا هو الذي يصبح حصاة، أو جميريا أو حلزونا ينبغي أن يفرز الجملة المقدّر لها أن تقيم- مع الحصاة والجميري أو الحلزون- علاقة متبادلة "ضرورية، وإلزامية".

(٢٨٩) *Le morceau de viande, Le Parti pris des choses*, p. 43.

(٢٩٠) *La crevette*، المرجع السابق، ص ٦٩.

(٢٩١) *Le galet*, p. 74-84، وهي مقطوعة المقاومة، إذا جاز القول!، في *Le Parti pris des choses*، فيما تمثل *Introduction au galet* نوعا من "فن الشعر" الخاص ببوننج.

(٢٩٢) *Situations I*, p. 255.

Le Gymnaste, Le Parti pris des choses, p. 44. (٢٩٣)

(٢٩٤) قارن بما سبق، ص ٣٦٨ من الجزء الأول، وما يليها.

La crevette, Le Parti pris des choses, p. 69. (٢٩٥)

(٢٩٦) *Les mûres*، المرجع السابق، ص ١٤.

Situations I, Gallimard, 1947, p. 276 في Sartre, *L'homme et les choses* (٢٩٧)

(٢٩٨) *Histoires Naturelles* في "رونار"؛ *La papillon, Le Parti pris des choses*, p. 34

مثلاً في نهاية "بجعة": "إنها تسمن مثل أوزة"، ونهاية "طاوموس": "يكرر مرة أخرى الاحتفال"، ونهاية "جدجد":
"في الريف الصامت، تنتصب الحور مثل أصابع في الهواء وتشير إلى القمر".

Panorama de la nouvelle littérature française, Gallimard, 1949, p. 196. (٢٩٩)

De l'eau, p. 40. (٣٠٠)

La bougie, p. 16. (٣٠١)

Végétation, p. 73. (٣٠٢)

(٣٠٣) قارن بـ *Notes pour un coquillage*, p. 78: "الإفراز الحقيقي المشترك للإنسان الرخسوي (..) أعني الكلام".

(٣٠٤) المرجع السابق.

L'homme et les choses, Situations I, p. 275. (٣٠٥)

Le cageot, Le Parti pris des choses, p. 15. (٣٠٦)

(٣٠٧) قارن بعنوان من قبيل "ملاحظات من أجل قوقعة". ولنشر، فضلاً عن ذلك، إلى تصريح "بونج" هذا:
"ليست قصائد ما أريد تأليفه، وإنما نشأة كونية واحدة" (*Proèmes*, p. 141). إن "نثرات" بونج هي - بمعنى ما -
تمارين إبداعية، أو عناصر من أجل هذه النشأة الكونية.

Faune et flore, p. 62. (٣٠٨)

(٣٠٩) ويوضح "بونج" أنه كان يأمل وصف الأشياء "من وجهة نظرها الخاصة بها. لكن ذلك نهاية أو كمال،
مستحيل": والواقع أنه "ليست الأشياء هي التي تتحدث فيما بينها، وإنما الناس هم من يتحدثون فيما بينهم عن
الأشياء، ولا نستطيع قط الخروج من الإنسان" (ذكره Sartre, *Situations I*, p. 256).

Le pain, Le Parti pris des choses, p. 23. (٣١٠)

(٣١١) وعلى نحو خاص في 55 p. *Notes pour un coquillage*، حيث يقترح على نفسه دراسة قبضة رمل ذرة ذرة، "ولا أية ذرة من ذرات الرمال هذه ستبدو لي شيئا صغيرا أبدا"، وبالمقارنة، ستبدو القوقعة المطروحة على الرمل "نصبا هائلا، ضخما وثمينا في نفس الوقت".

(٣١٢) *L'Anti-Pascal, ou la Poésie et les Vacances: Francis Ponge, Critique*, juin 1949, p. 495.

(٣١٣) *Le Galet, Le Parti pris des choses*, p. 78.

(٣١٤) *Situations I*, p. 254-256 — قارن

(٣١٥) *Bords de mer, Le Parti pris des choses*, p. 36 — قارن Francis Ponge, *Critique*, juin 1949, p. 497.

(٣١٦) *La fin de l'automne, Le Parti pris des choses*, p. 9.

(٣١٧) "الغسالة حامل بهذه الطريقة، إلى حد أنها - مع امتلائها بكومة من الملابس المنسخة - فإن الانفعال الداخلي، والغيط المغلي الذي تشعر به، وقد تجمع نحو الجزء العلوي من كيانها، يتساقط كالقطر على هذه الكومة من الملابس المنسخة بما يصيبها بالغثبان - وذلك بطريقة شبه دائمة - وبما يصل إلى تطهير"، كما يكتب "بونج" (51-52 p. *Liasse*, N.R.F., 1948, p. 292 في *Situations I*). ونص كهذا ينطوي على ما يرهق، إن لم نعتقد أننا نصبط من خلال وصف كهذا الابتسامة غير المباشرة لبونج الهزلي، ابتسامة تتأكد عندما يصرح أن على درس الغسالة أن .. "يكهرب" القارئ.

(٣١٨) *L'orange, Le Parti pris des choses*, p. 18.

(٣١٩) *Le pain*, p. 23.

(٣٢٠) *La proète Ponge, Mercure de France*, 1^{er} juin 1949, p. 310.

(٣٢١) *Escargots, Le Parti pris des choses*, p. 30.

(٣٢٢) أو (سلوك) الواعظ (بحروف البداية) - إذ اعتقد أن "بونج" يدعونا، بشيء من الخبث، إلى اتباع المدرس الذي تحدده لنا الخزرونيات: "هكذا، فهي تحدد للناس واجباتهم. فالأفكار الكبرى تأتي من القلب. أصلح نفسك أخلاقيا وستكتب أشعارا جميلة. فالأخلاق وعلم الجمال يتلاقيان في طموح ورغبة الحكيم" (ص ٣٣). وعلينا الاعتراف - رغم هذا - بأن النبرة في "مقدمات" لا تفتقر إلى بعض الانتفاخ.

(٣٢٣) قارن - على سبيل المثال - بالطريقة التي يصف بها بونج "هذه البهجة" بلمس الباب، و"دفع إحدى هذه اللوحات المألوفة أمام المرء برقة أو خشونة" (21 p. *Les plaisirs de la porte, Le Parti pris des choses*). وفي "ثمرة البطاطس": "إن تقشير ثمرة بطاطس مسلوقة ومن نوع جيد لذة ممتازة" (42 p. *Liasse*, N.R.F., 1948).

(٣٢٤) *Proèmes*, Gallimard, 1948, p. 172.

(٣٢٥) المرجع السابق، ص ١٧٤.

(٣٢٦) **Sens plastique**, Gallimard, 1953 (1^{re} édition, 1948), p. 315.

(٣٢٧) **Sens plastique**, Gallimard, 1953, p. 315.

(٣٢٨) *Préface de Paulhan à Sens plastique*, p. XIV.

(٣٢٩) المرجع السابق، ص ١٣.

(٣٣٠) في كتابه الثاني "حياة مصنعة" (١٩٤٩)، يسيطر على "شازال" توجهه الفلسفي: لم يعد يبحث عن كتابة قصائد، وإنما استخلاص "نتائج" من المقارنات التي يعقدها، و"تصفية" الأحاسيس والتجربة كي لا يتم الاحتفاظ إلا بنجوه الأشياء.

(٣٣١) **Sens plastique**, p. 133.

(٣٣٢) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٣٣٣) "الصعوبة التي تواجهني حاليا هي أن جرة اللغة مسامية بشكل زائد، وقارورة الكلمات ليست عميقة بشكل كاف، لاستيعاب وحصر ضخامة الإحساس" (**Sens plastique**, p. 316).

(٣٣٤) **Sens plastique**, Gallimard, 1953, p. 16.

(٣٣٥) المرجع السابق، ص ٩.

(٣٣٦) المرجع السابق، ص ١١.

(٣٣٧) المرجع السابق، ص ١١.

(٣٣٨) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٣٣٩) المرجع السابق، ص ٢٨٥.

(٣٤٠) **La Vie filtrée** مقدمة

(٣٤١) **Sens plastique**, p. 169.

(٣٤٢) القصائد المنشورة في مختارات **Poésie vivante, t. II: Poèmes en prose**, Librairie Les Lettres, 1954 تقدم أمثلة جيدة لـ "تقمص" الإنسان هذا المشهد الطبيعي.

(٣٤٣) **Sens plastique**, p. 169.

(٣٤٤) Saint-John Perse, **Œuvres poétiques, t. I**, Gallimard, 1953 (وتضم كل القصائد المنشورة حتى اليوم، عدا

"منارات"، والشكل الأولي لـ "إليك، يا بحار".

(٣٤٥) حول بدايات "سان-جون بيرس" (آلفد، "سان-ليحيه ليحيه"، قارن بما سبق، ص ٣٧٠).

Panorama de la nouvelle littérature française, Gallimard, 1949, p. 139. (٣٤٦)

Anabase, **Nouvelle Revue Française**, 1^{er} janvier 1926, p. 67 مقدمة ترجمة (٣٤٧)

(٣٤٨) "سان-ليحيه ليحيه"، سفير، ثم سكرتير عام في الشؤون الخارجية، أبحر في يونيو ١٩٤٠ إلى إنجلترا، ثم إلى

أمريكا، بينما كان الألمان يفتشون منزله في باريس ويصادرون- ضمن أشياء أخرى- مخطوطات سبعة أعمال

أدبية غير مكتملة كان يزمع نشرها، ما إن تنتهي مدة عمله الدبلوماسي (انظر مقدمة **Saint-John** A. Bosquet, au

Perse de Poètes d'Aujourd'hui, Seghers, 1953, p. 105-106, et *Humanité de St-John Perse*, par Raymond,

(Cahiers de la Pléiade, été-automne 1950, p. 125).

Vents, **Œuvres poétiques**, I, Gallimard, 1953, p. 297. (٣٤٩)

(٣٥٠) *Une poésie encyclopédique*، عدد خاص من *Cahiers de la Pléiade* مخصص لبيرس، صيف-خريف

١٩٥٠، ص ١٠١.

(٣٥١) *Vents*, I, p. 298 (كل إحالاتي ترجع إلى *(Perse, Œuvre Poétique, I*).

Vents, IV, 6, p. 442. (٣٥٢)

Vents, III, 6, p. 400. (٣٥٣)

Vents, I, 3, p. 308-309. (٣٥٤)

Richard Wagner et Tannhauser, **Œuvres**, Pléiade, t. II, p. 487 قارن بـ (٣٥٥)

Nouvelle Revue Française, 1^{er} juillet 1956 نشرت في (٣٥٦)

(٣٥٧) قارن بـ "أيا حيي الذي له مذاق البحر"، ص ٤، "حب ونبع وطرق البحر"، ص ١٨، "حب ونبع من نفس

السريير، حب ونبع في نفس السريير"، ص ٣٥، إلخ ..

Anabase, X, p. 190-193. (٣٥٨)

Vents, I, 3, p. 308-309. (٣٥٩)

Exil, p. 210-211. (٣٦٠)

Vents, p. 400 et 411. (٣٦١)

(٣٦٢) Exil, p. 231؛ قارن بـ "أبواب مفتوحة على الرمال، أبواب مفتوحة على المنفى"، ص ٢٠٥؛ "حيث تذهب الرمال إلى نشيدهم يذهب أمراء المنفى"، ص ٢٠٨، إلخ ..

(٣٦٣) "ثم أتت الثلوج، ثلوج الغياب الأولى"، ص ٢٦٥؛ "ثلوج الغياب المذهلة"، ص ٢٧١ (Neiges).

(٣٦٤) Neiges, p. 277 et 278.

(٣٦٥) Renaissance du poème, مترجم عن الألمانية، في العدد الخاص من Cahiers de la Pléiade، المخصص لسان-جون بيرس، صيف-خريف ١٩٥٠، ص ١٣٤.

(٣٦٦) Vents, III, 4, p. 393.

(٣٦٧) المرجع السابق، ص ٣٨٩ وص ٣٩٤.

(٣٦٨) Vents, II, 2, p. 342.

(٣٦٩) Une poésie scandée, Cahiers de la Pléiade, été-automne 1950, p. 78.

(٣٧٠) Anabase, V, p. 165.

(٣٧١) Exil, IV, p. 217.

(٣٧٢) قارن بما سبق، ص ٥٢٠.

(٣٧٣) Vents, II, 6, p. 367-368؛ قارن- في نفس القصيدة- بالمناجاة الكبرى للشتاء، ص ٣٤٦-٣٤٨.

(٣٧٤) Positions et Propositions, I, Gallimard, 1928, p. 30.

(٣٧٥) Œuvre poétique, p. 390.

(٣٧٦) المرجع السابق، ص ٣٣٧-٣٤٠.

(٣٧٧) المرجع السابق، ص ٤٣٥.

(٣٧٨) Anabase, X, p. 191-192.

(٣٧٩) Exil, VI, p. 221-228.

(٣٨٠) خطاب إلى "أ. ماك ليش"، ورد ذكره في 155 p. Cahiers de la Pléiade, été-automne 1950.

(٣٨١) Exil, VI, p. 227.

(٣٨٢) Vents, I, 5, p. 316.

Anabase, X, p. 189 et 190. (٣٨٣)

(٣٨٤) قارن بما سبق، ص ٣٧١.

Une poésie encyclopédique, Cahiers de la Pléiade, été-automne 1950, p. 105. (٣٨٥)

Anabase, X, p. 188. (٣٨٦)

(٣٨٧) Vents, III, 3, p. 384 et 387؛ قارن حص ٣٨١ - باستدعاء "علماء الفيزياء، وعلماء الصخور وتركيباتها وعلماء الكيمياء" وهم يواصلون غزواتهم "في الجرافيت وأوكسيد الثورانيوم".

Vents, III, 6, p. 401. (٣٨٨)

Le plus hautainement libre... Cahiers de la Pléiade, été-automne 1950, p. 73. (٣٨٩)

Neiges, IV, p. 276 قارن بـ (٣٩٠)

(٣٩١) أوضح "دوني ديفيلان" كيف "يكسر" بيرس الكلمات: "كانت كلمة كذا الفرنسية ترى معناها الحديث مدعما بفعل الإحالة إلى مبدأ النواة اللاتينية نفسه المشتقة منها"، والصعوبات التي تنشأ منها في الترجمة (Saint-) John Perse à Washington, Cahiers de la Pléiade, été-automne 1950, p. 87-88.

Anabase, X, p. 188. (٣٩٢)

(٣٩٣) "حيوانات باهظة منتفخة بجليها"، Vents, I, 6, p. 329

Vents, II, 6, p. 368. (٣٩٤)

Pluies, I, p. 235. (٣٩٥)

Exil, I, p. 205. (٣٩٦)

Pluies, II, p. 239. (٣٩٧)

Le plus hautainement libre... Cahiers de la Pléiade, été-automne 1950, p. 72. (٣٩٨)

(٣٩٩) قارن في Vents, I, 3، بالطريقة التي "تبعثر" بها "القوى الهائلة" للرياح "صروح البشر القديمة"، ثم توظف "الكتابات الجديدة المحبوسة في حجر النضيد المقبل..." (ص ٣٠٨-٣١٠).

(٤٠٠) قارن بما سبق، ص ١٥٦ وص ١٦٢، وما يليها.

(٤٠١) "سلطة على كل علامات الأرض..." (Anabase, VIII, p. 181).

(٤٠٢) ينبغي، بالمثل، أن ننحي جانباً المحاولة التي تركها "فاليري" تحت عنوان "الملاك" (L'Ange (Gallimard, 1946) ؛

وهي المحاولة الوحيدة منذ عام ١٨٩٢، إذا استثنينا اثني عشرة "نثرية" كتبت "لمصاحبة" رسومات حفر على الخشب لـ"ف. سيمون"، ونشرت عام ١٩٢٢ تحت عنوان "أنماط وطرق من ورقنا الراسن"، **Modes et Manières d'aujourd'hui**, éd. Corrad). فقصيدة النثر هذه، المكتوبة في مقاطع، وفي لغة مركزة وجميلة، لكنها فلسفية إلى حد كبير. تذكرنا- بالنسبة إلى "فاليري"- بأن المساعي الدائرة حول قصيدة النثر "في الحالة الخالصة" تكشف "إحساسا بالتكوين" و"ميلا إلى البناء" أشاد بهما هو نفسه في **Eupalinos** (قارن بـ L. Lefèvre, **Entretien avec P. Valéry**, Le Livre, 1926, p. 170). وبشكل عام، يبدو أن الشعر بالنسبة لفاليري- رغم هذا- كان من الأبيات؛ وكان يضع نفسه، مثلما يقول لنا "دريو لاروشيل"، ضمن "كبار محقري" قصيدة النثر (*Le poème en prose*, **Les Nouvelles Littéraires**, 5 mai 1934).

خاتمة

أشار "بودلير" إلى أن "الجميل" ينطوي على عنصرين: الأول أبدي لا يتغير، والثاني نسبي، مرتبط بالحقبة والظروف^(١). وهذه الملحوظة الخاصة بـ "الجميل" التصويري، يمكننا تطبيقها أيضاً عن حق على "الجميل" الشعري: فهناك - في الشعر - عناصر جمال أبدية وجوهرية، لكن هناك أيضاً عناصر نسبية، تتنوع مع العصور؛ ولا يمكن للقارئ أن يتذوق الأعمال بنفس الطريقة - ولا للكاتب أن يكتبها وفقاً لنفس الجمالية، في القرن العشرين مثلاً في القرن السابع عشر، على سبيل المثال^(٢).

ولاشك أن قصيدة النثر - التي تمثل في أصلها رد فعل على معايير وأشكال الجمال المطلقة بشكل مفرط في القرن السابع عشر - يمكن اعتبارها شكلاً حديثاً للشعر؛ ورغم هذا فهي أيضاً تقدم "عنصراً أبدياً لا يتغير" إلى جانب عنصر "نسبي" وظرفي. وقد حاولت الإشارة - بصدد جمالية قصيدة النثر - إلى الشروط الضرورية لوصول قصيدة النثر إلى جمالها الخاص، أي أن تصبح "قصيدة" حقاً لا قطعة نثر منمقة إلى هذا الحد أو ذاك: فالإيجاز، والكثافة، والمجانبة ليسوا - بالنسبة لها، مثلاً رأينا^(٣) - عناصر جمال محتملة، وإنما عناصر جوهرية حقاً بدونها لا وجود لها؛ ومن ناحية أخرى، فثمة - في كل قصيدة نثر - قوة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم فنية في آن، ومن وحدة الأضداد هذه تأتي "حيويتها" الخاصة.

وأريد، رغم هذا، في صفحات الخاتمة هذه، ألا أؤكد كثيراً على هذه "الثوابت" في قصيدة النثر قدر تأكيد على المظاهر "النسبية" والمتغيرة التي تقدمها حسب العصور؛ ومادامت دراسة قصيدة النثر قد قادتنا من "ألويوس برتران" إلى وقتنا الراهن، فلي أن أتساءل أيضاً عما سيكون عليه مستقبل قصيدة النثر.

كان من الممكن الاعتقاد، عند الشروع في هذه الدراسة، أن تعددية الأشكال وحرية نوع ولد من رد فعل إزاء القيود الشكلية ومن رفض كل قاعدة مسبقة، لن يسمح إلا بتمييز انبهار البصر من المحاولات الفردية، الفوضوية، بلا رابط بينها. لكننا رأينا أنه إذا ما كانت شخصية كل واحد تلعب بالفعل دوراً حاسماً (وذلك صحيح دائماً - فضلاً عن ذلك - عندما نتحدث عن

الشعر)، فلا يقل عن ذلك صيحةً أن نرى بروز خطوط القوة الخاصة بكل حقبة والتيارات الكبرى أيضاً، بانغمارها وانبعاثاتها؛ وأن نرى - من ناحية أخرى - تأسيس لعبة علاقات معقدة بين قصيدة النثر وقصيدة النظم: فكلتاهما تواصل أحياناً محاولتهما بشكل متواز من أجل هدف مشترك، وأحياناً ما تقف الواحدة في مواجهة الأخرى كي تتأكد كمفهوم معارض بقوة: إلهما شقيقنا كفاح، أو غريمتان.

وقصيدة النثر - التي ولدت من رد الفعل على قصيدة النظم المتحجرة والمصطنعة في القرن الثامن عشر - هي، في نفس الوقت، التعبير عن روح نزعة فردية تخوض صراعاً ضد المبادئ المتسلطة الكلاسيكية، ومحاولة لتجديد الموضوعات الشعرية باستخدام مصادر الإلهام الممنوحة بثناء كبير في "الأناشيد الغنائية" أو "الأغاني" الفولكلورية؛ وعندما نتذكر أنها ولدت من الترجمة، أو الترجمة المستعارة، ومن الأناشيد الغنائية، والأغاني، يصبح من الأسهل إدراك أنها كانت أحد تجليات التعبير الأولى عن الميل الرومانتيكي إلى اللون المحلي (الغرائبي أو المنتمي للقرون الوسطى)، والأساطير الشعبية، والفانتازي، والحلم؛ وأنها بدأت - من ناحية أخرى - بتبني بنية *النشيد الغنائي*، أي التكوين في مقاطع شعرية، التي منحها "ألويوزوس برتران" الشكل النهائي.

لكن ينبغي القول حقاً إن قصيدة النثر الخاضعة لـ "قالب" ثابت أو جامد، مرة وللأبد، قد تعرضت لأفدح المخاطر بسبب "كمالها" ذاته، لاسيما إزاء شعر رومانتكيي أخذ يهدف - وقد تحرر من أكثر قيود النظم الكلاسيكي إزعاجاً - إلى تحقيق أكثر تنوع ممكن؛ والمرجح أن أكثر فترات تاريخ قصيدة النثر عمقا هي حقبة الرومانتيكية هذه، التي سبقت "بودلير" مباشرة، حيث جمود الشكل لدى "لامنيه" موضع استهجان يقود "لالشعراء" من قبيل "هوساي" و"شانفلوري" و"فويو" إلى الاعتقاد في إمكانية صناعة "قصائد نثر" بقبولة أكثر النثرية ثرية في مقاطع.

وكان "بودلير" أول من أدرك ضرورة منح قصيدة النثر شكلاً حديثاً، يتوافق مع الوجود، والحركات الداخلية، وطموحات الإنسان الحديث. فمع "بودلير"، نشهد أولى هذه التأرجحات التي تقود قصيدة النثر - بشكل دوري - من قطب إلى آخر، من المبالغة في التنظيم "الفني" إلى المبالغة في الفوضوية: في هذه المرة، ترتخي أداة "برتران" المشدودة بشكل مفرط، إلى الحد الذي تقع فيه القصيدة البودليرية أحياناً في اللاعضوية، في النثر. لكن مع "بودلير" أيضاً، ترسم علامة استفهام كبرى، حيث سيطر أمام شعراء النصف الثاني من القرن التاسع عشر سؤال **اللغة الشعرية**، باعتباره السؤال الأساسي: كيف، وبأية وسيلة يمكن للغة الشعرية أن تصبح أداة غزو ميتافيزيقي، يتيح للشاعر ممارسة فعل اكتشاف وخلق مزدوج؟ ورأينا الإجابات المختلفة التي أتت بها قصائد "بودلير" و"رامبو" و"لوتريامون" و"مالارميه" على سؤال اللغة الشعرية هذا. وطوال هذه الفترة، سعت قصيدة النثر لا إلى الجمال الشكلي قدر سعيها إلى "التأثير"، فهي لا تريد أن تكون "شيئاً جميلاً" بقدر ما تكون أداة سلطة: فسواء مالت إلى أن تصبح "سحراً إيحائياً" مع "بودلير"؛ أو إلى

أن تقودنا نحو المجهول مع "رامبو"؛ أو أن تتمرد على الإبداع وعلى آلية اللغة في آن مع "لوتريامون"؛ أو أن تسعى - في تركيب بارع - لأبدية بيت الشعر و"اطراد" النثر، لبلوغ "المطلق" مع "مالارميه" - فإن الأمر يتعلق دائماً بـ "إيجاد لغة"، بإخضاع الكلمات المعروفة إلى غايات جديدة تماماً، وبالكثافة من أجل خلق عالم جديد لا فن شعري جديد.

هذا النظام من المساعي شقيق لتلك التي لا يزال عصرنا يمارسها أيضاً: ونحن نشعر أننا أكثر قرباً بكثير من هؤلاء الشعراء "الميتافيزيقيين" من الجيل الذي تلاه، الذي أعاد - من جانبه - مسألة قصيدة النثر إلى المستوى التقني والشكلي. فمن فوق "كان" و"ميريل" و"دوجاردان"، يمد "لوتريامون" و"رامبو" أيديهما إلى السريالية وإلى الشعراء المعاصرين. وينبغي رغم هذا تمييز فترتين في محاولات نهاية القرن التاسع عشر: في البدء، نرى توحيد جيل بكامله (يُسمى رمزياً) لإسقاط المعالقات الأخيرة للشعر الكلاسيكي، وللمطالبة بالحرية الكاملة للشكل الشعري: وهذه المرة أيضاً تكون قصيدة النثر على وشك الاختفاء حقاً في الحركة الكبرى للشعر المُسمى "حرّاً"، وفي يوتوبيل "الشكل الوحيد"، مروراً بتقليص مطرد من النثر إلى النثر الشعري (المسمى تعسفاً وقتئذ، قصيدة نثر)، ثم إلى النظم. لكن سرعان ما نرى - في فترة تالية، تتوأكب مع توهج الفردانية الفوضوية لـ "الرمزية الثانية" - ميلاد قصيدة النثر في مظهر متعدد الأشكال يقرّبها من أشكال أخرى متاخمة متعددة؛ روايات - قصائد، وحكايات - قصائد، ودراسات - قصائد، وقصائد نثر، لتتزايد صعوبة تمييز الحد الفاصل، وتفقد حدود وأشكال قصيدة النثر وضوحها: والخلاصة أن كتاب النثر من كتاب الشعر الحر ينسون أن الأمر يتعلق بنوع خاص، تحدده شروط معينة (مثل الإيجاز، والكثافة، والمجانبة)، خارجها لا يتحقق تبلور في قصيدة.

هذا الخليط من أنواع وأشكال قصيدة النثر أتاح - على الأقل - توسيع مجال إمكانياتها، وتحديد المفاهيم الشعرية الجديدة: فالشعر ليس مقصوراً على شكل ونوع خاص. فهو رؤيا للعالم وتجربة روحية أكثر مما هو تقنية ومجموعة أساليب. كما أن التجربة الداخلية للشاعر، وموقفه من العالم، يقودان - وحدهما - الشكل الشعري المستخدم.

وهذا المفهوم هو الذي سيمتد دائماً في القرن العشرين، وسيجد نفسه - إذا جاز القول - محل تقنين وممارسة من جانب السرياليين؛ ومن هنا بالتحديد، تكمن أهمية السريالية، مع أنها توجه إلى مفهوم القصيدة أبشع ضربات الهدم. فلم يعد هناك مجال - مطلقاً - للحديث لا عن قصيدة النظم فحسب، وإنما عن القصيدة ككل: فما يهم فقط هو الشعر، الذي يُمارَس كوسيلة معرفة بأكثر مما هو وسيلة إبداع. وكان يمكن لحكاية قصيدة النثر، المكتوبة في حقبة السريالية المنتصرة (بحوالي عام ١٩٢٥) أن تنتهي بالخلل وتلاشي النوع والأنواع الشعرية بشكل عام، فضلاً عن ذلك. والواقع أن قصيدة النثر ستخرج متجددة، و"مؤكدة" من خلال هذا الانحلال الظاهر: فلن تزداد ثراء فحسب بالأساليب الجديدة (سرد الحلم، واللجوء إلى العبث، والتلاعب الحر بالألفاظ والصور،

وإدخال المدحش في اليومي)، لكنها سُكّرس بالتأكيد باعتبارها شكل الجهد الشعري الهادف إلى تخطي المظاهر وجعلنا نستشف - خلال الدّوار - علماً آخر؛ فالنظم هنا مرفوض بالتحديد بسبب طابعه الفني المفرط في القصيدة والحدّد أيضاً بإفراط.

وتشهد حقبتنا، وهو أمر مؤكد، عودة هجومية لقصيدة النثر؛ لكن - في نفس الوقت - لتحقيق تواصل من "بودلير" و"رامبو" حتى وقتنا الراهن، تم توجيهه بشكل نهائي على يد السريالية. وإذا ما تأملنا الأمر من الخارج، فس نجد هذا التطور قد سار في اتجاه حرية متزايدة ولا مبالاة متزايدة الوضوح تجاه الجمال الشكلي الخالص والتنظيم الفني. وبمكنتنا القول بلاشك إن ثمة نوعاً هنا من القدرة الداخلية لحركة تحرر لا يمكنها أن تتقدم، وقد جرفها - إذا جاز القول - ثقلها الخاص، إلا بأن تتسارع باستمرار؛ وإن الحرية الكاملة للشكل هي شيء مكتسب من الآن فصاعداً؛ وإنه مثلما لم يعد بمقدورنا أن نشطب بجرة قلم الشعر الحر ولا تخيل أننا نستطيع من الآن فصاعداً.

سك أفكار جديدة في أبيات قديمة

فلا نستطيع تخيل نمضة في قصيدة النثر في مقاطع (ولا أي شكل ثابت لقصيدة النثر، إذا كانت مدركةً بشكل مسبق. لكن الأهم هو إدراك المغزى العميق لهذا التطور، وربط الأشكال المعاصرة لقصيدة النثر بتلك المحاولة الكبرى لخلق لغة والغزو الميتافيزيقي التي تراود الشعراء منذ القرن الماضي. وستساعدنا ملاحظة ما في فهم أفضل لما تتطلبه اليوم من القصيدة، ولماذا تتخطى حقيقة أن تُكتب نظماً أو نثراً بكثير الاعتبارات التقنية أو الفنية الخالصة. وهذه الملاحظة، الهامة في حد ذاتها إلى درجة بعيدة، هي: أننا لم نحس أبداً - بنفس القدر الذي نشعر به اليوم، ولا سيما منذ السريالية - بالأهمية الأساسية للكلمات التي تشكل عتادنا اللغوي، ولم تتم محاولة اكتشاف تنظيمها ودلالاتها الخفية، والتأثير على القوانين، وعلى تكوين اللغة نفسه؛ فمن جانب بكامله، يرتبط عصرنا بوله بـ "الشكل" الشعري، ويهتم الشاعر بالكلمات والأشكال اللفظية التي يحشدها أكثر من اهتمامه بمضمونها الواضح. لكن - من ناحية أخرى - يدور البحث بدرجة لا تقل عن ذلك ولها في كل عمل، ولدى كل كاتب، عن مغزى ودلالة ليستا فنيّتين، بل ميتافيزيقيّتين: فنحن نطلب من الشعراء رسالة روحية - ونعلم قدر كلمة رسالة هذه في حقبتنا. كيف نفسر هذه الضرورة المزدوجة، المحسوسة بنفس القدر لدى القارئ (المستهلك) ولدى الكاتب (المنتج)؟ يبدو أن أي شاعر اليوم لن يكتفي برص الكلمات من أجل غاية فنية، والبحث عن خلق أشكال جميلة لا غير كي يقدم للقارئ متعة جمالية؛ لكن بالمثل لا يدور البحث عن التعبير - وبشكل يمكن فهمه بوضوح، مثلما فعل "لامارتين" أو "فيني" على سبيل المثال - عن آراء فلسفية أو هذه الرسالة التي لا بد للقارئ أن ينبق عنها في العمل لاكتشافها (غالباً ليس بدون معاناة، لأن التوضيح، أو فك الشفرات، مسألة صعبة)، متعايشة مع جوهر الكلمات نفسها التي تشكل القصيدة، وهي تستخلص لا من معناها الواضح وإنما من كل كثافتها الدلالية ومن علاقات الكلمات فيما بينها: فما لا يُقال

له نفس قيمة ما يُقال، وما كنا نسفيه حتى وقتئذ "المضمون" يتخذ قيمة أقل مما يتخذه الشكل. ولا يفتقر إلى أهمية أن يختار شاعر ما الكتابة نظماً، أو في آيات، أو نثرًا: فلا يعتمد جمال عمله عليها، وإنما على مغزى رسالته (عندما أعلن "هوجو" أن الله قد "خلق العالم نظماً" (٤)، فهل كانت هذه مزحة حقاً؟ وألا يمكننا القول على النقيض إن التمرد الشيطاني سيحد النثر اللغة الطبيعية له، لغة "مالدورور" أو "فصل في الحميم" (٥). إنه، إجمالاً، الموقف الروحي لكل شاعر هو ما يعطي مؤلفه شكله خارج كل إرادة واعية. وأكثر من أي وقت مضى (لأن ذلك كان حقيقياً دائماً) يشبهه عمله ويصرخ فينا، سواء شاء أم أبى، بالحقبة الجوهرية التي أراد أن يكشفها لنا. وإلى ذلك الحين، كانت هذه الحقيقة تتضح رغم قيود النوع، قيود عروضية على سبيل المثال، أو قوانين الرواية (وينبغي الإحساس، تحت اللغة المصقولة والموزونة بأسلوب رفيع بأبطال راسيين يفجرون قسوة "راسين"، ينبغي الإحساس - تحت شفافية "سيلفي" - بتتبع عالم من الإشارات والرموز)؛ اليوم يتقلب العمل - بطريقة أكثر مباشرة - على شخصية كاتبه. "إن تعدد الكتابات حقيقة حديثة تجبر الكاتب على الاختيار، وتجعل من شكله سلوكاً وتثير أخلاقية الكتابة"، مثلما يكتب "ر. بارت" (٦). ومنذ ذلك الحين، فلا يهم الجمال الشكلي كثيراً، وتصبح أهميته أقل بكثير من المعنى العميق. فهل لا يزال للكلمة "جميل" نفس المعنى في حديثنا عن قصيدة ما لميشو، أو عن صفحة ما لأرتو؟ ولأهما تمثلان كاتبيهما، ولأهما تعبران عن موقف معين إزاء الحياة، فهما تثيران اهتمامنا وتؤثران فينا. ومن هذا المنظور ذاته، يبدو لنا صمت "أرتو"، ورعبه من الكلمات، وعجزه عن التعبير، أكثر تأثيراً، ويقولون لنا ما هو أكثر من الخطب (٦).

ولاشك أن هذه العودة إلى الوظيفة الحيوية و"المتافيزيقية" للشعر لا تؤدي، سلفاً، إلى سيطرة شعر التمرد؛ لكن تطور العالم المعاصر نفسه يقودنا دائماً أكثر فأكثر نحو شعر من نمط فوضوي، ونحو ما أسماه "بريتون" بـ "الجمال المتشنج". ونظرياً، يمكن الاعتقاد أنه إذا كان شعراء التزعة الفردانية والتمرد يمكنهم اليوم التعبير شعرياً بشكل أسهل عن هذا التمرد من خلال نثر لم يعد يحكمه أي تقليد شكلي، فإن الشعراء الذين يتفقون مع قوانين العالم الكبرى - بالمقابل - يراعون حرية منح لغتهم الشعرية بنية منسجمة (مثلما يفعل، على سبيل المثال، "سان-جون بيرس"، ومثلما يفعل في نظمه "م. إيمانويل" و"ب. دي لاتور دي بان")؛ فكل شاعر يمكنه أن يعبر بشكل أفضل مما سبق عن موقفه الشخصي بأن يختار من تنوع الأشكال والأنواع ما تقتضيه عليه تعددية الأشكال الحالية.

والواقع أننا سنلاحظ أن حقيقتنا التي تهرها أسوأ الصراعات، والتي تشهد عالمنا يسعى - من خلال الهزات والتمزقات التي تعرض وجوده نفسه للخطر - من أجل تحقيق توازن جديد، ليست بالتأكيد حقبة ملائمة للتناغم والأبنية المعمارية الراسخة تماماً. فالديناميكية تغلب على الثبات في جميع المجالات؛ والفوضوية على النظام. فالشعراء الذين يعبرون حقاً عن زمننا هم شعراء القطيعة

والتمرد؛ وعالمنا الذي استحق - أكثر من أي وقت مضى - الصفة الكاموية (نسبةً إلى "كامي")
"عبي" ينعكس في هذه الأعمال العبيّة، الفانتازية، وأحياناً المتنافرة ظاهرياً، التي يقدمها لنا النثر
على نحو خاص بغزارة. وقد نشر "بولان" ملاحظات مضيئة حول التعريف الذي يمكن تقديمه
اليوم للقصيدة: إنه "عمل من نثر، غير متنافر ويائس" (٧)؛ هو تقرير يتوغل - بالتأكيد - أبعد تماماً مما
يتخيل "بولان"، إذ يُعبر عن إدراك بعيد لعصرنا. ومن ناحية أخرى، فلا ينبغي فحسب ملاحظة أن
شكل القصيدة الحديثة هو النثر لا النظم، بل إن الصعوبة تزداد في تحديد مجال "قصيدة النثر"
وتمييزها عن الأنواع المتاخمة لها؛ دون الذهاب مثلاً - مثلما فعل "إيلوار" - إلى حد تجميع مونولوج
لـ "كرو" مع مقتطفات من مسرحيات، ودراسات نقدية تحت عنوان "مختارات من قصائد..." (٨)،
والتزوع إلى إعادة البحث عن الشعر في كل مكان .. وربما خارج القصيدة على نحو خاص.
فاختلاط الأنواع هو أيضاً - شأنه شأن اختلاط الأشكال - علامة لا على الحرية فحسب، وإنما
أيضاً على الفوضوية. وإذا ما كان صحيحاً - كي نستعيد تعبير "تيبوديه" - أن "أهوسة شعر"
جديدة قد فُتحت (٩)، فيمكننا أيضاً أن نتساءل نحو أي مستقبل يحملنا سيل المياه الصاخبة: ألا
توجد، في هذا الإلغاء المطرد لمفاهيم الشكل والنوع الشعريين، مجازفات خطيرة يتعرض لها الشعر
نفسه؟ وما الذي يمكن أن يصبح عليه مستقبل شعر تسيطر عليه الفوضوية أكثر فأكثر، ويغزوه
النثر أكثر فأكثر؟ ودون أن أحاول هنا معالجة المسألة في كل اتساعها، أريد أن أحصر نفسي في
المظاهر التي تهم قصيدة النثر على نحو خاص، والمخاطر التي تتعرض لها، والمستقبل المتاح لها.

كثيراً ما كررت القول - بعد أن ذكرت ذلك في الفصل الخاص بجمالية قصيدة النثر - أن
الشروط العضوية لقصيدة النثر مزدوجة: فهي - في آن - الشكل الشعري لفوضوية تحررية، تناضل
ضد كل القيود الشكلية، وتنتج إرادة تنظيم فني، هي وحدها التي تتيح لها أن تتخذ شكلاً، وأن
تصبح وجوداً، شيئاً فنياً. وإذا لم يتم الوفاء بأحد هذين الشرطين، يحكم على قصيدة النثر بملوث
أحياناً، والشكلية والافتقار إلى الطاقة الحية، وأحياناً بالعجز عن اتخاذ شكل، وفقدان التحديد
والذوبان في النثر الخالص. إن الخطر "الشكلياني"، الذي كان كبيراً للغاية في الحقبة الرمزية، لم يعد
يثير الخوف في وقتنا الراهن؛ وبالمقابل، فإن الخطر العكسي الذي يترصد قصيدة النثر، والتهديد
الذي يقع عليها مزدوج: فهي - من ناحية - تخاطر بالاختفاء، بالتلاشي في النثر مثل خط ماء في
بحر؛ ونحن نرى - من ناحية أخرى - ميلاد "نسخة مبتذلة" من الشعر الفوضوي، توشك أن تؤدي
إلى اختلاط مخيف للقيم.

وأول مخاطر الشعر الفوضوي يكمن - كما قلت من قبل - في ألا ينجح في تحقيق شكل:
والواضح تماماً أنه انطلاقاً من نقطة تشويش معينة لا تصبح الجملة سوى تتابع لكلمات ومقاطع
لفظية خالية من كل قيمة دالة، وأن الشاعر الذي أراد خلق لغة خارج اللغة مقطوع عن كل
تواصل مع الجمهور، ولم يعد يكتب إلا لنفسه، ويسقط في اللاشكل واللعملة على مرأى من

القارئ: فالطريق الذي فتحه "دادا" ما هو إلا طريق مسدود. وأياً ما كانت- على الصعيد الفكري- أهمية هذه المحاولة، "من أجل القطيعة مع السابق، مع "أسوأ التقاليد"، اللغة"، حسبما يكتب "م. ريمون" (١٠)، فإنها لا يمكن أن تؤدي، على الصعيد الشعري، إلا إلى العدم والصمت. لكن ثمة طريقة أكثر مكرراً في التلاشي، وهي الاستغراق في النثر، من فرط رفض القواعد والحدود.

والواقع أن الشعر اليوم يُعتبر "شيئاً بلا وزن يمكن أن يوجد في أي نوع"، مثلما يكتب "ميشو" (الذي يضيف أن "الطموح إلى صنع قصيدة وحده يكفي لقتلها" (١١)). ولاشك أن وجهة النظر هذه- التي تشير إلى نهاية الفصل بين فكرة الشكل وفكرة الجوهر الشعري (١٢)- تنسم بالخصوصية، بمعنى أنها تخلصنا من معتقد وثني في القواعد الشكلية وفي "الشعر الجميل". لكننا في النهاية، يمكننا التساؤل عما إذا لم يكن مفهوم الجمال الشعري، بل أيضاً مفهوم اللغة الشعرية الهام تماماً أيضاً، مهددين بخطر حسيم .. وقد قلت، على سبيل المثال، إلى أي حد نجد صعوبة في رسم الحدود الفاصلة بين سرديّة حلم وقصيدة نثر؛ ورغم هذا، فإن هذه الحدود قائمة؛ و"إيلوار" نفسه، الذي أضفى أهمية كبيرة على "الشعر اللاإرادي"، قد حدد أننا "لا نخلط بين سرد الحلم والقصيدة. فكلاهما حقيقة حية، لكن الأول ذكرى ومغامرة، تُستهلك على الفور، وتتحول، فيما لاشيء يضيع ولا يتغير من الثانية" (١٣). ولن يمكننا أن نذكر بشكل أفضل بأن القصيدة كتلة مشعة، وتبلور لجوهر لازمني، ومن ثم فهي منفصلة من التحولات والصورورة. وفي فصلي حول "جمالية قصيدة النثر"، أوضحت أهمية مفهوم القصيدة هذا الذي يتيح تحديد قصيدة النثر، وتمييزها عن الأنواع الأدبية الأخرى (١٤)؛ وقلت في نهاية ذلك الفصل، إن الانتظام في قصيدة، وعدم الخضوع للفوضى الخالصة أكثر صعوبة- بلاشك- على قصيدة من غط فوضوي. وقد تحدث السيرياليون، مثلما نتذكر، عن إغواء "التنسيق في قصيدة" (١٥)؛ لكن أليست مخاطر التنافر، والتشويش اللاعضوي تحمل نفس الخطورة (١٦)؟

لكن ثمة ما هو أسوأ: فإذا ما قررنا أن العبث، واللاعضوي، واللاوعي هم وحدهم الشعريون، فسرعان ما سنصل إلى الموافقة على أن كل ما هو عبثي، ولاعضوي أو لاواعٍ إنما هو شعري. وهذا الخطر الثاني أفدح بكثير من الأول. ومثلما اعترف "بريتون" من قبل فيما يتعلق بالسيريالية، فهناك "نسخة مبتذلة" من اللاعقلاني (١٧)؛ وإن لم يكن هناك ما هو أصعب في وقتنا الراهن من أن تكون شاعر "قصيدة نثر" أصيل: فلا شيء ربما أسهل من الادعاء بأن المرء شاعر. وعلينا الاعتراف بأن العبث، والحلم، والفانتازيا المزعومة، قد ولدت كثيراً من الشعراء "المزيفين". وإذا ما كان حكي حكاية متنافرة وبلا خاتمة، ورص صرخات تمرد أو بقايا جُمْل بلا تتابع كافياً لأن يكون المرء شاعراً، فمن الذي لن يكون شاعراً؟ عندئذ، سيأتي الحظ النقاد لإدانة المفاهيم الجديدة التي تُدخِل- في الشعر، إجمالاً- شكلائية حديثة، أكثر اصطلاحاً من القديمة: "إذا كان اليأس موضوعاً بسيطاً، وإذا ما كنتم تمنحون جوائزكم إلى "أكثر القصائد حماقة"، فإنكم عندئذ لم

تفعلوا سوى أن تضعوا بدلا من القواعد القديمة تقليدا جديدا، لا هو أسوأ ولا هو أفضل في ذاته من الاثني عشر قدما أو القافية الغنية"، مثلما يكتب "بولان" (١٨). ويدين "ي. ج. لودانتيك" - في مقال منشور عام ١٩٤٨، حول قصيدة النثر - الفوضى والاستسهال السائدين، ويحمل السيوالية مسؤولية هذه "الجمانية التي لا مبرر لها" (١٩).

فهل ينبغي أن ندين قصيدة النثر ذات النمط "الفوضوي"، باعتبارها مصدرا لشعر مزيف ومؤثرات سهلة، ونعود إلى قصيدة المقاطع؟ لا "بولان" ولا "لودانتيك" يدينان مسبقا نوعا أنتج روائع أدبية لا جدال فيها، مثل "إشرافات" أو قصائد نثر "إيلوار"؛ لكننا ينبغي علينا الاعتراف جيدا أنه نوع أصعب وأخطر من غيره، بسبب حريته الواضحة نفسها (٢٠)، ويتطلب - بلا شك من القارئ - أقصى درجات التمييز. ويظل - فضلا عن ذلك - صعبا للغاية الحكم على مؤلفات معاصرة، لاسيما عندما يكون مفهومها ثوريا ورافضا للمعايير القديمة (وهو ما سيقال بشكل جيد للغاية، على سبيل المثال، عن التصوير الزيني المعاصر (٢١)). ولكن، كم من ناظمي الشعر السطحيين في القرون السابقة قد عمدوا تعسفيا شعراء! وعلى المستقبل أن يقوم بالفرز.

ورغم هذا، فثمة ملحوظة مثيرة للفضول تتكرر بقلم "بولان" مثلما بقلم "لودانتيك": وهي أن أكبر كتاب قصيدة النثر، من "رامبو" إلى "إيلوار"، من "ميشو" إلى "شار"، كانوا أيضا كتاب نظم: فبعضهم أتى إلى النثر كنهاية أخيرة لتجاربه حول اللغة الشعرية ("بودلير"، "رامبو"، "مالارميه"...)، والآخرون ينتقلون من النظم إلى النثر حسب إلهام اللحظة (وهي حالة كثير من الشعراء الحديثين، "إيلوار"، "ميشو"، "شار"، "ريفيردي"...). فما معنى ذلك؟ هل ينبغي الاعتقاد مع "لودانتيك" أن "شعراء النظم الكبار وحدهم هم القادرون على اكتشاف مفاتن وتوافقات في النثر لم يعد معيار متسلط يوحى بها؟ يمكننا الاعتراف، على أية حال، بأن الشعراء الحقيقيين عندما يأتون إلى النثر بعد أن يكونوا قد كتبوا الشعر (الموزون)، لا يأتون إليه رغبة في الاستسهال - وأنهم، على الأقل، قد أثبتوا أنهم قادرون على الكتابة نظما، وأنهم لا يتخلون عنها إلا رغبة في شيء آخر. فهل ينبغي أن نخلص إلى أن قصيدة نثر "مصاغة بشكل منهجي من قبل ناثر خالص" هي دائما "اعتراف بعجز" (٢٢)؟ هذا ليس مؤكدا - ولكن أمثلة هؤلاء "الناثرين الخالصين" تبلغ أيضا من الندرة حدا يمكن معه تجاهلهم: فحتى "ألوزيوس برتران"، الذي نجعل نظمه، كتب نظما، ولا شيء يؤكد أن "لورتيامون" لم يكتبه.

و"ج. بولان" (في حديثه - والحق يقال - لا عن قصيدة النثر، وإنما عن النثر بالتعارض مع الشعر، فيما يتعلق بـ "فان جورج" لأرتو و"كتافات" لفارج) يثور على من يعتبر "أرتو" و"فارج" "شاعرين لاسيما أنهما يتخليا عن النظم"، ويقول لهم: "إن المشكلة التي تعنيني وينبغي أن تعنيكم هي بالتحديد أنهما احتاجا، كي يكتملا، إلى تغيير اللغة - إلى أن يصبحا ناثرين" (٢٣). هنا بالفعل، فيما يبدو لي، يكمن السؤال الأساسي الذي يطرح نفسه فيما يتعلق بالقصيدة المكتوبة نثرا، لا

نظما؛ أو القصيدة المكتوبة أحيانا نثرا، وأحيانا نظما، وفقا للضرورات الداخلية للعمل المقبل.

وقد تمثل جهدي في كل هذه الصفحات في محاولة الإجابة على هذا السؤال، وتوضيح أن قصيدة النثر - على عكس ما اعتقد الرميون - ليست شكلا انتقاليا محكوما بالزوال بعد ميلاد الشعر الحر، وإنما هي جهد حقيقي لخلق لغة شعرية جديدة، تستجيب إلى احتياجات أخرى غير النظم. لكن يبدو - وأنا أضع النقطة الختامية لهذه الدراسة، مادامت قد قادتنا إلى أحدث أشكال الشعر المعاصر، وأكثرها غرابة - أن البحث خلال تعددية الأشكال الفردية عن الأفق الذي يبين لقصيدة النثر أمرا لا مفر منه. وبدلا من تصريحات الشعراء، التي لا تلقي كثيرا من الضوء على غموض الإبداع الفني^(٢٤)، تتيح لنا أعمالهم القيام ببعض الإثباتات المثمرة.

وفي مواجهة الشعر الحر^(٢٥)، الذي يتطلب تقسيمه وسائل أخرى وزاوية رؤية أخرى، تنحو قصيدة النثر إلى أن تحتفظ لنفسها لا بتقنية أخرى فحسب، بل أيضا بمجال شعري خاص بها. فالغنائية - التي تعتبر صرخة، واندفاعا انفعالا يجد إيقاعه بشكل تلقائي - لا تعبر كثيرا عن نفسها نثرا، لأن تضاعف النبرات في أقصى حالات التوتر هذه يقود إلى النظم (وهذا ما يحدث، على سبيل المثال، لميشو^(٢٦))؛ ويحدث نفس الشيء بالنسبة للغنائية التي تعتبر غناء موزونا، وعذوبة، وانسجاما (قصاصد حب "إيلوار") - فهي تنحو، فضلا عن ذلك، إلى الالتحاق بالشعر الكلاسيكي. ومن ناحية أخرى، فإن وصف "الطبيعة" الذي يفرض تأثيرا مباشرا على الواقعي، لا ينجح معها (مع قصيدة النثر) إلا نادرا: فهي - بالفعل - إما أن تفضي إلى النثر الخالص، أو تسعى إلى أن تظل "شعرية" من خلال أنساق أسلوبية نحس فيها بالزخرفة (مثلا لدى "رونار"، وأحيانا لدى "بونج"). فـ "الطبيعة العظيمة"، هي في الأبيات التي يستدعيها "ريفيردي". ويمكننا القول إنها تمثل - بشكل حاسم - المغامرة الإنسانية، والتساؤلات، والمعارك، ومحاولات الغزو وإحباطات الإنسان في كفاحه ضد مصيره التي تبدو أكثر فأكثر مجالها المفضل. ألا نجد هنا موضوعا للتأمل؟

وبالتأكيد، يمكن اعتبار كل فن تمردا للإنسان ضد مصيره، ووسيلة للتغلب عليه - "معاداة المصير"، وفقا لصيغة "مالرو"^(٢٧). فالإنسان - الرمي في هذا الكون "الباسكالي" (نسبة إلى "باسكال") الذي يقتله - يحاول هزيمة الأقدار التي تسحقه، ولا سيما الموت، من خلال العمل الفني الذي يؤكد حريته ("يسعى التاريخ إلى تحويل المصير إلى وعي، ويسعى الفن إلى تحويله إلى حرية"، مثلما يقول "مالرو" أيضا^(٢٨))، ويخلده فيما بعد الموت. ورغم هذا، يبدو لي أن هذه الرغبة قد أصبحت أكثر عمقا وإلحاحا في عالمنا الحديث المكرس للعبث، حيث تصبح الغزوات التقنية أدوات للبربرية، وحيث لم يعد الإيمان، مثلما في الأيام الخوالي، يعد الإنسان بحياة خالدة. فالفنان يشعر - أكثر من أي وقت مضى - بعدم توافقه مع العالم الذي رمي به فيه؛ وهو يشعر - أكثر من أي وقت مضى - بالحاجة إلى أن يصنع من الشعر (وهو ما يصح أيضا بالنسبة للتصوير الزيتي) وسيلة تمرد وتحرر.

ولأن قصيدة النثر - بالتحديد - قابلة لتشكيل وتتمتع بتنوع في الوسائل التي تقدمها، فهي تبدو النوع الذي يمكن فيه **للحرية** الإنسانية أن تتأكد على أفضل نحو. وبالطبع، تمكنها تعددية أشكالها من الوفاء بمتطلبات متنوعة للغاية: فيمكننا القول - على سبيل المثال - إن اتجاهها ما بكامله من قصيدة النثر يتجه نحو الحقيقي، وينحو لا إلى قبول الواقع وإنما إلى تمجيده؛ ويمكن لبعض النبرات الأكثر رجولة، والأكثر قوة من "مفاتيح" البيت المنظوم (لدى "شار" على سبيل المثال) أن تجعل من قصيدة وسيلة فعل وأداة صيرورة للإنسان^(٢٩). ورغم هذا، فإنها تنحو اليوم أيضا - في أغلب الأحيان - إلى أن تصبح تمردا ميتافيزيقيا، ومن هنا فهي - حسبما أعتقد - شكل حديث بالضرورة ("ثمة قيمة جوهرية للفن الحديث (..)": هي الرغبة القديمة للغاية في خلق عالم مستقل، محصور لأول مرة في ذاته"، حسبما يكتب "مالرو"^(٣٠)). فمن خلال جميع الأساليب: الإشرافة الساطعة، والسرد المشحون بالرموز إلى هذا الحد أو ذاك، وسرد الحلم، والدعابة السوداء أو سواها، والإبداع الفانتازي، تحدثنا قصيدة النثر "الفوضوية" عن "الإنسان المتمرد" في كفاحه ضد هذا العالم الذي يثقله، والسعي إلى خلق "عالم مستقل". والأهمية التي يتخذها شكل السرد تثبت لنا ذلك: فلم تعد أبدا نصوصا سردية لوقائع متعاقبة تنقاد إلى نهايتها المنطقية، مثلما في النثر، وإنما نصوصا سردية تغمر جذورها في الصمت والمجهول، سرديات تبدو كأنها أتت من عالم آخر، وتشهد - رغم هذا - على جهود الإنسان من أجل تحرره في هذا العالم. ولاشك أن هذه الفصلتد، التي تعتبر نتاجا - بدرجة كبيرة - لإرادة التمرد السيريالي، قد انطوت، في الأدب الحالي، على صدى مختلف وشبه تراجيدي كان غائبا في النثرات السيريالية. ففي قصائد "بريتون" و"إيلوار"، كانت هناك نبرة أمل، نغمة عن الرائع الفردوسي، التي يفتقر إليها شعراء الحقبة التالية: فالكابوس قد حل محل الحلم السعيد بالنسبة لكثيرين؛ وأحيانا ما يبدو أنهم يهيمنون في عالم يقلت منهم (وذلك محسوس للغاية بالنسبة لميشو، على سبيل المثال). فهل ينبغي أن نرى - في ذلك - إدانة للشعر الفوضوي؟ سيكون من الاستسهال الشديد القول إن الرغبة في التحرر من القوانين الكونية وخلق عالم مستقل هي محاولة إيكارية، محكومة مقدما بالفشل: أولا لأن محاولة كهذه قد ولدت أعمالا جميلة، يؤسس كل منها بطريقته عالما جديدا، ومبررا كافيا في حد ذاته؛ إذ إن عالم "لوتريامون" باق على قيد الحياة رغم إرادة العمل الهدامة، وعالم "رامبو" - رغم فشل مشروعه "الرؤي"؛ ثم لأن محاولات كهذه تستمد قيمتها من مبالغة طموحها نفسه: وربما ترجع جذارة البشر إلى ما يلقون به من "رميات نرد" بلا أمل، وهم يعلمون أنهم لا يستطيعون منع الغرق الأبدى للنوع الإنساني الذي ينوء بعداوة العناصر - وإنما بأمل المساهمة في ظهور "كوكبة نجوم"^(٣١)، في سماء الفن الصافية..

ومن هنا، فإن قصيدة النثر، نوع التمرد والحرية، هي أكثر من مجرد محاولة بسيطة لتجديد الشكل الشعري: إنها مطالبة للروح، ومظهر للكفاح الذي يستأنفه الإنسان دائما من جديد ضد مصيره.

(١) *De l'héroïsme de la vie moderne*, Salon de 1846; et *Le peintre de la vie moderne*, I; **Œuvres**, Pléiade, t. II, p. 133 et p. 328؛ "الجميل محبوب من عنصر أبدي لا يتغير، ويصعب تحديد كميته إلى درجة بعيدة، وعنصر نسبي، ظريفي، سيكون - إذا شئنا - الحقبة، والموضة، والأخلاق، والعاطفة، بالتناوب أو معا" (ص ٣٢٦).

(٢) "إذ إن أبطال "الإلياذة" لا يصلون إلى عقوبكم، أي فوتران، أي راستينيك، أي بيروتو"، مثلما يصرخ "بودلير" بطريقة في حديثه عن "الجمال الحديث" (المراجع السابق، ص ١٣٦).

(٣) قارن بما سبق، "جمالية قصيدة النثر"، ص ١٥٠ من هذا الجزء: المبدأ المزدهج لقصيدة النثر.

(٤) قارن بما سبق، ص ٤٣٨ من هذا الجزء؛ وقد سبق أن أوضحنا في الفصل الخاص بـ "جمالية قصيدة النثر" هذا الاختلاف بين شعراء "النظام الأبدي" وشعراء التمرد القوضوي (قارن بما سبق، ص ١٥٨ وما يليها، من هذا الجزء).

(٥) **Le degré zéro de l'écriture**, éd. du Seuil, 1953, p. 121

(٦) قارن بالمقال الحديث لـ "م. بلانشو" عن "أرتو" في *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} novembre 1956, p. 873-881.

(٧) "استمرت (كلمة) قصيدة تعني لفترة طويلة: ألها "عمل منظوم، متناغم وممتع، وذو امتداد معين". هذا ما يؤكد على الأقل "ليترية"، وأنا أصدقه. وفي وقتنا الراهن، تعني: "عملا من نثر، متنافرا، ويائسا، وبالأحرى قصيرا". وباختصار، فإن الشاعر الوحيد الجدير بالاعتبار سيكون "الشاعر الملعون"، مثلما يكتب "بولان" (*De la paille et du grain*, **Cahiers de la Pléiade**, printemps 1948, p. 157).

(٨) قارن بمقال "بولان" السابق ذكره.

(٩) قارن بـ **Thibaudet, Histoire de la littérature française depuis 1870**, Stock, 1936, 50 partie, chap. 4, p. 557.

(١٠) **De Baudelaire au Surréalisme**, Corti, 1940, p. 337.

(١١) قارن بما سبق، ص ٥٤٢.

(١٢) قارن بمقدمتي، ص ٣٢ من الجزء الأول.

(١٣) قارن بما سبق، ص ٤٦٧.

(١٤) قارن بما سبق، ص ١٥١.

(١٥) قارن بما سبق، ص ٤٦٠.

(١٦) قارن بما سبق، ص ٤٦١.

(١٧) قارن بما سبق، ص ٤٦٦، ملاحظة رقم ٣٠٥.

(١٨) مقال سبق ذكره، **Cahiers de la Pléiade**, printemps 1948, p. 157.

(١٩) *Sur le poème en prose*, **Revue des Deux Mondes**, 15 octobre 1948, p. 765.

(٢٠) قارن بمقدمة "أ. سيلفار" في صدر **Anthologie de la poésie vivante, t. II, Poème en prose**, p. 7 : "تفترض" قصيدة النثر "كل الحريات، لكنها لا تستطيع أن تتحمل أي منها، لأنها لا تطمنن إلى أي منهج، أو أية طريقة، أو أية تقنية، ولا تستند على شيء. إنها منحوتة كلها بشكل صارم ومباشر في الشعر نفسه. ولأنها شكل مفترض نظريا وفي تناول الجميع، فسرعان ما تصبح مستحيلة على كل إنسان".

(٢١) قارن، على سبيل المثال، بـ J. Cassau, **Situation de l'art moderne**, éd. de Minuit, 1950, p. 81 (فيما يتعلق بموضوع الرسم).

(٢٢) Y.-G. Le Dantec, *Sur le poème en prose*, **Revue des Deux Mondes**, 15 octobre 1948, p. 766.

(٢٣) Paulhan, *De la paille et du grain*, **Cahiers de la Pléiade**, printemps 1948, p. 158.

(٢٤) بعد أن بدأت في سؤال بعض الكتاب، لاحظت أن الجميع يجيبوني بنفس الطريقة: لا نعرف أبدا - بشكل مسبق - لماذا سنكتب قصيدة نثر، ولا حتى أنها ستكتب. قارن بتصرّيات شعراء النثر الواردة في **Anthologie de la poésie vivante, t. II, Poème en prose**, Librairie Les Lettres, 1954، وخاصة "بيالو" و"جيرن" و"ج. ريدا": وجميعهم يكتبون نثرا أو نظما "حسب الضرورات الغامضة إلى حد بعيد للحظة" (ص ١٠٥).

(٢٥) أغني جانبا الشعر الكلاسيكي، مادمت لا أتناول هنا سوى الأشكال الحديثة. وقد سبق أن تكلمت عن الشعر الكلاسيكي كشكل لـ "الانسحاج" و"الأبدي" (ص ١٥٥-١٥٦).

(٢٦) قارن بما سبق، ص ٥٣٩.

(٢٧) **Les Voix du Silence**, Galerie de la Pléiade, 1951, p. 637 : "إن انتصار كل فنان على عبوديته يلتحق - على مستوى أكبر - بانتصار الفن على مصير الإنسانية"، حسبما يقول "مالرو" في نفس الفقرة.

(٢٨) المرجع السابق، ص ٦٢١.

(٢٩) قارن بما سبق، ص ٥٥٨.

(٣٠) **Les Voix du Silence**, p. 614.

(٣١) حسب "ل. ج. أوستن"، تعني قصيدة "مألاميه" "أن رمية نرد واحدة لن تلغي الصدفة أبداً؛ وإنما كل أفكار البشر هي بنفس القدر محاولات توجه فكرة الكون نحو النقطة الأخيرة التي تقدسه". وكما يكون لهذا التقديس معنى، يحتاج الكون إلى الروح الإنسانية وأفكارها" (*Mallarmé et son critique allemande, Revue*) (d'*Histoire Littéraire*, avril-juin 1954, p. 192).

المحتويات

٧	القسم الثاني: قصيدة النثر ومشكلة التقنية الشعرية
١٣	الفصل الأول: من بودلير إلى الرمزية
٥١	الفصل الثاني: ميلاد الرمزية (١٨٨٠ - ١٨٨٦)
١١٩	الفصل الثالث: قصيدة النثر و الشعر الحر - جمالية قصيدة النثر
٢٠١	الفصل الرابع: قصيدة النثر الرمزية بعد عام ١٨٨٦
٢٩٥	الفصل الخامس: التوجهات الجديدة
٣٤٣	القسم الثالث: قصيدة النثر في الاضطراب المعاصر
٣٤٩	الفصل الأول: فجر شعر جديد (١٩٠٠-١٩١٣)
٤١٧	الفصل الثاني: ما بعد الحرب العالمية والروح الجديدة
٥١٧	الفصل الثالث: نظرات على الحقبة المعاصرة
٦٠٣	خاتمة
٦١٩	بيبلوجرافيا



أحدث الإصدارات

فلسفة العصر الوسيط / الآن دي ليبيرا

ترجمة: أ. د. مصطفى ماهر

قصيدة النثر / سوزان برنار

ترجمة: راوية صادق ، مراجعة: رفعت سلام

هذا هو كل شيء : مائتا قصيدة من برشت

ترجمة: أ. د. عبد الغفار مكاوي

الأصول الفكرية للحملة الفرنسية على مصر :

الاستشراق المتأسلم في فرنسا / هنري لورنس

ترجمة: بشير السباعي

المثقفون / بول جونسون

ترجمة: طلعت الشايب

هوية مصر بين العرب والإسلام / جانكوفسكي وجارشوني

ترجمة: بدر الرفاعي

فن الرواية / ميلان

ترجمة: أحمد عمر ش