



# الشعر الحديث

من بودلير إلى العصر الحاضر - الجزء الأول - الدراسة

دكتور عبد الغفار مكاوي

prince myshkin

[www.alexandra.ahlamontada.com](http://www.alexandra.ahlamontada.com)

محمد خلفوف

الدكتور عبدالغفار مهاوي

# ثورة الشعب الحديث

من بودليير إلى العصر الحديث

الجزء الأول

الدراسة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٢



تنويه :

---

« يعتمد هذا الكتاب اعتمادا كبيرا على كتاب  
الأستاذ هوجو فريدرش « بناء الشعر  
الحديث ، من بودلير الى العصر الحاضر » ،  
هامبورج دار نشر روفولت ، الطبعة الأولى  
سنة ١٩٥٦ ، ١٩٥٨ . وقد صدرت منه طبعة  
ثانية في سنة ١٩٦٨ لا تختلف كثيرا عن هذه  
الطبعة » . ( أنظر تفصيل هذا في المقدمة ) .

واليك عنوانه : -

Hugo Friedrich ; Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur  
Gegenwart. Hamburg, Rowohlt, 1958. 216 S. Neuauflage, 1968.



## محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة
تقديم	٩
<b>الفصل الأول</b>	٢٧
<b>مدخل الى الشعر الحديث</b>	٢٨
١ - بين الثورة والحداثة	٢٨
٢ - نشاز وشنووذ	٣٠
٣ - مقولات سلبية	٣٥
<b>مقدمات نظرية في القرن الثامن عشر</b>	٤٠
١ - روسو وديدرو	٤٠
٢ - نوفاليس ورواية في مستقبل الشعر	٤٥
<b>الرومانتيكية الفرنسية</b>	٥٣
<b>الشنووذ والمسخرة</b>	٥٧
<b>الفصل الثاني</b>	٦١
<b>بودلير ( ١٨٢١ - ١٨٦٧ ) شاعر العصر الحديث</b>	٦٢
١ - تمهيد	٦٢
٢ - التخلي عن النزعة انشخصية	٦٤
٣ - التركيز والوعي بالشكل ، الشعر والرياضة	٦٦
٤ - الشعور بنهاية الزمن والشعور بالحداثة	٧٠
٥ - استطبيق القبح	٧٣
٦ - اثاره السخط لذة ارسنقراطية	٧٥

الصفحة	الموضوع
٧٥	٧ - مسيحية محطمة .. .. .
٧٨	٨ - التقابل والتماثل .. .. .
٨٣	٩ - مثالية فارغة .. .. .
٨٧	١٠ - سحر اللفظة .. .. .
٩١	١١ - الخيال الخلاق .. .. .
٩٦	١٢ - التفكير والتشويه .. .. .
٩٨	١٣ - التجريد والأرابيسك .. .. .
١٠١	<b>الفصل الثالث</b> .. .. .
١٠٢	<b>رامبو ( ١٨٤٥ - ١٨٩١ )</b> .. .. .
١٠٢	١ - خصائص عامة .. .. .
١٠٣	٢ - ضياع وضلال .. .. .
١٠٥	٣ - رؤية في رسالتين .. .. .
١٠٨	٤ - قطيعة من التراث .. .. .
١١٢	٥ - الحداثة وشعر المدينة .. .. .
١١٢	مدينة .. .. .
١١٣	مدن .. .. .
١١٤	٦ - ثورة على التراث المسيحي .. .. .
١١٨	٧ - طرح النزعة البشرية .. .. .
١٢٢	٨ - تفجير الحدود .. .. .
١٢٢	أوفيليا .. .. .
١٢٥	دموع .. .. .
١٢٧	٩ - السفينة السكرى .. .. .
١٣٤	١٠ - واقع محطم .. .. .
١٣٦	١١ - شدة القبح .. .. .
١٣٩	١٢ - لا واقعية حسية .. .. .
١٤٠	١٣ - خيال دكتاتوري .. .. .
١٤٥	١٤ - الاشارات .. .. .
١٤٨	١٥ - أسلوب التضمين .. .. .
١٥١	١٦ - شعر تجريدي .. .. .

الموضوع	الصفحة
١٧ - شعر حديث ذاتى ( مونولوج )	١٥٣
١٨ - دينامية الحركة وسحر اللغة	١٥٤
١٩ - حكم أخير	١٥٩
<b>الفصل الرابع</b>	
ملازميه ( ١٨٤٢ - ١٨٩٨ )	١٦٢
١ - تمهيد	١٦٢
٢ - ثلاث قصائد	١٦٥
٣ - تطور الأسلوب	١٨٠
٤ - طرح النزعة البشرية	١٨٢
٥ - الحب والموت	١٨٦
٦ - مأساة الشاعر	١٨٨
٧ - الشعر كأسلوب للمقاومة والعمل واللعب	١٩١
٨ - العدم والشكل	١٩٥
٩ - قول ما لا يقال	١٩٦
١٠ - فى جوار الصمت	١٩٨
١١ - الغموض	١٩٩
١٢ - شعر يوحى ولا يفهم	٢٠١
١٣ - النسق الانطولوجى	٢٠٣
( أ ) الابتعاد عن الواقع	٢٠٣
( ب ) المثالية ، المطلق ، العدم	٢٠٦
( ج ) العدم واللغة	٢٠٩
( د ) أظاferها الناصعة	٢١٣
١٤ - النشاز فى شعر ملازميه	٢١٧
١٥ - سحر اللغة وكيمياء الكلمة	٢٢٤
١٦ - الشعر الخالص	٢٢٥
١٧ - الخيال المتسلط ، التجريد والنظرة المطلقة	٢٢٧
١٨ - أشاعر وحيد مع لغته	٢٢٩
١٩ - كلمة أخيرة	٢٣٠



الموضوع	الصفحة
الفصل الخامس	٢٣٣
ثورة الشعر في القرن العشرين	٢٣٤
١ - تمجيد العقل أو تحطيمه ؟	٢٣٦
٢ - رأيان في الشعر الحديث	٢٣٨
٣ - اللغة الجديدة	٢٤١
٤ - أبولو بدلا من ديونيزيوس	٢٤٤
٥ - بين الحداثة والتراث	٤٤٨
٦ - طرح النزعة البشرية	٢٥٢
٧ - التوحد والقلق	٢٥٧
٨ - غموض الشعر الحديث	٢٦٦
٩ - اللغة سحر وإيحاء	٢٧١
بول فاليري ( ١٨٧١ - ١٩٤٥ )	٢٧٤
عدوبة ان تكون ولا تكون	٢٨٢
خورخه جيسان	٢٩٣
١٠ - شعر بلا منطق أو وراء المنطق	٢٩٧
توماس اليوت	٣٠٣
سان جون - بيرس	٣٠٦
١١ - الخيال المتسلط	٣٠٨
١٢ - آثار الخيال المتسلط	٣٠٩
١٣ - الاستعارة غيرت وظيفتها	٣١٢
خاتمة	٣١٧
كلمة أخيرة	٣٢٥
لوحة تاريخية عن الوقائع البارزة في الشعر الحديث وأهم اعلامه ودواوينه والبحوث المتصلة به	٣٢٩
أعمال أخرى	٣٣٤

## تقديم

صلتى بالشعر صلة قديمة وحميمة . بدأت أكتبه فى العاشرة من عمري حتى اجتمع لى منه بعد ذلك بسنتين ديوان صغير فى حجم الكف لم يكن فيه بيت واحد موزون ! وظللت محتفظا بهذا الديوان حتى ضاع فيما ضاع من كتب وأوراق . وتبعته بعد ذلك دواوين أخرى كنت أعتنى بكتابتها وأفرح بوضع اسمى على غلافها واثبات صدورها عن « مطبعتى الخاصة » . كنت أختبئها فى دولاب خشبى صغير أجعل مفتاحه دائما فى جيبى . ولم تلبث أمى رحمها الله أن عثرت عليه فأراحتنى منها جميعا ، اذ عرفت بفطرتها - ولم تكن تقرأ وتكتب - أن أفضل ما يمكن عمله بهذه الكراسات الصغيرة المضيعة للوقت هو احراقها فى الفرن أو « الكانون » واستغلال أوراقها فى شيء مفيد ! واستمرت تجربتى فى الشعر حتى الثانية والعشرين عندما توقفت تماما بعد حب فاشل . وبدأت تجارب أخرى فى القصة والمسرحية تزاحمه ، وأخذت الدراسة تحاصرني من كل ناحية حتى توارى غضبا أو حياء وراء طموح أكاديمى سخييف ، واختنق تحت تراب المراجع والكتب العقيمة . فلما عرفت أنني فقدت كنزه الى الأبد، رحت أعزى النفس بتسمع خفقاته الضائعة بين ركام الكتب والأوراق والهموم ، وأقنع بلمسات منه تصحبنى فى رحلتى اليومية فتعزىني عن خيبة أملى فى الحياة والناس ، وتسرى فى كل ما أكتبه - أو هذا على الأقل ما أرجوه - فتخفف من حسرتى التى لا تنقضى عليه . .

وظل اهتمامى بالحياة مع الشعر قديمه وحديثه هو البقية الباقية من التركة الضائعة بعد أن تأكد عجزى عن قوله حتى فى أشد أزماتى وأنعس لحظاتى . ويبدو أن روح الشعر أشبه بروح الآباء والأجداد لا تترك جسما دخلته ، ولا تخرج منه قبل أن يصبح جثة باردة . ومن

بدرى ، فقد تكون قبسا صغيرا من النار الخالدة التى سرقها ذلك اللص الاغريقى العظيم ( برومسيوس ) وبدلا من أن يضعها بين أيدي البشر نسي فإلقاها فى قنوبهم . وتمر الاجيال بعد الاجيال ولم يزل لهيبتها يحرقهم ، ويجلو نفوسهم ، ويشعرهم بعظمتهم وتعاستهم ، ويجعلهم يسيرون على الأرض كالنيام الذين يحلمون بعالم أبهى وأكمل وأعدل ممكن التحقق على هذه الأرض نفسها . .

هكذا رحمت أعزى النفس من حين الى حين بترجمة الشعر ودراسته وتقديم لمحات من تراثه الى القراء والشعراء . فعلت هذا مع أشعار سافو اليونانية ولاوتسى الصينى وبرشت الألمانية ، الى جانب دراسات أخرى فى شعر جوته وغيره من أدباء الغرب . غير أن هذه الأعمال لم تقنعنى أو ترضينى ، فقد كنت أطوى فى الصدر أملا أعيش عليه وأنتظر اللحظة التى تسعفنى بتحقيقه . كنت أحلم بالقاء نظرة شاملة على الشعر الأوروبى الحديث ، وتقديم نماذج من كبار شعرائه الى القارئ العربى فى طبق واحد . وظل هذا الحلم يشير الى من بعيد حتى كان صباح يوم من الأيام فى أوائل سنة ١٩٦٦ . فقد شاءت الظروف أن تجمعنا - الشاعرين الكبيرين عبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور وأنا - فى مجلس واحد . ودار الحديث بطبيعة الحال عن الشعر . وذكرت ترجماتى المتواضعة فيما ذكر عن الشعر والشعراء المحدثين . وبرزت الأمنية القديمة حتى أوشكت أن تتجسد أمامنا وتزاحمنا فى الحديث . وترددت أسماء نجبها جميعا : لوركا ، كافافيس ، اليوت ، برخت ، ناظم حكمت ، أنجاريتى . . الخ . واتفقنا على أن هناك أمانة تنتظرنا . أمانة تقديم نماذج من هذا التراث العظيم الذى أصبح معظمه كلاسيكيا بالفعل . وسألنا أنفسنا : بمن نبدأ ؟ ماذا نختار وكيف نختار ؟ أياكون الاختيار على أساس الموضوعات أم البلاد أم الشعراء ؟ هل نضع لانفسنا حدودا فى الزمان والمكان ؟ واذا التزمنا بالقرن العشرين فمن من الشعراء نأخذ ومن ندع ، هل نكتفى بتقديم نماذج من شعرهم أم نضيف نبذة عن حياتهم وأعمالهم ؟ ولكن هل تغنى هذه النبذة القصيرة عن دراسة شعرهم ، وهل تغنى دراسة الشعر عن فهم الحركة أو العصر الذى ينتمون اليه ، وهل يمكن أن ينفصلوا عن الرواد الذين أثروا عليهم !؟

أسئلة كثيرة واجهتنا كصخور اليأس . ومع ذلك فقد اتفقنا على تقسيم العمل بيننا . وما أسهل الاتفاق على مشروعات المستقبل الضخمة فى لحظة قصيرة تنضوع بعطر المحبة والقهوة والدخان ! كان شعر العالم

الانجلوسكسونى بما فى ذلك اليونان ولوركا وشعر الزنوج من نصيب صلاح عبد الصبور ، ووقع شعر العالم الشرقى سواء فى ذلك - العالم السلافى أو الآسيوى من نصيب عبد الوهاب البياتى الذى يعرف اللغة الروسية ويترجم عنها . أما أنا فقد كان الشعر فى اسبانيا وايطاليا وفرنسا وألمانيا من حظى ..

ومضيت أعمل بالجدية الساذجة التى يعرفها عنى أصدقائي! فلم ينقض العام حتى اجتمع لى أكثر من ثلاثمائة قصيدة لأكثر من أربعين شاعرا . وعرضت المسودات على صديق العمر صلاح فهاله ما فعلت . ثم سألت صديقنا البياتى بعد ذلك فهالنى أن الصديقين الكبيرين لم يسيرا فى مشروعنا خطوة واحدة . . لقد عكف كل منهما على شعره وانتاجه . وحزنت فى مبدأ الأمر . ثم تبين لى أنهما أحسنا صنعا . فليس أضر بالفنان المبدع من التخلي عن موهبته الى النقل والترجمة . ولكننى كنت قد وقعت فى الفخ ، ولم يكن بد من الاستمرار فيما بدأت . ومرت الأيام ومرت السنون ، فاذا بالمشروع يكبر بالتدريج . أضفت الى النصوص المترجمة دراسة قصيرة عن الشعر فى القرن العشرين . ثم رأيت أن هذا الشعر لا يفهم على حقيقته حتى يوصل آخره بأوله . ورحت أفتش عن جذور الحركة الشعرية المعاصرة حتى عثرت عليها فى البدايات الرومانتيكية وكتابات بودلير وترجماته ، وتتبعت خيوط نسيجه الشامل الذى بدأه بودلير وأحكم بناءه رامبو ومالارميه ، ثم طبع الشعر المعاصر كله بطابعه . واهتديت فى هذا كله بكتاب قيم يعد من أهم الكتب التى صدرت فى السنوات الأخيرة عن الشعر الحديث ، بل أرجو ألا أكون مغاليا اذا قلت انه عند المختصين أهمها جميعا . ولقد عرفت الكتاب عند صدور طبعته الأولى سنة ١٩٥٧ ، وكان لى حظ الاستماع الى بعض محاضرات صاحبه العالم الكبير فى اللغات الرومانية . واذا كنت قد اعتمدت أكبر اعتماد على هذا الكتاب القيم ، بحيث لم أغفل حقيقة علمية واحدة من الحقائق التى ذكرها ولا تركت سطرًا واحداً بغير أن أستفيد منه - فلقد نقلته كذلك نقل المتنوق المتأمل لا نقل المترجم الحرفى . أضف الى هذا أننى استعنت بمراجع أخرى عديدة فى الشعر الحديث تجدها مثبتة فى هوامش الكتاب ، وتوسعت فيه وأضفت اليه - وبخاصة فى الفصل الخاص بمالارميه والفصلين الأول والآخر - اضافات عديدة أملاها ذوقى أو اطلاعى ، وزدت فى المختارات التى ألحقها بدراسته بحيث صار الكتاب الذى بين يديك خمسة أضعاف الكتاب الأصيل . ولست أريد من هذا الكلام كله الا أن أؤكد فضل هذا الكتاب القيم على ، واعترافى بدينى

العظيم نحو صاحبه . ولولا أن عملي فيه جاء في وقت كرهت فيه الترجمة وزهدت فيها ، ولولا أنني تصرفت فيه وأضفت إليه من عندي ، لما ترددت في وضع اسم « هوجو فريديريش » في موضع المؤلف على الغلاف . ومع ذلك فأرجو أن ينظر القارئ الى الكلمة التي تشير الى اسمي نظرتي الى كلمة « المؤلف » و « التأليف » بمعناهما اللغوي الدقيق ، أعني بمعنى الجمع والترتيب و « التأليف » بين فصول وأفكار ليس لي فيها فضل الخلق والانشاء بل نصيب التدقيق والعرض والتجميع . . .

أقول هذا عرفانا بالفضل الأكبر لأصحابه أو بالأحرى لصاحبه ، وانصافا لنفسى التي لا أحب أن أنسب لها شيئا لا تستحقه . . .



تبين لي من خلال العمل في هذا الكتاب أن الشعر الأوروبى الحديث ينبع من رافدين كبيرين تدفق عطاؤهما في القرن التاسع عشر وفي بلد واحد هو فرنسا ، وأعني بهما الشاعرين رامبو ومالارميه . ان ما يجمعهما بالشعر الحديث ليس مجرد الريادة والسبق ، بل عوامل مشتركة في البناء ، لم تزل تظهر بصور مختلفة في ظواهره العديدة . ولعل البدايات ترجع الى أبعد من القرن التاسع عشر ، ولعل بعضها أن يمتد بجذوره الى القرن الثامن عشر . ولكن هذا البناء الشامل قد بدأ يتشكل في صورته النظرية والنقدية حوالى سنة ١٨٥٠ ، ثم وضحت آثاره على الخلق الشعري حوالى سنة ١٨٧٠ . ولم يزل هذا البناء يتعقد ويزداد تعقدا وتركيبا ، ولم يزل يزداد تخصصا وتفردا عند كل شاعر جدير بهذا الاسم ، بحيث نستطيع أن نقول ونحن مطمئنون انه لا يزال أيضا يترك آثاره على كل الانتاج الشعري الاوروبى - بل وعلى كثير من الانتاج غير الأوروبى حتى اليوم . فهذا الشاعران الفرنسيان يفسران لنا قوانين الأسلوب التي تحكم بناء الشعر المعاصر ، وقراءتنا للشعراء المعاصرين تبين أنهما مازالا معاصرين . هناك اذا وحدة في بناء الشعر الحديث ، لن نذكرها أو نقدرها حق قدرها حتى نحرر أنفسنا من التقسيمات التقليدية التي تلجأ اليها كتب النقد وتاريخ الأدب ، ونوسع من نظرتنا بحيث لا نقصر على شاعر أو أسلوب بعينه ، بل نجعلها تشمل الكل ولا تقف عند الأفراد والأجزاء . . .



وبناء الشعر الحديث عند أعلامه الثلاثة الكبار - بودلير ورامبو ومالارميه - ومن جاء بعدهم حتى اليوم بناء غريب شاذ . ولا بد من

فهم هاتين الكلمتين بمعناهما الاستطيقى لا الأخلاقى . أما عناصر هذا البناء فهي وضعه الخيال فى مكان الواقع ، وتأكيده لحطام العالم لا لوحده ، ومزجه بين عناصر متنافرة وناشزة ، وتعمده الاضطراب والتشويه ، وتأثيره السحرى عن طريق الغموض والالغاز وسحر اللغة ، واغرابه لكل مألوف أو معتاد ، وإثاره للتفكير الرزين المحسوب الشبيه بالتفكير الرياضى ، واستبعاده للعاطفية الساذجة أو ما سوف نسميه فيما بعد بالنزعة البشرية ، وغياب ما يسمى بشعر الالهام أو الشعر المباشر ، وطغيان المخيلة الخلاقة التى يسيرها العقل والوعى ، وتدمير نظام الواقع والأنظمة المنطقية والانفعالية المألوفة ، واستغلال الطاقات الموسيقية فى اللغة الى أقصى حد ممكن ، والاعتماد على الإيحاء بدلا من الفهم ، وإعلان القطيعة مع التراث الانسانى والمسيحى ، وإحساس الشاعر بانتمائه الى عصر حضارى متأخر ، وشعوره بالتوحد والتميز ، وتزاوج التعبير الشعري مع التأمل المستمر فى هذا التعبير ، أى تلازم الشعر وفن الشعر . . الى آخر هذه العناصر والمقولات التى سيأتى بيانها فى الصفحات القادمة . .

تلك هى بعض عناصر البناء الذى سيرسى بودلير دعائمه فى نظريته فى الشعر وفى عدد من قصائده ، وسيدع رامبو وما لارميه وأتباعهما شعرهم على أساسه . وأحب أن أؤكد منذ البداية أننى لم ارسم هذه الصورة حيا فى الغرابة أو ولعا بالشذوذ ، ولست أريد أن أدعو اليها أو أجذب تقليديها . وأنا لا أنفى هذا لسبب ذاتى فحسب . فالواقع أننى لا أميل الى كثير من النماذج التى يقدمها هذا الكتاب ، وقد أستريح بطبعى لقصيدة من شعر امرئ القيس أو المعرى أو الاندلسيين أو البارودى وشوقى وناجى أكثر مما أستريح لقصيدة من السياب أو البياتى أو عبد الصبور أو خليل حاوى أو أدونيس . وقد أجد نفسى فى أبيات لسافو أو بندار أو جوته أو هولدرلين أكثر مما أجد فى أبيات لرامبو أو الوار أو كروloff أو أنجارتى . ومع ذلك فإن الذوق الفردى لا ينبغى أن يحول بيننا وبين الشعر الحديث . وواجبنا فى كل الأحوال أن نعرف هذا الشعر ونفهمه وندرسه ونتبع أصوله ونضعه فى سياق تراثه . أما أن نتأثر به أو لا نتأثر فشىء آخر . ذلك لأن لكل لغة طبيعتها وتاريخها وحياتها الخاصة . .

والمهم أن « نعرف » هذا الشعر الغربى كما أكدت فى مواضع أخرى من الكتاب بمثل ما نعرف غيره من فروع العلم والفن الحديث ، حتى يمكننا أن نعاصر العالم الذى نعيش فيه ونعرف مكاننا منه ودورنا

فيه . وطبيعي أننا لن نضيف اليه شيئا حتى نفهمه قبل ذلك ونعرفه  
ونعاصره ..

هذه كلمة لا بد منها حتى لا يصيبني رذاذ ذلك الشعار الرخيص  
السخيف الذي يحلو لكثير من الناس ترديده في هذه الأيام عن « عقدة  
الحواجة » أو « الغزو الفكرى » وما الى ذلك من الصيغ البليدة التي  
تحاول تبرير الكسل والتخلف والجمود .

\*\*\*

سيلاحظ القارئ أن الكتاب يركز فى مجموعه على ثلاثة شعراء  
جرت العادة فى كتب الأدب على وصفهم بأنهم أقطاب المدرسة الرمزية .  
وسيدهش أنه كلمة « الرمزية » لن تصادفه فى الكتاب كله سوى مرات  
معدودة لن تزيد على أصابع اليد الواحدة . فقد آثر الكاتب أن يتجنب  
هذا الاصطلاح الشائع الفاض ويستعيز عنه بتحليل النصوص نفسها  
ودراسه الظواهر الفنية التى أدت الى هذه التسمية . والواقع أن الكلام  
عن المدارس والحركات الأدبية ، كما يقول الناقد الكبير س.م. بورا (\*)  
– شئ محفوف بالمخاطر . فأنفاس الالهام تهب عيفة كالرياح وتستعصى  
على القياس ، وشخصيات الشعراء أعمق وأعمق من أن تصنف فى هذه  
الفئة أو تلك ، ولغتهم أغنى من أن تتخذ مثلا لقاعدة أو مذهبا بعينه .  
هذا شئ لا بد من قوله ، بل الصياح به ان أمكن بصوت يصم الآذان  
لنقادنا المولعين بترتيب الأدباء والشعراء فى برامج ومدارس وأدراج ،  
وهم لا يدرون أنهم فى الحقيقة انما يضعون عليهم شواهد قبور ويحشرونهم  
فى توابيت وأكفان ..

غير أن هذا لا يمنع من القول بوجود خصائص مشتركة ، تميز  
الشعراء الاوروبيين الذين كتبوا بعد سنة ١٨٩٠ عن الجيل الذى سبقهم  
والجيل اللاحق لهم ، بحيث نستطيع أن نسلم بأن هناك تغييرا قد تم ،  
وأن الشعراء المحدثين يشتركون فى صفات تجعلهم أشبه بأعضاء أسرة  
واحدة تشغلهم هموم واحدة أو متقاربة – وان كان من الضرورى أن  
نؤكد مرة أخرى أن هذه الصفات لم تأت عن قصد ولم تكن نتيجة برامج  
متفق عليها ، وانما هى أوصاف تطلقها عليها الاجيال اللاحقة عندما تلاحظ  
انهم يمثلون خصائص عصر بعينه ويتحدون فى نسيج بناء فنى مشترك ..

(\*) بورا ، تراث الرمزية . لندن . ماكملان ، ١٩٤٧ .

Bowra, C.M., The Heritage of Symbolism, London, Macmillan, 1943, 1947.

وإذا أردنا أن نتوخي التبسيط واستخدمنا كلمة « الرمزية » جريا على الاصطلاح المعروف فلا بد من التمييز فيها بين حركتين أو موجتين متتابعتين . بدأت الحركة الثانية بفريق من الشعراء بلغوا قمة نضجهم في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، ثم استنفذ الآن طاقته بعد موت أكبر ممثليه وأصبح جزءا من التاريخ . من هؤلاء الشعراء بول فاليري ورينيه ماريا رلكه وستيفان جورج وألكسندر بلوك ووليم بتلر بيتس . .

والواقع أن الكتاب لم يكتب عن هؤلاء وإن كان يذكر بعضهم ذكرا عابرا ويثبت في المختارات قصائد من شعرهم . بل إنه لم يكتب في الحقيقة عن شعراء بعينهم وإنما أريد به أن يكون مدخلا لفهم الشعر الحديث بوجه عام والقاء الضوء على العوامل التي تتحكم في بنائه . ولذلك فقد كان من الطبيعي أن يعنى بالحركة الأولى التي يعد الشعراء المذكورون امتدادا لها ، ألا وهي حركة الشعراء الذين يسميهم تاريخ الأدب تارة بالشعراء « الرمزيين » وتارة أخرى بشعراء الانحلال أو الانحطاط أو الشعراء الملعونين ( كما سماهم واحد منهم وهو بول فيرلين في معرض الدفاع عنهم ) . وكل هذه الأسماء والأوصاف كما قلت غامضة تستوجب الحذر في استخدامها ، ولذلك ابتعدت عنها الصفحات التالية بقدر الامكان وحاولت أن تتفرغ لفهم الشعر نفسه وتحليله ، ابتداء من الارهاصات التي آذنت بتكوينه في صورته الحديثة عند الرومانتيكيين ، مارة ببودلير الذي كان أول من احتفل بالرموز ومهد الطريق لتقدير قيمتها الكبيرة في بنائه ، إلى فيرلين الذي استخدمها بفطرته الغنائية البسيطة العذبة، وإن ظل أثره محدودا على أشكال الشعر الحديث ونظرياته ومثله - إلى رامبو الذي سار ببعض أفكار بودلير وادجار ألبو إلى غايتها الحاسمة وخاض بها بحار تجربة شعرية فريدة صاخبة ، إلى مالارميه الذي يعتبر خاتمة هذه « الحركة وتاجها وذروتها ، بحيث لا تذكر « الرمزية » إلا ويذكر معها اسم مالارميه وجهوده في خلق « الشعر المحض » وإرساله على أسس فلسفية أو ميتافيزيقية . وهؤلاء الشعراء يكادون يتفقون في نظرة واحدة إلى الحياة ونظرية موحدة في الشعر على الرغم من الاختلاف بين تجاربهم ومدى تأثيرهم في بلادهم أو خارجها وارتباط الاجيال اللاحقة بهذه النظريات أو خروجها عليها إلى نظريات مستقلة وتجارب متميزة . .



ومع أن التعميم شيء خطير فقد نستطيع أن نجمل خصائص هذه « الحركة » في مجموعة من الملاحظات التمهيدية التي سيزيدها الكتاب توضيحا وتفصيلا : -

١ - تتميز هذه الحركة « الرمزية » في القرن التاسع عشر بطابع صوفي عام ، يتجلى في الاحتجاج على النزعة العلمية والوضعية والنزعات التجارية وتيار الواقعية الأدبية التي بدأت تسيطر على روح العصر ، كما تتميز بالبحث عن « الحقيقة » بعد أن تزعر الايمان التقليدي بالدين والتراث ، والانطلاق من العالم « الصغير الضيق الممل » - كما وصفه بودلير « الى عالم مثالي مجهول أشد واقعية في رأيهم وأكثر كمالا ، بحيث لا نعدو الصواب اذا قلنا أنهم أقاموا نوعا من عبادة الجمال المثالي أخلصوا لها وأفنوا حياتهم من أجلها واقتنعوا بها بعمق وايمان ..

٢ - تتجلى هذه النزعة الجمالية أو على الأصح « الاستطيقية » في ايمان بودلير بالجمال المثالي الذي كان يقابل باستمرار بينه وبين حياته الغارقة في الخطيئة والندم ، فظل شعره يتمزق بين السماء والأرض والملاك والشيطان والقداسة والذنب . وهذا الايمان أيضا هو الذي جعل فيرلين يتحدث بلغة شعبية غنائية بسيطة عن روحه وجسده معا ، ويرر البحث عن سعادة خفية محرمة . أما مالارمييه فقد كان هذا الجمال المثالي المطلق هو كل شيء عنده ، وكان التقرب اليه بتنقية اللغة من شوائب المادة والظاهر ، وصياغة عبارات مظلمة ملغزة ، نافذة موحية مع ذلك وساحرة الايقاع - هو شغله الشاغل وقربانه الذي لا يكف عن تقديمه كالكاهن الزاهد المتبتل الى الهه المعبود(\*) ..

٣ - أثبتت هذه الحركة أن هناك أوجه تشابه عديدة بين التجربة الاستطيقية والتجربة الدينية والصوفية . فقد حاول مالارمييه أن يصور الجمال المثالي في أشعاره بنفس الحماس الذي حاول به دانتي أن يصور عالمه غير المرئي في صورة مرئية . ولذلك فقد كان على دانتي أن يلجأ الى الرموز المستمدة من عالمه المسيحي ، وكان على مالارمييه أن يلجأ الى الرموز والاستعارات لينقل بها تجربته المتعالية فوق الطبيعة في لغة الطبيعة والأشياء المنظورة . ولذلك أيضا لم تكن دلالة الرمز مقصودة

---

(\*) لا ينطبق هذا الكلام بحذافيره على الرمزيين الانجليز - أمثال روسيتي وواتر ووايلد الذين كانوا بطبيعتهم أقل ميلا الى النزعات الصوفية والتأملات الميتافيزيقية والنظريات المجردة . ولذلك ظلت نزعتهم الاستطيقية أقرب الى الاحساسات والتجارب الذاتية ..

لذاتها أو لغرضها. المؤلف بل بقدر ما توحى بحقيقة تقع وراء عالم الحواس والمحسوسات . والواقع أن هذا كله ليس جديدا على لغة الشعر فقد سبقه إليه ولیم بلیک مثلا ، ولا هو جديد على اللغة بوجه عام ، فتلك طريقة معروفة في كل أدب صوفي . ولكن الجديد فيها هو دلالة الرموز على تجربة جمالية لا تجربة دينية ، وان كان صاحبها يتحدث عن رؤاه بنفس الحماس واللهب الذي يتحدث به المتصوف عن رؤاه الالهية . واذا كان الدين أو التصوف يطلب من المؤمن والمرید أن يخلص لصلواته وخلواته وتأملاته ، فالشعر أيضا يطلب نفس الاخلاص في الصنعة والتركيز والبعد عن شواغل الزمان والمكان والوجود والعدم والفرح والحزن . ومع ذلك فلا يصح أن ننسى أنه على الرغم من هذا التشابه بين التجريبتين الا أن هناك اختلافات أساسية بين الرموز الدينية المستمدة بأكملها من العقيدة التي يفهمها الجميع ويشاركون فيها ، وبين رموز التجربة الفنية المتميزة بذاتيتها وتفردا بحيث يصعب على الكثيرين أن يفهموها ما لم يفهموا عالم كل شاعر على حدة ويدرسوه بتعمق وصبر . . .

وستحاول الصفحات القادمة أن تلقى شيئا من الضوء على غوامض هذه الرموز وتمهد الطريق للمشاركة في تجاربها ، دون أن تعد القارئ مع ذلك بأكثر من المحاولة التي قد توفق وقد تخيب ! . . .

٤ - أهم ما يميز هؤلاء الشعراء هو اخلاصهم لذلك المثل الأعلى . ولقد حماهم هذا من الوقوع في الخطابية المباشرة أو تملق الجماهير أو الدعوات الأخلاقية البالية أو الانشغال بشيء ما خلا الجميل والجمال ( الذي اتسع مدلوله عندهم فصار يسع القبح والقبيح كما سنرى ) . صحيح أن عالمهم ضيق وموضوعاتهم قليلة . ولكنه مع هذا عالم غنى ، اذ أن الرؤية التي تتجاوز الظاهر والمحسوس لا تعرف الحدود . وهو كذلك عالم مثير وغريب ، اذ يتطلب الاخلاص في البحث عن لغة جديدة تناسب الرؤى التي لا تدركها لغة التفاهم البالية . . .

٥ - اهتم هؤلاء الشعراء بالعنصر الموسيقي في الشعر ، وجعلوا واجبه الأساسي - كما يقول فاليري - أن يستردوا من الموسيقى ما أضعاه منها الشعراء .

ثورة الشعر الحديث - ١٧

أرادوا أن يؤدوا بالكلمات ما كانت تؤدية موسيقى فاجنر بالأصوات . فلقد كانت موسيقى فاجنر أشبه بالكشف العظيم الذى فتن العصر كله ، حتى وصفها مالارميه بانها « قمة المطلق المخيفة » ، كما امتدحها فيرلين فى أكثر من قصيدة . لذلك كان احتفالهم بالموسيقى من أهم ما حققه الشعر الفرنسى الحديث وأثر به على الشعر فى انجلترا وألمانيا أكبر الأثر . ولذلك أيضا نستطيع أن نفهم ما يريده مالارميه من الشعر عندما يقول انه لا يفيد بل يوحى ، ولا يسمى الأشياء بل يخلق جوها ويبعث أثرها . قد لا يكون هذا القول جديدا . ولكن الجديد هو مثابرتة ( أى مالارميه ) على تحقيقه بحيث أصبح الشعر عنده نوعا من الموسيقى ورجوعا به الى الغناء ، أى الى صميم الشعر نفسه . . . وإذا كانت قصائده لا تزال تحير الشراح والمفسرين ، فذلك لأنها تريد التعبير عن تجربة استيطيقية مطلقة وراء الفكر أو خارجه ، أى وراء الكلمات الدالة ، ومن هنا فهى تجاوز الصمت ، أى تجاوز السر . انها تحاول الاقتراب من الكلمات الصامتة ، « والموسيقى التى لا تسمعها أذن » . أى من مثل أعلى للشعر الخالص المطلق ، بحيث يكون كل شعر كتب قبله - اذا جاز لنا أن نستخدم لغة أرسطو - كاليولي بالنسبة للصوره أو كالمادة بالنسبة للشكل . كان الهدف الذى يرجوه مالارميه هو تنقية الشعر حتى يخلق تجربة خالصة شبيهة بتجربة الجذب عند المتصوفين ، ويبعث فرحة مطلقة تتجاوز كل الحدود التى فرضتها الطبيعة على الكلمات ، بحيث تبدو وكأنها تنتمى لعالم مثالى بالغ الشفافية والغنائية والصفاء . فهل نجح مالارميه فى الوصول الى هذا الهدف البعيد ؟ ألم يؤد به الى عزلة عن حياة الناس أشبه بعزلة الكهان والنساك ؟ ألم تنته به الى احتقار الجمهور « والقبيلة » والاقتصار على نخبة أرسقراطية مثقفة من القراء ؟ ألم تقض كثرة التفكير فى الفن ونظرياته الى عجز الفنان عن تحقيقها أو عمقه ويأسه ؟ - كل هذه أسئلة سيحاول الكتاب أن يجيب عليها .

### \*\*\*

قلت ان منهج هذا الكتاب يقوم على دراسة النص وتحليله واستقراء الظواهر الفنية والفكرية منه . وليس معنى هذا أنه يدرس كل نص على حدة أو يقتطعه من مجموع السياق العام ، بل معناه أنه يدرسه كجزء من كل ، ويضعه فى اطار البناء الفنى الشامل الذى يبحث طابعه العام وظواهره المتصلة فى غيره من النصوص عند صاحبها وعند غيره من الشعراء ، ودلالاتها على روح العصر ونظام الفكر . ومعنى هذا مرة أخرى

أن الكتاب يتعمد البعد عن منهج آخر لا يزال يتبع للأسف بكثرة - وأعني به المنهج « الرومانتيكي » الذي يرى في الشعر امتدادا لحياة الشعراء أو انعكاسا لتجاربيهم المعذبة التي يلاقونها في حياتهم (\*\*) .

وإذا كان من واجب دارس الشعر أن يقوم بوظيفة سقراط في « توليد » النص وبعثه من جديد في عقل القارئ وقلبه ، فهناك واجب آخر لا يقل عنه أهمية ، وهو أن يخفي نفسه حين يفعل هذا بقدر الامكان . ان دراسة النصوص في هذا الكتاب تعنى بالوقوف عند الجزئيات المتعلقة ببناء العبارة واختيار الكلمة وظواهر الايقاع والنغم والصوت ودلالاتها جميعا على الخلفية العقلية والفلسفية للشاعر والعصر . وقد يسخط هذا بعض المتذوقين الذين يكرهون تفتيت القصيدة وتشريحها - وهي الكائن الحي - بمبضع الناقد القاسى . وقد يغضبهم أنه يحاول أن يقرأ النص قراءة قد لا يوافقونه عليها ايمانا منهم بأن لكل قصيدة من التفسيرات بقدر ما لها من القراء ، وان التحليل يفسد الاحساس العام الذى يخرج به . ولست فى الحقيقة ضد هذه الآراء . فمن الواجب أن يبدأ الدارس بالمعنى الكلى والانطباع العام الذى يوحى به النص فى مجموعه ، ومن الواجب أيضا أن ينتهى اليه . ولكن هذا لا يمنع أن التحليل الدقيق ضرورى فى المرحلة المتوسطة ، وبخاصة فى نصوص بلغت من احكام البناء وتعقيد العبارة وغموض الاشارات والرموز والخروج عن القواعد اللغوية والنحوية المألوفة ماتبلغه على سبيل المثال بعض قصائد مالارميه .

ليس الدارس أو الشارح سوى الدليل الذى يساعد صاعد الجبل ويمده بالحبال التى تعينه على اجتياز الصخور الوعرة - أما الطريق نفسه والاستمتاع بالرحلة كلها فشيء لابد أن يعتمد فيه صاعد الجبل - أى القارئ - على ذاته . . . وغنى عن الذكر أن التحليل والتفسير يضران أشد الضرر اذا لم نخرج منهما بحكم أو تذوق عام للعمل الفنى ثم لصاحبه وعصره . وهذا كلام يصدق على القصيدة كما يصدق على اللوحة والتمثال

---

(\*\*) تتبين الآثار الضارة لهذا المنهج مثلا فى كتابين قيمين عن بودلير ورامبو ، أحدهما كتاب الشاعر الكبير الاستاذ عبد الرحمن صدقى «الشاعر الرجيم بودلير» الذى ظهر فى سلسلة اقرأ - العدد ٧ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٦٨ ، والآخر كتاب الاستاذ صدقى اسماعيل «رامبو ، قصة شاعر متشرد» سلسلة كتاب الهلال ، العدد ٢٢٢ سنة ١٩٦٩ وقد أدت من الكتابين واعتديت بترجمتهما وان كنت أرفض منهجها كما قدمت .

والسيمفونية • وإذا كان التحليل شيئاً هاماً وضرورياً ، فإن المبالغة فيه قد تصبح أمراً لا يحتمل • والسبب في هذا بسيط • فما زلت أومن بأن في كل عمل فني عظيم شيئاً يستعصى في نهاية الأمر على التفسير • ومن الخطأ أن ندعى العلمية في هذا المجال فنزعم أن ما يستعصى على التحليل لا أهمية أولاً وجود له • أن الخسارة في هذه الحالة لا تعوض • هذا شيء تدركه العقول والنفوس الحساسة • والمهم بعد كل شيء أن لا يفرض التفسير « الجاهز » من خارج النص ، ولا يبالغ الدارس في عمله حتى لا يصبح التفسير مرضاً أو جنوناً يتسلط عليه ، بحيث لا يترك شيئاً إلا فسرهُ ، ولو كان واضحاً كالشمس ! إن كل ما يطمع فيه المفسر أو الناقد هو أن يعينك على تجربة القصيدة في مجموعها وفي أجزائها • فهو يعتمد إلى التحليل ولكنه لا ينسى التركيب • أي لا ينسى المبدأ أو البناء العام الذي تقوم عليه • وهو لا يفرض تجربته عليك ، بل يضع يده على ما توصل إليه من أسرارها وخصائصها ثم يترك لك أن تجرب وتتذوق بنفسك • وماذا يكون التذوق وأي جدوى من التجربة إن لم نعرف قبل ذلك شيئاً عن الاستعارات والرموز التي استخدمها الشاعر ، والوزن الذي اختاره ، والكلمات التي فضلها على غيرها ، والتجديد الذي ذهب إليه في بنية العبارة أو معنى الكلمة أو الرؤية الكونية والانسانية التي تستتر وراء عمله •• إلى آخر ما يكشف عنه اجتهاد الدارسين ؟ ••



بقيت كلمة أخرى عن النماذج المختارة وأسلوب الترجمة • أما عن الاختيار فقد التزمت كما قلت من قبل بفترة زمنية محددة لا تخرج عن القرن العشرين • كما تقيدت بمجال معين لا يتجاوز الآداب الفرنسية والأسبانية والإيطالية والألمانية • وأنا أعلم أن هذا التحديد يظلم الشعر الحديث في كتاب يحمل مثل عنوانه الطموح • وأعلم أن القارئ سيفتقد أسماء كبيرة لمعت في سمائه بل سيفتقد بلادا بأكملها في الغرب والشرق وبين الشعوب الناهضة لم تذكر بكلمة واحدة ••

والواقع أنه لا بد لأي كاتب أن يحدد نفسه حتى لا يضل في التيه • والكتاب الذي بين يديك لا يريد إلا أن يكون مدخلا لقراءة الشعر الحديث وتتبع أصوله بقدر الطاقة وفي فترة زمنية محددة تمتد من منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين • أنه يهتم قبل كل شيء ببناؤه ولا يفكر في تقديم لوحة شاملة - أو بانوراما - تضم كل أعلامه •

ان مثل هذه المحاولة تخرج بطبيعة الحال عن هدف الكتاب • ثم انها تفوق قدرة انسان واحد وحياته ، ولا بد أن تتضافر فيها جهود عشرات وعشرات •

توخيت فى النماذج المختارة كما قلت ألا تخرج عن القرن العشرين • ولذلك اكتفيت من الشعراء الثلاثة الكبار – بودلير ورامبو ومالارميه – بالنصوص الواردة فى متن الدراسة وأحسب أنها تقدم صورة وافية لهم • ثم أضفت اليها فى المختارات بعض قصائد من فيرلين حتى تتم صورة هؤلاء الأربعة الكبار • وقد كان المقصود بالمختارات أن تكون « تطبيقاً » للمبادئ النظرية التى يعالجها الجزء الخاص بالدراسة ، وأن تكشف عن البناء الجديد الذى يحاول أن يلقي الضوء عليه • ولذلك فقد كان من الواجب أن تتم فى حدود أضيق بكثير مما هى عليه ، وأن تستبعد شعراء كبارا لم يكن لهم تأثير حاسم على الشعر الحديث ولا مشاركة مباشرة فى بنائه • ولكننى اقتنعت بعد القراءة والتفكير أن الأمور فى الأدب عموماً لا يمكن أن تؤخذ بهذا التحديد الرياضى الدقيق ، وأن عدداً من الشعراء الكبار قد أسهموا بغير شك فى تكوين صورة الشعر الحديث ان لم يكن بقصائدهم نفسها فبآرائهم ومواقفهم فى الفن والحياة • ولذلك يجد القارىء مثلاً نماذج مختلفة من شعر أونامونو وماتشادو فى أسبانيا ، وبول فيرلين وجول سوبرفيى فى فرنسا ، وشتييفان جورج وركه وهسه وكاروسا وبنسولت وكستنر فى ألمانيا ممن لا يمثلون الطابع الجديد للشعر الحديث بالمعنى الدقيق • ولقد فكرت أن أضم اليهم مختارات من شعراء « الموجة الثانية » التى سبق الحديث عنها من أمثال الكسندر بلوك ووليم بتلر ييتس أو من الدائرين بشكل أو آخر فى نفس فلكهم مثل كونستانتين كافافيس اليونانى أو آندره آدمى المجرى أو غيرهما من مشاهير الشعراء فى العالم السلافى والانجلو – سكسونى والشرقى والأفريقى • وفكرت كذلك أن أضم إلى المختارات نماذج من شعراء التعبيرية وفى مقدمتهم جورج تراكل وجورج هايم ثم طرحت الفكرة جانباً ، لا لأن معظم هؤلاء الشعراء ليس لهم دور حاسم فى بناء الشعر الحديث كما يفهمه هذا الكتاب ، بل كذلك لاقتناعى بأن الكثيرين منهم يحتاجون إلى دراسات مستقلة أرجو – ان بقى فى العين نور وفى العمر بقية – أن أفرغ لها أو يلتفت إليها غيرى فى المستقبل • وان الاهتمام العام بحركة الشعر الحديث فى وطننا العربى أو خارج حدوده ،

والدراسات والترجمات التي تتوالى على نحو جدير بالحمد والثناء ،  
لتجعلنا نطمح ألا يطول بنا الانتظار (\*) .

ولقد فكرت أيضا أن أضرم إلى المختارات عددا من قصائد الشعراء  
في العالم الانجلوسكسوني ممن لهم تأثير لا شك فيه على الشعر الحديث ،  
مثل بيتس وياوند وأودن واديث سيتويل وديلان توماس وغيرهم . لكنني  
استبعدت الفكرة كذلك راجيا أن يقوم بها من هم أقدر مني وأوثق صلة  
بالشعر الانجليزي والأمريكي . على أنني قد خرجت عن هذه القاعدة في  
استثناء واحد أود أن أستأذن القارئ بشأنه فقد أوردت بعض النصوص  
من ت . س . اليوت ، لا لشهرته ولا لحبي القديم له فحسب ، بل لأنني  
تحدثت عنه في الكتاب بشيء قليل من التفصيل ، وأصبح من الضروري  
أن أورد نماذج تطبيقا لما قلته . وقد أعدت نشر قصيدة « الرجال  
الجوف » التي كنت قد ترجمتها ونشرتها سنة ١٩٥٢ في مجلة الثقافة  
القاهرية كما اهتمت في سائر القصائد بالترجمة القيمة التي قام بها  
الأستاذ ماهر شفيق فريد وأرجو أن تجد سبيلها إلى النور في وقت  
قريب . .

وأما عن الأسس التي أقيمت عليها اختياري للقصائد فأرجو ألا  
ينزعج القارئ إذا قلت انها لم تقم على أساس معين ! صحيح أنني راعيت  
فيها - باستثناء الشعراء الكبار الذين ذكرتهم والذين ينتمون إلى  
الكلاسيكية الجديدة أو الرومانتيكية المتأخرة كما قلت - أن تكون ممثلة  
لبناء الشعر الحديث كما يبينه الكتاب . ولكن لا بد من الاعتراف بأن كل  
اختار يقوم على الذوق الخاص قبل أي اعتبار آخر ، لأن كل اختيار إنما  
هو في الواقع اختيار للنفس . والحقيقة أنني لا أملك تفسيراً آخر للاختار

---

(\*) أود أن أنوه في هذا المجال بعدد من الكتب القيمة التي سدت فراغا كبيرا  
في المكتبة العربية ، راجيا أن يعتبرها القارئ مكملتها لكتابي . أذكر منها على سبيل  
المثال لا الحصر « شيء من الشعر - دار الكاتب العربي بالقاهرة » للاستاذ شفيق متار  
ويضم قصائد عديدة من الشعر الفرنسي اكتفيت بترجمته لها منعا للتكرار كما استعنت  
به في عدد من ترجماتي ، وكذلك « الحرية والحب » مختارات من الشعر المجري ، وقد  
نظمها شعرا الاستاذ فوزي العنتيل وظهرت في دار الكاتب العربي أيضا ، والشعر  
اليوناني الحديث ( المكتبة الثقافية ) للدكتور نعيم عطية وبه ترجمات قيمة عن الاصل  
لكنافيس وغيره من شعراء اليونان الحديثين . كما أود أن أنوه أيضا بكتاب قيم للأستاذ  
أنطون غطاس كرم عن الرمزية والادب العربي الحديث ، بيروت ، دار الكشاف ١٩٤٩  
الذي عنى بتناول الظواهر الفنية والفلسفية التي مهدت للرمزية أو صاحبها أكثر من  
عنايته بدراسة النصوص الشعرية نفسها .

من نصوص بعض الشعراء دون بعضهم الآخر . صحيح أن مجموعات الشعر التي بين يدي لم تسعفني في بعض الحالات . ولكن لابد من الاعتراف بأن ذوقى الشخص هو الذى تحكم الى حد كبير في اختيار النصوص كما تحكم أيضا في عددها . ولهذا فاني أرجو ألا يفاجأ القارىء إذا لاحظ السخاء الزائد مع بعض الشعراء دون بعضهم الآخر ( مثل أنجارتى الايطالى والوارى الفرنسى ولوركا وألبرتى واليخاندر الأسبان وبن وكروولوف الألمانين ) . وهناك حالة واحدة لا بد من ذكرها وهي حالة الشاعر الايطالى « أويجينيو مونتاله » الذى لم أستطع أن أورد له نصا واحدا على الرغم من اقتناعى بأهميته فى الشعر الحديث . ولا يرجع السبب فى هذا الى قلة النصوص التى وجدتتها عنه وعن الشعر الايطالى الحديث بوجه عام فحسب ، بل لأننى لم أستطع أن أتذوق شعره على الاطلاق ! . . وقد كان حظى مع الشعر الايطالى سينا فى مجموعته . واني لأرجو أن أعوض هذا فى مستقبل الأيام . .

أما عن أسلوب الترجمة فقد كنت أطلع مع كل نص أترجمه شبح الحكمة الايطالية المعروفة : « أيها المترجم ، أيها الخائن » ! . وإذا كانت الترجمة تنطوي حقا على الخيانة فلا بد أن تكون ترجمة الشعر هي الخيانة العظمى . ولقد طالما سألت نفسى وأنا أعمل فى هذه النصوص الى متى أضيف الى ذنوبى الكثيرة ذنب الترجمة ؟ . كنت كذلك أسأله كيف نترجم القصيدة - وهي كيان فنى مكثف بذاته ، ونظام لغوى مرتبط بلغته - بغير أن ننزع منها روحها ونفقد أهم ما يميزها من نبر وإيقاع واحساس ؟ ثم أجدنى أرد عليها بقولى : وكيف نعزل أنفسنا عن التجارب الشعرية عند الأمم المختلفة ، وكيف نرجو لشعرنا العربى أن ينمو ويتجدد ويستجيب لعقولنا وأذواقنا وهمومنا إذا ظل بعيدا عن التطور الهائل فى الشعر العالمى الحديث ؟ وكيف نرضى أن تظل أسماء أعلامه بعيدة عن قرائنا ؟ أليس من الواجب « توصيل » هذه التجارب اليهم بأى وسيلة ، مهما كان من عجز هذه الوسيلة ؟ . .

غير أن هذه الأسباب لا ينبغي أن تخدعنا عن حقيقة لا مناص من التسليم بها ، وهي أن ترجمة الشعر مشكلة من أعقد المشكلات ، بل ينبغي أن تكون لدينا الشجاعة للاعتراف بأن الشعر لا يكاد يترجم ، وأن هذه الصعوبة تصير استحالة كلما جربنا ترجمة الشعراء الذين اصطلح على تسميتهم خطأ أو صوابا بالرمزيين ، وتبلغ هذه الاستحالة أقصاها فى شعر مالارميه على وجه التخصيص .



وأحب أن أؤكد للقارىء أنني كنت على وعى بهذا كله ، ولم أترك فرصة تفوتنى بغير أن أشير عليه بالرجوع الى الأصل كلما أمكن ذلك . ومع أنني التزمت دائما بالأمانة التامة فى نقل النصوص ، ولم أضف إليها شيئا من عندى الا وضعته بين أقواس وأشرت الى الضرورة التى ألجأتنى اليه ، فأننى أرجو القارىء أن ينظر الى هذه الترجمات كلها كتجارب ومحاولات للاقتراب من روح الأصل ( لا من جسده بالطبع فكل ترجمة هى حكم عليه بالاعدام ) . ولا يمكن فى نهاية الأمر أن تغنى عن الأصل بحال من الأحوال . .

ان الترجمة ضرورة نلجأ إليها اضطرارا ، مجرد جسر نعبر عليه الى الشاطئ الآخر ، وسرعان ما ننسى الجسر ومن مده بعد أن نضع أقدامنا على بر الأمان ! واذا كنا نتفق على أن الحلق الأدبى عذاب ومعاناة ، فالترجمة عذاب ومعاناة مضاعفة . انها - على حد تعبير شوبنهاور - نوع من تناسخ الأرواح فلا بد أن تتقمص روح المؤلف وفكره واحساسه ، ثم تنقلها فى صبر وتعاطف وحب الى جسد لغة أخرى . ولا بد أن تكون لديك القدرة على الفناء فى النص الأصل والقدرة على افناء نفسك أمامه أى على القيام بفعل صوفى حقيقى فيه الحشوع والوجد ونكران الذات . وكلما تخلت عن نفسك وأنكرتها كلما وجدتها وكسبتها كما يحدث فى كل اتحاد صوفى . وكلما قضيت الأيام والأسابيع فى البحث عن حقيقة نفسك لوجدتها فى النهاية - كما يقول لوتر وهو واحد من أعظم المترجمين فى كل العصور - كلما كانت الثمرة أحلى وأجل . فهل هناك أندر من المترجمين الصادقين فى كل جيل ؟ وهل هناك ضرورة أكثر إلحاحا من أن ينتج الأدباء وجدهم الى ترجمة الأدباء ، وأن يرفع التجار والمرزقون أيديهم عنها !؟

هذا وقد رجعت الى كل المجموعات الشعرية التى استطعت التوصل إليها ، ولم أدخر وسعا فى الالتزام بالأصل حتى فى الحالات التى كنت أجهل فيها لغته ، وذلك مثلا فى النصوص الأسبانية التى كنت مع ذلك أستعين بمعلوماتى المتواضعة فى اللغتين اللاتينية والىطالية لأصاهاها بترجمتها فى الانجليزية أو الألمانية . أما النصوص الفرنسية فقد كنت أرجع فيها الى الأصل بطبيعة الحال ، وكان من حسن حظى أن وجدت الترجمة الألمانية الدقيقة لمعظم هذه الأصول . وأما الترجمات العربية السابقة لبعض النصوص فقد كنت أهتمدى بها شاكرا جهود أصحابها ومشيرا الى التعديلات التى رأيت ادخالها عليها . وسوف يجد القارىء

بعض هذه المجموعات مثبتة في قائمة المصادر ، وله أن يعود إليها اذا شاء . . .

وأخيرا فليغفر لى قارىء الكتاب عنوانه الطموح . . . وليكن شهادة وفاء للكثير المفقود ، وتحية حب لقرائنا وشعرائنا الجدد ، ورسالة أمل مفتوحة الى كل أحباب الشعر والمؤمنين برسالته الخالدة في تنقية العالم ، وتوحيد حطامه المبعثر ، واعادته الى الكمال والخير والعدل والجمال ، ودعوته الأزلية - بصوت الغناء - الى تحرير الانسان من ذنوبه التي اقترفها على مدار التاريخ في حق الطبيعة والحياة ، وتذكيره على الدوام بعالم المثال وبأصله الالهى النبيل (\*) . . .

( القاهرة ) يولييه ١٩٧٠ .

**عبد الغفار مكاوى**

---

(\*) أود أن أشير هنا الى أن أرقام الصفحات الموضوعية بين قوسين تشير دائما عند الكلام عن بودلير ورامبو ومالارميه الى الطبعة الفرنسية الكاملة فى مكتبة « البلياد » المشهورة ، أما الكلمات الموضوعية بين قوسين فى نصوص القصائد المترجمة فى متن الدراسة أو فى النماذج المختارة فتشير الى أنها زيادات منى لايضاح النص أو ضرورة اقتضتها طبيعة اللغة والاسلوب العربى ، وهى ضرورة لم أكن ألتجأ إليها الا فى حالات نادرة ولو تركت على حالها لاستحال معها الفهم كل الاستحالة . أما عن بعض القصائد التى يجدها القارىء موزونة ( مثل بعض قصائد رامبو وفيرلين وأونا مونو ولوركا وبعض الأبيات المنثورة هنا وهناك فى نصوص الجزء الاول أو الثانى ) فأؤكد له أنها أفلتت منى عن غير قصد ، وأطمئنه الى أنها تتوخى الامانة الكاملة مع النص الا فى حالات نادرة لا تكاد تذكر . . . وأما الشروح القليلة التى زودت بها بعض القصائد فقد لجأت لها فى حالات نادرة كذلك ، لايمانى بأن القصيدة مقامرة ينبغى أن يخوضها القارىء بنفسه :



## الفصل الأول

## مدخل إلى الشعر الحديث

### ١ - بين الثورة والحداثة :

ثورة الشعر الحديث هو العنوان الذي وضعته لهذا الكتاب .  
ولا شك أن كلمة « الحداثة » تحتاج الى تحديد . أما الثورة فهي فى بنائه  
وظواهره العامة التى أرجو أن يوضحها الكتاب بشيء من التفصيل .

ومهما يكن اختلافنا فى تحديد معنى الحداثة فلا شك أننا سنتفق على  
أن هذا الكائن اللغوى الحى الذى نسميه بالقصيدة يدين لصاحبه بالوجود  
كما يدين للعصر الذى عاش فيه ، وللجو الفكرى والحضارى الذى تنفس  
هواءه .

فنحن عندما نتذوق القصيدة نرجع تجربتنا الجمالية الى عبقرية  
الشاعر الفردية وإلى شيء آخر قد نسميه روح العصر ، أو تجربته وجوه  
العام ، شيء تأثير به هذا الشاعر كما تأثر به غيره من الشعراء المعاصرين له  
سواء أكان هذا التأثير سلبا أم ايجابا وسواء كان يسير فى اتجاه العصر  
أو فى عكس اتجاهه .

ان العصر الحديث بالمعنى الواسع لهذه الكلمة قد بدأ مع بداية  
الثورة الصناعية باكتشاف القوى البخارية والمائية ، ومضى الانسان الحديث  
فى حربه المستمرة للانتصار على الطبيعة واستغلالها لمصلحته وتجريدها  
من كل أسرارها وأغازها ، حتى وصل به الى قمة القلق على حياته ومصيره  
مع اكتشاف الطاقة الذرية .

ولقد تغيرت نظرة الانسان الى الطبيعة والله كما تغيرت نظرتة الى نفسه والى المجتمع البشرى فى خلال القرنين الأخيرين تغيرات كبيرة صاحبت ثوراته الصناعية والاجتماعية والدينية والعقلية أو تأثرت بها ونتجت عنها ، وانعكست بالضرورة على وجدانه الفنى وظهرت فى تعبيره الشعري فيما يمكن أن نسميه بثورة الشعر الحديث أو ثوراته المتعددة •

فحين كان الناس من حوله مشغولين بالواقع الخارجى وبالسيطرة على الطبيعة ، وبناء المصانع والمدن الحديثة واستغلال الأرض وانتاج المزيد من البضائع ، كان الشاعر يقف من ذلك موقف المؤيد حيناً أو المعارض فى معظم الاحيان ، فيمجد التغيير السياسى والاجتماعى مرة أو ينصرف الى تأمل ذاته واستكشاف عالمها الباطن المستتر فى اللاشعور أو الرمز أو الاسطورة مرات • وكل من ينظر الى تطور الفكر والحضارة فى المائة والخمسين سنة الاخيرة لا بد أن يلاحظ مدى التغيير وعمق الاكتشافات التى تمت فى هذين المجالين فى وقت واحد :

فى مجال المجتمع والطبيعة ، وفى مجال النفس والواقع الداخلى •• وطبيعى أن هذا التطور فى اكتشاف العالم الباطن قد سار فى تيارات معقدة ، وأنه كان يختلف فى أوروبا وأمريكا من حيث العصر والمزاج والحركة الأدبية التى يرتبط بها هذا الشاعر أو ذاك • ولكن هذا التطور أو هذه الثورة كانت تسير فى حلقات متتابعة ينبع أحدها من الآخر ، فالرومانتيكية كانت كامنة فى الكلاسيكية التى أرادت أن تبعث القديم وتطوره ، والرمزية هى ذروة النضوج التى وصلت اليها الرومانتيكية المزدهرة فى انجلترا وفرنسا وألمانيا ، والواقعية كانت رد فعل للرمزية على اختلاف أشكالها واتجاهاتها •

والشاعر - الذى خلع عن نفسه صفة الناظم الى الأبد ! يحاول فى أثناء هذا كله أن يكتشف مجاهل نفسه وعالمه الباطن كما يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الايحاء بعالمه الجديد • صحيح أن هذه التيارات والمدارس تختلف فيما بينها باختلاف البلاد والطبائع الفردية ، كما أن لكل منها خصائصه المعقدة المتميزة ، وشعراءه المختلفين عن بعضهم البعض أشد الاختلاف ، إلا أننا نستطيع أن نقول بوجه عام ان حركة اكتشاف الواقع الخارجى التى كادت تصل الى نهايتها - على الأقل من ناحية السطح والظاهر - لم تستطع فى مجال الواقع الداخلى أن تنتهى من

اكتشاف عالم اللاشعور أو « أفريقيًا الباطنة » كما يسميه الكاتب الألماني  
« جان باول » (\*) .

ولعل الاقرب الى الصواب أن نقول أن كل محاولات الاكتشاف الجريئة  
التي يقوم بها الشعراء منذ قرن ونصف قرن لم تزد « أفريقيًا » هذه  
الا سوادا وكثافة في الوقت الذي فرغ فيه زملاؤهم الجغرافيون من اكتشاف  
أفريقيا من زمن طويل ، حتى لم يعد أحد يجروء اليوم على تسميتها بالقارة  
السوداء .

## ٢-نشاز وشلوذ :

الصورة التي يقدمها لنا الشعر الحديث صورة جذابة بقدر ما هي  
محيرة . انها تزخر بالالغاز والرموز والمفارقات . ولكنها تحفل كذلك  
بشخصيات لا يمكن تجاهلها ، ونماذج لا يمكن الشك في روعتها وأصالتها  
وانتاج مثير خصب يدل على أن الشعر الحديث والمعاصر لا يقل شأنًا  
عن الفلسفة أو الرواية أو المسرح أو الفنون التشكيلية في قدرته على التعبير  
عن روح عصرنا ومشكلاته وأزماته . ولو تأملنا مثلا إنتاج الشعراء  
الألمان ابتداء من رلكه في مرحلته المتأخرة الى شاعر التعبير تراكل ، أو  
الشعراء الفرنسيين من أبولينيير الى سانجون بيرس ورينيه شار، أو الاسبان  
من جارتيا لوركا الى جيان ، أو الايطاليين من بالاتسيسكي الى أنجارتى ،  
أو الانجليز من بيتس الى اليوت ، لاقتنعنا بأهميته وخطورته ، وسحره  
وغموضه ، وتعقيده وطرافته في آن واحد . ان القارئ يدخل معهم في  
تجربة تضع يده - ربما عن غير قصد منه - على روح هذا الشعر وطابعه  
المميز . فهو يؤخذ بغموضه بقدر ما يحار في فهمه . وهو يجذب نحوه  
بقدر ما يصدم فيه . والسحر الذي ينبعث من كلماته الحافلة بالاسرار  
يأسره ويفرض نفسه عليه ، ولكنه يضلّه في متاهاته ويقطع عليه كل طريق  
للفهم أو المشاركة أو التذوق بمعناه القديم . وليأذن لنا القارئ منذ البداية  
أن نسمى هذا المزيج من الغموض والسحر تسمية نستعيرها من لغة الموسيقى  
فنصفه « بالنشاز » . فان سأل . وما معنى النشاز في هذا المقام ! قلنا

(\*) راجع في هذا « القصيدة نفسها » ١٥٠ قصيدة أوروبية ، نشره ستانلي برنشو ،

مجموعة كتب بنجوين ، ١٩٦٠ - المقصمة ٠٠

Burnshaw, St. (Editor), The Poem itself, 150 European Poems, translated and  
analysed, London, 1960.

لعله نوع من التوتر يميل الى القلق والاضطراب أكثر مما يميل الى الراحة والتجانس والاطمئنان . ولعله كذلك أن يكون طابع الفنون الحديثة وهدفها بوجه عام . ومن أوضح ما يدل عليه هذه العبارة التي يقولها الموسيقي الأشهر ايجور سترافيتسكي في كتابه عن « فن الموسيقى (١٩٤٨) » « ما من شيء يلزمنا بالتفتيش عن المتعة في الهدوء وحده . فالأمثلة تتراكم منذ أكثر من قرن من الزمان لتقديم أسلوب استقل فيه النشاز بنفسه تمام الاستقلال وأصبح شيئاً في ذاته . وهكذا اتفق أنه لا يمهّد لشيء ولا يعلن عن شيء . فليس النشاز دليلاً على الاضطراب ولا التناغم ضماناً للنظام واليقين » .

هل تصدق عبارة سترافيتسكي كذلك على الشعر الحديث ! هذا ما سوف تحاول الصفحات القادمة الاجابة عليه . فغموض الشعر الحديث غموض متعمد مع سبق الاصرار . ولقد قال أمام هذا الشاعر ورائده بودلير : « ان في تعذر الفهم نوعاً من المجد » . وشاعر آخر من أبرز ممثلي هذا الشعر مثل « جو تفريد بن » يقول : « ان الشعر هو الارتفاع بالامور الحاسمة الى لغة المستحيل على الفهم ، والفناء الكلي في أشياء تستحق ألا يقتنع بها أحد » . ويخاطب سان - جون - بيرس الشاعر فيقول بلغته الصوفية الفيضانية بالوجد والحماس : « يا صاحب اللغة المزوجة بين أشياء متطرفة في الازدواج ، يا من تمثل الصراع بين كل ما يعيش في الصراع ، وتتكلم بعديد المعاني كانسان ضل في الكفاح بين الاجنحة والاشواك ! . ويعود الشاعر الايطالي مونتاله فيقول : « لو كانت مشكلة الشعر هي أن يكون صاحبه مفهوماً لما كتب أحد بيتاً واحداً من الشعر » !

لا مناص اذن من أن يعود القارئ عينيه على الظلام الذي يحيط بهذا الشعر . لا مفر من أن يدرك منذ البداية أنه شعر يبتعد بقدر ما يستطيع عن نقل المعنى الواضح والتعبير عن المضمون الذي لا خلاف حوله . ان القصيدة الجديدة تريد أن تكون شيئاً مكتفياً بذاته ، كيانا يشع دلالات عديدة ، نسيجاً من عناصر متوترة ، ميداناً تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بالايحاء على طبقات من النفس لا صلة لها بالعقل - سابقة عليه أو متجاوزة له - ، وتمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار والكلمات فتشيع فيها الرعشة والرفيف .

ولا يقتصر هذا التوتر أو هذا النشاز في القصيدة الحديثة على هذا . انه يتجلى كذلك من ناحية أخرى . فالقصيدة تجمع في الغالب بين عالمين متعارضين ، وتبدو كالوجه الواحد الذي يضم ملامح متباينة ، فهناك ملامح



تنحدر من أصول صوفية أو طقوسية أو مرتبطة بعبادات الاسرار ، تقابلها في الجانب الآخر ملامح النزعة العقلانية الحادة ، والعبارة البالغة البساطة ذات المضمون المركب المعقد البالغ التعقيد ، والدقة والتحديد مع العبيثية والاستحالة ، والبواعث والاغراض التافهة الضئيلة الشأن في أسلوب فوار بالحركة والعنف . وقد تكون هذه جميعا أنواعا من التوتر الشكلي ، لا يقصد بها الى أبعد من الشكل . ولكنها تترك أثرها على المعنى والمضمون وتظهر فيهما بصورة أو بأخرى .

والقصيدة الحديثة حين تلمس الواقع أو جوانب منه في البشر أو في الأشياء ، لا تتناوله تناولا وصفيا ولا تقف منه موقفها من شيء مألوف في الرؤية أو الشعور ، بل تنقله الى صعيد المذهل غير المألوف ، كما تشوّهه وتفر به ، اذا صحت هذه الكلمة التي شاعت في السنوات الاخيرة . ولذلك يستحيل أن تقاس بما نصفه عادة بأنه الواقع ، بل هي لا تريد ذلك مهما وجدنا فيها من أجزاء الواقع أو بقاياه ، لأنها لا تلجأ اليها الا كوسيلة للانطلاق الى آفاقها الحرة . ان الواقع في هذه القصيدة قد تخلص من نظامه المكاني والزمني والموضوعي والنفسي ، كما تحرر من تلك التفرقة التي لا نستغنى عنها في توجيه نظرنا العادية الى الامور ، وأعنى بها التفرقة بين الجميل والقبيح ، والقريب والبعيد ، والنور والظل ، والألم والفرح ، والأرض والسماء .

كان المفهوم الذي حددته الرمانتيكية للشعر ( وان كان من الخطأ تعميم هذا المفهوم ) هو أنه لغة الوجدان ، والتعبير عن الذات الفردية . وكلمة الوجدان هنا تعني الرجوع الى المألوف ، والسكون الى وطن النفس الذي يشترك فيه أكثر الناس انفرادا مع كل من يشعر ويحس . ولكن القصيدة الجديدة تحس بالغربة أعمق احساس ، وتنفر من اللجوء الى هذا الوطن الساكن المطمئن . انها تبتعد عن « الانسانية » أو « البشرية » بمعناها المصطلح عليه ، وتصرف النظر عن التجربة والعاطفة ، بل تذهب في كثير من الاحيان الى البعد عن ذات الشاعر نفسه . لم يعد هذا الشاعر يشارك في قصيدته مشاركة الذات الفردية أو الشخصية ، بل مشاركة عقل مبدع ، وصانع لغة ، وفنان يجرب خياله المتسلط أو نظراته غير الواقعية على مادة فقيرة من المعنى ، عرضت له كيفما اتفق . ولا يعني هذا بالضرورة أن قصيدة من هذا النوع لا توقظ سحر النفس المكنون أولا تنبع منه ، بل معناه أنها أصبحت شيئا آخر يختلف عما نسميه بالقصيدة الوجدانية ، وانها تستخدم لغة أخرى غير اللغة التي اصلحنا على وصفها

بلغة الوجدان . لقد أصبحت لحنا متعدد الأصوات والانغام وصورة مطلقة من الذاتية المحضة الخالصة التي لا يمكن تجزئتها الى قيم شعورية مفردة . يقول جوتفريدبن ، وهو أحد السحرة الكبار في معبد الشعر الحديث : « الوجدان ؟ اننى لا أملك شيئا منه » . وهو كغيره لا يكاد يجد أثرا لنعومة الوجدان أو رخاوة العاطفة حتى يقطعه بسكين العقل ، ويمزقه بالكلمات القاسية الناشزة .

باستطاعتنا اذا أن نتحدث عن نزعة درامية عدوانية فى الشعر الحديث . انها تكمن فى العلاقة بين الموضوعات أو البواعث ( الموتيفات ) التى تتقابل تقابل الاضداد بدلا من أن تتصل وتتلاقى بنظام واطراد . وهى تكمن كذلك فى العلاقة القائمة بين هذه الموضوعات والبواعث وبين الأسلوب القلق الذى يفرق ما وسعته التفرقة بين الدلالات والمدلولات . ولكن هذه النزعة الدرامية العدوانية تحدد كذلك العلاقة بين القصيدة والقارئ . فكثيرا ما تصدم القصيدة قارئها فيشعر أنه يتلقى منها الانذار بالخطر بدلا من أن ينعم بالامان ! صحيح أن لغة الشعر كانت وستظل على الدوام مختلفة عن لغة التفاهم العادية وأنها لم تكن ولن تكون مجرد وسيلة للنقل والتوصيل . لقد كان الفارق بين اللغتين - باستثناء حالات قليلة نجدها فى شعر دانتي الايطالى أو جونجورا الاسبانى - يتسم بالتدرج والاعتدال بوجه عام . وفجأة اختل الميزان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فتأكد الفارق الحاسم بين لغة الشعر ولغة الكلام، واتضح التوتر الهائل بينهما ، وجاءت المعانى والمضمونات الغامضة المظلمة فزادت الهوة اتساعا ، وأثارت دوامة الحيرة والبلبلة التى مازالت تتسع حتى اليوم .

أصبحت الكلمات المألوفة ترد بمعان غير مألوفة . والاصطلاحات العلمية الموغلة فى التخصص تمتلئ بشحنة شاعرية ، وتركيب العبارة يفقد ترتيبه العضوى أو ينكمش أحيانا الى جمل أو كلمات اسمية توضع الى جانب بعضها البعض .

والتشبيه والاستعارة ، وهما من أقدم الوسائل التى لجأ اليها الشعر فى كل البلاد والعصور ، تتغير وظيفتهما فيستخدمهما الشاعر بطريقة جديدة تتحاشى عنصر التشبيه الطبيعى أو تفرض على الاشياء وحدة غير واقعية لا تتفق مع المنطق والطبيعة .

أصبحت البنية اللغوية المتحركة والتتابع النغمى والايقاعى المتحرر من المعنى أهدافا تقصد لذاتها كما حدث فى فن الرسم الحديث والمعاصر

عندما استقل اللون والشكل بنفسهما وأزاحا الموضوع والشيء أو استبعدهما كل الاستبعاد . ولذلك لم يعد من الممكن أن تفهم القصيدة من مضمون عباراتها ، لأن مضمونها الحقيقي يكمن في « درامية » القوى الشكلية التي تتحكم فيها من الخارج أو من الداخل . مثل هذه القصيدة تجذب القارئ أو المستمع ولكنها تحيره وتصدمه . انها تستخدم اللغة بطبيعة الحال ولكنها لغة لا توصل لقارئها موضوعا ولا تنقل اليه معنى .

لا غرابة اذن في أن يوصف الشعر الذي يحتوى على مثل هذه الظواهر بأنه نشار . ولكنه يتصف كذلك بالشذوذ والخروج على المؤلف . يشهد بهذا أن صفة المفاجأة أو الغرابة قد أصبحت من المفهومات الرئيسية التي تتردد في كتابات نقاده المعاصرين . والحق أن من يروم المفاجأة بالوسائل غير المألوفة يضطر للجوء الى وسائل شاذة . والشذوذ كلمة خطيرة لا يرتاح اليها الإنسان في الشعر ولا في غير الشعر . فهو يوحي بوجود قيم ثابتة تملو على الزمان والمكان بينما الواقع يؤكد أن ما يصفه عصر بالشذوذ قد يتخذ منه عصر تال معيارا له ، أى أن القيمة التي يستهجنها زمن قد يتقبلها زمن آخر . ولكن هذا الكلام لا يصدق على الشعر الذي نتحدث عنه ، بل لا يصدق على رواده الفرنسيين الأوائل . فما زال شعر رامبو ومالارميه بعيدا عن تذوق الجانب الأكبر من جمهور القراء ، على الرغم من كثرة ما كتب ويكتب عنهما ، كما ان استحالة تمثل الشعر الحديث من أهم الصفات التي تنسحب أيضا على شعر المعاصرين .

ونحب أن نؤكد هنا أن استخدامنا لكلمة الشذوذ في الحكم على الشعر الحديث لا يعنى أنه شعر مرضى أو منحل ، ولا يعنى أننا نصدر عليه حكما أخلاقيا ، ولكننا نقصد منه الكشف عن ظواهره التي تميزه عن الشعر القديم . فاذا وصفنا مثلا احدى قصائد جوته أو هوفمنستال بأنها سوية فانما نقصد بذلك وصف الحالة النفسية أو الشعورية التي تقدر على فهم هذه القصيدة . صحيح ان بعض المتحمسين للشعر الحديث يحاولون أن يحموه من ضيق الأفق البرجوازي أو الذوق المدرسى والتقليدى ولكنهم بهذا يثبتون عدم نضجهم ويخطئون في ادراك الباعث الحقيقي على مثل هذا الشعر ، بل ويؤكدون جهلهم بتطور الشعر الاوروبى على مدى ثلاثين قرنا . ليس الشعر الحديث ولا الفن الحديث في حاجة للوقوف منهما موقف الانبهار أو الإنكار . انهما ظاهرتان راسختان من ظواهر العصر الحاضر ومن حقهما أن نعرفهما ونقدرهما عن وعى وتبصر . ومن حق القارئ أيضا أن يستمد مقاييسه وقيمه في الحكم والتذوق من الشعر

القديم الذى تعود عليه ، وليس لنا أن نلومه على ذلك . وإذا كنا نتحاشى تطبيق هذه القيم والمقاييس فى حكمنا على الشعر الحديث ، فإن هذا لا يمنعنا من الاستعانة بها فى الوصف والمعرفة . والوصف والمعرفة ممكنان حتى فى مثل هذا الشعر الذى لا ينتظر من القارئ أن يفهمه ، لأنه كما يقول اليوت ، لا يحتوى على أى معنى يرضى عادة من عادات القارئ . ذلك لأن بعض الشعراء ، كما يقول اليوت أيضا ، يشعرون بالقلق والضيق ازاء هذا المعنى لأنه يبدو لهم شيئا سطوحيا ، وهم يرون ان امكانيات العمق أو الحدة الشعاعية يمكن أن تأتي من انصراف الشاعر عن المعنى والشعر الحديث قابل بغير شك لأن يوصف ويعرف ، مهما سمح لنفسه بأقصى درجات الحرية . صحيح ان الناقد أو القارئ لن يفهم منه كثيرا ، بل ان قدرة الشاعر نفسه على فهم قصيدته محدودة الى أقصى درجة . ولكن القارئ سيعرف على الأقل أنه شعر متحرر ، وسيحاول أن يتبين مظاهر هذه الحرية التى بررت من قبل وصفه بالشذوذ أو النشاز . وسيقرر بعد قراءة العديد من نماذجه الصالحة أن صعوبة فهمه أو استحالته فى أغلب الاحيان طابع مميز فيه وعلامة دالة على أسلوبه . وقد يستطيع كذلك أن يتبين بعض علاماته الأخرى المميزة ، اذا حاول أن يضعه فى سياق التطور التاريخي ، ويستكشف أسرار صنعته ويدرك العوامل المشتركة بين مختلف الشعراء المحدثين والمعاصرين فى اللغة والبناء والاداء . ولا بد أن كثرة المعانى التى تشع من القصيدة الواحدة ستربكه وتحيره ، ولكنه سيعرف فى النهاية أن تعدد المعانى فى القصيدة وقابليتها لامكانات التفسير المختلفة المفتوحة من أهم خصائص الشعر الحديث .

### ٣ - مقولات سلبية :

لا بد لدارس الشعر الحديث أن يبحث عن المقولات التى يصفه بها ولا مناص من القيام بهذه المهمة التى يؤكدها النقد كله ، ولا مناص أيضا من القول بأن هذه المقولات فى مجموعها مقولات سلبية . وينبغى أن نؤكد ما قررناه من قبل من اننا نستخدم هذه المقولات للفهم والتعريف ، لا للتقييم واصدار الأحكام . ووصفنا لها بالسلبية لا يعنى بطبيعة الحال أننا ندين الشعر الحديث أو نوجه اليه الاتهام . فأقصى ما يطمح اليه الدارس هو أن يعرف طبيعة هذا الشعر ويضعه فى موضعه التاريخي الصحيح . بل ان موقف التعريف لا التقييم هو نفسه جزء من العملية التاريخية الشاملة التى تحرر بها الشعر الحديث من القديم .

لقد أدى التغيير الذى طرأ على الشعر فى القرن التاسع عشر الى تغيير مماثل فى مفهوم الآداب ونظريات النقد . كان الشعر حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر وربما بعد ذلك بفترة غير قصيرة ، يعيش بأكمله فى اطار المجتمع أو فى حماه . فالناس ينتظرون منه أن يكون تعبيرا أو تشكيلا متاليا للمواقف والمشاعر العادية ، وعزاء شافيا للآلام والجراح مهما تناول من موضوعات مخيفة أو قاسية . وكان الشعر نوعا من الأنواع الأدبية لا يفكر أحد فى تقديمه عليها أو تفضيله عنها . ثم وجد الشعراء أنفسهم فى مواجهة مجتمع مشغول بمطالبه الاقتصادية وتأمين حياته المادية ، وتقدم علمى يجاهد فى تجريد العالم من أسرارهِ والغازه . فكانت صرخات الاحتجاج التى أطلقها على المجتمع والجمهير التى فقدت الاحساس بروح الشعر . وكان أن انشق على التراث ، وأصبح شذوذ الشعراء تبريرا لأصالة الشعر ، وصار الأدب لغة العذاب المتصل الذى يدور ويدور حول نفسه فلا يسعى الى النجاة والخلاص بقدر ما يسعى الى الكلمة المعبرة عن عذاب الوجدان . وأصبح الشعر هو أسمى مظاهر الادب وأناقها ، بل لقد وقف من بقية الانواع الأدبية موقف المعارضة ، وأعطى لنفسه الحرية المطلقة فى التعبير عن كل ما يوحى به الخيال القادر المتسلط ، والتغلغل المستمر فى الحياة الباطنة وأعماق اللاشعور ، واللعب بفكرة الوجود الخالى من كل حقيقة متعالية . وانعكس هذا التحول على اللغة التى يستخدمها النقاد والشعراء أنفسهم فى كلامهم عن الشعر .

كان نقاد الشعر القديم وشعراؤه يحكمون على القصيدة من مضمونها ويصفونها بما يمكن تسميته بالمقولات الايجابية . ولو نظرنا فى تعليقات جوته مثلا على بعض قصائده أو قصائد غيره من الشعراء لوجدنا مثل هذه الاحكام : متعة ، فرح ، توافق سعيد ، وكل ما خاطر به الشاعر يخضع لمعيار محكم مقنن . الكارثة تستحيل الى نعمة ، العادى والدينى يسمنو ويرتفع . وفضيلة الادب أنه يعلم الناس أن حالة الانسان او وجوده شئ محبب مرغوب فيه . فهو ينطوى على « مرح داخلى » ، « ونظرة سعيدة وموفقة الى الواقع » وهو يرتفع بالفردى الى المستوى البشرى العام أما الأوصاف الشكلية فنجد منها :

الدلالة الفنية للكلمة ، اللفظة المتزنة المتناسكة التى « تسير بحرص ودقة وتأن » ،

« وتنتقى الكلمة الصحيحة وتتحاشى المعانى الجانبية » .

وأحكام شيلر لا تخرج كذلك عن هذا الإطار ، فالقصيدة عنده تضيء النبل وتخلع على الانفعال ثوب الكبرياء ، انها « تكوين مثالي للموضوع الذى تتناوله ، بغيره لا تستحق أن تسمى قصيدة » ، وهى تتلانى «الغرب» والشذوذ الذى ينافى « العام المثالى » ، وكمالها مستمد من روح مرحلة صافية ، وشكلها الجميل من « اتصال السياق » . وطبيعى أن مثل هذه الاوصاف الايجابية تستدعى أصدادها من الاوصاف السلبية . ولكن الشعر القديم لم يكن يستخدم هذه الاوصاف السلبية الا للاتهام أو الازراء بما يخالف معايير وأحكامه ، كأن يقول مثلا ان القصيدة شذرة ناقصة ، أو غامضة مضطربة ، أو مجرد حشد للصور ، أو ليل مظلم ( بدلا من أن تكون نورا يضيء ) ، أو أحلام مختلطة مترنحة أو نسيج مهزوز ( كما يقول الشاعر والناقد النمى جريلبارزر فى بعض أحكامه ) .

وهناك نوع آخر من المقولات السلبية يستخدمه أصحابه استخداما ينصب على الشكل أكثر مما ينصب على المضمون . فالشاعر الكاتب الرومانتيكى الالماني الشهير نوفاليس ( ١٧٧٢ - ١٨٠١ ) يطبق هذا النوع فى شذراته المشهورة التى احتوت على تأملات قيمة عن الشعر تطبيقا يميل الى الوصف والاطراء وبيتعد عن اللوم والاتهام وابرز العيوب . ان الشعر عنده يقوم على « الانتاج العرضى المقصود » ، ويصور ما يقوله فى « تسلسل عرضى حر » . وكلما كانت القصيدة شخصية وكلما زاد ارتباطها بالمكان والزمان ، كلما اقتربت من مركز الشعر « ( ولنلاحظ هنا أن الزمانية والمكانية أو المحلية كانتا تعدان فى النقد القديم من المآخذ التى تحد من آفاق الأدب عامة ) .

وإذا انتقلنا الى شاعر مثل لوتريمو ( ١٨٤٦ - ١٨٧٠ ) وجدنا المقولات السلبية تتراكم عنده بشكل ملحوظ . فقد تنبأ فى سنة ١٨٧٠ بالصورة التى سيكون عليها الأدب من بعده . صحيح أن هذه الصورة تبدو أشبه بالتحذير ودق نواقيس الخطر ، وان كان من المتعذر أن يستقر الانسان على تفسير لما يقوله هذا الفوضوى العظيم الذى ظل يغير الأقنعة على الدوام . ولكن المدهش حقا أن هذا الشاعر الذى ساهم مساهمة كبيرة فى التمهيد للشعر من بعده ، قد عرف كيف يحدد خصائصه الأساسية تحديدا صادقا يدل على بعد النظر ، ويجعلنا نشك فيما يقال من أنه أراد أن يوقف تطور الشعر على هذا النحو الذى صوره ، أو يحملنا على الأقل على عدم الاكتراث . ولننظر الآن الى بعض هذه الخصائص والملامح التى حددها . سنجد بينها مثل هذه التعبيرات : القلق . الاضطراب . اهدار

القيم • السخرية المرة • غلبة الاستثناء والشذوذ • الغموض • الخيال  
الجامح • الكآبة والظلام • التمزق بين الاضداد المتطرفة • الميل الى العدم •  
ثم تأتي هذه الكلمة بين غيرها من عديد الكلمات : النشر ( بمعنى نشر  
الحشب ! ) ••

ونحن نجد هذه الكلمة الأخيرة (scies) فى مواضع أخرى  
كثيرة ، فى الشعر والفن التشكيلي على السواء • فالسطر الأول من قصيدة  
« لالوار » بعنوان « الشر » ( وتجدها بين مختارات هذا الكتاب ) ، يقول  
ضمن ما يقوله من صور الدمار والتحطيم :

هناك كان الباب كالمشمار ••• الخ •

وكثير من لوحات بيكاسو تصور المنشمار أو تكتفى بتصوير أسنانه  
التي تخترق مساحات هندسية وحسب، دون أن تكون هناك ضرورة يفرضها  
الموضوع الذى يصوره • وبعضها الآخر يصور أوتار قيثارة فى تكوينات  
أشبه بالمناشير • ولا يجوز أن نتكهن هنا بأى تأثير أو تأثير متبادل بين  
الشاعر والرسام • وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن ظهور رمز المنشمار  
هذا على فترات زمنية متباعدة إنما يدل على ما أشرنا إليه فى الصفحات  
السابقة من وحدة البناء التي تغلب على الأدب والفن الحديث والشعر بوجه  
خاص ابتداء من النصف الثانى من القرن التاسع عشر ••

ونستطيع أن نستطرد فى ذكر بعض الاصطلاحات والأوصاف المميزة  
لطابع الشعر الحديث مما يكتب عنه فى اللغات الانجليزية والفرنسية  
والاسبانية والالمانية • فمن هذه الاصطلاحات التي تستخدم كما قدمنا  
للو صف لا لاصدار الاحكام أو توجيه اللوم والاتهام نذكر على سبيل المثال  
لا الحصر : الضياع • تبديد العادى والمألوف • النظام المفقود ، التفكك •  
الاقتطاف • العكس • أسلوب الرص والتجاوز ( أى رص الكلمات والمعانى  
بجانب بعضها البعض دون ضرورة منطقية أو معنوية أو لغوية ) • الشعر  
المجرد من الشاعرية •• التحطيم والتفتيت • الصور القاطعة • المفاجأة  
الضارية • الازاحة • الاغراب • احداث الصدمات •• الخ • وأخيرا نورد  
هذه العبارة للناقد الاسبانى داماسو الونسو :

« ليس هناك وسيلة لتسمية فننا الا بالتصورات والمفاهيم  
السالبة » ••

ولقد كتب الونسو هذه العبارة فى سنة ١٩٣٢ ، واستطاع هو وغيره  
أن يكرروها بعد ذلك فى سنة ١٩٥٤ دون حاجة الى تغيير ••

من الأمانة العلمية اذاً أن نستخدم هذه المفهومات فى حديثنا عن الشعر الحديث . ومع ذلك فالأمر لا يخلو من وجود مفهومات واصطلاحات أخرى . .

فالشاعر فيرلين يصف أشعار رامبو بأنها « فرجيلية » . ولكن أشعار راسين يصدق عليها هذا الوصف أيضا . ولعل هذا الوصف الايجابى من جانب فيرلين لم يقصد به الا أن يكون محاولة غامضة للتقريب بين الشعارين ، ولعله لا يريد أن يصف أشعار رامبو وصفا دقيقا بقدر ما يريد أن يلمح للنشاز الملحوظ فى موضوعاته وقاموسه المغوى . ومن النقاد الفرنسيين من يتحدث عن شعر الوار فيذكر جماله المتميز . ولكن هذه التقيمة الايجابية تقف وحدها بين طائفة من التقيم السلبية التى يضيفها الناقد عليه وتميز جمال هذا الشعر قبل غيرها من التقيم . ولا يقتصر هذا على نقاد الأدب وحدهم ، اذ تصادفه كثيرا عند عدد من نقاد الفن الحديث . فهم يصفون رقبة يرسمها بيكاسو بأنها « أنيقة » . وقد يصدق عليها هذا الوصف . ولكنه لا يصدق على الطابع المميز الذى جعل لها هذه الأناقة وأعنى به أنها تكوين غير واقعى صرف ، ليس فيه أثر من الشكل البشرى المؤلف . ولكن لماذا لا يتشجع أحد من النقاد فيذكر لنا هذه التقيمة أو المقولة السلبية فى وصفه لأناقة تلك الرقبة التى لم يبق هناك شبه بينها وبين رقبة الانسان ؟ . .

ان السؤال يفرض نفسه أيضا فى مجال الشعر . فلماذا تصف المقولات السلبية هذا الشعر بأدق مما تصفه المقولات الايجابية ؟ . .

هل سبقنا كل هؤلاء الشعراء بمراحل بحيث لم يعد فى مقدور أية فكرة أو تعريف ايجابى أن يلحق بهم مما اضطرننا الى استخدام الأفكار والتعريفات السلبية فى الكلام عنهم ؟ هل معنى هذا أن الشعر الحديث – وهو الغرض الذى أشرنا اليه من قبل – يستعصى على التمثل أو التذوق ، وان هذا هو أحد خصائصه المميزة ؟ ان هذه الأسئلة تنصب على التحديد التاريخى لهذا الشعر ، أى تتعلق بمستقبله . والسؤال عن المستقبل لا يدخل فى نطاق العلم . وقد تصدق كل الأسئلة ، ولكننا لن نستطيع أن نقطع فيها على وجه اليقين . والشئ الوحيد الذى يمكننا أن نؤكد هو شذوذ هذا الشعر ، أى خروجه عن المؤلف . ومن هذه الحقيقة نستخلص نتيجة ضرورية ، وهى أننا ملزومون بمعرفة عناصر هذا الشذوذ معرفة دقيقة ، لكى يحق لنا بعد ذلك أن نستخدم القصورات والمقولات السلبية التى قلنا انها تفرض نفسها على قراء الشعر الحديث . .



## مقدمات نظرية في القرن الثامن عشر

### ١ - روسو وديرو :

يلاحظ المتأمل للفكر الأوروبي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر بعض الظواهر التي يمكن اعتبارها مقدمات مهدت للشعر الحديث والمعاصر . وسنكتفي في الصفحات المقبلة بتوضيح هذه الظواهر عند روسو ( ١٧١٢ - ١٧٧٨ ) وديرو ( ١٧١٣ - ١٧٨٤ ) .

ولا يعني في هذا المجال أن نتحدث عن روسو المشرع للدولة والمجتمع ، ولا عن روسو الذي أسكرته الطبيعة النقية العذراء فأخذ يتغنى بفضائلها بعاطفة الأنبياء وإخلاص المصلحين . ولن نمس هذا الجانب الهام من تفكيره إلا بقدر ما يتصل بأحد طرفي التوتر والصراع الذي يسرى في كل أعماله ، وأقصد به الصراع بين حدة العقل وفورة الانفعال ، بين التفكير المنطقي المحكم والخضوع لمثاليات العاطفة - وهو صراع يمكن أن نرى فيه مظهرا من مظاهر النشاط الذي يطبع التفكير والأدب والفن الحديث بطابعه .

ومع ذلك فهناك ملامح أخرى من تفكير روسو تبرز أهميته في هذا المقام . فالمعروف أنه وريث أكثر من تراث . ولكن يبدو أنها لا تلزمه ولا تخدم هدفه . فأعجب ما في روسو أنه يريد أن يقف وحيدا وحده تامة في مواجهة نفسه ومواجهة الطبيعة . وهذه الإرادة هي الشيء الجديد الفريد فيه . انه يقف في نقطة الصفر من التاريخ ، كأنما يريد أن يبدأ

من العدم • وهو بمشروعاته التي يضعها للدولة والمجتمع والحياة يجرّد التاريخ من قيمته ، بل يعتبر أن دخولها في الظروف التاريخية تزييف وافساد لها • ولذلك كان موقفه الفردى المطلق تجسيدا لأول شكل حاسم من أشكال الخروج على التراث ، كما كان في نفس الوقت خروجاً على البيئة المحيطة به وانشقاقاً عليها ••

تعود الكتاب أن ينظروا الى روسو نظرتهم الى مريض نفسى ، بل ان بعضهم يعتبره أنموذجاً كلاسيكياً على جنون الاضطهاد •• ولكننا نعلم أن هذه الأحكام النفسية لا تكفى دائماً لتفسير الأعمال الفنية والأدبية ، بل انها فى بعض الأحيان تفسدها وتجنى عليها • فهى لا تفسر فى حالتنا هذه سبب اعجاب الناس بشذوذ روسو ووحده وتفرده اعجاباً لم ينقطع الى اليوم • صحيح أن هناك ظواهر مرضية لا يمكن انكارها فى شخصية روسو ، وصحيح أنها ساعدت على توسيع الهوية التى فصلته عن مجتمعه وتراثه ، وصورت لذاته المطلقة الوحيدة أنه العبقري الذى لا يفهمه أحد • ولكن هذه الظواهر أو التجارب النفسية قد التقت مع تجربة العصر كله ، وهى تجربة ترتفع فوق الذوات والأشخاص • والمهم أننا نجد عند روسو نوعاً من التفسير الذاتى الذى سنجده عند عدد غير قليل من شعراء القرن التالى له ، وهو تفسير الشذوذ بأنه الضمان الاكيد لرسالة المفكر والأديب والاعتناء بالصراع الضرورى والشقاق المحتوم بين الذات والعالم اقتناعاً يجعل روسو وأتباعه يقولون : « أحب الى أن أكون مكروها من الناس على أن أكون عادياً مثلهم » • بل انهم ليجعلون من هذا القول قاعدة لسلوكهم وحياتهم • ان الذات التى لا يريد أن يفهمها أحد تتعذب بالاحتقار الذى تسببه لنفسها من الناس والمجتمع ، كما تتعذب بالانطواء فى عالمها الباطن الوحيد ، وترى فى ذلك آية العزة والكبرياء • بل انها لتجد فى هذا الاحتقار دليلاً على رفعتها • ولقد عبر الشاعر فرلين عن هذا كله حين أطلق على نفسه وأصدقائه كلمته المشهورة « شعراء ملعونون » •

استطاع روسو فى أحد أعماله المتأخرة ( أحلام متجول وحيد ) أن يعبر عما يمكن أن نسميه حالة يقين وجودى سابقة على مرحلة العقل • ومضمون هذه الحالة أشبه بضباب الحلم الذى يتسرب من الزمن الميكانيكى الى الزمن الباطن الذى لا يفرق بين الماضى والحاضر ، والخيال والواقع ، والفوضى والنظام • والحق أن اكتشاف الزمن الباطن ( أو الديمومة النفسية التى طالما تحدث عنها برجسون ) ليس شيئاً جديداً • ولكن الجديد عند

روسو هو هذا الحماس الشعاعى الذى يصفه به ويصوره جزءا من الذات الوحيدة المعادية للبيئة والمجتمع . وهو شىء سيكون له أكبر الأثر على حركة الشعر فيما بعد ، وسيزيد فى قوة تأثيره عن كل التحليلات الفلسفية لفكرة الزمن عند لوك أو غيره . وها هو ذا الزمن الميكانيكى أو الساعة ، تصبح عند المتأخرين رمزا كريها للحضارة الآلية ( كما نرى عند بودلير وغيره من الشعراء المعاصرين مثل ماتشادو ) ، كما يصبح الزمن الباطن ملاذ الشعر الذى يجاهد فى الهروب من سجن الواقع .

أشار روسو فى مواضع أخرى من كتاباته الى فكرة الغاء الفوارق بين الخيال والواقع . فالخيال وحده ، - كما يقول فى قصته الشهيرة « هيلوييز الجديدة » - هو الذى يهب السعادة ، أما التحقق فى الواقع فهو للسعادة موت وفناء . كما يقول أيضا ان « بلاد الوهم هى البلاد الوحيدة التى تستحق أن يسكنها الانسان فى هذه الدنيا » ، ( ٦ ، ٨ ) .

وجود الانسان قد بلغ من العدم والزوال بحيث لا يكون جمالا الا فيما لا وجود له . أضف الى ذلك فكرة الخيال الخلاق . فمن حقه أن يخلق بقوة الذات وسلطانها أمورا ليس لها وجود ويضعها فى منزلة أعلى من كل ما هو موجود ( الاعترافات ٢ ، ٩ ) .

قد يكون من الخطأ أن نبالغ فى قيمة هذه العبارات وأثرها على الشعر المتأخر . انها تنبع من حرارة العاطفة عند روسو وتصطبغ بألوانها . ولكننا لو استبعدنا هذه العاطفة لوجدنا الخيال قد أصبح ملكة جسورة تعلم أنها خادعة ، ولكنها تريد هذا الخداع لأن صاحبها مقتنع بأن العدم - وروسو يفهم من الناحية الاخلاقية - لا يسمح للعقل بغير الابداع الخيالى ، وهذا وحده هو الذى يشبع حاجة الوجدان الى التفتح والخلق . بهذا يصبح الخيال أو تصبح المخيلة قوة مطلقة ، ولا يجد العقل نفسه ملزما بأن يقيس ابداع الخيال بمقياس الواقع . وسوف نلتقى بهذا الخيال نفسه فى القرن التاسع عشر ، بل سنجد أنه قد زاد حدة بحيث نستطيع عندئذ أن نتحدث عن طغيان الخيال المتسلطة أو المخيلة الطاغية التى تحررت نهائيا من الألوان العاطفية التى صبغها بها روسو .

وإذا انتقلنا الى ديدرو وجدناه يجعل من الخيال شيئا مستقلا بنفسه ويسمح له أن يقيس نفسه بنفسه . وأفكار ديدرو تختلف عن أفكار روسو فهى مرتبطة بتفسيره لظاهرة العبقرية والعبقرى كما عرضه فى روايته « ابن أخ رامو » (\*) وفى مقاله عن العبقرية فى دائرة المعارف الشهيرة

\* Le Neveu de Rameau.

التي كان له فضل تأسيسها واتمامها . يقول ديدرو في روايته أن الارتباط الذي نلمسه كثيرا بين العبقرية والنزعة الا أخلاقية ، وبين الاخفاق في الحياة الاجتماعية والنبوغ العقلي حقيقة ينبغي أن نقررها وان كنا نعجز عن تفسيرها . والفكرة في حد ذاتها فكرة جريئة . فهي تلغي ما عرف منذ العصور القديمة من تسوية بين الملكات الجمالية والمعرفية والاخلاقية ووضعها في مرتبة واحدة . بذلك تصبح العبقرية الفنية نظاما مستقلا يخضع لقوانين مستقلة ، كما يصبح العبقرى استثناء يشذ عن كل قاعدة . ويكفى أن نقارن هذا الرأى بمحاولات « ليسنج » و « كانت » للربط بين شذوذ العبقرية وبين قيم الحق والخير .

ولا تقل مقالة ديدرو في دائرة المعارف عن ذلك جسارة . صحيح أنها تتصل بفكرة قديمة تقول ان العبقرية قوة فطرية تمكن صاحبها من القدرة على الاستشراف والتنبؤ وتجزئ له أن يحطم كل القواعد المألوفة . ولكننا لن نجد عند كاتب قبل ديدرو أمثال هذه العبارات : ان من حق العبقرى أن يكون ضاريا ، ومن حقه أن يخطئ . بل ان أخطاءه الغريبة المذهلة هي التي تلهب وتضئ . انها تنتشر في كتاباته كالشرارات المتقدمة الخاطفة . وهو يحلق كالنسر المسحور بروعة أفكاره ، ويبني بيوتا لا يستطيع عقل أن يسكنها . ان ابداعاته تأليفات حرة يفتن بها ويحبها ، وملكته تنتج أكثر مما تكتشف . ولذلك « لم يعد الصدق والكذب من الخصائص المميزة للعبقرية » . أما الخيال أو المخيلة فهي القوة التي توجه العبقرى ، وما يصدق عليه يصدق بالمثل عليها ، أعنى أن تكون حركة ذاتية للملكات العقل وفواه تقاس قيمتها بأبعاد الصور المبدعة ، وتأثير الافكار ، والدينامية الخالصة التي تحررت من الارتباط بأى مضمون ولم تعد تعبأ بالفرقة بين الخير والشر ، والصدق والكذب ، والصواب والخطأ . ألا يجعلنا هذا كله على بعد خطوة واحدة مما سميناه بطغيان الخيال أو المخيلة المتسلطة التي سيكون لها أكبر الاثر على الشعر فيما بعد ؟ .

ثمة شيء آخر نجده عند ديدرو في كتابه « الصالونات » الذى كان يصدر فيه أحكامه النقدية على فن الرسم فى عهده . فنحن نجد فيها لونا من التذوق الحساس لجو اللوحة ، كما نجد آراء جديدة عن القوانين المستقلة للضوء والالوان ، أعنى المستقلة عن الذات المبدعة والذات المتلقية على السواء . وأهم من هذا كله أن تحليلات ديدرو عن الرسم تلتقى بتحليلاته الادبية . ولا صلة لهذا بالنظرية القديمة التي ارتبطت بكلمة هوراس المعروفة ( وهي كلمة أسوء فهمها كثيرا ) : « الشعر كالرسم ut pictura Poesis فاللاحظ عند ديدرو هو تقارب التفكير فى الأدب من التفكير فى

الفنون التشكيلية ، وهو شيء يعود الى الظهور عند بودلير ويستمر ويزداد  
قوة في العصر الحاضر .

ونجد كذلك في « الصالونات » رأيا في طبيعة العمل الادبي والخلق  
الشعري قد لا نعرف له نظيرا الا في آراء الفيلسوف الايطالي ج.ب. فيكو  
الذي لم يعلم ديدرو عنه شيئا . فديدرو يرى أن النغمة بالنسبة للبيت  
من الشعر كاللون بالنسبة للصورة . وهو يسمي العنصر المشترك بينهما  
« سحر الايقاع » ، ويقول انه يؤثر على العين والاذن والخيال تأثيرا عميقا  
لا تقدر عليه الدقة الموضوعية . ان « الوضوح يضر » ، ولذلك فهو يهتف  
بالادباء : « أيها الادباء . كونوا غامضين » . ويدعو الادب الى الاتجاه  
للموضوعات المظلمة ، البعيدة ، المفزعة ، الحافلة بالغموض والظلام والاسرار  
والمهم بعد هذا كله أن الادب في رأى ديدرو ليس تعبيرا عن الاشياء  
والموضوعات ، بل هو حركة وجدانية « تتوسل بالخلق الحر للاستعارات »  
لتقذف بنفسها الى أقصى الحدود والاطراف ، كما تستعين كذلك بالالجان  
والأنغام الغريبة المتطرفة .

وديدرو يعلن بهذا كله عن حقائق جوهرية تتمثل فيها روح الشعر  
الحديث ، وكأنني به يتنبأ بما ستكون عليه حاله في المستقبل الذي نشهده  
اليوم !

فها هو ذا يقدم سحر اللغة على مضمونها ، وحركة الصورة على معناها  
وبينما كان عصر التنوير يشرف على نهايته كان ديدرو يكتشف ما أنكره  
أقطاب هذا العصر وتجاهلوه . فالادب عنده سر ، نسيج هيروغليفي ، حديث  
بالرموز والالغاز ، يتألف من طاقات نغمية أفعال في تأثيرها من الفكرة .  
بل انه ليسير الى أبعد مدى ممكن في التحرر من الموضوعية أو الشئئية ،  
تشهد على ذلك هذه العبارة المدهشة : « ان الابعاد الخالصة المجردة للمادة  
لا تخلو من قدرة معينة على التعبير » . وسنرى من هذه الدراسة أن بودلير  
سينطق بمثل هذه العبارة وسيزيدها حسما وتحديدا ، وأنه سيضع بذلك  
حجر الاساس لأحد معالم الادب الحديث ، وهو الذي يمكن أن نسميه  
الشعر المجرد أو الشعر الخالص المحض .

وقد وضع ديدرو نظرية في الفهم يمكن تلخيصها على النحو التالي :  
ليس الفهم في أفضل حالاته الا فهما للنفس . ولما كانت اللغة عاجزة عن  
أن تعكس المعاني بصورة دقيقة فان العلاقة بين الادب وقارئه ليست علاقة  
فهم بل احياء سحرى .

وأخيرا فان لديدرو الفضل في توسيع مفهوم الجمال • فلقد وجد في نفسه الشجاعة للتنبيه - في حذر شديد - الى أن الاضطراب والفوضى يمكن التعبير عنهما تعبيرا جماليا ، كما ان الادهاش أو الازهال يمكن أيضا أن يحدثا أثرهما الفني •

كل هذه أفكار جديدة سطعت في عقل عظيم طالما ومض في سائه الهام الخواطر والأحاسيس ، حتى لقد شبه صاحبه بالنار أو البركان أو بروميثيوس • صحيح أن ساعة هذه الأفكار لم تدق الا بعد أن نسي صاحبها نسيانا يوشك أن يكون تاما • ولكنها كانت قد تقمصت غيره من نوابغ الأجيال المتأخرة ، ومهدت الطريق للحركة الجديدة الطموح التي سميناها حركة الشعر الحديث أو بالأحرى ثورته ••

## ٢ - نوفاليس ورأيه في مستقبل الشعر :

هذه الافكار الجديدة التي نقلناها عن روسو وديدرو عن وظيفة الخيال والادب زادت قوتها مع الحركة الرومانتيكية في ألمانيا وفرنسا وانجلترا • ويضيق المجال عن تتبع الطريق الذي سارت فيه حتى وصلت الى الأدباء في منتصف القرن التاسع عشر وأواخره • ولكننا سنقف وقفة قصيرة عند الرومانتيكية لكي نتأمل أهم ظواهرها التي أصبحت من أدل الظواهر على طابع الشعر الحديث •

ولا بد أن نبدأ بالشاعر والكاتب الرومانتيكي الالماني نوفاليس (١٧٧٢ - ١٨٠١ ) اذ لا يستطيع منصف أن يتجاهل تأملاته وخواطره عن الشعر ونحن لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا ان هذه التأملات والخواطر التي دونها في شذراته المعروفة أو في بعض صفحات من روايته « هينريش فون أفتردنجن » التي لم يقدر له كذلك أن يتمها ، أهم بكثير من أعماله الادبية نفسها •

كان نوفاليس يريد في مبدأ الامر أن يفسر طبيعة الشعر الرومانتيكي فخرجت منه مجموعة من الافكار التي تحدد ملامح الشعر كله في المستقبل ولن نستطيع أن نقدر هذه الافكار على حقيقتها حتى نقيسها بالانتاج الشعري الذي بدأ من بودلير وما زال مستمرا حتى اليوم •

ويحسن بنا قبل مناقشة آراء نوفاليس أن نورد بعضها بنصه ، حتى نتضح لنا مدى أهميتها وأثرها على كثير من الافكار التي نرددها اليوم عن الشعر الحديث •

يتحدث نوفاليس في أحد فصول « الشذرات » عن « الأدباء وعالمهم »  
وان كان يقصد في الحقيقة الشعراء والشعر الغنائي قبل كل شيء :

– ملكة الخيال هي أعظم ما فى الوجود .

– طبيعة العبرى بوجه عام طبيعة شاعرية . وحيثما أثر العبرى كان  
تأثيره شاعريا . كل انسان ذى خلق أصيل فهو أديب أو شاعر ( فالكلمة  
الأصلية تدل على المعنيين معا ) .

– اذا كان الفيلسوف ينظم كل شيء ويضعه فى موضعه ، فان الاديب  
يفك كل القيود . ان كلماته ليست علامات عامة – بل هي أنغام ، رقى  
سحرية تحرك من حولها مجموعات جميلة . وكما تحتفظ ثياب القديسين  
بقوى عجيبة ، قرب كلمة تباركها ذكرى رائعة ، فتصبح بمفردها قصيدة .  
اللغة لا تجذب أبدا عند الأديب والشاعر ، ولكنها تكون شديدة التعميم .  
كثيرا ما يحتاج الى كلمات مكرورة بليت لطول الاستعمال . عالمه بسيط  
كأداته – ولكنه مع ذلك عامر بالانغام التى لا تنفذ .

– الشعر هو الواقع الاصيل المطلق . هذه هي نواة فلسفتى . كلما  
كان ( التعبير ) أشعر كان أصدق .

– لا نستطيع أن نعرف ماهية الشعر على وجه التحديد . انه مركب  
الى حد هائل ومع ذلك فهو بسيط ، جميل ، رومانتيكى ، منسجم – كل  
هذه تعبيرات جزئية عن الشعر .

– الشعر يأمر وينهى بالالم والوخز – باللذة والعذاب – بالخطأ  
والصدق – بالصحة والمرض . انه يمزج كل شيء لخدمة هدفه العظيم ،  
هدف الاهداف ، وهو الارتفاع بالانسان فوق ذاته .

– الساحر شاعر . والنبي بالقياس الى الساحر ، كالرجل الحساس  
بالنسبة للشاعر .

– الشعر بالنسبة للانسان كالجوقة ( الكورس ) بالنسبة للمسرحية  
الاغريقية . هو مسلك النفس الجميلة الموقعة – صوت مصاحب لذاتنا  
المكونة – مسيرة فى بلد الجمال – أثر ناعم يشهد فى كل مكان على اصبع  
الانسانية – قاعدة حرة – انتصار على الطبيعة الفجة فى كل كلمة – فطنته  
تعبير عن فاعلية حرة مستقلة – علو وارتفاع – بناء للنزعة الانسانية –  
تنوير – ايقاع – فن .

– الشعر تصوير ( تعبير ) للوجدان – لعالم الباطن بكليته • ان وسيلته ، وهي الكلمات ، تدل بنفسها على هذا ، فهي كما نعلم المظهر الخارجي الذي يكشف عن تلك المملكة الباطنة ، مملكة القوى والطاقات • انه أشبه تماما بعلاقة فن النحت ، بالعالم الخارجي المتشكّل ، وفن الموسيقى فى علاقته بالانغام • ان التأثير المغرب على عكس طبيعته تماما – من حيث هو مرن ( بلاستيكي ) – ومع ذلك فثمة شعر موسيقى ، يهز الوجدان نفسه ويحركه حركات متنوعة ••

– يجب أن يكون تصوير الوجدان – كتصوير الطبيعة – مستقلا ، عاما بشكل ملحوظ ، عاملا على الترابط ، خلافا • لا كما هو عليه ، بل كما يمكن أن يكون وكما ينبغي أن يكون ••

– من الواضح تماما لماذا يصبح كل شيء فى النهاية شعرا • ألا يصير العالم فى آخر المطاف وجدانا ؟ •

– أليس من الواجب ألا يخرج الشعر عن كونه رسما وموسيقى باطنة •• الخ ؟ • معدلة بالطبع من خلال طبيعة الوجدان •

– يحاول الانسان عن طريق الشعر – وليس الا الاداة الميكانيكية لهذا الغرض – أن يبدع مشاعر باطنة ولوحات أو ألوانا من الحدس ، وربما حاول أيضا أن يبدع رقصات عقلية •• الخ •

الشعر يساوى فن اثاره الوجدان •

– البداية الاصيله هى شعر الفطرة • والنهاية هى البداية الثانية – وهى شعر الصنعة •

– شعر الفطرة هو الموضوع الحقيقى لشعر الصنعة – والمظاهر الخارجية للعبارة الشعرية تبدو صيغا عجيبة لعلاقات مشابهة ، وعلامات دالة على الطابع الشاعرى للظواهر •

الاختيار الموفق ونقاء ( الاسلوب ) •

أنسب تعبير وأصفاه •

الايقاع والقافية • تناسق النغم ••

– فن الشعر • الشعر بمعناه الدقيق يوشك أن يكون هو الفن الوسيط بين الفنون التشكيلية وفنون الالحن • موسيقى • شعر • الشعر الوصفى



هل ينبغي أن يكون الإيقاع مطابقاً للشكل ، والنغمة مطابقة للون ؟ الموسيقى الإيقاعية المتجانسة الألحان - النحت والرسم .

• عناصر الشعر .

- من لا يستطيع أن يبدع القصائد لا يمكنه أن يحكم عليها الا حكماً سلبياً . النقد الأصيل يرتبط بالقدرة على ابداع نفس الانتاج الذى ينقده الذوق وحده لا يحكم الا حكماً سلبياً .

- فن الشعر الرومانتيكى هو فن الاغراب بطريقة لطيفة مقبولة ، هو جعل الشيء غريباً وجعله مع ذلك مألوفاً وجذاباً .

- هناك حس خاص بالشعر - جو شاعرى كامن فينا . ان الشعر شيء شخصى تماماً ومن ثم لا يمكن وصفه ولا تحديده . من لا يعرف الشعر ويتذوقه بطريقة مباشرة ، لا يمكن أن يعطيه أحد فكرة عنه . الشعر شعر انه بعيد عن فن الكلام ( اللغة ) بعد السماء عن الأرض . .

\*\*\*

أما عن روايته « هيزيش فون أفتردينجن » فنكتفى بهذه المختارات التى تتكرر فيها معظم الأفكار التى وجدناها فى الشذرات :

- الحلم فى رأى سلاح يحمينا من اطراد الحياة وسيرها المعتاد راحة من الخيال المقيد ، حيث تخلط كل صور الحياة بعضها ببعض ، وتقطع الجدية المستديمة التى يحيا فيها البالغون عن طريق اللعب الطفولى المرح . لولا الحلم لشخنا قبل الاوان ، ولذلك نستطيع أن نعدده هبة الهية ، ورفيقاً طيباً على طريق الحج الى القبر المقدس .

- الحق أننا لم نعد أبداً باستكناه أسرار الشعراء ، وان كنا نصغى لغنائهم بلذة واستمتاع . ربما كان من الصواب القول بأن ظهور شاعر فى هذا العالم يكون لحكمة يشاؤها القدر ، لأن الامر فى الحقيقة مع هذا الفن أمر عجيب . كذلك فان الفنون الاخرى تختلف عنه اختلافاً شديداً ، كما يمكن بالقياس اليه فهمها بسهولة . ( وبعد أن يبين نوفاليس طبيعة الفنون المختلفة كالرسم والنحت والموسيقى والغناء يستطرد فى كلامه عن الشعر فيقول ) : أما فن الشعر فلا نجد منه شيئاً فى الخارج . وهو كذلك لا يبدع شيئاً بالأيدى والأدوات ، ولا تستوعب العين والاذن منه شيئاً لأن مجرد سماع الكلمات ليس هو التأثير الحقيقى لهذا الفن المغلف بالاسرار ان كل شيء فيه يدور فى عالم الباطن ، وكما يملأ أولئك الفنانون الحواس الخارجية بالمشاعر اللطيفة يملأ الشاعر قدس أقداس الوجدان بأفكار جديدة

عجيبة ، محببة . انه يعرف كيف يثير فينا تلك القوى الخفية الكامنة فينا كما يشاء ، ويمنحنا علما مجهولا رائعا نستوعبه من خلال الكلمات . ان العصور القديمة والمقبلة ، وجموع البشر التي لا حصر لها ، والاماكن والجهات العجيبة ، والمشاعر والاحساسات الغريبة ، تتصاعد كلها في نفوسنا كأنها تخرج من كهوف عميقة ، وتنتزعنا من براثن الواقع المألوف . اننا نسمع كلمات غريبة ولكننا نعرف مع ذلك ما تدل عليه . حكم الشاعر تؤثر علينا بقوة سحرية . كذلك تخرج الكلمات المألوفة في ثوب من الانغام الخلابة فتسخر المستمعين المأخوذين بسحرها .

- لا بد أن الطبيعة كلها كانت في الازمنة القديمة أكثر حياة وأتم معنى منها اليوم ، فالاحداث التي لا تكاد الحيوانات الآن تلاحظها ولا يكاد يحس بها ويتذوقها الا الناس كانت تحرك الجمادات في العهود الماضية . وهكذا أمكن لأصحاب الفن وحدهم أن يأتوا من الامور ويخلقوا من الظواهر ما نحسبه اليوم من الخرافات أو الخوارق التي لا يصدقها العقل . من ذلك أنه عاش من أزمنة سحيقة في بلاد اليونان الحالية ، كما يروى الرحالة الذين صادفوا هذه الحكايات الخرافية بين عامة الشعب هناك ، شعراء استطاعوا عن طريق الانغام الغريبة التي تصدر عن بعض الآلات العجيبة أن يوقظوا الحياة المستترة في الغابات ، والأرواح الخفية في جذوع الأشجار ، ويحيوا البذور في المناطق القاحلة المقفرة، ويخلقوا البساتين الرائعة، ويستأنسوا الحيوانات الضارية ، ويهدبوا المتوحشين من الآدميين ، ويثيروا فيهم نوازع الخير والسلام ، ويجعلوا من الانهار العاتية مياها هادئة بل ويوحوا الى الاحجار الموات أن تأتي حركات منتظمة راقصة . ولا بد أن هؤلاء الشعراء كانوا في نفس الوقت عرافين وكهنة ، ومشرعين وأطباء ، هبطلت الكائنات العليا نفسها بقوة سحرهم لكي تلقنهم أسرار المستقبل وميزان الأشياء ونظامها الطبيعي، فضلا عن فضائل الاعداد والنباتات وسائر المخلوقات وقدرتها على الشفاء . ولا بد أن الانغام المتنوعة والعواطف والنظم العجيبة ، كما تقول الخرافة ، قد وجدت طريقها منذ ذلك الحين الى الطبيعة بعد أن كان كل شيء فيها وحشيا مضطربا منذرا بالعدوان .

- ما من شيء ألزم للشاعر من الاستبصار بطبيعة كل شيء ، ومعرفة الوسائل الموصلة الى كل هدف ، وحضور البديهة الذي يمكنه على اختلاف الاوقات والظروف من اختيار أنسب هذه الوسائل وأوفقها . ان الحماس الخالي من العقل شيء عقيم وخطير ، وان الشاعر ليقصر عن اتيان المعجزات ، ان سمح لنفسه أن يدهش بالمعجزات .

– ينبغي للشاعر الشاب أن يكون على أكبر قدر كاف من الرزانة والتعقل .

– الوجدان الاصيل كالنور ، يشبهه في هدوئه وحساسته ومرونته ونفاذه . وهو في قدرته على التأثير القوي غير الملحوظ أشبه بهذا العنصر البديع الذى ينتشر فوق جميع الاشياء بميزان دقيق ، ويجلوها جميعا فى مظهر متنوع أخاذ . ان الشاعر من الصلب الخالص ، وهو فى حساسيته أشبه بخيط من الزجاج الهش ولكنه كذلك قاس كالحصاة الجامدة .

– يريد الشعر بالدرجة الأولى أن يكون فنا محكما .

– ان أفضل الشعر لقريب منا أشد القرب ، ولا يندر أن يكون الشيء العادى من أحب الموضوعات اليه . والشعر بالنسبة للشاعر مقيد بأدوات محدودة ، وبهذا وحده يصبح شعرا .

– ليس هناك حد لما يمكن أن يتعلمه الشعراء من الموسيقيين والرسامين (\*) .

ان على هؤلاء أن يكونوا أكثر شاعرية ، كما أن علينا أن نكون أكثر موسيقية .



من هذه المقتطفات نتبين أن ما يقوله نوفاليس عن الشعر يكاد ينصب بأكمله على الشعر الغنائى الذى يعده الشعر الحق . فجوهر هذا الشعر عنده هو افلاته من كل تحديد ، وبعده الشاسع عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى . صحيح أنه يصفه أحيانا بأنه « التعبير عن الوجدان » ، ولكن هناك عبارات أخرى تفسر الذات الشاعرة بأنها محايدة أو بأنها مجموع العالم الباطن الذى لا يحدده احساس بعينه . ان التعقل الرزين هو رائد الفعل الشعري . فالشاعر مخلوق « من الصلب الخالص » ، قاس كالحجر الجامد والشعر يودى الى المزج بين العناصر المتنافرة سواء جاءت مادتها من العقل أو من الأشياء . انه يحمى الانسان من الحياة العادية . والخيال فيه يتمتع بحرية تكفل له « تخليط الصور جميعا بعضها ببعض » . انه اعتراض

(\*) راجع فى هذا كله : نوفاليس ، الاعمال الادبية ، مجموعة روفولت

الكلاسيكية ، هامبورج ١٩٦٣

Novalis, Dichtungen, Rowohlts Klussiket, Band II, Hamburg, 1963.

وكذلك مختارات من اعماله ( ومن أهمها الشذرات ) اختارها وقدم لها أستاذنا

المرحوم فالترريم .

منغم على عالم من العادات والتقاليد لا يستطيع الشعراء الحياة فيه لأنهم « أناس سحرة متنبئون » .

الشعر اذا أشبه بالسحر . وهي علاقة ترجع الى تراث قديم لدى شعوب عديدة نظرت الى الشاعر نظرتها الى الساحر والعراف والنبى . ولكن نوفاليس يلقى على هذه العلاقة ضوءا جديدا ، اذ يربط بينها وبين مايسميه « البناء » و « الجبر » ، أى ذلك الملمح العقلى الذى يؤكده الشعر الحديث . هذا الشعر الساحر ، أو هذا السحر الشعري يتصف بالدقة والاحكام . انه توحيد بين الخيال والفكر ، « عملية » تختلف فى تأثيرها عن المتعة الخالصة التى لم يعد لها مكان فى الشعر .

ونوفاليس يأخذ من السحر فكرة « التعزيم » أو التعويد التى نعرفها لديهم . لكل كلمة عنده رقية وتعويذة ، وكل كلمة تسحر الشيء الذى تسميه أو تبطل سحره . ومن ثم كان حديثه عن سحر ملكة الخيال ، وقوله ان « الساحر شاعر » كما أن الشاعر ساحر . ففى مقدوره أن يجعل المأخوذين أو المسحورين بكلامه يتصورون الشيء ويعتقدون فيه ويحسون به كما يريد لهم أن يفعلوا : وكل هذا يشهد على خيال متسلط ( دكتاتورى ) أو خيال طاغ مبدع ، سيتكرر حديثنا عنه فيما بعد . هذا الخيال هو أعظم ما فى الوجود ، وأعظم ما فى العقل . وهو مستقل عن المنبهات والمؤثرات الخارجية ولذلك كانت لغته « لغة ذاتية » ليس من هدفها الافادة أو التوصيل . ان الامر مع لغة الشعر كالأمر مع « الصيغ الرياضية التى تؤلف عالما مستقلا بنفسه ، وتؤدى الادوار مع نفسها وحسب » . وهذه اللغة معتمة غامضة اذ قد يحدث للشاعر فى بعض الاحيان ألا يفهم نفسه . ويرجع هذا الى اهتمامه « بالاحوال النفسية الموسيقية ، وتتابع سلسلة الانغام والتوترات التى تتعلق بمعانى الكلمات » . صحيح أن الشاعر يسعى الى أن يفهمه الناس بعض الفهم ولكنه الفهم الذى لا يقدر عليه الا العارفون . وهؤلاء العارفون لا ينتظرون من الادب تلك الصفات التى تطلق عادة على أنواعه المنحطة ، أى الصواب ، والوضوح ، والصفاء ، والكمال ، والنظام . ذلك لأن هناك صفات أسمى كالتجانس والانسجام وتوافق الأنغام .

ثم ينتقل نوفاليس نقلة حاسمة عندما يقرر ما يشبه أن يكون قانونا للشعر الحديث وأعنى به الفصل بين اللغة والمضمون لصالح الاولى : « قصائد منسجمة النغم ، ولكنها كذلك خالية من أى معنى أو ترابط ، لا يفهم منها الا بعض المقطوعات المفردة ، كأنها مجرد شذرات من أشياء مختلفة » .

سحر اللغة اذا من حقه - لكى يضىف الروح السحرية على العالم - أن يحطم هذا العالم الى نتف وشذرات . ومن ثم يصبح الغموض والتفكك

وعدم التماسك شروطا ينبغي توفرها فى الایحاء الشعري . «ان الشاعر يحتاج اللغة كما يحتاج الموسيقى الى أصابع البيان» ، وهو ينتزع منها قوى وطاقت لا تعرف عنها لغة الكلام العادى شيئا . (سنلاحظ فيما بعد أن مالارميه يتحدث عن «بيانو الكلمات» ) . .

ثم يقول نوفاليس فى معرض هجومه على الادب القديم الذى كان « يضع ذخيرته فى نظام يسهل ادراكه » : « أكاد أقول ان الاضطراب والاختلاط ( chaos ) يجب أن يتخلل كل أنواع الادب » . فالادب الجديد يودى الى «الاغراب الكامل» ، لكى يتسنى له الارتفاع بنا الى «الوطن الاعلى» . وطبيعة عمله شبيهة بعمل المحلل بالمعنى الرياضى ، وهى استنباط المجهول من المعلوم . أما من ناحية الموضوع فان الخلق الادبى يخضع للمصادفة كما يخضع من ناحية المنهج للتجريدات الجبرية التى تقترب من تجريدات الحكاية الخرافية ، أعنى من ناحية تحررها من قيود العالم المؤلف الذى «يعانى من الوضوح الشديد» . . عالم الباطن المحايد بدلا من الوجدان ، الخيال مكان الواقع ، حطام العالم لا وحدته ، المزج بين العناصر المتنافرة ، الاضطراب والاختلاط ، التأثير السحرى عن طريق الغموض وسحر اللغة ، التفكير المتعقل الرزين الشبيه بالتفكير الرياضى ، الاغراب لكل مألوف ومعتاد ، تلك على التحديد هى عناصر البناء الذى سيؤكد بودلير فى نظريته فى الشعر، ويبدع رامبو ومالارميه والشعراء المعاصرون شعرهم على أساسه . وسوف يظل هذا البناء صحيحا فى جملته وان تغير فيه هذا العنصر أو ذاك ، أو أضيفت اليه عناصر أخرى لم تكن فيه . .

ونسطيع أن نختم هذا كله ونكملة بعبارات لناقد الحركة الرومانتيكية الالمانية الكبير « فريدريش شليجل » تدور حول فصل قيمة الجمال عن قيم الصدق والاخلاق ( وهو شئ لم يكن ليرضاه الادب الكلاسيكى القديم أبدا ! ) ، والضرورة الشاعرية التى تقضى بوجود الاضطراب والاختلاط ، ثم حديثه عن التطرف والغرابة والوحشية بوصفها من شروط الاصاله الشعرية . والمهم أن الفرنسيين عنوا بقراءة نوفاليس وشليجل اللذين أثرا على الحركة الرومانتيكية الفرنسية وأوحيا اليها بعدد من أفكارها الرئيسية . وما دمنا قد ذكرنا هذه الحركة فلا بد من حديث قصير عنها يوضح مدى تأثيرها على بودلير ، أول الشعراء العظام فى العصر الحديث ، وأول منظر للشعر الاوربى والاحساس الفنى منذ أكثر من قرن من الزمان . .

\*\*\*

## الرومانتيكية الفرنسية

انطفأت شعلة الرومانتيكية الفرنسية «كمودة» أو بدعة أدبية في منتصف القرن الماضي . ولكنها ظلت قدرا يحدد مصير الاجيال المتأخرة، حتى تلك الاجيال التي عملت على القضاء عليها واحلال مودات أخرى محلها . وسقطت عنها كل مظاهر التطرف والبهرجة والتظاهر والتفاهة الرخيصة . غير أن الوعي الذي بدأ يتغير من منتصف ذلك القرن ويتخلص شيئا فشيئا من الروح الرومانتيكية ظل يلجأ اليها كوسيلة للتعبير . كانت ظواهر الشذوذ والنشاز التي تحدثنا عنها في الفصل السابق كامنة في أنغامها المتجانسة كمون البذرة في الثمرة .

كتب بودلير في سنة ١٨٥٩ يقول : « ان الرومانتيكية بركة من السماء أو من الشيطان ، وقد تركت فينا جروحا لن تندمل أبدا » .

وهذه العبارة تؤيد ما قلناه من أن الاجيال التي جاءت بعد الرومانتيكية لم تسلم منها ، فقد أبت وهي في ساعة الاحتضار الا أن تترك عليهم آثارها الدامية - صحيح أنهم ناروا عليها ، ولكنهم فعلوا ذلك لشعورهم بأنهم واقعون في أسرها . لذلك لا نغالي اذا قلنا على سبيل المفارقة ان الأدب الحديث رومانتيكية تخلصت من الرومانتيكية أو أرادت أن تتخلص منها .

ان المرارة والقتامة ومذاق التراب والخراب كلها من التجارب الاساسية التي تفرض نفسها على الرومانتيكي كما ينميها هو في نفسه . ولقد كان الفرح والسعادة بالنسبة للحضارة القديمة والحضارات التالية لها حتى القرن الثامن عشر يمثلان القيمة النفسية الرفيعة التي تدل على كمال حكمة الحكيم ، وايمان المؤمن ، وبسالة الفارس ، وحنكة السياسي،

وثقافة المثقف . وكان الحزن والكآبة - اللهم الا أن يكونا شيئاً عارضاً - يمثلان الفساد والانحراف ، بل لقد كان رجال الدين يعدونهما خطيئة كبرى . ثم تغيرت الحال منذ بدأ الاحساس بالعذاب والالام يسود الوجدان الغربى فى المرحلة السابقة على الرومانتيكية فى القرن الثامن عشر . تراجعت السعادة والفرح من الادب ، وحلت مكانهما الكآبة والعذاب الكونى . وراحت هذه الكآبة وهذا الاحساس الأسيان بالعذاب يستمدان غذاءهما من نفسيهما ، وسرعان ما أصبحا من علامات السمو والنبيل الروحى . ان شاتوبريان الرومانتيكى الأصيل يكتشف الكآبة التى لا سبب لها ولا تتعلق بموضوع خارجى ، ويجعل من «علم القلق والاحزان» غاية الفنون ، ويفسر التمزق النفسى بأنه نعمة من نعم المسيحية . وينتشر هذا الشعور بالانحلال والانهيار ، ويصبح نبعا ينساب فى قلوب هؤلاء المعذبين ، ينهلون من مائه الدامى ويتلذذون بفرائبه ومفارقاته . ولا تلبث اللفظة أن تتعلق بكل ما يتسم بالشذوذ والتحطيم والاجرام . .

ويصبح الشعر الغنائى فى احدى قصائد ألفريد دى فينى ( بيت الراعى ) شكوى من أخطار التقنية(\*) التى تهتد الروح . وتبدأ فكرة العدم فى أداء دورها ، فتنتطق لأول مرة على لسان ألفريد دى موسيه الذى راح يعبر عن عواطف جيل من الشباب تحمس فترة من الزمن لنابليون ثم وجد نفسه فجأة يصطدم بعالم من الوهم والعبث والحراب والصمت ، عالم من العدم . ها هو ذا يكتب قائلاً : «اننى أومن بالعدم كما أومن بنفسى» . وأخيراً تتحول الشكوى والكآبة الى خوف غامض من المجهول الفظيع . ويكفى أن نستشهد ببيت ورد فى احدى قصائد جيراردى نيرفال التى تحمل عنواناً يشذ عن مضمونها ( أبيات ذهبية ، ١٨٤٥ ) :

« خف نظرة فى الجدار الأعمى تتلصص عليك » .

وسوف نرى كيف تستمر هذه المشاعر كلها فى قصائد بودلير ، وكيف تتغير وتتحول بالتدرج . .

ويتأثر الرومانتيكيون الفرنسيون بالنماذج الالمانية فى تفسيرهم لطبيعة الشعر والشعراء . فالشاعر عندهم كاهن فى معبد الفن المقدس ، ونبي وعراف لا يفهمه أحد . والشعراء يؤلفون حزبا يعارض جماهير الطبقة الوسطى (البرجوازية) ثم يؤلفون فيما بينهم أحزابا يعارض بعضها

(\*) أى أخطار الحضارة الآلية والصناعية او التكنيك .

البعض . وتفقد العبارة المشهورة التي صاغتها الناقدة التي اشتهرت  
برحلتها فى ألمانيا وكتابتها عن الأدب الألماني ، مدام دى ستايل ، وهى  
أن الادب هو التعبير عن المجتمع - تفقد هذه العبارة معناها . .

ويتكرر فى الادب ما حدث فى الثورة من احتجاج على المجتمع القائم ،  
ويصبح أدب الرفض أو أدب «المستقبل» وأخيرا يصبح أدب انزال فخور  
بوحده وانفراده . وتحقق فكرة روسو من أن الاصاله فى الادب تعتمد  
على الشذوذ والغرابه فتؤمن بها هذه الاجيال والاجيال اللاحقة . .

ما من شك فى أن تجارب العذاب والألم والكآبة والعدمية التى تغنى  
بها الشعراء كاذبين أو صادقين قد أطلقت كثيرا من طاقاتهم الكامنة ،  
وأدت للشعر نفسه خدمات جلييلة . فلقد ازدهر الشعر الفرنسى فى ظل  
الحركة الرومانتيكية وبلغ قمة مجده الذى استمر قرابة ثلاثة قرون .  
والذى يقرأ هذا الشعر سيجد فيه أشياء رائعة لا يقلل من روعتها أنها  
لم تنتشر على صعيد القارة الاوربية . لقد استفاد من تلك الفكرة التى  
ذاعت فى كل مكان من أن الشعر هو اللغة الاولى أو اللغة الام للبشرية ،  
اللغة الشاملة للذات الشاملة التى لا تعرف حدودا فاصلة بين المواد  
والموضوعات ، ولا تعرف كذلك الحدود الفاصلة بين الحماس الدينى  
والحماس الشعرى . وقد استطاع الشعر الرومانتيكى فى فرنسا أن يعمق  
التجارب الباطنة ويلونها ، ويتأثر تأثرا خلاقا بالاجواء الغربية فى بلاد  
الجنوب وبلاد الشرق ، ويبدع أجمل الشعر وأرقه فى الحب ووصف  
الطبيعة ، ويثبت قدرته الفائقة على التمكن من الصنعة . سنحس بهذا  
الشعر الخطابى الخصب الذى يومض كاللهب عند فيكتور هيجو، وسنرى  
مع ذلك أنه قد يوفق فى أحيان كثيرة الى التعبير عن لواعج الباطن توفيقه  
فى رسم صور نابضة بالحياة . وسنجد فى شعر موسيه مزيجا من التهكم  
المريز والألم الدفين ، وفى شعر لامارتين عذوبة النغم الصافى الذى وصفه  
بأنه ناعم الملمس كالقطيفة .

ولو أردنا أن نفتش هنا عن بدايات الشعر الحديث والمعاصر  
لوجدناها فى الاهتمام باللغة ، والبحث عن الطاقات الكامنة فى الكلمة .  
ان فيكتور هيجو لم يكتف بتطبيق هذا على شعره بل حاول أيضا أن يبرزه  
ويشبهه مستعينا بعدد كبير من الشعراء السابقين عليه . اقرأ مثلا هذه  
العبارة من تأملاته (contemplations) : «الكلمة كائن حى ، وهى أقوى  
ممن يستخدمها ؛ انها وهى التى خرجت من الظلام تخلق المعنى الذى



تشاؤه ، انها هي ما ينتظره منها الفكر والرؤية والعاطفة في الخارج وأكثر  
منه أيضا ، هي اللون ، والليل ، والفرح ، والحلم ، والمرارة ، والمحيط ،  
واللا نهاية ، انها كلمة الرب ، ..

وسوف يكون علينا أن نذكر هذه العبارة كما نذكر عبارات أخرى  
جاءت على لسان ديدرو ونوفاليس اذا أردنا أن نفهم فكرة مالارميه عن  
قدرة اللغة على المبادرة والمبادأة ، وان كنا سنجد عند مالارميه من الضبط  
والاحكام ما لم نجده في عبارة هيجو المتوهجة بالحماس ..

\*\*\*

## الشذرة والمسخرة

ربما بدا عنوان هذه الفقرة غريبا منفرا . ولكنه يدل على فكرتين من الافكار الرئيسية فى مفهوم الشعر الحديث . ونبدأ بنظرية المسخرة (أو الجروتيسك) التى شرحها فيكتور هيغو فى المقدمة المشهورة التى كتبها لمسرحيته « كرومويل (١٨٢٧) » . والنظرية جزء من نظريته فى الدراما ، وتعد فى الحقيقة من أعظم ما أضافته الرومانتيكية الفرنسية . ولعل جذورها أن تكون ممتدة فى أقوال فريدريش شليجل عن الدعاية والتهكم اللذين تتصل بهما معانى أخرى تحدث عنها أيضا مثل الاختلاط (الكاوس) ، والخفة الابدية ، والتفريغ المتعالى ( الترنسندنالتى ) وطابع الجزئية أو الشذرة . ذلك شئ نرجحه ولا نقطع به ، اعتمادا على ماقلناه من تأثر الرومانتيكيين الفرنسيين بجيرانهم الالمان ، وبخاصة نوفاليس وشليجل . . .

مهما يكن من شئ فقد ومضت فى مقدمة فيكتور هيغو ( وكان عمره اذ ذاك خمسة وعشرين عاما ) بعض الخواطر الأصيلة التى تنبئ بأحد المظاهر الرئيسية فى الشعر الحديث وان كان من الواجب مع ذلك ألا نقيسها بمقياس عقلى دقيق ، ونقصد بذلك خواطره عن السخرية والمسخرة . . .

وقد كانت كلمة المسخرة فى بداية الامر تعبيرا يرد فى لغة الرسامين للدلالة على الزخارف التى كانت ترسم على هامش اللوحات أو التماثيل التى تمثل ما يشبه الاطار المحيط بها وتصور فى الغالب موضوعات خرافية . ثم اتسع مفهوم الكلمة منذ القرن السابع عشر وانتشر فى مجالات الادب والفن المختلفة فأصبحت تدل على كل غريب أو عجيب أو مضحك أو مشوه تشويها يبعث على السخرية . . .

كان هذا هو الذى فعله فيكتور هيجو . ولكنه زاد على هذه المعاني كلها معنى القبح . فهو لم يتوسع فى نظريته عن المسخرة فحسب ، بل سوى بين الجمال والقبح، وتلك فى الحقيقة هى أهم خطوة خطاها الشاعر الفرنسى ، وكان لها بعد ذلك أبعاد الأثر فى نظرية الشعر الحديث . ففكرة القبح التى كان ينظر إليها نظرة الأزرء ولا يسمح بها إلا فى الأنواع الأدبية المنحطة أو على هامش الفنون التشكيلية قد ارتفعت قيمتها حتى أصبحت قيمة ميتافيزيقية . .

وفكتور هيجو يصدر فى هذا كله عن فكرته عن العالم الذى يراه فى حقيقته منقسما على نفسه إلى أضداد متصارعة ، كما يرى أنه لا يتحد مع نفسه إلا بفضل هذا الصراع بين الأضداد . والفكرة قديمة قدم هيراقليطس ، ولكن الذى يضيفه شاعرنا هو الدور الجديد الذى تقوم به فكرة القبح فى نظريته . فلم يعد القبح قيمة مضادة للجمال ، بل أصبح عنده قيمة مستقلة بنفسها ، تظهر فى العمل الفنى على صورة المسخرة، أى على صورة كيان ناقص مشوه متنافر . والنقص كما يقول هيجو «هو أنسب وسيلة لتحقيق الانسجام» . واذن ففكرة التجانس قد غيرت مدلولها القديم بحيث أمكن أن يدخل فيها التنافر وعدم الانسجام، وتقصد به تنافر الأجزاء أو الشذرات الناقصة . ووظيفة المسخرة أن تريحنا من الجمال وتجنينا رتابته «بصوتها الزاعق» . أنها تعكس على مرآتها ذلك التنافر أو النشاز القائم بين المراتب الحيوانية والمراتب الانسانية العليا ، وتشوه الظواهر أو تفتتها إلى قطع متناثرة معبرة عن أن «الكل العظيم» لا يمكن أن يدرك إلا على صورة شذرات ، لأن إدراك الكل يتعارض مع طبيعة الإنسان . .

ولكن ما هو هذا الكل ؟ الغريب أن فيكتور هيجو لا يجيب على هذا السؤال أو يجيب عنه اجابة مضطربة . ولعله أراد أن يجيب عنه اجابة مسيحية ، كأن يقول مثلا انه العلو ( أو الترانسندنس ) الخالى من كل حقيقة . .

المهم أنه لا يرى منه إلا حطامه الذى يتبدى له على هيئة نتف ممزقة تثير المسخرة وان كانت لا تثير الضحك ولا تتصل به . ولو كان فيه شيء يضحك لكان ضحكا أقرب إلى التهجم والفزع والتكشير عن الأنياب . . ضحكا من ذلك النوع الذى يبعث على الاحساس بالقلق والتوتر الذى تتطلع إليه النفس الحديثة أكثر مما تتطلع للهدوء والراحة والاستقرار . .

تلك نظريات رومانتيكية سنجدها بعد سنوات قليلة عند كاتب مثل تيوفيل جوتييه . انها بعض من هذه الجراح التي تحدث عنها بودلير وذكرناها في الصفحات السابقة . وهي تمهد الطريق على كل حال لقصائد فيرلين عن المهرجين ، ولكن من شعر رامبو وترستان كوربيير ، كما تشير الى «المزاج الاسود» الذي عرف عن السرياليين وسلفهم لوتريمو ، والى كل ألوان العبث والمحال التي نلمسها لدى المعاصرين . وهي ان دلت على شيء فانما تدل على الحقيقة الشاملة المتعالية ( أو ما يعرف في لغة الفلسفة بالترانسندنس) (\*) التي استحال عند المحدثين الى شذرات ممزقة وألوان وأنغام متنافرة ، فلم يعد أحد يعتقد بكليتها وشمولها أو يؤمن بانسجامها وتجانسها . . .

---

(\*) راجع ان شئت كتابي «مدرسة الحكمة» لتجد فيه فصلا عن الترانسندنس أو المتعالى بعنوان «تعلموا أن الانسان يعلو على الانسان» . (دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩) .



## الفصل الثاني

## بودلير ١٨٢١-١٨٦٧ شاعر العصر الحديث

د العالم محل وصغير  
اليوم وامس وغدا

### ١ - تمهيد :

ما من شاعر استحق هذه التسمية مثل بودلير . فلم يقتصر أثره على الشعر الحديث من بعده الى يومنا الراهن فحسب ، بل امتد كذلك الى نظريات فن الشعر التي تتحدث عن طبيعة بنائه وظواهره وقضاياه . . .

صار الشعر الفرنسي بعد بودلير مسألة تعنى القارة الاوروبية كلها . ويكفى أن نذكر تأثيره على الانتاج الشعري فى ألمانيا وانجلترا واسبانيا وإيطاليا . بل يكفى أن الفرنسيين أنفسهم سرعان ما تبينوا أن هذا الشعر كان أبعد أثرا من شعر الرومانتيكيين ، وأن التيارات الجديدة التي انبعثت منه كانت أعظم قوة وأشد اثارا . لقد نفذ فى قلوب فيرلين ورامبو ومالاميه . واعترف هذا الأخير بأنه بدأ من حيث انتهى بودلير . ولم يتردد شاعر كبير مثل فاليري فى أن يتتبع قبل موته بقليل ذلك الخط المباشر الذي يصل من بودلير اليه . ثم جاء صوت الشاعر العظيم توماس اليوت ليؤكد فى دراسته الهامة عنه أن بودلير هو أعظم مثل للشعر الحديث فى أية لغة من اللغات . ولسنا بحاجة الى الاستطراد فى هذه النماذج والنصوص ، فكل من يقرأ بودلير اليوم يعرف بغير شك أنه الرائد الذى وضع أساس هذا البناء الشامخ الغريب الذى نسميه بالشعر

الحديث • بل ان القارئ الذكى لن يعدم أثره هنا وهناك على رواد شعرنا  
العربى الجديد ••

لا غرابة اذن فى أن يكون بودلير هو شاعر العصر الحديث ، وأن  
يحس هو نفسه أنه جدير بهذه التسمية • فهو الذى استخدم الكلمة لأول  
مرة فى سنة ١٨٥٩ ، واعتذر عن غرابتها وجدتها ، ثم اضطر اليها للتعبير  
عما يميز الفنان الحديث • وما يميز الفنان الحديث هو أن يحيا فى  
صحراء المدينة الكبيرة فلا يرى سقوط الانسان فحسب ، بل يحس كذلك  
بنوع من الجمال الغامض الذى لم يكتشف من قبل • والواقع أن هذه هى  
نفسها مشكلة بودلير : كيف يمكن أن يحيا الشعر فى ظل المدنية التى  
سيطر عليها التجارة والصناعة ؟ ونستطيع أن نقول ان شعره يشير  
الى الطريق ، ونثره يتأمله ويتفكر فيه ••

ولكن الى أين يؤدى هذا الطريق ؟ انه طريق الخروج من سجن  
الواقع الضيق ، طريق النجاة من تفاهته الى منطقة السر • ولكن ما يميز  
بودلير أيضا انه يأخذ معه عناصر هذه المدنية المثيرة وهذا الواقع التافه  
الى تلك المنطقة الغامضة التى قد تكون فى أعماق الحضيض أو فى أعلى  
القمم ، وأنه يضىء عليها رفيف الشعر واهتزازه وخلجاته • ولا نبالغ  
اذا قلنا انه بهذا يمهد للشعر الحديث ويلمس طبيعته السحرية القاسية  
فى آن واحد ••

لعل أهم ما يميز بودلير هو دقة عقله ونصاعة وعيه الفنى • ان  
العبقرية الشعرية والذكاء النقدى يتحدان فى طبيعته • وآراؤه فى فن  
الشعر وطبيعة الخلق الشعرى تقف على مستوى واحد مع انتاجه ، بل  
قد تزيد عليه فى أهميتها وخطرها ، شأنه فى ذلك شأن الشاعر  
الرومانتيكى نوفاليس الذى تعد آراؤه المنثورة فى شذراته أهم بكثير من  
أعماله الأدبية ، وأقوى منها تأثيرا على الأجيال من بعده • وقد جمع بودلير  
أفكاره وآراءه تلك فى مجموعتين من المقالات هما « تطلعات جمالية » ر « الفن  
الرومانتيكى » (\*) • ( وقد نشر كلاهما فى سنة ١٨٦٨ بعد موته • )  
وفى هذين الكتابين تفسيرات عديدة لأعمال فنية عاصرها بودلير • لا فى  
الأدب وحده ، بل كذلك فى الرسم والموسيقى • وهى ظاهرة يتكرر فيها  
عند بودلير ما لمسناه من قبل عند دييرو من استفادة بالفنون الأخرى فى  
معرفة طبيعة الأدب والخلق الشعرى • ولكن تحليلات بودلير وتفسيراته

\* L'art romantique — Curiosités esthétiques.



تزيد عن ذلك كله في أنها تقدم تحليلاً لضمير العصر ولفكرة الحدائثة بوجه عام ، ينبع من إيمانه بأن الأدب والفن هما التعبير عن روح العصر وقدره . وهو بهذا يخطو الخطوة الأولى على الطريق الذي سيقطعه مالارمييه فيما بعد ، وأعنى به الطريق إلى الشعر الانطولوجي ( الوجودي ) ونظريته الوجودية في فن الشعر . .

## ٢ - التخلي عن النزعة الشخصية :

طرق كثير من الباحثين موضوع العلاقة بين بودلير وبين الرومانتيكيين ونود هنا أن نتحدث بايجاز عن الدوافع والأسباب التي مكنت بودلير من تحويل التراث الرومانتيكي إلى لون جديد من الأدب والتفكير أدى بدوره إلى لون جديد من الشعر الغنائي عند المتأخرين .

ويحسن أن نبدأ هذا الحديث بالكلام عن ديوان بودلير الشهير « زهور الشر » ( ١٨٥٧ ) . .

وزهور الشر ليست من شعر الاعتراف الذاتي في شيء ، وليست كذلك من قبيل المذكرات الشخصية الخاصة التي يسجل فيها الأديب قصة حياته وآلامه ، على الرغم مما نجده فيها من عذاب شاعر وحيد شقى مريض . ولم يحدث أن دون بودلير تاريخ كتابة قصائده ، كما فعل فيكتور هيجو على سبيل المثال . ولو حاولنا الربط بين إحدى هذه القصائد وبين ظروف حياته لما خرجنا من ذلك بشيء يلقي بعض الضوء على موضوعها . ولذلك فلا بد من القول بأن بودلير أول شاعر حديث تنفصل حياته عن أدبه . وإذا أردنا المزيد من الدقة أمكننا أن نقول ان الاتجاه إلى التخلي عن النزعة الشخصية والعواطف الذاتية في الشعر الحديث قد بدأ مع بودلير . وإذا أردنا أن نكون أكثر دقة قلنا ان الكلمة الشعرية لديه لم تعد تصدر عن وحدة تجمع بين الشعر والشاعر الحي كما حاول الرومانتيكيون ذلك وحققوه إلى حد كبير ، على خلاف قرون كثيرة سابقة من الانتاج الأدبي . وكلام بودلير في هذا الموضوع يستحق أن يؤخذ مأخذ الجد . ولا يقلل من شأنه أنه يعتمد فيه على كلام مشابه قال به الكاتب الشاعر الأمريكي ادجار آلان بو الذي ترجم بودلير العديد من مقالاته وأقاصيصه . .

كان « بو » أول من فصل فصلا حاسما بين الشعر والشاعر أو بين الكلمة والقلب . كان يريد أن يكون موضوع الشعر هو العاطفة المتأججة، على أن تكون عاطفة لا صلة لها بالعاطفة الذاتية أو الشخصية ولا بما سماه « نشوة القلب » (\*) . انه يريد بها نوعا من الحساسية الشاملة ، بسميها في بعض الأحيان « الروح » ليسرع بعد ذلك بقوله « لا القلب » ! .

وبودلير يكرر في هذا الموضع - وفي مواضع أخرى عديدة من آرائه النقدية - ما يقوله « بو » ، وان عدل بعض الشيء في صياغته . فهو يقول مثلا ( ص ١٠٣١ وما بعدها ) « ان مقدرة القلب على الاحساس ليست في صالح العمل الأدبي » . .

ماذا يكون اذا في صالحه ؟ مقدرة المخيلة على الاحساس . ولكن ماذا يفهم بودلير من كلمة المخيلة أو ملكة الخيال ؟ هي عنده قوة تعمل بتوجيه من العقل ( وسنعود لذلك بالتفصيل فيما بعد ) . .

ولذلك ينصح الشعاعر بالبعد عن كل نزعة عاطفية ذاتية ، والانصراف الى « المخيلة الناصعة » التي تستطيع في رأيه أن تنهض بواجبات لا تقوى عليها العاطفة . ويقول أيضا على لسان الشاعر « ان مهمتى تخرج عن الحدود البشرية » ( ص ١٠٤٤ ) . كما يقول في احدى رسائله انه يعتمد أن تكون أعماله الأدبية غير شخصية ، أى تكون قادرة على التعبير عن كل الأحوال الوجدانية التي يمكن أن يحس بها الانسان ، والأحوال المتطرفة، منها بوجه خاص . أليس ثمة مكان للدموع ؟ أجل . ولكنها الدموع التي لا تنحدر من القلب . والشعر لا يكون شعرا بحق حتى يثبت مقدرته على أن يضع القلب في حالة حياد . .

يريد بودلير للذات ( أى جماع العواطف والانفعالات الشخصية التي أسميناها بالقلب ) أن تكون في حالة حياد . وهو بذلك يضع يده على ملمح هام من ملامح الشعر الحديث ، وأعنى به نزعة التجرد من الذاتية ، أو اطراح النزعة البشرية كما يسميها بعض النقاد . ونحن نجد في إنتاج بودلير وفي آرائه النقدية ذلك التخلي عن الذاتية الذى سيؤكد « أورتيجا أى جاسيه » و « اليوت » وغيرهما أنه شرط ضرورى لصدق الشعر ودقته .

ومع ذلك فلا يجب أن نفهم من هذا أن بودلير يلغى « الأنا » أو « الذات » ، لأن قصائد « زهور الشر » تكاد كلها تتحدث عن « الأنا » أو

---

\* The intoxication of the heart.

تعبّر عنها • فبودلير شاعر عاكف على نفسه بكل ما فى كلمة العكوف من معنى ( ولا أقول الانطواء حتى لا تفسر الكلمة بمعنى المرض النفسى أو غيره من التفسيرات النفسية السخيفة ) ! ومع ذلك فيندر أن يلتفت هذا العاكف على نفسه عندما يكتب شعره الى ذاته التجريبية أو الشخصية • انه يعبر عن نفسه من حيث هو انسان يتعذب بروح العصر الحديث ويعانى آلامه ، ومن حيث هو شاعر يدرك هذه الحقيقة ويعيها تمام الوعى • انه واقع فى أسرها ، وما أكثر ما قال أن العذاب الذى تقاسيه ليس عذابه هو وحده •• بل ان بعض قصائده التى لاتزال تعلق بها بقية من عذابه الشخصى لا تعبر عن هذا العذاب الا بطريقة غامضة وغير دقيقة • ولذلك فلا نستطيع أن نتصور مثلا أنه كان فى امكانه أن يكتب قصيدة من نوع القصيدة المشهورة التى كتبها فيكتور هيجو عن موت طفل • انه يتعمق ذاته الشخصية تعمقا منهجيا دقيقا ليفتش عن كل القيم والآلام « غير الشخصية » أو « فوق الشخصية » التى يعانىها عصره كله : القلق • والضياح والسقوط • وانهار النفس التى تشتاق الى عالم مثالى تراه يتدهور فى هوة الفراغ • وهو يتحدث عن هذا القلق النفسى الذى يعانىه تحت وطأة هذا القدر ••

والواقع أن « القلق » والقدر ، من الكلمات الدالة على فكر بودلير ، كما أن « التركيز » و « التمرکز » من مفاتيح شخصيته ، وكأنى به قد اتخذ لنفسه شعارا كلمة امرسون : « البطل هو الذى لا يشغله عن التركيز شيء » • أما الكلمات المضادة فهى « التفكك » و « الدعارة » - والأخيرة تعنى الاستسلام ، والتخلي عن القدر الروحى ، والهروب الى الآخريين ، والخيانة عن طريق التشمت • وكلها كما يؤكد بودلير من ظواهر المدنية الحديثة كما هى من الاخطار التى عاهد نفسه أن يحميها من شرها ، وانه لقادر على ذلك بفضل القدر الذى هيأته له طبيعته ، وبفضل التركيز على « الأنا » التى تخلصت من الاعراض الشخصية وارتفعت حتى صارت وعاء يحتوى العصر كله ••

### ٣ - التركيز والوعى بالشكل ؛ الشعر والرياضة :

ليس بودلير من الأدباء الذين تقاس خصوبتهم بعدد الموضوعات التى يطرقونها ، بل بمدى العمق فى تناولها • فلقد تناول عددا قليلا من الموضوعات التى ظل طوال حياته يدور فى فلكها ويرجع اليها بالتهذيب

والتنقيح من حين الى حين . ومن المدهش حقا أنها تظهر فى الاربعينات ، أى فى فترة مبكرة من حياته ، وأنه لم يكد يزيد عليها بعد ذلك شيئاً ذا بال ، بل ظل منذ ظهور « أزهار الشر » حتى وفاته لا يكاد يخرج عن دائرتها . هذه الموضوعات القليلة التى ساعدت مقالاته ومذكراته الشخصية ورسائله على تثبيتها والتركيز عليها ، تتخلل ديوانه وتجعل منه ما يشبه النسق المنظم أو الكيان العضوى الحى . وهى على قلتها أقرب الى أن تكون تحولات أو متنوعات على لحن رئيسى واحد يفيض بالألم والصراع ، ونسنتيع أن نسميه لحن التوتر بين النزعة الشيطانية والنزعة المثالية . هذا التوتر يظل قائماً بلا حل أو نهاية ، ولكنه يظل كذلك محتفظاً بالنظام والتسلسل اللذين يميزان كل قصيدة على انفراد . . .

والواقع أننا لن نفهم تطور الشعر الحديث حتى نفهم هذا التوتر الذى سيصل الى غايته فى شعر رامبو فيصبح لحناً من النشاز المطلق الذى تحطم فيه كل تماسك ونظام ، ويزيد حدة وعنفاً فى شعر مالارميه وان طرق به موضوعات أخرى وخلق له لغة جديدة غامضة موهلة فى الغموض . . .



لقد حذر بودلير كما رأينا من الاستسلام « لنشوة القلب » . وتركز قصائده على عدد من الموضوعات القليلة يحقق هذا الغرض . صحيح أن هذه النشوة قد تظهر فى بعض شعره ، ولكنها ليست هى الشعر نفسه ، بل مادته . ففى رأيه أن الفعل المؤدى الى الشعر الخالص فعل كله جهد وتعب وبناء ومعمار وتجريب متصل لطاقت اللغة وبواعثها . ولقد نبه بودلير الى أن زهور الشر لا تريد أن تكون مجرد «ألبوم» يضم عدة قصائد، وإنما هى كل متكامل يبدأ وينمو وينتهى الى غاية . قد لا تخرج من ناحية المضمون عن مجموعة من العواطف السلبية كاليأس والشوق الى الموت والشلل والتطلع المحموم الى المثال والانفعالات الشاذة . ولكن هذه العواطف كلها محصورة فى اطار من التأليف المحكم المدروس . ولذلك لا نكون مبالغين اذا قلنا ان زهور الشر - بجانب أغاني بتراركا وديوان أنشودة لجيان الأسبانى - هى أكثر مجموعات الشعر الأوروبى الحديث دقة واحكاماً . ولقد راعى بودلير فى كل ما أضافه اليها بعد ظهور الطبعة الأولى سنة ١٨٤٥ أن يكون متفقاً مع الاطار العام الذى وضعه لها منذ البداية . بل ان حرصه فى تلك الطبعة على أن يكون عدد القصائد مائة تقسم الى خمس مجموعات ، يدل على حرصه الشديد على دقة الشكل

والبناء • صحيح ان هذه النزعة الشكلية عنصر مشترك بين أبناء الروح الرومانية أو اللاتينية • ولكن الآثار الباقية من التفكير المسيحي في شعره تدل من ناحية أخرى على تأثر البناء الشكلى لقصائده بالاتجاه الرمزي العام الذى غلب على أواخر العصور الوسطى ، عندما كانت أشكال التأليف الأدبى انعكاسا لنظام الكون الذى خلقه الله ••

تخلى بودلير فى الطبعات التالية من زهور الشر عن ذلك العدد الكامل ، ولكنه لم يتخل عن النظام الداخلى الذى يربط بين قصائدها ، بل زاده قوة • والنظرة العابرة الى الديوان الشهير تكفى لتعرف هذا النظام • فبعد أن يبدأ بقصيدة تمهد للديوان كله ( الى القارئ ) نجد المجموعة الأولى ( ملال ومثال ) تتناول التصادم القائم بين الارتفاع والسقوط ، والثانية ( لوحات باريسية ) تشير الى محاولة الفرار الى عالم المدنية الكبيرة ، والثالثة ( النيذ ) تصور الانطلاق الى جنة مصطنعة ••

ولكن الشاعر لا يجد الراحة التى كان يشدها • ولذلك يستسلم لآغراء التخريب والتدمير الذى تدور عليه قصائد المجموعة الرابعة التى جعل عنوانها ( زهور الشر ) عنوانا للديوان كله • وينتهى به التخريب والتدمير الى التمرد الساخر على الله فى المجموعة الخامسة ( تمرد ) • ولا يبقى أمامه الا التماس الراحة فى الموت ، هذا المجهول المطلق • وبذلك ينتهى الديوان بالمجموعة السادسة والأخيرة « الموت » ••

ولا يقتصر هذا البناء المعمارى على تكوين الديوان فى مجموعته ، بل يتخلل المجموعات نفسها كنوع من التسلسل الديالكتيكي للقصائد • ولذلك نجد الديوان كله أشبه بنسق أو نظام متحرك ، تتغير خطوطه من الداخل ، ويسير فى اتجاهه العام كالمنحنى من أعلى الى أسفل • ونهاية المطاف هى الحضيض أو الهاوية • والأمل فى الجديد لن يكون الا فيها • ولكن ما هو هذا الجديد ؟ عبثا نبحث عن اسم له • فالأمل المعلق بالهاوية لا يعرف له كلمة تسميه ••

زهور الشر اذا بناء منظم مقصود • وهذا وحده يؤكد بعد بودلير عن الرومانتيكيين الذين لم تكن دواوينهم الشعرية سوى مجموعات من القصائد رتبت كيفما اتفق ، وعبرت بذلك من ناحية الشكل عن عفوية الالهام وخضوعه للصدفة والاتفاق • وهو يؤكد أيضا أهمية الدور الذى تؤديه الطاقات الشكلية فى أدب بودلير • فليست هذه الطاقات والقوى الشكلية مجرد حلية أو تقليد ، ولكنها وسيلة الانقاذ التى يلجأ اليها

الشاعر للنجاة من الأزمات الروحية التي تحاصره بالقلق والعذاب . ولقد عرف الأدباء والشعراء دائما هذه الحقيقة البسيطة أو هذا العزاء الوحيد: ان الغناء يبدد الألم والعناء والتعبير يرتفع بالتعاسة والشقاء . وعرفوا دائما أنه لا سبيل الى التطهر من العذاب حتى يتحول أو يتشكل عن طريق الكلمة . فلما جاء القرن التاسع عشر وتحول العذاب الخصب الى صحراء مجذبة بالوحشة والضياع والعدم ، أصبح الشكل هو المنقذ الوحيد . وكان حتما أن تكون العلاقة بين الشكل المحكم المستقر الهادئ وبين المضمون القلق المتوتر علاقة تنافر ونشاز . ومثلما انفصلت القصيدة عن القلب تباعد الشكل عن المضمون . وأصبحنا نواجه أحد الملامح الرئيسية في الشعر الحديث ، وهو التنافر أو النشاز . .

سيبقى المضمون متفجرا كالبركان بالعذاب والقلق والتناقض . وسيكون على الشاعر أن يبحث عن النجاة في تجاربه الشكلية مع اللغة . .

ويعبّر بودلير في مواضع كثيرة من كتاباته عن الشكل كوسيلة للنجاة والانقاذ . فهو يقول مثلا : « ان المزية المدهشة للفن هي أن الشيء المفزع المخيف يصبح جميلا اذا عبر عنه تعبيرا فنيا ، وأن الألم الذي يدخله الايقاع والتكوين يملأ الروح بالفرح الهادئ » ( ص ١٠٤٠ ) . والعبارة وان شابها بعض الغموض تفصح في الواقع عن اقتناع بودلير بتفوق ارادة الشكل على ارادة التعبير ، وعن شوقه الى التماس الأمان والاطمئنان في الشكل ، والبحث عن « خاتم الأمان المنقذ » كما سيقول الشاعر الأسباني جيان في إحدى قصائده . وهو يقول في موضع آخر : « من الواضح تماما أن قوانين الوزن ليست قوانين طاغية أختلقت اختلافا . انها قواعد تتطلبها بنية العقل نفسه . ولم يحدث أبدا أن كانت عقبة في طريق الاصاله . بل ان العكس هو الأصح الى أبعد حد : فلقد كانت دائما خير عون للأصاله على النضوج » (ص٧٧٩) . وسيعود علم من أعلام الموسيقى الحديثة وهو سترافنسكي الى هذه العبارة نفسها في كتابه «فن الموسيقى» كما ستتكرر الفكرة بعينها عند مالارميه وفاليري . ولم يرجع هؤلاء الى هذا النص لمجرد أنه يؤكد وعى الروح اللاتينية بالشكل ، بل لأنه يدعم التجربة العملية التي يمارسها المحدثون ويؤثرونها على غيرها ، هذه التجربة التي تجعلهم يتناولون القواعد المتواضع عليها في القافية ، وعدد المقاطع في البيت الواحد وبناء المقطوعة في القصيدة كما لو كانت أدوات تؤثر بدورها على اللغة وتنتزع منها امكانيات وتضطرها الى ردود أفعال . لم يكن المضمون الأصلي وحده ليصل اليها بنفسه . .

أثنى بودلير ذات مرة على الرسام الفرنسي دوميه فقال ان لديه المقدرة على تصوير كل ما هو منحط وفاسد وتافه في صورة واضحة دقيقة . ولقد كان في استطاعة بودلير أن يطبق هذا الكلام على نفسه . فانتاجه الأدبي يجمع بين الألم المميت والدقة الشديدة في وحدة واحدة ، ويمهد بذلك للشعر الذى سيجيء بعده . وقد كان نوفاليس وادجاربو أول من أدخل فكرة الحساب الدقيق فى نظرية الأدب . والتقط بودلير الفكرة فوجدناه يقول مثلا فى معرض كلامه عن سمو الفن على الطبيعة الخالصة : « الجمال هو حصيلة العقل والحساب » ( ص ٩١١ ) . بل ان الالهام يبدو له طبيعة أو فطرة محضة ، وذاتية غير نقية . ولو ان أديبا أنتج بدافع الالهام وحده لما استطاع أن ينتج غير الخلط والاضطراب . مرحبا بالالهام لو سبقه الجهد الفنى الطويل والتدريب والمران الشاق . عندئذ يكتسب تلك الرقة التى نلمسها فى راقص كسر عظامه فى الخفاء آلاف المرات قبل أن يسمح لنفسه بالظهور أمام الجمهور! (ص١١٣٣) .

لن يخفى على القارئ من هذه العبارات كلها أن بودلير يؤكد دور اللحظات الارادية والذهنية فى فعل الخلق الأدبي . انه يلجأ الى فكرة الرياضة التى سبق أن لجأ اليها نوفاليس . فهو مثلا يشبه الأسلوب الدقيق « بمعجزات الرياضة » . وهو يقول ان الاستعارة تنطوى على قيمة « الدقة الرياضية » . وهو يستند بالطبع فى هذه الأفكار كلها الى « بو » الذى تكلم كثيرا عن صلة القرابة التى تجمع بين المشكلات الأدبية وبين « المنطق الدقيق فى احدى المشكلات الرياضية » . هذه كلها أمور سيكون لها أعظم الأثر على مالارميه ، وسيمتد هذا الأثر كما سنرى على فن الشعر المعاصر كله . .

\* \* \*

#### ٤ - الشعور بنهاية الزمن والشعور بالجدائة :

أشرنا من قبل الى مسافة البعد التى تفصل بودلير عن الرومانتيكيين وقلنا ان هذا البعد يتجلى فى اختياره للموضوعات التى يتناولها ويؤثرها على غيرها . .

ولكن هذا لا يمنع أنه قد ورث الكثير عن الرومانتيكية وان كان قد حول هذا الموروث الى تجربة قاسية تبدو تجارب الرومانتيكيين الى جانبها أشبه باللهو والعبث . كان الرومانتيكيون قد ساروا خطوات فى تفسيرهم الاسكاتولوجى للتاريخ ( الذى انتشر منذ أواخر عصر التنوير وان

كانت له جذوره القديمة ) وهو تفسير يعتبر الزمن الحاضر نهاية الزمن .  
ومع ذلك فقد ظل تفسيرهم هذا نوعا من الاحساس الحزين الرقيق الذى  
يعرو النفس حين تشاهد شمس الحضارة الافلة ترسل ألوانها الجميلة  
الشاحبة ..

وبودلير يضع نفسه وعصره فى نهاية الزمن ، ولكن صورته وعواطفه  
مختلفة كل الاختلاف . ان هذا الشعور بنهاية الزمن ، وهو شعور  
يتغلغل فى الروح الأوروبية منذ القرن الثامن عشر الى اليوم ، يظهر لديه  
فى صورة حادة ، مفزعة ومفروعة فى آن واحد . ويبدو هذا فى قصيدته  
« غروب شمس الرومانتيكية » التى كتبها فى سنة ١٨٦٠ . فالقصيدة  
تضم مجموعة من الصور التى يأفل فيها النور والفرح حتى تفرق فى ظلام  
الليل البارد ورهبة الخوف الفظيع من المستنقعات والحيوانات البشعة :

ما أجمل الشمس عندما تشرق وهى مكتملة النضارة ،  
وتلقى علينا بتحيةة الصباح مثلما يدوى ( صوت ) انفجار !  
- سعيد ذلك الذى يستطيع فى حب  
أن يحيى غروبها الذى يزيد فى روعته عن حلم !

مازلت أذكر ! .. رأيت كل شئ ، الزهرة ، والنبع ، والأثر ،  
تتنفص تحت عينها كالقلب الخفاق ..  
- هلموا بنا نجرى نحو الأفق ، تأخر الوقت ، فلنسرع الجرى ،  
فقد نلتقط على الأقل شعاعا مائلا !

لكن عبثا أسعى وراء الاله الذى يتوارى ؛  
الليل الذى لا يقاوم ينشر سلطانه ،  
أسود ، رطبا ، فظيعا ، وشديد الرعب ؛  
رائحة القبر تسبح فى الظلمات ،  
وقلمى المتوجسة تنوس على حافة المستنقع ،  
على الضفادع والقواقع الباردة .

وليس من العسير أن نفهم رموز القصيدة . فهى تدل على الظلام  
الكالح المطبق وفقدان النفس لشعاع الأمل الذى تبقى لها فى الغروب .  
ولابد للشاعر أن يتشبث بالظلام والشذوذ حتى يستطيع أن يقول شعرا



يتفق وروح العصر وقدره . الظلام هو الملجأ الوحيد الذى تبقى للنفس الموحشة الغريبة على ذاتها ، والمكان الوحيد الذى تستطيع أن تبضع فيه الشعر وتهرب من تفاهة « التقدم » الذى يتقنع به الزمن الأخير . ولذلك فليس عجيباً أن يصف بودلير « أزهار الشر » بأنها « لحن نشاز من وحى آلهة الزمن الأخير » .

وبمثل ما اختلفت نظرة بودلير الى الزمن الأخير أو نهاية الزمن عن الرومانتيكيين اختلفت كذلك نظرتة الى فكرة الحدائثة . والفكرة عنده مركبة شديدة التعقيد . فهي من الناحية السلبية تدل على عالم المدن الكبيرة الذى يفيض بالعقم والقبح والخطيئة ، عالم الشوارع المسفلتة ، والأضواء الصناعية والاعلانات واللافتات البشعة ، ووحدة الانسان المضاعف وسط الزحام . عالم التقدم والتكنيك الذى يعمل بالبخر والكهرباء . والتقدم فى رأى بودلير هو ذبول الروح وضمورها بالتدرج وسيطرة المادة سيطرة تزداد كل يوم . وكثيراً ما نقرأ فى كتاباته عن « الاسمئزاز اللانهائى من اللافتات ، والصحف اليومية وطوفان الديمقراطية التى تسوى بين جميع الأشياء » . وهذا كلام يشبه ما يقوله ستندال وتوكفيل كما يشبه ما سيقوله فلوير فيما بعد . ولكن بودلير يزيد على ذلك فينظر الى الحدائثة من زاوية أخرى . فهي عنده فكرة تنطوى على تنافر ونشاز ، ولكنه ينتزع من جوانبها السلبية شيئاً له سحره وجاذبيته . فالشر والبؤس والسقوط والظلام والتقدم الآلى والافتعال . الخ . تنطوى كلها على عناصر مثيرة يستطيع الشاعر أن يفيد منها . لا بل انها تنطوى على أسرار يمكن أن توجه الشعر وجهة جديدة . وكل من يقرأ « زهور الشر » سيلاحظ مقدرة بودلير على اصفاء الروح الصوفية على ركام المدن الكبيرة وبث أنفاس الروحانية فى أكوامها وقاذوراتها . وليس معنى هذا أنه يريد العودة الى الطبيعة كما أرادها روسو . فهو يؤكد كل فعل يلغى الطبيعة ، أو يعمل على تأسيس مملكة الفن والصنعة المطلقة . ونحن نحس من احدى قصائده المشهورة . ان الكتل الحجرية المكعبة التى تزدحم بها المدينة الكبيرة - وهى كتل صماء خلّت من الحياة الطبيعية وأصبحت مأوى للشر والفساد - انما تمثل حرية العقل ، كما تعبر عن الروح الخالص . وسنجد أصداء هذه الفكرة عند المتأخرين ، وسنلاحظ أن الشعر الأوربى فى القرن العشرين لا يزال ينشر هذه الغلالة الصوفية التى اكتشفها بودلير فوق المدن الكبيرة .

ان الصور التي تقدمها المدينة الكبيرة صور متنافرة تنبعث منها أنغام ناشزة . ولكنها مع ذلك أو لهذا السبب عميقة شديدة العمق . انها توحد بين أنوار الغاز وسماء الليل ، بين شذا الأزهار ورائحة القار . وهي غنية بالفرح والألم ، والمتعة والشكوى ، يحس القارئ ان مضمونها متنافر مع أبياته ذات الأنغام المنسجمة الموقعة . انه ينتزعها من التفاهة كما يستخلص الصيدلى عقاقيره من النباتات السامة ، فتصبح بعد تحولها الشعري وسيلة لعلاج « رذيلة التفاهة » . ان كل ما تشتمز منه النفس يأتلف مع نبل النغم ويكتسب تلك « الرعشة الجالفينية » (\*) التي طالما امتدحها في كتابات ادجار بو . وها هي ذى الصور تتوالى : النوافذ المتربة التي لا تزال عليها آثار المطر ، واجهات البيوت الهرمة الكالحة ، خضرة السم المعدنية ، الفجر الذي تراه العين كأنه بقعة قذرة ، أو كأنه نوم المومسات الحيوانى ، ضجة السيارات العامة ، وجوه بلاشفاه ، عجائز ، موسيقى الصفيح ، عطور عفنة . تلك بعض صور الحدائث عند بودلير . وانها لحية لا تزال في قصائد شاعر مثل البيوت . . .

#### ٥ - استطيعا القبح :

ربما يبدو هذا العنوان طريفا لما فيه من مفارقة . ولكنه يمثل فى الواقع حقيقة أساسية من حقائق فن الشعر الحديث ، أشار إليها فيكتور هيغو ، ثم أكدها بودلير ، وسارت فيها الأجيال اللاحقة الى أقصى مداها . كثيرا ما تكلم بودلير فى دراساته النظرية عن الجمال . غير أن الجمال فى شعره ظل قاصرا على البناء والشكل والتناول الموسيقى للغة . لم تعد الأشياء عنده تحتل الفكرة القديمة عن الجمال . ولذلك فهو يلجأ الى الإضافات التى تدل على الغرابة والمفارقة ، لينخلع على الجمال طابعه العدوانى المثير . ان الجمال ينبغى أن يكون « نقيًا وغريبًا » كما يقول فى أحد تعريفاته له . ولا بد له أن يكون غريبًا حتى يحمى نفسه من التفاهة والسوقية ، ويستثير الذوق التافه السوقي فى وقت واحد . . .

ومع ذلك فقد رحب بودلير بالقبح ، واعتبره معادلا للسر الجديد الذى يريد أن يغزو أرضه ، ونقطة الانطلاق التى يبدأ منها الصعود الى المثالية . ان الشاعر ، كما يقول « يوقظ فى القبح سحرا جديدا » .

\* Frisson galvinique.

( ص ١١١٤ ) • فالقبيح يولد المفاجأة ، وهذه تولد «الهجوم غير المنتظر» . بهذا يعلن الشذوذ عن نفسه كمبدأ أساسى من مبادئ الأدب والشعر الحديث ، بل كأحد العوامل والأسباب التى أدت اليه • ولا بد من آتارة الأعصاب على كل ما هو تافه وتقليدى نلقاه فى حياتنا كما نلقاه كذلك فى الجمال بمفهومه القديم • ان الجمال « الجديده » يمكن أن يتساوى مع القبح • وهو يبلغ القلق الذى يتميز به عندما يتلقى ما هو تافه وسطحى فيحوله أو يشوهه ويجعل منه شيئاً غريباً مثيراً • وعندما يجمع بين « المفزع والمضحك » على حد قول بودلير فى احدى رسائله ••

لاشك أن القارىء قد لاحظ أن هذه كلها أفكار وردت فى صورة أقل من ذلك حدة عند الناقد الرومانتيكى فريدريش شليجل ( فى فكرته عن التهريج الترنسندنتالى ) وعند فيكتور هيجو فى نظريته عن المسخرة ( وقد فات الحديث عنها ) ••

وقد أعجب بودلير – فوق اعجابه المستمر بشخصية « بو » وأعماله – بعنوان « أفاصيصه عن المسخرة والارابسك » (\*) •

وقد عرف بالطبع أن المسخرة لا علاقة لها من قريب أو بعيد بالدعابة أو المرح • فهى فى الحقيقة ميدان الصراع بين النزعة المثالية والنزعة الشيطانية ( التى تطبع حياته وأدبه كما قدمنا ) • ولذلك نجده يثنى على رسوم « دوميه » الكاريكاتيرية ويحى فيها ما يسميه « بعث المغفلين الدموى » ، ليبرر سخطه على الفكاهة الخالصة أو الدعابة البسيطة • بل انه يضع « ميتافيزيقا المضحك المطلق » ويوسع من مفهوم المسخرة ليجعل منها فكرة سيكون لها فى التفكير والوجدان الحديث أثر بعيد ، وهى فكرة المحال أو العبت (\*\* ) ( ص ٧١٠ ) • وسيستمد من قانون العبت ( ص ٤٣٨ ) تجاربه الخاصة بل وتجارب كل انسان يجد نفسه معلقا بين السمو الى قمة الوجد والمثال ، والسقوط فى قرارة الحضيض والعدم • انه القانون الذى يحتم على الانسان أن « يعبر عن عذابه عن طريق الضحك » • وهو يتحدث كذلك عن « شرعية العبت » ويمجد الحلم لأنه يزود المستحيل بمنطق المحال المخيف ••

هكذا يصبح العبت هو الأفق الذى تطل منه العين على اللاواقع هربا من سجن الواقع الضيق • وسوف يتعلم منه المتأخرون هذه النظرة ••

\* Tales of the Grotesque and the Arabesque.  
\* \* L'absurde.

## ٦ - اثاره السخط لذة ارستقراطية :

كان من الضروري لمثل هذا الأدب الذى يحتاج الى مثل هذه الأفكار أن يستثير أعصاب القارئ أو يصدمه ويبعده عنه . ولقد عرفنا كيف بدأ هذا التصدع فى علاقة الأديب بجمهور القراء على يدى روسو ثم أدى بالرومانتيكيين الى موضوعهم الاثير عن الشاعر الوحيد . .

وقد التقط بودلير هذه الفكرة فزادها حدة ، وأضفى عليها نوعا من الدرامية العدائية التى ستصبح فيما بعد طابعا عاما للأدب والفن الأوروبين . .

انه يتحدث عن « اللذة الارستقراطية التى تأتى من آثارة السخط » ويصف « زهور الشر » بأنها « متعة حارة بالمقاومة » وبأنها « نتاج الحقد والكراهية » . وهو يرحب بأن يثير الأدب «صدمة عصبية» ويشيد بقدرته على آثارة أعصاب القارئ ، وبأن هذا القارئ لم يعد قادرا على فهمه . استمع اليه وهو يقول : « ان الشعور الأدبى الذى كان فيما مضى منبعا لا نهائيا للأفراح ، قد أصبح الآن ترسانة تعج بأدوات التعذيب » ( ص ٥١٩ ) . ونخطيء لو تصورنا هذا كله مجرد صدى أو تقليد للنزعات الرومانتيكية . فالواقع أن عوامل التنافر والنشاز الكامنة فى الأدب قد صارت بالضرورة أسبابا للتنافر والنشاز بين العمل الأدبى وقارئه . .

## ٧ - مسيحية محطمة :

لا حاجة بنا الآن للكلام عن هذه العوامل والأسباب بالتفصيل ، فربما يكون الكلام عن التنافر الأساسى فى أدب بودلير وشخصيته بين النزعة المثالية والنزعة الشيطانية أخطر منه وأهم ، وربما نرى فيه احدى الخصائص الرئيسية التى تميز مضمون الشعر من بعده والتى سنصفها بالمثالية الفارغة . .

يقول بودلير : « ينبغى علينا لكى ننفذ الى روح الأديب أن نفتش عن الكلمات التى يكثر من استخدامها فى أعماله . ان الكلمة تكشف عن الفكرة التى تتسلط عليه » . هذه العبارة يمكن ان تكون أساسا صالحا للتفسير ، كما يمكن أن نطبقها على بودلير نفسه . فالأحكام الذى يسيطر على عالمه العقلى ، واصراره على تناول موضوعات قليلة العدد يدور فى

فلكها ويزيدها على الدوام عمقا - كل ذلك يسمح لنا أن نستشف عالمه من بعض الكلمات التي تتردد في أعماله . انها المفاتيح التي نستطيع أن ننفذ بها الى هذا العالم . وليس من العسير على القارئ المتأنى أن يقسمها الى مجموعتين متضاربتين : فهناك من ناحية كلمات كالظلام ، والهاوية ، والقلق ، والصحراء ، والقفر ، والسجن ، والبرودة ، والسواد ، والعفن . . . وهناك على الجانب الآخر كلمات كالارتفاع . والزرقة . والسماء . والمثال . والنور . والصفاء . . . ولا تكاد قصيدة من قصائد بودلير تخلو من هذا التضاد . بل لقد يتركز في تعبيرات تجمع هذا الصراع الجدلي في صورة مكثفة كأن يقول مثلا : « عظمة قدرة » ، أو « منهار وساحر » ، أو « رعب جذاب » ، أو « أسود وناصح » . وعلماء الأدب يسمون هذه الوحدة التي تجمع بين طرفين لا يجتمعان عادة بالتناقض الظاهر (\*) ، وهي صيغة فنية من صيغ التعبير الأدبي تصلح لتصوير الأحوال والمواقف النفسية المعقدة . وليس عجيبا أن تكون هذه الصيغة الأدبية هي مفتاح شخصية بودلير وشعره . بل ان من محاسن الصدف حقا أن يوفق إليها « بابو » صديق بودلير فيسمى ديوانه « أزهار الشر » . .

على أن هذه الصيغ اللغوية المتناقضة تدل على شيء آخر يخفى وراءها ولا يستقيم لها معنى بدونها . ذلك هو التفكير المسيحي الذي لا يزال يتحرك في أعماق بودلير ، وان لم تبق منه الا بقايا حطام . صحيح أنه لا يعد مسيحيا بالمعنى الحقيقي ، ولكن من المستحيل أن نتصور وجوده بمعزل عن المسيحية . .

والنزعة الشيطانية التي طالما دمغه الشراح بها لا تلغى هذه الحقيقة، بل قد تؤكد صلته العميقة بالمسيحية أو بالأحرى بما تبقى منها في نفسه . انه يعلم أن الشيطان يأسره ( وهذا وحده دليل على التفكير الديني ) ، ولكنه لم يعد يؤمن بعقيدة الخلاص التي تبشر بها المسيحية . ونزعة الشيطانية هي سبيله للارتفاع الى سماء المثال وصفائه . انها تحاول التغلب على الشر الحيواني ( بما في ذلك التفاهة والسوقية ) عن طريق شر آخر من صنع العقل وتدبيره ، وهدفها هو الوصول الى قمة الشركي تنطلق منها الى سماء المثال . .

---

(\*) غالبا ما يستخدم اللفظ اليوناني في الكتب الاجنبية وهو أوكسيمورون Oxymoron. كان تقول مثلا «سر ذائع» أو «لغز مكشوف» . . الخ . .

من هنا امتلأت « أزهار الشر » بألوان بشعة من الفساد والقسوة والسقوط . ان الشاعر يحس « بالعطش الى اللامتناهي » ، ولكنه يغوص الى حضيض « الشيطان » لكي يتسنى له البحث عن « الجديد » . انه انسان ممزق . انسان ذو طبيعة مزدوجة ، ( كما قال باسكال واليونان من قبل ) . ثمة قطبان يتجاذبه كل منهما ويشده من ذراع . ولا بد أن يشبع نهم القطب السالب لكي يلمس أثر الموجب على روحه . لا بد أن يطبع الشيطان قبل أن يشتمق الى السماء . ولا بد أن الشاعر قد أحس بالحاجة الى هذا « السقوط » احساسا ملحا وعنيفا . وليس مهما أن يكون قد تأثر بالمانوية والغنوصية والأفلاطونية أو غيرها من الأشكال والمذاهب السابقة على المسيحية ، أو يكون قد عرف قليلا أو كثيرا عن نزعة الاشرار Illumination . التي سادت في القرن الثامن عشر أو بايمان جوزيف دي ميستر ( ١٧٥٣ - ١٨٢١ ) . فأهم من ذلك كله أنه أحس بضرورة « السقوط » كوسيلة لا غنى عنها للسمو والارتفاع ، وأنه بهذا يعبر عن ظاهرة أساسية من ظواهر التفكير الحديث الذي يحلو له الرجوع الى المذاهب الفكرية القديمة كلما رأى فيها تعبيراً عن صراعه وتمزقه الباطن . .

ومع هذا كله فان بودلير لم يهتد الى طريق المسيحية الحقنة .

صحيح أنه طالما أحس في نفسه بالرغبة في الصلاة وطالما شعر شعورا عمقا بخطيئة الانسان . ولكن الصلاة ماتت على شفثيه ، واحساسه العميق بالعجز والتمزق سد عليه الطريق الى الله . لقد تغنى في شعره بالالم ، وعانى من لعنة الخطيئة الأزلية ، وعرف أن العذاب هو أنبل ما في الانسان . وكان من الممكن أن يجعل منه هذا كله مسيحيا مخلصا ، لولا أن الايمان بعقيدة الخلاص لم يجد له مكانا في قلبه ، والخلاص كما نعلم هو جوهر المسيحية وأولى حقائقها . انه يحس باللعنة ، ولكنه يتلذذ بهذا الاحساس . وهو يذكر المسيح أحيانا في شعره ، ولكنه يبدو كالطيف العابر أو الاستعارة الخاطفة ، كإنسان تركه الله يسقط في الهاوية . وهو يتكلم عن الشر لا كطرف واحد من طرفي الحقيقة والخلق ، بل كقوة مستقلة ذات كيان وسلطان . صحيح أن هذا كله لم يكن ممكنا بغير التراث المسيحي . ولكنه لا يجعل منه مسيحيا ، اذ لم يبق في نفسه من المسيحية الا بقايا حطام . ولعل هذا هو الذي أكسب شعره الجرأة على الشذوذ والنشاز . .

صحيح أن الشعراء المتأخرين - فيما عدا رامبو - سينسون أن هذا الشذوذ لم يأتهم الا بعد أن تنكبوا الطريق واحتضرت المسيحية في قلوبهم . ولكن الشذوذ نفسه لا يزال على ما هو عليه . ولا يستطيع أكثر الشعراء تمسكا بالمسيحية ودعوة اليها أن ينكر أصل هذا الشذوذ أن يفلت من قبضته . ويكفى أن نقرأ اليوت لنتحقق من هذا الكلام . .

\* \* \*

## ٨ - التقابل والتماثل :

كان بودلير يؤمن ايمانا تاما بالضعف البشرى ، وضعفه ، وضعف القارىء « المنافق » شبيهى وأخى « كما يقول البيت المشهور فى افتتاحية « زهور الشر » . شعر طوال حياته أن مثله تحكم عليه وتدينه ، وأنه سيبطل دائما يتخبط فى دائرة خانقة من الأمل واليأس ، ويتمزق بين السماء والأرض ، والملاك والشيطان ، والمثال والملال . . كل ما كان الأخلاقى المتطهر الكامن فى أعماقه يدينه ويحتقره ، كان فى نفس الوقت يجذب فيه الفنان ورجل الحس والجمال . ولاشك أن هذا التناقض الأساسى هو أصل هذا العمق وهذه اللمعة الغريبة التى تميز كل ما كتب . وهو لاشك أيضا علة رفضه الواضح الصريح للتوحيد بين فكرتى الخير والجمال الذى طالما وجدناه فى صورة متفائلة وساذجة عند لامارتين وهيغو . ولعله أيضا أن يكون المسئول عما سميناه بنزغته الشيطانية التى تجعله ينتقل دائما من الجمال - مثله الاستطيقى الأعلى أو حلمه الحجرى كما كان يسميه - الى اغراء الجمال الانثوى المجسد :

**ما أهمية أن تاتى من السماء أو من الجحيم**

**أيها الجمال ! أيها الوحش الهائل ، المخيف ، البرىء !**

**ما دامت عينك ، ابتسامتك ، قدمك ، تفتح لى الباب**

**الى اللامتناهى الذى أحببته وما عرفته أبدا ؟ .**

بحيث يصبح « ملاكه » أو حوريته مجرد وسيلة للفرار من الواقع القاسى ومن سأم الحياة . ولعله أخيرا أن يكون المسئول عن رغبته الدائمة فى التحرر ولجوئه الى النسيان الذى وجده أحيانا فى الحب أو فى تجربته القصيرة مع العشيش والأفيون أو رغبته العارمة فى الانطلاق الى مكان آخر ، أى مكان خارج هذا العالم ، حتى ليصبح الموت نفسه هو « النبأ الطيب » والوثبة المرحة فى قرار المجهول للعثور على « الجديد » . .

ومن شواهد هذا التقابل والتضاد في شعر بودلير أنه يؤثر التعبير عن العواطف والمشاعر بالتمائل بدلا من التقرير المباشر أو الاغراق في الوصف . تدل على هذا قصيدته المشهورة « التقابلات » أو « التجاوب » Correspondances التي توضح لنا جانبا من نظريته الشعرية . ولنقرأ القصيدة قبل الكلام عما تحمله من أفكار : -

### « تجاوب »

الطبيعة معبد ، تنبعث من أعمدته الحية  
في بعض الأحيان كلمات مختلطة ،  
هناك يسير الانسان وسط غابات من الرموز  
تحلق فيه وتتأمله بنظرات أليفة .

وكما تختلط الأصداء المدينة من بعيد  
في وحده مظلمة وعميقة ،  
لها رجابة الليل والضياء ،  
تتجاوب العطور والألوان والأنغام .

هناك عطور ندية كلحم الأطفال ،  
عذبة كالمزامير ، خضراء كالمراعي ،  
وأخرى فاسدة متبرجة وظاهرة ،

شاسعة كالأشياء غير المحدودة ،  
كالعنبر والمسك والصمغ والبخور ،  
التي تتغنى بنشوة الروح والحواس .

لعل هذه « السوناتة » المعروفة أن تكون مصداقا لما أشار اليه بودلير نفسه من أن الشاعر الأصيل يملك دائما الاحساس « بالتمائل الشامل » (\*) ، وليس في حاجة لأحد من الفلاسفة أو المتصوفين لكي

\* L'universelle analogie.



يرشده اليه ، ولا لمن يقول له ان الطبيعة معبد تخرج في بعض الاحيان من أعمدته الحية كلمات مختلطة . ولكن ما معنى هذا التماثل الكلي الشامل وماذا يقصده الشاعر بغابات الرموز التي يسعى فيها الانسان ؟

الواقع أن الفكرة القائلة بأن « المادى » يرمز « للمعنوى » أو « الروحي » أقدم بكثير من الفلسفة الافلاطونية التي تقول ان عالم الحس يماثل عالم المثل والمعقولات مماثلة الظل للأصل . بل انها فكرة قديمة قدم الديانات جميعا . ومع ذلك فمن الخطأ أن نقول ان غابات الرموز تدل على عالم المثل الأفلاطونية .

فالمعنى الذى يقصده بودلير هو أن الأشياء فى عالم الحس تترجم بطبيعتها عن أفكار ومشاعر بشرية . بل قد نستطيع القول بأن فكرة بودلير بعث للفكرة القديمة التي اشتهرت فى أواخر العصور الوسطى عن الماكروكوزم ( العالم الكبير ) والميكروكوزم ( العالم الصغير ) فالأول مادة بأكملها وأجسامنا جزء منه ، و « يقابله » أو يتجاوب معه العالم الصغير ، أى الروح أو العقل الواعى وغير الواعى . ولما كان الله الذى خلق العالمين عقلا أو روحا غير متناه ، فان نماذج الأفكار الانسانية موجودة فيه ، وبهذا المعنى تكون الأرض هى مقابل السماء أو تكون الأرض ومشاهدها لمحة من السماء على حد تعبير بودلير نفسه .

واذن فالجديد عند بودلير هو هذا النظام الكامل من التقابلات أو التماثلات التي يستغلها عن قصد كأداة للكشف والتعبير الشعري . على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد . فهناك نمط آخر من التقابلات تخصص له القصيدة عشرة أبيات من مجموع أبياتها الأربعة عشر . فالبيت الذى يقول ان العطور والألوان والأصوات تتجاوب مع بعضها البعض انما يعبر عن فكرة كانت معروفة فى عهد بودلير ، وهى أن اللون أو الصوت أو الرائحة أو الطعم أو اللمس يمكن أن تثير انفعالا أو انطبعا وجدانيا واحدا . وقد لوحظ أن بعض الأشخاص يتميزون بحساسية خاصة تجعلهم يشعرون بتشابه الانطباعات الصادرة عن الحواس المختلفة . بل ان كلامنا العادى يحفل بأمثلة كثيرة من هذا النوع كأن نقول مثلا أحمر صارخ ، أو زرقاة ناعمة ، أو جرس ذهبى . وقد تعرض بودلير نفسه لهذا فى مقاله الذى كتبه عن فاجنر حيث يقول : « قد يثير الدهشة حقا ألا يستطيع الصوت الايحاء باللون ، أو لا تستطيع الألوان اعطاء فكرة للحن ، أو يعجز الصوت واللون عن ترجمة الأفكار » .

ويقودنا هذا الى ظاهرة أخرى يسميها علم النفس الحديث « بالسينستيزيا » ويقصد بها الارتباط التلقائي - الذي يتفاوت من فرد لآخر - بين احساسات ذات طبيعة مختلفة تبدو كما لو كانت تثير احداها الأخرى ، كأن يثير صوت ما احساسا بلون أو رائحة معينة . أى أنها أشبه بعملية سحرية اذا حدث فيها تنبيه لأحد الحواس استثار ذلك في أذهاننا كل الخصائص الحسية الأخرى التي تتصف بها تجربة أو شيء ما ، وصور للخيال أنه موجود أيضا في الواقع . .

والقصيدة التي نقلناها الآن تنطوي على ظاهرة «السينستيزيا» (\*) بأوضح معانيها . فالأصداء الممدودة التي تتجاوب بها الألوان والأصوات والروائح تشير الى وحدة هذه « التجربة العميقة » . وهذه الوحدة ليست قائمة فينا فحسب ، بل هي كذلك وحدة الكون الشاملة . فمنذ أن خلق الله العالم كوحدة مركبة غير منقسمة ، والأشياء تعبر عن نفسها عن طريق التماثل المتبادل . والابيات الأربعة الأخيرة من القصيدة تبين أن بعض الاحساسات المتصلة بالشم يمكن أن تؤدي الى ما وصفناه بالسينستيزيا وتسبب حالة من النشوة الحسية والروحية معا . .

هناك اذن أفكار ثلاث يمكن القول بأن نظرية بودلير الاستيطيقية تقوم على أساسها : التقابل أو التماثل ، وتكافؤ عناصر التجربة الحسية أو قابليتها للعكس ، والسينستيزيا ، تضاف اليها فكرة رابعة يسميها علم النفس الحديث المشاركة . ومعنى هذا كله انه اذا كانت المعرفة العقلية تعزلنا عن الموضوع الذي نريد معرفته فان الحالات الذهنية والنفسية التي يثيرها التقابل والسينستيزيا تجعلنا نشارك في موضوع المعرفة ونشعر أننا واياه شيء واحد . هذا هو الطابع الحقيقي للتجربة الفنية ، وهو الذي ألمح بودلير اليه ثم أوضحه من بعده كثير من الشعراء والنقاد المحدثين ، ولاشك أنه يشترك فيه من وجوه عديدة مع التجربة الدينية . .

وأكثر قصائد الحب عند بودلير توضح أسلوبه في البعد عن الوصف الخالص والتقرير المباشر والتجاء الى طريقة المقابلة واستيحاء الموضوعات الحسية الخارجية للتعبير عن أحواله الذاتية . ومن أفضل الأمثلة على هذا قصيدته «الدعوة الى السفر»(\*\*) وسأنتقلها اليك منثورة لأن من المستحيل المحافظة على تفعيلاتها القصيرة وقوافيها العذبة وإيقاعها السريع البسيط:

\* Synaesthesia.

\*\* L'invitation au voyage.

يا طفلي ، يا أختي ، فكرى كم سيكون بديعا أن ننطلق بعيدا ونحيا معا هناك ! نحب على هوانا ، نحب ونموت ، فى بلد تشبهك ! الشموس الرطبة فى تلك السموات ( الملبدة ) بالضباب تخلق روى بسحر غامض كسحر عينيك الخائنتين عندما تلمعان من خلال الدموع .

ليس هناك الا النظام والجمال ، والترف والهدوء والاشتهاء .  
قطع أثاث براق ، صقلتها السنون ، ستزين حجرتنا هناك ؛  
أندر الزهور تمتزج عطورها بأنفاس العنبر الخافتة ،  
السقوف الثرية ( بالزخارف ) ، المرايا العميقة ، روعة الشرق ، كلها ستكلم الروح خفية بلسان الوطن الحلو .

ليس هناك الا النظام والجمال ، الترف والهدوء والاشتهاء .

انظرى تلك السفن الهاجعة فى ( مياه ) القنوات ، ( السفن )  
المولعة بالتجوال ؛ جاءت من آخر الدنيا ، رغبة فى ارضائك (\*) .  
الشموس الآفلة تكسو الحقول ، القنوات ، المدينة كلها بالسنبيل والذهب  
العالم يغفو فى نور دافئ .

ليس هناك غير النظام والجمال ، الترف والسكينة والاشتهاء .

والقصيدة تنمو من داخل الدعوة الى « البلد التي تشبهك » . هذه  
البلد فيما يقول الشراح هي هولندا . وسماء هولندا تقابلها عينا المحبوبة  
وجو البيوت الهولندية بكل ما فيها من ثراء وروعة وتمدن وغرابة يرمز  
للعلاقة الحميمة التي تجمع الحبيين أو يرجى أن تجمعهما . والسفن التي  
رجعت الى مراسيها عبر القنوات الهادئة قد قامت بأداء مهمتها ، ووضعت  
العالم تحت قدميها .

ولا جديد فى هذا كله بالنسبة للخيال الشعري ، وحتى الرمز  
الأخير الذي يصور روعة العاطفة فى صورة الشمس الغائبة ليس جديدا .  
ولكن أصالة بودلير تتجلى فى تعبيره عن العاطفة بطريقة المقابلة أو التماثل  
بدلا من محاولة التعبير عنها بالتقرير والوصف المباشر . وحتى العنصر  
التقريرى الوحيد فى هذه الأغنية العذبة وهو المقطع المتكرر ( ليس هناك  
غير النظام والجمال . . الخ ) لا معنى له الا الاشارة ضمنا الى أن « هنا »  
( فى مقابل هناك ) الفوضى والقبح والفقر والقلق والعذاب . أى أن العالم

---

(\*) حرفيا : لترضى أقل رغبة فى نفسك .

الخارجي كله بما فيه من جمال أو قبح ، من نشوة أو ألم ، من سماء  
النعمة أو هاوية اللعنة ، انما هو مجرد وسيلة تعبر في نهاية الأمر عن  
حالة ذاتية . وعن طريق المقابلة نستطيع نحن القراء أن نشارك في تلك  
الوحدة الوجدانية التي جمعت الداخل والخارج ، والذات والموضوع . . .

ونستطيع أن نقول أخيراً ان هذا الأسلوب في تصوير التقابل بين  
الحواس المختلفة أصبح شكلاً أساسياً من أشكال التعبير الشعري بعد  
بودلير ، فأثر على فيرلين وغيره وامتد الى الشعر الحديث . . .

لقد خلق نموذجاً من الاستعارة يختلف تمام الاختلاف عن الاستعارة  
العقلية التي كانت سائدة في عصر النهضة أو في القرن السابع عشر .  
وأصبح من المألوف أن نجد المشاعر الطبيعية كالكره أو الحب أو الغرور  
أو اللذة أو الخوف يعبر عنها بطريقة الاستعارة من عالم الحواس - أي  
بالصوت والشم واللمس واللون والمذاق (\*) .

#### ٩ - مثالية فارغة :

كثيراً ما تتردد في قصائد بودلير على نحو ما رأينا كلمات كالمثال ،  
والروحانية المتوهجة والارتفاع . ويسأل الانسان نفسه : ارتفاع ؟ الى  
أين ؟ ربما يذكر اسم الله هنا أو هناك . ولكن الهدف الأخير يضيع في  
زحام الكلمات والأوصاف العامة . . .

لنبحث عن جواب السؤال في إحدى قصائد بودلير . انها قصيدة  
« ارتفاع » . (\*\*)

واللحن والمضمون يشيران الى العلو والارتفاع . هناك ثلاث  
مقطوعات تتجه بالكلام الى روح الشاعر نفسه وتطالبه بالتحليق فوق  
البرك والجبال والوديان والغابات والسحب والبحار والشمس والنجوم  
والأنير الى منطقة تتوهج باللهب وتطهر الروح من أبخرة الأرض . ثم  
يتوقف الخطاب الموجه الى روح الشاعر لتأتي بعده عبارة شديدة التعميم:

(\*) راجع في هذا كله كتاب ألان بوس ، الشعر الفرنسي ، المجلد الثالث ، من  
١٨٠٠ الى ١٩٠٠ ، لندن ، مثنوين ، ١٩٦٧ ، ص ٣٦ الى ٤٣ من المقدمة . . .

The Poetry of France, vol. III, 1800-1900. An Anthology with introduction and  
notes by Alan M. Boase, London, Methuen, University Paper Backs, 1967.  
\* \* \* Elévation.

سعيد من يقدر على هذا ويستطيع فى تلك الأعالى أن يفهم « لفة الأزهار  
والأشياء الخرساء » :

عاليا فوق البرك ، عاليا فوق الوديان  
فوق الجبال ، الغابات ، السحب ، البحار  
وراء الشمس ، وراء الأثير ،  
وراء حدود الافلاك ذات النجوم ،

تنطلقين خفيفة يا روحى ،  
وكمثل سباح بارع ينعم بالامواج ،  
تشقين أعماقها المهولة  
بلذة رجولية تستعصى على التعبير .

حلقي بعيدا بعيدا عن هنا العفن المريض ؛  
هيا ، طهرى نفسك فى أعالي الهواء ،  
وعبى من تلك النار الناصعة التى تملأ ساطع الاجواء .  
وكانها الرحيق الآلهى الصافى .

وراء الهموم ووراء الاحزان الرهيبة  
التي ترزح بثقلها على الوجود الغائم كالضباب  
ما أسعد من يستطيع بجناحه الجبار  
أن يطير صوب المروج المضيئة الصافية !

من تحلق أفكار كالقبرات  
حرة كل صباح الى السموات ،  
من يرفرف فوق الحياة ويفهم بغير عتاء ،  
لغة الزهور والأشياء الخرساء .

\* \* \*

تدور القصيدة فى اطار من التفكير الأفلاطونى والروح المسيحية  
الصوفية . فارتفاع الروح الى الحقيقة المتعالية ، وسموها فوق القشرة

الأرضية ، ونفاذا من هذا الطريق الى جوهرها وجوهر الحياة الأرضية هو ما تسميه كتب التصوف المسيحي بالارتفاع أو السمو أو الصعود elevatio — ascensio — وهذه الكلمة الأخيرة هي التي جعلها بودلير عنوانا على قصيدته التي توحى الى جانب هذا بالاتفاق في كثير من الوجوه بين لغتها ولغة التصوف عامة والتصوف المسيحي بوجه خاص . فالنار الصافية التي يذكرها بودلير تقابل المذاهب القديمة والمسيحية التي ترى أن السماء العليا ، أو سماء النار (Empyreum) هي موطن «الترانسندنس» او الحقيقة المتعالية . والتطهر المعروف عند المتصوفين من أقدم العصور يذكرنا به حديث الشاعر الى روحه بقوله « طهرى نفسك » . أضف الى هذا أن التصوف يرتب مراحل السمو والارتفاع على تسع درجات ، توافق ما لهذا العدد من قداسة لحقت به منذ القدم . واذا تأملنا القصيدة وجدناها تصف تسع درجات أو لنقل « مقامات » ينبغي للروح أن ترتفع اليها واحدة بعد الأخرى . فهل نستنتج من هذا أن التراث الصوفي قد أثر على بودلير ؟ لا نستطيع أن نجيب على هذا التساؤل اجابة حاسمة . لا سيما وأن الشاعر قد تأثر أيضا بالمتصوف السويدي « سويد نبورج » وغيره من المتصوفين المسيحيين . ولا نستطيع من جهة أخرى أن ننكر دور التراث المسيحي عامة في التأثير على بودلير . والمهم بعد كل شيء أن القصيدة تفتقر الى شيء يجعل التقابل الذي افترضناه ناقصا . فالشاعر لا يذكر شيئا عن الهدف الذي يريد أن يصل اليه من ارتفاعه ، أو لعله لا يريد أن يذكره . واذا وجدنا شاعرا صوفيا مثل الشاعر الأسباني خوان دى لاكروز يقول: «حلفت عاليا عاليا» حتى بلغت الهدف من رحلتي » فان بودلير لا يبلغ هذا الهدف أولا يملك الوسيلة التي تمكنه من بلوغه . والدليل على هذا تقدمه الأبيات الأخيرة من قصيدته . انها تتحدث بطريقة غامضة عن الرحيق السماوى ، كما تتحدث عن الأعماق المهولة غير المحدودة والأجواء الساطعة ولكنها لا تذكر الله بكلمة واحدة . ثم اننا لا نعرف شيئا عن تلك اللغة التي ستفهمها الروح بغير عناء لغة الأزهار والأشياء الصامتة الخرساء . ولذلك يظل الهدف بعيدا ، أو بالأحرى يظل نزعة مثالية خالية من كل مضمون . وهذه المثالية في حقيقتها تمثل أحد قطبي التوتر والصراع الذي يعاينه الشاعر ويسعى اليه دون أن يستقر لديه في آخر المطاف ..

هذه المثالية الفارغة هي التي تسيطر على تفكير بودلير بوجه عام . انها تنحدر بلا شك من أصول رومانتيكية . غير أن الشاعر يبت فيها الحركة ويضفي عليها ديناميكية تجعل منها قوة جذب شديدة ، تدفع

التوتر الى أعلى ثم لا تلبث أن تسقط المتوتر نفسه الى الحضيض . انها كالشر قوة قاهرة يطيعها الشاعر دون أن تزيل توتره أو تريحه منه . ولذلك نجد بودلير يسوى كثيرا بين المثال والهاوية ، كما نجده فى مواضع عديدة من أشعاره يستخدم تعبيرات تبدو متناقضة فى ظاهرها ولكنها مشحونة بالتوتر الذى لا مخرج منه . . . . . لندكر أمثال هذه التعبيرات التى ترد كثيرا فى قصائده : «مثال مؤلم» ، «اننى مغلول الى هاوية المثال» ، « سماء مسدودة » . . .

وأمثال هذه التعبيرات معروفة فى كتابات المتصوفين الكبار ، وهى تدل عندهم على الأثر المؤلم اللذيذ الذى تتركه النعمة الالهية فى نفوسهم ، كما تدل على المرحلة التى تسبق حلول هذه النعمة . ولكنها تدل عند بودلير على الصراع والتوتر الذى أشرنا اليه بين النزعة الشيطانية والنزعة المثالية ، بين الرغبة فى السقوط والشوق الى الارتفاع . ووظيفة التوتر القائم بين هذين المقطبين هى المحافظة على العاطفة المتمردة الثائرة التى تمكنه من الخلاص من العالم السطحي السخيف الذى تختنق فيه حياته . ومع ذلك يظل هذا الخلاص بغير هدف ، ويظل عاجزا عن الخروج من هذه العاطفة الثائرة أو تجاوزها الى ما بعدها .

ربما تكون القصيدة الأخيرة فى أزهار الشر ، وهى قصيدة « الرحلة » ، من أدل قصائده على ما نقول . انها تجرب كل محاولات الخلاص ، لكنى تصمم فى النهاية على الموت . أما ما يجلبه الموت ، فهو شئ لا ندر به . . .

فالمهم هو السفر فى حد ذاته ، وأما الشاطيء المجهول فلا أهمية له :  
أما المسافرون الحقيقيون فهم وحدهم الذين يسافرون  
من أجل السفر ، قلوبهم خفيفة أشبه بالبالونات ،  
لا يهربون أبدا من قدرهم ،  
يقولون دائما « الى الأمام ! » ولا يبدون لماذا .  
ان الموت يشدهم اليه . فهو فرصتهم الباقية للهروب من سجن  
العالم الممل الضيق الشرير :

معرفة مرة ، تلك التى يستخلصها المرء من رحلته !  
العالم مهل وصغير ،  
اليوم ، وأمس ، وغدا ،  
يرينا صورتنا على الدوام :  
واحة من الرعب فى صحراء من السأم !

وهو وسيلتهم الوحيدة للعثور على « الجديد » . وما هو هذا « الجديد » ؟ هو شيء غير محدد . هو الضد الاجوف الفارغ للواقع الموحش . وعلى قمة هذه المثالية يتربع الموت ، الموت المملوء بالعدم والفراغ :

يا موت ! .. أيها الملاح العجوز ، آن الأوان فارغ المرساة !  
مللنا المقام هنا ، يا موت ! فعجل بالروح !  
ان يكن قد ادلهم سواد البحر والسما ،  
فان قلوبنا التي تعرفها يفيض منها الضياء !  
اسكب سمك فينا ، كي يمنحنا القوة !  
ان تكن هذه النار تحرق منا الدماغ ،  
فنحن نريد أن نفوس الى أعماق الهاوية ،  
ماذا يضيرنا ان كانت هي الجحيم أو السماء ؟  
( نريد أن نفوس ) في أعماق المجهول ، لكي نعثر على شيء جديد! ..

هذه الحيرة التي يقاسيها بودلير هي نفس الحيرة التي تمزق الروح الحديث . انها تتمرد على سجن الواقع وتنتفض للافلات من ضيقه وملله ووحشته وانحطاطه . ولكنها عاجزة عن الايمان بحقيقة عالية تبارك ثورتها أو ترسم هدف رحلتها . وهي لذلك تحيا في صراع لا نجاة منه ، وتنتهي الى نوع من الصوفية التي تعشق الأسرار لذاتها ..

وبودلير يتحدث كثيرا عن « السر » وعما فوق الواقع والطبيعة . ولكننا لن نفهم معنى هذه الكلمات حتى نعرف مضمونها عنده ، وليس هذا المضمون الا السر المطلق نفسه . تلك هي المثالية الفارغة التي يعيش فيها بودلير ، وذلك هو الشيء الآخر الغامض الذي سيزداد لدى رامبو غموضا ، وينتهي عند مالارميه الى العدم ، وعند الشعراء المعاصرين الى ولع بالاسرار ، وحب للغموض لذاته ..

## ١٠ - سحر اللغة :

ويجب ألا يفهم من الكلام السابق عن الغموض والأسرار أن شعر بودلير غامض أو محاط بالأسرار والألغاز . فالواقع أن أزهار الشر تعبر تعبيرا واضحا عن كل الأسرار والحالات الوجدانية الشاذة والمواقف المتنافرة التي تحتويها ..



وينطبق هذا الكلام أيضا على نظريته في فن الشعر والأدب بوجه عام . فهي نظرية واضحة كل الوضوح ، وان كان هذا لا يمنع من القول بأن فيها آراء واقتراحات مهدت للشعر الفامض من بعده ، ولم يطبقها هو نفسه على شعره . وسنقتصر هنا على مناقشة رأيه في سحر اللغة وفي الخيال الخلاق . .

لقد عرف الشعر دائما ، وبخاصة ذلك الذى أبدعته الروح اللاتينية – الرومانية ، لحظات كان البيت يتحول فيها الى قوة أو طاقة نغمية تزيد فى تأثيرها بكثير عن تأثير المضمون . وكانت الأشكال الصوتية المؤلفة من ايقاعات متجانسة أو من توافقات بين الحروف الساكنة والمتحركة تسحر الأذن برنينها الأخاذ . ومع ذلك فلم يكن الشعر القديم يضحي فى مثل هذه الحالات بالمضمون ، بل كان يحاول أن يزيد من قوة تأثيره عن طريق العناصر الموسيقية التى يحتويها . والأمثلة على هذا عديدة فى شعر فرجيل أو دانتي أو كالديرون أو راسين . ولكن الأحوال تغيرت منذ عهد الرومانتيكية . فوجدنا أبياتا من الشعر تهتم بالجرس أكثر من اهتمامها بالمعنى ، وتسحر بالنغم أكثر مما تقول . واكتسبت موسيقى اللغة أو مادتها النغمية قدرة فائقة على الإيحاء . واستطاعت كلمات القصيدة المترابطة فى سلسلة من الاهتزازات والذبذبات أن تفتح أمام الشاعر والقارئ آفاقا فسيحة من اللانهاية الحاملة . لم يعد هم الشاعر أن يفهم ، بل أن يوحى . ولم تعد وظيفة القصيدة أن تنقل معنى أو مجموعة من المعانى ، بل أن تؤلف كيانا حيا أو مجالا مستقلا من الطاقات الموسيقية . وتغيرت النظرة بطبيعة الحال الى وظيفة اللغة ، واتضح الفارق الكبير بين لغة « توصل » ولغة « توحى » . وأصبح من الممكن أن تنشأ القصيدة عن « تأليف » موسيقية تتعامل مع العناصر الإيقاعية والنغمية الكامنة فى اللغة كما لو كانت تتعامل مع أشكال وصيغ سحرية . وأصبحت عناصر الإيقاع والنغم هذه هى التى تحدد دوافع العملية الشعرية نفسها، وتتسبب فى وجود القصيدة واختيار كلماتها – لا بحسب معانيها بل بحسب الطاقات الموسيقية التى تشعها ، والدلالات التى توحى بها . وساد هذا فى الشعر الحديث والمعاصر حتى أوشك أن يصبح صنعة جديدة . وتحقق حلم الرومانتيكيين فأصبح الشاعر هو الساحر الذى يلعب بالانغام والألحان . .

ولقد كانت العلاقة الحميمة بين الشاعر والساحر معروفة من أقدم العصور . ولكن كان لابد أن تكتشف من جديد فى أواخر القرن الثامن عشر ، بعد أن هدمها أصحاب النزعة الانسانية والنزعة الكلاسيكية .

وأدى هذا فى أمريكا الى نظريات ادجار ألن بو التى وافقت حاجة الروح الحديثة الى « تعقيل » الأدب وربطه فى نفس الوقت بالصور القديمة الموغلة فى القدم . ولقد تكلمنا عن مظاهر هذه الحدائة عندما ذكرنا أن نوفاليس حاول أن يقرب بين شيئين يبدوان شديدى البعد عن بعضهما البعض ، وهما الرياضة والسحر . ولذلك فليس من قبيل الصدفة أن نجد مثل هذه الأفكار فى حديث الشعراء عن فنهم ، من بودلير الى عصرنا الحاضر . . .

والمعروف أن بودلير قد ترجم « بو » الى اللغة الفرنسية وكان سببا فى امتداد أثره على الأدب فى فرنسا وخارجها حتى القرن العشرين . ونود ان نذكر فى هذا المجال مقالتين شهيرتين « ليو » ترجمهما بودلير فيما ترجم من أعماله ، وهما « فلسفة الانشاء » (\*) ( ١٨٤٦ ) ، و « المبدأ الشعري » (\*\*) ( ١٨٤٨ ) وتعتبر هاتان المقالتان من الآثار الباقية التى تسجل تأمل الشاعر فى فن الشعر والأدب عموما وفى انتاجه الذاتى بوجه خاص ، كما تعبران كذلك عن ظاهرة من ظواهر الأدب الحديث التى يلتفت فيها الانتاج الأدبى بالتفكير فى طبيعة هذا الانتاج . وقد ترجم بودلير المقالة الأولى بأكملها ، ونقل مختارات من المقالة الثانية ، وتبنى النظريات الواردة فيها بحيث نستطيع أن ننظر اليهما كتعبير عن رأيه الشخصى . . . وأهم ما فى أفكار « بو » أنه عكس تسلسل الأفعال الشعرية التى سلم بها علم الجمال القديم . « فالشكل » الذى كان يعد نتيجة أو محصلة نهائية للقصيد أصبح هو مبدأها وأصلها ، و « المعنى » أو المضمون الذى كان يعتبر أصلا لها أصبح هو النتيجة . . .

ان فى عملية الخلق الأدبية والشعرية شيئا سابقا على اللغة الدالة وعلى المعنى والمضمون ، وهذا الشيء هو « النغم » أو الحالة النفسية أو الجو الذى لم يتشكل بعد . ويحاول الأديب أو الشاعر أن يعطى لهذا النغم أو هذا الجو شكلا ، فيبحث فى اللغة عن الأصوات التى تتفق مع هذا النغم الأصلى أو تقترب منه . وتربط الأصوات بكلمات ، وتتجمع الكلمات فى براعت أو دوافع ( موتيفات ) ينتج عنها فى نهاية الأمر معنى أو مضمون . . .

والملاحظ أن « بو » يبنى نظرية متناسقة من فكرة عابرة أحس بها نوفاليس من قبل . فلقد شعر نوفاليس بهذه النغمة أو هذا الجو الذى

- 
- ❁ A Philosophy of Composition.
  - ❁ ❁ The Poetic Principle.

يسبق اللغة ويحدد لها طريق البحث عن المعنى ، أو يحدد للمعنى الطريق الذى يمكن أن يجد نفسه عليه ، كما أحس أيضا بأن المعنى أو المضمون ليس هو لب القصيدة وجوهرها ، بل هو الذى يحمل الطاقات الصوتية والامكانيات النغمية بكل ما فيها من اهتزازات وذبذبات هي أهم بكثير من المعنى والمضمون . ولقد بين « بو » أن هناك كلمات معينة وردت فى قصائده ويرجع الفضل فى وجودها الى سحر النغم الكامن فيها والى نوع من التداعى الحر نتج عن أبيات سابقة . أما الأفكار نفسها فيصفها بأنها « مجرد ايجاء من شئ غير محدد أو معلوم » . والغرض من هذا كله أن الأفكار شئ جانبي وأن العوامل الصوتية والقوى النغمية ينبغى أن تبقى فى المكان الأول ولا يضحى بها من أجل العوامل المعنوية أو الفكرية . .

بهذا يصبح الخلق الشعري نوعا من الفناء فى الطاقات السحرية للغة . فاذا أراد بعد ذلك أن يضيف الى النغم الأولى معنى أو فكرة كان عليه أن يفعل ذلك بكل الدقة الرياضية . ان القصيدة كيان تام فى ذاته . انها لا تنقل لنا الحقيقة ولا نشوة القلب بل لا تنقل فى الواقع أى شئ على الاطلاق ! انها قصيدة لأجل ذاتها وحسب . ولعل « بو » بهذه الأفكار أن يكون قد وضع أساس النظرية الشعرية التى ستدور فيما بعد حول فكرة « الشعر الخالص » وهى الفكرة التى سنتحدث عنها عند الكلام عن الشعر فى القرن العشرين . .

كل هذه الأفكار عن سحر اللغة وقوة الصوت والنغم يحتمل أن تكون قد وصلت الى نوفاليس وبو نتيجة تأثرهما بالاشراقين الفرنسيين . ونحن نعلم هذا عن بودلير ، ونرجحه ولا نقطع به عن نوفاليس . وقد كان فى نظريات هؤلاء الاشراقين ( التى تمتد فيها جذور الرمزية ) نظرية فلسفية فى اللغة ، تقول ان الكلمة ليست شيئا عارضا من خلق الانسان وانما تنحدر من أصل كونى واحد . ونطق الكلمة يعقد صلة سحرية بين المتكلم وهذا الأصل . والكلمة الشاعرة هى التى تستطيع أن تغوص بأتفه الأشياء فى السر الميتافيزيقى الذى انحدرت عنه ، وتلقى الضوء على ألوان التشابه بين أجزاء الوجود . وقد كان بودلير يعرف كل هذه الأفكار ولذلك لم تكن نظريات « بو » فى فن الشعر - التى يحتمل أن يكون قد أخذها عن نفس الأصل - غريبة عليه . لنستمع اليه وهو يتحدث عن أهمية الكلمة فى هذه العبارة التى سيقتبسها مالارميه فيما بعد : « ان للكلمة قداسة تمنعنا من العبث بها . وان تناول لغة من اللغات تنساولا فنيا معناه القيام بنوع من التعويد أو الرقى السحرية » ( ص ١٠٣٥ ) . .

هذا التعبير عما يسميه بودلير بالتعويذ السحري سيتردد كثيرا فيما بعد ، لا فى الشعر والأدب وحدهما بل كذلك فى الفنون التشكيلية . وهو فى حقيقته تعبير عن فكر متأثر بالسحر والتصوف وعلوم الأسرار . ولذلك فليس عجيبا أن تصادفنا كلمات مثل « الصيغ السحرية » والعمليات السحرية والايحاء وغيرها مما يتردد بكثرة فيما نقرأ عن نظرية الشعر الحديث . .

ولا يقلل من أهمية هذه الأفكار أن شعر بودلير نفسه فى « زهور الشر » لا يقدم نماذج كثيرة من هذا السحر اللغوى ، وأن كتاباته النظرية قد تجاوزت إنتاجه تجاوزا بعيدا فى هذا الصدد . فالمهم أنها قد مهدت للون من الشعر يقدم القوى النغمية الكامنة فى اللغة على كل شئ ، بل انه ليضحى فى سبيلها بالجوانب الموضوعية والمنطقية والانفعالية ، وقد تصل به هذه التضحية الى حد الخروج على النظام النحوى نفسه . انه شعر يعتمد على نبض الكلمة ، ويظل يتسمع الى هذا النبض حتى يعثر عن طريقه - لا عن طريق التفكير والتدبير المسبق - على المعنى أو المضمون المناسب . ويأتى هذا المعنى أو المضمون فى أغلب الأحوال شيئا غريبا شاذا ، يقع على حدود الفهم أو وراء حدوده . .

وليس هذا بالأمر المستغرب من شعر أفرغ من المثالية ، وأخذ يحاول الفكك من الواقع عن طريق الاغراب فى الغموض والاغراق فى الأسرار . وليس غريبا أن يلجأ الى سحر اللغة ليجد فيه سنده وعونه . فالعامل المستمر مع امكانيات النغم وتدايعات الكلمة هو الذى يطلق معانى غامضة ويفجر طاقات سحرية تنبعث من النغم الخالص . .

## ١١ - الخيال الخلاق :

يتحدث بودلير فى مواضع كثيرة من أعماله عن اشتمزازه من الواقع . وهو يريد به الواقع السطحي السخيف الذى يكون نسخة من الطبيعة . وقد قلنا أن شعره كله محاولة للخلاص من هذا الواقع - الذى غاص مع ذلك فى لجته الى القرار ! وليس أدل على سخطه على الواقع من غضبه الشديد لاتهامه بالواقعية عندما قدم الى المحاكمة بسبب ديوانه « زهور الشر » . ويبدو أنه كان محقا فى هذا الغضب ، اذ كانت الواقعية فى ذلك الحين صفة تطلق على الأدب الذى كان كل همه أن يعبر عن جوانب الانحطاط الاخلاقى والجمالى فى الواقع ، دون أن يكون له هدف سوى

هذا التعبير • وشعر بودلير يختلف في الحقيقة عن ذلك كل الاختلاف • فهو لا يريد أن ينسخ الواقع بل أن يحوله • ومن الخطأ والسخف أن نصف بودلير بالواقعية أو الطبيعية • ان الدوافع الفطرية الى الشر تتحول عنده الى ما سميناه بالنزعة الشيطانية ، وصور الشقاء والتعاسة تتوهج تحت يده فتصبح رعشة بالفزع تعبر عن التوتر والصراع والاستقطاب الذى تكلمنا عنه فى فصل سابق ، والظواهر الواقعية والطبيعية المحايدة تصبح لديه رموزا لحالات نفسية باطنة أو لعالم غامض غير محدود يشغل ما وصفناه بالمثالية الفارغة من الهدف والمعنى الأخير • ان المادة التى يعالجها بودلير تتوهج على الدوام – مهما بلغت من الحدة واثارة الفزع والاشمئزاز – بروحانية متوقدة تسمو فوق كل واقع وتنزع بكل قوتها للخلاص منه • ومن مظاهر هذه النزعة فى صنعته الشعرية عنايته الفائقة بدقة التعبير عن الجانب الأدنى من الواقع أى من هذا الواقع بعد تشكيله وتحويله ، وخلو مضمون الصورة عنده من كل تحديد مكاني ، وميله الى الأوصاف الانفعالية بدلا من الأوصاف الموضوعية الدقيقة ، والاستغناء عن المعالم الحسية المحددة وغير ذلك كثير مما يدل على نزوعه للافلات من الواقع والخروج من أسره ••

هذه الملكة التى تمكن الشاعر من تحويل الواقع وتخليصه من « واقعيته » يسميها بودلير « الحلم » كما يسميها فى أحيان أخرى « الخيال » أو « المخيلة » • وهو يخطو خطوة أبعد من ديدرو وروسو عندما يصفها بأنها ملكة خلاقية مبدعة • ولا بد من فهم هذا الوصف فى اطار القوى الذهنية والارادية التى تنطوى عليها فكرة الحلم والخيال لديه ، والتى تدور كذلك فى دائرة تسمح أيضا بالكلام عن الرياضة والتجريد ••

ولا بد أن نفهم فكرة الحلم عند بودلير فهما جديدا حادا يصل الى أقصى درجات الحدة • صحيح أنه قد يستخدمها أحيانا بمعناها القديم عندما يخلع صفة الحلم على مظاهر مختلفة من الحياة الوجدانية ، أو على الزمن الباطن أو الشوق • ولكنه يؤكد حتى فى هذه الأحوال نوعا من السمو فوق عالم الأشياء القريبة ، كما يؤكد نوعا من التعارض الكيفى بين رحابة الحلم وضيق الواقع ••

أضف الى هذا أنه يميز الحلم فى أغلب الأحيان عن « الكتابة الناعمة » و « الفيض العاطفى » و « القلب » ، كما يصفه فى المقدمة التى كتبها « للاقاصيص الجديدة » التى ترجمها عن « بو » بأنه « متوقد ،

غامض ، كامل كالبللور » • انه ملكة مبدعة لا مدركة ، تسير على خطة دقيقة واضحة ولا تخضع للصدفة والاتفاق • ومهما تكن طريقة الحلم أو شكله فالمهم دائما هو أنه يبدع مضمونات غير واقعية • قد يكون ملكة أدبية فطرية ، وقد تساعده العقاقير والمخدرات على أداء وظيفته ، وقد يصدر عن أحوال نفسية مرضية • ولكن هذه جميعا وسائل يستعين بها للقيام بالعملية السحرية التي يستطيع الحلم أن يضع بها اللا واقع الذي يبدعه فوق الواقع المألوف •

وليس من قبيل الصدفة أن يصف بودلير الحلم بأنه كامل كالبللور • فهو بهذا الوصف الذي يقارن فيه الحلم بشيء غير عضوي إنما يضمن له منزلة متفوقة على الواقع المحسوس •

وأمثال هذه المقارنات التي تقلب سلم الموجودات وتضع غير الحى فوق الحى ترد كثيرا عند نوفاليس ، نتيجة تأثره بمصادر الكيمياء القديمة • ويكفى أن نقرأ هذه العبارة لديه : « ان الأحجار والمواد هي اسمى الموجودات • الانسان هو العماء أو الاختلاط الحقيقي » • والعبارة نردد كذلك عند بودلير ، وبخاصة عندما يتكلم عن الحلم ، فيضيف اليها ما يدل على امتهانه للطبيعة وتحقير كل ما هو طبيعي بحيث يوازي الاختلاط والاضطراب والفساد • فالطبيعة في رأيه تعنى الموجودات البنائية ، كما تعنى كذلك مظاهر الانحطاط المختلفة فى أحوال البشر • فاذا لجأ الى صور من العالم غير العضوي ، كانت هذه الصور رموزا على العقل المتفوق والروح المطلق ، وتولد عنها لون من التوتر الحاد الذى نلمسه لديه • وكل من يتأمل الفن التشكيلي فى القرن العشرين سيلاحظ هذه الظاهرة نفسها • فالاشكال التكميلية والصور التى ترسم بألوان غير واقعية ، والتنافر والنشاز الذى يغلب على تركيباتها يتفق تماما مع ما يقوله بعض كبار الفنانين - مثل فرانز مارك وارنست بكمان - عن الطبيعة ووصفهم لها بالاضطراب والاختلاط والفساد • وليس حتما أن نجد فى هذا دليلا على التأثير المتبادل ، اذ يكفى أنه يدل على وجود بناء مشترك يلتزم به الأدباء والفنانون المحدثون على السواء ••

يرى بودلير أن الكائنات غير العضوية ليست لها أهمية فى ذاتها • انها لا تكتسب دلالتها ومعناها حتى تصبح مادة للعمل الفنى • فالتمثال عنده أدل من الجسد الحى ، ومنظر الغابة على خشبة المسرح أعظم من منظر الغابة الطبيعية • وقد يقال ان هذا كله يتفق مع العقلية اللاتينية التى تعنى بالشكل والبناء أكثر من عنايتها بالمعنى أو الحياة • ولكن

التطرف فى تطبيق هذه الأفكار هو الأمر الجديد حقا . فالمساواة بين العمل  
الفنى وبين الكائنات غير العضوية ، وطرده « الواقع » من الأدب والشعر  
على هذه الصورة العنيفة أشياء جديدة قد لا نجد لها مثيلا من قبل الا فى  
أدب الباروك الاسبانى الذى تربطه بالشعر الحديث روابط قوية . ومع  
ذلك فلم يكن من السهل أن نجد فى العصور السابقة قصيدة مثل قصيدة  
بودلير التى تظهر الكائنات غير العضوية والفنية المصنوعة فى صورة  
روحانية وتجريدية بالغة الدقة والروعة والصفاء ، ونعنى بها قصيدته  
« حلم باريسى » . والقصيدة لا تصور مدينة واقعية بل مدينة لا ترى  
الا فى الأحلام : فهناك أشكال هندسية مختلفة ليس فيها أثر للحياة  
النباتية ، وهناك أقواس هائلة تحيط بالماء وهو العنصر الوحيد المتحرك  
فى هذه الصورة - وان بقى مع ذلك ميثا . . وهناك أخايد من الماس ،  
وأنفاق من أحجار كريمة . لا شمس ولا نجوم ، بل سواد ناصع بذاته ،  
لا انسان ، ولا مكان ، ولا زمان ، ولا صوت :

رأيت فى الحلم مشهدا مربعا

لم تره عين فانية

ولم تزل صورته الغامضة البعيدة

تخلبني فى هذا الصباح .

ان النوم يزخر بالعجائب !

فبنزوة فريدة

كنت قد نفيت من هذه المناظر

قوضى الحياة النباتية ،

ورحت استمتع فى لوحتى

كالرسام المزهو بعبقريته

بالتابة المسكرة

للمعنى والتمر والماء .

كان قصرا هائلا غير محدود

أشبه ببابل كلها سلاكم وأقواس

مملوء بالأحواض ومساقط المياه

التي تهوى فى ذهب باهت او ناصع ؛

وهناك كانت الشلالات ضخمة

كستائر من بللور

يعشى ضوءها البصر

• معلقة على أسوار معدنية •

لم تكن أشجارا ، بل أبهاء للأعمدة

تلك التي احاطت بالبرك الناعسة ،

التي انعكست على مرآتها آلهات الماء

• وهي تتأمل نفسها كما تفعل النساء •

وهناك كانت مساحات شاسعة من الماء

تنسكب ، زرقاء ، بين مراس وردية وخضراء ،

وتمتد ألوف الألوف من الأميال

حتى آخر حدود العالم ؛

وأحجار لم تخطر على بال

وطوفان أمواج ساحرة ؛

ومرايا هائلة غشيت

من كل ما كانت تعكسه !

وأنهار في قبة السماء

غير مكترثة وصامتة

راحت تسكب كنوز جزارها

• في أخاديد من الماس •

أنا الذي صممت خرافاتي

جعلت بارادتي

بحرا مكبوح الجهاح

• يمر في نفق من نفائس الأحجار •

وكل شيء ، حتى السواد

بنا لامعا ، صافيا وبراقا ؛

السيولة ثبتت بهاءها

• في الشعاع البللورى •



وما من نجم ، ولا من أثر للشمس  
حتى ولا على حافة السماء  
يضئ هذه العجائب  
التي كانت تتلألاً بنارها !  
وفوق هذه المعجزات المتحركة  
( يا للفرع الجديد • كل شيء للعين ،  
ما من شيء للأذان ! )  
كان يرف صمت الأبدية •

- ٢ -

عندما فتحت عيني المتوهجتين بالنور  
رأيت بشاعة حجرتي البائسة  
وأحسست ، وأنا أعود لنفسي ،  
بشوكة الأحزان الملعونة ،  
أخذت الساعة بدقاتها الكثيبة  
تعلن في ضراوة عن الظهيرة  
والسماء راحت تصب الظلمات  
فوق هذا العالم البارد التعيس •

\*\*\*

والقصيدة توضح ما يقصده بودلير من هذا الحلم الذي جعله عنوانا  
لها : انه تعبير بالصور عن بناء ذهني وروحي مركب ، يسجل انتصاره  
على الطبيعة والانسان في رموز مشتقة من عالم المعادن والأحجار والعناصر،  
ثم يلقي بهذه الصور المركبة في المثالية الفارغة ، لتشع مرة أخرى فتسكّر  
العين ببهاؤها الرائع ، وتشقى النفس برعبها الفظيع ••

\*\*\*

## ١٢ - التفكيك والتشويه :

لعل تحليل بودلير للمخيلة أن يكون أهم اضافة ساهم بها في  
نشأة الشعر والفن الحديث • فهي عنده الملكة الحلاقة ، بل هي الملكة  
( بكسر اللام ! ) التي تتربع على عرش القدرات البشرية • ولكن كيف  
تعمل هذه الملكة التي تبدو هي والحلم شيئا واحدا ؟؟ لنقرأ ما كتبه عنها

في سنة ١٨٥٩ : « ان المخيلة تفكك Décompose العالم كله ؛ انها تجمع اجزائه وتنظمها وتخلق منها عالما جديدا ، بمقتضى قوانين تنبعث من أعماق النفس » ( ص ٧٧٣ ) . .

نستطيع أن نقول ان هذه العبارة تنطوي على مبدأ أساسى من مبادئ علم الجمال الحديث أو على الأصح « علم الاستطيقا » . ووجه الحدائث فيها أنها تضع « التفكيك » ، أو « التخطيم » في بداية العمل الفنى . ويؤكد بودلير هذا المعنى في احدى رسائله حين يضيف الى « التفكيك » كلمة أخرى هي « العزل » أو « الفصل » . .

وتفكيك الواقع أو عزل أجزائه التى ينقسم اليها معناه تغيير شكله وتعديل بنائه ، أى تشويبه . والتشويه تعبير يرد بكثرة فى كتابات بودلير ويستخدم بمعنى ايجابى . فهو يعبر عن قوة ذهنية وروحية ، تفكك الواقع وتحطمه وتخلق منه عالما جديدا يختلف كل الاختلاف عن العالم الواقعى المنظم ، أو بناء غير واقعى لا يمكن أن تحكمه القواعد والنظم التى تسيطر على عالم الواقع المؤلف . .

كل هذه اشارات وفروض نظرية لم يطبقها بودلير على شعره الا فى مواضع قليلة . بيد أن تأثيرها على الشعر من بعده كان بالغ القوة . ويكفى أن نتذكر شعر رامبو لنرى مدى ما حققته عبارة بودلير السابقة عن المخيلة من جرأة وجسارة . لقد كان الهدف الأساسى دائما هو الرغبة فى الخلاص من أسر الواقع الضيق . ولن نستطيع أن نقدر القيمة الحقيقية لفكرة المخيلة أو الخيال الخلاق عند بودلير حتى نقارنها بفكرة النسخ الفوتوغرافى التى تصادف ظهورها وانتشارها فى عهده . لقد احتج بودلير مرارا على هذا اللون من التصوير الحرفى للواقع ، وأكد بذلك - كما قدمنا - أنه بعيد عن الاتجاه الواقعى أو الطبيعى الذى يكتفى بنسخ الواقع .

والظاهر أن من قوانين الوجود أن يؤدى الافراط فى شىء الى النقيض منه . . فالتحمس فى تصوير الواقع نتيجة لاكتشاف الفوتوغرافيا ، قد ساعد على استهلاك هذا الواقع الضيق المحدود وأغرى المخيلة بالاتجاه الى عالم الخيال الحر . ويشبه هذا رد الفعل الذى نتج عن التحمس للنزعة الوضعية العلمية فى العصر الحديث ، مما أدى للرجوع الى دراسة الانسان وبعث التيارات الميتافيزيقية والوجودية على اختلاف مذاهبها . ويتصل هذا الاحتجاج على نسخ الواقع بالتصوير الفوتوغرافى باحتجاج بودلير على العلوم الطبيعية . فالمحاولات التى تبذلها للتغلغل الى

العالم والتحكم فى الطبيعة هى فى رأيه تضيق للعالم وتضييع لأسراره .  
ولذلك كان من الطبيعى أن يكون اطلاق الخيال الى أقصى طاقاته هو الرد  
على تلك النزعة التى نار عليها حسه الفنى .

كان لهذه المشاعر والافكار التى اعتملت فى نفس بودلير وعقله  
أثرها القوى الذى امتد الى يومنا الراهن . لقد قال بودلير مرة فى حديث  
له : « أتمنى أن أرى مراعى حمراء وأشجارا زرقاء » . وجاء رامبو فنظم  
شعرا فى مثل هذه المراعى والمرج العجيبة ، ورسمها فنانو القرن العشرين  
فى لوحاتهم . . . وليس من قبيل الصدفة أن يصف بودلير الفن النابع من  
الخيال الخلاق بأنه فن يعلو على الطبيعة أو فوق الطبيعة .

انه الفن الذى يجرد الأشياء من شيئيتها فيحيلها الى خطوط وألوان  
وحركات وظواهر وأعراض قائمة بنفسها ، ويلقى عليها ضوءا سحريا  
يمحو واقعيته ويعلن عن سرها . ولن يدهشنا بعد ذلك أن يأتى الشاعر  
جيوم أبوللينير فيشتق من تعبير بودلير السابق « فوق الطبيعية » تعبيره  
فوق الواقعية ( السيريالية ) فيواصل ما بدأ بودلير ، ويؤسس حركة  
فنية وأدبية لايزال لها دور كبير حتى اليوم . . .

### ١٣ - التجريد والأرابيسك :

لم يكن الخيال الذى تحدث عنه بودلير ملكة أفلتت من كل قيد ،  
بل قوة ترتبط أوثق ارتباط بالعقل الذى يحكمها ويحدد لها الطريق .  
ويكفى أن نقرأ هذه العبارة التى يقولها فى إحدى رسائله : « ان الشاعر  
هو العقل الاسمى ، والخيال هو أكثر القدرات نصيبا من الروح العلمية »  
( المراسلات ، ١ ، ص ٣٦٨ ) . . .

ولازالت المفارقة التى تنطوى عليها هذه العبارة صادقة الى اليوم .  
انها مفارقة تدل على أن الأدب الذى اقتحم اللا واقع فرارا من عالم سادت  
فيه الصنعة وجرده العلم من أسراره لا يزال مع ذلك يطمح فى تعبيره عن  
هذا اللا واقع الى نفس الدقة والذكاء والأحكام الذى جعل من الواقع شيئا  
ضيقا وسخيفا وسطحيا . أى أن الأدب الذى نار على العلم لم يتنخل عن  
دقته ومنهجه . ولذلك كان من الطبيعى أن ينتهى بودلير الى القول بفكرة  
جديدة وهى فكرة التجريد . وقد سبق لنوفاليس أن استخدم نفس  
الفكرة لتحديد ماهية الخيال . وكان هذا بدوره أمرا مفهوما طالما أن  
الخيال هو الملكة القادرة على خلق اللا واقع . أما بودلير فيستخدم فى

الغالب كلمة « مجرد » بمعنى « عقلي » أى « لا شئىء » . ونستطيع أن نلاحظ فى هذا بداية الفن والشعر المجرد ، كما نستطيع أن نقول ان بودلير قد توصل اليها من فكرته عن الخيال المطلق التى تجد المعادل الموازى لها فى الخطوط والحركات المتحررة من الأشياء والموضوعات . هذه الخطوط والحركات هى التى يسميها بودلير « الارابيسك » ويقول انها أكثر الرسوم نصيبا من العقل ( ص ١١٩٢ ) . ولقد حاول نوفاليس ، وبو ، وجوتيه أن يقربوا بين الأرابيسك والمسخرة ( الجروتيسك ) . وجاء بودلير فزادهما قربا ، وجمع فى مذهبه الاستطيقى بين المسخرة والارابيسك والخيال برباط متين . فالخيال فى رأيه هو ملكة الحركات المجردة - أى الخالصة من الأشياء - للعقل الحر ؛ أما المسخرة والارابيسك فهما نتاج هذه الملكة ..

وإذا كان الخيال الخلاق يحول الأشياء الى خطوط وألوان فانه يجعل من اللغة أو من العبارة الشعرية مجموعة من « الارابيسكات » أى من الخطوط والمنحنيات المتحركة المتحررة من المعنى . والعبارة الشعرية - كما يقول بودلير نفسه فى كلمة كان يريد أن يقدم بها لزهور الشر - هى مجموعة من الأصوات والحركات الخالصة يمكن أن تكون خطأ أفقيا أو خطأ صاعدا أو هابطا ، كما يمكن أن تكون خطأ حلزونيا أو متعرجا تتلامس حوافه - ومن هنا يتلامس الشعر والرياضة والموسيقى .. جمال يتسم بالنشاز ، تنحية القلب عن مكانه القديم فى الشعر ، تعبير عن حالات وجدانية شاذة ، مثالية فارغة من المعنى أو دائبة فى البحث عنه، تخليص الأشياء من شئيتها ، غموض ونزوع الى الأسرار مستمد من الطاقات السحرية الكامنة فى اللغة ومن اطلاق الخيال بغير حدود ، تقريب اللغة الشعرية من تجريدات الرياضة والموسيقى : تلك هى بعض الملامح التى اكتشفها بودلير فى وجه الشعر الحديث . وهى خطى بدأها هذا الشاعر العظيم ، وكان على الأجيال التى جاءت بعده أن تسير فيها وتواصل الطريق ..

انه شاعر تركت عليه الرومانتيكية آثار جراحها . لكنه استطاع أن يحول عبث الرومانتيكية الى جد خالص ، وأن يقيم بناء شامخا من بعض الحواطر المتناثرة التى وجدها عند أعلامها . صحيح أن واجهة هذا البناء تدير ظهرها لهم . ولكنها لا تخلو مع ذلك من لمساتهم . ولذلك نستطيع أن نقول عن شعر خلفائه انه رومانتيكية خلعت عنها الرومانتيكية . وماذا تكون هذه المفارقة الى جانب المفارقات التى ينطوى عليها هذا الشعر كله ؟؟ ..



## الفصل الثالث

## رامبو (١٨٥٤ - ١٨٩١)

« عبرت عما لا سبيل للتعبير عنه »

### ١ - خصائص عامة :

حياة لم تتجاوز السابعة والثلاثين عاما ، موهبة شعرية تفجرت في سن الصبا ثم لم تلبث أن توقفت بعد أربع سنوات ، صمت أدبي مطلق ، ضياع بين أوروبا والشرق الأدنى وأواسط أفريقيا ، حيرة متصلة بين أعمال متباينة تقلب فيها بين جيوش الاستعمار ، والمهاجر ، وشركات التصدير ، تجارة البن والجلود في عدن ، السفر مع القوافل لشراء الأسلحة وبيعها لنجاشي الحبش ، كتابة التقارير للجمعيات الجغرافية عن مناطق لم تكتشف في الصومال ، رحلات دائمة مع الحر والبرد والجوع والشقاء ، علاقة جنسية شاذة مع شاعر آخر كبير ( بول فيرلين ) ، مرض التيفوس ، بتر ساق ، موت مبكر في مرسيليا ، تطور شعري مذهل في غضون أعوام قليلة تفوق فيه الشاعر على نفسه وتراثه وخلق لغة شعرية أصيلة لم تزل حتى اليوم هي لغة الشعر الحديث ، تلك هي بعض الحقائق البارزة في حياة رامبو وشخصيته ..

والعنف في حياته يتفق تمام الاتفاق مع أدبه . أن انتاجه قليل . ولكن لعل الكلمة الوحيدة التي تصدق عليه أنه أشبه بالانفجار . لقد بدأ بالقصائد التقليدية ، وانتقل منها الى الشعر الحر ، ثم انتهى الى قصيدة النشر الموقعة غير المتساوقة مثل قصائده الطويلة « الاشراقات » ( ١٨٧٢ / ١٨٧٣ ) و « فصل في الجحيم » ( ١٨٧٣ ) . وفي هذه الأشكال المختلفة التي مر بها - ومهد لها السابون عليه - تسرى عاصفة من الشعر النابض المفعم بالحركة الذي يستغل الموضوعات والأشياء على هواه ليؤكد حرته

قبل كل شيء . ونستطيع فى الصفحات القادمة أن نهمل التقسيم المألوف لهذا الانتاج الى شعر ونثر ، لنعتمد على تقسيم آخر لعله أقرب الى روح هذا الانتاج وحقيقته : وهو النظر اليه فى المرحلة الأولى التى تنتهى فى حوالى منتصف سنة ١٨٧١ وهى مرحلة الشعر المفهوم ، ثم المرحلة الثانية التى يتصف شعره فيها بالغموض والاغراب . .

نستطيع أن نقول بوجه عام أن أدب رامبو يحقق الأفكار النظرية التى خطط لها بودلير فى ترجماته وكتاباتة النقدية . ومع ذلك فهو يقدم صورة مختلفة كل الاختلاف . ان ألوان التوتو الحاد التى عرضنا لها عند الكلام على « زهور الشر » وقلنا انها بقيت بغير حل على الرغم من احكامها وترتيبها قد بلغت أشدها عند رامبو وأصبحت ألوانا من النشاز المطلق . فالموضوعات التى يطرقها شعره لا تكاد تتصل ببعضها الا على نحو قد يحدس به القارئ ولكنه لا يستطيع أن يقطع فيه بالرأى اليقين ، وهى فى معظم الأحيان تختلط ببعضها البعض أشد الاختلاط وتمتلئ بالشغرات والفجوات . ان حقيقة هذا الشعر لا تكمن فى موضوعاته ، بل فى غليان انفعالاته . وهو منذ سنة ١٨٧١ لا يقدم للقارئ أفكارا أو معانى مفهومة، بل مجرد شذرات ، وخطوط متكسرة ، وصور حسية حادة ، ولكنها فى نهاية الأمر صور غير واقعية . ثمة اختلاط شامل يسرى فى نغم هذا الشعر الذى تتألف من ألحانه المتناغمة أو المتنافرة وحدة تتجاوز المعنى والمفهوم . ان الشاعرية أو الفعل الشعري يتحول عن المضمون والعبارة الى نوع من الرؤية الديكتاتورية المتسلطة التى تستلزم بدورها تكتيكا غير عادى فى التعبير . وليس من الضرورى أن يترتب على هذا التكتيك تحطيم بناء العبارة ونظامها المألوف . فالغريب أن رامبو ( على عكس مالارميه ) يلجأ نادرا الى هذا ، على الرغم من طبعه الانفعالى المتفجر . انه بكتفى بافراغ مضموناته المضطربة المشوشة فى جمل قد تصل فى بساطتها الى حد بدائى . .

## ٢ - ضياع وضلال :

لا غرابة اذن فى أن يحير هذا الشعر ويربك . ان رسالة رامبو – كما قال الكاتب النساقد جاك ريفيير فى سنة ١٩٢٠ – هى أن يحيرنا ويضلنا . وأجمل ما فى هذه العبارة هو اعتراف صاحبها برسالة رامبو . وليس ريفيير هو الوحيد الذى قال هذا . ان شاعرا كبيرا آخر – هو بول كلوديل – يقول فى رسالة وجهها اليه بعد قراءته لقصائد رامبو



« الاشراقات » : أخيرا استطعت أن أخرج بنفسى من العالم المنفر ، عالم « تين » و « رينان » ، من هذه الآلية البشعة التي تسيرها قوانين صارمة وهى مع ذلك قوانين يمكن معرفتها وتعليمها . لقد كانت هذه القراءة الهاما كشف لى عن وجود يسمو فوق الطبيعة « . وكلوديل يهاجم هنا النزعة الوضعية العلمية التي قامت على الاعتقاد بأن فى الامكان معرفة العالم والانسان معرفة كاملة ، فأدت من حيث تدرى أو لاتدرى الى خنق الطاقات الفنية والنفسية التواقفة للبحث عن الأسرار . ولذلك فليس عجبيا أن يكون الشعر الغامض الذي ينطلق بقارنه من عالم جرده العلم من الالغاز والأسرار الى عالم المخيلة الذي يموج بهذه الالغاز والأسرار بمثابة رسالة تعين المتلقى على التحليق فى سمائه . ولعل هذا هو سر تأثير رامبو على الشعراء الذين جاءوا بعده . ان عالمه غير الواقعى المضطرب يحمل لهم الخلاص من الواقع الضيق . صحيح أنه لا ينتهى بهم الى حقيقة عالية تسمو فوق هذا الواقع بل الى مثالية فارغة أشد تطرفا من تلك التي وجدناها عند بودلير وأكثر عدمية . ولكنه كان ولايزال نوعا من التجارب والخلاص على كل حال ، مهما كان من ضباب الالغاز والأسرار التي أغرقه فيها ..

ويزداد احساس القارئ لرامبو بالضياح والضللال كلما تبين له أنه ينطلق من لغة لا تستطيع أن تجرحه وتصدمه وتروعه فحسب ، بل تملك كذلك القدرة على أن تشجيه بالنغم العذب الساحر . ولقد يبدو له فى بعض الأحيان وكأن الشاعر يهيم فى ملكوت سماوى رائع ، أو كأنه ينحدر من عالم آخر ، تحيط به هالة من النور والفرح والصفاء . . . يقول عنه « جيد » انه غابة شوك متوهجة . ومالارميه يصفه بأنه ملاك يعيش فى المنفى . وتختلط أحكام الكتاب والنقاد على انتاجه الزاخر بالعناصر الشاذة المتنافرة ..

ويقال البعض فيصفه بأنه أعظم الشعراء ، ويحط البعض الآخر منه فيجعل منه مراهقا شاذا نسجت حول حياته وشعره الأساطير . ولاشك أن الدراسة المنصفة تستطيع أن تتجنب هذا التطرف من كلا الجانبين . ولكنها لا تملك أن تقف موقف الحياد من المبالغات التي وقع فيها الفريقان ، ولا بد أن تفسرها بأنها نتيجة ضرورية للتأثير القوى الذي انبعث من شعر رامبو . ومهما يكن حكمنا عليه فلن نستطيع أن نتجاهل ظاهرة رامبو الذي أضاء واختفى كالشهاب القصير العمر ، ولم يزل نوره يضيء سماء الشعر ..

### ٣ - رؤية في رسالتين ( شذوذ مقصود . موسيقى نشاز . فراغ . )

كتب رامبو في سنة ١٨٧١ رسالتين دون فيهما برنامجا عن شعر المستقبل . وتدور الرسالتان حول الفكرة القديمة المعروفة التي تعتبر الشاعر شخصا ملهما يتنبأ بالمستقبل ويتحدث عنه بلسان الساحر والعراف والحكيم . ولذلك جاءت تسمية هاتين الرسالتين باسم « الرائي أو البصير Lettre du voyant » ص ٢٥١ وما بعدها ، واتفق النقاد على أنهما تعبران عن بداية المرحلة الثانية في إنتاج رامبو التي تعتبر قصائده النثرية أو اعترافاته الرائعة « فصل في الجحيم » خاتمة لها . والرسالتان تؤكدان ما قلناه من أن الشعر الحديث يسير يدا في يد مع التأمل في طبيعة هذا الشعر . .

والدعوة التي تحملها الرسالتان تتلخص في أن الشاعر ينبغي أن يجعل من نفسه رائيا أو بصيرا . ولكن كيف يصبح الشاعر كذلك . كيف يتسنى له أن يستحضر الرؤى ؟ يجيب رامبو اجابته المشهورة : باحداث بلبلة متصلة حادة في حواسه . . بالانغماس « الديونيزي » المقصود في كل تجربة حسية ووجدانية ممكنة . وما غايته من بلبلة الحواس وتعمد تشويهاها ؟ الغاية هي معرفة الحقيقة الجوهرية الكامنة وراء الظواهر الخارجية والتعبير عنها . ان الرائي يستنفد كل سم وكل شراب لكي يحافظ على الجوهر واللباب . . انه يصبح بين الناس المريض الأكبر والمجرم الأكبر والملعون الأكبر - والعارف والرائي الأعظم ! ذلك لأنه يصل الى المجهول ! وعندما يصيبه مس الجنون ويبوء بالعجز عن فهم رؤاه - تكون هذه الرؤى قد أصبحت ملكة لديه - هو اذن بروييتوس جديد سرق النار الخالدة حقا لا خيالا ، أو مسيح جديد منتظر يتوقف على ظهوره مستقبل الحياة ومستقبل الانسانية . .

لعل هاتين الرسالتين أن تكونا تنويعات على فكرة بودلير عن التماثل الشامل التي سبق الكلام عنها . بل ان رامبو يرى أن بودلير نفسه هو « الرائي الأول ، ملك الشعراء اله حقيقي » . وطبيعي أن مثل هذا الهدف الطموح لا يقاس الا بالشعر الذي ألهمه وقد كانت « السفينة السكرى » - التي ستجد نصها فيما بعد - هي أعظم الهام تمخض عنه خطاب الرؤية . .

وليس جديدا على الشاعر أن يطمح الى منزلة الرائي والبصير والعراف . فالفكرة كما قلت فكرة قديمة انحدرت اليينا عن الاغريق .

وقد رجع اليها أصحاب النزعة الافلاطونية فى عصر النهضة . ثم عرفها رامبو وهو بعد تلميذ صغير من احدى مقالات « مونتني » التى تناول فيها فكرة أفلاطون عن المس أو جنون الالهام الذى يصيب الشعراء ( وقد عرضها بوجه خاص فى محاوراة فايدروس ) . وليس ببعيد أن يكون رامبو قد تأثر فى هذا الصدد أيضا بفيكتور هيجو . المهم على أية حال أنه فهمها فهما جديدا ، وأنه فسر الرؤية تفسيراً يختلف اختلافا كبيرا عما كانت عليه عند اليونان .

ان هدف الشعر فى رأى رامبو هو « الوصول الى المجهول » ، أو هو فى عبارة أخرى « رؤية مالا يرى ، وسماع مالا يسمع » ويعلم القارئ أن هذه الافكار ليست جديدة كل الجدة . فهى موجودة كما رأينا عند بودلير ، وهى تستخدم هنا وهناك للدلالة على المثالية الفارغة ، أو المتعالى ( الترانسندانس ) الحالى من كل معنى . ورامبو لا يحددها عن قرب ، بل يكتفى بالتعريف السلبي للهدف الذى تتجه الرؤية نحوه . فهو أحيانا « غير المؤلف » أو « غير الواقعي » ، وهو فى كل الأحيان ذلك « الآخر » الذى يخلو من أى معنى ايجابى . وأشعار رامبو تؤكد هذا . فأنت تلمس نزعتها العاصفة المتفجرة للانطلاق وراء الواقع ، ثم تلمس تحويلها أو تشويبها للواقع الى صور مفككة ، صور غير واقعية حقا ، ولكنها لا تدل على معنى متعال أصيل . ان المجهول يظل عند رامبو كما كان لدى بودلير قطب توتر فارغ من المضمون . ورؤيته الشعرية تتغلغل فى حطام الواقع - الذى مزقه الشاعر عن عمد ! - لتبصر السر المظلم . فما هو موضوع هذه الرؤية ؟ - .

يجيب رامبو على هذا السؤال بعبارة مشهورة : « لأن « أنا » شئ آخر . عندما تبعث الحياة فى الصفيح فيتحول بوقا ، فليس للصفيح فضل فى هذا . اننى أعابن ازدهار تفكيرى ، أنظر اليه ، أسمع صوته . اننى ألمس الوتر ، وما هو الا أن تهتز السمفونية فى الأعماق . من الخطأ أن يقال : أنا أفكر . لابد أن يقال : ان هناك من يفكرنى » .

ليست الأنا التجريبية اذن هى الموضوع الصالح للرؤية ، بل هناك قوى تحل محلها ، قوى صادرة من الأعماق ، سابقة على الشخصية ، ولكنها نافذة وقاهرة . انها هى الاداة الملائمة لرؤية « المجهول » . وليس من الصعب أن نحس اللمسة الصوفية فى هذا الكلام . فالأنا تتجرد من نفسها ، تطرح ذاتها ، لأن الالهام الالهى يتملكها ويسيطر عليها . ولكن هذه السيطرة تأتى الآن من أسفل ، تأتى من الأعماق . تغوص الانا فى

الأعماق وهناك تغلب عليها الروح الكلية Lâme miverselle الجامعة فتشلها وتسلب ارادتها . ها نحن نعاين مشهدا جديدا سيتكرر فى الشاعر الحديث . ان الشاعر يتلقى تجاربه الجديدة - التى أصبح العالم المستهلك عاجزا عن تقديمها له - من عالم آخر هو عالم المجهول الذى يسوده الاضطراب والتشويش . ولا غرابة بعد هذا أن يرى السيراليون فى رامبو أحد آبائهم وروادهم ..

ولكن لنعد مرة أخرى الى فكرتنا الأصلية . لنسأل : كيف تصل الأنا الى تجريد ذاتها من كل قوة ؟ يقول رامبو : عن طريق الفعل . ولكن ما هى طبيعة هذا الفعل ؟ الجواب : الإرادة والذات هما اللتان تقومان بتوجيهه : « أريد أن أكون شاعرا ، وانى لأعمل جاهدا لأن أكونه » . والعمل هنا جهد ارادى دعوب مضمّن يحاول به الشاعر ، مهتديا بالعقل « أن يشوش حواسه ويشيع فيها الاضطراب » . بل انه ليذهب الى أبعد من هذا فيقول ان المهم هو أن يصنع الشاعر لنفسه نفسا مشوهة ، متشبهها فى ذلك برجل يزرع البثور فى وجهه ويرعاها حتى تكبر » . والدفعة الشعرية لا تنبعث الا « بمسوخ » الذات « وتقبيح » النفس . وما الهدف من كل هذا العناء ؟ الهدف هو بلوغ « المجهول » . والشاعر الذى ينظر فى المجهول هو « المريض العظيم ، والمجرم العظيم ، والمحترق العظيم - وهو كذلك أعظم العارفين » ..

اذن فلم يعد الشذوذ قدرا يحتمله الشاعر فى صمت وشجاعة ، كما كان الحال عند روسو والرومانتيكيين . انه الآن رغبة مقصودة فى « الابتعاد » و « الانطلاق » ، و « الخروج » . والأدب ، والشعر بوجه خاص ، مرتبط بالمجهود الذى تبذله الإرادة « لمسوخ » الذات أو تشويه النفس ، لأن هذا المسوخ وهذا التشويه هما اللذان يسمحان بالاندفاع الأعمى نحو الأعماق البدائية الدفينة أو الانطلاق نحو المتعالى (الترانسندنس) الفارغ من كل معنى وحقيقة . وما أبعدنا الآن عن ذلك الشاعر أو الرائي الاغريقي الذى تملكه ربّات الفن وتصيبه الرؤية بمسّ الإلهام أو عبقرى الجنون !

ان الأدب الذى يأتى عن هذا الجهد الشاق سيصبح الآن « لغة جديدة » أو « لغة جامعة » ، وهذه اللغة تختلط فيها عناصر الاغراب والعمق والتنفير والنشوة .. يستوى أن يكون لها شكل أولا يكون ، ويستوى فيها الجميل مع القبيح . ان مقياس قيمتها هو الانفعالى والموسيقى . هى عند الشاعر الذى لا يكف عن الحديث عنها « موسيقى مجهولة » . وهو يسمعها فى « القلاع المبنية من العظام » ، فى « الأغنية

الحديدية المنبعثة من أسلاك البرق » وهي « نشيد مشرق عن محنة من نوع جديد » . هي موسيقى عميقة امحى فيها كل أثر « للعذاب الشجي » الذى طالما تغنى به الرومانتيكيون . وكلما نغمت موسيقى هذا الشعر الأشياء والكائنات كلما انبعث منها صراخ وزئير يخترمان الغناء والنشيد: انها موسيقى نشاز أو هي نشوز موسيقى . .

ولكن لنرجع مرة أخرى الى الرسالتين . ستستوقفنا عبارات جميلة كهذه العبارة : « ان الشاعر يحدد مقدار المجهول الذى يجيش فى روح عصره الشاملة » . .

ثم يأتى الكلام عن الشذوذ فيعلن فى برنامجيه أن الشاعر هو الشذوذ الذى أصبح معيارا . ويصل الى القمة حين يقول : « ان الشاعر يبلغ المجهول ، واذا لم يستطع فى نهاية الأمر أن يفهم رؤاه ، فيكفى أنه تمكن من رؤيتها » . قد تقضى عليه وثبته الهائلة فى محيط الأشياء التى لم يسمع بها ولم يعرف لها اسم . ولكن سيأتى عمال آخرون مخيفون فيبدأون من تلك الآفاق التى تحطم هو نفسه عليها » . .

من هو الشاعر اذن ؟ . .

هو ذلك الذى يعمل على تفجير العالم بالمخيلة الطاغية المستبدة التى نطلق الى المجهول وتتحطم عليه . فهل ياترى أحس رامبو أن القوتين المتعادين فى عالمنا الحديث ، وأقصد بهما العامل فى الصناعة و «العامل» فى الشعر يمكن أن يتلاقيا فى الخفاء ، ربما لأن كليهما مستبد متسلط على الأرض والنفس على حد سواء ؟؟ . .

\*\*\*

#### ٤ - قطيعة مع التراث :

هذا التمرد الذى يعلنه رامبو فى أشعاره وفى برنامجيه الطموح يرتد أيضا الى الوراء فيصبح تمردا على التراث . والتمرد على التراث قد ينجح فى تحطيمه أو مقاطعته ولكنه لا ينجو أبدا من تأثيره ولا يستطيع الإفلات منه . فالمعروف أن رامبو كان فى صباه وشبابه شديد النهم الى القراءة . وأشعاره زاخرة بأصداء من أدباء عصره أو أدباء القرن التاسع عشر . ومع ذلك فإن حدة النغم فى هذه الأصداء شىء يأتى من رامبو نفسه ولا يأتى من النماذج التى تتردد فى وجدانه . ان كل ما يتلقاه من التراث الأدبى قديمه أو حديثه يتحول عنده الى شىء جديد كل الجمدة ،

شئ ينتج عن زيادة في دفء الانفعال تصل الى حد الغليان ، أو تطرف في برودته الى حد التثلج . . . . ولذلك فلا يعتد كثيرا في الحكم على شعوره بالاصداء المنبعثة من التراث . كل ما هناك أنها تؤكد حقيقة تصدق على رامبو كما تصدق على غيره : ما من أديب يبدأ من العدم . .

ان رامبو يغير ما يقرأه ويحوّله الى شئ آخر مختلف تمام الاختلاف . ولعل هذا هو الدليل على موقفه من التراث بوجه عام . انه لا يكتفى بمقاطعته والتمرد عليه ، بل يمقته ويعلن كراهته له . ويكفى أن نذكر كلامه في رسالة الرؤية الثانية عن لعنة الأسلاف . ويكفى أيضا أن نتذكر ما يؤثر عنه من سخرية بمتحف اللوفر ، ودعوته الى احراق المكتبة الأهلية في باريس ! وقد تبدو هذه الأقوال صيانية ، ولكنها تتفق مع الروح الشائعة في آخر أعماله ( موسم في الجحيم ) الذي يشهد حقا بأن صاحبه لا يزال شابا ، ولكنه يشهد كذلك بأنه تخطى مرحلة الصبا . .

على أن انزاع رامبو عن جمهور القراء وعن عصره الذي عاش فيه بهذه الصورة المثيرة قد أدى كذلك الى عزلته المثيرة عن الماضي . ولا ترجع هذه العزلة الى أسباب شخصية بقدر ما ترجع الى طبيعة العصر نفسه . فيبدو أن طغيان الروح التاريخية والتطرف في الاهتمام بالجمع المتحفي كانا عبئا كبيرا على كاهل العصر ، مما أدى الى انقطاع الاتصال الحى بالتراث ، بل الى مهاجمة كل ما يتصل بالماضى والنفور منه . ولا زالت آثار هذه الظاهرة ملموسة في الأدب والفن في القرن العشرين . .

ويبدو أن رامبو كان في سنى التلمذة شديد التحمس للتراث الكلاسيكي . ولكن التراث الكلاسيكي يظهر في أعمال هذه المرحلة من إنتاجه في صورة ممزقة شائبة ، والسخرية أو المسخرة التي أخذها من فيكتور هيجو ومن رسوم دوميه تمتد فتشمل عالم الآلهة والأساطير ، وتجرحهما الى حياة الشارع اليومية بكل ما فيها من فجاجة وسطحية . فنحن نقرأ عن « نساء باخوس » (\*) اللاتي يعشن في الضواحي ، كما نقرأ عن فينوس التي تقدم كئوس الخمر للعمال ، والغزلان التي ترضع من ثدي ديانا . .

---

(\*) نساء يصيبن ديونيزيوس - اله الخمر والنشوة - بالوجد فيحتفلن به بالرقص والعزف والغناء . وهن يعشن في وحدة خالصة مع الطبيعة البكر في الجبال والغابات منطلقات من كل القيود ، وهناك يعصن الكروم أو يصدن الوحوش . وقد صورهن أيسخيلوس في عدد من مسرحياته المفقودة ، كما وصفهن يوريبديد في مسرحيته « نساء باخوس » . .

وتصل نزعة التقييح الى قمتها فى سوناتة بعنوان « فينوس أنا ديومين، كتبها فى ٢٧ يولية سنة ١٨٧٠ ، اذ تتحول فيها الأسطورة الاغريقية الجميلة عن ميلاد فينوس من زبد البحر الى شىء غريب ومخيف :

### - « فينوس » -

كانما يرقد فى تابوت أخضر من صفيح  
رأس امراة ، بنى الشعر ، مضمخ بالدهون ،  
يطفو من حوض استحمام(\*) قديم ، فى غباء وخمول ،  
والعيوب التى يكشف عنها ، قد أساء اليها العلاج ؛  
والرقبة بعد ذلك مكتنزة بالشحم وداكنة ،  
والكتفان العريضان بارزان ، والظهر القصير معوج ؛  
الدهن يلمع تحت الجلد كالاوراق الملساء ؛  
والاستدارة أسفل الظهر تبدو شديدة الانتفاخ ؛  
سلسلة الظهر محمرة قليلا ، والجسد كله  
ينشر رائحة مفزعة غريبة ، ويرى الانسان  
أشياء عجيبة تحتاج لعدسة مكبرة ...  
محفورة أسفل الظهر كلمتان : فينوس الشهيرة ؛  
- الجسد كله يحرك ويمد خلفيته العريضة  
التي يزيد من جمالها البشع قرح فى الشرج .

ان مضمون القصيدة يبين المفارقة الحادة مع عنوانها . فها هى ذى فينوس الجميلة الحاملة قد استحالت امراة بشعة ، يطفو رأسها المقروح من مغطس من الصفيح ، وتستقر رقبته الغليظة الكالحة فوق ظهر مقوس حفر عليه الاسم الرائع المهان ، وبين الفخذين قرحة تنشر رائحة لا شأن لها بالطيب والعطور .. وقد حاول بعض الشراح أن يجد فى القصيدة سخرية ببعض قصائد شعراء البارناس ( وهم جماعة من الشعراء الفرنسيين كانوا يميلون الى التغنى بالاساطير القديمة ) . بيد أنها سخرية مفزعة

(\*) أوبانيو ..

لا دعاية فيها • فالشاعر يهاجم الاسطورة نفسها ، بل يهاجم التراث والجمال بوجه عام • وهو يفرغ في هذا الهجوم شحنة هائلة من رغبته العارمة في التحوير والتغيير والتشويه • ولكن الغريب حقا أن هذه الرغبة في التشويه تملك من المقدرة الفنية ما يمكنها من أن تجعل من القبح أسلوبا له منطقته الخاص •

وتزداد السخرية المرة بالجمال والتراث في قصيدة أخرى بعنوان :  
« ما يقال للشاعر عن الزهور » • انها تهزأ بالقصائد التي يتغنى فيها الشعراء بالورود والزهور والسوسن والزئبق • فهناك نباتات أخرى تلائم الشعر الجديد : فلا تتغن أيها الشاعر بالزهرة والكرمة ، بل بالدخان ، وأعواد القطن ، وأمراض البطاطس • ان دمعة شمعة واحدة أصلح للشعر من ندى الزهرة الحية أو الميتة ، والنباتات الغريبة النادرة أنسب مما تراه في وطنك • وتحت سماء سوداء في زمن الرعب والحديد ينبغي أن تكتب قصائد سوداء ، تبرز فيها القافية كالملاح أو كالمطاط السائل ، ان أسلاك البرق هي قيثارتها ، وسيأتي انسان يعزف عليها نغم الحب العظيم انسان « يسرق منا المغفرة المظلمة » :

**أيها التاجر ! أيها الزارع ! أيها الوسيط !  
سوف تنبثق قافيتك الوردية أو البيضاء ،  
أشبه بالمطاط المصهور ،  
أو حزمة من ملح النظرون !**

**من قصائدك السوداء - أيها الحاوي !  
( وهي ) مرايا بيضاء وخضراء وحمراء ،  
دع الزهور الغريبة تفلت منها  
وأجنحة الفراشات الكهربائية !**

**ها هو عصر الجحيم يأتي على فجأة •  
وأعمدة البرق سوف تزين  
- كأنما هي قيثارة أغان من حديد -  
ذات يوم ظهر ك البديع •  
المهم أن تنظم قصيدة  
عن مرض البطاطس ! (\*)**

(\*) هذه بعض مختارات من الجزء الخامس من هذه القصيدة العسيرة !



## ٥ - الحدائة وشعر المدينة :

ربما استطاعت الأبيات السابقة أن تعطينا فكرة عن موقف رامبو من الحدائة ، وهو شبيه بموقف بودلير . فكلاهما يكره الحدائة اذا كانت تدل على التقدم المادى أو التطور العلمى ، وكلاهما يتشبث بها بقدر ما تعطيه من تجارب جديدة ، تدفعه بخشونتها وسوادها على أن ينشئ فيها قصائد خشنة سوداء .

من هنا نستطيع أن نفهم شعر رامبو عن المدينة ، وهو الذى نجده فى مجموعة القصائد النثرية التى تحمل عنوانا قد يفيد معنيين : الاشراقات أو اللوحات الملونة Illuminations .

ولو تذكرنا قصيدة بودلير السابقة التى يروى فيها حلمه عن مدينة صناعية لا توجد الا فى خيال عقل هندسى مجرد ، فان قصائد رامبو فى هذه المجموعة الرائعة تصل بذلك الحلم الى أقصى مداه . ومن أفضل هذه القصائد تلك التى تحمل عنوان « مدينة » و « مدن » . هنا نجد أمامنا أكواما من الصور المفككة المتراكمة التى ترسم لنا مدن الخيال أو مدن المستقبل ، وتحلق فوق الازمنة والعصور ، وتعكس كل نظام مكاني مألوف هناك الكتل المضخمة التى تتحرك وتترنم بالاصوات الشجية وتبكي وتصرخ وتنسج . ويختلط الشئ بما ليس بشئ . و « ينهار المتألهون » بين أكواخ من بللور ونخيل من نحاس ، وفوق أخاديد رهيبة وهوى عميقة ترقص فيها الأشباح . ونرى حدائق صناعية وبحرا صناعيا ، وقبة كنيسة من الصلب قطرهما خمسة عشر ألف قدم ! وشمعدانات هائلة ومدينة عالية لا تكاد العين ترى المدينة الصغيرة التى بنيت تحتها :

### ملاينة

لست بالمواطن العابر الساخط كل السخط فى عاصمة يعتقد الناس أنها حديثة لأن كل ذوق معروف قد استبعد من أثار بيوتها الداخلى والخارجى كما استبعد من خريطة المدينة . لن يمكنكم أن تعثروا هنا على أثر واحد للخرافة . ان الأخلاق واللغة قد ردا الى أبسط تعبير لهما ، أخيرا ! هذه الملايين من الناس الذين لا يشعرون بالحاجة الى معرفة بعضهم البعض ، يمارسون التربية والحرفة والشيخوخة ، بصورة بلغت من التشابه حدا يجدر معه أن تصبح أعمارهم أقصر بكثير مما يشتهه التعداد المجنون

لشعوب القارة • وهكذا أطل من نافذتي وأرى أشباحا جديدة تدور فى دخان الفحم الازلى الكثيف - ظل غاباتنا ، ليل صيفنا ! - وآلهة انتقام جديدة ، أمام كوخى ، الذى هو وطنى وقلبى كله ، واذا كان كل شىء هنا يشبه هذا ، - ينشج الموت الذى خلا من الدموع ، خادمنا النشيط وعبدنا ، وحب يائس ، وجريمة فاتنة فى وحل الطريق •

### مدن

انها مدن ! انه لشعب من أجله ارتفعت جبال الاحلام فى اليجانيس(\*) ولبنان • أكواخ (شاليهات) من البللور والحشب ، تتحرك على بكر وقضبان غير منظورة • فوهات البراكين القديمة التى تطوقها الاعمدة المضخمة وأشجار النخيل النحاسية ، تزار ، زئيرا شجيا فى النيران • أعياد الحب تدق أنغامها فوق القنوات المعلقة خلف الأكواخ • مطاردة الأجراس تضج فى الاغوار • زمر من المغنين العمالقة يهرعون فى أبواب فخمة وبأيديهم أعلام تشع ضوءا أشبه بضوء القمم • على الاسطح ، وسط الاغوار ، يترنم أبطال ( ملحمة ) رولاند بشجاعتهم • فوق جسور الهاوية وأسطح الفنادق يزين وهج السماء السوارى بالرايات • انهيار ( الأبطال ) المتألهين يبلغ الأعلى ، حيث تتواهب القنطورات الساروفية(\*\*) بين الحمم • فوق مستوى الحواف العليا بحر جاثس بميلاد فينوس الابدى ، محمل بأساطيل أتباع أورفيوس وهدير اللآلى والأصداف النفيسة ؛ - البحر يظلم أحيانا من الدوى المميت • على المنحدرات تزار قطوف الورد ، التى تشبه دروعنا وكثوسنا فى ضخامتها ، أسراب من الجنيات فى ثياب حمراء متلألئة تخرج من الهوى والاغوار • وفى مرتفع عال ترضع الغزلان من ثديى ديانا ، وأقدامها فى مساقط المياه وفى الاشواك • عابdates باخوس فى الضواحي ينشجن ، والقمر يحترق وينوح • فينوس تدخل كهوف الحدادين والنسك فرق من نواقيس العواصف تتغنى بآمال الشعوب • من القلاع المشيدة من العظام تنبعث الموسيقى المجهولة • الاساطير كلها تتقدم مسرعة والحماس يندفع الى الاسواق • جنة الاعصار تنهار • المتوحشون يرقصون بغير

(\*) اسم كان يطلق قديما على المرتفعات الجبلية فى شرق الولايات المتحدة ، ويدل اليوم على السهول المرتفعة الممتدة من بنسلفانيا الى فرجينيا الغربية ••  
\* \* القنطور Centaur كائن خرافى ، نصفه رجل ونصفه فرس (الاساطير الاغريقية) والساروفية نسبة الى الساروف أو الساروفيم وهو أحد ملائكة الطبقة الاولى الذين يحسون عرش الله ( فى المعتقد اليهودى القديم ) ••

انقطاع فى عيد الليل • نزلت ساعة كاملة فى أحد أسواق بغداد التى تضج بالحركة والحياة ، حيث كانت المجموعات تغنى بالفرحة والعمل الجديد ، بينما يهب عليها نسيم كثيف • رحلت أدور هنا وهناك ، دون أن أستطيع الافلات من الاشباح الخرافية فى الجبال ، وهى التى كان يخلق بى أن أجد نفسى فيها •

أى ذراعين جميلتين ، وأى ساعة حلوة ترد الى هذه المدن التى يزورنى منها نوم ليالى وأوهى حر كاتى ؟ •

\*\*\*

من العسير حقا أن يحاول الانسان فهم هذه الصور المختلطة أو البحث عن المعنى الذى تنطوى عليه • ذلك لأن معناها كامن فى اضطراب صورها لقد خلقها خيال منفعل جياش ، وغلفها بضباب شامل من المشاهد الغريبة المتشابكة التى يصعب تفسيرها ، وان كان من الممكن ادراكها بشكل محسوس وتلمس أوجه الشبه بينها وبين بعض العناصر المادية والنفسية التى تتكون منها الحياة الحديثة فى المدن الكبرى • ولا شك أنها صور مخيفة مفزعة ، ولكن لها تأثير السحر على نفوسنا • وربما يكون السبب فى هذا أنها تقترب فى كثير من الاحيان من صور الحياة اليومية التى نعيشها فى المدن الكبرى ، مدن الرعب والأسفلت ! •••

\*\*\*

## ٦ - ثورة على التراث المسيحى :

ثورة رامبو على المسيحية جزء من ثورته على التراث بأكمله • انها ثورة لا تهدأ ، بل تبدأ بالعذاب وتنتهى بالعذاب • انه يتمرد على شيء لا يستطيع أن يتخلص منه • والدين ، ككل موروث ، يفرض سلطانه على من يثور عليه ، بل ان عبثه يزيد على رافضيه أكثر من المؤمنين به • وهذا العذاب ، عذاب من لا يقدر الافلات من عبء التراث ، أوضح ما يكون فى شعر رامبو • فنصوصه تبين كيف يبدأ متعذبا بالثورة عليه ، وكيف ينتهى متعذبا بالعجز عن الافلات منه • وعذابه هذا جزء من عذابه فى البحث عن « المجهول » ، عن ذلك « المتعالى الاجوف » الذى لا يستطيع أن يكشف عنه الا بتحطيم الواقع وتفتيته •

عرف رامبو كل هذا ، وسجل هذه المعرفة فى شعره • فهو فى المرحلة الاولى يوجه هجومه العنيف على المسيح والمسيحية ، ويحلل النفس المسيحية تحليلا سيكولوجيا يكشف عن محنتها وشقائها • ففى قصيدة « قداس

العشاء الرباني الاول » ، ( يولية ١٨٧١ ) ، نراه يكتب عن فتاة صغيرة تدخل الكنيسة لتحضر المناولة الاولى وتسمع ثرثرة القسيس ، وتنسج أحلام المراهقة المتعبة التي تستسلم لثورة رغباتها الدفينة ، وتلقى ذنب الكبت الذي تعانیه على العذراء والمسيح .

ولكن الشاعر يذهب الى أبعد من هذا . فهو يكتب في حوالى سنة ١٨٧٢ أو سنة ١٨٧٣ قطعة نثرية تبدأ بهذه الكلمات : « بيت صيدا ، المغطس ذو الإبهاء الخمسة » ، وتعتمد على ما ذكر في انجيل يوحنا عن شفاه السيد المسيح لأحد المرضى عند بركة بيتصيدا . ولكنه يغير في قصة هذه المعجزة تغييرا شاملا . فالمرضى والمعجزة ينزلون في الماء الاسود العكر ، ولكن لا يهبط ملاك ، ولا يشفيهم أحد . ويقف المسيح مستندا الى أحد الاعمدة ، وينظر صامتا الى المرضى الذين يستحمون ، ويرى وجه الشيطان الساخر يطل من وجوههم . وينهض أحد هؤلاء المشلولين فيخرج من الماء ويتجه نحو المدينة في خطى واثقة . من الذى شفاه ؟ أهو السيد المسيح ؟ ولكنه لم يقل كلمة واحدة ، ولم ينظر الى المرضى نظرة واحدة . أهو الشيطان ؟ ولكن النص يصمت ويكتفى بأن يضع المسيح على مقربة من المريض . على أن القارئ قد يخرج بفكرة أخرى . قد لا يكون المسيح هو الذى شفى المريض ، وقد لا يكون الشيطان . ربما تكون قوة علوية لا يعرف أحد عنها شيئا . ربما تكون تلك الحقيقة الجوفاء من كل معنى ، ذلك المتعالى الأجوف .

بيد أن رامبو يقول كلمته الأخيرة عن المسيحية في مجموعته النثرية المشهورة « موسم فى الجحيم » ( ابريل - أغسطس ١٨٧٣ ) : ويتألف النص من سبع قطع نثرية طويلة ، تمضى لغتها فى خطوات متعددة وحركات مفاجئة . انها أشبه بدفعات قوية ، تبدأ عبارة دون أن تختتمها ، وتبنى أكواما من الكلمات المحمومة التي تركض هنا وهناك بغير اتجاه ، وتلقى أسئلة بلا جواب ، وتنتشر فى النص ذلك الجنون الساحر المريع الذى يصنعه تغير الفصول .

وموسم فى الجحيم أشبه ما يكون بمراجعة يقوم بها الشاعر لكل المراحل الفنية التي مر بها . ولكنه كذلك أشبه بمجموعة من القفزات والسكبات المتصلة ، فهو لا يكاد ينفذ عنه مرحلة حتى يعود فيسقط فيها . وتكون النتيجة حيرة مربكة لا تستقر ، فما أحبه الشاعر مرة فهو يكرهه الآن ، ثم لا يلبث أن يحبه مرة أخرى ، لسكى يكرهه من جديد . وما يشبهه فى جملة يعود فينتفيه فى جملة تالية ، ثم يكرره فى تالية . واذا تمرد مرة رجع فتمرد على تمرد . حتى تأتي الحاتمة فتجرف شلال المتناقضات فى

هوة واحدة : وداع الشاعر لكل حياة عقلية أو روحية ، وبأسه من الحب  
ومن كل يد صديقة •

« •• أحيانا أرى فى السماء شطنانا مترامية تقطيعها أمم بيضاء  
سعيدة • ثمة سفينة ذهبية كبيرة فوق رأسى ترفرف أعلامها  
الملونة فى نسيم الصباح • لقد خلقت كل الأعياد ، كل  
الانتصارات ، كل المآسى • حاولت أن أبتكر أزهارا جديدة ،  
نجوما جديدة ، بشرا من لحم جديد ، ولغات جديدة • اعتقدت  
أن فى استطاعتى اكتساب قدرات خارقة • حسنا • على أن  
أدفن خيالى وذكرياتى • يا له من مجد جميل ذهب ، مجد  
فنان وقصاص !

أنا ! أنا الذى سميت نفسى ساحرا أو ملاكا ، ونفضت يدي  
من كل أخلاق ، قد رددت للأرض كى أبحث لنفسي عن واجب  
وأعائق الواقع المجدد ! يا لى من فلاح !

هل خدعت ؟ أياكون الحب الرحيم بى شقيقا للموت ؟

مهما يكن الأمر فسوف أطلب الغفران لأننى عشت على الكذب •  
ولأمض إلى الأمام !

ولكن ما من يد صديقة ! وأين ألتمس العون ؟ » ••

ذلك اذن هو مجمل هذه المقطوعات الحائرة المحيرة : تشرذم فى العالم  
المألوف ، عالم الأشياء والنفوس والعقول • وتحديد لموقف الشاعر من  
التراث الدينى • انها تذكر المصطلحات المسيحية هنا وهناك : الجحيم •  
الشيطان • الملاك • ولكنها تتأرجح بين المعنى اللفظى والاستعارى ،  
ولا تثبت الا على معنى واحد ، هو معنى الثورة العمياء والتمرد الجامح •  
يدل على هذا وصف رامبو نفسه لها بأنها « صحائف قبيحة من مذكراتى  
عن اللعنة ، مقدمة للشيطان » • أو قوله فى مقطوعة منها « دم شرير » :  
« الدم الوثنى يعود ! » الروح قريب ؛ لماذا لا يساعدنى المسيح ويمنح  
نفسى النبيل والحريه ؟ آه ، لقد فات زمن الانجيل ، الانجيل • الانجيل ! •  
ثم يقول : « اننى أغادر أوروبا • أريد أن أسبح ، أكرس العشب ، أصطاد ،  
أدخن بصورة خاصة ، أعب خمورا قوية كالمعدن المصهور ، - كما كان  
يفعل الأجداد الأعزاء عندما كانوا يجلسون حول النار • سأرجع ، بأعضاء  
من حديد ، ببشرة غامقة ، بعيون وحشية • عندما يبصرون قناعى  
سيعتقدون أننى من جنس قوى • سأملك الذهب : سأعيش عاطلا

وضاريا • النساء يرعين هؤلاء المرضى المتوحشين العائدين من المناطق الحارة • ساهتم بالسياسة ، وأنقذ نفسى • غير أنه يقول فى عبارة سابقة من نفس المقطوعة : « أنتظر الله فى نهم » وفى عبارة تأتى بعد هذا : « ما كنت مسيحيا أبدا • أنا من جنس يفتى فى العذاب » وهو يدعو « لذات اللعنة » ولكنها لا تستجيب • وينادى المسيح والشيطان • ولكنهما لا يسمعان • ومع ذلك يحس بقيودهما حول جسده وروحه : « أعلم أننى فى الجحيم ، واذن فأنا فيه » • الجحيم هو العبودية فى ظل شريعة تسأل وتجب • والوثنيون ليس لهم جحيم • ولذلك تمتنع عليه الوثنية أيضا •

وقد يتصور الانسان أن الشاعر يعانى من المسيحية كما يعانى من جرح • ولكن سرعان ما تتحول ثورته الى سخيرية ، ويصبح عذابه تهجما وسقوطا فى آن واحد • ربما كان هذا هو ما يقصده من قوله انه فى الجحيم • والكلام عن الجحيم يدل على نوع من الارتباط بالتراث المسيحى • ولكنه يدل كذلك على نوع غريب وجديد • ويحس القارىء « لفصل فى الجحيم » ان الشاعر يكاد يسأل نفسه بشكل خفى : أليس الاضطراب فى العالم الحديث وفى باطن الانسان نفسه نوعا من القدر المسيحى ؟ ولكن الشاعر لا يجيب على السؤال ولا يحل المعضلة • ويحس القارىء من ناحية أخرى بموضوع آخر يطرقه الشاعر بالحاح : الهجرة من القارة الأوروبية ، والهرب من « مستنقعات الغرب » وحماقته ، من البرهنة على ما هو واضح وطبيعى ، وعدم الانتباه الى أن البرجوازية الضيق الأفق قد ولد يوم ميلاد المسيح • ويبرز هذا الموضوع فى ثنايا المقطوعات السبع ، ويسير فى اتجاه محدد ، وتمضى خلال الحريف ، والشتاء ، والليل والتعاسة - « ديدان فى شعرى وكتفى وقلبي » • ثم يأتى القرار بعد الضياع الأخير : معانقة الواقع المغضن ، الهروب من أوروبا العجوز الى شيطان البحار وغابات الوحوش ، بداية حياة من العمل الحازم القاسى ••

ولقد برهن رامبو على صدق هذا القرار • أوغل فى البحث عن المجهول بأقصى طاقته ، وفعل فى سبيل ذلك ما لم يفعله شاعر سواه ، ولكنه لم يصل فى النهاية الى شىء واضح عن طبيعة هذا المجهول • ولذلك أعلن استسلامه أمام صراعات الوجود العقلى وتوتراته التى لم يجد لها حلا • وعدل عن هذا الطريق بعد أن أدرك خيبته ، وراح يجتر موتة الباطن ، وصمته حيال العالم الذى فجره بنفسه • كان التراث المسيحى هو أعتى عقبة صادفته • لقد عجز عن اشباع جوعه الهائل الى حقيقة تسمو فوق الواقع الذى بدا له ضيقا محدودا ككل ما هو أرضى • وكان

من نتيجة الحريق الذي أشعله رامبو فى الواقع والموروث أن انهارت  
المسيحية أمام عينيه . .

وإذا كان بودلير قد استطاع أن يصنع من لعنته نظاما متسقا ، فقد  
تحولت اللعنة على يدي رامبو الى عماء مضطرب ، ثم الى صمت مطبق . .  
ولذلك فلا يستطيع أحد أن يصدق ما روته شقيقته أيزابيل من أنه  
مات مؤمنا ، بعد أن تأكد الباحثون من كذب هذه الرواية . .

\*\*\*

## ٧ - طرح النزعة البشرية :

إذا أردنا أن نفهم رامبو فلا بد من الفصل بين الذات الشعرية والذات  
التجريبية لديه . ان « الانا » التى تتحدث فى شعره - شأنها فى هذا  
شأن الأنا التى تتحدث فى أزهار الشر - لا صلة لها بالانا والشخصية أو  
النفسية ، أعنى أن شعره ليس تسجيلا لحياته التى عاشها ، أو تجاربه  
النفسية التى كابدها . ولعل هذا هو أهم مظاهر الحدائث فى شعره ، بل  
لعله أن يكون بداية هذه الظاهرة العامة التى نلاحظها بوضوح فى الجانب  
الأكبر من الشعر الحديث - وبخاصة فى شعر ازرا باوند وسان -  
جون بيرس - ألا وهى ظاهرة الانفصال بين الذات الشعرية والذات  
الشخصية . .

صحيح أن تجارب رامبو الغربية فى صباه وشبابه قد تفيد فى شرح  
نصوصه من الناحية السيكلوجية . ولكنها لا تكاد تصلح فى شيء لبيان  
ذاته الشعرية . فعملية طرح النزعة البشرية التى تكلمنا عنها من قبل  
قد زادت وضوحا فى شعره . وأصبحت الأنا ذات الأصوات المتعددة  
المتنافرة ثمرة ذلك التحول الذاتى الذى أشرنا اليه فيما تقدم ، وذلك  
الاسلوب التخيلى الذى تنبع منه مضامين شعره وصوره .

قد تضع هذه الأنا على وجهها مختلف الأقنعة ، وقد تمتد فتسع  
مختلف الشعوب والأزمنة والبقاع . وقد نجد رامبو فى بداية كتابه  
« فصل فى الجحيم » يتحدث عن آبائه وأجداده الغالبيين . ولكننا لا نلبث  
بعد قليل أن نتبين أنها مجرد كلمات ، إذ نقرأ بعد سطور قليلة : « لقد  
عشت فى كل مكان . ما من أسرة أوروبية لا أعرفها » . ثم بعد قليل :  
« اننى أتذكر تاريخ فرنسا ، أكبر بنات الكنيسة . كان من الممكن أن  
أسافر الى الأراضى المقدسة كواحد من رقيق الأرض . فى رأسى شوارع

السهول الشفافية ، ومناظر من بين نطة ، وأسوار القدس» . هذه عبارات تصدر عن خيال حركي ، لا عن رغبة في كتابة حياة شخصية . ان هذه الأنا الشعرية أو الذات الفنية تتغذى على صور حمقاء ، واثارات تأتي من عالم الشرق أو من عالم البدائيين ، وتتسع فتشمل الأفلاك ومختلف أشكال الوجود ، وتتحول الى ملاك أو شيطان أو ساحر . . .

ومما يؤكد انفصال الذات الشعرية عن الذات التجريبية أن رامبو نفسه يفسر قدره العقلي والروحي على أساس العوامل غير الشخصية المتصلة بعصره وبالحدائث بوجه عام . انه يقول في ختام النص السابق : « الصراع الروحي شبيه في ضراوته بمعركة تنشب بين الرجال » .

ان الشاعر يعلم أنه سقط في قرار عميق ، أعمق من كل من سقط قبله أو يسقط بعده . وهو لذلك يستطيع أن يرى آفاقا أبعد ، ويحمل الموت معه أينما ذهب . لكنه يعلم أيضا أنه لن يفهمه أحد ، ولديه الكبرياء التي تجعله يقول ان « لهذا العذاب الغريب سلطة مقلقة » . ومع هذا كله فهو عدو لدود لما يسمى عند الرومانتيكيين « بالقلوب الحساسة » ، وهو معتز بأن تفوقه يرجع الى أنه ليس له قلب ، حريص على التخلص من ضعفه البشري بحيث يستطيع أن يقول في احدى قصائده : « هكذا تحرر نفسك من اعجاب الناس ، من الطموح الدنيء ثم تحلق » . . . ( ص ١٣٢ ) . . .

تخلص الشعر اذن من النزعة البشرية . انه لا يتحدث لأحد ، بل يكاد يتحدث لنفسه . لا يحاول أن يجذب انتباه القارئ . لا يحاول أن يفرى المستمع . يبدو كأنه يتكلم بصوت لا يخرج من فم انسان ، خصوصا كلما توارت الأنا المتخيلة وراء عبارة خالية من كل ذكر أو اشارة الى الأنا . ان العواطف المتميزة تخلي مكانها لنوع من التعبير المحايد ، تكاد نحس به عند رامبو أقوى من احساسنا به عند أديجار ألان بو . ولنضرب مثلا لذلك بقصيدة نثرية بعنوان « قلق Angoisse » : -

« أمن الممكن أن تلهمني الصفح عن رغباتي الممزقة على الدوام ، وأن تعوض نهاية مريحة أوقات الحرمان ، وأن يعينني يوم أيام النجاح على النوم فوق عار خيبتى المقدورة ؟ ( آه أيها النخيل ! أيها الماس ! - أيها الحب ! أيتها القوة ! - أسمى من كل الأفراح والأمجاد ! - فى كل الأشكال ، - فى كل مكان ، شيطان ، اله ، - شباب هذا الكائن : أنا ! ) . . .



أمن الممكن أن تحب مزاعم الخرافات العلمية والحركات  
الداعية الى الأخوة البشرية كما لو كانت محاولات تدريجية  
لإعادة الحرية الأولى ؟ ..

لكن مصاصة الدماء التي تجعلني رقيقا ومحجوبا تأمرني أن  
أستمتع بما تتركه لي ، والا فلاكن أكثر حماقة وسخفا .

أن يتمرغ الانسان فى جراحه ، فى الهواء وفى البحر ، فى  
ألوان التعذيب ، فى صمت المياه والرياح القاتلة ؛ فى أشكال  
العذاب التي تضحك بصمتها الأجوف المخيف . . .

ويبدو من عنوان القصيدة كأنها تشير الى حالة نفسية محدودة . غير  
أن قراءتها تبين أن هذه الحالة لا وجود لها . فالقلق فقد وجهه المؤلف .  
بل ان القارئ ليسأل نفسه : أهذا القلق موجود ؟ انه يشعر بعاطفة  
شديدة غير محددة ، يختلط فيها الرجاء والاندحار والفرح والسخرية  
والسؤال - القصيدة تقول ما تقوله على عجل ولا تلبث أن تعبئه الى شيء  
جديد - حتى تصب الكلمات فى الجراح والعذاب والتعذيب والصمت -  
دون أن يدري الانسان من أين جاءت هذه الكلمات أو ماذا تعنيه . انما  
هو خليط من الصور والانفعالات غير المحددة - مثلها فى ذلك مثل الكائنين  
الانثويين اللذين تشير اليهما القصيدة اشارة عابرة . قد يكون الانفعال  
كله نوعا من القلق ، ولكنه انفعال تحرر من الاطار المؤلف الذى يضم  
معالم الحياة الشعورية ، بحيث لا نستطيع أن نسميه باسم بشرى مألوف  
كالقلق .

وليس أدل على طرح النزعة البشرية من أن رامبو يظهر الناس اذا  
جاء ذكرهم فى شعره فى صورة ممسوخة أو فى صورة مخلوقات غريبة  
مجهولة الأصل . واذا ذكرت بعض أعضاء الجسد وجدنا علاقتها بالجسد  
فى مجموعته علاقة شاذة غير مألوفة . انه يركز الضوء على هذه الأعضاء  
بمفردها ، ويثقل وصفه لها باصطلاحات من علم التشريح تزيدها  
موضوعية . ونستطيع أن نضرب مثلا لما نقول بقصيدة هادئة مثل قصيدة  
« النائم فى الوادى » ( أكتوبر سنة ١٨٧٠ ) التي تنطوى على سخرية  
هادئة بالحرب التي اشتعلت فى سنة ١٨٧٠ بين الفرنسيين والبروسيين .  
ولنقرأ القصيدة أولا قبل أن نشرع فى تحليلها : -

فى ثغرة من الخصرة ، حيث يطوف نهر  
بغناؤه المجنون حول أهذاب الأعشاب ،

(ثغرة) من الفضة ، تضيئها الشمس المتكبرة من جانب الجبل :  
هنالك واد صغير ، يفور بالأشعة •

جندى شاب ، فمه مفتوح ورأسه عارية ،  
رقيبته تستحم في الفجل الصغير (\*) الطازج الأزرق ،  
ينام ؛ مهدا على العشب ، تحت خيمة السماء ،  
شاحبا في فراشه الأخضر ، الذي يهطل فوقه الضوء •  
ينام وقدماه في الليلك • يبتسم ، في هدوء ،  
كما ابتسم طفل مريض في نومه :  
أيتها الطبيعة ، دثريه في مهدك الدافئ ، فهو بردان  
العطور لا تنقل الرعشة الى أنفه ؛  
ينام في الشمس ، ويداه على صدره ، في هدوء •  
في جانبه الأيمن ثغرتان حمراوان • «

فالقصيدية تبدأ من واد صغير يكسوه العشب ويزيد ويفور بالشعاع،  
لتنتهي فجأة بالموت • ولغتها تتبع نفس المسار ، فتبدأ بأبيات هادئة  
النغم وتنتهي بعبارة موضوعية محايدة - أشبه بالتقرير - نعرف منها أن  
الجندى النائم ميت • ومع السطور نحدر في بطاء الى هذه الحقيقة التي  
تبرز في النهاية فجأة وعلى غير انتظار • ومضمون القصيدة هو الانتقال  
من النور الى الظلام • ولكن هذا الانتقال يتم بغير مشاركة وجدانية ، بل  
في هدوء وبرود • انها لا تتكلم عن الموت ، بل تستخدم نفس الكلمة التي  
لجأت اليها في البيت الأول • هناك « ثغرة من الخضرة » ، وهنا  
« ثغرتان في جانبه الأيمن » • والميت صورة خالصة في عين الشاعر أو  
القارئ الذي ينظر اليه • والانفعال الذي يمكن أن يجيش به القلب من  
رؤية هذا المشهد لا وجود له • لقد حل مكانه أسلوب فني يضع الثقب  
الذي تحدثه الرصاصة في موضع الموت ، موت الانسان • بهذا يحيل  
الحركة الى سكون مفاجيء • أم ترى نستطيع أن نقول ان هذا السكون  
نفسه يحركنا أكثر من أى شيء سواه ؟ أتكون هنا مفارقة من مفارقات  
الشعر الحديث ؟ ••

(\*) نبات الحرف وهو نوع من أنواع الفجل الصغير Cresson.

## ٨ - تفجير الحدود :

كثيرا ما تنزع الذات الشاعرة عند رامبو الى التوغل في آفاق خيالية بعيدة . ان البحث عن « المجهول » يلح عليه ويدفعه الى التعبير عن « هاوية السماء الزرقاء » التي عبر عنها بودلير من قبل . وتزدحم هذه السماء العالية بالملائكة ، ولكنها في نفس الوقت قرار الهزيمة ، هوة الفشل ، نبع لهيب تتلاقى فيه البحار والحكايات الخرافية . والملائكة نفسها نقط من الضوء الحاد تلمع وتختفى ، علامات على البعد والاتساع والعلو والرحابة ، لكنها ملائكة بلا اله ولا بشارة . ان المحدود داخل في دائرة رحبة أشمل منه . والقصائد المبكرة تشهد على هذا ، ويكفى أن نذكر منها قصيدته الرائعة المشهورة عن أوفيليا ( ١٥ مايو ١٨٧٠ ) لنرى منها كيف يرتفع الجزء الى الكل ، ويذوب المحدود في اللا محدود :-

- « أوفيليا » -

- ١ -

على الموج الهادئ الأسود حيث تنعس النجوم  
تسبح أوفيليا الشاحبة كزهرة سوسن كبيرة ،  
تسبح في بطن شديد ، ملتفة في وشاحها الطويل .  
ومن الغابات البعيدة يسمع صوت الصيادين « هالالا » .  
هاهي أوفيليا الحزينة منذ أكثر من ألف عام  
شبح أبيض يعبر فوق التيار الأسود الطويل .  
منذ ألف عام يهمس جنونها الحنون  
بأغنيتها الخيالية لنسمة المساء .  
الرياح تقبل نهدتها وتنشر وشاحها الكبير  
كأنه اكليل زهرة تهدده المياه الناعمة ؛  
الصفصاف المرتعش يبكي على كتفها ،  
وعلى جبينها الكبير الحالم تهجع أعواد البوص .

ورود الماء التي اختلجت من لمسها تتنهد حولها ؛  
أحيانا توقف في شجرة حور نائمة ،  
عشا تفلت منه رعشة جناح صغيرة •  
- أغنية غامضة تهبط من النجوم الذهبية •

- ٢ -

أوفيليا الشاحبة ! أنت أيتها الجميلة كالثلج !  
نعم ، مت يا طفلي ، عندما جرفك نهر !  
- لأن الريح الهابطة من جبال النرويج الشامخة  
كلمتك في همس عن الحرية القاسية ؛  
لأن نسمة تخللت شعرك الغزير ،  
حملت لروحك الحاملة أنباء غريبة ؛  
لأن فؤادك سمع غناء الطبيعة  
في بكاء الأشجار وتنهدات الليالي ؛  
لأن نداء البحار المجنونة ، نشيجها الهائل المرير ،  
كسر قلبك الطفل ، قلبك الانساني الرقيق ؛  
لأنه في صباح يوم من ابريل جئا فارس شاحب جميل ،  
فارس مسكين مجنون ، عند ركبتك في صمت وذهول !  
السماء ! والحب ! والحرية ! أي حلم ، أيتها المجنونة المسكينة !  
ذبت فيه ذوبان الثلج في اللهب ؛  
رؤاك العميقة هي التي خنقت كلمتك  
- واللا نهاية الرهيبة أفلقت عينك الزرقاء !

- ٣ -

- والشاعر يقول انه رأى في ألق النجوم  
باحثة ، بالليل ، عن الزهور التي قطفتها يداك ،  
وأنه أبصر أوفيليا الشاحبة طافية على الماء  
مكفنة في غالاتها الطويلة كالزنبقة البيضاء !

\* \* \*

أوفيليا هذه لا تمت بصلة لبطلة شيكسبير المعروفة .

انها تطفو على سطح الماء ، فينفتح حولها فضاء رحب غير محدود ، تتألق في سقفه النجوم الذهبية التي يتحدر منها غناء غامض ، وتهب الرياح من أعالي الجبال ، وينشج البحر كحشرة ميتة ، ويطوف فوقها رعب اللانهاية والكون الشاسع المخيف . لقد ارتفعت فصارت شخصية باقية ترمز للصفاء والجمال الحزين المجروح . فيها هي ذى ألف سنة تنقضى منذ أن سبحت على النهر ، وهاهي ذى ترسل أغنياتها الباكية منذ ألف سنة ، أغنية الجنون الذي يصيب أصحاب الرؤى العظيمة العميقة ويفقدهم القدرة على الكلام . .

هذه النزعة للارتفاع بالقرب الداني الى أفق رحب بعيد تتخلل أعمال رامبو كلها . وكثيرا ما تتركز العاطفة في جملة واحدة ، تصل في بعض الأحيان الى درجة شديدة من السرعة والحماس : لقد شددت الجبال من برج الى برج ، وبقايات الورد من نافذة لنافذة ، والسلاسل الذهبية من نجمة لنجمة ، وها أنا ذا أرقص » ( ص ١٧٨ ) لكنه رقص المتخبطين بغير هدف ( أشبه برقصه بودلير بعد أن رأى في المدينة الصاخبة أشباح « العجائز السبعة » وعاد مفزوعا الى بيته وأغلق الباب وراءه ، وراح في حمى الذهول والخوف يستعيد صور البؤساء المسسوخين : « عبثا حاول عقلي أن يمسك المجداف ، العاصفة أخذت تهزأ بكل جهوده ، ومضت روحى ، سفينة بضائع عجوز ، ترقص وترقص ، بلا شراع ، فوق بحر مخيف بلا شيطان ! » ) . .

لكن البعد والرحابة لا يرتفعان دائما ، بل يدمران في نهاية المطاف ، استمع الى قصيدته النثرية « ليلية شعبية » التي تبدأ بهذه الكلمات : « العاصفة تفتح فجوات أوبرالية في الجدران ، - تزعزع أركان السطوح المتآكلة ، - تبدد معالم المساكن ، - تعتم النوافذ » . .

والقصيدة تكاد تكون عنوانا على طريقة رامبو في التأليف . فهي تزدهم بصور متفجرة من كل مكان ، وتكرر في الخاتمة ما بدأت به : « العاصفة تقوض معالم المساكن » . .

وهناك قصيدة متأخرة ( دموع ، مايو ١٨٧٢ ) تفيض بالأغاز الغامضة ، ولا ينفع في حلها أن نرجع الى العنوان - الذي لا صلة له بموضوعها ، ولا الى صورها أو مضموناتها المتعددة . وربما تكون أفضل وسيلة لتذوقها وتفسيرها أن نتبع اتجاه حركتها بدلا من الوقوف عند

صورها المتحركة • بل ربما تكون أفضل وسيلة لتذوق الشعر الحديث  
بوجه عام ••

والقصيدة تتحدث عن رجل يشرب وهو جالس بالقرب من أحد  
الأنهار • ونلاحظ منذ البداية أنه يشعر بالاشمئزاز من الشراب • ثم  
يحدث شيء غريب : تهب العاصفة لتغير وجه السماء ، ونرى على الجانب  
الآخر من النهر أراضى سوداء ، وبحيرات ، وأعمدة تحت ليل أزرق ومحطات  
سكك حديدية • وتنحدر المياه فوق الغابات ، وكتل الثلج فى المستنقعات  
ونسأل أنفسنا • ماذا حدث ؟ ان قطعة محدودة من الأرض قد تحولت فجأة  
الى قطعة من السماء تشارك فيها الأرض بدورها • وينتهى النص  
بكلمات مختلطة على لسان الشارب - وتأتى الحاتمة التى لا تختم شيئاً ،  
بل تجدد اللغز الغامض • ومع ذلك فقد ندرك أمراً واحداً ، هو الفعل  
الذى يذيب المعالم ويفجر الحدود حين تنفذ فيها الأبعاد المترامية الغاضبة •  
واليك القصيدة نفسها ( مايو ١٨٧٢ ) :

#### - « دموع » -

بعيدا عن الطيور ، والقطعان ، والقرويات ،  
رحت أشرب وأنا فابع فى مرعى برى  
تحيط بى أشجار البنق الرقيقة ،  
ويلفنى بعد الظهيرة ضباب أخضر وفاتر •

ماذا كان بوسعى أن أشرب من نهر « الأواز » (\*) الشاب ،  
أشجار دردار بلا صوت ، عشب بلا زهر ، سماء مفتوحة •  
وماذا كان باستطاعتى أن أستخلص من ثمر اليقطين ؟  
سوى عصارة ذهبية ، باهتة ، تسيل العرق •

هكذا كنت أشبه بعلامة سيئة على ( واجهة ) نزل •  
ثم لم تلبث العاصفة أن غيرت السماء ، الى أن حل المساء •  
وكانت بلاد سوداء ، وبحيرات ، وقصبات ،  
وأعمدة تحت الليل الأزرق ، ومحطات •

---

(\*) نهر فى شمال فرنسا ينبع فى بلجيكا ويتصل بنهر السين ، وكثيراً  
ما اكتسحت واديه الجيوش الغازية ••

ماء الغابات ضاع فى الرمال العذراء ،  
ريح السماء ألفت الجليد فى المستنقعات ••  
ذهب ! كمثل صياد ذهب أو أصداف ،  
أقول اننى لم أشعر بميل الى الشراب !

وتتردد كلمات العطش والجوع فى لغة رامبو • وقراء التصوف يعرفون أنهما من الكلمات التى استخدمها المتصوفون دائما - كما استخدمها دانتي - للتعبير عن شوقهم للاتحاد بالذات العلية • غير أن رامبو يستخدمهما للدلالة على حالة من الظمأ الذى لا يروى والجوع الذى لا يشبع ••

ويكفى أن نتذكر النهاية التى يختتم بها قصيدته الجميلة « كوميديا العطش » • فالكائنات كلها ، الحمام والوحوش والأشماك والفراشات ، تحس بالعطش • ولكن ما من واحد منها يستطيع أن يذوب هناك حيث تذوب السحابة التائهة :

الحمامات المرتعشة فى المرج ،  
الغزلان التى تجرى وترى الليل ،  
الحيوانات فى الماء ، والحيوانات المستعبدة ،  
الفراشات الأخيرة ! •• كلها تحس بالعطش •

لكن آه ! من يقدر أن يذوب حيث تذوب السحابة التائهة ،  
التي ترعاها الأنسام المرطبة المنعشة !  
من يقدر أن يموت على حوض البنفسج الندى  
الذى يحمله الفجر الى هذه الغابات ؟

ويكتب رامبو فى نفس السنة قصيدته « أعياد الجوع » • ولكنها أعياد انسان لا يحس الا بطعم الأرض والأحجار ، ولا يأكل غير الهواء والصخور والفحم والحديد ! يقيم احتفاله فى هواء أسود مسموم ، وتحت سماء زرقاء تدق الأجراس • ويأكل الحصى التى كسرهما شحاذ ، وأحجار الكنائس القديمة ، والخبز المخزون فى الأودية المعتمة : -

ياجوعى ، انه ، انه ،  
اهرب بحمارك من هنا •  
لا أشتهى شيئا  
كالأرض والأحجار

دن ! دن ! دن ! دن •

أريد أن أكل

الصخرة والهواء

والفحم والحديد !

ليس جوع المعدة الخاويه فحسب ، بل هو الشقاء • انه لا يشبع أبدا ، لأن الطريق الى الزرقة ، أى الى السماء ، طريق مسدود • ولذلك فهو يعض الحجر ، ويلتهم العشب ، ويحتفل بعيد الجنون الغاضب المظلم، عيد اللعنة والشقاء : « ان العطش المريض يملأ عروقي بالظلام » ••

## ٩ - السفينة السكرى :

ونصل الآن الى أشهر قصائد رامبو ، وهى قصيدة « القارب النشوان » أو السفينة السكرى ، Le bateau ivre (١٨٧١) التى كتبها الشاعر بغير أن يعرف شيئا عن البحار والبلاد العجيبة التى تزخر بها ! وقد رأى بعض الشراح أن قراءته للمجلات المصورة هى التى أثارت فيه هذه الصور • وقد يصدق هذا رأى ، ولكن صدقه أو كذبه متوقف على ما يستطيع الانسان أن يستخرجه منها • ان القصيدة لا تتصل بالواقع بأى سبب • وقارئها يواجه خيالا جبارا متجبرا يخلق رؤى محمولة عن أماكن شاسعة مدومة عاصفة ، خالية من كل أثر للواقع • وقد نبه بعض النقاد الى تأثيرها بأعمال أدبية أخرى فقارنوا مثلا بينها وبين قصيدة فيكتور هيجو « السماء الصحو Plein ciel » ( فى ديوانه أسطورة العصور ) وقالوا ان القصيدتين تتحدثان عن سفينة منطلقة فى الآفاق • ولكن اذا صح هذا التأثير أو الاقتباس فهو لا يلغى أصالة رامبو ، ولا يستطيع أن يطمس ذاته المتميزة •

فألصور العديدة التى نراها فى قصيدة فيكتور هيجو انما تخدم عاطفة تافهة تتحمس للتقدم والحير والأخاء والسعادة • أما « السفينة السكرى » فهى تعبر عن حرية انسان وحيد فاشل ، حرسته الضارية المدمرة • واذا كانت بعض صورها متأثرة بقصائد أو أعمال أدبية أخرى ، فان بناءها وحركتها تدلان على سبق رامبو وأصالته • واذا تذكرنا قصيدة « أوفيليا » وجدنا هذه القصيدة تبالغ الى حد التطرف فيما تناولته تلك ، وأعنى به الارتفاع بالجزئى المحدود حتى يذوب فى أفق كلى لا محدود ••



هناك سفينة أو - اذا شئنا الترجمة الحرفية - قارب كبير يحمل الأحداث جميعا . والأحداث تعبر تعبيراً ضمناً لا يمكن اساءة فهمه عن الذات الشعيرة . أما الصور الواردة فيها فهي من القوة بحيث لا يمكن أن نتبين التشابه بين القارب والانسان الا من اتجاه حركة القصيدة في مجموعها . والمضامين المتحركة التي تحملها هذه الصور هي نفسها جزئيات تفصيلية مرثية ومرسومة بدقة شديدة . وكلما زادت غرابة الصور وبعدها عن الواقع ، كلما نزعنا لغتها الى الحسية . أضف الى هذا أن الصنعة الشعرية تجعل من النص كلمة واحدة عن الذات التي يرمز لها . ولا بد أن رامبو كان جريئاً في ذلك الى أبعد حد . يدل على هذا أنه قرأ القصيدة على صديقه الشاعر « بانفيل » فغاب عليها هذا أنها « للأسف » لا تبدأ بهذه الكلمات : « أنا قارب . . » ولم يدرك بانفيل أن الاستعارة هنا ليست مجرد أداة للتشبيه ، بل تخلق وحدة بين الذات والقارب . وكل من يقرأ الشعر الذي جاء بعد رامبو يعرف أن الاستعارة المطلقة تغلب عليه . ولقد ظلت كذلك هي الطابع الأدبي الغالب على رامبو ، مما سنصفه فيما بعد « باللاواقعية الحسية » . .

ان « السفينة السكرى » تنطلق انطلاقة واحدة وفريدة . صحيح أنها تبطئ من سرعتها هنا وهناك ، ولكن لتستأنف انطلاقتها أشد عنفا وقوة ، حتى تصل في بعض المواضع الى ما يشبه الانفجار المحموم . ويبدأ الحدث في هدوء نسبي ، اذ ينزلق القارب هابطاً مع النهر . غير أن هذا الهدوء قد سبقته دفعة قوية ، فالقارب أو السفينة لم تعد تكثرث بملاحيتها الذين قتلوا على الشاطئ قتلته فظيعة . . ولا يلبث كل شيء ثابت أن يتحلل ويتفكك بسرعة مذهلة . واذا بالهبوط الهادئ مع تيار النهر يتحول الى رقصة القارب المحطم في عباب العواصف والبحار ، والطواف بكل البلاد والأراضى الممكنة ، رقصة تدور في أعماق الليالى الخضراء ، وفي لجة العفن والأخطار ، تحت شعار الموت و « الفسفور الذي يغنى » ، يندفع ايقاعه في أثير خلا من ذوات الجناح ، ويحفر ثقباً في سماء ذات جدران حمراء - حتى يأتي التحول الأكبر ، وهو الحنين الى أوروبا . لكنه حنين لا يشتمل الى وطن من الأوطان . وتتمثل للقارب صورة مثالية بريئة ، صورة طفل يلعب في أريج المساء على شط مستنقع . الا أن هذه الصورة تظل حلماً عاجزاً . . ذلك لأن القارب قد استنشق رحابة البحار وخلجان النجوم ، وعرف أن أوروبا قد ضاقت عليه . وبمثل ما انطوى الهدوء الذي بدأت به القصيدة على دفعة قوية ، فان النهاية المتعبة التي تختتم بها تنطوى على التوسع المخيف الذي اشتملت عليه المقطوعات السابقة .

انه هدوء العجز ، هدوء القارب الذى يتحطم أخيرا على صخور اللامحدود ،  
وهدوء القارب الذى لم يعد يقنع بالمحدود .••

والقصيدة تتميز بالبساطة الشديدة فى بناء عباراتها ، والوضوح  
والتنظيم فيما تعبر عنه • والانفجار الذى يحدث فيها لا يتم فى تركيب  
الجمل بل فى التصورات التى تحتوى عليها • بل ان هذا الانفجار ليزداد  
دويا كلما زاد التنافر الشكلى بينه وبين روابط الجمل والعبارات ••

أما التصورات والأفكار نفسها فهى أشبه بتفجرات تنبثق عنها  
المخيلة لا تحدث من مقطوعة الى مقطوعة فحسب ، بل من بيت الى بيت ،  
وقد تتم أحيانا فى داخل البيت الواحد ، فتضيف الى البعد والضراوة  
بعدا أشد ، وضراوة أقى وأمر • أما الصور فهى فيما بينها غير متماسكة •  
ما من صورة منها تخرج بالضرورة من الصورة السابقة عليها أو تؤدى الى  
الصورة اللاحقة لها ، حتى ليستطيع الانسان أن يبدل فى ترتيب  
المقطوعات كيفما يشاء ، أو يستبدل بعضها ببعض الآخر • ويزيد من  
حدة هذا كله أن بعض الصور تنشأ عن امتزاج الأضداد المتباعدة ،  
والتوحيد بين أشياء لا يمكن التوحيد بينها من الناحية الواقعية والموضوعية  
كالجمع بين الجميل والقبيح ، وبين العفونة القذرة والفتنة المعطرة ، أو  
استخدام بعض الاصطلاحات الفنية الغربية ، وفى مقدمتها اصطلاحات  
الملاحة البحرية • وكأنما يشير هذا كله الى العماء المختمر داخل اطار ثابت  
من التراكيب اللغوية المتينة ••

ومع ذلك يبدو أن هذا العماء لا يخلو من التنظيم والترتيب •

ان اتجاه الحركة هنا - كما أكدنا من قبل - أهم بكثير من الصور  
أو المضمونات المتحركة نفسها • وحركية القصيدة أو ديناميتها ، هى  
التي تتيح للصور أن تظهر مفككة كيفما تشاء ووقتما تشاء ، لأنها هى  
التي تحمل الحركات المستقلة بنفسها • أما هذه الحركات فتسير فى  
خطوات ثلاث : الاندفاع والتمرد ، الانطلاق الى اللامتناهى غير المحدود ،  
السقوط فى الهدوء الذى يتبع التحطم والدمار • وهذه الخطوات أو  
الحركات الثلاث لا تسرى على «السفينة السكرى» وحدها ، بل تصدق  
كذلك على شعر رامبو كله • ان «العماء» الذى ذكرناه كثيرا فى مضموناته  
يستعصى فى معظم تفاصيله وجزئياته على التفسير • ومع ذلك فالوسيلة  
الوحيدة لتفسيره - ان لم يكن لفهمه - هى النفاذ الى اتجاه حركته ،  
ومحاولة ادراك هذا الاتجاه بدلا من الوقوف عند الصور التى تحمله •

ثورة الشعر الحديث - ١٢٩

ولذلك لم يكن غريبا أن يصبح هذا الشعر في معظمه شعرا تجريديا ،  
أى أنه يضحى بالقيمة الواقعية لمضموناته بل يحطمها الى حد الغموض  
والالغاز لصالح حركته الخالصة . ولا بد من ادراك هذه المسألة اذا أردنا  
أن نجد مدخلا للشعر الحديث أو على الاقل لجانبه الاكبر الذى يتصل  
بنموذج شعر رامبو من قريب أو بعيد . .

ان الخطوات أو الايقاعات الثلاث التى ذكرنا أن شعر رامبو يسير  
عليها تمثل علاقته بالواقع وبالحقيقة المتعالية فى آن واحد : تغيير الواقع  
بل تحويره وتشويهه ، انطلاق الى الآفاق الشاسعة البعيدة ، خيبة أمل  
فى نهاية المطاف ، حين تجد الذات أن الواقع ضيق يكاد يخنقها ، وأن  
المتعالى فارغ لا يستطيع أن يرضيها . وقد لا نجد تعبيرا عن هذا كله  
أفضل من تعبير رامبو نفسه حيث يقول «أسرار دينية أو طبيعية موت ،  
ميلاد ، مستقبل ، ماض ، خلق العالم ، عدم» . (ص ٢١٣) وفى نهاية  
الحلقة نجد العدم . .

\* \* \*

واليك الآن قصيدة «السفينة السكرى» التى أرجو أن تصبر على  
قراءتها ( كما صبرت على نقلها ! ) :

عندما هبطت مع الانهار العصية  
أحسست أن ملاحى تخلوا عنى :  
كان ذوو الجلود الحمراء قد سدوا حراهم اليهم ،  
وسمروهم ، وهم يصرخون ، عرايا الى الاوتاد الملونة  
لم يعنى أمر البحارة أجمعين ،  
ولا ان كنت أحمل قمح الفلمنك أو قطن الانجليز .  
ولما انتهى الضجيج وقضى على الملاحين ،  
تركتم الامواج تسوقنى الى حيث أشاء .  
كنت فى هدير المد والجزر المخيف طوال الشتاء ،  
أشد صهما من أدمغة الاطفال أجرى وأطير !  
أشباه الجزر المقتلعة فى صخب الاعاصير  
لم تعرف فى حياتها أروع من هذا الغناء .

العاصفة باركت صحوى فى البجار •  
أخف من سداة رحت أرقص فوق الامواج  
التى تدحرج ، كما يقال ، ضحاياها الى الأبد  
عشر ليال ، غير آسف على وهج المصابيح السخيف !  
أعذب من لحم التفاح النيبء (فى أفواه) الاطفال  
غمرنى الماء الاخضر ، وغسل النبيذ الازرق  
وبقايا البصاق من هيكل قاربى الصنوبرى  
وانتزع ( من يدى ) الدفة والمرساة •  
رحت منذ ذلك الحين أستحم فى قصيدة البحر ،  
التى تومض بالنجوم وتفور كالبين ،  
وأبتلغ السماوات الخضراء ، التى يحدث فى بعض الاحيان  
أن يهوى فيها غريق ، وجهه شاحب وشارد وجدلان ؛  
وحيث يحدث فجأة تحت وهج النهار  
أن تصبغ الفضاء الازرق نشوة وأهازيج  
أقوى من الخمر وأعمق من كل قيثار  
فتؤجج شعلة الحب المريرة !  
رأيت السماء تتفجر بالصواعق ، وسمعت زفير الاعصار  
فوق الامواج المتكسرة ، ورأيت المساء ،  
والفجر يرف كأنه سرب من الحمام ،  
ورأيت أحيانا ما يتوهم الانسان أنه يراه !  
رأيت الشمس فى الاعماق ، تملؤها بقع صوفية مرعبة ،  
وتلمع باشعاات البنفسج المستطيلة الجامدة ،  
التى تشبه ممثلين فى مسرحيات عريقة القدم  
بينما الامواج تقعقع من بعيد كأنها تدحرج الواحا من خشب !  
حلمت ، فى الليل الاخضر ، بالثلوج الناصعة تغشى البصر ،  
والقبل تصعد فى بطن الى عيون الامواج ،  
والعصارات العجيبة تزبد وتفور ،  
والصحوة الصفراء والزرقاء فى أغنية الفسفور !

تابعت جيشان الامواج أشهراً عديدة  
 وكأنما هو ثور مجنون يناطح الصخور  
 ونسيت أن قدم مريم المضيئة  
 كانت على الدوام تقهر فاه المحيط المبهور !  
 اصطدمت ، أتدرون هذا ؟ ، بجزر فلوريدا العجيبة ،  
 حيث تمتزج عيون الفهود بالزهور  
 ( وتغطي ) جلد الانسان ، وحيث أقواس قزح  
 معلقة كاللجم تحت مرآة البحر ، فوق قطعان خضراء !  
 المستنقعات رأيتها تختمر ، والشباك الهائلة ،  
 حيث يتعفن في عيدان الاسل تنين بأكمله •  
 دفقات المياه المدومة في سكون الريح  
 والابعاد المنحدرة شلالات نحو الاخايد !  
 حقول الجليد ، شمس فضية ، أمواج لؤلؤية ، مجامر السموات !  
 أطلال بشعة في قاع الخلجان المغبرة  
 حيث تهوى الحيات الضخمة التي اقترستها الزنانير  
 من على الاشجار المعوجة ، فتفوح منها عطور سوداء !  
 كم تمنيت أن أدل الاطفال على أسماك المرجان  
 ( التي تسبح ) في اليم الأزرق ، هذه الأسماك الذهبية التي تغنى •  
 - زبد الازهار قد هدهد رحلاتي ،  
 ورياح رائحة حملتني على أجنحتها في بعض الاحيان •  
 أحيانا (كنت أراني) كالشاهد المتعب (من الاسفار)  
 بين القطبين وفي المناطق البعيدة ، وكان البحر الذي تسوقني  
 تنهيدته الناعمة  
 يرفع نحوى أزهاره ذات الظلال وعليها العلق الاصفر ،  
 وكنت أبقى هناك ، أشبه بامرأة راكعة على ركبتها •  
 شبه جزيرة ، أهدهد على شطئاني مشاحنات الطيور  
 ووسخها ، الطيور الصياحة ذات العيون الشقراء •  
 ورحت أسبح ، بينما كان ينساب من حبال الهشة  
 بعض غريق ، يغوص في النوم ورأسه الى الوراء !••

ها أنذا ، سفينة ضائعة تحت ضفائر الخليجان ،  
طوح بي الإعصار في أثير خال من الطيور ،  
أنا الذى ما كانت الملمرات ولا سفن الهانزا (\*)  
لتنثشل أشلائى السكرى بالماء •

حر ، أدخن ، وأخرج من خلال الضباب البنفسجى ،  
أنا الذى رحت أشق السماء المحمرة كالجدار  
الذى يحمل بقع الشمس ومخاط السموات الزرقاء  
كانها الحلوى الشهية لنوابغ الشعراء ؛

أنا الذى رحت أجرى ، وقد تناثرت على الاسماك الكهربائية ،  
كلوح مجنون ، تحف به أفراس البحر السوداء ،  
عندما كانت شهور يولية تبتد بالرعود والضربات  
زرقة السماوات فى أقماع ملتهبة حمراء

أنا الذى كنت أرتجف ، عندما كنت أسمع من بعيد  
نداء أفراس البحر واللجج الهائلة ،  
أنا الذى فتن شراعه السكون الأزرق  
أحن الى أوروبا ذات الاسوار العجوز !•

رأيت الارخبيل المتلألئ بالنجوم ، وشاهدت الجزر  
التي يتألق فيها وهج السماء الرحبة للملاح :  
- أتمام منفا فى مثل هذه الليالى التي لا يسبر لها غور ،  
يا ملايين الطيور الذهبية ، يا قوة المستقبل ؟

لكننى بكيت كثيرا ! أنوار الفجر جارحة •  
كل الاقمار قاسية ، وكل شمس عذاب :  
نفخنى الحب المرير حتى أصابتنى النشوة بالخمود •  
آه ! فلتنكسر يا قاع سفينتى ! آه ! فليغيبنى البحر !

ان كنت لا أزال أشتهى من أوروبا ماء ،  
فهو المستنقع المظلم البارد ، الذى يلقي فيه طفل محنى ،  
عند الغسق ، يفيض ( قلبه ) بالحزن والشقاء ،  
قاربا رقيقا مثل فراشة فى الربيع •

(\*) اتحاد تجارى وسياسى قوى بين المدن الاوروبية الشمالية ( وبخاصة هامبورج  
وليبيك وبرلين ) استمر من العصور الوسطى حتى عصر النهضة ••

أيتها الامواج ، بعدما استحممت فى أشواقك الفاترة  
ما علت أستطيع أن أمنع ناقل القطن من الرحيل ،  
ولا أن أجوس فى غرور الاعلام والمشاعل  
ولا أن أسبح تحت عيون الجسور المفزعة •

١٠ - واقع محطم :

الصورة هى حياة الشعر •

وهى تنطوى دائما على نوع من الصلة بالواقع • ولكن لن تبلغ بأحد  
السذاجة أن يقيم الادب بعامة ، والشعر الغنائى بخاصة ، على أساس دقة  
صوره ومضموناته المتعلقة بالواقع الخارجى فى التعبير عن هذا الواقع  
ومطابقته مطابقة تامة • لقد كان من حق الادب دائما أن يغير الواقع ،  
ويعيد بناءه ، ويضيق منه بالتلميح الموجز أو يوسع فيه بالخيال الرحب ،  
ويجعل منه وسطا يعبر عن الوجدان أو رمزا لموقف شامل من الحياة •

ومع ذلك فقد حرص الادباء والنقاد دائما - عن قصد أو غير قصد -  
أن تكون هذه التغييرات كلها مراعية للعلاقات الموضوعية الخارجية ، وأن  
تظل متصلة - مهما شط بها الخيال - بعالم الاشياء الواقعية ، وأن تبقى  
فى اطار القوى الصورية والاستعارية التى تكمن من بداية الامر فى كل  
اللغات • ومعنى هذا أنهم حرصوا على أن يكونوا مفهومين على نحو  
من الانحاء ••

غير أن الشعر بالذات لم يعد يحرص على شىء من هذا بعد رامبو •  
ولذلك أصبح من الضرورى للدارس أن يحلل الواقع ويكشف عنه  
ليستطيع من المقارنة بينه وبين ذلك الشعر أن يتبين الى أى مدى تحطم  
الواقع الى أى حد تفجر الاسلوب التقليدى فى الصورة والاستعارة •

يقول رامبو فى بعض كتاباته المتأخرة على لسان صديقه فيرلين :  
« كم من ليلة سهرت بجانب جسده النائم ، لكى أعرف لماذا استبدت به  
(أى برامبو) الرغبة فى الانطلاق من حدود الواقع » (ص ٢١٦) ومن الواضح  
أن رامبو يتحدث هنا عن نفسه • انه لا يدرى سبب هذه الرغبة التى  
تستبد به • ولكن أعماله تدلنا على التطابق الواضح بين مسلكه من الواقع  
وعاطفته التى تشده الى « المجهول » •

وقد عرفنا شيئاً من هذا التوتر عند بودلير • ولكن رامبو يزيد عليه أن المجهول عنده قد فرغ من كل مضمون ديني أو فلسفي أو أسطوري ، ولذلك فهو يمثل قطب التوتر الذي يعود - بسبب فراغه هذا - فيرتد على الواقع • ولما كان الشاعر يعاني من عجز هذا الواقع وقصوره بالقياس إلى المجهول أو الحقيقة المتعالية (الترانسندنس) ، فإن العاطفة التي تشده إلى هذا الأخير تتحول إلى نوع من التحطيم والتمزيق للواقع بغير هدف • وهذا الواقع المحطم يصبح بدوره علامة على عجز الواقع بوجه عام واستحالة الوصول إلى ذلك المجهول • ويستطيع القارئ أن يصف هذا الصراع بأنه ديالكتيك الروح الحديثة • ويستطيع أيضاً أن يقول إنه قد تجاوز رامبو وشعره وصار طابع الأدب والفن الحديث بوجه عام •

لعل القارئ يتذكر عبارة بودلير التي يقول فيها إن أول أفعال الخيال هو «التفكيك» • هذا التفكيك - الذي كان بودلير يعنى به فيما يعنى نوعاً من التغيير بل التشويه - قد أصبح عملية أدبية ومسلكاً فنياً حقيقياً في شعر رامبو • فالواقع عنده - هذا إذا كانت قد بقيت له بقية أو إذا استطعنا أن نحكم على القصيدة من حيث صلتها به - هذا الواقع قد أصبح يحتمل من التعديل والامتداد والتشويه والتمزيق والتفكيك والتوتر بين الأضداد ما يجعله مجرد معبر إلى اللاواقع أو مرحلة انتقال إليه • فالماء والريح مثلاً من العناصر الأولية التي يتكون منها عالم رامبو الواقعي • كان الشاعر يروضهما ويكبح جماحهما في قصائده المبكرة • ثم انطلقت قواهما المكبوتة في إنتاجه الناضج والمتأخر فصار لهما دوى العواصف وقصف الرعود ، وأصبحت أشبه بطوفان كوني يقوض كل نظام في الزمان أو المكان : «السهول والصحارى والافاق تصبح ثوباً أحمر يرتديه الأعصار» • (ص ١٢٤) ويذهل الإنسان إذا تفكر لحظة في كل هذه الموجودات التي تظهر في شعره ويأخذ العجب حين يراها قلقة ترتفع إلى قمة لتهوى في حضيض ، لا تستقر في مكان ولا تهدأ في زمان (ربما كان السبب في هذا أنها لا ترتبط بشيء في المكان أو الزمان) • إن الصور والأشياء تختلط في موكب غريب : متشردون وصعاليك ، سكارى ومومسات ، طرق زراعية وشطآن وحانات ، غابات ونجوم ، ملائكة وأطفال ، فوهات براكين وكتل من الجليد ، أبراج ومساجد وملاعب للسيرك ، وعالم زاخر بالمناظر العجيبة كأنه «جنة التجهيم المجنون» (١٧٢) •



## ١١ - شدة القبح :

مثل هذه الموجودات الواقعية لا تدور حول مركز واحد تنتظم حوله وتستمد منه قيمته ومقياسه . انها آثار محمومة من انفعال عميق محموم . وهو يصورها تصويرا لا صلة له بأى مذهب واقعي \* حتى القبح الذى تفيض به بقايا الواقع فى نصوصه ، لا بد أن نأخذه كأنفعال عميق محموم . وليس القبح وحده فى ذلك . فالجمال أيضا نوع من هذا الانفعال . صحيح أن هناك مواضع جميلة فى شعر رامبو ، جميلة فى صورها ونغمها على السواء . ولكن المهم أنها لا تقف وحدها ، بل تكون دائما بجانب مواضع أخرى قبيحة . ليس الجمال والقبح أضدادا من ناحية القيمة ، بل من ناحية الاثارة والتنبيه . الفرق الموضوعى بينهما لا وجود له ، تماما كالفرق بين الصواب والخطأ ، أو بين الصدق والكذب . والتجاوز الشديد بين الجميل والقبيح يؤدى الى «دينامية الاضداد» التى يدور عليها كل شئ ، لان الصراع هو فى الحقيقة كل شئ فى هذا الشعر . على أن القبح وحده قادر أيضا على توليد هذا الصراع ، هذه «الضدية» .

كان القبح فى الادب علامة على السخرية أو التعريض بالنقص الخلقى . ويكفى أن نتذكر شخصية « ثيرزيتيس » (\* فى الايلاذة ، أو الشخصيات العجيبة التى يزدحم بها جحيم دانتى ، أو أدب البلاط فى العصور الوسطى . وكان الشيطان رمز القبح ، ولم يكن من الممكن أن يتصور أحد ملاكا قبيحا ، أعمى أو أفتس الانف أو متشردا فى احياء المدينة كما نرى فى بعض الشعر الحديث ! وأصبح القبح فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، ثم عند نوفاليس ، وأخيرا عند بودلير شيئا مسموحا به ، بل جديرا بالاهتمام ، ووافق حاجة الفنان والشاعر لشدة الانفعال وعمق التعبير . ثم أصبحت مهمته عند رامبو أن يستجيب لطاقة حسية تريد تغيير الواقع بل تشويبه وتمزيقه بلا رحمة . وتبين أن مثل هذا الشعر الذى لا تهمة مضمونات الاشياء بقدر ما يهيمه تصوير علاقات التوتر والصراع الذى يعلو فوق الاشياء يحتاج الى القبح أشد الاحتياج ، لا رغبة فى تشويه الواقع فحسب ، بل كذلك لاثارة الشعور الطبيعى بالجمال وتوليد ذلك الاحساس بالصدمة الذى تكلمنا عنه فى الصفحات

---

(\*) ثيرزيتيس : ذكره هوميروس فى الايلاذة (النشيد الثانى ، ٢ ، ١٢١) وهو أحد رجال الاغريق فى طرواده ، وكان قبيح الصورة سيء الخلق . وقد ذكر كذلك بعض الشعراء المتأخرين أن أخيل ذبحه .

السابقة ، وقلنا انه من أهم ما يحرص الشاعر الحديث منذ عهد بودلير ورامبو على بعثه فى نفس القارىء عندما يلتقى بالنص . .

ومن أدل القصائد على القبح الذى تحدثنا عنه قصيدة رامبو الجريئة «القاعدون» التى كتبها فى سنة ١٨٧١ . ويروى فيرلين أنها كتبت عن أمين المكتبة العامة فى مدينة شارلغيفيل ، وكان رامبو قد غضب منه غضبا شديدا ! وقد تكون هذه الرواية صحيحة ، ولكنها لن تساعدنا على فهم النص . فلغته تزخر باصطلاحات من علم التشريح ، وكلمات من اللهجة العامية ، واشتقاقات منحوتة ، تخلق ما يشبه أن يكون أسطورة للقبح الفظيع . وهى لا تذكر أمين المكتبة المسكين بكلمة واحدة ، ولا تورد كلمة واحدة عن الكتب أو المكتبات . ان حديثها كله ينصب على جماعة من العجائز الذين تتجسد فيهم الحيوانية والشر والتعاسة والخمول . لا بل انها لا تتحدث عن هؤلاء العجائز مباشرة ، وانما تذكر تفصيلات بشعة محزنة : أوراما سوداء ، ندوب الجدرى ، عيوننا حولها حلقات خضراء ، أصابع هزيلة معقودة حول السيقان ، جباها تغطيها تلافيف غامضة مزمجرة أشبه بقروح النبات فوق الجدران القديمة . ثم يأتى دور الشخصيات والوجوه : هياكل عظمية خرافية زواج أصحابها فى وله بينها وبين هياكل الكراسى ، وأقدام مصابة بالكساح تلتف حول قوائم المقاعد من الصباح الى المساء ، دائما والى الابد ، وشموس حارقة تشوى جلودهم ، وعيونهم تمتد الى النوافذ «حيث يذوى الثلج» ؛ فى القش الذى حشيت به الكراسى . تتوقد أرواح شمس قديمة مختنقة ، كان القمح فيما مضى يختمر تحت أشعتها . والعجائز قابعون ركبهم فى أسنانهم ، كأنهم عازفو بيان خضر ، يدقون بأصابعهم العشر تحت الكراسى ، ورءوسهم تتأرجح مع اهتزازات خيالهم العجوز . فاذا ناداهم أحد راحوا يموءون كالقطط المضروبة ، ويكشفون عن عظام أكتافهم ، وتتسحب أقدامهم الملتوية الى الامام وترتطم رءوسهم الصلعاء بالحيطان الكالحة ، وتخترق أزرار ستراتهم عين الانسان خلال الظلام الذى يغشى الممرات ، ومن نظراتهم المميته يترقرق سم كلاب شبعت ضربا . فاذا جلسوا مرة أخرى غاصت أكفهم فى أساور قمصانهم القذرة ، وتحت الذقن الهزيلة حزمة من الغدد توشك أن تنفجر . انهم يحلمون بكراسى أجمل ، وزهور «الحبر» التى تبصق «بذور حروف العطف» تهدهد هذا الحلم . .

مثل هذا القبح لم ينسخه الشاعر من العالم الخارجى وانما ولده توليدا . انه يصف لنا مجموعة من الكائنات توجد فى كل مكان وزمان .

ليسوا بشرا ، بل هياكل بشر ، هم والاشياء كيان واحد ، والاشياء بدورها رفاق أولئك الذين يقعون فوقها . ثم أنظر الى نزعتهم الشريرة العاجزة ، والضباب الذى يفسى حالتهم الجنسية فى الشيخوخة . كل هذا فى لهجة متهمكة ، تظل خافية وراء غنائية الابيات ، فكان القصيدة بأكملها نوع من التنافر بين النغم والصورة . صحيح أنها لا تخلو كما قلت من مواضع «جميلة» ، ولكن هذه البقية الباقية من الجمال تخدم ذلك التنافر أو هى نفسها متنافرة ، تجمع على سبيل التضاد بين صور وعناصر غنائية بطبيعتها وبين أسخف الاشياء وأكثرها تفاهة: فهامى ذى القصيدة تتحدث عن أزهار الحبر ، وبذور الشولوات أو الفواصل التى تجملها بالمقارنة بينها وبين الفراشات الطائرة على زهور الجلاديوالا :-

### وأزهار الحبر التى تبصق بنور الشولوات تهدهدهم ، وهم مقعون على طول الكئوس كما يرى الانسان الفراشات تطير نحو زهور الجلاديوالا

ودور القبح هنا واضح . فاذا أردنا أن نقارن بينه وبين القبح العادى وجدنا أن هذا القبح الشاعرى قد غير من القبح المألوف وشووه ، يمثل ما غير الواقع وشووه ، لكى يجعل الانطلاق الى ما فوق الواقع من خلال هذا التدمير والتمزيق أمرا ملموسا . ولكنه انطلق الى الفراغ ، لان الحقيقة المتعالية فوق الواقع فارغة كما علمنا من كل دلالة دينية أو فلسفية أو أسطورية .

وقد كتب بودلير قصيدته « العجائز السبعة » قبل أن يؤلف رامبو قصيدته هذه باثنتى عشرة سنة . ولا بأس من المقارنة بين القصيدتين لنرى الى أى مدى يتفق الشاعران أو يختلفان فى تصورهما « الدرامى » للقبح . فقصيدة بودلير تصور أيضا قبح الناس والاشياء . ولكنها لا تتركنا حيارى ، بل تعطينا بعض التوجيهات المحددة التى تعين على فهمها ، وتقدم لنا المكان والحدث فى ترتيب دقيق . فى البداية نجد المدينة الكبيرة المزدحمة ، ثم نجد شارعها فى احدى الضواحي ، فى زمن حدده لنا الشاعر بالصباح الباكر . ويظهر عجوز ترتسم أمامنا صورته وتبين معالم هيئته ، يتبعه عجوز آخر ثم ثالث ورابع حتى يظهر السابع . وتستجيب الذات الشاعرة لهذه المشاهد بانفعالات محددة : بالفزع والارتعاش حتى تصدر حكمها الاخير . ويبرز القبح بكل حدته المحسوسة ، ولكنه قبح معتدل ، نعرف العلاقة التى تربطه بالمكان والزمان والانفعال . والشاعر يشبه أحد العجائز يهودا ، وفى هذا التشبيه اشارة وتوجيه .

اشارة الى شخصية معروفة ، وتوجيه يصلنا بشيء مألوف • أما انفعالات الذات الشاعرة ازاء هذا المشهد المخيف ، فهي تشيع الدفء فى النص ، أى أنها تظل - على الرغم من كل الالم والعذاب - انفعالات بشرية •

وإذا التفتنا الى قصيدة رامبو لم نجد أثراً لهذه الاشارات الموجهة • فعجائزه ليسوا أفراداً ذوى معالم واضحة ، بل مجموعة غامضة تتألف من تفاصيل تشريحية ومرضية ، لا من وجوه وشخصيات وأشكال • المكان لم تبق منه الا بقايا • والزمان ديمومة متصلة • وليس غريباً ألا نجد فى القصيدة أية اشارة لأمين المكتبة المسكين الذى ذكره فرلين فى روايته عن صديقه ، فلو قد ذكره لكان ذلك توجيهها واضحاً يتنافى مع الروح العامة للقصيدة وقرباً من الواقع الذى تجاهد فى تحطيمه والبعد عنه • ان من العسير أن نصل هذا القدر الهائل من القبح بواقع مألوف ، حتى ولو كان ذلك عن طريق الرعب والفرع منه • ذلك لأن ارادة الشاعر الحديث فى تغيير هذا الواقع وتشويهه قد فاقت كل حد ، حتى وصلت به ، كما يقال اليوم فى لغة السياسة ، الى طريق لا عودة منه ••

## ١٢ - لا واقعية حسية :

ان كل محاولة تبذل لقياس صور رامبو ومضموناته بمقياس الواقع لا يمكن أن تكون لها غير قيمة واحدة وهى الكشف عن النص وتوضيحه بقدر الامكان • ولكننا كلما تعمقنا هذا النص اكتشفنا عجز كلمات مثل واقعي وغير واقعي • ولعل كلمة أو اصطلاحاً آخر أن يكون أنسب منهما، ألا وهو « اللاواقعية الحسية » الذى أشرنا اليه فى الصفحات السابقة • ونقصد باللاواقعية الحسية أن الشاعر يتحدث عن مادة الواقع المشوهة فى مجموعات من الكلمات لكل جزء منها كيفية حسية • ومع ذلك فان مثل هذه المجموعات توحد بطريقة شاذة بين أشياء ليس من طبيعتها أن تتحد فى الواقع ، بحيث ينشأ من الكيفيات الحسية تكوين لا واقعي • ان الصور تكون دائماً صوراً عيانية • ولكنها صور لم تصادفها العين أبداً ولن تلتقى بها فى يوم من الايام • انها تتجاوز الحرية التى أعطاها الشعر دائماً لنفسه ، بفضل الطاقات الاستعارية الكامنة فى كل اللغات الانسانية •

« بقسماط الشارع » ، « الملك الذى يقف على بطنه » ، « مخاط الأثير الأزرق » ، الخ • قد تكون مثل هذه الصور نوعاً من المبالغة الحادة فى بعض الحصاص التى تكمن أحياناً فى الواقع ، ولكنها لا تتجه الى

الواقع بل تتبع منهجا ديناميا فى الهدم والتحطيم يهدف - وهو فى هذا ينوب عن المجهول الخفى - الى أن يجعل من الواقع نفسه نوعا من المجهول المثير والمستثار فى آن واحد ، عن طريق تغيير حدود الواقع وأشكاله الثابتة ، وضم أطرافه المتباعدة ، وتوحيد ما هو متضاد فيه بالطبيعة أو بالضرورة . والحق أن تغيير نظام الواقع والبقاء مع ذلك فى اطار المحسوس انما هو من الامور التى كان الشعر التقليدى يلجأ اليها فى كثير من الاحيان . وهناك أمثلة عديدة على هذا فى شعر رامبو . فهو يصف راية حمراء بأنها «راية من اللحم الذى ينزف دما» . ولكن اللون الاحمر وهو المقابل الواقعى فى هذه الصورة ، ليس هو الذى تتحدث عنه . اذ سرعان ما تضيف اللغة ( فى ميلها الى كل بشع وفضيح ) تلك الاستعارة الى الشئ الموصوف . ومع ذلك فان هذه الامثلة القليلة تخفى ما تعلنه معظم الحالات الاخرى التى تبين أن اللاواقعية الحسية عند رامبو هى المجال الحقيقى الذى تتم فيه درامية الصدمة التى تثيرها نصوصه فى نفس القارئ . . .

ولننظر الى هذه الصور التى تتكرر فى شعره : «زهور من اللحم ، تتفتح فى غابات النجوم» ، «قصائد رعوية ذات أحذية خشبية تزمجر فى الحديدية» ، «قدر المدن ، أحمر واسود كالمرآة ، عندما يدور المصباح فى الحجر الجانبية» ، وكلها صور تتألف من عناصر لا شك فى وجودها فى الواقع المحسوس . ولكن الشاعر يرتفع بها الى مستوى قوى الواقع عن طريق الادغام والازاحة والقفز من الضد الى الضد والتأليف الجديد بين عناصر لا تتألف بطبعها فى واقع الاشياء . ولذلك فان «التركيبية» الجديدة لا تعود بنا الى الواقع ، بل تجبر العين والعقل أن ينتبها الى «الفعل» الذى أبدعها . انه فعل يقوم به خيال متسلط ، أو خيال دكتاتورى . هذه الكلمة الاخيرة التى تعبر عن القوة الكامنة وراء أشعار رامبو ستعطينا فى الحقيقة من قياس النصوص بمقياس الواقع ، وهو الامر الذى تحاشيناه فى بداية هذه الفقرة . ان القياس هنا شئ مستحيل . فنحن فى عالم تقوم واقعيته فى اللغة وحدها . . .

### ١٣ - خيال دكتاتورى :

ما طبيعة هذا الخيال الذى وصفناه بهذه الصفة البشعة ؟ ماوظيفته؟  
كيف يعمل ؟؟ . . .

الخيال الدكتاتورى لا يقوم على الادراك والوصف ، بل على الحرية

الابداعية المطلقة من كل قيد . ان العالم الواقعي يتحطم ويتفجر تحت سلطان الذات الشعاعية التي لم تعد تقنع بأن تتلقى مضموناتها وصورها، بل تصر على أن تخلقها بنفسها خلقاً .

وقد لا نجد عبارة توضح هذا الكلام مثل هذه العبارة التي تروى عن رامبو عندما كان يعيش في باريس : « يجب علينا أن نخلص الرسم من عادة النسخ القديمة لكي نجعله فناً شامخاً مستقلاً بنفسه . عليه ، بدلاً من إعادة نسخ الأشياء ، أن يستثير الانفعالات عن طريق الخطوط والألوان والمعالم والحدود التي تستمد حقا من العالم الخارجي ولكن تبسط وتهذب: سحر أصيل » . . .

ونستطيع أن نقول ان هذه العبارة تدلّ أبغ دلالة على فن الرسم في القرن العشرين . ويبدو أن رامبو قد تنبأ فيها ، دون أن يشعر ، بأن الرسم الحديث لا يمكن ولا ينبغي أن يفسر أو يفهم من جهة الموضوعات والأشياء الخارجية ، وهي من أبسط الحقائق التي يعرفها كل من لديه فكرة عن الرسم التجريدي . . .

ان الذات الحديثة في الشعر والرسم بوجه خاص تريد أن تؤكد حريتها المطلقة . وليس من الصعب أن نتذكر هنا تأملات بودلير النظرية عن الخيال ، لنرى الى أي حد مهدت للانتاج الشعري والفني في العصر الحاضر . وقد تكلم «روسو» و «بو» و «بودلير» عن الخيال الخلاق ، وأكدوا ملكة الخلق وقدرة الابداع فيه . واحتضن رامبو هذا التعبير نفسه ، وزاده دينامية . فهو يتكلم عن «الدافع الخلاق» أو «الحافز الى الخلق» في عبارة يمكن أن تعد تلخيصاً لنظريته الاستيطيكية :

«ينبغي أن تكون ذاكرتك وحواسك غذاءً للحافز الذي يدفعك الى الخلق . أما العالم ، فماذا سيتبقى منه بعد أن تتركه وراءك ؟ شيء واحد مؤكد : انه لن يحتفظ عندئذ بشيء من مظهره المألوف » . . . (ص ٢٠٠) . . .

واذن فالدافع الذي يحفز الفنان الى الخلق سيتترك وراءه وجهاً غريباً ممزقاً للعالم ، لأنه فعل ، وفعل ضار متجبر . ولذلك فليس عجيباً أن تتردد كلمة القسوة كثيراً في نصوص رامبو ، حتى لتصبح إحدى المفاتيح التي يتوسل بها من يريد أن يطرق أبوابه . . .

والخيال الدكتاتورى المتسلط يعكس نظام المكان . ويكفى أن نذكر بعض الأمثلة على ذلك من نصوص رامبو : المركبات تسير على درب

السماء • فى أعماق بحيرة يرقد صالون • البحر يسبح فوق قمم الجبال  
العليا • قضبان السكك الحديدية تنفذ فى الفندق وتسير فوقه ••

ولكن الخيال المتسلط يعكس كذلك العلاقة السوية بين البشر  
والأشياء : « الموثق معلق من سلسلة ساعته » (ص ٥٩ ) • وهو يجمع  
بين أمور متباعدة كل التباعد ، ويضم المحسوس والخيالى فى سياق واحد :  
« متكدر الى حد الموت من دمدمة لبن الصباح ، وليل القرن الأخير »  
( ص ١٦٣ ) • وهو يحقق رغبة بودلير عندما يصف الأشياء بألوان  
تنطبق عليها فى الواقع ، كأن يقول مثلا : « عشب أزرق ، مهر أزرق ،  
عازفو بيان خضر ، ضحك أخضر ، أقمار سوداء • » وهذا الخيال الذى  
ينطلق بعيدا عن العالم يجمع أشياء لا تجمع فى الواقع لأنها بطبيعتها  
واحدة ( كأن يجمع كلمات مثل أتنا وفلوريدا ) وبذلك يزيدها حسية ،  
ولكنه يجردها فى نفس الوقت من كل صلة بالواقع • يقابل هذا ما نجده  
عند رامبو من شغف شديد بتجريد الكائنات المفردة من كل تحديد موضعى  
أو زمنى أو غير ذلك من وسائل التحديد وذلك باستعماله كلمة «كل»  
قبلها : « كل جرائم القتل وكل المذابح » ، « كل الثلوج » •• مما يلخص  
هذه المفردات ويرتفع بها فوق مستوى الواقع • وكلها أساليب يلجأ إليها  
الخيال المتسلط الذى يقلب فى الواقع بملء يديه ، ويطرحة الى أبعد  
ما يستطيع ، ويحوه الى « ما فوق الواقع » ••

وتمتد الرؤى الحاملة - كما رأينا عند بودلير - الى الكائنات غير  
العضوية ، لنكتسب منها صلابة وغربة عن الواقع والمألوف : « فى ساعات  
المرارة أتخيل كرات من اللازورد ( السفير ) والمعدن » ( ص ١٧٠ ) • ومن  
أكمل القصائد النثرية التى تدل على هذا كله قصيدة « زهور » من  
مجموعة الاشراقات • ان عباراتها ترتفع شيئا فشيئا كالأمواج ، وتخلق  
احساسا بالتوتر تساعد خاتمة القصيدة على ازالته ولكنها مع ذلك  
لا تساعد على فهمها • وصورها تتحرك حركات أشبه ما تكون بمنحنيات  
خالصة يرسمها الخيال المطلق واللغة المطلقة • ويستفيد الخيال واللغة من  
الكائنات غير العضوية التى ترد فى القصيدة فى خلق جو من اللاواقعية  
ونسج غلالة شفاقة من الجمال السحري : عتبة ذهبية • قطيفة خضراء •  
قطع من البللور تسود كقطع البرونز فى الشمس ؛ وتتفتح قمعية على  
سجادة ذات شبكات من الفضة والعيون وخصلات الشعر ، قطع من  
الذهب منثورة على العقيق ، وأعمدة من خشب البلاذر ( الماهاجونى )  
تحمل كنيسة من الزمرد ، أفرع نحيلة من الياقوت • وفى مثل هذه  
البيئة تتحول الزهور والورود الى شىء غير واقعى ، وترتبط بالسلم الكامن

فى القمعية بقراية خفية • فى أعماق هذا الحىال المتسلط يتحد الجمال المسحور مع العدم والدمار • والىك هذه القصيدة لتتنظر فىها بنفسك :

« من فوق عتبة مذهبة ، - بين الأربطة الحريرية ، والأفئعة القائمة وبقع القטיפفة الفضية ، والأقراص البللورية التى تسود كقطع البرونز فى الشمس - أرى كيف تنفتح القمعية على سجادة ذات تلافيف من الفضة والعيون ، والشعر •

بقع من الذهب الأصفر مبذورة فوق العقىق ، أعمدة من خشب البلاذر ( الماهاجونى ) تحمل قبة كنيسة من الزمرد ، باقات من الساتان « الأبيض وأعواد نحيلة من الياقوت تحيط بوردة الماء •

أشبه باله له عىنان زرقاوان هائلتان وأعضاء من الثلج ، البحر والسماء يجندان حشود الورود الشابة الجميلة الى المرات المرمية » ••

وفى هذه القصيدة وغيرها نلاحظ كيف تجتمع النقائض وتخلق التنافر والنشاز الذى يميز شعر رامبو • فالنباتات السامة تأتى مع الوارد الجميلة ، والقدر المشع يتجاوز مع الذهب الناصع ، وكان هذا هو الشكل العام للصورة التى تخلفها المخيلة الخلاقة على مبدعاتها المتنافرة الناشزة • وقد لا يكون هذا النشاز فى الصورة بل فى الكلمة • فكثيرا ما نصادف تنافرات لغوية حادة ، أعنى مجموعات من الكلمات التى تؤلف بين موضوعات أو قيم متضادة فى أضيق مجال لغوى ممكن • أنظر مثلا الى هذه التعبيرات : شمس سكرى بالقطران • صباح يوم من أيام يولية له طعم الرماد الشتوى • نخيل نحاسى • أحلام تشبه زبل الحمام •• وكثيرا ما تستمتع بالكلام عن شىء مريع ، أخاذ ، مألوف ، ثم لا تلبث أن تصدمك فى ختام النص كلمة سوقية أو حوشية أو وحشية • وتخرج من قراءتك لمعظم النصوص وأنت تقول لنفسك : هذا شعر يجب النهايات المفتوحة - كما يقال فى لغة المسرح - لا النهايات المقفلة • ينطلق بك - ومعذرة للتشبيه المعاصر الأخاذ - على صاروخ تدفعه قوة خيال محموم أو فى أرجوحة تموج بالصور والألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة • الى أين ؟ ربما الى ما فوق هذا العالم أو ما وراءه • ربما فى رحلة البحث عن المجهول ؟ •

وقد يلفت انتباهنا فى هذا الشعر نوع آخر من التنافر أو النشاز بين ما يقال والطريقة التى يقال بها ، أو بين المضمون والأداء • فالشاعر



ينشد واحدة من أجمل قصائده وأكثرها غموضا وغمابة بنغمة الأغنية الشعبية ( التي تأتي الغموض بطبيعتها ) ، وأعنى بها قصيدة « أغنية أعلى الابراج » . وفي قصيدة أخرى « الباحثات عن القمل » نراه يضع الوسخ وحمى الشهوة وعادة البحث عن القمل في شعر الرأس - يضع كل هذا في أصفى وأعذب لغة غنائية يمكن تصورها . . . ويظهر العماء والعدم والعبث في أوجز تعبير ، وتصطف الاضداد والمتناقضات الى جانب بعضها البعض كأنها شيء طبيعي محايد ، بغير « لكن » أو « مع ذلك » أو « على الرغم من ذلك » . وهذه قصيدة « أغنية أعلى الابراج » التي تحررت قليلا في ترجمتها ، وحاولت أن أحافظ على شيء من نغمها الأصلي ، واضعا كل ما زدته عليها بين قوسين :

شبابي الخامل  
كم أنت مستعبد ،  
برقة الحس  
ضيعت أيامي .  
( عهد الصبا بادا )  
يا ليته عادا  
ليشعل القلبيا !

قد قلت يا نفس ازهدى  
لا تتركي أحدا يراك  
لا تضرعي ، لا تحلمي  
بسعادة عليا هناك .

زمن التخفي والرجوع  
لا يوقفن أحد خطاك !  
كم تصبرت طويلا  
بعدها أنسى فؤادي

كيف يصبر ،  
كل خوفى وعذابي  
صعدا نحو السماء

عطشى وهو السمقام  
راح يسرى كالظلام  
فى عروقي ودمي .

هكذا ينمو ويزهر  
بعد ما ينسى ويهجر  
ها هنا مرج معطر  
ببخور وسموم  
حولها يهفو ويهدر  
من ذباب بالئات  
كل وحشى قذر  
يا ألف هم وهم  
يعرو النفوس الشقية  
لم يبق فيهن الا  
خيال رسم قديم  
لأنا العنبرية !  
فهل هناك قلوب  
تدعو لها وتصل  
من هذه البشرية ؟

\* \* \*

شبابي العاقل  
كم أنت مستعبد ،  
برقة الحس  
ضيعت أيامي •  
عهد الصبا بادا  
يا ليته عادا  
ليحرق القلب !

١٤ - الاشراقات :

نستطيع الآن أن نتحدث عن مجموعة القصائد النثرية المعروفة باسم « الاشراقات » • والكلمة تحتل عدة معان • فهي - الى جانب المعانى الصوفية التى توحى بها - قد تفيد الاشراقات التى تومض فجأة فى القلب أو فى الروح ، فتقترب من الالهام أو الكشف ، وقد تفيد معنى اللوحات أو الرسوم الملونة • ومن أصعب الأمور أن نحاول تقسيم هذه القصائد بحسب موضوعاتها • فهى تزدهج بالصور والأحداث الغامضة

الحافلة بالألغاز • ولغتها تتراوح بين العذوبة المسكرة والتقطع المفاجيء ،  
 بين التكرار المتصل الممل في بعض الأحيان وتسلسل الكلمات في تداعيات  
 لا تجمع بينها علة أو رابطة ظاهرة • وكل قصيدة منها تحمل عنوانا  
 خاصا بها ، ومع ذلك يندر أن يفيدنا هذا العنوان في فهمها فائدة تذكر •  
 والموضوع المفتت الممزق الذي تعالجه يتحرك بين النظرة التي ترجع للوراء  
 والنظرة التي تتطلع للامام ، بين الحقد والتجلى ، بين التنبؤ والزهد •  
 والانفعالات الجياشة التي تحتشد بها تنتشر في مجال يمتد من النجوم  
 الى القبور ، ويزدحم بصور وأشكال وشخصيات بلا أسماء ، ما بين  
 قتلة وملائكة ، وتلتقى فيها مدن وبلاد متباعدة في مكان واحد :  
 ابيروس (\*) واليابان وبلاد العرب وقرطاجنة وبروكلين • وعلى العكس من  
 ذلك نجد أشياء متفرقة بعيدة كل البعد عن بعضها البعض ، في حين  
 أنها متلاحمة في الواقع أشد التلاحم • ان النزعة الدرامية الكامنة في  
 هذه المقطوعات تهدف الى تدمير العالم وتفتيته ، حتى تصبح الفوضى أو  
 الاضطراب هو المجال المحسوس الذي يمكن أن يتجلى فيه السر الخفي  
 المجهول • وتبدأ كل منها بداية بعيدة عن الفكرة أو الموضوع الذي دفع  
 الشاعر الى كتابتها ، فيحمل النص على الفور طابع شذرة لم تتم ، أو  
 مزقة وصلت اليها بطريق الصدفة من عالم آخر • وهنا وهناك يحكى لنا  
 الشاعر شيئا • ولكن ماذا يحكى ، وعن أى شيء يتحدث ؟ لنقرأ على  
 سبيل المثال هذه « الحكاية » القصيرة وهى المقطوعة الثالثة من  
 الاشراقات :

« كان هناك أمير أغضبه أنه لم يهتم أبدا الا باستكمال أسباب  
 الاحسان الى الشعب • تنبأ بحدوث ثورات مدهشة في الحب ،  
 وأحس أن زوجاته يمكن أن يتقن شيئا أفضل من هذه  
 الملاطفة المحلاه بالسما والتشرف • أراد أن يرى الحقيقة ،  
 ساعة الشوق والرضى الاصيلين • وسواء أكان فى ذلك  
 انحراف عن التقوى أو لا ، فقد أراد • لقد كان له على  
 كل حال سلطان هائل على الناس •

كل النساء اللائى عرفنه (\*\*\*) ذبحن • أى خراب فى بستان  
 الجمال ! كن يباركنه وهن تحت السيوف • ولم يأمر بنساء  
 جدد • — وعادت النساء الى الظهور •

(\*) فى بلاد اليونان ، الى الجنوب الغربى من شبه جزيرة مقدونيا ••

(\*\*) أى كن رهن مشيئته وطوع ارادته ••

قتل كل أفراد الحاشية التابعين له ، بعد الصيد أو بعد  
الشراب - استمر الجميع فى متابعته .

تسلى بذبح الحيوانات البديعة . أمر بإشعال النار فى  
القصور - انقض على الناس ومزقهم اربا . - ومع ذلك  
فقد كانت جماهير الشعب ، والاسقف الذهبية ، والحيوانات  
الجميلة تستمر فى الحياة .

أيمكن أن ينتشى الانسان بالحراب ، ويجدد شبابه  
بالقسوة !؟ .

لم يدمدم الشعب بشيء . لم يتقدم أحد اليه برأى .  
ذات مساء راح يركض فخورا فوق جواده .

ظهر جنى جماله فوق التصور ، بل فوق الامكان . من  
ملامحه وهيئته انبثق وعد بحب مضاعف وشامل ! بسعادة  
فوق كل تعبير ، بل فوق كل احتمال ! ربما يكون الأمير  
والجنى قد أهلكا نفسيهما فى الصحة الجوهريّة . أكان من  
الممكن ألا يموتا بسببها ؟ هكذا ماتا سويا . .

لكن هذا الأمير مات فى قصره ، فى سن معقول . كان الأمير  
هو الجنى . كان الجنى هو الأمير .

ان الموسيقى الخيرة لا ترضى شوقنا » . .

هى اذن حكاية تروى عن أمير . ولكن من هو هذا الأمير ؟ انه يقتل  
زرجاته ، فيعدن الى الحياة من جديد . ويقتل رجاله ، فيتبعونه . « كيف  
يمكن أن ينتشى الانسان بالدمار ، ويجدد شبابه بالقسوة » ؟ . ويقابله  
جنى يسمو جماله فوق كل تعبير ، ويموتان معا . « ولكن الأمير مات فى  
قصره ، فى سن معقول » . ان القتل والموت لا يحققان غرضهما . فالموتى  
يوصلون الحياة ، والأمير الذى مات مع الجنى قد مات ميتة سوية . ماذا  
نفهم من هذه الحكاية ؟ لعل المعنى الذى أراده الشاعر هو هذا : حتى  
التدمير يخفق وينتهى نهاية تافهة . ومع ذلك فان أهم ما يسترعى النظر  
فى هذه « الحكاية الشعبية » conte انها تعبر عن العبث بوسائل  
القص المحددة ، مع علمها بأن هذا العبث أيضا لا يكفى . وتنتهى المقطوعة  
هذه النهاية الغريبة « الموسيقى الخيرة لا ترضى شوقنا » . .

من العيب أن نحاول فهم « الاشراقات » . انها لا تفكر فى القارىء ولا تحسب حسابه ، ولا تريد أن تكون مفهومة . هى أشبه بالبرق الحاطف الذى يفرغ شحنات من الصور والرؤى القريبة من الهلوسة ، وأقصى ما تطمح اليه هو ايقاظ ذلك الحوف من الخطر الذى ينبع منه الحب للخطر . وهى كذلك نص خال من « الأنا » ، لأن الأنا التى تظهر فى بعض القصائد انما هى الأنا المصطنعة الغربية التى صورها الشاعر فى رسالتي الرؤيا السابقتين . واذا كانت الاشراقات تثبت شيئاً ، فهى تثبت أن صاحبها مبدع بل مخترع يختلف عن كل من تقدمه من الشعراء . ولا شك أنها ستظل أول أثر عظيم من آثار الخيال المطلق فى الشعر الحديث . . .

#### ١٥ - أسلوب التضمين :

لرامبو قصيدة كتبها فى سنة ١٨٧٢ ، يرجح الدارسون أن تكون من مجموعة الاشراقات ، كما يضمها الناشرون اليها بالفعل . وعنوان القصيدة هو « بحرية » Marine أو صورة بحرية ان شئنا التصرف قليلاً . وتعد القصيدة أول نموذج للشعر الحر فى فرنسا . فهى تتألف من عشرة أبيات متفاوتة الطول ، خالية من الروى والقافية . وقد كان التخلي عن الوزن المحكم الدقيق ( ولا يزال الى اليوم لحد كبير ) ظاهرة تسترعى الانتباه فى فرنسا عنها فى أى بلد أوروبى آخر ، كما كان ولا يزال شيئاً يقابل بالاعراض والاستهجان ويعد دليلاً على التطرف والشذوذ . وقد استطاع رامبو فى هذه القصيدة أن يجد الشكل أو الصيغة اللغوية الملائمة لخياله المنطلق « المتفكك » . فهو يكون من الأبيات وحدات غير متساوقة ، تقترب فى بنائها اقتراباً شديداً من قصائده النثرية .

وبهذا يخطو من الناحية الشكلية خطوة أبعد وأعنف بكثير من بودلير . ولقد انتشر الشعر الحر فى فرنسا انتشاراً واسعاً بعد قصيدة رامبو ، ورأينا شعراء مثل أبو لينير وماكس جاكوب والوار يسهمون فيه بنصيب كبير . وهو على كل حال أحد أشكال هذا النموذج الشعرى الذى يتأثر فيه الشعراء - عن قصد أو غير قصد - برامبو . تقول القصيدة التى أشرنا اليها :

«عربات الفضية والنحاسية -  
صدور ( السفن ) من الصلب والفضة -

تضرب الزبد ، -  
ترفع جذور الأشواك •  
تيارات الأرض البور ،  
الآثار الهائلة للهدم والجزر ،  
تتجه في دوائر نحو الشرق ،  
نحو أعمدة الغابة ،  
نحو جلوع الرصيف ،  
التي تلطم حافتها دوامات النور •

\*\*\*

تحتوى القصيدة - ويمكنك أن ترى هذا حتى من الترجمة العربية ! - على تقابل مزدوج ، مرة بين اختلاف الوزن فى الأبيات وبين لغتها المتزنة المنتظمة ، ومرة أخرى بين هذه اللغة الهادئة نفسها وبين جرأة المضمون جرأة غير عادية • انها تضع تعبيراً الى جانب تعبير ، فى هدوء واعتدال تام • وهى لا تربط بينها بالظروف الا فى موضعين اثنين ، ليست لهما أهمية كبيرة فى واقع الأمر • والحق أن الاستغناء عن الظروف وأدوات الربط يرفع القصيدة فوق لغة النثر الخالص ، ويضفى على أسلوبها الموضوعى المحايد والمجرد عن الأنا طابع الغموض والأسرار • أضف الى هذا أن الكلمات فى معظمها اسمية ، والأفعال القليلة التى نصادفها تتراجع أمام الموضوعات والأشياء التى نجد أن قيمة الصور فيها أهم بكثير من الحركة • ولا يقف الأمر عند هذا ، اذ لا نلبث أن نتبين مفاجأة أخرى ، تولدت عن قوة الخيال غير الواقعى وتسلطه • فهذه القطعة البحرية تبدأ ببيت من الشعر لا يناسب العنوان: عربات فضية ونحاسية • ويأتى البيت الثانى فنجد أكثر اتفاقاً مع العنوان : صدور ( سفن ) من الصلب والفضة • والعربات وصدور السفن معا تلطم الزبد ، وترفع جذور الأشواك • ثم تتحدث القصيدة عن « تيارات الأرض البور » وعن « آثار المد والجزر » ، ويتجه هذا كله الى « أعمدة الغابة » والى « جذوع الرصيف » التى ترتطم بها دوامات الضوء ••

القصيدة اذن تسير بنا فى مجالين ، أحدهما بحرى ( سفينة ، بحر ) والآخر أرضى ( عربات ، أرض بور ) ، ولكن المجالين يتداخلان بحيث يبدو أحدهما متضمناً فى الآخر كما تزول كل تفرقة مادية وموضوعية بينهما • وتصبح القطعة البحرية قطعة برية ، والعكس

صحيح . وليست المسألة مسألة استعارات ، بحيث يمكن أن نقول مثلا أن السفينة تمخر الماء كما تنهب العربية الأرض . ذلك لأن الأفعال تشد كلا المجالين بعضهما ببعض وهذا ما تفعله كذلك الكلمات المفردة ( التيارات ، الأرض البور . الخ ) . وبدلا من الاستعارات نرى القصيدة تسوى تسوية مطلقة بين أشياء مختلفة من الناحية المادية والموضوعية . أضف الى هذا كله أن النص لا يتكلم عن البحر ، بل عن المد والجزر والزبد ، ولا يتكلم عن السفينة ، بل عن مقدمها أو صدرها . صحيح أن أسلوب الاستعاضة بالأجزاء عن الكل أسلوب مألوف في الأدب . ولكنه يصل عند رامبو الى أقصى حدته . فهو إذ يتعمد ذكر أجزاء من الأشياء إنما يمهّد لعملية التدمير أو التفتيت التي ستشمل نظام الأشياء بوجه عام . .

ليست هذه القصيدة المركزية الهادئة أول قصيدة من الشعر الحر في فرنسا وحسب ، بل تعد كذلك أول مثل لأسلوب التضمين الحديث الذي يعد بدوره حالة من حالات « تجريد الواقع » أو ما سميناه « باللاواقعية الحسية » . فما هو الجديد فيه إذن ؟ يمكن أن نحدده من ناحية الموضوعات بطريقة سلبية فنقول انه « لا واقع » أو انه الغاء للفروق المادية التي تميز بين الأشياء . وينشأ عن هذا نوع من الالغاز أو الغموض الذي لا يحل . وتدور الأشياء المتضمنة في بعضها البعض حول أمور اعتباطية تعرض للشاعر كيفما اتفق أو أمور يمكن استبدالها بغيرها . ويصدق هذا على النص نفسه . فنحن نجد ثلاثة أو أربعة أبيات من مجموع الأبيات العشرة يمكن تغيير أماكنها بالتقديم أو بالتأخير دون أن يغير هذا شيئا من بناء القصيدة وتكوينها العضوي . ويمكننا أن نستخدم فكرة ايجابية في وصف المخيلة التي أنتجت هذا كله ، فنقول انها مخيلة حرة . فاذا أردنا أن نحددها عن قرب وجدنا الأوصاف السلبية تفرض نفسها علينا . وتفسير هذا أن الحرية التي نتحدث عنها ان هي الا انطلاق من نظام الواقع ، أو تداخل لا واقعي بين أشياء مختلفة . ومثل هذه الحرية التي تلجأ اليها المخيلة حرة قوية مقنعة من الناحية الفنية . ولكنها لا تتسم بالضرورة عند انتقالها من مرحلة الى أخرى . وسيظل هذا طابعا أساسيا للشعر الحديث ، فالمضمونات التي يعبر عنها يمكن استبدالها واحدة بالأخرى ، بينما تخضع طريقة التعبير لقانون في الأسلوب يملك بدايته في ذاته .

والغريب أن أسلوب التضمين يمثل حتى أيامنا هذه عنصرا مشتركا بين الأدب والرسم . بل ان الأدب والشعر خاصة ، قد مهد لفن الرسم

الحديث طريق هذا الأسلوب . ومن المدهش حقا أن نجد بروست يشرح ذلك شرحا مفصلا . ففي الجزء الثالث من روايته « البحث عن الزمن الضائع » وهو في ظل الفتيات الزاهرات ( ١٩١٧ ) يصف زيارة لدى الرسام الخيالي « الستير » . وتتخلل الوصف تأملات تتفق بصورة مذهلة مع جماليات الرسم الحديث ، بل يمكن أن نعدّها تأكيدا للأسلوب رامبو في القصيدة التي انتهينا الآن من مناقشتها . وتتخلص تأملات بروست في أن « الحلم » هو القوة الحقيقية التي يملكها الفنان . والمقصود بالحلم هو المخيلة التي تتفوق على الواقع وتسمو فوقه . ومثلما يلجأ الأدب الى الاستعارة ، يلجأ الرسم الى « التحول » Metumorphose فيحيل الأشياء المادية والموضوعية الى صور وتركيبات فنية لا وجود لها في عالم الواقع . ويطبق بروست هذا الكلام على رسامه الخيالي « الستير » فيقول ان من بين ما كان يلجأ اليه من تحويلات متكررة أنه كان في صورهِ البحرية يلغى الحد الفاصل بين البحر والبر ، فيصور المدينة « بتعبيرات مأخوذة من البحر » ، ويصور البحر « بتعبيرات مأخوذة من المدينة » . وتكون النتيجة في النهاية صورة لا واقعية وصوفية ، تتفتت فيها وحدات الأشياء والمجالات الى أجزاء بحيث تتحول الى « معادلة » غير واقعية بين أشياء مختلفة متباينة .

هذه كلها أحكام يمكن أن تطبق بحذافيرها على قصيدة رامبو البحرية . ومن الصدف العجيبة أن بروست يطبق أحكامه أيضا على صورة بحرية . .



## ١٦ - شعر تجريدى :

تناولنا « المخيلة المتسلطة » أو « الخيال الدكتاتورى » فى الفقرات السابقة ورأينا أنه قد يصل فى بعض قصائد « الاشراقات » الى حد العبث والمحال . ولو نظرنا مثلا فى القصيدة الأولى منها ، وهى « بعد الطوفان » لوجدنا فيها الأرنب الذى يجلس على العشب ويتلو صلواته لقوس قزح من خلال شبكة العنكبوت . . ولوجدنا كذلك السيدة التى تضع المعزف ( البيانو ) فى جبال الألب . والفندق الفخم الذى يبنى فى عماء الثلج وليل القطب . والقمر الذى يسمع عواء أبناء آوى فى الصحارى ، وزمجرة قصائد الرعاة ذات الأحذية الخشبية فى البساتين . . والملكة الساحرة التى تنفخ نارها فى الوعاء الفخارى ، والتى لن تحكى لنا أبدا ما تعرفه ولا نعرفه . .



هكذا تزخر معظم هذه القصائد بخليط من الصور المتباعدة  
الممزقة . غير أن فيها امكانيات أخرى لما وصفه بودلير بالتجريد .  
ويصدق هذا على بعض نصوص رامبو التي نرى فيها نسيجا مجردا من  
الخطوط والحركات الخالصة من كل أثر للأشياء المادية . ولنضرب لهذا  
مثلا بقصيدة قصيرة هي قصيدة « الجسور » :

« سماوات رمادية من البللور . نسيج غريب لجسور ، هذه  
مستقيمة ، وتلك مقوسة ، وأخرى تهبط بزوايا منحرفة  
فوق الأولى ، وكل هذه الأشكال تتكرر في المنعرجات المضاءة  
من القنال ، ولكنها جميعا من الطول والحفة بحيث تميل  
الانهار المحملة بالقباب ، وتختفى . بعض هذه الجسور  
لايزال مثقلا بأسوار قديمة . وبعضها الآخر يحمل أشرعة ،  
وأعمدة اشارة ، وحواجز هشّة . أنغام من الديوان الصغير  
( المول ) ، تتشابك معا وتسبح في خطوط . أوتار تصعد  
من المنحدرات . تتبين سترة حمراء ، وربما ميزت العين  
ملابس أخرى وآلات موسيقية . أهذه أنغام شعبية ، شذرات  
من حفلات موسيقية يؤمها عليّة القوم ، بقايا أناشيد عامة ؟  
الماء داكن وأزرق ، عريض كلسان البحر .

شعاع أبيض يهبط من علياء السماء ويبدد هذه الملهاة » .

قد تكفى القراءة الأولى لتبين أن الشاعر يسير في وصفه على نهج  
دقيق . ولكن القراءة الثانية سرعان ما تكشف لنا أن الموضوع الذي  
يتناوله موضوع خيالي ، وأن هذه المدينة التي يصف لنا جزءا منها مدينة  
بلا مكان ولا زمان ، لم تأت عن طريق النسخ من الواقع بل عن طريق  
الرؤية الخيالية . انه يصف مجموعة من الجسور ، ولكن ليس المهم في  
هذه الجسور هو حجمها المادي ، بل خطوطها المختلفة من مستقيمة ومقوسة  
ومنحرفة الزوايا ، بحيث تتولد في النهاية صورة أو تركيب شاذة وغريبة  
( لنتذكر هنا أن الغرابة في رأى بودلير تتصل بالتجريد والارابيسك ) .  
وتلخص القصيدة هذه الخطوط جميعا فتصفها بأنها « أشكال » . وتكرر  
هذه الأشكال وتنعكس في المنعرجات الأخرى من القنال . ولكن القصيدة  
لا تذكر لنا شيئا عن هذه المنعرجات « الأخرى » . ونلاحظ أن قوانين  
الثقل قد ألغيت ، فالأشكال ( التي نراها الآن على هيئة الجسور ) قد بلغت  
من خفة الوزن حدا جعلها تحمي الشواطئ الثقيلة ، أي أن الخفيف يضغط  
على الثقيل . ثم نرى خطوطا جديدة ، تتألف في هذه المرة من أنغام تتحول

الى خطوط تسبح وترف فى الهواء • وتأتى بعدها اشارات موجزة لسترة حمراء وآلات موسيقية ، الى أن نفاجا بالخاتمة الغريبة التى يتبدد معها كل شيء ، ويظل كل شيء عصيا على الفهم • صحيح أن تركيب الجمل بسيط غاية البساطة ، ولكنه ينطوى على غرابة شاملة ، تضاعف منها دقة التعبير وبرودته الشديدة • سنلاحظ أيضا أن القصيدة لا تذكر شيئا عن الناس • ومع أنها تشير اشارات عابرة الى سترة حمراء وآلات موسيقية ، وأنغام لا نعرف أصلها ، فان هذه الاشارات تظل منعزلة وتؤكد غيبة البشر عن جو القصيدة • قد نقول ان البديل هو وجود الأشياء بكثرة فائقة ، ولكن هذه الأشياء تذكر دائما فى صيغة الجموع غير المحددة ، كما أن العلاقات التى تربط بينها علاقات عبثية أو غير معقولة لا تدل على صلة ضرورية بين الأسباب والنتائج • لقد تعرت هذه الأشياء من ثيابها المادية وتحولت الى محض خطوط وحركات خالصة وتجريدات هندسية • ومهما تكن درجة اللاواقعية فى هذه اللوحة كلها ، فان الخاتمة المفاجئة التى تحمل معها الدمار والفناء تزيدها غرابة ولا واقعية ••

ان رامبو يتحرك فى هذا العالم الغريب الذى لا يوجد فى مكان ولا زمان بغير أدنى انفعال • بل لقد أصبحت لديه القدرة على التخلي عن تفجراته الصارخة المتمردة التى كانت تدفع بكتاباتة المبكرة الى الغرابة • ذلك لأنه يعيش الآن فى صميم هذه الغرابة •

ان نظرتة الحادة تأخذ الآن كل ما أبدعته بنفسها من غرابة وشذوذ مأخذ الأمور العادية المألوفة وتسلمه الى لغة تتحدث عنه بلهجة من يتحدث عن شيء بديهى ومفهوم بذاته • غير أنها لا تسأل نفسها لمن ترويه ، لأنها ترويه للا أحد ••



#### ١٧ - شعر حديث ذاتى ( مونولوج ) :

أصبح شعر رامبو بعد سنة ١٨٧١ مونولوجا أو حوارا مع الذات • واذا كان الدارس يستفيد فائدة كبيرة من مقارنة مسودات الشاعر أو الكاتب ومخطوطاته بالصيغة الأخيرة التى ترك عليها نصوصه ، فان دارس رامبو الذى يقارن مسوداته الباقية من بعض أعماله النثرية بصيغتها التى بين أيدينا سيرى بنفسه الى أى مدى كان الشاعر يغير فيها ، وفى أى اتجاه كان يسير تفكيره • لقد أصبحت الجمل تميل الى الایجاز والتركيز ، وزادت جرأته فى اغفال أدوات الربط بين أجزاء العبارة وكثرت فيها الكلمات الغريبة الشاذة كثرة ملحوظة • واذا أخذنا

برواية بعض معاصريه فسند أنه كان يستهلك كميات هائلة من الورق قبل أن يصل إلى الصيغة التي ترضيه ، وأنه كان يتردد طويلاً ويفكر كثيراً قبل أن يضع فاصلة أو يحذف صفة ، بل لقد كان من عادته أن يحتفظ بجموعه من الكلمات المهجورة أو النادرة الاستعمال ليلجأ إليها في نظم قصائده . . . وهذه الأخبار كلها تدل - أن صدقت - على أن رامبو كان يسير على نفس الطريقة التي سار عليها الشعراء الكلاسيكيون المشهورون بالوضوح ورصانة الأسلوب . ومن هنا يمكن تفسير الغموض في شعره بأنه لم يكن نتيجة جموح في العاطفة بقدر ما كان نتيجة تدبير فني محكم ، ولذلك يصبح شيئاً منطقياً ومعقولاً في إطار هذا الشعر الذي يضطر - تحت الحاح عاطفة متأججة فشلت في تحقيق المجهول والوصول إليه - إلى تحطيم المألوف وتغريب كل ما هو معروف . ولننظر إلى هذه العبارة التي يقولها رامبو في إحدى كتاباته المتأخرة ( ص ٢١٩ ) : « كنت أدون ما لا يمكن التعبير عنه ، كنت أقبض على الدوامات » . ثم إلى هذه العبارة التي ترد بعد ذلك بصفحات قليلة : « لم أعد قادراً على الكلام » . وبين هذين الموقفين المتباعدين يمضي شعر رامبو المظلم الغامض : غموض ما لم يقله أحد من قبل ، وغموض ما لم يعد من الممكن قوله ، بعد أن تقف اللغة عند حدود الصمت واستحالة التعبير عما يستحيل التعبير عنه ( وهي تجربة المتصوفين في كل اللغات والعصور ) . . .

قد نسأل : ولماذا يكتب الشعر من لا يخاطب به أحداً ؟ ولكن السؤال عسير على الجواب . قد نجرب مع ذلك فنقول إن مثل هذا الشعر يكون محاولة أخيرة لانقاذ حرية العقل والروح عن طريق الخيال المتسلط والقول المغرب الشاذ ، في موقف تاريخي يبذل فيه العلم والتقدم وأجهزة الاقتصاد والتقنية أقصى جهودها لتنظيم الحرية وطبعها بخاتم الشمولية ، أعني بقتل جوهرها وروحها . هل نعجب بعد ذلك إذا وجدنا الشاعر الذي طرد من كل مسكن وملجأ ، يبني من أبيات شعره مسكنه وملجأه الوحيد ؟ ألا يجوز أن يكون هذا هو السبب الذي يدفعه لكتابة الشعر ؟ . . .



## ١٨ - دينامية الحركة وسحر اللغة :

ينشأ نسيج التوتر في شعر رامبو عن طاقات من النوع الذي نجده في الموسيقى ، والموسيقى الحديثة بوجه خاص . . .

وتشبيه الشعر بالموسيقى لا يرجع إلى الأشكال النغمية فيهما بقدر ما يرجع إلى تفاوت درجات الشدة والعمق ، واختلاف الحركات المطلقة

بين سعود وهبوط ، والتغير المتصل بين « شحن » و « تفريغ » • من هنا يأتي سحر هذا الشعر الغامض الذي يبدو كأنه يتحدث في فراغ •• ولنحاول أن نوضح العبارات السابقة عن « ديناميكية الحركة » في هذا الشعر بدراسة إحدى القصائد النثرية في الاشراقات ، وهي قصيدة « تصوف » • لنقرأ القصيدة أولا بقدر ما تسعفنا الترجمة :

« على جانب المنحدر ترقص الملائكة بأثوابها المنسوجة . من الصوف ، وسط أعشاب من صلب وزمرد •

مراع ملتهبية ، تثب الى قمة التل • تربة النتوء على اليسار داستها أقدام كل القتلة وكل المعارك ، وكل ضجيج الدمار يمد هنا قوسه • خلف النتوء الأيمن خط الشروق والتقدم المستمر •

وبينما الشريط في أعلى اللوحة يكتسب شكله من الضوضاء المدومة الفوارة لأصداف البحر وليالي البشر ، تهبط العذوبة الموردة للنجوم والسماء وباقي العالم تجاه المنحدر ، مثلما تهبط سلة ، قريبة جدا من وجهي وتجعل الهاوية معطرة وزرقاء ، هناك أسفل • •

نحن اذن أمام مشهد خيالي من طبيعة خيالية ، يتم فيه حدث هو نفسه جزء من هذه الطبيعة • في البداية نرى الملائكة ترقص على منحدر وسط أعشاب من صلب وزمرد • ثم نرى المراعي التي تنوَّب ألسنتها كاللهب لتبلغ قمة التل • على اليسار بروز من هذا التل عليه آثار أقدام جميع القتلة والمعارك وكل ضجيج الفناء والدمار يغزل قوسه ويمد خيوطه • أما الشريط الأعلى من اللوحة فهو يتكون من ضوضاء أصداف البحر والليالي البشرية • ثم تأتي الحاتمة التي تجعل « عذوبة النجوم الموردة » تهبط في قاع الهاوية « المعطرة الزرقاء » • ان المرئي والمسموع يندوبان في بعضهما البعض ، كما يتداخلان كذلك في المجردات • فنتوء الجبل يصبح « خطا من شروق وتقدم » ••

ان تجريد الموجودات الفردية من حدودها وأبعادها ، يقابله تجريد الكل من حدوده ومادته عن طريق الحركات الممتدة في المكان : فهذه حركة أفقية تبدأ بها القصيدة ، تليها حركة صاعدة ، ثم تعود الحركة الأفقية لتنتج الى أعلى ( وتكمن المفارقة في هذا العلو في أنه يتكون من أفكار تصور القاع : أصداف البحر ) الى أن تأتي في الحاتمة حركة هابطة

تنتهي أسفل القاع . هذه الحركات كلها - كما يقال في لغة الفزياء - ديناميات مطلقة ، نلمس وجودها من الحسيات غير الواقعية أكثر مما نراها . كذلك تنحرك الجمل على هذا النحو : فتبدأ صاعدا بقوة (كحركة الكريشندو في الموسيقى ) ثم تستمر في صعود بطيء حتى منتصف القصيدة ، ويمتد بعد ذلك منحني عريض ، يمضى في البداية خفيفا سابحا ، ثم يهبط متعثرا ، الى أن تأتي الخاتمة التي تقطع هذا المنحني فجأة بهذه الكلمة القصيرة المنعزلة « هناك أسفل » ..

والمهم أن القصيدة في جملتها تؤكد ما قلناه من قبل من أن الحركة، لا المعنى أو المضمون ، هي التي تعطيها شكلها ونظامها . وكلما قرأناها وأعدنا قراءتها زاد تأثيرها السحري علينا ..

وهنا ننتقل للكلام عن سحر اللغة . ولقد تقدم القول عنه في الفصول السابقة ، وعرفنا كيف استقر الرأي من « نوفاليس » الى « ادجار ألن بو » و « بودلير » على أن النص الشعري لا ينشأ عن الموضوعات والبواعث الفنية فحسب ، بل ربما كان الفضل في خلقه يرجع أساسا الى امكانيات التأليف والتركييب بين أنغام اللغة وأصواتها والذبذبات المترابطة المتداعية التي تنبعث من معاني الكلمات . ولقد رأينا أمثلة لذلك عند بودلير . ولكن رامبو توسع فيه بجرأة لم يسبقه اليها شاعر قبله . وساعده على ذلك أن شعره لايهتم بأن يفهم بالمعنى العادى المقصود من كلمة الفهم ، ولهذا أمكنه أن يفصل بين الكلمة كنغمة وايحاء وبينها كجزء من بناء لغوى يهدف الى توصيل المعنى . وقارىء رامبو ( ومالارميه ومعظم كبار الشعراء في القرن العشرين ) في حاجة لمن يؤكد له دائما أن قيمة الكلمة عنده تكون في نغمها وصوتها وايحاءاتها واشتعااتها الموسيقية والمعنوية التي تنبعث من جرسها قبل أن تكون في معناها أو فكرتها أو مضمونها . ان الكلمة تطلق طاقات وقوى لا منطقية، وهذه الطاقات والقوى هي التي توجه مسار العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيرا سحريا غير عادى . وهذا التأثير السحري يساهم بنفس المقدار في خلق الاحساس « بالمجهول » ، بمثل ما تفعل اللا واقعية الحسية والحركات المطلقة التي تكلمنا عنها ..

ولا بد الآن من الحديث عن المقصود بالسحر في هذا السياق بشيء قليل من التفصيل . فالمعروف أن رامبو يتكلم عن كيمياء الكلمة . وقد استنتج البعض من هذا التعبير ومن تعبيرات أخرى مشابهة أنه كان على صلة وثيقة ببعض الجماعات السرية التي تمارس الطقوس السحرية ،

رأه تأثر ببعض الكتابات القديمة فى الكيمياء والسحر والعرافة . .  
والواقع أن مثل هذه الكتابات كانت قد انتشرت فى فرنسا من منتصف  
القرن التاسع عشر حتى وصلت الى أيدى الطبقات المثقفة ثقافة أدبية  
عالية . وكان من بينها تلك الكتب المعروفة بالكتب الهرمية التى ترجمها  
مينار فى سنة ١٨٦٣ الى اللغة الفرنسية . وهى مجموعة من الكتب تضم  
المذاهب والآراء السحرية المنسوبة لهرميس ترسمجتسوس أو هرمس  
المثلث القوة ، ويقال انه هو توت أو تحوتى اله الحكمة فى مصر القديمة  
الذى سوى اليونان فى العصر الهللىنى بينه وبين هرميس رسول الآلهة  
الى البشر وأصبح عندهم اله المعرفة وبخاصة ما يتصل منها بالسحر  
والكيمياء . وهذه الكتابات المنسوبة الى هرميس مثلث القوة عبارة عن  
اثنين وأربعين مقالة يونانية ولا تينية وعربية ترجع الى القرن الأول  
بعد الميلاد ، وتصور آراءه على شكل حوار ، مستمد من أفلاطون  
وفيثاغورس وأورفيوس وبوزيدونيوس وتدور حول مذهب الغنوصيين  
فى الخلاص ونشأة العالم . .

مهما يكن من شىء فليس هناك دليل قاطع على أن رامبو قد عرف  
هذه الكتابات أو مارس مثل هذه الطقوس . والمحاولات التى يبذلها  
البعض ليثبت أن أشعاره نصوص سرية ملغزة كتبت لأصحاب الأسرار  
ما هى فى الحقيقة الا ضرب من العبث والتجنى . .

صحيح أن التقريب بين الأدب وبين السحر والكيمياء ( بمعناها  
القديم الذى يقصد منه البحث فى العناصر المكونة للجسام وخصائصها  
الأولية وتأثير أجسام الكواكب على الأجسام الأرضية وتحويل المعادن  
الحسيسة الى معادن نفيسة كالذهب والبحث عن حجر الفلاسفة . . الخ )  
أصبح من القرن الثامن عشر شيئاً مألوفاً . ولكن ينبغى ألا تأخذ هذا  
مأخذاً حرفياً . فالمهم فى هذا التقريب هو البحث عن أوجه التقابل بين  
العمل الشعري والعمل السحري أو الكيمائى . والواقع أن تأكيد هذا  
التقابل أو التشابه من جانب الشعراء المحدثين الى اليوم ان دل على شىء  
فانما يدل على النزعة الحديثة التى تحاول أن تضع الشعر بين طرفين  
متباعدين : العقلانية المحضة فى جانب ، والطقوس السحرية القديمة  
فى جانب آخر . .

يقول رامبو فى تفسيره لما يريد به بكيمياء الكلمة ( ضمن مجموعة  
قصائد فصل فى الجحيم ) : « لقد ابتدعت لون الحروف الصوتية !  
A أسود ، E أبيض ، I أحمر ، O أزرق ، U أخضر . حسبت

شكل وحركة كل حرف ساكن وأوهمت نفسى أننى تمكنت بفضل إيقاعات فطرية من اختراع كلمة ( أو لغة ) شعرية يمكن فى وقت قريب أو بعيد أن تصبح فى متناول جميع الحواس » • ثم يقول بعد ذلك بقليل : « كان هذا فى بداية الأمر مجرد تدريب • كتبت الصمت ، الليالى ، دونت ما يستعصى على التعبير • ثبت الدوار » ••

ومع أن هذه الكلمات الواردة فى آخر أعمال رامبو ( فقد كتب فصل فى الجحيم بين ابريل وأغسطس ١٨٧٣ ) تعبر فيما يبدو عن مرحلة تجاوزها الشاعر ، فإن هذا لا يغير من الحقيقة شيئاً ، وهى أنه كان لا يزال يجرب أسلوب السحر اللغوى على درجات مختلفة حتى فى آخر أعماله • وفى كل مرة يطبق فيها هذا الأسلوب تنشأ تركيبات نحس لو قرأناها بصوت مرتفع أن الشاعر قد تدبر ظلال الحروف الصوتية وأحسن استغلال الارتباطات القائمة بين الأحرف الجامدة أو الساكنة • وتزداد جرأة الشاعر وجسارته كلما تمكنت منه ارادة النغم – إذا صح هذا التعبير – بحيث لا يعود للبيت الذى يوجهه هذا النغم أى معنى أو لا يبقى فيه سوى معنى مظلم أو عبثى أو غير معقول(\*) • وفى مثل هذه الأحوال يمكننا أن نتحدث عن الموسيقى غير النغمية atonale فى الشعر، كما يكثر الحديث عنها فى الموسيقى الحديثة • والمهم أن التشاز بين المعنى العبثى المظلم وبين القوة النغمية المطلقة التى تحملها الكلمات سيظل قائماً فى الشعر الحديث بعد رامبو ، وسيظل من أهم ملامحه وقوانين بنائه • ولذلك فإن العبارة عند رامبو وعند غيره ، تكاد تكون مستحيلة على الترجمة •• انها فى معظم الأحوال لا تخرج عن كونها سلسلة من الأنغام والأصوات المجردة التى يحددها التقارب أو التنافر بين الحروف المتحركة والحروف الساكنة ، بحيث يتعذر علينا أن نفهم معنى الكلمات التى توحى بها هذه الأنغام والأصوات لأنه فى معظم الأحيان لا يفيد معنى ولا صورة • ولهذا كله تظل الترجمة قاصرة وعاجزة • انها ستكون

(\*) اقرأ على سبيل المثال هذين البيتين اللذين يصعب الاحتفاظ بخصائصهما النغمية بعد الترجمة :

« Un hydrolat lacrymal lave ».  
« Mon triste coeur bave à la poupe ».

فى أحسن الأحوال تقريراً عن معنى القصيدة أو مضمونها ، فى حين أن معظم هذا الشعر « الرمزى » - وفى أعقابها أغلب الشعر الحديث كما قدمت - لا يهتم بالمعنى والمضمون بقدر ما يهتم بالصوت والنغم الموحى . هكذا تتسع الهوة بين لغة الشعر السحرية وبين لغة الكلام العادية . وهكذا يتحتم على المترجم أن يعرف حدوده ، كما يتحتم على القارئ أن يرجع الى النص الأصيل كلما أمكنه ذلك .

\*\*\*

### ١٩ - حكم أخير :

يقول ج . ريفير فى كتابه عن رامبو : « ان المساعدة التى يقدمها لنا هى أنه يجعل اقامتنا على الأرض شيئاً مستحيلاً . . . ان العالم يهوى فى عمائه أو فوضاه الأولى من جديد ، والأشياء تعود الى الظهور فى حريتها المخيفة التى كانت تمتلكها قبل أن تستخدم لتحقيق غرض أو منفعة » . ان عظمة رامبو تكمن فى أنه استطاع أن يعبر عن هذا العماء الأول (\*) فى لغة بلغت من الكمال حد السحر والسر والغموض ، وأنه استطاع أن يسيطر عليه بقدرته الفنية المبدعة . لقد عرف أنه أخفق فى الوصول الى « المجهول » فكان العماء هو البديل عنه ، وكان أن حاول نقله الى لغته التى تصور عالماً ممزقاً محطماً فقيراً من حقيقة ذلك المجهول . .

ولقد استطاع ، كما استطاع بودلير من قبله ، أن يحمل تبعة « الصراع الروحى الوحشى » الذى تحدث عنه بنفسه وكان قدر عصره كله . تحمله بشجاعة وأمانة وقدرة على التنبؤ بالمستقبل تشبه الالهام . ولذلك لم يكن شذوذاً شعرياً وغموضه واضطرابه سوى نوع من تقديم فروض الطاعة للمرحلة التاريخية التى عاشها وتعذب بها . .

وعندما وصل الى الحد الذى أدرك معه أن شعره الذى شوه العالم والأنا قد بدأ يشوه نفسه ويدمرها ، وجد فى نفسه الرجولة والشجاعة الكافيتين للاخلاق الى الصمت المطبق . ان هذا الصمت جزء لا يتجزأ من وجوده الشعرى نفسه . وكان الحرية التى مارسها الى أقصى حد ممكن فى الأدب هى نفسها التى استطاعت أن تحرره من الأدب . وليت الذين

(\*) أو ما يعرف بالكاوس : Chaos.



فتنوا به وحاولوا أن يقلدوه تعلموا منه هذا الدرس • ليتهم عرفوا متى  
يصمتون في اللحظة المناسبة • وليت الذين يكثرون اليوم من الكلام  
دون أن يكون لديهم ما يقولونه يتعلمون أيضا هذا الدرس الخالد ••  
وليت الثرثارين من أشباه الكتاب والشعراء في بلادنا يتعلمونه فيصمتون  
طويلا قبل أن تنتابهم شهوة الكتابة والكلام ••

ولقد جاء بعد رامبو شعراء أثبتوا بأعمالهم أن رسالته في حاجة  
لمن يتمها ، وأن جهد النفس الحديثة في التعبير عن التعبير عن ذاتها بالكلمة  
جهد متصل لا يمكن أن ينتهى ••

## الفصل الرابع

## مالارميه (١٨٤٢-١٨٩٨)

« وجدت الجمال بعد أن وجدت العدم »

### ١ - تهييد :

يبدو شعر مالارميه وكأن لا سبيل لمقارنته بشعر أحد من السابقين عليه أو المعاصرين له . لقد خطته يد انسان عاش حياة برجوازية هادئة، ومنعته طبيعته الخيرة النبيلة من اظهار عذابه وتمزقه ، بل أعانته على أن يتكلم عن نفسه في معظم الأحيان بأسلوب ساخر ، على الرغم مما كان يعانیه من ألم وعذاب . وفي ظل هذه الحياة الطيبة الوادعة كان عقله يعمل في تأن وبطء شديدين ، وينتج شعرا مجردا غاية التجريد ، يختلف عما ألفناه من شعر رامبو بصخبه ونشوته وغرابته . واشتهر هذا الشعر بغموضه ، وخاف الناس هذا الغموض وأحبوه في وقت واحد . ولا يكفي أن يكون الانسان ملما باللغة الفرنسية حتى يقرأ مالارميه . اذ لا بد له من فك رموز لغته التي لا يكتبها شاعر غيره . وليس معنى هذا أنه ظاهرة فريدة في تاريخ الشعر الحديث ، بل معناه أنه جزء من هذا الشعر ولبنة في بنائه العام الذي امتدت جذوره كما رأينا من قبل الى الرومانتيكية واشتد عوده على يدى بودلير . .

ونستطيع على ضوء العرض السابق للعناصر الجديدة في بناء الشعر الحديث أن نحدد العوامل المشتركة بينه وبين شعر مالارميه في النقاط التالية :

غياب ما يسمى بشعر العاطفة أو شعر الالهام . المخيلة الطاغية الخلافة التي يسيرها العقل . تدمير الواقع والأنظمة المنطقية والانفعالية

المألوفة • استغلال الطاقات الموسيقية فى اللغة • الاعتماد على الإيحاء بدلا من الفهم ( أى أن الشعر يريد أن يوحى أكثر مما يريد أن يفهم ) • احساس الشاعر بأنه ينتمى الى عصر حضارى متأخر • العلاقة المزدوجة بالحدائثة • اعلان القطيعة مع التراث الانسانى والمسيحى • الشعور بانوحده وبأنه علامة من علامات التميز تكافؤ التعبير الشعري والأدبى مع التأمل فى هذا التعبير ، وغلبة المقولات السلبية على هذا التأمل أو هذا الفن الشعري ..

كل هذه الخصائص التى سنتناولها بالتفصيل فيما بعد تبين أن شعر مالارميه ينتمى للطابع العام الذى يميز الشعر الحديث • ومع أنها تزداد لديه عمقا وتعقيدا ، الا أن القارئ لا يملك الا أن يقتنع باتساقها المنطقى • والواقع أن شعر مالارميه من أول نماذج الشعر الحديث • والمفارقة التى تحكم شعر رامبو تحكمه أيضا ، وتصد بهذه المفارقة أنه قد أثر تأثيرا هائلا على الرغم من غموضه وتعقيدته واغرابه الشديد • وهذه الحقيقة نفسها تعد مظهرا لحالة الشعر الحديث بأكمله • فالشاعر الوحيد المغلق الغامض يقلق الناس وينزع الطمأنينة من نفوسهم ! ولكنهم مع ذلك - أو بسبب ذلك ! - يتهافتون على سماعه ويحاولون فى كل مرة أن يفسروه تفسيرا جديدا • ان شعره يجتذب اليه المرئيين والمحبين ، وغرابته تفتن العقول التى سئمت المألوف • لم يكن هذا الشعر ثمرة لهُو أو ترف أدبى ، ولم يأت عن نزعة استيطيقية أو حب للفن من أجل الفن أو ما أشبه • وانما جاء نتيجة طموح عظيم ، بل أقصى طموح يمكن أن يتطلبه شاعر من نفسه • ولقد استمع الناس لمالارميه وقرءوه ، وأينع شعره ثمرات ناضجة ، يكفى أن نذكر منها أسماء شعراء أوروبيين لامعين مثل شتيفان جتورجه ، بول فاليرى ، سوينبيرن ، ت.س. اليوت ، جيان ، أنجارتى ..

ونود أن نشير الى بعض خصائص شعر مالارميه قبل أن نحاول تفسير عدد من قصائده • وسنقصر الإشارة والتفسير على المرحلة الثانية فى انتاجه ، وهى مرحلة النضوج التى تبدأ من سنة ١٨٧٠ ..

أهم ما يميز هذا الشعر أنه شعر هامس حى ، لا يفرض نفسه على قارئه ، بل يبدو كأنما يرف فى فراغ • ان للقصيد الواحد طبقات عديدة من المعانى والدلالات ، تسمو بعضها فوق بعض ، بحيث تنتهى آخر هذه الطبقات وأعلىها الى معنى لا يكاد يفهم • ومالارميه يتمم الرأى الذى نعرفه منذ عهد بودلير من أن المخيلة الفنية لا تنسخ الواقع ولا تصوره

تصويرا مثاليا بل تغيره أو بالاحرى تشويهه . وهو يتم هذا الرأى حين يرسيه على أساس أنطولوجى ( وجودى ) ، كما يبرر غموضه وصعوبة فهمه تبريرا وجوديا كذلك . ( وكلمة الوجودية هنا وفى السطور التالية لا صلة لها بالفلسفة المعروفة بل بعلم الوجود أو الأنطولوجيا ) . .

ذلك لأن الوحدة التى أشرنا اليها بين الفن وتأمل الفن أو بين الشعر وفن الشعر يعلو بها فكره الذى يدور حول الوجود المطلق ( ويتساوى لديه مع العدم ) وعلاقته باللغة . ويعبر مالارميه عن فكره هذا تعبيراً نظرياً يتسم بالحذر الشديد فى مقالاته المتنوعة وفى بعض رسائله . غير أنه لا يتشكل بصورته الحقة الا فى إنتاجه الأدبى وبخاصة فى شعره القليل . ولا ينبغى أن نفهم من هذا أنه شعر تعليمى يعرض قضايا نظرية . بل ينبغى أن نفهم منه أن الشعر هو المجال الوحيد الذى يمكن أن يلتقى فيه المطلق واللغة . بهذا يكون الشعر قد بلغ قمة لم يتح له أن يبلغها فى العصور التى جاءت بعد الشعر القديم ( ونعنى به الشعر الاغريقى والرومانى بوجه خاص ) . ومع ذلك فهى قمة وحيدة بأئسمة ، تنقصها الآلهة ، وتغيب عنها الحقيقة المتعالية أو «الترانسندنس» الحق . .

لا شك أن هذا الكلام سيبدو للقارىء غامضاً أو سابقاً لأوانه . ولكننا سنعود اليه بشئ من التفصيل ، بعد أن نعيش مع بعض نماذج هذا الشعر الذى نصفه الآن بالغموض والتجريد والتعقيد . ومع ذلك فربما يسأل القارىء هذا السؤال : ألا يزال هذا الذى وصفته يعد شعراً ؟ ماذا بقى فيه اذن من الشعر ؟ ولماذا لا يريحنا مالارميه فيسجل أفكاره الفلسفية والانتولوجية فى نثر واضح مفهوم يدل على معنى واحد ومحدد ؟ . .

والاجابة المباشرة على هذا السؤال أنه لم يكن من الممكن أن يعبر الشاعر عن أفكاره تعبيراً ثابتاً محدد المعنى ، لأن ذلك معناه ضياع « السر » الذى يطبع الشعر بطابعه . والحقيقة أن همه كله ينصب على الاقتراب من هذا السر . وشعره وفكره كله لا يسير من العالم التجريبي الى الفكرة الانتولوجية العامة ، بل يسير فى عكس هذا الاتجاه . انه يستخدم أشياء بسيطة غاية فى البساطة : كالزهريّة والمنضدة والمروحة والمرآة . صحيح أنه ينزع عنها رداء « الشئئية » ويحيلها من الحضور الى الغياب ، ويحملها تياراً من التوتر والصراع غير المنظور . ولكنها على كل حال تظل حاضرة للتصور عن طريق الكلمة التى تسميها . وفى هذا

الحضور « التصوري » نكتسب معناها غير العادي لأن تيار التوتر غير المنظور يتخللها ويجري فيها ، بحيث تمتلئ هذه الأشياء العادية البسيطة بالسر حتى الأعماق . فكان هذه الأشياء العادية البسيطة تقوم مقام كل ما نجده حولنا من أشياء . ان مالارمييه لا يتناولها تناولا فكريا ، بل يطبع الوجود المطلق أو العدم عليها ، ويحيلها أمام أعيننا الى أشياء غامضة زاخرة بالأسرار ، وبذلك يحقق طابع السر الأصيل في أشياء عادية ومألوفة . هذا هو الذي يجعل شعره شعرا ، أو تغنيا بالسر عن طريق الصور والكلمات التي تدركها النفس فترتجف وتهتز ، وان كانت تشدها الى أفق بعيد وغريب . .

## ٢ - ثلاث قصائد :

ولنترك الآن هذه المقدمة النظرية لنقرأ ثلاث قصائد من أشهر أشعاره ونحاول تفسيرها وهذه القصائد هي على الترتيب : قديسة ، مروحة ( زوجة الشاعر تميزا لها عن قصيدة أخرى كتبها عن مروحة ابنته ) ، بروز من الاستدارة . .

ومع احساسى بأن تفسير شعر مالارمييه لن يخلو من شيء من الادعاء أو المخاطرة أو التعسف فان المحاولة تستحق مع ذلك أن تبذل . ولنبدأ بالقصيدة الأولى ( ص ٥٣ من طبعة البلياد الكاملة ) التي كتبها الشاعر في ديسمبر سنة ١٨٦٥ ثم استقرت بصورتها النهائية في سنة ١٨٨٤ . ولا بد من الاعتذار للقارئ عن ايراد النص الفرنسى والاكتفاء بالترجمة القاصرة . ولا بد أيضا أن ننصح القارئ المتمكن من الفرنسية بالرجوع الى النص الأصيل وقراءته بصوت مسموع ، لأن شعر مالارمييه خلق للتأثير على الاذن واستثارة المعنى - ان كان هناك معنى يمكن فهمه على الاطلاق - من ايقاع النغم وجرس الحروف وتوافق الأصوات أو نشازها . هذا ويلاحظ أن كل ما يوضع بين قوسين فهو زيادة منا لتوضيح النص :

### ( قديسه )

عند النافذة التي تتكتم  
( خشب ) الصندل العجوز الذي يفقد ذهبه

عن كمانها ( الكبير ) الذى كان قديما  
يتألق مع الناي أو بالعود ،

( تقف ) القديسة شاحبة وتنشر  
الكتاب القديم الذى يتفتح  
بالتسبيحة(١) التى كانت فيما مضى  
تنظر مع صلاة المساء وصلاة النوم :

على هذا اللوح من الوعاء المقدس(٢)  
الذى تلامسه قيثاره  
قدت من رفيف ملاك فى المساء  
لأجل جزء رهيف من أصبعها(٣) .

الذى تهدهده ، بغير ( خشب ) الصندل العجوز  
بغير الكتاب القديم ،  
على المعزف المجنح ،  
موسيقية الصمت .

\* \* \*

والنص كما نرى مركب من جملة واحدة لا تصل الى نهاية محددة .  
وبنيته بسيطة غاية فى البساطة ، وان كنا نحتاج الى بعض الوقت  
للتعرف عليها . فهى تتركز على هذه المحاور الثلاثة : « عند النافذة . .  
تقف القديسة . ( أو كما يقول الأصل تكون est ) . . وعند هذا اللوح »  
. . . وهى تقوم على تحديد طرفى المكان والزمان ( عند النافذة ، قديما )  
وعبارة أساسية تبدأ بفعل الكينونة ، وهو أبسط الأفعال وأعمها  
وأخفاها ، ثم بجملة اضافية متأخرة ( عند هذا اللوح . . ) غير أن  
هذه البنية الرئيسية لا تبدو واضحة لأول نظرة ، إذ يخفيها المقطع الأول  
الذى يؤخر بداية الجملة الأساسية ، والاستدراكات الكثيرة التى ترد  
على شكل جمل اضافية أو ان شئت اعتراضية فى المقطوعة الثانية وأخيرا  
الجمل الاضافية فى المقطوعتين الثالثة والرابعة . والمتأمل للجملة الاضافية  
الأخيرة ( عند هذا اللوح . . ) يلاحظ أنها معلقة فى الهواء وكأنما تساعد

(١) المقصود بها تسبيحة العذراء البتول Magnificat : «فلتعظم نفسى الرب» .

(٢) أى وعاء القربان المقدس .

(٣) المقصود به سلامة اصبعها .

الجملة الاضافية أو الاعتراضية التي تأتي بعدها – ولا تكتمل منها جملة مستقلة أبدا – على الايحاء بأن القصيدة كلها تهيم في فراغ أو تظل مفتوحة وبغير خاتمة محددة . هذه الجملة البسيطة التي تدور حول نفسها تفسح المجال كذلك للاستلحاح الهامس الخافت في الحديث ، كما تقف بنا على حدود الصمت ( الذي يذكره البيت الأخير صراحة ) . . .

وقد عالج الشاعر القصيدة نفسها بصياغة سابقة على هذه الصياغة الأخيرة بما يقرب من عشرين سنة . وكان عنوان الصياغة الأولى هو « القديسة سيسيليا وهي تعزف على جناح ملاك من نور » .

وقد بقيت من هذا العنوان كلمة « قديسة » وحدها ، أي أنه اقتصر على أكثر الكلمات تعميما وبعدا عن التحديد . وكأن نزعة الشاعر للخلاص من الواقع أو البعد عنه قد أدركت العنوان وجردته من كل تحديد مباشر . . .

والقصيدة تسمى بعض الأشياء بأسمائها . فهناك نافذة ، وآلة موسيقية قديمة مصنوعة من خشب الصندل ، ولوح زجاجي يغطي وعاء قربان مقدس ، وقيثارة ، وكتاب به تسابيح العذراء البتول . ولكن العلاقة بين هذه الأشياء كلها تظل علاقة غامضة محفوفة بالأسرار ، بحيث لا تبدو حاضرة بالمعنى الموضوعي لهذه الكلمة . وهذه الأشياء تتداخل في بعضها البعض وترتفع الفروق الواقعية التي تميز بينها . فاللوح الزجاجي الذي يغطي الوعاء المقدس يبدو كأنه إضافة شارحة للنافذة، إذ يذكر الشاعر في بداية المقطوعة الثالثة بقوله « عند هذا اللوح » . فهل هذا اللوح هو النافذة ؟ ان طبيعة الأمور لا تكاد تسمح بهذا التصور . والقيثارة التي ترد في المقطوعة الثالثة قد صيغت « من رفيف ملاك في المساء » . فهل هي استعارة عن جناح الملاك ؟ ولكن الإبيات التالية توحي بأنها قيثارة أو جناح من الريش تعزف عليه اليد الرقيقة كما تعزف على آلة موسيقية . هي اذن جناح وقيثارة في وقت واحد – وليس في الأمر استعارة بل وحدة ذاتية . تلك عملية فنية عرفناها ورأينا أمثلة كثيرة منها في شعر رامبو . . .

الفروق الواقعية المميزة للأشياء قد ألغيت اذن في هذه القصيدة . والأشياء قد خف وزنها وراحت تتداخل في بعضها كأنما ترف في أثير أو فراغ ، تصبح فيه الأجسام رموزا ولغة الحديث همسا . ان النافذة « تتكتم » الكمان الكبير ، أي أن وجوده ليس وجودا في الواقع بل في اللغة وحدها . والناي ( أو بالأحرى الفلوت ) والماندورا ( وهي آلة موسيقية



أشبه بالعود ) لا وجود لهما الا فى الذاكرة من ماض قديم . بل ان كتاب التسبيحات القديم لا ينتمى كذلك للحاضر ، اذ أن أنغامه كانت « تنقطر فيما مضى » ومع بداية المقطوعة الثالثة يشتمد غياب الأشياء أو ابعادها عن الحاضر والواقع . .

والشاعر يمهّد لهذا بالحديث عن القيثارة التى هى فى نفس الوقت جناح ملاك ، أى عن هذه الوحدة الذاتية غير الواقعية التى تكلمنا عنها فيما تقدم . ثم تغيب الأشياء بعد ذلك تماما ، فالقديسة تعزف بدون خشب الصندل العجوز ، وبدون الكتاب القديم . فهل تعزف القديسة حقا ؟ الأولى أن نقول أنها تعزف فى الصمت . أليست هى موسيقية الصمت ؟ . .

واذن فالأشياء الواقعية الحاضرة قليلة العدد . وهى ان وجدت - فوجودها غير واضح ولا محدد ، - يتداخل فى أشياء مختلفة عنه ويتحد معها وحدة « غير واقعية » ، الى أن يتسلط عليها العدم فى نهاية الأمر وتختفى فى ظلال الغياب والصمت . ما من حدث « موضوعى » أو فعل من أفعال القديسة يوحى بهذا الاحساس . اللغة وحدها هى التى تفعل هذا . فهى التى تنكفل بالغاء وجود الأشياء فى الواقع ، لتحيله بعد ذلك الى وجود فى اللغة . هذه الأشياء الغائبة عن الواقع حاضرة فى اللغة وحدها . وحضورها حضور روحى ، تزداد قوته وأثره كلما قل نصيب الأشياء من الحضور الموضوعى والتجريبى . .

القصيدية اذن فى مجموعها حدث فى اللغة لا فى الواقع . وهذا الحدث يتم فى مرحلة زمنية تساعد من جانبها على ابعاد الأشياء عن الحاضر . ويكفى أن ننظر فى الأبيات الأولى منها لتتأكد من هذا . فخشب الصندل العجوز يفقد ذهبه فيشيع ضوءا باهتا يوحى بالمساء . وصلاة المساء والنوم تؤكدان الشعور بهذا . ولكنه ليس مساء محدد فى الزمن . يمكن أن نقول ان القديسة حاضرة فيه . وانما هو شيء أقرب ما يكون الى مقولة الزمن المتأخر ، ان جاز هذا التعبير ، أى أنسب المقولات الزمنية للتعبير عن التلاشى والغياب والغوص فى قرار العدم . ويتأكد هذا الانطباع فى المقطوعة الثالثة التى تتحدث فى وضوح عن « رفيف المساء » ، وهو شيء يفلت بدوره من كل تحديد زمنى تجريبى . فاذا أضفنا لهذا أن القصيدة تذكر كلمة قديم أو عجوز أربع مرات ، كما تضع الكمان والناي وكتاب التسابيح « فيما مضى » ، قوى لدينا الشعور بتأخر الزمن أو بالزمن المتأخر على اطلاقه . ان « شيئية » الشيء تحطمت ، والملامح الزمنية التى

تتلبس به تلاشت . وفى توافق لا واقعى مع الغياب والعدم نجد ملامح الزمن  
- التى صارت مطلقة - تكون ماهية « القدم » و « التأخر » ( أنظر ما تقدم  
عن المساء ) ، وهى ماهية لا تبلغ حقيقتها الا فى مجال مجرد من الأشياء . . .

ان المكان الكبير « تتكتمه » النافذة أو تخفيه . والنأى والعود  
لا وجود لهما الا بالقدر الذى توحى به اللغمة . فما الذى يدعو الى وجودهما ،  
ولو كان هذا الوجود فى اللغمة وحدها ؟ انهما آلتان موسيقيتان مثلهما فى  
هذا مثل القيثارة الواقعية . وهذه الأشياء الحفية أو الغائبة أو اللاواقعية  
تحمل ماهية وتعبر عن حقيقة ، هى ماهية الموسيقى وحقيقتها . ولكن  
ما هى طبيعة هذه الموسيقى ؟ ان القديسة لا تعزف شيئا . والموسيقى  
صامتة - ولهذا فهى حقيقة أو ماهية تمثل مع حقيقة الزمن المتأخر وبعد  
الأشياء أو غيابها عن الواقع وجودا روحيا أو عقليا فى اللغمة ، وفى اللغمة  
وحدها . . .

وعلى الرغم من غياب الأشياء فى هذه القصيدة التى تعد من أجمل  
وأبقى أشعار مالارميه ، فانها تثير فينا مدركات بصرية بل وقد تثير  
فينا أيضا مدركات سمعية . ولكنها تحول المدرك نفسه الى شئ غريب  
غير مألوف ، بل لعله كذلك شئ مخيف . أنها ببراءة همسها الحالم تحقق  
شيئا عجيبا وشاذا . فهى تحطم الأشياء أو تلغيها لترتفع بها الى مستوى  
الماهيات المطلقة . وهذه الماهيات المطلقة لا يتم لها وجود الا فى اللغمة ،  
لأنها فقدت كل صلة تربطها بعالم التجربة . وبفضل اللغمة تتشابه هذه  
الماهيات فى علاقات أفلتت من كل نظام واقعى . . .

كل هذه أمور يحتاج الالمام بها الى صبر وعناء طويل ، ولعلها تحتاج  
أيضا الى « نظارات المنح » التى تهكم بها موريس باريه ( ١٨٦٢ - ١٩٢٣ )  
فى نقده لأشعار مالارميه . ذلك لأن هذا الشعر لم تعد له صلة بشعر  
التجربة أو الشعور والعاطفة . صحيح أنه شعر غريب وغير مألوف ،  
ولكنه بأنغامه الهادئة الهامسة ينطق عن وجدان وحيد متخفف من كثافة  
الأشياء . هناك تتأمل الروح ذاتها وقد تحررت من ظلال الواقع ، وتلعب  
بتوتراتها وصراعاتها المجردة فتجد فى هذا اللعب نوعا من متعة السيطرة  
التى يعرفها الرياضيون وهم يبنون رموزهم ويؤلفون معادلاتهم  
وحساباتهم . . .

ترجع الصياغة الأولى لهذه القصيدة كما قدمت الى شهر ديسمبر سنة ١٨٦٥، تدل على هذا رسالة كتبها مالارميه الى صديقه هنرى كازاليس فى مساء الثلاثاء الخامس من ديسمبر يقول فيها : « أبعث اليك بقصيدة صغيرة منغمة كانت مدام برونيه قد طلبتها منى » . وكانت مدام برونيه هذه صديقة حميمة لعائلة مالارميه ، كما كانت تسمى نفسها على اسم القديسة سيسيليا . ( وهى عذراء رومانية استشهدت حوالى سنة ٢٣٢ وتعتبر راعية الموسيقيين ) وقد وعدنا مالارميه بالقصيدة لتقرأها فى عيد ميلاد هذه القديسة ( ٢٢ نوفمبر ) فتأخر قليلا فى الوفاء بوعده . .

والمخطوطة الأولى للقصيدة تختلف قليلا عن الصياغة التى بين يدينا والتى يجد القارئ ترجمتها قبل هذا الكلام . فهى تحمل عنوانا واضحا حذفه الشاعر فيما بعد واستبدله بعنوان أعم . يقول العنوان : « القديسة سيسيليا وهى تعزف على جناح ملاك نورانى » . . أغنية وصورة قديمتان . ويلاحظ على هذه الصياغة أنها تختلف قليلا عن صورتها الراهنة ، وبخاصة فى المقطوعة الثالثة ، وأن كلمة تتكلم *Recelant* قد تكررت فى قافية البيتين الأولين من المقطوعتين الأولى والثانية . وقد عدل الشاعر عن ذلك فيما بعد ، وجعل قافية البيت الأول من المقطوعة الثانية كلمة يفتح *étalant* . وفيما عدا هذا فالاختلافات طفيفة لا تزيد عن تغيير حرف جر أو ظرف . وقد لاحظ الناقد شارل موران *Charles Mauron* ان القصيدة تتميز بوحدة نغم غير عادية ودقة فى « السيمتريه » لا تقلل فى شيء من حساسيتها العامة . كما لاحظ أيضا أن الكمان الكبير والكتاب يمثلان الفن البشرى كما يراه مالارميه ، وان الآلات الموسيقية القديمة كانت دائما تربط فى تفكيره بالأمومة والظهر والعفاف . .

وجدير بالذكر أن « موسيقية » القصيدة قد أغرت عددا من المؤلفين الموسيقيين بتلحينها ، ومن هؤلاء موريس رافيل الذى لحنها فى بداية حياته سنة ١٨٩٦ وبير دى بريفى وبير فيلون (١) . .

\*\*\*

ونأتى الآن الى قصيدة مروحة ( زوجة مالارميه ) وهى سوناتة ترجع كتابتها الى سنة ١٨٨٧ . ولنحاول ترجمة هذه القصيدة ، على ما فى

(١) راجع فى هذا كله طبعة البلياد *Pléiade* لأعمال مالارميه الكاملة ص ١٤٦٨ - ١٤٧٠ .

ترجمة الشاعر عامة وشعر مالارمييه خاصة من مجازفة ومخاطرة . وقد أضفت التنقيط الذى تخلو منه القصيدة تماما ( فيما عدا القوسين المفتوحين فى المقطوعة الثالثة ) عملا على تقريبها بعض الشيء :

بلغة كأنها ليست سوى

خفقة نحو السماوات ،

ينتزع بيت المستقبل (١)

نفسه من المسكن النفيس .

جناح ، شديد الهدوء ، رسول

هذه المروحة ، ان كانت هى نفسها ،

التي من خلالها

أضأت خلفك مرآة ما .

بضوء ناصع ( حيث سيسقط بعد ،

مطاردا فى كل حبة ،

قليل من الرماد غير المنظور ،

الذى يسبب وحده الحزن لى ) ،

ليظهر اذن على الدوام

بين يديك النشيطتين (٢)

قد نقول بعد الفراغ من قراءة القصيدة : موضوع تقليدى فى شكل تقليدى . فشكل السوناتة الانجليزى شكل تقليدى ، وان كان يندر استعماله فى فرنسا (٣) . وموضوعها الذى يدور عن مروحة امرأة موضوع تقليدى أيضا ، كثيرا ما تناوله شعر الحب فى القرون السابقة . ومع ذلك فان القارئ يخرج من قراءته للقصيدة بشيء غير تقليدى ، شىء أقرب الى العجز عن الفهم . سيسأل نفسه : ما الذى يقوله الشاعر فى هذا الشكل ؟ لماذا وقع اختياره على شىء تافه كالمروحة ؟ كيف تداخل موضوع المروحة مع موضوع مثالى آخر ؟ وسيلفت نظره كذلك بناء

(١) أى بيت الشعر Vers

(٢) حرفيا : بين يديك غير الكسولتين او العاطلتين من الفراغ والكسل Sans paresse

(٣) نلاحظ بهذه المناسبة أن مالارمييه عمل طوال حياته مدرسا للغة الانجليزية ،

وترجم أشعار ادجارو كما ألف كتابا هاما عن «الكلمات الانجليزية» لا يزال يعد مرجعا

قيما فى هذه اللغة . .

القصيدية من ناحية اللغة . فهي خالية تماما من التنقيط ، اللهم الا من قوسين يجدهما في المقطوعة الثالثة . ولكن هذين القوسين الوحيدين لا يساعدهما كثيرا على الفهم ولا يقطعان ذلك الهمس الحالم الذى يشيع فى القصيدة بأسرها . وسيلاحظ أيضا أن السطرين الأولين من المقطوعتين الأولى والثانية متشابهان ومضغوطان بشدة ، وأن المقطوعة الثانية تزدهم بالفواصل أو بالأحرى تتألف منها وحدها ، وأن صيغة الحال « شديد الهدوء » استخدمت كفاصلة استخدما جسورا . وهذا البيت « جناح بهدوء شديد ، رسول » يمثل أسلوب مالارميه المتأخر ، وهو أسلوب يجعل الكلمات تشع معانيها المختلفة من ذاتها لا من العلاقة النحوية التى تقوم بينها . وسيجد القارئ عناء كبيرا فى التعرف على بناء الجملة ، ويزداد هذا العناء ابتداء من المقطوعة الثانية . فالملاحظ أن « هذه المروحة » . . فى المقطوعة الثانية تنتمى الى البيت قبل الأخير « ليظهر على الدوام » وبين هذين المجموعتين من الكلمات يمتد قوس طويل من الجمل الاعتراضية ، بحيث يبدو فى مجموعه أشبه بجملة دائرية ، توحى فى امتدادها وتشابكها بمعان مختلفة شأنها فى ذلك شأن المضمون . .

المروحة ترد فى عنوان القصيدة . ولكن النص يتجنب هذا الشئ المباشر على الفور ، ويقتصر على معنى من المعانى الكثيرة التى يوحى بها . فنقرأ فى البيت الثانى كلمة « خفقة » ، ولكن الكلمة تأتى ناقصة ومعزولة عن كلمة أخرى تتممها وهى « خفقة الجناحين » ، وبذلك يرتفع الشاعر الى معنى أعم يتجاوز « المروحة » بمسافة شاسعة . بل ان هذا المعنى لم يعد يتصل بالمروحة وانما أصبح استعارة ترمز للشعر نفسه ، أو بالأحرى للشعر المثالى أو لشعر المستقبل « بيت المستقبل ينتزع نفسه . . الخ » . واذن فالقصيدة لا تحاول أن تصف شيئا حاضرا أو تصوره تصويرا دقيقا ، وانما تبذل كل جهدها من البداية فى التحرك بعيدا عن هذا الشئ ، أى فى تجريدته من شئيته . .

ربما استطعنا على وجه التقريب أن نتحدث عن موضوع المقطوعة الأولى فى العبارات التالية : ليس لشعر المستقبل ( أو أدبه بوجه عام ) لغة بالمعنى التقليدى المألوف ، بل شئ « أشبه » باللغة ، شئ أقرب الى العدم ، الى خفق جناح يرتفع نحو السماء ، نحو الأعلى ، نحو المثال . هذا الشعر يتحاشى كل مألوف ( ينتزع نفسه من المسكن النفيس ) ويتجنب كل ما تسكن النفوس اليه .

فكأن مالارميه يقول بأسلوبه الهادئ الهامس المنغم ما قاله من قبل رامبو بأسلوبه الثائر العاصف الصخاب : « عاصفة تفتح ثغرات الجدران ، تقتلع معالم المساكن » . .

ويعود النص من المقطوعة الثانية فيلمس موضوع المروحة . ونتوهم للحظات معدودة أن الشاعر بدأ يصور شيئاً من الأشياء في خطوط وملامح غاية في الدقة والرهافة . ولكننا لا نلبث أن نستبعد هذا الوهم . .

ان النص يذكر المروحة حقاً ( هذه المروحة . . السطر الثاني من المقطوعة الثانية ) ولكنه يقول على الفور: ان كانت هي نفسها ، كأنما يخشى أن يقع في التحديد فيسرع الى التعميم أو الفرض أو الاحتمال! ويتكرر نفس الشيء مع المرأة . فهي قد أضاعت من خلال المروحة ، أى أنها لم تعد حاضرة بالمعنى الواقعي ، ثم ان الشاعر يصفها بأنها « مرآة ما » وهو أمر يلجأ اليه الشاعر فى أغلب الأحيان ليضيف على الموصوف ثوب التعميم وعدم التحديد . ويحدث لهذه المرأة شئ آخر يبعد بها مرة أخرى عن الحضور . فسوف يسقط على المرأة رماد غير منظور . فاذا سألنا عن طبيعة هذا الرماد وجدنا القصيدة صامتة . أليكون هو الشعر الذى شاب فى رأس المرأة التى يخاطبها الشاعر ؟ لآندرى . ولا بد أن يظل باب الاجابة مفتوحا على فروض عديدة . المهم أن الرماد موجود فى اللغة وحدها لا فى الواقع . انه رماد غير منظور ، لم يسقط بعد ، بل سيسقط يوماً ما ، ساعة ما . وهو الى جانب هذا كله « مطارد فى كل حبة » . والمهم فى هذه القصيدة وفى سواها من شعر مالارميه ألا نلتفت للمعنى الظاهر للكلمات ، بل الى المقولات التى تتناول بها اللغة الأشياء - وليس من الصعب أن نتبين المقولات التى أمامنا الآن : انها الماضى ، والمستقبل والغياب ، والفرض ، وعدم التحدد . وهى لا تنطبق على النص وحده وانما تسيطر كذلك على الخاتمة : فالمروحة ينبغى أن تظل على الدوام خففة نحو الاعالى ، شيئاً فرضياً محتملاً ، يتصل صلة غامضة بالمرآة الماضية ، والضوء الماضى ، والرماد الذى ينتظر أن يسقط فى المستقبل .

قد نسأل أنفسنا : لمن كتبت هذه القصيدة ؟ وقد يبدو لنا من النص أن الشاعر يتوجه بها الى امرأة يخاطبها « بأنت » ( ضمير المخاطب فى البيت الرابع من المقطوعة الثانية ، والبيت الثانى من المقطوعة الاخيرة ) . ولكننا

سنتبين بعد قليل أن هذا الضمير لا قيمة له ، شأنه في هذا شأن البقايا البشرية الأخرى كالرماد والحزن .

فالقصيدية تخلو من العواطف الرقيقة وما أشبهه ، وحتى الحزن الذى تذكره ذكرا عابرا يكاد يكون مجردا من الشعور . ان الأشياء والمشاعر لا وجود لهما الا فى اللغة . ولذلك يغلب على القصيدة نوع من البرود الهادئ الذى يستبعد كل ما يتصل بالبشر أو بالأشياء . فالأشياء والمشاعر البشرية « غائبة » . واذا كان لها ثمة حضور فهو حضور لغوى فحسب . لقد أخرجت من مسكنها المؤلف ، ولذلك تحقق القصيدة هذه الرغبة التى عبرت عنها فى المقطوعة الأولى « بيت المستقبل ينتزع نفسه من المسكن النفيس » .

ان قصيدة « مروحة » ، مثلها مثل معظم قصائد مالارميه ، هى فى حقيقتها قصيدة عن « الشعر » . هى قصيدة تتغلغل فيها الفكرة الانطولوجية الأساسية التى يقوم عليها كل تفكير مالارميه وعالمه الشعرى والشعورى .

تظل الأشياء غير مطلقة وغير نقية بقدر ما يكون لها من وجود واقعى فاذا ما انعدمت أو تحطمت صار لها وجود حقيقى ونقى فى اللغة . ولو حاولنا أن نقارن هذه اللغة باللغة العادية لكأنت أقرب ما تكون الى لغة فرضية ( أو لغة كما لو أن . . . على حد التعبير الاجنبى ) . أى لغة تعلق بالأشياء وتقى نفسها من كل مدلول محدد . انها أشبه بخفقة الجناح ، وينبغى أن تظل كذلك . انها مجال يشع بمعان متعددة ، وكل ما فى هذا المجال يتحرك حركة لا تقبل التحديد .

كان من حق الشعر دائما أن يترك للكلمة حق الإيحاء بمعان مختلفة وظلال ودلالات عديدة . ولقد استغل مالارميه هذا الحق الى أقصى حد ممكن فمن أصعب الامور أن نجد فى قصائده مضمونا محمدا ، والسبب فى هذا أنه جعل الامكانيات والطاقت غير المتناهية للغة هى المضمون الحقيقى لشعره وبهذا وصل الى نوع من الغموض أو السر الذى لا يكتفى بتحرير العقل والخيال من الواقع الضيق ، كما كان الحال عند بودلير ورامبو ، بل يتيح كذلك للحقيقة المتعالية الفارغة ( التى تحدثنا عنها من قبل والتي يفسرها الآن تفسيراً انطولوجياً ) أن تظهر فى اللغة نفسها عن طريق الاغراب الشامل لكل ما هو مؤلف وتجريد الأشياء من شيئيتها .

وأخيرا نصل الى القصيدة الثالثة التي نحاول تفسيرها . وهي سوناتة  
بغير عنوان تعود الى سنة ١٨٨٧ ( ص ٧٤ من طبعة البلياد ) : وقد وضعت  
القوسين فى البيت الاول من المقطوعة الاخيرة لتيسير القراءة، كما وضعت  
ثلاث كلمات بين قوسين زيادة منى لمحاولة التوضيح ، أما الفواصل  
وعلامتا التعجب فهما من عند المؤلف :

بارزة من الاستدارة ومن وثبة  
( قطعة ) من الزجاج سريعة الزوال ،  
بغير أن تزين البيضة المرة بالزهور ،  
تتوقف الرقبة المجهولة ( فجأة ) .

أعتقد أن فمين لم يشربا أبدا ،  
لا حبيبها ولا أمى ،  
من نفس الوهم ( الخداع ) ،  
أنا ، سلف (\*) هذا السقف البارد !

الزهريّة النقية بغير شراب  
سوى الترميل الذى لا ينفلد ،  
تحتضر ولكنها تأبى ،

( يا قبلة بريئة من أقتل القبلات ! )  
أن تزفر بشيء يبشر  
بوردة وسط الظلمات .

\*\*\*

والنظرة الأولى للقصيدة تصور لنا زهرية دقيقة ( فآزة ) موضوعة  
فوق منضدة ، كانت فيما مضى مزدانة بالزهور : يرى الشاعر هذه الزهرية  
فيؤخذ بشكلها المدور الرقيق الذى يبدو وكأنه يشب من مكانه ، ثم يلاحظ  
أن رقبتها ترتفع لكى تتوقف فجأة . ويخطر للشاعر خاطر حزين يجعله  
يفتقد الزهور التى كان من الممكن أن تعزى سهاده المرير . ولكن ألا  
يمكن أن يجد الشاعر فى نفسه هذه الزهرة التى تحمل له العزاء ؟ ألا  
يمكنه أن يتخيلها أو يستوحى صورتها ؟ هنا يغلب عليه الانفعال . فالوراثة  
نفسها تمنعه من هذا . والقصور والعجز يرزحان منذ الطفولة فوق كاهله

(\*) السلف sylphe هو روح الاثير ، كما ورد فى الميثولوجيا (الاساطير)  
الكلتية فى العصور الوسطى .



ولا بد أن أبويه لم يمنحاه قوة التصور والاستيحاء ، ولا بد أنهما لم يكلفا أنفسهما بالشرب من نبع الوهم الخصب . لهذا جف انبوع الذي لم يردده أحد . يا للحسرة ! ها هي ذى الزهرية عاطلة من تاجها الدافئ الجميل انها تحتضر كالعقيم ، وقد تزلزلت من كل شراب الا من فراغها الاجوف الحزين . وأخيرا فهي تأبى أن تلبى دعاء الفنان وتحمل هذا التاج الذي يزينها ، تاج الورد المزهرة (\*) .

أما من ناحية الشكل فالقصيدة محكمة البناء ، وهي تسير على التقسيم الكلاسيكي للسوناتة ، فبينما تتألف الرباعيتان الاوليئتان من جملتين مختلفتين ، فان الثلاثيتين الاخيرتين تندمجان في جملة واحدة . ولكن هذا الشكل السليم - الذي لا يكاد يختلف بناء العبارة فيه عن البناء العادي - ينطوي على مضمون بالغ الغموض . وتبدو اللغة وكأنها تقول شيئا بديها ، ولكنها لا تنطق الا بأعوص الالغاز . ويجب علينا الآن أن نستكشف هذه الالغاز ، على أن نقف عند الحد الذي يتحول فيه الكشف الى نغم مسموع ويصبح ما نعرفه منها أغنية تعود فتضيع في المجهول .

ومن العيب في مثل هذه القصيدة أن نحاول شرح الكلمات أو تفسير الصور ، اذ لا بد من الالتفات الى الحركة أو مجموعة الحركات التي تسرى فيها . فالمقطوعة الأولى (١) تبدأ بحركة البروز أو الظهور أو الانبثاق (surgir) التي تنقطع فجأة . من أين هذا البروز ؟ ليس من شيء مادي مجسم ، بل من شكل ومن حركة . أما الشكل فهو الاستدارة (croupe) وأما الحركة فهي الوثبة أو الطفرة (bond) . ولغة القصيدة تضع القيمتين ( المكانية والدينامية ) على مستوى واحد ، فتؤلف بين عنصرين متنافرين . ولكنها لا تقيدنا بشيء عنهما ، وكل ما نعرفه أنهما متصلان بقطعة زجاج أو بنية زجاجية عابرة وسريعة الزوال (une verrerie éphémère) . صحيح أن هذه القطعة شيء من الاشياء ولكن الشاعر يتعمد أن يصفها وصفا عاما غير محدد ، بحيث نياس في النهاية من التثبيت منها ونضطر لاعتبارها في عداد المجهولات . ان

(\*) راجع في هذا كله طبعة البلديات لعمال مالارمي ، ص ١٤٩٨ ، ١٤٩٩ . ويلاحظ ان موريس رافيل قد لحن هذه القصيدة أيضا للغناء والفلوت والكلارينيت في ١٩١٣ .

(١) اليك أول بيتين في القصيدة حتى يمكن تتبع هذا التفسير :

Surgi de la croupe et du bond  
D'une verrerie éphémère

الشاعر كما قلت يعتمد وصف الاشياء وصفا عاما يتركها بغير تحديد ، أى أنه « يبعدها » ويجردها من « شيئيتها » بقدر الامكان . ولكنه يميل الى الدقة والتحديد كلما تكلم عن الحركة أو مجموعة الحركات التى تنعكس أيضا عن الشيء نفسه وتحول خطوطه الساكنة الى وثبة : وبعد أن يتم له تجريد هذا الشيء من شيئيته ، نجده فى المقطوعة الثالثة يسميه « زهرية و فآزة نقية » . ها هى ذى الزهرية تبرز من خلف نقاب الحركة . ولكنها تبرز للحظات . فنحن لا نستطيع أن نكون لأنفسنا صورة عيانية عن هذه الزهرية . أضف الى هذا أن وصفها فى بداية المقطوعة الثالثة بأنها نقية أو خالصة Pure وصف يتصل بشكلها قبل كل شيء ، كما يبعد كل تصور مآدى يمكن أن يختلط به ويجعل من المتعذر تكوين صورة محسوسة لها .

لغة القصيدة تقترب اذن من الشيء ولكنها لا تثبته ولا تتمسك به . انها تبدو كأنما تعبت به أو تلعب معه . والحق أن هذا ليس أمرا غريبا على مالارميه الذى كان يحلو له الحديث عن الأعيب الفن وحيله . وهو يقصد بهذا فيما يقصد أن هناك أبياتا من الشعر تنشأ عن تركيبات غامضة أشبه ما تكون بالألعاب اللغوية . فاذا استطاع القارئ أن يكتشف الحيلة الكامنة لم يضر ذلك بالبيت ، لأن هذا الشعر فى صميمه لعب كبير بطاقات اللغة وامكانياتها . ونضرب مثلا بيت يرد فى قصيدته عن قبر ادجار ألان بو (ص ٧٠ من الطبعة الكاملة ) : « صخرة هادئة ، انحدرت من كوكب شؤم مظلم » (\*) . والبيت يتحدث عن بو وقبره كما يتحدث عن الشعر فى وقت واحد . وقد كان الأقرب الى الشاعر أن يقول « كوكب مظلم » خاصة وأنه فى بعض كتاباته النثرية يصف الشاعر الأمريكى بهذا الوصف . ولكن البيت يتجنب كلمة *astre* ( كوكب ) عن عمد ويضع كلمة أخرى عكسها (*désastre*) قد تدل على الكارثة كما تدل على كوكب الشؤم فيصل بهذا الى تعبير غنى عن الشعر بوجه عام . فالكلمة الأولى قد أوحى بالثانية . ولولا أن الشاعر يتأمل فى عملية الخلق ، ولا يخلق فحسب ، ولولا أنه يفحص ألفاظه كما يفحص الصانغ جواهره فى كفه ، لما كانت مثل هذه الألعاب . انه يلعب لعبته السحرية باللغة ، وما أشبهه « بالحاوى » الذى يتلو تعاويذه فتتحرك الألفاظ كما يشاء ! .

والحق أن هذه « الالاعيب والحيل » تنطوى على معنى عميق طالما حاول مالارميه أن يخفيه بابتسامته الساخرة . فهى تتفق تمام الاتفاق مع نهجه

Calme bloc « ici-bas chu d'un désastre obscur ».



الشعري بأكمله ، وتتلاءم مع طريقته في التجربة مع كل غريب ، ( كأنما يريد أن يوقظ الأرواح النائمة في اللغة ! ) . ولم يكن من الممكن أن يقيم الشاعر تجاربه على الطاقات الكامنة في اللغة لو لم ينزع بأسلوبه إلى البعد عن تحديد الأشياء تحديدا ماديا وموضوعيا ، بل إلى البعد عن انتصوير العادى لشيئية الأشياء . ومن طريف ما يذكر في هذا الباب أن الرسام الشهير « ديجا » - وكان يقول الشعر أيضا ! - شكى مرة أمام مالارميه من أن الأفكار تتزاحم عليه وتفسد قصائده . فما كان من الشاعر أو « المعلم » كما كان يسميه أصدقاؤه ومريده - إلا أن قال : « الأشعار لا تصنع بالأفكار ولكن بالألفاظ » . ويضيف بول فاليري الذى يروى هذه النادرة فى كتابه عن ديجا : « هنا يكمن السر كله »

كان مالارميه - مثله فى هذا مثل أغلب الشعراء المعاصرين - على اقتناع تام بأن الكلمات تنطوى على طاقات وامكانات تستطيع أن تحقق ما تعجز عنه الأفكار . ولا شك أن هذا الايمان بسحر الكلمة وقدرتها على التأثير والايحاء شىء قديم فى حياة الانسان قدم السحر والعرافة والكهانة . ولا شك أن مالارميه وتابعيه يبعثون ما يمكن أن نسميه « بعقيدة اللفظ » التى ظلت حية فى فلسفة العصور الوسطى وأدبها . والفرق الوحيد بين القـدماء والمحدثين هو أن هؤلاء لا يريدون باطلاق المعنى من اللفظ واستخراجه من قيمه الصوتية أن يؤكدوا حقيقة دينية أو يشبثوا نظاما موجودا ( فالمعروف أن عقيدة الخلق المسيحية كانت تنعكس فى معانى الالفاظ ) . ان أقصى ما يريده المحدثون هو المغامرة فى آفاق المجهول .

ولكن لنرجع الى قصيدتنا . سنسأل أنفسنا بعد قراءة المقطوعة الاولى : ما الذى يبرز وما الذى ينقطع ؟ البيت الرابع يقول انها « الرقبة المجهولة » . لعلها هى رقبة الزهرية ؟ ولكنها قد تكون كذلك شيئا آخر . قد تكون شيئا لا يتصف بهذا التحديد . ماذا يكون اذن ؟ هنا نجد أنفسنا مرة أخرى وجها لوجه مع الحيل والالاعيب اللغوية ! وقبل أن نجيب على سؤالنا نتذكر عبارة قالها مالارميه فى خطاب مبكر له تعليقا على احدى قصائده : « المعنى - ان كان للقصيدة معنى على الاطلاق - تهيب به الانعكاسات الداخلية للكلمات نفسها » . أى أن الكلمة تمد معناها على سواها من الكلمات التى تجمعها بها صلة موضوعية . ومثل هذه الكلمة فى قصيدتنا هى « تزهى » أو « تزين بالازهار » fleurir . فهى توحى بمعنى الزهرة بجانب معانى أخرى وتعكسها على الرقبة ، التى تصبح رقبة زهرة أو بالتعبير المألوف عود زهرة . ربما يكون هذا التفسير صحيحا

خصوصا اذا عرفنا أن كلمة « زهرة » ترد في البيت الاخير من القصيدة .  
ولكنه سيظل مجرد احتمال ، لأن الشاعر لا يريد أن يثبت للأشياء معنى  
محددا .

ولكن الشاعر يريد فيما يبدو أن يثبت أمرا آخر . ويكفي أن نتأمل  
كلمات مثل « سريع الزوال ، مرة ، بغير مجهولة ، تتوقف أو تنقطع . انها  
جميعا تدل على صفات سلبية . وأقوى هذه الصفات السلبية هو أن الرقبة  
مجهولة . واذن فعود الزهرة - ان كان هو حقا ما يقصده الشاعر -  
لا وجود له . وتنتشر هذه الصفات السالبة في القصيدة كلها بمثل  
ما لاحظناها في القصيدتين السابقتين « قديسة » ، و « مروحة » ، وكأن  
الشاعر يصر عليها اصرارا . والقصيدة تتحدث بلسان كائن خرافي ( هو  
السلف Sylph الذي يرد ذكره في كتابات المتصوف العالم  
بارا سيلزوس ) . ونعرف عنه أن أبويه لم يجريا الحب (لاحظ أن القصيدة  
تعكس الترتيب الطبيعي فتقول لا حبيبها ولا أمي ) . ومعنى هذا اذا كنا  
قد فهمنا مالارمييه هو أن هذا الكائن الخرافي لا وجود له أيضا . ان  
الزهريّة تحتوي على فراغ أجوف . انها قريبة من الموت ، ترفض أن  
تسمح باطلاق زفرة أو تنهيدة يمكن أن تحمل معها البشارة بميلاد «زهرة  
وسط الظلمات » . وليس من الصعب أن نتبين الآن أن الزهرة عند الشاعر  
رمز للكلمة الشاعرة ( وقد كان هذا هو معناها في كتب الخطابة القديمة  
) اذ يستخدمها شيشرون بهذا المعنى « زهرة الحديث » في كتابه عن  
الخطابة ٣ ، ٩٦ ) ومن ثم يصبح معنى الخاتمة التي تنتهي بها القصيدة أن  
الزهريّة الفارغة التي تغشاها الحبيبة والفشل من كل ناحية تأتي السماح  
بكلمة الخلاص التي لا تستطيع بدورها أن تقوم بدورها الا اذا قيلت  
في الظلام . .

القصيدة تزخر اذن بالسلبيات . تنعكس هذه السلبيات في البداية  
على الأشياء : فالزهرة لا وجود لها ، والكائن الاسطوري ( السلف ) غير  
موجود ، والزهريّة خالية الا من الفراغ . ولكن الشاعر يريد ما هو أبعد  
من هذا . انه يريد أن يعبر عن مقولة السلب كما هية وحقيقة في ذاتها  
تنتشر على الأشياء وتجاوزها . ولا بد أن «الكلمة» تحتل مثل هذه الماهية  
المجردة غاية التجريد ، والا لما أمكن أن تنشأ مثل هذه القصيدة . فهي  
تقول كلمات ولا يمكن أن تقول غير الكلمات . ولكنها تحولها بحيث تصبح  
علامات على تلك الماهية أو المقولة المجردة . ومعنى هذا أيضا أن السلب  
أصبح حاضرا في الكلمة لأنها استطاعت أن تقول شيئا لا حضور له في

المادة والواقع . ولكن هذا الهدف لا يتحقق بصورة كاملة . فالكلمة لم تستطع أن تتوصل « لزهرة الخلاص » ، أى لم تحقق العدم أو بمعنى آخر لم تحقق المثالية الخالصة عن طريق اللغة . هذا الفشل فى التحقق اللغوى المطلق ( للعدم أو للمثالية الخالصة ) هو الذى صار كلمة ، أى صار هذه القصيدة - وكان خيبة الطموح الانطولوجى قد نجحت فى أن تصبح قصيدة . . .

ربما خطر لنا من هذا كله أن شعر مالارميه غامض . والواقع أن العناء الذى نبذله فى فهمه أو تفسيره لا يمنع من القول بأنه فى صميمه شعر واضح ، يبلغ أقصى درجات الوضوح والصفاء . ان لغته أشبه ما تكون بالسر المنغم ، الذى يحاول أن يحمى الفكرة الانطولوجية شر الذبول . . .

ولكن هذا كلام يجيء قبل أوانه . فلنؤجله الى الفصول القادمة التى سنتناوله بالتفصيل . . .



### ٣ - تطور الأسلوب :

يعتبر مالارميه أحد الفنانين القلائل الذين لم يتعجلوا ، بل تركوا لأنفسهم الوقت الكافى على حد قول التعبير الدارج . ونظرة واحدة الى تاريخ حياته كما كتبه فى رسالة قصيرة جميلة الى صديقه الشاعر فيرلين ( الطبعة الكاملة ص ٦٦١ - ٦٦٥ ) تريناكم صبر واحتمل وقاوم ، وكم عكف السنوات الطوال على صياغة قصيدة واحدة من قصائده القصيرة ، عكوف الزاهد على صلواته أو النحات على تمثاله أو الصائغ على جوهريته النفيسة . نشأ فى أسرة كان جل أفرادها من كبار موظفى الادارة والسجلات . ولكنه رفض هذا المصير الذى حدد له منذ الطفولة ، وصمم على أن يستخدم قلمه فى شىء آخر غير الملفات والسجلات . وصبر ، كما يقول ، صبر الكيماوى القديم الذى يضحى بالغرور والطمأنينة ، ويحرق أثاثه وأعمدة سقفه لكي يغذى نار الفرن الذى تختمر فيه تجربته الكبيرة . كان ينشر هنا وهناك مقطوعات نثرية وقصائد متفرقة وترجمات عن الانجليزية ودراسات مختلفة ( مثل كتابه عن الكلمات الانجليزية أو كتابه عن الآلهة القديمة ) . ولكنه ظل طوال حياته يحلم بعمل كبير ، بكتاب واحد يصمم بناءه ويفكر فيه على مدى العمر ويكون على حد قوله هو التفسير « الأورفى » للأرض ، فيحقق به الواجب الوحيد المطلوب من

الشاعر « واللغة الأدبية الحقيقية » . ولقد عانى الكثير من وظيفة كريمة الى نفسه ( فقد كان معلما للغة الانجليزية باحدى المدارس الثانوية ) وقاسى من الفقر الشديد فى فترات كثيرة من حياته ، والأرق الذى تسلط عليه سنوات طويلة . ولكنه ظل مخلصا لمهمته الكبرى ، يأخذ نفسه فى سبيلها بنظام فكرى شاق أشبه ما يكون بصرامة المصلحين ، أو مجاهدات المتصوفين . كان يقضى فى تأليف القصيدة الواحدة فى بعض الأحيان عشرين أو ثلاثين سنة . ولم يكن يضيق بذلك لأن الهدف الأكبر كان يرتسم دائما أمامه . ومع أنه كان يعلم أن ذلك الكتاب الفريد يحتاج الى أكثر من حياة ، فقد ظل مقتنعا منذ البداية بأنه يمسك خيوطه الأساسية فى يديه . لذلك لم يكف أبدا عن المحاولة . لقد أراد لهذا الكتاب أن يكون مثل « زهور الشر » فى تصميمه وتنسيقه ومعماريته . وشاء القدر ألا يتم هذا المشروع الهائل . ولكن ما بقى من قصائده المتفرقة يدل على أجزاء متقنة الصنع من بناء محكم يقوم على أساس متين . ولا يصدق هذا الكلام على قصائده المتناثرة - كالدرر واللاؤلء التى لم يتسن لها أن توضع فى تاج رائع - بل يصدق كذلك على مقطوعاته النثرية وترجماته عن الانجليزية - ومن أهمها ترجمة أشعار ادجارو والأقاصيص الهندية التى أعاد كتابتها ، وكلها تنبع من نفس المنبع الحُصب الذى خرجت منه أعماله الشعرية الباقية ، كما تعد من الروائع التى لم تحظ بعد بنصيبتها الكافية من التقدير . . .

وإذا كان ملامحه يتميز فى كتاباته المتنوعة بالتدفق والغنى والحسوبة فقد كان يميل فى أشعاره الى التركيز الشديد والحرص البالغ . ونستطيع أن نتأكد من هذا اذا تتبعنا قصائده فى صيغها المختلفة على مدى السنين . كان يطيل النظر فى القصيدة فيحذف منها كل صوت مرتفع وينقيها من كل نغمة خطابية . ان « الكليسيهات » والتعبيرات التقليدية تتخلى عن مكانها للكلمات وتعبيرات نادرة . والجمل الطويلة تتحول الى جمل ذرية - ان صح هذا التعبير - بحيث توشك كل كلمة أن تستقل بنفسها وتشعع بأشعاع ذاتى من داخلها .

والشئ الذى كان يذكر فى الصياغة الاولى فى بداية القصيدة يؤجل الى موضع تال لكى يحرر هذه البداية أو يتيح لها الانطلاق بعيدا عن ذلك الشئ . واذا فتشنا عن الشئ الذى ظهر فى صورته البسيطة المألوفة الكاملة فى الصياغة الاولى وجدناه فى الصياغة الاخيرة ممزقا الى تفاصيل وأجزاء منزلة متعددة المعانى . ان الموضوعات التى يطرقها الشاعر تقل فى العدد

وعالم الأشياء يتخفف من ثقله ويزداد شفافية ، والمضمون يميل باستمرار الى الغموض والشذوذ . وبينما كانت الابيات فى صيغتها الاولى تحكى حكاية أو تصف شيئا أو تنقل احساسا ، أو توجه الانظار الى مضمون محدد ، اذا بها فى الصياغة الاخيرة لا تهتم الا بنفسها ، ولا تلفت الانتباه الا الى وجودها اللغوى .

واذا بحثنا عن شبيه لهذه التعويلات والتنقيحات المستمرة وجدناه لدى بعض الرسامين المشهورين . فالمعروف عن الفنان الاسبانى جريكو أنه رسم لوحة « الطرد من المعبد » ثلاث مرات . وبينما كان الرسمان الأولان قريبين من الطبيعة ، وجدناه فى الرسم الثالث يخضع لأسلوب يميل فى تصوير الأشكال والأشياء الى الاستطالة والشحوب والوعورة بحيث يبعد العين عن الموضوع ليجذبها الى الاسلوب . والفنان الشهير بيكاسو فى رسومه الثمانية ( الليتوغرافات ) للثيران يبدأ بتصوير الطبيعة لينتقل الى الاسلوب التشريحي والتكعيبى وينتهى بأشكال تمثل خطوطا بحتة مجردة عن الأجسام . والرسام هنا مثله مثل الشاعر . كلاهما يبتعد عن الشئ ليتجه للأسلوب .

#### ٤ - طرح النزعة البشرية :

لا يعنى هذا العنوان القصير أن الشاعر الحديث قد تنكر للبشرية أو أصبح غير انسانى . ولكنه يعنى فى المقام الاول أن الشاعر الحديث قد أخذ يبتعد عن شعر التجربة والاعتراف والعاطفة ، ويتجه الى الاهتمام بالشكل والاسلوب والتجريب المستمر مع اللغة . سار الشعر الحديث خطوات واسعة باعدت بينه وبين الحياة الطبيعية والنزعات البشرية . وتمت الخطوة الحاسمة على هذا الطريق على يدى رامبو ومالارميه اللذين أدارا ظهريهما الى الأبد لنموذج من شعر العاطفة والتجربة كان لا يزال حيا على عهدهما فى أغنيات فيرلين العذبة . ونخطيء لو تصورنا أن الشعاعين قد أبدعا شيئا جديدا لم تكن له بذور عريقة .

فالواقع أن النماذج الكبرى من الشعر القديم ، من أشعار التروبادور الى ما قبل الرومانتيكية ، كانت فى أغلبها تهتم بالاسلوب وتجنح الى تعميم التجربة ، لم تكن تعبر عن العواطف والتجارب الخاصة الا فى حالات نادرة غير أن مؤرخى الادب الذين أصابتهم عدوى الرومانتيكية قد أساءوا فهمه . ولو أعدنا النظر فى هذا الشعر القديم وخلصناه من آفات النقد التقليدى

لوجدنا فيه - عند مختلف الامم وفي مختلف اللغات - بعض الخصائص التي نلاحظها اليوم في بناء الشعر الحديث .

مهما يكن من شيء فإن هذا الدفاع السريع عن الشعر القديم لا ينفى أنه في جملته يدور في الافق الانساني المألوف . أما الشعر الحديث فهو لا يستبعد الذات الخاصة فحسب ، بل يحاول أن يتلافى كل الصفات والنزعات البشرية العادية . وأقرب مثل يفسر هذا الكلام نجده في قصائد مالارميه الثلاث التي انتهينا من شرحها . فما من واحدة منها يمكن أن تفسر تفسيراً « بيوجرافياً » أي من خلال شخصية الشاعر وظروف حياته . وإذا كان هناك عدد من النقاد ومؤرخي الادب لا يزالون يحاولون هذا مع مالارميه أو غيره فتلك آفة رومانسية ينبغي كما قلت أن نتخلص منها بكل وسيلة ممكنة ، فلم تخلق القصائد العظيمة أبداً لاثارة حب الاستطلاع لدى القراء أو تملق عواطفهم ، أو استدرار دموعهم على الشعراء « المعذبين المساكين » .

نعود الى ما قدمناه عن قصائد مالارميه فنقول انه ما من قصيدة واحدة منها يمكن أن نفسرها على أنها تعبير عن فرحة أو حزن من تلك الافراح والأحزان التي نفهمها جميعاً لأننا نحسها جميعاً . وليس معنى هذا أن مالارميه اله أو جماد . بل معناه أن شعره ينبثق من منبع أو مركز باطني يصعب أن نجد له اسماً . قد نستطيع أن نسميه النفس ، ولكن بشرط أن لا نفهم من ذلك مجموعة من العواطف والانفعالات المختلفة المتضاربة ، بل نوعاً من الوجدان الشامل الذي ينطوي على طاقات عاقلة وأخرى سابقة للعقل ، ويضم مشاعر حاملة وتجريدات صلبة صارمة ، بحيث تظهر وحدة هذا المزيج كله في اهتزازات اللغة الشاعرية . لقد سار مالارميه على الطريق الذي أشار إليه « نوفاليس » و « ادجارو » فوصل فيه الى أقصى مداه . وهو كما عرفنا من قبل طريق الذات الشاعرية التي تصل الى حالة الحياد غير الشخصي أو التي ترتفع فوق الأشخاص .

ولقد أشار مالارميه بنفسه الى هذا الطريق . فهو يقول في معرض حديثه عن صديقه الشاعر تيودور دي بانفيل ( ١٨٢٣ - ١٨٩١ ) ان الشعر شيء يختلف كل الاختلاف عن الحماس أو البهران العاطفي . انه في رأيه تناول للكلمات على مقتضى وزن وإيقاع مطلق ، بحيث تصبح « صوتاً يخفى وراءه الشاعر والقارئ معا » . ( ص ٣٣٣ من طبعة البلياد ) . هذه الكلمة تعبر عن قضية أساسية من قضايا الشعر المطلق الذي يبدو وكأن أنغامه لم تعد في حاجة لأن تخرج من فم بشري أو تتجه الى أذن بشرية .



يقول مالارميه في موضع آخر ( ص ٣٨٦ ) ان روح الشاعر « مركز ذبذبة لانتظار غير محدد » . وهو وصف يستبعد كل ما يتصل بالنفس من صفات وأسماء . ويقول أيضا في عبارات أبسط : « ان مهمة الادب - وهو في هذا يتفق مع الجوع - استبعاد السيد كذا الذى يكتبه » . ( ص ٦٥٧ ) أى لا يصح أن نسأل ماذا يفعل كل يوم مع أهله . كما أن الابداع أو قول الشعر في رأيه هو ان نفنى يوما من أيام العمر أو ان نموت قليلا ، ( ص ٤١٠ ) وهو كذلك « ان نهب أنفسنا لواجب فريد يختلف كل الاختلاف عن كل شيء ينزع للحياة » . ( ص ٥٥١ ) . ليس للفن أية صلة بالأمور العملية وليس للعمل الفنى أى شأن بالمطامع والمصالح لأنه عمل خالص يكفى نفسه بنفسه . ( ص ٤١٣ ) والذين يجرونه الى الشارع ويجعلونه موضوعا للحديث على الشاى ، ويكرهونه على دخول البيوت ، هم الذين يهينونه بأبلغ اهانة ( ص ٥٦٩ ) ان الفن آلهة رقيقة الطبع ، تعيش منزوية فى الخفاء ، وتكره الظهور وتقدم الصفوف ، ولا تطمح أبدا فى اصلاح الغير . وهى تحيا عاكفة على نفسها ، مشغولة بشخصها ، باحثة عن الجمال فى كل الظروف والاوقات ، عازفة عن شهوة تعليم الناس أو اصلاحهم أو تغيير بيئتهم (هكذا عاش رهبان الفن مشغولين بفنهم وحده ، مثل رمبرانت وفيلاسكويز وبول فيرونيز وغيرهم ) . كل هؤلاء لم يكونوا مصلحين ، ولم يشغلوا أنفسهم الا بانتاجهم ، والكشف عن قوانين فنهم ، ورؤية الجمال الحق الذى كان مصدر يقينهم وانتصارهم لذلك لم يخلطوا الشعر بالعاطفة ، ولا الجمال بالفضيلة ، ولا الفن بالمنفعة فاذا صاح أحد من نقادنا المتحمسين : والفن والحياة ؟ والفن والجماهير ؟ قال له مالارميه - على لسان الفنان الامريكى وستلر whistler (\*) (٢) ان الجماهير زائلة من على وجه الارض والفن وحده باق . أما الفنان فهو الذى كلفته الآلهة بأن يتم عملها ، ولا تزال تنظر اليه فى دهشة لأنه خلق فينوس أكمل من حواء . والفنان غريب فى المجتمع - الذى ينظر اليه نظرتة الى العاطل . وليس أمام الفنان فى مثل هذا المجتمع الا أن يقضى حياته الوحيدة فى شيء واحد : هو نحت قبره . وأن يبذل جهده فى شيء واحد : أن يكون هذا القبر جميلا . لأن الفن نوع من الموت كل يوم فى الحياة . ( راجع من ص ٥٦٩ - ٥٨٣ ) .

(\*) جيمز ماكنيل وستلر ( ١٨٣٤ - ١٩٠٣ ) رسام أمريكى ، عاش متنقلا بين لندن وباريس ، وكان صديقا حميما لمالارميه الذى ترجم محاضراته «العاشره مساء» التى القاها فى لندن فى فبراير ١٨٨٥ فى الساعة العاشره مساء ورآها تعبر بصدق عن آرائه .

كان من رأى مالارميه أن الفن قد بدأ منذ الابد وأنه سيستمر الى الأبد . وعلى الفنان أن يعيدصوته الناعم الكامل الى الحياة فى كل عمل من أعماله . وقد كان مالارميه نفسه فيما يرويه عنه معاصروه انسانا مهذبا بالغ الرقة ، شديد التعاطف مع الغير ، ناعم الصوت فى أحاديثه وفى أشعاره . سأل يوما أحد زواره هذا السؤال الساذج : ألا تبكى أبدا فى أشعارك ؟ فأجابه على الفور : « ولا أتمخبط فيها » !

لقد انتقل الصوت الخفيض الناعم الى شعره ، ولكن لم تصحبه العاطفية والشفقة وكل ما تحمله النزعات البشرية .

ويبدو أن نزعة مالارميه الى التخلص من العواطف البشرية واتجاهه الى التجرد الخالص فى التعبير قد ظهرت فى بواكير أشعاره . فهى ظاهرة فى القطعة النثرية العجيبة التى خطط لها سنة ١٨٦٩ ( وتسمى ايجيتور Igitur ومعناها باللاتينية بالتالى أو ولهذا السبب ) وحاول فى أسلوب مركز كالنقط أو الرموز الرياضية أن يرسم صورة انسان يريد يائسا أن يحقق فعلا عقليا صرفا هو الاندماج فى العدم المطلق .

وهى كذلك ظاهرة فى الحوار ( من فصلين صغيرين يعد أولهما مجرد تمهيد ثانوى للحوار ) الذى سماه « هيرودياذ » وظل يعمل فيه من سنة ١٨٦٤ حتى أواخر حياته . وقد كتبه عن سالومى جديدة تحاول أن تحقق جهدا عقليا يفوق القدرة البشرية ، وهو أن تصبح كيانا أو ماهية عقلية خالصة ، بعد أن استبد بها الخوف من جسدها الجميل والرعب من الغرائز والعطر والنجوم . انها ترفض الطبيعة ، وتموت عذراء ، وتفوص فى « ليل أبيض من الجليد والثلج المخيف » ، فى حالة عقلية أو روحية تقتل كل حياة . ويظل عذاب سالومى الوحيد أنها لا تستطيع أن تسير فى هذا « القتل » الى أبعد مداه : « ثم اننى لا أريد شيئا يمت بصلة للبشر » . هذا البيت الذى تقوله سالومى يمكن أن نضعه عنوانا لشعر مالارميه كله . ان من مظاهر التجرد من النزعة البشرية عنده أنه يبتعد بنفسه عن الحياة العضوية والنباتية كما فعل من قبله بودلير . وكل من يقرأ شعره المتأخر يلاحظ أنه يكاد يخلو خلوا تاما من الكائنات الحية ، ويكاد يقتصر على الأشياء الصناعية أو المصنوعة كقطع الاثاث وما أشبه . صحيح أنه يذكر الأزهار هنا أو هناك ( ويمكن أن تراجع السوناتة الأخيرة التى تكلمنا عنها ) ولكنها لم تعد زهورا طبيعية حية ، بل مجرد رموز غير طبيعية للكلمة الشاعرة .

## ٥ - الحب والموت :

عرف مالارميه الحب كما عرفه كل من كتب الشعر الغنائى . عير أن الحب عنده لم يكن سوى مناسبة للتعبير عن أفعال عقلية ، يستوى فى ذلك مع الزهرية الفارغة أو الكأس أو الكمان أو الستارة . بل ان قصيدة تشبه من نواحي كثيرة قصائد الغزل التقليدية مثل السوناتة البديعة : « آه يا عزيزة من بعيدة وقريبة وبيضاء » التى يرجع تأليفها الى سنة ١٨٩٥ تبتعد بلغتها العسيرة عن عاطفة الحب المألوفة ، وتفصح بتجربتها الرهيفة عن القبلية الصامتة التى تقول أكثر مما تقوله الكلمة عن تجربة أساسية فى شعر مالارميه وعالمه ، ألا وهى أن الكلمة لا تدرك عجزها ولا تتبين مصيرها وغايتها فى أن تصبح كلمة ( لوجوس ، معنى ) الا على حدود الصمت .

ويتضح هذا على أكمل وجه فى قصيدة كتبها مالارميه سنة ١٨٨٧ ونرى فيها كيف يخلق الموقف العقلى فوق الحب بحيث يضمه ويطويه . والقصيدة من نوع السوناتة أيضا ( وقد كتبت على طريقة الانجلىز فى السوناتة ، ثلاث رباعيات وثنائية ) وتبدأ بهذا البيت ( ص ٥٣ ) :

**الشعر رفيف لهب الى الغرب القصي  
للرغبات التى ( تريد ) أن تنشره كله  
يميل ( قد أقول ان تاجا يموت )  
نحو الجبهة المتوجة ، مسكنه القديم .**

فالشعر رمز شعلة اللمب ، وهو يغادر جبهة الحبيب ( الشرق ) ، تحركه أيدي الرغبات ، ليتجه الى المحبوب ( الغرب ) . والقصيدة تحلق فى أفق مرتفع بعيد ، وكأنها نسييت وظيفة اللغة فى الافادة والافهام !

ونلاحظ أن « الأنا » فى البيت الثالث تظهر بصورة عابرة وفى موضع لا أهمية له . ثم لا نجد اشارة الى « أنت » . وكل ما نجده ذلك الشعر الذى ينتشر فوق الجبهة . ولا يلبث هذا الشعر أن يتحول الى شعلة من اللمب تصدر عنها سلسلة من صور الاحتراق والاشتعال . ويقف الحدث الحسى فى القصيدة عند هذا الحد . ولكننا نلمح وراءه حدثا آخر أهم ، أو لعله هو الحدث الحقيقى المقصود . انه الأمل فى مثالية سامية ، والفشل ، والقناعة المرتابة بالواقع المحدود . ان اللعب بالصور والاستعارات ينقى الشئ المادى ، وهو هنا الشعر ، من ماديته ، والرؤية

الباطنة المتأملة تنقى عاطفة الحب وتجردها • والنتيجة شيء غريب غير مألوف • غريب فى بناء الجملة ، غير مألوف فى الصور والاستعارات •

فلاستعارات فى هذه السوناتة لايمكن أن تفهم على ضوء الاستعارة التقليدية النى تقوم على صلة واقعية أو منطقية تجمع بين التشبيه والمشبه . بل ينبغى أن تفهم من شعر مالارميه فى مجموعته ، بحيث تصبح رموزا بعيدة الدلالة على موقفه الانطولوجى من الحياة والفن والوجود • ان هذه الاستعارات تتحرر من سببها المادى وتستقل بنفسها وتفتح مجالات وآفاق بعيدة كل البعد عن شعر المحبوبة • والحدث الظاهر الذى تتناوله القصيدة ( وهو خصلات شعر الحبيب التى تسقط على جبينها ) تخفى وراءها حدثا آخر مجردا ومشحونا بالتوتر ، لايمت للانسان عامة بأية صلة • ومن الصعب أن نحلل القصيدة تحليلا كاملا، لأن الشاعر نفسه يعتمد هذا التداخل والتعقيد ، ويعتمد أيضا أن توحى بمعانى عديدة بحيث يصبح من المتعذر أن نعود بها الى المجال البشرى الطبيعى •

ونستطيع الوصول الى نتائج مشابهة لو قارنا بين قصيدتى فيكتور هيجو ومالارميه فى رثاء صديقهما الشاعر تيوفيل جوتيه • فقصيدته هيجو ( قبر ت • جوتيه ١٨٧٢ ) تعبر عن حزن الشاعر على صديقه الذى مات وان كان لايزال قريبا منه كإنسان ، تحيطه هالة من ذكريات الشاعر عن الصداقة التى كانت تجمعهما ، فى أبيات ذات نغمة خطابية مؤثرة، وصور مثالية عن العالم الآخر ••

أما قصيدة مالارميه ( نخب جنازى لتيوفيل جوتيه ) فهى تضع الميت فى بعد شاسع لا سبيل للوصول اليه ، وتؤكد أنه قد اختفى وانطفأ « كإنسان » – لأن الروح تموت مع الموت – بينما تبقى روحه فى أعماقه الأدبية التى تبلغ الآن حقيقتها « اللاشخصية » المأمولة بعد أن غاب صاحبها • فهى اذن تقوم بعملية التجريد من البشرية من ناحيتين • والغريب أن القصيدتين قد كتبتا فى وقت واحد ، والشاعران متأثران ولا شك بالمدرسة الرومانتيكية • والفارق بينهما هو أن أولهما كان أحد مؤسسيها وقد وصل بها الى القمة فى شيخوخته • أما الآخر فهو وريثها الذى استطاع أن يتخلى عن ارثه • ولذلك فمن العسير أن نقيم جسرا يصل بين إنتاجهما الذى كتباه فى وقت واحد •

## ٦ - مأساة الشاعر :

ويجرنا هذا الى نظرة مالارميه لمأساة الشعر والشعراء كما عالجه  
فى عدد من قصائده التى نعى فيها أصدقاءه وفى غيرها من شعره . .

وقد لا نجد قصيدة تصور مأساة الشعر والشاعر أروع من القصيدة  
التى كتبها سنة ١٨٨٥ بعنوان : « اليوم البكر الحى الجميل » - ولنحاول  
أن نقرأها أولا ، على الرغم من استحالة ترجمتها ترجمة تفى بنقاء لغتها  
وتشابهك عباراتها وتميز قوافيها ( وقد اهتمت فيها بترجمة الأستاذ  
شفيق مقار فى كتابه شئ من الشعر ، ص ١٣١ ) :

اليوم البكر ، الحى ، الجميل  
أتراه سيفتت لنا بضربة جناح مخمور  
هذه البحيرة الجامدة المنسية التى تفشاها تحت الصقيع  
التلاجة الشمفاقة للأسراب التى لم تهرب !  
طائر بجع من الزمن الخالى يتذكر أنه رائع  
ولكن بلا أهل يحاول الخلاص  
لأنه لم يغن للأرض التى ( تصلح ) للحياة  
عندما تآلق الملل من الشتاء الجديب .  
كل رقبته ستنفض هذا الاحتضار الأبيض  
الذى ينزله القضاء على الطائر الذى ينكره ،  
ولكنه ( لن ينفض ) رعب الأرض التى أخذ منها الريش .  
شبح يلزمه ألقه الصافى بهنا المكان ،  
يتجمد فى حلم بارد من الاحتقار  
يتدثر به طائر البجع فى منفاه العقيم .

\* \* \*

القصيدة كما نرى تقدم رمزا واضحا للشاعر فى صورة طائر البجع  
أسير الثلج والصقيع - وفى ثلاث عبارات أو قضايا تؤلف بين قدر  
الشاعر والطائر فى نسيج واحد محكم . ونخطئ لو فهمنا من هذا  
ما فهمه بودلير من هذا الرمز فى قصيدته عن البجع أو فى قصيدة أخرى  
عن طائر القطرس ( الألباتروس ) أراد أن يصور فيهما العبقري الذى  
يعيش وحيدا فى بيئة لا تفهمه كأنه يعيش فى المنفى . .

فقصيدة مالارميه تعبر عن مأساة شاعر لم يحقق - فى الماضى -  
رسالته الشعرية ، بحيث تبدو « الآن » هدفا بعيدا عصيا ، بل لعلها  
أن تكون مثلا يستحيل تحقيقه على بنى الانسان .

وتشير ضربة الجناح المخمور ، والاسراب التى لم تهرب الى الخيال  
كما تشير الى تحليق الطائر الكبير . . أما الأرض التى تصلح لأن يعيش  
فيها الطائر فلا يتحتم أن تكون احدى بلاد الجنوب بل هى أرض الجبال  
أو عالم الخلق الشعرى . .

والطائر يتذكر روعته الماضية ، أى طبيعته الحقبة التى كان عليها .  
لقد اقترب الخطأ الذى يدفع الآن ثمنه الغالى ؛ لم يغن الأغنية الحقيقية  
للبلد الوحيد الذى يمكن أن يحيا فيه ، وليست أغنيته غير الهمسات  
الموسيقية التى تخرج من خفق جناحيه . أما انكاره للفضاء فهو تأكيد  
جديد لطبيعته الحقبة - لأن طبيعة الطائر الحقبة فى الغاء المكان بقوة الطيران  
- وتأكيد لقدرة الخيال الشعرى على بلوغ البعيد واستحضار الغائب  
والمفقود . .

وتبرز أهمية البعد الزمنى فى القصيدة الى جانب البعد المكاني .  
فالبيت الثانى يسأل ان كان فى استطاعة « اليوم » أو « الآن » أن  
يخلص الطائر ( الشاعر ) بفعل ارادى يفوق طاقة البشر . ولكن سرعان  
ما تجيب القصيدة على هذا التساؤل أو هذا الافتراض . فالشاعر يحيا  
الآن فى الحاضر . وهو يتذكر الماضى أو يتذكر طبيعته الأصيلة ونفسه  
المثالية التى فشل من قبل فى تحقيقها عندما عجز عن الغناء أو فرط  
فيه . ولذلك تنتقل الى المستقبل المباشر ( رقبتة ستنفض . . ) الذى  
سيقتل كذلك فى أن يحرره تحررا كاملا . وأخيرا ننتقل الى حالة من  
الديمومة - الحياة فى الموت أو الموت فى الحياة - أى الابدية والصمت  
الجامد المطلق . فلم يبق للطائر الا أن يتحول الى شبح من نفسه - شبح  
ابيض يعيش فى صمت أبيض بارد ، ويحلق فى الكوكب الذى يستعير  
منه اسمه - ( فقد كان فيما تقول الاسطورة اليونانية بطلا أو نصف  
اله ثم أحاله أبولو الى نجم منفى على حدود الفضاء ) - هو اذن جهد عقيب  
هذا الذى يبذله الطائر لتخليص نفسه ، لأن النجم لا يرسل الا نقطة  
باهتة من الضوء ، ولن يبقى للشاعر الا الوعى الصامت الذى يشبه شعاعا  
خافتا ينفذ فى تابوت . أى لن يبقى له الا الاحساس بهدفه البعيد وقدره  
المستحيل . وهكذا تنتهى القصيدة بالخروج من دائرة الزمان وتصوير  
مشهد أخير يغطيه الثلج والجليد . وهكذا يعكس طائر البجع صورة

الشاعر الذى خان رسالته الشعرية أو فشل فى تحقيقها ، ولم يبق أمامها الا أن يتدثرا بالثلج ويتطلعا الى سماء المثال المستحيل .

على أن هذه النعمة اليائسة لا تلازم مالارميه ، بل تختفى فى بعض قصائده التى ينعى فيها رفاقه الشعراء ، مثل قصيدته الرائعتين عن « قبر ادجاربو » و « نخب جنائزى لتيوفيل جوتيه » . ونكتفى هنا بإشارة موجزة الى قصيدته الأولى التى كتبها فى ربيع سنة ١٨٧٦ ونشرت فى نفس السنة ( كما ترجمها الشاعر بنفسه بعد ذلك الى الانجليزية ) فى الكتاب التذكارى الذى صدر فى مدينة بالتيمور بالولايات المتحدة الأمريكية بعد وفاة الشاعر الأمريكى العظيم :

كما ترده الأبدية أخيرا الى ذاته الحقه (١)

يشير (٢) الشاعر بسيف عار

عصره الذى أفزعه أن لم يعرف

أن الموت انتصر فى هنا الصوت الغريب !

لكنهم ، كرجفة خسيصة من الهيدرا(٣) حين استمعت قديما للملاك وهو يضيف على كلمات القبيلة معانى أكثر نقاء  
راحوا يذيعون بأعلى أصواتهم أن الشراب مسحور  
بفيض دنس من مزيج أسود(٤) .

من ( شر ) الأرض و ( حقد ) السحاب ، يا للشقاء ! (٥) ،

ان لم ننحت من أفكارنا نقشا على الحجر

يزدان به ضريح بو الرائع المجيد ،

(١) استعنت هنا أيضا بترجمة الاستاذ شفيق مقار لمقطعين منها ، وان كنت قد غيرت فيها قليلا كما فعلت فى القصيدة السابقة . . .

(٢) أى أن «بو» الحقيقى الخالد هو الذى سيبقى بعد الموت فى صورة بطل يحمل سيف الشعر . . .

(٣) كناية عن معاصرى بو والشاعر يشبه الجمهور هنا بالأفعى الخرافية ذات السبع رعوس التى قتلها هرقل . أما الملاك أو الرسول فهو «بو» نفسه الذى يضيف على اللبسة معانى أعمق وأبقى ، مثله فى ذلك مثل مالارميه ، الذى جعل ذلك مهمة الشعر . . .  
(٤) إشارة الى القصص التى تروى عن اسراف «بو» فى الشراب .

(٥) أى سيظل الناس على عدائهم « لبو » ان لم ننقش صورته الحقيقية فى عقولنا وأرواحنا . . .

أيتها الكتلة (الصخرية) الهادئة التي سقطت من كوكب مظلم (مشموم)،  
لعل هنا الجرائيت ان يوقف الى الأبد  
أسراب التجديف السوداء التي ستنتشر في المستقبل .

والقصيدة كلها تعبر عن مأساة « بو » (١) التي ترجع الى البيئة  
المعادية التي لم تتورع عن التشهير به والافتراء عليه . ولكن هذا التشهير  
والافتراء قد لا يخلوان من قيمة - اذا عرفنا كيف ننقش القصة الحقيقية  
عن رسالة هذا الشاعر وكل شاعر غيره في قلوبنا وعقولنا . والمهم أن  
الموت قد كرس انتصار الشاعر وضمن له الخلود - لا لأنه أدى واجبه  
وارتفع بلغة ( القبيلة ) بل لأن فكرة الموت كانت دائما متسلطة على  
عقله .

\*\*\*

#### ٧ - الشعر كأسلوب للمقاومة والعمل واللعب :

التف حول مالارميه عدد كبير من المعجبين والمريدين الذين أحاطوه  
بشعائر الاعجاب والاحلال والاكبار التي تشبه الطقوس التي يقدمها  
المؤمنون للاله المعبود . ولكن مالارميه كان يملك لحسن الحظ من  
التواضع والذوق ما يجعله يوقف هؤلاء المريدين عند حدهم كلما بانغوا  
في احراق البخور أمامه . ولعل عقيدته في الفن والشعر هي التي دفعت  
الحواريين الى هذا التطرف . كان يؤمن بأن الشعر لغة لا يمكن أن تقوم  
مقاهها أو تغني عنها لغة أخرى ، وأنه هو المجال الوحيد الذي يمكن أن  
يقضى فيه على كل ما يتصف به الواقع من ضيق ومهانة وعرضية ،  
ويخلق للإنسان في خضم السخف والتفاهة اليومية جزيرة التحرر  
والصفاء الروحي والعقلي . انه يقول مثلا في خواطره التي كتبها ونشرها  
في سنة ١٨٩٥ تحت عنوان « تنويعات على لحن واحد » : « ان الآخرين  
ينظرون الى انتاجي نظرتهم الى السحب في الغسق والى النجوم ، أي  
نظرتهم الى شيء عقيم » ( ص ٣٥٨ من الطبعة الكاملة ) أي أنه يريد أن  
يحقق لنفسه الحرية الكاملة ، والنقاء التام ، والتجريد الشامل . وهو  
بهذا يتابع الاتجاه الذي بدأ في الأدب والفن منذ أواخر القرن الثامن عشر  
وأوائل التاسع عشر ، عندما راح الأدباء يحاربون طبقة التجار ورجال  
الأعمال ويقاومون النزعة الوضعية التي أخذت تجرد العالم من أسرارها  
باسم العلم والتقدم . ولا شك أن هذا الاتجاه كله صورة حديثة من صور

(١) يشبه بو بشهاب سقط من السماء .



السخط على العالم والواقع الضيق المحدود . ولا شك أن هذا السخط كان يظهر عند ذوى العقول المتفوقة والأرواح الكبيرة على اختلاف العصور والبلاد . .

ولعل أفضل تمهيد لشعر مالارميه أو على الأصح لفلسفته فى الشعر هو الرسالة التى كتبها فى سنة ١٨٦٥ الى أحد أصدقائه وقال فيها : « نعم . أعرف أننا لا نعدو أن نكون صورا عقيمة من المادة ، ولكننا أسمى منها لأننا اخترعنا ( فكرة ) الله والروح . بل اننا يا صديقى لنبلغ من السمو أننى أريد أن أظهر بمظهر المادة التى تعى الوجود ومع ذلك تلقى بنفسها بقوة فى هذا الحلم الذى تعلم أنه لا وجود له ، لكى تتغنى بالروح وبكل الانطباعات الالهية التى تراكمت فى نفوسنا منذ العصور الأولى ، والأكاذيب المجيدة أمام هذا العدم الذى يسمى بالحقيقة ! ذلك هو مشروع كتابى الشعرى ، وربما حمل هذا العنوان : مجد الكذب أو الكذب المجيد » .

بهذه العبارات يحدد مالارميه موقفه من التيار الوضعى فى عصره ومن بودلير نفسه تحديدا واضحا . فليس الواقع ولا وقائع الوجود المادى ولا كل جهد يبذل فى تصويرها الا عدما ، لا بل انه هو التفاهة بعينها . وليست الطبيعة كما تصور بودلير معبدا من الرموز الموجودة من قبل . وانما الحلم بأكاذيبه المجيدة أو ما يمكن أن نسميه الجمال أو الحقيقة العليا شئ يخلقه الشاعر خلقا . ومع تسليم مالارميه بأن الحلم لا يمكن أن يخرج عن كونه حلما وأن المثال أو الفكرة كما يسميها فى أكثر الأحيان لا يمكن أن يزيد عن كونه مثلا ، فقد ظل على اعتقاده بأن الكلمات تستطيع اذا أخذت بمعناها النقى الخالص أن تحقق تحولا هائلا أشبه بتحول المعادن الحسيسة الى ذهب على يد الكيميائيين القدماء . .

أضف الى هذا كله ما قاله فى محاضرة مشهورة ألقاها فى أكسفورد سنة ١٨٩٤ : « اننا نعلم أن ما هو موجود ليس موجودا على وجه اليقين » . فهو يلخص فى هذه العبارة ايمانه بأن الثروة الروحية التى يملكها الانسان وتتجسم فى قدرة الفنان أو الشاعر على الخلق هى كل شئ ولا شئ فى وقت واحد . .

ان المادية والعرضية التى يتصف بها الحاضر الذى يفلت فى كل لحظة من حياتنا لا قيمة لها اذا قيست بماض انقضى ومستقبل لم يتحقق بعد . غير أنه اذا كان للماضى والمستقبل كل هذا الدور فى حياتنا

العقلية فان الوعي نفسه يمكن أن يصبح عدما ، اللهم الا اذا استطعنا أن نتصل بتراثنا الحق بفعل ارادى هو فعل الشاعر . بهذا يصبح الخلق الشعري تفسيراً « أورفيا » للأرض لأنه سيستطيع عندئذ أن يصور الطيور والأشجار والنجوم كما لو كانت خيالات يتحكم فيها كما يشاء ليخلق « النموذج الأبدى » أى النموذج الكامل المجرد من المادية والصدفة . ومع ذلك فهما نجح الشاعر بنوع من الكيمياء الشعرية فى تنقية لغته وتعريفها من المادية والوصول بها الى الكمال.المجرد فلن ينجح أبدا فى الغاء عنصر الصدفة أو « رمية النرد » التى يتعرض لها كل جهد بشرى . . .



أراد مالارميه اذا أن يعبر عن كل ما يتصف بالثبات والضرورة . لذلك كان أبغض شىء الى نفسه وتفكيره هو التغيير والصدفة والواقع العرضى . وكل من يقرأ نثره بامعان سيجد أنه يكثر من استخدام كلمة الصدفة Hasard للدلالة على الواقع العادى فى مقابل الضرورة التى لا يملكها الا العقل الذى يخضع لقانونه الخاص . ولعل هذا أن يفسر أيضا موقفه من الصحافة والصحفيين ! كان يكره الجدل والدخول فى المناقشات والمنازعات على صفحات الجرائد ، ويضيق أشد الضيق بالنضجيج الذى نسميه اليوم بالأعلام . وكان يؤمن بقوة الصحافة وسلطانها ولكنه كان يؤمن كذلك بخطرها على الأدب والفن . وكان يعلن نفوره من المخبرين الصحفيين الذين تهيوهم الجماهير لتصوير كل شىء فى صورة مبتذلة ، ويتناولون كل ما هو نبيل وفريد بالكتابة السطحية السريعة تلبية لمطالب الحاجة اليومية . ولذلك فان الكتاب فى رأيه هو العمل العقلي الخالص الذى يستطيع أن « يقهر الصدفة كلمة كلمة » ( ص ٣٨٧ ) ، كما أن المفكر انسان له يدان بسيطتان ( ص ٤١٢ ) والبساطة هنا معناها أن لا مهادنة فى الفكر ولا توسط . انها بساطة الفكر المجرد ، أو بساطة التجريد الذى يبتعد بنفسه عن عالم التجار والمنتفعين ، كما يبتعد أيضا عن عالم الغرائز والطبائع البشرية المألوفة . ان الحدائنة تصل لديه الى أقصى مداها حين تطالب بسيطرة العقل الغريب عن الطبيعة ، أو الروح التى تجردها نفسها من « البشرية » وهنا أيضا ندمج جانبا من دكتاتورية الشعر الحديث التى وصفناها عند الكلام عن رامبو . بل لعل مالارميه أن يكون قد تطرف - على طريقته - فى هذه الدكتاتورية أكثر مما فعل رامبو . . .

ثورة الشعر الحديث - ١٩٣

كيف السبيل الى تحقيق هذا المطلب الصعب الذى يبدو كأنه يفوق طاقة البشر بالعمل الصابر الدؤوب . هذا العمل يتلخص فى التجريب مع الكلمة بحيث تدل على معانى متعددة ، وبحيث تكون هذه الدلالة علامة على توترات لا واقعية تمر بها النفس . والصعوبة - ان جازت المفارقة - تكمن فى أن يكون تعدد المعانى هذا صائبا وموفقا .

لا أثر اذن للالهام الذى يصفه الشاعر بأنه ذاتية فاسدة . انه يتحدث عن « معمله » ، عن « هندسة العبارات » ، ويعالج ابداعه الشعري بمسئولية العالم المتخصص فى « الفعل العقلي الخالص » وفى « السحر اللغوى » . والمشكلة هى فى احالة هذا الفعل العقلي الخالص الى « غناء » . ولكنه غناء يصدر عن « استاذية باردة » ، تعمل تحت ظروف صعبة غير مألوفة ، ولذلك يقف منها الناس موقف العداء ويتهمها النقاد بالألغاز والغموض ( ص ٥٣٥ ) . ان بيت الشعر الذى ينبع من هذه العقلانية الباردة ومن هذا العمل الصابر الدقيق يؤلف من الكلمات العديدة « كلمة جديدة شاملة » ، تضمن « عزل اللغة » عن المصادفات العرضية ، بحيث تدل على الجوهر ، والحقيقة ، والماهية ، وبحيث يخيل للسامع أن الكلمة التى يسمعها فى بيت الشعر كلمة غريبة عليه لم يسمعها أبدا من قبل ، وتذكره بأن الموضوع الذى تسميه أو تصفه يسبح فى جو جديد عليه ( ص ٣٦٨ ) .

ان اللغة الشعرية تنفصل أو تنعزل عن لغة الافادة أو تدور حول نفسها . والشاعر الذى ينطق بهذه اللغة ينعزل بالضرورة أيضا . انه فى نظر الناس « مسكين » أو « مريض » جدير بالثناء . بل قد يصفه البعض بالحمق والجنون والانحلال ، ويندد بخطرته على أوروبا ! ولكنه لهذا السبب نفسه رجل يعرف كيف يتعامل مع «المواد شديدة الانفجار» التى يصطدم بها فى عمله مع اللغة ( ص ٦٥١ ) .

كل هذه كما نرى خطوات على الطريق الذى أشار اليه روسو وديدرو ومن بعدهما ادجاربو وبودلير . انه الطريق الذى يسير عليه الشاعر أو العبقرى فيبتعد عن المجتمع أو يبتعد عنه المجتمع . وقد كان مالارميه يملك من السخرية والتهكم ما جعله يصف الشعر أحيانا بأوصاف تساوى الحكم عليه بالاعدام فى نظر القراء والنقاد العاديين . انه يقول عن الكتابة والأدب كله «ما الهدف من هذا كله ؟ انه اللعب» . ( ص ٦٤٧ ) أو يقول انه « بريق الكذب » . وليس المقصود باللعب هو العبث . وانما المقصود به هو التحرر من الهدف والغاية والمنفعة ، بل

الحرية المطلقة للروح الخلاق . أما المراد من بريق الكذب فهو أن كل ما ينتجه الأديب « لا واقع » ، وكل ما يصل إليه شيء مؤقت إذا قيس بصعوبة رسالته وخطورتها . .

\* \* \*

## ٨ - العلم والشكل :

لم يقف عناء مالارميه عند هذا الحد . لقد بذل كل جهده لاحكام شكل البيت ، وحافظ على قواعد الوزن ، وقوانين القافية ، وتقسيم المقاطع . ولكننا حين نقرأ شعره نواجه بمفارقة غريبة ، اذ لا نلبث أن نكتشف أن دقة الشكل عنده تتعارض مع غموض المضمون وعدم تحده . يقول مالارميه في احدى رسائله التي كتبها سنة ١٨٨٥ : « كلما وسعنا من مضموناتنا ، وكلما « رققنا » أو « خففنا » منها ، كلما كان علينا أن نربط بينها في أبيات محددة المعالم ، ملموسة ، يتعذر نسيانها » . هذا التعارض الذي تشير اليه العبارة بين المضمون المخفف ( من المادة بالطبع ! ) وبين الشكل المحكم المترابط هو في الحقيقة تعارض بين الخطر ووسيلة النجاة ، وقد لاحظنا مثله في كلامنا السابق عن بودلير . .

ويكتب مالارميه عبارة أخرى في احدى رسائله المبكرة سنة ١٨٦٦ يمكن أن نجد فيها اشارة الى الخلفية الانطولوجية التي يبنى عليها عالمه الشعري والتي تتصل عنده كذلك بالشكل ووظيفته . والعبارة تقول : « وجدت الجمال بعد أن وجدت العدم » . ومن حقنا بالطبع أن نفهم الجمال على أنه جمال الأشكال الموزونة الكاملة . فاذا أردنا أن نفهمه من الناحية الانطولوجية ( التي ألمح اليها في هذه العبارة وان لم يوضحها الا في مرحلة متأخرة ) أمكننا أن نقول ان مالارميه يربط فيها بين العدم ( أو المطلق ) وبين الكلمة ( أو اللوجوس ) . فالكلمة هي المكان الذي يولد فيه العدم ويدرك وجوده .

ونستطيع أن نتوسع في هذا الفهم قليلا اذا وضعناه في اطار التراث الفكري الفرنسي - أو الروماني بمعنى أوسع - الذي يعتبر الأشكال الأدبية مظاهر للكلمة . فشعر مالارميه الذي يلغى الواقع ويحطمه ، يحاول في نفس الوقت أن يحقق الجمال في اللغة والكمال في الشكل . ولذلك تصبح الأوزان والايقاعات الدقيقة المحكمة بمثابة الوعاء المنقذ الذي يحتوي الواقع الذي ألغاه أو «أعدمه» من الناحية الموضوعية . وسنرى فيما بعد أن الشعراء المعاصرين قد أسقطوا هذا التبرير الانطولوجي للشكل من حسابهم . .

ولكن هؤلاء الشعراء - مثل فاليري وجيان ومن تأثر بهما أو جرى مجراهما - سيثبتون أن الشعر ، مع كل ما فيه من تجريد شديد وتعدد فى معانى الكلمات - يحتاج أشد الحاجة الى أحكام الشكل ، لكي يكون سندا يعتمد عليه فى المكان المجرد من الأشياء وطريقا ومعيارا للغناء .  
ويصبح الشكل هو طرق النجاة للشعر المحض الذى تسبح أغانيه فى عالم لا واقعى حطم الأشياء وألغاهها ( من أدل الكلمات على هذا ما يقوله الشاعر الالماني جوتفريد بن عن قدرة العدم على ازكاء الشكل ) . ويؤكد كلام مالارميه عن الشكل - اذا أخذناه فى سياقه التاريخي - أن الانفصال الذى بدأ منذ القرن الثامن عشر بين الجمال والصدق قد أصبح انفصالا نهائيا . ولا شك أن جمال الشكل المطلق يؤكد أيضا أن الكلمة الانسانية لا يخبو نورها ولا تذبذب روعتها حتى ولو وقفت أمام العدم وجها لوجه .  
وقديما قيل : فى البدء كانت الكلمة . واليوم نقول : وفى النهاية أيضا .  
ان لغة الانسان هى مجده . ولغة الشاعر هى موضع مجده وعذابه ومغامرته وروحده . وماذا يبقى سواها ، بعد أن أصبح الواقع غربيا عنه ، وأصبح هو غربيا عن الواقع ؟ . .



## ٩ - قول مالا يقال :

يعانى قارئ الشعر الحديث معاناة شديدة فى فهمه وتدوقه . وتشتد معاناته وتصل فى أكثر الأحيان الى حدود اليأس اذا قرأ مالارميه ! والحق أن صعوبة الشعر الحديث وتعقيد لغته ظاهرة ينبغى ألا ننظر اليها منفصلة عن ظواهره الأخرى ، وان كانت بالطبع أشدها غرابة وشذوذا وتطرفا . ويبدو أن مالارميه قد وضع هذا الأمر فى حسابه ، واقتنع بأنه يكتب لعدد قليل من القراء أو نخبة منهم كما كان يؤثر دائما أن يقول - هذا اذا كان قد فكر فى القراء على الاطلاق ! وقد حاول فى كثير من تأملاته وخواتمه ( مثل التنويعات على لحن واحد ، والموسيقى والآداب ، وكتابات النثرية المتفرقة ) أن يبرر لغته العسيرة المتميزة . وهذه التأملات والخواتم تكاد تدور حول فكرة واحدة هى أن من واجب الأديب أن يعيد للغة تلك الحرية التى تجعلها تتقبل «بروق المنطق الأولى» (ص ٣٨٦) ، وألا يسمح بأن تستهلك فى أغراض الافادة والتوصيل أو تتجمد فى كليشيهات رصيغ محفوظة تمنع الفكر والشعر من أن يقولا شيئا جديدا كل الجدة . والابداع الشعري معناه عنده تجديد فعل الخلق اللغوى

الأصيل تجديدا حاسما بحيث يكون القول على الدوام هو قول مالا يقال  
( ص ٢٨٦ ) .٠

والتأمل لهذه الخواطر يعرف أنها قد قيلت من قبل صراحة أو  
ضمنا في أعمال كثير من الشعراء والمتصوفين . ولكن الفرق كبير بين  
خاطرة ترد صدفة هنا أو هناك وأخرى يصل بها صاحبها الى غايتها  
ويجعل منها مبدءا أو قانونا يسير عليه من الناحيتين النظرية والعملية .  
ولقد حاول مالارميه فى انتاجه أن يحتفظ « للقول الذى لا يقال »  
ببدايته وأصالته الأولى ، بحيث تحميه صعوبته من كل فهم محدود ،  
وتقيه من السير فى الطرق العادية المألوفة . ان الكلمة الشعرية عنده  
لا تريد أن تكون مجرد درجة قصوى من درجات اللغة المفهومة ، بل تريد  
أن تكون نشازا صريحا لكل لغة سوية أو عادية .٠

مثل هذا الهدف غير العادى يحتاج بالطبع الى وسائل غير عادية ،  
تخالف فى معظم الأحيان قواعد النحويين فى بناء الجملة أو تصريف  
الكلمة أو ترتيب العبارة . مثال ذلك أن نجد فى أشعاره أفعالا فى  
حالة المصدر المطلق ( بدلا من حالة الاعراب المنتظرة ) أو أسماء الفاعل  
والمفعول فى الحالة التى تعرف فى اللغة اللاتينية باسم مفعول الأداة  
المطلق *ablativus absolutus* أو حالات تقلب فيها العبارة بغير سبب  
واضح ، أو يلغى الفرق بين المفرد والجمع ، أو تستخدم الظروف استخدام  
الصفات ، أو ترتب الكلمات على عكس التسلسل المعتاد ، أو تستعمل  
أدوات التعريف والتذكير استعمالا جديدا .٠ الخ .

والغريب أن هذه الأساليب كلها ترد فى كتاباته النثرية أكثر مما  
ترد فى أشعاره . ويشبه نثر مالارميه أن ينطبق عليه اصطلاح الموسيقى  
« الكونترا بونكتية » الحديثة ، فالفكرة تندخل فى العبارة الواحدة مع  
الفكرة ، بل قد تتشابك مجموعة من الأفكار فى عبارة واحدة وفى وقت  
واحد بحيث نسمع أكثر من صوت يعارض الآخر أو يكمله أو يوقفه ،  
وبحيت نخرج من العبارة كلها بالاحساس بأن هناك « وحدة تأليفية  
متحركة » تجمع الأفكار المفردة كما تجمع الجملة الموسيقية أصواتا  
متعددة ( هنا أيضا نلاحظ الصلة الوثيقة بين الأدب والموسيقى كما  
لاحظناها من قبل بينه وبين الرسم .٠ )

كل هذه وسائل وأساليب لا يمكن تقليدها أو نقلها . والواقع أنه  
لم يبق منها فى شعر خلفاء مالارميه وأتباعهم الا القليل ، وبخاصة تلك  
ابوسائل والأساليب التى يسخرها الشاعر لقلب النظام الطبيعى

للأشياء ، أز تجريد الواقع من ماديته وشيئيته كما أوضحنا من قبل وكما سيأتى تفصيله فى الفصل القادم . والمهم أن هذا الشعر لم يخلق للقارئ ولا الناقد المتعجل . لقد قاوم هذا النوع من القراء والنقاد فى عصره ، وسوف يقاومهم فى كل عصر . ذلك لأنه يخرج كما قلت عن حدود الفهم العادى ، ويرتفع الى أفق تستعيد فيه الكلمة أصالتها الأولى وبراءتها وثباتها . هناك تلمع الكلمة لمعان البرق أو الصاعقة ، وهناك تقترب من الصمت لتقول مالا يقال . والشئ الذى يستحق الملاحظة أن هذا الهدف لا يتم الا بتجزئة الجملة أو تقطيعها الى شذرات . وهكذا نجد الانفصال يحل محل الاتصال ، والتجاور فى مكان التسلسل . ونخطئ لو تصورنا أن هذه أساليب ظاهرية تريد أن تلعب باللغة لمجرد اللعب . انها علامات على الانفصال الباطنى فى نفس الشاعر ، على اللغة التى تقف عند حدود المستحيل . والغريب أن هذا التمزق الى شذرات - وهو تمزق قائم فى روح العصر وفى وجدان الشاعر على السواء - يسمح للشاعر أن يجعل الشذرة رمزا للكمال الذى يبحث عنه ويحس بالقرب منه : « الشذرات علامات عرس الفكرة » . ( ص ٢٨٧ ) . وهى كلمة تعبر عن قضية أساسية من قضايا الاستيطيكا الحديثة .

\* \* \*

#### ١٠ - فى جوار الصمت :

قلنا ان مالارميه يريد أن يقترب من المستحيل ، أى من الصمت . كانت وسيلته الى هذا هى « تكتم » الأشياء ( التى يلغىها أو يحطمها أو يجردها من كيانها المادى الملموس ) ، وكانت هى اللغة التى ازدادت كلماتها مع الأيام ايجازا وهمسا . ( من هنا تستحيل ترجمة هذا الشعر بلغة خطابية زاعقة ، هذا ان كان من الممكن ترجمته على الاطلاق ) . والصمت كلمة تتردد كثيرا فى خواطر مالارميه وتأملاته .

فهو يقول مثلا أن الأدب تحليق صامت الى المجرد ، كما يقول انه يخاف الشرثرة الى حد الرعب ( ص ٣٨٥ ) ، وأن نصوصه « تنطفيء » على الصفحة المكتوبة ( ص ٤٠٩ ) وأنها سحر لا يفهم معناه ولا يتذوق التذوق الكامل حتى تعود الكلمات الى « المعزوفة ( الكونسير ) الصامتة الوحيدة التى نبعث منها » ( ص ٣٨٠ ) . من هنا تصبح القصيدة المثالية هى « القصيدة الصامتة من بياض تام » ، أو هى التى تتحول كلماتها الى ذبذبات عقلية أو روحية تذكرنا بالقصيدة السيمفونية الأولى التى كانت

مستقرة في أعماق الانسانية ، قبل أن توجد اللغة وقبل أن تسمى الأشياء وتلتصق بها . .

والواضح من هذا كله أن مالارميه يقترب من التفكير الصوفي ، وان تجربة « المتعالى » ( الترانسندنس ) أو بالأحرى تجربة الفشل في الوصول اليه هي التي تشعره بعجز اللغة . هذا التصوف في صميمه هو « تصوف العدم » ، أى أنه قد خطا خطوة أبعد من تصوف « المتعالى الفارغ » أو المنالية الفارغة التي لاحظناها من قبل عند بودلير ورامبو . .

عرف مالارميه بنفسه أن جوار الصمت أو القرب من المستحيل هو النحد الأخير الذى يطمح اليه انتاجه ويقف عنده . وليس هذا مجرد استنتاج عقلى أو اجتهاد فى التفسير ، ولكنه ثمرة استقراء قصيدته التي يصدر بها مجموعة أشعاره ، وهي قصيدة تحية Salut . . وبدلنا التحليل البسيط لهذه القصيدة على المحاور الثلاثة التي يدور حولها فكره وشعره . انها الوحدة . وهي الموقف الذي يميز الشاعر الحديث بوجه عام ، والصخرة التي تصطدم بها سفينته فيفشل ويخيب ، والنجمة التي ترمز للمثالية البعيدة التي عجز عن بلوغها فرجع من رحلته باليأس والتمرد والمرارة أو بالرضى والزهد والاكتفاء . .

صرح مالارميه فى أحد أحاديثه مرة بقوله : « ان أدبى طريق سدود » . والواقع أن عزلة مالارميه عزلة كاملة مقصودة . وقد كان فى طبيعته من المرح وطيبة القلب ما عصمه من السخط والمرارة . انه يشبه رامبو ، وان كان يسير على طريق آخر . ولقد بلغ بشعره الى النقطة التي يلغى فيها نفسه بنفسه ، لا بل يشير الى نهاية كل شعر وكل أدب وكل كلام . والغريب أن هذه الرغبة الشديدة فى الصمت أو النهاية تتكرر كثيرا فى شعر القرن العشرين . ولا بد أنها تدل على حاجة ملحة فى ضمير الانسان الحديث .

\* \* \*

## ١١ - الغموض :

لا بد أن القارئ قد بذل جهدا غير قليل فى فهم نصوص مالارميه التي قد مناهها فى الصفحات السابقة ، ولا بد أنه التمس لنا العذر فى الترجمة والتفسير اللذين لا يخلوان بالضرورة من العجز والقصور . والحقيقة أن شعر مالارميه - ونثره أيضا الى حد بعيد - يبدو كأنما كتب لقارئ لم يوجد بعد ، أو كأنه يحاول أن يخلق القارئ المتخصص



لنصوصه المتخصصة . انه يقوم كما قلنا على التجرد من النزعات البشرية أو طرح كل ما يتصل بالانسان من عواطف وغرائز ورغبات . ومن شأن هذا التجريد المستمر للأشياء من واقعيتها وماديتها واستخدام الكلمات استخدامها جديدا لتحقيق هذا الهدف أن يحطم المثلث المعروف الذى تتكون أضلاعه من المؤلف والعمل والقارىء ، بحيث ينفصل العمل الشعري عن طرفيه البشريين . ان الكتاب - وهو زمن العمل الأدبي لديه - شئ غير شخصي ، وبمجرد أن ينفصل عنه المؤلف لا يحتمل أن يقترب منه القارىء . ان من طبيعته أن يقف وحده ، مخلوقا ، موجودا . ( ص ٣٧٢ ) . أضف الى هذا أن رموز مالارميه وصوره واستعاراته ليست من ذلك النوع الذى يمكن أن يقال عنه انه ملك مشاع بين المؤلف والقارىء . انه اذا جاز أن نستخدم هذا التعبير ، شئ مالارمى خالص . لقد وضع معظم هذه الرموز بنفسه ولا بد أن تفهم من خلال أعماله . واذا كانت هناك استثناءات قليلة فهي ترجع الى تراث أدبي قريب يتأثر فيه بودلير بوجه خاص . ومن هنا يختلف الغموض عند الشاعر الحديث مثل مالارميه عنه عند الشعراء القدامى . فهؤلاء كانوا يتعمدون تعقيد العبارة أو استخدام الصور والاستعارات النادرة والكلمات المهجورة ، أو يعمدون الى التلميحات الخفية والتصورات البعيدة عن عالم الواقع لكي يدهشوا القارىء أو يفوزوا باعجاب نخبة من القراء « الارستقراطيين » الذين يجدون متعة فى حل رموزهم واستكشاف صورهم . ولكن عالمهم الرمزي كان يقوم على كل حال على نوع من الاتفاق الضمني بينهم وبين القراء ويستغل مجموعة مشتركة من الرموز والصور . أما الشاعر الحديث فهو يختلف عن ذلك . ان أسلوبه فى الرمز يحول كل شئ الى « علامة » على شئ آخر ، دون أن يدخل هذا الشئ الآخر فى معنى مقبول أو مفهوم أو متفق عليه من قبل . ولذلك فهو يخلق لنفسه رموزه الذاتية التى تظل بعيدة عن الفهم المحدود الذى اعتاد أن يربط الرمز بمعناه القديم المتوارث . على أن هذا كله ليس هو السبب الوحيد فى غموض مالارميه . انه يستمد شعره الغامض من الغموض « الأصلي » الذى يستقر فى صميم الأشياء جميعا ، والذى لا يتكشف قليلا الا « فى ليل الكتابة » .

لقد عرفنا من قبل كيف كان ديدرو ونوفاليس وبودلير يطالبون بالشعر الغامض . ولكن هذا الشعر الغامض يعد شيئا متواضعا اذا قيس بالغموض الذى وصل اليه شعر مالارميه . صحيح أنهم قد مهدوا الطريق ، وأن رامبو سار عليه خطوات . ولكن مالارميه قد وصل فيه

الى الحد الذى لم يستطع معه شعراء القرن العشرين أن يسايروه فيه  
أو لم يريدوا ذلك ولم يحاولوه . .

مثل هذا الشعر المعقد لا بد أن يثير الدعابة . ولقد أثارها فى نفس  
مؤلفه الذى راح فى « قصائد المناسبات » ( ص ٨١ وما بعدها ) يتفكك  
على أصدقائه من الكتاب والشعراء والناشرين والموسيقيين . يروى من  
نوادره أن صحفياً استعجله فى تسليم احدى مخطوطات قصائده فما كان  
منه الا أن قال له : « انتظر حتى أضع فيها قليلا من الغموض » . وسأله  
أحد زواره مرة عن معنى احدى « سوناتاته » وهل تدل على الشفق أو  
الفجر أو المطلق فأجابه بقوله : « لا . بل تدل على التسريحة » .  
( الكومودينو ) . هذه القدرة على السخرية من النفس لا تتأتى الا لذوى  
العقول والقلوب الكبيرة . وهى تكشف بغير شك عن مكنن القوة فى مثل  
« هذا الشعر الغامض ، تكشف عن حريته فى اللعب وبعده عن غرور  
« الخالدين » وعلمه بأنه شيء مؤقت . .

ولكن هذا لا يقلل بالطبع من عزلته وانفراده . .

\* \* \*

## ١٢ - شعر يوحى ولا يفهم :

ليست اللغة فى مثل هذا الشعر أداة للتفاهم والافادة والتوصيل ،  
لأن هذا يفترض وجود أساس مشترك بين القائل والسامع ، أو بين  
الكاتب والقارئ . ان لغة مالارميه تعبر عن نفسها فحسب ، ولذلك لم  
تضع القارئ فى حسابها ، أو لم تضع على أحسن الفروض فى اعتبارها  
سوى عدد قليل من صفوف القراء . .

وقد أشرنا من قبل الى الدور الذى يلعبه العبت أو المحال (\*) فى  
الشعر الحديث . ومفارقة هذا العبت أو المحال موجودة عند مالارميه  
فيما يمكن أن نعبر عنه بقولنا انه يتكلم لكى لا يفهمه أحد . ويقل جانب  
العبثية أو الاستحالة فى هذه الحقيقة - وان لم يقل جانب الشذوذ  
والغرابية - اذا استطعنا أن نتخلى عن المفهوم الشائع لفكرة « الفهم »  
واستبدلناه بالايحاء . فالواقع أن شعر مالارميه يؤثر بتعدد معانيه  
واشعاعاته وعذوبة أنغامه غير المألوفة تأثير السحر على سمع القارئ قبل

\* L'absurde

عقله • ان الشاعر يفكر على حد قوله فى قارىء « متفتح لألوان عديدة من الفهم » ( ص ٢٨٣ ) ••

ان القصيدة تغرى القارىء أن يفهمها بطريقته • ليس هذا فحسب • بل انها تستثيره ليكمل فعل الخلق الذى لم تتمه أو تركته ناقصا عن عمد ، أما لأنها تكره النهاية المستقرة الهادئة ، أو لأن هذا يناهى طبيعة الشاعر والقارىء معا ••

هذه القصيدة النى تنطوى على طاقات وامكانات لا نهاية لها لا يمكن أن يستجيب لها الا القارىء الذى حركت طاقاته وامكاناته فى تفسير المعانى والدلالات المختلفة • وليس على هذا القارىء أن يفك رموز القصيدة وأسرارها ، بل عليه أن يعايش الرمز والسر نفسه بحيث يحاول أن يكتنه معانى مختلفة ويستكشف دلالات قد لا تكون خطرت على بال الشاعر نفسه ••

وسياتى تلميذ مالارميه العظيم بول فاليرى فيعبر عن هذا تعبيرا أكمل وأجمل حيث يقول : « ان معنى أبياتى هو ذلك الذى يعطيه لها القارىء » وهو نفس المعنى الذى سيعبر عنه شاعر معاصر – سياتى الكلام عنه فى الفصل القادم – بقوله ان للقصيدة الواحدة من المعانى بقدر ما لها من القراء ••

القصيدة اذن توحى بالعديد من المعانى والظلال والذبذبات والاشعاعات • انها لا تحب أن تفهم عن خلال فكرة ثابتة غليظة بل تريد أن ترف وتتردد • وقد استخدم مالارميه اصطلاح الايحاء للدلالة على هذه المعانى كلها ، وهو اصطلاح استخدمه بودلير قبله وورد كثيرا فى سياق كلامه عن سحر اللغة • ويفسر مالارميه ما يريد به بالايعاء حين يقول سنة ١٨٩٦ عن أزمة الشعر ( فى التنويعات على لحن واحد ص ٣٦٤ ) ان المدارس الأدبية الحديثة تشترك فى اعتناق نظرة مثالية ( أشبه بالسوناتات والفوجات فى الموسيقى ) تتجنب المواد أو الأشياء الطبيعية كما ترفض كذلك الفكرة المضبوطة التى تقوم بتنظيمها باعتبارها فكرة غليظة لكى لا تكون الا مجرد ايحاء • « هذا الايحاء هو نقيض الوصف الموضوعى ، انه اهابة (١) ، وتلميح (٢) واستثارة ••

ويزيد مالارميه فكرته عن الايحاء تحديدا فيقول فى موضع آخر ( فى رده على أسئلة عديدة عن الحياة الأدبية وجهها اليه أحد الصحفيين

---

Allusion (٢) Evocation (١)

- جول هوربه - ونشر اجابته عليها في جريدة ( صدى باريس في سنة ١٨٩١ ) ان الايحاء هو الهدف من الأدب ، وليس للأدب هدف سواه ، أى الايحاء بالأشياء لا تسميتها أو وصفها وصفا مباشرا . ذلك لأن تسمية الشيء تضييع على القارئ ثلاثة أرباع المتعة الأدبية ، متعة التخمين والحدس التدريجي . الايحاء بالشيء ، هذا هو الهدف ( ص ٨٦٩ ) . ان الأثر الذى يتركه هذا الايحاء على القارئ هو الجسر الوحيد الذى لايزال يمتد بين الشاعر الحديث وبين قارئه . ومع ذلك فلا يمكننا أن نتحدث عن نوع من الوحدة أو المشاركة بين الشاعر والقارئ ، كما كان الحال مع الشعر القديم . قد يساعد الايحاء على أن « يهتز » القارئ مع القصيدة . وقد يصل القارئ الى معرفة الموضوعات الأساسية التى يدور حولها شعر مالارميه ويسير معه الى الحد الذى يستحيل معه تفسيرها . .

ولكن المهم أنه لم يعد من الممكن أن تفرض هذه المعرفة على القارئ . ان غموض هذا الشعر وانعزاله لا يمكن أن يزولا بارادة أحد وسيبقى فيه من الغموض ما يوحى بالتساؤل ويثير الرغبة فى التفسير بعد التفسير . .

\* \* \*

### ١٣ - النسق الأنطولوجى :

#### أ - الابتعاد عن الواقع :

تكلمنا فى الصفحات السابقة عن الأساس أو النسق الأنطولوجى ( الوجودى ) (\*) الذى يقوم عليه عالم مالارميه الشعري ، وبخاصة فى مرحلة النضج . هذا النسق يشبه الحلفية التى تتحرك القصيدة فى أفقها أو على هداها ، بحيث تصبح وكأنها تحقيق لحدث أو فعل أنطولوجى ، دون أن يضر هذا بروح الشعر وغنائيته وسره وقدرته على الايحاء . والذى يلفت النظر الى هذا النسق أن هناك أفعالا أساسية أو محاور مركزية تتكرر فى مختلف القصائد ، وتعطى لأبسط الكلمات والصور والأفكار بعدا لا يمكن أن تفسره هذه الكلمات والصور والأفكار وحدها . وقد حاول مالارميه فى كتاباته النظرية وفى رسائله أن يشرح هذا النسق الفلسفى الذى يقوم عليه شعره . ولسنا فى حاجة الى مناقشة هذا

(\*) أى من ناحية فلسفة الوجود التى تبحث فى الموجود بما هو موجود ( من كلمة « تو أون » اليونانية ) وليس لهذه التسمية صلة بالفلسفة الوجودية ) . .

انسق الوجودى لأننا لا ننظر اليه باعتباره اضافة الى الفلسفة ، بل باعتباره مظهرا من مظاهر الحدائة . فقيمته الحقيقية هي أنه استطاع أن يعطى لتجارب الروح الحديث ( كتجربة الفشل فى الوصول الى التعالى ، أو التنافر والشذوذ ، والصدع الذى حدث بين الانسان والواقع وغيرها من التجارب النى أشرنا اليها ) معنى أنطولوجيا ، وأن ينقلها من خلال هذا البعد الجديد الى مجال الشعر . وأود أن أؤكد مرة أخرى أن المهم فى هذا كله هو ألا يفقد الشعر جوهره وألا ينسيه هذا الطموح الفلسفى حقيقته الوجدانية . والواقع ان عظمة مالارميه وعبقريته الفنية تنجلي فى قدرته على جمع النسق الانطولوجى والكلمة الشاعرة فى تلك النقطة التى يتذبذب فيها النغم وتتعانق الأسرار - أى على الأرض التى كانت دائما مهد الشعر ومسكنه .

وقد فهمنا من القصائد التى ناقشناها فى بداية هذا الفصل أن التجريد من الواقع أو نفى صفة الحضور عن الأشياء هو من أهم الظواهر أو الأفعال الأساسية فى شعر مالارميه . ونستطيع أن نعهده استمرارا لنزعة الانفلات والبعد عن الواقع « الضيق » التى رأيناها فى كتابات بودلير النظرية وفى شعر رامبو . كما نستطيع أيضا أن نقول أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بروح العصر على نحو ما أشرنا فى الفصول السابقة ( كغلبة النزعة العلمية التى هددت بطرد الأسرار من العالم - وسيطرة البروح التجارية على الطبقات البرجوازية الزاحفة - وظهور تيارات جديدة فى الأدب رأى الشعراء فيها تهديدا لهم كالواقعية والطبيعية ٠٠٠ الخ ) . على أن الشئ الذى يميز مالارميه هو تعمقه لكل هذه الظواهر والأسباب وتأمله الطويل فى موقف الشعر والشعراء والأدب بوجه عام من طوفان العلم والتجارة والصحافة . . . ولذلك فليس غريبا أن يكون التجريد من ابواق عنده نتيجة للتنافر بين الواقع واللغة ، وأن يفهم هذا التنافر فهما أنطولوجيا .

ومن الصعب بل من المستحيل أن نجد عند شاعر من الشعراء نسقا فلسفيا بمعنى النظام المرتب المتكامل التام من الأفكار ، ومن الخطأ أيضا أن نحاول البحث عنه . وكل ما سنجده هو مجموعة من الأفكار أو الأفعال الرئيسية التى نحاول نحن أن ننسقها لغرض الفهم والتقريب فحسب، لا لنجعل من صاحبها فيلسوفا رغم أنفه ! ولن يزيد ما سنجده فى كتابات مالارميه النظرية عن بعض العبارات التى تفسر هدفه من الشعر والفن، وهو كما قلت الابتعاد عن الواقع أو تجريده .

يقول مالارمييه في بيتين من احدي قصائده :

« هكذا أغنية الحب ، تطير على الشفاه -

ان بدأتها فاطرد منها الواقع ، لأنه منحط » .

وهو يقول في أحد أحاديثه التي ألقاها في أكسفورد ( ص ٦٤٢ وما بعدها ) ان الطبيعة موجودة أمامنا ، ولن نستطيع أن نضيف إليها سوى بعض الاختراعات المتصلة بحياتنا المادية كالمدن والسكك الحديدية أما العمل الوحيد الذي يدل على الحرية الحقيقية فهو إدراك العلاقات الخفية المتعددة بفضل حالة باطنية تمتد حسب تقديرها فوق العالم وتبسطة . هكذا تكون طبيعة الخلق : « ايجاد الكلمة التي تدل على شيء غير موجود » . ( ص ٦٤٧ )

وحذف الواقع الموضوعي أو استبعاده يرتبط بعمل المخيلة الخلاقة ويؤدي هذا الى عمليات مختلفة ومتعددة ، منها على سبيل المثال استخدام المواد غير العضوية أو غير الطبيعية استخداما رمزيا . فنرى مثلا - كما رأينا عند بودلير من قبل - كيف تصبح المعادن والجواهر النفيسة والاحجار الكريمة علامات ترمز للحياة العقلية والروحية التي تسمى على الطبيعة . من هنا نفهم دور هذه الأشياء في القصيدة الحوارية « هيرودياذ » كرمز معادل للمرحلة التي تريد هذه العذراء الغريبة أن تصل إليها وهي كما قدمنا مرحلة قتل الحياة الطبيعية والغريزية فيها .

ومن هنا أيضا نفهم غرام مالارمييه بوصف الحلى والملابس وقطع الزينة في مجلته « آخر موده » التي أشرف على تحريرها ( وظهر أول اعدادها في السادس من سبتمبر سنة ١٨٧٤ - تحت اسم مستعار هو ماراسكان - وأكملت ثمانية أعداد قبل أن تنتقل الى سيدة اهتمت بتفاهات الزواج وفضائح باريس . وكان يشارك في تحريرها أصدقاؤه من الشعراء والقصاصين والموسيقين ، كما كانت تهتم بالملابس والحلى والاثاث وأخبار المسرح . والغريب أن أول مقال كتبه مالارمييه فيها كان عن الحلى ، ويقال انه كان يعد بحثا عن الاحجار الكريمة لم يعثر له على أثر ! ) . على أن تجريد الواقع كان يتجلى أقوى وأوضح ما يكون في تصوير مالارمييه للأشياء في صورة الغائبة ، وفي تلافى كل معنى لغوي محدد أو كل معنى واحد وثابت ، بغية الايحاء بمعاني مختلفة للكلمة الواحدة . وكان من وسائله الى ذلك ما يسمى بال Périphrase أي المواربة أو الدوران حول المعنى ( كأن تسمى القمر مصباح الليل

أو كوكب الظلام ، أو تسمى العصفور رسول الربيع ٠٠ الخ ) ٠ وهنا يلاحظ النقاد أن أسلوب مالارميه في طمس معالم الواقع واخفائها يشبه الى حد كبير أسلوب أدب عصر الباروك - وبخاصة في فرنسا - الذى كان ينزع الى الزخرف والتزين والتصنع ٠ كانت وظيفة المواربة أو الدوران حول المعنى هي تخليص الشيء من ماديته الغليظة ، وتحرير الكلمة من معناها العادى المستهلك ٠ ولكنه كان يذهب الى أبعد من هذا فيحلل الشيء الموصوف الى خصائص أو كفيات تتصل بحالات النفس الباطنة ٠ ونضرب لذلك مثالا بيتين من قصيدة « هيرودياذ » التى أشرنا إليها : تقول العذراء مخاطبة مربيبتها : أشعلى أيضا هذه الأضواء ، حيث يبكى الشمع فى ناره الخفيفة ووسط الذهب العقيم دمة غريبة ، ( ص ٤٨ ) ٠

تدور هذه الأبيات كما ترى حول الشمعة ٠ ولكن الشيء المحدود يدخل فى أفق غير محدود من العلاقات الرمزية ٠ فهناك البكاء والغربة والعقم أو الاحساس بالعبث والزوال ، وكلها تكون المضمون الحقيقى للأبيات ٠ لقد انقطعت صلتها بالشمعة ، وأصبحت ترتبط بالحالة الوجدانية التى تعيش فيها هذه العذراء التى تريد أن تميت جسدها وجمالها ( وهو فعل صوفى أصيل وقديم ) كما ترتبط بالموضوعات الاساسية التى تشغل فكر مالارميه وأدبه ٠

## ب - المثالية ، المطلق ، العدم :

تلتقى نزعة البعد عن الواقع بنزعة أخرى الى المثال ٠ وقد يبدو مالارميه فى بعض الاحيان فى صورة أفلاطونية ٠ وقد تؤكد هذا بعض عباراته التى توحى لأول وهلة بأنه أفلاطونى صميم ٠ فهو يقول مثلا فى احدى قطعه النثرية التى سماها « ميداليات وشخصيات » : ان التغيير الالهى ، الذى يحيا الانسان لتحقيقه ، يسير من الواقع الى المثال (ص ٥٢٢) هذا الاتجاه من الواقع الى المثال ، أو من أسفل الى أعلى ، هو فى حقيقته شيء غير أفلاطونى ٠ فليس للمثال هنا أى وجود ميتافيزيقى مستقل ، كما أن كل الاوصاف الايجابية التى يصفها بها تظل غامضة كل الغموض ٠

والحقيقة أنه لا يتحدد الا حين يصفه وصفا سلبيا فيسميه العدم Le néant وبذلك يخطو مالارميه الخطوة الاخيرة العاسمة التي تكمل الخط الذي تتبعناه من بودلير ورامبو ووصفناه « بالمثالية الفارغة » أو « الترانسدنس الخاوى » .

لا يمكننا أن نتتبع في هذا المجال كيف وصل مالارميه الى فكرة العدم ، ولا كيف تأثر فيها بالفلسفة الالمانية ( هيغل وشيلنج وفشته ) كما يرجح بعض الدارسين ، فقد يناسب ذلك بحث آخر مستقل . ولكننا سنقتصر على بعض الملاحظات التي تتصل بشعره قبل كل شيء . فالملاحظ أن مالارميه بدأ منذ سنة ١٨٦٥ يستخدم في قصائده كلمة « العدم » للتعبير عن نفس الموضوعات التي كان يعبر عنها في قصائده السابقة بكلمات مثل « زرقة السماء » أو « الحلم » أو « المثال » . صحيح أن الشاعر حر في اختيار كلماته ، ولكن تغير الكلمات هذا التغير الملحوظ يدل بغير شك على تغير في الموقف الفكرى والفلسفى ، وبخاصة اذا تذكرنا أن هناك كلمات معدودة تتكرر في قاموس كل شاعر كبير ويمكن أن تكون دليلا على منحاه الفكرى والنفسى .

ومن أبرز الامور دلالة على هذا الأتجاه عند مالارميه هذه العبارة التي يقولها فى احدى رسائله سنة ١٨٦٦ : « العدم هو الحقيقة » . ومن أبرز النصوص أيضا هذا النص الهام المحير الذى أشرنا اليه من قبل وهو الذى جعل عنوانه الطرف اللاتينى Igitur ( بالتالى - ولهذا السبب ) والذى كتبه سنة ١٨٦٩ . والنص محير كما قلت . محير فى طريقة كتابته التى تشبه الكلمات المتقاطعة التى تنتشر على الصفحة بغير ترتيب كما تنتشر النجوم على صفحة السماء .

والحق أننى لست متأكدا من فهم النص . ومع هذا فسوف أعرض عليك ما فهمته منه . انه يتكلم عن شخصية غريبة تتأرجح بين المطلق والعدم . والمطلق يدل على حالة من المثالية تلاشت منها كل « مصادفات » وأعراض العالم المادى والتجريبي . ولكن الخطوة التى تؤدى الى المطلق تمر بالمحال أو العبث ( لاحظ ورود هذه الكلمة المشهورة فى أيامنا عند مالارميه ) أى تمر بمرحلة تتخلى فيها هذه الشخصية عن كل ما هو طبيعى ومعتاد وحى . ولكن المطلق - الذى لم يسمه بهذا الاسم الا لأنه يدل على « الانطلاق » والخلاص من كل صلة بالزمان والمكان والاشياء - هو العدم نفسه فى نهاية الامر .



يقول « اجيتور » فى نهاية القسم الثانى تحت عنوان « يتترك الغرفة ويضيع بين السلالم » ( ص ٤٣٩ ) : « دقت ساعة الرحيل . سيحمل نقاء المرأة، بغير هذه الشخصية ، رؤية ذاتى - لكنه سيحمل النور معه ! - الليل ! - فوق الاثاث الفارغ ، احتضر الحلم فى هذه القنينة الزجاجية ( التى تحمل السم ! ) ، نقاء ، يشتمل على جوهر العدم » .

ان « اجيتور » يحاول الفكاك من أسر الصدفة والخروج من ممر الزمن بماضيه وحاضره ، والعودة الى ذاته خلال النظر فى المرأة ، والوصول الى المطلق واللامتناهى عن طريق التحرر من الصدفة . انه يفعل كل ما يستطيع ليتحرر منها ويلغيها : يعلق الكتاب . يطفىء الشمعة . يضرب الزهر . يرقد على ذرات تراب الاجداد . يشبك ذراعيه على صدره . غير أن المطلق يتلاشى . ويتبين أن كل فعل يقوم به مع الصدفة فعل عقيم . لأنها توجد دائما ولا توجد ، وتحتوى المحال أو العيث فى حالة الكمون . ويهبط أخيرا الى المقابر على شاطئ البحر ومع قنينة السم التى « تحتوى على قطرات العدم التى يفتقر البحر اليها » . ويرقد المسكين على تراب النجوم ، ويلقى الزهر أمامه ، وعندما يسكن يكون الزمن أيضا قد توقف بكل ما فيه من حياة ومن موت . ولا يبقى فى نهاية المطاف غير الفضاء الفارغ المطلق ، أو العدم .

حرص مالارميه على ألا يغرق نفسه فى تأملات نظرية عن العدم . وعلينا نحن أيضا أن نتجنب ذلك ما أمكن ، وأن كان هذا لا يمنعنا من التنويه بأهمية هذه الفكرة فى شعره . وينبغى ألا يغيب عنا على كل حال أن هذه الفكرة السلبية ، بل أشد الافكار فى سلبيتها ، قد نفذت بكل هذه القوة الى احدى قمم الشعر الحديث ، لكى ترسل بعد ذلك ضوءها المعتم على الشعر المعاصر كله .

ومع ذلك فينبغى علينا أن نحذر من الخطأ الذى يمكن أن تقع فيه لو تصورنا هذا العدم من الناحية الأخلاقية أو فهمناه كما فهمه نيتشه على أنه « فقدان كل القيم لقيمتها » . ان فكرة العدم عند مالارميه فكرة أنطولوجية تمتد جذورها بغير شك فى الفلسفة المثالية . ولسنا فى حاجة كما قدمت لأن ننسب للشاعر فلسفة معينة . ولكن يمكن أن نقول بوجه عام ان الشيء الذى يشغل مالارميه هو قصور الواقع وعجزه ، والاعتقاد بقصور الواقع وعجزه لا يصدر الا عن فكر مثالى . فاذا كان المثال الذى يسعى اليه الشاعر ويقيس به الواقع من السمو والارتفاع بحيث لا يدركه

التحديد بل يظل نوعا من عدم التحدد الخالص فلا بد في هذه الحالة أن يسمى بالعدم . وقد رأينا شيئا من هذا عند بودلير ووجدنا فيه تفسيراً لضيقة الواقع والعصر والمدينة . ولا بد أن مالارمييه قد تأثر بفكرته عن المثالية الفارغة ففهم من عدم أنه قوة عليا تقهر الروح وتسيطر عليها ولا بد أيضاً أنه تأثر بذلك القدر العام الذي خيم على الروح الحديث فجعل الادباء والشعراء يقفون من العقيدة والتراث موقف المعارضة أو الرفض في معظم الاحيان ، فلا يتركون المثال الاعلى أو المتعالى كما سميناه فارغاً أجوف فحسب ( كما فعل بودلير ورامبو ) بل يخطون خطوة أبعد فيحيلونه ( كما فعل مالارمييه نفسه ) إلى عدم خالص .

إن عدمية مالارمييه تعبر عن مطلب طبيعي للعقل الحديث الذي يستبعد كل المعطيات لكي يطلق العنان لحرينه الخلاقة . انها عدمية مثالية تنبع من تصميم هائل على التجريد ، ورغبة في اعتبار المطلق جوهر الوجود الخالص ( من كل المضمونات ) . ولو أن الامر اقتصر على هذا لقلنا فلسفة كسائر الفلسفات . ولكن مالارمييه حاول أن يقرب الادب منها ، ويجعل عدم حاضرا في اللغة نفسها ، بقدر ما تسمح بذلك قدرته على تجريد الواقع أو تحطيمه واستبعاده .

المهم بعد هذا كله أنه لم يقدم لنا مجموعة من الأفكار النظرية التي يمكن الحصول عليها - وربما بشكل أدق وأكمل - في أي كتاب فلسفي بل عبر عنها في شعر استطاع أن يحافظ على روحه الخالدة ، ويبقى على خصائصه المميزة من غنائية وسحر وغموض وإيجاء .

\* \* \*

### ج - العدم واللغة :

كيف استطاع مالارمييه أن يحل هذه المشكلة ؟

كيف أمكنه أن يعبر عن العدم بالكلمة ؟

الواقع أن المشكلة الانطولوجية الاساسية عنده تنصب على العلاقة بين العدم واللغة ، وهي في نفس الوقت مشكلته كشاعر . واجاباته عليها تحمل آثارا من فكرة اللوجوس ( الكلمة ، المعنى ، الكل ) عند الاغريق وان كانت مع ذلك لا تدل على أنه تأثر بهم بصورة مباشرة . وليس ببعيد - لمن يعرف شخصيته ومزاجه وأسلوب تفكيره - أن يكون قد فكر في

المشكلة تفكيراً مستقلاً . وليس ببعيد أيضاً أن يكون قد تأثر - عن وعى أو غير وعى - بنظرية الرومانتيكيين في اللغة فسار بها الى غايتها ، دون أن يدري أن هذه النظرية تحمل أصداء بعيدة من التفكير اليوناني . مهما يكن من شيء فإننا نجد هذه العبارات في احدى رسائله سنة ١٨٦٧ : « أنا الآن غير شخصي . لم أعد أنا ستيفان الذي عرفته ، بل استحللت الى قدرة من قدرات العالم العقلي على رؤية نفسي وتفتيح طاقاتي وذلك عن طريق ما كانته ذاتي . لا زال في وسعي أن أنهض « بالتفتحات » التي لا بد منها حتماً لأجل أن يجد العالم ذاتيته أو هويته في هذه الأنا » .

ومع أن هذه العبارات قد صيغت صياغة معقدة غير موفقة ، فليس من الصعب أن نستشف معناها على وجه التقريب . يريد مالارمي أن يقول ان هناك « أنا » أو « ذاتا » أخرى قد حلت محل الأنا أو الذات التجريبية التي كان يعرفها في نفسه ويعرفها أصدقاؤه عنه . وهذه الأنا « غير شخصية » وهي المكان الذي يحقق فيه العالم أو الكون « ذاتيته العقلية » والروحية ، أو بمعنى آخر يصل الى الوعي بنفسه .

ولنقرأ أيضاً هذه العبارة التي كتبها في سنة ١٨٩٥ : « ان جنسنا البشري قد وكل اليه شرف أن يعطى للخوف الذي تحس به الابدية الميتافيزيقية المغلقة تجاه نفسها - والذي تحس به بطريقة تختلف عن احساس الوعي الانساني به - أن يعطى لهذا الخوف أحشاء » . (ص ٣٩١)

هذه العبارة المزدحمة بالصور الغامضة تكمل العبارات التي وردت في رسالته السابقة . وكلاهما يدور حول فكرة واحدة هي أن الموجود المطلق يتحقق في الانسان باعتباره عقلاً أى باعتباره لغة أو كائناً لغوياً قبل كل شيء ، بحيث يولد هذا المطلق في اللغة لا في أى مكان آخر . ان المطلق ، أو العدم بتعبير مالارمي ، يدعو اللغة - أو الكلمة اللوجوس - لكي يظهر فيها بصورته الخالصة ، ولكي تكون المجال الوحيد الذي يتحقق فيه .

هذه الفكرة توضح كثيراً من الأغاز التي تحيرنا في أدب مالارمي ، وفي مقدمتها تجريد الأشياء أو احالة كل ما هو واقع الى « الغياب » ، أى التعبير عن الموجود الحاضر كما لو كان غائباً ، على نحو ما بينا في بداية هذا الفصل . هذه الظاهرة التي نلاحظها دائماً لديه ليست مجرد ادانة

للوّاقع • انها فعل ينبغي أن يفهم من الناحية الانطولوجية ، اذ تستطيع اللغة عن طريقه أن تحيل الشيء الى « الغياب » ، وأن تجعل هذا الغياب معادلا للمطلق ( أو للعدم ) ، وتحقق الحضور الخالص ( من كل صفات الشئئية والمادية ) في الكلمة • أى أن ما يلغى ويتحطم من الناحية الموضوعية والواقعية عن طريق اللغة ( وذلك عندما تعبر عن بعده أو غيابه أو عدمه ، يعود فيتلقى من هذه اللغة نفسها وجوده العقلي ( وذلك عندما تسميه ) ••

هكذا يتأكد سلطان الكلمة في الادب الحديث كما تتأكد قوة الخيال غير المحدود على أسس أنطولوجية • فالكلمة هي الفعل الخلاق للروح الخالص • ومن تمام حرمتها ألا تقيم وزنا للواقع التجريبي ، بل تترك لحركاتها الخالصة التي توجهها كيف تشاء أن تبعث إيقاعاتها وإيحاءاتها •

ولعل من أهم ما يتميز به مالارمييه أنه لم يفهم هذه الحركات فهما ذاتيا ، بل نظر إليها كأحداث أو أفعال أنطولوجية تحمل ضرورتها في ذاتها • وعلى الرغم من ذلك نجده يسمي « العقل المطلق » مخيلة ، كما يسميه حلما ، وقد استعملت الكلمتان من قبل للدلالة على حرية الخلق والواقع أن ظهور الكلمتين عنده يفيدنا فائدة كبيرة ، اذ يمكننا من تتبع الطريق الطويل الذي سارت فيه كلمة المخيلة ( أو الخيال الخلاق ) منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى تسلمها القرن العشرون • ويستطيع القارئ أن يراجع ما قلناه عنها عند الكلام عن روسو وديدرو وبودلير ورامبو ، ليرى كيف اتفقوا على أنها قوة تسمو على الواقع ، لا بل ذهبوا الى القول بأنها ملكة دكتاتورية طاغية •

لم يقف مالارمييه عند هذا الحد بل ارتفع بالمخيلة الى مستوى أعلى • أصبحت هي المكان الذي يتحقق فيه الوجود العقلي للموجود المطلق بهذا تكون فكرة المخيلة قد تطورت تطورا طبيعيا حتى صارت الى ما هي عليه عند مالارمييه • واذا دل هذا على شيء فهو يدل على وحدة البناء التي طالما أشرنا إليها في الشعر الحديث وفي « فن الشعر » الحديث على السواء •

وفكرة مالارمييه عن المخيلة تبرر من ناحية أخرى أهم خصائص شعره ، ألا وهو تحطيم الواقع • ويبدو أنه قد فطن الى هذه الخاصية الاساسية قبل أن يجد الاساس الانطولوجي الذي يفسرها • فهو يقول

في رسالة له سنة ١٨٦٧ انه لم يستطع أن يخلق أعماله الا بالحذف أو الاستبعاد ، وأنه قد تعمق باستمرار في تجربة « الظلمات المطلقة » ثم يقول مشيرا الى بياتريشى حبيبة دانتي الخالدة : « أصبح التحطيم عندي هو بياتريش » .

وإذا كانت عبارات الشاعر التي يقولها عن نفسه لا تكفى بالطبع لتفسير شعره ، فيكفى أن نرجع لبعض الكلمات التي يكثر من استعمالها فمن هذه الكلمات التي يميل دائما الى استعمالها للدلالة على تحطيم الواقع أو إبعاد الأشياء كلمة Abolition أي الطمس أو الالغاء والتحطيم . وهناك كلمات أخرى تعيش في جوارها أو تدور في فلكها مثل : فجوة ، فراغ ، بياض ، نقاء ، غياب ، وكلها كلمات « سالبة » تعد مفاتيح هامة لفهم شعره وتأملاته النظرية في الشعر . وثمة كلمة أخرى تبدو ايجابية على عكس الكلمات السابقة ، وهي كلمة « زهرة » التي ترد في بعض الاحيان في صور أخرى كالوردة أو السوسنة . الخ ، وتدل في كل الأحوال على أن اللغة هي الجوهر الذي يميز الانسان : « ان الاعلاء من شأن الكلمة معناه الاشادة بأخص ما يميز جنسنا البشرى وأدلة على صميم كيانه ، ألا وهو اللغة » ( ص ٤٩٢ ) .

وهل تتجلى فاعلية اللغة بأقصى طاقتها الا في الأدب ؟

ها هي ذى عبارة أخرى توضح ما نقصده : « ما الفائدة اذن من تحويل واقعة من الوقائع الطبيعية الى ما يشبه أن يكون تلاشيها التام عن طريق اللعب باللغة ، ان لم تخرج من ذلك - بغير أن يزعجها القسرب الوثيق - الفكرة الخاصة كما تنبثق الزهرة ، أقول زهرة ، فترتفع بالنغم فكرة حلوة معطرة ، تفتقر اليها كل الباقات » . ( ص ٣٦٨ ) .

ونحسب الآن أن هذه العبارات لم تعد في حاجة الى تفسير . فها هو ذا الشاعر يفسر الادب مرة أخرى كالغاء للشيء، أو حذف للواقع ، ثم يكمل هذه الفكرة بأن هذا الالغاء أو الحذف لا يتم الا لأن الشيء ينبغي أن يتحول في اللغة أو في الكلمة الى فكرة خالصة أو ماهية عقلية . ولكن هذه الفكرة لا توجد أبدا الا في الكلمة الشاعرة ، ولهذا يقول ان الزهرة تفتقر اليها كل الباقات .

بهذا يصبح الادب فعلا وحيدا يشع بأحلامه وأعباه وأنغامه السحرية  
في عالم محطم منهار . ويصبح ما يقوله في النهاية مجموعة من التوترات  
والاهتزازات والأشكال المجردة التي توحى بمعان مختلفة لا حد لها .  
وهكذا نلتقي مرة أخرى بفكرة الأرابيسك التي وجدناها عند  
بودلير ، ونرى كيف توسع المارمييه فيها بحيث أصبحت « أرابيسك  
شاملة » أو بتعبير آخر يأتي بعده مباشرة « ترقيفا صامتا بالرموز  
والألغاز » (١) .

#### د - أظافرها الناصعة :

لا شك أن العبارات السابقة لا تزال في حاجة الى توضيح . وتوضيح  
المعاني النظرية التي يقوم عليها الشعر أو تعيش في « خلفيته » لا يتم  
الا بتقديم نموذج منه نحاول أن نتذوقه بالأذن والقلب والعقل جميعا .  
ولذلك يحتاج الكلام السابق عن الفعل الشعري الذي يحطم الواقع  
الموضوعي ثم يعيد خلقه في اللغة الى تفسير . والتفسير يحتاج الى نص  
والنص الذي تقدمه سوناتة تركها المارمييه بغير عنوان ، وانتهى من  
صياغتها الاخيرة في سنة ١٨٨٧ ، وتبدأ بهذه الكلمات « أظافرها النقية  
( أو الناصعة ) (٢) » . الخ ( ص ٦٨ ) .

كتب المارمييه الصيغة الاولى للقصيد في سنة ١٨٦٨ وكانت  
كلماتها تختلف عن الصيغة التي بين أيدينا اختلافا كبيرا ( راجع صفحة  
١٤٨٨ من الطبعة الكاملة ) ، وان شابهتها تماما من ناحية الفكرة  
والموضوع . وقد استقبلت القصيدة لأول مرة أسوأ استقبال ، وأعلن  
أصدقاء الشاعر الذين تناقلوها فيما بينهم ( إذ لم تنشر الا في سنة  
١٨٨٧ ) بأسهم التام من فهمها ودهشتهم لغرابة قافيتها ، وان أبدى  
بعضهم اعجابه بالشاعر الذي يشرفه أن يتحدى أذواق الجماهير ! مهما  
يكن من شيء فقد عمد المارمييه - على غير عادته - الى التعليق على هذه  
القصيدة - أو على صيغتها الاولى - في خطاب أرسله في يولييه سنة  
١٨٦٨ الى صديقه هنري كازاليس وقال فيه :

Chiffraction

(١)

Ses Pours Ongles.

(٢)

« اننى أستخرج هذه السوناتة من دراسة شرعت فى كتابتها عن الكلمة ٠٠ انها مقلوبة ، أريد أن أقول ان معناها - ان كان لها معنى ( وأنا أعزى نفسى بالعكس بفضل ما تحتويه من الشعر ) يوحى به انعكاس داخلى للكلمات نفسها ٠ واذا همس بها الانسان عدة مرات شعر باحساس سرى غامض(١) ٠٠ انها تتألف بقدر الامكان من « الأبيض والأسود » ، ويبدو لى أنها تصلح أن تكون نقشا محفورا مليئا بالحلم والفراغ ٠ على سبيل المثال : نافذة ليلية مفتوحة ، حجرة ليس فيها أحد ، ليلة مكونة من الغياب والسؤال ، بغير أثاث ، اللهم الا خطوط موائد غامضة مثبتة تحت مرايا ( كونسولات ) ومرآة معلقة فى الخلفية فى لحظة احتضار ، تعكس « الدب الأكبر » بصورة نجمية غير مفهومة فتربط هذا البيت المهجور بالسماء » (ص١٤٨٩) ٠ والتعليق على وعورته يصدق أيضا على النص فى صيغته الاخيرة التى سأحاول تقديمها اليك بقدر ما تسعبنى الترجمة :

بأظفرها الناصعة تمنح العقيق (٢) ،  
القلق ، وتحمل كرافعة المشاعل فى منتصف الليل  
بعض أحلام السماء التى أحرقتها العنقاء (٣)  
ولم يتلقها وعاء رماد

على المناضد ، فى الصالة الخاوية : لا ثنية  
( قطعة ) زينة مطموسة ، عقمها يرجع الصدى  
لأن المعلم قد ذهب يغرف الدموع من الستيكس (٤)  
ومعه هذا الشئ الفريد الذى يفاخر العلم به ٠  
ولكن بقرب النافذة المواربة فى اتجاه الشمال ،  
ربما يحتضر ذهب على طول الديكور (٥) ،  
الذى يصب منه وحيلى القرن النار على جنية الماء (٦) ،

- (١) حرفيا : كايالى Cabalistique ، نسبة الى المذاهب الدينية السرية التى تعرف بالقبلة عند العبرانيين ٠  
(٢) فى الاصل Onyx ( أونيكس ) ٠  
(٣) فى الاصل فونكس Phoenix وهى طائر العنقاء الذى يبعث حيا من الرماد ٠  
(٤) هو نهر فى العالم السفلى جاء ذكره فى الاساطير اليونانية Styx ٠  
(٥) هكذا فى الاصل وفضلناها على ترجمتها بالزينة أو ما أشبهه ٠  
(٦) هكذا فى الاصل Nixe وهى جنية الماء ٠٠

هى ، السحابة المطفأة (١) فى المرآة ، وان كانت  
فى النسيان المغلق فى الاطار ، سرعان  
ما يسكن سباعى النغم (٢) الباهر التلألأت .

\* \* \*

من الصعب كما أكدت مرارا أن نقدر هذا الشعر فى غير لغته  
الاصلية . فالقصيدة تحيا على انعكاس الكلمات بعضها على بعض ، وتتابع  
حركتها وفقا للانغام ورنين الأصوات لا للمعنى . والقوافى فى الاصل لها  
سحر غريب نافذ ، ينبع من صوتها وندرتها ، ولذلك تفقدتها الترجمة أو  
أى ترجمة أخرى أهم ما يميزها ، وهو الروح الموسيقية . وهناك كلمات  
يونانية غريبة الاصل ، لم يضعها الشاعر ليضفى على قصيدته لونا محليا  
أو ليباهى بعلمه ، بل ليزود النص بطاقة لغوية تثير الغرابة (وترى هذه  
الكلمات فى هامش الترجمة) . .

ماذا تقول القصيدة ؟ هل نستطيع أن نجد لها معنى ؟ هل نتبين  
فيها حدثا أو فعلا ؟ . .

أول ما يقابلنا هو القلق *angoisse* الذى يسود القصيدة كلها .  
صحيح أنه يظهر فى شكل رمزى ، ولكنه خال من الحياة . ثم هناك  
الليل ، والقاعة (أو الصالة) الخاوية ، ومرآة ، ونافذة مفتوحة ، وذهب  
ينطفئ نوره . وهناك أشياء أخرى ، ولكن وجودها لغوى فحسب .  
«فحلم المساء» «محترق» ، وما من وعاء أو جرة رماد تتلقاه . وهناك  
الثنيات (٣) ( القصيدة تذكرها بالنفى فتقول لا ثنيات ) . ثم يأتى بيت  
هام يقول عن هذا الشيء المطموس انه لا أهمية له (*aboli bibelot*) أو  
زخرف بلا قيمة ، وأنه لا يوجد الا فى النغم وحده ، وان كان هذا النغم  
عقيما لا جدوى منه ، لأنه عاجز وقاصر .

ثم نفاجاً بيتين غريبين وضعهما الشاعر بين قوسين يقولان ان المعلم  
قد ذهب ليجلب الدموع من نهر فى العالم السفلى ، وأنه قد حمل معه  
هذا الشيء الفريد الذى يفاخر به العدم أو يشرف به . .

(١) أو الميتة .

(٢) *Septuor* مؤلف موسيقى من سبعة اقسام للآلات أو للأصوات .

(٣) اختلف الشراح حول هذه الكلمة *Ptyx* فقال بعضهم انها من أصل  
يونانى ، وتعنى القوقعة التى يضعها الانسان على أذنيه فيسمع صوت البحر الابدى ، وقال  
آخرون بل معناها الثنيات فى أى عضو حى ، وقال آخرون بل هى كلمة خالية من المعنى ،  
مقصودة للرنين الذى يحدثه لفظها . . . فالقصيدة لا تريد الا أن تؤثر على السامع الا بهذا  
الرنين وحده . .



ولكن من هو هذا المعلم ؟ وأى مجد هذا الذى يفاخر به العدم ؟ ان العدم يبلغ المجد عن طريق هذا الشيء المطموس الذى لا يوجد الا فى الكلمة التى تسميه . أى أنه لا يوجد وجودا «ماديا» وانما يكون وجوده الخالص النقى فى اللغة وحدها . .

وجنية الماء ( النيكىسى (Nixe) فى المقطوعة الثالثة سحابة مظفأة أو مينة . واذن فكل الموجودات التى تسميها القصيدة غائبة ، وليس بحاضر الا النفاذة والمرأة . ومن يعرف رامبو يعرف أنهما رمزان لاستشفاف اللامتناهى أو المتعالى . وكل ما عداهما من أشياء يلغى أو ينطمس فى نفس الوقت الذى يولد فيه فى اللغة . وتسرى فى النص كله عملية انطفاء أو موت تدريجى تصاحب الانتقال المستمر من «الحضور» الى « الغياب » .

وفى النهاية نسمع أن لآلة النجوم « سرعان » ما تسكن أو تهدأ ، ونلمح من هذا أن الزمن الذى كان أقرب الى السكون فى المقطوعتين الاولين ، سينتقل الى حالة «اللازمانية أو الأبدية» أو المطلق . أى أنه «سيكون» فى المستقبل . والسر فى هذا أن القصيدة لاتستطيع أو لا تريد أن تقترب من المطلق الا فى صيغة المستقبل أو الافتراض والاحتمال ، كما لم تستطع أو لم ترد أن تقرب من الغياب (أو العدم) الا عن طريق الرمز . ولو أنها حاولت أن تنقل المطلق (اللازمانية واللاشيئية) اليها لما أمكن على الاطلاق أن توجد كقصيدة - ولأصبحت لحظة صمت أو بقعة بيضاء فارغة (وخواطر مالارميه مليئة بحبه العميق للبياض والورق الابيض الناصع الذى كان لا يمل النظر فيه ساعات طويلة!) . ان اللغة تقف عند الحد الاخير الذى تستطيع فيه - عن طريق طمس الاشياء - أن تخلق بالكلمة النافية السالبة ذلك المجال الذى يمكن أن يدخله العدم . ودخول العدم يصحبه الخوف والقلق (الذى يسيطر على القصيدة كلها كما قدمنا) . هذا القلق هو الذى ينتشر ويغرق الاشياء القليلة الباقية ، ويجعلها مخيفة ورهيبة ، بل يزيد من خوفها ورهبتها أن كل ما يجاورها من أشياء قد غاب وانطمس وسقط فى لجة الظلام والعدم . كل هذا من عمل اللغة . وما يحدث فى عالم اللغة لا يمكن أن يحدث فى أى عالم واقعى . .

## ١٤ - النشاز في شعر مالا رميه :

حاولنا في السطور السابقة أن نقدم هذا الشاعر العسير في ثوب متجانس ما أمكن . وهذه المحاولة شيء يلجأ الدارس اليه بالضرورة ، حتى ولو خالفت الواقع الادبي والفكري الذي يعالجه . والحقيقة التي لا يمكن أن تغير منها الدراسة هي أنه شاعر صعب معقد ، لغته مليئة بالغرائب والألغاز . هناك صدع يشق بناءه الفكري كله ، وهو نفس الصدع الذي لاحظناه من قبل عند بودلير ورامبو بين اللغة والمثال ، والارادة والقدرة ، والطموح والغاية . ولكن مالا رميه يزيد هذا الصدع عمقا حين يبرره تبريرا أنطولوجيا . ومع ذلك فليس هذا الصدع سوى وجه من وجوه الظاهرة التي لاحظناها في الشعر الحديث كله ووصفناها بالنشاز الذي يسيطر على بنائه . ولعل الفارق الذي يميز مالا رميه عن الشعراء الذين سبقوه هو أن هذا النشاز قد أصبح عنده ، ان صح هذا التعبير ، نشازا أنطولوجيا . .

لننظر في هذا الكلام ، كما فعلنا من قبل وكما ينبغي أن يفعل الدارس دائما على ضوء بعض النصوص . هناك كلمات تتردد كثيرا عند كل شاعر ، وتدل اذا أحسنا النظر فيها على عالمه الشعري والنفسي والفكري . من هذه الكلمات عند شاعرنا : الصخرة - الغرق - السقوط - الليل - العيب والزوال . . . الخ . وكلها مفاتيح لتجربة كبيرة واحدة هي تجربة الفشل والخيبة (بشرط ألا نفهمها فهما نفسيا أو ذاتيا بل فهما فلسفيا وأنطولوجيا يرمز الى العجز عن الوصول الى المثال والمطلق والسعي الى بديله الوحيد وهو العدم الذي يحاول الشاعر أن يظهره في مجاله الوحيد وهو اللغة ) . .

غير أن الفشل لا يظهر في الكلمات وحدها . انه يعبر عن نفسه أيضا في الحدث الرمزي للقصيدة كلها . وهذا الفشل على نوعين : فشل اللغة تجاه المطلق ( ونستطيع أن نسميه تجاوزا الفشل الذاتي ) وفشل المطلق تجاه اللغة ( ونستطيع أن نسميه الفشل الموضوعي ) .

وقد قدمنا أمثلة عديدة للنوع الاول نستطيع الآن أن نستكملها بأمثلة أخرى . يقول الشاعر في احدى العبارات الأخيرة من القطعة التي اشرنا اليها من قبل (اجيتور ص ٤٥١) اننى أستخرج الكلمة لكي أغمسها من جديد في عقمها (عبيتها أو لا جدواها) (١) . . ويقول في موضع آخر

من التنويعات على لحن واحد (ص ٢٧١) ان كل ما يقدمه الانسان للمثال  
كمركبة أو مسكن انما يناقض طبيعته . ويستطرد في نفس الموضوع  
فيقول ان العمل الادبي ووسائله يلطخان بعضهما البعض بالتبادل .  
( ص ٢٧١ ) .

ولعل تفسير هذه العبارات الغامضة هو أن المثالية التي يريد الاديب  
أن يحققها في عمله تظهر ما في اللغة من عجز وقصور وانحطاط تمنع  
تحقيق ذلك المثال الاسمي .

وإذا تركنا « ايجنتور » جانبا وجدنا عملا آخر من أعمال مالارميه  
المتأخرة (يتميز بالطبع الغريب لكلماته التي رتبت كما قدمت على طريقة  
الكونترابنكت في الموسيقى ووزعت على الصفحات كأنها نثار من النقط  
أو النجوم على صفحة السماء ) وهو قصيدته المسماة « ضربة زهر » (١)  
وموضوع هذا النص العسير هو أن العدم أيضا لا يمكن الوصول اليه ،  
لان الفكر لا يمكنه الافلات من الصدق (في اللغة وفي الزمن) . ولذلك  
يصبح الانسان هو « أمير الصخور المر » .

ونذكر بعد هذا قصيدته «أغنية لاسنت»(٢) التي تعد تعبيراً عن فن  
الشعر لديه ، وهي أشبه بقصيدة فيرلين المشهورة «فن الشعر» (٣) وان  
كانت تختلف عنها من حيث الغموض الشديد الذي حير المفسرين والشراح .  
والواقع أن القصيدة من أكمل السوناتات التي كتبها مالارميه ، وهي  
عمل فني خالص ، كتب من أجل الفن وحده ، وينبغي أن نستمتع بسماعه  
أو برويته مطبوعاً في كتاب فحسب ، إذ أنه - كما يقول هنري شار بنتيير  
(ص ١٤٧٤) لا يتجه الى القلب ولا الى العقل ، ولا ينفع فيه التحليل  
النحوي أو المنطقي . وموضوع القصيدة يدور حول عجز اللغة وقصورها  
عن الوصول الى هدفها المثالي ، أو الى الجمال المحض الذي تذكره في آخر

(١) Un coup de dés ( ضربة زهر أو رمية نرد لن تلغى الصدفة )  
ص ٤٦٠ - ٤٧٧ ) .

(٢) Prose pour des Esseintes وهي قصيدة كتبها مالارميه عن تأثره ببطل  
رواية « النقيض A rebours » التي كتبها صديقه الكاتب الفرنسي جوريس كارل  
هويزمان ( ١٨٤٨ - ١٩٠٧ ) الذي سجل اعجابه بشعر مالارميه في ثمانين صفحات من  
الفصل الرابع عشر من روايته وقدم فيها نماذج من شعر مالا رمية ساعدت على شهرته  
وتعرف الجمهور عليه . كتبت القصيدة في سنة ١٨٨٥ ونشرت في نفس السنة في « المجلة  
المستقلة » .

(٣) تجد هذه القصيدة الهامة في الجزء الخاص بالنصوص .

مقطوعاتها • والمقطوعات العشر الاولى تحتوى على نداء للشعر الذى يتجه الى غاية سامية - أسمى من أن يبلغها الانسان أو اللغة - وتدور حول امكانية خلقه • ولكن الشاعر - الذى يخاطب شقيقته فيما يشبه الحلم - يرى أرض الشعر أو جزيرة الجمال المحض من بعيد ولا يستطيع أن يملك رؤاها ، فأرضها ذات المائة زنبقة ليس لها اسم يمكن أن يهتف به «ذهب البوق الصيفى» ، وأزهار الزنبق فيها تختلف عن كل الأزهار ، وبراعمها تتفتح دون أن نستطيع الحديث عنها ، وجزيرة الشعر تبسم للشاعر الذى يريد أن يدنو منها ، ولكنها لا تمكنه أبدا من دخولها :

**لكن هذه الاخْت العاقلة الرقيقة**

**لم تلق بنظرتها الى أبعاد**

**من ابتسامة ، وأنا كما لو كنت أسمعها ،**

**أؤدى واجبى القديم •**

**آه ! فلتعلم روح الشقاق**

**فى ساعة صمتنا هذه**

**أن براعم الزنابق العديدة**

**قد نمت أكبر من عقولنا •**

**\* \* \***

الهدف يلوح للمسافر وعليه أن يجاهد ليقترب منه • انه يحمل معه «مجد الشوق القديم» ، وأفكارا ، وكل شيء فيه يلتهب رغبة فى أن يعرف كيف ستستطيع «عائلة الزنابق أن تنهض بالواجب الجديد» • لا بد أن يواصل جهاده (ضد المادة والواقع والاشياء ، وضد الكلمات والالفاظ المثقلة أيضا) ولا بد أن تستمر «روح الشقاق» التى تسكن هذه القصيدة، أى يستمر الصراع بين الارادة والهدف ، والطموح والغاية ، وأن يعرف الشاعر فى مرارة أن « تلك الارض موجودة » (أى أرض المثال أو جزيرة الجمال ) وأن قدر الشعر والشاعر معا أن يجربا الارتفاع اليها والبحث عنها ، ويجربا كذلك الفشل فى بلوغها • وليس هذا بالفشل المطلق • فيكفى أنه يدل على وجود المثال ••

نخرج من هذا كله بأن مالا رمية يسير فى نفس الخط الذى سار فيه بودلير ، وان كان يزيد عليه أنه يكمل ما بدأه «أبو الشعر الحديث» ويدعمه على أساس أنطولوجى • ويتجلى هذا بصورة أتم فيما سميناه

«بنزعة التجرد من البشرية» أو طرح «البشرية» التي قلنا فيما سبق انها من أهم ظواهر الشعر الحديث . .

ويبدو أن مالارميه قد سار هنا خطوة أوسع بكثير من بودلير ورامبو ، ووصل بهذه الظاهرة الى أقصى مدى ممكن . فهو - أى مالارميه - قد نقل مصدر الشعر والفكر من الانسان الى الوجود المطلق نفسه . ولذلك فقد كان عليه أيضا أن يعتبر أن النشاز الكامن فى الروح والفكر والشعر الحديث - وقد تكلمنا عنه فيما تقدم - ليس من صفات الانسان فحسب، بل كذلك من صفات الوجود المطلق نفسه . ولا بد أن تكون النتيجة مخيفة وهائلة . ولا بد أن تكون صدمة الفشل رهيبية ومفجعة - بل أشد رهبة وهولا مما كانت عليه فى أى وقت مضى . فبعد أن كان الاتصال بالمثال أو المتعالى ممكنا ( عند من سبقوه من الشعراء بل عنده أيضا فى مراحل المبكرة ) أصبح هذا الاتصال الآن بين الانسان والمثال مستحيلا . وليست اللغة وحدها هى العاجزة عن تحقيق المطلق فيها ، بل ان المطلق نفسه - وهذا هو الجديد المخيف كما قدمت - عاجز عن الاستجابة لنداء اللغة . والنتيجة المحتومة هى أن يخضع قطبا التجربة (اللغة والمطلق) لقانون الخيبة والفشل . صحيح أن الشعر أو الادب والفن بوجه عام يظل هو أعلى الامكانيات فى هذه التجربة . ولكن الصدع أو النشاز الانطولوجى سيبلغ قمته وسيصب على اللغة أقصى قدر من مرارة الفشل والشقاء . هل معنى هذا أن فشل اللغة والادب فشل مطلق ؟ بالطبع لا . . ولكنها ان سمح القارئ بهذه المفارقة - سنتجح عن طريق الكلمة فى شئ واحد، هو التعبير عن الفشل فى تحقيق الاتصال بين الانسان والمثال . ولعل عبقرية مالارميه تكمن فى أنه عبر عنه بأسلوب هادىء وصوت هامس مكتوم . .

لنطبق هذا الكلام على الشعر نفسه . والقصيدة الاولى هى «مروحة أخرى» (١) (اشارة الى قصيدة مروحة التى أهداها لزوجته وقدمناها من قبل) التى أهداها لابنته جنيفيف ، وقد كتبها فى سنة ١٨٨٤ ، ونشرت فى المجلة النقدية (٢) ثم أعيد نشرها ضمن مجموعة أشعاره سنة ١٨٨٧ ، ولحنها الموسيقى الكبير كلود دويبسى سنة ١٩١٣ . لنستمع الآن الى المروحة نفسها وهى تخاطب سيدتها وتصف حركاتها وسكناتها فى خمس مقطوعات أشبه بالريشات الخمس فى هذه المروحة (ص ٥٨) :-

Autre éventail

(١)

La Revue Critique

(٢)

أيتها الحاملة ، لاجل أن أغوص  
في متعة صافية بلا طريق (١) ،  
تعلمى ، بكذبة بارعة ،  
حمل جناحي في يدك (٢) .

طراوة ( النسيم ) في الغسق  
تأتيك مع كل خفقة ..  
تزيح ضربتها السجينة  
الأفق في نعومة

دوار ! ها هو ذا الفضاء  
يرتعش كقبلة كبيرة  
جنت لأنها ولدت لغير انسان  
فلا تستطيع أن تثبتق ولا أن تهنا .

هل تشعرين بالجنة القاسية (٣)  
كمثل ضحكة مدفونة  
تنساب من زاوية فمك  
على الملامح البديعة !

صولجان الشيطان الوردية  
الأسنة فوق الامسيات الذهبية ،  
هو هذا الرفيف الأبيض المطوى  
الذي تسندينه على نار اسورة (٤)

في هذه القصيدة حدثان ، أحدهما مادي والآخر عقلي . أما الأول فهو في منتهى البساطة : مروحة في يد فتاة رقيقة ، والمروحة تفتح ثم

---

(١) أى أنه يستحيل على المروحة أن تستمتع بالحركة فى الهواء «الحال من الطرقات»  
الا اذا حملتها سيدتها فى يدها ..

(٢) هى كذبة بارعة لأن صاحبيتها « جنيفيف » ستوهم أنها تحمل جناحا يخفق بين يديها ..

(٣) الجنة القاسية هى نفس القبلة الكبيرة التى وردت فى المقطوعة الثالثة ، وعندما تخفى جنيفيف ابتسامتها خلف المروحة ينزلق الهواء على ثنياتها أو غمزاتها ..

(٤) تشبه المروحة البيضاء المطوية فوق ذراع الفتاة صولجان مملكة خيالية تستحم فى ضوء المساء ، وكأنما هى ملكتها ..

تطوى . هذا الحدث البسيط يتفق تمام الاتفاق مع حدث عقلي أو روحي آخر ، بل يكاد يرمز له . فالمروحة تجسد الرغبة الضالة ( بلا طريق ) فى الارتفاع الى أعلى ، أى الى المثال البعيد غير المحدود . غير أن « الفضاء » - الذى يقوم مقام هذا المثال - يرتعش كالقبة الكبيرة التى جن جنونها اذ ولدت فلم تجد أحدا يتلقاها ، فلا هى تستطيع أن تنبثق ولا هى قادرة على ان تهدأ أو تستريح . القبة اذن تقاسى من العزلة . وكذلك المطلق معزول ، لأن « قبلته » لا تجد العقل أو الروح الذى يتلقاها . لذلك تطوى المروحة أى تخيب الرغبة المتطلعة للمثال ، فتنطوى على نفسها ، ولا يبقى منها غير « الابتسامة المدفونة » ، أى الوعى بالفشل المزوج . هل ضاع كل شئ ؟ لن يبقى الا شئ واحد : شواطئ وردية راقدة على ذهب الامسيات - أى ذلك البريق الذى يشعه المطلق . يبقى من ناحيتين : فهو لا يتقدم للأمام ولا يصبح ضوءا كاملا ، ولكنه يبقى فى الكلمة التى تخلده ، الكلمة التى جربت عبثا أن تعانق المستحيل . الكلمة اذن عاجزة ، ولكن العدم يستطيع - على الرغم من عجزها ومن عزلته - أن يجد فيها مكانا يحل فيه . والمقطوعة الأخيرة تعبر عن هذا بطريقتها الرمزية حين تقول : « انه هو ، الرفيف الأبيض المطوى ، الذى تسندينه على نار اسورة » . ولا بد أن القارىء قد أحس بروح الكتابة والاستسلام والمرارة التى تسرى فى هذه القصيدة المعتمة الجميلة !

أما القصيدة الثانية فهى « أغنية صغيرة » ، يعطيها الشاعر رقم « ٢ » ( ص ٦٦ ) . ويصعب ترجمتها ترجمة مفهومة ، لأنها تخالف بناء العبارة فى اللغة الفرنسية ، وتقدم الحال والفعل والاضافة على الفاعل ، ربما لتشعر القارىء بأنها بهذه الاطالة تريد أن تؤخر الحقيقة التى تنطق بها لتزيد من أهميتها . ولنحاول أن نقدم الأغنية فى ثوب نثرى يقرب معناها . فهى تحكى عن صوت غريب جامع ، دوى فى الغابة الصغيرة فى « غضب وسكون » وضاع فى الأعلى ، بينما راح يلاحقه بالأمل والرجاء . لم يتبع الصوت أى صدى ، فهو صوت طائر لا يتاح للإنسان أن يسمعه مرتين فى حياته . هذا الموسيقى القاسى ( الطائر ) يشهق شهقة معذبة ، ولكنها تتلاشى مع الشك فيما اذا كانت تنبعث من صدره أو من صدر الشاعر . وأخيرا يسقط الطائر ممزقا على أحد الدروب ! .

ويبدو من القراءة الأولى للأغنية الصغيرة أنها تعبر عن تجربة مؤلمة فشل فيها الشاعر - الذى يتحدث فيها بضمير الأنا - فى تحقيق مثل أعلى . ولكن القراءة الثانية ستكشف عن نجاحه فى التعبير عن فعل أنطولوجى وتوفيقه فى خلق الصورة الملائمة له .

فالصوت الجامح يتردد من الاعالى فى نغمة معذبة هادئة ، لكى يقهر بعد ذلك ويضيع • وهو يتردد فى نفس اللحظة التى يتطلع فيها « أملى اليه » ( أى نزوعى الى المطلق ) • انه صوت طائر لا يسمعه الانسان فى حياته مرتين ، أى صوت المطلق • غير أنه يصمت ولا يصل الى السامع ، على الرغم من العاحه ودويه المجنون • فهو اذن – أى المطلق – منعزل وبعيد ، مهما صدر عنه من اشارات أو اشعاعات أشبه بالفنارة الغارقة فى ظلمات الليل والبحر • ثم تند شهقة لا نعلم مصدرها ، وتتلاشى فى غمرة الشك • أتكون قد انبعثت من صدرى لاننى لم أسمع صوت الطائر (المطلق) أم انبعثت من صدر المطلق لأن صوته لم يصل الى ••؟

وتنتهى تجربة الفشل المضاعف بسقوط الطائر ممزقا على الدرب •

والتعبير فى القصيدة يتعمد الابتعاد عن القطع واليقين ، ويترك القارئ فى حالة الشك والشعور بأن كل شيء محتمل وليس بواقع أكيد • وكان الشاعر يتجنب العبارة المحددة ويتعمد أن توحى رموزه ببعان متعددة ، بعد أن وصل الى أقصى حدود التجربة الوجودية واللغوية معا • قد يكون هذا فشلا آخر • ولكنه فشل مقصود : ان الشاعر لا يريد لمأساة الوجود والعدم أن تنسى أو تستهلك عن طريق الكلمة الثابتة أو الفهم المحدد • ولهذا فهو يحميها بالاغنية الهامسة اللماحة من ذلك المصير ••

يتحدث الكاتب والروائي الالماني جان باول (١٧٦٣ - ١٨٢٥) فى كتابه الهام « الاعداد للاستيقا » (١) ، فى فصل بعنوان « الشعراء العدميون» (٢) عن «روح العصر الحاضر» الذى يريد أن يدمر العالم والكون بدافع من شهوة الأنا لكى يستطيع أن يخلق لنفسه مجال الحرية فى العدم بدلا من الانصراف الى تقليد الطبيعة ••

وتكاد هذه العبارة أن تكون حدسا بالحالة التى آل اليها الشعر الحديث من أيام بودلير الى اليوم • وهى تصدق على شعر مالارميه أكثر من أى شاعر سواه ، مع فارق واحد وهو أن «شهوة الأنا أو طغيانها» قد أدخلت مكانها فى شعره لنوع من استقلال العقل أو تجرد الروح حاول أن يبرره تبريرا أنطولوجيا • وقد تختلف الآراء حول هذا التبرير وهل أفاد شاعريته أو أضر بها ، ولكن لا خلاف فى أن هذا الرجل الهادى المتواضع الذى تفانى فى اخلاصه لفننه كان فى غاية الامانة حين تقبل الموقف السلبي

﴿١﴾ Vorschule der Aesthetik (١٨٠٤) • •

﴿٢﴾ حرفيا : عدميون شاعريون



الذى قدر على الشعر الحديث ، وفكر فيه الى آخر الشوط ، ووفق الى حد كبير فى التعبير عنه . ومن الطبيعى أن يكون شعره غامضا مظلما . ولكن اتساقه مع نفسه يكفل له حق البقاء . وسيظل هناك دائما من يعجب بجمال شعره وصفائه وسحر موسيقاه . ( التى تعجز للأسف كل الترجمات عن القرب منها ٠٠ )

\* \* \*

### ١٥ - سحر اللغة وكيمياء الكلمة :

يبدو أن كلمة رامبو هذه قد تركت تأثيرها القوى على مالارميه . فقد اهتم اهتماما كبيرا بالكتابات السحرية ، بل يقال انه قرأ كتابات الأسرار المأثورة عن العصر اليونانى المتأخر والمنسوبة الى هرميس مثلت القوة ( هرميس ترسمجيسستوس ) بشغف كبير ، وشجع ترجمتها الى اللغة الفرنسية وتراسل مع مترجمها ميشليه . ولا بد أنه فطن الى تأثيرها على الشعر اذ يقول فى فقرة بعنوان «سحر» ضمن كتاباته النثرية : « ان هناك قرابة خفية بين الطقوس القديمة وبين السحر الكامن فى الشعر » . ولذلك فان الشعر عنده اهاية أو (تعزيم ، تعويد) بالاشياء المتكتمة فى غموض مقصود عن طريق الكلمات اللماحة غير المباشرة . أما الشاعر فهو «ساحر الحروف» (ص ٣٩٩) وأما أسلافنا فقد كانوا كيميائيين ( بالمعنى القديم المعروف عنهم فى العصور الوسطى كما تقدم ) .

ولا يعنى هذا بالطبع أن مالارميه كان يمارس طقوس السحر أو ينتمى للجمعيات السرية ، ولكنه يعنى أنه كان مقتنعا بالصلة العريقة بين الشعر والسحر .

ولا شك أنه قد شارك مشاركة قوية فى نزعة الشعر الحديث كله الى الجمع بين الشعر التأملى المجرد والتعبير عن أعماق النفس الضاربة فى جذور السحر ونماذجه وشعائره القديمة . ولا شك أيضا ان السحر اللغوى فى أشعاره كان هو الوسيلة التى استطاع عن طريقها - بالإضافة الى غموض مضموناته . أن يخلق فيها تلك القدرة الهائلة على الايحاء ، وأن يخلصها من المعانى الثابتة والكلمات المباشرة والاساليب الجامدة والفهم المحدود . وسحر اللغة عنده يكمن فى قوة تأثير النغم وطاقة الكلمات على تحريك الشاعرية نفسها . ويكفى أن نذكر كلمته المشهورة: «ان الشاعر يترك للكلمات حرية المبادرة» (ص ٣٦٦) . كما نذكر العبارة التى يقول فيها ان ايقاع اللامتناهى يأتى من استخدام الكلمات الملائمة بل

الكلمات اليسومية الشائعة ، عندما يمر الاصبع « المتسائل » على بيانو الالفاظ « ٠ (ص ٦٤٨) . وسيعرف قارئ مالارميه بنفسه أن بعض قصائده لم تنشأ في الاصل عن فكرة أو معنى بل بدافع من الطاقة اللغوية التي تحملها الكلمات التي تستطيع - برنينها ونغمها الصوتي وحده - أن تستدعي كلمات أخرى . ويظهر هذا بوضوح اذا راجعنا بعض قصائده في صياغتها الاولى وقارناها بصيغتها الاخيرة . ولولا خوفى أن أثقل على القارئ لعرضت عليه بعض النصوص الاصلية التي تبين كيف يأتي الشاعر في بعض الاحيان بكلمة لا تتصل بالموضوع ولا الفكرة ، وانما ترتبط بكلمة أخرى بنغمة معينة(\*) . ولذلك فهناك أبيات كثيرة من شعره تثبت في الذاكرة وان لم يتصور العقل لها أى معنى . ويؤكد هذا ما يقوله فاليري من أنه كان يستطيع أن يحفظ «أغرب أبيات مالارميه» ، على الرغم من أن ذاكرته الضعيفة لم تكن تحتفظ بشيء على الاطلاق ! ونستطيع أن نقول دون أن نخشى الوقوع في التعميم ان هذه الظاهرة تنطبق على نماذج كثيرة من الشعر الحديث ، فكم من أشعار يحفظها الناس ويرددونها دون أن يفهموها . بل ان هذا قد يكون في بعض الاحيان مقياسا صحيحا لجودة القصيدة أو رداءتها ! .

\* \* \*

## ١٦ - الشعر الخالص :

يمكننا الآن أن نتناول اصطلاحا أشرنا اليه مرات عديدة في سياق الكلام ، الا وهو اصطلاح الشعر المحض أو الشعر الخالص Poésie pure وقد ورد ذكره في بعض نصوص « سانت بيف » وبودلير وغيرهما ، كما ورد كذلك في كتابات مالارميه . والنقاد والدارسون في القرن العشرين يقصدون به نظرية في فن الشعر تستند الى انتاج مالارميه و «الرمزيين» . أما مدلول الاصطلاح نفسه فيجب البحث عنه في كلمة « خالص » التي تتردد كثيرا في كتابات مالارميه النظرية والشعرية . فالكلمة تعنى دائما

(\*) نمثل لهذا بالقصيدة السابقة التي تبدأ بهذا البيت : « أيتها العزيزة من بعيد وقريبة وبيضاء ، فهناك كلمتان « من بعيد وقريبة » تصفان المسافة ، وثالثة «بيضاء» تصف لونا . ولا يجمع بين الكلمة الاخيرة في الفرنسية وبين كلمتي «عزيزة» و «قريبة» صلة فكرية أو معنوية بل مجرد صوت هو الشين « ch » الذى استدعى بقوته وحده كلمة بيضاء . . . واليك البيت الاول من القصيدة فى نصه الاصل :

« O si chère de loin et proche et blanche.

ثورة الشعر الحديث - ٢٢٥

« خالص من شيء ما » ، وهو نفس معناها عند « كانت » الذى يصف التصورات ( فى مقدمة كتابه نقد العقل الخالص ) بأنها تكون خالصة حين تخلو من كل ما يتعلق بالاحساس أو بالعيان . ومالارميه يقصد بها نفس الشيء تماما . فاذا قال ان الشيء خالص كان غرضه من ذلك أنه نقى من كل الشوائب التى يمكن أن تلحق به فتفسد ماهيته وحقيقته النقية . ويمكن أن نرجع الى أحد رسائله التى كتبها فى سنة ١٨٩١ لنتبين معنى الكلمة بوجه عام من هذه العبارة : « تبديد الأشياء واستهلاكها باسم نقاء أساسى » .

شرط النقاء أو الخلاص الشعري اذن هو التجرد من الأشياء أو نفيها والغاؤها على نحو ما أشرنا فى الفصول السابقة . ولا يقتصر الأمر على هذا ، بل ان كل خصائص الشعر الحديث التى تعرضنا لها تنجم فى هذه الفكرة كما استخدمها مالارميه وسلمها للأجيال التالية . فهى تعنى اهمال مواد التجربة اليومية والمضمونات التعليمية أو الهادفة ، وصرف النظر عن الحقائق العملية والمشاعر العادية ، ونشوة القلب أو التطرف فى الانفعال . وعندما يخلو الشعر من كل هذه العناصر يصبح قادرا على الايحاء والسحر اللغوى الذى تحدثنا عنه . بهذا تستطيع الطاقات اللغوية – التى تكمن بعيدا عن وظيفة التفاهم والتواصل اليومية للغة ، أو تحتها وفوقها ان شئت – أن تجرب وتجرب ، وتوفى الى النغم المؤثر المتجرد من المعنى الذى يحيل بيت الشعر الى « تعويذة سحرية » ويضفى عليه قوتها وتأثيرها .

وقد تكلم مالارميه كثيرا عن الصلة الوثيقة بين الموسيقى والشعر ، واتخذت بعض عباراته بمثابة تعريف « للشعر الخالص » أو ساعدت على الوصول اليه . فالناقد الفرنسى برن – جوفروي A. Berne-Joffroy يقول مثلا فى سنة ١٩٤٤ : « الشعر الخالص هو اللحظة العليا التى ينسى فيها البيت – بطريقة منسجمة متجانسة – مضموناته . انه الشعر الذى لم يعد يريد أن يقول شيئا ، وانما يريد أن يغنى فحسب » . ومع ذلك فلا ينبغى أن نفهم من كلام مالارميه عن الموسيقى ما يفهم منها عادة من حلاوة النغم أو عذوبة الأصوات . فالواقع أنه يقصد بها نوعا من الرفيف أو الذبذبة التى لا تقتصر على الأصوات وحدها بل تمتد كذلك الى المضمونات العقلية للشعر وتوتراته المجردة ، وكلها تتجه الى الأذن الداخلية – ان صح هذا التعبير – أكثر مما تتجه الى الأذن الخارجية . يبقى أن نقول ان فكرة مالارميه عن الشعر الخالص تتلاءم تماما مع الأسس العامة التى يقوم عليها . انها – بمعناها السالب أو النافى الذى فهمنا منه النقاء من كل

العناصر الشائبة - هي المعادل النظرى لفكرة العدم التى يدور حولها  
شعره ٠٠

ونستطيع أن نقول ان هذا الشعر الخالص لا يصدق على شعر مالارميه  
وحده ، بل يتعداه الى كل شعر - قديم أو حديث - لا يقصد الى اثاره  
الاحساس أو التعبير عن أفكار ومضمونات ، بقدر ما يريد أن يكون «لعبا»  
تمارسه اللغة والخيال ٠٠

\* \* \*

### ١٧ - الخيال المتسلط ، التجريد والنظرة المطلقة :

تكلنا فى الفصول السابقة عن الخيال المتسلط أو الدكتاتورى .  
وهذا الخيال يظهر أيضا فى شعر مالارميه لتحل صورته محل الواقع الذى  
لم يعد يهيم أن يصفه ولا أن يعرف نظامه الموضوعى . انه يعمل بشكل أكثر  
هدوءا وهمسا مما كان عليه عند رامبو ، ولكن هذا العجل الهادىء الهامس  
له وزن الفعل القائم على أساس أنطولوجى ، كما تظهر فكرة التجريد  
ضمن الأفكار التى يوحى بها ، على نحو ما رأينا عند كل من بودلير  
ورامبو . ان الخيال بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة يوازى التجريد . تؤكد  
هذا عبارة ترد فى معرض كلامه عن ريتشارد فاجنر اذ يقول ان الروح  
الفرنسية - التى تكره حكايات الحوارق والأبطال - روح خيالية بالمعنى  
الدقيق لهذه الكلمة ومجردة ، أى شاعرية ( ص ٥٤٤ ) والشاعرية هنا  
مقصورة بالمعنى الذى فهمه الاغريق عن الشعر من أنه صنعة وانتاج . وبجانب  
هذه الفكرة نجد فكرة أخرى عن النظرة المطلقة ، التى يشرح مالارميه معناها  
فى مقاله عن « الباليهات » ( ص ٣٠٣ - ٣٠٧ ) بقوله : « ليست الراقصة  
امرأة ترقص ، بل هى استعارة تحتوى فى ذاتها على صورة أولية من صور  
كياننا : سيف ، أو كأس ، أو زهرة ٠٠٠ الخ . وهى لا ترقص ، بل  
توحى بكتابة جسمها بشيء لا يستطيع النص أن يؤديه الا بطريقة  
ملتوية » ( ص ٣٠٤ ) ٠٠

الرقص اذن تجسيم بصرى للفكرة ، أى أن الذى ينظر الى الراقصة  
يرى من خلال مظهرها المادى صورة أولية من صور الوجود الانسانى ،  
وهذا يأتى من « نظرة غير شخصية ، براءة ، مطلقة » ( ص ٣٠٦ ) قد  
يخيل الينا أننا نلمس فى هذا كله مسحة أفلاطونية ، ولكننا لا نلبث أن  
نقرأ هذه السطور فى نهاية المقال : « تقدم اليك الراقصة ، من خلال

النقاب الأخير الذى يبقى دائما ، عرى ( أو صفاء ) أفكارك وتسجل رؤيتك فى صمت ، فى صورة رمز ( أو علامة ) هى الراقصة نفسها « (ص ٣٠٧) .

لا نلبث كما قلت أن نتبين أن الفكرة غير أفلاطونية . فالذى ينظر لا يرى حقائق موضوعية ثابتة أو نماذج أولية خالدة – كما هو الحال مع المثل عند أفلاطون – بل يرى صوراً أولية من عقله أو ذاته هو يسقطها على الظاهرة التى يراها ليحولها الى علامات أو رموز تدل على ذاته وكيانه هو . . ولا يتم هذا الا « بنظرة مطلقة » تستطيع أن تنفذ فى الظاهرة – دون أن تتحول مع ذلك عن ذاتها – لترى فيها رموزاً على حركتها وجوهرها الباطن . ومن هنا يعد مقال « الباليه » أقوى دفاع عن فعل الخلق الحر المطلق من كل قيد ، كما يصلح تعبير « النظرة المطلقة » أن يكون شعاراً يصدق على الشعر المجرد عند مالارميه وأتباعه ، بل يصدق كذلك على الرسم الحديث الذى يصرف النظر عن الموضوعات الخارجية ليستبدل بها بناءً متشابكاً من الخطوط والأشكال والألوان .

إذا طبقنا هذا الكلام على شعر مالارميه وجدناه يقلب نظام العالم الخارجى ، ويجرد الظواهر والأشياء من النسق المألوف فى الزمان والمكان . وهو فى هذا قريب من شعر رامبو ، وإن اختلف الأساس الفلسفى عندهما اختلافاً شديداً . ويمكن أن نمثل لهذا بعض إنتاجه . .

فأحد مقالاته ( والمقالات أيضاً أدب ! ) بعنوان « اللذة المقدسة » يبدأ بعبارات لا يمكن أن نفهمها بالمقاييس العادية الا اذا ترجمناها على النحو التالى : « فى الحريف يعود سكان باريس من الصيد ويذهبون الى المسرح ، ويسلمون أنفسهم لسحر الموسيقى » . فاذا نظرنا الى النص الاصلى ( ٢٨٨ ) وجدناه يقول : « الريح تدفع الناس للعودة من الأفق الى المدينة عندما ترتفع الستار عن روعة الحريف المهجورة . رفيف لعب الأصابع ، الذى تهدىء منه أوراق ( الشجر ) ، ينعكس عندئذ فى حوض الأوركستر المتهىء ( للعزف ) » . .

ويلاحظ أن هذه العبارة لا تتكلم عن الحريف الا فى صورة استعارة غير مباشرة ، أى عندما يكون الكلام عن المسرح ( الستار ) وقائد الأوركسترا ( لعب الأصابع ) وبذلك يلتقى الحريف والمسرح فى وحدة واحدة تزيد بالطبع عن كونها مجرد استعارة . كما أن تقديم التفاصيل الجزئية على الكل والأمور العرضية على الجوهر تعد من ناحية أخرى خصائص الأسلوب اللا واقعى الذى سيكون له صداه الكبير فى شعر القرن العشرين . أنظر

مثلا الى هذا البيت - من احدى قصائده المبكرة - الذى يصف فيه ملاكا يحمل سيفاً عارياً بقوله : « ملاك يقف فى عرى سيفه » ( ص ٢٨ ) فيصف الملاك بما يميز السيف . أو حين يتكلم عن مجموعة من الراقصات فلا يذكر أشكالهن بل « شحوب المسلمين ( نوع من القماش ) العابر ، الذى تبرز منه ابتسامة وذراع مفتوحة فى حركة ثقيلة كحركة الدب » ( ص ٢٧٦ ) . فالراقصات يظهرن من خلال صفة جزئية واحدة ضمننت فيها صفة جزئية أخرى من كائن آخر يصعب علينا أن نتبين المقصود به فى النهاية ، وهو مهرج السيرك . أى أن الصفات العرضية تعزل عن الشكل الكلى الذى يحتويها وتتحول الى صور لا واقعية متداخلة فى بعضها البعض . وتبدأ احدى القصائد المتأخرة بالاشارة الى ستارة من الدنتيلا ، ثم تتحدث المقطوعة الثانية فجأة عن خلاف عام أبيض لباقة ورد مع نفسها ، يفر الى النافذة الباهتة ويسبح أكثر مما يذفن ( ص ٧٤ ) ، فنرى كيف جردت المخيلة ذلك الشئ من خصائصه المادية وحولته الى مجموعة متشابهة من الحركات . ان الشاعر هنا لم يتلق مجموعة من الانطباعات من العالم الخارجى على طريقة التأثيرين فى الرسم ، بل راح يطبع أشكالاً خيالية على أشياء جردت تجريدا تاما من مادتها الواقعية .

\* \* \*

#### ١٨ - الشاعر وحيد مع لغته :

لعل هذه الأمثلة القليلة أن تكون مصداقا لقول مالارميه ان الشعر بناء منعزل . فالواقع أن شعر مالارميه أكثر أبنية الشعر الحديث عزلة وابتعادا . لقد شيده بمواد قليلة ، وحاول فى حرص وحذر أن ينقل المجال الفارغ اللامتناهى للمطلق الى لغة أرضية تعبر عن رموزه فى « نغم صامت منسجم » ( ص ٦٤٨ ) ولقد قال مالارميه مرة فى أحد أحاديثه ان الشعر قد ضل طريقه منذ أن « انحرف به هوميروس انحرفا عظيما » . وعندما سأله محدثه عما كان قبل هوميروس أجاب قائلا : « أورفيوس » .

فهو اذن قد حاول أن يرجع الى هذا الشاعر الأسطورى البعيد ، وأن يحقق فكرته عن الشعر كغناء يتحد فيه الشعر والفكر ، والسر والمعرفة . ومن يدري ؟ فلعله قد أحس بالقرابة التى تجمعها بهذا الشاعر القديم ، أو لعل لغته الشعرية التى حاولت أن تعيد للكلمة بكارتها وأصالتها الأولى قد أعادته كذلك الى هذا المنبع الشعرى الأصيل القديم .

ان شعر مالارميه يجسد العزلة والوحدة الكاملة . فهو لا يحس بالحنين الى التراث المسيحي أو الانساني أو الأدبي . وهو يحرم على نفسه التدخل في شئون الحاضر . بل انه يصد القارئ عنه ويأبى أن يكون بشريا ، بالمعنى الذى أشرنا اليه مرارا من التجرد من النزعات والعواطف البشرية . وهو الى وحدته أمام الماضى والحاضر وحيد تجاه المستقبل : « يجب على الشاعر أن يقوم بشيء واحد ، هو أن يعمل فى ظلال السر ، ويوجه بصره الى زمن يأتى فيما بعد أو لا يأتى أبدا » ( \* ) . ( ص ٦٦٤ ) .  
ولذلك فالوحدة هي رفيق الشاعر وقدره الضرورى وسط مجتمع ينكره ويضع العقبات فى طريقه . .

ان الواقع قاصر ، والحقيقة المتعالية عدم ، وعلاقته بهما صراع مرير؛ ونشاز مستمر ، والفشل دائما هو الحصاد الأخير . ماذا يبقى اذا لهذا الشاعر ؟ . يبقى له القول الذى يحمل فى ذاته حجته وبرهانه . انه وحيد تماما مع لغته ، يجربها ما شاءت له التجربة الحرة والخيال الطليق . هنا حريته ووطنه . وهو يقوم بمغامرته ويعلم أن الناس قد تفهمه وقد لا تفهمه . ولو لم يكن هذا هو موقف الشعر الحديث كله ، لما وجد مالارميه ما وجده حتى الآن من الاكبار والاعجاب . .

\* \* \*

#### ١٩ - كلمة أخيرة :

يقول مالارميه : « بعد أن وجدت العدم وجدت الجمال » . ولكنه بعد أن وجد الجمال المطلق رأى نفسه يعود من جديد الى العدم . تبين له أو لمن جاءوا بعده أن « التذوق المتطرف للشكل » - كما يقول بودلير - والعناية الفائقة بالجمال قد التهمت الحياة وأفقرت الواقع وانتهت الى عقم الشعر . .

وإذا قلنا فى نهاية هذا البحث بالعودة الى الواقع فليس ذلك إثارا للسهولة ، ولا جريا وراء النداءات والكلمات المكرورة التى جنت هى أيضا على الواقع حين وضعته فى قوالب جامدة محدودة . ولكننا نقصد أن الشعر كان دائما فى صميمه مشغولا بالواقع ، أعنى بوضع الانسان وحالته فى العالم . وإذا كان الشعر فى أواخر القرن التاسع عشر قد

---

(\*) من رسالة الى الشاعر الغنائى بول فيرلين ، وقد كتب فيها شيئا عن تاريخ حياته استجابة لرغبة صديقه ( انظر نص هذه الرسالة القصيرة الجميلة فى طبعة البلياد الكاملة لأعمال مالارميه ) .

اندفع الى أقصى حدود هذا الواقع لكي يمد يديه الى المجهول ، واذا كان قد حاول الغاء هذا الواقع والفرار من سجنه الحائق بحثنا عن المطلق أو الجمال الخالص أو المجهول - فقد كان في ذلك كله يحقق وظيفة الشاعر الخالدة : تنقية الواقع واعادة خلقه أو تشكيله بعد أن خربه الانسان بالشر والقهر ، وأفسده بالظلم والفقر ، وتقديم أغنيته شهادة على ايمانه بالمعنى في عالم فقد معناه . صحيح أنه أسرف في هدمه للواقع - الخارجي واللغوي - وتصفيته بل والغائه ، حتى صار الشاعر هو الشهيد أو المنتحر الذي يقتل نفسه في سبيل أن يحيا المطلق . ولكن ألم تكن هذه هي النهاية المحتومة لقصة طويلة بدأت من عصر الاصلاح والنهضة حين انفصلت الرموز عن الواقع الذي كانت قائمة فيه وراح الانسان بعد ذلك - مثل باسكال - يضل بينهما في صحراء البحث ؟ ألم تصل هذه الدراما الى ذروتها عند « كانت » الذي أوقف موكب العقلانية المنتصر ، وكشف لسفينة العقل البشري عن الظلمات المحيطة بها من كل جانب في رحلتها الى المطلق والمجهول ؟ أليس حكيم كونجسبورج العجوز هو الذي سلب العقل من كل أمل في بلوغ المطلق ثم أشفق عليه ففتح باب الأمل الخلفي عن طريق القلب أو الإيمان أو الأخلاق أو العقل العملي كما يسميه ؟ ألم يزد الاهتمام بعد ذلك بتجربة الخلق والفن والجمال على يد فلاسفة مثل شيلنج وشوبنهاور حتى وصل الى حد الرعشة المقدسة عند نيتشه ؟ ألم يقل هذا ان العالم في صميمه « ظاهرة جمالية » وأن ملكة الخلق والابداع هي السبيل الوحيد الى المطلق ، وأن الشيء الوحيد الذي يبرر العالم والوجود الى الأبد هو أن يكون ظاهرة جمالية ؟ ألم يحكم بعجز المعرفة والأخلاق عن ادراك معناه ؟ وحين كان في مراحل حياته التالية يفقد ايمانه بهذه الحقيقة أو « هذا الانجيل الوحيد الممكن على الأرض » - ألم يكن ينحدر الى أعماق اليأس ويجد نفسه وحيدا مع العدمية التي كان أكبر مكتشفيها وأكثرهم استماتة وأملا في القضاء عليها ؟ ألم يكن يحدث له هذا كلما تشكك في الجمال وتصور أنه وهم وباطل ؟

ولكن نيتشه حلقة في سلسلة طويلة بدأت بكانت الى شوبنهاور ، وامتدت بعدهما الى فاجنر وبودلير ، الى أن وصلت للمارميه فكان أعظم وآخر حلقة فيها ، وجوهرة العقد التي توهجت ثم خبا فيها البريق . صحيح أن نورها أو لهيبها مايزال يلسع أصابع الشعراء الى يومنا الحاضر . ولكن لعلهم قد صاروا الآن أكثر ميلا الى الاستدفاء بشمعة الحياة والواقع ، بدلا من الاحتراق في وهج المثال والمطلق .





## الفصل الخامس

## ثورة الشعر في القرن العشرين

ليكن الشعر عوناً على الفعل

( الوار )

كانت هذه نظرات سريعة الى التطور العام للشعر الحديث ، لا تغنى بالطبع عن التفصيل . فالصورة العامة لهذا الشعر صورة محيرة ، ولن يقربنا منها سوى الرجوع الى الأصول التي مهدت لها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والقاء نظرة خاطفة على ملامحها الفردية عند بعض الشعراء الذين يمثلون أصدق تمثيل . .

ولقد رأينا أن الاسلوب الشعري الذي يسيطر اليوم على القرن العشرين قد نشأ في فرنسا لا في أي بلد أوروبي آخر ، وكان ذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ( \* ) . مهد له الشاعر الكبير بودلير بعد أن ظهرت بوادره عند شاعر الرومانتيكية الألمانية نوفاليس والشاعر الكاتب الأمريكي ادجار ألن بو . ثم سار فيه الشاعران رامبو ومالارميه الى أبعد الحدود التي يمكن أن يجسر الشعر على السير فيها . والواقع أن الشعر في القرن العشرين لم يعد يأتي بجديد . وليس في هذا القول

---

(\*) ودور فرنسا هنا شبيه بالدور الذي قامت به منطقة البروفانس في ذبوع نوع خاص من اغاني الحب في القرن الثاني عشر - لعله متأثر بالشعر والزجل ومثل الحب والرجولة في الاندلس - أو الدور الذي قامت به إيطاليا في نشر أشكال جديدة من شعر الصنعة في القرن السادس عشر . على أن نشأة الشعر الحديث في فرنسا لا تمنع أنه قد سار بعد ذلك في طريقه الخاص واكتسب في كل بلد طابعه المتميز ، وفقد في بعض الاحيان آثار أصله الفرنسي . .

ما يغض من قيمته أو يقلل من شأن بعض الشعراء المجيدين فيه . ولكنه يتيح لنا أو بالأحرى يفرض علينا التعرف على وحدة الأسلوب التي تربطه بأولئك الرواد العظام . ووحدة الأسلوب لا تعنى الاطراد ولا الملل ، ولكنها تدلنا على الروح العامة التي تجمع بين الشعراء على اختلافهم فى النظرة والموضوع والأداء اللغوى والمنحنى الداخلى .

فنحن لا نستطيع مثلا أن نتحدث عن وحدة الأسلوب الشعرى عند شاعرين مثل لامارتين وسان – جون بيرس فى اللغة الفرنسية أو عند ليوباردى وأنجارتى فى الايطالية ، أو جوته وجوتفريد بن فى الألمانية ، أو شوقى وأدونيس فى العربية . ولكننا نستطيع أن نتحدث عن شعراء مثل رلكه وألبرتى واليوت ورينيه شار ، على ما بينهم من اختلاف فى النشأة والنظرة والأصالة والمزاج . فوحدة الأسلوب التي نتحدث عنها هى سبيلنا الوحيد للاقتراب من هذا الحشد الهائل من القصائد التي تتأبى – عامدة – على الفهم المعتاد ، تتلوها ولا شك خطوة أخرى للتغلغل فى العبقرية الفردية لكل شاعر على حدة . والحق أن المجال لا يتسع للإشارة الى هؤلاء الشعراء الا فى أضييق الحدود . وكل ما نستطيع أن نقوم به هو استكشاف الصورة المحيرة التي يقدمها الشعر المعاصر ، وتبين بعض ظواهره الحية التي لا تزال تعمل عملها فيه منذ القرن الماضى . . .

المهم هو أن نعرف أن الظواهر التي رأت النور فى القرن الماضى لا زالت تؤثر على الحياة الشعرية حتى اليوم . وسواء تبين لنا أن شاعرا من الشعراء قد تأثر بسلفه أو لم يتأثر ، فان ذلك لن يعطينا من التسليم بحقيقة هامة تسرى على الشعر سريانها على سائر الفنون ، ألا وهى أن لكل عصر روحه وأسلوبه الملزم ، وأن هناك أسلوبا فى الرؤية والاحساس والأداء لا يزال يسود الشعر الأوروبى منذ أكثر من مائة عام . ولا يصح أن ننخدع بكثرة المدارس والبرامج الأدبية التي ظهرت فى أقل من قرن من الزمان . فقد لا يكون هذا التنوع الهائل سوى نوع من خداع البصر يبين لنا مدى خصوبة الشعر الحديث وتنوع امكانياته وتعدد الفروق والظلال فيه ، ولكن لا يجوز أن يحجب عن أعيننا وحدة البناء والروح العامة التي تسوده وتتغلغل فيه .

ان من يتصفح المراجع الحديثة فى تاريخ الأدب يجدها تتحدث عن « المدرسة الرمزية » وتكاد تتفق على تحديدها بنهايتها سنة ١٩٠٠ . ولقد أثرنا تجنب هذا الاصطلاح المدرسى ما أمكن ، اذ رأينا أن الخصائص المميزة

لشعرائها الكبار لا تزال في مجموعها هي نفس الحصائص التي تميز الشعر في العصر الحديث ، وأن تأثير أقطابها - وفي مقدمتهم مالارمي - لا يزال قويا على شعراء متأخرين مثل فاليري وجيان وأنجارتى واليوت ٠٠ واذن فالأمر لا يخرج عن احدى اثنتين : فاما أن الرمزية « لم تمت بعد ، واما أن الكلمة تعبر تعبيراً ناقصاً عن أسلوب أدبي بذاته ، ولا بد في هذه الحالة أن نقتصد في استعمالها أو نستغنى عنها بوصف خصائص هذا الأسلوب وإبراز ظواهره ٠٠

والمهم بعد كل شيء هو ألا نفتر بالأسماء أو ننسى سياقها في التراث ٠ وكل من يقرأ الدراسات النقدية التي تتناول الحياة الأدبية الأوروبية في نصف القرن الأخير لابد أن تدهشه أو تفرعه كثرة المدارس والاتجاهات و « المودات » التي تلغى بعضها البعض ! فمن دادية الى مستقبلية الى تعبيرية ، ومن ابداعية الى وضعية جديدة الى سرالية الى هرميتية أو الغازية ٠٠٠ الى آخر هذه الأسماء التي لن ينقطع سيلها مع تطور العصور ٠ وكأنما هي صدى لتعدد الأحزاب السياسية وصراعاتها في بلاد البحر الأبيض بوجه خاص ٠٠ ومع ذلك فلعل هذه الكثرة الهائلة أن تكون مظهراً صحياً من مظاهر الشعر الحديث الذي يؤكد أصحابه أنهم لا يكتبون للخلود وإنما يثبتون تجاربهم المستمرة في اللغة وحرصهم على قطع صلتهم بالماضي أو بالتراث الذي لا يمكن فهمهم مع ذلك الا اذا عرفنا موضعهم منه ٠٠

ولننظر الآن في الظواهر العامة في شعر القرن العشرين ولنحاول أن نقى أنفسنا شر التبسيط والتعميم : -

## ١ - تمجيد العقل أم تحطيمه ؟ :

ليس من العسير أن نضح أيدينا على اتجاهين رئيسيين في بناء الشعر الحديث ، سار فيهما رامبو ومالارمي في القرن الماضي ٠ فهناك ان شئنا التبسيط ما يمكن أن نسميه بالشعر المتحرر من الشكل أو الشعر غير المنطقي في جانب ، وهناك الشعر العقلي الملتزم بالشكل المحكم الدقيق من جانب آخر ٠ وقد تم التعبير من كلا الاتجاهين سنة ١٩٢٩ في صيغتين تناقض احدهما الأخرى ٠ فأما الصيغة الأولى فيعبر عنها فاليري بقوله : « ينبغي أن تكون القصيدة عيداً من أعياد العقل » ٠ وأما الاتجاه الآخر المضاد فيعبر عنه رائد المدرسة السيرالية أندريه بریتون حين

يقول : « ان القصيدة ينبغي أن تكون حطام العقل » أو حين يقول بعد ذلك بقليل : « ان الكمال هو الكسل » . ( المجلة السيرالية سنة ١٩٢٩ ) .

وجود هذين الضدين في شعر القرن العشرين شيء يرتبط بأسلوبه وصورته العامة . فليس الأمر - كما قد يبدو من النظرة السطحية - مجرد خلاف بين حزبين أدبيين متعارضين ، بل هو تعبير عن توتر يشمل الشعر الحديث كله ، وصراع تدور رحاه في وجدان الشاعر الواحد بين العقل والأسطورة ، والنظام والحلم ، والتجريد والهلوسة . وعلى الرغم من اختلاف النموذجين فهما يؤكدان مشاركتهما في وحدة البناء العام التي تميز الشعر الحديث . فالشعر العقلي والشعر غير المنطقي يشتركان في طرحهما للنزعات البشرية ، وبعدهما عن العاطفية المألوفة ، وتخليهما عن الشيئية المعتادة ، وتأبيهما على الفهم المحدد ، وإثارهما للايحاء بمعان متعددة ، وجعلهما من القصيدة كيانا مستقلا بنفسه يكمن مضمونه في لفته وخياله الطليق ولعبه بالأحلام لا في محاولة نسخ العالم أو التعبير عن العواطف . وكل هذه الصفات ستصدم القارئ العربي وتحيره لانه اعتاد أن ينتظر من الشعر أن ( يصور ) و « يعبر » . ولكن لا بد له أن يتقبلها ويعود نفسه عليها اذا أراد أن يجد مدخلا الى الشعر والفن التشكيلي والموسيقى الحديثة .

ان وحدة البناء في الشعر الحديث هي نفسها وحدة البناء في الفن الحديث بوجه عام . وهذا هو الذي يفسر تشابه الأساليب في الشعر والرسم والموسيقى . وهناك ظاهرة خارجية قد تؤكد هذا كله . فليس من قبيل الصدفة أن تنعقد أواصر الصداقة العميقة بين أقطاب الشعر والرسم والموسيقى الحديثة ، وأن يشعروا بأنهم يشتركون في مفامرة واحدة . والصداقة التي كانت تربط بودلير بالرسام الشهير ديلاكروا ، أو تجمع بين طائفة الرسامين والشعراء مثل هنرى روسو وبيكاسو وبراك وأبوللينير وماكس جاكوب ، أو بين لوركا ومانويل دى فايلا وسلفادور دالى أشهر من أن نتحدث عنها . . أضف الى هذا أن الرسامين والموسيقين يلجأون في كثير من كتاباتهم التي توزع في معارضهم أو حفلاتهم الى استخدام تعبيرات واصطلاحات يستعرونها من كتابات الأدباء ، والعكس أيضا صحيح . . ولقد استطاع ديدرو أن يتوصل من تحليله لعدد من الرسوم الى حقائق مذهلة . وربما كان هذا نوعا من الاحساس بهذا البناء العام الذي تشترك فيه كل مغامرات الفن والأدب الحديث .

## ٢ - رأيان في الشعر الحديث :

كان من طبيعة الأمور أن يتفكر الشعراء المحدثون منذ عهد ادجار بو وبودلير في شعرهم فيضعوا له البرامج والنظريات التي لا تقل أهمية عن انتاجهم من هذا الشعر . ولم ينشأ هذا عن رغبة في التعليم بقدر ما نشأ عن اقتناع بأن العمل الشعري هو احدى مغامرات العقل الذي يعمل ويتأمل ذاته في وقت واحد فيزيد بهذا التأمل من حدة التوتر الشعري نفسه ويوشك معظم الشعراء الكبار في القرن العشرين أن يكونوا قد وضعوا مذهبا نظريا أو فنا شعريا عن أدبهم أو عن الأدب بوجه عام . ومع أن الفنان المبدع قد لا يحسن النقد في أغلب الاحيان ، الا أن في استطاعتنا القول بأن هذه الكتابات النظرية التي أخرجها الشعراء لا تقل أهمية عن شعرهم نفسه ، وأنها قد أكدت الرأى المعروف في أوائل القرن التاسع عشر من أن الشعر الغنائى هو أنقى وأعلى ظواهر الابداع الأدبى وأنه ما من طريق يصل بين قمة الشعر الوحيدة وبين منحرجات الأدب المستوية ، وأن هناك مسافة بعد شاسعة بين الشعر وبين الفنون الروائية والدرامية التي تعتمد على المنطق والواقع ، وهي نفسها مسافة البعد بين كتابة يتحدث فيها الاديب الى نفسه ( مونولوج ) وأخرى يريد بها التوصيل الى الآخرين ، لأن الشعر ، كما يقول جوتفريد بن ، هو فن متنسك معتزل .\*

ويصح أن نعرض هنا لرأين في الشعر بقلم شاعرين كبيرين يؤكدان فيهما أن كثيرا من الملامح والخصائص الهامة في فن الشعر في القرن التاسع عشر قد انتقلت الى فن الشعر في القرن العشرين .\*

ويرجع الرأى الأول الى الشاعر الفرنسى « جيوم أبولينيير » ، وهو برنامج الذى نشره فى سنة ١٩١٨ بعنوان « الروح الجديدة والشعراء » فى مجلة « ميركردى فرانس » (\*).

والروح الجديدة التى يقصدها أبولينيير هى روح الحرية المطلقة . والحرية فى الشعر معناها أن يعالج الشاعر كل مادة ممكنة بغير اعتبار لدرجتها أو شرفها وأهميتها . فالشاعر يستطيع أن يجد مادة الهامة فى الكواكب والمحيطات ، كما يجدها فى منديل ملقى على الأرض أو فى عود ثقاب مشتعل . ان خياله يرى فى أسمى الاشياء وأحقرها ما لم يره أحد ، وأذنه

L'esprit nouveau et les poètes, in : Mescure de France (1918). \*

تسمع فيها ما لم يسمعه إنسان قبله . انه يحولها فجأة الى مفاجآت مثيرة و « أفراح جديدة ولو كان في تحملها العذاب كل العذاب » . ان أقل الاشياء وأحقرها شأنًا يصلح أن يكون معبرا الى لانهاية مجهولة ، تلمع فيها أضواء المعاني المتعددة ، كما يصلح أن يكون سبيلا مؤديا الى غياهب اللاشعور .

ان الشيء المضحك العابت يستوى فى درجته وقيمه مع أمجاد البطولة . وكذلك لا يجد الشعر حرجا من اختيار مادته من واقع الحياة الالية والتقنية التى وصلت اليها المدنية الحديثة ، فيتسع للكلام عن التلغراف والتليفون والطائرة . والآلات التى هى « بنات الرجال اللاتي لا أمهات لهن » . وهو يربط هذه الاشياء جميعا بأساطير يبتكرها ساخياله ، أساطير يسمح فيها بكل شيء ، وبالمحال نفسه أو المستحيل قبل أى شيء آخر . وهدف الشعر من ذلك كله هو الوصول الى ما يسميه أبولينيير « القصيدة المركبة » التى تشبه صفحة فى جريدة يومية ، تلتقى العين فيها بأشياء مختلفة فى وقت واحد ، أو فيلما تتجاوز فيه الصورة الى جانب الصورة . لا مكان هناك لأسلوب الوصف والزخرفة والتنميق والخطابة ، بل صيغ جادة تعالج أعقد الموضوعات بأدق شكل ممكن . ان الابداع الأدبي أشبه ما يكون بعمل الميكانيكى الدقيق . ومن واجب الأدب والشعر بوجه خاص أن يبذلا كل ما فى وسعهما لمنافسة العلوم الرياضية فى دقتها وجسارتها . ومن واجب الشعر كذلك أن يتشبه بالكيميائين القدامى فيضنى نفسه فى البحث عن « صيغ وكشوف نادرة » تجعل منه « كيمياء شعرية عريقة » .

ان الشعر الجديد تواجهه الأخطار والمزالق ، مثله فى ذلك مثل الروح الجديدة بوجه عام . ولكنه يظل تجربة تستحق الاقدام عليها ، وتستمد قيمتها من شجاعة المخاطرة لا من النجاح النهائى . ينبغى أن يقوم الشعر دائما على المفاجأة ، فالمفاجأة التى تذهل القارئ بفرابتها أو بلهجتها الدرامية المعادية له هى أهم ما يميز الشعر الحديث عن الشعر القديم . وعلى الشاعر الذى يبحث عن المجهول ويعبر عنه بلغة شاذة غير مألوفة ولا مقبولة أن يتحمل الوحدة والانعزال ، ويصبر على سخريه الناس أو تشهيرهم به .

ونعرض الآن - بعد هذا البرنامج الجرىء الذى يستمد كما نرى من روح رامبو والذى يعد أهم حلقة نظرية تربط بين شعر رامبو وبين الشعر فى القرن العشرين - نعرض لرأى آخر أبداه جارتيا لوكا فى حديث ألقاه



فى سنة ١٩٢٨ فى ذكر الشاعر الاسبانى الكبير جونجورا (\*) بعنوان  
« الحىال الشعرى عند دون لويس دى جونجورا » .

وجونجورا ( ١٥٦١ - ١٦٢٧ ) شاعر قديم لعله اعتقد الشعراء  
القدمى فى أسبانيا وأصعبهم . وقد أعاد الاسبان اكتشافه منذ سنة  
١٩١٠ وأفادوا بحركة البعث هذه شعرهم الجديد فائدة لا تقدر . فلوركا  
يقول عنه فى حديثه السابق انه « أب الشعر الحديث » ويبين أوجه  
التقارب بينه وبين مالارميه فى الأسلوب والأداء ، بل ويقول أن مالارميه  
هو أفضل تلاميذ جونجورا ، وأقربهم الى فنه الشعرى ، على الرغم من أن  
الشاعر الفرنسى لم يعرف شيئا عن الاسبانى .

ويعد كلام لوركا عن هذا الشاعر القديم تعبيرا عن رأيه فى الشعر  
الجديد ونظرته الاستيطيكية اليه . فقد كان جونجورا - كما يقول لوركا -  
يعتقد أن قيمة الشعر لا ترتفع الا بمقدار بعده عن كل ما هو عادى مألوف  
فى العالم الخارجى والداخلى على السواء . كان يحب الجمال النقى العقيم ،  
ويرى أن هذا الجمال لا يظهر الا اذا تخلص الشاعر من التعبير المباشر  
عن العواطف . وكان يكره الواقع ، ولكنه كان يملك القدرة على السيطرة  
المطلقة على الممالك الشعرية وحدها . ان الكلمات عنده مستقلة بذاتها ،  
وهو يقيم منها بناء يناهض الزمن . لم يكن للطبيعة مكان فى شعره ،  
لأن « الطبيعة التى تخرج من بين يدي الخالق غير الطبيعة التى تحيا فى  
القصيد » . ولذلك فان قيمة قصائده لا تقاس بالواقع بل تنبع من  
ذاتها . لقد كان « يحمل الأشياء والأحداث الى غرفة ذهنه المظلمة حيث  
تتحول هناك وتعود لتتجاوز العالم » .

هذه القوة التى تحولها هى قوة الحىال القادرة على التشبيه  
والاستعارة . انها تخلق صورا غير واقعية ترتفع الى مستوى الأساطير  
وتؤلف بين أكثر المجالات بعدا عن بعضها البعض . وهو يسلط بهذه  
الصور ضوءا مشعا باهرا على المضمون الموضوعى لشعره بحيث يصبح  
هذا الشعر فى النهاية عديم المعنى . ان أبياته يغمرها « ضوء روما  
البادر » . ربما يكون الالهام قد سبقها ، الا أنها لم تتحول على يديه الى  
حقائق نقية صلبة الا لطول تجربته للخصائص النغمية والصوتية الموجودة  
فى اللغة .

Don Louis de Góngora.

\*

هكذا نشأ نوع من الشعر لا يبحث عن القارىء بقدر ما يفر منه .  
فاذا أراد أن يقترب منه فعليه أن يستخدم العقل وحده . واذا لاحظ فيه  
غموضا أو ظلما فما ذلك الا لشدة النور العقلي الذى يغمره . .

لا بد أن القارىء قد لاحظ الفرق بين ما يقوله الشاعر الفرنسى  
والاسبانى من حيث اللهجة والمستوى والهدف . ولكنه قد أدرك بغير شك  
أنهما يتفقا فى تأكيد نوع من الشعر يوجهه العقل ويستقل بنفسه عن  
الواقع والمألوف ، ويصدم القارىء بفرابته وتنافر أنغامه .

\* \* \*

### ٣ - اللغة الجديدة :

من الطبيعى أن تكون لغة الشعر الجديد لغة جديدة . فتفسير قصيدة  
من هذا الشعر يحتاج منا أن نقف عند أسلوبها فى الأداء أطول بكثير من  
الوقوف عند موضوعها أو مضمونها أو الباعث عليها . كان فى استطاعة  
الناقص فيما مضى أن يبين للقارىء مضمون القصيدة من الشعر القديم .  
وكان ذلك أمرا ممكنا ومقبولا ومفيدا ، طالما كان هدف الناقد والشاعر  
معا أن يخطبا ود القارىء ويمهدا له طريق الاحساس بقصيدة كتبت بلغة  
تخدم نظام حياته الطبيعية . غير أن الأمر مع الشعر الحديث يختلف عن  
ذلك اختلافا بينا . فليس من الممكن أن نفهم قصيدة من شعر البيوت أو  
سان - جون - بيرس أو أنجارتى من مضمونها ، وان كانت لا تخلو  
بالطبع من مضمون أو مجموعة من المعانى التى تكشف عن عالم هذا  
الشاعر أو ذلك . ذلك لأن المسافة هنا بين الذات وبين « التكنيك » أو  
الصنعة الفنية أكبر بكثير مما كانت عليه فى الشعر القديم ، كما أن قيمة  
التأثير فى هذا الشعر وطاقاته الفنية تكاد تكمن بأكملها فى الصنعة أو  
الأسلوب . فالأسلوب هو المظهر اللغوى المباشر للتحويل الذى طرأ على  
الواقع والمألوف فى هذا الشعر . لقد اختل التوازن القديم بين مضمون  
العبارة وأسلوب أدائها . وأصبح الأسلوب الجديد بما فيه من تنافر  
وتضاد واغراب وقلق وتقطع وفجوات هو الذى يجذب الانظار قبل أى  
شئ آخر . اننا لا نستطيع الآن كما كان الحال قديما أن نشغل أنفسنا  
بالمضمون الذى تعبر عنه القصيدة عن الأسلوب الذى تم به التعبير ،  
لأن التباين والتنافر بين أسلوب التعبير والشئ المعبر عنه أو بين الإشارة  
والمشار اليه قد أصبح من أهم قوانين الشعر والفن الحديث . وقد نجد  
فى احدى اللوحات أن قطعة قماش أصبحت تدل على آلة موسيقية كما

تجد في احدى القصائد أن الغابة تشير الى ساعة البرج واللون الأزرق يرمز الى النسيان وأداة التعريف تهدف الى زيادة الغموض والابهام وعدم التحدد . .

هذا الأسلوب المتناقض الشاذ قد زاد ثقله في القصيدة الى حد تجريد الموضوعات التي يلمسها من أهميتها ومعناها ، بل ومن وجودها الواقعي نفسه - فالقصيدة الحديثة تتلافى الاعتراف « بموضوعية » العالم الكائن خارج الذات أو داخلها حتى لا ينال من أسلوبها ، وإذا تناولت بعض بقايا هذا العالم الموضوعي فهي تستغلها لتحريك المخيلة « الطاغية » وزيادة طاقتها على التحويل والتشويه والتبديل . وليس معنى هذا أن الشعر الحديث يقصر نفسه على موضوعات قليلة أو عديمة الشأن ، كما فعل مالا رمية مثلا . وحتى اذا حدث هذا فلا يمنع ان هناك قصائد تزدهم بالعديد من الأشياء والموضوعات . انما المهم أن هذه الأشياء تخضع الآن « لتركيبية » جديدة وأسلوب جديد في الرؤية والأداء ، وأنها قد أصبحت مادة تتحكم فيها الذات الشاعرة كما تشاء ، وفقدت كثيرا جدا من « موضوعيتها » و « شيئيتها » . ولو لم يكن الأمر كذلك لما استطاع الشعراء الحديث أن يؤلف بين أشياء لا تآلف بينها في الواقع ولا الطبيعة ، أو يرمز الى أشياء لا تطابق فيها بين الرمز والمرموز إليه ، أو يشبه بين أمور لا وجه للتشابه بينها على الإطلاق . . من هنا نفهم السبب الذي يدعو الشعراء المحدثين الى الاغضاء من شأن موضوعاتهم ، كما نفهم أيضا ما يقوله الشاعر الفرنسي بيير ريفردى ( ١٨٨٩ - ١٩٦٠ ) من أن الشاعر لا موضوع له ، وانه يفترس نفسه بنفسه . . وأن قيمة العمل الشعري أنه يكشف عن سبب تمزقه وربطه بين عناصر لا رابط بينها . .

بل ان شرط « الشعر الخالص » ان وجوده كما يقول الشاعر الاسباني سالييناس ، متوقف على قدرته على التخفف بقدر الامكان من الموضوعات والأشياء لان هذا وحده هو الذي يتيح للغة أن تتحرك حركتها الابداعية الحرة . ثم ان الشاعر ، كما قال جوتفريد بن في سنة ١٩٥٠ ، يلجأ الى الحيل الشكلية ليحافظ على انطلاق الأسلوب . . فهو يثبت الحواطر التي ترد عليه كما لو كان يدق المسامير . ويعلق عليها متتابعات الجانه . وهو يتجاشى أن يربط الأشياء ببعضها ربطا ماديا سيكلوجيا بل يكتفى بالإشارة ولا يمضى في شيء الى غايته . .

ان أسلوب الشعر الجديد يأبى على المضمون أن يكون له وجوده المتناسك وقيمتها الذاتية . انه لا يكف عن البحث عن اللغة الجديدة ، ويعيش في صراع متصل بين مطامحه المتطرفة وبين مضموناته . وهو يريد ، كما يقول أبولينيير ، لغة جديدة لا يدري النحويون عنها شيئا . . . ولكن كيف ستبدو هذه اللغة المفاجئة الناشئة ؟ . . .

ان الشاعر الفرنسي لا يقدم اجابة محددة ، بل يشير الى لغة وحشية متنافرة أو لغة الهية تكون الكلمة فيها مفاجئة أشبه باله مرتعش ! .

يقول « أراجون » في مقدمة ديوانه « عيون الزا » ( ١٩٤٢ ) ان الشعر لا يوجد الا بفضل الخلق الجديد المستمر للغة وذلك بتحطيم النسق اللغوي ، وتكسير قواعده ، وتغيير ترتيبه المعتاد في الكلام . والشاعر « بيتس » يقول : ليس لي لغة ، فكل ما أملكه لا يزيد عن مجموعة من الصور والتشبيهات والرموز . . . وفي قصيدة اليوت المشهورة « أربعاء الرماد » نجد هذا البيت الغريب : « لغة بلا كلمة وكلمة بلا لغة » . . . وسان - جون - بيرس يتحدث عن التركيب اللغوي لديه فيشبهه بالبرق والصاعقة . . . وكأننا يتفقون جميعا على أن هذه اللغة الجديدة لن تقوم لها قائمة حتى تحطم اللغة القديمة وتكسر قواعدها المألوفة وتحل التناظر والتعارض والغرابة محل التجانس والتناسق والنظام . . . وكأننا يجمعون أيضا على نوع من التعالي باللغة أو « الترانسندس » الذي تحدثنا عنه كثيرا عند الكلام عن بودلير ، ولكنه يظل هنا وهناك تعاليا مفرغا من أي معنى أو مدلول . . .

معنى هذا أن اللغة الجديدة ستتصبح لغة مفاجئة للقارئ ، لا بل معادية له . ولقد ألح الشعراء والفنانون الجدد على معنى الصدمة أو المفاجأة التي تحدثها هذه اللغة حتى صارت تعبيرا اصطلاح عليه في الشعر الجديد منذ عهد بودلير . يؤيد هذا ما يقوله فاليري من أن أي دراسة للفن الحديث في نصف القرن الأخير لابد أن تبين كيف كانت مشكلة الصدمة تثار كل خمس سنوات . وهو نفسه يعترف بأن شعر رامبو ومالا رميه قد أثرا عليه عند قراءته لهما لأول مرة تأثير الصدمة المفاجئة . والسيراليون يتحدثون عن « الإذهال » الذي يجب أن يحدثه الشعر الجديد ، ويذهب زعيمهم « بريتون » الى حد القول بأن الشعر انما هو « اعلان احتجاج » ، كما يقول سان - جون بيرس ان « ترف الشذوذ » هو أول مواد السلوك الأدبي . . . وكان هذه اللغة الجديدة لم تحرص منذ عهد الرومانتيكية على شيء حرصها على الاحتجاج ، وكأنها لم تسع الى شيء

سعيها الى زيادة الهوة التي تفصل بين الشاعر وجمهوره ، بحيث لا نغالى اذا قلنا انها تحاول عن قصد أو غير قصد أن تصدمه وتفاجئه وتعاديه .. ذلك لأن الاهتمام بالاسلوب وحده قد أصبح هدفا في ذاته ، يختفى وراءه المعنى والباعث والمضمون ، ويستوى معه أن يعالج خلود الروح ووجود الله أو يصف حذاء قديما أو علبة صفيح فارغة .. والمهم بعد كل شيء هو شذوذ هذه اللغة الشعرية الجديدة ..

أرادفلوير ( ١٨٢٨ - ١٨٨٠ ) عندما كان يعمل في روايته « مدام بوفارى » أن يعرف الأسلوب فقال انه « رؤية » .. وقد يبدو هذا التعريف مألوفاً لدينا اليوم .. ولكنه كان فى عصره شيئا جديدا كل الجدة على « الاستطيقا » القديمة . وقد تحقق معنى هذا التعريف فى روايات فلوير نفسه ، كما تحقق بصورة أكبر فى الرواية الحديثة والشعر الحديث . والقانون الذى يحكم مثل هذا الأسلوب لا ينبع من الموضوعات الخارجية ولا من اللغة الفنية الموروثة وانما ينبع من المؤلف نفسه . وقد نتجت عن ذلك ظاهرة تتجلى فى أوضح صورة فى فن الرسم الحديث . فقد أصبح من المؤلف منذ عهد سيزان ( ١٨٣٩ - ١٩٠٦ ) أن يتناول الرسامون موضوعا عديم الأهمية ، لان هذا الموضوع لا يعينهم بقدر ما تعينهم تجربة امكانياتهم فى الأداء وقدراتهم فى مجال الشكل . ولذلك فالرسام مشغول بخلق كيان فنى مستقل ، مستمد من عناصر الصورة نفسها لا من عناصر الواقع الخارجى . وكانت نتيجة هذا أن قل عدد الموضوعات الى أقصى حد ، بل أصبح وسيلة لتجربة متنوعات مختلفة عليه ، كما أصبح الأسلوب هو الهدف والغاية الأخيرة . وتكرر نفس الشيء فى مجال الشعر . فوجدنا فاليرى يقول مثلا ان الشعر فى رأيه هو خلق متنوعات متعددة على موضوع واحد ، كما وجدنا شاعرا مثل جيان يترجم إحدى قصائد فاليرى ( نائمة ) أربع ترجمات مختلفة كل الاختلاف عن بعضها البعض ، وكاتبا مثل كوينو ( ١٩٠٣ - ) ، يسمى أحد كتبه « تمارين فى الأسلوب » ( ١٩٤٧ ) ويقدم فيه تسعة وتسعين متنوعة على موضوع واحد ! وكل هذه أمثلة على الأسلوب الذى استقل بنفسه فراح يشكل ويتشكل ، ويحول ويتحول ..

\* \* \*

#### ٤ - أبولو بدلا من ديونيزيوس :

هل اختفى الالهام اذن ؟ هل حرم على الشعراء أن يتحدثوا عن شياطينهم أو يتذكروا وادى عبقر ؟؟ ..

ان الشعر الحديث يتسم ببرود العقل . والتأمل فيه تأمل بارد محسوب . والكلام عنه يحتاج الى دقة المعرفة والتخصص والصنعة . ولكن هذا لا ينفي أبدا أن الشاعر الحديث يعلم في نفس الوقت الشعر سر ومعجزة ، سحر وقوة ، منطقة رقيقة ينتزعها الشاعر مما يكاد يقصر عنه التعبير والكلام . ويصبح الشاعر مغامرا يخاطر بنفسه في مناطق لغوية ظلت مجهولة قبله ، وتصبح لغته المملوءة بالأسرار أشبه بالتجارب الكيماوية القديمة ، يختبر فيها القوة الكامنة في الكلمات ، وينتظر انفجارها الذرى في كل لحظة . وهو في ذلك لا ينسى أن يراقب نفسه مراقبة دقيقة ، ويقيس أفكاره بمقاييس فكرية دقيقة ، ويقيها غلبة العواطف الطاغية والانفعالات الفجة السخيفة . لم تعد حرارة الالهام منذ أوائل القرن التاسع عشر هي معياره الوحيد . فالسحر الذي ينبع من الشعر الحديث فيه رجولة ، والعذاب فيه عذاب صلب خشن . ومهما كان من غموضه وتنافره فان أبوللو اله النور والفن الواضح - لا اله النشوة والالهام ديونيزوس - هو الضمير الغنى الذي يسيطر عليه ويتحكم فيه . ويكاد معظم رواد الشعر الحديث يتفقون في سوء ظنهم بالالهام ، ويفرقون تفرقة تامة بين الانفعال والقوة ، وبين المعاناة الشخصية والصدق العقلي . وها هو ذا فاليري يكتب في مقاله عن قصيدة « أدونيس » للافونتين فيقول « ان الشعر فن شكاك الى أقصى حد . انه يفترض الحرية البالغة تجاه عواطفنا الشخصية . ان الالهة تباركنا بنعمتها فتهدينا بيتا من الشعر ثم يصبح علينا بعد ذلك أن نؤلف البيت الذي يليه ، والذي ينبغي أن يكون جديرا بشقيقه العلوى القديم . وفي ذلك نحتاج الى كل طاقات التجربة والعقل » . ثم يقول في موضع آخر ان التنهد والتوجع لا مكان لهما في الشعر ، حتى يصبحا أشكالا عقلية . . .

ولقد امتدح لوركا الشعراء الفرنسيين في خطبته السابقة عن الشاعر القديم جونجورا لهذا السبب وأكد هذه الأفكار وزادها حدة . والشعراء الايطاليون ساروا أيضا في نفس الاتجاه بعد أن تراجعت النعمة الخطابية الانفعالية التي غلبت على شعر دانونزيو فوضعوا «الكلمة العارية» التي طال التفكير فيها ، كما يقول أنجارتى ، في منزلة أعلى من الكلام العاطفي المنفعل . وليست هذه الأفكار كلها جديدة ولا هي مقصورة على البلاد الواقعة تحت تأثير الروح اللاتينية . وكل هذا يدل على أن الشعر الحديث مشغول منذ عهد بودلير بالتجرد من الرومانتيكية والبعد بقدر الامكان عن العواطف الشخصية الساذجة . . .

ومن هنا نستطيع أن نفهم البيوت حينما يتحدث عن تجرد الذات الشاعرة من شخصيتها بحيث يصبح عملها أشبه بعمل العلماء الوضعيين ، وحين يؤكد حدة العملية الفنية ولا يكتفى بأن يطلب من الشاعر أن ينظر فى أعماق قلبه بل يزيد على ذلك فيطالبه بالنظر فى تلافيف المخ والجهاز العصبى . ويمضى الشاعر الألماني جوتفريد بن فى هذا الاتجاه نفسه فى محاضراته التى القاها عن مشكلات الشعر وأصبحت اليوم هى «فن الشعر» للجيل الحاضر من شعراء بلاده . أنه يمجّد ارادة اُنشكُل والأسلوب اللذين يحتفظان بحقيقتهما الذاتية التى تسمو بكثير على حقائق المضمون . ذلك « لأن الانسان لا يعرف بحق الا فى مجال التشكيل » ولأن الالهام وحده لا يهدى الشاعر بل يغريه ويفويه ولا يفضى به الى شىء ذى قيمة . قد يفجر فيه أبياتا قليلة ولكن يبقى عليه بعد ذلك أن يعالجها بالتشكيل فيتناولها على الفور فى يده ويضعها تحت الميكروسكوب ويفحصها ويلونها ويبحث عن مواضع المرض فيها . .

لهذا كله لا يدهشنا أن نرى عددا كبيرا من الشعراء المعاصرين يتحدثون عن « معلمهم » أو عن « الجبر والحساب » فى أبياتهم . انهم يجربون الصيغ والأشكال ، ويرتبون نسق اللغة ويحددون نظام الأصوات والانغام . هكذا يصبح النموذج الاسمى كما تقول الشاعرة الألمانية اليزابيث لانجيسر ، هو « الشاعر المفكر » ، الذى يتحول البرتقال والليمون بين يديه الى « جبر الثمار الناضجة » ، كما يعبر عن ذلك الشاعر الألماني كارل كرولوف الذى يقول كذلك عن نفسه انه صانع مواشير وعدته قطع الزجاج . والحقيقة ان كلمة الصنعة والصانع لا تستغرب فى هذا المجال . فكلمة الشعر بلفظها اليونانى القديم مشتقة من الصنعة . ولذلك فليس عجيبا أن نجد فاليرى يميل الى استبدال كلمة الشعر « Poésie » بكلمة الصنعة « Fabrication » وبهذا لا يصرف تفكيره الى العمل الشعرى نفسه بقدر ما يصرفه الى أسلوب انتاجه أو صنعه أو التفنن فيه .

على أنه من الواجب ألا يساء فهم هذا الاتجاه . فاهتمام الشعراء المحدثين بالشكل والصنعة ليس معناه أنهم يجعلون منه بديلا باردا لقوى الخلق والابداع بل معناه أن التفكير أو التأمل الذهنى لا يؤدى باللغة الى التفوق الشعرى الا حيث يكون على هذه اللغة أن تصارع للتحكم فى مادة معقدة من لسيح الأحلام والأحاسيس . وليس معنى هذا أن الشعراء المحدثين مجردون من الحساسية بل معناه أنهم يسلطون ضوء أبولو أو

نور الفهم الفني الواضح الصريح على حساسيتهم المفرطة • فكأنهم يلجمون هذه الحساسية المفرطة ويمتحنونها ويضعونها تحت منظار العقل قبل أن يسمحوا لها بالكلام ! ••

هكذا يلعب الوعي بالشكل دورا كبيرا في الشعر الحديث • والشعراء من أمثال مالا رمية قد طبقوا هذا تطبيقا عمليا بالمرعاة الدقيقة للوزن والموسيقى وتناغم الأصوات • ولكن لعل أوضح شاهد نظري وعملي على دقة الشكل واحكامه هو الشاعر بول فاليري • وكتاباتة العديدة في هذا المجال وبالاخص كتابه « مدخل الى فن الشعر » (١) تعد قمة العناية بالشكل المحكم الدقيق • لقد عرف ذلك التداخل الحفي بين الشكل والاحكام الشكلى حين قال « ان الشكل يؤدي الى الشكل » • فالشكل يعرف مقدار التعسف الكامن في اكتشاف الأشكال العروضية الأولى التي حددت الوزن والايقاع كما يعرف بالمثل أن الحواطر الحالصة التي تأتي من المضمون شيء لا يوثق فيه • ولكن الشعر يأخذ هذه الاشكال مأخذ القواعد الملزمة ثم يرتفع بها فوق التلقائية الفجة والحواطر والعواطف المضطربة • بذلك تصبح مراعاة الوزن ودقة الالتزام بالشكل هي الوجه المقابل للمضمون الغارق في ضباب الغموض مثله في ذلك مثل التقابل الذي أشرنا اليه من قبل بين التركيب اللغوي البسيط وبين العبارة المعقدة الغامضة ••

ولعل هذا هو الذي يفسر لنا كيف ان الشعراء المحدثين لا يملون من امعان التفكير والمراجعة في وسائلهم الشكلية في الوزن والقافية وبناء البيت الحر • فقد طالما فكر كلوديل في الملاءمة بين البيت الحر ووقفات التنفس ، وطالما حلل أراجون نظام القافية وما أدخله عليه من تجديد • وكل هذا يدل على أن الشعر الحديث أبعد ما يكون عن القواعد المدرسية القديمة ••

ولنستمع الى شاعر مثل لوركا ظل يجرب امكانيات الشكل حتى استنفدها جميعا حين يقول في حديث له :

« اذا صح أننى شاعر بفضل الله - أو بفضل الشيطان -  
فقد أصبحت كذلك شاعرا بفضل الصنعة والجهد المضمنى ،  
ومحاسبتي النفس حسابا مطلقا عن ماهية القصيدة » ••



أو لنستمع الى رأى شاعر مثل البيوت حين يقول ان العمل الفنى يتطلب الدقة والاتقان وأنه يشبه صناعة آلة أو خرط أقدام مائدة • وإذا كان البيوت يتحرر كثيرا من الأوزان والأشكال العروضية فإنه يلتزم مع ذلك بدقة لا مزيد عليها فى بناء القصيدة ، بحيث تبدو فى مجموعها ومن خلال تكرار أبيات معينة فيها أشبه بعمل موسيقى كبير يتألف من حركات متعددة • ولو ألقينا نظرة سريعة على فن الموسيقى المعاصرة لتأكدت لنا من جديد وحدة البناء فى كل الفنون الحديثة • ويكفى أن نتصفح كتاب « فن الموسيقى » (١) - الذى يعد توأما لكتاب فاليرى عن فن الشعر - لنجد مثل هذه الأفكار الأساسية : ينبغي لأى عمل فنى أن يتم على ضوء « فن الشعر » ، أى على ضوء الالمام بالصنعة ؛ الفنان هو أسمى نموذج « للانسان الصانع » (٢) ، والهه هو أبوللو لا ديونيزوس ؛ الالهام أمر ثانوى ، والأصل هو فعل الاكتشاف الذى يضع التركيب والبناء فى موضع الارتجال ، كما يضع « مملكة التحديد الفنى فى مكان الحرية انفوضوية » ، وفى هذه المملكة وحدها يمكن أن تبتسم الألحان • وليس فن الشعر فى نهاية الأمر الا نوعا من فلسفة الوجود ( الأنطولوجيا ) ••

\*\*\*

#### ٥ - بين الحداثة والتراث :

إذا كان الشعر الحديث يحطم القديم فهل يعنى هذا انه يقطع صلته بالتراث ؟ وهل يستطيع شاعر أن يستغنى عن التراث فيكون كالسمكة التى خرجت من الماء ؟ ثم ما هو موقفه من عالم التجربة والعلم والتصنيع التخطيط والحروب والمحن الجماعية والى أى حد يرفضه أو يتأثر به ؟ ••

لقد اهتم الشعر منذ عهد بودلير بهذا الوجه الجديد المزجج من المدنية والتكنيك الحديث ، وكان لهذا الاهتمام جانبه السلبي والايجابى • فأبو لينير يدخل عالم الآلة الواقعى مع أغرب أحلام العبت والمحال فى نسيج واحد • وتصبح الآلة فى يديه شيئا سحرى ، بل قد تحل عليها البركات وتقدم اليها القرابين •• وتفضى به التجربة الى النشاز وتنافر الأنغام ، فهو فى قصيدته المشهورة « منطقة » (٣) - التى تجدها فى

Poétique musicale.

(١)

Homo faber.

(٢)

(٣) من ديوانه « الكحول » (١٩١٣) Alcools

مختارات هذه المجموعة - يضع قاعات المطار والكنايس في منزلة واحدة ، ويجعل المسيح « الطيار الأول » الذى يضرب أعلى رقم قياسى ! ونجد مثل هذا في قصيدة أخرى لجاك بريفير « الصراع مع الملاك » (١) - وتجدها كذلك في هذه المجموعة - فالصراع مع الملاك يدور في حلبة « البوكس » تحت أضواء المغنيسيوم ، والانسان يخسر الملائكة ويسقط صريعا على نشارة الخشب ! ...

ولكن يبدو أن الشعر الجديد قد تأثر بهذا العالم الصناعى تأثرا مزدوجا . فالحياة الآلية التى نحيها ، والمعيشة فى المدن الكبيرة المزدهمة قد تجذب الانسان وتستهويه ، وقد تملأ نفسه بالحراب والوحدة واليأس والضياع ..

وهكذا أيضا كانت استجابة الشعر الحديث ذات وجهين . فهو يعبر عن عذاب الانسان وضياع حريته فى عالم تتحكم فيه الآلات والساعات والمشروعات الكبرى والحروب والكوارث الجماعية وتحيله فى ظل « الثورة الصناعىة الثانية » الى كائن صغير ضئيل . ان أجهزته وآلاته تشهد على قوته وضعفه ، وتتوجه وتخلعه عن العرش فى آن واحد . والنظريات الفلكية عن الانفجار الكونى ومليارات السنين الضوئية وملايين النجوم والكواكب والأنظمة الشمسية الأخرى قد أشعرتة بأنه ليس الا صدفة عارضة حقيرة فى مجموع الكون اللانهائى . كل هذه أشياء صورها العلماء والفلاسفة والشعراء وعبر عنها بأسكال فى القرن السابع عشر فى صورة تهز النفس أروع تعبير . ولكن لا شك أن هناك صلة قوية بين التجارب التى يعانىها الانسان وبين بعض خصائص الشعر الحديث . فالانطلاق الى عالم اللا واقع ، والبعد بالخيال الجامع عن كل ما هو مألوف ، والشغف بالرموز والأسرار الحفية ، وتعقيل اللغة الى أقصى حد يمكن أن تكون كلها محاولات من جانب النفس الحديثة للمحافظة على حريتها فى مواجهة عالم يتحكم فيه المال والآلة ، وانقاذ معجزة العالم والحلق فى زمن يلهث وراء القوة و « العلم » والمنفعة ، ويعانى من البطش والقهر والتعذيب ، ويسعى وراء النجاح والأرقام القياسية بأى ثمن ..

ولكن اذا كان الشعر يعلن احتجاجه على هذا العصر فهو من ناحية أخرى يتأثر به وينطبع بطابعه . فالشاعر ميال الى التجريب والمحاولة ، دقيق فى صنعتة دقة العالم فى معمله ، متأثر بروح العصر فى صلابته

وبروده وقسوته . انه يحاول أن ينشئ القصيدة التركيبية التي تمتزج فيها الصور الشعرية القديمة - كالنجوم والبحار والرياح - بصور الحضارة الآلية واصطلاحات العلماء المتخصصين . فالشاعر بيير جان جوف P.J. Jouve ( ولد في ١٨٨٧ ) يقول مثلا في احدي قصائده « أرى بقعة غليظة من زيت الآلة وأتفكر طويلا طويلا في دم أمي » . .

والشاعر الايطالي كارداريللي Cardarelli يشبه ساعة الموت بلحظات الانتظار تحت ساعة المحطة ، حيث يحصى الانسان الدقائق والثواني . وأشعار اليوت وسان - جون بيرس تزدهم بهذه التفاصيل العلمية والفنية وتحتفظ مع ذلك بصدقها وشاعريتها . ولكن اذا كنا نلاحظ هذا كله ونقرر وجوده فلا ينبغي أن نتجاهل خطره . فقد تؤدي المبالغة في هذا الاتجاه - وبخاصة لدى شعراء لا يملكون الموهبة والثقافة الحقة والقدرة على الرؤية الشاملة - الى أن يقضى الشعر على نفسه بنفسه - وقد وصل الى هذا الحد أحيانا في بعض أشعار رامبو ومالاميه - ، ويستسلم لهذه النزعة العامة المدمرة التي تزداد كل يوم ، وكأن الانسان لا يسعى الى شيء كما يسعى الى تفجير الكرة الأرضية في الهواء . .

وموقف الشاعر الحديث من التراث الأدبي والتاريخ بوجه عام موقف مزدوج كذلك . فالقاعدة العامة هي تحطيم هذا التراث أو الوقوف منه موقف العدا . لقد اتسعت دائرة العلوم التاريخية وأصبح ما نسميه بكنوز الثقافة والآداب العالمية في متناول كل يد ، وصار في امكان الانسان بعد جولة واحدة في متاحف احدي المدن الكبرى أن يعود الى بيته حاملا فوق ظهره تاريخ البشرية كله ! وتطورت كذلك وسائل النسخ والطبع والتفسير الى أقصى حد . وازدحمت دور الكتب كما ازدحمت رءوس الناس بالمعلومات ، وزاد الاحساس بثقل المادة التاريخية حتى تجلي رد الفعل منذ القرن التاسع عشر على هيئة نفور من كل ما هو قديم ، وصار هذا النفور في بعض الاحيان نوعا من التعب والملل أو الاستخفاف والاحتقار . وظهر هذا الاحساس لدى أشد المفكرين اعتدالا وأكثرهم تعلقا بالماضي فراحوا يطالبون بأن يؤلف الشعراء بطريقة مخالفة لطريقة القدماء . ولذلك فليس عجيبا أن نجد فاليري يكتب بأسلوبه الساخر النبيل فيقول :

« لقد أصبحت القراءة عبثا على . . اننى أتمنى في بعض الاحيان أن أكون في منتهى الفقر وأعجز عن الاطلاع على كنوز المعرفة المتراكمة . هنالك أكون فقيرا ، ولكننى سأكون ملكا على قرودى وبيغاواتي الداخلية » . .

وبقدر ما ينحو الشعر الحديث نحو رمزيا نجده يحاول - منذ عهد مالارميه - أن يبتدع رموزا جديدة مستقلة لا تتصل بالتراث القديم ولا تستمد أصولها منه . قد نستثنى فاليري وجيان من هذه القاعدة . ولكن رموزهما لا ترجع الى أبعد من مالارميه ، أى أنها تمثل نمطا حديثا فى الاسلوب أكثر مما تعبر عن رغبة فى الاتصال بمناهل التراث القديم . وعندما يحول شاعر مثل سان - جون - بيرس أشياء كالجبر والرمل والصخر والرماد الى رموز ، يصبح من العبث أن نحاول فهمها بالاستعانة بمعلوماتنا من التراث الأدبى . ذلك أن هذه الرموز تختلف من شاعر الى آخر ولا بد أن نحاول فهمها من المعانى العديدة التى توحى بها فى شعره ، وان كانت محاولاتنا ستبوء بالفشل فى أغلب الاحيان . . .

على أنه اذا كان الشاعر الحديث قد قطع صلته بالتراث فقد فتح قلبه وعقله على جميع الآداب والديانات وراح يغوص فى أعماق النفس البشرية ، ويلتقط الصور والرموز السحرية والاسطورية القديمة التى عرفتها الشعوب المختلفة فى آسيا وافريقيا وأوربا . ونحن نلاحظ هذا فى اشعار رامبو ، قبل أن يكتشف فرويد اللاشعور ، أو يكتب يونج نظرياته فى اللاشعور الجمعى والانماط الرئيسية للشخصية ، وكلها كتابات أثرت أعظم التأثير على الأدب والفن الحديث . . .

وهناك نصوص عديدة فى الشعر الحديث تتردد فيها أصداء أسطورية وشعبية من كافة الأمم والعصور . . .

فشعر سان - جون - بيرس مثلا يزدحم بإشارات كثيرة الى الرسم القديم ، والاساطير الغابرة وطقوس العبادة عند مختلف الشعوب والحضارات . و «ازرا باوند» يورد فى قصائده نصوصا من الشعر البروفنسالى والايطالى والاغريقى والصينى والمصرى القديم برسومها الأصلية فى بعض الأحيان ! وقصيدة اليوت المشهورة « الأرض الحراب » تقتبس من مرجع كبير عن الشعوب البدائية كالغصن الذهبى لفريزر ، كما تستفيد من الكتاب المقدس والأويانيشاد ، وتورد نصوصا عديدة من أشعار بودلير ومالارميه وشيكسبير وأوفيد ودانتى وكتابات القديس أوغسطين . ويحس الشاعر فيما يبدو أن قصيدته قد أصبحت كالدغل الكثيف المخيف فيتولى التعليق عليها بنفسه ويصبح هذا تقليدا يحتذيه شاعر ايطالى مثل «مونتاله» أو أسبانى مثل دييجو ، أو بعض رواد شعرنا الجديد فى ترجماتهم الذاتية القيمة . . .

ومع ذلك فلا يصح أن نخدعنا هذه الاقتباسات من النصوص القديمة . فهي لا تدل على ارتباط حقيقي بالتراث أو بعصر من العصور الماضية . ان الشاعر يمد يده الى هذه النصوص والاشارات فيأخذها كيفما اتفق لأنها أصبحت بالنسبة اليه بقايا ماض تمزق وفقد وحدته . انه لا يعود الى هذه الرموز والاساطير ليمجد عصرا أو يسترجع ماضيا وانما يسوى بينها كما يسوى بين الاشياء التي يستمدّها من عالم الواقع، ويضعها الى جوار بعضها أو يمزج بينها كيفما شاء هواه . ربما يكون هدفه من ذلك أن يزيد احساسنا بتمزق قصيدته أو عدم تماسكها كتمزق الواقع نفسه وفوضاه ، أو ربما يريد - كما يفعل باوند - أن يلبس أقتعة مختلفة لتعبر عن حالة ضياع جماعية واحدة أو يخلق بالكلمات والرموز القديمة - كما يفعل بن وسان - جون - بيرس - نوعا من سحر الانغام والصور يضيف على شعره روعة وبهاء . والدليل على ذلك أنه لا يضع هذه الصور والرموز والنصوص المقتبسة في عصرها ولا يوردها بحسب ترتيبها التاريخي بل يخلطها بكلمات وشعارات وصور أخرى من العالم الحديث .

والواقع أن من حق الشعر أن يطوف كما يشاء في مختلف البلاد والعصور ، ما دام يفعل ذلك للشدو والغناء ، لا لتقرير حقيقة أو اثبات دليل . واذا سمعنا شاعرا مثل جوتفريد بن يقول :

« الدوائر تظهر : تماثيل أبي الهول العريقة في القدم ، كمنجات وبوابة من بابل ، رقصة جاز من ريو ورقصة سوينج وصلابة » ، استطعنا أن نقول كما قدمنا ان الشاعر يسوى بين حقائق التاريخ كما يسوى بين الاشياء التي يجدها مختلطة أمامه في عالم الواقع ، فكل ما يراه في التاريخ أو على الأرض قد صار غريبا بلا بيت ولا وطن . .

\* \* \*

## ٦ - طرح النزعة البشرية :

من مفارقات الشعر الحديث وظواهره الغريبة التي تستلفت الانتباه ظاهرة يمكن أن نسميها باطراح الانسانية أو تعرية التعبير الشعري بقدر الامكان من النزعات والعواطف البشرية . ولا شك أن هذا يبدو أمرا محيرا للقارئ العربي الذي يغرق كل يوم في بحران العواطف الكاذبة والانفعالات المائعة التي تزعم انها تعبر عن الكآبة والحزن والفرح . . وهي في الواقع تزييفها . فما هي اذن هذه الظاهرة وكيف نفهمها . .؟

ظهر فى سنة ١٩٢٥ مقال للفيلسوف الاسبانى أورتيجا اى جاسيت Ortega y Gasset عن « تجريد الفن من النزعة البشرية فأصبحت هذه La déshumanización del arte الكلمة منذ ذلك الحين اصطلاحاً شائعاً فى لغة النقد الحديث ، لا يبغي ادانة الشعر بقدر ما يبغي وصف ظاهرة من ظواهره الأساسية . والفكرة الرئيسية فى هذا المقال هي ان الاحساس الانسانى الذى يثيره العمل الفنى يصرفنا عن قيمه الفنية وخصائصه الاستطبيقية(١) . ولا شك أن جاسيت متأثر بكتابات كانت وشيلر الفلسفية عن انجمال المجرى من الهدف أو الغرض . ولكنه يطبق فكرته على عصور الفن المختلفة فيعمل من شأن كل أسلوب فنى يحول الاشياء أو يحورها أو يشوهها أو يعريها من حضورها المشاهد . «فالأسلية» فى الفن معناها تحوير الواقع وتغييره ، والأسلية تنطوى على نزعة التجريد من البشرية » . والحق أن كلمة التحوير أو لنقل التشويه Deformation التى يعبر بها الفيلسوف الاسبانى عن مبدأ استطيعى بعينه تستند - كما رأينا من قبل - الى وقائع بدأت تظهر فى مجال الفن الحديث بشكل عام منذ منتصف القرن التاسع عشر ولكنها مع ذلك تجعل من كلمته تعبيراً حديثاً بمعنى الكلمة يستمد قوته من قوة الرفض والسلب التى يزداد سلطانها منذ قرن من الزمان . فالعمل الفنى بهذا المعنى لا تكون له قيمة الا بمقدار ما يحتوى على امكانيات الأسلوب التى تحور وتغير بل وتشوه الموضوعات ، وبمقدار ما فيه من قدرة التهكم على النفس - التى تعد نوعاً من رد الفعل على النزعات الانفعالية التى يزرع بها الفن القديم . .

ولكن ما معنى « التجرد عن الانسانية أو طرح البشرية » وكيف يتم ؟ معناه استبعاد الحالات العاطفية الطبيعية وقلب النظام المتواضع عليه فى ترتيب الكائنات ابتداء من الجماد الى الانسان، بل وجعل الانسان فى أسفل السلم الطبيعى من هذا الترتيب وتصويره على نحو يجعله يبدو فى أقل درجة ممكنة من الانسانية أو يخليه ما أمكن من الصفات البشرية . ويوضح «جاسيت» هذا بقوله : «ان المتعة الجمالية التى يشعر بها الفنان الحديث تأتى من هذا الانتصار على كل ما هو انساني» . وفى هذا يلتقى مقاله بمختلف الأساليب والبرامج الأدبية التى وضعها الشعراء وطبقوها منذ عهد بودلير . .

(١) هناك تلخيص قيم لهذا المقال الهام قام به الكاتب الفنان الكبير المرحوم رمسيس يونان وظهر بعد وفاته فى كتابه الرائع « دراسات فى الفن » من ص ٢١٩ الى ص ٢٢٨ ، القاهرة .

ولا بد من توضيح ما نقصده بالتجرد من النزعة البشرية بأمثلة من الشعر الحديث . فالذات فيه قد أصبحت نوعا من « الجو الوجداني » المحايد ، وكلما أوشكت أن تقع في العاطفية أو الطراوة لجأت الى عناصر تزيد من صلابتها وخشونتها وبرودها . . . وأوضح مثال يخطر على البال فى هذا الصدد هو شعر رامون خيمينث ( وله فى هذه المجموعة قصائد كثيرة يمكن الرجوع إليها ) وما طرأ عليه من تطور . فلقد كان شعره قبل الحرب العالمية الأولى شعرا ذاتيا خالصا يمزج الكتابة بالغموع بالأحلام بالحدائق النضيرة . غير أنه اشتد صلابة بعد العشرينات . فنجد مثلا فى احدى القصائد يصف النفس بأنها « عمود من الفضة » . والتشبيه جميل ولكنه يعبر كما تعبر القصيدة كلها عن نفس تخلصت من الكتابة اليسيرة الساذجة وأصبحت نوعا من التوتر المعلق بين السماء والأرض لا يمكن تحديده أو وصفه . .

وشعر الشاعر الايطالى أنجارتى ( وبخاصة بعد ظهور ديوانه «عاطفة الزمن» فى سنة ١٩٣٦ ) ينطق عن حال لا تعرف الفرح ولا الألم بل ترف فى جو من التأمل الخالص المحايد . فليس فى أبيات القصيدة عنده « قيم نفسية » - لاحظ مثلا أنه يتجنب فى احدى قصائده التى تجدها فى هذا الكتاب أن يظهر الفرح بمولد الفجر كما اعتاد الشعراء دائما- وإنما تقتصر الحركة فيها على حركة اللغة والصور غير الواقعية . وكان الشاعر يخشى أن يضبطه القارئ متلبسا بعاطفة مألوفة ، أو يتنهى عند قراءته له ويقول: « هذا هو ما كنت أحس به دون أن أستطيع التعبير عنه » ! . ان الاحساسات اليومية المعتادة ينبغى أن تصمت فى القصيدة . . . والقصيدة التى يسميها فاليرى «عيد العقل» تحتوى كما يقول أيضا على أشياء لا يمكن أن يتصف بها فى العادة أى انسان . ذلك لان الجهد الفنى ، شأنه فى ذلك شأن العمل العلمى ، يحتوى على شىء غير انساني . وليس غريبا بعد هذا أن نجد شاعرا يسمى ديوانه « لا قصائد » ( كما فعل بيشيت H. Pichette فى سنة ١٩٤٧ ) ، أو «كراهية La haine de la poésie الشعر» (كما فعل باتاى G. Bataille فى نفس السنة أيضا ) . .

ونسوق مثلا آخر لتوضيح هذا الكلام عن الشعر الخالص من «الانا» ومن النزعة البشرية بقصيدة « الصرخة » التى يجدها القارئ فى هذه المجموعة . ( وقد كتبها لوركا فى سنة ١٩٢١ ) :

منحنى (١) صرخة  
•• يمضى من جبل  
الى جبل ••• الخ •

والقصيدة لا تؤكد على المكان ولا على الصرخة ، بل على هذا الشكل الهندسى الذى تبرزه كموضوع رئيسى تتكون منه بعد ذلك أو تنبنى عليه موضوعات أخرى كالمكان ، والليل ، والجبال ، وأشجار الزيتون . ويصبح المنحنى أو الاهليلج - الذى صار نصفه موضوعا ونصفه الآخر استعارة - قوس قزح أسود ثم قوس كمان « ترتعش تحته أوتار الريح الطويلة » . وإذا سألنا أنفسنا من أين تأتى هذه الصرخة لم نلتق جوابا . فالصرخة هناك ، بل تكاد تكون هى وحدها الموجودة . ولكن هل هى صرخة انسان ؟ ان القصيدة تتكلم قبل نهايتها عن الناس الذين سمعوا هذه الصرخة : « الناس فى الكهوف يعلقون المصابيح فى الخارج » . غير أن هذا لا يخلع على النص صفة انسانية . أضف الى ذلك أن البيتين الأخيرين موضوعان بين أقواس ، وكان القصيدة تلقى نظرة من بعيد على أولئك البشر الذين وقفوا حائرين أمام تلك الصرخة التى تصدر عادة عن الانسان ومع ذلك فقد قطعت صلتها بكل انسان ••

الصرخة اذن شئ محايد مجهول ، خط من النغم يصل اليوم وأمس وغدا الى الجبال والرياح وأشجار الزيتون ولكنه مقطوع الصلة بالانسان ، أو نحن نجهل على الأقل أنه يخرج من صدر انسان •

وهناك أمثلة أخرى يستطيع القارئ أن يجدها فى شعر رافائيل البرتى ، تتحدث عن موضوعات مألوفة كالبكاء على الحب ، ولكنها تدخلها فى نسيج شفاف معقد وتستوحى خيوطها من اكتشافات المدنية والعلوم الحديثة ، وتملؤها بالاشارات السريعة الى السفن والطائرات والكازينات والبارات والبنوك المغلقة •• الخ • وأوضح مثل لهذا قصيدته «الآنسة» س «المدفونة فى ربيع الغرب» (١٩٢٦) ، فهى لا تتكلم عن حزن شخصى بل تضع الحزن فى الاشياء وتعبر عنه من خلال أمور مضحكة أو سخيفة أو عادية أو كونية أو فلسفية ، وتزيد بهذا من صلابته وتجرده من العاطفية والانفعال • والغريب أنه ليس هناك شخص واحد يبكى فى القصيدة ، بل أشياء كعمود التليفون الذى يحزن لأن الآنسة س لاترسل حديثها منه ، وكالشمس التى صعقتها الكهرباء والقمر الذى تفحم ••

(١) الكلمة الأصلية هى الشكل البيضاوى أو الاهليلج La ellipse



ويطول بنا المقام لو تتبعنا ماسميناه بالتجريد أو التعرية من النزعة البشرية في الشعر الحديث . ويكفي أن يلقي القارئ نظرة سريعة على نماذج من شعر سان جون - بيرس ، هذا الشعر المجيد الذي يتغنى بعظمة الطبيعة وروائع الأعمال البشرية في بناء فني رفيع ، ولكنه يدور في مناطق عجيبة منزوعة عن المكان والزمان ، يصعب أن يهتدى القارئ فيها أو يجد في أجوائها النفسية الغريبة قدرا قليلا من الفرح أو البهجة . . . ويكفي أيضا أن يطلع على شعر «رافائيل ألبرتي» أو «خورجه جيان» ليرى الى أى مدى يمكن أن يخلو الشعر من الوصف المباشر لعاطفة الحزن والفجائية والمرارة ويؤثر على الرغم من ذلك بصوره وخياله ومفرداته اللغوية وبنائه الفني أعظم تأثير . . . ان الشاعر يحول الناس والاشياء الى صور ومقولات مجردة . انه يتجرد عن عواطفه الشخصية لينظر الى الاشكال الخالصة في المكان والنور . ومن العبث أن نسأل أين يعبر الشعر الحديث عن الفرح وأين يعبر عن الحزن . فمثل هذه المضمونات التي لا يمكن أن يستغنى عنها الشعر بالطبع ، ترف علوا أو هبوطا في منطقة تستطيع النفس أن تنظر فيها وتحس بأبعد وأشجع وأصلب وأنقى مما تستطيعه نفس عادية حساسة . ولعل هذا يفسر لنا كيف أن بعض الشعر الحديث الذي استطاع أن يتعري من «معطف الأنا» - ان صح هذا التعبير - قد جعل من الاشياء موضوعه الوحيد . .

ان الشاعر يستطيع الآن - كما يفعل الشاعر الفرنسي فرانسيس بونج ( ولد في ١٨٨٩ ) الذي يرفض أن يسمى شعره شعرا - أن يتكلم عن باب أو رغيف خبز أو قوقعة أو شمعة أو سيجارة بطريقة أشبه ماتكون بالفينومينولوجيا الشعرية اذا جاز أن نستعير هذا التعبير من فلسفة هسرل في الظاهريات ! - لا لكي يصف الاشياء وصفا واقعيا أو يشوهها ويغيرها ، بل ليظهرها جامدة أشد الجمود أو ليضفي على الجماد منها حياة لاواقعية غريبة . والمهم أنه يستبعد الانسان من شعره ويحاول كما يقول « أن يولد الأشياء من الكلمات » . .

مثل هذا الشعر « الموضوعى في ظاهره » لا يكاد يبقى من الانسان الا اللغة الخلاقة والخيال الطليق . ان تجريد المضمونات وردود الافعال النفسية من طابعها البشرى هو النتيجة الضرورية التي ترتبت على السلطة غير المحدودة التي أعطاها العقل الشاعر أو الذات الشاعرة لنفسها . لقد أصبح الشاعر الحديث «دكتاتور» مع نفسه . . انه يحاول أن يلغى نزعاته الطبيعية ويسلخ نفسه عن العالم أو يسلخ العالم عن نفسه لكي يؤكد

حرينه فى التخيل والخلق وتجديد اللغة ويثبت قدرته على الثورة والاحتجاج والاغراب . وتلك هى المفارقة الكامنة فيما نسميه طرح النزعة البشرية ..

\* \* \*

#### ٧ - التوحد والقلق :

هل يعنى هذا أن الشعر الحديث - على طريقتة المختلفة عن شعر الأقدمين - لا يعبر عن مضمون نفسى ، ولا ينقل لنا احساسا ولا شعورا ؟ ليس أبعد عن الصواب من هذا الظن . فالشعر الحديث ينقل اليينا الكثير على الرغم من أنه ينفر فى مجموعه من ايجاد تلك العلاقة الحميمة التى كان يعتزبها الشعراء الأقدمون بين الشاعر وبين جمهوره من القراء . بل انه ليفالى فى ذلك فى بعض الأحيان حتى ليوشك المرء أن يعتقد بأنه لا يبحث عن « معجبين » بقدر ما يبحث عن كارهين أو غاضبين ..

وأبرز الاحساسات التى ينقلها اليينا الشعر الحديث - هو الاحساس بالوحدة والقلق : فالشاعر - كما يقول الكاتب النمساوى روبرت موزيل - هو أشد الناس شعورا بوحدة الذات فى العالم ووحدها بين غيرها من البشر . والفكرة قديمة بغير شك ، وجدت قبل الرومانتيكية وبقيت حية بعدها . ولكنها قد أصبحت فى أيامنا فكرة جديدة كل الجدة ، ترتبط ببدعة العصر أو حقيقته التى ذاعت اليوم على كل لسان من أن العصر الذى نعيش فيه هو عصر « القلق » والوحدة والضياح فى الزحام . ولعل الناس لا تتفق فى شئ يتعلق بالشعر والشعراء كما يتفقون على أنهم أناس متوحدون قلقون ..

وقد عبر الشاعر أبوللينير عن ذلك فى قصة نشرية بعنوان «الشاعر المقتول» (١) (١٩١٦) أو المقتال . والقصة تصور أحداثا عجيبة غير منطقية تنتهى الى تصوير جريمة القتل التى ترتكبها جميع البلاد فى حق جميع الشعراء ! وتنتهى القصة بأن يصنع أحد المثالين للشاعر المقتول « تمثالا من العدم » . والقصائد الأخيرة لشاعر التعبيرية الأكبر « تراكل » ، (٢) (١٨٨٧ - ١٩١٤) تثبت أن وحدته مع نفسه كانت

Le poète assassiné.

(١)

(٢) يلاحظ أن تراكل بدأ تعبيرا ثم استطاع - شأنه فى هذا شأن كل عبقرى - أن يتجاوز حدود الحركة التعبيرية ، وارجو أن أعود الى هذا الموضوع فى مجال آخر ..

وحدة مطلقة • والشاعر سان - جون - بيرسى يقول عن اللغة التي يستخدمها في قصيده الطويل المشهور « منفى » - ( وتجد بعض مقتطفات منه في هذا الكتاب ) « أنها لغة المنفى النقية » • وان دل هذا كله على شيء فهو يدل على أن القلق قد أصبح سمة العصر التي يتحدث عنها الجميع كما كانوا يتحدثون قديما عن « القمر » أو « الشوق » ، حتى أن أحد الشعراء الانجليز وهو • ه • أودن ، قد كتب في سنة ١٩٤٦ قصيدة مشهورة بعنوان « عصر القلق » ( ١٩٤٦ ) • ولكن الأمر ليس مجرد بدعة أو تقليد • فما أكثر القصائد الاصيلية التي تشهد بهذه التجربة الأساسية في وجدان الانسان الحديث •

ولنعقد الآن مقارنة سريعة بين الجو العام الذي يسود احدى قصائد شاعر قديم نسبيا مثل « جوته » وبين بعض قصائد المعاصرين • فهو يتحدث في قصيدته « سكون البحر » التي يحتمل أن يكون قد كتبها في سنة ١٧٩٥ ، عن الفضاء الشاسع المخيف ، والبحر الساكن العميق الذي لا تتحرك فيه موجة ولا تهب عليه نسمة :

سكون عميق يسود المياه  
وبلا حركة يمتد البحر ،  
والملاح ينظر مهموما  
الى السطح الاملس حواليه •  
لا نسمة من أى ناحية !  
سكون الموت المخيف !  
فى الفضاء الشاسع  
لا تتحرك موجة واحدة •

ولكنه يتبعها بقصيدة أخرى تتفق معها فى الموضوع والايقاع والنظم وهى قصيدته « رحلة سعيدة » • فنجد كيف ينتفشع القلق ، وينفك اسار الخوف ويتشجع الملاح ثم لا يلبث شاطيء النجاة أن يظهر للعين من بعيد :

تبدد الضباب ،  
وصفت السماء ،  
والرياح تفك  
اسار الخوف •  
تتنفس الريح ،  
ويتحرك الملاح •  
اسرعوا ! اسرعوا !

**فالموج ينثنى  
والبعد يقترب ،  
وها أنا ذا أرى الشاطئ !**

فالخوف والقلق هنا ليسا الا جسرا يعبر عليه الشاعر الى الامل  
والصفاء .

أما ما نجده في الشعر الحديث فهو يختلف عن ذلك . فيندر  
أن نجد قصيدة تحدثت عن القلق ثم استطاعت أن تتخلص منه . وتشبه  
قصيدة جوته السابقة قصيدة لرامون خيمينيث بعنوان « بحر » تصور  
رحلة على مركب . ويصطدم المركب بشيء ما ، ولكن لا يحدث في الحقيقة  
شيء ، فليس هناك الا السكون والامواج وشيء آخر « جديد » يتركه الشاعر  
بلا اسم . وهكذا يسير الشاعر الحديث من الامل الى القلق بعد أن كان  
الشاعر القديم يسير في عكس هذا الاتجاه .

وإذا تذكرنا قصيدة « الصرخة » للوركا التي تحدثنا عنها من قبل  
تذكرنا معها قصيدة أخرى له بعنوان « الصمت » ( ويجدهما القارئ معا  
في هذا الكتاب ) :

**أنصت يا ولدي للصمت**

**صمت متموج ،**

**صمت ،**

**تنزلق الوديان خلاله**

**والاصداء ،**

**ويدل جباها**

**فوق الأرض .**

فالصمت لا يمحو هول تلك الصرخة المخيفة التي سمعناها تتردد  
في القصيدة السابقة بل لعله يزيد رهبة اذ يولد هولا جديدا هو هول  
الصمت الذي تنزلق الوديان والاصداء خلاله ويضغط الجباه على الأرض .

وهو كذلك في قصيده « مرثية الصمت » يجعل من الصمت تعبيرا  
هامسا عن القلق ويصفه بأنه « شبح الانسجام ودخان من الشكوى » لأنه  
يحمل « عذابا سحيق القدم وصدى الصرخات التي انطقت الى الابد » .  
وهو في احدى قصائده المتأخرة وهي قصيدة بانوراما عمياء لنيويورك يتحدث  
في ايقاع حر عن مضمونات لا تكاد تمت بصلة للعنوان الذي وضعه لها .  
ويسأل القارئ نفسه بعد قراءتها : أين هو الألم العظيم المطلق ؟ ليس له

وجود في المدن الضخمة الهائلة ، مدن الدم والشقاء ، ولا على الأرض « ذات الابواب المتشابهة دائما ، التي تؤدي الى احمرار الثمار » ، ولا هو في أصوات الناس ، انما الاسنان هي الموجودة وحدها ، ولكنها أسنان « يتحتم عليها أن تصمت في العشب الأسود » ٠٠ وكأني بلوركا يتحدث عن ذلك القلق الذي يقلقه ألا يجد غذاءه من الألم والعذاب ، وعن الخوف الذي لم يعد يخاف شيئا كما يخاف الخوف نفسه .

وعلى نحو آخر يتكلم شاعر مثل « الوار » عن القلق في قصيدة الشر ( من ديوانه الحياة المباشرة ١٩٣٢ ، (١) ، ٠ انه لا يسميه بل ينقل اليها الاحساس الحذر به عن طريق النص نفسه عندما يكرر كلمة بعينها : « كان هناك » ، أو يكرر جملة واحدة كأنها تعويذة سحرية أو صلاة تنلى في ملل ، وهو أسلوب معروف عند رامبو :

كان هناك الباب كأنه منشار ٠٠٠ ،

الباب بلا هدف ،

كانت هناك قطع النوافذ المهشمة ،

لحم الريح المعذب تمزق عليها ٠٠٠

كانت هناك حدود المستنقعات ٠٠٠ ،

في حجرة مهجورة ،

في حجرة فاشلة ،

في حجرة خالية ،

فهذه الأشياء التي تذكر واحدة بعد الأخرى دون أن تكون بينها علاقة لم يهدف اليها الشاعر في ذاتها بل أراد أن تكون علامات على النفي والرفض والتهميم والتحطيم وبذلك تكون في نفس الوقت علامة على القلق الذي لا تذكره لغة القصيدة بل توحى به وتخلقه .

وهكذا نستطيع أن نقول بوجه عام - وان كان التعميم شبيها كريبها ! - أن الشاعر القديم كان يسعى للاتصال بالعالم والناس وكانت نفسه تريد أن تألفهما وتقترب منهما ، سواء نجحت في ذلك أم خاب أملها فيه .

ونحن في حياتنا اليومية نصف أشياء كثيرة بالشاعرية ، فنقول مثلا عن مكان خال - مهما يكن فقره وبؤسه - انه شاعري ، أو نصف

وجها عجوزا معبرا أو حفلا بهيجا بأنهما شاعريان ، فنفهم في كل الأحوال أن هناك صلة ود بين النفس وبين ما تراه من الظواهر الحسية الخارجية تجعلها تسكن اليها وتأنس بها . أما في الشعر الحديث فالأمر مختلف .

فالشاعر يعتمد أن يجعل المألوف غريبا والقريب بعيدا . . . وكل من يقرأ لكبار الشعراء المعاصرين يخيل اليه ان هناك قوة خفية تدفعهم دفعا الى تحطيم الصلة بينهم وبين العالم أو بينهم وبين غيرهم من الناس . ومن يتابع الرواية الحديثة يلاحظ أيضا أن أسلوبها يحرص على هذا الاغراب وقطع الصلة بين الناس والاشياء أو بينهم وبين بعضهم البعض ، ابتداء من روايات فلوبير الأخيرة الى روايات وأفاصيص هيمنجواي وألبير كامى والروائيين الجدد، وكأنها تحرص على ابراز التضاد بين الانسان والعالم أو بينه وبين الناس عن طريق تفتيت الحدث الى وحدات منفصلة لا تجمع بينها رابطة سببية ، أو حذف الروابط فى العبارة ووضع الكلمات الى جانب بعضها البعض كأنها كتل متنافرة لا تدخل فى سياق أو معنى عام .

ولقد سمعنا جميعا بالضجة التي أثارها برتولت برشت وناقده من العشرينات باصطلاحه المعروف عن « الاغراب » الذى جعله شعارا لنظريته فى المسرح الملحمي . كما وجدنا شاعرا كبيرا مثل أبوللينير يتكلم قبل موته بقليل عن « المناطق الغريبة » التي ينتظر أن ينطلق الشعر اليها .

يقول الكاتب الروائى النمسوى « روبرت موزيل » : أن الشاعر يحس حتى فى الصداقة والحب بأنفاس الكراهية والتقرزالتى تبعد الكائنات عن بعضها البعض . والشعور بأن قرب الانسان من الانسان هو فى حقيقة الأمر بعد عنه ، يكاد أن يكون موضوعا ثابتا من موضوعات الشعر الحديث .

فقصيدة « أغنية » للشاعر الايطالى « أنجارتى » (راجع النصوص ) تنتهى بحزن ( غير عاطفى ! ) يعبر عنه قوله ان الحبيبة بعيدة كما لو كانت فى مرآة ، وأن الحب يكشف عن « القبر اللامتناهي » للعزلة الباطنة . ولوركا يقول فى احدى قصائده : « ما أبعدنى حين أكون قريبا منك - وما أقربنى حين أكون بعيدا عنك » . والشاعر الالماني كارل كروولوف يقول فى « قصيدة حب » ( ١٩٥٥ ) التي تجدها فيما بعد : « هل ستسمعيننى خلف الوجه المعشوشب، للقمر الذى يتفتت ؟ . . . والليل يتكسر كالصودا ، أسود وأزرق » وكان هذه الصور الصلبة وهذا التحطم والتناثر والانكسار يعبر عن فشل محاولته للقرب من الحبيبة كما يعبر

عن خلاصه المنتظر على يد اللغة الشاعرة الخلاقة - وهو فى الواقع خلاصه  
الوحيد .

ونجد فى قصيدة أخرى للوركا ( تجد مقتطفات منها فى هذه  
المجموعة ) كيف يتحول بعد الأموات - وهو شئ طبيعى - الى بعد  
مطلق . والجزء الأخير من قصيدة لوركا هذه عن مصارع الثيران سانشيز  
ميخياس ( ١٩٣٥ ) يحمل هذا العنوان « نفس غائبة » . انه لا يذكر  
الميت ولا الموت بكلمة واحدة وانما يقول ان أحدا لم يعدي عرفه ، لا الثور  
ولا الخيل والنمال فى بيته ، ولا الطفل والمساء ، ولا الحجر الذى يرقد  
تحتة . لقد صار بعيدا عنه بحيث لا يستطيع التذكر نفسه أن يصل  
اليه . لكننى أعنى باسمك » . غير أن هذا الغناء لا يجدى أيضا .  
فالشاعر الذى غلبته الوحدة واليأس من الوصول الى الصديق البعيد  
لم يعد يملك إلا أن يغنى عن النسيم الحزين الذى يسرى بين شجيرات  
الزيتون .

وقل مثل هذا عن قصائد رافائيل ألبرتى التى نشرها فى سنة  
١٩٢٩ بعنوان « عن الملائكة » والتى تجد مختارات منها فى هذا  
الكتاب .

فالملائكة التى يتحدث عنها الشاعر - كالملائكة التى تحدث عنها  
رامبو - ليس لها أى معنى دينى . انها كائنات « خرساء كالأنهار  
والبحار » ، خلقها خيال شاعر وحيد . هناك صراع درامى خفى يدور  
بينها وبين الانسان وينتهى الى انقطاع كل أمل فى الاتصال بينهما .  
فالانسان يعلم ان الملاك موجود . غير أنه لا يراه ، ولا النور يراه ، ولا  
الريح وزجاج النوافذ تراه . والملاك أيضا لا يرى الانسان ولا يعرف  
المدن التى يسير فيها . لأنه بلا عيون ، ولا ظلال ، ولأنه « يغزل الصمت  
فى شعره » ، وما هو الا « ثقب وحيد رطب ، ونبع جف الماء فيه » . لقد  
مات بيننا نحن البشر ، أضاع المدينة وأضاعته . ومع أن من الصعب  
تفسير هذه القصائد ( التى وصفها البعض خطأ بالسيرالية ) ، الا أن  
الرمز الذى تدور حوله لا يستعصى على الفهم . لقد كانت الملائكة دائما  
كائنات نورانية مباركة ، سواء أرسلت الى الناس لتبشرهم بنعمة  
الله أو تنذرهم بغضبه ونقمته . كان الانسان يحس صلة بينه وبينها ،  
وكان يشعر أنه ليس وحيدا فى هذا الكون ، وأن هناك كائنا علويا يرعاه  
ويتذكر وجوده على الأرض البائسة . غير أنه يبدو أن الملائكة التى

يصورها الشاعر قد سئمت الانسان فلم تعد تعرفه أو تهتم بشأنه ، بل ولم تعد تذكر منه الا صوراً للقيح والفساد والفناء .

للكاتب الالماني الشهير فرانز كافكا أمثلة لطيفة جعل عنوانها : « القرية المجاورة » (\*) يقول فيها : « كان من عادة جدي أن يقول : «للحياة قصيرة الى حد مذهل . والآن تضغط على الحياة بذكرياتها حتى لا أكاد أتصور مثلاً كيف يمكن أن يصمم شاب على ركوب جواده الى القرية المجاورة دون أن يخشى - بصرف النظر تماماً عن الصدف المؤلمة - أن يكون عمر الحياة العادية التي يلازمها الحظ أقصر بكثير من أن يتسع لمثل هذه الرحلة » .

هذه الأمثلة ( وما أشبه اليوم بالأمس ! فهل تذكر أيها القارئ مفارقات زينون الايلي عن أخيل والسلحفاة ؟ ) تعبر عن موقف أساسي في وجدان الجيل الحديث من الشعراء ، ألا وهو العجز عن « الوصول » حتى ولو كان الهدف قريباً . ولنضرب مثلاً لذلك من الشعر الحديث بقصيدة لوركا « أغنية فارس » ( ١٩٢٤ ) :

#### قرطبة

##### وحيدة وبعيدة

فرس أسود صغير ، قمر كبير ،

حبات زيتون في حقيبة سرجي .

أعرف الطرق حقاً

غير أنني لا أبلغ قرطبة أبداً .

عبر المدى الفسيح ، عبر الريح ،

فرس أسود صغير ، قمر أحمر .

الموت يطالق في

من أبراج قرطبة .

آه ! ما أطول الطريق !

آه ! يا فرسي الشجاع !

آه ! الموت يخطفني

قبل أن أبلغ قرطبة !

(\*) راجع نصوص كافكا ، طبعة فيشر ، فرانكفورت ، ص ١٦٨ .



## قرطبة

### وحيدة وبعيدة •

فالفارس يعرف الطريق الى هدفه وهو مدينة قرطبة • ولكنه يعرف أيضا انه لن يصل أبدا الى هذا الهدف • أن الموت يحملق فيه من أبراج قرطبة ، وهو لن يعود الى بيته لأن الموت ينتظره هناك في السهول الشاسعة التي تعصف فيها الرياح •

وما كذلك الشاعر القديم الذي كان يحن الى بيته أو وطنه ، ويحمل في نفسه صورة البيت والدخان الذي يصعد من مدخنته ، والسمور الذي يظهر فوق سطحه ، والعجوز التي ستفتح له الباب • الخ •

ولنضرب مثلا آخر بقصيدة « جوته » التي تبدأ بهذا البيت :

« دعوني أبكى » وهي إحدى قصائد ديوانه الشرقي التي لم ينشرها فيه ووجدت بعد الموت في أوراقه :

دعوني أبكى •• يحوطني الليل

في الصحراء الشاسعة •

الجمال راقدة ، الرعاة كذلك راقلون ،

والارمني سهران يحسب في هلوء ،

أما أنا فأرقد الى جواره ، وأحسب الأميال

التي تفصلني عن زليخة ، وأتفكر باستمرار

في الدروب الملتوية المزعجة التي تطيل الطريق •

دعوني أبكى •• فليس هذا عارا •

الرجال الذين يبيكون طيبون •

لقد بكى أخيل على حبيبته بريزيس (١)

واكسركس بكى الجيش الذي لا يهزم (٢)

(١) يقال ان أخيل ( الالياذة ، الكتاب الأول ، البيت ٣٦٧ وما بعده ) راح يبكي حبيبته بريزيس التي اختطفها منه أجا ممنون ، ويستجير بأمه الالهية • فلما سمعته خرجت من أعماق البحر كالضباب وجلست الى جانبه وربت بحنان ونادته باسمه قائلة : «ولدى ، لم تبكى هكذا؟» ..

(٢) يقال ان ملك الفرس الذي كان يستعد لتعبئة جيشه لمحاربة الاغريق بكى في أبيدوس ( على الدردنيل ) عندما كان يستعرض آلاف الشباب المحاربين اذ تذكر أنه لن يبقى منهم أحد على قيد الحياة بعد مائة عام ( هيرودوت ، الكتاب السابع ، الفصل الخامس والأربعون ) ••

## والاسكندر بكى حبيبه الذى قتله بنفسه (١)

دعوني أبكى • ان الدموع تحيي التراب ،  
( و ) ها هو ذا يخضر •

فالشاعر هنا بعيد عن هدفه • وهو يقضى ليلته فى الصحراء المترامية الأطراف ، ويفكر فى الأميال التى تفصله عن حبيبته « زليخة » غير أن بعد هذا الهدف فى المكان لا يبعده فى الحقيقة عنه ، لأنه يظل شيئاً يحن إليه كما يظل شيئاً مأوفاً له ، قريباً منه بالتذكر والشوق، يمكنه أن يصل إليه بين يوم وآخر • انه حزين • ولكن حزنه يمكن أن يجد العزاء • بل انه ليعزى نفسه حين يتذكر أبطالا قدامى ، بكوا حقاً ، ولكن البكاء لا يعيب الرجال •

أما شاعرنا « لوركا » فيقول فى مطلع قصيدته ان قرطبة بعيدة • ونخطيء لو تصورنا أنه بعد مكاني • فالفارس يرى المدينة أمام عينيه ولكنها بعيدة عنه بعداً مطلقاً ، على الرغم من قرب المسافة التى تفصله عنها • هناك لغز محير يتمثل فى شيخ الموت الذى يطارده ويبعد المدينة عنه ويجعل الطريق إليها طريقاً خطراً لا نهاية له • ما من شوق ولادموع ما من عزاء عن هذا الاحساس بالبعد المحتوم • فالنفس تعيش فى يأس مطبق ، فى حالة شعورية لا حدود لها ولا معالم • والشاعر ينادى الجواد والطريق والموت وهذا هو كل شيء • أضف إليه هذه الجمل التى تدور فى شبه دائرة ناقصة ، وتخلق باستغنائها عن الافعال صورة لغوية تعبر عن استسلام الشاعر للغربة والخطر الجاثم عليه •

هكذا يتجلى لنا الفارق العميق بين أسلوبين فى التعبير الشعري • فالهدف البعيد فى المكان يظل قريباً من نفوس القدماء • انهم يتصورونه ويعنون إليه ويبكونه ويعزون أنفسهم ببلوغه • أما المحدثون فيتحول القرب المكاني عندهم الى بعد باطنى مخيف ، تحس به نفوسهم أوضح احساس وأقساه •

ان الشاعر القديم مطمئن الى العودة الى بيته وأهله • أما الشاعر الحديث فيشعر أن هذه العودة مستحيلة ، لأن هناك لغزاً أو قدراً يأسره ويتسلط عليه ويبعد الوطن عنه أو يبعده عن الوطن • انه ليس غريباً

---

(١) أما الاسكندر فقد قتل صديقه الحبيب كليتوس بعد جدال بينهما أثار غضبه فمد يده الى الحربة وقتله ، ولما أفاق لعلته انطلق يجرى فى الصحراء وهو يبكى كالوحش الجريح ويقول : لن أجد بعد اليوم من يقول لى لا ! ••

فى هذا العالم فحسب ، بل ان العالم نفسه قد صار غريبا عليه . ولعل قصيدة لوركا الأخيرة أن تكون من أوضح الأمثلة على استحالة العودة الى وطن تسكن النفس اليه ، ربما لأن الوطن صار غريبا ، والغربة صارت وطنا .

## ٨ - غموض الشعر الحديث :

تحدثنا فى الصفحات السابقة عن غموض الشعر الحديث ، وبيننا أنه من أهم الخصائص التى تميزه . والواقع أن الشعر الحديث يلقي على اللغة مهمة عسيرة وغريبة معا ، ألا وهى أن تفصح عن المعنى وتخفيه فى آن واحد . فالغموض يوشك أن يصبح مبدأ جماليا عاما لهذا الشعر . انه يعزل القصيدة عن وظيفة اللغة الأساسية فى النقل وتوصيل المعانى، ليعلقها فى ما يشبه الفراغ ، فتبتعد عن القارئ كلما حاول أن يقترب منها . وقد يبدو فى بعض الأحيان كأن الشعر الحديث ليس الا محاولة لتسجيل احساسات مبهمه وتجارب مضطربة يحتفظ بها الشاعر لمستقبل قريب أو بعيد ، يستطيع أن يعبر فيه عن احساسات أوضح وتجارب أنجح . ولهذا فهو يدور ويدور حول امكانيات لم تثبت أو تتحقق بعد .

ولكن من أين يأتى هذا الغموض ؟ .

قد يأتى من المضمون أو من الأسلوب الذى يلجأ اليه الشاعر . فالقصيدة تتكلم عن أحداث أو كائنات أو أشياء لا يعرف القارئ شيئا عن مكانها أو زمانها أو أسبابها ، ولا يخبره الشاعر بشيء عنها . وعباراتها لا تتم ولا تكمل بل تنقطع فجأة لسبب لا يدريه ، كأنما حاولت أن تقطع الصمت المطبق فلم تفلح . وقد لا يتألف المضمون الا من مواقف لغوية متباينة ، تختلف بين الحشونة والنعومة والسرعة ، بحيث تكون الموضوعات والشاعر التى تتحدث عنها مجرد مادة بلا معنى محدد . ومن أبرز وسائل الأسلوب التى تسبب الغموض تغيير وظيفة الحروف والروابط والصفات والظروف وصيغ الأفعال المختلفة ، وترتيب الجملة العادية ترتيبا غير عادى ، والميل الى ما يمكن تسميته بالجملة المفتوحة ، كأن تتألف الجملة من أسماء لا يرتبط بها فعل ، أو نجد جملة رئيسية بلا جملة جانبية أو العكس ، أو جملة شرطية بغير جواب الشرط ، أو اسقاط أدوات التعريف عن الأسماء أو استخدامها بطريقة تزيد من الغموض بدلا من أن تعمل على التحديد والتعريف ، أو استخدام الكلمات بمعان قديمة مشتقة من

أصولها الأولى التي لم يعد يستخدمها أحد . أضف الى هذا أننا قد نجد قصائد بلا عنوان ، أو بعناوين لا توافق موضوعها فتزيد بذلك من تعدد المعانى المختلفة التي توحى بها . وقد يكون السبب فى التخلي عن العنوان هو رغبة الشاعر أن يخلى مضمونه من أية صلة تربطه بالواقع والمألوف . ويذكرنا هذا ببيكاسو الذى اشتهر عنه انه لا يضع عناوين للوحاته ، بل يتولى ذلك عنه تجار اللوحات ومنظمو المعارض الفنية . .

ويطول بنا الأمر لو أردنا أن نتتبع أقوال الشعراء التي يطالبون فيها بالغموض أو يحاولون تبريره . وقد سبقنا الإشارة الى بعض هذه الأقوال فى الفصل الأول . ولا بأس من أن نورد بعضها الآخر . فهى جميعا تثير مشكلة الفهم الى جانب مشكلة الغموض ، ومعظمها يتجه الى الجواب عليها فى نفس الاتجاه الذى سار فيه مالارميه من قبل . فالشاعر « بيتس » يتمنى أن يكون للقصيد من المعانى بقدر عدد قرائها ! والبيت يقول ان القصيدة شئ مستقل يقف بين المؤلف والقارىء ، كما أن العلاقة بين المؤلف والقصيدة تختلف عن العلاقة بينها وبين القارىء . فالقصيدة التى يكتبها الشاعر تخرج من يده الى الأبد . وقد يستشف القارىء فيها معانى لم تخطر على بال المؤلف ، أى أن من حق القارىء أن « يؤلفها » لنفسه من جديد . والشاعر البرتغالى بيدرو سانيناس يقول فى هذا المعنى : « ان الشعر يرتبط بشكل عال من التفسير يكمن فى سوء الفهم . فالقصيدة تنتهى بعد كتابتها ولكنها لا تتوقف ، بل تبحث عن قصيدة أخرى فى نفسها أو فى المؤلف أو القارىء أو الصمت » . . أى أن القوى الكامنة فى القصيدة أو فى اللغة التى كتبت بها لا تنتهى بمجرد الفراغ من تأليفها بل تطلق طاقات جديدة فى نفس الشاعر والمتلقى ، وهى طاقات تظل كامنة فى لغة القصيدة دون أن يعرف الشاعر عنها شيئا . .

وقد « يوضح » ما نريده بهذا الغموض أو الاطلاق فى الشعر الحديث أن نضرب مثلا له باحدى قصائد الشاعر الأسباني « جيان » عنوانها « أغمض عيني » ويمكن أن تعتبر نوعا من التبرير الشعرى لذلك الغموض ، كما يمكن أن نتسمع فيها أصداء من قصيدة مالارميه السابقة عن الزهربة . تقول القصيدة :

أغمض عيني ، والسواد يطلق شرارات  
هى القدر السعيد ؛  
الليل يفض أختامه ويجلب من الهاوية

ضوءاً يرتفع فوق الموت ،  
أغمض عيني ، فيقول عالم عظيم يفشيني  
( عالم ) خال من الضوضاء ؛  
يقيني أبنيه على الظلام ،  
وكلها زاد البرق عتمة ، كلما أصبح ملكا لي ،  
في السواد تبرز زهرة •

وليس من العسير أن نفهم معنى القصيدة • فالظلام أو الغموض الذى يتحدث عنه الشاعر يأتي من احتمائه بنفسه من العالم الخارجى والابتعاد عن أضوائه وضوضائه • انه يعلق عينيه فينتج عالمه الداخلى ويتحرر من ضجة الحياة والموت ويحول الظلام - أو اختفاء الواقع الخارجى - الى نور ، ويطلع تلك الزهرة التى لا تتفتح الا فى نور الظلام ( والوردة هنا هى الكلمة الشاعرة كما عرفناها عند مالارميه وان لم تقترب عند الشاعر البرتغالى بمعنى الفشل الذى وجدناه لدى الشاعر الفرنسى ) • أى أن الشعر لا يوفق ولا يكتمل الا فى عالم « اللا واقع » الذى يجبره على الغموض والاطلام ، وهى فكرة أساسية فى الشعر الحديث •

وقد نشأت فى ايطاليا منذ حوالى ثلاثين عاما حركة أدبية راحت تنادى بالغموض فى الشعر حتى سميت بحركة الغموض والألغاز *Hermetism-ermetismo* وكان من بين ممثليها الشعراء بونتمبيلي، ومونتاله ( الذى ترجم أشعار اليوت الى الايطالية ) وسابا ، وأنجارتى ، وكوازيمودو • وقد تأثرت هذه الحركة بشعراء البارناسية والرمزية فى القرن التاسع عشر ( رامبو - مالارميه - فاليرى ) فراحت تسعى الى تأكيد طابع الغموض والسحر والأسرار فى الشعر وتقدم نغمة الكلمة وقيماتها الشعورية على معناها • ويصح أن نقف هنا قليلا عند أحد أعلام هذه الحركة الذين ارتبط اسمهم بها ، وهو أنجارتى (١) الذى ولد فى بلادنا سنة ١٨٨٨ ، وعاش فترة من حياته فى الاسكندرية ••

تأثر أنجارتى بمالارميه وأبولليندرو فاليرى وسان جون بيرس الذى ترجمه الى الايطالية ، كما تأثر كذلك بالشاعر الأسباني القديم جونغورا • ويتميز شعره منذ العشرينات - كما سيلاحظ القارئ بنفسه من النصوص الواردة فى هذا الكتاب - بالتركيز الشديد • فالكلمة كما يقول بنفسه وكما كانت عند مالارميه ، هى شق أو صدع قصير للصمت • انها شذرة

(١) راجع ان شئت مقالا لكاتب السطور عن أنجارتى وغموض الشعر الحديث ، نشر

فى مجلة الفكر المعاصر ، عدد ديسمبر سنة ١٩٦٨ •

مبنورة ، تقف وحيدة مرتعشة بين عالم الأسرار الذى لا تكاد تلامسه ،  
وبين الصمت والسكون اللذين لا يلبثان أن يطبقا عليها . وكل قصائد  
أنجارتى تتفق فى هذا الطابع الذى يميزها ويجعل منها شذرات ناقصة،  
ويتضح هذا بوجه خاص فى قصائده المركزة القصيرة التى يعد أستاذا  
فيها مثل لوركا . ( وقد يبلغ من قصرها فى بعض الأحيان أن تتألف من  
كلمتين اثنتين ، كما فى قصيدته المشهورة التى يصعب ترجمتها وتقول :  
m'illumino d'immenso ( أى أستضىء باللا نهاية أو يغمرنى نور  
الكون الهائل ٠٠ ) ٠٠

ولا يصح أن نحاول فهم قصائد أنجارتى من ناحية المضمون ، فكثيرا  
ما يصيبنا الدهول لتفاهة مضمونها أو لأنها لا تتضمن أى شيء أو لأننا  
لا نستطيع فى بعض الأحيان أن نفهمها على الإطلاق ! والواجب أن ننظر  
الى كلماتها كصيغ صوتية أو أشكال نغمية تبعث صدى ساحرا . ومن  
المؤسف أن ترجمتنا أو أية ترجمة أخرى الى أية لغة ستخيب أمل القارئ  
وتضيق عليه متعة هذه الأنغام والأصدا ٠٠ واذا كانت الترجمة  
خيانة والمترجم خائنا كما يقول الايطاليون أنفسهم ، فلعل الترجمة هى  
الحيانة الوحيدة المسموح بها للتقريب بين الشعوب والحضارات ! ٠٠  
ولنتأمل الآن احدى قصائد أنجارتى الحرة لنرى كيف يبدو هذا  
الغموض الذى اشتهر به شعره .

انها قصيدة « الجزيرة » ( وقد ظهرت فى سنة ١٩٣٣ فى ديوانه  
عاطفة الزمن ) ولنقرأ القصيدة أولا قبل التعليق عليها :

هبط الى شاطئ ، كان يسوده المساء الأبدى  
من غابات متفكرة سحيفة القدم  
وتوغل بعينا ،  
وجذبه حفيف أجنحة ،  
صعد من خفقة قلب الماء الصارخة  
ورأى شبحا ( يسقط ثم يعود فيزدهر ) ؛  
وحين استدار ليصعد ،  
رأى أنها كانت حورية بحر ، وكانت تنام  
منتصبة وهى تعانق شجرة دردار .  
وبينما يترنح فى نفسه بين الوهم واللهب الحق  
أتى الى مربعي  
حيث كان الظل يتجمع

فى عيون العذارى  
كما يحدث مساء عند أقلام الزيتون ،  
قطرت الأغصان  
مطر، كسولا من النبال ،  
هنا نعست الماشية  
تحت الوداعة الناعمة  
ورعت ( قطعان ) أخرى  
الغطاء المضيء ،  
إيدا الراعى كانتا زجاجا ،  
صقلته الهمة الهامدة .

القصيدة تتكلم عن حدث ما ، فى جمل متموجة باللغة القصر مركبة  
تركيبيا نغميا دقيقا ، خالية تماما من أى أثر للأنثى . وهى تدور حول  
شخص تسميه « هو » . ولكن من هو هذا الشخص ؟ لن نتلقى جوابا .  
فالضمير غير محدد ولا معروف . ويزيد من عدم التحديد أن العبارات  
قد رصت بغير علاقة ضرورية تربط بينها . والقصيدة تضم صورا من  
الحياة الرعوية التى طالما تغنى بها الشعراء وحنوا إليها : كالجزيرة والغابات  
وحورية البحر والراعى والماشية . ولكننا سنسأل أنفسنا حين يذكر  
العذارى : أى عذارى هؤلاء ؟ غير أن الحدث يتوقف ، ويظل شذرة لاسبب  
لها ولا هدف . ومع الخاتمة يحل السكون وتزداد مجموعات الكلمات  
شذوذا وبعدا عن بعضها البعض :

الأغصان قطرت  
مطر، كسولا من السهام  
الماشية نعست  
تحت الوداعة الناعمة  
ورعت قطعان أخرى الغطاء المضيء ،

ولكن الى أين وصل ذلك الشخص ؟ ان الصورة الهادئة فى النهاية  
قد أنستنا بداية الحدث ، وكأن لم يكن له ولا لصاحبنا القديم وجود  
ولا معنى . واذا أمكن أن نجد للقصيدة مضمونا فهو فى اتجاه حركتها :  
وصول ولقاء وسكون . وكلها حركات مجردة ، لا تعنى الا نفسها ،  
مشبعة بسر ذلك الحدث الغامض الذى تظهر على سطحه . فاذا جاءت  
الخاتمة لم تحل هذا السر ، بل أضافت إليه جديدا . صحيح أن الحركة

ستنتهي بالهدوء والسكون - ولكن تنافر الصور فيها ( يدان كالزجاج )  
يشير الى مستوى أعلى تصنعه اللغة نفسها - أى يشير مرة أخرى الى  
الغموض والظلام ..

ومن الطبيعي أن يكون لمثل هذا الغموض سحره الشديد ، وقد  
يكون له عند الشاعر العظيم ما يبرره فى النغمة أو الصورة أو الرؤية .  
غير أنه قد يصبح عند العاجزين من الشعراء ميدانا للدعاء والثرثرة  
السخيفة ، أو مجالا للتهكم والسخرية عند القراء ، أو مبعثا للحيرة عند  
النقاد . وقد عمد بعض هؤلاء القراء منذ سنوات قليلة فى استراليا الى  
دعابة خبيثة تشبه عندنا فضيحة اللا معقول ومسرحية دورنمات  
المزعومة - فالفوا أبياتا لا معنى لها ، ونسبوا الى عامل منجم مغمور ،  
زعموا من باب الاحتياط أيضا أنهم وجدوها بعد موته فى أوراقه ...  
وراح النقاد يشيدون بعمق هذه الأبيات ويكفون موهبة الفقيده ..

وليس ببعيد أيضا ذلك السخف الذى وقع فيه شاعر كبير مثل  
« رلكه » حين زعم فى احدى رسائله أن السوناتا السادسة عشرة من  
ديوانه « أغانى أورفيوس » موجهة الى كلب ... فهل يئس الشاعر أن  
يعثر بين الآدميين على أحد يفهمها أو يحسها !? ..

\* \* \*

## ٩ - اللغة سحر وإيحاء :

أصبح الشعر الحديث منذ عهد رامبو ومالارميه نوعا من السحر  
اللغوى . وقد شرحنا المعنى المقصود من هذه الكلمة فى الفصول السابقة،  
وبينا أن النظريات النقدية والأدبية فى القرن العشرين تتعرض دائما  
لفكرة الإيحاء كلما عرضت لتأثير الشعر . ونحب الآن أن نذكر شواهد  
أخرى على هذا . فبرجسون فى كتابه « المعطيات المباشرة للشعور  
(١٨٨٩) » قد جعل من الإيحاء عنصرا أساسيا من نظريته فى الفن ،  
وكثير من الرسامين والموسيقيين يحدثوننا عن أثره فى إنتاجهم .  
والمقصود بالإيحاء هو تلك اللحظة التى يطلق فيها الشعر « العقلى » أو  
الذهنى طاقات واشعاعات روحية يؤخذ القارئ بسحرها ولو لم « يفهم »  
شيئا من هذا الشعر . هذه الاشعاعات الإيحائية تأتى فى الغالب من  
الطاقات الحسية التى تزخر بها اللغة ، أعنى من الإيقاع والنغم والصوت .  
وقد تأتى من تلك المعانى والدلالات التى توحى بها الكلمة أو تقع على  
حدودها أو يحدثها الربط بين الكلمات بطريقة شاذة غير مألوفة ..



مثل هذا الشعر الذى يعتمد على سحر اللغة وإيحائها يزيد من سلطان الكلمة ويجعلها أصل الفعل الشعرى وأول أسبابه . انه لا يعتبر العالم حقيقة واقعة ، بل الكلمة وحدها هى الواقع بالنسبة اليه . ومن هنا نفهم ما يقوله بعض الشعراء المحدثين من أن القصيدة لا تدل على شيء ، بل توجد أو تكون . ومعظم الشروح والتعليقات التى تقدم عما يسمى « بالشعر المحض » أو الشعر الخالص Poésie pure تدور حول هذه الفكرة . ويظهر أن المبدأ الشعرى الذى قال به « ادجار ألن بو » وأشرنا اليه من قبل قد ثبتت صحته فى حركة الشعر الجديد . فالشاعر الكاتب الأمريكى الكبير يرى أن يصمم الشاعر قصيدته مبتدئا بقوة النغم اللغوى أو الطاقة الصوتية السابقة على المعنى ، فإذا تم له ذلك استطاع أن يضيف عليها المعنى الذى سيظل على الدوام شيئا ثانويا . وقريب من هذا ما يقوله الشاعر الألماني « جوتفريد بن من أن القصيدة تكون قد تمت بالفعل قبل البدء فيها ، ولكن المؤلف لا يكون قد عرف نصه بعد .»

وشعر « بن » نفسه من أصدق الأمثلة على أصالة الكلمة وتقدم الصوت على المعنى . ولعل هذا هو الذى يمكنه من معالجة أبعد الموضوعات عن الشعر وجعلها مع ذلك شاعرية . وقصيدته عن « شوبان » التى تجدها فى غير هذا الموضع . هى فى الحقيقة سيرة حياة بالانغام . فليس المضمون فيها سوى مجموعة شذرات تشير الى أحداث وتأملات ومونولوجات ( أحاديث ذاتية ) ، صيغت فى عبارات مبتورة .

والحدث فى هذه القصيدة لا يسير فى مسار الزمن العادى من الحياة الى الموت ، بل يعكس هذا الاتجاه . وهو لا يجد حرجا من ذكر أبعد الألفاظ عن الشعر ، فيحدثنا بأسماء بعض الآلات الموسيقية أو «ماركتها»، ومقدار المكافأة التى كان يتقاضاها الموسيقى العظيم ، وأسماء العظماء الذين كان يعزف أمامهم وعناوين بيوتهم بمنتهى الدقة ، وبعض التفاصيل الخاصة بأسلوب شوبان فى الفن . ولا ينسى « بن » أنه طبيب للأمراض الجلدية فيورد جزءا من التشخيص الطبى لمرض شوبان الفتاك ( مع نزيف وتكوين بثور . الخ ) . غير أننا نحس مع هذا كله بشيء يشبه الرعشة تتخلل كل هذه التفاصيل الموضوعية والاصطلاحات العلمية والشذرات والجمل الناقصة ، شيء ينبع منها ويغشى عليها فى وقت واحد . واذا دلت هذه القصيدة التى لا تنسى على شيء ، فانما تدل على أن الشاعر يستطيع أن يتخلى عن الموضوعات التقليدية التى كان يدور حولها الشعراء ، وأن يقترب كثيرا من لغة النشر دون أن يحطم جوهر الشعر نفسه .»

وفى شعر رامون خيمينيث ، وهنرى ميشو ، وتوماس اليوت شواهد كثيرة على هذا التأثير السحري – بل المغنطيسى فى بعض الأحيان – الذى يأتى من نغم الألفاظ ، أو من تكرار بعض الأبيات بشكل مستمر، أو من مجرد اللعب بالمقاطع والألفاظ أو بداياتها بحيث تخلق توافقات ايقاعية أو تركيبات موسيقية تنفذ الى الاذن مباشرة وان لم تصل الى العقل ، وما ذلك الا لأن هذا الشعر ينظر الى اللغة بوصفها طاقة نغمية قبل كل شىء . ولا شك أن أبرز ممثليه من الشعراء العقلين هما الشاعران فاليرى الفرنسى وجيان الأسبانى . . . وكلاهما يستحق منا وقفة قصيرة . . .

## بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥)

مات مالارميه فى سنة ١٨٩٨ ، وبدا عندئذ كأن الحركة التى كان رائدها وكاهنها الأكبر قد ماتت معه . صحيح أن الشعر الفرنسى أخرج بعده عددا من أقطابه المتميزين ( مثل جان موريا وفرانسيس جام وهنرى دورينير وبول كلوديل ) ولكن لم يكن واحد منهم من أتباع مالارميه ولا كان من « الرمزيين » بمعنى الكلمة . تساءل الناس هل أضاع « المعلم » كل هذه السنوات الطويلة فى البحث عبثا عن الرؤية الشعرية الحقة ؟ أم تراه كان يبحث عن رؤيته هو وحده ؟ ولكن الجواب لم يلبث أن جاء بعد سنوات قليلة . لقد غرس المعلم بذوره فى أحد تلاميذه والمعجبين به ، وكان لهذه البذور أن تنمو وتزدهر . كان هذا التلميذ هو « بول فاليري » الذى طالما أعجب بأستاذه وكتب بعض قصائد شبابه تحت تأثيره . ولكن التلميذ رأى أن يبتعد فترة ليجد نفسه ، وأن يصمم ليكتشف طريقه الخاص به ، فعكف من سنة ١٨٩٨ الى سنة ١٩١٧ على دراسات علمية وتحليلية دقيقة ، وظل عازفا عن نشر الشعر حتى ظهرت قصيدته « الهة القدر الشابة » (١) فى سنة ١٩١٧ ، وظهر معها بوضوح أنه تعلم من دروس أستاذه ومبادئه ، وأن الحركة الروحية التى ذبلت أو كادت تنطفئ فى أواخر القرن التاسع عشر قد عادت مرة أخرى الى الحياة . وتجلى كذلك بوضوح أنه وان لم يكتب شعرا فى هذه الفترة الطويلة التى قاربت العشرين عاما ، فقد كان فى أعماق نفسه مشغولا بالتفكير فيه ، وأن الدراسات العلمية والرياضية والفنية التى عكف عليها قوت موهبته وزادته معرفة بنفسه ، وبلورت ذوقه وأفكاره .

و « الهة القدر الشابة » مشهورة بصعوبتها ، حتى لقد قيل انها من أعقد ما كتب في الشعر الفرنسي وأشدّه غموضا . ومن الصعب ان لم يكن من المستحيل أن نحدد موضوعها الذي اختلف عليه الشراح والمفسرون . ولكننا قد نقرب منها قليلا لو عرفنا شيئا عن الصراع الذي كان يدور في كيان صاحبها فيوزع نفسه ويكاد يمزقها . انه الصراع الذي عانى منه معظم حياته بين الفنان والشاعر والانسان في نفسه ، وبين المفكر العقلي الصارم الدقيق الذي يميل الى التحليل والتأمل والاستقلال والتجرد . ولا بد أن هذا الصراع بين العقل والجسد هو الذي أعاده الى الشعر وأجرى قلمه بهذه القصيدة الغامضة العجيبة . وليست القصيدة مجرد تسجيل لصراع نفسى ، ولا تتضمن أية اشارة الى حياة الشاعر الشخصية بل ولا تمس موضوعا محددًا . وهي كذلك ليست من نوع القصائد الدرامية أو القصصية التي تتناول موضوعا أو موضوعات معينة ، وانما هي قصيدة رمزية تقوم على أسطورة غامضة وتعبر عن حالات شعورية متعددة أشبه بحالات المد والجزر ، وتتفاوت أمواجه بين التردد والتصميم ، بين العزلة الهادئة والانفعال الجارف ، بين الاقبال على دفء الحياة والعزوف عنها الى برودة الفكر . وتتداخل كل هذه الامواج في بعضها البعض فلا نتبين معالم ولا حدودا . . . قيل مثلا في تفسيرها انها « مونولوج » الهة قدر شابة تواجه مشكلة الاختيار بين عزلتها السماوية ومسئولياتها الأرضية . وقيل انها رحلة في مجاهل الوعي الانساني بين غرائب الموت والحياة . وقيل انها أحلام شاعر راقد في فراشه . وقد تكون القصيدة شيئا من هذا كله وقد لا تكون . انها بطبيعتها لا تقبل التحديد في شكل معين ، ولا تقرر موضوعا بل تحدث أثرا وتشير الى حالة . وربما لم نبعد عن الصواب كثيرا اذا قلنا انها حالة صراع واجهه الشاعر نفسه وألبسه هذه الرموز الغائمة وهذه الاسطورة الغامضة . .

وطبيعى أن يقارن القارىء بين هذه القصيدة وبين قصيدة مالارميه أو حواريته القصيرة « هيرودياذ » ، وهي هذه العذراء العنيدة الباردة برودة الثلج التي أراد أن يجسد فيها رغبة الانسان في البعد عن كل الرغبات والعواطف والتجرد من كل الانفعالات والغرائز . فهل أراد فايبرى كذلك أن يعبر « بالهة القدر الشابة » عن الصراع بين الرغبة في الحياة الدافئة الفعالة ، وبين الرغبة الأخرى في التأمل المستقل المجرد من كل العواطف والانفعالات التي يوحى بها الجسد أو توحى بها الحياة ؟ . .

قد يكون هذا حقا . ولكنه لا يمثل كل الحقيقة . . . فقد سار مالارميه على طريقة درامية وأدار الحوار على لسان هيروديا و مربيتها ليصور جانبي الصراع الذي قد يعبر عن نفسه . أما فاليري فليس في قصيدته شيء من هذه الدرامية ، وموضوعاتها بغير معالم أو حدود ، وهي تبدأ وتنتهي بغير حدث معين ، والحيط الوحيد الذي قد نعثر عليه فيها هو هذه الحالة المركبة التي تعبر عن وجدان أو وعي نصف عالم ، تتوالى عليه أمواج ودرجات مختلفة من المشاعر والتجارب ، وتترابط فيه مجموعة من الرموز التي تتجاوب مع التغيرات المختلفة في جو الحلم العام . وقد نسي لدى قراءها شخصية « الآلهة » التي تدور حولها ، بل قد نحس بأن الشاعر نفسه قد نسيها ! . وربما كان الحق معنا ومعه . فهو يعالج أمورا لا يكفي الرمز الذي اختاره للامام بها ، ويتناول مشاعر يصعب تحديدها وترتيبها في نظام أو تفكير محدد . هكذا يكون التلميذ قد ذهب الى أبعد من استاذة . فنحن نستطيع أن نفهم « هيروديا » بغير حاجة الى النظر وراء شخصيتها هي ومربيتها . أما « الهة القدر » فندخل معها في عالم شحب فيه كل شيء حتى شخصية هذه الآلهة نفسها . هذا الشحوب أو الغموض أو عدم التحدد يميز القصيدة من بدايتها . لنستمع الى هذه الأبيات التي تفتتح بها القصيدة وتوحى بأن الشاعر يتكلم عن نفسه :

**من يبكي هناك ، غير الريح البسيطة ، في هذه الساعة الوحيدة  
ذات الجواهر القصية ؟ . . . لكن من يبكي ،  
قريبا كل القرب مني في لحظة البكاء ؟**

ولكننا لا نلبث أن ننتقل - بغير اشارة ولا تحذير - الى مونولوج الآلهة الفتية التي جاءت الى عالم غريب عليها . ويتغلغل الشاعر فيها ، وتصيح كلماتها هي كلماته التي تجسد أفكاره وتأملاته . ومع ذلك فنحن لا نكاد نتأكد من شيء على وجه اليقين . لا نكاد نعرف ، حين تبدأ في الكلام ، ان كانت هي التي تتكلم أو ان كان الشاعر هو الذي ينطق بلسانه أو لسانها . ان من الصعب التمييز بين الشاعر ورمزه . فالهة القدر مخلوقة تنبثق من حالة وسط بين اليقظة والحلم ، والوعي واللاوعي ، وهي تخرج من الشاعر لكي تعود فتذوب فيه ، بحيث لا ندري ان كانت مثل هذه الأبيات تصدق على الشاعر أم على الهته الفتية :

**نامي ، يا حكمتي ، نامي . شكل نفسك هذا الغياب ؛  
عودي الى المنشأ والبراءة المظلمة ،  
هبي نفسك حية للأفاعي ، للكنوز . . .**

نامى أبدا ! اهبطى ، نامى على النوم !

اهبطى ، نامى ، نامى !

فهى تصدق على الهة القدر التى تتمزق بين السماء والأرض وتريد أن تبقى على الأرض حيث عضتها الأفعى . وهى تصدق كذلك على الشاعر الذى سئم صراعه مع الوعى اليقظ أو تخلى عنه ويريد الآن أن يستسلم التجربة الحلم المضطربة . .

من الصعب اذن أن نميز بين الشاعر ورمزه ، بل ليس هناك ضرورة لذلك . علينا بدلا من هذا أن نتذوق الجو أو الأثر أو الحالة التى توحى بها القصيدة وأن نستمتع به ونعيشه ونتلقاه بالشعور والاحساس لا بالعقل أو الفهم . فالقصيدة لا تريد أن تعلمنا وتفيدنا بقدر ما تريد أن توحى وتؤثر وتبتعث جوا عاما تتماوج فيه مختلف المشاعر والتجارب والانفعالات . ولعلها تصور ما قاله فاليرى نفسه من أن الشعر لا يهدف على الاطلاق لتوصيل فكرة محددة الى انسان ما . بل ان المهم فيه هو الكلمات وايقاعها ، والصور التى توحى بها ، والتداعيات التى تثيرها . والتجربة أو الحالة التى تخلقها . ولو كانت القصيدة أقل غموضا مما هى عليه ، أو لو استطعنا أن نميز بوضوح بين الشاعر وبين الهته الشابة أو نضع أيدينا على أحداث أو أشياء محددة لفقدت أهم شىء فيها وهو هذه الحالة الغامضة التى يريد الشاعر أن يخلقها فينا ، حالة التآرجح بين الحلم واليقظة ، حيث تتجلى الصور المتألقة ثم تنداح فى ضباب الغموض ، وحيث نفهم معانيه فى بعض اللحظات لغوص من جديد فى الحلم أو الضباب . .

وليس المهم بالطبع أن يكون الشعر غامضا أو صعبا فهذا شىء مألوف من الشعر الحديث ، وانما المهم أن ينقل اليينا فى النهاية حالة تستطيع أن نقول انها قريبة من الحالات التى نعرفها فى أنفسنا ، وأنها فى غموضها أو وضوحها لا يمكن التعبير عنها بالنثر ولا بالوضوح الكلاسيكى القديم . بل ان مثل هذه الحالة التى توحى بها القصيدة بين الحلم واليقظة تقدم لنا صورا ورموزا تتجاوز نفسها ، وتجعلنا ننظر الى أنفسنا فى ضوء جديد وكأنما نحن رموز لقوى كونية أكبر وأعظم . فالشاعر يرى نفسه أشبه بالهة تخلت عن مسكنها السماوى الأعلى لتشارك فى متاعب الحياة الفانية وعواطفها ومصادقاتها ، أى يصور نفسه ممزقا بين أفكاره وأفعاله ، بين عقله وجسده . ونحن نتعاطف معه ونشاركه هذه الحالة التى تتجاوز حدود طاقتنا البشرية العادية ، ونحس

اننا قد أصبحنا مركز الكون كله أو على الأقل مركز نظام هائل كبير ،  
وأن كل ما نفعله أو نفكر فيه أو نحس به انما يحمل دلالات أكبر وأعظم  
ما . أنظر مثلا الى هذا البيت :

### الكون كله يتأرجح ويرتعش على برعمي

أو الى هذا البيت :

### كل الأجسام المشعة ترتعش في صميم كياني

لترى أن كل تغير في النغمة أو الرمز يفتح أفقا جديدا ، ويكشف  
عن امكانيات جديدة من البهجة أو الألم ، توشك أن تكون كونية  
لا شخصية فحسب . .

لم يعد الشاعر يرى نفسه بمثابة المركز من عالم خاص به ، بل  
تحول الى أفق أكبر منه ، وأوسع ، وكأنما حدثت - كما يقول س.م.م.  
بورا - ثورة كويرنيقية في عالم الشعر « الرمزي » استبدلت بمثاليته  
الرمزية نزعة مطلقة جعلت أفكار الروح الواحد هي أفكار الكل ، كما  
جعلت تجربته الفردية هي تجربة الانسان بوجه عام . .

فالقصيد تنحرك اذن بين طرفين ، وتشير لصراع الآلهة الشابة  
- صراع الشاعر نفسه - بين عالم السماء ، عالم الأسرار والألغاز  
والانسجام والآلهة - وعالم الأرض ، عالم الألم والمرارة والاحتضار  
والأجساد . وتختار الآلهة أن تعود الى السماء . وينتهي صراعها عندما  
تتأكد من فشل الحياة وفزعها . والقصيدة يمكن كما قلت أن تكون تعبيراً  
عن صراع في نفس الشاعر بين فكره الدقيق وذاته الشاعرة . وما دام  
قد نجح في صياغة هذا الصراع في شكل فني فقد نجح الى حد كبير في  
التخلص منه ( وهذا ما تعلمنا تجارب الفنانين الكبار بوجه عام ) . ومع  
ذلك فإن نجاحه في ابداع قصيدة استلهمها من مشكلته الباطنة لا يعني  
أنه نجح في حل مشكلة أخرى ، وأعنى بها منزلة الشعر في حياة تزايد  
أن تخضع لقواعد العقل وتصر في نفس الوقت على رؤية الأشياء الواقعية  
على ما هي عليه . .

أي أن مشكلة فاليري - وعدد كبير من الشعراء المحدثين - هي ربط  
الشعر بالتجربة المألوفة ، والعثور على موضوعات لا تكون بالضرورة  
شاذة أو غير واقعية ، والجمع بين اكتشافات العقل ورؤى الخيال . ولعل  
هذا هو الذي جعل فاليري يحس أن طاقته الشعرية تستطيع أن تتجاوز  
الحدود التي يحاول عقله التحليلي الدقيق أن يرسمها لها ، وأن هناك

عولم أخرى غير العالم الذى يقع بين الحلم واليقظة كما صورته « الهة القدر الشابة » لا تقل عنه أهمية وخصوبة وشاعرية ، وأنه يستطيع أن يكون أقل غموضا وأقرب الى التذوق ( وان بقى شعره فى نهاية الأمر مقصورا على الصفة التى تستطيع أن تذوق ما فيه من دقة ورهافة ، وتفهم ما تعنيه صراعاته ومشكلاته أو تشاركه فيها ) . . .

ويبدو أن فاليرى قد غير طريقتة فى التعبير فى ديوانه « تعاويد » أو « رقى » (١) الذى يختلف اختلافا واضحا عن « الهة القدر الشابة » . انه يضم مجموعة كبيرة من القصائد المتنوعة البحور والموضوعات ، ويعدل عن غموض الحلم الذى ساد جو « الهة القدر » الى جو أكثر وضوحا ، ريقنص فى استخدام الاستعارات والرموز المركبة ليستخدم فى القصيدة رمزا أو استعارة واحدة تحفظ عليها تماسكها واتزانها ، ويلجأ فى بعض الأحيان ( بما يشبه التنازل للقارىء العادى ! ) الى تفسير مراميه أو تقديم لمحات تشير الى موضع القصيدة سواء فى عنوانها أو نصها ، أو اقتباس نص يصلح أن يكون مفتاحا أو عكازا نافعا ! ( كالنص المعروف الذى اقتبس من بندار ووضعه فى بداية المقبرة البحرية م أو تقرير بعض الحقائق ) كما فعل فى نهاية قصيدته عن الكاهنة بيثيا ( ٢ ) أو غير ذلك من أمور كان من الممكن أن تصدم ملامحه وتفزعه فزعا هائلا ! - ومع ذلك فلا ينبغى أن نفهم من هذا كله أنه يتنازل للقارىء العادى حتى يفهم ما يريد أو أنه أصبح يكتب شعرا تعليميا أو مجموعة شروح وتفسيرات . انه لا يزال يكتب كشاعر . وهو فى « التعاويد » يكتب عن موضوعات يمكن أن تفهم فهما واضحا الى حد ما ، أى يمكن أن يشارك فيها الفكر أيضا ، وأن تصدر عن التأمل الواعى للشاعر وتجد مكانها فيه ، بحيث لو تناولها بنفس طريقتة فى « الهة القدر » لشوهها أو زيفها . وليس معنى هذا أيضا أنه يضحى بالشاعرية أو بالايحاء والحيال ، بل معناه أنه يحاول أن يوحد بين نفسه المتصارعتين ، بين عقله التحليلى الناصع وبين ذاته الخلاقة الشاعرة . . .

والعنوان الذى اختاره فاليرى لهذه المجموعة له دلالة ، بل يكاد يكون نوعا من التعليق على محتوياتها . فالفكرة التى تقول بأن الشعر نوع من السحر ، وأن الشاعر يعرف من الأسرار ويملك من الطاقات

Charmes

(١)

(٢) نجد ترجمة هذه القصيدة الرائعة فى كتاب الأستاذ شفيق مقار « شء من

الشعر » ، دار الكاتب العربى بالقاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٥٤ - ١٦٢ .



ملا يملكه غيره من الناس فكرة قديمة متأصلة الجذور في ضمير الجنس  
البشرى كما تقدم . والشاعر الذى كان يطلق عليه الرومان اسم «فاتيس  
Vates» كان شاعرا ونبيا وعرافا وساحرا فى وقت واحد . والشعراء  
الرومانتيكيون كانوا أيضا بهذا المعنى أنبياء ..

وقد ساهم مالارميه كما سبق فى تأكيد هذا المعنى بنظرته المثالية  
الى الشعر كنوع من السحر الذى يحرر العالم ويخضعه بقوة الكلمة .  
وربما يصعب علينا أن نتصور أن فاليرى يوافق على هذا الرأى . ألم  
يقل فى كتاباته النقدية ان واجب الشعر هو أن يصنع من لغة الأمة بعض  
التطبيقات الكاملة ؟ ألم يقل ان اختياره لنوع معين من البحور هو الذى  
يحدد طريقتة فى التأليف ، وأنه يحس دائما بالحاجة الى الكتابة كلما  
وجد القلم والحبر أمامه ؟ ألم يذهب الى أن الشعر يمكن أو يخفى من  
العالم كما اختفت منه فنون الضرب بالرمل أو التطير أو شعائر الحروب ؟  
– ومع ذلك فان العنوان الذى اختار له كلمة «التعاويد» يوحى بإيمانه  
بأن الشعر ضرب من السحر ، وأنه لم يستخدم هذا العنوان لمجرد  
السخريّة . فالشعر عنده فعل خلاق ، وهو يؤثر على النفس بوسائل  
تخفى حتى على الشاعر نفسه . انه يعمل على طريقتة ، ولكن النتيجة  
تخرج عن رؤيته وتتجاوز قصده . ولذلك فان اختيار «التعاويد»  
عنوانا لقصائد هذه المجموعة اختيار له ما يبرره ، فهى تريد أن تؤثر  
وتوحى ، لا أن تعلم أو تفيد ، والشاعر فيها يشبه الساحر بقدر ما يؤثر  
على النفوس والمشاعر بوسائل لا يفهمها هو نفسه تماما ولا يستطيع أن  
يسيطر عليها كل السيطرة ..

ان مجرد وجود الشعر ليكفى فى حد ذاته لاثارة التساؤل فى عقل  
الناقد والعجب فى نفس الشاعر . والواقع أنه يثير الأمرين معا فى نفس  
فاليرى وعقله . لقد شغل طوال حياته بالتفكير فى الشعر ، فى قيمته  
ووظيفته وكرامته ومعناه . وكتب عنه أجمل وأحكم ما يمكن أن يكتب .  
وصدقت عليه هذه العبارة التى لا تصدق على شاعر سواه ، وهى أنه  
«شاعر الشعر» ، الذى لم يمل من الكلام عن معنى الشعر وطبيعة الخلق  
الشعرى ، ولم يتعب من التغلغل فى أعماق الشاعر للكشف عن ظلماتها  
وأنوارها . ان الشعر عنده شيء واقعى لا مثالى . وهو لا يهتم كثيرا – كما  
فعل بودلير أو مالارميه أو شيللى – بالقصيدة المثالية ولا بمكان الشاعر  
من العالم أو بآماله فى المجد والخلود . ان اهتمامه كله ينصب على عمل  
الشاعر ورأيه فيه وشعوره نحوه عندما يكون فى طور النشأة أو بعد  
أن يفرغ منه . وقد نجح فى التعبير عن هذه العملية الخلاقة التى تفلت

دائما من الشاعر وتخفى عنه أسرارها فى قصائد تجمع بين التأمل المجرد والغنائية العذبة ، نذكر منها على سبيل المثال قصائده « الخطى » ، و « تخيل » ، و أغنية الأعمدة » ، « فجر » ٠٠ وسنكتفى بالحديث عن القصيدة الأولى باختصار ٠٠

تقول أبيات هذه القصيدة : (١)

خطاك ، أطفال صمتى ،

قدسية تطأ ( الأرض ) وبطيئة ،

نحو سرير يقظتى

تتقدم خرساء مثلجة •

كيان خالص ، ظل الهى ،

ما أطفها ، خطاك المتئدة !

أيتها الآلهة ! ٠٠٠ كل الهيات التى أنتظر

توافينى على هذه الاقدام العارية !

ان أردت ، بشفتيك الممدودتين ،

ان تهيبى له الهدوء ،

وتهيبى المعتاد من أفكارى

طعام قبلة ،

فلا تتعجلي هذا الفعل الرقيق ،

حلاوة أن نكون وألا نكون ،

لأننى عشت على انتظارك

وقلبى لم يكن الا خطاك •

\* \* \*

تبدو القصيدة للوهلة الأولى كأنها تصف حالة انتظار الشاعر لمحبوته القادمة اليه • ولو صح هذا لما كانت به حاجة للحديث بهذه الصورة الملتوية • فما الداعى للتجريد الشديد فى قوله « سرير اليقظة »؟ ومن هو « ساكن أفكاره » ، وما السر فى وصف الخطى المحبوبة بأنها « أطفال الصمت ؟ » ٠٠

(١) راجع لأستاذنا العظيم ، عميد الأدب الدكتور طه حسين مقالة عن فاليرى فى كتابه ألوان ، دار المعارف بالقاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٥١ - ٦٤ •

لاشك أن شاعرا يدقق في اختيار كلماته مثل فاليري لا يستخدم هذه العبارات كيفما اتفق . فما الذى يدعو اذن الى استخدامها ؟ الجواب بسيط . ان المحبوبة التى ينتظرها هى الشعر نفسه . من هنا يمكن أن تكون الخطى هى الشعر نفسه . من هنا يمكن أن تكون الخطى هى « أبناء صمتى » لأن معنى الحلق الشعرى قد نضج لديه فى وقت آثر فيه أن يعتزل ويصمت عن قول الشعر . « سرير يقظتى » هو النفس التى تنتظر استقبال الوافد ، والمعناد من أفكارى هو الذات الخلاقة التى تعيش وسط الأفكار المتعددة .

فالقصيدة كلها توحى بجو الانتظار والتهيؤ الواثق المستبشر ببدء الفعل الخلاق . والرموز التى يستخدمها الشاعر متجانسة تماما مع هذا الجو . فانتظار الشعر أشبه بانتظار زيارة الحبيب ، وحالة الشاعر المنتظر أشبه بحالة العاشق المتلهف على مقدم المحبوب . كلاهما يحيا على الأمل ، ويشق فى ساعة اللقاء . ومهما تأخر الوافد المحبوب فهو لا يقلق ولا يتعجل . انه يتهىأ لهذه اللحظة العذبة الاليمة ويجمع شتات نفسه قبل أن يستسلم لفعل الحلق استسلام الحبيب للحبيب :

### عذوبة أن نكون ولا نكون :

هذه اللحظة هى ذروة العمر كله ، هى التى يهب فيها الانسان نفسه ويبقى على الرغم من ذلك هو نفسه ، كمثل ما يكون العاشق ولا يكون فى اللحظة التى يطبع فيها المحبوب قبلته على شفثيه . هذه المفارقة التى تعبر عنها « عذوبة أن نكون ولا نكون » لها دلالتها على نظرة فاليري الى طبيعة الالهام والحلق الفنى . كانت نظرة القدماء الى الالهام أن الشاعر هو أداة أو وسيلة تنطق بلسانه قوة الهية خفية . فهو ميروس يبدأ لياذنه بأن يطلب من ربة الفن أن تنبئه عن غضبة أخيل . ولكن فاليري يرى أن هذه النظرة ساذجة وغير علمية ، وأن فكرة الالهام أو القوة الخفية التى توحى للشاعر وتسيطر عليه فكرة لا تتفق مع ملاحظته للواقع . ان العملية الشعرية تسير على نحو آخر . فهناك كما يقول أبيات من الشعر « يجدها » الانسان وهناك أبيات أخرى « يصنعها صنعا » . ومن السهل أن نفهم المراد بالجزء الثانى من هذه العبارة ، أما الجزء الأول فلا يزال سرا خفيا . قد يستطيع علم النفس أن يقدم له تفسيراً ولكنه تفسير غير كاف ولا مقنع . فهو قد يصطنع له سببا من الأسباب ، ولكنه يقصر عن تفسير البهجة التى تصعبه أو القوة التى يرد بها عليه . ولذلك

يظل الفعل الشعري شيئاً غامضاً محفوفاً بالأسرار ، ويثير من المشاعر والانفعالات ما لا يعبر عنه الا الشعر نفسه . أن الخلق الشعري يحتوي دائماً على عنصر المصادفة . فما من شاعر يستطيع أن يتنبأ بما ستنتهي إليه قصيدة بدأ في تأليفها . صحيح أنه يبدأ بفكرة معينة ، فإذا مضى في عمله اكتشف أن فكرته وأسلوبه وهدفه قد تغير وأن كل جهد يبذله وكل عقبة تصادفه انما تبدل أفكاره وتزيدها غنى . وقد فطن مالارميه الى هذا الرأي وعبر عنه بكلمته المشهورة التي ذكرناها في الصفحات السابقة : « ما من زمية زهر تستطيع أن تلغي الصدفة » - وقد تكون الصدفة التي يقصدها هي الواقع العرضي الذي تحاول لغة الشعر أن تلاشيه. وقد يكون تعبيراً عن البلبلة والحيرة المطلقة التي تواجه الشاعر في أثناء الخلق . فهو يلقي « زهرة » ولا يدري ماذا يكون حظه من التوفيق أو الفشل ، لأن مادته تواجهه بمفاجأتها العديدة التي لم يكن يتوقعها أو يحسب حسابها . . .

ولكن ماذا يحدث لو تأخذ هذا العطاء ، لو تلكأت هذه الصدفة ؟ . .

هذا هو موضوع القصيدة الأخرى « التخيل » . ان الملاك الذي يظهر في سطورها الأولى يوصى الشاعر بأن ينتظر في ثقة وهدوء (والملاك رمز آخر أخذه فاليري من معلمه مالارميه ويدل عنده على المثال المطلق للجمال والسلام ) . فقد تمر به أوقات يحس فيها بالعجز والعقم والاجداب ، ولكن هناك قوى خفية تظل تعمل عملها في أعماقه دون أن يدري ، ولا بد أن يأتي الشعر في اللحظة المناسبة :

**هذه الأيام التي تبدو لك فارغة**

**وضائعة في نظر العالم**

**لها جنود مهمة**

**كثبت الصحارى**

ولا بد أيضاً أن ينتظر الشاعر في صبر وثقة وأمل ، وأن يتأكد من أنه سيكون كافياً على هذا الصبر ، وأن المفاجأة السعيدة لا شك آتية :

**صبرا ، صبرا ،**

**صبرا في الأفق الأزرق !**

**فكل ذرة صمت**

**فرصة ثمرة ناضجة !**

**ستأتي المفاجأة السعيدة :**

حماسة ، نسمة ،  
التوهج العذب اللذيذ  
والمرأة التي تنعطف ( عليك )  
ستجعل هذا المطر يتساقط  
فيخر المرء راكعاً على ركبتيه !

واذن ففاليري يميز بين المعطى - وهو عنصر الصدفة والمفاجأة غير المنتظرة ، وبين عنصر « الصنعة » الذي يجعل الشاعر يشكل الأفكار التي نضجت في عقله ، والاحساسات والصور والتداعيات التي جمعها عن غير وعى واختزنها في ذاكرته ويضعها في اطار أو نظام لغوي معين . وقصيدة « النخيل » تشهد على هذا كله ، كما تشهد على ما كرره فاليري من أن الشعر لا يأتي من الأفكار بل من الجسد ، أو بعبارة أخرى من الاحساسات . فالحماسة ، والنسمة والمرأة ، كلها احساسات تستثير في الشاعر قدرته على الخلق . والمهم بعد كل شيء هو أن ينتظر ويصبر . . .

ويبلغ حديث فاليري عن سر الخلق الشعري والأدبي ذروته في قصيدته الرائعة « كاهنة بيثيا » . والقصيدة درامية وفلسفية ، بل توشك أن تكون تعليمية في سطورها الأخيرة . وهي كما يدل عليها عنوانها تدور حول كاهنة معبد أبوللو في دلفي ، التي اعتاد اله الفن والنور أن يعلن تنبؤاته على لسانها . وهي لذلك تشبه الشاعر الذي يوحى اليه بالكلام بلا سبب معروف . ومع أن القصيدة لا تشير الى الشاعر مباشرة فان عذابها الذي تعانیه لا يقتصر عليها وحدها ، وإنما يرمز لعذاب كل شاعر ، بل كل من يحتمل آلام التجربة اللغوية والفنية بوجه عام . ومع أنها أيضا تعبر عن جانب واحد من جوانب الخلق وهو جانب العذاب والصراع واليأس والفرع الذي تقاسيه الكاهنة في واحد وعشرين مقطوعة حتى يأتي الخلاص الأخير في المقطوعة قبل الأخيرة ، فان الشاعر يختمها في المقطوعة الأخيرة بما يشبه الحكمة التعليمية التي تعتبر خاتمة القصيدة وذروتها في آن واحد . . .

و « بيثيا » هي العذراء التي تصارع قوة الهية تريد أن تحل فيها رغما عنها . هذا الحلول يؤلمها ويهينها ويثير فيها عواصف الثورة والتمرد . انه نوع من الغزو والاعتصاب . وهي تصرخ وتعوى كالحیوان الجريح ، وتلعن « الاله القدر » الذي يجلدتها ويعذبها . انها أشبه بالضحية التي ستقدم على المذبح . وصراعها المخيف يبدأ عندما يصر الاله على أن يحل فيها ويقتحم وجودها ، وتصر طبيعتها البشرية على مقاومته . وهي بهذه

الآلام كلها ترمز للفعل الروحي الذي تتحول به القوى الالهية والبشرية الى كلام مرتب ومنظم . ولذلك فان صراعها هو نفس صراع الشاعر الذي تغزوه هو أيضا قوة متعالية أو الهية تحاول أن تخلق النظام في الكلمات، وتضطر لذلك أن تصارع انفعالات الجسد وغرائزه وعواطفه حتى تخضعها . والجسد يقاوم لأن هذه القوة العالية تهدد أمنه واستقلاله وسعادته . ويعس الشاعر أنه ليس هو الذي يعمل أو يخلق ، بل أن هناك قوة خارجية تتخذ أداة لها وتعمل وتخلق من خلاله ، كما يحس أنها تفوق احتمالها وتتجاوز قدرته المحدودة . هذا الصراع الذي تقاسيه الكاهنة أو الشاعر مثل لصراع آخر أعم تقاسيه الروح البسيطة عندما تصطدم بالحياة وتحاول أن تكيف نفسها مع الوجود فتفقد براءتها . بل انه هو صراع فاليري نفسه بين القلب والعقل ، وبين الشعر والفكر المجرد . ويشند هذا الصراع ويحتد ، وتكابد الكاهنة كما يكابد الشاعر أفضح الآلام ، ولكنه يهدأ شيئاً فشيئاً حتى يصل به فعل الخلق الى التحرر والخلص الأخير . .

ان الكاهنة تشعر أنها أهينت واغتصبت لأن الاله اعتدى على حرمتها العقلية والروحية . ليست هذه هي الحياة التي كانت تحلم بها ، ليس هذا هو العالم المثالي الذي يخلو من الحركة والحياة ، والذي يمكن أن تصبح فيه أشبه برأس « الميدوزا » الخرافية التي تحول كل انسان وكل شيء تقع عليه عينها الى حجر :

عندئذ ، بهذه الشريفة  
( التي صارت ) ميتة ، تائهة ، وقهرا أزليا ،  
فلنفاجا مياه البحار ،  
ولتندفع الموجة مرغمة الى ذرى أبدية !  
ليتحول البشر الى تماثيل ،  
بقلوب متجمدة وأرواح مقتولة ،  
وبالجليد المتساقط من عيني  
لينقلب شعب بكلماته  
الى شعب من أوثان بكماء  
أخرسه الحمق والكبرياء ! (١)

(١) أتابع هنا وفي النصوص التالية ترجمة الأستاذ شفيق مفار في كتابه القيم :  
« شيء من الشعر » ( ص ١٥٦ ) مع تعديلات طفيفة . .

ان الكاهنة تدافع عن براءتها وكبريائها دفاع المستميت • وانكار الحياة هو المثل الأعلى لهذه البراءة المهانة :

**الهي ! أنا لا أعرف جرما جنيته**  
**أكبر من أننى كدت أعيش ! ••**

والرب الذى يفزوها يحطم هذا المثل الأعلى ، ويدمر اشواقها ووجودها الذى ظل مكتفيا بذاته ، وعالمها الخاص الذى بنته لنفسها بعيدا عن عالم الناس ••

هذا الصراع لا يمكن أن يحله البعد والتجرد العذرى • فالمؤلم فيه حقا أنه يدور فى الجسد • ان الكاهنة تحس بجسدها فى هذا الصراع ، كما يحس الشاعر بمادته الشعرية فى غرائزه وعواطفه ، أى فى جسده • فالجسد فى نهاية الأمر شيء يشترك فيه البشر جميعا • وشهواته وحاجاته واشباع رغباته هى الأساس المشترك الذى تقوم عليه حياتهم • والكلام أيضا شيء جسدى وطبيعى • والاله حين يفرض ارادته على الكاهنة ويملي عليها كلماته انما يعيدها الى النظام ويحرمها من استقلال المجرى ، ويوحدها بينها وبين سائر الناس • ويستمر الصراع فتهدأ الثورة شيئا فشيئا • ويبدو للكاهنة أن المهانة التى عذبتها بدأت تؤذن بالتقاط الأنفاس وتعد بالأمل والخلاص • لعل الألم الذى احتملته لم يذهب عبثا • لعل الصر أن يأتى من الخضوع للمغتصب الغازى : -

**انصتى يا نفسى ، انصتى لهذه الأنهار !**  
**أى كهوف هنا ؟**

**أهدأ دمي ؟ •• أهذه هى الغمغمة الجديدة**  
**للأمواج التى لا ترحم ؟**  
**أسرارى تفرع فجرها !**  
**أيها النحاس الحزون ، أيتها الاصداع الملوية**  
**ما عساك تقولين عن المستقبل !**  
**أقرعى ، أقرعى فى الصخر ،**  
**أجهزى على أكثر الساعات قريبا •••**  
**ان طبيعتى على وشك الاتحاد !**

ونشهد الكاهنة ما يحدث فى كيانها • ان طبيعتها العقلية والجسدية ، الخاصة والعامة على وشك الاتحاد • والصراع أيضا على وشك أن ينتهى الى الحل المتجانس السعيد ••

هذه هي المعرفة التي تصل اليها : ما من طبيعة منهما يمكن أن  
تجيا بمفردها . والكاهنة تعرف هذا الصراع في كيانها بين أفكارها  
العذرية وغرائزها الجسدية ، كما يعرف الشاعر الصراع الذي يعاينه  
بين الفكر والشعر . .

كلا الطرفين اذن في حاجة الى الآخر . فالعقل ، بغير الجسد ،  
يعيش في عالم وهمي مجرد ، والجسد بغير العقل يتحول الى وعاء تضطرم  
فيه الغرائز والانفعالات . لا بد أن يتحد الطرفان . ولا بد أن يوحد بينهما  
اله . .

وحيث يدوى صوت النبوءة في النهاية ، تكون التجربة الفردية قد  
وجدت اطارها العام ، وانتقلت معها تجربة الخلق الى آفاق أخرى تتسع  
لتجربة اللغة نفسها عند البشر . وتنتهي القصيدة بأبيات « النبوءة »  
التي تدهش القارئ بنزعتها الحكمية أو التعليمية الغريبة على فاليري :-

يا شرف البشر ، أيتها اللغة المقدسة ،

أيها القول النبوي الموشى ،

أيتها السلاسل الجميلة التي يتقيد بها

الاله الذي ضل في الجسد ،

أيتها الآلاء والآلاء !

ها هي ذى حكمة تتكلم

ويدوى صوت مهيب

يعرف عن نفسه حين يتردد

أنه ليس بصوت انسان

بقدر ما هو صوت الأمواج والغابات !

بيت غريب تنتهي به هذه القصيدة . فلا يتوقع القارئ من الشاعر  
المتفلسف أن يقدم له نظرية في اللغة . ان الصوت الذي يتكلم من خلال  
كاهنة بيثيا ليس بصوت الأمواج والغابات ، ولكنه يشبهها بعض  
الشبه . وهو ليس بصوت انسان واحد ، بل ينطق عن الجميع . ذلك  
لأن فعل الكلام وحده وامكان فهمه دليل على انكار الانفصال بين البشر .  
ولا مفر من تفسير هذه النهاية بأن الكلام أو الشعر فعل يقرب الفرد من  
الحياة ويكسر الحدود التي تعزل انسانا عن انسان . ولا مفر أيضا من  
القول بأن تلميذ « مالارمييه » قد ابتعد قليلا عن الشعر الخالص أو  
« الشعر المطلق » ، وأنه يرفض ما ذهب اليه المعلم من أن الشعر



لا وجود له الا في المطلق ، ويؤكد أنه مهما اشتدت آلامه وعذاباته فلا بد أن يتصل في نهاية الأمر بالحياة العادية والوجود العادى ، ولا بد أن يحترم الجسد ويلمس الاحساس (١) .

\* \* \*

لعل أحدا لم يفكر فى العلاقة بين الأدب واللغة كما فعل فاليرى . لقد تأثر فى هذا بأفكار مالارميه أعظم التأثير وأخذ يطورها ويسير فيها الى غايتها . فالخلق الأدبى فى رأيه يعنى التعمق الى الطبقات السفلى للغة ، عندما كانت قادرة على صياغة التعاويذ والرقى السحرية ، وعندما تكون قادرة عليها فى المستقبل . والخلق الأدبى معناه أن يعكف الأديب على تجربة التركيبات المشتركة بين المعانى المختلفة والتأثيرات الصوتية حتى يوفق الى تأليفة واحدة لها ضرورة الصيغ الرياضية . وفاليرى يعلم أن هذا يتم دائما على حساب المعنى . فليست هناك قصيدة واحدة ذات معنى واحد صادق ، أى ليس هناك معنى واحد يمكن أن يستنفد كل طاقاتها واشعاعاتها وظلالها . وشعر فاليرى نفسه مصداق لهذا القول .

فلو نظرنا مثلا فى قصيدته « خطى » ( التى تجدها فى نصوص هذه المجموعة ) لبدت لأول وهلة كأنها مشهد حب رقيق . ولكنها سنكتشف لنا بعد القراءة الأولى عن معانى أخرى أهمها التعبير عن الحالة العقلية والوجدانية التى تصاحب عملية الخلق الأدبى ، والاحساس بأن انتظار « ربة الشعر » يسعد القلب أكثر مما يسعده وصولها . والقصيدة تنطوى على المعنيين ، ولايصح أن نؤكد أحدهما ونسقط الآخر ، والا فقدت ذلك الضوء الخافت الذى تسبح فيه .

يقوم تفكير فاليرى فى أساسه على « عدمية المعرفة » . ولا يتسع المجال للكلام عن هذا الرأى بالتفصيل ، ولذلك سنكتفى بالإشارة البسيطة .

لما كانت المعرفة غير ممكنة ، فان اللغة الشعرية تكتسب مطلق الحرية فى أن تسقط « مخلوقاتها » فى العدم . ويسمى فاليرى هذه المخلوقات « بالأساطير » ، ويعرف الأسطورة بأنها الاسم الذى يطلق على كل ما لا وجود له ، ولا نلمسه الا عن طريق الكلمة . أما الكلمة فهى « الوسيلة التى يلجأ العقل اليها لكى يتكاثر فى العدم » . وفى مواجهة

(١) راجع فى هذا كله الفصل الذى كتبه الأستاذ « بورا » عن فاليرى فى كتابه « تراث الرمزية » وقد اعتمدت عليه كثيرا فى الصفحات السابقة .

الواقع الذى ليس له سوى وجود عرضى ، يقوم الخلق الأدبى بعملية تحويل وتشكيل مستمرة ، الى أن يصل الى تلك اللاواقعية التى يصفها فاليرى بأنها « حلم » . ففى الخلق الأدبى يتعرف العقل على امكانياته ويحققها بالسيطرة على الشكل المحكم الذى فرضه على نفسه . ان أفعاله وحدها لها صفة الضرورة ولذلك فهو دائما أسمى من الواقع العرضى .

هذه أفكار قريبة جدا من أفكار مالارميه ، وهى تبين أن أعظم الشعراء الفرنسيين فى القرن العشرين يبرر وجود الأدب من خلال الذاتية الخالصة ( لا الشخصية ) ويؤكد أن موطن هذه الذاتية هو اللغة والحلم ، لا العالم أو الواقع . انه يرى فى تفاهة الواقع وعدمية الحقيقة المتعالية ( الترانسندنس ) شرط الكمال الوحيد الممكن ، وهو الكمال الفنى . ان القصيدة - كما يقول فى كتابه « ألوان (١) شذرة كاملة التشكيل من بناء غير موجود » . أما أن البناء غير موجود فلأن مضمونها لا يوجد الا فى اللغة ، وأما أنها شذرة فلأنها تظل دائما عاجزة عن بلوغ الهدف . ونلاحظ أن فاليرى يعتمد الى فكرتين سالبتين لكى يؤكد شيئا ايجابيا واحدا هو فعل الخلق . يقول فى عبارة أخرى من عباراته العميقة الدقيقة : « ليس هناك شيء أجمل مما لا وجود له » . وهى شبيهة بالعبارة التى أوردناها من قبل لروسو ويقول فيها ان بلاد الوهم هى البلاد الوحيدة التى تستحق أن يسكنها الانسان فى هذا العالم ، وان الانسان من التفاهة بحيث أن الشيء الوحيد الجميل هو الشيء الذى لا وجود له . . . ولاشك أن القارئ قد رأى بنفسه أن فكرة فاليرى أقسى وابتعد عن العاطفة ، وهى تدلنا بغير شك على وعورة الطريق الذى سار فيه التأمل فى الأدب من أيام روسو الى هذه الأيام . .

عرف فاليرى بيت الشعر بأنه « توازن معجز وشديد الحساسية يقوم بين الطاقة الحسية والطاقة العقلية للغة » . ونستطيع أن نقول ان شعره يحقق هذا التوازن . لقد روى عن نفسه فى مناسبات كثيرة كيف كانت بعض قصائده تنشأ فى البداية عن لعب حر بالايقاع والتنغيم، تنضاف اليه بعد ذلك الكلمات والصور والأفكار . والقصيدة التامة تحتفظ بهذا التدرج فى القيم ، فهى فى المرتبة الأولى غناء وفى المرتبة الثانية مضمون .

---

(١) ألوان ، الجزء الخامس ، ص ١١٣ ، ١٩٤٥ . .

ويكفي أن يتلو القارئ بعض المقاطع التي تبدأ بها قصائده ليتذوق سحر النغم الكامن في ألفاظها الأصلية . سيلاحظ كيف تتدرج الحروف الصوتية والأنفية بين علو وهبوط لكي ترجع الى المركز الذي بدأت به . ومع ذلك فقد تأتي المبادرة من المعاني لا من الكلمات . فقصيدة « باطن » - التي تجدها أيضا مع مجموعة النصوص - يدور الحدث فيها داخل الوجدان وخارجه في وقت واحد . انها تبدأ بهذه الأبيات :

### أمة ضيقة العينين ، تثقل نظرتها الأغلال الناعمة تغير ماء أزهارى ، تقوص في المرايا القريبة

ونلاحظ أن الأصل في استعارة الأغلال أو السلاسل في البيت الأول هو الأمة التي توحى بالعبودية ، كما أن الغوص في المرايا في البيت الثانى يأتى من الماء . ومع ذلك فلا تريد هذه الأبيات أن تصف شيئا ، بل تريد أن نسمعها ونتذوقها كتجارب لغوية تتولد فيها الكلمة عن كلمة أخرى . أضف الى هذا أن الكلمة التي يصف بها الشاعر المرايا تدل على الزمن لا على المكان . فالمرآيا قريبة (١) قريبا مباشرا ( فى الزمان أو المكان) وهى كلمة يستخدمها الشاعر ليتلافى كلمة أخرى يتوقعها القارئ لدلالاتها المباشرة على القرب المكاني وهى « قريبة » (٢) . ونستطيع أن نجد أمثلة أخرى على توليد الصور والرموز بل والفكرة الفلسفية نفسها من الكلمات . ويكفى أن يرجع القارئ الى احدى قصائد فاليرى المبكرة وهى قصيدة « الحائكة » (٣) ليرى كيف عبر الشاعر عن فكرة - تأثر فيها بمعلمه مالارميه - وهى فكرة انقطاع الصلة بين الانسان والعالم . فهناك فتاة تجلس فى المساء أمام نافذة ، مستغرقة فى النوم والأحلام . عينا تحاول زهرة من الحديقة المجاورة أن تحيي الناعسة الجميلة . وتنجح اللغة فيما أخفقت الزهرة فيه ، فتجتمع بينهما فى وجود غير واقعى ، تنسج خيوطه من كلمات مشتقة من الحيط والنسيج ، تخرج منها كما تخرج الأرواح من الرقى والتعاويند السحرية . .

على أن شعر فاليرى أعمق وأبعد غورا من أن نفسره من ناحية اللغة وحدها . ان له أيضا أسلوبه الداخلى الذى يخضع لقانون خاص به . ولا يتمثل هذا فى الموضوعات التى يتناولها بقدر ما يتمثل فى الأفعال

Prochaines.	(١)
Proches	(٢)
La fileuse.	(٣)

العقلية التي نتسمعها من خلال الصور والرموز الغنية ، فنتبين أنها أفعال « الوعى الفنى » الذى طالما شغل تفكيره . وقد تحدث مرة عن « الكوميديا العقلية » (١) التى تكون لب القصيدة أو المركز الذى تدور حوله . وأوضح الأمثلة على ذلك قصيدته « الى شجرة الدلب » (٢) . ولستنا فى حاجة الى القول بأن الشاعر لا ينظر الى الشجرة كما نجدها فى الطبيعة ، بل هى عنده « ظاهرة » تدل على حركة (ديناميكية) خاصة ، مشدودة بين نداء يهبط عليها من أعلى ، وقيود تشدها الى أسفل . ان الشجرة تسمع نداء « الرياح » التى تريد أن تتحقق لغتها فيها ، ولكنها تحس كذلك بالضرورة التى تعجزها عن اللغة أو تجعل اللغة ممتنعة عليها - كل هذا على نحو يذكرنا بتجارب مالا رمية الفنية ، ومن خلال التوتر المستمر الذى لاحظناه لديه . فالتوتر يظل هنا أيضا بغير حل . والنشاذ واضح فى عوامل الصراع المجرد فى القصيدة . ولكنه واضح كذلك فى التوتر القائم بين المضمون المقيد والغناء المنطلق .

ومما يلفت النظر فى شعر فاليرى أن الموضوعات التى يعالجها والحلول التى يقدمها ليست واحدة ، وهذا دليل على اهتمامه بالصراع الدرامى أو بما يسميه بالكوميديا العقلية قبل أى شىء آخر . ان الأحداث العقلية نفسها تتغير وتتبدل . فهى تعبر مرة عن اليقظة من ظلام الحلم الى نور الوعى ، كما تعبر مرة أخرى عن الهبوط من جديد فى غياهب الحلم . وهذا يؤدى بنا الى القول بأن فاليرى - على الرغم من قربه الشديد من مالا رمية - ينوع كثيرا من موضوعاته ، بينما يحرص معلمه على الالتزام الشديد بعدد قليل من الموضوعات . ومع ذلك فان اختلاف الموضوعات والحلول لا يمنع أن هناك شيئا واحدا تنفق فيه القصائد العديدة ، وهو تحول « الفعل العقلى » الى غناء شعري ، تتحد فيه النزعة العقلية مع النزعة الحسية ، ويألف فيه وضوح الفكرة وغموض السر . ونمثل لهذا بقصيدتين احدهما هى « أغنية الأعمدة » (٣) وهى نشيد يتغنى فيه الشاعر بالخطوط الحالصة التى يراها فى الكتل المعمارية ، بل هى نشيد صامت للعيون التى تدرك الوجود المستقر فى الحجر ، المنتظم فى النسب والاعداد ، وكان العقل نفسه هو الذى يقوم بعزف هذا النشيد . وأما الأخرى فهى القصيدة الشهيرة « المقبرة البحرية » (٤) .

La comédie intellectuelle.

(١)

Au Platane.

(٢)

Cantique des colonnes.

(٣)

Le cimetière marin.

(٤)

وتتردد فيها أنفاس من قصيدة لوكريس المعروفة «طبيعة الأشياء» (١) ،  
ويغلب عليها التأثير بعدد من صورها وموضوعاتها • والقصيدة تعبر عن  
أزمة عقلية • فالوعى يحاول أن يتحد بالوجود الثابت ، « بسطح »  
البحر ، بتناج النور الأعلى ، بغيبة الأموات وعدمهم • غير أن اغراء الحياة  
« المتحركة » أقوى وأغلب • ويستسلم الوعى لها ، وان كان يعلم خداعها  
وزيفها • وتختفى الصور والاستعارات التي كانت تدل على البحر فى  
حالتى الثبات والحركة ليسمى بأسمائه الطبيعية من جديد ( أمواج ،  
مياه ) ، وليكون فى ذلك الدليل على أن الوعى قد تفتح لاستقبال الطبيعة  
والواقع الخارجى ••

وقد نشعر من قراءة هذه القصيدة العسيرة (٢) أنها تتراجع عن  
تجريد الأشياء والغاء الواقع كما رأينا فى أقصى صورهِ عند مالا رمية ،  
بل قد نشعر أيضا أنها تقول عكس ما تقوله القصيدة السابقة ( أغنية  
الأعمدة ) • ولكن لا يصح أن نقف عندهما طويلا ، فهناك قصائد أخرى  
تقدم حلولاً وموضوعات مختلفة • والمهم أن الأمر لا يتوقف على الموضوعات  
والحلول ، بل يتوقف على شئ واحد حرص عليه فاليرى كما قدمت كل  
الحرص : وهو أن يتحول الفعل العقلى الخالص الى شعر ، أى الى غناء ،  
يتحد فيه العقل والحس ، ويتجاوز الوضوح والغموض ••

---

De rerum natura.

(١)

(٢) يمكنك أن تراجع بنفسك هذه القصيدة العسيرة ولعلها ان تكون أشد قصائد  
الشعر الحديث عمرا وتمقيدا - فى الجزء الثانى من هذا الكتاب •

## خورخه جيان

والحديث عن فاليري يودى بنا الى الحديث عن هذا الشاعر الاسباني الذي يعد أكمل وأنضج ممثلي الشعر الحاص أو الشعر المحض في العصر الحاضر . ان أشعاره تتلألأ بالنور الذي تشعه عليها أعماله مالا رمية وفاليري ( اللذين ترجمهما الى لغته ) ، وقصائده حبات في عقد واحد فريد ، ظهر للناس لأول مرة في سنة ١٩٢٨ ، ثم أضاف اليه ونقح فيه حتى ظهر في شكله الأخير سنة ١٩٥٠ تحت عنوان « أغنية » (١) .

والملاحظ على هذا الديوان أنه يشبه « أزهار الشر » لبودلير في بنائه المعمارى العام ، وأنه ألف وفق نظام عددي دقيق يذكرنا بالكموميديا الالهة لدانتى .

يمكن أن نصف شعر جيان في مجموعه بأنه أنطولوجيا شعرية أو « فن شعري » يقوم على أساس أنطولوجى . انه يتراوح بين أبسط الظواهر وأدق التجريدات . وهو شعر غامض ، بل لعله أن يكون من أكثر نماذج الشعر الحديث غلوا في الغموض . انه لا ينطق عن ذات أو « أنا » شخصية ، بل ينطبق عما يمكن أن نسميه « عيون العقل » التي تذكرنا « بالنظرة المطلقة » التي تحدثنا عنها عند مالا رمية . فعيون العقل تتجرد من مادة الحياة لكي تصير مرآة للعالم ككل ، أو لهيكل الوجود الحالص الذي يتجلى من خلال العالم بكل ما فيه من ظواهر وكائنات . ويوشك القارىء أن يسمع في هذا الشعر رنة فرح هادىء مختلف عن كل أفراح البشر . ذلك لأنه فرح عقلى أو سعادة روحية

خالصة تأتي من رؤية قادرة على النفاذ في صميم الأشياء وادراك صورها الاولية الثابتة ، وماهياتها الساكنة الهادئة ، وهي رؤية تعلم كذلك أنها قادرة على أن تعطي - بالكلمة - لكل الكائنات وجودها العقلي الباقي . .

وقد وصف بعض النقاد جيان بأنه أقرب الشعراء المعاصرين من المدرسة الايلية (١) ، محاولين بذلك أن يميزوا شعره من خلال علاقته بالوجود الاسمي وحقائقه الثابتة . ولكن الواقع أن هذا الوصف يقلل من شأنه ، فهو لا يريد أن يكون تعبيراً عن الوجود نفسه - والا لما كان شعراً على الاطلاق ! - بقدر ما يريد أن يكون حركة ، حركة في اتجاه الوجود ، من الظلام الى النور ، ومن الاضطراب الى السكون . .

ان القيمة الرئيسية في شعر جيان والمحور الاساسي الذي يدور حوله هو النور . فالنور هو المظهر النقي الخالص للوجود ، وأكثر المقصائد نصيباً من النور هي أدقها من ناحية الشكل والبناء . يقول أحد الأبيات : « دائماً يكون النور » . ولكن الحدث الهام فيه هو حدوث النور نفسه وصورته ، أو هو على حد تعبيره « نشوة الانتقال » . والطاقة الشعرية فيه تنبثق عن حالة من التوتر الذي يسعى الى التجاوز والعلو . انه يرتفع بالشئ البسيط الى حقيقته وكمال ماهيته ، فيجعل الحديقة « أكثر من حديقة » والجسر « أكثر من جسر » ، لكي يستخلص من ذلك مقولة الماهية أو الحقيقة ( كما رأينا عند مالا رميه ) التي يغمرها في النهاية نور الوجود الكامل . وهذا الفعل أو هذا الحدث الشعري يمتد فيشمل كل الأحياء والمحسوسات ، حيث « تنعم المادة بالنعمة التي تجعل منها ظاهرة » . ولكنه من ناحية أخرى يحولها ويعمل على « تغريبها » . فالأشياء تستجيب « باكية » للمثالية الخالصة . واللغة لا تزينها ولا تزخرها ، بل تعري جوهرها المحض ، الذي تدخله في نسيج من العلاقات غير الواقعية . .

(١) أسسها اكسينوفانس (ولد حوالي سنة ٥٨٠ ق.م. في ايليا ( بجنوب إيطاليا ) وازدهرت حوالي سنة ٥٠٠ ق . م ، ومن أبرز اعلامها بارميندز الذي أوضح مبادئها في قصيدته التعليمية الكبرى « عن الطبيعة » وزينون الايلي ( مات حوالي ٤٣٠ ق.م ) . ومن أهم آرائها القول بالتضاد الحاد بين الفكر والظن ، وبين صدق العقل وخداع الحواس ، والتسوية بين الفكر والوجود وانكار كل تغير وحركة بالقياس الى الوجود الثابت الساكن الحق . وتسمى الفلسفة ايلية اذا كانت تبدأ من الوجود المطلق الذي لا يدرك الا بالفكر في مقابل العالم المتغير الظاهر .

فأحدى القصائد مثلا تتكلم عن مدينة صيفية ( تسميها مدينة الصدفة ) يسقط عليها نور حريري يجلي خطوطها فتصبح « نشوى من الهندسة » . وتتمكن منها « لذات الدقة والتحدد » فتصير « مدينة الماهية (١) » . وتتحول المناظر الطبيعية الى خطوط شفافة لا مادية في نسيج من التوتر ، ويصبح الثلج والبرد كلمتين ترمزان الى المطلق الذي يتلاشى منه الموت المحتوم على كل حياة ، لا بل يتلاشى فيه كل أثر للحياة . ( وان كان يبدو من بعض القصائد أن الشاعر يمجّد الحياة الشاملة فيما يشبه وحدة الوجود ) . وتتجرد المرثيات شيئا فشيئا من صفاتها الحسية . وينشأ نوع من الفراغ ، تغلب عليه الصور والظواهر الساكنة ( كالدوائر والخطوط والأحجام ) أو رموز لمثل هذه الصور والظواهر ( كالوردة والنهر والبحر ) . ويتحول شعر جيان كله الى نموذج مصغر للوجود ، متسق البناء غامر النور . ومن الطبيعي ألا يترك للإنسان شيئا من « إنسانيته » وأن يمضي فيما أسميناه بطرح النزعة البشرية الى أبعد مدى ممكن . وحتى الحب لا ينجو من هذا التجريد . فشعر الحب يصبح نوعا من المعرفة بالوجود . ويتجلى هذا الوجود في أسمى مظاهره للمحب الذي يراه بفكره من خلال جسد الحبيبة لا من خلال روحها . أما هي فلا تدري كما هي العادة شيئا عن هذا ، ولا تعلم أنها هي النافذة التي يستشف منها النور . . .

وروعة الربيع لم تخلق للقلب ، « فوق الهدير المضطرب يسرى نداء بعيد وخافت ، نداء ناعم من لا أحد الى لا أحد » . . .

والأطفال تلعب على شاطئ البحر . ولكن ليست هي التي تقوم باللعب ، بل البحر والأصداف ، وكذلك أيادي الأطفال التي صارت موجودات مستقلة بذاتها . وتنتهي القصيدة بنقلة أخيرة الى موسيقى الأفكار : « سلاسل حمراء ، أصداف ، أصداف ، تناغم ، نهاية ، دائرة » . لأن سر الوجود الذي يعلو على الحياة ويتجلى في روعة الضياء ويختفي ، إنما يلمع في الدائرة « ويتخفى بين كتل الهواء » - ( انظر قصيدة كمال الدائرة ) مثله في ذلك مثل الشعر نفسه . . .

هذا الشعر في صميمه غناء . غناء معدني قاس صيغ بلغة أسبانية هي بطبيعتها حادة وقاسية . وتجريده غناء . وهو مضطرب لهذا السبب أن يستخدم ثروة من الكلمات التي تدل على التجريد : كالمنحنى ،

Ciudad de los estios.

(١)



والخط ، والدائرة ، والمركز ، واللانهاية ، والجوهر ، والعدم ، والمحاضر . . .  
الخ . .

وليس ثمة حدود لغوية تفصل في هذا العالم الشعري بين الكلمات المجردة والكلمات البسيطة الأخرى ، وليست هناك كذاذك حدود موضوعية بين مضموناته المعنوية والحسية . يقول أحد الأبيات : « ريش البجعة يرسم نظاما من الصمت المقدور » . .

وفي قصائد أخرى تصور مشهدا من مشاهد الطبيعة نرى المجردات تتحول الى ذوات فاعلة . ولكن اللغة تكيف نفسها بوسائل أخرى وفقا للموضوع . فقد تستخدم جملا اسمية فقيرة في الأفعال ، وتعزل بواسطتها مختلف الظواهر والأفكار التي تخلصها من الزمان أو تضعها خارج الزمان . لن تحس بتدفق هذه اللغة ، بل ستشعر بأنها تتردد وتتعثر وترص الكلمات كما ترص الكتل الصخرية بجوار بعضها البعض ، ثم تعود فتنتفح على سؤال قصير ، أو لمسة سريعة كلمسة الوتر . وستشعر أيضا ببراعة الشاعر وقدرته على أن يستخرج من الكلمات المركزة مجموعة من الاصداء التي تتردد طويلا في فضاء مملوء بالأسرار . وستتبين في هذا شيئا هاما يشترك فيه عدد كبير من الشعراء المحدثين ، وهو التناقض بين عذوبة اللغة وصعوبة الفكرة ، بين بساطة العبارة وغموض المضمون . وتظهر المضمونات ، سواء أكانت صورا أم أفكارا ، على شكل شذرات وضعت بجانب بعضها البعض ، لم ينم أحد منها من داخل المضمون السابق عليه ، ولم تبق رابطة - مهما كانت صغيرة - الا وتحطمت . .

هناك شيء يحدث دائما في قصائد جيان . ولكن مراحل هذا الحدث وخطواته - ما دامت في مجال التجربة - لا تحمل ضرورة في ذاتها ، ولا تعرف تسلسل السبب والنتيجة . ولا تصبح للضرورة فاعلية او تأثير الا مع تفاعل التوترات المجردة أو تغييرها وتبديلها . والمهم أن هناك شيئا واحدا في هذه القصائد لا يختلف حوله اثنان . انها تفتقد الالفة بينها وبين القارئ . .

ولكن ماذا يحدث عند ما يتناول هذا الشعر موضوعا قديما ؟ تستطيع قصيدة « ليلة قمرية » ( التي تحمل عنوانا فرعيا آخر هو « بلا حل » ) أن تجيب على هذا السؤال (١) . انها ترسل لنا لوحة

(١) راجع هذه القصيدة في الجزء الثاني من الكتاب .

طبيعية من أفكار كهذه : علو ، بياض ، انتظار ، ارادة ، نحولة ، تكون فى مجموعها سورا من الماهيات المتعالية فوق الأشياء ، يخطط يحدث يتم فى برودة الليل دون أن يشارك فيه انسان • واذا تلفتنا داخل هذا السور لم نجد شيئاً تراه العين ، وحتى لو عثرنا على شيء فسوف نراه ينزل كالأشباح فى ثنايا الحدث اللاواقعى • ويسير هذا الحدث فى حركته من الهبوط - ( « بينما ترف رياش البرد » ) ، الى التريث لحظات فى السهل - ( بينما ينتشر الانتظار المتموج فى صمت ) ، والصعود من الأعماق لأول مرة - « صعود الى البياض ( بينما تلمس الشواطئ الرائعة نعمة الرياح ) ، يتلوه صعود ثان ، لايزال يتم فى تساؤل ، ولكنه فى تساؤله يرفع العالم الى « زوال أبيض ، تام ، أبدى » ••

هذه القصيدة ، ككثير غيرها ، نسيج يتكون من مجالات توتر خالصة • والسؤال الذى تطرحه فى النهاية ثم تتركه بغير جواب يزيد التوتر حدة • وليست هناك أنا تتكلم • لأن اللغة وحدها هى التى تتكلم اللغة التى توجد بين المرئى والمعقول وتنزل عليهما برودة الصيغ الرياضية • ولكنها صيغ تشدو وتغنى • وهذا هو الذى يجعلها شعرا ••

#### ١٠ - شعر بلا منطق أو وراء المنطق :

وعلى الطرف الآخر من هذا الشعر التابع من تراث ما لارميه نجد ما يمكن تسميته بالشعر اللا منقطى ، أى شعر الهواجس والأحلام والهلوسات التى تصدر أو تحاول الصدور عن اللاشعور الباطن • والشعراء الذين يمثلون هذه النزعة يتأثرون رامبو ولوتريمو وعلوم الأسرار والكيمياء القديمة والكتابات اليهودية السرية المعروفة «بالقبلة» • ان شعرهم هو شعر الأحلام - بالمعنى النقى لهذه الكلمة - سواء أكانت أحلاما طبيعية ترى فى النوم أو أحلام يقظة « فنية » تصطنع بالمخدرات والعقاقير لتنشيط ملكة التخيل الخلاق • والواقع أن الفارق بين الحلم بمعناه النفسى أو بمعناه الفنى فارق غير ملموس ، والمهم أنهما يتلاقيان فى شيء واحد هو أن ذات الشاعر فىهما ذات منسلخة عن الواقع وأن الانسان هو سيد العالم بفضل ملكة الحلم التى وهبت له وحده ••

الشعر اللامنطقى يستفيد اذن مثله فى ذلك مثل الشعر العقلى من قدرة الانسان على تخيل الصور اللاواقعية ، ولكنه فى حالتنا هذه يتلقى هذه الصور من أعماق طبقات الحلم دون أن يتدخل فى ترتيبها وتنظيمها •

فالإنسان عند شعراء الحلم ليس وحشا ذهنيا كما يقول « بريتون » ولكنه - بفضل أبحاث فرويد ويونج التي سبقت الإشارة إليها - كائن ينطوي على قوى مظلمة مجهولة تكمن في أعماق طبقات وجدانه وتسبق ذاته الشخصية الواعية . وقد رأينا أمثلة لتأثير هذا العالم المظلم على خيال الشاعر في كثير من قصائده رامبو . ثم جاءت أبحاث فرويد ويونج فأحدثت هي الأخرى أثرها . فيونج مثلا يفسر الأدب والشعر بوجه خاص بأنه ينشأ تحت تأثير « رؤى أولية قديمة » تعيش في اللا شعور الجمعي وما الشاعر الا « الوسيط » الذي تندفق هذه الرؤى من خلاله ، وبذلك تكون عملية التشكيل الفني عملية ثانوية إلى جانب الاهتمام بهذا العالم المعتم السحيق . .

ومن الطبيعي أن يكون لهذا تأثيره على السيراليين ورائدهم الأول أبولينيير الذي أوجد كلمة السيرالية نفسها . فقد كتب في سنة ١٩٠٨ شعرا منشورا بعنوان « أونيروكريتيك » *Oniro critique* ( عن عنوان الكتاب القديم الذي ألفه أرتيمدور في تفسير الأحلام باليونانية *ōvsipo-kpītika* ولا بأس من ذكر بعض سطور من هذا النص ) اخترناها كما اتفق ، لأن ذلك لن يغير من الأمر شيئا ! ) . وسنجد أن أبولينيير يجمع صورا لا واقعية وتتفا من الأحداث التي صفها إلى جانب بعضها بغير رابطة تجمع بينها بحيث يمكن أن يعيد القارئ ترتيبها على نحو آخر . وإذا كانت هناك ثمة رابطة بين الصور والأحداث فيمكن أن نسميها « التحول اللا معقول » الذي يشبه ما يحدث في الأحلام . فالرأس تتحول إلى لؤلؤة والانغام تتحول إلى ثعابين . لن تجد إنسانا بمفرده في هذا العالم بل ستقابل حشدا من الناس . . وليست الصور المفككة غير الواقعية هي وحدها التي تشبه الأحلام بل كذلك طريقة التعبير . انه عالم يزدحم بالجنون والقمح والجريمة :

« كانت قطع الفحم في السماء شديدة القرب مني بحيث شعرت بالخوف من رائحتها . حيوانان غير متكافئين مارسا الجماع ، وفروع الكروم أصبحت عنقايد ثقيلة بصير الأقمار . من حلقوم القرد ارتفعت السنة الذهب وزخرقت العالم بالزنابق . الطغاة فرحوا . أقبل عشرون خياطا أعمى . قرب المساء طارت الأشجار هاربة وتكاثرت حتى صرت مائة شخص . القطيع الذي كنته جلس على شاطئ البحر . السيف أطفأ ظمئي . مائة ملامح قتلوني تسعا وتسعين مرة . شعب كامل ضمغطوه في المعاصر ، فراح ينزف دما وهو يغنى . ظلال غير متساوية نشرت السواد

بمحبّة على حمى الاشرعة القرمزية ، بينما تكاثرت عيونى فى الأنهار والمدن وفوق ثلوج الجبال « ٠٠ ولن يخطىء القارىء صوت رامبو فى هذا النص ، ولن ينسى أوجه التشابه العديدة بينه وبين الاشرقات ٠٠

ومع أن السيريايين قد توالى انتاجهم منذ العشرينات من هذا القرن فان رائدهم وملهمهم أبوللينير يعد أبداعهم خيالا ٠ والحق أن برامج السيريايين تستحق الاهتمام أكثر بكثير من انتاجهم ٠ فلقد دأبوا على تأكيد لون من ألوان الابداع ظهر فى الشعر منذ عهد رامبو ، وحشدوا فى سبيل ذلك لغة أشبه ما تكون بلغة العلم ٠ انهم مقتنعون بأن فى مقدور الانسان الذى يتخبط فى ظلام اللا شعور أن يمد تجربته الفنية بلا حدود ، وهم مقتنعون بأن مرضى العقول يستطيعون أن يبنوا لأنفسهم عالما فوق الواقع لا يقل « عبقرية » عن عالم الأدب ، وأن اللا شعور هو الذى يملئ الشعر والأدب دون أن يتقيد بقيد ولا شكل ٠ تلك هى بعض مواد هذا البرنامج الغريب الطموح ٠ وقد نبأنا اذا قلنا انهم يخلطون فيه بين التقيؤ والتفنن أو بين الافزاع والابداع ٠ ! ولا يستطيع منصف أن يذكر للسيريايين شعرا عظيما وأن ذكر لهم برامجهم ونظرياتهم الجديدة الجريئة ٠ وحتى الشعراء الكبار الذين يحسبون عادة من السيريايين - مثل أراجون وأوار - لا يدينون بشعرهم لبرامج السيريايين بل لذلك الاسلوب العام الذى شاع فى الادب منذ عهد رامبو وجعل الشعر لغة الأحلام والصور المجردة عن المنطق والمعقول ٠ ان كل ما يذكره الناقد للحركة السيرياية هو أنها كانت نتيجة لا سببا ، وأنها شكل واحد من أشكال عديدة تعبر عن شوق الانسان الحديث الى الأسرار والألغاز ٠ وقد يشفع لسطحاتهم أن نذكر على كل حال أن الشعر الحديث فى أوربا ما زال يفوص فى غياهب الأحلام ، وكان الشعراء يصرون على أن ينطبق عليهم هذا الوصف الذى يشهر بهم ويمجدهم فى آن واحد فيصورهم كالسائرين نياما ٠٠

ويمكن أن نوضح ما تقدم بقصيدة مشهورة من شعر لوركا وهى قصيدة « خيالية ناعسة أو جواله فى النوم » (١) التى كتبها قبل سنة ١٩٢٧ ٠٠

وإذا أردنا أن نعرف القصيدة من مضمونها لم نجد الا فتاة تقف فى ضوء القمر مستندة الى سور شرفة ٠ ويتحدث رجلان فى مكان

(١) وتجد نص القصيدة فى المختارات تحت عنوان « أغنية فى الحلم » ٠ وعنوانها الاصلى أقرب الى معنى الموالم الذى ينشده مغنواثناء سيره وهو نائم Romance sonámbulo

لا ندرية ، ثم لا نلبث أن نجدهما أيضا فى الشرفة وبعدها بقليل نجد الفتاة مقتولة فى صهريج • ولكن هذا التلخيص يدمر القصيدة تدميرا ويجعل منها جريمة قتل لا أكثر ولا أقل ! ذلك لأن هناك شيئا آخر يختلف عن ذلك تمام الاختلاف : نسيج حالم من بقايا أحداث ، وصور غير واقعية ، وسحر ينبعث من نغم الكلمات وكان النسيج كله من صنع انسان يسير فى نومه • وتبدأ القصيدة باللون الأخضر • واللون هنا لا علاقة له بالأحداث ولا بالأشياء • وهو لا يأتى منها ، بل يأتى إليها : « ربح خضراء لحم أخضر ، شعر أخضر » • انه أشبه بغلالة من النغم تشع منها قوة سحرية تشيع فى القصيدة كلها • وتظهر مشاهد طبيعية مفككة تتحرك وسطها الأحداث والأشكال البشرية الباهتة • فهناك سفينة فى البحر وحصان فى الجبل يتعاقبان فى بيتين يكرران وحدة نغمية قوية • وتسير القصيدة بطريقة غنائية لا ملحمية ، فتغنى أكثر مما تحكى ، وتترك كل موضوع تقوله بغير تحديد مكاني أو زمانى أو سببى • بل انها لا تذكر كموضوع القصيدة - وهو الحب والموت - بكلمة واحدة - ومع ذلك فهو يبدو واضحا من خلال الحطوط الباهتة التى تلقىها الأشياء والأحداث • وتتوالى الاستعارات الرائعة أمام أعيننا : شجرة التين التى تمسح فروعها ربح الصباح ، الجبل الذى ينفث صباره كالمقط المتلصص ، القمر الثلجى الذى يرعى الفتاة القتيلة فوق الماء • والكلمات والألوان تحل محل الأحداث أو توحى بها - فهذا هو ذا اللون الأسود يشوب الاخضرار قبل أن يذبل وينطفئ - واللون الأسود هو علامة الموت ••

كل شيء فى القصيدة يلمح ويشير ويفتح الباب لامكانيات واشماعات عديدة • اننا نحس كأننا لا نقف على الأرض الصلبة ، بل كأنه ليس هناك مكان سوى المكان الحالم الذى تخلقه الاستعارات والصور غير الواقعية • ونحس أيضا أننا لسنا فى زمان ، لان الزمان توقف فى القصيدة • انها تبدأ فى الليل ، ثم يطلع الصباح « الذى تجرحه آلاف الطبول البللورية » الى أن يحل الليل مرة أخرى فى النهاية • ولكن لا الليل ولا الصباح من الزمن • انهما منظوران شعريان للزمن الذى لا يتحرك • أما الحاتمة التى تكرر بيتين من بداية القصيدة فتبدو كأنها تغلق الدائرة • غير أن الواقع يختلف عن هذا • فنحن نحس كأن شيئا لم يحدث أو كأن الأمر كله أشبه بحركة مروحة فتحت بسرعة أشبه بسرعة الضوء فى لحظة واحدة • ولم نذكر هذه القصيدة لتكون تطبيقا للنظريات النفسية أو الأدبية عن الأحلام ، بل لنقول انها مثال لما يمكن أن يصل إليه الشعر العظيم المسور ••

ولا نستطيع أن نترك شعر الأحلام قبل أن نتكلم عن ميله الى ما يمكن أن نسميه « بنشاز » اللامعقول « أو العبث والمحال » . ولقد نوه بودلير بقدره الحلم على ابتداء اللا معقول ورأى في هذا دليلا على انتصار الذاتية المطلقة من القيود . وكذلك طالب الوار في سنة ١٩٣٩ - متأثرا في ذلك رامبو - أن يكون الأدب « ازعاجا للمنطق الى درجة اللا معقول » . أما بريتون فذهب الى أبعد من هذا وأعلن أن اللا معقول وحده هو الذى يقدر على الشعر . وتدخل فى مجال اللا معقول كل الأشعار الغريبة التى يمكن أن نسميها أشعار « المسخرة » وذلك من نوع قصائد رافائيل ألبرتى ، وكل الانتاج الادبى الذى يتصف بالسخرية والمرارة ويسميه الفرنسيون « المرح الاسود أو المزاج الاسود » humour noir ويذهبون فيه بنظرية فيكتور هيجو السابق ذكرها عن « humour noir » المسخرة أو الجروتيسك Grottesque الى أقصى مداها

ففى مثل هذا الانتاج يتفتت العالم الى شذرات مبتورة . وتصبح الغرابة والشذوذ المضحك المؤلم من علامات أسلوب التشويه الذى أشرنا اليه من قبل عند الكلام عن رامبو . ان المزاج الاسود يمزق الواقع الى أجزاء متناثرة غير مترابطة ، ويخترع أبعد الأشياء عن الاحتمال ، ويصل بين أزمئة وأمكنة وأشياء لا صلة بينها فى عالم الحقيقة والواقع ، ويغرب كل ما هو موجود ومألوف ، ويشق السماء ليكشف عن « بحر الفراغ الهائل » ، ويعبر عن التنافر الأصيل بين الانسان والعالم ، وكلها متنوعات على لحن الشعر الحديث . .

ويؤدى بنا هذا الكلام باختصار عن موقف الشعر الحديث من الواقع وكيف يحور مادته أو يدمرها أو يسقطها من حسابه . لقد عبر بودلير من قبل عن موقف الفنان والشاعر من الواقع عندما سجل تجربته المخيئة نى هذه الأبيات : « العائم ممل وصغير ، اليوم ، أمس ، غدا ، الى الأبد . . » . ولا شك أن هذه العبارة تصدق أيضا على الموقف فى القرن العشرين . كما تصدق على كل ماسميناه بديالكتيك العصر الحديث ، فالشاعر والفنان فى شوقه الى المجهول واللامتناهى يصطدم بخلو العالم من الحقيقة المتعالية ( أو الترانسندنس ) فيعود الى عالم الواقع ليجده كذلك خرابا وحطاما خلا من المطلق والحقيقة والمعنى . وقد تكلمنا فى الفصول السابقة عن المثالية الجوفاء أو فراغ العالم من حقيقة عالية ، وشرحنا ذلك عند الحديث عن بودلير ورامبو ومالا ريميه .

ان نفس الكلام يصدق أيضا على الشعر المعاصر .

وإذا كان بعض الشعراء المحدثين يحلقون في فضاء المطلق فلا يصح أن يخذعنا هذا عن فزعهم من فراغ العالم من الحقيقة المتعالية . ان المطلق في شعر جيان مثلا نور وكمال هندسي ، غير أنه لا يحدد لنا مضمونه أى تحديد . وكلما اقترب الشعر من حقيقة مثالية أو أوشك أن يلامسها وجدناه يعمد الى التجهيل أو يلجأ الى الرموز والأسرار .

ان علاقة الشاعر الحديث بعالم الواقع غنية متنوعة ولكنها تتفق في نتيجتها النهائية على شيء واحد هو تجريد العالم الواقعي من قيمته . وهذا العالم يتحول في الشعر - كما تحول في الرواية على يد فلوير في أواخر انتاجه أو على يد هيمنجواي وكامى ومن جاء بعدهما - الى ظواهر مفردة متناثرة يدقق الشاعر في وصفها وتشريحها ولكنه يضعها في مكان الكل الشامل الكبير . قد يتم هذا على صورة تقريرية غليظة ، كما في قصائد الشاعر السويسرى بليز سندرارس ( ١٨٨٧ - ١٩٦١ ) الذى حاول في معظم أشعاره أن يلائم بين لغة الشعر وكل ما جد في عصر السرعة والتقنية والفيلم والطائرة من تغيرات في البناء النفسى والاجتماعى ( وعنوان أحد دواوينه « وثائق » وقد سماه فيما بعد « كوداك » ) .

وهو يصور العالم في صورة شديدة الحيدة ، وكأن الصلابة قد انقطعت بينه وبين الانسان ، أو كأن هذا العالم قد أصبح يقاومه ويحد من حريته وانطلاقه بعد أن كان الوسيط الذى يعبر به الشاعر القديم عن عذاب الانسان وأفراحه . ولهذا يبحث الشاعر الحديث عن كل ما قد يبدو لسلفه القديم حقيراً وسخيفاً ومخزياً . ولعله بذلك يزيد من احساس الانسان « بضغط » العالم عليه ووحدته المؤلمة فيه . فهو يتحدث عن نقايات المدينة الكبيرة وحانات البيرة وقضبان الترام ، وقصاصات الصحف وساحات المصانع . . الخ . وينفت فيها - فى بعض النصوص الجيدة فحسب - تلك الرعشة الكهربائية التى أراد بودلير وبو أن يضيفا بها الشعاعية على الحياة اليومية . وهنا نجد القبح - الذى عرفنا دوره الهام عند رامبو - يحتل مكانة بارزة ويصبح وسيلة للاثارة والادهاش . ولو تأمل القارئ قصيدة « صورة » (١) لجوتفريد بن « لوجد فيها - فى شبه جملة واحدة - لوحات مخيفة تعكس القبح والمرض والفساد والانهييار وتقول للقارئ فى النهاية ان هذه هى أعمال « العبقري العظيم » أو أن القبح هو الاثر الذى يدل على عالم علوى خلا من كل حقيقة عالية . وهى نظرة تعبر عن تشاؤم هذا الشاعر وتجاربه المخيفة أصدق تعبير .

(١) تجدما مع النصوص . .

## توماس اليوت

رأينا فى الفصول السابقة كيف تمزق الواقع على يد الشعراء المحدثين وتفتت الى أجزاء وشذرات • وقد تبينا أهمية هذه الفكرة فى شعر مالارميه وفاليرى وفى تصورهما للشعر على السواء • فهما يقصدان من ورائها أقصى درجة ممكنة من الحضور الفنى لغير المرئى فى المرئى - أو بلغة أبسط للمثل المجردة البعيدة أو الحقائق المتعالية فى الواقع المشاهد - بحيث تدل على مدى تفوقها كما تدل على مدى قصور الواقع المرئى وعجزه • ولقد ظل هذا الطابع - طابع التجزؤ والانقسام الى شذرات - غالبا على الشعر المعاصر ، بحيث يتناول الشاعر قطعاً متفرقة من الواقع أو على الاصح من بقايا أطلاله ويظل يعالجها فى عناية واهتمام حتى تتلاقى أطرافها أو تتلام مع بعضها البعض ، ويبدو العالم الواقعى فى نهاية الأمر أشبه بجدار تتخلله الصدوع المخيفة من كل ناحية ، أى لا يمت للواقع بأية صلة •

هذه المقدمة كلها تفضى بنا للحديث عن الشاعر الأشهر توماس ستيرن اليوت • والحق أن الكلام عنه فى هذا الحيز الضئيل أمر مستحيل ولكنه لن يعفينا من تقديم صورة مبسطة تكشف عن الملامح الرئيسية فى شعره • ولقد اختلف النقاد فى تفسير هذا الشعر وتباينت مذاهبهم فى فهمه • ومع ذلك يبدو أنهم يجمعون على شىء واحد : وهو أن السحر الذى ينبعث منه راجع الى « نغمه » • فهو نغم لا يمكن أن ينسى ، وان لم يكن فى الحقيقة نغماً واحداً بل خليطاً من الانغام العديدة المتنافرة • ان اللغة تنتقل تنتقل تنقلات مفاجئة وتسير من التقرير الجاف الى التأمل المجرد ، ومن الكتابة الصافية العذبة الى الانفعال أو الغضب العارم ، ومن السخرية والتهكم المرير الى لغة الحوار اليومى المملة المرهقة • وهذا التعدد فى



الانغام هو الذى يربط كل أجزاء قصائده ، وهو الذى يخلع عليها وحدة لا تستطيع الحالة النفسية أو الموقف الفكرى الذى تقوم عليه - وما من أحد استطاع حتى الآن أن يصل الى كنهها ! - أن تخلعها عليه . صحيح أن هناك موضوعات أساسية تتردد فى شعر اليوت : ضياع الانسان ويتمه فى صحراء المدينة الكبيرة ، الاحساس بالزوال والفناء ، التأمل الطويل فى حقيقة الزمان ووظيفته ، وفى غربة العالم واغترابه . ولكن هذه الموضوعات المختلفة تسرى كالنسمات فى هذه الحديقة الموحشة الساحرة ، ولا تصلح أساسا يمكن أن ينهض عليه . ولعلنا نجد هذا الاساس فيما يسميه اليوت نفسه « بالعاطفة الفنية » التى يريد لها أن تكون بعيدة عن الذاتية أو الشخصية كل البعد . انها تمتد بين القمة والحضيض ، وتسير ، كما يقول بيتان من القسم الرابع من قصيدته « أربعماء الرماد » فى الأبيض والأزرق ، لوني مريم ، وهى تتكلم عن أشياء تافهة . وتعبّر هذه العاطفة عن نفسها « بالمقابل أو المعادل الموضوعى » أى بالصور والاحداث التى تدور فى عالم الناس والأشياء . ولكن أية صور وأية أحداث ؟ يقول اليوت فى احدى ملاحظاته النقدية الخصبية ان التقلب والتضاد الحاد من أهم الخصائص المميزة للعصر الحاضر .

واقعا أنهما أيضا من أهم الخصائص المميزة لأسلوبه الشعري . ومن هنا يمكن القول بأنه يلائم المدينة الحديثة التى تتطلب - بتعقيدها البالغ وتناقضاتها ومشاعرها وأفكارها المضطربة - أدبا يتصف بالشمول ويلمح ويوحى ويتحدث حديثا غير مباشر ، أى أدبا يجنح بالضرورة الى الغموض والتعقيد .

فى بداية « الأرض الخراب » نجد هذا البيت ( البيت العشرين ) :

يا ابن الانسان ، ليس فى مقدورك أن تقول ولا أن تحدى ،

لأنك لا تعرف غير كومة من الصور المهشمة » .

وفى آخرها نقرأ هذا البيت ( البيت الاربعمئة والثلاثين ) :

هذه الشذرات قد كومتها أمام أطلال .

وكلاهما يمكن أن يعد اعترافا من الشاعر بأسلوب التجزئة والتفتت والشذرة ، أو بالأحرى بقانونه الذى يحكم كل أعماله الشعرية . فهو يحدد عباراته التى تبدأ أحيانا بحكاية قصيرة ثم لا تلبث أن تقطعها لتمضى فى مونولوج داخلى ، لا يلبث أن يقطعه أيضا نص مقتبس يضمنه

انتشاعر في قصيدته لغير سبب ظاهر ، يتبعه على الاثر نتف من حوارعادي بين أشخاص ليست لهم معالم ولا ملامح محددة . وما يقال في مجموعة من الأبيات ينسى على الاثر في مجموعة أخرى . كذلك الشأن مع الصور والاحداث . فهي تركيبات(على طريقة المونتاج في السينما ) من قطع متفرقة متنافرة الاصول ، لا تمت لمكان أو زمان محدد . هناك قطع الاثناالمتهرئة وأنابيب الغاز ، والفيران ، والسيارات ، وضباب لندن ، وأوراق الشجر الجافة ، ثم حوريات الماء . والعراف تريزياس ، والجواهر النفيسة ، الى جانب حلاق أشعث الشعر من «أزمير ، وكلها تختلط في اضطراب غريب والحضارات المختلفة تتداخل في بعضها البعض ، فلا يكاد الشاعر يتحدث مثلا عن نادل حتى تلمع فجأة في عقله ذكرى أجاممنون . ومن أمثلة ذلك قصيدة « الرباعيات الاربع » التي يصف فيها أحد أيام شهر نوفمبر وصفا مسهبا يقطعه بعد حين ليقول « كان هذا وصفا غير مرض » ثم يتحدث عن نفس الموضوع بطريقة أخرى ، يعبر بها عن مضمون مختلف عن المضمون الاول كل الاختلاف – متبعا في هذا كله أسلوب الشاعر « لوتريمو » صاحب « أغنيات مالدورور » .

وفي نفس النص نجد القسم الثاني من « شرق كوكبر East Coker » ينتهي بهذا البيت : « حكمة الخضوع ، الخضوع بلا نهاية » ، وتتلوه صورتان لا رابطة بينهما على الاطلاق : « كل البيوت اختفت في البحر . كل الراقصين اختفوا في التل » . وتبدو الخاتمة وكأنها تعقد صلة خفية بين مضمون البيت السابق وبين حدثين مختلفين ( لم يأت ذكر البيوت أو الراقصين فيهما الا في موضع سابق على الخاتمة بمسافة بعيدة ) . ولكن لعل هذه الصلة الحفية أن تكون في تجاور هذا الخليط من الأفكار والأحداث والأشياء التي لا تربط بينها صلة . فكان الشاعر يعبر عن العلاقة –الممكنة بتفكيك كل علاقة !

أى عالم هذا الذى يرسمه لنا اليوت ؟

ان كلمة « غير واقعى » تصادفنا كثيرا في قصيدة الارضالخراب كما نقرأ في « أربعاء الرماد » عن الرؤية المطلسة في حلم أسمى ، وعن الكلمة التي لم تسمع . وكل هذه أشياء ترتبط ببعضها البعض لتؤكد ان الشاعر يعرف ما يصنع . انه يستعين بقدرة « الحلم » على تحطيم العالم ، وتصويره في صورة غير واقعية ، لكي يبث فيه أسراراً لم تكن لتشع منه لو بقى عالماً واقعياً . ان تعدد الانغام والاصوات السحرية في لغته يقربها مما « لا يقال » ، ويجعلها تلتقط موسيقى الحلم التي لاتسمع عن طريق الكلمات المحطمة والصور المشتتة .

## سان - چون - پيرس<sup>(١)</sup>

تكلما في الصفحات السابقة عن فكرة اللا واقعية الحسية عند رامبو • ويبدو أن هذه الفكرة نفسها تصدق تماما على شعر سان - چون پيرس • ان من العسير أن نفهمه من جهة المضمون • فالاناشيد والايات الطويلة الشبيهة بالمزامير تكاد تغمر القارئ كالطوفان • والأصوات المهيبة الغامضة تتردد أصدائها - كأصوات السحرة والعرافين القدماء - لتخلق سيلا من الصور الكثيفة المتجددة التي تبهر القارئ وتحيره • ما من صورة منها تستقر أو تهدأ • وكأن روح العالم كله تجيش وتغور • هو عالم غريب عالم « المنفى » • الواقع الذي ينطوى عليه واقع مجهول ، عجيب ، يأتي من بلاد مجهولة ، عجيبة ويحكى عن حضارات مندثرة وأساطير نادرة • ميزة هذا الشاعر أنه يضمن ابداعات خياله كثيرا من الوقائع والحقائق الثابتة التي يلتقطها من بعيد ، ويعبر عنها تعبيرا سريعا شاذًا بحيث لا نحس بقيمتها الواقعية وبحيث تتحول كما يقول في إحدى قصائده الى لحن « أغنية لم توهب لشاطيء » •

ان سعيه الدائب الى اللامتناهي تقابله التفاصيل الدقيقة التي يغرق في أوصافها ، ويشفق معظمها من عالم الحيوان • ولكن هذه التفاصيل الحسية الدقيقة ملغزة بعيدة عن الوضوح ، يستعين الشاعر فيها بمصطلحات مستمدة من علوم النبات أو الطب أو البحرية أو الصيد وتضطر القارئ الفرنسي نفسه الى اللجوء الى القواميس المتخصصة لمعرفة معناها • ولعل الاوفق ألا يجهد الانسان عينيه في البحث عن معانيها ،

(١) راجع كذلك المقال القيم الذي كتبه عنه الدكتور انور لوقا في مجلة « المجلة » العدد ٦٥ ، يونية ١٩٦٢ ••

بل يحاول أن يسلم نفسه لها كما لو كانت أنغاماً تنبعث من آلة موسيقية غريبة تأتي من بلد غريب .

وبين التفاصيل المرهقة واللانهاية غير المحددة تضيع - عن عمد - الخصائص العامة التي تميز الأشياء والمشاهد والمواقف . ولناخذ لذلك مثالا من قصيدته : « مدائح » . فهي تضم فيما تضمه جينا بين أيسد صفراء ، ذكرى عن سهام ملقاة في بحر الألوان ، سفن موسيقى على رصيف الشاطئ ، جبلا من خشب أزرق . ولكن ماذا جرى للسفن ؟ أصبحت أشجار نخيل . ثم هناك بحر أليف تلجأ إليه الاسفار غير المنظورة ، مدرج كسماء فوق الحدائق ، منتفخ بالثمار الذهبية والاسماك والطيور البنفسجية والعمود ترتفع الى الأعلى الساحقة ، و « بفضل شجرة القرقة في حديقة أبي . . ترنح عالم غريب » . . أجل عالم غريب . الانسان الذي يحيا فيه مغامر يخاطر بنفسه في كل مكان وزمان ، أمير يخطو نحو المجهول ، اسكندر ( ومن هنا يجيء عنوان أحد دواوينه من حملة الاسكندر « أنا بازل » ) ولكن لابد لهذا المغامر الفاتح أن يحطم كل ما سبقه . تقول بعض أبيات قصيدته أمطار : « امسحوا الوصمة من على عين الصالح المستقيم ، وصمة الجدير الموهوب ، امسحوا تاريخ الشعوب ، الحوليات العظيمة والابخار امسحوا ألواح الذكريات ، امسحوا من قلب الانسان أجمل كلمات الانسان . . » . ذلك لأن الفاتح المغامر لا يريد أن « يوصم بخمر البشر وبكائهم » . ولكن ما هو هدفه وأين يكون ؟ الشاعر لا يجيب . انه لا يزيد عن الكلام عن الانطلاق بعيدا عن الاوطان وبعيدا عن مسقط الرعوس ، ولا يزيد عن الكلام عن « قصيدة لم تكتب أبدا » . ولا شك أن القارئ قد لاحظ أنفاسا من رامبو : تحطيم المؤلف رغبة في الانطلاق الى المجهول غير أن اللغة تقف عاجزة أمام المجهول . ان أقصى ما تستطيعه هو أن تنشده ألحانها الغريبة من أعماق الكلمات التي تقترب من الصمت أو تقترب من الجنون .

هنا نرى أيضا كما رأينا عند رامبو رغبة حارة في ابداع الصور المثقلة بالصفات الحسية التي لا تنتمي مع ذلك الى أي واقع مألوف . ويكفي أن نذكر بعضا منها نخناره كيفما اتفق : « البحر في تشنجات الميوزا » ، « الصوف الاسود للاعصار » ، « السماء ترضع عصارتها البنفسجية من اسفنجة الشجر الخضراء » ، « انسان يتأمل السماء ويربح ذقنه على النجم الاخير » ، « وباء الروح في طقطقة الملح ، في جير اللبن الحي » ، « الرياضة المعلقة في جبال الملح الثلجية » . ان كل عناصر

الصورة حسية ، ولكن الصورة فى مجموعها تؤلف بين أجزاء لا تآلف بينها فتصبح صوراً غير واقعية . هى اذن لا واقعية حسية . ومن العجيب أن سان - جون - بيرس يمزج صورته كثيراً بالملح . لقد رأينا هذا عند رامبو ، كما رأينا كيف تتكرر صورة « المنشار » التى وجدناها عند لوتريمو فى شعر الوار ورسوم بيكاسو . لابد اذن أنها ضرورة كامنة فى بناء الشعر الحديث . وتتأكد هذه الضرورة اذا عرفنا أن الملح كان فى الكتابات الكيمائية القديمة أحد العناصر الطبيعية الأساسية الى جانب الزئبق والكبريت .

ولعل من مظاهر وحدة البناء المشترك أن أشعار سان - جون - بيرس قد حظيت بترجمين هم أنفسهم شعراء كبار . فقد ترجمه اليوت الى الانجليزية وأنجارتى الى الايطالية . كما قدره الشاعر الاسبانى جيان أعظم التقدير وقدم الشاعر النمساوى - هوفمنستال سنة ١٩٢٩ لديوانه « أنا باز » وأبدى بعض ملاحظاته العميقة الحساسة التى يقول فيها ان مالارميه وفاليرى وسان - جون - بيرس أفراد مبدعون ، يلقون بأنفسهم فى اللغة نفسها . وقد كانت هذه فى رأيه هى طريقة الشعراء اللاتينيين فى الاقتراب من الملاحمة ، فهى لا تتم على طريقة الروح الجرمانية فى تدفق نصف حالم ، بل بتحطيم الانظمة القائمة وبعثرة الاشياء فى بعضها البعض على نحو ساحر قوى معتم ينبعث من سحر الكلمات والاقاءات .

\* \* \*

## ١١ - الخيال المتسلط :

يقول « هوفمنستال » عن هؤلاء الشعراء أنهم أفراد مبدعون . وهذا القول يفضى بنا الى فكرة طالما تحدثنا عنها أثناء الكلام عن رامبو ، وهى فكرة الخيال المتسلط أو الدكتاتورى . فهذا الخيال هو فى الشعر المعاصر أيضاً أصل كل ما يصيب العالم الواقعى من تغيير وتحطيم . ولذلك فمن المستحيل أن نقيس إنتاج هذا الخيال بمقاييس الواقع أو نزنه بموازين الاحوال البشرية السوية ، ولا بد أن نتخذ منه وسيلة للكشف والاهتداء فحسب . صحيح أن الشعر الغنائى كان فى مختلف اللغات والعهود يلغى الفروق بين الواقع والظاهر أو بين ما هو موجود وما يبدو لخيال الشاعر كذلك ، وصحيح أيضاً أنه كان ولا يزال يخضع مادته لسלטان النفس الشاعرة التى تغيره وتحوره كما يتراءى لها . ولكن الجديد أو المعاصر حقاً هو أن العالم الذى يبده هذا الخيال الخلاق وهذه

اللغة المتميزة أصبح معاديا للعالم الواقعي كل العداء . ولقد قال بودلير في احدى عباراته النقدية ان الخيال أو المخيلة تبدأ بالتفكيك والتشويه ثم تواصل عملية اعادة البناء والتركيب بفضل قوانينها الخاصة . وهذه العبارة لا تصدق فحسب على الشعر في القرن العشرين ، بل تؤكد كما كذلك أقوال الشعراء أنفسهم - والفنانين التشكيليين كذلك . والشئ الذى يلفت النظر أن هذه الأقوال تصاغ على الجملة فى صيغة سلبية أو عدوانية ظاهرة . فلوركا مثلا يصف شعر خيمينيث فيقول : « أى جرح نقى وكبير تركه خيانه فى البياض اللانهاى » .

ويلاحظ أورتيجا أى جاسيت أن « النفس الشاعرة تهاجم الاشياء الطبيعية ، فتجرحها أو تميثها » . ودييجو يقول ان الشعر هو خلق لأشياء لن تراها أبدا . ومارسيل بروسيت يكتب قائلا ان عمل الفنان أشبه بتلك الحرارة الشديدة التى تعمل على تحلل التركيبات الذرية وتجميعها فى تركيبات جديدة مختلفة عن سابقتها تمام الاختلاف . والشاعر الالماني جوتفريد بن يتحدث عن الروح الغربى فيقول ان من طبعه القدرة على « تفكيك » الحياة والطبيعة ووضعهما فى اطار جديد نابع من القسانون الانسانى . وبيكاسو يصف فن الرسم بأنه « صنعة عميان » ويقصد بذلك أن الفن متحرر من كل اعتبار لعالم الموضوعات الخارجية . وكل هذا يدل على أن سلطان الخيال الذى بدأ فى الظهور منذ أواخر القرن الثامن عشر قد وصل الى أقصى قوته فى القرن العشرين ، وأن الشعر قد أصبح بما لا يحتمل الشك لغة التعبير عن عالم من خلق الخيال وحده ، عالم يرتفع فوق الواقع أو يحطمه ويلغيه .

\* \* \*

## ١٢ - آثار الخيال المتسلط :

عديدة هى آثار هذا الخيال الطاغية المتسلط على المضمون وأسلوب التعبير فى الشعر الحديث . ويكفى أن نذكر بعض الامثلة على لسان بعض الشعراء المعاصرين . فالمكان أيضا يتفتت فى الشعر ويفقد تماسكه وأبعاده المعتادة . ولقد عاب الشاعر الالماني الكبير فريدريش شيلر مرة على احدى القصائد أنها تتحدث عن حافة الجبال ثم تتحدث بعد ذلك مباشرة عن مرعى فى الوادى ، وكان من رأيه أن الشاعر قام بطفرة « قطعت اتصال السياق » . ويستطيع القارئ أن يقلب فى بعض النصوص التى اخترناها من شعر اليوت أو سان - جون - بيرس ليتبين بنفسه كيف تنتقل

القصيدة الحديثة بين أجزاء المكان المتباعدة التي تفصل بينها مسافات شاسعة .

اننا نقرأ مثلاً في شعر جوج تراكل - أكبر الشعراء التعبيريين الالمان - قوله : « قميص أبيض من النجوم يحرق الاكتاف التي تحمله » فيلغى المكان بهذا المزج بين النجوم والوجه البشرى الغاء تاماً . وفي قصيدة « منطقة » للشاعر الفرنسي أبوللينير نلاحظ تجاوز إمكانية عديدة في وقت واحد ، فبراغ ومرسيليا وكوبلنز وأمستردام كلها مسرح واحد يدور فوقه حدث خارجي وداخلي واحد . وفي معظم الأحوال تختفى الاشارات المكانية أو تستخدم عكس استخدامها الصحيح . ففاليري مثلاً يقول ان البحر ينام فوق القبور ، ورافائيل ألبرتي يقول : فوق النجمة الريح ، وفوق الريح الشراع » . أضف الى ذلك قلب النظام المؤلف الذي رتب الاشياء في العالم الخارجى بمقتضاه . فالشاعر الايطالى كوازيمودو يقول ان الهواء يزفر أوراق الشجر المرة . والشاعر الاسبانى جيان يقول ان الرطوبة المظلمة الملموسة تفوح برائحة الجسر . بل ان المثل الأخير يوضح كيف تستخدم الكلمة فى غير موضعها ، اذ نجد الرطوبة ، وهى شىء غير مادى ، توصف بأنها ملموسة ، مع أن الجسر كان أحرى بهذا الموصف . وهذا الاسلوب ( الذى أجازته البلاغة اليونانية القديمة وان اقتصدت فيه أشد الاقتصاد ) قد انتشر فى الشعر الحديث منذ عهد رامبو ثم تغلغل اليوم فى الشعر المعاصر ، لأنه فيما يبدو أقدر الاساليب على جعل الصور تتشابه فى بعضها البعض بطريقة غير واقعية ، واضفاء الأهمية على الكلمات المستخدمة بعكس المقصود منها . وانظر مثلاً الى هذه الأبيات : فجاك بريفير يقول : « عجوز من الذهب معه ساعة فى حداد » ، بدلا من قوله « عجوز فى حداد ومعه ساعة من الذهب » ، - وخيمينيث يقول « غصن محزون وقلب جاف » بدلا من قوله : غصن جاف وقلب محزون . والأمثلة عديدة يستطيع القارئ أن يكتشفها بنفسه من نصوص هذا الكتاب

ولا يقتصر الامر فى هذا كله على المكان . فالزمان أيضا تصبح له وظيفة شاذة . ان الشاعر الحديث يؤمن فيما يبدو بكلام أينشتين ، ويرى معه أن الزمان هو البعد الرابع الذى يضاف الى أبعاد المكان الثلاثة بحيث يمكن - كما رأينا عند اليوت - أن تتجمع عناصر زمنية متفرقة فى لحظة واحدة تقابلها صورة مكانية واحدة ، أو أن تستخدم الصفات الزمانية بدلا من الصفات المكانية المنتظرة ( وقصيدة فاليري عن المرأة من

أوضح الامثلة على هذا » . ويصل الامر فى أغلب الاحوال الى الغاء التدرج العادى فى مراحل الزمن ، بل الى الغاء الزمن نفسه .

ويتم هذا فى أغلب الاحوال عندما تنتقل القصيدة فى حرية بين الازمنة المختلفة ، دون أن تكون هناك حاجة لذلك من ناحية المضمون فاذا استخدم الشاعر صيغ الافعال لم تزد هذه عن كونها منظورا شعريا يعرض من خلاله شيئا مستقرا متجردا من الزمن أو مرتفعا عليه . بل قد لا تزيد هذه الافعال عن كونها متنوعات نغمية وإيقاعية تفرضها طبيعة اللغة نفسها واتجاه سيرها . وقد يلجأ الشاعر الى استخدام صيغ الاسماء للتعبير عن أحداث تجريبية تتم فى عالم واقعى من شأنه أن يحتاج الى الافعال ، ثم يعبر بصيغ الافعال عن حدث لا واقعى يتم فى زمن لا واقعى من شأنه أن يلغى التدرج الزمنى ويمحو الفوارق الفاصلة بين المستقبل والحاضر .

وهناك قصيدة للوركا يمكن أن نسوقها دليلا على تحكم الخيال وخضوعه لقوانين ذاتية تختلف عن قوانين الواقع ، واستبعاده للتسلسل الزمنى والترابط العلى المؤلف فى المنطق والحياة . والقصيدة التى نعنيها هى قصيدة « صيادون » وتتألف من ثمانى أبيات ، تسير بطريقة بصرية تلخص الصور والاحداث . فهناك أربع حمامات يطرن الى أعلى ثم يرجعن الى الارض وقد « جرحت ظلالهن » . والحدث بسيط غاية البساطة تعبر عنه لغة موجزة غاية الایجاز ، لا تفصح عن الترابط السببى بل تمثل له بواو العطف أو بتغيير المكان ( أعلى - الأرض ) .

وفى لحظة من اللحظات يبدو كأن اللغة تقترب من التعبير عن العذاب (فى كلمة مجروح ) ولكنها سرعان ما تؤجله على الفور حين تقول ان الظلال هى التى تجرح ، وحين تمتنع عن التصريح بالسبب الحقيقى فى تغيير الصور والامكنة وهو الطلقة النارية التى يسدها الصياد الى الحمام . أضف الى هذا أن بداية القصيدة ونهايتها مكتوبتان بصيغة الفعل المضارع على الرغم من أن طرفى الحدث ينتميان أو ينبغى أن ينتميا لمرحلتين زمنيتين مختلفتين ، هذا لو أن الشاعر وضع الواقع الخارجى فى اعتباره ولكن الخيال يفرض حكمه وسلطانه ، فيبدع صورا متحركة تحذف من الحدث ما تشاء أو ما تستطيع حذفه ، ولا تستثنى من ذلك الزمن ولا التسلسل العلى .

على أن الشاعر قد يلجأ الى عكس ما تقدم . فهناك بيت لاليوت يقول: « اذهب ، هكذا قال الطائر ، لأن الشجر كان مزدهما بالاطفال » . فالبيت



كما نرى يقيم علاقة سببية بين أمرين لا علاقة بينهما . فازدحام الشجر بالاطفال هو السبب الظاهر لنداء الطائر ، مع أن الواقع والمنطق لا يشهدان بضرورة الجمع بينهما . هذه المفارقة وأمثالها كانت ممكنة في الشعر القديم ، ولكنها كانت نادرة . أما الشعر الحديث فقد جعل منها قانونا من أهم القوانين التي تحكم بناءه . ولولا الخيال الذي بلغ أقصى درجات قوته وحرينته ما أمكن أن يوجد مثل هذا القانون الذي يحاول أن يلغى كل القوانين ! .

ومن الأساليب التي يلجأ إليها الشعر الحديث أنه يسوى بين الواقع المشاهد وبين الفكرة المجردة . فمن أمثال هذه التعبيرات التي تجمع بين الواقع والمجرد « رماد العار » لسان - جون - بيرس ، « أبناء الشكوى » لرافائيل ألبرتي ، « ثلج النسيان » لاليوت . وكثيرا ما تلجأ المخيلة الى الألوان غير الواقعية بغية التحكم في المشاهد أو المسموع ، وغالبا ما يكون الاخضر هو اللون المفضل ، ومن أمثلة ذلك « خطوات تخضر » ، « عيناك الأرجوانيتان الخضراوان » ، « شمس خضراء » ، « ذهب أخضر » ، « رائحة خضراء » ، « موسيقى خضراء » . ونخطيء لو تصورنا أن هذا كله نوع من ازدواج الاحساس أو « السينستزيا » كما يقول الاصطلاح المدرسي . فالواقع أنها ألوان من الاغراب والتنافر والنشاز التي تحكم بناء الشعر الحديث ويريد الشاعر أن يفزعنا بها كما تفزع الاطفال عفاريت الاساطير .

\*\*\*

### ١٣ - الاستعارة غيرت وظيفتها :

ونود قبل أن نختم هذا العرض السريع لبعض ظواهر الشعر الحديث أن نلقى نظرة سريعة على الاستعارة ووظيفتها المتغيرة فيه . فمن المعروف أن الاستعارة كانت دائما من أمضى وسائل الشعر لتغيير الواقع واضفاء ثوب الشعاعية عليه . انها ، كما يقول أورتيجا أي جاسيت: أعظم قوة يملكها الانسان . فهي تقترب من حدود السحر وكأنها أداة من أدوات الخلق التي تركها الله في ضمير مخلوقاته ، على نحو ما يترك الجراح المشتت البال احدى آلاته في بطن المريض .

كانت الاستعارة في الادب التقليدي تقوم على أساس المشابهة بين الشيء والصورة . فاذا قلت مثلا ان شعر العذراء ذهب ، اتضح وجه الشبه على الفور . ( وربما جاز لنا أن نقول ان الادب قد استطاع

في بعض عصوره التالية للأدب الكلاسيكي القديم أن يستعين بالاستعارة ليحقق الترابط بين الأشياء بطريقة شاعرية ، وأن ذلك كان يقوم على عقيدة دينية تؤمن بأن الكائنات جميعا متصل ببعضها في نظام الهى رائع . ) غير أن الاستعارة الحديثة قد أصبحت أهم أدوات الخيال غير المحدود . فهي تقلل من التشابه بين الأشياء أو تقضى عليه تماما ، وهى لا تعبر عن الترابط بين الأشياء بقدر ما تجمع بين أشياء لاترابط بينها فى المنطق أو الواقع . ان أهم ما يميزها الآن هو التباعد الهائل بين الشيء والصورة . وطبيعى أن يتم هذا على حساب الشيء وقيمتة الواقعية ، وان كان يفيد الصورة وكل ما يبدعه الخيال ويصل بالقوة العقلية التى كانت تكمن دائما فى الاستعارة الى أقصى درجاتها .

بهذا تصبح الاستعارة صورة مطلقة ، لا تحتفظ الا بأثر ضعيف غاية الضعف من الأصل ولا تأتي من التشابه بينها بل من قفزة أو طفرة واسعة . ومما يوضح هذا أن نجد شاعرا كبيرا مثل « أذرباوند » يتحدث عن الاستعارة فيطالب بأن تكون دوامة مشعة تعصف خلالها أفكار تتردد أصدائها ترددا غير متناه . وشاعر آخر يقول أن الشعر وحده هو الذى يعرف أن الريح يمكن أن تسمى بالشفاه مرة وبالرمال مرة أخرى ..

ويمكن أن نوضح الوظيفة الجديدة للاستعارة فى الشعر الحديث بأمثلة من قصائد ورد معظمها فى هذا الكتاب : فالوار يقول مثلا : « فى السهل العاصف تفسد جذور التنهد » . ولوركا يقول : « القمر يحصد ببطء رعشة النهر القديمة » . وكثيرا ما يضح الشاعر الاستعارة الى جانب الشيء مباشرة ، حتى يكاد ان يوحد بينهما . والمثل المشهور على هذا هو البيت الأخير فى قصيدة أبو لينير « منطقة » : شمس - رقبة مذبوحة » ، الذى يصور فيه غروب الشمس ..

وفى بعض الأحيان تبتعد الاستعارة عن الشبه بالشيء الموصوف بعدا شديدا ، وقد لا يذكر هذا الشيء الا متأخرا وقد لا يذكر على الإطلاق . ومن أمثلة ذلك ما يقوله الشاعر كارل كروولوف فى أحد أبياته : « عملات النهر الفضية » ، أو ما يقوله فاليرى : « هذا السطح الهادى » فنكتشف بعد ذلك أنه يقصد البحر ..

وإذا كانت هذه الاستعارات جميعا تقسر أبعد الأشياء عن بعضها على التقارب والترابط فإن هناك ألوانا أخرى من الاستعارات الناشئة المتنافرة التى يحار فيها القارئ . ومن أمثلة ذلك وصف « رافائيل

ألبرتى « للشواطىء بأن لها جباه حيات أو قول لوركا « رمل المرأة » أو الوار : « قش الماء » . والأمثلة كثيرة . ومن الأفضل أن يكتشفها القارىء بنفسه فى النصوص التالية ليتأكد له أن هذا التنافر أو النشاز الذى يلاحظه انما يخضع لقانون كامن فى بناء الشعر الحديث ، بل وفى رؤية الرسامين المعاصرين مثل مارك ، وكاندينسكى – والموسيقيين ( وفى مقدمتهم استرافنسكى ) والموقف العقلى والروحى الذى نعيش فيه اليوم بوجه عام . .

ان الفنان الحديث يحس بأن القوى التى تهدد حرته تزداد كل يوم ، ولذلك يزداد تلهفه للحرية والحاحه عليها . انه لا يبخل فى سبيل ذلك بشيء ولا تعز عليه تضحية ، ولو أدى به الامر الى تحطيم الواقع واعادة النظر فى كل المقدسات والانقسام عن التراث أو معاداته .

انه لم يعد يجد الراحة والاطمئنان فى الواقع التاريخى أو الموضوعى المحيط به ، ولا عاد يشعر بقربه من حقيقة عالية كانت تطل على أسلافه وترعاهم . ولذلك راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة غير واقعية . مملكة تتعمد أن تعلن العداء على كل ماهو مألوف ، وتناقض كل ماكان يفوح برائحة الثبات والاطمئنان .

ان الشعر الحديث أشبه بحكاية أو « حدوتة » عظيمة لم تسمع من قبل ، ولكنها حدوتة وحيدة شديدة الوحدة . انه بستنان تنمو الزهور فيه . ولكنه يمتلىء كذلك بالاشواك والأحجار والأصباغ الكيماويةوعجائب علم النبات الحديث ، وتكثر فيه الثمار ، كما تكثر العقاقير والسموم الخطرة . واذا أراد القارىء أن يتجول فى لياليه أو يعيش فى جوه المتقلب فلا بد أن يستعد لتحمل أقصى ما يستطيعه من العذاب والشقاء . واذا أمكنه أن يسمع شيئا فر بما سمح فى هذا الشعر صوت الحب الوحيد العنيد الذى يرفض أن يستهلكه القراء « والمعجبون » بل يؤثر أن يضل فى المتاهات أو يتحدث فى الفراغ على أن يتحدث الينا أو يتقرب منا . ان القصيدة الواحدة تمتلىء بأطلال الواقع الذى فككه الخيال الجرىء ومزقه ولكن هناك عوالم أخرى « غير واقعية » تسبح فوقها ، وتكون مع تلك الاطلال ذلك السحر الذى يدفع الشعراء الى تأليف شعرهم .

لقد امتلأت لغة الشعر الحديث كما قدمنا بالانغام الناشئة  
والصور المتنافرة • ولكنها ستظل لغة شعرية وان استعصت على الفهم  
فى معظم الاحيان • ان الشعراء يحسون اليوم أكثر من أى وقت مضى أنهم  
وحيدون مع اللغة • ولكنهم يحسون كذلك أن اللغة هى ملجؤهم والبنقذ  
الوحيد لهم • كما يعرف أكثرهم وحدة أنه يتصل على الرغم من كل شىء  
بنوع من الخلود الذى يمتد الى الازل ويتصل بالأبد ، وأعنى به حرية  
اللغة وقدرتها المستمرة على أن تبتكر ، وتجرب ، وتلعب ، وتغنى فتسحر  
الاسماع والقلوب •



## خاتمة

يتغير الشعر كما يتغير كل كائن حي ، ويتجدد(١) على الدوام بمعايير وأساليب جديدة . ولكن لعلنا لا نكون مخطئين اذا قلنا انه ظل يتحرك بين طرفين ، بين التعليم من ناحية والسحر من ناحية أخرى . ذلك يؤكد على المعنى والفكرة ، ويريد أن ينبه العقل ويرتفع بالنفس ويهذب الضمير ويغير العالم بالموضوع الشريف والحكمة السامية . وهذا يؤكد سحر الكلمة وعذوبة النغم وجمال الايقاع ويريد أن يوحى ويخلق الجو والانطباع ويهدف في النهاية الى القرب من مثله الأعلى في الموسيقى أو في الصمت .

على أن هذا لا يمنع وجود طرق أخرى عديدة بين هذين الدربين المتباعدين . فالشعراء العظام – مثل هوميروس ودانتي وشيكسبير – قد علموا وسحروا ، وأفادوا العقل بقدر ما أسعدوا القلب . ومن حسن حظهم أن الازمنة التي عاشوا فيها كانت تنتظر من الشاعر أن يكون حكيما ذا نظرة خاصة في الحياة ، كما كانت تتوقع منه أن يتمتع الاذان والمشاعر بحلاوة النغم وعذوبة الألحان . أما الشاعر الحديث فهو أقل حظا من زميله القديم . لم يعد في مقدوره أن يكون معلما بنفس الدرجة التي كان عليها أسلافه . لقد نازعه العالم في كثير مما كان وقفا عليه . وأصبح الفلكي والجغرافي وعالم النفس والتاريخ والاساطير القديمة . . الخ يعرفون عن موضوعاتهم أكثر مما يعرف . بل لقد أصبح عليه في مجال الأخلاق أن ينافس الكاهن والشيخ والفيلسوف والصحفي . ما من أحد يسمح له الآن بحقوقه « الشرعية » القديمة . انه مطالب بأن يكون شاعرا فحسب . أما

(١) الشعر يتجدد ويتغير ولكنه لا يتطور بالمعنى البيولوجي الذي يفهم من كلمة التطور إذ أنه يحتفظ دائما بجوهره الباقي . راجع في هذا الكتاب القيم « الشعر واللغة » مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٩ ، القاهرة للدكتور لطفى عبد البديع . .

معنى الشعر أو وظيفة الشاعر فأمر لا يعرفه الجمهور ولا يعنى نفسه  
بمعرفتها . ربما يكون هذا أحد الاسباب التي جعلت الشاعر يرتد الى  
التصور السحري القديم عن الشعر ويتحول من جديد الى ساحر كل قوته  
في تأثيره على الآخرين . أى يتحول الى ما كان الرومان يسمونه «فاتيس» (١)  
ويقصدون به الساحر والكاهن والرائد والمنتبىء ، والملمم الذى ينطلق  
بلسان قوة عالية غامضة ، أو بالأحرى تنطق هذه القوة بلسانه ، وقد  
ينجح هذا الساحر حقا فى النفاذ الى أعماق النفس البشرية والتعبير عما  
يستقر فى قلوب الكثيرين دون أن يتمكنوا من التعبير عنه . غير أن وظيفته  
الأساسية تظل هى الايحاء واحداث الأثر وتحريك النفوس وامتلاك  
الاسماع ، أى السحر بمعناه الشامل .

لم يكن هناك أحد أشد احساسا بهذه الوظيفة المتميزة من طائفة  
الشعراء التي تسمى خطأ أو صوابا باسم الرمزيين ، ابتداء من بودلير  
ورامبو وفيرلين ومالارميه الى أتباعهم والمتأثرين بهم أو التأثيرين عليهم  
فى القرن العشرين . لقد عاشت هذه الطائفة للشعر وحده ، وأراد أصحابها  
- وكان لهم ما أرادوه - أن يكونوا شعراء فحسب ، وأن يكتبوا شعرا  
خالصا يملك قوة السحر وتأثيره ، ويقدم موسيقى الكلمة والايقاع  
على الفكرة والمعنى والمضمون ، ويعنى بالصنعة والشكل عناية النحات  
بصياغة تمثاله ، ويقف بعيدا عن مطامع المجتمع ومادية العصر وغرور  
العلم .

وطبيعى أن يكون الشعر الذى اصطلح على تسميته بالشعر الرمزي  
قد تغير كثيرا على يد الاجيال التي خلفت أولئك الرواد . فقد أخذ يعبر  
عن تجارب جديدة ، واختلف مفهومه عن السحر والصنعة والرمز ، واقتحم  
آفاقا حرما الرواد على أنفسهم أو حرمتها عليهم نزعتهم الاستيطيقية  
البحثة ، ونزل بعض أصحابه من « برجهم العاجى » الى الواقع واستخدموا  
لغة الناس وحاولوا أن يكون الشعر قوة تغير الحياة . أصبح بعضهم معلما  
ومبشرا بانسانية جديدة مثل ستيفان جورج ، وبعضهم الآخر نبيا  
أو نائرا مثل ألكسندر بلوك ، واشتغل فريق منهم بالسياسة مثل وليم  
بتلر ويتس وجورج ، وغاص فريق فى بحار التجربة الصوفية الى أبعد  
مما فعل الرواد - مثل رلكه ويتس وبلوك فى مراحلهم الاولى . غير أنهم  
ظلوا على كل حال بعيدين أو مترفعين الى حد كبير ، وظلت رؤيتهم بوجه  
عام رؤية غيبية أو صوفية أو روحانية ، وبقيت مثاليتهم مرتبطة بالجمال

(١) فاتيس Vates

الخالص البعيد على الرغم مما تناولوه في بعض الاحيان من موضوعات قبيحة أو عادية . ولكنهم قد حافظوا في كل الاحوال على احترامهم الذي بلغ حد التقديس للشعر ورسالته ، وأخذوا عملية الخلق مأخذ الجد والتعبد والفناء ، وأبقوا على المعنى الذي ورثوه عن الرواد من أن الشعر ضرب من السحر أو السر الملهم الذي يحرك القلوب ويثير الخيال . أى أنه شيء لا سبيل اليه الا بالاخلاص الكامل في التعبير عن تجربة فردية عميقة متميزة ، تجربة نابعة من الاختيار الشخصي الحر والايان المطلق بالذات الصادقة الجسورة المنفردة والمنفردة معا (١) .

ومعنى هذا كله أن تجربتهم ظلت في مجموعها قريبة من تجربة الرواد ، وأن الظواهر الفنية التي لاحظناها عند هؤلاء بقيت في خطوطها العامة شبيهة بمثيلاتها عندهم وان اختلفت عنها في كثير من التفاصيل بحيث يمكننا أن نقول أنهم عاشوا وأنتجوا ورأوا العالم من خلال ما نستطيع وصفه بالنزعة المثالية الذاتية . ولا يعنى هذا أنهم تأثروا بمدرسة فلسفية أو أنهم أهملوا الحياة وابتعدوا عن الارض ، بل يعنى أنهم رأوا العالم الخارجى من خلال ذاتهم ومن خلال رؤية مثالية لما ينبغى أن تكون عليه وظيفة الشعر والشاعر .

وإذا كانت رؤيتهم تختلف عن رؤية الرواد الكبار من حيث الدرجة فانها لا تختلف عنها من حيث النوع ، بل تشاركها في نبلها وبعدها وترفعها وسمو معاييرها الفنية ومحافظةها على النزعة الصوفية واهتمامها بعنصر الموسيقى على نحو ما عبر عنه فيرلين في قصيدته المشهورة « فن الشعر » حيث قال « الموسيقى أولا وقبل كل شيء » (٢) . ولعل هذه الرؤية المثالية هي التي جعلتهم يغفلون كثيرا مما عنى به الشعراء الذين جاءوا بعدهم وبدؤوا من حيث انتهوا ، فاهتموا بالأشياء العادية وبلغت الحديث الدارج بين الناس ، ونظروا نظرة أخرى الى الموسيقى والاداء ومعطيات العصر الحديث وهمومه وآلامه وكوارثه .

لعل أعظم ما حققه الشعر الحديث وما يزال يحققه في كبار أعلامه ورواده أنه وصل العالم المنظور بعالم آخر غير منظور ، واحتفى

(١) لنذكر في هذا الصدد النصيحة الوحيدة التي بعث بها مالارميه الى فاليري عندما كتب اليه هذا يسأله رأيه في بعض اشعار شبابه ويطلب منه النصيحة . قال المعلم لتلميذه المعجب الرفي : « نصيحتي الوحيدة : كن وحيدا » .

(٢) راجع هذه القصيدة في الجزء الثاني الذي يضم المختارات الشعرية .



بتجربة الخلق أيما احتفاء ، وجعلها أقرب الى التجربة الدينية والصوفية وأكد قدرة الروح المبدعة وانتصارها ورهبتها أمام أسرار الخلق ، وقدم الدليل بعد الدليل على أن الفن - وبالاخص الشعر- هو طريق النجاة من قسوة الموت وظلم السلطة وتخطيط السياسة وغرور العلم وتعنت الفلسفة وجشع البرجوازية وضياع أنقى وأبقى ما فى الانسان - وهو حياته الباطنة وقدرته على الخلق والتجدد والابداع - تحت عجلات الآلية والنفعية والوضعية وزحام المدينة الكبيرة . ولقد أعاد هؤلاء الرواد وتلاميذهم المباشرون للشاعر وظيفته الأولى - وظيفة الساحر والمتنبئ والكاهن ، وعلموه أن مهمته هى الشعر وحده ولا شئ سواه ، ورسالته هى البحث عن حقيقة واحدة والتغنى بهذه الحقيقة ، التى قد تتفاوت بين الواحد منهم ، والآخر بمهابة واجلال ، مستعينين برموز ملهمة موحية . ان الانسان عندهم ليس هو الحيوان السياسى ولا القديس ، ولا هو المتصوف أو الفيلسوف . بل هو الفنان القادر على أن يجعل من الحياة نفسها فنا تستحق من أجله أن تعاش ، ويصل الكنوز الخافية فى أعماقه الفردية بكنوز الانسانية وأسرارها ورموزها القديمة ، ويثبت جدارته بهذه الانسانية من خلال جدارته بالخلق والابداع .

قد يكون صحيحا أن الشعر الاوروبى أصيب بالتدهور فى السنوات الاخيرة ، وفقد كثيرا من صدقه وحيويته واندفاعه بعد أن خنق الموت أو العجز أصوات أعلامه الكبار (١) . لكن من الصحيح أيضا أنه وصل فى بعض المناطق من العالم - مثل بلادنا العربية فى السنوات القليلة الاخيرة - الى درجة مذهلة من التجدد والاستجابة للمحنة التى ألمت بوطن الشاعر وهددت حضارته وتاريخه ووجوده ، بل وطردته فى بعض الاحيان من وطنه ودمرت بيته وغرزت سكينها فى لحمه . والواقع أن الشعر الاوروبى قد بالغ منذ أواخر القرن الماضى فى التأمل فى نفسه ، وقيدتها بدقائق الصنعة و « بما ينبغى » أكثر مما ينبغى . ويستحيل بالطبع أن نقول ان الناس انصرفت أو يمكن أن تنصرف عن الشعر . فهى تنتظر دائما كما انتظرت فى كل الازمنة صوت الشاعر الذى يعبر ( بالأغنية قبل كل شئ ) عن آلامها وأفراحها وعن حظها ومصيرها فى زمن الكوارث التى تصيبها أو تتوقعها . ولا شك أن شاعر المستقبل - وربما

(١) راجع فى هذا مقالا لبيورا بعنوان « الشعر فى أوروبا بين سنة ١٩٠٠ و ١٩٥٠ نشر فى العدد الاول من النسخة العربية من مجلة ديوجين أو مصباح الفكر ، ص ١١ - ٢٨ وراجع كذلك الفصل الاخير من كتابه الذى سبق ذكره عن تراث الرمزية .

يكون الآن عاكفا على عمله ! - سيستفيد من التجارب التي خاضها الشعراء العظام في كل العصور وفي العقود القليلة السابقة على زمننا مباشرة . ومع ذلك فأننا - نحن المتلقين - نتمنى أن يخلص نفسه من قيود الحركات والمذاهب ، ويحرر دفعة الخلق الحية فيه ، ويعمق حسه بصدق الحياة وعظمتها وحقيقتها ، ويعبر عن آلام الانسان المشتركة في عصره ، كما يغني بجوهرة الباقي وسعيه الخالد الى فهم العالم الذي يعيش فيه وجبه وصونه من كل أسباب الشر والدمار التي تعذب بالفعل أعظم وأنسى سكانه . . . الانسان .



لم يستطع أحد حتى الآن - ولا أرسطو نفسه في كتابه المعروف ! - أن يجد تعريفا كافيا للشعر . والغالب أن أحدا لن يجده . ان كل واحد منا يظن أنه يعرفه ، ولكننا سرعان ما نتبين أننا لا نملك التعريف الجامع المانع ، وأن التعريف الذي نملكه يذكر أشياء ويفعل أخرى ، ويرضى بعض الناس ويسخط بعضهم ، ويختلف في كل الاحوال عن آراء النقاد والكتاب الأقدمين . هذا كله أمر طبيعي . فنظرية الشعر وتطبيقه يختلفان من عصر لعصر . وفهمه وتذوقه يختلفان كذلك في العصر الواحد بل ويتفاوتان من قارئ لقارئ بالنسبة للقاصيدة الواحدة .

ونحن حين نتكلم عن الشعر نقصد على الدوام ما هو أكثر من الشعر كما أن الشعر يعني على الدوام شيئا أكثر من نفسه . ما هو الشعر إذن ؟ من الصعب أن نعرفه كما قلت . ولكننا نستطيع أن نقول ان الشعر في صميمه تأكيد لقيمة العالم وجدارة الحياة وتجربة الانسان ( وقد نشأت ثورات الشعر وازماته على الدوام عندما أحس الشعراء بأن الحياة قد خلت من الشعر أو أن الشعر قد خلا من الحياة ) . ان الشعر في صميمه احتفال وثناء ، عيد وغناء . بهجته ليست مجرد لذة ، شكواه ليست مجرد بكاء ، يأسه ليس مجرد قنوط واستسلام . ومهما يكن من أمر فهو في النهاية تأكيد لوجود عالم له معنى . وهو يفعل ذلك حتى ولو أنكر فوضاه وأحتج على خلوه من كل معنى . الشعر نظام ، حتى ولو عبر عن الاضطراب والظلام . والشعر أمل حتى ولو صرخ من اليأس . أنه ينفذ الى قلب الأشياء ، ويفوص الى صميم كيانها . ولذلك فكل شعر بهذا المعنى الشامل واقعي . أي محاولة للعودة بالأشياء الى الواقع الأصيل ، أو أن شئت الى الحقيقة .

وكلمة الواقع تستحق منا وقفة قصيرة . فلم يكن الشعر فى وقت من الاوقات مجرد وصف أو نقل أو محاكاة بالمعنى الذى أراده أرسطو . لقد كان على الدوام قوة مبدعة خلاقة . وهو يبدع ويخلق من ناحيتين . انه يبدع أو « يصنع » أشياء لم تكن موجودة من قبل ( وكلمة الشعر باشتقاقها اليونانى تفيد معنى الصنعة والصنع) . وهو يبدع كذلك بالمعنى الاعمق لهذه الكلمة عندما يصقل العنصر الخلاق الكامن فى التجربة نفسها ويسمو به . فليست التجربة هى الانطباعات والاحساسات والمدركات التى نلتقاها من العالم الخارجى ، بل هى اضافة المعنى عليها . ولهذا فان الشعر هو أهم من يصنع معنى التجربة . انه اذا شئنا أن نستخدم لغة أرسطو يحقق فى الفعل أجزاء جديدة من التجربة الموجودة بالقوة . ولعل هذا هو السر فى غربة الشعراء الدائمة فى مجتمعاتهم . انهم أول ضحايا الشك والياس . لانهم يعيدون خلق التجربة أو يعطونها معنى جديدا لا يرضى سائر الناس الذين يقنعون بالحياة فى ظل تجربة حدد غيرهم معناها من قبل .

ولكن ماذا يحدث لو امتد الشك فى حقيقة الاشياء الى مجال التجربة والوجدان الذى يخلق فيه ومنه الشعر نفسه ؟ ماذا يحدث لو أصاب هذا الشك قيمة العالم الواقعى ؟ - هنالك لا يكون أمام دفعة الخلق الشعرى الا أن تلتمس ملجأ لها فى عالم داخلى صغير خاص بها يحتفظ بقيمه التى فقدتها الواقع الخارجى . هنالك يصنع الشاعر عالما فى العالم كما يوجد لغة فى اللغة . ( وربما كانت قصة الشعر الغربى الحديث من عصر النهضة الى الوقت الراهن هى قصة اكتشاف الباطن واستعمار الاعماق ) . هكذا انطلق المغامرون من أرضهم المجدبة وراحوا يعرضون على العالم كنوزا لم يتوقعها . فهل يكون رجوعهم الى الواقع أقرب الى حنين الجنس المهزوم ؟ وهل ينتهى بعودة الابن الضال الى صدر الأب ؟ ( ١ ) .



الشعر اذا فى صميمه غناء . لحن يعيد للعالم انسجامه وتوازنه . صياغة جديدة لمصيره ومعناه ، لأخلاقه وقوانينه ، لشريعته وسياسته .

(١) انظر : اريش هيللر ، مقامرة الشعر الحديث - فى كتابه « العقل المنبت

الجنود ، مجموعة بليكان ، ١٩٦١ ، ص ٢٢٧ - ٢٥٧ .

Erich Heller, The Hazard of Modern Poetry, in : The Disinherited Mind, A Pelican Book, p. 227-257.

هذا هو المثل الذى جاهد الشعراء فى كل العصور لتحقيقه . والاسطورة الاغريقية القديمة التى تروى فى هذا المعنى غير بعيدة عن الازهان . فقد قيل ان شاعرا ركب مع جماعة من البحارة الغلاظ فى سفينتهم . وتوهم البحارة من هيئته وصمته أنه يحمل معه كنزا ثميناً فعزموا على قتله . وأعلنوه بالحكم فرضى به ، ولكنه طلب منهم أن يمهلوه ريثما ينشئد أغنيته . وتناول قيثارته وأخذ يوقع عليها لحنا رائعاً جذب الدلفين - صديق الغناء والانسان - فطفا على وجه الماء ليستمع اليه . ولم يكذ الشاعر ينتهى من أغنيته حتى ألقى بنفسه على ظهر الحيوان الصديق .



ليست الاغنية هى سبيل الانقاذ واعطاء معنى جديد للعالم الذى فقد معناه أو اعادته الى المعنى المفقود فحسب ، بل هى كذلك تعبير عن مغامرة الحقيقة وسط محيط التجربة الانسانية المضطرب غير المتناهى . هنالك يصبح « الحلق الجديد » هو الهدف الذى يحلم الشاعر ببلوغ شاطئه البعيد .

ويحكى « رلكه » قصة أخرى عن قارب يمخر عباب بحر متلاطم الامواج ويحاول الملاحون أن ينقذوا القارب فيجذبوا بايقاع رتيب . ويتكاثف الظلام وتشتد الامواج وما من علامة تشير الى بر الامان . وفجأة يطلق رجل كسول عقيرته بالغناء . وبينما يبذل الملاحون جهودهم اليائس لمقاومة الامواج تحاول أغنيته أن تقاوم ياسهم . انهم يريدون السيطرة على العنصر الشائر القريب منهم ، وصوت الشاعر يريد أن يربط القارب بالفاية البعيدة ويشيع الأمل فى النفوس بقربها منهم أو على الأقل بأن جهودهم لن يضيع (١) ويعقب « رلكه » على هذه الحكاية فيقول : لست أدري لماذا ولا كيف حدث لى هذا . . . ولكننى أدركت فجأة موقف الشاعر ، وعرفت مكانه ووظيفته فى هذا العصر . لا بأس أن ينكر عليه الناس كل مكان آخر - ما خلا هذا المكان . هنا ينبغى عليهم أن يتحملوه . أى لا يضمنوا عليه بمغامرة البحث عن الشاطئ المجهول ، ومرافقة الملاحين التائهين بالنشيد والغناء ، وارسال سحابة هادئة من المعانى والرموز فوق رحلة المصير المظلم المخوف وليس المراد بهذا كله أن الخلاص - خلاص الشعر والعالم - مرهون

---

(١) وردت هذه القصة فى الطبعة الفرنسية من كتاب رلكه «رسائل الى شاعر شاب» تحت عنوان « الشاعر » وقد حدثت بالفعل عندما كان رلكه يعبر النيل عند معبد « قيلة » أثناء زيارته لمصر .

بوجود عدد من البلابل والقبرات والمصافير ! صحيح أن الصوت العذب  
سيظل محبوبا ومطلوبا على الدوام . ولكن الشعر ليس هو المعادل  
الانسانى لغناء البلابل والطيور . إنه شيء أكبر من هذا . إنه فيرجيل  
ودانتى ، وجوته وهولدزلين ، وشكسبير واليسوت ، والمتنبى والمعري ،  
وحافظ والحيام . . والبيوت ولوركا وأنجارتى وتراكل . . والسياب  
وأدونيس والبياتى وصلاح عبد الصبور . . هو هؤلاء . . وهو كذلك  
تحديد لحالة الانسان وكشف لها بطريقته الخاصة التى ستظل دائما  
- حتى فى أكثر الأشعار تعقيدا وغموضا - هى طريقة إلحن والغناء .

### كلمة أخيرة

حاولت السطور السابقة أن تصف الشعر الحديث وتبين أهم الخصائص المشتركة في بنائه وأسلوبه . وطبيعي أن الشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث الخيال واللغة والاستعارة والرؤية ، بل من حيث الوضوح والغموض ، والقوة والضعف ، والأصالة والسخف . لكنهم يتفقون على كل حال فيما يتفق فيه الفن الحديث في نصف القرن الأخير ، أعنى فى البعد عن الواقع المألوف ، واختيار اللغة الجسورة المتميزة التى تختص بكل منهم . وطبيعي أن يحتفظ كل شاعر بخصائصه الفردية . ولكننى أرجو أن تساعد الصفحات السابقة على تمييز الغث من الثمين والثروة من الاصلالة ، كما أرجو أن تمكن القارئ من التفرقة بين الذين يجددون عن عمد وافتعال ليوصفوا بأنهم طليعيون فيكون تجديدهم عبثا وسخفا ، وبين الذين يجددون لأنهم لا بد أن يجددوا ، أعنى لأنهم مدفوعون بالضرورة الخالدة التى لولاها ما وجد فن ولا شعر حقيقى .

ونسأل الآن سؤالا ربما طاف بذهن القارئ : ما هو مستقبل الشعر الحديث ؟ والحق أن الجواب على مثل هذا السؤال شئ عسير ان لم يكن أقرب الى المستحيل . فلا يدري أحد حين تنشعب ثورة الى أين ستنتهى . وقد يقول قائل ان ثورة الشعر الحديث قد أوشكت أن تبلغ نهايتها ان لم تكن قد بلغت بالفعل ، وأن الشعر الجديد قد أوشك أن يستنفد طاقاته ، ولا بد أن يبحث الشعراء والنقاد عن مخرج جديد .

ولكن كيف يبدو هذا المخرج وعلى يد أى عبقرى أو مجموعة من العباقرة سيتم ؟ هل سيبتعد عن الموجات الصاخبة والشعارات الصارخة

والمدارس المتحمسة والبيانات المزهوة بكل جديد ، أم سيظل يدور تلك الدورة المحتومة التي كتبت على كل نشاط يبذله الانسان ؟ .

لقد غاص الشعراء في عالم الهياطن ، واغترفوا من كنوزه ورموزه وأحلامه وأساطيره ، وساروا في رحلة طويلة بدعواها من الرومانتيكية الى الرمزية الى السيريلية الى عديد من « المودات » التي لا تكاد تلمح حتى تخبو . فهل سئموا هذه الرحلة المضمنة في العالم السفلي للذات ، وهل بدءوا يوجهون الابصار الى عالم الجسد والواقع والأرض والظواهر التي ترى وتلمس ، وتحس وتنشم ؟ هل سيكفون عن تمزيق الواقع والاغراب في اللغة وهل يزهدون في صوامعهم الزجاجية الملونة التي طالما لجأوا اليها ؟ قد نقول : ان مخنة العالم ورعب الحروب وأخطاء العلماء وتعاسة الجماهير تهزهم وتقلقهم وتدفعهم الى محاولة انقاذ العالم النقي البريء من المصير المخيف الذي ينتظره . ولكن ألم يفعل الشعراء الحقيقيون ذلك في مختلف العصور وبمختلف اللغات والأساليب ؟ وقد نقول : انهم يبحثون الآن مع نقادهم ومنظريهم الاكاديميين عن موجة جديدة ، معقولة أو غير معقولة ، يطلقون بها صواريخ ملونة تجذب أنظار الناس التي يبدو أنها شغلت عنهم بتعاسة الحروب المتصلة ، وسخف الابطال الزائفين ، وشقاء البحث عن لقمة العيش ، وملل الكفاح والتعب والانتظار الطويل للسلام والحرية الموعودة . ولكن هل فعلوا دائما غير هذا ؟ وهل أجدت قصائد الشعراء أو لوحات الرسامين أو ألحان الموسيقيين في ترويض الوحش الكامن في الانسان ؟ هل استطاعت أن توقف الرصاص أو تغلق السجون أو تخفف التعذيب والشقاء المتصل على مدى العصور ؟ .

لا أحد يدري كما قلت . وترك الاسئلة مفتوحة لا يعنى أن نشاء أو نستسلم للحزن ، فهذا شيء لا بد أن نرفضه ونقاومه دائما وبكل ما نستطيع من وسائل ( ومنها الشعر ! ) . ولكنه يعنى أننا لا نستطيع أن نتنبأ بمستقبل الشعر ولا بمستقبل غيره من الفنون ، وكل ما نستطيعه أو ما يجب أن نفعله هو أن «نعرف» حالته الحاضرة ، و «نفهم» كيف وصل الى ما هو عليه .

ان المدارس الجديدة تلتئم ويلتف حولها المتحمسون حيناً ثم ينفضون كل الى سبيله . والسؤال القديم – الذي لانكف نحن الشرقيين عادة من توجيهه ! – هل هناك جديد تحت الشمس ؟ وهل ترك لنا القديما ما نقوله ؟ يمكن أن يجاب عليه بنعم ليس هناك جديد كما يجاب عليه : بل هناك ما لا نهاية له كل يوم بل كل لحظة مما يمكن أن يجرب

ويقال ، وبخاصة بالنسبة لنا نحن العرب الذين نريد أن نحافظ على التراث ونتجاوزه في آن واحد ، ونصمد في مواجهة الحاضر بكل نكباته ونصر على ميلاد مستقبل جديد مهما كان الثمن ( وما أكثر ما يستطيع الشاعر العربى الجديد أن يقول ويضيف فى هذا المجال ، وما أعظم وأجمل ماقاله وأضافه بالفعل ! )

لا أحد يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل كما قلت • فالثورات فى عالم الفن تمضى فى سبيلها ثم تنقلب الى ضدها وتنشأ ثورات أخرى باستمرار ( الفن طائر خجول يأبى أن يرضى بالأقفاص • وطالما حبسوه فى المعبد والكنيسة وقصر السلطان وديوان الحكم ومقر الحزب فعرف دائما كيف ينجو بنفسه ! ) • وليس معنى هذا أن ندين الثورة الجديدة فى الشعر الحديث فى أوربا أو ثورة الشعر الوليدة فى بلادنا • فليس من وظيفة الكاتب أن يحكم ويدين ، بل من واجبه أن يفهم ويتعاطف • وماذا يمكن أن يتعلمه شاعرنا الجديد ( حارس لغتنا وتراثنا وضميرنا ، وأمل حاضرنا ومستقبلنا ) من دروس نصف قرن قطعها الشعر الحديث فى بلاد غير بلاده ؟ - لا شك أنه يستطيع أن يتعلم الكثير • يستطيع أن يتعلم أولا ألا يقلد هذا الشعر تقليدا أعمى ، وألا يتجاهله مع ذلك أو يسدل دونه الستار • ويستطيع أن يتعلم كيف يضع تراثه بين عينيه وفى حبات قلبه على أن يتعلم فى نفس الوقت كيف يتجاوزه الى مشكلات الحاضر وآمال المستقبل ، ويستفيد من حكمه وأخطائه ، ويميز كنوزه وروائعه من نفاياته وأعبائه ويواجه عالم القلق الحديث بمزيد من جسارة اللغة وشجاعة الذات التى تصر على أن تحقق نفسها أو تموت •

أن الشعراء سوف يغنون دائما ، كما سيولد الاطفال وتتفتح الازهار وتغرد العصافير ويعذب المساكين فى الاكواخ والحقول والسجون ومكاتب الوظيفة • وستنشأ المدارس الجديدة والشعاعات الكبيرة ، ويتصارع القديم والجديد ، ويثرثر ذوو الاصوات العالية والشعاعات التافهة والبدع الرخيصة • سوف تختلط الحكمة بالغباء ، والحقيقة بالزيف • لا بأس من هذا كله ولا سبيل الى تلافيه • ولكن المهم أن يتجاوب الشعراء مع الناس ، فيمتعوهم بألحانهم الشجية أو يصدموهم بألحانهم المتنافرة ، ويستجيبوا لشوقهم الخالد الى الغناء وحنينهم الدائم للاستماع الى الصوت الدافئ الصادق الأمين • المهم أن يدركوا دائما أن الشاعر ،



بالمعنى القديم الأصيل لهذه الكلمة (١) ، هو صاحب رسالة ، بل هو نبي يرفع صوته ليبشر أو ينذر ، ويغير العالم كما يغير النفوس بقوة الكلمة وسحرها ، حتى ولو قدر عليه فى بعض الاحيان أن يضع صوته فى الصحراء .

لا يستطيع أحد ولا يجوز لأحد كما قلت أن يتنبأ بمستقبل الشعر الحديث . وكل ما نستطيعه هو أن « نعرف » حالته الحاضرة ، « ونفهم » لماذا وكيف وصل الى ما هو عليه ، ونعايش الموقف العقلي والحضارى الذى أدى به الى هذا المصير . وأنت حر أيها القارئ فى أن تحب الشعر الذى يقدمه لك هذا الكتاب أو لا تحبه ، وأن تقبل عليه أو تنفر منه . ولكن لا تنس أن يكون حبك له أو نفورك منه عن فهم ومعرفة .

---

(١) كان الرومان كما سبق القول يطلقون على الشاعر كلمة « فاتيس Vates » ، ويقصدون أنه منشد الشعب الذى باركته الالهة بنعمة الوحى والالهام ، وجعلته نبيا وعرافا ومبشرا ونذيرا فليتنا نتذكر هذا المعنى القديم كلما سمعنا كلمة شاعر أو جرت سيرته على السنتنا .

لوحة تاريخية عن الوقائع البارزة في الشعر الحديث  
وأهم أعلامه ودواوينه والبحوث المتصلة به

ديدرو ، الصالونات .	١٧٥٩ وما بعدها
ديدرو ، ابن أخ رامو (رواية )	١٧٧٢ - ١٧٦٠
روسو ، احلام جواب وحيد	١٧٧٧ - ١٧٧٦
نوفاليس ، الشدرات	١٧٩٨
نوفاليس ، رواية هينريش فون افتردنجن	١٨٠١
مولد بودلير في باريس .	١٨٢١
فيكتور هيجو يكتب مقدمة مسرحيته كرومويل	١٨٢٧
مولد مالارميه في باريس .	١٨٤٢
بودلير ، تطلعات استيقية .	١٨٤٥ - ١٨٥٥
مولد لوتريمو في مونتفيدو .	١٨٤٦
ادجار الن بو ، فلسفة الانشاء .	١٨٤٦
بودلير ، الفن الرومانتيكى .	١٨٤٦ - ١٨٦٢
بو ، المبدأ الشعري .	١٨٤٨
جيرار دى نيرفال ، اوهم .	١٨٥٤
مولد رامبو في شارل فيل	١٨٥٤
بودلير ، ازهار الشر ( الصياغة الاخيرة سنة ١٨٦٨ )	١٨٥٧
ظهور قصائد مالارميه الاولى .	١٨٦٢
مالارميه يعمل مدرسا للغة الانجليزية في تورنو ، وبيزانسو ، وافيديو	١٨٦٣ - ١٨٧٠
بودلير ، قصائد نثرية صغيرة .	١٨٦٤
لوتريمو في باريس .	١٨٦٧
وفاة بودلير في باريس .	١٨٦٧

لوتريمو ، اغاني مالد وروز .	١٨٦٧ - ١٨٦٩
رامبو يكتب اشعاره .	١٨٦٩ - ١٨٧٣
وفاة لوتريمو في باريس .	١٨٧٠
مالارميه يعمل مدرسا في باريس .	١٨٧٠ - ١٨٩٤
رسالتا اليراني لرامبو - رامبو ينتقل الى باريس .	١٨٧١
مولد فاليري في سيت بجنوب فرنسا .	١٨٧١
رامبو يتخل عن كل نشاط أدبي ويبدأ حياة التشرذ والتجوال .	١٨٧٤
مالارميه يشرف على تحرير مجلة « آخر مودة » .	١٨٧٤
مولد رلكه في براغ .	١٨٧٥
صورة مالارميه من رسم صديقه العجيم ادوار مانيه .	١٨٧٦
رامبو في افريقيا .	١٨٨٠ وما بعدها
مولد أبو لينيير في روما .	١٨٨٠
مولد رامون خيمينث في موجوير ( بالاندلس ) .	١٨٨١
الشعراء الملعونون لفيرلين (من بين الذين كتب عنهم رامبو ومالارميه)	١٨٨٤
وفاة فيكتور هيجو في باريس .	١٨٨٥
مولد ازرا باوند في هيل ( بالولايات المتحدة الامريكية ) .	١٨٨٥
مولد جوتفريد بن في مانسفلد .	١٨٨٦
ظهور « الاشعار » لمالارميه ( بدأت كتابتها منذ سنة ١٨٦٢ ) .	١٨٨٧
مولد سان - جون - بيرس في سان ليجيبي لي في (في جزيرة جوا ديلوب احدي جزر الارخبيل ) .	١٨٨٧
مولد جورج تراكل في زالسبورج .	١٨٨٧
مولد انجارتى بالاسكندرية .	١٨٨٨
مولد ت . س . اليوت في سانت لويس (الولايات المتحدة الامريكية)	١٨٨٨
ظهور كتاب برجسون مقال عن المعطيات المباشرة للشعور .	١٨٨٩
وفاة رامبو في مرسلينا .	١٨٩١
فاليري يزور مالارميه لأول مرة .	١٨٩١
ازدهار الندوات الادبية التي كان مالارميه يعقدها في مسكنه بشارع روما بباريس كل ثلاثاء .	١٨٩٢ - ١٨٩٣
مولد جيان في فالادوليد ( قشتالة القديمة باسبانيا ) .	١٨٩٣
ديبوسى يلحن بعض قصائد مالارميه .	١٨٩٤
مالارميه يحال الى المعاش ، ويسافر الى انجلترا لالقاء بعض المحاضرات	١٨٩٤

في اكسفورد عن الادب الفرنسي ، ثم يعتزل في مدينة فالغان ( على نهر السين ) .	
• مولد دييجو في سانتاندر ( ميناء في منطقة قشتالة القديمة )	١٨٩٦
• مولد موتاله في جنوا .	١٨٩٦
• وفاة فيرلين في باريس .	١٨٩٦
ظهور مجموعة من قصائد مالارميه النثرية ومقالاته ومحاضراته في الادب وفن الشعر بدأ في كتابتها منذ سنة ١٨٦٤ بعنوان «ضلالات» .	١٨٩٧
• ظهور الطبعة النهائية من اسعار مالارميه ووفاته في نفس السنة .	١٨٩٨
• ابوللينير ينتقل الى باريس .	١٨٩٨
• سان - جون - بيرس ينتقل الى باريس .	١٨٩٨
• مولد لوركا في فوينتا فاكويروس ( بمنطقة غرناطة ) .	١٨٩٩
• مولد رافائيل البرتي في بويرتودي سانتا ( منطقة كاديذ باسبانيا ) .	١٩٠٢
• بداية الصداقة التي ربطت بين بيكاسو وابوللينير .	١٩٠٥
• انجارتى يتصل في باريس بابوللينير وغيره من الشعراء .	١٩١٠ - ١٩١٤
• ظهور ديوان « المدايح » لسان - جون - بيرس .	١٩١١
• ظهور الرسامين التكميين لابوللينير . ظهور ديوانه « الكحول » ( وفي قصيدته المعروفة منطقة ) .	١٩١٤
• انجارتى ينتقل الى ايطاليا .	١٩١٤
• ظهور « القصائد » لجورج تراكمل اكبر الشعراء التكميين وموته في نفس السنة في احدى المستشفيات العسكرية في كراكاو .	١٩١٤
• ظهور الشاعر المقتال لابوللينير .	١٩١٦
• ظهور « الروح الجديدة والشعراء » و « كاليجرام » لابوللينير .	١٩١٨
• وفاة ابوللينير في باريس	
• ظهور مجموعة مشهورة من الشعر التعبيري بعنوان « فجر الانسانية » سيفونية الشعر الحديث » ، نشرها كورت بينتوس .	١٩٢٠
• كتاب القصائد لجارنيا لوركا .	١٩٢١
• مجموعة اشعار فاليري « رقي » ( او تعاويد ) .	١٩٢١
• « اناباسي » لسان جون - بيرس .	١٩٢٢
• « الارض الخراب » لاليوت .	١٩٢٢
• صداقة لوركا والمؤلف الموسيقى مانويل دي فاييا .	١٩٢٢
• اول بيان ( مانيفستو ) سريالي ينشره اندريه بريتون .	١٩٢٤
• توالى ظهور كتاب « الوان » ( في خمسة اجزاء ) لفاليري .	١٩٢٤ - ١٩٤٤

» بعار علي اليابسة « لرافائيل البرتى .	١٩٢٤
الاغاني لجارثيا لوركا .	١٩٢٤
» تجريد الفن من النزعة البشرية « للفيلسوف الاديب اورتيجا اي جاسيت .	١٩٢٥
صداقة تجمع بين لوركا وجيان والرسم سللمادور دالي .	١٩٢٥
وفاة ولكنه في فال - مونت ( سويسرا ) .	١٩٢٦
اليوت يصبح مواطنا انجليزيا .	١٩٢٧
مجموعة قصائد جوتفريد بن .	١٩٢٧
» عن الملائكة « لرافائيل البرتى .	١٩٢٨
انشودة ( الصيغة الاولى ) لجان .	١٩٢٨
اغاني لوركا - والخيال الشعري عند دون لويس جونجورا ( حديث نشر سنة ١٩٣٢ ) .	١٩٢٨
(وما بعدها) مناسبات للشاعر الايطالي مونتاله (ظهرت سنة ١٩٤٠).	١٩٢٨
لوركا في نيويورك - قصائده التي ظهرت بعنوان شاعر في نيويورك. الحياة المباشرة لالوار .	١٩٣٠ وما يليها ١٩٣٢
صور لدييجو .	١٩٣٢
البيان السريالي الثاني ( اندريه برتون ) .	١٩٣٤
مرثاة اجناثيو سانشيز ميخياس للوركا (عن صديقه مصارع الثيران). عاطفة الزمن لانجارتى .	١٩٣٥ ١٩٣٦
مصرع لوركا على يد اتباع فرانكو .	١٩٣٦
العيون النخسة لالوار .	١٩٣٦
تمهيد لفن الشعر ، لفاليري .	١٩٣٨
سان - جون - بيرس يهاجر الى الولايات المتحدة .	١٩٤٠
» الحقيقة قبرة « لدييجو (وتضم اشعاره المبكرة) .	١٩٤١
عيون الزا لاراجون .	١٩٤٢
منفى ، لسان - جون - بيرس .	١٩٤٢
امطار ، لسان - جون - بيرس .	١٩٤٤
الرباعيات الاربع لاليوت .	١٩٤٤
وفاة فاليري في باريس .	١٩٤٥
لرسم ، لرافائيل البرتى .	١٩٤٨
قصائد ساكنة ، لجوتفريد بن .	١٩٤٨
فن الموسيقى ، لايغور سترافنسكى .	١٩٤٨
	٣٣٢

كلمات ، جاك بريفيير .	١٩٤٩
انشودة ، بليان ( الصياغة النهائية ) .	١٩٥٠
الارض الموعودة لانجارتى .	١٩٥٠
مشكلات الشعر لجوتفريد بن .	١٩٥١
قصائد للجميع لالوار (وتضم قصائده من سنة ١٩١٧ الى سنة ١٩٥٢)	١٩٥٢
علامات العالم لكارل كروولوف .	١٩٥٢
وفاة « بن » فى برلين .	١٩٥٦
« مرارات » لسان جون بيرس .	١٩٥٧
وفاة خيمينيث فى سان خوان دى بويرتو ريكو	١٩٥٨
« مذكرات- رجل عجوز » لانجارتى .	١٩٥٩
فيثنته اليخاندرا : الاشعار الكاملة ( ١٩٢٤ - ١٩٥٧ )	١٩٦٠
جوتفريد بن : الاشعار الكاملة ( ١٩١٢ - ١٩٥٦ )	١٩٦٠
الشعر : لسان - جون بيرس ( وهى الكلمة التى القياها بمناسبة منحه جائزة نوبل للاداب )	١٩٦١
وفاة الكيوت فى لندن	١٩٦٥
شعر الحب « لدييجو ( ١٩١٨ - ١٩٦١ )	١٩٦٥
القصائد الكاملة ، لكارل كروولوف ( ١٩٤٤ - ١٩٦٤ )	١٩٦٥

## اعمال اخرى

- ابن السلطان ( قصص ) - سلسلة اقرأ - دار المعارف بالقاهرة
- الطاهرة ( قصص ) - دار الكاتب العربى بالقاهرة .
- البلد البعيد ( دراسات فى الأدب ) . دار الكاتب العربى - القاهرة .
- مدرسة الحكمة ( دراسات فى الفلسفة ) . دار الكاتب العربى بالقاهرة .
- البير كامى ، محاولة لدراسة فكره الفلسفى - سلسلة الدراسات الفلسفية - دار المعارف بالقاهرة .
- سافو ، شاعرة الحب والجمال عند اليونان - دار المعارف بالقاهرة .
- التعبيرية - سلسلة المكتبة الثقافية - الهيئة العامة للتأليف والنشر .
- تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق للفيلسوف كانت . المكتبة العربية
- كتاب الطريق والفضيلة ( تاو - تى - كنج ) - الألف كتاب - مؤسسة سجل العرب . للحكيم الصينى لاو - تسى -
- الأقصوصة والحكاية لجوته - سلسلة اقرأ - دار المعارف بالقاهرة .
- تاسو لجوته - سلسلة مسرحيات عالمية .
- السيد بونتيللا وتابعه مائى لبرخت - سلسلة مسرحيات عالمية

- الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس - سلسلة مسرحيات  
عالمية .
- الأعمال المسرحية الكاملة لجورج بشنر : ليونس ولينا فويسك  
سلسلة مسرحيات عالمية ، العدد ( ١٠ )
- موت دانتون - نشرت في مجلة المسرح - ابريل سنة ١٩٦٩  
القاهرة
- قصائد من برتولت برخت ، ترجمة وتقديم . دار الكاتب العربي  
بالقاهرة .
- الزلعة المكسورة ( كوميديا لكلايست ) ، بالعامية المصرية .



الهيئة المصرية العامة للكتاب  
رقم الايداع بدار الكتب ٢٥٥٤/١٩٧٢

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الشمز ٦٠ قرشًا